چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسألهٔ جهد و توکّل با تکیه بر داستان شیر ونخچیران

دکتر حسینعلی قبادی[۱]
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده[۲]
دکتر مریم مشرّف[۳]
مریم رامین نیا[٤]

جستارهای ادبی مجلّهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۷۰، پاییز ۱۳۸۹

چکیده

مثنوی مولوی، دریای بیکران و پر رمز و راز از جویبارهای مفاهیم ناب است که با هدف ترسیم و تحقّق زندگی مطلوب برای به بار نشستن نهال استعدادهای انسان کمال‌مند سروده شده است. رازوارگی و رمزگونگی مثنوی تنها در عرصهٔ برخورداری از تجربه‌های خاصِّ عرفانی و مفاهیم اسرار آمیز الهی نیست که بر مخاطب پدیدار می‌شود، که شیوه و شگرد مولوی در چگونگی بیان مفاهیم کلامی، فلسفی و عرفانی که بحث‌های درازدامنی را سبب گشته‌اند، رمز و راز آن را دو چندان کرده است. در این میان، «جهد و توکّل» از آن گونه مفاهیم متقابلی است که مولوی در باب آن، دیدگاه ثابتی ارائه نداده است. برخورد چندگانهٔ مولوی در داستان‌ها و حکایت‌هایی که به جهد و توکّل اختصاص داده است، جلوه‌ای چندآوایانه بدان بخشیده است. این پژوهش برآن است، دیدگاه مولوی را در باب مسأله جهد و توکّل در داستان شیر و نخچیران از منظر نظریّهٔ چندآوایی و منطق گفتگویی باختین بازکاود. فرضیّهٔ پژوهش بر این امر استوار است که مولوی در داستان مزبور به شیوهٔ چندآوایی به جهدو توکّل نگریسته است. این پژوهش، به روش توصیفی- تحلیلی، بر اساس یافتن تقابل‌های دوگانی و اصل همزیستی تضادها و روابط گفتگویی آنها که تلفیقی از روش ساختارگرایان در جستجوی تقابل‌های دوگانی و عنصر غالب همزیستی تضادها در چندآوایی باختین است، صورت گرفته است.

کلید واژه‌ها: چندآوایی، منطق گفتگویی، مثنوی، مولوی، داستان شیر و نخچیران ، باختین

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس hghobadi@modares.ac.ir
۲- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس gholamho@modares.ac.ir
۳- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی M-Mosharraf@sbu.ac.ir
٤-دانشجوی دورهٔ دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس (نویسندهٔ مسؤول) Raminnia_maryam@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۶/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۱۲/۲۱

مقدّمه

با ظهور نظریّه‌های نقد ادبی جدید که هر کدام متن ادبی را از زاویه و منظری ویژه باز می‌کاوند، امروزه مطالعهٔ متون ادبی، به ویژه روایت‌ها، بدون در نظر گرفتن روش‌های نقد جدید، تقریبا منسوخ یـا کمرنـگ شده است. در میان نظریّه‌های ادبی نوین، «چندآوایی» که میخاییل باختین – نظریّه پرداز مشهور روس ـ به طرح آن همّت گمارد، خوانش دیگری از روایت است که مخاطب را به کشف لایه‌های درونی ، صداهای گوناگون و گاه پنهان و ناگفته‌های متن رهنمون می‌سازد.

مثنوی معنوی، بی‌گمان اثری سترگ است که از دیرباز پژوهش‌هایی فراوان از چشم‌اندازهای گوناگون، بر آن انجام پذیرفته است. آنچه موجب شگفتی است، این اثر عظیم و ماندگار با وجود قدمت چندصدساله که در زمان سرایشش، هنوز مکاتب نقد و نظریّه‌های ادبی پا به عرصه نگذارده بودند، می‌تواند با نظریّه‌های ادبی جدید به مکالمه بنشیند و رهیافت‌های آنها را در خود طراز کند.

مثنوی مولوی، دربردارندهٔ مفاهیم و موضع‌های فکری گوناگون در زمینـه‌هـای عرفـانی و بحـث‌هـای کلامی، اجتماعی و انسانشناسانه است که در قالب داستان‌ها و حکایت‌های گوناگون به بیان درآمده اسـت. شگرد مولانا در بیان مفاهیم و تجربه‌های عرفانی، مواجههٔ وی با مباحث کلامی، فلسفی و ریخـتن آنهـا در روایت با روایت‌گری ویژه خود، سبب شده است که در بیشتر موارد، داستان‌هـا و حکایـت‌هـای *مثنـوی*، فراخور حال و مقام مفاهیم بیان شده، بافتی چندلایه و تأویل‌پذیر داشته باشند.

بافت چندلایه و منشورگون *مثنوی* در عرصهٔ مفاهیم متقابلی چون قضـا و قـدر و ارادهٔ آدمـی، جبـر و اختیار، عقل و عشق، فقر و غنا، رضا و دعا و جهد و توکّل، بیش از پیش روی می‌نمایـد. نبـود دیـدگاهی واحد و مشخّص در باب مفاهیم یادشده، تعارض دیدگاه‌های ارائه شده در آن باب‌ها که اغلـب در قالـب داستان‌ها و حکایت‌ها بدان‌ها پرداخته شده، سبب شده است که شارحان و مفسّـران *مثنـوی* بـه تفسـیر و تأویل و گاه رفع و توجیه تناقض‌های آن دست یازیده‌اند.

جهد و توکّل، یکی از آن مفاهیم متقابلی است که مولوی چندین داستان از مثنوی را بـدان اختصـاص داده است؛ مانند: داستان شیر و نخچیران (دفتر اوّل)، داستان شخصـی کـه در روزگـار داوود بـرای روزی بی‌رنج دعا می‌کرد (دفتر سوم)، داستان دیدن خر، بانوایی اسبان تازی را و منازعه او با روباه بر سـر برتـری جهد یا توکّل (دفتر پنجم)، داستان فقیر روزی‌طلب بی کسب (دفتر ششم). در این داستان‌ها جهد و توکّـل

به گونه‌ای طرح شده است که نمی‌توان به طور قطع به برتری یکی از آنها حکم کرد. این داستان‌ها نه فقط به دلیل داشتن موضوعی واحد باهم پیوند بینامتنی برقرار می‌کنند، که دیدگاه‌ها و آوای برآمده از آنها نیز با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند. گفت‌وگویی که نه به نفی آوای متقابل، بل به پذیرش آواهای دگر در ساحت متن انجامیده است و بدین سان بستر مناسبی برای خوانش و کاوش آن داستان‌ها از منظر چندآوایی و منطق گفت‌وگویی فراهم کرده است.

در این پژوهش از میان داستان‌هایی که به جهد و توکّل پرداخته‌اند، داستان شیر و نخچیران به دلیل برخورداری از گفت‌وگوهای متعدّد و شخصیّت‌پردازی دوگانه که آواهای متضاد را در خود جا داده است، برای تحلیل آوایی و تبیین دیدگاه مولوی نسبت به آنها، برگزیده شده است. در تحلیل این داستان از نظریّهٔ چندآوایی و منطق گفت‌وگویی باختین یاری گرفته شده است. بدین منظور پیش از پرداختن به مسألهٔ جهد و توکّل و تحلیل آن در داستان یادشده، ابتدا نگاهی به نظریّهٔ چندآوایی و منطق گفت و گویی باختین افکنده می‌شود، آن گاه داستان مزبور براساس مؤلّفه‌های اساسی چندآوایی و منطق گفت و گویی تحلیل خواهد شد. بر این اساس، پژوهش حاضر دارای سه بخش است: در بخش اوّل به چندآوایی و منطق گفت و گویی باختین و مؤلّفه‌های آن در تحلیل روایت ، در بخش دوم ، مفهوم جهد و توکّل، دیدگاه قرآن و سنّت و آرای صوفیان و در بخش سوم به تحلیل داستان شیر و نخچیران براساس مؤلّفه‌های چندآوایی پرداخته خواهد شد.

۱- منطق گفتگویی و چندآوایی

۱-۱: منطق گفتگویی

منطق گفتگویی(Dialogism)، جوهر اصلی اندیشهٔ باختین در تمام سطوح فکری او به‌ویژه چندآوایی است. با این حال، باختین، نخستین فردی نبود که آن را ابداع کرده باشد. مارتین بوبردر کتاب *من وتو* و فرانسیس ژاک در کتاب *مکالمه*ها، از این معنی سخن رانده‌اند. برخی از فرمالیست‌های معاصر باختین نیز در آثار خود به اهمّیّت مکالمه پرداخته‌اند (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۸). امّا آنچه کار باختین را از دیگران جدا می‌کند و بدان تازگی می‌بخشد، این است که وی منطق مکالمه را بنیان سخن و در مفهومی‌گسترده تر بنیان حیات انسانی می‌داند. دیگر اینکه «با معرّفی و ترجمهٔ آثار باختین بود که نقد مکالمه‌ای در زمرهٔ نظریّه

پردازی انتقادی قرار گرفت» (مکاریک، ۴۱۵:۱۳۸۳). وجه دیگر کار باختین این است که وی منطق گفتگویی را در ارتباط با انسان‌شناسی مطرح می‌کند. وی معتقد است انسان جز از طریق ارتباط با دیگری نمی‌تواند از خویشتن خویش آگاه شود و راه اساسی این ارتباط، «گفتگو» است.

۱-۱-۱: منطق گفتگویی و گفتگو

بر اساس منطق گفتگویی باختین، گفتگو یکی از راه‌های بنیادین ایجاد منطق گفتگو میان انسان‌هاست، ولی لزوما نمی‌تواند با آن یکسان گرفته شود. چه بسا دو یا چند نفر به گفتگو پردازند، امّا هر یک بر سخن خود پافشارند و هیچ منطقی را برای پذیرش سخن دیگری، نپذیرند. در این حالت، «منطق گفتگویی» محقّق نمی‌شود. گفتگو تنها در صورتی می‌تواند به منطق گفتگویی بینجامد که بر پایهٔ هم‌رتبگی[۱] گفتگوگران بنا شده باشد. به نحوی که هر یک به یک میزان در فرایند گفتگو نقش داشته باشند و هیچ یک در اندیشهٔ چیرگی و حاکم کردن اندیشه و آوای خود بر دیگری یا دیگران نباشند. به عقیدهٔ باختین، منطق گفتگو، نه تنها از راه گفتگوی بیرونی، که از راه گفتگوی درونی فرد نیز می‌تواند محقّق شود؛ زیرا در دو حالت، روی سخن ناظر به دیگری است. به سخن دیگر، در هر گفتگویی، چه بیرونی و چه درونی «وجود دیگری یا مستتر است- یعنی مخاطب به صورت ذهنی، خیالی و درونی است- و یا به صورت واقعی در گفتگو شرکت می‌کند»(اسداللهی، ۳:۱۳۷۹).

به عقیدهٔ باختین، در گفتگوی بیرونی و درونی، اگر آواهای گوناگون بیان شده از سوی گفتگوگران، بتوانند در کنار یکدیگرهمنشینی و همزیستی کنند، بی آن‌که مبارزه‌ای برای به حاشیه راندن همدیگر از جانب آنها صورت گرفته باشد، منطق گفتگویی برقرار می‌شود.

۱-۱-۲: منطق گفتگویی و بینامتنیّت[۲]

مفهوم بینامتنیّت، اوّلین بار از سوی ژولیا کریستوا، برای توصیف آثار باختین به کار رفت. اصطلاحی که آن را در پیوند با مفاهیمی چون مکالمه گرایی و رمان چندآوایی قرار داد و تشریح کرد(یزدانجو، ۴۰:۱۳۸۱). بینامتنیّت ناظر به این است که هیچ اندیشه‌ای در خلا نمی‌تواند شکل گیرد و شکوفا شود و همواره برای به بار نشستن، به اندیشه‌های دیگر نیازمند است. از این چشم انداز، بینامتنیّت، متضمّن به

رسمیّت شناختن«دیگری» در فرایند آفرینش یک متن خواهد بود، که از راه برقراری منطـق مکالمـه بـا آن، حیات می‌یابد. در وجه دیگر، بینامتنیّت، گویای این است که هیچ متن و اثـری بـی یـاری دیگـر مـتن‌هـا نمی‌تواند آفریده شود. از سوی دیگر، در خوانش متن‌ها، «ناگزیر معنا یا معناهای دیگر ردیابی مـی‌شـوند و بدین ترتیب، خوانش به صورت فرایند حرکت میان متون در می‌آید. در این برون رفت از متنی مسـتقل و ورود به شبکه‌ای از رابطهٔ متن‌هاست که متنی به بینامتن بـدل مـی‌شـود»(آلـن، ۱۳۸۰:۵-٦). در ایـن معنـا، بینامتنیّت، گفت و شنودی است که میان روایت‌ها و در درون یک روایت جریان دارد(ام.بژه، ۱۳۸۸:٤٨). به عقیدهٔ باختین، مادّهٔ خام هر متن، سخن[۳] است و موضوع سخن ـ هر چه باشد ـ همواره به گونه‌ای بر زبان آمده و غیر ممکن است بتوانیم از سخن‌های از پیش گفته شده دربارهٔ موضوع حذر کنیم (باختین به نقـل از تودوروف، ۱۳۷۷:۱۳٤). وجه گفتگویی سخن است که شالودهٔ بینامتنیّت را در متن‌ها بر می‌سازد. اگر در این گفتگو، آواهای برآمده از سخن و متن‌ها در تلاقی یکدیگر قرار گیرند، به گونه‌ای که تنوّع و تکثّر آواها حفظ شود، آنگاه به چندآوایی خواهیم رسید.

۱-۲: چندآوایی

واژهٔ چندآوایی(polyphony)، ترکیبی از polus یونانی به معنای متعدّد و phonema بـه معنـی آهنـگ صداست. واژه‌ای کـه بـاختین آن را از موسـیقی وام گرفـت و در توصـیف ویژگـی خـاصِّ رمـان‌هـای داستایفسکی به کار برد.[٤] این اصطلاح، در اندیشهٔ باختین، نقش به سزایی در بارور کردن منطـق گفتگـویی دارد. چندآوایی پس از فراهم شدن رابطهٔ مبتنی بر منطق گفتگویی محقّق می‌شود و برایند آن است. هرچند باختین این اصطلاح را در توصیف ویژگی رمان‌هان داستایوفسـکی در کتـاب *پرسـش‌هـای نظریّـهٔ ادبـی* داستایفسکی[۵] به کار برده است و از آن به عنوان بینشی هنرمندانه در ارتباط با ساختمان اثر ادبی، نویسنده و شخصیّت‌ها و روابط متقابل آن‌ها یاد کرده است، آنچه مسلّم است مقصود وی از طرح آن، دست‌یافتن بـه غایتی والاتر: رهانیدن انسان از جزم‌گرایی و مطلق اندیشی، ارزش نهادن به آرا و عقاید دیگـران بـه عنـوان فردیّتی مستقل، پرهیز از داوری‌های یک‌سو نگرانه و من‌محور بوده است که همهٔ این‌ها درصورت تحقـق به ترسیم آرمان‌شهر باختینی می‌انجامد؛ آرمان‌شهری کـه بـه نـاگزیر آن را در آثـار داستایفسـکی جسـتجو می‌کند.

۱-۲-۱: چندآوایی و تک‌آوایی(polyphony&monophony)

اصطلاح چندآوایی دربرابر تک‌آوایی قرار می‌گیرد. باختین معتقد است تک آوایی برآمده از منطق کلاسیک است. منطقی که در آن هر گزاره‌ای یا صحیح است یا غلط؛ زیرا در گزاره‌های منطقی، تنها یک گزاره می‌تواند صحیح باشد (Black Burn,۱۹۹۵: ٤٥). این الگوی سنّتی «یا این، یا آن» که ظهور ایده درست یا غلط گزاره‌ها را ناشی شده بود، به نادیده انگاشتن دیدن هم زمانی «هم این هم آن» و درنظر نگرفتن تناقض‌ها و تفاوت‌ها می‌انجامید. چنین تفکّری گرایش ذاتی مکالمه‌ای را در تجربهٔ انسانی فراموش می‌کند و به هیچ می‌گیرد (Baxter، ۱۹۹٤: ۲٥,۲٦). از این چشم انداز، همواره یک آوا، یک اندیشه پذیرفته است و آواهای دیگر در محاق قدرت آوای برگزیده شده قرار می‌گیرد و سرانجام خاموش می‌گردد.

۱-۲-۲: چندآوایی در اثر ادبی

چندآوایی در اثر ادبی، بازنمود چندگانگی و تکثّر آگاهی شخصیّت‌هاست که با حقوق برابر و جهان مشخّص خود در کنار هم، زیست اندیشگانی دارند و با یکدیگر در آمیخته‌اند. این شخصیّت‌ها نه تنها مخاطب گفتمان خالق اثر هستند که فاعل گفتمان مستقیم و تعیین کننده خود نیز می‌باشند. چندآوایی در اثر ادبی ناظر به این است که شخصیّت‌ها به عنوان محملی برای بیان ایدئولوژی شخص نویسنده به خدمت گرفته نشده‌اند (باختین، ۱۹۸٤: ٦-۷). به عقیدهٔ باختین، در یک اثر چندآوا، راوی خداوندگار بلامنازع متن نیست که از شخصیّت‌ها به عنوان بلندگوی خود استفاده کند. برخلاف یک اثر تک‌آوا که در آن صداها و آگاهی‌های موجود در متن به روایت واحدی که نویسنده به متن تحمیل می‌کند، فرو می‌کاهند، اثر چندآوا طیفی از صداهای گوناگون است که نه انکار شده‌اند و نه به یک مخرج مشترک تقلیل یافته‌اند. اثر چندآوا هیچ گونه کوششی در هم‌گرایی سخن نویسنده و گفتمان شخصیّت‌ها و ایده‌های ابراز شده در متن نمی‌کند. به سخن دیگر، چندآوایی در اثر ادبی، یعنی نمایش آواها، اندیشه‌ها و آرای گوناگون در متن و در یک کلام هم‌زیستی تضادها که باختین از آن به عنوان عنصر غالب[٦] چندآوایی یاد می‌کند. به عقیدهٔ باختین تضادها و مفاهیم متقابل در اثر چندآوا به شیوهٔ دیالکتیک هگل ارائه نشده‌اند. در دیدگاه هگل «تز و آنتی تز به سنّتز تکامل پیدا می‌کنند و در نتیجه این سیر دیالکتیکی، تناقض میان مقولات اوّل و دوم رفع می‌شود»

(ستیس، ۱۳۷۱: ۱۲۵) بر این اساس، در چندآوایی تکاملی صورت نمی‌گیرد که از آن یک مقولهٔ واحد به دست آید. هدف چندآوایی فقط ارائهٔ تضادها و نشان دادن جنبه‌های گوناگون انسان و زندگی است.

۱-۲-۳: جایگاه راوی در چندآوایی و مرگ مؤلّف

رولان بارت، نظریّه پرداز فرانسوی، در اثر معروف خود به نام *مرگ مؤلّف*[۷] که مهم ترین رهیافت پساساختارگرایان در خوانش آثار ادبی به شمار می‌رود، مؤلّف را از اثر ادبی کنار می‌گذارد و می‌گوید آنگاه که مؤلّف می‌میرد، خواننده متولّد می‌شود و خوانش اثر ادبی آغاز می‌گردد. بارت معتقد است در خواندن و تحلیل متن، مؤلّف هیچ جایگاهی ندارد؛ زیرا «اعطای مؤلّف به یک متن به معنی تحمیل محدودیّتی بر آن متن، مهیّا کردن مدلول نهایی برای آن و فروبستن نوشتار است. پس باید کنار گذاشته شود (بارت، نقل از یزدانجو، ۱۳۸۱: ۹۳). باختین برخلاف بارت، مؤلّف را کنار نمی‌گذارد. وی بر این باور است که در متن ادبی، مؤلّف / راوی ، آوای خود را دارد و می‌تواند عقیدهٔ خود را ابراز کند؛ لیکن حق ندارد آوا و عقیدهٔ خود را بر دیگر آواها و عقاید شخصیّت‌ها تحمیل نماید. کاری که باختین می‌کند، این است که جایگاه مؤلّف را از مقام خداوندگاری و فرمانروایی بی چون و چرای متن به زیر می‌کشد و جایگاهی مساوی با دیگر شخصیّت‌ها به او می‌بخشد. بدین سان آوای راوی دیگر نمی‌تواند برایند آواهای شخصیّت‌ها و ایده‌های متن باشد؛ فقط آوایی ست در کنار آواهای دیگران. به همین دلیل است که در اثر چندآوا «زمینه برای ظهور چندین موقعیّت ایدئولوژیک فراهم می‌آید. موقعیّت‌هایی که ممکن است موافق و یا مخالف هم باشند؛ تعامل این موقعیّت‌ها به قرائت غیرواحد و چندصدایی متن منجر می‌شود (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲)؛ موقعیّت‌های گوناگون ایدئولوژیک، مواضع فکری مختلف و متباینی که از سوی شخصیّت‌ها و راوی بیان می‌شوند و هر کدام جایگاه خود را می‌یابند، بی آنکه به حذف یا برتری بر یکدیگر بیندیشند.

۱-۲-٤: چندآوایی و ساختار مفاهیم متقابل[۸]

وجود مفاهیم متقابل که از حضور دو آوای متضاد و متعارض سخن می‌گوید، یکی از شرط‌های اساسی در ایجاد چندآوایی ست. شرط لازم است، امّا کافی نیست. آنچه ضروری است، این است که

آواهای گوناگون، حضور یکدیگر را بپذیرند نه اینکه یکدیگر را برانند و یا با یکـدیگر یکـی شـوند. لـوی استروس، انسان شناس ساختارگرای فرانسوی، معتقد است « در هر قصّه منطق مفاهیم دوگانه حاکم است. این مفاهیم دوگانه را می‌توان در ساختار قصّه در پیوند با ژرف ساخت و روساخت بررسی کرد» (اخوّت، ۵٦:۱۳۷۱).

مفاهیم دوگانه در یک روایت می‌تواند در هر دو سطح روایت ظاهر شود. مهـم آن اسـت کـه روایـت ماتریسی مرکّب از تقابل‌ها را ارائه داده باشد. نقطهٔ خوانش روایت برای درک اصطلاح دوگانـه‌اش، دیـدن بازی تفاوت‌هاست (ام.بژه، ۱۳۸۸: ٦٦). به عقیدهٔ باختین در آثار داستایفسکی مفاهیم متقـابلی چـون روح / جسم ، عشق / عقل ، بدی/ نیکی ، شیطان / فرشته ، بی آنکه داوری شوند فقط بازنموده می‌شوند.

مثنوی نیز سرشار از مفاهیم متقابلی چون عقل / عشق ، جبر / اختیار ، قضا و قدر / اختیار آدمی، فقـر / غنا و جهد / توکّل است که در جستار حاضر به تحلیل دیدگاه مولانا در باب جهد و توکّل در داستان شـیر و نخچیران پرداخته می‌شود.

۲- جهد و توکّل

جَهد با فتحه در لغت به معنای تلاش و توانایی و رنج و مشقّت است(صفی پور، بی‌تا: ۲۰۷). **توکّل** به معنای واگذاری امور شخص اسـت بـه مالـک خـود و اعتمـاد بـر وکالـت او(سـجّادی، ۱۳۷۵: ۲۷۲). دراصطلاح، یعنی بنده امور خود را به خدا واگذارد.توکّل بر خداوند، واجب است و آن از صـفات مـؤمن است و اقتضا می‌کند که در جستجوی رزق و سود بردن و دفع زیان و ضرر به خداوند رجوع کند(دغـیم، ۱۹۹۸: ٤۰۵).

۲-۱: جهد وتوکّل در قرآن و سنّت پیامبر

آیات بسیاری در قرآن کریم وجود دارد که در آنها به توکّل اشاره شده است. برای نمونه در آیهٔ شـریفهٔ « وَ مَن یَتوکّل عَلیَ اللّهِ فَهُوَ حَسبُهُ» (طلاق/۳)، (و هر آن کس که به خدا توکّـل کنـد خـدایش او را بـس باشد) قرآن توکّل را یکی از ویژگی‌های بارز مؤمنین برشمرده است؛ یا « وَ عَلَی اللهِ فَتوکّلوُا اِن کُنتُم مُؤمِنین» (مائده/۱۵)، (و بر خداست پس بر او توکّل کنید اگر مؤمن هستید). این آیات شـریفه ونظـایر آن، بنـدگان

مؤمن را بر توکّل به خداوند و اعتماد بر وی تشویق و سفارش می‌کند. شاید در نگاه اوّل چنین به نظر آید که بنده در تأمین امور خود فقط باید به توکّل اکتفا کند و از تلاش و کوشش برآساید. به طور قطع چنین نیست. خداوند در یکی از آیه‌های شریفه در خطاب به پیامبر می‌فرمایند: «فَإِذا عَزَمتَ فَتوکّل عَلیَ الله» (پس آنگاه که عزم کردی بر خدای توکّل کن). آنچه از این آیهٔ شریفه مستفاد می‌شود این است که توکّل با جهد و تلاش منافاتی ندارد.

۲-۲: جهد و توکّل در میان صوفیان

توکّل، یکی از تعالیم مهمِّ عارفان در زمینهٔ برقراری ارتباط بنده با خداوند و نزدیکی جستن بدان است که با مفاهیم دیگری چون زهد و رضا پیوند می‌خورد. مؤلّف *مناقب الصّوفیّه*، عالی ترین درجهٔ توکّل را توکّل بر حق می‌داند و آن توکّلی است که بنده « بداند که رزق و اجل و سعادت و شقاوت، همه در تحت قدرت اوست، هر که را برداشت مقبول گشت و هر که را بگذاشت، مردود گشت»(عبادی، بی‌تا: ۷۱). توکّل «زمینه را برای اعراض از دنیا و توجّه کامل به خدا فراهم می‌آورد. ارتباط تکاملی توکّل و رضا امری است روشن و بعید نیست که ترقی در «رضا» به «فنا» بیانجامد» (یثربی، ۱۳۸٤: ۱۱۹). توجّه بسیار به جنبهٔ زهدآمیز توکّل برای کسب مقام «رضا» در میان عارفان با وجود سفارش فراوان پیامبران و امامان بر تلاش و کوشش انسان برای کسب روزی به همراه توکّل و امید بر خداوند، سبب شد که برخی به مفهوم ظاهر «الرّزق علی الله» بسنده کنند و از توسّل به اسباب و وسایل مادّی برای رفع نیازهای خود دست بشویند، چنانچه از واصل بن عطا نقل شده است که « توکّل آن بود که از طلب سبب‌ها باز ایستی با سختی فاقه » (قشیری، ۱۳۸۱: ۳٤۸).

در مقابل این گروه از صوفیان، عدّه‌ای در مواجهه با توکّل به سنّت پیامبر تکیه زده، برای کسب رزق الهی کوشیده‌اند و آنان عبارت «الرّزق علی الله» را «پیشنهادی در باب نشستن و به انتظار رزق خدایی نشستن ندانسته‌اند و کار «یدی» را همان رزق الهی دانسته‌اند» (نقل به مضمون از ابراهیمی، ۱۳۷۷: ٤۸).

۲-۳: جهد و توکّل در دیدگاه مولوی

مسأله جهد و توکّل یکی از مباحث مهم در دیدگاه مولوی در *مثنوی* است. نگاه مولوی نسبت بـه جهـد و توکّل چون دیگر مباحث کلامی به مانند دیگر متکلّمان، مانند اشعری و معتزلی، نیسـت کـه معمـولا یـک جنبه را به جنبهٔ دیگر اولویّت می‌بخشند و طرف دیگر را در درجهٔ اولویّت کمتری قرار می‌دهنـد. «مولانـا حد واسط را که جستجوی اسباب با اعتماد بر مشیّت ربّانی است، بر آن‌چه متضمّن رفض کل اسـباب یـا حصر اعتماد بر وسایط باشد، ترجیح می‌دهد»(زرّین‌کوب، ١٣٦٤ :٦٢٩). مولوی در بیشتر موارد بـه هـر دو جنبه از مسألهٔ جهد و توکّل، نگاه افکنده است و هر دو را لازم و ملزوم یکدیگر می‌داند. هرچند گفته شده است که «وی گاهی در بیان مسائل کلامی و جز آن دچار تنـاقض شـده اسـت» (مشـیّدی، ۱۳۸۱: ۲۲۵). دوگانگی برخورد مولانا نسبت به مفاهیمی که خصلت متقابل و متضاد دارند، سبب شده است که دیـدگاه مولانا برای مفسّران و پژوهندگان *مثنوی* متناقض جلوه کند که در این حالت یا به رفع و توجیـه آن همّـت گمارده‌اند و یا وجود نوعی دوصدایی را در دیدگاه وی پذیرفته‌اند.

باری، بازکاوی دیدگاه مولانا در باب جهد و توکّل با تمرکز بر داستان شیر و نخچیـران و تحلیـل آن از منظر نظریّهٔ باختین انجام می‌شود تا از زبان این روایت، دیدگاه مولانا بهتر بازنمایانده شود.

۳-داستان شیر و نخچیران

داستان شیر ونخچیران در دفتر اوّل *مثنوی* آمده است. آواهای اصلی داستان، مسألهٔ جهد و توکّل است. با توجّه به حکایت‌های فرعی درون آن، موضوع جبر و قضا و قـدر، بـن مایـه‌هـای فرعـی آن بـه شـمار می‌روند.

۳-۱: پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ این داستان در مقاله‌هایی با عنوان‌های«نخچیران» از ولی الله درودیـان[۹] و «توکّـل در مثنـوی» از ناصر نیکوبخت[۱۰]، «تحلیل قصّهٔ شیر و نخچیران بر مبنای داسـتان‌هـای فرعـی و بـرش‌هـای داسـتانی» از منوچهر اکبری، «گفتمان جبر و اختیار در قصّهٔ نخچیران» از غلامرضا رحمدل، «مثنوی و گفتگوی چندآوا» از حسن زاده توکّلی، «آیا مثنوی چندصدایی است» از حسن بیانلوو همچنین شرح‌ها و تفسیرهـای مثنـوی

بحث و بررسی شده است. استاد فروزان‌فر در *شرح مثنوی* بر این باور است که «خرگوش در این داستان نمونهٔ خردمندی و هوشیاری است» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۳٤۲) مفسّر دیگری شیر را کنایه از وجود شخصی دانسته که از هنرهای فلسفه و حکمت یا صنعت، خود را شیر گمان کرده، خودبین شده است که بدین ترتیب از مکر شیطان داخلی یا خارجی بسان خرگوش به چاه هلاکت فرو می‌رود (اردبیلی، ۱۳۲۷: ۳۹). نیکلسون، شیر را هم کنایه از روح پنداشته و هم کنایه از نفس:«یکی آنکه شیر، روح است و نخچیران هواها و امیال نفسانی. و اگر گذار روح به وادی هواها و امیال نفسانی بیفتد، در چاه مادّیات فرو خواهد رفت. دیگر آنکه شیر عاملی ست که نفس امّاره بر او حاکم است و نفس امّاره، محرّک اعمال و افعال اوست. و نخچیران بسان روحند که در راه مجاهده می‌کوشند» (نیکلسون، به نقل از ژوزف ، ۱۳۳٦: ۱). دکتر زرّین‌کوب این حکایت را بیان حال مخاطب مغروری می‌یابد که خرگوش نفس، جان او را که قدر و مرتبه شیران دارد به زیرکی و گربزی خویش در چاه جاه نگونسار می‌کند. با آن که خرگوش در قسمتی از داستان مظهر نفس و فریب کاری‌های اوست در کلِّ داستان رمز عقل وحیی و مظهر رسول الهی به شمار می‌رود (زرّین کوب، ۱۳۷۲: ۱٦۸–۱٦۹). مفسّر دیگری خرگوش را کنایه از دانایی و عقل کیّس سالک و شیر را کنایه از نفس امارّه دانسته است (حق شناس، ۱۳۸٤: ۵۹). دکتر پورنامداریان دربارهٔ این داستان می‌گوید:«مولانا در بخش اوّل، گفتگوی میان شیر و نخچیران را به پیروزی شیر و ترجیح جهد بر توکّل هدایت می‌کند. ترجیح جهد بر توکّل، دید مثبت به شیر می‌بخشد. با آمدن خرگوش به درون داستان و با بیان این نکته که وی از حق الهام می‌گیرد، چهره دیگری از شیر برمی‌سازد. و شیر مظهر نفس حیوانی می‌شود. در مقابل او خرگوش مظهر نفس ناطقهٔ انسانی و عقل الهی است که هم جهد می‌کند و هم در حصول نتیجهٔ جهد، توکّل بر حق دارد که در بیت‌های بعد این تأویل برعکس می‌شود. این تأویل‌های متناقض، حاصل بینش عرفان مولاناست که وی را قادر ساخته است که از داستان‌ها استنباط خاصِّ خود را داشته باشد که در جهان هدایت گفتگوها و به اقتضای موقع و مقام سخن تأویل‌های متناقض از شخصیّت‌ها نیز به عمل آورد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷٤–۲۸۰).

وجه تمایز این پژوهش با پژوهش‌های پیشین در آن است که با استفاده از روش یافتن تقابل‌های دوگانی و مفاهیم متقابل و اصل همزیستی تضادها در فرجام آوایی و روایی داستان، چندآوایی و روابط

گفتگویی آواها و ایده‌ها را در داستان شیر و نخچیران و حکایت‌های فرعی آن به صورت روشمند، توصیف و تحلیل کرده است.

۳-۲: بررسی

بررسی داستان در پاسخ به پرسش‌های زیر آغاز می‌شود:

- آواهای داستان از چه طریقی عرضه می‌شوند؟
- منطق گفتگویی میان گفتگوگران وآواهایشان، چگونه برقرار می‌شود؟
- ساختار مفاهیم متقابل در داستان چگونه است؟
- حکایت‌های فرعی به داستان اصلی، چگونه پیوند می‌خورند؟
- نقش راوی در بیان آواهای داستان چیست؟

داستان شیر و نخچیران، داستانی گفتگو محور(دیالوگیک)است؛ زیرا بر اساس گفتگوی شیر و نخچیران، نخچیران و خرگوش، گفتگوی شیر با خود و خرگوش و شیر پیش می‌رود. در این میان، گفتگوی شیر و نخچیران به دلیل انعکاس آواها و عقیده‌های دو سوی گفتگو از اهمّیّت بیشتری برخوردار است. در مرحلهٔ بعد، گفتگوی خرگوش و نخچیران قرار دارد. بر اساس این گفتگوها ، داستان شیر و نخجیران را در دو بخش می‌توان بررسی کرد:

بخش اوّل: گفتگوی شیر و نخچیران؛ بخش دوم: گفتگوی خرگوش و نخچیران که گفتگوی درونی شیر و گفتگوی کوتاه خرگوش و شیر را نیز در بر می‌گیرد.

۳-۲-۱: بخش اوّل: گفتگوی شیر و نخچیران

در بخش اوّل، شیر نمایندهٔ آوای جهد و نخچیران نمایندهٔ آوای توکّل هستند. شیر ونخچیران در چهار نوبت با یکدیگر گفتگو می‌کنند. آغازگر گفتگو، نخچیرانند و پایان بخش آن شیر. طرفین گفتگو از حقوق مساوی برای ابراز نظرهای خود برخوردارند. به سخن دیگر نوبت گیری در گفت و گو به تساوی انجام شده است. گفتمان هریک کاملا محکم و قوی بوده است به گونه‌ای که هرکدام که سخن می‌گویند آوای آنها رو به صواب دارد. مولوی در مقام راوی داستان به ظاهر مداخله‌ای در آواهای آن‌ها نکرده است، امّا

گاهی به نظر می‌آید که ادامهٔ گفتگوها را پی گرفته و گفتمان آنها را به عهده گرفته است. با این حال، شخصیّت‌ها در این داستان، بلندگوی راوی نیستند و هر کدام نظر خود را ابراز می‌دارند.

در نوبت اوّل نخچیران درخواست خود را این چنین مطرح می‌کنند:

حیله کردند آمدند ایشان به شیر کز وظیفه ما تو را داریم سیر
جز وظیفه در پی صیدی میا تا نگردد تلخ بر ما این گیا
(مولاناع ۹۰۲/۱۳۵۰۱-۹۰۳)

شیر درخواست نخچیران را با توسّل به حدیثی از پیامبر رد می‌کند:

گوش من لا یلدغ المؤمن[11] شنید قول پیغمبر به جان و دل گزید
(همان: ۹۰۷/۱)

در نوبت دوم نخچیران نیز با استناد به حدیثی از پیامبر شیر را به تسلیم در برابر قضا و قدر تشویق می‌کنند و توکّل را بر جهد برتری می‌بخشند:

جمله گفتندای حکیم باخبر الحذر دع لیس یغنی عن قدر
در حذر شوریدن شور و شر است رو توکّل کن توکّل بهتر است
با قضا پنجه مزنای تند و تیز تا نگیرد هم قضا با تو ستیز
مرده باید بود پیش حکم حق تا نیاید زخم از ربّ الفلق
(همان:۹۰۸/۱-۹۱۱)

در این ابیات، توکّل با تسلیم شدن دربرابر قضا و قدر یکسان گرفته شده است. درواقع نخچیران از شیر می‌خواهند که به قضا و قدر تن بسپارد و توکّل پیشه کند تا روزی‌اش فراهم شود. حال نمی‌خواهیم در اینجا این پرسش را مطرح کنیم که چرا نخچیران خود به قضا و قدر تن نمی‌سپارند و توکّل پیشه نمی‌کنند؟

به هر روی این گفتگوها تا دو نوبت دیگر به تناوب ادامه می‌یابد. هر کدام از طرفین گفتگو هر بار بر ادّعای خویش اصرار می‌ورزند و می‌کوشند با ارائهٔ دلایل متقن و اقامهٔ براهین روشن، درستی سخنان خود را ثابت کنند. نخچیران در تأیید سخنان خود به ماجرای حضرت موسی و فرعون متوسّل می‌شوند که فرعون با آن همه تلاش سرانجام نتوانست بر آنچه مقدّر است، فایق شود:

نیست کسبی از توکّل خوب تر چیست از تسلیم خود محبوب تر
(همان: ۹۱٦/۱)

در ببست و دشمن اندر خانه بود حیلهٔ فرعون زین افسانه بود
صد هزاران طفل کشت آن کینه کش و آنکه او می‌جست اندر خانه اش
(همان:۱/ ۹۱۹-۹۲۰)

با مطرح شدن ماجرای موسی و فرعون آوای قضا و قدر بالا می‌گیرد. تسلیم بودن محض در برابر قضا و قدر، به نوبهٔ خود آوای جبر را نیز به میان می‌آورد. این آواها با حکایت «حضرت سلیمان و آنکه می‌خواست از دست عزرائیل بگریزد» که از زبان نخچیران بیان شده است، رنگ بیشتری به خود می‌گیرند. آوای مولوی در این حکایت، هرگاه آن را به طور مستقل در نظر بگیریم تک‌آوایی مبتنی بر حتمی بودن قضا و قدر و بی فایده بودن جهد و تلاش دربرابر آن است. با بیان این دو حکایت به نظر می‌رسد مولوی به آوای توکّل و قضا و قدر گرایش بیشتری دارد. امّا اگر دو حکایت فوق را حلقه‌ای از داستان اصلی درنظر آوریم و به پاسخ‌های شیر که پس از آن آمده، توجّه کنیم، می‌بینیم جهد و تلاش در کنار توکّل و قضا و قدر قرار گرفته، آن را تعدیل بخشیده است، به ویژه که جهد و تلاش، طریق اولیا دانسته شده است[۱۲]:

جهد می‌کن تا توانی‌ای کیا در طریق اولیا و انبیا
با قضا پنجه زدن نبود جهاد زانکه این را هم قضا بر ما نهاد
(همان:۱/۹۷٦-۹۷۷)

این ابیات که سخنان شیر در ردِّ تک آوایی نخچیران نسبت به قضا و قدر است، نشان می‌دهد مولانا پس از طرح قضا و قدر ، خود از زبان شیر به شبهه‌هایی که دیدگاه تک آوایانه نسبت به قضا و قدر ممکن است پیش بیاورد، پاسخ گفته است. به موجب این ابیات و استدلال‌هایی که شیر در برتری جهد می‌آورد ، نخچیران– که مولانا از آنها به عنوان جبریان یاد می‌کند– به برتری جهد بر توکّل رضا می‌دهند و جبر وقیل وقال را کنار می‌گذارند:

زین نمط بسیار برهان گفت شیر کز جواب آن جبریان گشتند سیر

روبه و آهو و خرگوش و شغال جبر را بگذاشتند و قـیل و قـال

(همان:۱/ ۹۹۲-۹۹۳)

اینکه مولوی نخچیران را جبریان می‌نامد، گویای ایـن اسـت کـه وی- دسـت کـم در ایـن بخـش از داستان- به آوای جهد گرایش بیشتری دارد. اگر داستان شیر و نخچیران در همین جا پایان می‌گرفت، نتیجهٔ داستان، برتری جهد بر توکّل و تک آوایی شیر بود. تک آوایی که از عدم برقراری منطق گفتگویی میان شیر و نخچیران برخاسته بود، امّا ادامهٔ ماجرا از یک دگردیسی وضعیّت[۱۳]خبر می‌دهد. بر اساس داستان، معلوم شد که نخچیران در برابر استدلال‌های شیر در ماندند و آوای او را پذیرفتند. در این حالـت، انتظـار مـی‌رفـت کـه نخچیران از درخواست خود بگذرند تا به مانند گذشته ، شیر خود برای شکار و کسب روزی تلاش کند، امّـا این گونه نمی‌شود. این، شیر است که می‌پذیرد، گوشه‌ای بنشیند تا نخچیران قسم روزانه‌اش را بفرستند:

عهدها کردند با شیر ژیـــان کاندرین بیعت نیفتد در زیان

قسم هر روزش بیاید بی‌جگر حاجتش نبود تقاضـــای دگر

(همان:۱/ ۹۹٤-۹۹۵)

این دگردیسی، موجب می‌شود آوای توکّل نخچیران، که به نظر می‌رسید مغلوب شده، دگربار بـه سـطح داستان بیاید. تناقض روایت، همین جاست که رخ می‌نمایـد: اگـر نخچیـران آوای شـیر را پذیرفتـه‌انـد چـرا درخواست خود را مکرر می‌کنند؟ این که بازگشتن به خانـهٔ اوّل اسـت. اگـر قـرار بـود شـیر، بـه خـواهش نخچیران، تن دهد و توکّل پیشه کند، آن بیانیّه‌های درازدامن در باب اثبات برتری جهد بـر توکّـل، بـرای چـه بود؟

این تناقض نشان از آن دارد، با وجود برتری ظاهری آوای شیر، آوای توکّل همچنان در کار است و بـا آوای جهد گفتگو می‌کند؛ گفتگویی که سرانجام آن را در بخش دوم باید سراغ گرفت.

بخش اوّل گفتگو

	آوای نوبت اوّل	نوبت دوم	سوم	چهارم	بخش پایانی	
شیر	جهد	جهد	جهد	جهد	جهد ↕	برقراری منطق گفتگویی
نخچیران	توکّل	توکّل	توکّل	توکّل	توکّل	

۳-۲-۲: بخش دوم: خرگوش و نخچیران، خرگوش و شیر

در بخش دوم، خرگوش که از میان نخچیران توکّل گرای جبرپیشه برخاسته است، چون قرعه بـه نـام وی می‌افتد بر نخچیران اعتراض می‌کند که تا کی باید جور شـیر را تحمـل کننـد. از ایـن رو از نخچیـران می‌خواهد که مهلتی به او دهند تا با مکر و تدبیر خود، آنان را از ستم شیر برهاند:

گفت‌ای یاران مرا مهلت دهید تا به مکرم از بلا بیرون جهید

تا امان یابد به مکرم جانـــتان ماند این میراث فرزندانـــتان

(همان: ۱/ ۱۰۰۰-۱۰۰۱)

در این ابیات آوای خرگوش، تدبیر/ مکر است که در مقابل آوای نخچیران قرار می‌گیرد. خرگوش در سه نوبت با نخچیران گفتگو می‌کند. نخچیران، همچنان بر توکّل تکیه دارند و مسأله قضـا و قـدر را پـیش می‌کشند؛ امّا خرگوش رأی آنان را نمی‌پذیرد که دست بسته در برابر دشمن، گوشـه‌ای نشـیند و تقـدیر را انتظار کشد و اصرار دارد با مکر و تدبیر خـود، آنـان را از هـلاک شـیر برهانـد. آوای خرگـوش بـا آوای نخچیران، منافات دارد. به تعبیر دیگر، میان خرگـوش و نخچیـران ، منطـق گفتگـویی برقـرار نمـی‌شـود. سرانجام، در نوبت آخر گفتگو، نخچیران آوای خرگوش را- کـه آوای خـود را ملهـم از حـق مـی‌دانـد- می‌پذیرند. بر این اساس، فرجام گفتگوی نخچیران و خرگوش به برتری آوای مکر و تدبیر خرگوش، کـه می‌توان به گونه‌ای آن را جهد تلقی کرد ، می‌انجامد.

پس از آن، مولوی ابیاتی را در ذکر دانش خرگوش می‌آورد. کلام مولانا در توصیف خرگوش در این ابیات کمی کنایه آمیز است. وی از دانش خرگوش به«روبه بازی» یاد می‌کند:

رو تو روبه بازی خرگوش بین شیرگیر سازی خرگوش بین

(همان: ۱/ ۱۰۲۹)

خرگوش، طبق مکر وتدبیری که اندیشیده و به سخن مولانا با روبه بازی خود، با تأخیر به سوی شـیر می‌رود. شیر از دیر کرد قوت روزانه‌اش خشمگین است و با خود چنین می‌گوید:

مکرهـــای جبریـــانم بســـته کـــرد تیـــغ چوبینشـــان تـــنم را خســـته کـــرد
زیـــن ســـپس مـــن نشـــنوم آن دمدمـــه بانـــگ دیوانســـت و غـــولان آن همـــه
بردران ای دل تو ایشـان را مـه ایسـت پوستشان بر کن کشان جز پوست نیسـت

(همان: ۱/ ۱۰۹۳– ۱۰۹۵)

شیر در گفتگوی با خود، از اینکه آوای نخچیران/ جبریان را پذیرفته، ، سخت پشـیمان اسـت. آوای او، برتری جهد و ردّ توکّل جبرگرایانه است. شیر آوای جبریان را دمدمه و بانگ غولان مـی‌شـمارد. بـه نظـر می‌رسد، بیت آخر(۱۰۹۵)، سخن مولوی باشد که در ردّ آوای جبریان با شیر هم‌آواست.

باری، خرگوش، نزد شیر می‌آید و دلیل تأخیر خود را وجود شیر دیگری که در میان راه، قسم روزانـه شیر را گرفته، بازگو می‌کند. سپس به شیر می‌گوید اگر خواهان قسم روزانه‌اش است، باید به سراغ آن شیر رود و راه را از وجود او پاک کند:

گر وظیفه بایدت ره پاک کن حین بیا و دفع آن بی باک کن

(همان:۱/ ۱۱۸۰)

توصیهٔ خرگوش به شیر برای از بین بردن رقیب که در واقع خود شیر است، واداشتن شیر بـه جهـد و تلاش است. جهد و تلاشی که از دیدگاه خرگوش فنای شیر و از دیدگاه شیر، از بین رفتن رقیب و بقـای خود را به دنبال دارد.[۱۴] این دو زاویهٔ دید، ما را با نظرگاه‌های شیر و خرگـوش دربـارهٔ جهـد و توکّـل نیـز مربوط می‌سازد و تا پایان داستان گسترش می‌یابد(مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۷٤).

سرانجام شیر فریب دمدمهٔ خرگوش را می‌خورد، آوای او را می‌پذیرد و با او به سر چـاهی کـه شـیرِ برساختهٔ خرگوش در آن ساکن است، می‌رود. تعبیر مولوی از فریب خوردگی شیر، غلبه قضا و قدر است:

چون قضا آید نبینی غیر پوست دشمنان را باز نشناسی ز دوست

(مولانا، ۱۳۵۰: ۱/ ۱۱۹٤)

در ادامه، مولوی برای تقویت سخن خود، دو حکایت« هدهد و سلیمان در بیان آنکه چون قضـا آیـد، چشم‌های روشن بسته شود» و «قصّهٔ آدم و بستن قضا نظر او» را می‌آورد. در این دو حکایت، علّت گرفتار آمدن هدهد با همهٔ تیزبینی در دام و گناه حضرت آدم با وجود دانستن سرِّ اسماء خداونـد از قضـا دانسـته شده است.

آوای برخاسته از این دو حکایت، آوای قضا و قدر است که در تعرّض با آوای شیر قرار می‌گیرد و براعت استهلالی است برای به چاه افتادن شیر. این دو حکایت در بافت مستقل خود، تک آوا هستند؛ امّا در پیوند با ساختار کلّی داستان، همواره با آوای جهد گفتگو می‌کنند. هرگاه به تعبیرهای مولوی دربارهٔ خرگوش نگاه افکنیم، مشاهده می‌کنیم که چندان با خرگوش هم‌آوا نیست؛ زیرا در بیت «چون قضا آید نبینی غیر پوست/ دشمنان را باز نشناسی ز دوست»، تلویحا، خرگوش را دشمن معرّفی کند. با اینکه از زبان خرگوش، او را ملهم از حق می‌داند، در جایی دیگر در بیان مکر وتدبیر خرگوش، تدبیر او را برای نابودی شیر، «روبه بازی» تلقّی می‌کند. از سوی دیگر، دیدیم که در بیان خشم شیر، جبریان را هدف می‌گیرد و آدمی را از مکر آنان بر حذر می‌دارد. این بر خوردهای دوگانه با شخصیّت شیر و نخچیران و خرگوش ، سبب می‌شود مخاطب در پذیرش و عدم پذیرش آوای دو گروه مخالف سرگردان شود.شیر برجهد پا می‌فشارد، امّا به خواهش نخچیران، توکّل پیشه می‌کند. نخچیران آوای شیر را می‌پذیرند، ولی شیر را به توکّل وا می‌دارند. خرگوش در میان نخچیران توکّل گراست و تا پیش از قرعه مانند آنها توکّل می‌کند، ولی با شنیدن نامش، آوای جهد به دوش می‌گیرد و به نبرد با شیر می‌رود. در مقابل، شیر از توکّل کردن پشیمان شده، آوای جهد سر می‌دهد و خرگوش نیز برای از بین بردن او، هم خود جهد می‌کند و هم شیر را به جهد وا می‌دارد. این تأویل‌های چندگانه از شخصیّت شیر و خرگوش، موجب دو گانگی تصویر و آوای شیر و خرگوش می‌شود.

دوگانگی شخصیّت‌ها، تأویل‌های متناقض از آن‌ها، ازاین امر ناشی شده است که در آگاهی شخصیّت‌ها، آواهای گوناگون و متضّادی چون جهد، توکّل، اختیار ، جبر و قضا و قدر؛ در کنار هم حضور دارند. این آواهای مختلف و متکثّر درون شخصیّت‌هاست که مدام آگاهی آنان را برمی‌سازد وموجب می‌شود در برخورد با مسائل مختلف، فقط به یک جانب ننگرند. این آواها، « این تضادها جنبه آموزندگی داشته، باعث می‌شود که قضایا از جوانب گوناگون مورد مطالعه قرار گیرد»(جعفری، ۱۳٦۲: ٥٦۹). این تنوّع ابعاد درونی شخصیّت‌هاست که موجب به وجود آمدن جامعه‌های زبانی متکثّری در *مثنوی* شده است و عرصه‌ای فراهم آورده که گفتمان‌های متضاد، مسائل خود را در آنجا با یکدیگر مطرح سازند (عباسی و فلّاح، ۱۳۸٦: ٦۷).

سرانجام، داستان شیر ونخچیران با به چاه افتادن و نابودی شیر پایان می‌پذیرد. امّا هلاک شیر دلیل بر نابودی آوای جهد نمی‌باشد. چه در این صورت ممکن است این شبهه پیش بیاید که «عدّه‌ای جهد و کوشش را عبث و بیهوده پندارند و دست از همه کار کشیده، گنج بی‌رنج و مزد بی‌عمل بخواهند و فقط چشم به راه فیض آسمانی بشینند (همایی، ۱۳٦۳: ٥٤٧). از منظر روایی شاید آوای جهد مغلوب شده باشد؛ امّا از نظرگاه آوایی، آوای شیر همچنان حاضر است؛زیرا دلیل هلاک شیر، گوش سپردن به آوای توکّل نخچیران است. چه اگر به مانند گذشته به وادی نخچیران یورش می‌برد، خرگوش چگونه فرصت می‌یافت در هلاک وی مکر و تدبیر به کار برد.حتّی نمی‌توان گفت که چون آوای جهد شیر به توکّل تکیه نداشت، موجبات هلاکش را فراهم کرد؛ چون به خواست نخچیران توکّل پیشه کرده بود.بنابراین آوای جهد را نمی‌توان خاموش شمرد. از سوی دیگر خرگوش نیز برای نجات جان خود، جهد می‌کند و به گونه‌ای با آوای جهد شیر همراه می‌شود. با این تفاوت که خود را ملهم از حق می‌داند؛ بنابراین آوای او نیز رو به صواب دارد. این تناقض‌ها حاصل دیدگاه مولاناست که تمامی جانب توکّل را نگرفته تا جهد را فروگذارد. وی در برخورد با جهد یا توکّل به حقیقت سومی راه برده است؛ حقیقتی که هنرمندانه قطعیّت گری را به بازی گرفته است؛ حقیقتی که نه رو به این آوا دارد و نه آن دگر را به تمامی می‌پذیرد؛ حقیقتی که پیش‌نهادهٔ آن، نسبی گرایی در نگاه به آواهای گوناگون است.

مولوی، استادانه داستان و شخصیّت‌ها را به گونه‌ای طرح ریخته، که ذهن مخاطب را به تقابل و هم‌جواری تضادها رهنمون کند. عرصهٔ داستان، بستری است برای نبرد دائمی آواهای متضاد آن؛ آواهایی که سویه‌های داستان، مدام به جانب این و آن درمی‌غلتد، بی‌آنکه در یکی از آنها استوار بماند. کشمکش آواهای داستان نه تنها در ساختار اصلی آن همواره جریان دارند، که به درون حکایت‌های فرعی نیز رخنه می‌کنند و با ایجاد رابطه بینامتنی با آنها به گفتگو می‌نشینند؛ گفتگویی که آنها را از تک‌آوایگی می‌رهاند. هم‌زیستی آواهای متضاد و گفتگوی مداوم آنها در این داستان تدبیری ست که مسألهٔ جهدو توکّل از ابعاد گوناگون نگریسته شود، بی آنکه نظری قطعی و یک بار برای همیشه برای

آن درنظر گرفته شود. مولانا در این داستان تقابل جهد و توکّل را بـه گونـه‌ای کنـار هـم نهـاده کـه بـه فروکاستن آوایی به سود آوای دیگر نینجامیده است. چنانکه دیـدیم همـواره آوای شـیر و نخچیـران و خرگوش، میان جهد و توکّل و قضا و قدر شناور اسـت و ایـن، بـدان دلیـل اسـت کـه از چشـم‌انـداز باختینی، از نظرگـاه سـاز و کـار آوایـی روایـت، داسـتان شـیر و نخچیـران داسـتانی چندآواسـت کـه چندآوایگی آن حاصل نامداخله‌گـری راوی/مولـوی بـه طـور مسسـتقیم در بیـان گفتگوهـا و آگـاهی شخصیّت‌ها و نیز دوگانگی شخصیّت‌ها و آواهای آن است و هرگونه تلاش در جهت رفـع تضـادهای آوایی داستان، به جهان متن و نگره مولانا وفادار نمانده است. چه خود به روشنی گفته است:

زنـــدگی آشتی ضدهاست مرگ آن کاندر میانشان جنگ خاست

(مولانا، ۱۳۵۰: ۱۲۹۳/۱)

روشن است که آشتی ضدها هم‌زیستی مسالمت‌آمیز آنهاست و جنگ، تلاش برای نابودی ضدها.

بخش دوم/۱

	آوا	گفتگوها	بخش پایانی	
نخچیران	توکّل	توکّل/ جبر	توکّل	برقراری منطق گفتگویی
خرگوش	توکّل	جهد و توکّل	جهد و توکّل	

بخش دوم/۲

گفتگوی درونی	آوا	نتیجه	گفتگوی بیرونی	آوا	نتیجه	آوای پایانی	
شیر	جهد	جهد	شیر	جهد/ نکوهش توکّل نخچیران	نابودی شیر	~~جهد~~	برقراری چندآوایی
شیر	نکوهش توکّل جبریان	جهد	خرگوش	جهد/ کوهش جهد شیر	پیروزی خرگوش	جهد و توکّل	

داستان شیر و نخچیران

آواهای اصلی	آواهای فرعی	منطق گفتگویی	بینامتنیّت	چندآوایی
جهد و توکّل ↓ جهد و توکّل	قضا و قدر جبر-اراده آدمی ↓ قضا و قدر	میان آوای جهد و توکّل و قضا و قدر	میان داستان اصلی و داستان‌های فرعی و بخش‌های داستان	در هر دو بخش داستان

نتیجه

شیر و نخچیران، روایتی چند آوا از مسألهٔ جهد و توکّل است. آواهای اصلی این داستان جهد و توکّل است که در خلال گفتمان آنها آواهای قضا و قدر نیز به میان می‌آید که این آواها به طریق بینامتنی با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در این داستان در ابتدای گفتگوها، منطق گفتگویی میان شخصیّت‌ها و آواها وجود ندارد، امّا هرچه می‌گذرد، آواها با یکدیگر به گفتگو می‌پردازند. چنانکه در پایان بخش اوّل ملاحظه شد، با وجود پذیرفته شدن آوای جهد، آوای توکّل نیز به کار خود ادامه می‌دهد. بخش اوّل داستان کافی بود که گفته شود داستان شیر و نخچیران داستانی چندآواست. در بخش دوم گفتگوی آواهای جهد و توکّل میان خرگوش و نخچیران ادامه می‌یابد و با وجود پذیرفته شدن آوای خرگوش، این بار آوای او با آوای شیر به گفتگو می‌نشیند. پردازش گفتگوها، استحکام گفتمان آنها به گونه‌ای است که آوای گفتگوگران را از سلطه راوی به در می‌کند. مولوی در مقام راوی به گونه‌ای سخن می‌گوید که نه تنها سخنش موجب تحمیل گفتمان خود به شخصیّت‌ها نمی‌گردد، بلکه سخنان او در باب شخصیّت خرگوش و شیر، ویژگی دوگانه آواها را دوچندان می‌کند. پردازش چندگانه شخصیّت‌ها و آواهایشان، گفتگویی مداوم را میان آوای جهد و توکّل برقرار می‌سازد. گفتگویی که از برتری مطلق یک آوا، سر باز می‌زند و به موجب آن ، آوای جهد و توکّل را در ساختاری منشور گون، بر اساس اصل همزیستی تضادها، به نمایش می‌گذارد؛ همزیستی که زاییدهٔ نگرهٔ مولوی به جهد و توکّل و زایندهٔ چندآوایی در داستان شیر و نخچیران است.

یادداشت‌ها

۱ – رابطهٔ هم‌رتبگی در گفتگو ناظر به این است که مشارکین گفتگو از حقوق مساوی برای مطـرح کـردن آرا و عقاید خویش برخوردارند. عکس آن، رابطهٔ پایگانی است که در آن فرد یا افرادی بر دیگری یا دیگران تسلط دارد و درصدد است که عقیدهٔ خود را حاکم کند. (رک: مهران مهاجر و محمّد نبوی، ۱۳۷٦: ۳۲).

۲ – Intertextuality

۳ –discourse

٤ – باختین در بارهٔ این اصطلاح می‌گوید: شاید مقایسه رمان و موسیقی، قیاس چندان دقیقی نباشـد؛ زیـرا مـادّهٔ خام رمان و موسیقی متفاوت است. وی قیاس خود را Graphic Analogy می‌نامد و عنوان می‌کند که وام گـرفتن این اصطلاح برای گونهٔ رمان مورد نظر خود، استعاره‌ای بیش نیست و تا یافتن اصطلاح دقیق تر بایـد بـه آن بسـنده کرد.

۵- Problems Of Dostoevsky`s Poetics

٦– عنصر غالب (The dominant) ، اصطلاحی است که رومن یاکوبسن (فرمالیست معروف روس) به کار برده است. آن ناظر به ارزش برجسته در نظام سلسله مراتبی از ارزش‌های اصلی در هر اثر هنری است. عنصر غالب، ممکن است به عنوان جزء کانونی اثر هنری تعریف شود که تعیین و تغییر شکل اجزا دیگـر را بـه عهـده دارد و آن عنصری ست که تمامیت و درستی ساختار را تضمین می‌کند. (ر.ک: یاکوبسن، ۱۹۷۱: ۸۲)

۷ – The Death of the Author

۸-Binary opposites

۹ – این مقاله در صفحه ۱۰ مجلّهٔ نگین، شمارهٔ ۱۳۰به چاپ رسیده است.

۱۰– این مقاله در شمارهٔ یک مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه کاشان در سال۱۳۷۹به چاپ رسـیده است.

۱۱– اشاره به حدیث «لایلدغ المؤمن من هجر واحد مرتین»، (مؤمن از یک سوراخ دوبار گزیده نمی‌شود).

۱۲– دیدگاه دو گانهٔ مولوی نسبت به قضا و قدر، موجب شده است دو نوع قضا و قـدر در دیـدگاه مولانـا در نظر گرفته شود: ۱– قضای محتوم و قضای مشروط.« قضای محتوم، حتمی و لا یتغیّر است و جدّ و جهد آدمـی در برابر آن سر کوفتن به دیوار سرنوشت است . قضای مشروط، قضایی است که به کـارگیری عقـل و چـاره اندیشـی بندگان در راستای آن طرّاحی شده است.»(نیکوبخت، ۱۳۸۱ : ۱٤٤ و ۱۵۲)

۱۳-transformation of condition

۱۴- دکتر مشرّف، دو پهلو بودن کلام خرگوش را در« گر وظیفه بایدت ره پاک کن ...»، تعبیری آیرونیکال می‌نامد؛ تعبیری که در حدِّ زبانی نیست، بلکه پیچیدگی‌ها و ناهمگونی جهان متن را بر مخاطب آشکار می‌سازد (رک: مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۷۰-۱۷۶).

کتابنامه

آلن، گراهام.(۱۳۸۰). ***بینامتنیّت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ اوّل. تهران: نشر مرکز.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۷). ***صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها***. چ دوم. تهران: حوزهٔ هنری.

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***. چ نهم. تهران: نشر مرکز.

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. چ اوّل. تهران: نشر فردا.

اردبیلی، میرزا محسن عماد. (۱۳۲۷). ***شرح مثنوی***. چ اوّل. تهران: انتشارات ولوی.

ام. بژه، دیوید. (۱۳۸۸). ***تحلیل روایت و پیشاروایت***. ترجمهٔ حسن محدّثی. چ اوّل. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

بلخی، مولانا جلال الدّین. (۱۳۵۰). ***مثنوی معنوی***. تصحیح نیکلسون. تهران: انتشارات امیرکبیر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). ***در سایهٔ آفتاب***. چ اوّل. تهران: انتشارات سخن.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. چ اوّل. تهران: نشر مرکز.

جعفری، محمّدتقی. (۱۳۶۲). ***تفسیر، نقد و تحلیل مثنوی***. ج اوّل دفتر دوم. چ دهم. تهران: انتشارات اسلامی.

حق شناس، حسین. (۱۳۸۲). ***بشنو از نی***. چ دوم. قم: مؤسّسه فرهنگی-انتشاراتی شاکر.

دغیم، سمیع. (۱۹۹۸). ***مصطلحات علم کلام الاسلامیّه***. چ اوّل. مکتبه لبنان ناشرون.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. چ اوّل. تهران: انتشارات نیلوفر.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). ***بحر در کوزه***. چ چهارم. تهران: انتشارات علمی.

ژوزف، ادوارد. (۱۳۳۶). ***نخجیران***. تهران: انتشارات امیرکبیر.

ستیس.و.ت. (۱۳۷۱). ***فلسفهٔ هگل***. ترجمهٔ حمید عنایت. چ پنجم. تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

سجّادی، سیدجعفر. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. چ سوم. کتابخانهٔ طهوری.

صفی پور، عبدالرّحمن بن عبدالکریم. (بی تا). ***منتهی الارب***. انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

عبادی، اردشیر. (بی تا). ***مناقب الصوفیّه***. با مقدّمهٔ نجیب مایل هروی.

عبّاسی، حبیب‌الله و غلامعلی فلّاح. (۱۳۸٦–۱۳۸۷).«کارکرد گفتمان فقهی در مثنوی مولوی». ***ادب‌پژوهی***. ش چهارم. زمستان و بهار. صص٦٥–۸۸.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان. (۱۳۷۹). ***شرح مثنوی شریف***. ج۲. چ نهم. تهران: انتشارات زوّار.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). ***رسالهٔ قشیریّه***. تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر. چ هفتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مشرّف، مریم. (۱۳۸۵). ***شیوه نامهٔ نقد ادبی***. چ اوّل. تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی***. چ اوّل. تهران: نشر ثالث.

مشیّدی، جلال. (۱۳۸۱). « شیوهٔ مولوی در بحث‌های کلامی». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران***. ش ۱٦۲. پاییز. صص۲۲۱–۲٤۰.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۳). ***دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چ اوّل. تهران: انتشارات آگاه.

مهاجر، مهران و محمّد نبوی. (۱۳۷٦). ***به سوی زبان‌شناسی شعر***. چ اوّل. تهران: نشر مرکز.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۱). «بررسی دیدگاه مولوی در کشف راز قضا و قدر». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. ش۱٦٤. دورهٔ۵۲. زمستان.

وبستر، راجر. (۱۳۸۲). ***پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریّه ادبی***. ترجمهٔ الهه دهنوی. چ اوّل. تهران: نشر روزنگار.

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳٦۲). ***مولوی نامه(مولوی چه می‌گوید)***. چ پنجم. تهران: انتشارات آگاه.

یثربی، یحیی. (۱۳۷۲). ***عرفان نظری***. چ پنجم. قم: بوستان کتاب.

یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱). ***به سوی پسامدرن***. چ اوّل. تهران: نشر مرکز.

Bakhtin. Mikhail. (۱۹۸٤). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Translated by Caryl Emerson. Manchester University Press.

Baxter. L.A.(۱۹۹٤). *Thinking Dialogically about communication in personal Relationships* . Green Wood PublishingGroup.

Black Burn. s.(۱۹۹٤). *The Oxford Dictionary Of Philosophy: Oxford University Press*.

Jakobson. Roman. (۱۹۷۱). *The Dominant in Readings in Russian Poetics*: Formalism an stracturalist Views. ed.L.Matejka and K.Pomorska. Cambridge. Ma: Mit Press.