

مقدمه

هزارتوی پرپیچ‌یادها در ادوار مختلف زندگی هر انسانی انباشته از روایت‌هایی است که از سویی به تخیلات بعضاً دور از دسترس، و از سوی دیگر به بازنمایی واقعیت‌های زندگی پیوند می‌خورد. قصه، به‌عنوان گونه‌ای روایی، همواره زمینه و بستری برای شناساندن دنیای واقعی و راهی برای ورود به اقلیم واقعیت‌هایی است که شناخت آنها تا اندازه‌ای به تأخیر افتاده است. از همین روست که *توماس هاردی*^۱ می‌گوید: «رمان، مصنوعی فراورده از تقطیر میوه‌های مشاهده است» (به نقل از آلوت، ۱۳۸۰: ۱۱۵).

هر قصه، با چهارچوبی واقعیت‌گریز، ظرفیتی است به‌شدت تحت سیطره واقعیت زندگی؛ چراکه اگر بهانه پرداخت واقعیت‌ها در ساختار اندامواره‌ای تازه‌تر به نام قصه وجود نمی‌داشت، پیدایش این نوع روایی به شکل متعارف خود تا اندازه‌ای بی‌هدف می‌نمود؛ به همین دلیل، قصه در بطن خود واقعیت‌پذیرترین نوع ادبی است. *والتر آلن*^۲ می‌گوید: «مصالح زندگی مثل اسباب‌بازی بچه‌هاست که هر نویسنده‌ای (هر بچه‌ای) به نوعی آنها را کنار هم می‌چیند» (به نقل از براهنی، ۱۳۴۸: ۴۱). همچنین «قصه‌نویس مثل هر هنرمند دیگری یک سازنده است. او یک نسخه ثانی یا تقلیدی می‌سازد؛ نسخه ثانی زندگی بشر بر روی زمین» (همان: ۶۵).

به‌هرروی، قصه‌پردازان - به‌ویژه قصه‌پردازان کهن نظیر مولوی - واقعیت‌های ملموس و تجربه‌پذیر زندگی را به‌عنوان مصالح و ابزار قصه‌پردازی، با منطقی معمولی و نه پیچیده و عمیق، کنار هم چیده‌اند و در رگه‌های زیرساختی داستان خود مفاهیم و اندیشه‌های دینی، اخلاقی، اجتماعی، عرفانی و ... را که هدف اصلی قصه‌پردازی‌شان بوده، گنجانده‌اند. هم بدین جهت است که ما قصه‌ها را - از منظری - گستراننده موضوعاتی همچون عشق، حسد، مبارزه با نفس، نیرنگ، هم‌نوع‌دوستی، تمامیت‌خواهی، فنا و صدها موضوع این‌چنینی دیگر در قالبی جذاب و فراگیر می‌دانیم.

با وجود همه اینها، «قصه تقلید موبه‌مو از زندگی نیست بلکه تقلیدی است که دید فکری و عاطفی قصه‌نویس بر آن کارگر شده، آن را دگرگون کرده، ترتیب و توالی زندگی

1. Tumas Hardy

2. Walter Alen

را به هم زده و طرحی نو در انداخته است که طرحی هنرمندانه از زندگی نیز هست» (همان: ۸۴). به تعبیری موازی گفته‌ی اخیر، همان‌گونه که گوی دومی‌پاسان می‌گوید: «واقعیت‌سازی عبارت است از ارائه‌ی توهم کامل از واقعیت، بر حسب منطق عادی حوادث، و نه رونویسی مطیعانه از وقایعی که توالی درهم برهمی دارند [...] هر یک از ما صرفاً توهمی از جهان می‌سازیم که بر اساس ماهیتش می‌تواند توهمی شاعرانه، احساساتی، شاد، مالیخولیایی، پلید یا شوم باشد. و نویسنده هیچ رسالت دیگری ندارد جز بازآفرینی صادقانه‌ی این توهم با روش‌های هنری که آموخته است و می‌تواند بر اساس آنها رمان را تنظیم کند» (به نقل از برونوف، ۱۳۷۸: ۱۴۴).

شاید ضرورت آگاهی نسبت به این نکته نیز مبرهن است که واقعیت قصه از جهات متنوعی شبیه زندگی و واقعیات آن است؛ زیرا همان‌گونه که مسیر زندگی به سوی آینده قابل پیش‌بینی نیست، آینده‌ی چرخش‌های محوری قصه و سیر تحول شخصیت‌های آن نیز در طول قصه دقیقاً پیش‌بینی نمی‌شود.

همچنین، باید در نظر داشت که گاهی واقعیت داستانی - به نحوی برجسته - از هنجارهای پذیرفتنی واقعیت زندگی فاصله می‌گیرد و در آن کنش‌هایی (نظیر تبدیل شدن انسان به سوسک در مسخ کافکا) روی می‌دهد که سلامت و پذیرش آن از جانب مرزهای معمول و محدود واقعیت زندگی انکار می‌شود. توجیه داستان‌نویس در این‌گونه موارد این است که واقعیات داستانی در گستره‌ی زبان اتفاق می‌افتند و ماهیت زبان به گونه‌ای است که تمامت این فراهنجارهای به‌ظاهر غیرواقعی را در پیکره‌ی حیرت‌خواننده و غرق‌شدن وی در تعلیق‌های داستانی، معمول و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. به بیان دقیق‌تر «زمانی که بپذیریم واقعیت داستانی پدیده‌ای است قائم به زبان یا از سرشت زبان، دیگر نگرانی‌هایی از قبیل چگونگی وفاداری یا خیانت به واقعیت در داستان، حد مجاز بازآفرینی واقعیت در داستان، تناقض واقعیت با داستان‌های سوررئال، ارتباط واقعیت با مکان‌ها و حوادث داستان‌های جادویی، ما را آزار نخواهد داد... همچنین به‌وسیله‌ی پدیده‌ی واقعیت داستانی می‌توان پاسخ "مگر می‌شود؟" را که بسیاری از خوانندگان ساده‌دل با آن نویسندگان را آزار می‌دهند، به راحتی در چنگ داشت: بله،

می‌شود. ممکن است در واقعیت بیرون از ذهن شما هیچ‌وقت انسانی به کرگدنی تبدیل نشود، اما در واقعیت داستانی این اتفاق رخ می‌دهد» (مندی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۹۷ و ۱۹۸).

حال، پیداست که تعبیر نویسندگان این مقاله از مفاهیم و اصطلاحاتی نظیر واقعیت، واقع‌نمایی، حقیقت‌نمایی و... در متن قصص و تمثیلات مثنوی، یا گزارشی روایی از سرگذشت (ابژه) و اتفاقی است که بر بستر زمان و دوره‌ای خاص به شکلی معمول و غیرداستانی روی داده است (گزارش‌ها و روایاتی که به موازات مثنوی در منابع دیگر نیز ثبت شده‌اند)، یا روایات نمادین و سمبلیکی هستند از آنچه که زندگی نوع بشر و حقایق مربوط به آن هر لحظه آستان وقوع آنهاست. نکته قابل ذکر این‌که اگر در مصادیق واقع‌نمایی قصه در این مقاله - که خود چهار محور و مدخل است - سازواری مشخصی به چشم نمی‌آید، طبیعی است؛ چراکه رویکرد انتخاب محورها و جنبه‌های واقع‌نمایی ما در این مقاله، نوعی شکل‌شناسی عام است که در آن محورهای به‌ظاهر ناهمگون نیز می‌توانند در محور هم‌نشینی هدف مشترکی را دنبال کنند؛ چراکه اساس شکل‌شناسی عام در ظرفیت طبقه‌بندی شکلی موضوعات و مفاهیم متنوع نهفته است و از همین روست که به‌عنوان مثال، مصادیق واقع‌نمایی قصه هم در سطح اتفاقات زبانی - داستانی قابل طرح است و هم در سطح باورهای عقیدتی و نمادین توده مردم (جنبه‌های نسبتاً سورئال قصه و عناصر روایی) قابل تحلیل است.

گذشته از این، دیگر چشم‌انداز پذیرفتنی در مورد قصه، جلا یافتگی ساختار و محتوای آن در طول سال‌های متوالی و شکل‌گردانی‌اش بر بستر امواج متغیر و جلوه‌های رنگ‌به‌رنگ فرهنگ و تمدن ملت‌هاست. نکته قابل تأمل اینکه در چارچوب قصه به‌عنوان یک برآیند از میراث فرهنگی یک ملت، مفاهیم بنیادین واقعیت‌ها در فرایند دگر دیسی ساختار قصه - که با توجه به ظرفیت و پذیرش مخاطبان آن در طول دوره‌های متفاوت از هم، دگرگون شده‌اند - ثابت می‌مانند؛ به‌عنوان مثال، مفهوم اصیل و ثابت عشق در ادوار مختلف پیدایش قصه، در ساختارهای زبانی نامکرر نمایش داده شده است.

شاید بتوان گفت پس از شعر، قصه شکل‌ترین و ارزشمندترین آفریده تخیل بشر است؛ تخیلی که همواره بی‌پروا ترین و جسورترین عنصر ذهنی انسان در پیش‌برد اهداف عاطفی وی و باز نمود هزار و یک آرمان نهفته در زوایای ذهن و ضمیر اوست. در واقع

کیفیت پرداخت دیگرگونه و شاعرانه اغلب قصه‌ها، بازگویی توانمندی تخیل انسان در دستگیری وی برای برداشتی تازه از واقعیت‌های ملموس زندگی و برآوردن آنها به سطح و روساختی دیگر به نام قصه است. همچنین گفتنی است که «ذهن انسان ذهنی پویاست، ذهنی کمال‌گرا که جست‌وجو و تعلیق را دوست دارد. این ذهن از سرراستی و یکبارگی زود خسته می‌شود، همچنان که از پیچیدگی بیش از حد و انتظار سرنیامدنی. هنر حاصل همین ویژگی است و در میان فرم هنرها قصه سازگارترین فرم را با ذهن بشر دارد. قصه پیچیدگی‌های این ذهن را می‌شناسد و علاقه‌هایش را می‌داند، از این رو خود را با ذهن مخاطب هماهنگ می‌کند و می‌گوید که دنیا در ذهن راوی‌اش چگونه است و راوی اینها را چگونه می‌خواهد» (حسینی، ۱۳۸۴: پیشگفتار).

ضمن توجه به ظرفیت‌های یادشده در مورد قصه و قصه‌گویی، باید اضافه کرد که به نسبت تنوعی که در شیوه قصه‌گویی و به‌کارگیری شخصیت‌های داستانی مثنوی مولوی وجود دارد، می‌توان بسامد معاشرت این قصه‌پرداز هوشمند با طبقات مختلف مردم و نیز میزان دقت ایشان در کیفیت گفتار و کنش مردمان دوره‌ای خاص را تا حد قابل‌توجهی تعیین و تحلیل کرد؛ توضیح این‌که شناخت و ارزیابی نکته‌آخر در کیفیت پرداخت این مقاله مؤثر خواهد بود.

مجدداً، پیش از ورود به مدخل‌های اصلی مقاله، بر این نکته باید تأکید کرد که نظریه غالب در بررسی موضوعات این مقاله، شکل‌شناسی عام داستان و قصه است. طبق این رویکرد، هر نوع نگاه شکلی و ریخت‌شناسانه‌ای به متن یک قصه که متضمن نوعی تقسیم‌بندی و به‌دست‌دادن نتیجه‌ای طبقه‌بندی شده باشد، پذیرفتنی است و پیداست که در این نگاه شکلی مقوله‌هایی از قبیل ریخت‌روایت، تنوع باور و اعتقاد عامه، حضور نمادهای انسانی و غیرانسانی، روساخت فشرده کلام (ضرب‌المثل) و... قابل تحلیل است. از همین منظر، باید افزود که مقاله حاضر به بررسی جنبه‌های واقعیت‌نمایی قصه‌های مثنوی به همراه شواهد برآمده از متن کلی قصه‌ها- به روش استقرایی- پرداخته است. در تبیین چهارچوب کلی این مقاله نیز باید توضیح داد که: مفهوم واقع‌نمایی، گاه بر بستری از «زبان» و انعطاف هنر قصه‌پردازی مولوی/راوی- که هدفی معرفت‌شناختی و موعظه‌مدار را دنبال می‌کند- نمود پیدا می‌کند؛ گاه بازسازی باور مذهبی یا عرفی

توده‌ای از نوع بشر و در سطح شعور متعارف است که به فراخور انطباق با ذهنیت و رفتار نسل‌های مشابه و بعد از خود، به شکل موتیفی اعتقادی و واقعیتی پذیرفتنی درآمده است؛ گاه نیز واقعیت‌نمایی، تأویل پدیده‌ای در حوزه رفتارهای معجزه‌وار است که البته نمود ذهنیت‌گرای آن بر ملموس بودن و عینیت‌گرایی‌اش می‌چربد. به هر روی، در تشریح واقعیت‌نمایی قصه در مثنوی می‌توان گفت که هر قصه و داستانی که در حوزه زبان اتفاق می‌افتد، مجموعه‌ای از کنش‌ها و گفتارهایی را به تصویر می‌کشد که یا برداشتی مستقیم از واقعیتی جاری و ساری است یا دست‌کم ذهنیتی آرمان‌خواهانه از حقیقتی است که می‌تواند وجود داشته باشد. نتیجتاً، قصه در مثنوی با نمودها و کارکردهای سایه‌وار خود (زبانی، عرفی، اعتقادی، معرفتی و...) یا بازیافت واقعیتی اتفاق افتاده و سپری شده است که مدام برای انواع بشر تکرار می‌شود، یا حقیقتی قریب‌الوقوع است که فعلاً آستن احتمال و ذهنیت است، اما همواره پشتوانه‌ای برای باورپذیری و واقعیت‌نمایی‌اش وجود دارد.

پس از ذکر این چهارچوب و قبل از پرداختن به بحث اصلی، ابتدا مدخل‌های کلی نفوذ واقعیت‌های زندگی به درون قصه مطرح می‌شود، سپس هر کدام از این محورها مفصل و مستقل، و درعین حال در پیوند با محورهای پس و پیش خود تشریح خواهند شد. جنبه‌های واقعیت‌پذیری قصه عبارت‌اند از:

(الف) پیوند قصه‌ها با زندگی توده‌ی مردم (ارتباط قصه واقع‌گرا با زندگی واقعی)

(ب) ورود عنصر دینی به‌عنوان واقعیت موجود به درون قصه

(ج) حضور شخصیت‌های گونه‌نما^۱

(د) کیفیت کاربست ضرب‌المثل و تمثیل

الف) پیوند قصه با زندگی توده‌ها

همگی به هنگام مطالعه قصه‌هایی از هر دستی، به تنوع و تعدد شخصیت‌های داستانی از حیث ساختار، گفتار و شیوه‌های رفتاری خاص آنها برخوردیم. همین موضوع ملموس و ظاهراً ساده نشان‌دهنده این واقعیت است که وجود شخصیت‌های گونه‌نما در قصه‌ها همواره موجب شده است تا برابر عینی آنها در جوامع مختلف- در هر دوره‌ای- به ذهن

مخاطب قصه‌ها متبادر شود و هم از این روست که پس از اتمام مطالعه قصه‌ای و در برخورد با مردم عادی کوچه و بازار، گاه حرکات و رفتار شخصیت‌های خارج از قصه را نمایندۀ واقعی و ملموس شیوه‌های رفتاری و گفتاری اشخاص داستانی می‌یابیم که قبلاً آنها را در قالب واژه‌ها و عبارات بی‌جان و غیرواقعی متن قصه تجربه کرده‌ایم. از همین جا پیداست که ارزش واقعیت‌نمایی قصه‌های مثنوی زمانی مهر تأیید می‌خورد که در برخورد با شخصیت‌های داستانی و کنش‌های متقابل آنها گویی آینه‌ای مقابل زندگی واقعی خود و دیگران می‌بینیم که ریز و درشت اطرافمان را به وضوح می‌نمایاند و به تعبیری روشن‌تر، گونه‌ای از زندگی و واقعیت آن را تجربه می‌کنیم.

در مواردی نیز به‌کرات مشاهده کرده‌ایم که گاهی قهرمان یا شخصیت قصه اگرچه حیوان است - همچنان که در نمونه ادبیات تمثیلی از جمله مثنوی مولوی به‌وضوح دیده می‌شود - اما رفتار و گفتار نمادین این‌گونه شخصیت‌های داستانی نمودار جالب و دقیقی برای تطبیق رفتارهای انسانی خارج از دنیای قصه با آنهاست و به همین خاطر است که به‌عنوان مثال اعمال و رفتار حیواناتی نظیر شیر، گرگ و روباه را در یکی از داستان‌های مثنوی^(۱)، به‌ترتیب نماد رفتار انسان‌های خودبزرگ بین و تمامیت‌خواه، میان‌رو و منصف و فانی‌شده و جان‌نثار می‌دانیم و به‌واقع، پایه و اساس تفسیر و تأویل روساخت قصه‌هایی این‌چنینی، برآمده از ظرفیت تطبیق‌پذیری اعمال حیوانات انسان‌نما در قصه با رفتار شخصیت‌های انسانی خارج از دنیای قصه است.

گفتنی است که با تأمل در شیوه تقسیم‌بندی موضوعات مثنوی - با توجه به نوع مخاطب آنها - از دیدگاه علامه همایی به سه نوع عام، خاص و اخص^(۲)، به این نتیجه می‌رسیم که مخاطب عام مثنوی همان توده مردم و عوام‌الناس است که به دلیل باز یافت بخشی از واقعیات زندگی خود که از زبان شخصیت‌های ملموس و قابل‌تصور در خلال قصه‌ها بیان شده است، از دیرباز با روساخت قصه‌های مولوی همدم و مأنوس بوده است؛ چراکه اگر بخش عظیمی از عناصر داستانی قصه‌های مولوی برگرفته از رفتار و شیوه گفتار توده مردم و واقعیات زندگی آنها نبود، مخاطب عام در تقسیم‌بندی مخاطبان مثنوی از دیدگاه همایی جایگاهی نداشت.

همایی در توضیح این مطلب می نویسد: «در دسته‌ای از مطالب مثنوی روی سخن مولوی با عامه ناس است چنان که گویی در محضری که از عموم طبقات تشکیل شده است مجلس گویی و وعظ می کند و بر سبیل وعظ و تذکیر که در اثنای آن برای سرگرمی شنوندگان ناچار قصه پردازی و داستان سرایی نیز باید کرد، سخنانی می گوید که برای هر صنف و طبقه‌ای اعم از عارف و عامی مفید و سودمند است؛ و شنوندگان نیز به قدر فهم و استعداد خود آن مطلب را درک و از آن گفته‌ها استفاده می کنند» (همایی، ۱۳۸۵: بیست و هشت).

واقعیت‌نمایی قصه یعنی به چنان کیفیتی از نمایش صحنه‌های داستانی برسیم که بتوانیم آنها را مستدل و پذیرفتنی جلوه دهیم، وگرنه داستان کاملاً واقعیت‌گریز هیچ‌گاه در نمایاندن موضوع خود و نیل به هدف مورد نظر موفق نخواهد بود. شاید از همین روست که به باور بسیاری از نویسندگان آثار داستانی: «هدف ما این است که با نفوذ داستان‌هایمان در ذهن مردم، آنها را متحوّل کنیم و رودرروی واقعیت قرارشان دهیم. هدف این است تا تصویر امید یا اشکال دیگر حقیقت‌گویی را به آنها عطا کنیم تا جهان بهتری بسازیم» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۳۹).

گفتنی است که واقعیت‌های داستانی واقعیات تاریخی محض نیستند و مقایسه این دو مقوله در بحث میزان واقعیت‌نمایی قصه‌ها و روایات داستانی، ابهام و سردرگمی مضاعفی را به دنبال خواهد داشت. «درواقع حقیقت‌مانندی باید در بطن حوادث داستان باشد نه بیرون از آن، عام باشد نه خاص» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۱۹). از سویی دیگر همان‌گونه که زرین‌کوب می گوید: «در بسیاری موارد قصه بیش از تاریخ واقعیت دارد از آنکه احتمال تکرار و وقوع در جزئیات آن هست و در جزئیات تاریخ نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۱).

در توضیح و توجیه مطلب اخیر کافی است به نمای کلی قصه اعرابی درویش و ماجرای زن او در دفتر/اول مثنوی نگاهی بیفکنیم تا به درستی متوجه این موضوع شویم که تمام اعمال و گفتار این زوج اگرچه در قالب قصه بیان شده است، اما نمونه و نمادی از رفتارهای بی‌شماری است که همواره با تکیه بر نمونه‌های واقعی خود در میان جامعه بر بستر تاریخ و زمان تکرارشدنی است؛ حال آنکه یک واقعه تاریخی با تمام جزئیات خود کمتر امکان و احتمال تکرار خود را به همراه دارد. در اینجا پیش از ورود به بحث اصلی، ابتدا خلاصه‌ای از این قصه را می‌آوریم:

در روزگاران پیشین، خلیفه‌ای بود بسیار بخشنده، بدین معنی که نه تنها بر قبیله خود بخشش می‌کرد، بلکه همه اقوام را مشمول دل‌جویی و داد خود می‌ساخت. شبی بنا بر خوی و عادت زنان که از شوی خود شکایتی کنند، زنی اعرابی از تنگی معاش و بینوایی گله‌آغازید و فقر و نداری شوی خود را با زبانی تند و جان‌گزا بازگو کرد، و از سر ملامت و نکوهش، بدو گفت: از صفات ویژهٔ عربان، جنگ و غارت است، ولی تو، ای شوی بی‌برگ‌نوا، چنان در چنبر فقر و فاقه اسیری که رعایت این رسم و سنت دیرین عرب نیز نتوانی کردن. در نتیجه، مال و مکتبی نداری تا هرگاه مهمانی نزد ما آید، او را پذیرایی کنیم. وانگهی اگر مهمانی هم برای ما رسد، ناگزیریم که شبانه بر رخت او نیز دست‌یغما گشاییم تا باشد که با بهای آن سدّ جوعی نماییم. مرد اعرابی در پاسخ زن، به گذشت روزگار و ناپایداری احوال از خوشی و ناخوشی و سختی و شادخواری تمسک می‌جوید و سخنانی در فضیلت توکل و فقر بیان می‌کند که البته با نکوهش زن مواجه می‌شود. در نهایت، زن در مقابل خشونت شوی، از در نرمی و مدارا درمی‌آید و سلاح بُرآی عاطفه را به کار می‌گیرد. مرد در برابر گریه و لابهٔ زن تسلیم می‌شود و می‌گوید که اینک از مخالفت گذشته‌ام و هرچه بگویی فرمان برم. زن مرد را به سوی خلیفه و عرض حاجت بر وی راهنمایی می‌کند، مرد می‌گوید بی‌بهرانه و عذری نمی‌توان به بارگاه خلیفه راه یافت. زن می‌گوید که تحفهٔ بیابانیان، آب باران است. از آب باران کوزه‌ای برگیر و نزد خلیفه بشتاب؛ درحالی‌که آن دو نمی‌دانستند که رود خروشان **دجله** از میان بغداد می‌گذرد. سرانجام مرد و زن بر آن شدند که سبوی آب را در نمدی پیچند تا آب، گرم نشود. مرد، سبو را بر دوش می‌کشد و راه‌های پرپیچ‌وخم بیابان‌ها را درمی‌نوردد و زن نیز دست به دعا می‌گشاید تا شویش آن سبو را بی‌گزند به سرای خلیفه رساند. اعرابی به سرای خلافت می‌رسد و نقیبان، پیش او بازمی‌روند و از سیمای رنجور و خستهٔ او نیازش درمی‌یابند. اعرابی سبوی آب را به نقیبان سپرد. آنها با خوشرویی آن تحفه را پذیرفتند و نزد خلیفه بردند. او بر احوال آن عرب بیابانی واقف شد و فرمود تا کوزه‌اش را از زر و سیم پر کنند و از فقر و نیاز رهایی‌اش دهند و آنگاه فرمان داد تا آن مرد را به‌وسیلهٔ کشتی از طریق رود دجله به وطنش بازگردانند. آن مرد بیابانی وقتی عظمت رود دجله را دید بر کرم و احسان خلیفه بیشتر واقف شد که با وجود این‌همه آب صاف و گوارا، آب ناصاف و دردآلود بیابانی را از او با رویی گشاده پذیرفته است (زمانی، ۱۳۸۷: ۶۸۱ - ۶۷۹).

در این قصه، موضوعاتی همچون فقر، چاره‌اندیشی برای مرتفع ساختن مشکلات زندگی، همه را به کیش خود پنداشتن، رهسپار شدن به سوی غربت، لطف و کرم پادشاهان و... همگی واقعیت‌های ملموس زندگی بشرند که با اندکی دگردیسی در شاکلهٔ کلی یک قصه به نمایش گذاشته شده‌اند. در اینجا شواهد موضوعات یادشده را در این قصه برمی‌شماریم:

- فقر:

نان‌مان نی نان‌خورش‌مان درد و رشک
جامه‌ ما روز تاب آفتاب
قرص مه را قرص نان پنداشته
ننگ درویش‌مان ز درویشی ما
خویش و بیگانه شده از ما رمان

کوزه‌مان نه آلمان از دیده اشک
شب نهالین و لحاف از ماهتاب
دست سوی آسمان برداشته
روز شب از روزی‌اندیشی ما
بر مثال سامری از مردمان...
(۲۲۶۲-۲۲۵۸/۱)

- چاره‌اندیشی برای رفع فقر:

گفت زن صدق آن بود کز بود خویشش
آب بارانست ما را در سبـو
این سبـوی آب را برادرار و رو
گو که ما را غیر این اسباب نیست
گر خزینش پر زرت و گوهر است

پاک برخیزند از مجهود خویش
ملکت و سرمایه و اسباب تو
هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو
در مفازه هیچ به زین آب نیست
این‌چنین آیش نیاید نادرست...
(۲۷۱۳-۲۷۰۹/۱)

- همه را به کیش خود پنداشتن:

تا چو هدیه پیش سلطانیش بری
بی‌نهایت گردد آیش بعد از آن
مرد گفت آری سبـو را سر بند
در نمود در دوز تو این کوزه را
کین‌چنین اندر همه آفاق نیست

پاک بیند باشدش شه مشتری
پر شود از کوزه من صد جهان...
هین که این هدیه‌ست ما را سودمند
تا گشاید شه به هدیه روزه را
هیچ آبی این‌چنین رواق نیست ...
(۲۷۲۸-۲۷۱۸/۱)

- رهسپار شدن بسوی غربت:

از دعاها ای زن و زاری او
سالم از دزدان و از آسیب زنگ
دید درگاهی پر از انعام‌ها

وز غم مرد و گران‌باری او
برد تا دارالخلافه بی‌درنگ
اهل حاجت گستریده دام‌ها
(۲۷۴۳-۲۷۴۱/۱)

- لطف و کرم پادشاهان:

چون خلیفه دید و احوالش شنید
آن عرب را داد از فاقه خلاص
کین سبـو پر زر به دست او دهید

آن سبـو را پر زر کرد و مزید
داد بخشش‌ها و خلعت‌های خاص
چونکه واگردد سوی دجله‌ش برید
(۲۸۶۱-۲۸۵۹/۱)

همچنین ناگفته نماند که «رمان‌نویس، درعین حال که کاملاً به نظر می‌رسد تن به قوه تخیل می‌دهد، تابلوهایی ترسیم می‌کند که بیشتر به واقعیت نزدیک باشد تا به تخیلاتی که تحت نام تاریخ می‌شناسیم. وانگهی تاریخ صرفاً با دیدی تحسین‌برانگیز بر پادشاهان، بر اقدامات خاصشان و کارهای وسیع و دسیسه‌بازی‌های سیاسی‌شان خیره می‌ماند. [اما] رمان با غروری کمتر بلاهت آدمیان را در بر می‌گیرد و سیر تحول خصلت ملی را دنبال می‌کند» (بورنوف، ۱۳۷۸: ۱۴۳).

از منظری دیگر، در سنجش آثار واقع‌نما در ادبیات داستانی با دو دسته روبه‌رو هستیم: نخست آثاری که نوعی بازآفرینی واقعیت‌های محض زندگی طبقه یا طبقاتی از جامعه در دوره‌ای مشخص بوده‌اند؛ نمونه این آثار بیشتر در ادبیات داستانی معاصر و در کارهای بزرگانی چون محمود دولت‌آبادی (در آثاری نظیر کلیدر و جای خالی سلوچ)، احمد محمود (در همسایه‌ها) و صادقی چوبک (در تنگسیر) یافت می‌شود؛ دسته دوم همان روایت‌های تمثیلی و نمادین ادبیات کهن ماست که با به‌کارگیری لایه‌های متعدد تخیل و شیوه داستان‌سرایی، نمودی شبه‌واقعی و یا نزدیک به واقعیت از شخصیت‌ها و اعمال و گفتار ملموس آنان در جامعه را به شکلی تمثیلی به نمایش گذاشته‌اند. به هر روی «حقیقت هنری صرفاً چیزی را که دارد بیان نمی‌کند بلکه چیزی را بیان می‌کند که به‌عنوان تجلی قوانین تغییرناپذیر زندگی می‌تواند وجود داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۱۹).

نکته قابل توجه دیگر اینکه «حقیقت‌مانندی^۱ داستان نمی‌تواند جنبه کلی و همگانی داشته باشد و همه خوانندگان را یکسان متقاعد کند؛ زیرا تجربه زندگی برای همه یکسان نیست. گروهی ممکن است برخورد نویسنده را با زندگی در داستان قانع‌کننده بدانند و گروه دیگر وقایع داستان را واقع‌گرا نپندارند و داستان را همچون خیالی فرض می‌کنند» (همان: ۱۲۳).

به نظر می‌رسد مولوی در جای‌جای قصه‌پردازی خود با نیت تفهیم جدی‌تر و بالابردن سطح اقناع مخاطب فرضی خود، بسیاری از ابیات پس و پیش را که به منظور نیل به هدف و مضمونی یکسان نقل می‌شوند، بارها و بارها به‌عنوان ابیاتی تکمیلی در بافت

کلامی خود می‌گنجاند که گاه نیز بستر تولید نوعی حشو می‌شوند و دل‌زدگی مخاطب را در پی خواهند داشت. گفتنی است که این ابیات مکرر و به‌ناچار، حجتی است از سوی قصه‌پرداز در پرکردن خلأ انکار آن مخاطبی که جنبه‌هایی از زندگی را - آن‌گونه که مولوی آزموده است - تجربه نکرده است؛ به‌عنوان مثال، مولوی برای توضیح تضادها و تقابل‌ها چند نمونه حسی را زنجیروار به دنبال هم ذکر می‌کند؛ توضیح اینکه همین شیوه استفاده از اسلوب معادله به‌عنوان یکی از شگردهای داستان‌پردازی مولوی با بسامد نسبتاً بالایی قابل تأمل است:

با یکی جغدی که او فرشی بود	خاصه شهبازی که او عرشی بود آن
وین دگر خفاش کز سچین بود	آن یکی خورشید علییّن بود
وین یکی کوری گدای هر دری	آن یکی نوری ز هر عیبی بری
وین یکی گرمی که بر سرگین زند	آن یکی ماهی که بر پروین زند
وین یکی گرگی و یا خر با جرس	آن یکی یوسف‌رخعی عیسی‌نفس
وین یکی در کاهدان همچون سگان	آن یکی پسران شده در لامکان

(۲/ ۲۱۱۲-۲۱۰۷)

همواره اعتقاد بر این بوده و هست که پیشروترین محور پرداخت آثار کلاسیک هر ملتی رعایت اصل حقیقت‌نمایی است و طبق گفته منتقدانی چون سیدحسینی: «در هنر، حقیقت‌نما آن چیزی است که عقاید عمومی درباره آن متفق است. از این رو نویسنده کلاسیک باید وقتی هم که شخص معینی را به‌عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم‌تیپ او جنبه کلی دارد» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۰۵).

حال با توجه به این اصل پذیرفته‌شده، به‌درستی می‌توان مدعی حضور عنصر حقیقت‌نمایی در قصه‌های مثنوی شد؛ مؤید این ادعا نیز پذیرش ساختار کلی قصه‌های مثنوی از سوی عامه مردمانی است که همواره معاشر قصه‌های کوتاه و بلند این اثر بوده‌اند و به‌نوعی اعمال تیپ‌های داستانی مثنوی را با رفتار یا گفتار خود و هم‌نوعان خود منطبق دانسته‌اند و اگر جز این می‌بود، قطعاً گستره وسیع مخاطبان واقعیت‌طلب مثنوی در طول سالیان سال محدود و محدودتر می‌شد. اگرچه شواهد و امثال این مورد به‌وضوح در جای‌جای مثنوی دیده می‌شود، بر سبیل اختصار به یک نمونه از خلق و خوی

مصرانه‌گونه شخصیتی گدایان در تقابل با تیپ‌های بوتیمار صفت و بخیل اشاره می‌کنیم؛ توضیح اینکه معیار حقیقت‌نمایی در این تمثیل کوتاه به‌درستی رعایت شده است؛ چراکه مخاطب قصه پس از خواندن قصه و تمثیل، نمونه‌های گونه‌نمای قصه را در شکل و قواره شخصیت‌های عینی خارج از دنیای قصه به‌وفور می‌بیند:

سایلی آمد به سوی خانه‌ای	خشک‌نانه خواست یا ترنانه‌ای
گفت صاحب‌خانه نان اینجا کجاست	خیره‌ای کی این دکان ناباست
گفت باری اندکی پیهم بیاب	گفت آخر نیست دگان قصاب
گفت پاره‌آرد ده ای کدخدایا	گفت پنداری که هست این آسیا
گفت باری آب ده از مکرعه	گفت آخر نیست اینجا مشرعه
هرچه او درخواست از نان تا سبوس	چربکی می‌گفت و می‌کردش فسوس...

(۱۲۵۸/۶-۱۲۵۳)

ب) ورود عنصر دینی به‌عنوان واقعیت موجود به درون قصه

در رویکردی کلی و غیرتفسیری، دین و موضوعات فرعی مربوط به آن همواره به‌عنوان واقعیتی ضروری و نیازی اجتناب‌ناپذیر تکیه‌گاه انسان برای ادامه حیاتش محسوب می‌شده است. به هنگام بروز تنش‌های روانی و ناامنی‌ها در سطح فرد و جامعه، پذیرش مبانی دینی و گفته‌های مبلغان و رسولان امور دینی گریزگاه نسبتاً مورد اعتمادی برای عبور از بحران تنش و آسودن بر بستر امنیت روانی و اجتماعی حاصل از مبانی دینی بوده است.

با پذیرفتن نکته یاد شده و ضرورت بازنمایی واقعیاتی که در طول تاریخ زندگی بشر بر مدار دین و امور دینی می‌چرخیده‌اند، به این نتیجه سودمند می‌رسیم که قصه بستر مناسبی برای نمایش واقعیت‌های نشأت گرفته از دین و امور دینی خواهد بود. همچنین به نظم کشیدن برخی مباحث دینی از قبیل حکایاتی درباره متولیان امور دینی در تاریخ اسلام (قصه پیر چنگی در عهد عمر)، توضیح معجزات مبلغان و رسولان دین (قصه به سخن آمدن سنگریزه در دست ابو جهل)، بازتاب نمادین امر ابلاغ رسالت و کیفیت تشمت فریق و مذاهب در ادیان الهی (داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت)، اشارات و تمثیلاتی که به‌نوعی تفسیر و توضیح آیه، حدیث و یا کلام معتبری از متولیان و پیامبران

هستند (تفسیر یا آیه‌ها المزمّل، تفسیر إنّما المؤمنون إخوة)، و اموری از این قبیل، همگی بیانگر این هستند که قصه‌های مثنوی در بازتابانی واقعیات امور دینی و تثبیت جنبه‌هایی از آن واقعیات در گستره قصه و ادبیات نقش عمده‌ای دارند. حضور همین واقعیات دینی مؤید خوبی بر این باور است که قصه قالبی واقع‌نما و واقعیت‌گراست و از این رو بر ماندگاری خود در گستره اذهان مردم صحنه می‌گذارد.

زمینه اصلی تحلیل واقع‌نمایی قصه در این مدخل، بررسی شکلی ساختار یک قصه و تحلیل سیر رویگردانی آن از شکل اولیه و روی آوردنش به نما و ساختاری جدید است. تحلیل محتوایی در این مورد نه کارساز و نه مد نظر است و به‌طور کلی زمینه‌ای اعتقادی که در باور مردم به شکلی نمادین نقش بسته است در چارچوب پدیده‌ای واقع و واقعیت‌گرا مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بررسی قصه‌هایی که بر بستر دین و موضوعات مربوط به دین پرداخت شده‌اند، باید به این نکته توجه داشت که «چنانچه ما فرم واحدی را هم در یک سند دینی و هم در یک قصه بیابیم، فرم دینی فرم اولیه^۱ است و فرم قصه فرم ثانویه^۲» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۶۸).

به‌راستی که شناخت دقیق فرم بنیادین قصه‌های دینی کاری بس دشوار و بعضاً محال است؛ چراکه با توجه به هم‌سویگی موضوع دین با اسطوره و پذیرفتن این کلام که «اساطیر مادر ادیان هستند» (جوادی، ۱۳۷۰: ۱۱)، و توجه به اینکه «اسطوره بخش نظری فرهنگ انسان پیش از تاریخ و به بیان دقیق‌تر، انسان پیش از مرحله دانش است» (همان: ۹)، و نهایتاً نظر به اینکه یکی از برآیندهای مرحله تکامل دانش پیدایش فن کتابت و نوشتار است، بنابراین تخمین دقیق فرم نخستین یک قصه دینی و اینکه شاکله کلی آن به‌واقع رخ داده است یا توجیهی نمادین برای بزرگداشت رسولی آسمانی و یا تفسیری جذاب از موضوعی دینی بوده است، کاری ساده نیست. بر همین اساس، مبنای پرداخت این بخش از مقاله مراجعه به کیفیت بازنمایی مآخذ قصه‌های مثنوی در کتاب مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی به‌عنوان فرم‌های پیشین تمثیلات و قصص دین‌محور مثنوی بوده است.

1. Original Form

2. Second Form

با توجه به این فرض که میزان دگردیسی ریخت آغازین قصه‌های گوناگون، با یکدیگر متفاوت است و همواره شکل ثانویه قصه‌ها کاملاً منطبق با ساختار بنیادین آنها در الگوهای کهن دینی نیست، بنابراین به نسبت میزان دگرگونی ساختارهای اولیه قصه‌ها و نوع تحول آنها در مثنوی، چند محور اصلی را در بررسی و تبیین قصه‌های دینی مثنوی مورد نظر خواهیم داشت:

۱- گسترش! در محور گسترش، همواره فرم اولیه (پیشین) با افزودن جزئیاتی در ساختار گسترش می‌یابد و به‌نوعی تکمیل می‌شود؛ برای نمونه، قصه کوتاه نالیدن ستون حنانه که به‌عنوان قصه‌ای دین‌محور و بر مبنای تشریح معجزات متولیان امور دینی مطرح شده است، شکل تکامل‌یافته و گستریده حدیثی است که از جابر بن حیان نقل شده است: «کان جذع يقوم اليه النبي فلما وضع له المنبر سمعنا للجذع مثل اصوات العشار حتى نزل النبي (ص) و وضع يده عليه^(۳)» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۲۴).

توضیح این نکته لازم است که همین روایت کوتاه در مثنوی در قالب مکالمه‌ای مختصر بین پیامبر و ستون، و البته در هیأتی ملموس و جذاب عرضه شده است و اصولاً مولوی در پرداخت این قصه کوتاه تنها به انتقال پیام اکتفا نکرده، بلکه با آوردن ابیاتی که در ادامه خواهد آمد، به ماندگار کردن این واقعیت دینی در هیأتی شکیل و مخاطب‌پسندتر همت گماشته است:

گفت پیغمبر چه خواهی ای ستون	گفت جانم از فراق گشت خون
مسندت من بودم از من تاخستی	بر سر منبر تو مسند ساختی
گفت می‌خواهی تو را نخلی کنند	شرقی و غربی ز تو میوه چنند
یا در آن عالم تو را سرروی کند	تا تر و تازه بمائی تا ابد
گفت آن خواهم که دایم شد بقاش	... (۱/ ۲۱۲۱-۲۱۱۷)

همچنین است کیفیت قصه رفتن یازید بسطامی به کعبه در دفتر دوم که فروزانفر مأخذ آن را روایتی می‌داند که در رساله‌النور به این شکل آمده است: «قال سمعتُ ابا یزید یقولُ خرجتُ الی الحجِّ فاستقبلنی رجلٌ فی بعضِ המתاهات فقال ابا یزید الی‌این؟ فقلتُ الی الحجِّ فقال کم معک من الدراهم قلت معی مأتا درهم فقال طُف حولی سبع

مرآت و ناولنی المآتی درهم فأن لی عیالاً فطفتُ حولَه و ناولتُه المآتی درهم^(۴)» (فروزانفر ۱۳۷۰: ۶۹).

حال با دقت در متن داستانی همین روایت در مثنوی، و برای بررسی کیفیت گسترش ساختار بنیادین قصه باید به دو نکته اشاره شود: نخست اینکه با توجه به ظرفیت اطناب‌پذیری قصه‌پردازی در مثنوی، شمار ابیاتی که صرفاً ساختار اصلی قصه را روایت می‌کنند حدوداً بیست بیت است و اگر تمهیدات میان‌داستانی مولوی به‌عنوان یک دانای کل یا موعظه‌پرداز را بر شمار ابیات صرفاً روایی بیفزاییم، تعداد ابیات تقریباً دو برابر می‌شود؛ ثانیاً ابیات آغازین این روایت کاملاً دستاورد و پرداخته ذهن قصه‌پرداز است که آن را به تنه اصلی فرم بنیادین قصه می‌افزاید و به نوعی فضاسازی در داستان توجه داشته است؛ ابیات آغازین و شبه‌فضاسازی قصه یادشده این‌گونه روایت شده‌اند:

سوی مکّه شیخ امت بایزید	از برای حج عمیره می‌دوید
او به هر شهری که رفتی از نخست	مر عزیزان را بکردی بازجست
گرد می‌گشتی که اندر شهر کیست	کو بر ارکان بصیرت متکیست...

(۲/ ۲۲۲۱-۲۲۱۹)

۲- کاهش! کاهش باز نمود فرم بنیادین ناقص یک قصه است که علت آن می‌تواند فراموشی بخش‌هایی از ساختار کلی قصه و یا کم‌اهمیت جلوه‌دادن بخشی از ساختار قصه در نزد مخاطبان دوره یا دوره‌هایی خاص باشد. همچنین دیدگاه راویان قصه‌های کهن در کیفیت انتقال قصه‌ها به نسل‌های بعدی نیز از این نظر حایز اهمیت است. قسمت‌هایی از قصص کهن به احتمال قوی مورد توجه برخی راویان قرار نگرفته است و در نتیجه در دوره‌های متأخرتر با ریخت فشرده و ناقص روایتی روبه‌رو خواهیم شد. همچنین کاهش فرم بنیادین یک قصه نشان از نبود ارتباط میان قصه و نوع زندگی محیطی دارد که این قصه در آنجا شناخته و پرداخته شده است (تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۷۷).

گفتنی است که با توجه به ظرفیت و امکان تفصیل و درازدامن شدن قصه‌های کوتاه در قالب شعری «مثنوی» و به تبع آن مثنوی مولوی و حضور پرتکرار محور گسترش در قصص مثنوی، نمونه‌های پردازش قصه‌ها به شیوه‌ای وارونه (کاهش) مخصوصاً در

قصه‌های مربوط به مباحث دینی- که مورد نظر ماست- تقریباً نایاب و نادر است و اصولاً به اقتضای حضور راوی دانای کل در سراسر قصه‌های مثنوی و تمایل مولوی به اطناب مباحث برای تفهیم دقیق‌تر مطالب، همواره گسترش فرم بنیادین قصه‌ها مد نظر قصه‌پرداز و راوی قصه‌های مثنوی بوده است.

تنها در بخش‌هایی بسیار پراکنده که ما آنها را تمثیل یا داستانک‌های بیست‌محور می‌نامیم و دارای ماهیتی تکمیلی برای ماقبل و مابعد خود هستند، به نمود کاهش در شیوه‌های قصه‌پردازی مثنوی برمی‌خوریم؛ به‌عنوان مثال آنجا که مولوی در دفتر اول می‌گوید:

گفت لیلی را خلیفه کان توی کز تو مجنون شد پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت خامش چون تو مجنون نیستی
(۴۰۷-۴۰۸/۱)

این روایت کوتاه را برای تکمیل بحث خود کافی می‌داند و آن را به‌عنوان تمثیلی فشرده برای بیان مطلب مورد نظر به مخاطب عرضه می‌کند. جالب اینکه مولوی از ساختار روایت اصیل و شبه‌مناظره‌ای خلیفه و لیلی کاسته، و ژرف‌ساخت فرم بنیادین قصه را به شکلی فشرده و در روساختی جدید به نمایش گذاشته است.

۳- جانشینی^۱: گاه به مناسبت‌های گوناگون از قبیل کیفیت ذوقِ راوی داستان یا تلاش برای معقول‌تر جلوه دادن فرم بنیادین قصه‌ها و یا شاید به دلیل بازسازی حلقه مفقوده‌ای از فرم بنیادین قصه، تغییراتی نسبتاً جزئی در ساختار جدید قصه و البته در محور جانشینی عناصر صورت می‌گیرد. این نمونه از تغییرات بیشتر در ساختار قصه‌های پریان و نیز قصه‌هایی که حول محور موضوعات دینی و متافیزیکی می‌چرخند، مشاهده می‌شود. در محور جانشینی، عناصری از قبیل نقش شخصیت داستانی، نام شخصیت، تعداد شخصیت‌ها، مدت زمان انجام عمل داستانی، ابزار یا انسانی که عمل داستانی بر شیوه کردار و رفتار او متمرکز است، نوع و کیفیت داستان و...، با عناصر هم‌پایه خود در فرم بنیادین جابه‌جا می‌شوند. توجه به این نکته دقیق ضروری است که تنها عنصر ثابت قصه در گیرودار تغییر و تبدیل فرم بنیادین قصه، موضوع و پیام آن است؛ چراکه اگر پیام و

1. Substitution

موضوع قصه‌ای دگرگون شود، اصولاً قصه‌ای دیگر با ماهیتی کاملاً مستقل به وجود می‌آید و از حوزه بحث ما خارج خواهد بود.

برای روشن شدن مطلب، به فرم بنیادین قصه پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت و در منابعی همچون تفسیر ابوالفتوح، حیات‌الحيوان، تفسیر نیشابوری و... به شیوه مذکور روایت شده است، اشاره می‌کنیم:

... میان ترسایان و جهودان کارزاری افتاد و در جهودان مردی بود شجاع، نام: بولس. او بیامد و جماعتی بسیار را از ترسایان بکشت آنکه جهودان را گفت من می‌ترسم که مبادا که ترسایان برحق باشند و ما بر باطل و اگر چنین بود ایشان به بهشت شوند و ما به دوزخ؛ ولکن من کیدی کنم که ایشان نیز به دوزخ شوند. آنکه بیامد و اسبی داشت نام او عقاب، اسبی بی‌نظیر بود... آن اسب را پی کرد و جامه بدرد و خاک بر سر کرد و گفت یا قوم... من بولسم که چندگاه با شما کارزار کردم و اکنون پشیمان شده‌ام و توبه کرده‌ام. مرا از آسمان ندا کرده‌اند که توبه تو مقبول نخواهد بود مگر که ترسا شوی. اکنون من ترسا شدم و... از آنجا برفت و یک سال در کنیسه شد و انجیل بیاموخت و آنکه بیامد و انجیل خواندن گرفت و ترسایان را گفت مرا از آسمان ندا کردند که خدای تو پذیرفت و از تو خشنود شد. ترسایان او را باور داشتند. او از آنجا به بیت‌المقدس رفت و مردی را بایشان خلیفه کرد نام او نسطور و او را تعلیم کرد که خدا و عیسی و مریم سه شخص بودند یک خدا شدند... و از آنجا به روم رفت و لاهوت و ناسوت ایشان را تلقین کرد و گفت عیسی انسی نبود و جسم نبود و لکن پسر خدا بود. مردی دیگر را پیش گرفت و نام او یعقوب و این مقاله او را بیاموخت، آنکه مردی دیگر را بخواند نام او ملکا. گفت بدان که عیسی خدا بود، لم یزل و لایزال. آنکه هر سه را بر خود جمع کرد و ایشان را وصیت کرد و گفت از پس من مردمان را دعوت کنی به آنکه من شما را آموخته‌ام و بدانی که من عیسی را در خواب دیده‌ام، گفت من از تو راضی شدم. و من فردا خویشتن را بخواهم کشتن. چون دگر روز بود، به مذبح آمد و خویشتن بکشت و آن سه مرد از پس او مردمان را به این سه مقالت دعوت کردند. هر یکی را گروهی متابعت کردند و میان ایشان خلاف‌ها افتاد تا به امروز و کارزار و کشتن در میانشان افتاد (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۶ و ۷).

حال اگر کیفیت روایت و نقل نسبتاً دیگرگون همین داستان را در دفتر اول مثنوی پیش چشم داشته باشیم، به موارد جانیشینی عناصر داستانی در مواضع مختلف برمی‌خوریم:

الف) طرفین گفتگوی آغازین در فرم نخستین، بولس و شماری از یهودیان هستند، حال آنکه در مثنوی طرفین مشورت برای تمهید توطئه در براندازی ترسایان، شاه و وزیرند؛

ب) در فرم بنیادین، بولس با اسب پی کرده و جامه دریده و اظهار ندامت به کوی ترسایان وارد می‌شود درحالی‌که این حرکت و عمل داستانی در مثنوی به‌گونه‌ای تفصیلی که در بطن خود به مثله‌شدن^(۵) وزیر می‌انجامد، توصیف شده است؛

ج) مدت زمانی که در فرم بنیادین قصه برای انجام عمل بولس درنظر گرفته شده است، تقریباً کمتر از دوسال است، حال آنکه مدت زمان اقامت وزیر در میان ترسایان برای پیشبرد اهدافش بیش از شش سال^(۶) است؛

د) تعداد جانشینان بولس برای هدایت مردم پس از خودش سه نفرند، اما در مثنوی، حکامی که هر یک طومار به‌دست مدعی جانشینی وزیر می‌شوند، دوازده تن‌اند.^(۷)

علاوه بر این موارد به نخ نامرئی کیفیت روایت داستان در فرم ثانویه باید اشاره کرد؛ آنجا که راوی یا مولوی قصه‌پرداز به اقتضای گستره ظرفیت داستان‌پردازی، ماجرا را با طول و تفصیل بیان می‌کند و با عدول از نگاه بسنده‌کارِ راوی فرم بنیادین قصه، و پای‌بندی به اصل تعلیق^۱ و کشش داستانی، قصه را مفصل و درعین حال شکیل پرداخت می‌کند. به‌طور کلی درباره‌ی مورد اخیر می‌توان گفت که کیفیت پرداخت تفصیلی در فرم ثانویه جانشین و جایگزین پرداخت ایجاز‌گونه فرم بنیادین قصه شده است.

ج) حضور شخصیت‌های گونه‌نما در قصه‌های مثنوی

به‌طور کلی «عامل شخصیت یکی از عناصر عینیت‌دهنده به زندگی اجتماعی قصه است و شاید به همین دلیل است که آندره ژید گفته است که "هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت"^(۸) (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۴۵ و ۲۴۶). اشخاص داستان همواره باید بر اساس منطق عادی قصه شکل بگیرند و موجوداتی باشند با تمام خصایل وجودی یک انسان، و این به میزان شناخت قصه‌نویس برمی‌گردد؛ حتی اگر داستان، داستانی غیرواقعی یا خیالی باشد، باز هم منطق آن حکم می‌کند که شخصیت‌ها بر اساس ملاک هستی‌شناختی شکل بگیرند و برای مخاطب ملموس باشند. در واقع «عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد» (همان: ۲۴۲).

همچنین «شخصیت در یک اثر روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه که انجام می‌دهد (رفتار) و آنچه می‌گوید (گفتار) نمود

می‌یابد. زمینه چنین رفتار یا گفتاری انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد... در واقع شخصیت‌های داستانی با مجموعه‌ای از رفتار، گفتار و افکاری که از سوی نویسنده بیان می‌شود به وجود می‌آیند و تنها در همین محدوده می‌توانند در داستان نقش ایفا کنند... آفرینش شخصیت شاید هیجان‌انگیزترین وجه داستان‌نویسی باشد. نویسنده با خلق یک شخصیت گویی به آفرینش انسانی دست می‌زند که می‌تواند مختارانه در ماجرای داستان حضور پیدا کند و تأثیرگذار باشد... البته منظور از شخصیت لزوماً شخصیت انسانی نیست. داستان‌ها می‌توانند از درخت، حیوان و یا یک شیء به‌عنوان شخصیت داستانی بهره‌مند شوند و تنها الزام در این خصوص تفویض وجوه انسانی به آنهاست» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۳ و ۳۴).

صرف‌نظر از شخصیت‌هایی خاص و ممتاز همچون دقوقی، شیخ احمد خضرویه و... که هدف پرداخت آنها در مثنوی توجه به بسط و توجیه مسائل ماورایی و متافیزیکی است و همواره بر بستر رفتار و گفتاری که انطباق آنها با واقعیت‌های خارج از قصه و نیز سازگاری و همزادپنداری افراد جامعه با آنها نسبتاً غیرممکن است، به وجود می‌آیند، بسیاری از شخصیت‌های داستانی موجود در قصه‌های مثنوی (اعم از انسان یا حیوان)، از جنبه تعمیم‌پذیری و ظرفیت ورود به دنیای خارج از قصه برخوردارند و همین امر باعث تطبیق تیپ داستانی آنها با نوع کلیشه‌ای و صنفی‌شان در خارج از دنیای قصه است. روشن‌تر اینکه شخصیت‌های گونه‌نما «بیش از آنکه نمونه افراد باشند، نمونه انواع هستند» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۹۵).

در این بخش از مقاله که پرکاربردترین محور واقع‌نمایی قصه است، حضور این‌گونه شخصیت‌های کلیشه‌ای و تاحدودی نخ‌نما را به‌عنوان الگوی بازتابانی جنبه‌ای از واقعیت‌های موجود زندگی در بطن دنیای قصه‌پردازی مثنوی مطرح می‌کنیم. از آنجا که شعر و قصه‌پردازی هدف ثانوی مولوی است و به گفته خودش قصه همچون ظرفی است که صرفاً حامل مظهر اندیشه‌های تعلیمی و عرفانی اوست، پس کلیشه‌ای بودن بسیاری از شخصیت‌های داستانی در قصه‌های مثنوی و پهلوپهلو شدن آنها با گونه‌نماها موضوع محرز است.

گونه‌نما، در واقع کلیات و الگوی کلیشه‌ای اشخاص را نشان می‌دهد و تمام افراد و اشخاصی که دارای فلان حرفه، شغل و یا محیط خاص هستند، چیزی جز تقلید یا برشی

از همان الگوی قراردادی و کلیشه‌ای نیستند؛ به‌عنوان مثال قصه تمثیل محور کبودی‌زدن قزوینی بر شانگه صورت شیر و... در دفتر اول، نمونه برجسته‌ای از پرداخت شخصیت‌های کلیشه‌ای و گونه‌نما در دنیای قصه‌نویسی است. نکته قابل توجه اینکه اصولاً تیپ‌های کلیشه‌ای در قصه‌ها، نام خاصی ندارند؛ همچنان‌که در قصه یادشده دو شخصیت محوری داستان به نام‌های دلاک و قزوینی معرفی شده‌اند، حال آنکه در قصه‌ها و داستان‌هایی که هدف نویسنده تمرکز بر عنصر شخصیت‌پردازی باشد، قطعاً در جهت حفظ استقلال اشخاص داستانی و فردیت بخشیدن به آنها، برای هریک نام و عنوان خاصی متناسب با اعمال و گفتارشان انتخاب می‌شود. در داستان‌های امروزی که عنصر شخصیت‌پردازی بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد، اصل نزدیک شدن به شخصیت و کناره‌گیری نسبی از پرداخت گونه‌نما یکی از محورهای قابل تأمل است.

با نگاهی دقیق‌تر به قصه کبودی‌زدن قزوینی... و با توجه به تمام حرکات و سکانات این تیپ داستانی، به‌یقین موارد مشابه و متعددی از انسان‌های خارج از دنیای قصه (انسان‌های مدعی و کم‌تحمل) به ذهن هر مخاطبی متبادر می‌شود و همین موضوع ساده دلیل محکمی برای اثبات جنبه واقع‌گرایی قصه‌های مثنوی است. از سویی دیگر، بسیاری از شخصیت‌های داستانی قصه‌های مثنوی حیوانات‌اند و همین امر موجب شده است تا مثنوی را به‌عنوان یکی از آثار بارز ادبیات تمثیلی بشناسیم؛ چراکه در ادبیات تمثیلی شخصیت‌ها از خود عبور می‌کنند و معرف اشخاص دیگری می‌شوند؛ یعنی همان‌گونه که تمثیل خود را ویران می‌کند تا به معنای پنهان دیگری نیز رهنمون شود، شخصیت تمثیلی نیز به خود ویرانی می‌رسد تا معرف شخصیت یا شخصیت‌های نهفته در پس‌پشت خود شود. با این توضیح، در روستا بسیاری از قصه‌های مثنوی به شخصیت‌های کلیشه‌ای و نمادینی برمی‌خوریم که به‌ظاهر حیوان هستند و هرکدام از این حیوانات با توجه به اینکه به سخن درمی‌آیند و اعمالی انسانی از آنها سر می‌زند، در ورای خود، انسانی با رفتارهایی کلیشه‌ای پنهان کرده‌اند که هدف اصلی قصه‌پرداز نیز با توجه به تبیین و تشریح آن رفتارهای انسانی برآورده می‌شود.

در گونه‌نماهای حیوانی قصه‌های مثنوی هر حیوانی با اعمال و گفتارش دالی است که مدلولی انسانی می‌طلبد. از این‌روست که ما همواره برای تفهیم دقیق رفتارهای انسانی

موجود در جامعه، مخاطب خود را به فلان قصه در یکی از آثار تمثیلی، از جمله مثنوی مولوی، ارجاع می‌دهیم. برای نمونه، هرگاه بخواهیم از مغلوب شدن انسان ساده‌لوح و مغرور در مقابل شخصی داهی و زیرک سخنی به میان بیاوریم و شاهدمثالی به دست داده باشیم، به داستان شیر و خرگوش در دفتر اول مثنوی اشاره می‌کنیم. همچنین است ماهیت قصه‌ای تحت عنوان شتر و موش در دفتر دوم که در مذمت خودشیفتگی و تشریح رفتار تیپ‌های خودشیفته بیان شده است. با پیش چشم داشتن این‌گونه شخصیت‌ها در مثنوی، خطور همیشگی تیپ‌های انسانی منطبق با آنها به ذهن مخاطب امری کاملاً طبیعی و پذیرفتنی است:

درب‌بود و شد روان او از مــــری
موش غره شد که هستم پهلوان
گفت بنمایم ترا تو باش خوش
کاندرو گشتی زبون هر شیر و گرگ
گفت اشتر ای رفیق کوه و دشت
پابنه مردانه اندر جــــو درآ
در میان ره مباحش و تن مزن
من همی ترسم ز غرقاب ای رفیق
پا درو بنهاد آن اشتر شتاب
از چه حیران گشتی و رفتی ز هوش
که ز زانو تا به زانو فرق‌هاست
مر مرا صد گز گذشت از فرق سر...
(۳۴۳۷-۳۴۴۸ / ۲)

موشکی در کف مهار اشتری
اشتر از چستی که با او شد روان
برشتر زد پرتو اندیشش هاش
تا بیامد بر لب جــــوی بزرگ
موش آنجا ایستاد و خشک گشت
این توقف چیست حیرانی چرا
تو قلاووزی و پیش‌سازانگ من
گفت این آب شگرف است و عمیق
گفت اشتر تا ببینم حد آب
گفت تا زانوست آب ای کورموش
گفت مور تست و ما را ازدهاست
گر ترا تا زانو است ای پره‌نر

د) ضرب‌المثل، زبان واقعی توده

کارکرد اجتماعی ضرب‌المثل و کاربرست آن از سوی شاعران و نویسندگان در خلال قصه‌ها و متون، بازنمایی واقعی زبان توده مردم و نیز نشان اختلاط شاعران با واقعیت زندگی مردم، و نهایتاً بازتابانیدن ساختار معمولی زبان آنها در سطحی فرازبانی و زیبایی‌شناسانه است. «[ضرب‌المثل] و تمثیل با سطح دیگری از معنا سروکار دارد که

می‌توان همواره آن را همچون پیامی نهفته در داستان دریافت. این پیام علت وجودی و بنیادین داستان است» (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۹۲).

ضرب‌المثل‌ها همواره به دو گونه و شکل در سطح ادبیات مکتوب ظاهر شده‌اند؛ نخست آن دسته از ضرب‌المثل‌هایی که موجودیت خود را در زبان توده به اثبات رسانده‌اند و سپس اهل شعر و قصه آن ساختار و روایت اصلی را از زبان مردم به عاریت گرفته‌اند و مجدداً در ساختار نسبتاً جدید و شعرگونه‌ای آن را به جامعه بازگردانده‌اند. به‌عنوان مثال بستر و زمینه اصلی پیدایش ضرب‌المثل «شرانگیز هم بر سر شر شود/ چو کژدم که با خانه کمتر شود» به احتمال قوی نوع زندگی مردمانی بدوی و بیابان‌گرد بوده که به اقتضای زندگی عادی خود و برخورد هر روزه با مار و کژدم و... در بیابان‌ها، به روایت این زبانزد و تکرار آن پرداخته‌اند و سپس شاعر توانمندی چون سعدی آن را ابتدا در ساختار شکل شعر پرورانده و مجدداً آن را به نسل‌های بعد بازگردانده است. گفتنی است که سهم شاعر در ماندگار کردن این ضرب‌المثل قابل توجه است.

همچنین است ماهیت ضرب‌المثل‌هایی نظیر «دست ما کوتاه و خرما بر نخیل»، «بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین»، «هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت» و... . نتیجتاً این مثل‌ها «حاصل تجربیات علمی مردمان در طول قرن است و از چنان استحکامی در ایفای مقصود برخوردارند که می‌تواند جای ساعت‌ها گفت‌وگو و مجادله و استدلال را بگیرد» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۱۷).

نوع دیگری از ضرب‌المثل‌ها که امروزه زبانزد اهل زبان و توده مردم شده‌اند، ماهیتی متفاوت با دسته اول دارند. به نظر می‌رسد که گونه دوم ضرب‌المثل‌ها ساخته ذهن فعال شاعر و نویسنده است؛ شاعر و نویسنده‌ای که در خلال قصه یا حکایتی، بیت یا جمله‌ای کوتاه و اما بسیار قوی و تأثیرگذار برای تفهیم مطلب مورد نظر می‌آورد که با توجه به ساختار منسجم و فرازبانی آن به مرور در میان مردم و اهل زبان حکم مثل‌سایر را پیدا می‌کند و آنچنان پیوندی با زندگی روزمره مردم می‌یابد که هر فردی بنا به موقعیت مقتضی آن را چاشنی کلام خود می‌کند و در بهره‌برداری از مقصود، از این مثل‌ها بسیار کمک می‌گیرد؛ مثلاً به نظر می‌رسد که ضرب‌المثل «ای بسا ابلیس آدم‌روی هست/ پس به هر دستی نشاید داد دست» ساخته و پرداخته ذهن پرتکاپوی مولوی است که نهایتاً در

گسترهٔ زبان مردم - که مولوی وامدار آن است - آنچنان نمود پیدا می‌کند که تحت عنوان مثل سایر رواج پیدا کرده است. گفتنی است که مولوی در خلال قصه‌های کوتاه و بلند مثنوی از این ظرفیت عظیم به‌خوبی بهره برده است و در میان شاعرانی که بخش عظیمی از ابیات و اشعارشان حکم مثل سایر را به خود گرفته‌اند، جایگاه ویژه‌ای دارد.

برای تحلیل میزان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هر شاعری، به بسامد ضرب‌المثل‌های اشعار او به‌عنوان یکی از جنبه‌های توده‌مداری و واقع‌نمایی کلام او توجه می‌شود. «بدون شک بسیاری از مثل‌ها حاصل و فشردهٔ داستان‌های مشهوری هستند که به لحاظ پیام، کاربرد، مفهوم و مضمون، زبان، قدرت بیان و حس تأثیر شهرت یافته‌اند و جمله یا جملاتی از آنها زبانزد و رایج شده‌اند. داستان‌هایی که منشأ ادبی دارند اغلب از این نوع هستند» (همان: ۱۵). مصادیق عبارت اخیر - با اندکی تسامح - در مثنوی مولوی به وفور یافت می‌شود؛ توضیح اینکه برخی ابیات و مصرع‌ها که توضیحی تکمیلی برای مطلب ماقبل خود هستند، هم می‌توانند فشردهٔ داستان‌های متعددی باشند که به اقتضای اهمیت همین قسمت به جای مانده، بقیهٔ داستان ذکر نشده است و هم از منظری دیگر بیتی نمادین و تمثیلی هستند برای انتقال پیام اصلی قصه‌ای که بیت یا مصرع مورد نظر در خلال آن آمده است. اشاره به نمونه‌هایی از این مورد در قصه‌ها و حکایات مثنوی خالی از فایده نیست:

- روی احسان از گدا پیدا شود (دفتر اول/ ۲۷۴۶)
- خوی شاهان در رعیت جاکنند (دفتر اول/ ۲۸۲۰)
- نیست گنجایی دو من در یک سرا (دفتر اول/ ۳۰۶۳)
- شیر، مرداری خورد از جوع زار (دفتر سوم/ ۶۱۰)
- صورت انگورها اخوان بود (دفتر دوم/ ۳۷۱۷)
- شکر نعمت نعمت افزون کند (دفتر سوم/ ۲۶۷۲)
- ماهی از سر گنده گردد نی ز دم (دفتر سوم/ ۳۰۸۰)
- پیش ما خورشید و پیش خصم شب (دفتر سوم/ ۱۱۰۷)
- کز خیالی عاقلی مجنون شود (دفتر سوم/ ۱۵۳۰)
- گربه دنبه ببند اندر خواب خویش (دفتر ششم/ ۲۴۲۸)

صورت وارونهٔ این موضوع نیز در مثنوی قابل مشاهده است؛ یعنی در مثنوی گاه قصه‌هایی وجود دارد که شکل مبسوط و گسترش‌یافتهٔ یک ضرب‌المثل - به‌عنوان پیام

اصلی قصه- هستند. در این‌گونه موارد یک ضرب‌المثل کوتاه به عنوان طرح کلی مد نظر شاعر و قصه‌پرداز بوده و سپس قصه و حکایتی حول محور آن ساخته شده است. زرین کوب در این زمینه می‌نویسد: «پاره‌ای قصه‌ها هم هست که هرچند حکایت مستقل می‌نمایند، صورتی از یک ضرب‌المثل عامیانه را نیز به نحوی تقویت می‌کند... از جمله قصهٔ دزد و والی که توجیه‌گونه‌ای از یک حکمت عامیانه است که در امثال به صورت دست بالا دست هم بسیار هست آمده است» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۸۹).

در اغلب قصه‌هایی که دارای چنین ظرفیتی هستند، معمولاً ضرب‌المثل به‌عنوان بیت یا مصرع پایانی حکایت آورده می‌شود و چیزی شبیه به مصرع پایانی قالب رباعی است که در آن شاعر سه مصرع نخست را به‌عنوان تمهید و بستر مناسبی برای پرداخت مصرع پایانی- که معمولاً کلام اصلی شاعر و زیباترین مصرع است- می‌آورد و سپس تمامیت منظور و هدف خود را در مصرع پایانی بیان می‌کند.

با صرف نظر از به دست دادن نمونه‌های متعدد مورد اخیر در مثنوی، به ذکر دو شاهد مثال از دفترهای سوم و پنجم بسنده می‌کنیم:

- هر که اول بین بود اعمی بود

که ترا زده که برسنجم زری
گفت میزان ده بدین تسخر مه‌ایست
گفت بس بس این مضاحک را بمان
خویشتن را کر مکن هر سو مجه
تا نپنداری که بی‌معنیستم
دست لرزان جسم تو نامتعش
دست لرزد پس بریزد زر خرد
تا بجویم زر خود را در غبار
گوییم غلبیر خواهم ای جری
جای دیگر رو از این جا والسلام
(۱۶۳۳/۳-۱۶۲۴)

آن یکی آمد به پیش زرگری
گفت رو خواجه مرا غلبیر نیست
گفت جارویی ندارم در دگنان
من ترا زویی که می‌خواهم بده
گفت بشنیدم سخن کر نیستم
این شنیدم لیک پییری مرتعش
وان زر تو هم قراضه‌ی خرد و مرد
پس بگویی خواجه جارویی بیار
چون بروبی خاک را جمع آوری
من ز اول دیدم آخر را تمام

- حق نشاید گفت جز زیر لحاف

مات کردش زود خشم شه بتاخت
یک‌یک از شطرنج می‌زد بر سرش

شاه با دلک همی شطرنج باخت
گفت شه‌شه وان شه کبـر آورش

صبر کرد آن دلچک و گفت الامان
 او چنان لرزان که عور از زمهریر
 وقت شه شه گفتن و میقات شد
 شش نمد بر خود فکند از بیسم تفت
 خفت پنهان تا ز زخم شه رهد
 گفت شه شه شه ای شاه گزین
 با تو ای خشم آور آتش سجااف
 (۳۵۱۶-۳۵۰۸/۵)

که بگیر اینک شهت ای قلتـــبان
 دست دیگر باختن فرمود امیـــر
 باخت دست دیگر و شه مات شد
 برجهید آن دلچک و در کنـــج رفت
 زیر بالشـــها و زیر شش نمد
 گفت شه هی هی چه کردی چیست این
 کی توان حق گفت جز زیر لحاف

همچنین در خلال حکایات تمثیلی مثنوی - در پاره‌ای موارد- به گونه‌ای از حکایات برمی‌خوریم که به شکلی نسبتاً متفاوت - از نظر شیوه پرداخت و به منظور افزودن بر تعلیق و کشش داستان- در دیگر منابع نیز آمده‌اند؛ به عبارتی شکل مبسوط و گسترش یافته یک ضرب‌المثل واحد، با اندکی تفاوت در ساختار و شیوه پرداخت زبانی، در دو منبع آمده است. در اینجا به عنوان مثال کیفیت پرداخت ضرب‌المثل می‌ترسم خودم را هم ببرد را با حالتی مقایسه‌ای بین شیوه روایت آن در مثنوی و کتاب کوچه مطرح می‌کنیم:

روایت اول:

دزد قچ را برد و حبشش را برید
 تا بیاید کان قچ برده کجاست
 در فغان می‌کرد کای واویله تا
 گفت همیـــان زرم در چه فتاد
 خمس بدهم مر تو را با دلخوشی
 گفت او خود این بهای ده قچست
 گر قچی شد حق عوض اشتر بداد
 جامه‌ها را برد هم آن دزد تفت
 (۴۶۷-۴۷۴/۶)

آن یکی قچ داشت، از پس می‌کشید
 چون که آگه شد دوان شد چپ و راست
 بر سر چاهـــی بدید آن دزد را
 گفت نالان از چه‌ای ای اوستاد
 گر توانی درروی بیـــرون کشی
 خمس صد دینار بستـــانی به دست
 گر دری بر بسته شد ده در گشاد
 جامه‌ها بر کند و اندر چاه رفت

روایت دوم:

ملّا بر خر نشسته گاو به ریسمان بسته بود و از دنبال می‌کشید. دو مرد و زنی از طرّاران به گاو و خر و جامه‌اش طمع کردند. پس مرد نخستین آهسته ریسمان از گاو گشوده به دم خر بست و گاو ببرد. مرد دوم خود را بر سر راه ملّا افکند و گفت: «ملّا! این چه حال

است؟ ریسمان را چرا به دم خر بسته‌ای؟» ملاً به دنبال خود نگاه کرد و چون گاو را ندید آه از نهادش برآمد. پرسید: «ای مرد! گاوی به رنگ و فلان نشان داشتم که برده‌اند». مرد گفت: «لحظه‌ای پیش از این گاوی بدین نشانه‌ها دیدم که یکی از این سو می‌برد». و جهتی خلاف آن که هم‌دست او رفته بود نشان داد.

ملاً گفت: «برادر! برای خدا ساعتی افسار این خر نگه‌دار تا من به جستجوی گاو روم». و چون از نظر دور شد، مرد دوم نیز با خر به راه خود رفت. ملاً چون گاو را نیافت باز آمد و چون خر را ندید دانست که آن هر دو از طرآران بودند. سرافکنده راه خانه خود را پیش گرفت. چون پاره‌ای برفت، زنی دید که بر سر چاهی نشسته می‌گرید. چون سبب گریه او را پرسید گفت: «از چاه آب می‌خواستم کشید، ریسمان گسست دلو مسینی گران‌بها به چاه افتاد. با شوی ترشروی بهانه‌جویی که دارم آشیانه‌ام بر باد است!» ملاً گفت: «کار سخت آسان را مشکل گرفته‌ای». جامه و دستار و نعلین کنار زن نهاد و در چاه شد، و زن بی‌درنگ آن همه را برداشت و از پی کار خود رفت. ملاً دلوی در چاه نیافت و چون حیرت‌زده از چاه برآمد نعلین و جامه و دستارش نیز از دست رفته بود. پس به راه افتاد و در آن حال چوب دست خود را به قوت گرد خویش گرداندن گرفت. یکی پرسید: «ملاً این چه کار است؟» گفت: «گاو و خر و دستار برده‌اند؛ از آن می‌ترسم که خودم را هم ببرند!» (شاملو، ۱۳۵۷: ۵/ ۱۰۳۰).

نتیجه‌گیری

بی‌شک میزان و معیار واقعیت‌نمایی و باورپذیری قصه و داستان تا حد قابل توجهی به تعمیم اندیشه‌ها و تجربیات نوع بشر در هیأت و پوشش شخصیت‌ها و گونه‌نماهای داستانی بستگی دارد. همچنین به نسبت دقت، تیزبینی و سعی راوی قصه در نمایش مشترکات ملموس ذهن و زبان خود و توده مردم، و نیز بازتابانی دغدغه‌ها (دغدغه‌های دینی، فرهنگی، اجتماعی و...) در متن جامعه در حال تجربه، می‌توان به این نکته روشن پی برد که قصه‌هایی این‌چنینی نسخه بدلی از زندگی مردم و واقعیات آنهاست که در طول سالیان سال واقع‌نمایی خود را برای نسل‌های پس و پیش به اثبات رسانده‌اند؛ واقعیاتی که از پشت گونه‌نماها سر برمی‌آورند و هر لحظه آنها را در کنار خود و در تعاملات روزمره می‌بینیم. از همین روست که انسان‌های متنوع عصر حاضر را در هر برخورد و واکنشی، نمونه‌ای از گونه‌نماهایی می‌دانیم که در فلان قصه مثنوی یا دیگر آثار

داستانی آمده‌اند. در این میان، گاه رنگ و لعاب دینی برخی قصه‌ها (با حذف و اضافاتی که از ملزومات داستان‌پردازی است)، و گاه گزارش داستانی فلان تمثیل و ضرب‌المثل، بستر باورپذیری قصص ساده‌ای را که بعضاً تجربه‌ای در حال تعمیم است، هموار کرده است. قصه در مثنوی مولوی واقعیتی است که اگر در قالب گزارش‌های تاریخی، موعظه‌ای، زندگی‌نامه‌ای و... به نمایش درمی‌آید، به کوره‌راهی جز مسیر کم‌مخاطب کتب و رسالات آنچنانی - که اغلب از سیطره و سایه فراگیر و جذاب روایت فاصله گرفته‌اند - راه نمی‌برد و از قِبَل برکت روایت و قصه‌پردازی است که واقعیات زندگی نوع بشر و آموزه‌های اخلاقی - اجتماعی وی در چاقوب قصه‌های مثنوی رنگ و لونی ماندگار به خود گرفته‌اند.

پی‌نوشت

- ۱- بنگرید به حکایتی تحت عنوان رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار (دفتر اول / ابیات ۳۰۱۹ تا ۳۱۱۹).
- ۲- برای تفصیل بیشتر و تمایز میان این سه محور، بنگرید به همایی، بیست و هفت - چهل و هشت.
- ۳- تنه درختی بود که پیامبر [هرگاه می‌خواست خطبه بخواند] بر آن تکیه می‌زد. پس، زمانی که برای پیامبر منبر ساختند، از آن تنه [در فراق پیامبر] صدایی چون ناله شتر بیرون می‌آمد؛ تا اینکه پیامبر از منبر فرود آمد و [برای تسکین آن تنه] بر آن دست می‌کشید.
- ۴- راوی گفت که از بایزید شنیدم که می‌گفت: به سمت حج در حال خروج بودم. پس در یکی از بیابان‌ها به پیرمردی برخورددم. پیرمرد گفت: ای بایزید کجا می‌روی؟ گفتم: حج. گفت: چند درهم به همراه داری؟ گفتم: دویست درهم. گفت: هفت بار به دور من طواف کن و دویست درهم را به من ببخش؛ به‌راستی که من فردی معیل هستم. پس دور او چرخیدم و دویست درهم را به او دادم.
- ۵- گفت ای شه‌گوش و دستم را ببر
- ۶- مدت شش سال در هجران شاه
- ۷- قوم عیسی را بد اندر داروگیر
- بینی‌ام بشکاف اندر حکم مر
- شد وزیر اتباع عیسی را پناه
- حاکمانشان ده امیر و دو امیر

منابع

- آلوت، میریام (۱۳۸۰)، *رمان به روایت رمان نویسان*، ترجمه علی محمد حق شناس، تهران: مرکز اسکات کارد، اورسون (۱۳۸۷)، *شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان*، ترجمه پریسا خسروی سامانی، اهواز: رسش.
- براهنی، رضا (۱۳۴۸)، *قصه نویسی*، تهران: اشرفی.
- بورنوف، رولان و رئال، اولته (۱۳۷۸)، *جهان رمان*، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: مرکز. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵)، *نظریه ادبیات*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۵)، *داستان‌های مثنوی*، تهران: اطلاعات.
- جوادی، جواد (۱۳۷۰)، *فریدونیان، ضحاکیان و مردمیان*، تهران: مؤلف.
- حسینی، محمد (۱۳۸۴)، *ریخت‌شناسی قصه‌های قرآن*، تهران: ققنوس.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۴)، *داستان‌های امثال*، تهران: مازیار.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *سرنی*، تهران: علمی.
- _____ (۱۳۷۸)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی.
- زمانی، کریم (۱۳۸۷)، *شرح جامع مثنوی*، تهران: اطلاعات.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
- شاملو، احمد (۱۳۵۷)، *کتاب کوچه (۱۱ جلد)*، تهران: مازیار.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۰)، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیرکبیر.
- قائمی، فرزاد (تابستان ۱۳۸۶)، «نقش فلسفه تمثیلی در داستان‌پردازی مولانا در مثنوی»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، ص ۱۹۸-۱۸۳.
- مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۴)، *ارواح شهرزاد*، تهران: ققنوس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: بهزاد.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۴)، *عناصر داستان*، تهران: شفا.
- _____ (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۲)، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی*، ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: چشمه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، *تفسیر مثنوی مولوی (دژ هوش‌ریا)*، تهران: هما.