

تداعی معانی و آفات آن در مثنوی مولوی

محمد رضا ضیاء *

چکیده

مثنوی مولوی دارای شیوه‌های مختلف بیانی است، که ما در ابتدای مقاله بعضی از آن‌ها را بررسی می‌کنیم. یکی از اصلی‌ترین این شیوه‌ها، تداعی معانی است. در این شیوه بسط سخن به گونه‌ای است که مؤلف با یادآوری موضوعات جدید به صورت سلسله وار به دنبال آن‌ها می‌رود. درباره محاسن این شیوه در کتاب‌هایی که درباره مثنوی نوشته شده، صحبت شده است، ولی ما در این نوشته می‌کوشیم نشان دهیم که گاه این شیوه به یکدستی منطقی کلام مولوی آسیب رسانده و او را از محتوای بحث اصلی‌اش دور نموده و گاه رشته سخن را گسسته و در مواردی به پریشانی منطقی در مثنوی انجامیده است.

کلمات کلیدی

مثنوی، تداعی معانی، مولوی، منطقی، حکایت.

مقدمه

یکی از راه‌های شناخت ساختار مثنوی برداشت‌های خود مولوی از آن بود. در زیر ما کلیاتی را از این برداشت‌ها - که کم و بیش به کار ما در این تحقیق می‌آمده است - جمع‌آوری کرده‌ایم.

چیزی که هست مولانا خود متوجه فرم‌های متفاوت قصه‌گویی‌اش بوده است. به غیر از ابیاتی که دایم برای بازگشت به داستان اصلی به خود هشدار می‌دهد و جدا گانه به آنها پرداخته‌ایم، گاهی به این ساختار متفاوت اشاره نیز می‌کند. در پایان «قصه خلیفه که در کرم از حاتم طائی گذشته بود» چون بارها در میان آن به خرده داستان‌ها و تمثیل‌ها و حکایات مختلف پرداخته است می‌گوید؛

این حکایت گفته شد زیر و زبر هم‌چو کار عاشقان بی پا و سر
سر ندارد چون زازل بوده ست پیش پا ندارد با ابد بوده ست خویش
بلکته چون آبست هر قطره از آن هم سر است و پا و هم بی هر دوان
(۹۹-۲۸۹۷/۱)

و در این بیت؛

قصه شاه و امیران حسد بر غلام خاص و سلطان خرد (۲/۱۵۶۱)

دور ماند از جرّ جرّار کلام باز باید گشت و کرد آن را تمام (۲/۱۵۶۲)

دور شدنش از مطلب اصلی را آگاهانه بیان می‌کند. (اتفاقاً این مورد تنها داستانی است که به سبب تداعی کاملاً ناتمام مانده است. البته در دفتر ششم شبیه به این حکایت با قهرمان‌های دیگر و بدون اشاره به این که دنباله این داستان است آورده شده است. حکایت دژ هوش ربا نیز ناتمام است ولی مانند این مورد به سبب تداعی نیست) موضع دیگری که مولانا به تداعی‌های خود اشاره می‌کند بیت زیر است؛

باز پهنا می‌روسیم از راه راست باز گرد ای خواجه راه ما کجاست؟ (۲/۱۲۶۱)

اینجا نیز بعضی از شارحان تأویلات عجیبی برای این ابیات ذکر کرده‌اند. «ای بزرگ و ای سرور، به سوی لطف و عنایت خود بازگرد، راه ما کجاست؟ یعنی از روی کرامت راه هدایت را به ما نشان بده» (مولوی، ۱۳۸۰، ۳۲۵) در حالی که موضوع صحبت این است که از بحث اصلی دور افتاده‌ایم، همان طور که در بیت بعد می‌گوید؛

اندر آن تقدیر بودیم ای حسود که خرت لنگ است و منزل دور زود (۲/۱۲۶۲)

یعنی مبحث ما به «خود آمدن پیش از زوال» بود. بحثی که در بیت ۱۲۲۵ همین دفتر مطرح بود.

مولانا در دفتر اول و دوم مجموعاً هفت مرتبه مخاطب را به شنیدن قصه فرا می‌خواند که برای جلوگیری از تطویل، تنها شماره ابیات ذکر می‌شود؛

در دفتر اول: ۳۵-۲۲۴۳-۲۹۸۱. و در دفتر دوم: ۱۱۱-۵۱۳-۵۷۸-۱۹۳۱.

در نوزده مورد برای بازگشت به داستان اصلی ابیاتی آورده می‌شود. او عموماً در این ابیات وقتی مشغول یک مبحث فرعی شده است، نگرانی خود را از پرت افتادن از قصه اصلی ابراز می‌کند و به خود برای اتمام حکایت نهیب می‌زند؛

ایین ندارد آخر، از آغاز گو رو تمام این حکایت باز گو (۱/۱۴۳)

این سخن پایان ندارد لیک ما باز گویم آن تمامی قصه را (۱/۶۴۲)

این سخن پایان ندارد، گشت دیر گوش کن تو قصه خرگوش و شیر (۱/۱۲۶۲)

در مجموع مثنوی ۴۱ بیت با همین آغاز «این سخن پایان ندارد» موجود است.

شماره دیگر ابیات موجود در دفتر اول و دوم به این ترتیب است؛

دفتر اول؛

۶۹۴ - ۱۵۸۵ - ۲۰۷۱ - ۲۱۶۱ - ۲۶۱۵ - ۲۶۴۲ - ۲۸۱۴ - ۳۰۷۶ - ۳۱۰۲ - ۳۱۶۹ - ۳۳۴۳ - ۳۵۲۳ - ۳۹۲۴ - ۳۹۷۴ -

در دفتر دوم این میزان افت چشمگیری دارد و به دوبیت کاهش می‌یابد؛ ۲۰۲ - ۸۶۳. و شاید بتوان نتیجه گرفت که در

این دوره نگرانی مولوی از تشتت صوری مثنوی کمتر شده است.

یکی از عجیب‌ترین این ابیات که از نظر سنت قصه‌گویی، بسیار جلب نظر می‌کند بیتی است که در آن قهرمان قصه

(مطرب حکایت پیر چنگی) از ناتمام ماندن آن خسته شده است؛

باز گرد و حال مطرب گوش دار زآنکه عاجز گشت مطرب زانتظار (۱/۲۱۶۱)

تا جایی که جست و جو کردم، چنین چیزی در سراسر ادبیات فارسی تا آن دوره (و حتی دوره‌های بعد) بی نظیر است؛

چیزی که در مدرن‌ترین شیوه‌های داستان نویسی امروز گاهی دیده می‌شود. نوعی جان بخشیدن به قهرمان قصه، و خارج

شدن از ساختار روایت و غافل گیر کردن مخاطب. نظیر داستان «مردی که بر نگشت» از سیمین دانشور که نویسنده در میانه

یک داستان رئال خودش وارد داستان می‌شود و از ادامه دادن داستان اظهار عجز می‌کند (پاینده، ۱۳۸۹: ۴۸۳). یا در فیلم

«بازی‌های مسخره» (funny games) از «میشائیل هاینکه» فیلمساز آلمانی/اتریشی) در یکی از سکانس‌ها، یکی از بازیگران

اصلی در صحنه‌ای حساس، هنگامی که مخاطب انتظار دارد که بازیگر کار دیگری انجام دهد، او بیننده را مخاطب قرار

می‌دهد و می‌گوید انتظار داری که من چنین کاری بکنم، ولی این طور نخواهم کرد!

البته این حضور ملموس قهرمان‌های داستانی در مثنوی باز هم نمونه دارد؛ در داستان محمود و ایاز مولوی با التفاتی

ناگهانی از قهرمان قصه (ایاز) تقاضا می‌کند که او قصه مولوی را بگوید؛

ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی ماندم از قصه، تو قصه من بگوی (۵/۱۸۹۶)

بس فسانه عشق تو خواندم به جان تو مرا کافسانه گشتستم بخوان (۵/۱۸۹۷)

به غیر از این‌ها، ابیات دیگری نیز در مثنوی هست که مولانا برای برگشت به قصه بیتی را می‌آورد ولی در همان لحظه

مجدداً از مطلب دور می‌شود؛

این سخن پایان ندارد گوش دار گوش سوی قصه خرگوش دار (۱/۱۰۲۷)

و در همین جا با تداعی از لفظ خرگوش به بیان مطالب دیگری می‌پردازد؛

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر کین سخن را در نیابد گوش خر (۱/۱۰۲۸)

در جای دیگر می‌گوید «ما به قصه آمدیم» و این حاشیه رفتن‌ها را دلیلی بر بیرون شدن از قصه نمی‌داند بلکه این

مباحث را عین قصه می‌داند؛

بار دیگر ما به قصه آمدیم ما از آن قصه برون خود کی شدیم (۱/۱۵۰۹)

و بنابر این مجدداً به بسط همین مطلب می‌پردازد نه ادامه صورت قصه مشارالیه.

آفات تداعی

همان گونه که در ابتدا گفته شد، گاهی تداعی‌های مکرر موجود در مثنوی، به منطق داستانی و انسجام صوری مثنوی ضربه زده است. یعنی مولوی به سبب دنبال کردن رشته تداعی‌ها، گاه سررشته کلام از دستش رها شده است. دکتر زرین کوب نیز در سرنی می‌گوید: «کثرت و تکرار این گونه تداعی‌ها، در بعضی موارد رشته کلام را زیاد از حد پیچ و تاب می‌دهد و احیاناً قصه را در پیچ و خم استطرادات گونه‌گون بی نتیجه یا نا تمام می‌گذارد. چنان که پایان قصه اعرابی و زن به همین سبب بی پا و سر به نظر می‌آید و قصه ایاز و حجره داشتن هم به سبب تراحم معانی مختلف، و مخصوصاً به علت اشتغال بر لطایف و رموز مربوط به عشق و استغراق، حتی گوینده را هم بی‌خود می‌سازد و سر رشته را از دست وی خارج می‌دارد. هم چنین قصه حسد کردن پادشاه بر غلام خاص با وجود تفصیل بسیار، به همین سبب بدون آن که نتیجه روشنی از خود قصه حاصل آید ناتمام می‌ماند (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۶۳). در ادامه به بررسی بعضی از دیگر مواردی می‌پردازیم که چنین است؛

از پدر وز مادر این بشنیده‌یی لاجرم غافل در این پیچیده‌یی (۲/۵۱۱)
گر تو بی تقلید از او واقف شوی بی نشان از لطف چون هاتف شوی (۲/۵۱۲)
بشنو این قصه پی تهدید را تا بدانی آفت تقلید را (۲/۵۱۳)

تداعی از «تقلید» به داستان «فروختن صوفیان، بهیمة مسافر را جهت سماع».

این داستان بنا به گفته مولوی برای دانستن «آفت تقلید» آمده است. اصل داستان طی منبع قدیم‌تر این است که ابوالحسن علاف که شخصی شکمباره و پرخوار بوده به خانه ابوبکر بن مهلبی وزیر می‌رود. وزیر فرمان می‌دهد که خر او را ذبح کنند و بر خوان پیش او نهند. مرد شکمباره غذا را می‌خورد و در هنگام خروج متوجه می‌شود خر خود را خورده است (مولوی، ۱۳۸۰: ۱۶۴). و در واقع داستان در مقام بیان مضرات پرخوری است مولانا قهرمان داستان را به صوفی تغییر می‌دهد که به خانقاهی فرود می‌آید وی خر خود را در آخور می‌بندد (هیچ ذکری از نگهبان آخور نمی‌شود) بعد می‌گوید که:

احتیاطش کرد از سهو و خباط چون قضا آید چه سود است احتیاط (۵۱۶)

یعنی دلیل فاجعه‌ای که قرار است رخ دهد را «قضا» معرفی می‌کند و بعد می‌گوید که: صوفیان هم در «آن دم» آن خرک بفروختند، لوت آوردند و شمع افروختند. یعنی زمان بسیار کمی بین بستن خر تا فروختنش طول کشیده است. پس از آن در خانقاه ولوله‌ای برای شام رخ می‌دهد و صوفیان به مهمان احترام گذاشتند. پس از آن «لوت خوردند و سماع آغاز کرد». و هنگامی که سماع به پایان رسید مطرب با یک ضربی سنگین، «خر برفت و خر برفت آغاز کرد» (۵۳۶). و تا سحر آن را تکرار کرد و صوفی نیز همین دم را تکرار کرد روز بعد همه از خانقاه می‌روند و صوفی به آخور می‌رود و خر خود را نمی‌یابد اینجا برای اولین بار از خادم ذکری به میان می‌آید. (منطق باورپذیر کردن داستان، ایجاب می‌کرد که خادم زودتر از اینها وارد داستان می‌شد، نه درست در همان لحظه‌ای که به او نیاز است) و صوفی با خود می‌گوید شاید او خر را برای آب خوردن برده است وقتی بر می‌گردد صوفی از او درباره خر سؤال می‌کند؛

گفت: من خر را به تو بسپردم من تو را بر خر موکل کرده‌ام (۲/۵۴۵)
از تو خواهم آنچه من دادم به تو باز ده آنچه فرستادم به تو (۲/۵۴۷)
ورنه‌یی از سرکشی راضی بدین نک من و تو خانه قاضی دین (۲/ ۵۴۹)

خادم در توجیه گفت:

من مغلوب بودم صوفیان حمله آوردند و بودم بیم جان (۲/ ۵۵۰)
صوفی می‌گوید: فرضاً که با زور از تو گرفتند، تو نباید بیایی و بگویی که خر تو را دارند می‌برند تا من خر خود را پس بگیرم یا بهای آن را از ایشان بگیرم.

صد تدارک بود چون حاضر بدند این زمان هر یک به اقلیمی شدند (۲/۵۵۶)
این بلا از تو بر سر من آمده و تو چرا نیامدی که به من بگویی

گفت: والله آمدم من بارها تا تو را واقف کنم زین کارها (۲/ ۵۵۹)
تو همی گفتی که خر رفت ای پسر از همه گویندگان با ذوق‌تر (۲/ ۵۶۰)
من هم وقتی چنین دیدم باز می‌گشتم چون می‌گفتم که او خود از چنین ماجرای واقف است.
صوفی در جواب

گفت: آن را جمله می‌گفتند خوش مر مرا هم ذوق آمد گفتنش (۲/۵۶۲)
مر مرا تقلیدشان بر باد داد که دو صد لعنت بر این تقلید باد (۲/ ۵۶۳)

و پس از آن ابیاتی در مذمت تقلید می‌آید. این قصه به لحاظ منطق داستانی چند ایراد اساسی دارد؛ اولاً در ابتدای داستان همه این موارد از «قضا» دانسته می‌شود. در حالی که اگر چنین است دیگر نیازی به این همه سخن سرایی در مذمت تقلید نیست. چون «قضا» چنین خواسته بوده است. (چون قضا آید چه سود است احتیاط)
ثانیاً در ابتدا هیچ صحبتی از خادم نیست ولی در پایان او مسئول نگهداری از خر دانسته می‌شود. ظاهراً مولانا در حین قصه متوجه این نقص شده و او را به قصه وارد کرده است.

ثالثاً: خر بلافاصله پس از بستن در آخور فروخته شده و ذکر خر برفت پس از لوت خوردن و سماع خوانده می‌شود و در واقع آخرین ذکر است. در حالی که خادم می‌گوید من وقتی آمدم تو را واقف کنم تو مشغول ذکر بودی و پنداشتم راضی هستی در حالی که زمانی که صوفی خر برفت را می‌خوانده ساعت‌ها از فروختن خر گذشته بود و این سؤال پیش می‌آید که چرا زودتر او را خبر نکرده است. و از همه مهمتر وقتی صوفیان به خادمی که از خودشان است چنان حمله می‌برند که او را بیم جان است چطور ممکن است به صوفی مهمان رحم آرند؟

نهایتاً می‌بینیم که داستان اساساً در مذمت تقلید آمده است (بشنو این قصه پی تهدید را / تا بدانی آفت تقلید را) ولی به فرض که صوفی آن ذکر را هم نگفته بود باز خرش فروخته شده بود و خواندن تقلیدی آن ذکر نقشی در کشتن خرش نداشته است. از همین روست که مولانا چون متوجه این نقیصه شده، بخش پایانی گفتگوی صوفی و خادم را به داستان افزوده ولی هیچ کمکی به منطق داستان و مربوط شدنش با آفات تقلید نکرده است. و تنها ارتباطش با این مسأله خواندن تقلیدی و ناآگاهانه آن ذکر است ولی آن تقلید نبوده که او را «بر باد داده» است.

صاف خواهی چشم و عقل و سمع را بردران تو پرده‌های طمع را (۲/۵۶۹)
زانکه آن تقلید صوفی از طمع عقل او بربست از نور و لمع (۲/۵۷۰)
طمع لوت و طمع آن ذوق سماع مانع آمد عقل او را زاطلاع (۲/۵۷۱)

تا آنجا که می‌رسد به:

یک حکایت گویمت بشنو به هوش تا بدانی که طمع شد بند گوش (۲/۵۷۸)

حکایت درباره دزدی است که زندانیان نیز از او به فغان آمده‌اند. و قرار می‌شود که افلاس او در شهر اعلام شود. برای این کار وکیل قاضی، شتری را از یک گُرد به زور می‌گیرد و اعلام افلاس می‌کند. در حالی که گُرد از ابتدا به این کار راضی نیست. در پایان گُرد از مرد تقاضای کرایه می‌کند و مفلس می‌گوید که پس تا اکنون ندیدی که مشغول اعلام افلاس من بودند؟ و نتیجه می‌گیرد که طمع مانع این دریافت از طرف کرد شده است.

در حالی که به داستان چند ایراد اساسی منطقی وارد است:

اولاً چه دلیلی دارد کسی که خود در زندان است، دیگر برای او اعلام افلاس شود. آنهم در حالی که مرد از بی‌پولی به زندان افتاده است.

ثانیاً، کرد از ابتدا هم با کرایه دادن شتر مخالف بوده:

کرد بیچاره بسی فریاد کرد هم موکل را به دانگی شاد کرد (۲/۶۵۸)

پس وی طمع نکرده بوده است و حتی برای جلوگیری از این کار رشوه هم داده است.

ثالثاً در نهایت هم وکیل قاضی موظف بوده که کرایه شتر را بپردازد نه دزد بی‌نوا و معلوم نیست کرد چرا ازو طلب کرایه می‌کند؟

اتفاقاً در منبع اصلی در داستان، نه شخص مفلس زندانی است و نه صاحب حیوان در ابتدا با کرایه دادن حیوان مخالفت می‌کند و نهایتاً هم نتیجه داستان بیان حماقت مُکاری است، نه طمع او. (فروزانفر، ۱۳۷۶، ص ۱۷۳) به نظر می‌رسد مانند بسیاری از موارد دیگر مولانا بنا به دلالتی به یاد این داستان افتاده و در نهایت نتیجه خود را به آن تحمیل کرده است و این از آفات تداعی در مثنوی است که صرف شباهت صوری در بدو امر داستانی را به ذهن مولوی متبادر کرده و سپس او را دچار این تناقضات منطقی کرده است.

مر ولی را هم ولی شهره کند هر که را او خواست با بهره کند (۲/۲۳۴۹)

کس نداند از خرد او را شناخت چون که او مر خویش را دیوانه ساخت (۲/۲۳۵۰)

چون بدزدد دزد بیسنایی ز کور هیچ یابد دزد او را در عبور؟ (۲/۲۳۵۱)

کور شناسد که دزد او که بود گرچه خود بر وی زند دزد عنود (۲/۲۳۵۲)

چون گزد سگ، کور صاحب ژنده را کی شناسد آن سگ درنده را؟ (۲/۲۳۵۳)

در این ابیات کور آنست که اولیا را نمی‌شناسد، در پی این ابیات تمثیل حمله بردن سگ بر کور گدا می‌آید. و می‌گوید که سگی بر کوری حمله کرد و چون کور نمی‌توانست کاری بکند شروع کرد به تملق از سگ و ابیاتی نیز در ستایش سگ عالم می‌آید. حال چگونه باید ازین ابیات دریافت که باید اولیا خدا را شناخت؟ ظاهراً چنین است که صرف تداعی و همانندی مولوی را به این وادی‌ها کشانده است. ابتدا کور کسی است که اولیا را نمی‌شناسد ولی بعد همین کور، سگ را نصیحت می‌کند که تو عالم نیستی و تازه مولوی با کور به این علت که از روی ناچاری تملق سگ را می‌گوید، همدردی می‌کند و سگ را بی‌مایه می‌خواند؛

آن سگ عالم شکار گور کرد وین سگ بی مایه قصد کور کرد (۲/۲۳۶۲)

به هر حال این تداعی‌ها و تغییر مناقشه‌ها سخن را دچار نوعی سردرگمی معنایی کرده است.

حکمت قرآن چو ضاله مؤمن است هر کسی در ضاله خود موقن است (۲/۲۹۱۰)

از «ضاله» به داستان شتر ضاله می‌رسیم. بحث از این است که حکمت، گمشده مؤمن است و در یافتن آن تردیدی ندارد، ولی از آنجا به یاد کسی می‌افتد که شتر خود را گم کرده است و او را می‌شناسد ولی دیگری به تقلید از او به دنبال اشتر می‌گردد و اتفاقاً او هم طالب می‌شود. در صورتی که زمینه بحث چنین نبود و سلسله تداعی‌ها او را به اینجا کشانده است.

باز استادی که او نحوی بُود جان شاگردش از او نحوی شود (۱/۲۸۳۲)

باز استادی که او محوره است جان شاگردش از او محوشه است (۱/۲۸۳۳)

زین همه انواع دانش روز مرگ دانش فقر است سراز راه و برگ (۱/۲۸۳۴)

تداعی استاد نحوی به داستان «نحوی و کشتی بان». ظاهراً این تداعی از لفظ نحوی رخ داده و مولانا آن را به عنوان تمثیلی برای به کار آمدن دانش فقر در روز جزا آورده است. فقط چند نکته وجود دارد اولاً زمینه بحث قبلی «تأثیر کل بر جزء» بود. و این داستان ربطی به آن ندارد. ثانیاً اصل داستان هم اساساً درباره دانش فقر نیست و گویا تنها وجود لفظ «نحوی» او را به این داستان رهنمون شده و مولانا با دستکاری در زمینه سخن خودش - از سوی - و دستکاری در نتایج و ساختار داستان - از دیگر سو - این دو را با هم پیوند داده است در واقع چون در حین داستان در یکی از «نقش مایه‌های آزاد» آن می‌گوید

خنده می‌آمد نقیبان را از آن لیک پذیرفتند آن را همچون جان (۱/۲۸۱۸)

در توجیه آن علت این کار را لطف شاه می‌داند به تبع آن تأثیر کل به جزء متذکر می‌شود و در یکی از این تمثیلات نامی از استاد نحوی می‌آورد و به دنبالش این داستان را می‌گوید و جالب توجه است که خود نیز بر این نکات واقف است و در بیت

مرد نحوی را از آن در دوخیتیم تا شما را نحو محو آموختیم (۱/۲۸۴۶)

به نوعی می‌گوید: «ما داستان مرد نحوی را از این جهت در میان حکایت آن دو اعرابی آورده‌ایم که قاعده و شیوه نحو و فنا را به شما یاد دهیم» (مولوی، ۱۳۸۱: ۸۳۴)

ور نخواهی و بسیند سوز تو علم باشد مرغ دست آموز تو (۲/۳۲۱)

او نپساید پیش هر نا اوستا همچو طاوسی به خانه روستا (۲/۳۲۲)

تداعی از «مرغ دست آموز» به داستان «یافتن پادشاه، باز را به خانه کمپیزن» (داستان به این صورت است که بازشاه به اشتباه به خانه پیرزنی می‌رود که با آئین بازداری بیگانه است و آن پرندۀ بیچاره را به خیال خودش تیمار می‌کند، بال و ناخن باز را می‌چیند) در حالی که این تیمار همه برای باز مضر است. این داستان نیز ارتباط چندانی با موضوع ندارد در واقع «باز» باید سرزنش شود که چرا به پیش ناهلان رفته چون خودش گریخته است. و متون پیش از او نیز (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۰) از این جهت بدان تمثل کرده‌اند که اگر به نزد به ناهلان روی «پر و بالت می‌کنند» و تکیه بر این نیست که هر جا بروی عاقبت «می‌نپایی می‌روی تا اصل نور».

چیست تعظیم خدا؟ افراشتن خویشتن را خار و خاکی داشتن (۱/۳۰۰۸)

چیست توحید خدا؟ آموختن خویشتن را پیش واحد سوختن (۱/۳۰۰۹)

گر همی خواهی که بفروزی چو روز هستی همچون شب خود رابسوز (۱/۳۰۱۰)

هستی‌ات در هست آن هستی نواز هم‌چو مس در کیمیا اندر گداز (۱/۳۰۱۱)

در من و ما، سخت کردستی دودست هست این جمله خرابی از دو هست (۱/۳۰۱۲)

ابیات زیادی پیش از این زمینه ساز این داستان بوده است. ولی مسأله اینجاست که این داستان در اصل به هیچ روی، نشانگر فنا شدن در خالق نیست و در اصل بیانگر کیاست روباه و دریافتن ظلم شیر و درس گرفتن از حال دیگران است. (داستان این گونه است که شیر و گرگ و روباه به شکار می‌روند، وقتی شیر از گرگ می‌خواهد که غذا را تقسیم کند، وی به صورت عادلانه شکارها را به نسبت میزان جثه هریک، از بزرگ به کوچک تقسیم می‌کند، شیر از این کار برمی‌آشوبد و گرگ را می‌درد. سپس به روباه می‌گوید اکنون تو غذاها را قسمت کن و او هم که سرنوشت گرگ را دیده بود، همه شکارها را برای شیر در نظر می‌گیرد) و در منابع پیشین هم به همین منظور آمده است. (این نتیجه به قدری بدیهی است که حتی محمد تقی جعفری را به اشتباه انداخته و داستان را در بیان ظلم شیر دانسته و بیت «عدل افروختی» را طعنه به ستمگران خوانده است). در پایان داستان هم دوئی از میان نرفته است. بلکه روباه از ترس به آن تن داده است و مولوی هم به همین سبب پایان داستان را به آن افزوده است؛

گفت: چون در عشق ما گشتی گرو هر سه را برگیر و بستان و برو (۱/۳۱۱۰)

روبها چون جملگی مارا شدی چونت آزاریم چون تو ماشدی (۱/۳۱۱۱)

البته این رویکرد در مثنوی بارها تکرار شده است و مولوی از یک داستان نتایج مختلف و گاه متضادی از آنچه پیش از او از آنها حاصل می‌شده به دست آورده است.

او گمان دارد که با من جور کرد بلکه از آیینۀ من روفت گرد (۲/۲۰۹۴)

تداعی به ماجرای «تملق کردن دیوانه، جالینوس را، و ترسیدن جالینوس». این تداعی نوعی تمثیل عکس است. چون سخن درباره کسی است که می‌پندارد جور کرده ولی خدمت می‌کند. در حالی که حکایت خدمتی را بیان می‌کند که در واقع جور است. (دیوانه‌ای از جالینوس تعریف می‌کند، و او از این ستایش ناراحت می‌شود) به طور کلی این حکایت هم در تأیید دو حکایت قبل (رنجاندن امیر و دوستی خرس) است. و احتمالاً از همین روست که خیلی بسط نیافته است. البته اگر چه این حکایت برای تمثیل «جوری که در واقع خدمت است» آمده، ولی تازه نتیجه‌ای که مولانا در پایان از آن می‌گیرد این است که در آن دو (جالینوس و دیوانه) نوعی سنخیت بوده است؛

گرنه سنخیت بدی در من از او کی رخ آوردی به من آن زشت رو (۲/۲۰۹۹)

گرنه دیدی جنس خود کی آمدی؟ کی به غیر جنس، خود را بر زدی؟ (۲/۲۱۰۰)

چون دو کس بر هم زند بی هیچ شک در میانشان هست قدر مشترک (۲/۲۱۰۱)

کی پرد مرغی مگر با جنس خود؟ صحبت ناجنس گور است و لحد (۲/۲۱۰۲)

در اینجا نیز که سلسله تداعی‌ها و بداهه گویی‌ها و نتیجه گیری‌ها و پیام‌های پی در پی به ساختار منطق مثنوی ضربه می‌زند.

نتیجه گیری

مولوی در مثنوی از شیوه‌ها و شگردهای گوناگون قصه‌گوئی بهره برده است که یکی از اساسی‌ترین آن‌ها تداعی معانی است، این شیوه با این که در کل، بسیار به جذابیت مثنوی یاری رسانده، ولی در مواردی باعث پریشانی‌های ظاهری و باطنی در ساختار مثنوی هم گشته است. برای شناخت بهتر متون کهن ادبی، و به تبع آن شناخت دقیق‌تر سنت، باید همه این موارد را به صورت دقیق و بدون پیش داوری و نگاه سفید و سیاه بررسی کرد و نقاط ضعف و قوت هریک را بازشناخت.

منابع

۱. پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، داستان‌های مدرن. تهران: نیلوفر.
۲. جعفری، محمد تقی. (بی تا)، *مولوی و جهان بینی‌ها*. تهران: بعثت.
۳. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *سرّ نی*. ج ۲. چ هفتم. تهران: علمی
۴. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۶)، *اسرار نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ دوم. تهران: سخن.
۵. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۷۶)، *احادیث و قصص مثنوی*. تهران: امیر کبیر.
۶. زمانی، کریم (۱۳۸۱)، *شرح جامع مثنوی معنوی*. کریم زمانی. ج یکم. چ چهارم. تهران: اطلاعات.
۷. _____ (۱۳۸۰)، *شرح جامع مثنوی معنوی*. کریم زمانی. ج دوم. چ هشتم. تهران: اطلاعات.
۸. همایی، جلال الدین (۱۳۷۳)، *تفسیر مثنوی مولوی*. (دژ هوش ربا). چ پنجم. تهران: هما.

