

فصلنامه تخصصی مولوی پژوهی
سال پنجم، شماره دوازدهم
پاییز و زمستان ۱۳۹۰

تحلیل داستان « خلیفه بخشنده » در مثنوی و تطبیق آن با داستان مصیبت‌نامه*

دکتر رامین محرمی**

کبیره کشوری بخشایش***

چکیده

عطار و مولوی، برای طرح مفاهیم عرفانی از قالب داستان استفاده کرده‌اند. مولوی، تعدادی از داستان‌های مثنوی معنوی را از مثنوی‌های عطار اخذ کرده، اما در فرم و محتوای آنها، دخل و تصرف کرده است. مثنوی معنوی، هفت داستان مشترک با مصیبت‌نامه دارد که داستان «خلیفه بخشنده» یکی از این داستان‌هاست. برخلاف عطار - که بیشتر به محتوا اهمیت داده و داستان را در خدمت پیام درآورده - مولوی علاوه بر پیام، به فرم و ساختار داستان، نیز اهمیت داده است. با وجود آن که روش هر دو شاعر، در «زاویه دید دانای کل»، «شخصیت‌پردازی» و استفاده از «پیرنگ»، اشتراکاتی دارد ولی مولوی در شخصیت‌پردازی از شیوه‌های مختلف استفاده کرده و صحنه پردازی نموده است و به ذکر داستان‌های فرعی (اپیزود) در میان داستان اصلی نیز پرداخته است. مولوی، برخلاف عطار، داستان را با گفت‌وگوی طولانی شخصیت‌ها، به پیش می‌برد و به بیان موضوعات مختلف در طی داستان، می‌پردازد و از یک داستان نتایج متفاوت و متعدد می‌گیرد. همه این عوامل، سبب افزایش جذابیت، واقع‌نمایی و نزدیک شدن شیوه داستان‌پردازی او به داستان‌نویسی معاصر، شده است.

کلیدواژه‌ها: تطبیق، تحلیل، داستان مشترک، مصیبت‌نامه عطار، مثنوی معنوی، مولوی،

داستان نویسی

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۰۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۲/۲۱

** - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی.

*** - کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی.

مثنوی معنوی، تلفیقی از عرفان اسلامی و هنر داستان‌پردازی، و هدف آن، تعلیم مباحث عرفانی به مخاطبان عام و خاص است. در این اثر، شیوه و قالب بیان مسائل عرفانی، اهمیت کمتری از محتوای عرفانی آن، ندارد. مولوی برای تشریح، توصیف و شرح و بسط مباحث عرفانی و مفهوم ساختن آن مسائل برای مخاطبان، از قصه‌های تمثیلی، استفاده کرده است تا هم مخاطبان، مباحث عرفانی را بهتر درک کنند و هم، امکان توصیف و تشریح مباحث غیبی و انتزاعی فراهم شود. «داستان و حکایت و استفاده از وجه تمثیلی آن، هم جنبه لذت‌آفرینی و تأثیربخشی شعر حکمی و تعلیمی را تقویت می‌کرد و هم می‌توانست معانی و معارفی را که فهم آن اندکی پیچیده و دور از تجربه‌ی عموم بود، تا سطح ادراک عامه ساده و قابل درک کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۷).



استفاده از قالب داستان، در اشعار تعلیمی عرفانی با سنایی، آغاز شد؛ با عطار ادامه یافت و در مولوی به اوج خود رسید. زبان این نوع شعرها در مسیر گذر خود از سنایی تا مولوی ساده‌تر و جنبه‌داستان‌پردازی نیز، برجسته‌تر شد؛ به طوری که در مثنوی مولوی ظاهر داستان، به اندازه محتوای آن، اهمیت پیدا کرد و بیشتر ویژگی‌های داستان‌نویسی امروزی در آن مراعات شد.

بسیاری از قصه‌های مثنوی معنوی، ریشه در کتب پیشین، نظیر کلیله و دمنه، آثار عطار و سنایی، دارد. حدود سی و سه داستان مثنوی معنوی با داستان‌های آثار عطار، مشترک است که از این بین، مثنوی معنوی هفت داستان مشترک با مصیبت‌نامه عطار دارد (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۲۶). اما شیوه مولوی، هم در فرم و هم در محتوا با شیوه عطار، تفاوت‌هایی دارد. مولوی، فرم قصه‌های آثار عطار را متناسب با مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی خود، تغییر داده است تا ظرفیت بیان اندیشه‌ی او

را داشته باشد. او برخی از عناصر داستانی را به قصه‌های عطار افزوده و واقع-نمایی داستان‌های خود را بیشتر کرده است. از نظر محتوا، نیز مولوی، مباحث متعدد عرفانی را در طی داستان مطرح کرده و جریان سیال ذهن او در یک موضوع، متوقف نمانده است. سیر کلام، عنان اختیار را از دست او خارج می‌کند و کلمه، عبارت یا موضوعی او را با خود همراه، و از موضوع داستان اصلی دور می‌سازد، و همین امر سبب طرح مباحث مختلف عرفانی در یک داستان و سبب پدید آمدن قصه‌های فرعی (اپیزود) در لابه‌لای قصه‌های اصلی شده است؛ هم-چنین پیامی که مولوی در این قصه‌ها بیان می‌کند با پیام قصه‌های عطار در تعداد و یا نوع پیام، تفاوت دارد.

برخلاف شیوه مولوی، عطار از شیوه «داستان در داستان»، یا استفاده نکرده و یا این که به صورت محدود در برخی از قصه‌ها از آن، بهره برده است. شیوه عطار، بیشتر بیان یک موضوع، و آن گاه ارائه حکایات متعدد و مستقل، درباره آن موضوع است؛ به این دلیل حکایات عطار، اغلب کوتاه هستند و حکایات طولانی و پیوسته در آثار او خیلی کم، دیده می‌شود. با آن که هنر داستان‌پردازی در مثنوی به مراتب، هنرمندانه‌تر از مصیبت‌نامه‌ی عطار است؛ اما عطار نیز در اوج و فرود قصه، هنرنمایی کرده و هنر داستان‌پردازی منظوم خود را به نمایش گذاشته است. «در قصه پردازی، عطار، قدرت و مهارت قصه‌گویان حرفه‌یی را دارد. تنها در اوج و فرود قصه، نیست که خواننده را با آنچه در داستان‌نویسی «تعلیق» می-خوانند روبرو می‌کند که گاه، مجرد تصویر را طوری ارائه می‌کند که تعلیق‌انگیز هم هست» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۹۸).

اغلب حکایاتی - که مولوی از مصیبت نامه اخذ کرده - حکایت‌های فرعی هستند؛ ولی مولوی در مثنوی این حکایات را به «قصه‌های مادر»، تبدیل کرده؛ به



همین علت، عناصر و پیام داستان عطار، محدود، ولی عناصر داستان و پیام داستان مولوی، بیشتر و متعدد است. حکایت «خلیفه بخشنده» در مصیبت‌نامه عطار فقط سی و پنج بیت دارد در حالی که داستان مثنوی، مشتمل بر ششصد و نود بیت است؛ این مقاله بیشتر به هنر داستان‌پردازی مولوی پرداخته است که چگونه یک حکایت فرعی و کوتاه را از مصیبت‌نامه اخذ، و آن‌گاه با افزودن عناصر داستان، آن را تبدیل به داستانی مادر، و واقع‌نمایی آن را بیشتر می‌سازد و با شرح و بسط مسأله عرفانی در قالب داستان تمثیلی، درک و فهم آن را برای مخاطبان، تسهیل می‌کند.

بحث

شاعران و نویسندگان زیادی از برای تفهیم و روشن‌سازی مطالب پیچیده و دور از ذهن عرفانی، و نیز برای تقریر و توضیح مدعای مورد نظر خود، از اسلوب «قصه در قصه» استفاده کرده‌اند. از میان شاعرانی که به خوبی از عهده این شیوه برآمده مولوی را می‌توان نام برد که با ذکر صدها قصه فرعی در میان داستان اصلی، باعث شده است که تحلیل دقیق منطق حاکم بر آن دشوار شود. به دلیل این‌که داستان‌های فرعی در مثنوی، بدون هیچ پیش‌فرض قبلی و بر اثر جریان سیال ذهن نوشته شده‌اند، پیوند آشکاری میان آن‌ها با داستان اصلی و نیز با اندیشه‌های قبلی، وجود ندارد و فقط رشته ظریفی، آن‌ها را به هم مربوط می‌سازد که به زحمت، قابل درک است. «یکی از ویژگی‌های بارز مثنوی، درآمیختن قصه-ها با یکدیگر و به صورت قصه در قصه است که از تداعی گسترده‌ی معانی در ذهن مولوی و نیز شیوه قصه‌سرایی و عاظ‌نشأت می‌گیرد. به طوری که زنجیره حکایاتی که در مثنوی در پی هم می‌آیند، هر یک به عنوان استدلالی برای



حکایت‌های قبل از خود، می‌باشد و با هم و با حکایت اصلی، پیوند موضوعی دارند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۵۰).

آوردن حکایات و مطالب فرعی در میان داستان‌های مولوی، مثنوی را از حالت روایت خطی که در اثر آن هریک از کنش‌ها، ادامه منطقی کنش قبلی بوده و بر اساس توالی زمانی و رابطه علی مطرح می‌شوند، بیرون می‌آورد. «در مورد قصه‌های مثنوی باید گفت نمود اصلی شکست روایت خطی در این اثر، وجود مشخصه تودرتویی قصه‌ها و نقل قصه به شیوه "داستان در داستان" است» (مهدی-زاده فرد، ۱۳۸۸: ۱۸۶). عطار، در داستان «خلیفه‌ی بخشنده» از شیوه‌ی «قصه در قصه» استفاده نکرده است ولی مولوی با آوردن پنج داستان فرعی در میان داستان اصلی موجب طولانی شدن آن نسبت به داستان عطار شده، و امکان بیان مطالب مختلف و نتیجه‌گیری‌های متعدد و متفاوت از آن را میسر ساخته است. این هفت داستان عبارتند از:



فصلنامه تخصصی

۵

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه

۱- داستان راست‌گو شمردن پیامبر (ص)، ابوبکر و ابوجهل را با وجود قضاوت‌های متناقضی که در باره وی داشتند: مولوی از این حکایت و نیز حکایت زن پلیدکار و امرودبن - که شرح مفصل آن را در دفتر چهارم ذکر کرده است - این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که «آدمی تا از خود بیرون نیاید و دل را از همه اغراض، پاک و صافی نکند؛ داوری او در باره‌ی اشخاص و اشیا وارونه است و درست نیست زیرا احکام و داوری‌های وی معلول غرض و آمیخته به خیالات نفسانی است» (فروزانفر، ۱۳۷۳: ۱۰۰۷).

۲- داستان موسی و فرعون و تفاوت ایمان آن‌ها: رشته‌ای که این حکایت را به داستان اصلی مربوط می‌سازد پشیمانی و تسلیم شدن مرد در برابر زن و طلب عفو و گذشت از اوست. مولوی با بیان پشیمانی مرد، به یاد پشیمانی کافر پیر از کفر و قبول توبه او از جانب خدا، می‌افتد و می‌گوید که عفو و رحمت گسترده

خداوند، شامل حال هر آن کسی می‌شود که دارای ایمان تشریحی باشد حتی اگر عمری را با کفر و انکار، گذرانده باشد.

۳- قصه حقیر شمردن قوم ثمود، صالح و ناقة او را و نزول عذاب الهی بر آنها به دلیل کشتن ناقة، که در میان حکایت فرعی موسی و فرعون مطرح شده است: موضوع حقیر شمردن انبیاء و اولیا، باعث می‌شود تا داستان حقیر شمردن ناقة صالح توسط قوم ثمود و نزول عذاب الهی بر آنها به سبب کشتن آن، در ذهن مولوی، تداعی شود.

۴- حکایت صیاد نادانی که سایه مرغی را دنبال می‌کند و از آن نصیبی نمی‌یابد: در داستان اصلی، مرد عرب با دیدن فرّ و شکوه بارگاه خلیفه، خواسته حقیر و مادی خود را فراموش می‌کند و هم چون حرکت افلاک و جوشش عشاق که بی‌غرض است از هر نوع غرضی، پاک می‌شود.

۵- حکایت نحوی و کشتیان: ارتباط این حکایت با حکایت اصلی، این است که مولوی قبول سبوی آب از طرف نقیبان و خوش‌خویی آنها با مرد عرب را ناشی از حسن خلق خلیفه می‌داند و می‌گوید که هر استادی به شاگردش علم و فن خود را می‌آموزد؛ استاد نحوی علم نحو را و استاد محوی، علم محو را. ولی از بین تمام این علوم، علم محو و فنا در دنیا و به هنگام مرگ، کارسازتر است (فروزانفر، ۱۳۷۳: ۹۴۴ و ۹۴۳).

فرم داستان

شخصیت و شخصیت‌پردازی

«شخصیت، شبه‌شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان، فردیت و تشخیص بخشیده است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۹). شخصیت، از عناصر



فصلنامه تخصصی

۶

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه



فصلنامه تخصصی

۷

تحلیل داستان «خلیفهٔ بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

مهم، سازنده و عامل ایجاد آکسیون داستان است و در انتقال پیام و طرح داستان، نقش به‌سزایی دارد. شباهت شخصیت‌های داستانی به انسان‌های واقعی، باعث مقبولیت آن‌ها و واقع‌نمایی داستان می‌شود. «در داستان‌های واقع‌گرایانه؛ شامل اغلب رمان‌ها و داستان‌های کوتاه، نویسندگان کوشیده‌اند تا شخصیت‌هایشان، هرچه بیشتر شبیه آدم‌های واقعی باشند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۹).

شخصیت‌ها به دو نوع ایستا و پویا تقسیم می‌شود: شخصیت‌های پویا، شخصیت‌هایی هستند که اعمال و رفتار آن‌ها در طی داستان و در برخورد با موقعیت‌های مختلف، تغییر می‌کند به طوری که در پایان داستان به شکل نخستین، باقی نمی‌مانند. «شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مدام در داستان، دست‌خوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۴). در مقابل آن، شخصیت‌های ایستا، شخصیت‌های ثابتی هستند که در پایان داستان، همانی هستند که در آغاز بوده‌اند. این شخصیت‌ها در برابر حوادث مختلف، و در موقعیت‌های مختلف رفتار یکسانی دارند و تغییری نمی‌کنند.

شخصیت‌ها به ساده و جامع (پیچیده) نیز تقسیم می‌شود: شخصیت‌های ساده، شخصیت‌هایی هستند که رفتارشان متناسب با شأن و مقامشان است و خلاف عادت و انتظار، نمی‌نماید در حالی که رفتار و کردار شخصیت‌های جامع به‌گونه‌ای است که موجب شگفتی و اعجاب خواننده می‌شوند (فورستر، ۱۳۶۹: ۸۴ و ۷۳). شخصیت‌پردازی به دوشیوه‌ی مستقیم (بیانی) و غیرمستقیم (نمایشی)، صورت می‌گیرد. در شیوهٔ مستقیم نویسنده با شرح و تحلیل مستقیم اعمال و کردار شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی می‌کند و اجازه نمی‌دهد که اعمال و گفتار آن‌ها، معرف شخصیت‌شان باشد. این شیوه در داستان‌های کهن، کاربرد بیشتری دارد.

ولی در شیوه غیرمستقیم از طریق نمایش گفت‌وگو، اعمال و رفتار بیرونی و نیز افکار و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت‌ها، آن‌ها رامی‌شناسیم (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۲).

شیوه نمایشی، باعث حضور حداقلی نویسنده و پیشبرد داستان، توسط شخصیت‌ها شده و در بیشتر داستان‌های امروزی مورد استفاده قرار می‌گیرد. ارائه‌ی شخصیت از طریق گفت‌وگو و آکسیون، مؤثرترین راه است. «اهمیت گفت‌وگو تا حدی است که آن را بر دیگر شکل‌های شخصیت‌پردازی، ترجیح می‌دهند» (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۹: ۶۶).

شخصیت‌های اصلی حکایت مصیبت‌نامه، عبارتند از: مأمون و مرد عرب. عطار، با استفاده از توصیف غیرمستقیم، یعنی ارائه رفتار و گفتار مأمون، شخصیت وی را برای خوانندگان ملموس ساخته و او را فردی زیرک، بخشنده و بزرگواری معرفی کرده است. ولی در مورد مرد عرب، از هر دو شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم استفاده کرده است. در آغاز داستان به توصیف مستقیم شخصیت مرد پرداخته است و در ادامه به شیوه غیرمستقیم و با نمایش افکار ذهنی او در حین «تک‌گویی درونی» و گفت‌وگوی کوتاهش با مأمون او را انسانی ساده‌لوح، نیازمند و گرفتار بلا، معرفی کرده است:

از فراست، حال او معلوم کرد	می‌نیارستش ز خود محروم کرد...
ریخت مأمون آن زمانش در کنار	بر سر آن جمع دیناری هزار
بود از آن اعرایی بی‌توشه‌ای	یافته در شوره جایی گوشه‌ای
در مذلت روزگاری می‌گذاشت	روز و شب در اضطراری می‌گذاشت
چون بدید آن آب خوش مرد سلیم	گفت بی‌شک هست این آب نعیم
آب دنیا، تلخ و زشت آید پدید	آب شیرین از بهشت آید پدید



فصلنامه تخصصی

۸

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۷۹-۳۷۸)

علاوه بر این دو شخصیت، فرد سایلی هم در داستان حضور دارد که نقش چندانی در پیشبرد قصه ندارد و تنها در یک بیت، علت با عجله بازگرداندن اعرابی از راه خشکی را از مأمون می‌پرسد. شخصیت‌های قصه‌ی مصیبت‌نامه از نوع ساده و ایستا هستند و رفتارشان در داستان نه تغییرمی‌کند و نه موجب اعجاب خواننده، می‌شود.

تعداد شخصیت‌های داستان مثنوی مولوی، بیشتر از مصیبت‌نامه است. مرد، خلیفه و زن عرب شخصیت‌های اصلی هستند که از همان آغاز داستان در حوادث داستان حضور دارند. شخصیت‌های فرعی نظیر: نقیبان نیز در داستان حضور دارند که هر کدام در پیشبرد آکسیون داستان، نقش مهمی را ایفاء می‌کنند. مولوی در شخصیت‌پردازی خلیفه از هردو شیوه مستقیم (بیانی) و غیرمستقیم (نمایشی) استفاده کرده و در آغاز حکایت، ابیاتی را به توصیف خلیفه نامشخص و بخشندگی او اختصاص داده است:

یک خلیفه بود در ایام پیش / کرده حاتم را غلام جود خویش
رایت اکرام و جود افراشته / فقر و حاجت از جهان برداشته

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱د، ب ۲۲۴۶)

سپس در ادامه قصه با نشان دادن بخشش خلیفه به مرد عرب و پر کردن سبوی او از زر، به شیوه غیرمستقیم شخصیت‌پردازی، روی آورده و کرم و بخشش او را نه از طریق بیان مستقیم، بلکه با به تصویر کشیدن هدیه او نشان داده است:

چون خلیفه دید و احوالش شنید / آن سبوی را پر ز زر کرد و مزید
آن عرب را کرد از فاقه خلاص / داد بخشش‌ها و خلعت‌های خاص



فصلنامه تخصصی

۹

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

کین سبو پر زر به دست او دهید چونک وا گردد سوی دجله ش برید

(همان: ب ۲۸۵۶)

شخصیت زن و مرد عرب در داستان مثنوی، به طریق غیرمستقیم ارائه شده است و مولوی با نمایش اعمال و افکار بیرونی و درونی و شیوه سخن گفتن آن-ها، شخصیت‌پردازی کرده است. چنان که شخصیت مرد و زن و نوع رفتار آنان را از زبان زن و اعتراض‌های او، به تصویر کشیده است:

ننگ درویشان ز درویشی ما روز و شب از روزی اندیشی ما...
مر عرب را فخر غزوست و عطا در عرب تو همچو اندر خط خطا...
چه عطا ما بر گدایی می‌تیم مر مگس را در هوا رگ می‌زنیم

(همان: ب ۲۲۶۲)

شخصیت خلیفه، ایستا و ساده، و شخصیت زن و مرد عرب، پویا و ساده است. رفتار زن و مرد در آغاز داستان، تند و خشن و در ادامه، تحت تأثیر سخنان همدیگر، آرام و صمیمی است. علاوه بر این، عقاید مرد در پایان این داستان تغییر یافته است و با رسیدن به مرحله آگاهی به ناچیزی هدیه خود و بزرگواری خلیفه پی می‌برد، در حالی که این شخصیت از آغاز تا پایان داستان مصیبت‌نامه، فردی ساده‌لوح باقی مانده و به آگاهی نرسیده است.

شخصیت‌های داستان‌های مثنوی مولوی و مثنوی‌های عطار، نماینده تیپ خاصی هستند. در این حکایت مشترک، نیز شخصیت‌ها از نوع تمثیلی و نمادین هستند. «شخصیت‌های داستان‌های مولوی، خواه انسان باشند و خواه حیوان - به نمایندگی انسان - معمولاً نماینده گروه و صنف خودند و مولوی از طریق گفت-گوها شخصیت آنان را چنان توصیف می‌کند که بیش و کم نمونه کلی افراد گروه و صنف خود می‌شوند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۸۹ و ۲۸۸). شخصیت مرد و زن



فصلنامه تخصصی

۱۰

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

۱۰



فصلنامه تخصصی

۱۱

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

اعرابی و دعوای آن‌ها در مثنوی، نمونه‌ای از دعوای زن و شوهر واقعی است. در مصیبت‌نامه، شخصیت مرد، نماینده گروه خاص خود است. خلیفه نیز در هر دو داستان، نماد خلیفه راستین و حق - تعالی - و بیابان، هم نماد دنیای حسی است. علاوه بر این‌ها زن در حکایت مثنوی، که به دنبال برآوردن نیازهای پست جسمانی و حداقل معیشت زندگی دنیوی است؛ نماد نفس، و مرد، که لذات اخروی را بر لذات جسمانی و دنیوی ترجیح می‌دهد و خواسته‌های والا، تعالی - گرایانه و بلندهمتانه دارد، نماد عقل است. کشمکش بین آن‌ها، نیز نماد کشمکش دائمی عقل و نفس در نهاد آدمیان است که برای زندگی مادی، ضروری است. در این کشمکش، نفس برای برآوردن نیازهای پست مادی و جسمانی خود، همواره در پی مطیع ساختن عقل است و برای رسیدن به این منظور، از در تزویر، فریب و تطمیع وارد می‌شود و در نهایت، هم موفق می‌شود با شکستن مقاومت عقل، او را مطیع خود سازد و برای برآوردن خواسته‌های خود به طلب و جست‌وجو وادارد. در این مرحله، عقل هنوز به مرحله‌ی شناخت و آگاهی نرسیده و بعد از رسیدن به مرتبه‌ی آگاهی و معرفت شهودی و بعد از این که عنایت حق، شامل حال او می‌شود برخلاف خواسته نفس به فنای واقعی (بی‌ارزش دانستن هدیه خود در مقابل بارگاه خلیفه و بعد از بازگشت از راه دجله) و بعد از آن به بقا می‌رسد. رسیدن عقل به مرحله بقا و جاودانگی، نیز هرچند در ظاهر مشروط به رسیدن به مرحله فنا است ولی در اصل به عنایت حق صورت می‌گیرد و مرد با بازگشت از راه دجله به شناخت و آگاهی اصلی می‌رسد.

به طور کلی شخصیت زن در این داستان، گاهی مثبت و گاهی منفی است؛ مولوی گاهی موافق او و گاهی مخالف اوست. در آغاز، دیدگاه مولوی درباره او منفی است و مدافع مرد است اما در ادامه، اشارت زن را اشارت حق می‌داند و

سپس زن را نماد نفس و مرد را نماد عقل می‌داند. «زن، مظهر نفسانیت است، شوی، مظهر عقل است و این هر دو در نهاد همه‌ی ماست، و اختلاف آنها هم ناشی از نسبت اجزاء به کل است و از خود اجزاء نیست» (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۴۳۱).

ماجرای مرد و زن افتاد نقل آن مثال نفس خود می‌دان و عقل
این زن و مردی که نفسست و خرد نیک بایستست بهر نیک و بد

(مولوی، ۱۳۸۷، ۱د، ب ۲۶۲۰)

در ادامه، زن نقش راهنما را دارد و چگونگی رهایی از فقر و رفتن به سوی خلیفه را به مرد می‌گوید:

گفت زن: صدق آن بود کز بود خویش پاک برخیزند از مجهود خویش
آب باران است ما را در سببو ملکوت و سرمایه و اسباب تو
این سبوی آب را بردار و رو هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو

(همان: ب ۲۷۰۶)



فصلنامه تخصصی

۱۲

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

کشمکش ذهنی مولوی در مورد زن، بالاخره حل نمی‌شود و در نهایت، او را نماد نفس می‌داند:

عقل را شو دان زن این نفس و طمع این دو ظلمانی و منکر، عقل شمع

(همان: ب ۲۹۰۶)

گفت‌وگو

گفت‌وگوی طولانی میان شخصیت‌ها، از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های امروزی است؛ به طوری که رکن اصلی و عامل شکل‌دهنده برخی از داستان‌ها محسوب می‌شود. این عنصر، در معرفی شخصیت‌ها، فضا و محیط و برای رفع احساس حضور نویسنده، حائز اهمیت است. گفت‌وگویی که به شکل مکالمه بین

شخصیت‌ها و یا به صورت تک‌گویی درونی در ذهن شخصیت واحدی، شکل می‌گیرد. «گفتگو ممکن است میان اشخاص داستانی ردوبدل شود یا در ذهن شخصیت واحدی، رخ دهد؛ چنان چه در ذهن شخصیت واحدی رخ دهد یا به طور یک جانبه ادا شود، تک‌گویی است» (داد، ۱۳۸۵: ۴۰۶).

مهم‌ترین ویژگی داستان مولوی، که آن را به داستان‌نویسی امروزی نزدیک می‌کند، گفت‌گوی طولانی میان شخصیت‌هاست. «از جمله برجسته‌ترین اختلاف بیان مولوی با دیگران، در شیوه استفاده از داستان و حکایت‌های مندرج در آن، همین گفت‌گوهای طولانی است که مولوی در میان شخصیت‌ها برقرار می‌کند تا از طریق این گفت‌گوها، آراء و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۱).

داستان مثنوی با گفت‌گوی زن و مرد به صورت بحث و جدل، آغاز می‌شود و مدت مدیدی ادامه می‌یابد. مولوی، در طی این گفت‌گوها، مباحث مختلفی را، اعم از عرفانی، اخلاقی، تفسیر آیات و احادیث و شیوه زندگی عرب‌های بیابانی، مطرح می‌کند. به دلیل همین گفت‌گوهای طولانی، حکایت مولوی جذاب‌تر، فعال‌تر و حضور راوی در آن کم‌تر است.

در مثنوی، علاوه بر گفت‌وگوی طولانی مرد و زن، گفت‌وگویی بین مرد با نقیبان و خلیفه نیز وجود دارد که در پیش برد داستان نقش اساسی دارند:

گفت: این هدیه بدان سلطان برید	سایل شه را ز حاجت واخرید
آب شیرین و سبوی سبز و نو	ز آب بارانی که جمع آمد به گو
خنده می‌آمد نقیبان را از آن	لیک پذیرفتند آن را هم چو جان

(مولوی، ۱۳۸۷، ۱۵: ب ۲۸۱)



فصلنامه تخصصی

۱۳

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه

تگ‌گویی درونی مرد نیز در دو مورد دیده می‌شود: یک‌بار بعد از پشیمان شدن از رفتارش با زن و بار دوم بعد از بازگشتن از راه دجله و پی بردن به بخشندگی خلیفه:

کای عجب لطف ابن شه وهاب را وبن عجبتر کاو ستد آن آب را
چون پذیرفت از من آن دریای جود این چنین نقد دغل را زود

(همان: ب ۲۸۶۱)

گفت وگوها در داستان مولوی، ساده و عاری از هر نوع آرایش و تفنّن است. لحن شخصیت‌ها متناسب با شأن و مقام آن‌ها و در موقعیت‌های مختلف، متفاوت است. لحن سخن گفتن زن در آغاز داستان تند و خشن و بازتاب روان آشفته اوست. لحن مرد، نیز در آغاز امرانه و نصیحت‌آمیز و سپس تند و عصبانی است. در نهایت، لحن هردوی آن‌ها تحت تأثیر سخنان و رفتار یکدیگر صمیمی و عاطفی و متواضعانه می‌شود.



فصلنامه تخصصی

۱۴

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

زن چو دید او را که تند و توسن ست گشت گریان، گریه خود دام زن ست...
کفر گفتم نک به ایمان آمدم پیش حکمت از سر جان آمدم...
مرد گفت: ای زن پشیمان می‌شوم گر بدم کافر مسلمان می‌شوم
من گهنکار توأم رحمی بکن بر مکن یکبارگیم از بیخ و بن

(همان: ب ۲۳۹۶)

عنصرگفت‌وگو در داستان مصیبت‌نامه، کم‌رنگ‌تر از مثنوی است و روند داستان با گفت‌وگوی طولانی میان شخصیت‌ها پیش نمی‌رود. در آغاز داستان، مرد به تک‌گویی درونی می‌پردازد و در ادامه بین مأمون با مرد عرب و با سایل گفت‌گوی کوتاهی، شکل می‌گیرد:

گفت چیست آن تحفه نیکو سرشت؟ گفت: ماءالجنه آبی از بهشت ...

۱۴

گفت: برگوی ای امیرالمومنین! کز چه تعجیلش همی کردی چنین؟

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۷۹)

صحنه و صحنه‌پردازی

«صحنه داستان، مکانی است که عمل داستان، در آن طی زمانی معین و پیوسته اتفاق می‌افتد. آن که در این مکان مشخص و زمان معین یا پیوسته به عمل بر می‌خیزد، شخصیت داستانی است که طبق انگیزه خویش در چارچوب طرح فعالیت می‌کند» (بهشتی، ۱۳۷۵: ۸۶). توجه به صحنه‌پردازی در داستان‌های امروزی نسبت به داستان‌های کهن بیشتر است. صحنه در صورتی که با لحن شخصیت‌ها و فضای داستان متناسب باشد بر واقع‌نمایی آن، می‌افزاید. داستان‌نویسان کهن با توصیف مستقیم و داستان‌نویسان امروز با توصیف غیرمستقیم و از طریق گفت و گو، لحن و حوادث داستان به صحنه‌پردازی می‌پردازند.



فصلنامه تخصصی

۱۵

مکان و زمان داستان مثنوی به دلیل عدم ذکر نام خلیفه و استعمال اصطلاحاتی چون «ایام پیش»، مبهم است. این امر از ویژگی‌های داستان‌های کهن و به‌ویژه داستان‌های تعلیمی است که در آن‌ها نتیجه و معنای داستان بیشتر از قالب و فرم اهمیت دارد:

یک خلیفه بود در ایام پیش کرده حاتم را غلام جود خویش...
در جهان خاک، ابر و آب بود مظهر بخشایش وهاب بود

(مولوی، ۱۳۸۷، د: ۱، ب: ۲۲۴۶)

ذکر نژاد مرد و زن، مسئله‌ی مارگیری عرب‌ها و اشاره به رود دجله از مواردی هستند که تا حدودی مشخص می‌سازند حوادث داستان در سرزمین‌های عرب اتفاق می‌افتد. با وجود ابهام زمان و مکان، مولوی در صحنه‌پردازی موفق است و

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

توانسته به خوبی از عهده آن برآید. در توصیف صحنه زندگی مرد و زن عرب، شیوه غیرمستقیم را اعمال کرده و با توصیف فقر زندگی آن‌ها و لحن سخن گفتنشان خانه‌ای بسیار فقیرانه و خالی از هر نوع امکانات، به تصویر کشیده است:

نانمان نه، نان خورشمان درد و رشک کوزه‌مان نه، آبهان از دیده اشک...
خویش و بیگانه شده از ما رمان بر مثال سامری از مردمان

(همان: ب ۲۲۵۶)

در حالی که در توصیف بارگاه خلیفه هر دو روش را اعمال کرده و هم طی ابیاتی، صحنه بارگاه را وصف کرده است و هم با ذکر اعمال و رفتار نقیبان و بخشندگی خلیفه، به صورت غیرمستقیم به خوانندگان فرصت داده تا صحنه بارگاه را مجسم سازند. ابیات زیر، صحنه‌پردازی مستقیم بارگاه خلیفه است:

دید درگاهی پر از انعام‌ها اهل حاجت گستریده دام‌ها
بهر گبر و مومن و زیبا و زشت همچو خورشید و مطر بل چون بهشت...
خاص و عامه از سلیمان تا به مور زنده گشته چون جهان از نفخ صور

(همان: ب ۲۷۴۰)

صحنه‌پردازی در داستان مصیبت‌نامه کم‌رنگ‌تر است ولی ابهام زمان و مکان بخشی از داستان با ذکر نام مأمون، رفع شده است و خواننده می‌داند که حادثه در بارگاه مأمون اتفاق افتاده است:

مشک بر گردن رهی بیرون برم تحفه سازم پس بر مأمون برم
بی‌شکم مأمون ازین آب لطیف خلعتی بخشد چو آب من شریف
مشک چون پر کرد و پیش آورد راه هم چنان می‌رفت تا نزدیک شاه

(همان: ب ۳۷۸)



فصلنامه تخصصی

۱۶

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

موفقیت عطار، در صحنه‌پردازی کمتر از مولوی است و تنها در آغاز و میانه داستان، طی ابیاتی کوتاه به توصیف مستقیم صحنه پرداخته است:

بود از آن اعرایی بی‌توشه‌ای یافته در شوره‌جایی گوشه‌ای
گوشه‌ی او جای مستی عور بود آب او گه تلخ و گاهی شور بود

(همان: ب ۳۷۸)

زاویه دید

زاویه دید، «نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسنده به وسیله آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع، رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۳۰۲). در واقع، زاویه دید دریچه‌ای است که نویسنده با اتخاذ آن، داستان را روایت می‌کند. انواع زاویه دید عبارتند از:

الف: زاویه دید سوم شخص یا بیرونی: راوی داستان، در این زاویه دید از بیرون به داستان نگاه می‌کند و تمام اعمال و حرکات بیرونی و افکار درونی شخصیت‌ها را بیان می‌کند؛ نویسنده در حکم دانای کلی است که به تمام زوایای شخصیت‌ها، آگاه است و گویا خود او نقش تک‌تک آن‌ها را بازی می‌کند. در اکثر قصه‌های کهن و داستان‌های امروزی، این زاویه دید مورد استفاده قرار می‌گیرد و سبب واقع‌نمایی بیشتر داستان می‌شود.

ب: زاویه دید اول شخص یا درونی: راوی داستان در این زاویه دید یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی است که نویسنده در قالب او می‌رود و از نگاه او، داستان را روایت می‌کند. این زاویه دید نسبت به دانای کل محدودیت‌هایی دارد و نویسنده فقط می‌تواند چیزی را روایت کند که شخصیت می‌بیند و می‌شنود. (نایت، ۱۳۸۸: ۱۳۴ و ۱۳۳).



زاویه دید در هر دو داستان (مثنوی و مصیبت‌نامه) سوم شخص و بیرونی است و راوی داستان‌ها به منزله‌ی دانای کلی است که با تمام اعمال، کردار و افکار شخصیت‌ها، آشناست. گفت‌وگوی افراد باهم و تک‌گویی درونی مرد در هر دو داستان، باعث می‌شود که بخشی از روایت که شامل افکار ذهنی مرد است از این طریق بیان شود و زاویه دید داستان ظاهراً به اول شخص تغییر پیدا کند ولی در اصل این گفت‌وگوها را خود مولوی از زبان شخصیت‌ها بیان می‌کند و راوی داستان، در این موارد هم دانای کل است. استفاده از لفظ «گفت» در آغاز گفت‌وگوی شخصیت‌ها دلیل بر این امر است. این شیوه تغییر زاویه دید در حین داستان را زاویه دید داستان در داستان می‌گویند:



فصلنامه تخصصی

مرد زان گفتن پشیمان شد چنان
گفت: خصم جان جان چون آمدم
کز عوانی ساعت مردن عوان
بر سر جان من لگدها چون زدم

(مولوی، ۱۳۸۷، د: ۱، ب: ۲۴۴۲-۲۴۴۱)

۱۸

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

چون بدید آن آب خوش مرد سلیم
حق تعالی از پس چندین بلا
گفت: بی شک هست این آب نعیم...
کرد روزی این چنین آبی مرا
روی آن دارد کزین این آب روان
پر کنم مشکی و برخیزم دوان

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۷۸)

در مصیبت‌نامه دانای کل داستان را تعریف می‌کند و از همه‌ی حوادث، افکار شخصیت‌ها و زمان و مکان حوادث آگاهی دارد:

بود از آن اعرایی بی‌توشه‌ای
گوشه‌ی او جای مستی عور بود
یافته در شوره‌جایی گوشه‌ای
آب او گه تلخ و گاهی شور بود

(همان: ۳۷۸)

در مثنوی نیز دانای کل از همان ابتدا، داستان را تعریف می‌کند هر چند در میانه‌ی داستان از زبان شخصیت‌ها داستان نقل می‌شود ولی این دانای کل است که از زبان شخصیت‌ها به توصیف صحنه، حادثه و شخصیت افراد می‌پردازد:

یک خلیفه بود در ایام پیش کرده حاتم را غلام جود خویش
رایت اکرام و داد افراشته فقر و حاجت از جهان برداشته
بحر گوهر بخشش صاف آمده داد او از قاف تا قاف آمده

(مولوی، ۱۳۸۷، د: ۱: ب ۲۲۴۴-۲۲۴۲)

طرح یا پیرنگ

طرح، مجموعه‌ای از حوادث و اعمال داستانی با تکیه بر روابط علی و معلولی آن‌هاست. «قصه ... روایتی است از رویدادهایی که به ترتیب‌زمانی آرایش یافته اند. طرح، نیز روایت رویدادهاست منتهی با تأکید بر روابط علی» (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۱۳). انواع طرح عبارتند از: طرح بسته و طرح آزاد. در طرح بسته، خواننده نمی‌تواند نتیجه دیگری غیر از آنچه که مورد نظر نویسنده است از داستان بگیرد. طرح داستان‌های تعلیمی که با هدف مشخص و در جهت تعلیم مطالب خاصی، بیان می‌شوند معمولاً از این نوع است. در داستان‌هایی که دارای طرح آزاد یا باز هستند نویسنده یا نتیجه نمی‌گیرد و یا نتیجه‌گیری به گونه‌ای است که خواننده می‌تواند غیر از آن، نتایج دیگری هم بگیرد. داستان‌نویسان امروز به دلیل ویژگی عدم محدودیت طرح آزاد، از آن استفاده می‌کنند.

طرح داستان عطار به گونه‌ای است که خواننده بعد از چند بیت، به سرعت وارد ماجرای اصلی می‌شود ولی در داستان مولوی بعد از مکالمه طولانی زن و مرد که ابیات زیادی را شامل می‌شود ماجرای اصلی، یعنی بردن آب به سوی خلیفه، شروع می‌شود و بدین ترتیب خواننده را مدّتی در حالت تعلیق و انتظار،



فصلنامه تخصصی

۱۹

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه

نگه می‌دارد. طرح داستان عطار، مانند دیگر داستان‌های تعلیمی، سنجیده، منطقی و از پیش تعیین شده است ولی طرح داستان مولوی هم‌چون کل مثنوی، انسجام و منطق خاصی، ندارد. مثنوی، بدون هیچ پیش‌فرض و فکر قبلی نوشته شده، و همین امر باعث پریشانی ظاهری حکایات آن شده است. این امر، یکی از خلاف عادت‌هایی به شمار می‌رود که موجب حیرانی خواننده می‌شود. «از تأثیر هیجان‌ات و بی‌قراری هشیاری‌ستیز همین عشق و تجربه‌های خاص مولوی است که مثنوی از قالب طرحی از پیش سنجیده و منطقی - که تا حدودی لازمه‌ی شعر تعلیمی نیز هست - دور شد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۵). در خلال داستان، بر اثر تداعی آزاد ذهن مولوی و اطلاعات وسیع وی، مطالب و داستان‌های فرعی دیگری در درون داستان اصلی مطرح می‌شود که باعث فراموش شدن داستان اصلی می‌شود. این مسأله نیز یکی از خلاف عادت‌ها در مثنوی است.

هر دو داستان دارای طرح بسته هستند و نویسندگان، آن‌ها را برای انتقال پیام خاصی، مطرح و از آن‌ها نتیجه‌گیری می‌کنند ولی در داستان مولوی علاوه بر پیام اصلی مطالب دیگری هم بیان می‌شود.

در داستان مثنوی دوبار گره‌افکنی و گره‌گشایی می‌شود: گره اول با طرح جدال میان مرد و زن آغاز می‌شود که در نهایت پس از کشمکش طولانی میان آن‌ها با پیروزی زن بر مرد، به گره‌گشایی می‌انجامد. این گره و کشمکش کاملاً طبیعی و منطقی است و در جذاب ساختن و واقع‌نمایی آن مؤثر است. گره دوم در برگرداندن مرد از راه دجله است که در حین تک‌گویی درونی مرد بازگشایی می‌شود.

در داستان عطار، با عجله برگرداندن مرد از راه خشکی، گره‌ی است که بدون این‌که به کشمکش بیانجامد با پاسخ مأمون گره‌گشایی می‌شود. عطار برای این گره‌گشایی، شخصیت سائل را به داستان افزوده است.



فصلنامه تخصصی

۲۰

تحلیل داستان «خلیفهٔ بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه

طرح داستان مثنوی، به گونه‌ای است که رابطه‌ی علی و معلولی در تمام حوادث و کردار و گفتار شخصیت‌ها مراعات شده و هیچ حادثه‌ای یا رفتاری را نمی‌توان یافت که بدون علت بیان شده باشد؛ به عنوان مثال برای آب بردن مرد عرب به سوی خلیفه، می‌توان سه علت رامشاهده کرد: فقر و نداری، اصرار زن بر بردن آب، عدم اطلاع مرد و زن از وجود رود دجله:

این سبوی آب را بردار و رو هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو...
زن نمی‌دانست کاجا بر گذر هست جاری دجله همچون شکر

(مولوی، ۱۳۸۷، د: ۱: ب ۲۷۱۹-۲۷۰۸)

مولوی، علت خوش رفتاری نقیبان با مرد را خوش رفتاری خلیفه و تأثیرپذیری همه‌ی ارکان از او دانسته و برای شرح و بسط آن، حکایت فرعی «نحوی و کشتیبان» را ذکر کرده است:

زانک لطف شاه خوب باخبر کرده بود اندر همه ارکان اثر

(همان: ب ۲۸۱۹)

هم‌چنین، دلیل پذیرش آب از طرف خلیفه را نه قابلیت هدیه‌ی مرد، بلکه عنایت و بخشندگی خلیفه بیان کرده است. داستان مثنوی به دلیل رعایت روابط علی و معلولی حوادث و به تبع آن گره‌گشایی تمام گره‌ها، جذّاب و واقعی به نظر می‌رسد.

روابط علی و معلولی، در داستان مصیبت‌نامه هم تا حدودی رعایت شده است. عطار، علت بردن آب به سوی مأمون را فقر مرد و خشک‌سالی می‌داند. علت قبول آب توسط مأمون را کرم و بزرگواری او و به دنبال آن با عجله بازگرداندن مرد از راه خشکی را جلوگیری از شرمساری مرد بیان می‌کند:



فصلنامه تخصصی

۲۱

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه

گفت اگر او پیشتر رفتی ز راه
از زلال خود شدی حالی خجل
آب دیدی در فرات این جایگاه
بازگشتی از بر ما تنگ دل ...
او به وسع خویش کار خویش کرد
من توانم مکرمت زو بیش کرد

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۷۹)

۲-۲ محتوا

۲-۲-۱ پیام (تم) داستان

در داستان‌های مثنوی، معمولاً یک پیام اصلی وجود دارد که مولوی آن را از داستان قبلی اخذ می‌کند و آن پیام را در داستان بعدی، شرح و بسط می‌دهد و بدین ترتیب خواننده با خواندن داستان قبلی، از پیام داستان بعدی آگاه می‌شود. این مسأله برخلاف داستان‌های امروزی است که خواننده بعد از خواندن تمام داستان، در پایان آن، با پیام آشنا می‌شود. در مثنوی، داستان خلیفه بخشنده به دنبال ابیات زیر در داستان پیر چنگی ذکر می‌شود:

جان شور تلخ پیش تیغ بر
جان چون دریای شیرین را بخر
ور نمی‌توانی شدن زین آستان
باری از من گوش دار این داستان

(مولوی، ۱۳۸۷، د: ۱: ب ۲۲۴۴)

پیام اصلی حکایت مثنوی محو و فنای وجود محدود بشری در پیشگاه حق - تعالی - و دست‌یابی به جان الهی و قدسی در قبال آن است. «قصه اعرابی و خلیفه ... صورتی دیگر از همین مضمون استغراق و فنای انسان است در اراده حق» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۴۲۹). منظور از فنای وجود در مثنوی، فنای اوصاف بشری است نه فنای شخصیت فرد. بنابراین «شخصیت فرد، هرچند در وجود الهی مستحیل و به صفات الهی متصف می‌گردد، فانی نمی‌شود. ذات فرد، باقی می‌ماند، اگرچه صفاتش ممکن است در صفات الهی مستحیل گردد» (عبدالحکیم،



فصلنامه تخصصی

۲۲

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

۱۳۸۳: ۱۳۵). مولوی، مستحیل شدن اوصاف بشری در صفات الهی را به محو شدن شمع یا ستاره در نور غالب آفتاب تشبیه می‌کند:

هست از روی بقای ذات او	نیست گشته وصف او در وصف او
چون زبانه شمع پیش آفتاب	نیست باشد هست باشد در حساب
هست باشد ذات او تا تو اگر	برنهی پنبه بسوزد زان شرر
نیست باشد روشنی ندهد تو را	کرده باشد آفتاب او را فنا

(مولوی، ۱۳۷۳، د: ۱، ب: ۳۶۷۰)

شرط اصلی رسیدن به مرحله‌ی بقای بعد از فنا در مسیر سیر و سلوک، عنایت الهی است که باید وجود محدود بشری را قبول کند و به جای آن جان الهی به وی ببخشد. با این تعبیر سبوی آب تلخ، نماد وجود محدود بشری می‌شود که پنج نایزه از حواس پنج‌گانه به آن متصل است. خلیفه، هم نماد حق تعالی است که سالک با فنای وجود عاریتی خویش در پیشگاه او به هستی واقعی دست می‌یابد.



فصلنامه تخصصی

۲۳

چيست آن كوزه تن محصور ما	اندر او آب حواس شور ما
ای خداوند! این خم و این کوزه مرا	در پذیر از فضل الله اشتری

(همان: ب ۲۷۱۱)

مولوی، از این داستان علاوه بر پیام اصلی، نتایج دیگری هم می‌گیرد. «و این اسلوب، یعنی نتیجه‌گیری از اجزاء حکایت، خاص از آن مولانا است» (فروزانفر، ۱۳۷۳: ۴۳). در یک نتیجه‌گیری، سبوی آب را نماد دانش و معرفت محدود بشری می‌داند که به منزله قطره‌ای در مقابل دریای دانش و معرفت بی‌کران حق است. این قطره باید به دریای معرفت حق متصل شود و خوی آن را به خود بگیرد. انسان‌ها با این دانش محدود، مدعی شناخت دانش بی‌کران حق هستند و آن را وسیله‌ی قرب الهی می‌دانند. در صورتی که شناخت حق و دانش نامحدود او هم

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

به عنایت خود او صورت می‌گیرد و این ادعای انسان‌ها تنها از روی غفلت و ناآگاهی است. مرد عرب، نیز از روی غفلت و ناآگاهی، سبوی آب را به سوی خلیفه می‌برد و خلیفه برای این‌که او را از این غفلت آگاه سازد از راه دریا برمی‌گرداند تا از عظمت دجله و بی‌ارزشی هدیه‌ی خود در مقابل آن مطلع شود. «این‌که در روایت مولانا، برخلاف آن‌چه در مصیبت‌نامه عطار آمده است خلیفه اعرابی را از راه دجله، نه از راه بادیه بر می‌گرداند از آن روست که این‌جا خلیفه، مربی و مرشد او نیز هست. به این جهت به تکمیل و تربیت او هم نظر دارد و نمی‌خواهد او را در جهل ناشی از محدودیت خویش، رها سازد... و اجتناب از تشویر دادنش را بهانه بی‌خبر نگه داشتن او نمی‌سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۴۳۰).



آن سبوی آب دانش‌های ماست	و آن خلیفه دجله علم خداست
ما سبوها پر به دجله می‌بریم	گر نه خرد دانیم خود را ما خریم
باری اعرابی بدان معذور بود	کو ز دجله غافل و بس دور بود

پیام دیگری که مولوی در این داستان مطرح می‌کند این است که کل عالم با تمام زیبایی‌هایش قطره‌ای از زیبایی عالم غیب و ذات نامتناهی حق است. کسانی که از زیبایی عالم غیب و ذات حق باخبرند این عالم را فانی و بی‌ارزش می‌دانند و دل‌بسته آن نمی‌شوند. ولی کسانی که همچون اعرابی در غفلت هستند دل‌بسته آن می‌شوند و روز به روز بر این دل‌بستگی می‌افزایند غافل از این‌که در پس فنا و نابودی جهان مادی صدها درستی پنهان است:

کل عالم را سبودان ای پسر	کاو بود از علم و خوبی تا به سر
قطره‌ای از دجله خوبی اوست	کان نمی‌گنجد ز پری زیر پوست



فصلنامه تخصصی

۲۵

تحلیل داستان «خليفة بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

مولوی، در میان داستان به مناسبت تداعی آزاد ذهن هر جا که فرصت می‌یابد مسائل مختلفی را، اعم از اخلاقی، عرفانی و دینی مطرح می‌کند. «مولانا بر وفق روش کلی خود، از هر یک از اجزاء حکایت، نتیجه‌ای مناسب می‌گیرد و مطالب بسیار اخلاقی یا فلسفی یا دینی یا کلامی یا عرفانی در شرح قصه می‌گنجانند» (فروزانفر، ۱۳۷۳: ۴۳). برخی از مطالب مطرح شده در این داستان، عبارتند از: فقر معنوی مدعیان مزور و دروغین به دنبال بیان فقر مادی زندگی زن و مرد، ترجیح فقر و غنا بر یکدیگر و تعریف قناعت واقعی، بیان مضرات داوری و قضاوت از روی تعصب، تفاوت ایمان تکوینی و تشریحی در داستان موسی و فرعون، ترجیح علم محو بر علوم ظاهری، لزوم پیروی از پیر در سیر و سلوک و رسیدن به حقیقت و

پیام داستان مولوی را هم می‌توان شبیه پیام در قصه‌های کهن و هم شبیه به داستان‌های امروزی دانست؛ از نظر چند پیامی بودن، شبیه داستان‌های امروزی است که به دلیل طرح آزاد می‌توان برداشت‌های متفاوتی از آن کرد ولی از این نظر که پیام را به صورت مستقیم و در حین داستان بیان می‌کند متفاوت از داستان‌های امروزی و شبیه قصه‌های کهن است.

شیوه عطار در نتیجه‌گیری از داستان‌هایش، از جمله در این داستان، با شیوه مولوی متفاوت است؛ او هم‌چون مولوی در خلال داستان، نتیجه را مطرح نمی‌کند بلکه کل داستان را در چند بیت ذکر کرده و سپس به نتیجه‌گیری، می‌پردازد. «عطار برخلاف مولوی، در خلال داستان به ذکر مطالب عرفانی و تعلیمی نمی‌پردازد بلکه با توجه به هدفی که از طرح حکایت دارد رموز و دقایق تصوف را در نتیجه داستان، ذکر می‌کند و این روش را در همه منظومه‌های خود معمول می‌دارد» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵). پیام داستان عطار نیز با مولوی متفاوت است و

نتیجه‌گیری آن به صورت مناجات با خداست. درخواست عفو و بخشش انسان‌ها از خداوند، پیام اصلی داستان مصیبت‌نامه است.

در مصیبت‌نامه، بیابان، نماد شورستان دنیا است که انسان‌ها در آن گرفتار خشک‌سال طاعات و عبادات شده‌اند و تنها وسیلهٔ تقرب آن‌ها به درگاه حق و برخورداری از بخشش او، سبوی اشک و توبه است. از نظر عطار، بخشش و بزرگواری مأمون در مقابل جود و کرم خداوند، شب‌نمی بیش نیست و با این قیاس که چون مأمون سبوی آب تلخ را از اعرابی قبول می‌کند از خداوند می‌خواهد که او هم سبوی اشک و توبه را از انسان‌های گنهکار قبول کند:

این چنین جودی که جان عالمی ست	در بر جود تو یا رب شب‌نمی ست
چون تو دادی این کرم آن بنده را	از کرم برگیر این افکنده را
چون ز شورستان دنیا می‌رسم	وز سموم صد تمنا می‌رسم
روزگار خشک‌سال طاعت ست	این همه وقتی ست نه این‌ساعت ست
از همه خشک و تر این درویش تو	اشک می‌آرد به تحفه پیش تو

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۸۱ و ۳۸۰)

هم داستان مصیبت‌نامه و هم داستان مثنوی معنوی، تمثیلی و نمادین هستند و هر دو شاعر در طی داستان، نمادها را تشریح کرده‌اند. عطار شورستان را نماد دنیا، آب را نماد اعمال بشری و به ویژه اشک نیاز و خلیفه را نماد خداوند و بخشش او را نیز نماد رحمت بی‌پایان خداوند می‌داند. مولوی مرد را نماد عقل، زن را نماد نفس، خلیفه را نماد خداوند، می‌داند. تفاوتی که در نتیجه‌گیری دو داستان تمثیلی دیده می‌شود آن است که عطار با ذکر لایهٔ بیرونی داستان، به موضوع طلب بخشش و استغفار از گناهان خود می‌پردازد؛ و از خداوند می‌خواهد که با لطف خود با او مدارا کند و با عدلش با او رفتار نکند؛ زیرا عطار



فصلنامه تخصصی

۲۶

تحلیل داستان «خلیفهٔ بخشنده»

در مثنوی و تطبیق آن

با داستان مصیبت‌نامه



فصلنامه تخصصی

۲۷

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

همانند مرد بیابان‌نشین فقیر با زاد و توشه ناچیز به پیشگاه پادشاه بی‌همتا رفته است و این توشه شایسته درگاه او نیست پس، او با راز و نیاز، از خداوند می‌خواهد تا تحفه ناچیز او را از روی کرم بپذیرد و او را ناامید نگرداند. در لایه دوم داستان تمثیلی عطار، رنگ شریعت بر صبغه عرفانی غلبه دارد و بیشتر، حاکی از ترس او از سوءخاتمت است؛ لذا عطار از خداوند، طلب بهشت و رستگاری ابدی می‌کند به همین دلیل، قهرمان داستان عطار بعد از دریافت پاداش از خلیفه به بزرگی و عظمت بخشنده پی نمی‌برد ولی به خوشبختی می‌رسد بی‌آن که تحوّل در نوع نگرش او ایجاد شود. ولی در لایه دوم داستان مثنوی، صبغه عرفانی بر صبغه تفسیر شرعی از رحمت خداوند غلبه دارد. در داستان مولوی قهرمان داستان بعد از دادن تحفه خود به مرتبه آگاهی می‌رسد و زمانی که از رحمت بی‌پایان خلیفه آگاه می‌شود می‌فهمد که توشه‌ی او ارزش توجه را نداشته و در آن درگاه، نیازی به آن توشه نبوده است؛ لذا معرفت، سبب فنای بنده در بقای حق می‌شود و همان‌گونه که آب تلخ بیابان با آمیخته شدن با آب شیرین دجله، شیرین و گوارا می‌شود جان ناآگاه و خودخواه بنده نیز با کسب آگاهی از عظمت جمال و جلال خداوند و با پی بردن به اصل و یگانه بودن مقام هستی خداوند، به مقام فنا می‌رسد و هستی فرعی و ناچیز و رسوای خود را در هستی باقی خداوند رحیم، فنا می‌سازد و با دست یافتن به کان زیبایی خداوند، خود را در آن فانی می‌سازد و در این مرتبه نه توجهی به نعمت دارد و نه خود را در میان می‌بیند بلکه ناظر به جمال و جلال خداوند و عاشق قهر و لطف او می‌شود و ترسی از سوء خاتمت و قهر معشوق ندارد.

نتیجه



عطار و مولوی، از قالب داستان برای طرح و تشریح مفاهیم و احوال عرفانی استفاده کرده‌اند. مأخذ برخی از قصه‌های مثنوی معنوی، مثنوی‌های عطار است. مثنوی معنوی، هفت داستان مشترک با مصیبت‌نامه عطار دارد. داستان «خلیفه بخشنده» یکی از داستان‌های مشترک مثنوی معنوی و مصیبت‌نامه عطار است. با وجود آن‌که مولوی این داستان را از مصیبت‌نامه به عاریت گرفته، ولی متناسب با شیوه داستان‌پردازی و اندیشه عرفانی خود در فرم و محتوای این قصه تغییراتی ایجاد کرده است و نسبت به حفظ اصل قصه، چندان پایبند نمانده و با ایجاد تغییر و تحولاتی، آن را جذاب، مفصل و شبیه به داستان‌های امروزی ساخته است. داستان‌های مشترک مثنوی مولوی و مصیبت‌نامه عطار شباهت‌های مشترکی دارند چون: تمثیلی و نمادین بودن داستان، ساده بودن شخصیت‌ها، ابهام نسبی زمان و مکان، درونمایه‌ی مشترک (فقر مرد و بخشش خلیفه)، و تفاوت‌هایی نیز با هم دارند: یکسان نبودن پیام اصلی دو داستان، نتیجه‌گیری‌های متفاوت مولوی و بیان موضوعات مختلف عرفانی و اخلاقی و آوردن داستان‌های فرعی در خلال داستان اصلی از موارد اختلاف دو داستان از نظر محتوا، مشهود است. مولوی، علاوه بر محتوا در فرم داستان، نیز تغییراتی ایجاد کرده و داستان بسیار کوتاه مصیبت‌نامه را مفصل و با افزودن عناصری آن را ظرف مناسبی برای طرح اندیشه عرفانی خود ساخته است. این تغییرات عبارتند از: افزودن شخصیت زن و ایجاد گفت‌وگوی طولانی بین او با مرد، شخصیت‌پردازی به شیوه غیرمستقیم در کنار شیوه مستقیم، توجه به روان‌شناسی شخصیت‌ها از زاویه دید دانای کل، افزودن واقع‌نمایی شخصیت زن و مرد به دلیل پویا بودن شخصیت آنها، توجه بیشتر به صحنه‌پردازی به هر دو طریق مستقیم و غیرمستقیم نسبت به عطار، در حالت تعلیق نگه داشتن مخاطب با ایجاد کشمکش در داستان، ایجاد پیرنگ قوی

با رعایت روابط علی و معلولی و پیچیدگی داستان به دلیل عدم وجود طرح از پیش سنجیده. با وجود تمثیلی و نمادین هر دو داستان، نتیجه‌ای که عطار و مولوی از داستان می‌گیرند متفاوت است؛ عطار، بیشتر به موضوع طلب بخشش و اظهار نیاز به درگاه خداوند و در نتیجه در خواست رحمت از او توجه کرده است و درخواست او بیشتر درخواست بهشت از خداوند است؛ همانند قهرمان قصه که از خلیفه طلب بخشش دارد و بعد از گرفتن بخشش، از جمال و جلال خلیفه خبری نمی‌یابد ولی مولوی از این داستان، نتیجه عرفانی می‌گیرد و موضوع فنای هستی بنده در بقای جلال خداوند را مطرح می‌کند و قهرمان داستان او بعد از آگاهی از عظمت جلال و جمال خلیفه، نعمت او را فراموش می‌کند و به عظمت هستی او بیشتر می‌اندیشد و به معرفت و آگاهی دست می‌یابد در برابر عظمت خلیفه، خود و نیاز خود را فراموش و عاشق جمال و عظمت خلیفه می‌شود و جان خود را فدای جانان می‌کند.



فصلنامه تخصصی

۲۹

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

فهرست منابع

- ❖ اسکولز، رابرت ای؛ (۱۳۸۳)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.
- ❖ براهنی، رضا؛ (۱۳۶۸)، قصه نویسی، تهران، انتشارات البرز.
- ❖ بهشتی، الهه؛ (۱۳۷۵)، عوامل داستان، تهران، انتشارات برگ.
- ❖ پورنامداریان، تقی؛ (۱۳۸۲)، دیدار با سیمرخ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ❖ -----؛ (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، تهران، نشر سخن.



فصلنامه تخصصی

۳۰

تحلیل داستان «خليفة بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه

- ❖ داد، سیما؛ (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی)، تهران، مروارید.
- ❖ زرین‌کوب، عبدالحسین؛ (۱۳۸۵)، ارزش میراث صوفیه، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- ❖ -----؛ (۱۳۸۷)، بحر در کوزه، تهران، انتشارات علمی.
- ❖ -----؛ (۱۳۸۳)، سرّ نی (نقد و شرح تحلیلی و توصیفی مثنوی) تهران، انتشارات علمی.
- ❖ -----؛ (۱۳۷۸)، صدای بال سیمرخ (در باره زندگی و اندیشه عطار)، تهران، انتشارات سخن.
- ❖ صنعتی‌نیا، فاطمه؛ (۱۳۶۹)، مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری، تهران، انتشارات زوآر.
- ❖ عبدالحکیم، خلیفه؛ (۱۳۸۳)، عرفان مولوی، (ترجمه احمد محمدی و احمد میرعلایی)، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ❖ عطار، شیخ فریدالدین؛ (۱۳۸۳)، مصیبت‌نامه، (به اهتمام و تصحیح دکتر نورانی وصال)، تهران، انتشارات زوآر.
- ❖ فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ (۱۳۷۳)، شرح مثنوی شریف، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ❖ -----؛ (۱۳۷۰)، مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- ❖ فورستر، ای.ام؛ (۱۳۶۹)، جنبه‌های رمان، (ترجمه ابراهیم یونسی)، تهران، انتشارات نگاه.
- ❖ مولوی، جلال‌الدین؛ (۱۳۷۵)، مثنوی مولوی، (تصحیح رینولد نیکلسون)، تهران، انتشارات توس.

❖ میرصادقی، جمال؛ (۱۳۸۶)، ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)، تهران، نشر سخن.

❖ -----؛ (۱۳۷۶)، عناصر داستانی، تهران، انتشارات سخن.

❖ نایت، دیمون؛ (۱۳۸۸)، داستان نویسی نوین، (ترجمه مهدی فاتحی)، تهران، انتشارات سخن.

❖ یونسی، ابراهیم؛ (۱۳۸۴)، هنر داستان نویسی، تهران، انتشارات نگاه.

مقاله‌ها

❖ خلیلی جهان تیغ، مریم؛ (۱۳۸۹)، گفت و گو در حکایت خلیفه و اعرابی در سه روایت مثنوی، مصیبت‌نامه و جوامع‌الحکایات، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲، شماره ۷: ۶۳-۷۲.

❖ مهدی‌زاده فرد، بهروز و امامی، نصرالله؛ (۱۳۸۸)، بررسی چند شگرد روایی در قصه-های مثنوی، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، سال ۲، شماره ۸: ۱۶۲-۱۴۱.



فصلنامه تخصصی

۳۱

تحلیل داستان «خلیفه بخشنده»
در مثنوی و تطبیق آن
با داستان مصیبت‌نامه



فصلنامه تخصصی

«عشق» افلاطونی
و بازتاب آن
مثنوی مولوی