فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال نهم، شمارهٔ سی و سه، زمستان ۱۳۹۸، ص. ۴۲-۲۵

بررسی تصرّفات مولانا در حکایت‌های غنایی مثنوی با سه رویکرد متفاوت

راضیه جان‌نثاری[۱]
سید مهدی نوریان[۲]
حسین مسجدی[۳]
محبوبه خراسانی[۴]

چکیده

تردیدی نیست که مولانا در سرایش مثنوی، وام‌دار متون عرفانی و حکمی پیش از خود است. با وجود این، پاسخ به این پرسش که چرا مثنوی معنوی یکی از شاهکارهای بی بدیل ادب پارسی است، 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 تصرّف نکرده است. او گاه داستانی را قبض می‌دهد و در نهایتِ ایجاز و اختصار، بیان می‌کند و گاه حکایتی را بسط می‌دهد و آن را در چند صد بیت بیان می‌کند. پاسخ به این پرسش که چرا مولانا در ساختار داستان‌ها برخلاف مآخذ آن، چنین تصرفاتی می‌کند و چرا ساختار داستان‌ها را درهم می‌شکند؟ از اهداف اصلی این مقاله است. در این مقاله، نگارندگان به تحلیل چهار داستان مثنوی پرداخته‌اند و میزان تصرّفات مولانا را در ساختار حکایات (اصلی و فرعی)، با سه رویکرد (ایجاز، اطناب، مساوات) مشخص کرده‌اند. نتیجهٔ به دست آمده نشان می‌دهد که قبض و بسط (ایجاز و اطناب) داستان در مثنوی، کاملاً آگاهانه و با اهداف مشخصی بوده است. مولانا در داستان‌نویسی فکر کرده و اندیشیده داستان را می‌سراید. ساختار داستان‌ها دقیق است، به طوری که هیچ عنصری از آن را نمی‌توان حذف کرد. و در نهایت، همهٔ حکایات اصلی و فرعی با پیوندی جدانشدنی در رابطه با حکایات قبل و بعد از خود می‌آیند.

کلیدواژه‌ها: حکایت، مأخذ داستان، تصرّفات داستانی، قبض و بسط روایی، ایجاز، اطناب، مساوات.

Review of Rumi's Modification in Masnavi Lyrical Stories with Three Different Approaches

Raziyeh Jannesari, Ph.D. Candidate, Persian Language and Literature Dept., Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Sayyed Mahdi Nourian (Corresponding Author), Professor of Persian Language and Literature Dept., Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Hossein Masjedi, Associate Professor, Persian Language and Literature Dept., Payam Noor University, Esfahan, Iran

Abstract:
There is no doubt, Mowlana's poetry beholden of mystical and wisdom texts. However, the answer, to this question, why Masnavi is one of the exquisite masterpieces of Persian Literature, has long considered the mind of researcher's in this area. The genius of Mowlana's tale "is one of the reasons for this effect." Probably no poet like Mowlana hasn't taken modification of story, he sometimes writes a story with brevity and he sometimes writes a story redundance, the answer to this question, why Mowlana, on the structure of stories break down on the basis of it. Is one of the main objectives of this article in paper, the authors analyzed four stories and remark Mowlana's Modification in story of anecdotes with three different approaches, the result has been obtained that brevity and redundance in story conscious and specific goals. Mowlana is thinking in fiction and writes the story. The stories are accurate and no element of it can be omitted. It is finally observed that all anacdotes are inextricably inter twined.

Keywords: Masnavi's stories, source of story, brevity and recundance, modification of story, story structure.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسندهٔ مسئول)mnourian@yahoo.com
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور اصفهان.
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۲/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۷

۱. مقدمه

مثنوی، نمونهٔ بارز و بدیع داستان‌سرایی است و از عوامل جذابیّت آن، شیوهٔ مولانا در ارائهٔ داستان‌هاست. مولانا با انتخاب آگاهانه و مناسب داستان و تمثیل کوشیده است 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 و یا قبض می‌دهد. البته او گاه از حکایتی به یاد حکایتی دیگر می‌افتد و گاه لفظی او را به لفظی دیگر می‌کشاند، این ساختار تو در تو و بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان یکی از شگردهای داستان‌سرایی اوست که در نتیجهٔ آن، گاه موضوع اصلی حکایت رها شده وحکایات و بدین شکل، تمثیل‌های مرتبط با حکایت اصلی موجب اطناب در اصل داستان‌ها می‌شود. امّا این گسترش گاه، نه با استطراد، که 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 به کارگیری این شیوه بوده است و مولوی در مثنوی معنوی آن را به کمال رسانده است» (بارانی و محمودی، ۱۳۸۶ : ۲۶-۵). اگرچه بسیاری از مولوی‌پژوهان معتقدند که «مولانا در سرایش مثنوی تابع جریان سیّال ذهن است و داستان‌های مثنوی و موضوعات آن را فاقد نظم خاصی می‌دانند» (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۸ : ۲۲-۱۹). در مقابل، پژوهشگر عرب ـ فاروق حمید ـ گمان به فقدان هر گونه توالیِ روایت را در این اثر برآیندِ «دیدگاه خوانندهٔ متفنّن» می‌داند (حمید، ۱۳۸۳ : ۱۷۱). در خط داستانی مثنوی، داستان‌ها با ساختاری منظم و طرحی از پیش اندیشیده شکل گرفته‌است. هر حکایتی در تبیین حکایت قبل از خود می‌آید و حکایات با پیوندی ماهرانه به هم مرتبط می‌شود.

یکی از مهم‌ترین تصرّفات مولانا در حکایات، انتخاب پرسوناژ (شخصیّت) هاست. مثلاً در دفتر پنجم مثنوی، داستان امیر شراب‌خوار و زاهد خُم شکن را از مآخذی وام گرفته که امیر در آن داستان، معتضد عبّاسی در دوران خلافت اسلامی است (نک: فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۹۴۹/۵-۹۴۸). امّا مولانا چون بر آن است داستان را تغییر دهد و امیرش را عارف و «خوش‌دل و مشفق و مسکین‌نواز و عادل و دریادل و شاه مردان و امیرالمؤمنین و رازدان و دوست‌بین» کند و این، با شخصیت معتضدِ سخت‌گیر که در باب او آمده «کانَ سیفُهُ قبل کلامه» نمی‌سازد با یک بیت ماهرانه، زمان داستان را حدود هزار سال تغییر می‌دهد و به دورهٔ عیسویان می‌برد که شراب مباح بوده است:

دور عـــیسی بود و ایّام مسیح　　خلق، دلـــــدار و کم آزار و ملیح

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۴۴۲/۵)

باده می‌بایستشان در نظم حال　　باده بود آن وقت مأذون و حلال»

(همان: ۳۴۴۴/۵)

توجیه رفتار شخصیت‌های داستان و بررسی احوال درونی آن‌ها نیز از دلایل دخل و تصرّف در حکایات است. او سخنانش را در کلام شخصیت‌های داستان، پدیدار می‌کند. به همین دلیل است که آندره ژید گفته است که «هرگز عقیده‌ای را نگو، مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳۴۸ : ۲۴۵). مولانا در بهره بردن از ظرفیّت‌های داستانی، معانی و مفاهیمی را برجسته می‌سازد که در مآخذ این قصّه‌ها، مغفول مانده‌اند یا اشاره‌ای اندک به آن‌ها شده است. «اصرار بر بیان جزئیات داستان و ذکر همهٔ سخنانی که شخصیت‌ها با هم رد و بدل می‌کنند از ر.کات و جنبه‌های برجسته و چشمگیر مثنوی است که شیوهٔ داستان‌پردازی مولانا را به قصه نویسی معاصر بسیار نزدیک می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۶۹ : ۵۵). تأثیر آغاز داستان‌های مثنوی در مقایسه با دیگر مآخذ قابل

توجه است. به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران، آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که بر فرآیند خواندن او مؤثر است (ر.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۱).

او با دخل و تصرّف در داستان‌ها، روایت‌های نوینی از قصه‌های ساده و قدیمی، ارائه کرده است. گاه این تغییرات کلّی است و روایتی جدید در ذهن او خلق می‌شود و گاه با تصرّفی اندک، خوانشی متفاوت از آن روایت‌های کهن، شکل می‌گیرد که آن را برای مخاطب، جذّاب‌تر می‌کند. گاه نیز از هیچ، همه چیز می‌سازد؛ یعنی اشاره‌ای صرف را بدل به قصّه‌ای مبسوط و عمیق می‌کند. مثلاً داستان کمپیر زن و باز (ر.ک: مولوی، ۱۳۶۳: ۳۶/۶-۱۲۲۲ و ۴۹-۱۲۴۲) بیش از بیست بیت مثنوی را فرا گرفته. امّا مأخذ آن اشاره‌ای چند بیتی در اسرارنامه است:

الّا ای خواب خوش برده ز نازت به دست پیرزن افتاده بازت

(عطّار، ۱۳۸۶ : ۱۶۰)

یا از جمله‌ای کوتاه در کشف المحجوب هجویری در بیان آن که نباید علم تصوّف، دست نااهل بیفتد: «لا محاله چون باز ملک، بر دیوارسرای پیرزنی نشیند پر و بالش ببرند» (هجویری، ۱۳۸۳ : ۱۲). «جالب آن جاست که عطار از این داستان نتیجه‌گیری کرده امّا مولانا نه» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۵ : ۵۱). مولانا همین داستان را جای دیگر تبدیل به اشاره کرده است؛ «همچو طاووسی به خانهٔ روستا».

عموم آثار داستانی در ادبیّات کلاسیک، طرحی مستقیم و ساده از کنش‌های ارتباطی دارد؛ یعنی رابطه در آن به سطح مؤلّف و خواننده منحصر است و این دو عنصر هر دو بیرون روایت واقع شده است. خط روایی نیز در آن به راحتی قابل شناسایی و طبقه بندی است. امّا مثنوی مولوی از زمرهٔ استثنائاتی است که انواع اَشکال روایی را درهم کرده و طرحی نو درافکنده که به راحتی قابل واکاوی نیست. آن چنان که صاحب نظران را پس از تعمّق بسیار به این نتیجه رسانیده که: «ساختاری پیچیده و سیّال دارد. بوطیقای روایت و قصّه در آن، پیوسته شکل عوض می‌کند و به نظر می‌رسد به هیچ روی، قابل طبقه‌بندی نیست؛ هرچند این طبقه‌بندی گسترده و متنوّع باشد. سراینده، در هر لحظه‌ای، فهمی تازه از روایت دارد و بوطیقای نویی برای همان لحظه می‌آفریند. در ادبیات جهان، برای هر مؤلّفی، می‌توان فرم‌های خاصی در نظر گرفت و حاصل آفرینش او را در آن فرم‌ها طبقه‌بندی کرد، الّا «مثنوی» که مثل رودخانه، هر لحظه به شکلی درمی‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳ : ۳۹/۱). «قصه‌های مثنوی در حقیقت، بیانگر شخصیّت صوفیانهٔ مولاناست که با حجاب بسیار نازک استدلال خطابی، آن هم به اکراه، سخن می‌گوید» (حمید، ۱۳۸۳ : ۱۸۱).

۱،۱. بیان مسأله

مسأله اصلی این پژوهش بررسی ساز و کار تصرّفات مولانا در داستان‌سرایی چند قصّه نسبت به مآخذ 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 تصرّفات و ایجاز و اطناب داستانی مثنوی مورد بررسی قرار می‌گیرد و اثبات می‌شود که تصرّف مولانا در حکایات و قبض و بسط در داستان‌ها، کاملاً آگاهانه و هوشیارانه است و آنچه برخی از مولوی‌پژوهان در باب جوششی بودن شعر مولانا گفته‌اند، نباید تأمّل در دقایق داستانی و اجزا و عناصر آن را شامل شود.

۲،۱. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، پژوهش‌هایی در خصوص تصرّفات داستانی حکایات مثنوی با رویکرد به مآخذ داستان‌ها به صورت کلّی انجام گرفته است. امّا بررسی حکایات مورد نظر مثنوی در مقایسه با مآخذ آن با سه رویکرد ایجاز، اطناب و مساوات داستانی انجام نگرفته است. اما تحقیقاتی که پیش از این انجام گرفته‌است عبارت است از:

۱. مقایسهٔ قصه‌های مثنوی با مآخذ آن (خیرآبادی، ۱۳۷۹)، ۲. در سایهٔ آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی (پورنامداریان، ۱۳۸۸)، ۳. از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی (توکلی، ۱۳۹۴)، ۴. فنون قصّه‌سرایی در مثنوی مولانا؛ (فاروق حمید، ۱۳۸۳). ۵. شگردهای قبض و بسط روایت در مثنوی معنوی (اکبری، کمالی، ۱۳۹۶).

۲. عاشق شدن پادشاه بر کنیزک

بود شـــاهی در زمانی پیش از این مُلـک دنیـا بودش وهم ملـک دین

(مولوی، ۱۳۶۳ : ۱/۲۴۵-۳۶)

فروزانفر مأخذ این حکایت را فردوس الحکمه می‌داند و نظیر این حکایت در چهار مقالهٔ نظامی عروضی و ذخیرهٔ خوارزمشاهی و اسکندرنامه نظامی نیز آمده است (فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۳). بعید نیست، این حکایت متأثر از حکایتی در حدیقه باشد (حاجیان‌نژاد، ۱۳۹۳ : ۶۷) و ترجمهٔ قصهٔ سلامان و ابسال که بسیار مورد توجه ابن سینا بوده و امام فخر رازی نیز به آن اشاره کرده است می‌تواند از مآخذ مورد استفاده مولوی باشد. رینولد نیکلسون بدون هیچ توضیحی تنها اشاره‌ای به شباهت میان دو قصه کرده است (روضاتیان، میرباقری فرد، ۱۳۸۸ : ۱۱۱).

روایت مصیبت‌نامهٔ عطار نیز که تا حدودی شبیه به روایت اسکندرنامهٔ نظامی است از مآخذ احتمالی است. امّا به احتمال بسیار، مصیبت‌نامه و سلامان و ابسال، از مآخذ اصلی این حکایت هستند. برای بررسی بهتر و مقایسهٔ آن‌ها با مثنوی و میزان تصرّفات مولانا در این حکایت و دلایل اطناب داستانی مثنوی، در آغاز خلاصه‌ای از هر حکایت آورده می‌شود.

۱،۲. خلاصه حکایت فردوس الحکمه

شاهزاده‌ای به یکی از همسران پدر دل بست و از غم عشق او بیمار شد. طبیبی با گرفتن نبض بیمار و ذکر نام زنان حرم‌سرا، حقیقت را دریافت و در نهایت شاه با بخشیدن همسر خود به فرزندش موجب شفای او شد (نقل در فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۳).

۲،۲. خلاصه حکایت چهار مقاله

برای یکی از نزدیکان قابوس وشمگیر که پادشاه گرگان بود عارضه‌ای پدید آمد که اطباء به معالجت او برخاستند اما شفایی حاصل نشد تا یکی از خدم به قابوس گفت: جوانی آمده است که طبیب بزرگی است و دستی مبارک دارد که چند کس به دست او شفا یافته‌اند. او را طلب کردند و به سر بیمار بردند. بنشست و نبض او بگرفت. گفت: مردی می‌باید که غرفات و محله‌های گرگان را بشناسد، پس آن را آوردند و طبیب نبض بیمار را گرفت و گفت: این جوان در فلان محله و کوی بر دختری عاشق است. و داروی او وصال آن دختر است. قابوس متعجب بماند که عاشق و معشوق هر دو خواهرزادگان منند و خاله‌زادگان یکدیگر. پس آنها را عقد بکردند و آن جوان از چنان رنجی که به مرگ نزدیک بود، برست (نظامی عروضی، ۱۳۸۸ : ۱۹۵-۱۹۳).

۳،۲. خلاصه حکایت اسکندرنامه

یکی از شاگردان ارسطو بر کنیزکی چینی دل بست و درس و بحث را رها کرد. استاد برای رهاندن شاگرد از این عشق با خوراندن جامی تلخ بر کنیزک و گرفتن خون او، موجب زوال زیبایی ظاهری او شد و بعد از آن شاگرد خود را فراخواند و معشوقه را به او نشان داد. شاگرد که از دیدن کنیزک تعجب کرد، پرسید: این کیست؟ و استاد طشت فضولات کنیزک را نشان داد. شاگرد از استاد عذر خواست و دوباره به کسب درس بازگشت اما پس از مدتی کنیزک سلامتی و زیبایی خود را بازیافت

و شاگرد دوباره درس را رها کرد و به عیش و ناز با کنیزک چینی پرداخت. اما نهایتاً با مرگ کنیزک عشق او نیز پاک شد (نظامی، ۱۳۸۱ : ۱۱۹۶-۱۱۹۳).

۴،۲. خلاصه حکایت حدیقهٔ سنایی

یافت شاهی کنیزکی دلکش شاه را آن کنیزک آمد خوش
هم در آن لحظه‌اش به آب افکند گفت شه خوب ناید اندر بند
که چو بگشاد زو بلات بود شه چو دربند ماند مات شود
گفت شه دست برده در دل خویش نگذارم دو پای در گل خویش
این کنیزک روان من بربود در زیانم درآرد از پی سود
پیش تا غرقه گردد از وی تن غرقه گردانمش به دریا من
(سنایی، ۱۳۸۳ : ۵۸۴)

۵،۲. خلاصهٔ حکایت مصیبت‌نامه

استادی، شاگردی داشت به غایت کاردان و زیرک که تمام وقتش را صرف آموختن کرده بود. استاد کنیزکی زیباروی داشت که چشم شاگرد بر او افتاد و روز و شب در عشق آن زیبا بود. استاد متوجه شد و تصمیم گرفت که مسهلی به کنیزک بدهد. کنیزک چندی بعد لاغر و نحیف شد و رویش زرد گشت و از زیبایی او چیزی نماند. استاد، شاگرد را صدا زد و وقتی شاگرد، کنیزک را دید در تعجب فرو رفت و از عشق او رها گشت (عطار، ۱۳۸۶ : ۳۳۲-۳۳۰).

۶،۲. خلاصهٔ حکایت سلامان و ابسال

شاهزاده‌ای به نام سلامان به دنیا آمد. پادشاه او را به دایه‌ای سپرد به نام ابسال. هنگامی که سلامان بزرگ شد بر دایهٔ خود عاشق شد و دایه نیز عاشق او شد و پادشاه، مخالف ازدواج آن‌ها بود. پس آن دو به جزیره‌ای فرار کردند و در آن‌جا زندگی خود را آغاز کردند. پادشاه با جام جهان‌بین خود، آن‌ها را پیدا کرد و اجازه داد مدتی از عشق هم برخوردار شوند. اما چون سلامان از کار خود پشیمان نشد؛ پادشاه با نیروی طلسمات بر قدرت برخورداری سلامان از ابسال تأثیر گذاشت. سلامان ماجرا را فهمید و به نزد پدر آمد و عذرخواهی کرد. در نهایت آن‌ها تصمیم گرفتند خود را در دریا بیندازند و در آغوش هم خودکشی کنند. پادشاه دستور داد که سلامان را نجات دهند و ابسال در دریا غرق شد. سلامان نجات پیدا کرد و حکیمی او را به غار برد و قول داد که ابسال را برایش زنده کند، مشروط بر اینکه در این مدت در غار باشد. او تصویری از ابسال بر دیوار غار کشید و به مرور تصویر او را عوض کرد و تصویری از ونوس (زهره) قرار داد و کم کم سلامان عاشق این تصویر شد و گفت: من اشتباه کردم. حکیم به پادشاه پیغام داد: که سلامان آماده پذیرفتن پادشاهی است (ر.ک: سجادی، ۱۳۷۴: ۱۳۱-۱۲۰).

۷،۲. خلاصهٔ حکایت مثنوی

پادشاهی در راهی کنیزکی دید و عاشق او شد و او را خرید. پس از چندی کنیزک بیمار شد و شاه پزشکان را برای درمان او به دربار فراخواند. اما پزشکان هر چه کردند، فایده نداشت. شاه از پزشکان ناامید شد و به مسجد رفت و از خداوند خواست کنیزک را شفا دهد. شاه به خواب رفت و در خواب دید که مرد ناشناسی به دربار می‌آید. فردا پادشاه مردی را دید که از دور آمد و او طبیب الهی بود. پادشاه او را به نزد کنیزک برد و او را معاینه کرد و فهمید دختر بیمار دل است و عاشق است. طبیب نبض دختر را گرفت و از شهرها و مردمان آن پرسید. وقتی به شهر سمرقند رسید نبض کنیزک تند شد. طبیب به محلهٔ غاتفر رسید و فهمید که دختر کنیزک دلبسته جوانی زرگر است. حکیم به پادشاه گفت که باید آن جوان زرگر را به

دربار بیاورند تا دختر در کنار او بهتر شود. زرگر به قصر آمد و کنیزک به عقد او درآمد و روز به روز حالش بهتر شد تا اینکه طبیب دارویی ساخت و هر روز به زرگر می‌داد. تا پس از یک ماه زشت و مریض و زرد شد و پس از چندی مرد و عشق کنیزک نیز رو به سردی گذاشت.

۱،۷،۲. اطناب داستانی مثنوی

مولوی این حکایت را در صد و ده بیت اصلی و دویست و دوازده بیت کلّی آورده است (نگ: مولوی، ۱۳۶۳: ۱۷-۵). در اسکندرنامه نزدیک به شصت و سه بیت اصلی و هفتاد و هفت بیت کلی است (نظامی، ۱۳۸۱: ۱۱۹۶-۱۱۹۳). در مصیبت‌نامه پنجاه و سه بیت است (عطار، ۱۳۸۶ : ۳۳۲-۳۳۰). در چهارمقاله نزدیک به چهل و دو سطر (نظامی عروضی، ۱۳۸۸ : ۱۹۵-۱۹۳) و در فردوس الحکمه هشت سطر است (نقل در فروزانفر، ۱۳۷۰: ۳) و در حدیقه نه بیت اصلی و بیست و پنج بیت در نتیجه‌گیری حکایت آمده است (سنایی، ۱۳۸۳ : ۵۸۴) و در سلامان و ابسال نزدیک به صد و ده سطر اصلی و صد و سی و نه سطر کلی است (سجادی، ۱۳۷۴ : ۱۲۶-۱۲۱).

گرچه مولانا این حکایت را با الهام از مآخذ دیگر سروده است و تلفیقی از چند حکایت را می‌توان در حکایت مثنوی دید اما این داستان به صورت فعلی ساخته و پرداخته شخص مولاناست و در مقایسه با دیگر مآخذ به شکل گسترده‌تری آمده است. مولانا جزئیات بیشتری بر آن افزوده است و آن را مطابق مفاهیم و مضمون‌های ذهنی خود، ترسیم کرده است.

این حکایت در مقایسه با فردوس الحکمه سیزده برابر و در مقایسه با چهارمقاله نزدیک به سه برابر و در قیاس با مصیبت‌نامه دو برابر افزایش یافته است. و همچنین در مقایسه با دیگر مآخذ اطناب کلّی دارد. و تنها در مقایسه با سلامان و ابسال در حالت اطناب جزئی و یا حتی تساوی قرار دارد که می‌تواند نشان دهندهٔ تأثیرپذیری مولوی از این حکایت باشد.

۲،۷،۲. تصرّفات داستانی

حکایت پادشاه و کنیزک نخستین حکایتی است که پس از نی‌نامه آمده، و هدف از آن ایضاح و تقریر و استکمال مباحث نی‌نامه است و بیش از سایر حکایات با آن مباحث، پیوند معنوی دارد. این داستان نقد حال همان نی است که از نیستان جدا افتاده و روزگار وصل خویش را بازمی‌جوید (نوریان، ۱۳۷۰ : ۳۶۳-۳۵۳). این داستان به تمام معنی رمزی است و بهتر است آن را تمثیل رمزی بدانیم، که ساخته و پرداخته شخص مولاناست. هرچند برخی از اجزاء آن را از اینجا و آنجا گرفته است (تدین، ۱۳۸۴: ۸). مولانا این حکایت را در نقد حال خویش به نظم درآورده است:

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۵/۱)

برای شناخت و تحلیل تصرفات مولانا در این حکایت به مقایسه حکایت مثنوی با دیگر مآخذ آن می‌پردازیم.

الف: عاشق

در حکایت مثنوی مانند حدیقه، پادشاه است که عاشق کنیزکی زیبارو می‌شود:

اتفاقاً شاه روزی شد سوار با خواص خویش از بهر شکار

یک کنیزک دید شه بر شاه‌راه شد غلام آن کنیزک جان شاه

مرغ جانش در قفس چون می‌تپید داد مال و آن کنیزک را خرید

(همان: ۳۹/۱-۳۷)

و در حدیقه آمده است:

یـافـت شـــاهی کنیزکی دلکش　　شـــاه را آن کنیزک آمـد خوش

(سنایی، ۱۳۸۳ : ۵۸۴)

شاید مولانا آغاز این حکایت را و دو شخصیّت پادشاه و کنیزک را از این بیت حدیقه گرفته باشد.

در فردوس الحکمه پسر شاه است و در چهار مقاله یکی از نزدیکان قابوس وشمگیر است. در اسکندرنامه و مصیبت‌نامه شاگردی است که در بند عشق می‌افتد و در سلامان و ابسال نیز شاهزاده‌ای اسیر عشق می‌شود.

شخصیّت عاشق تقریباً در اکثر حکایات به جز اسکندرنامه و مصیبت‌نامه که عاشق شاگردی است زیرک و دانا تقریباً یکسان است. عاشق یا پادشاه است و یا شاهزاده و یا از نزدیکان پادشاه و از نظر جنسیّت نیز همگی مذکّرند. تنها در مثنوی است که در ساختار داستان دو عاشق دیده می‌شود، اولی پادشاه که عاشق کنیزک می‌شود و کنیزک که خود عاشق جوان زرگر است.

هم چنان که گفته شد، مولانا برخلاف دیگر مآخذ، این داستان را به صورت رمزی آورده است و در نگاه مولانا، «پادشاه در حقیقت شخص مولاناست» (تدین، ۱۳۸۴ : ۱۹). در مثنوی شخصیت شاه بسیار مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. برخی بر این باورند که پادشاه (عاشق)، نماد انسان است از جنبهٔ جان یا روح قدسی. «شاه در این حکایت قهرمان اصلی به شمار می‌آید که در فرآیند تفرد ابعاد گوناگون شخصیت وی به مبارزه با هم برمی‌خیزند» (محمودی، ریحانی فرد، ۱۳۹۱ : ۱۵۱).

این حکایت در مثنوی داستانی است رمزی و پادشاه که از خانهٔ خود به قصد شکار بیرون آمده، همان روح مجرد است که از عالم غیب برای معرفت به زمین آمده (نوریان، ۱۳۷۰ : ۳۶۱).

نوآوری دیگر مولانا در این حکایت، آن است که شاهِ روایت مثنوی، برخلاف دیگر شاهان دارای مقام والایی است که مولانا به آن چنین اشاره می‌کند «ملک دنیا بودش و هم ملک دین» (ر.ک؛ رنجبر، ۱۳۸۶ : ۱۵۰).

ب: معشوق

معشوق در مثنوی، کنیزکی است که پادشاه او را می‌خرد. و از دیگر سو جوان زرگر است که مورد التفات پادشاه قرار می‌گیرد و با وعده سیم و زر به دربار می‌آید. در فردوس الحکمه، زن پدر عاشق است، در چهارمقاله خواهرزاده قابوس است، در اسکندرنامه و مصیبت‌نامه و حدیقه، کنیزکی است و در سلامان و ابسال دایه‌ای است که شاهزاده را بزرگ می‌کند.

کنیزک در اغلب حکایات مثنوی در نقشی منفعل و اغلب به عنوان هدف جنسی معرفی می‌شود. و در این حکایت نیز شخصیتی منفعل دارد (خادمی، قوام، ۱۳۹۰ : ۹۱). برخلاف دیگر مآخذ، در مثنوی شخصیت کنیزک و خواسته‌های او مورد توجه قرار گرفته است. شارحان شخصیت کنیزک را نماد تن انسان و من او (نفس) می‌دانند. شاه در اولین مواجهه با کنیزک همه وجود خود را غرق در او می‌بیند و یکباره دل به او می‌بندد اما کنیزک به سبب وابستگی‌های مادی از محبوب اصلی (شاه) در حجاب می‌افتد و عشق مجازی (جوان زرگر) را برمی‌گزیند.

ج: بیمار شدن

چون خرید او را و برخوردار شـد　　آن کنیزک از قضـــا بیمـار شـــد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۹/۱)

در روایت مثنوی، کنیزک است که از قضا بیمار می‌شود و همچنین جوان زرگر نیز به دست طبیب غیبی بیمار می‌شود. در فردوس الحکمه، پسر شاه (شخصیت عاشق) است. در چهارمقاله نیز بیمار از نزدیکان قابوس وشمگیر (عاشق) است. در روایت اسکندرنامه و مصیبت‌نامه کنیزک (معشوق) به دست شخص سومی که استاد است به واسطهٔ خوردن مسهلی بیمار می‌شود و در سلامان و ابسال، پادشاه با نیروی طلسم خود بر قدرت برخورداری سلامان از ابسال تأثیر گذاشت و او را ناتوان کرد.

در حکایت مثنوی دوگانگی شخصیت کنیزک، عامل پیچیدگی داستان است. کنیزک از یک سو معشوق و از دیگرسو عاشق است. معشوق شاه و عاشق زرگر. این بخش از حکایت که کنیزک خود عاشق زرگر است، در هیچ مأخذی نیامده است و ابداع ذهن مولاناست (رک؛ فروزانفر، ۱۳۸۲ : ۴۲).

در روایت فردوس الحکمه و چهارمقاله این عاشق است که به سبب پنهان داشتن عشق بیمار می‌شود ولی در روایت مثنوی و اسکندرنامه و مصیبت‌نامه این معشوق است که بیمار می‌شود. بیماری کنیزک به نوعی بیان‌گر آغاز بحران در زندگی شاه است (محمودی، ریحانی‌فر، ۱۳۹۱ : ۱۵۴). مولانا با خلق حوادث و کشمکش‌های مناسب، خوانندگان خود را در تعلیق و انتظار قرار می‌دهد و انتظار آنها را برای شنیدن مابقی داستان افزایش می‌دهد.

د: آمدن طبیب و حکیم الهی و گرفتن نبض بیمار

در مثنوی، پادشاه طبیبان بسیاری بر سر کنیزک حاضر می‌کند اما مداوای آن‌ها به سرانجام نمی‌رسد. پادشاه از خداوند مدد می‌گیرد و طبیبی الهی به نزد پادشاه می‌آید و بیمار را مداوا می‌کند. در فردوس الحکمه طبیب با گرفتن نبض بیمار، حقیقت را درمی‌یابد. در چهارمقاله هم که این نوع معالجه را به بوعلی‌سینا نسبت می‌دهد. شیخ‌الرئیس خود در کتاب قانون در شرح مرض عشق این نوع معالجه را یاد کرده و گفته است که: من این طریق را آزمودم و مریضی را با این طریق معالجه کردم. بی تردید مولانا طرز معالجه و کشف بیماری کنیزک را از چهارمقاله عروضی اقتباس کرده و این مطلب جزء ناچیزی از داستان شاه و کنیزک است و نمی‌تواند مأخذ اصلی مولانا برای این حکایت باشد. چنانکه نویسنده شرح مثنوی شریف، آن را اصل و منشأ داستان شاه و کنیزک می‌داند (ر.ک؛ تدین، ۱۳۸۴ : ۱۰). روایت عطار و اسکندرنامه از این بخش تهی است. در داستان سلامان و ابسال، حکیم یونانی بسیار شبیه به طبیب غیبی است. همان‌گونه که طبیب غیبی به کنیزک وعدهٔ وصال زرگر را می‌دهد. حکیم یونانی هم به سلامان قول می‌دهد ابسال را بازگرداند (روضاتیان، میرباقری‌فرد، ۱۳۸۸ : ۱۱۲).

آمدن طبیب الهی و قدرت او در تشخیص بیماری از تصرفات مولانا در حکایت است. نوآوری خلاقانهٔ دیگر مولانا در این قسمت حکایت، چنان است که شاه به محض رؤیت طبیب الهی، ناگهان عوض می‌شود و آشنایی با کنیزک را به کلّی از یاد می‌برد و جذب طبیب الهی می‌شود و با او احساس یگانگی می‌کند (رنجبر، ۱۳۸۶ : ۱۵۳).

مولانا در آغاز حکایت به سادگی و روانی داستان را شرح می‌دهد، اما به‌تدریج حکایت به سمت پیچیدگی پیش می‌رود. این تغییر ناگهانی پادشاه با دیدن طبیب الهی از تصرّفاتی است که بر جذابیّت حکایت افزوده است.

هـ: خلوت کردن حکیم با کنیزک

در روایت مثنوی، طبیب الهی متوجه بیماری کنیزک می‌شود و با گرفتن نبض بیمار و نام بردن محله‌ها و کوی‌های شهر سمرقند، متوجه راز او می‌شود. در مصیبت‌نامه و اسکندرنامه این بخش نیامده است. در چهارمقاله نیز بوعلی‌سینا خارج از متن اصلی آورده است (نظامی عروضی، ۱۳۸۸ : ۱۹۴). در داستان سلامان و ابسال نیز حکیم یونانی از راز او آگاه می‌شود و او را به غار خود می‌برد. به سلامان قول می‌دهد مشروط بر اینکه در غار بماند ابسال را برایش زنده کند.

و: آمدن زرگر به دربار

این بخش در هیچ کدام از مآخذ دیگر نیامده است و ذهن خلّاق مولانا این نوآوری را در روایت وارد کرده است. شاه بنابر سخنان طبیب الهی، فرستادگانی به سمرقند می‌فرستد تا با دادن خلعت و زر و سیم، زرگر را به دربار بیاورند و کنیزک را به ازدواج زرگر دربیاورند. تعلیق و پیچیدگی این روایت در مثنوی در مقایسه با آثار دیگر مشهود است. تنها در داستان سلامان و ابسال است که حکیم یونانی همانند طبیب غیبی عمل می‌کند. طبیب غیبی زرگر را به دربار می‌آورد و کنیزک را از وصل او برخوردار می‌کند و حکیم یونانی هم تصویر ابسال را برای سلامان ظاهر می‌کند تا تسکین یابد (روضاتیان، میرباقری فرد، ۱۳۸۸ : ۱۱۲). اما شیوهٔ بیان مولانا در این بخش از حکایت بسیار هنرمندانه‌تر و خلاقانه‌تر از سلامان و ابسال است.

ز: وصال عاشق و معشوق

در دو روایت مصیبت‌نامه و اسکندرنامه اگرچه وصال کوتاهی دست می‌دهد اما در نهایت این وصال سرانجامی ندارد. در اسکندرنامه با مرگ کنیزک و در مصیبت‌نامه با رهایی شاگرد از عشق کنیزک به پایان می‌رسد.

این بخش در روایت فردوس الحکمه و چهارمقاله، گرهٔ داستان را باز می‌کند و داستان با وصال عاشق و معشوق به پایان می‌رسد. اما در مثنوی برخلاف دیگر مآخذ این قسمت آغازی است بر بحران اصلی حکایت که داستان را به سوی ابهام و کشمکش می‌کشاند. در حکایت مثنوی شش ماه کامرانی کنیزک با زرگر که به صحت کامل کنیزک انجامید، و در داستان سلامان و ابسال، وصال عاشق و معشوق، در دو مرحله انجام می‌گیرد. مرحله اول پادشاه اجازه می‌دهد که سلامان و ابسال مدتی کوتاه از عشق هم برخوردار شوند و مرحله دوم حکیم غیبی برای بهتر شدن حال سلامان، تصویر خیالی ابسال را مدّتی به او نشان می‌دهد. امّا در حقیقت در سلامان و ابسال و مثنوی، وصال حقیقی روی نمی‌دهد. این کار تنها فریبی است که از طرف طبیب الهی و حکیم یونانی در مسیر رسیدن به هدف اصلی طرح‌ریزی می‌شود.

ح: زوال عشق

در فردوس الحکمه و چهارمقاله رابطهٔ عشق به وصل انجامید و از زوال عشق خبری نیست. در روایت مصیبت‌نامه و اسکندرنامه و مثنوی، جمال معشوق با خوراندن مسهل و شربت از بین می‌رود و عاشق از عشق دلسرد شده. شاید مولانا قسمت شربت دادن طبیب الهی به زرگر را از مآخذ اسکندرنامه و یا مصیبت‌نامه گرفته باشد. در روایت سلامان و ابسال حکیم یونانی به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. هنگامی که سلامان آرامش نسبی به دست آورد، حکیم، جمال زهره را برایش آشکار می‌کند و سلامان با دیدن زیبایی زهره، ابسال را فراموش می‌کند (همان: ۱۱۲).

ط: کشتن زرگر

این بخش که کشتن زرگر به اشارت طبیب الهی است «ممکن است مبنی بر حکایت حدیقه باشد که در آن، پادشاه یک کنیزک زیبا را غرق می‌کند تا زیبایی او (مثل زیبایی زرگر در حکایت مثنوی) موجب فتنه نگردد و وی را از نیل به کمال خویش باز ندارد (زرین کوب، ۱۳۶۶: ۲۵۶/۱).

هم در آن لحظه‌اش به آب افکند گفت شه خوب ناید اندر بند
که چو بگشاد زو بلات بود شه چو در بند ماند مات شود
پیش تا غرقه گردد از وی تن غرقه گردانمش به دریا من
(سنایی، ۱۳۸۳ : ۵۸۴)

در قصهٔ مولانا وقتی کنیزک از جذبه زرگر خارج می‌شود، متوجه شکوه پادشاه می‌شود. امّا در قصهٔ سلامان و ابسال پس از مرگ ابسال یک زیبای دیگر جایگزین می‌شود. در مثنوی مقصود از کشتن زرگر، کشتن عشق و دلدادگی به مظاهر مادی و قطع تعلّق و دلبستگی به غیر خداست نه هلاک کردن کسی یا چیزی (تدین، ۱۳۸۴: ۳۷). اینکه در هر دو قصه لازم است ابسال و زرگر کشته شوند این را مولانا پاسخ می‌دهد که مسأله کون و فَساد به معنی متولد شدن و از بین رفتن است. طبیب می‌بایست در مقابل زیبایی زرگر، فساد آن را نیز نشان می‌داد مولانا در این حکایت ناچار است زرگر را به قتل برساند. او صد و دو بیت دفاعیات خود را بیان می‌کند که کشتن زرگر به دست حکیم، بر پایهٔ الهام و وحی الهی بوده است، نه هوا و شهوت و پس از آن به سراغ «حکایت مرد بقال و طوطی» می‌رود تا این نکته را بفهماند که «کار پاکان را قیاس از خود» نباید گرفت:

زانکه عشق مردگان پاینده نیست زآنکه مرده سوی ما آینده نیست
عشق آن زنده گزین کو باقی است کز شراب جان‌فزایت ساقیست

تنها در دو روایت مثنوی و سلامان و ابسال است که پایانی نزدیک به هم دارند. کنیزک پس از رهایی از تعلّقات در اختیار شاه قرار می‌گیرد. در سلامان و ابسال نیز، سلامان پس از تصفیه کامل از تعلّقات دنیوی به خدمت پادشاه درمی‌آید (روضاتیان، میرباقری‌فرد، ۱۳۸۸ : ۱۱۲).

در مثنوی، مولانا بحث مبسوطی در رابطه با کشتن زرگر و دلایل آن ارائه می‌دهد. اما در حکایت سلامان و ابسال و دیگر حکایات مانند اسکندرنامه و مصیبت‌نامه هیچ توضیحی درباره دادن مسهل به کنیزک و یا کشتن ابسال داده نمی‌شود.

با بررسی جزئیات حکایت مثنوی و مقایسه آن با دیگر مآخذ احتمالی آن و شواهد و قراین موجود مشخص می‌شود که داستان سلامان و ابسال حنین بن اسحاق بر حکایت شاه و کنیزک مولوی تأثیر داشته است. اگرچه مولانا در این حکایت از دیگر مآخذ نیز بهره گرفته، به احتمال زیاد با داستان سلامان و ابسال آشنایی داشته است (ر.ک: روضاتیان، میرباقری‌فرد، ۱۳۸۸: ۱۱۴-۱۱۱).

اگرچه قصد مولانا از این حکایات، معانی بلند عرفانی است. امّا نفس داستان‌پردازی نیز برایش اهمیّت داشته است آن چنان که با مقایسهٔ مآخذ داستان به وضوح روشن می‌شود که نوع بیان مولانا در مقایسه با دیگر آثار بر جذابیّت حکایت افزوده است. لحن داستان جدی و قاطع است. ساختار داستان در مقایسه با دیگر مآخذ بسیار دقیق و منسجم است. اطناب داستانی این حکایت در مقایسه با دیگر مآخذ آن شاهدی است بر نبوغ مولانا در استفاده از عناصر داستان.

۳. قصهٔ خلیفه و لیلی

گفت لیلی را خلیفه کان تویی کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟
از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت خامش چون تو مجنون نیستی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۰۸/۱-۴۰۷)

فروزانفر مأخذ این حکایت را، روایت ربیع الابرار زمخشری می‌داند (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۸).

۱،۳. خلاصهٔ روایت مصیبت نامه

گفت هارون عشق مجنون می‌شنود آن هوس او را چو مجنون در ربود
خواست تا دیدار لیلی بیند او پیش لیلی، یک نفس، بنشیند او
خواست لیلی را و چو کردش نگاه سهل آمد روی او، در چشم شاه
خواند مجنون را وگفت «ای بی‌خبر نیست لیلی را جمالی بیشتر

تـــو چنین مست جمال او شدی　　وز جـــــنونی در جـــوال او شـدی
ترک او گیر و مدارش نیز دوست　　زانکه برهرنـــیم ترکی صدچو اوست
گفت تو کی دیدی آن رخسار را　　عشق مجـــنون باید آن دیـــدار را...
(عطار، ۱۳۸۶ : ۲۳۳-۲۳۲)

۲،۳. خلاصهٔ روایت مثنوی

خلیفه به لیلی گفت: تو آن کسی هستی که مجنون از عشق تو پریشان شده است. تو از دیگر زیبارویان، زیباتر نیستی. لیلی در جواب گفت: زیرا که تو مانند مجنون، عاشق نیستی.

۱،۲،۳. ایجاز داستانی

حکایت مثنوی تنها دو بیت است و مصیبت نامه، شانزده بیت است (عطار، ۱۳۸۶ : ۲۳۳-۲۳۲). مولانا این حکایت را بسیار موجز آورده آن چنان که جنبهٔ ضرب المثل پیدا کرده است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۶۳ : ۱۳۱۳ و ۱۳۱۶). صاحب امثال و حکم دو جا آورده که شاید بگوید مَثَلِ بسیار سایری است. تصرّف او در این حکایت نسبت به مأخذ آن کاملاً مشهود است.

شاید دلیل ایجاز این حکایت مشهور بودن آن است که در طول چندین سده از شناخته شده‌ترین داستان‌های فارسی و عربی بوده است. قبل از مولانا، نظامی در پنج گنج خود به آن پرداخته است (ر.ک: کلیات خمسه، ۱۳۸۱ : ۵۹۸-۴۲۶). نوآوری مولانا در این حکایت، موجز آوردن آن است تا همان گونه که گفته شد صورت ضرب المثل به خود گرفته روایت خلیفه و لیلی مثنوی، تا قرن‌ها پس از آن توانسته جایگزین صورت‌های دیگر این حکایت شود.

۲،۲،۳. تصرّفات داستانی

الف: مولانا مقدمات داستانی روایت مصیبت‌نامه را حذف کرده است و به اصل حکایت پرداخته است.

ب: به جز این، مانند داستان قبل، داستان را از سه قطبی به دو قطبی بدل کرده است. می‌بینیم که این دومین باری است که او این فرآیند را متعمّدانه ایجاد می‌کند. چون شخصیت مجنون را از حکایت حذف کرده است و خلیفه و لیلی را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. برخلاف روایت مصیبت نامه که هر سه شخصیت خلیفه، مجنون و لیلی در صحنه حضور دارند، شاید مولانا لزومی نمی‌دیده، دلیل و برهانی برای عشق مجنون به لیلی بیاورد و این عشق را فراتر از آن می‌دانسته که با آوردن دلیل آن را ثابت کند. ضربهٔ مصراع آخر به قدر کافی داستان را گویا کرده و نیاز به شخصیّت ثالثی ندارد.

ج: در روایت مصیبت نامه چندین بیت به تقابل بین خلیفه و مجنون می‌انجامد. ولی در حکایت مثنوی، مولانا تنها با مصراعی پاسخ خلیفه را می‌دهد.

از دگـــر خوبـــان تـــو افـــزون نیســـتی　　گفت خامش چـون تـو مجنـون نیسـتی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۰۸/۱)

د: در روایت مثنوی، پاسخ سخنان خلیفه نه از جانب مجنون، بلکه از جانب لیلی داده می‌شود و بسیار کوتاه و تأثیرگذار بیان می‌گردد. مولانا این روایت کوتاه را برای تکمیل بحث خود کافی می‌داند و آن را به عنوان تمثیل فشرده برای بیان مطالب موردنظر به مخاطب عرضه می‌کند. مولانا از ساختار مناظره‌ای کاسته و ژرف‌ساخت فرم بنیادین قصه را فشرده به نمایش گذاشته است (مهدی‌زاده فرد، امامی، ۱۳۸۹ : ۴۷).

هـ : مولوی این حکایت را نیز در دل حکایت پادشاه جهود می‌آورد و مانند حکایت استاد و شاگرد احول تکرار می‌کند که حقیقت ثابت است و تنها یک چیز است، اما مراتب دید مختلف است. مانند شاگرد احول که یکی را دو می‌دید و مانند خلیفه که زیبایی حقیقی لیلی را نمی‌بیند. آن پادشاه جهود نیز از حقیقت واحد عیسی و موسی غافل است. و به مانند آن طوطی که با دیدن جولقی قیاس باطل کرد، نباید کردار انسان‌های پاک را با فریبکاری و دغل‌کاری مزوّران یکی دانست و نباید کار طبیب الهی داستان آغازین را با فریبکاری وزیر مکار یکی دانست.

۴. حکایت آن کس که درِ یاری بکوفت

آن یکی آمد در یاری بزد گفت یارش کیستی! ای معتمد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۰۷۶/۱-۳۰۵۶)

فروزانفر مأخذ این حکایت را، روایتی در کتاب الحیوان جاحظ می‌داند و خواجه عبدالله انصاری نیز در رسالهٔ عقل و عشق این حکایت را آورده است (فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۳۱-۳۰). عطار نیز در مصیبت نامه حکایتی نزدیک به آن را آورده است:

عاشقی را بود معشوقی چو ماه مهر کرده ترک، پیش او کلاه

(عطار، ۱۳۸۶ : ۴۳۱)

۱،۴. خلاصهٔ روایت کتاب الحیوان

عمروبن عبیده در سرایش نشسته بود و در خانه‌اش را بازنمی‌گذاشت. کسی در خانه را کوفت. عمرو، برخاست و در خانه را به روی او گشود. روزی من به در خانه او آمدم و در را کوفتم. عمر گفت: کیستی؟ گفتم: منم. گفت: من کسی را به نام منم نمی‌شناسم. چیزی نگفتم و پشت در ایستادم. تا مردی از خراسان آمد و در زد. عمر گفت: کیستی؟ گفت: مردی غریب هستم نزد تو آمدم تا دانش بیاموزم. عمر برخاست و در را گشود. وقتی در را گشوده دیدم خواستم به درون روم که در به رویم بسته شد. چند روزی در انتظار ماندم تا دیگر روز به در خانه رسیدم و در زدم. عمر گفت: کیستی؟ گفتم: عیسی بن حاضر. برخاست و در را باز کرد (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶ : ۸۹۰/۱).

۲،۴. خلاصهٔ روایت رساله عقل و عشق

عاشقی به در سرای معشوق آمد و در زد و در خیالش گذر کرد که اگر معشوق گوید کیستی؟ چه گویم و اگر گویم منم، گوید تو را بار نیست و اگر گویم تویی، گوید: من از وجود تو مستغنی‌ام، بازگرد (فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۳۰).

۳،۴. خلاصهٔ روایت مصیبت‌نامه

عاشقی، معشوقی چون ماه داشت و خورشید در برابر او کلاه از سر برمی‌داشت. مدتی در انتظار وصال او بود. تا معشوق وعدهٔ وصل به او داد و گفت: امشب دیدار میّسر می‌شود. عاشق به در خانهٔ معشوق رسید. اما تردید داشت که اگر در را بزنم و بگوید تو کیستی؟ گویم: منم، در جواب گوید: تو عاشق خودت هستی و اگر گویم: تو هستم، می‌گوید: اگر من، تو هستم، پس به تو نیازی نیست. عاشق چنان در این افکار غرق شد که تا صبح، پشت در معشوق ایستاده بود (عطّار، ۱۳۸۶ : ۴۳۱).

۴،۴. خلاصهٔ روایت مثنوی

شخصی در خانه معشوق را زد. معشوق از درون خانه پرسید: کیستی؟ گفت: منم. معشوق گفت: بازگرد! تو مدّعی عاشقی هستی و هنوز خامی که از «من» حرف می‌زنی. معشوق پس از یک سال که در فراق بود، بازگشت و دیگر بار به در سرای

معشوق آمد و در زد. معشوق پرسید: کیستی؟ گفت: تو؟ معشوق گفت: اکنون درآ که تو من هستی! زیرا دو من در یک خانه نمی‌گنجد (به نقل از زمانی، ۱۳۸۶ : ۸۸۹/۱).

۱،۴،۴. ایجاز داستانی

در کتاب الحیوان این حکایت نزدیک به هشت سطر عربی است و در رساله عقل و عشق چهار سطر است (فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۳۰). در مصیبت‌نامه این حکایت، دوازده بیت است (عطار، ۱۳۸۶ : ۴۳۱). در مثنوی، این حکایت هفت بیت اصلی و سیزده بیت نتیجه‌گیری آمده است (مولوی، ۱۳۶۳ : ۱۸۹–۱۸۸).

اگر مأخذ اصلی این حکایت را مصیبت‌نامه بدانیم، مولانا این حکایت را کوتاه‌تر از آن آورده و به هفت بیت تقلیل یافته است. اما اگر مأخذ آن را دیگر مآخذ بدانیم این حکایت در حالت تساوی با دیگر حکایات آمده است.

۲،۴،۴. تصرّفات داستانی

روایت عطار با توصیف زیبایی معشوق آغاز می‌شود و در ادامهٔ آن از انتظار عاشق برای وصال و جانِ به لب رسیدهٔ او و دل پر خون سخن به میان می‌آید. در روایت مثنوی، مولانا بدون هیچ مقدمه‌ای وارد اصلِ داستان می‌شود و از هر گونه توصیف معشوق خودداری می‌کند.

عاشقِ حکایتِ مصیبت نامه، شخصی است مانده در تردید و گرفتار تقیّدات و تعلّقات و در تمام حکایت، مشخص نمی‌شود که تکلیف عاشق چیست؟ خودش را چگونه معرفی کند؟ حکایت در میان تردیدها رها می‌شود و عاشق ناتوان از کنار زدن تردیدهایش، به وصال معشوق نمی‌رسد. در واقع داستان عطّار و رسالهٔ عقل و عشق، منحصر به بلاتکلیفی و اندروایی عاشق می‌شود و مانند روایت‌های با پایان باز، متعلق به دوران مدرن است.

مولانا برای نجات داستان از این پایان مبهم، در همان ابیات آغازین، عاشق را خام معرفی می‌کند:

خام را جز آتش هجر و فراق کی پزد؟ کی وارهاند از نفاق؟

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۰۵۸/۱)

این توصیف عاشق باعث می‌شود که درخواست نابجایش را تکرار نکند و با شنیدنِ پاسخِ منفیِ معشوق، برگردد و تا پخته شدن درنگ کند:

پخته شد آن سوخته پس بازگشت باز گرد خانهٔ انباز گشت

(همان: ۳۰۶۰/۱)

برخلاف مصیبت‌نامه که عاشق پشت درِ معشوق، تنها تا صبح به انتظار می‌ایستد، عاشق حکایت مثنوی در راه وصال سختی می‌کشد و در هجران یار می‌سوزد تا به پختگی می‌رسد و بعد از آن به سوی خانه معشوق باز می‌گردد. در این سیر معنوی بسیاری از حقایق برای او آشکار می‌شود و تواضعی همراه با ترس از مقام معشوق، همراه او می‌شود.

در پایان حکایت مصیبت‌نامه، عاشق به معشوق نمی‌رسد. عطار از این داستان چنین نتیجه می‌گیرد که:

عاشقان را نیست با اندیشه کار مصلحت اندیش باشد پیشه کار

عاشق جان‌سوز، خواهد سوز عشق روز محشر شب شود در روز عشق

(عطار، ۱۳۸۶ : ۴۳۱)

اما پایان حکایت مثنوی به «اتحاد عاشق و معشوق» می‌انجامد:

گفت اکنون چون منی ای من درآ نیست گنجایی دو من را در سرا

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۰۶۳/۱)

مولانا سالکان را به عاشقان تشبیه می‌کند که هنوز به وصال معشوق نرسیدند و در این راه باید سختی‌های زیادی را متحمل شوند و از خود بگذرند و همهٔ انانیت‌ها را کنار گذارند تا به کوی معشوق راه یابند. اوج ایجاز مولانا در همین بیت آخر، رخ می‌نماید که با تجنیس منادای عاشق با خود، به جز مفهوم والای اتّحاد، طنزی لطیف را نیز ارائه داده‌است.

همه مآخذ در مضمون و درون‌مایه حکایت یکسان هستند. اما لطف کلام در مثنوی گوی سبقت را از دیگر مآخذ ربوده است. ساختار داستان دقیق و منظم است، اوج و فرود داستان، شوک داستانی به درستی در درون حکایت گنجانده شده‌است. بنابراین روایت مولانا نسبت به مآخذ دیگر از دید بافت و چهارچوب ارسطویی داستان، کامل است و در نهایت ایجاز دارای شروع، اوج و فرود مناسب است.

۵. حکایت آن درویش که در هری غلامان عمید خراسان را آراسته دید

آن یکی گستاخ رو اندر هری چون بدیدی او غلام مهتری

(همان: ۳۲۰۹/۵-۳۱۶۵)

فروزانفر مأخذ این حکایت را منطق الطیر می‌داند (فروزانفر، ۱۳۷۰ : ۱۸۳).

۱،۵. خلاصهٔ روایت منطق الطیر

عمید خراسان را صد غلام زیباروی بود که همراه آنها کلاه‌های درخشان و کمربندهای جواهرنشان 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 که 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 (عطّار، ۱۳۸۴: ۱۵۴-۱۵۳).

۲،۵. خلاصهٔ 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: خداوندا، بنده‌نوازی را از عمید بیاموز!

ناگهان پادشاه، عمید را به جرمی متهّم کرد و به زندانش افکند و غلامان او را نیز گرفت و از آنها خواست که گنج‌خانه‌های او را لو دهند. اما غلامان در مقابل شکنجه‌های شاه لب به سخن نگشودند. این ماجرا گذشت تا شبی هاتفی غیبی به خواب درویش آمد و چنین گفت: ای گستاخ تو نیز بندگی را از غلامان عمید بیاموز (نقل از: زمانی، ۱۳۸۶ : ۸۶۹/۵).

۱،۲،۵. مساوات

این حکایت در منطق الطیر یازده بیت اصلی و چهار بیت برای نتیجه‌گیری است (عطار، ۱۳۸۴ : ۱۵۴-۱۵۳). حکایت مثنوی، پانزده بیت اصلی و سی بیت برای نتیجه حکایت است (مولوی، ۱۳۶۳ : ۲۰۴/۵-۲۰۲). اگر چه مولانا این حکایت را به صورت تساوی با حکایت منطق‌الطیر آورده‌است، تصرفات خلّاقانه او در این حکایت، بر جذابیّت آن افزوده و از حکایت ساده منطق الطیر، حکایتی تأثیرگذار و عمیق آفریده است.

۲،۲،۵. تصرّفات داستانی

الف: با این که مولانا، وامدار عطّار است امّا «مغز قصّه را می‌طلبد نه پوست آن را. به همین جهت آنچه را از دیگران گرفته در کورهٔ ذهن خود ذوب می‌کند و آن را در قالب‌های گوناگون می‌ریزد و چیزی تازه ارائه می‌کند و نتایج گوناگونی از یک

داستان می‌گیرد. در حالی که عطّار، یک حکایت را برای بیان یک مطلب عرفانی نقل می‌کند و شاخ و برگ بر آن نمی‌افزاید؛ بیان، کوتاه است و نتیجه، مستقیم» (اشرف زاده، ۱۳۷۵ : ۷).

ب: از مهمترین افزوده‌های مولوی در این حکایت؛ ۱- متهم شدن عمید خراسان و زندانی شدن او، ۲- شکنجه شدن غلامان او، ۳- مقاومت آنها از فاش کردن اسرار عمید است (زمانی، ۱۳۸۶ : ۸۷۰/۵).

پایان‌بندی حکایت منطق الطیر است مضمون آغازین روایت مولانا است. مولانا گرهٔ داستانی را از جایی آغاز می‌کند که شاه، عمید خراسان را متهم می‌کند و او را به زندان می‌افکند. این مضمون ساختهٔ ذهن مولاناست و در مأخذ حکایت هیچ اشاره‌ای به آن نشده است.

ج: شش بیت آغازین حکایت منطق الطیر 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 است که غلامان خواجه را توصیف می‌کند. بدین ترتیب، نشان می‌دهد نمی‌خواهد آب به داستان ببندد و بیهوده، اطالهٔ سخن کند. بلکه مانند یک سینماگر حرفه‌ای امروزی، نماهایی را که برمی‌گزینند گسترش می‌دهد.

د: تصرفی دیگر که مولانا بر خلاف منطق الطیر در حکایت می‌کند، این نکته است که آنچه در حکایت عطار، پایان‌بندی حکایت می‌شود و از زبان شخص دیوانه بیان می‌شود که:

گفت ای دارندهٔ عرش مجید　　بنده پروردن بیاموز از عمید

(عطار، ۱۳۸۴ : ۱۵۴)

در روایت مثنوی، مضمون آغازین حکایت است. مولانا توضیحات اضافی را حذف کرده و داستان را از جایی آغاز می‌کند که شخص گستاخ، غلامان خواجه عمید را می بیند و خطاب به خداوند می‌گوید:

کای خدا زین خواجهٔ صاحب منن　　چون نیاموزی تو بنده داشتن؟

بنده پروردن بیآموز ای خدا　　زین رئیس و اختیار شاه ما

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۱۶۸/۵-۳۱۶۷)

هـ: مولانا در انتخاب شخصیت‌ها نیز دقیق است و آنها را همسو با جریان حکایت برمی‌گزیند. او به جای شخص دیوانهٔ گرسنهٔ عطّار که همان شوریدهٔ همیشگی است که برای بیان ناگفته‌ها و اعتراضات نقش‌آفرینی می‌کند و در باب او پژوهش‌ها کرده‌اند (ر.ک: ریتر، ۱۳۶۹) شخصیّتی گستاخ را قرار می‌دهد که بسیار هوشمندانه است و در ادامهٔ حکایت روشن می‌شود که این انتخاب بسیار مناسب است:

انبساطی کرد آن از خود بری　　جرأتی بنمود او از لمتری

اعتمادش بر هزاران موهبت　　که ندیم حق شد اهل معرفت

گر ندیم شاه گستاخی کند　　تو مکن آنک نداری آن سند

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۱۷۳/۵-۳۱۷۰)

و: اوج تصرّف مولانا در این حکایت، با متهم کردن شاه، خواجه عمید و غلامان او آغاز می‌شود. برخلاف روایت منطق الطیر که داستان بدون اوج و فرود پیش می‌رود. گرهٔ داستانی این حکایت از این جا آغاز می‌شود:

تا یکی روزی که شاه آن خواجه را　　متهّم کرد و ببستش دست و پا

آن غلامان را شکنجه می‌نمود　　که دفینهٔ خواجه بنمایید زود

سرِّ او با من بگویید ای خسان　　ورنه برّم از شما حلق و لسان

مدّت یک ماه شان تعذیب کرد روز و شب اشکنجه و افشار و درد
پاره پاره کردشان و یک غلام راز خواجه وانگفت از اهتمام
(همان: ۳۱۷۸/۵-۳۱۷۴)

تصویری که مولانا از غلامان و مقاومت آنها در برابر شکنجهٔ پادشاه ارائه می‌دهد، بسیار تأثیرگذار و ماهرانه ترسیم شده است. حضور سه شخصیت پادشاه، خواجه عمید و غلامان در این حکایت نشان دهندهٔ این حقیقت است که مولانا به درستی در اجزای داستان تصرّف می‌کند و ذهن وقّاد او به اقتضای فضای داستان، زوایایی از داستان را می‌بیند که در مآخذ دیگر مغفول مانده‌اند.

ز: در بیت آخر حکایت مثنوی، هاتفی در خواب به نزد شخص گستاخ می‌آید و جواب محکم و قاطعی به او می‌دهد که:

گفتش اندر خواب هاتف کای کیا بنده بودن هم بیآموز و بیآ
(همان: ۳۱۷۹/۵)

این پایان‌بندی روایت مثنوی، پاسخی است به همهٔ انسان‌هایی که از خداوند تنها انتظار بنده پروردن دارند؛ امّا خود بنده بودن را نیاموخته‌اند. مولانا آنچه از حکایت منطق الطیر، جا مانده بود و اشاره‌ای به آن نشده بود به شیواترین صورت بیان کرده‌است. از شگردهای داستان‌سرایی او این است که به مانند داستان‌نویسی حرفه‌ای ابتدا و انتهای هر داستان را در ذهن خود می‌آفریند و به اقتضای روند داستان شخصیت‌های موردنظر خود را وارد و یا خارج می‌کند.

ژرف نگری او در الفاظ نیز در جای جای مثنوی قابل مشاهده است. در مصراع پایانی حکایت «بنده بودن هم بیاموز و بیا» هر چند این مصراع تعریضی است به سخنان قبلی شخص گستاخ، مولانا با آوردن لفظ «بیا» تأکید می‌کند که با وجود گستاخی و کژفهمی‌های آدمیان، همچنان درهای بخشش الهی گشوده است. مولانا با تصرّفاتی خلّاقانه در حکایت، روایتی به مراتب جذّاب‌تر و پرمحتواتر از منطق‌الطیر آفریده است.

۶. نتیجه‌گیری

از مطالعهٔ داستان‌های مثنوی، چنین استنباط می‌شود که مولانا با ذهن وقّاد خود همان گونه که در معنا و مفهوم مسلّط بوده است، در زبان و بوطیقای داستانی نیز چیره است. مولوی برای تفهیم اندیشهٔ خود به شنونده به آوردن تمثیل و حکایات و داستان‌ها در ضمن داستان اصلی، اقدام می‌کند. این تصرفات او در حکایت؛ دلیلی است برای اطالهٔ کلام او. گاهی مطلبی ذهن او را چنان مشغول می‌کند که او از موضوع اصلی داستان خارج می‌شود و سیر داستان به سمت اطناب پیش می‌رود و گاهی اشاره‌ای کوتاه به حکایتی، کافی است و داستان موجز و کوتاه آورده می‌شود. ولیکن به نظر می‌رسد ایجاز و اطناب حکایات مثنوی کاملاً آگاهانه و با اهداف مشخص و مقاصد معیّنی صورت می‌گیرد.

۱. مولانا به حکایات قابلیّت‌هایی نو بخشیده است که در مآخذ آن، اثری از آنها نیست و دلیل برتری و تفوّق مثنوی نسبت به مآخذ آن در همین تصرّفات خلاّقانه او در ارائهٔ داستان‌هاست. به عبارت دیگر داستان‌های مثنوی قابلیّت‌های کشف نشدهٔ روایات اسلاف را عرضه می‌کند.

۲. تعدّد و تقلیل شخصیّت‌های روایات از زمرهٔ تصرّفات اوست. به عبارت دیگر تیپ‌های داستانی در آثار او بدل به شخصیت می‌شوند.

۳. اطناب داستان‌های مثنوی از نوع اطناب مخلّ فصاحت نیست و برای اقناع مخاطب عامّه صورت می‌گیرد.

۴. گاه جایگزینی عنصر گفتگو در حکایات به طولانی شدن آنها انجامیده است.

۵- شاخ و برگ و حواشی داستان‌ها که در مآخذ، با مقاصد مولانا تناسب ندارد یا بود و نبود آن در اصل ماجرا تفاوت نمی‌کند، حذف شده است.

۶. مولوی گاه از ایجاز برای نشان دادن سرعت و سیر قاطع استفاده می‌کند.

منابع

۱. اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۲. اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۵)، **قصهٔ طوطی جان**، تهران: صالح.

۳. اکبری، مهرداد و کمالی، مهدی (۱۳۹۶)، «شگردهای قبض و بسط روایت در مثنوی معنوی»، **فصل‌نامه ادبیات عرفانی و اسطور شناختی**، شمارهٔ ۴۸، صص ۷۵-۳۹.

۴. بارانی، محمد و محمودی، فاطمه (۱۳۸۶)، «مقایسهٔ ساخت در حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت نامهٔ عطار»، **نشریهٔ زبان و ادبیات، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی**، شمارهٔ ۸، صص ۲۶-۵.

۵. براهنی، رضا (۱۳۸۴)، **قصه نویسی**، تهران: البرز، چاپ چهارم.

۶. بی نیاز، فتح الله (۱۳۸۷)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی**، تهران: افراز.

۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۶۹)، **داستان‌های پیامبران در کلیّات شمس**، جلد اول، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۸. تاج الدّینی، علی (۱۳۸۳)، **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا جلال الدین**، تهران: سروش.

۹. تدین، مهدی (۱۳۸۴)، «تفسیر و تأویل نخستین داستان مثنوی»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، دوره دوم، شماره ۴۱، صص ۴۳-۱.

۱۰. تودورف، تزوتان (۱۳۸۵)، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

۱۱. توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**، تهران: مروارید.

۱۲. جمال زاده، محمّدعلی (۱۳۸۵)، **داستان‌های مثنوی (بانگ نای)**، تهران : اطلاعات، چاپ سوم.

۱۳. حمید، فاروق (۱۳۸۳)، «فنون قصّه سرایی در مثنوی مولانا جلال الدین رومی؛ آشفتگی یا توالی منطقی»، ترجمهٔ عبدالرزاق حیاتی، **نامهٔ فرهنگستان**، دورهٔ ۶، ش ۳، شماره ۲۳، تیرماه، صص ۱۷۱-۹۵.

۱۴. خادمی، نرگس و قوام، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، «شخصیت کنیزک در مثنوی مولوی»، **فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی نقد ادبی**، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۱۵-۹۱.

۱۵. دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۳)، **امثال و حکم**، تهران: امیرکبیر، چاپ ششم.

۱۶. روضاتیان، مریم و میرباقری فرد، علی اصغر (۱۳۸۸)، «مقایسه تحلیلی سلامان و ابسال و شاه و کنیزک مثنوی مولوی»، **مجله بوستان ادب، دانشگاه شیراز**، دوره اول، شماره اول، صص ۱۱۸-۱۰۷.

۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، **بحر در کوزه، نقد و تفسیر قصه ها و تمثیلات مثنوی**، تهران: علمی.

۱۸. ـــــــــــــــــ (۱۳۶۶)، **سرّ نی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی**، تهران: علمی.

۱۹. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۰)، **با کاروان حلّه**، تهران: علمی، چاپ ششم.

۲۰. زمانی، کریم (۱۳۸۶)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، تهران: اطلاعات، چاپ بیست و چهارم.

۲۱. سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۷۴)، **حی‌بن یقظان و سلامان و ابسال**، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۲۲. سنایی، ابوالمجد (۱۳۸۳)، **حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه**، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ ششم.

۲۳. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲)، **زبور پارسی**، تهران: آگه.

۲۴. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۲)، **مفلس کیمیا فروش**، تهران: سخن.

۲۵. صفوی، سیدسلمان (۱۳۸۸)، **ساختار معنایی مثنوی**، ترجمهٔ مهوش السادات علوی، با مقدمهٔ حسین نصر، تهران: میراث مکتوب.

۲۶. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۴)، **منطق‌الطیر**، به اهتمام صادق گوهرین، تهران: علمی فرهنگی، چاپ بیست و دوم.

۲۷. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۶)، **اسرارنامه**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ دوم.

۲۸. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۷)، **الهی‌نامه**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ سوم.

۲۹. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۶)، **مصیبت‌نامه**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ دوم.

۳۰. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۲)، **شرح مثنوی شریف**، تهران: علمی- فرهنگی، چاپ یازدهم.

۳۱. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۰)، **مآخذ قصص و تمثیلات**، تهران: امیرکبیر، چاپ چهارم.

۳۲. محمودی، محمدعلی و ریحانی‌فرد، علی اصغر (۱۳۹۱)، تحلیل کهن الگویی حکایت «پادشاه و کنیزک» مثنوی بر اساس دیدگاه یونگ، **پژوهش‌نامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال دهم، شماره ۱۸، صص ۱۶۶-۱۴۵.

۳۳. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۶۳)، **مثنوی معنوی**، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصر الله پورجوادی، تهران: امیرکبیر.

۳۴. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۱)، **کلیات خمسه نظامی**، تهران، امیرکبیر، چاپ هشتم.

۳۵. نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر (۱۳۸۸)، **چهارمقاله**، بر اساس نسخه محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین، تهران: معین.

۳۶. نوریان، مهدی (۱۳۷۰)، بازگو رمزی ... ، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، شمارهٔ ۱، صص ۱۶۵-۱۵۳.

۳۷. همایی، جلال الدین (۱۳۵۴)، **مولوی‌نامه «مولوی چه می‌گوید»**، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی