فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۱ ـ ش۳۸ ـبهار۹۴ (از صفحه ۲۹۹- ۳۲۷)

بررسی عناصر داستان «اعرابی و سبوی آب» در *مصیبت‌نامه*، *مثنوی* و *دفتر هفتم مثنوی*

عبدالمجید یوسفی نکو* - دکتر حسن حیدری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده
داستان «اعرابی و سبوی آب» از جمله داستان‌هایی است که در متون مختلف منظوم و منثور فارسی آمده است. در میان آثار منظوم، این داستان را در *مصیبت‌نامه* عطّار، *مثنوی* و *دفتر هفتم مثنوی* می‌توان دید. در این مقاله، به منظور شناختن قدرتِ خلّاقیت و داستان‌پردازی سرایندگان این آثار، برخی از عناصر این داستان چون پیرنگ، شخصیّت، گفت‌وگو، حقیقت‌نمایی و زاویه دید بررسی می‌گردد. تحلیل زاویه دید بر اساس دیدگاه روایت‌شناسانی چون پرینس و ریمون- کنان، که آن را کانونی‌شدگی می‌نامند، نشان می‌دهد که تعداد شخصیّت‌های کانونی‌شده داستان در *مثنوی* مولوی بیشتر است. به نظر می‌رسد مولوی با گسترش دادن پیرنگِ داستان و نیز با افزودن بر تعداد شخصیّت‌ها و ایجاد گفت‌وگوهای طولانی، داستان و عمل روایت را جذّاب‌تر نموده است. نگارندگان این جُستار می‌کوشند با بررسی عناصر یادشده نشان دهند کدام‌یک از این سرایندگان در پرداخت این داستان موفق‌تر بوده‌اند. سراینده گُمنام *دفتر هفتم*، به‌رغم آنکه مثنوی را پیشِ رو داشته است، بهره چندانی از شیوه‌های داستان‌پردازی مولوی نبرده است.

کلیدواژه‌ها:داستان اعرابی و سبوی آب، *مصیبت‌نامه*،*مثنوی*،دفتر هفتم مثنوی، عناصر داستان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۹/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۰۱/۲۳

*Email:a-yosefi@phd.araku.ac.ir (نویسنده مسئول)
Email: h-haidary@araku.ac.ir

مقدمه

جلال‌الدّینمحمد مولوی را داستان‌پرداز دانسته‌اند. داستان‌پرداز، با داستان‌گو متفاوت است. داستان‌گو کسی است که بدون دخل و تصرّفی، راوی و ناقل داستان‌ها است، ولی داستان‌پردازهنرمندی است که در داستان‌های پیش از خود، با هدف متناسب کردن آنها با نیازهای اخلاقی - تعلیمی خود، یا هر دلیل دیگری، تغییراتی وارد می‌کند که این تغییرات، علاوه بر بیان مقصودِ گوینده، در جذّاب‌تر نمودن داستان نیز نقش برجسته‌ای ایفا می‌کنند. حتّی می‌توان بر این باور بود که داستان پرداز «به منظور تسهیل مسائل پیچیده، ارائه نمونه و توضیح و عبرت‌گیری، تفرّج خاطر، و نقد از حکایت استفاده می‌کند و با افزودن شخصیّت، گفت‌وگو، توصیف و خلق موقعیّت و صحنه تازه، پیرنگ داستان را گسترش می‌دهد.» (نیکوبخت و دیگرن ۱۳۸۷: ۱۳۹-۲۲۲)در این جُستار، به منظور بررسی چگونگی داستان‌پردازیِ مولوی، داستانی از مثنوی انتخاب شده است که این داستان، هم در آثار پیش از مولوی و هم در آثار کسانی که بعد از او ازمثنوی‌تقلید کرده‌اند، آمده است؛ داستان «اعرابی و سبوی آب» (مولوی بلخی ۱۳۷۱: ۱۳۷) که پیش از مولوی، عطّار در

مصیبت‌نامه(۱۳۸۶: ۴۵۹) و پس از مولوی، سراینده گمنام *دفتر هفتم مثنوی*(۱۳۸۰: ۸۶) آن را به نظم کشیده‌اند. با مقایسه عناصر این داستان در سه مثنوی، کوشش می‌شود تا اثبات گردد که کدام یک از این سرایندگان، در نقل و پردازش داستان موفّق‌تر بوده‌اند.

نظر به اینکه بر اساس آثاری تحقیقی در مورد منابع داستان‌های مثنوی، همچون *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، بسیاری از داستان‌های *مثنوی* از منابع پیش از آننقل شده است، ممکن است پرسش‌هایی نظیر پرسش‌های زیر برای خواننده داستان‌های *مثنوی* مطرح شود:

۱. آیا مولوی تنها در جایگاه داستان‌گویی است که بی‌توجّه به ظرافت‌های داستانی، تنها ناقل آنها است یا آنکه به ظرافت‌های داستان‌پردازی نیز توجّه دارد؟

۲. مولوی چگونه تغییراتیرا در داستان ایجاد می‌کند تا بتواند برای مخاطب خود، آن را جذّاب‌تر و گیراتر سازد؟ به نظر می‌رسد او با توجه کردن به عناصری چون گفت‌وگو،تعدّد شخصیّت‌ها و تغییر در پیرنگ داستان زمینه را برای گیرایی آن ایجاد می‌کند.

۳. سراینده دفتر هفتم،که *مثنوی* را پیش روی خود داشته است، تا چه مایه توانسته است ریزه‌کاری‌های آن را به کار بندد؟

در سال‌های اخیر، محقّقان بسیاری به جنبه‌های گوناگون داستان‌پردازی مولوی توجّه نشان داده‌اند؛ از جمله باید به نشریه *پژوهش‌های ادبی* اشاره کرد که شماره شانزدهم(سال چهارم، تابستان ۱۳۸۶) خود را به داستان‌پردازی مولوی اختصاص داده است؛*مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی* که انجمن علمی زبان و ادبیّات فارسی در همان سال (۱۳۸۶) برگزار کرده است نیزقابل توجه است؛همچنین در مجموعه *مقالات مولاناپژوهی*(۱۳۸۶)مقاله‌های فراوانی را در این زمینه می‌توان مطالعه نمود.

علاوه بر این، کتاب‌هایی در موضوعات مختلف مثنوی‌پژوهی به چاپ رسیده است که نویسندگان آنها گاه فصل‌هایی از آن را به داستان‌پردازی مولوی اختصاص داده‌اند؛ عبدالحسین زرّین‌کوب در جای‌جای دو کتابِ *سِرِّ نی* و *بحر در کوزه* به جنبه‌های گوناگون داستان‌پردازی مولوی توجّه درخوری نشان داده است. وی از نخستین دانشمندانی است که داستان‌های مثنوی را بررسی کرده است. تقیپورنامداریان هم فصل پایانی کتاب*در سایه آفتاب* را به «داستان‌پردازی و ساخت‌شکنی در *مثنوی* مولوی» اختصاص داده است. کتاب‌های مستقلّی نیز در زمینه روایت‌شناسی داستان‌های *مثنوی* به چاپ رسیده است که نخستین کتاب *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*(توکلی ۱۳۸۹) نام دارد. تازه‌ترین کتاب در این زمینه*روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*(بامشکی ۱۳۹۱) است.

بدون تردید، هر داستان از ترکیب و هماهنگی مجموعه‌ای عناصر پدید می‌آید. گرچه هیچ‌یک از عناصر داستان به‌تنهایی حائز اهمیّت نیستند، ارزش آنها نیز در داستان یکسان نیست؛ از این رو، در این جستار، به برخی از مهم‌ترین عناصر داستان مانند پیرنگ، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، حقیقت‌نمایی، گفت‌وگوها و

زاویه دید در داستان «اعرابی و سبوی آب» در این سه مثنوی پرداخته، و از بررسی دیگر عناصر خودداری می‌شود.

بررسی عناصر داستان اعرابی و سبوی آب

الف. پیرنگ

بر اساس تعریف فورستر از پیرنگ، «پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. «سلطان مُرد و سپس ملکه مُرد» این داستان است، امّا «سلطان مُرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح است.» (۱۳۸۴: ۱۱۸) حال سؤال این‌است که آیا پیرنگ داستان مورد نظر ما در این سه مثنوی یکسان است یا خیر. در پاسخ به این پرسش باید گفت داستان (= فابیولا) آنها یکسان، ولی پیرنگ (= سیوژه) آنها بسیار متفاوت است. برای تبیین این موضوع لازم است پیرنگ به‌گونه‌ای دقیق‌تر تعریف شود. شهریار مندنی‌پور مفهوم پیرنگ را بسی وسیع‌تر از آنچه فورستر نقل کرده است، می‌داند. پیرنگ از نظر او، کلّیه عناصر داستان (شخصیّت، داستان، جایگاه، دیدگاه، نثر و...) را در برمی‌گیرد؛ «یعنی اصل علیّت را از کلّیه عناصر داستان توقّع داشته باشیم و پیرنگ را «علّت‌العلل» داستان بنامیم.» (مندنی‌پور ۱۳۸۴: ۱۲۹) پیش از مقایسه پیرنگ این داستان در این مثنوی‌ها، در ابتدا لازم است پیرنگ هر یک از آنها را به صورت جداگانه نقل کنیم و پس از آن، نقاط ضعف و قوّت هر یک را برشماریم.

در *مصیبت‌نامه* عطّار پیش از شروع داستان بیت زیر آمده است:

بر امیدی آمد این درویش تو　　چون به نومیدی رود از پیش تو

(عطار نیشابوری ۱۳۸۶: ۴۵۹)

همین بیت سبب تداعی این داستان شده است: «اعرابی فقیری در کُنج شوره‌زاری با مردمانی چون خود زندگانی می‌کرد. آبی که این مردمان برای نوشیدن داشتند، ناگوار و گاهی تلخ و گاه شور بود. برسری خشکسال نیز پیش آمد و او به‌اجبار از آنجا مهاجرت نمود. در راه، به آبی چون شکر رسید. با خود اندیشید این آب، آبی بهشتی است؛ زیرا آبِ این دنیا تلخ و ناگوار است و خداوند آن را به پاداش رنج‌های او عنایت فرموده است. برای دریافت پاداش، تصمیم گرفت مَشکی از آن آب برای مأمون به رسم هدیه ببرد. مأمون در راه بازگشت از شکار، با اعرابی روبه‌رو شد و از او پرسدبرای چه آنجا آمده است؟ اعرابی پاسخ داد: «برایت از بهشت ارمغانی آورده‌ام.» مأمون پرسد: «هدیه‌ات چیست؟» و او پاسخ داد: «آب» و مشک خود را پیش آورد. مأمون به فراست، حال او را دریافت و راضی نشد که او را ناامید بازگرداند. هنگامی‌که از آن آبِ گرم و بویناک نوشید، گفت: «عجب آب گوارایی است. اکنون خواسته‌ات چیست؟» گفت: «از شوره‌زاری می‌آیم که هوایی غبارآلود و آبی تلخ دارد. قحطی گوسفندان را از بین برده و خوراک مردمان مردار شده است. اکنون که حالم را دانستی، آنچه می‌فرمایی، بفرما.» مأمون هزار دینار نثار او کرد و گفت: «زود از

همین‌جا بازگرد که جانت در خطر است.» او زر را ستد و بازگردید. پرسنده‌ای از مأمون پرسید: «چرا او را بدین شتاب‌کاری برگرداندی؟» مأمون گفت: «اگر پیش‌تر می‌رفت، آب فرات را می‌دید و خَجِل می‌شد و با تنگدلی از نزد ما می‌رفت و از لذّت این اِنعام بی‌بهره می‌گردید. او بر اندازه وُسعش کار کرد و ما نیز باید بدو بر اندازه خویش، مکرمت کنیم. چون از حال او آگاه شدم، او را برگرداندم.»» داستان در این نقطه به پایان خود می‌رسد و در ادامه، عطّار از لطف، اِنعام و سخاوت حضرت حق ستایش می‌کند. (عطّار نیشابوری ۱۳۸۶: ۶۱-۴۵۹) عطّار این داستان را در ۳۵ بیت سروده است.شفیعی کدکنی درباره منبع این داستان در *تعلیقات مصیبت‌نامه* می‌نویسد: «رضی‌الدّین نیشابوری (متوفی ۵۹۸) این حکایت را در *مکارم‌الاخلاق*، صص۵۴-۵۷، مطابق با روایت عطّار آورده است و *مکارم‌الاخلاق* یکی از منابع اصلی حکایات عطّار به شمار می‌رود.» (همان: ۷۷۰؛تعلیقات شفیعی کدکنی)بدیع‌الزمان فروزانفر نیز معتقد است: «پیش از عطّار، عوفی در *جوامع‌الحکایات*، باب اوّل از قسم دوّم، این حکایت را به طرزی شبیه به گفته عطّار آورده است.» (فروزانفر ۱۳۷۶: ۲۴-۲۷)

در *مثنوی*مولوی پیش از آغاز داستان بیت زیر آمده و این بیت سبب تداعی آن گردیده است:

جانِ شور تلخ پیش تیغ بر　　جان چون دریای شیرین را بخر

(مولوی بلخی ۲۲۴۲/۱/۱۳۷۱)

پس از این بیت، پیرنگ داستان بدین شکل آغاز می‌شود: «در روزگار پادشاهی که در بخشندگی از حاتم نیز پیشی گرفته، و مظهر بخشایش الهی بود، زنی اعرابی شبی به شوهرش گفت: تمام مردم در خوشی‌اند، حال آنکه ما در ناخوشی به سر می‌بریم. همسرش گفت: دنبال کسب مال مباش؛ زیرا بیشتر عمر ما گذشته است. تو در جوانی قانع‌تر بودی، ولی اکنون این‌گونه نیستی؛ گرچه باید باتجربه‌تر و پخته‌تر گردیده باشی. من مردی قانعم، ولی تو مرا نکوهش می‌کنی. زن گفت: تو مردی لاف‌زن هستی و از قناعت بویی نبرده‌ای. مرد گفت: ای زن! فقر، فخر من است و کار درویشی ورای حدّ فهم تو است. من مردی طمع‌کار نیستم. زن وقتی خشم مرد را دید، شروع به گریستن کرد و از روی تواضع، به همسرش گفت: ناراحتی من از درویشی، نه به خاطر خود، بلکه به خاطر تو است. وجود من متعلّق به تو است. مرد از گفتار خود اظهار پشیمانی کرد و گفت: من دیگر با تو مخالفتی نمی‌کنم و هرچه بگویی، بی‌چون و چرا اجرا می‌کنم. زن گفت: پادشاهی است که نایب حق است و اگر به نزدش بروی، چون او، ارزنده خواهی شد. مرد گفت: من چگونه بی‌بهانه‌ای به نزد او بروم. زن گفت: از آب بارانی که در سبو است، بردار و صادقانه به نزدش برو و بگو غیر از این آب، در بیابان اسبابی وجود ندارد. او گرچه ثروتمند است، آبی بدین گوارایی ننوشیده است و از داشتن آن خوشحال خواهد شد؛ زیرا چنین هدیه‌ای لایق او است. زن غافل از آن بود که رود خروشانی که پُر از کشتی و ماهیگیران است، در آن نزدیکی روان است. مرد سخنان او را تصدیق نمود و گفت: سبوی آب را آماده کن و آن را در نمدی بدوز تا شاه با آن روزه‌اش را بگشاید؛ زیرا هدیه‌ای سودمند است و آبی بدین گوارایی در پیش او وجود ندارد. مرد عرب سبو را برداشت و راهی شد، درحالی‌که برای سالم ماندن سبو نگران بود. از آن سو، نیز همسرش نگران بود و نماز و دعا می‌خواند. هنگامی‌که مرد به

دارالخلافه رسید، نگهبانان به پیشوازش رفتند و از حالش پرسش‌ها کردند. او سبوی آب را تقدیم نمود و گفت: تاکنون برای به دست آوردن نانی به اینجا آمده بودم، ولی اکنون طالب دیدار شاهم. نگهبانان با دیدن هدیه او خندیدند، اما آن را با خوشرویی پذیرفتند؛ زیرا لطف شاه در تمام ارکان کشور اثر نهاده بود. وقتی پادشاه هدیه را دید، کوزه را پُر از زر نمود و چیزی نیز بر آن افزود و گفت: او را از راه دجله بازگردانید؛ چون از راه بیابان آمده و خسته است. وقتی اعرابی دجله را دید، دچار حیرت و خجالت شد و با خود گفت: عجب پادشاه بزرگی است که هدیه‌ای بدین کوچکی را پذیرفت.» در اینجا مولانا به ستایش از شاه حقیقی می‌پردازد. این داستان، بدون موضوعات دیگر و داستان‌های درونه‌ای، در *مثنوی* در حدود ۳۵۵ بیت را به خود اختصاص داده است.

دردفتر *هفتم مثنوی*می‌خوانیم: «در قبیله بنی‌خلّ، سالی قحطی پیش آمد و همه مردم در رنج و گرفتاری افتادند. از بین آنها فردی به بغداد روی آورد، تا برای سدّ جوع دریوزگی کند. او در راه، سختی‌ها و گرمای بیابان را با شکیبایی به جان خریده بود تا به نانی برسد. گرسنگی و تشنگی او را سخت در رنج افکنده بود. ناگهان در آن بیابان به چشمه‌ای برخورد. با دیدن آن شاد شد و خود را در آن افکند. از آب آن نوشید و با خود گفت: «تشنه قدر آب را می‌داند.» اعرابی که چنین آب گوارایی تاکنون ننوشیده بود، گفت این آب از بهشت است که خدا برای لطف و عنایت به من عطا فرموده است. بهتر است برای رفع بدبختی خود و خانواده‌ام، مقداری از آن را برای پادشاه ببرم تا با نوشیدن آن، به من عنایت‌ها کند و با آن برای همسر و فرزندانم هدیه‌ها بخرم و از قحط و خشکسالی نجات یابیم. مشک خود را پُر از آب کرد و به بغداد رو نمود. هنگام ورود به آنجا، آب دجله را دید و از آن نوشید. با خود اندیشید من دچار چه اشتباهی شده‌ام. اگر آب و نعمت این است، تاکنون چه زندگی سختی داشته‌ایم. دریغا که عمرمان به هدر رفته است. آنکه از آب شور نوشیده، از آب گوارای دجله بی‌خبر بوده است.» این داستان در ۵۰ بیت سروده شده است. (دفتر هفتم مثنوی ۱۳۸۰: ۸۶-۹۰)

بر اساس تعریفی که پیش از این، از پیرنگ ارائه شد، دقّت و ظرافت مولوی را در پرداخت پیرنگ این داستان و تفاوت آن با دو مثنوی دیگر، به شرح زیر می‌توان برشمرد:

الف. فضاسازی و شروع داستان در *مثنوی*مطابق با زندگی روزمرّه‌آدمیان است؛ دعوای زن و مرد که در تمام زندگی‌ها کمابیش وجود دارد و امری عادی است؛ به‌خصوص که در مورد مسائل مربوط به فقر و کمبودهای اقتصادی خانواده است. این ویژگی جنبه حقیقت‌نمایی داستان را به‌خوبی نشان می‌دهد. نقطهآغاز داستان در دو مثنوی دیگر فاقد این فضاسازی است. این فضاسازی حاصل تجربه، عواطف قوی و شناخت دقیق مولوی از جهان بیرونی، نسبت به دو سراینده دیگر است.

ب. مولوی دعوای زن و مرد را ناشی از فقر می‌داند و این امر نیز طبیعی است؛ زیرا فقر ممکن است همیشه وجود داشته باشد، ولی خشکسالی،کهدومثنویدیگرازآنیادکرده‌اند،گاهیوحتیچندسالیک‌بارممکناستاتّفاقبیفتد. دلیلیکهمولویبرایدعوایزن و مرد ارائه نموده است، ملموس‌تر و عینی‌تر از دلیل سراینده دو مثنوی دیگر

است. از سوی دیگر، چون این تمثیل برگرفته از محیط زندگی است، مانند آیینه‌ای است که واقعیّت‌های اجتماعی را به‌خوبی نشان می‌دهد. «تمثیل‌ها بیشتر از متن اجتماعی برمی‌خیزد که شاعر در آن بالیده است و به‌طور ناخودآگاه، مفاهیم محسوس ذهن او نشأت‌گرفته از محیط زندگی او است و از این رو، تمثیل‌ها آیینه‌ای قابل اعتماد برای انعکاس واقعیّت‌های اجتماعی هستند. » (بهبهانی ۱۳۸۷: ۴۳)

ج. با حضور زن در داستان *مثنوی*، علاوه بر افزایش تعداد شخصیّت‌های داستان، مولوی توانسته است بسیاری از مطالب را از زبان او و همسرش بیان کند و گفت‌وگوهای زیادی را تدارک ببیندو بر جذّابیت داستان بیفزاید. شخصیّت‌پردازی مولوی از طریق همین گفت‌وگوها نیز نکته‌ای در خور توجّه است. درواقع، به جای آنکه گفت‌وگوها میان دیگر شخصیّت‌ها در حالتی پراکنده بیان گردد، مولوی با متمرکز کردن آنها در میان این دو شخصیّت اصلی داستان، از یک طرف، داستان را مطابق با خواست راوی هدایت می‌کند. از طرف دیگر، زوایای گوناگون ذهنی ایشان را بازمی‌نمایاند. به تعبیر گروهی از روایت‌شناسان، «آنچه به روایت وحدت نظام‌مندتری می‌دهد، همکاری و تعامل چند شخصیّت است... یکی از کارکردهای شخصیّت در پیرنگ افزایش نیروی تقابلی رویدادهای پیرنگ است.» (کوری۱۳۹۱: ۲۰۴) این ویژگی اخیر به دلیل آنکه رویدادهای تقابلی در *مثنوی* مولوی (مثلاً از راه دریا بازگردانده شدن اعرابی) از دو مثنوی دیگر بیشتر است، چشم‌گیر است.

د. گریستن زن در میانه داستان، علاوه بر تقویت جنبه حقیقت‌نمایی داستان و طبیعی بودن، روان‌شناسی قوی و عمیق مولوی را نشان می‌دهد.زن برای به دست آوردن دل همسر، از سلاح گریه استفاده می‌کند که بسیار کارا و چاره‌ساز است. این ظرافت در هیچ‌یک از دو مثنوی دیگر دیده نمی‌شود. جالب آنکه در برخی مقالات اخیر، شناخت مولوی از روان آدمی را بسیار فراتر و گسترده‌تر از آنچه در اینجا آورده‌ایم، دانسته‌اند و معتقد هستند: «مولوی در *مثنوی*، به‌راستی آموزگار نمونه و شایسته‌ای در تعلیم خویشتن‌شناسی به انسان است... و عبرت‌های او درباره مضامین امروزین حیات بشری به‌درستی و دقّت بسیار و البته فراتر از تمام تحلیل‌های انجام‌شده کارایی دارد.» (صداقتی‌فرد۱۳۹۰: ۱۰۷)

عطّار در نقل داستان دچار نوعی تناقض‌گویی شده است؛ زیرا یک‌بار آب را چون شکر (بیت:۷۳۷۰) و بار دیگر آن را بویناک و عَفِن(بیت:۷۳۸۳) می‌نامد. البته این غیر از کانونی‌کردن شخصیّت‌های داستان است که مثلاً آب از نگاه آنان توصیف شود. بر اساس آنچه در کتاب *روایت داستانی: بوطیقای معاصر* آمده است:

> دانش، پندار، عقیده، خاطره... اینها برخی واژه‌های شناخت انسان از محیط اطراف خود هستند. با تعمّق در این واژه‌ها، تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی به تمایز میان دانش نامحدود و محدود بدل می‌شود؛ به این معنی که کانونی‌گر بیرونی (یا راوی- کانونی‌گر) همه چیز را درباره جهان بازنمودی می‌داند و زمانی که شعاع ارائه اطلاعات خود را محدود می‌کند، این کار را به اقتضای نیاز داستان می‌کند... از طرف دیگر، تقابل بیرونی/ درونی در تغییر شکل عاطفی خود، کانونی‌شدگی خنثی و غیردرگیر را در برابر کانونی‌شدگی جانب‌دارانه و درگیر قرار می‌دهد. (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۱۰۹)

تناقض در نگرش عطّار، به هیچ‌وجه از این مقوله به شمار نمی‌آید و نوعی ضعف در پرداخت پیرنگ او تلقّی می‌شود.عطّار داستان را بدون هیچ شاخ و برگی سروده است و سراینده *دفتر هفتم* در خلال آن، یک داستان کوتاه (درخواست سلیمان از حضرت مستعان که روز شیطان را در بند کن) آورده است، درحالی‌که مولوی ده‌ها موضوع را در خلال داستان بیان نموده و پیوسته موج تداعی‌ها، موضوعات تازه‌ای را به میان آورده است. با احتساب داستان‌های درونه‌ای و موضوعات دیگر، این داستان در *مصیبت‌نامه* در ۳۵ بیت، در *مثنوی معنوی* در ۶۵۶ بیت و در *دفتر هفتم* در ۷۴ بیت سروده شده است. از سوی دیگر، گرچه سراینده *دفتر هفتم*، تغییراتی در داستان داده است، این تغییرات ظرافتی را در پی نداشته است.در اینجا، مرد بدون دیدن خلیفه و در راهِ سفر، به دجله می‌رسد و بدون آنکه از هدیه خود و از رنج راه بهره‌ای ببرد، شرمنده از هدیه و کرده خود می‌شود و بازمی‌گردد. این تغییر ضعف بزرگی را در پیرنگ داستان ایجاد نموده است: سبب آمدن به این سفر چه بود و این همه رنج چه نتیجه‌ای را برای او دربرداشت؟

ه. از نظر زاویه دید، دقت مولوی در کانونی‌نمودن شخصیّت‌های داستان قابل توجّه است. این اتّفاق در این داستان، پانزده‌بار تکرار شده است، درحالی‌که در دو مثنوی دیگر به پنج مرتبه نیز نمی‌رسد. کانونی‌کردن شخصیّت‌ها تعداد راویان داستان را افزایش می‌دهد و خواننده با نگرش‌های گوناگون ایدئولوژیکی درگیر می‌شود و از این راه، تناقض‌های احتمالی روایت را برای خود قابل پذیرش می‌نماید.

ب. شخصیّت

به‌طور معمول «شخصیّت به مجموعه رفتارهایی اطلاق می‌شود که به یک نفر فردیّت و درنتیجه، هویّت می‌بخشد. این هویّت ممکن است خوشایند جامعه باشد یا نباشد. شخصیّت بدون رفتارهای خاص خود، هویّت نمی‌یابد.» (خسروی ۱۳۸۸: ۱۰۳) «شخصیّت‌های داستانی از زاویه‌ای، به دو گروه شخصیّت‌های ایستا و شخصیّت‌های پویا تقسیم‌بندی می‌شوند. از نظر دیگر، نویسنده می‌تواند به دو روش مستقیم و غیرمستقیم، شخصیّت‌های داستانش را معرفی کند.» (فورستر ۱۳۸۴: ۵۰) اگر بپذیریم یکی از ویژگی‌های داستان‌های خوب، داشتن شخصیّت‌های قابل قبول است، این ویژگی را در *مثنوی معنوی* به‌وضوح، می‌توان نشان داد. مولوی گاه از شیوه مستقیم برای معرّفی شخصیّت‌های داستانش بهره می‌برد؛ مثلاً در مقدمه همین داستان، شاه با این صفات و به‌صورت مستقیم معرفی می‌گردد:

یک خلیفه بود در ایّام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش
در جهان خاک، ابر و باد بود — مظهر بخشایش وهّاب بود

(مولوی بلخی ۲۲۴۴/۱/۱۳۷۱-۲۲۴۷)

یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد مولوی برای تقویت شخصیّت‌پردازی در *مثنوی*، استفاده از داستان‌های درونه‌ای است؛ مثلاً در آغاز داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت»، راوی در همان قسمت پیش‌درآمد، شخصیّت شاه را به‌طور مستقیم ترسیم می‌کند و به او صفت «احول» می‌دهد. تشریح مفهوم احول که صفت شخصیّت شاه

است، داستان درونه‌ای «شاگرد احول و استاد» را برای ترسیم بهتر شخصیّت شاه، شکل می‌دهد. (بامشکی ۱۳۹۱: ۶۲)

از دیگر شیوه‌های منحصربه‌فرد دیگر برای تشریح موقعیّت شخصیّت در *مثنوی*، استفاده راوی از داستان‌های تمثیلی بسیار کوتاه است؛ مثلاً در ابتدای داستان پادشاه و کنیزک که کنیزک بیمار می‌شود، این وضعیّت پادشاه، با تمثیل زیر ترسیم می‌گردد:

آن یکی خـر داشت و پالانش نبود　　یافت پالان گـرگ خـر را درربود

(همان: ۶۵)

شخصیّت‌پردازیِ غیرمستقیم، از نوع نخست بسیار زیباتر است؛ زیرا در نوع نخست، دخالت راوی آشکارا دیده می‌شود و به‌نوعی ممکن است او را ناموثّق جلوه دهد. مولوی از این شیوه، یعنی شیوه شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم در همین داستان، به‌خوبی بهره برده است. شخصیّت زن اعرابی در آغاز داستان به‌صورت غیرمستقیم معرفی می‌شود. وقتی خواننده بیت زیر را می‌خواند:

یک شب اعرابی‌زنی مر شوی را　　گفت و از حـد بُـرد گفت‌وگوی را

(مولوی بلخی ۲۲۵۶/۱/۱۳۷۱)

خواننده از مصرع دوم بیت پی می‌برد با زنی کج‌خُلق روبه‌رو است که پیوسته به خاطر ناداری و فقر همسرش، با او در ستیزه و چالش است. این ویژگی او در بیت‌های دیگر، از سخنان زن بهتر دریافت می‌شود. او آن‌قدر ناشکیبا شده است که به همسر می‌گوید ممکن است که به جیب مهمان احتمالی دستبُرد بزند. مرد داستان نیز با سخنانش نشان می‌دهد که مردی فریبکار است و با زرق و فریبکاری می‌خواهد زن را به قناعت و رضایت از وضع موجود، وادار نماید. مردِ بیکاره می‌خواهد با فریب دادن زن و دعوت او به قناعت‌ورزی، شانه از بار مسئولیّت زندگی خالی کند. زن با زیرکی، ترفند او را می‌فهمد و جواب‌های تندی به او می‌دهد. زیرکی دیگر زن هنگامی آشکار می‌شود که رفتار تند همسر را می‌بیند و به گریه می‌افتد. او می‌داند اگر بخواهد همین‌طور با مرد خود بگومگو کند، کار به‌هم خواهد ریخت و اوضاع از آنچه هست، بدتر و آشفته‌تر خواهد شد.

توجّه مولوی به روان‌شناسی شخصیّت‌ها و توصیف احوال درونی آنهابه اقتضای موقعیّت و مقامشان، به‌خصوص تأثیر این مقام و موقعیّت و احوال مختلف بر شیوه سخن گفتن آنها، از دیگر نکته‌های قابل توجّه داستان‌پردازی *مثنوی* است:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت　　خود چه ماند از عمر افزون‌تر گذشت

عاقـــل انـــدر بیش و نقصـان ننگـــرد　　زآنک هـــر دو همچو سیلی بگذرد

(همان: ۲۳۸۸-۲۳۸۹)

دقّت و توجّه به این نکته‌های ظریف در کار داستان‌گویی، مثل گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها سبب شده است برخی از پژوهندگان *مثنوی*، شیوه داستان‌پردازی مولوی را بسیار شبیه به داستان‌نویسی جدید بدانند. (ر.ک. پورنامداریان ۱۳۸۴:۲۸۵) تعجّبی که در خواننده در نتیجه درک احاطه و شناخت مولوی از احوال روحی

اصناف مردم در مقام و موقعیّت‌های مختلف برانگیخته می‌شود، نفس داستان‌ها و حکایت‌ها را برای او بسیار جذّاب می‌کند:

زن برو زد بانگ کای ناموس‌کیش — من فسون تو نخواهم خورد بیش...
از قناعت کَی تو جان افروختی — از قناعت‌ها تو نام آموختی...
با سگان از استخوان در چالشی — چون نی اشکم‌تهی در نالشی
(مولوی ۲۳۱۵/۱/۱۳۷۱-۲۳۲۵)

تغییر نام شخصیّت‌ها از جمله تغییرات در خور توجّهی است که مولوی نسبت به حکایت‌های دیگران و از جمله حکایت‌های عطّار در این داستان ایجاد کرده است؛ مثلاً در حکایت عطّار، خلیفه، «مأمون» معرّفی شده است، ولی مولوی به صورت نکره «یک خلیفه» از او نام می‌برد.این کار، کارکرد هنری بسیار ظریفی دارد که با نام نبردن از خلیفه، تمام خلفا را در تمام زمان‌ها و مکان‌ها دربرمی‌گیرد و آن را به یک سرزمین یا زمان خاص محدود نمی‌کند. مولوی برای پرداخت مستقیم یا غیرمستقیم شخصیّت‌های *مثنوی*، از دو عنصر «توصیف» و «گفت‌وگو» استفاده می‌کند:

یک خلیفه بود در ایّام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش...
از عطااش بحر و کان در زلزله — سوی جودش قافله در قافله
قبله حاجت در و دروازه‌اش — رفته در عالم به‌جود آوازه‌اش
(همان: ۲۲۴۴-۲۲۴۹)

گاهی به جای اینکه خود مستقیماً به بیان خصوصیّات شخصیّت‌ها بپردازد، روایت را به‌گونه‌ای شکل می‌دهد که آنها از طریق گفت‌وگو با یکدیگر، شخصیت خود را آشکار سازند:

گفت ای زن تو زنی یا بوالحزن — فقر فخر است و مرا بر سر مزن
(همان: ۲۳۴۲)

ترک جنگ و رهزنی ای زن بگو — ور نمی‌گویی به ترک من بگو...
گر خمش کردی وگر نی آن کنم — که همین دم ترک خان و مان کنم
(همان: ۲۳۹۱-۲۳۹۳)

گاهی در این گفت‌وگوی دوطرفه، یک یا هر دو طرف گفت‌وگو با بیان عقاید، اعمال و اوصاف خویش، خود را معرفی می‌کنند:

زن درآمد از طریق نیستی — گفت من خاک شماام نی ستی...
تو مرا در دردها بودی دوا — من نمی‌خواهم که باشی بی‌نوا...
یاد می‌کن آن زمانی را که من — چون صنم بودم تو بودی چون شمن...
(همان: ۲۳۹۴-۲۴۰۷)

مرد زآن گفتن پشیمان شد چنان — کز عوانی ساعت مردن عوان
گفت خصمِ جانِ جان، من چون شدم — بر سر جانم لگدها چون زدم
(همان: ۲۴۳۸-۲۴۳۹)

در این داستان، هر یک از زن و مرد که دیدگاه‌های خود را بیان می‌کنند، نماینده یک گروه محسوب می‌شوند و درگیری دو اندیشه در آن دیده می‌شود. از سوی دیگر،

> شیوه شخصیّت‌پردازی در *مثنوی* در اغلب موارد، به شخصیّت‌های نمایشی در متون دراماتیک نزدیک می‌شود و طرح داستان به سمت طرحی حرکت می‌کند که مولوی از مخاطب ذهنی خود دارد؛ بدین معنا که شخصیّت‌های فراوان *مثنوی* صرفاً با هدف شکل‌گیری یک داستان به وجود نیامده‌اند، بلکه هر یک از آنان با انگیزه ایجاد پرسش یا پاسخی در ذهن مخاطبان فرازمان *مثنوی*، هویت یافته‌اند. (کهنسال ۱۳۸۶: ۳۵۱)

این مایه ظرافت به هیچ‌وجه، در داستان عطّار دیده نمی‌شود. او در توصیفی کمرنگ، شخصیّت اعرابی را سلیم، گول و نادان معرفی می‌کند و از آن همه مطالبی که درباره شخصیّت‌پردازی مولوی گفته شد، جز این مورد، هیچ توصیف دیگری وجود ندارد:

چون بدید آن آب خوش، مرد سلیم　　گفت بی‌شک هست این آب نعیم

(عطار نیشابوری ۱۳۸۶: ۴۶۰)

سراینده‌*دفتر هفتم* نیز تنها به صورت کمرنگی، سادگی اعرابی را نشان داده است. اعرابی هنگامی‌که به چشمه می‌رسد، با خود می‌گوید: از این آب روان برای پادشاه ببرم به امید آنکه پاداشی به من بدهد. هنگامی‌که سبو را پر می‌کند و حرکت می‌کند و به شهر می‌رسد، با دیدن آب دجله از کرده خود پشیمان می‌شود و از همانجا بازمی‌گردد. این روایت در این مثنوی، به صورتی خطّی بیان گردیده است و سراینده از جابه‌جا نمودن رخدادها به منظور جذّاب‌تر کردن روایت، بهره‌ای نجسته است. تنها نکته قابل توجّه درباره شخصیّت در این داستان، پویایی شخصیّت اعرابی است. به احتمال قریب به یقین، سبب تداعی داستان همین توصیف شخصیّت است؛ زیرا راوی پیش از آغاز داستان می‌گوید:

هـر (که) را عـزّ و سعادت راهبر　　شـد، بیابـد دنیـوی عقبی دگـر

(دفتر هفتم مثنوی ۱۳۸۰: ۸۶)

ج. گفت‌وگو

از دیگر عناصر مهم و قابل توجّه در داستان عنصر گفت‌وگو است.

> یک گفت‌وگوی خوب عمل داستانی را در جهت معیّنی به پیش می‌برد، با ذهنیّت شخصیّت‌های داستان هماهنگی و همخوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی بودن به خواننده می‌دهد و بالاخره افکـار و ویژگی‌های روحی و خُلقی شخصیّت‌های داستان را نشان می‌دهد. (میرصادقی ۱۳۸۰: ۴۷۱-۴۷۲)

گفت‌وگو در داستان از چنان جایگاهی برخوردار است که «با گفت‌وگوها می‌شود شخصیّت‌ها را ساخت، ماجرا را پیش‌برد و مکان و زمان و فضا را هم ساخت. طبعاً مهم‌ترین کار آن، همان ساختن شخصیّت است.» (سناپور ۱۳۹۰: ۱۳۱) گروهی از محقّقان معتقدند که «نویسنده کارآزموده به نویسنده تازه‌کار توصیه می‌کند: «کاری کنید که اشخاص داستانتان زنده باشند.» مردم خصوصیّات و طرز تفکّر خویش را از خلال گفته‌های خود بروز می‌دهند.» (یونسی ۱۳۸۴: ۳۴۸-۳۴۹)

بر اساس آنچه در تعریف گفت‌وگو بیان گردید، به‌صراحت باید گفت «محور و پایه داستان‌پردازی مولوی گفت‌وگو است. در بیان چارچوب هر داستان در *مثنوی*، محور و مدار ارتباط، که همانا انتقال مفهومی از ذهنی به ذهن دیگر است، گفت‌وگوهای شخصیّت‌های داستان‌ها است که شالوده و ساختمان حکایت را می‌سازد.» (دانشگر ۱۳۸۶:۱۱۵) گفت‌وگوها گاهی آن‌قدر دارای اهمیّت هستند که از طریق آنها، به پایگاه و طبقه اجتماعی گوینده می‌توان پی بُرد؛ مثلاً در همین داستان، هنگامی‌که زن به مرد می‌گوید:

با سگان از استخوان در چالشی چون نَـــی اشکم‌تهی در نالشی

(مولوی ۲۳۲۵/۱/۱۳۷۱)

حکایت از پایگاه و منزلت پایین اجتماعی او دارد.

یکی از کارکردهای هنری مولوی در استفاده از عنصر گفت‌وگو در داستان‌ها آن است که او ابزار گفت‌وگو را برای تصویرسازی و ایجاد صحنه‌های جذّاب و قابل درک مناسب دیده است. در *مثنوی*، هریک از طرفین گفت‌وگو نماینده قشـر خاصّی از جامعه با افکار و آرای خاصّ خویش هستند و بار فرهنگی آن گروه از جامعه را به دوش می‌کشند. از آنجا که گفت‌وگوها معرّف شخصیّت‌های داستان است و اغلب سه ویژگی عمده جسمانی، روانی- خلقی و اجتماعی را دربرمی‌گیرد و نوع سخن گفتن شخصیّت‌های داستان با ذهنیّت ایشان هماهنگی و همخوانی دارد و با موقعیّت‌های اجتماعی و علاقه‌های شخصی آنها در تناقض نیست، در *مثنوی*، خواننده تنها با دو یا چند قهرمان که برای آفرینش یک حکایت در کنار هم قرار گرفته‌اند، روبه‌رو نیست، بلکه با نمایندگان اقشار مختلف جامعه مواجه است که هریک در معرفی گروه خود سعی می‌کنند. (پیامنی ۱۳۸۶: ۱۳۳)

گفت‌وگوهای زن و همسرش در *مثنوی معنوی*، عمل داستانی را به‌خوبی پیش می‌برد و نقش برجسته‌ای در پیرنگ داستان دارد، درحالی‌که در دو مثنوی دیگر از حضور زن و این گفت‌وگوهای طولانی و مهم، که تقابل دو فکر و اندیشه را نشان می‌دهد، اثری دیده نمی‌شود. گفت‌وگوها در*مثنوی*مولوی طبیعی است، حال آنکه در دو مثنوی دیگر جلوه چندانی ندارد. در *مثنوی* مولوی گفت‌وگوهای زیادی میان زن و مرد درمی‌گیرد و هر یک دیدگاه‌های خود را در آن بیان می‌دارند. مهم‌تر آنکه از این گفتگوها خواننده می‌تواند به روان‌شناسی هر یک از آن دو پی ببرد و از اندیشه‌های درونی آنها آگاه شود.

از جمله برجسته‌ترین اختلاف بیان مولوی با دیگران در شیوه بیان داستان و حکایت‌ها، گفت‌وگوهای طولانی است که مولوی در میان شخصیّت‌ها برقرار می‌کند تا از طریق این گفت‌وگوها آرا و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان کند... . بی‌تردید، طرح این گفت‌وگوهای مناظره‌گونه و مکرّر و متنوّع و طولانی کاری است بسیار دشوار که جز از ذهنی سرشار از اندوخته‌های فلسفی و کلامی و دارای قدرت تأمّل و تفکّر ساخته نیست. در هیچ‌یک از آثار داستانی ادبیّات کلاسیک، چه به نظم و چه به نثر، چنین مناظره‌هایی را که در بسیاری موارد، حاوی اندیشه‌های مخالف و موافق درباره موضوعی واحد باشد، مشاهده نمی‌کنیم. مقایسه بعضی داستان‌ها یا حکایت‌های مشترک میان *مثنوی مولوی* و مثنوی‌های عطّار و *حدیقه* سنایی این موضوع را کاملاً نشان می‌دهد. (پورنامداریان ۱۳۸۴: ۲۷۱-۲۷۲)

همان‌گونه‌که‌پیشازاین گفته شد،در این داستان، گفت‌وگوها در شخصیّت‌پردازی و یا در پیش‌بُرد عمل داستانی بسیار مؤثّر هستند:

یک شب اعـــرابی‌زنـی مـر شـوی را گفت و از حدّ بُـرد گفت‌وگوی را

کـاین همه فقــر و جفـا مـا می‌کَشیم | جمله عالم در خوشی، ما ناخَوشیم
نانمان نی، نان‌خورشمان درد و رشک | کوزه‌مان نـه آبـمان از دیـده اشک
جــامه مــا، روز تــاب آفتــاب | شب نهـالین و لحـاف از مـاهتاب
قُـــرصِ مَـه را قُـــرص نـــان پنداشته | دست ســـوی آسمـان بـــرداشته

(مولوی ۲۲۵۲/۱/۱۳۷۱-۲۲۵۶)

درباره اهمیّت گفت‌وگوها در داستان‌های *مثنوی* محقّقی دیگر معتقد است: «در بیشتر تمثیل‌های *مثنوی*، گفت‌وگوی شخصیّت‌های داستانی بیان‌کننده و زمینه‌ساز صریح نظریّه‌ها است. گفت‌وگوکنندگان داستان‌های *مثنوی*، علاوه بر بیان مطلب، نمایان‌گر فرهنگ قشرها و گروه‌های گوناگون اجتماعی‌اند.» (روح‌الامینی ۱۳۸۱: ۲۰) در کنار این زیبایی‌ها و ظرافت‌ها، نکته جالب دیگری که دیده می‌شود، آن است که در هر قصّه، الفاظ و تعبیرات به‌طور ماهرانه‌ای، مناسب با مضمون قصّه‌ها است؛ مثلاً در این داستان، الفاظ و اصطلاحات مناسبی چون آب، نان، نان‌خورش، سبو، لحاف، نهالین و مفازه از زبان شخصیّت‌ها شنیده می‌شود که لازمه زندگی ساده اعرابی است. به قول عبدالحسین زرّین‌کوب: «این مایه دقّت در انتخاب الفاظ، تبحّر مولانا را در قصّه‌پردازی و قدرت او را در تعبیر و تقریر منعکس می‌کند ... و در غالب قصّه‌ها، این تناسب از مقوله صنعت و مهارت محسوب می‌شود.» (زرّین‌کوب ۱۳۷۴: ۲۳۰)

در مثنوی *مصیبت‌نامه* هم مانند *دفتر هفتممثنوی*، زن اعرابی حضوری ندارد؛ بنابراین، عنصر گفت‌وگو که عامل مهمی برای عمل داستانی محسوب می‌شود، جلوه و جایگاهی ندارد. در این داستان، دو گفت‌وگو دیده می‌شود: یکی میان مأمون و اعرابی و دیگری میان مأمون و یکی از ندیمانش. گفت‌وگوی نخست در روند داستان تأثیر دارد: مأمون از اعرابی می‌پرسد برای چه آمده‌ای و او رنج‌های خود را می‌گوید و تقاضای خود را بیان می‌کند. گفت‌وگوی دوم گرچه گرهی را از داستان می‌گشاید، به پای دقّت و ظرافت داستان‌پردازی مولوی نمی‌رسد: پرسنده‌ای از مأمون می‌پرسد برای چه او را بدین شتاب‌کاری بازگرداندی و او می‌گوید برای آنکه اگر پیش‌تر می‌رفت، فرات را می‌دید و خَجِل می‌شد. مولوی در این نقطه از داستان می‌گوید خلیفه گفت او را با کشتی بازگردانید؛ زیرا از راه بیابان آمده و خسته است و خود بی‌درنگ دلیل از راه بازگرداندن او را بیان می‌دارد تا راه هر پرسشی را سدّ کند و کسی به راز اصلی بازگرداندن او پی نبرد. زرّین‌کوب معتقد است: «اینکه در روایت مولانا بر خلاف روایت عطّار، اعرابی را از راه دجله، نه از طریق بادیه بازمی‌گرداند، از آن رو است که اینجا خلیفه مرّبی و مرشد او نیز هست و به تکمیل و تربیت او نیز نظر دارد و نمی‌خواهد او را در جهل ناشی از محدودیّت خویش رها سازد.» (زرّین‌کوب ۱۳۷۴: ۴۳۰) این مایه دقّت، همان‌گونه که زرّین‌کوب اشاره کرده است، در دو مثنوی دیگر دیده نمی‌شود.

باید گفت گفت‌وگو در داستان «اعرابی و سبوی آب» در *دفتر هفتم مثنوی*، چندان جلوه و جایگاهی ندارد. جز یکی دو مورد تک‌گویی ذهنی اعرابی، این داستان عاری از گفت‌وگو است:

گفت با خود نیست این آب روان | جز ز حوض کوثر باغ جنان

(دفتر هفتم مثنوی ۱۳۸۰: ۸۹)

گفت در دل مـــن کـــجا افتـــاده‌ام در غلط و اندر خطا افتاده‌ام
(همان)

کافی است یک‌بار دیگر گفت‌وگوهای درخشان و طولانی زن اعرابی با همسرش در نظر گرفته شود که چه نقش مؤثّری را در پیش‌بُرد عمل داستانی بر عهده دارند. در این مثنوی، مانند داستان عطّار، زن اعرابی حضور ندارد؛ بنابراین،پیرنگ داستان دارای خلل است. در *مثنوی* مولوی، بیش از ۲۸۰ بیت از این داستان، تنها به گفت‌وگوهای زن و مرد اعرابی اختصاص دارد و این غیر از گفت‌وگوهایی است که میان اعرابی و نقیبان بارگاه خلیفه درمی‌گیرد.

زاویه دید (= زاویه روایت)

در کتاب‌هایی که در مورد عناصر داستان نوشته شده است، زاویه دید را این‌گونه تعریف نموده‌اند:

> زاویه دید یا زاویه روایت نمایش‌دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و درواقع، رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. زاویه دید ممکن است درونی یا بیرونی باشد. در زاویه دید درونی، گوینده داستان یکی از شخصیّت‌های آن است. زاویه دید بیرونی در حوزه «عقل کُلّ» یا «دانای کُلّ» قرار گرفته است؛ به عبارت دیگر، فکری برتر از خارج، شخصیّت‌های داستان را رهبری می‌کند. (میرصادقی ۱۳۸۰: ۳۸۵)

پژوهنده دیگری با تعریفی کوتاه می‌نویسد: «راوی دانای کُلّ همیشه حاضر است و ما را از اینجا به آنجا می‌برد. ما همه چیز و همه کس را همان‌طور می‌بینیم که راوی می‌بیند، نه آن‌طور که شخصیّت‌ها می‌بینند.» (کارد ۱۳۸۷: ۲۸۴)

در روایت‌شناسی، برای این نوع تعریف از زاویه دید، ضعف‌هایی را برشمرده و به جای آن، اصطلاح «کانونی‌شدن» را پیشنهاد کرده‌اند.

> این اصطلاح جایگزینی برای «نقطه دید» است. این جایگزینی از «دلالت صریح بصری» خالی است. به نظر چتمن، دلیل اینکه باید از اصطلاح «نقطه دید» پرهیز کرد، این است که راوی رویدادهایی را که روایت می‌کند، نمی‌بیند. از آنجایی که راوی یا درونی است یا بیرونی، بهتر است بگوییم برخی از راوی‌ها شاهد رویدادها هستند و برخی خیر. (کوری ۱۳۹۱: ۱۵۲)
>
> ژنت میان کانونی‌شدگی درونی و بیرونی تمایز می‌گذارد. روایت دارای کانونی‌شدگی درونی روایتی است که در آن، گفته‌های راوی فقط به دانسته‌های یکی از شخصیّت‌ها محدود است؛ تبیین روایت‌گری شخصیّت کانون بر مبنای تقلید و بیان، بهتر از این مفهوم، یعنی روایت دارای کانونی‌شدگی درونی، می‌تواند موضوع را توضیح دهد. روایت دارای کانونی‌شدگی بیرونی روایتی است که در آن گفته‌های راوی کمتر از دانسته‌های شخصیّت است. (همان: ۱۵۰)

اگر قرار باشد از اصطلاح زاویه دید استفاده کنیم، از این نظر، در هیچ‌یک از مثنوی‌ها در نقل داستان تفاوتی دیده نمی‌شود؛ یعنی آغاز هر سه داستان از طریق زاویه دید سوم شخص (دانای کُل) بیان می‌شود، ولی اگر کمی دقیق‌تر شویم، زاویه دید در این داستان در سه مثنوی تغییر می‌کند. تغییر زاویه دید در *مثنوی* مولوی

چشم‌گیرتر و بیشتر از دو مثنوی دیگر است و این یعنی کانونی‌شدن؛ در *مثنوی*، ابتدا داستان از نگاه دانای کُلّ روایت می‌شود و شخصیت خلیفه توصیف می‌شود. پس از این توصیف، داستان از میانه آغاز و گفت‌وگوی زن با همسرش بیان می‌شود. راوی پس از نقل یک بیت، شخصیّت زن را کانونی می‌کند و داستان از زبان او ادامه می‌یابد. پس از پایان یافتن این بخش از گفتار زن، شخصیّت مرد کانونی می‌شود و بیت‌های زیادی از زبان او در پاسخ زن ادا می‌شود. این تغییر کانون چند بار در داستان اتّفاق می‌افتد. به نظر می‌رسد تغییر کانون، روایت را از حالت ملال‌آور بیرون می‌آورد و با ایجاد تنوّع، خواننده را از خستگی خارج می‌کند. مهم‌تر آنکه راوی در این میان، فرصتی فراهم می‌کند تا خود نیز بتواند دیدگاهش را بیان کند و در جریان روایت دخالت داشته باشد؛ مثلاً پس از پایان نخستین بخش از گفتار مرد، راوی می‌گوید:

مـــرد قانـع از سـر اخلاص و سوز　　زین نسق می‌گفت با زن تا به روز

(مولوی ۲۳۱۴/۱/۱۳۷۱)

و پس از پایان دومین بخش از گفتار زن، باز با دخالت راوی روبه‌رو می‌شویم:

زن ازیـن گـــونه خشـــن گفتارهـــا　　خوانـــد بـر شوی جـوان طومارها

(همان: ۲۳۴۱)

تغییر کانون تا پایان داستان هشت بار تکرار می‌شود. جالب آنکه در خلال داستان، موج تداعی‌ها مولوی را با خود می‌برد. هنگامی که تلاش می‌کند به داستان برگردد، برای بار نخست موفّق نمی‌شود و پس از پایان این بخش است که می‌تواند به داستان بازگشت کند. او می‌گوید:

شرح این فرض است گفتن، لیک من　　بازمی‌گردم به قصّه مرد و زن

ماجـــرای مـــــرد و زن را مخلصـی　　بازمی‌جـــــوید درون مخلصـی

(همان: ۲۶۱۵-۲۶۱۶)

در*مصیبت‌نامه*، همان‌گونه که پیش از این گفته شد، داستان با روایت سوم شخص آغاز می‌شود و تا پایان داستان سه بار شخصیّت‌های داستان کانونی می‌شوند و داستان از زبان آنها روایت می‌شود. دخالت راوی در هیچ‌یک از بخش‌های داستان دیده نمی‌شود.در*دفتر هفتم مثنوی* هم از نظر زاویه دید، آغاز داستان مانند دو مثنوی دیگر است. در این داستان تنها یک مورد دخالت راوی دیده می‌شود. راوی در مورد حرکت اعرابی در بیابان می‌گوید:

می‌بُریـــد افتـان و خیـــزان راه را　　بـــر امیـد خـوردن نـان آن فتـــی

(دفتر هفتم مثنوی ۱۳۸۰: ۸۷)

از نظر کانونی‌شدن، در دو مورد تک‌گویی ذهنی اعرابی دیده می‌شود و داستان از دید او بیان می‌گردد:

گفت با خود نیست این آب روان　　جز ز حوض کوثر باغ جنان

(همان: ۸۹)

گفت در دل مـن کـــجا افتـــاده‌ام　　در غلط و اندر خطا افتاده‌ام

(همان)

این موارد، تنها موارد کانونی‌شدگی در داستان *مصیبت‌نامه* و *دفتر هفتم مثنوی*است و بررسی همین موارد اندک، برتری مولوی را در داستان‌پردازی به‌خوبی نشان می‌دهد.

نتیجه

شروع داستان در مثنوی بسیار زیبا و طبیعی است؛ زیرا از زندگی روزمرّه آدمیان برگرفته شده است و برای هر کس، قابل فهم است: دعوای زن و مرد که در تمام زندگی‌ها کمابیش وجود دارد و امری عادی است؛ خصوصاً آنکه در مورد مسائل مربوط به فقر و کمبودهای اقتصادی خانواده باشد. این ویژگی جنبه‌حقیقت‌نمایی داستان را به‌خوبی نشان می‌دهد و به‌گونه‌ای بیان گردیده است که برای هر نوع خواننده‌ای پذیرفتنی است.

با حضور یک شخصیّت دیگر در داستان *مثنوی*، که زن اعرابی است، علاوه بر افزایش تعداد شخصیّت‌های داستان، داستان بسیار جذاب‌تر شده است؛ زیرا مولوی با حضور او توانسته است بسیاری از مطالب مورد نظر خود را از زبان او و همسرش بیان کند. او گفت‌وگوهای زیادی را تدارک دیده است و علاوه بر آن، از این طریق، شخصیّت‌پردازی کرده است.

در مثنوی، عنصر گفت‌وگو بسیار طبیعی است؛ زیرا راوی به‌وسیله آن توانسته است داستان را از یک‌نواختی بیرون آورد، دیدگاه‌های مختلف را طرح کند و روان شخصیّت‌های خود را به‌خوبی و بدون دخالت راوی نشان دهد، حال آنکه در دو مثنوی *مصیبت‌نامه* و *دفتر هفتم مثنوی*) عنصر گفت‌وگو جلوه چندانی ندارد. گفت‌گوهای زیاد میان زن و مرد داستان در *مثنوی* مولوی، خواننده را از اندیشه‌های درونی آن دو آگاه می‌سازد.

گفت‌گوهای زن و همسرش در *مثنوی معنوی*، عمل داستانی را به‌خوبی به پیش می‌برد و نقش برجسته‌ای در داستان دارد، درحالی‌که در دو مثنوی دیگر، از حضور زن خبری نیست. گریستن زن در میانه داستان، علاوه بر حقیقت‌نمایی و طبیعی بودن، روان‌شناسی قوی و عمیق مولوی را نشان می‌دهد: جنس زن برای به دست آوردن دل همسر و نرم کردن او از سلاح گریه استفاده می‌کند که بسیار کارا و نیرومند است. این ویژگی در هیچ‌یک از دو مثنوی دیگر دیده نمی‌شود.

گرچه سراینده *دفتر هفتم مثنوی*، تغییراتی را در داستان به وجود آورده است، ظرافتی را بر آن نیفزوده است. او بدون دیدن خلیفه و در راه سفر، به دجله می‌رسد و بدون آنکه از هدیه خود و از رنج راه بهره‌ای ببرد، شرمنده از هدیه و کرده خود می‌شود و بازمی‌گردد. این تغییر ضعف بزرگی را در پیرنگ داستان ایجاد نموده است: «سبب آمدن به این سفر چه بود و این همه رنج چه نتیجه‌ای را برای او دربرداشت؟»از نظر زاویه دید، دقت مولوی در کانونی نمودن شخصیّت‌های داستان قابل توجّه است. او با کانونی نمودن شخصیّت‌ها، به طرح دیدگاه‌های گوناگون می‌پردازد و در خلال آنها، دیدگاه‌های خود نیز را نیز بیان می‌کند.

کتابنامه

بامشکی، سمیرا. ۱۳۹۱. *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

بهبهانی، مرضیه. ۱۳۸۷. «تمثیل: آیینه اجتماع (سیری در تمثیل‌های ادبیات عرفانی در آثار عطار و مولانا)». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۴. ش۱۳.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۴. *در سایه آفتاب*. تهران: سخن

پیامنی، بهناز. ۱۳۸۶. «بررسی ساختار گفت‌وگو در داستان‌های مثنوی مولوی». *مجموعه مقالات همایش مولوی‌پژوهی*. تهران: خانه کتاب.

توکّلی، حمید رضا. ۱۳۸۹. *از اشارت‌های دریا* (بوطیقای روایت در مثنوی). تهران: مروارید.

خسروی، ابوتراب. ۱۳۸۸. *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*. تهران: ثالث.

دانشگر، محمد. ۱۳۸۶. «نقش ارتباطات غیرکلامی در داستان‌پردازی مولانا». *مجلهٔ پژوهش‌های ادبی*.س۴. ش۱۶.

روح‌الامینی، محمود. ۱۳۸۱. *فرهنگ و زبان گفتگو*. تهران: آگه.

ریمون- کنان، شلومیت. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۴. *بحر در کوزه*. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ ۱۳۷۴. *سِرِّ نِی*. تهران: علمی.

سناپور، حسین. ۱۳۹۰. *یک شیوه برای رمان‌نویسی*. تهران: چشمه.

صداقتی‌فرد،مجتبی و فرهاد ابی‌زاده. ۱۳۹۰. «جستاری در رویکرد مولوی به از خودبیگانگی انسان با نگرشی بر انسان معاصر». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*.س۷.ش ۲۵.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین. ۱۳۸۶. *مصیبت‌نامه*. تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان. ۱۳۷۶. *احادیث و قصص مثنوی*. به کوشش حسین داودی. تهران: امیرکبیر.

فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۸۴. *جنبه‌های رمان*.ترجمهٔ ابراهیم یونسی.تهران: نگاه.

کارد، اورسون اسکات. ۱۳۸۷. *شخصیّت‌پردازی و زاویه دید در داستان*. ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی.اهواز: رَسِـــش

کهنسال، مریم. ۱۳۸۶. «شخصیّت‌پردازی و ایجاد ارتباط با مخاطب در مثنوی». *مجموعه مقالات همایش مولوی‌پژوهی*. تهران: خانه کتاب.

کوری، گریگوری. ۱۳۹۱. *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد شهبا.تهران: مینوی خرد.

مندنی‌پور، شهریار. ۱۳۸۴. *کتاب ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.

مولوی، جلال‌الدّین. ۱۳۷۱. *مثنوی معنوی*. تصحیح‌ر.ا.نیکلسون. تهران: بهزاد.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۰. *عناصر داستان*. تهران: سخن.

نیکوبخت، ناصر و دیگران. ۱۳۸۷. «تصرّفات مولانا در حکایات صوفیّه». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۴. ش۱۳.

یونسی، ابراهیم. ۱۳۸۴. *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

بی‌نام. دفتر هفتم مثنوی. ۱۳۸۰.تصحیحمنوچهر دانش‌پژوه.تهران: طهوری.

References

Anonymous. (2001/1380SH). *Dafter-e Haftom-e Masnavi*. Ed. by Manouchehr Dāneshpazhouh. Tehran: Tahouri.

'Attār Neyshābouri, Farid-oddin. (2007/1386SH). *Mosibat-nāmeh*. Momahhad Rezā Shafi'ei Kadkani. Tehran: Sokhan.

Bāmeshki, Samirā. (2011/1391SH). *Ravāyat-shenāsi Dastān-hā-ye Masnavi*. Tehran: Hermes.

Behbahāni, Marziyeh. (2008/1387SH). "Tamsil-e āyeneh-ye ejtemā"'. *Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal of Islamic Azad University*. No. 13. Pp. 43-75.

Card, Orson Scott. (2008/1387SH). *Shakhsiyat pardāzi va zāviyeh-ye did dar dāstān (Characters and viewpoint)*. Tr. by Parisā Khosravi Sāmāni. Ahvaz: Rasesh .

Currie, Gregory. (2012/ 1391SH). *Revāyat-hā va rāvi-hā (Narratives and Narrators: a philosophy of stories)*. Tr. by Mohammad Shahbā. Tehran: Minouye Kherad.

Dāneshgar, Mohammad. (2007/1386SH). "naghshe ertebātāt-e gheyr-e kalāmi dar dāstānpardāzi-ye Mowlavi". *Pazhouhesh-hā-ye Adabi*. No. 16. Pp. 115-136.

Forouzānfar, Badi'-ozzamān. (1997/1376SH). *Ahādis va Ghesas-e Masnavi*. With the effort of Hossein Dāvoudi,H. Tehran: Amirkabir.

Forster, Edward Morgan. (2005/1384SH). *Janbeh-hā-ye roman (Aspects of the Novel)*. Ebrāhim Younesi. Tehran: Āgah .

Khosravi, Abou-Torāb. (2009/1388SH). H*āshiyehei bar mabāni-ye dāstan*. Tehran: Sāles.

Kohansal, Maryam. (2007/1386SH). "Shakhsiyat pardāzi va ijād-e ertebāt bā mokhātab dar Masnavi". Gholām Hossein Gholām Hosseinzādeh. *Majou'eh Maghālāt-e Hamāyesh-e Mowlavi-pazhouhi.* Khaneh-ye Ketāb. Tehran.

Mandani Pour, Shahriyār. (2005/1384SH). *Ketāb-e Arvāh-e Shahrzād*. Tehran: Ghoghnous .

Mirsādeghi, Jamāl. (2001/1380SH). *Anāsor-e Dāstān*. Tehran: Sokhan.

Mowlavi, Jalāl-oddin. (1993/1371SH). *Masnavi Ma'navi*. R. A. Nicolson. Tehran: Behzād.

Nikoubakht, Nāser and et al. (2008/1387SH). "Tasarrofāt-e Mowlānā dar Hekāyāt-e Soufiyān". *Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal of Islamic Azad University*. No. 13. Pp. 122-193.

Payāmani, Behnāz. (2007/1386SH). "Barrasi-ye Sākhtār-e Goft-o-gou dar Masnavi Mowlavi". Gholām Hossein Golām Hosseinzādeh. *Majmou'eh Maghālāt-e Hamāyesh-e Mowlavi-pazhouhi*. Khāneh Ketāb. Pp. 129-147.

Pournāmdāriyān, Taqi. (2005/1384SH). *Dar Sāyeh Āftāb*. Tehran: Sokhan.

Rouhol-amini, Mahmoud. (2002/1381SH). *Farhang va Zaban-e Goft-o-gou*. Tehran: Āgah.

Sanāpour, Hossein. (2011/1390SH). *Yek Shiveh Barāye Romān Nevisi.* Tehran: Chashmeh.

Schlomith, Rimmon Kenan. (2008/1387SH). *Ravāyat-e Dāstāni: Boutiqā-ye Mo'āser (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)*. Tehran: Niloufar .

Sedāghati-Fard, Mojtabā and Ebi-zādeh, Farhād. (2011/1390SH). "Jostāri dar rouykard-e Mowlavi be az khodbigānegi-ye ensān ba negareshi bar ensān-e mo'āser". *Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal of Islamic Azad University*. No. 25. Pp. 107-142.

Tavakkoli, Hamid Rezā. (2010/1389SH). *Az Eshārat-hā-ye Daryā (boutiqā-ye ravāyat dar masnavi)*. Tehran: Morvārid.

Younesi, Ebrāhim. (2005/1384SH). *Honar-e Dāstān-nevisi*. Tehran: Negāh.

Zarrinkoub, Abdol-hossein. (1995/1374SH). *Bahr Dar Kouzeh*. Tehran: 'Elmi.

_____.(1195/1374SH). Serr-e Ney. Tehran: 'Elmi.