

نقش استطراد در حکایات مثنوی

دکتر محمد کاظم یوسف پور

عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان

چکیده

مثنوی مولانا به گونه ای دنباله سنت معارف گویی است که در خاندان وی معمول بوده است. ارتجالی بودن کلام، دخالت اقتضائات آنی و فی المجلس در سیر طبیعی مطالب، الزامات بلاغت منبری و در نتیجه گسستگی سخن از نشانه های ناگزیر این گونه آثار است. حضور مستقیم و بالفعل مخاطبان در زمان آفریده شدن مثنوی، فضایی مدرسی ایجاد می کند و بالطبع نقش گویا و خاموش آنان را در جای جای این منظومه تعلیمی، که محصول تعامل گوینده و شنونده است، می توان دید. از سوی دیگر، علائق و سلائق مولانا نسبت به برخی مطالب و مضامین دلخواه، سبب می شود تا در شکل گیری نهایی حکایات، کلام او را در اختیار خود بگیرد نه او کلام را. تذکارات مکرر مولانا در توجه خواننده به معنای انفسی، نه آفاقی، حکایات و پیمانه معنی شمردن قصه به مخاطب او می آموزد که در ظاهر حکایات نماند و مثنوی را به منزله کتاب قصه نخواند. در این مقاله به این موضوعات پرداخته می شود: استطراد در مثنوی به شکلها و انگیزه های گوناگون پیدا می شود. واکنشهای مخاطبان حاضر در مجالس اعم از سخنان یا حالات، تداعیهایی که بی اختیار در ذهن مولانا شکل می گیرند، بیخود شدن

۲۷۱



فصلنامه پژوهشهای ادبی شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

تاریخ پذیرش: ۸۶ / ۶ / ۲۵

* تاریخ دریافت: ۸۶ / ۵ / ۳

گوینده در هنگام طرح مطالبی که روح حساس او شدیداً به آنها وابسته است، همچون عشق، توحید، فنا، یاد شمس تبریزی و... در زمره انگیزه های این گریزهاست.

کلید واژه: استطراد، تداعی معانی، سخن ارتجالی، مثنوی.

۱. معنی لغوی و اصطلاحی استطراد

استطراد (Digression) در لغت به معنی «پیش دشمن خویش به هزیمت بشدن برای فریفتن او را» (احمدبن علی، ۱۳۶۲: ۳۴۲) است. در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از موضوع اصلی سخن به سخن دیگری که اغلب در بیان آن غرض خاصی وجود دارد، بپردازد و دوباره به موضوع اصلی بازگردد و در واقع مقصودی را در بین مقصودی دیگر بیان کند (انوشه، ۱۳۸۱). مفسران قرآن و اهل اصطلاح، کاربرد این صنعت را در کتاب آسمانی مسلمانان نشان داده اند؛ از جمله زمخشری در تفسیر آیه ۲۶ از سوره اعراف: یا بنی آدم قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُؤَارِي سَوَاتِكُمْ وَ لِبَاسُ التَّقْوَى ذَالِكَ خَيْرٌ؛ می گوید که این آیه در دنباله آشکار شدن بدیهای آدم و حوا (در بهشت و پس از خوردن میوه ممنوع و پوشاندن عورات خود با برگ درختان) بر سبیل استطراد آمده تا مثنی را که پروردگار در خلق لباس بر بنی آدم نهاده و آنان را از عریانی و کشف عورت، که مایه خواری و رسوایی است، رهانیده است، یاد آور شود و به آدمی بفهماند که پوشش، بابتی بزرگ از ابواب تقواست (زمخشری، ۱۹۸۳: ۷۴ / ۲).^۱ صنعت استطراد را از آن رو که نوعی گریز از مطلبی به مطلب دیگر است به صنعت بدیعی حسن تخلص نزدیک دانسته اند با این فرق که در حسن تخلص، گوینده پس از گریز به مطلب جدید، دیگر به سخن پیشین باز نمی گردد اما در استطراد این بازگشت پیوسته صورت می گیرد (تهانوی، ۱۹۸۴: ۳۳۲-۳۳۳).

۱-۱. پیشینه کاربرد استطراد.

دور شدن از حکایت در منظومه، گویا از همان دوره نخست تکوین شعر فارسی دری کاری معمول بوده است. اگرچه منظومه های پیش از شاهنامه فردوسی اکثر به طور کامل به دست ما نرسیده است، اما از همین ابیات پراکنده موجود، برخی پژوهندگان نمونه هایی از استطراد را در

منظومه‌های عنصری و عیوقی نشان داده اند (ر.ک: تودوآ، ۱۳۷۷: ۵۶ و ۱۶۱). وجود استطراد در شاهنامه فردوسی نه تنها مسلّم است بلکه از نمونه‌های اعلای بلاغت شمرده می‌شود. گریزهای پند آموز و اخلاقی حکیم توس در خلال داستانها و انتظام بلیغانه آنها از جمله مورد توجه مرحوم استاد فروزانفر نیز بوده است (فروزانفر، ۱۳۶۹: ۴۷). استطرادهای شاهنامه در حجم و موضوع متفاوت است؛ گله از پیری، شکایت از روزگار و گریزهای اخلاقی عبرت آموز غالب موضوعات این استطرادها را تشکیل می‌دهند، اما این تکرار موضوع به دلیل استادی گوینده که هر بار آن را با زبانی مناسب مقام بیان می‌کند برای خواننده ملال آور نیست. حجم این گریزها نیز از یک مصرع تا بیش از بیست بیت است.^۲ آجز منظومه‌های بلند در انواع دیگر شعر (و البته نثر که موضوع بحث ما نیست) نیز صنعت استطراد به کار می‌رود. در المعجم فی معاییر اشعار المعجم ابیاتی از عمادی و این دو بیت مشهور منجیک ترمذی به عنوان نمونه استطراد آمده است:

گوگرد سرخ خواست زمن سبز من پریر / امروز اگر نیافتمی، روی زرد می
گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست / گرنان خواجه خواستی از من چه کردمی؟
(شمس قیس، ۱۳۶۰: ۳۷۵-۳۷۶)

۲. استطراد در مثنوی

۲-۱. ارتجالی بودن مثنوی

مثنوی مولانا از پیش طراحی نشده بود. در سال ۶۵۷ حسام الدین چلبی، سومین خلیفه مولانا از او درخواست سرودن کتابی می‌کند به طرز الهی نامه سنایی (همان حدیقه) یا منطق الطیر عطار که مشتمل بر حقایق تصوف و دقایق سلوک باشد.^۳ مولانا فی الحال از دستار خود کاغذی بیرون می‌کشد و به دست حسام الدین می‌دهد که ۱۸ بیت اول مثنوی، معروف به نی نامه در آن نوشته بود. از آن پس طی جلساتی که غالباً شبها به هم می‌رسید، مولانا در حضور حسام الدین و برخی اصحاب دیگر در ۱۴ سال آخر عمر خود، که خالی از نشیب و فراز نیز نبود به نظم ارتجالی و فی المجلس مثنوی می‌پرداخت (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۱۰۷-۱۰۹). در ابیاتی از مثنوی به این نوع سرایش اشاره آشکار می‌شود و برخی قرائن نشان می‌دهد که گاه پای نامحرمان نیز به این مجالس باز می‌شده است.

۲-۲. تأثیر بیان شفاهی در مثنوی

شیوه سرایش مثنوی و البته مضامین و موضوعات طرح شده در آن، این کتاب را به منزله سخنان یک خطیب منبری ماهر، که عمیقاً از معارف عرفانی متأثر است، فرا می نماید. از این دید، مثنوی شأنی چون مجالس سبعة و فیه ما فیه دارد که اولی شامل هفت سخنرانی و دومی دربردارنده ۷۱ سخنرانی و درس است که هرازگاهی مولانا در جمع اصحاب ایراد می کرد و به دست برخی از همانها ثبت می شد. سنت معارف گویی در خاندان مولانا رواج داشت؛ چنانکه از پدر (بهاء ولد)، پسر (سلطان ولد) و مربی او (برهان الدین محقق ترمذی) آثاری به نام معارف به جا مانده است. در واقع مقالات شمس تبریزی را هم باید در همین ردیف به شمار آورد. تمامی این آثار، مانند مثنوی به شیوه گفتار پرداخت شده اند و اقتضائات بیان شفاهی در آنها پیداست. تفاوت مثنوی با آثاری از این دست، وجد و شور بی مانندی است که در آن موج می زند؛ هیجانی که از عواطف سرشار و تجربیات عمیق عرفانی مولانا می جوشد و شعر نیز با تمامی ظرفیتهای و امکانات خود به جولان آنها میدان می دهد.

۲-۳. دلایل وقوع استطراد در مثنوی

ارتجالی و نااندیشیده بودن ساختار مثنوی، اقتضائات بلاغت منبری، هدف تعلیمی اثر، حضور مستقیم مخاطب در زمان آفرینش اثر، که با ایجاد فضای مدرسی آن را حاصل تعامل گوینده و شنندگان می سازد، وسعت اطلاعات و دانش گوینده و سرانجام، روحیه بسیار حساس و لطیف مولانا، همگی عواملی است که سبب می شود تا در شکل گیری نهایی اثر، مولانا در اختیار کلام باشد نه کلام در اختیار او. ویژگیهایی که برشمردیم هر یک به نوع یا به انواع، استطراد را در مثنوی راه می دهد و موجب می شود که تقریباً در تمام حکایات بلند این کتاب،^۵ گریزهای متعدد راه یابد و خواننده هر لحظه با مطلبی نو و غیر منتظره روبه رو شود. اگر نا آشنا به مبانی اندیشه و خصلت الهامی بودن مثنوی به خوانش آن بپردازیم و علی رغم تذکارات مکرر خالق آن، مثنوی را به مثابه کتاب داستان ببینیم، بی گمان استطراد های بی شمار را مزاحم روند قصه (که واقعاً نیز چنین است) می یابیم؛ هرچند ممکن است نهایتاً از داستان لذت ببریم. اما اگر اهل کشف و عادت گریز باشیم در پریشانی پیدای مثنوی، نظم

پنهان می‌یابیم که تمامی معارف این بزرگترین منظومه عرفانی را حول یک محور فراهم می‌آورد.

«نظم پنهان و پریشانی پیدای جهان مثنوی که در مقایسه با آثار دیگر که طرح سنجیده‌ای بر آنها حاکم است، خلاف عادت و انتظار می‌نماید، وقتی با عادت ستیزیهای متنوع دیگری نیز، هم در حوزه زبان و بیان و شیوه داستانپردازی و هم در حوزه اندیشه می‌آمیزد، مثنوی را در عین واقعگرایی، چنان غریب و بیگانه و رازآمیز می‌سازد که تأمل خواص را نیز برمی‌انگیزد و آنان را که در جستجوی منطقی‌آشنایند در فضایی مقدس و رازآمیز سرگردان می‌کند تا آنجا که اگر عوام از لذت داستانپردازی مثنوی محظوظ می‌شوند، خواص نیز لذت حیرانی ناشی از ابهام و شگفتی ناشی از کشف راز را تجربه می‌کنند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۶۱).

۲-۴. دلبستگی مولانا به استطراد

استطراد اگرچه در آثار منظوم و منثور فارسی از دیرباز معمول بوده است، غالباً به گریزهای کوتاه بسنده می‌کرده و به زودی به سر مطلب پیشین باز می‌گشته‌اند؛ اما در مثنوی مولانا هر گریزی، گریز دیگر را پیش می‌آورد و پرشهای اندیشه مولانا چنان بلند است که گاه گوینده به سر سخن پیشین باز نمی‌گردد یا بازگشتش بسیار دور و دیر می‌شود. قراین بسیاری هست که نشان می‌دهد مولانا بیش از پی گرفتن قصه، دلبسته همین گریزها و سلسله تداعی معانیهاست. او قصه را پیمانۀ معنی می‌داند و پیوسته به مخاطبان خود یادآور می‌شود که:

ای برادر قصه چون پیمانۀ ایست معنی اندر وی مثال دانه ایست
دانه معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانۀ را گر گشت نقل

(۵/۲-۳۶۳۴)^۶

آشکار است که مولانا از قصه‌های مثنوی بهانه‌ای می‌سازد برای همان پرشهای دور و دراز افکار بلند خود. گویا او به این گریزها بیشتر دلخوش است تا به سامان رساندن قصه‌هایی که می‌گوید. خواننده هرچه بیشتر با این اثر شگرف انس می‌گیرد، شگفتی و در نتیجه لذت او از این شیوه خلاف عادت، افزون‌تر می‌شود. با سیر غیر منتظره‌ای که غالباً داستانهای مثنوی می‌یابند و مطالب، پی در پی، آبشاروار، وحی آسا و پرجوش از زبان گوینده بیرون می‌ریزد، خواننده به مولانا حق می‌دهد که اثر خود را یکسره محصول الهام آسمانی بشمارد.

۲-۴-۱. چند نمونه

گاه به دنبال طرح مطالب گوناگون، مولانا از قصه دور می شود اما طبع مأنوس به قصه آدمی، مخاطب را وامی دارد تا به طریقی جویای ادامه قصه دورافتاده شود. در مواردی از این نوع، هرچند خواننده حسام الدین باشد در لحن مولانا می توان نوعی شکوه و شکایت یافت؛ از جمله در اواسط داستان خلیفه و اعرابی، پس از سلسله دور و درازی از تداعیها و ذکر معارف، گویا حسام الدین، طالب دنباله داستان می شود. مولانا از ادامه بحث تن می زند و می گوید:

شرح این فرصت گفتن، لیک من	باز می گردم به قصه مرد و زن
ماجرای مرد و زن را مخلصی	باز می جوید درون مخلصی...
گرچه سر قصه این دانه ست و دام	صورت قصه شنو اکنون تمام

(۸/۱-۲۶۲۷ و ۲۶۳۵)

یا در داستان «اندرز کردن صوفی خادم را در تیمارداشت بهیمه و لا حول خادم» به بهانه ای بحث را به توصیف پیران طریقت و نفوذ بیش آنان می کشد، اما دوباره مخاطب، که احیاناً حسام الدین باشد از او دنباله قصه را می خواهد و مولانا می گوید:

کی گذارد آنکه رشک روشنیست	تا بگویم آنچه فرض و گفتنیست؟
بحر کف پیش آرد و سالی کند	جر کند وز بعد جر مائی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر	مستمع را رفعت دل جای دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق	اندر آن سودا فرو شد تا عنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال	سوی آن افسانه بهر وصف حال

(۸/۲-۱۹۴)

شکوه مولانا از این نکته که بازگشت به قصه را «مانع» می خواند پیداست.

۳. آگاهی مولانا از پریشانی قصه های مثنوی

۳-۱. تعبیر مولانا از گریزهای مثنوی

مولانا خود به گریزهای مکرر در داستانها و مباحث مثنوی آگاه است و البته خوشدلانه به زبانهای گوناگون از آن یاد می کند. برخی از تعبیری که او خود برای این استطرادها به کار

می‌برد عبارت است از: «بی پا و سر» و «زیر و زیر» گفته شدن حکایت. در اواخر داستان خلیفه و اعرابی با ابیات زیر عدم انسجام حکایت را بیان می‌کند:

این حکایت گفته شد زیر و زیر	همچو فکر عاشقان بی پا و سر
سر ندارد، چون زازل بودست پیش	پا ندارد با ابد بودست خویش
بلکه چون آبست هر قطره از آن	هم سرست و پا و هم بی هردوان
حاش لله این حکایت نیست هین	نقد حال ما و توست این خوش ببین

(۲۹۱۰-۱۳/۱)

پس از به پایان بردن قصه فرعی «امتحان کردن خواجه لقمان زیرکی لقمان را» از این ویژگی به «جرّار کلام» تعبیر می‌کند:

قصه شاه و امیران و حسد	بر غلام خاص و سلطان خرد
دور ماند از جرّار کلام	باز باید گشت و کرد آن را تمام

(۱۵۶۴-۵/۲)

در جای دیگر به مناسبتی از داستانی که مدتها پیش ناتمام رها شده بود یاد می‌کند و گناه این دور ماندن را به گردن «تعویق» ها می‌گذارد:

چون حدیث امتحان رویی نمود	یادم آمد قصه هاروت زود
پیش از این زان گفته بودیم اندکی	خود چه گوئیم از هزارانش یکی؟
خواستم گفتن در آن تحقیق ها	تا کنون و امانند از تعویق ها

(۷۹۶-۸/۳)

«پنهان رفتن از راه راست» تعبیر جالب دیگری از همین جرّار کلام است، ضمن حکایت «فرمودن والی آن مرد را که این خاربن را که نشانده ای بر سر راه برکن»:

باز پنهان می رویم از راه راست	بازگردای خواجه راه ما کجاست؟
-------------------------------	------------------------------

(۱۲۶۴/۲)

۱-۱-۳. تعابیر طنزآمیز

اقرار مولانا به سیر نامنظم و بریده بریده گفتن داستانها به گونه‌های دیگر، گاه طنزآمیز در بازگشت به حکایت پیشین نیز می‌آید؛ از جمله پس از چند بار گریز در اواخر داستان پیر

چنگی با خود می گوید:

بازگرد و حال مطرب گوش دار زانکه عاجز گشت مطرب زانتظار

(۲۱۷۱/۱)

در اواخر داستان وکیل صدر جهان نیز پیش از ورود به مبحث فرعی دیگر با این ابیات منصرف می شود:

یک حکایت هست اینجا زاعتبار لیک عاجز شد بخاری زانتظار

ترک آن کردیم، کو در جست و جوست تا که پیش از مرگ بیند روی دوست

(۴۶۰۵-۶/۳)

به هر حال اقرار مولانا به پراکندگی و بی سرانجام ماندن قصه های بسیار در مثنوی نمونه های بسیار دارد:

قصه ها آغاز کردیم از شتاب ماند بی مخلص درون این کتاب

(۲۱۱۰/۳)

۴. انگیزه ها و انواع استطراد در مثنوی

۴-۱. تقسیم انگیزه ها

در یک بیان کلی می توان انگیزه های استطرادهای مثنوی را به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم کرد: انگیزه های بیرونی غالباً از ویژگی تعلیمی بودن مثنوی متأثر است. دغدغه فهم مخاطب، واکنشهای پنهان و آشکار مخاطبان اعم از خستگی و ملال یا شادابی و اشتیاق، رخدادهایی نظیر به روز پیوستن شب یا به شب رسیدن روزی که مجلس آفرینش ارتجالی مثنوی به طول می انجامد، احساس عدم امنیت به سبب حضور نامحرمانی که گاه به هر طریق به مجالس مولانا راه می یافتند و انتقادهایی که گاه مخالفان مولانا طرح می کردند، مهمترین انگیزه های بیرونی استطرادهای مولانا به حساب می آید. انگیزه های درونی که بی گمان مهمتر است، بیشتر شامل احساس کدورت باطنی، تعلق خاطر به موضوعی که در خلال داستانها به هرصورت راه می یابد، بیخودی مولانا با هر انگیزه و به سبب روحیه حساس او و سیر بی امان تداعی معانی است. دنباله بحث را با تفصیل کوتاهی در باب هریک از انگیزه های برشمرده پی می گیریم.

۴-۲. انگیزه های بیرونی استطراد

برای کسی که اثر خود را فی البداهه و در جمع غیر قابل کنترل مخاطبان حاضر می آفریند و در خلق اثر به مسائل تعلیمی نظر دارد، بدیهی است که نقش مستمع در جوشیدن و خوشیدن چشمه سخن به غایت آشکار باشد. از میان آفرینندگان آثار تعلیمی عرفانی اگر دیگران با مخاطبان فرضی سخن می گفته اند، مولانا با مخاطب حاضر، هنگام ایجاد اثر رویارو بود. با توجه به نقش ناگزیر مستمع در یک فضای مدرسی، پیداست که واکنشهای مخاطبان بالفعل در شکل گیری اثر تأثیرگذار باشد. روی سخن مولانا در مثنوی با دو نوع مخاطب است: خاص و عام. مخاطب خاص او بیشتر حسام الدین است که مولانا کتاب خود را هم به خواست و هم به جذب او سروده و در مقدمات و در خلال ابیات هر شش دفتر مثنوی به تکرار با او و از او سخن گفته است.^۷ دیگر مخاطب خاص او خداست.^۸ جز این دو، روی سخن او با دیگر مخاطبان حاضر در مجلس یا مخاطبان بالقوه در همه زمانها و مکانهاست؛ از جمله انگیزه های بیرونی مولانا در استطرادهای مثنوی، حضور و واکنش مخاطب عام حاضر در مجلس است. واکنش گویا و خاموش همین مخاطب گاه او را به وجد می آورد و او گرمی و «خوش لبی» خود را چون نوازنده چنگ مرهون جذب سمع می یابد؛ چنانکه خدا نیز اگر نبودند گوشهای غیبگیر و دیدگان تیزبین، نه وحی می فرستاد و نه جهان هستی را می آفرید (۵/۶-۱۶۶۱).

۲۷۹



۴-۲-۱. فهم مستمع

غالباً آنجا که شعله کلام بالا می گیرد و گوینده در بیان مطالب گرم می شود، مولانا شاید با دیدن نگاه های گنگ مخاطبان عام، بیان خود را همچون خر بر یخ مانده ناتوان می یابد و دنبال گرفتن سخن را چون انجیل خواندن با جهود و توصیف عمر با شیعه، بیهوده می شمارد (۲/۳-۲۳۰۱) یا به خود نهیب می زند که باید همچون پیامبران به اندازه عقل مخاطبان سخن بگوید؛^۹ زیرا بحر را گنجایی اندر جوی نیست (۶/۱-۳۸۲۵). در فضای مدرسی، که مثنوی در آن شکل می گیرد، کاملاً طبیعی است که معرفت به قدر فهم مستمع از زبان گوینده سرریز شود؛ همچنانکه درزی بر قد خواجه قبا می دوزد (۶/۱۲۴۵). مخاطب عام گاه چون کودکی فراموده می شود که پدر باید برای هم سخنی با او از زبان خود بیرون آید و کودکانه با او تی تی کند، گرچه عقلش هندسه گیتی کند (۷/۲-۳۳۲۲) یا در فرستادن به مکتب او

۴-۲-۲. ملال مستمع

مولانا در سرایش ارتجالی مثنوی طبعاً به تمرکز بسیاری نیاز داشت و بی شک حفظ این تمرکز، مستمعان حاضر در مجلس را زیاده از حد محدود می کرد. طولانی شدن مجالس مثنوی سرایی یا ترک داستان و طرح مباحث دور و دراز و گاه پیچیده، نیز بسا موجب ملال مستمع می شد. از اشارات کتاب می توان دریافت که گاه مثنوی سرایی از اواسط روز تا هنگام غروب طول می کشید و مولانا دنباله سخن را به روز دیگر موکول می کرد (۱۶۴۵/۴) یا به خود نهیب می زد که سخن را به پایان برد (۳۸۱۸/۴). اینکه مولانا همزمان از بیگاه شدن روز و تنگی فهم عوام در یک موضع از مثنوی یکجا با لحنی تند، گلایه می کند (۱۴۸۴-۸/۴) می نمایاند که او از تنگ حوصلگی مستمعان دل آزرده می شد. جای دیگر که سرودن مثنوی تا دمیدن صبح ادامه یافت، لحن پوزش خواهانه مولانا حاکی از طلب بخشایش از حسام الدین و شاید حاضران دیگر است (۸۱۴-۱۶/۱). گاه به طول انجامیدن مجلس و الزام شنوندگان به حفظ شرایطی که تمرکز گوینده را برهم زنند، موجب خستگی و حتی خواب می شد؛ از جمله در اواخر «قصه آن کس که در یاری بکوفت...» که خود در خلال داستان «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» آمده است، مولانا به خواب جمع مستمع اشاره می کند و جوشش

را با وعده مرغ و جوز و مويز دلخوش سازد (۲۵۷۷-۸/۴). این گونه گریزها که غالباً یا به بازشدن باب سخنی دیگر می انجامد یا زمینه را برای بازگشت به موضوع یا داستان پیشین فراهم می کند، گاه مشفقانه به سبب پرهیز گوینده از کج فهمی و مآلاً لغزش خاطر شنوندگان وانمود می شود (۱۹۵-۸/۱؛ ۸۴۲-۴/۲؛ ۳۷۴۱-۲/۲؛ ۹۰۲/۴ و ۸۷۴-۷/۴). در چنین احوالی باید به گوینده مثنوی حق داد که سخن درخور فهم عوام، که زر عقلشان ریزه است و بر هزاران آرزو و طم و رم قسمت شده، بگوید و از مهر سکه نهادن بر قراضه عقلشان ابراز ناتوانی کند (۳۲۸۶/۴ به بعد) یا در بیان اتحاد جانی از اختلال فهم مستمع پرهیزد (۳۷۴۱-۲/۲) یا کاسه خاصان بر خوان عام نهد (۲۱۲۷/۵) یا چشم فهم مخاطب را نم آگین ببیند (۸۷۴/۴) و در حسرت گویی که توان شنیدن نکته ای از آن چشم نیکو را داشته باشد بسوزد (۲۶۴۴/۴) و از هزاران یکی بیش نگوید، زانکه آگنده ست هر گوش از شکی (۳۲۶۹/۴).

معرفت را در خود مستغنی از وجود شنوندگان و دارای سیری باطنی و بی نیاز از آنان فرا می‌نماید و با زبان حق به جانب می‌گوید:

چون که جمع مستمع را خواب برد
سنگ های آسیا را آب برد
رفتن ایمن آب فوق آسیاست
رفتنش در آسیا بهر شماست
چون شما را حاجت طاحون نماند
آب را در جوی اصلی باز راند
(۳۱۰۰-۲/۱)

آنگاه همین گریز، که در پی استطرادهای پیشین رخ داده بود، وی را به استطرادی دیگر و بیان معرفتی دیگر رهنمون می‌شود. مولانا در جاهای دیگر نیز به چرت زدن و خواب مستمع اشاره و از آن شکوه می‌کند که سبب قطع کلام او می‌شود (۵۵۹/۴ و ۱۹۰۴). عنصر تکرار نیز که به ضرورت طرح مباحث، بسیار پیش می‌آید و در کتابی چون مثنوی کاملاً عادی است، گاه موجب ملال مستمعان می‌شود، بی‌خبر از اینکه صد جهت روی در یک محراب دارند و صد کتاب از هست جز یک باب نیست (۳۶۸۰/۶) و تکرار مضامین دلخواه یا مهم برای گوینده در حکم عمر مکرر است:

بر مولان این مکرر کردن است
نزد من عمر مکرر بردن است
شمع از برق مکرر بر شود
خاک از تاب مکرر زر شود

۲۸۱



آنگاه تذکار می‌دهد که رسولان ضمیر رازگو مستمع را اسرافیل خو می‌خواهند و از اهل جهان بندگی می‌طلبند (۳۶۰۳-۱۱/۳).

۴-۲-۳. حضور نامحرمان

از برخی اشارات مولانا معلوم می‌شود که گاه در مجلس او نامحرمانی راه می‌یافته و مانع جوشش کلام گوینده می‌شده اند:

این سخن شیرست در پستان جان
بی‌گشاده خوش نمی‌گردد روان
مستمع چون تشنه و جوینده شد
واعظ از مرده بود، گوینده شد
مستمع چون تازه آمد بی‌ملال
صد زبان گردد به گفتن گنگ و لال
چونکه نامحرم در آید از درم
پرده در پنهان شوند اهل حرم
ور در آید محرمی دور از گزند
برگشایند آن ستیران روی بند
(۲۳۸۸-۹۱/۱)

در جای دیگر نیز ضمن بیان نقش مستمع در جوشش کلام گوینده به حضور نامحرمان تصریح می کند:

هر محادث را خسان با ذل کنند حرفش را عالی بود نازل کنند
 زانکه قدر مستمع آید نبا بر قدر خواجه بُرد درزی قبا
 چونکه مجلس بی چنین پیغاره نیست از حدیث پست نازل چاره نیست
 (۶/۶-۱۲۴۴)

۴-۲-۴. ردّ منکران

گاه انگیزه بیرونی استطرادهای مثنوی پاسخ به نقد و ردّ منکر است؛ از جمله در بیان «سجده کردن یحیی (ع) در شکم مادر مسیح (ع) را» سخن منکران را در اینکه مریم (س) از خویش و بیگانه دور بود و در نتیجه چنین واقعه ای امکان وقوع ندارد، کاملاً رد می کند و می گوید آن که اهل خاطر ربّانی باشد غایب آفاق او را حاضر است. سپس طی تمثیلهای متعدد، که در پی همین استطراد می آورد، خاطرنشان می کند که نباید در ظاهر داستان توقف کرد (۹۲/۲-۳۶۱۹). یک جای دیگر منکر اندیشه کیشی را که بر گفت مولانا طعن و ردّی کرده بود به سختی و با الفاظی رکیک می نکوهد (۷۰/۴-۷۶۵). اما مهمترین ردّیه مولانا در برابر منکران در خلال قصّه مسجد مهمان کش ظاهر می شود. در اواسط این قصّه، که خود از حکایات استطرادی در میان داستان وکیل صدر جهان است، مولانا بی مقدمه از حکایت روی می گرداند و خطاب به خود می گوید که هین دهان بر بند، فتنه لب گشاد (۴۲۲۷/۳). آنگاه مهمترین نقدی را که بر مثنوی روا می داشتند به کوتاهی طرح می کند و پاسخی بلند می دهد. از ایراد ناقد که مثنوی را سخنی پست می شمرد، تهی از بحث و اسرار بلندی که مشایخ دیگر در آثار خود طرح می کنند، گمان می رود که وی از صوفیان مکتب ابن عربی بوده باشد (لوئیس، ۱۳۸۴: ۴۸۹). این گمان با توجه به فراگیر شدن اندیشه های ابن عربی در اواسط نیمه دوم قرن هفتم، روی آوردن مشایخ تصوف به مباحث پیچیده عرفان نظری و بویژه اعتبار و نفوذ صدرالدین قونوی از بزرگترین شارحان بلکه مشارکان افکار ابن عربی و همعصر مولانا در قونیه، قوّت می گیرد. مولانا در پاسخ تند خود، این طعنه را دود و گند اهل حسد و طعّانه مثنوی را خربطی سربرآورده از خرخانه و سگ طاعن می خواند. اگر از این بیان عنیف، که نشان تعلق خاطر مولانا به مثنوی

است، بگذریم، نکته ای که در این جواب بیانیه گونه جلب نظر می کند این است که مولانا کتاب خود را با قرآن کریم مقایسه می کند؛ نه آخر

چون کتاب الله بیامد هم بر آن
اینچنین طعنه زدند آن کافران
که اساطیر است و افسانه نثرند
نیست تعمیقی و تحقیقی بلند
کودکان خرد فهمش می کنند
نیست جز امر پسند و ناپسند
ذکر یوسف، ذکر زلف پر خمش
ذکر یعقوب و زلیخا و غمش
ظاهرست و هر کسی پی می برد
گویان که گم شود در وی خرد؟
(۴۲۳۸-۴۲/۳)

۴-۲-۵. دفع دخلِ مقدر. از وظایف مهمی که مولانا همه جا آن را احساس می کند، «دفع دخلِ مقدر» است؛ یعنی رفع اشکال و پاسخ به سؤالی که ممکن است در ذهن مخاطبان ایجاد شود. پیداست که این وظیفه معلمی است و حتی اگر کسی در خلوت و برای مخاطبان فرضی به خلق یک اثر تعلیمی بپردازد، باز هم نمی تواند از تصور این فکر در امان باشد. حضور مخاطب هنگام آفرینش مثنوی به مولانا این امکان را می داد که از راه واکنشهای گویا و خاموش آنان دفع «دخل مقدر» را بهتر از دیگران دریابد. نمونه های این مبحث در مثنوی بسیار زیاد است و ما ناچار فقط به ذکر دو نمونه بسنده می کنیم. در داستان اول، استطرادی که با عنوان «بیان آنکه کشتن و زهر دادن مرد زرگر به اشارت الهی بود نه به هوای نفس و تأمل فاسد» به میان می آید به سبب پاسخ به این پرسش است که: اگر آن طبیبی که به درمان کنیزک آمد به راستی الهی بود، چگونه به کشتن مردی بی گناه رهنمون شد؟ در دنباله همین استطراد و برای پرهیز دادن مخاطب از قیاس کارهای خود با اولیاءالله است که حکایت بقال و طوطی را می آورد (۳۲۴-۲۲۳). داستان پیر چنگی نیز از همان آغاز به شیوه دفع دخل مقدر پیش می رود. پس از پنج بیت اول، مولانا به سبب تداعی معانی (که از انگیزه های درونی استطراد است) به مبحث قیامت کشیده می شود:

سازد اسرافیل روزی ناله را جان دهد پوسیده صدساله را
(۱۹۲۷/۱)

آنگاه در پاسخ به این پرسش که آیا فقط در قیامت موعود باید در انتظار حیات تازه و برتر بود، می گوید: انبیا را در درون هم نغمه هاست. اگر چنین است چرا همعصران و نزدیکان انبیا



همگی ایمان نیاوردند؟ **طالبان** را زان، حیاتِ بی بهاست (۱۹۲۸/۱). در پنج بیت بعدی این مطلب را تفصیل می دهد که برخی نغمات به گوش همگان در نمی آید و برای تأیید نظر خود به قرآن استناد می کند. سپس به پاسخ این پرسش مقدر می پردازد که نغمه های اندرون انبیا با طالبان چه می گویند (۷/۱-۱۹۳۴). سپس در پاسخ یک پرسش خاموش دیگر: پس از ختم نبوت آیا همچنان می توان به شنیدن این نغمه امید داشت؟ می گوید:

گوش را نزدیک کن کان دور نیست لیک نقل آن به تو دستور نیست
هین که اسرافیل و قنند اولیا مرده را زیشان حیاتست و نما
(۱۹۳۸-۹/۱)

دنباله داستان را تا چندین بیت دیگر به همین شیوه می توان پی گرفت.

۳-۴. انگیزه های درونی استطراد

انگیزه های درونی مولانا در گریز از داستانها و مباحث مثنوی هم از انگیزه های بیرونی بیشتر است و هم بویژه آنجا که کلام اوج می گیرد، پرشورت. او که مثنوی را یکسره به الهام الهی می دانست در این اثر، خود را به کمند جذبه پنهان سپرده بود تا، هر جا که می خواهد، او را با خود ببرد (۳-۴/۴).

۳-۴-۱. بیخودی

عاطفه حساس مولانا به تلنگری برانگیخته می شود و او را بیخود می کند. غالباً طی همین بیخودیهاست که زیباترین ابیات او، که می توان آنها را غزلهای مثنوی خواند، شکل می گیرد. هر جا سوزی در کلام می آید موج بی امان بیخودی، گوینده را با خود می برد. در داستان اول آنجا که طیب الهی با گرفتن نبض کنیزک، دید از زاریش کو زار دل است / تن خوش است و او گرفتار دل است، مولانا بیخودانه در ذکر عشق و یاد معشوق داد سخن می دهد (۱۰۹-۱۴۲/۱) یا در «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می کشت از بهر تعصب» وقتی وزیر مکار به خلوت رو می آورد، مریدان اعتراض می کنند و از فراق او می نالند. صدق کلام آنان گوینده را به یاد فراق خود می اندازد و سخن او به یاد معشوق حقیقی گرم و نافذ می شود (۵۹۹-۶۱۸/۱). همین یاد فراق از جمله در «قصه وکیل صدر جهان» از همان آغاز، که عاشق پس از هجران ده

ساله می نالد که دیگر تابِ فرقت ندارد، شور سخن را بر مولانا چیره می کند (۳۷۰/۳-۳۶۹۰). در «قصه ایاز و حجره داشتن او» پس از ۲۷ بیت ذکر خصال ایاز از زبان محمود غزنوی، باز بوی صدق سخن، معشوق را به یادش می آورد و یکی از پرشورترین صحنه های مثنوی را می آفریند:

یک دهان خواهم به پهنای فلک	تا بگویم وصف آن رشکِ ملک...
قصه محمود و اوصاف ایاز	چون شدم دیوانه، رفت اکنون ز ساز
زانکه پیلم دید هندستان به خواب	از خراج اومید بُر، ده شد خراب...
ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی	ماندم از قصه، تو قصه من بگوی
بس فسانه عشق تو خواندم به جان	تو مرا کافسانه گشتستم بخوان...
بار دیگر آمدم دیوانه وار	رو رو ای جان زود زنجیری بیار
غیر آن زنجیر زلفِ دلبرم	گر دو صد زنجیر آری بردم

(۱۸۸۴-۱۹۱۷/۵)

۴-۳-۱. برخی از عوامل بیخودی

یاد معشوق و سخن عشق، توحید، فراق، وصال، فنا و هرچه نسبتی با وحدت و عشق دارد غالباً جان و زبان مولانا را همزمان برمی آشوبد:

بوی آن دلبر چو پَران می شود آن زبانها جمله حیران می شود

(۳۸۴۴/۳)

این نوع استطرادها، که در مثنوی بسیار است، غالباً با اشارات کلامی گوینده همراه می شود. وقتی فیل مولانا یاد هندوستان می کند، او با تعبیر گوناگون پرده از حال خود برمی دارد. گاه خود را به خاموشی گزیدن نهیب می زند: فتنه و آشوب و خونریزی مجو/ بیش ازین از شمس تبریزی مگو (۱۴۲/۱). شرح این کوتاه کن و رخ زین بتاب/ دم مزین، والله اعلم بالصواب (۱۵۹۳/۱). من تمام این نیارم گفت از آن/ منع می آید ز صاحب مرکز (۱۶۸۹/۱). کی گذارد آنکه رشک روشنی است/ تا بگویم آنچه فرض و گفتنی است؟ (۱۹۴/۲). پای در دریا منه، کم گوی از آن/ بر لب دریا خمش کن لب گزان (۱۳۵۹/۲).^{۱۰}

۴-۳-۲. تعلق خاطر

گاه تعلق خاطر مولانا به یک موضوع سبب تطویل کلام و تعویق داستان می شود. در بسیاری

از این گونه موارد تکرار یک مضمون، یک کلمه، یا کلماتی که با مطلوب نسبتی دارند از ویژگیهای زبانی اوست. این تکرار با ایجاد نوعی موسیقی موجب التذاذ بیشتر خواننده می‌شود. البته این نشانه می‌تواند با دعوت خود به خاموشی، همراه یا به آن منجر شود؛ فی‌المثل در داستان اول یک تمثیل: آفتاب آمد دلیل آفتاب، موجب می‌شود که او در ۸ بیت از کلماتی چون «آفتاب» (۲ بار)، «سایه» (۲ بار)، «شمس» (۴ بار)، «نور» (۱ بار)، «سمر» (۱ بار)، «قمر» (۱ بار)، «شمس» (۱ بار)، «آفتاب» (۲ بار)، «امس» (۱ بار)، «شمس الدین» (۱ بار)، «شمس چارم آسمان» (۱ بار) استفاده کند که هریک، مستقیم یا غیر مستقیم، نسبتی با مضمون محوری ابیات دارند. همین وضع در خلال ابیات «حسد کردن چشم بر غلام خاص» پیش می‌آید که مولانا پس از این بیت که کاملاً جنبه استعاری دارد:

چون نمی‌آیند اینجا که منم کاندین عز آفتاب روشنم

باز به یاد شمس می‌افتد و در ۸ بیت بعد ۱۶ بار از کلماتی مانند مشرق، خورشید، برج، آفتاب، ذرات و فیء استفاده می‌کند (۱۶/۲-۱۱۰۸) یا در جای دیگر که سخن از تأثیر محبت می‌رود، طی ۳ بیت ۶ بار «از محبت» را در ابتدای مصاریع به کار می‌گیرد (۴/۲-۱۵۳۲). باز در جای دیگر که سخن از اصطلاحات عشاق است به عشق زلیخا استناد می‌کند:

آن زلیخا از سپندان تا به عهود	نام جمله چیز یوسف کرده بود
نام او در نامها مکتوم کرد	محرمان را سر آن معلوم کرد
چون بگفتی موم ز آتش نرم شد	این بُدی کان یار با ما گرم شد
ور بگفتی مه بر آمد، بگریه	ور بگفتی سرخ شد آن شاخ بید
ور بگفتی برگها خوش می‌طپند	ور بگفتی خوش همی سوزد سپند
ور بگفتی گل به بلبل راز گفت	ور بگفتی شه سیر شهناز گفت...
گر ستودی، اعتناق او بدی	ور نکوهیدی، فراق او بدی
صد هزاران نام اگر بر هم زدی	قصاید او و خواه او یوسف بدی
گرسنه بودی چو بگفتی نام او	می‌شدی او سیر و مست جام او
تشنگیش از نام او ساکن شدی	نام یوسف شربت باطن شدی
ور بُدی دردیش زان نام بلند	درد او در حال گشتی سودمند
وقت سرما بودی او را پوستین	این‌کند در عشق نام دوست، این...

(۴۰۳۲-۵۸/۶)

۴-۳-۳. مناجات‌ها

از جمله استطرادهای بیخودانه مولانا در مثنوی مناجات‌های اوست که گاه مستقیماً از زبان خود مولاناست و گاه به ظاهر از زبان شخصیت‌های داستان. در اواسط «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» وقتی نصرانیان به وزیر مکار دل می‌بندند و نایب عیسی می‌پندارند، استطراد در مصراع دوم بیت زیر، گوینده را به مناجاتی عمیق و دلنشین وامی‌دارد:

اوبه سیر دجال یک چشم لعین ای خدا فریادرس نعم المعین
 صدهزاران دام ودانه‌ستای خدا ما چو مرغان حریص بی‌نوا
 دم به دم ما بسته دام نویم هریکی گریاز و سیمرغی شویم...
 (۳۷۴-۳۸۹/۱)

در بخش دیگری از همین داستان به ظاهر از زبان نصرانیان فریب خورده با وزیر حيله گر، اما درحقیقت از سوز دل خود با خدا مناجاتی گرم دارد:

ماچوچنگیم و تو زخمه می زنی زاری از ما نه، تو زاری می کنی
 ما چونایم و نوا در ما زتوست ما چوکوهیم و صدا درما زتوست...
 (۶۰۲-۱۸/۱)^{۱۱}

۴-۳-۴. کدورت باطن

گاه احساس کدورت باطن سبب استطراد می‌شود و رشته داستان را می‌برد. از جمله در خلال داستان پیر چنگی «در بیان این حدیث که انّ لربکم فی ایام دهرکم نفحات» ناگاه حس می‌کند که سخنش روانی و روشنی پیشین را ندارد:

دوش دیگر لون این می‌داد دست لقمه چندی در آمد ره بیست
 بهر لقمه گشت لقمانی گرو وقت لقمان است ای لقمه برو
 (۱۹۷۰/۱ به بعد)

سپس همین ابیات او را به بیان دوگانگی تن و روان و توجه به پرورش روح وامی‌دارد و این رشته سر دراز می‌یابد. اگرچه درآمدن لقمه را می‌توانیم به معنی حقیقی (خوردن طعامی هنگام مجلس مثنوی سرایی که به طول انجامیده است) بگیریم؛ چنانکه این تعبیر را ابیاتی از پایان دفتر اول (۳۹۹۰ به بعد) تأیید می‌کند؛ اما ابیات زیر معنی استعاری همین تعبیر را در نظر می‌آورد:

دوش چیزی خورده‌ام، ورنه تمام / دادمی در دست فهم تو زمام
چیز دیگر خورده‌ام، افسانه است / هرچه می‌آید ز پنهان خانه است
(۲۵۱۴-۱۵/۳)

۴-۳-۵. تداعی معانی

تداعی معانی که مولانا خود از آن به جرّ جرّار کلام تعبیر می‌کند، مهمترین انگیزه درونی استطراد های اوست. می‌توان گفت که تمام مثنوی با سلسله پایان ناپذیری از تداعیها به پیش می‌رود و شکل می‌گیرد. آفریننده مثنوی از این وضع هیچ شکایتی ندارد، اگر هم گاه به ظاهر شکوه‌ای از «تعویقه‌ها» به زبان می‌آورد برای رعایت حال مخاطبی است که پیگیر دنباله حکایتی شده است. شرح انواع و ردگیری تداعی های مثنوی خود می‌تواند موضوع تحقیقی گسترده باشد؛^{۱۲} فی المثل در داستان اول برخورد پادشاه با طبیب الهی چنان کریمانه است که ذهن گوینده را به تأثیر رعایت ادب متوجه می‌کند (۷۸-۹۲/۱) یا در همین داستان وقتی از تبیین معنای عشق عذر می‌آورد آن را تمثیلاً به آفتاب مانند می‌کند. همین کلمه آفتاب متداعی شمس می‌شود و ابیات پرشوری از زبان مولانا بیرون می‌ریزد (۱۱۶-۱۴۳/۱) یا در داستان پیرچنگی از گذشته او یاد می‌کند که صدایش مجلس آرا بود و «از نوای او قیامت خاستی». لفظ قیامت اگرچه در اینجا معنی کنایی دارد، ذهنش را به قیامت موعود می‌برد و تا دوباره به داستان بازگردد ۱۵۷ بیت زمان می‌گیرد (۱۹۲۴-۲۰۸۰/۱). استطرادهای مبتنی بر تداعی معانی در بسیاری موارد، غالباً آنجاها که به تطویل کلام می‌انجامد یا بیم تطویل سخن می‌رود به این منجر می‌شود که مولانا خود را به شکلهای گوناگون و با جملاتی نظیر آنچه در پی می‌آید از ادامه سخن بازدارد: این ندارد حد سوی آغاز رو (۱۴۳/۱)، این حدیث آخر ندارد بازاران (۳۳۵۷/۱) این درازست و فراوان می‌شود (۲۸۸۵/۲)، شد ز حد هین بازگرد ای یار گرد (۴۰۵/۳)، این سخن پایان ندارد بازگرد (۱۸۳۳/۴)، قصه بسیارست کوتاه می‌کنم (۹۶/۵)، ترک آن کن که درازست آن سخن (۶۸۸/۶).^{۱۳}

۵. تحلیل اجمالی یک داستان بر اساس سیر استطرادها

اینک برای نمونه به بررسی داستان طوطی و بازرگان که مولانا آن را از *سرازمه* عطار گرفته است (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۱۹-۲۰) می‌پردازیم. عطار حکایت را در ۲۸ بیت تمام می‌کند و سپس در

۱۹ بیت دیگر از آن نتایج عرفانی می گیرد (عطار، ۱۳۶۱: ۸۷-۸۹). همین داستان و نتایج آن در مثنوی طی ۳۱ بیت می آید. این داستان از بیت ۱۵۵۶ دفتر اول آغاز می شود. بازرگانی سازِ سفر به هندوستان می کند. از غلامان و کنیزان و سپس از طوطی محبوس در قفس خود، می پرسد که چه سوگاتی برایشان بیاورد. طوطی از وی می خواهد که وقتی به هندوستان رسید سلامش را به هم جنسانش برساند، از حال او آگاهشان کند، از آنان چاره و ره ارشاد بخواهد و به طوطیان هند بگوید که طوطی زندانی من:

گفت می شاید که من در اشتیاق جان دهم اینجا بمیرم در فراق؟
این روا باشد که من در بندِ سخت گه شما برسبزه، گاهی بر درخت...

(۱۵۶۷-۱۵۵۶/۱)

این یاد فراق، آتشی در کلام او می اندازد و مولانا را در استطرادی درونی از فراق خود به شکوه وامی دارد (۱۵۶۸-۱۵۷۳). سپس عاشقانه جور محبوب را به شیرینی وصف و مناجاتی گرم با او می کند (۱۵۷۴-۱۵۸۳). در دنباله همان بیخودی پرده از راز داستان برمی دارد و طوطی را نمادی از روح می گیرد (۱۵۸۴-۱۵۹۲). بعد به خود نهیب می زند و به داستان بازمی گردد. بازرگان در هند طوطی چندی می بیند و پیام طوطی خود را با آنان می گوید. یکی از طوطیان از درخت فرو می افتد و بازرگان به پندار اینکه سخن او موجب مرگ جانور شده از گفته پشیمان می شود (۱۵۹۳-۱۶۰۱). در اینجا گریزی اخلاقی (تعلیمی - بیرونی) موجب هشدار به مخاطبان می شود که در سخن بی پروا نباشند و بدانند که جانها در اصل خود عیسی دمنده؛ اگر به شیرینی حرص دل نبندند (۱۶۰۲-۱۶۱۱). این حکم کلی باز در یک گریز تعلیمی موجب می شود تا حساب اولیای الهی را از دیگران جدا کند و عموم را از قیاس خود با آنان بازدارد (۱۶۱۲-۱۶۲۳). این نکته حکایت تعظیم ساحران فرعون بر موسی (ع) را با گریزهای دیگر به یاد می آورد (۱۶۲۴-۱۶۵۷). بازرگان از سفر بازمی گردد و در پاسخ طوطی که پیام ممنوعان خود را می خواهد از اینکه خامی کرده و پیغام خامی را برده ابراز پشیمانی می کند و از مرگ آن طوطی خبر می دهد (۱۶۵۸-۱۶۶۶). در اینجا یک گریز تعلیمی دوباره احتیاط در سخن را به مخاطب یادآور می شود (۱۶۶۷-۱۶۶۹) و همین نکته او را به بحثی کلامی در باره موالید افعال، که اختیارشان به دست آدمی نیست، می کشاند (۱۶۷۰-۱۶۷۷). سپس توضیح می دهد که البته اولیای حق چون قدرتشان از حق است می توانند موالید افعال را متوقف کنند و تیر جسته از

کمان را بازگردانند. این مطلب با ذکر شواهد قرآنی و توصیف اولیا تفصیل نسبی می‌یابد (۱۶۷۸-۱۶۹۹). در ادامه داستان چون شنید آن مرغ کان طوطی چه کرد، لرزید و افتاد و سرد شد. بازرگان گریبان می‌درد و به دریغا دریغ می‌افتد و دوباره از آسیب زبان و نادانسته سخن گفتن می‌نالند (۱۷۰۰-۱۷۱۹). مولانا در یک گریز بیرونی، نخست این دریغا گفتن‌ها را از وجود نقد خود بریدن، خیال دیدن و نتیجه غیرت حق تلقی می‌کند (۱۷۲۰-۱۷۲۲). سپس در یک استطراد درونی، که زمینه‌اش در دریغ‌های بازرگان فراهم شده بود، خود به دریغا دریغ می‌افتد؛ طوطی را رمز روح می‌شمارد و در خطاب با روح بیانی عاشقانه می‌آورد. همین بیان عاشقانه روی سخن را به معشوق معطوف می‌کند و سپس یکی از رازهای عشق برملا می‌شود: عاشقی و معشوقی دو روی یک سکه‌اند و دلبران خود به جان در جستجوی بیدلاندند. شور سخن همچنان بالا می‌گیرد تا به مبحث غیرت عاشقی می‌رسد و در مجموع یکی از پرشورترین ابیات مثنوی آفریده می‌شود (۱۷۲۳-۱۷۷۱). این سخن او را به یاد حدیثی از پیامبر (ص) در غیرت حق می‌اندازد و در شرح آن اصل غیرتها را از خدا و آن خلقان را فرع غیرت او می‌شمارد (۱۷۷۲-۱۷۸۱). سپس درحالی که گرمی سخنان پیشین همچنان برجاست، دوباره عشق، زمام سخن او را به دست می‌گیرد و جرّ جرّ کلام او را دمیدن صبح با خود می‌برد

(۱۷۸۲-۱۸۱۵). طلوع صبح که بیان استعاری آن در هشت بیت قبل (۱۸۰۸) آمده بود، این بار در معنای حقیقی خود به کلام مولانا راه می‌یابد و آن سلسله استطرادهای درونی به استطرادی با انگیزه بیرونی منجر می‌شود (۱۸۱۶). واژه صبح در تداعی درونی، صبحی، می، باده، جوشش، چرخ، گردش و مستی را به سخنش راه می‌دهد (۱۸۱۷-۱۸۲۲). آنگاه پس از ۱۲۰ بیت به خود نهیب می‌زند که بس درازست این، حدیث خواجه گو، اما گرمای باقیمانده از ابیات پیش همچنان در سخنش شعله می‌کشد (۱۸۲۳-۱۸۳۳). در دنباله داستان وقتی بازرگان طوطی به ظاهر مرده را از قفس بیرون می‌اندازد، طوطی مرده بر شاخ درختی می‌پرد و در پاسخ حیرت خواجه، گفت طوطی کو به فعلم پند داد که لطف آواز را رها کن و خویشتن مرده پی این پند کرد (۱۸۳۴-۱۸۴۱). سپس روی سخن مولانا دوباره به مخاطبان برمی‌گردد و در شرح اینکه از خلق باید در پناه حق گریخت از کامیابی انبیا شاهد می‌آورد (۱۸۴۲-۱۸۵۳). طوطی پس از چند پند، خواجه را وداع می‌کند و بازرگان با خود می‌گوید که باید از این داستان در

رهایی روح عبرت بگیرد (۱۸۵۴-۱۸۵۷). در ابیات عنوان بعد نیز مولانا پیام اخلاقی - عرفانی داستان را تفصیل می دهد (۱۸۵۷-۱۸۴۶). بدین گونه خواننده با بیش از بیست بار رفت و برگشت داستان را به سرانجام می برد، اما در این سفر نسبتاً دور و دراز در همراهی با انسانی متعمق و خوش سخن احساس خستگی هم نمی کند.

۱-۵. نمونه های دیگر

استطراهای مولانا گاه بسیار بیشتر از آنچه در نمونه آوردیم، داستانهای او را دچار پیچ و خم می کند؛ فی المثل داستان وکیل صدر جهان در دفتر سوم ۱۰۶۲ بیت دارد که ۹۶۳ بیت آن استطراداً آمده است (۳/۳۶۸۷-۴۷۴۹) یا «قصه اهل سبا و طاغی کردن نعمت ایشان را» از بیت ۲۸۲ دفتر سوم آغاز می شود و طی بیش از ۲۸۰۰ بیت پر از تداعیها و تعویقها تا بیت ۳۰۹۳ پایان می گیرد. در اوایل دفتر سوم (بیت ۷۹۶) به تناسب بحث امتحان به یاد قصه هاروت و ماروت می افتد که از اواخر دفتر اول آغاز شده بود (بیت ۳۳۳۴). «قصه خواب دیدن فرعون آمدن موسی (ع) را و تدارک اندیشیدن» چنان بی سامان است که تلمذ حسین در فصل یواقیت القصص از *مرآت المثنوی* به ناچار با ذکر ابیاتی از دفتر اول (بیت ۱۶۲۴ به بعد) پایان آن را سرهم بندی می کند (تلمذ حسین، ۱۳۶۱: ۱۹۱) ! داستان «حسد کردن حشم بر غلام خاص» در ۲۹۱ پیچاپیچ گریزها و تداعی ها گم می شود و خواننده برای دانستن پایان آن باید به مجلس سوم از *مجالس سبعه* مراجعه کند.

نتیجه گیری

۱. داستان و حکایت در مثنوی محمل طرح معانی است، بنا بر این جوشش معنی از شرح داستان پیش می افتد و موجب آشفتگی حکایات آن می شود.
۲. استطراهای مثنوی با انگیزه های بیرونی (غالباً به دلایل تعلیمی) و درونی (غالباً در نتیجه بیخودی گوینده) بروز می کند.
۳. عدم طرح از پیش آماده، ارتجالی و فی المجلس بودن سرایش مثنوی به بروز استطراها میدان می دهد.
۴. مولانا خود هم از وجود این استطراها آگاه، و هم به آنها دلبسته است.

۵. آشنایی بیشتر و انس با مثنوی شیوه خلاف عادت مولانا را در این اثر برای خواننده دلپذیر می کند.

پی نوشت

۱. برای دیدن نمونه های دیگر رجوع کنید به تهانوی، ۱۹۸۴: ۹۰۶.
۲. برای تفصیل ر.ک: تودوآ، ۱۳۷۷: ۵۶-۵۹.
۳. درباره سال سرودن مثنوی اختلاف نظرهایی هست؛ برای تفصیل ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۴: ۲۸۶-۲۹۱.
۴. برای تفصیل در خصوص این اقتضائات ر.ک: زرین کوب، ۱۳۶۴: ۱۲۱-۱۷۰.
۵. شاید درست تر این باشد که به پیروی از نویسنده در *سایه آفتاب*، حکایات بلند مثنوی را داستان و قصه های کوتاه این اثر را، که مستقل یا در داخل داستانها می آیند، حکایت بنامیم (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲).
۶. عدد سمت راست شماره دفتر و اعداد پس از خط مورب شماره بیت یا ابیات همان دفتر است. ابیات مثنوی همه جا از نسخه سال ۶۷۷ هـ. ق. (تصحیح دکتر توفیق سبحانی) نقل می شود. این تصحیح اگرچه شهرت نسخه مصحح نیکلسن را ندارد، بی گمان از آن اصیلتر است و نیکلسن نیز خود پس از تصحیح دفتر اول مثنوی به هدایت ریتز از وجود نسخه سال ۶۷۷ آگاه شده و از دفتر چهارم به بعد تصحیح خود را بر اساس همین نسخه انجام داده است. ابیات ارجاعی را غالباً با چند شماره کمتر در تصحیح نیکلسن می توان یافت.
۷. برای دیدن برخی نمونه ها از جمله ر.ک: زرین کوب، ۱۳۶۴: ۲۱-۳۳ و زمانی، ۱۳۸۲: ۸۷۱-۸۷۴).
۸. چنانکه دکتر پورنامداریان نشان داده است، این مخاطبان خاص بویژه خدا، گاه جای متکلم را می گیرند و از زبان مولانا سخن می گویند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: فصل آخر کتاب).
۹. اشاره به حدیث «أنا معاشر الانبياء نكلم الناس على قدر عقولهم» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۳۸).
۱۰. برای پرهیز از تطویل سخن فقط شماره ابیاتی را که مضمون مشابه دارند نقل می کنیم. خوانندگان همچون ابیات متن در این موارد نیز باید بیتهای پیش و پس از شماره ها را در مثنوی ملاحظه فرمایند: دفتر دوم/ ۱۵۵۸، ۱۷۰۸، ۱۷۷۷؛ دفتر سوم / ۳۷۱۷، ۴۴۵۴؛ دفتر چهارم / ۳۳۹، ۵۰۴، ۹۳۷، ۲۰۶۰، ۲۱۴۴، ۲۷۶۸، ۲۹۶۸، ۳۹۲۸؛ دفتر پنجم/ ۱۸۹۱، ۱۹۰۸، ۲۱۲۷، ۴۱۹۷، ۴۲۱۳؛ دفتر ششم / ۸۲، ۱۰۱۱، ۲۰۳۵، ۲۱۹۱، ۲۲۷۲، ۴۶۳۳.
۱۱. برای دیدن نمونه های دیگر به این ابیات و شماره های مابعد آنها بنگرید: دفتر اول/ ۱۲۰۱، ۱۳۳۹،

۱۵۷۴، ۱۸۸۷، ۲۱۹۹، ۲۷۲۱، ۳۹۱۴؛ دفتر دوم/ ۶۹۳، ۲۴۴۸، ۲۵۰۰؛ دفتر سوم/ ۳۳۱، ۴۰۷، ۱۳۳۸، ۱۴۹۱، ۲۱۱۲، ۳۳۸۴؛ دفتر چهارم/ ۳۴۹۹؛ دفتر پنجم/ ۳۰۵، ۷۸۰، ۱۱۹۷، ۱۸۳۵، ۲۲۶۲، ۳۳۰۸، ۳۹۹۲، ۴۰۹۲، ۴۱۵۲، ۴۱۷۵؛ دفتر ششم/ ۲۱۰، ۵۶۲، ۶۶۸، ۱۴۴۲، ۲۳۲۲، ۲۷۹۴، ۳۱۳۲، ۳۳۹۳، ۳۵۷۶، ۴۵۱۶.
 ۱۲. متأسفانه شارحان مثنوی کمتر به این نکته پرداخته‌اند. مرحوم فروزانفر در شرح مثنوی شریف و مرحوم زرین کوب در نردبان شکسته به این باب توجهی نشان داده‌اند که البته هیچ یک نه تنها توفیق اتمام کار خود را نیافته‌اند، در همان حد ناقص نیز به تمامی، تداعی‌ها را نکاویده‌اند.
 ۱۳. نمونه‌های دیگر را در این ابیات بیابید: دفتر اول/ ۶۴۶، ۶۹۴، ۱۰۳۲، ۱۲۶۷، ۲۰۸۱، ۲۶۲۷، ۲۸۲۷، ۳۱۱۴، ۳۱۸۲، ۳۵۳۷، ۳۶۸۱، ۳۹۸۹؛ دفتر دوم/ ۸۶۵، ۲۱۲۵، ۳۵۱۷؛ دفتر سوم/ ۱۰۴، ۵۳۱، ۱۰۳۱، ۱۳۷۵ و ۱۳۷۴، ۱۶۷۲، ۱۹۷۳، ۲۰۴۶، ۲۰۸۵، ۲۳۵۶، ۲۶۶۸ و ۲۶۶۹، ۳۶۰۲، ۴۱۹۱؛ دفتر چهارم/ ۱۷۱۶، ۳۲۸۵، ۳۶۶۸؛ دفتر پنجم/ ۱۶۸، ۲۶۱، ۹۰۷، ۲۵۶۳، ۲۷۳۴، ۳۲۰۱، ۳۶۳۷، ۳۹۳۷؛ دفتر ششم/ ۱۳۲۴، ۱۹۱۲، ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳، ۲۴۲۷، ۲۶۷۲، ۲۹۴۹، ۳۲۵۶، ۳۶۶۳، ۳۷۱۲، ۳۷۷۳، ۴۸۷۸.

منابع

۱. قرآن کریم

۲. انوشه، حسن؛ **فرهنگنامه ادبی فارسی**؛ چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱

۲۹۴



۳. بیهقی، ابوجعفر احمد بن علی؛ **فرهنگ مصادر اللغة**؛ به تصحیح دکتر عزیزالله جوینی، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲

۴. پورنامداریان، تقی؛ **در سایه آفتاب**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰

۵. تلمذ حسین؛ **مرآت المثنوی**؛ بی‌چا، حیدرآباد دکن، ۱۳۵۲ هـ.ق. [افست تهران، سلسله نشریات «ما»، ۱۳۶۱].

۶. تودوآ، ماگالی؛ **از پانزده دریچه** (نگاهی به فردوسی و شاهنامه‌او)؛ چاپ اول، رشت: دانشگاه گیلان، ۱۳۷۷

۷. تهانوی، مولوی محمد علی؛ **کشاف اصطلاحات الفنون** (۲ جلد)؛ کلکته، افست استانبول، ۱۴۰۴ هـ.ق.، ۱۹۸۴ میلادی.

۸. زرین کوب، عبدالحسین؛ **سرّنی** (۲ جلد)؛ چاپ اول، تهران: علمی، ۱۳۶۴

۹. _____؛ نردبان شکسته؛ چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۸۲
۱۰. زمانی، کریم؛ میناگر عشق، شرح موضوعی مثنوی معنوی؛ چاپ سوم، تهران: نشرنی، ۱۳۸۴
۱۱. زمخشری، ابی القاسم جاراالله محمودبن عمر؛ الکشاف (جلد ۴)؛ چاپ اول، بی جا، دارالفکر، ۱۳۹۷ هـ.ق. ۱۹۷۷ م.
۱۲. شمس قیس رازی؛ المعجم فی معایر اشعار العجم؛ به تصحیح محمدبین عبدالوهاب قزوینی، چاپ _____وم، کتابفروشی زوار، ۱۳۶۰
۱۳. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین؛ اسرارنامه؛ تصحیح دکتر سید صادق گوهرین، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی زوار، ۱۳۶۱
۱۴. فرانکلین لوئیس، دین؛ مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب؛ ترجمه حسن لاهوتی، چاپ اول، تهران: نشرنامک، ۱۳۸۴
۱۵. فروزانفر، بدیع الزمان؛ احادیث مثنوی؛ چاپ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱
۱۶. _____؛ سخن و سخنوران؛ چاپ چهارم، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۹
۱۷. _____؛ شرح مثنوی شریف؛ چاپ چهارم، تهران: کتابفروشی زوار، ۱۳۶۷
۱۸. _____؛ مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی؛ چاپ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲
۱۹. مولانا، جلال الدین محمد؛ مثنوی معنوی؛ به اهتمام دکتر توفیق هـ سبحانی، چاپ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۸
۲۰. _____؛ مجالس سبعه؛ با تصحیح و توضیحات دکتر توفیق هـ سبحانی، چاپ اول، تهران: کیهان، ۱۳۶۵.