Archive of SID

مثنوی و اسلوب قصه در قصه

حمیدرضا توکلی

استادیار دانشگاه سمنان

چکیده:

از آشکارترین ویژگی‌های روایت مولانا در *مثنوی*، درآمیختن قصه‌ها با یک‌دیگر است. راوی در میانهٔ روایتِ یک قصه به قصه‌ای دیگر می‌گریزد و یا می‌کوشد دو قصهٔ پیاپی را درپیوندد و گاه به روایت هم‌زمان دو قصهٔ توأمان می‌پردازد. نویسنده در این نوشتار کوشیده است پس از بررسی چند و چون اسالیب «قصه در قصه» و سوابق آن و نیز برخی نظریه‌پردازی‌های پیرامون آن، جلوه‌های شاخص و ممتاز این شیوه را در *مثنوی* تبیین کند.

کلیدواژه‌ها: **مثنوی، مولانا، قصه در قصه، تودوروف، قصه‌های قرآن.**

مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، س ۱۲و ۱۳، شمارهٔ ۴۷-۴۹، زمستان ۱۳۸۳، بهار و تابستان ۱۳۸۴

www.SID.ir

Archive of SID

قـصـهٔ یونس دراز است و عریض
وقت خاک است و حدیث مستفیض

سنتی دیرپا

غالباً آوردن قصه در میانهٔ قصهٔ دیگر سنتی مشرق‌زمینی به شمار می‌آیـد و خاستگاه آن را هندوستان و ادب دیرسال سانسکریتی می‌انگارنـد. گویـا ایـن پندار از روزگار گسترش رمانتیسم رواج یافته اسـت. توجـه شـوق‌مندانـه بـه فرهنگ و هنر شرقی یکی از جلوه‌های جریان رمانتیسم اروپایی است. انتـشار ترجمه‌های فرنگی کتاب عظیم *هزار و یک شب* «حادثهٔ مهمـی اسـت کـه در عصر پیش‌رمانتیک روی می‌دهـد و بـا اسـتقبال خاصـی روبـه‌رو مـی‌شـود.» (جعفری، ۱۳۷۸، ۹۶) یکی از چشم‌گیرترین جنبه‌های روایت‌شناختی این اثـر همین ساخت قصه در قصه است که بسیار مورد توجـه قـرار گرفـت. تـامس مور که در شمار شیفتگان و متأثران رمانتیک مشربِ فرهنگ شـرقی اسـت در داستان *لالهٔ سرخ* (۱۸۱۷) اسلوب قصه در قصه را به کـار مـی‌گیـرد. (همـان، ۹۸) در فرانسه در همین دوران *به تقلید از هزار و یک شب*، آثار پرشماری به شکل قصه‌های گنجانده در میانهٔ قصه‌ای جامع فراهم مـی‌آیـد؛ ماننـد هـزار و *یک روز*، *هزار و یک ساعت*، *هزار و یک ربع ساعت*، *هزار و یک شب‌نشینی*، *هزار و یک عنایت* و ... (حدیدی، ۱۳۷۳، ۱۰۳) بنفی (مترجم *کلیله و دمنه* بـه آلمانی) و شاگردانش، داستان در دل داستان آوردن را تمهیـدی هنـدی بـرای بازگویی قصه‌های بیش‌تر می‌شمردند. (ایروین، ۱۳۸۳، ۷۷)

این ساختار هندی شامل یک داستان اصلی یا «مادر قصه» یا به تعبیر دیگر «داستان چارچوب» است که درون آن قصه یـا قـصه‌هـایی کوچـک‌تـر جـای

www.SID.ir

Archive of SID

گرفته‌اند. دو نمونهٔ باستانی دیرینه و نام‌آور «*پنجه تنتره* و *مهابهارته*، هر دو یک قالب داستانی دارند، قالبی که داستان‌های فرعی متعدد را به هم می‌پیوندند. در کتاب دوازدهم *مهابهارته*... داستان‌ها در قالب گفت‌وگویی میان یودشتره و بهیشمه ارائه شده، به این صورت که بهیشمه از آن یکی، بسیار چیزها می‌پرسد و پاسخ‌های خود را به شکل قصه دریافت می‌کند. قالب داستان *کلیله و دمنه* شباهت بیش‌تری به *مهابهارته* دارد تا پنجه *تنتره*.» (دوبلوا، ۱۳۸۳، ۴۹ ـ ۵۰) پیوند وثیق اسلوب قصه در قصه با گفت و گو در قصهٔ مادر نکتهٔ مهمی است که اندکی بعد بدان می‌پردازیم.

اما این نظریهٔ رایج ـ که اسلوب قصه در قصه اختراع هندوان است ـ جای چون و چرای جدّی دارد. در مجموعه‌ای از قصه‌های بسیار دیرینهٔ جادوگرانهٔ مصری که در پاپیروس وستکار در حدود سده‌های هجده تا شانزده پیش از میلاد نگاشته شده است، می‌توان از این شیوه سراغ گرفت و در آن خئوپس پادشاه از پسران می‌خواهد که در بارهٔ کردارهای شگفت‌آور جادوگران برای او روایت کنند. (ایروین، ۱۳۸۳، ۸۲) حتی در این که اعراب مسلمان، شگرد داستان چارچوب (یا مادر قصهٔ) *هزار و یک شب* را از هند اقتباس کرده باشند جای سخن هست. زیرا در باختر زمین نیز این پدیده کاملاً شناخته شده بود و روایی داشت. «هومر در *اودیسه*، قهرمان داستانش اودیسیوس را وامی‌دارد که در دربار شاه الیکنوس داستان‌هایی بگوید و اووید نیز در مسخ از آوردن داستان در داستان استفادهٔ زیادی می‌کند. (همان، ۷۹)

www.SID.ir

Archive of SID

به هر روی، این اسلوب در بسیاری از کتاب‌های کلاسیک بـه کـار گرفتـه شده است: در *دکامرون* بوکاچیو یا *حکایت‌های کانتربری* چاوسر و *هپتـامرون* مارگریت آوناوار، نویسندگان متأخرتری چون تیپک، هوفمان، کِلر، استونسون و میر. (Cudden, 1979, 279) هم‌چنین می‌توان به *دسـت‌نـویس سـاراگوس* (*Saragossa Manuscript*) اشاره کرد که گاه با نام زاراگـوزا یـا سرقـسطه ــ شهری در شمال شرقی اسپانیا ـ شناخته می‌شـود و از کهـن‌تـرین یادگارهـای ادب اسپانیایی است که در آن نیز از این شیوه نشان هست.[۱]

تأملات تودوروف

در میان ناقدان ادبی و روایت‌شناسان، شاخص‌ترین چهره‌ای که بـه مداقـه در اسلوب قـصه در قـصه پرداختـه، تزوتـان تـودوروف اسـت. او در کتـاب *بوطیقای نثر* بر سـر سـاخت قـصه در قـصه‌ای در *هـزار و یـک شـب* و نیـز *دست‌نویس ساراگوس* درنگ می‌کند. تودوروف اصطلاحات خاص و تازه‌ای در این زمینه به کار می‌گیرد[۲]. از نظر او هر قصه که درون قـصهٔ دیگـر جـای می‌گیرد، با یک دوری‌گزینی (digression) یا گریز از قصهٔ اصلی و چارچوب همراه است و یک درونه‌گیری (enchâssement) که همـان درج و گنجانـدن قصه‌ای کوچک‌تر یـا فرعـی در قـصهٔ اصـلی اسـت. تـودوروف در پیرامـون اصطلاح اخیـر، اصـطلاحاتی چنـد مـی‌پـردازد: داسـتان درونـه‌ای (histoire enchâsse′e) که همـان قـصهٔ فرعـی اسـت و داسـتان درونـه‌گیـر (histoire enchâssante) که همان قصهٔ مادر یا چارچوب است.

اهمیت تعابیر تودوروف در آن است کـه تبـاری زبـان‌شـناختی و دسـتور زبانی دارند. تودوروف آگاهانه می‌کوشد مـشابهت و مناسـبتی میـان سـاختار

www.SID.ir

Archive of SID

روایی قصه در قصه و جملهٔ مرکّب برقرار سازد. از این رهگذر قصهٔ فرعی به‌سان جمله‌واره‌ای است که درون جملهٔ پایهٔ معادل مادر قصه جای می‌گیرد[۳]. این جستار و تبیین نسبت میان روایت و دستور زبان از اساسی‌ترین دغدغه‌های تودوروف و بسیاری روایت‌شناسان دیگر است که سرچشمهٔ آن را می‌توان در صورت‌گرایی روسی در آغاز سدهٔ بیستم بازیافت. (ر.ک.احمدی، ۱۳۷۰، ۲۷۹/۱ – ۲۸۳) «در حقیقت بسیاری از صورت‌گرایان و ساختارگرایان بر مشابهت شیوهٔ خود با روش پژوهندگان دستور زبان تأکید کرده‌اند مثلاً پراپ می‌کوشد سازوکاری شبیه نهاد و گزاره را در مورد قصه‌های پریان تبیین کند... در حقیقت روایت‌شناسی نوین می‌کوشد با الهام از آن‌چه در مورد واژه و ترکیب و عبارت و جمله و روابط آن‌ها در گرامر بحث می‌شود در میدانی فراخ‌تر، از یک متن روایی سخن بگوید. (ر.ک. توکلی، ۱۳۸۳، ۲۲) یعنی دقیقاً همان که راجر فالر از آن به «دستور زبان متن یا توالی جملات در کلام منسجم طولانی» تعبیر می‌کند. (فالر، ۱۳۶۹، ۲۵)

تودوروف در نسبت قصهٔ درونه‌ای با قصهٔ درونه‌گیر در *هزار و یک شب* دقیق می‌شود. این تأمل نیز بی‌شباهت به کنکاش‌های دستور زبانی نیست. جمله‌واره‌ها از نظر معنی‌شناختی، بخش‌بندی می‌شوند. این دقیقاً همان تبیین معنایی است که جمله‌واره به جملهٔ مادر می‌افزاید. (ر.ک. فرشیدورد، ۱۳۷۵، ۳۱۱ به بعد) تودوروف، نخست بر جذاب‌ترین ویژگی *هزار و یک شب* تکیه می‌کند؛ چیزی که در *دست‌نویس ساراگوس* نیز نمایان است. «هر شخصیت، داستان بالقوه‌ای است؛ داستان زندگی خویش. هر شخصیت جدیدی، طرح

www.SID.ir

Archive of SID

تازه‌ای را رقم می‌زند و بر آن دلالت می‌کند. ما در سرزمین روایت‌گران قرار داریم این پدیده عمیقاً بر ساختار روایت تأثیر می‌گذارد.» (تودوروف، ۱۳۷۱، ۲۷۳) این تأثیر چیزی نیست جز قصه در قصه. «همواره ظهور هر شخصیت تازه‌ای باعث قطع شدن داستان قبلی [= دوری‌گزینی] و آغاز داستان جدید می‌شود و بدین‌گونه داستان تازه، توصیفی است دربارهٔ این شخصیت جدید.» (همان، ۲۷۴ نیز ر.ک. ایروین، ۱۳۸۳، ۲۶۵) در حقیقت، راز تکوین اسلوب قصه در قصه در *هزار و یک شب* آن است که تنها شهرزاد قصه‌گوی این کتاب نیست، بلکه شخصیت‌های داستان نیز داستان می‌گویند. آن‌که قصه‌اش روایت می‌شود، خود نیز روایت می‌کند. تودوروف البته تصریح می‌کند این یگانه دلیل ظهور قصه در قصه در *هزار و یک شب* نیست. او به یک دلیل عمدهٔ دیگر اشاره می‌کند که در بسیاری از کتاب‌های دیگر دارای این اسلوب هم، به وفور یافتنی است. درونه‌گیری گاه به عنوان استدلال‌هایی به کار می‌رود برای توجیه و تبیین کردار و گفتار شخصیتی که قصهٔ درونه را می‌گوید. (تودوروف، ۱۳۷۱، ۲۷۴)

توضیح این نکته ضرورت دارد که قصهٔ درونه‌ای چه بسا خود به عنوان قصهٔ درونه‌گیر (مادر) برای قصهٔ درونه‌ای دیگر باشد. در *هزارویک‌شب* این ماجرا گاه تا چندین مرحله پیش می‌رود مثلاً در قصهٔ صندوق خونین، قصهٔ جعفر در دل قصهٔ شهرزاد، و قصهٔ خیاط در دل قصهٔ جعفر و قصهٔ دلاک در دل قصهٔ خیاط می‌آید و سرانجام در قصهٔ دلاک به قصهٔ برادران شش‌گانهٔ دلّاک می‌رسیم. همین نکته به‌روشنی نشان می‌دهد که اسلوب قصه در قصه را نمی‌توان ساده‌انگارانه، تنها تمهیدی برای به هم پیوستن قصه‌های پراکنده به

www.SID.ir

Archive of SID

شمار آورد. روایت، آشکارا شوق و شتابی به فرو رفتن در ژرف‌ترین اقصای قصه دارد. گویی می‌خواهد رازی را بدین شیوه با ما در میان نهد. شاید قصه در قصه به طور کلی اشاره‌ای به پایان‌ناپذیری داشته باشد. هر قصه می‌تواند ما را به قصه‌ای دیگر برساند. این زنجیره می‌تواند تا بی‌نهایت تداوم یابد و مخاطب را در میان صدای قصه‌های مختلف سرگردان سازد. مخاطب چنان‌که بورخس می‌گوید به یک «احساس گم‌شدگی» در *هزار و یک شب* می‌رسد. (ایروین، ۱۳۸۳، ۱) از این گذشته، قصه در قصه، گونه‌ای فاصله‌گذاری است و خودآگاهی مخاطب را بیدار می‌کند. شنونده لحظه‌ای درمی‌یابد که در عالمی دیگر است: اقلیم قصه. قصه در قصه از این چشم‌انداز، تمهیدی است برای دست‌یابی به نگاهی خودآگاهانه به نفس فرآیند هنری، و این از مختصات اصلی هنر قرن بیستم است؛ این‌که در بارهٔ خود شعر بسراییم یا قصهٔ ساختن فیلمی را بسازیم یا در قصه از قصه سخن بگوییم و به طورکلی به نفس زبان و روایت توجه کنیم. وقتی با قصه‌ای همراه می‌شویم از خویشتن و پیرامونمان فاصله می‌گیریم و با فضا و منطق قصه هم‌دلی می‌یابیم؛ اما هنگامی که قصه‌ای دیگر در میانه سر برمی‌آورد، چه بسا متفطّن این معنی شویم که همان‌گونه که از این قصه بیرون شدیم و به درون قصه‌ای دیگر رفتیم، در آغاز نیز از دنیای خود و فضای واقعی پیرامون خود به قلمرو قصه راه یافته بودیم. در حقیقت در میانهٔ قصه به فاصلهٔ خود از دنیای قصه متوجه می‌شویم. اما این معنی، وسوسه‌ای فریبکار را نیز در ذهن می‌پرورد که چه بسا کار، یک‌سره واژگونه است و قصه در قصه کنایه‌ای است از این

www.SID.ir

Archive of SID

حقیقت که قصهٔ ما و زندگی ما، مادر قصهٔ هر قصه‌ای است که می‌خوانیم، می‌شنویم یا می‌نویسیم!

قصه در قصه، در نگاه شامل- به‌ویژه اگر آن را پدیده‌ای مشرقی بدانیم- یادآور اسلوب عمومی فرهنگ خاور زمین است یعنی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت و یا به تعبیری «ژرف‌ساخت دوری و روساخت گسسته‌نما». (ر.ک. حق‌شناس، ۱۳۷۰، ۱۷۷) و در حقیقت به مدد قصهٔ مادر می‌توان از درون مجموعه‌ای از قصه‌های پریشان، کسب جمعیت کرد.

تودوروف در این معنی می‌پندارد: «درونه‌گیری، مبیّن اصلی‌ترین ویژگی روایت است؛ زیرا روایت به شکل درونه‌گیری روایتِ روایت است. وقتی داستانی، داستان دیگری را روایت می‌کند، داستان اول هم به مضمون اصلی خود می‌رسد و هم در عین حال در این تصویر خود را منعکس می‌کند. روایت درونه‌ای هم تصویر آن روایت بلند و مجردی است که تمام روایات، تنها اجزای کوچکی از آنند و هم تصویر روایت درونه‌ای است که بلافاصله قبل از آن قرار دارد. روایتِ روایت سرنوشت همهٔ روایاتی است که به شیوهٔ درونه‌گیری نقل می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۷۱، ۲۷۷)

قصه در قصه و ادب ایرانی

اسلوب قصه در قصه از دیرباز حتی در ادبیات پیش از اسلام در ایران شناخته شده بوده است. و در کتاب‌هایی چون *هزار افسان*، *سندبادنامه*، *کلیله و دمنه*، *طوطی‌نامه* به کار رفته است. البته این کتاب‌ها به‌ویژه دو کتاب اخیر خاستگاهی هندی دارند. (ر.ک. تفضلی، ۱۳۷۶، ۲۹۷ ـ ۳۰۴) به احتمال بسیار اسلوب قصه در قصه از ادب سانسکریت به ادب دری راه یافته است. در

www.SID.ir

Archive of SID

ادبیات پس از اسلام این اسلوب فراوان پدیدار می‌شود در کتاب‌هایی چون *مرزبان‌نامه*، *بختیارنامه*، *فرائدالسلوک*، *هفت‌پیکر* و طبیعتاً در تحریرهای گوناگونی که از *کلیله و دمنه*، *سندبادنامه* و *طوطی‌نامه* فراهم آمد. در میان آثار عرفانی جز *مثنوی*، سه منظومهٔ عطار، یعنی *الهی‌نامه*، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* دارای داستان چارچوبند. نکتهٔ مهمی که در اسلوب قصه در قصهٔ هندی و آثار ملهم از آن اهمیت دارد این است که قصه‌های فرعی همواره از درون گفت‌وگو می‌جوشند. داستان مادر ساختاری کاملاً گفت‌وگویی دارد. حال ممکن است در سراپای روایت موضوع این گفت‌وگو ثابت باشد، مانند *سندبادنامه* و *مرزبان‌نامه*؛ یا آن‌که در عین حفظ پیوستگی مطلب، موضوع، تنوع پذیرد؛ مثلاً در آثار عطار موضوع گفت‌وگوها دگرگون می‌شود. «زیرا در برابر چهرهٔ اصلی و ثابت داستان، چهره‌های دیگری ظاهر می‌شوند که دارای صفات و خصوصیاتی متفاوت هستند و صفات خاص گفت‌وگوها را مشخص می‌کنند و رنگ خاص به آن‌ها می‌دهند...، [اما] فرق *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* با *الهی‌نامه* در این است که در دو مثنوی نخستین، گفت‌وگوها فقط جزیی از داستان اصلی و مادر است، در حالی که داستان *الهی‌نامه*، خود این گفت‌وگوهاست.» (ریتر، ۱۳۷۹، ۳/۱ـ ۴)

از میان کتاب‌هایی که اسلوب قصه در قصه در آن‌ها به چشم می‌خورد منظومه‌های عطار از لحاظ تأثیری که بر روایت مولانا دارند، اهمیت افزون‌تری دارند. مهم‌ترین ویژگی و تمایز روایت عطار در این‌جاست که «داستان اصلی، وزن و اعتباری بیش‌تر از آن‌چه در آثار مقدم بر اوست، دارد.»

www.SID.ir

Archive of SID

(همان، ۱/۴) در سه منظومهٔ او که به شیوهٔ قصه در قصه تدوین یافته است کوشش برای ایجاد تحکیم پیرنگ در روایت نمایان است. درون‌مایهٔ هر سه اثر سلوک است، و پرسش و پاسخ در آن اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد که با اهمیت پیر راه‌دان در سلوک ارتباط می‌یابد. قصه‌های فرعی همه کوتاه و بی‌پیرایه روایت می‌شوند و هرگز قصهٔ اصلی را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهند و چنان‌که استاد فروزانفر یادآور می‌شود- به ویژه در مورد *مصیبت‌نامه*- تنها گریزگاهی که عطار به آن روی می‌آورد و دل‌مشغولی ساخت کلی و پیرنگ روایت را رها می‌کند، عشق است و وصف معشوق. «آن‌جاست که طبع جمال‌پرست عاشق‌پیشهٔ شیخ، اطناب را بر ایجاز و صنعت‌سازی را بر سادگی و انسجام ترجیح می‌نهد.» (فروزانفر، ۱۳۷۴، ۴۰۳) همانندی و یگانگی ساختار و درون‌مایهٔ قصه اصلی و جامع با قصه‌های فرعی منظومه‌های عطار می‌تواند موضوع پژوهشی جدّی قرار گیرد. (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۷۵، ۲۳۶ ـ ۴۲۴)

درازآهنگ‌ترین و مهم‌ترین قصهٔ فرعی در میان قصه‌های عطار، قصهٔ عاشقانهٔ شیخ صنعان است که تا اندازه‌ای استثناست و از لحاظ تشخص و اعتبار با مادر قصهٔ *منطق‌الطیر* رقابت می‌کند. البته در شیخ صنعان نیز سفر آفاقی و سلوک انفسی درون‌مایه و پیرنگ روایت را پررنگ‌تر می‌سازد[۴]. در *مصیبت‌نامه* پیش از آغاز روایت مادر قصه، وقتی عطار از «اساس» و «شیوهٔ» کتابش با مخاطب سخن می‌گوید چندبار بر درون‌مایهٔ سلوک و شخصیت اصلی و نوعیِ سالک تکیه می‌کند. (عطار، ۱۳۷۳، ۵۵ ـ ۵۷) نکتهٔ ظریفی در هر سه منظومهٔ عطار تأمل‌برانگیز است: قصه‌ها در هر سه اثر در سخن یکی از

www.SID.ir

Archive of SID

طرفین گفت‌وگو پدیدار می‌شوند. پدر در *الهی‌نامه*، هدهد در *منطق‌الطیر* و پیر در *مصیبت‌نامه*. هر سه آشکارا جنبهٔ راهنمایی دارند. در حقیقت در این روایت‌ها نه تنها قصه‌ای در قصه گفته می‌شود، بلکه در همان قصه شنیده می‌شود! نه تنها یک شخصیت قصه در مقامی هم‌ارز روایت‌گر قرار می‌گیرد، شخصیت مقابل او نیز، هم‌ارز مخاطب می‌شود. این شیوه چنان‌که پیش‌تر گفتیم در کتاب دوازدهم *مهابهارته* یافتنی است. قصه‌های درونه‌ای در پاسخ‌های یودشتره به پرسش‌های بهیشمه پدیدار می‌شوند. البته در *منطق‌الطیر* هنگامی که سی‌مرغ به حضرت سیمرغ می‌رسند و «چاووش عزت» به نزد آنان می‌آید در میان سخنان او چند قصه نمایان می‌شود. در این‌جا چاووش عزت، نقش پیر و رهنما می‌یابد و در برابر او هدهد هم خاموش و شنونده می‌شود. (عطار، ۱۳۸۳، ۴۲۳ ـ ۴۲۵)

با تعمق در مفهوم مرکزی سلوک در روایت عطار می‌توان به نکتهٔ دیگری نیز دست یافت؛ اگر مادر قصه رمزی از کلّیّت جست‌وجو و سیر و سلوک را باز می‌نماید، قصه‌های درونه‌ای هر کدام «وقت»ی و «حال»ی و «مقام»ی از مراحل سلوک را باز می‌گویند. این معنی در واپسین منظومه ــ *مصیبت‌نامه* ــ بی‌پرده‌تر نمایان می‌شود. چهل قصهٔ داستان دقیقاً با مراحل چهل‌گانهٔ سلوک نسبت می‌یابد و داستان سعی در تبیین آن‌ها دارد (مقایسه کنید با پورنامداریان، ۱۳۷۵، ۲۴۰) لحظه‌های سلوک هر چند ممکن است هر کدام حال و وقتی متمایز یا حتی متضاد داشته باشند، اما در چشم‌انداز شامل، برآورندهٔ حقیقتی جامع و یگانه‌اند. در آغاز *الهی‌نامه*، عطار تصریح می‌کند

www.SID.ir

Archive of SID

شش فرزندـ در قصهٔ مادرـ همه در وجود مخاطب جای دارند و در حقیقت رمزی از شش جهت وجودی آدمی هستند و همه باید راهی یگانه را بپیمایند (عطار، ۱۹۴۰، ۲۸ –۲۹) پس جای شگفتی نیست که قصه‌هایی که پیر بدرقهٔ راه آن‌ها می‌کند نیز در یک چارچوب اصلی راه وحدت گیرند. در میان این سه منظومه و شاید تمام ادب داستانی منظوم و منثور فارسی که کلیت اثر دارای داستان جامعی است که قصه‌های فرعی در آن گنجانیده شده است هیچ‌کدام ساختاری کامل‌تر از منطق‌الطیر ندارند. (ر.ک. عطار، ۱۳۸۳، مقدمه ۱۰۹)

درون‌مایهٔ سلوک در منظومه‌های عرفانی *سیرالعباد الی‌المعاد* و *مصباح‌الارواح* هم نمایان است. اساساً ساخت سفرنامه‌ای در این منظومه‌ها می‌کوشد کلّیّت روایت را پیوستاری و انسجام بخشد. در این دو کتاب نیز مانند سه اثر عطار دو شخصیت اصلی و نوعی سالک و پیر راهنما حضور دارد. راوی هم‌دلی ویژه‌ای با سالک دارد. گویی گزارش سفر انفسی خویش را به صورت سفر تمثیلی آفاقی روایت می‌کند؛ البته بهره‌گیری از درون‌مایهٔ سفر به شیوه‌ای تمثیلی به منظور استواری پیرنگ و کلّیّت روایت در ادبیات ایران باستان نیز نمونه دارد. در *ارداویراف‌نامه* که در روزگاری نزدیک به عطار به نظم فارسی درمی‌آید، چنین شیوه‌ای به کار گرفته شده است. سفری که در خواب خوش راوی و به راهنمایی سروش انجام می‌پذیرد. (بهرام پژدو، ۱۳۷۳، ۳۳) در همهٔ این کتاب‌ها گونه‌ای طبقه‌بندی و تبویب و نیز تدرّج و گسترش پله‌پله‌ای مفاهیم به چشم می‌خورد که مقام و منزل‌های سفر را در یاد می‌آورد.

www.SID.ir

Archive of SID

روایت مولانا

داستان قصه در قصه در *مثنوی* از رنگی دیگر است. در این قلمرو نیز چون دیگر چشم‌اندازهای گوناگون هنر روایت‌گری، روایت مولانا نسبت به دیگران از تنوع و خلاقیت و پیچیدگی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. نخست باید به این نکته توجه کنیم که در *مثنوی* شیوهٔ داستان در داستان، محدود به انگارهٔ هندی نیست که در آن قصه‌های فرعی در درون قصهٔ نهایی یا مادر جای گرفته‌اند و در چشم‌اندازی فراخ‌تر به شگردهای دیگری نیز می‌توان توجه کرد. در بسیاری نمونه‌ها قصه‌ها صورتی زنجیروار دارند. هر قصه از دل قصهٔ پیشین می‌جوشد. شیوه‌ای که دیدرو در *ژاک قدری* آن را به کار گرفت و خود آن را شیوهٔ دیالکتیکی نامید[۵]. گاهی نیز در روایت دو قصه هیچ‌یک بر دیگری محیط نیست و راوی روایت هردوان را توأمان و هم‌زمان به پیش می‌برد. لحظه‌ای این را رها می‌کند و آن را ادامه می‌دهد و زمانی برعکس. چیزی که در سینما تدوین موازی نامیده می‌شود. (ر.ک. بورنوف، ۱۳۷۸، ۸۶) با این همه، اگر نیک بنگریم شاید «بهترین نمونهٔ اقتباس و فایده‌گیری از داستان‌های هندی، *مثنوی*» باشد، نه تنها از نظر أخذ قصه «بلکه از جهت ساختمان داستان‌ها یعنی درج داستان‌های فرعی در داستان‌های اصلی و استفاده از افسانه‌های مربوط به جانوران برای توجیه و توضیح مطالب اخلاقی و عرفانی از روش *کلیله* پیروی شده است. از مجموع داستان‌هایی که در *مثنوی* آورده شده نزدیک به شصت داستان اصل هندی دارد که صورت اولیهٔ آن‌ها غالباً در *کلیله و دمنه* و برخی نیز در کتاب‌هایی

www.SID.ir

Archive of SID

چون *سندبادنامه* و *بلوهر و بوذاسف* دیده می‌شود». (مجتبایی، ۱۳۷۰، ۴۵۶ ـ۴۵۷) به هر روی، مولانا چه به واسطهٔ قصص هندی مخصوصاً *کلیله* و چه از راه آثار عطار، کاملاً با این اسلوب آشنا بوده است.

در *مثنوی* از هر سه گونهٔ قصه در قصه، نمونه‌ها هست، *طرفه* این‌که در برخی مواضع تلفیقی از دو یا سه شیوه به چشم می‌آید. *مثنوی* برخلاف منظومه‌های عطار نه تنها مادر قصه‌ای کلی و جامع ندارد، بلکه آمدن قصه‌ای در دل قصهٔ دیگر با همهٔ فراوانی ظهور منظمی ندارد. در بخش‌هایی از *مثنوی* مطلقاً نشانی از این شیوه نیست و در مواضعی ناگهان پدیدار می‌شود. این پدیداری یک‌باره و نامنتظر قصه‌ای در میانهٔ قصه البته با شیوهٔ کلی روایت مولانا هم‌آهنگی تمام دارد. مادر قصه‌ها و قصه‌های فرعی از نظر شمار ابیات، سخت با یک‌دیگر متفاوتند. همین‌طور شمار قصه‌های درونه‌ای هر مادر قصه متفاوت است؛ گاه یکی است و گاه مانند قصهٔ «رفتن مصطفی به عیادت صحابی رنجور» هفت قصه در دل دارد. قصهٔ «وکیل صدر جهان» پنج قصه در میان دارد که یکی از آن‌ها ـ مسجد مهمان‌کش ـ خود سه قصه را شامل است. قصهٔ «ایاز» در دفتر پنجم چندان دراز دامن می‌شود که سر به دفتر ششم می‌زند و سی و سه قصه را در برگرفته است.

به هر روی، با آن‌که *مثنوی* قصهٔ چارچوب و جامعی ندارد، در آن، آمیزش قصه‌ها و تأثیر و تأثر آن‌ها بر یک‌دیگر فوق‌العاده گسترده و گونه‌گون است. این‌که برخی ساختار *مثنوی* را همانند *اسرارنامه* دانسته‌اند، پنداری خطاست. (احمدی، ۱۳۷۶، ۱۵۳ -۱۵۴) پیوند و درهم‌جوشی در قصه‌های *اسرارنامه* هرگز با روایت مولانا سنجیدنی نیست. *اسرارنامه* تبویب اندیشه‌ای دارد و به

www.SID.ir

Archive of SID

مقالات متعددی بخش شده است و با آن‌که حکایت‌ها بی‌درنگ از پی یک‌دیگر می‌آیند، پیچیدگی و خلاقیت پیوند آن‌ها با یک‌دیگر، به هیچ روی در حد و اندازهٔ قصه‌های مثنوی نیست[۶].

راوی در سراپای *مثنوی* کوشیده است که اولاً هر قصه از دل قصهٔ دیگر بجوشد، حال یا از میانه آن یا از پایان آن، ثانیاً هیچ کجای روایت با همهٔ گریزها، بیرون از قصه نباشد و حتی در غالب لحظه‌های روایت، مخاطب خود را در فضای دو و گاه سه قصه سرگردان می‌بیند. پیوستن پایان هر قصه به آغاز قصهٔ بعدی به سائقهٔ تداعی شکل می‌گیرد اما گاهی به نظر می‌آید این در حقیقت شگرد تداعی‌نمایی راوی است. (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۰، ۲۶۵ –۲۶۷) در آخر بیشتر قصه‌ها واژه یا واژه‌هایی پدیدار می‌شوند که ممکن است درون یک تصویر یا تمثیل باشند و با قصهٔ بعدی تناسب بسیار دارند. گویی قصهٔ بعدی بر پایهٔ این واژه‌ها تداعی شده است. مثلاً پیش از قصهٔ مسجدالاقصی در پایان قصهٔ پیشین واژه‌های «مسجد» و نیز «خرّوب» ظاهر می‌شود که بن‌مایه‌ای مهم در قصهٔ مسجدالاقصی است. (۳۸۷/۴) یا پیش از «قصهٔ آن آب‌گیر و صیادان و آن سه ماهی، یکی عاقل و یکی نیم عاقل و آن دگر مغرور و ابله مغفّل» در ابیات بلندی دقیقاً سخن از «علامت عاقل تمام و علامت نیم عاقل و مرد تمام و نیم مرد و علامت شقی مغرور لاشی» می‌رود. (۲۱۸۸/۴ـ ۲۲۰۱) و به راستی و درستی نمی‌توان دریافت که این ابیات مولانا را به آن قصه رسانیده یا ذکر قصه او را به چنان تمهیدی کشانده است.

www.SID.ir

Archive of SID

اگر این کار را راوی خودآگاه انجام دهد، باز هم نشان از پافشاری او برای نمایاندن پویایی و پیوستاری روایت است. راوی به نحو عجیبی از آخر قصه می‌گریزد، برخی قصه‌ها حتی ناتمام می‌مانند یا در ابهام رها می‌شوند. به‌ویژه قصهٔ پایانی، خود پایانی ندارد. به قول خود راوی: «مثنوی را نیست پایانی پدید.» فرجام هر قصه بی‌درنگ به قصهٔ بعدی یا ادامهٔ قصه‌ای که زمانی است رها شده، می‌پیوندد. حتی آخر دفترها نیز رنگ پایان ندارد. در انجام دفتر سوم، ادامهٔ حکایت به دفتر چهارم واگذار می‌شود:

گرتو خواهی باقی این گفت‌وگو ای اخی در دفتر چارم بجو (۴۸۱۰/۳)

قصهٔ موسی و فرعون نیز که از بیت ۸۴۰ دفتر سوم آغاز می‌شود با ده‌ها حکایت همراه می‌شود و سرانجام در بیت ۳۶۳۵ دفتر چهارم پایان می‌گیرد! همین‌طور قصهٔ ایاز ـ چنان که پیش‌تر گفتیم ـ در دفتر پنجم که تا دفتر واپسین کشیده می‌شود یا حکایت آن عاشق که از عسس گریخت از دفتر سوم به چهارم می‌رسد.

قصه‌هایی که از پی یک‌دیگر می‌آیند گاه رابطه‌ای فراتر از یک تداعی‌نمایی ساختگی دارند؛ مثلاً حکایت مؤذن زشت‌آواز (۳۳۶۷/۵-۳۴۳۸) در حقیقت بیان دیگری است از بخش دوم سخن گبر قصهٔ پیش‌تر (۳۳۶۳/۵-۳۳۶۶) یا قصهٔ هلال، ظاهراً بر پایهٔ تداعی موسیقایی و جادوی مجاورت پس از داستان بلال می‌آید.

چون شنیدی بعضی اوصاف بلال بشنو اکنون قصهٔ ضعف هلال (۱۱۱۱/۶)

نباید از دقت در این نکته غفلت کرد که این دو قصه از نظر درون‌مایه و عناصر و پیرنگ کاملاً هم‌سان هستند. میان داستان دو پادشاه جهود هم که در

www.SID.ir

Archive of SID

آغاز دفتر نخست پشت یک‌دیگر می‌آیند، از جهات مختلفی پیوندهای نیرومندی وجود دارد. در اواخر همین دفتر، سه قصهٔ پیاپی «مرتد شدن کاتب وحی» (۳۲۲۸/۱) دعا کردن بلعم باعور (۳۲۹۸/۱) و «هاروت و ماروت» (۳۳۲۱/۱) درون‌مایه‌ای بسیار خویشاوند دارند: گمراه شدن شخصیت‌هایی که به حدی دست‌نیافتنی از پاکی و کمال رسیده‌اند و ظن خطا بر آنان نمی‌رود. این پیوند قصه‌های پی در پی در آثار عطار نیز گاه به چشم می‌خورد؛ به‌ویژه در هفت وادی *منطق‌الطیر* می‌بینیم قصه‌هایی که در تحلیل هر وادی آمده با یک‌دیگر ازنظر درون‌مایه، شخصیت و حتی در مواردی پیرنگ هم‌آهنگی دارند. در *الهی‌نامه* در مقالهٔ دوم در هر سه قصهٔ ششم، هفتم و هشتم، «سگ» حضور دارد و در قصه‌های سوم و چهارم «مور» در مقالهٔ سوم، قصه‌های پنجم و ششم هر دو در مورد یوسفند. گاه میان دو قصهٔ متوالی، رابطهٔ تضاد وجود دارد مانند قصهٔ هفتم همین مقاله که در بارهٔ جوان گناهکار و ملائک عذاب است و قصهٔ بعدی که در بارهٔ جوان صاحب معرفت است و بهشت. در مقالهٔ هشتم حکایت‌های اول، دوم، دهم، دوازدهم و سیزدهم همه در بارهٔ ابلیس است حتی در حکایت یازدهم تعبیر «نشانهٔ تیر شاه بودن» یادآور ابلیس است.

گاهی فاصلهٔ کلماتی که قصه‌ای را در خاطر راوی‌ـ مولانا تداعی می‌کنند چندان زیاد است که خود گواهی بر ناخودآگاهی ظهور قصه بر پایهٔ قصه‌های پیشین است. مثلاً وقتی در قصهٔ جوحی و کودک گریان، در میانهٔ گریزها، راوی به یونس و از آن جا به دریا و ماهیان می‌رسد (۳۱۴۴/۲ـ۳۱۳۵) پس از

www.SID.ir

Archive of SID

گـذر از دو حکایـت و نقـل نزدیـک هفتـاد بیـت بـه قـصهٔ ابـراهیم ادهـم و صدهزاران ماهی اللهی می‌رسیم. (۳۲۱۰/۲ــ ۳۳۶۳) البتـه گـاهی ایـن مـاجرا دقیقاً واژگونه می‌شود و حکایتی، مسیر گریزهایی را به فاصلهٔ نسبتاً زیـادی از خود تعیین می‌کند؛ مثلاً در دفتر پنجم، وقتی در حکایتی کوتاه، گبـری، ایمـان مسلمانان روزگارش را با بایزید می‌سنجد (۳۳۵۶/۵-۳۳۶۶) از آن پس در دل حکایت‌های دیگر و به مناسبت‌های دیگر، چند بـار گریزهـای راوی، بـه نـام بایزید متبّرک می‌شود. (۳۳۹۰/۵ و ۳۳۹۳ و ۳۴۱۹)

در بخش‌هایی از روایت نیز دو قصه به صـورت مـوازی پـیش مـی‌رونـد. وقتی در اوایل دفتر چهارم (۷۲۶/۴) قصهٔ ابراهیم ادهم آغاز می‌شود، با آن که قصه در دل قصه‌ای دیگرـ قصهٔ سلیمان و بلقیـسـ نمایـان شـده اسـت امـا حرکتی موازی با قصهٔ مادر را آغاز می‌کند. درون‌مایـهٔ مـشترک هـر دو قـصه هجرت از ملک است. ابراهیم ادهم دقیقاً در موقعیتی هم‌ارز بـا بلقـیس قـرار می‌گیرد. دو شخصیت به همراه قـصه‌هاشـان پـیش مـی‌رونـد. نکتـهٔ اساسـی این‌جاست که با شروع قصهٔ ابراهیم ادهم قـصهٔ بلقـیس رهـا نمـی‌شـود و دو قصه یک‌دیگر را قطع می‌کنند. یعنی همان‌طور که قـصهٔ ابـراهیم ادهـم در دل داستان بلقیس هست داستان بلقیس نیز در میانـهٔ قـصهٔ ابـراهیم ادهـم نمایـان می‌شود. در گیرودار پویهٔ متناوب دو قصه، حکـایتی دیگـر پدیـدار مـی‌شـود (۷۴۵/۴) یعنی قصه‌ای در میان قصه در قصه!

قصه‌هایی که در دل قصه‌ای دیگر می‌آیند غالبـاً بـا قـصهٔ اصـلی تناسـبات اساسی، و عموماً مضمون و درون‌مایه‌ای خویشاوند دارند. مثلاً قـصهٔ زاهـدی که توکل را امتحان می‌کرد در دل قصهٔ روباه و خر پدیدار می‌شـود (۲۴۰۱/۵)

www.SID.ir

Archive of SID

قصه دارای درون‌مایهٔ مشترک با مادر قصه است یعنی توکل. یا قصهٔ مسجد مهمان‌کش که در دل قصهٔ وکیل صدر جهان ظاهر می‌شود (۳۹۲۲/۳) گویی، روایتی دیگر از قصهٔ اصلی است. هر دو قصه ماجرای عاشقی را روایت می‌کنند که لاأُبالی‌وار به سوی مرگ می‌شتابد و تاب پند عاقلان را نمی‌آورد اما در برابر دیدگان شگفت‌زدهٔ ناصحان از مرگ رهایی می‌یابد. نمونهٔ درخشان دیگر قصهٔ دقوقی است که صحنه‌ای از قصهٔ خضر و موسی را در دل دارد. (۱۹۶۲/۳ـ ۱۹۷۲) جالب توجه است که خود قصهٔ دقوقی در میان قصهٔ بسیار بلند موسی است که بخش عظیمی از دفتر سوم و چهارم را شامل است. میان قصهٔ خضر و موسی و دقوقی رابطه‌های فراوان هست که تبیین آن مجالی فراخ‌تر می‌خواهد. (ر.ک. توکلی، ۱۳۸۳، ۶۵ــ۷۰) موسی شخصیتی هم‌ارز دقوقی است در مواجهه با خضر که تمایزی با ابدال هفت‌گانه ــ در قصه دقوقی ـ ندارد. بن‌مایه‌ها، درون‌مایه‌ها و نمادهای دو قصه، خویشاوندی کامل با یک‌دیگر دارند. حتی می‌توان گفت قصهٔ دقوقی گفت‌وگویی است با قصهٔ خضر در *قرآن*.

ویژگی مهمی که در روایت مولانا چشم‌گیر است این است که در *مثنوی*، راوی هنگامی که قصه‌ای را رها می‌کند و به قصهٔ دیگر می‌پردازد، برخلاف قصه‌پردازان دیگر از کهن‌ترین راویان متون سانسکریت تا عطار، اغلب موارد، قصهٔ فرعی و محاط در قصهٔ اصلی و مادر را مرزبندی نمی‌کند و پروایی برای حفظ حریم آن ندارد. در روایت دیگران در طول روایت قصهٔ درونه‌ای، غالباً قصه اصلی را از یاد می‌بریم، تنها در فرجام و کشف درون‌مایه و نتیجه، به

www.SID.ir

Archive of SID

قصه اصلی می‌پیوندیم. در حالی که در *مثنوی* راوی هر لحظه ممکن است به قصهٔ اصلی بازگردد یا قصه‌ای دیگر در دل قصهٔ فرعی بیاورد. گویی راوی که نگران قصهٔ مادر است بارها قصهٔ فرعی را ناتمام رها می‌کند تا به قصهٔ مادر بازگردد. قصهٔ یونس را رها می‌کند تا به قصهٔ اصلی- ماجرای آفرینش و امتناع فرشتگان از آوردن خاک آدم- برسد:

قصهٔ یونس درازست و عریض وقت خاک است و حدیث مستفیض
(۱۶۱۶/۵)

از این گذشته، در روایت مولانا برخلاف اسلوب کلی قصه در قصه در فرهنگ هند و ایرانی، قصه‌های فرعی همواره از درون گفت‌وگوی شخصیت‌های قصهٔ مادر نمی‌جوشند. وابستگی قصه‌ها به گفت‌وگو آن‌ها را منظم می‌کند و از آمیزش آن‌ها جلوگیری می‌کند و جایگاه هر قصه را در قصهٔ اصلی معیّن می‌سازد. در حقیقت، آن‌گونه که مثلاً در *کلیله و دمنه* یا *منطق‌الطیر* می‌بینیم هر حکایت فرعی مؤید سخن شخصیت در لحظهٔ خاصی است و درون‌مایه‌اش هم‌سو با آن بخش از کلام شخصیت است. اما در *مثنوی* ظهور قصه را در هر لحظه و در هر کجا می‌توان چشم داشت و در پیدایی همهٔ قصه‌ها از خرد و کلان و اصلی و فرعی، راوی خود بی‌هیچ واسطه‌ای به میدان درمی‌آید. اما در روایت‌های دیگر قصه‌های فرعی گویی توسط شخصیت‌های قصهٔ اصلی روایت می‌شوند. یک نمونهٔ ساده که در ابیات آغازین *مثنوی* پدیدار می‌شود، این قصه‌وارهٔ بسیار کوتاه دوبیتی است که در حکایت پادشاه جهود آمده:

...ای بسا اصحاب کهف اندر جهان پهلوی تو، پیش تو هست این زمان

www.SID.ir

Archive of SID

غـار بـا او، یـار بـا او، در سـرود — مهر بر چشم است و بر گوشت چه سـود؟
گفـت لیلـی را خلیفـه کـان تـویی — کـز تـو مجنـون شـد پریـشان و غـوی؟
از دگـر خوبـان تـو افـزون نیـستی — گفـت خـامش چـون تـو مجنـون نیـستی
هر که بیـدار اسـت او در خـواب‌تـر — هـسـت بیـداریش از خـوابش بتـر
(۴۰۹_۴۰۵/۱)

مخاطب چه بسا در نگاه نخست ارتباط وثیقی میان قصهٔ درونه‌ای و ابیات پیش و پس آن درنیابد و حتی با حذف آن ارتباط مطالب نیرومندتر شود. اما تأمل دقیق‌تر مخاطب را به جان‌مایهٔ قصهٔ درونه‌ای متوجه می‌کند؛ این‌که اهمیت در نگاه ماست. حقیقت چیزی دور از دسترس نیست و مشکل اساسی ما بی‌بهرگی از بصیرت است. این همان نکته‌ای است که به واسطهٔ آن ما اصحاب کهف روزگار خود را که در کنار ما هستند بازنمی‌شناسیم. قصهٔ درونه‌ای به شکلی نامنتظر آشکار می‌شود. حتی راوی از آوردن تعبیرهای کلیشه‌واری چون «این بدان می‌ماند که...» پرهیز می‌کند. اساساً گویندهٔ قصهٔ درونه‌ای غالباً در *مثنوی* روشن نیست. مخاطب غالباً سردرگم می‌ماند که آیا شخصیت قصه مادر است که قصهٔ درونه‌ای را نقل می‌کند یا راوی. در روایت عطار گاه این حالت ابهام‌ـ البته نه به شدت مولاناـ دیده می‌شود. مولانا حتی به رسم معمول به غرض حکایت درونه‌ای را پیش یا پس از آن، غالباً اشاره نمی‌کند. این شیوهٔ ظهور غریب قصهٔ فرعی همچنین نشان از تداعی‌مداری روایت مولانا دارد. ذهن تداعی‌خیز راوی بلافاصله متوجه این حکایت می‌شود با شتاب و بدیهه‌وار آن را روایت می‌کند و سخن را از سر می‌گیرد. در ابیات آغازین قصهٔ وکیل صدر جهان، درحالی که هنوز شخصیت اصلی‌ـ

www.SID.ir

Archive of SID

وکیل عاشق- به درستی معرفی نشده و چیزی از ماجرای داستان بازگو نشده، راوی ناگهان حکایت را رها می‌کند و به قصهٔ «پیداشدن روح‌القدس به صورت آدمی بر مریم» می‌پردازد. (۳۷۰۰/۳)

مخاطب در طول شنیدن یا خواندن این قصه هشتاد و هشت بیتی چه بسا مطلقاً فهمی از نسبت آن با قصهٔ مادر درنیابد. ابیات پیش از قصهٔ مریم چنین است:

زآن‌چه گشتی شاد، بس کس شاد شد　　آخر از وی جست و همچون باد شد
از تو هم بجْهد، تو دل بر وی منه　　پیش از آن کو بجْهد از وی تو بجه
(۳۶۹۹ــ۳۶۹۸/۳)

با توجه به بافت متن ادامهٔ این سخن که قصه آن را قطع کرده جز این نیست که: «پس باید به چیزی پناه بریم که پایدار باشد» و قصه دقیقاً ، همین نتیجهٔ محذوف را تبیین می‌کند. مریم در لحظهٔ ظهور روح‌القدس به خداوند پناه می‌برد. در حقیقت، گویی راوی می‌کوشد مخاطب را به تأمل در اسرار پیوند قصه درونه‌ای و قصهٔ مادر وادارد. اما نکتهٔ غریب‌تر این‌که ابیات پایانی قصهٔ مریم به طور ظریفی با قصهٔ مادر مناسبت دارد، گویی عاشق است که در بارهٔ صدر جهان سخن می‌گوید:

یار را اغیار پنداری همی　　شادیی را نام بنهادی غمی
این چنین نخلی که لطف یار ماست　　چون که ما دزدیم نخلش دار ماست
(۳۷۸۳ـ۳۷۸۲/۳)

ظهور قصه درونه‌ای به سائقهٔ تداعی، دقیقاً با روایت بدیهه‌پرداختهٔ مولانا و جنبهٔ شفاهی آن تناسب دارد. در این چشم‌انداز، *مثنوی* تا اندازه‌ای تحت تأثیر بلاغت منبری و اسالیب روایت خطابه‌ای است. در «معرفت»گویی اهل منبر

www.SID.ir

Archive of SID

فراوان، جرّ جرّار کلام رشتهٔ سخن را از جایی به جای دیگر مـی‌کـشاند. چـه بسا در روایت مجلس‌گویان یا قصّاص، قصه‌ای آبستن قصه‌ای دیگر می‌شـود. نمونه‌ای از این پیش‌آمد در مجالس خود مولانا یافتنی اسـت. هنگـامی کـه در مجلس نخستین از مجالس هفت‌گانه، در میانهٔ قصهٔ بی‌زره ظاهر شـدن حمـزه در جنگ‌ها به قصهٔ رابعه می‌گریزد و دیگر بار بـه قـصهٔ اصـلی بـازمی‌گـردد. (مولانا، ۱۳۷۲، ۳۸–۴۵)

نکتهٔ جذّاب دیگری که دقیقاً با روایت ناگهانی قـصهٔ درونـه‌ای در *مثنـوی*، پیونـد مـی‌یابـد و از چـشم‌انـدازهای ممتـاز و بـی‌نظیـر روایـت مولاناسـت ناهم‌خـوانی زمـانی قـصهٔ درونـه‌ای بـا قـصهٔ مـادر اسـت. مولانـا بـی‌پـروا و «لاأُبالی‌وار» قصهٔ ابراهیم ادهـم را از زبـان سـلیمان بـه بلقـیس نقـل مـی‌کنـد (۸۲۸/۴) در قصه اشاره‌ای هم به قصهٔ ایاز می‌شود (۸۷۷/۴) که سال‌های سـال از نظر تاریخی و فرسنگ‌ها از نظر جغرافیایی با قصهٔ مادر فاصله دارند. یـا در گفت‌وگوهای دراز آهنگ موسی و فرعون در همین دفتر اشاره به داستان‌هایی چون استن حنّانه و تسبیح گفتن سـنگ‌ریـزه و بـشارت پیـامبر بـه عکاشـه و منازعت امیران عرب با رسول، می‌رود (۲۷۷۹/۴ و ۲۵۸۴ و۲۴۱۸– ۲۴۱۹)

زرین‌کوب این ویژگی روایی را با بی‌اعتنایی مولانا به تاریخ پیوند مـی‌زنـد (زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ۲۹۴/۱ـ۲۹۵) در حقیقت قصه در قصه مجالی تـازه بـرای مولانا فراهم می‌کند که از روایت زمان‌مند و بسته‌مدار تاریخی عبور کند و بـه روایت صبغه‌ای ازلی‌ـ ابدی بخشد. این البته با تلقی مولانا از قهرمان قـصه‌هـا نیز کاملاً هم‌خوان است؛ به ویژه پیامبران و اولیا که به تعبیـر همـو از سـاعت

www.SID.ir

Archive of SID

بیرون شده‌اند و در حقیقت ظهورات یک حقیقت یگانه‌اند که در مقاطع مختلف تاریخی مجال تجلی‌های گوناگون یافته‌اند.

اما شاید اصلی‌ترین مسئله، تشابه اسلوب قصه در قصه با بنیادی‌ترین و شامل‌ترین ویژگی ساختار روایی *مثنوی*، یعنی بیرون شدن از قصه و بازآمدن به قصه است. رفت و آمدی که از آغاز تا فرجام روایت، بی‌هیچ درنگی تداوم دارد. گویی قصهٔ درونه‌ای خود یک شکل ویژه‌تر گریز در این روایت غریب است. *مثنوی* در چشم‌انداز شامل، زنجیره‌ای است از قصه‌های پیاپی که پس از ابیات کوتاه «نی‌نامه» تا نیمه راه قصه‌ای در فرجام کتاب راه می‌پویند، اما در عین حال *مثنوی* روایتی است که راوی در حین نقل قصه‌ها پی در پی از آن‌ها می‌گریزد. این دو جریان قصه‌ها و گریزهای بر پایهٔ تداعی در یک‌دیگر درمی‌پیچند، اما غرابت روایت در این است که همان‌طور که لحظه‌های قصه مسیرگریزها را تعیین می‌کنند، گاه گریزها نیز اسباب طرح قصه‌ای را فراهم می‌کنند. در این میانه، قصه در قصه به درهم‌آمیزی این دو جریان سیّال، یاری می‌رساند و خط سیر قصه را همانند خط سیر تداعی‌مدار گریزها می‌گرداند، بنا بر این طبیعی است قصه در قصه مانند گریزهای راوی سخت ناگهانی باشد و نامنتظر و نه بر پایهٔ اسالیب کلیشه‌وار و آشنای دیگر.

در سراپای *مثنوی* راوی آشکارا به درگیرساختن قصه‌ها با یک‌دیگر و هم‌جوشی شخصیت‌ها می‌اندیشد و برداشتن مرزهایی که در روایت‌های دیگر هست و به‌ویژه در آن قصه‌های فرعی کم‌تر با یک‌دیگر ارتباطی مستقل از قصهٔ اصلی دارند. برخی پژوهندگان *مثنوی* حتی می‌پندارند که «قصه‌های مثنوی که تا آخر در تمام کتاب با رشته‌ای نامریی و لرزان، اما استوار و

www.SID.ir

Archive of SID

پارگی‌ناپذیر با ابیات معدود نی‌نامهٔ آغاز آن پیوند دارد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ۱۲) بدین سان مثنوی دارای یک قصهٔ مرجع اصلی است: قصه نی که همه قصه‌ها روایتی دیگر از آن هستند.

راوی می‌کوشد روایت در عین پیش‌روندگی، با بهره‌گیری از اشاره به قصه‌های پیشین و تداعی صحنه‌ها حالتی حلقوی بیابد. البته در *مثنوی* به ندرت قصه‌ای تکرار می‌شود- برخلاف قرآن مجید. بلکه بیش‌تر پیوندها از طریق اشاره صورت می‌گیرد. یک نمونهٔ نادر تکرار در دفتر چهارم پدیدار می‌شود که راوی خود بدان تصریح می‌کند:

آن سگی در کو، گدای کور دید — حمله می‌آورد و دلقش می‌درید
گفته‌ایم این را ولی بار دگر — شد مکرّر بهر تأکید خبر...
(۱۰۴۶_۱۰۴۵/۴)

به این قصه در دو دفتر پیش‌تر اشارتی رفته بوده است. (۲۳۵۴/۲) اشاره به قصه‌های قبلی با خلاقیت و ظرافت صورت می‌گیرد و از ویژگی‌های منحصر به فرد در روایت مولاناست و گونه‌ای رفتن از قصه‌ای به قصه دیگر است؛ هر چند برای لحظه‌ای کوتاه و کوششی برای پیوستن قصه‌هایی که از یک‌دیگر دور افتاده‌اند. البته عطار به برخی صحنه‌های قصهٔ شیخ صنعان بارها در غزل‌ها اشاره می‌کند. (ر.ک. مرتضوی، ۱۳۷۰، ۳۰۹-۳۱۲) اما از اشارات به پاره‌های مختلف روایت در هیچ‌کدام از منظومه‌های او و دیگران نشانی نیست. در *مثنوی* اشاره به قصه‌ها به شیوه‌ای خلّاق صورت می‌گیرد. در قصهٔ «روباه و خر» در دفتر پنجم هنگامی که سرانجام روباه خر را می‌فریبد، راوی

www.SID.ir

Archive of SID

گریز نامنتظر و درخشانی به دو قصه می‌زند. قصهٔ سماع صوفیان بر آهنگ «خر برفت» که در دفتر دوم آمده است، راوی همین ترجیع سماع صوفیان را هنرمندانه به این قصه پیوند می‌زند و نیز به قصه شیر و نخجیران از دفتر اول اشاره‌ای می‌کند:

روبه اندر حیله پای خود فشرد ریش خر بگرفت و آن خر را ببرد
مطرب آن خانقه کو تا که تفت دف زند که خر برفت و خر برفت؟
چون که خرگوشی برد شیری به چاه چون نیارد روبهی خر تا گیاه
(۲۵۱۸ـ۲۵۱۶/۵)

گاه به تمثیلی اشاره می‌کند که صورت مفصلش در خود *مثنوی* هست. مثلاً:

پوستین و چارق آمد از نیاز در طریق عشق محراب ایاز
(۲۳۴/۶)

که یادآور قصهٔ بلند پوستین و ایاز در دفتر پنجم است. در عبارت منثور آغاز قصهٔ احد احد گفتن بلال به شباهت قصه با قصه‌های دیگر اشاره می‌شود: «فرعون و جرجیس و غیرهم لا یعدّ و لا یحصی» و شخصیت قصهٔ بعدی، یعنی هلال را با یوسف و لقمان و غیر ایشان می‌سنجد. (۳۲۴/۶ و ۱۱۱۱) که نشان از توجه راوی به همسانی قصه‌ها دارد. از این رهگذر گاهی حتی به درآمیختن دو قصه می‌پردازد. (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ۸۶/۱)

یا چنان‌که گفتیم دو قصه را هم زمان و موازی روایت می‌کند.

در جایی نیز هنگامی که ابوبکر در خطاب به پیامبر به جنبهٔ تشبیهی مدح و ثنایش اشاره می‌کند به گونهٔ غریبی خود را با شبان قصهٔ موسی و شبان دفتر دوم هم‌سان می‌بیند:

www.SID.ir

Archive of SID

هست این نسبت به من مدح و ثنا — هست این نسبت به تو قدح و هجا
همچو مدح مرد چوپان سلیم — مر خدا را پیش موسی کلیم
که بجویم اشپشت، شیرت دهم — چارقت دوزم من و پیشت نهم
قدح او را حق به مدحی برگرفت — گر تو هم رحمت کنی نبود شگفت
(۱۰۹۳_۱۰۹۱/۶)

در حقیقت، شخصیت قصه به شخصیت قصه‌ای دیگر اشاره می‌کند! در جای دیگری نیز به نیایش شبان ساده‌دل اشارتی می‌رود. هنگامی که راوی در میانهٔ نیایش، ناگهان متوجه نارسایی زبان و تمثیل خویش می‌شود:

ای برون از وهم و قال و قیل من — خاک بر فرق من و تمثیل من
بنده نشکیبد ز تصویر خوشت — هر دمت گوید که جانم مفرشت
تا شپش جویم من از پیراهنت — چارقت دوزم ببوسم دامنت
کس نبودش در هوا و عشق جفت — لیک قاصر بود از تسبیح و گفت
(۳۳۲۲_۳۳۱۸/۵)

گاهی بی‌آن‌که به نام و نشان قصه‌ای اشاره شود، راوی انگشت بر نکته‌ای می‌گذارد که یادآور قصه‌ای پیش‌گفته است؛ مثلاً در اواخر *مثنوی* اشاره به نکته‌ای می‌شود که در آغاز *مثنوی* و نخستین قصه از آن سخن رفته بوده است:

لیک استثنا و تسبیح خدا — ز اعتماد خود بد از ایشان جدا
ذکر استثنا و حزم ملتوی — گفته شد در ابتدای مثنوی
(۳۶۶۶_۳۶۶۵/۶)

این نکته در صحنه‌ای بیان می‌شود که طبیبان فریفته به دانش و دارو (اسباب) خداوند مسبّب الاسباب را از یاد می‌برند. (۴۸/۱ــ۵۰) جالب توجه

www.SID.ir

Archive of SID

است که مولانا در بیت بعد از این معنی سخن می‌گوید که همهٔ نکات و سخن‌ها، روی در نکته‌ای واحد دارند و همهٔ گونه‌گونی‌ها و پریشانی‌ها، تجلیات حقیقتی یگانه‌اند و *مثنوی* مجموعه‌ای از قصه‌های منفرد نیست و این همه یک قصه بیش نیست:

صد کتاب ار هست جز یک باب نیست صد جهت را قصد جز محراب نیست
این طرق را مخلصش یک خانه است این هزاران سنبل از یک دانه است
(۳۶۶۸ـ۳۶۶۷/۶)

نکتهٔ جذّاب در این اشاره‌ها این است که همه، دفتری از *مثنوی* را به دفتری دیگر می‌پیوندد و چه بسا مانند نمونهٔ آخر پایان دفترِ واپسین را به آغاز دفتر نخستین. شاید راوی با این شگرد نیز می‌خواهد پیوستاری روایت و حالت دوری آن را افزون‌تر سازد و گسلِ میانهٔ دفترها را از میان بردارد و مخاطب را از شش پاره دیدن این «دکان وحدت» پرهیز دهد.

اسلوب قصه در قصهٔ *مثنوی* چنان‌که دیدیم در چارچوب‌های کلیشه‌وار و آشنای سنت روایت‌گری هند و ایرانی نمی‌گنجد؛ اما از جهاتی می‌توان در همانندی‌های شیوهٔ او با روایت قرآنی اندیشه کرد.

قصه در قصه و روایت قرآنی

در قرآن کریم قصه‌ها به شیوه‌هایی متنوع و خلاق با یکدیگر پیوند داده شده‌اند. قصه‌هایی که از پی یک‌دیگر می‌آیند غالباً همانندی‌هایی به‌ویژه از نظر درون‌مایه و برخی بن‌مایه‌ها دارند؛ مثلاً قصه‌های سورهٔ کهف ــ یاران غار، موسی و یوشع، موسی و خضر و ذوالقرنین ــ که همگی سرشار از راز و اسرارند، خویشاوندی‌هایی با یکدیگر دارند؛ مثلاً در سه قصهٔ نخست، گریز از

www.SID.ir

Archive of SID

جامعه و رسیدن به قلمرو ویژه‌ای از عنایت و غیب چشم‌گیر است. یونگ از میان سوره‌های قرآن به سورهٔ کهف توجه می‌کند. او می‌کوشد ارتباط قصه‌های این سوره را با نظریهٔ ولادت مجدد خویش تبیین کند و عناصر این قصه‌ها را به یک‌دیگر مربوط سازد. (یونگ، ۱۳۷۶، ۸۹-۱۰۲) در بسیاری از سوره‌های قرآن مانند *انبیاء* و *شعراء* بخش‌هایی از قصه‌های پیامبران مختلف از پی هم آمده است که رابطه‌هایی میان آن‌ها می‌توان تشخیص داد. یک نمونهٔ بسیار جالب، قصهٔ زکریا و یحیی و قصهٔ مریم و عیسی است که هم در سورهٔ *آل‌عمران* و هم در سورهٔ *مریم* به دو شیوهٔ مختلف با یک‌دیگر همراه شده‌اند. بن‌مایه‌های مشترکی میان دو قصه که از پی هم آمده‌اند یافتنی است. نیایش مادر مریم و نیایش زکریا که در هر دو مورد تولد کودکی در میان است. شگفتی مریم و زکریا از مژدهٔ خداوند در بارهٔ میلاد کودک و پاسخ مشابه خداوند. سکوت سه روزهٔ زکریا و روزهٔ سکوت مریم. خداوند در بارهٔ یحیی می‌گوید سلام بر او روزی که به دنیا می‌آید، روزی که می‌میرد و روزی که برانگیخته می‌شود. همین سخن را عیسی در بارهٔ خود می‌گوید. در سورهٔ *مریم* دو قصه در یک‌دیگر نمی‌آمیزند و از پی یکدیگر می‌آیند. اما در روایت سورهٔ *آل‌عمران*، قصهٔ زکریا در میانهٔ قصهٔ مریم ظاهر می‌شود به گونه‌ای که گویا قصهٔ مریم و عیسی، قصه مادر و اصلی است. البته می‌دانیم که تمامِ اهمیت یحیی در آن است که تصدیق کنندهٔ عیسی است. در *کشف‌الاسرار*، میبدی ذیل همین آیات اشارهٔ جالب توجهی به اسلوب قصه در قصهٔ قرآنی می‌کند و

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کوشد گریز از قصهٔ مریم و بازگشت بدان را توجیه کند و از نمونه‌های نادر توجه به نگاه شامل به ساخت کلی قصه و متن در آثار قدماست:

«اگر کسی گوید: چون است که در ابتدا این آیات قصهٔ مریم درگرفت. آن‌گه قصهٔ زکریا در میان آورد، باز به قصهٔ مریم باز رفت؟ اگر هم ز اول قصهٔ مریم تمام بگفتی و آن‌گه زکریا در آن پیوستی، سخن بانظام‌تر نبودی؟ جواب وی آن است که: قصهٔ ایشان هر دو، بر دو وجه مشتمل است: یکی بیان آیت ولایت و نبوت و دیگر بیان طاعت و عبادت. اول در ابتدا قصهٔ مریم بیان آیت ولایت او درگرفت و تمامی آن به پایان برد. سپس بیان آیت نبوت زکریا در آن پیوست که آیت بر پی آیت لایق‌تر بوده پس عبادت زکریا درگرفت تا قصهٔ وی تمام شد، آن‌گه عبادت مریم در آن پیوست که ذکر عبادت بر پی ذکر عبادت لایق‌تر بود. پس معلوم شد که این سخن بر نظام خویش است و بر ترتیب خویش.» (میبدی، ۱۳۶۱، ۱۱۷/۲)

سخن میبدی با دقتی امروزی روایت موازی دو قصه را و همراه کردن بخش‌هایی را که معنایی یک‌سان در دو ماجرا دارند، تشریح می‌کند.

نمونهٔ دیگر قصه در قصه در سورهٔ *بقره* در روایت قصهٔ ابراهیم نمایان می‌شود: در آیهٔ ۲۵۸ سخن از ابراهیم است. در آیهٔ ۲۵۹ روایتی فشرده از داستان عزیز می‌آید و در آیهٔ ۲۶۰ به ابراهیم بازمی‌گردیم. گویی راوی در میانهٔ روایت داستان ابراهیم به یاد قصهٔ عزیز می‌افتد (تداعی‌نمایی) میان قصهٔ ابراهیم و عزیز پیوستگی آشکاری وجود دارد. خداوند به هر دو که جویان یقین در مورد برانگیختگی دوبارهٔ مردگان هستند، زنده‌شدن جانوران مرده را نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

در قرآن نیز گاه شخصیت قصه‌های مختلف با یک‌دیگر سنجیده می‌شوند مثلاً عیسی با آدم مقایسه می‌شود از نظر شباهت در آفرینش. (*آل‌عمران*، ۳، ۵۹) در جایی زن نوح و زن لوط با یک‌دیگر سنجیده می‌شوند و نیز آسیه و مریم. (*تحریر*، ۶۶، ۱۰-۱۲) در یک جا نیز در میان قصهٔ موسی و فرعون به یوسف اشاره می‌شود. (*مؤمن*، ۴۰، ۳۴)

اما مهم‌ترین ویژگی پیونددهندهٔ قصه‌های قرآن با یک‌دیگر، تکرار قصه‌ها در بخش‌های مختلف روایت است؛ تکراری که خالی از تنوع نیست. در حقیقت بخش‌هایی از قصه در سوره‌های گوناگون ظاهر می‌شود یا آن‌که چشم‌اندازهای گوناگونی از یک ماجرا در چند جا نمایان می‌شود. از تطبیق این روایت‌های گوناگون می‌توان به روایت جامع و نهایی دست یافت. این ویژگی در *مثنوی* در حدّ قرآن جلوه ندارد؛ اما برخی شخصیت‌ها و ماجراها تا حدود زیادی تکرار شونده‌اند و از مقایسهٔ آن‌ها در قصه‌های مختلف می‌توان به فهم عمیق‌تر *مثنوی* نزدیک شد. در میان شخصیت‌های قرآنی، دقیقاً همانند قرآن، پیامبر و موسی گسترده‌ترین حضور را دارند و در میان شخصیت‌های تمثیلی نیز گویا چند چهرهٔ نوعی مانند شاه، پیر، فقیر، عاشق و معشوق در قصه‌ها به اشکال مختلفی حضور دارند. می‌توان در طلب سیمای کلی این شخصیت‌ها در روایت مولانا برآمد. البته این چهره‌ها تنها در متن قصه‌ها نمایان نمی‌شوند و حضور گسترده‌ای نیز در گریزها و سخنان راوی دارند.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

۱. این نکته شایان تأمل است که *کلیله و دمنه* (*Kelila et Digna*) در حدود ۱۲۵۱ میلادی از تازی به لهجهٔ کاستیل بازگردانده می‌شود. این برگردان، کهن‌ترین بازماندهٔ متون منثور اسپانیایی به شمار می‌رود. (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ۳۸۳/۱ و ۸۱۲/۲) چه بسا بدین سان شیوهٔ قصه در قصه به اسپانیا راه یافته باشد.

۲. قصه در قصه غالباً با تکیه بر مفهوم چارچوب که نشان‌گر قصه‌هایی است که در چارچوب قصه‌ای گنجیده‌اند frame-tale یا frame-story خوانده می‌شود و گاه خیلی ساده story within story. همچنین گاه در فرانسه و انگلیسی interpolation در مفهوم گنجاندن و الحاق به کار می‌رود؛ حتی خود تودوروف این اصطلاح را دربارهٔ *هزار و یک شب* به کار می‌برد (Todorov, 1978, 39) به یک اصطلاح نوساخته‌تر نیز می‌توان اشاره کرد: روایت چارچوب frame narrative که در نظریه‌های روایت استعمال می‌شود (Mcquillan, 2000.318)

۳. معادل‌یابی اصطلاحات تودوروف در زبان فارسی توسط احمد اخوّت مترجم مقالهٔ روایت‌گران les homes-re′cits انجام یافته است. این مقاله که از کتاب بوطیقای نثر گزین شده (ر.ک. تودوروف، ۱۳۷۱، ۲۷۳ – ۲۷۸) نخستین بار اصطلاحات و مباحث تودوروف را در ایران مطرح کرد. اما توضیح دو نکته ضرورت دارد. یکی این‌که ترجمهٔ اخوت بر پایهٔ برگردان انگلیسی نوشتار تودوروف صورت گرفته است. با مراجعه به اصل فرانسوی کتاب به اصطلاحات اصلی اشاره شد. دیگر آن‌که شاید به نظر بیاید که می‌توان برابرهای دیگر یا بهتری برای این اصطلاحات پیشنهاد کرد؛ اما باید دانست اخوت با دقتی ستایش برانگیز به نکته‌ای بسیار ظریف توجه کرده است. تودوروف دقیقاً به اصطلاحات زبان‌شناختی و دستور زبانی روی‌آور می‌شود؛ بنا بر این مترجم فارسی نیز ناگزیر است معادل‌های پذیرفته شده در قلمرو زبان‌شناسی را به کار گیرد و کوشش برای ساخت معادل دیگر، بیش از هر چیز به نقض غرض تودوروف می‌انجامد. اصطلاح embedded sentence به «جمله درونه‌ای» بازگردانده شده است، جمله‌ای «که در درون سازه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

نحوی جملهٔ دیگر به کار می‌رود» و البته از نظر پیوند دستوری «با جملهٔ دربرگیرنده یا اصلی، جملهٔ وابسته» خوانده می‌شود. (مشکوه الدینی، ۱۳۷۳، ۹۵) به هر حال درونه‌گیری و مشتقات آن در متون مترجم زبان‌شناسی فارسی پذیرفته شده‌اند (ر.ک. اسمیت و ویلسون، ۱۳۶۷، ۴۴۶ و روبینز، ۱۳۷۸، ۵۴۶) جمله درونه‌ای را گاه جمله‌واره، نیمه‌جمله یا جملهٔ کوچک یا پیرو خوانده‌اند و جملهٔ در بردارندهٔ آن را جملهٔ مادر و اصلی یا پایه (فرشیدورد، ۱۳۸۲، ۱۲۰ ـ ۱۲۱) از جمله‌واره گاه به «فراکرد» تعبیر شده است (خانلری، ۱۳۷۷، ۱۳۶) همچنین مفهوم درونه‌گیری (embedding) در پژوهش‌های زبان‌شناختی روایت در مورد گفتار آزاد نامستقیم یا گفتار ترکیبی به کار می‌رود. «گفتار ترکیبی هنگامی شکل می‌گیرد که همراه با چارچوب بنیادین یک بحث، چارچوبی ثانوی نیز که کارش سازمان‌دهی برخی از عناصر است، فعال باشد.» (ریمون، ۱۳۷۳، ۲۴۳– ۲۴۴)

۴. شیخ صنعان با مادر قصهٔ *منطق‌الطیر* (سیر سی‌مرغ به سوی سیمرغ) از جهات بسیاری سنجیدنی است. در هر دو قصه سفر نقش بنیادین دارد و سیر آفاقی رمز سیر انفسی است. در هر دو قصه، بر پاک‌باختگی و کارافتادگی و تجربهٔ عقبات سلوک تأکید می‌شود. در هر دو قصه در پایان ماجرا گونه‌ای بازگشت به آغاز وجود دارد. شیخ زنّار را می‌گشاید و آیات قرآن را دیگر بار در خاطر می‌آورد؛ چنان‌که سی‌مرغ، سیمرغ را در خود می‌یابند و می‌بینند. در حقیقت اتفاق در نگاه آنان روی داده است و این تحول دقیقاً دست‌آورد سفر است. سفر بیرونی موجب سفر درونی می‌شود. در هر دو قصه، پایان قصه، نقطهٔ فرجام شناخته نمی‌شود؛ شیخ و مریدان در آخر قصه، رهسپار کعبه می‌شوند: سفری دیگر و در قصهٔ مرغان نیز بر پایان‌ناپذیری سلوک از آغاز تا واپسین لحظه تأکید می‌شود.

5. Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste*, paris, Garnier- flammarion, 1970.

۶. مثلاً حکایت‌هایی در باب مرگ را به شیوهٔ کتاب‌هایی چون *محاضرات الادباء* از پی هم می‌آورد. بی آن‌که نگاهی که به مرگ در حکایت‌ها هست ربط وثیقی با یک‌دیگر داشته باشند. (ر.ک. عطار، ۱۳۶۲، ۱۸۳–۱۸۷)

www.SID.ir

Archive of SID

منابع و مآخذ

احمدی، بابک: *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۶.

_____: *ساختار و تأویل متن*، ج۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.

اسمیت، نیل و دیردری ویلسون: *زبان‌شناسی نوین*، ترجمهٔ ابوالقاسم سهیلی و دیگران، آگاه، تهران، ۱۳۶۷.

ایروین، رابرت: *تحلیلی از هزار و یک شب*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، نشر فرزان، تهران، ۱۳۸۳.

بورنوف، رولان و رئال اوئله: *جهان رمان*، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸.

بهرام‌پژدو، زرتشت: *ارداویراف‌نامهٔ منظوم*، به کوشش دکتر رحیم عفیفی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۴۳.

پورنامداریان، تقی: *در سایهٔ آفتاب*، سخن، تهران، ۱۳۸۰

_____: *دیدار با سیمرغ*، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران، ۱۳۷۵

تودوروف، تزوتان: «روایتگران»، ترجمه احمد اخوت، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۱

توکلی، حمیدرضا: «متن، نگاه شامل و بوطیقای روایت»، *فصل‌نامهٔ* هنر، بهار ۱۳۸۳، ش۵۹.

_____: «مثنوی، قصهٔ دقوقی و روایت چندآوا»، *فصل‌نامهٔ* هنر، زمستان ۱۳۸۳، ش۶۲

جعفری، مسعود: *سیر رمانتیسم در اروپا*، مرکز، تهران، ۱۳۷۸

حدیدی، جواد: از سعدی تا آراگون، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۳

حق‌شناس، علی‌محمد: «حافظ‌شناسی: خودشناسی»، *مجموعه مقالات ادبی*، زبان‌شناختی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰

خانلری، پرویزناتل: دستور زبان فارسی، توس، تهران، چ شانزدهم، ۱۳۷۷

دوبلوا، فرانسوا: *برزوی طبیب و منشأ کلیله*، ترجمهٔ صادق سجادی، طهوری، تهران، ۱۳۸۲

www.SID.ir

Archive of SID

روبینز، آز. اچ: *تاریخ مختصر زبان‌شناسی*، مرکز، تهران، چ سوم، ۱۳۷۸
ریتر، هلموت: دریای جان، ج۱، ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهر آفاق بایبوردی، الهدی، تهران، ۱۳۷۹
ریمون ـ کنان: «روایت: بازنمایی گفتار»، ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری، *ارغنون*، زمستان ۱۳۷۳، ش۴
زرین‌کوب، عبدالحسین: *بحر در کوزه*، علمی، تهران، ۱۳۶۶
_____: *سرنی*، ج۱، علمی، تهران، ۱۳۶۶
_____: *نقد ادبی*، ۲ج، امیرکبیر، تهران، چ چهارم، ۱۳۶۹
عطار نیشابوری، فریدالدین: *اسرارنامه*، به تصحیح صادق گوهرین، زوار، تهران، چ دوم، ۱۳۶۱
_____: *الهی‌نامه*، به تصحیح هلموت ریتر، مطبعه معارف، استانبول، ۱۹۴۰ (افست ایران، توس، ۱۳۵۹)
_____: *مصیبت‌نامه*، به اهتمام و تصحیح نورانی وصال، زوار، تهران، چ چهارم، ۱۳۷۳
_____: *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ۱۳۸۳.
فالر، راجر: «بررسی ادبیات به منزلهٔ زبان»، ترجمهٔ حسین پاینده، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، نشر نی، تهران، ۱۳۶۹
فرشیدورد، خسرو: *جمله و تحول آن در زبان فارسی*، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵
_____: *دستور مفصل امروز*، سخن، تهران، ۱۳۸۲
فروزانفر، بدیع‌الزمان: *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری*، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، چ دوم، ۱۳۷۴

www.SID.ir

Archive of SID

مجتبایی، فتح‌الله: «داستان‌های هندی در ادبیات فارسی»، یکی *قطره باران (جشن‌نامه استاد دکتر عباس زریاب خویی)*، به کوشش احمد تفضلی، نشر نو، تهران، ۱۳۷۰

مرتضوی، منوچهر: مکتب *حافظ*، ستوده، تبریز، چ سوم، ۱۳۷۰

مشکوه‌الدینی، مهدی، *دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریه گشتاری*، دانشگاه فردوسی، مشهد، چ سوم، ۱۳۷۳

مولانا، جلال‌الدین محمد: *مثنوی معنوی*، ۶ج، به تصحیح رینولد نیکلسون، لیدن، (افست ایران، توس، تهران، ۱۳۷۵)

_____: *مجالس سبعه*، تصحیح و توضیحات دکتر توفیق سبحانی، کیهان، تهران، چ دوم، ۱۳۷۲

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین: *کشف الاسرار و عده الابرار*، ج۲، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، امیرکبیر، تهران، چ چهارم، ۱۳۶۱

یونگ، کارل گوستاو: *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، آستان قدس، چ دوم، ۱۳۷۶

Cudden, JA, *A Dictionary of Literary Terms*, New york. Penguin books, 1979.

Diderot,Denis, *Jacques le Fataliste*, paris, Garnier-Flammarion, 1970

Todorov, Tzvetan, *Poe'tique de la Prose*, paris, editions du seuil, 1978

Mcquillan, Martin (ed.), *Narrative Reader*, New York, Routledge, 2000

www.SID.ir