تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

بررسی سازه‌های ساختاری روایت‌های تمثیلی در مثنوی معنوی

فروغ منصوری[۱]، علیرضا یوسفی*[۲]، نرگس کشتی آرای[۳]

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۹/۱۴

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۰/۹/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۰/۱۰/۱۰

تاریخ انتشار آنلاین:
۱۴۰۰/۱۰/۲۶

واژگان کلیدی:
روایت،
تمثیل،
مولانا،
مثنوی معنوی

چکیده

روایت شناسی از دیدگاه ساختارگرایان به مطالعه طبیعت، شکل و نقش روایت می‌پردازد و می‌کوشد توانایی و فهم متن روایت را نشان دهد. مثنوی معنوی، از شاهکارهای تمثیلی زبان فارسی در عین دیرینگی ساختار، تازگی و طراوت خود را در روایت‌های تمثیلی حفظ کرده است. هدف این بررسی نمایان ساختن دلایل برجستگی روایت‌های تمثیلی در آثار مولاناست. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با بررسی شماری از روایت‌های تمثیلی آثار مولانا صورت گرفته است. بر پایهٔ این پژوهش مشخص می‌شود افزون بر ابهام آفرینیِ تمثیل، عوامل دیگری نیز مانند: بسط لحظه از طریق داستان درونی، ایجاد داستان‌های موازی، الگوی حادثه در روایت‌های تمثیلی و دوگانگی ساختاری، در ماندگارکردن ساختار روایت‌های تمثیلی به عنوان نوع ادبی محبوب مولانا بسیار سهم داشته است

نویسندگان این پژوهش، تمثیل‌های مثنوی را در جایگاه گونه‌ای از انواع روایت، برپایهٔ منسجم‌تری از قواعد و قوانین ساختاری روایت شناسی یافته‌اند.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه تعلیم و تربیت، واحد اصفهان(خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران
Foroughmansouri@yahoo.com
۲. استاد گروه آموزش پزشکی مرکز تحقیقات آموزش پزشکی دانشگاه علوم پزشکی اصفهان، ایران (نویسنده مسوؤل)
ar.yousefy@edc.mui.ac.ir
۳. دانشیار گروه برنامه ریزی درسی، واحد اصفهان(خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران n_keshtiara@khuisf.ac.ir

لطفاً به این مقاله استناد کنید: منصوری، فروغ. یوسفی، علیرضا. کشتی آرای، نرگس. (۱۴۰۰) بررسی سازه‌های ساختاری روایت‌های تمثیلی در مثنوی معنوی. تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر، ۵۰(۴): ۱۲۷-۱۰۶.
.http://dorl.net/dor/20.1001.1.2717431.1400.13.50.5.2

DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.5.2

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره پنجاه / زمستان ۱۴۰۰ / از صفحه ۱۰۶-۱۲۷

مقدّمه

در میان سخنورانِ بزرگ فارسی ـ اعم از متقدمان و متأخران ـ کمتر کسی را می‌توان یافت که همانند مولانا جلال‌الدین محمد مولوی به نقش و تأثیر تمثیل ـ در تفهیم و انتقالِ مفاهیم به مخاطب ـ پی‌برده و از آن، به هوشمندانه‌ترین و مؤثرترین شیوه استفاده کرده باشد. از آنجا که طبع آدمی با تمثیل و قصه‌پردازی موافقت و سازگاریِ فطری و ذاتی دارد؛ به همین مناسبت، یکی از شیوه‌های تعلیمی و بلاغیِ بسیار مؤثرِ کتاب‌های آسمانی و پیامبران و مصلحان و مربیانِ بشریت، ارسالِ مَثَل بوده است؛ زیرا توسلِ به تمثیل‌های بجا و دلنشین از خشکی و ملال‌آوریِ سخن می‌کاهد و در نتیجه، در انتقال و ابلاغ پیام‌های معنوی و اخلاقی به مخاطبان و تسهیل درک مفاهیمِ دشوار در نظر آنها، می‌تواند بسیار کارساز باشد. تمثیل در مثنوی به گونه‌ها و شیوه‌های متفاوتی به کار رفته و اهداف و مقاصد گوناگونی را تعقیب می‌کرده است که در این پژوهش ساختار روایت‌های تمثیلی مثنوی معنوی را مورد تحلیل و بررسی برآر می‌دهیم.

بیان مسأله

جلال الدّین محمّد مولوی، اندیشمند نامدار، عارف سخن پرداز و قصه‌گوی ترزبانی است که در زبان و ادب فارسی، همانندی ندارد. سازه‌های ساختاری روایت‌های تمثیلی در مثنوی معنوی به گونه‌ای است که در بعضی از موارد به افق‌های داستان‌نویسی معاصر غربی نزدیک می‌شود. پیش از مولانا، استفاده از تمثیل‌ها در آثار سنایی و سپس در عطار زیاد است و پس از این دو در مولانا شاهد استفاده از تمثیل‌ها هستیم. ضمن این‌که بسیاری از تمثیل‌هایی که مولانا به‌کار برده، پیش‌تر در آثار سنایی و یا عطار آمده است. البته ممکن است در برخی از این تمثیل‌ها تغییراتی از طرف مولوی صورت گرفته باشد، متناسب با نتایجی که او می‌گیرد؛ از طرفی، تصویرگریِ کم نظیر مولانا در دیوان شمس، در قصه‌های مثنوی نیز به چشم می‌خورد. از جانب دیگر، در دیوان شمس، غزلواره‌هایی با طرح قصه نیز دیده می‌شود. به هر روی، گمان می‌رود نظر مولانا تنها این نیست که با بیان قصه، معانی عرفانی را منتقل کند، بلکه گاهی خود قصه و جزئیات آن، مورد توجّه خاص وی می‌باشد و ریزه‌کاری و پُرکاری قصه نیز خود در اندیشه‌ی مولانا موضوعیت دارد. این نکته نیز قابل توجّه است که مولوی در داستان‌پردازی، به ویژه داستان‌های تمثیلی، پیرو قرآن است و همچنان که قرآن با ایجاز اعجازآمیز و تنوّع شگفت آور، پرده‌های گوناگونی از قصص انبیا و اقوام گذشته را برای القای حکمت و عبرت از ذهن مخاطبان می‌گذراند، مولوی نیز با الهام از قرآن، پیمانه‌ی قصه‌ها را پر از دانه‌های معانی می‌کند و به

جویندگان وخریداران عرضه می‌دارد. ضمن آن‌که تصاویر زنده‌ای از زندگی مردم گذشته و حجم فراوانی از مواد تاریخ اجتماعی ایران اسلامی، بلکه دنیای اسلام را به یادگار نهاده است. همچنین وقتی در مثنوی، همانند قرآن، به یک قصه در چند جا و از چند جهت، توجّه می‌شود، بدان سبب است که مثنوی چون قرآن، چند بطن دارد و بطن اوّل، همان دنیای قصه و تصویر و حرکت است. البتّه مثنوی نیز ضمن بیان قصه، پیوسته به بطن دوم و سوم راه می‌برد و باز می‌گردد که همان استدراک‌های معهود مولوی است و همین جا است که تفاوت کار مولوی و سنایی، مولوی و عطار، مولوی و سعدی، مولوی و جامی در حکایت‌های مشابه تمثیلی، آشکار می‌شود. در حکایت‌های سنایی، عطار، سعدی و جامی، هرحکایت، یک هدف معیّن دارد؛ حال آن که حکایات تمثیلی مولوی، گرچه با یک هدف شروع می‌شود، اما وی، خود را به دست الهام می‌سپارد تا راه نهایی خویش را بازیابد. البتّه معنی این سخن، آن نیست که در کار مولوی، آگاهی و اندیشیدگی، ملحوظ نشده؛ بلکه آن جان رفیع‌الدرجات، مراتب گونه‌گون را توأماً در احاطه دارد (ولایشغله شأن عن شأن). کما این‌که هرگاه بخواهد به سر سخن باز می‌گردد.

بهترین نمونه‌ی این‌کار، داستان تمثیلی نخجیران است که در اصل از قصه‌های کلیله و دمنه مایه گرفته است، اما عمده‌ترین مسائل مربوط به جبر و اختیار، سعی وعمل و قناعت و توکّل در آن مطرح و حلّ شده است که در این‌جا مولوی همچون یک متکّلم چیره دست جلوه می‌کند. جالب است که مولوی در پردازش حکایات تمثیلی به روش داستان‌نویسان غربی که بعداً این شیوه را ابداع و دنبال کرده‌اند، داستان را با گفتگو پیش می‌برد و بسیاری از توصیفات، فضا، زمان، مکان و شخصیت‌ها را ضمن گفتگوها می‌آورد و به موازات گفتگوها، خواننده با آنچه در درون این عناصر می‌گذرد، آشنا می‌شود. مطلبی دیگر که مولوی را به داستان نویسان غرب و دنیای جدید (یعنی بعد از رنسانس) شبیه می‌سازد، رها کردن عنان اندیشه و سپردن قلم به دست جریان سیّال ذهن است؛ چنان‌که نمی‌توان پیش‌بینی کرد که مولوی در بیت بعد، چه می‌خواهد بگوید. زیرا ممکن است از یک کلمه‌ی اتّفاقی در آخرین بیت، معنای دیگری را تداعی کرده باشد و وارد ماجرای دیگری بشود و پیش برود. امّا بازگشتش به داستان غالباً با یک استدراک، از قبیلِ «این سخن پایان ندارد، بازگرد» صورت می‌گیرد. البتّه شیوه‌ی حکایت در حکایت در قصه پردازی هندی سابقه دارد و کلیله و دمنه نمونه‌ی اعلای آن است که مولوی حتّی از بعضی از داستان‌های کلیله و دمنه، اقتباس و استفاده کرده است, امّا شیوه‌ی تداعی اندیشه‌ها و مطرح کردن دیدگاه‌های متقابل که بهترین نمونه‌اش در ادب جهانی، محاورات افلاطونی است، در ادبیات دوره‌ی اسلامی تا حدی در آثار جاحظ و ابوحیان توحیدی سابقه داشته است. در معارف بهاء ولد،

والد مولوی نیز چنین شیوه‌ای به چشم می‌خورد. حتّی بعضی از نقّادان معاصر، صفحاتی از آن را نمونه‌ی ادب سورئالیستی نامیده‌اند. به هرحال، جاذبه‌ی بی‌نظیر مثنوی و همچنین دیوان شمس در همین خروشانی امواج غلتان و بی تاب اندیشه‌هاست و به همین لحاظ، ملال‌خیز نیست؛ بلکه همیشه تازه و اعجاب انگیز است. حتّی یک واقعه‌ی تاریخی معمولی را مولوی با بیانی دراماتیک مطرح می‌کند و افکار درونی انسان‌ها را روی کاغذ می‌آورد؛ به طوری که خواننده را در عالم آن‌ها قرار می‌دهد. بر همین مبنا، این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤال مهم است که چه دلایلی باعث شده است شیوه روایت سازی تمثیلی مولانا نسبت به گذشتگان خود برتری یابد؛ به عبارت دیگر دلایل ماندگاری تمثیل‌های مثنوی معنوی چیست؟

اهمیت و ضرورت تحقیق

از آنجایی که تمثیل و روایت گری تمثیلی یکی از مباحث مهم در شیوه داستان سرایی است و بسیاری از شعرا از آن نیز بهره برده‌اند، و همچنین مولانا نیز یکی از زبدگان در این زمینه است؛ لذا بررسی ساختار روایت‌های تمثیلی در اشعار وی به ویژه مثنوی، می‌تواند مشخصه‌های برتر او را در بیان راویت های تمثیلی (سطح درونی و بیرونی) نسبت به گذشتگان آشکار سازد.

پیشینه پژوهش

درباره تمثیل و تمثیل سازی شعرا در عرصه ادبیات و عرفان در شعر فارسی، آثار بسیاری به صورت کتاب و مقاله وجود دارد. درباره روایت و روایت شناسی، منابع بسیاری وجود دارد. اما در خصوص پژوهش مد نظر هیچ گونه منبعی وجود ندارد و برای اولین بار است که به این بحث پرداخته می‌شود.
عزیز شادیوند در پایان نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹٦) با عنوان «تحلیل ساختاری چهار داستان رمزی از دفتر چهارم، پنجم و ششم مثنوی معنوی مولوی بر اساس نظریه‌ی کنشگران گریماس»، به بررسی داستان‌های تمثیلی و رمزی آن بر اساس الگوی گریماس پرداخته است؛ در واقع این پایان نامه به شناساندن هر چه بهتر نظریه گریماس و بررسی میزان انطباق این نظریه با حکایت‌های رمزی منتخب از مثنوی معنوی معطوف است. مالک قاسمی در پایان نامه کارشناسی ارشد (۱۳۸۹) با عنوان «تحلیلی ساختاری داستان‌های مثنوی معنوی»، در این پژوهش، تعریف عناصری چون موضوع، مضمون، ساختار، طرح، حادثه، روایت، شخصیت، کشمکش، گفت وگو، زاویه‌ی دید، لحن و فضا، برگزیده‌ای

از داستان‌های بلند دفاتر شش گانه ی مثنوی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و نتیجه گیری کوتاهی از تحلیل آن‌ها آورده شده است.

الهه شیر محمدی نیز در پایان نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی تمثیل‌های برجسته مثنوی معنوی»، می‌کوشد تا برخی از داستان‌های مثنوی مولوی را به عنوان نمونه از لحاظ درون مایه‌ای مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، این بررسی ترکیبی است از لایه‌های دیدگاه‌های متفاوتی که در بارهٔ این تمثیل‌ها اظهارنظر گردیده است، در این راستا تلاش شده است ضمن ایجاد نوعی هم خوانی و انسجام معنوی میان این دیدگاه‌ها، به نقد آن‌ها نیز بپردازد.

عبدالرضاحیاتی، علیرضامظفری و عبدالله طلوعی آذر بر پایه پژوهشی با عنوان «روایت شناسی چندتمثیل مشترک در آثار سنایی‌و عطار ومولانا برپایهٔ نظریهٔ ژرار ژنت»، مشخص کرده‌اند که افزون بر ابهام آفرینیِ تمثیل، چه عوامل دیگری نیز در ماندگارکردن تمثیل به عنوان نوع ادبی محبوب عارفان بسیار سهم داشته است؛ این عوامل عبارت‌اند از: زمان پریشی و سرعت و شتاب تمثیل در انتقال مفاهیم عرفانی و قدرت بسامد و تکرار آن در اقناع مخاطب.

مقالهٔ «رویکرد روایت شناسی به قصص قرآنی» از ابوالفضل حرّی، مقالهٔ «بررسی روایت شناسی طبقات الصوفیه براساس نظریهٔ «زمان در روایت» ژرار ژنت» از جواد صدیقی لیقوان، مقالهٔ «ساختار روایت در داستان شیخ صنعان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» از یدالله شکری و. ...

سؤالات تحقیق

سؤال اصلی

ویژگی‌هایی ساختار روایت‌های تمثیلی در مثنوی معنوی چیست که باعث شده است سیر دگرگونی این هنر داستانی به تکامل و پختگی برسد؟

سؤال فرعی

تفاوت‌های روایت‌های تمثیلی مولانا و شعرای ماقبل خود در چیست؟

اهداف تحقیق

هدف کلی: آشنایی با تمثیل و کارکرد آن در داستان سرایی

هدف جزئی: آشنایی با ساختار روایت‌های تمثیلی در مثنوی معنوی

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی
تحلیلی به بررسی کلی روایت‌های تمثیلی خواهد پرداخت. پس از آن به طور خاص به بررسی ساختار روایت‌های تمثیلی در «مثنوی معنوی» مولانا می‌پردازد.

بحث و بررسی

تمثیل و روایت تمثیلی

تمثیل در واقع امری است که امکان وقوع آن در عالم حس و ماده ممکن نباشد. این اصل خودبه خود سبب می‌شود تا تمثیل از آن جهت که زائیده ذهن بشری است وجهی در این عالم داشته باشد و از آن حیث که به وقوع امری در ورای عالم حس حکم می‌کند وجهی در عالم ماوراء پیدا کند و مخاطب با تمسک به آن به عالمی دیگر سفر کرده و به کسب تجربه‌ای ورای تجربهٔ محسوس همیشگی‌اش نائل می‌گردد.

«تمثیل، در لغت، به معانی: مثال آوردن، تشبیه کردن، صورت چیزی را مصور کردن و داستان یا حدیثی را به‌عنوان مثال آوردن است». (معین، ۱۳۵۲، ذیلِ تمثیل).

«تمثیل»، از ریشهٔ «مِثل»، و «مثَل» (به معنای شِبه و شَبه) و ازلحاظ لغوی به معنی «مثل آوردن...و شبیه آوردن» است و علاوه بر اینکه در علم بلاغت، شاخه‌ای از «بیان» و گونه‌ای از «تشبیه» است به عنوان نوعی از داستان گویی، شیوه‌ای از روایت است که درونمایه ای غیر داستانی را با لفافه‌ای از ساختار داستانی می‌پوشاند. «این معنا از تمثیل را می‌توان معادل با همان مفهومی در نظرگرفت که در ادبیات غرب از «الگوری» اراده می‌کنند. «allegory» از ریشهٔ «allegoria» یونانی و به معنی طور دیگر سخن گفتن است» (نولس، ۱۹۹۳: ۱۱). یعنی در این شیوه به جای بیان مستقیم مفاهیم ذهنی به منظور انتقال بهتر و تأثیر گذاری بیشتر، آن را در قالبی مثالی می‌ریزیم که یکی از پرداخته ترین و کهن‌ترین کاربردهای آن، «داستان» یا «قصهٔ تمثیلی» است. «این اصطلاح، اغلب برای داستانی به کار می‌رود که نویسنده‌اش از شخصیت‌ها یا اعمال ضمنی داستان خود، معنایی فراتر از معنای ظاهری آنها منظور کرده است که این لایهٔ زیرین معنایی نسبت به اصل داستان، جنبه‌های معنوی واخلاقی بسیار بیشتری را شامل می‌شود«(شاو،۱۹۷۲: ۱۰)

واژه تمثیل در بیشتر مواقع به علت پنهان بودن معنی و مقصود شاعر یا نویسنده از بیان آن، با رمز اشتباه گرفته می‌شود. «در تمثیل، ظاهر متن به منزلهٔ حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده

یا شاعر در زیر آن پنهان است و نویسنده خود هیچ اشارهٔ صریحی به معنی مکتوم در متن نمی‌کند یا به عبارت دیگر، خود به تفسیر آن نمی‌پردازد حال آنکه رمز نوعی علامت قراردادی است که نویسنده در پیش خود قرارداد می‌کند و اگر آنها را در شبکهای از پیوندها و ارتباطها قرار دهد به طوری که مخاطب با کمی تأمل به آن دست یابد تمثیل رمزی ساخته می‌شود». (پور نامداریان،۱۳۷۵: ۲۲۸)(آورند،۱٤۰۰: ۸)

داستان تمثیلی دو بعد دارد: یکی بعد نزدیک که سطح روایی داستان یا حکایت را تشکیل می‌دهد («ممثل به») و دیگری بعد دور که سطح ذهنی و مفهومی حکایت را تشکیل می‌دهد و لایه‌های عمیق معنایی نهفته در زیر سطح روایی (محتوای اصلی مضمر در تمثیل) را به کمک نشانه‌ها و قرینه‌هایی و به وسیلهٔ دلالتی ضمنی به ذهن مخاطب منتقل می‌کند («ممثل»).

«در این ساختار داستان گویی دو بعدی که «روایت تمثیلی» را شکل می‌دهد، محتوا و صورت دو وجه متقارن را به اثر ادبی می‌بخشند که هرجزء از اجزای «سطح روایی»، می‌تواند قرینهٔ متناظری در «سطح فکری» اثر داشته باشد؛ پس «تقارن» یکی از ویژگیهای اصلی تمثیل است.

«در تمثیل (روایتی که معنایی ورای معنای ظاهری خود دارد) معمولاً نوعی رابطهٔ یک به یک بین اجزا وجود دارد؛ یعنی یک عقیده یا شیء در روایت تمثیلی، تنها به معنای یک عقیده یا شیء خاص دیگر است» (گورین و ...، ۱۳۸۳: ۸۳) .

رابطهٔ موجود بین اجزای قرینه در ممثل و ممثل به، رابطه‌ای تشبیهی است. بنابراین دو رویه را در تمثیل می‌بینیم که با حلقه‌های اتصال دهنده‌ای به هم متصل می‌شوند که معمولاً از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است. این دو رویه – مانند جسم و روح – روساختی را به وجود می‌آورند که بافتی عینی دارد و زیرساختی را که ذهنی و مجرد است و به وسیلهٔ تمثیل، ملموس و محسوس شده است. «از همین روست که در اغراض تمثیل، معمولاً ارزشهای هنری و زیبایی شناختی اولویت چندانی کسب نمی‌کنند. «رایج‌ترین اغراض ادبی در تمثیل «تعلیم» است. اثر تعلیمی، اثری است که «به قصد تشریح شاخه‌ای از دانش نظری یا عملی یا معرفی نظریه‌ای یا صدور دستورالعملی اخلاقی، مذهبی، فلسفی و با شکلی خیالی، مهیج و متقاعد کننده نگاشته است»(آبرامز،۱۹۷۵: ۳۹).

بنابراین تمثیل را باید برگیرندهٔ نوعی از استدلال دانست که بر شالودهٔ تشبیه استوار شده است و اگرچه فاقد استدلال منطقی برای تفهیم معنی به مخاطب است با بار زیبایی شناختی و قدرت تلقینی خود برگیرندهٔ پیام، این کار را با توان بیشتری ا نجام می‌دهد. به همین دلیل است که از دیرباز در کتب مقدس و رسائل دینی و عرفانی و حتی فلسفی، بیشترین استفاده از آن شده است.

تمثیل روایت یا عبارتی منظوم یا منثور است که مفهوم واقعی آن از طریق برگرداندن اشخاص و حوادث به صورتهایی غیر از آنچه در ظاهر دارند، به دست می‌آید. و از این لحاظ می‌توان آن را یکی از شگردهای رایج در ادبیات تعلیمی به شمار آورد. در بسیاری از حکایات قدیم فارسی نمونه‌های تمثیل به وفور یافت می‌شود. کتاب‌هایی چون کلیله و دمنه و اسرارنامه به ترتیب سرشار از انواع تمثیل منظوم و منثور است. «همچنین برخی از حکایت واره ها را که واجد ویژگی‌های نمادین است، تمثیل می‌خوانند مانند تمثیل کور و افلیج. در اصطلاح بیان تمثیل «در ابیاتی مصداق دارد که میان آنها معادله برقرار باشد. در این حالت، دو مصراع از لحاظ نحوی کاملاً مستقل هستند و هیچ حرف ربط و حرف شرطی آن دو را به یکدیگر پیوند نمی‌دهد و هر مصراع مؤکّد مفهوم مصراع دیگر است و اغلب می‌توان جای دو مصراع را بی آنکه خللی در مفهوم پیش آید عوض کرد»(ناصری، ۱٤۰۰: ۱۱۰).

چنین دیدگاهی در گرایش صاحبان اندیشه‌های عرفانی ما- به ویژه مولوی - به تمثیل، بیش از نمایش سبک روایی صرف، نمایندهٔ نظام فکری راوی داستان است که قصه را به عنوان وجه محسوس صورث مثالی حقیقت دانسته با منطقی استعاری و به یاری نشانه‌ها، معرفت را از راوی به گیرندهٔ پیام - مخاطب داستان - انتقال می‌دهد. به همین دلیل است که تمثیل پر کاربردترین شیوهٔ روایی در رسائل و منظومه‌های عرفانی فارسی بوده است و بی شک باید ارتباط بین جهان بینی و ادبیات را در گسترش دامنهٔ کاربرد آن مورد توجه قرار داد.

مولانا ساختار محتوایی و کارکرد تمثیل را مبتنی بر همین اصل اساسی صدور معقول در محسوس تعریف می‌کند: «چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول گردد و چون معقول گردد محسوس شود»(مولوی،۱۳۳۰: ۱٦۵). مولانا برای این برهان شواهد زیادی نقل می‌کند که همه در قالب حکایت و داستان و با ماهیت استدلال تشبیهی اثبات می‌شوند؛ چون مثال «مهندسی که در باطن خانهای تصور کرد و عرض و طول و شکل و هیأت آن، کسی را این معقول ننماید الا چون صورت آن را بر کاغذ نگارد، ظاهر شود و چون معین کند کیفیت آن را معقول گردد و بعد از آن چون معقول شود، خانه بنا کند بر آن نسق، محسوس شود. پس معلوم شد که جملهٔ معقولات به مثال معقول و محسوس گردد»(همان). چنین تعریفی از ماهیت تمثیل است که مولانا را - وقتی در مقام تعلیم اندیشهٔ بلند عرفانی خویش قرار گرفته - به سوی «داستانپردازی» و خلق مثنوی، که اثری داستانی و تمثیلی است، سوق داده است.

انواع موتیف (قلمرو خلاقیّت) در داستان‌های مثنوی معنوی

داستان‌های مثنوی از دیدگاه محتوا و موضوع و روح حاکم برآن‌ها، انواع گوناگونی می‌یابند که از آن جمله است: داستان‌های واقعی، داستان‌های تمثیلی، داستان‌های رمزی، داستان‌های طنزآمیز، داستان‌های وهمی–جادویی، داستان‌های رئالیسم جادویی، داستان‌های حادثه پردازانه، داستان‌های تربیتی و تعلیمی، داستان‌های عاشقانه– عارفانه، داستان‌های سیاسی– اجتماعی، داستان‌های اساطیری، داستان‌های حماسی، داستان‌های عامیانه، داستان‌های رزمی، داستان‌های حکمی– اخلاقی، داستان‌های فلسفی، داستان‌های قرآنی وداستان‌های دینی. از این میان، قصه‌های مثنوی عمدتاً حول محورچهارموضوع، یعنی قصه‌های عارفانه، قصه‌های حکمی، قصه‌های قرآنی وقصه های تمثیلی می‌گردد. البتّه بیشتر قصه‌های مثنوی از جنبه‌ای عرفانی، سرشار است؛ به‌گونه‌ای‌که مولانا قصه را نه از جهت ارائه‌ی نوع وشیوه‌ی پرداخت داستان بلکه باعنایت به لایه‌های پنهانی قصه و مفاهیم عرفانی آن سروده است. دراین ارتباط، قصه دارای یک روح و یک جسم است؛ جسم آن، مرئی و روح آن، پنهان و دیرباب است وبه آسانی دریافت نمی‌شود:

گر بگویم شمه‌ای زان نغمه‌ها جان‌ها سر بر زنند از دخمه‌ها
گوش را نزدیک کن کان دور نیست لیک نقــل آن به تو دستــور نیست

(مثنوی،۱۳٦۰، د ۱، ب ۱۹۸۲)

اما ازسوی دیگر، مولانا در جایی می‌گوید: «آنچه یافت می‌نشود آنم آرزوست» و بدین ترتیب درغالب قصه‌های مثنوی به نحوی به معنی مقصود نیز اشاره رفته اسـت. ایـن اشـاره در قصـه‌هـای حکمـی و تمثیلی، بسی واضح‌تر و دست یافتنی‌تر از قصه‌های عرفانی است (زرین کوب، ۱۳۸۲:۲٦۱)؛ برای مثال در قصه‌ی پیرچنگی که ازجمله قصه‌های تمثیلی عرفانی به شمار می‌آید، پیری چنگ زن به سبب آن‌که در پایان عمر، نوازنده‌ای بی‌خریدار مانده اسـت، بـه گورسـتان مـی‌رود و بـا گریـه و زاری بـر درگـاه خداوند، چنگ می‌نوازد و چـون خداونـد، حاجـت او را روا مـی– گردانـد، چنـگ را بـه قصـد توبـه می‌شکند. عمر، خلیفه‌ی آن روزگار، به عنوان مراد و مرشد از او می– خواهد که گریه و توبـه را تـرک گوید و به مقام استغراق درآید و او چنین می‌کند. «دراین قصه که بـر «حجـاب نـور» نظـر دارد، فهـم معنای عرفانی، آسان نیست؛ چنگ (وسیله‌ی توجّه قلبی پیر به خداوند) خود، حجاب درک حق اسـت و شکستن آن و سپس گریه و زاری به درگاه حق که خـود کشـف حجـاب اسـت، در مقـامی بـالاتر،

حجاب، محسوب گردیده و ترک آن بایسته است. بدین ترتیب، درک مقام استغراق عارفِ واصل حتّی برای مولوی نیز غیر قابل دسترس می‌نماید:

حیرتی آمد درونش آن زمـان من نمی‌دانم، تومی دانی بگو!

(مولوی، ۱۳٦۰، د ۱، ب ۲۲۱۰)

همچنین برخی از قصه‌های مثنوی جنبه تمثیلی دارند. «دراین گونـه قصـه‌هـا، مقصـود اصـلی، تعلـیم وحکمت است و آموزه‌های اخلاقی ممثّل قصه‌هاست؛ چنانکه درحکایت «آن واعظ که دعـای ظالمـان می‌کرد» (زمانی، ۱۳۷۸، ج ٤، ب ۱۱۲)، این معنی مشهود است».

قصه‌های قرآنی، گروهی دیگر از قصه‌های مثنوی را در بر می‌گیرد. مولوی در این قصه‌هـا بـرای بیـان مطالب اخلاقی، دینی یا عرفانی به قصص قرآن توسّل می‌جوید و شـاید هـم بـدین سـبب اسـت کـه شهریار می‌گوید:

هم بدان قرآن که اورا پاره سی ست مثنـــوی، قرآن شعـــر پارسی ست

(شهریار،۱۳۷٦: ۲۵٦)

ازجمله این قصه‌ها می‌توان از قصه‌ی هود و عاد (دفتر اول، بیت‌هـای ۸۸٦۸-۸۵٤) یـا سـوره‌ی هـود، شماره ۱۱) و قصه‌ی اهل سبا (دفترسوم؛ بیت‌های ۳۹۷-۲۸۲) یا سـوره‌ی سـبا، شـماره ۳٤) و قصـه‌ی فرعون و موسی (دفتر سوم، بیت‌های ۱۷٤۵-۸٤۰) یا سوره‌ی قصص (آیه ۲۸) نام برد.

درنهایت با اندکی مسامحه می‌توان تمام قصه‌های مثنـوی را از نـوع قصـه‌ی تمثیلـی (Allegorical tale) دانست. دراین گونه قصه‌ها مفـاهیمی مجسّـم جانشـین مفهـوم، درونمایـه، سـیرت، شخصـیت وخصلت داستانی می‌شود. بدین جهت، داستان، دو بُعد می‌یابد؛ نخست، بعد نزدیک که صورت مجسّم (ممثّل به) است و دیگر بعد دور که مورد نظر قصه پرداز است (ممثّـل). بـه طـورکلّی گذشـتگان ادب فارسی، برای بهتر و عینی‌تر بیان کردن شؤونات اخلاقی – فلسفی وعرفانی، گفتار خـود را بـه قصـه و تمثیل می‌آراسته‌اند. همین گونه است قصه‌های مثنوی که در بیان و تبیین جنبه‌های اخلاقی و عرفانی به کار گرفته شده است.

بسط لحظه از طریق داستان درونی

مهم‌ترین شیوه‌ی مولانا برای شکست زمان، روش داستان در داستان است. «وی با برگزیدن این شیوه در روایت کردن داستان، می‌کوشد تا لحظه‌ای از زمان را که در حال گذر از کنار اوست نگه دارد و آن را گسترش دهد» (آتش سودا،۱۳۸۳: ۱۳۹). به نمونه زیر توجه کنید: در یکی از داستان‌های مثنوی در دفتر دوم، مولانا به یکی از شخصیت‌های داستان که یک غلام است، حرف «کاف» می‌افزاید. بلافاصله این موضوع از ذهن مولانا می‌گذرد که این «کاف» چه نوع کافی است و خود پاسخ می‌دهد که کافِ رحمت است نه تصغیر. بدین ترتیب وی اندیشه‌ی گذرنده از ذهن را در همان لحظه عبور، ثبت و جاودانه می‌کند:

آن غلامک را چو دید اهل ذکا — آن دگر را کرد اشارت که بیا
کاف رحمت گفتمش، تصغیر نیست — جد گود «فرزند» تحقیر نیست

(مولوی، ۱۳٦۰، د ۲، ب ٦٥-۸٦٤)

بدین ترتیب وی به جای حرکت در مسیر خطی – که لازمه آن رعایت تقدم و تأخر حوادث و حفظ زمان کمّی در زبان و ادامه قصه اصلی است، با بیان آنچه که ناگاه به ذهنش خطور کرده است – به حرکت در عمق می‌پردازد. این حرکت در عمق، چنان که ادامه یابد، خود تبدیل به یک حرکت خطی جدید می‌شود و برای رهایی از این مسیر خطی جدید، حرکت در عمق جدیدی را باید آغاز کرد و از این طریق، داستان‌های تو در توی مثنوی خلق می‌شود. با این مطلب به یک نتیجه‌ی مهم دیگر نیز می‌رسیم و آن، این است که هر داستان میانی در مثنوی، نه داستانی مستقل، که در واقع بخشی از یک داستان دیگر است و به عبارت دیگر، داستان جدید، لحظه‌ای گسترش یافته از داستان قبلی است.

داستان‌های موازی در مثنوی معنوی

گوینده‌ای را در نظر بگیرید که قصد دارد دو داستان مستقل را برای شنوندگان خویش بازگو کند و داستان اول شامل قسمت‌های «الف، ب و ج» و داستان دوم شامل قسمت‌های «a،b و c» است. در روایت خطی که تابع شیوه‌ای منطقی در روایت داستان است، وی یکی از این داستان‌ها را قبل از دیگری، آغاز و به انجام می‌رساند و داستان دیگر را بعد از پایان داستان اول خواهد آورد؛ بنابراین شیوه منطقی و روایت خطی، یکی از دو صورت زیر را در نقل داستان پیشنهاد می‌کند:

۱-الف، ب، ج، a، b،c

۲-a، c،b، الف، ب، ج

اما شیوه روایت غیر خطی که در تلاش برای شکست زمان است، هیچ کدام از دو شیوه‌ی بالا را نخواند پذیرفت؛ بلکه شیوه‌های دیگری را پیشنهاد می‌کند، به این ترتیب که:

۱-داستانی را در داخل داستان دیگر قرار می‌دهد.

۲-این دو داستان را به صورت موازی، بازگو می‌کند. به این ترتیب که ابتدا بخشی از داستان اول و سپس بخشی از داستان دوم و دوباره بخشی از داستان اول و آنگاه، بخشی از داستان دوم و باز، بخشی از داستان اول و آنگاه، بخشی از داستان دوم را بیان می‌کند؛ یعنی این دو داستان تقریباً به صورت زیر بیان می‌شوند:

الف، a، ب، b، ج، c

البته این فقط صورت احتمالی بیان این دو داستان است. می‌توان صورت‌های دیگری نیز برای روایت موازی در نظر گرفت، مانند:

الف، ب، a، b، ج، c یا a، ب، الف، c، b، ج

وجه مشترک تمامی این صورت‌ها این است که در آن‌ها هیچ کدام از دو داستان تماماً بر داستان دیگر، تقدم یا تأخر ندارد و اگر مثلاً بخشی از داستان اول بر داستان دوم، متقدم باشد، حتماً بخشی از داستان دوم نیز بر بخش دیگری از داستان اول، متقدم خواهد بود. این گونه داستان‌ها، داستان‌های موازی نامیده می‌شوند.

آلترناتیو کردن ساختارکلّی داستان‌های تمثیلی در سوژه‌ی آغازین داستان

ازجمله خصوصیات داستان در ادب گذشته‌ی پارسی، دخول عناوینی است برسرقصه ها یا اپیزود (Episode) های مختلف قصه که پیش از روایت قصه، ماوقعِ آن را بازگومی کند. این ویژگی به طورکاملا مشهود در مثنوی نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی شاعر قبل از روایت داستان، تمام یا بخش اعظم قصه (مثّمل به) رادرعنوان شرح می‌دهد؛ چنان که: حکایت آن درویشی کی درهری غلامان آراسته عمید خراسان را دید بر اسپان تازی و قباهای زربفت وکلاه های مغرّق وغیر آن. پرسید کی: این‌ها کدام امیرانند وچه شاهانند؟ گفتند اورا کی: اینان امیران نیستند، این‌ها غلامان عمید خراسانند. وی روی به آسمان کرد کی: ای خدا! غلام پروردن از عمید بیاموز. آنجا مستوفی راعمید گویند. وسپس خود قصه آورده شده است. به طور کلّی، این شیوه‌ی عملکرد در ادبیات داستانی قدیم ما و ازجمله مثنوی، گویای این واقعیت است که درادبیات گذشته‌ی ما به داستان به عنوان یک ادب مستقل وهنرمندانه – آن گونه که امروزمطرح است – نمی‌نگریسته‌اند. نویسندگان و شاعران گذشته‌ی ما،

اغلب به مقاصدی خاص چون بیان احتجاجات عرفانی، فلسفی، اخلاقی و... توجّه داشته‌اند. بی شک به کارگیری قصه، تمثیل و داستان، کار ایشان را در برابر این گونه احتجاجات، ساده‌تر و مؤثّرتر می‌ساخته است و بدین ترتیب، قصه و داستان، تنها ابزاری جهت تبیین وایضاح درونمایه ی عقلانی و درونی این گونه مفاهیم به شمار می‌رفته است؛ در بسیاری از موارد، بیان مفاهیم عرفانی یا فلسفی جز با به کارگیری قصه وتمثیل میسّرنبوده است؛ آن گونه که درمنطق الطیر و برخی از آثار دیگر عطار و سپس درمثنوی مولوی شاهد هستیم. گویی مولوی با روایت قصه درعنوان، خواننده را از محتوای داستان می‌آگاهاند تا درطول داستان، اندیشه‌ی او را از شکل ظاهر قصه، منحرف کرده، متوجّه مقصود اصلی و درونمایه ی معنوی قصه گرداند.

الگوی حادثه در روایت‌های تمثیلی مثنوی معنوی

تعریف پیرنگ، از فن شاعری ارسطو مایه گرفته است. ارسطو، ضمن بحث از تراژدی، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز، میان و پایان. پیرنگ یا نقشه، طرح یا الگوی حوادث داستان است و چونی و چرایی حوادث داستان را نشان می‌دهد و حوادث را در داستان به گونه‌ای تنظیم می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. پیرنگ، توالی حوادث با تکیه بر روابط علی و معلولی است. «الگوی حادثه، پیرنگ (Plot)، طرح، ساختمان، شالوده واسکلت بندی اصل داستان است که به صورت الگویی منسجم، داستان را ازآغاز تا پایان همراهی می‌کند»(میرصادقی،۱۳۷۸:۲۳). تعبیر پیرنگ را به جای طرح (Plot) که در فنّ شعر ارسطو به کار رفته است، در ایران برای اولین بار محمدرضا شفیعی کدکنی پیشنهاد کرد و جمال میرصادقی آن را به کار برد. پیرنگ در واقع همان بیرنگ است. بیرنگ طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند. خلاصه‌ی فشرده اما کامل و گویایی که شامل خط مسیر ماجراهاست و ما پس از دیدن یک فیلم یا نمایش یا مطالعه یک داستان برای دیگران بیان می‌کنیم، همان طرح داستان یا پیرنگ است، که حاصل دیده‌ها، شنیده‌ها، تجربه‌ها و یا تخیل آزاد افرادی است که ممکن است نویسنده هم نباشند. برای (Plot) معادل‌های بسیار آورده‌اند و صاحب نظران بر اساس جنبه‌های مختلف آن، نام‌های گوناگونی برای آن ذکر کرده‌اند: «ابوبشر متی، آن را به «الخرافه»، ابن سینا به «الخرافه» و «المثل»، ابن رشد به «العقل الخرافی»، مرحوم زرین کوب به «افسانه‌ی مضمون» و شفیعی کدکنی به «پیرنگ»(شمیسا، ۱۳۶۹: ۲۱)»؛ و از آنجا که پیرنگ هرچیزیست که در داستان اتفاق می افتد و پی رنگ به وسیله‌ی حادثه‌های اصلی ساخته می‌شود؛ عده‌ای (Plot) را

«الگو وتوطئه و هسته داستان ترجمه کرده‌اند» (میر صادقی،۱۳۸۲: ٦۱). پیرنگ داستان به ما می‌گوید که هر اتفاقی در داستان، دلیلی در خود روایت دارد. به معنای بهتر، اگر می‌خواهیم حادثه‌ای بگذاریم، اول باید دلیلش را پیدا کنیم. از آن جا که بین هر حادثه‌ای با دیگر حوادث داستان، ارتباط معنادار وجود دارد، پس احتمالاً حادثه بعدی که قرار است اتفاق بیفتد، باید نتیجه و سرانجام یکی از اتفاقات قبلی باشد و وقتی هر حادثه‌ای علتی داشته باشد، پس علتش باید در خود داستان باشد. بر همین اساس عده‌ای گفته‌اند: «پیرنگ، خواننده را به جستجوی چرایی اعمال داستانی وا می‌دارد» (داد،۱۳۷۸: ۱۰۱). اغلب دربحث از پیرنگ داستان، دو دیدگاه مورد توجّه است: نخست بررسی روابط علت ومعلولی اجزای داستان و دیگر، تبیین ساختار پیرنگی داستان. مولوی درقصه های مثنوی حتی دراحتجاجات عرفانی نیز روابط علت و معلولی اجزای قصه را رعایت می‌کند. اما گاهی اتفاق می افتد که این تناسب علت و معلولی داستان، رعایت نمی‌شود؛ چنان که در قصه‌ی پادشاه و کنیزک، این عدم تناسب به چشم می‌خورد. دراین داستان، هر دارویی که برای کنیزک بیمار تجویز می‌شود، چون خواست خدا (استثنا) درآن نیست، نه تنها اثرنمی کند بلکه تأثیر منفی نیز دارد:

از قضا سر کنگبین صفرا نمود روغن بادام خشکی می فزود
ازهلیله قبض شد اطلاق رفت آب، آتش را مدد شد همچو نفت

(مثنوی، ۱۳٦۰، د ۱، ب ۵۳ و ٥٤)

این عدم تناسب علت ومعلولی در قصه‌های عرفانی نه تنها عجیب نیست بلکه مطلوب نیز می‌نماید.

سازه‌های ساختاری الگوی حادثه در داستان‌های تمثیلی مثنوی معنوی

ساختار پیرنگ قصه‌های تمثیلی مثنوی را تحت دو عنوان ساختارکلی و ساختار جزئی قصه‌ها می‌توان بررسی کرد. ساختار کلی اغلب قصه‌های مثنوی را می‌توان درساختار اپیزودیک (Episodic) خلاصه کرد. بدین ترتیب که قصه‌ها اغلب از داستانواره های تو درتوی 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 دربسیاری دیگر از داستان‌های کهن ادب فارسی نیز شاهد هستیم؛ چنان که درکلیله ودمنه، مرزبان نامه، سند بادنامه وحتی شاهنامه فردوسی. اما آنچه ضعف شیوه‌ی کاربردی این ساختار در مثنوی به شمار می‌آید، گسسته نمایی و سخت پیوندی اپیزودهای میانی قصه‌ی اصلی است. اغلب حکایات میانی، آن ظرافت پیوندی و اتصال انفکاک ناپذیر را – آنچنان که

دراثری چون شاهنامه هست – ندارند؛ به طوری که گاه اطناب یا ناسازگاری اپیزودهای میانی، باعث فراموش شدن رشته‌ی اصلی داستان؛ یعنی قصه‌ی اصلی، می- شود. این موضوع را گاه خود مولوی نیز درک کرده است؛ چنانکه پس از پایان یافتن برخی از اپیزودهای میانی، عنوان «بقیه قصه ...» را آورده است. ساختار جزئی قصه‌های مثنوی نیز به صورت ساختار تمثیلی، جلوه گر می‌شود. دراین گونه قصه‌ها ذکر «ممثّل به» ازجهت تبیین و تفسیر «ممثّل» است وبدین ترتیب، گاه ذکر ممثّل، مجمل، صورت می‌پذیرد و گاه به تفضیل آورده می‌شود. تقریباً تمامی قصه‌های مثنوی از این ساختار پیروی می‌کنند.

انواع تمثیل در روایت‌های مثنوی معنوی

قصه‌های تمثیلی را می‌توان به دو قسم تقسیم کرد؛ تمثیل حیوانی یا فابل (Fable) و تمثیل انسانی. تمثیل حیوانی، قصه‌ای است تمثیلی که شخصیت‌های آن را حیوانات تشکیل می- دهند. دراین گونه قصه‌ها، حیوانات که غالباً درگزینش آن‌ها درارتباط با روحیات شخصیت ممثّل، دقت شده است، ممثّل به، انسان‌ها و جوامع بشری هستند. دیگر، تمثیلی انسانی است که خود دوشاخه می‌یابد؛ مَثَل‌گذاری و داستان‌مثل. مثل‌گذاری (Parable)، قصه‌ای است که درآن، اصلی بزرگ و اخلاقی (ممثّل قبل، میانه و یا بعد از حکایت تمثیلی (ممثّل به) ذکر می‌شود و به عبارت دیگر، هم ممثّل و هم ممثّل به، هر دو حضور دارند. داستان‌مثل (Exem Plum) قصه‌ای است که درآن، بی هیچ مقدمه‌ای حکایت تمثیلی (ممثّل به) ذکر می‌شود و از موضوع اخلاقی (ممثّل) سخنی به میان نمی‌آید؛ بنابراین خواننده خود به بُعد دور قصه، دست می‌یابد. غالب تمثیل‌های مثنوی از نوع مثل‌گذاری (Parable) است؛ یعنی تمثیل انسانی که درآن از ممثّل و ممثّل به، هر دو، نشان می‌یابیم؛ چنان که اتصال دو طرف تمثیل در قصه‌ی «بقال وطوطی»:

طوطی اندر گفت آمد در زمان بانگ بر درویش زد که هی! فلان!
ازچه‌ای 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 ز ابدال حق آگاه شد ...

(مثنوی، ۱۳٦۰، د ۱، ب ۲٦٤ و ۲٦۰)

البته آنچه درباب مثل گذاری به عنوان نوع تمثیل درمثنوی گفته شد، از بـاب تغلیـب بـوده اسـت و از مسامحه خالی نیست؛ چنان که درمیان قصه‌های مثنوی از فابل (تمثیل حیوانی) نیز سـراغ مـی- یـابیم؛ مانند: قصه‌ی شیر و خرگوش (دفتر اول، بیت‌های ۱۲۰۱- ۹۰۰)، قصه‌ی هدهد و سـلیمان (دفتـر اول، بیت‌های ۱۲۳۳-۱۲۰۲)، قصه‌ی شیر و گرگ (دفتر اول، بیت‌های ۳۰۵۵- ۳۰٤۱) و یـا قصـه‌ی شـتر و اشتر (دفتر چهارم، بیت‌های ۳٤۳۰-۳۳۷۷) و نیز گاه به داستان مثل هم بر می- خوریم؛ مانند: حکایـت مسجد عاشق کش (دفتر سوم، بیت‌های ۳۹۵۹-۳۹۲۲).

دو گانگی ساختارهای داستانی در داستان‌های تمثیلی مثنوی معنوی

درمیان حکایات مثنوی به قصه‌هایی برمی خوریم که طولانی‌تر از برخی دیگر است. مولوی دراین گونه قصه‌ها شاید بدین سبب که درازی قصه‌ها باعث ملال خواننده نگردد (شیوه‌ی معهود دیگرقصه سرایان ادب کلاسیک داستانی ما)، از تمثیل‌های تودرتو و ساختار داستانواره ای (Episodic) بهره می‌گیرد. طبیعتاً این گونه دستانواره ها هم از ملال خواننده می‌کاهد و هم در درک بهترقصه، یاریگر خواننده است؛ مانند حکایت پادشاه وکنیزک (دفتر اول بیت‌های ۲٤۵-۳٦) حکایت طوطی وبازرگان (دفتر اول بیت‌های ۱۹۱۲- ۱۵٤۷)، قصه‌ی شیر وخرگوش (بیت‌های ۱۲۰۱-۹۰۰ و ...). از سوی دیگر، این گونه تمثیل‌های تو درتو درخلال قصه‌های بلند، گاه داستان را به اطناب کشانده است؛ به حدی که جریان قصه را در ذهن خواننده به خلل می‌افکند. به عبارتی دیگر، رشته‌ی داستان در ذهن خواننده از هم می‌گسلد؛ برای مثال، قصه‌ی پیرچنگی، از مشاهیر قصص مثنوی، از این ضعف، برخورداراست. قصه با بیت شماره‌ی ۱۹۱۳ آغازمی‌گردد:

اما به درازا کشاندن این قصه و نیز وجود داستانواره های گوناگون در آن، قصه را به اطناب، می- کشاند و حتی قصه‌ی اصلی را در ذهن خواننده، پایان یافته جلوه گر می‌سازد؛ به طوری که درادامه، به ناچار بر سر بیت ۲۰۷۲ عنوان «بقیه‌ی قصه‌ی پیرچنگی وبیان مخلص آن» آورده می‌شود و این موضوع، حاکی از آن است که حتی کاتبان وگردآورندگان مثنوی نیز برمطنب گشتن قصه، معترف هستند. همین گونه است قصه‌ی پیامبر (ص) و زید (بیت ۳۵۰۰ دفتر اول) که پس ازطولانی شدن و پشت سرگذاشتن یک داستانواره، قبل از بیت ۳٦٦۸ به این عنوان برمی خوریم: «بازگشتن به حکایت زید». همچنین است قصه‌ی مسجد عاشق کش، بیت‌های ٤۲۱۲ دفتر اول.

ترادف انواع ادبی در داستان‌های تمثیلی مثنوی

به طورکلی، داستان‌ها از نظر شکل، انواعی می‌یابند که می‌توان آن‌ها را ذیل دو عنوان کلیِ 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، ترجمه‌ی احوال و غیره برمی خوریم (یونسی،۱۳۸۲: ۷۱). دراغلب فرهنگ‌های فارسی، این انواع، مترادف یکدیگر آورده شده است و البته تلاش در ایجاد افتراق بین این گونه اصطلاحات ادبی گذشتگان، کاری است عبث و نتیجه‌ای جز آشفته سازی ذهن خود و دیگران به دنبال ندارد. گرچه دیده می‌شود که گاه منتقدان ادب داستانی به چنین تفکیکی دست زده‌اند؛ چنان که براهنی «قصه» را معادل داستان نوین (داستان بعد ازمشروطیت) و حکایت را معادل داستان قدیم ایران دانسته است. (براهنی، ۱۳۶۹: ۲۸) اما برخلاف وی، میرصادقی، همین اصطلاح را معادل داستان قدیم (قبل از مشروطیت) قرارداده است. به هرصورت، ضمن تصدیق سخن میرصادقی همچنان معتقدیم که با وجود دریافت برخی از تفاوت‌های صوری، میان برخی از انواع قدیم ازجمله حکایات وقصه های کهن فارسی، باز این دو نوع ادبی را مترادف می دانیم و البته نوع ادبی قائل شده درباره‌ی مثنوی خود، دلیلی می‌تواند بود براین مدعا. ازسویی، درمیان انواع جدید داستانی، به اصطلاحاتی چون داستان (Story)، رمان (Novel)، داستان بلند (N o v el et t e)، داستان کوتاه (Story Short). رمانس (Romance) و لطیفه (Epigram) برمی خوریم که چون با موضوع این مقال، ارتباط نمی‌یابد از پرداختن به آن‌ها معذریم. باتوجه به مقدمه‌ای که گفته شد، گرچه دراین که قصه‌های مثنوی به کلی درحیطه ی انواع قدیم داستان می‌گنجند، شکی نیست، اما ضرورتی هم درتعیین نوع ادبی این قصه‌ها دیده نمی‌شود. با وجود این می‌بینیم که درخود مثنوی، داستان‌ها اغلب با دوعنوان «قصه» و «حکایت» نقل می‌شود و مولوی نیز درعناوین داستان‌ها نظم خاصی را رعایت نمی‌کند. گاه داستان‌های بلند را «قصه» نامیده (مانند دفتراول ص ۱۷۸، دفتر دوم ص ۳٤۷، دفترسوم ص ٤۷۸، دفترچهارم ص ٦٤٥ دفترپنجم ص ۸٦۲، دفترششم ص ۱۱۳٦ و ...) و داستان‌های کوتاه را «حکایت» می‌خواند (مانند دفتر اول ص ۱٤۰، دفتر دوم ص ۳٤۳، دفتر سوم ص ٦۱۸، دفترچهارم ص ٦۲۸، دفتر پنجم ص ۸۲٦، دفتر ششم ص ۱۱۸۰ و ...) و گاه به عکس، داستان‌های بلند راحکایت نامیده (مانند دفتر اول ص ۱۹۳، دفتر دوم ص ۳۳۷، دفتر چهارم ص ٦٥۰، دفترپنجم ص ۸٤۸، دفترششم ص ۱۱۷۱ و ...) و داستان‌های کوتاه را قصه می‌خواند (مانند دفتر اول ص ۱۷۱، دفتر دوم ص ۳٥۰، دفترسوم ص ٥۳۲، دفترچهارم ص ٦٥۰، دفتر پنجم ص ۸۹٦، دفترششم ص ۱۱۸۷ و...) از سوی دیگر، درجایی می‌بینیم که داستانی را با عنوانی چون ‹‹قصه

›› آغازکرده، در ادامه ا ز آن به ‹‹ حکایت ›› یاد می‌کند (مانند دفترسوم صص ٤٧٤ و ٤٧٥، ٣٨٧ و ٣٩٠). بدین ترتیب آشفتگی عناوین قصه، حکایت، تمثیل، مثل داستان درقصه های مثنوی، بیانگر ترادف و یکسانی این انواع داستانی در زبان مولانا، مثنوی او و در نگاهی وسیعتر، در ادبیات داستانی گذشته‌ی ایران زمین است.

نتیجه گیری

در روایات تمثیلی مولانا در مثنوی، اگر چه با شکلی از داستانپردازی روبه رو باشیم، قصه گویی و هنر برانگیختن انفعال نفسانی در ضمیر مخاطب که در داستانهای حماسی یا عاشقانه از اهمیت بسیاری برخوردار است – در سبک قصه گویی مولانا ارزش خود را از دست بدهد و او آگاهانه، شنونده‌اش را از اینکه دستخوش هیجانات «تعلیق» قصه شود، باز دارد؛ تعلیقی که مهمترین ابزار تأثیرگذاری قصه بر روان مخاطب به شمار می‌آید. مولانا از این نگران است که مخاطب در لذت بردن از شیرینی روساخت روایی قصه (ممثل به) گرفتار شود و از تفکر در محتوای آن (ممثل) غافل بماند؛ پس بیشتر از ظاهر تمثیل که داستان است به باطن آن می‌اندیشد و هیچ گاه چهرهٔ قصه گوی صرف را به خود نمی‌گیرد. بسیاری از تمثیل‌ها در آثار پیش از مولانا همچون سنایی و عطار موجود بوده است؛ اما در نتیجه‌گیری از این داستان‌ها، بر طبق روش مولوی، متناسب با هر بیت نتیجه‌های مختلفی از آن گرفته می‌شود. مولانا در یک تمثیل متناسب با ابیات گوناگون و بخش‌های مختلف نتیجه‌گیری می‌کند و همان‌گونه که گفته شد، تعداد این نتیجه‌گیری‌ها گاه به ۱۵ تا نیز می‌رسد. این درحالی است که دیگر شاعران نیز ممکن است همین تمثیل را به کار برده باشند، اما برای گرفتن یک یا دو نتیجه و این موضوع از جمله ویژگی‌های کار مولانا در بیان تمثیل‌ها و نیز نکات دقیقی است که در ضمن این تمثیل‌ها قصد دارد به خوانندگان القا کند.

در بسیاری موارد، هم در تمثیل‌ها و هم در مسائل بنیادین، سنایی مقدم بر مولوی بوده است و مولوی خود نیز همواره اشاره می‌کند که «عطار روح بود و سنایی دو چشم او، ما از پی سنایی و عطار آمدیم». بنابراین، مولوی از گذشتگان به این ترتیب تأثیر گرفته و آن را روان‌تر و ساده‌تر بیان کرده است؛ اما پس از مولوی، تقریباً باید گفت همه عارف‌مسلکان و نیز تمامی آنان که اشتیاقی به عشق عرفانی و مسائل عرفانی داشته‌اند، از تمثیل‌های مولوی بهره فراوان برده‌اند. اگرچه ممکن است در بیان این مطالب به مولوی نرسند.

ویژگی مهم مثنوی که ناشی از آفرینش آن به صورت ارتجالی است، شیوه‌ی حکایت در حکایت آن است. در مثنوی، ظهور هر داستان و روایت جدید، سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می‌شود و داستان دوم در بطن داستان ا ول، جای می‌گیرد. سلسله داستان‌های مستمر و پی در پی، در عین حال تجسمی از زمان فشرده نیز هستند؛ زمانی که استمرار آن، نه به صورت خطی و در مکان، بلکه به صورت رشدی از درون است و در حقیقت، مثنوی، حاصل استمرار این لحظه‌ی فشرده است.

منابع

۱. آتش سودا، م. (۱۳۸۳). رویای بیداری، فسا: دانشگاه آزاد اسلامی.

۲. آورند، سمیه (۱٤۰۰). **شگردهای تمثیل سازی در رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا**، فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی. ۱۳(٤۹).۸-۲۳

۳. براهنی، رضا. (۱۳٦۲). قصه نویسی، چ سوم، تهران: نو.

٤. داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی تهران: مروارید.

۵. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). پله پله تا ملاقات خدا، تهران: علمی.

٦. زمانی، کریم. (۱۳۷۸). شرح جامع مثنوی معنوی، ج اول، تهران: اطلاعات.

۷. --------. (۱۳۷۸). شرح جامع مثنوی معنوی، ج سوم، تهران، اطلاعات.

۸. --------. (۱۳۷۸). شرح جامع مثنوی معنوی، ج چهارم، تهران: اطلاعات.

۹. --------. (۱۳۷۸). شرح جامع مثنوی معنوی، ج پنجم، تهران: اطلاعات.

۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳٦۹). انواع ادبی، چ دوم، تهران: دانشگاه پیام نور.

۱۱. شهریار محمد حسین. (۱۳۷٦). دیوان اشعار، تهران: نگاه

۱۲. گورین، ویلفرد. آل، جان. آر. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان (۱۳۷۰). راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ترجمهٔ زهرا میهن خواه؛ چ چهارم، تهران: اطلاعات.

۱۳. معین، محمد (۱۳۵۷). فرهنگ فارسی، ٦ جلد، چ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱٤. میرصادقی، جمال. (۱۳۷٦). عناصر داستان. چ سوم، تهران: سخن.

۱۵. ----------. (۱۳۸۲). ادبیات داستانی، تهران: بهار.

۱٦. مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۳۰). فیه مافیه؛ با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر؛ تهران: دانشگاه تهران.

۱۷. ----------. (۱۳٦۰). مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ هفتم، تهران: امیر کبیر.

۱۸. ناصری، فرشته. (۱٤۰۰). **واکاوی تمثیل در داستان کوتاه فارسی بـا تکیـه بـر داسـتان چشـمهای دکمه‌ای من از بیژن نجدی**، فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی. ۱۳(٤۹). ۱۰۸-۱۲۳

۱۹. یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). هنر داستان نویسی، تهران: نگاه.

20. Abrams, M. H. (1957). A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York.
21. Knowles, Elizabeth (ed.) (1993). The Concise Oxford Dictionary of Phrase and Fable, Oxford.
22. Shaw, Harry(1972) A Dictionary of Literary Terms, New York.

References

1. Atashsoda.M. (2005). The dream of waking up,fasa: Islamic Azad University . (in Persian)
2. Avarand.somayeh. (2021), Allegorical techniques in the novel The Overturned River by Jean-Claude Morelva,Journal of Research Allegori in Persian Language and Literature.13(49).8-23. (in Persian)
3. Barahani,Reza. (1984). Story writing, Third edition,Tehran: Now. (in Persian)
4. Dad,sima. (2000), Dictionary of Literary Terms, Tehran: Morvarid. (in Persian)
5. Zarinkoob,Abdolhosain. (1999). Step by step to meet God, Tehran: Elmi. (in Persian)
6. Zamani,Karim. (2000). Comprehensive description of the spiritual Masnavi, first volume, Tehran: Etelaat. (in Persian)
7. ---------- (2000). Comprehensive description of the spiritual Masnavi, Volume II, Tehran: Etelaat. (in Persian)
8. ---------- (2000). Comprehensive description of the spiritual Masnavi, Volume III, Tehran: Etelaat. (in Persian)
9. ---------- (2000). Comprehensive description of the spiritual Masnavi, Volume Iv, Tehran: Etelaat. (in Persian)
10. Shamisa, Siroos. (1991). Literary types, Second edition,Tehran: Payam Noor university. (in Persian)
11. Shahriyar, mohamad hosein. (1998).Collection poetry, Tehran: Negah. (in Persian)
12. Guerin,Wilfred L, Labor, Earle.J, Williingham, John R, Morgan, Lee. (1992), A Handbook Of Approaches To Literature, Translated by Zahra Mihankhah, fourth edition, Tehran: Ettelaat. (in Persian)
13. Moein, Mohamad (1979). Persian culture, 6 vols, second edition, Tehran: Amirkabir. (in Persian)
14. Mirsadeghi, Jamal. (1998). Story elements, Third edition, Tehran: Sokhan. (in Persian)
15. ---------- (1998). Fiction literature, Tehran: Bahar. (in Persian)

16. Rumi,Jalalloddin. (1952). Fihe Ma Fih, With corrections and margins of the novelty of the time of Forouzanfar, Tehran: Tehran University. (in Persian)
17. ---------- (1982). Masnavi Manavi, Edited by Reynold Allen Nicholson, Tehran: Amirkabir. (in Persian)
18. Naseri, Fereshte. (2021). An allegorical analysis in a Persian short story based on the story of my button eyes by Bijan Najdi, Journal of Research Allegori in Persian Language and Literature,13(49).123-108. (in Persian)
19. Yonesi, Ebrahim. (2004). The art of storytelling, Tehran: Negah. (in Persian)
20. Abrams, M. H. (1957). A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York. (in Persian)
21. Knowles, Elizabeth (ed.)(1993). The Concise Oxford Dictionary of Phrase and Fable, Oxford. (in Persian)
22. Shaw, Harry(1972) A Dictionary of Literary Terms, New York. (in Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Investigating the Structural Structures of Allegorical Narratives in the Spiritual Masnavi

Forough Mansouri[1], Ali Reza Yousefi[*2], Narges Kasty Aray[3]

Article Info

Article type:
Original Article

Received:
5 December 2021

Revise:
21 December 2021

Accepted:
31 December 2021

Available online:
16 January 2022

Key Words:
Narration,
Allegory,
Rumi,
Masnavi Manavi

Abstract

Narrative studies from the structuralist point of view studies the nature, form and role of narrative and tries to show the ability and understanding of the text of the narrative. The longevity of the structure has retained its freshness and freshness in allegorical narratives. The purpose of this study is to show what has caused the allegory in the spiritual Masnavi, in the place of a normal type of narrative, to become a prominent and special literary type of Rumi? This descriptive-analytical method and by examining a number of allegorical narratives of Rumi's works, seeks to answer the main question: what are the characteristics of the structure of allegorical narratives in the spiritual Masnavi that has caused the transformation of this fictional art to evolution and maturity Reach? Based on this research, it is clear that in addition to creating ambiguity of allegory, other factors have also played a significant role in perpetuating the structure of allegorical narratives as Rumi's popular literary genre; These factors are: moment expansion through internal story, creating parallel stories, alternative story structure, incident pattern in allegorical narratives, structural duality and synonymy of literary genres. The great mystic has also been revealed.The authors of this study have found Masnavi allegories in the position of a kind of narratives, based on a more coherent structure of narrative rules and regulations, which shows Rumi's maturity and mastery in allegorical narrations.

1. PhD student in Philosophy of Education, Isfahan Brunch (Khorasgan), Islamic Azad University, Isfahan, Iran
2. Professor, Department of Medical Education, Medical Education Research Center, Isfahan University of Medical Sciences
3. Associate Professor, Department of Curriculum Planning, Isfahan Brunch (Khorasgan), Islamic Azad University, Isfahan, Iran

Please cite this article as: Mansouri, Forough,. Yousefi, Ali Reza,. Kasty Aray, Narges,. (2022) Investigating the Structural Structures of Allegorical Narratives in the Spiritual Masnavi. *Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature*, 50(4): 106-127. http://dorl.net/dor/20.1001.1.2717431.1400.13.50.5.2

© The Author(s).

DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.5.2

No. 50 / Winter 2022

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch