بررسی ساختار و محتوای حکایتی از اسرار التوحید و مثنوی مولوی

وحید مبشری[1]

تورج عقدایی[2]

تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۹/۰۲

چکیده

نقد مقایسه‌یی یکی از شیوه‌های پرکاربرد در نقد ادبی است و به یاری آن میزان دانایی و هنرمندی دو سوی سنجش برای تعیین جایگاه آنان در حوزه‌ی مورد بررسی آشکار می‌شود. شاید بتوان گفت که همین سنجش‌هاست که ضرورت توجه به مسأله‌ی سرقات ادبی و نظریه‌ی ادبی بینامتنیت را ایجاب می‌کند.

در این مقاله یکی از حکایت‌های دفترمثنوی با عنوان مأخذش در اسرار التوحید، مقایسه شده است. نگاهی کوتاه و کلّی به حکایت و شیوه ی حکایت‌پردازی محمد منور و مولوی و بیان چیستی نقد مقایسه‌یی و سرقات ادبی و نظریه‌ی ادبی بینامتنی، در مدخل مقاله آمده است تا زیر ساخت موضوعی مقاله و نحوه، میزان و شکل تأثیرپذیری مولوی از محمّد منور و احیاناً با واسطه از عطار در مصیبت‌نامه‌ی او، مشخص گردد. بر پایه ی این سنجش است که به توانمندی مولانا در حکایت پردازی،پی می بریم.

واژگان کلیدی: اسرار التوحید، مثنوی، حکایت، عناصر داستانی.

---

۱ – دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران.
۲ – دانشیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان، یران. dr_aghdaie@yahoo.com

مقدَمه

اسرار التوحید یک قرن پس از ابوسعید در پیوند با زندگی، طرز سلوک و اندیشه‌های این عارف بزرگ تألیف شـــده و اسباب جاودانگی او را فراهم آورده است. مؤلف این اثر نفیس محمد بن منور ابی سعد بن ابی طاهربن ابی سعید از احفاد ابوسعید ابوالخیر اســـت. این نویســـنده با انتخاب موضوعی دلنشـــین و نیز، توانایی در نگارش، به ثبت احوال و آثار شیخ بوسعید پرداخت و کتاب اسرار التوحید را به مثابه‌ی یکی از بهترین آثار تاریخ فرهنگ و ادب این مرز و بوم از خود به یادگار گذاشـــت. دکتر محمدرضا شـــفیعی کدکنی در اهمیت این کتاب در مقدمه‌ی مبســـوط خود بر اسرار التوحید گفته اســـت: «بی‌هیچ گمان در طول تاریخ هزار و دویست ساله‌ی ادبیات فارسی دری، اگر بخواهیم سه کتاب از شاهکارهای نثر فارسی انتخاب کنیم یکی از آن سه کتاب اسرار التوحید است.» (محمدبن منور ۱۳۶۶: ۱۶۴).

اســـرار التوحید که در نهایت انسجام و اســـتحکام تألیف یافته، حاوی بن مایه‌های تاریخی، عرفانی و ادبی ممتاز و برجسته‌یی است که هر انسان آزاده‌یی را به راستی به تحسین وا می‌دارد. «گســـترش واژگان مؤلف، بلاغت، ساختارهای نحوی او، اسلوب داســـتان‌پردازی کتاب و اشـــتمال آن بر مقدار زیادی شـــعر زبان فارســـی که به لحاظ مورخان ادبیات و به‌ویژه مورخان شعر عرفانی، مهم‌ترین سند تاریخی به‌شمار می‌رود»، (همان: ۱۷۲-۱۷۱)

درونمایه و اسلوب داستان‌پردازی کتاب اسرار التوحید در حکایت‌های شگفت‌انگیز آن رخ می‌نمایانـــد. موضوع‌های مرتبط با زندگی، رســـایی، فصاحت و بلاغت و بیان هنری این حکایت‌هاست که بر ذهن مولانا اثر می‌گذارد و او را برمی‌انگیزد که برخی از آن‌ها را البته با تصّرف، برای بیان اندیشه‌هایش به‌کار گیرد.

بی‌گمان مولوی در استخدام حکایت برای القای اندیشه‌های ژرف خود، آیتی است

و بهتر از تمام عارفان پیش از خود از این ابزار استفاده کرده است. درونمایه‌ی عمیق همین حکایت‌ها و طرز قصه‌گویی مولاناست که مثنوی او را به شاهکاری بی‌بدیل و بلامنازع تبدیل کرده است. از آن روی که بسیاری از این حکایت‌ها ابداع او نیست و از متون پیشین به ذهن او راه یافته است، برای نشان دادن پیوندهای فرهنگی او با شخصیت‌ها و جریان‌های عرفانی پیش از وی، در بررسی این حکایات نمی‌توان و نباید از خاستگاه آن‌ها غافل شد.

نگاهی به نقد مقایسه‌یی و نظریه‌های سرقات ادبی و بینامتنیّت

از آن‌جا که موضوع مقاله‌ی حاضر با حوزه‌های نقد مقایسه‌یی، مسأله‌ی بحث برانگیز سرقات ادبی و نظریه‌ی بینامتنیّت ارتباط دارد، برای روشن شدن وضعیت تأثیرپذیری مولانا از متن اسرار التوحید، به این مقوله‌ها به اختصار اشاره می‌کنیم.

در نقد مقایسه‌یی اولاً باید دو چیز را با هم سنجید که اگر با هم سنخیّت نداشته باشند، دست کم بتوان آن‌ها را در یک مجموعه یا نظام قرار داد. در مقایسه، وجوه شباهت و اشتراک دو چیز و گاه وجوه اختلاف و تمایز آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. امّا به هر حال وقتی دو چیز، دو امر یا دو پدیده با هم مقایسه می‌شوند، هدفی معیّن و غرضی خاص در کار است. در این مقاله یکی از حکایت‌های اسرار التوحید که بر ذهن مولانا اثر گذاشته و در مثنوی او با تصرفی چشم‌گیر مورد استفاده قرار گرفته است، از منظر ساختار و محتوا با هم سنجیده می‌شوند تا شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌دو مشخص شود.

اگر از منظر مقوله‌ی نقد سرقات به حکایت مولانا نظر افکنیم شاید درست‌تر آن باشد که کار او را مطابق نظر مرحوم جلال‌الدین همایی «عقد» بنامیم. زیرا عقد «در اصطلاح اهل ادب آن است که سخن نثری را که از دیگری است به رشته‌ی نظم

درآورند. این عمل در صورتی جزو سرقت محسوب می‌شود که شاعر در قصد ربودن فکر و لفظ و معنی نویسنده‌ی قبل باشد، امّا اگر قصد اقتباس یا هنرنمایی در فن شعر و شاعری داشته، و برای این امر قرینه‌یی در کار باشد، نه تنها داخل سرقت نیست که آن را جزو هنرمندی‌ها و قدرت‌نمایی‌های طبع شاعر و داخل در محاسن کلام باید شمرد.» (همایی، ۱۳۷۰: ۳۲۷) با توجه به این دو حکایت درمی‌یابیم که اولاً مولانا حکایت منثور محمّد منوّر را با تصرّف و توسّعی چشم‌گیر منظوم ساخته، و ثانیاً سروده‌ی مولانا، چنان هنرمندانه بوده که بر اصل آن در اسرار التوحید سایه افکنده است.

امّا از آن روی که آدمی چیزی جز تجربه‌های هر روزینه‌ی مستقیم یا غیرمستقیم خود نیست، نمی‌توان ادعا کرد که آن‌چه بر زبان کسی جاری می‌شود تقلید یا اقتباس صرف او باشد. تأثیرپذیری آدمیان از آن‌چه می‌بینند، می‌شنوند و می‌خوانند، در جوامع پیش‌رفته‌ی کنونی با این همه ابزار ارتباطی بسی عادی‌تر از جوامع سنتی به‌نظر می‌رسد.

ما چه بخواهیم و چه نخواهیم زیر نفوذ شنیده‌ها و دیده‌هایمان که از طریق رسانه‌های مختلف به ما انتقال می‌یابد، قرار می‌گیریم و ناگزیر هنگام بیان ما فی الضمیر، بخشی از آن دانسته‌ها با دریافت‌های ما به هم می‌آمیزد. به همین دلیل در عصر ما به‌جای بحث در باب سرقات ادبی، که محدوده‌یی تنگ دارد و پاسخ‌گوی این همه تأثیرپذیری نیست، از نظریه‌ی دقیق و علمی بینامتنیت سخن گفته می‌شود.

بنابراین نظریه‌ی بینامتنیت می‌خواهد این تأثیرپذیری‌های عام را به‌گونه‌یی علمی بیان کند. اما هم‌چنان که گفته شد «از دیرباز، اظهارنظر راجع به آفرینش‌های ادبی، شامل ارجاعاتی به دیگر متون بوده است که غالباً با متن مورد مطالعه در تشابه یا تضاد بوده‌اند.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲)

پس پیداست که تأثیرپذیری چیزی است و دزدی و تباه کردن آثار دیگران چیزی دیگر. اصطلاح بینامتنی به‌طور خاص گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌های دیگر را

ممکن می‌سازد. بنابراین جابه‌جاسازی نه تنها به معنی جابه‌جایی از یک نظام نوشتاری به نظام نوشـــتاری دیگر است، بلکه مفهوم جابه‌جایی از نظام‌های غیرادبی و غیرزبانی به نظام ادبی را نیز شامل می شود.(همان)

بدین‌ترتیب معلوم می‌شود تأثیرپذیری مولانا از اسرار التوحید و یا هر اثر دیگری، امری اســـت طبیعـــی و کار منتقد ادبی فقط باید نشـــان دادن طرز بیان نویســـندگان و شاعران در زایایی زبان و باز تولید چیزهایی است که بخشی از نظام فرهنگی است و باید با ذائقه وافق دید معاصران، همسو گردد. هم‌چنان که پیش‌تر گفته شد این مقایسه در دو محـــور ســـاختار و محتوای دو حکایـــت متحدالمضمون محمّد منـــوّر و مولانا حرکت می‌کند و می‌خواهد مشـــابهت‌ها و مغایرت‌های کار این دو قصّه‌پرداز برجسته را نشـــان دهد. بنابراین پیش از ورود به مبحث تحلیل ساختار و محتوای حکایت‌های موردنظر، لازم اســـت متن اصلی حکایت اسرار التوحید و خلاصه‌ی حکایت مولانا را به نثر از پیش چشـــم بگذرانیم تا دسترسی به موارد تطبیق عنصرهای مشابه و مغایر با متن امکان‌پذیر باشد.

حکایت اسرار التوحید

«شیخ ما گفت: «وقتی جولاهه‌یی به وزیری رسیده بود. هر روز بامداد برخاستی و کلید برداشتی و در خانه باز کردی و تنها در آنجا شدی و ساعتی در آنجا بودی، پس بیرون آمدی و پیش امیر شـــدی. امیر را خبر دادند که او چه می‌کند. امیر را هوس آن بگرفت که آیا در آن خانه چیست؟ روزی، ناگاه از پس وزیر بدان خانه در شد. گوی دیـــد در آن خانه چنانکه از آن جولاهگان باشـــد. وزیر را دید پای بدان گو فرو کرده. امیر، وی را گفت: «این چیســـت؟» وزیر گفت: «یا امیر! این همه دولت که هســـت از آن امیر اســـت ما ابتدای خویش فراموش نکرده‌ایم. ما این بوده‌ایم. هر روز خود را از

خود یاد دهیم تا در خود به غلط نیوفتیم.» امیر انگشتری از انگشت بیرون کرد و گفت: «بگیر در انگشت کن. تاکنون وزیر بودی اکنون امیری.» (محمدبن منوّر، ۱۳۷۶: ۲۵۳)

حکایت بازآفرینی شده‌ی مولانا در مثنوی باعنوان زیر آمده است:

قصه‌ی ایاز و حجره داشتن او جهت چارق و پوستین و گمان آمدن خواجه تاشانش را که او را در آن حجره دفینه است. به سبب محکمی در و گرانی قفل.»

خلاصهٔ داستان مثنوی

«ایاز، غلام محبوب سلطان محمود غزنوی چون در دستگاهِ او به مقام و منصب رسید به حکم نمک‌شناسی و برخلاف روش محتشمانِ پریرین و خود شیفتگانِ نوکیسه، چارق و پوستین دوران شبانی خود را به دیوار اتاقش آویخته بود و هر روز ابتدا بدان‌جا می‌رفت و به آن‌ها می‌نگریست و ایام پیشین خود را به یاد می‌آورد و سپس بر منصب و مقام دولتی خود حاضر می‌شد. او برای آنکه کسی بدین‌کار واقف نشود قفلی گران بر در اتاقش بسته بود.

رقبای حسود وقتی اتاق قفل شده‌ی ایاز را دیدند به خیال آنکه او دفینه‌های زر و سیم در آن نهفته داشته نزد شاه به نمّامی و سخن چینی رفتند و بثّ الشکوی آغازیدند و در این باب سنگ تمام نهادند. سلطان که به خوی و سیرت وفادارانه‌ی ایاز یقین داشت، در ردّ دعاوی آنان حرفی نزد، بل برای آنکه نمّامان را خجل و شرمسار کند، گفت: «وقتی که ایاز در اتاقش نیست، بدانجا بروید و هرچه از زر و سیم یافتید بردارید و میان خود تقسیم کنید!» شبی از نیمه شب گذشته بود که سی تن مشعل به دست به‌سوی اتاق ایاز راه افتادند. آنان با حرص و ولع قفل در را شکستند و به داخل اتاق هجوم آوردند و هرچه به چپ و راست و بالا و پایین نگاه کردند چیزی جز یک جفت چارق و یک دست لباس مندرس شبانی نیافتند. از وحشت و اضطراب رخسارشان

زرد شده بود و بدن‌ها لرزان. با خود می‌گفتند: «جواب سلطان را چه گوییم؟!» بالاخره با حالی زار و خوار نزد سلطان آمدند. سلطان که حقیقت امر را می‌دانست تجاهل کرد و عمداً گفت: «پس چرا دست خالی آمده‌اید؟! دفینه‌ها را کجا بردید؟! سخن‌چینان عاجزانه به خاک افتادند و پوزش طلبیدند. سلطان گفت: «من نمی‌توانم در مورد شما تصمیم بگیرم. زیرا من متهم نشده بودم، بل این ایاز است که مورد اتهام شما قرار گرفته است. پس حکم قضاوت با اوست که ببخشد و یا انتقام گیرد.» سلطان، ایازرا به حضور طلبید و گفت: «اینک در میان مجرمان داوری کن. می‌بخشی و یا انتقام می‌گیری؟» ایاز گفت: «من هرچه دارم از توست.» پس سلطان، امر امر توست و من تابع.» (مولوی؛۱۳۷۹ ، دفتر ۵ : ۵۱۰)

نحوه‌ی تأثیرپذیری مولانا از اسرار التوحید

پیش از آن‌که این مقایسه صورت پذیرد، ضرورت دارد با تکیه بر مباحثی که در سرقات ادبی و نظریه‌ی بینامتنیت مطرح می‌شود به حکایت مولانا نگاهی گذرا بیفکنیم تا معلوم شود او تا چه میزان تحت تأثیر پیشینه‌ی این حکایت قرار گرفته و جنبه‌های نوآوری او در سرودن این حکایت در کجاست. البته هم‌چنان که پیش‌تر گفته شد کار او در شمول سرقت ادبی قرار نخواهد گرفت و ساحت قدسی مولانا از این امر منزّه است، زیرا می‌دانیم که خزینه‌ی خاطر او سرشار از دانسته‌هایی است که در روزگاران کودکی و جوانی از رهگذر خوانده‌ها یا شنیده‌های خود اندوخته و هنگامی که دریای ذهن وقّاد او موج می‌زند، این دانسته‌ها را به‌گونه‌یی ناخودآگاه و بی‌آن‌که اشارتی به منابع دانسته‌هایش بکند، به ساحل می‌آورد و در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

ولی از آن‌جا که این حکایت در مصیبت‌نامه‌ی عطار هم آمده و با توجه به ارتباط

روحانی میان عطار و ابوسعید که حتی برخی سلسله‌ی ارادت شیخ فرید الدین را به بوسعید می‌رسانند. (زرین‌کوب، ۱۳۶۳:۲۷۰) می‌توان بر آن بود که احتمالاً موضوع این حکایت از آثار عطار به ذهن مولانا خطور کرده باشد. امّا آن چه برای این بررسی اهمیت دارد این است که تأثیرپذیری مولانا را از حکایت محمدبن منور باید مسلّم دانست.

زیرا می‌دانیم مولانا با اسرار التوحید آشنایی داشته و برخی از حکایت‌هایش را مستقیماً از این کتاب گرفته است. از آن جمله است، حکایت‌های زیر:

۱. «در دیده به‌جای خواب آب است مرا» (محمدبن منور؛ ۱۳۷۶: ۵۹) که مولانا در حکایت «عاشقی بوده است در ایام پیش پاسبان عهد اندر عهد خویش» (۵۹۳/۶) در دفتر ششم از آن استفاده کرده است.

۲. «برزگری که خیار تلخ را شیرین می‌خورد» (همان : ۷۸) که مولانا در حکایت «هر طعامی کاوریدندی به وی کس سوی لقمان فرستادی ز پی» (۱۵۱/۰۲) که در دفتر دوّم مثنوی آمده است.

۳. حکایت کودک طواف ناطف فروش. (همان: ۹۶) که مولانا در دفتر دوم آورده و با بیت

«بود شیخی دائماً او وام‌دار از جوانمردی که بود آن نامدار» (۳۷۶/۳) شروع می‌شود.

۴. «حکایت پیر چنگی در گورستان حیره» (همان: ۱۰۷) که در دفتر اوّل مثنوی با بیت «آن شنیدستی که در عهد عمر بود چنگی مطربی با کرّ و فر» (۱۹۱۳/۱) آغاز می‌شود.

۵. «رسول روم و عمر بن الخطاب در گورستان» (همان: ۲۵۹) که مولانا در حکایت «تا عمر آمد ز قیصر یک رسول در مدینه از بیابان نغول» (۱۳۹۰/۱) دفتر اوّل از آن استفاده کرده است.

به هر روی گفته شد که عطار هم از حکایت مورد بحث این مقاله، در مصیبت‌نامه، استفاده کرده است. البته عطار، اگرچه نه مثل مولانا، در آن تصرّف می‌کند. آن‌چه در بادی امر نظر را جلب می‌کند، تغییر شخصیت‌های آن است از جولاهه و امیر به ایاز و محمود.

در روایت عطار، ایاز خانه‌یی دارد که هر روز پیش از رفتن به خدمت سلطان محمود به آن‌جا می‌رود و در بر خود می‌بندد و هیچ‌کس نمی‌داند که در آن‌جا چیست و او چه می‌کند. پس صاحب خبران گزارش این عمل ایاز را به شاه می‌دهند. ایاز پس از فاش شدن این راز که چیزی جز ملاقات او با پوستین کهنه‌ی دوران فقرش نیست به شاه می‌گوید:

چون ببینم پوستین خود پگاه　　بعد از آن آیم به خدمت پیش شاه
تا فراموشم نگردد کار خویش　　پای بیرون ننهم از مقدار خویش
کانکه پای از حد خود بیرون نهد　　پای برگیرد ز جان در خون نهد

(عطار؛ ۱۳۷۳: ۱۴۰)

این حکایت، بعدها چنان شهرتی می‌یابد که عارفان دیگر هم،از آن به مثابه تمثیلی برای تجسم اندیشه‌ی خود سود می‌جویند. مثلاً عزالدین محمود کاشانی برای تجسّم رابطه‌ی محبّ و محبوب از آن بهره می‌جوید. او می‌گوید: «پس از نزدیکی محب به محبوب و مجال محادثه و مسامره یافتن در حضرت عزّت مرتبه‌ی خود را فراموش نکند و از حدّ عبودیت و اظهار فقر و مسکنت متجاوز نگردد تا به طغیان منسوب نشود.» (۲۸۳۱: ۷۴۱)

ساختار کلی حکایت‌ها:

الف- اسرالتوحید

راوی، این حکایت را با نشانه‌ی «شیخ ما گفت» از ابوسعید نقل می‌کند. این

جمله‌ی کوتاه، در سراسر کتاب و به‌ویژه در بخش «حکایات و فواید» به فراوانی تکرار شده تا معلوم شود که آنچه محمّد منور می‌گوید، کلام شیخ است که با واسطه‌ی راوی، بـــه مخاطب انتقال می‌یابد. قصه با جمله‌ی کوتاه «وقتی جولاهه‌یی به وزیری رســـیده بود» شروع می‌شود و از طریق گفت‌وگو، ادامه می‌یابد.

بدین ترتیب موضوع قصّه مشـــخص می‌شود و نطفه‌ی حرکت‌های بعدی در تقابل پنهان «جولاهه» و «وزیر» بسته می‌شود. این حکایت هم ، مثل تمام داستان‌های جهان از یک تقابل دوگانه زاده می‌شـــود و می‌بالد. امّا تقابل اصلی حکایت میان وزیر و امیر اســـت که به دلیل سلطه‌ی اندیشه‌ی عرفانی بر ذهن ابوسعید، سرانجام به آشتی آن دو می‌انجامد. به هر روی تمامی ماجرا و درونمایه‌یی که ابوسعید می‌خواهد از طریق این حکایت به مخاطب انتقال دهد، بر این تقابل‌ها نهاده شده است تا انتقال آن آسان گردد.

زیرا «گفته می‌شـــود که مغـــز آدمی تمامی معانی را بر پایه و اســـاس تفاوت درک می‌کند، همان‌طور که مغز انســـان از دو نیمکره تشـــکیل شده است که در عین حال که بـــا هم در ارتباطند تفاوت‌هایی نیز با هـــم دارند، تاریخ تفکر در تمدن غرب از دیرباز براساس تقابل‌های دوگانه استوار بوده است و همواره در این تقابل‌ها یکی از دو جزء بر دیگری رجحان داده شـــده اســـت و جزء دوم به‌عنوان جزئی فرعی و مکمل درنظر گرفته شده است. (مقدادی؛ ۱۳۷۸ : ۱۶۸)

یکـــی از کارهایی که این تقابل انجام می‌دهد ایجاد بســـتری اســـت که حکایت با قـــرار گرفتـــن در آن، در جمله‌های کوتاه و معطوف بعدی تـــداوم می‌یابد و فعل‌ها به رویدادها جان می‌بخشـــند. آنچـــه جولاهه هر روز انجام می‌دهـــد، در نظر خبرچینان سلطان، مشکوک است. و این راز داستان است. زیرا که هم از جاسوسان هم از شاه و مخاطب پوشیده است.

بـــا وجـــود آن که عطف جمله‌هـــا به هم یک ســـیر را از آغاز تا انجـــام به نمایش

درمـــی‌آورد، هـــر جمله‌ی کوتاه حاوی یک کنش متفاوت اســـت که باید به جمله‌ها یا کنش‌های دیگر بپیوندد تا رویداد شکل گیرد.

جولاهه‌ی وزیر شـــده، هرروز بامداد برمی‌خیزد، کلید برمی‌دارد، در خانه‌یی را باز می‌کند، وارد آن‌جا می‌شـــود، مدتی در آن حال می‌ماند، بعد بیرون می‌آید و پیش امیر مـــی‌رود. پس هیچ روزی پیش از انجـــام این کار به نزد امیر نمی‌رود و در این نکته‌یی است که پایین‌تر بدان اشاره خواهیم کرد.

گزارش این کار جولاهه به امیر داده می‌شود. جمله‌ی محمّد منوّر که «امیر را هوس آن بگرفت که آیا در آن خانه چیست؟» داستان را پیچیده‌تر و وارد مرحله‌ی تازه‌تر می‌کند.

چـــرا امیر «هوس» کرد که بداند در آن خانه چیســـت؟ و چرا مثلاً «فکر» نکرد. آیا این نشانه‌یی است از رفتارهای شاهانه که برای حفظ موقعیّت موجود، هرگاه «هوس» کنند، به هرکجا که بخواهند سرک می‌کشند. امّا این مسأله آن‌قدر برای شاه اهمیت دارد که خود برای سردرآوردن از آن وارد خانه می‌شود و پای شخصیت ثالثی به این ماجرا باز نمی‌شـــود. بدین ترتیب حکایت در این مرحله گســـترش نمی‌یابد و به پایان خود نزدیک می‌شـــود. مشاهده‌ی وسایل جولاهگی، از سویی خیال شاه را آسوده می‌کند و از ســـوی دیگر سبب تعجب او می‌شـــود. بنابراین گفت‌وگوی کوتاه میان امیر و وزیر جولاهه شکل می‌گیرد تا مسأله روشن شود و خواننده نیز از آن آگاهی یابد.

ب- مثنوی

در حکایت مولانا شـــخصیت وزیر به ایاز تبدیل می‌شود و شاه در حکایت مولوی از دور، نظاره‌گر داســـتان اســـت. مولوی در ابیات مطوَل خود کششـــی جذاب به قصه می‌دهـــد و آن را در اوج و فرودهـــای مناســـب بـــه پیش می‌بـــرد. او در حکایت خود از اشـــخاص متفاوت برای تنوع داســـتان بهره می‌جوید و همـــواره قصه‌اش را در دل

قصه‌های دیگر به پیچ و تاب وامی‌دارد تا رنگ و روی حکایت را از ریختی باور پذیر و جذاب برخوردار سازد و این از جمله شگردهایی است که مولوی از آن در سرودن قصه‌هایش استفاده می‌کند.

مقایسه‌ی عنصرهای داستانی در حکایت‌ها

الف- درونمایه

حکایت، یکی از الگوهای کهن ذهن بشری است که برخی از تجربه‌ها و رویدادهای مهم زندگی را ممثَّل می‌کند. پس می‌توان گفت میان درونمایه‌ی حکایت‌ها و زندگی اجتماعی رابطه‌یی مستقیم و عمیق وجود دارد. زیرا این درونمایه‌ها که محصول تجربه‌ی آدمیان است، در روزگارانی نامعین روی داده و در موضوعی که قاب و قالب آن‌ها شده، در اختیار آیندگان قرار می‌گیرد.

درونمایه‌ی حکایت محمد منور، مبتنی بر رویدادی است که خود بیانگر یک مسأله‌ی اخلاقی است. این که انسان‌ها می‌توانند با تلاش و کوشش و نیز صداقت و درستی، رده‌های اجتماعی خود را تغییر دهند، امر مهمّی نیست و همیشه می‌تواند اتفاق بیفتد. امّا مهم این است که بسیاری از این آدمیان، با توسّل به ارزش‌های اجتماعی نادرست، از این گذشته که جزئی بنیادین از زندگی آنان است، می‌گریزند و می‌کوشند آن را از دید دیگران مخفی نگه دارند.

به هر روی حکایت محمد منور پایان خوشی دارد، اما محتوای پایان‌بندی باور کردنی نیست. زیرا در تمام طول تاریخ، تمام همّ شاهان صرف سرکوب معارضان آنان می‌شود و اینان هرگز کسی را در قدرت خود سهیم نمی‌کند. امّا در این‌جا از آن استبداد و آزمندی خبری نیست و همین قصه را از «حقیقت مانندی» دور می‌کند. اگرچه نباید فراموش کرد که شیخ شاهی آرمانی را درنظر دارد. زیرا او، با توجه به

روابطش با حکّام وقت، بهتر از هرکس می‌داند که آن امیری که او دوست دارد حاکم باشد، جز در خیال وجود ندارد.

بنابراین طبیعی است که عارفی چون ابوسعید که زندگی را یک ساختار معین و همه‌ی عناصر سازنده‌ی آن را لازم می‌داند، به این مسأله‌ی انسانی و اجتماعی توجه کرده باشد.

به تبع او، مولانا به مثابه‌ی متفکری بزرگ و انسان‌شناسی کم‌نظیر، برای نجات انسان از گرداب خودباختگی‌ها و بی‌هویتی‌ها، خود را از بیان این دورن مایه بی‌نیاز نمی‌بیند و برای تجسم بخشیدن با این اندیشه، به سراغ تجربه‌های فرهنگی مردم خویش می‌رود و باتوجه به راز تأثیرگذاری آن‌ها بر ذهن مخاطبان آن را برمی‌گزیند و به‌کار می‌برد. به همین دلیل اهمیتی نمی‌دهد که این تجربه‌ها از زبان چه کسی یا چه منبعی نقل شود. او از تمام منابع کهن فارسی، عربی و یونانی که در اختیارش قرار دارد، الهام می‌گیرد و به آسانی از آن‌ها استفاده می‌کند.

ب- موضوع: ابزار هنرنمایی و خلاقیت

با توجه به این که تم داستان در هر دو حکایت یکی است ناگزیر باید تفاوت آن‌ها را در موضوع و طرز بیان محمد منور و مولوی جست‌وجو کرد. تأمل بر ساختار بیرونی این دو روایت، نشان می‌دهد که حکایت، در اسرار التوحید داستانی خطی و خالی از تنوع است.

در حالی که مولوی در شرح ماوقع از «واقعه‌ی ضمنی» استفاده می‌کند و داستان را در مسیر اپیزودیک به پیش می‌برد. و با آوردن: «داستانی در ضمن داستان اصلی که هدف آن ایجاد تنوع در داستان اصلی است» (یونسی؛ ۱۳۶۹: ۷)، حکایت خود را دلنشین و جذاب و تأثیرگذار می‌کند.

ج- پیرنگ

شـــکل هندســـی داســـتان محمدبن منوّر و مولوی در پیرنگ یکی است و به بیانی دیگر طرح و چهارچوب آن‌ها تفاوت چندانی با هم ندارد. پیرنگ بنابر نظریه‌ی ارسطو «تنظیم‌کننده‌ی حوادث و تقلید از عمل اســـت.» (میرصادقـــی، ۱۳۶۷: ۱۵۰)این قاعده هم در حکایت اسرار التوحید و هم در قصه‌ی منظوم مولانا به روشنی دیده می‌شود.

«پیرنگ کالبد و اســـتخوان‌بندی وقایع است. چه این وقایع ساده باشد، چه پیچیده، داســـتان بر آن بنا می‌شـــود. در واقع به‌وسیله‌ی پیرنگ، سلســـله‌ی حوادث از آشفتگی بیرون می‌آید و داستان وحدت هنری پیدا می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۵۴)

کوتاهی حکایت اســـرار التوحید فضای داستان را تنگ می‌کند و مجال نمی‌دهد تا متناسب با موضوع و درونمایه کشمکش ایجاد شود و نویسنده بتواند از عناصر فرعی و اصلی تنه‌ی داستان بهره بگیرد و از آن برای انتقال مفاهیم هنری خود استفاده نماید.

«در حالی که گفته می‌شود با استفاده از حوادث فرعی، محیط داستان را می‌توان به نحو بسیار زنده و جالبی به خواننده منتقل کرد و او را بدون توسل به شرح و توصیف مســـتقیم در متن داستان قرار داد». (یونســـی؛ ۱۳۶۹: ۱۴۵) محمّد منور از این حوادث فرعی استفاده نمی‌کند. بنابراین می‌توان گفت: انتخاب و ترتیب و استقرار حوادث در حکایت ابوســـعید به‌گونه‌ای است که امروزه در داستانک یا داستان‌های مینی‌مال دیده می‌شود.

در حالی‌که مولانا چهارچوب قصّه را وسعت می‌بخشد تا استفاده بیش‌تر از عناصر داســـتان برایش امکان‌پذیر باشد. مثلاً در طرح حکایت مثنوی، حضور شخصیت‌هایی مثـــل ایاز و محمود که خواننده آن‌ها را می‌شناســـد نه تنهـــا «موضوع» را از کلی بودن بیرون می‌آورد، بلکه «گفت‌وگو» و «تقابل‌ها» هم معنی‌دارتر می‌گردند.

د- شخصیت‌پردازی

تمـــام قصه حول محور شـــخصیت می‌چرخد و بدون آن هیـــچ موضوعی قادر به نمایش درونمایه نیســـت. امّا نویســـنده برای ارائه و پردازش شـــخصیت در داستان از شـــیوه‌های گوناگونی اســـتفاده می‌کند. شـــرح و توضیح، عمل شخصیت، گفت‌وگو و نمایش درون شـــخصیت از جمله مواردی است که نویسنده از طریق آن‌ها می‌تواند به آن‌سوی شخصیت مخلوق خود برسد و آن را آن‌گونه که هست یا باید باشد، یا اساساً آن‌گونه که خود می‌خواهد نشان دهد.

عمل وزیر و به خلوت رفتن هر روزنه‌ای او و بر ســـر چرخ جولاهه حاضر شـــدن به ما در شناختن او و ذهن و ضمیرش کمک می‌کند.

این روش عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است. زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت‌هاســـت که آن‌ها را می‌شناسیم. در صحنۀ تئاتر هنرپیشه با رفتار و گفتار، خودش را به ما معرفی می‌کند و در رمان نیز از طریق اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده به ماهیت آن‌ها پی می‌برد. (میرصادقی؛ ۱۳۶۷: ۸)

تمام ماجرای حکایت ابوســـعید حول دو شخصیت اصلی آن؛ یعنی جولاهه و امیر می‌گردد. چهره خبرچینان در این حکایت، محو اســـت و خواننده آن‌ها را نمی‌شناسد. امّا کنش آن‌ها داســـتان را پیش می‌برد. شـــخصیت‌پردازی در این حکایت به معنی فنّی امروز دیده نمی‌شـــود. امّا می‌توان گفت که محمد منوّر از «اســـم» یا به تعبیر دقیق‌تر از صفت جانشـــین موصوف، برای انتقال ویژگی‌های «جولاهه» و «امیر» استفاده می‌کند. امّا این شخصیت‌ها، کلی‌اند و مصادیق مُشخّصی نمی‌یابند.

امّا مولانا دو شخصیت اصلی حکایت اسرار التوحید را به ایاز و محمود تغییر داده اســـت. بی‌تردید این تغییر نام شـــخصیت که شاید از طریق عطار به مولانا انتقال یافته، به حقیقت مانندی و به تبع آن تأثیرگذاری، کمک بسیاری کرده است. در این حکایت

ایاز «چارق و پوستینی» دارد که آن را در حجره‌یی نهاده و در محکم و قفلی گران بر آن نهاده است.

همین محکم‌کاری است که خواجه تاشان را به گمان می‌افکند. هم‌چنان که در متن حکایت دیده می‌شود، حرکت ایاز وضع را نامتعادل می‌کند و قصه آغاز می‌شود. در این حکایت برخلاف حکایت اسرار التوحید که در آن امیر خود شخصاً به خانهٔ جولاهه می‌رود، محمود به میر «اشارت کرد» «که نیم شب بگشا و اندر حجره شو». البته آن‌چنان که مولانا می‌گوید:

«شاه را بر وی نبودی بد گمان تسخری می‌کرد بهر امتحان» (۱۸۷۳/۵)

به هر روی محمود دستور یغما کردن حجره و فاش کردن سرّ او را صادر می‌کند. آن «میر» با «سی معتمد» برای گشودن در حجره می‌رود. بنابراین در این حکایت با تعدّد شخصیت و توسّع حکایت از طریق آنان مواجه می‌شویم. یکی از عنصرهای شخصیت‌پردازی مولانا این است که به مثابه‌ی راوی حالات روانی معتمدان را در آن‌چه از غارت نصیبشان می‌شود، در یک «با خودگویی» این‌گونه بیان می‌کند:

که امر سلطان است بر حجره زنیم هر یکی همیان زر در کَش کنیم
آن یکی می‌گفت هی چه جای زر از عقیق و لعل گوی و از گهر
خاصِ خاصِ مخزنِ سلطان، وی‌ست بلکه اکنون شاه را خود جان وی‌ست
چه محل دارد به پیشِ این عشیق لعل و یاقوت و زُمرّد یا عقیق؟
(۱۸۶۹ – ۷۲/۵:۵)

تعداد اشخاص داستان مولوی بیشتر از حکایت محمد منوّر است. ایاز، محمود، رقبای حسود، امیر نَمّام، سرهنگان و ... شخصیت‌های فرعی نه تنها در برجسته کردن ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی نقش دارند، بلکه زمینه را برای مباحث فرعی و استفاده از اپیزود یا حادثه ی استقلال یافته ، فراهم می‌آورند و این چیزی است که در

حکایت محمّد منور وجود ندارد.

با آن که در تاریخ ایاز از درباریان محمود غزنوی و مورد توجه اوست، مولانا از وی چهره‌ای داستانی خلق می‌کند. زیرا او «ایاز را مردی هشیار و نکته‌سنج نشان می‌دهد و به همین مناسبت مولانا این حکایت را زمینه‌ای برای بحث در روابط مردان حق با حق می‌سازد و ایاز در این‌جا رمزی از یک سالک آگاه است.» (مولوی، ۱۳۷۰: ۳۰۵) بدین ترتیب قصه هم در صورت و هم در ذهن مخاطب باز و گسترده می‌شود.

هـ- گفت و گو

صحبتی را که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر، در افکار شخصیت واحدی در هر کار ادبی (داستان، نمایشنامه، شعر و ...) رد و بدل می‌شود، گفت‌وگو می‌نامند.

«در قصه‌های کوتاه و بلند فارسی، گفت‌وگو، جزو روایت قصه است و از خود حدّ و رسمی ندارد. میان روایت قصه و گفت‌وگو فاصله و نشانه‌یی نیست. گفت‌وگوهای شخصیت‌ها یا قهرمان‌های قصه به دنبال روایت قصّه می‌آید. در واقع «گفت‌وگو» از خود استقلالی ندارد و جزو پیکره‌ی روایت قصه است.» (میرصادقی ۱۳۶۷: ۳۲۳– ۳۲۲) گفت‌وگو از آن رو برای قصه اهمیت دارد که حکایت‌گر، بخشی از اندیشه‌های خود را از رهگذر این مکالمه در اختیار مخاطب می‌گذارد.

به همین دلیل است که در کتاب هنر داستان‌نویسی می‌خوانیم: «تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد؛ سخن آینه‌ی مرد سخنگو است. زبان ترجمان فکرت اوست، حرف را باید هفت دفعه جوید و بعد گفت؛ سخن باید گواه حال گوینده باشد؛ مرد در زیر سخن پنهان است ... درست که بنگریم می‌بینیم که همه‌ی این ضرب‌المثل‌ها و زبانزدها بر یک نکته اشاره دارند و آن اینکه گفت‌وگو، نشان‌دهنده‌ی طرز تفکر و خصوصیات شخصی است. بدیهی است گاهی اوقات گوینده دانسته و

سنجیده چیزهایی می‌گوید که با طرز تفکر و شخصیتش جور نیست. اما این امر اصل موضوع را نفی نمی‌کند. (یونسی ۱۳۶۹: ۳۱۵-۳۱۴)

گفت‌وگو، بیرون قصه و در زندگی روزمره، بسیار اتّفاق می‌افتد و امری عادی و لازم است. امّا همین ابزار وقتی که در اختیار قصه‌نویس قرار می‌گیرد، آن را به مثابه‌ی یکی از عنصرهای ساختاری قصه به‌کار می‌برد و ایفای «نقش» مهمّی را به آن محوّل می‌کند. مثل نقشی که گفت‌وگو در حکایت محمّد منور ایفا می‌کند. در این حکایت به دلیل خالی بودن حکایت از عنصرهای ساختاری دیگر، گفت‌وگو وظیفه‌ی همه‌ی آن‌ها را قبول می‌کند و به درست از عهده‌ی آن برمی‌آید. به همین دلیل است که نمی‌توان آن را جزوی زینتی به‌شمار آورد.

گفت وگو در اسرار التوحید میان امیر و جولاهه، پس از دیدن وسایل جولاهگی با یک پرسش اساسی آغاز شده است: «این چیست؟» این پرسش، هرگاه از ماهیّت و چیستی پدیده‌ها باشد، پرسشی است بنیادین، امّا گاه چنین نیست، زیرا در جایی، مثل همین حکایت، اشاره به چیزی است که پیش روی طرفین گفت‌وگوست و هر دو کمابیش از آن اطلاع دارند. اما رابطه‌ی آن را با موضوع دیگر نمی‌دانند. در این‌جا چه بسا امیر می‌داند که آن‌چه می‌بیند چیست، امّا رابطه‌ی این وسایل را با وزیر و کار هر روز او در نمی‌یابد. پس وقتی گفت‌وگو شکل گرفت محتوای ذهن طرفین گفت‌وگو آشکار و معمای قصه، حل می‌شود.

هم‌چنان که گفتیم گفت‌وگو در اسرار التوحید نقش اصلی را بازی می‌کند و مهم‌ترین عنصر داستانی این حکایت را تشکیل می‌دهد و محمدبن منور توانسته است با استفاده‌ی درست از این عنصر داستانی، حکایت خود را شکل دهد و به پایان ببرد:

امیر، وی را گفت: «این چیست؟»، وزیر گفت:«یا امیر! این همه دولت که هست از آن امیر است. ما ابتدای خویش فراموش نکرده‌ایم.» (محمدبن منور، ۲۵۳: ۱۳۶۶)

محمدبن منّور از عنصر «گفت‌وگو» برای پیش بردن رویدادهای داستانش استفاده می‌کند. گفت‌وگو نه تنها یکی از شگردهای داستان‌سرایی و حکایت‌پردازی است؛ بلکه هم‌چنان که در نظریه‌ی ساختار داستان بر آن تأکید می‌شود عنصری لازم به‌شمار می‌آید.

گفت‌وگوی اشخاص قصه می‌تواند با خود یا با دیگران باشد. در حکایت مولانا از هر دو گونه آن استفاده شده است.

مونولوگ گویی شاه با خود و بیان دغدغه‌های درونی‌اش که شکل حدیث نفس به خود می‌گیرد، در ساخت و پرداخت صحنه نقش دارد. شاه با خود سخن می‌گوید تا ما از موقعیت او وایاز و دیگران، در حکایت آگاه شویم و دریابیم که معیار ارزش‌گذاری شاه با دیگران چه‌قدر متفاوت است:

پاک می‌دانستش از هر غشّ و غل　　باز از وَهْمَش همی لرزید دل
که مبادا کین بود، خسته شود　　من نخواهم که برو خجلت رَود
این نکرده ست او و، گر کرداو رواست　　هر چه خواهد، گو، بکن محبوب ماست
هر چه محبوبم کند، من کرده‌ام　　او منم ، من او، چه گر در پرده‌ام
باز گفتی: دور از ان خو و خصال　　این چنین تخلیط، ژاژ است و خیال

(۱۸۷۴-۱۸۷۸/:۵)

کیفیت و کمیّت گفت‌وگوها در مثنوی متعدد و پرفراز و فرودتر است، چرا که اشخاص در تنهٔ داستان روشن کردن نقاط فرعی و اصلی آن را برعهده گرفته و هرکدام برای پیش بردن داستان محلی را از آن خود کرده‌اند.

نقش عنصر گفت‌وگو در این حکایت از سویی به دوش کشیدن بار بیان درونمایه است و از سوی دیگر، گره‌گشایی و جز این دو نقش، در پایان‌بندی هم سهمی دارد. زیرا نه تنها گره قصه در این مکالمه‌ی کوتاه گشوده و راز داستان برملا می‌شود، بلکه

قصه به پایان خوش خود هم می‌رسد.

تعلیق و انتظارآفرینی

تعلیق در داستان «به حالت بلاتکلیفی و انتظاری گفته می‌شود که خواننده نسبت به سرانجام داستان، دچار آن می‌شود.» (داد، ۱۳۷۱: ۱۲۹)

«تعلیق» و «انتظارآفرینی» هم حکایت را عمق و هم ساختار را نیرو می‌بخشد. در حکایت اسرار التوحید اگر نگوییم تعلیق وجود ندارد، دست کم بسیار ضعیف است. اما در قصه‌ی مولوی انتظارآفرینی، آشکارا مشهود است. بی‌تردید یکی از دلایل توانمندی مولانا در حکایت‌پردازی استفاده درست و بجای از تعلیق است، زیرا مولوی پس از شروع قصه، چند بار آن را به تعویق می‌اندازد و خواننده را منتظر نگه می‌دارد. مثلاً با آوردن بیت:

قصّه‌ی محمود و اوصاف اَیاز چون شدم دیوانه، رفت اکنون ز ساز
(۱۸۹۱/۵)

قصه را آگاهانه متوقّف می‌کند و با استفاده از شیوه‌ی قصه در قصه خواننده را منتظر نگه می‌دارد. این شگرد مولاناست و به سبک شخصی او باز می‌گردد. سبکی که از «روح سیلابی و طغیانی» او نشأت می‌گیرد و سبب انتظارآفرینی می‌شود.

محو شدن مولانا در قصّه و ورود او به فضاهای «قدسی» گاه مرزهای واقعیت و حقیقت را به هم می‌ریزد:

ای که از عشق تو گشتم همچو موی ماندم از قصّه تو قصه‌ی من بگو
(۱۸۹۶/۵)

طولانی شدن قصّه و آمدن قصه‌هایی در قصه‌ی اصلی ساختار حکایت مولوی را پیچیده می‌کند و امکان استفاده از عناصری نظیر تعلیق، «انتظار آفرینی» کشمکش، اوج

و فرود را در آن فرا هم می‌آورد.

مولـوی هربار که با طرح موضوعـی و آوردن قصه‌یی، حکایت اصلی را به تأخیر می‌اندازد، هنرمندانه خواننده را به دنبال کردن بقیه‌ی قصه مشـتاق می‌کند. بدین‌ترتیب مخاطب منتظر و تشـنه‌ی دانستن سـرانجام قصّه، موضوع را برای فهم درونمایه دنبال می‌کند و مولوی با اسـتفاده از این ترفند سیر داسـتان را به سویی که خود می‌خواهد هدایت می‌کند:

«ز آنکه پیـلم دید هندوسـتان به خواب از خِـراج او میـد بـر، ده شـد خـراب (۱۸۹۲/۵)

و- صحنه‌پردازی

«زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. کاربر درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید». (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۲)

محمّد منور زمان و مکان مشخصی را برای بیان موضوع و درونمایه‌ی خود، درنظر ندارد. بنابراین حکایت اسرار التوحید کلی است و به اندازه‌ی حکایت مثنوی تأثیرگذار نیست.

برعکس مولانا به پردازش صحنه‌ی حکایت هم توجه دارد. زیرا زمان وقوع رخداد در روزگار مشـخص حکومت محمود غزنوی و لحظه‌یی مشـخص از آن عصر، یعنی «نیم‌شـب» اسـت و به همین دلیل مشعله به دست پهلوان داده می‌شود تا راه را روشن کند. مکان هم جایی در حوالی قصر سلطان است.

پرداختن به جزئیات اشـیا، مکان اشـخاص، اتمسـفر و فضای داستان را مشخص می‌کند. «در قصه‌های کوتاه و بلند فارسـی توصیفات عمومـاً جدا از متن وقایع قصّه می‌آید و نقشی در تکوین حوادث و قهرمان قصه‌ها ندارد. گاهی این توصیفات جنبه‌ی مستقلی به خود می‌گیرد و در واقع، حادثه‌ی استقلال یافته‌یی در قصه است.»

در حکایت اسرار التوحید از توصیف جزئیات نشانی نمی‌یابیم. امّا در قصه‌ی مولانا جزئیات صحنه که در انتقال معنا نقش دارد، به دقت بررسی می‌شود:

بـــنگریدند از یســـار و از یمـــــین چارُقـی بدریـده بـود و پوسـتین
بـــاز گفتند:این مـــکان بی‌نوش نیـست چـــارُق این‌جـا جز پـی رو پوش نیســت
هـین بیـــاور سیـــخ‌هـــای تیـــز را امتحـان کُـن حُفـره و کاریـز را
(۲۰۶۹-۲۰۷۱)

نتیجه

مطالعه‌ی مقایســه‌یی حکایت جولاهه و امیر اسرار التوحید و ایاز و محمود مثنوی نشان می‌دهد که:

۱. اســرار التوحیــد در میان عارفان از چنان شــهرت و اعتباری برخــوردار بوده که نظر برجسته‌ترین عارف ایرانی؛ یعنی مولوی را به خود جلب کرده است.

۲. مولانا به اســرار التوحید توجه داشته و دســت کم در پنج حکایت خود از این کتاب متأثر شده است.

۳. آن‌چه مولانا از این حکایت‌ها اخذ می‌کند، درونمایه‌ی آن‌هاست. امّا در تمام موارد، و از جمله در حکایت مورد بررسی این مقاله، در موضوع چنان تصرّف می‌کند که می‌توان حکایت مولوی را اثری متفاوت فرض کرد و آن را مستقل دانست.

۴. قدرت تداعی‌گری مولانا ســبب می‌شــود که پس از اخذ درونمایه آن را به موضوعی دلنشین که حاوی اندیشه‌هایی در خور تأمل است، تبدیل کند.

۵. مقایســه‌ی این حکایت‌ها نشــان می‌دهد که مولانا در حکایت‌پردازی از تبحر ویژه‌یی برخوردار است و از عنصرهای داستانی، به‌خوبی استفاده می‌کند.

۶. تصرف‌های او در اصل حکایتی که اخذ می‌کند، بسیار متنوع و در حوزه‌های متفاوت ساختاری و معنایی است.

فهرست منابع

۱. داد، سیما، ۱۳۷۱، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات مروارید

۲. زرین کوب ، عبدالحسین ۱۳۶۳، جستجو در تصوف ایران ، چاپ دوم ، انتشارات امیرکبیر

۳. کاشانی، عزالدین محمود،۱۳۸۲، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، مقدمه، تصحیح و توضیح عفت

۴. کرباسی و محمّدرضا برزگر خالقی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات زوار

۵. عطار، فریدالدین، ۱۳۷۳، مصیبت‌نامه، به تصحیح نورانی وصال، چاپ چهارم، تهران، انتشارات زوار

۶. مقدادی، بهرام، ۱۳۷۸، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات فکر روز

۷. منوّر، محمّد، ۱۳۶۶، اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه

۸. مولوی، جلال‌الدین محمد، ۱۳۸۶، مثنوی، به سعی و اهتمام رنولدالین نیکلُسون، چاپ شانزدهم، تهران، امیرکبیر

۹. مولوی، جلال‌الدین محمّد، ۱۳۷۰، مثنوی، شرح و تعلیقات محمّد استعلامی، چاپ اوّل، تهران، زوّار

۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمّد، ۱۳۷۹، شرح جامع مثنوی، کریم زمانی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات اطلاعات

۱۱. میرصادقی، جمال،۱۳۶۷، عناصر داستان، چاپ دوّم، تهران انتشارات شفا

۱۲. میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، چاپ اوّل، تهران، کتاب مهناز

۱۳. همایی، جلال الدین،۱۳۷۰، فنون و بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات هما

۱۴. یونسی، ابراهیم، ۱۳۶۹، هنر داستان‌نویسی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات نگاه