


پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸
(از ص ۵۷ تا ص ۷۷)

 10.22059/jlcr.2019.275241.1184
Print ISSN: 2382-9850 -- Online ISSN: 2676-7627
<http://jlcr.ut.ac.ir>

تصرفات مولانا در داستان‌پردازی با رویکرد اطناب

راضیه جان‌نوری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، ایران.

مهدی نوریان^۱

استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، ایران.

حسین مسجدی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور اصفهان، ایران.

محبوبه خراسانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۳؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱

چکیده

تردید نیست که مولانا در سرایش مثنوی و امدا ر متون عرفانی و حکمی پیش از خود است. با وجود این، پاسخ بدین پرسش که چرا مثنوی معنوی یکی از شاهکارهای بی‌بدیل ادب پارسی است، پرسشی است که سال‌ها ذهن پژوهشگران این حوزه را متوجه خود کرده است. نبوغ داستان‌پردازی مولانا نسبت به اخلاف خود یکی از دلایل برتری این اثر است. شاید هیچ شاعری مانند مولانا به این حد در دقایق داستانی تصرف نکرده است. او گاه داستانی را قبض می‌دهد و آن را در نهایت ایجاز و اختصار بیان می‌کند و گاه حکایتی را بسط می‌دهد و آن را در چندصد بیت بیان می‌کند. در این مقاله، نگارندگان با احصای داستان‌های گسترش‌پذیر در مقایسه با مآخذ آن، به تحلیل پنج داستان مثنوی پرداخته‌اند و میزان تصرفات مولانا را در ساختار حکایت، با رویکرد اطناب مشخص کرده‌اند تا تفوق حکایات بسیط مثنوی در مقایسه با مآخذ آن آشکار گردد. نتیجه به دست آمده نشان می‌دهد که بسط (اطناب) داستان در مثنوی، کاملاً آگاهانه و با اهداف مشخصی بوده است.

واژه‌های کلیدی: حکایات مثنوی، مآخذ داستان، اطناب، تصرفات داستانی، گسترش روایی.

۱. مقدمه

اطناب از جمله صنایعی است که در صورت به‌کارگیری آگاهانه و منطقی، کلام را بلیغ و رسا می‌سازد. «اطناب به درازا کشاندن سخن و به‌کار بردن کلمات بسیار برای معنی اندک، و مقابل ایجاز است» (انوری، ۱۳۸۱: ۴۵۵). اما این تعریف، گسترش‌های داستانی را چندان نشان نمی‌دهد. در ادبیات کلاسیک، برخی از شاعران و نویسندگان از اطناب داستانی برای تبیین مطالب و مفاهیم مورد نظر خود سود برده‌اند و مثنوی نیز نمونه‌ی اعلای آن است. مثنوی نمونه‌ی بارز و بدیع داستان‌سرایی است و از عوامل جذابیت آن، شیوه‌ی مولانا در ارائه‌ی داستان‌هاست. مولانا با انتخاب آگاهانه و مناسب داستان و تمثیل کوشیده‌است تا مضامین و معانی آن را برای مخاطبان باورپذیرتر و ملموس‌تر کند. او به اقتضای حال مخاطب و مناسب احوال خود و موضوع مورد بحث، هوشیارانه سخن را بسط می‌دهد. البته او گاه از حکایتی به یاد حکایتی دیگر می‌افتد و گاه لفظی او را به لفظی دیگر می‌کشاند که در نتیجه آن، گاه موضوع اصلی حکایت رها شده، حکایات و بدین شکل، تمثیل‌های مرتبط با حکایت اصلی موجب اطناب در اصل داستان‌ها می‌شود. اما گاهی این گسترش نه با استطراد، بلکه تنها در سطح یک داستان صورت می‌پذیرد. از قرن پنجم به بعد در ادبیات، استفاده از حکایات و تمثیل‌ها بسیار به چشم می‌خورد که گفته‌اند: «گویا عطار از پیشگامان به‌کارگیری این شیوه بوده‌است و مولوی در مثنوی معنوی آن را به کمال رسانده‌است» (بارانی و محمودی، ۱۳۸۶: ۲۵-۲۶). او برخلاف قدا که اغلب تنها به قشر داستان می‌پرداختند، جنبه‌های عمیق‌تری از داستان را نشان می‌دهد. استفاده از عناصر داستانی، توصیف شخصیت‌ها، تودرتویی قصه‌ها، برقراری گفتگو در جای‌جای حکایت و پایان‌بندی‌های منحصربه‌فرد که در هر داستان، مخاطب را به داستان بعدی ترغیب می‌کند، از جمله مسائل زیباشناختی مثنوی در کنار مفاهیم معناشناختی آن است و برخی از این شگردها امروز با تعابیر تازه‌ای در فرایند داستان نو طرح می‌شود.

خودِ مولانا به‌صراحت گفته که اطناب و ایجاز سخنش با اشاره‌ی حق است:

«گر بفرماید بگو، برگوی خوش	لیک اندک گو، دراز اندر مکش
وَر بفرماید که اندرکش دراز	هم‌چنان شرمین بگو با امر ساز
چون که کوتاه می‌کنم من از رشد	او به صد نوعم به گفتن می‌کشد»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۰۷۳/۴-۲۰۷۶).	

اما بسیاری از مولوی‌پژوهان معتقدند که مولانا در سرایش مثنوی تابع جریان سیال ذهن است و داستان‌های مثنوی و موضوعات آن را فاقد نظم خاصی می‌دانند (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۸: ۱۹-۲۲). در مقابل، پژوهشگر عرب، فاروق حمید، گمان به فقدان هر گونه توالی

روایت را در این اثر، برآیند «دیدگاه خواننده متفمن» می‌داند (ر.ک: حمید، ۱۳۸۳: ۱۷۱). در خط داستانی مثنوی، داستان‌ها با ساختاری منظم و طرحی ازپیش‌اندیشیده شکل گرفته‌است. هر حکایتی در تبیین حکایت قبل از خود می‌آید و حکایات با پیوندی ماهرانه به هم مرتبط می‌شود: مولانا در انتخاب پرسوناژها نیز بسیار دقیق است؛ مثلاً در دفتر پنجم مثنوی، داستان امیر شراب‌خوار و زاهد خُم‌شکن را از مآخذی وام کرده که امیر در آن داستان، معتضد عباسی در دوران خلافت اسلامی است. اما مولانا چون بر آن است که داستان را تغییر دهد و امیرش را عارف و «خوش‌دل، مشفق، مسکین‌نواز، عادل، دریادل، شاه مردان، امیرالمؤمنین و رازدان و دوست‌بین» کند و این با شخصیت معتضدِ سختگیر نمی‌سازد که در باب او آمده‌است: «كَانَ سَيْفُهُ قَبْلَ كَلَامِهِ». لذا با یک بیت ماهرانه، زمان داستان را حدود هزار سال تغییر می‌دهد و به دوره عیسویان می‌برد که در آن دوره شراب‌مباح بوده‌است:

«دور عیسی بود و ایام مسیح خلق، دلدار و کم‌آزار و ملیح»
 (مولوی، ۱۳۶۳: ۳۴۴۲/۵).
 «باده می‌بایستشان در نظم حال باده بود آن وقت مأذون و حلال»
 (همان: ۳۴۴۴).

توجیه رفتار شخصیت‌های داستان و بررسی احوال درونی آن‌ها، نیز از دلایل دخل و تصرف در حکایات است. مولانا در بهره بردن از ظرفیت‌های داستانی، معانی و مفاهیمی را برجسته می‌سازد که در مآخذ این قصه‌ها مغفول مانده‌اند یا اشاره‌ای اندک به آن‌ها شده‌است: «اصرار بر بیان جزئیات داستان و ذکر همه سخنانی که شخصیت‌ها با هم رد و بدل می‌کنند، از نکات و جنبه‌های برجسته و چشمگیر مثنوی است که شیوه داستان‌پردازی مولانا را به قصه‌نویسی معاصر بسیار نزدیک می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۶۹: ۵۵). او بسیاری از حکایات را از متون منظوم و منثور فارسی و عربی قبل از خود گرفته‌است و بر کسی پوشیده نیست که مولانا مثنوی را به تبعیت از سنایی و عطار سروده‌است و بی‌شک وامدار آن‌هاست، اما خلاقیت او در داستان‌پردازی، او را از برجسته‌ترین داستان‌سرایان قرار می‌دهد. او با دخل و تصرف در داستان‌ها، روایت‌های نوینی از قصه‌های ساده و قدیمی ارائه کرده‌است. گاهی این تغییرات کلی است و روایتی جدید در ذهن او خلق می‌شود و گاه با تصرفی اندک، خوانشی متفاوت از آن روایت‌های کهن شکل می‌گیرد که آن را برای مخاطب، جذاب‌تر می‌کند. گاهی نیز از هیچ، همه چیز می‌سازد؛ یعنی اشاره‌ای صرف را بدل به قصه‌ای مبسوط و عمیق می‌کند؛ مثلاً داستان کمپیرزن و

باز (ر.ک؛ مولوی، ۱۳۶۳: ۱۲۲۲/۶-۱۲۳۶ و ۱۲۴۲-۱۲۴۹) بیش از بیست بیت مثنوی را فراگرفته، اما مأخذ آن اشاره‌ای چندبیتی در *اسرارنامه* است:

«مگر باز سپید شاه برخاست بشد تا خانه‌ی آن پیرزن راست»
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

یا جمله‌ای کوتاه در *کشف‌المحجوب* هجویری درباره‌ی این موضوع آمده که نباید علم تصوف دست نااهل بیفتد: «لامحاله چون باز ملک بر دیوار سرای پیرزنی نشیند، پر و بالش ببرند» (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۲) و «جالب آنجاست که عطار از این داستان نتیجه‌گیری کرده‌است، اما مولانا نه!» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۵: ۵۱). مولانا همین داستان را جای دیگر تبدیل به اشاره کرده‌است: «همچو طاووسی به خانه روستا».

۲. طرح روایی مثنوی

داستان‌ها در مثنوی، در مقایسه با مأخذ آن با سه فرآیند «ایجاز»، «اطناب» و «مساوات» ارائه می‌شود که اغلب آن‌ها به صورت اطناب هستند و «مولانا آنچه را از دیگران گرفته‌است، در کوره ذهن خود ذوب می‌کند و آن را در قالب‌های گوناگون می‌ریزد و چیزی تازه ارائه می‌کند و نتایج گوناگونی از یک داستان می‌گیرد» (ر.ک؛ اشرف‌زاده، ۱۳۷۵: ۷). به همین دلیل، او بیشتر بسط‌دهنده داستان است تا قبض‌دهنده؛ برای نمونه، حکایت شیر و نخچیران که پیش از مولانا به صورت موجز در *کلیله و دمنه* نقل شده، در مثنوی نزدیک به پانصد بیت است. این اطناب که بیشتر برای تبیین کامل اندیشه‌های مولاناست و شامل گفتگوهای بسیاری بین شیر و نخچیران است، از نمونه‌های عالی اطناب داستانی اوست. تأثیر عمیق قرآن بر ذهن و زبان مولانا که حاصل آن، مشابهت‌های این دو اثر در تدوین و فنون کلامی است، به این نوع اطناب کمک کرده‌است. مسئله اصلی این پژوهش، بررسی سازوکار اطناب مولانا در داستان‌سرایی نسبت به مأخذ احتمالی آن است. عموم مولوی‌پژوهان بر این عقیده‌اند که مولوی از موضوعات ساده و بدیهی بهره می‌گیرد و آن‌ها را با موضوعات بسیار مهم و عمیق ذهن خود درمی‌آمیزد. در این مقاله، دلایل تصرفات و اطناب داستانی مثنوی بررسی و اثبات می‌شود که تصرف مولانا در حکایات و بسط در داستان‌ها، عموماً آگاهانه و هوشیارانه است و آنچه برخی از مولوی‌پژوهان در باب جوششی بودن شعر مولانا گفته‌اند، نباید تأمل در دقایق داستانی و اجزاء و عناصر آن را شامل شود. با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، هیچ پژوهشی در باب قبض و بسط‌های داستانی مثنوی با رویکرد به مأخذ داستان‌ها انجام نگرفته‌است. اما تحقیقاتی که به این پژوهش کمک می‌کند، عبارت از موارد زیر است:

۱- مقایسه قصه‌های مثنوی با مأخذ آن (ر.ک؛ خیرآبادی، ۱۳۷۹).

۲- در سایه آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۸).

۳- از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی (ر.ک؛ توکلی، ۱۳۹۴).

۴- فنون قصه‌سرایی در مثنوی مولانا (ر.ک؛ حمید، ۱۳۸۳).

5- *Tales from the Mathnavi* (Arberry, 1963).

6- *The Style of Jalal al-Din Rumi* (Rehder, 1975).

۳. حکایت ایاز و حجره داشتن او

«آن ایاز از زیرکی انگیخته پوستین و چارقش آویخته»

(ر.ک؛ همان: ۵ / ۱۸۵۷-۲۱۴۹، ۳۲۸۵-۳۲۵۱، ۳۳۵۵-۳۳۵۱، ۳۶۴۳-۳۶۵۳، ۳۷۰۸-۳۷۱۵ و همان: ۶: ۲۳۴-۲۴۲).

فروزانفر مأخذ این حکایت را، *اسرارالتوحید* و *مصیبت‌نامه* می‌داند و اشاره می‌کند که ظاهراً مأخذ این دو نیز حکایتی در *حلیه‌الاولیاء* است (ر.ک؛ فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۷۳-۱۷۴). همچنین، در تفسیر *کشف‌الأسرار* میبیدی عیناً این حکایت آمده‌است و در *مصباح‌الهدیه* نیز شبیه روایت میبیدی نقل شده‌است (ر.ک؛ عطار، ۱۳۸۶: ۵۹۲). با وجود این، به احتمال بسیار مأخذ اصلی، *مصیبت‌نامه* و *اسرارالتوحید* است. برای بررسی بهتر مأخذ و مقایسه آن‌ها با مثنوی و میزان تصرفات مولانا در این حکایت و نیز دلایل اطناپ داستانی مثنوی، ابتدا خلاصه‌ای از هر حکایت آورده می‌شود.

۱-۳. خلاصه روایت *اسرارالتوحید*

شیخ گفت: وقتی جولاهه‌ای به وزارت رسید. هر روز به خانه‌ای می‌رفت و ساعتی در آنجا می‌ماند و بعد به نزد امیر می‌رفت. به امیر خبر دادند و امیر را خاطر بر آن شد که بداند در آن خانه چیست. روزی از پس وزیر بدان جا شد. گودالی دید، چنان که جولاهگان را باشد. وزیر را دید که به گودال وارد شده و سر خم کرده‌است. امیر گفت که این چیست؟ وزیر پاسخ داد: که همه دولت من از امیر است و من ابتدای خود را فراموش نکرده‌ام و هر روز به خود گوشزد می‌کنم تا مبادا کار اشتباهی کنم. امیر انگشتر از دست درآورد و در دست وزیر کرد. (منور، ۱۳۷۱: ۲۵۳).

۲-۳. خلاصه روایت *مصیبت‌نامه*

ایاز خانه‌ای داشت و هر روز از آن خانه به نزد پادشاه می‌رفت. این را به پادشاه گفتند و او تصمیم گرفت که معلوم کند درون خانه ایاز چیست؟ پادشاه به درون خانه رفت و پوستینی دید. از ایاز پرسید: این چیست؟ پاسخ داد: من غلامی بودم و این پیراهن من بوده‌است. امروز که به این مقام رسیده‌ام، هر روز پوستین خود را می‌بینم تا جایگاه خود را فراموش نکنم. (عطار، ۱۳۸۶: ۲۳۴).

۳-۳. خلاصه روایت مثنوی

ایاز از غلامان سلطان محمود بود که در دستگاه او به مقام و منصب رسیده بود و برای آنکه گذشته خود را فراموش نکند، چارق و پوستین دوران جوانی‌اش را بر دیوار اتاقی

آویخته بود و هر روز قبل از آنکه به سر کارش حاضر شود. به آن اتاق می‌رفت و برای آنکه دیگران نفهمند، قفلی بزرگ بر در آن زده بود. نزدیکان پادشاه که رقبای حسود او بودند، به خیال آنکه در آن اتاق گنج‌هایی از زر و سیم است، به نزد سلطان رفتند و سخن چینی کردند و سلطان را راضی کردند که به آن اتاق بروند و هرچه از زر و سیم یافتند، بردارند. آن‌ها شب‌هنگام به درون اتاق رفتند، ولی هیچ نیافتند و با حالتی ترسان و لرزان به نزد سلطان بازگشتند و به خاک افتادند و پوزش طلبیدند و سلطان قضاوت درباره آن‌ها را به ایاز سپرد و ایاز چنین پاسخ داد که: من هرچه دارم از توست ای سلطان. پس امر، امر توست. (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶: ۵/۵۰۹).

۴-۳. تصرفات مولانا

- حکایت *اسرارالتوحید* حدود هشت سطر (منور، ۱۳۷۱: ۲۵۳) و *مصیبت‌نامه* دوازده بیت و روایت *حلیه‌الاولیاء* در سه سطر آمده‌است (ر.ک؛ فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۷۴). این حکایت مثنوی در دفتر پنجم آغاز می‌شود و تا دفتر ششم ادامه می‌یابد. نزدیک به صدو بیست و شش بیت اصلی و سیصد و پنجاه و نه بیت کلی است (ر.ک؛ مولوی، ۱۳۶۳: ۱۱۸/۵-۲۸۵) و حکایت مثنوی در مقایسه با مآخذ دیگر بسیار گسترده شده‌است و اطنابی حدوداً سیزده برابری در اصل داستان و سی و شش برابری در کل داستان داشته‌است. اگرچه مولانا خود را وامدار عطار می‌داند، اما در جای‌جای مثنوی، نبوغ داستان‌پردازی او کاملاً آشکار است. عطار مانند مولانا در حکایات تصرف نمی‌کند و تنها به اصل داستان می‌پردازد. این تفاوت ایجازی حکایات عطار، فصل متمایز با حکایات مثنوی است. مولانا شخصیت ایاز و سلطان را از *مصیبت‌نامه* گرفته‌است و با افزودن شخصیت‌ها و عناصر داستانی، حکایت را به سمت اطناب داستانی پیش می‌برد؛ مانند بیت ذیل که با افزودن امیران و معتمدان، حکایت به سمت گستردگی می‌رود.

«نیمه‌شب آن میر با سی معتمد در گشاد حجـرة او رای زد»

(همان: ۱۸۶۷/۵).

- در دو روایت مآخذ، این پادشاه است که نسبت به وزیرش به شک می‌افتد و در پی تفتیش خانه آن‌هاست، اما در روایت مثنوی، این نزدیکان شاه هستند که با سخن چینی خود وانمود می‌کنند که ایاز را خانه‌ای پر از زر و سیم و گوهر است. این تصرف مولانا برای اهدافی است که در ادامه حکایت به آن‌ها می‌پردازد. جایگاهی که مولانا برای پادشاهی (سلطان محمود) در ادامه حکایت ایجاد می‌کند، مانع از آن می‌شود که او را در مظان اتهام به ایاز قرار دهد. پس مولانا امیران و نزدیکان را به حکایت می‌افزاید تا هم روند داستان را پیچیده‌تر کند و بر گره‌های داستانی افزوده شود و هم ظرفیت داستان برای

پرداختن به اهداف مورد نظر او آماده شود. به هر حال، سلطان داستان مولانا، پیش‌آگاهی (Prolepsis) دارد و این مسئله، تنها شخصیت عرفانی بخشیدن به او نیست. اما مسئله افزودن شکاک‌های دیگر به جای سلطان، از منظر عناصر داستانی در مقوله گسترش (Development) می‌گنجد. چون در گسترش است که خالق اثر «اثری که رویداد اصلی‌اش پیشتر بیان شده، یا به اصطلاح لو رفته‌است، از ساختار دیگر استفاده می‌کند تا گسترش، حالتی نوآورانه و بکر پیدا کند (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۲). حکایت مثنوی برخلاف مآخذ آن که داستانی ساده و خالی از تنوع را نشان می‌دهد، پُر است از اوج و فرود داستانی، توصیفات دقیق مولانا از تلاش معتمدان برای یافتن سیم و زر از خانه ایاز، چگونگی گشادن حجره ایاز در نیمه‌شب و آوردن میخ‌هایی برای کندن حفره که همگی داستان را واقع‌گرایانه‌تر و باورپذیرتر کرده‌است. استفاده از عناصر داستانی و گفتگوی شخصیت‌ها، روایت مولانا را دلنشین و جذاب کرده‌است.

«حجره را با حرص و صد گونه هوس باز کردند آن زمان آن چند کس
اندر افتادند از در ز ازدحام همچو اندر دوغ گندیده، هَ‌وام»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/۲۰۲۶-۲۰۲۷).

به عبارت دیگر، داستانی دوقطبی در مآخذ مولانا به روایتی تقریباً سه‌قطبی تبدیل شده‌است و عنصر افتراق (Different) در قالب مناقشه بین دو قطب از این سه، تضاد و ناهمبندی آن را افزون می‌کند. در دو مآخذ مصیبت‌نامه و اسرارالتوحید، هنگامی که شاه به خانه وزیر وارد می‌شود، بعد از دیدن پوستین و یا وسایل جولاهی به ذهن او نمی‌رسد که ممکن است وزیر در جایی دیگر، زر و سیم را پنهان کرده باشد. اما ذهن وقاد مولوی، به این نکته ظریف نیز واقف است و بعد از وارد شدن امیران به خانه ایاز و دیدن پوستین و چاروق، گمان می‌کنند که او گنج‌ها را پنهان کرده‌است و به فکر کندن خانه او می‌افتند:

هر طرف کنند و جستند آن فریق حفره‌ها کنند و گوه‌های عمیق
حفره‌هاشان بانگ می‌داد آن زمان کنده‌های خالی‌ایم ای گندگان»
(همان: ۲۰۶۹-۲۰۷۰).

بعد از آنکه امیران پادشاه متوجه اشتباه خود شدند و خجالت‌زده و شرمگین در مقابل پادشاه حاضر شدند و تقاضای بخشش کردند، برخلاف رسم معهود که پادشاه تنها کسی است که قدرت بخشش یا مجازات متهمان را دارد، این اجازه را به ایاز می‌دهد تا درباره امیران قضاوت کند:

«گفت شه: نه این نواز و این گداز من نخواهم کرد، هست آن ایاز
این جنایت بر تن و عرض وی است زخم بر رگ‌های آن نیکویی است»
(همان: ۲۰۹۳-۲۰۹۴).

ایاز نیز وجود پادشاه را چون آفتابی می‌داند که وجودش در آن نور فانی می‌شود:
 «گفت ای شه جملگی فرمان تراست با وجود آفتاب، اختر فناست»
 (مولوی، ۱۳۶۳: ۵/۲۱۳۴).

از نظر مولانا، نجات امیران در گرو توبه است، اما نه توبه معمولی. اینجاست که مولانا به سراغ داستان نصح می‌رود و شرط بخشش امیران را مانند نصح، توبه حقیقی می‌داند. تصرف دیگر مولانا در این حکایت، تأکید و اصرار او برای بیان ماجرای چارق و پوستین از زبان ایاز است. مولانا در چند بخش از دفتر پنجم و نهایتاً در دفتر ششم، این تقاضا را از زبان شاه بیان می‌کند و هر بار پاسخی مشخص از طرف ایاز داده نمی‌شود. شاید این موضوع چنان ذهن او را درگیر کرده‌است که در جای‌جای دفتر پنجم به یادش می‌آید و شاید مولوی ظرفیت مخاطبانش را گشوده نمی‌دید، تا بتواند رمز این حکایت را برای آن‌ها بازگو کند و با تکرار موضوع، ذهن مخاطبان را آماده می‌کند تا راز این پوستین را از زبان ایاز بیان کند:

«پوستین و چارق آمد از نیاز در طریق عشق محراب ایاز...
 او مهذب گشته بود و آمده کبر را و نفس را گردن زده»
 (همان: ۶/۲۳۹-۲۳۴).

تصرف مولانا در نتیجه‌گیری حکایت نیز کاملاً مشهود است. در *اسرارالتوحید*، امیر انگشتر را از دست بیرون می‌کند و به ایاز می‌دهد. این نتیجه‌گیری که به شیوه تمثیلی به نظر می‌رسد، چندان باورپذیر نیست. در مصیبت‌نامه هم نتیجه حکایت چنین می‌آید:
 «کان که پای از حد خود بیرون نهد پای برگیرد ز جان در خون نهد»
 (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶ ب: ۲۳۴).

اما حکایت ایاز در مثنوی به بسیاری از مسائل و دغدغه‌های ذهنی مولانا پاسخ می‌دهد. ایاز (انسان کامل) توانسته بود گردن تکبر و نفس اماره را قطع کند. مولانا تأکید می‌کند که تنها با نفی انانیت و تکبر می‌توان به مراتب عرفانی رسید. دیگر اینکه مولانا با این اطناب قصد دارد همه خلل‌های احتمالی راه‌یافته به داستان را پر کند و به اصطلاح منطق داستان را تحکیم بخشد. ایاز شهره به زیبایی است. اما چون خوبرویان دیگر بی‌جنبه نیست و گرفتار کبر جمال و رعونت آن نمی‌شود و قوی‌تر از آن است که به چنین گردابی بیفتد، بلکه برای تعلیم دیگران یا «حکمتی دیگر» چنین عمل می‌کند:

«یا پی تعلیم می‌کرد آن حیل یا برای حکمتی دور از وَجَل»
 (مولوی، ۱۳۶۳: ۶/۲۴۰).

۴. حکایت خلیفه و اعرابی

«یک خلیفه بود در ایام پیش کرده حاتم را غلام جود خویش»
 (همان: ۱/۲۹۳۳-۲۲۴۴).

مأخذ این حکایت، مصیبت‌نامه است و در *جوامع‌الحکایات* نیز روایتی شبیه به مصیبت‌نامه آمده است (ر.ک؛ فروزانفر، ۱۳۷۰: ۲۴-۲۷). در شرح مثنوی شریف نیز به روایتی از این قصه در روح‌الأرواح سمعانی اشاره شده است (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۲: ۹۱۵). شفیع‌ی کدکنی معتقد است که رضی‌الدین نیشابوری (م. ۵۹۸ ق.) این حکایت را در *مکارم‌الأخلاق* مطابق با روایت عطار آورده است و این کتاب از منابع اصلی حکایات عطار بوده است (ر.ک؛ عطار نیشابوی، ۱۳۸۶ ب: ۷۷).

۱-۴. خلاصه روایت روح‌الأرواح

- آورده‌اند که عربی بیابانی با اصرار، الحاح و آزار زنش، به امید سخای یکی از پادشاهان، از محل زندگی خود خارج شد. در راه به آبی رسید و ظرف خود را از آن پر کرد و به سوی شاه حرکت کرد. شاه با دیدن ظرف آب، آن را پر از طلا کرد. ندیمان سبب پرسیدند؟ شاه گفت: این اعرابی جز این آب چیزی نداشت و ما از این زرها بسیار داریم. (به نقل از فروزان فر، ۱۳۸۲: ۹۱۵).

۲-۴. خلاصه روایت مصیبت‌نامه

- اعرابی فقیری در شوره‌زاری به‌سختی روزگار می‌گذرانید. پس از چندی مجبور به ترک آنجا شد. در راهی که می‌رفت، به آبی گوارا رسید و مشکی از آب پر کرد و به امید هدیه‌ای از جانب مأمون به دربار او حرکت کرد. مأمون اعرابی را در راه بازگشت از شکار دید و او مشک را پیش آورد. مأمون حال او دریافت و به او هزار دینار داد و از او خواست از همان راهی که آمده است، بازگردد. نزدیکان دلیل آن را پرسیدند و خلیفه پاسخ داد: اگر آب فرات را می‌دید، خجل می‌شد و از پیش ما می‌رفت. او به اندازه وسع خود کار کرد و ما به اندازه خویش مکرمت کردیم (عطار، ۱۳۸۶: ۴۵۹-۴۶۲).

۳-۴. خلاصه روایت مثنوی

- در روزگاران گذشته، خلیفه‌ای بسیار بخشنده بود. روزی زنی اعرابی به شویش گفت که تمام مردم در خوشی زندگی می‌کنند و ما در ناخوشی به سر می‌بریم. مرد در جواب گفت: ای زن به دنبال کسب مال مباش. تو در گذشته قانع‌تر بودی! زن او را نکوهش کرد که تو مردی لاف‌زن هستی. مرد خشمگین شد و زن با دیدن عصبانیت او شروع به گریستن کرد و سرانجام، مرد پشیمان و تسلیم زن شد. زن او را به سوی خلیفه راهنمایی کرد و سبویی از آب باران پر کرد تا اعرابی به نزد خلیفه برسد. مرد به راه افتاد و هنگامی که به دارالخلافه رسید، سبو را به نگهبانان داد و نگهبانان سبو را به نزد خلیفه بردند. خلیفه آن را پر از زر کرد و دستور داد که اعرابی را از راه دجله به منزل برسانند. اعرابی با دیدن عظمت دجله شرمگین گشت و بر کرم و احسان خلیفه بیشتر واقف شد. (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶: ۶۷۹/۱-۶۸۰).

۴-۴. تصرفات مولانا

روایت مصیبت‌نامه شامل سی و پنج بیت اصلی و بیست و پنج بیت در نتیجه‌گیری حکایت است (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۸۶ ب: ۴۵۹-۴۶۲). روایت *جوامع‌الحکایات* حدود بیست و پنج سطر است (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۷۰: ۲۶-۲۷) و روایت *روح‌الأرواح* نیز حدود چهار سطر است (ر.ک: همان، ۱۳۸۲: ۹۱۵/۳). حکایت *مثنوی* نزدیک به دویست و هفتاد و هشت بیت اصلی و ششصد و نود بیت کلی است (ر.ک: مولوی، ۱۳۶۳: ۱۳۷/۱-۱۸۰). مولانا این حکایت را در مقایسه با دیگر مآخذ، اطناب اساسی داده‌است و تصرفات بسیاری در آن کرده‌است و اگر مآخذ اصلی آن را مصیبت‌نامه بدانیم، اطنابی حدوداً هشت برابر در داستان ایجاد کرده‌است. در مآخذ ذکرشده، روند داستان نزدیک به هم است، لیکن در *مثنوی* به گونه‌ی دیگری است. در نمای آغازین حکایت، توصیف خلیفه‌ای است که در کرامت و بخشش از حاتم طایی گذشته‌است و آوازه‌ی آن به همه‌ی گیتی رسیده‌است. بعد از آن، در نمایی دیگر، گفتگویی بی‌پرده بین اعرابی و زن او آغاز می‌شود:

«یک شب اعرابی‌زنی مر شوی را / گفت و از حد برد گفت و گوی را
کین همه فقر و جفا ما می‌کشیم / جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم»
(همان: ۲۲۵۲-۲۲۵۳/۱)

از ابداعات مولوی در این حکایت، خلق شخصیت زن اعرابی است که در هیچ یک از مآخذ نیامده‌است. ورود او در حکایت، گفتگوهای بسیاری را شکل داده‌است که هم بر جذابیت و اثرگذاری حکایت افزوده‌است و هم یکی از دلایل اطناب این حکایت می‌باشد. این گفتگوی زن و مرد، نقش زمینه‌ی (Setting) بخش بعدی را به‌خوبی ایفا کرده‌است. مولانا، چنان‌که شیوه‌ی معهود اوست، در انتخاب شخصیت‌های (پرسوناژ) داستانی خود بسیار دقیق است. توجیه رفتار و توصیف احوال درونی آن‌ها و نیز کنش و واکنش‌های آنان در تقابل با دیگر شخصیت‌ها می‌تواند از دلایل مهم بسط داستانی این حکایت باشد. زن اعرابی با شکایت و نارضایتی، گفتگویی کاملاً زنانه را طرح کرده که از فحوای آن می‌توان دریافت که مرد برای رهایی از دست خرده‌گیری‌های بی‌پایان او در این اسارت‌تنبهایی و بیابان بی‌فریاد، سرانجام، به رفتن تن می‌دهد. تقابل اعرابی و زن او در این حکایت، نشان‌دهنده‌ی دو جریان فکری است که در تعارض هم قرار دارند. تضادهای فکری و کیفیات نفسانی آن‌ها، چنان در ذهن مولانا ساخته و پرداخته شده‌است که او را قادر می‌کند مناظره‌های طولانی را بین آن‌ها رد و بدل کند. از دیگر تصرفات مولانا، تغییر رفتار شخصیت‌هاست که در بعضی از حکایت‌ها به چشم می‌خورد. در آغاز روایت، مولانا از زن اعرابی، شخصیتی قوی، سرکش، زیاده‌خواه، بی‌فکر و بددهن ترسیم می‌کند که شاید

غرض مولانا، بیان ویژگی‌های زنان هم‌عصر اوست. رفته‌رفته رفتار او دگرگون می‌شود و جنبه‌ای دیگر از شخصیت خود را نشان می‌دهد. توجه مولانا به رفتار شخصیت‌های داستانی و احوالات درونی آن‌ها و نشان دادن تضادهای درونی آنان بسیار دقیق نشان داده شده‌است.

«زن چو دید او را که تند و توسن است گشت گریان، گریه خود دام زن است»
(همان: ۲۳۹۴).

نتایجی که مولانا از بخش‌های مختلف هر حکایت می‌گیرد، نشانی از ذهن جستجوگر و خلاق اوست. او در نتیجه‌ای که از رفتار زن اعرابی با خود او می‌گیرد، چنین نشان می‌دهد که اغلب مردان خود را غالب بر زنان می‌دانند، ولی حقیقت چنین است که:

«ظاهراً بر زن چو آب آر غالبی باطناً مغلوب و زن را طالبی»
(همان: ۲۴۳۱).

مولانا با حضور زن اعرابی در روند داستان، بسیاری از مطالب مورد نظر خود را از زبان او بیان می‌کند. در پوسته ظاهری داستان، اعرابی تسلیم زن می‌شود و به درخواست او برای رفتن به دربار خلیفه بغداد تن می‌دهد. از بیت ۲۶۸۴ به بعد، روند این حکایت همسو با مآخذ دیگر می‌شود و تا قبل از این، روند داستان از ابداعات ذهن مولانا است. توصیفات دقیق مولوی از هنگام رسیدن اعرابی به دارالخلافه و رؤیت جلال و شکوه دربار خلیفه از زاویه دید او (p.o.v) چنان بیان می‌شود که نشان از ذهن طبقه‌بندی شده داستان‌سرا می‌دهد. مولانا برای آنچه که در ایات پایانی می‌خواهد نمایان کند و تصرفاتی که برخلاف دیگر مآخذ در پایان حکایت ایجاد می‌کند، ضروری می‌بیند که به توصیفات از دربار خلیفه بپردازد و این نشانی از ذهن آگاه و سنجیده اوست:

«دید درگاهی پُر از انعام‌ها اهل حاجت گستریده دام‌ها
دید قومی در نظر آراسته قوم دیگر منتظر برخاسته
خاص و عامه از سلیمان تا به مور زنده گشته چون جهان از نفخ صور»
(همان: ۲۷۳۷/۱-۲۷۴۳).

برخلاف مصیبت‌نامه که اعرابی سبوی آب را به دست سلطان می‌دهد، در مثنوی برخورد مستقیمی بین خلیفه و اعرابی صورت نمی‌گیرد و این نقیبان هستند که پذیرای اعرابی می‌شوند. در این قسمت شاید نکته‌ای به ذهن مولوی خطور می‌کند که جز بروز عظمت دربار و سهل‌الوصول نبودن خلیفه، خوی بخشندگی و بزرگواری خلیفه چنان در اطراف او وسعت می‌یابد که حتی در نقیبان و اطرافیان او نیز تأثیر می‌پذیرد و آن‌ها نیز همچون خلیفه بخشنده می‌شوند:

«زان که لطف شاه خوب باخیر کرده بود اندر همه ارکان اثر»
(همان: ۲۸۱۹).

- در روایت مصیبت‌نامه و جوامع‌الحکایات، خلیفه، مأمون عباسی است، لیکن در روایت مثنوی، خلیفه شخص خاصی نیست:

«ظاهراً این نکته که مأمون در نزد مخالفان معتزله به تمایلات فلسفی منسوب بوده‌است و از این رو، نزد متشرعه و اصحاب حدیث به چشم تحسین نگریسته نمی‌آمده‌است، تا حدی از اسباب سکوت عمدی مولانا از ذکر نام او بوده باشد» (زرین کوب، ۱۳۶۶: ۴۲۹).

- از مهم‌ترین تصرفاتی که در این حکایت برخلاف مآخذ دیگر است، شیوه بازگشت اعرابی است. در مصیبت‌نامه و جوامع‌الحکایات، خلیفه دستور می‌دهد که اعرابی را از همان راه بادیه بازگردانند و مبادا که فرات را در میانه راه ببیند و شرمگین شود:

«گفت اگر او پیشتر رفتی ز راه آب دیدی در فرات این جایگاه
از زلال او شدی حالی خجل بازگشتی از بر ما تنگدل»
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶ ب: ۴۶۱).

اما در روایت مولوی، درست برعکس، خلیفه فرمان می‌دهد که او را از راه دجله بازگردانند:

«از ره خشک آمده است و از سفر از ره آبش بُودَ نزدیکتر»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱ / ۲۸۵۶).

این مسئله که چرا برخلاف مآخذ دیگر، پایان حکایت تغییر می‌کند، تصادفی نیست. قطعاً هدف از این تغییر، نزدیک بودن راه آبی از خشکی نبوده، بلکه هدف مولانا از تغییر پایان‌بندی حکایت، شوک پایانی تصویری داستان و نیز نماندن در پرده‌های غفلت و پندارهای خود است. مولانا رویارویی با واقعیت‌های موجود را از مهم‌ترین مسائل آرامش انسان می‌داند؛ چنان که برخی از مولوی‌شناسان روزگار ما هم معتقدند:

«این عمل خلیفه از آن روست که خلیفه، مربی و مرشد او نیز هست. بدین سبب، به تکمیل و تربیت او نیز نظر دارد. او را از شط عبور می‌دهد تا دیده باطنش گشوده آید و از کوتاه‌نظری و محدودنگری خویش که آفت سلوک مرید طالب است، رهایی یابد» (زرین کوب، ۱۳۶۶: ۴۳۰).

در روایت مولانا، اعرابی به مثابه سالکی است که می‌پندارد عبادات بسیاری انجام داده‌است و در مراتب سلوک سیر می‌کند، ولی آنگاه که با حقایق روبه‌رو شود، از افکار خود شرمگین می‌شود و در مقابل دریای حقیقت سجده می‌کند. اینکه مرشد به سالک، دریا را نشان دهد، یا گوشزد کند، ناشی از غفلتی است که سالک دارد. مولانا در مواضع دیگر نیز برای این غفلات، داستان ساخته و هشدار داده‌است. در داستان کشتیبان و نحوی نیز «منبع هدایت اعرابی (رود دجله)، درست در جلوی چشمان اوست. اما او در جستجوی معرفت از دیگر منابع، اینجا و آنجا می‌رود. در داستان هلال نیز امیر از راهنمای خود، یعنی هلال که در اصطبل او کار می‌کند، غافل است (ر.ک؛ حمید، ۱۳۸۳: ۱۸۳). محور این داستان بر پایه گفتگوست. برتری این حکایت نسبت به مآخذ آن در داستان‌پردازی مولانا،

توجه او به نکته‌های ظریف و ظرفیت‌های داستانی، این حکایت را جذاب و پرمحتوا ساخته‌است.

۵. حکایت اعرابی و ریگ در جوال کردن

«یک اعرابی بار کرده اشتری دو جوال زفت از دانه پری»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۳۱۷۶-۳۲۰۹).

فروزانفر مأخذ این حکایت را عیون‌الأخبار (۲/ ۲۸) می‌داند (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۷۰: ۷۹).

۱-۵. خلاصه روایت عیون‌الأخبار

مردی بیابانی و عامی چوبی بر گردن خود آویخته بود و بر دو سر آن دو انبان، یکی گندم و دیگری خاک بسته بود. در میان راه، دانایی از او پرسید که چرا چنین کرده‌ای؟ جواب داد: برای آنکه بارم متعادل شود. دانا انبان پر از خاک را گرفت و خالی کرد و گندم‌ها را در دو انبان ریخت و گفت: حرکت کن. عامی وقتی دید بارش چقدر سبک شده‌است، گفت: ای بزرگوار! عجب عقلی داری! (به نقل از فروزانفر، ۱۳۷۰: ۷۹).

۲-۵. خلاصه روایت مثنوی

عربی صحرائشین بر پشت شتر خود یک جوال پر از گندم و یک جوال پر از ریگ نهاده، خودش نیز روی جوال‌ها نشسته بود. شخصی فیلسوف‌نما به او رسید. پیش آمد و پرسید: درون این دو جوال چیست؟ اعرابی گفت: یکی گندم و دیگری ریگ. فیلسوف‌نما گفت: چرا چنین کرده‌ای؟ باید گندم‌ها را درون دو جوال می‌ریختی تا هم وزن آن‌ها یکی شود و هم بارت سبک‌تر شود. صحرائشین آفرین گفت و از فیلسوف‌نما پرسید: چرا با این همه فضل و دانش برهنه و پیاده‌ای؟ چند شتر و گاو داری؟ چقدر پول نقد داری؟ فیلسوف‌نما پاسخ داد: من مردی عادی هستم و هیچ ندارم؛ نه مالی، نه مغازه‌ای، نه پول نقدی و یا حتی به نان شب هم محتاج هستم! صحرائشین با شنیدن سخنان او گفت: از من دور شو! می‌ترسم شومی تو گریبان مرا بگیرد و مرا مانند تو بیچاره کند! (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶: ۲/ ۷۷۹).

۳-۵. تصرفات مولانا

روایت عیون‌الأخبار سه سطر است (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۷۹) و روایت مثنوی بیست و پنج بیت اصلی و هشت بیت (مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۴۲۵) برای نتیجه‌گیری، یعنی حدود ده برابر اصل است. اگر مأخذ مولانا این کتاب باشد، او این حکایت را اطناب کلی داده‌است و هم بخش‌هایی را بر آن افزوده‌است و هم در بخش‌هایی از آن تصرف کرده‌است. حکایت مثنوی در مقایسه با عیون‌الأخبار، عناصر داستان‌پردازی بیشتری دارد. روایت اصلی، لطیفه‌ای ساده و خالی از جذابیت‌های داستانی است و اوج و فرود داستانی در آن دیده نمی‌شود. گویی حکایت، ناقص و ابتر رها شده‌است و پایان‌بندی کودکانه‌ای دارد. مولانا در روایت خود،

حکایت را در موقعیت کمیک قرار داده است. خلاقیت مولانا در پردازش این داستان از بیت آغازین آن قابل مشاهده است. طریقه قرار گرفتن اعرابی روی شتر که شخص حدیث‌انداز را به تعجب می‌اندازد و این آغاز گفتگو بین اعرابی و حدیث‌انداز است. در عنصر قرینه‌سازی (Parallelism)، «ممکن است عنصر قرینه در تضاد مطلق یا تقابل معمولی یا حتی هم‌سویی نسبی با عنصر اصلی و محوری باشد، اما در مجموع، برای بازنمایی وجه دیگری از کنش یا واکنش شخصیت‌ها و پدید آمدن رویدادها به کار گرفته می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۳۹). از شگردهای داستان‌پردازی مولانا این است که در اغلب حکایات، دو شخصیت می‌آفریند و آن‌ها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. اعرابی، نماد عوامان است که خالی از دانش و حکمت، ولی صاحب مال و متاع دنیوی هستند و حدیث‌انداز نماد کسانی که در ظاهر اهل اندیشه و دانش، ولی بی‌بهره از مال و متاع دنیوی می‌باشند. مولانا از جنگ کهن «علم و ثروت» بهره می‌جوید و با این مجادلات، هوشیارانه آن دو را - به تعبیر مصطلح در عناصر داستان - از «تیپ» به «شخصیت» بدل می‌کند. تیپ داستانی همان کاری را می‌کند که ما از او انتظار داریم، اما شخصیت کاری را می‌کند که اگر ما به جای او بودیم، نمی‌کردیم. اعرابی راه حل عقلانی فیلسوف را کنار می‌گذارد و کار خود را ادامه می‌دهد!

- مولانا در آغاز همسو با اعرابی به ستایش از حدیث‌انداز می‌پردازد و او را صاحب فکر دقیق و رأی خوب می‌داند:

«این چنین فکر دقیق و رای خوب تو چنین عربان پیاده در لغوب»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲ / ۳۱۸۴).

بعد از چند بیت گفتگوی اعرابی و حدیث‌انداز و مشخص شدن فقر و درویشی او، مولانا در چرخشی ناگهانی، چنان که شیوه معهود اوست، از زبان اعرابی حدیث‌انداز را شخص شوم و بی‌ارزشی نشان می‌دهد.

«پس عرب گفتش که شو دور از برم تا نیارد شومی تو بر سرم»
(همان: ۳۱۹۶).

این مسئله که چرا مولوی در این حکایت به همراهی اعرابی، شخص حدیث‌انداز را سرزنش و ملامت می‌کند، شاید به اندیشه‌های قبلی او بازگردد که معتقد است فلسفه و علوم عقلی و پیروان آن‌ها راهی به دریافت معرفت و حکمت روحانی ندارند و نه تنها در عالم اخروی، بلکه در زندگی مادی نیز در فقر و بدبختی به سر می‌برند. تصرف مولوی در حکایت، زیرکانه و خلاقانه است. او روایت ساده عیون‌الآخبار را از لطیفه‌ای ناقص، خنک و کودکانه، به طنزی متعالی و کاملاً طبیعی بدل می‌کند: این زبان جدلی، خود موجد اطنابی مطلوب است. پایان‌بندی غریب و خلاف انتظار مولانا در این داستان، گرچه ممکن است

فقدان یا نادیده انگاشتن ابزار محدود گره‌گشایی و پیرنگ داستان تلقی شود همان عنصری که ارسطو به آن تلوس (Telos) می‌گفت، اما خواننده یا مخاطب روایت به هیچ روی در درک آن مشکل پیدا نمی‌کند و یا حتی به فرح می‌آید که حق با اعرابی هم می‌تواند باشد.

۶. حکایت درویش و غلامان عمید خراسان

«آن یکی گستاخ‌رو اندر هری چون بدیدی او غلام مهتری»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۳۱۶۵-۳۲۰۹).

فروزانفر مأخذ این حکایت را *منطق‌الطیر* می‌داند (ر.ک؛ فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۸۳). برای بررسی تصرفات مولانا، خلاصه‌ای از روایت *منطق‌الطیر* آورده می‌شود.

۱-۶. خلاصه روایت *منطق‌الطیر*

– عمید خراسان را صد غلام زیباروی بود و هر که جلال و شکوه آن لشکریان را می‌دید، دل از کف می‌داد. اتفاقاً روزی دیوانه‌ای گرسنه، گروه لشکریان را دید و پرسید: آن‌ها کیستند؟ مردم شهر گفتند: اینان غلامان عمید هستند. دیوانه رو به سوی خداوند کرد و گفت: خدایا! بنده پروردن را از عمید خراسان بیاموز. (عطار، ۱۳۸۴: ۱۵۳-۱۵۴).

۲-۶. خلاصه روایت *مثنوی*

– روزی یکی از فقرای گستاخ شهر هرات، وقتی چشمش به غلامان عمید افتاد و غلامان را در جامه‌های حریر و کمربندهای زرین دید، روی به آسمان کرد و با حسرت گفت: خداوند! بنده‌نوازی را از عمید بیاموز! ناگهان پادشاه، عمید را به جرمی متهم کرد و به زندانش افکند و غلامان او را نیز گرفت و از آن‌ها خواست که جای گنج‌خانه‌های او را فاش کنند. اما غلامان در مقابل شکنجه‌های شاه لب به سخن نگشودند. این ماجرا گذشت، تا اینکه شبی هاتفی غیبی به خواب درویش آمد و چنین گفت: ای گستاخ! تو نیز بندگی را از غلامان عمید بیاموز (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶: ۵/ ۸۶۹).

۳-۶. تصرفات مولانا

– این حکایت در *منطق‌الطیر* یازده بیت اصلی و چهار بیت نتیجه‌گیری است (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۸۴: ۱۵۳-۱۵۴). حکایت *مثنوی* پانزده بیت اصلی و سی بیت نتیجه‌گیری دارد (مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۰۲-۲۰۴) یعنی سه برابر است. تصرفات خلاقانه مولانا در این حکایت بر جذابیت آن افزوده است و از حکایت ساده *منطق‌الطیر*، حکایتی تأثیرگذار و عمیق آفریده است. از مهم‌ترین افزوده‌های مولوی در این حکایت عبارتند از: الف) متهم شدن عمید خراسان و زندانی شدن او. ب) شکنجه شدن غلامان او. ج) مقاومت آن‌ها از فاش کردن اسرار عمید (ر.ک؛ زمانی، ۱۳۸۶: ۵/ ۸۷۰).

آنچه که پایان‌بندی حکایت *منطق‌الطیر* است، مضمون آغازین روایت مولانا می‌شود. مولانا گره داستانی را از جایی آغاز می‌کند که شاه عمید خراسان را متهم می‌کند و او را به زندان می‌افکند. این مضمون ساخته ذهن مولانا است و در مأخذ حکایت هیچ اشاره‌ای به آن نشده است. شش بیت آغازین حکایت *منطق‌الطیر* به توصیف لشکریان عمید و ساز و برگ آن‌ها اختصاص می‌یابد و در مقابل، روایت *مثنوی* در همان ابیات آغازین به اصل ماجرا می‌پردازد و تنها در یک بیت، غلامان خواجه را توصیف می‌کند. بدین ترتیب، نشان می‌دهد که نمی‌خواهد آب به داستان ببندد و بیهوده اطالۀ سخن کند، بلکه مانند یک سینماگر حرفه‌ای امروزی، نماهایی را که برمی‌گزیند، گسترش می‌دهد. مولانا در انتخاب شخصیت‌ها نیز دقیق است و آن‌ها را همسو با جریان حکایت برمی‌گزیند. او به جای شخص دیوانه گرسنه عطار که همان شوریده همیشگی است و برای بیان ناگفته‌ها و اعتراضات نقش‌آفرینی می‌کند و در باب او نیز پژوهش‌ها کرده‌اند (از جمله، ر.ک؛ ریتز، ۱۳۶۹: ۱۳۶)، شخصیتی گستاخ را قرار می‌دهد که بسیار هوشمندانه است و در ادامه حکایت روشن می‌شود که این انتخاب بسیار مناسب است:

«انساطی کرد آن از خود بری جرأتی بنمود او از لمت‌ری
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵ / ۳۱۷۰).

- اوج تصرف مولانا در این حکایت، با متهم کردن شاه، خواجه عمید و غلامان او آغاز می‌شود. برخلاف روایت *منطق‌الطیر* که داستان بدون اوج و فرود چندانی پیش می‌رود، گره داستانی این حکایت از اینجا آغاز می‌شود:

«تا یکی روزی که شاه آن خواجه را متهم کرد و بیستش دست و پا
آن غلامان را شکنجه می‌نمود که دینۀ خواجه بنماید زود
سرّ او با من بگویند ای خسان ورنه برّم از شما حلق و لسان
مدت یک ماه‌شان تعذیب کرد روز و شب اشکنجه و افشار و درد
پاره‌پاره کردشان و یک غلام راز خواجه وانگفت از اهتمام»
(همان: ۳۱۷۴-۳۱۷۸).

تصویری که مولانا از غلامان و مقاومت آن‌ها در برابر شکنجه پادشاه ارائه می‌دهد، بسیار تأثیرگذار و ماهرانه ترسیم شده است. حضور سه شخصیت پادشاه، خواجه عمید و غلامان در این حکایت نشان‌دهنده این حقیقت است که مولانا به درستی در اجرای داستان تصرف می‌کند و ذهن وقاد او به اقتضای فضای داستان، زوایایی از داستان را می‌بیند که در مأخذ دیگر مغفول مانده‌اند. در بیت آخر حکایت *مثنوی*، هاتفی در خواب به نزد شخص گستاخ می‌آید و جواب محکم و قاطعی به او می‌دهد:

«گفتش اندر خواب هاتف کای کیا بنده بودن هم بیاموز و بیا»
(همان: ۳۱۷۹).

این پایان‌بندی روایت مثنوی، پاسخی است به همه انسان‌هایی که از خداوند تنها انتظار بنده پروردن دارند، اما خود بنده بودن را نیاموخته‌اند!

۷. حکایت خر و روباه و شیر

«گازری بود و مر او را یک خری پشت‌ریش، اشکم‌تهی و لاغری»
(همان: ۵/ ۲۳۲۶-۲۶۶۶ و ۲۸۱۷-۲۸۸۶).

مأخذ اصلی این حکایت، کلیله و دمنه است (ر.ک؛ فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۷۶-۱۷۷). تأثیر کلیله و دمنه بر مثنوی پژوهش دیگری می‌طلبد. حدود یک سده پیش، برخی را گمان بر این بوده‌است که سبک و شیوه قصه‌سرایی مثنوی، متأثر از این اثر و نیز هزارو یک شب است (ر.ک؛ جمال‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۹).

۱-۷. خلاصه روایت کلیله و دمنه

آورده‌اند که شیری به بیماری گری دچار شده بود و قدرت شکار نداشت و در همراهی او روباهی بود. روباه از شیر خواست که علاجی بیندیشد و شیر علاج آن را دل و جگر خر دانست. پس روباه پذیرفت خری را که در نزدیکی آنجا بود، برای شیر بیاورد. خر پذیرفت و همراه او شد و شیر که زار و نزار بود، نتوانست آن را شکار کند. روباه دوباره حیلتی کرد تا خر را بازگرداند. پس بار دیگر خر فریب خورد و شکار شیر شد. شیر رفت تا غسلی کند و آبی بخورد و بعد از آن، دل و جگر خر را بخورد. بازگشت و چیزی ندید. از روباه پرسید: دل و گوش خر چه شد؟ در جواب گفت: اگر دل و جگر داشت که فریب نمی‌خورد و به مهلکه باز نمی‌گشت! (منشی، ۱۳۶۷: ۲۵۱-۲۵۷).

۲-۷. خلاصه روایت مثنوی

گازری خر نحیف و لاغری داشت که همیشه گرسنه و بی‌پناه بود. در آن نزدیکی، بیشه‌ای بود. شیری در آن بیشه زندگی می‌کرد و گرسنگی بر او نیز غالب آمده بود. شیر به روباه امر کرد که به بیشه برود و خری بیابد و برای او ببرد. روباه در راه چشمش به خر لاغری افتاد و روباه توانست خر را فریب دهد و به نزد شیر ببرد، ولی شیر نتوانست خر را شکار کند و روباه مجبور شد دوباره به نزد خر برود. خر دوباره فریب خورد و این بار شیر بر او حمله کرد و پاره‌پاره‌اش کرد. در آن میانه که شیر برای نوشیدن آب رفته بود، روباه دل و جگر خر را خورد و در جواب شیر گفت: اگر آن خر بیچاره دل و جگر داشت که گول نمی‌خورد و به مهلکه باز نمی‌گشت! (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶: ۵/ ۶۳۵).

۳-۷. تصرفات مولانا

روایت کلیله و دمنه، نزدیک به چهل و پنج سطر است (ر.ک؛ منشی، ۱۳۶۷: ۲۵۳-۲۵۷) و حکایت مثنوی نزدیک به صد و پنجاه و چهار بیت اصلی و چهارصد و یازده بیت کلی (مولوی، ۱۳۶۳:

یعنی حدود ده برابر روایت کلیله است. این نشان‌دهنده آن است که مولانا این حکایت را اطناب کلی داده است و بخش‌های بسیاری بر آن افزوده است. محور داستان بر گفتگوی بین روباه و خر و نیز اندیشه‌های کلامی مورد نظر مولانا پیش می‌رود. اساس این حکایت بر پایه داستان قبل از آن که توبه نصح است، شکل گرفته است. در بخش پایانی حکایت، نصح توبه می‌کند؛ توبه‌ای که هرگز آن را نشکند.

«توبه‌ای کردم حقیقت با خدا نشکنم تا جان شدن از تن جدا
بعد آن محنت که را بار دگر پا رود سوی خطر، الا که خر»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/۲۳۲۴-۲۳۲۵).

همچنان که خود مولانا در عنوان حکایت می‌گوید، حکایت در شرح حال کسی است که توبه کند و پشیمان شود و باز آن پشیمانی را فراموش کند! هدف مولانا از این حکایت، تنها قشر داستان نیست، بلکه پرداختن به یک مسئله روحی است و آن کشاکش نفس در جذبات توبه و شکست آن است؛ به عبارت دیگر، اساس این داستان در مثنوی، «نشکستن توبه» و «مضرات شکستن توبه نصح» است. سالک در مقدمات توبه حقیقی، رنج‌ها و محنت‌های بسیاری می‌کشد و اگر در این راه از خود ثبات و پایداری نشان دهد، به مراحل دیگر راه می‌یابد و اگر از توبه خود بازگردد، به مانند خری است که در حماقت خود فرورود. بحث این حکایت، انسان‌های معمولی نیست، بلکه روایت سالکان طریقت است که مقامات را طی می‌کنند و نمی‌توانند از آن بازگردند. از هر مرحله‌ای که گذر می‌کنند، مرحله‌ای دیگر آغاز می‌شود. دلیل این اطناب که مولانا مصرانه آن را دنبال می‌کند و داستان‌های تمثیلی بسیار در میانه آن می‌آورد، توجه به همین مسئله است که سالک نباید توبه خود را بشکند. شاید به نظر برسد داستان جمع و جور کلیله بیشتر از روایت مثنوی وحدت سازمند متن دارد، اما مولانا می‌آموزد که:

«صُور واقعیت، نهایت ندارد. آنگاه برای محاکات واقعیت نیز بی‌نهایت امکان باید وجود داشته باشد و این ما را به این نتیجه‌گیری می‌رساند که صورت روایت مثنوی با امکانات محاکاتی بی‌نهایت مطابقت دارد و نیاز به وحدت سازمند متن منتفی است» (حمید، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

از شگردهای خاص مولانا در نقل حکایات این است که شخصیت‌های داستانی او در نقش‌های خود ثابت نمی‌مانند و به اقتضای موقعیت و مناسب افکار و اندیشه‌های مولانا دگرگون می‌شوند. مولانا در آغاز، قطب‌الأقطاب را به «شیر» و مرید حق طلب را به «روباه» تشبیه کرده است، اما در چرخشی ناگهانی، «روباه» مظهر حيله و خدعه، «شیر» مظهر قهر و قساوت و نیز «خر» نماد انسان‌های ساده‌دل و ستم‌دیده می‌شود (ر.ک: زمانی، ۱۳۸۶: ۵/۶۴۶):

«حيله و افسونگری کار من است کار من داستان و از ره بردن است»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/۲۳۵۲).

- شیر در مواضع دیگر مثنوی نیز سیال است و شخصیتی فراتر از نقش داستان کودکان را ایفا می‌کند. کمتر کسی می‌داند در بیت پرآوازه مثنوی که مثل سایر شده، شیر، نماد حق است:

«جز که تسلیم و رضا کو چاره‌ای در کف شیر نری، خونخواره‌ای؟»
(همان: ۶ / ۵۸۳).

این بیت در مناجاتی دلکش از زبان پرنده‌ای بیان می‌شود که در قفس شکارچی زاهدنما اسیر شده‌است. چنین جسارتی در شخصیت‌سازی، اولاً از عاشقی شیدا چون مولانا برمی‌آید که می‌گوید:

«عاشقم من بر فن دیوانگی سیرم از فرهنگ‌ی و فرزانه‌گی»
(همان: ۵۷۳).

ثانیاً موجب گسترش حیرت‌آور داستانی ساده می‌شود که لایه‌های تازه‌ای می‌یابد. شیر در نمادها این قابلیت کامل را دارد که سرشار است از فضایل و رذایل (ر.ک؛ شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۴ / ۱۱۱). روند داستان در کلیله به سمت نتیجه و گره‌گشایی پیش می‌رود. شیر نسخه درمان خود را خوردن دل و گوش خر می‌داند و سیر داستان هم به سمت رسیدن شیر به آن به جلو می‌رود، ولی در مثنوی، سیر داستان مهم‌تر از نتیجه آن است. این چگونگی «خر شدن» و «توبه شکستن»، اساس و هدف داستان است. از این رو، نتیجه و گره‌گشایی نیز به میانه داستان منتقل می‌شود و اطناب نیز شامل همان جا می‌شود، در حالی که وقتی حکایت به پایان خود نزدیک می‌شود و سرانجام، خر در غرقاب خطر می‌افتد، دیگر نیازی به شرح و بسط داستانی نیست و مولوی در یک بیت موجز حکایت را تمام می‌کند و حتی سرعت عمل شیر را در دریدن خر نشان می‌دهد:

«برد خر را روبه‌ک تا پیش شیر پاره‌پاره کردش آن شیر دلیر»
(همان: ۵ / ۲۸۷۰).

- در سراسر شش دفتر مثنوی، این داستان و بیست و چهار داستان دیگر از زمره قصه‌هایی است که با انقطاع مکرر در میان آن، استطراد، قصه‌درقصه شدن، استدلال و اشارات دیگر با اطناب بیشتری همراه بوده‌است و باید دانست:

«در هر پاره‌ای، هرگاه مولانا احساس کند که مواد تمثیلی کافی برای اقناع مخاطب به کار برده‌است، روایت اصلی از سر گرفته می‌شود و روایت اصلی یا از حیث مضمون به پاره‌های فرعی مربوط است، یا از تمثیل استفاده می‌کند تا به پیشروی روایت کمک کند» (حمید، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

۸ نتیجه

از مطالعه داستان‌های مثنوی چنین استنباط می‌شود که مولانا با ذهن وقاد خود همان گونه که در معنا و مفهوم مسلط بوده، بر زبان و بوطیقای داستانی نیز چیره‌است. مولوی برای تفهیم اندیشه خود به شنونده به تمثیل و آوردن حکایات و داستان‌ها در ضمن

داستان اصلی اقدام می‌کند که دلیلی است برای اطالۀ کلام او و گاهی نیز مطلبی ذهن او را چنان مشغول می‌کند که او از موضوع اصلی داستان خارج می‌شود و سیر داستان به سمت اطناب پیش می‌رود، ولی به نظر می‌رسد ایجاز و اطناب حکایات مثنوی عموماً آگاهانه و با اهداف مشخص و مقاصد معینی صورت می‌گیرد. نخست؛ مولانا به حکایات قابلیت‌هایی نو بخشیده‌است که در مآخذ حکایات، اثری از آن‌ها نیست و دلیل برتری و تفوق مثنوی نسبت به مآخذ آن در همین تصرفات خلاقانه او در ارائه داستان‌هاست؛ به عبارت دیگر، داستان‌های مثنوی قابلیت‌های کشف‌شده روایات اسلاف را عرضه می‌کند. دوم؛ تعدد شخصیت‌های روایات از زمره تصرفات اوست؛ به عبارت دیگر، تیپ‌های داستانی در آثار او به شخصیت بدل می‌شوند. سوم؛ اطناب داستان‌های مثنوی از نوع اطناب مخل فصاحت نیست و برای اقناع مخاطب عامه صورت می‌گیرد. چهارم؛ گاه جایگزینی عنصر گفتگو در حکایات به طولانی شدن آن‌ها انجامیده‌است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- این مقاله ترجمه عنوان زیر است:

"Rumi: Wayward Narrative or Logical Progression?" *Iranian Studies*, (1999), Vol. 32, No. 1, Pp. 27-42.

2- Riffater, Michael (1990), *Fictional Truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, P.p.131-132.

منابع

- اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۵)، *قصه طوطی جان*، تهران، صالح.
- انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران، سخن.
- بارانی، محمد و فاطمه محمودی (۱۳۸۶)، «مقایسه ساخت در حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت‌نامه عطار»، *نشریه زبان و ادبیات: پژوهش‌نامه ادب غنایی*، ش ۸، صص ۲۶-۵.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۹)، *داستان‌های پیامبران در کلیات شمس*، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۸)، *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، تهران، سخن.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران، مروارید.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۵)، *داستان‌های مثنوی (بانگ نای)*، تهران، اطلاعات.
- حمید، فاروق (۱۳۸۳)، «فنون قصه‌سرایی در مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی؛ آشفته‌گی یا توالی منطقی»، *ترجمه عبدالرزاق حیاتی، نامه فرهنگستان*، د ۶، س ۳، ش ۲۳، صص ۹۵-۱۷۱.
- ریتر، هلموت (۱۳۶۹)، «دیوانگان در آثار عطار»، *ترجمه عباس زریاب خویی، مجله معارف*، د ۴، ش ۲، صص ۱۲۹-۱۵۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، *بحر در کوزه، نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*، تهران، علمی.
- _____ (۱۳۶۶)، *سر نی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، تهران، علمی.

- _____ (۱۳۷۰)، *با کاوران حله*، چ ۶، تهران، علمی.
- زمانی، کریم (۱۳۸۶)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، چ ۲۴، تهران، اطلاعات.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *زبور پارسی*، تهران، آگه.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سوادبه فضایی، چ ۴، تهران، جیحون.
- صفوی، سید سلمان (۱۳۸۸)، *ساختار معنایی مثنوی*، ترجمه مهوش السادات علوی، با مقدمه حسین نصر، تهران، میراث مکتوب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۴)، *منطق الطیر*، به اهتمام صادق گوهرین، چ ۲۲، تهران، علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۶)، الف، *اسرارنامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیی کدکنی، چ ۲، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۶)، ب، *مصیبت‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیی کدکنی، چ ۲، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیی کدکنی، چ ۳، تهران، سخن.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۲)، *شرح مثنوی شریف*، چ ۱۱، تهران، علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۰)، *مآخذ قصص و تمثیلات*، چ ۴، تهران: امیرکبیر.
- منور، محمد بن (۱۳۷۱)، *اسرار التوحید*، تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی، چ ۳، تهران، آگه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران، امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۳)، *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیی کدکنی، تهران، سخن.
- منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۶۷)، *کلیله و دمنه*، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چ ۸، تهران، امیرکبیر.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، تهران، سروش.

