

نشریه ادب و زبان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۲۸ (پیاپی ۲۵) زمستان ۸۹

پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل*

(علمی - پژوهشی)

دکتر نجف جوکار

دانشیار بخش ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

سید ناصر جابری

دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

در این مقاله ضمن در نظر داشتن سبک قصه پردازی مولانا نخست ویژگیهای آن کلی همراه با برخی نظریات مثنوی شناسان و بعضی عناوین اطلاق شده بر آن به اختصار بررسی شده است. نظریات و عناوین مطرح شده غالباً به پیچیدگی و بعضاً به بی نظمی مطالب مثنوی اشاره می کند در حالی که تأمل در روابط ابیات نشان می دهد پیوند بیتها، تمثیلهای و قصه ها از آنچه گفته اند، بیشتر است. ضمن اینکه امروزه محققان در این شیوه غالباً محاسن را جستجو می کنند و سبک مولانا را سبکی متفاوت و برهنه گریزی و ساختار شکنی مبتنی می دانند. بر این اساس در ادامه به نقش تداعی معانی و تمثیل به عنوان دو عامل مؤثر در شناخت پیوند ابیات پرداخته شده است. بررسی تداعی و تمثیل نشان می دهد، این دو مقوله ضمن ایجاد ابهام، سیالیت، گسست و گسسته نمایی در عین حال می تواند عناصری در جهت پیوند و انسجام متن نیز به شمار آید. برای تبیین این موضوع مثالهایی انتخاب شده است که گسستگی و پراکندگی ظاهری در آنها مشهودتر است. ضمن بررسی دلایل پراکنده نمایی این موارد، نهایتاً شیوه های پیوند حاکم بر آنها نمایانده شده است. کلید واژه ها: تداعی معانی در مثنوی، تمثیل در مثنوی، پیوند ابیات در مثنوی، قصه در مثنوی مولانا.

مقدمه

برای سر بر آوردن اثری گرانقدر چون مثنوی از دریای پرگوهر درون مولانا همه چیز از جمله انگیزه آفرینش فراهم بوده است؛ اما طرح و تبویب از پیش تعیین شده ای نداشته و این هر چند خود نوعی هنجار شکنی ساختاری ایجاد کرده است، خوانندگان را اعم از محقق و غیر محقق با مشکل درک مقاصد سراینده روبه رو کرده است و لاجرم اظهار نظرهایی از این دست ایراد کرده اند: «در مثنوی رشته های انگیزه های گوناگون در هم پیچیده چنان کلاف در همی پدید می آورند که برای پیدا کردن سر رشته به شکیبایی بسیار نیاز است» (عرفان مولوی، ص ۳).

دشوار یابی مقاصد مولانا علاوه بر کثیر الوجوهی اندیشه ها دلایل دیگری نیز دارد؛ از جمله سبک داستان در داستان، رمز گرایی، هنجار شکنی، گوناگونی داستانها، پیش روی مطالب بر مبنای تداعی که به همه آنها می توان تناقض زبانی، تناقض طولی افکار در برخی قصه ها و ناهماهنگی بعضی از حکایات با مقاصد فکری مطرح شده در آنها را افزود. همه این عوامل به علاوه انتقالها و گسسته های دائم، مثنوی را اثری پریشان گونه و فاقد نظم و تبویب می نمایاند. پریشانواری قصه های مثنوی به دلیل انتقالهای مداوم و پیوسته ای است که از ابتدا تا انتهای کتاب اتفاق می افتد و بواقع بنیاد اثر بر آن مبتنی است. طرحی بر بدیهه و نیندیشیده که در قرآن مجید هم سابقه دارد و تالی دیگر آن دیوان حافظ است. با وجود این به حکم اینکه آثار بزرگ آفریننده سبک هستند، امروزه پژوهشگران در سبک پریشان مثنوی صرفاً عیوب را جستجو نمی کنند، بلکه روش مولانا را با آنچه هنجار شکنی، آشنایی زدایی و نقض عادت نامیده می شود، مقایسه می کنند. در این روش تداعی و تمثیل جایگاه ویژه ای دارد. تداعی مسیر اندیشه ها و قصه ها را تعیین، و تمثیل آنها را محسوس و قابل لمس می کند به گونه ای که می توان این دو عامل را مهمترین عناصر قدرت شعری مولانا در مثنوی به شمار آورد.

۲. پیشینه تحقیق

در شرحها و تفاسیر مثنوی غالباً مقوله تداعی و پیوند مطالب مورد توجه نبوده است. در این گونه آثار، هر چند معنای ابیات و عبارات ذکر می شود، کاوشی در ذهن سیال مولانا صورت نمی گیرد و فراز و فرود و گریز و بازگشتهایی که در قصه ها اتفاق می افتد، تبیین

نمی شود. با وجود این، لزوم درک اندیشه های مولانا و سبک قصه های مثنوی، باعث پدید آمدن آثاری شده است که بر اساس همین ویژگی و در جهت برقراری انسجام مطالب و رفع پریشانی و به عبارتی پریشان نمایی مثنوی بوده است؛ از آن جمله: « لب لباب مثنوی » از ملا حسین واعظ کاشفی، « مرآت المثنوی » از تلمذ حسین « مینا گر عشق » از کریم زمانی. در این آثار، سعی شده است قصه ها، مضامین، حکمتها و مواعظ به گونه ای تبویب شود که خواننده، بتواند هر موضوعی را در فصلی و هر قصه ای را به طور مرتب و بدون گسست پیگیری کند.

در سالهای اخیر به سبک قصه پردازای مولانا توجه خاصی شده است. علی محمد سجادیان در کتاب « مثنوی از نگاهی دیگر » در فصلی با نام « گسست ها و پیوستها »، چنانکه از نامش پیداست، سیر قصه های هر دفتر را از ابتدا تا انتها بیان کرده است؛ هر چند به دلیل اختصار مطالب، دنبال کردن این سیر به دشواری امکانپذیر است و ایجاز به ابهام متن منجر شده است. جستجوی محاسن در سبک به ظاهر بی انسجام مثنوی از کتاب « در سایه آفتاب » شروع می شود و از آن پس مقالات خوبی مبتنی بر این نگرش، درباره تداعی و سبک قصه های مثنوی نوشته شده است؛ از آن جمله: « تداعی، قصه و روایت مولانا » و « مثنوی و اسلوب قصه در قصه » نوشته حمید رضا توکلی که در آنها نویسنده بر اساس نظر فرمالیستها، گسستها و انتقالهای مثنوی را طرحی مبتنی بر نقض ترتیب رسمی رویدادها می داند و گریز و بازگشتهای دائمی در قصه ها را سبکی حلقوی و متفاوت با کلیشه های پیش از خود معرفی می کند. « تأثیر تداعی معانی بر ساختار داستانهای دفتر اول مثنوی » از سعید حسام پور و « ارتباط معنوی در مثنوی » از فاطمه معین الدینی و بالاخره « زمانمندی روایت در مثنوی » از محمد رضا صرفی، دیگر مقالات قابل ذکر و مرتبط با موضوع این مقاله به شمار می آید.

در این مقاله نیز ضمن بررسی سبک و سیاق متفاوت مثنوی، پیوند و انسجام مطالب در محور طولی ابیات بررسی می شود. طبیعتاً این بررسی به بخشهایی محدود و خاص منحصر است؛ بخشهایی که پراکندگی ظاهری و سیالیت ذهنی در آنها محسوستر، و به دو نوع قابل تقسیم است: ارتباط قصه ها و قطعه ها از یک سو و ارتباط ابیات انتقالی از سویی دیگر؛ تقسیمی که به کل متن مثنوی قابل تسری است. مقصود از قصه ها و قطعه ها معلوم

است و غرض از «ابیات انتقالی» ابیاتی است که مولانا از قصه‌ها به معانی و نتایج گریز می‌زند و مفاهیمی غالباً شور انگیز را با توجه به متن قصه یا بر مبنای ذهنیت خود به رشته نظم می‌کشد. نشان دادن ابهام و در عین حال پیوند این قطعه‌ها هدفی است که این مقاله امید دارد به آن دست یابد.

۳. نظری اجمالی به سبک بیان و شیوه قصه پردازی مولانا

در آثاری چون کلیله و دمنه، سندبادنامه و مثنوی، قصه‌ها و تمثیلات ازدرون یکدیگر می‌شکند و معمولاً به آن سبک داستان در داستان می‌گویند به این صورت که در هر باب یک قصه اصلی مطرح است و چندین حکایت و تمثیل ریز و درشت دیگر در درون آن آورده می‌شود که هر یک به نوعی به منظور آشکاری بیشتر قصه یا اندیشه اصلی و در ارتباط با آن طرح شده است. اصطلاح «اسلمی» نیز بر این نوع آثار اطلاق شده است و این به دلیل پیچ و تاب خطوط قصه‌ها، گسسته‌نمایی آنها و در عین حال امکان دنبال کردن پیوند مطالب است که البته مصداق بهترش، همانا مثنوی است به این دلیل که سراینده آن هر لحظه، مطلب را به سویی می‌کشاند و بر تو در تویی قصه‌ها می‌افزاید.

این شیوه بیان، بیش از اینکه به ساختار کلیله و دمنه شبیه باشد، همانند و متأثر از سبک قرآن است. با توری کلی مثنوی، پی می‌بریم که مولانا به داستانهای قرآنی بویژه داستان پیامبران علاقه خاصی دارد و در موارد متعددی به آنها پرداخته و اتفاقاً به شیوه قرآن قصه‌ها را بلاانقطاع نیاورده است و انتقالهای متعددی در بین آنها دیده می‌شود، اما علاوه بر این تأثیر پذیرهای آشکار، همانندیهای نامحسوسی در ساختار و شیوه بیان وجود دارد؛ به عنوان مثال در قرآن، همگان و از جمله پیامبر حضور دارند و سخن می‌گویند در حالی که گوینده اصلی و واقعی خداست. در مثنوی نیز یک نفر، که خود را گویای خاموش می‌نامد در قالب شخصیت‌های گوناگون وارد می‌شود و از زبان آنها سخن می‌گوید. تغییر متکلم از غایب به خطاب و بر عکس، که التفات گفته می‌شود، یک سبک مهم قرآنی است که هنجارشکنی زیبا و رمزگونه‌ای به شمار می‌آید و بر شکفت انگیزی متن افزوده است و در مثنوی نمود خاصی دارد. دکتر پور نامداریان درباره این فضای مشترک می‌گوید: «خواننده در جریان خواندن مثنوی مدام با معانی و مطالب و اشیایی مواجه

می شود که خلاف انتظار و غیر قابل پیش بینی است و این فضایی است که هم بر قرآن کریم و هم بر بسیاری از غزل‌های حافظ و مولوی حاکم است» (در سایه آفتاب، ص ۶۴).
 مولانا خود سبک قصه هایش را بر «جرّ جرّار کلام» مبتنی می داند که امروزه به آن جریان سیال ذهن نیز می گویند؛ اصطلاحی که دکتر زرین کوب بارها آن را به کار برده است: «توالی مطالب آن [مثنوی] تابع جریان سیال ذهن گوینده و اقتضای مجلسی است که مثنوی به جهت مستمعان معدود آن املا و تقریر می شود» (سر نی، ۴۷). ایشان در اثری دیگر اصطلاح «بلاغت منبری» را درباره این سبک به کار برده است؛ «شیوه ای که واعظان در مجالس وعظ خود به کار می برده اند و مثنوی نمونه تمام عیاری است از این شیوه منتها به شعر» (پله پله تا ملاقات خدا، ص ۳۷۵). اصطلاح جریان سیال ذهن را این گونه تعریف کرده اند: «شیوه ای است در روایت که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت که آمیزه ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه آگاه، خاطرات، احساسات و تداعیهای تصادفی به همان صورت بیان می شود» (فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۸۱).

یکی از ویژگیهای جریان سیال ذهن، تک گویی درونی است که در مثنوی نیز مصداق‌هایی دارد؛ انتقال‌های دائمی، سخن گفتن با خود و با شخصیت‌های قصه یکی از جلوه های تک گویی درونی است. مولانا گاه در مورد چگونگی قصه با خود سخن می گوید؛ مثلاً به خود می گوید قصه را کوتاه کن (مثنوی، ج ۶، ص ۵۳۰) یا در قصه فقیر گنج طلب به فقیر می گوید، فعلاً منتظر باش چون ما غرق شده ایم، برو خواسته ات را از خدا بخواه (همان، ص ۳۸۷). نمونه جالب‌تر درباره کاربرد یکی از تمثیلهای زبان قوم سبا است. این قوم، پیامبران را فریبکار می دانند و معتقدند خداوند هیچ گاه رسولی را به سوی مردم نفرستاده است و با استناد به تمثیلی از کلیله می گویند: هر که این ادعا را داشته باشد مثالش، مثال آن خرگوش است که خود را رسول ماه معرفی می کرد تا فیلان را بفریبد. این در حالی است که قوم سبا اساساً نمی توانند به کلیله و تمثیلهایش استناد کنند و مولانا خود این تمثیل را بر زبان آنها نهاده است و در ادامه نیز خطاب به ایشان می گوید:

کی رسد تان این مثلها ساختن سوی آن در گاه پاک انداختن

(همان، ج ۳، ص ۱۵۷)

مولانا در درون این سبک پریشان به فضا سازی و مقدمه چینی نیز توجه دارد. فضاسازی و زمینه سازی هر قصه ای را معمولاً می توان در پایان قصه قبل جستجو کرد؛ به عنوان مثال در یکی از حکایات دفتر اول، ابوجهل پیامبر را زشت نقشی از بنی هاشم می خواند و پیامبر او را راستگو، خطاب می کند. ابوبکر نیز با دیدن پیامبر او را آفتابی می خواند که از شرق و غرب عالم فراتر است؛ پیامبر او را نیز راستگو می نامد؛ مضمونی که مقصود و منظورش در ابیات پایانی قطعه قبل از آن، این گونه آمده است:

بر سر امرود بن بینی چنان زان فرود آ تا نماند آن گمان
چون تو برگردی و سرگشته شوی خانه را گردنده بینی و آن توی
(همان، ج ۱، ص ۱۴۶)

در این مورد، فضا سازی در قالب تمثیل صورت گرفته است، اما در مواردی نیز مستقیماً به موضوع حکایت بعد اشاره می شود؛ مثلاً در دفتر دوم قبل از حکایت بلعم باعور، که موضوعش رسوایی زاهدی مغرور است، ابیاتی می آید که به امتحان و محک الهی اشاره می کند:

سنگهای امتحان را نیز پیش امتحانها هست در احوال خویش
(همان، ج ۳، ص ۴۳)

گاه نیز با سرودن بیتی از این قبیل هدف قصه بعد را روشن می کند:
بشنو این قصه پی تهدید را تا بدانی آفت تقلید را
(همان، ج ۲، ص ۲۷۵)

مثنوی یک مجموعه و یک کل است که به سوی هدفی معین حرکت می کند و پیوند واقعی مطالبش، اندیشه های اساسی مولاناست که به گونه هایی مختلف در قالب منشور قصص رنگارنگ خود نمایی می کند و نهایتاً «در آنچه دیگران آشفستگی ابواب مثنوی دیده اند شیوه ای وجود دارد که خواننده بر اثر آن به کشف موضوع می رسد» (مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب، ۱۳۸۵، ص ۴۹۴). اینکه اندیشه چه نقشی در پیوند مطالب مثنوی دارد به بررسی وسیعتری نیاز دارد، اما تأملی هر چند مختصر درباره دو ویژگی تداعی و تمثیل هدفی است که این مقاله به دنبال پرداختن به آن است.

۴. تداعی و پیوند ابیات مثنوی

اصطلاح تداعی معانی در ادبیات و نیز در روانشناسی کاربرد دارد. واژه تداعی در لغت به معنی یکدیگر را فرا خواندن است و در روانشناسی تعاریفی از این قبیل دارد: « همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا حس داده یا خاطره ها به گونه ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود » (فرهنگ اندیشه نو، ۱۳۶۹، ص ۲۵۷).

تداعی خاطره ها و اندیشه های گوناگون بر اساس اصول خاصی صورت می گیرد « یا بر حسب اصل مجاورت است یا از راه شباهت یک چیز به چیز دیگر و در حالت سوم از روی حالت تضاد است؛ مثل اینکه سیاهی، سفیدی و یا دوستی دشمنی را به یاد آورد » (دایره المعارف روانشناسی، ذیل تداعی). تداعی غالباً ناآگاهانه صورت می گیرد به گونه ای که « میان اموری که یکدیگر را به خاطر می آورند شاید هیچ گونه رابطه منطقی و معقول موجود نباشد و اگر هم باشد ذهن بی توجه به آن رابطه از بعضی به بعض دیگر عوض می شود » (لغت نامه دهخدا، ذیل تداعی).

در ادبیات، تداعی مینا و اساس شعر است؛ به عنوان مثال حافظ با دیدن هلال ماه و صفحه آسمان به یاد داس و مزرعه می افتد و کشته اعمال در نظرش مجسم می شود، همانکه مراعات النظیر گفته می شود و مبنایش تشابه و تجانس کلماتی است که یکدیگر را یاد آور می شوند:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

(دیوان حافظ، ص ۳۱۷)

بعضی از شاعران تداعی را در سطح وسیعتری به کار برده اند. نظامی و خاقانی از این دسته هستند. نظامی هر واژه ای را که به کار می برد سعی می کند جنبه های مختلف مربوط به آن را هم به کار برد. گویی از این طریق استادی و تسلط خود را بر دایره لغات و ترکیبات نشان می دهد؛ به عنوان مثال در ستایش پیامبر به حادثه شکستن دندان ایشان در یکی از جنگها اشاره، و همین زمینه ای فراهم می کند تا ترکیباتی چون دندان بها، دندان دیت، از بن دندان، دندان گنان (به معنی اطاعت کردن)، دندان گذاشتن (به معنی ترک کردن)، به دندان نداشتن (به معنی حرص نداشتن)، دندان نثار و دنداندار را هم به کار برد.

هر گه‌ری کز دهن سنگ خاست با لبش از جمله دندان بهاست
 فتح به دندان دیتش جان گنان از بن دندان شده دندان کنان
 از بن دندان سر دندان گرفت داد به شکرانه کم آن گرفت
 خنجر او ساخته دندان نثار خوش نبود خنجر دندانه دار
 ز آرزوی داشته دندان گذاشت کز دو جهان هیچ به دندان نداشت
 (مخزن الاسرار، ۱۳۷۸، ص ۲۱)

خاقانی نیز به تناسب واژه‌ها و تداعی مضامین اهمیتی خاص می‌دهد؛ به عنوان مثال در قالب ابیاتی که در ادامه می‌آید، نخست اصطلاحات شطرنج را به شکلی ابهام وار به کار می‌گیرد؛ سپس به تناسب واژه‌های پلنگ و ماه و پیسه بودن این دو، واژه عروس خاوری هم تداعی می‌شود. لکه دار شدن عروس خاوری (خورشید) یادآور حاملگی عروس بخت و تولد کودکان دو قلوی پیروزی می‌شود:

شاه بر اسب پیلتن، رخ فکند پلنگ را شیر فلک چه سگ بود، تاش پیاده نشمری
 گر نه سگش بود فلک، چون نمط پلنگ و مه پر نقط بهق شود روی عروس خاوری
 از رحم عروس بخت، این حرم جلال را نوخلفان فتح بین وارث ملک پروری
 در بر تیغ حصر می زاده جنابه چون عنب برده جناب از آسمان کرده همه دو پیکری
 (دیوان خاقانی، ۱۳۷۵، ص ۵۹۱ و ۵۹۲)

در مثنوی بازی با کلمات جایگاه چندانی ندارد؛ یعنی مولانا، چون نظامی و خاقانی صرفاً جنبه‌های مختلف یک واژه را به قصد قدرت نمایی شاعرانه به کار نمی‌برد، بلکه واژگان به او کمک می‌کنند تا اندیشه‌ها و قصه‌هایی را که در ذهن می‌پروراند با یاد آورد و مسیر قصه‌ها و ذهنیهایش را تعیین کنند؛ به عنوان مثال در همان ابیات آغازین دفتر اول یعنی در داستان کنیزک و پادشاه به طور اتفاقی کلمه آفتاب را به کار می‌برد و طی چند بیت از آفتاب عالم ماده به سوی خورشید آسمان معنا کشیده می‌شود:

آفتاب آمد دلیل آفتاب گر دلیلت باید از وی رو متاب
 چون حدیث روی شمس الدین رسید شمس چارم آسمان سردر کشید
 (مثنوی، ج ۱، ص ۹ و ۱۰)

واژه آفتاب هر جا و به هر دلیل که مطرح شود، می تواند یادآور وجود شمس یا خورشید حقیقت باشد. در دفتر سوم در حکایت مردی که از موسی دانستن زبان حیوانات را طلب می کند، خروس در گفتگو باسگ خود را پاسبان آفتاب، مؤذن و راستگو می نامد و واژه آفتاب، یادآور آفتاب وجود اولیا می شود:

ماخروسان چون مؤذن راستگوی هم رقیب آفتاب و وقت جوی
پاسبان آفتابند اولیا در بشر واقف ز اسرار خدا
(همان، ج ۳، ص ۱۹)

مطالعه تداعی در مثنوی به ما نشان می دهد که واژه ها و قصه ها تداعی کننده و تعیین کننده مطالب بعد از خود است؛ یعنی گاهی کلمه یا کلماتی زمینه یک قصه جدید را فراهم می کند و در مواردی هم قصه یا موضوعی یادآور قصه یا موضوعی دیگر می شود. بنابراین از این دید می توان تداعی را در مثنوی به موضوعی و واژگانی تقسیم کرد.

۱.۴. تداعی موضوعی

در مورد اینکه یک قصه می تواند قصه های مشابه را تداعی کند، می توان به حکایت «رنجور شدن استاد به وهم» اشاره کرد که در ضمن آن داستان فرعون نیز مطرح می شود؛ چرا که او هم به وهم از تعظیم خلق بیمار شده است. لذا گمان غلط که موضوع قصه اصلی است، حکایتی با موضوع مشابه را تداعی می کند. در حکایتی از دفتر دوم امیری خفته ای را که مار در دهانش رفته است بشدت می رنجاند؛ بدین سبب که می خواهد آن خفته، مار را بیرون اندازد، این دوستی که در قالب خشم خودنمایی کرده، متضاد آن یعنی دوستی خرس را تداعی می کند که محبتش به مرگ دوست منجر می شود

تداعی قصه هایی با درونمایه و موضوع مشترک روشی است که در مثنوی مصداقهای بسیار دارد؛ به عنوان مثال به برخی از این قصه ها، که موضوعی مشترک دارد و بر اثر شباهت تداعی شده است، اشاره می شود: «وکیل صدر جهان» و «مسجد مهمان کش» هر دو با موضوع شجاعت در برابر مرگ (دفتر دوم)، «دوستی چغر با موش»، «هم سفری مسلمان، ترسا و جهود»، «همراهی سلطان محمود با گروه دزدان» و تمثیل «گاو، اشتر و قوچ» با موضوع دوستی و تجانس (دفتر ششم) و «فریب روستایی شهری را» و «دعوت باز بطن را» با درونمایه فریب و بدین شکل مولانا قصه ها و تمثیلهای مشابهی را که به ذهنش متبادر می شود در

امتداد یکدیگر قرار می دهد و این عمل را تا جایی که مطلب بخوبی تقریر شود یا سیر تداعی واژگانی موضوع را تغییر دهد، ادامه می دهد. پیگیری تداعی واژگانی به دلیل نیاز به تأمل بیشتر و امکان پیگیری عمیقتر، بمراتب جالبتر از تداعی موضوعی است؛ به همین دلیل تمرکز مقاله بر این مقوله قدری بیشتر خواهد بود.

۴.۲. تداعی واژگانی

گاهی که مطلب، نام یا واژه ای را فراموش کرده ایم، پس از چندی، مطلب فراموش شده، چون شیئی از اعماق دریای ناخودآگاه، آهسته آهسته به سوی لایه های زیرین آگاهی حرکت می کند. تداعی قصه های مثنوی نیز به همین شکل صورت می گیرد. در این شیوه خاص، گاه قصه هایی که از پی هم می آیند درونمایه ای کاملاً متفاوت دارند؛ اما قصه های بسیاری نیز به همین شیوه تداعی می شود و دارای درونمایه ای مشترک است. در ادامه از این دونوع شاهد مثالهایی آورده می شود.

یکی از قصه های نسبتاً طولانی و پر شاخ و برگ دفتر دوم، قصه آن صحابی است که بر اثر یک دعای نابجا در همین جهان به جای آخرت، عذاب اخروی را تحمل می کند. پس از این، حکایت ابلیس و معاویه می آید. موضوع این قصه این است که شیطان حتی اگر کسی را به نیکی هدایت کند، هدفش خیر نیست و می خواهد او را از عمل صالح برتری باز دارد. این دو حکایت از لحاظ مضمون کلی با هم ارتباطی ندارند، اما با دنبال کردن رشته تداعی می توان چگونگی فراهم آمدن زمینه سرودن حکایت ابلیس را یافت. در ابیات پایانی قصه صحابی، تحمل صفع شاهان را که نماد اولیا هستند از شهد خسان برتر می شمرد و بینوایان را کسانی می داند که از اوستا می گریزند:

هر کجا بینی برهنه و بی نوا دان که او بگریخته است از اوستا

(همان ج ۲، ص ۳۹۰)

واژه اوستا باعث تداعی واژه های «پیشه» و «کسب» می شود؛ چرا که هر پیشه ای به اوستا نیاز دارد، اما پیشه مادی ارزشی ندارد و می بایست به دنبال پیشه اخروی بود، لذا مفهوم زمینی طبق روال همیشگی مثنوی آسمانی می شود. پس از ابیاتی چند کلمات «دکان» و «سود» نیز تداعی می شود؛ دکان مادیات فانی و بی ارزش است، اما نفس انسان را به سوی آن تحریک می کند. نفس بد فرمای، که به کسب بی ارزش فرا می خواند،

یادآور ابلیس می شود که معاویه را به کسب شریفی دعوت می کند، اما در نهان حيله و مکرری را می پروراند. بنابراین می توان سیر واژگانی را که باعث تداعی حکایت ابلیس و معاویه شده است، این گونه ترسیم کرد:

صفع و ضجر شاهان ← اوستا (چرا که لازمه استادی تنبیه بوده است.) ← پیشه
 ← دکان ← کسب ← سود ← کسب شیطانی و نفسانی ← حکایت ابلیس و معاویه
 بررسی رشته تداعی در دو حکایت صحابی و معاویه آشکار می سازد که قصه معاویه و ابلیس تنها به دلیل تداعی واژگانی سروده شده است و از لحاظ موضوع با حکایت قبل از خود تفاوت دارد و مضمونش ادامه منطقی قصه قبل از خود نیست.

در موارد بسیاری نیز قصه های تداعی شده با هم ارتباط موضوعی دارد و تعدادشان از حکایات بدون ارتباط یا کم ارتباط بیشتر است؛ به عنوان مثال یک واژه کلیدی اغلب قصه ها و مطالب هزار بیت پایانی دفتر اول را به هم ربط می دهد و آن کلمه « دل » است. واژه دل در مثنوی و به طور کلی در عرفان از جایگاه والایی برخوردار است و به گفته نجم رازی « خلاصه نفس انسان دل است و دل آینه است و هر دو جهان غلاف آن آینه و ظهور جملگی صفات جمال و جلال حضرت الوهیت به واسطه آن آینه » (مرصاد العباد، ص ۴۰).

به طور کلی حکایات و مطالب مرتبط با دل و آینه فهرستوار از این قرار است: حکایت قرار دادن پادشاهان صوفیان را در مقابل خود، داستان دوستی که برای یوسف آینه می آورد، حکایت مرتد شدن کاتب وحی، قصه لقمان و تدبیر او در رسوا کردن خواجه تاشان، حکایت سؤال پیامبر از زید در باب چگونه صبح کردن او، حکایت جدال رومیان و چینیان.

هر چند در نگاه نخست ممکن است این حکایات متفاوت و بعضاً دور از هم به نظر برسد، رشته پیوند همه آنها همان واژه کلیدی « دل » است که با صفت آینگی در ارتباط مستقیم است. نکته قابل توجه درباره این واژه و تداعیهای مرتبط با آن (در پایان دفتر اول) این است که جرعه آن در قالب کلمه « عکس » حدود صد و پنجاه بیت قبل از اولین مطلب مرتبط با آینه زده شده است. لذا این مورد واقعاً مصداق گوهرهایی است که از لایه های زیرین ذهن مولانا به مرور به سوی سطح حرکت کرده است.

در قصه گرگ و روباهی که در رکاب شیر به شکار رفتند، ابیاتی می آید که در ارتباط با ادامه دفتر اول، بسیار کلیدی است. وقتی گرگ و روباه در شکارها طمع می کنند، شیر که نماد ولی است از سرایر آنها آگاه می شود:

عکس طمع هر دوشان بر شیر زد شیر دانست آن طمع ها را سند
(همان، ص ۱۸۶)

واژه کلیدی «عکس» با دو واژه «دل» و «آینه» در ارتباط است. دل و آینه هر دو می تواند منعکس کننده باشد؛ چنانکه در همین حکایت دیده می شود. انعکاس اسرار در آینه دل، که در اینجا به صورت اشاره ای گذرا مطرح می شود در داستان نوح نیز آورده می شود؛ یعنی حدود صد بیت بعد:

آنکه او بی نقش ساده سینه شد نقشهای غیب را آینه شد
(همان، ص ۱۹۴)

پس از این، حکایت پادشاهانی می آید که صوفیان را در مقابل خود می نشانند تا آینه جانیشان باشند و این بدان سبب نیز هست که مؤمن آینه، مؤمن است. لفظ آینه داستان مهمان یوسف را تداعی می کند که آینه ای برای او می آورد. به نظر می رسد این قصه صرفاً بر اثر تداعی مطرح شده است؛ زیرا سایر آینه های مورد بحث منعکس کننده اسرار نهند، اما این آینه به منظور نمایاندن حسن یوسف، که مادی و ظاهری است به او هدیه داده می شود. واژه پرتو معادل عکس و انعکاس است. قبل از حکایت مرتد شدن کاتب وحی، واژه پرتو در آخرین ابیات مطرح، و زمینه حکایت بعد فراهم می شود:

تا که پنداری که صحت یافته است پرتو مرهم بر آنجا تافته است
هین زمرهم سر مکش ای پشت ریش و آن ز پرتو دان مدان از اصل خویش
(همان، ص ۱۹۹)

پرتو وحی باعث می شود که کاتب چنین پندارد که بر او نیز وحی می شود. این تصور غلط، سبب ارتدادش می شود. انعکاس در این حکایت، منفی است و پرتو اصلی به شمار نمی آید؛ چنانکه مولانا خود در ابیات پایانی قطعه قبل گفته بود این پرتو، پرتو مرهمی است که ولی بر زخم نهاده است و نباید پنداشت که زخم بهبود یافته است. مثال

زخم، مرهم و صحت برای این است که نشان دهد آنچه کاتب وحی دریافت می کرده در اثر همنشینی با پیامبر بوده، و گرنه او را چنان رتبتی نبوده است که مهبط وحی شود. حکایت کاتب مرتد، قصه های مربوط به قیاس را تداعی می کند؛ چرا که کاتب خود را با پیامبر مقایسه کرده بود، لذا حرکت در تالار آینه، قدری متوقف می شود، اما در پایان قطعه ای که مضمونش پنهان کردن مستی است، شاهد بازگشت به مضمون آیینگی هستیم و آن داستان جدال رومیان و چینیان است که در ابیات پایانی قطعه قبل از آن این گونه مقدمه چینی کرده است:

همچو آهن ز آهنی بی رنگ شو در ریاضت آینه بی رنگ شو
(همان، ص ۲۱۳)

مضمون این دو بیت، زدودن زنگ آینه است و در حکایت جدال رومیان و چینیان پیروزی با رومیان است که صیقل می زنند و رنگها را می زدایند. عکس نقوش چینی بر آینه صیقلی رومیان می افتد و به شکل زیباتری آشکار می شود.

هر چه آنجا دید اینجا به نمود دیده را از دیده خانه می ربود
(همان، ص ۲۱۴)

بنا براین در اینجا نیز «آینه» و «عکس»، مضمون اساسی حکایت است که در مطلب بعد جای خود را به آینه صاف و زدوده دل زید می دهد و به همین دلیل او می تواند اسرار نهانی قیامت را در همین جهان مشاهده کند. پیامبر این توانایی زید را ناشی از «عکس حق» می داند. پرتو اسرار الهی در آینه سیمای جان زید منعکس می شود و حقایق نهان را می بیند:

گفت هین در کش که اسبت گرم شد عکس حق لایستحی زد شرم شد
آینه تو جست بیرون از غلاف آینه و میزان کجا گوید خلاف
(همان، ص ۲۱۴)

در ضمن حکایت زید قصه لقمان و تدبیر او در رسوا کردن خواجه تاشان می آید که یادآور «یوم تبلی السرائر» است که در اثر دید برزخی زید تداعی شده است. خواجه لقمان به غلامان آب گرم می خوراند و آنها را به دویدن وا می دارد. آنها به قی کردن می افتند و معلوم می شود که میوه ها را چنانکه ادعا کرده بودند لقمان نخورده بود و بدین

شکل دروغشان افشا می شود. این قصه کوتاه صرفاً به خاطر قصه زید، رازدانی او و آگاهی از قیامت تداعی شده است.

بنا بر این، چنانکه در این بخش دیدیم، گاه واژه یا واژگانی، قصه هایی متعدد با موضوعات نزدیک به هم راتداعی می کند که با پیگیری و دقت درباره آنها پیوند مطالب مثنوی و معانی نهفته آن نیز آشکارتر می شود.

۵. تمثیل و ارتباط طولی ابیات

زبان در آغاز، تنها امکان بیان امور محسوس و مادی را داشته است؛ یعنی انسان فقط برای آنچه با چشم می دیده، واژه سازی می کرده است، اما با گذشت زمان انسان توانست هم در درون خود سیر کند، هم امکان یا هستی دیگر عوالم وجود را که به طور کلی «غیب» گفته می شود درک کند؛ لذا واژه ها از زمین به آسمان و از برون به درون رفته، مفاهیم مجرد یافته است. با این حال، هنوز هم بسیاری از واژه های مجرد، پهلو به پهلو معانی محسوس اولیه خود حرکت می کند؛ به عنوان مثال «بلند پروازی» به معنای داشتن آمال و آرزوهای دور و دراز است. بنابراین یک کلمه با معنای مجرد است، اما اجزای سازنده این واژه یعنی «بلند» و «پرواز» به امور محسوس راجع است.

در عرفان، روند مجرد شدن معانی واژه ها بسیار بیشتر و عمیقتر است. در واقع عرفا در عوالمی سیر می کنند که کاملاً مجرد و روحانی، و برایشان بسیار دشوار است که با واژه های زبانی که اغلب محسوس و مادی است آنها را بیان کنند. به همین دلیل «از زبان استفاده می کنند، اما می گویند کلماتی که به کار برده اند از عهده آنچه می خواهند بگویند بر نمی آید و بدین سان همه کلمات ذاتاً ناتوان از ابلاغ پیام ایشان است» (عرفان و فلسفه، ص ۲۸۹).

با این حال هیچ امکانی جز همین زبان در اختیار نیست؛ لذا بزرگانی چون مولوی با سیری آفاقی و انفسی، واژه ها را از زمین به آسمان می برند و از آسمان به زمین می کشند و معانی بلند عرفانی را در قوالبی از جمله تمثیل، محسوس و تا حدودی قابل فهم می کنند. تمثیل یا تشبیه هرگز نمی تواند حقیقت مورد نظر عارف را به طور کامل بیان کند، اما تا حدودی آن را قابل فهم می کند. مولوی خود در این باره می گوید: «نامعقول به مثال معقول گردد و مثال به مثل نماند؛ همچنانک عارف گشاد و خوش و بسط را نام بهار کرده

است و قبض را خزان می گوید. چه ماند خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت، الا این مثال است که بی این، عقل آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن» (فیه ما فیه، ص ۱۶۷).

با وجود اینکه مثال به مثل نمی ماند و مولانا خود به این مسئله اقرار کرده، بهترین شیوه ممکن برای بیان مفاهیم مجرد عرفانی بوده است، لذا مثنوی کتابی است سراسر تمثیل تا آنجا که حتی بسیاری از قصه های طولانی نیز تمثیلی برای مطالب قبل از خود به شمار می آید. تمثیل طبق نظر محققان، می تواند یکی از الگوهای انسجام متن به شمار آید. « در داستانهای اپیزودیک، استفاده از تمثیل برای ایجاد رابطه معنایی بین عناصر متن بسیار رایج است. هر تمثیلی نکته ای فشرده در قسمت قبل از خود را کاملاً باز می کند و به آن جنبه ای ملموس می بخشد» (مولانا و نظریه های ادبی، ص ۶۷). مولانا در مواردی بسیار تمثیلهای را به گونه ای به کار می برد که چون حکایت یا مطلبی مستقل به نظر می رسند و ارتباطشان با مطلب قبل مبهم است؛ به عنوان مثال در همان صفحات آغازین دفتر اول در پایان قطعه ای که عنوانش «متابعت کردن نصارا، وزیر را» است این ایات را می آورد:

ای بسا اصحاب کهف اندر جهان غار با او یار با او در سرود
پهلوی تو پیش تو هست این زمان مهر بر چشم است و برگوشت چه سود
(مثنوی، ج ۱، ص ۲۶)

سپس قصه «دیدن خلیفه لیلی را» با ایجازی زیبا آورده می شود:

گفت لیلی را خلیفه کین تویی کز تو شد مجنون پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت خامش چون تو مجنون نیستی
(همان، ص ۲۶)

در نگاه اول ارتباط این تمثیل با مطلب قبل مبهم است؛ اما چون تأمل کنیم مطلب را بسیار دقیق می یابیم؛ زیرا لازمه زیبا دیدن لیلی، داشتن چشمی چون چشم مجنون است در حالی که خلیفه از این لحاظ نایبناست و مهر بر چشم دارد، بنابر این زیبایی یار را نمی بیند. دیدن یار غار، لازمه اش فنا شدن در عشق اوست.

تمثیلهای مثنوی غالباً معادل همان قصه ها است؛ یعنی هر قصه ای ممکن است تمثیلی برای حکایت قبل باشد. در موارد بسیاری نیز شاهد تمثیلهای کوتاهی هستیم که در

درون ابیات انتقالی می آیند؛ بدین سبب برای شناخت ارتباط طولی ابیات مثنوی لازم است تمثیلهای از این دو جهت بررسی شود: قصه های تمثیلی و تمثیلهای درون ابیات انتقالی. ارتباط طولی ابیات مثنوی در جاهایی که مولانا قصد دارد دغدغه های ذهنی خود را تشریح کند، پراکنده تر می نماید، اما با شور و حال بیشتری همراه است؛ قطعاتی که سراینده از بدنه قصه ها خارج می شود و نتیجه گیریها، برداشتها، شور و حالها و دانه های معنی را در ظرف لغات می ریزد. چنین ابیاتی را می توان «ابیات انتقالی» نامید که در آنها تغییراتی در سبک، شیوه بیان و معانی ابیات ایجاد می شود.

در میان ابیات به ظاهر پراکنده انتقالی، رشته های پیوند برقرار است و از طریق پیگیری تداعیها و تمثیلهای می توان روابط طولی را بخوبی دریافت کرد. در چنین ابیاتی گاه تمثیلهای متعددی برای تبیین یک مطلب مطرح می شود. از میان مثالهای متعددی که برای این مقوله هست به یک مثال بسنده می شود:

یکی از بخشهای داستان نخجیران قطعه ای است با عنوان «هم در بیان مکر خرگوش»؛ خرگوش نماد زیرکی است و زیرکی ناشی از عقل است؛ لذا ذهن مولانا به سوی بیان مطالبی درباره عقل حرکت می کند و چون عقل پیدایی پنهان است، تمثیلهایی گوناگون از امور پیدا - پنهان می آورد از قبیل موج و دریا، سوار و اسب، خم پر از آب و لب خشک، شیر و بیشه، رنگ و نور، سخن و بحر اندیشه، مرگ و رجعت دائم، نوشدن دائمی دنیا و نو نو رسیدن عمر. ارتباط میان برخی از این تمثیلهای مبهم، و این به چند دلیل است: نخست اینکه هر تمثیل با وجود اشتراک مقصود، تصویر متفاوتی را نشان می دهد؛ یعنی هر تمثیل همان موضوع واحد را از جنبه وزاویه ای دیگر نشان می دهد. دلیل دیگر این است که تمثیلهای در یک سطح نیست؛ مثلاً تمثیل شیر و بیشه بسیار محسوس و ساده است، اما تمثیل نوشدن دائمی دنیا به یک مبحث فلسفی راجع است و درک آن به تأمل نیاز دارد ضمن اینکه درک پیوند تمثیل ساده با تمثیل دشوار نیز آسان نیست. شیوه در پی هم آمدن تمثیلهای نیز گاه باعث ابهام در پیوندشان می شود؛ به عنوان مثال در همین بخش مولانا می گوید هر چیزی به ضدش شناخته می شود، اما خداوندی که ضدی ندارد، لاجرم ابصار ما درکش نمی کند و سپس بلافاصله تمثیلهایی برای نشان دادن موجودیت خداوند ذکر می کند:

این سخن و آواز از اندیشه خاست تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف بحر آن دانی که باشد هم شریف
(همان، ص ۷۰)

در ادامه تمثیل «سوار و اسب» را می آورد که نشان می دهد انسان در عین حال که سوار بر اسب روح است آن را گم کرده است. مثال قرار دادن اسب برای روح، قدری غریب است؛ چون معمولاً حیوانات به جسم تشبیه می شوند تا بی ارزشی جسم و بدن مادی نمایانده شود؛ مثلاً مولانا در جایی دیگر روح را به «تنگ گل» و جسم را به اشتر تشبیه کرده است که مناسبتر می نماید و شبیه است به این بیت سعدی:

همی میردت عیسی از لاغری تو در بند آنی که خر پروری
(بوستان، ص ۱۴۶)

یعنی روح سوار بر جسم و راهنمای جسم است، اما در تمثیل «اسب و سوار»، روح معمول فرض شده است. با وجود این غرض مولانا حاصل شده؛ زیرا او قصد داشته است امکان گم کردن یک امر کاملاً آشکار را بیان کند و این محقق شده است.

تمثیل خم لب خشک نیز همین مطلب را بیان می کند؛ آب در خم نهان است و لب خشک آن از پر آبی خبر نمی دهد هم چنانکه از ظاهر بیشه نمی توان پی برد که شیری در آن هست یا نه. جان رنگی ندارد و لذا با چشم سر دیده نمی شود، اما وجود آن قابل انکار نیست. خداوند ضدی ندارد و چون انسان هر چیزی را با ضدش می شناسد، ادراک خداوند برایش دشوار می شود «لا تدركه الابصار و هو یدرك الابصار» (الانعام، آیه ۱۰۳)، اما صورت می تواند راهنمایی برای شناخت امور ناپیدا باشد و بهترین مثال آن، تمثیل سخن و بحر اندیشه است، سخن صورت و ظاهر است و منشأ آن دریای اندیشه است که در درون انسان قرار دارد و ناپیدا است. اگر بحر اندیشه را معادل معنی فرض کنیم سخن معادل صورت است و سایر تمثیلهای را هم به این صورت می توان قرینه سازی کرد:

معنا	اندیشه	دریا	سوار	خم	بیشه
صورت	سخن	موج	اسب	آب	شیر

این تمثیلهای یک وجه مشترک دارد و آن پنهان ماندن نقش، وجود یا حرکت معنا در کنار صورت است. حال این سؤال مطرح می شود که این نقش پنهان در ابیات زیر، که در امتداد همان ابیات است، چگونه قابل پیگیری است:

هر نفس نو می شود دنیا و ما بی خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی نونو می رسد مستمری می نماید در جسد
(مثنوی، ج ۱، ص ۷۱)

در تمثیل سخن و اندیشه، سخن که صورت است دائم در حال پدید آمدن و از بین رفتن است؛ چرا که « صورت از بی صورت و مقید از مطلق پدید می آید و باز بدان باز می گردد » (شرح مثنوی شریف، ۱۳۸۲، ص ۴۳۹).

در این ابیات نو شدن دنیا امری است که از دیده نماند و برای انسان نامحسوس است و تمثیل دیگری است از مرگ و رجعت دائم و نو شدن صورتی پس از مرگ صورتی دیگر. لذا مولانا نظریه نو شدن لحظه ای هستی را پذیرفته و سپس آن را در کنار سایر تمثیلهای آورده است تا با استواری هر چه بیشتر، وجود پنهانیهای مؤثر را تبیین کند.

چنانکه ملاحظه شد در این قطعه با وجود پراکندگی ظاهری، یک رشته معنایی تمام مطالب را به هم ربط می دهد؛ رشته ای که گاه کاملاً محسوس و گاهی مبهم می شود. پراکنده نمایی تنها در ابیات مستقل دیده نمی شود، بلکه در قصه های تمثیلی نیز قابل بررسی است. یکی از موارد قابل توجه مجموعه چند حکایت کوتاه از دفتر سوم است که پس از حکایت مشهور « اختلاف کردن در چگونگی شکل پیل » می آید.

در نخستین حکایت، شخصی بر مبنای دو حدیث « الرضا بالكفر كفر » و « من لم یرض بقضایی فلیطلب رباً سوای » یک سؤال متناقض از مولانا می پرسد؛ چرا که جمع بین این دو حدیث دشوار است. مولانا البته در نمی ماند و با طرح مسئله قضا و مقضی به پرسش او پاسخ می دهد: قضا حکم خداست، اما مقضی جاری شدن حکم به دست بنده است؛ انسان نمی تواند اعمال خبیثانه انجام دهد و آن را به قضا منسوب کند پس رضا دادن به کفر مقضی است نه قضا.

پس از این، قصه مرد دومویی پیش می آید که قصد دارد زن جوان بگیرد و از آرایشگر می خواهد که موهای سفیدش را از سیاه جدا کند. آرایشگر ریش او را تماماً

می تراشد و در مقابلش قرار می دهد و می گوید: تو خود این کار را بکن، من کار مهمی
برایم پیش آمده است. سپس غرض از این تمثیل را چنین بیان می کند.

این سؤال و آن جواب است آن گزین که سر اینها ندارد درد دین

(همان، ص ۷۸)

یعنی او را حوصله و انگیزه پرداختن به چنین مباحثی نیست و البته همین بی انگیزگی
باعث شده است تمثیل آرایشگری را بیاورد که عملش نامعقول است. اگر آرایشگر نمی
تواند موهای سفید را از سیاه جدا کند، روش بهتر اقرار به ناتوانی است، نه تراشیدن همه
موها و پاک کردن صورت مسئله. جدا کردن قضا و مقضی البته دشوار، و جالب این است
که مولانا با وجود پاسخ به سؤال با طرح این تمثیل بی علاقگی و حتی خشم خود را نسبت
به مسائل فلسفی و کلامی آشکار می کند.

آنچه پراکنده نمایی نامیده شده است با طرح حکایت عدم تمایل صحابه به حفظ
قرآن، خودنمایی می کند؛ زیرا مولانا اشاره ای نکرده است و در نگاه نخست چنین به نظر
می رسد که این حکایت مطلبی جدید است و پیوندی با حکایت قبل ندارد، اما این حکایت
نیز تمثیلی است برای نشان دادن اهمیت معنا. اصحاب چون به مغز و معنای قرآن به دلیل
حضور پیامبر دسترسی داشتند، حفظ الفاظ که وسیله ای بیش نیست برایشان چندان اهمیتی
نداشته است با این حال واضح است که درک هدف مشترک دو تمثیل دور از هم، یعنی
« مرد دومی » و « به الفاظ نپرداختن صحابی » نیازمند تأمل و دقت است.

حکایت آن عاشق که در حضور معشوق، مشغول خواندن نامه های عاشقانه دوران
فراق شده بود نیز تمثیل دیگری است برای نشان دادن بی ارزشی الفاظ. در مورد مقصود
این حکایت، مفسران برداشتهای مختلفی کرده اند؛ به عنوان مثال آقای کریم زمانی
می نویسد: « مولانا در این حکایت، حال آن سالک خاصی را وصف می کند که هر گاه
حقیقت را بی حجاب و نقاب شهود کند، آن را بر نمی تابد؛ چه او عادت کرده است که
حقیقت را از ورای حجابها بنگرد و بدان عشق ورزد » (شرح مثنوی، ۱۳۸۴، زمانی، ج ۳،
ص ۳۵۶). در تفسیر شهیدی نیز آمده است « تمثیلی است برای نشان دادن عشقی که منشأ
آن حالتی است زودگذر آنکه بر حالت عشق ورزد، با دگرگونی آن، در عشق بازی سرد
می شود » (شرح مثنوی شریف، ج ۵، ۱۳۸۲، ص ۲۲۰ و ۲۱۹)

در تفسیر نخست به ناتوانی سالک خام در تحمل حقیقت توجه شده است و آقای شهیدی دگرگونی عشق بر حالت را هدف قصه دانسته، و این هر دو مقصدی است که البته از حکایت عاشق نامه خوان برداشت می شود، اما مولانا این قصه را در ادامه مطالب قبل و به عنوان یک تمثیل برای تبیین بی ارزشی لفظ آورده است؛ چرا که قاعدتاً باید وصال از لفظ و نامه با ارزشتر باشد. لذا حکایت عاشق نامه خوان از این لحاظ که بی ارزشی لفظ را می رساند، مطلبی است در امتداد قصه صحابی، حکایت مرد دو مو و بحث قضا و مقضی. اما از یک لحاظ نیز با مطالب قبل از خود تناسب ندارد و بلکه متناقض می نماید و آن اینکه قبل از این گفته بود آنان که به وصال رسیده اند به لفظ نمی پردازند، اما در اینجا شاهد عاشقی هستیم که به وصال رسیده است و در عین حال متوجه الفاظ و نامه های دوران هجران است. این تناقض به تفاوت معنی وصال بر می گردد. در قصه عاشق نامه خوان وصال به معنای پایان عشق مجازی است، اما در مطالب قبل وصال معادل عالم معنا و حقیقت است. با این حال، خطوط پیوند این تمثیلهای از این قرار است.

بحث اختلاف نظر در شکل پیل به خاطر نداشتن چشم دریایی ← اختلاف مولانا با سائل به خاطر توجه سائل به الفاظ ← تمثیل مرد دو مو برای تبیین حال غریق عالم معنا و بی توجهی او به الفاظ اختلاف بر انگیز ← تمثیل صحابی و توجه آنها به معنی در عین دسترسی به الفاظ ارزشمند آن ← تمثیل عاشق نامه خوان و توجهش به الفاظ در عین دسترسی به وصال.

بنابراین چنانکه می بینیم تمثیلهای مثنوی در عین سیالیت و پراکنده نمایی، رشته هایی محسوس و گاه نامحسوس، آنها را به هم گره می زند. اگر چه گاهی درک پیوند تمثیلهای مستلزم تأمل بیشتری است.

نتیجه

خوانندگان مثنوی اعم از محقق و غیر محقق نوعی پراکندگی در شیوه بیان مولوی احساس می کنند. اطلاق اصطلاحاتی از قبیل جریان سیال ذهن، بلاغت منبری و یا سبک داستان به این شیوه تشخیص می بخشد و در عین حال به سبک پاشان و نظم پریشانش نیز اشاره می کند.

شیوه مولانا در پردازش قصه‌ها بر تداعی مبتنی است؛ گویی او ذهن خود را به حرکت آزادانه قصه‌ها و تمثیلهای می‌سپارد تا اندیشه‌ها و درونمایه‌ها در فضایی آزاد تبیین شود. این همان سبک متفاوتی است که محققان با استناد به نظریات نقدهای جدید، آن را با ساخت شکنی و هنجارگریزی منطبق می‌کنند.

مقایسه تداعی در مثنوی با اشعار دیگران به ما نشان می‌دهد که تداعیهای مثنوی از گونه‌ای دیگر است. مولانا صرفاً جنبه‌های مختلف یک واژه را نشان نمی‌دهد و قصد ندارد نظامی وار به هنرنمایی واژگانی بپردازد. بلکه در مواردی بسیار، آگاهانه و ناآگاهانه به کمک تداعی واژگانی مسیر قصه‌هایش را تعیین می‌کند. مطالعه تداعی علاوه بر اینکه پیوند قصه‌ها و قطعه‌ها را آشکار می‌کند به ما نشان می‌دهد که یک قصه یا یک مطلب چگونه از ناخودآگاه سراینده به سوی مراتب آگاهی و هشیاری حرکت می‌کند.

هنرمندانه‌ترین عنصر ادبی مثنوی تمثیل است و به صورت قصه‌های تمثیلی و تمثیلهای کوتاه خودنمایی می‌کند. مولانا بسیاری از قصه‌ها را در حکم تمثیلی برای قصه‌ها یا قطعات قبل به کار می‌برد، اما تمثیلهای کوتاه نیز در قالب ابیات انتقالی، فراوان مشاهده می‌شود؛ تمثیلهایی که غالباً از جنبه‌های مختلف به یک موضوع واحد می‌پردازد و البته تنوعشان می‌تواند به ابهام پیوندی در محور طولی قصه‌ها و ابیات انتقالی منجر شود. مسلماً نشان دادن پیوند تمام ابیات مثنوی در قالب یک مقاله نمی‌گنجد و نیازمند مطالعات ساختاری و فکری نیز هست، اما به کمک مطالعه تداعی و تمثیل می‌توان ضمن پیگیری خطوط اسلیمی قصه‌ها و اندیشه‌ها، دلایل طرح یا گریز زدن به قصه یا مطلبی جدید و چگونگی ایجاد فضای لازم به منظور پرداختن به آن را بررسی کرد.

فهرست منابع

- ۱- استیس، و.ت. (۱۳۸۴). **عرفان و فلسفه**. ترجمه بهاء الدین. چ ششم. تهران: سروش.
- ۲- اعوانی، غلامرضا. (۱۳۸۶). **مولانا و نظریه های ادبی**، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- ۳- پاشایی، ع. (۱۳۶۹). **فرهنگ اندیشه نو**. تهران: مازیار.
- ۴- پور نامداریان، تقی. (۱۳۸۰). **در سایه آفتاب**. چ دوم. تهران: نشر سخن.
- ۵- حافظ، شمس الدین. (۱۳۷۸). **تصحیح محمد قزوینی**. چ هشتم. تهران: پیام محراب.
- ۶- خاقانی، افضل الدین بدیل. (۱۳۷۵). **دیوان اشعار**. تصحیح میرجلال الدین کزازی. تهران: مرکز.
- ۷- داد، سیما. (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چ سوم. تهران: مروارید.
- ۸- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳۷). **لغت نامه**. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه.
- ۹- رازی، نجم الدین. (۱۳۷۳). **مرصاد العباد**. محمد امین ریاحی. چ دهم. تهران: علمی.
- ۱۰- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). **سر نی**. چ دهم. تهران: علمی.
- ۱۱- _____ (۱۳۸۳). **پله پله تا ملاقات خدا**. چ بیست و ششم. تهران: علمی.
- ۱۲- سعدی، مصلح الدین. (۱۳۷۵). **بوستان**. غلام حسین یوسفی. چ پنجم. تهران: خوارزمی.
- ۱۳- شکیبا پور، عنایت الله. (۱۳۶۹). **دایرة المعارف روانشناسی**. تهران: فروغی.
- ۱۴- عبد الحکیم، خلیفه. (۱۳۷۵). **عرفان مولوی**. ترجمه احمد محمدی، احمد میر علایی. تهران: علمی فرهنگی.
- ۱۵- لوئیس، فرانکلین. (۱۳۸۵). **مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب**. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: نامک.
- ۱۶- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۳) **مثنوی معنوی**. چ چهارم. تهران: امیر کبیر.
- ۱۷- _____ (۱۳۵۸). **فیه ما فیه**. بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیر کبیر.
- ۱۸- _____ (۱۳۵۸). **شرح بدیع الزمان فروزانفر**. تهران: زوار، جزء دوم.
- ۱۹- _____ (۱۳۸۰). **شرح سید جعفر شهیدی**. تهران: علمی فرهنگی.
- ۲۰- _____ (۱۳۸۴). **شرح کریم زمانی**. تهران: اطلاعات.

۲۱- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۸). **لیلی و مجنون**. تصحیح دستگردی. تهران: بهزاد.