پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی
سال دوم، شمارهٔ هفتم، پاییز ۱۳۸۹
ص ۸۲- ۶۳

گفتگو در حکایت خلیفه و اعرابی در سه روایت مثنوی، مصیبت نامه و جوامع‌الحکایات

دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ*- فاطمه محمودی**

چکیده:

گفتگوی اشخاص حکایت با یکدیگر از شگردهای شخصیت‌پردازی است. هر گفته نشانی از گویندهٔ خود دارد و شخصیت‌ها نیز با گفتگو خلق می‌شوند، هم‌چنان که سخن گفتن هر کسی نیز نشانی از طبقه اجتماعی، میزان تحصیلات و منش انسانی او دارد. بنابراین قدرت به کارگیری گفتگو در خلق شخصیت کار ساده‌ای نیست و از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید؛ بخصوص اگر اثر هنری به شعر باشد. در این نوشته با روش تحلیل محتوا به مقایسهٔ عنصر گفتگو در حکایت تمثیلی «خلیفه که در کرم از حاتم طائی گذشته بود» از مثنوی مولوی و مآخذ احتمالی آن یعنی «مصیبت نامه» عطار و «جوامع‌الحکایات» عوفی می‌پردازیم تا از این طریق فرضیهٔ خود را در برتری هنری مولوی بر مآخذی که از آنها استفاده کرده است به اثبات برسانیم و به این نتایج برسیم که گفتگو در مثنوی علاوه بر خلق شخصیت‌ها و بیان احساسات و عواطف و افکار

* – دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان maryam2792@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان F- mahmodi85@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۷/۱۶ تاریخ پذیرش ۸۹/۹/۲۷

آنها، نشانهٔ شناخت درست مولانا از روحیات اقشار مختلف جامعه است؛ به طوری که در حکایت مثنوی با آن که تشخص زبانی وجود ندارد لیکن لحن گفتگوها چنان است که می‌توان به طبقه اجتماعی و و وضعیت روحی شخصیت‌ها پی برد. علاوه بر آن مولانا نیز در چارچوب این گفتگوهای نسبتاً طولانی با هنرمندی به اهداف تعلیمی خود دست می‌یابد.

واژه‌های کلیدی:
گفتگو، شخصیت، راوی، لحن، تشخّص زبانی.

مقدمه:

«گفتگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله افکار و عقاید است و در داستان منظوم، داستان، نمایشنامه و... به کار می‌رود. به عبارت دیگر صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه و در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی شکل می‌گیرد گفتگو نامیده می‌شود»(میرصادقی،۱۳۷۷: ۲۳۱). گفتگوی کامل می‌تواند خصوصیات جسمانی، روانی و اجتماعی شخصیت‌ها را نشان بدهد. با این حال گفتگو جزو روایت قصه محسوب می‌شود و به عنوان یک عنصر مستقل داستانی مطرح نیست. کادن گفتگو را «گفتار شخصیت‌ها در هر نوع متن روایی، داستان یا نمایشنامه» دانسته است. (کادن، ۱۱۷:۱۳۸۰)

گفتگو طبیعی‌ترین نیاز انسان است که در همه حالت‌های غم، شادی، کار و استراحت از آن استفاده می‌شود. در داستان‌نویسی نیز گفتگو ابزاری مهم، ظریف و کاربردی است که نویسنده به اشکال متفاوت از آن بهره می‌برد؛ چنان که گاه، روایت و تداوم داستان را به گفتگوی اشخاص واگذار می‌کند، زمانی به مدد محاورات در جهت معرفی اشخاص داستان قدم برمی‌دارد و در برخی موارد نیز دیدگاه‌ها و احیاناً تحلیل‌های خود را در قالب همین محاورات عرضه می‌کند که البته مورد اخیر در

داستان‌نویسی مدرن، عنصر ضد داستانی محسوب می‌شود. اما اغلب نویسندگانی که دارای اندیشه و دیدگاه فلسفی یا اجتماعی‌اند گرفتار آن می شوند و گاه سخنانی را بر زبان می‌آورند که با روحیهٔ شخصیت‌ها و محیط اطراف تناسب ندارد. گورکی یکی از نویسندگانی است که زمانی گرفتار این مشکل بوده است. چنان که تولستوی به او تذکر می‌دهد: «روزی تولستوی به گورکی گفت: تو خودت بیش از حد صحبت می‌کنی و کمتر به اشخاص داستان مجال صحبت می‌دهی. به همین دلیل قهرمانانی که می‌سازی، مردمی حقیقی نیستند. خیلی به هم شبیه‌اند و در خاطر آدم نمی‌مانند» (یونسی، ۲۳۲:۱۳۸۴).

از سخنان تولستوی می‌توان دریافت که بیان اعتقادات نویسنده از زبان تیپ‌های نامناسب به روایت داستانی لطمه می‌زند و آن را ساختگی و تصنّعی جلوه می‌دهد. اما به نظر می رسد که همیشه اینگونه نیست و نویسنده می‌تواند با قرار دادن اشخاص داستان در موقعیت مناسب سخنان و عقاید خود را به فراخور شرایط و مقتضیّات روحی شخصیت‌ها بازگو کند و با حفظ بی‌طرفی فرصت رد یا قبول آن‌ها را به خواننده بدهد؛ چنان که مولانا در حکایت‌های مختلف و موارد متعدد از این شیوه استفاده کرده است؛ به عنوان مثال در حکایت شیر و نخجیران برای اثبات ترجیح جهد بر توکل، سخنان مخالف و موافق را با بی طرفی از قول اشخاص حکایت، بیان می‌کند و با ایجاد یک مباحثه به اثبات عقیدهٔ خود می‌پردازد.

البته این شیوهٔ کاربرد گفتگو در توان هر نویسنده‌ای نیست و کاری بسیار مشکل است و تقریباً تمام نویسندگان از دشواریِ شکل دادن آن سخن گفته‌اند. فلوبر در خاطرات خود می‌گوید: «چه دشوار است گفتگو نوشتن. به خصوص وقتی آدم می‌خواهد هر گفتگویی شخصیت خاص خود را داشته باشد. کاری است بزرگ و سنگین که آدم بخواهد از گفتگو به عنوان ابزاری برای ترسیم چهره ها و شخصیت‌ها بهره جوید و در عین حال نگذارد چیزی از حیات و سرزندگی و دقت خود آن گفتگو کم شود؛ یعنی به گفتگو برجستگی و اعتباری ببخشد که بر سر مسائل پیش پا افتاده، ادامه یابد. من هیچ کس را نمی‌شناسم که توانسته باشد در هیچ کتابی از پس این کار

برآمده باشد» (آلوت، ۵۲۳:۱۳۶۸).

اهمیت گفتگو تا حدی است که آن را بر دیگر شکل‌های شخصیت‌پردازی ترجیح می‌دهند؛ زیرا هر گفتاری نشانه‌هایی از گویندهٔ خود دارد. گفتگوی متقابل تمامی بار شخصیت‌پردازی و حتی حادثه و اوج فرود داستان را بر دوش می‌کشد و ماجرا را واقعی‌تر و جاندارتر نشان می‌دهد و به طور غیر مستقیم باعث نمایش درون شخصیت‌های داستان می‌شود؛ زیرا سخنانی را که افراد بر زبان می‌آورند نمایندهٔ فکر آن‌هاست. ارسطو معتقد است که هرگاه افراد بخواهند چیزی را اثبات یا رد کنند و یا انفعالاتی چون شفقت و ترس و خشم و مانند آن را برانگیزانند و یا امور را کوچک‌تر و یا بزرگ‌تر جلوه دهند، به طور غیر مستقیم شخصیت حقیقی خود را نمایان می‌کنند و از آن جا که بنا به سنت روزگار خود نمی‌توانند تا آخر ساکت بمانند و عیب و هنر خود را نهفته نگه دارند، مجبور به سخن گفتن می‌شوند (زرین کوب،۱۴۸:۱۳۵۷)؛ زیرا شخصیت‌ها برای گفتگو خلق می‌شوند و اولین مشخصهٔ انسان، قدرت نطق و سخن گفتن اوست؛ سخن گفتنی که خود معرّف شخصیت وی است و از طبقهٔ اجتماعی، گویش و میزان تحصیلات او نشان دارد.

یونسی موارد کاربرد گفتگو را «مکشوف ساختن شخصیت و سرشت پرسناژ داستان (توصیف علمی)، پیش بردن وقایع داستان (آکسیون)، کاستن از سنگینی کار، ارائهٔ صحنه، وارد کردن حوادث در داستان و دادن اطلاعات لازم به خواننده» می‌داند (یونسی، ۳۵۱:۱۳۸۴).

استفاده از گفتگو برای فضل‌فروشی و قرار دادن سخنان خردمندانه در دهان شخصیت‌های داستان آن را تصنّعی جلوه می‌دهد و از رغبت خوانندهٔ آن می‌کاهد؛ اما گفتگوهای باورکردنی باعث واقع‌نمایی داستان می‌شود. «واژه، ضرباهنگ و درازی و کوتاهی جمله‌ها، با گویندگان مختلف ارتباط نزدیک و مستقیمی دارند» (میرصادقی، ۴۷۲:۱۳۸۰). گفتگو باید متناسب با شخصیت‌های داستان تغییر کند تا خواننده، داستان و شخصیت‌های آن را بپذیرد نه اینکه بدون توجه به تناسب گفتگو با شخصیت و

موقعیت و ذهنیت گویندهٔ آن و تنها برای تزیین کلام به کار گرفته شود. گفتگو باید به گونه‌ای باشد که خواننده احساس کند با مردم زنده و واقعی سر و کار دارد.

البته مردم در سخن گفتن خود معمولاً دارای لهجه هستند و بعضی از کلمات و جملات را به گونهٔ خاصی بیان می‌کنند. اگرچه ممکن است کلمات به کار گرفته شده بر هجاهای خاص، تلفظهای نادرست و غلط، لغزش‌های زبانی، مکث‌ها و... تأکید داشته باشد؛ به هر حال نشان‌دهندهٔ سابقهٔ ذهنی و روانی افراد است و گاه به کار بردن آن‌ها در داستان، درک عبارات را برای خواننده دشوار می‌کند و یا ممکن است به استواری اثر لطمه بزند. در چنین مواردی، توصیه شده است که تنها به چند تکیه‌کلام بخصوص و سایه‌ای از لهجه بسنده شود و نویسنده با ایجاد فضای لازم، بدون اینکه از استواری و فخامت و واقع‌نمایی داستان بکاهد، گفتگویی مؤثر را به نمایش بگذارد.

«در اوایل قرن حاضر نویسندگان سعی می‌کردند برای ایجاد گفتگوهای واقعی، لهجهٔ واقعی اقلیت‌های قومی را بازآفرینی کنند؛ اما امروزه دیگر نیازی به این نوع تقلید لهجه نیست. بلکه با ایجاد حس لهجه واقعی اقلیت‌های قومی، می‌توان تنها کلمات را جا به جا کرد یا از تلفظ یکی دو کلمه استفاده کرد تا خواننده به نحو صمیمی آن را بخواند» (بیشاب، ۱۹۷:۱۳۷۸).

چنین به نظر می رسد که می‌توان در حکایت و قصه‌ها که تشخّص زبانی در آنها وجود ندارد، با استفاده از لحن و نوع کلمات در موقعیت‌های گوناگون به گفتگوها برجستگی بخشید و به حقیقت مانندی حکایت‌ها افزود.

گفتگو در حکایت مثنوی

«گفتگو در داستان یکی از عناصر مهم است، پیرنگ را گسترش می‌دهد، درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می کند» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۶۳).

مولانا در دفتر اول مثنوی پس از حکایت پیر چنگی، قصهٔ خلیفه‌ای کریم‌تر از حاتم طایی را نقل می‌کند و پس از وصف آوازهٔ کرم و بخشندگی خلیفه، مشاجره و گفتگوی

زن و مرد اعرابی را، که هر کدام نمایندهٔ دو طرز تفکّر متفاوت هستند و از زاویهٔ دید خود جهان و هستی را به گونه‌ای متفاوت از یکدیگر می‌بینند، چنین ارائه می‌دهد:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را — گفت و از حد برد گفت و گوی را
کین همه فقر و جفا ما می‌کشیم — جمله عالم در خوشی ما ناخوشیم
نان‌مان نه، نان خورش‌مان درد و رشک — کوزه‌مان نه، آب‌مان از دیده اشک
جامهٔ ما روز، تابِ آفتاب — شب نهالین و لحاف از ماهتاب
قرص مه را قرص نان پنداشته — دست سوی آسمان برداشته
ننگ درویشان ز درویشی ما — روز شب از روزی اندیشی ما
خویش و بیگانه شده از ما رمان — بر مثال سامری از مردمان...
(مولوی، ۱۳۷۵:۱، ۲۲۶۹-۲۲۶۳)

راوی ابیات، چنان که می‌بینیم در زاویهٔ دید سوم شخص و دانای کل است که از اسرار نهان شخصیت‌ها و افکار و احساسات آنان باخبر است و حق دارد آن را گزارش کند و اگر ضرورتی به میان آمد به تفسیر و تحلیل آن بپردازد. «این شیوه کهن‌ترین زاویهٔ دید داستانی است که در کتب مقدس و منظومه‌های عاشقانه و پهلوانی و اغلب حکایات و قصه‌های رئالیستی و غیر رئالیستی به کار رفته است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۹۷). راوی- شاعر با هنرمندی از حرف ربط وابستگی «که» استفاده می‌کند و راوی، دانای کل را با زن اعرابی عوض می‌کند و به سادگی جریان گفتگو را به شخصیت زن داستان می‌سپارد. گفته‌های شکایت‌آمیز زن تا چند بیت دیگر ادامه می یابد و پس از دو حکایت فرعی و ایجاد فاصله از سوی راوی به این صورت از طرف مرد به شکایت زن پاسخ داده می‌شود:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت — خود چه ماند از عمر؟ افزون‌تر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد — ز آن که هر دو همچو سیلی بگذرد
خواه صاف و خواه سیل تیره رو — چون نمی‌پاید دمی، از وی مگو
اندر این عالم هزاران جانور — می‌زید خوش عیش بی زیر و زبر
شکر می‌گوید خدا را فاخته — بر درخت و برگ شب نا خواسته...

حمـــد می‌گـــوید خـدا را عندلـــیب کـــاعتمـاد رزق بر توست ای مجیب

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱، ۲۳۰۴- ۲۲۹۹)

یکی از عناصر مهم و اساسی این حکایت، عنصر گفتگو است که بـه طـور مکـرر در آن به کار می‌رود و حدود دویست و بیست بیت و بیش از چهارصد و چهـل جملـه در آن به گفتگوی مرد و زن اختصاص یافته است و تعداد چهار بیت گفتگوی زن اعرابی با خداوند و دو بیت تک‌گویی مرد اعرابی است. این سخنان که به اقتـضای حکایـت و از متن آن برمی‌خیزند، اگرچه طولانی هستند، جزئی از بافت و ساخت حکایت‌انـد. چنـان که نمی‌توان آن‌ها را از حکایت حذف کرد. مولانا با به کارگیری ابـزار گفتگـو بـه طـور غیر مستقیم و نمایشی خواننده را با روحیـات اشـخاص حکایـت آشـنا مـی‌کنـد. ایـن گفتگوها به قدری زنده و طبیعی است که خواننده بدون هیچ گونـه احـساس غرابـت و بیگانگی به فضای زندگی زن و مرد اعرابی وارد می‌شود و با روحیـات و خواسـته‌هـای هر کدام آشنا می‌شود. سیر جدلی و دیالکتیکی گفتگوها که باعث جذابیت و واقع‌نمـایی حکایت شده ناشی از نگاه واقع‌بینانهٔ مولانا به زندگی است؛ چنان کـه عـلاوه بـر طـرح مسائل عرفانی، برشی از یک زندگی واقعی را به نمایش می‌گذارد.

این گفتگوها عمدتاً جنبهٔ کارکردی دارند. گاهی مولانا روایت حکایت و تـداوم آن را به گفتگوهای اشخاص واگذار می‌کند و زمانی دیگر با استفاده از محـاورات، در جهـت معرفی شخصیت‌های حکایت قدم برمی‌دارد و در مواردی، تحلیل‌ها و تفسیرهای خـود را در قالب همین محاورات عرضه می‌کند.

کیفیت طرح گفتگوها و کاربرد کلمات و تعبیرات عامیانه در این حکایت نشانی از تجربـه و دقت نظر مولانا در احوال و عادات مردم و شناخت احوال روحی آنـان در موقعیـت‌هـای متفاوت دارد. چنان که لحن گفتگوی مرد و زن اعرابی صرف نظر از تفاوت ناشی از دیـدگاه و جنسیت، در موقعیت‌های گوناگون آغاز و پایان حکایت، تفاوت پیدا می‌کند.

سخنان زن در آغاز حکایت بیست و شش بیت را در برمـی‌گیـرد و لحنـی آکنـده از خشم و نفرت و طعن و تعریض و ناسزا دارد و مانند پتکی است که بر سر مرد اعرابـی

فرود می‌آید:

زن بر او زد بانگ، کای ناموس کیش — من فسون تو نخواهم خورد بیش
ترّهات از دعوی و دعوت مگو — رو سخن از کبر و از نخوت مگو
چند حرف طمطراق و کار و بار — کار و حال خود ببین و شرم دار
کبر زشت و از گدایان زشت‌تر — روز سرد و برف و آنگه جامه تر
چند دعوی و دم و باد و بروت — ای تو را خانه چو بیت عنکبوت
از قناعت کی تو جان افروختی — از قناعت ها تو نام آموختی
گفت پیغمبر قناعت چیست گنج — گنج را تو وانمی‌دانی ز رنج
این قناعت نیست جز گنج روان — تو مزن لاف ای غم و رنج روان
چون قدم با میر و با بگ می‌زنی — چون ملخ را در هوا رگ می‌زنی؟
با سگان از استخوان در چالشی — چون نیی اشکم تهی در نالشی
(همان: ۲۳۳۲ -۲۳۲۳)

لحن سخنان مرد اگرچه در ابتدا نصیحت‌آمیز و همراه با بیان احادیث و شواهد است، سرانجام تحت تأثیر گلایه‌ها و طعن و سرزنش زن تغییر می‌یابد و به تهدید زن می‌پردازد. تغییر لحن مرد و سخنان او پس از لحن عتاب‌آمیز زن و سخنان تند او اگرچه موجّه می‌نماید ولی چهرهٔ واقعی و روحیه و احوال مردان عصر را نیز نشان می‌دهد.

گفت: ای زن! تو زنی یا بوالحزن؟ — فقر فخر آمد مرا بر سر مزن
مال و زر سر را بود همچون کلاه — کل بود او کز کله سازد پناه...
(همان: ۲۳۵۵- ۲۳۵۴)

و پس از بیان چهل و یک بیت زن را تهدید می‌کند و می‌گوید:

ترک جنگ و ره زنی ای زن بگو — ور نمی‌گویی به ترک من بگو
مر مرا چه جای جنگ نیک و بد — کین دلم از صلح‌ها هم می‌رمد
گر خمش گردی وگرنه آن کنم — که همین دم ترک خان و مان کنم
(همان: ۲۵۰۴-۲۴۰۴)

عکس‌العمل زن و تغییر لحن او در دنبالهٔ مطلب حکایت از روحیّهٔ تسلیم و

سازگاری زنان دارد که مولانا آن را اینگونه به تصویر می‌کشد:

زن چو دید او را که تند و توسن است — گشت گریان، گریه خود دام زن است
گفت از تو کی چنین پنداشتم — از تو من اومید دیگر داشتم
زن درآمد از طریق نیستی — گفت من خاک شما ام نی سَتی
جسم و جان و هر چه هستم آن توست — حکم و فرمان جملگی فرمان توست
گر ز درویشی دلم از صبر جست — بهر خویشم نیست آن از بهر توست
(همان: ۲۴۰۹- ۲۴۰۴)

و زن بدین گونه به جادوی سخن و به قول مولوی به گریه، که دام زن است، متوسل می‌شود و سخنانی را که مقتضای حال اوست با تسلیم و نرمی بر زبان می‌آورد و پس از بیست و چهار بیت، موفق می‌شود مرد را توجیه و وادار به پشیمانی و اظهار گناه کند:

مرد ز آن گفتن پشیمان شد، چنان — کز عوانی، ساعت مردن، عوان
گفت خصم جان جان چون آمدم — بر سر جان من لگدها چون زدم
چون قضا آید فرو پوشد بصر — تا ندانند عقل ما پا را ز سر
چون قضا بگذشت خود را می‌خورد — پرده بدریده گریبان می‌درد
من گنهکار توام رحمی بکن — برمکن یکبارگی از بیخ و بن
کافر پیر ار پشیمان می‌شود — چون که عذر آرد، مسلمان می‌شود
(همان: ۲۴۵۵-۲۴۵۰)

پس از این ابیات، دو بیت دیگر آمده که گویندهٔ آن مبهم است و معلوم نیست که آیا مرد اعرابی گویندهٔ این سخنان است یا راوی؟ البته شیوهٔ غالب مولانا در مثنوی، اظهار نظر راوی دانای کل در پایان بحث‌هاست.

حضرت پر رحمت است و پر کرم — عاشق او هم وجود و هم عدم
کفر و ایمان عاشق آن کبریا — مس و نقره بندهٔ آن کیمیا
(مولوی، ۱۳۷۵: ۱، ۲۴۵۷-۲۴۵۶)

توجه جدی مولانا در ترتیب این گفتگوها به اقتضای احوال روحی و مقام شخصیت‌ها سبب می‌شود که اعرابی در هنگام روبرو شدن با نقیبان و بارگاه خلیفه

لحنی متواضعانه و احترام‌آمیز برگزیند و اگرچه تشخّص زبانی در محاورات شخصیت‌ها دیده نمی‌شود، تنوّع لحن و نوع کلمات و واژه‌هایی که هر کدام به کار می‌برند، سبب برجستگی و تشخّص گفتار و معرّفی شخصیّت آن‌ها می‌شود. چنان که در سخنان زن واژه‌های: نان خورش، آش با، ترش با، سپاناخ، نهالین، نَسک و در سخنان مرد کلمات: دخل، کشت، داس، درخت، برگ و کاسد تا حدودی به شخصیت زنانه و مردانهٔ هر دو اشاره می‌کند و واژه‌هایی که هر کدام ابزار کار یا دلمشغولی زن یا مرد محسوب می‌شود.

من سپاناخ تو، با هرچه‌ام پزی با ترش با یا که شیرین می‌سزی
(همان: ۲۴۲۰)

اما آنچه حکایت را از واقع‌نمایی دور می‌کند عدم تناسب سخنان حکیمانه با شخصیت یک عرب بادیه‌نشین است. به طوری که خواننده نمی‌تواند آن سخنان را از قول او بپذیرد و بنابراین ساختگی بودن گفتگوها آشکار می‌شود و خواننده می‌پذیرد که مولانا در حقیقت تحلیل‌ها و برداشت‌های خود را در دهان شخصیت‌های حکایت گذاشته است. مثل آنچه در فضیلت صبر می‌گوید که ابیات ۲۳۰۰ تا۲۳۲۴ را در برمی‌گیرد و یا آنچه در نصیحت به زن خود می‌گوید که از بیت ۲۳۵۳ تا ۲۳۷۵ را شامل می‌شود. حدیث نفس اعرابی در پایان علاوه بر سرعت بخشیدن به روند حکایت به معرفی و توصیف بیشتر خلیفه نیز منتهی می‌شود:

چون به کشتی درنشست و دجله دید سجده می‌کرد از حیا و می‌خمید
کای عجب لطف، این شه وهاب را و آن عجب تر کو ستد آن آب را
چون پذیرفت از من آن دریای جود آن چنان نقد دغل را زود زود؟
(همان: ۲۸۷۲- ۲۸۷۰)

مولانا در این حکایت با استفاده از اصطلاحات عامیانه و تعبیرات کنایی مانند: رسن تابان، جوال، میر و بگ، باد و بروت، لاف زدن، کَل، جنگ خر فروشان، در نمد گرفتن سبو و مگس را در هوا رگ زدن، بر صمیمیت و جو عاطفی و مردمی گفتگوهای حکایت افزوده است:

چون قدم با میر و با بگ می‌زنی چون ملخ را در هوا رگ می‌زنی
(همان: ۲۳۳۵)

اگرچه از نظر زبانی وجود بسامد بالای واژه‌ها و اصطلاحات عربی مانند: عیالُ الله، نِعمَ المعیل، بَیتِ العَنْکَبوت، بوالحَزَنْ، فَقْرُ فَخْری، حاشَ لله، زُیِّن لِلنّاس، یَسْکُنْ اِلَیْها، یا وَجْهَ العَرَبْ، کَلِّمَیْنی یا حُمیرا، آهنگ برّ، یَنْظُر بِنورِالله، تَجری تَحتَ الاَنْهار، غُصُّوا عَنْ هَوا اَبْصارکم، اللهُ اشتَری، رَبِّ سَلِّمَ، زبان حکایت را قدری سنگین و فخیم ساخته است، با وجود این، گفتگوهای تمثیلی- تعلیمی مثنوی معنوی از نظر زبان هنری نیز ضعیف نیست و موارد بسیاری از کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی را می‌توان در آن دید. یکی از این عناصر زیبایی‌آفرین که ارتباطی نیز با زنده‌پنداری و حرکت و حیات شعر مولوی در مثنوی دارد، تشخیص است که در این حکایت تمثیلی نیز نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود:

شکر می‌گوید خدا را فاخته بر درخت و برگ شب ناساخته
حمد می‌گوید خدا را عندلیب کاعتماد رزق بر توست ای مجیب
باز دست شاه را کرده نوید از همه مردار ببریده امید
(همان: ۵-۲۳۰۳)

علاوه بر تشخیص، تشبیه نیز که از ویژگی‌های شعر سبک خراسانی است و در شعر سبک عراقی نیز ادامه می‌یابد، در این حکایت به چشم می‌خورد. گاهی نیز تشبیه‌ها با تشخیص همراه می شوند که بر تحرک و پویایی ابیات می‌افزایند:

با سگان زین استخوان در چالشی چون نیِ اشکم تهی، در نالشی
(همان: ۱- ۲۳۳۶)

این غمان بیخ کن چون داس ماست «این چنین شد و آن چنان» وسواس ماست
(همان: ۲۳۰۸)

مال و زر، سر را بود همچون کلاه کَل بُوَد او کز کله سازد پناه
(همان: ۲۳۵۴)

تا زنید آن کیمیاهای نظر بر سرِ مس‌های اشخاص بشر
(همان: ۲۷۹۳)

حس‌آمیزی و تضاد نیز از دیگر ویژگی‌های روساختی شعر مولانا در این حکایت است:

هر که شیرین می‌زید، او تلخ مُرد هر که او تن را پرستد، جان نبرد
(همان: ۲۳۱۳)

مولانا از حکایت‌های تمثیلی برای بیان آموزه‌های عرفانی خود سود می‌جوید؛ به همین دلیل، بسیار اتفاق می‌افتد که خط سیر داستان را بر هم می‌زند و با حاشیه روی‌های خود خواننده را در تعقیب حوادث دچار نوعی سردرگمی می‌سازد. اما هنر او در این است که در این موارد با کمال هنرمندی از تک‌گویی نمایشی استفاده می‌کند؛ یعنی از شیوه‌ای که «به موجب آن راوی بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصّی دارد و تمام داستان بر اساس گفتار یک طرفه و بی‌پاسخ راوی استوار است» (داد ۱۳۸۲: ۱۶۰). در حالی که به صورتی کاملاً طبیعی توجه مخاطب خود را به ادامهٔ داستان جلب می‌کند:

این سخن پایان ندارد ای غلام روز بیگه شد، حکایت کن تمام
(مولوی، ۱۳۷۵: ۱- ۲۸۲۶)

شرح این فرض است گفتن لیک من باز می‌گردم به قصهٔ مرد و زن
(همان: ۲۶۲۷)

هنگام نتیجه‌گیری و در پایان حکایت نیز مولانا از همین شیوه تک‌گویی نمایشی استفاده می‌کند و طی آن به قسمت‌هایی از حکایت برمی‌گردد تا زمینه مناسبی را برای تأویل فراهم سازد:

آن عرب را بینوایی می‌کشید تا بدان درگاه و آن دولت رسید
در حکایت گفته‌ایم احسان شاه در حق آن بی‌نوای بی‌پناه
هرچه گوید مرد عاشق، بوی عشق از دهانش می‌جهد در کوی عشق
گر بگوید فقه، فقر آید همه بوی فقر آید از آن خوش دمدمه
ور بگوید کفر دارد بوی دین آید از گفت شکش بوی یقین...
(مولوی۹۵:۱- ۲۸۹۰)

مولانا همچنین در ضمن این حکایت از تک‌گویی نمایشی برای رمزگشایی مدد می‌جوید و طی آن شوهر را رمز عقل و زن را رمز نفس و طمع می‌داند که به قول وی، عقل همچون شمعی نفس و طمع ظلمانی را روشن خواهد کرد:

این حکایت گفته شد زیر و زبر — همچو فکر عاشقان بی پا و سر
سر ندارد چون ز ازل بودست پیش — پا ندارد با ابد بودست خویش
بل که چون آب است، هر قطره از آن — هم سر است و پا و هم بی هر دوان
حاش لله، این حکایت نیست، هین — نقد حال ما و توست این، خوش ببین
ز آن که صوفی با کر و با فر بود — هرچه آن ماضی است لا یُذکر بود
هم عرب ما، هم سبو ما، هم ملک — جمله ما، یُؤفَکُ عَنهُ من اُفِک
عقل را شو دان و زن این نفس و طمع — این دو ظلمانی و منکر، عقل شمع
(همان: ۱۶- ۲۹۱۰)

«در رویکردهای سنّتی تصور می‌کردند هر روایت دارای یک راوی است که داستان را از زاویه دید خود بیان می‌کند و راوی، هم راوی و هم مشاهده‌گر است... برخی از رویکردهای زاویه دید، روی میزان دانش راوی تأکید می‌کردند و این باعث به وجود آمدن دو مقولهٔ راوی‌های با دانش محدود و راوی‌های دانای کل شد» (سلطان بیاد و...، ۱۳۸۷: ۲۸و ۲۹). مولانا گاهی به شیوهٔ زاویه دید بیرونی و به صورت راوی سوم شخص (دانای کل) گفتار را آغاز می‌کند. سپس قهرمان حکایت را به صحنه می‌آورد و رشته کلام را به او می سپارد؛ اما ناگهان دوباره راوی دانای کل را جایگزین قهرمان می‌کند و اندیشه خود را بر زبان او می‌گذارد:

گفت زن: «صدق آن بود کز بود خویش — پاک برخیزی تو از مجهود خویش
آب باران است ما را در سبو — ملکت و سرمایه و اسباب نو
این سبوی آب را بردار و رو — هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو
گو که ما را غیر این اسباب نیست — در مفازه هیچ به زین آب نیست
گر خزینه‌اش پر متاع فاخر است — این چنین آبش نباشد نادرست»
چیست آن کوزه؟ تن محصور ما — اندر او آب حواس شور ما

ای خداوند ! این خم و کوزه مرا — در پذیر از فضل الله اشتری
کوزه‌ای با پنج لولهٔ پنج حس — پاک دار این آب را از هر نجس
(مولوی، ۱۳۷۵: ۱، ۲۷۲۲- ۲۷۱۵)

به نظر می‌رسد که از بیت ۲۷۲۰ به بعد که تا بیت ۲۷۳۱ ادامه می‌یابد سخنان راوی- شاعر را می‌شنویم.

در روایت گفتار مرد هم همین اتفاق می‌افتد و راوی غایب ناگهان وارد صحنه می‌شود و سخن می‌گوید:

مرد گفت: «آری سبو را سر ببند — هین که این هدیه است ما را سودمند
در نمد در دوز تو این کوزه را — تا گشاید شه به هدیه روزه را
کین چنین اندر همه آفاق نیست — جز رحیق و مایهٔ اذواق نیست
ز آن که ایشان ز آب‌های تلخ و شور — دایماً در علت‌اند و نیم کور»
مرغ کاب شور باشد مسکنش — او چه داند جای آب روشنش
ای که اندر چشمهٔ شور است جات — تو چه دانی شط و جیحون و فرات
(همان: ۲۷۳۷- ۲۷۳۲)

در این نمونه‌ها نوعی ابهام زبانی وجود دارد و گاهی مرز میان راوی و قهرمان به هم می‌خورد و خواننده به سختی درمی‌یابد که گوینده راوی است یا قهرمان قصه.

گفتگو در روایت «مصیبت‌نامه»

در مصیبت‌نامهٔ عطار حکایت سی و پنج بیت را در بر می‌گیرد و با این ابیات آغاز می‌شود که روایت فقر و ناداری اعرابی از زبان راوی قصه است:

بود آن اعرابی‌ای در گوشه‌ای — ماندهٔ بی‌زادی و بی‌توشه‌ای
گوشه‌ای کان جای مشتی عور بود — آب او گه تلخ و گاهی شور بود
در مذلت روزگاری می‌گذاشت — روز و شب در اضطراری می‌گذاشت
خشک‌سالی گشت قحطی آشکار — مرد شد از ناتوانی بی‌قرار
(عطار، ۱۳۷۳: ۳۷۸)

گفتگو در این حکایت پویایی و سرزندگی و تنوع حکایت مثنوی را ندارد. عطار فقط روایتگر گفتگو است و تعداد ابیاتی که به گفتگو اختصاص داده، بسیار کمتر است و شامل چهل و هشت جمله و بیست و پنج بیت می‌شود که شش بیت آن حدیث نفس مرد اعرابی است که در هنگام دیدن آب با خود واگویه می‌کند و نوزده بیت به سخنان مأمون و اعرابی، و مأمون و سائل مربوط است.

این گفتگوها هم از لحاظ کمیّت و هم از نظر کیفیّت در ارائهٔ صحنهٔ حکایت چندان قوی به نظر نمی‌رسند و گوینده هم در توصیف صحنه و هم در طرح باورهای عرفانی- اخلاقی شاعر با نهایت ایجاز سخن گفته است اما در پیشبرد حکایت و دادن اطلاعات به خواننده و معرفی شخصیت‌ها، مؤثر واقع شده‌اند و از طریق آن می‌توان به خصوصیات خلقی و روانی و اجتماعی اعرابی و مأمون پی برد.

گفتگوها برخاسته از متن حکایت و در راستای رسیدن به هدف مورد نظر به اقتضای جریان داستان شکل می‌گیرند و برای تفنن و یا به منظور ارائهٔ اطلاعات خارج از بافت حکایت به وجود نیامده‌اند؛ مثلاً با به سخن در آوردن اعرابی به طور غیر مستقیم، زوایای شخصیتی او را برای مخاطب بیان می‌کند و نشان می‌دهد که اعرابی آب شیرین را در تمام طول عمرش ننوشیده است؛ به همین دلیل گمان می‌کند که آن آب ارزش بسیاری دارد و اگر آن را برای مأمون هدیه ببرد حتماً به خلعتی درخور دست خواهد یافت.

بی شکم مأمون از این آب لطیف خلعتی بخشد چو آب من شریف

(همان: ۳۷۸)

از نظر لحن، سخنان اعرابی متناسب با پایگاه طبقاتی، سطح درک و شناخت زمان و مکان زندگی او است. به عنوان مثال آب گرم و بویناک را «ماء الجنّه» و «آب بهشتی» می‌داند.

گفت آوردستم از خلد برین هدیه‌ای بهر امیرالمؤمنین

گفت چیست آن هدیهٔ نیکو سرشت گفت ماءالجنه آبی از بهشت

(همان: ۳۷۹)

و مأمون که خلیفه و انسان کامل حکایت عطار است به فراست حال اعرابی را درک

می‌کند و با بزرگواری و کرم سخن می‌گوید. لحن او نیز نمایانگر این موضوع است:

از فراست حال او معلوم کرد — می نیارستش ز خود محروم کرد
چون چشید آن آب گرم بویناک — گفت: احسنت، اینت زیبا آب پاک
هست این آب از بهشت اکنون بخواه — تا چه می‌باید تو را از پادشاه
(همان:۳۷۹)

در جواب اعرابی به مأمون و تقاضای کمک او سادگی و صمیمیتی خاص دیده می‌شود که عطار با به کار بردن کلمهٔ «گفت» در آغاز گفتار فقط نقش راوی دانای کل را برعهده می‌گیرد و پس از آن صحنهٔ گفتگو را به شخصیت اعرابی می‌سپارد.

گفت هستم از زمینی شوره‌زار — آب او تلخ و هوایش پرغبار
هم طراوت برده از خاکش سموم — هم زتفّ او شده سنگش چو موم
در قبیله اوفتاده فاقه‌ای — هیچ کس را نه بزی نه ناقه‌ای
خشکسالی گشته کلی آشکار — جملهٔ مردم شده مردارخوار
حال خود را با تو گفتم جمله راست — چون شدی واقف کنون فرمان تو راست
(همان: ۳۷۹)

در پایان حکایت نیز که سائلی از امیرالمومنین علت شرط او را مبنی بر بازگشت سریع اعرابی می‌پرسد، گفتار خلیفه نتیجهٔ عرفانی حکایت عطار را با نتیجهٔ روایت مولوی متفاوت می‌سازد و در حالی که مولوی، خواننده را به این نتیجه می‌کشاند که سالک و عابدی که اندوختهٔ اعمال خود را بسیار می‌پندارد وقتی آن را به بارگاه حق می‌برد با دریای لطف الهی روبرو می‌شود و سبوی عمل خویش را در مقابل اقیانوس کرم او ناچیز می‌یابد و شرمنده می‌شود؛ عطار و نیز عوفی تنها به این مفهوم عینیت می‌بخشند که راه و رسم اکرام و بنده‌نوازی، گرامی داشتن سایل در عین کمک به اوست:

گفت اگر او پیشتر رفتی به راه — آب دیدی در فرات این جایگاه
از زلال او شدی حالی خجل — بازگشتی از بر ما تنگ دل
عکس آن خجلت رسیدی تا به ماه — آینهٔ انعام ما کردی سیاه
او وسیلت جست سوی ما ز دور — چون کنم از خجلتش از خود نفور

چـــون شـــدم از حال او آگـاه مـن　　بـــاز گـــردانیـــدمش از راه مـــن
او به وسع خویش کـار خـویش کـرد　　مـــن تـــوانـــم مکرمت زو بیش کرد
(همان: ۳۷۹)

چنان که می‌بینیم تفاوت و تمایز در لحـن گفتگوهـا، تفـاوتی اسـت کـه بـه لحـن و گفتگوی دو طبقهٔ اجتماعی برمی‌گردد و بین محاورات اشخاص حکایت، تمایزی دیـده نمی‌شود. تعداد معدود ابیات و فضای تنگ و بستهٔ حکایت «مصیبت نامهٔ» عطـار مجـال سخن‌آرایی را به شاعر نمی‌دهد؛ هم چنان که زبان پر تصویر و مخیلی نیز در این قـصه وجود ندارد.

گفتگو در جوامع‌الحکایات

حکایتی را که عوفی در «جوامع‌الحکایات» با همین عنوان بیان کرده اسـت، بـسیار شـبیه بـه روایت عطار است و تنها تفاوت آن در این است که عطار داستان را به نظم روایـت کـرده و عوفی به نثر. عوفی حکایت را به روش افسانه‌گویان با فعل «آورده‌انـد» آغـاز مـی‌کنـد و در ابتدای امر به زمان و مکان وقوع حادثه گریز می‌زند و در نهایت اختصار و البته با هنرمنـدی و جامعیت در معنا به توصیف وضع و حال اعرابی می‌پردازد:

«آورده‌اند که در آن وقت که امیرالمومنین مأمون، رضی الله عنه، رایت خلافت نصب کـرد و آثار کرم او به اقطاع و ارباع عالم برسید در عهد او اعرابیی بود که مسکن او در شورسـتانی بی‌نبات بود و در آن قبیله چشمه‌ای بود و هر آب کـه از مَـشک سـحاب بـدان رسـیدی بـه سبب شوری خاک آن زمین شور شدی. از اتفاق عجـب قحطـی پدیـد آمـد و حـدتی روی نمود و امساک باران اتفاق افتاد و اهل قبیله پریشان شدند...» (عوفی، ۱۳۶۷: ۱۷۳).

در این حکایت، اعرابی با دیدن آبی که در غدیری جمع آمـده اسـت سـخنانی را بـا خود واگویه می‌کند که از نظر ساختار شبیه حدیث نفس و تک‌گویی درونی است. پـس از نوشیدن آب با خود می‌گوید:«والله ما هذا الاّ فی الجنه: به خدا کـه ایـن آبـی بهـشتی است که آفریدگار عالم به جهت آن که مرا از رنج و بلیّت خلاص دهد از بهـشت ایـن

آب را فرو فرستاده است و صواب باشد که قدری از این آب بردارم و به نزدیک خلیفه برم...» (همان: ۱۷۴-۱۷۳)

این سخنان نقش کارکردی مهمی در حکایت دارد؛ زیرا خواننده را در نهایت ایجاز و به سرعت در جریان ماجرا قرار می‌دهد. شخصیت اعرابی را معرفی می‌کند و روند حکایت را سرعت می‌بخشد. سخنان مستقیم اعرابی و مأمون و سؤال و جواب مقربان و خواص با او در معرفی شخصیت و نشان دادن بزرگواری مأمون نقش مؤثری دارد و در مسیر رساندن حکایت به نقطهٔ مورد نظر نویسنده، که بیان بزرگواری مأمون است، حرکت می‌کند.

اگرچه تشخّص زبانی در این حکایت نیز وجود ندارد و اعرابی و خلیفه و مقربان به یک شیوه سخن می‌گویند اما لحن بیان هر یک متناسب با شخصیت و جایگاه اجتماعی آنان است. لحن سخنان اعرابی ساده‌لوحانه، و لحن سخنان مأمون و مقّربان کریمانه و مؤدبانه است.

نتیجه‌گیری:

از مقایسه حکایات مأخذ با حکایت مثنوی به این نکته می‌رسیم که علاوه بر بسامد بالای گفتگو، در حکایت مثنوی گفتگوهای زن و مرد اعرابی که با درگیری و مشاجره همراه است و بیان هنری و آراسته به زیورهای کلامی آن، باعث حقیقت‌پنداری و جذابیت حکایت مثنوی و برتری آن بر حکایات مأخذ شده است.

مولانا با افزودن گفتگو در تمام حکایات تغییراتی ایجاد کرده و به صورت کاربردی آن را مورد استفاده قرار داده است؛ هم چنان که در شخصیت‌پردازی و نقل حکایت نیز از آن بهره برده است. وی در پرتو ایجاد گفتگوهای جدلی فرصتی برای بیان اطلاعات و مفاهیم آموزشی خود به دست آورده است. چنان که مطالب بسیار وسیعی را در قالب گفتگوها بیان داشته است و از همین طریق می‌توان به عقاید و باورهای او در موضوعات متفاوت پی برد. علاوه بر این، ایجاد گفتگو بین اشخاص حکایات نیز باعث

جذابیت قصه و رغبت خواننده به ادامهٔ آن شده است.

در هر سه حکایت اگرچه در گفتگوهای اشخاص تشخّص زبانی دیده نمی‌شود، تنوع لحن و کلمات و بخصوص در مثنوی واژه‌هایی که هر یک از زن و مرد به کار می‌برند موجب تشخص گفتاری و معرفی شخصیت آنها شده است. به طوری که در گفتار زن اسامی غذاها مثل نان خورش، آش با، ترش با، سپاناخ وجود دارد که از آن‌ها حداقل در زمانهٔ مولانا بوی زنانگی به مشام می‌رسد و در گفته‌های مرد کلماتی مثل دخل، کشت، داس دیده می‌شود که رنگ و بوی کار و مشاغل مردانه را دارند. علاوه بر همهٔ این‌ها، مولانا در طرح گفتگوها، ابتدا از وجود راوی استفاده می‌کند و فقط در بیت آغازین وارد می‌شود؛ اما با زیرکی و مهارت خاصی از صحنه خارج شده رشتهٔ سخن را به دست شخصیت‌های حکایت می‌دهد. در حالی که در دو مأخذ عطار و عوفی چنین ویژگی‌هایی کمتر به چشم می‌خورد. با وجود این، آنچه حکایت مولوی را اندکی از واقع‌نمایی دور می‌کند، عدم تناسب سخنان حکیمانه با شخصیت یک عرب بادیه‌نشین است که در حکایت عطار و عوفی به دلیل محدودیت فضای قصه چنین اتفاقی روی نمی‌دهد و گفتار تیپ‌ها متناسب با شأن آن‌هاست. گفتگوهای مولوی گاه او را در جایگاه متفکری قرار می‌دهد که مهم‌ترین مسایل کلامی و حکمی را از زبان شخصیت‌ها مطرح می‌کند و گاه در مقام جامعه‌شناسی که ویژگی‌ها و کم و کاستی‌های اقشار مردم را نشان می‌دهد و زمانی نیز در جایگاه روانشناسی، که با وقوف به روحیات و حالات نهفتهٔ اشخاصِ حکایت در موقعیت‌های مختلف به درون آنها نفوذ می‌کند و در سایهٔ گفتگوها، زوایای پنهان روح و روان آنان را آشکار می‌سازد. کاری که در هیچ یک از مآخذ احتمالی حکایات تمثیلی او دیده نمی‌شود.

منابع:

۱- آلوت، میریام .(۱۳۶۸). **رمان به روایت روان نویس**، ترجمه علی محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز.

۲- براهنی، رضا .(۱۳۶۸). **قصه نویسی**، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.

۳- بیشاب، لئونارد .(۱۳۷۸). **درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی**، تهران: سوره.

۴- داد، سیما .(۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.

۵- زرین کوب، عبدالحسین .(۱۳۵۷). **ارسطو و فن شعر**، تهران: امیر کبیر.

۶- سلطان بیاد، مریم و کریمی دوستان، غلامحسین و بزدوده، زکریا .(۱۳۸۷). «**بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان سخت تر شدن اوضاع**»، مجله پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شمارهٔ نوزدهم، صص ۴۴-۲۷.

۷- عطار نیشابوری، فریدالدین .(۱۳۷۳). **مصیبت نامه**، تصحیح وصال نورانی، تهران: زوّار.

۸- عوفی، سدید الدین محمد .(۱۳۶۷). **گزیده جوامع الحکایات و لوامع الروایات**، جعفر شعار، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۹- کادن، جی. ای .(۱۳۸۰). **فرهنگ ادبیات و نقد جهان**، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

۱۰- مولانا بلخی، جلال الدین محمد .(۱۳۷۵). **مثنوی**، به اهتمام محمد استعلامی، تهران: زوار.

۱۱- میر صادقی، جمال و میمنت .(۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

۱۲- میرصادقی، جمال .(۱۳۸۰). **عناصر داستان**، چاپ ششم، تهران: سخن.

۱۳- یونسی، ابراهیم .(۱۳۸۴). **هنر داستان‌نویسی**، چاپ هشتم، تهران: نگاه.