تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۱۰ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۲۵ سال هفدهم، شماره ٦٥، پاییز ۹۹

رویکرد عرفانی و تعلیمی برون و درون‌قصه‌ای مثنوی معنوی براساس نظریهٔ تداعی

محمد علی خزانه دارلو[۱]
محمد کاظم یوسف‌پور[۲]
حسین یاسری[۳]

چکیده

تداعی، یکی از توانمندی‌های ذهنی است. این مقوله، به عنوان یک سبک در تعلیم، جایگاه ویژه‌ای در متون ادبی و عرفانی، خاصه متون عرفانی دارد. در سبک آموزشی تداعی، امر آموزش از پیش تعیین شده و ساختگی نیست. این سبک، باعث تولید متن می‌شود، یا به سخن دیگر متن نویسا تولید می‌کند. مسیر و جهت آموزش را در جریان تعلیم مفاهیم عرفانی، مشخص می‌سازد. اصل و جوهر تداعی، حرکت و پویایی است. موضوع این پژوهش، بررسی کارکرد تعلیمی برون و درون‌قصه‌ای مثنوی معنوی بر اساس نظریهٔ تداعی است. پژوهش ما نشان می‌دهد که تداعی یک سبک آموزشی، تعلیمی و شیوهٔ مولوی در مثنوی است. از جمله ویژگی‌های تداعی در مثنوی: پروردگی مضامین عرفانی، تنوع اندیشگانی، پویایی و چندلایگی‌متن و عدم یکنواختی تعلیم را می‌توان نام برد. خلاقیت مولانا مقولهٔ تداعی را- که فرایندی غیر ارادی است- در استخدام تعلیم که جنبهٔ ارادی است، قرار داده و تعلیم را در خدمت تغییر درآورده‌است.

کلید واژه‌ها:

مثنوی‌مولوی، عرفان، تداعی، شاخصه‌های برون‌قصه‌ای، شاخصه‌های درون‌قصه‌ای.

---

[۱]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، ایران.
[۲]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، ایران.
[۳]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان. نویسنده مسئول: Hossein.yaseri30@gmail.com

پیشگفتار

۱) مقدمه

پیدایش نظریهٔ تداعی، به ارسطو باز می‌گردد. وی یادآوری و یادگیری بین موضوعات مختلف را در سه حوزه تدوین نمود که عبارتند از: قانون مشابهت، قانون مجاورت و قانون تضاد.(ر.ک. السون، ۱۳۹۳: ۷۳) اندیشمندانی نظیر فروید، یونگ، جان لاک، جرج برکلی، دیوید هیوم، دیوید هارتلی، جمیز میل، جان استوارت میل و... به تبیین مقولهٔ تداعی پرداختند. از جمله جان لاک و جرج برکلی معتقدند که از پیوند یا تداعی اندیشه‌های ساده می‌توان اندیشه‌های پیچیده را ایجاد نمود. دیوید هیوم بر این باور بود که قوانین تداعی اندیشه‌ها، همتای ذهنی قوانین جاذبه در فیزیک است.(ر.ک. شولتز دوان: ۱۳۸٤: ٦۲-۷۳). نقطهٔ اشتراک جاذبه در فیزیک و ذهن(تداعی) این است که تمامی ذرات هستی، پیوسته در کنش، پویایی، تأثیرگذاری، تأثیرپذیری متقابل‌اند و کشش‌ها دوسویه یا چند سویه‌اند. مثنوی معنوی مصداق بارز این مؤلفه‌هاست.

در کنار سبک‌ها و نظریه‌های یادگیری مانند نظریهٔ شرطی‌سازی کلاسیک پاولف، نظریهٔ کوشش و خطای‌ثورندایک، نظریهٔ شرطی‌سازی‌کنشگراسکینر، نظریهٔ‌گشتالت ورتایمر، نظریهٔ یادگیری کلامی آزوبل، نظریهٔ اجتماعی ـ شناختی بندروا، نظریهٔ تداعی نیز یک سبک تعلیمی و آموزشی است. (ر.ک. سیف: ۲۰۲ ـ ۳۱۱). ارتباط بین دو یا چند موضوع و فراخوانی آنها از ذهن، همواره در نزد بسیاری از نویسندگان، شاعران و... مورد توجه بوده است. این طریقهٔ تعلیمی چندین شاخصه دارد: جهت تدریس و تعلیم را مشخص و آموزش را از حالت رخوت و یکنواختی خارج می‌سازد و لحظه به لحظه نکات نو به مخاطبان عرضه می‌شود؛ موجب پروردگی سخن می‌گردد. این سبک آموزشی، متن نویسا تولید می‌کند. این گونه متون «کهکشانی از دالهاست و نه ساختاری از مدلولها؛ آغاز ندارد... از مدخل‌های متعدد می‌توان به آن وارد شد که هیچ یک از آنها را نمی‌توان با قطعیت، مدخل اصلی به شمارآورد.»(سلدن، ۱۳۹۲: ۱۷۰). یکی از مؤلفه‌های تولیدکنندهٔ دال‌ها، تداعی در مثنوی است که از هر زاویه‌ای می‌توان وارد شد اما زاویهٔ یگانه و قطعی نیست.

از بعد عرفانی رابطهٔ بین ذهن، شاعر و تداعی، همانند رابطهٔ نایی، نی و آوازی است که از نی برمی‌خیزد یعنی این که تداعی از مجرای شاعر صورت می‌گیرد اما محرک اصلی تداعی، ناخودآگاه، کشش‌های غیبی و باطنی است که در بسیاری از مواقع از حیطهٔ اختیار شاعر بیرون است. این یعنی قاعده‌مندی در عین بی‌قاعدگی‌کانتی. «از منظر زیباشناسی کانت... زیبایی هنر باید هم زمان قاعده‌مند

و بی‌قاعده باشد... به گفتهٔ کانت، نبوغ یک استعداد فطری در ذهن است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد.»(هلموت ونزل: ۱۳۹۵: ۲۰٤– ۲۰۵) قاعده‌مندی را این گونه می‌توان تحلیل نمود که اثر هنری از ساز و کارهای مادی و الگوهای پیش‌بینی شده‌ای برای خلق اثر هنری بهره می‌گیرد. به عنوان نمونه در شعر، شاعر از هنرسازه‌های زبانی، بلاغی، وزنی، نیز آشنازدایی، برجسته‌سازی، فلاش بک‌ها و فلاش فورواردها و... در مواقع مقتضی بهره می‌گیرد اما منظور از بی‌قاعدگی این است که تمامی مقوله‌های برشمردهٔ در مقولهٔ قاعده‌مندی، نباید بر شاعر حکم براند به سخن دیگر، این عناصر در خدمت شاعر هستند. چفت و بست حکایات مثنوی، از طریق تداعی‌های آزاد یا معانی فراهم می‌آید. درجهٔ بهره‌گیری از مقولهٔ تداعی، اعم از تداعی آزاد و تداعی معانی به چندین مؤلفه بستگی دارد. از جمله «تداعی معانی برای آنان که از انگیزهٔ تصوری قویتر و مغزی سرشار دارند بهتر و بیش‌تر کار می‌کند. هر چه تصاویر حافظه، روشن‌تر باشد برای فرآیند تداعی مستعدتر است.» (اسبورن: ۱۳٦۸: ٦٤) تداعی در نزد مولوی، در واقع توالی افکار و گفتگوی بین داشته‌های ذهنی است. توماس هابز عنوان مکالمهٔ ذهنی را برای این امر به کار برد. (ر.ک. لویاتان، ۱۳۹۳: ۸٤)

۲) بیان مسأله:

مسألهٔ اصلی این پژوهش، بررسی کارکرد درون و برون‌قصه‌ای مثنوی از منظر تعلیمی با تکیه بر نظریهٔ تداعی در روان‌شناسی است. در مثنوی گسست‌ها و جهش‌های پی‌درپی ایجاد شده که این گونه مؤلّفه‌ها برای مخاطب، ابهاماتی را تولید می‌کند که خلاف عادت بوده و یک نوع هنجارشکنی محسوب می‌شود. این تعویق‌ها، شکاف‌ها و دشواریابی‌ها، موجبات رازآلودگی متن را فراهم آورده‌اند. مجهول ما این است که چگونه بین تداعی که امری غیر ارادی است و تعلیم که ارادی است خط و ربطی وجود دارد؟ مولانا چگونه در انسجام و پیوند قصه‌ها و ابیات از وجود تداعی بهره می‌گیرد؟ عمده‌ترین کارکرد تعلیم از منظر تداعی در مثنوی چیست؟ چه تأثیری تداعی بر روند آموزش و تعلیم دارد؟ این پژوهش بر آن است تا پاسخی درخور برای این مسائل بیابد. لازم به ذکر است که قلمرو این پژوهش، ادبیّات، عرفان و روان‌شناسی یا به تعبیری، تحقیقی بینارشته‌ای است.

۳) پیشینهٔ تحقیق:

در ارتباط با موضوع تداعی و تعلیم چندین مقاله و کتاب چاپ شده است. از جمله، علی محمد موذنی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «فراز و فرود سخن در مثنوی بر اثر غلیان عشق و شور و جذبه تداعی‌ها» بر این باور است که تداعی‌هایی که ویژهٔ تفکر و اندیشهٔ منحصر به فرد مولوی است، ناخودآگاه، افسار

سخن را از تصرفش می‌گسلاند. اسماعیل امینی (۱۳۸٦) در مقالهٔ «آشنایی با شیوه‌های تداعی در مثنوی معنوی» به ارائهٔ چند نمونه از تداعی‌ها در مثنوی بسنده می‌کند. محمدکاظم یوسف‌پور(۱۳۸٦) درمقالهٔ «نقش استطراد در حکایات مثنوی» به نقش استطراد در مثنوی می‌پردازد و انگیزه‌های ایجاد آن را به دو بخش بیرونی و درونی تقسیم می‌کند و یکی از انواع انگیزه‌های درونی را تداعی معانی برمی‌شمرد. نجف جوکار و همکار (۱۳۸۹) در مقالهٔ «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل» تداعی و تمثیل را دو عامل مؤثر در شناخت پیوند ابیات در عین ابهام و گسستشان محسوب می‌کند. صدرزاده ماندانا(۱۳۸۹) در مقالهٔ«نقش قصه‌های تمثیلی در تعلیم و تربیت» به نقش تمثیل به کمک تداعی اشاره می‌کند که به وسیلهٔ آن تغییری در وضعیت روحی و فکری مخاطب ایجاد می‌کند. سمیرا بامشکی(۱۳۹۱) در کتاب «روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی» به این اهداف توجه دارد: کشف و شناسایی ساز و کارهای سبک روایی در مثنوی، بررسی قصه‌ها بر اساس انواع تداعی. در این کتاب به تداعی‌های درون‌متنی توجهی نشده است. حمیدرضا توکلی(۱۳۹٤) در کتاب«از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی» به چند مبحث پرداخته است: تداعی و گریز در روایت مولانا، مثنوی و اسلوب قصه در قصه. اما تفاوت این نوشته با آثار دیگر این است که به طور مستقل به بررسی شاخصه‌های برون و درون قصه‌ای تعلیمی مثنوی بر اساس نظریهٔ تداعی پرداخته‌است که هیچ یک از موارد مزبور به این موضوع نپرداخته‌اند. در این مقاله نشان داده می‌شود که چگونه مولوی از سبک آموزشی تداعی برون و درون‌قصه‌ای مثنوی در جهت آموزش و سپس تغییرگام برداشته است. همین نگاه ما را به این تحقیق هدایت کرده است.

٤) ضرورت انجام تحقیق:

در بین متون عرفانی، مثنوی مولوی، یکی از شاخص‌ترین متونی است که از مقولهٔ تداعی برای پرداخت، انسجام و پیوند متن بهره گرفته‌است. ضروری است تا نمایانده شود که چگونه در مثنوی، تداعی در آفرینش قصه‌ها و نیز در درون قصه‌ها در پدید آمدن ابیات سهیم بوده و از قِبل آن، مولوی چگونه از وجود تداعی برای تعلیم و سپس تغییر مخاطب کوشیده است؟ تداعی نشان از عمق قدرت اندیشگانی و آموزه‌های معرفتی و علمی، جریان سیال ذهن و... مولانا است که این تحقیق می‌تواند گوشه‌ای از موارد مزبور را نشان دهد.

۵) ادب تعلیمی ـ عرفانی و تداعی:

ادبیات تعلیمی ـ عرفانی با موضوعات گوناگونی تولید و عرضه می‌شود. این امر، بیانگر چندین نکته است. نکتهٔ اول، نشانگر عمق بینش شاعر یا نویسنده است. هراندازه مؤلف، متصف به این

مقوله باشد تنوع اندیشگانی بیش‌تری را عرضه خواهدکرد. تنوع اندیشگانی، نه تنها امر آموزش را از فضای تک‌ساحتی خارج می‌سازد که متن را نیز آبستن مباحث جدیدی نظیر مقوله‌های «بینامتنی و بینارشته‌ای» می‌کند. متن لایه در لایه می‌شود و به همان میزان، تنوع در تعلیم و آموزش را نیز در پی خواهد داشت. تداعی، حاصل خلاقیت ذهن است. منبع پیدایش خلاقیت همانند تداعی، یک امر درونی است و کیفیت آن اغلب قابل تبیین نیست. چنین متونی هم ویژگی این‌سویی و هم ویژگی آن‌سویی دارند. ویژگی‌این سویی این گونه متون در این امر نهفته‌است که مؤلف، از تمامی نظام‌های صوری زبان، برای انتقال مفاهیم خود در مسیر تعلیم و آموزش بهره می‌گیرد. اما ویژگی‌آن سویی این گونه آثار، برخاسته از مؤلفه‌هایی نظیر جذبه، الهام، ناخودآگاه چه فردی و چه جمعی، تداعی و... است که در متن‌ها ظهور می‌یابد. اگر مثنوی را بر اساس ویژگی‌های یاد شده تحلیل کنیم درمی‌یابیم که یکی از دلایل تعلق مخاطبان مثنوی، کثرت موضوعاتی است که هر لحظه با شگردهایی که حاصل تداعی و... است، منجر به آفرینش اثر هنری چند لایه، آمیخته با مقولهٔ تعلیم می‌گردد. از نظرهگل «زیبایی‌هنری، برتر از زیبایی طبیعی است چرا که زادهٔ روح سوبژکتیو، یا به زبان ساده‌تر نتیجهٔ ذهن‌آدمی است...هنرمند تحت تأثیر نیروی الهام چیزی می‌آفریند که فراتر از آگاهی او می‌رود و بیانگر روح زمانه یا به تعبیر مشهور هگل«روح دوران»(zeitgeist) است.»(احمدی: ۱۳۹۰: ۱۰۰ ـ ۱۰۱)

نکتهٔ دوم که در عرضهٔ موضوعات گوناگون در ادبیات تعلیمی ـ عرفانی، قابل تحلیل است هنرِ پدیدآوردندهٔ آن است. این که موضوعات گوناگون عرضه شوند هنر نیست. هنر آن است که هنرمند بتواند ارتباط و انسجام را در نظر داشته باشد و هم این دو مقوله را در خدمت ساختار مرکزی متن قرار دهد. مولوی نه تنها آموزه‌های گوناگون را در تار و پود ابیات و حکایات گسترده است بلکه با نبوغ و با نخ نامرئی تداعی تمامی این آموزه‌ها را به هم پیوند داده‌است و از حاصل این پیوندها، ساختار مثنوی را پی‌ریزی نموده‌است. مولوی حتی تداعی‌ها را مدیریت کرده و در استخدام ساختار مثنوی و از آن مهم‌تر در خدمت امر تعلیم مخاطبان درآورده است.

٦) کارکرد تعلیمی مثنوی بر اساس مقولهٔ تداعی:

اساساً ادبیات تعلیمی علاوه بر پرورش قوای زبانی، علمی و جسمی، «همّ خود را متوجه پرورش قوای روحی و تعلیم اخلاقی انسان می‌کند.»(مشرف، ۱۳۸۹: ۹) زمانی تعلیم، ارزش تعلیمی دارد که چند ویژگی داشته‌باشد: موضوعات آن، متنوع، زبان آن بی‌تکلّف و آفرینش آن غیرمنتظره بوده؛ عدم خطاب مستقیم به مخاطب و آفرینش طبیعی تمهیدات ادبی را دستور کار خود داشته باشد؛ متنی تولیدی بیافریند نه متنی مصرفی و باعث تغییر رفتار مخاطب گردد. این ویژگی‌ها در

مثنوی قابل ردیابی است. در این اثر، سبک آموزشی تداعی، در خدمت امر تعلیم بوده و راوی بر روی برخی مفاهیم و موضوعات به عنوان کارکردهای تعلیمی، تأکید نموده و این کارکردها را می‌توان به دوگونهٔ درون قصه‌ای و برون‌قصه‌ای تقسیم‌بندی نمود. عمدتاً در این نوشته، کارکرد تعلیمی از گونهٔ عرفانی و معرفتی مورد نظر است.

کارکرد عرفانی و معرفتی، حجیم‌ترین بُعد تعلیمی مثنوی‌است. مولوی، معرفت درونی را والاترین درجهٔ شناخت می‌داند؛ زیرا علوم ظاهری، دست مایه‌اش، ابزارهای حسی و تجربی است و در حد توان افراد جامعهٔ بشری است اما شناخت باطنی، مستلزم مؤلفه‌هایی است که فراتر از امور مادی و نیازمند دریافت شهودی است که از راه درون محقق می‌گردد. «دیدهٔ حسّی، زبون آفتاب/ دیدهٔ ربانیی جو و بیاب*کان نظر نوری و این، ناری بود/ نار، پیش نور، بس تاری بود»(مولوی، ۱۳۸۷: ٤ / ۵۹۵ و۵۹۷). مولوی ویژگی‌های روش‌شناسی دوگانهٔ «دیدهٔ حسی» که با صفت نار و زبونی و«دیدهٔ ربانی» که به صفت نور متصف است در این دو بیت تعلیم داده است. مضافا به این که بیان این دو بیت، به کمک تداعی از گونهٔ «مجاورت و تضاد» شکل گرفته‌است؛ نور در کنار و تقابل با نار. نور صفت خداوند است نه نار. بر این اساس، شناخت معرفتی نسبت به شناخت حسی برتری دارد.(ر.ک سورهٔ نور/ آیهٔ ۳۵) ابن عربی به دو شناخت معتقد است: «یکی با قوهٔ عاقله قابل دستیابی است و دیگری معرفتی است که فقط از راه فعالیت معنوی و تجلی الهی بر انسان حاصل می‌شود. به طورکلی او این نوع معرفت را مکاشفه، ذوق، فتح، بصیرت و شهود می‌نامد.» (چیتیک: ۱۳۹۰: ۳۲٦). بنابر سخن ابن عربی، قوهٔ عاقله، استدلال محور و برای اغلب جامعهٔ انسانی، قابل دست‌یابی است اما امکان بروز خطا در آن وجود دارد در مقابل معرفت الهی و درونی، مکاشفه محور است.

در نظر بسیاری از صاحب‌نظران، دریافت شهودی، کامل‌ترین دریافت و شناخت محسوب می‌شود و شاهکار هنری از این رهگذر خلق می‌شود. از جملهٔ این اندیشمندان هگل، کانت، شوپنهاور، شلینگ و... است. کانت، معتقد است که «این شهود به ما کمک می‌کند اندیشه‌های بیشتری در رابطه با مفاهیم انتزاعی‌ای نظیر خدا، اخلاق و فضیلت، کشف کنیم که هنرمند در صدد نشان دادن آن و سهیم کردن ما در آن است.»(هلموت ونزل: ۱۳۹۵: ۲۱٤). هر قصه، حکایت یا هر اپیزود در مثنوی، یک نگاه، یک روش است در شناخت و بینش درونی. معرفت درونی، معرفتی است بی‌واسطه، معرفت بی‌واسطه چند خصلت در خود دارد: یقین محض، تعلیم ناب، تغییر و صیرورت...

۷) کارکرد تعلیمی درون قصه‌ای مثنوی از بعد تداعی:

منظور از تداعی درون‌قصه‌ای، تداعی‌هایی هستند که در درون قصه‌ها از طریق واژه یا ترکیبی تولید می‌شوند و موجد و موجب بیت یا ابیات بعد از خود می‌گردند و این امر باعث تعویق در مسیر روایت خطی قصه‌ها می‌شود. یکی از اهداف و کارکردهایی تعلیمی که مولانا در تداعی درون‌قصه‌ای سرایش مثنوی در نظر دارد این است که با تداعی، موضوع آموزش را پرورده سازد و از تمامی زوایا به تعلیم و آموزش بپردازد. این مقولهٔ را می‌توان «افق ایدئولوژی» مولانا در خلق تداعی درون‌قصه‌ای مثنوی تعبیر نمود. «افق‌ایدئولوژیک [ماشری] توصیفی است که منتقد از ایدئولوژی‌ای که متن را شکل می‌دهد اما هیچ‌گاه به طور کامل در آن ظاهر نمی‌شود به دست می‌دهد.»(مکاریک: ۱۳۸۸: ٤٠) سبک آموزشی تداعی درحقیقت نشان از ذهن خلاق و پویا است. افق ایدئولوژی پنهان دیگری که در سبک آموزشی و تعلیمی مثنوی نهفته، این نکته است که پیوسته ذهن مخاطب را به چالش کشیده و سخن را از یکنواختی و رخوت بیرون می‌کشد. بنابراین تداعی به نوعی خلاقیت است و جوهرهٔ آموزش نیز برانگیختن حس خلاقیت است. دلیل دیگر تولید تداعی‌های درون‌قصه‌ای و حتی برون‌قصه‌ای در مثنوی، زبان گفتاری آن است که خود مزید بر علت است. «شفاهی بودن گفتمان مثنوی خود عامل بسیار مهمی در تشدید اصل تداعی در روایتگری است. با این که گفتمانهای کتبی نیز می‌تواند از شیوهٔ تداعی آزاد استفاده کند. این شیوه درگفتمان شفاهی نقشی دو چندان دارد چراکه شرایط گفتمان شفاهی فرد را ناخودآگاه به این سو سوق می‌دهد.»(بامشکی: ۱۳۹۱: ۱۰۱). تداعی‌های‌درون‌قصه‌ای، درکلیت خویش از کارکردهای متنوع تعلیمی برخوردارند که به تفکیک شش دفتر عرضه می‌گردد. فقط برای عدم تطویل، از هر دفتر به یک حکایت بسنده شده است.

دفتر اول: هنوز دو بیت از قصهٔ «حکایت پادشاه جهود دیگر که در هلاک دین عیسی سعی می‌نمود» روایت نشده که از واژهٔ «بت» به ناگاه«بت نفس» در ذهن راوی فراخوانی می‌شود که علاوه بر ورود به مطلب دیگر در ضمن خود یک تمهید ادبی به نام «اضافهٔ تشبیهی» از رهگذر تداعی می‌آفریند تا جذابیت آموزش دوچندان و امر تعلیم، به مخاطب منتقل‌گردد. مولوی«چه‌گفتن»یعنی، تعلیم را درکنار «چگونه‌گفتن» یعنی اثرگذاری کلام از طریق به کارگیری زیبایی‌های بلاغی به کمک تداعی در مثنوی ایجاد نموده‌است. سپس در همین زمینه، حدوداً ده بیت به تداعی درون‌قصه‌ای می‌پردازد. واژهٔ «بت» زمینه‌ساز تداعی درون‌قصه‌ای در این حکایت است. «کانکه این بت را سجود آرد برست/ ورنه آرد در دل آتش نشست»(مولوی، ۱۳۸٤: ۱ / ۷۷۰) مولوی بلافاصله ابیات حاصل از تداعی را در مسیر تعلیم به مخاطب در استخدام می‌گیرد. «چون سزای این بت نفس او نداد/ از

بت نفسش بتی دیگر بزاد*مادر بتها بت نفس شماست/ زآنکه آن بت مار و این بت اژدهاست*آهن و سنگ است نفس و بت، شرار/ آن شرار از آب میگیرد قرار*سنگ و آهن ز آب کی ساکن شود/ آدمی با این دو کی ایمن شود*بت سیاهابه است اندر کوزه‌یی/ نفس، مر آب سیه را چشمه‌یی*آن بت منحوت چون سیل سیا/ نفس بتگر چشمهٔ پرآب را...»(مولوی، ١٣٨٤: ١ / ١ ـ ٧٧٦) ذهن مولوی به کمک تداعی از گونهٔ شباهت ناخودآگاه از بت بیرون، به بت درون رهنمون می‌شود. وی در ضمن مقایسه بین دو بت، از طریق تداعی، مطلب را پرورده‌تر و جامع‌تر در سبد درک و دریافت مخاطب می‌نهد. تداعی‌ها در ذهن مولوی بدین شکل در جریان بوده است.

بت ← بت نفس← مار← اژدها← آهن و سنگ ← شرار← سیاهابه← چشمهٔ پر آب

دفتردوم: در حکایت «ترسانیدن شخصی، زاهدی را که کم گِری تا کور نشوی» پس از روایت پنج بیت از آغاز حکایت، به ناگاه با ذکر واژهٔ «عیسی»ذهن ناخودآگاه مولانا به «عیسی روح» از طریق تداعی آن هم از گونهٔ شباهت پرتاب می‌شود. راوی، در ضمن پرورش مطلب پیشین ابیاتی در زمینهٔ «عیسی روح» اختصاص می‌دهد. نغز آن که این ابیات، زمینهٔ یادآوری سه حکایت پیش از خود یعنی«التماس کردن همراه عیسی زنده کردن استخوان‌ها...»که نیمه‌کاره رها شده بود، فراهم می‌کند. زمینهٔ تداعی درون قصه‌ای با ذکر واژهٔ«عیسی» در بیت«غم مخور از دیده، کان عیسی تو راست/ چپ مرو، تا بخشدت دو چشم راست» فراهم می‌شود. بلافاصله مولوی در ابیات«عیسی روح تو با تو حاضر است/ نصرت از وی خواه، کو خوش ناصر است*لیک بیگار تن پراستخوان/ بر دل عیسی منه تو هر زمان»(مولوی، ١٣٨٧: ٢/ ٠ ـ ٤٥١)جریان سیّال ذهن و اندیشه‌های مولوی، لحظه‌ای از کار نمی‌ایستد و پیوسته به کمک تداعی، تمامی خروجی‌هایی که از این رهگذر حاصل شده برای امر تعلیم و سپس تغییر قرار داده‌است. ذهن خلاق راوی مثنوی است که از انباشت مفاهیم و موضوعات مختلف، بین امور گوناگون به کمک تداعی پل می‌زند تا امر آموزش، از صفت طراوت، تنوع و جذابیت برخوردار گردد.

عیسی← عیسی روح ← نصرت ← ناصر ← تن پر استخوان ← ابله← عیسی

دفترسوم: در قصهٔ«وکیل صدر جهان که متهم شد و از بخارا گریخت از بیم جان...» راوی به روایت حکایت می‌پردازد و هنوز چهار بیت از سرایش قصه، نگذشته که کشش تداعی، مسیر حکایت را به سوی بیان نکات تعلیمی، تغییرمی‌دهد. مولوی، از طریق واژهٔ «فرقت»در بیت«گفت تاب فرقتم زین پس نماند/ صبر کی داند خلاعت را نشاند»(مولوی، ١٣٨٦: ٣ / ٣٦٨٩). دوران فراق و هجران برایش تداعی می‌شود و تقریباً ده بیت در این زمینه می‌سراید. «از فراق، این خاکها شوره بود/ آب، زرد و گنده و تیره شود*باد جان افزا وخم گردد وبا/ آتشی خاکستری گردد، هبا*باغ چون

جنت شود دارالمرض/ زرد و ریزان، برگ او اندر حرض*عقل درّاک از فراق دوستان/ همچو تیر انداز اشکسته کمان»(مولوی، ۱۳۸٦: ۳ / ۳ ـ ۳٦۹۰). این تغییر مسیر در مثنوی، بیراهه رفتن نیست، بلکه در عین بی‌قاعدگی در خدمت قاعده‌مندی ساختار متن گام می‌گذارد. «فرقت» کلید واژهٔ حکایت مذکور است. مولوی چون از تلخی‌های فراق بین عاشق و معشوق، می‌خواهد سخن بگوید از مسیر عادی قصه‌گویی، خارج می‌شود، تا تداعی‌هایی که ویژگی آموزشی و تعلیمی دارند از وجودشان برای غنا بخشیدن امر آموزش بهره‌برداری شود.

فرقت ← صبر ← خاک و شوره ← آب، زرد و تیره ← باد و وبا ← آتش و هبا ← باغ ← زرد

دفترچهارم: درقصهٔ «امیر کردن رسول (ع)، جوان هذیلی را بر سرّیه‌یی که در آن...» داستان این گونه آغاز می‌شود«یک سرّیه میفرستادی رسول/ بهر جنگ کافر و دفع فضول*یک جوانی را گزید او از هذیل/ میر لشگر کردش و سالار خیل»(مولوی، ۱۳۸۷: ٤ / ۲ ـ ۱۹۹۳). راوی با واژهٔ «لشگر» تداعی‌های درون‌قصه‌ای خویش را پی می‌گیرد و حدوداً سی و شش بیت به دنبال این تداعی می‌آفریند. «اصل لشگر، بی‌گمان سرور بود/ قوم بی‌سرور، تن بی‌سر بود* این همه که مرده و پژمرده‌یی/ ز آن بود که ترک سرور کرده‌یی*از کسل وز بخل وز ما و منی/ میکشی سر، خویش را سر میکنی*همچو استوری که بگریزد ز بار/ او سر خود گیرد اندر کوهسار*صاحبش در پی دوان کای خیره سر/ هر طرف گرگی‌ست اندر قصد خر»(مولوی، ۱۳۸۷: ٤ / ٤ ـ ۱۹۹۸). در مثنوی تنها یک تداعی درون‌قصه‌ای موجود نبوده بلکه سیل و هجوم تداعی‌ها، لحظه به لحظه امکان وقوع می‌یابد. از جمله ویژگی‌های دیگر سبک تعلیمی تداعی، عادت ستیزی، بیکرانگی امر تعلیم، جریان مستمر بهم آمیختگی آموزه‌های ذهنی، هدایت ناخودآگاه ذهنی چه در بعد فردی و جمعی به خودآگاه ذهنی است.

لشگر← سرور← مرده ← ترک سرور← استور و گریز ← صاحب ← دویدن و گرگ

دفتر پنجم: درقصهٔ «آن حکیم که دید طاووسی که پرّ زیبای خود را می‌کند به منقارمی‌انداخت...»گفتگویی است بین طاووس و فیلسوف‌نما. گاهی کفهٔ جانبداری‌ها به سوی فیلسوف‌نما متمایل می‌شود و گاه به طرف طاووس. فیلسوف‌نما به طاووس می‌گوید چرا بی‌سبب پر خود را که بسیار زیبا است و منافع بسیاری را تولید نموده، می‌کَنی و با این کار ناز را بنیان می‌گذاری؟ راوی هفت بیت از قصه را سروده که ناگاه واژهٔ«ناز» زمینهٔ تداعی‌های او را فراهم می‌آورد و حدوداً ده بیت در همین زمینه، نکات تعلیمی خود را در ضمن بیان قصه، به مخاطب منتقل می‌کند.«یا همیدانی و نازی می‌کنی/ قاصدا قلع طرازی می‌کنی»(مولوی، ۱۳۸۷: ۵ / ٥٤۲). در پی این بیت مولانا به بیان ابیاتی در مضرات ناز کردن می‌پردازد.«ای بسا نازا که گردد آن گناه/ افگند

مر بنده را از چشم شاه*ناز کردن خوشتر آید از شکر/ لیک کم خایش، که دارد صد خطر* ایمن آباد است آن راه نیاز/ ترک نازش گیر و با آن ره بساز...»(مولوی، ۱۳۸۷: ٥ / ۳ ـ٥٤٥). یکی از ویژگی‌های تداعی، این است که طبیعی و بدون زمینه سازی، پدید می‌آید. یکی از رازهای زیبایی مثنوی، در همین نکته است که خواننده یا مخاطب، احساس تصنّع در گفتار نمی‌کند. تراوش‌های ذهنی راوی، از طریق تداعی، کلمهٔ«ناز» را که صفت طاووس بود، بدون زمینه‌سازی و به گونه‌ای طبیعی، نکات تعلیمی خود را به مخاطب ابلاغ می‌کند.

ناز← افگندن از چشم شاه← صد خطر داشتن← ایمنی نیاز ← ترک ناز

دفتر ششم: درحکایت «آن رنجور که طبیب در او امید صحت ندید» راوی از زبان شخصیت رنجور، حکایت رنجوری خود را با طبیب در میان می‌نهد. هنوز دو بیتی از حالت روحی خود سخنی به میان نیاورده که مولوی به وسیلهٔ کلمات«دل و متصل» شروع به بیان اندیشه‌هایی می‌کند که عامل ظهور این اندیشه‌ها، تداعی‌های غیرمنتظره بوده است. حدود بیست و شش بیت به تداعی درون‌قصه‌ای می‌پردازد. مولوی در جای جای درون‌قصه‌ها، با توجه به شرایط و موقعیت خاص روحی و روانی، نکات تازه‌ای فراخور زمینهٔ سخن برایش تداعی می‌شود. راوی این گونه قصهٔ را آغاز می‌کند: «آن یکی رنجور شد سوی طبیب/ گفت نبضم را فرو بین ای لبیب*که ز نبض آگه شوی بر حال دل/ که رگ دست است با دل متصل»(مولوی، ۱۳۸۷، ٦ / ۳ ـ ۱۲۹٤). راوی بلافاصله از نبض که عامل شناخت شرایط درونی و روحی بیمار است، به کمک تداعی به ناگاه از دلی سخن می‌راند که نبض آن از عالم دیگر می‌زند. «چونکه دل غیب است خواهی زو مثال/ زو بجو که با دل استش اتصال*باد، پنهان است از چشم، ای امین/ در غبار و جنبش برگش ببین*کز یمین است او وزان یا از شِمال/جنبش برگت بگوید وصف حال*مستی دل را نمیدانی که کو/ وصف او از نرگس مخمور جو»(مولوی، ۱۳۸۷: ٦ / ٥ ـ ۱۲۹۸). به نظر می‌رسد، آنچه برای مولانا اهمیت داشته، اغلب تداعی است تا نفس قصه‌سرایی. در مثنوی قصه‌سرایی زمینه‌ای برای تداعی و تداعی زمینه‌ای برای تعلیم مضامین گوناگون عرفانی و معرفتی است. از آنجایی که سرچشمهٔ تداعی، بخش ناخودآگاه ذهن است نه بخش خودآگاه ذهن، دنیای ناشناختهٔ ناخودآگاه همانند تجربه‌های عرفانی چند ویژگی دارد: غیرمنتظره بودن، تحدید ناپذیری، تجزیه ناپذیری، بی‌کرانگی و... است.(ر.ک. فولادی: ۱۳۸۹: ۷۲ ـ ٦۳).

نبض← طبیب← اتصال ← دل← باد و پنهان ← غبار و جنبش برگ← مستی دل ← نرگس مخمور

۸) کارکرد تعلیمی برون قصه‌ای مثنوی از بعد تداعی:

منظور از تداعی‌های برون‌قصه‌ای، تداعی‌هایی هستند که به وسیلهٔ بیت یا ابیات ماقبل حکایت، حکایت بعد از خود را می‌آفرینند. در این گونه ابیات، صفت شخصیت، کنش شخصیت، گفتار شخصیت و گاهی تشابه شخصیت یا درون‌مایه قصهٔ پیشین، قصهٔ پس از خود را می‌آفرینند. برای عدم تطویل سخن، از هر دفتر به یک مورد بسنده شده است.

دفتر اول: مولوی با توجه به بیت«در من و ما، سخت کردستی دو دست/ هست این جملهٔ خرابی، از دو هست»(مولوی، ۱۳۸٤: ۱ /۳۰۱۲) حکایت «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» را ذکر می‌کند. نوع تداعی به کار رفته، در این حکایت، «شباهت»بوده و عامل تداعی، «کنش شخصیت» یعنی«سخت کردن دو دست در من و ما» و همین حکایت، درون‌مایهٔ حکایت بعد خود، آن هم از طریق تداعی معانی، یعنی حکایت «آنکه درِ یاری بکوفت...» می‌شود، با این بیت: «هرکه او بر در، من و ما می‌زند/ ردّ باب است او و بر در می‌تند»(مولوی، ۱۳۸٤: ۱/ ۳۰۵۵). این حکایت ۱٤۳ بیتی، یک حکایت و یک اپیزود در درون خود دارد. تعداد ابیات اصلی این حکایت، ۳۰ بیت است، این سلسله در سلسلهٔ تداعی‌ها، ساختار مثنوی را فراهم آورده است. مولوی نکات تعلیمی خود در ضمن تداعی‌ها آموزش می‌دهد. لازم به ذکر است که پیش از حکایت«رفتن گرگ و...» حکایت«کبودی زدن قزوینی برشانگاه...» و پس از آن حکایت«قصهٔ آنکه دریاری بکوفت...» آمده‌است. مهم‌ترین عامل قرار گرفتن این سه حکایت در امتداد هم، کنش شخصیت داستان است یعنی، کنش«هنوز تویی تو همراه توست» می‌باشد، که مولانا هر سه شخصیت اصلی این حکایت را با نخ نامرئی تداعی در پی هم ذکر می‌کند.

تقابل‌های دوگانه‌ای در شاخصه‌های عرفانی و معرفتی این قصه و قصهٔ بعد نهفته‌است که عبارتند از: «خود را نادیده انگاشتن» دربرابر «خود را دیدن»، «بقا» دربرابر «فنا»، «محرمیّت» در برابر«محرومیّت»، «عبرت پذیری» دربرابر «عبرت ناپذیری»، «انالحق بجا» دربرابر «اناالحق بیجا»، «ادب ورزی» دربرابر «گستاخی و بی‌ادبی»، «نقش پذیری» دربرابر «نقش ناپذیری» و بسیاری از این دست را می‌توان شاخصه‌های معرفتی و عرفانی این حکایت ذکرکرد. در این حکایت مولانا به گونه‌ای ضمنی می‌گوید، رسیدن به مقصد و مقصود، مستلزم سه مرحله است: «تخلیه، تحلیه، تجلیه.» گرگ مظهر «عدم خلوّ پذیری» است و روباه مظهر «خلوّ پذیری». تخلیه نیازمند پذیرش ریاضت‌های اجباری، مخصوصاً اختیاری است. این امور، رسیدن به مرتبه‌ای را ممکن می‌سازد که علاوه بر تمامی شکارها که نصیب عارف می‌سازد معبود ازلی، آینهٔ تجلی خود را به عنوان ارمغان از آنِ سالک می‌گرداند و مضافاً ذات حق، سالک را به مرحلهٔ تحلیه نیز ارتقا می‌بخشد. «هرکه اندر وجه ما باشد

فنا/کلٌ شیءٍ هالکٌ نبوَد جزا*زآنکه در الأست او از لا گذشت/ هرکه در الأست او فانی نگشت* هرکه او بر در من و ما می‌زند/ ردّ باب است او و بر لا می‌تند.»(مولوی، ١٣٨٤: ١/ ٣ ـ ٣٠٥٥).

دفتردوم: ابیات «فکر آن باشد که بگشاید رهی/ راه آن باشد که پیش آید شهی*شاه، آن باشد که از خود شه بود/ نه به مخزنها و لشکر شه شود*تا بماند شاهی او سرمدی/ همچو عزّ ملک دین احمدی»(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۷ ـ ۳۲۰۹). باعث پدیدآمدن حکایت«کرامات ابراهیم ادهم بر لب دریا» گردید. واژه‌های «شاه، ملک» تداعی‌کنندهٔ شاهی ابراهیم ادهم است. نوع تداعی «مجاورت» و عامل آن«صفت‌شخصیت» است که منجر به تداعی حکایت ابراهیم ادهم شده؛ یعنی «صفت شاه، صفت ملک سرمدی». گفتنی است این حکایت ۹۲ بیت دارد. تعداد ابیات اصلی، ۱۵ بیت و ۷۷ بیت حاصل تداعی است. لازم به ذکر است «طعنه زدن بیگانه‌یی در شیخ...» در ادامهٔ حکایت مزبور، بیان این نکته است که شاه عارف، قدرت درونی‌اش تغییر دهنده و محیر العقول است. قصهٔ«اعرابی و ریگ...» که پیش از این قصه ذکر گردیده در تبیین این نکته است که وجود آدمی باید آکنده از فیض نور ذوالجلال باشد تا بتواند شاهی او سرمدی بماند.

شاخصه‌های عرفانی و معرفتی این قصه با تقابل‌های دوگانه به تصویرکشیده می‌شود: «امیری بر دل‌ها» درمقابل «امیری بر تخت‌ها»، «بر هفت اقلیم پشت پا زدن» درمقابل «دلبستهٔ هفت اقلیم بودن»، «ادب باطن» درمقابل «ادب ظاهر»، «کرامت ظاهری» درمقابل «کرامت باطنی»، «حس درونی» درمقابل «حس بیرونی»، «علم تحقیقی» درمقابل «علم تقلیدی»، «معنی و مغز» درمقابل «لفظ و قشر». مولوی با مقایسه‌های پی در پی، شاخصه‌های عرفانی و معرفتی را غیرمستقیم در ذهن و ضمیر مخاطب وارد می‌کند. رسیدن به کرامت‌های ظاهری و باطنی، مستلزم صفای درونی است. دل هر چه از تعلقات اجتناب ورزد هستی را در خدمت خود می‌بیند نه خود را در خدمت هستی. چنین مقامی از علم تحقیقی صادر می‌شود نه علم تقلیدی. «علم تقلیدی بُود بهر فروخت/ چون بیابد مشتری، خوش برفروخت*مشتریِ علم تحقیقی، حق است/ دایماً بازار او بارونق است.» (مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۵– ۳۲٦٦).

دفتر سوم: ابیات «جز مگر مرغی که حزمش داد حق/ تا نگردد گیج آن دانه و ملق* هست بی‌حزمی پشیمانی یقین/ بشنو این افسانه را در شرح این»(مولوی، ١٣٨٦: ٣ /٤ـ٢٣٤٥). عامل تداعی قصهٔ«فریفتن روستایی شهریی را...» شده است. نوع تداعی این قصه«تشابه» و عامل آن «کنش شخصیت» یعنی«بی‌حزمی» حکایت شهر و روستایی را آفریده است. ویژگی‌های این قصه: تعداد حکایات درونه‌ای: ٦ مورد و ٤ مورد موضوع مرتبط با قصه، آغاز و پایان ابیات: ۸۳۹ ـ ۲۳٦، کل ابیات: ٦۰۳ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۷٦ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۵۲۷ بیت. حکایت مزبور در

میان حکایت«بیان الله گفتن نیازمند...» و قصهٔ«اهل سبا و طاغی کردن نعمت...» آمده است. «حزم و دوراندیشی» کنش شخصیتی است که در هر سه قصه، نکتهٔ کلیدی و تعلیمی‌شان محسوب می‌شود.

در این قصه نیز تضادهای دوگانه به چشم می‌خورد. «شهری» در برابر«روستایی»، «شهر»در برابر«روستا»، «سفر» در برابر«حضر»، «مهمان نوازی» در برابر «از سر خود وا کردن مهمان»، «صداقت در رفتار» در برابر «فریب و تملق‌گویی»، «عالم آبادالهی» د ربرابر«عالم حسی و مادی»، «حزم‌انگیزی» در برابر «بی‌پروایی»، «صحرای‌دل» در برابر «صحرایِ گِل»، «عقل‌کل» در برابر«حواس ظاهری». از جمله شاخصه‌های تعلیمی و عرفانی این حکایت، هبوط به دلیل تملق‌گویی است. روستایی که در این قصه نماد شیطان صفتانی است که برای از راه به در بردن انسان، از عالم آبادالهی از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. بنابراین بر انسان است که شناخت معرفتی خود را دو چندان کند تا شیطان را در هر لباس بشناسد. برای این که «زرّ قلب» را از«زرّ نیکو» به درستی تشخیص دهد، نیازمند«محکی» است تا «ابلیس آدم خوار» را در هر قالبی بشناسد. به سخن مولوی «آدمی خوارند اغلب مردمان/ از سلام علیک شان کم جو امان*خانهٔ دیو است دل‌های همه/ کم پذیر از دیو مردم، دمدمه»(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱ ـ ۲۵۲) به سخن مولوی «این سزای آن که شد یار خسان/ یا کسی کرد از برای ناکسان*این سزای آنکه اندر طمع خام/ ترک گوید خدمت خاک کرام*خاک پاکان لیسی و، دیوارشان/ بهتر از عام و، رز و، گلزارشان»(مولوی، ۱۳۸٦: ۳ / ۷ ـ ٦۳۹).

دفترچهارم: حکایت «صوفی که در میان گلستان، سر بر زانو مراقب بود یارانش گفتند:...»گفتگویی است بین صوفی و مردکی فضول با این مضمون که صوفی سر بر زانو مراقبه نهاده بود، فضول می‌گوید چرا خوابیده‌ای؟ برخیز و درختان و گیاهان را ببین. صوفی در جوابش می‌گوید: تمامی زیبایی‌ها در دل آدمی است و هر چه زیبایی در این دنیاست، تماماً انعکاسی است از آن دنیا. مردم عامه می‌پندارند که جلوه‌ها و مظاهر دنیوی ذاتی است پس دلبستهٔ آن می‌شوند. زمانی که حجاب دنیوی از بین رود به این حقیقت آگاه می‌شوند. آغاز و پایان این حکایت، ۱۳۱ بیت است. تعداد ابیات اصلی این حکایت، ١٤ بیت است. در درون این حکایت «قصهٔ رستن خرّوب در گوشهٔ مسجد الاقصی...» و تفسیر «آیهٔ یا ایها المزمّل...» به سبب تداعی پدید آمده است. عامل پدید آمدن این حکایت یعنی «صوفی که در میان...» «تشابه کنش شخصیت» از حکایت و بیت پیشین است. «دل ببیند سرِ بد آن چشم صفی/ آن حشایش که شد از عامه خفی»(مولوی، ۱۳۸۷: ٤ / ۱۳۵۷) کنش «دیدن با چشم دل» عامل پدید آمدن این حکایت شده است. این حکایت نیز پدید آورندهٔ حکایت بعد یعنی«در بیان آنکه ترک الجواب جوابٌ...» است. «چون جواب احمق آمد خامشی/ این درازی در سخن چون میکشی*از کمال رحمت و موج کرم/ میدهد هر شوره را باران و نم»(مولوی،

۱۳۸۷: ٤ / ۸ ـ ۱٤۸۹)

حکایت آکنده است از صفات مختلف دوگانه: «سیر انفسی» درمقابل «سیر آفاقی»، «حقیقت» درمقابل «خیال»، «دار السّرور» درمقابل «دارالغرور»، «عقل» درمقابل «نفس»، «زیبایی درون» درمقابل«زیبایی بیرون»، «هست نیست نما» درمقابل«نیست هست نما»، «نگاه معرفتی» درمقابل «نگاه پوزیتیویستی» است. مولانا، نگاه عرفانی و معرفتی را «چشم دل» می‌داند نه «چشم سر». چشم دل، نادیدنی را دیدنی می‌سازد و چشم سر، قادر به نادیدنی‌ها نیست. دیدنی‌ها را اغلب می‌بیند اما هرکسی قادر به نادیدنی‌ها نیست. در حالی که نظر اثبات‌گرایی برخلاف نظر مولوی است. مشخصهٔ پوزیتیویستی«علمیت و عینیت آن است... پوزیتیویستم منکر وجود هرگونه نیروی خارج از واقعیت است و اعتقادی به مابعد الطبیعه (متافیزیک) ندارد، تنها به چیزی می‌توان پی برد که آن را مشاهده کرد یا منطقاً از مشاهدات استنتاج نمود.»(مقدادی: ۱۳۹۳: ٤٦) مولوی در این حکایت، نگاه معرفتی را بر نگاه پوزیتیویستی ارجح می‌داند. وی علم را نفی نمی‌کند. اگر اثبات‌گرایی نوک قلهٔ فرویدی را می‌بیند ـ که چنین است ـ مولوی در صدد شناخت عظیم‌ترین پیکرهٔ کوه هستی است که در دریای جان، نهان است. ندیدن دلیل بر نبودن نیست. هر ابزاری و متدی، حدود و ثغوری دارد. وقتی به انتهای کشف خود رسید، دلیل بر این نمی‌تواند باشد، پس همه چیز همین است و جز این نیست. درحقیقت کار اینان در حکم نوزادی است که شکم مادر و خون را بهترین و کامل‌ترین دنیا و امکانات موجود می‌داند. «سخت‌گیری و تعصب خامی است/ تا جنینی، کار خون آشامی است.»(مولوی، ۱۳۸٦: ۳ / ۱۲۹۷).

دفترپنجم: حکایت «آن حکیم که دید طاووسی را که پرّ زیبای خود را می‌کند به منقار و می‌انداخت..» مناظرهٔ بین طاووس و حکیمی این گونه در می‌گیرد: حکیمی وقتی می‌بیند طاووسی پر و بال زیبای خود را می‌کَند به او می‌گوید که چگونه راضی می‌شوی که پر و بال زیبای خود در گل و لای بیفکنی درحالی که پر زیبای تو را در لای صفحات قرآن می‌گذارند و کارهای سودمندی دیگری با آن می‌کنند. طاووس در جواب می‌گوید: مگر نمی‌دانی همین پر و بال زیبا چه مصایبی بر سر همنوعان من آورده‌است و چه خطراتی در کمین ماست. حفظ جان مهم‌تر است یا حفظ ظاهر؟

مشخصات این قصه عبارتند از: ۱ مورد حکایت درونه‌ای، ۱۰ مورد موضوع مرتبط با قصه در درون این حکایت آمده است. آغاز و پایان ابیات: ۸۳۲ ـ ٥۲٦، کل ابیات: ۲۹٦ بیت، تعداد ابیات اصلی: ۱٤ بیت، ابیات حاصل از تداعی: ۲۸۲ بیت. آنچه منجر به تولید این حکایت شده است بیت پیشین قصه است. «فتنهٔ توست این پر طاووسی‌ات/که اشتراکت باید و قدوسی‌ات.»(مولوی، ۱۳۸۷: ٥ / ٥۳٥) به سخن دیگر تشابه «صفت شخصیت» روایت یعنی «فتنه بودن پرطاووسی» این حکایت

را رقم زده‌است. آنچه باعث پدید آمدن قصهٔ بعد از خود یعنی«محبوس شدن آن آهو بچه در آخُر خران...» می‌شود، کنش شخصیت است. «توبه او جوید که کرده است او گناه/ آه او گوید که گم کرده است راه»(مولوی، ۱۳۸۷: ۵ / ۸۳۲).

«وارستگی باطن» دربرابر «وارستگی ظاهر»، «حفظ باطن و وجود» دربرابر «حفظ بال و پر ظاهر»، «ناز درون» دربرابر«ناز بیرون»، «زندگی در موت ارادی» دربرابر«مردگی درورطهٔ شهوانی»، «ترک گوشه‌گیری و رهبانیت» دربرابر«گوشه‌گیری و رهبانیت»، «عشق و معشوق حقیقی» دربرابر «عشق و معشوق مجازی»، «فقر معنوی» دربرابر«فقر مادی»، «مرگ ارتقاست» دربرابر «مرگ فناست» آموزه‌های عرفانی و معرفتی است که مولوی از طریق تداعی به آموزش مخاطب پرداخته‌است. مولوی در دفتر اول در حکایت «طوطی و بازرگان» ابیاتی را ذکر می‌کند که با مضمون این حکایت در پیونداست «هرکه حسن خود نهاد اندر مزاد/ صد قضای بد سوی او رو نهاد*حیله‌ها و خشم‌ها و رشک‌ها/ بر سرش ریزند چو آب از مشک‌ها »(مولوی، ۱۳۸٤: ۱ / ۵ ـ ۱۸۳٦) یکی از دام‌ها و موانع راه زندگی سالک، در معرض عموم گذاشتن هنرهاست. این قضیه از چند زاویه قابل بررسی است. نخست باعث خود شیفتگی در انسان می‌شود که این خود یکی از بزرگ‌ترین مانع دست‌یابی به معرفت درونی است. در ثانی باعث چشم زخم از جانب مردمانی که طبعی حسدآمیز دارند می‌گردد. از طرف دیگر، ترک گوشه‌گیری و انزوا از خلق را به دلیل داشتن زیبایی‌های ظاهری پسندیده نمی‌داند چون نظر دین اسلام ترک رهبانیت است. انسان در هر موقعیت باید اجتماعی باشد تا بتواند در مناسبات اجتماعی، نقش آفرین باشد.«بر مکن پر را و دل بر کن ازو/ زآنکه شرط این جهاد، آمد عدو*چون عدو نبود، جهاد آمد محال/ شهوتت نبود، نباشد امتثال»(مولوی، ۱۳۸۷: ۵ / ٤ ـ ۵۷۵)

دفتر ششم: درحکایت «آن مطرب که در بزم امیر ترک...» مطربی غزلی آغاز کرد با ردیف «نمی‌دانم» با مطلع «گلی یا سوسنی یا سرو یا ماهی؟ نمی‌دانم/ از این آشفتهٔ بی‌دل چه می‌خواهی؟ نمی‌دانم» که این باعث رنجش امیر ترک گردید و از شدت ناراحتی خواست گرزی بر سر مطرب بکوبد اما سرهنگی مانع کار امیر گردید و امیر خطاب به مطرب گفت: آن بگو که می‌دانی و مطرب این گونه جواب می‌دهد «این سخن‌خایی دراز از بهر چیست؟/ گفت مطرب زانکه مقصودم خفی است* می‌رمد اثبات پیش از نفی تو/ نفی کردم تا بری ز اثبات، بو»(مولوی، ۱۳۸۷: ٦ / ۰ ـ ۷۲۱)

تعداد ابیات اصلی: ۲۰ بیت، کل ابیات: ۷۳ بیت. آنچه باعث پدید آمدن این قصه گردید بیت پیشین این حکایت است «پیش این خورشید کو بس روشنی است/ در حقیقت هر دلیلی رهزنی است» (مولوی، ۱۳۸۷: ٦ / ۷۰۲) تشابه کنش شخصیت یعنی«دلیل آوردن پیش خورشید، نشانهٔ گمراهی است» در تأویل آن نفی در برابر اثبات است. پایان این قصهٔ نیز بیت«در دقایق خویش را

دربافتی/ رمز مردن این زمان دریافتی»(مولوی، ۱۳۸۷: ٦ / ۷۷٦) واژهٔ «مرگ» باعث تداعی قصهٔ مردم حلب و نوحه‌گری بر شهادت امام حسین(ع) گردیده است.«گاه زنجیرهٔ تداعی‌ها ریشه در اسطوره‌ها و باورهای عمومی و سنتهای فرهنگی دارد که شخص بدان وابسته است.»(بیات، ۱۳۹: ۱۰۸) پشتوانه‌های فرهنگی مولانا، اسطوره‌پروری‌ها و آشنایی با عقاید و باورهای دینی و اجتماعی و...، یکی دیگر از بروز تداعی‌های پی در پی در آفرینش حکایت‌ها و تداعی‌های درون قصه‌ای و برون قصه‌ای است.

مولوی در درون این قصه، به تفسیر: «موتوا قبل از تموتوا» پرداخته‌است. تحلیل این حکایت را با تقابل‌های دوگانه آغاز می‌کنیم. «امیر»درمقابل «مطرب»، «اثبات» درمقابل «نفی»، «موت ارادی» درمقابل «نمردن از کمند انانیت»، «مرگ تبدیلی» درمقابل «مرگ جسمی»، «قیامت در دنیا» درمقابل «قیامت در عقبی». مولانا در این حکایت، یکی از بنیانی‌ترین شاخصهٔ عرفانی و معرفتی؛ یعنی از موت ارادی سخن به میان می‌آورد. موت ارادی در مثنوی به صورت ترکیباتی نظیر: زادهٔ ثانی، مرگ اختیاری، جهاد اکبر، مرگ تبدیلی، حشر اصغر، زندگی جاودان، آب حیوان، مرگ پیش از مرگ، آمده است. «نگرش مولانا نسبت به موت ارادی، تهی شدن از هستی مجازی است نه قالب تهی کردن... در ادبیات هند اصطلاح نیروانا به جای موت ارادی به کار می‌رود.»(یاسری: ۱۳۸۸: ۱٤۹ ـ ۱۵۰) اساساً عرفا به دو گونه مرگ معتقدند. مرگ طبیعی، مرگ اختیاری. مرگ طبیعی همان است که خداوند در قرآن کریم میفرماید«کلّ من علیها فان»(الرحمن /۲٦) اما مرگ تبدیلی، در حقیقت رسیدن انسان به خویشتن خویش است. گذر از فنا، رسیدن به بقا. مرگ تمام صفاتی است که انسان را از رسیدن به قراب نوافل و قرب فرائض دور می‌سازد. بزرگترین دشمن جهاد اکبر، نفس اماره است. اما راه‌های وصول به این مهم در مثنوی، اعم از ریاضت چه اجباری چه اختیاری، عشق و سرانجام عنایت بی‌علت معبود ازلی است. پیامدهای وصول از دید مولانا عبارتند از: «امنیت باطنی، اشراف بر ضمایر، سجود تمام هستی در برابر او، مظهر قیامت شدن، وجودی نورانی پیدا نمودن، رویت ایوان پاک معبود ازلی، آگاهی از اسرار الهی، زنده به رب شدن، رسیدن به غنیمت‌ها، جنبش به دست دادگر صورت پذیرفتن، تبدیل مزاج زشت، پای برفرق علت‌ها نهادن، به مقام معیت نایل شدن، به مقام اتحاد عاشق و معشوق رسیدن...»(یاسری: ۱۳۸۸: ۱۸۸ ـ ۱۹٤)

اگر از نگاه آماری به حکایت‌های مثنوی نگریسته شود، در دفتر اول، ۱۳ حکایت در دفتر دوم ۲۵ حکایت در دفتر سوم ۲۸ حکایت در دفتر چهارم ۲٦ حکایت در دفتر پنجم ۳۷ حکایت در دفتر ششم ۲۷ حکایت و در مجموع ۱۵۸ حکایت مثنوی، دارای شاخصهٔ عرفانی و معرفتی است. البته در ذیل به تفکیک شش دفتر عرضه شده است. این آمار بیانگر نکات عدیده‌ای است. نکتهٔ اول: این آمار

تایید می‌کند که شاکلهٔ و شاخصهٔ مثنوی بر اساس تعالیم عرفانی و معرفتی بنیان نهاده شده‌است به سخن دیگر عنصر مسلط مثنوی معنوی بر مدار آموزه‌های بینشی است. نکتهٔ دوم: حقایق ناب و ارزشمند و اسرار نامکشوف، در ورای ظاهر نهان مانده است. بر همین اساس برای دست یافتن به چنین حقایق و معارفی، که سنگ بنای تعالیم بسیار ارزنده و تضمین کنندهٔ تولد دیگر انسان است، هراندازه، حکایاتی که این ویژگی‌ها را در خود باز می‌تابانند، از بسامد بالایی برخوردار باشند به همان میزان، بعد تعلیمی حکایات غنی‌تر و شناخت درونی که پیامد تعلیم این حکایات است، بهتر و بیشتر فراهم می‌گردد.

نتیجه‌گیری:

نتایج حاصله حاکی از این است که تداعی، سبک مخصوص آموزشی و تعلیمی مثنوی است. این ارتباط بین اندیشه‌ها و گفتگوی ذهنی بین آنها، نشان دهندهٔ نبوغ در کنار خلاقیت سرشار و عمق آگاهی مولوی است که توانسته در کنار قاعده‌مندی‌ها از وجود بی‌قاعدگی‌های هنری نیز بهره گیرد. راوی مثنوی، شاخصه‌های مهمی به کمک تداعی‌های برون و درون قصه‌ای در بعد تعلیمی مطرح نموده است، از جمله کارکرد عرفانی و معرفتی. سبک آموزشی تداعی براساس قاعدهٔ لا تکرار فی التجلی قابل توجیه است. هیچ امری ثابت نیست نو به نو در حال زایش است. حرکت بنیادین مثنوی، تداعی است. مثنوی نیز با تداعی، نو به نو تنوع اندیشگانی را عرضه می‌کند. تداعی در مثنوی؛ یعنی هنر ارتباط بین امور به ظاهر ناهمگون. جهان متن به کمک تداعی چند لایه و متنی نویسا می‌شود. افق ایدئولوژیک مثنوی، این است که هستی اندموار و در ارتباط با یکدیگر، عمل می‌کند و پیش می‌رود آن هم با سبک آموزشی تداعی.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم.

۲- احمدی، بابک، (۱۳۹۰)، حقیقت و زیبایی، درسهای فلسفه‌ی هنر، تهران: نشر مرکز.

۳- السون، میتو، اچ و همکار، (۱۳۹۲)، مقدمه‌ای بر نظریه‌های یادگیری، ترجمه علی اکبر سیف، تهران: نشر دوران.

٤- اسبورن، الکس اف، (۱۳٦۸)، پرورش استعداد همگانی ابداع و خلاقیت، تهران: نیلوفر.

۵- امینی، اسماعیل، (۱۳۸٦)، آشنایی با شیوه تداعی در مثنوی معنوی، فصلنامهٔ هنر، پاییز ۱۳۸٦، شماره ۷۳، صص ۱۳۵- ۱٤۳.

٦- بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۱)، روایت شناسی داستانهای مثنوی، تهران: هرمس.

۷- بیات، حسین، (۱۳۹۰)، داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران: علمی و فرهنگی.

۸- جوکار، نجف و همکار، (۱۳۸۹)، پیوند ابیات مثنوی بر اساس تداعی و تمثیل، نشریهٔ ادب و زبان، زمستان ۱۳۸۹، شماره ۲۸، صص ۵۱-

۹- چیتیک، ویلیام، (۱۳۹۰)، طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن عربی، ترجمهٔ مهدی نجفی افرا، تهران: جامی.

۱۰- توکلی، حمیدرضا، (۱۳۹٤)، از اشارتهای دریا، بوطیقای روایت در مثنوی، تهران: مروارید.

۱۱- زمانی، کریم، (۱۳۸٤)، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر اول، تهران: اطلاعات.

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

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

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

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

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

۱۷- سیف، علی اکبر، (۱۳۷٦)، روانشناسی پرورشی، روانشناسی یادگیری و آموزش، تهران: آگاه.

۱۸- سلدن، رامان و همکار، (۱۳۹۲)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۹- شولتز، دوان پی و همکار، (۱۳۸٤)، تاریخ روانشناسی نوین، مترجمان علی اکبر سیف، حسن پاشا شریفی، خدیجه علی آبادی، جعفر نجفی زند، تهران: نشر دوران.

۲۰- صدرزاده، ماندانا، (۱۳۸۹)، نقش قصه‌های تمثیلی در تعلیم و تربیت، فصلنامهٔ جستارهای زبانی، بهار ۱۳۸۹، شماره ۱، صص ٤۹- ٦٤.

۲۱- فولادی، علی رضا، (۱۳۸۹)، زبان عرفان، تهران: سخن و فراگفت.

۲۲- مشرف، مریم، (۱۳۸۹)، جستارهایی در ادب تعلیمی در ایران، تهران: سخن.

۲۳- مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، دانش نامه‌ی نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، تهران: نشر چشمه.

٢٤- مکاریک، ایرناریما، (١٣٨٨)، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های‌ادبی‌معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران:آگه.
٢٥- موذنی، علی محمد، (١٣٧٨)، فراز و فرود سخن در مثنوی مولوی بر اثر غلیان عشق و شور و جذبهٔ تداعیها، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، پاییز ١٣٧٨، شماره، صص ١- ١٩.
٢٦- هابز، توماس، (١٣٩٣)، لویاتان، ترجمهٔ: حسین بشریه، تهران: نشر نی.
٢٧- هلموت ونزل، کریستین، (١٣٩٥)، مسائل و مفاهیم زیباشناسی کانت، مترجمان: داود میرزایی، مانیا نوریان، تهران: حکمت.
٢٨- یاسری، حسین، (١٣٨٨)، بررسی انواع مرگ در مثنوی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران، دانشگاه بهشتی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. شهریور ١٣٨٨.
٢٩- یوسف‌پور، محمدکاظم، (١٣٨٦)، نقش استطراد در حکایات مثنوی، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی، تابستان ١٣٨٦، شماره١٦، صص ٢٧١-٢٩١.

Instructional Function of Masnavi's Inter and Outer story On The Basis of Association Theory

Dr.Mohammad Ali Khazanedarlou, Associate Professor, Persian Language and Literature, Guilan University[1]
Dr.Mohammad Kazem Yousefpour, Associate Professor, Persian Language and Literature, Guilan University[2]
Hossein Yaseri, PhD Student, Guilan University[3]

Abstract:

Association is one of the mental capabilities.This category as a style in instruction, has got a particular position in literary texts, especially mystical ones. In style of educational association, the nature of education is not predetermined, fictitious.this style makes the text produce, in other words.It produces writerly.The direction, and educational orientation is determined through the process of teaching and training. The principle and the essence of association is movement and dynamism. The topic of this rserarch is to stady the instructional of function of masnavi's Inter and outer story based on association theory.our research shows that the association is an educational and instructional style and molavi'style in masnavi.
Of the association, features in Masnavi of maanavi are speech processing, thoughtful variation, dynamism, multilayer text and unmonotonousness instruction. Molana's creativity applied the association which is a compulsory process on the service of instruction, a voluntary one in which the instruction has been used for a change.

Keywords: Masnavi Molavi, Association, outer-story indexes, Inter-story indexes

[1] khazaneh37@gmail.com
[2] yousefpour@guilan.ac.ir
[3] Hossein.yaseri30@gmail.com