

فنون قصه‌سرایی در مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی: آشفته‌گی روایی یا توالی منطقی*

فاروق حمید / ترجمه عبدالرزاق حیاتی (دانشگاه شهید چمران اهواز)

بعد از سماع گویی کان شورها کجا شد
یا خود نبود چیزی یا بود و آن فنا شد

در این مقاله به جنبه‌های صوری فنون قصه‌سرایی مولانا جلال‌الدین رومی (۶۱۴-۶۷۲) در تقریر مثنوی معنوی پرداخته خواهد شد. لذا، در آغاز مقال، بنا را بر این می‌گذارم که مثنوی از قالبی خاص برخوردار است و سعی خواهم کرد تا ماهیت این قالب را بررسی کنم.

از دیدگاه خواننده متفطن، مثنوی، در مجموع، فاقد هرگونه توالی روایت و سرشار از قصه‌هایی ظاهراً پریشان می‌نماید. افزون بر این، نقل حکایات فرعی، اندرزها، تفاسیر آیات قرآنی، احادیث، قصص انبیا، مطالبی در فرهنگ و آداب اسلامی عامه و جز آن در برخی قصه‌ها که موجب گسستگی نظم روایی آنها می‌گردد، چه بسا این نظر را تا اندازه‌ای تقویت کند. با این حال، همان‌گونه که مولانا در اشعار آغازین دفتر اول مثنوی معروف به نی‌نامه خبر داده، هدف او در سراسر این اثر آن بوده که، با بهره‌جویی از این

* مشخصات کتاب‌شناسی مقاله به شرح زیر است:

Farooq Hamid, "Storytelling Techniques in the Maṣnavī-yi Ma'navī of Mowlana Jalal al-Din Rumi: Wayward Narrative or Logical Progression?", in *Iranian Studies*, vol. 32, No. 1, Winter 1999, pp. 27-49.

وسایل، تعالیم گوناگون صوفیه را به مخاطب خویش القا کند و می‌بینیم که او، تقریباً از همان آغاز روایت، مقاصد زبانی خود را بیان کرده است.

هرکه او از هم‌زبانی شد جدا بی‌زبان شد گرچه دارد صد نوا
(مثنوی چاپ نیکلسن، دفتر اول، بیت ۲۸)

ما در اینجا با اثری روبه‌رویم که، به رغم فقدان *telos*^۱ در قصه‌های آن و وجود آشفتگی ظاهری و توالی روایی آنها، باز هم یکی از عناصر اصلی آثار اصیل ادبیات کهن فارسی به شمار می‌رود. با این حال، روایت مثنوی، به دلیل نداشتن پایانی سازماندهنده، خواننده را در درک ساختار این نوع ادبی خاص دوچندان می‌کند. از این حیث، خواننده نیاز پیدا می‌کند درباره‌ی قوام و یکپارچگی درونی قالب قصه‌های آن سؤالاتی خاص، مشابه سؤالاتی که مواضع پژوهشی نگارنده نیز بر آنها استوار است، مطرح کند. آنچه نگارنده امیدوار است نشان دهد آن است که، در روایت مثنوی، صورت وسیله‌ای ضروری و، در واقع، ابزاری در دست مولاناست تا به مدد آن و با به کارگیری شیوه‌ی موعظه به مقاصد آموزشی خود برسد.

یکی از ابعاد مهم اثری عرفانی چون مثنوی که به راحتی نادیده انگاشته می‌شود این است که سبک و زبان جدلی آفریننده‌ی آن، به دلیل برخوردارگی از ماهیت عرفانی-دینی، با برداشت‌های گوناگونی روبه‌رو می‌گردد. برای مثال، این سبک و زبان، برخلاف نظر خواننده‌ی عادی، از دیدگاه صوفیه که معرفت عمیقشان به ذات پروردگار با بیان زبانی این معرفت در اشعار، مکتوبات، موعظ، تذکرها و قصه‌های آنان پیوندی ناگسستنی یافته است^۲، لزوماً عیب و اشکالی ندارد. اگر تعبیر خود مولانا را بیان یکی از طرق قرائت

1) Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, (Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990), pp. 131-132. که در آن *telos* «گزینه‌ها و وسایل محدودی برای گره‌گشایی و پی‌رنگ متناسب با روایت و نوع ادبی که روایت به آن تعلق دارد» تعریف شده است. قدیم‌ترین تعریف *telos* در آثار ارسطو، مانند مابعدالطبیعه و اخلاق او، وجود دارد. *telos* در مابعدالطبیعه (9-13 994b) به شرح زیر توصیف شده است: «هدف غایی تلوس است و آن نوع تلوس که غایت هر چیز دیگری آن باشد نه آن غایت چیزهای دیگر؛ به گونه‌ای که اگر بنا باشد نهایتی از این نوع در کار باشد، فرایند بی‌نهایت نخواهد بود؛ اما اگر چنین نهایتی در کار نباشد، هیچ هدف غایی هم در کار نخواهد بود».

۲) فاطمه کشاورز در صفحه ۹ اثر خود درباره‌ی غزل‌های مولانا، که به تازگی با عنوان

مثنوی فرض کنیم، دو بیت زیر از آغاز دفتر ششم، خطاب به حسام‌الدین چلبی، ماحصل آن است:

چون ز حرف و صوت و دم یکتا شود آن‌همه بگذارد و دریا شود
حرف‌گوی و حرف‌نوش و حرف‌ها هر سه جان‌گردند اندر انتها
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۷۱-۷۲)

برخی از مسائل مربوط به شیوه قصه‌سرایی در مثنوی، که در این مقاله به کاوش آنها خواهیم پرداخت، به این شرح است:

- ۱) خصلت «زبان» مثنوی چیست؟
- ۲) گسل‌های حکایات قصه‌ها در کجاست؟
- ۳) چه این گسستگی را پدید می‌آورد؟
- ۴) عناوین حکایات چه نقش و اهمیتی دارند؟
- ۵) حکایات کی و کجا از سر گرفته می‌شوند؟
- ۶) در یک داستان گسسته، داستان‌های فرعی مندرج چه پیام و نقشی دارند؟
- ۷) آیا حکایات فرعی اطلاعات بیشتری درباره حکایات اصلی در اختیار ما قرار می‌دهند؟ دلیل قطع ناگهانی روایت، در پایان دفتر ششم، در وسط قصه چیست و چه اطلاعاتی درباره ساختار صوری مثنوی به خواننده می‌دهد؟

قبل از پاسخ به این سؤالات، نقدهای موجود درباره شیوه‌های شعری و داستانی مولانا در غزلیات و مثنوی را به اجمال مرور خواهیم کرد و این ما را یاری خواهد داد تا، ذیل عنوان شیوه قصه‌سرایی مولانا، مضامین وسیع‌تری را جای دهیم و به ما امکان خواهد داد که زمینه‌های فنون روایی و شعری مولانا را که تا کنون به آنها توجه نشده و به کاوش درنیامده‌اند مشخص سازیم. از این رو، برای تحقیق درباره شش سؤال اول و دست‌یابی به نتایج مطلوب درباره فن قصه‌سرایی مولانا، یکی از قصه‌های دفتر ششم

→ *Reading Mystical Lyric: The Case of Jalal-al-Din Rumi* (University of South Carolina Press, Columbia 1998)

انتشار یافته، بر این باور است که شعر عارفانه «... بخش زنده‌ای از تجربه [عارفانه] است، تجربه‌ای درک‌نکردنی که در کسوت شعری درک‌پذیر شده است. از این حیث، شعر با همه عناصرش، کلید حقیقت عارفانه نیست بلکه [بالاتر از آن] خود حقیقتی است عارفانه به صورت پیام زبانی...».

مثنوی چاپ نیکلسن را انتخاب می‌کنم.^۳

نابینایی (عمی) و بینایی: در باب جدل (نه زبان‌آوری بی‌هدف) در مثنوی^۴

بیشتر محققان اشعار مولانا، چه در غزل‌ها و چه در مثنوی، همگی به‌طور ضمنی – و ظاهراً به پیروی از ولک و وارن – خاطر نشان کرده‌اند که اگر بخواهیم بدانیم که مولانا چگونه شکل یک قطعه شعر خاص را برای انتقال پیام صوفیانه خود به کار برده، باید، علاوه بر تحلیل ادیبانه سبک او، از ساختارهای معرفتی دیگر یا رویکردهای «بیرونی»^۵ بهره‌جوییم. فهرست محققانی که ذیلاً عرضه می‌شود کامل نیست، اما نمودار رویکردهای متنوعی در باب مطالعه اشعار مولانا و فلسفه صوفیانه مندرج در آنهاست. آثار آربری توصیفی و شامل خلاصه‌های قصه‌هایی از مثنوی است^۶؛ چیتیک به پیام عارفانه آثار مولانا توجه دارد بی‌آن‌که صریحاً به ساختارهای ادبی آن بپردازد، اما زمینه را برای نقد ادبی و بررسی عوامل غیرادبی اشعار مولانا آماده می‌سازد^۷؛ مقاله دباشی از نظرگاه

۳) جز در مواردی که قصه دیگری از مثنوی ربط آشکار با قصه‌ای که انتخاب کرده‌ام داشته باشد، از ربط دادن قصه منتخب خود با قصه‌های گوناگون دیگر خودداری خواهم کرد؛ چون منتقدان دیگر مانند ا.ج. آربری و جان رنارد در

All the King's Falcons: Rumi on Prophets and Revelation (State University of New York Press, Albany 1994)

این کار ستودنی را انجام داده‌اند. همین قدر بگویم که پیوند قصه‌های مثنوی به آن اندازه‌ای است که بحری را در کوزه‌ای بگنجانند.

۴) این عنوان فرعی به تقلید از عنوان اثر Paul De Man به نام

Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Theory and History of Literature, vol. 7 (University of Minnesota Press, Minneapolis 1983).

انتخاب شده است که نویسنده، در آن، منتقدان ادبی برجسته اواخر قرن ۱۹ و قرن ۲۰ را از نو محک می‌زند. تعبیر استعاره‌ی blindness یکی از ویژگی‌های اصلی داستان هلال مولاناست.

۵) برای پنج جزء از شایع‌ترین انواع عناصر فرادبی (زندگی‌نامه‌ای، روان‌شناختی، اجتماعی، عاریتی از هنرهای دیگر، افکار فلسفی تزیینی) که در تحلیل ادبی مؤثرند و به نظر ولک و وارن به نشان دادن نقد ادبی در جایگاه دستگاهی معرفتی کمک نمی‌کنند ←

Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harcourt Brace Jovanovich, New York 1942), pp. 73-135.

6) Arthur J. Arberry, *Tales from the Mathnavi* (Allen and Unwin, London 1961) and *More Tales from the Mathnavi* (London, n.p., 1963).

7) William C. Chittick, *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi* (State University of

جامعه‌شناس و نیز مورخ فلسفه نوشته شده و مسئله عدل الهی را در سلسله‌ای از قصه‌های مولانا بررسی می‌کند^۸؛ شبمل، در مقام مورخ ادیان، در رساله خود درباره مولانا و در مقالات متعدد دیگر درباره فلسفه و اشعار او رویکردی تقریباً مشابه دارد.^۹ فروزانفر، در احادیث مثنوی و مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، درباره محتوای مذهبی آثار مولانا، مراجع فراوانی به دست می‌دهد^{۱۰}؛ با رویکرد همایی درباره مثنوی، تحلیل او مستقیماً در حوزه نوشته‌های تفسیر دینی قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که مثنوی متنی است توأم ادبی و دینی^{۱۱}، هرچند این اظهار نظر، در مجموع، باعث بررسی جنبه‌های ادبی مثنوی در جمع محققان فارسی‌زبان نشده است.

استعلامی در مقاله خود با عنوان «در پاسخ به این پرسش که آیا دفتر ششم مثنوی و قصه قلعه ذات‌الصور ناتمام است؟»، در تحلیل ناتمام ماندن پایان این قصه، به جنبه‌های صوری مثنوی پرداخته است. وی نتیجه می‌گیرد که نظر شایع در باب ناتمام بودن قصه مذکور نادرست است. دلیل او هم مبتنی است بر حکایتی در رساله مثنور مولانا به نام مقالات شمس تبریز که محتوای آن با محتوای آخرین قصه مثنوی، یعنی داستان سه شاهزاده‌ای که در جستجوی شاهدخت چین و برای ازدواج با او به آن دیار سفر می‌کنند، یکی است. پایان این قصه در هر دو اثر مولانا یکسان است. تاریخ کتابت «خاتمه» در

→ New York Press, Albany 1983).

8) Hamid Dabashi, "Rumi and the Problems of Theodicy: Moral Imagination and Narrative Discourse in a Story of the Masnavi", in *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rumi*, ed. Amin BANANI et al., Proceedings of the 11th Giorgio Levi Della Vida Conference (Cambridge University Press, Cambridge 1994), pp. 112-135.

۹) از جمله این آثار است:

The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalaloddin Rumi (London and the Hague: East-West Publications, 1978); "Maulana Jalaluddin Rumi's Story on Prayer (*Mathnavi* III, 189)", in *Yadname-ye Jan Rypka*, ed. Jiri BECKA (Academia Publishing House, Prague 1967), pp. 125-131; "Mystical Poetry in Islam: The Case of Maulana Jalaluddin Rumi", in *Religion and Literature* 20, No. 1 (Spring 1988), pp. 67-80.

۱۰) بدیع‌الزمان فروزانفر، احادیث مثنوی، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۱ (چاپ اول: انتشارات دانشگاه

تهران، ۱۳۳۴)؛ مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۴۷.

۱۱) جلال‌الدین همایی، تفسیر مثنوی مولوی: داستان قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ریا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

نسخه‌ای که استعلامی از آن استفاده کرده سه سال و نه ماه پیش از وفات مولانا است که، به نظر استعلامی، نشان می‌دهد خود مولانا قصه را ناتمام نمی‌دیده و به میل خود آن را در همان نقطه که هست پایان بخشیده است. به نظر استعلامی، این پایان منطقی و مبتنی است بر این امر که محتوای مثنوی و منطق درونی آن پدیدآورنده شکل روائی‌اند.^{۱۲}

مقاله ره‌در با عنوان «سبک جلال‌الدین رومی»، در تحلیل سبک غزل مولانا، یکی از آثار انگشت‌شماری است که مؤلف، در آن، به صراحت، اهمیت و، در واقع، نیاز به مدّاقه در عوامل فراادبی را برای بررسی ساختارهای شعری اشعار مولانا بازشناخته است.^{۱۳} بورگل نیز با تأکید بر جنبه‌های صوری غزل‌های مولانا، ضمن ضرور شمردن صورت شاعرانه و پدیداری، به خواننده هشدار می‌دهد که به صورت اعتماد نکند بلکه به معنایی که در پس آن است توجه کند.^{۱۴} یوسفی از این‌که مولانا چگونه در مثنوی از حکایات برای بیان نکات غیرادبی سود جسته به تفصیل سخن گفته است.^{۱۵} مقاله کینگ با عنوان «گسست و پیوست داستانی در مثنوی مولانا» شاید دقیق‌ترین نحوه تحلیل وجوه ادبی حکایات مثنوی باشد که به مدد آن می‌توان به چگونگی عملکرد توالی صوری این حکایت‌ها و ارتباط آنها با عناصر غیرادبی راه برد.^{۱۶}

هر یک از مطالعات یادشده میزان آگاهی ما را نسبت به مثنوی افزایش می‌دهد. اما مسیرهای پژوهشی آنها با توقعات و لبک و وارن در باب «تحلیل ادبی» همخوانی ندارد.

۱۲) محمد استعلامی، «در پاسخ به این پرسش که آیا دفتر ششم مثنوی و قصه قلعه ذات‌الصور ناتمام است؟»، ایران‌شناسی، سال ۱، شماره ۳ (۱۳۶۸ / ۱۹۸۹)، ص ۵۱۳، پانوش ۱. وی چاپ جدیدی از مثنوی، بر اساس نسخه‌ای خطی از متنی که پانزده شعر دفتر ششم آن با این اشعار در چاپ نیکلسن فرق می‌کند، تهیه کرده است. چاپ جدید او به این شرح است. مثنوی، گردآورنده: محمد استعلامی، شش جلد (انتشارات زوار، تهران ۱۳۷۵).

13) Robert Rehder, "The Style of Jalal al-Dīn Rūmī" in *The Scholar and the Saint: al-Būrūnī and Rūmī*, ed. Peter Chelkowski, (New York University Press, New York 1975), pp. 275-285.

14) J. Christoph Būrçel, "Speech is a Ship and Meaning the Sea: Some Formal Aspects in the Ghazal Poetry of Rūmī", in *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rūmī*, ed. Amin BANANI et al., Proceedings of the 11th Giorgio Levi Della Vida Conference (Cambridge University Press, Cambridge 1994), pp. 44-69.

15) Gholam Hosein Yousofi, "Mawlawīas a Storyteller", in Chelkowski, ed. *The Scholar and the Saint*, pp. 287-306.

16) James Roy King, "Narrative Disjunction and Conjunction in Rumi's Mathnawi", in *Journal of Narrative Technique* 19, No. 3 (1989), pp. 276-285.

این محققان از رویکردهای دیگری بهره جسته‌اند، چون ماهیت قصه‌سرایی در مثنوی را انواع به اصطلاح «عوامل بیرونی» تعیین می‌کند که مهم‌ترین آنها دین^{۱۷} به‌ویژه تصوّف است.

یکی از رویکردهای ممکن برای بررسی ماهیت قصه‌سرایی در مثنوی تحقیق در زبانی است که برای آن به کار رفته است. مسئله‌ای که پیش از همه به ذهن خطور می‌کند این است که آیا زبان مثنوی با تقابل دوگانه سوسوری زبان (*langue*) و گفتار (*parole*) همخوانی دارد. هرچند در مثنوی زبانی خاص از نوع *la parole* سوسوری یا وجه مصداقی زبان وجود دارد، ادعای این‌که این زبان به یک *langue*، یا نظام غالب زبان^{۱۸}، نیز توجه دارد چه‌بسا مبالغه در ارزش‌سنجی باشد. *langue* به عنوان یک دستگاه دلالتی ممکن است برای مولانا و مریدان او وجود داشته باشد. هرچند این معنی، چنان‌که هم‌اکنون خواهیم دید، جای بحث دارد. ولی آیا همه خوانندگان مثنوی صوفی‌اند؟ پیداست که نیستند. از این رو، بسی مفیدتر خواهد بود که پاسخ پرسش‌های خود را در حوزه‌هایی بیرون از نشانه‌شناسی جستجو کنیم. در سراسر روایت مثنوی، مولانا بیشتر به معنی توجه دارد تا به مدلول^{۱۹}. انگیزه اولیه او انتقال پیام صوفیانه است و نه جلب توجه به زبان خاص خود:

صورتِ ظاهر فنا گردد بدن عالمِ معنی بماند جاودان

(مثنوی، دفتر دوم، بیت ۱۰۲۰)

۱۷) ← مقدمه مثنوی، دفتر اول، که مولانا، در آن، اثر خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «هذا کتابُ المثنوی و هوَ أصولُ أصولِ الدّینِ ...».

18) Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure*, rev. ed., (Cornell University Press, Ithaca 1995), 39-40. ۱۹) من، به رغم هشدارهای اکید فاطمه کشاورز درباره دریافت نادرست عمومی نسبت به جایگاه مولانا در میان برخی از منتقدان گذشته به عنوان ناظم محض افکار عرفانی، این تمایز را قایل می‌شوم. بنگرید به بخشی از کار کشاورز با عنوان "Rumi's Experience: Poetic or Mystical? The Second Misconception" در کتاب او به نام *Reading Mystical Lyric* (pp. 18-21). او نشان می‌دهد که تعامل و ادراک مولانا از وجود پروردگار، از سویی، و شعرسرایی او، از سوی دیگر، یک فرایند است (ص ۱۹). در همین راستا، برآنم که جدا کردن این دو عامل در خواندن مثنوی، عبث و حتی فاجعه‌آمیز است. در مثنوی نیز، مانند غزل‌های مولانا، هیچ راه حلی به صورت «این یا آن» وجود ندارد؛ زیرا، در مثنوی، عرصه «عرفانی» و «شعری» گسترش یافته و عرصه «پیامبرانه» را دربر گرفته و این جمله در پدید آمدن مثنوی سهیم‌اند. به طوری که متعاقباً در همین مقاله نشان خواهم داد، مقصود من در برجسته ساختن رجحان «معنی» بر «دلالت» در نظر مولانا صرفاً کوششی است در بررسی فرایند قصه‌سرایی مختار مولانا بی‌آن‌که بخواهم به مقوله خاصی بها دهم.

آیا تمایزی که فرمالیست‌های روس بین زبان عادی و زبان ادبی قایل‌اند^{۲۰} در تحلیل اشاره‌های صوری روایت مثنوی به کار می‌آید؟ چنین به نظر می‌رسد که در مثنوی هر دو سطح زبانی به کار رفته است. به جهان خارج، یعنی جهان نموده‌ها، با زبان عادی، نزدیک به آنچه نورترپ فرای اصطلاحاً وجه توصیفی خوانده است^{۲۱}، اشاره شده و، مقارن آن، عوالم گوناگون باطنی یعنی بوده‌ها با استفاده از وجه مفهومی یا جدلی^{۲۲} روایت و توصیف شده است.

مراد من از این معنی آن نیست که ساختار مثنوی را آشفته یا غیرمنطقی قلمداد کنم، بلکه صرفاً آن است که نظر فرای را به کار بندم که به نوعی *speculum* (آینه) – واسطه‌ای محاکاتی بین صورت (وجه هنری) و محتوا (وجه ماهوی) قصه و روایت – قایل است. از این رو، ما باید از تعریف ارسطویی *mimesis* (محاکات) فاصله بگیریم. در مثنوی هنر طبیعت را، به جای محاکات، بازنمایی و منعکس می‌کند^{۲۳}. من خواهم کوشید با سودجویی از چارچوب‌های معیاری فرای، یعنی وجوه توصیفی و مفهومی یا جدلی، و تطبیق آن با روایت در مثنوی این معنی را به اثبات برسانم.

آراء فرای درباره استفاده از وجه توصیفی در ساخته‌های ادبی روشنگر ماهیت روایت در مثنوی خواهد بود، اگر اظهار نظرهای او را در باب بیان و فرمول‌بندی یک فکر – ضمن تعدیل آنها با توجه به ماهیت موضوع اثر مولانا – بررسی کنیم. به نظر فرای مهم‌ترین مرحله هنگامی است که اثر آفرینی اندیشه و صف‌کننده تجربه حسی خود را – هم‌چنان که در آینه عکس یک شیء پدید می‌آید – بیان می‌کند. سراسر این فرایند به واسطه کاربرد کلمات صورت می‌پذیرد، چون، بنا بر قول فرای، هر ادراکی بالقوه کلامی

20) M. H. ABRAMS, "Theories of Poetry", *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, ed. Alex PREMINGER (Princeton University Press, Princeton 1986), p. 211.

21) Northrop FRYE, *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature* (Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1992), pp. 7-8.

22) Ibid, pp. 8-9.

23) Fazlur RAHMAN, "Dream, Imagination, and 'Ālam al-mithā'", in *The Dream and Human Societies*, ed. G. E. von GRUNEBaum and Roger CAILLOIS (University of California Press, Berkeley 1966), p. 419.

همچنین، درباره اصطلاحات گوناگونی که در بین روشنفکران اسلامی به مدلول تجلی واقعیت متداول بوده، ← مقدمه تفسیر مثنوی مولوی اثر همایی، صفحات ده – شانزده. در نظر صوفیه، چنین فرایندی از راه الهام، که تنها یک گام با وحی نبوی فاصله دارد، واقع می‌شود.

است و منشأ آن پرسش‌هایی است ماهیتاً کلامی که در ذهن اثرآفرین پدید می‌آید.^{۲۴} در نظر مولانا، عالم پدیداری پیرامون او داده‌های حسی وی را به دست می‌دهد و او آنها را از خلال عدسی صوفیانه می‌بیند؛ اما، روایت مثنوی برای دادن جواب طرح‌ریزی شده است نه برای پرسش، چون پاسخ پرسش‌ها، دست کم پرسش‌های مربوط به بودها، پیشاپیش داده شده است:

عشق را با پنج و با شش کار نیست مقصد او جز که جذب یار نیست
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۵)

چه‌بسا بتوان مفهوم ارسطویی *mimesis*، یعنی محاکاتِ واقعیت در هنر، را در مطالعه قصه‌های مثنوی به کار برد. اما چنین تحلیلی وقتی ثمربخش خواهد بود که تعاریف هنر و طبیعت را بسی گسترش دهیم و هنر را با صورت قصه‌ها و طبیعت را با محتوای صوفیانه آن برابر بدانیم. در این طرح کلامی پیشنهادی فرای، محتوا (طبیعت، واقعیت) در صورت روایی (هنر) جای دارد.^{۲۵} من هم، به پیروی از نظر استعلامی^{۲۶}، بر این باورم که محتوای صوفیانه مثنوی، که موضوع آن واقعیت یگانه خداوندی با هزاران جلوه در عالم نمودهاست، ایجاب می‌کند که صورت قصه‌ها نیز بی‌شمار باشد. اگر این نظر مولانا معتبر باشد که صور واقعیت نهایت ندارد، آن‌گاه برای محاکاتِ واقعیت نیز بی‌نهایت امکان باید وجود داشته باشد و این ما را به این نتیجه‌گیری می‌رساند که صورت روایت مثنوی با امکانات محاکاتی بی‌نهایت مطابقت دارد و نیاز به وحدت سازمند متن ادبی منتفی است. از آنجا که روایت مثنوی با تلوس عام، به معنایی که ریفاثره برای آن قایل است، پدید نمی‌آید، یگانه راهی که مولانا برای پایان دادن به روایت مثنوی در پیش روی داشته همان است که اختیار کرده است و الا می‌بایست برای تمام کردن اثر خود تا ابد زنده بماند.^{۲۷}

24) Frye, *Words with Power*, p. 9.

همچنین ← تفاسیر ریچارد والزر Richard Walzer درباره علم پیشگوئی فارابی. فارابی «خیال را جایگاه پیشگویی» می‌داند. به نقل از: John Renard, *All the King's Falcons*, p. 6.

25) Frye, *Ibid*, p. 9.

۲۶) استعلامی، همان، ص ۵۰۴-۵۱۳.

۲۷) این روش را با اصطلاح روزنه (aperture) چه‌بسا بهتر بتوان بیان کرد. اصطلاحی که گاری سائول مورسون درباره جنگ و صلح تولستوی به کار برده و گفته «اثری که روزنه در آن به کار می‌رود خاتمه ندارد و، در عوض، اثرآفرین را بدان فرامی‌خواند که در چند نقطه بستاری نسبی پدید آورد که هرکدام آنها را می‌توان نوعی خاتمه ←

«اثر ادبی به عنوان انگاره‌ای با وحدت سازمند» وجود آغاز و میانه و پایان را مفروض می‌سازد و به الگویی است که با زندگی انسانی شباهت تام دارد. چنان‌که لارنس لپیکینگ خاطر نشان می‌سازد، شاعر به رغم آن‌که می‌خواهد در اثر خود از مرگ فراتر رود، با پی بردن به این واقعیت که صورت شعری را نیز پایانی است، در این آرزو ناکام می‌ماند. این سخن لپیکینگ که «مرگ هم مادر زیبایی است و هم مادر اثرآفرین»^{۲۸}، تأملات مولانا را درباره ماهیت زندگی و مرگ، در قطعه شعری خطاب به پسرش سلطان بهاء‌الدین ولد، منعکس می‌سازد^{۲۹}:

وقتِ رحلت آمد و جستن ز جو کُلُّ شَیْءٍ هَلِکَ إِلَّا وَجْهَهُ
 گفتگو آخر رسید و عمر هم مژده کامد وقت کز تن وارهم

مرگ مولانا حتمی است، اما پایان «سازمند» صورت شعری مختار او در هیچ کجا به چشم نمی‌خورد.^{۳۰}

در قصه‌سرایی مولانا، پرسش‌های به شیوه توصیفی فرای از نوع «نمی‌دانم چه خواهد بود اگر» به جواب ساده هست بدل می‌شود. در نظر مولانا، ادراک داده‌های حسی و تجربیات عرفانی و تصور او از وجود الهی صرفاً با هست قرین است. او واقعیت وجود الهی را درک کرده است. موضع معرفتی مولانا در قطعه‌ای طولانی از آغاز دفتر ششم مثنوی، خطاب به حسام‌الدین که نمودگار مرید اوست، به تفصیل شرح داده شده است.

→ شمرد... لذا از خاتمه نهائی خبری نخواهد بود، تنها سلسله‌ای بی‌انتها از بستارهای نسبی وجود خواهد داشت... ←

Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* (Yale University Press, New Haven 1994), p. 170.

28) Lawrence Lipking, "Life, Death, and Other Theories", in *Historical Studies and Literary Criticism*, ed. Jerome J. McGann (University of Wisconsin Press, Madison 1985), p. 191.

۲۹) این قطعه شعر در صفحات ۱۱۳۹-۱۱۴۱ نسخه من [مثنوی چاپ استعلامی] آمده است، که در اینجا فقط دو بیت از آن را نقل می‌کنم.

۳۰) مثنوی مولانا یکی از نمونه‌های انگشت‌شمار در شعر فارسی است که، در آن، حال و هوای غمبار رایج در اشعار غنائی و دیگر انواع شعر فارسی اصلاً به چشم نمی‌خورد. این‌که این معنی حاصل توقعات عام یا ویژگی خاص سیره شعری مولانا است مسئله‌ای است و سوسه‌انگیز که بعداً باید به کاوش درآید. هر چند به این سؤال پاسخ کاملی داده نشده است، فاطمه کشاورز، در اثر خود به نام *Reading Mystical Lyric* (خوانش غزل عرفانی)، مسیر درست مطالعاتی را درباره غزل‌های مولانا تعیین کرده است؛ اما درباره مثنوی باید منتظر چنین چیزی بود. با این نمونه، رابطه مثنوی با دیگر موازین شعر فارسی هم بهت‌آور و هم شایسته بررسی بیشتر است.

خوانندگان یا شنوندگان دیگری که خواهان‌اند از حاق پیام مولانا آگاه شوند باید همین فرایند را پی گیرند.

رسیدیم به چگونگی بازتاب اندیشه مولانا. روایت مثنوی ایمان راسخ او را بی‌هیچ پرسش و تردیدی منعکس می‌سازد. قصه‌های مثنوی، درحقیقت، بیانگر شخصیت صوفیانه مولانا است که با حجاب بسیار نازک استدلال خطابی، آن هم به اکراه، سخن می‌گوید:

با بیانی که بود نزدیک‌تر زین کنایاتِ دقیقِ مستتر

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۷)

کاربرد شیوه «توصیفی» در روایت مثنوی، به صورت جواب نه به صورت سؤال، قرین است با شیوه «مفهومی یا جدلی» ای که، به قول فرای، در دستگاه‌های متافیزیکی پرورده، به بهترین صورتی جلوه‌گر می‌شود. قصه، در قالب جدل، به صورت حجتی درمی‌آید برای متقاعد ساختن خواننده به تأمل و درک آنچه نمود از بود خبر می‌دهد. اندیشه‌ورزی مابعدطبیعی مولانا، درباره دریافتی که از واقعیت وجود الهی دارد، به هیچ رو آن پندار کلامی که تحصّلیان منطقی می‌خواهند به ما بیاورانند^{۳۱} نیست:

زان‌که آنجا جمله اشیا جانست معنی اندر معنی و ربانیت
هست صورت سایه معنی آفتاب نور بی‌سایه بود اندر خراب

(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۴۷۴۶-۴۷۴۷)

مسئله دیگری که مولانا با آن مواجه است مشکل انتقال جواب به غایت ذهنی است که با استفاده از شیوه‌های توصیفی و مفهومی-جدلی به آن دست یافته است. آیا او می‌بایست همچون دیگر صوفیان عمل کند که سکوت محض می‌کنند و دریافت خود از واقعیت ذات الهی را به زبان نمی‌آورند؟ چنین فکری حتی به ذهن مولانا هم خطور

31) Frye, Ibid, p. 10.

فرای بر آن است که شیوه «مفهومی» دو ویژگی مهم دارد که، بر اثر پیشرفت‌های فلسفی قرن نوزدهم و سواس در استدلال‌های تک‌بعدی، به بوتۀ فراموشی سپرده شده است. «یکی آن‌که ابهام چه‌بسا نیرویی مثبت و سازنده باشد نه صرفاً مانعی برای روشنی معنایی... ویژگی دیگر آن‌که به‌خصوص هرگاه رابطه با امر ملموس غیر حتمی به نظر رسد، نگارش مفهومی گاهی «اندیشه‌ورزانه» خوانده می‌شود. در اینجاست که تعبیر استعاره‌ی آینه (*speculum*) به وجهی غیر از وجه «انعکاس» نگارش توصیفی ظاهر می‌گردد. هرگاه بپرسند که اندیشه‌ورزی تصویر چه چیزی است، پاسخ سنتی این است که آن تمامیتی است مفهومی که نه تنها از تک‌تک موجودات بلکه از کل آنها فراتر است». فرای همچنین می‌گوید که، با این پیشرفت‌ها در فلسفه، مابعدالطبیعه «توهم کلامی عظیمی مبتنی بر برداشت نادرست از توانایی‌های زبان» وصف می‌شود.

نمی‌کند. او می‌گوید که لطف و جواز الهی شامل حالش شده تا حقیقت را فاش سازد:

بوکه فی ما بعد دستوری رسد رازهای گفتنی گفته شود
... راز جز با رازدان انباز نیست راز اندر گوش منکر راز نیست

(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۶ و ۸)

شیوه دیگری که فرای به شیوه دوگانه مذکور می‌افزاید بی‌نام است و من آن را شیوه «پیامبرانه»^{۳۲} می‌خوانم و آن شیوه‌ای است که بینش شخصی‌گینده/ اثرآفرین را منعکس می‌سازد و روش سقراط در جستجوی حقیقت نمونه آن است. در این شیوه، نویسنده تنها گوینده نیست و روایت بعداً به دست «نویسنده»ای به رشته تحریر درمی‌آید. مکالمات سقراطی، که در آن افلاطون تقریرات سقراط را به رشته تحریر درآورده، در تاریخ متأخرتر بشری نظایری پیدا کرده است چون اناجیل یوحنا، متی، مرقس و لوقا که سخنان عیسی مسیح در آنها به کتابت درآمده است. محققان برای این مجموعه اناجیل اربعه ساختار روایی خطی قایل شده‌اند و تفاوت‌های ناشی از وجوه شفاهی و کتبی ارتباط را نادیده گرفته‌اند.^{۳۳}

در سنت اسلامی، که مولانا به آن تعلق دارد، نمونه‌ای از این انگاره وجود داشته است. قرآن به وسیله جبرئیل بر محمد پیامبر نازل شده که آیات را آن‌چنان که به او وحی می‌شده می‌خوانده است و مسلمانان نسل‌های بعد گردآورنده نص آن بوده‌اند. تحریر مثنوی مولانا نیز تقریباً همین حال را داشته است. او ابیات را تقریر می‌کرده و حسام‌الدین چلبی یا یکی دیگر از مریدان نزدیک مولانا آنها را می‌نوشته‌اند. در قصه‌ای که قریباً به بررسی آن خواهیم پرداخت، مولانا از حسام‌الدین می‌خواهد که ابیات را بنویسد:

چون نبشتی بعضی از قصه‌ی هلال داستان بدر آر اندر مقال

(۳۲) من این اصطلاح را حساب‌شده به کار می‌برم تا بین فکر «پیامبرانه» و گفتار و نهاد «پیامبرانه» یا فعل «پیامبری» تمایز ایجاد کنم. افکار و آرمان‌های «پیامبرانه»ی مولانا تنها برای نخبگان تصوف جنبه تجویزی دارد. (۳۳) آنچه در باب انتقال «شفاهی» و «مکتوب» و نتایج کاربرد آنها در قصه‌ها نوشته شده بیش از آن است که در اینجا، چنان که شاید و باید، شرح داده شود. در مورد نظری که تک‌بعدی بودن اناجیل را در نقد صوری و نقد انشائی کتاب مقدس مفروض می‌گیرد، ←

Werner H. Kelber, *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul, and Q* (Indiana University Press, Bloomington 1997), esp. pp.32-34. Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press, Oxford 1966), pp. 24-25.

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۷)

مولانا، در پاره‌ای پنج‌بیتی از دفتر دوم مثنوی (ابیات ۹۲۶-۹۳۰)، کاربرد جاری شیوه «پیامبرانه» را می‌پذیرد و صوفیان برجسته‌ای مانند جنید بغدادی، معروف کرخی، بایزید بسطامی، شقیق بلخی، و ابراهیم بن ادهم را حلقه‌های سلسله‌زوات می‌شمارد و خود را نیز دنباله آن سلسله می‌داند.

دلیل آن‌که جامی در وصف مثنوی می‌گوید: هست قرآن در زبان پهلوی چه بسا صرفاً آن نباشد که، در نظر صوفیان، مثنوی گنجینه‌ی تعالیم باطنی قرآنی بوده^{۳۴} بلکه همچنین مشابهت‌های مثنوی و قرآن در تدوین و فنون کلامی مشترکی باشد که در هر یک از این دو متن به کار رفته است. خود مولانا، از پیش، در مقدمه مثنوی به این فنون و راهبردها اشاره کرده است.^{۳۵}

مولانا، مانند سقراط، مشتاق جستجوی حقیقت است، هرچند در نظر او این تلاش در طلب معرفت ذات خداوندی مندرج است. او باید زیبایی کلام خود را فرع بر فلسفه جدلی خود سازد تا بتواند مستمع یا خواننده خود را متقاعد کند. در نظر مولانا، راهبردی تماماً مبتنی بر کاربرد استدلال خطابی مستمعان او را قانع نمی‌سازد و خود مولانا ما را از این معنی باخبر می‌دارد. وی در حکایت نحوی و کشتیان، در دفتر اول مثنوی، به طریقی شبیه طریقه سقراط در ردّ ترازیماخوس خطیب در جمهوری افلاطون^{۳۶}، از بی‌اعتمادی آشکار خود نسبت به ارباب بلاغت و روش‌های آنان پرده برمی‌دارد. این

۳۴) به‌خصوص انجیل قدیس توماس St. Thomas، درست مانند اناجیل غنوسی Nag Hammadi papyri، بر آن بوده است که تعالیم باطنی سرّی عیسی مسیح را دربر دارد. ←

James M. Robinson, ed., *The Nag Hammadi Library in English* (Harper Collins, San Francisco 1990), p. 126.

دو سطر اول چنین است: ۱) اینها سخنانی سرّی هستند که مسیح زنده به زبان آورد و دیدیموس یهودا توماس Didymos Judas Thomas تحریر کرد. ۲) و او [مسیح] گفت «هرکس که به تفسیر این سخنان دست یابد دچار مرگ نخواهد شد.»

۳۵) بسنجید با: RENARD, Ibid, p. 14: در نظر صوفیان «... تخیل شاعرانه، به‌واقع، اگر نگوییم از جنبه نظری، همان وسیله اصلی است که شاعران عارف‌مشرّب به مدد آن خواننده (یا شنونده) را به فهم وحی نبوی رهنمون می‌شوند...».

۳۶) مناظره سقراط و ترازیماخوس طولانی‌تر از آن است که تماماً در اینجا نقل شود. برای ملاحظه شاهدی برای ردّ موضع‌گیری ترازیماخوس در تعریف و ماهیت عدالت و احسان، ←

Plato, *The Republic and Other Works*, trans. B. JOWETT (Doubleday, New York 1989), pp. 18-20.

حکایت وجه تشابه استعاری نزدیکی نیز با قصه هلال دارد. در حکایت اعرابی، که قصه کشتیبان و نحوی تمثیلی از آن است، منبع هدایت اعرابی (رود دجله) درست در جلوی چشمان اوست اما او در جستجوی معرفت از دیگر منابع اینجا و آنجا می‌رود. (مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۸۳۹-۲۸۵۲). بر همین قیاس، امیر نیز در قصه هلال از راهنمای روحانی خود، هلال، که در اصطبل او کار می‌کند، غافل است.

در اینجا مولانا قاعدتاً می‌بایست از حقیقت ناگفتنی صوفیان سخن بگوید، اما ساختار کلامی فارغ از بلاغت او مخاطبان را قانع نمی‌سازد و این مشکلات ارتباطی پیش می‌آورد. پس چاره چیست؟ چاره آن است که او آن‌چنان صورت شعری بیافریند و به کار برد که پیوسته و مکرر ماهیت موضوع بحث او، یعنی همان اصول و مقاصد گوناگون بینش صوفیانه، را نیرو بخشد. همچنان که قدیس آوگوستینوس و توماس آکویناس شگردهایی ارتباطی مبتنی بر سطح اخلاقی به کار می‌برند تا خوانندگان خود را به عمل وا دارند و به آنان می‌گویند که چه باید بکنند، چون مخاطب ساختن خرد آنان مفید فایده نیست - و این شیوه‌ای است که فرای آن را tropological (فارغ از منطقی) یا تجسمی خوانده^{۳۷} - مولانا نیز باید از عناصری در این مرتبه کلامی ارتباط استفاده کند. او، در مقام سخنگو یا خطیبی که می‌خواهد به مریدان خود تعلیم دهد چه کند تا صوفیانی شایسته شوند، باید از فنون سخنوری مانند نقیض، تشبیه، تمثیل، و از همه مهم‌تر، تکرار بهره جوید و این، همچنان که در همین‌جا خواهیم دید، از باب صورت روایت در مثنوی ملازمه‌های مهمی دربر دارد.

اکنون، با بررسی حکایتی از دفتر ششم مثنوی درباره دینداری به نام هلال، خواهیم کوشید سیاست راهبردی قصه‌سرایی مولانا را نشان دهیم. مقصود اصلی این حکایت آن است که خوانندگان را با راه و رسم سلوک در طریقت آشنا سازد. مولانا، برای برجسته کردن مسئله‌ای که مطرح خواهد کرد، حکایت را با عنوانی آغاز می‌کند. دیری نمی‌گذرد که از این مقصود منحرف می‌گردد و، برای تأکید بر مطلب، تمثیلی درج می‌کند. او چه بسا در مقطعی دیگر مضمون اصلی را اختیار کند، اما پس از آن که چندین بار مطلب اصلی را خوب فهمانده باشد.

37) FRYE, Ibid, p. 17.

انگاره مولانا با عالم نموده‌ها آغاز می‌شود و به اتفاقات روزمره و رویدادهای تاریخی / مذهبی اشاره دارد که با کاربرد شیوه توصیفی به اجمال بیان می‌شوند. در نظر او، این‌گونه رویدادها صرفاً حجاب عالم بودهایی هستند که درک کرده و اکنون می‌خواهد به شیوه «مفهومی یا جدلی»، با بیان و روایت آنها را به مستمعان منتقل سازد. متعاقباً، مانند کسانی چون سقراط، عیسی مسیح، و محمد که درباره دستگاه‌های پیچیده مابعدطبیعی سخن گفته‌اند، راهبردهای بلاغی خود را - که همچنان به کار خواهد برد - تابع فلسفه صوفیانه خویش می‌سازد و می‌کوشد تا، با استفاده از شیوه «پیامبرانه»، پیروان خود را به درستی و کارآئی پیام صوفیه معتقد سازد.

من قصه زیر را از دفتر ششم مثنوی (چاپ نیکلسن) برگزیدم تا ماهیت قصه‌سرایی را در مثنوی بررسی کنم و این قصه را به اجزای زیر تقسیم کردم:

۱. قصه هلال، ابیات ۱۱۱۱ - ۱۱۱۷؛
۲. حکایتی به شاهد همین مطلب، ابیات ۱۱۱۸ - ۱۱۳۰؛
۳. یک تمثیل، ابیات ۱۱۳۱ - ۱۱۴۹؛
۴. رنجور شدن هلال، ابیات ۱۱۵۰ - ۱۱۷۲؛
۵. درآمدن مصطفی از بهر عیادت هلال، ابیات ۱۱۷۳ - ۱۱۸۵؛
۶. فرموده محمد درباره عیسی و ایمان او، ابیات ۱۱۸۶ - ۱۲۲۱.

جهل و خرد محجوب: حکایت هلال و امیر

هلال مردی بود پرهیزگار و صاحب‌دل - فرض ما بر این است که او صوفی بود هرچند مولانا این را به صراحت نگفته - که در دستگاه امیری، که او نیز مسلمان بود اما در دینداری به پای هلال نمی‌رسید، ستوربانی می‌کرد.^{۳۸}

۳۸) تناظر جایگاه‌های هلال و امیر با مقوله‌های دوگانه «بینش درونی» و «بینش برونی» شخصیت‌های یک گفتمان روایی که تودوروف در تحلیل رمان روابط خطرناک (*Les Liaisons dangereuses*) چکیده آن را به دست می‌دهد چندان تصادفی نیست. ←

Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, trans. Richard Howard, *Theory and History of Literature*, vol. 1 (University of Minnesota Press, Minneapolis 1981), pp. 34-35.

و اما در مثنوی، داستان ادراک هلال از عالم بودها و عالم نموده‌ها از راه «شهود باطنی» است و عجب نیست اگر به ←

قصه هلال دارای عنوانی طولانی است که در آن هلال شبیه پیامبرانی دیگر چون یوسف و لقمان است که زمانی را به بردگی گذرانده بودند. یوسف به مهارت در تعبیر خواب شهرت داشت و لقمان یکی از خردمندترین افراد انسانی شمرده می‌شد. دگرگون شدن بعدی سرنوشت یوسف، که سرانجام از بردگی به فرمانروایی بر فرمانروایان پیشین خود رسید، جایگاه هلال را برجسته می‌سازد که در خدمت سلطانی مسلمان است که صرفاً امیر خوانده می‌شود. پیامبرانی که در این حکایت از آنان یاد شده مظهر عقل شیخ یا پیر صوفی‌اند که تنها به شرطی بر مرید ظاهر می‌گردد که او بپذیرد که مقامش از مقام مرشد بسی نازل‌تر است. این مضمون در عنوان نیرویی است که روایت قصه را به پیش می‌راند و، به موازات پیشرفت آن، به صورت‌هایی چند تکرار می‌شود. استفاده مولانا از پس‌آگاهی (analepsis) و تمهید مقدمه (prolepsis)^{۳۹} در تقریر قصه حایز اهمیت است. در این حکایت، همچنان که در تمام قصه‌های مثنوی، روایت مدام به عقب بازمی‌گردد و به پیش می‌رود.

تعبیر استعاری که در اینجا برای مرشد به کار رفته استعارهٔ مادری است که فرزند خود را شیر می‌دهد و پرستاری می‌کند و، همچنان که شیخ نسبت به مرید، مظهر ایثار در قبال فرزندان خویش است. یگانه کسی که قادر است ایثارگرانه کودکی را راهنمایی کند مادر است. در همهٔ کودکان این غریزهٔ فطری وجود دارد که هر وقت به حمایت نیاز داشته باشند به دامن امن مادر پناه می‌برند. در رابطهٔ مرید و مرادی چه بسا مرید به اهمیت مقام مرشد پی نبرد و لازم باشد که این معنی مدام به او یادآوری شود. مرید نیز باید احترام مرشد را به شایستگی نگه دارد. مصلحتی که مولانا در عنوان قصه به آن اشاره می‌کند برای تأکید بر این نکته است، از این طریق که هلال از حیث معنویت برتر را، به زیردستی، در اصطبل امیر به کار می‌گمارد. بیت زیر که در عنوان حکایت نقل شده شاهد

→ پیام اندرزی نه‌چندان مُضمَرِ مولانا نزدیک‌تر باشد، حال آن‌که امیر، که «شهود ظاهری» رویدادهای قصه، یعنی مشاهدهٔ عالم جلوه‌ها رهنمون اوست، جوهر پیام مولانا را بد تعبیر می‌کند.

39) Gérard GENET, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. LEWIN (Cornell University Press, Ithaca 1980), pp. 39-40.

prolepsis «ترفندی است در روایت که، از پیش، رویدادی را که بعداً رخ خواهد داد گزارش می‌کند یا یادآور می‌شود»، در صورتی که analepsis «بر هرگونه یادآوری بعد از وقوع رویدادی اطلاق می‌شود که پیش از آن زمانی حادث شده که ما در لحظه‌ای معین از داستان شاهد آنیم».

برای همین نکته است:

داند اعمی که مادری دارد / لیک چونی به وهم درنازد

(مثنوی، دفتر ششم، عنوان قصه)

عبارت عربی در عنوان حکایت نیز دوگانگی مادر- فرزند/ عاقل- جاهل را بیشتر تلقین می‌کند. این عبارت به حدیثی به روایت ابودرداء نامی اشاره دارد به این شرح:

روزی در کنار پیامبر نشستیم بودم که ناگهان ایشان به پا خاسته و خطاب به من فرمودند: «هم اکنون یکی از بهشتیان از این در وارد و از آن دیگری خارج شد. او را ندیدی؟» در پاسخ عرض کردم: «نه، او را ندیدم.» پیامبر در ادامه این سخن فرمودند: «ای ابودرداء، به واقع که تو هم سفر روحانی او نبودی.» اندکی بعد، مردی در هیئت یک حبشی از همان در وارد شد. پیامبر از جا برخاست و ضمن سلام به او فرمود: «چگونه‌ای، ای هلال؟» و هلال نیز در جواب گفت: «حالم خوب است یا رسول خدا. پیامبر به او فرمود: «برای ما دعا و طلب استغفار کن.» هلال گفت: «از خداوند مسئلت دارم شما را مضمون غفران خود کند.» در اینجا بود که من نیز گفتم: «ای هلال، مرا نیز عفو بفرما. برای من نیز طلب مغفرت کن.»^{۴۰}

مولانا حتی پیش از آن‌که با اصل داستان هلال روبه‌رو شویم، با استفاده از استعاره‌ای پیش‌گویانه (مادر)، نقیض (بیتی در عنوان قصه درباره‌ی مردی نابینا که مادر دارد اما از دیدن او عاجز است که با آن تضاد عمی و بصیرت نمایان می‌گردد)، و نقل مستقیم حدیث، ذهن شنونده یا خواننده را آماده می‌سازد. مولانا هم از آغاز، با تشبیه امیر به مرد نابینا و هلال به مادر مرد نابینا، حال و هوای لازم را به قصه می‌بخشد. امیر از مقام والای معنوی هلال بی‌خبر است، لذا قادر به نگهداشت حرمت او نیست؛ همچنان که ابودرداء

۴۰) فروزانفر، مآخذ قصص، ص ۲۰۳-۲۰۴. ذکر نام هلال در این قصه برای فهم آن مهم است. ابن عربی، بین سال‌های ۱۱۹۹ و ۱۲۰۱ میلادی (۵۹۶-۵۹۸ هجری)، رساله‌ای به نام مواقع النجوم برای یکی از یارانش تألیف کرد، که در مقدمه کتاب بدر الحیثی نامیده شده است. افزون بر این، عنوان کتاب ابن عربی از آیه‌ای قرآنی درباره‌ی شرط طهارت برای مس قرآن مأخوذ است. این مضمون و انبوهی از مضامین دیگر در مواقع النجوم، در قصه هلال مثنوی به گونه‌ای بارز جلوه‌گرند. درباره‌ی این مضمون در مواقع النجوم، ←

Michel Chodkiewicz, *An Ocean Without Shore: Ibn Arabi, the Book, and the Law*, trans. David Streight (State University of New York Press, Albany 1993), pp. 101-102.

مقارنه استعاری بین بدر الحیثی، نام یار ابن عربی، با هلال در قصه مثنوی مولوی، هیچ نباشد، نظرگیر است، به رغم این اظهار نظر بائوزانی Bausani که «شاید در میزان تأثیر ابن عربی بر مولانا مبالغه شده باشد.» ← مقاله او:

"Djalal al-Din Rumi" in *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, vol. 2, ed. C.E. Bosworth et al. (Luzac and Co. and E. J. Brill, London and Leiden 1965).

از این کار عاجز بود چون، در حدیث، چشم بصیرت برای پی بردن به حضور ملکوتی هلال را نداشت.

مولانا از همان آغاز روایت شاعرانه خود، در عنوان قصه، پیام خود را درباره بازشناخت جایگاه‌های معنوی در رابطه مرید و مرادی تکرار می‌کند، روایت اصل قصه را رها می‌کند و به نکوهش نابینائی خواننده یا شنونده در عرصه روحانی رو می‌آورد و، برای نشان دادن جایگاه‌های معنوی امیر و هلال، حکایت خواجه و مهمان جوانش را درج می‌کند. در این حکایت مندرج، خواجه از مهمان جوان خود سن او را می‌پرسد و مهمان دوپهلوی جواب می‌دهد و خواجه به او دشنام و ناسزا می‌گوید که به شرمگاه مادرش «بازمی‌رو» (مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۱۸).

این دشنام رکیک تند و زننده سه اثر دارد: با اشاره به بیت مندرج در عنوان، توجه شنونده یا خواننده را محفوظ می‌دارد؛ با مصور کردن خطر واگشت معنوی، روایت پاره دیگر داستان را طرح‌ریزی می‌کند؛ نکته اخلاقی نهفته در نکوهش خواجه را برجسته و نمایان می‌سازد. خواجه مرآت جایگاه معنوی هلال و فرزاندگی یوسف و لقمان است، حال آن‌که نوجوان حکایت نمادی است از امیر که از جهت معنوی نابالغ است. مولانا جایگاه به لحاظ اجتماعی والای امیر را واژگون می‌سازد و او را ابلهی یاوه‌گو و بی‌خبر از درجه معنوی خود تصویر می‌کند. او باید به سرچشمه خردمندی خود، یعنی مرشد، بازگردد که با استعاره مادر به او شخصیت داده شده است.

به دنبال این بخش، وقفه‌ای ظاهراً ناگهانی با عنوان «حکایت در تقریر این سخن» در قالب قصه‌ای سیزده‌بیتی پدید می‌آید. تعبیر این سخن در این عنوان فرعی نظر خواننده یا شنونده را متوجه امر واگشت می‌کند. این پاره مضمون «عمی» را در عنوان قصه تأیید و تقویت می‌کند. درس اخلاقی این پاره نیز از عالم نمودها مأخوذ است؛ اما مولانا برای توصیف چنین رویدادهایی صرفاً به سه بیت بسنده می‌کند. مردی از امیر اسبی تقاضا می‌کند و امیر به او می‌گوید اسب اشهب از اصطبل بگیرد. اما مرد اسب را نمی‌پذیرد چون چموش است و عقب‌عقب (به سوی عالم نمودها) می‌رود نه به جلو (به سوی عالم حقیقت). این که امیر، غافل از نقایص خود، به مرد توصیه می‌کند تا «دم اسب را رو به خانه» کند (بیت ۱۱۲۰) طنزآمیز است. در اینجا، مهم‌تر اشاره ظریف مولانا است که امیر به واقع مسلمان است و شایسته آن‌که به مرد خواستار اسب توصیه کند ولو توصیه ناروا؛

اما از وضع خود بی‌خبر است که بار دیگر ما را متوجه عنوان قصه و بیت فارسی مندرج در آن دربارهٔ عمی می‌سازد. مولانا این بی‌بصیرتی امیر را به کبر و غرور او نسبت می‌دهد که او را از پذیرفتن و محترم شمردن هرکس که در مرتبه‌ای اجتماعی نازل‌تر از مرتبهٔ او باشد بازمی‌دارد: نفس بر او غلبه کرده است و این اسارت در دست نفس او را به اندرز گفتن وامی‌دارد که باعث پسرفت معنوی می‌شود نه پیشرفت (بسنجید با بیت ۱۱۲۶).

در ده بیت آخر این پاره، پند و موعظهٔ مولانا در اهمیت رام کردن نفس حیوانی برای وصول به طریق معنویت به گوش می‌رسد. او به ما می‌آموزد که چگونه بر شهوات حیوانی خود غلبه کنیم و نفس (شهوت) را به خدمت عقل شریف درآوریم:

چون بندی شهوتش را از رغیف سر کند آن شهوت از عقل شریف

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۲۳)

مولانا در رتبه‌بندی عقول، رسول اکرم را مظهر عقل کل، شیخ یا هلال را مظهر عقل شریف؛ و امیر را نمودار نفس شهوانی می‌داند. این تمایز، پس از آن، دو بار دیگر در قصه به صورت استعاره‌های درخور می‌آید. صوفی با پیروی از اندرز کسی که اسیر نفس شهوانی خویش است (امیر) از واقعیت دور می‌ماند (و در اینجا ربط دیگری با سخن کفرآمیز خواجه وجود دارد؛ بسنجید با بیت ۱۱۱۷). وقتی امیر به مرد می‌گوید شهوت خود را مقید و آن را به عقل شریف مبدل سازد، به راحتی این معنی را از یاد برده که خود او نمونهٔ مجسم شهوت است و منبع عقل شریف، یعنی هلال، در جوار اوست و او از وجودش غافل است. بار دیگر بر این معنی تأکید شده است که امیر نه تنها از کمبود معنوی خود بی‌خبر است بلکه در طریقت به عقب می‌رود. به نظر مولانا، کسانی هستند که، مانند امیر مسلمان، در دام نفس خود گرفتار و همچنان نگران رها ساختن خود از بندهای آن‌اند؛ اما، در طریق معنوی پس‌پس می‌روند (بسنجید با بیت ۱۱۱۳). اما، صوفیان واقعی، کسانی هستند که در طریق معنویت به پیش می‌روند و مولانا آنها را اسبان رام می‌خواند:

حَبْدًا اسبانِ رامِ پیش‌رو نه سپس‌رو نه حرونی را گرو

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۲۶)

در اینجا مولانا مجدداً به اصل لطف و عنایت یا مشیّت الهی (اشاره‌ای به حدیث آغاز عنوان) و ایمان یعنی دو لازمهٔ سلوک روحانی باز می‌گردد. مولانا بر این معنی، با نقل

داستان موسی و محنت‌های روحی ممتد او، تأکید می‌کند، که، سرانجام، با آمدن موسی به طور برای هم‌کلامی با خداوند جبران می‌شود. مضمون موسی در مقام راهنمای روحانی، در این بخش فرعی، ضرورت ارشاد روحانی را تأیید و خطرات گمراه شدن به فریب سامری و گوساله‌زرین او را، به تأکید، گوشزد می‌سازد. سامری در مقام عضوی از اعضای بنی‌اسرائیل قادر است قوم خود را گمراه سازد همچنان که اندرز بیراه امیر می‌تواند دام راه صوفی گردد.

مضمون مأخوذ از داستان موسی در پاره بعدی نیز به صورت مثل می‌آید. در این پاره از روایت شرح داده می‌شود که گروهی از کاروانیان به دهی می‌رسند و چون در خانه‌ای را در آن ده گشاده می‌بینند بر آن می‌شوند که همراه بار و بُنه به آن درآیند که از آن سو بانگ برمی‌آید که هرآنچه افکندنی است بیفکنید سپس وارد شوید. مولانا استعاره بارافکندن را در تصویر رهایی از گرانی هوای نفس و برای طی طریق به کار می‌برد. اما، در عین حال، مشکلات رهایی از بار دنیوی را به مخاطب گوشزد می‌سازد. او در همین پاره به داستان هلال و امیر بازمی‌گردد و تمثیل پرنده‌ای را می‌آورد که بر فراز مناره‌ای نشسته و هرکس، به میزان لیاقت خود، او را به گونه‌ای دیگر می‌بیند.

سه مرتبه شهود وجود دارد: پیامبرانه به رهنمونی عقل کل که از همه بصیرتر است؛ صوفیانه به رهنمونی عقل شریف؛ و از همه نازل‌تر حیوانی یا شیطانی به رهنمونی نفس که تنها به جلوه‌های جسمانی توجه دارد. نفس تنها قادر بود مناره (صورت جسمانی) را ببیند (بسنجید با بیت ۱۱۴۵). امیر نیز چون تنها مستعد ادراک ظواهر و پرداختن به آنهاست قادر نیست از صور والاتر عقلانی بهره گیرد. اما آن کس که به نور خدایی منور است (هلال) ورای صور و تعینات مادی را می‌بیند:

آن مناره دید و دروی مرغ نی
بر مناره شاهبازی پرفنی
وان دوم می‌دید مرغی پرنی
لیک موی اندر دهان مرغ نی
وان که او یَنْظُرُ بِنورِالله بود
هم ز مرغ و هم ز مو آگاه بود

(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۴۰-۱۱۴۳)

اما مولانا، پیش از آوردن این تمثیل، با قطعیت می‌گوید که هلال، هرچند به ظاهر ستوریانی بیش نیست، در حقیقت پیر صوفیان است.

بُد هلال استاد دل جان‌روشنی سایس و بنده‌ی امیر مؤمنی

سایسی کردی در آخور آن غلام / لیک سلطان سلاطین بنده نام
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۳۵-۱۱۳۶)

و امیر، که بینش جسمانی راهبر او بود، از حقیقت خبر نداشت:

آن امیر از حال بنده بی‌خبر / که نبودش جز بلیسانه نظر
آب و گل می‌دید و در وی گنج نه / پنج و شش می‌دید و اصل پنج نه
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۳۷-۱۱۳۸)

مولانا در این بُرّه، با گشودن بابی درباره رنجوری هلال، به قصه اصلی باز می‌گردد. در این میان، امیر از بیماری هلال «بی‌خبر» می‌ماند. خبر رنجوری هلال به پیامبر الهام می‌شود و او درصدد برمی‌آید که از استاد روحانی امیر عیادت کند، اما امیر، که گرفتار امور دنیوی و دینداری ظاهری است، می‌پندارد که پیامبر به دیدار او آمده است. پیامبر امیر را عتاب می‌کند و دلیل آمدن خود را می‌گوید:

گفتش از بهر عتاب آن محترم / من برای دیدن تو نامدم
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۶۴)

این مورد در قصه فرصت خجسته‌ای است برای مولانا تا اظهار نظر پیشین خود را تکرار کند که هرچند امیر مسلمان است اما از کسانی که در معنویت از او والاترند بی‌خبر است. حتی کسی همچون هلال که به شغل پست ستوربانی امیر مشغول است و با فضولات اسبان سروکار دارد چه‌بسا به لحاظ مقام معنوی از خود امیر به خدا نزدیک‌تر باشد.

مولانا در این پاره با معنای کلمه هلال ور می‌رود. هلال صوفی مظهر عقل شریف است که هلال (ماه نو) وار ظهور می‌کند و، به خلاف عقل حیوانی امیر، در راه کمال برای وصول به عقل کل است که، در استعاره هیئت ماه یا بدر، محمد مظهر آن است (این استعاره دوگانه در پاره بعدی نیز می‌آید):

پس بگفتش کان هلال عرش کو / همچو مهتاب از تواضع فرش کو
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۶۷)

در پاره بعدی دیدار پیامبر از آخورگاه امیر برای جویا شدن از حال هلال شرح داده می‌شود. هلال بوی پیامبر را می‌شنود و سینه‌خیز، از میان فضولات اصطبل، به تهنیت پیامبر می‌شتابد. مولانا نماد شیر را برای توصیف هلال به کار می‌برد و به حس بویائی

شیر در احساس حضور نزدیکان توجه دارد و، از این راه، بر قدرت صوفی در تمیز یار روحانی از دیگران تأکید می‌کند. مولانا، با اشاره مجدد به قصه یعقوب و یوسف، کیفیت دووجهی پیامبر/ عارف (محمد/ هلال) را بیان می‌کند. در اینجا، اشاره ضمنی مولانا به پیراهن یوسف و رابطه آن با حس بویائی را نباید از نظر دور داشت. این دو شخصیت نبوی نیابت نمادین پیامبر و هلال را پیدا کرده‌اند. توجه مخاطب باز به عنوان قصه جلب می‌شود آنجا که هلال با یوسف قیاس شده است.

اکنون توجه به پدیده معجزه متمرکز می‌گردد^{۴۱}. امیر دیدار معجز آسای پیامبر را خواستار می‌شود تا از جایگاه روحانی خود مطمئن گردد. اما هلال، که ایمان دارد، چنین معجزاتی را طلب نمی‌کند که مختص مقیمان عالم نمودند و عقل دون راهبر آنان است و از این عقل می‌خواهند که مقهور قدرت روحانی معجزات نبوی گردد:

موجب ایمان نباشد معجزات	بوی جنسیت کند جذب صفات
معجزات از بهر قهر دشمن است	بوی جنسیت پی دل‌بردن است
قهر گردد دشمن اما دوست نی	دوست کی گردد بسته‌گردنی

(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۷۶-۱۱۷۸)

در این پاره، شاهد حل مسئله مرتبه نازل روحانی امیر به وساطت معجزه نبوی هستیم که به یاری آن، حجاب بافته عقل حیوانی برداشته می‌شود. امیر مسلمان است و مشکلاتش باید در قصه حل شود، هرگاه بتواند برای دیگر صوفیان نمونه‌ای اخلاقی باشد. مولانا چون این وظیفه را به انجام رساند، مخاطب چنین خواهد انگاشت که در طرح کلی داستان نوعی تحلیل روی داده و اکنون توجه مولانا بر چیزی مربوط به آن متمرکز می‌گردد.

از آنجا که قصه، آن‌چنان که از عنوانش برمی‌آید، درباره هلال است نه درباره امیر، لذا مسئله اصلی‌تر که جایگاه بینابینی عقل شریف- عقلی که هلال مظهر آن است- باشد همچنان به جا می‌ماند. مولانا، با روایت داستان امیر، توانسته است برای مسائل مربوط به نفس حیوانی راه حلی به دست دهد. اکنون وقت آن است که از پس مرتبه والاتر عقلانی که در انگاره خود تعریف کرده یعنی از پس عقل صوفی (عقل شریف) برآید.

(۴۱) ابن عربی در پاره‌ای از مواقع النجوم نیز بر این مضمون تأکید کرده است. ←

مولانا این مسئله را با تمثیلی درباره عیسی مسیح حل می‌کند. امیر به دخالت معجزه‌ای نبوی نیاز یافت تا به مرتبه معنوی نازل خویش پی برد. اما اگر هلال در معنویت از امیر پیش‌تر است چرا، برای حصول اطمینان، به چنین راهبردی نیاز دارد؟ جواب را می‌توان در شرایط معنوی آن دو سراغ گرفت. عقل والاتر هلال حکم می‌کند که اطمینان او به مدد اشاره‌ای غیرمستقیم به تمثیلی درباره مراتب روحانی حاصل گردد. مولانا این کار را با نقل حکایتی انجام می‌دهد که تصویرگر مناقب روحانی عیسی مسیح و محمد و قدرت آنها در آوردن معجزات است. او میان این دو پیامبر با اظهار این معنی تمایز ایجاد می‌کند که عیسی تنها می‌توانست بر روی آب راه برود حال آنکه محمد برای ملاقات حضرت حق به معراج رفت. مقام معنوی محمد از این عالم - حتی از عالم مسیح - فراتر و خود او برخوردار از عقل کل و کامل است و به آب، که ماده‌ای است ناسوتی و نمودگاری، نیاز ندارد:

گوید احمدگر یقینش افزون بُدی خود هوایش مرکب و مأمون بُدی
همچو من که بر هوا را کب شدم در شبِ معراج مستصحب شدم
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۸۷-۱۱۸۸)

در اینجا مولانا باز هلال را به صورت کسی وصف می‌کند که هنوز مشغول مرتبه روحانی والایی است که به تازگی به آن پی برده و، در گفت و شنود خود با پیامبر، مدام از این می‌پرسد که چگونه و چرا شخصی حقیر (خود او) توانسته باشد پیشوایی روحانی و مروج تصوف گردد. مولانا جواب سؤالات هلال را از زبان پیامبر بیان می‌کند که مقام هلال را همسنگ مقام عیسی مسیح می‌داند:

تا ز چونی غسل ناری تو تمام تو بر این مصحف منه کف ای غلام
تو مرا گویی که از بهر ثواب غسل ناکرده مرو در حوض آب
از بروی حوض غیر خاک نیست هرکه او در حوض ناید پاک نیست
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۹۷-۱۱۹۸)

هلال، برای آن‌که لایق لطف و عنایت الهی گردد، باید خویش را از اشتغال به چونی و چرائی این عالم برهاند. این پرسش‌ها متعلق به عالم نمودها و جلوه‌هاست و بود تنها بر کسانی آشکار می‌گردد که علایق دنیوی را پشت سر گذاشته باشند. مولانا که، با استفاده از استعاره و نقیض و تکرار، بیان داستان هلال را، با مقرر داشتن

عمل روحانی خاصی برای او، به پایان رسانده، در آخرین پاره این بخش از روایت مثنوی، حسام‌الدین چلبی را مخاطب می‌سازد و احوال امیر و هلال را خلاصه و تکرار می‌کند تا دستور العملی در اختیار مریدان خود قرار دهد:

هر دو چون در بُعد و پرده مانده‌اند یا سیه‌رو یا فسرده مانده‌اند

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۹)

مولانا، با بیان داستان مجاهدات ناقص و معیوب هلال و امیر در سلوک، امیدوار است که صوفیان دیگر را در همان شرایط روحانی دشوار از سقوط محفوظ دارد. با این حال، او هلال را از عتاب معاف می‌دارد؛ چون، برخلاف امیر که واپس می‌رود، در طی طریق پیش می‌رود.

آن هلال از نقص در باطن بری‌ست آن به ظاهر نقص تدریج‌آوری‌ست

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۹)

حالی‌ا، مولانا به ذکر خصوصیات شیخ آرمانی و مرید او می‌پردازد و مریدان خود را مستفید خطاب می‌کند (بسنجید با بیت ۱۲۱۴). در نظر او، همچنان که عقل صوفی (عقل شریف) به تدریج رشد می‌کند تا به مرتبه عقل کل برسد که مستقیماً در قلمرو پیامبر قرار دارد، صوفی آرمانی نیز به تدریج در درک حقیقت الهی راه کمال می‌پوید. با اشاره‌ای به نیاز صوفی به عنایت الهی برای حصول کمال عقلانی که بازتاب حدیث مندرج در عنوان است، مسیر دُوری قصه کامل می‌شود. در نظر مولانا، این سلوک تدریجی است؛ چون، در صور دیگر عالم نموده‌ها نیز، ما شاهد ثمردهی تدریجی خصوصیات ذاتی اشیاء مادی مانند نباتات، حیوانات و اجرام سماوی هستیم.

نتیجه

در این تحلیل قصه هلال در مثنوی، می‌بینیم که مولانا هر سه طریقه توصیفی، جدلی و پیامبرانه و جوه ارتباط کلامی را که فرای طرح‌ریزی کرده به کار برده است و، از آن میان، مهم‌ترین طریقه در روایت مثنوی طریقه پیامبرانه است، با بهره‌گیری از تکرار و استعاره و نقیض.

عنوان داستان نوعی تمهید است که طرحی اجمالی از ذی‌العنوان به دست می‌دهد، در حالی که عناوین فرعی هم تمهید (پیش‌آگاهی) اند هم پس‌آگاهی و به روایت،

به طریقه دَوْری، نظم و نسق می‌بخشند. وقفه‌های داستان در مواردی است که مولانا نیاز به تأکید بر موضع خود را حس می‌کند و، چنان‌که دیدیم، از آوردن تمثیل، حدیث، آیات قرآنی و جز آن، تا آنجا که به نیل به مقصود جدلی او کمک کنند، ابایی ندارد. در نظر او، تکرار ابزاری ضروری است. در هر پاره‌ای، هروقت مولانا احساس کند که مواد تمثیلی کافی برای اقناع مخاطب به کار برده است، روایت اصلی از سر گرفته می‌شود. روایت اصلی یا از حیث مضمون به پاره‌های فرعی مربوط است یا از تمثیل استفاده می‌کند تا به پیشروی روایت کمک کند.

اگر بین طریقه‌های سه‌گانه طرح فرای و مراتب سه‌گانه عقلانی که مولانا تمیز داده تناظری قایل شویم، شرح و بیان مثنوی چه‌بسا آسان‌تر گردد. در چنین طرحی، طریقه توصیفی با عقل حیوانی (نفس)، طریقه جدلی با عقل شریف، و طریقه پیامبرانه، که والاترین و عمیق‌ترین طریقه است، با عقل کل همسنگ خواهد بود. به نظر می‌رسد که این طرح ارتباط کلامی خصیصه ذاتی مثنوی باشد. هرگاه نظام فکری متافیزیکی مخاطب فنون طریقه جدلی را با بینش خود نسبت به حقیقت و واقعیت تلفیق کند، ارتباط کلامی به طریقه جدلی این توانایی را حفظ می‌کند که اعتلا یابد و به طریقه پیامبرانه بدل شود. به قول ابوعلی سینا، نفس نبوی ذاتاً توانائی کسب معرفت واقعی را دارد، حال آن‌که نفس غیرنبوی تنها به تصادف به کسب آن تواناست^{۴۲}. در روایت مثنوی نیز به همین طریقه عمل شده است، به این معنی که خواننده علاقه‌مند به پیام قصه را فرا می‌خواند که از طریقه‌های توصیفی و جدلی فراتر رود تا به طریقه نبوی درک حقایق برسد. بی‌دلیل نیست که خود مولانا نیز در توصیف مثنوی از استعاره نردبان استفاده می‌کند:

بعدازین باریک خواهد شد سَخُن کم کن آتش هیزمش افزون مکن

(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۸۲)

