مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۱۲۷ ـ ۱۶۰

جایگاه روایت‌شناختی و بلاغی نیایش در مثنوی

حمیدرضا توکّلی*

چکیده

اگر نیایش‌های مثنوی را از چشم‌اندازی روایت‌شناختی و بلاغی بنگریم، با جلوه‌های هنری مناجات‌ها آشنا می‌شویم و نیز جوانبی از جهان‌شناسی مولانا دربارهٔ پیوند و گفت‌وگوی آدمی با خداوند. نیایش‌های مثنوی غالباً ناگهانی پدیدار می‌شوند. گاهی سرگردان می‌شویم که نیایش‌ها از زبان راوی بیرون می‌آیند یا از شخصیت داستان؛ حتی گاه در متن قصّه نیایش نیستند. نیایش‌ها بیشتر در لحظه‌هایی ویژه از ماجرا نمایان می‌شوند و جلوه‌ای از شخصی‌ترین تجربه‌های آدم‌ها را می‌نمایند. جنس زبانی که مناجات‌ها در آن جلوه می‌کنند نیز درخور توجّه است. نیایش‌ها از سویی در کشاکش تعلیق داستانی و از سویی در گیرودار متناقض‌نمای تشبیه و تنزیه نوسان دارند؛ حتی در لحظه‌هایی راوی و شخصیت را در موقعیت تردیدآمیز دشواری قرار می‌دهند؛ میانهٔ نیایش کردن یا نکردن. در این نوشتار، با روش توصیفی ـ تحلیلی نیایش‌های مثنوی از چند منظر و شیوه بررسی می‌شود: روایت‌شناسی، داستان‌پردازی، بلاغت، زبان دین و تحلیل رابطهٔ انسان و خدا.

کلیدواژه: *مثنوی مولانا، بافت داستانی، جنس گفتار، نیایش، تشبیه و تنزیه.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان h.hasanzadeh@semnan.ac.ir

تاریخ وصول:۱۳۹۷/۰۹/۰۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵

درآمد

در این نوشتار می‌کوشیم *مثنوی* را به چشم یک کلان‌روایت بنگریم و در نیایش‌هایش درنگ کنیم. در این چشم‌انداز، *مثنوی* را مجموعهٔ درپیوسته‌ای از قصّه‌های توبه‌تو و گریزهای رنگ‌به‌رنگ می‌یابیم. باید بپرسیم نیایش‌ها کجا و چگونه پدیدار می‌شوند؟ چه مایه به نیایش‌های آشنا، شکل و شباهت می‌برند؟ چه اندازه با ذهن و زبان شخصیت‌ها هم‌خوان‌اند؟ با سیر داستان و ساخت قصّه چه نسبتی دارند؟ با گریزها چطور؟ در بیرون شدن راوی از قصّه و بازآمدن به آن، چه نقشی بازی می‌کنند؟ آیا در حاشیه و پیش و پس قصّه‌ها آشکار می‌شوند؟ یا در میان داستان نیز نمایان می‌شوند؟ نقشی اصلی یا فرعی در شکل‌گیری ماجراها دارند؟ پشتوانهٔ جهان‌شناختی خاصی دارند؟ دورنمایی از تجربه‌ای شخصی در آن‌ها جلوه دارد؟ جنس این گفتارها چیست؟ در کدام افق و بافت پدیدار می‌شوند؟ با نیایش‌های متون دیگر، به‌ویژه منظومه‌های عرفانی و تعلیمی چه تفاوتی دارند؛ به‌خصوص از چشم‌انداز داستانی؟

می‌خواهیم از یک جستار روایت‌شناختی صوری، روزنی بگشاییم به جهان معنوی مولانا. نخستین نکته اینکه نیایش‌های پرشمار *مثنوی* به شیوه‌های گونه‌گون و رنگ‌به‌رنگ پدیدار می‌شوند. گاه شخصیت‌ها لب به دعا می‌گشایند و زمانی راوی، داستان را در میانه رها و به خداوند خطاب می‌کند. این خود یکی از ویژه‌ترین گونه‌های گریز در روایت مولاناست؛ امّا در نمونه‌های دیگر، نیایش در میانهٔ گریز نمایان می‌شود و خود گریزی است از گریزی دیگر. در منظومه‌ها و متون منثور داستانی، نیایش در شکل‌ها و لحظه‌های آشنایی آشکار می‌شود. تمایز *مثنوی* در این زمینه جوانب و دقایقی پیچیده‌تر دارد که با اشاره به نمونه‌هایی شاخص، بدان‌ها می‌پردازیم. باید یادآوری کرد شماری از نیایش‌ها بیرون از قصّه‌ها رخ می‌نمایند؛ امّا چه بسا در این نمونه‌ها بتوان پیوندهایی سراغ کرد با قصّه‌هایی که قبل یا بعد آمده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پاره‌های نیایشی *مثنوی* از دیرباز آوازه‌ای داشته و بارها مجموعه یا گلچین مناجات‌های کتاب فراهم آمده است (از جمله: خدایار، ۱۳۷۸،کرمانی، ۱۳۹۵، شهبازی و شعبانی، ۱۳۹۵، سروش، ۱۳۸۶: ۲۳۴-۲۴۸ و زمانی، ۱۳۹۵: ۶۹۱-۷۰۷). در مطالعات مثنوی‌پژوهی در مبحث مربوط به گفت‌وگو و رابطهٔ انسان با خدا و نیز ذهن و زبانی که به خدا می اندیشد و از او و با او سخن می‌گوید، طبیعتاً گاه به نیایش‌های متن توجّه شده؛ با این همه کمتر به جایگاه نیایش در روایت و پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های روایت‌شناختی و دقایق بلاغی آن توجّه صورت گرفته است. البته در کتاب *دعا در مثنوی* نگاشتهٔ ابراهیم خدایار که جدّی‌ترین و جامع‌ترین اثر در این زمینه است، به برخی نکات داستانی اشاره می‌رود (ر.ک: خدایار، ۱۳۷۸: ۲۸۱-۲۸۳).

ناگهانگی نیایش

بسیاری از نیایش‌های مولانا مخصوصاً گونه‌هایی که به‌صورت گریز یا در میانهٔ گریز می‌آیند، بسی ناگهانی پدیدار می‌شوند. در قصهٔ پادشاه جهود، هنگامی که به مکر و پنهان‌کاری وزیر که از تاریک‌ترین و پیچیده‌ترین شخصیت‌های *مثنوی* است، اشاره می‌شود، راوی بی‌اختیار و بی‌مقدّمه به خدا خطاب می‌کند:

در درون سینه مهرش کاشتند　　نایب عیســـیش می‌پنداشتند
او به سر دجّال یک‌چشم لعین　　ای خدا فریاد رس نعم‌المعین
(۳-۳۷۲/۱)[۱]

گویا مصراع نخست بیت دوم ناتمام رها شده است. «در حالی که» از آغاز و «بود» از پایان مصراع افتاده و در مصراع دوم بی‌درنگ به خداوند پناه می‌برد و نیایشی نسبتاً بلند را پی می‌گیرد. پنداری راوی به همراه مخاطبان از موقعیت لغزشی، همسان

۱- کلیه ابیات منقول از مثنوی در این مقاله برگرفته تصحیح نیکلسون است. عدد سمت راست شمارهٔ دفتر و عدد سمت چپ شمارهٔ بیت را نشان می دهد.

ترسایان به خداوند پناه می‌برد؛ این خود از هم‌حسی راوی با داستان نشان دارد و نیز همدلی‌اش با مخاطبان. در برداشتی باریک‌تر شاید اشارتی به این معنی باشد که آرمان راوی آن است که مخاطب، داستان را نقد حالش بداند. راوی، مخاطب را هم‌تراز خود بر فراز قصّه می‌نشاند. مخاطب با نگرانی می‌بیند چگونه شخصیت‌ها پای در بی‌راهه می‌نهند و البته می‌داند، داستانشان هنوز ادامه دارد. در شیوه‌های آشنای قصّه‌پردازی، این گونه نتیجه‌گیری، در آخر قصّه و سرانجام ماجراها جلوه می‌کند؛ مانند آنچه در حکایت واپسین *منطق‌الطیر* می‌بینیم (عطار، ۱۳۸۳: ۴۴۶). این اسلوب بارها در متون تعلیمی و عرفانی به کار می‌رود؛ ازجمله در پنج حکایت پی‌درپی *مصیبت‌نامه* (عطار، ۱۳۸۸: ۴۵۶-۴۵۹)؛ امّا در داستان خلیفه و اعرابی *مثنوی*، در میانهٔ قصّه، جایی که زن اعرابی به شویش پیشنهاد می‌کند تا سبویی از آب بادیه برای خلیفه هدیه برد، در گریزی تک‌بیتی به شیوه‌ای که در پایان حکایت در متون دیگر می‌بینیم به رمزشکنی و نتیجه‌گیری می‌رسیم و باز بی‌درنگ و ناگهان در بیت بعد به نیایشی که ما را در جایگاه شخصیت قرار می‌دهد:

چیست آن کوزه؟ تن محصور ما — اندر آن آب حواس شور ما
ای خـداوند این خم و کوزهٔ مرا — درپـذیر از فضـل الله اشتری
(۹-۲۷۰۸/۱)

طرفه آنکه راوی، مخاطب را در این گریز به پایان داستان گذر می‌دهد؛ هنوز تا اعرابی دجله را ببیند و حقارت تحفه‌اش را دریابد، راه بسیار دارد؛ امّا نیایش‌هایی که در میانهٔ گریزها و سیلان تداعی‌ها می‌آیند، باز رنگی ناگهانی دارند. هنگامی که قصهٔ طنزآمیز «تعریف کردن منادیان قاضی مفلسی را گرد شهر» به پایان می‌آورد، در بیت‌هایی که نتیجه و نکتهٔ حکایت را بازگو می‌کند، بی‌مقدّمه و با غافل‌گیری، یکی از مشهورترین نیایش‌های *مثنوی* را می‌آغازد:

...کارگاه صنع حق چون نیستی‌ست — پـــس برون کارگه بی‌قیمتی‌ست
یاد ده ما را ســخن‌هـــای دقیـــق — که تو را رحم آورد آن ای رفیق

هم دعا از تو اجـــــابت هم ز تو ایمـــــنی از تو مهابت هم ز تو...
(۲/ ۶۹۰-۶۹۲)

این گذار در نظر برخی کاتبان، چندان ناگهانی و نامعمول آمده که عنوانی پیش از بیت دوم افزوده‌اند؛ مثلا «فی المناجات» (وصال، ۱۳۸۵: ۶۱).

نیایش از زبان شخصیت یا راوی؟

شاید گمان رود که نیایش‌های دستهٔ نخست که بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شوند، اسلوبی عادی و متعارف دارند یا دست‌کم از آن حالت ناگهانگی بی‌بهره‌اند؛ امّا در بسیاری از نمونه‌ها به غرابتی پنهان‌کارتر می‌رسیم. در *مثنوی* جابه‌جا راوی، گفتار شخصیت را پی می‌گیرد و گاه به آسانی و سرعت مرزی میانهٔ سخن راوی و شخصیت می‌توان رسم کرد. این شیوه شاید در قلمرو نیایش چشمگیرتر باشد. در قصهٔ آن صیادی که خویشتن در گیاه پیچیده بود، وقتی سرانجام مرغ در دام می‌افتد، مناجاتی جگردوز و درازدامن سر می‌دهد که سربه‌سر مولانا تعبیه در منقارش کرده:

کز تناقض‌های دل پشتم شکست بر سرم جانا بیا می‌مال دست...(۶/۵۶۰)

قصّه با این نیایش به پایان می‌رسد؛ پنداری ناتمام رها می‌شود. طبق منطق قصّه، مرغ، فریب صیادی را خورده که صورتش را چونان درختان و سیرتش را به‌سان زاهدان نموده است. صیاد با نیرنگی ظریف، دانه‌ها را امانت یتیم می‌خواند تا شاید از پیش پاسخی فراهم آورد برای التماس مرغ در دام افتاده، شاید هم با شرارتی زیرکانه آزورزی‌اش را می‌آزماید و وامی‌داردش که نیرنگ بازد. هنگامی که مرغ گرفتار می‌آید، اتفاقاً اشاره‌ای گذرا به دعا می‌رود که دیگر زمانش سپری شده:

آن زمان که حرص جنبید و هوس آن زمان می‌گو که ای فریادرس! (۶/ ۵۳۵)

حتی در تقریر این معنی، قصّه‌ای فرعی می‌آید؛ «حکایت آن پاسبان...» (۶/ ۵۴۲-۵۵۶). مرغ می‌پذیرد: «گفت آن مرغ این سزای او بود / که فسون زاهدان را بشنود» (۶/ ۵۵۷). صیاد زاهدنما یادآوری می‌کند که این سزای خورندهٔ مال یتیمان است (۶/

۵۵۸). بدین سان داستان از هر جهت تمام شده است؛ امّا در لحظهٔ پایانی، «ناگهان»، مرغ نیایش غریبش را می‌آغازد. با در نظر آوردن کلیت قصّه و شیوهٔ روایتش، می‌توان ناگهانگی نیایش را حس کرد. مخاطب چشم ندارد چنین نیایشی بشنود. بیتی که پیش از مناجات آمده، درخور درنگ است:

بعد از آن نوحه‌گری آغاز کرد که فخ و صیاد لرزان شد ز درد (۵۵۹/۶)

گویی راوی در این لحظه پس از پایان بردن قصّه، به یک مرحلهٔ «بعد از آن» می‌رسد. این نیایش با توجّه به آنچه پیش‌تر آمده، شاید بی‌ثمر باشد؛ امّا هرگز بی‌اثر نیست. آیا ممکن است صیاد لرزان‌شده از درد، بلغزد و دست و دام از مرغک بردارد؟ روایت در این باره چیزی نمی‌گوید. اساساً چیزی بر این نیایش پرشور نمی‌افزاید؛ امّا راوی را با مرغ در دام‌افتاده چنان هم‌حس و هم‌آواز می‌یابیم که نکته‌های پیش‌گفتهٔ او به چیزی نمی‌سنجد. پنداری داستان را می‌خواسته برای همین مقام؛ «وقت»ی که پرندهٔ گرفتارآمده در دام آز خویشتن و ناامید از هر نجات و اجابت، دهان به مناجات بگشاید. اگر مرغ، فریفتهٔ صیاد شد، راوی فریفتهٔ این موقعیت بیچارگی و آسیمه‌جانی است؛ وضعیتی که در جهان معرفت و هنر مولانا، پیوند ژرف و ویژه‌ای با نیایش دارد. پنداری این پیوست نیایشی، پیرنگ و چارچوب ماجراها را به بازی گرفته باشد. شگفت آنکه مرغ می‌گوید: «راه‌ها را بست یار» (۶/ ۵۷۶)، «جان من بستان تو ای جان را اصول» (۵۷۲/۶) و «روح‌ها را می‌کند بی خورد و خواب» (۶/ ۵۷۸). او دیگر دام و سرانجام را در افق الهی می‌نگرد، مخصوصا وقتی سابقهٔ لطف ازل را به یاد خداوند می‌اندازد (۵۶۵/۶). بدین سان داستان پس از پایان از رهگذر نیایش به چشم‌اندازی تازه راه می‌گشاید.

نیایش‌هایی که در متن داستان، نیایش نیستند!

نسبت نیایش با ساخت روایی- داستانی در نمونه‌هایی به اوج پیچیدگی و غرابت می‌رسند؛ بیت‌هایی که بیرون از داستان، مناجات به نظر می‌رسند و حتی از نیایش‌های

مشهور مولانا به‌شمار می‌آیند؛ امّا هنگامی که اصل قصّه را سراغ می‌کنیم، در می‌یابیم که به هیچ روی نیایش نیستند! در قصهٔ پادشاه جهود، هنگامی که وزیر از ریاکاران خلوت می‌گزیند، اصرار و التماس ترسایان برای به درآمدنش از پرده و پافشاری وزیر بر خلوت، در گفت‌وگوهای درازآهنگ جان‌داری روایت می‌شود. تمنّای لابه‌آمیز ترسایان، چنان ژرفا می‌گیرد که پنداری نیایش بندگانی باشد که با همهٔ وجود به خداوند روی نهاده‌اند. این بیت‌ها از آخرین درخواست مریدان گزین شده:

... ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی — زاری از ما نی، تو زاری می‌کنی
ما عـــدم‌هاییم و هســـتی‌های ما — تو وجـــود مطلـــقی فانی‌نما
ما نبـــودیم و تقاضـــامان نبود — لطـــف تو ناگفـتهٔ ما می‌شنود

(۶۰۹...۵۹۸/۶)

اگر از افق ذهن و زبان مولانا بنگریم، این بیت‌ها مخصوصاً بیت آخر کاملاً رنگ گفتار نیایشی دارد؛ گفتاری گره‌خورده با ژرف‌ترین دریافت ازپیوند انسان و خدا. در عمیق‌ترین مناجات‌های *مثنوی* دقیقاً به همین افق بی‌کران کرم الهی و سابقهٔ لطف ازل می‌رسیم؛ چنان‌که مرغک اسیر از آن دم می‌زد. شاید تنها چاره آن باشد که بگوییم در دیدهٔ ترسایان، وزیر مرشدی روحانی می‌نماید که یکسر فانی در خداست؛ چندان که می‌توان او را نیایش‌وار خطاب کرد و مرزهای انسان و خدا را به بازی گرفت؛ شیوه‌ای که گفتار مولانا از آن نشان‌ها دارد (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷۰). این گونه سخن گفتن از خدا/انسان، ریشه در بینشی صوفیانه دارد که مولانا بسیار بدان می‌پردازد؛ از جمله در همین قصّه: ...سایهٔ یزدان بود بندهٔ خدا... (۴۲۳/۱).

امّا این موقعیت دوپهلو در این ساخت داستانی بسی پیچیده‌تر است. راوی به تصریح و تلویح، دورویی وزیر را با مخاطب در میان می‌نهد. از این رهگذر، مخاطب در موقعیتی تناقض‌آمیز قرار می‌گیرد. راوی وزیر را «در باطن، صفیر و دام» و «به سِر، دجّال یک‌چشم لعین» (۱/ ۳۶۵ و ۳۷۳) می‌خواند؛ امّا ترسایان چنان پیش می‌روند که خدایش می‌انگارند و گفتارشان رنگ نیایش می‌گیرد. بدین سان بیت‌های یادشده هم

نیایشی ژرف است و هم نشانهٔ روشن فریفتگی. مخاطب می‌پرسد راستی ترسایان خطاب به چه کسی، چنان دعاخوان شده‌اند؟ اگر از این منظر در نیایش بنگریم، پیداست که بیرون آمدن از این گمراهی چه مایه دشوار است! باید یادآوری کرد که مسئلهٔ راهنمایان راستین و دروغین از دغدغه‌های عمدهٔ مولاناست و بارها بدان می‌آویزد؛ البته گاه بر این نکته انگشت می‌نهد که چه بسا اگر مرید با صداقت و اخلاص در پی پیری گمراه افتد، نلغزد و راه بر او گشاده گردد (۱/ ۲۲۸۳-۲۲۸۵). در همین قصّه از این معنی سخن می‌آید (۱/ ۵۴۴-۵۴۵).

بدین سان گفتاری که برداشتی نیایشی را برمی‌تابد، طیفی از برداشت‌های گونه‌گون را پیرامون خود می‌گسترد.

نمونهٔ دیگر گفتار نیایش‌نما در قصهٔ معاویه و ابلیس، یافتنی است. غرابت ماجرا از همان آغاز نمایان می‌شود. ابلیس، معاویه را از خواب بیدار می‌کند تا نماز جماعت را از دست ندهد! معاویه نمی‌تواند بپذیرد مکری در کار ابلیس نباشد. ابلیس چند نوبت از خود دفاع می‌کند و معاویه هر بار انکار. سرانجام ابلیس اعتراف می‌کند می‌دانسته با از دست دادن نماز، او به آه و نیازی می‌رسد که «کو نماز و کو فروغ آن نیاز؟» (۲/ ۲۷۷۰) حتی در این باره حکایتی کوتاه در دل قصّه می‌آورد (۲/ ۲۷۷۱-۲۷۷۹). در حقیقت ابلیس نمی‌خواسته معاویه به تجربهٔ نیایش اصیل برسد. با آنکه چارچوب و جهت‌گیری قصّه، روشن و معین می‌نماید؛ امّا مخصوصاً نخستین دفاعیهٔ ابلیس چندان شورانگیز است که گویی کلیت قصّه را به بازی می‌گیرد. (توکلی، ۱۳۹۴: ۱۹۹-۲۰۳). همین دفاعیه که میراث‌بر سنّت دفاع از ابلیس است، مجموعه‌ای از باریک‌بینی‌ها در تناقضات الهیاتی پیرامون مسئلهٔ شر و ابلیس، همراه با تأمّلاتی زیبایی‌شناختی و ذوقی را در خویش گنجانده است. گفتاری که مولانا در دهان سرور مهجوران می‌نهد، رنگ و اسلوبی نیایش‌وار می‌گیرد؛ طرفه آنکه در این پاره هیچ خطابی دیده نمی‌شود. از خداوند به شیوهٔ غایب سخن می‌رود و از پیوند ابلیس با خداوند، به‌عنوان تجربه‌ای بسیار دور. این هر دو مانع، یعنی غیاب و دوری، آن هم در موردِ نماد ناامیدی، پیدایش

هر نیایشی را ناشدنی می‌سازد؛ امّا ابلیس در این صحنه از این خاطرهٔ دوردست با لحنی سرشار از احساس غربت، سخن سر می‌دهد. انگار آن روزگاران، «هنوز» برای او زنده است؛ ابلیس عاشق، زمان سپری‌شده را به چیزی نمی‌سنجد:

«چند روزی» که ز پیشم رانده است　　چشم من درروی خوبش مانده است
کز چنان رویی چنین قهر ای عجب!　　هر کـــسی مشغـول گشته در سبب
(۲/ ۲۶۳۸-۲۶۳۹)

او در تصویری بسیار نامنتظر سخت امیدوار است و سراپا احساس «نیاز». اگر این معنی را با سرانجام داستان بسنجیم، ناسازی ظریفی به چشم می‌آید. ابلیس که برای نرسیدن معاویه به احساس نیاز تقلا می‌کند، خود سرشار از حسّ حسرت و نیاز به تجربهٔ ازلی است. در صحنهٔ پایانی تصریح و اعتراف می‌کند که حسود است: «من حسودم کز حسد کردم چنین» (۲/ ۲۷۸۵). حسادت نکته‌ای است که او در دفاعیهٔ نخستین بر آن دست می‌نهد (۲/ ۲۶۴۲-۳).

ابلیس به نیکویی می‌داند ژرفای پیوند با خداوند در تجربهٔ احساس نیاز و تشنگی نسبت به اوست؛ پیداست که سخت حسد برد به کسی که با از دست دادن نماز به نیاز دست یابد! آیا می‌توان گفت مولانا چهره‌ای دیگر از ابلیس را می‌نمایاند؟ که در آن، این راندهٔ ناامید (یا امیدوار؟) به آدم حسد می‌برد، به واسطهٔ نیایش و توبه از پسِ گمراهی و راندگی؟ به هر روی، درک عمیق ابلیس از این ناامیدی و در عین حال امید، فاصله و در عین حال نزدیکی، بلا و در عین حال چشیدن لذّات، حسادت و در عین حال عشق، او را به نگاه و گفتاری می‌رساند که از پیوندی غریب نشان دارد و طرز راز و نیاز می‌گیرد؛ با سوز و گدازی که شاید در تراز متمایزترین مناجات‌های جهان جای گیرد:

...نه که ما را دست فضلش کاشته‌ست؟　　از عدم ما را نه او برداشته‌ست؟
...وقت طفـــلی‌ام که بودم شیـــرجو　　گاهـــوارم را که جنبانید؟ او...
گر عـــــتابی کرد دریـــــای کرم　　بســـته کی کردند درهـــــای کرم؟

اصل نقدش داد و لطف و بخشش‌ست قهر بر وی چون غباری از غش‌ست...

(۲/ ۲۶۲۴...۲۶۳۱)

نمونهٔ دیگر گرایش به ساخت نیایشی در ماجرای بندهٔ گنهکار نمایان می‌شود؛ قصّه‌ای غریب و بی‌عنوان که به گونهٔ گریزی در میانهٔ وصف رستاخیز پدیدار می‌شود. بنده‌ای که کاملاً شخصیتی نوعی دارد، نامه‌ای سراسر سیاهی به دستش می‌رسد. باید روانهٔ دوزخ شود؛ امّا:

هر زمانی روی واپس می‌کند رو به درگاه مقدّس می‌کند (۵/۱۸۲۰)

اینجا حتّی لبی به نیایش گشاده نمی‌شود؛ حتّی آهی بر نمی‌آید؛ تنها نگاهی. آنچه در این سکوت سنگین، درخششی خیره‌گر دارد، «امید» است: «خشک اومیدی چه دارد او جز آن؟» (۵/ ۱۸۱۹). این تعلّل، خداوند را بر سر خشم می‌آورد. بنده از پس عتاب‌های آدمی‌سوز حق، دهان می‌گشاید. او با پذیرفتن مجازاتش، از امّا و امیدی یاد می‌کند:

«لیک» بیرون از جهاد و فعل خویش از ورای خیر وشر و کفر و کیش...
بودم اومیدی به محض لطـــف تو از ورای راســـتباشی یا عــتو...
رو سپس کردم بدان محــض کرم سوی فعـــل خویشـــتن می‌ننگرم
سوی آن اومید کردم روی خویش که وجـــودم داده‌ای از پیش پیش
خلعت هستـــی بدادی رایـــگان من همیـــــشه معتمد بودم بر آن

(۵/ ۱۸۳۷...۱۸۴۳)

انگشت نهادن بر سابقهٔ لطف ازل؛ از هوشیاری و نیایش‌شناسی ویژه‌ای نشان دارد. به امیدی می‌رسیم که هرگز به ناامیدی نمی‌رسد؛ زیرا گناهکار، بخشش خداوندی را پروردهٔ عنایت می‌بیند، نه مشروط به قابلیت:

چارهٔ آن دل عطای مبدلی‌ست داد او را قابلیت شرط نیست
...قابلی گر شرط فعل حق بدی هیچ معدومی به هستی نامدی

(۵/ ۱۵۳۷و ۱۵۴۲)

گذشته از مرغک گرفتار، ابلیس امیدوار هم این معنی را به خداوند یادآوری می‌کرد؛ دقوقی نیز در نیایش مشهور شفاعتگرانه اش بدان می‌آویزد (۳/ ۲۲۱۲-۲۲۱۳). چهره واپس کردن گناهکار و این نگاه امیدوار، یادآور دفاعیهٔ ابلیس است: «چشم من در روی خوبش مانده است...» (۲/ ۲۶۳۸). نکتهٔ باریک در کلام گناهکار آنکه: «من همیشه معتمد بودم بر آن» (۵/ ۱۸۴۳). بدین سان حتّی انسانی چنین بی‌نصیب از مناسک ظاهر و عوالم باطن، از تجربه و احساس همیشگی یک امید درونی سخن می‌گوید. انگاراین نکته را به یاد خداوند می‌اندازد! پیداست این امیدی ازلی- ابدی است و چنان با هستی انسانی گره خورده است که چیزی نمی‌تواند دیگرگونش سازد. در اجابت آن نیایش خاموش و این یادآوری زیرکانه، خداوند نقاب عتاب بر می‌دارد. در صحنه‌ای حماسی و شورانگیز، دوزخ را فرو می‌سوزاند و بازار داوری واپسین را به بازی می‌گیرد و اوج اجابت در *مثنوی* را رقم می‌زند.

زمان داستانی نیایش

نیایش در قصّه‌های کهن، بن‌مایه‌ای آشناست. تمایزی که در نیایش‌های *مثنوی* احساس می‌شود، از جمله به ظرافت در پروردن موقعیت زمانی نیایش‌ها باز می‌گردد. در بسیاری از نمونه‌ها در بزنگاه‌های ویژه‌ای به افق نیایش می‌رسیم؛ این بزنگاه‌ها حتی اگر برآمدهٔ رخدادهای بیرونی باشند، در آشفتگی درونی شخصیت‌ها، ریشه می‌دوانند. یک نمونهٔ گویا را می‌توان در آغاز *مثنوی* سراغ کرد. در قصهٔ نخستین، ماجراها از ابتدا با شتاب روایت می‌شود. شاهی که آهنگ شکار کرده، در راه، شکار ماهرویی می‌شود. به آسانی و سرعت کنیزک را می‌خرد؛ امّا گرهی در کار می‌افتد. کنیزک بیمار می‌شود. پزشکان از درمانش درمانده می‌شوند. درست همین جاست که ضرب‌آهنگ روایت، به آهستگی و درنگ می‌گراید و باز دقیقاً در همین نقطه، به نخستین دگرگونی درونی شخصیت – و اولین نمونه در *مثنوی*- می‌رسیم. شخصیت، آن هم پادشاه، احساس استیصال می‌کند و چشم‌انداز نیایش گشوده می‌شود(۱/ ۵۵).

از این رهگذر، نیایش نقشی بنیانی در پیرنگ داستانی می‌یابد و قصّه را در افقی تازه قرار می‌دهد. در آغاز، زنجیرهٔ روابط علی- معلولی رخدادها، سیری جسمانه دارد که نقطهٔ اوجش بیماری بی‌درمان کنیزک است؛ امّا از آن پس به سیری انفسی می‌رسیم: گسستن از اسباب، گریه، محراب، نیاز، نیایش، خواب و مکاشفهٔ پیری که فردا می‌رسد. پیر یا حکیم غیبی، بیماری کنیزک را در چشم‌اندازی جانی می‌نگرد. به یاد آوریم که خواب از چشم عارفان می‌تواند بستر مکاشفه باشد (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۱: ۵۱-۷۰). شاید بتوان پیچیدگی کشتن ناجوانمردانهٔ زرگر را در این چشم‌انداز فهم کرد. ماجرایی که در آغاز *مثنوی* ذهن هر کس را به‌شدّت مشوّش و مشغول می‌دارد (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۶؛ همو،۱۳۸۲: ۶۶-۶۹؛ مقدادی، ۱۳۸۷: ۱۶ و اسپرهم، ۱۳۸۹). به نظر می‌رسد توجّه به جایگاه مناجات، ما را در چشم‌انداز بایسته قرار دهد. قصّه و پیرنگ، دو بخش می‌شود؛ پیش و پس از نیایش. تمام ماجرای درمان کنیزک و کشتن زرگر را در این افق باید فهم و نگاه کرد.

در قصّه‌های بسیاری، مناجات هنگامی اوج ماجرا را رقم می‌زند که به بی‌پناهی و سرگردانی مطلق انسان می‌رسیم (زرین‌کوب،۱۳۶۶: ۱۴۸/۱) و نیایشی که از این دل‌شکستگی می‌جوشد، پیرنگ را در بافت و افقی دیگر، جای می‌دهد. پیر چنگی هنگامی که دل‌شکسته به گورستان پناه می‌برد؛ فقیر روزی‌طلب، وقتی مأموران گنج‌نامه را با ترحّم به او باز می‌گردانند؛ زمانی که نصوح با یک رسوایی سترگ، گامی بیشتر فاصله ندارد؛ همه و همه با نیایش‌های آتشین خویش، قصّه را به سویی دیگر می‌کشانند. آدم‌های *مثنوی* پس از نیایش به چشم‌اندازی تازه می‌رسند؛ زیرا مناجات از دل تجربهٔ گسستن از همه چیز و جست‌وجوی افقی فراتر جلوه می‌کند. شاهی اهل شکار و فریفتهٔ کنیزک، حکیم غیبی را می‌یابد؛ «گفت: معشوقم تو بودستی نه آن» (۱/ ۷۶). پیر چنگی به مقامی بیان‌ناپذیر راه می‌یابد که حتّی توبه را فاصله و توقّف می‌بیند (۱/ ۲۱۹۹-۲۲۱۲). فقیر می‌فهمد گنجی که در هر سو می‌جسته، زیر پای خودش بوده است (۶/ ۲۳۴۸-۲۳۵۳)؛ کنایه‌ای باریک از آموزهٔ پرآوازهٔ «از خود

بطلب هر آنچه خواهی که تویی» یا به تعبیری از همین قصّه: «طالب گنجش مبین، خود گنج اوست» (۶/ ۲۲۵۹).

مناجات، جلوهٔ تجربهٔ شخصی

بدین سان نیایش به مثابهٔ یک تجربه شناخته می‌شود؛ تجربه‌ای عمیقاً شخصی. این تجربه البته بیشتر جنبه‌ای عاطفی دارد؛ احساس ناامیدی و روی‌گردانی از هر چیز و روی آوردن به خداوند با احساس احتیاج و فقر عمیق و البته امیدوارانه. این حالت احساسی و جنبهٔ تجربی مناجات، دقیقاً در نقطهٔ مقابل تصوّر فیلسوفان و متکلّمان از خداوند قرار می‌گیرد. در سنّت عرفانی از این احساس شورمندانه که گوهر تجربهٔ معنوی دانسته می‌شود، با واژهٔ «نیاز» سخن می‌رود. شمس می‌گوید: «اکنون او بی‌نیاز است، تو نیاز ببر که بی‌نیاز، نیاز دوست دارد» (شمس، ۱۳۶۹: ج۱، ۶۹). به‌ویژه در ادب مغانه و قلندری از غبن غیاب نیاز، در دین‌ورزی عرفی و عبادات عادتی، با لحنی حسرت‌بار یاد می‌شود. بارها به تقابل معنادار نیاز با نماز می‌رسیم. رابعه در پاسخی شگفت به پرسش ابراهیم ادهم که چرا کعبه به استقبال پیرزنی چون او آمده، با آنکه ابراهیم پیاده راه پیموده و به هر منزل نمازی گزارده، می‌گوید: «تو در نماز قطع کرده‌ای، من در نیاز» (ر.ک: عطار، ۱۳۷۰: ج۱، ۶۲). سنایی نیاز را مقصد دین‌داری می‌شناساند (سنایی، ۱۳۶۲: ۵۲) و آه و نیاز را با نماز برابر می‌نهد (همو، ۱۳۷۴: ۱۳۸). سفیان ثوری، آه و حج را مقابل قرار می‌دهد (عطار، ۱۳۷۰: ج۱، ۱۹۱). به یاد داریم مولانا در پایان قصهٔ معاویه و ابلیس، آه و نیاز را با نماز می‌سنجید (۲/۲۷۷۰-۲۷۷۵۲). حافظ نیز بر تناسب معنادار و کنایه‌بار نماز و نیاز انگشت می‌نهد (حافظ، ۱۳۷۴: ۹۰ و ۱۰۸ و ۲۷۷ ؛ ر.ک: خاقانی، ۱۳۵۷: ۱۰ و خواجو، ۱۳۷۶: ۵۳ و ۶۱ و ۱۳۱).

به هر روی، در جهان *مثنوی*، مناجات با تجربه، پیوندی استوار دارد؛ از این رهگذر می‌توان در نیایش‌ها از چشم‌انداز شخصیت‌پردازی نگریست. نیایش‌هایی که شخصیت‌ها بر زبان می‌آورند، از تجربه‌ای درونی‌شده و بسیار شخصی، نشان دارد؛

حتّی جنس گفتار نیایش‌ها با جهان ذهنی- زبانی شخصیت‌ها هم‌خوان است. تعابیر شبان با پیشه و پیرامونش پیوستگی دارد یا پیرچنگی از تعابیر موسیقایی بهره می‌گیرد. هر کس به زبانی دیگر با او راز ونیاز می‌کند. از سویی باید به سایه و سیطرهٔ راوی در پاره‌های نیایشی توجّه داشت. در حقیقت با دو سطح و سویه در این بخش‌ها سر وکار داریم؛ یکی آنجا که مناجات از جهان و تجربهٔ شخصیت می‌جوشد و دیگر زمانی که راوی، نیایش را پی می‌گیرد و در افقی فراتر از قصّه پرواز می‌دهد. چنان که دیدیم، این دو سویه سخت در هم می‌آمیزند؛ امّا آنجا که مناجات اوج می‌گیرد و از جهان قصّه و شخصیت جدا به نظر می‌رسد، باز مُهر و نشان تجربه دارد؛ تجربهٔ راوی. پیداست مولانا پیوندی ویژه با نیایش دارد:

ز بس دعا که بکردم دعا شده‌ست وجودم که هرکه بیند رویم دعا به خاطر آرد

(مولانا، ۱۳۵۵: غ۹۰۳و۹۴۲)

مجموعهٔ نیایش‌ها و گفتارهای نیایش‌وار او در *مثنوی* و غزل‌ها بسی گسترده و رنگ‌به‌رنگ است؛ امّا آنچه باید بر آن انگشت نهاد، آفرینشگری خیره‌گر مولانا در این میدان است. این مناجات‌ها چه از زبان او برآید، چه از زبان شخصیت‌های گونه‌گون قصّه‌ها، به نیایش‌های مشهور و آشنا، شکل و شباهت نمی‌برند. در جوامع دینی غالباً به ادعیهٔ معروفی می‌رسیم که مؤمنان بارها و بارها تکرار می‌کنند. گاه این مناجات‌ها به زبانی دیگر است که آن را در نمی‌یابند یا به هر روی، پیوندی عاطفی هم‌تراز با زبان مادری با آن برقرار نمی‌سازند. حساسیت دربارهٔ مسائلی چون تشبیه و تنزیه یا توقیفیت اسما، همواره نیایشگری آفرینشگرانه را تهدید و تحدید کرده است (ر.ک: علیزمانی، ۱۳۸۶: ۳۱-۳۳). از این چشم‌انداز، نیایش‌های *مثنوی*، بازتاب حالات و احساسات شخصیت‌ها و راوی، به نظر می‌آیند، نه صرفاً عباراتی منقول. مناجات‌ها گویی تجربه باشند، نه کلمه و گفتار. در جهان *مثنوی*، نیایش آشکارا جانشینِ چون و چرا دربارهٔ خدا و عالم دیگر می‌شود. چه بسا نیایش به جانب تشبیه بگراید و گفتار، رنگ انسان‌انگاری و خودمیان‌بینی گیرد؛ امّا باید دانست احساس نیازی را که با همهٔ

وجود تجربه می‌شود و پرورندهٔ نیایش اصیل است و احساس یگانگی‌ای را که در جریان مناجات تجربه می‌شود، هرگز نمی‌توان با تعمّق عقلانی دربارهٔ وجود خداوند و تأمّل در نسبت انسان با او سنجید. از سوی دیگر، دین‌ورزی پروردهٔ القا و تلقین، غالباً ادعیهٔ منقول را می‌شناسد و نیایش را بیشتر در میانهٔ مناسک و آداب و رسوم معیّن می‌یابد. در حقیقت آفرینشگری در نیایش‌های *مثنوی* و بازی راوی و شخصیت‌ها با مرزها و چارچوب‌های دعاخوانی عرفی، نشانهٔ روشنی از فهم ایمان و رابطه با خدا به‌عنوان تجربه‌ای عمیقاً وجودی است؛ تجربه‌ای شبیه عشق که سراپای وجود را در برمی‌گیرد و گرفتار می‌سازد. مناجات، تراویدهٔ تجربه‌ای زیسته و چشیده است و تازگی و طراوتی خیره‌گر دارد. چسترتون[1] دربارهٔ فرانسیس آسیزی[2]، عارف مسیحی، تعبیری به کار می‌گیرد که شاید راه‌گشای ما باشد: برای او «دین نه چیزی شبیه نظریه، بلکه همچون رابطهٔ عاشقانه» بود (برومر، ۱۳۹۲: ۲۵۲). در این چشم‌انداز، نیایش نقل قول عباراتی مشهور و منصوص نیست، بلکه به بیان برومر[3] «بازی زبانی ایمان» است (همان، ۲۴۱) . از همین روست که یوحنای زرین‌دهان می‌پنداشت چیزی نیرومندتر از مناجات وجود ندارد وهیچ چیز را با آن نمی‌توان سنجید (هایلر، ۱۳۹۳: ۵۳۷). در زمانهٔ ما گاندی تأکید می‌کند: نیایش، روح و گوهر مذهب و هستهٔ اصلی زندگی است (گاندی، ۱۳۸۷: ۴۲).

از همین رهگذر، نیایش شخصیت‌های *مثنوی*، به شخصیت‌پردازی راوی یاری می‌رسانند، به‌ویژه در القای موقعیت روانی صحنه‌ها و تجربهٔ درونی آدم‌ها راه‌گشا هستند. باید به خاطر داشت که با بیرون آوردن این نیایش‌ها از ساخت داستان و لحظه و موقعیتی که بدان تعلق دارند، بخشی از ژرفا و ظرافتشان از میان می‌رود.

1.Chesterton
2.Francis of Assisi
3.Vincent Brummer

نیایش و تعلیق قصّه

در نمونه‌هایی که در بزنگاه داستانی یا موقعیت استیصال مطلق شخصیت، پدیدار می‌شوند، چه زمانی که شخصیت، خود لب به نیایش می‌گشاید، چه هنگامی که راوی در گزارش صحنه‌ای یا میانهٔ گریزی به خداوند رو می‌کند، با یکی از مهم‌ترین عناصر روایت سروکار می‌یابیم: تعلیق یا هول و ولا. چشم به راه نگاه داشتن مخاطب، به‌ویژه در اوج ماجرا یا صحنه‌های حسّاس، شگردی همیشگی و آشنا بوده است. در ساده‌ترین صورت، راوی قصّه را قطع می‌کند و تا نوبت دیگر به عهدهٔ تعویق می‌نهد (نوبل، ۱۳۸۷: ۶۵-۷۹؛ میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۳-۱۶۴)؛ شبیه شهرزاد که بدین شیوه جان از دست مخاطب خون‌ریز به‌در می‌برد. در طرز و ترازی پیچیده‌تر، راوی با گریزها و درنگ‌های گونه‌گون و کند کردن ضرب‌آهنگ، تعلیق می‌آفریند و می‌کوشد مخاطب را به پویه‌ای پیگیر در کشف پیرنگ برانگیزد؛ امّا نکتهٔ مهم‌تر اینکه تعلیق می‌تواند کارکرد روایت‌شناختی ژرف‌تر و پیچیده‌تری داشته باشد و زمینه‌ای درخور و فراخ برای جلوه‌گری و تجسّم اضطراب و نوسان حاکم بر شخصیت یا موقعیت را فراهم آورد. گریزهای مولانا گاه در دامن زدن به تعلیق قصّه و معلّق داشتن مخاطب نقش می‌آفرینند؛ امّا در نمونه‌هایی بسیار، گیرودار شخصیت و موقعیت و نیز راوی‌ای که با قصّه و قهرمان، هم‌حسّی عمیقی دارد، به یاری تعلیق و گریز القا می‌شود. در مواردی راوی، خود به انتظار شخصیت برای ادامهٔ قصّه اشاره می‌کند (۶/ ۲۲۵۷-۲۲۵۸ و ۲۱۶۱/۱). در این میانه، گرهگاه‌هایی که با نیایش قهرمان آتش‌به‌جان یا گریز نیایشی راوی همراه می‌شود، گویی تعلیق داستانی را در افقی معنوی قرار می‌دهد. در قصهٔ طوطی و بازرگان، آنجا که بازرگان با طوطی‌اش که در قفس مرده افتاده، سخن می‌آغازد، زاری و پریشانی در گفتارش پدیدار می‌شود. راوی چنان با گفتار او درمی‌آویزد و ازگریزی به گریزی دیگر می‌گریزد که در لحظه‌هایی گویی با نیایشی عاشقانه سروکار داریم، نه حسرت بازرگانی سوزیان‌اندیش که مرغکی را از دست داده است. به یاد داریم در این گریز درازآهنگ، طوطی نقش مرده را بازی می‌کند؛ از

این رو طوطی نیز لحظات دشواری را از سر می‌گذراند و حسّ عمیقی از تعلیق را به مخاطب القا می‌کند. نکتهٔ باریکی هم در میان است: گذر از خطاب بازرگان با طوطی مرده‌نما به خطاب راوی با خدا یا انسان خدایی، همراه می‌شود با زمینه‌چینی‌های ظریف راوی، روی‌آوری‌های راوی به مخاطب و یادکرد آنکه: «اندرون توست آن طوطی نهان» و «قصهٔ طوطی جان زین سان بود» (۱۷۱۸/۱ و ۱۵۷۵). بدین سان مخاطب از پیش آمادهٔ این گذار و گریز شده است.

نیایش دیگر شایستهٔ یادکرد در این زمینه، در داستان «دیدن خوارزمشاه در سیران در موکب خود اسبی بس نادر» یافتنی است. خوارزمشاه دل‌باختهٔ اسب یکی از امیرانش می‌شود. امیر که «جانش از درد و غبین تا جان رسید» (۳۳۶۵/۶) به عمادالملک پناه می‌برد که «گر برد این اسپ من از دست من/ من یقین دانم نخواهم زیستن» (۳۳۷۹/۶) تا شاید به شیوه‌ای اسب را نگاه دارد. عمادالملک که شخصیتی «باتدبیر» (۲۳۶۹/۶) و «شافع» (۲۳۷۲/۶) دارد، با بصیرتی روان‌شناختی و ظرافت بیان، اسب را در پیش چشم شاه خوار می‌دارد. طرح کلی داستان بسیار ساده می‌نماید. قصّه از سویی بر آزورزی و ستم‌پیشگی پادشاهان و تصرّف در اموال همگان حتّی کارگزاران دلالت دارد. آیا اشاره به خوارزمشاه، کنایه‌ای به نابسامانی دورانش ندارد؟ از سویی داستان بر نکته‌ای انگشت می‌نهد که مولانا بارها بدان باز می‌گردد: اینکه چشم و نگاه، کار و اعتبار دارد (ر.ک: توکلی، ۱۳۹۷). طرفه اینکه راوی حتی تا بدان جا پیش می‌رود که خوارزمشاه احساس می‌کند جاذبهٔ اسب در دیدهٔ او، آن سری است (۳۳۵۷/۶). این معنی هم با سویهٔ نخستین و هم با ساخت کلّی داستان، ناسازگار است؛ امّا این بازی با شیوه‌ها و چارچوب‌های آشنای قصّه‌پردازی، در *مثنوی* سربه‌سر جلوه دارد. به هر روی، عمادالملک «اسب را در منظر شه خوار» می‌کند. او این کار دشوار را با تکیه بر این نکته پیش می‌برد که: «چون "غرض" دلاله گشت و واصفی» (۳۴۶۱/۶)، چشم و بینایی فرو می‌لغزند. بدین سان اسبی که آن همه چشم شاه را گرفته بود، با سخنی به آسانی و سرعت، خوار می‌شود. البته باید یادآور شد رفتار و گفتار

راوی در این باره دوپهلوست؛ از سویی عمادالملک برای جلوگیری از ستم شاه چنین مکری در کار می‌کند و از سویی شاه را از افقی حقیر و فرودست، فراتر می‌برد و از نگاه محدود حسّی و آزورزانه گذر می‌دهد. با این همه، اوج غرابت روایت مولانا در جایی دیگر است؛ در نیایشی که به نامنتظرترین شیوه‌ای در داستان گنجانیده شده است. آنجا که عمادالملک برای پایمردی به پیشگاه پادشاه می‌رود، توصیف وضعیت روانی او بسیار ممتاز است:

آن عمادالملک گریان چشم‌مال　　پیش سلطان دردوید آشفته‌حال
لب ببست و پیش سلطان ایستاد　　رازگویان با خـــــدا رب‌العباد
(۶/ ۳۳۸۳-۳۳۸۴)

این مناجاتی است که سربه‌سر در سکوت جریان دارد و البته نه در خلوت؛ بل در وضعیتی نابسامان:

ایستاده راز سلطان می‌شنید　　واندرون اندیشه‌اش این می‌تنید
(۶/ ۳۳۸۵)

نیایشی که از خاطر آشفتهٔ عمادالملک می‌تراود، پریشانی اندیشه‌اش را آشکار می‌کند:

کای خدا گر آن جوان کژ رفت راه　　که نشـــــاید ساختن جز تو پنـــــاه
تو از آن خود بکن از وی مگـــــیر　　گر چه او خواهد خلاص از هر اسیر...
(۶/ ۳۳۸۶-۳۳۸۷)

عمادالملک در موقعیتی دشوار است. در سطح نخست در پیش پادشاهی ایستاده که اسب زیردستی چشمش را گرفته و باید حیله‌ای بجوید تا نظر شاه را بگرداند؛ امّا در سطحی ژرف‌تر و پنهان‌تر به آشفتگی و تشویشی در نیایش می‌رسیم. او چیزی از خداوند می‌خواهد که خود در میانهٔ نیایش اعتراف می‌کند که درخواستی نارواست. امیر باید به خدا رو می‌آورد، نه او. همین طور نباید آن مایه دل‌بستهٔ اسبی می‌شد که به‌آسانی از دستش می‌رود. بدین سان عماد هم با خواست خوارزمشاه مسئله دارد و هم

خواهش امیر. با هیچ کدام نیز نمی‌تواند از اصل مسئله سخن بگوید و این استیصال دوسویه، اوج و جلوه‌ای دیگر به مناجاتش می‌بخشد. پس از گریزی درازآهنگ که تا یادکرد بخشی از قصهٔ یوسف و سنجش موقعیت در دو داستان پیش می‌رود، راوی ادامهٔ نیایش را پی می‌گیرد. پیداست این گسست و بازگشت، به حسّ تعلیق داستان دامن می‌زند.

...آفتابا با چـو تو قبـــــــله و امـام　　شـــــب‌پرستی و خفاشی می‌کنیم
سوی خود کن این خفاشان را مطار　　زین خفـاشیشان بخر ای مستجار
این جوان زین جرم ضال‌ست و مغیر　　که به من آمـــد، ولی او را مگیر
(۶/ ۳۴۳۱-۳۴۳۲)

در حقیقت، نیایشگر در افقی فراتر از خواستهٔ امیرِ جوانِ پناه‌آورده به او، در حقش دعا می‌کند! راوی در توصیفی که بلافاصله پس از نیایش می‌آورد، باز بر وضعیت روانی شخصیت انگشت می‌گذارد:

در عمادالملک این اندیشـــه‌ها　　گشته جوشان چون اسد در بیشه‌ها
ایستاده پیش سلطان ظاهـــــرش　　در ریاض غیـــــب جان طایرش...
او در این حیرت بد و در انتظار　　تا چه پیدا آید از غیـــــب و سرار
(۶/ ۳۴۳۶...۳۴۸۸)

بدین سان تعلیق در درونی‌ترین شکلش آشکار می‌شود؛ برکنار از هر گونه کنش و کشمکش بیرونی. از این رهگذر، پیرنگ داستانی در جهان *مثنوی* به آفاقی راه می‌برد، آن سوی حواس و اسباب.

اجابت و ساخت گفت‌وگویی نیایش در مثنوی

هنگامی که نیایش‌های *مثنوی* را با توجّه به ساخت داستانی کتاب می‌نگریم، درمی‌یابیم نمونه‌هایی که در ساختمان داستان، نقش و جلوه‌ای نمایان دارند، غالباً آواهایی منفرد نیستند و می‌توان از پژواک و پاسخشان، نشان جست. از جاذبه‌های

مثنوی یکی آنکه نوای پاسخ‌دهنده در آن طنین‌انداز است. این مناجات‌ها که در اوج ماجرا و آشفته‌جانی شخصیت‌ها و در مواجهه با تجربه‌ای عمیق جلوه می‌کنند، جریان ماجرا و روایت را جهت می‌دهند. در حقیقت می‌توان از «اجابت» در فرایند شکل‌گیری نهایی پیرنگ، سراغ گرفت. گاه اجابت، فرجام خوش ماجرا را رقم می‌زند و پایان‌بندی شاد قصّه، وامدار نیایش و لحظه‌های پرورندهٔ نیایش است. در برخی نمونه‌ها چنان‌که گفتیم، لحظهٔ نیایش، قصّه را به افقی دیگر می‌کشاند؛ مانند داستان نخستین که از پس نیایش شاه، به چشم‌انداز مکاشفه می‌رسیم و از بیماری جسم و طبیبان تن، به بیماری دل و حکیم روحانی یا در داستان پیر چنگی، مانند داستان پیش‌گفته از نیایش به خواب می‌رسیم و پس از آن به خواب عمر. به یاد آوریم در تلقّی عارفان، خواب، بستر و افق کشف و شهود غیب است (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۱: ۵۱-۷۰). باز می‌بینیم پیر چنگی به یاری نیایش به چشم‌اندازهایی فراتر از باور و انتظارش گذر می‌کند. قصهٔ نصوح یکسر زیر سایه و سیطرهٔ نیایش است. داستان در سطح نخستین، ماجرای غریب مردی زن‌نما را گزارش می‌کند که دلاک حمام زنانه است؛ آن هم در فضای بسته جامعهٔ سده‌های میانه. انگشتر دختر حاکم گم می‌شود و باید همه را بگردند. تا اینجا ماجرا جنبه‌ای بسیار جسمانی دارد؛ امّا نصوح در این صحنهٔ استیصال، مناجاتی جگرسوز می‌آغازد:

...در جگر افتاده‌استم صد شرر — در مناجـــــاتم ببین بوی جگر
این چنین اندوه کـــافر را مباد — دامن رحمت گرفتم داد داد...

(۵/ ۲۲۵۹-۲۲۶۰)

با این نیایش بلند، فضای قصّه همانند درون قهرمان دیگرگون می‌شود. هنگامی که نوبت جستن او می‌رسد، بی‌هوش می‌شود؛ امّا این بی‌هوشی از پی نیایش، یک کنش یا حتی اغراق آشنا و پیش‌افتاده نیست و از گونه‌ای دیگر روایت می‌شود:

...چون که هوشش رفت از تن بی‌امان — سرّ او با حـــــق بپیوست آن زمان
چون تهی گـــشت و وجود او نماند — باز جانش را خدا در پیش خواند

چون شکست آن کشتی او بی‌مراد　　در کنار رحمت دریا فتاد...

(۵/ ۲۲۷۵-۲۲۷۷)

او به اوج تجربهٔ مناجاتی در *مثنوی* می‌رسد. اجابت از دل همین تجربهٔ بی‌خودی جلوه‌گر می‌شود. پیدا شدن انگشتر و پوزش خواستن از نصوح، می‌تواند جلوهٔ بیرونی اجابت قلمداد شود؛ امّا به پای وصف بلند راوی از تجربهٔ یگانگی نصوح از هوش رفته، نمی‌رسد. در اینجا به مناجات دوم نصوح می‌رسیم؛ هر اندازه راز و نیاز نخستین سوزان و گدازان بود، این نیایش شادی‌بار و شورانگیز است. اگر آن یک، تراویده از تجربهٔ نیاز بود، این یک، تجلّی تجربهٔ اجابت است؛ طرفه آنکه نیایش از میانهٔ خطاب به پوزش‌خواهان با التفاتی ناگهانی نمایان می‌شود:

آفرین‌ها بر تو بادا ای خـــدا　　ناگهان کردی مرا از غم جدا

گر سر هر موی من یابد زبان　　شـــــکرهای تو نیاید در بیان

(۵/ ۲۳۱۴-۲۳۱۵)

دیگرگونی گفتار در این دو نیایش، به‌روشنی تغییر فضای قصّه را نمایش می‌دهد. پیش از این دو نیایش نصوح، در آغاز قصّه به دعای عارفی در حق او اشاره می‌رود و ادامهٔ قصّه، در حقیقت، اجابت آن است؛ بدین سان نیایش را می‌توان شکل‌دهندهٔ پیرنگ به شمار آورد (۵/ ۲۲۳۶-۲۲۴۵). داستان از رهگذر نیایش‌های سه‌گانه، از افقی جسمانی و ماجراجویانه به عالمی معنوی عروج می‌کند. در قصهٔ پیر چنگی هم سه نیایش می‌شنویم که نشان ازسه افق فرارونده دارند. نخست، پیر دل‌شکسته نیایشی آهنگین در گورستان سر می‌دهد. پس از آمدن عمر و رساندن سلام و پیام حق، پیر دیگرگون شده، نیایشی سرشار از اعتراف و توبه در میان می‌آورد. وقتی عمر به او عتاب می‌کند که توبه چون روی در گذشته دارد، تو را از سلوک و فراتر رفتن باز می‌دارد، به نیایش سوم می‌رسیم که آن سوی حرف و صوت است.

اجابت در بسیاری نمونه‌ها، جلوهٔ گفتاری نیز دارد. بدین سان در دقیق‌ترین معنا گفت‌وگویی درمی‌گیرد و نیایش در چشم‌انداز پیوند «من و تو» پدیدار می‌شود. گاهی

پاسخ در خواب رخ می‌نماید؛ مانند قصهٔ نخست یا فقیر روزی‌طلب یا قصهٔ «آن یکی الله می‌گفتی شبی» (۳/ ۱۸۹)؛ امّا به نمونه‌هایی مهم‌تر می‌رسیم که در آن خداوند، خود پاسخ می‌گوید. در پایان داستان استدعای آن مرد از موسی زبان بهایم با طیور، از پس دعای موسی در حق آن مرد، به اجابت کردن حق تصریح می‌شود (۳/ ۳۳۸۳-۳۳۹۲). در قصّه‌های موسی ساخت گفت‌وگویی مناجات و اجابت یا سؤال و جواب میان او و خدا جلوه‌ها دارد.

تأمل در پاره‌هایی از *مثنوی* که در آن، خداوند سخن می‌گوید، نشان می‌دهد که بیشترشان با نمونه‌های آشنا در متن‌های دیگر فاصله و تفاوت دارند. اینکه خداوند در چارچوب آیات و اخبار، سخنانی بگوید، رایج بوده؛ امّا در *مثنوی* به لحظه‌هایی می‌رسیم که مولانا با دلیری در دهان خداوند سخنانی می‌نهد که زاییدهٔ خلاقیت اوست! پنداری با خداوند همانند یک شخصیت قصّه رفتار می‌کند (توکلی، ۱۳۹۴: ۱۸۹-۱۹۹). او غزل‌هایی نیز سروده که گویا از زبان خداوند باشد (ر.ک: مولانا، ۱۳۵۵: غزل‌های ۱۱۴۵، ۱۶۲۰، ۱۶۹۹، ۱۷۲۳، ۱۷۲۵). در شعر و نثر صوفیانه، نشان‌هایی از این شیوه یافتنی است (ر.ک: باخرزی، ۱۳۵۸: ۳۴۶-۳۴۸؛ طوسی، ۱۳۴۵: ۱۹۷،۲۰۷،۲۹۰؛ شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۴۶۱)؛ امّا غالباً غرابت و تشخّص روایت مولانا را ندارند. نمونهٔ نام‌آوری از این دست را می‌توان در داستان موسی و شبان جست. هنگامی که شبان از عتاب مهیب موسی، دل‌شکسته سر در بیابان می‌نهد، خداوند ناگهان واکنش نشان می‌دهد. در یک مصراع، نزول وحی روایت می‌شود و از آن پس، گفتار عتاب‌آمیز خداوند که در آن آشکارا جانب شبان را می‌گیرد. این بیست و یک بیت و یک مصراع سربه‌سر پرداختهٔ مولاناست (۱۷۵۰/۲-۱۷۷۱)؛ عجبا که از اسلوب تصوّف عاشقانه و قلندرانه نشان‌ها دارد. نیایش آهنگین پیر چنگی هم به شیوه‌ای مشابه پاسخ داده می‌شود؛ عمر باز ناگهان به خواب می‌رود و در رؤیا در مورد پیر به او سفارش می‌شود (۱/ ۲۱۰۳-۲۱۰۶ و ۲۱۶۲-۲۱۶۶).

نیایش و وحی را می‌توان گفت‌وگویی با یکدیگر دانست. گویی نیایش، واکنشی به وحی باشد؛ هرچند در جهان‌شناسی عارفان، نیایش نیز خاستگاهی آن‌سری دارد. این پندار ماست که به سویش می‌رویم، بل اوست که به سویمان می‌آید: «وین دعا را هم ز تو آموختیم» (۳/ ۲۲۱۵)، «این دعا هم بخشش و تعلیم توست» (۲/ ۲۴۴۹)، «هم تو بودی اول آرندهٔ دعا» (۵/ ۴۱۶۳)، «هم دعا از تو، اجابت هم ز تو» (۲/ ۶۹۲). بدین سان مخاطب *مثنوی* همراه با تجربهٔ سوز و نیاز نیایشگر، احساس اطمینان به استجابت را دریافت می‌کند. هر نیایشی بی‌گمان به گفت‌وگو بدل می‌شود (۶/ ۴۲۳۹).

نگرش و گفتار تشبیهی

سخن گفتن با خدا و نیز گفتن از خداوند و مابعدالطبیعه از دیرباز در گیرودار مناقشه‌ای عمیق بوده است؛ متناقض‌نمای ذهنی- زبانیِ تشبیه و تنزیه. ما تنها نگاهی می‌افکنیم به نسبتی که این مسئلهٔ زبان دینی با چشم‌انداز داستانی نیایش‌های *مثنوی* می‌یابد. در آغاز یادآور شویم که تشبیه و تنزیه از یک سو مسئله‌ای ذهنی است: چگونه می‌توان خدا و جهانِ فراتر از مادّه و حس را تصور کرد و به آن اندیشید؟ و از سویی مسئله‌ای زبانی است: چگونه می‌توان از جهان و تجربه‌ای سخن گفت، بیرون از جهان و تجربه‌هایی که زبان، بازتاب و ترجمان آن‌هاست؟ بدین سان با مسئله‌ای صوری و در عین حال محتوایی سروکار داریم. پیداست به‌ویژه از این افق، جهان‌شناسی *مثنوی* با بلاغت و روایت آن در هم تنیده است. شاید بهتر باشد که از قصهٔ موسی و شبان شروع کنیم که دقیقاً با مناقشه در نیایشی تشبیهی گشوده می‌شود. موسی از شنیدن نیایش شبان برمی‌آشوبد؛ مناجاتی در اوج خودمیان‌بینی و انسان‌انگاری که موسی آن را کفر می‌خواند؛ امّا نکته‌ای هست که در همان آغاز، مخاطب می‌تواند بر آن انگشت نهد، هنگامی که موسی بر شبان می‌شورد:

چارق و پاتابه لایق مر تو راست　　آفتابی را چنین‌ها کی رواست؟

(۱۷۳۰/۲)

آیا با کاربست واژهٔ «آفتاب» برای خداوند، خود در دام تشبیه گرفتار نیامده است؟ حتی اگر بخواهیم باریک‌تر شویم، می‌توان پرسید: آیا خطاب به خداوند، در نهان و نهایت، منشی تشبیهی ندارد؟ از آن سو در همان نیایش، شبان، تکرار «تو کجایی؟» دانسته یا نادانسته، از تنزیه نشان دارد. شبان اگر آن اندازه خداوند را با خود نزدیک می‌بیند که او را چوپانی چونان خویشتن می‌انگارد، از آن سو در حیرت و حسرتی از بی‌نشانی اوست. او دو احساس فاصله و نزدیکی را توأمان تجربه می‌کند؛ امّا اوج ماجرا چنان‌که پیش‌تر گفتیم، مداخلهٔ ناگهانی خداوند در مناقشه است. در دفاعیهٔ بالابلند الهی از شبان، آنچه مرکزیت دارد، «عشق» است. این گفتار، آشکارا رنگ و نشان صوفیانه دارد. نگرشی که پیوند خدا و آدمی را عاشقانه می‌شناسد. نیایش شبان یادآور مزامیر داوود است (ر.ک: کتاب مقدّس، زبور، مزمور ۲۳، آیات ۱-۴). مولانا دو بار در دفترهای پنجم و ششم، یعنی از پس قصّه‌ها و سال‌ها از نیایش شبان با لحنی همدلانه یاد می‌کند (۵/ ۳۳۲۸-۳۳۳۲و۶/ ۱۰۹۱-۱۰۹۳).

نیایش‌هایی که راوی- مولانا در گریزها می‌پردازد، باز از نظر گرایش به تشبیه چشمگیرند. در نیایش‌های غزل‌ها هم از این معنی نشان هست، به‌ویژه آنجا که لحن صمیمی تا شکایت بردن پیش می‌رود (برای نمونه ر.ک: مولانا، ۱۳۵۵: غزل۲۸۸۳). در ادب صوفیانه این شیوه پیشینه دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: مقدّمه ۴۳-۴۷). عطار در حکایت‌های دیوانگان، جلوه‌هایی غریب از پرسش و شکایت را می‌نماید. در نمونه‌هایی خطاب به خداوند، آن مایه ستیهندگی می‌بینیم که حتّی در *مثنوی* همتایی ندارد. گاه خداوند متّهم به خسّت، بی‌توجّهی، تقسیم ناعادلانه، بی‌مهارتی و جهل می‌شود؛ البته بسیاری از این سخنان به شیوه‌ای توجیه می‌شود؛ مثلاً آنکه این گفتارعاشقان است (ریتر، ۱۳۷۷: ۲۳۷-۲۶۹). گریزهای گلایه‌آمیز در نیایش در ادوار و اسفار عتیق هم سابقه دارد؛ چنان‌که در زبور داوود می‌شنویم: خدایا خدایا چرا مرا رها کردی؟ (کتاب مقدّس، ۱۳۸۰: ۱۰۱۵/ مزمور۲۲، آیهٔ۲). به پندار برخی پژواک همین پرسش شکایت‌آمیز را می‌توان از لبان مسیحا بر چلیپا بازجست (ر.ک:

Lacocque et Ricoeur, 1998: 245 et 287)؛ آن گونه که متی و مرقس روایت کرده‌اند (عهد جدید، ۱۳۸۷: ۲۵۲ و ۳۱۷).

با این همه، در *مثنوی* نیز نیایش با پرسش پیوند می‌گیرد و گاه از گونهٔ زیر سؤال بردن. در یک ماجرای عجیب، چلّه‌نشینی در خوابی که واقعه خوانده می‌شود، سگی آبستن را می‌بیند که بانگ سگ‌بچگانش از درون شکم مادر به گوش می‌رسد. حیران دست به دعا برمی‌دارد و سرّ و تأویل خواب تمثیلی را می‌جوید و پاسخ می‌شنود. (۵/ ۱۴۴۵-۱۴۷۲). موسی در مکالمه‌هایش با خداوند گاه می‌پرسد و گاه پاسخ می‌شنود. جایی سرّ غلبهٔ ظالمان را می‌جوید. موسی در خطاب به خداوند می‌پرسد و خود در میانه پاسخ می‌دهد و گریزهای راوی، پیچیدگی گفتار را افزون می‌سازد (۲/ ۱۸۱۶-۱۸۷۷). جایی دیگر، راز آفریدن و از پی آن نابود کردن را می‌پرسد. خداوند در پاسخ، نخست دربارهٔ خودِ سؤال سخن می‌گوید؛ اینکه می‌داند این پرسش از غفلت و انکار و هوی نیست و موسی جویانِ حکمت و سرّ بقاست و اینکه «هم سؤال از علم خیزد هم جواب» (۴/ ۳۰۰۱-۳۰۲۹). این نکته‌ای تأمل‌برانگیز است که پرسش در نیایش تا کجا پیش می‌رود و از آن مهم‌تر اینکه از چه چشم و چشم‌اندازی پدیدار می‌شود. آیا پرسشگر تا بدان جا پیش می‌رود که اخوان در پایان شعر نماز می‌پرسد: «...مستم و دانم که هستم من/ ای همه هستی ز تو، آیا تو هم هستی؟» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۷۸). نیایش در این افق، رنگ حیرت دارد و تجربه و مواجهه‌ای رازناک است. شاید چشمداشت پرسشی چنان در سنّت عرفان کهن ناروا باشد؛ امّا در اینجا به یک نیایش پرسشی می‌پردازیم که غرابتی خیره‌گر دارد، نه از موسی که از دشمن اوست، فرعون:

موسی و فرعون معـــــنی را رهــی ظـــاهر آن ره دارد و این بی‌رهی
روز موسی پیش حـــق نالان شـده نیـــمه‌شب فرعـــون گریان آمده
کاین چه غلّ‌ست ای خدا بر گردنم؟ ور نه غل باشد که گوید من منم؟
زانکه موســـی را مـنوّر کـــرده‌ای مر مرا زآن هـــم مکدّر کرده‌ای

...من که فرعونم ز خلق ای وای من　　زخم طاس آن ربّی‌الاعلای من
(۱/ ۲۴۴۷...۲۴۵۵)

نکتهٔ چشمگیر در شروع این پاره، انگشت نهادن بر فراگیری نیایش است؛ امّا فرعون در این خلوت شبانه، پرسشی اندیشه‌سوز را دست‌مایهٔ نیایش پرشورش می‌سازد. او مناقشهٔ جبر و اختیار را پیش می‌کشد. خداوند خود، خواسته او فرعون شود و آن دیگری، موسی؛ امّا از این هم پیشی می‌گیرد. او در این نیایش پیچیده که از تک‌گویی درونی تا مخاطبهٔ عتاب‌آمیز با خدا پیش می‌رود، از کار و بار خود سرگردان است:

باز با خود گفته فرعون ای عجب　　مـــن نه در یا ربّنـــایم جمله شب؟
در نهان خاکیّ و موزون می‌شوم　　چون به موسی می‌رسم چون می‌شوم؟
(۱/ ۲۴۶۰-۲۴۶۱)

صداقت و صمیمیت از این اعتراف می‌بارد؛ گرچه در اخبار چنین سخنی از فرعون نقل شده باشد یا نه. در افق *مثنوی*، هر آدمی هرچند تیره می‌تواند، جانب و تجربه‌ای معنوی داشته باشد. بدین سان درِ گفت‌وگو با خداوند بر هر کس باز است. در *مثنوی* تمثیل کوفتن و گشوده شدن در به گونه‌ای معنادار و هر بار با ظرافتی دیگر، تکرار شده است (۶/ ۴۲۳۹ و ۳/ ۴۷۸۲).

نکتهٔ جذّاب آنکه جایی دیگر دربارهٔ همین فرعون می‌گوید که تجربهٔ نیاز و نیایش از او دریغ شده:

داد مر فرعون را صد ملک و مال　　تا بکـــرد او دعوی عزّ و جلال
در همه عمرش ندید او دردِ سر　　تا ننالد سوی حق آن بدگهر...
(۳/ ۲۰۰-۲۰۲)

در *مثنوی* ممکن است یک پدیده در افق‌های گوناگون و هر بار به رنگی پدیدار شود، به‌ویژه در برخورد تمثیلی مولانا بازنگریستن از زاویه‌ای تازه بسیار رخ می‌دهد؛ چه بسا در یک داستان، شخصیتی را به دو صورت متمایز و حتّی متعارض بنگرد و ارزیابی کند. در حقیقت، در وقت و افقی ویژه همان فرعون بازداشته از نیایش، در

شب تنهایی، شکایت از خود وحتّی ادّعای خدایی کردنش را به خدا می‌برد. این نکته در پیچیده کردن ساخت روایی *مثنوی* اثرها دارد.

به سوی تنزیه و خاموشی

نیایش‌های *مثنوی* با همهٔ منش و شیوهٔ تشبیهی خود، خالی از دغدغهٔ عمیق تنزیه نیستند. اساساً روایت مولانا را می‌توان سربه‌سر ستیزهٔ پایان‌ناپذیر و ژرفاژرف سویه‌های تشبیه و تنزیه دانست. به هر روی، تعابیر تنزیهی و نیز اشارات و اعترافات پی‌درپی به کاستی‌ها و نارسایی‌های زبان در متن نیایش‌ها به چشم می‌آید؛ امّا آنچه از چشم‌انداز روایت‌شناختی چشمگیرتر است، گونه‌ای خاموشی است. مناجات‌ها قطع و رها می‌شوند؛ همان گونه که گاه ناگهان نمایان می‌شوند. با نشانه‌های نگارشی امروزین، باید پیش و پس بسیاری از نیایش‌ها «...» بگذاریم. برای نمونه، پایان نیایش مشهور دقوقی را بنگرید:

حرمـــت آن که دعا آموختی　　در چنین ظلمت چراغ افروختی...
همچنین می‌رفت بر لفظش دعا　　آن زمان چـــون مادران باوفـــا

(۳/ ۲۲۱۶-۲۲۱۷)

رها کردن سخن که در *مثنوی* و غزل‌ها همه جا جلوه‌گر است، گاه به انگیزهٔ نمایش بیان‌ناپذیری تجربه و حقیقت است و گاه به بهانهٔ نافهمی و بیم گمراهی مخاطب. بدین سان سخن مولانا پیوسته روی در خاموشی دارد و میانهٔ گفتن و ناگفتن در نوسان است. در نیایش‌ها البته دغدغهٔ نارسایی و ناسزاواری سخن و آرمانِ مناجاتِ گذرکرده از کلام، رها کردن ناگهانی را موجّه می‌سازد. از این رهگذر، نیایش‌ها رنگ گریزی کوتاه می‌گیرند. گویی اشاره‌ای گذرا باشند و صورت کامل و اصلی آن‌ها را باید در تجربهٔ «آن سویِ حرف و صوت» جست. شاید دمی که پیر چنگی، اشک‌بار و دل‌شکسته لب فروبست و تنها چنگ بر چنگ زد، موسیقی، «آن مقام، که درو بی‌حرف می‌روید کلام» (۳۰۹۲/۱) را نمایش داد. تجربهٔ وحی هم در جهان *مثنوی*

بیرون از زبان می‌ایستد (توکلی، ۱۳۹۴: ۴۵۱-۴۵۸). اگر گامی پیش‌تر بگذاریم، به مقامی غریب‌تر می‌رسیم که از تشویش دربارهٔ چگونه نیایش کردن، به تردید دربارهٔ خود مناجات می‌رسیم.

نیایش کردن یا نکردن

قصهٔ دقوقی که شاید رازآمیزترین قصهٔ *مثنوی* باشد، دقیقاً با مناقشه‌ای دربارهٔ نیایش به اوج پیچیدگی می‌رسد. دقوقی که در آغاز قصّه، «خوش شفیعیّ و دعایش مستجاب» معرفی می‌شود (۳/ ۱۹۳۲)، از آن پس نیایش و گفت‌وگویش با خداوند روایت می‌شود (۳/۱۹۴۷-۱۹۵۵). در واقعه‌ای غریب بر کنارهٔ دریا، ابدال هفت‌گانه بر او نماز می‌گزارند. در میانهٔ نماز، دریا توفانی می‌شود. کشتی‌نشینانی که خود را با مرگ و نابودی برابر می‌بینند، خدا را با زاری می‌خوانند. دقوقی در میانهٔ نماز در حقّشان دعا می‌کند و شفاعتش پذیرفته می‌شود؛ امّا تا نماز پایان می‌یابد، دقوقی صدای ابدال را از پشت سر می‌شنود:

...گفت هر یک من نکردستم کنون — این دعا نی از درون نی از برون
گفت مانا کـــــاین امام ما ز درد — بوالفضولانه مناجـــــاتی بکرد
...او فضولی بوده اســت از انقباض — کـرد بر مختـــار مطلق اعتراض

(۳/ ۲۲۸۴-۲۲۸۵ و ۲۲۸۶)

دقوقی حیران تا روی می‌گرداند، نشانی از آنان نمی‌یابد. دست از دعا برداشتن با این نگاه که نیایش نشانهٔ نپذیرفتن خواست خداوند و آرزوی دیگرگون ساختن آن باشد، پندار و رفتاری غریب را می‌نماید؛ امّا نمی‌توان آن را به آسانی و سرعت انکار نیایش به شمار آورد؛ شاید گونه‌ای ژرف‌نگری در نیایش باشد و اشتیاق رسیدن به مقامی آن‌سوتر از مناجات در چارچوبِ درخواست. نیایش در این چشم‌انداز آرمان‌نشان با مقام رضای مطلق و تجربهٔ فنا و یگانگی پیوند می‌گیرد. آن جا که آدمی خواهان خواست اوست و بس، دیگر سودای تغییر قضا ندارد و در این معنی، لب از

دعا می‌بندند. باید یادآوری کرد که دعای دقوقی، مناجاتی پایمردانه بود و نمودار شفقت او به خلق. دقوقی چیزی برای خود نمی‌خواست و گذر از این نیایش و شفقت و شفاعت، فهمیدنی نیست. پیران که پیوسته مولانا آنان را می‌ستاید و ما را به جست‌وجویشان می‌خواند، در حقّ همگان دعاخوان‌اند؛ چنان‌که در آغاز قصهٔ نصوح دیدیم. جایی به پیری می‌رسیم که حتی برای سگی گزنده دعا می‌کند:

آن سگی که می‌گزد گویم دعا — که ازین خو وارهانش ای خدا...

(۳/ ۱۸۰۲)

امّا آنچه ماجرا را پیچیده‌تر می‌سازد، اینکه به تصریح راوی، دعای دقوقی در حالت بی‌خودی است و از همین رو به‌سرعت به اجابت می‌انجامد:

کان دعای شیخ نه چون هر دعاست — فانی است و گفتِ او گفتِ خداست

چون خدا از خـود سؤال و کد کند — پـس دعای خویش را چون رد کند؟

(۵/ ۲۴۴۳-۲۴۴۴)

امّا در جهان پرعجایب *مثنوی*، اینجا پایان ماجرا نیست و بهرهٔ دقوقی پس از چنین مناجات و اجابتی، حیرت است. از جلوه‌های ممتاز قصهٔ دقوقی آن است که رویکرد دوگانهٔ ابدال و دقوقی به دعا، حتّی پیش از داستان نمایان می‌شود. صفحه‌ای پیش‌تر از شروع قصّه می‌خوانیم:

...ز اولیا اهل دعا خود دیگرند — گه همی دوزند و گاهی می‌درند

قوم دیگر می‌شـناسم ز اولیا — کـه دهان‌شان بسته باشد از دعا

از رضا که هست رامِ آن کرام — جسـتن دفع قضاشان شد حرام...

(۳/ ۱۸۷۹-۱۸۸۱)

با این همه در ادامه، نیایش شفیعان مشفق را می‌ستاید:

پس چرا گـوید دعـا؟ الا مگر — در دعا بیند رضـای دادگر

آن شفاعت وآن دعا نه از رحم خَود — می‌کنـد آن بندهٔ صاحب‌رشد

رحم خود را او همان دم سوختست که چراغ عشق حق افروختست...

(۳/ ۱۹۱۹-۱۹۲۱)

قصّه با چنین مناقشهٔ دشواری شروع می‌شود. اگر نیک‌تر بنگریم، از آغاز دفتر سوم، دعا به‌صورت یک مسءله و دغدغه پدیدار می‌شود. در همان ابتدا داستان موسی می‌آید که خداوند از او می‌خواهد که ما را با دهانی نیایش کن که با آن گناه نکردی.

گفت موسی من نـدارم آن دهان گفت ما را از دهانِ غیر خوان

از دهانِ غیر کی کـــردی گناه؟ از دهان غیر برخوان کای اله

آن‌چنان کن که دهان‌ها مر تو را در شب و در روزها آرد دعا

(۳/ ۱۸۱-۱۸۳)

اینکه با «دیگری» رفتاری در پیش گیریم که برایمان نیایش کند، از چند زاویه تأمّل‌برانگیز است؛ اینکه رابطهٔ با خدا که خاص‌ترین پیوندهاست، با رابطه با دیگری نسبت می‌یابد و اینکه نیایش را در چشم‌اندازی شامل‌تر از پیش جای می‌دهد، نیایشی که از زبان دیگری می‌توانیم کرد. پس از داستان موسی به قصهٔ آن الله‌گوی لبیک‌جو می‌رسیم.

این ماجرا در قصهٔ دقوقی به اوج می‌رسد. نیایش و شفاعت دقوقی در برابرِ عتاب ابدال قرار می‌گیرد؛ چنان‌که اجابت دعای دقوقی در برابر غیبت ابدال. درست است که داستان در پایان نامنتظرش با لحن سرد و صریح ابدال بر این نکته دست می‌نهد که از منظری حتی نیایش و شفاعت، فاصله است؛ امّا و هزار امّا که مناجات دقوقی چندان اثرگذار بر مخاطب (و خداوند!) است که چارچوب و جهت‌گیری داستان را به بازی می‌گیرد. شاید هم پردهٔ آخر در مقام حیرت می‌خواهد ما را به آن سوی نیایش بکشاند؛ نیایشی دیگر، نیایشی بی‌سخن و بی‌درخواست و در سکوت و خرسندی. نیایش در این چشم‌انداز، دیگرگونی درون را جایگزین تغییر بیرونی می‌سازد. در پایان داستان ایاز و شکستن مهرهٔ سلطان محمود که به گونه‌ای غریب به اسلوب نیایشی می‌گراید، ایاز با آنکه جوانمردانه پایمردی می‌کند، از شفاعتش پوزش می‌خواهد

(۴۱۵۳/۵-۴۱۹۴). رفتار دوگانه و سرگردانی ایاز دقیقاً با قصّه و موقعیت دقوقی سنجیدنی است. درآمیختن خطاب شفاعت‌خواهانهٔ او پیش پادشاه با اوجیات مناجاتی، بر جذّابیت و غرابت روایت افزوده است؛ امّا در دفتر چهارمین، قصّه‌ای هست که با برخورد دوگانه با شفاعت (و نه نیایش)، ماجرای دقوقی را به یاد می‌آورد: حکایت خشم کردن پادشاه بر ندیم و شفاعت کردن شفیع که در آن، ندیمی که به واسطهٔ شفاعت از مرگ حتمی می‌رهد، از شفیعش که عمادالملک نام دارد، می‌رنجد (۲۹۵۹/۴).

گفتار و نگاه ندیم و به‌ویژه گریز و تأویل راوی، سخن و نظر هفت ابدال را در یاد می‌آورد.

مولانا در غزلی که وصف ابدال و اولیا به نظر می‌رسد، دقیقاً بر همین مقام آن سوی نیایش انگشت می‌گذارد:

دوزخ‌آشامانِ جنّت‌بخش روز رستخیز حاکمند و نی دعا دانند و نه نفرین کنند

(مولانا، ۱۳۵۵: غزل ۷۳۰)

در *فیه‌مافیه* گفت‌وگوی کوتاه غریبی میان بایزید و خدا آمده: «حق تعالی گفت: یا بایزید چه می‌خواهی؟ گفت: خواهم که نخواهم» (همان، ۱۳۸۴: ۱۲۸). به مقامی می‌رسیم، کاملاً وارونه. در نیایش از خدا چیزی می‌خواهیم و او اجابت می‌کند. اینجا خداوند از انسان می‌پرسد: چه می‌خواهی؟ ولی آدمی چیزی برای اجابت نمی‌خواهد؛ بل می‌خواهد که از خواستن گذر کند. بدین سان در مقام فنا که آرمان و آرزوی نهایی سلوک است، حتّی جایی برای نیایش درآمیخته با هر گونه خواستنی نیست؛ چراکه اساساً جایی برای «خود» نیست. این شیوهٔ مولانا و عارفان است که پیوسته چشم‌اندازی دیگر و فراتر را پیش چشممان می‌آورند.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵)، **از این اوستا**، چ ۱۰، تهران: مروارید.

- اسپرهم، داوود (۱۳۸۹)، **نقد حال مولانا: جستاری در نقد و تحلیل داستان کنیزک**، مولاناپژوهی، سال اول، شماره ۲، صص ۱-۳۲.

- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی (۱۳۵۸)، **فصوص‌الاداب**، به کوشش ایرج افشار، تهران: فرهنگ ایران‌زمین.

- برومر، ونسان (۱۳۹۲)، **هنگام نیایش چه می‌کنیم؟: دربارهٔ نیایش و سرشت ایمان**، ترجمهٔ اشکان بحرانی و مسعود رهبری، تهران: هرمس.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، **در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی**، تهران: سخن.

- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**، چ۳، تهران: مروارید.

- ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، **جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی**، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۵۴، صص ۵۱-۷۱.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، **شاه در لباس ناشناس: نگاهی به داستان سلطان محمود و شب‌دزدان در مثنوی**، بزرگداشت‌نامهٔ دکتر حسین بیک‌باغبان، دانشگاه استراسبورگ و دانشگاه اصفهان (در دست انتشار).

- ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، **مولانا و ابلیس امیدوار**، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۲۳، شمارهٔ ۲۴، صص ۵۹-۸۲.

- حافظ (۱۳۷۴)، **دیوان**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش رحیم ذوالنور، چ۲، تهران: زوار.

- خاقانی (۱۳۵۷)، **دیوان**، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چ۲، تهران: زوار.

- خدایار، ابراهیم (۱۳۸۷)، **دعا در مثنوی**، تهران: علم.

- خواجوی کرمانی (۱۳۷۶)، **گزیدهٔ غزلیات**، با مقدمهٔ احمد سهیلی خوانساری، چ۲، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

- ریتر، هلموت (۱۳۷۷)، **دریای جان**، ج۱، ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی، چ۲، تهران: الهدی.

- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، **بحر در کوزه**، تهران: علمی.

- ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، **سرّ نی**، ج۱، چ۲، تهران: علمی.

- ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، **نردبان شکسته**، تهران: سخن.

- زمانی، کریم (۱۳۹۵)، **میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی**، چ۱۴، تهران: نی.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۸۶)، **حدیث بندگی و دل‌بردگی**، چ۶، تهران: صراط.
- سنایی غزنوی (۱۳۷۴)، **حدیقه‌الحقیقه**، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چ۴، تهران: دانشگاه تهران.
- ـــــــــ (۱۳۶۲)، **دیوان**، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چ۳، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، **نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی**، تهران: سخن.
- ـــــــــ (۱۳۷۶)، **نخستین تجربه‌های شعر عرفانی در زبان پارسی**، درخت معرفت، تهران: سخن.
- شمس تبریزی (۱۳۶۹)، **مقالات**، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- شهبازی، ایرج و محسن شعبانی (۱۳۹۵)، **سفری بر آسمان کن: مجموعهٔ کامل نیایش‌های مولانا در مثنوی معنوی**، چ۲، تهران: دوستان.
- علیزمانی، امیرعباس (۱۳۸۶)، **سخن گفتن از خدا**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- **عهد جدید** (۱۳۸۷)، ترجمه پیروز سیار، تهران: نی.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، **نظریه و تحلیل درام**، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.
- **کتاب مقدس** (۱۳۸۰)، ترجمه فاضل‌خان همدانی، تهران: اساطیر.
- کرمانی، محمد (۱۳۹۵)، **دعا و نیایش: پژوهشی پیرامون مسئلهٔ دعا و معرفی دعاهای مثنوی مولوی**، چ۵، مشهد: به‌نشر.
- گاندی، مهاتما (۱۳۸۷)، **نیایش**، ترجمه شهرام نقش تبریزی، چ۵، تهران: نی.
- مقدادی، بهرام (۱۳۸۷)، **کنیز و پدرسالار**، فصلنامه هنر، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۶-۱۸.
- مولانا جلال‌الدین (۱۳۸۴)، **فیه‌مافیه**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۱۰، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــ (۱۳۵۵)، **کلیات شمس**، ۱۰ جلد، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۲، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــ (۱۳۷۱)، **مثنوی**، چاپ عکسی از روی دست‌نویس به خط وصال شیرازی، تهران: سازمان اسناد کتابخانهٔ ملی.
- ـــــــــ (۱۳۷۵)، **مثنوی معنوی**، ۶ ج، تصحیح رینولد الن نیکلسون، افست ایران از روی چاپ بریل ۱۹۲۵، تهران: توس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، **عناصر داستان**، چ۲، تهران: شفا.

- نوبل، ویلیام (۱۳۸۷)، **تعلیق و کنش داستانی**، ترجمه مهرنوش طلایی، تهران: رسش.
- هایلر، فریدریش (۱۳۹۳)، **نیایش: پژوهشی در تاریخ روان‌شناسی دین**، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی، چ۲، تهران: نی.
-Lacocque, Andre et Paul Ricoeur (1998), **Penser la Bible**, Seuil, Paris.