نشریه علمی
پژوهشنامه ادبیات تعلیمی
سال پانزدهم، شمارهٔ چهل و هفتم، بهار ۱۴۰۲، ۱۶۶– ۱۳۲

بررسی بُعد تعلیمی مثنوی مولانا براساس نظریهٔ تداعی‌گرایی (مطابق با آرای زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ)

محبوبه شیرگردون *- دکتر محمود صادق‌زاده **

چکیده

حوزهٔ این مقاله، ادبیات، عرفان و روان‌شناسی با محوریّت *مثنوی* مولوی است. با پیدایش نظریه‌های ادبی و غیرادبی ازجمله نظریه‌های روان‌شناختی، ارتباط چندسویه بین علوم مختلف پدید آمده است؛ ازجمله ارتباط بینارشته‌ای ادبیات، روان‌شناسی و عرفان. این اتفاق باعث شد تا ادبیات به خوانشی کاربردمحور مبدل شود. ادبیات به یاری نظریه‌های روان‌شناسی، بر جذابیّت علمی و عملی خود در متون ادبی و عرفانی افزوده است؛ ازجمله موضوعات مطرح در این مقاله، مقولهٔ تداعی است. تداعی یکی از توانمندی‌های ذهنی و در مرتبهٔ یک سبک تعلیمی، جایگاه ویژه‌ای در متون ادبی، به‌ویژه در گونهٔ عرفانی بر عهده دارد. در سبک آموزشی تداعی، آموزش از پیش تعیین‌شده نیست. این سبک، روند آموزش را در جریان تعلیم مشخص می‌کند و غیرمنتظره روی می‌دهد. ویژگی‌های دیگر آن، پویایی ساختار متن، پروردگی سخن، تنوع اندیشگانی، چندلایگی، کارکرد روان‌درمانی و... است. موضوع دیگر مقاله، بررسی کارکرد تعلیمی

* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران
shirgardon9269@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران
sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

تاریخ وصول۱۴۰۱/۶/۲۷ تاریخ پذیرش۱۴۰۱/۹/۲۹

برون و درون قصه‌ای *مثنوی* و نیز شناخت ناخودآگاه فردی و جمعی براساس نظریهٔ تداعی است. پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای انجام شده است و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از تداعی به شناخت ناخودآگاه فردی و جمعی براساس نظریهٔ فروید و یونگ دست یافت. موضوع دیگر مقاله، تحلیل ساختار شخصیت و ابعاد ذهن فروید و فرایند تفرد یونگ با تکیه بر بُعد تعلیمی و روان‌شناختی رؤیا با محوریّت حکایت‌های *مثنوی معنوی* بوده است. این پژوهش نشان می‌دهد که رؤیا شاهراه دستیابی به ضمیر ناخودآگاه است. مولوی در این حکایت‌ها، به مخاطب می‌آموزد که لازمهٔ رسیدن به توازن شخصیت و فرایند تفرد، تعامل یکپارچهٔ ابعاد شخصیت روانی است.

واژه‌های کلیدی

مثنوی مولوی؛ تداعی؛ ساختار شخصیت فروید؛ فرایند تفرد یونگ

۱ـ مقدمه

جایگاه *مثنوی معنوی* در مرتبهٔ یک متن عرفانی، ادبی، هنری و توجه بیش از پیش به آن از زوایای گوناگون، بیانگر حقایق عدیده‌ای است. مثنوی آفریدهٔ ذهنی است که راوی و شاعر آن به تولدی دیگر دست یافته است. اندیشه‌ها و حقایقی که از چنین ذهن و ناخودآگاهی تراوش کند، بی‌شک تحول‌آفرین خواهد بود. هر شخصیتی از چنین ویژگی بهره‌مند باشد، به حقایق مکشوف‌ناشده و ارزنده‌ای دست یافته است.

یکی از شیوه‌هایی که می‌توان به جایگاه *مثنوی*، به اهمیت اندیشه‌ها و اندوخته‌های موجود در آن پی‌برد و جنبهٔ کارکردگرایی *مثنوی* را بیش‌ازپیش توسعه داد، بررسی و تحلیل این اثر از نگاه روان‌شناسی و روانکاوی است. امروزه در فضاهای علمی و تحقیقی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای نتایج چندجانبه در اختیار مخاطب یا مخاطبان قرار می‌دهد، چون ارزش تحقیق تک‌بُعدی علوم یا به سخن دیگر پژوهش تک‌رشته‌ای، به‌مراتب کمتر از نگاه چندسویه خواهد بود. *مثنوی* کتابی است که ظرفیت پذیرش بسیاری از نظریات ادبی و غیرادبی را در خود نهفته است. ازجملهٔ این نظریات، نظریه‌های زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ است.

از آنجا که متن ادبی، آفریدهٔ ذهن و روان نویسنده است و از آنجایی که خوانش متن بر روح و ذهن خواننده تأثیر می‌گذارد، ادبیات با مقولهٔ روان‌شناسی و روانکاوی مرتبط می‌شود (یاوری، ۱۳۹۶: ۶۴). ازجمله نقاط اشتراک روان‌شناسی با ادبیات و عرفان، بهره‌مندی از مقولهٔ زبان است؛ البته هریک با شیوه‌های خاص به خود. زبان در عین اینکه حجاب است، رفع حجاب نیز هست. بسیاری از ناگفته‌ها با زبان، پرده از اسرارشان گشوده می‌شود. مقولهٔ زبان ابزار بسیار کلیدی در روان‌درمانی و نیز کشف حقایق موجود در ناخودآگاه انسان به شمار می‌رود. رهیافت‌ها به ناخودآگاه در ادبیات و عرفان عمدتاً به‌وسیلهٔ تخیلات موجود، میزان بسامدشان، تکیه‌کلام‌ها، رؤیاهای موجود در متن ادبی، وجود نمادهای گوناگون در گزاره‌های ادبی و... ممکن و میسر می‌شود و چهرهٔ روان ناخودآگاه تا حدی خود را آشکار می‌کند و باعث راهیابی به محتویات روانی فرد و جمع می‌شود. ردپاهایی که در متن ادبی بر جای گذاشته می‌شود، در حکم زبانی پنهانی است که از حقیقت وجودی انسان سخن به میان می‌آورد.

با این توضیح که روان ناخودآگاه و ناپیدای انسان از چنان عمقی برخوردار است که کمتر کسی دید جان را در دستور تحقیق و پژوهش خود قرار داده است. شاید مولوی می‌خواهد به‌طور ضمنی بیان کند که از هرکسی برنمی‌آید دید جان را که عمیق‌ترین عمل و دستاورد بشری است، در دستور مطالعهٔ خود داشته باشد. اینجاست که پای روان‌شناسی در عرصهٔ شناخت روح و روان ناخودآگاه گشوده می‌شود. محمل دیگری که روان‌شناسی و روانکاوی به‌ویژه با نظریات فروید و یونگ توانسته است دید جان را در دستور تحقیق و پژوهش قرار دهد، عرصهٔ ادبیات، به‌ویژه ادب عرفانی است.

۱ـ۱ بیان مسئله

با توجه به مطالب بیان‌شده، محدودهٔ کار این مقاله، *مثنوی معنوی* و گسترهٔ آن تحلیل این اثر از دریچهٔ نظریات تداعی فروید و یونگ است. ازجمله نظریات بررسی‌شده در این مقاله، نظریهٔ تداعی فروید و یونگ و نیز نظریهٔ ساختار شخصیت فروید و سرانجام نظریهٔ فرایند تفرد یونگ است؛ اما بیشتر از نگاه تداعی به *مثنوی* نگریسته شده است؛ زیرا این نظریه یک مکتب یادگیری و در عین حال عامل پیوند اجزای *مثنوی* و یک

مقوله در درمان بیماران روحی و روانی و سرانجام عامل کلیدی، حیاتی انسجام و تولید *مثنوی معنوی* است. مولوی در پردازش *مثنوی*، از سبک و بیان ویژهٔ خود بهره می‌گیرد. «ویژگی دیگر در سبک بیان *مثنوی*، مسئلهٔ تسلسل افکار و تداعی معانی و خواطر در شیوهٔ بیانی آن است که مولانا احیاناً از آن به جر کلام یا جر جرار کلام تعبیر می‌کند و آن نیز از لوازم بلاغت منبری است که اجزای گونه‌گون کلام مولانا را با رشتهٔ تداعی معانی به هم می‌پیوندد و از آنچه بدون طرح و نقشهٔ قبلی تدریجاً در زبان مولانا شکل می‌پذیرد به‌وسیلهٔ این رشتهٔ پیوند، اثر واحد و مرتبط و منظمی به وجود می‌آورد که درواقع انعکاس جریان سیال ذهنی گوینده در ضمن احوال گونه‌گون و در طی سال‌های طولانی نظم مثنوی محسوب است» (زرین‌کوب، ۱۳۹۱: ۱۶۱). از آنجا که *مثنوی* از دیدگاه قاطبهٔ پژوهشگران و مولوی‌شناسان غایتی تعلیمی دارد و حتی هزل او نیز تعلیم است و غالباً مخاطبانش از طبقات مختلف بوده‌اند و در محفل او حضور فیزیکی داشتند و از آنجا که در گفتار نقش اراده نسبت‌به نوشتار کمتر اجازهٔ ظهور و برزو می‌یابد، به نظر می‌رسد مولانا از عنصر تداعی که ناگاه برمی‌آید، بیشتر از دیگر شاعران عارف در جهت پیشبرد امر تعلیم بهره گرفته است.

امروزه، درک و دریافت متون ادبی نسبت‌به ادوار پیشین، تفاوت‌های محسوس و چشم‌گیری داشته است. وجود انواع نظریه‌های ادبی و غیرادبی مرتبط با ادبیات، ازجمله مهم‌ترین مؤلفه‌های نگرش‌بخشی به نسل‌های امروز و آینده تلقی می‌شود. ازسوی دیگر، وجود متون نویسا و چندلایه، در تغییر زاویهٔ دید مؤثر بوده است. ظهور و پیدایش نظریه‌های بینارشته‌ای در متفاوت‌کردن و تأثیرگذاری نگرش‌ها نسبت‌به متون ادبی ازجمله دستاوردهای چشمگیر در عرصهٔ تحولات ادبی به شمار می‌رود. همهٔ این مؤلفه‌ها و نیز انگیزه‌هایی دیگر، باعث به روز شدن علوم ادبی شده است و آن را از ذوقی‌بودن صرف بیرون می‌کشد و ادبیات را بیش‌ازپیش متحول و کارآمد جلوه می‌دهد.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی جنبهٔ تعلیمی *مثنوی* با تکیه بر نظریهٔ روان‌شناسی تداعی است. به سخن دیگر، کاربست این نظریه در *مثنوی* مولانا مدّنظر است. هرچند دربارهٔ مثنوی، فراوان گفته‌اند و نوشته‌اند، همچنان زوایای تاریک و باریکی در آن وجود

دارد که هنوز برخی از مجهولات در این اثر ادبی، نامکشوف مانده است و نگاهی ژرف و باریک‌بین را می‌طلبد تا بتواند گوشه‌هایی از این متن باز را واکاوی و بازتولید کند؛ زیرا *مثنوی* متنی تأویل‌پذیر و نمادین به شمار می‌آید و مطابق سخن «بارت» متن متعدد یا چندبُعدی برای مصرف‌کردن نیست؛ بلکه برای تولیدکردن است (رک. سلدن، ۱۳۹۲: ۱۷۱). برای رسیدن به این مهم، ضرورت دارد تا به بررسی ارتباط بین اجزا و عناصر موجود در آن برای دستیابی به ساختار منسجم پرداخته شود. در *مثنوی* گسست‌ها و جهش‌های فراوان و پی‌درپی ایجاد شده است که اینگونه مؤلفه‌ها برای مخاطب ابهاماتی را تولید می‌کند که خلاف عادت بوده است و نوعی هنجارشکنی است. این دشوارسازی‌ها و دشواریابی‌ها موجبات رازآلودگی متن را رقم زده‌اند. این پژوهش بر آن است تا پاسخی درخور برای این مسائل بیابد.

۱ـ۲ پیشینه موضوع

در ارتباط با موضوع تداعی و تعلیم، چندین مقاله و کتاب نوشته شده است که به دو بخش مقالات و کتاب‌ها اشاره می‌شود.

مقالاتی ازجمله: ۱) سیّد احمد پارسا و همکار (۱۳۸۸) در مقالهٔ «انواع خواب و رؤیا در مثنوی» به بررسی این موضوع پرداخته‌اند که مولوی در *مثنوی* چگونه با رؤیا برخورد کرده و آنها را چگونه در این اثر شگرف به کار گرفته است. ۲) حسین‌علی قبادی و همکاران (۱۳۸۸) در مقالهٔ «خواب و رؤیا در اندیشهٔ مولوی» به پنج موضوع در خواب و رؤیا پرداخته‌اند؛ ازجمله تقسیم‌بندی خواب و رؤیا، عالم خواب و رؤیا... . ۳) علی‌محمد مؤذنی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «فراز و فرود سخن در مثنوی براثر غلیان عشق و شور و جذبه تداعی‌ها» بر این باور است که تداعی‌هایی که ویژهٔ تفکر و اندیشهٔ منحصربه‌فرد مولوی است، ناخودآگاه، افسار سخن را از تصرفش می‌گسلاند.

همچنین ازجمله کتاب‌های هم‌راستا با موضوع مقاله می‌توان به این آثار اشاه کرد: ۱) سمیرا بامشکی (۱۳۹۱) در کتاب *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* به این اهداف توجه دارد: کشف و شناسایی سازوکارهای سبک روایی در *مثنوی*، بررسی قصه‌ها براساس انواع تداعی. در این کتاب به تداعی‌های درون‌متنی توجهی نشده است. ۲) حمیدرضا

توکلی (۱۳۹۴) در کتاب *از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی* به چند مبحث پرداخته است: تداعی و گریز در روایت مولانا، *مثنوی* و اسلوب قصه در قصه.

اما تفاوت این مقاله با دیگر آثار این است که به‌طور مستقل به چندین موضوع پرداخته شده است. نخست به چگونگی ارتباط سه ضلع ادبیات، عرفان و روان‌شناسی؛ دوم، توجه به کارکردها و روش‌های تداعی، نسبت تداعی و علل اربعه؛ سوم به بررسی و تحلیل شاخصه‌های برون و درون‌قصه‌ای تعلیمی *مثنوی* براساس نظریهٔ تداعی پرداخته شده است که هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به این موضوع نپرداخته‌اند. چهارم، در این مقاله، به تحلیل *مثنوی* با توجه به نظریهٔ تداعی فروید و یونگ و نقش آن در کشف ناخودآگاه فردی و جمعی، همچنین به نقش تعلیمی و روان‌شناسی رؤیا در ابعاد ساختار روان فروید و فرایند تفرد یونگ در *مثنوی* پرداخته شده است. همین نکات و نگاه‌ها ما را به تحقیق و پژوهش در این مقاله هدایت کرده است.

۲ـ روش‌های تداعی در *مثنوی معنوی*

در *مثنوی معنوی*، کلمات، جملات، ابیات، قصه‌ها، حکایت‌ها، تمثیلات و... از ذهنی تراوش شده است که دو بار متولد شده و در این زایش، ذهن ایستای روایی، صفت پویایی و پایایی را به دست آورده و علم حصولی‌اش، مبدل به علم حضوری شده است. اگر پیش از تولد دیگر، مولوی ساختار ذهنی‌اش، براساس نظریهٔ ارسطویی، بنیان نهاده می‌شود؛ اما در تولد دیگر، یکسره این طرح فرومی‌ریزد و ساختارگریزی پیرنگ قصه‌هایش، اساس مثنوی‌اش را پی‌ریزی می‌کند. در این ساختارگریزی بی‌شک مقولهٔ تداعی تأثیر چشمگیری داشته است. هر لحظه مخاطب را با تراوش‌های نوبه‌نواش با دنیای آموخته‌ها و اندیشه‌های تازه‌اش آشنا می‌کند.

تداعی در *مثنوی* بر چند شیوه به کار می‌رود. وی در آفرینش قصه‌ها و حکایت‌ها از مقولهٔ تداعی بهره می‌گیرد؛ مولانا چه در خلق و آفرینش قافیه‌ها و چه در درون قصه‌ها از وجود این مقوله استمداد می‌جوید. حتی یک حکایت یافت نمی‌شود که ذهن راوی از ابتدا تا انتهای قصه بدون وقفه و بدون تعقیب و گریزهای پی‌درپی قصه را به سرانجام

برساند. این ذهن پر تکاپوی وی بوده است که هر لحظه مطالب تازهای را مطرح می‌کند و از این رهگذر به آموختن مخاطبانش همت می‌گمارد. تداعی‌های مکرر وی نشان از انباشتگی اندیشه‌ها و معرفت‌های گوناگونی دارد که هر آن بر زبانش جاری می‌شود.

۲ـ۱ تداعی براساس تضاد

حکما از جهات گوناگون این جهان را نام‌گذاری کرده‌اند. یکی از نام‌هایی که بر جهان مادّی اطلاق کرده‌اند، جامع اضداد است؛ به سخن دیگر، جهانی با تقابل‌های دوگانه. ازجملهٔ این تقابل‌های دوگانه به عقل و نفس، هبوط و سقوط، ملک و ملکوت، خودآگاه و ناخودآگاه و... می‌توان اشاره کرد. در قرآن کریم، خداوند خلقت هر چیزی را براساس زوجیّت بیان کرده است و مقولهٔ زوجیّت نیز علاوه‌بر مفهوم دوگانگی در کمیت، ضدیّت را نیز در درون خویش نهفته دارد؛ بنابراین جهان اضداد در کتاب آسمانی ریشه دارد (رک. یس: ۳۶ و ذاریات: ۴۹). یکی از شیوه‌های شناخت، یادگیری و یادآوری، مقولهٔ تضاد است؛ یعنی ذهن ازطریق تضاد از یک شیء به شیء دیگر یا از یک اندیشه به اندیشهٔ دیگر و... رهنمون می‌شود. براساس کلام «تُعرَفُ الاشیاءُ باضدادها» که در عرفان بسیار بر آن تأکید شده است، به‌گونهٔ ضمنی بر همین اصل یادگیری، یاددهی و آموزش اذعان دارد. عرفا نیز محوریّت شناخت را براساس اضداد تعبیر و ترسیم کرده‌اند.

که نظر بر نور بود، آنگه به رنگ ضد به ضد پیدا بود چون روم و زنگ
پس به ضد نور دانستی تو نور ضد ضد را می‌نماید در صدور
(مولوی، ۱۳۸٤، د ۱: ۲-۱۱۳۳)

مولوی در *مثنوی معنوی* خویش در بُعد تعلیم، در برخی موارد از مقولهٔ تداعی از گونهٔ تضاد بهره گرفته است. وی در آفرینش قافیه‌ها در برخی ابیات ازطریق تداعی، علاوه‌بر آفرینش قافیه، تمهید ادبی تضاد را پی‌ریزی کرده است و نیز بر زیبایی ادبی متن افزوده و هم بُعد تعلیم را تسریع و تسهیل بخشیده است. در شعر و نظم و حتی برخی نوشته‌های موزون منثور، قافیه‌ها کارکردهای فراوانی داشته‌اند؛ ازجمله، انسجام متن، تولید موسیقی و تأثیر آن بر مخاطب، تداعی معانی، تولید زیبایی‌های ادبی و... . از آنجایی‌که آفرینش *مثنوی معنوی*، بر بدیهه‌سرایی استوار شده است، قافیه‌ها نیز بر همین

اساس پدید آمده‌اند؛ برای نمونه «تا زراندودیت از ره نفکند/ تا خیال کژ تو را چه نفکند» (مولوی، ۱۳۸۴، د ۱: ۸۹۸). دو واژهٔ «رَه» و «چَه» که اساس قافیه‌اند ازطریق مقولهٔ تضاد آفریده شده‌اند. ذهن یکباره از «ره» متوجه «چه» شده است. مولوی در عین پای‌بندی به ظاهر، یعنی قافیه‌سازی، موجب و موجد زیبایی‌های بلاغی نیز شده است. «سجع»، «جناس ناقم» و «طباق» پیش از آفرینش قافیه (ره، چه) بر زیبایی‌های بعد تعلیمی مثنوی افزوده است. حتی از وجود ردیف «نفکند» موسیقی کناری شعر را غنای بیشتری بخشیده است و آرایهٔ «تکرار» را از قِبل ردیف آفریده است. این تکرار، تأکید بر نکتهٔ تعلیمی را دوچندان کرده است؛ نیز همین بیت و به‌ویژه این دو واژهٔ «ره» و «چه»، تداعی‌کنندهٔ قصهٔ بعد، یعنی «بیان توکل و ترک جهدگفتن نخجیران به شیر» می‌شوند.

مولوی گویی پی برده است که با نبوغ و خلاقیت خود از هر واژه یا ترکیب یا موضوع و اندیشه‌ای می‌توان در جهت اهداف عالیهٔ تعلیم بهره گرفت. مولوی نکتهٔ تعلیمی خود را اینگونه ترسیم و ابلاغ کرده است؛ اگر از راه بیفتی، لاجرم در چاه خواهی افتاد. پس زراندودی و خیال کژ، راه را برای انسان به چاه تبدیل می‌کند. در عین بی‌پیرایگی زبان، تعلیم به‌گونه‌ای طبیعی به مخاطب تفهیم می‌شود. لایهٔ ظاهری کلام برای مخاطبان عام ملموس و جذاب است؛ اما لایهٔ باطنی آن برای خواص جایگاه ویژه‌ای یافته است و هریک به اندازهٔ توانمندی خویش از آموزه‌های تعلیمی مولوی بهره کافی را می‌گیرند. اگر موشکافانه به مقولهٔ تضاد بنگریم خواهیم دید که به‌گونه‌ای ضمنی، مقولهٔ مقایسه نیز گنجانده شده است. وجود مقایسه که یکی از شیوه‌های پروراندن مطالب است باعث می‌شود تا درجات دو امر، وجوه تفارق و تشابه بین آنها، انتخاب یکی از آن دو به‌وسیلهٔ مخاطب بهتر صورت بپذیرد و بعد تعلیمی نیز در ضمن آن گنجانده شود.

۳ـ *مثنوی*، تداعی، پارادکس، کارکرد

از زمانی که قالب مثنوی پا به عرصهٔ شعر فارسی گذاشته است، عمدتاً در خدمت اهداف تعلیمی، ارشادی و تبلیغی قرار گرفته است. برای تأیید مدعا کافی است به آثاری توجه کرد که در این قالب شعری عرضه شده‌اند؛ برای نمونه ادب حماسی که در این

قالب شعری ریخته شده است، سرشار از آموزه‌های تعلیمی است. «حضور ادبیات تعلیمی در کنار اشعار حماسی *گرشاسب‌نامه* بسیار جالب توجه است. این شاعر نوع ادبی رزم و حماسه را دست‌مایهٔ حکمت‌آموزی تعلیم و تربیت قرار داده است» (براتی و همکار، ۱۳۹۱: ۳۳؛ برای نمونه رک. فردوسی، ۱۳۸۶: ابیات ۳۱۶۲-۳۱۵۷)؛ علاوه‌بر آن در حماسه‌های تاریخی مانند *اسکندرنامهٔ* نظامی، مقولهٔ تعلیم و آموزش در تار و پود آنها نهفته است. نظامی حکیم است؛ حکیم کسی است که چه حکمت نظری و چه عملی را در خدمت اعتلای جامعه بشری خویش قرار می‌دهد (رک. نظامی، ۱۳۸۱: ۹۶، ابیات ۱۴-۱۱). در ادب غنایی و عاشقانه و بزمی نیز قالب مثنوی هدفی ارشادی را در باطن و ظاهر خود گسترده است (آیتی، ۱۳۷۳: ابیات ۵-۱۲۳۴)، یا در اشعار مدحی (رک. خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۶-۱۱) نیز چنین است.

مثنوی معنوی آمیزه‌ای از قوهٔ عقلانی توأم با قوهٔ ذوق و شور است. مثنوی نه یکسره مباحث عقلانی محض در خود دارد و نه یکباره از جذبه و مستی آکنده شده است. این شورها و ذوق‌ها به کمک چاشنی تداعی بر ساحل زبان مولوی جاری شده است و موجبات انفعال نفسانی را فراهم آورده‌اند.

شاکلهٔ *مثنوی* براساس تداعی طراحی شده است. ممکن است بین تداعی و طراحی، این پرسش به ذهن متبادر شود که چگونه می‌توان بین این دو یک رابطه و نسبت برقرار کرد و آیا این دو مقوله با یکدیگر تناقض ندارند؛ همانگونه که می‌دانیم طرح و طراحی ارادی است و تداعی یک فرایند غیرارادی است. طرح در نگاه ارسطو باید منسجم باشد و از سلسلهٔ روابط علی و معلولی پیروی کند. این سخن در جایگاه خود درست و دفاع‌پذیر است؛ اما آیا این سخن ارسطو یک اصل ثابت و لایتغیر است و هیچ‌گونه تفسیر و نقدی بر نظر وی نمی‌توان ابراز داشت؟ آیا مقتضیات زمانی و مکانی، نظریه‌ای را تعدیل، تأیید یا نقض نمی‌کند؟ برای مقدمه و به‌اختصار باید گفت در بعضی مکاتب ادبی، طرح به‌گونه‌ای دیگر تعریف شده است. در مکتب نقد ادبی فرمالیسم، طرح «نقض ترتیب رسمی رویدادها است... فرمالیست‌ها نظریهٔ طرح را غالباً با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند داده‌اند» (توکلی، ۱۳۹۴: ۸-۲۳۷). آنچه طرح را اینگونه پی می‌ریزد، یک عامل آن

تداعی است. تداعی در ذهن مولانا، خطی و کلیشه‌ای پیش نمی‌رود؛ برخلاف طرح در نزد ارسطو که طرح عادت‌گراست و غیرخلاقانه و خودکار شده است، در مکتب فرمالیسم و نیز در *مثنوی معنوی*، خلاقانه و عادت‌زداست.

٤ـ تداعی و سبک آموزشی در *مثنوی*

سبکی که در *مثنوی معنوی* برای آموزش مخاطبان و مریدان به کار رفته است، بی‌تردید سبک و اسلوب تداعی است. همانگونه که پیشتر گفته شد، ارسطو به این مقوله در آموزش پرداخت و قوانین آن را تدوین کرد که عبارت از تشابه، تضاد و تجاور بود. از گذشته تا به امروز بسیاری از نویسندگان، شاعران و حتی خطیبان در سخنوری و مدرسان در مقولهٔ تدریس، از وجود این مهم بهره گرفته‌اند و همچنان این روند ادامه دارد. تداعی در قالب *مثنوی*، در داستان و رمان، کاربرد بیشتری دارد؛ ازآن‌رو که حجم کمّی اثر هر اندازه افزون‌تر باشد، طبیعتاً جریان ذهن نیز پویاتر می‌شود. در نگاه کلی «تداعی معانی مبنا و اساس شعر است و در داستان‌نویسی نوین نیز اساس فن تک‌گویی و جریان سیال ذهن می‌باشد» (داد، ۱۳۹۲: ۱۲۳). تک‌گویی «گفتاری است که گوینده‌ای خطاب به دیگران یا به خود ادا می‌کند» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۷). تک‌گویی‌ها از مصادیق بارز تداعی است و به چند طریق عرضه می‌شود «الف: تک‌گویی درونی ب: تک‌گویی نمایشی ج: حدیث نفس یا خودگویی» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۱). پایهٔ شکل‌گیری و قوام تک‌گویی درونی، تداعی معانی است. در تک‌گویی درونی شاعر یا نویسنده به بیان اندیشه‌ای می‌پردازد که در ذهن پیش از پرداخت شکل گرفته است و هیچ مخاطب خاصی ندارد و تفاوت آن با تک‌گویی نمایشی آن است که در تک‌گویی نمایشی، مخاطبی برای آن مترتب است. در تک‌گویی درونی، مخاطب خود نویسنده یا شاعر است؛ اما در تک‌گویی نمایشی، مخاطب بیرون از ذهن نویسنده یا شاعر وجود دارد. آثار نظیر *خشم و هیاهوی* ویلیام فاکنر، رمان‌های *یولیسیز* و *بیداری فینهگان* اثر جمیز جویس و *سنگ صبور* از صادق چوبک از نمونه آثار تألیف‌شده در زمینهٔ تک‌گویی درونی به شمار می‌روند. آثاری نظیر رمان *سقوط* از آلبر کامو و رمان *حرف و سکوت* اثر محمود

کیانوش در زمینهٔ تک‌گویی نمایشی نوشته شده‌اند؛ اما حدیث نفس، مخاطبش خود روای است. «مزیّت گران‌بهای خودگویه در این است که درام‌نویس ازطریق آن می‌تواند اطلاعات مهمی را دربارهٔ شخصیت خاصی: حالت روحی و درونی وی، نهان‌ترین افکار و احساسات او و انگیزه‌ها و نیاتاش مستقیماً به تماشاگر انتقال دهد» (کادن، ۱۳۸۶: ۴۲۲). درواقع، حدیث نفس و انواع تک‌گویی‌ها، منبع شناختی برای نیات درون نویسنده یا شاعر و منبع بسیار مهم آگاهی از ضمیر ناخودآگاه راوی است. نمونه آثاری که در این زمینه نوشته شده‌اند، عبارت است از: *هملت* از ویلیام شکسپیر. نکتهٔ بسیار مهم این است که همهٔ انواع تک‌گویی‌ها در *مثنوی* موجود است.

٤ـ۱ تک‌گویی درونی

برای نمونه در قصهٔ «هدهد و سلیمان در بیان آنکه چون قضا آید چشمه‌ای روشن، بسته شود» از دفتر اول، مولانا پس از نقل سه بیت از آغاز قصه، به‌ناگاه خود را در اختیار کلام می‌گذارد و به بیان فی ما الضمیر می‌پردازد و ناگهان از گفت‌وگوی با مخاطب، به گفت‌وگوی بی‌مخاطب می‌پردازد. به سخن دیگر به تک‌گویی درونی رو می‌آورد. عامل این تک‌گویی درونی، بیت زیر است:

«هم‌زبان و محرم خود یافتند/ پیش او یک‌یک به جان بشتافتند» (مولوی، ۱۳۸۴، د ۱: ۱۲۱۳)

با این توضیح که راوی تنها دو بیت از حکایت فوق را سروده، ناگاه واژه‌های «هم‌زبان و محرم» زمینهٔ تک‌گویی درونی را فراهم می‌آورند:

«هم‌زبانی، خویشی و پیوندی است/ مرد با نامحرمان چون بندی است* ای‌بسا هندو و ترک هم‌زبان/ ای بسا دو ترک چون بیگانگان * پس زبان محرمی خود دیگر است/ هم‌دلی از هم‌زبانی بهتر است * غیر نطق و غیر ایما و سجل / صد هزاران ترجمان خیزد ز دل» (همان: ۵-۱۲۱۸).

همانگونه که دیده می‌شود «در این حالت، یک نشانه در دنیای متن، مولانا را به بیان آموزه‌ها و تعالیم خود سوق می‌دهد. وی این آموزه‌ها را به حالت تک‌گویی و بدون توجه به مخاطب به زبان می‌آورد و با بیانی ایجازی، عمق اندیشه و بلندی افکار و همت

خویش را پیش‌روی مخاطب واقعی *مثنوی* ترسیم می‌کند. بیان همین آموزه‌ها، هدف اصلی و نهایی مولانا از قصه‌گویی است» (معین‌الدینی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

٤ـ۲ تک‌گویی نمایشی

همانگونه که پیشتر گفته شد، تک‌گویی نمایشی، اغلب مخاطب آن بیرونی است. عمدتاً در نمایشنامه‌ها کاربرد دارد؛ اما گاهی نیز در متون هنری و ادبی نیز به کار می‌رود. «ازآن‌رو نمایشی می‌نامند که آنچه گوینده ادا می‌کند ظاهراً خطاب به شنوندهٔ معینی است که گرچه در صحنهٔ گفت‌وگو حاضر نیست، حضوری محسوس دارد» (داد، ۱۳۹۲: ۱۶۱)؛ برای نمونه در دفتر دوم *مثنوی* در حکایت «اندرزکردن صوفی، خادم را در تیمارداشت بهیمه، و لاحول گفتن خادم» پس از سه بیت از نقل قصه با آوردن واژهٔ «دفتر» ۳۸ بیت به تداعی در تداعی روی می‌آورد؛ اما در ابیات زیر راوی تعمد دارد، با بیان خاص، مطلب خاص را به مخاطب خاصی بگوید (رک. میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۴):

«خاطرش شد سوی صوفی قنق/ اندر آن سودا فرو شد تا عنق * لازم آمد باز رفتن زین مقال/ سوی آن افسانه بهر وصف حال» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۲: ۸ ۱۹۷)

٤ـ۳ حدیث نفس

حدیث نفس یا خودگویی یکی دیگر از مصادیق جریان سیال ذهن است. در این شیوه، روای به بیان اندیشه‌ها و افکار خود می‌پردازد؛ بدون اینکه مخاطبی داشته باشد. تفاوتش با تک‌گویی درونی این است که «در حدیث نفس، شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند؛ درحالی‌که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۸). مولوی در *مثنوی* از وجود حدیث نفس بهره می‌برد؛ برای نمونه در حکایت معلمی که کودکان برای تعطیلی مکتب‌خانه، هریک وی را تلقین می‌کنند که معلمشان بیمار است و معلم به‌سوی خانه بازمی‌گردد و به زنش می‌گوید که رختخواب مرا فراهم کن تا از رنج بیماری بیارامم. همسرش نشانه‌های بیماری را در وی نمی‌یابد؛ اما به‌خاطر اوقات تلخی‌های شوهرش بسترش را فراهم می‌آورد و با خود حدیث نفس می‌کند:

«جامه خواب آورد و گسترد آن عجوز/ گفت امکان نی و باطن پر ز سوز * گر بگویم، متهم دارد مرا/ ور نگویم، جِد شود این ماجرا * فال بد رنجور گرداند همی/

آدمی را که نبودستش غمی * قول پیغمبر، قبوله یفرض/ ان تمارضتم لدینا تمرضوا * گر بگویم، او خیالی برزند/ فعل دارد زن که خلوت می‌کند * مر مرا از خانه بیرون مـی‌کنـد/ بهر فسقی فعل افسون می‌کند» (مولوی، ۱۳۸۶، د ۳: ۱۵۸۲-۱۵۷۷).

۵ـ ساختارهای تداعی در *مثنوی*

در ذیل، به‌ترتیب شش دفتـر، ابتـدا عنـوان اصـلی حکایـت، سـپس تعـداد حکایـت‌هـای درونه‌ای، موضوعات مرتبط با حکایت اصلی، آغاز و پایان ابیات، کل ابیـات داسـتان مـادر یـا درونه‌گیر، تعداد ابیات اصلی و سرانجام تعداد ابیات حاصل از تداعی آورده شده است.

۵ـ۱ دفتر اول

۱) **پادشاه و کنیزک**: حکایت درونه‌ای: ندارد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات ۳۵-۲۴۶، کل ابیات: ۲۱۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۸۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۳۱ بیت.

۲) **مرد بقال و طوطی**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۲۴۷-۳۲۳، کل ابیات: ۷۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۶، تعداد ابیات حاصل از تداعی: ۶۱ بیت.

۳) **حکایت آن پادشاه جهود که نصرانیان...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۲ موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایات ابیات: ۷۶۸-۳۲۴، کل ابیات: ۴۴۴، تعداد ابیات اصلی: ۱۴۱، ابیات حاصل از تداعی: ۳۱۴ بیت.

۴) **حکایت پادشاه جهود دیگر...**: حکایت دورنه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۸۹۹-۷۶۹، کل ابیات: ۱۳۱، تعداد ابیات اصلی: ۴۴، ابیات حاصل از تداعی: ۸۶ بیت.

۵) **بیان توکل و ترک جهدگفتن نخجیران...**: حکایت درونه‌ای: ۳ مورد و ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۳۸۹-۹۱۱، کل ابیات: ۴۸۹، تعداد ابیات اصلی: ۱۱۱، ابیات حاصل از تداعی: ۳۸۹ بیت.

۶) **آمدن رسول روم...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، ۳ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۵۴۶-۱۳۹۱، کل ابیات: ۱۵۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۲۱ بیت.

۷) **قصهٔ بازرگان که طوطی...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۵ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۹۱۲-۱۵۴۷، کل ابیات: ۳۶۵ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۱۱ بیت.

۸) **داستان پیر چنگی...**: حکایت درونه‌ای: ۳ مورد و ۴ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۲۴۳-۱۹۱۳، کل ابیات: ۳۳۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۶۸ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۶۲ بیت.

۹) **قصهٔ خلیفه که در کرم**: تعداد حکایات درونه‌ای ۳ مورد و ۱۳ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۹۸۱-۲۲۴۴، کل ابیات: ۷۳۶ بیت، ابیات اصلی: ۱۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۶۳۶ بیت.

۱۰) **کبودی‌زدن قزوینی...**: حکایت درونه‌ای: ۳ مورد و ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۵۶-۲۹۸۱، کل ابیات: ۱۷۵ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۲ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۵۳ بیت.

۱۱) **آمدن مهمان پیش یوسف...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۳۲۲۷-۳۱۵۷، کل ابیات: ۷۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵۵ بیت.

۱۲) **قصهٔ مرتد شدن کاتب...**: حکایات درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۳۳۵۹-۳۲۲۸، کل ابیات: ۱۳۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۲ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۱۹ بیت.

۱۳) **قصهٔ به عیادت رفتن کر...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۳۴۶۶-۲۳۶۱، کل ابیات: ۱۱۶ بیت، ابیات اصلی: ۱۷، ابیات حاصل از تداعی: ۸۹ بیت.

۱۴) **قصهٔ مری‌کردن رومیان و...**: حکایت دورنه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۳۴۹۹-۳۴۶۷، کل ابیات: ۳۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۴ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۸ بیت.

۱۵) **قصهٔ پرسیدن پیغمبر مر زید را...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۳۷۲۱-۳۵۱۱، کل ابیات: ۲۲۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۸۷ بیت.

۱۶) **قصهٔ خدو انداختن خصم ...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۴۱۱۳-۳۷۲۱، کل ابیات: ۲۸۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۳۲ بیت.

۵ـ۲ دفتر دوم

۱) **قصهٔ هلال‌پنداشتن...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۳۴-۱۱۲، تعداد کل ابیات: ۲۲ بیت، ابیات اصلی: ۷ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۵ بیت.

۲) **قصهٔ دزدیدن مارگیر...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۴۱-۱۳۵، کل ابیات: ۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵ بیت، بیت حاصل از تداعی: ۱ بیت.

۳) **قصهٔ التماس کردن همراه عیسی...**: حکایت درونه‌ای: ۴ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با حکایت، آغاز و پایان ابیات: ۵۱۲-۱۴۱، کل ابیات: ۳۶۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۳۵ بیت.

۴) **قصهٔ خاریدن روستایی**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۵۱۳-۵۱۲، کل ابیات: ۱۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵ بیت.

۵) **فروختن صوفیان...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۵۸۴-۵۱۴، کل ابیات ۷۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۴۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۹ بیت.

۶) **قصهٔ تعریف کردن منادیان...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۸۴۲-۵۸۵، کل ابیات: ۲۵۷ بیت، ابیات اصلی: ۴۸ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۱۹ بیت.

۷) **قصهٔ امتحان پادشاه...**: حکایت درونه‌ای: ۷ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۱۶۳۲-۸۴۳، کل ابیات: ۷۸۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷۳۹ بیت.

۸) **قصهٔ انکار فلسفی...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۷۱۹-۱۶۳۳، کل ابیات: ۸۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷۶ بیت.

۹) **قصهٔ انکار موسی بر مناجات شبان...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۱۸۷۷-۱۷۲۱، کل ابیات: ۱۵۷ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۲۶ بیت.

۱۰) **قصهٔ رنجانیدن امیری...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۹۳۱-۱۸۷۸، کل ابیات: ۵۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۳ بیت.

۱۱) **قصهٔ اعتمادکردن بر تملق خرس...**: حکایت درونه‌ای: ۴ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۲۱۴۱-۱۹۳۲، کل ابیات: ۲۱۸ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۷۳ بیت.

۱۲) **قصهٔ رفتن مصطفی به عیادت...**: حکایت درونه‌ای: ۸ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۲۶۱۳-۲۱۴۱، کل ابیات: ۴۶۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۴۲۷ بیت.

۱۳) **بیدارکردن ابلیس...**، حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۲۷۹۲-۲۶۱۴، کل ابیات: ۱۸۸ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۳۳ بیت.

۱۴) **قصهٔ فوت‌شدن دزد...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۲۸۲۴-۲۷۹۳، کل ابیات: ۳۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۸ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۳ بیت.

۱۵) **قصهٔ منافقان...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۳ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۲۶-۲۸۲۵، کل ابیات: ۲۱۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۴۶ بیت.

۱۶) **قصهٔ حکایت هندو...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۸۷-۳۱۲۷، کل ابیات: ۶۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۷ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵۳ بیت.

۱۷) **قصهٔ شکایت‌گفتن پیرمردی به طبیب...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۸۸-۳۱۱۵، کل ابیات: ۲۷ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۴ بیت.

۱۸) **قصهٔ جوحی و آن کودک...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۶۲-۳۱۱۶، کل ابیات: ۴۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۲ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۴ بیت.

۱۹) **قصهٔ تیراندازی...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۷۵-۳۱۶۳، کل ابیات: ۱۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷ بیت.

۵ـ۳ دفتر سوم

۱) **قصهٔ خورندگان پیل...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۷۱-۶۹، کل ابیات: ۱۱۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷۱ بیت.

۲) **قصهٔ بیان آنکه خطای محبان...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۲۳۵-۱۷۲، کل ابیات: ۶۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵۶ بیت.

۳) **قصهٔ فریفتن روستایی، شهریی را...**: حکایت درونه‌ای: ۶ مورد و ۴ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۸۳۹-۲۳۶، کل ابیات: ۶۱۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۷۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵۲۷ بیت.

۴) **قصهٔ خواب دیدن فرعون...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۲۵۸-۸۴۱، کل ابیات: ۴۱۸ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۴۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۷۸ بیت.

۵) **قصهٔ اختلاف‌کردن در چگونگی پیل...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد ۱ مورد موضوع مرتبط با حکایت، آغاز و پایان ابیات: ۱۲۵۹-۱۴۱۵، کل ابیات: ۱۴۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۳۶ بیت.

۶) **قصهٔ مشغول‌شدن عاشقی...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۱۴۴۹-۱۴۱۶، کل ابیات: ۴۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۱ بیت.

۷) **حکایت داوود...**: حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۱۱ مورد موضع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۵۶۹-۱۴۵۱، کل ابیات: ۱۱۱۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۵۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۹۶۹ بیت.

۸) **قصهٔ گریختن عیسی...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۷۹۸-۲۵۷۱، کل ابیات: ۲۲۸ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۱۵ بیت.

۹) **حکایت آن دزد...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۴ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۱۳-۲۷۹۹، کل ابیات: ۲۱۳، تعداد ابیات اصلی: ۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۲۶ بیت.

٤-۵ دفتر چهارم

۱) **قصهٔ مسجدالاقصی...**: حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۹ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۴۸۹-۳۸۸، کل ابیات: ۱۱۱۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۱۸۵ بیت.

۲) **قصهٔ در بیان آنکه ترک الجواب جواب...**: حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۵ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۹۹۱-۱۴۹۱، کل ابیات: ۵۱۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۳۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۴۷۱ بیت.

۳) **قصهٔ امیرکردن رسول...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۲۱۱-۱۹۹۲، کل ابیات: ۲۱۹، تعداد ابیات اصلی: ۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۹۹ بیت.

۴) **قصهٔ آن آبگیر...**: حکایت درونه‌ای: ۴ مورد و ۷ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۵۱۸-۲۲۱۲، کل ابیات: ۳۱۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۸۳ بیت.

۵) **گفتن موسی فرعون را...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۴ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۷۷۸-۲۵۱۹، کل ابیات: ۲۶۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۱۹ بیت.

۶) **قصهٔ منازعت امیران عرب...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۹۳۲-۲۷۷۹، کل ابیات: ۱۵۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۹ بیت، تعداد ابیات حاصل از تداعی: ۱۳۴ بیت.

۷) **قصهٔ خشم‌کردن پادشاه بر ندیم...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۳۱۱۱-۲۹۳۳، کل ابیات: ۶۷ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۸ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۹ بیت.

۵ـ۵ دفتر پنجم

۱) **قصهٔ در سبب ورود این حدیث مصطفی که الکافر...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۱۴ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۴۷۶-۶۴، کل ابیات: ۴۱۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۷۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۴۲ بیت.

۲) **حکایت آن اعرابی که سگ او از گرسنگی...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۵۳۵-۴۷۷، کل ابیات: ۵۸ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۴۷ بیت.

۳) **قصهٔ آن حکیم که دید طاووسی...**: حکایت درونه‌ای ۱ مورد و ۱۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۸۳۲-۵۲۶، کل ابیات: ۳۱۶ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۴ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۹۲ بیت.

۴) **قصهٔ محبوس‌شدن آهوبچه...**: حکایت درونه‌ای ۱ مورد و ۹ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۱۱۸-۸۳۳، کل ابیات: ۲۸۵ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۶۱ بیت.

۵) **قصهٔ آن شخم که دعوی پیغمبری...**: حکایت درونه‌ای: ۳ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۱۲۴۱-۱۱۱۹، کل ابیات: ۱۲۲ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۷ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۱۵ بیت.

۶) **قصهٔ آن عاشق که با معشوق...**، حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۱۲۴۲-۱۲۳۲، کل ابیات: ۹۱ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۳ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷۷ بیت.

۵ـ۶ دفتر ششم

۱) **قصهٔ سؤال سایل از مرغی که...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۲۴۸-۱۲۹، کل ابیات: ۱۱۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۱۳ بیت.

۲) **حکایت غلام هندو...**: حکایت درونه‌ای: ۱ مورد و ۲ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۳۸۴-۲۴۹، کل ابیات: ۱۳۵ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۵۸ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۷۷ بیت.

۳) **وانمودن پادشاه به امرا...**: حکایت درونه ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۴۳۴-۳۸۵، کل ابیات: ۴۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۶ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۳ بیت.

۴) **حکایت آن صیادی که خویشتن را در گیاه...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد، آغاز و پایان ابیات: ۵۹۲-۴۳۵، کل ابیات: ۱۵۷ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۲۵ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۳۲ بیت.

۵) **حکایت آن عاشق که شب بیامد...**: حکایت درونه‌ای: ندارد، آغاز و پایان ابیات: ۶۴۲-۵۹۳، کل ابیات: ۴۹ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۱ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۳۸ بیت.

۶) **قصهٔ استدعای امیر ترک مخمور...**: حکایت درونه‌ای: ۲ مورد و ۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۷۷۶-۶۴۳، کل ابیات: ۱۳۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱۴ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۱۱۹ بیت.

۶ـ تحلیل ساختار قصه‌ها از بُعد تعلیمی با رویکرد تداعی

یکی از مؤلفه‌های آفرینش تمثیل، تداعی است. پیش از هرچیز باید گفت، این مرزبندی‌ها و جداسازی حکایت‌ها از یکدیگر، با توجه به نظر نویسنده است. جداکردن قصه‌ها از یکدیگر، به‌شیوه‌ای صورت گرفته است که قصهٔ مادر یا درونه‌گیر در اصطلاح تزوتان تودورف، به پایان رسیده باشد. بقیهٔ حکایت‌ها و موضوعات مرتبط با قصهٔ مادر و یا قصه‌های درونه‌ای، به شمار تداعی‌هایی گذاشته شده که مولانا برای پرورش سخن و تعلیم مخاطبان از وجود آنان بهره گرفته است. به سخن تودورف، قصه‌های درونه‌ای در مقام تشبیه، در حکم جمله‌های وابسته (پیرو) برای جمله‌های هسته (پایه) در نظام دستوری و نحوی دارد (رک. توکلی، ۱۳۹۴: ۴۸۳)؛ بنابراین جملهٔ مستقل مرکب، ساختاری است که از اجزایی به‌هم‌پیوسته پدید آمده است که عبارت‌اند از: الف) جملهٔ هسته (پایه)؛ ب) جملهٔ وابسته (پیرو)؛ ج) حرف ربط وابسته‌ساز (حرف پیوند). اگر ساختار *مثنوی* را در مقام تشبیه، بر این پایه تحلیل کنیم، قصهٔ درون‌گیر، معادل جملهٔ

هسته (پایه) است، جملهٔ وابسته (پیرو) معادل قصهٔ درونه‌ای است و حرف ربط وابسته‌ساز (حرف پیوند) معادل بیت یا ابیاتی است که پیش از قصهٔ درونه‌ای می‌آید و عامل چفت و بست این دو قسمت یا دو جزء یادشده می‌شود. همانگونه جملهٔ پایه (هسته) بدون جملهٔ پیرو (وابسته) و برعکس، کامل نیست؛ به سخن دیگر، این دو اعضای یک پیکرند. قصه‌های درونه‌گیر و درونه‌ای نیز در حکایات *مثنوی* از چنین کارکرد و موقعیتی برخوردارند. آنچه عامل پیوند این قصه‌هاست، جریان سیال ذهن، تداعی، نبوغ، خلاقیت و... است.

در این بخش، به تحلیل ساختار *مثنوی* پرداخته شده است که عبارت‌اند از:

نکتهٔ اول: همهٔ حکایت‌ها و اپیزودها به کمک نیروی تداعی ساخته شده‌اند؛ به سخن دیگر از ساختار تداعی‌محور برخوردارند. چه این تداعی‌ها برون‌قصه‌ای باشند و چه درون‌قصه‌ای. منظور از تداعی‌های برون‌قصه‌ای، بیت یا ابیاتی است که پیش از قصه می‌آید و آفرینندهٔ قصهٔ دیگر می‌شود و مقصود از تداعی‌های درون‌قصه‌ای، ابیاتی است که ازطریق واژه‌ای یا ترکیبی یا تصویری و... در درون قصه آفریده می‌شود؛ این مهم باعث می‌شود مولوی ازسویی به تبیین و پرورش آن موضوع بپردازد و ازسوی دیگر افق ایدئولوژیک خود را به مدد این تداعی‌ها بیان کند؛ بنابراین در *مثنوی*، ما شاهد هجوم تداعی‌هاهستیم. هجوم تداعی «عبارتی است که وردزورث درخصوص الهام به کار برد. به نظر او یک نیروی خارجی شاعر یا نویسنده را برمی‌انگیزد و مجبور می‌کند. در این مورد وی معتقد به نظر سنتی الههٔ هنراست» (کادن، ۱۳۸۶: ۴۳۱). سیل تداعی‌ها به‌حدی است که گاه از دفتری به دفتری دیگر کشیده می‌شود.

نکتهٔ تعلیمی قصه‌های تداعی‌مدار، در عرضهٔ اندیشه‌های متنوع است. هر اندازه این اندیشه‌ها گوناگون باشند، رویکرد مخاطب‌محوری آموزش تقویت می‌شود. در تعلیم و آموزش، مقولهٔ مخاطب بسیار مهم است. از این لحاظ که تکرار کلام و نیز عرضه‌کردن بسته‌بندی تعلیم، موجبات تنزل امر آموزش را فراهم می‌کند و درنتیجه، بازدهی مناسبی درپی نخواهد داشت. عکس این موضوع نیز صادق است؛ بنابراین مولانا برای باروری بُعد تعلیمی اثرش و همچنین تنوع امر آموزش، از وجود تداعی بهره برده است و ساختار

قصه‌هایش را بر این اساس پی‌ریزی کرده است. نمونه‌هایی که آورده می‌شوند، گوشه‌ای از تأیید تحلیل سخنان مزبور به شمار می‌آید. دفتر اول: قصهٔ خلیفه که در کرم...: تعداد حکایات درونه‌ای ۳ مورد و ۱۳ مورد موضوع مرتبط با قصه. دفتر دوم: رفتن مصطفی به عیادت...، حکایت درونه‌ای: ۸ مورد. دفتر سوم: حکایت داود...، حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۱۱ مورد موضوع مرتبط با قصه، دفتر چهارم: قصهٔ مسجدالاقصی...، حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۹ مورد موضوع مرتبط با قصه. دفتر پنجم: قصهٔ ایاز و حجره‌داشتن او جهت چارق و...، تعداد حکایت درونه‌ای: ۳۳ مورد و ۲۳ مورد موضوع مرتبط با قصه. دفتر ششم: حکایت آن پادشاه و وصیت‌کردن او سه پسر خویش را...، حکایت درونه‌ای: ۱۱ مورد و ۶ مورد موضوع مرتبط با قصه.

نکتهٔ دوم: به نظر می‌رسد، بیشترین سهم و کاربرد در به‌کارگیری مقولهٔ تمثیل در زبان و ادبیات فارسی، در *مثنوی* رخ داده باشد. این مهم از چندین زاویه تحلیل‌پذیر است. نخست اینکه تمثیل در خدمت انسجام و پیوند کلام قرار می‌گیرد. انسجام نیز باعث شکل‌گیری و ساختاربخشی اثر می‌شود. دوم اینکه تمثیل موجب تسهیل امر آموزش می‌شود. نکات ذهنی و ماورایی و عرفانی، برای اینکه به روشنی درک شوند، مخصوصاً برای آن دسته از مخاطبانی که از طبقهٔ عامه‌اند، مقولهٔ تمثیل یکی از مؤثرترین ابزارها برای امر آموزش و تعلیم به شمار می‌رود و امر تعلیم را در ذهن و ضمیر مخاطب، جای‌گیرتر می‌کند. چه تداعی معانی و چه تداعی آزاد، محدودیتی را برنمی‌تابد و پی‌درپی تمثیل‌آفرین هستند. «تمثیل نوعی خلأ در ذهن خواننده ایجاد می‌کند... بلاغت تمثیل ناشی از انتقال معنای پنهان در درون قصه است... ابهام در تمثیل به دو گونه است: الف) ابهام آگاهانه: این نوع ابهام ارادی است و گوینده به دلایل مختلف عمداً مفهوم را در قالب قصه می‌پیچد و آن را به‌طور مبهم بیان می‌کند...؛ ب) ابهام ناخودآگاه: این نوع ابهام ناشی از جذبه، شور و حال گوینده است و روایت وقایع روانی خاصی است... . این تمثیل‌ها مانند رمز در یک لحظهٔ روانی شکفته می‌شوند، گوینده می‌کوشد به معانی فرار و تجربه‌های ناگفتنی و غیرقابل‌انتقال خود شکل بدهد. روایت رؤیاها و واقعات صوفیانه و مکاشفات عرفانی و شطحیات معمولاً در قالب تمثیل رمزی بیان می‌شود.». گاه این تجربه‌ها به‌حدی

پیچیده هستند که مولوی از دست تمثیل‌های خود، گله‌مند است؛ ازاین‌رو شکوه دارد که زبان و تمثیل که جنبهٔ این‌سویی دارند، نمی‌توانند معانی ژرفی که از ناخودآگاه و دنیای اصیل و بکر عرفانی سرچشمه گرفته‌اند، تمام‌وکمال تعبیر و تفسیر کنند:

«ای برون از وهم و قال و قیل من/ خاک بر فرق من و تمثیل من» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۵: ۳۳۱۸)

بنابراین، مثلث تداعی، تمثیل و ساختار، از ارکان اصلی *مثنوی* بوده‌اند. ایدئولوژی و گفتمانی که مولوی در ورای این سه مقوله نهفته دارد، بُعد تعلیم و آموزشی است که در سراسر *مثنوی* در تاروپود یکایک ابیات، گسترده است.

بهره‌گیری از تمثیل، به‌نوعی با مقولهٔ جریان سیال ذهن در پیوند است. یکی از کارکردهای تمثیل، پیوند است و جریان سیال ذهن نیز در سیر خود پیوند را به دنبال دارد. جریان سیال ذهن مولوی گاه بعد از چند بیت از قصهٔ اصلی، از وجود تمثیل بهره می‌گیرد تا در آنِ واحد، هم امر آموزش را محقق کند و هم انسجام متن را مدّنظر خود داشته باشد تا سیر خطی آموزش، ساختار خود را دنبال کند؛ برای مثال در دفتر دوم در حکایت «امتحان‌کردن خواجهٔ لقمان، زیرکی لقمان را» هنوز سه بیت از حکایت گفته نشده است که مولانا تمثیل «امیری به شیخی گفت: از من احسانی طلب کن...» را می‌آورد. آنچه باعث ذکر این تمثیل می‌شود، «صفت شخصیت» قصهٔ مادر یعنی «آزادبودن از هوا» است که ذهن مولوی ازطریق تداعی از گونهٔ تضاد، تمثیل مزبور را به‌دنبال قصه ذکر می‌کند. این امر، هم موجب پرورش قصهٔ مادر می‌شود، هم در راستای قصهٔ مادر، تمثیلی آورده است تا سخن در مسیر انسجام کلام پیش رود و هم بدین وسیله در ساختارمندی اثر گام مؤثری بردارد.

نکتهٔ سوم: «ساختار هر داستان شامل تنظیم پیرنگ، تصویرهای خیال، درونمایه، بن‌مایه‌ها، مفاهیم شخصیت‌پردازی، برقراری تنظیم زوایهٔ دید، کاربرد صحنه، ابداع شیوه‌های تمثیل و نماد و سبک و... است» (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۲۶۷). در *مثنوی* همهٔ موارد ذکرشده در یکایک حکایت‌ها بروز یافته‌اند. شخصیت‌ها در حکایت‌ها، اعم انسانی و حیوانی (فابل) است. انسانی اعم از انسان‌های عامی، پادشاهان، عارفان، فقیهان،

پیامبران و... نقش‌آفرین هستند و برخی از صفت ایستایی و بعضی دیگر از صفت پویـایی برخوردارند؛ نمونه:

در دفتر اول، حکایت «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان...» اولاً شخصـیت اصـلی این حکایت، پادشاه، شخصیتی ایسـتا دارد و همـهٔ صـفات و کـنش‌هـای شخصـیت وی متناسب با کل حکایت است؛ یعنی بی‌رحم و تفرقه‌افکن است. برعکس حکایت «پادشـاه و کنیزک...» پادشاه در این قصه، شخصیتی پویا به خود می‌گیرد و روند حرکت در جریان داستان روندی صعودی دارد؛ یعنی برعکس حکایت «پادشـاه جهـود...». پیرنـگ ایـن دو داستان در خدمت ساختار داستان قرار می‌گیرد و همهٔ اجزای این دو حکایت، سلسـله‌وار با کل حکایت مرتبط بوده است و جهت پرداخت داستان پیش مـی‌رونـد. زاویـهٔ دیـد در داستان «پادشاه و کنیزک» به‌صورت دانای کل روایت می‌شود؛ امـا در «داسـتان آن پادشـاه جهود که نصرانیان...» «آمیخته‌ای از دانای کل و اول شخص» روایت شـده اسـت. در میـان این دو حکایت، قصهٔ «طوطی بقال» قرار گرفته است. آنچه در ساختار کلی باعـث پیونـد این سه حکایت شده است، یک بن‌مایهٔ مرکزی است کـه «انسـان نبایـد فریـب ظـاهر را بخورد و ظاهر را نباید ملاک تصمیم‌گیری، تصمیم‌سازی، قضاوت و مقایسهٔ نابه‌جـا قـرار دهد». در حکایت «پادشاه و کنیزک» «کشتن» شـکل مـی‌گیـرد؛ نیـز در حکایـت «پادشـاه جهود و...»؛ با این تفاوت که «کشتن» در حکایت نخست برپایهٔ اوامر دینی و پشتوانه‌های اعتقادی است. این درحالی است که در قصهٔ «پادشـاه جهـود...» کشـتن براسـاس مطـامع دنیوی و قدرت‌های مادّی شکل می‌گیرد. حکایت طـوطی و بقـال واسـطی بـین ایـن دو حکایت است تا تفاوت بین دو کشتن (مقایسه‌های نابـه‌جـا) را تبیـین کنـد. در ایـن سـه حکایت، تقابل‌های دوگانهٔ دوبه‌دو دیده می‌شود. در قصهٔ «پادشاه و کنیزک» تقابل دوگانـهٔ طبیب الهی با طبیبان مدعی، در داستان طوطی و بقال تقابل دوتایی طوطی و جـولقی، در داستان پادشاه جهود، تقابل وزیر و طرفداران عیسی (ع). بایـد افـزود، داسـتان‌هـا هریـک به‌گونهٔ انفرادی ساختارمند هستند و این سلسله در سلسلهٔ قصه‌ها، به‌شیوهٔ تداعی، از یـک ساختار مرکزی برخوردارند. نوع نگاه در هر سه حکایت یک نگاه از بالا به پـایین اسـت؛ با این توضیح که در قصهٔ پادشاه و کنیزک، نگاه پادشاه به کنیـزک در حکایـت طـوطی و

بقال، نگاه بقال به طوطی و در قصهٔ پادشاه جهود، نگاه پادشاه به نصرانیان، از چنین، ساختاری برخوردار است.

در دفتر دوم در حکایت «التماس‌کردن همراه عیسی (ع) ...» شخصیت‌های این حکایت، شخص نادان و حضرت عیسی (ع) است. در ادامهٔ حکایت که به‌شیوهٔ تداعی پیش می‌رود، حکایت «اندرزکردن صوفی، خادم را...» آورده می‌شود که شخصیت‌های این حکایت «مرد صوفی و خادم خانقاه است...». در ادامه قصهٔ «یافتن پادشاه، باز را به خانهٔ کمپیر زن» ذکر می‌شود. شخصیت‌های این حکایت «پیرزن و باز شکاری و پادشاه» است. در هریک از این قصه‌ها، یک شخصیت منفی و یک شخصیت مثبت وجود دارد. در حکایت دوم به‌ترتیب: صوفی و خادم و در حکایت سوم: پادشاه و کمپیر زن. زوایهٔ دید در هر سه حکایت «دانای کل» است. زمان به‌کاررفته در این سه حکایت، آمیختهٔ زمان خطی و دوری است. در هر سه حکایت، نمادپردازی وجود دارد. هریک از شخصیت‌ها، به‌صورت نماد به کار رفته‌اند. پیرنگ حکایت ـ که براساس تداعی از گونهٔ درون‌مایه شکل گرفته است ـ این است که «آدمی چوب نادانی خود را می‌خورد.» ابلاغ این نکات تعلیمی است که مولانا اینگونه قصه‌ها را در جهت تکمیل یکدیگر و انسجام ساختار مرکزی اثر خود به‌دنبال یکدیگر می‌کشاند.

در دفتر سوم: سه حکایت «وفات یافتن بلال با شادی» و «قصهٔ وکیل صدر جهان که متهم شد...» و «صفت آن مسجد که مهمان کش بود...» اینگونه تحلیل‌پذیرند که شخصیت‌های به‌کارگرفته‌شده در این قصه‌ها در نگاه اولیه و کلی، در تقابل یکدیگرند. در هر سه حکایت، دو شخصیت اصلی حضور دارند: شخصیت اول، تعالی‌جو، مرگ‌طلب، مولع در وصال، فانی در راه مقصود، مصمم در عقیده و عمل؛ اما شخصیت مقابل آن، ترسو، مانع وصال، زنهاردهنده، نگران، لرزان در برابر حوادث و... . شخصیت‌ها، در تشکیل ساختار اثر، شالوده و بنیان فراهم‌آمدن ساختار را پی‌ریزی می‌کنند. اگر به‌درستی انتخاب شوند و در عمل نیز هماهنگ با اهداف قصه پیش روند، همهٔ ساختار قصه را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند. پیرنگ زمانی نیرومند عمل می‌کند که شخصیت‌پردازی‌های راوی در همهٔ ابعاد ازجمله لحن، سبک بیان، انتخاب واژگان،

ترکیبات، تصویرهای زبانی، بیانی و بلاغی در جهت تکمیل یکدیگر پـا بـه میـدان قصـه می‌گذارند. پیرنگ قصهٔ اول «از مرگ نمی‌هراسد.»؛ پیرنگ قصهٔ دوم «از مواجهه با پادشاه، نمی‌هراسد.»؛ پیرنگ قصهٔ سوم «از خفتن در مسجد نمی‌هراسد.»؛ ساختار مرکزی بن‌مایـهٔ این سه حکایت «فنا، مقدمهٔ بقا است یا عاشق صادق ترسی از فنا ندارد.»:

«تو مکن تهدید از کشتن که من/ تشنهٔ زارم به خون خویشتن * عاشقان را هر زمـانی مردنیاست/ مردن عشاق، خود یک نوع نیست» (مولوی، ۱۳۸۶، د ۳: ۳-۳۸۳۴).

در دفتر چهارم: سه قصهٔ «آن زن که طفـل او بـر سـر نـاودان غیژیـد...» ادامـهٔ قصـهٔ موسی (ع) و فرعون در اپیزود «مشورت‌کردن فرعون با وزیرش هامان...» و قصهٔ «منازعت امیران عرب با مصطفی (ص)...» به نمایهٔ این سه حکایت، مقولهٔ جنسیت و سنخیت اسـت. در حکایت اول: طفل با دیدن طفل دیگر از لبهٔ ناودان از خطر سـقوط رهـایی یافـت. در حکایت دوم، وقتی موسی به فرعون گفت تـو بـه یگـانگی خـدا اعتـراف کـن تـا چهـار فضیلت بیابی (تندرستی، عمر طولانی، پادشـاهی در دنیـا، و جـوانی ابـدی)، فرعـون بـا شنیدن این نکات با وزیر خود، هامان مشورت کرد که در سرکشی و عناد همجنس خـود بود و از پذیرفتن سخن موسی امتنـاع ورزیـد. در حکایـت سـوم «منازعـت امیـران عـرب بـا مصطفی (ص)...» امیران عرب مدعی امارت بودند و به امارت پیامبر (ص) وقعـی نمـی‌نهادنـد. در این هنگام سیلی جاری شد و پیامبر رو به آنها کرد و گفت، الان حق از باطـل تمیـز مـی‌یابـد. اگر می‌توانید جلوی سـیل را بگیریـد. آنهـا شمشـیرهای خـود را در درون آب افکندنـد؛ امـا نتوانستند. پیامبر (ص) شاخه‌ای کوچک بـه درون سـیل افکنـد. آب مسـیر خـود را تغییـر داد و به‌طرف دشت و صحرا روانه شد و مردم از سیل رهایی یافتنـد. مولـوی در ایـن حکایـت، در ورای «پیمانهٔ قصه» در بیان این نکته است که چون امیران از جنس و سنخ نـور الهـی نبودنـد، مدعیانی بودند در عمل ناتوان؛ اما چون وجود پیامبر (ص) از جنس و سنخ نور الهـی بـود، هـم در حرف و هم در عمل، هماهنگ و توانمند بود. همهٔ پیرنگ این سه قصـه، چـه بـه‌صـورت انفرادی و چه در ساختار کلی قصه‌درقصه، متناسب و هماهنگ عمل می‌کننـد. در ایـن بـین از مرام‌نامه‌ای که تداعی وضع کرده است، نباید غافل شد؛ زیرا این سلسـلهٔ کشـش‌هـا، بـه‌شـیوهٔ تداعی در جهت اهداف تعلیمی است. اغلب این تداعی‌ها از سنخ شباهت است.

در دفتر پنجم: در سه قصهٔ «کافری که گفتندش در عهد ابایزید کـه مسـلمان شـو...»، قصهٔ «آن مؤذن زشت‌آواز که در کافرستان بانـگ نمـاز داد...» و قصـهٔ «آن زن کـه گفـت شوهر را که گوشت را گربه خورد...»، مولوی می‌خواهد از وجود همهٔ عوامل ایجادکننـدهٔ ساختار قصه‌ها، زمان و مکان، زاویهٔ دید، پیرنگ، شخصیت قصه‌ها، لحن، تصویرسازی‌ها، به کمک تداعی بهره بگیرد تا نکتهٔ تعلیمی خود را در لباس تمثیل‌هـای خـود بـه‌سـادگی هرچه‌تمام بیان کند و مفاهیم والای عرفانی، فلسفی، الهی، اخلاقی و... را بـرای مخاطبـان خود تا اندازه‌ای مفهوم کند. در هر سه حکایت، شخصیتی به‌دنبال حقیقت امـری در نـزد شخص دیگری است؛ اما می‌بیند بین گفتار و کردار، قول و عمـل، نـه‌تنهـا بسـیار فاصـله است، بلکه پارادکسی در درون آن نیز هم نهفته است. در حکایت اول، شخصی از کافری می‌خواهد مسلمان شود. وی گفت اگر ایمان آن اسـت کـه بایزیـد دارد، مـن تـاب آن را ندارم؛ ولی اگر ایمان این است که شما دارید، من آن را نمی‌خواهم:

«آنکه صد میلش سوی ایمان بود/ چون شما را دید، آن فاتر شود ❋ زانکه نامی بیند و معنیش نی/ چون بیابان را مفازه گفتنی» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۳: ۴-۳۳۶۵)

در قصهٔ دوم: دختری مسیحی علاقه‌مند به دین اسلام شد. تااینکه روزی صدای مؤذن زشت‌آواز مسلمانی را شنید و دلسرد شد. پدر این دختر از اینکه دخترش مسـلمان نشـده بود، اظهار خوشنودی می‌کرد. مولوی می‌گوید:

«هست ایمان شما زرق و مجاز/ راهزن همچون که آن بانگ نماز ❋ لیـک از ایمـان و صدق بایزید/ چند حسرت در دل و جانم رسید» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۵: ۸۹-۳۳۹۱).

در قصهٔ سوم، مردی به زنش می‌گوید با گوشت غذایی طبخ کند؛ اما زن شکم‌باره بود و به‌تنهایی آن را می‌خورد و بعد ادعا می‌کرد که گوشت را گربه خورده است. مرد پس از وزن گربه دید که گربه هموزن همان گوشت است: «این اگر گربه است پـس آن گوشـت کو/ ور بود این گوشت، گربه کو بجو» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۵: ۳۴-۱۸).

مولوی همان پیرنگ را که در دو قصهٔ پیشین ذکر کرده بود، در همین حکایت نیز پـی می‌گیرد؛ اما با نکات جدیدتر؛ ولی همسو با حکایات قبلی. مولوی در هر سه حکایـت از وجود بایزید کمک می‌گیرد تا واژهٔ «بایزید» همانند واژه‌ای کلیـدی در هـر سـه حکایـت، این نکته را القا کند که روح مفاهیم والا در سراسر قصه‌ها نهفته است و ایـن بـن‌مایـه‌هـا

هستند که موجبات ساختارمندی قصه‌ها می‌شوند و در رشته‌ای نامرئی به نام پیرنگ یکدیگر را پیشتیبانی می‌کنند:

«بایزید ار این بود، آن روح چیست/ ور وی آن روح است، این تصویر کیست» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۵: ۳۴-۱۹) مولوی هیچ‌گاه از مسیر سلسله‌وار و مرتبط با قبل و بعد از قصه‌ها خارج نشده است. درحقیقت، هر سخن و بیت و قصه‌اش درپی یک هدف‌اند: تعلیم، تغییر، پیشرفت و تعالی.

در دفتر ششم: در سه قصهٔ «آن صیادی که خویشتن در گیاه پیچیده بود...» و قصهٔ «آن شخم که دزدان، قوچ او را بدزدیدند...» و سرانجام قصهٔ «آن عاشق که شب بیامد بر امید وعدهٔ معشوق...»، شخصیت حکایت اول پرنده و یک فرد صوفینماست. در حکایت دوم، شخصیت‌ها، صاحب قوچ و دزد، و در قصهٔ سوم، عاشق و معشوق است. زاویهٔ دید در هر سه حکایت، دانای کل است. در این نوع زاویهٔ دید، روای بر ضمایر، افکار و اندیشه‌های آنان آگاه است. «اغلب شاهکارهای رمان‌نویسی جهان چون باباگوریو و برادران کارامازوف و جنگ و صلح با چنین شیوهای نوشته شده و بنای داستان بر زاویهٔ دید شخصیت‌های مختلف گذاشته شده است. داستان از زاویهٔ دید آنها نقل و تصویر می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۶). فضای گفت‌وگو در آنها، فضایی چندآوایی است. گاهی کفهٔ ترازو به‌سوی یک شخصیت در داستان متمایل می‌شود و خواننده تا لحظهٔ آخر حکایت، بین دو یا چند گفت‌وگو معلق است. هریک از شخصیت‌ها، منطق گفت‌وگوی خود را دارند. پیرنگ سه حکایت، «برخاستن از خواب» است. به سخن دیگر نبودِ هوشیاری، زیان‌هایی درپی دارد که جبران و تدارک آن گاه به‌اندازهٔ فنای آدمی است؛ مانند حکایت اول و گاه فنای آن مالی است؛ مانند حکایت دوم و گاه فنای آن از دست دادن موجودی است که همهٔ هستی ما از اوست:

«آن زمان که دیو می‌شد راهزن/ آن زمان بایست یاسین خواندن ❋ خواب را بگذار امشب ای پدر/ یک شبی بر کوی بی‌خوابان گذر» (مولوی، ۱۳۸۷، د ۵: ۶۲۱ و ۵۴۱)

نکتهٔ دیگر اینکه شخصیت اصلی که در هر سه حکایت به صفت نادانی متصف هستند، ایستا و تحول‌ناپذیرند. در تحلیل نکات تعلیمی از بعد تداعی باید گفت آنچه حکایت دوم را می‌آفریند، تداعی بیت ماقبل این حکایت است:

«تا ندزدد مرکبت را نیز هم/ پاس دار این مرکبت را دم به دم» (همان: ۵۶۶)

و آنچه قصهٔ سوم را می‌آفریند:

«برجه ای عاشق برآور اضطراب/ بانگ آب و تشنه و آنگاه خواب» (همان: ۵۹۲)

بنابراین مولوی، نظام‌نامهٔ تداعی را جز در خدمت آموزش و تعلیم مخاطبان خویش قرار نداده است و قصه‌ها در عین اینکه خود از مقولهٔ ساختار برخوردارند، گاه همین حکایت‌ها، خود جزئی از ساختار مرکزی قصه‌های مادر و اصلی قرار می‌گیرند.

نکتهٔ پنجم: مبحث تداعی‌های درون‌قصه‌ای است. نباید در *مثنوی* از این مهم غافل شد. به همان اندازه‌ای که مولوی، تداعی‌های برون‌قصه‌ای دارد (رک. به نکتهٔ اول) به همان میزان بلکه بیشتر از آن، از وجود تداعی‌های درون‌قصه‌ای در *مثنوی* بهره گرفته است. در سراسر شش دفتر و در سراسر قصه‌ها، هنوز قصه به سرانجام نرسیده یا در آغاز روایتگویی است که ناگاه واژه‌ای، عبارتی، ترکیبی و... باعث تداعی‌های درون‌قصه‌ای می‌شوند. این کار شاید به این دلیل صورت می‌گیرد که مولوی نمی‌خواهد، نکته‌ای، مطلبی، اندیشه‌ای را از دست بنهد به سخن دیگر ارزش اندیشه‌های ناب را ـ که همانند نفحه‌های حق، به ناگاه می‌آید ـ قدر می‌داند. چون می‌داند ممکن است تا مدت‌ها چنین اندیشه‌های نابی دیگر در ذهن و ضمیر او خطور نکند. اینگونه سخن‌گفتن، هم رنگی طبیعی دارد هم رازآلوده است و سخنی که رازآمیز است، ارزش رمزگشایی دارد نه آن سخنی که رازگشایی شده است. قدرت شگفت‌انگیز ذهن و نبوغ مولوی، تداعی‌های درون‌قصه‌ای را همانند جزئی از مجموعه یا ساختار، در خدمت کل اثر قرار داده است. این نکته یکی از وجوه دیگر ساختارمندی *مثنوی* است. مولوی کلیهٔ این امور را در خدمت مخاطبان خود قرار می‌دهد تا پیامش را که علت غایی سرایش *مثنوی* است، در قالب تعلیم ابلاغ کند. در ذیل برای نمونه از هر دفتر فقط به یک نمونه تداعی درون‌قصه‌ای به‌علت حجم گستردهٔ آن اشاره می‌شود.

۷ـ *مثنوی* و کاربست نظریهٔ تداعی فروید

مثنوی مولوی متنی در حکم ناخودآگاه انسان است. همهٔ صفات پیچیدگی، پوشیدگی، گستردگی و بیکرانگی را در خود نهفته است. با این تفاوت که ناخودآگاه درون نانوشته

است، ولی *مثنوی* متنی نویساست. می‌توان به کمک برخی نشانه‌ها و مقوله‌ها از وجود ناخودآگاه درون آدمی و درون متن آگاه شد: ازطریق تداعی‌ها، رؤیاها، کلام، رفتار، وجود لطیفه‌ها و ازطریق توصیف شخصیت‌های داستانی، بهره‌مندی از عنصر خیال و نیز بررسی بسامد خیال... . بررسی آثار نویسندگان باهوش و ذکاوت و چیره‌دست از دید فروید، یکی از محمل‌هایی است که می‌توان مقوله‌های روانکاوی ازجمله ناخودآگاه را ردیابی، کشف و تحلیل کرد. «اسطوره‌ها و آثار نویسندگان خلاق "آثار هنری" ازجملهٔ آن فعالیت‌های انسانی هستند که ارتباطشان با یک ناخودآگاه غیرقابل‌درک همواره احساس می‌شد» (ایستوپ، ۱۳۹۲: ۱۵۲).

مثنوی ظرفیت‌های گوناگونی در زمینهٔ پذیرش نظریات گوناگون ادبی و غیرادبی در خود نهفته دارد. ازجملهٔ این نظریات، نظریهٔ درمانی تداعی آزاد فروید است. فروید به کمک این نظریه، می‌خواهد به روان ناخودآگاه فردی دست یابد تا از این طریق به درمان بیماری بپردازد. این طریق امروزه می‌تواند کمکی درخور برای جامعهٔ روان‌درمانی داشته باشد. درمان بیماری، مهم‌ترین کارکردی است که فروید از وجود تداعی آزاد بهره می‌گیرد و از این طریق در جهت تعادل روح و جسم در درون انسان و کنترل اضطراب کمک می‌کند؛ برای نمونه، داستان «پادشاه و کنیزک» یکی از مهم‌ترین محمل‌ها برای بررسی نظریهٔ تداعی فروید است.

۷ـ۱ نقش نظریهٔ تداعی فروید در کشف ناخودآگاه فردی

زیگموند فروید، از چندین مؤلفه برای شناخت ناخودآگاه، کمک می‌گیرد که عبارت‌اند از: هیپنوتیزم، رؤیا و تداعی. وی ابتدا از وجود هیپنوتیزم برای درمان بیماران بهره گرفت. بنابه دلایلی از به‌کارگیری آن صرف‌نظر کرد (رک. شولتز، ۱۳۸۸: ۷۸). وی بر اهمیت رؤیا در درمان بیماری تأکید داشت. از نظر فروید «رؤیاها بر چند دسته‌اند: دستهٔ اول خواب‌های روشن و عقلانی... که دارای معنی و جز مستقیمی از زندگانی روحی مدرک ما محسوب می‌شوند... دستهٔ دوم خواب‌هایی است عقلانی و روشن که موجب تعجب ما می‌شود؛ زیرا از فکر ما دور است... دستهٔ سوم خواب‌هایی است تاریک و نامربوط و بی‌معنی اتفاقاً بیشتر خواب‌ها از اینگونه‌اند» (فروید، ۱۳۹۵الف: ۴-۹۵). وی

در درمان بیماری علاوه‌بر موارد یادشده از مقولهٔ تداعی نیز بهره گرفته است. از دید فروید، بهره‌گیری از تداعی در درمان بیماری چندین مزیّت دارد: «روش تسلسل آزاد افکار (تداعی معانی) به‌جز صرفه‌جویی در بذل مساعی، مزیّت‌هایی دیگر هم... دارد از هرگونه فشار و جبر نسبت‌به بیمار ممانعت می‌کند. هرگز تماس خود را با واقعیت موجود قطع نمی‌کند، صددرصد تضمین می‌دهد که هیچ‌یک از عوامل موجد نوروز نمی‌تواند از چنگ او بگریزد... هرگز راه خطا نمی‌پیماید و حتماً به نتیجه می‌رسد» (فروید، ۱۳۹۵ب: ۶۱). فروید از بیماران خود می‌خواست بدون هیچ‌گونه محدودیت و آزادانه پس از شنیدن واژه یا عبارتی، آن جمله یا عبارت یا واژه‌ای را که در ذهنشان تداعی می‌شود، بر زبان جاری کنند. بیمار پس از شنیدن عبارت‌ها یا واژه‌ها، بی‌درنگ، واژه یا عبارتی برایش تداعی می‌شد. نوع تداعی‌ها و واژه‌های تداعی‌شدهٔ هر شخصی با دیگری متفاوت بود. این خود یک راه برای شناخت ناخودآگاه بیمار به شمار می‌رفت؛ اما از این امر مهم‌تر بیمار پس از شنیدن عبارتی، مکث یا درنگ می‌کرد. برخی درنگ‌ها کمتر و بعضی دیگر طولانی‌تر بود. اصطلاحاً فروید به این مقوله، آستانهٔ مقاومت می‌گفت. این امر نشان از نارضایتی بیمار بود. نارضایتی درواقع، کلید تشخیص بیماری روحی بود.

۸ـ *مثنوی* و کاربست نظریهٔ تداعی یونگ

کارل گوستاو یونگ هم‌عقیده با استادش، فروید، علاوه‌بر پذیرش ناخودآگاه فردی، نظریه‌ای موسوم به نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یا قومی خود را مطرح کرد. یونگ پس از مطالعات گسترده در اسطوره‌ها، زندگی اقوام ابتدایی و باستانی، به یک سری تشابهات و مشترکاتی در ناخودآگاه انسان دست پیدا کرد و همین عوامل باعث ظهور نظریهٔ ناخودآگاه جمعی وی گردید. «مفهوم یونگی ناخودآگاه جمعی نه یک مفهوم فلسفی و نه یک باور مذهبی است؛ بلکه تلاشی هرچند ابتدایی برای ارائهٔ توصیفی دقیق از دنیای درونی روان و رابطهٔ آن با دنیای بیرونی و مادّی است. یونگ با بررسی دقیق رؤیاهای بیمارانش، به دنیای درونی روان پی برد و سپس آن رؤیاها را به موضوعات مشابهی که در افسانه‌ها، اسطوره‌شناسی، هنر و فرهنگ سراسر دنیا یافته بود، ارتباط می‌داد» (رابرتسون، ۱۳۹۳: ۸).

یونگ هم‌عقیده با فروید، رؤیا و تداعی را شاهراه شناخت ناخودآگاه می‌دانست و معتقد بود روانکاو به کمک این دو، در اغلب اوقات به شناخت و کشف بیماری روانی و عقده‌های موجود در روان بیمار دست می‌یابد و سپس با تصعید، امر والایش‌شده‌ای را جایگزین امر نامطلوب می‌کند؛ با این تفاوت که در نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یونگ، تداعی به شناخت ناخودآگاه جمعی می‌انجامد (رک. یونگ، ۱۳۹۴ب: ۱۳۹ به بعد). با توجه به نگرش یونگ، تداعی ابزاری است که در کشف ناخودآگاه جمعی اهمیت دارد. با این توضیح که تداعی چون از ویژگی ارادی‌بودن انسان تاحدی بیرون است، بی‌اختیار از ناگفته‌هایی سخن به میان می‌آورد که یک روانکاو مختصص و مجرب می‌تواند پیچیدگی‌ها و گستردگی‌ها و در حین پوشیدگی‌های ناخودآگاه را آشکار کند. روانکاو نه‌تنها به کمک تداعی درپی دستیابی به پدیدهٔ روانی ناخودآگاه فردی است، بلکه به مرحلهٔ بالاتر از آن، یعنی به محتویات ناخودآگاه جمعی می‌خواهد دست یابد که شامل سرنمونهٔ او غرایز هستند.

در نظر یونگ، کهن‌الگوها (سرنمون‌ها و غرایز)، مایه و پایهٔ ناخودآگاه جمعی را تشکیل می‌دهند. سرنمون‌ها شامل اندیشه‌ها و افکار و عاداتی است که به‌گونه‌ای مشترک در درون همهٔ انسان‌ها در همهٔ اعصار به ودیعه نهاده شده است و در موقعیت‌های گوناگون، از ویژگی شباهت و یکسانی برخوردارند. لقب دیگری که یونگ به سرنمون‌ها داده است این است که نمونه‌وار یا سلطه‌گرند. سرنمون‌ها بر افکار، اندیشه‌ها، عادات و عواطف انسان تأثیر می‌گذارد. منشأ و خاستگاه سرنمون‌ها ناپیداست؛ ولی تجلیات آنها به‌صورت نمونه‌وار تکرارپذیرند. یونگ برای دستیابی به محتویات ناخودآگاه جمعی بر روی سه مؤلفه تأکید داشت؛ نخست رؤیاها؛ وی رؤیاها را تجلیگاه کهن‌الگوها می‌دانست؛ چون خواب‌ها از ارادهٔ بخش آگاه انسان خارج است و به‌اتفاق آبشخور آنها مربوط‌به بخش ناخودآگاه ذهن می‌شود. دوم مربوط‌به تخیلاتی است که اغلب از بخش ناخودآگاه ذهن سرچشمه می‌گیرد. به سخن دیگر خیال‌پردازی‌های فعال تصاویری را می‌آفریند که در کهن الگوها ریشه دارد. سوم به خواب‌هایی مربوط می‌شود که در دوران کودکی روی داده است (رک. مورنو، ۱۳۹۳: ۸).

دومین عامل پدیدآورندهٔ ناخودآگاه جمعی، غرایز هستند. «غریزه تکان‌هایی است طبیعی که به‌صورت کنش و واکنش عادی و منظم بروز می‌کند، حال آنکه سرنمون عنصری است چیره‌گر که به‌صورت اندیشه و تصویر در آگاهی پدید می‌آید» (مورنو، ۱۳۹۳: ۲۷). این دو با یکدیگر بده‌بستان‌هایی دارند به سخن دیگر روابطی متقابل با همدیگر برقرار می‌کنند. سرنمون‌ها منعکس‌کنندهٔ غرایزند و غرایز نیز در سرنمون‌ها ریشه دارند و بازتابانندهٔ اندیشه و افکاری هستند که در سرنمون‌ها تعبیه شده‌اند. شاید بتوان گفت، غرایز پیش نیاز وجودی سرنمون‌هایی است که محتویات روان بشر را فراهم آورده است و اغلب در اندیشه‌ها، رفتارها، رؤیاها، متون ادبی و هنری واپس‌زده شده‌اند و به یک شکل مشابه ظهور و بروز می‌یابند. به سخن یونگ «وقتی‌که واپس‌رفتن انرژی از دورترین زمان‌های کودکی دورتر می‌رود، آن وقت از آثار و بستر بازماندهٔ اجدادی سر در می‌آورد و به‌شکل صورت‌های اساطیری درمی‌آید که همان نمونه‌های دیرینه است» (یونگ، ۱۳۹۵ب: ۱۱۵). این واپس‌زدهٔ مشترکی است که کمابیش در اعصار و اذهان گوناگون جامعهٔ بشری، به رنگ و شکلی یکسان ظهور و بروز می‌یابد.

۹ـ نتیجه‌گیری

از این مقاله، چند نتیجه به دست آمده است. نخست اینکه تداعی، سبک مخصوص آموزشی و تعلیمی *مثنوی* است. ارتباط بین اندیشه‌ها و گفت‌وگوهای ذهنی، نشان‌دهندهٔ نبوغ در کنار خلاقیت سرشار و عمق آگاهی مولوی است که توانسته است در کنار قاعده‌مندی‌ها از وجود بی‌قاعدگی‌های هنری بهره گیرد و همهٔ این عوامل را در خدمت تعلیم و سپس تغییر قرار دهد. راوی *مثنوی* شاخصه‌های مهمی به کمک تداعی‌های برون و درون‌قصه‌ای در بعد تعلیمی مطرح کرده است؛ ازجمله کارکرد عرفانی و معرفتی، دینی و اخلاقی، فرهنگی و اجتماعی و کارکرد روان‌شناسی و روان‌درمانی. سبک آموزشی تداعی براساس قاعدهٔ لاتکرار فی التجلی تبیین‌پذیر است. *مثنوی* با تداعی، نوبه‌نو بر تنوع اندیشگانی‌اش افزوده می‌شود. تداعی در *مثنوی* یعنی هنر ارتباط بین امور به‌ظاهر ناهمگون. جهان متن به‌کمک تداعی چندلایه و نویسا می‌شود. افق ایدئولوژیک *مثنوی*

این است که هستی اندموار و در ارتباط با یکدیگر عمل می‌کند و پیش می‌رود؛ آن هم با سبک آموزشی تداعی.

دومین نتیجهٔ این مقاله، به‌کارگیری نظریهٔ تداعی فروید و یونگ در شناخت ناخودآگاه فردی و جمعی با محوریّت حکایت «پادشاه و کنیزک» است. در این حکایت نظریهٔ تداعی فروید و یونگ، به‌منزلهٔ رهیافتی به ناخودآگاه فردی و جمعی است و نیز عاملی برای تشخیص و درمان روان‌نژندی به شمار می‌رود. یکی از دستاوردهای این حکایت، چگونگی رسیدن به ناخودآگاه فردی و جمعی قصهٔ پادشاه و کنیزک است. روانکاو متخصص و متعهد یا به سخن مولوی، طبیب روحانی (الهی) زمینه‌های مساعد برای ورود به ساحت ناخودآگاه را فراهم می‌آورد. طبیب ازطریق گفتار و با کمک مقولهٔ تداعی، گفت‌وگو را آغاز می‌کند. گفت‌وگو تا مرحله‌ای پیش می‌رود که کنیزک دچار رنگ‌پریدگی، مقاومت، و در ادامه دچار تندی نبض و... می‌شود. رسیدن به این مرحله، اغلب برپایهٔ یا دادها یا فراخوانش‌ها (تداعی) روی می‌دهد.

نتیجهٔ سوم این مقاله، انطباق نظریهٔ ساختار شخصیت فروید و فرایند تفرد یونگ با حکایت‌های مولوی است؛ از منظر رؤیا و بعد تعلیمی آن. مولوی به اهمیت رؤیا در جایگاه زبان ناخودآگاه در حکایت «آن پادشاهزاده...» از دفتر چهارم و حکایت‌های نظیر آن، توجه ویژه داشته و به رمزگشایی رؤیا، پرداخته و پایهٔ استوار شخصیت انسان را در هماهنگی و تسلط نیروهای سازنده بر نیروهای مخرب روان پی‌ریزی کرده است. پیر کمپیر در نظریهٔ فروید نمایندهٔ فرومن است که درپی اصل لذت خود بوده است و شاه نمایندهٔ اصل من که از اصل واقعیت پیروی می‌کند؛ نیز پیر دانا در حکم فرامن که از اصل اخلاق و وجدان پیروی می‌کند. مولوی با توصیف این حکایت، از وجود چنین ساختار متضاد در روان انسان پرده برداشته است و ازنظر جای شناختی رؤیا را یکی از محمل‌های ردیابی آن می‌داند. رؤیا مسیر رسیدن به ناخودآگاه وجود انسان است که با رمزگشایی آن می‌توان در راه تعادل قوای متضاد در ساختار شخصیت و ابعاد گوناگون ذهن انسان گام برداشت. یونگ در فرایند تفرد، به‌دنبال رسیدن به مرکز خویشتن است. در این فرایند، نیروهای متضاد در عین بازدارندگی، برانگیزاننده نیز هستند و چالش

بزرگی در ساختار شخصیت رقم می‌زنند که این باعث نبودِ ثبات می‌شود و می‌تواند کفهٔ استوار ترازوی شخصیت را نامتعادل کند؛ در صورت نبودِ کنترل، روان انسان را با هرگونه روان‌نژندی روبه‌رو خواهد کرد. کوتاه سخن اینکه انطباق و تحلیل نظریات روان‌شناختی با حکایات *مثنوی*، به‌منزلهٔ دستاوردها و پاسخ‌هایی برای پاسخگویی نیازهای روحی و روانی انسان و در معنای وسیع‌تر یعنی جامعه است.

منابع

۱. آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷)، **فرویدیسم با اشارتی به ادبیات و عرفان**، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر.

۲. آیتی، عبدالمحمد (۱۳۷۳)، **گزیدهٔ خسرو و شیرین**، تهران: علمی و فرهنگی.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۹)، **دفتر عقل و آیت عشق**، ج دوم، تهران: طرح نو.

۳. ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۶)، **عقلانیّت و معنویّت**، تهران: هرمس.

۴. احمدی، بابک (۱۳۹۱)، **حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر**، تهران: نشر مرکز.

۵. اروین، ادوارد (۱۳۹۳)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی فروید**، ترجمهٔ بهروز سلطانی، تهران: جامی.

۶. امیری، ماهرخ (۱۳۸۳)، **خواب و رؤیا در مثنوی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

۷. امینی، اسماعیل (۱۳۸۶)، «آشنایی با شیوهٔ تداعی در مثنوی معنوی»، **فصلنامهٔ هنر**، شمارهٔ ۷۳، ۱۴۳-۱۳۵.

۸. ایگلتون، تری (۱۳۹۲)، **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۹. بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی»، **مولوی‌پژوهی**، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، ۴۷-۱۹.

۱۰. بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، **روانشناسی داستان‌های مثنوی**، تهران: هرمس.

۱۱. پالمر، مایکل (۱۳۸۵)، **فروید، یونگ و دین**، ترجمهٔ محمد دهقانپور و غلامرضا محمودی، تهران: رشد.

۱۲. چیتیک، ویلیام (۱۳۹۱)، **طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن‌عربی**، ترجمهٔ مهدی نجفی‌افرا، تهران: جامی.

۱۳. دزفولیان، کاظم و همکار (۱۳۹۱)، «نگرش عرفانی و دینی مولانا به چیستی و چرایی مرگ در مثنوی»، **فصلنامهٔ عرفان اسلامی**، سال نهم، شماره سی‌وسوم، ۱۱۶-۸۳.

۱۴. زمانی، کریم (۱۳۸۴)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر اول، تهران: اطلاعات.

۱۵. زمانی، کریم (۱۳۸۷)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر سوم، تهران: اطلاعات.

۱۶. زمانی، کریم (۱۳۸۷)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر ششم، تهران: اطلاعات.

۱۷. زمانی، کریم (۱۳۸۷)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر پنجم، تهران: اطلاعات.

۱۸. زمانی، کریم (۱۳۸۷)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر چهارم، تهران: اطلاعات.

۱۹. زمانی، کریم (۱۳۸۷)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر دوم، تهران: اطلاعات.

۲۰. سجادی، علی‌محمد (۱۳۸۶)، **مثنوی معنوی از نگاهی دیگر**، تهران: موسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

۲۱. سیف، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، **روانشناسی پرورشی، روانشناسی یادگیری و آموزش**، تهران: آگاه.

۲۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، **تصحیح شاهنامه**، تهران: الهام.

۲۳. فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، **کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک**، ترجمهٔ سعید شجاع شفقی، تهران: ققنوس.

۲۴. فوردهام، فریدا (۱۳۹۳)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: جامی.

۲۵. کالوین، اس. هال و همکار (۱۳۷۵)، **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**، مترجم: محمدحسین مقبل، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

۲۶. مؤذنی، علی‌محمد (۱۳۷۸)، «فراز و فرود سخن در مثنوی مولوی بر اثر غلیان عشق و شور و جذبهٔ تداعی‌ها»، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، شمارهٔ ۱، ۱۹-۱.

۲۷. مورنو، آنتونیو، (۱۳۹۳)، **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز.

۲۸. مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۷)، **غزلیات شمس تبریز**، مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

۲۹. میرباقری‌فرد، سیّد علی‌اصغر و همکار (۱۳۹۱)، «تحلیل تطبیقی اصل اضداد و رابطهٔ آن با تفرد از نگاه یونگ و مولانا»، **فصلنامهٔ تخصصی مولوی‌پژوهی**، سال پنجم، شمارهٔ دهم، ۲۵-۱.

۳۰. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹)، **روح و زندگی**، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، تهران: جامی.

۳۱. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳)، **خود ناشناخته**، ترجمهٔ مهدی قائنی، تهران: جامی.

۳۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۴الف)، **روانشناسی و تعلیم و تربیت**، ترجمهٔ علی‌محمد برادران رفیعی، تهران: جامی.

۳۳. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۴ب)، **انسان در جستجوی هویت خویشتن**، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: جامی.

۳۴. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۵)، **مشکلات روانی انسان مدرن**، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: جامی.

۳۵. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۶)، **ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو**، مترجمان: فرناز گنجی و محمدباقر اسمعیل‌پور، تهران: جامی.