

مقایسه عناصر داستانی "مجنون و فساد" در سه مثنوی

عبدالمجید یوسفی نکو
پژوهشگر مستقل

مقدمه

جلال الدین مولوی (۶۰۴-۶۷۲ق) شاعری است که همواره مورد توجه شاعران دیگر بوده است. روش او در نظم مثنوی سبب شد تا کسان بسیاری در طول تاریخ ادب پارسی، پیروی از شیوه او را سرلوحه کار خود قرار دهند. در این جستار، دو تن از مقلدان دور و نزدیک مولوی معرفی می‌شوند. این دو سراینده کوشیده‌اند از شیوه مولوی در سرودن مثنوی پیروی کنند. برای دریافت میزان توفیق هر یک از آنها، یک داستان مشترک را از این سه مثنوی برای مقایسه برگزیده‌ایم. به سبب اهمیت موضوع، طی جستار و در جایگاه مناسب، به دیگر داستان‌های مشترک این سه مثنوی نیز اشاره‌ای خواهد شد.

Abdol-Majid Yousefi-Nekoo, "Comparing Narrative Elements of 'Majnun and the Phlebotomist' in Three Masnavis," *Iran Namag*, Volume 3, Number 3 (Fall 2018), 63-89.

عبدالمجید یوسفی نکو <yo3efi@yahoo.com> دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک است. حوزه تخصصی پژوهش‌های او عرفان و تصوف، ادبیات عرفانی و نقد ادبی است و در این زمینه‌ها مقالاتی منتشر کرده است که از آن جمله‌اند "ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سوراآبادی"، "آیه‌های شنگرفی"، "مضامین چوبین"، "سرود یمگان" و "اسطوره جمشید در دیوان خاقانی".

نخستین مقلد مولوی، فرزند ارشدش سلطان ولد (۶۲۳-۷۱۲ق) است که با نظم سه مثنوی *ولدنامه* (*ابتدائنامه*)، *زبابنامه* و *انتها نامه* و نیز آثاری به نثر، تشبیه خود را به پدر نشان داد. سلطان ولد خود درباره علت سرایش مثنوی *زبابنامه* بیان می‌دارد که بزرگی از اهل دل از او درخواست کرد که مثنوی‌هایی را به تشبیه و بر سبیل متابعت از مثنوی مولانا، جهت رعایت خواطر دوستان، که بر آن وزن خو کرده‌اند، بسراید.^۱ و او بدین علت سرایش این مثنوی را آغاز می‌کند. ولی به نظر می‌رسد مقصود او از این کار چیز دیگری بوده است. زرین کوب معتقد است: “از سراسر اقوال و آثار ولد، چنین برمی‌آید که عشق فوق العاده‌ای به ذات خود داشته است.”^۲ دکتر موحد نیز می‌گوید:

سلطان ولد چنان می‌پندارد که جاذبه خاص مثنوی مولانا وزن آن است و در ابیات آغازین آن که به نوای نی خوانده می‌شود، پس مثنوی دوم را به همان وزن مثنوی مولانا می‌سراید و در افتتاحیه آن در برابر نی‌نامه مولانا: “بشنو از نی چون شکایت می‌کند” زباب‌نامه خود را می‌گذارد: “بشنوید از ناله و بانگ زباب.” تقلای سلطان ولد برای رقابت با پدر حقیقتاً رقت‌انگیز است.^۳

ملا احمد نراقی (۱۱۸۵-۱۲۴۵ق) مقلد دیگری است که با نظم مثنوی *طاق‌دیس*، علاقه خود را به مثنوی مولوی نشان داده است. طرح اصلی مثنوی *طاق‌دیس*، مطابق آنچه نراقی در پایان صفة (فصل یا بخش) نخست گفته است بر چهار صفة بوده است،^۴ ولی به علت مرگ ناگهانی سراینده، در وبای عامی که در سال ۱۲۴۵ق رخ می‌دهد ناتمام می‌ماند و فقط صفة نخست و تا حدودی صفة دوم آن به پایان می‌آید. صفة نخست *طاق‌دیس* دارای یک کلان‌پیرنگ است که داستان‌های درونه‌ای فراوانی را در خود جای داده است. این کلان‌پیرنگ دارای داستان اصلی “طوطی و پادشاه” است. صفة دوم پیرنگ کلانی ندارد و از نظر ساختار به مثنوی مولوی نزدیک‌تر است. در این صفة، از حضرت امام عصر تقاضا می‌کند که دستوری دهد تا بتواند صفة دوم را آغاز کند. او مدعی است پس از مدتی سکوت، زبانش به لطف آن حضرت باز شده است. در مقدمه عشق را توصیف می‌کند و نخستین داستان این صفة “حکایت زلیخا

^۱ بهاء‌الدین محمد سلطان ولد، *زباب‌نامه*، تصحیح علی سلطانی گردفرامرزی (کبک، کانادا: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران-مک گیل، ۱۳۷۷)، ۱.

^۲ عبدالحسین زرین کوب، *سرنی* (چاپ ۶؛ تهران: علمی، ۱۳۷۴)، جلد ۲، ۷۶۳.

^۳ بهاء‌الدین محمد سلطان ولد، *ابتدائنامه*، تصحیح محمدعلی موحد (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹)، ۱۱.

^۴ “صفة‌ای از چار صفة شد تمام / آن سه باشد تا تو را آید پیام.” بنگرید به ملا احمد نراقی، *طاق‌دیس*، تصحیح حسن نراقی (چاپ ۳؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲)، ۱۷۸.

و ملاقات او یوسف علیه‌السلام را^{۵۴} است که در چند اپیزود بیان شده است و تا پایان
تمام آن نیز داستان‌های فراوانی از طریق تداعی در آن بیان می‌شود.

داستان در مثنوی معنوی و دو مثنوی دیگر

با توجه به تعلیمی بودن این سه مثنوی، مولوی و سلطان ولد و نراقی برای بیان
مقصود خود از داستان بهره برده‌اند و در واقع، داستان پلی است برای رسیدن یا
رساندن روایت‌شنو به مقصود. در اینکه داستان نزد این سرایندگان دارای اهمیت
است تردیدی وجود ندارد، ولی چگونگی بهره بردن ایشان از آن موضوعی است
که در این جستار بدان پرداخته می‌شود. به‌منظور رسیدن به این مقصود، برخی
از عناصر داستان مانند پیرنگ (طرح، پلات)، تعلیق، شخصیت و شخصیت‌پردازی،
و گفت‌وگوها، در داستان "مجنون و فساد" بررسی می‌شود. در آغاز، داستان‌های
مشترک این سه مثنوی را به اختصار و جداگانه یادآوری می‌کنیم.

داستان‌های مشترک مثنوی مولوی و رباب‌نامه

۱. داستان زندگی حضرت موسی (ع) و بیان معجزات او چون اژدها شدن عصا و
درخشان شدن دست، سخن گفتن خدا با او، زندگی با فرعون در کودکی که همگی
منشأ قرآنی دارند دو بار در *رباب‌نامه* به صورتی مفصل آمده است.^۶ این داستان‌ها
در سراسر مثنوی مولوی به اشاره و تلمیح پراکنده‌اند.

۲. داستان "شاگرد احوال و استاد" هم در مثنوی^۷ و هم در *رباب‌نامه*^۸ آمده است.
قبل از مولانا، سنایی این داستان را در *حدیقه‌الحقیقه*^۹، عطار در *اسرارنامه*^{۱۰} و
سعدالدین وراوینی در *مرزبان‌نامه*^{۱۱} آورده‌اند. فردی برایش میهمان می‌رسد و از
شاگردش می‌خواهد شیشه شراب را بیاورد. شاگرد می‌گوید: کدام یک را بیاورم؟

^{۵۴} نراقی، *طالق‌دیس*، ۱۸۳.

^۶ سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۱۳۸، ۲۱۶.

^۷ جلال‌الدین محمد مولوی، *مثنوی معنوی*، تصحیح ر. ا. نیکلسون (تهران: توس آفست از روی نسخه
چاپ ۱۹۲۵ مطبوعه بریل)، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۳۲۷.

^۸ سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۳۰۶.

^۹ ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی غزنوی، *حدیقه‌الحقیقه*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی (چاپ ۵؛
تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷)، ۸۴.

^{۱۰} فریدالدین عطار نیشابوری، *اسرارنامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی (تهران: سخن، ۱۳۸۶)، ۱۵۸.

^{۱۱} سعدالدین وراوینی، *مرزبان‌نامه*، تصحیح محمد روشن (چاپ ۲؛ تهران: نشر نو، ۱۳۶۷)، ۱۵۶-۱۵۹.

استاد، که پیش مهمان شرمنده شده است، می‌گوید یکی را بشکن و دیگری را بیاور. شاگرد یکی را می‌شکند، ولی دیگر شیشه‌ای وجود ندارد، زیرا او به دلیل احوال بودن یکی را دو می‌بیند.

۳. داستان موسی^(ع) که به خداوند عرض نمود الهی آدمی را به وجود آوردی و بعد نهال وجود او را با داس مرگ فانی نمودی، این چه حکمت است. حضرت حق فرمود: ای موسی، صبر کن تا تو را معلوم شود. هنگام برداشت غله خداوند به ایشان فرمود: ای موسی، این غله را پروریدی و به کمال رسانیدی، اکنون چرا آن را می‌بری؟ در جواب گفت آن را برای این کِشتم که چنین کنم تا دانه از کاه بیرون آید و قوت عابدان باشد و از این عروج نور حق گردد، بالاتر از این چه فایده باشد.^{۱۲} این داستان، به صورتی اجمالی، در دفتر چهارم مثنوی^{۱۳} و از بیت ۳۰۰۱ به بعد آمده است.

۴. داستان "مجنون و فساد" که در دفتر پنجم مثنوی (۲۰۰/۵) و صفحه ۳۴۸ رباب‌نامه آمده و موضوع اصلی این نوشته است.

۵. داستان "مارگیر و دزد" که سلطان ولد ابیات آن را عیناً از مثنوی اخذ و تضمین کرده است. این داستان در دفتر دوم مثنوی (۱۳۵/۲) و در صفحه ۳۹۴ رباب‌نامه دیده می‌شود.

۶. داستان مرد لافی و دنبه که با آن سبلت خود را چرب می‌کرد. در دفتر سوم مثنوی (۷۳۱/۳) و صفحه ۴۰۵ رباب‌نامه آمده است.

۷. یادکرد هلال و بلال به صورت تلمیحی که در دفتر ششم مثنوی (۱۱۱/۶) آمده است:

عکس ایشان چون بلال و چون هلال
گرچه بودند از جهالت در ضلال
درد در جان‌شان چو شد یار و رفیق
راه بردند اندر آن نادر طریق^{۱۴}

^{۱۲} سلطان ولد، رباب‌نامه، ۳۳۱-۳۳۴.

^{۱۳} مولوی، مثنوی، دفتر چهارم، ۴۵۵.

^{۱۴} سلطان ولد، رباب‌نامه، ۴۲۵.

داستان‌های مشترک طاق‌دیس بامثنوی

قصه و قصه‌گویی در نگاه نراقی اهمیت بسیار داشته است. این مطلب از تعداد و تنوع داستان‌های مثنوی طاق‌دیس به روشنی معلوم می‌شود. او تعدادی از داستان‌های مثنوی معنوی را نیز نقل کرده است. داستان آدم^(ع) و شیطان و تمرد شیطان از امر حق، داستان موسی^(ع) و فرعون، داستان ابراهیم^(ع) و یوسف^(ع)، ابرهه و اصحاب فیل در جاهای گوناگون از هر دو مثنوی آمده است.^{۱۵} دیگر داستان‌های مشترک این دو کتاب از این قرارند:

الف. داستان‌های تلمیحی

۱. حبس در حبس و مضیق اندر مضیق

صحبت دباغ و عطار ای رفیق^{۱۶}

این داستان را در دفتر چهارم مثنوی (۲۵۷/۴) به بعد می‌توان خواند.

۲. یاد کرد آن طوطی از هندوستان

داد هندستان به یاد طوطیان^{۱۷}

این داستان مشهور نیز در دفتر اول مثنوی (۱۵۴۷/۱) به بعد آمده است. البته این داستان را در مثنوی/سررنامه عطار نیز می‌توان دید.^{۱۸}

۳. از مَنَش هم این خبر در خاطر است

میهمان بنواز اگر چه کافر است^{۱۹}

این بیت گرچه به حدیث مشهور "أَكْرَمُوا الضَّيْفَ وَ لَوْ كَانَ كَافِرًا" اشاره دارد، ولی در دفتر پنجم مثنوی (بیت ۶۵ به بعد) داستانی آمده است که کافری پُر خوار میهمان پیامبر اکرم^(ص) شد و بیت فوق می‌تواند اشاره‌ای به آن داستان داشته باشد.

^{۱۵} بنگرید به مولوی، مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۲۹۰۸ و ۳۴۴۳؛ دفتر پنجم، بیت ۱۴۶۹؛ دفتر ششم، ابیات ۴۳۷۴ و ۴۳۸۱؛ نراقی، طاق‌دیس، بیت ۳۲۶۱.

^{۱۶} نراقی، طاق‌دیس، ۱۰۱.

^{۱۷} نراقی، طاق‌دیس، ۲۶۶.

^{۱۸} عطار نیشابوری، سررنامه، ۱۵۰.

^{۱۹} نراقی، طاق‌دیس، ۹۲.

۴. بنده‌ای روزی ز مولا گر گریخت
رشته مهر و محبت را گسیخت
چون که باز آید کند بازش قبول
بگذرد از ظلم و جهل آن جهول^{۲۰}

دو بیت بالا احتمالاً به "قصه و کیل صدر جهان که متهم شد و از بخارا گریخت"^{۲۱} تلمیح داشته باشد.

ب. داستان‌های مفصل

۱. "داستان لقمان و خربزه تلخ"^{۲۲} که علاوه بر دفتر دوم مثنوی (۱۵۱۵/۲)، با اندک اختلافی در حالات و سخنان ابوسعید^{۲۳} و اسرارالتوحید^{۲۴}، منطق‌الطیر^{۲۵} و مصیبت‌نامه^{۲۶} نیز آمده است. در این داستان، روزی خواجه لقمان، به علت علاقه‌ای که به او دارد، خربزه (یا خیارهایی) به او می‌دهد تا تناول کند. او همه آن را با ولع تمام می‌خورد، به‌گونه‌ای که خواجه هم تمایلی به تناول آن پیدا می‌کند. بنابراین، آخرین تکه را خود می‌خورد و درمی‌یابد که بسیار تلخ است. از لقمان می‌پرسد: "چرا تلخی را بروز ندادی؟" و او می‌گوید: "بارها از دست تو میوه‌های شیرین خورده‌ام. اکنون دور از جوانمردی است که با یک‌بار میوه تلخ خوردن، اعتراض کنم." مولوی برای تقویت عنصر حقیقت‌نمایی در این داستان، میوه یادشده را "خربزه" می‌گوید و روشن است اگر آن خربزه تلخ باشد و هفده تکه از آن را کسی بخورد، همه آن تکه‌ها برای او تلخ خواهد بود. ولی در روایت عطار میوه یادشده "خیار" است و احتمال آنکه تمام آن هفده خیار تلخ باشد کمتر است.^{۲۷} این حقیقت‌نمایی در روایت اسرارالتوحید نیز نسبت به مصیبت‌نامه بیشتر است، زیرا از میوه مذکور نامی برده نشده است و از

^{۲۰} نراقی، طاق‌دیس، ابیات ۱۴۷۰-۱۴۷۱.

^{۲۱} مولوی، مثنوی، دفتر سوم، ۲۱۰.

^{۲۲} نراقی، طاق‌دیس، ۱۳۱.

^{۲۳} جمال‌الدین لطف‌الله‌بن ابی‌سعد ابوروح، حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی (چاپ ۴؛ تهران: آگه، ۱۳۷۶)، ۷۱.

^{۲۴} محمدبن منور، اسرارالتوحید فی مقامات ابی‌سعید، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی (چاپ ۶؛ تهران: آگه، ۱۳۸۵)، ۷۸.

^{۲۵} فریدالدین عطار نیشابوری، منطق‌الطیر، محمدرضا شفیعی کدکنی (چاپ ۲؛ تهران: سخن، ۱۳۸۴)، ۳۴۱.

^{۲۶} فریدالدین عطار نیشابوری، مصیبت‌نامه، محمدرضا شفیعی کدکنی (تهران: سخن، ۱۳۸۶)، ۲۰۴.

^{۲۷} علی‌حیدری، "تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار"، پژوهش‌های ادبی، سال ۴، شماره ۱۶ (۱۳۸۶)، ۹۳-۱۱۴.

همان میوه اندکی می خورد و آن را تلخ می یابد. در حالات و سخنان ابوسعید نیز آمده است: "پاره‌ای از آن خیار را تناول نمود."^{۲۸} نحوه میوه دادن شاه به غلام و خواجه به لقمان نیز قابل مقایسه است. در منطق الطیر به سادگی گفته شده است که "چاکری را داد روزی میوه‌ای،" ولی در مثنوی در این قسمت از موتیف تکرار شونده استفاده شده است؛ یعنی خواجه خربزه را برش می زند و یک برش به لقمان می دهد و این کار برای بار دوم و سوم، تا هفده بار، تکرار می شود و به این صورت، هم به هیجان داستان افزوده می شود و هم از شخصیت پردازی غیر مستقیم و نمایشی استفاده می شود. به این معنا که شخصیت لقمان و خواجه از طریق رفتارشان و به صورت نمایشی برای خواننده روشن می شود، نه از طریق توصیف ساده و مستقیم.^{۲۹}

۲. "به آتش افکندن خلیل الرحمن را"^{۳۰} که منشأ قرآنی دارد، ولی در تفاسیر بسیاری و از جمله در ترجمه تفسیر طبری^{۳۱} با روایات غیر قرآنی در آمیخته است که روایت نراقی نیز بر مبنای همین منابع است. نراقی این داستان را بسیار مفصل و در چند اپیزود بیان کرده و چندین داستان درونه‌ای را در آن گنجانده که تداعی‌های زیبایی آنها را به وجود آورده است. نکته جالب آنکه در حدیقه سنایی،^{۳۲} منطق الطیر عطار^{۳۳} و مثنوی مولوی (۲۹۷۴/۴) فقط به بخشی از داستان که جبرئیل از ایشان می پرسد: "آیا حاجتی داری؟" و آن حضرت پاسخ می دهد: "خیر" اشاره شده و از بخش‌های دیگر داستان غفلت شده است.

۳. "حکایت آن عارفی که شب به گدایی و در یوزه رفت"^{۳۴} در دفتر سوم مثنوی با عنوان "حکایت آن درویش که در کوه خلوت کرده بود و ..."^{۳۵} (۱۶۱۳/۳ به بعد) و با اختلاف زیاد آمده است. در این داستان، عارفی بود که همواره روزی از غیب داشت و، به همین سبب خانه نشین بود. چند شبی برای آزمودن او روزی نرسید. همسرش به او عتاب کرد که خانه جایگاه زنان است و مرد وظیفه دارد که در بیرون خانه کار کند. مرد می گوید انسان‌ها با یکدیگر متفاوت‌اند، پس روزیشان نیز از راه‌های گوناگون به آنها می رسد. من اهل تو کلم و نیازی به تلاش ندارم. زن می گوید درست است که

^{۲۸} محمد بن منور، اسرار التوحید، ۷۱.

^{۲۹} سمیرا بامشکی، روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (تهران: هرمس، ۱۳۹۱)، ۴۲۳.

^{۳۰} نراقی، طاق‌دیس، ۳۰۱.

^{۳۱} ترجمه تفسیر طبری، تصحیح حبیب یغمایی (چاپ ۳؛ تهران: توس، ۱۳۶۷)، جلد ۲، ۴۶۸-۴۸۲.

^{۳۲} سنایی غزنوی، حدیقه الحقیقه، ۱۶۸.

^{۳۳} عطار نیشابوری، منطق الطیر، ۳۵۵-۳۵۷.

^{۳۴} نراقی، طاق‌دیس، ۱۰۵.

راه توکل باز است، ولی خداوند راه کسب را نیز گشوده و در قرآن کریم به آن فرمان داده است. مرد از سر تحقیر پاسخ می‌دهد که تویی که سروکارت با دوک و رشته است، از قرآن چه می‌فهمی؟ زن بدون توجه به حرف‌های مرد، باز از آیات دیگری که دلیل بر سعی و کوشش‌اند برای او مثال‌هایی می‌آورد. مرد با توجیهاتی پاسخ می‌گوید که آری، توکل هم خود نوعی سعی و اجتهاد است. مرد برای گریز از زن به معجزات انبیا اشاره می‌کند که خارج از عرف و عادت است و زن می‌گوید تو پیامبر نیستی و بنابراین، شایسته نیست که چنین استدلال کنی؛ چون پیامبر نیستی پس باید مرید پیامبران باشی. مرد در اینجا تسلیم گفتار زن می‌شود و چون گرسنگی هم بر او غلبه کرده است، شامگاهان به طلب زاد از خانه خارج می‌شود. در خانه‌ای را می‌کوبد و یک دو نانی ابتیاع می‌کند. از قضا، در آن روزها دزدان امنیت شهر را بر هم زده بودند، به طوری که پادشاه حتی از مأموران حکومت نیز به علت کوتاهی در دستگیری دزدان خشمگین بود. مأموران که به جد به دنبال دزدان بودند، مرد عارف را به اشتباه دستگیر کردند و به حکم شرع دستش را بریدند. در این هنگام، شخصی که عارف را می‌شناسد از راه می‌رسد و بر آنان بانگ می‌زند که می‌دانید چه کرده‌اید؟ دست مرد خدا را قطع کرده‌اید. همگی پریشان حال می‌شوند و پادشاه فرمان به قطع دست مأموران می‌دهد. عارف که خود می‌داند این بلا از کجا بر او نازل شده است، مانع می‌شود و می‌گوید چون من به غیر رو آورده‌ام، این جزای کردار من است. دست خود را به دورها پرتاب کرده و مناجات با خدای بی‌نیاز را آغاز می‌کند:

در ستایش بود عارف تا سحر
کردم اندر طاق‌دیسش مختصر^{۳۵}

نکته مهم آنکه گفت‌وگوهای طولانی مرد عارف با همسرش -از هر جهت، خصوصاً از نظر موضوع- بسیار شبیه به گفت‌وگوهای مرد اعرابی با همسرش در دفتر نخست مثنوی است.^{۳۶} برای روشن شدن اهمیت این گفت‌وگوها، و نیز برای جلوگیری از تکرار و درازگویی، در ادامه جستار و در بخش گفت‌وگوها به پاره‌ای نکات ظریف آنها اشاره خواهد شد. زرین کوب اصل این داستان را مأخوذ از حکایت ابوالخیر تینانی اقطع (م. ۳۴۹ق) می‌داند.^{۳۷} این داستان را در *اللهی‌نامه* عطار نیز می‌توان خواند.^{۳۸}

^{۳۵} تراقی، طاق‌دیس، ۱۳۷.

^{۳۶} مولوی، مثنوی، ۱۳۷.

^{۳۷} عبدالحسین زرین کوب، بحر در کوزه (چاپ ۶؛ تهران: علمی، ۱۳۷۴)، ۱۵۷.

^{۳۸} فریدالدین عطار نیشابوری، *اللهی‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی (چاپ ۳؛ تهران: سخن، ۱۳۸۷)، ۲۱۶.

۴. «داستان آن گدا که هر چه به او دادند، نگرفت»^{۳۹} داستان عارفی است که از راهی می‌گذشت و ناگهان چشمش بر بامی افتاد و زیبارویی دید. دل از کف داد. یک دو روزی شکیبایی کرد، ولی فراموشی ممکن نبود. دوباره به آنجا بازگشت، ولی نشانی از یار ندید. عاقبت چون «عباس دوس» زنبیلی برداشت و به سوی خانه او رفت و «گفت یاران چیزی از بهر خدا!» کنیزی پاره‌نانی برایش آورد و گفت بگیر و این جا ممان. نه نان را گرفت و نه پاسخی به او داد؛ بلکه تنها می‌گفت: «چیزی به خاطر خدا بدهید.» بار دوم و سوم نیز چنین کرد. هر چه به او دادند، از گرفتن آن خودداری می‌کرد و هر شب بیست‌بار برای گدایی به آن سرا می‌رفت. عاقبت اهل خانه از دست او به تنگ آمدند و گفتند گدایی گستاخ و بی‌شرم چون تو ندیده‌ایم؛ آخر چه می‌خواهی؟ مرد عارف گفت: من به خاطر نان به سرای شما نیامده‌ام. من عاشق خود گدایی هستم و سرانجام کشف راز کرد و گفت من عاشق روی یارم. جرعه‌ای از دیدار یارم بچشانید. آری سرگذشت عاشقان را به آسانی نمی‌توان بیان کرد، بلکه دفتری به پهنای جهان لازم است. احتمال اینکه این حکایت مأخوذ از داستان شیخ سرری باشد بسیار زیاد است.^{۴۰}

۵. «داستان مجنون و فصاد»^{۴۱} که در مثنوی مولوی در دفتر پنجم و از بیت ۱۹۹۹ به بعد دیده می‌شود.

پیرنگ

فورستر تعریفی از پیرنگ دارد که پس از او در بسیاری از کتاب‌های ادبیات داستانی نقل شده است. او می‌نویسد:

طرح را تعریف کنیم. داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مُرد و سپس ملکه مُرد» این داستان است. اما «سلطان مُرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده، لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است.^{۴۲}

^{۳۹} نراقی، طاق‌دیس، ۳۲۶.

^{۴۰} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۷۱.

^{۴۱} نراقی، طاق‌دیس، ۱۸۶.

^{۴۲} ادوارد مورگان فورستر، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی (چاپ ۵؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۴)، ۱۱۸.

از میان تعریف‌های گوناگون، تعریفی که شهریار مندنی‌پور برای پیرنگ به دست داده است، جامع‌تر و دقیق‌تر به نظر می‌رسد. او مفهوم پیرنگ را بسی وسیع‌تر از آنچه فورستر نقل کرده است می‌داند و می‌نویسد:

به گمان من اما، مفهوم پلات را می‌توان وسیع‌تر دانست. به این معنا که بنا بر خرد برآمده از جهان داستان، پیرنگ کلیه عناصر داستان (شخصیت، داستان، جای-گاه، دیدگاه، نثر و . . .) را در بر می‌گیرد. به بیان دیگر، می‌توانیم اصل علیت را از کلیه عناصر داستان توقع داشته باشیم یا پلات را "علت‌العلل" داستان بنامیم. بدین ترتیب، آن "چرا"ی بخردانه دیگر نه فقط از پس هر حلقه از زنجیره حوادث، که به دنبال ورود هر شخصیت در داستان، هر گزینش مکانی-زمانی (جای-گاه)، هر زاویه دید و هر گونه راوی و . . . باید به نحوی مطابق با منطق "واقعیت داستانی" پاسخ داده شود. به عبارت دیگر، همچنان که عناصر هر ساختاری در این جهان با یکدیگر رابطه‌ای اندام‌وار دارند و اصل علیت بر آن‌ها حاکم است، فیزیک "جهان داستانی" یا فیزیک "واقعیت داستانی" هر داستان هم می‌بایست علت وجودی کلیه عناصر خود را معین کرده باشد.^{۴۳}

در این تعریف، نه فقط توالی حوادث و علل آنها دارای اهمیت است، بلکه توجه به دیگر عناصر داستان، دارای کمال ارزش است. به عبارت بهتر، مندنی‌پور داستان را یک هارمونی و متن منظم در نظر گرفته است که از مجموع این عناصر پدید می‌آید و اگر عناصر آن را جدا جدا بررسی کنیم، گویی یک نظام را جزء جزء واری کرده و از ارزش آن فروکاسته‌ایم. اکنون بر اساس این تعریف‌ها، پیرنگ داستان یادشده بررسی می‌شود.

پیرنگ داستان در مثنوی معنوی

سبب آمدن این داستان-همانند بسیاری داستان‌های دیگر-در مثنوی مولوی موج تداعی است. در مثنوی، بعد از بیت

داند او کان تیغ بر خود می‌زنم
من وی‌ام اندر حقیقت او منم^{۴۴}

^{۴۳} شهریار مندنی‌پور، کتاب ارواح شهرزاد (چاپ ۲؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۴)، ۱۲۹.
^{۴۴} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۶.

و با آوردن این سرفصل "بیان اتحاد عاشق و معشوق از روی حقیقت اگر چه متضادند از روی آن که نیاز ضد بی‌نیاز است ..."^{۴۵} داستان آغاز می‌شود: مجنون به "علت" رنج دوری دچار بیماری می‌شود. طبیعی به نزد او "می‌آید" و علاج او را در رگ زدن می‌بیند. فصادی به نزد مجنون "روانه می‌شود" و هنگامی که بازوی او را برای رگ زدن می‌بندد، مجنون فریاد برمی‌آورد:

مزد خود بستان و ترک فصد کن
گر بمیرم گو برو جسم کهن

فصاد می‌گوید: "چرا می‌ترسی در حالی که از شیر بیشه نیز هراسی نداری؟" و مجنون در پاسخ می‌گوید:

گفت مجنون من نمی‌ترسم ز نیش
صبر من از کوه سنگین است بیش

...

لیک از لیلی وجود من پُر است
این صدف پُر از صفات آن دُر است
ترسم ای فصاد گر فصدم کنی
نیش را ناگاه بر لیلی زنی^{۴۶}

پیرنگ داستان در ریاب‌نامه

مجنون دچار تب و حرارت تن می‌شود، و حال خویش به طبیب می‌گوید (یعنی به نزد طبیب "می‌رود") و طبیب می‌فرماید:

گفت از خون است رنجت، فصد کن
سوی فصاد و دکانش "قصد کن"
"رفت" مجنون سوی فصاد و دکان
تا کند فصد و رود رنجش از آن
"دست مجنون را گرفت" او در زمان
تا کند فصدش به زودی آن جوان

^{۴۵} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۷.

^{۴۶} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۸.

مجنون بر سر او فریاد می‌کشد و مانع کار او می‌شود و می‌گوید: “برای چه خون لیلی را می‌ریزی؟” فصاد پاسخ می‌دهد: “لیلی کجاست؟ مگر خوابی؟” و مجنون پاسخ می‌دهد: “همه وجود من پُر از لیلی است.” در این لحظه فصاد نیشتر را می‌اندازد و مجنون وار مجنون می‌گردد و راه صحرا و بیابان‌ها را در پیش می‌گیرد.^{۴۷} از مقایسه پیرنگ (طرح) این داستان در دو مثنوی، نتایج زیر به دست می‌آید و ضعف پیرنگ در *رباب‌نامه* روشن می‌شود:

۱. مولانا سبب رنجوری مجنون را “رنج دوری”، در حالی که ولد آن را از “تب و حرارت تن” می‌داند.

۲. در مثنوی طبیب به نزد مجنون می‌رود و این نکته نشان‌دهنده آن است که مجنون حال مساعدی ندارد که خود پیش طبیب برود. در حالی که در *رباب‌نامه* او خود به نزد طبیب می‌رود، یعنی آشفتگی چندانی ندارد.

۳. در مثنوی، این فصاد است که به نزد مجنون می‌رود و علاوه بر آنکه دلالتی است بر ناتوانی او، بسیار طبیعی و پذیرفتنی است. اما در *رباب‌نامه*، این مجنون است که به نزد فصاد می‌رود. و این اشکال مهم برای خواننده پیش می‌آید که مجنون که از کار فصاد آگاه است برای چه به نزد او می‌رود و از آن مهم‌تر اینکه، چرا مانع کار او شده و به او معترض می‌شود؟ این نکته بزرگ‌ترین ضعف پیرنگ در این داستان *رباب‌نامه* است. جالب آنکه سلطان ولد، در معارف خود، همین داستان را به شیوه دیگری و مطابق روایت مولوی نقل کرده است و می‌گوید فصاد را به نزد مجنون بردند: “مجنون را گفتند که: رگ بزَن تا درد سرت آرام گیرد، از سرمستی و بی‌خودی از زبان او بُجست، که روا باشد. چون فصاد آوردند تا رگ او را بگشاید، افغان کرد که...^{۴۸}”

۴. در مثنوی، فصاد رگ مجنون را می‌بندد، یعنی هنوز تا اینجای داستان از خود بی‌خویش است و متوجه آنکه در اطراف او چه وقایعی در حال رخ دادن است، نیست. ولی در *رباب‌نامه*، هنگامی که فصاد دست او را می‌گیرد، مجنون بی‌درنگ فریاد برمی‌آورد و دست خود را از دست فصاد بیرون می‌کشد.

۵. پایان داستان در مثنوی حقیقت‌نما، طبیعی و باورپذیر است. پس از بیت “ترسم ای فصاد...”، مجنون می‌گوید: “داند آن عقلی که او دل‌روشنی است / در میان

^{۴۷} سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۳۴۸.

^{۴۸} بهاء‌الدین محمد سلطان ولد، معارف، تصحیح نجیب مایل هروی (تهران: مولی، ۱۳۶۷)، ۳۰.

لیلی و من فرق نیست” و بدون فاصله، داستان معشوقی را می‌آورد که از عاشق پرسید خود را دوست‌تر داری یا مرا؟ و او در پاسخ می‌گوید: ”من از خود مرده و به تو زنده‌ام“ که این داستان نیز با موضوع قبل کاملاً در ارتباط است. ولی در *رباب‌نامه*، فساد پس از شنیدن گفتار مجنون،

نیش را انداخت، مجنون شد چو او
گشت جویان همچو مجنون سو به سو
کوه و صحراها گرفت او از جنون
سوخت او را شعله نار جنون^{۴۹}

روشن است که این‌گونه نتیجه‌گیری غیرمنطقی و از حقیقت‌نمایی به‌دور است و هیچ ظرافتی برای خواننده ندارد تا او را مجذوب خود کند. ولد در ادامه می‌گوید مجنون از عشق لیلی، که زنی عادی و کاملاً معمولی بود، با او یگانه گردیده بود و حال باید قیاس کرد که اگر کسی عاشق ”ولی راستین“ شود چه‌ها خواهد شد، زیرا او حضرت حق را به چشم یقین دیده است. این جملات نشان می‌دهد نتیجه‌گیری دو داستان نیز متفاوت است. مولوی داستان را با بیان ”اتحاد عاشق و معشوق“ به پایان برده است و داستان سپسین نیز در همین موضوع است: ”معشوقی از عاشق پرسید که خود را دوست‌تر داری یا مرا؟ گفت من از خود مرده‌ام و به تو زنده‌ام...“ حال آنکه ولد داستان را به موضوع ”ولی راستین“ ارتباط داده است.

پیرنگ داستان در طاق‌دیس

در مثنوی *طاق‌دیس*، همانند مثنوی مولوی، پیش از آغاز این داستان بیت‌هایی آمده است که سبب تداعی داستان شده است. نراقی جسم و جان را مغلوب عشق می‌داند و می‌سراید:

عشق چون بر سینه پا بر جای شد
پخته و جذاب و روح افزای شد
کرد تسخیر دیار جسم و جان
پس سپرد آن را به یار مهربان^{۵۰}

او رنج مجنون را ”از تب“ می‌داند که طبیب برای رفع آن حجامت را توصیه می‌کند.

^{۴۹} سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۳۴۹.

^{۵۰} نراقی، *طاق‌دیس*، ۱۸۶.

هنگامی که فساد به نزدش "می‌رود،" مجنون با چشمانی گریان از او می‌پرسد: "بر کدامین رگ زنی تیغ ای فلان" و فساد می‌گوید: "این رگ." مجنون گفت: "از لیلی پُر است." فساد رگ دیگری را انتخاب می‌کند که باز با همین پرسش روبه‌رو می‌شود. مجنون دستمزد او را می‌پردازد و می‌گوید: "دارد اندر هر رگم لیلی مقام." من مجنون نیستم، هر چه هست لیلی است و هر تیغی که زنی، بر تن او فرود خواهد آمد. رنجوری من اهمیتی ندارد، چشم بد از وجود لیلی به‌دور و هزاران جان فدای او باد. در اینجا داستان به پایان می‌آید و تداعی دیگری داستان دیگری را با عنوان "در بیان گردیدن مجنون گرد سگ کوی دوست" به دنبال می‌آورد. نکات متفاوت و قابل تأمل پیرنگ این داستان در مثنوی مولوی و طاق‌دیس نراقی را به شرح زیر می‌توان برشمرد:

۱. نراقی مجنون را "از تب" ناتوان می‌داند، حال آنکه مولوی رنجوری او را از "رنج دوری" بیان می‌کند. خواننده به این نکته توجه دارد که رنجوری به علت تب باری عاطفی ندارد و یک بیماری کاملاً عادی تلقی می‌شود، ولی رنجوری از دوری بار عاطفی عمیقی دارد که بی‌تردید عواطف خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را با مجنون هم‌دل و همراه می‌کند.

۲. نراقی از همان بیت نخستین به ناتوانی مجنون از تب اشاره می‌کند، بدون آنکه مانند مولوی شرحی درباره‌ی این رنجوری بدهد تا ذهن خواننده را آماده‌ی شنیدن ادامه‌ی داستان کرده یا اوج و فرودی در آن ایجاد کند:

از قضا مجنون ز تب شد ناتوان
فصد فرمودی طبیب مهربان^{۵۱}

۳. نراقی از آمدن طبیب به نزد مجنون یا از رفتن او به نزد طبیب سخنی نمی‌گوید که این ضعف بزرگی در عمل داستانی (Action)، در مقایسه با روایت مولوی، محسوب می‌شود. مولوی هوشیارانه از آمدن طبیب به نزد او سخن می‌گوید.

۴. نتیجه در هر دو داستان یکسان و "بیان اتحاد عاشق و معشوق" است، با این تفاوت که مولوی فقط در یک بیت می‌گوید: "ترسم ای فساد گر فصدم کنی/نیش را ناگاه بر لیلی زنی،" در حالی که نراقی همین مطلب را مکرر و در چند بیت بیان می‌کند که از تأثیر آن کاسته است.

^{۵۱}نراقی، طاق‌دیس، ۱۸۶.

۵. تفصیلی که در روایت مولوی-در مقایسه با روایت نراقی-در گفت‌وگوی بین مجنون و فصاد و بستن رگ او وجود دارد، عمل داستانی را هیجانی و جذاب کرده است. در روایت نراقی هیچ‌یک از این گفت‌وگوها نیست و بنابراین، از جاذبه هم نشانی دیده نمی‌شود.

۶. در مثنوی طاق‌دیس، درست است که مجنون با چشمی گریان فصاد را می‌پذیرد، ولی بی‌خویشتن نیست و همان ضعفی که درباره‌ی روایت سلطان ولد گفته شد، در اینجا نیز راست است.

۷. در طاق‌دیس، فصاد رگ‌های متفاوتی را برای حجامت انتخاب می‌کند، ولی در مثنوی فقط همان یک رگ را. این تکرار ظرافتی در پی ندارد.

۸. موج تداعی‌ها سبب بروز داستان در دو مثنوی است. مضمون "تحد عاشق و معشوق" این داستان را برای مولوی تداعی کرده است و در متن نراقی سخن از عشقی است که دیار جسم و جان را تسخیر می‌کند. دو نوع نگرش به موضوعی یکسان سبب تداعی داستان شده است.

مقایسه‌ی پیرنگ این داستان در سه مثنوی

مولوی در آغاز داستان رنج مجنون را ناشی از دوری و سلطان ولد ناشی از حرارت می‌داند. این نکته خود نشان می‌دهد که مولوی به تأثیرگذاری داستان تا چه اندازه توجه داشته است. رنج دوری عاطفه‌ی داستان را بیشتر می‌کند و حرارت تن از بار عاطفی خالی است. علاوه بر آن، مولوی از آمدن فصاد به نزد مجنون سخن گفته، در حالی که ولد از رفتن مجنون به نزد او سخن گفته است و این نکته دقت مولوی و سهل‌انگاری ولد در نقل داستان را نشان می‌دهد. آمدن فصاد پریشان‌حالی او را بهتر نشان می‌دهد و رفتن او به نزد فصاد نشان از آن دارد که چندان هم پریشان نیست. بستن چند رگ او نیز همین حالت را تشدید می‌کند. پایان داستان در مثنوی طبیعی است، ولی ولد آن را به‌دور از حقیقت‌نمایی به پایان رسانده است و بدتر آنکه پس از پایان داستان دوباره پس از چند بیت به آن گریز می‌زند، بدون آنکه ضرورتی نیاز به تکرار را ایجاد کرده باشد، گویی فراموش کرده است که همین چند لحظه‌ی پیش داستان را به پایان رسانده و نتیجه‌ی آن را بیان کرده است.

پاره‌ای از ضعف‌های ولد در داستان‌پردازی نراقی هم دیده می‌شود. مثلاً نراقی

هم رنج مجنون را از تب می‌داند و در نقل داستان نشانی از بی‌خویشتنی مجنون به‌دست نمی‌دهد. از سوی دیگر، سبب تداعی داستان در مثنوی زیباتر از طاق‌دیس است. نراقی از رفتن مجنون به نزد فصاد یا آمدن فصاد به نزد مجنون سخنی نمی‌راند و همین نکته بخشی از عمل داستانی را معطل می‌گذارد و ضعف مهمی برای نراقی محسوب می‌شود. تفصیل مولوی در نقل داستان نسبت به نراقی بر جذابیت داستان در مثنوی افزوده است. با توجه به مجموع آنچه گفته شد، پیرنگ این داستان در مثنوی مولوی محکم‌تر از دو مثنوی *زباب‌نامه* و *طاق‌دیس* است.

تعلیق (تأخیر)

تعلیق یا تأخیر یعنی ندادن اطلاعات متن و کش دادن آنها تا مراحل بعدی داستان. تعلیق بسته به بُعد زمان‌مند که در اساس به اطلاعات دریغ‌شده از خواننده مربوط می‌شود، دو گونهٔ مختلف دارد. تعلیق معطوف به آینده و تعلیق معطوف به گذشته. تعلیق معطوف به آینده از طرح پرسش "بعد چه اتفاقی می‌افتد" ناشی می‌شود. برای اینکه متن توجه خواننده را جلب کند، در وقوع رخداد بعدی داستان یا در روایت رخدادی که خواننده هم‌اکنون دربارهٔ آن کنجکاو شده است یا در روایت رخدادی که موقتاً یا برای همیشه نقطهٔ پایانی بر ماجرای مورد نظر می‌گذرد، تأخیر می‌اندازد. در نتیجهٔ تأخیر، فرایند خواندن متن یا یکی از جنبه‌های آن را به نوعی بازی فکری (تلاش برای حل معما) بدل می‌کند.^{۵۲} این ویژگی فقط در داستان پردازی مولوی دیده می‌شود و در هیچ‌یک از دو مثنوی دیگر به چشم نمی‌خورد. راوی این داستان برای جذاب‌تر کردن این داستان کوتاه که فقط بیست بیت است، هنگامی که فصاد از شجاعت مجنون سخن می‌گوید، آن را کش می‌دهد و ده بیت از سخنان فصاد می‌آورد تا تعلیقی در داستان ایجاد کند و خواننده را منتظر بگذارد تا او را به شنیدن ادامهٔ داستان تهییج کند و او را تا حد ممکن از واکنش مجنون بی‌خبر بگذارد:

گفت آخر از چه می‌ترسی ازین
چون نمی‌ترسی تو از شیر عربین
شیر و گرگ و خرس و هر گور و دده
گرد بر گرد تو شب گرد آمده

^{۵۲} ریمنون-کنان، شلومیت، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷)، ۱۷۱-۱۷۲.

می نه آیدشان ز تو بوی بشر
ز آنبھی عشق و وجد اندر جگر
گرگ و خرس و شیر داند عشق چیست
کم ز سگ باشد که از عشق او عمی ست
گر رگ عشقی نبودی کلب را
کی بجستی کلب کھفی قلب را
هم ز جنس او به صورت چون سگان
گر نشد مشهور هست اندر جهان
بو نبردی تو دل اندر جنس خویش
کی بری تو بوی دل از گرگ و میش
گر نبودی عشق هستی کی بُدی
کی زدی نان بر تو و کی تو شدی
نان تو شد از چه ز عشق و اشتھی
ورنه نان را کی بُدی تا جان رھی
عشق نان مرده می جان کند
جان که فانی بود جاویدان کند^{۵۳}

شخصیت و شخصیت پردازی

نویسندگان داستان را با طرح پیش می‌برند یا با شخصیت پردازی؟ پاسخ به این سؤال چندان آسان نیست، زیرا اندیشه‌ها و دیدگاه‌های مرتبط با طرح داستان همگام با شخصیت‌هایی که درون آن اند جلو می‌روند و خاستگاه شخصیت‌ها معمولاً تخیلات و تصورات ناشی از برخی مشکلاتی است که نویسنده در طرح داستان با آنها دست به گریبان است. به عبارت دیگر، طرحی درست و استوار شخصیت‌هایی گیرا و جان‌دار را در بر می‌گیرد و شخصیت‌های خوب و معتبر همیشه در طرحی که قابلیت‌هایشان را نشان دهد حضور می‌یابند.^{۵۴} بسیاری از منتقدان داستان‌نویسی شخصیت‌پردازی را هم‌عرض پیرنگ (طرح) داستان می‌دانند. در واقع، شخصیت و طرح داستان یکی است. هرگاه یک کفه ترازو را بالا یا پایین ببریم، طرف دیگر نیز یقیناً

^{۵۳} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۶.

^{۵۴} جک ام. بیکهام، راهنمای نوشتن داستان کوتاه، ترجمهٔ مریم اسکندری (اهواز: ریش، ۱۳۸۷)، ۱۴۵.

حرکت خواهد کرد.^{۵۵} در یک تقسیم‌بندی، شخصیت‌های داستانی را به دو گروه تقسیم‌بندی می‌کنند: الف. شخصیت‌های ایستا، و ب. شخصیت‌های پویا.

شخصیت ایستا شخصیتی است که از اول تا آخر داستان تحولی در رفتارش روی نمی‌دهد، یعنی همان‌طور می‌ماند که در ابتدای داستان بود. ولی شخصیت پویا در برخی از ابعاد شخصیتش تحولی دائم و ماندنی روی داده و نوع نگرش و رفتارش را تغییر می‌دهد. این تغییر ممکن است خیلی زیاد یا خیلی کم باشد.^{۵۶} از سوی دیگر، نویسنده می‌تواند به دو روش مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌های داستانش را معرفی کند. در معرفی مستقیم شخصیت، نویسنده رُک و صریح با شرح یا با تجزیه و تحلیل می‌گوید که شخصیت او چه جور آدمی است یا مستقیماً شخصیت داستان را از زبان کس دیگری در داستان معرفی می‌کند. در معرفی غیرمستقیم، نویسنده با عمل داستانی شخصیت را معرفی می‌کند، یعنی از طریق افکار، گفت‌وگوها یا اعمال خود شخصیت او را می‌شناسیم.^{۵۷} درست است که توجه به شخصیت‌ها در داستان با شیوه‌های نو رمان‌نویسی مرتبط است، ولی این امر به این معنا نیست که در داستان‌های کهن فارسی کلاً به شخصیت‌های داستانی بی‌اعتنایی شده است. این ادعا را با توضیحاتی که در پی می‌آید تا حدودی می‌توان اثبات کرد.

شخصیت‌پردازی در مثنوی معنوی

اگر بپذیریم یکی از ویژگی‌های داستان‌های خوب داشتن شخصیت‌های پذیرفتنی است. این ویژگی را در مثنوی معنوی به وضوح می‌توان نشان داد. مولوی گاه از شیوه مستقیم برای معرفی شخصیت‌های داستانش بهره می‌برد. مثلاً در همان آغاز مثنوی، شاه در داستان "پادشاه و کنیزک" با صفات "مالک دنیا و دین" معرفی می‌شود:

بود شاهی در زمانی پیش از این
ملک دنیا بودش و هم ملک دین^{۵۸}

توجه مولوی به روان‌شناسی شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنان به اقتضای موقعیت و مقام آنان، به‌خصوص تأثیر این مقام و موقعیت و

^{۵۵} لازنس پرین، تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی (چاپ ۷؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷)، ۴۷.

^{۵۶} فورستر، جنبه‌های رمان، ۵۵.

^{۵۷} فورستر، جنبه‌های رمان، ۵۰.

^{۵۸} مولوی، مثنوی، دفتر اول، ۳۶.

احوال مختلف بر شیوه سخن گفتن آنها، از دیگر نکته‌های قابل توجه داستان‌پردازی مثنوی است. دقت و توجه به این نکته‌های ظریف در کار داستان‌گویی، مثل گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، شیوه داستان‌پردازی مولوی را بسیار شبیه به داستان‌نویسی جدید می‌کند. تعجبی که در خواننده در نتیجه درک احاطه و شناخت مولوی از احوال روحی اصناف مردم در مقام و موقعیت‌های مختلف برانگیخته می‌شود، نفس داستان‌ها و حکایت‌ها را برای خواننده بسیار جذاب می‌کند و حس زیبایی‌شناختی او را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد.^{۵۹}

مولوی برای پرداخت مستقیم یا غیرمستقیم شخصیت‌های مثنوی از دو عنصر "توصیف" و "گفت‌وگو" استفاده می‌کند. مثلاً با بیان ویژگی‌های ظاهری یا باطنی شخصیت‌ها، آنها را پرداخت می‌کند:^{۶۰}

هفت سال ایوب با صبر و وفا
در بلا خوش بود با ضیف خدا^{۶۱}

نمونه دیگر در همین داستان "مجنون و فساد"، شخصیت عاشق و پریشان‌مجنون است که این‌گونه تصویر شده است که از هیچ چیزی هراسی ندارد و وجودش لبریز از دلبر است:

گفت آخر از چه می‌ترسی ازین
چون نمی‌ترسی تو از شیر عرین

...

گفت مجنون من نمی‌ترسم ز نیش
صبر من از کوه سنگین است بیش

...

لیک از لیلی وجود من پُر است
این صدف پر از صفات آن دُر است^{۶۲}

^{۵۹} تنقی پورنامداریان، در سایه آفتاب (چاپ ۲؛ تهران: سخن، ۱۳۸۴)، ۲۸۵.

^{۶۰} علیرضا شوهانی، "داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی مولوی در مثنوی معنوی"، پژوهش‌های ادبی، سال ۱، شماره ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۶)، ۹۱-۱۰۶.

^{۶۱} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، بیت ۳۶۱۹.

^{۶۲} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۷.

شخصیت‌پردازی در *رباب‌نامه*

با آنکه در مثنوی *رباب‌نامه* داستان‌های چندانی دیده نمی‌شود، ولی بیشتر شخصیت‌های داستانی آن پویا هستند. در داستان "مجنون و فصاد"، فصاد در پایان داستان چون مجنون مجنون می‌شود و سر به کوه و بیابان می‌گذارد. این شخصیت گرچه پویاست، ولی از ظرافت خالی و از حقیقت‌نمایی به‌دور است. نقطه ضعف دیگر ولد در شخصیت‌پردازی آن است که با گفتن این نکته که فصاد سر به کوه می‌نهد، در واقع ضربه نهایی را می‌زند، ولی باز در چند بیت بعد دوباره به داستان باز می‌گردد که به نظر نمی‌رسد دلیل شایسته‌ای برای این تکرار داشته باشد.

در داستان "شاگرد مدرسه"^{۶۳} شخصیت او مستقیماً معرفی شده است. این معرفی مستقیم دارای این ویژگی خوب است که هنگامی که مدرس از روزن با او سخن می‌گوید و او گفتِ او را گفتِ حق می‌پندارد، برای خواننده دور از انتظار نبوده و به نوعی باورپذیر است:

ساده‌مردی بود در یک مدرسه
احمقی، بی حاصلی، پُروسوسه
روز و شب در حجره گفتی ای خدا
عالمم گردان و بر من در گشا

...

پس مدرس گفتش از روزن که هان
روز و شب تکرار کن درست بخوان
او چنان پنداشت کان گفت از خداست
حرص تحصیلش ز جان چون موج خاست^{۶۴}

شخصیت‌پردازی در *طاق‌دیس*

شخصیت‌پردازی نراقی در این داستان به سبب تناقضی که در آن دیده می‌شود، چندان جالب نیست. مجنون در حالی که پریشان حال است و باید در داستان بی‌خویشتن نشان داده شود، در آن حال از فصاد می‌پرسد که نیشتر را بر کدامین رگ او خواهد زد:

^{۶۳} سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۳۷۸.

^{۶۴} سلطان ولد، *رباب‌نامه*، ۳۷۸.

گفت مجنون با دو چشم خون چکان بر کدامین رگ زنی تیغ ای فلان^{۶۵}

در برخی از داستان‌های طاق‌دیس، ظرافت‌هایی در شخصیت‌پردازی دیده می‌شود. یکی از داستان‌های طاق‌دیس که می‌توان در آن شخصیت پویا را به خوبی دید، داستان "گفت‌وگوی موسی (ع) و پیرمرد گبر" است.^{۶۶} در این داستان، گبر گستاخ از پاسخی که از جانب حضرت حق دریافت می‌کند متنبه شده، مؤمنی راستین می‌شود و از گذشته خود پشیمان. نکته دیگر در همین داستان آنکه نراقی علاوه بر آنکه از طریق این گفت‌وگوها عمل داستانی را پیش می‌برد، با زیرکی شخصیت درونی او را که فردی بی‌اعتقاد و گستاخ است، به خوبی نشان می‌دهد؛ گرچه در همان آغاز داستان از او با عنوان "گبر"، "بی‌حیا" و "گستاخ" نام برده است:

دید موسی کافری اندر رهی
پیر گبری، بی‌حیایی، گم‌رهی

...

گفت موسی هان پیامت چیست او
گفت از من با خدای خود بگو
کان فلان گوید که چند این گیرودار
هست من را از خدایی تو عار
نی خدایی تو نه من هم بنده‌ام
نی ز بار روزیت شرمنده‌ام^{۶۷}

گفت‌وگو در داستان

گفت‌وگو چهار عنصر اصلی داستان، یعنی شخصیت، موقعیت/فضا، پیرنگ و درون‌مایه را در بر می‌گیرد. گفت‌وگو می‌تواند به مثابه وسیله‌ای برای زمینه‌سازی این چهار عنصر به کار رود.^{۶۸}

گفت‌وگو در دست نویسندۀ کارآزموده تقریباً به انجام دادن هر کاری

^{۶۵} نراقی، طاق‌دیس، ۱۸۷.

^{۶۶} نراقی، طاق‌دیس، ۲۴۹.

^{۶۷} نراقی، طاق‌دیس، ۲۴۹.

^{۶۸} لوئیس تورکو، گفت‌وگونویسی در داستان، ترجمۀ پریسا خسروی سامانی (اهواز: زبش، ۱۳۸۹)، ۶۲.

تواناست و وظایف مهمی مانند فاش نمودن شخصیت داستان، پیشبرد عمل داستانی، کاستن از سنگینی کار، وارد نمودن حوادث در داستان، ارائهٔ صحنه و دادن اطلاعات به خواننده را بر عهده خواهد داشت. به نوعی همهٔ این وظایف در این یک جمله خلاصه می‌شود: کارِ گفت‌وگو افزودن به "حقیقت‌نمایی" داستان است.^{۶۹}

با گفت‌وگوها می‌شود شخصیت‌ها را ساخت، ماجرا را پیش برد و مکان و زمان و فضا را هم ساخت. طبعاً مهم‌ترین کار آن همان ساختن شخصیت است. نمایش تمام و کمال شخصیت به نحوی که او به نظرمان کاملاً زنده شود و وجود پیدا کند از خصوصیات گفت‌وگوی خوب است. اما گفت‌وگو هم مانند بقیهٔ عناصر داستان در درجهٔ اول تابعی از نوع داستان و شیوهٔ احیاناً منحصر به فرد نویسنده است.^{۷۰}

گفت‌وگو در مثنوی

عصر گفت‌وگو نیز از جمله مقولاتی است که دغدغهٔ ذهنی محققان مثنوی است.

محور و پایهٔ داستان‌پردازی مولوی، گفت‌وگوست. در بیان چارچوب هر داستان در مثنوی، محور و مدار ارتباط که همانا انتقال مفهومی از ذهنی به ذهن دیگر است، گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان‌هاست که شالوده و ساختمان حکایت را می‌سازد، ولی مولوی در بسیاری از داستان‌ها از نوع ارتباط دیگری هم به‌خوبی بهره برده است که در علوم ارتباطات و جامعه‌شناسی امروز از آن به "ارتباطات غیر کلامی" تعبیر می‌کنند. اینکه چرا وی در بیان نکاتی دقیق و عمیق به یکباره به این ابزار رومی آورد، نشان‌دهندهٔ این نکته است که او از تفاوت‌ها و شباهت‌های ارتباطات کلامی و غیر کلامی آگاهی کامل داشته است. قابل اعتمادتر بودن، استمرار بیشتر داشتن، چندسویه بودن، مرتبط بودن با فرهنگ، نمادین بودن آن و در عین حال قاعده‌مند بودن ارتباطات غیر کلامی و به‌ویژه جلوگیری کردن از سوءبرداشت‌هایی که غالباً در ارتباطات کلامی رخ می‌دهد، از جمله عوامل بسیار مهمی است که مولوی را، مخصوصاً در مواقعی خاص،

^{۶۹} ابراهیم یونسی، هنر داستان‌نویسی (چاپ ۸؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۴)، ۳۵۱.
^{۷۰} حسین سناپور، یک شیوه برای رمان‌نویسی (تهران: چشمه، ۱۳۹۰)، ۱۳۱.

به بهره‌گیری از این شیوه علمی وامی دارد.^{۷۱}

از جمله برجسته‌ترین اختلاف بیان مولوی با دیگران در شیوه بیان داستان و حکایت‌ها گفت‌وگوهای طولانی است که مولوی در میان شخصیت‌ها برقرار می‌کند تا از طریق این گفت‌وگوها آرا و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان کند. . . . بی‌تردید طرح این گفت‌وگوهای مناظره‌گونه و مکرر و متنوع و طولانی کاری است بسیار دشوار که جز از ذهنی سرشار از اندوخته‌های فلسفی و کلامی و دارای قدرت تأمل و تفکر ساخته نیست. در هیچ‌یک از آثار داستانی ادبیات 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 عطار و حدیقه سنایی این موضوع را کاملاً نشان می‌دهد.^{۷۲}

در پاره‌ای از داستان‌ها، گفت‌وگوها در شخصیت‌پردازی یا در پیشبرد عمل داستانی بسیار مؤثرند. در آغاز داستان "اعرابی و سبوی آب"، گفت‌وگوی زن اعرابی با همسرش به خوبی عمل داستانی را پیش می‌برد:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را
گفت و از حد بُرد گفت و گوی را
کاین همه فقر و جفا ما می‌کشیم
جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم
نانمان نی، نان خورشمان درد و رشک
کوزه‌مان نه، آبمان از دیده اشک
جامه ما روز تاب آفتاب
شب نهالین و لحاف از ماهتاب
قُرص مه را قُرص نان پنداشته
دست سوی آسمان برداشته^{۷۳}

^{۷۱} محمد دانشگر، "نقش ارتباطات غیر کلامی در داستان‌پردازی مولانا"، پژوهش‌های ادبی، سال ۴، شماره ۱۶ (تابستان ۱۳۸۵)، ۱۱۵-۱۳۶.

^{۷۲} پورنامداریان، در سایه آفتاب، ۲۷۱-۲۷۲.

^{۷۳} مولوی، مثنوی، دفتر اول، ۱۳۸.

این مایه دقت و ظرافت مولوی در نقل گفت‌وگوها در داستان‌ها دقیقاً معادل گفته یکی از داستان‌نویسان قرن نوزدهم انگلستان است که می‌گوید: «گفت‌وگو باید به نقل داستان کمک کند. در غیر این صورت فایده‌ای ندارد.» بنابراین، جملات و گفت‌وگوهایی که هیچ تأثیری بر روند داستان ندارند، بهتر است حذف شوند.^{۷۴} در داستان «مجنون و فساد» اهمیت گفت‌وگو به‌خوبی نشان داده شده است: از بیت بیستی که همه داستان را تشکیل می‌دهد، پانزده بیت آن گفت‌گوست. ده بیت آن پیش از این نقل شد و پنج بیت دیگر پاسخ‌هایی است که مجنون به فساد می‌دهد:

گفت مجنون من نمی‌ترسم ز نیش
صبر من از کوه سنگین است بیش
منبلم بی‌زخم ناساید تنم
عاشقم بر زخم‌ها بر می‌تنم
لیک از لیلی وجود من پُر است
این صدف پر از صفات آن در است
ترسم ای فساد گر فصدم کنی
نیش را ناگاه بر لیلی زنی
داند آن عقلی که او دل‌روشنی‌ست
در میان لیلی و من فرق نیست^{۷۵}

در همین چند بیت، گفت‌وگوها در معرفی شخصیت مجنون در بیت نخست، پیش‌برد عمل داستانی، ورود حادثه در داستان در بیت چهارم و دادن اطلاعات به خواننده در هر پنج بیت نقش مهمی ایفا می‌کند.

گفت‌وگو در *رباب‌نامه*

در سراسر مثنوی *رباب‌نامه*، فقط گفت‌وگوهای بین مجنون و فساد طبیعی و به‌گونه‌ای است که کنش داستانی را پیش می‌برد و بار اصلی داستان بر دوش همین گفت‌وگوها نهاده شده است:

باز روزی از حرارت آن فتی
با طبیبی گفت حال خویش را

^{۷۴} ویلیام نوبل، تعلیق و کنش داستانی، ترجمه مهرنوش طلایی (اهواز: رَسَش، ۱۳۸۷)، ۸۲.
^{۷۵} مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ۱۲۸.

گفت از خون است رنجت، فصد کن
سوی فصاد و دکانش قصد کن

...

بانگ کرد و دست را با خود کشید
گفت ای استاد دانای رشید

...

گفت کو لیلی مگر خواب اندری
یا شدی صرعی ز آسیب پری

...

گفت ای فصاد کو اینجا خیال
عاشقان را بی خیالی هست حال
در وجودم نیست جز لیلی کسی
گر بجویی مو به موی من بسی^{۷۶}

جز این، گفت و گو در این اثر جایگاه مطرحی ندارد. گفت و گوها هیچ نقشی در کنش داستان بر عهده ندارند. از همان آغاز کتاب، گفت و گوهای زبان حالی دیده می شود. این گفت و گوها گرچه تمثیلی اند، ولی با عواطف خواننده درگیر نمی شود و لطفی در آنها نیست:

بشنوید از ناله و بانگ رباب
نکته های عشق در هر گونه باب
با فغان و نوحه گوید دایما
ای خدا و ای خدا و ای خدا^{۷۷}

گفت و گو در طاق‌دیس

در برخی از داستان‌های طاق‌دیس، عنصر گفت و گو اهمیت ویژه‌ای دارد. نراقی نیز مانند مولوی بر این نکته اشرف داشته است که گفت و گوها در داستان علاوه بر آنکه داستان را جذاب‌تر می کند، مانع ملال خواننده می شود. در داستان "آن عارفی که

^{۷۶} سلطان ولد، رباب‌نامه، ۳۴۸.

^{۷۷} سلطان ولد، رباب‌نامه، ۵.

شب به گدایی و در یوزه رفت،^{۷۸} گفت‌وگوهای بسیاری میان آن دو در می‌گیرد. در گفت‌وگوهای این داستان که داستان "اگرایی و سبوی آب" را به خاطر می‌آورد، موضوعات فراوانی میان مرد و همسرش طرح می‌شود که دیدگاه هر یک را به خوبی نشان می‌دهد. در این داستان، مرد نمایندهٔ توکل و زن نمایندهٔ کسب و تلاش است. گفت‌وگوهای آن دو تقابل دو اندیشه را بیان می‌کند و در نتیجهٔ آن نمایندهٔ کسب (زن) پیروز میدان می‌شود و مرد را روانهٔ کسب روزی می‌کند. این گفت‌وگوها حرکت در داستان ایجاد می‌کنند و عمل داستانی (Action) را به زیبایی پیش می‌برد. عنصر حقیقت‌نمایی نیز به خوبی در آنها دیده می‌شود. در این داستان که همانند مثنوی مولوی در بیست بیت روایت شده است، گفت‌وگو اصلی‌ترین جایگاه را داراست، زیرا هجده بیت داستان را گفت‌وگوهای دو شخصیت تشکیل داده که از آن میان، پانزده بیت را مجنون بیان داشته است:

گفت مجنون با دو چشم خون چکان
بر کدامین رگ زنی تیغ ای فلان
تیغ بر لیلی کجا باشد روا
جان مجنون باد لیلی را فدا

...

درهمی آنکه به آن فساد داد
گفت اینک مزدت ای استاد راد

...

هر سگی در کوی او دارد گذار
درد او یارب به جان من گذار^{۷۹}

زاویه دید

زاویه دید (زاویه روایت) یا زاویه روایت نمایش‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع، رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. هر سه داستان از دید راوی دانای کل بیان شده‌اند و از

^{۷۸}نراقی، طاق‌دیس، ۱۰۵.

^{۷۹}نراقی، طاق‌دیس، ۱۸۷.

این حیث هیچ‌یک با دیگری تفاوتی و بر دیگری مزیتی ندارد. راوی هر سه مثنوی از بیرون اتفاقات را می‌نگرد و هیچ دخالتی در روند داستان ندارد.

نتیجه

در این جستار، داستان "مجنون و فساد" در سه مثنوی از نظر عناصر داستانی بررسی شد. پیرنگ این داستان از جهاتی نظیر توجه به بی‌خویشتنی مجنون و به‌خصوص تعلیق یا تأخیری که ایجاد شده بود، در مثنوی مولوی محکم‌تر از دو مثنوی *زیاب‌نامه* و *طاق‌دیس* بود. آغاز داستان در مثنوی مولوی دارای عنصر عاطفی قوی‌تری بود، زیرا به‌جای بیان رنج تن، از رنج دوری سخن گفته بود. شخصیت‌پردازی مولوی به دلیل آنکه غیرمستقیم بود، پذیرفتنی‌تر بود. گرچه در *زیاب‌نامه* از شیوه شخصیت‌پردازی پویا استفاده شده بود، به سبب دوری از عنصر حقیقت‌نمایی دلنشین و واقع‌گرا نبود. عنصر گفت‌وگو در هر سه مثنوی وجود داشت و با توجه به اینکه بخش بزرگی از داستان بر پایه آن بنا شده بود، در پیشبرد عمل داستانی نقش مهمی ایفا کرده بود، ولی در مثنوی کارکرد گفت‌وگوها متنوع‌تر از دو مثنوی دیگر بود. از نظر زاویه دید در هر سه مثنوی داستان از دید سوم شخص یا دانای کل روایت شده بود و از این حیث هیچ‌یک بر دیگری امتیازی نداشت. در مجموع، توجه مولوی به داستان‌پردازی بیش از دو سراینده دیگر بود و این نکته با مقایسه داستان‌های دیگری که از مثنوی در این جستار آمد قابل دفاع است.