دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۰، ش۱ (پیاپی۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

خوانش قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر اساس نظریه‌ی تفسیری جامع‌نگر

دکتر محمدرضا حاجی آقابابایی
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
دکتر بتول واعظ
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

تفسیر و تحلیل متون از موضوعاتی است که دارای رویکردها و شیوه‌های گوناگونی است. برخی از این رویکردها معطوف به نویسنده‌ی اثر هستند و برخی دیگر خواننده‌محور و یا متن‌مدار به شمار می‌آیند. یکی از الگوهایی که برای شرح و تحلیل متن می‌توان به دست داد، بررسی متن در پنج سطح توصیفی، زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناسانه و تفسیری است که از آن به عنوان الگوی تفسیری جامع‌نگر یاد شده است. در این پژوهش «قصه‌ی پادشاه و کنیزک» از مثنوی مولانا بر اساس این روش بررسی شده است و مشخص گردید که مضمون اصلی این قصه، تبیین مفهوم سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند است که مولانا در آخرین حکایت دفتر ششم نیز بار دیگر به طرح آن پرداخته است و با این کار، گویی آغاز و پایان مثنوی را به هم پیوند داده است. این ساختار زیبایی‌شناختی، متناسب با دایره‌ی وجودشناختی و معرفت‌شناختی نظام عرفانی است که تمامی هستی را حقیقتی واحد می‌داند و انسان عارف نیز بر اساس همین الگو، اگرچه سخنان گوناگون بیان می‌کند، یک اندیشه‌ی اصلی در مطالب وی وجود دارد که به شیوه‌های مختلف به طرح آن می‌پردازد.

واژگان کلیدی: الگوی تفسیری جامع‌نگر، مضمون شناسی، مولانا، مثنوی، «قصه‌ی پادشاه و کنیزک»

Email: hajibaba@atu.ac.ir
batulvaez@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۹/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۳/۲۸

۱- مقدمه

مطالعه و شرح متن ادبی، نیاز به روش و الگویی جامع دارد که متن را با قرائت دقیق و با در نظر گرفتن همه‌ی نشانه‌ها و قرینه‌های زبانی، بلاغی، اندیشگانی و موقعیتی خوانش کند. این تحلیل، نوعی خوانش خلاّق است که متن را در سطوح متعدّدی چون سطح توصیفی، زبانی، زیبایی‌شناختی، اندیشگانی و تفسیری تحلیل می‌نماید. سه سطح نخست در سبک‌شناسی مورد توجّه قرار می‌گیرد؛ امّا تفاوت روش سبک‌شناسانه با روشی که در الگوی پیش‌نهادی این مقاله ارائه شده است، در این است که سبک‌شناسی در نهایت، اطلاعات برای تحلیل محتوا مهیّا می‌کند و گاهی نیز بخشی از این اطلاعات، در حوزه‌ی تفسیر کاربرد ندارد. در روش تفسیر متن، از اطلاعات سبک‌شناسی به صورت گزینش‌شده و در راستای فهم متن استفاده می‌کنیم.

در شرح یک شعر، الگویی کارآمد نیاز است که بتواند درباره‌ی همه‌ی عناصر و اجزای شعر، همچون گزینش‌های زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناختی و... از متن پرسش کند و با توجّه به بافت زبانی و فرازبانی(تاریخی، فرهنگی، سیاسی، دینی و ...) دلیل گزینش آن‌ها را تحلیل نماید و بر اساس این داده‌ها، تفسیری جامع از شعر ارائه کند. این نوع خوانش، خوانشی است که از طریق جزء به کل می‌رسد و با معرفت و شناخت نسبت به کل، جایگاه و نقش جزء را در شکل‌گیری کل اثبات می‌کند و منجر به ارائه‌ی تفسیر و فهمی تازه از شعر می‌شود. هر گزینش و انتخاب شاعر در محور هم‌نشینی و جانشینی باید بتواند در این الگوی شرح، با کلیّت شعر، نسبت پیدا کند و در رسیدن به فهم تازه از شعر یاریگر باشد.

یکی از الگوهایی که برای شرح و تحلیل شعر می‌توان به دست داد، بررسی شعر در پنج سطح توصیفی، زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناسانه و تفسیری است. برای آن که بتوان تفسیری قابل پذیرش در خصوص شعر ارائه کرد، لازم است در هر یک از سطوح پرسش‌هایی مطرح کرد و بر اساس متن به آن‌ها پاسخ داد. در نهایت مجموعه‌ی این پاسخ‌ها می‌تواند موجب قرائتی تازه از متن گردد و ما را به فهم تازه‌ای از متن برساند. (ر.ک. واعظ، حاجی آقابابایی، ۱۳۹۶: ۷۷-۴۷)

در این پژوهش سعی شده است بر اساس نظریه‌ی جامع‌نگر، سطوح گوناگون این قصه بررسی شود و تفسیری جامع و منسجم از آن ارائه گردد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- سطح توصیفی:

نخستین سطحی که برای شرح یک شعر باید به آن پرداخت، سطح توصیفی آن است. در سطح توصیفی، جنبه‌های تاریخی- ادبی متن و بررسی شکل ظاهری متن مورد توجّه قرار می‌گیرد. در بررسی جنبه‌های تاریخی- ادبی متن، توجّه به فرامتن‌های سیاسی، اجتماعی،

فرهنگی و... که متن تحت تأثیر آن فرامتن‌ها بوده است، لازم و ضروری است و همچنین شناخت از پدیدآورنده‌ی متن نیز می‌تواند گاهی موجب کمک در رسیدن به فهم تازه‌ای از شعر گردد.

در بررسی شکلی شعر نیز توجّه به گونه‌ی ادبی (Genre) و قالب شعر و جایگاه آن گونه‌ی ادبی و قالب در کلّیت شعر فارسی و نیز نسبتی که آن گونه و قالب با دیگر گونه‌ها و قالب‌های شعری آن روزگار دارند، بحث می‌شود. به عبارتی دیگر، در سطح توصیفی، دو موضوع بررسی می‌شود و مورد پرسش قرار می‌گیرد: ۱ـ موضوعات شکلی و ساختاری مانند تعیین گونه و قالب شعر، بررسی جایگاه شاعر و نوآوری‌های وی و... ۲ـ موضوعات تاریخی ـ ادبی؛ مانند بررسی فرامتن‌ها و آشنایی با شاعر و دیدگاه‌های او (همان:۵۲).

مثنوی کتابی است عرفانی در شش دفتر که مولانا جلال‌الدین بلخی، آن را در قرن هفتم هجری به درخواست شاگرد خاصش، حسام‌الدین چلپی، به نظم در آورده است. شیوه‌ی سرودن مثنوی با دیگر منظومه‌های عارفانه‌ی شعر فارسی تفاوت دارد. مولوی در جایگاه خطیبی توانا و در مسند تدریس و تعلیم مخاطبان خود، به صورت شفاهی مثنوی را بیان کرده است و حسام الدین چلپی همزمان آن را کتابت نموده است؛ از این روی این کتاب ساختاری خطابی دارد و از بلاغتی منبری برخوردار است.

اقامت مولانا در قونیه و تحت حمایت حاکمان سلجوقی روم، در شکل‌گیری نظام فکری دیگرگونه‌ی او بسیار نقش داشته است. تأثیر و نقش عناصر فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آسیای صغیر را می‌توان در ساخت اندیشه‌ی مولوی که در مثنوی نمایان است، مشاهده کرد. تأثیر این اندیشه را در نظام زبانی، ساختاری و بلاغی و اندیشگانی مثنوی نیز می‌توان نشان داد. آفرینش سخن در بافت و ساختاری دیالکتیکی، اهمیت به فهم مخاطب و مشارکت او در فرایند فهم، چند صدایی و اعتباربخشی به اندیشه و دیدگاه دیگر مذاهب اسلامی؛ غلبه‌ی بلاغت نماد بر استعاره؛ غلبه‌ی روش و دیدگاه تعلیمی بر روش اصطلاح سازی و نظریه‌پردازی نظام عرفان و تصوف؛ تلفیق نظرگرایی و عمل‌گرایی در جهان عرفانی مثنوی و... را می‌توان در کنار عوامل دیگر، متأثر از زندگی در دیار روم و محیط فکری آن جا دانست.

دفترهای شش گانه‌ی مثنوی درعین استقلال بلاغی- ساختاری، انسجام معنایی و اندیشگانی هدفمندی با هم دارند. هر دفتر کمابیش ساختار روایی و فکری مشخص و نظام‌مندی دارد. این ساختار نظام‌مند به ظاهر گسسته، حلقه‌ی ارتباطی میان تمام دفترهای مثنوی است. هر حکایت از چند حکایت اصلی و فرعی تشکیل شده است؛ به گونه‌ای که معمولا یک حکایت، مرکزیت دارد و دیگر حکایت‌ها به منزله‌ی پشتیبان در جهت القای آن اندیشه‌ی مرکزی و تبیین وجوه آن عمل می‌کنند. در تمامی این حکایت‌ها یک خط سیر فکری مشخص حضور دارد که انسجامی دایره‌وار در کل

متن ایجاد کرده است؛ بدین معنی که آغاز و پایان مثنوی، شرح یک سخن است که در شش دفتر به تفصیل بیان شده است. مولوی خود بدین معنی اشاره می‌کند:

صد کتاب ار هست جز یک باب نیست　　صد جهت را قصد جز محراب نیست
(دفترششم/ ۳۶۶۷)

«فقدان ابیاتی که بخش‌های مختلف را از هم تفکیک کند و نشان دهد که مولوی جدا از داستان قبل و مطالب همراه آن می‌خواهد داستان و موضوع تازه‌ای را شروع کند، کل مطالب هر کدام از دفترهای مثنوی را علیرغم تنوع مطالب و داستان‌ها و حکایت‌ها، ظاهری یک‌پارچه و پیوسته بخشیده است که نظمی است در عین پریشانی. مثنوی کتابی است با مطالبی گوناگون و پراکنده که چون قرآن در کلیتی غریب به هم پیوسته است.» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۲۸۵)

این اسلوب مثنوی برگرفته از اسلوب قرآن است. در قرآن نیز در یک یا چند سوره با موضوعات و مضامین زیاد و به ظاهر پراکنده‌ای روبه‌رو می‌شویم که درعین گسستگی ظاهری، با هم انسجام و پیوند معنایی- ساختاری دارند. انسجام دایره‌وار داستان های مثنوی، ریشه در تفکر هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی مولوی دارد. این شیوه، سیر معرفت انسان را در دایره‌ی آفرینش نشان می‌دهد.

انسان در سیر وجودشناسانه و هستی‌شناسانه‌ی خود، از اصل و حقیقت هستی جدا شده است و لباس خلقیت بر تن کرده و به عالم رنگ هبوط نموده است و دیگر بار در حرکتی صعودی و معرفت‌شناسانه، در پی شناخت آن اصل و لقای به آن، به همان اصل و عالم وحدت برمی‌گردد. حرکت از وحدت به کثرت و دیگر بار رجوع از کثرت به آن وحدت، حرکتی دایره‌وار است. مثنوی شرح و تفسیر این دو سیر هستی‌شناختی و معرفت شناسانه‌ی انسان در مسیر کمال است. آغازگر مثنوی نی‌نامه است که شرح حرکت هستی‌شناختی انسان و بیان حکایت جدایی او از اصل او است. دیگر دفترهای مثنوی، سیر معرفت‌شناختی انسان را در رجوع به آن اصل و وحدت به تفصیل بیان می‌کند و از عوامل و موانع فرایند معرفت انسان سخن می‌گوید.

مولوی برای تبیین اندیشه‌های خود در مثنوی از شکل ادبی قصه، بیشترین استفاده را برده است و از این رو در سرتاسر مثنوی، شاهد قصه‌ها و حکایت‌های گوناگونی هستیم که به گونه‌ای در پی بیان اندیشه‌ها و نظریات مولانا نسبت به موضوعات گوناگون در حوزه‌ی عرفان و معرفت‌شناسی است.

یکی از مهم‌ترین قصه‌های مثنوی که بسیار مورد توجه پژوهشگران و مثنوی‌پژوهان قرار گرفته است، قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» است. با توجه به توصیفی که مولانا درباره‌ی این قصه آورده است و همچنین موضوع آن، مفسران مثنوی درباره‌ی آن بسیار سخن

گفته‌اند و شرح‌های متعدد بر آن نوشته‌اند.

قصه درباره‌ی پادشاهی است که عاشق کنیزکی می‌شود و پس از چندی کنیزک بیمار می‌شود و پزشکان از درمان او عاجز می‌شوند. پس از ناله و زاری پادشاه به درگاه الهی، حکیمی الهی می‌آید و به درمان کنیزک می‌پردازد و به پادشاه می‌گوید که کنیزک دل‌باخته‌ی زرگری سمرقندی است و برای آن که کنیزک سلامت خود را بازیابد، لازم است شاه زرگر را به دربار خود دعوت کند و کنیزک مدتی با زرگر به سر برد تا سلامتی خود را بازیابد. شاه نیز چنین می‌کند. پس از چندی به فرمان همان حکیم الهی به زرگر زهر می‌خورانند و زرگر بیمار می‌شود و زیبایی ظاهری خود را از دست می‌دهد و می‌میرد و کنیزک نیز از او دل برمی‌گیرد و شاه به خواسته‌ی خود دست می‌یابد.

۲-۲- سطح زبانی:

در این سطح ابتدا واژه‌ها و عبارت‌های دشوار، مسائل دستور زبانی مرتبط با فهم معنا، معنای آیات و احادیث یا عبارات عربی توضیح داده می‌شود. در ادامه حوزه‌ی واژگانی، زنجیره‌ی همنشینی واژگان، کلیدواژه‌ها و اصطلاحات متن و ترکیب‌سازی‌ها را بررسی می‌کنیم و نسبت آن‌ها را با درون‌مایه‌ی متن مشخص می‌نماییم. در سطح زبانی به تحلیل صرفی، نحوی و معناشناسی و واژگانی نیز می‌پردازیم.(واعظ، حاجی آقابابایی: ۱۳۹۶: ۵۵).

در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» با سه نوع زبان روبه‌رو می‌شویم: زبان تعلیمی، زبان غنایی/ عرفانی و زبان روایی. این موضوع نشان می‌دهد که در قصه، شاهد تداخل و تلفیق ژانرها یا زیر ژانرهایی هستیم که هر یک زبان خاص خود را دارند. اگرچه وجه غالب گونه‌شناختی مثنوی، تعلیمی است، در خلال قصه‌های آن بر اثر فرایندهایی چون تغییر موضوع، تغییر حال و مقام گوینده و مخاطب، تغییر کنش و فضاهای داستانی، ژانرهای مختلف به جای هم می‌نشینند و با هم تلاقی می‌کنند و در نتیجه‌ی تغییر موقعیت کلام، زبان نیز دگرگون می‌شود.

قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در قالب ساختاری روایی شکل گرفته است. در بخش‌های روایی داستان که با روایت و راوی روبه‌رو هستیم، زبان روایت، با ویژگی‌های جهان روایی مطابقت و همخوانی دارد. برخی از ویژگی‌های زبان روایی این قصه عبارتند از: وجوه خبری افعال، بسامد افعال رابطه‌ای و کنشی، توصیف، گفت‌وگو، وجوه حروف ربط و قیدهای زمانی که توالی روی‌دادها و حرکت زمان‌مند قصه را نشان می‌دهند، زمان گذشته‌ی افعال، تک ساختی بودن معنا در واژگان یا بسامد بالای واژگانی که در معنای حقیقی خود به کار رفته‌اند و دلالت ارجاعی دارند، سادگی زبان، غلبه‌ی قطب مجاز بر استعاره، اصطلاح‌مند نبودن زبان و ...

در کنار گونه‌ی روایی قصه و با توجه به قرار گرفتن گوینده در مقام خطیب، با ژانر تعلیمی مواجه می‌شویم. با توجه به اهداف و اغراض ژانرتعلیمی، زبان نیز وجوه معنایی –

ساختاری دگرگونه‌ای می‌یابد. مشخصه‌ی غالب زبان تعلیمی تمثیل است. هر جا مولوی در مثنوی با هدف تعلیم و در نظرداشتن مخاطب سخن می‌گوید، وجه تمثیلی زبان رخ می‌نمایاند. در ابتدای روایت و بعد از توصیف عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و بیمار شدن او، زبان از وجه روایی خارج می‌شود و وجهی تعلیمی می‌یابد که بر اساس تمثیل استوار است.

آن یکی خر داشت و پالانش نبود — یافت پالان گرگ خر را در ربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست — آب را چون یافت خود کوزه شکست
(دفتر اول: ۴۱-۴۲)

دست بر نبضش نهاد و یک به یک — باز می‌پرسید از جور فلک
چون کسی را خار در پایش جهد — پای خود را بر سر زانو نهد
وز سر سوزن همی جوید سرش — ور نیابد می‌کند با لب ترش
(همان:۱۵۱-۱۴۹)

اگر چه این تمثیل به منزله‌ی روایتی کوتاه است، اما بنابر غیر زمانمند بودن، کلی و فراگیر بودن و ارجاع به مخاطب، مشخصه‌ی زبان تعلیمی، به شمار می‌رود. این نوع گریز از روایت به تعلیم یا زبان روایی به زبان تعلیمی نوعی شگرد بلاغی است که با عنوان «التفات» در علم بدیع مطرح می‌شود و موجب نشاط مخاطب و بیرون آوردن متن (انتقال از یک ژانر به ژانری دیگر) از یکنواختی است.

از دیگر ویژگی‌های زبان تعلیمی در این داستان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تکرار، دایره‌ی واژگانی گزینش شده از حوزه‌ی قرآنی و دینی؛ بسامد وجوه امری و التزامی؛ ارجاعی بودن زبان با توجه به مخاطب محور بودن متن؛ حال یا مضارع بودن زمان افعال و...

در این قصه، دو گونه‌ی عرفانی و غنایی در دل هم قرار گرفته‌اند. در حرکت از گونه‌ی روایی و تعلیمی به گونه‌ی عرفانی و غنایی، برجستگی لحن در زبان شعر مشاهده می‌شود که در جابه‌جایی پیشین (التفات از روایی به تعلیمی)دیده نمی‌شد. این حرکت را می‌توان حرکت از نظم به شعر، واقعیت به خیال و عقلانیت به عاطفه تلقی کرد.

رنجش از صفرا و از سودا نبود — بوی هر هیزم پدید آید ز دود
دید از زاریش کو زار دل است — تن خوش است و او گرفتار دل است
عاشقی پیداست از زاری دل — نیست بیماری چو بیماری دل

علت عاشق ز علت‌ها جداست — عشق اسطرلاب اسرار خداست
عاشقی گر زین سر و گر زان سرست — عاقبت ما را بدان سر رهبرست
هر چه گویم عشق را شرح و بیان — چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است — لیک عشق بی‌زبان روشن تر است
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت — چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت — شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رو متاب
از وی ار سایه نمی نشاند — شمس هر دم نور جانی می‌دهد
سایه خواب آرد تو را همچون سمر — چون برآید شمس، انشق القمر
خودغریبی در جهان چون شمس نیست — شمس جان باقی‌ای کش امس نیست...
چون حدیث روی شمس‌الدین رسید — شمس چارم آسمان سر درکشید
واجب آید چون که آمد نام او — شرح رمزی گفتن از انعام او
این نفس جان دامنم برتافته است — بوی پیراهان یوسف یافته است
از برای حق صحبت سال‌ها — بازگو حالی از آن خوش حال‌ها

(همان: ۱۴۰-۱۰۷)

در این بخش با زبان و لحنی دیگرگونه روبه‌رو می‌شویم. زبانی غریب و متفاوت با زبان روایت و تعلیم. مولانا همان گونه که از غربت و غریب بودن شمس سخن می‌گوید، زبانی را اختیار می‌کند که متناسب با وصف غریبی و ناشناختگی او باشد. لحن غنایی سخن در این بخش بسیار زیاد است و گویی عاشق با معشوق خود سخن می‌گوید. زبان سنگینی و سکون بخش‌های پیشین را ندارد؛ کلمات سبک‌تر و ساده‌تر بر زبان می‌آید. سیالیّت عاطفه در این بخش به جای سنگینی عقلانیت و تجربه نشسته است. نقش زبان در این ابیات از نقش ارجاعی به نقش عاطفی تغییر کرده است و دلیل آن را می‌توان در تغییر نگاه به مخاطب و مقام سخن دانست. در ابیات پیشین، سخن برای مخاطب ادا می‌شود، از این رو دارای گزاره‌هایی هدفمند و منطقی است، اما در این جا مخاطب بیرونی و مشخص وجود ندارد و مولانا با جان خود در حال گفت‌وگو و واگویه است. گفت‌وگو درباره‌ی شمس تبریزی و جان‌بخشی برای مولانا با یادآوری نام شمس موجب شده است تا وجه شاعرانه‌ی زبان در این ابیات اوج گیرد.

نشانه‌های شاعرانگی زبان را در این ابیات می‌توان مدلول شاخصه‌های زیر دانست: غلبه‌ی قطب استعاری و سمبولیک بر قطب مجازی؛ دلالت‌مندی و چند معنا شدن واژگان شعر که در واژگانی چون سایه، شمس، یوسف و انشق القمر نمود می‌یابد؛ تکرار در واژگانی چون عشق، شمس، آفتاب؛ بسامد بالای افعال رابطه‌ای که بر توصیف دلالت می‌کنند؛ زیرا مقوله‌ی عشق قابل تعریف نیست، بلکه تنها می‌توان آن را توصیف کرد و از نشانه‌های آن خبر داد؛ حرکت و تردد میان زبان فارسی و عربی؛ مولوی در جاهای دیگری از مثنوی نیز هرگاه به یاد شمس می‌افتد و کلام او اوج می‌گیرد، از زبان فارسی به عربی می‌گراید و آن را خوش‌تر می‌داند و سخن گفتن از شمس و معشوق را موجب حیرانی زبان‌ها می‌شمارد.

پارسی گو گرچه تازی خوش‌تراست — عشق را خود صد زبان دیگرست
بوی آن دلبر چو پران می‌شود — آن زبان‌ها جمله حیران می‌شود
(دفتر سوم، ابیات: ۳۸۴۳-۳۸۴۲)

گزینش واژگانی از حوزه‌ی غنایی چون: سرّ، یار، دلبران، مکشوف، برهنه، صنم، پیرهن، می‌نخسبم، عریان‌شدن و همچنین بسامد وجوه التزامی افعال، از دیگر نشانه‌های شاعرانگی زبان در این بخش است.

در این ابیات، زبان شعر از آن سادگی پیشین دور شده است و پیچیدگی و دشواری در لفظ و معنا دیده می‌شود. تضاد و سرگردانی در گفتن یا نگفتن، یکی از وجوه دشواری زبان است. هرگاه اندیشه تغییر کند، زبان نیز متفاوت می‌شود. زبان در این بخش هدفمند نیست و غایت آن نیز ایجاد ارتباط نیست؛ زیرا مولانا از افقی سخن می‌گوید که با افق مخاطب، بسیار فاصله دارد؛ به عبارتی دیگر به تجربه‌ای اشاره می‌کند که تنها خود آن را زیسته است نه دیگری. در اینجا مقام سخن، بازگویی تجربه‌های شخصی مولاناست، نه انتقال آن به مخاطبی بیرونی. زبان سمبولیک فرایند فهم را به تأخیر می‌اندازد و متن را چند ساحتی می‌کند؛ از این رو در این ابیات با شعری ناب مواجهیم که در لحظه شکل می‌گیرد و چون مقام سخن در مثنوی شعر نیست، بار دیگر به ساختار نظم‌گونگی خود برمی‌گردد. در زبان روایی و تعلیمی، فرض بر صراحت بیان است، اما در زبان غنایی/ عرفانی، ابهام جانشین تصریح می‌شود؛ به همین دلیل در بخش روایی و تعلیمی این قصه با موضوع و آشکارگی ساحت آن مواجه بودیم، در حالی که در این ابیات معنا و دلالت پنهانی سخن، جانشین موضوع شده است.

۲-۳- سطح موضوعی:

در این سطح به افکار و اندیشه‌های مطرح شده در شعر پرداخته می‌شود. اندیشه‌هایی

که به صورت آشکار و پنهان در شعر وجـود دارد و متن در صدد انتـقال و القـای آن‌ها به مخاطب است و همچنین به تناسب قالب، ساختار ادبی و زبان گزینش‌شده با این اندیشه، در سطح زیبایی‌شناختی توجّه می‌شود (واعظ، حاجی آقابابایی: ۶۰).

منظور از موضوع مسائل آشکاری است که در سطح متن ظهور می‌یابد و در نخستین برخورد خواننده با متن رخ می‌نمایاند. در این قصه با دو نوع موضوع روبه‌رو می‌شویم: یک موضوع روایی که قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» را روایت می‌کند و دیگری موضوعات تعلیمی-عرفانی که در خلال قصه‌ی اصلی مطرح می‌شوند و زمینه‌ی محتوایی و اندیشگانی قصه را تقویت و تکمیل می‌کنند. این موضوعات که به صورت تمثیل، بیان خبری ساده، بینامتنیت با قصص قرآنی مطرح می‌شوند، شبکه‌ی موضوعی گسترده و در عین حال منسجمی هستند که در راستای نظام معنایی قصه قرار دارند.

موضوعات مطرح شده در سطح ادبی قصه عبارتند از: به دست آوردن یک چیز در این دنیا مستلزم از دست دادن چیزی دیگر است یا در دنیای ماده، امکان تمامیت و کمال وجود ندارد؛ همه‌ی امور تحت اراده‌ی خداوند است و اصل پنداشتن سبب‌های دنیوی و ترک استثنا، نوعی بی‌ادبی به ساحت الوهیت به شمار می‌رود و موجب بی اثر کردن سبب می‌شود؛ اعتراف انسان به عجز خود در برابر خداوند، اوج بندگی به شمار می‌آید؛ جهان بر اساس خیالی شکل گرفته است و حقیقت پنداشتن خیال، انسان را از رسیدن به حقیقت باز می‌دارد؛ جهان بر اساس نظام اسباب و علّیت آفریده شده است؛ بی‌ادبی نسبت به خداوند، موجب محرومیت انسان می‌شود؛ ضرورت وجود پیر و ولی کامل در مسیر سلوک؛ توصیف نظام عشق و تفاوت آن با دیگر نظام‌های جهان ماده؛ عشق قابل تعریف نیست و شناخت آن از طریق خود آن امکان‌پذیر است؛ تداعی‌گر بودن و خیال‌انگیزی واژه‌ی شمس برای مولانا؛ تفاوت بیماری‌های روحی و درونی با بیماری جسم و ضرورت وجود طبیبی روحانی در علاج بیماری روح؛ ضرورت کتمان سر؛ تفاوت وعده‌های حقیقی با وعده‌های مجازی؛ برتری عشق حقیقی بر عشق مجازی؛ بی‌اثر نماندن اعمال انسان در عالم آخرت؛ بیان تفاوت عشق زنده و پایدار و عشق مرده و ناپایدار؛ بیان مقام و مرتبه‌ی ولی و انسان کامل؛ بازداشتن آدمیان از اعتراض به ولی و عدم مقایسه‌ی اعمال او با اعمال دیگران و...

۲-۴- سطح زیبایی‌شناختی

در سطح زیبایی‌شناسانه علاوه بر بررسی معیارهای زیبایی‌سنجی علوم بلاغی قدیم که شامل سه حوزه‌ی معانی و بیان و بدیع است، از معیارها و وجوه زیبایی‌شناختی جدید نیز در کشف بلاغت و زیبایی‌های متن ادبی بهره می‌گیریم. آنچه موجب زیبایی و بلاغت یک متن می‌شود، تنها محدود به شگردهای مطرح شده در علوم بلاغی قدیم نیست؛ بلکه گاه در متن

به شگردهایی دست می‌یابیم که در علوم بلاغی قدیم به آن‌ها پرداخته نشده است. از سوی دیگر، در شعر معاصر، معیارهای بلاغی قدیم به تنهایی قادر به تحلیل زیبایی‌شناسانه‌ی شعر نیست. توجّه به مؤلّفه‌هایی چون مخاطب‌شناسی، اسلوب خطاب، ساختار و محتوا، انسجام اجزا با یکدیگر، شگردهای درون‌مایه‌سازی، تناسب لحن با محتوا، گونه‌شناسی و موقعیت‌سنجی زبانی، بلاغی و فکری ویژه یک گونه‌ی ادبی خاص و ...(همان: ۶۴).

آنچه اثر هنری را اعتلا می‌بخشد، بخش زیبایی‌شناختی آن است. زیبایی اثر هنری در مرتبه‌ی اول، امری فی‌ذاته و درونی است. آنچه موجب آفرینش هنر می‌شود، تمامیت، کمال و خودبسندگی آن است. زیبایی متن ادبی نیز پیش از هر چیز در پیوند با خصلت هنری و جوهری اثر شکل می‌گیرد؛ از این رو زیبایی، امری عارض بر متن نیست که تنها در نتیجه‌ی عواملی بلاغی چون آرایه‌های ادبی، صورخیال و شگردهای زیبایی‌آفرین به وجود آید، بلکه مهم‌ترین وجه جوهری متن است که خودارجاع است و با معنای متن در هم آمیخته است.

این دیدگاه زیبایی‌شناسانه به جای جست‌وجوی عوامل زیبایی در خارج متن، به خود متن رجوع می‌کند و در پیوند با فهم و تفسیر متن است و ریشه در دیدگاه هرمنوتیک فلسفی دارد. این دیدگاه که از اندیشه‌ی گادامر در تفسیر متن سرچشمه می‌گیرد، در پی اثبات و بیان این مسئله است که اثر هنری چگونه جنبه‌ی وجودی یا هستی‌شناسانه پیدا می‌کند، بر این اساس یکی از جلوه‌های زیبایی متن به وجه هستی‌شناسیک آن برمی‌گردد (رک: گادامر و زیبایی‌شناسی او، ۱۳۹۴: ۴۷-۵۰). متنی که دارای صبغه‌ی هستی‌شناختی و وجودشناسانه باشد، متنی زنده، پویا و قابل خوانش‌های متعدد در زمان‌های مختلف است. مثنوی از این منظر، متنی زیباست، زیرا بزرگ‌ترین خصیصه‌ی زیبایی‌شناختی آن، وجه‌ی هستی‌شناسانه‌ی آن است؛ مضمون تمام قصه‌های مثنوی، مباحث وجودشناختی، هستی‌شناسانه و معرفت‌شناختی است.

موضوعی که در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بیان شده است، در ارتباط با سه عنصر وجود یعنی خدا، هستی و انسان قرار دارد. معنایی که پیرامون این سه عنصر در قصه شکل گرفته است، معنایی سیال، جهانی و غیر زمانمند است. همین ویژگی موجب شده است تا این متن کلاسیک و کهن، تبدیل به متنی معاصر شود و با افق‌های انتظار هر دوره‌ای، هماهنگی و مطابقت داشته باشد. مضمون قصه‌ی شاه و کنیزک، مضمونی معنادار است که بر فلسفه‌ی هستی‌شناختی انسان در هر دوره‌ای منطبق می‌شود. یکی از وجوه زیبایی‌شناختی این قصه، ظرفیت معنادهی و خوانش آن در هستی تاریخی انسان است.

ظرفیت معنادهی قصه‌های مثنوی، بیان همان مفهوم «استمرار» در دیدگاه گادامر است که آن را عامل زیبایی‌شناختی متن ادبی می‌داند. استمرار به این معناست که شعر

قدرت نـو شـدن دارد و خـودش را در آینـده‌ای طرح می‌افکند که همیشه زمان را در هر خواندنی استعلا می‌بخشد. به این معنا که دیگری در زبـان شعری، حضوری پنهان دارد و شعر همواره محل سخن گفتن دیگری است. (واینسهایمر،۱۳۸۱: ۲۰۶-۲۰۴)

شخصیت پادشاه و کنیزک و زرگر، شخصیت‌هایی فرا زمانی‌اند که الگوی معنایی و نشانه‌شناختی آن‌ها در طول تاریخ، در مورد دیگری یا انسان دیگر می‌تواند صدق کند. زیبایی قصه‌ی پادشاه و کنیزک، پیش از دیگر عناصر زیبایی شناختی آن، در نتیجه‌ی معنایی است که با حقیقت پیوند دارد؛ حقیقتی که در رابطه‌ی خدا، هستی و انسان، عینیت و موضوعیت می‌یابد؛ بنابراین آنچه در فرایند فهم و تفسیر این متن مورد توجه است، زیبایی‌شناسی ارتباط است. عنصر ارتباط، جهان معنایی و معرفتی این قصه را شکل می‌دهد. انسجام و حرکت میان این جهان‌های ارتباطی، وجهی از زیبایی‌شناسی متن را آشکار می‌کند که ویژگی جوهری متن است. جهان‌های ارتباطی این قصه که گاه بر مبنای تقابل شکل گرفته‌اند و گاه بر مبنای هماهنگی و سنخیت و گاه بر اساس ارتباط بینامتنی با دیگر متون عبارتند از: ارتباط میان ظاهر و باطن (عملکرد طبیبان جسمانی و طبیب روحانی، درد عشق و درد جسم، دنیای واقعیت و دنیای خیال، عشق مجازی و عشق حقیقی، سبب‌دانی و سبب سوزی و...)؛ ارتباط بینامتنی با مفاهیم دینی، عرفانی و سنت‌ها و زمینه‌های باورشناختی (قصص انبیا چون داستان قوم حضرت موسی(ع) و حضرت عیسی (ع)، داستان خضر و موسی (ع)، تمثیل‌های باور شناختی و آشنا با زندگی مردم عامه)؛ ارتباط میان عاشق و معشوق؛ ارتباط میان زبان و معنا؛ ارتباط میان داستان و فراداستان (رخدادهای داستانی و زندگی واقعی مولانا و ...)

وجود این جهان‌های ارتباطی در داستان به تداخل و مکالمه‌ی میان ژانرهای مختلف و به تبع آن فضاهای متفاوت نیز منجر شده است. حرکت متن در میان فضاهای روایی، غیر روایی، عرفانی، غنایی، خطابی، مناجات گونه و تعلیمی، شگردی التفاتی است که موجب پویایی متن می‌شود. این حرکت و تغییر گونه‌شناختی متن وقتی در عرصه‌ی زبان آشکار می‌شود، مقام سخن را از زیبایی‌شناسی تصریح به ابهام، مجاز به استعاره، استعاره به نماد و اجمال به تفصیل و تفصیل به اجمال تغییر می‌دهد. در ابتدای قصه با زبانی روایی مواجه می‌شویم و در ادامه با تغییر زاویه‌ی دید گوینده به مخاطب، زبان تمثیلی جانشین زبان روایی متن می‌شود. دیگر بار در مناجات پادشاه با خداوند، زبان لحنی صمیمانه و ملتمسانه در ارتباط با مخاطب خاص به مقتضای حال گوینده و مقام سخن به خود می‌گیرد. در بخش‌های دیگر نیز بر اساس تفاوت مقام سخن و حال گوینده، زبانی متناسب با آن گزینش شده است؛ برای مثال در ابیات زیر این تغییرات زبانی بسیار آشکار است:

شه چو عجز آن حکیمان را بدید — پابرهنه جانب مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد — سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد
چون به خویش آمد ز غرقاب فنا — خوش زبان بگشاد در مدح و دعا
کای کمینه بخششت ملک جهان — من چه گویم چون تو می‌دانی نهان
ای همیشه حاجت ما را پناه — بار دیگر ما غلط کردیم راه
لیک گفتی گرچه می‌دانم سرت — زود هم پیدا کنش بر ظاهرت
چون برآورد از میان جان خروش — اندر آمد بحر بخشایش به جوش ...

(همان، دفتر اول، ابیات: ۶۱-۵۵)

از دیگر عوامل زیبایی شناختی و معنامند شدن متن، خصلت گفت‌وگویی و دیالکتیکی متن است. گفت‌وگو در این قصه چند گونه است: گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان از جمله گفت‌وگوی پادشاه با طبیب روحانی، گفت‌وگوی طبیب با کنیزک، گفت‌وگوی طبیب روحانی با پادشاه، گفت‌وگوی پادشاه با طبیبان مدعی، گفت‌وگوی مناجات‌گونه‌ی پادشاه با خداوند، گفت‌وگوی پیر الهی با پادشاه در عالم رویا، گفت‌وگوی زرگر هنگام مرگ. شگرد زیبایی‌شناسانه و بلاغی مولانا در این گفت‌وگوها در تناسب آن‌ها با اقتضای حال و مقام گوینده، متن و مخاطب آشکار می‌شود. برای مثال سبک گفت‌وگوی پادشاه با طبیب روحانی در نخستین دیدار آن‌ها، اسلوب خطاب مریدی خاضع و طالب را در برابر شیخی کامل به یاد می‌آورد:

پرس پرسان می‌کشیدش تا به صدر — گفت گنجی یافتم آخر به صبر
گفت ای نور حق و دفع حرج — معنی الصبر مفتاح الفرج
ای لقای تو جواب هر سؤال — مشکل از تو حل شود بی قیل و قال
ترجمانی هر چه ما را در دل است — دستگیری هر که پایش در گل است

(همان، ابیات: ۹۸-۹۵)

در گفت‌وگوی طبیب الهی و کنیزک نیز با لحنی صمیمانه، استفهامی و اعتمادجویانه مواجه می‌شویم؛ همان گونه که روان‌شناسی آگاه با بیمار خود گفت‌وگو می‌کند و آرام آرام اعتماد او را به خود جلب می‌نماید. زیبایی‌شناسی خصلت دیالکتیکی متن در ارتباط با تفکر دوسویه‌نگر مولوی آشکار می‌شود. مولانا بر اساس دیالکتیک بین ظاهر

و باطن، نظام معنایی متن را بنا گذاشته است. رابطه‌ی بین ظاهر و باطن در این داستان بر دو اصل قرار دارد؛ اصل تقابلی و اصل دیالکتیکی. در رابطه‌ی تقابلی، ظاهر و باطن در تضاد با هم قرار دارند و همدیگر را دفع می‌کنند؛ برای مثال در ابیات زیر، مولانا وعده‌های طبیبان مدعی را در مقابل وعده‌های طبیب الهی قرار می‌دهد:

وعده‌ها و لطف‌های آن حکیم — کرد آن رنجور را ایمن ز بیم
وعده‌ها باشد حقیقی دل‌پذیر — وعده‌ها باشد مجازی تاسه گیر
وعده‌ی اهل کرم گنج روان — وعده‌ی نااهل شد رنج روان
(همان، ابیات: ۱۸۲-۱۸۰)

در رابطـه‌ی دیالکتیکی، ظاهر و باطن در حکم دایره‌هایی متـداخل هستنـد که از هم تأثیر می‌پذیرند و همدیگر را تقویت می‌کنند؛ نمونه‌ی آن رابطه‌ی میان دو عالم واقعیت و خیال است که با هم مکالمه و تعامل دارند. در این رابطه، عالم خیال، اصل و حقیقتِ عالمِ واقعـیت است؛ به عبارتی دیگر، حقیـقت عالمِ خیال در عالمِ واقع تحقّق می‌پذیرد. رویایی که پادشاه می‌بیند، در عالم واقع به همان شکَل ظهور می‌یابَد:

در میان گریه خوابش در ربود — دید در خواب او که پیری رو نمود
گفت ای شه مژده حاجاتت رواست — گر غریبی آیدت فردا ز ماست...
بود اندر منظره شه منتظر — تا ببیند آنچه بنمودند سِر
دید شخصی، فاضلی پرمایه‌ای — آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال
(همان، ابیات: ۶۸-۶۲)

۲-۵- سطح تفسیری:

منظور از تفسیر شعر، گشودن لایه‌های معنایی پنهان آن با استفاده از نشانه‌ها و دلالت‌های زبانی، بلاغی و اندیشگانی به کار رفته در روساخت شعر است. در سطوح پیشین با دقت در گزینش این عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متنی به یافته‌ها و نتایجی دست یافتیم و در این مرحله‌ی تفسیر و تحلیل بار دیگر به صورت جامع از آن یافته‌ها به عنوان داده در تفسیر شعر استفاده می‌کنیم.

برای تفسیر دقیق شعر علاوه بر دقت در گزینش عناصر متنی به تحلیل مسائل دیگری

نیاز داریم که شعر را در سطح گسترده‌تری از ادبیت متن و ژانرشناسی بررسی می‌کند. این مسائل به ارتباط شعر به عنوان یک متن با متون و زمینه‌های پیش از خود می‌پردازد و نوع پردازش یا خلق اثر ادبی را بر اساس مکالمه با دیگر متون بررسی می‌کند. این نوع مطالعه‌ی بینامتنی هم دلیل گزینش‌های انجام شده را در سطوح شعر نشان می‌دهد و هم سطوح معنایی و اندیشگانی مطرح در شعر را بیشتر و بهتر تبیین می‌کند. همچنین تحلیل جامع و دقیق شعر بر اساس گزینش‌های متنی شعر از طریق تحلیل سطوح پیشین چون زبانی، بلاغی، انسجامی، فکری و ... به کشف معناهایی از متن منجر می‌شود که بیشتر در ارتباط با بحث‌هایی چون تحلیل گفتمانی شعر است؛ یعنی دست یافتن به گفتمان‌های غالب و مطرح در شعر با استخراج واژگان کلیدی و نشان-دار، الگوی صرفی و نحوی، گزینش شگردهای بلاغی و هنری برجسته و دیگر عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متن(واعظ، حاجی آقابابایی: ۶۸).

یکی از قصه‌های پرخوانش و تحلیل‌پذیر مثنوی، قصه‌ی«پادشاه و کنیزک» است که تا کنون از جنبه‌های متعددی چون نقد روان‌شناختی، نظریه‌ی روایت، نقد اسطوره شناختی، نقد تاویلی، نقد نشانه شناختی و...بررسی و خوانش شده است. پاره‌ای از پژوهندگان معاصر، این قصه را قصه‌ای رمزی و سمبولیکی تلقی کرده‌اند و در پی توضیح و تاویل نمادهای آن برآمده‌اند؛ رویکرد تأویلی به این قصه، بیشتر بعدی زیبایی‌شناختی دارد، زیرا با متن اصلی و اجزای آن تناظر و مطابقت کامل ندارد و البته این، ویژگی و خصلت تأویل است که هم همسان با متن اصلی و هم متفاوت از آن است. «هر تأویلی به معنای دقیق کلمه با آنچه تأویل می‌کند، متفاوت و در عین حال همسان است. تأویل، تأویل نیست، الا در صورتی که به این هر دو صفت متصف باشد.اگر با آنچه تأویل می‌کند به معنایی همسان نباشد، تأویل نیست، بلکه متنی جدید است که به متن اول ربطی ندارد و اگر با آنچه تأویل می‌کند، متفاوت نباشد، تأویلی از متن نیست، بلکه رونوشتی از آن است...متن ممکن است در معرض تأویل‌هایی قرار گیرد که رونوشت‌هایی صرف از متن نیستند، بلکه حقیقتا غیر از آنند. این قطب را می‌توانیم قطب خلاقیت بنامیم، زیرا بر قابلیت متن برای مجاز دانستن شمار اساسا نامحدودی از تأویل‌های نوظهور دلالت دارد» (واینسهایمر،۱۳۸۱: ۱۳۵).عده‌ای از مولوی‌شناسان به رمزی بودن این قصه اشاره‌ای نکرده‌اند و آن را تنها قصه‌ای برای بیان اندیشه‌های مولانا دانسته‌اند. فروزانفر رمزی بودن این قصه را رد کرده و تأویل‌های متعدد آن را متناسب با مذاق مولانا ندانسته است. «شارحان مثنوی این حکایت را به صور مختلف تأویل کرده‌اند. بدین گونه که عقل، شاه است و نفس، کنیزک معشوقه‌ی آن و باز تن، معشوق نفس است و معالجه‌ی نفس که معلول به علت‌هاست و بر دست طبیب حقیقی که مرشد کامل است جاری می‌شود و یا آن که شاه، عقل جزوی است و کنیزک نفس جزئی

و زرگر دنیا و حکیم، عقل کلی ... ولیکن این تأویل‌ها غالباً مناسبتی با مذاق مولانا ندارد، از آن جهت که به طور کلی مثل و داستان در مثنوی برای توضیح و بیان مطلب می‌آید و مولانا نمی‌خواهد که آن را سرمشق اخلاقی و اجتماعی قرار دهد و بدین جهت می‌بینیم که حکایاتی در مثنوی ذکر شده که ظاهر آن‌ها زننده است و نامطلوب، ولی چون مقصود را روشن می‌سازد، مولانا از آوردن آن خودداری نکرده است؛ زیرا نظری به صورت قصه و اجزای آن ندارد و تنها آن را پیمانه‌ی معنی قرار داده و در این حکایت نیز ظاهراً صورت آن منظور نبوده و نتایج آن مطلوب است که ما بدان‌ها اشاره کردیم.» (فروزانفر، ۱۳۸۶: ۵۰)

زرین‌کوب مثنوی‌پژوه دیگری است که با این‌که به گونه‌ای به رمزی بودن مثنوی بیان نموده، گویا خود نیز اعتقاد کاملی به رمزی بودن قصه نداشته و چندان خود را درگیر رمزگشایی آن نکرده و سریع از کنار آن گذشته است، «قصه‌های مثنوی در برخی موارد، نوعی معنی رمزی دارند که مولانا آن را سرّ قصه می‌خواند و در قیاس با آنچه در باب قرآن و بطن‌های آن خاطرنشان می‌کند، سرّ قصه هم بطن مستور مثنوی است جز آن که خود مولانا گه‌گاه تمام قصه یا بعضی اجزای آن را با رمز و استعاره مربوط می‌کند و نشان می‌دهد که در این گونه قصه‌ها و شاید در هر قصه‌ای باید جنبه‌ی معنی را که سرّ آن است جست‌وجو نمود و به ظاهر هر قصه نباید اکتفا کرد. از جمله قصه‌ی پادشاه و کنیزک که مولانا آن را نقد حال ما می‌خواند و با لحنی که پیداست می‌خواهد چیزی از سیر بازگشت نی به نیستان را تصویر کند. ورای ظاهر قصه در مفهوم رمزی خویش برای روح که این جا کنیزک زیبا رمز آن است، راه نیل به وصال پادشاه را که در قصه رمز حق یا کمال است، رهایی از عشق به عالم حس و از تعلقات دنیایی زرق و برق ظاهر که زرگر و جمال ظاهرش مظهر آن است، می‌داند و نشان می‌دهد که تا این کنیزک از عشق زرگر رهایی پیدا نکند، نمی‌تواند خود را شایسته‌ی وصال پادشاه بیابد.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۷۴-۲۷۳)

تأکید و تکرار قید «گه‌گاه» در نقل زرین‌کوب نشان می‌دهد که اعتقاد مسلمی به رمزی بودن این داستان ندارد و با تحلیلی که از سبک روایی مثنوی ارائه می‌کند نشان می‌دهد که تأویل برخی داستان‌ها و درپیچیدن با جزئیات آن‌ها و سعی در تبیین این رمزها با کل متن، تأویلی درست به دست نمی‌دهد: «با آن که در بعضی از این قصه‌ها جزئیات داستان به طور دقیقی موافق و مناسب با کل مجموع به نظر می‌رسد ... در برخی دیگر از آن‌ها جزئیات با صورت کل توافق کامل ندارد و یا غرابتی در آن جزئیات هست که رفع آن‌ها حاجت به توجیه و تبیین هم پیدا می‌کند، از جمله در قصه‌ی پادشاه و کنیزک، کشتن زرگر به دست حکیم الهی یا در واقع به تدبیر او در ظاهر حکایت امری اجتناب‌ناپذیر می‌نماید اما در مجموع غرابتی دارد و به سبب همین غرابتی که در آن

هست، گوینده‌ی مثنوی خود در توجیه و تأویل آن سعی بسیار می‌کند.» (همان: ۲۸۱)

اشکال و عیب عمده‌ی تأویل‌هایی که از این قصه ارائه شده، توجه به جزئیاتی یا بخشی از داستان و رها کردن بخشی دیگر به دلیل عدم تناظر و تناسب با تفسیر آن‌ها از داستان است. بنابراین یکی از نکات مهم در تفسیر متن، انسجام تفسیری است؛ «مفسر در مقام تفسیر متن باید انسجام را اصل قرار دهد و اگر موردی به تعارض و تفاوت برخورد کرد، در رفع آن بکوشد. اصل انسجام تنها بر نکته‌ای تأکید دارد که مفسر در تمام تفسیر متن باید تا آن جا که امکان دارد، متن را منسجم فرض کند و تفسیرهای منسجم از آن ارائه کند.» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۱۳۹)

در تفسیر و تأویل این قصه گاه تا آن جا پیش رفته‌اند که چهارچوب دلالی متن و افق فکری نویسنده‌ی آن رها شده و تفسیر بر اساس خوانش خواننده صورت گرفته است. در حالی که در تفسیر یک متن، باید جزء با کل هماهنگ باشد. در تفسیر «نشانه‌ها نمی‌توانند بدون اراده‌ی نویسنده یا گوینده دلالتی داشته باشند. با توجه به تحلیل دانشمندان مسلمان و پدیدارشناسان، دلالت در حقیقت فعل نویسنده یا گوینده است. او در حقیقت سبب‌ساز اصلی دلالت است و الفاظ را برای حکایت از معانی خاصی به کار می‌گیرد. دلالت یک پدیده‌ی فردی نیست و همان طور که برخی از فلاسفه‌ی غرب مانند ویتکنشتاین گفته‌اند، زبان خصوصی در کار نیست. زبان پدیده‌ای اجتماعی و جمعی است؛ از این رو دلالت هم در بافت اجتماعی و جمعی پیدا می‌شود.» (همان: ۱۸۵)

در بررسی و تحلیل کسانی که این قصه را نمادین دانسته‌اند چند اشکال ساختاری و روش‌شناختی وجود دارد؛ یکی آن‌که قصه را جدای از بافت مثنوی تحلیل کرده‌اند و حتی در رمزگشایی این قصه، بخش‌هایی از قصه را نادیده گرفته‌اند. اشکال دیگر این است که هیچ یک از این تحلیل‌ها یا خوانش‌ها نتوانسته‌اند قصه را با توجه به افق اندیشگانی متن و گوینده‌ی آن تبیین نمایند؛ در نتیجه معنا یا مضمون قصه نیز همچنان در پرده‌ی ابهام باقی مانده است.

یکی از کارکردها و اهداف خوانش متن، مضمون‌شناسی و کشف اندیشه‌ی مرکزی متن است. بدون توجه به این اصل، هرگونه خوانشی ممکن است ناقص و ابتر بماند؛ از این رو «قصه‌ی پادشاه و کنیزک» با توجه به منظومه‌ی فکری مولوی در مثنوی و بافت زبانی و محتوایی متن، مورد بررسی قرار گرفته است.

این قصه را آن گونه که عده‌ای پنداشته‌اند، نمی‌توان قصه‌ای رمزی و سمبولیک دانست. این نکته با درنظر گرفتن روش مولوی در مثنوی روشن می‌شود؛ هر جا مولانا داستانی رمزی آورده است، چون هدف القای درون‌مایه‌ی قصه به مخاطب بوده، نمادها و رمزها را به شیوه‌های مختلف بلاغی توضیح داده است. برای مثال در قصه‌هایی چون طوطی و بازرگان، مرد اعرابی و سبوی آب، شیر و نخجیران و... این نوع نگاه به متن به عنوان یک چیز، همان

مفهوم پدیدارشناسی هوسرل است. مشهورترین کلام فلسفی هوسرل گزاره‌ی «به سوی خود چیزها» است یا به سوی چیزها چنانکه درخور هستند. رها از هر تعین و هر نکته‌ی افزوده، این اساس پدیدارشناسی هوسرل است. رویکردی ناب و تازه به هر چیز. رویکردی تا حد امکان رها از پیشنهادها، پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های مفهومی، کوششی برای شناخت و شرح هر چیز، تا جایی که امکان دارد وفادار به خود آن چیز.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۴۴)

ساختار قصه و روایت برای مولانا بیشتر جنبه‌ی ابزاری دارد تا زیبایی شناختی؛ او با توجه به عنصر مخاطب و شناخت موقعیت‌های کلام، از اشکال روایی چون قصه، حکایت و تمثیل برای بیان مفاهیم انتزاعی و دشوارفهمی چون مباحث هستی‌شناختی، وجودشناسانه و معرفت شناختی بهره گرفته است. این نکته‌ای است که مولانا در جای‌جای مثنوی بدان اشاره نموده است.

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است — معنی اندر وی به سان دانه‌ای است
دانه‌ی معنی بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
(دفتر دوم: ۳۶۲۳-۳۶۲۲)

با توجه به روش‌شناسی مولوی در مثنوی و بلاغت متن، قصه‌ی پادشاه و کنیزک، قصه‌ای رمزی و نمادین نیست، بلکه داستانی است که مولوی در ضمن آن، مباحث تعلیمی و معرفت‌شناختی متعددی را مطرح نموده است. گزینش شخصیت‌هایی چون زرگر و کنیزک به دلیل برخوردار بودن از ظرفیت دلالت‌مندی است که می‌تواند در خدمت اندیشه‌ی مرکزی قصه قرار بگیرد.

این قصه، یک مضمون محوری و اصلی دارد و دیگر موضوعات و مضامین، حول همین محور می‌چرخد و برای قصه، جنبه‌ی تکمیلی و وضوح بخشی دارند. با توجه به آنچه در سطح توصیفی بیان کردیم هر حکایت از چند حکایت اصلی و فرعی تشکیل شده است به گونه‌ای که معمولاً یک حکایت، مرکزیت دارد و دیگر حکایت‌ها در جهت القای آن اندیشه‌ی مرکزی و تبیین وجوه آن عمل می‌کنند. در تمامی حکایت‌های فرعی یک خط سیر فکری مشخص وجود دارد که انسجامی دایره‌وار در کل متن ایجاد کرده است؛ در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» نیز با همین الگو روبه‌رو می‌شویم. مضمون اصلی قصه، مسئله‌ی سبب و سبب‌سوزی است که یکی از اندیشه‌های اصلی مولانا را در قصه‌های مثنوی شکل می‌دهد و دیگر موضوعات و مضمون‌های تعبیه‌شده در این قصه با این مضمون اصلی، پیوند معنایی تنگاتنگی دارد.

در دیدگاه عرفانی مولوی با این که سبب و عالم اسباب، اعتبار وجودی دارد، نسبت به اراده و قدرت خداوند فاقد اعتبار است؛ این اندیشه‌ی به ظاهر متناقض، با توجه به نظام

دوسویه‌نگر مولوی و نسبی‌گرایی او تبیین می‌شود.

مولانا سنت و قضای الهی را در خلق نظام مبتنی بر علّیت عالم ماده و اعتبار داشتن فعل انسان می‌پذیرد، اما این اعتبار را در برابر قدرت و اراده‌ی خداوند، نسبی و محدود می‌داند. از دیدگاه مولانا اراده‌ی انسان بی‌اعتبار است و اعتباربخشی به فعل و اراده‌ی انسان در کنار اراده‌ی خداوند، اندیشه‌ای است که مولانا در داستان «شیر و نخجیران» به تفصیل آن را مطرح کرده است. با این‌که قضای الهی بر این قرار گرفته است که انسان در این جهان از طریق اسباب به خواسته‌اش دست یابد، اما توجه و اعتماد کامل به سبب‌های ظاهری و باطنی، بدون در نظر داشتن مسبب الاسباب، نه تنها نتیجه‌ای نمی‌دهد، بلکه اثر عکس نیز می‌گذارد. در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» مضمون« سبب دانی و سبب سوزی» را با توجه به بافت زبانی و نشانه‌ای قصه می‌توان بررسی کرد. همان گونه که در بخش زبانی این قصه اشاره شد، شناخت واژگان نشان‌دار و دلالت‌کننده در متن می‌تواند در تفسیر این قصه بسیار مفید باشد. یکی از این واژگان ـ نشانه، واژه‌ی کلیدی «قضا»ست. دیگر واژگان کلیدی قصه که مطابق و متناظر با همین نظام نشانه‌ای گزینش شده‌اند، عبارتند از: «سبب، استثناء، عجز، ادب، مکر یزدان» و واژگان ـ نشانه‌های دیگری که در القای مضمون و معنای پنهان متن راه‌گشا هستند. در ابتدای قصه، مولانا با تکرار قید «از قضا» خواننده را به مضمون و درون‌مایه‌ی پنهان قصه ارجاع می‌دهد:

اتفاقا شاه روزی شد سوار — با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاه راه — شد غلام آن کنیزک جان شاه
چون خرید او را و برخوردار شد — آن کنیزک از قضا بیمار شد

(دفتر اول: ۳۹-۳۷)

مولانا در این ابیات، اعتماد پادشاه و طبیبان را به اسباب ظاهر، بدون توجه به اراده‌ی الهی مطرح کرده است. این بحث در ضمن ابیاتی آمده است که در ارتباط با مقوله‌ی مهم قضای الهی است.

شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست — گفت جان هر دو در دست شماست
جان من سهل است جان جانم اوست — دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا — برد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جانبازی کنیم — فهم گرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالمی است — هر الم را در کف ما مرهمی است

گر خدا خواهد نگفتند از بطر — پس خدا بنمودشان عجز بشر
ترک استثنا مرادم قسوتی است — نی همین گفتن که عارض حالتی است
ای بسا ناورده استثنا به گفت — جان او با جان استثناست جفت
هر چه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
(دفتر اول: ۵۱-۴۳)

شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست — گفت جان هر دو در دست شماست
جان من سهل است جان جانم اوست — دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا — برد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جانبازی کنیم — فهم گرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالمی است — هر الم را در کف ما مرهمی است
گر خدا خواهد نگفتند از بطر — پس خدا بنمودشان عجز بشر
ترک استثنا مرادم قسوتی است — نی همین گفتن که عارض حالتی است
ای بسا ناورده استثنا به گفت — جان او با جان استثناست جفت
هر چه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
(دفتر اول: ۵۱-۴۳)

دیدار پادشـاه با کنیزک و بیمار شدن او بنا بر قضـای الهی صورت گرفته است. قضای الهی، ناظر به امر و اراده‌ی محـتوم الهی است که تغییر ناپذیر است و موقعیت و وظیفه‌ی انسان در برابر آن، تنـها می‌تواند تضرع و زاری باشد. در ابیات بسیاری از مثنوی به محتوم بودن قضای خداوند اشاره شده است:

با قضا پنجه مزن ای تند و تیز — تا نگیرد هم قضا با تو ستیز
مرده باید بود پیش حکم حق — تا نیاید زخم از رب الفلق
(دفتر اول: ۹۱۱-۹۱۰))

در این قصه، پادشاه و طبـیبان نه تنها از قضای الهی غافل بودند، بلـکه با اعتـماد به

سبب دانی خود با آن به ستیزه برخاستند. ترک استثناء از سوی ایشان، ناظر به اعتماد به اسباب ظاهری و نادیده گرفتن قضا و اراده‌ی خداوندی است و همین موجب شد که به تعبیر مولوی از رب الفلق، زخم بخورند. این زخم همان بر عکس نتیجه دادن اسباب بود. در تمثیل کوتاهی که در ادامه‌ی این بخش می‌آید، موضوع غفلت از قضای الهی بار دیگر مطرح می‌شود:

آن یکی خر داشت پالانش نبود　　یافت پالان گرگ خر را دربربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست　　آب را چون یافت، خود کوزه شکست
(دفتر اول: ۴۲-۴۱)

انسان با تکیه بر اسباب ظاهری در پی رسیدن به خواسته‌هایش برمی‌آید، غافل از این‌که فراتر از اراده و خواست او، اراده‌ای است که اسباب را خرق می‌کند و در مقابل اراده‌ی انسان قرار می‌گیرد. روش‌شناسی مولوی در ایراد و بیان این بحث، قابل تامل است. او با روشی منطقی، ابتدا ناکارآمدی اسباب را در نظر انسان ثابت می‌کند و سپس به اثبات اراده‌ی خداوند و نقش آن در زندگی آدمی می‌پردازد. هر اثباتی، مستلزم نفی است؛ پادشاه پیش از توکل به خداوند و اعتماد مطلق به اراده و قدرت خداوند، به اسباب ظاهری متوسل می شود، اما وقتی ناکارآمدی این اسباب بر او روشن می‌شود، تنها راه نجات را تضرع و زاری در پیشگاه خداوند می‌یابد:

شه چو عجز آن طبیبان را بدید　　پابرهنه جانب مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد　　سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد...
(دفتر اول: ۵۶-۵۵)

در ادامه‌ی بحث مولانا موضوع ادب و رعایت آن را در مقابل خداوند مطرح می‌کند که با موضوع سبب‌دانی و سبب‌سوزی مرتبط است. از نظر مولانا، اعتماد کامل به اسباب ظاهری در مقابل اراده‌ی خداوند، نوعی بی‌ادبی نسبت به خداوند محسوب می‌شود. این بی‌ادبی انواع و زمینه‌های مختلفی را شامل می‌شود. نمونه‌هایی که مولوی بیان می‌کند. زمینه‌های گوناگون این بحث را نشان می‌دهد:

از خدا جوییم توفیق ادب　　بی ادب محرم گشت از لطف رب
بی ادب تنها نه خود را داشت بد　　بلکه آتش در همه آفاق زد
مائده از آسمان در می‌رسید　　بی شری و بیع و بی گفت و شنید

در میان قوم موسی چند کس — بی ادب گفتند کو سیر و عدس
منقطع شد خوان و نان از آسمان — ماند رنج زرع و بیل و داس مان
باز عیسی چون شفاعت کرد حق — خوان فرستاد و غنیمت بر طبق
باز گستاخان ادب بگذاشتند — چون گدایان زلّه‌ها برداشتند...
هر چه بر تو آید از ظلمات و غم — آن ز بی‌باکی و گستاخی است هم
از ادب پرنور گشته است این فلک — وز ادب معصوم و پاک آمد ملک
بُد ز گستاخی کسوف آفتاب — شد عزازیلی ز جرئت ردّ باب

(همان: ۹۲-۷۸)

مطابق این ابیات، آنچه موجب بی‌ادبی شده است، اعتماد به اسباب ظاهری و بی‌توجهی به سبب‌سوزی و اراده‌ی مطلق خداوندی است. افعال خداوند بی علت و سبب است. رزق‌بخشیدن خداوند به قوم حضرت موسی(ع) و عیسی(ع)، خود نوعی خرق سبب بوده است. خداوند به جای رزق‌بخشی از راه سبب، از روی لطف و کرم و فراتر از عالم اسباب به این دو قوم، روزی عطا می‌کند. تمام رویدادهای اصلی این قصه در بیان نفی سبب و سبب سوزی خداوند است. نتیجه‌ی عکس‌دادن معالجه‌ی طبیبان و معرفی پیر الهی به پادشاه در عالم رویا و کشته شدن زرگر نیز در همین راستا قابل توجیه است.

در ابتدای داستان« قلعه‌ی ذات الصور» در دفتر ششم مثنوی، مولانا بار دیگر این مضمون را به طور آشکار مطرح می‌کند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت مولانا شرح و تفسیر قصه‌ی «پادشاه و کنیزک»، یا مضمون‌شناسی این قصه را در آخرین دفتر مثنوی آورده است. این نکته بر انسجام و پیوستگی تمام دفترهای مثنوی و وحدت اندیشگانی آن دلالت می‌کند. همچنین ادعای ناتمام ماندن مثنوی را نیز مورد تردید قرار می‌دهد؛ زیرا تکرار یک بحث در انتهای مثنوی و ارجاع به داستانی که در آغاز این کتاب آمده است، نشان از جمع‌بندی یک بحث دارد. این موضوع، اسلوب مثنوی را که دارای انسجامی دایره‌وار است، آشکار می‌کند. اندیشه در مثنوی سیری خطی ندارد، بلکه به صورت شبکه‌ای تو در تو و حلقه‌وار پیش می‌رود و در آخر به جایی می‌رسد که در ابتدا آغاز کرده بود. این همان اسلوبی است که در بخش تحلیل زیبایی‌شناختی این قصه بدان پرداخته شد. این وجه زیبایی‌شناختی مثنوی که ناظر بر انسجام و تمامیت متن است، در تفسیر این قصه و حتی دیگر قصه‌های مثنوی نقشی مؤثر ایفا می‌کند و کلیدی اساسی در فهم مضمون‌ها و مفاهیم

مثنوی است. این ساختار زیبایی‌شناختی و معنایی با نظریه‌ی وحدت وجود یا وحدت در کثرت و کثرت در وحدت که یکی از پایه‌های اندیشه‌ی عرفانی عارفان مسلمان و نیز مولوی است، قابل تفسیر و تبیین است. همان گونه که طبق این اندیشه‌ی توحیدی عارفانه، یک حقیقت بیش نیست و دیگر چیزها تجلی و سایه‌های آن حقیقت هستند، در مثنوی نیز یک یا چند مضمون و اندیشه‌ی کلی و اساسی وجود دارد که در تمام دیگر دفترها به شکل‌های گوناگون مطرح شده است و دیگر موضوعات، چونان فرعی بر آن موضوع عمل می‌کنند و از نظر معنایی و فکری با آن همسویی و پیوند دارند و شکلی دیگر از آن مفهوم اصلی هستند.

یکی از این مضامین اصلی، مضمون سبب‌دانی و سبب‌سوزی است که در پیوند با مسائلی چون قضا و قدر، اراده‌ی الهی، قیاس، حیرت و معرفت شناسی قرار دارد. در ابتدای داستان «دژ هوش ربا» آن جا که پادشاه، پسرانش را از نزدیک‌شدن به آن قلعه‌ی مرموز برحذر می‌دارد و شاهزادگان با اعتماد به خود و بدون ذکر استثنا، پند پدر را می‌پذیرند، مولانا با شگرد تداعی، بار دیگر به قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر می‌گردد و مضمون این قصه را به آن قصه پیوند می‌زند:

لیک استثنا و تسبیح خدا — ز اعتماد خود بُد از ایشان جدا
ذکر استثنا و حزم ملتوی — گفته شد در ابتدای مثنوی
صد کتاب ار هست جز یک باب نیست — صد جهت را قصد جز محراب نیست
این طرق را مخلصی یک خانه است — این هزاران سنبل از یک دانه است
گونه‌گونه خوردنی‌ها صد هزار — جمله یک چیز است اندر اعتبار
از یکی چون سیر گشتی تو تمام — سرد شد اندر دلت پنجه طعام
در مجاعت پس تو احوال بوده‌ای — که یکی را صد هزاران دیده‌ای
گفته بودیم از سقام آن کنیز — وز طبیبان و قصور فهم نیز
کان طبیبان همچو اسب بی عذار — غافل و بی‌بهره بودند از سوار
کامشان پر زخم از قرع لگام — سمشان مجروح از تحویل گام
ناشده واقف که نک بر پشت ما — رایض چستی است استادی نما
نیست سرگردانی ما زین لگام — جز ز تصریف سوار دوستکام
ما پی گل سوی بستان‌ها شده — گل نموده آن و آن خاری بُده
هیچشان این نی که گویند از خرد — بر گلوی ما که می‌کوبد لگد

آن طبیبان آن چنان بنده‌ی سبب گشته‌اند از مکر یزدان محتجب
گر ببندی در صطبلی گاو نر بازیابی در مقام گاو، خر
از خری باشد تغافل خفته‌وار که نجویی تا کی است آن خفیه کار
تیر سوی راست پرانیده‌ای سوی چپ رفت است تیرت دیده‌ای
سوی آهویی به صیدی تاختی خویش را تو صید خوکی ساختی
در پی سودی دویده بهر کبس نارسیده سود، افتاده به حبس
چاه‌ها کنده برای دیگران خویش را دیده، فتاده اندر آن
در سبب چون بی‌مرادت کرد رب پس چرا بد ظن نگردی در سبب
بس کسی از مکسبی خاقان شده دیگری زان مکسبه عریان شده
بس کس از عقد زنان قارون شده بس کس از عقد زنان مدیون شده
پس سبب، گردان چو دم خر بود تکیه بر وی کم کنی بهتر بود
ور سبب گیری، نگیری هم دلیر که بس آفت‌هاست پنهانش به زیر
سرّ استثناست این حزم و حذر زآنکه خر را بز نماید این قدر
چون مقلّب حق بود ابصار را که بگرداند دل و افکار را
چاه را تو خانه‌ای بینی لطیف دام را تو دانه‌ای بینی ظریف
این تفسطط نیست، تقلیب خداست می‌نماید که حقیقت‌ها کجاست
آن که انکار حقایق می‌کند جملگی او بر خیالی می‌تند

(دفتر ششم: ۳۶۹۷-۳۶۶۵)

مولانا در این ابیات، مضمونی را که در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در پی بیان آن بوده است، باز می‌نماید. مضمون این قصه چنین است که تکیه بر نظام سبب و اسباب بدون توجه و اعتماد به اراده و قدرت خداوند، نتیجه‌ای در برندارد. اصل پنداشتن عالم اسباب، انسان را احول می‌کند و این دو بینی، او را دچار خیال کژ می‌کند و به جای حقیقت، خیال را اصل می‌پندارد. آنچه از دیدگاه مولانا مهم است، پذیرش اراده‌ی الهی است و اگر آدمی در برابر اراده‌ی الهی بخواهد بایستد، دچار سختی و رنج می‌شود.

مرده باید بود پیش حکم حق　　تا نیابد زخم از ربّ‌الفلق
(دفتر اول: ۹۱۱)

طبیبان قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در برابر اراده‌ی خداوند، اراده‌ی خود را اصل پنداشتند و برای آن اعتباری فی‌ذاته قائل شدند. غافل از آن که نظام علّیت و اسباب، در تصّرف اراده‌ی خداوند و مافوق اراده‌ی آن‌هاست و اگر سبب، نقش و اثری در زندگی انسان دارد، حاصل اراده و قضای الهی است. اگر خداوند اراده کند، نظام علّت و معلولی را برهم می‌زند و سببیّت را در عالم ماده بی‌اثر می‌کند. مولانا در ماجرای طبیب الهی و شیوه‌ی درمان کنیزک و کشتن زرگر نیز بار دیگر به بحث سبب و نفی اعتبار ماهوی آن رجوع می‌کند و توصیف مقام انسان کامل (ولی) را محمل موضوع خرق سبب قرار می‌دهد. اعتبار بخشی به سبب و عالم اسباب، ریشه در ظاهرگرایی و قیاس دارد. انسان ظاهربین بر حسب عادت، پدیده‌ها و امور عالم را متکی بر سبب می‌بیند و از این رو اصل علّیت را در هر چیزی مبنا قرار می‌دهد و تمامی امور را بر اساس همین اصل قیاس می‌کند. آنجا که مولانا از زبان زرگر و در مرگ او مویه سر می‌دهد، در حقیقت دیدگاه ظاهری و قیاس‌گرای مخاطبان را در مورد مسئله‌ی کشته شدن زرگر از سوی طبیب روحانی نفی می‌کند. یکی از اغراض مولانا در تفصیل این بخش و پررنگ کردن وجه عاطفی و احساسی آن، برجسته کردن سوال و آماده نمودن زمینه برای پاسخ بدان است. از دید مخاطب ظاهرگرا که هر چیزی را معلول سببی می‌داند، کشته شدن زرگر بدون دلیل، نوعی جنایت محسوب می‌شود و چهره‌ی طبیب الهی و پادشاه قصه را خدشه‌دار می‌کند؛ در حالی که از نظر مخاطبی که دید باطنی و غیر قیاس‌گرا دارد، عمل طبیب الهی که در مقام ولی یا انسان کامل قرار دارد، عملی درست و بجاست، اگرچه مخاطب، راز آن را درنمی‌یابد. مولانا در پایان قصه، به توصیف مرتبه‌ی انسان کامل می‌پردازد که چون به مقام فناء فی الله رسیده است و مظهر و تجلی‌گاه صفات خداوندی است، دست او در کارها دست خداست و اگر کاری انجام می‌دهد، به اراده‌ی خداوند است و وجه نفسانی ندارد.

آن که از حق یابد او وحی و جواب　　هرچه فرماید بود عین صواب
آن که جان بخشد، اگر بکشد رواست　　نایب است و دست او دست خداست
(همان: ۲۲۷-۲۲۶)

بینامتنیت این قصه با داستان قرآنی خضر و موسی(ع)، تأکیدی دیگر بر بی اعتبار دانستن

سبب‌های ظاهری و غلبه‌ی اراده‌ی الهی بر اراده‌ی انسانی و نظام علّت و معلولی است. یکی از مضمون‌های فرعی، اما بنیادین که در ارتباط با مضمون اصلی این قصه مطرح می‌شود، ضرورت پیروی از ولی و انسان کامل، بدون نگاهی ظاهری و قیاس‌گراست. چنین پیروی بی چند و چونی تنها با نیروی عشق امکان پذیر است. با توجه به این نکته است که ضرورت بحث«عشق» در نی‌نامه و مقدمه‌ی این داستان آشکار می‌شود. رها شدن از قیاس که خود یکی از جلوه‌های نظام علّی و معلولی است و تسلیم اراده‌ی پیر شدن، تنها با عشق امکان‌پذیر می‌گردد:

جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای — زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای
چون نباشد عشق را پروای او — او چو مرغی ماند بی پر، وای او
(همان: ۳۱-۳۰)

مولانا در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» به تفصیل درباره‌ی سرّ عشق، سخن می‌گوید و آن را پدیده‌ای می‌داند که قابل تعریف نیست و مقام انسان در برابر آن، تنها حیرت است:

هرچه گویم عشق را شرح و بیان — چون به عشق آیم، خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است — لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت — چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت — شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
(همان: ۱۱۵-۱۱۲)

در پایان این قصه، مولانا به طریق رمز، بار دیگر ضرورت داشتن عشق را در پیروی از انسان کامل یادآور می‌شود و عشق را همچون پری برای پرواز آدمی در عوالم روحانی می‌داند:

وهم موسی با همه نور و هنر — شد از آن محجوب، تو بی پَر مپر
(همان: ۲۳۸)

این پر همان عشق است که با کمک آن انسان می‌تواند از وسواس عقل قیاس‌گرا برهد و به مرتبه‌ی ایمان برسد. مولانا بار دیگر در پایان قصه، با بیان مرتبه‌ی انسان کامل، بر مضمون خرق سبب و بی اعتباری نظام اسباب تأکید می‌کند؛ زیرا دلیل غیر منطقی دانستن عمل طبیب روحانی را مقایسه‌ی آن با عمل کسانی می‌داند که هر چیزی را مرهون سببی می‌شمارند و از این رو بر کار حکیم الهی ایراد می‌گیرند:

کشتن آن مرد بر دست حکیم — نه پی اومید بود و نه ز بیم
او نکشتش از برای طبع شاه — تا نیامد امر و الهام اله
آن پسر را کِش خضر ببرید حلق — سرّ آن را درنیابد عام خلق
آن که از حق یابد او وحی و جواب — هر چه فرماید بود عین صواب
آن که جان بخشد اگر بکشد رواست — نایب است و دست او دست خداست

(همان: ۲۲۷-۲۲۳)

کشتن آن مرد بر دست حکیم — نه پی اومید بود و نه ز بیم
او نکشتش از برای طبع شاه — تا نیامد امر و الهام اله
آن پسر را کِش خضر ببرید حلق — سرّ آن را درنیابد عام خلق
آن که از حق یابد او وحی و جواب — هر چه فرماید بود عین صواب
آن که جان بخشد اگر بکشد رواست — نایب است و دست او دست خداست

(همان: ۲۲۷-۲۲۳)

مضمون سبب‌سوزی و بی اعتبار دانستن نظام سبب، با مفهوم حیرت و معرفت که یکی از پایه‌های اندیشگانی مثنوی است، ارتباط می‌یابد. آنچه طبیب الهی در این داستان انجام می‌دهد، مایه‌ی حیرت دیگران است؛ زیرا عمل او را بر خلاف نظام علّیت می‌پندارند و آن را با اعمال انسان‌های عادی می‌سنجند. از نظر مولوی، آنچه موجب معرفت می‌شود، حیرت است. حیرت خود سبب‌سوز است و از نظام علّی و معلولی پیروی نمی‌کند. اعتماد به سبب و در پیچیدن در علّیت، موجب از بین رفتن حیرت می‌شود و نتیجه‌ی آن دست نیافتن به معرفت است:

از سبب‌دانی شود کم حیرتت — حیرت تو ره دهد در حضرتت

(دفتر پنجم: ۷۹۵)

در جایی دیگر، مولانا اساس و کار دین را حیرت می‌داند و دلیل گمراهی انسان‌ها و روی برتافتن آن‌ها را از دین، در نتیجه‌ی عدم درک این مسئله می‌پندارد:

گه چنین بنماید و گه ضدّ این — جز که حیرانی نباشد کار دین

(دفتر اول: ۳۱۲)

افعال خـداوند چون بر اساس نظام علّـیت و اسباب دنیـوی نیـست، برای آدمی ایـجاد حیرت می‌کند و تنها با نیروی عشق می‌توان آن را درک کرد.

عین آن تخییل را حکمت کند — عین آن زهراب را شربت کند
آن گمان‌انگیز را سازد یقین — مهدها رویاند از اسباب کین
پرورد در آتش ابراهیم را — ایمنی روح سازد بیم را
از سبب سوزیش من سودایی‌ام — در خیالاتش چو سوفسطاییم

(همان: ۵۴۸-۵۴۵)

آفرینـش جهان ماده بر اساس اضـداد، در عین هماهـنگی و تعادل، جلـوه‌ای دیگر از خرق سبب و ایجاد حیرت است:

این عجب کاین رنگ از بی‌رنگ خاست — رنگ با بی رنگ چون در جنگ خاست؟
چون که روغن را ز آب اسرشته‌اند — آب با روغن چرا ضد گشته‌اند؟
چون گل از خار است و خار از گل چرا — هر دو در جنگند و اندر ماجرا؟

(همان: ۲۴۷۲-۲۴۷۰)

حکایت‌های زیادی در مثنـوی، بیانگر خرق سبب‌های ظاهری و ایجـاد حیرت معرفت شناختی در مسیـر سلوک است و این موضـوع یکی از موضوعات بنیادین مثنوی به شمار می‌آید.

با توجه به آنچه بیان شد، عمل طبیب روحانی در کشتن زرگر، اعتراض بر ظاهرگرایی و قیاس‌ورزی و تقـویت حیـرت معرفت‌شناسانه و بی اعتبار شمـردن سبـب‌های ظاهـری است. مولانا در انتهای قصه با مطرح کردن بحث قیاس و ادامه‌ی آن در حکایت «طوطی و بقال» بر نفی ظاهرگرایی و قیاس تأکید می‌کند:

نیم جان بستاند و صد جان دهد — آنچه در وهمت نیاید آن دهد
تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک — دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک

(همان، دفتر اول:۲۴۷-۲۴۶)

قیاس مبتنی بر نظام علّیت و اعتـبار بخشی به اسباب است، زیرا در قیـاس منطقی دو مقدمه وجود دارد و نتیجه تنها در صورت وجود این دو مقـدمه حاصل می‌شود؛ به عبارتی

دیگر، این دو مقدمه (صغری و کبری) سبب حصول نتیجه هستند. از این رو مبحث قیاس نیـز که مضـمون اصلی قصـه‌ی طوطی و بقال است، در پیوند معنایی با مضمـون قصـه‌ی «پادشاه و کنیزک» قرار می‌گیرد.

۳-نتیجه‌گیری

یکی از قصه‌های مشهور مثنوی که محمل تفسیرها و تأویل‌های متعددی قرار گرفته، قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» است. درباره‌ی این قصه دو دیدگاه وجود دارد. برخی از مثنوی پژوهان چون استاد فروزانفر و شفیعی کدکنی رمزی بودن این قصه را رد کرده و آن را تنها داستانی تمثیلی برای بیان برخی مفاهیم و مباحث عمیق عرفانی مولانا دانسته‌اند. برخی دیگر بویژه پژوهندگان معاصر، این قصه را قصه‌ای رمزی و نمادین تصویر کرده و در پی تفسیر و شرح نمادهای آن برآمده‌اند و هر کدام نیز به گونه‌ای شخصیت‌های این داستان (پادشاه، کنیزک، طبیب روحانی و زرگر) را تأویل کرده‌اند. اغلب این تأویل‌ها به دلیل در نظر نگرفتن نظام اندیشگانی مولانا و ساختار معنایی ـ زیبایی‌شناختی مثنوی، نتوانسته‌اند مضمون اصلی این قصه را دریافت و استخراج نمایند. مثنوی به دلیل داشتن ساختاری به ظاهر گسسته، دارای انسجامی دایره‌ای است به گونه‌ای که در هر داستان یک مضمون اصلی و کلیدی و چند مضمون فرعی وجود دارد که در خدمت آن مضمون اصلی قرار دارند. تفسیر هر قصه در گرو کشف ارتباط معنایی میان موضوعات فرعی و مضمون اصلی آن است. گاه دریافت معنای یک قصه با رجوع به قصه‌های دیگر دفترهای مثنوی امکان‌پذیر است که در این مورد با نوعی شیوه‌ی تفسیر متن با متن روبه‌رو هستیم. مولوی خود نخستین مفسر متن مثنوی است؛ به گونه‌ای که گاه تفسیر یک قصه را در خلال یا پایان آن قصه تفسیر می‌کند و گاه در قصه‌های دیگر یا دیگر دفترها به تأویل و تفسیر آن قصه می‌پردازد. در این پژوهش با استفاده از الگوی تفسیری جامع‌نگر که تمام عناصر زبانی و زیبایی‌شناختی یک متن را در خدمت تفسیر آن به کار می‌گیرد. قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» را با کشف مضمون اصلی آن تفسیر کرده‌ایم. مضمون اصلی این قصه، مفهوم سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند است؛ بدین معنی که اگرچه قضای الهی این عالم را بر اساس نظام سبب و اسبابی بنا گذاشته، اما اراده‌ی خداوند برتر از این نظام اسباب است و هر گاه که بخواهد می‌تواند این نظام مبتنی بر علیت را خرق کرده و تمام قیاس‌های بشری را که بر اساس این نظام شکل گرفته است، درهم بریزد. مولوی خود در دفتر ششم در قصه‌ی «دژ هوش‌ربا» (قلعه‌ی ذات‌الصور) این قصه را تفسیر کرده و مضمون اصلی آن را همان بحث سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند دانسته که اغلب مردم از آن غافلند. مولوی مضمون داستان «شاه و کنیزک» را در دفتر اول

با مضمون قصه‌ی «دژ هوش‌ربا» در دفتر ششم پیوند داده و با این کار آغاز و پایان مثنوی را به هم پیوند داده است. این ساختار زیبایی‌شناختی متناسب با دایره‌ی وجودشناختی و معرفت‌شناختی نظام عرفانی است که تمام سیر کمال انسان را در این قوس نزول و صعود خلاصه کرده است. با این تفسیر به قول مولانا آغاز و پایان مثنوی تنها بیان یک حرف در شکل‌های مختلف است. این ساختار مثنوی با تئوری عرفانی وحدت وجود که کل هستی یک چیز و یک حقیقت است و دیگر چیزها تجلی و سایه‌های آن حقیقت هستند، همسویی دارد. تفسیر درست مثنوی با توجه به این ساختار معنایی ـ زیبایی‌شناختی امکان‌پذیر است.

پی‌نوشت:

۱-ارجاع به مقاله نقد تأویل‌های داستان پادشاه و کنیزک، دکتر حاجی آقا بابایی

۲-در باب مضمون سبب‌سازی و سبب‌سوزی و بحث قیاس رک به: حکایت‌های آتش کردن پادشاه جهود و بت نهادن پهلوی آتش(دفتر اول)؛ قصه‌ی هدهد و سلیمان در بیان آن که چون قضا آید، چشم‌های روشن بسته شود. (دفتر اول)؛ داستان پیرچنگی؛در معنی آنچه ولی کند مرید را نشاید گستاخی کردن و همان فعل کردن (دفتر اول)؛تشبیه بند و دام قضا به صورت پنهان، به اثر پیدا (دفتر سوم)؛کرامات شیخ اقطع (دفتر سوم).

منابع

۱-احمدی، بابک. (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**. چاپ هشتم. تهران: مرکز.

۲-بلخی، مولانا جلال‌الدین. (۱۳۸۳). **مثنوی معنوی**. چاپ دوم. تهران: مجیر.

۳-پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). **در سایه‌ی آفتاب**. چاپ چهارم. تهران: نشر سخن.

۴-جف ملپاس و نیکولاس دیوی. (۱۳۹۴). **گادامر و زیبایی‌شناسی او (دانش نامه‌ی استنفورد)**. ترجمه‌ی وحید غلامی‌پور فرد. چاپ اول. تهران: ققنوس.

۵-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). **سرّ نی**. جلد اول. چاپ یازدهم. تهران: علمی.

۶-فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۶). **شرح مثنوی شریف**. جزء نخستین و دوم از دفتر اول. چاپ دوازدهم. تهران: علمی.

۷-قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۹۳). **بیولوژی نص**، نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن. چاپ دوم: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.

۸-واعظ، بتول؛ محمدرضا حاجی آقابابایی. (۱۳۹۶). «الگوی پرسش‌محور در تفسیر و تحلیل شعر». متن‌پژوهی ادبی. شماره ۷۱. سال ۲۱: ۷۷-۴۷.

۹-وایسنهایمر، جوئل.(۱۳۸۱). **هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی