**Research of Literary Texts in Iraqi Career**
**journal homepage:** https://motounadabi.razi.ac.ir/

**Research article**

**Research of Literary Texts in Iraqi Career**
**Vol. 2, Issue 1, Spring 2021, pp. 39-75**

# Fictional and situational satires in Rumi's Masnavi

**Ghahreman shiri***
Professor of Department of Persian Literature at Bu Ali Sina University, Hamadan

**Received:** 03/15/2021 **Accepted:** 05/24/2021

**Abstract**

Rumi's Masnavi is one of the most thought-provoking mystical-fiction poems in Persian in terms of form and content, which, despite belonging to the seventh century AH, is still very attractive among thinkers and writers. In this system in which Islamic mysticism has been analyzed and explained using short and long and sometimes nested anecdotes and allegories, a variety of satires have been used extensively to the extent that this system has been analyzed due to analysis. One by one, the stories and the full use of all kinds of fictional and situational satires can be considered as one of the unrivaled books in the field of literature and mysticism. Rumi's tendency to these two types of satire, and to a lesser extent to linguistic and literary satire, is not done with the intention of satire, like other poets. Believing in the goodness of the system of creation and the wisdom of the creation of all the phenomena of existence, he depicts the biological and social realities with a kind of natural behavior, far from any intention, and following this behavior, Humor, which is part of the daily actions of human beings in everyday life, also enters his narratives. In other words, Rumi in Masnavi because of his realistic view of man and society and avoiding the myths of jinn and magic and choosing relatively ordinary stories from the world of humans with which humor is also mixed with Sufi teachings And theoretical mysticism gives as much practical and believable aspect as possible and also proves that the nature of life is always intertwined with a set of natural satires that language and literature have little role in their creation.

**Keywords**: Rumi, Masnavi, situational humor, fictional humor, mysticism.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*. Corresponding author E-mail address: Ggahraman.shiri@gmail.com

**پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی**
**وبگاه نشریه:** https://motounadabi.razi.ac.ir/

**مقالهٔ علمی**

**پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی**
**سال دوم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۰ هـ ش، صص. ۳۹-۷۵**

# طنزهای داستانی و موقعیتی در مثنوی مولوی

**قهرمان شیری** *
استاد گروه بان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان

**تاریخ دریافت:** ۱۳۹۹/۱۲/۲۵ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۳/۳

## چکیده

مثنوی مولوی از نظر صورت و محتوا یکی از تفکّربرانگیزترین منظومه‌های عرفانی‌ـداستانی در زبان فارسی است که به‌رغم تعلّق به سدهٔ هفتم هجری، همچنان از جذابیت بسیاری در بین اندیشمندان و ادیبان برخوردار است. در این منظومه که عرفان اسلامی با استفاده از حکایت‌ها و تمثیل‌های کوتاه و بلند و گاه تو در تو به تحلیل و تبیین گذاشته شده از انواع طنزها نیز به فراوانی استفاده شده است، تا آنجا که این منظومه را به‌دلیل تحلیل جزءبه‌جزء داستان‌ها و بهره‌گیری کامل از انواع طنزهای داستانی و موقعیتی، می‌توان یکی از کتاب‌های بی‌رقیب در حوزهٔ ادبیات و عرفان به‌شمار آورد. گرایش مولانا به این دو نوع طنز و به مقدار کمتر به طنزهای زبانی و ادبی، همانند سایر شاعران به قصد طنزپردازی انجام نمی‌گیرد. او به‌دلیل اعتقاد به احسن‌بودن نظام خلقت و حکیمانه‌بودن آفرینش همهٔ پدیده‌های هستی، با نوعی رفتار طبیعی و به دور از هر گونه تعمّد به تصویر واقعیت‌های زیستی و اجتماعی می‌پردازد و به تبعیت از این رفتار، طنز نیز که بخشی از کنش‌های همیشگی انسان‌ها در زندگی روزمرّه است به روایت‌های او وارد می‌شود. به بیان دیگر، مولوی در مثنوی به‌دلیل نگرش واقعیت‌گرایانه به انسان و اجتماع و پرهیز از افسانه‌های جنّ و جادو و انتخاب داستان‌های به نسبت معمولی از دنیای انسان‌ها که طنز نیز با آنها درآمیخته، هم به آموزه‌های صوفیانه و عرفان نظری، تا حدّ امکان جنبهٔ عملی و باورپذیر می‌دهد و هم اثبات می‌کند که ذات زندگی همواره درآمیخته با مجموعه‌ای از طنزهای طبیعی است که زبان و ادبیات نقش چندانی در آفرینش آنها ندارند.

**واژه‌های کلیدی:** مولوی، مثنوی، طنز موقعیتی، طنز داستانی، عرفان.

*. رایانامه: Ggahraman.shiri@gmail.com

## ۱. مقدمه

جلال‌الدین مولوی در دورهٔ سلجوقیان روم ـهم‌زمان با حکومت مغولان در ایران ـ مصداق قاطعانهٔ یک شاعر انزواگزیده و برکنار از حکومت است، اما مثنوی او با آن هنر خیره‌کنندهٔ چندجانبه و عمیق، محکی است برای ارزیابی ادبیات دوران. از این منظر، می‌توان گفت که او نیز مشمول آن گفتهٔ شاملو است که یک شاعر موجودیت خود را نه عداوت با زمانه، بلکه در انکار هنر آن قلمداد می‌کند؛ «ابلها مردا عدوی تو نیستم من، انکار توام.» بر این اساس شعر مولانا نیز یکی از شاخه‌های ادبیات گریز است که در ذات خود جنبهٔ مبارزه‌جویانه دارد، اما مبارزه‌ای فکری و فرهنگی و از نوع غیرمستقیم آن. آثار سعدی هم شاخهٔ دیگری از ادبیات گریز در این دوران است که همان ادبیات مهاجرت و آوارگی باشد و آن نیز البته در اوج هنری خود قرار دارد. سعدی نمایندهٔ ادبیات مهاجرت معترض است که گویی رسالت خود را کناره‌گیری از فرهنگ حکومتی و ارتقابخشی به تعلیم و تربیت جامعه از طریق تولیدات ادبی و فرهنگی تشخیص داده است. حافظ اما به‌رغم حضور در یک منطقهٔ جغرافیایی محلی، نمایندهٔ تام و تمام ادبیات مبارزه و ستیز با حاکمیت است و عبید زاکانی نمایندهٔ شاخهٔ افشاگر و تمسخرکننده از گروه مبارزه‌جویان است. عبید زاکانی با بهره‌گیری از ادبیات و لطایف عامیانه و هنرهای گوناگون ادبی به افشای وضعیت اجتماعی و فرهنگی و سیاسی دوران خود می‌پردازد و آن را به تمسخر می‌گیرد، اما حافظ تیغ قلم خود را برای انتقاد و اعتراض به حکومت‌ها و گروه‌های مختلف مذهبی و متصوفه تیز می‌کند و به‌طور مستقیم آنها را به چالش می‌گیرد. جریان ادبیات مسالمت‌آمیز نیز در درون خود دو شاخهٔ اصلی دارد که در اینجا ربطی به بحث ما ندارد: ادبیات وابسته و حکومتی که اغلب توجیه‌کنندهٔ سیاست‌های رسمی دولت‌ها است؛ و دوم ادبیات کاملاً خنثا و غیرسیاسی و بی‌اعتنا به ستیز و گریز که عملاً با سکوت در برابر حوادث جامعه، ناخواسته و غیرمستقیم در جبههٔ حکومت قرار می‌گیرد.

مولانا با گریز از سیاست و فرهنگ حکومتی، خود را به فکر و فرهنگی می‌آویزد که چندان ارتباطی به یک زمان تاریخی خاص ندارد و گویی در یک دورهٔ بی‌زمانِ ازلی و ابدی سیر می‌کند. آن‌گاه با توسّل به آن اندیشه، بیشترین حسّاسیت خود را بر کیفیت رفتارهای آدمیان متمرکز می‌کند تا دلایل دورافتادگی بشر از راه درست انسانی و الهی را دریابد. درست به این دلیل است که در مثنوی طنزهای موقعیتی و طنزهای داستانی از بیشترین بسامد برخوردارند؛ چون اساس هر دو نوع طنز را تنها رفتارهای انسانی شکل می‌دهد. گویی مولانا با روی‌آوردن به تفکر عرفانی و متمرکزشدن بر تحلیل‌ها و تعلیمات در تصوف به این نتیجه رسیده است که راه اصلاح جامعه‌ای که در آن فجایع عظیمی چون کشتار و تخریب مغولان انجام می‌گیرد در درجهٔ اول تغییر نگرش و بینش است و سپس اصلاح رفتارها.

طنز موقعیتی یا رفتاری[1]، مترادفی است برای "Comedy of Manners" که در فارسی به کمدی رفتارها ترجمه شده است (اصلانی، ۱۳۸۵: ذیل کمدی رفتارها) و نیز برابر نهاده‌ای است برای "Situation Comedy" یا همان کمدی موقعیت. این نوع طنز چون در داستان و و ادبیات و عالم واقعیت نیز به فراوانی اتّفاق می‌افتد، بیشتر متمرکز بر کنش‌ها و واکنش‌های نامتعارف در رفتار آدم‌هاست که اغلب هنجارهای جاری جامعه را بر هم می‌زند و

1. Situational Irony

موجب آشنایی‌زدایی و عادت‌شکنی در آداب و عادات می‌شود.

## ۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ جایگاه طنز در مثنوی، تا کنون چند پژوهش به نسبت جدّی انجام گرفته است که نخستین آن متعلّق است به استاد عبدالحسین زرّین‌کوب در کتاب *بحر در کوزه* (۱۳۶۷ ش.). سه فصل از این کتاب به دسته‌بندی و تحلیل داستان‌ها و تمثیل‌های طنزآمیز مثنوی اختصاص یافته است. عنوان این فصل‌ها چنین است: جدّ و هزل در لطایف، لطیفه‌ها و طنزها، هزل یا تعلیم. زرّین‌کوب در همان سال با چاپ کتاب دو جلدی *سرّ نی* (۱۳۶۷ ش.)، در فصل چهارم با عنوان «زبان بی‌زبانان» به بررسی جنبه‌های زبانی مثنوی می‌پردازد و در خلال آن به تفصیل و با دقّت و وسواسی ستودنی از ویژگی‌ها و سبک زبانی مثنوی سخن می‌گوید و ظرفیت‌ها و ظرافت‌ها و طنزهای زبانی آن را نیز تا حدودی دسته‌بندی و تحلیل می‌کند. اگرچه بحث‌های استاد در کتاب اوّل جنبهٔ تلخیص و تطبیق و تحلیل صورت و محتوای داستان‌های مثنوی را دارد و در کتاب دوم نیز تمامی جوانب ادبی و زبانی و سبکی و محتوایی و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری و نوآوری‌های فکری و هنری مثنوی را به پژوهش می‌گذارد، اما در هر جایی به تناسب مقام و مقال به لطایف و هزل و طنز مثنوی نیز اشاره‌های لازم دارد و از آنها عبور نمی‌کند. تحقیق دوم را محمّد پارسانسب (غلام) با عنوان «ساختارشناسی داستان‌های طنزآمیز مثنوی» انجام داده است و عصارهٔ استنباط‌های او این است که طنزهای مولانا «تحت تأثیر بینش کل‌نگر او، بیشتر از نوع طنزهای ساختاری[1] است و او کمتر به کاربرد عنصرهای زبانی برای ساختن طنز کلامی[2] تمایل نشان داده است. از جمله عناصر سازندهٔ طنزها می‌توان، کاریکاتورسازی، غافل‌گیری، استفاده از عناصر طنزساز و استفاده از عناصر زبانی و بلاغی را شناسایی کرد.» (پارسانسب، ۱۳۸۶: ۳۷-۳۸) در این مقاله اصطلاح طنز ساختاری عبارت چندان دقیق و رسایی برای طنزهای مولانا به نظر نمی‌رسد و دسته‌بندی و تحلیل آنها نیز از جامعیت لازم برخوردار نیست.

پژوهش سوم، کتابی است با عنوان «تلخند، طنز در داستان‌های مثنوی مولوی» از مهدی برهانی که به گفتهٔ خود نویسنده، هدفش «گردآوری داستان‌های طنز مثنوی» (۱۳۷۲: ۳۹) بوده است. به اعتقاد این نویسنده «طنز دارای ارکانی است که این ارکان ممکن است ناشی از گفتار یا عمل و رفتار، یا برآمده از پندار و تصورات باشد. (همان: ۳۴) او با آنکه طنزهای نوع اوّل و دوم را به انواع مختلف تقسیم می‌کند، اما از مقدّمه و توضیحات کوتاهی که پس از نقل هر داستان طنزآمیز آورده نشان می‌دهد که طنزهای موجود در مثنوی را غالباً از نوع رفتاری و گاه نیز گفتاری می‌داند و توضیح چندانی نیز دربارهٔ چند وچون آنها نمی‌دهد.

## ۲. طنز مولوی

مولانا نمایندهٔ شاخص تصوف است و طنز او نیز نشان‌دهندهٔ چند و چون طنز در آثار عرفانی است. آنچه را که او در مثنوی به‌عنوان طنز به کار گرفته حد نهایی جایگاه طنز در ادبیات صوفیانه می‌توان به‌شمار آورد. کاربرد طنز در آثار سنایی و عطار به‌دلیل گرایش‌های غیرصوفیانه در آثار سنایی و کم‌التفاتی عطار به طنز، ظرفیت‌های وجودی طنز را در آثار عرفانی نشان نمی‌دهد. شاید پاره‌هایی از این ظرفیت‌ها را بتوان در *اسرارالتوحید* محمد

1. structural irony
2. verbal irony

منّور به تأثیر از روحیهٔ شاد و شورانگیز و استغراق سرمستانهٔ ابوسعید ابوالخیر در سیر و سلوک عرفانی ــ هم دید، اما در آنجا نیز کاربرد طنز نمی‌تواند با مثنوی مولوی سنجش‌پذیر باشد. طنز مولوی به‌ندرت برای تمسخر فرد یا گروه خاصی از افراد جامعه به کار گرفته می‌شود. طنز مولوی یک طنز طبیعی و جدّی است که او حتی برای شوخ‌طبعی نیز از آن استفاده نمی‌کند. این نوع طنز، نمایش واقعیت‌های زیستی و اجتماعی به شیوهٔ رئالیستی است و اگر جنبهٔ طنزآورانه پیدا کرده به آن دلیل است که در ذات واقعیت‌های عینی و رئالیستی، این‌گونه طنزنمایی‌ها به‌طور طبیعی وجود دارند و مولوی که می‌خواهد واقعیت‌های زیستی را آن‌چنان که هست نشان دهد واقعیت‌هایی نیز که ما در نگاه خود آنها را طنز می‌نامیم، چهره نشان می‌دهند. مولانا نه با جامعه قصد شوخی دارد و نه با آدم‌های پیرامونی خود که بخواهد آنها را هجو کند یا با آنها شوخ‌طبعی کند. با هیچ مکتب دینی یا قدرت سیاسی نیز خصومتی ندارد که بخواهد به انتقاد یا تمسخر آنان بپردازد. او با هفتاد و دو ملت یکی است. به این سبب، نه اهل انتقاد و اعتراض است و نه اهل مداهنه و شوخ‌طبعی، و نه در پی تمسخر و تحقیر دیگران.

مثنوی مولوی یکی از کتاب‌های پایه‌ای در قلمرو اندیشه‌های ایدئولوژیک در حوزهٔ عرفان است. با آنکه عرفان در مقایسه با شماری از مکاتب دیگر از ویژگی‌های بهتری در انسان‌شناسی و احترام‌گذاری به عقاید و عواطف انسان برخوردار است، اما بسیاری از محدودیت‌ها و مطلق‌اندیشی‌های مرسوم در ایدئولوژی‌ها در این مکتب هم وجود دارد. عبوسیت و جدّیت عمومی در ایدئولوژی‌ها اغلب مانع از توجّه آنها به پدیده‌هایی چون طنز و بذله‌گویی و شادی و تفریح می‌شود. اینکه در عرفان به آواز و موسیقی میدان داده شده به آن دلیل است که عرفان مکتبی با گرایش به ادب و هنر و احساس است و از این پدیده‌ها فقط برای ایجاد حسّ و حال و فضای روحی لازم به قصد تخریب خودیت و نزدیک‌شدن به یگانگی و استغراق در عبودیت و پیوستگی به حق استفاده می‌کند.

بر این اساس، می‌توان دریافت که چرا مولانا در نوشته‌های خود به تعمّد در پی طنزآفرینی نیست. چون طنز و مطایبه با اندیشه‌های ایدئولوژیک به‌خصوص از نوع عرفانی آن که با همهٔ جهانیان و اعتقادات آنها بر سر صلح است، هیچ مناسبتی ندارد. طنز ابزاری برای اعتراض و انتقام و تمسخر و تحقیر و تهدید است. این‌گونه رفتارها در عالم عرفان که در آن نمرود و شیطان هم از دارندگان مأموریت‌های ویژه در درگاه الهی هستند، هیچ جایگاهی برای مطرح‌شدن ندارد. در عرفان، دشمن یا دگراندیش و یا ظالمی در عالم هستی وجود ندارد که از طنز برای مبارزه با آن استفاده شود. جنبه‌های مطایبه و شوخ‌طبعی و تفریحِ طنز نیز در جایی که انسان باید عمر و زندگی خود را صرف تهذیب نفس و ذکر و دعا و خلوص درونی برای برقراری ارتباط با حق کند نیز اساساً موضوعیتی ندارد. به‌دلیل چنین نگرشی به طنز و هنر و ادبیات در حوزهٔ عرفان است که می‌توان ادعا کرد که طنزهای موجود در مثنوی مولوی نیز نوع خاصی از طنزهای طبیعی است که به‌رغم نزدیکی به طنزهای طبیعی در رفتارهای سیاسی حاکمان در نظام‌های ایدئولوژیک، تفاوت‌های آشکاری نیز با آنها دارد.

خصوصیاتی چون طبیعی‌بودن و ناخودآگاه‌بودن و جنبهٔ رفتاری و موقعیتی داشتن از مشترکات این دو نوع از طنزهای طبیعی است؛ اما تفاوت‌ها در آنجاست که طنزهای طبیعی در رفتارهای سیاسی، چهرهٔ غیرمنطقی و بلاهت‌وارانه و ناتوان از اقناع‌گری و متعصّب و عبوس و متظاهر و متجاوز به حقوق عمومی و استفاده‌کنندهٔ ابزاری

از مقدّسات از مدّعیان حمایت از ایدئولوژی به نمایش می‌گذارد و اسبابی برای تخریب چهرهٔ ایدئولوژی و تنفّر مردم از مظاهر آن می‌شود. درحالی‌که به‌کارگیری فنون ادبی و طنزآفرین برای تحلیل و توجیه باورها و معتقدات ایدئولوژیک، چهره‌ای لطیف و شاد و خوش‌مشرب و جذّاب و منطقی و اقناع‌کننده و طرفدار مدارا و کرامت انسانی از ایدئولوژی به نشان می‌دهد که تفاوت‌های بسیار فاحش با رفتار سیاست‌مداران دارد؛ یعنی صاحبان مکاتب و تئوری‌پردازان آنها برای تبیین و تحلیل مبناهای فکری از همهٔ توان خود استفاده می‌کنند تا اصول و قاعده‌های آن مکاتب را بر پایه‌های محکمی بنا نهند و برای آموزه‌های آنها نیز توجیهات اقناع‌کننده‌ای اقامه کنند؛ درست مانند مولوی که از زمین و زمان و از زندگی پیامبران و اولیا گرفته تا زندگی مجانین و معلولان مدد می‌گیرد تا ادعاهای موجود در مکتب اعتقادی خود را موجّه و مقبول جلوه دهد، اما در مقابل، پیروان جاهل و کم‌سواد این مشایخ در کتاب‌های شرح احوال و مقامات و تذکره‌های آنها و همچنین شماری از مدّعیان نادان و مجریان سیاسی و قدرت‌طلب با اقدامات کاملاً نادرست و غیرمنطقی و مغایر با اصول و آموزه‌های این مکاتب، چهره‌ای هیولاگونه و حیرت‌انگیز و کاملاً در تعارض با درستی و راستی و در ستیز با انسانیت از این مکاتب به نمایش می‌گذارند و از آموزه‌ها و ارزش‌ها و آرمان‌ها و الگوهای انسانی آن، چهره‌های کاریکاتورگونه و کاملاً مضحک و مسخره و غیرانسانی ترسیم می‌کنند. نمونه‌های این کاریکاتورها را در انتساب کرامات و خوارق عادت در مناقب‌نامه‌های صوفیه می‌توان دید که به وسیلهٔ پیروان مشایخ تدوین شده است؛ نمونهٔ سیاست‌های ضد انسانی و مغایر با رفتارهای انسانی را نیز در عملکرد حکومت صفوی و پادشاهان آن به تمام و کمال می‌توان نشان داد.

طنز در اعتقادات مولانا تفاوت چندانی با جد ندارد. طنز، طیبت، هزل و فکاهه از نظر او بخشی از واقعیت‌های اجتماعی است که انکار و نادیده‌انگاشتن آنها، طرد و تقبیح مخلوقات الهی است. به همان سان که وجود نیکی‌ها چون فرشتگان و پیامبران و اولیا برای عالم خلقت ضرورت داشته، وجو زشتی‌ها و بدی‌ها، چون شیطان و نمرود و فرعون، و وجود هوی و هوس و پدیده‌های منشعب از آنها نیز از لوازمات زندگی در عالم خلقت است و ارزش‌گذاری بین پدیده‌ها، با اصل رضا و تقدیر و توکّل و باورمندی به نظام احسن خلقت مغایر است؛ بنابراین، رویکرد مولوی به طنز، حتی از نوع پورنوگرافی آن و عادی‌جلوه‌دادن آن در زندگی، یک کنش رئالیستی و به دور از هر نوع تظاهر به تقدّس‌مآبی و پرهیز از خط‌کشی‌های رایج در بین مذهبی‌هاست که پدیده‌ها و رفتارها را به اخلاقی و ارزشی و غیراخلاقی و ضد ارزشی تقسیم می‌کنند. در ذات این رفتار، یک اعتقاد دیگر صوفیانه نیز چهره نشان می‌دهد که همان باورمندی به اصل تساهل و تسامح و دوری از تعصّب و سخت‌گیری و خود برحق‌شماری است.

رفتار مولوی با حکایت‌های طنز و هزل، هیچ تفاوتی با حکایت‌های جدّی ندارد؛ به همان سان عادی و برخوردار از همهٔ ریزه‌کاری‌ها و با تحلیل و تأویل اجزا و ارکان و ربط مستقیم به معتقدات عرفانی. اگرچه ممکن است در ظاهر انتخاب آن حکایت‌ها این شائبه را در ذهن برخی از مخاطبان ایجاد کند که قصد مولوی ایجاد جذابیت و تنوّع در شیوهٔ روایت‌گری بوده است یا اثبات این واقعیت که حتی تحریک‌آمیزترین و هوسناک‌ترین حکایت‌ها نیز ذرّه‌ای بر روحیهٔ سیر و سلوک او در عرفان تاثیر بازدارنده نداشته است، اما معتقداتی که مولانا به آنها پای‌بندی نشان می‌دهد، بسیار فراتر از این قاعده‌های ادبی و اخلاقی است. کاربرد الفاظ رکیک و لطیفه‌ها و

حکایت‌های درآمیخته با هزلیات و فکاهیات، این واقعیت را به اثبات می‌رساند که مولانا در عمل نیز التزام به این حقیقت دارد که دنیا بر اساس نظام نیکویی بنیاد نهاده شده است.

مولوی در نگرش به جامعه یک شاعر جدّی و واقعیت‌گرا است، اما از نظر اعتقادی دارای دیدگاه‌های ایده‌آلیستی است. به‌دلیل همان دیدگاه‌های رئالیستی است که داستان‌های گوناگونی را به روایت و تحلیل گذاشته است که گاه در دستهٔ لطیفه‌های رایج در میان عوام قرار می‌گیرند و گاه در زمرهٔ حکایت‌های هزل‌آمیز و غیراخلاقی. البته بسیاری از حکایت‌های او برگرفته یا برساخته از حکایت‌های متداول در میان متون گذشته است که اغلب جنبهٔ واقعیت‌گرایانه دارند. شاید بتوان گفت که بهترین طنزهای داستانی را باید در حکایت‌های مولوی مشاهده کرد که در آنها اصل بر داستان‌گویی نهاده شده است و طنز نیز که بخشی از خصوصیات زندگی است در آنها به نمایش عینی درآمده است. با توجه به این ویژگی است که طنزهای مولوی در مثنوی بیش از هر چیزی از نوع طنزهای داستانی و همچنین طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری است. «مثنوی مولوی چکیدهٔ بی‌انتظامی است از تمام اندیشه‌های فلسفی و کلامی جهان اسلامی از آغاز تا قرن هفتم هجری. در نظر اوّل چنین می‌نماید که گفته‌های مولوی تماماً التقاطی است. او هرچه را در هر دستگاه فکری درست می‌یابد برمی‌چیند و به رشتهٔ باریک قصه‌های خود می‌کشد. با این همه، آشنایی نزدیک با مولوی نگرش خود او را دربارهٔ زندگی کاملاً مشخص می‌سازد و نشان می‌دهد که در جنون او آراستگی و نظمی هست که از بعضی جهات منسجم‌تر و آراسته‌تر از بسیاری دستگاه‌های مابعد طبیعی مدرسی و عقلانی است.» (عبدالحکیم، ۱۳۷۵: ۱۱)

مولانا اندیشمند بسیار بزرگی است که توانایی او در تبیین و تحلیل و تطبیق همهٔ اجزای عالم هستی و اجتماع و همهٔ حرکات و سکنات آدم‌ها با دیدگاه‌های عرفانی خاص خود به‌خوبی این بزرگی و توانایی خیره‌کننده را به اثبات می‌رساند، اما در همان حال، عیب بزرگ او نیز به همین موضوع مرتبط است که می‌کوشد همهٔ حقایق هستی را بر اساس قالب تنگ معتقدات خود تفسیر کند. با آنکه معتقدات او در مقایسه با شماری از نحله‌ها و فرقه‌های دینی از خاصیت مهمّی چون تسامح و تساهل و پلورالیسم و نوعی دمکراسی فرهنگی برخوردار است، اما همچنان محدودیت‌ها و تنگ‌نظری‌ها و تعصّب‌هایی را که در پاره‌ای از ادیان وجود دارد در آن نیز می‌توان دید. یکی از برجسته‌ترین عیب‌ها در اعتقادات عرفانی او فروکشیدن جایگاه انسان و اجتماع به پایین‌ترین حدّ ممکن و فروکاستن آنان به کالاهایی چون برّه و برده است. به‌دلیل همین نگاه برده‌دارانه است که حادثهٔ عظیم و هولناک مغولان در ایران چندان بازتابی در آثار او پیدا نمی‌کند. چون اساساً در داستان‌های مولانا، گویی انسان و همهٔ موجودات هستی تنها برای انجام وظایفی که در عالم خلقت بر دوش آنها نهاده شده پدید آمده‌اند و باید مطیع و گول‌وارانه و بدون چون‌وچرا به انجام آن مشغول شوند. به قول همایی با آنکه «جهد و کوشش بشری» هم از نظر مولانا حق است (۱۳۷۶، ج۱: ۹۵)، انسان‌ها در همه‌جا مقهور دست‌کاری‌های جبر و تقدیرند و باید هم به آن تسلیم شوند و ایستادگی در مقابل آن نوعی مخالفت با آفرینش می‌تواند تلقی شود. «مولوی قضا و قدر الهی را همان‌طور که فلاسفه و ارباب شرایع گفته‌اند، معتقد است و می‌گوید قضا و قدر الهی مافوق اختیار بشر است و لا مردّ لقضاء الله».

چون قضا آید شود دانش به‌خواب... تا قضا آید خرد پوشد بصر...

چـون قضـا بیـرون کنـد از چـرخ سـر عـاقلان گردنـد جملـه کـور و کـر

(همایی، ۱۳۷۶، ج۱: ۹۴)

چرا در مثنوی مولوی انواع طنزهای رفتاری - موقعیتی و طنزهای داستانی فراوان است، اما انواع طنزهای دیگر بسیار اندک است؟ دلیل فراوانی این نوع از طنزها بیش از هر چیزی ناشی از این واقعیت ساده است که در ادبیات اسلامی و عرفانی و بسیاری از مکاتب دینی معمولاً برای اقناع مخاطبان عمومی از داستان به‌عنوان جانشینی مشابه با زندگی به‌منظور القا و نمایش آموزه‌ها استفاده می‌کنند. چون نشان‌دادن نمود عینی آن آموزه‌ها در عمل، از طریق داستان‌ها بهتر انجام می‌گیرد. دیگر آنکه تمثیل و داستان یا همان استدلال تمثیلی نزد خطیبان، واعظان، عارفان، تحلیل کنندگان و تعلیم‌دهندگان آموزه‌های اعتقادی، ابزاری برای بحث و آموزش و یکی از انواع قاعده‌های منطقی متداول در اقناع عمومی شناخته می‌شود و از روزگاران بسیار دور همچنان از کاربردی گسترده‌تر از استدلال قیاسی و استقرایی برخوردار بوده است. مولوی نیز به‌عنوان تعلیم‌دهنده و تحلیل‌کنندهٔ آموزه‌های عرفانی، مانند سنایی و عطار، از انواع داستان‌های کوتاه و بلند عرفانی، اجتماعی، و فکاهی برای نمود عینی‌دادن به واقعیت‌ها و جنبهٔ استدلالی بخشیدن به مباحث و ایجاد جاذبه و تنوّع در شیوهٔ آموزش استفاده می‌کند. درست به این سبب است که در کارنامهٔ مولانا آمار طنزهای داستانی و طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری بیشتر از انواع طنزهای دیگر است. طنزهای موقعیتی به‌دلیل آنکه ارتباط مستقیم به رفتار و موقعیت آدم‌ها در برابر یکدیگر و در برابر جامعه دارند، بیش از هر جای دیگر نمود عینی خود را در ساختارهای داستانی که معطوف به گزارش زندگی انسان‌هاست، به نمایش می‌گذارند.

رویکرد مولوی به داستان یک دلیل دیگر هم دارد که آن را باید در طرز نگاه او به زندگی و جهان هستی و هنر نوشتن و سرودن جست‌وجو کرد. تفاوت بزرگ مولانا با شاعران دیگر در این است که اساس هستی و زیست‌ـجهان او مبتنی بر این اصل صوفیانه است که در عالم وجود تنها حق است که موجودیت و حاکمیت مطلق دارد و بقیهٔ موجودات از جُودِ وجود اوست که زنده‌اند. هر کاری که حق انجام می‌دهد عین کمال مطلوب است و هدف اصلی همهٔ حرکت‌های انسان نیز باید جلب رضایت حق و رسیدن به او باشد. هر کار دیگری غیر از این انجام شود با رسالت انسان در تصوف هم‌سویی ندارد و بیراهه رفتن است. هدف شعر و داستان و بهره‌گیری از امکانات طنز و مطایبه نیز چیزی جز قدم برداشتن در طریق حق و راهنمایی‌کردن مریدان و سالکان به سوی حق نیست. مشغولیت به تفنّن‌های ادبی، یا رنگ و جلادادن به داستان‌ها یا غرق‌شدن در صنعت‌بافی‌های متداول شعری و انواع طنزهای گوناگون ادبی و زبانی و تصویری و... همه در زمرهٔ تعلّقات این جهانی و از موانع راه سلوک است و تناسبی با رسالت انسان در عالم هستی ندارد. دیگر آنکه مولانا خصومتی با کس ندارد که بخواهد بر ضد او هجویه‌ای بسراید؛ چون عارفان نگاه مثبت‌اندیشی به همهٔ پدیده‌ها دارند. ارتباط او با دیگران نیز به گونه‌ای نیست که از شگرد شوخی و مزاح در کلام خود استفاده کند و پدیده‌هایی چون هزل نیز به‌دلیل تعلق‌داشتن به حریم هوس و هوای نفس و قرارگرفتن در محدودهٔ کنش‌های شیطانی برای او جاذبهٔ چندانی ندارد. طنزهای زبانی و ادبی هم از دل‌مشغولی‌های خاص کسانی است که اهداف و آرمان‌های خود را منحصر به محدودهٔ ادبیات کرده‌اند و انگیره‌های زیستی و رسالت انسانی خود را در این موضوعات جست‌وجو می‌کنند. البته مولانا به‌رغم

بهره‌گیری از همهٔ امکانات زبانی و ادبی موجود در خزینهٔ زبان و ادبیات، همواره خود را از غرق‌شدن در این دنیای خاص برحذر می‌دارد.

مولوی علاوه بر شرایط خاص زمانه، در محدودهٔ حکومت سلجوقیان روم زندگی می‌کند و وزرای این پادشاهان از خریداران اشعار و نوشته‌های او هستند و گاه در برخی از محافل ادبی هم شرکت می‌کند، اما خاصیت ادبیات عرفانی همواره مانع از روی‌آوردن او به دربار شاهان است. علاوه بر این، مولوی مخاطبان عوام‌مسلکی چون صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی و شمار بسیاری از مریدان دارد که درک آنها از امور جهان و عرفان از توش و توان فراوان برخوردار نیست و طبیعتاً مولانا در طرح و تحلیل مباحث عرفانی باید رعایت حال آنان را بکند. روی‌آوردن مولانا به قصه‌گویی آن هم در حدی بسیار تخصّصی، بدون تردید به تأثیر از این فضا و نیاز خاص آن است. بخشی از مهارت او در قصه‌گویی نیز مرهون این نیاز و ارتباط است. «اگر برای مولانا صفت دیگری علاوه بر عارف و شاعر، سزاوار باشد، همانا قصه‌پرداز است، اما قصه‌پردازی مولانا از شاعری و عرفان او جدا نیست. تجربهٔ عرفانی، او را به شعر نزدیک کرده و ورودش به عرصهٔ تعلیم عرفانی، او را به قصه‌پردازی کشانده است.» (تقوی، ۱۳۸۶: ۱۷۰) این نیز از رفتارهای طنزآمیز مولانا است که «در مقام سخن، همواره از نفی ظاهر و سخنوری و معنی‌گرایی دم می‌زند و قافیه‌اندیشی را مغلطه می‌داند و به دست سیلاب می‌سپارد، اما در عمل، جانب سخن و سخنوری را تمام و کمال رعایت می‌کند»، به گونه‌ای که به‌راحتی می‌توان ادعا کرد که مولوی «در عمل بر اساس تمام معیارهای گذشته و امروز، شاعرتر از هر شاعری می‌سراید و هنرمندانه و مؤثرتر از هر قصه‌گویی، قصه می‌گوید.» (تقوی، ۱۳۸۶: ۱۷۰)

روی‌آوردن مولانا به قصه‌گویی، در حقیقت ادامهٔ همان رفتاری است که در دورهٔ سلجوقیان به‌عنوان یک گرایش عمومی از طرفداران بسیار برخوردار است و شاهان سلجوقی و فضای فرهنگی آن دوران، با طرفداری از این گرایش به تقویت آن مدد بسیار می‌رسانند. دیگر آنکه، استفاده از داستان‌های مرتبط با زندگی روزمرّهٔ مردم برای توضیح و تبیین تعلیمات عرفانی، در مثنوی مولوی به این دلیل عنصر غالب به‌شمار می‌رود که مولوی عرفان نظری و عرفان عملی را می‌خواهد به‌طور هم‌زمان پیش ببرد. «مولانا با داستان به سراغ مسائل عرفانی رفته و در نتیجه عرفان عملی را عملی‌تر از دیگران مطرح کرده است؛ چراکه آن را در متن و بطن زندگی مردم از هر دسته و گروهٔ جست‌وجو می‌کند و نشان می‌دهد.» (تقوی، ۱۳۸۶: ۱۷۵) با آنکه «بر پایهٔ گزارش جمال‌زاده ۲۷۳ حکایت و ۴۲ تمثیل» (توکلّی، ۱۳۹۱: ۵۹) در مثنوی وجود دارد «تقریباً تمام آنها بر توصیه‌های مربوط به سیر و سلوک مبتنی است، اما سیر و سلوکی آمیخته با زندگی. این رویکرد به عرفان بیش از هر چیز از آموزه‌های شمس تبریزی نشان دارد.» (تقوی، ۱۳۸۶: ۱۷۵)

نوع ادبی غالب در دورهٔ سلجوقیان و خوارزمشاهیان، داستان است، اما مولوی داستان‌های گذشته را بازنویسی یا بازسازی یا ترکیب می‌کند. سعدی که جهان‌گرد است، تجربیات و مشاهدات خود را به قالب داستان درمی‌آورد؛ لطیفه‌های عبید زاکانی مکتوب‌سازی روایت‌های رایج در زبان مردم است و بن‌مایهٔ اشعار حافظ نیز گاه آن‌چنان داستانی است که بسیاری از آنها به یک واقعهٔ تاریخی اشاره دارد و برخی نیز از چنان ظرفیتی برخوردار است که در عالم فال‌گیری برای آن داستانی ساخته شده است.

دیدگاه عرفانی در اصل و اساس خود به‌دلیل تساهل و تسامحی که در پندارها و کردارهای خود دارد، مبتنی بر نوعی نگرش پلورالیستی و گفتمان چندصدایی و نسبیت‌باوری در اعتقادات است. به این سبب است که در برخی از قصه‌های مثنوی با نگرشی هم‌دلانه از ابلیس و فرعون و معتقدان به ادیان دیگر صحبت می‌شود؛ چون اساساً باور عارفان آن است که در هیچ سَری نیست که سِرّی ز خدا نیست.

پس بد مطلق نباشد در جهان  بد به نسبت باشد این را هم بدان

بر اساس چنین نگرشی است که مولانا حتی از پدیده‌های هزل‌آمیز و طنز و فکاهه نیز برای طرح مفاهیم عرفانی استفاده می‌کند؛ چون در این دیدگاه تفاوتی بین پدیده‌های مستحسن و مستهجن و جد و طنز وجود ندارد. در آن دنیایی که مولانا و عارفان بزرگی چون او تعلق خاطر به آن دارند هر چیزی که آفریده شده، حتی بدترین و زشت‌ترین پدیده‌ها، دارای یک وظیفه و مأموریت خاص است و وجودش ضروری بوده که پدید آمده است و ما باید به جایگاه آن احترام بگذاریم. به اعتقاد مولانا آن عاملی که موجب تفاوت باورها و معتقدات آدم‌ها و فرقه‌های مختلف می‌شود، چیزی است به نام «نظرگاه» یا همان منظر و دیدگاهی که هر کسی از آنجا به واقعیت‌ها می‌نگرد. در حکایت پیل در تاریکی نتیجه‌ای که از اختلاف آدم‌ها در توصیف فیل می‌گیرد این است:

از نظرگه گفتشان شد مختلف  آن یکی دالش لقب داد آن الف

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۳: ۶۷)

پیش از حکایت فیل نیز به‌صورت کلی‌تر می‌گوید:

از نظرگاه است ای مغز وجود  اختلاف مؤمن و گبر و جهود

(همان: ۷۱)

### ۲-۱. طنزهای داستانی

مولوی استاد طنزهای داستانی است، چون به‌رغم استغراق در مفاهیم و تحلیل‌های عرفانی، مهارت بی‌نظیری نیز در نقل و روایت دارد. از این‌روست که گاه بخش‌هایی از داستان‌ها را به گونه‌ای بازگو می‌کند که گویی مخاطب در هنگام مطالعه، شاهد وقوع آن هم هست؛ چون با جزئی‌نگری و آب و تاب دادن به پاره‌هایی از روایت، جنبهٔ نمایشی و تجسّم‌بخشی آن را بسیار افزایش می‌دهد. نمونهٔ معروف این واقعیت را در داستان‌هایی چون موسی و شبان، صوفی و فروختن خر او، صوفی و بی‌توجّهٔ خادم خانقاه به خر او می‌توان مشاهده کرد که در هر کدام از آنها، یکی از عناصر داستانی را با نمود برجسته به نمایش گذاشته و همین موضوع اسبابی برای تعجّب و تحیّر و طنز شده است.

برخی از داستان‌های مولوی از نظر ساختار نمایشی چیزی کمتر از نمایش‌نامه‌های واقعی ندارند. به‌دلیل آنکه هم گفت‌وگوی آدم‌ها با جزئی‌نگری همراه است و هم تجسّم‌بخشی به حالات و روحیات شخصیت‌ها و لحن کلام آنها و گاه حتی وضعیت ظاهری صحنه در آنها به‌خوبی به توصیف و روایت درآمده است. در حکایت خر بگیری برای پادشاه، کانون مرکزی واقعه بر لحظه‌ای گذاشته شده که شخصیت داستانی با هول و هراس، خود را به خانه رسانده تا پنهان شود که مبادا او را به جای خر به بیگاری ببرند، درحالی‌که او یک انسان است و نه خر. (همان، ج۵: ۱۶۳)

مولانا با به‌کارگیری انواع و اقسام داستان‌ها از زندگی گروه‌ها و طبقات و طیف‌های مختلف مردم، با موضوعات گوناگون جد و طنز و هزل و لطیفه، و حکایت‌های بلند و کوتاه ماجرایی و گفت‌وگویی و حادثه‌ای و موقعیتی، از یک‌سو، مرز زندگی صوفیان و غیر صوفیان را از میان می‌برد و از سوی دیگر، تمایز موجود بین موضوعات جدی و طنز را فرومی‌شکند و با این عمل اثبات می‌کند که می‌خواهد زندگی را با تمام جنبه‌های خوب و بد و زشت و زیبا و جد و طنز آن به نمایش بگذارد و آن‌گاه به تفسیر و تحلیل آن بر مبنای دیدگاه‌های عرفانی بپردازد. بر این اساس است که دنیای مولانا در مثنوی به‌رغم نگاه یک‌سویه و کاملاً عرفانی، همواره جذّاب و خواندنی است؛ چون هم در نهایت مهارت و بی‌طرفی و به دور از هر نوع تعصّب به انعکاس واقعیت‌های اجتماعی و زیستی انسان‌ها می‌پردازد، هم در موقعیت‌های مقتضی با جزئی‌نگری تمام، اجزای مختلف داستان را به‌صورتی کاملاً زنده و ملموس و مجسّم به نمایش می‌گذارد و هم اجزای گوناگون داستان‌ها را با مهارت تمام تفسیر و تحلیل می‌کند و در همه‌جا نیز آن جهان‌بینی خاصی که به آن معتقد است، حضور جدی دارد و همهٔ این پدیده‌های گوناگون ادبی و اجتماعی و جدّ و فکاهی را به یک مسیر واحد جهت‌دهی می‌کند.

طنز در شعر مولوی اغلب به‌صورت طنز داستانی با پاره‌ای از نمودهای هنری وابسته به آن ظاهر می‌شود؛ مثل آغازها و پایان‌ها، فضاسازی و حال و هواها، صحنه‌پردازی و گفت‌وگوها، انواع طرح‌ها و پیرنگ‌ها، انواع شخصیت‌ها و شیوهٔ شخصیت‌پردازی‌ها، زبان و شیوهٔ روایت‌ها، لحن آدم‌ها و رفتارها، منظرها و دیدگاه‌ها، و جهان‌نگری و جهان‌بینی‌ها. هدف مولوی از طنز نیز با بسیاری از شاعران پیش و پس از خود اساساً متفاوت است. او از طنز برای بیان مفاهیم و مقاصد سیاسی یا اجتماعی و ادبی استفاده نمی‌کند. در فکر و فرهنگ مولوی، هر چیزی به رنگ آن دیدگاه و دنیای عرفانی خاص درمی‌آید که او در پی تبیین و تحلیل اصول و قاعده‌های آن است.

### ۲-۲. ماجراهای طنزآمیز: داستان‌های تمام‌طنز

علاوه بر همهٔ لطیفه‌ها که از آمار پرشماری برخوردارند و کلّیت ساختار آنها طنزآمیز است، در بین داستان‌های صوفیان، دو داستانی که ماجرای صوفی و خرش را به روایت می‌گذارند (همان، ج۲: ۲۷۵ـ۲۷۹ و ۲۵۵ـ۲۶۴) از طنزآمیزترین و زیباترین داستان‌های نمایشی در مثنوی مولانا به‌شمار می‌روند؛ چون جزئیات ماجرا و رفتار شخصیت‌ها کاملاً ملموس و واقعی روایت می‌شوند و تجسّم واقعه در ذهن، آن را به یک نمایش عینی و کاملاً خنده‌دار تبدیل می‌کند. درعین‌حال از نظر اجتماعی نیز تصویرهای بسیار رئالیستی از وضعیت معیشتی این گروه از مردم جامعه به نمایش می‌گذارد؛ به گونه‌ای که گویی مخاطب امروزی را به درون زندگی گذشته‌های دور می‌برد. حکایت کشتار سبزواریان به وسیلهٔ سلطان محمّد خوارزمشاه و امان‌خواستن آنان با قبول هر نوع خراج و صله و مشروط‌ساختن بخشش جان آنها توسّط سلطان به آوردن یک نفر ابوبکر نام از شهر سبزوار نیز از حکایت‌هایی است که هم به‌خوبی از عهدهٔ توصیف اضطراب و درماندگی مردم و تهدید و خشونت سلطان و هم تصویر شخصیت زِوار دررفته و مردنی ابوبکر سبزوار برآمده است و از این نظر به طور توأمان دارای طنز داستانی و طنز نمایشی‌ـتصویری است و هم جنبه‌هایی از طنز موقعیتی را که تقابل وجودی آن ابوبکر با مردم سنی‌ستیز سبزوار در آن دوران پدید آورده است، به‌خوبی نشان می‌دهد:

تـــا مـــرا بـــوبکر نـــام از شـــهرتان هدیـــه نآریـــد ای رمیـــده امتـــان؛
بـدروم‌تـان هـم‌چوکِشـت ای قـوم دون نـــه خـــراج اِســتانم و نـــه هـــم فســـون

سبزواریان به هول و ولا و التماس می‌افتند و رشوه می‌دهند و شفیع برمی‌انگیزند که:

کـــی بـــود بـــوبکر انـــدر ســـبزوار یـــا کلـــوخ خشـــک انـــدر جویبـــار
مُنهیـــان انگیختنـــد از چـــپّ و راســـت کانـــدرین ویرانـــه بـــوبکری کجاســـت؟
بعـد سـه روز و سـه شـب کـه اِشـتافتند یـــک ابـــوبکر نـــزاری یافتنـــد
ره‌گـــذر بـــود و بمانـــده از مـــرض در یکـــی گوشـهٔ خرابـــه پـــر حَـــرَض
خفتـه بـود او در یکـی کنجـی خـراب چـــون بدیـــدنش بگفتنـــدش شـــتاب
خیـز کـه سـلطان تـو را طالـب شدسـت کـز تـو خواهـد شـهر مـا از قتـل رَسـت
گفـت اگـر پـایم بُـدی یـا مَقـدَمی خـود بـه راه خـود بـه مقصـد رفتمـی
انـدرین دشـمن‌کـده کـی مانـدمی سـوی شـهر دوسـتان مـی‌رانـدمی
تختـــهٔ مُـــرده‌کِشـــان بفراشـــتند و آن ابـــوبکر مـــرا برداشـــتند
ســوی خوارمشــاه حمّــالان کشــان مـی‌کشـیدندش کـه تـا بینـد نشـان
سـبزوار اسـت ایـن جهـان و مـرد حـق انـدر اینجـا ضـایع اسـت و ممـتحن
هســـت خوارمشـــاه یـــزدان جلیـــل دل همـــی خواهـــد از ایـــن قـــوم رذیـــل

(همان، ج۵: ۵۵-۵۶)

طنز ساختاری - در معنای طنزآمیزبودن کلّ یک شعر یا داستان و یا نثر - این نوع از داستان‌ها می‌توانند باشند؛ لطیفه‌ها و داستان‌های تمام‌طنز از زیرمجموعه‌های همیشگی طنز ساختاری هستند.

### ۲-۳. سوژه‌گزینی‌های هزل‌آمیز: قصه‌های هزل و هوس

مولوی خود نیز یکی از مصداق‌های این سخن است که می‌گوید:

جـــدها هـــزل اســـت پـــیش هـــازلان هـــزل‌هـــا جـــد اســـت پـــیش عـــاقلان

او یکی از آن عاقلانی است که از هزل‌ها و لطیفه‌ها فقط برداشت‌های جدی می‌کند و برایش تفاوتی بین یک حکایت طنزآمیز با روایت جدّی وجود ندارد. داستان‌های هزل و هوس در مثنوی شامل حکایت‌هایی است که کل ماجرای آنها بر موضوعات رکیک و به نسبت غیراخلاقی می‌چرخد و اساس روایت در آنها بر مسائل پورنوگرافی گذاشته شده است؛ مثل خاتون و خر و کنیزک (مولوی، ۱۹۲۳، ج۵: ۸۶ـ۹۱)، خلیفهٔ مصر و پهلوان و کنیزک (همان، ج۵: ۲۴۴ـ۲۵۵)، زاهد و زن و کنیزک (همان، ج۵: ۱۳۸ـ۱۴۰). استاد زرین‌کوب دربارهٔ فلسفهٔ وجودی این داستان‌های رکیک نوشته است: «بدون شک این‌گونه تعبیرهای مستهجن و رکیک که در مثنوی هست باید تا حدّی جواب‌گوی یک حاجت روانی خود او یا مستمعانش بوده باشد که در این طرز بیان احیاناً وسیله و فرصتی برای رفع ملال می‌جسته‌اند. به علاوه از این قصه‌ها گه‌گاه پاره‌ای نکته‌های روان‌شناسی و واقعیات اجتماعی را هم می‌توان به دست آورد و حتی انعکاس محدودیت‌های سخت و محرومیت‌های چاره‌ناپذیری را که در محیط خانقاه‌ها و مدارس بر نوسالکان و تازه‌واردان تحمیل می‌شده است، می‌توان در این حکایات بررسی کرد و این

ملاحظات شاید رکاکت و ابتذال برخی از آنها را تا حدی در نظر اهل اخلاق و عفاف قابل اغماض سازد.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۳۹۸)

### ۲-۴. ساختارهایی با پایان‌های اوج‌دار: لطیفه‌های عامیانه

لطیفه یکی از انواع داستان است که ساختاری مبتنی بر طنز و مطایبه دارد و معمولاً کوتاه و پرایجاز و برخوردار از پایان اوج‌دار است، آن هم اوجی که موجب اعجاب و حیرت و خنده می‌شود و همین ویژگی‌هاست که آن را از انواع داستان‌های دیگر متمایز می‌کند. در نقل لطیفه‌ها نیز مولانا هدفی جز روایت رفتارهای آدمیان ندارد. چون رفتار او با لطیفه‌ها همانند رفتار با حکایت‌ها است؛ جنبه‌های طنزآمیز هیچ روایتی در سبک او برجسته نمی‌شود تا تحلیل‌های فکری و عرفانی و تمرکز بر رفتارهای انسانی را تحت تأثیر خود قرار دهد. برخی از حکایت‌ها و لطیفه‌های معروف مثنوی عبارت‌اند از طوطی و جولقی (مولوی، ۱۹۲۳، ج۱: ۱۷)، جوحی و مرگ پدر (همان، ج۲: ۴۲۱)، غزان و دو اعیان ده (همان، ج۲: ۴۱۷)، کشتن مادر (همان، ج۲: ۲۸۹)، شیر و گرگ و روباه (همان: ج۱: ۱۸۵ـ۱۹۲)، دزدان و مردی که ردّپای دزد را نشان می‌داد (همان، ج۲: ۴۰۳)، نحوی و کشتیبان (همان، ج۱: ۱۷۵)، نمازخواندن چهار هندی (همان، ج۲: ۳۴۲)، دوستی با خرس (همان، ج۲: ۳۵۲ـ۳۶۳)، مرد سپیدموی و آرایشگر (همان، ج۳: ۴۵۰)، دزد دهل‌زن (همان، ج۳: ۱۵۹)، بیمار سیلی‌زن و صوفی و قاضی (همان، ج۶: ۳۴۸ـ۳۵۲)، گدا و صاحب‌خانهٔ خسیس (همان، ج۶: ۳۴۶)، اسب بخشیدن امیر (همان، ج۶: ۳۳۸)، مهمانی که صاحب‌خانه سنش را پرسید (همان، ج۶: ۳۳۷ـ۳۳۸)، مطربی که با تکرار می‌ندانم باعث عصبانیت ترکی شد (همان، ج۶: ۳۰۹ -۳۱۳)، مهمان و زن میزبان که به اشتباه در پیش مهمان خوابید (همان، ج۵: ۲۳۲)، دو برادر کوتاه و بلند (همان، ج۵: ۲۲۰)، جوحی در مجلس وعظ زنانه و موی عانه (همان، ج۵: ۲۱۱ـ۲۱۲)، شتری که ادعا کرد از حمام می‌آید (همان، ج۵: ۹۴۷)، حکایت لوطی و لوده‌ای که خنجر به کمر بسته بود (همان، ج۵: ۱۶۰).

### ۲-۵. داستان‌های لطیفه‌وار: لطیفه‌های گسترش یافته

یکی از رفتارهای مولانا با داستان‌های اقتباس‌شده از مکتوبات پیشین یا شفاهیات، این است که با گسترش‌دادن، از طریق افزودن بر جزئیات، یا ترکیب‌کردن اجزا، یا تغییردادن پاره‌ها یا چند اپیزودی کردن ماجرا، آنها را از حکایت‌های کوتاه و لطیفه‌های پرایجاز خارج می‌کند و ساختار گسترش‌یافته‌ای به آنها می‌دهد. مثل جوحی و زنش و قاضی بدکاری که به داخل صندوق نهادند (همان، ج۶: ۵۳۰ ـ ۵۳۸)، حکایت مسلمان و ترسا و جهود و خواب‌دیدن آنها (همان، ج۶: ۴۰۷ ـ ۴۱۴)، خلیفهٔ مصر و کنیز موصلی (همان، ج۵: ۲۴۴ ـ ۲۵۵)، حکایت دزد قوچ (همان، ج۶: ۲۹۸)، اشتر و گاو و قوچ (همان، ج۶: ۴۱۳)، خال‌کوبی قزوینی (همان، ج۱: ۱۸۳ـ۱۸۵)، دانستن زبان حیوانات (همان، ج۳: ۱۸۶ـ۱۹۴)، خر و روباه و شیر (همان، ج۵: ۱۴۸ـ۱۸۴)، شهری و روستایی (همان، ج۳: ۱۵ـ۳۵)، مردی که به دخترش گفت از شوهرت حامله نشو (همان، ج۵: ۲۳۶-۲۳۷).

### ۲-۶. لطیفه‌هایی با پایان‌های تحلیلی و ملایم

در این دسته از لطیفه‌ها، هدف مولوی در حدّی فراتر از ساختارهای داستانی قرار دارد. یعنی هنگام نقل داستان، آن‌چنان تحت تأثیر موضوعات تعلیمی و تحلیل‌های عرفانی قرار می‌گیرد که هدف‌های داستان‌پردازی را فراموش می‌کند. به این سبب دیگر نمی‌تواند حق مطلب را در همه جای روایت به درستی ادا کند و اغلب ساحت داستانی

را قربانی ساحت‌های تعلیمی می‌کند؛ لطیفه‌ای را از اوج فرو می‌کشد، یا پایان حکایتی را با تحلیل‌ها و تفسیرهای پیش از موعد خراب می‌کند و یا آنکه حتّی به واقعیت‌های پیش‌پاافتاده جنبهٔ تمثیلی می‌دهد؛ بی‌آنکه از بافت داستانی برخوردار باشد.

کس به زیر دم‌خر خاری نهد — خر نداند دفع آن برمی‌جهد
برجهد وان خار محکم‌تر زند — عاقلی باید که خاری برکند
(مولوی، ۱۹۲۳، ج۱: ۱۲)

گاو در بغداد آید ناگهان — بگذرد او زین سران تا آن سران
از همه عیش و خوشی‌ها و مزه — او نبیند جز که قشر خربزه
(همان، ج۴: ۴۱۸)

در این نوع از لطیفه‌ها به‌دلیل آنکه مولانا در هنگام بیان روایت نتیجهٔ نهایی آن را نادیده می‌گیرد یا آنکه با تحلیل‌ها و توضیحات خود، لطیفه را از اوج واقعی فرومی‌کشد یا مطالبی بر آن می‌افزاید، دیگر آن حکایت، ساختار لطیفه‌مانند خود را از دست می‌دهد و تنها به یک گفت‌وگو یا واقعهٔ معمولی بدل می‌شود. نمونهٔ حکایت‌هایی با پایان‌بندی‌های نامشخص اما برخوردار از ساختار روایتی یا صحنه‌پردازی‌ها و گفت‌وگوهای نمایشی به نسبت طیبت‌آمیز عبارت‌اند از بیمار و کر (همان، ج۱: ۲۰۷ـ۲۰۹)، روستایی و شیر (همان، ج۲: ۲۷۵)، انگور خواستن چهار کس (همان، ج۲: ۴۵۴)، داستان سگ و کور (همان، ج۲: ۳۱۱)، مست و محتسب (همان، ج۲: ۳۷۹)، ضرب زید عمرواً (همان، ج۲: ۳۷۲)، شیخ شراب‌خوار (همان، ج۲: ۴۳۸)، مرد زفت و کودک (همان، ج۲: ۴۲۴)، شغال رنگرز (همان، ج۳: ۴۱ـ۴۳)، پیل در خانهٔ تاریک (همان، ج۳: ۷۳)، صوفی و کفش‌دوز و زن (همان، ج۴: ۲۸۷ـ۲۹۰)، کبودی زدن مرد قزوینی (همان، ج۱: ۱۸۳ـ۱۸۵)، زرگر و مرد پیر (همان، ج۳: ۹۳)، شاعر غریب و عزاداری بر امام حسین در حلب (همان، ج۶: ۳۱۸ـ۳۱۹)، آهوی گرفتار در طویلهٔ گاو و خر (همان، ج۵: ۵۴ـ۵۸)، زاهدی که به خدا گفت بنده‌داری را از مهتران بیاموز (همان، ج۵: ۹۸۵)، زاهدی که در غیاب زن با کنیزش درآمیخت (همان، ج۵: ۱۳۸ـ۱۴۰)، زن و امرود بُن (همان، ج۴: ۴۸۸ـ۴۹۰). و نمونهٔ داستان‌هایی با پایان‌بندی‌های توضیحی و عاری از اتّفاق خاص، که گاه تنها بخش‌هایی از روایت آن خنده‌دار است عبارت‌اند از: داستان مدّعی پیغمبری (همان، ج۵: ۷۱ـ۷۷)، ایاز و دفینه (همان، ج۵: ۱۱۸ـ۱۳۷)، مدح شاه و صله‌های دو وزیر (همان، ج۴: ۳۴۶ـ۳۵۱)، خواجه و غلام احول (همان، ج۱: ۱۶)، دباغ در بازار عطاران (همان، ج۴: ۲۹۳ـ۲۹۵)، امرد و کوسه و لوطیی که قصد امرد کرد (همان، ج۶: ۴۹۳)، امیر باده‌نوش و زاهدی که سبویش را شکست (همان، ج۵: ۹۹۸)، کدخدا و زنی که گوشت‌های مهمانی را خورد و گفت گربه خورده است (همان، ج۵: ۲۱۶)، خر پشت ریش سقا در اسطبل اسبان سلطان (همان، ج۵: ۱۵۱ ـ ۱۵۲)، ایمان‌آوردن آن کافر در عهد بایزید (همان، ج۵: ۲۱۳ ـ ۲۱۴)، عربی که به سگش نان نمی‌داد. (همان، ج۵: ۳۲)

### ۲-۷. داستان‌های جدّ و طنز: حکایت‌هایی با پاره‌های طنزآمیز

یکی از هنرهای بزرگ مولانا در میان عارفان شاعر، مهارت فراوان در پرداخت پاره‌هایی از ساختار داستان است که نشان از استعداد خدادادی او در داستان‌پردازی دارد. با قاطعیت می‌توان گفت که توانایی او در هنر داستان‌پردازی به شیوهٔ کاملاً رئالیستی و قدرت بی‌منازع او در تحلیل اعجازانگیز داستان با جزئیات تمام و به روش

ایده‌آلیستی را در هیچ شاعر دیگری تا به این حد عالمانه نمی‌توان سراغ داد. او به مقتضای موقعیت و مقال، هم ساختار داستان‌ها را گاه با افزودن و کاستن و ترکیب و تحلیل، تغییر می‌دهد و هم به تناسب تمرکزی که بر هر قسمت از داستان دارد، آن را با طول و تفصیل بیش‌تر و جزئیات ملموس‌تر به روایت می‌گذارد. در بسیاری از داستان‌ها همین قسمت‌های تفصیلی است که به‌دلیل ریزبینی‌ها و ظرافت‌های نمایشی و سینمایی که در آنها تعبیه شده است، اسبابی برای طنزآفرینی می‌شود. از این گفته‌ها به‌خوبی می‌توان دریافت که مولانا هیچ‌کدام از داستان‌های خود را به قصد طنز و طیبت پدید نیاورده است، اما چون در پاره‌ای از وقایع آنها هنر داستان‌نویسی را به گونه‌ای به‌کار گرفته که رفتارهای شخصیت‌ها از حدّ متعارف خارج و به عرصه‌های خلاف عادت وارد شده است، بخش‌هایی از این داستان‌ها جنبهٔ فکاهی پیدا کرده‌اند. مانند حکایت احمد خضرویه و کودک حلوافروش (همان، ج۲: ۲۶۹ـ۲۷۰)، حکایت عشق غلام به دختر ارباب خود که شب زفاف مردی برای او به حجله آوردند (همان، ج۶: ۲۸۵ـ۲۸۹)، داستان طوطی و بازرگان (همان، ج۱: ۹۵ـ۱۱۲)، مارگیر و مار افسرده (همان، ج۳: ۵۶-۶۰)، شیر و نخجیران و خرگوش (همان، ج۱: ۵۶ـ۸۵)، شیر و گرگ و روباه (همان، ج۱: ۱۸۵ـ۱۹۲)، باغبان و صوفی و فقیه و علوی (همان، ج۲: ۳۶۶ـ۳۶۹)، روستایی و شهری (همان، ج۳: ۱۵ـ۳۵)، شیر و خر و روباه (همان، ج۵: ۱۴۸ـ۱۸۴)، توبهٔ نصوح (همان، ج۵: ۱۴۲ـ۱۴۸)، مرغ زیرک و صیاد نادان (همان، ج۴: ۴۱۰)، مهمان پرخور پیامبر که شب زیر خود را کثیف می‌کند. (همان، ج۵: ۶ـ۱۳)

گاهی هنر روایت‌گری و موقعیت‌آفرینی و صحنه‌پردازی و گفت‌وگونویسی، در کارنامهٔ مولانا چیزی کمتر از تحلیل‌ها و تأویل‌های خیره‌کنندهٔ او ندارد. صحنه‌ها و گفت‌وگوها گاه چنان زنده است که گویی مخاطب در همان لحظه شاهد رخداد واقعه در عینیت جامعه است.

می‌دوی در کوی و بازار و سرا　　چون کسی کو گم کند گوساله را
خواجه خیر است این دَوادَو چیستت　　گم شده اینجا که داری کیستت
گوییش خیر است لیکن خیرِ من　　کس نشاید که بداند غیر من

(همان، ج۲: ۳۳۹)

گاهی ریزبینی و دقت‌نظر و مهارت مولوی در توصیف و روایت و نقل گفت‌وگوها با چنان جزئیاتی همراه است که واقعاً خیره‌کننده است. این ویژگی که او را در ردیف نقالان بزرگ آن سال‌ها قرار می‌دهد، بی‌گمان یک استعداد خدادادی است.

چون کسی را خار در پایش خلد　　پای خود را بر سر زانو نهد
وز سر سوزن همی‌جوید سرش　　ور نیابد می‌کند با لب ترش

(همان، ج۱: ۱۱)

### ۲-۸. لحن: متناسب با شخصیت

هر نوع لحنی نمی‌تواند خنده‌دار باشد، اما لحن متفاوت و نامتعارف و ناهمسو با جریان غالب بر محیط و موقعیت می‌تواند خنده‌دار باشد؛ چون آشنایی‌زدایانه است؛ مثل صحبت‌کردن با خداوند به زبان چوپانان در پیش یک پیامبر و تکیه کلام خاص داشتن در یک جمع. نمونهٔ عینی آنها داستان معروف موسی و شبان است و حکایت آن

صوفی و خادم لاحول‌گویِ خانقا. مولانا در داستان موسی و شبان، تمرکز خود را بر لحن و گفتار چوپان نهاده که لحنی بسیار عوامانه و کوچه‌بازاری دارد.

دید موسی یک شبانی را به راه — کو همی‌گفت ای گزیننده اله [کریم و ای اله]
تو کجایی تا شوم من چاکرت — چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم شپش‌هاات کُشم — شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت — وقت خواب آید بروبم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من — ای به یادت هی‌هی و هی‌های من

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۳۴۰ ـ ۳۴۱)

بقیهٔ داستان معروف است و البته چندان هم طنزآمیز نیست. صحبت‌ها و توصیه‌های آن صوفی با خادم پس از آنکه خرش را بر آخور می‌بندد و وسواس‌هایی که دربارهٔ خر پیرش دارد از بخش‌هایی است که استادی مولانا را در داستان‌نویسی به اثبات می‌رساند:

گفت خادم را که در آخور برو — راست کن بهر بهیمه کاه و جو
گفت لاحول این چه افزون گفتن است — از قدیم این کارها کار من است
گفت تر کن آن جَوَش را از نخست — کان خر پیر است و دندان‌هاش سست
گفت لاحول این چه می‌گویی مِها — از من آموزند این ترتیب‌ها
گفت پالانش فرو نه پیش پیش — داروی مَنبل بنه بر پشت ریش
گفت لاحول آخر ای حکمت‌گزار — جنس تو مهمانم آمد صد هزار
جمله راضی رفته‌اند از پیش ما — هست مهمان جان ما و خویش ما
گفت آبش ده ولیکن شیر گرم — گفت لاحول از توام بگرفت شرم
گفت اندر جو تو کمتر کاه کن — گفت لاحول این سخن کوتاه کن
گفت جایش را بروب از سنگ و پشک — ور بود تر ریز بر وی خاک خشک
گفت لاحول ای پدر لاحول کن — با رسول اهل کمتر گو سَخُن
گفت بستان شانه پشت خر بخار — گفت لاحول ای پدر شرمی بدار

(همان، ج۲: ۲۵۸ـ۲۵۹)

### ۲-۹. گفت‌وگوها: استدلالی و جزئی‌نگرانه

برخی از حکایت‌های مولانا مانند نمایش‌نامه تنها از گفت‌وگوی دوجانبه تشکیل شده است و با آنکه در هنگام گفت‌وگو عمل داستانی نیز به وقوع می‌پیوندد، اما محوریت گفت‌وگو سایر عناصر روایت را تحت شعاع خود قرار می‌دهد. حکایت نحوی و کشتیبان (۱: ۱۷۵) و حکایت آن که از درخت یک باغ بدون اجازهٔ باغبان بالا می‌رود و باغبان او را کتک می‌زند (همان، ج۵: ۹۸۰) از نمونه‌های معروف این نوع حکایت‌ها هستند که گفت‌وگو در آنها به‌عنوان ابزار استدلال برای اثبات‌کردن و به کرسی‌نشاندن مفاهیم ادّعایی عمل می‌کنند؛ نمونه‌های دیگر: حکایت دزدی که به شحنه گفت هر چه من می‌کنم حکم الله است و شحنه هم گفت کارهایی هم که من می‌کنم

حکم حق است (همان، ج۵: ۹۷۹)، سخنان زن در داستان زاهدی که در غیاب زنش با کنیز خود درآمیخت (همان، ج۵: ۱۳۸ـ۱۴۰)، داستان خربگیری پادشاه و گریختن یک مرد از ترس خربگیران و سخنان او (همان، ج۵: ۱۶۳)، حکایت آن فردی که به خدا گفت بنده‌پروری از فلان مهتر بیاموز و خدا پاسخ داد تو هم بندگی از غلامان او بیاموز (همان، ج۵: ۹۸۵)، حکایت خر سقا در آخور پادشاه و سخنان او در آغاز و پایان روایت (همان، ج۵: ۱۵۱-۱۵۲)

جزئیات دقیق و نزدیک به واقعیت در گفت‌وگوها زمانی می‌تواند طنزآمیز باشد که با شوخی و هزل همراه شود؛ مثل گفته‌های جوحی در مجلس وعظ زنانه دربارهٔ عانه (همان، ج۵: ۲۱۱-۲۱۲) و حکایت جوحی و زن و قاضی و تهدیدهای جوحی برای فروختن صندوقی که قاضی در آن زندانی شده است (همان، ج۶: ۵۳۰-۵۳۸) یا گفت‌وگوهایی که با ترس و دلهره از یک‌سو و شک و سوءظن از طرف دیگر همراه باشد و بتواند این حالت‌ها را از طریق گفتار شخصیت‌ها به مخاطب منتقل کند؛ مثل صحبت‌های زن و صوفی دربارهٔ کفاشی که در حین ارتکاب جرم گرفتار شده و زن صوفی برای کتمان راز، چادر زنانه بر سر او کشیده و وانمود کرده است که او زن همسایه است و برای خواستگاری آمده است. و سخنان رکیک زن یک زاهد به شوهرش که او را در حین هم‌آغوشی با کنیز خانواده گیر انداخته و هر چیزی که به زبانش آمده نثار او می‌کند (همان، ج۵: ۱۳۸-۱۴۰). حکایت مست و محتسب (همان، ج۲: ۳۷۹) هم یکی از همین نوع نمونه‌هاست که می‌توان آن را به‌طور هم‌زمان از مصادیق دو دیدگاه گول‌وارگی و زیرکی هم قلمداد کرد. گفت‌وگوهای بهلول‌وارانهٔ مست اگر از سر دانستگی باشد از مصداق‌های زیرکی و اگر جلوه‌ای از مستی و بی‌خودی باشد چیزی شبیه به گول‌وارگی است. البته کلیت داستان نیز بیشتر شبیه یک نمایش‌نامه با دو شخصیت متضاد مست و محتسب است و مصداقی از اجتماع نقیضین.

### ۲-۱۰. شخصیت‌پردازی: از طریق گفت‌وگوها

یکی از راه‌های شخصیت‌پردازی البته گفت‌وگوها است؛ گفتار شخصیت و گفته‌های شخصیت‌های دیگر، اما زمانی گفت‌وگو می‌تواند طنزآمیز باشد که از حدّ متعارف درگذشته و به مرز گفتارهای نامتعارف نزدیک شده باشد. چیزی که عادی و معمولی باشد، چندان خنده‌دار نیست. شنیدن پاسخ‌های خلاف انتظار که در داستان بیمار عصبانی و کرِ پیشگو (همان، ج۱: ۲۰۷ـ۲۰۹) اتفاق می‌افتد یک نمونه از این نوع گفت‌وگوهاست، چون وقتی یکی از طرف‌های گفت‌وگو سخن طرف مقابل را نمی‌شنود، موقعیت بسیار خنده‌داری به‌وجود می‌آید؛ درست مثل دو نفری که بدون گوش‌دادن به یکدیگر حرف‌های بی‌ربط و بی‌معنایی بینشان رد و بدل می‌شود. در این موقعیت تنها شنونده‌های این گفت‌وگوها هستند که از اجتماع نقیضین بین شنوا و ناشنوا، عصبانی و آرام، مربوط و نامربوط نمی‌توانند جلوی خنده‌های خود را بگیرند. گفت‌وگوی مرد زرگر و پیرمردی که قراضه‌های طلا برای فروختن آورده است نیز از وضعیت مشابهٔ برخوردار است؛ چون دیالوگی است بین فردی پیر با ذهنیت ساده و زرگری زرنگ با دیدگاهی آینده‌نگرانه (همان، ج۳: ۹۳)، اما چون آنها سخنان هم‌دیگر را می‌فهمند طنز موجود در گفت‌وگوها و موقعیت، خود آنها را نیز به خنده وامی‌دارد. داستان کبودی‌زدن آن قزوینی ترسو (همان، ج۱: ۱۸۳-۱۸۵) نیز بنیادی متّکی بر دیالوگ دارد که چون یک‌سویهٔ آن را شخصیتی ساده‌لوح و سهل‌گیر با حرف‌های غیرمنطقی تشکیل داده است و طرف دیگر فردی مجدّ و منطقی و آشنا به وظیفه، ساختار روایت را که یک لطیفهٔ گسترش‌یافته است، به‌طور کلّی خنده‌دار کرده است.

### ۲-۱۱. نمایش: حالات درونی شخصیت

اگر برون‌ریزی احساسات درونی یک آدم به گونه‌ای باشد که پس از گذر از یک حادثه دریابد که آنچه او حادثهٔ بد تصور کرده بود به صلاح و سلامت او بوده و برعکس، آن چیزی را که به صلاح خود می‌دانسته به زیان او بوده است، آن تصوّرات می‌توانند وضعیت خنده‌داری به داستان ببخشند؛ چون شخصیت داستان و مخاطب را با موقعیت خلاف انتظار درگیر می‌کنند. مانند تصوّرات درونی آن فردی که در هنگام خواب ماری از دهان او به درون شکمش می‌رود و سواری آن را از دور می‌بیند و او را به تازیانه می‌گیرد و می‌دواند. ناله و نفرین‌هایی که او نثار مرد سوار می‌کند چون بر اثر ندانستگی است تصویری از تصوّرات درونی او را بازتاب می‌دهد و واقعاً خنده‌دار است. اضطراب مرد دیگری که از معرکهٔ خربگیران حکومتی به پستوی خانه پناه می‌برد نیز برای مخاطبان خنده‌دار است، چون تناسبی بین کسی که شکل و شمایل آدمیان دارد با خر وجود ندارد، اما هراس درونی او می‌گوید که در برخی موقعیت‌ها صاحبان قدرت، صاحب خر را به جای خر برده‌اند:

چون که بی‌تمییزیان‌مان سرورند　　صاحب خر را به جای خر برند

(همان، ج۵: ۱۶۳)

اضطراب زن زاهد نیز که بعد از سال‌ها احتیاط در دور نگه‌داشتن کنیز خانه از زاهد، یک بار در حمام از سر ناگزیری کنیز را به تنهایی برای آوردن چیزی به خانه می‌فرستد نیز بسیار ملموس و عینی به نمایش درآمده است. زن زاهد وقتی به اشتباه خود پی می‌برد، به‌سرعت برق کف‌های خود را می‌شوید و لباسش را می‌پوشد و پرّان جانب خانه می‌شتابد، اما لحظه‌ای می‌رسد که کار از کار گذشته است (همان، ج۵: ۱۳۸ـ۱۴۰) و شواهد بسیاری وقوع حادثه را تأیید می‌کنند. با استناد به آن شواهد است که در گفتاری مفصل و کاملاً رئالیستی کوس رسوایی شوهر خود را با فریاد و فغان در محله به صدا درمی‌آورد.

### ۲-۱۲. توصیف: اضطراب در رفتار آدم‌ها

گاهی توصیف‌های مولانا از آدم‌ها یا موقعیت‌ها در حالت‌هایی که گرفتار حادثه شده‌اند یا در حال گرفتارشدن هستند، به قدری دقیق و زنده و ملموس است که اضطراب حادثه به خواننده نیز منتقل می‌شود. همین توانایی در انتقال احساس‌ها است که روایت را با هول و ولا همراه می‌کند و جنبه‌های طنزآمیز آن را تقویت می‌کند. برای نمونه در داستان مارگیر و مار (همان، ج۳: ۵۶-۶۰)، مرد معرکه‌گیری مار بزرگِ منجمدشده‌ای را با رعایت احتیاط‌های لازم با رسن‌های محکم می‌بندد و در پلاس‌های چندلایه می‌پیچد و از کوهستان سرد با خود به شهر می‌آورد تا به نمایش بگذارد. آن چیزی که حادثهٔ غم‌انگیز بیدارشدن مار و پاره‌کردن بندها و حملهٔ او به جمعیت و ترس و گریز مردم و کشته‌شدن مارگیر و شماری از مردم را به یک واقعهٔ طنزآمیز تبدیل می‌کند، تصویر کاملاً نمایشی از صحنهٔ وقوع است که در آن، ناگهان شور و شادی مردم تبدیل به حادثهٔ جنگ و گریز و عزا می‌شود.

ماجرای پادشاه ترمد و دلقک او نیز که از نوع لطیفه‌های گسترش‌یافته با پایان به نسبت اوج‌دار است از نمونه‌های عالی در توصیف طنزآمیز اضطراب‌هاست. مولوی میانهٔ این حکایت را بیش از حدّ لزوم و مانند یک داستان کاملاً رئالیستی با آب و تاب بسیار روایت کرده است، اما خلاصهٔ حکایت این است که سید ترمد برای یک کار مهم دستور می‌دهد منادی در شهر جار بزند که اگر کسی در پنج روز به سمرقند برود و خبری بیاورد به

او گنج‌های فراوان می‌دهم. دلقک که برای یک کاری به روستا رفته است، وقتی صدای منادیان را می‌شنود با شتاب فراوان و با سقط‌کردن دو اسب در راهِ بازگشت از روستا، خود را به دربار می‌رساند درحالی‌که پیچ‌پیچی در همهٔ دیوانیان افتاده است و همه در هول و ولا و تشویش و اضطراب هستند که چرا دلقک چنین شتابان به دربار وارد شده است. در میان این غلغله و حدس و گمان که:

هرکسی فالی همی‌زد از قیاس — تا چه آتش اوفتاد اندر پلاس...
هر که می‌پرسید حالی زان تُرُش — دست بر لب می‌نهاد او که خمش
وهم می‌افزود زین فرهنگ او — جمله در تشویش گشته دنگ او

و خود دلقک هم درحالی‌که نَفَس‌نَفَس می‌زند:

بعد یک ساعت که شه از وهم و ظن — تلخ گشتش هم گلو و هم دهن
گفت: زوتر بازگو تا حال چیست — این چنین آشوب و شور تو ز کیست؟

دلقک جواب می‌دهد صدای منادی را شنیدم:

من شتابیدم برِ تو بهرِ آن — تا بگویم که ندارم آن توان
این چنین چستی نیاید از چو من — باری این اومید را بر من متن
گفت شه لعنت برین زودیت باد — که دو صد تشویش در شهر اوفتاد
از برای این قدر ای خام ریش — آتش افگندی درین مرج و حشیش

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۶: ۴۱۵-۴۱۷)

اساس حکایت توبهٔ نصوح را نیز همین توصیف حال و هوای پر از ترس و اضطراب تشکیل داده است. در آن جا نیز کانون تمرکز داستان بر نقطه‌ای قرار گرفته است که جستجوی لباس‌ها و تن و بدن آدم‌ها برای یافتن جواهرات گم‌شدهٔ دختر شاه در حال انجام است و هول و هراسی عمومی بر فضا سایه افکنده و نصوح که خود را به شکل زنان درآورده و در حمام زنانه خدمت می‌کند مانند ماری زخم خورده به خود می‌پیچد که مبادا رازش برملا شود (همان، ج۵: ۱۴۲-۱۴۸). هنگامی که در اوج خطر اعلام می‌شود که جواهرات پیدا شد، نصوح و مخاطب، به‌دلیل رهایی از آن اضطراب نفس‌گیر بی‌اختیار به خنده می‌افتند.

### ۲-۱۳. روایت: اغراق در اعمال داستانی

مولانا گاهی با عمل داستانی که یک عنصر معمولی در روایت است، طنزآفرینی می‌کند. ناگفته پیداست که وقتی رفتار آدم‌ها در زندگی عادی خنده‌دار باشد، در داستان هم می‌تواند صحنه‌ها و موقعیت‌های طنزآمیز خلق کند. طنز موجود در رفتارها معمولاً محصول کنش‌های خلاف انتظار و آشنایی‌زدایانه در آدم‌هاست. برای نمونه در آنجا که مردی کم‌مو نزد آرایشگری می‌رود و می‌گوید موهای سفید ریش مرا جدا کن و بتراش و آرایشگر کلّ ریشش را که چندان هم زیاد نیست می‌تراشد و به دست او می‌دهد و می‌گوید خودت آنها را سوا کن که من کار دارم (همان، ج۳: ۴۵۰)، مخاطب نیز مانند شخصیت داستانی خود را در برابر یک حرکت نامنتظره می‌بیند، اما به همان نسبت که شخصیت داستانی عصبانی می‌شود، مخاطب می‌خندد؛ چون این حرکت آشنایی‌زدایانه زیانی

برای مخاطب ندارد. در داستان شهری و روستایی (همان، ج۳: ۱۵ـ۳۵) نیز نیمهٔ دوم داستان به‌دلیل رفتار نامعمول روستایی در ناشناس جلوه‌دادن خود در برابر شهری که بارها به خانه‌اش رفته و مهمانش شده است و محبت‌های فراوان از او دیده برای مخاطب خنده‌دار است، اما برای آن شهری بسیار دردناک است. بخش طنزآمیزتر داستان، واکنش آن روستایی در آن هنگام است که شهری از سر ناشناختگی خر روستایی را گرگ تصور می‌کند و با تیر می‌زند و در همان لحظه نیز صدای بادی از خر به گوش می‌رسد. روستایی با قاطعیت می‌گوید این صدای تیرخوردن خرکرّهٔ من است، چون من صدای باد خرم را از فرسنگ‌ها می‌شناسم. در این لحظه است که فرصت به دست شهری و مولانا می‌افتد تا با عبور از بخش طنزآمیز و اوج داستان به سرزنش روستایی بپردازند. در حکایت باغبان و صوفی و فقیه و علوی (همان، ج۲: ۳۶۶ـ۳۶۹) نیز اساس ساختار و طنز، بیش از هر چیزی بر روایت رفتارهای باغبان و پس از آن بر گفتارهای او نهاده شده است که افراد را یکی‌یکی از هم جدا می‌کند و آن‌گاه با کتک و توهین‌های گفتاری آنها را از باغ بیرون می‌کند. از این‌گونه کنش‌های اغراق‌آمیز به فراوانی در مثنوی می‌توان یافت: با سر به زمین خوردن بهیمهٔ صوفی در داستان صوفی و خادم لاحول‌گو (همان، ج۲: ۲۵۵ـ۲۶۴)؛ بیهوش‌شدن مرد دباغ از بوی خوش عطرها در بازار عطاران و به‌هوش‌آمدن او با سرگینی که برادرش به دماغش نزدیک می‌کند (همان، ج۴: ۲۹۳ـ۲۹۵)؛ حرکت مردانهٔ جوحی در مجلس وعظ زنانه و نشان‌دادن عانهٔ خود به یک زن و جیغ‌کشیدن آن زن (همان، ج۵: ۲۱۱ـ۲۱۲) و فرار یک مرد از خربگیران حکومتی از خوف آنکه مبادا او را به جای خر بگیرند (همان، ج۵: ۱۶۳) درحالی‌که در اصل داستان در منابع پیشین، روباه است که دچار چنین خوفی می‌شود. همهٔ این حکایت‌ها از مصداق‌های آن اغراق و مبالغه‌های نمایشی در تصویر حرکات فیزیکی است که هر مخاطبی را به خنده وامی‌دارد.

## ۳. انواع طنزهای موقعیتی

### ۳-۱. آشکارسازی و صراحت‌گویی

بیان واقعیت‌ها در جایی که آزادی بیان وجود نداشته باشد و دروغ‌و دورویی یک سنّت مرسوم باشد، نوعی کنش مخالف با عادات عمومی جامعه و یک رفتار آشنایی‌زدایانه است که قاعدهٔ اجتماع نقیضین را نیز فعال می‌کند. پاره‌ای از کنش‌های خلاف انتظار که جنبهٔ رفتاری دارند نوع خاصی از طنز را پدید می‌آورند که نامش طنز موقعیتی است و اگر طنز موقعیت متعلّق به قلمرو آزادی بیان باشد و دایرهٔ محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها را درنوردد از نوع آشکارسازی یا صراحت‌گویی است. حکایت‌هایی چون شاه ترمذ و دلقک و سلطان محمود و غلام هندو به‌دلیل بافت کاملاً سیاسی و صراحت در انتقاد از حکومت، در این دسته از طنز قرار می‌گیرند. حکایت آن غلام هندو که سلطان محمود از غزای هندوستان با خود می‌آورد تنها دو نیمه دارد: نیمهٔ اول اشاره به آوردن غلام از هندوستان و آن‌گاه گریان‌شدن اوست و نیمهٔ دوم درخواست سلطان از او که سبب این گریه ز چیست؟ گرانیگاه داستان نیز همان صحبت‌هایی است که او دربارهٔ علت گریهٔ خود می‌گوید و حکایت نیز در همان‌جا به پایان می‌رسد بی‌آنکه به یک نقطهٔ پایانی رسیده باشد. آنچه او می‌گوید در حقیقت بازتابی از تنفّر مردم ایران از سیاست‌های سلطان محمود در دست‌درازی به کشورهای دیگر و بی‌توجّهی به آبادانی کشور و وضعیت مردم است. خلاصهٔ ماجرا این است که وقتی غلام هندو در دربار سلطان از احترام و منزلت برخوردار می‌شود، به جای

خوشحالی، گریه می‌کند و در جواب سلطان که علّت را جویا می‌شود:

گفت کودک، گریه‌ام زان است زار — که مرا مادر در آن شهر و دیار
از توام تهدید کردی هر زمان: — بینمت در دست محمود ارسلان
پس پدر مر مادرم را در جواب — جنگ کردی کاین چه خشم است و عذاب
می‌نیابی هیچ نفرینی دگر — زین چنین نفرین مهلک سهل‌تر؟
سخت بی‌رحمی و بس سنگین‌دلی — که به صد شمشیر او را قاتلی
من ز گفتِ هر دو حیران گشتمی — در دل افتادی مرا بیم و غمی
تا چه دوزخ‌خو است محمود ای عجب — که مَثَل گشته است در وَیل و کُرَب
من همی لرزیدمی از بیم تو — غافل از اکرام و از تعظیم تو
مادرم کو تا ببیند این زمان — مر مرا بر تخت ای شاه جهان

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۶: ۳۵۳)

مولانا پس از این صراحت‌گویی استثنایی که در کمتر کتاب تاریخی در آن دوران نمونهٔ این نوع بازتاب افکار عامه را می‌توان مشاهده کرد، به تحلیل عرفانی مطلوب خود از داستان می‌پردازد و فقر را به محمود تشبیه می‌کند و می‌گوید، ما را همواره از فقر می‌ترسانند، درحالی‌که اگر واقعاً آن را خوب بشناسی همواره خواهان آن خواهی شد که فقیر باشی.

فقر آن محمود تست ای بی‌سعت — طبع ازو دایم همی‌ترساندت
گر بدانی رحمِ این محمود را — خوش بگویی عاقبت محمود باد

(همان، ج۶: ۳۵۳)

در اینجا بیان واقعیت‌های صریح از زبان یک کودک ساده و صادق، شخصیت دوم داستان را که سلطان محمود باشد، به‌عنوان حاکم مملکت، با موقعیتی خلاف انتظار و حیرت‌انگیز روبه‌رو می‌کند و همهٔ تصورات پیشین او را فرومی‌ریزد؛ مخاطب نیز خود را با تجربیات و احساساتی مشابه با سلطان غزنه روبه‌رو می‌بیند.

### ۳-۲. زیرکی و گُربُزی

شماری از حکایت‌های مولانا به این دلیل در دستهٔ حکایت‌های طنزآمیز قرار می‌گیرند که زیرکی و ذکاوت بیش از حد شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند که یکی از انواع طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری محسوب می‌شوند؛ گربزند و عاقل و ساحروش‌اند. (همان، ج۲: ۲۴۷۰) پیش‌گویی آینده از طریق دقت در قرائن و نشانه‌های موجود در زمان حال یکی از این زیرکی‌ها است که آن را می‌توان در حکایت زرگر و مرد پیر و داستان کر و بیمار مشاهده کرد، (همان، ج۳: ۹۳) اما از دید مولانا بسیاری از این زیرکی‌ها ممکن است در عمل نتیجهٔ معکوس و مضحکی بدهند و حتی موجبات رسوایی یا گرفتاری زیرکان را فراهم آورند. نمونه‌اش پیش‌بینی‌های زیرکانهٔ آن کر که به احوال‌پرسی همسایهٔ بیمارش می‌رود. (همان، ج۱: ۲۰۷ـ۲۰۹) یا ممکن است افرادی باشند که ادعای زیرکی کنند، اما کسانی باشند که زیرک‌تر از آنها باشند؛ مصداقی از دست بالای دست بسیار است. مثل آن ترکی که شرط‌بندی می‌کند که لباسی بدهد به خیاطِ زیرکِ دزدی تا برای او لباسی بدوزد بدون آنکه از پارچهٔ او بدزدد. (۶: ۳۶۸ ـ

۳۷۱). نمونهٔ دیگری از رفتارهای با ذکاوت و سیاست‌مدارانه رفتار آن باغبان با صوفی و فقیه و شریف یا علوی است؛ وقتی آن سه کس را در باغ خود می‌بیند و یک‌تنه نمی‌تواند از عهدهٔ آنها برآید. به این دلیل ابتدا با آنها گرم می‌گیرد تا یکی‌یکی به تنبیه آنها بپردازد که چرا بدون اجازه به باغ او وارد شده‌اند. (همان، ج۲: ۳۶۶ـ۳۶۹)

### ۳-۳. گول‌وارگی‌ها

در دنیای مولوی، اغلب آن بخش از رفتارهای انسان اهمیت دارد که جنبهٔ گول‌وارانه دارد یا بیش از حد عاقلانه است؛ چون حرکت‌های گول‌وارانه نه‌تنها با قوانین ارتباطات معقول انسانی، بلکه حتی با قوانین انسان‌وارهٔ حاکم بر روابط حیوانات هم در تعارض است. حرکت‌های بیش از حد عاقلانه هم با قوانین الهی که قدرت برتر عالم هستی به‌شمار می‌رود، متعارض است. آنچه مطلوب است، اعلام تسلیم و تن‌دادن به قدرت مطلقهٔ الهی و عدم چون و چرا در برابر آن است. ابلیس به‌دلیل عاقلی و این‌گونه چون‌وچراها بود که گرفتار و ردّ باب شد. نوعی از گول‌وارگیِ همراه با بذله‌گویی را در حکایت غزان و دو اعیان ده می‌توان دید. در آنجا که غزان خون‌ریز به روستایی می‌ریزند و دو تا از اعیان ده را دستگیر می‌کنند و یکی از آنها را به شکنجه می‌گیرند تا از هیبت آن شکنجه‌ها، آن اعیان دیگر بترسد و جای زرها را نشان دهد. فرد شکنجه‌شونده می‌گوید وقتی تصور شما دربارهٔ ما دو تا بر احتمال و شک قرار دارد، پس شما او را شکنجه کنید تا من بترسم و جای زرها را نشان دهم. (همان، ج۲: ۴۱۷) این داستان تداعی‌کنندهٔ حکایت قاضی همدان در گلستان سعدی است (سعدی، ۱۳۷۶: ۳۹۰) که وقتی پادشاه به‌دلیل خلاف‌ها و خطاهایی که قاضی مرتکب شده بود، او را محکوم به انداخته‌شدن از برج و باروی شهر می‌کند تا عبرت دیگران شود، قاضی در واکنشی شوخ‌مشربانه به پادشاه می‌گوید اگر بنا بر عبرت‌گرفتن است، شما دیگری را از برج شهر به پایین بیانداز تا من عبرت بگیرم. این حکایت‌های به‌ظاهر درآمیخته به طیبت و شوخ‌طبعی، به‌صورت کنایی بر این واقعیت اجتماعی دلالت دارد که گاهی مجازات‌ها نمی‌توانند از ارتکاب جرم و خطا ممانعت کنند. نمازخواندن چهار هندو نیز گونهٔ دیگری از انواع گول‌وارگی‌ها است. (مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۳۴۲) حکایت دوستی با خرس هم نمونه‌ای از آن کنش‌های گول‌وارانه از آدم‌هاست که آسیب آن به خود دوستی‌کننده بازمی‌گردد. (همان، ج۲: ۳۵۲ـ۳۶۳)

چندان الزامی وجود ندارد که در داستان‌هایی که یک‌سوی آن را فرد یا افراد گول‌واره تشکیل می‌دهند، در سویهٔ دیگر هم فرد یا افراد زیرک باشند؛ بالعکسِ آن هم همیشه چنین وضعیتی دارد. حماقت همواره نشانه‌هایی دارد که در حالت عادی نیز موجب تحیّر و تعجّب و طیبت می‌شود. متقابلاً زیرکی هم در همه‌جا بازتاب‌های عینی و ذهنی را با وضوح بسیار به نمایش می‌گذارد. چون هر دو رفتار، با کنش‌های خلاف عادت و آشنایی‌زدایانه، رفتارهای متعارف و معمول جامعه را به‌عنوان یک موقعیت عادی و شناخته‌شده، با تعارض و چالش مواجه می‌کنند. این چالش در زمانی به نقطهٔ اوج و عروج می‌رسد که صاحبان صفت گُربزی و گول‌وارگی یا موقعیت‌های مبتنی بر ذکاوت و حماقت، با هم روبه‌رو شوند و قدرت خود را برای مبارزه یا خنثی‌کردن هم‌دیگر به‌کار گیرند. در چنین وضعیت‌هایی، تقابل می‌تواند از توان بیشتری برای طنزپردازی برخوردار باشد. قصّهٔ اعرابی و ریگ در جوال‌کردن او و گفت‌وگوی او با یک فیلسوف (همان، ج۲: ۴۲۵ـ۴۲۶) و حکایت یک عطار و مشتری گِل‌خوار (همان، ج۴: ۳۱۶)، و حکایت سوارکردن آن مفلس بر شتر هیزم‌فروشی که در پایان از او طلب مزد می‌کند

(همان، ج۲: ۲۸۳ـ۲۸۴) و حکایت دانش‌آموزانی که به معلم خود تلقین می‌کنند که مریض است و به این وسیله مدرسه را تعطیل می‌کنند (همان، ج۳: ۸۶ـ۹۱)، نمونه‌هایی از این نوع تقابل گولی و گُربزی است.

### ۳-۴. انتقام‌گیری کوچک‌ترها از بزرگ‌ترها

نوعی از طنز موقعیت مربوط است به تقابل کوچکی و بزرگی و انتقام‌گیری کوچک‌ترها از بزرگ‌ترها که چون با آشنایی‌زدایی و رفتار خلاف انتظار همراه است، موجب طنز می‌شود. حکایت طوطی و بازرگان اگرچه در ظاهر حکایت چندان طنزآمیزی به نظر نمی‌رسد، اما پاره‌هایی از آن به‌دلیل ایجاد تعجّب و حیرت در شخصیت‌های داستان و در مخاطب و نیز تقابل زیرکی طوطیان و گول‌وارگی بازرگان و فریب‌خوردن انسان از پرندگان، دارای پایانی خنده‌دار است. (همان، ج۱: ۹۵ـ۱۱۲) نمونهٔ کاملاً انسانی آن، داستان کودکان مدرسه با معلم خود است که از این منظر نیز می‌تواند طنزآمیز باشد. چون گروهی از کودکان کم‌سواد و در ظاهر نابالغ، با هم‌دستی یکدیگر، معلم عاقل و پر سن‌وسال خود را با تلقین‌های منفی، به‌صورت جدّی وادار به تردید در سلامت خود می‌کنند و او با تعطیل‌کردن مکتب‌خانه، خود را به بستر بیماری می‌اندازد. (همان، ج۳: ۸۶ـ۹۱). حکایت بلند شیر و نخجیران هم در کلیت خود چندان طنزآمیز به نظر نمی‌رسد، اما پایان آن به حادثه‌ای منتهی می‌شود که هم مایهٔ حیرت و تعجب است و هم اسبابی برای خندهٔ مخاطب. در این قصه نیز موجود کوچکی چون خرگوش، با توسّل به عقل و درایت خود، سلطان جنگل را با نقشهٔ ساده، اما جسورانه از پا درمی‌آورد. (همان، ج۱: ۵۶ـ۸۵)

### ۳-۵. تقابل حالات آدم‌ها

نوع دیگری از طنزهای موقعیتی را در واکنش‌های احساسی و البته تقابل‌دار آدم‌ها می‌توان دید. مثلاً در تقابل حالت سماجت و عصبانیت با آرامش و خون‌سردی. زندگی توأم با تساهل و تسامح و شادمشربانهٔ مولانا مصداقی از این خون‌سردی و تعصب پرهیزی است. حکایت آن کسی که شنیده بود مولانا گفته است من با هفتاد و دو فرقه یکی هستم و آمده بود و رگباری از بد و بیراه نثار مولانا کرده و مولانا در نهایت آرامش به او گفته بود با این ناسزاها هم یکی هستم، نمونه‌ای از این طنزهای موقعیتی است. داستان آن طبیبی که مرد پیری به او مراجعه می‌کند و انواع و اقسام بیماری‌های خود را برای او برمی‌شمارد و طبیب هر بار می‌گوید از عوارض پیری است، مشابه آن برخورد مولانا است. آن بیمار پیر هم در آخر عصبانی می‌شود و به طبیب می‌گوید: آخر ای خر احمق! از طبیبی تو همین آموختی؟ و طبیب در نهایت خون‌سردی می‌گوید: ای پیرمرد شصت ساله! این غضب وین خشم هم از پیری است (همان، ج۲: ۴۲۰). تقابل ضعف و ترس با قدرت و شجاعت نیز از زیر مجموعه‌های طنز موقعیتی است. نمونهٔ این نوع تقابل را به شکل بسیار بارزی در داستان خلیفهٔ مصر و پهلوان او که برای آوردن کنیزی به موصل می‌رود (همان، ج۵: ۲۴۴-۲۵۵) می‌توان دید. نیروی ناترسِ پهلوان از شیر در هنگام شهوت‌راندن و ترس خلیفه از خش‌خش موش، به‌خوبی تقابل ترس و شجاعت را به نمایش گذاشته است. در حکایت به غزا رفتن یک صوفی و مغلوب‌شدن او در برابر یک اسیر دست‌بسته (همان، ج۵: ۲۳۷ـ۲۳۹) نیز نمونه‌ای از این نوع تقابل شجاعت و ترس است.

### ۳-۶. منطق بی‌منطقی/ منطق مزوّرانه

نوع خاصی از گول‌وارگی در نقطهٔ مقابل رفتارهای بهلول‌وار قرار دارد؛ یعنی گول‌وارگی با تظاهر به زیرکی، در برابر زیرکی با تظاهر به گول‌وارگی. این نوع از رفتارهای گول‌واره با حرکت‌هایی همراه است که کنش‌گر آن

می‌کوشد با طرح مسائل فرعی و بی‌ربط و بیراهه، خود را زیرک فرانماید. پس گول‌وارگی با تظاهر شیادانه و وقاحت‌آمیز به زیرکی، نوع خاصی از طنز موقعیتی را می‌آفریند که فعلاً نامش را می‌گذاریم «منطق بی‌منطقی» یا همان «منطق مزوّرانه». نمونهٔ این نوع گول‌وارگی را در حکایت شوخی‌وارانهٔ بازتاب ضَرَبَ زیدٌ عمروٌ به وسیلهٔ یکی از آموزندگان می‌توان دید که مولانا در مثنوی آن را نقل کرده است. وقتی معلم مثال ضَرَبَ زیدٌ عمروٌ را می‌آورد، دانش‌آموز اصل مسئله را که آموزش قاعده‌های زبانی است، رها می‌کند و یک موضوع انحرافی را به میان می‌کشد و می‌پرسد: چرا زید عمرو را بی‌گناه و بی‌خطا کتک زد؟ و نحوی از سر ناچار و لاغی جواب او را چنین می‌دهد: عمرو یک وادی فزون دزدیده بود.

زید واقف گشت دزدش را بزد　　چون ز حدش برد او را حد سزد

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۳۷۲)

این شوخی به‌ظاهر ساده که چندان خنده‌ای نیز به همراه ندارد و نوعی بازی‌گوشی کودکانه به نظر می‌رسد، گاهی در یک دوره و در رفتار بزرگان و حتی در رفتار سیاست‌مداران هم جلوهٔ عینی پیدا می‌کند و به یک رفتار عمومی تبدیل می‌شود. ناگفته پیداست که وقتی چنین شود، می‌توان گفت که فاتحهٔ منطق در جامعه به نوعی خوانده شده است و به قول و فتوای حافظ بر آن جامعه، نمرده نماز باید کرد. چون انگار حکومت به دست کسانی افتاده است که منطق کودکانه دارند. وقتی با پرسش‌های منطقی و محکم روبه‌رو می‌شوند، به نوعی با گریززدن به صحرای کربلا یا طرح پرسش‌های متقابل و پیش‌کشیدن موضوعات فرعی و انحرافی در صدد برمی‌آیند که هم از پاسخ پرسش‌ها فرار کنند و هم پرسش‌کننده را از پی‌گیری پرسش خود باز بدارند. در مثنوی نمونهٔ این نوع حکایت‌ها که چنین منطقی را به نمایش می‌گذارد، باز هم هست. بعد از حکایت آن مرد دو مو که از آرایشگر می‌خواهد موهای سفید ریشش را از سیاه جدا کند و آنها را بزند و آرایشگر که می‌بیند بیشتر موهای او سفید است همهٔ موها را یک‌باره می‌چیند و به دستش می‌دهد که خودت آنها را از هم جدا کن که من کار دارم (همان، ج۳: ۴۵۰)، حکایت دیگری آورده شده است که دقیقاً مصداقی از این نوع منطق است. در این حکایت که البته اوج پایانی آن اندکی ملایم‌تر است، یک نفر به زید سیلی می‌زند و زید هم متقابلاً به او حمله می‌کند، اما سیلی‌زننده از سر حیله‌بازی او را با این سؤال مشغول می‌کند که وقتی من بر قفای تو سیلی زدم یک طراقی آمد:

این طراق از دست من بودست یا　　از قفاگاه تو ای فخر کیا؟
گفت از درد این فراغت نیستم　　که درین فکر و تفکّر بیستم
تو که بی‌دردی همی‌اندیش این　　نیست صاحب درد را این فکر هین

(همان، ج۳: ۷۸)

### ۳-۷. حکایت ابزار استدلال‌گری و همانندسازی

یکی از کارکردهای بزرگی که داستان در مثنوی مولوی دارد، استفاده از آن برای استدلال‌گری‌های تمثیلی و قیاسی است. یعنی استدلال‌هایی که مبنای آنها بر ایجاد مشابهت بین موقعیت‌ها و موضوعات و ماجراها و کنش‌ها قرار دارد و بسیار طبیعی است و معمولاً طنزی به همراه ندارد، اما وقایع و ماجراهایی که از شرایط لازم برای قرارگرفتن در شمول این قاعده برخوردار نباشند، مصداقی از یک قاعدهٔ دیگر هستند که می‌توان آن را قاعدهٔ

«خلاف قیاس» نام‌گذاری کرد. حکایت‌هایی که مولانا در نتیجه‌گیری از آنها می‌گوید: «از قیاسش خنده آمد خلق را» از مصداق‌های این نوع از قاعده‌های خلاف قیاس به‌شمار می‌روند. در این داستان‌ها وقتی از عنصر تشبیه و مقایسه به‌صورت نادرست استفاده می‌شود، موضوع، چهرهٔ خنده‌داری به خود می‌گیرد و با طنز و تمسخر همراه می‌شود. مثل داستان آن مُرده که از توصیف و تعزیهٔ فرزندش دربارهٔ اوضاع قبر، جوحی در یک قیاس مع‌الفارق تصور می‌کند که او را به خانهٔ آنها می‌برند. یا داستان طوطی و جولقی که یک داستان معروف است و این بیت معروف مولانا در آن آمده است:

از قیاسش خنده آمد خلق را  کاو چو خود پنداشت صاحب دلق را

و اصل داستان چنین است که طوطی‌ای نگهبان یک دکان عطاری است. یک شب بر اثر بی‌احتیاطی شیشهٔ روغن گُل را بر زمین می‌ریزد و فردا عطار او را کتک می‌زند به حدی که پرهای سرش می‌ریزد. طوطی مدتی در سکوت فرو می‌رود و عطار از کار خود به‌شدت پشیمان می‌شود. تا آنکه یک روز:

جولقی‌ای سر برهنه می‌گذشت  با سری بی‌مو چو پشت طاس و تشت
طوطی اندر گفت آمد در زمان  بانگ بر درویش زد که هی فلان
از چه ای کل با کلان آمیختی  تو مگر از شیشه روغن ریختی

(همان، ج۱: ۱۷)

در اینجا ایجاد همانندی و مقایسه بین دو چیز نامتناسب موجب خنده‌دارشدن حکایت شده است.

### ۳-۸. دوگونگی در رفتارها

رفتارهای دو رویانه، یا دوگانگی و دوگونگی در کردارها نیز یکی از گونه‌های بسیار آشکار در طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری است. رفتار صادقانه در جایی که صداقت به یک امر غریبی تبدیل شده باشد، خود نوعی طنز موقعیتی است و مصداق اعلایی از آشنایی‌زدایی و خلاف عادت. به این دلیل است که صراحت‌گویی‌های شاعران در بسیاری از دوره‌ها یک واقعیت طنزآمیز است، اما در نقطهٔ مقابل آن، وقتی راست‌گویی و راست‌کرداری به یک سنّت عمومی در جامعه تبدیل شده باشد و در چنان وضعیتی، برخی از افراد که قاعدتاً باید در هم‌سویی با رفتار زمانه، راست‌گو باشند یا ادعای راست‌گویی داشته باشند، رفتاری خلاف آن از خود بروز بدهند، یعنی مصداق آن شعر معروف حافظ باشند که:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند  چون به خلوت می‌روند آن کاردیگر می‌کنند

نه‌تنها در خلوت، بلکه از سر وقاحت حتی در جلوت و آشکارا هم رفتارهایشان دو رویانه باشد، عملکرد آنها از مصداق‌های این‌گونه طنزهای موقعیتی از نوع دوگونگی در رفتارها محسوب می‌شود. ناهماهنگی‌های موجود بین ذهنیت و زبان یا جسم و روح یا مانند حکایت زیر ناهماهنگی بین زبان با جسم و روان در یک فرد نیز از این نوع دوگانگی‌ها است. از نمونه‌های این نوع طنز در مثنوی، حکایت آن مداح دلق‌پوش است که ادعا می‌کند خلیفه به او خلعت داده است. او که پس از مدتی مسافرت، به وطن بازمی‌گردد و دوستانش به گِردش جمع می‌شوند، می‌گوید من در این مدت از افراد مقرّب به خلیفه بودم و او برای تشکر از من ده خلعت گوناگون به من داده است و من نیز بسیار سپاس‌دار او هستم.

پس بگفتندش که احوال نژند　　بر دروغ تو گواهی می‌دهند
تن برهنه سر برهنه سوخته　　شُکر را دزدیده یا آموخته
گر زبانت مدح آن شه می‌تند　　هفت اندامت شکایت می‌کند

می‌گوید من بخشش‌های سلطان را به دیگران ایثار کردم.

بستدم جمله عطاها از امیر　　بخش کردم بر یتیم و بر فقیر

می‌گویند پس چرا در درونت احساس رضایتمندی و شادمانی دیده نمی‌شود؟

صد کراهت در درون تو چو خار　　کی بود انده نشان ابتشار
کو نشان عشق و ایثار و رضا　　گر درست است آنچ گفتی مامضی...
صد نشان باشد درون ایثار را　　صد علامت هست نیکوکار را
مال در ایثار اگر گردد تلف　　در درون صد زندگی آید خلف...
گلشکر خوردم همی‌گویی و بوی　　می‌زند از سیر که یافه مگوی
هست دل مانندهٔ خانهٔ کلان　　خانهٔ دل را نهان همسایگان
از شکاف روزن و دیوارها　　مطّلع گردند بر اسرارها

(همان، ج۴: ۳۸۱ـ۳۸۳)

### ۳-۹. غافل‌گیری

وقایع خلاف انتظار و غافل‌گیرکننده نیز که در برخی از قصه‌های مثنوی دیده می‌شود، نوع دیگری از طنزهای موقعیتی را پدید می‌آورند که در آنها حادثه موجب تغییر در وضعیت و موقعیت زیستی یا رفتاری و یا روحی آدم‌ها می‌شود. آن چیزی که در این‌گونه طنزها موجب خنده می‌شود، برهم‌خوردن ناگهانی حال و هوای وضعیت و زندگی یا صحنهٔ داستانی با پیش‌آمد حادثه‌ای نامنتظره یا رفتاری خلاف انتظار است که موجب اعجاب و حیرت می‌شود و روال عادی و پیش‌بینی‌ها معمول را نقض می‌کند. یکی از این‌گونه حکایت‌ها ماجرای آن شیخی است که کسی او را در حال شراب‌خوردن می‌بیند و آن‌گاه خبر آن را به پیروانش می‌دهد و آنها را غافل‌گیر می‌کند. مریدان او که بارها سخنان تندی در رد شراب‌خواری از شیخ خود شنیده بودند، آن خبر را باور نمی‌کنند، اما شاهد ماجرا آنها را به محل شراب‌خواری می‌برد و شیخ در واکنشی خلاف انتظار نه‌تنها عمل خود را انکار نمی‌کند، بلکه آن را توجیه عرفانی هم می‌کند. روایت مولانا از داستان به گونه‌ای است که از همان آغاز جانب پیر را گرفته و شرب خمر را یک تهمت قلمداد کرده است. به این سبب بر انتشاردهندهٔ خبر نیز تاخته است:

آن خبیث از شیخ می‌لاید ژاژ　　کژنگر باشد همیشه عقل کاژ

اما با وجود این قضاوت پیشاپیش، آنچه آن مرد به‌ظاهر خبیث به دیگران نشان می‌دهد، ادعایش را اثبات می‌کند و شیخ نیز اصراری بر پنهان‌کاری ندارد. همین واکنش‌هاست که پایان حکایت را طنزآمیز می‌کند؛ چون ذهنیت راوی و شخصیت‌ها را به یک‌باره برهم می‌ریزد:

گفت جامم را چنان پر کرده‌اند　　کاندرو اندر نگنجد یک سپند

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۴۳۸)

البته در ادامه با گفتار و رفتارش نشان می‌دهد که او نه‌تنها می‌خواره نبوده، بلکه از چنان قدرتی برخوردار بوده که همهٔ می‌ها به ارادهٔ او به عسل تبدیل می‌شده‌اند.

جامِ می هستیِ شیخ است ای فلیو کاندرو اندر نگنجد بول دیو
پرّ و مالامال از نور حق است جام تن بشکست نورِ مطلق است

وقتی شیخ وانمود می‌کند که از این اتّهامی که به او زده‌اند، ناراحت است، به یکی از مریدان می‌گوید به حکمِ «در ضرورت هست هر مردار پاک»، پس «رو برای من بجو می ای کیا». و او وقتی به دستور شیخ به خم‌خانه‌ها مراجعه می‌کند، در همهٔ خم‌خان‌ها او می‌ندید/ گشته بُد پر از عسل خمّ نبید

و در نهایت مولانا نتیجه می‌گیرد که:

گر شود عالم پر از خون مال‌مال کی خورد بندهٔ خدا الا حلال

(همان، ج۲: ۴۳۹)

حکایت آن خواجه که از دست عزرائیل گریخت (همان، ج۱: ۵۹) نیز از داستان‌های طنزآمیز مثنوی با پایانی غافل‌گیرکننده است. اصل داستان که آن را مولانا از *الهی‌نامهٔ* عطار گرفته است، البته از چنین ساختار و زبانِ روایتی زیبا برخوردار نیست؛ اما پایان آن در هر دو روایت به همین‌سان نامنتظره و طنزآمیز است و البته کانون روایت نیز بر همین موضوع قرار گرفته است. توبهٔ نصوح (همان، ج۵: ۱۴۲ـ۱۴۸) نیز یکی از همین لطیفه‌های روزمره است که ساختار چندان خنده‌داری ندارد، اما چهرهٔ دیگری از طنز را به نمایش می‌گذارد که متفاوت‌تر از گونه‌های دیگر است. این نوع از طنز، محصول گرفتارآمدن در لحظهٔ ترس و دلهره و اضطراب است که ناگهان با وقوع یک حادثهٔ غافل‌گیرکننده، شخص از آن وضعیت رها می‌شود و نفس راحتی می‌کشد.

### ۳-۱۰. نتیجهٔ وارونه‌داشتن اعمال

وارونه‌شدن نتیجهٔ کنش‌ها و کارها، در هنگامی که به سود انجام‌دهندهٔ آن باشد، اغلب اسبابی برای شادمانی عاملان و مخاطبان است، اما وارونهٔ آن معمولاً موجب ناراحتی انجام‌دهنده می‌شود و عاملی برای شادی مخاطبان؛ یعنی مثلاً در جایی که یک‌نفر نیت نیک برای انجام کاری دارد، اما نتیجهٔ بد به دست می‌آورد، یا یکی قصد تبلیغ دین دارد، اما بذر تنفر در دل‌ها می‌کارد، گونه‌ای از طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری را رقم می‌زند که نامش «وارونگی در کارها»ست. دو تا از بهترین حکایت‌های مربوط به این نوع طنز را در گلستان سعدی و مثنوی مولوی می‌توان دید. حکایت گلستان چنین است که یکی از استادان سعدی به نام ابن جوزی او را از سماع برحذر می‌دارد، اما او در دل همواره تمایل به آن نشان می‌دهد تا آنکه در یک مجلسی مطرب ناخوش‌آوازی آهنگی می‌خواند که سعدی را به توبه از سماع وامی‌دارد و خود نیز این موضوع را برای دوستانش توضیح می‌دهد. (سعدی، ۱۳۷۶: ۱۷۷) دیگری حکایت آن مؤذّن زشت‌آواز در مثنوی است که در کافرستان بانگ نماز می‌دهد و مرد کافری او را هدیه می‌دهد چون صدای او موجب می‌شود که علاقهٔ شدیدی که پیش از آن دخترش به دین مسلمانان داشته در دلش سرد شود. (مولوی، ۱۹۲۳، ج۵: ۲۱۴ـ۲۱۵)

براساس نتیجهٔ حاصل از اعمال است که مولانا حکایت آن واعظ را می‌آورد که در آغاز تذکیرهای خود «دعای ظالمان و سخت‌دلان و بی‌اعتقادان و قاطعان راه و مفسدان و طاغیان و کافردلان کردی».

مـــر ورا گفتنـــد کـــین معهـــود نیســـت دعـــوت اهـــل ضـــلالت جـــود نیســـت
گفـــت نیکـــویی از ایـــن‌هـــا دیـــده‌ام مـــن دعاشـــان زیـــن ســـبب بگزیـــده‌ام
خبـث و ظلـم و جـور چنـدان سـاختند کـــه مـــرا از شـــر بـــه خیـــر انداختنـــد
هـــر گهـــی کـــه رو بـــه دنیـــا کردمـــی مـــن از ایشـان زخـم و ضـربت خـوردمی
کردمـــی از زخـــم آن جانـــب پنـــاه بـــاز آوردنـــدمی گرگـــان بـــه راه
چـون سـبب‌سـاز صـلاح مـن شـدند پـس دعاشـان بـر مـن اسـت ای هوشـمند

(همان، ج۴: ۲۸۳)

مولانا از قول خداوند هم می‌گوید:

حـق همـی‌گویـد کـه آخـر رنـج و درد مـر تـو را لابـه‌کنـان و راسـت کـرد...
در حقیقـت هـر عـدو داروی توسـت کیمیـا و نـافع و دل‌جـوی توسـت
کـــه ازو انـــدر گریـــزی در خـــلا اســـتعانت جـــویی از لطـــف خـــدا

(همان، ج۴: ۲۸۳)

با همین دیدگاه است که در دنیا خوبی و بدی و زشت و زیبا همه لازم و ملزوم و حتی مکمل هم‌دیگرند.

شـــهوت دنیـــا مثـــال گلخـــن اســـت کـــه ازو حمـــام تقـــوی روشـــن اســـت
لیـک قسـم متّقـی زیـن تـون صـفا اسـت ز آنـک در گرمابـه اسـت و در نقـا اسـت
اغنیـــا مانـــدهٔ ســـرگین کشـــان بهـــر آتـــش کـــردنِ گرمابـــه‌بـــان
انـــدر ایشـــان حـــرص بنهـــاده خـــدا تـــا بـــود گرمابـــه گـــرم و بـــانوا

(همان، ج۴: ۲۹۱-۲۹۲)

### ۳-۱۱. دیدگاه‌های خاص و متفاوت/ هر چه سلطان می‌کند نیکو بُوَد

دیدگاه‌های خاص و نامتعارف نیز که معمولاً در تعارض بـا دیـدگاه‌هـای شـناخته‌شـده و عمـومی قـرار مـی‌گیـرد، موقعیتی متفاوت برای دارندهٔ آن پدید می‌آورد که اگر موجب تعجّب و تحیّر و تبسّـم و طنـز در مخاطـب شـود از نوع طنز موقعیتی می‌تواند به شمار آید. نمونهٔ تفاوت دیدگاه در اندیشه‌های مولانا فراوان است، اما یکی از آنها که در طنزآفرینی نقش بیشتری دارد، ارزیابی او از جایگاه شـاهان در جامعـه بـر اسـاس دیـدگاه‌هـای خـاص عرفـانی اوست. در داستان‌های مولانا با آنکه شاهان همواره رفتاری مبتنی بـر ظلـم و زور دارنـد، امـا نبایـد دربـارهٔ آنهـا بـر اساس ظاهر عینی رفتارها قضاوت کرد. شاهان در همه جای مثنوی جایگاهی شبیه به شاه مرتبط با عالم ملکوت در داستان شاه و کنیزک دارند. آنها نمودی از حضرت حق‌اند که رفتارهای به ظاهر نامعقول و ظالمانهٔ آنها نیز به‌دلیـل برخورداری از حکمت پنهان، کاملاً موجّه و مقبول است و نباید دربارهٔ آنها چون و چرا کـرد. رفتـار شـاهان دقیقـاً شبیه به رفتار خضر نبی است که حضرت موسی به‌دلیل ناآگاهی از اسرار پنهان آن رفتارهـا هـر بـار بـه او اعتـراض می‌کرد، اما وقتی واقعیت ماجراها برای او توضیح داده شد، دریافت که اعتراض‌های او وارد نبوده است.

خلـــق را چـــون آب دان صـــاف و زلال انـــدر آن تابـــان صـــفات ذوالجـــلال
علمشـــــان و عدلشـــــان و لطفشـــــان چـــــون ســـــتارهٔ چـــــرخ در آب روان
پادشـــــاهان مظهـــــر شـــــاهی حـــــق فاضـــــلان مـــــرآهٔ آگـــــاهی حـــــق...

خـــوب‌رویـــان آینـــهٔ خـــوبیِ او عشـــقِ ایشـــان عکـــس مطلـــوبی او

(همان، ج۶: ۴۵۳)

اگرچه مولانا در ادامهٔ این تحلیل، توضیحاتی را اضافه می‌کند تا پادشاهان نامرتبط با عـوالم الهـی را خـارج از این دایره قلمداد کند، اما واقعیت این است که هیچ ملاک درستی در این میان وجود ندارد که نشان دهد یکـی بـا عالم بالا مرتبط است و دیگری نیست؛ به‌خصوص که این ارتباط یک پدیدهٔ نـامرئی و پنهـان اسـت و حتـی گفتـه شده است که فرد مرتبط با عالم بالا اولاً نباید همیشه مطمئن باشد که این ارتباط همیشگی اسـت، چـون هـر لحظـه ممکن عنایت حق برداشته شود، دیگر اینکه اختلاف است که آیا فـرد مـرتبط بـا عـالم بـالا خـود ایـن موضـوع را می‌داند یا نمی‌داند. حتی اگر فردی هم با عالم بالا مرتبط باشد، نباید آن را بروز بدهد. در چنین وضعیتی تشـخیص صادق از کاذب و محقّ و مدّعی بسیار دشوار است و هر کسی می‌تواند ادعای ارتباط داشته باشد.

گـــر نبـــودی کـــارش الهـــام الـــه او ســـگی بـــودی درانـــده نـــه شـــاه

(همان، ج۱: ۲۳۴)

گـــر بُـــدی خـــون مســـلمان کـــام او کـــافرم گـــر بردمـــی مـــن نـــام او

مـــی‌بلـــرزد عـــرش از مـــدح شـــقی بـــدگمان گـــردد ز مـــدحش متقـــی

(همان، ج۱:۲۳۹–۲۴۰)

در حکایت پادشاه و آن دانشمندی که به اجبار او را وادار به شراب‌خواری مـی‌کننـد، مولانـا رفتـار پادشـاه را توجیه عرفانی می‌کند (همان، ج۶: ۴۹۷ـ۵۰۰)

در حکایت دیگر که در عهد عیسی به وقوع می‌پیوندد، برای یکی از امیران، مهمانی که او نیز امیر اسـت از راه می‌رسد و چون در آن زمان باده‌خواری حلال بوده، امیر یکی از غلامانش را برای خرید شراب، به سـراغ یکـی از راهبان معروف شهر می‌فرستد. در راهِ بازگشت، زاهدِ خشک‌مغزی راه بر او می‌گیرد و می‌گویـد: طالـب یـزدان و آن‌گه عیش و نوش؟ پس سنگی بر سبو می‌زند و آن را می‌شـکند. (همـان، ج۵: ۲۱۸ـ۲۲۷) در آن جـایی کـه امیـر بـا عصبانیت به سراغ زاهد می‌رود و با او درگیری لفظی پیدا می‌کند، برای مولوی، ماجرای مات‌کردن شـاهِ ترمـد بـه وسیلهٔ دلقک تداعی می‌شود که در آن، وقتی دلقک دو بار شاه ترمد را در بازی شطرنج شکست می‌دهد و شـروع به شادمانی می‌کند، هر بار شاه از فرط عصبانیت، تک‌تک مهره‌ها را بر سر دلقک فرو می‌کوبد و دلقک ترسـان و لرزان، به زیر شش نمد و چند بالش می‌خزد و در آن جا فریاد می‌زند که من شاه را مات کردم. در آن جاست کـه مولانا از زبان او می‌گوید:

کـی تـوان حـق گفـت جـز زیـر لحـاف بـا تـو ای خشـم‌آور آتـش سـجاف

ای تـو مـات و مـن ز زخـم شـاه مـات مـی‌زنـم شـه‌شـه بـه زیـر رخـت‌هـات

چـون محلـه پـر شـد از هیهـای میـر وز لگـد بـر در زدن وز دار و گیـر

خلق بیـرون جسـت زود از چـپ و راسـت کای مقدّم وقت عفـو اسـت و رضـا اسـت

مغز او خشـک اسـت و عقلـش ایـن زمـان کمتـر اسـت از عقـل و فهـم کودکـان

(همان، ج۵: ۲۲۲ـ۲۲۳)

دفتر ششم هم بیتی دارد که هم‌مضمون با نتیجهٔ نهایی این داستان است:

جـز کـه تسـلیم و رضـا کـو چـاره‌ای　　در کـف شـیر نـر خـون‌خـواره‌ای

(همان، ج۶: ۵۷۷)

در ماجرای شطرنج‌بازی سیّد شاه ترمد، هم حق‌گویی دلقک طنزآمیز است کـه بـا صـراحت بـه انتقـاد از شـاه می‌پردازد و هم رفتار شاه طنزی از نوع تراژیک است که بی‌محابا ظلم فاحشی در حق رعیت روا می‌دارد و هم رفتار مولانا حیرت‌انگیز است که چنان ستم آشکاری را توجیه می‌کند. نکتهٔ جالبِ دیگر رفتارِ خلاف انتظار مردم در نادیده‌گرفتن حق و جانب‌داری از باطل است کـه بـه شـاه دل‌داری مـی‌دهنـد کـه دلقـک آدم خشـک مغـز و کودک‌صفتی است و سزاوار است که او را ببخشید.

### ۳-۱۲. فقدان دید کامل و اکتفا به شناخت ناقص

ناقص را به جای کامل‌نشـاندن و معرفـت نـاقص خـود را شـناخت کامـل تلقّی‌کـردن، نـوع دیگـری از رفتارهـای نامتعارف است که طنز موقعیت می‌آفریند و در درون خود تقابل اقلیت پر مدّعا در برابر اکثریت بی‌ادّعا، یـا تقابـل ناقص در برابر کامل، یا تضاد باطل با حق را به نمایش می‌گذارد. یکی از نمونه‌های معروف این نوع طنز، حکایـت پیل در تاریکی است؛ (همان، ج۳: ۷۳) روایتی از قیاس‌های افـراد بـه نسـبت نـازیرک کـه مـی‌خواهنـد بـا اسـتفاده از اجزای فرعی یک پدیده‌ای که از کلیتی با اجزای مختلف تشکیل شده است دربارهٔ آن پدیـده نظـر قطعـی بدهنـد. پیداست که این نظر ناقص وقتی در ذهن مخاطب با واقعیت کلّی آن پدیده مقایسه شـود، اسـباب خنـده و تمسـخر می‌شود. هر نوع تحلیل و تفسیر و داوری و ارزیابی ناقص که تنها برخی از عناصر یـک پدیـده یـا یـک سـاختار را به‌عنوان کلیت یک پدیده در نظر بگیرد و آن‌گاه بر اساس یک استقرای ناقص حکم کلی صادر کند، می‌توانـد از مصادیق این نوع نگرش طنزآمیز باشد. داستان آن کسی که یک درم به چهار نفر می‌دهد و آنها که می‌خواهند آن را به انگور بدهند هر کدام به زبان خاص خود نام انگور را بر زبان می‌آورند و همین موضوع باعـث اخـتلاف آنهـا می‌شود یک نمونهٔ دیگر از این نگرش ناقص به پدیده‌هاست. در پایان داستان که نتیجهٔ نهایی و پایان‌بندی درسـتی نیز ندارد، مولوی می‌گوید اگر کسی بود که به زبان هر چهار نفـر آشـنایی داشـت مـی‌توانسـت بـا خریـدن انگـور اختلاف آنها را از میان بردارد.

صـــاحب ســـرّی عزیـــز صـــد زبـــان　　گـــر بـــدی آن جـــا بـــدادی صلحشـــان

پـــس بگفتـــی او کـــه مـــن از یـــک درم　　آرزوی جملـــه‌تـــان را مـــی‌دهـــم

(همان، ج۲: ۴۵۴)

### ۳-۱۳. انجام کارها پس از فوت‌شدن وقت آنها

بر اساس یک حدیث نبوی، الامور مرهونهٔ باوقاتها. معادل آن در مَثَل‌های فارسی همـان اسـت کـه مـی‌گویـد: هـر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد. مولوی در مفهومی شبیه به آن می‌گوید:

مـــرغ بـــی‌وقتـــی ســـرت بایـــد بریـــد　　عـــذر احمـــق را نمـــی‌شـــاید شـــنید

(همان، ج۱: ۷۲)

ســـر بریـــدن واجـــب آیـــد مـــرغ را　　کـــو بـــه غیـــر وقـــت جنبانـــد درا

(همان، ج۳: ۹)

اگر کسی حرفی یا عملی را در جای مناسب خـود نگویـد و انجـام ندهـد و عمـل او بـه گونـه‌ای باشـد کـه در

مخاطب ایجاد حیرت و اعجاب و طیبت کند، طنزی که پدید می‌آید از نوع طنز موقعیتی است. نمونهٔ عینی آن حکایت پاسبانی است که در هنگام گرفتارآمدن کاروانیان به قطاع‌الطریق و غارت سیم و رخت و اشتران آنان، در سکوت و خاموشی و خواب فرو می‌رود و بعد از رفتن دزدان، وقتی اعتراض کاروانیان را می‌بیند با کنشی وارونه و رفتاری ابلهانه شروع به داد و فریاد می‌کند:

گفت دزدان آمدند اندر نقاب — رخت‌ها بردند از پیشم شتاب
قوم گفتندش که ای چون تلّ ریگ — پس چه می‌کردی کِیی ای مُرده‌ریگ
گفت من یک کس بُدم ایشان گروه — با سلاح و با شجاعت با شکوه
گفت اگر در جنگ کم بودت امید — نعره‌ای زن کای کریمان برجهید
گفت آن دم کارد بنمودند و تیغ — که خَمُش ورنه کُشیمت بی‌دریغ
آن زمان از ترس بستم من دهان — این زمان هیهای و فریاد و فغان
آن زمان بست آن دمم که دم زنم — این زمان چندانک خواهی هی کنم

(همان، ج۶: ۳۰۳)

### ۳-۱۴. ناموافقی تقدیر بر تدبیرگری‌ها

نوع دیگری از طنزهای موقعیتی‌ـرفتاری، ریشه در چیرگی تقدیر بر تدبیرگری آدم‌ها دارد؛ یعنی در جایی که تمام رشته‌های تدبیرگری بشر به وسیلهٔ دست‌کاری‌های تقدیر پنبه می‌شود و تقابلی بین تدبیر و تقدیر پدید می‌آید، معمولاً این قاعده چهره نمایان می‌کند. در این باره این گزارهٔ عربی نیز در متون ادبی و عرفانی بسیار تکرار شده است که: العبد یدبّر و الله یقدّر. مصداقی از آن بیت حافظ که:

گر رنج پیش‌ات آید و گر راحت ای حکیم — نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند

در جایی که بنده همهٔ تلاش‌های خود را به کار می‌گیرد، اما نتیجهٔ کار کاملاً معکوس می‌شود و او دل‌شکسته و ناامید و مستأصل به گوشه‌ای پناه می‌برد، اغلب ما با موقعیت‌های تراژیک روبه‌رو می‌شویم، اما معمولاً در جایی که مخاطب نفع و ضرری در ماجرا نداشته باشد یا ماجرا تعلق به زمان‌های سپری شده داشته باشد یا در عوالم داستانی و ادبی به وقوع بپیوندد، این‌گونه وقایع جنبهٔ طنزآمیز نیز پیدا می‌کنند. مثل طبابت‌هایی که طبیبان مختلف در حق آن کنیزک در داستان شاه و کنیزک انجام می‌دهند، اما نتیجهٔ معکوس می‌گیرند:

هرچه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض چون موی شد — چشم شه از اشکِ خون چون جوی شد
از قضا سرکنگبین صفرا فزود — روغن بادام خشکی می‌نمود

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۱: ۵)

در این جاست که مولانا با اشاره به دو تمثیل دیگر این طنز موقعیتی را که مبتنی است بر اجتماع نقیضین و غافل‌گیری و خلاف عادت، بهتر توضیح می‌دهد.

آن یکی خر داشت پالانش نبود — یافت پالان گرگ خر را در ربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست — آب را چون یافت خود کوزه شکست

(همان، ج۱: ۵)

### ۳-۱۵. دست‌کاری در حکایت‌ها

یکی از رفتارهای طنزآمیز مولوی که آن را نیز می‌توان از طنزهای موجود در کارنامهٔ او قلمداد کرد، دست‌کاری در حکایت‌ها و واقعیت‌ها و حتّی احادیث است که از او شخصیتی غیرامین در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند. این‌گونه دست‌کاری‌ها در حکایت‌هایی که جنبهٔ ادبی دارند، البته ممکن است چندان ایرادی نداشته باشد، اما کاهش و افزایش آن روایت‌هایی که جنبهٔ تاریخی یا مذهبی دارند، نمی‌تواند چندان عمل مجازی به‌شمار آید. با آنکه مولوی یکی از متفکران بزرگ ایرانی در طول تاریخ بوده است و در این شکی نمی‌توان کرد؛ متفکری که بسیاری از متفکران پس از او شیفتهٔ افکار و زبان و بیان او بوده‌اند، اما این عیب نیز در کارنامهٔ او بوده است که گاهی ـاگرچه اندکـ برای تطابق‌یافتن یک واقعیت تاریخی یا مذهبی با اندیشه‌ها و آموزه‌های خود، چندان ابایی از دست‌کاری در آنها نمی‌دیده است. این نوع از تحریف در واقعیت‌هایی که اغلب در کتاب‌های پیشین، صورت درست آنها مکتوب شده است، بی‌گمان مصداقی از یک قاعدهٔ مذموم است که شهرت آن به قرن بیستم بازمی‌گردد و بیشتر در رفتار طرفداران ایدئولوژی‌ها خود را به نمایش گذاشته است: هدف وسیله را توجیه می‌کند. یکی از گونه‌های طنز موقعیتی- رفتاری آن است که فرد در نقش تئوری‌پرداز یا مبلّغ یا حتّی پیرو یک عقیده، چندان پای‌بندی دقیق و استوار به عقیدهٔ خود نشان ندهد و آن‌گاه از دیگران انتظار وفاداری و پایداری به آن عقاید را داشته باشد؛ یعنی نوعی تقابل در ایمان و اعتقاد از یک‌سو و کنش و کردار در سویهٔ دیگر.

اصولاً وقتی عارف بزرگی همچون مولانا برای مقاصد عرفانی خویش حکایت و تمثیلاتی ابداع می‌نماید و آن را به بزرگان تصوّف نسبت می‌دهد یا در اصل حکایات و حوادث مسلّم تاریخی دست می‌برد و آنها را کم و زیاد می‌کند و به سلیقهٔ خود در آنها دخل و تصرف می‌کند، دیگر نباید انتظار درستی و راستی در قول فلان صوفی گمنامی که به قصد بزرگ نمایی شیخ خود اقدام به تألیف تذکره یا مقامه‌ای می‌نماید، داشته باشیم. اتفاقاً مولانا به این کار خود اعتراف می‌کند. در دفتر دوم داستانی مجعول نقل می‌کند با عنوان «سجده‌کردن یحیی در شکم مادر مسیح را» (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۸۲ به نقل از: قصص‌الانبیاء ثعلبی، ۳۱۷ و ۳۲۴ و نیز تفسیر طبری، ج۳: ۱۵۷) و سپس می‌گوید:

ابلهان گویند کاین افسانه را — خط بکش زیرا دروغ است و خطا
مریم اندر حمل جفت کس نشد — از برون شهر او واپس نشد

و جوابی که خود به این اشکال می‌دهد، فلسفهٔ وجودی این‌گونه حکایت‌ها نیز در آن مندرج است. جان کلام او این است که:

این بداند کانک اهل خاطر است — غایب آفاق او را حاضر است
پیش مریم حاضر آید در نظر — مادر یحیی که دور است از بصر
ور ندیدش نز برون و نز درون — از حکایت گیر معنی ای زبون

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۴۴۹ -۴۵۱)

اتفاقاً دربارهٔ بعضی از رفتارهای مولانا نیز مبالغه‌های بسیار شده است که یک نمونهٔ شاخص آن، حمام‌های هفت‌روزه و سماع‌های هفت شبانه‌روزه و گاه بیشتر اوست که به‌صورتی ترجیع‌وار در *مناقب‌العارفین* بارها تکرار شده است. (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۱: ۲۱۶، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۹۳، ۳۴۵،۲۹۴، ۴۴۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۸۶، ۴۸۸ و ۵۵۷) نمونهٔ دیگر از رفتارهای

غیرطبیعی منسوب به مولانا آن‌جاست که او در یک عروسی، شانزده روز تمام «فوج‌فوج اکابر را سماع» می‌دهد و در آن شانزده روز هرگز طعامی نمی‌خورد و شربت آبی نمی‌چشد و به خواب نیز نمی‌رود، امّا بعد از عروسی «چهار چهار کاسه» می‌آورند از هر نوع غذایی، و او همه را با جدّیت تمام می‌خورد و بعد از خوردنِ«قربِ پنجاه کاسه طعام»، باز به سماع می‌پردازد. (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۱: ۳۱۹) در وقتی دیگر ده روز در حمّام سر می‌کند و آن‌گاه بلافاصله چهل روز مداوم به سماع می‌پردازد. (همان: ۴۴۳) در وقتی دیگر، با یاران به مسجد قلعه می‌رود و خود در کنجی به نماز تکبیر می‌بندد و در قیام می‌ماند تا حدّی که قرآن را ختم می‌کند و جماعت و سلطان و امرا و علما و فقرا بیرون می‌آیند و او هم‌چنان ایستاده می‌ماند. تا جمعهٔ دیگر از مسجد بیرون نمی‌آید. آدینهٔ دیگر او را به خشوع و خضوع عظیم بر رکوع خمیده می‌بینند. بار دیگر ارکان دولت و شیوخ امّت پراکنده می‌شوند و مولانا روز دوشنبه از آن استغراق به خود می‌آید و ابتدا به حمّام و سپس به مدرسه می‌رود و سه شبانه‌روز به سماع می‌پردازد. (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۱: ۴۹۹)

گاه حکایاتی به پیامبران و اولیاء نسبت داده است که در هیچ‌کدام از مآخذ و منابع مکتوب به آنها اشاره‌ای نشده است؛ مانند: کورشدن همسر موسی ـ صفورا ـ از دیدن نور موسی (مولوی، ۱۹۲۳، ج۳: ۴۴۸؛ شمیسا، ۱۳۶۹: ۵۶۴)؛ یا این ادّعا که: «نور روی یوسفی وقت عبور/ می‌فتادی در شباک هر قصور» (مولوی، ۱۹۲۳، ج۳: ۴۴۸)؛ یا «چون شعیبی کو که تا او از دعا/ بهر کشتن خاک سازد کوه را» (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۵۹ـ۵۸)؛ یا «زان نشد فاروق را زهری گزند/ که بُد آن تریاق فاروقیش قند» (مولوی، ۱۳۶۲: ۳۱۱ـ۳۱۲)؛ و حکایت نجوای اسیران و شنیدن پیامبر (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۹۶؛ فروزانفر، ۱۳۶۲: ۱۲۵ـ۱۲۶؛ مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۱۷۸ـ۱۸۲)؛ و حکایت منازعهٔ امیران عرب و... (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۱۰؛ مولوی، ۱۹۲۳، ج۲: ۴۴۲) و داستان هلال (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۲۰۳ـ۲۰۴؛ مولوی، ۱۹۲۳، ج۳: ۳۳۷ـ۳۴۲)، و شماری از حکایت‌های دیگر که به گفتهٔ پژوهشگران از سندیت چندانی برخوردار نیستند.

گاهی نیز قسمتی از حکایت‌ها را با حذف و تغییر و تحریف همراه می‌کند؛ مانند نادیده‌گرفتن قسمت آخر از قصّهٔ دزدان و قوچ (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۵۳۰)؛ نسبت‌دادن داستان پیر چنگی به عمر درحالی‌که از حکایت‌های مرتبط با ابوسعید ابوالخیر است (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۲۰)؛ و «بیدارکردن ابلیس معاویه را»، حکایتی که در هیچ مأخذی به نام معاویه نیامده است (همان: ۷۲)؛ و جهودی که به حضرت علی گفت اگر اعتماد به حفظ الله داری از سر این کوشک خود را بیانداز، حکایتی که اصل آن دربارهٔ حضرت عیسی نقل شده است (همان: ۱۳۰)؛ و سؤال‌کردن شخصی از عیسی که در وجود از همه اصعب چیست، در هیچ جا به عیسی نسبت داده نشده است (همان: ۱۲۹)؛ و حکایت آمدن ضریر به خانهٔ پیامبر که باعث شد عایشه چادر بپوشد، در منابع معتبر به فاطمه و ام‌سلمه نسبت داده شده است (همان: ۲۰۱)؛ و این ادّعا که:

«مصطفی را هجر چون بگداختی خویش را از کوه می‌انداختی»

تحریف روایتی است که می‌گوید: وقتی نزول وحی قطع می‌شد و طولانی می‌گشت، پیامبر آن‌چنان غمگین می‌شد که می‌خواست خود را از کوه حرا به پایین بیاندازد (همان: ۱۸۸). (برای نمونه‌های بیشتر رک: زرّین‌کوب، ۱۳۶۶، ج۱: ۴۴-۴۵ و ۳۰۴-۳۲۰ و ۳۳۶-۳۳۹).

## ۴. نتیجه‌گیری: دلایل شاخص‌بودن طنزهای داستانی و موقعیتی در مثنوی

مولوی اساس مثنوی را بر عرفان نظری نهاده و مبانی و محورهای فکری این مکتب را تحلیل می‌کند. بر اساس

روشی که از همان آغاز در آثار صوفیه رایج بوده، عرفان نظری باید با عرفان عملی همراه شود تا نتیجهٔ مطلوبی به بار آورد؛ یعنی به همان سان که مریدی باید عملاً دست ارادت به شیخی بدهد و در برابر دستورات او «کالمیت بین یدی الغسال» باشد، در جایی هم که یک شیخ بزرگ می‌خواهد فراتر از زمان و مکان و افراد مشخّص به آموزش اصول و سلوک عرفانی بپردازد، راه درست آن است که در آموزش خود نمونه‌هایی از موانع سلوک و الگوهای آرمانی را در رفتار شخصیت‌های تاریخی و داستانی بازگو کند تا نمونه‌های عملی برای تقویت آموزه‌ها و عینیت‌بخشی به آنها باشد. داستان‌ها و حکایت‌های طنز و جدّی که در کتاب‌هایی چون *کشف‌المحجوب* و *احیاء علوم‌الدین* و *مثنوی* مولوی آورده شده است، دارای چنین هدف‌هایی است.

متمرکزشدن عارفان بر رفتار انسان و انتساب بسیاری از کاستی‌ها و بدرفتاری‌ها به سائقه‌ها و امیال نفسانی و برجسته‌سازی علاقهٔ آدم‌ها به تعلقات دنیایی و خواست‌های درونی از موضوعاتی است که با حکایت و لطیفه قابل بازگفتن است و از طریق طنز می‌شود چهرهٔ تمسخرآمیز از آن ترسیم کرد. به این سبب است که مولانا بسیاری از این کنش‌ها را با ریزه‌کاری بسیار به تصویر می‌کشد تا بگوید مادامی که انسان‌ها غرق در این خواست‌ها و تمایلات مضحک و مسخره هستند نباید امیدی به وصل و لقا و رستگاری داشته باشند.

وجود انواع و اقسام تقابل‌ها و تضادهای در ذات انسان و اجتماع و عالم هستی که موجب جدال و اصطکاک درونی و بیرونی دائم بین انسان‌ها و موجودات و پدیده‌ها می‌شود و گویی تا روز قیامت این جدال‌ها همچنان پا برجایند.

این جهان جنگ است چون کل بنگری ذرّه با ذرّه چو دین با کافری

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۶: ۲۷۲)

بر این اساس، نهاده‌شدن اساس پاره‌ای از طنزها بر اجتماع نقیضین و موقعیت‌های تقابل‌دار، خود جزئی از قانون خلقت است.

جز به ضد، ضد را همی‌نتوان شناخت چون ببیند زخم بشناسد نواخت

(همان، ج۵: ۶۰۰)

رنج و غم را حق پی آن آفرید تا بدین ضد خوش‌دلی آید پدید

پس نهانی‌ها به ضد پیدا شود چون که حق را نیست ضد پنهان بود

(همان، ج۱: ۷۰)

به‌رغم نگاه مثبتی که اهل تصوف و مولوی به کل عالم هستی دارند، گاهی نگاه منفی نسبت به هر کنش غیرالهی در جامعه و بی‌اعتبار تلقّی‌کردن اساس هر جنبشی که به دور از امر و خواست الهی باشد، منجر به برجسته‌سازی پاره‌ای از معایب در پدیده‌ها می‌شود و همین موضوع یکی از عامل‌های اساسی در ارائهٔ تصویر تمسخرآمیز از طرز سلوک و سلیقهٔ برخی از آدم‌ها و موجودات می‌شود. اساس کمدی نیز به‌عنوان یکی از انواع سه‌گانهٔ ادبیات در دنیای کهن ـ در کنار تراژدی و حماسه ـ به قول ارسطو عبارت بود از «تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌آوری»«که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود.» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴) این رفتار معمولاً از مردمان فرودست جامعه بروز پیدا می‌کند و بخشی از طنزهای مثنوی از مصداق‌های این نوع تعریف از طنز است.

نمایش ذات زندگی با زشتی‌ها و زیبایی‌های که دارد، اگر حتی به‌طور تجربی و به دور از هر نوع گرایش به مکتب خاصی نیز انجام شود، بدون تردید بخش‌های مضحک آن از برجستگی بیشتری برخوردار است. رخدادهای تاریخی به‌درستی گواهی می‌دهند که همواره انسان‌های شرور و نادان و غیرمنطقی و نابه‌هنجار، با آنکه آمارشان همیشه کمتر از انسان‌هایی با رفتارهای آرام و معقول و منطقی و به‌هنجار بوده است، اما به‌دلیل کنش‌های خلاف عادت و آشنایی‌زدایانه، همواره سوژه‌های مناسبی برای طنزآفرینی بوده‌اند. مولانا نیز در طنزهای خود صرفاً به تصویر طبیعت زندگی پرداخته است و نه آنکه در پی طنزآفرینی به شیوهٔ ادیبان باشد.

نگاه تحقیرآمیز تصوف به انسان و شکستن همهٔ حیثیت وجودی او در عالم وجود و تمام آرمان او را در تخریب تن و ترک تعلّقات خلاصه‌کردن و قدرت مطلقه و بی‌منازع دادن به مرشد و به حق، یکی از عامل‌های طنزآفرین در ادبیات صوفیانه است؛ چون چنین انسانی در صورت قرارگرفتن در دایرهٔ پیوستگی، بر انجام هر کاری قادر می‌شود؛ به‌خصوص کارهای خارق عادت که چندان تناسبی با عقلانیت ندارد. انتساب همین اعمال عجیب و نامعقول و اثبات‌ناپذیر است که اسباب حیرت و شگفتی و البته طیبت و طنز می‌شود. در صورت نپیوستن نیز، همین انسان، موجودی حقیر و طردشده و به خود وانهاده است که افکار و اختیار و اقتدار او حتی از ضعیف‌ترین موجودات عالم هم ضعیف‌تر است و ناتوانی در انجام کوچک‌ترین کارها نیز در سویهٔ دیگر، اسبابی برای طنز و تمسخر می‌شود.

اگر تصوف را به تعبیر ذبیح الله صفا «علم حقیقت» بدانیم که موضوعات آن عبارت است از: «توحید و معرفت نفس و روح و دل و سرّ و عقل و برافتادن حجاب‌های روح انسانی و ظهور عوالم مختلف از ملک و ملکوت و بیان تجلی ذات و صفات و وصول به حضرت حق» (صفا، ۱۳۵۳: هجده)، در برقراری ارتباط با عالم بالا و کشف اسرار و استار، گاهی حقایقی از اسرار و رموز رفتارهای انسانی بر سالکان طریقت آشکار می‌شود که وقتی به روایت آنها می‌پردازند، به‌دلیل خلافِ عادت بودن به حوزهٔ طنزهای رفتاری و موقعیتی تعلّق پیدا می‌کنند.

اگر مجالس وعظ و سماع به قول ذبیح الله صفا ابزاری برای تاراندن گرد ملالت از زندگی مریدان در تصوف بوده باشد (صفا، ۱۳۵۴: بیست‌وشش)، بدون تردید نقل داستان و طرح تمثیل و طنز نیز علاوه بر کاربرد گسترده‌ای که در تعلیم و تربیت و تحلیل آموزه‌ها و اندیشه‌ها برعهده دارد، مدد بسیار به ایجاد تنوّع در سلوک صوفیانه می‌تواند برساند و در جهت آن هدف، کارایی داشته باشد.

طنز در تصوف مثل تمام واکنش‌های جسمانی و روحانی آدم‌ها جنبهٔ عدمی دارد و برای تأیید و تبلیغ و تکثیر نیست. میدان‌دادن و مشغول‌شدن به طنز هم از موانع راه سلوک و مشغول‌شدن به ماسوی‌الله است؛ بنابراین باید مثل داستان‌ها و تمثیل های دیگر مظروف معنا را گرفت و ظرف صورت را رها کرد. خود مولانا نیز بارها به این حقیقت اشاره کرده است که بدی‌ها برای شناخت خوبی‌هاست. وقتی خوبی‌ها میدان‌داری کنند، دیگر عرصه بر بدی‌ها تنگ می‌شود و از میان

می‌رود. گر پلیدان این پلیدی‌ها کنند — آب‌ها بر پاک کردن می‌تنند
زهرها هر چند زهری می‌کنند — زود تریاقاتشان برمی‌کنند

(مولوی، ۱۹۲۳، ج۶: ۲۷۲)

برجسته‌سازی رفتارهای طنزآمیز، گاهی به این قصد است که به شیوهٔ لقمان حکیم، مصداقی از ادب‌آموختن از بی‌ادبان باشد. «هر چه از ایشان در نظرم ناپسند آمد از فعل آن پرهیز کردم».

مولوی حقیقت آدمی را مستتر در دیدگاه او می‌داند و این دیدگاه نیز ریشه در درون او دارد. اگر انسان دارای درونی پاک و مصفا و مثبت‌اندیش باشد، همه‌چیز را نیکو می‌بیند و اگر درونی تیره و ناپاک داشته باشد، همه‌چیز را زشت و منفی می‌بیند. به اعتقاد مولوی «اگر نوع انسان را بر دیگر جانوران شرف و فضیلتی هست، همانا به سبب علم و عرفان و دانش و بینش او است».

آدمی دید است، باقی گوشت و پوست　　هر چه چشمش دیده است، آن چیز اوست

یعنی «خوشی‌ها و ناخوشی‌ها هر چه باشد، همه سایهٔ اندیشه و پرتو ضمیر خود انسان است.» (همایی، ۱۳۷۶، ج۲: ۷۰۸ـ۷۱۱)

چون تو برگردی و برگردد سرت　　خانه را گردنده بیند منظرت
ور تو در کشتی شوی بر یم روان　　ساحل یم را همی‌بینی عیان...
گر تو باشی تنگ‌دل از ملحمه　　تنگ بینی جوّ دنیا را همه
ور تو خوش باشی به کام دوستان　　این جهان بنمایدت چون بوستان

استاد همایی از این مبحث چنین نتیجه‌گیری می‌کند که «بدبینی و بدگمانی نسبت به همه کس و همه‌چیز حاکی از بدی صفات و زشتی اخلاق و ملکات خود انسان است. باز مولوی می‌گوید:

هر که را بینی شکایت می‌کند　　که فلان کس راست طبع و خوی بد
این شکایت‌گر، بدان که بدخو است　　که مر آن بدخوی را او بدگو است

(همان: ۷۱۲)

حال از این مطالب می‌توان دریافت که چرا مولانا هجو و هزل و طنز را به‌عنوان یک شیوهٔ هنری در کارنامهٔ خود وارد نمی‌کند؛ چون نمی‌خواهد مصداق آن مثل معروف باشد که «از کوزه همان برون تراود که در اوست.»

روش عمومی مولانا در مثنوی چنین است که با گزینش داستان‌های کاملاً واقعی و متعارف از زندگی آدم‌های معمولی جامعه و پاره‌ای داستان‌های تمثیلی از زندگی حیوانات که اغلب آنها را از کتاب‌های پیشین برگرفته و هیچ‌گونه رفتار خارق‌العاده یا جادویی در آنها وجود ندارد و تنها ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های موجود در رفتار شخصیت‌هاست که به او امکان تفسیر از همهٔ اجزای آن داستان‌ها می‌دهد، می‌کوشد تا تعلیمات نظری خود را از طریق آنها اثبات و به مخاطب انتقال دهد. او در این راه تفکیکی بین داستان‌های هزل و طنز و داستان‌های جدّی ایجاد نمی‌کند؛ چون از نظر او طنز و فکاهه نیز جزئی از روال رویدادهای زندگی است و رفتار درست با پدیده‌ها و واقعیت‌های آفرینش نیز همین است که آنها را به دور از هر نوع خودسانسوری بازگو کند.

تاثیرپذیری مولوی از روش داستان‌پردازی کلیله و دمنه را ـهم در ساختاربندی کتاب و داستان‌های تو در تو و هم در بهره‌گیری از داستان‌های واقعی در کنار داستان‌های هزل‌آمیز و غیراخلاقی و داستان‌های حیوانات به‌صورت درهم‌آمیخته‌ـ نباید فراموش کنیم. اگرچه استفاده از داستان‌های غیراخلاقی در هر دو کتاب و به‌خصوص در مثنوی که جنبهٔ تعلیمی آن در درجهٔ اول از اهمیت قرار دارد، در ظاهر نوعی رفتار مغایر با

آموزه‌های اعتقادی و عرفانی تلقی می‌شود، اما در دورهٔ سلجوقیان چنین روشی یک سنت رایج در بهره‌گیری از داستان بود و حدیقهٔ سنایی به‌عنوان یکی دیگر از الگوهای مولوی در اشعار عرفانی و ادبیات داستانی، دقیقاً با چنین روشی به نگارش درآمده است.

ایجاد جاذبه در کلام تنها هدف شاعران و داستان‌پردازان نیست، هدف همهٔ متولّیان ادیان و مبلغان و مروّجان و مفسّران ادیان هم هست. مولوی یکی از برجسته‌ترین مفسّران در حوزهٔ عرفان خراسان است که می‌کوشد به روش رایج در این مکتب از شعر و داستان و طنز و زبان فاخر برای طرح و تحلیل اندیشه‌های عرفانی استفاده کند. طنز و داستان در کلام او ابزاری برای تأثیرگذاری بر عوام است و شعر و تحلیل و تأویل نیز خواص مردم یعنی عالمان و اندیشمندان را به جانب این آموزه‌ها و اندیشه‌ها می‌کشاند. درست به این دلیل است که مولوی برخلاف نظر روایت‌شناسان که «پیرنگ را گاه گوهری‌ترین و استوارترین عنصر روایت به‌شمار می‌آورند»، «به ساختمان قصه پیاپی هجوم می‌آورد و پیرنگ قصه را بی‌رنگ می‌کند؛ به عبارت دقیق‌تر خواننده را از توجّه به پیرنگ قصه باز می‌دارد.» (توکّلی، ۱۳۹۱: ۶۰)

مولوی در حقیقت ادامه‌دهندهٔ رفتار بزرگان صوفیه در نزدیک‌شدن فیزیکی و فرهنگی به توده‌های مردم است. او برای این کار به نقل حکایت‌ها و اصطلاحات و مطایبات و طنزیات رایج در کوچه و بازار استمرار می‌بخشد و از آن فرهنگ برای تحلیل اندیشه‌های کلامی و تأویل قرآن و حدیث و مناسک دینی بهره می‌گیرد و بر اساس آن نگرش است که جدّی‌ترین پدیده‌ها چون فلسفه و علوم مختلف را بی‌اهمیت تلقّی می‌کند و شوخی‌ترین پدیده‌ها چون فکاهیات و لطیفه‌ها و هزلیات را به جد می‌گیرد.

کثرت طنزهای موقعیتی و داستانی در مثنوی، این حقیقت را هم توضیح می‌دهد که مولوی به تبعیت از عملکرد متولّیان ایدئولوژی‌ها، اشتیاق چندانی به افزودن بر توانایی‌های فکری و هنری و ادبی مخاطبان ندارد. به این دلیل است که توجّه او به طنزهای زبانی و ادبی و تحلیلی و تصویری و نمایشی اندک است؛ چون ابزار سنجش‌گری و ارزش‌گذاری انسان‌ها در مکاتب، به‌وسیلهٔ دو عنصر باورداشت و رفتار و ملازمات آنها یعنی میزان وفاداری و پای‌بندی و وابستگی و پیوستگی به آن باورداشت‌ها تعیین می‌شود، نه تکامل فکری و شناخت جامع از جهان.

نهایت کلام آنکه، تجزیه و تحلیل ساختار حکایت‌ها و لطیفه‌هایی که اغلب آنها را مولانا از کتاب‌ها و راویان دیگر گرفته است، نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ سبک طنزپردازی در مثنوی باشد. مولانا همهٔ حکایت‌ها را صرفاً به‌عنوان واقعیت‌های گوناگونی از زندگی پر تنوّع انسان‌ها در مثنوی نقل می‌کند و تعمدی در تأکید یا توجه به جنبه‌های طنزآمیز آنها ندارد.

## منابع


- ارسطو (۱۳۴۳)، **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اصلانی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کاروان.
- افلاکی العارفی، شمس الدین احمد (۱۳۶۲)، **مناقب‌العارفین**، به کوشش تحسین یازیجی، ۲ جلد، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

- پارسانسب (غلام)، محمّد (۱۳۸۶)، «ساختارشناسی داستان‌های طنزآمیز مثنوی»، **فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی**، شمارهٔ ۱۶، تابستان ۱۳۸۶: ۳۳-۵۶.

- تقوی، محمد (۱۳۸۶)، «قصهٔ میدان عمل، نقد و نظری دربارهٔ قصه‌پردازی با عرفان عملی در مثنوی»، **مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی**، به کوشش محمد دانشگر، تهران: مؤسسهٔ خانهٔ کتاب با همکاری انجمن زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۶: ۱۶۵-۱۸۱.

- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *از* **اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی**، چاپ دوم، تهران: مروارید.

- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، **بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی**، چاپ دوازدهم، تهران: علمی.

- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، **سرّ نی**، ۲ جلد، چاپ دوم، تهران: علمی.

- سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶)، **گلستان**، به کوشش خطیب رهبر، چاپ یازدهم، تهران: صفی-علیشاه.

- سنایی، مجدود ابن آدم (۱۳۵۴)، **دیوان سنائی**، تصحیح مدرس رضوی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

- شمس تبریزی (۱۳۹۱)، **مقالات شمس تبریزی**، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.

- شمیسا، سیروس (۱۳۶۹)، **فرهنگ تلمیحات**، چاپ دوم، تهران: فردوسی.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۴)، **مقدمه‌ای بر تصوف تا عهد مولوی، بررسی‌هایی دربارهٔ مولوی**، ذبیح‌الله صفا و جلال‌الدین همایی و دیگران، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.

- عبدالحکیم، خلیفه (۱۳۷۵)، **عرفان مولوی**، ترجمهٔ احمد محمدی و احمد میرعلایی، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۲)، **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲.

- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۹۲۳-۱۹۳۳م)، **مثنوی معنوی**، تحقیق نیکلسون، هلند، لیدن.

- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۶۲)، **مثنوی معنوی**، به اهتمام دکتر محمد استعلامی، تهران: کتابفروشی زوار.

- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۶)، **مولوی چه می‌گوید**، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران: مؤسّسهٔ نشر هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی