ادب پژوهی
شمارهٔ هفدهم
پاییز ۱۳۹۰
صفحات ۸۷-۶۵

قصه‌ها و حکایات *مثنوی* در خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی

دکتر محمدکاظم یوسف‌پور*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

نگین بی‌نظیر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده
مثنوی متنی است قاعده‌گریز و ساختارشکن که در سطوح مختلفِ صوری، زبانی، روایی و معنایی، ساختارهای ذهنی و زبانی خواننده و پیش‌فرض‌های متعارف و مقبول او را برهم می‌ریزد. اولین نکته‌ای که در برخورد با جهان قصه‌های *مثنوی* توجه مخاطب را جلب می‌کند، ساختار نوآیین قصه‌هاست. این مقاله پس از نگاهی اجمالی به شالوده‌شکنی، ضمن مقایسهٔ متن اصلی قصه‌ها و حکایات مثنوی با مأخذ آنها، بدون توجه به گریزها و گسست‌های راوی، به واکاوی و تبیین خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی از قصه‌ها می‌پردازد و در تحلیل چهار حکایت مثنوی، زدوده‌ها و افزوده‌های مولوی و محورهای خوانش او از قصه‌ها را استخراج می‌نماید. در افق دید مولوی همهٔ اشیا، اعیان و امور هستی در پیوند با امر متعالی و خالق هستی معنا و اعتبار می‌یابند. در این چشم‌انداز به نحوی از انحا، در لایه‌های عیان و نهان و ماحصل قصه‌ها، یکی از وابسته‌ها و ملحقات مفهومی جهان‌بینی مولوی رخ می‌نماید، مفاهیمی چون حرکت، فروریزی قطعیت‌ها، وقوع ناممکن‌ها و... که بسترساز خوانش متفاوت قصه‌ها و سبب زایش و پویایی معنا شده‌است.

واژگان کلیدی: شالوده‌شکنی، مولوی، قصه‌های *مثنوی*، محورهای خوانش

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *yusofpur@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۱۹

۱- مقدمه

شالوده‌شکنی[1] جریانی فلسفی ـ ادبی است که در دههٔ ۶۰ میلادی، در واکنش به جریان‌ها و سنت‌های فلسفی و نظری غرب در فرانسه شکل گرفت. این جریان با مرکززدایی، فروپاشی ساختارهای مفروض و واژگونی انگاره‌های مسلط فکری و فلسفی، در پی ایجاد تزلزل در پیش‌انگاشت‌ها، قطعیت‌ها و مفاهیم تثبیت‌شده است. هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، سطحی از شالوده‌شکنی است که در اجزای خُردِ متن، مانندِ واژه، جمله و بیت، نمود می‌یابد، اما شالوده‌شکنی در سطح و چشم‌اندازهای کلان، نوشتار شالوده‌شکنانه، ساختار صوری، زبانی و روایی، شاکله‌های مفهومی/ معنایی، شیوهٔ روایت و قرائت شالوده‌شکنانه را نیز در بر می‌گیرد.

شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های قرائتِ متون است که در گفتگوی جهان متن با جهان خواننده، امکان خوانش جدیدی از متن را فراهم می‌کند و هر خوانش، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنایی دیگر را در پی دارد. شالوده‌شکنی در باور به عدم قطعیت معنا، متن را بافتی گشوده می‌داند که زایش و تکثر معنا را به دنبال می‌آورد، و خوانش شالوده‌شکنانه، با برجسته‌سازیِ حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌ماندهٔ متن و به حاشیه راندن وکم‌رنگ نمودن معانی ثابت و تکراری آن، متن و معنایی دیگر خلق می‌کند.

تعریف‌ناپذیری شالوده‌شکنی و گریز آن از اصطلاحاتی چون نظام، نظریه، مکتب و روش به دلیل سیالیت ذاتی و چندگانگی حوزه‌های کاربردش، طیف گستردهٔ رویکردها و خوانش‌های موافق و مخالف و مثبت و منفی را در پی داشته است.(۱) طیف پنداشت‌ها و خوانش‌های موافق و مخالف، علاوه بر دیریاب بودن نوشته‌های دریدا و پیچیدگی ذاتی شالوده‌شکنی، بیانگر فقدان مطالعات کافی و کمبود اطلاعات ناقدان و شارحان است؛ «جهت‌گیری‌هایی که در پی مطالعهٔ چند متن یا پاره‌متن از دریدا صورت می‌گیرد و خوانش‌هایی که کمترین شباهت را با قرائت شالوده‌شکنانه دارند» (نوریس، ۱۳۸۸: ۲۱۹-۲۱۳). یکی از تصورات رایج گفتمان نقد ادبی ایران در مورد دریدا و شالوده‌شکنی، ارتباط نداشتن شالوده‌شکنی با عرفان است. این گفتمان امکانِ تبیینِ سازوکارهای شالوده‌شکنی در یک متن عرفانی و قرائت شالوده‌شکنانه از آن را منتفی می‌داند، اما با توجه به

1. deconstruction

رویکردی که اندیشهٔ دریدا را الاهیات منفی و اندیشهٔ دینیِ پست‌مدرن می‌نامد،[۲] وجودِ همسانی‌ها و شباهت‌های بسیار - البته با توجه به افق تاریخی متفاوت- بین اندیشهٔ دریدا و سنت‌های شرقی و عرفان اسلامی، ارتباط اندیشهٔ دریدا با عرفان یهود/ کابالا و به‌ویژه خوانش‌های الاهیاتی و دینی از متون دریدا،[۳] بسیاری از محققان و متفکران را به این نتیجه رسانده‌است که تفکر دریدایی، تفکری عرفانی است (نک. کیوپیت، ۱۳۸۷: ۱۷؛ آلموند، ۱۳۹۰؛ رویل، ۱۳۸۸: ۲۰۲؛ نوریس، ۱۳۸۸: ۲۷۴؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۲۱ و پاکتچی، ۱۳۸۶).

همچنین ممکن است این سؤال پیش آید که آیا همسانی و قیاس شالوده‌شکنی دریدا و مولانا محقق می‌شود؟ این سؤال نیز افزون بر پیش‌فرضِ بی‌ارتباطی شالوده‌شکنی و عرفان، به علت برداشت نادرست از مفاهیم و اصطلاحات دریدایی، نظیرِ عدم تقابل‌ها، نفی متافیزیک حضور و برتری نوشتار بر گفتار، شکل می‌گیرد. گفتنی است که دریدا خود همواره تأکید می‌کند که فراروی از تقابل‌ها و فرودآمدن در فراسوی متافیزیک امکان‌پذیر نیست (نک. دریدا، ۱۳۸۱: ۷، ۲۸ و ۳۵) و نباید تصور شود که او به‌طور مطلق با تقابل‌ها مخالف است. نفی متافیزیک حضور نیز بر بی‌معنایی دلالت نمی‌کند، بلکه به معنای فراروی از قطعیت معناست که در آن امکان‌های بی‌پایان جستجوی معنا و یا حرکت برای کشف معناهای بی‌پایان متن تداوم می‌یابد؛ رویکردی که در آثار مولوی نیز قابل مشاهده است (برای نمونه نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴ و بی‌نظیر، ۱۳۸۶). همچنین تأکید دریدا بر نوشتار فقط برای ایجاد تعادل در بافت تقابلی است، چراکه او نیز چون مولوی عاشق گفتار است و لذت چندانی از نوشتن نمی‌برد (نک. رویل، ۱۳۸۸: ۶۹). از این‌رو، نمی‌توان تصور کرد که گفتار بنیادی *مثنوی*، خوانش شالوده‌شکنانهٔ آثار او را منتفی می‌سازد.

مثنوی مولوی متنی است قاعده‌گریز و ساختارشکن. ساختار صوری، شیوهٔ سرایش، آغاز نامتعارف، پایان ناتمام، ساختار زبانی، اسلوب روایی و شاکله‌های معنایی *مثنوی*، پیش‌فرض‌های ذهنی و زبانی خواننده و ساختارهای متعارف و آشنای او را برهم می‌ریزد. «این خلافِ عادت‌نمایی و ستیز با انتظارات و تصورات مورد توقع خواننده که در ساختار *مثنوی*، چه در روایت داستان‌ها و طرح اندیشه‌ها و چه در پیوند میان اجزاء آن به صور گوناگون در متن *مثنوی* منعکس می‌شود، خوانندهٔ *مثنوی* را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او سرگردان می‌کند و او را از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دور می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۶۸-۲۶۷).[۴]

اولین نکته‌ای که در برخورد با قصه‌های *مثنوی*، توجه مخاطب را جلب می‌نماید، شکل غریب و ساختار نوآیین آن است. در مقایسهٔ صورتِ حکایات و قصه‌های *مثنوی* با حکایات سنائی و عطار، حدود دخل و تصرف مولوی و شیوهٔ روایتگری او در گریزها و برگشت‌ها، گسست‌های روایی، خوشهٔ تداعی‌ها و تودرتویی قصه‌ها، توصیف وقایع و حالات، خلق رابطهٔ علت و معلولی، حس تعلیق و افزودن گفتگوهای طولانی نمایان می‌شود (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴؛ حیدری، ۱۳۸۶ و توکلی، ۱۳۸۹). نکتهٔ دیگری که در توجه به متن اصلی قصه‌های *مثنوی* (خط سیر داستان) در قیاس با مأخذ قصه‌ها و حکایات خودنمایی می‌کند، خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی از قصه‌هاست. پورنامداریان در کتاب *در سایهٔ آفتاب* ساختار غریب و شیوهٔ داستان‌پردازی مولوی را با تکیه بر موارد فوق و در قیاس با داستان‌پردازی سنائی و عطار بررسی و تحلیل کرده‌است، اما مقالهٔ حاضر با قیاس قصه‌ها و حکایات *مثنوی* با مآخذ آنها، به بررسی ارتباط مفاهیم بنیادی دستگاه فکری مولوی با خوانش شالوده‌شکنانهٔ او پرداخته‌است: جهان مولوی به دلیل تجربه‌های درونی، تکثر گفتمان‌های مختلف و متضاد و به‌ویژه بسط و گسترش وجودی مولوی در پیوند با امر متعالی و خالق هستی، رنگ و درنگی متفاوت به جهان قصه‌های *مثنوی* بخشیده‌است. محورهای خوانش مولوی به‌ویژه در ارتباط با خالق هستی گسترش و تکثر می‌یابد. در ارتباط و اتصالِ همهٔ وقایع، رخدادها و متن قصه‌ها به افق عالم غیب، مفاهیمی چون حرکت، فروریزی قطعیت‌ها و حتمیت‌ها، امکان وقوع ناممکن‌ها و تغییر چشم‌انداز و افق دید، در بسترسازی، سمت‌وسو و خروجی و ماحصل قصه‌ها نمود می‌یابند.

این مقاله با نگاهی اجمالی به شالوده‌شکنی و خوانش شالوده‌شکنانه، به واکاوی خوانش مولوی و محورهای خوانش او با توجه به مأخذ قصه‌ها و حکایاتِ *مثنوی* می‌پردازد و ارتباط محورهای خوانش مولوی را با جهان‌بینی و مفاهیم دستگاه فکری او در چهار حکایتِ «آمدن رسول روم تا امیرالمومنین عمر و دیدن او کرامات عمر را» (۱۵۵۵/۱-۱۳۹۵)،[۵] «خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی و انداختن امیرالمؤمنین علی شمشیر از دست» (۴۰۱۸/۱-۳۷۳۵)، «حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه جهت غریمان به الهام حق تعالی» (۴۴۶/۲-۳۷۸) و «بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است» (۲۸۰۰/۲-۲۶۱۱) تبیین می‌نماید.

۲- شالوده‌شکنی

پساساختارگرایی[1] در دههٔ هفتاد میلادی، همراه با شالوده‌شکنی، پسامدرنیسم[2] و پسانقد،[3] وارد عرصهٔ نظریه‌پردازی انتقادی شد. این اصطلاح بیانگر یک مکتب فکری منسجم و یکپارچه نیست. در کنار تمایزها و گسست‌های پساساختارگرایان، نقطهٔ مشترک و محور کانونی جریان‌های فوق که هارلند آن را اَبَرساختگرایی[4] می‌نامد (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۰-۹)، نوعی شک نسبت به میراث مدرنیته و تزلزل و تردید عمیق نسبت به موضع سنتی عینیت و مفاهیم کلاسیکی چون حقیقت، معنا، شناخت، حضور، وحدت و قطعیت است.

شالوده‌شکنی ـ که ملازم نام ژاک دریدا[5] (۲۰۰۴-۱۹۳۰) است، با به زیر سؤال بردن اصول پایه‌ای فلسفهٔ غرب، چون متافیزیک حضور،[6] تقابل‌های دوگانه[7] / ساختار سلسه‌مراتبی، قطعیت معنا و مرکزمحوری،[8] در پی لرزاندن و واژگون‌سازی بی‌وقفهٔ ساختار و پایه‌های اندیشگانی فلسفهٔ غرب است تا مقدمه‌ای برای ایجاد تعادل شود (نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۵۹-۵۸؛ رویل، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۰، ۵۲-۴۴، ۶۵، ۱۷۶-۱۷۵؛ پین، ۱۳۸۰: ۲۰۱-۲۰۲؛ مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۸۱ و حقیقی، ۱۳۸۷: ۵۳، ۵۶-۵۵).

دریدا با نوشته‌های خود، هم برداشتی جدید از فلسفه را ـ در برابر فلسفهٔ سنتی ـ در اختیار ما قرار می‌دهد و هم بیش از هر نویسنده یا متفکر معاصر دیگر، راه‌های اندیشیدن ما را به ساختارهایی چون زبان، گفتار، نوشتار، ادبیات، فلسفه، دین و خوانش متون تغییر می‌دهد و ساختارهای مفروض و مقبول را با پرسش‌های جدید متزلزل می‌کند.

۳ـ خوانشِ شالوده‌شکنانه

متن از واژه‌های کلیدی و مفاهیم کانونی در دستگاه فکری دریداست. برخلاف رویکردهای تحلیلی‌ای چون ساختارگرایی و مردم‌شناسی، متن در افق شالوده‌شکنی از

1. poststructuralism
2. postmodernism
3. postcritic
4. superstructuralism
5. Jacques Derrida
6. metaphysics of presence
7. binary opposition
8. centrism

هر دو سو باز است و هویت و خاستگاه ثابتی ندارد. دریدا در هر متنی قائل به وجود دو متن است. «خوانندهٔ متن به دو علم و دوگونه خواندن نیازمند است. متنِ نخست، مطابق شیوه‌های کلاسیک، قرائت و تأویل می‌شود، یعنی بر پایهٔ منطق، حقیقت و معنای آن را می‌توان دریافت و همهٔ متن به تقابل‌های دوگانهٔ درست/ نادرست تقلیل می‌یابد. اما متن دوم که خوانندهٔ کلاسیک را گیج می‌کند، فاقد معنای نهایی است و در فروریزی ساختار و تقابل‌های دوگانه نمود می‌یابد. متن نخست علامتی است به متن دوم، زیرا بین آنها تمایزی نیست. متن ادبی مانند یک کارت‌پستال در اختیار همه است، همه می‌توانند پیام آن را دریابند، تأویل کنند و فهم خود را داشته باشند. متن ادبی از سویی یکه و تنهاست و از سویی دیگر در حال زایش و بازتولید مداوم است... متن، دستوری دوگانه و متناقض به خواننده می‌دهد: [می‌گوید] مرا به‌عنوان متن یگانه‌ای حفظ کن و درعین‌حال برای این‌که از زوال یگانگی نجات یابد، می‌گوید تکرارم کن. دریدا این نکته را تنها راز بقای متن می‌داند» (نجومیان، ۱۳۸۶: ۲۲۷؛ همچنین نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱۲).

با توجه به تعریف‌ناپذیریِ شالوده‌شکنی و گسترهٔ تعاریف و تعابیری که برای آن استعمال می‌شود،(۶) شالوده‌شکنی را راهبردی برای خوانش متون تعریف می‌کنند. شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های خوانش متون است که با تمرکز بر عدم قطعیت[1] و تعیّن معنا، بر متن، روایت و تجربهٔ خواندن تکیه می‌کند؛ در این رویکرد «هر روایتی همواره ماجرای شالوده‌شکنی خود را می‌گوید» (مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۵۹). در گفتگوی جهانِ متن و جهانِ خواننده، متن بافتی گشوده و بسترِ بی‌نهایت دال‌های شناور است که زایش و تکثر معنا را به دنبال می‌آورد و هر خوانش، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنای دیگر را فراهم می‌کند. در خوانش شالوده‌شکنانه هر قرائت امکان آن را دارد که در بازی بی‌پایان تعویق‌ها و تأخیرها و حرکت مداوم، به کشف معنایی دیگر دست یابد، زیرا «معنا در تمام طول زنجیرهٔ دال‌ها پراکنده است؛ نه می‌توان جای آن را به‌روشنی مشخص کرد و نه در یک نشانهٔ مفرد به‌طور کامل حضور دارد، بلکه نوعی جنبش دایم و توأمان حضور و غیاب است» (ایلگتون، ۱۳۸۰: ۱۷۶). از این رو خوانش شالوده‌شکنانه، بدون توجه به نیت مؤلف و جستجو برای کشف آن، با برجسته‌سازیِ حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌ماندهٔ متن و دقت و

1. indeterminacy

کنکاش در اشتباهات و تناقض‌های آن و نیز به حاشیه‌راندن و کم‌رنگ ساختن معانی ثابت، سنتی و تکراری، امکان آفرینش متن و معنایی دیگر را فراهم می‌نماید.

دریدا در برخورد با متون، با ایجاد تزلزل در باور به قطعیت معنا، روایتی شالوده‌شکنانه از متن ارائه می‌دهد. پس از دریدا «متون، دیگر همان که بودند، نیستند» (رویل، ۱۳۸۸: ۴۷). قرائت شالوده‌شکنانهٔ او طیفی گسترده از متون مختلف کلاسیک تا پست‌مدرن، چون متن‌های افلاطون، شکسپیر، کانت، روسو، هگل، نیچه، سوسور، هوسرل، هیدگر، فروید، کافکا، استروس، لویناس، مالارمه، جویس، باتای، بلانشو و سولرس را در بر می‌گیرد. نوع و زاویهٔ برخورد دریدا با متون و برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌هایی که از تلفیق جهان متن با جهان دریدا ناشی می‌شود، خوانش و روایتی از متن ارائه می‌نماید که در آن، جلب نگاه و چشم‌انداز خواننده به ابعاد و جنبه‌های مغفول‌ماندهٔ متن، منظر و ساحت جدیدی را پیش روی او می‌گشاید.(۷)

۴- مولانا و خوانش قصه‌ها

اولین نکته‌ای که در برخورد با قصه‌های *مثنوی*، توجه مخاطب را جلب می‌نماید، ساختار غریب و نامتعارف آن است، به‌گونه‌ای که شکستن شالودهٔ قصه‌ها، درهم‌تنیدگی یک حکایت با حکایات دیگر در گستره‌ای از مضامین گوناگون، پایان باز و ناتمام قصه‌ها ـ که خود مجال خوانش و قرائت را برای مخاطب می‌گستراند- چند خوانش از یک قصه و ارائهٔ روایت و خوانشی متفاوت از مأخذ قصه‌ها و حکایات، شالودهٔ متعارف و پیش‌فرض‌های مورد انتظار مخاطب را فرومی‌ریزد. مقایسهٔ صورت حکایات و قصص در *مثنوی* با حکایات سنائی، عطار، اوحدی و جامی، نشانگر حدود دخل و تصرف مولاناست. در حکایات مشابه با مثنوی‌های سنائی و عطار، روایت و خوانش مولوی از قصه‌ها، در اسلوب بیانِ آمیخته با تداعی‌های متوالی، استطرادها (نک. یوسف‌پور، ۱۳۸۶)، و برهم‌ریزی نظم روایی داستان رخ می‌نماید. «مولانا اغلب حکایات را پیوسته و یکجا در ظرف تعبیر فرونمی‌ریزد، بلکه برای حصول نتیجهٔ مورد نظر، اجزای داستان را درهم می‌آمیزد» (فروزانفر، ۱۳۸۰: چهارده؛ همچنین نک. زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۳۲۳ و ۱۳۷۸: ۲۴۲). در مجموع سیصد و نود و یک حکایت *مثنوی*، شش حکایتِ مشترک با *حدیقهٔ* سنائی و چهل و دو حکایتِ مشترک با مثنوی‌های عطار وجود دارد که با شیوه و اسلوب روایتگری مولوی بیان شده‌اند (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۵۸ و حیدری، ۱۳۸۶).

جهان قصه‌های *مثنوی* در دو ساحت یا دو سطح که به نوعی درهم تنیده‌اند و هم‌پوشانی دارند، قابل بررسی و بازنگری‌اند. سطحِ نخست در ارتباط با جهانِ متن و کلیت *مثنوی*، در مجموعهٔ گریزها و برگشت‌ها، پرش‌های ذهنی، رفتارهای حلقوی و دایره‌وار، گسست‌های روایی، خوشهٔ تداعی‌ها، استطرادها، تودرتویی قصه‌ها و...، و در یک عبارت در وضع و ساختار غریب قصه‌ها نمود می‌یابد؛ و ساحتِ دیگر، متن اصلی قصه‌ها و حکایات و خوانش و قرائت مولوی از آنهاست. در قیاس متن اصلی قصه‌ها و حکایات *مثنوی* با مآخذ آنها، زدوده‌ها و افزوده‌های جان و جهان مولوی در بسترسازی، موقعیت‌آفرینی، توصیف وقایع و حالات، خلق رابطهٔ علت و معلولی، حس تعلیق و به‌ویژه در گفتگوها و خروجی و ماحصل قصه‌ها نمایان می‌شود. هر دو ساحت جهان قصه‌های *مثنوی* در گرو عنصر یا هنر روایت‌گری مولاناست. «در *مثنوی* شناخت روایت در گرو توجه دقیق به لحظه‌ها و شیوه‌های بیرون شدن راوی از قصه و بازآمدن بدان است. به هر روی نمی‌توان به وضع غریب قصه‌ها در *مثنوی* در مطالعهٔ هنر روایتگری مولانا بی‌اعتنا ماند» (توکلی، ۱۳۸۹: ۶۳).

در خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی، بستر قصه‌ها و خروجی آنها درنگ و رنگی متفاوت می‌یابند. این بستر و خروجی، متأثر از افکار درونی، امیال پنهانی و تکثر گفتمان‌های مختلف و هستی‌های متکثر در زیست‌جهان[1] مولوی است (مجموعهٔ کنش‌ها، پیوندها، آبشخورهای معرفتی، حوزه‌های مطالعاتی، تجربهٔ دنیاهای متکثر و متضاد، تنش‌ها و آمیزش‌ها، جهان‌بینی و...). او از حکایات، روایت و خوانشی متناسب با مقتضای احوال و اهداف خویش ارائه می‌دهد. صرف‌نظر از قصه‌هایی چون حکایت دقوقی (۳/ ۲۳۰۶-۱۹۲۵) که مأخذی برایشان ذکر نشده‌است و شاید ساختهٔ ذهن وقّاد مولوی باشند (نک. فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۹۰-۲۸۹)، توجه به متن اصلی قصه‌ها در مأخذ حکایات و قصه‌های *مثنوی*، روایت و خوانش شالوده‌شکنانهٔ مولوی را نشان می‌دهد. هر قصه در تلفیق با زیست‌جهان و جهان‌بینی مولوی، ماجرای شالوده‌شکنی خویش را دارد و او مفاهیم و دقایقی را برجسته می‌سازد که یا در مآخذ قصه‌ها مغفول مانده و یا به‌سرعت از آن گذشته‌اند.

1. life-word

ورای عواملی چون شیوهٔ سرایش (گفتاربنیادی)، تأثیر مخاطبانِ خاص و عام و حاضر و غائب (فرضی)، و تأثر و تأسی از اسلوب قصه‌پردازی و ساختار روایی قرآن (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴؛ توکلی، ۱۳۸۹ و بخشی، ۱۳۸۶)، قرائت شالوده‌شکنانهٔ مولوی از قصه‌ها را باید در پیوند جان و جهان مولوی با افق عالم غیب، امر متعالی و خالق هستی دنبال و معنا کرد. تأکید، تکیه و خروجی قصه‌ها در حلقهٔ ارتباطی با افق غیب و خالق هستی و وابسته‌ها و ملحقات مفهومی آن، متمایزکنندهٔ روایت و خوانش مولوی از روایت‌های دیگر در مأخذ قصه‌ها و حکایات است. گفتگوها، حالات درونی و موضع‌گیری‌های شخصیت‌ها، حکایات را در سمت‌وسوی چشم‌انداز و افق دید مولوی پیش می‌برد. هر قصه، دریچه و منظری است برای تغییر چشم‌انداز مخاطب و چرخاندن افق نگاه او به سمت خالق هستی. در این پیوند، خروجی و کارکرد قصه‌ها دگرگون می‌شود. در پیوند با خدایی که باشگاه و جایگاه ثابتی ندارد، همه جا هست و هیچ جا نیست، و همهٔ اشیا، اعیان و امور هستی در رفتن به سمت او معنا و اعتبار می‌یابند، مفهوم حرکت، رفتن و شدن (صیرورت) برجسته می‌گردد. در پیوند با خدایی که امکان تغییر و تبدیل را بنیاد نهاده‌است و هر محال از دست او ممکن می‌شود، می‌توان به وقوع ناممکن‌ترین‌ها هم امید داشت:

دست حق باید مر آن را ای فلان — کو بود بر هر محالی کن فکان
هر محال از دست او ممکن شود — هر حرون از بیم او ساکن شود
(۳۰۸۰-۳۰۸۱/۱)

در افقی که قطعیت‌ها و حتمیت‌ها متزلزل می‌شوند و نالهٔ گنهکار بیش از تسبیح مسبّحان ارج می‌یابد و در ساحتی که اشک، تضرع و اضطرار بنده، ورای هر طاعت و انقیادی ارزش دارد، می‌توان به سبب‌سوزی‌ها و دستگیری‌های حق چشم دوخت. محورهای خوانش مولوی از قصه‌های *مثنوی* در پیوند با همین ساحت و افق و ملحقات مفهومی آن شکل می‌گیرد؛ همچنان‌که به تأکیدِ خودِ او، همهٔ ماجراها، وقایع و حالات در جهان قصه‌های *مثنوی* در مسیر حرکت به سمت پروردگار معنا می‌یابد و هر قصه‌ای، نمود و جلوه‌ای است از خالق مطلق:

بار دیگر ما به قصه آمدیم — ما از آن قصه برون خود کی شدیم؟
گر به جهل آییم، آن زندان اوست — ور به علم آییم، آن ایوان اوست

ور بـه خـواب آیـیم، مسـتان ویـیم ور بـه بیـداری، بـه دسـتان ویـیم
ور بگـــرییم، ابـــر پـــرزرق ویـــیم ور بخنـدیم، آن زمـان بـرق ویـیم
ور به خشم و جنگ، عکس قهر اوست ور به صلح و عذر، عکس مهر اوست
مـا کیـیم انـدر جهـان پـیچ پـیچ؟ چون الف، او خود چه دارد؟ هیچ هیچ
(۱۵۱۵-۱۵۲۰/۱)

۴-۱- حرکت: بستری برای خوانش

در *مآخذ احادیث و قصص مثنوی* (فروزانفر، ۱۳۷۶)، چند حکایتِ مشابهِ حکایت «آمدن رسول روم تا امیرالمومنین عمر...» که در دفتر اول *مثنوی* روایت شده، ذکر گریده‌است، اما فروزانفر مأخذ حکایت مولوی را حکایت *اسرارالتوحید* می‌داند. در *اسرارالتوحید* آمده‌است:

شیخ ما گفت که کلب‌الروم رسولی فرستاد به امیرالمؤمنین عمر- رضی الله عنه- چون درآمد سرای او طلب کرد. نشانش دادند. او با خود می‌گفت که این چگونه خلیفه است که مرا نزدیک او فرستاده‌اند؟ چون درِ سرای او بیافت او را عجب آمد. پرسید از حاضران، گفتند به گورستان رفته‌است. بر اثر او برفت. او را دید در گورستان به میان ریگ فرو شده و به خویشتن افتاده. پس رسول گفت حکم کردی و داد دادی، لاجرم ایمن و خوش نشسته‌ای، و ملک ما حکم کرد و داد نکرد و پاسبان آورد و بر بام کرد و ایمن نخفت (نک. همان: ۶۷).

به باور فروزانفر، روایت ابوسعید برگرفته از حکایتِ محمدبن عمر واقدی در *فتوح‌الشام* است که وی با حذف کرامت‌های عمر و نوعی اختصار، آن را در *اسرارالتوحید* نقل کرده‌است. حکایت *فتوح‌الشام* به اختصار چنین است:

قیصر روم یکی از نصرانیان را برای به قتل رساندن عمر راهی یثرب کرد. او خلیفه را تعقیب کرد و بالای درختی لابه‌لای برگ‌ها پنهان ماند تا فرصتی بیابد. عمر زیر همان درخت، سنگی زیر سرگذاشته و خوابیده بود. به محض این‌که نصرانی خواست اقدامی کند، ناگهان شیر درنده‌ای از بیابان سررسید و شروع کرد دور خلیفه گردیدن و به احترام، پاهایش را لیسیدن! هاتفی ندا در داد: ای عمر! چون به عدل پرداختی، این‌چنین در امانی. خلیفه که بیدار شد، شیر هم آنجا را ترک کرد. نصرانی که سخت تحت تأثیر قرار گرفته بود، خود را به دامن خلیفه انداخت، دستهایش را بوسید و گفت: پدر و مادرم فدای تو باد، چگونه انسانی هستی که درندگان از تو حفاظت می‌کنند و فرشتگان از تو تعریف و جنّیان تو را می‌شناسند. آنگاه خود را معرفی کرد و علت آمدنش را به مدینه گفت و سپس به دست وی اسلام آورد (نک. همان: ۶۹).

در حکایت ابوسعید، وقتی رسول روم درِ سرای عمر را می‌بیند، متعجب می‌شود و با دیدنِ خوابِ او در گورستان، با خویشتن نجوا می‌کند و در مقایسهٔ ملک خویش و خلیفهٔ مسلمانان، خوابِ ایمن و آسوده و بدون نگهبانِ عمر را نتیجهٔ حکم‌های عادلانه‌اش می‌داند. در این حکایت، دلیل آمدن رسولِ روم معلوم نیست و حکایت بدون گفت و شنودی، با برداشت رسول روم به اتمام می‌رسد.

در حکایت واقدی، رسول روم به قصدِ کشتن عمر وارد مدینه می‌شود، دلیل آمدنش مشخص است و حتماً انگیزهٔ کافی برای انجام مأموریتش دارد. برای آگاه کردن چنین شخصی، نیاز به مؤلفه‌های دیداری و بیرونی است تا عظمت عمر را درک کند. او با دیدن شیر درنده، شنیدن صدای هاتف و این‌که فرشتگان و جنّیان عمر را می‌شناسند و می‌ستایند، خود را معرفی می‌کند و اسلام می‌آورد. واقدی با تکیه بر کرامات عمر، تفاوت عمر و دلیل اسلام آوردن نصرانی را نشان می‌دهد.

در حکایت مولوی، دلیل آمدن رسول روم بیان نمی‌شود، اما فضا و بستر حکایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گویی رسول روم آمده تا جواب سؤال‌هایی را که در مهد علم، یونان و روم، نیافته‌است از عمر جویا شود. مولوی از سؤالِ رسول که به دنبال قصر خلیفه است، او را به قصر عمر رهنمون می‌شود، اما قصر عمر با قصرهای متعارف فرق دارد (مر عمر را قصر، جان روشنی است (۱۳۹۸/۱)). اگر رسول قابلیت دیدن و امکان درک قصرِ روشنِ جان عمر را داشته باشد، چه طرفه‌ها و شگفتی‌ها که نخواهد دید. مولوی بر عنصر دیدن، از بین بردن موانع دیدن و گستردگی افق دید تکیه می‌کند تا بستر دیدار رسول و عمر را آماده سازد. در حکایات دیگر رسول با حس تعجب یا نگاه تحقیرآمیز و یا به قصد قتل در پی عمر است، اما رسولِ حکایتِ مولوی بی‌قرار است، به شتاب راه می‌پیماید و برای دیدن عمر بی‌تابی می‌کند:

دیده را بر جستن عمّر گماشت رخت را و اسپ را ضایع گذاشت
هر طرف اندر پی آن مرد کار می‌شدی پرسانِ او دیوانه‌وار
(۱۴۱۵-۱۴۱۶/۱)

نوع دیدن و جنس نگاهی که مولوی در آغاز داستان طرح می‌نماید، هنگام حرکت در پی عمر، در رسول جان می‌گیرد و او حقایق (قصرِ روشنِ جانِ عمر) را درمی‌یابد. رسول وقتی عمر را می‌بیند، جرأت نزدیک شدن ندارد و اگرچه عاملی بیرونی، چون نبودن

نگهبان، حضور شیر درنده، جنّیان و...، او را منقلب نکرده‌است، هیبت و شکوهی از عمر می‌بیند که او را به حیرت وامی‌دارد:

آمد او آنجا و از دور ایستاد — مر عمر را دید و در لرز اوفتاد
هیبتی زان خفته آمد بر رسول — حالتی خوش کرد بر جانش نزول
(۱۴۲۱-۱۴۲۲/۱)

رسول از شکوه و هیبتِ عمر به احترام و آرام می‌نشیند تا بعد از یک ساعت عمر از خواب بیدار می‌شود. در روایت مولوی، عمر به‌گرمی پذیرای رسول روم می‌شود، به‌گونه‌ای که ترس او از بین برود. سپس آن دو به گفتگو می‌نشینند. هم رسول، سؤال‌های بسیار دارد و هم عمر او را طالب و تشنهٔ اسرار می‌یابد. گفت‌وشنودها و سؤال‌ها و پاسخ‌ها متضمن مباحث دقیق عرفانی است و جنس سؤال‌ها و دغدغه‌های جاری در حکایت، نشانِ طالب راستین و عارف واصل را می‌دهد. در نهایت رسول روم مأموریتش را فراموش می‌کند، گویی یافتن پاسخ سؤال‌ها مأموریتش بوده و یا مسیری که همپای عمر طی کرده، نوع مأموریتش را تغییر داده‌است:

آن رسول از خود بشد زین یک دو جام — نی رسالت یاد ماندش، نی پیام
(۱۵۳۸/۱)

همچنین کلِ حکایتِ واقدی و مجموعهٔ کرامات عمر را مولوی در یک بیت و در نتیجه‌گیری رسول روم نشان می‌دهد:

هرکه ترسید از حق و تقوی گزید — ترسد از وی جن و انس و هرکه دید
(۱۴۳۱/۱)

یکی از مفاهیم و کلیدواژه‌های دستگاه فکری مولوی مفهوم حرکت است، اگر بالیدن، رشد کردن و اوج گرفتنی باشد، در پویایی، حرکت، رفتن و شدن اتفاق می‌افتد، نه در ایستایی و سکون. این جوهرهٔ حرکتِ مداوم، در پیوند با پروردگاری که باشگاه و جایگاه ثابتی ندارد، پی‌ریزی می‌شود:

بی‌نهایت حضرت است این بارگاه — صدر را بگذار صدر تست راه
(۱۹۶۲/۳)

از دیگر سو، بازتابِ باورِ مولوی به حرکت مداوم را در شیوهٔ روایی و طرح مفاهیم مثنوی نیز می‌توان دید، چنان‌که او در طرح چندباره و متفاوتِ مفاهیم و در گریزهای

روایی خویش، خواننده را از قصه‌ای به قصه‌ای و از دفتری به دفترِ دیگر به دنبال خود می‌کشاند. حکایت ابوسعید با تلنگری گذرا و موقتی در درون رسول روم به پایان می‌رسد، در حکایت واقدی رسول روم به واسطهٔ کراماتی که دید و ترسی که او را تحت تأثیر قرار داد، اسلام می‌آورد؛ اما در حکایت مولوی، مفهوم حرکت، آن هم به توالی و تداوم، زیرساخت خوانش قصه است، معنایی که در مأخذ داستان، پنهان و در حاشیه است: رسول روم به قصد دیدار عمر از روم حرکت می‌کند و در مدینه به دنبال خلیفه می‌گردد، و در حرکت به سمت او، کم‌کم جنس نگاهش تغییر می‌یابد، مأموریتش عوض و یا بی‌اهمیت می‌شود و آن را فراموش می‌کند. این تغییر تدریجی که با حرکت رسول روم آغاز شده بود، در هم‌کلامی و هم‌گامی با عمر، در بستر سؤال‌ها و جواب‌ها و در بسط و تعالیِ حقیقتِ وجودی رسول نمایان می‌شود:

والله اندر قدرت الله شد آن رسولِ اینجا رسید و شاه شد
(۱۵۳۹/۱)

۴-۲- خوانش بر بستر تغییر افق دید و چشم‌انداز

فروزانفر می‌نویسد که روایت «خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی...» را به‌صورتی که در *مثنوی* نقل شده، در هیچ مأخذی نیافته‌است و ظاهراً حکایت مذکور، با تصرفی که از خصایص مولاناست، باید مأخوذ از روایتی باشد که در *احیاءالعلومِ* غزالی بدین‌گونه آمده‌است:

انسان بر اثر غضب به هیجان می‌آید و تحت تأثیر قرار می‌گیرد. بنابراین یک فرمانروا باید مواظب باشد که به هنگام خشم، کسی را مجازات نکند، چون ممکن است بیش از حدِ لازم مجازات کند و چه‌بسا به تغییراتی در حالات وی منجر شود، آن‌گونه که تشفّی و آرامش خود را در به کار بردن خشم بیابد و از آن حظّ و بهره بَرَد. باید هرگونه انتقام‌جویی و پیروزی بر خصم برای خدا باشد، نه برای خود. به همین مناسبت نقل شده‌است که روزی عمر شخصی را در حال مستی دید؛ خواست جلب و تعزیرش کند، اما چون دشنام گفت رهایش کرد و بازگشت. گفتند ای امیرالمؤمنان، چرا وقتی ناسزا گفت، رهایش کردی؟ پاسخ داد برای این که مرا به خشم آورد. اگر من در آن حالت تعزیزش می‌کردم، برای ارضای نفس خودم بود و نه رضای خدا. من دوست ندارم برای ارضای نفس خود کسی را تنبیه کنم. باز نقل کرده‌اند عمربن عبدالعزیز نسبت به کسی شدیداً به خشم آمد، [ولی با خونسردی به او] گفت چون مرا به خشم آوردی، در چنین حالتی مجازاتت نمی‌کنم (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۴۴-۱۴۳).

غزالی حکایت فوق را در بیان شیوهٔ فرمانروایی و صرفاً به عنوان شاهدِ مدّعا طرح می‌کند، اما در خوانش مولوی شخصیت حکایت عوض می‌شود. مولوی گاه حکایات را بدون انتساب به شخصی خاص روایت می‌کند و گاه به همان صورت که در مأخذ حکایت آمده‌است. او گاهی نیز در خوانش خود نام اشخاص را به تناسب رفتار و موضوع حکایت عوض می‌کند. مثلاً در مأخذ داستان «پیرِ چنگی»، کسی که خواب می‌بیند و به دنبال پیر چنگی راهی گورستان می‌شود، ابوسعید ابوالخیر است، اما مولوی برای بسترسازی و برجسته‌نمایی ترس و اضطراب پیرچنگی به علت شغل و آلت موسیقیِ همراهش، به جای ابوسعید که عارفی میانه‌رو و اهل عشق و ذوق و وجد و حال است، عمر را جایگزین می‌کند که خلیفه‌ای است جدی، سخت‌گیر و مخالف موسیقی (نک. همان: ۸۶).

در خوانش مولوی از ماجرای مست و عمر (حکایت خدو انداختن...)، مکانِ وقوعِ ماجرا، عرصهٔ کارزار است، نه کوی و برزن؛ و آنچه مایهٔ خشم و عصبانیت می‌شود، آب دهان انداختن است. در هنگامهٔ جنگاوری، به دلیل فضا و شرایط موجود، کنترل خشم و عصبانیت بسیار سخت‌تر از شرایط عادی و معمولی (رد شدن از کوچه و محله) است؛ همچنان‌که پرتاب آب دهان به صورت کسی، بسیار تحریک‌کننده‌تر و تحقیرآمیزتر از دشنام دادن است. شاید مولوی به دلیل مکان وقوع ماجرا (میدان جنگ) و عنصر شجاعت و جنگاوری، حضرت علی را به جای عمر نشانده‌است.

در ماجرای غزالی، شخص مست از عمر سؤال نمی‌کند که چرا رهایش کرده‌است، بلکه اطرافیان علت را می‌پرسند، اما در حکایت مولوی، اولین و طبیعی‌ترین واکنش با سؤال‌های دشمن نشان داده می‌شود. او در پنج بیت متوالی، سؤال خویش را به انحای مختلف طرح می‌کند تا دلیل این عمل را بفهمد. این سؤال‌ها که به اصرار و در دفعات پرسیده می‌شود، زمینهٔ رشد و بالندگی خصم را فراهم می‌سازند. همهٔ جان و جهان علی (ع) در نسبت با پروردگار و در پیوند با امر متعالی و افق ازلی شکل و معنا می‌گیرد؛ همه اعمال، حالات و وقایع نیز با او و در ارتباط با اوست:

چون درآمد علتی اندر غزا — تیغ را دیدم نهان کردن سزا
تا آحبَّ لِلّه آید نام من — تا که ابغض لِلّه آید کام من
تا که اعطا لِلّه آید جود من — تا که امسک لِلّه آید بود من
بخل من لِلّه عطا لِلّه و بس — جمله لِلّه‌ام نیم من آن کس
(۳۸۱۷-۳۸۲۰/۱)

حضرت علی (ع) در پیوند نیات، افکار و اعمالش با امر متعالی، جنبیدن نفس خویش را دلیل نکشتن دشمن می‌داند (۳۹۹۲/۱-۳۹۹۱). ازآنجاکه علی (ع) مجرای تجلی صفات حق است و رحمت حق بر غضبش پیشی می‌گیرد، او نیز خشم را فرو می‌خورد و از دشمن تفقد می‌کند (۳۸۴۳/۱-۳۸۴۰).

خوانش مولوی، نگاه مخاطب را به افق و چشم‌اندازی دیگر متوجه می‌سازد، افقی که در آن نه‌تنها علی از خواستهٔ نفسش می‌گذرد، بلکه گاه معصیتی هم می‌تواند سکوی پرتاب گناهکار باشد. خدای مولوی، خالق امکان‌ها، امکان هر تغییر و تبدیلی را فراهم می‌سازد. در این ساحت چون هر قطعیت و حتمیتی فرو می‌ریزد، انسان می‌تواند به هرچه امید ندارد، امیدوارتر باشد. از این رو مولوی با فروریزی تقابل‌های متن، داستان را به پایان می‌برد؛ تقابل‌هایی که همواره خوبی را بر بدی، خیر را بر شر و طاعت را بر معصیت برتری می‌دهند. او هر گناهی را که سبب‌سازِ آگاهی شود، هر معصیتی را که سکوی پرتاب باشد و هر خطایی را که سبب قرب و تعالی گردد، بسیار ارجمندتر از طاعت و عباداتی می‌داند که از روی عادت است و حجب‌ساز و عجب‌آفرین. خروجی داستان در خوانش مولوی نیز بر همین نکته تأکید دارد:

معصیت کردی به از هر طاعتی — آسمان پیموده‌ای در ساعتی
بس خجسته معصیت کان کرد مرد — نه ز خاری بردمد اوراق ورد؟...
(۳۸۴۵-۳۸۴۶/۱)

ناامیدی را خدا گردن زَدَست — چون گنه مانند طاعت آمدست
چون مبدّل می‌کند او سیئات — طاعتی‌اش می‌کند رغم وُشاة
(۳۸۵۲-۳۸۵۳/۱)

۴-۳- اشک و رحمت: نگاه متفاوت، خوانش متفاوت

فروزانفر مأخذ حکایت «شیخ احمد خضرویه و کودک حلوافروش» را که یکی از حکایت‌های جذاب و زیبای *مثنوی* است، قصه‌ای می‌داند که در *رسالهٔ قشیریه* و *تذکرة‌الاولیاءِ* عطار ذکر شده‌است. این حکایت در *تذکرة‌الاولیا* چنین آمده‌است:

چون او [احمد خضرویه] را وفات نزدیک آمد، هفتصد دینار وام داشت و همه به مساکین و مسافران خرج کرده بود و در نزع افتاد و غریمانش همه به‌یک‌بار بر بالین او گرد آمدند. احمد در آن حالت در مناجات آمد. گفت: «الهی! مرا می‌بری و گرو ایشان جان من است و من به گروم

نزدیک ایشان. چون وثیقهٔ ایشان می‌ستانی، کسی را برگمار تا به حق ایشان قیام نماید، آنگه جان من بستان». در این سخن بود که کسی در بکوفت که «غریمان شیخ! بیرون آیید». همه بیرون رفتند و زر خود تمام بستدند. چون وام گزارده شد، جانِ احمد جدا شد، رحمه‌الله (عطار نیشابوری، ۱۳۶۰: ۳۵۵).

خلاصهٔ این حکایت به شکل دیگری در *اسرارالتوحید* چنین آمده‌است:

حسن مؤدب، خادم ابوسعید، برای کمک به درویشان، بسیار قرض می‌کرد. روزی طلبکاران بر در خانقاه جمع شدند. ابوسعید گفت که همه وارد خانقاه شوند. کودکی شکرینه‌فروش بر در خانقاه می‌گشت، به دستور ابوسعید کودک را به خانقاه آوردند و همه از شکرینهٔ او خوردند. کودک چندین‌بار تقاضای زر کرد و هر بار ابوسعید گفت: «پدید آید». کودک مستأصل و نگران از تنبیه استاد به گریه افتاد. در همان لحظه شخصی وارد شد و کیسه‌ای زر جلوی شیخ گذاشت که همهٔ وام‌ها به‌وسیلهٔ آن ادا شد. شیخ گفت این زر در بند اشک این کودک بوده‌است (نک. فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۶۴-۱۶۳)

حکایت شیخ احمد خضرویه و کودک حلوافروش در *مثنوی*، ترکیبی از قصهٔ عطار و حکایت ابوسعید است که با چاشنی داستان‌پردازی و گریزهای مولوی‌وار روایت شده‌است. در حکایت عطار، شیخ با خدا به گفتگو می‌نشیند که «الهی! مرا می‌بری و گرو ایشان جان من است». شیخ به امداد غیبی باور دارد، اما ایمان در عمق جانش ریشه ندوانده است. وام گزارده می‌شود و قصه پایان می‌یابد. در حکایت ابوسعید، ایمانِ شیخ فقط با عبارت «پدید آید» بر مخاطب آشکار می‌شود. کودک حلوافروش سه بار تقاضای زر می‌کند تا به گریه می‌افتد و آنگاه وام گزارده می‌شود و شیخ می‌گوید: «این زر در بند اشک این کودک بوده‌است». اما در خوانش مولوی، شیخ از وام و وامخواه با خدا سخن نمی‌گوید، بلکه با خویش نجوا می‌کند:

شیخ گفت این بدگمانان را نگر نیست حق را چهارصد دینار زرد؟
(۳۹۱/۲)

در لحظه‌ای که این نجوا در دل شیخ می‌پیچد، نمود بیرونیِ ایمان درونی شیخ نیز در بانگ کودک حلوافروش به گوش می‌رسد (پیوستار درون و بیرون):

کودکی حلوا ز بیرون بانگ زد لاف حلوا بر امید دانگ زد
(۳۹۲/۲)

در اولین تقاضای کودک برای بهای حلوا و با شنیدن پاسخ شیخ (شیخ گفتا از کجا آرم درم؟)، گریهٔ دردمندانهٔ کودک آغاز می‌شود:

کودک از غم زد طبق را بر زمین — ناله و گریه برآورد و حنین
می‌گریست از غبن کودک های‌های — کای مرا بشکسته بودی هر دو پای
(۴۰۴-۴۰۵/۲)

اگرچه مسبب‌الاسبابِ مولوی گاه سبب‌سوزی می‌کند، اما در بیشتر امور، کارهای هستی را براساس رابطهٔ علّی، عادت‌ها و سنت‌ها جاری می‌نماید. شیخ ایمان دارد که پروردگار وامش را ادا می‌کند، اما باید مجرای علت و معلولی آن شکل بگیرد که گریهٔ کودک، نمود عجز و تضرع بنده و از شروط استجابت دعاست. در روایت مولوی چند بار بر گریهٔ کودک تأکید می‌شود:

تا نماز دیگر آن کودک گریست — شیخ دیده بست و در وی ننگریست
(۴۱۳/۲)

مولوی این باور را در گریز گریهٔ کودک می‌پروراند که کودک (کودک جان) باید بگرید؛ گریه، اوج اضطرار و استیصال و لحظهٔ فروریزی غرور و عُجب بنده به توانایی‌ها و امکانات بشری است و این زیرساختی است که مولوی در حکایات بسیاری آن را بیان می‌دارد (نک. بی‌نظیر، ۱۳۸۶: ۱۱۹-۱۱۸). مفهوم دیگری که مولانا بر اصل قصه می‌افزاید، این است که گریه بهانه‌ای است برای جوشیدن بحر رحمت الهی:

گفت آن دینار اگرچه اندک است — لیک موقوفِ غریوِ کودک است
تا نگرید کودک حلوافروش — بحر رحمت در نمی‌آید به جوش
(۴۴۳-۴۴۴/۲)

در حکایت عطار و بوسعید، تکیهٔ اصلی بر وام شیخ و باور او به ادای آن توسط پروردگار (لطف غیبی) است، اما در خوانش مولوی تکیه بر برجسته‌سازی یکی از شرایط استجابت دعاست؛ تکرار و طولانی شدن گریهٔ کودک تا نماز شام و جمع شدن غریمان گرد کودک، مقدمه‌ای برای آگاهی مخاطب به این نکته است که «گر همی خواهی که آن خلعت رسد/ پس بگریان طفل دیده بر جسد» (۴۴۶/۲). اشکِ ناشی از اضطرار و استیصال بنده که دریای رحمت حق را به جوش می‌اندازد، بستر وقوع ناممکن‌ها، و ورق‌گردانی و سبب‌سوزی پروردگار را فراهم می‌نماید.[۸]

۴-۴- خوانش بر بستر انکسار و اضطرار

فروزانفر مأخذِ حکایتِ «بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است» را حکایتی در *قصص‌الانبیا* می‌داند:

> آورده‌اند که مردی روزی هزار مرتبه شیطان را لعنت می‌کرد. اتفاقاً روزی خوابیده بود که تازه‌واردی وی را بیدار کرد و گفت برخیز که دیوار در حال فروریختن است. پرسید تو که هستی که برای من این چنین دلسوزی می‌کنی؟ گفت شیطانم! پرسید چگونه ممکن است، درحالی‌که من روزی هزار بار تو را لعنت می‌کنم. شیطان گفت من از مقام والای شهیدان در نزد خدا خبر دارم، ترسیدم از این‌که (با فروریختن این دیوار کشته شوی و) به آنان بپیوندی، آنگاه به مقامی که ایشان رسیده‌اند، تو نیز برسی! (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۲۲).

همچنین فروزانفر حکایتی در *البیان و التبیین* و *تلبیس ابلیس* (با مختصر اختلافی در عبارت) یافته‌است که نظیر حکایت فوق و دربرگیرندهٔ مفاهیم بنیادی دربارهٔ شیطان و گناه و تلاش شیطان برای جلوگیری از پشیمانی و تضرع بنده است:

> ابوحازم وارد مسجد دمشق شد و شیطان وسوسه‌اش کرد که وضویت باطل شده‌است. ابوحازم این یادآوری را نشانهٔ خیرخواهی شیطان تلقی کرد (همان).

در مأخذی که فروزانفر برای حکایت مولوی بیان می‌کند، شخص خاصی مورد نظر نیست. حضور شیطان برای بیدار کردن مرد یک اتفاق معمولی است که چندان سؤال‌برانگیز نیست، هر رهگذری ممکن است با دیدن چنان صحنه‌ای و احتمال فروریختن دیوار، شخص خفته را بیدار کند. داستان رابطهٔ علت و معلولی چندان محکمی نیز ندارد. مرد خفته با توجه به این‌که روزی هزار بار شیطان را لعنت می‌کرده‌است، از کار شیطان متعجب می‌شود. شیطان می‌گوید تو را بیدار کردم تا شهید نشوی، چراکه مقام شهدا نزد پروردگار بسیار والاست؛ اما این دلیل محملی ندارد، زیرا کسی با مرگ به‌واسطهٔ فروریختن دیوار، شهید نمی‌شود.

حکایت در خوانش مولوی در پیوند با خال مؤمنان، معاویه، شکل می‌گیرد. معاویه در قصر خوابیده‌است و شیطان او را بیدار می‌کند تا نمازش فوت نشود. در بافتار قصر معاویه، مقولهٔ خواب، دغدغهٔ فوت نماز توسط شیطان، رابطهٔ علی و معلولی داستان و حس تعلیقی که ایجاد می‌شود، حکایت را باورپذیر می‌سازد. در حکایات فوق یا گفتگویی صورت نمی‌گیرد و یا در حد دو یا سه جمله به اتمام می‌رسد، اما در روایتگری مولوی، گفتگو تمهیدی است برای ایجاد حس تعلیق تا خواننده را برای رسیدن به دلیل عملکرد

شیطان به دنبال خود بکشاند. شیطان چهره‌اش را چون نیتش پنهان می‌سازد (در پس پرده نهان می‌کرد رو (۲۶۱۶/۲)). وقتی معاویه ابلیس را می‌شناسد، از او می‌پرسد به چه دلیل برای نماز بیدارش کرده‌است. برخلاف ابوحازم، معاویه نیک می‌داند که محال است ابلیس قدم خیر بردارد. پنهان‌کاری و اصرار ابلیس و انکار و ناباوری معاویه، بسترساز گفتگویی درازدامن می‌شود (۱۸۷ بیت). همچنین دلایل بسیار و دفاعیهٔ طولانی ابلیس در برجسته کردن سابقه‌اش، مِهر دیرینش به پروردگار، دلیل ترک سجده‌اش و...، برای آن است که خیرخواهی خود را به معاویه بقبولاند.

پس از گفتگوهای طولانی و سماجت و اصرار ابلیس بر خیرخواهی خویش، معاویه به استیصال می‌رسد و با ناله از پروردگار یاری می‌طلبد (۲۷۱۵/۲-۲۷۱۴). او حرف‌های ابلیس را باور نمی‌کند، زیرا دلش از گفتار وی آرام نیافته‌است:

دل نیارامد ز گفتار دروغ — آب و روغن هیچ نفروزد فروغ
در حدیثِ راست آرامِ دل است — راستی‌ها دانهٔ دامِ دل است
(۲۷۴۳-۲۷۴۴/۲)

پس از این‌همه اصرار و انکار و سؤال و جواب، خواننده منتظر دلیلی قانع‌کننده است تا عمل شیطان را باور کند. سرانجام شیطان خسته می‌شود و اعتراف می‌کند:

از بُن دندان بگفتش بهر آن — کردمت بیدار، می‌دان ای فلان
تا رسی اندر جماعت در نماز — از پیِ پیغامبرِ دولت‌فراز
گر نماز از وقت رفتی مر ترا — این جهان تاریک گشتی بی ضیا
از غبین و درد رفتی اشک‌ها — از دو چشم تو مثال مشک‌ها
(۲۷۷۳-۲۷۷۶/۲)

ابلیس نیک می‌داند که در محضر پروردگار، اشک، آه، انکسار و استیصال چه اعتباری دارد؛ اشکی که دریای رحمت را به جوش می‌آورد، بهانه‌ای است که نه‌تنها گناه خود شخص، بلکه گناه همهٔ گناهکاران بخشیده شود. تکیه بر استیصال و انکسار بنده یکی دیگر از مفاهیم دستگاه فکری مولاناست که در خوانش او از قصه‌ها نمود می‌یابد. در محضر خالقی که کمال و قدرت مطلق است، نه طاعت راه به دهی دارد و نه انقیاد، آنچه در این ساحت اعتبار دارد، شکسته‌دلی و اضطرار است:

آن یکی گفتا بده آن آه را — وین نماز من ترا بادا عطا
(۲۷۸۴/۲)

۵- نتیجه‌گیری

شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های قرائتِ متون است که در باور به عدم قطعیت معنا، امکان خوانش جدیدی از متن را فراهم می‌کند و هر خوانش نیز، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنایی دیگر را به دنبال می‌آورد. خوانش شالوده‌شکنانه با برجسته‌سازیِ حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌ماندهٔ متن و به حاشیه راندن و کم‌رنگ نمودن معانی ثابت و تکراری آن، معنایی دیگر خلق می‌کند.

در توجه به متن اصلی قصه‌های *مثنوی* و قیاس آنها با مأخذ قصه‌ها، تأثیر زیست‌جهان مولوی نمایان می‌شود. جهان قصه‌های *مثنوی* پیوندی تنگاتنگ با چشم‌انداز مولوی دارد. این چشم‌انداز خوانشی را رقم زده‌است که براساس آن در لایه‌های عیان و نهان و در خروجی و ماحصل قصه‌ها، یکی از وابسته‌ها و ملحقات مفهومی جهان‌بینی مولوی رخ می‌نماید.

چنان‌که در حکایت رسول روم دیده می‌شود، حرکت یکی از مفاهیم مرتبط با محورهای خوانش قصه‌ها در *مثنوی* است. همهٔ اعیان، اشیا و امور هستی در نسبت با پروردگار و در حرکت به سمت او معنا و اعتبار و رشد و تعالی می‌یابند. جوهرهٔ حرکت را در اسلوب روایتگری مولوی نیز می‌توان مشاهده کرد. مولوی خواننده را برای کشف معناهای پراکنده و برای درک بهتر و عمیق‌تر، به دنبال خود از قصه‌ای به قصه‌ای دیگر، از مضمونی به مضمونی دیگر و از دفتری به دفتری دیگر می‌کشاند.

امکانِ تغییر و تبدیل در رخدادها و وقایع هستی از دیگر مفاهیم مرتبط با خوانش مولوی است که باعث زایش و تکثر معنا می‌شود. در منظر و چشم‌انداز مولوی همهٔ هستی در نسبت و پیوند با خالق هستی معنا می‌یابند. در ارتباط با خالق امکان‌ها، می‌توان از قطعیت‌ها و حتمیت‌ها فراتر رفت و هر تغییر و تبدیلی را چشم داشت. چنان‌که در حکایت «خدو انداختن...» دیده می‌شود، در این تبدیل‌ها گاه معاصی و اشتباهات، سکوی پرتاپ و زمینهٔ تقرب‌اند.

از دیگر محورهای خوانش مولوی از قصه‌ها و حکایات می‌توان به تغییر اتفاقات و رخدادها به بهانهٔ اشک و تضرع و یا انکسار و استیصال بنده (اشک کودک حلوافروش و حسرت و انکسار معاویه از فوت شدن نمازش) اشاره کرد. در افقی که نه طاعت محلی از

اعراب دارد و نه انقیاد، فقط اضطرار و تضرع است که دریای رحمت حق را به جوش می‌اندازد و تمهیدی می‌شود برای فروریزی قطعیت‌ها، وقوع ناممکن‌ها و سبب‌سوزی‌ها.

تکیه‌ها، تأکیدها، زدوده‌ها و افزوده‌های جهان قصه‌ها در خوانش مولوی، پیوندی تنگاتنگ با چشم‌انداز مولوی، یعنی امر متعالی و خالق هستی دارند. این پیوند باعث تکثر و زایش معنا شده و در برهم‌ریزی نتایج قطعی امور، از فسردگی و انجماد معنا جلوگیری می‌کند.

پی‌نوشت

۱- برای آگاهی بیشتر از خوانش‌ها و پنداشت‌های متفاوت از دریدا و کار فکری او، نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۲۱۳- ۲۷۹؛ رویل، ۱۳۸۸: ۲۴۸-۲۲۹ و حقیقی، ۱۳۸۷: ۸۴-۸۳ و ۱۸۰.

۲- «بسیاری از پیشگامان پست‌مدرنیته در فلسفه، از نیچه تا دریدای متأخر... برای رساندن و انتقال پیام خود به طور وسیع از زبان الاهیات، به‌ویژه الاهیات آخرزمانی، بهره جسته‌اند... من تجربه دینی پست‌مدرن را که اینک در دسترس ماست، عرفان ثانویت می‌نامم. این عرفان شکلی از آگاهی دینی است که فعالانه واجد همهٔ خصلت‌های وضعیت پست‌مدرن است که محافظه‌کارانِ مانده از عصر روشنگری را بیم داده و لرزه بر اندامشان می‌افکند... خودِ عرفانِ کلاسیک درواقع نوعی نوشتنِ عصیانگر و خرابکارانه بود، و نیز می‌توان عرفان پست‌مدرن جدید ما را استمرار سنت کهن و ریشه‌دار ساختن آن تلقی کرد» (نک. کیوپیت، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۷).

۳- برای آگاهی از خوانش‌های افرادی چون پیستاک، تیلور، کپوتو، کوارود و فوشی، وارد و هارت، نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۲۷۴.

۴- برای آشنایی بیشتر با شالوده‌شکنی مولوی، نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴ و بی‌نظیر، ۱۳۸۶.

۵- همهٔ ارجاعات این مقاله به *مثنوی*، به تصحیح توفیق سبحانی (مولوی، ۱۳۸۱) است که به ذکر شمارهٔ دفترها و ابیات بسنده می‌شود.

۶- با تکیه بر مؤلفه‌های مختلف و تغییر محور کانونی، تعریف‌های بسیاری از شالوده‌شکنی ارائه شده‌است: با تأکید بر مرکزمحوری و مرکزگریزی (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۵۳ و کلیگز، ۱۳۸۸: ۹۰)، با توجه بر نفی تقابل‌های دوگانه و تزلزل در باورها و قطعیت‌ها (نوریس، ۱۳۸۸: ۱۲؛ کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۲؛ حقیقی، ۱۳۸۷: ۵۸-۵۷؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۸۲ و رویل، ۱۳۸۸: ۱۷۶-۱۷۵)، با تکیه بر معنای متن (کالینز، ۱۳۸۰: ۱۵۰ و مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴:

۱۸)، با تأکید بر رهیافتی در خوانش متون (کالر، ۱۳۸۲: ۱۷۰؛ کلیگز، ۱۳۸۸: ۸۹؛ مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۱۸ و ضمیران، ۱۳۸۶: ۴۶ و ۷۱) و با تکیه بر واژگونی انگاره‌های متافیزیکی و سنت فلسفی غرب (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۵۳-۴۵۲ و رویل، ۱۳۸۸: ۴۹).

۷- برای آشنایی بیشتر با خوانش‌های دریدا از متون مختلف، نک. دریدا، ۱۳۸۰ و ۱۳۸۱؛ نوریس، ۱۳۸۸؛ رویل، ۱۳۸۸؛ کالینز، ۱۳۸۸؛ برتنس، ۱۳۸۷؛ مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴؛ ضیمران، ۱۳۸۶ و احمدی، ۱۳۸۰.

۸- در زمینه تأثیر دعا و تضرع بنده بر سبب‌سوزی‌های پروردگار و فروریزی قطعیت‌ها و وقوع ناممکن‌ها، نک. بی‌نظیر، ۱۳۸۶.

منابع

آلموند، یان (۱۳۹۰)، *تصوف و ساختارشکنی: بررسی تطبیقی آراءِ دریدا و ابن‌عربی*، ترجمهٔ فریدالدین رادمهر، تهران: کتاب پارسه.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

بخشی، اختیار (۱۳۸۶)، «تأثیرپذیری مولوی از قصه‌های قرآن در داستان روستایی و شهری در مثنوی»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژهٔ داستان‌پردازی مولوی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، صص ۳۱-۹.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۷)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

بی‌نظیر، نگین (۱۳۸۶)، «نگرش ساختارشکنانهٔ مولانا در مفهوم دعا»، *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۴ (پیاپی ۳۶)، صص ۱۲۲-۱۰۶.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۶)، «واسازی دریدا در برداشت آشنایان با سنت‌های عرفانی شرق»، *مجموعه‌مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۹۳-۱۸۳.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، تهران: سخن.

پین، مایکل (۱۳۸۰)، *لکان، دریدا، کریستوا*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.

حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۷)، *گذار از مدرنیته: نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، تهران: آگه.

حیدری، علی (۱۳۸۶)، «تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژهٔ داستان‌پردازی مولوی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱۴-۹۳.

دریدا، ژاک (۱۳۸۰)، «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: حوزهٔ هنری، صص ۲۱۷-۲۰۷.
ـــــــــ (۱۳۸۱)، *مواضع*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
رویل، نیکلاس (۱۳۸۶)، *ژاک دریدا*، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: مرکز.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳)، *بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*، تهران: علمی.
ـــــــــ (۱۳۷۴)، *سر نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، تهران: علمی.
ـــــــــ (۱۳۷۸)، *با کاروان حلّه: مجموعهٔ نقد ادبی*، تهران: علمی.
ضیمران، محمد (۱۳۸۶)، *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۶۰)، *تذکرةالاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶)، *احادیث و قصص مثنوی*، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــ (۱۳۸۰)، *شرح مثنوی شریف*، تهران: علمی و فرهنگی.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
کالینز، جف (۱۳۸۸)، *دریدا: قدم اول*، ترجمهٔ علی سپهران، تهران: پردیس دانش.
کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
کیوپیت، دان (۱۳۸۷)، *عرفان پس از مدرنیته*، ترجمهٔ الله‌کرم کرمی‌پور، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
مک‌کوئیلان، مارتین (۱۳۸۴)، *پل دومان*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح توفیق سبحانی، تهران: روزنه.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، «دریدا و پارادکس‌های زبانی در ادبیات»، *مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۲۳۱-۲۲۳.
نوریس، کریستوفر (۱۳۸۸)، *شالوده‌شکنی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، «دریدا و مفهوم نوشتار»، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: حوزهٔ هنری، صص ۲۰۸-۱۸۵.
یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۶)، «نقش استطراد در حکایات مثنوی»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژهٔ داستان‌پردازی مولوی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، صص ۲۹۴-۲۷۱.