



شماره هفدهم
پاییز ۱۳۹۰
صفحات ۸۷-۶۵

قصه‌ها و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه مولوی

دکتر محمد کاظم یوسف پور *

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

نگین بی‌نظیر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

مثنوی متنی است قاعده‌گریز و ساختارشکن که در سطوح مختلفِ صوری، زبانی، روایی و معنایی، ساختارهای ذهنی و زبانی خواننده و پیش‌فرض‌های متعارف و مقبول او را برهم می‌ریزد. اولین نکته‌ای که در برخورد با جهان قصه‌های مثنوی توجه مخاطب را جلب می‌کند، ساختار نوآیین قصه‌هاست. این مقاله پس از نگاهی اجمالی به شالوده‌شکنی، ضمن مقایسه متن اصلی قصه‌ها و حکایات مثنوی با مأخذ آنها، بدون توجه به گریزها و گسست‌های راوی، به واکاوی و تبیین خوانش شالوده‌شکنانه مولوی از قصه‌ها می‌پردازد و در تحلیل چهار حکایت مثنوی، زدوده‌ها و افزوده‌های مولوی و محورهای خوانش او از قصه‌ها را استخراج می‌نماید. در افق دید مولوی همه اشیا، اعیان و امور هستی در پیوند با امر متعالی و خالق هستی معنا و اعتبار می‌یابند. در این چشم‌انداز به نحوی از انحاء، در لایه‌های عیان و نهان و ماحصل قصه‌ها، یکی از وابسته‌ها و ملحقات مفهومی جهان‌بینی مولوی رخ می‌نماید، مفاهیمی چون حرکت، فروریزی قطعیت‌ها، وقوع ناممکن‌ها و... که بسترساز خوانش متفاوت قصه‌ها و سبب زایش و پویایی معنا شده‌است.

واژگان کلیدی: شالوده‌شکنی، مولوی، قصه‌های مثنوی، محورهای خوانش

۱- مقدمه

شالوده‌شکنی^۱ جریانی فلسفی- ادبی است که در دهه ۶۰ میلادی، در واکنش به جریان‌ها و سنت‌های فلسفی و نظری غرب در فرانسه شکل گرفت. این جریان با مرکززدایی، فروپاشی ساختارهای مفروض و واژگونی انگاره‌های مسلط فکری و فلسفی، در پی ایجاد تزلزل در پیش‌انگاشت‌ها، قطعیت‌ها و مفاهیم تثبیت‌شده است. هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، سطحی از شالوده‌شکنی است که در اجزای خرد متن، مانند واژه، جمله و بیت، نمود می‌یابد، اما شالوده‌شکنی در سطح و چشم‌اندازهای کلان، نوشتار شالوده‌شکنانه، ساختار صوری، زبانی و روایی، شاکله‌های مفهومی/ معنایی، شیوه‌ی روایت و قرائت شالوده‌شکنانه را نیز در بر می‌گیرد.

شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های قرائت متون است که در گفتگوی جهان متن با جهان خواننده، امکان خوانش جدیدی از متن را فراهم می‌کند و هر خوانش، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنایی دیگر را در پی دارد. شالوده‌شکنی در باور به عدم قطعیت معنا، متن را بافتی گشوده می‌داند که زایش و تکثر معنا را به دنبال می‌آورد، و خوانش شالوده‌شکنانه، با برجسته‌سازی حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌مانده متن و به حاشیه راندن و کم‌رنگ نمودن معانی ثابت و تکراری آن، متن و معنایی دیگر خلق می‌کند.

تعریف‌ناپذیری شالوده‌شکنی و گریز آن از اصطلاحاتی چون نظام، نظریه، مکتب و روش به دلیل سیالیت ذاتی و چندگانگی حوزه‌های کاربردش، طیف گسترده‌ی رویکردها و خوانش‌های موافق و مخالف و مثبت و منفی را در پی داشته است.^(۱) طیف پنداشت‌ها و خوانش‌های موافق و مخالف، علاوه بر دیرپاب بودن نوشته‌های دریدا و پیچیدگی ذاتی شالوده‌شکنی، بیانگر فقدان مطالعات کافی و کمبود اطلاعات ناقدان و شارحان است؛ «جهت‌گیری‌هایی که در پی مطالعه چند متن یا پاره‌متن از دریدا صورت می‌گیرد و خوانش‌هایی که کمترین شباهت را با قرائت شالوده‌شکنانه دارند» (نوریس، ۱۳۸۸: ۲۱۹-۲۱۳). یکی از تصورات رایج گفتمان نقد ادبی ایران در مورد دریدا و شالوده‌شکنی، ارتباط نداشتن شالوده‌شکنی با عرفان است. این گفتمان امکان تبیین سازوکارهای شالوده‌شکنی در یک متن عرفانی و قرائت شالوده‌شکنانه از آن را منتفی می‌داند، اما با توجه به

1. deconstruction

رویکردی که اندیشه دریدا را الاهیات منفی و اندیشه دینی پست‌مدرن می‌نامد،^(۲) وجود همسانی‌ها و شباهت‌های بسیار - البته با توجه به افق تاریخی متفاوت - بین اندیشه دریدا و سنت‌های شرقی و عرفان اسلامی، ارتباط اندیشه دریدا با عرفان یهود/ کابالا و به‌ویژه خوانش‌های الاهیاتی و دینی از متون دریدا،^(۳) بسیاری از محققان و متفکران را به این نتیجه رسانده‌است که تفکر دریدایی، تفکری عرفانی است (نک. کیویت، ۱۳۸۷: ۱۷؛ آلموند، ۱۳۹۰؛ روپل، ۱۳۸۸: ۲۰۲؛ نوریس، ۱۳۸۸: ۲۷۴؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۲۱؛ پاکتچی، ۱۳۸۶).

همچنین ممکن است این سؤال پیش آید که آیا همسانی و قیاس شالوده‌شکنی دریدا و مولانا محقق می‌شود؟ این سؤال نیز افزون بر پیش‌فرض بی‌ارتباطی شالوده‌شکنی و عرفان، به علت برداشت نادرست از مفاهیم و اصطلاحات دریدایی، نظیر عدم تقابل‌ها، نفی متافیزیک حضور و برتری نوشتار بر گفتار، شکل می‌گیرد. گفتنی است که دریدا خود همواره تأکید می‌کند که فراروی از تقابل‌ها و فرودآمدن در فراسوی متافیزیک امکان‌پذیر نیست (نک. دریدا، ۱۳۸۱: ۷، ۲۸ و ۳۵) و نباید تصور شود که او به‌طور مطلق با تقابل‌ها مخالف است. نفی متافیزیک حضور نیز بر بی‌معنایی دلالت نمی‌کند، بلکه به معنای فراروی از قطعیت معناست که در آن امکان‌های بی‌پایان جستجوی معنا و یا حرکت برای کشف معناهای بی‌پایان متن تداوم می‌یابد؛ رویکردی که در آثار مولوی نیز قابل مشاهده است (برای نمونه نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴ و بی‌نظیر، ۱۳۸۶). همچنین تأکید دریدا بر نوشتار فقط برای ایجاد تعادل در بافت تقابلی است، چراکه او نیز چون مولوی عاشق گفتار است و لذت چندان از نوشتن نمی‌برد (نک. روپل، ۱۳۸۸: ۶۹). از این‌رو، نمی‌توان تصور کرد که گفتار بنیادی مثنوی، خوانش شالوده‌شکنانه آثار او را منتفی می‌سازد.

مثنوی مولوی متنی است قاعده‌گریز و ساختارشکن. ساختار صوری، شیوه سرایش، آغاز نامتعارف، پایان ناتمام، ساختار زبانی، اسلوب روایی و شاکله‌های معنایی مثنوی، پیش‌فرض‌های ذهنی و زبانی خواننده و ساختارهای متعارف و آشنای او را برهم می‌ریزد. «این خلاف عادت‌نمایی و ستیز با انتظارات و تصورات مورد توقع خواننده که در ساختار مثنوی، چه در روایت داستان‌ها و طرح اندیشه‌ها و چه در پیوند میان اجزاء آن به‌صورت گوناگون در متن مثنوی منعکس می‌شود، خواننده مثنوی را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او سرگردان می‌کند و او را از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دور می‌سازد»

(پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۶۸-۲۶۷).^(۴)

اولین نکته‌ای که در برخورد با قصه‌های مثنوی، توجه مخاطب را جلب می‌نماید، شکل غریب و ساختار نوآیین آن است. در مقایسه صورتِ حکایات و قصه‌های مثنوی با حکایات سنائی و عطار، حدود دخل و تصرف مولوی و شیوه روایتگری او در گریزها و برگشت‌ها، گسست‌های روایی، خوشه تداعی‌ها و تودرتویی قصه‌ها، توصیف وقایع و حالات، خلق رابطه علت و معلولی، حس تعلیق و افزودن گفتگوهای طولانی نمایان می‌شود (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴؛ حیدری، ۱۳۸۶ و توکلی، ۱۳۸۹). نکته دیگری که در توجه به متن اصلی قصه‌های مثنوی (خط سیر داستان) در قیاس با مآخذ قصه‌ها و حکایات خودنمایی می‌کند، خوانش شالوده‌شکنانه مولوی از قصه‌هاست. پورنامداریان در کتاب *سایه آفتاب* ساختار غریب و شیوه داستان‌پردازی مولوی را با تکیه بر موارد فوق و در قیاس با داستان‌پردازی سنائی و عطار بررسی و تحلیل کرده‌است، اما مقاله حاضر با قیاس قصه‌ها و حکایات مثنوی با مآخذ آنها، به بررسی ارتباط مفاهیم بنیادی دستگاه فکری مولوی با خوانش شالوده‌شکنانه او پرداخته‌است: جهان مولوی به دلیل تجربه‌های درونی، تکثر گفتمان‌های مختلف و متضاد و به‌ویژه بسط و گسترش وجودی مولوی در پیوند با امر متعالی و خالق هستی، رنگ و درنگی متفاوت به جهان قصه‌های مثنوی بخشیده‌است. محورهای خوانش مولوی به‌ویژه در ارتباط با خالق هستی گسترش و تکثر می‌یابد. در ارتباط و اتصال همه وقایع، رخدادها و متن قصه‌ها به افق عالم غیب، مفاهیمی چون حرکت، فروریزی قطعیت‌ها و حتمیت‌ها، امکان وقوع ناممکن‌ها و تغییر چشم‌انداز و افق دید، در بسترسازی، سمت‌وسو و خروجی و ماحصل قصه‌ها نمود می‌یابند.

این مقاله با نگاهی اجمالی به شالوده‌شکنی و خوانش شالوده‌شکنانه، به واکاوی خوانش مولوی و محورهای خوانش او با توجه به مآخذ قصه‌ها و حکایات مثنوی می‌پردازد و ارتباط محورهای خوانش مولوی را با جهان‌بینی و مفاهیم دستگاه فکری او در چهار حکایت «آمدن رسول روم تا امیرالمؤمنین عمر و دیدن او کرامات عمر را» (۱/۱۵۵۵-۱۳۹۵)^(۵) «خدا و انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی و انداختن امیرالمؤمنین علی شمشیر از دست» (۱/۴۰۱۸-۳۷۳۵)، «حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه جهت غریمان به الهام حق تعالی» (۲/۴۴۶-۳۷۸) و «بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است» (۲/۲۸۰-۲۶۱) تبیین می‌نماید.

۲- شالوده‌شکنی

پساساختارگرایی^۱ در دهه هفتاد میلادی، همراه با شالوده‌شکنی، پسامدرنیسم^۲ و پسانقد،^۳ وارد عرصه نظریه‌پردازی انتقادی شد. این اصطلاح بیانگر یک مکتب فکری منسجم و یکپارچه نیست. در کنار تمایزها و گسست‌های پاساساختارگرایان، نقطه مشترک و محور کانونی جریان‌های فوق که هارلند آن را آبرساختارگرایی^۴ می‌نامد (هارلند، ۱۳۸۰: ۹-۱۰)، نوعی شک نسبت به میراث مدرنیته و تزلزل و تردید عمیق نسبت به موضع سنتی عینیت و مفاهیم کلاسیکی چون حقیقت، معنا، شناخت، حضور، وحدت و قطعیت است.

شالوده‌شکنی - که ملازم نام ژاک دریدا^۵ (۱۹۳۰-۲۰۰۴) است، با به زیر سؤال بردن اصول پایه‌ای فلسفه غرب، چون متافیزیک حضور،^۶ تقابل‌های دوگانه^۷ / ساختار سلسله‌مراتبی، قطعیت معنا و مرکز‌محوری،^۸ در پی لرزاندن و واژگون‌سازی بی‌وقفه ساختار و پایه‌های اندیشگانی فلسفه غرب است تا مقدمه‌ای برای ایجاد تعادل شود (نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۵۹-۵۸؛ رویل، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۰، ۴۴-۵۲، ۶۵، ۱۷۶-۱۷۵؛ پین، ۱۳۸۰: ۲۰۱-۲۰۲؛ مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۸۱ و حقیقی، ۱۳۸۷: ۵۳، ۵۶-۵۵).

دریدا با نوشته‌های خود، هم برداشتی جدید از فلسفه را - در برابر فلسفه سنتی - در اختیار ما قرار می‌دهد و هم بیش از هر نویسنده یا متفکر معاصر دیگر، راه‌های اندیشیدن ما را به ساختارهایی چون زبان، گفتار، نوشتار، ادبیات، فلسفه، دین و خوانش متون تغییر می‌دهد و ساختارهای مفروض و مقبول را با پرسش‌های جدید متزلزل می‌کند.

۳- خوانش شالوده‌شکنانه

متن از واژه‌های کلیدی و مفاهیم کانونی در دستگاه فکری دریداست. برخلاف رویکردهای تحلیلی‌ای چون ساختارگرایی و مردم‌شناسی، متن در افق شالوده‌شکنی از

1. poststructuralism
2. postmodernism
3. postcritic
4. superstructuralism
5. Jacques Derrida
6. metaphysics of presence
7. binary opposition
8. centrism

هر دو سو باز است و هویت و خاستگاه ثابتی ندارد. دریدا در هر متنی قائل به وجود دو متن است. «خواننده متن به دو علم و دو گونه خواندن نیازمند است. متن نخست، مطابق شیوه‌های کلاسیک، قرائت و تأویل می‌شود، یعنی بر پایه منطق، حقیقت و معنای آن را می‌توان دریافت و همه متن به تقابل‌های دوگانه درست/ نادرست تقلیل می‌یابد. اما متن دوم که خواننده کلاسیک را گیج می‌کند، فاقد معنای نهایی است و در فروریزی ساختار و تقابل‌های دوگانه نمود می‌یابد. متن نخست علامتی است به متن دوم، زیرا بین آنها تمایزی نیست. متن ادبی مانند یک کارت پستال در اختیار همه است، همه می‌توانند پیام آن را دریابند، تأویل کنند و فهم خود را داشته باشند. متن ادبی از سویی یکه و تنهاست و از سویی دیگر در حال زایش و بازتولید مداوم است... متن، دستوری دوگانه و متناقض به خواننده می‌دهد: [می‌گوید] مرا به‌عنوان متن یگانه‌ای حفظ کن و درعین حال برای این که از زوال یگانگی نجات یابد، می‌گوید تکرار کن. دریدا این نکته را تنها راز بقای متن می‌داند» (نجومیان، ۱۳۸۶: ۲۲۷؛ همچنین نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱۲).

با توجه به تعریف ناپذیری شالوده‌شکنی و گستره تعاریف و تعبیری که برای آن استعمال می‌شود،^(۶) شالوده‌شکنی را راهبردی برای خوانش متون تعریف می‌کنند. شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های خوانش متون است که با تمرکز بر عدم قطعیت^۱ و تعیین معنا، بر متن، روایت و تجربه خواندن تکیه می‌کند؛ در این رویکرد «هر روایتی همواره ماجرای شالوده‌شکنی خود را می‌گوید» (مک کوئیلان، ۱۳۸۴: ۵۹). در گفتگوی جهان متن و جهان خواننده، متن بافتی گشوده و بستر بی‌نهایت دال‌های شناور است که زایش و تکثر معنا را به دنبال می‌آورد و هر خوانش، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنای دیگر را فراهم می‌کند. در خوانش شالوده‌شکنانه هر قرائت امکان آن را دارد که در بازی بی‌پایان تعویق‌ها و تأخیرها و حرکت مداوم، به کشف معنایی دیگر دست یابد، زیرا «معنا در تمام طول زنجیره دال‌ها پراکنده است؛ نه می‌توان جای آن را به روشنی مشخص کرد و نه در یک نشانه مفرد به‌طور کامل حضور دارد، بلکه نوعی جنبش دایم و توأمان حضور و غیاب است» (ایلگتون، ۱۳۸۰: ۱۷۶). از این رو خوانش شالوده‌شکنانه، بدون توجه به نیت مؤلف و جستجو برای کشف آن، با برجسته‌سازی حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌مانده متن و دقت و

کنکاش در اشتباهات و تناقض‌های آن و نیز به حاشیه‌راندن و کم‌رنگ ساختن معانی ثابت، سنتی و تکراری، امکان آفرینش متن و معنایی دیگر را فراهم می‌نماید. دریدا در برخورد با متون، با ایجاد تزلزل در باور به قطعیت معنا، روایتی شالوده‌شکنا نه از متن ارائه می‌دهد. پس از دریدا «متون، دیگر همان که بودند، نیستند» (رویل، ۱۳۸۸: ۴۷). قرائت شالوده‌شکنا نه او طیفی گسترده از متون مختلف کلاسیک تا پست‌مدرن، چون متن‌های افلاطون، شکسپیر، کانت، روسو، هگل، نیچه، سوسور، هوسرل، هیدگر، فروید، کافکا، استروس، لویناس، مالارمه، جویس، باتای، بلانشو و سولرس را در بر می‌گیرد. نوع و زاویه برخورد دریدا با متون و برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌هایی که از تلفیق جهان متن با جهان دریدا ناشی می‌شود، خوانش و روایتی از متن ارائه می‌نماید که در آن، جلب نگاه و چشم‌انداز خواننده به ابعاد و جنبه‌های مغفول‌مانده متن، منظر و ساحت جدیدی را پیش روی او می‌گشاید.^(۷)

۴- مولانا و خوانش قصه‌ها

اولین نکته‌ای که در برخورد با قصه‌های مثنوی، توجه مخاطب را جلب می‌نماید، ساختار غریب و نامتعارف آن است، به‌گونه‌ای که شکستن شالوده قصه‌ها، درهم‌تنیدگی یک حکایت با حکایات دیگر در گستره‌ای از مضامین گوناگون، پایان باز و ناتمام قصه‌ها - که خود مجال خوانش و قرائت را برای مخاطب می‌گستراند - چند خوانش از یک قصه و ارائه روایت و خوانشی متفاوت از مأخذ قصه‌ها و حکایات، شالوده متعارف و پیش‌فرض‌های مورد انتظار مخاطب را فرومی‌ریزد. مقایسه صورت حکایات و قصص در مثنوی با حکایات سنائی، عطار، اوحدی و جامی، نشانگر حدود دخل و تصرف مولاناست. در حکایات مشابه با مثنوی‌های سنائی و عطار، روایت و خوانش مولوی از قصه‌ها، در اسلوب بیان آمیخته با تداعی‌های متوالی، استطرادها (نک. یوسف‌پور، ۱۳۸۶)، و برهم‌ریزی نظم روایی داستان رخ می‌نماید. «مولانا اغلب حکایات را پیوسته و یکجا در ظرف تعبیر فرومی‌ریزد، بلکه برای حصول نتیجه مورد نظر، اجزای داستان را درهم می‌آمیزد» (فروزانفر، ۱۳۸۰: چهارده؛ همچنین نک. زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۳۲۳ و ۱۳۷۸: ۲۴۲). در مجموع سید و نود و یک حکایت مثنوی، شش حکایت مشترک با حدیقه سنائی و چهل و دو حکایت مشترک با مثنوی‌های عطار وجود دارد که با شیوه و اسلوب روایتگری مولوی بیان شده‌اند (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۵۸ و حیدری، ۱۳۸۶).

جهان قصه‌های مثنوی در دو ساحت یا دو سطح که به نوعی درهم تنیده‌اند و هم‌پوشانی دارند، قابل بررسی و بازنگری‌اند. سطح نخست در ارتباط با جهان متن و کلیت مثنوی، در مجموعه گریزها و برگشت‌ها، پرش‌های ذهنی، رفتارهای حلقوی و دایره‌وار، گسست‌های روایی، خوشه‌تداعی‌ها، استطرادها، تودرتویی قصه‌ها و... و در یک عبارت در وضع و ساختار غریب قصه‌ها نمود می‌یابد؛ و ساحت دیگر، متن اصلی قصه‌ها و حکایات و خوانش و قرائت مولوی از آنهاست. در قیاس متن اصلی قصه‌ها و حکایات مثنوی با مآخذ آنها، زوده‌ها و افزوده‌های جان و جهان مولوی در بسترسازی، موقعیت‌آفرینی، توصیف وقایع و حالات، خلق رابطه علت و معلولی، حس تعلیق و به‌ویژه در گفتگوها و خروجی و ماحصل قصه‌ها نمایان می‌شود. هر دو ساحت جهان قصه‌های مثنوی در گرو عنصر یا هنر روایت‌گری مولانا است. «در مثنوی شناخت روایت در گرو توجه دقیق به لحظه‌ها و شیوه‌های بیرون شدن راوی از قصه و بازآمدن بدان است. به هر روی نمی‌توان به وضع غریب قصه‌ها در مثنوی در مطالعه هنر روایت‌گری مولانا بی‌اعتنا ماند» (توکلی، ۱۳۸۹: ۶۳).

در خوانش شالوده‌شکنانه مولوی، بستر قصه‌ها و خروجی آنها درنگ و رنگی متفاوت می‌یابند. این بستر و خروجی، متأثر از افکار درونی، امیال پنهانی و تکرر گفتمان‌های مختلف و هستی‌های متکثر در زیست‌جهان^۱ مولوی است (مجموعه کنش‌ها، پیوندها، آبخورهای معرفتی، حوزه‌های مطالعاتی، تجربه دنیاهای متکثر و متضاد، تنش‌ها و آمیزش‌ها، جهان‌بینی و...). او از حکایات، روایت و خوانشی متناسب با مقتضای احوال و اهداف خویش ارائه می‌دهد. صرف‌نظر از قصه‌هایی چون حکایت دقوقی (۳/۲۳۰۶-۱۹۲۵) که مأخذی برایشان ذکر نشده است و شاید ساخته ذهن وقاد مولوی باشد (نک. فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۹۰-۲۸۹)، توجه به متن اصلی قصه‌ها در مآخذ حکایات و قصه‌های مثنوی، روایت و خوانش شالوده‌شکنانه مولوی را نشان می‌دهد. هر قصه در تلفیق با زیست‌جهان و جهان‌بینی مولوی، ماجرای شالوده‌شکنی خویش را دارد و او مفاهیم و دقایقی را برجسته می‌سازد که یا در مآخذ قصه‌ها مغفول مانده و یا به‌سرعت از آن گذشته‌اند.

1. life-word

ورای عواملی چون شیوه سرایش (گفتاربنیادی)، تأثیر مخاطبان خاص و عام و حاضر و غائب (فرضی)، و تأثر و تأسی از اسلوب قصه‌پردازی و ساختار روایی قرآن (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴؛ توکلی، ۱۳۸۹ و بخشی، ۱۳۸۶)، قرائت شالوده‌شکنانه مولوی از قصه‌ها را باید در پیوند جان و جهان مولوی با افق عالم غیب، امر متعالی و خالق هستی دنبال و معنا کرد. تأکید، تکیه و خروجی قصه‌ها در حلقه ارتباطی با افق غیب و خالق هستی و وابسته‌ها و ملحقات مفهومی آن، متمایزکننده روایت و خوانش مولوی از روایت‌های دیگر در مأخذ قصه‌ها و حکایات است. گفتگوها، حالات درونی و موضع‌گیری‌های شخصیت‌ها، حکایات را در سمت‌وسوی چشم‌انداز و افق دید مولوی پیش می‌برد. هر قصه، دریچه و منظری است برای تغییر چشم‌انداز مخاطب و چرخاندن افق نگاه او به سمت خالق هستی. در این پیوند، خروجی و کارکرد قصه‌ها دگرگون می‌شود. در پیوند با خدایی که باشگاه و جایگاه ثابتی ندارد، همه جا هست و هیچ جا نیست، و همه اشیا، اعیان و امور هستی در رفتن به سمت او معنا و اعتبار می‌یابند، مفهوم حرکت، رفتن و شدن (صیوروت) برجسته می‌گردد. در پیوند با خدایی که امکان تغییر و تبدیل را بنیاد نهاده‌است و هر محال از دست او ممکن می‌شود، می‌توان به وقوع ناممکن‌ترین‌ها هم امید داشت:

دست حق باید مر آن را ای فلان	کو بود بر هر محالی کن فکان
هر محال از دست او ممکن شود	هر حرون از بیم او ساکن شود

(۳۰۸۱/۱-۳۰۸۰)

در افقی که قطعیت‌ها و حتمیت‌ها متزلزل می‌شوند و ناله گنهکار بیش از تسبیح مسبحان ارج می‌یابد و در ساحتی که اشک، تضرع و اضطراب بنده، ورای هر طاعت و انقیادی ارزش دارد، می‌توان به سبب‌سوزی‌ها و دستگیری‌های حق چشم دوخت. محورهای خوانش مولوی از قصه‌های مثنوی در پیوند با همین ساحت و افق و ملحقات مفهومی آن شکل می‌گیرد؛ همچنان‌که به تأکید خود او، همه ماجراها، وقایع و حالات در جهان قصه‌های مثنوی در مسیر حرکت به سمت پروردگار معنا می‌یابد و هر قصه‌ای، نمود و جلوه‌ای است از خالق مطلق:

بار دیگر ما به قصه آمدیم	ما از آن قصه برون خود کی شدیم؟
گر به جهل آییم، آن زندان اوست	ور به علم آییم، آن ایوان اوست

ور به خواب آییم، مستان ویم
ور بگرییم، ابر پرزرق ویم
ور به خشم و جنگ، عکس قهر اوست
ما کییم اندر جهان پیچ پیچ؟
ور به بیداری، به دستان ویم
ور بخندیم، آن زمان برق ویم
ور به صلح و عذر، عکس مهر اوست
چون الف، او خود چه دارد؟ هیچ هیچ
(۱۵۲۰/۱-۱۵۱۵)

۴-۱- حرکت: بستری برای خوانش

در *مآخذ/حادیث و قصص مثنوی* (فروزانفر، ۱۳۷۶)، چند حکایت مشابه حکایت «آمدن رسول روم تا امیرالمومنین عمر...» که در دفتر اول مثنوی روایت شده، ذکر کرده‌است، اما فروزانفر *مآخذ حکایت مولوی را حکایت/اسرارالتوحید* می‌داند. در *اسرارالتوحید* آمده‌است:

شیخ ما گفت که کلب‌الروم رسولی فرستاد به امیرالمؤمنین عمر - رضی الله عنه - چون درآمد سرای او طلب کرد. نشانش دادند. او با خود می‌گفت که این چگونه خلیفه است که مرا نزدیک او فرستاده‌اند؟ چون در سرای او بیافت او را عجب آمد. پرسید از حاضران، گفتند به گورستان رفته‌است. بر اثر او رفت. او را دید در گورستان به میان ریگ فرو شده و به خویشتن افتاده. پس رسول گفت حکم کردی و داد دادی، لاجرم ایمن و خوش نشسته‌ای، و ملک ما حکم کرد و داد نکرد و پاسبان آورد و بر بام کرد و ایمن نخفت (نک. همان: ۶۷).

به باور فروزانفر، روایت ابوسعید برگرفته از حکایت محمد بن عمر واقدی در *فتوح الشام* است که وی با حذف کرامت‌های عمر و نوعی اختصار، آن را در *اسرارالتوحید* نقل کرده‌است. حکایت *فتوح الشام* به اختصار چنین است:

قیصر روم یکی از نصرانیان را برای به قتل رساندن عمر راهی یثرب کرد. او خلیفه را تعقیب کرد و بالای درختی لابه‌لای برگ‌ها پنهان ماند تا فرصتی بیابد. عمر زیر همان درخت، سنگی زیر سر گذاشته و خوابیده بود. به محض این‌که نصرانی خواست اقدامی کند، ناگهان شیر درنده‌ای از بیابان سر رسید و شروع کرد دور خلیفه گردیدن و به احترام، پاهایش را لیسیدن! هاتنی ندا در داد: ای عمر! چون به عدل پرداختی، این چنین در امانی. خلیفه که بیدار شد، شیر هم آنجا را ترک کرد. نصرانی که سخت تحت تأثیر قرار گرفته بود، خود را به دامن خلیفه انداخت، دستپایش را بوسید و گفت: پدر و مادرم فدای تو باد، چگونه انسانی هستی که درندگان از تو حفاظت می‌کنند و فرشتگان از تو تعریف و جنیان تو را می‌شناسند. آنگاه خود را معرفی کرد و علت آمدنش را به مدینه گفت و سپس به دست وی اسلام آورد (نک. همان: ۶۹).

در حکایت ابوسعید، وقتی رسول روم در سرای عمر را می‌بیند، متعجب می‌شود و با دیدن خواب او در گورستان، با خویشان نجوا می‌کند و در مقایسه ملک خویش و خلیفه مسلمانان، خواب ایمن و آسوده و بدون نگهبان عمر را نتیجه حکم‌های عادلانه‌اش می‌داند. در این حکایت، دلیل آمدن رسول روم معلوم نیست و حکایت بدون گفت و شنودی، با برداشت رسول روم به اتمام می‌رسد.

در حکایت واقدی، رسول روم به قصد کشتن عمر وارد مدینه می‌شود، دلیل آمدنش مشخص است و حتماً انگیزه کافی برای انجام مأموریتش دارد. برای آگاه کردن چنین شخصی، نیاز به مؤلفه‌های دیداری و بیرونی است تا عظمت عمر را درک کند. او با دیدن شیر درنده، شنیدن صدای هاتف و این‌که فرشتگان و جنیان عمر را می‌شناسند و می‌ستایند، خود را معرفی می‌کند و اسلام می‌آورد. واقدی با تکیه بر کرامات عمر، تفاوت عمر و دلیل اسلام آوردن نصرانی را نشان می‌دهد.

در حکایت مولوی، دلیل آمدن رسول روم بیان نمی‌شود، اما فضا و بستر حکایت به گونه‌ای پیش می‌رود که گویی رسول روم آمده تا جواب سؤال‌هایی را که در مهد علم، یونان و روم، نیافته‌است از عمر جويا شود. مولوی از سؤال رسول که به دنبال قصر خلیفه است، او را به قصر عمر رهنمون می‌شود، اما قصر عمر با قصرهای متعارف فرق دارد (مر عمر را قصر، جان روشنی است (۱۳۹۸/۱)). اگر رسول قابلیت دیدن و امکان درک قصر روشن جان عمر را داشته باشد، چه طرفه‌ها و شگفتی‌ها که نخواهد دید. مولوی بر عنصر دیدن، از بین بردن موانع دیدن و گستردگی افق دید تکیه می‌کند تا بستر دیدار رسول و عمر را آماده سازد. در حکایات دیگر رسول با حس تعجب یا نگاه تحقیرآمیز و یا به قصد قتل در پی عمر است، اما رسول حکایت مولوی بی‌قرار است، به شتاب راه می‌پیماید و برای دیدن عمر بی‌تابی می‌کند:

دیده را بر جستن عمر گماشت	رخت را و اسپ را ضایع گذاشت
هر طرف اندر پی آن مرد کار	می‌شدی پرسیان او دیوانه‌وار
	(۱۴۱۵-۱۴۱۶/۱)

نوع دیدن و جنس نگاهی که مولوی در آغاز داستان طرح می‌نماید، هنگام حرکت در پی عمر، در رسول جان می‌گیرد و او حقایق (قصر روشن جان عمر) را درمی‌یابد. رسول وقتی عمر را می‌بیند، جرأت نزدیک شدن ندارد و اگر چه عاملی بیرونی، چون نبودن

نگهبان، حضور شیر درنده، جنیان و...، او را منقلب نکرده است، هیبت و شکوهی از عمر می بیند که او را به حیرت وامی دارد:

آمد او آنجا و از دور ایستاد
مر عمر را دید و در لرز اوفتاد
هیبتی زان خفته آمد بر رسول
حالتی خوش کرد بر جانش نزول
(۱۴۲۲/۱-۱۴۲۱)

رسول از شکوه و هیبتِ عمر به احترام و آرام می نشیند تا بعد از یک ساعت عمر از خواب بیدار می شود. در روایت مولوی، عمر به گرمی پذیرای رسول روم می شود، به گونه ای که ترس او از بین برود. سپس آن دو به گفتگو می نشینند. هم رسول، سؤال های بسیار دارد و هم عمر او را طالب و تشنه اسرار می یابد. گفت و شنودها و سؤال ها و پاسخ ها متضمن مباحث دقیق عرفانی است و جنس سؤال ها و دغدغه های جاری در حکایت، نشان طالب راستین و عارف واصل را می دهد. در نهایت رسول روم مأموریتش را فراموش می کند، گویی یافتن پاسخ سؤال ها مأموریتش بوده و یا مسیری که همپای عمر طی کرده، نوع مأموریتش را تغییر داده است:

آن رسول از خود بشد زین یک دو جام
نی رسالت یاد ماندش، نی پیام
(۱۵۳۸/۱)

همچنین کل حکایتِ واقعی و مجموعه کرامات عمر را مولوی در یک بیت و در نتیجه گیری رسول روم نشان می دهد:

هرکه ترسید از حق و تقوی گزید
ترسد از وی جن و انس و هرکه دید
(۱۴۳۱/۱)

یکی از مفاهیم و کلیدواژه های دستگاه فکری مولوی مفهوم حرکت است، اگر بالیدن، رشد کردن و اوج گرفتنی باشد، در پویایی، حرکت، رفتن و شدن اتفاق می افتد، نه در ایستایی و سکون. این جوهره حرکتِ مداوم، در پیوند با پروردگاری که باشگاه و جایگاه ثابتی ندارد، پی ریزی می شود:

بی نهایت حضرت است این بارگاه
صدر را بگذار صدر تست راه
(۱۹۶۲/۳)

از دیگر سو، بازتابِ باور مولوی به حرکت مداوم را در شیوه روایی و طرح مفاهیم مثنوی نیز می توان دید، چنان که او در طرح چندباره و متفاوت مفاهیم و در گریزهای

روایی خویش، خواننده را از قصه‌ای به قصه‌ای و از دفتری به دفتر دیگر به دنبال خود می‌کشاند. حکایت ابوسعید با تلنگری گذرا و موقتی در درون رسول روم به پایان می‌رسد، در حکایت واقدی رسول روم به واسطه کراماتی که دید و ترسی که او را تحت تأثیر قرار داد، اسلام می‌آورد؛ اما در حکایت مولوی، مفهوم حرکت، آن هم به توالی و تداوم، زیرساخت خوانش قصه است، معنایی که در مأخذ داستان، پنهان و در حاشیه است: رسول روم به قصد دیدار عمر از روم حرکت می‌کند و در مدینه به دنبال خلیفه می‌گردد، و در حرکت به سمت او، کم‌کم جنس نگاهش تغییر می‌یابد، مأموریتش عوض و یا بی‌اهمیت می‌شود و آن را فراموش می‌کند. این تغییر تدریجی که با حرکت رسول روم آغاز شده بود، در هم‌کلامی و هم‌گامی با عمر، در بستر سؤال‌ها و جواب‌ها و در بسط و تعالی حقیقت وجودی رسول نمایان می‌شود:

واله اندر قدرت الله شد آن رسول اینجا رسید و شاه شد
(۱۵۳۹/۱)

۴-۲- خوانش بر بستر تغییر افق دید و چشم‌انداز

فروزانفر می‌نویسد که روایت «خداوند انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی...» را به صورتی که در مثنوی نقل شده، در هیچ مأخذی نیافته‌است و ظاهراً حکایت مذکور، با تصرفی که از خصایص مولانا است، باید مأخوذ از روایتی باشد که در *احیاءالعلوم غزالی* بدین گونه آمده‌است:

انسان بر اثر غضب به هیجان می‌آید و تحت تأثیر قرار می‌گیرد. بنابراین یک فرمانروا باید مواظب باشد که به هنگام خشم، کسی را مجازات نکند، چون ممکن است بیش از حد لازم مجازات کند و چه بسا به تغییراتی در حالات وی منجر شود، آن گونه که تشفی و آرامش خود را در به کار بردن خشم بیابد و از آن حظّ و بهره ببرد. باید هرگونه انتقام‌جویی و پیروزی بر خصم برای خدا باشد، نه برای خود. به همین مناسبت نقل شده‌است که روزی عمر شخصی را در حال مستی دید؛ خواست جلب و تعزیرش کند، اما چون دشنام گفت رهایش کرد و بازگشت. گفتند ای امیرالمؤمنان، چرا وقتی ناسزا گفت، رهایش کردی؟ پاسخ داد برای این که مرا به خشم آورد. اگر من در آن حالت تعزیرش می‌کردم، برای ارضای نفس خودم بود و نه رضای خدا. من دوست ندارم برای ارضای نفس خود کسی را تنبیه کنم. باز نقل کرده‌اند عمر بن عبدالعزیز نسبت به کسی شدیداً به خشم آمد، [ولی با خونسردی به او] گفت چون مرا به خشم آوردی، در چنین حالتی مجازات نمی‌کنم (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۴۴-۱۴۳).

غزالی حکایت فوق را در بیان شیوهٔ فرمانروایی و صرفاً به عنوان شاهد مدعا طرح می‌کند، اما در خوانش مولوی شخصیت حکایت عوض می‌شود. مولوی گاه حکایات را بدون انتساب به شخصی خاص روایت می‌کند و گاه به همان صورت که در مأخذ حکایت آمده‌است. او گاهی نیز در خوانش خود نام اشخاص را به تناسب رفتار و موضوع حکایت عوض می‌کند. مثلاً در مأخذ داستان «پیر چنگی»، کسی که خواب می‌بیند و به دنبال پیر چنگی راهی گورستان می‌شود، ابوسعید ابوالخیر است، اما مولوی برای بسترسازی و برجسته‌نمایی ترس و اضطراب پیر چنگی به علت شغل و آلت موسیقی همراهش، به جای ابوسعید که عارفی میان‌رو و اهل عشق و ذوق و وجد و حال است، عمر را جایگزین می‌کند که خلیفه‌ای است جدی، سخت‌گیر و مخالف موسیقی (نک. همان: ۸۶).

در خوانش مولوی از ماجرای مست و عمر (حکایت خدو انداختن...)، مکان وقوع ماجرا، عرصهٔ کارزار است، نه کوی و برزن؛ و آنچه مایهٔ خشم و عصبانیت می‌شود، آب دهان انداختن است. در هنگامهٔ جنگاوری، به دلیل فضا و شرایط موجود، کنترل خشم و عصبانیت بسیار سخت‌تر از شرایط عادی و معمولی (رد شدن از کوچه و محله) است؛ همچنان که پرتاب آب دهان به صورت کسی، بسیار تحریک‌کننده‌تر و تحقیرآمیزتر از دشنام دادن است. شاید مولوی به دلیل مکان وقوع ماجرا (میدان جنگ) و عنصر شجاعت و جنگاوری، حضرت علی را به جای عمر نشانده‌است.

در ماجرای غزالی، شخص مست از عمر سؤال نمی‌کند که چرا رهایش کرده‌است، بلکه اطرافیان علت را می‌پرسند، اما در حکایت مولوی، اولین و طبیعی‌ترین واکنش با سؤال‌های دشمن نشان داده می‌شود. او در پنج بیت متوالی، سؤال خویش را به انحای مختلف طرح می‌کند تا دلیل این عمل را بفهمد. این سؤال‌ها که به اصرار و در دفعات پرسیده می‌شود، زمینهٔ رشد و بالندگی خصم را فراهم می‌سازند. همهٔ جان و جهان علی (ع) در نسبت با پروردگار و در پیوند با امر متعالی و افق ازلی شکل و معنا می‌گیرد؛ همه اعمال، حالات و وقایع نیز با او و در ارتباط با اوست:

تیغ را دیدم نهان کردن سزا
تا که ابغض لِّلهٔ آید کام من
تا که امسک لِّلهٔ آید بود من
جمله لِّلهٔ ام نیم من آن کس
(۳۸۱۷-۳۸۲۰/۱)

چون درآمد علتی اندر غزا
تا آحب لِّلهٔ آید نام من
تا که اعطا لِّلهٔ آید جود من
بخل من لِّلهٔ اعطا لِّلهٔ و بس

حضرت علی (ع) در پیوند نیات، افکار و اعمالش با امر متعالی، جنبیدن نفس خویش را دلیل نکشتن دشمن می‌داند (۳۹۹۲/۱-۳۹۹۱). از آنجاکه علی (ع) مجرای تجلی صفات حق است و رحمت حق بر غضبش پیشی می‌گیرد، او نیز خشم را فرو می‌خورد و از دشمن تفقد می‌کند (۳۸۴۳/۱-۳۸۴۰).

خوانش مولوی، نگاه مخاطب را به افق و چشم‌اندازی دیگر متوجه می‌سازد، افقی که در آن نه‌تنها علی از خواسته نفسش می‌گذرد، بلکه گاه معصیتی هم می‌تواند سکوی پرتاب گناهکار باشد. خدای مولوی، خالق امکان‌ها، امکان هر تغییر و تبدیلی را فراهم می‌سازد. در این ساحت چون هر قطعیت و حتمیتی فرو می‌ریزد، انسان می‌تواند به هر چه امید ندارد، امیدوارتر باشد. از این رو مولوی با فروریزی تقابل‌های متن، داستان را به پایان می‌برد؛ تقابل‌هایی که همواره خوبی را بر بدی، خیر را بر شر و طاعت را بر معصیت برتری می‌دهند. او هر گناهی را که سبب‌ساز آگاهی شود، هر معصیتی را که سکوی پرتاب باشد و هر خطایی را که سبب قرب و تعالی گردد، بسیار ارجمندتر از طاعت و عباداتی می‌داند که از روی عادت است و حجب‌ساز و عجب‌آفرین. خروجی داستان در خوانش مولوی نیز بر همین نکته تأکید دارد:

معصیت کردی به از هر طاعتی	آسمان پیموده‌ای در ساعتی
بس خجسته معصیت کان کرد مرد	نه ز خاری بردمداوراق ورد؟...
(۳۸۴۵-۳۸۴۶/۱)	
نامیدی را خدا گردن زدست	چون گنه مانند طاعت آمدست
چون مبدل می‌کند او سیئات	طاعتی‌اش می‌کند رغم و شاة
	(۳۸۵۲-۳۸۵۳/۱)

۴-۳- اشک و رحمت: نگاه متفاوت، خوانش متفاوت

فروزانفر مأخذ حکایت «شیخ احمد خضرویه و کودک حلوافروش» را که یکی از حکایت‌های جذاب و زیبای مثنوی است، قصه‌ای می‌داند که در رساله قشیریه و تذکره/اولیاء عطار ذکر شده‌است. این حکایت در تذکره/اولیا چنین آمده‌است:

چون او [احمد خضرویه] را وفات نزدیک آمد، هفتصد دینار وام داشت و همه به مساکین و مسافران خرج کرده بود و در نزاع افتاد و غریمانش همه به یکبار بر بالین او گرد آمدند. احمد در آن حالت در مناجات آمد. گفت: «الهی! مرا می‌بری و گرو ایشان جان من است و من به گروم

نزدیک ایشان. چون وثیقه ایشان می‌ستانی، کسی را برگمار تا به حق ایشان قیام نماید، آنگه جان من بستان». در این سخن بود که کسی در بکوفت که «غریمان شیخ! بیرون آید». همه بیرون رفتند و زر خود تمام بستند. چون وام گزارده شد، جان احمد جدا شد، رحمه‌الله (عطار نیشابوری، ۱۳۶۰: ۳۵۵).

خلاصه این حکایت به شکل دیگری در اسرارالتوحید چنین آمده‌است:

حسن مؤدب، خادم ابوسعید، برای کمک به درویشان، بسیار قرض می‌کرد. روزی طلبکاران بر در خانقاه جمع شدند. ابوسعید گفت که همه وارد خانقاه شوند. کودکی شکرینه‌فروش بر در خانقاه می‌گشت، به دستور ابوسعید کودک را به خانقاه آوردند و همه از شکرینه او خوردند. کودک چندین بار تقاضای زر کرد و هر بار ابوسعید گفت: «پدید آید». کودک مستأصل و نگران از تنبیه استاد به گریه افتاد. در همان لحظه شخصی وارد شد و کیسه‌ای زر جلوی شیخ گذاشت که همه و اماها به وسیله آن ادا شد. شیخ گفت این زر در بند اشک این کودک بوده‌است (نک. فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۶۴-۱۶۳).

حکایت شیخ احمد خضرویه و کودک حلوافروش در مثنوی، ترکیبی از قصه عطار و حکایت ابوسعید است که با چاشنی داستان‌پردازی و گریزهای مولوی وار روایت شده‌است. در حکایت عطار، شیخ با خدا به گفتگو می‌نشیند که «الهی! مرا می‌بری و گرو ایشان جان من است». شیخ به امداد غیبی باور دارد، اما ایمان در عمق جانش ریشه ندوانده است. وام گزارده می‌شود و قصه پایان می‌یابد. در حکایت ابوسعید، ایمان شیخ فقط با عبارت «پدید آید» بر مخاطب آشکار می‌شود. کودک حلوافروش سه بار تقاضای زر می‌کند تا به گریه می‌افتد و آنگاه وام گزارده می‌شود و شیخ می‌گوید: «این زر در بند اشک این کودک بوده‌است». اما در خوانش مولوی، شیخ از وام و وامخواه با خدا سخن نمی‌گوید، بلکه با خویش نجوا می‌کند:

شیخ گفت این بدگمانان را نگر
نیست حق را چهارصد دینار زرد؟
(۳۹۱/۲)

در لحظه‌ای که این نجوا در دل شیخ می‌پیچد، نمود بیرونی ایمان درونی شیخ نیز در بانگ کودک حلوافروش به گوش می‌رسد (پیوستار درون و بیرون):

کودکی حلوا ز بیرون بانگ زد
لاف حلوا بر امید دانگ زد
(۳۹۲/۲)

در اولین تقاضای کودک برای بهای حلوا و با شنیدن پاسخ شیخ (شیخ گفتا از کجا آرم درم؟)، گریه دردمندانۀ کودک آغاز می‌شود:



نالسه و گریه برآورد و حنین
کای مرا بشکسته بودی هر دو پای
(۴۰۴-۴۰۵/۲)

کودک از غم زد طبق را بر زمین
می‌گریست از غبن کودک‌های‌های

اگرچه مسبب‌الاسباب مولوی گاه سبب‌سوزی می‌کند، اما در بیشتر امور، کارهای هستی را براساس رابطه‌ی علی، عادت‌ها و سنت‌ها جاری می‌نماید. شیخ ایمان دارد که پروردگار و امش را ادا می‌کند، اما باید مجرای علت و معلولی آن شکل بگیرد که گریه‌ی کودک، نمود عجز و تضرع بنده و از شروط استجابیت دعاست. در روایت مولوی چند بار بر گریه‌ی کودک تأکید می‌شود:

تا نماز دیگر آن کودک گریست
شیخ دیده بست و در وی ننگریست
(۴۱۳/۲)

مولوی این باور را در گریز گریه‌ی کودک می‌پروراند که کودک (کودک جان) باید بگرید؛ گریه، اوج اضطرار و استیصال و لحظه‌ی فروریزی غرور و عجب بنده به توانایی‌ها و امکانات بشری است و این زیرساختی است که مولوی در حکایات بسیاری آن را بیان می‌دارد (نک. بی‌نظیر، ۱۳۸۶: ۱۱۹-۱۱۸). مفهوم دیگری که مولانا بر اصل قصه می‌افزاید، این است که گریه بهانه‌ای است برای جوشیدن بحر رحمت الهی:

گفت آن دینار اگرچه اندک است
لیک موقوفِ غریوِ کودک است
تا نگرید کودک حلوافروش
بحر رحمت در نمی‌آید به جوش
(۴۴۳-۴۴۴/۲)

در حکایت عطار و بوسعید، تکیه‌ی اصلی بر وام شیخ و باور او به ادای آن توسط پروردگار (لطف غیبی) است، اما در خوانش مولوی تکیه بر برجسته‌سازی یکی از شرایط استجابیت دعاست؛ تکرار و طولانی شدن گریه‌ی کودک تا نماز شام و جمع شدن غریمان گرد کودک، مقدمه‌ای برای آگاهی مخاطب به این نکته است که «گر همی خواهی که آن خلعت رسد/ پس بگریان طفل دیده بر جسد» (۴۴۶/۲). اشک ناشی از اضطرار و استیصال بنده که دریای رحمت حق را به جوش می‌اندازد، بستر وقوع ناممکن‌ها، و ورق‌گردانی و سبب‌سوزی پروردگار را فراهم می‌نماید.^(۸)

۴-۴- خوانش بر بستر انکسار و اضطراب

فروزانفر مآخذ حکایت «بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است» را حکایتی در *قصص الانبیا* می‌داند:

آورده‌اند که مردی روزی هزار مرتبه شیطان را لعنت می‌کرد. اتفاقاً روزی خوابیده بود که تازه‌واردی وی را بیدار کرد و گفت برخیز که دیوار در حال فروریختن است. پرسید تو که هستی که برای من این چنین دلسوزی می‌کنی؟ گفت شیطانم! پرسید چگونه ممکن است، درحالی که من روزی هزار بار تو را لعنت می‌کنم. شیطان گفت من از مقام والای شهیدان در نزد خدا خبر دارم، ترسیدم از این که (با فروریختن این دیوار کشته شوی و) به آنان ببیوندی، آنگاه به مقامی که ایشان رسیده‌اند، تو نیز برسی! (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۲۲).

همچنین فروزانفر حکایتی در *البیان و التبیین و تلبیس ابلیس* (با مختصر اختلافی در عبارت) یافته‌است که نظیر حکایت فوق و دربرگیرنده مفاهیم بنیادی درباره شیطان و گناه و تلاش شیطان برای جلوگیری از پشیمانی و تضرع بنده است:

ابوحازم وارد مسجد دمشق شد و شیطان وسوسه‌اش کرد که وضویت باطل شده‌است. ابوحازم این یادآوری را نشانه خیرخواهی شیطان تلقی کرد (همان).

در مآخذی که فروزانفر برای حکایت مولوی بیان می‌کند، شخص خاصی مورد نظر نیست. حضور شیطان برای بیدار کردن مرد یک اتفاق معمولی است که چندان سؤال‌برانگیز نیست، هر رهگذری ممکن است با دیدن چنان صحنه‌ای و احتمال فروریختن دیوار، شخص خفته را بیدار کند. داستان رابطه علت و معلولی چندان محکمی نیز ندارد. مرد خفته با توجه به این که روزی هزار بار شیطان را لعنت می‌کرده‌است، از کار شیطان متعجب می‌شود. شیطان می‌گوید تو را بیدار کردم تا شهید نشوی، چرا که مقام شهدا نزد پروردگار بسیار والاست؛ اما این دلیل محملی ندارد، زیرا کسی با مرگ به واسطه فروریختن دیوار، شهید نمی‌شود.

حکایت در خوانش مولوی در پیوند با خال مؤمنان، معاویه، شکل می‌گیرد. معاویه در قصر خوابیده‌است و شیطان او را بیدار می‌کند تا نمازش فوت نشود. در بافتار قصر معاویه، مقوله خواب، دغدغه فوت نماز توسط شیطان، رابطه علی و معلولی داستان و حس تعلیقی که ایجاد می‌شود، حکایت را باورپذیر می‌سازد. در حکایات فوق یا گفتگویی صورت نمی‌گیرد و یا در حد دو یا سه جمله به اتمام می‌رسد، اما در روایتگری مولوی، گفتگو تمهیدی است برای ایجاد حس تعلیق تا خواننده را برای رسیدن به دلیل عملکرد

شیطان به دنبال خود بکشاند. شیطان چهره‌اش را چون نیتش پنهان می‌سازد (در پس پرده نهنان می‌کرد رو (۲۶۱۶/۲)). وقتی معاویه ابلیس را می‌شناسد، از او می‌پرسد به چه دلیل برای نماز بیدارش کرده‌است. برخلاف ابوحازم، معاویه نیک می‌داند که محال است ابلیس قدم خیر بردارد. پنهان‌کاری و اصرار ابلیس و انکار و ناباوری معاویه، بسترساز گفتگویی درازدامن می‌شود (۱۸۷ بیت). همچنین دلایل بسیار و دفاعیه طولانی ابلیس در برجسته کردن سابقه‌اش، مهر دیرینش به پروردگار، دلیل ترک سجده‌اش و...، برای آن است که خیرخواهی خود را به معاویه بقبولاند.

پس از گفتگوهای طولانی و سماجت و اصرار ابلیس بر خیرخواهی خویش، معاویه به استیصال می‌رسد و با ناله از پروردگار یاری می‌طلبد (۲۷۱۵/۲-۲۷۱۴). او حرف‌های ابلیس را باور نمی‌کند، زیرا دلش از گفتار وی آرام نیافته‌است:

دل نیارامد ز گفتار دروغ	آب و روغن هیچ نفروزد فروغ
در حدیث راست آرام دل است	راستی‌ها دانه دام دل است

(۲۷۴۳-۲۷۴۴/۲)

پس از این‌همه اصرار و انکار و سؤال و جواب، خواننده منتظر دلیلی قانع‌کننده است تا عمل شیطان را باور کند. سرانجام شیطان خسته می‌شود و اعتراف می‌کند:

از بُن دندان بگفتش بهر آن	کردمت بیدار، می‌دان ای فلان
تا رسی اندر جماعت در نماز	از پی پیغامبر دولت‌فراز
گر نماز از وقت رفتی مر ترا	این جهان تاریک گشتی بی ضیا
از غبین و درد رفتی اشک‌ها	از دو چشم تو مثال مشک‌ها

(۲۷۷۳-۲۷۷۴/۲)

ابلیس نیک می‌داند که در محضر پروردگار، اشک، آه، انکسار و استیصال چه اعتباری دارد؛ اشکی که دریای رحمت را به جوش می‌آورد، بهانه‌ای است که نه‌تنها گناه خود شخص، بلکه گناه همه گناهکاران بخشیده شود. تکیه بر استیصال و انکسار بنده یکی دیگر از مفاهیم دستگاه فکری مولاناست که در خوانش او از قصه‌ها نمود می‌یابد. در محضر خالق که کمال و قدرت مطلق است، نه طاعت راه به دهی دارد و نه انقیاد، آنچه در این ساحت اعتبار دارد، شکسته‌دلی و اضطرار است:

آن یکی گفتا بده آن آه را	وین نماز من ترا بادا عطا
--------------------------	--------------------------

(۲۷۸۴/۲)

۵- نتیجه‌گیری

شالوده‌شکنی یکی از گونه‌های قرائتِ متون است که در باور به عدم قطعیت معنا، امکان خوانش جدیدی از متن را فراهم می‌کند و هر خوانش نیز، امکان بازتولید متنی متفاوت و معنایی دیگر را به دنبال می‌آورد. خوانش شالوده‌شکنانه با برجسته‌سازی حاشیه‌ها و اجزای مغفول‌مانده متن و به حاشیه راندن و کم‌رنگ نمودن معانی ثابت و تکراری آن، معنایی دیگر خلق می‌کند.

در توجه به متن اصلی قصه‌های مثنوی و قیاس آنها با مأخذ قصه‌ها، تأثیر زیست‌جهان مولوی نمایان می‌شود. جهان قصه‌های مثنوی پیوندی تنگاتنگ با چشم‌انداز مولوی دارد. این چشم‌انداز خوانشی را رقم زده‌است که براساس آن در لایه‌های عیان و نهان و در خروجی و ماحصل قصه‌ها، یکی از وابسته‌ها و ملحقات مفهومی جهان‌بینی مولوی رخ می‌نماید.

چنان‌که در حکایت رسول روم دیده می‌شود، حرکت یکی از مفاهیم مرتبط با محورهای خوانش قصه‌ها در مثنوی است. همهٔ اعیان، اشیا و امور هستی در نسبت با پروردگار و در حرکت به سمت او معنا و اعتبار و رشد و تعالی می‌یابند. جوهرهٔ حرکت را در اسلوب روایتگری مولوی نیز می‌توان مشاهده کرد. مولوی خواننده را برای کشف معناهای پراکنده و برای درک بهتر و عمیق‌تر، به دنبال خود از قصه‌ای به قصه‌ای دیگر، از مضمونی به مضمونی دیگر و از دفتری به دفتری دیگر می‌کشاند.

امکان تغییر و تبدیل در رخدادها و وقایع هستی از دیگر مفاهیم مرتبط با خوانش مولوی است که باعث زایش و تکثر معنا می‌شود. در منظر و چشم‌انداز مولوی همهٔ هستی در نسبت و پیوند با خالق هستی معنا می‌یابند. در ارتباط با خالق امکان‌ها، می‌توان از قطعیت‌ها و حتمیت‌ها فراتر رفت و هر تغییر و تبدیلی را چشم داشت. چنان‌که در حکایت «خود انداختن...» دیده می‌شود، در این تبدیل‌ها گاه معاصی و اشتباهات، سکوی پرتاپ و زمینهٔ تقرب‌اند.

از دیگر محورهای خوانش مولوی از قصه‌ها و حکایات می‌توان به تغییر اتفاقات و رخدادها به بهانهٔ اشک و تضرع و یا انکسار و استیصال بنده (اشک کودک حلوافروش و حسرت و انکسار معاویه از فوت شدن نمازش) اشاره کرد. در افقی که نه طاعت محلی از

اعراب دارد و نه انقیاد، فقط اضطرار و تضرع است که دریای رحمت حق را به جوش می‌اندازد و تمهیدی می‌شود برای فروریزی قطعیت‌ها، وقوع ناممکن‌ها و سبب‌سوزی‌ها. تکیه‌ها، تأکیدها، زودده‌ها و افزوده‌های جهان قصه‌ها در خوانش مولوی، پیوندی تنگاتنگ با چشم‌انداز مولوی، یعنی امر متعالی و خالق هستی دارند. این پیوند باعث تکثر و زایش معنا شده و در برهم‌ریزی نتایج قطعی امور، از فسردگی و انجماد معنا جلوگیری می‌کند.

پی‌نوشت

- ۱- برای آگاهی بیشتر از خوانش‌ها و پنداشته‌های متفاوت از دریدا و کار فکری او، نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۲۱۳-۲۱۹؛ رویل، ۱۳۸۸: ۲۴۸-۲۲۹ و حقیقی، ۱۳۸۷: ۸۴-۸۳ و ۱۸۰.
- ۲- «بسیاری از پیشگامان پست‌مدرنیته در فلسفه، از نیچه تا دریدای متأخر... برای رساندن و انتقال پیام خود به طور وسیع از زبان الاهیات، به‌ویژه الاهیات آخرزمانی، بهره جسته‌اند... من تجربه دینی پست‌مدرن را که اینک در دسترس ماست، عرفان ثانویت می‌نامم. این عرفان شکلی از آگاهی دینی است که فعالانه واجد همهٔ خصلت‌های وضعیت پست‌مدرن است که محافظه‌کاران مانده از عصر روشنگری را بیم داده و لرزه بر اندامشان می‌افکنند... خودِ عرفان کلاسیک در واقع نوعی نوشتنِ عصیانگر و خرابکارانه بود، و نیز می‌توان عرفان پست‌مدرن جدید ما را استمرار سنت کهن و ریشه‌دار ساختن آن تلقی کرد» (نک. کیویت، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۷).
- ۳- برای آگاهی از خوانش‌های افرادی چون پیستاک، تیلور، کیوتو، کوارود و فوشی، وارد و هارت، نک. نوریس، ۱۳۸۸: ۲۷۴.
- ۴- برای آشنایی بیشتر با شالوده‌شکنی مولوی، نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴ و بی‌نظیر، ۱۳۸۶.
- ۵- همهٔ ارجاعات این مقاله به مثنوی، به تصحیح توفیق سبحانی (مولوی، ۱۳۸۱) است که به ذکر شمارهٔ دفترها و ابیات بسنده می‌شود.
- ۶- با تکیه بر مؤلفه‌های مختلف و تغییر محور کانونی، تعریف‌های بسیاری از شالوده‌شکنی ارائه شده‌است: با تأکید بر مرکز‌محوری و مرکز‌گریزی (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۵۳ و کلیگر، ۱۳۸۸: ۹۰)، با توجه بر نفی تقابل‌های دوگانه و تزلزل در باورها و قطعیت‌ها (نوریس، ۱۳۸۸: ۱۲؛ کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۲؛ حقیقی، ۱۳۸۷: ۵۸-۵۷؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۸۲ و رویل، ۱۳۸۸: ۱۷۶-۱۷۵)، با تکیه بر معنای متن (کالینز، ۱۳۸۰: ۱۵۰ و مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴:

- ۱۸)، با تأکید بر رهیافتی در خوانش متون (کالر، ۱۳۸۲: ۱۷۰؛ کلیگز، ۱۳۸۸: ۸۹؛ مک کوئیلان، ۱۳۸۴: ۱۸ و ضمیران، ۱۳۸۶: ۴۶ و (۷۱) و با تکیه بر واژگونی انگاره‌های متفاوتی و سنت فلسفی غرب (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۵۳-۴۵۲ و رویل، ۱۳۸۸: ۴۹).
- ۷- برای آشنایی بیشتر با خوانش‌های دریدا از متون مختلف، نک. دریدا، ۱۳۸۰ و ۱۳۸۱؛ نورس، ۱۳۸۸؛ رویل، ۱۳۸۸؛ کالینز، ۱۳۸۸؛ برتنس، ۱۳۸۷؛ مک کوئیلان، ۱۳۸۴؛ ضیمران، ۱۳۸۶ و احمدی، ۱۳۸۰.
- ۸- در زمینه تأثیر دعا و تضرع بنده بر سبب‌سوزی‌های پروردگار و فروریزی قطعیت‌ها و وقوع ناممکن‌ها، نک. بی‌نظیر، ۱۳۸۶.

منابع

- آلموند، یان (۱۳۹۰)، *تصوف و ساختار شکنی: بررسی تطبیقی آراء دریدا و ابن عربی*، ترجمه فریدالدین رادمهر، تهران: کتاب پارسه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بخشی، اختیار (۱۳۸۶)، «تأثیر پذیری مولوی از قصه‌های قرآن در داستان روستایی و شهری در مثنوی»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژه داستان‌پدازی مولوی، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۳۱-۹.
- برتنس، یوهانس و ولیم (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- بی‌نظیر، نگین (۱۳۸۶)، «نگرش ساختار شکنانه مولانا در مفهوم دعا»، *نامه فرهنگستان*، دوره نهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۶)، صص ۱۲۲-۱۰۶.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۶)، «اساسی دریدا در برداشت آشنایان با سنت‌های عرفانی شرق»، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۹۳-۱۸۳.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، تهران: سخن.
- پین، مایکل (۱۳۸۰)، *لکان، دریدا، کریستوا*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.
- حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۷)، *گذار از مدرنیته: نیچه، فوکو، لیوتار*، دریدا، تهران: آگه.
- حیدری، علی (۱۳۸۶)، «تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژه داستان‌پدازی مولوی، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۱۱۴-۹۳.

- دریدا، ژاک (۱۳۸۰)، «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، *ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: حوزه هنری، صص ۲۱۷-۲۰۷.
- _____ (۱۳۸۱)، *مواضع*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- رویل، نیکلاس (۱۳۸۶)، *ژاک دریدا*، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳)، *بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*، تهران: علمی.
- _____ (۱۳۷۴)، *سرنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، تهران: علمی.
- _____ (۱۳۷۸)، *با کاروان حله: مجموعه نقد ادبی*، تهران: علمی.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۶)، *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۶۰)، *تذکره‌الاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوآر.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶)، *احادیث و قصص مثنوی*، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۰)، *شرح مثنوی شریف*، تهران: علمی و فرهنگی.
- کالر، جاناناتان (۱۳۸۲)، *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- کالینز، جف (۱۳۸۸)، *دریدا: قدم اول*، ترجمه علی سپهران، تهران: پردیس دانش.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
- کیویپت، دان (۱۳۸۷)، *عرفان پس از مدرنیته*، ترجمه الله‌کرم کرمی‌پور، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مک کوئیلان، مارتین (۱۳۸۴)، *پل دومان*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح توفیق سبحانی، تهران: روزنه.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، «دریدا و پارادکس‌های زبانی در ادبیات»، *مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۲۳۱-۲۲۳.
- نوریس، کریستوفر (۱۳۸۸)، *شالوده‌شکنی*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، «دریدا و مفهوم نوشتار»، *ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: حوزه هنری، صص ۲۰۸-۱۸۵.
- یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۶)، «نقش استطراد در حکایات مثنوی»، *پژوهش‌های ادبی*، ویژه‌داستان‌پردازی مولوی، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۲۹۴-۲۷۱.