

تأملی در مثنوی معنوی با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین

دکتر حبیب‌الله عباسی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران

فرزاد بالو

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

نظریه پردازان ادبی معاصر، از چشم‌اندازهای مختلفی ژانرهای ادبی را نقد و بررسی کرده‌اند. در این میان میخائیل باختین^۱، نظریه پرداز بزرگ روس، جایگاه ویژه‌ای دارد. وی با تأکید بر اصطلاح کلیدی «منطق مکالمه»^۲ در میان انواع ادبی، به ویژه رمان و آن هم رمان‌های داستانیفلسفی، آن‌ها را واجد ماهیت گفت‌وگویی و چندآوایی می‌داند. در چنین رمان‌هایی، صدای راوی بر فراز صداهای دیگر قرار نمی‌گیرد، بلکه صدایی در کنار صداهای دیگر به‌شمار می‌آید.

در میان متون کلاسیک ادب فارسی، مثنوی معنوی از معدود آثاری است که مناظرات و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستانی – تمثیلی آن با مؤلفه‌هایی که باختین برای منطق مکالمه‌ای برمی‌شمرد به‌طور تأمل‌برانگیزی مطابقت و همخوانی دارد. این مقاله طرح و شرح این موضوع خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: مثنوی مولوی، منطق مکالمه، چندآوایی، تک‌آوایی، طنز و هزل، دیگری.

درآمد

«میخاییل باختین را می‌توان به دو دلیل با فراغ خاطر ستود: به دلیل اینکه وی برجسته‌ترین اندیشمند شوروی در گستره علوم انسانی است و نیز به دلیل اینکه نظریه پرداز ادبیات در سده بیستم است.» (تودوروف، ۴: ۱۳۷۷: ۷). وی فعالیت فکری و قلمی اش را از دهه بیست به بعد، و تحت فشار و اختناق شدید استالینی آغاز کرد و به دلیل روح ضداستبدادی نوشته‌هایش به تبعید محکوم شد. این محدودیت‌ها تا جایی پیش رفت که چندین اثر نخست خویش را به نام همکاران خود، مدودف و ولوشینوف^۵ منتشر ساخت. تودوروف آثار باختین را به چهار دوره متمایز پدیدارشناختی، جامعه‌شناختی، زبان‌شناختی و تاریخ ادبی تقسیم کرده و معتقد است وی در آخرین سال‌های حیاتش، ترکیبی از این چهار زبان مختلف را به کار گرفته است (احمد، ۱۳۷۸: ۹۵). اما سال ۱۹۲۹م، تاریخ‌سازترین فصل زندگی علمی باختین به‌شمار می‌آید. وی در این سال با انتشار کتابی با عنوان *مسائل هنر داستانیفسیکی* برای اولین بار مفهوم «منطق مکالمه» را بر سر زبان‌ها انداخت که موجب دستگیری و تبعید او شد. دیگر اثر ارزشمند او *رابله و جهان او* نام دارد که نزدیک به بیست سال اجازه چاپ نیافت.^۶ باختین در سال ۱۹۷۵م، در هشتادسالگی بدورد حیات گفت. وی با الهام از رمان‌های داستانیفسیکی^۷ شالوده «منطق مکالمه» را پی نهاد.^۸ از نظر وی، در رمان‌هایی از این دست، فضایی چندزبانی رقم می‌خورد و زبان تک‌تک شخصیت‌ها فردیت می‌یابد، به گونه‌ای که «چندصدایی» و «ناهمگونی زبانی» به اوج خود می‌رسد.^۹ در عین حال، صدای نویسنده به موازات صداهای دیگر به گوش خواننده می‌رسد؛ برخلاف آثار حماسی و تراژدی و شعر که جوهرشان «مونولوگ» یا تک‌گویی است و خواننده با سیطره مؤلف بر ذهن و زبان شخصیت‌ها روبه‌روست. نگارندگان این متن بر آن‌اند که در میان متون کلاسیک، *مثنوی معنوی* در شمار معدود آثاری است که از دیدگاه منطق مکالمه باختینی قابل پی‌جست و بررسی است.

پیش از بحث اصلی، لازم است برای پرهیز از هر نوع برداشت سطحی از مفهوم منطق مکالمه، زوایا و جوانب مختلف این اصطلاح بیشتر بررسی شود.

چارچوب نظری

اگرچه اصطلاح «منطق مکالمه» تداعی‌کننده نام باختین است، این رویکرد فلسفی-ادبی برساخته او نیست و در حوزه‌های مختلفی مانند زبان‌شناسی، ادبیات، انسان‌شناسی و... کانون توجه بوده است؛ از جمله فرمالیست‌های روسی که برای مکالمه اهمیت زیادی قائل بودند. برخی علت اصلی گرایش باختین به ادبیات و طرح این ایده تأثیرگذار در مطالعات ادبی جدید را در واکنش وی نسبت به این مکتب ادبی می‌دانند؛ زیرا مطالعات او در حوزه ادبیات از زمانی به‌طور جدی آغاز می‌شد که سعی داشت جوابیه‌ای به فرمالیست‌های روسی بدهد که ماهیت ادبیات را صرفاً در آشنایی‌زدایی و فرم یا شکل و بیان فردی آن تعریف و بدان محدود می‌کردند. حال اینکه، باختین سویه‌های اجتماعی زبان و ادبیات و موقعیت اجتماعی و تاریخی‌ای را باور داشت که متن در آن تولید و صرف می‌شود.

کریستوا^{۱۰} بر اساس مباحث باختین درباره «رمان‌های چندآوایی» و «منطق مکالمه» این تقسیم‌بندی را ارائه کرد: ۱. سخن تک‌گفتاری که سه‌گونه است: الف) شیوه بیان توصیفی و روایی ویژه حماسه، ب) سخن تاریخی، ج) سخن علمی؛ ۲. سخن استوار به «منطق مکالمه» که باز سه‌گونه است: الف) سخن کارناوالی، ب) سخن منی‌په، ج) سخن داستان چندآوایی (همان، ۱۰۳). بر اساس این، حضور صداها به‌خودی‌خود چندصدایی ایجاد نمی‌کند، بلکه مؤلف در چنین الگویی فضا و بستری فراهم می‌آورد تا صداها مختلف این فرصت و امکان برابر را بیابند و برای اثبات عقاید و نظراتشان بکوشند.

«منطق مکالمه» در الگوی اندیشگی باختین، اصطلاح کلیدی و جوهری به‌شمار می‌آید، به‌گونه‌ای که دیگر مفاهیم و عنصر هندسه معرفتی وی ذیل تبیین و تعمیق هرچه بیشتر آن قرار می‌گیرد. در واقع، باختین برای اینکه بتواند آفتاب درخشانی چون «منطق مکالمه» را بر فراز سپهر اندیشگی خود به تجلی و ظهور وادارد، از یک‌سو از فرمالیسم روسی، مبانی هستی‌شناسی و پدیدارشناختی فیلسوفان آلمانی، علوم طبیعی، موسیقی و... بهره می‌برد و از سوی دیگر، مفاهیمی چون بعدآوایی^{۱۱}، دگرمفهومی^{۱۲}، ظرف مکانی و زمانی^{۱۳}، بین‌الذهانیت^{۱۴}، کارناوال^{۱۵}، خنده، فلسفه کنش و... را به

خدمت می‌گیرد. آشکار است که در آثار باختین با مباحث دامنه‌داری از اخلاق، زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی روبه‌رو هستیم؛ اما از آنجا که پرداختن به سویه‌های مختلف اندیشگی وی در این مختصر نمی‌گنجد، برای اینکه بتوانیم چشم‌انداز روشنی از «منطق مکالمه»^{۱۶} در نظر باختین تصویر کنیم، به‌طور ویژه بر مفاهیم بنیادینی چون «زبان»، «بین‌الذهانیت» و «کارناوال» درنگ و تأمل می‌کنیم.

۱. زبان

باختین^{۱۷} برخلاف سوسور^{۱۸} که بر جنبه لانگ (انتزاعی) زبان تأکید می‌کرد، بیشتر جانب پارول (گفتار) زبان را می‌گرفت؛ بنابراین برای زبان ماهیت اجتماعی - ایدئولوژیک قائل می‌شد و بر همین اساس، زبان را خنثی نمی‌دانست. «در نظر وی زبان با نیت‌های بی‌شمار و متناقض و کاربردهای گروه اجتماعی - ایدئولوژیکی قابل تصور، به‌طور اجتماعی شکل گرفته است.» (مکاریک^{۱۹}، ۱۳۸۵: ۳۷۹). هر واژه در تلقی وی صاحبانی داشته و بار معانی مختلفی را حمل کرده است. بنابراین برای القای معنای جدید به آن، باید با دیگری وارد مکالمه شد. با پذیرفتن چنین پیش‌فرضی، «هیچ‌گونه‌ای را در مجموع نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا گفته حاصل کنش متقابل بین افراد هم‌سخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کلّ واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است.» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۶). جالب است که با همین نگره، پیوند استواری میان ادبیت ادبیات و اجتماع برقرار می‌کند که به یکی از تمایزهای وی با فرمالیست‌ها تعبیر می‌شود (پوینده، ۱۳۷۳: ۹).

۲. بین‌الذهانیت

رابطه من / دیگری پربرترین سال‌های عمر باختین در روزگار سیاه و اختناق‌آمیز استالینی سپری شد؛ زمانه‌ای که گفتمان رسمی، تک‌صدایی را بر ذهن و زبان مردم تحمیل می‌کرد. باختین در چنین اوضاع دهشت‌باری، واژه پرسش را در گفته‌ها و نوشته‌هایش فربه کرد، به‌گونه‌ای که حجم وسیعی از آثارش در راه تحقق این دغدغه و دل‌مشغولی به‌نگارش درآمد. در نظر وی، «برای انسان چیزی هراس‌آورتر از نبودن

پاسخ نیست.» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۵). باختین برای برقراری نسبتی میان پرسش و پاسخ، «منطق مکالمه» را به‌عنوان بنیان سخن برگزید.

او با توصیف تازه‌ای از انسان و تخریب «منیت» مطلق، «من» تنها را نسبی می‌داند که در ارتباط با دیگر افراد شکل می‌گیرد. «من» تنها و تک صدا برای او بی‌معنا و فاقد هرگونه ارزش است و از این‌رو دست به تخریب آن می‌زند و جای آن را با «من» پایان‌ناپذیر جبران می‌کند (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۴۲).

بدیهی است که «منطق گفت‌وگویی» زمانی محقق خواهد شد که تصور، پیش‌داشت یا مواجهه‌ای با دیگری یا دیگران اتفاق بیفتد. البته، این مکالمه‌گرایی به‌معنای طرح مکالمات لفظی مثلاً میان شخصیت‌های یک رمان نیست، بلکه در میان رمان مکالمه‌ای، هر شخصیتی از ویژگی‌های فردی خاص و از برخی جهات منحصربه‌فرد برخوردار است. «این ویژگی شخصی، متضمن جهان‌بینی شخصیت و اسلوب گفتار او در مواضع اجتماعی و ایدئولوژیکی‌اش است و این همه از راه سخنان شخصیت به بیان درمی‌آید.» (آلن^{۲۰}، ۱۳۸۵: ۴۱). در نظر او، کلام تک‌صدا بدون علامت نقل‌قول ادا می‌شود و گوینده به‌طور مستقیم آنچه را دوست دارد بگوید، می‌گوید و تشخیص نمی‌دهد که منظر دیگری نیز در سخن او وجود دارد. در مقابل، کلام دوصدایی داربست‌پسش‌بوده صدای فردی دیگر را دربردارد و به آن امکان می‌دهد به‌عنوان بخشی از معمای گفته به زبان درآید تا شنونده آن را دریابد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۰).

با سیری در تفکر فلسفه غرب، دریافت می‌شود اصطلاح غیر/ دیگری و نسبت آن با منطق گفت‌وگویی، به‌ویژه از زمان سقراط تحت تأثیر فیلسوفان آلمانی مانند کانت^{۲۱}، هوسرل^{۲۲} و به‌ویژه بوبر^{۲۳}، به افقی تازه از تلقی رابطه من / دیگری دست یافته است. تأکید بر بین‌الذهانیت و رابطه من / دیگری، در نوشته‌های باختین تا جایی است که جوهره شناخت و اعتبار و موجودیت آدمی را در روابطی که با دیگران دارد تعریف می‌کند. وی در کتاب **به سوی فلسفه کنش** به تفصیل بدان پرداخته است (گاردینر^{۲۴}، ۱۳۸۱: ۴۴).

مفهوم دیگر بودن، شامل غیربودن شخصی، مکان و نقطه نظر می‌شود و این در صورتی در کار ادبی القا می‌گردد که نویسنده از نقطه نظر یک بیگانه خود را به منصه

ظهور برساند. اگر من بودن یا دیگر بودن بر طرز فکر یا کاری حاکم شود، نتیجه آن است که در خزانه واژگان باختین «تک‌گفتاری» نامیده می‌شود و از ارزش زیباشناختی کار می‌کاهد. تفاوتی محسوس بین مرکز یا خود و هر آنچه غیرمرکز یا دیگری است وجود دارد که همین تفاوت منشأ ایجاد مکالمه است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۶۱-۴۶۲).

تردیدی نیست که چنین نگره‌ای از مبانی انسان‌شناختی و فلسفی باختین مایه می‌گیرد. مارتین بوبر آلمانی کتابی با عنوان *من و تو* دارد که باختین در تئوریزه کردن رابطه من / دیگری (بین‌الذهانیت) از آن تأثیر بسیار پذیرفته است. با نگاهی به کتاب بوبر و درنگی در مطالب و درون‌مایه آن، عمق تأثیرپذیری باختین در نسبتی که میان منطق مکالمه‌ای و من / دیگری برقرار می‌کند به روشنی آشکار می‌شود. برای نمونه، بوبر در بخشی از کتاب *من و تو* می‌نویسد: «تمرکز و ائتلاف به صورت یک موجود کامل هرگز نمی‌تواند به وسیله «من» محقق شود. کما اینکه هرگز نمی‌تواند بدون «من» هم محقق شود. من برای شدن، به تویی احتیاج دارم و وقتی «من» شدم «تو» می‌گویم. حیات واقعی هنگامه مواجهه است.» (۱۳۸۶: ۶۰).

بنابراین، با چنین طرز تلقی از «منطق مکالمه‌ای» است که باختین آثار حماسی را در برای آن دسته از زمان‌هایی ارزیابی می‌کند که به راستی مکالمه‌ای‌اند؛ چرا که در نظر وی، «هرچند مکالمه شخصیت‌ها را در آثار حماسی می‌شنویم، دست آخر تک‌گویی راوی بر همه چیز مسلط است.»^{۲۵} (موریس،^{۲۶} ۱۹۹۴: ۱۸۲-۱۸۴).

۳. کارناوال

از مفاهیم بنیادینی که باختین در جوهر و ذات آن نوعی «چندزیان‌گونگی و چندآوایی» را جست‌وجو می‌کرد، کارناوال است. در نظر وی، جهان آرمانی انسان معمولی سده میانی اروپا، در جشن‌های خیابانی، کارناوال‌ها، ادبیات شفاهی، حکایت‌های کودکانه و ترانه‌های عامیانه تجلی می‌کند؛ جهانی که توده مردم با تمسک به آن از قید و بند زندگی رسمی، یکنواخت، جدی و تلخ‌رهایی می‌یافتند و به‌گونه‌ای علیه نظام و قوانین رسمی حاکم قد علم می‌کردند. باختین برای نخستین بار مفهوم کارناوال را در کتاب *رابطه و جهان او* مطرح کرد. یکی از مقدماتی که برای باختین اهمیت دارد این است که در جشن‌های عامیانه سلسله‌مراتب سیاسی - اجتماعی حاکم دچار دگردیسی و

دگرگونی می‌شود؛ یعنی در «شکل نمایش کمیک» ابله، شاه و شاه، ابله می‌شود. احمق‌ها در نقش خردمندان ظاهر می‌شوند و برعکس. مقدسات و مقدسان به سخره گرفته می‌شوند و ملغمه‌ای از کفر و ایمان به هم می‌آمیزد و سرانجام دنیایی وارونه خلق می‌شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۱). در واقع، خنده و شادی توده مردم و جشن‌ها و اعیاد، ابزاری برای مکالمه و عصیان بر ضد اخلاق ایدئولوژیک و فرهنگ رسمی قلمداد می‌شد؛ خنده‌ای که هر نوع سانسور خارجی و درونی را بر نمی‌تافت. جلوه‌های گوناگون فرهنگ خنده‌آور مردمی (کارناوالی) به سه دسته تقسیم می‌شود:^{۲۷}

۱. شکل‌های آیینی و نمایشی (جشن‌های کارناوال، نمایش‌های خنده‌آور بسیاری که در مکان‌های عمومی اجرا می‌شود و مانند آن‌ها)؛
 ۲. آثار خنده‌آور کلامی (از جمله تقلیدهای تمسخرآمیز گوناگون: شفاهی و کتبی و به زبان لاتین و عامیانه)؛
 ۳. شکل‌های مختلف و انواع واژگان خودمانی و رکیک، دشنام‌ها، ناسزاها، مدیحه‌ها یا زمینه‌های مردمی و مانند آن‌ها (پوینده، ۱۳۸۱: ۵۸۸).
- اصطلاح دیگری که ذیل مفهوم کارناوال قابل پی‌جست است، «رنالیسم گروتسک» می‌باشد. امری که در پی دنیوی کردن تمام امور و روبرگرداندن از معنویت و امور آن‌جهانی است. بنابراین، بیشتر بر تنانگی و جسم‌مندی نظر دارد و بر احیای فرهنگ پست تأکید می‌کند. به تعبیر دیگر:
- ویژگی برجسته رنالیسم گروتسک عبارت است از فرودآوری؛ یعنی انتقال تمام چیزهای والا، معنوی، آرمانی و انتزاعی به عرصه مادی و جسمانی، به عرصه زمین و جسم در وحدت جدایی‌ناپذیرشان... خنده مردمی که تمام شکل‌های رنالیسم گروتسک را سامان می‌بخشد، همواره به خاکدان مادی و جسمانی وابسته بوده است. خنده، پدیده‌ها را خاکی و مادی می‌سازد (همان، ۵۹۵-۵۹۶).

منطق گفت‌وگویی در مثنوی معنوی

تعاریفی که از «گفت‌وگو» در فرهنگ‌های ادبی آمده تقریباً با هم مشابه است، به گونه‌ای که هر تعریفی را برگزینیم از شمولیت و عاملیت تعاریف دیگر برخوردار است؛ از آن

جمله «صحبتی که میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر در افکار شخصیت واحدی در هر کار ادبی صورت می‌گیرد گفت‌وگو می‌نامند.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۶۶). بی‌تردید با حدود ۲۵۰ داستان یا تمثیل بلند و کوتاهی که در *مثنوی* آمده است می‌توان با قاطعیت گفت بخش اعظم شرح و طرح این داستان‌ها در خلال گفت‌وگوهای طولانی - که اغلب ابتکار خود مولانا و عرصه‌ای برای بازگویی آرا و نظریات مختلف است - انجام پذیرفته است. در یک نمودار کلی، نویسندگان از دو گونه گفت‌وگو در داستان‌های خود استفاده می‌کنند: گفت‌وگویی که فکر و اندیشه را مستقیماً باز می‌نماید و گفت‌وگویی که بیشتر جنبه نمایشی (تئاتری) دارد و افکار و اندیشه‌ها و منظور نویسنده را غیرمستقیم بیان می‌کند و خواننده باید با حدس و گمان منظور نویسنده را طی گفت‌وگو دریابد (همان، ۴۷۸).

اگر بخواهیم از تعابیر باختمین در شیوه رویارویی با این دو گونه گفت‌وگو استفاده کنیم، باید بگوییم در گونه اول، صدای راوی بر فراز صداهای دیگر شنیده می‌شود و مکالمه تنها در حد و سطح مکالمه لفظی است. داستان‌هایی از این دست در *مثنوی* به چشم می‌خورد که غالباً دستاویزی برای طرح مسائل و مقاصد دینی یا صوفیانه است. جز از لحاظ همین معانی، چندان جاذبه‌ای ندارد و طرح آن‌ها تا حدی ناشی از اقتضای سبک بلاغت منبری گوینده است. در این موارد، قصه بی‌آنکه اوج و فرود جالبی داشته باشد یا خاطر مخاطب را از لحاظ حوادث در حال تعلیق نگه دارد، تمام آن به یک رشته محاوره تبدیل می‌شود و... و آنچه هم «دگرگونی» وضع و حال اشخاص قصه نام دارد، در طی حکایت یا پیش نمی‌آید یا کثرت و طول محاوره آن را بی‌اهمیت می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۲۹۱).

در گونه دوم، صدای راوی در کنار صداهای دیگر به گوش می‌رسد؛ جایی که دیالوگ (گفت‌وگو) بر مونولوگ (تک‌گویی) پیشی می‌گیرد. این مهم را در *مثنوی* و در خلال حکایات و داستان‌هایی می‌توان جست که بر سؤال و جواب بین اشخاص قصه مبتنی است. قصه‌هایی که «گه‌گاه به تعداد اشخاص قصه، از چند زاویه مختلف مطرح و بحث می‌شود و قصه در این حال به نوعی محاوره افلاطونی یا شبیه به لحن

دیالکتیک آن شباهت می‌یابد و جنبه‌های مسئله با اشکال‌های دقیق و دفع‌های لطیف از نظرگاه‌های متفاوت طرح و بررسی می‌شود.» (همان، ۲۱۹).

بدیهی است که منطق مکالمه‌ای باختین ناظر بر این گونه از گفت‌وگوهاست؛ یعنی جایی که خواننده آشکارا در نمی‌یابد که راوی داستان چه نظر و عقیده‌ای داشته است. به تعبیر دیگر، درک و تمیز آنچه منظور راوی بوده است با تأمل و درنگ به دست می‌آید و این خود یکی از دلایل گفت‌وگوهای طولانی است که اغلب رنگ کلامی و فلسفی و عرفانی دارد. آن‌گونه که پیشتر اشاره شد، در میان رمان مکالمه‌ای هر شخصیتی از ویژگی‌های فردی خاصی برخوردار است. این ویژگی‌های شخصی، در بردارنده جهان‌بینی شخصیت، اسلوب گفتار او و مرتبه اجتماعی و ایدئولوژیکی‌اش است که همه از راه سخنان شخصیت به بیان درمی‌آید. شگفت این‌که در خلال داستان‌ها و حکایات **مثنوی** این مهم - یعنی جهان‌بینی شخصیت‌ها، اسلوب گفتار و مرتبه اجتماعی و ایدئولوژیکی‌شان - در بیشترین سطح مجال بروز و ظهور می‌یابد.

مولوی در انطباق کیفیت این گفت‌وگوها به اقتضای احوال شخصیت‌ها و مراتب اجتماعی و موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند، استعداد و توانایی بی‌نظیری از خود نشان می‌دهد که شاید نه تنها در ادبیات کلاسیک، بلکه در داستان‌نویسی معاصر نیز کمتر نظیری برای آن می‌توان یافت (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۸۸).

علاوه بر این، از آنجا که **مثنوی** اثری تعلیمی و زبان آن - بنا بر سنت صوفیه - همان زبان مردم عادی کوچه و بازار است، برخلاف آثار شاعران و نویسندگانی که به اقتضای ارباب فضل و ارکان دولت نوشته یا سروده می‌شده است، به‌علت وام‌گیری از لغات و ترکیبات و تعبیراتی که پاره‌ای از آن‌ها فقط در فرهنگ عامه یافت می‌شود، امکان لازم را برای شنیدن صداهای دیگر فراهم آورده است؛ چنان‌که «داستایفسکی برای ساختن یک دنیای ادبی چندصدایی شیوه دیگری جز نزدیک کردن رمان به زندگی عادی و روزمره نداشته است؛ زیرا این زندگی واقعی و اجتماعی است که دارای چندصدایی واقعی و اصیل می‌باشد.» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۳).

حکایات و داستان‌هایی که در **مثنوی** آمده است، در مقیاسی کلی و به‌اعتبار شیوه بیان به دو بخش عمده ۱. جلد ۲. طنز و هزل تقسیم می‌شود (تسامحاً در این مقاله طنز

و هزل به یک معنا گرفته شده است). در این نوشته، برای هر بخش حکایات و داستان‌هایی نقل، و عنصر و ماهیت گفت‌وگویی‌شان به تصویر کشیده شده است.

۱. حکایات جدّ

۱-۱. اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل^{۲۸}

مولانا که در مثنوی همواره برای طرح بنیان‌های نظری اندیشه خود از تمثیل و قصه بهره می‌گیرد، در تبیین این نگره که اختلاف میان مؤمن و گبر و جهود - و اساساً فرق و نحله‌های مختلف - از تفاوت در نظرگاه ناشی می‌شود^{۲۹}:

از نظرگاه هست ای مغز وجود / اختلاف مؤمن و گبر و جهود

(دفتر سوم / ۱۲۵۸)

از تصویری حسی کمک می‌گیرد و در قالب تمثیل مطرح می‌کند تا این تصویر مجرد و انتزاعی را برای عموم قابل فهم کند. این حکایات تمثیلی که پیش از این نیز در آثار صوفیه کانون توجه بوده، درباره اختلاف نظر کسانی است که پیل را در خانه‌ای تاریک لمس کردند و هر یک در باب چگونگی اندام و شکل پیل نظری مخالف دادند:

آن یکی را کف به خرطوم افتاد	گفت همچون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید	آن بر او چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود	گفت: شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست	گفت: خود این پیل چون تختی بُدست
همچنین هر یک به جزوی که رسید	فهم آن می‌کرد هر جامی شنید

(همان، ۱۲۶۲-۶۶)

اما آیا این اختلاف نظر، از تعدّد و تکثر در آشکال پیل ناشی می‌شود یا به امر دیگری برمی‌گردد؟ اینجاست که مولانا تفاوت در نظرگاه‌های افراد را ارزیابی می‌کند نه در شکل پیل؛ «چرا که تنوع منظرها تنوع منظورها را در پی خواهد داشت.» (سروش، ۱۳۷۷: ۵)

از نظرگاه گفتشان شد مختلف / آن یکی دالش لقب داد این الف

(همان، ۱۲۶۶)

بنابراین، در تاریکی دنیای حس و با حواس ظاهری، اختلاف نظر آدمیان در باب آنچه مدرکات انسانی است گریزناپذیر می‌نماید:

در کف هر یک اگر شمعی بُدی اختلاف از گفتشان بیرون شدی
چشم حس همچون کف دست است و بس نیست کف را بر همه او دسترس
(همان، ۱۲۶۸-۶۹)

در برابندی کلی می‌توان گفت این داستان بر دو مبنای معرفت‌شناختی استوار است:
۱. هیچ‌کس (یا گروهی) نمی‌تواند مدعی آن باشد که به حقیقت تام و تمام در حوزه شناخت دست یافته است؛
۲. شناخت آدمیان از حقیقت، نسبی است.^{۳۰} در واقع قید «اگر» در این ابیات، نمودار ناتوانی بشر در دستیابی به حقیقت کامل است. این مهم تنها به افراد یا گروه‌های خاصی محدود نمی‌شود؛ به تعبیر دیگر، تمامی انسان‌ها در معرفت و شناخت حقیقت مشارکت بالفعل دارند. بنابراین، نسبی بودن شناخت و لزوم توجه به غیر/دیگری در عرصه معرفت‌شناختی، دیدگاه‌های مولانا و باختین را بسیار به هم نزدیک می‌کند.

۱-۲. حکایت نخجیران و شیر

در این داستان یکی از مهم‌ترین مباحث کلامی، یعنی جبر و اختیار طرح و بحث می‌شود. در این قصه، شیر سمبل «طرفداران اختیار» معرفی می‌شود که اساساً سعی و تلاش را با توکل در منافات نمی‌بینند. در مقابل، نخجیران نماینده «طرفداران جبر» قلمداد می‌شوند که هرگونه سعی و کوشش را با توکل مخالف و دشمن می‌دانند.

مولانا دلایل و براهینی که از سوی طرفین گفت‌وگو در صحت و اثبات عقیده‌هایشان طرح می‌گردد، چنان مستدل و محکم بیان می‌کند که خواننده به وضوح در نمی‌یابد راوی داستان چه عقیده‌ای دارد. حفظ این بی‌طرفی تا پایان گفت‌وگو، این مناظره‌های طولانی را حتی برای خواننده عادی، گذشته از طرح حکایت‌های فرعی، به نوبه خود تا حد زیادی جذاب می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۶).

از آنجا که گفت‌وگوی میان نخجیران و شیر به تفصیل در **مثنوی** آمده است، به اختصار بخش‌هایی از آن ذکر می‌شود.

نخجیران: احتیاط و محکم‌کاری در برابر مقدرات بی‌فایده است:

جمله گفتند ای حکیم باخبر الحذر، دع لیس یعنی عن قدر

در حذر شوریدن شور و شر است
با قضا پنجه مزن ای تند و تیز
مرده باید بود پیش حکم حق
تا نگیرد هم قضا با تو ستیز
تا نیابد زخم از رب الفق
تا توکل کن، توکل بهتر است
(دفتر اول / ۹۰۸-۹۱۱)

شیر: توکل هیچ‌گونه تناقضی با سعی و تلاش ندارد:

گفت آری گر توکل رهبرست
گفت پیغمبر به آواز بلند
رمز الکاسب حبیب الله شنو
این سبب هم سنت پیغمبرست
با توکل زانوی اشتر ببند
از توکل در سبب کاهل مشو
(همان، ۹۱۲-۹۱۴)

نخجیران: نفی توکل و تکیه مطلق بر سعی خود کاری بیهوده است:

قوم گفتندش که کسب از ضعف خلق
نیست کسبی از توکل خوب‌تر
لقمه تزویر دان بر قدر خلق
چیست از تسلیم خود محبوب‌تر
(همان، ۹۱۵-۹۱۶)

شیر: توکل سعی و تلاش بشر را نفی نمی‌کند:

گفت شیر آری ولی رب‌العباد
پایه پایه رفت باید سوی بام
پای داری، چون کنی خود را تو لنگ
خواجه چو بیلی به دست بنده داد
نردبانی پیش پای ما نهاد
هست جبری بودن اینجا طمع خام
دست داری، چون کنی پنهان تو چنگ؟
بی‌زبان معلوم شد او را مراد
(همان، ۹۲۹-۹۳۲)

شکر قدرت، قدرتت افزون کند
جبر تو خفتن بود در ره، مخسب
جبر، نعمت از کف بیرون کند
تا ببینی آن در و درگه مخسب
(همان، ۹۳۹-۹۴۰)

هان مخسب ای جبری بی‌اعتبار
گر توکل می‌کنی در کار کن
جز به زیر آن درخت میوه‌دار
کشت کن پس تکیه بر جبار کن
(همان، ۹۴۶-۹۴۷)

نخجیران: چرا آزمندان با آن همه جوش و خروش به راحتی و آسایش نمی‌رسند؟

جمله با وی بانگ‌ها برداشتند
صد هزار اندر هزار از مرد و زن
کان حریصان که سبب‌ها کاشتند
پس چرا محروم ماندند از زَمَن؟
(همان، ۹۴۸-۹۴۹)

جز که آن قسمت که رفت اندر ازل روی ننمود از شکار و از عمل
جمله افتادند از تدبیر و کار ماند کار و حکم‌های کردگار
کسب، جز نامی بدان ای نامدار جهد جز وهمی میندار ای عیار
(همان، ۹۵۳-۹۵۵)

شیر: تقدیر حضرت حق، معارض سعی بنده نیست:

شیر گفت آری ولیکن هم ببین جهدهای انبیا و مؤمنین
حق تعالی جهدشان را راست کرد آنچه دیدند از جفا و گرم و سرد
حیله‌هاشان جمله حال آمد لطیف کل شیء من ظریف هو ظریف
دام‌هاشان مرغ گردونی گرفت نقص‌هاشان جمله افزونی گرفت
جهد می‌کن تا توانی ای کیا در طریق انبیا و اولیا
(همان، ۹۷۱-۹۷۵)

«مولوی حتی در پایان گفت‌وگو هم عقیده خود را در جانبداری از نظر یکی از دو طرف گفت‌وگو آشکارا بیان نمی‌کند، بلکه با اشاره‌ای مبهم و از طریق واکنش یکی از دو طرف گفت‌وگو نظر خود را آشکار می‌سازد. در پایان استدلال‌های شیر، داستان چنین ادامه می‌یابد:

زین نمط بسیار برهان گفتت شیر کز جواب آن جبریان گشتند سیر
روبه و آهو و خرگوش و شغال جبر را بگذاشتند و قیل و قال
(همان، ۹۹۲-۹۹۳)

با همین دو بیت، گفت‌وگوی طولانی میان شیر و نخجیران دربارهٔ جهد و توکل با پیروزی شیر به پایان می‌رسد. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۶).

اما نکته‌ای که توضیح آن در اینجا ضروری می‌نماید این است که «باختین درصدد اعلام مرگ مؤلف نیست. از نظر او، مؤلف هنوز در پس زمان خود ایستاده است؛ اما به‌عنوان یک آوای مقتدرانه راه‌بر وارد اثر نمی‌شود.» (آلن، ۱۳۸۵: ۴۳). به‌تعمیری دیگر، صدای راوی به موازات صداهای شخصیت‌های داستان شنیده می‌شود نه بر فراز آن؛ امری که به‌زیبایی و هنرمندی در این حکایت مشاهده شد. البته، مولانا موضوع «جبر و اختیار» را بار دیگر در دفتر سوم پی‌می‌گیرد؛ آنجا که پیامبران «طرفداران اختیار» معرفی

می‌شوند و منکران «طرفداران جبر». طرفین در این گفت‌وگو دلایل خاص خود را برای به کرسی نشاندن مدعای خود مطرح می‌کنند (ر.ک. دفتر سوم، ۲۹۰۰-۲۹۳۱).
گفتنی است مولانا در دفتر پنجم، بیش از هر دفتر دیگری، در باب جبر و اختیار سخن گفته و گفت‌وگویی طولانی و مستدل را با هنرمندی هرچه تمام‌تر و باریک‌بینی و دقت نظر خیرکننده‌ای میان این دو مشرب ترتیب داده است (دفتر پنجم، ۲۹۱۲-۳۰۳۸).
وی در پایان این بحث و مناقشه، داوری و ارزیابی نهایی خود را بازگو کرده است:
همچنین بحث است تا حشر بشر در میان جبری و اهل قدر
(دفتر پنجم/ ۳۲۱۴)

همان‌گونه که کانت نیز مقوله جبر و اختیار را قرن‌ها پس از مولانا در نقد عقل عملی جدلی‌الطرفین خوانده است، این بیت یا - بهتر بگوییم - شاه‌بیت گفت‌وگوهای درباره جبر و اختیار نیز دقیقاً و تحقیقاً با مبانی معرفت‌شناختی و هستی‌شناسی باختین مطابقت دارد؛ زیرا در نظر باختین «هنوز چیز قطعی در جهان رخ نداده و واپسین کلام درباره جهان هنوز گفته نشده. جهان باز و آزاد است، همه چیز هنوز در راه است و همیشه در راه خواهد بود.» (پوینده، ۱۳۷۳: ۹).

۳-۱. حکایت بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است

در خلال این داستان نیز مسائل مختلف کلامی از قبیل فلسفه آفرینش، جبر و اختیار و... با نگره صوفیانه مطرح شده است؛ اما به‌طور ویژه «مولوی در ضمن این دیالوگ، نکات زبده‌ای را که حکیمان، عارفان و صوفیان در باب شیطان گفته‌اند (از موضع رد یا توجیه) هنرمندانه در میان آورده و با زیبایی تمام رأی خود را بر آن‌ها افزوده است.»^{۳۱}
(سروش، ۱۳۷۹: ۲۶۱-۲۶۲). از آنجا که گفت‌وگوی میان معاویه و ابلیس به‌درازا می‌کشد، در این بخش به پاره‌ای از مهم‌ترین و اساسی‌ترین آن اشاره می‌شود. وقتی ابلیس علت بیدار کردن معاویه را برانگیختن وی برای نماز بیان می‌کند، با تردید و انکار معاویه روبه‌رو می‌شود. این موضوع بهانه‌ای می‌شود تا شیطان از سابقه دیرین خود پرده بردارد:

گفت ما اول فرشته بوده‌ایم راه طاعت را به جان پیموده‌ایم

سالکان راه را محرم بدیم ساکنان عرش را همدم بدیم
(دفتر دوم / ۲۶۱۷-۱۸)

ابلیس رانده شدگی خود را موقتی می‌داند و...

پیشه اول کجا از دل رود؟ مهر اول کی ز دل بیرون رود
(همان، ۲۶۱۹)

مولانا در ادامه، ابیاتی را در نسبت میان احوال خودش و شمس بیان می‌کند تا اینکه دوباره به حکایت ابلیس و معاویه بازمی‌گردد و دفاعیه ابلیس را از سر می‌گیرد:

چند روزی که ز پیشم رانده است چشم من در روی خوبش مانده است
(همان، ۲۶۳۸-۳۹)

سپس با صبغه فلسفی‌تر دفاع خود را پی می‌گیرد که:

من سبب را ننگرم کان حادث است زانکه حادث، حادثی را باعث است
لطف سابق را نظاره می‌کنم هرچه آن حادث دو پاره می‌کنم
(همان، ۲۶۴۰-۴۱)

درواقع سجده نکردن خودش را از یکسو و قهر حق را از سوی دیگر، امری حادث و زوال‌پذیر، و جود و کرم خداوند را قدیم و اصیل می‌داند و بدان امیدوار است. اما پس از آن به توصیف گناه خود بر مشرب عرفانی و عرفایی چون احمد غزالی و عین‌القضاة می‌پردازد:

ترک سجده از حسد گیرم که بود آن حسد از عشق خیزد نه از جحود
هر حسد از دوستی خیزد یقین که شود با دوست گیری هم‌نشین
هست شرط دوستی غیرت‌پزی هم‌چو شرط عطسه گفتن دیر زی
(همان، ۲۶۴۲-۴۴)

در ادامه، خود را فقط بازیگر نقشی می‌داند که آفریدگار در صحنه خلقت به او واگذار کرده است:

چون که بر نطعش جز این بازی نبود گفت بازی کن چه داند در فزود
آن یکی بازی که بد من باختم خویشتن را در بلا انداختم
(همان، ۲۶۴۵-۴۶)

گویی برای تقدیری که خداوند برای عالم و آدم رقم زده بود، ابلیس جز تسلیم راه دیگری نداشته است؛ البته تسلیمی توأم با رضا:

در بلا هم می‌چشم لذات او مات اویم مات اویم مات او
(همان، ۲۶۴۷)

بنابراین، در برابر امر الهی چاره‌ای جز تمکین نمی‌دیده است؛ به‌ویژه وقتی یار از هر سو راه‌ها را بسته باشد:

چون ره‌اند خویشتن را ای سره هیچ‌کس در شش جهت از شش دره
جزو شش از کل شش چون وارهد خاصه که بی‌چون مرو را کتر نه‌د
(همان، ۲۶۴۸-۴۹)

حال، آیا می‌شود با چنین هنگامه‌ای، از اراده و اختیار دم زد و کوس استقلال و استغنا نواخت؟

هر که در شش او درون آتش است اوش بره‌اند که خلاق شش است
خود اگر کفر است و گر ایمان او دستباف حضرت است و آن او
(همان، ۲۶۵۰-۵۱)

معاویه نیز در عین حال که دلایل شیطان را می‌پذیرد:

گفت امیر او را که این‌ها راست است لیک بخش تو ازین‌ها کاست است
(همان، ۲۶۵۳)

اما نمی‌تواند بپذیرد که در نظام هستی شیطان و غیر او در یک پایه و منزلت قرار گیرد؛ زیرا به‌هر حال نقش شیطان جز فریبکاری نیست و پیروی‌کنندگان او جز مهالک دوزخ را در پیش نخواهند داشت:

صد هزاران را چو من تو ره زدی حفره کردی در خزینه آمدی
آتش و نطفی نسوزی چاره نیست کیست کز دست تو جامه‌اش پاره نیست
طبع‌ت ای آتش چو سوزانید نیست تا نسوزانی تو چیزی چاره نیست
لعنت این باشد که سوزانت کند اوستاد جمله دزدانت کند
(همان، ۲۶۵۳-۵۶)

گویی معاویه ذهن و زبان خود را در برابر سیل استدلال‌ات ابلیس پریشان و ویران و ناتوان می‌یابد. این ابیات نمودار چنین هنگامه‌ای است:

با خدا گفتم شنیدی روبه‌رو من چه باشم پیش مکرمت ای عدو
معرفت‌های تو چون بانگ صغیر بانگ مرغان است، لیکن مرغ‌گیر
(همان، ۲۶۵۷-۵۸)

اما همچنان بر عقیده پیشین خود باقی است؛ اینکه شیطان جز ضلالت و گمراهی فرا نمی‌خواند. بنابراین برای اثبات این پیش‌فرض، هفت مورد از فریب‌های شیطان را برمی‌شمارد: از جمله مکر وی در باب قوم نوح، قوم عاد، قوم لوط و... در مقابل، شیطان نیز دفاعیه خود را بر این پایه استوار می‌کند که محک و میزانی است برای آزمایش انسان‌ها نه گمراه‌کنندگی‌شان. بر همین اساس، تمثیلات و تشبیهاتی را برای اثبات مدعای خود به خدمت می‌گیرد:

گفت ابلیسش گشای این عقد را من محکم قلب را و نقد را
 امتحان شیر و کلیم کرد حق امتحان نقد و قلبم کرد حق
 قلب را من کی سیه رو کرده‌ام صیرفی‌ام قیمت او کرده‌ام
 (همان، ۲۶۷۲-۷۴)

تا جایی که خود را همسنگ با انبیا معرفی می‌کند:

انبیا طاعات عرضه می‌کنند دشمنان شهوات عرضه می‌کنند
 نیک را چون بد کنم یزدان نیم داعی‌ام من خالق ایشان نیم
 خوب را من زشت سازم رب نه‌ام زشت را و خوب را آینه‌ام
 (همان، ۲۶۸۵-۸۷)

اینجاست که معاویه در برابر استدلال‌های رنگارنگ شیطان سپر می‌اندازد و به درگاه حق تعالی می‌نالد و از او یاری می‌جوید:

گر یکی فصلی دگر در من دمد در رباید از من این رهنم
 تا چه دارد این حسود اندر کدو ای خدا فریاد ما را زین عدو
 این حدیثش همچون دودست ای اله دست گیر از نه گلیم شد سیاه
 من به حجت بر نیایم با بلیس کوست فتنه هر شریف و هر خسیس
 (همان، ۲۷۰۶-۷۰۷)

و دگر بار بر سخن نخست خود برمی‌گردد که:

ای بلیس خلق‌سوز فتنه‌جو بر چیم بیدار کردی راست گو
 (همان، ۲۷۱۳)

ابلیس بر نقش از پیش تعیین‌شده خویش پای می‌فشرد و خود را بی‌گناه می‌داند:
 تو گنه بر من منه کثر مژ مبین من ز بد بیزارم و از حرص و کین

من بدی کردم پشیمانم هنوز انتظارم تا شبم آید به روز
 متهم گشتم میان خلق من فعل خود بر من نهاد هر مرد و زن
 (همان، ۲۷۲۵-۲۷)

گفت و گو میان معاویه و ابلیس همچنان پی گرفته می شود؛ از یک سو اصرار و از دیگر سو انکار. با وجود این، در پایان، ابلیس به مکر خود در بیدار کردن معاویه اقرار می کند:

پس عززیش بگفت ای میر راد مکر خود اندر میان باید نهاد
 گر نمازت فوت می شد آن زمان می زدی از درد دل آه و فغان
 آن تأسف وان فغان و آن نیاز در گذشتی از دو صد ذکر و نماز
 من تو را بیدار کردم از نهیب تا نسوزاند چنان آهی حجاب
 (همان، ۲۷۸۰-۸۳)

اما نکته قابل تأمل و درنگ در این گفت و گوی طولانی، این است که به رغم رویکرد سلبی راوی (مولانا) به شیطان، به گونه ای هنرمندانه بستری فراهم می شود تا بازخوانی آرا و اندیشه های رویکرد ایجابی بدان به گونه ای مفصل و مستدل انجام پذیرد. بی تردید، اوج و فرودهای این داستان، به ویژه استدلالاتی که شیطان در تبرئه خویش اقامه می کند به گونه ای حیرت آور خوانندگان را به تأمل و تفکر وامی دارد؛ چنان که در پاره ای از موارد نیز دفاعیه های شیطان بی پاسخ می ماند. گو اینکه راوی مطابق با نگره بیشتر مسلمانان، سرانجام در تبیین نقش و جایگاه شیطان در نظام آفرینش درمی ماند و راه تسلیم و تعبد را در ذمّ و طرد شیطان در پیش می گیرد و راه تحقیق و تعقل را کارساز نمی یابد.

۲. حکایات طنز و هزل آمیز^{۳۲}

آن گونه که پیشتر گفته شد، کارناوال (فرهنگ خنده آور مردمی) از دیدگاه باختین، در جوهر و ذات خود مکالمه گرایی و چندزبان گونگی را به همراه دارد. گویی رخنه و شکافی است که در گفتمان مسلط مبلّغ و مروّج تک صدایی ایجاد می کند و صدایی دیگر طنین انداز می نماید. یکی از انواع فرهنگ خنده آور مردمی (کارناوال)، طنز و هزل است. بدیهی است که در **مثنوی** حکایات طنز آمیز و هزل آمیز فراوانی به کار رفته است

و از دیرباز، پژوهشگران از دیدگاه‌های مختلف به تحلیل و بررسی آن همت گماشته‌اند که پرداختن بدان غرض نگارندگان این مقاله نیست. اما تا حدود زیادی بر این عقیده اتفاق نظر دارند که «هدف از آن‌ها شرارت و دشمنی با اخلاق نیست، بلکه هدف از به‌کار بردن چنین زبان دردآور و گاهی رنجاننده، به‌خود آوردن تبهکاران اجتماعی و بیدار کردن به خواب رفتگان غافل و بی‌خبر و فریفته است.» (حلی، ۱۳۷۷: ۴۹). باختین نیز در طنز و هزل شرایطی را می‌جوید تا در پی آن صدا «یا صداهایی» دیگر شنیده شود و به‌نوعی چندآوایی محقق گردد. در واقع اگر فرهنگ رسمی و غیررسمی را خاستگاه ادبیات رسمی و عامیانه بدانیم، طنز و هزل که ریشه در فلکلور و فرهنگ عامه دارد، گفت‌وگویی غیررسمی را رقم می‌زند. به‌تعبیر دیگر:

گفت‌وگوی غیررسمی، گفت‌وگوی مردمی و عامیانه است که بدون سوژه مسلط و حاکم، طرفین گفت‌وگو به تعاملی هم‌سطح می‌پردازند. این گفت‌وگوها در برخی از مراسم و آیین‌ها همچون طنز و کارناوال به اوج خود می‌رسند؛ زیرا در طنز و کارناوال، سطح‌بندی سانسورهای اجتماعی به حداقل و در مقابل گفت‌وگو به حداکثر می‌رسد (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۷).

۱-۲. حکایت محمد خوارزمشاه که شهر سبزوار که همه رافضی باشند به جنگ بگرفت؛ اما جان خواستند گفت: آن‌که امان دهم ازین شهر پیش من به هدیه ابوبکر نامی بیارید.

محمد خوارزمشاه سبزوار را به محاصره خود در آورده و عرصه را بر آنان تنگ کرده بود. سبزواریان به انواع تطمیع و اظهار خواهش و تسلیم ره به جایی نبردند. خوارزمشاه از آنان خواست تا به جای زر و سیم، از شهر خود شخصی ابوبکر نام نزد او بیاورند. آنان جست‌وجوگرانی را به اطراف شهر فرستادند. سرانجام، در یکی از ویرانه‌های شهر، مرد لاغر و نزاری یافتند که ابوبکر نام داشت. او را بر تابوتی نشانند و نزد خوارزمشاه بردند بدین وسیله جان خود را نجات دادند.

این حکایت طنزآمیز اشاره دارد به قرن‌های جنگ و ستیز حاصل از تعصب‌های مذهبی که غیر/دیگری، حال به نام هر قوم یا نحلّه خاصی که باشد، محلی از اعتبار نداشت و اصل «صفر یا یک» راه را بر هر نوع تعامل و تحمیلی برمی‌بست. در واقع

مولانا - با توجه به اینکه غیر / دیگری در هندسه معرفتی وی پایگاهی شایسته دارد - بر این اوضاع اجتماعی تاخته است؛ اوضاعی که تنها یک گفتمان مسلط یا به عبارت دیگر یک صدا را فریاد می‌زند.

<p>شد محمد الپ الغ خوارزمشاه تنگشان آورد لشگرهای او سجده آوردند پیشش کالامان مر خراج و صلتی که بایدت گفت نرھانید از من جان خویش منھیان انگیختند از چپ و راست بعد سه روز و سه شب که اشنافتند رھگذر بود و بمانده از مرض تختہ مرده کشان بفراشتند سوی خوارزمشاه، حملان کشان سبزوار است این جهان و مرد حق</p>	<p>در قتال سبزوار پر پناه اسپهش افتاد در قتل عدو حلقه مان در گوش کن وابخش جان آن زمان هر موسمی افزایش تا نیاریدم ابوبکری به پیش کاندرین ویرانه بوبکری کجاست یک ابوبکری، نزاری، یافتند در یکی گوشه خرابه پرحرض و آن ابوبکر مرا برداشتند می کشیدندش که تا بیند نشان اندرین جا ضایعست و ممتحن</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(دفتر پنجم / ۸۴۵-۸۶۷)

۲-۲. حکایت آن شخص که از ترس خویشتن را در خانه انداخت...

شخصی، با هول و هراس هرچه تمام تر در خانه‌ای را می‌زند. صاحب‌خانه که مرد را آشفته و مضطرب می‌یابد علت را جويا می‌شود. آن شخص در جواب می‌گوید: مأموران شاه خران مردم را به زور می‌گیرند. صاحب‌خانه می‌گوید: گیرم خر می‌گیرند، تو که آدم هستی چرا این قدر هراسانی؟ آن شخص در پاسخ می‌گوید: مأموران چنان در امر خرگیری بی‌محابا و جدی هستند که می‌ترسم مرا نیز به جای خر بگیرند و ببرند. با اینکه مثنوی جولانگه مبارزه و مجاهده علیه «خصم درون» است، این بدین معنا نیست که هیچ‌گونه توجهی به «خصم درون» نداشته است. برای آگاهی بیشتر از زندگی سیاسی - اجتماعی مولوی می‌توان به کتاب *دمساز دو صلد کیش* مراجعه کرد (بیانی، ۱۳۸۴: ۱). در واقع، این حکایت یکی از بی‌پروا ترین رویکردهای انتقادی مولانا به سیاست موجود و قدرت زمانه خویش به‌شمار می‌آید و از «بی‌رسمی‌ها و هرج و مرج

محیط زندگی خویش سخن می‌راند. با طنزی شامل، بی‌تمیزانی را که بر اریکه سروری تکیه زده‌اند مورد انتقاد قرار می‌دهد و با تیر طعن آنان را هدف می‌سازد. (بهزادی، ۱۳۸۳: ۱۷۶). ناگفته پیداست مولانا با چاشنی طنز، فضایی برای ایجاد «چندصدایی» فراهم می‌آورد و این در شرایطی است که مونولوگ حاکم (تک‌گویی) در خلال چنین حکایتی به آسانی احساس می‌شود. اما حکایت به زبان شعر:

آن یکی در خانه‌ای درمی‌گریخت	زردرو و لب‌کبود و رنگ ریخت
صاحب‌خانه بگفتش: خیر هست	که همی‌لرزد تو را چون پیر دست؟
واقعه چون است، چون بگریختی؟	رنگ رخساره چنین چون ریختی؟
گفت: بهر سخره شاه حرون	خر همی‌گیرند امروز از برون
گفت می‌گیرند، کو خر، جان عم؟	چون نه‌ای خر، رو، تو را زین چیست غم؟
گفت بس جانند و گرم اندر گرفت	گر خرم گیرند، هم نبود شگفت
بهر خر گیری برآوردند دست	جاء جد، تمیز هم برخاسته است

تا اینکه به این شاه بیت حکایت می‌رسد که:

چون که بی‌تمیزان‌مان سرورند صاحب خر را به جای خر برند

(همان، ۲۵۳۹-۴۶)

نتیجه‌گیری

باختین، یکی از نظریه‌پردازان بزرگ قرن بیستم است. وی با الهام از رمان‌های داستایفسکی، «منطق مکالمه» را به‌عنوان بنیان سخن برگزید. در نظر او، در رمان مکالمه‌ای هر یک از شخصیت‌های رمان ایده و جهان‌بینی ویژه خود را دارد و آن را از راه گفتمان خاص بیان می‌کند. صدای راوی در چنین رمان‌هایی به موازات صدای‌های دیگران شنیده می‌شود. علاوه بر این، باختین جلوه‌های گوناگون فرهنگ خنده‌آور مردمی (کارناوال) را بستری مناسب برای تحقق چندزبان‌گونگی می‌یافت.

مناظرات و گفت‌وگوها - اعم از کوتاه و بلند - در **مثنوی معنوی** جایگاه ویژه‌ای دارد. پاره‌ای از این گفت‌وگوها به اقتضای سبک بلاغت منبری گوینده است و راوی در پایان، سخن را به‌سویی هدایت می‌کند که خاطرخواه اوست و به‌نوعی تک‌گویی (مونولوگ) بر آن حاکم است. اما در مقابل، حکایت و داستان‌هایی را می‌توان یافت که

بر سؤال و جواب بین اشخاص قصه مبتنی است و گه‌گاه به تعداد اشخاص قصه، از چند زاویه مختلف طرح و بحث می‌شود؛ امری که در هندسه معرفتی باختین به «منطق مکالمه» تعبیر می‌شود. در بخش اول این مقاله، با طرح و شرح حکایاتی چون اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل، نخجیران و شیر و بیدار کردن ابلیس معاویه را -که بازنمای جهان‌بینی شخصیت‌ها، اسلوب گفتاری آن‌ها و موضع اجتماعی و ایدئولوژیکی‌شان بود- مکالمه‌گرایی با رویکرد باختینی نشان داده شد. در بخش دوم نیز با ذکر حکایاتی طنزآمیز از جمله حکایت محمد خوارزمشاه و مردم شهر سبزووار، و حکایت آن شخص که از ترس خویشتن را در خانه انداخت، به سویه کارناوالی آن‌ها پرداخته شد؛ اینکه در طنز، سانسورهای اجتماعی به حداقل و چندصدایی به حداکثر می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها

۱. از استاد غلامحسین زاده، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران، صمیمانه سپاسگزاریم که سخاوتمندانه حاصل سال‌ها پژوهش و تحقیقشان را در زمینه آراء و اندیشه‌های باختین در خدمت ما قرار دادند. کتاب ایشان به تازگی با عنوان **میخاییل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین** به وسیله نشر روزگار به چاپ رسیده است.

2. Baktin

3. Dialogism

4. Todorov

5. Medvedev and Voloshinov

۶. باختین در کتاب **رابله و جهان او** که در اصل پایان‌نامه دکتری اوست، به طرح یکی از بنیادی‌ترین عناصر فکری‌اش، یعنی کارناوال می‌پردازد. نگاه وی در این کتاب به ارتباط بدن انسان، اندیشگی‌اش و جهان او در آثار رابله معطوف است و از بیانی هزل‌آمیز سود برده است.

7. Dostoievski

۸. در کتاب **مسائل هنر داستایفسکی**، هنر داستایفسکی و تولستوی را در عرصه رمان‌نویسی مقایسه می‌کند و سرانجام نتیجه می‌گیرد در رمان‌های داستایفسکی چندصدایی حاکم است، حال اینکه در رمان‌های تولستوی صدای نویسنده بر دیگر صداها سیطره و غلبه دارد.

۹. اگرچه اصطلاح «چندصدایی» و «ناهمگونی زبانی» از لحاظ مفهومی بسیار به هم نزدیک است تفاوت ظریفی با هم دارد. در نظر باختین، اگر رمان‌نویس شرایطی فراهم آورد تا زبان تک‌تک شخصیت‌ها فردیت یابد و اساساً هیچ یک از صداها -حتی صدای مؤلف- بر دیگری تقدم یا تسلط

نداشته باشد به گونه‌ای که خواننده مختار باشد با هر یک از صداها متباین همسویی و همنوایی کند، در چنین حالتی «چندصدایی» جنبه علمی و عینی یافته است. اما وقتی از «ناهمگونی زبانی» سخن می‌رود، ناظر به گونه مختلف زبانی است که طبقات و گروه‌های اجتماعی در موقعیت‌ها و مکان‌ها و زمان‌های مختلف از آن استفاده می‌کنند؛ برای مثال «زبان اهل سیاست و زبان اهل بازار» یا «زبان پزشکان و زبان معلمان» با هم تفاوت دارد. بنگرید به مقاله «شازده احتجاب از منظر نظریه باختین». حسین پاینده. *اعتماد*. شنبه ۲ آذر ۱۳۸۷.

10. Kristeva

11. Polyphona

۱۲. Heteroglossia، دگر مفهومی به نوعی با موقعیت هرمنوتیکی مفسر به تعبیر گادامر همخوانی دارد؛ شرایط گوناگون اجتماعی، سیاسی، تاریخی و نقش تعیین کننده‌ای در معنا و مفهوم «متن» ایفا می‌کند؛ به عبارت دیگر، بافت بر متن برتری دارد.

13. Chronotpe

14. Intersubjectivity

15. Carnival

۱۶. هالکویست در کتاب *Bakhtin and his world* به ویژه در بخش‌های «هستی به مثابه مکالمه» (Existence as Dialogue) و «زبان به مثابه مکالمه» (Language as Dialogue) منطق مکالمه‌ای را از دیدگاه باختینی شرح و بسط می‌دهد.

۱۷. برای اطلاع دقیق‌تر و گسترده‌تر از نظریات باختین در باب «زبان» ر. ک: *مارکسیسم و فلسفه زبان* و مقاله چهارم کتاب *تخیل مکالمه‌ای* با عنوان گفتمان در رمان. همچنین ر. ک: مقاله «تأثیر اندیشه‌های غیراروپایی در تکوین نقد نو». آذین حسین‌زاده. *مجموعه مقالات همایش نقد ادبی در قرن بیستم*. نشر مؤسسه تحقیقاتی علوم اسلامی - انسانی دانشگاه تبریز.

18. Saussure

19. Mukarik

20. Alen

21. Kant

22. Husserl

23. Buber

24. Gardiner

۲۵. به تازگی کتاب *The Dialogic Imagination* با عنوان *تخیل مکالمه‌ای* با ترجمه رویا پورآذر منتشر شده است. باختین در این کتاب ویژگی رمان و حماسه را به تفصیل بررسی کرده است. همچنین باید یادآور شد برخی از منتقدان، رأی باختین را در باب حماسه بی‌رحمانه دانسته‌اند ر. ک: *Harland Richard Literay*.

26. Morris

۲۷. یکی از انتقاداتی که بر باختین می‌رود این است که «خنده» در واقع سوپاپ اطمینان قدرت‌های حاکم به شمار می‌آید و این مقوله‌ای است که او از آن غفلت کرده است؛ حال اینکه باختین از دیدگاه

عمیق‌تر و فلسفی‌تر بدان پرداخته است. به نظر او، «خنده» در برابر تمامی نهادهای پابرجا و گفتمان‌های جدی ایستادگی می‌کند. هر چیز مطلق را به‌بازی می‌گیرد؛ به‌ویژه خنده‌ای که جوهره اصلی کتاب‌های رابله را تشکیل می‌دهد.

۲۸. این حکایت را پیش از مولوی، غزالی در *احیاء‌العلوم و کیمیای سعادت* و سنایی در *حدیقه‌الحقیقه* بازگو کرده‌اند.

۲۹. واقعیت این است که سال‌ها پیش از نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰م)، مولانا اصطلاح «نظرگاه» را برای تبیین نسبت شناخت مطرح کرده است که با تعبیر «چشم‌انداز» (Perspective) در کار نیچه، قرابت معنایی و مفهومی بسیار دارد؛ زیرا نیچه فهم ما را ناشی از چشم‌اندازهایی می‌داند که به یک مسئله داریم. برای اطلاع بیشتر ر. ک کتاب *هرمنوتیک مدرن* (ترجمه بابک احمدی)، بخش اول آن: قطعه‌هایی درباره تأویل از فریدریش نیچه. از حکایاتی که مولانا با تکیه بر مفهوم نظر و نظرگاه به تبیین و توجیه تکرر فهم‌ها و قرائت‌ها می‌پردازد، یکی داستان عاشق بخارایی و صدر جهان است؛ به‌ویژه آنجا که به این بیت می‌رسد:

غم چو بینی در کنارش کش به عشق / از سر ربوه نظر کن درد مشق

(دفتر سوم / ۳۷۵۳)

از سر ربوه نظر کردن، یعنی از بلندی و ارتفاع نگاه کردن. طبیعی است وقتی دامنه نگاه وسیع‌تر باشد، قضاوت و داوری همه‌جانبه‌تر و دقیق‌تر خواهد بود در مقایسه با زمانی که از افق محدودتر به جایی نگریسته شود. حکایت دیگر، قصه موسی و شبان است که به‌نوعی تداعی‌کننده محاجه و مقابله اهل تنزیه و تشبیه در قلمرو تاریخ تمدن اسلامی است.

۳۰. مولانا در جای جای *مثنوی* به این فرض مهم می‌پردازد که اساساً شناخت آدمی نسبی است. به نظر او، هر سخنی از حقیقت تفسیری است که آمیزه‌ای از کاستی و کمال و حق و باطل را به‌همراه دارد. بنابراین حقیقت به‌طور انحصاری در اختیار گروه یا فرقه خاصی نیست؛ از جمله به این موارد می‌توان اشاره کرد:

همچنان که هر کسی در معرفت	می‌کند موصوف غیبی را صفت
فلسفی از نوع دیگر کرده شرح	باحثی، مرگفت او را کرده جرح
و آن دگر، در هر دو طعنه می‌زند	و آن دگر، از زرق جانی می‌کند
هر یک از ره، این نشان‌ها زان دهند	تا گمان آید که ایشان زان ده‌اند

(همان، ۲۹۲۳-۲۶)

و:

این حقیقت دان، نه حق‌اند این همه	نی به‌کلی گمراهان‌اند این همه
زانکه بی‌حق، باطلی ناید پدید	قلب را ابله به بوی زر خرید

گر نبودى در جهان نقدى روان
تا نباشد راست، کى باشد دروغ؟
پس مگو کین جمله دم‌ها باطل‌اند
پس مگو جمله خیال است و ضلال

قلب‌ها را خرج کردن کى توان؟
آن دروغ از راست مى‌گیرد فروغ...
باطلان بر بوی حق دام دل‌اند
بى‌حقیقت نیست در عالم خیال

(همان، ۲۹۲۷-۲۹۳۴)

و:

هر کسى را سیرتى بنهاده‌ام
در حق او مدح و در حق تو ذمّ
هندوان را اصطلاح هند مدح
هر کسى را اصطلاحی داده‌ام
در حق او شهید و در حق تو سم
سندیان را اصطلاح سند مدح

(همان، ۱۷۵۲-۵۴)

و:

نهی آن یک چیز و اثباتش رواست
ما رمیت اذ رمیت، از نسبت است
آن تو افکندی چو بر دست تو بود
زور آدمزاد را حلّی بود
مشت، مشت توست و افکندن زماست
چون جهت شد مختلف، نسبت دوتاست
نهی و اثبات است و هر دو مثبت است
تو نه افکندی که قوّت، حق نمود
مشت خاک اشکست لشکر کى شود؟
زین دو نسبت نهی و اثباتش رواست

(دفتر سوم / ۳۶۵۸-۶۲)

۳۱. برای آگاهی بیشتر از هنر مولانا در زمینه بهره‌گیری از بافت و موقعیت در انتخاب برش‌های غیرداستانی و داستانی متناسب با یکدیگر، ر. ک به مقاله «مولانا، قصه‌گوی اعصار». علی‌محمد حق‌شناس. در *نامه فرهنگستان*. دوره نهم. شماره سوم. ۱۳۸۶.

۳۲. به شواهد مقاله حاضر می‌توان این نمونه‌ها را افزود: حکایت «خواندن محتسب مست خراب افتاده به زندان» و «قصه جوحی و آن کودک که پیش جنازه پدر خویش نوحه می‌کرد» هر دو از دفتر دوم؛ حکایت «جوحی که چادر پوشید و در وعظ میان زنان نشست» در دفتر پنجم؛ حکایت «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» در دفتر اول.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانخواه. و ۲. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *حقیقت و زیبایی*. چ ۱۴. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۴. تهران: نشر مرکز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای*. ترجمه رویا پورآذر. تهران: نشر نی.

- بوبر، مارتین. (۱۳۸۶). *من و تو*. ترجمه ابوتراب سهراب و الهام عطاری. ج ۲. تهران: نشر فرزاد روز.
- بهزادی، حسین. (۱۳۸۳). *طنزپردازان ایران از آغاز تا پایان دوره قاجار*. تهران: داستان.
- بیانی، شیرین. (۱۳۸۴). *دمساز دو صد کیش*. تهران: جام.
- پوینده، محمدجعفر. (۱۳۷۳). *سودای مکالمه، خنده و آزادی*. تهران: شرکت فرهنگی - هنری آرست.
- _____ (۱۳۸۱). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. تهران: نشر چشمه.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. تهران: نشر مرکز.
- حسین‌زاده، آذین. (۱۳۳۸). «تأثیر اندیشه‌های غیراروپایی در تکوین نقد ادبی». *همایش نقد ادبی در قرن بیستم*. دانشگاه تبریز. صص ۱۰۱-۱۱۵.
- حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۶). «مولانا، قصه‌گوی اعصار». *نامه فرهنگستان*، دوره نهم، ش ۳.
- حلبی، اصغر. (۱۳۷۷). *طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*. تهران: بهبهانی.
- رهبری، مهدی. (۱۳۸۵). *هرمنوتیک و سیاست*. تهران: آویز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). *بحر در کوزه*. ج ۶. تهران: علمی.
- _____ (۱۳۷۳). *سرنی*. ج ۵. تهران: علمی.
- زمانی، کریم. (۱۳۷۹). *شرح جامع مثنوی معنوی*. دوره هفت‌جلدی. ج ۸. تهران: اطلاعات.
- سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۸). *صراط‌های مستقیم*. تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- _____ (۱۳۷۹). *قمار عاشقانه*. تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- سلدن، رامان، و پیتر ویدسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. ج ۳. تهران: طرح نو.
- عزبدفتری، بهروز. (۱۳۸۰). «درباره باختین، زندگی، آثار و اندیشه‌های او». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، س ۵. ش ۴ و ۵. صص ۳۶-۴۵.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا. (۱۳۸۷). «حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۷. دانشگاه شهید بهشتی. صص ۲۳۵-۲۵۶.
- گاردینر، مایکل. (۱۳۸۱). «تخیل معمولی باختین». ترجمه یوسف ابادزی. *فصلنامه ارغنون*. ش ۲۰. صص ۳۳-۶۵.
- لچت، جان. (۱۳۸۳). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پساامدرنیته*. ج ۳. تهران: خجسته.

- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. تهران: نشر فکر روز.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. چ ۲. تهران: آگاه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشامتنیت باختینی». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۷. دانشگاه شهید بهشتی. صص ۳۹۷-۴۱۴.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. ترجمه الهه دهنوی، تهران: نشر روزنگار.
- یزدانجو، پیام. (۱۳۸۶). *به سوی پسامدرن*. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- Harland, Richard. (1999). *Literary Theory From Pluto to Barthes*. Hongkong.
- Holquist, Michael. (1994). *Dialogism: Bakhtin and His world*. London: Routledge.
- Morris, pam. (1994). *The Bakhtin Reader*. Selected writings of Bakhtin. Medvedev and Voloshinov. Edward, Arnold u.k.

