

خوانش پرده‌های خیال مولانا از منظر نمایش

دکتر محمد مومنی*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۳/۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۰/۱۹

چکیده

در این مقاله تلاش شده است تا با مطالعه آثار پژوهشگران برجسته ادبیات ایران‌زمین، تنها یک داستان از دفتر اول مثنوی انتخاب شود و عناصر داستانی آن از منظر ادبیات نمایشی ارزشیابی و تحلیل شود تا با رمزگشایی از شخصیت‌های نمادین و نظام نشانه‌شناسی بعد دیگری از توانایی قصه‌گوی بلخ در اختیار اهل فهم و معنا قرار گیرد. توجه به تفسیر و تحلیل پرده‌های خیال حضرت مولانا نشان می‌دهد، قصه‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌های ادبیات کهن ایران می‌توانند به عنوان منبعی ارزشمند در گسترش و پشتوانه ادبیات نمایشی مورد مطالعه و توجه نمایشنامه‌نویسان قرار گیرند. تنوع و تکثر موضوعاتی که در شش دفتر مثنوی معنوی در قالب حکایت‌های تمثیلی و داستان‌های اخلاقی و عرفانی مطرح شده است بی‌تردید اثر مولوی را به یکی از پرخواننده‌ترین کتاب‌ها در ایران و جهان تبدیل کرده است. این مقاله تلاش کرده است برخی از دلایل محبوبیت و جذابیت داستان‌های مثنوی را در چارچوب ارزش‌های ساختاری و مضمونی ادبیات نمایشی مورد نقد و بررسی قرار دهد. تحلیل داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک به عنوان اولین قصه از دفتر اول مثنوی، محور و مرکز بحث و گفتگو است. قبل از شناسایی عناصر داستانی در پرده‌های خیال و معرفی نظام نشانه‌شناسی در شعر نمایشی مولانا نظری داشته‌ایم به سنت هنر نمایش و نمادها و اجزاء تشکیل‌دهنده آن در ادبیات ارزشمند ایران‌زمین. این پژوهش اگرچه داستان‌محور است ولیکن بر اهمیت بنیادین پیش‌قصه و پس‌زمینه در پیدایش و درک پیام داستان تاکید فراوان دارد. در همین مسیر با توجه به دست‌آوردهای نویسندگان و منتقدین معاصر در تحلیل داستان پادشاه و کنیزک روایت جامع و نقش کلیدی آن در فهم و پیدایش داستان یادآوری و بررسی می‌شود. داستان در جهان قصه‌گوی بلخ بخشی از روایت جامع است که مضمونی دوگانه دارد. از یک سو برساخته تخیل و تصور و تمثیل است و از طرف دیگر منعکس‌کننده واقعیات درونی و بیرونی نویسنده یا شرح حال راوی. مقصود مولانا از داستان‌گویی آفرینش موقعیتی جذاب برای تفکر و تعقل است. او از مخاطب می‌خواهد همچون صیادی تیزبین برای یافتن گوهر مقصود از سطح و ظاهر داستان بگذرد، ظرف و پیمانه قصه را بشکافد تا دانه معنی را صید کند.

کلیدواژه‌ها: پرده خیال، شعرنمایشی، پادشاه و کنیزک، داستان‌گویی تمثیلی، روایت جامع، پیش‌قصه، رسانه عرفانی

مقدمه

مولوی با محسوس کردن مفاهیم دشوار و ارائه مضامین و محتوای عرفانی در قالب تمثیلات، مدعی است شیوه قصه‌گویی و درونمایه آثارش نتیجه تابش قرآن در دل و جان راوی قصه‌هاست. در تاریخ ادبیات داستانی ایران، شاعران و حکیمان فراوانی وجود دارند که با بهره‌گیری از دانش دیگران و اقتباس از کتب مذهبی و تاریخی، موفق شدند افسانه، حکایت، اسطوره و داستان‌هایی نوین و ماندگار خلق کنند، ولی در این میان آنچه مولانا در تغییر حکایات و روایات و تبدیل آن به داستان‌های تمثیلی انجام می‌دهد به گواهی بزرگان ادب فارسی کاری شگرف و منحصر به فرد است که وی را در زمره بزرگترین مشایخ تصوف و شعرای زبان پارسی در آورده است (زرین کوب، ۱۳۶۳، ۹۴). شیوه داستان‌پردازی مولانا عبارت از سیر و سفر معنوی در عالم خیال است. وی با تهذیب و تزکیه نفس از شهوات و لذات دنیوی و آشنایی با عالم غیب ارزش‌های داستانی در عالم مثال را بازتاب می‌دهد. مولانا در خلق تمثیلات و بیان افکار و اندیشه‌های معنوی سنت قصه‌گویی را با تعالیم دینی در هم می‌آمیزد. هنگام برپا کردن داستان در گام نخست در جستجوی شکار معنا و مفهوم است. سرگرمی و تفنن در قصه‌گویی برایش عبث و باطل است. مقایسه آثار مولانا با ساختار حکایات سنایی و عطار نشان می‌دهد مولوی میراث‌دار وفادار نیاکان خویش است ولی سخنی تازه و شعری نوین دارد. شخصیت‌ها در شبکه داستانی، روابط و مناسباتی را پایه‌ریزی می‌کنند که دانه معنی را در ترازوی صحنه نمایش در برابر خواننده و تماشاگر در سنجش آورد. داستان‌های مولانا برخوردار از عناصر جذاب نمایشی است و خود آگاه و مسلط بر ترکیب رویدادها در روایت است. ماجرای که خط داستانی‌اش را راوی مدیریت و هدایت

می‌کند، در خدمت انتقال مفاهیم عرفانی و انسانی، نکات تعلیمی خلاقانه و ساختاری نمایش‌واره دارد. داستان پادشاه و کنیزک هر چند که اقتباسی از ادیبان گذشته است اما در پرداخت روایت در داستان مولانا وسیله‌ای می‌شود که نقدحال او را رقم می‌زند. مولانا تمامی عناصر داستانی از قبیل: تعادل (balance)، آشفتگی (disturbance)، شخصیت اول (protagonist)، نقشه (plan)، موانع (obstacles)، گره‌افکنی (complicatio) داستان فرعی (story-sub)، بحران (crisis)، اوج (climax)، حل و فصل (resolution) را به خوبی می‌شناسد و از هر یک به اقتضای حال و هوا و ضرورت‌های داستانی به خوبی استفاده می‌کند، اما هیچگاه خود را متعهد به استفاده از همه آنها در یک داستان نمی‌بیند. از عناصر مذکور در داستان‌های مثنوی به شیوه و طریقی یکسان استفاده نمی‌شود. مولانا از یکایک عناصر دهگانه به صورتی آگاهانه براساس ضرورت‌های داستانی استفاده می‌کند. تنوع موضوعات در حکایات و تمثیلات و نحوه به‌کارگیری عناصر با توزیع اطلاعات نمایشی و رنگ‌آمیزی صحنه‌ها و هدف‌گذاری نویسنده پیوندی بنیادی دارد. «آنها قواعدی دستوری نیستند. هر داستانی می‌تواند کاملاً یگانه باشد، و هر نمایشنامه‌ای به داستان نیاز ندارد. اما وقتی نمایشنامه‌نویسی می‌خواهد عناصر داستانی را با کنش‌ها، موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و وقایع بیامیزد، تنوع داستان‌های بالقوه بی‌نهایت است. در عین حال فهرست این عناصر نیز به خودی خود داستانی ایجاد نمی‌کند. هر عنصر باید بازنمایی خاصی داشته باشد، و همه آن عناصری که بازنمایی شده‌اند باید به گونه‌ای مناسب با هم بیامیزند و آن گاه میان صحنه‌ها و پرده‌های گوناگون تقسیم شوند» (اسمایلی، ۱۳۷۷، ۴۸). در تحلیل و تفسیر اولین داستان دفتر اول با

نگاهی به ریخت‌شناسی و سبک قصه‌پردازی، خواننده در می‌یابد، عناصر داستانی برای مولانا، دستورالعمل و الگویی نیست که خلاقیتش را در آفرینش تمثیلات تحت تاثیر قرار دهد و یا اسیر فرم و شکل قصه شود. آنچه برای مولانا اهمیت اساسی دارد درک مخاطب و فهم خواننده از ادبیات تعلیمی و پیام اخلاقی داستان است که پیش‌شرط‌های آن تحصیل دشوار است. مولانا برای رمزگشایی از داستان‌هایش ما را به معراج تماشا فرا می‌خواند و می‌گوید جان داستان مثنوی را با خواندن رایگان نمی‌توان شنید و دید. کلمات سحرانگیز شعر نمایشی او در تصویرسازی و مجسم کردن وقایع و حوادث داستان، پرده‌های خیال را نورپردازی و رنگ‌آمیزی می‌کند. جهان قصه‌گوی بلخ همچون صحنه نمایش است.

بررسی تحقیقات پیشین و ضرورت و اهمیت پژوهش

در حوزه ادبیات تمثیلی و رمزی مولانا، وجه هنری، سیر پیدایش و کارکردهای روایی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. پارسا نسب می‌گوید مولانا با استفاده از حکایات تمثیلی در بیان دقایق صوفیانه و حقایق عرفانی با مطالعه آثار پیشینیان و دخل و تصرف هنرمندانه، روش‌های حکیم سنایی و عطار نیشابوری را در داستان‌گویی به کمال و اوج اثرگذاری رسانیده است (داستان‌های تمثیلی و رمزی، ۱۳۹۰، ۲۶). زرین‌کوب در کتاب‌ها و آثار متعددی ضمن بحث در فنون شاعری و سبک و نقد شعر فارسی در تحلیل و تفسیر از قصه‌ها و تمثیلات، مثنوی را «قلعه جادویی و کوزه قصه‌ای که حقیقت را در پرده رمز خویش پنهان می‌دارد» توصیف می‌کند. زرین‌کوب سخن گفتن در باب شعر و آفرینش‌های شاعرانه را، خواه کلی و خواه جزئی نقد ادبی می‌نامد و شعر و ادب را بازتابی از متن زندگی می‌داند اما

تاکید می‌کند در ادبیات نمایشی و داستانی برآمده از شعر عرفانی نباید فقط تصویر زندگی عادی و معمولی را جستجو کرد. در تمثیلات و حکایات شاعرانه مولانا، لفظ جامه‌ای بیش نیست، جان کلام و جوهر واقعی درک معنای داستانی است که با زبان شعر عرفانی روایت می‌شود (نقد ادبی، ۱۳۸۶، ۲۵۴؛ بحر در کوزه، ۱۳۸۶، ۱۷). با اینحال باور ایشان بر این است در خوانش پرده‌های خیال مولانا از همان آغاز کار از دفتر اول، یعنی شکایت و حکایت نی، تا پایان کار در دفتر ششم تعادل بین لفظ و معنا در داستان‌پردازی کاملاً مراعات شده است. از سوی دیگر بررسی مطالعات مولوی پژوهان در آفرینش صور خیال و تجلی آن در عالم مثال نشان می‌دهد سبک قصه‌گویی مولانا در حوزه ادبیات داستانی و نمایشی، پیوندی عمیق میان دین و عرفان بوجود آورده است. قصه‌گوی بلخ با بیانی دراماتیک و جذاب ضمن اشاعه مفاهیم و مضامین اعتقادی و الهی نقشی تعیین‌کننده در تداوم، گسترش و تاثیر تمثیلات و نفوذ داستان‌های رمزی ادب فارسی در جهان ادبی داشته است. منتقدین و پژوهشگران ممتاز دیگری نظیر شمیسا (۱۳۸۹)، شفیع کدکنی (۱۳۶۶)، پورنامداریان (۱۳۸۸)، هاروی (۱۳۹۱) و توکلی (۱۳۸۴) با تحلیل ساختاری و مضمونی بوطیقای روایت در مثنوی با طرح نمونه‌هایی از تمثیلات، ضمن ستایش از جنبه هنری و آفرینش‌های خلاقانه آثار جاویدان داستانی، ساختار شکنی در شعر نمایشی و نوآوری مولوی را پیکر عریان و خیال‌انگیز حقیقت، قیامت و شکوه عشق توصیف می‌کنند و در جمع‌بندی، جملگی بر این باورند که یافته‌های سبک‌شناسی در شکل و مضمون داستان‌پردازی‌های مولانا تنها اشارت‌هایی از دریای بی‌حد و حصر هنر قدسی و درد اشتیاق او است. آنچه اهل فضل و ادب، از ترکیب صورت و معنی در تفسیر تمثیلات مثنوی و تاثیر متعالی آن

در افزایش توانایی زبان پارسی نگاشته‌اند زمینه مناسب و چشمه فیاضی برای اهل تحقیق و تعلیم پدید آورده است. از دیدگاه نشانه‌شناسی، مهدی‌زاده (۱۳۹۰) در کتاب «قصه‌گوی بلخ» و بامشکی (۱۳۹۱) و دیگر پژوهشگران در خصوص «روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی» تلاش‌های عالمانه و ارزنده‌ای در تحلیل شکلی و ساختاری قصه‌های مثنوی داشته‌اند. اما ظاهراً بعضی از محققان با شرح لغات و تاویل صوری متن، تمثیل‌های حکمی و اقناعی مثنوی را از منظر عناصر ادبیات نمایشی مورد مطالعه علمی قرار نداده‌اند. نگارنده باور دارد مولانا با تسلط بر زبان قصه، و آشنایی با تکنیک داستان‌پردازی به مدد تمثیلات، معرفت به حق، خودشناسی، خردورزی و سیر و سلوک و پرهیز از باطل را به تصویر و تجسم می‌کشد. پیشینه تحقیق نشان می‌دهد مطالعه قابلیت‌های ویژه در ساختار روایت‌های متعالی، نقش سازنده عناصر ادبیات نمایشی، صحنه‌سازی داستان در داستان و تحلیل شخصیت‌های نمادین، گنجی است که ارزش‌های نهفته فراوانی دارد. شایسته است یافته‌های قدیم با نگاهی جدید توسط محققین مورد بازنگری و بازشناسی مجدد قرار گیرد. ضرورت و اهمیت تحقیق همین است که مخاطب در یابد چگونه مفاهیم پیچیده و دشوار در قالب قصه می‌تواند محسوس و مأنوس شود. تحلیل یافته‌های پژوهشگران در ماهیت عالم مثال و چگونگی کاربرد عناصر داستانی در «پرده‌های خیال» در آفرینش و ابلاغ پیام ضرورت دیگری است که در تفسیر «داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک» مورد توجه است. ای برادر قصه خود پیمان‌های است معنی‌اندر وی مثال دانه‌ای است دانه معنی بگيرد مرد عقل ننگرد پیمان‌ها را گر گشت نقل (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۴، ۲۵۱)

مفهوم نمایش و رابطه آن با جهان قصه‌گوی بلخ
مفهوم هنر نمایش و ادبیات منظوم و داستانی آن در سنت یونانی عمل یا رویدادی است مبتنی بر متنی مکتوب که بر صحنه در برابر تماشاگران روی می‌دهد. این نوع ادبیات داستان‌محور با همه فرود و فرازهایش با طرح پرسش در صحنه نمایش برای رسیدن به قله‌های فرهنگ و تمدن انسانی و دستیابی به دوران بلوغ خویش زنده و بالنده از اندیشه‌ی والای شاعران بهره می‌گیرد. مکتوبات نمایشی از مراسم مذهبی نشأت گرفته و در هر سرزمینی با فرهنگ، آیین و رسوم ملت‌ها پیوند و خویشاوندی خاصی دارد (مکی، ۱۳۹۰، ۱۷۴). هنر نمایش گام به گام در ارتباطی پویا عناصری نوین و بدیع از فرهنگ قدیم و جدید اقوام و ملل مختلف را وام گرفت تا جوهر بی‌همتای خویش را چون خورشیدی از بدخواهی و ننگ کژاندیشی طی هزاران سال بزدايد. حجم عظیمی از مخالفت‌های بی‌اساس با هنر نمایش و تحقیر و بی‌ارزش خواندن آثار نمایشی در گذر تاریخ به تدریج رفع شد. جریان ادبیات مکتوب نمایشی در یونان باستان با عبور از سد مخالفت افلاطون در جایگاهی رفیع قرار گرفت. کتاب ارسطو و تجلیل عالمانه وی از اعتبار هنر شاعری و جانبداری وی از مقام اجتماعی نویسندگان، زبان متعالی داستان‌سرایی در شعر نمایشی را رونقی دیگر بخشید (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۶). نمایش در ایران نیز از مراسم مذهبی و تعزیه و ادبیات کهن مایه گرفت و گسترش یافت. این نوشته در جستجوی معرفی و شناخت عناصر داستانی و جلوه‌های نمایشگری در میراث مکتوب ادبی و فرهنگی ایران است. شاعران و حکیمان ایران با مدد گرفتن از عوامل و عناصر نمایش، هنرمندانه رفتار و کردار و اندیشه آدمیان را در پرده‌های خیال روایت می‌کنند. آرایه قابلیت‌ها و ظرفیت‌های نمایشی در قالب صورخیال، تصویرگری و تحلیل روایت‌های نمایش‌واره در مثنوی معنوی هدف

اصلی این مقاله است. تحلیل و بررسی میزان ارتباط و بهره‌مندی نمایش ایرانی از گنجینه ادبیات کهن و ارزشمند ایران و کوشش‌های به‌فرجام و نافرجام در چگونگی استفاده از این میراث شاعران نامدار در نمایشنامه‌نویسی ایران موضوع مستقل دیگری است که می‌بایست در جای خود مورد داوری قرار گیرد. قصه‌پرداز بلخ در قالب شعر نمایشی در توصیف جهان و آفرینش، ادبیات نوشتاری خویش را به لطف ماهیت نمایش گونه‌اش به ابزاری موثر برای انتقال افکار و احساسات انسان مبدل می‌کند. در میراث مکتوب مولانا و فردوسی عوامل و عناصر ادبیات نمایشی، قوام، پایداری و گسترش می‌یابند. داستان‌های آرایه شده در این آثار مخاطب را جذب و موضوع را در ذهن وی مجسم می‌سازد. شیوه قصه‌گویی و زبان مورد استفاده در این آثار شباهت و قرابت قابل توجهی با تکنیک‌ها و شیوه‌های نمایشنامه‌نویسی و اصول نمایشگری دارد. اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده داستان‌های مثنوی به دلیل داشتن قابلیت‌ها و ظرفیت‌های نمایشی توانستند با ترجمه به زبان‌های مختلف، طیف وسیعی از مخاطبان را جذب نمایند. زبان مولانا با برخورداری از تصویرسازی، صورت‌های خیال‌انگیزی در داستان‌هایش آفریده است. این صورخیال در قالب‌ها و شکل‌های متنوع بیانی‌اش وسیله‌ای موثر است برای بازآفرینی دغدغه‌های پنهان و پیدای انسان و آینه‌ای درخشان برای نمایش سایه‌روشن‌های عوالم خیال که طالبان حقیقت را به قدر و میزان معرفتی که دارند سیراب می‌کند. شاعران ایران زمین هم‌صدا با بزرگان و متفکران جهان در باوری مشترک زندگی را در آثارشان صحنه نمایشی تصویر کردند که ما همه بازیگران آن هستیم. مولانا نمایش «زندگی» را به اقیانوسی تشبیه می‌کند که ژرفا و گستردگی‌اش در دیده نمی‌گنجد اما خود می‌گوید:

آب جیحون را اگر نتوان کشید
هم به قدر تشنگی باید چشید
(بلخی، ۱۳۷۳، ج ۲، ۳۸۱)

گاه مراد از زندگی مجموعه وقایع، رویدادها، احوال، افکار، گفتار و کرداری است که در زمان و مکان خاصی برای فرد مشخصی صورت می‌پذیرد. گاه نیز مراد از زندگی پاره‌ای از امور و مقطعی در طول حیات در محدوده تولد تا مرگ است. در برخی از داستان‌های مثنوی تصویر انسان کامل و نمایش معنای زندگی به صورت مطلق در بی‌زمانی صحنه‌پردازی می‌شود (تمثیل رمزی پادشاه و کنیزک). مولانا با ارائه داستان و طرح‌های تمثیلی و آفرینش کنش‌های نمایشی و خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف در مقام روایتگری آگاه، در برابر چشمان خواننده در قالب حکایت، قصه و افسانه، حقایق عالم غیب را در پرده‌های خیال به تصویر می‌کشد. بررسی ساختاری و مضمونی داستان‌های نمایش‌واره مثنوی معنوی نشان می‌دهد جلال‌الدین بلخی از عناصر تشکیل‌دهنده طرح و رابطه علت و معلولی زنجیره‌ای و چینش رویدادها در شکل‌گیری قصه نمایش‌گونه در انتقال مفاهیم عرفانی استفاده می‌کند. مولانا در مقام راوی بخوبی می‌داند طرح و داستان در ادبیات نمایشی کاملاً با یکدیگر ارتباط ارگانیک دارند. در حکایت پادشاه و کنیزک کنش داستان بگونه‌ای نظم و سامان یافته که داستان را به عنوان موثرترین شیوه در خدمت تبلور طرح قرار داده است. گر چه داستان همان طرح نیست، ولی به طور قطع این دو با هم مرتبط‌اند. در یک اثر نمایشی طرح عبارت است از سازمان‌بخشی فراگیر یک کنش (action) در یک طرح به هم پیوسته ممکن است عوامل متعددی از قبیل رنج، کشف و واژگونی سهمیم باشد. از آنجا که کنش مستلزم کنش‌گری‌های فردی بسیاری است که باید توسط شخصیت‌های متعدد به اجرا درآید، بنابراین

داستان معمولاً یکی از موثرترین شیوه‌های از کار در آوردن یک طرح است (اسمایلی، ۱۳۷۷، ۳۹).
نمادها و نشانه‌ها در داستان‌گویی تمثیلی و نمایشی نمادها و نشانه‌های نمایشگری در مفهوم کلی و عمومی در داستان‌های تمثیلی و رمزی فارسی حضوری برجسته و پررنگ دارد. منابع اصلی نمایشنامه‌نویسی، هستی خویش را در طول تاریخ به شکل و صورتی که مقبول سلاقی مختلف و مورد پذیرش مخاطبان عام و خاص باشد مدیون شاعران و حکیمان فرهیخته است. گسترش فنون نمایش‌گری و روش‌های داستان‌پردازی به عنوان هنری پویا و گرانقدر در شعر عامیانه سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر منتقل شد تا در گردش روزگار با گذر از پیچ‌وخم‌ها شعر نمایشی پویا و سرافراز پدیدار شود و ماندگار بماند. سنت استفاده از فنون نقالی و بازیگری به هنگام روایت مکتوب داستان در مثنوی معنوی و آثار سایر شاعران حکیم ایرانی، مطلبی نیست که از چشم محققان و پژوهشگران دور مانده باشد. آشنایی با آیین و قراردادهای روایی و اصول درام و نمایش‌گری را می‌توان در اشاراتی که در اشعار زیر آمده است جستجو کرد:

ما «لعبت‌کنیم» و فلک «لعبت‌باز»
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
یک چند در این بساط «بازی» کردیم
افتیم به صندوق عدم یک یک باز
(خیام، ۱۳۸۰، ۹۴)

به «بازیگری» ماند این چرخ مست
که بازی برآرد به هفتاد دست
(فردوسی، ۱۳۷۴، ۸۲۱)

به پیروزی اندر «نمایش» کنید
جهان آفرین را نیایش کنید
(همان، ۵۴۹)

مپن‌دار که از بحر «بازیگریست»
سراپرده‌ی این چنین سرسریست
(نظامی، ۱۳۶۷، ۴۴۷)

زان کنیزک بر «طریق داستان»
باز می‌پرسید حال دوستان
سوی «قصه» گفتنش می‌داشت گوش
سوی نبض و جستنش می‌داشت هوش
(بلخی، ۱۳۷۳، ج ۱، ۷۶)

هیچکس جرات نمی‌کند تحول و تکامل ادبیات نمایشی و داستانی را منسوب به ملت، کشور، تمدن، فرهنگ و یا زمان خاصی بداند. پویایی و ماندگاری آثار ممتاز و جاویدان ادبیات داستانی و نمایشی و گسترش فنون نمایشگری و روایتگری صورت‌های خیال با مشارکت همه‌ی ملت‌های دارای تمدن و فرهنگ صورت پذیرفته است. تعریفی جامع و مانع از مفهوم نمایش که بتواند مجموعه فعالیت‌های گسترده هنرهای نمایشی را فراگیرد کاری دشوار و پیچیده است، هرکس بخواهد ادبیات نمایشی و تنوع و تکرر فعالیت‌های هنری این حوزه را به معنایی خاص محصور و محدود کند آن را نشناخته است. هر متن مکتوب داستانی و نمایشی که بتواند طیف وسیعی از مخاطبان را جذب و به اندیشه فراخواند و با گذر زمان کهنه و فرسوده نشود، و نیز ماندگاری‌اش در همه فصل‌ها و برقراری ارتباطش با همه نسل‌ها اثبات می‌کند که اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده و شیوه بیان و تصویرسازی‌اش خصلت نمایشگری دارد (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ۷؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ۱۴۷).

پرده‌های خیال، رسانه‌ای ایرانی و عرفانی
واژه پرده و خیال در حوزه هنرهای نمایشی، عرفان و ادب فارسی هرکدام به صورت مستقل تعریف شده، هر یک جداگانه بر اساس جایگاهی

که در متن دارند معنی و کاربرد ویژه خود را تبیین می‌کنند. در اصطلاح موسیقی پرده به معنای دستان، دست، نوا و در اصطلاح خاص، نام دوازده آهنگ است که هندوشاه نخجوانی نام آنها را در ابیاتی آورده است. در صحنه نمایش هر یک از قسمت‌های بازی پرده نامیده می‌شود. در نمایش‌گری لعبت‌بازان پرده فروآویزند و از پس آن هرگونه لعب و شعبده و صورت‌های عجیبه نشان دهند تا مردم تماشا نمایند. در اصطلاح صوفیه، مرحله طریقت، قصد و عزیمت است و به عالم غیب و امور پوشیده و نهانی تعبیر می‌شود. در اصطلاح نقاشی پرده به معنی موضع، جای، محل یک لوح و تابلو بزرگ نقاشی به کار می‌رود. مراد و منظور ما برای ارزیابی قصه و تمثیل در شعر نمایشی از واژه پرده، مجموعه معانی و مفاهیمی است که ذکر شد.

تو بر آنی که دل من ببری دل ندهی
من بدین پرده نیم گر تو بدین پرده دری
(فرخی)

ما منتظران روزگاریم هنوز
تا خود فلک از پرده چه آرد بیرون
(عمادی شهریاری)

نا امیدم مکن از سابقه لطف ازل
تو چه دانی که پس پرده که خوبست و که زشت
(حافظ)

با عوام این جمله بسته و مرده‌ای
زین عجب‌تر من ندیدم پرده‌ای
(بلخی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۶۱۸)

در پرده نوروز بدین وزن غزل گفت
وزنی که همه مطلع فتح و ظفر آمد
(سوزنی)

هر چه در این پرده نشانت دهند
گر نستانی به از آنت دهند
(نظامی)

ازین پرده برتر سخن گاه نیست
بهستیش اندیشه را راه نیست
(فردوسی، ۱۳۷۴، ۱)

پرده‌های خیال در شعر شاعران همچون آینه‌های خیال پرتو ذهن حکیمان را مصور و مجسم می‌کند. به عبارت دیگر، از منظر هنرهای تصویری پرده آمیزه‌ای است از نور، رنگ، صدا، حرکت، داستان و شعر که به واسطه آن شاعران مخاطب را به تماشای روایت و خویشتن و خوانش صور خیال دعوت می‌کنند. آنچه در این پرده‌های خیال روایت می‌شود، از واقعیت داستانی گرفته تا رنگ‌آمیزی افسانه‌های رمزی و تمثیل و حکایت و شکایت محصول و مولود عالم مثال است. عالم مثال بنابر اصل «الواحد لایصدر عنه الا الواحد»، عالمی است که از نظر مقدار و شکل به موجودات عالم حس می‌ماند و از جهت دور بودن از ماده و حرکت و مکان و زمان به مجردات شباهت دارد. اما برای آنکه پرده‌های خیال مولانا به مرحله نقد و تفسیر برسد و حاصل جمعی از ترکیب پرده و خیال در این مقاله ارائه شود نگاهی به معنا و مفهوم خیال ضرورت دارد، چون زیبایی در تصویرسازی و گزارش نمایش واره در داستان‌های تمثیلی با شناخت صحیح از خیال فعال و عالم حس و ادراک ارتباط دارد. در واقع زمانی که ما رابطه‌مان را با عالم حس قطع می‌کنیم، خیال فرا می‌رسد. توجه و تدبیر در عالم خیال در فرهنگ و تمدن ایران سابقه‌ای کهن دارد. عالم خیال مرتبه‌ای از سلسله مراتب وجود است، پس هرچه در عالم حس ظاهر می‌گردد صورت معنایی است غیبی که به تعبیر محتاج است و اهل ذوق و شهود از این ظواهر می‌گذرند و به آن معانی و حقایق می‌رسند، و از خیالی به خیالی می‌روند، تا به مبدأ و اصل شوند.

آفرینش خیال در عالم مثال

خیال از حس آغاز می‌شود. قوه‌ی خیال با وجود

اینکه جهانی پوشیده و درونی دارد معطوف به عالم محسوسات است. جهان هستی همانند عکسی از روی اوست که در آینه هستی انعکاس یافته است و آنچه را که مشاهده می‌کنیم، تجلی الهی محسوب شده، هر کجا را که نگاه کنیم، پرتو روی اوست. اینما تولوا فثم وجه الله (بقره ۱۱۵). از باب وجودشناسی و معرفت‌شناسی انسان آنچه را که در دنیای عینی برابر دیدگانش حاضر است حس و لمس می‌کند. آنگاه از صورت حسی سخن می‌گوید. از مرحله‌ای که چشمانمان را می‌بندیم و رابطه‌ی حسی خود را با دنیای خارج قطع می‌کنیم، وارد عالم خیال می‌شویم. یعنی خیال صورتی حسی است که اصلش غایب شده است. دیگر این اشیا را مستقیماً حس نمی‌کنیم. خیال موجب می‌شود انسان از عالم حس بریده شود و به عالم جامع و واسطی تعلق پیدا کند که نه مادی محض است و نه مجرد محض، چراکه آثار ماده را ندارد. تصویر منعکس در آب یا تصویری که بر روی چشم می‌افتد، ساده‌ترین معادل‌های لفظ خیال است (مددپور، ۱۳۹۰، ۷۱؛ جمیل صبا، ۱۳۹۳، ۲۱۲). در تمثیلات شاعرانه و تجلی روایات حکیمانه، زیبایی‌های مثالی و ایده‌آل محسوسات که زاده قوه خیال‌اند و جهی نمایش‌واره دارند. از نظر ملاصدرا قوه خیال در عالم مثال جلوه‌گری می‌کند و زیبایی را محسوس و مجسم به نمایش می‌گذارد. حکیم ملاصدرا معتقد است عالم مثال، عالمی واقعی بوده و عالمی است که شهر، بازار، خانه، رود و درخت و مانند آن‌ها را دارد. ساکنان این عالم، ارواح مجسمی هستند که شکل، رنگ، صورت، امتداد، حرکت و وجود آگاه دارند، اما ماده طبیعی ندارند. ملاصدرا بیان می‌کند این عالمی است که فیلسوفان و حکیمان باستان، مانند امپدوکلس، فیثاغورث، سقراط، افلاطون و دیگران، به وجود آن اذعان داشته‌اند. وسیله مناسب برای رؤیت این عوالم، «خیال فعال» است، اگر در خدمت عقل باشد.

آنگاه تصاویری از این عوالم بدان هجوم می‌آورد و خیال فعال این تصاویر را بر حس مشترک که مانند آینه است تصویر کرده و نفس در مرتبه خیالی خود، آن‌ها را درک می‌کند. آن‌ها نه محاکات حسی است و نه خیال‌بافی، بلکه تصاویر معرفتی از عوالم فرامحسوس است. این شهودات و صور فوق طبیعی یا در حالت بیداری، یا در حالت بین خواب و بیداری، یا در حالت رؤیا ادراک می‌شود. ملاصدرا در عینیت ادراکات شهودی، خیالی و وجودات خیالی در عالم مثال تردید نمی‌کند. به این دلیل که وی آن‌ها را حقایق عینی متفاوت از حقایق عینی تجربی می‌داند. ملاصدرا درباره ادراک شهودات معرفتی معتقد است که این شهودات، هنگامی که خیال فعال تحت سیطره ادراکات حسی ظاهری و خیال‌های باطنی نیست، ناگهان شهودها و صور هجوم می‌آورد و متجلی می‌شود و نفس آن‌ها را در می‌یابد. برای تجلی ادراکات و وجودات خیالی شرطی وجود ندارد، اما تعداد کسانی که آن‌ها را درک می‌کنند، فراوان نیست. علت این امر، اشتغال قوه خیال به ادراکات حسی و خیال‌های باطنی است. بنابراین، شکل خیال‌بافی هدر نمی‌رود و به شکل ابداع و خلاقیت تجلی یابد. این نظم شامل روی گردانی از امور عرضی دنیوی و لذات و خیالات بیهوده آن است. در این مورد مولانا می‌گوید: کف به حس بینی و دریا از دلیل فکر پنهان آشکارا قال و قیل (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۴، ۳۵۳)

لاجرم سرگشته گشتم در ضلال چون حقیقت شد نهان پیدا خیال (همان، ۳۶۹)

آن نیست که هست می‌نماید بگذار آن هست که نیست می‌نماید بطلب (همان، ۳۸۰)

عوامل مجازی خود را به ما تحمیل نموده و به

شکل «هست» ظاهر شده و جای هست حقیقی را گرفته لذا اگر این هست مجازی را کنار بگذاریم، به دنبال آن هست حقیقی پدیدار می‌گردد (سجادی، ۱۳۷۹، ۹۴). مولانا باور دارد که در دل جهان هستی، به غیر از هوشمندی الهی، چیز دیگری برای تصور و تجسم در پرده‌های خیال وجود ندارد.

زیبایی عالم مثال فراتر از ادراک حسی و ادراک عقلی

هنردر قرب به عالم مثال با کشف مخیل سر و کار دارد و کشف مخیل به اعتباری آغاز عرفان و پایان «هنر» است. شیخ اشراق، معتقد است خیال در ما است و ما منشأ آن هستیم. گذر و عبور از عالم محسوس به عالم معقول، بدون واسطه امکان‌پذیر نیست. پس باید عالمی میان این دو عالم باشد که هم از خواص محسوسات بهره‌ای برده باشد و هم از خواص معقولات. او این عالم میانی را «مثال» یا «خیال» می‌نامد که در مراتب معرفتی، منطبق بر ادراک خیالی، مابین ادراک حسی و ادراک عقلی است، یعنی شیخ اشراق، سه‌روردی، صور خیالی را صور قائم به ذات دانسته و آنها را از نوع صور منطبقه و دارای مکان و محل نمی‌داند، بلکه این صور را در جهان خارج از نفس موجود به شمار می‌آورد. به زعم او، صور خیالی نه در عالم ذهن‌اند و نه در عالم عین، بلکه در عالم مثال یا خیال منفصل جای دارند. به عبارت دیگر، صور خیالیه موجود و محقق‌اند اما نه در عالم عینی و نه در عالم ذهن. این صور در عالم عقول نیز هستی ندارند؛ چون در عالم عقول بُعد و کم و کیف راه ندارد. پس باید گفت صور خیالیه در موطن و عالم دیگری جای دارند که همان عالم مثال یا خیال منفصل است (کربن، ۱۳۸۲؛ سجادی، ۱۳۷۹).

خیال یکی از حواس باطنی است، این خیال همان صورت‌های خیالی و تصاویر تخیلی است. این صورت‌ها در نزد قوه‌ی خیالی ما حاضر می‌شوند

و ذاتاً مستقل از ما وجود دارند. ما اشیا و اموری را خیال می‌کنیم و به محض تخیل صورت‌های حسی موجود در برابر ما، شهود و احساس می‌شوند. یکی از ویژگی‌های خیال این است که با محسوسات و عالم حس ارتباط پیدا می‌کند، یعنی خیال را نمی‌شود از عالم حس جدا کرد. به همین دلیل، به قوه‌ی خیال نام حس را نیز اطلاق کرده‌اند، ولی حس باطنی گفته شده است. اما آنچه متعلق به حس ظاهری است مانند امور مسموع و مشهود و ملموس و غیره به خیال تعبیر نمی‌گردد و امور مخیل تلقی نمی‌شود. ولی زمانی که ما رابطه‌مان را با عالم حس قطع می‌کنیم، خیال فرا می‌رسد، یعنی خیال از عالم حس کنده می‌شود (دینانی، ۱۳۷۹، ۸۵؛ ابراهیمی، ۱۳۶۹، ج ۲، ۱۱۷).

از منظر نمایش تصاویر پرده‌های خیال در شش دفتر مثنوی مظهر عشق و زیبایی است. دانه‌های پرثمر و زیبای معنی که با مدد صورخیال اصیل در داستان‌های ناب مثنوی کاشته شده بازتاب چیستی و هستی اخلاق انسانی است. دریافت خلاقانه و نمایش شهودات و صور فوق طبیعی عالم مثال چه در حال بیداری، یا بین خواب و بیداری، یا در رویا حاصل ترک شهوات و لذات نفسانی و روی‌گردانی از امور عرضی دنیوی و حذف خیالات بیهوده از ذهن است. نیست را بنمود هست و محتشم هست را بنمود بر شکل عدم بحر را پوشید و کف کرد آشکار باد را پوشید و بنمودت غبار (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۴، ۳۷۱)

شیوه پردازش صورخیال در شعر نمایشی و تبدیل آنها به حکایات تمثیلی و ماندگاری زیبایی مثالی داستان‌ها در ذهن مخاطب از صورت معقول و باطنی و ملکوتی عالم مثال نشأت می‌گیرد. زمانی که راجع به حقیقت سخن می‌گوییم، باید روشن شود که منظور ما از حقیقت، در کدام سطح است.

مثلاً زمانی که من در جلوی آینه ایستاده‌ام، در مقابل تصویر در آینه، من حقیقت دارم و آنچه که در آینه وجود دارد، مجاز است. اما من و آینه و تمام جهان هستی در مقابل شعور کیهانی مجاز و شعور کیهانی «حقیقت» است و زمانی که شعور کیهانی را با سطح بالاتر یعنی با خداوند مقایسه کنیم، شعور کیهانی مجاز و خداوند حقیقت محض است (مددپور، ۱۳۹۰، ۷۰؛ شمس‌یا، ۱۳۸۹، ۲۰۰).

از رابطه بالا متوجه می‌شویم که در پرده‌های خیال حکیمان و در باطن صور داستانی و تمثیلات عرفانی فقط یک حقیقت مطلق وجود دارد و غیر از آن همه چیز مجازی است. آن صور که در آسمان‌ها است نه زیبایی زمینی زیرا این زیبایی زمینی منشأ عشق زمینی می‌شود، در حالی که عشق آسمانی، منشأ و مبدأش زیبایی آسمانی است. همه‌ی ما زیبایی را دوست داریم. زیبایی منشأ عشق است. اگر زیبایی نبود، عشق زاده نمی‌شد. عشق فرزند زیبایی است. هر قدر زیبایی خالص‌تر و محض‌تر، عشق برآمده از آن نیز اصیل‌تر، خالص‌تر، ناب‌تر و در یک معنا ماندگار و جاویدان است. کل شی هالک الا وجهه (قصص، ۸۸) نیست و ش باشد خیال اندر روان تو جهانی بر خیالی بین روان (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۱، ۵۸)

آن خیالاتی که دام اولیاست عکس مه رویان بستان خداست (همان، ۵۸)

پیش‌قصه و ترتیب رویدادها در پرده‌های خیال مولانا خلّاقیت و آفرینش واقعیت داستانی در پرده‌های خیال با دانش و آشنایی نویسنده و مهارت راوی در چینش و آرایش وقایع، ترکیب رویدادهای قصه و ساماندهی عناصر داستانی پیوندی اساسی و بنیادین دارد. عناصر داستانی برای جذب مخاطب و قابل درک کردن مفاهیم پیچیده در همه داستان‌ها نقش کلیدی برعهده دارند. اصالت

و جذابیت داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک ارتباط مستقیمی با شیوه بکارگیری عناصر قصه در متن داستان دارد. پیش‌قصه و پس‌زمینه حکایات و روایات مثنوی معنوی نشان می‌دهد رنگ‌آمیزی‌های عالم مثال و نمایش آسمان جان در قالب حرف و گفت و صوت، متأثر از تجارب و مشاهدات عارفان و حکیمان الهی است. عطار روح بود و سنایی دو چشم او ما از پی سنایی و عطار آمدیم (غزلیات شمس).

داستان پادشاه و کنیزک با وجود استفاده از منابع قدیم، ساخته و پرداخته پرده‌های خیال مولانا است. وقایع داستان شرح و تحلیل مفاهیم لطیف و دقیق عارفانه است. مولانا می‌کوشد قصه‌های مدرسه عشق را خلاّقانه با نمایش عناصر داستانی ملموس و محسوس نماید. آرایش صور خیال و تصویرسازی جذاب موقعیت‌ها و رخدادهای داستانی عاشق شدن پادشاه بر کنیزک، دعوت مخاطب است به تماشای بهشت خیال و پرده‌نشینی در کنار قصه‌گوی بلخ تا شاید مخاطب با خواندن، شنیدن و دیدن تمثیلات معنوی به معراج تماشا درآید و رخ یار را ببیند. داستان‌های نمایشی و تمثیلات مثنوی از خیالاتی سرچشمه می‌گیرد که ناشی از مشاهده «عکس مه رویان بستان خداست».

در واقع موضوع این حکایت فاخر، «لقمه‌ای از خوان و سفره اولیاست» لذا جایگاه عالم خیال که منشأ آفرینش داستان است در اینجا جهانی است که زیبایی صورت و معنی را با خود همراه دارد. مطالعه و ارزیابی فهرست رویدادهای ذیل براساس طرح داستانی، تسلط مولانا را در ایجاد شبکه روابط علت و معلولی وقایع در قصه نشان می‌دهد: ۱. رفتن پادشاه برای شکار ۲. دیدن کنیزک ۳. خریدن کنیزک ۴. مجالست و هم‌نشینی با کنیزک و خوشحالی ۵. بیماری کنیزک ۶. مراجعه به طبیبان ۷. تلاش بی‌نتیجه طبیبان

۸. یاس و ناامیدی پادشاه ۹. رفتن به مسجد ۱۰. مناجات عارفانه و از بن جان ۱۱. دیدن حکیم الهی در خواب ۱۲. بازگشت به کاخ و انتظار ۱۳. آمدن حکیم الهی به کاخ شاه ۱۴. تشخیص بیماری کنیزک ۱۵. ملاقات حکیم الهی و کنیزک ۱۶. قصه‌گویی کنیزک و معاینه او توسط حکیم الهی ۱۷. پیدا شدن علت بیماری کنیزک ۱۸. ارائه راه حل برای رفع بیماری به پادشاه و پیشنهاد آوردن زرگر به قصر ۱۹. ارسال هدیه به زرگر و آوردن او به شهر ۲۰. ملاقات زرگر با حکیم الهی و پادشاه ۲۱. ازدواج کنیزک و زرگر ۲۲. خوراندن شربت زهرناک به زرگر و شروع بیماری او ۲۳. سرد شدن روابط زرگر و کنیزک ۲۴. مرگ زرگر و ازدواج پادشاه و کنیزک. با خوانش رویدادهای فهرست شده و مطالعه صوری وقایع، درک و فهم معنای ظاهر و باطن داستان پادشاه و کنیزک آسان بدست نمی‌آید. مولانا می‌گوید نقد حکمت، رایگان به کس ندهند. خواننده زمانی می‌تواند حقیقت داستان را از مجاز باز شناسد که سرمه عنایت الهی چشمش را باز کند لذا شنیدن سر دلبران گوش جان و چشم دل می‌خواهد تا وسیله‌ای شود برای کشف حقیقت و تلطیف روح مخاطب و سالکان طریقت. یا تو پنداری که حرف مثنوی چون بخوانی رایگانیش بشنوی فرق آنکه باشد از حق و مجاز که کند کحل عنایت چشم باز (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۲۹۱)

در داستان‌های اصیل و درخشان مثنوی معنوی بکارگیری مصالح و مواد داستانی نسخه واحد و الگوی معینی ندارد. در داستان پادشاه و کنیزک آرایش عناصر نمایشی و انعکاس «روایت جامع» به طریقی خلاقانه طرح و گسترش می‌یابد. کمیت و کیفیت عناصر قصه، بسته به نیاز جهان داستان با ذوق و سلیقه قصه‌گوی بلخ رنگ‌آمیزی می‌شود

و به نمایش درمی‌آید (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰، ۴۳؛ وزین‌پور، ۱۳۸۸، ۱۲۰). در داستان تمثیلی مذکور ترتیب وقایع و توالی منطقی رویدادها نشان می‌دهد راوی با ترکیب هوشمندانه عناصر داستانی و اطلاع دقیق از اجزاء متشکله و کاربرد آگاهانه آنها روایتی جامع، ماندگار و ممتاز پدید آورده است. روایت جامع و راوی برون‌داستانی در این داستان، درک مضمون و محتوای روایت جامع (totalnarrative) بیش از هر عنصر دیگری اهمیت دارد، شناخت خصلت‌های اشخاص داستان و شیوه خلاق قصه‌پردازی بر چگونگی جلب توجه خواننده به شکل‌گیری روایت جامع و اجزاء بیرونی و درونی آن استوار است. روایت جامع عبارت است از همه وقایع و رویدادهای مقدم بر شروع داستان به علاوه تمامی موقعیت‌ها و حوادثی که در متن داستان از طریق نشانه‌ها و نمادها به روایت و حکایت شکل و ساختار می‌دهد. در حقیقت اولین عنصر داستانی، پیش‌قصه و مقدمه‌ای است که بخشی از روایت جامع را تشکیل می‌دهد. زندگی شخصیت‌ها پیش از شروع داستان در متن از طریق نشانه‌های آغازین به نمایش در می‌آید. آگاهی از گذشته اشخاص داستان برای درک ابعاد وجودی شان یک ضرورت است. از منظر روایت شعر عرفانی و تمثیلات نمایشی برخی از داستان‌ها درونمایه یکسان دارند ولی دارای ساختار هم‌الگو نیستند. ما در فهم سلسله داستان‌های زنجیره‌ای مثنوی، بدون شناخت بافت و زمینه اجتماعی پیدایش قصه نمی‌توانیم از پیام داستان و منظور راوی در نظام نشانه‌ها و نمادها درک کاملی داشته باشیم. داستان‌های نمایش‌واره، فاخر و ماندگار مثنوی ترکیب منحصر به فردی از زمان حال و گذشته با وحدت موضوعی است، یعنی معنا به تنهایی می‌تواند عامل تداعی چندین داستان متوالی در مثنوی باشد (بامشکی، ۱۳۹۱، ۱۵۵؛ اعوانی، ۱۳۸۶، ۸۱). مولانا برای

محسوس کردن مقصود داستان، در نخستین کنش کلامی مخاطب را به خوانش پیش داستان روایتش در بیرون از قالب قصه دعوت می‌کند، هر چند که در جریان روایت نشانه‌های متعددی از مقصد و مقصودش از گذشته و پیشینه داستان در متن به نمایش می‌گذارد تا خواننده از نقد حال غافل نشود. بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۱، ۵۷)

هر چند مولانا در مقام راوی به عنوان یک بازیگر در داستان پادشاه و کنیزک نقشی ندارد اما نمی‌توان وی را راوی برون داستانی (extra-diegetic) نامید. دلیلش این است که پیام روایت در سطحی بالاتر از اشخاص داستان قرار دارد، لذا راوی مجاز است از طریق گفتمان کلامی در سرتاسر حکایت با گریز از خط روایی، داستان را به گونه و شیوه‌ای هدایت کند که هر جا لازم باشد ادبیات تعلیمی عرفانی خویش را با قوت و به نمایش گذارد. چنین روایانی در آغاز و در حین داستان تجربه‌ها و دریافته‌های خود را نقل می‌کنند و در اساس قصه پیمانانه و ظرفی است که برای بیان مقصود و منظور راوی ساخته می‌شود.

تحلیل قصه عاشق شدن پادشاه بر کنیزک

ابتدا خلاصه‌ای از داستان را تعریف می‌کنیم تا بتوانیم به طور کلی قصه پس زمینه را به عنوان «روایتی جامع» برای درک گذشته و حال داستان مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم: پادشاهی دلباخته کنیزکی می‌شود، او را می‌خرد، اما کنیزک که دل در گرو عشق زرگری سمرقندی دارد، بیمار و روزبه روز افسرده‌تر می‌شود. طبیبان از درمان عاجز می‌مانند، شاه از حضرت حق گریان و نالان در مسجد مدد می‌طلبد دست غیب در کار می‌شود و در عالم خواب به او می‌گویند دعایت مستجاب شد، فردا پیر دانایی برای علاج کنیزک به شهر می‌آید. حکیم

الهی از راه می‌رسد تا درمان کنیزک آغاز شود. ما در مسیر بیان این قصه با پنج شخصیت نمایشی آشنا می‌شویم، نقش آفرینان عبارتند از: ۱. پادشاه، ۲. کنیزک، ۳. پزشکان، ۴. حکیم الهی و ۵. زرگر سمرقندی که هر یک بصورت نمادین و تمثیلی منظور و مفهوم خاصی را القاء می‌کنند. هر یک از اشخاص داستان نظر به اهمیتی که در پیشبرد داستان دارند لازم است جداگانه بر اساس نظام نشانه‌شناسی تمثیلی به تفصیل معرفی شوند ولی در این مقاله فقط عناصر داستانی پیش‌قصه و شخصیت محوری پادشاه و حکیم الهی ارزیابی و تحلیل می‌شوند. داستان پادشاه و کنیزک بر اساس قول کسانی که در حوزه طریقت و تصوف تحقیق کرده‌اند گزارش زندگی شخصی و سیر تحول مولوی فقیه به مولوی عارف است. مولانا تا قبل از ملاقات شمس‌الدین تبریزی به آنچه حقیقت می‌نامد دست نیافته بود. او در خلوتی که با شمس داشت عشق واقعی را می‌شناسد، عزت موهوم را رها می‌کند و با ارشادات شمس از صورت به معنی و از علم به عرفان می‌رسد. پادشاه در این داستان حضرت مولانا است و حکیم الهی که راز و رمزهای عالم نهان را در خلوت به جان مولانا می‌نوشاند شمس‌الدین تبریزی است. قصه پس‌زمینه در آغاز داستان پادشاه و کنیزک از طریق مقدمه‌چینی به شکلی هنرمندانه، مختصر و مفید مطرح می‌شود. «ای دوستان بشنوید حکایتی را، که به راستی احوال درونی ما را بیان می‌کند». راوی از خواننده به عنوان دوست دعوت می‌کند که بشنود و به تماشا درآید اما از نقد حال هم صحبت می‌شود تا مخاطب مشتاق شود بی‌کم و کاست بر جمیع زوایای نمادین اشخاص داستان آگاه شود. در حقیقت پس‌زمینه و مقدمه در آغاز می‌گوید درک معانی تمثیلی کاشته شده در دل داستان رابطه تنگاتنگی با زندگی شخصی و آگاهی از احوالات فردی نویسنده دارد.

از نگاه مولانا داستان به عنوان محصولی از جهان تصور و تخیل می‌تواند بازتابی باشد از واقعیت بیرونی و انعکاس زبان و نقد احوال درون، لذا رمزگشایی از راز و رمز شخصیت‌های دنیای نمایش در گام اول مستلزم کشف شبکه ارتباطات بین اشخاص داستان و تحلیل عناصر بنیادین در قصه پس‌زمینه است. راوی در آغاز سخن پیش از آنکه رویدادی را به نمایش بگذارد برای آشکارسازی قسمت‌های پنهان داستان از مقدمه‌چینی (exposition) به معنای شناساندن و معرفی اطلاعات مقدماتی داستان، به شیوه‌ای خلاقانه استفاده می‌کند. با آمدن حکیم الهی، عشق آتشین پادشاه بر کنیزک رنگ می‌بازد و سرد می‌شود چرا که شاه می‌گوید: مقصود غایبی و منظور عالی من تو بوده‌ای نه آن کنیزک. با درک عناصر پیش‌قصه درمی‌یابیم که ملاقات پادشاه با حکیم الهی اوج داستان است. حکیم الهی پزشکی نیست بلکه مردی دانا، امین و صادق و داننده سحر مطلق است (سحر نه به معنای جادو بلکه به معنای آگاهی به تمامی راز و رمزهای حاکم بر جهان آفرینش چه مادی و چه معنوی). با پیدا شدن این حکیم الهی و دیدار شورانگیز او با پادشاه، مولانا با ارائه تصویری پویا از آمدن شمس‌الدین تبریزی به قونیه و ملاقاتش با شمس خبر می‌دهد، ترسیم چهره‌ای معنوی و توصیف حکیم به عنوان شمس آسمان، پیام داستان را برجسته و گویا می‌کند، حکایت با گریز از زمان حال، به واقعیت بیرون از قصه کشانده می‌شود بدون آنکه پرش و یا آشفتگی در روایت جامع ایجاد شود، حکیم الهی تا پایان بیت ۱۴۳ دفتر اول شخصیت محوری است و در نهایت شمس‌الدین تبریزی در نام واقعی خود به صورت آشکار در متن داستان معرفی می‌شود. چون حدیث روی شمس‌الدین رسید شمس چارم آسمان در سر کشید (همان، ۶۹)

فتنه و آشوب و خونریزی مجوی بیش از این از شمس تبریزی مگوی (همان، ۷۱)

معرفی پیش‌داستان و پس‌زمینه آفرینش قصه سبک مولانا در پرورش و پردازش قصه پادشاه و کنیزک ترکیبی از واقع‌گرایی و واقع‌گریزی است. داستان برآمده از تخیل و تصور راوی و مولود عالم خیال است اما بازسازی بخشی مهم از سرگذشت واقعی و زبان حال شاعر است. به عبارت روشن‌تر این داستان تمثیلی و سمبولیک در واقع شرح زندگی و بیان‌گر تولد شخصیت و تحول روحی عرفانی خود مولوی است. با معرفی و مطالعه دقیق پیش‌داستان و روایات مرتبط با پیدایش عناصر پیش‌قصه درمی‌یابیم که ملاقات پادشاه (مولوی) با حکیم الهی (شمس تبریزی) نقشی کلیدی در شناخت ساختاری و شکلی داستان دارد. در مسیر رویش و گویش داستان، پس از واقعه ملاقات، «روایت جامع» تبلور یافته «نقطه اوج» پدیدار می‌شود و قصه وارد مرحله «حل و فصل» و عبور از «بحران» می‌شود و در نهایت با معالجه کنیزک توسط حکیم الهی «تعادل» آغازین قصه مجدداً برقرار می‌شود. از منظر معناشناختی هم، پیام اصلی داستان و هسته آموزشی ادبیات تعلیمی قصه در تحلیل چگونگی ملاقات این دو شخصیت چیده شده است. مطالعه گفتگوها و توصیفات راوی از شخصیت ولی الهی که پادشاه در خواب دید و ملاقات او با کنیزک و شاه اهمیت درک و مطالعه پیش‌داستان را به خوبی نشان می‌دهد. واقعیت داستانی ملاقات پادشاه و حکیم الهی در حقیقت بازتابی از دیدار و خلوت حضرت مولانا با شمس‌الدین محمدتبریزی است. گفت معشوقم تو بودستی نه آن لیک کار از کار خیزد در جهان (همان، ۴۹)

درباره نحوه دیدار این دو شخصیت روایت‌هایی

ذکر شده است که ظاهراً دلایل متقنی در اثبات آن در دسترس نمی‌باشد. آنچه قطعیت دارد چنین است که مولانا شش ماه در خلوت با شمس همه راز و رمزها را آموخت و به روشنائی، بیداری و حقیقت رسید و به یمن تربیت او علم معرفت بر سر عالم افروخت. علیرغم تعدد حکایات مورخان و اغراق و خیال‌پردازی آنان در این خصوص، همه مولوی‌پژوهان باور دارند با آنکه قصه‌گوی بلخ دارای صدها شاگرد و مرید و از علمای برجسته زمان خود بود با زیارت پیر تبریز حلقه شاگردی به گوش آویخت. در مقام پادشاه دین و دنیا در اولین داستان مثنوی فریاد برآورد همه ما برای رسیدن به کمال باید از شمس‌الدین تبریزی مرام و آیین پادشاهی بیاموزیم. در خصوص پیش‌داستان و زمینه‌های پیدایش داستان پادشاه و کنیزک سه روایت وجود دارد که ارتباط مستقیم با زندگی خصوصی حضرت مولانا دارد.

در کتاب «بستان‌السیاحه» (نقل از کتاب مثنوی معنوی کلاله خاور)، دو روایت نقل شده است: ۱. روزی در بازار، مولانا جلال‌الدین بر استری سوار، به کوبه تمام عبور می‌نمود و شمس‌الدین او را دید، به فراست مطلوب را شناخت و در رکابش روان شده، پرسید که غرض از مجاهده و دانستن علوم چیست؟ مولانا گفت: روش سنت و آداب شریعت است. شمس‌الدین فرمود: این خود، ظاهر است. مولوی گفت: و رای آن چیست؟ شمس‌الدین گفت که علم آن است که تو را به معلوم رساند و به شاهراه حقیقت کشاند و این بیت سنائی را برخواند: علم کز تو، تو را نه بستاند
جهل از آن علم به بود بسیار

۲. چون شمس‌الدین به قونیه رسید، مولانا را ملاقات نمود، در حالیکه مولانا کنار حوض نشسته بود و کتابی چند پیش روی خود نهاده، شمس‌الدین از مولانا پرسید که این چه مصاحف (کتاب‌ها) است؟

مولانا جواب داد که این را قیل و قال گویند، تو را به آن چه کار است. شمس‌الدین فی‌الحال کتاب‌ها را در آب انداخت و مولانا را متحیر ساخت. مولانا از روی تاسف فرمود که ای درویش بعضی فواید والا بود که دیگر یافت نمی‌شود. دیوانگی کردی و ضایع ساختی. شمس دست دراز کرد و یکان یکان همه کتاب‌ها را بیرون آورد که آب بر آنها اثر نکرده بود. مولانا پرسید که این چه سر بود که به ظهور پیوست؟ شمس‌الدین فرمود که این از ذوق و حال است، تو را از آن چه خبر و بعد از آن صحبت بسیار داشتند و مولانا دستاری مشابه او ساخت و طریقه سماع آموخت و به یمن تربیت او علم معرفت بر سر عالم افروخت. علم رسمی سر به سر قیل است و قال نه از او کیفیتی حاصل، نه حال

۳. مولانا، شمس تبریزی را به خانه‌اش دعوت کرد شمس گفت: آیا برای من شراب فراهم نموده‌ای؟ مولانا حیرت زده پرسید: مگر تو شراب‌خوار هستی؟! شمس پاسخ داد: بلی، اگر به من ارادت داری باید وسیله راحتی مرا هم فراهم کنی چون من شب‌ها بدون شراب نه می‌توانم غذا بخورم، نه صحبت کنم و نه بخوابم، مولوی به دلیل ارادتی که به شمس داشت خرقة‌ای به دوش می‌اندازد، و به سمت محله نصاری‌نشین راه می‌افتد تا این که مولوی به جلوی مسجدی که خود امام جماعت آن بود و مردم همه روزه در آن به او اقتدا می‌کردند رسید. در این حال یکی از رقیبان مولوی که در جمعیت حضور داشت فریاد زد: «ای مردم! شیخ جلال‌الدین که هر روز هنگام نماز به او اقتدا می‌کنید به محله نصاری‌نشین رفته و شراب خریداری نموده است». آن مرد این را گفت و خرقة را از دوش مولوی کشید. سپس بر صورت جلال‌الدین رومی آب دهان انداخت و طوری بر سرش زد

که دستار از سرش باز شد و بر گردنش افتاد. مردم مولوی را در حال انفعال و سکوت مشاهده نمودند یقین پیدا کردند که مولوی یک عمر آنها را با لباس زهد و تقوای دروغین فریب داده است. در این هنگام شمس از راه رسید و فریاد زد: ای مردم بی‌حیا! شرم نمی‌کنید که به مردی متدین و فقیه تهمت شراب‌خواری می‌زنید، این شیشه که می‌بینید حاوی سرکه است زیرا که هرروز با غذای خود تناول می‌کند. رقیب مولوی فریاد زد: این سرکه نیست بلکه شراب است. شمس در شیشه را باز کرد و در کف دست همه‌ی مردم از جمله آن رقیب قدری از محتویات شیشه ریخت و بر همگان ثابت شد که درون شیشه چیزی جز سرکه نیست. رقیب مولوی بر سر خود کوبید و خود را به پای مولوی انداخت، دیگران هم دست‌های او را بوسیدند و متفرق شدند. آنگاه مولوی از شمس پرسید: برای چه امشب مرا دچار این فاجعه نمودی و مجبورم کردی تا به آبرو و حیثیتم چوب حراج بزنم. شمس گفت: برای این که بدانی آنچه که به آن می‌نازی جز یک سراب نیست، تو فکر می‌کردی که احترام یک مشیت عوام برای تو سرمایه‌ای ست ابدی، در حالی که خود دیدی، با تصور یک شیشه شراب همه‌ی آن از بین رفت. پس به چیزی متکی باش که با مرور زمان و تغییر اوضاع از بین نرود (کربن، ۱۳۸۲، ۳۳۳-۳۳۶).

ما با بازشناسی زمینه‌های پیدایش داستان پادشاه و کنیزک و طرح روایت جامع در می‌یابیم که معرفی خوی و خصال شخصیت‌های نمایشی و آشنایی با زوایای پیدا و پنهان روح حاکم بر داستان وقتی آسان می‌شود که پیش‌قصد فهم نشانه‌های رمزی و شناخت نمادهای پیچیده قصه را برای مخاطب هموار و قابل درک کند. البته در متن داستان هم راوی با عبور از خط فرضی قصه، عشق پادشاه به کنیزک را مجازی و صوری می‌نامد: عشق‌هایی کز پی‌رنگی بود/عشق نبود عاقبت‌ننگی بود

(بلخی، ۱۳۷۳، ج ۱، ۹۶)

در نهایت قصه‌گوی بلخ با گریز از شبکه درونی اشخاص داستان ما را در سیر و سفر داستانی به معراج و تماشای عالم مثال دعوت می‌کند. داستان سرا با روایتی خلاقانه و بیانی سرشار از رمز و راز، پرده‌های خیال ناب را نورپردازی می‌کند تا با ارائه تصاویری شفاف از واقعیتی که حجاب دل شده است رونمایی کند. دشمن طاووس آمد پر او ای بسا شه را بکشته فر او (همان، ۹۶)

با گریز از واقعیت داستانی و مراجعه به نقد احوال خویش آشکار و بی‌پروا، رابطه عمیق پادشاه (مولوی) با حکیم الهی (شمس تبریزی) را عشق حقیقی و حضور انسان در آسمان جان و همنشینی با کریمان می‌نامد. اینکه چرا مولوی در شروع داستان برای معشوق چنین پادشاهی کنیزک را انتخاب می‌کند کسانی کنیزک را نفس اماره و برخی نماد عقل توجیه کرده‌اند که در مسیر تکامل در انتهای قصه به دست حکیم الهی به آگاهی می‌رسد و در حقیقت همیار و همگام با پادشاه می‌شود. این یگانگی بین پادشاه (سمبل و نماد انسانی که در جستجوی هویت حقیقی و ازلی‌اش در حرکت است) با کنیزک (سمبل و نمادی از حوا که سبب هیبوط آدم گردید) با مساعدت و مدد حکیم الهی (رسول خدا) امکانپذیر می‌شود. به همین پادشاه با وجود عزت و مقام خاص ابهت و شکوه خویش را نادیده می‌گیرد و دست و پشانی حکیم الهی را می‌بوسد (سیاح زاده، ۱۳۹۱، ۱۸۱؛ زرین کوب، ۱۳۸۶، ۲۲۲). حکایت شمس‌الدین به لحاظ نتیجه‌گیری اخلاقی داستان راستان است جناب مولانا وی را طیب دل و صاحب گلشن راز می‌داند. شمس در فرهنگ صوفیه به عنوان ولی خدا، به اذن قادر یکتا منبع درد (گرفتار شدن در عشق مجازی) را در کنیزک (نماد اندیشه

انسانی) تشخیص می‌دهد لذا کلید همه دردها و داروی همه غم‌ها در دست ولی الهی است. مولانا می‌گوید اگر حکیم الهی در کنارمان باشد یا به دیدنمان بیاید برطرف شدن جراحات و بر چیدن خارهایی که در طول عمرمان بر دل‌مان نشسته آسان می‌شود. قصه‌گوی بلخ در جمع‌بندی نهایی‌اش تماشاگران پرده خیال را بصیرت و بشارت می‌دهد، که نگویید ما را در این مقام و منزلت جایگاهی نیست، راوی حکایت در مسیر حوادث و وقایع خودساخته، خوشبینی، نیک‌اندیشی، امید و کمال می‌آفریند تا به ما پر پرواز دهد. آنگاه در مقام سالک طریقت و در جستجوی حقیقت عالم وجود باید مرید راوی شویم تا با ارشاد او به بارگاه کریمان مهمان شویم و به چشم جان ببینیم در جوار حضرت دوست هیچ کاری دشوار نیست.

عشق آن زنده گزین کو باقی ست
کز شراب جان فزایت ساقی ست
عشق آن بگزین که جمله انبیا
یافتند از عشق او کار و کیا
تو مگو ما را بدان شه راه نیست
با کریمان کارها دشوار نیست
(بلخی، ۱۳۷۳، ج ۱، ۹۵)

نتیجه‌گیری

بررسی منابع مکتوب در خصوص سبک‌شناسی و شیوه قصه‌گویی مولانا در مثنوی معنوی نشان می‌دهد بسیاری از حکایت‌ها و داستان‌های جلال‌الدین رومی درباره پیامبران و اولیاءالله برخلاف قصه‌های ساختگی و خیالی به نظر واقعی می‌آیند. داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک هرچند خودساخته و برگرفته از منابع دیگری است اما تمثیل و آینه‌ای است که احوال درونی نگارنده را با زبانی نمادین بازآفرینی می‌کند. «در مثنوی داستانی که قهرمان آن یکی از شخصیت‌های

قرآنی یا مردان و زنان معروف و برجسته تاریخی باشند، دعوی صدق و درستی و واقعی بودن نهفته است. گوینده داستان می‌خواهد به طور ضمنی بگوید داستان من به دلیل حضور چنین شخصیتی واقعی است» (پورجوادی، ۱۳۹۳، ۴۷). آنچه واقع‌نمایی را در داستان تمثیلی و نمادین، برجسته و چشمگیر می‌کند توصیفات و گریزهایی است که راوی به واسطه آن واقعیت‌های بیرونی را از خارج به داخل داستان می‌کشاند. راوی همچون سوزن‌بان، قطار قصه را از خط اصلی خارج می‌کند تا در ایستگاه ادبیات تعلیمی داستان دوستان خدا، ابدال و اولیاءالله را برایمان تعریف کند. در این نوع داستان‌ها شیوه چیدن حوادث هر چند در قالب روایت جامع ساماندهی می‌شود اما شخصیت‌پردازی براساس باورهای دینی شکل می‌گیرد یعنی هرگاه قهرمان اصلی به بن‌بست برسد و نتواند بر مشکلات فکری، عاطفی و روانی خود غلبه کند راوی مجاز است نیروی اسرارآمیز و رهایی‌بخش را وارد میدان داستان کند. رفتن پادشاه به مسجد و دیدن حکیم الهی در خواب و مژده آمدن طبیب الهی به کاخ پادشاه نمونه‌ای از تکنیک خلاقانه داستان‌گویی در مثنوی برای گره‌گشایی (denouement) و رفع موانع برای پیشبرد قصه است. اشخاص اصلی داستان پادشاه و کنیزک در تعامل موثر با یکدیگر برای پیشبرد خط داستانی به درستی واقعیات عینی و ذهنی خویش را در موقعیت‌هایی که راوی خلق می‌کند در مواجهه با چالش‌ها به گونه‌ای تصویری و نمایشی آشکار می‌کنند. هرگاه چنین امکانی فراهم نباشد توصیفات داستانی راوی جایگزین کنش نمایشی می‌شود. جلال‌الدین رومی براساس ضرورت‌های داستانی در روایت جامع از مقدمه‌چینی به نحوی خلاقانه برای گسترش اطلاعات و مشارکت خواننده بهره می‌گیرد. قصه پس‌زمینه در آغاز داستان پادشاه و کنیزک از طریق مقدمه‌چینی به نمایش درمی‌آید.

قصه‌گوی بلخ برای آشکار کردن قسمت‌های پنهان داستان با دعوت از خواننده برای شنیدن نقد حال خویش، قصه پس‌زمینه را محور و معیار فهم پیام داستان قرار می‌دهد. تمثیلات مثنوی با عناصر داستانی ادبیات نمایشی پیوندی عمیق و ارتباطی تنگاتنگ دارند. در حقیقت مثنوی باغ پر بار گوه‌رهای ربانی از عالم مثال است که باران داستان با بارشش طراوت و شادابی آن را دوچندان می‌کند. داستان در دستان مولانا وسیله‌ای برای محسوس کردن معقولات ذهنی و نمایش باورها و آموزه‌های دینی و عرفانی است. تنوع موضوعات و رنگارنگی میوه‌های اندیشه قصه‌گوی بلخ در پرده‌های خیال شرایطی فراهم می‌آورد که خواننده با هر دانش و سلیقه‌ای بتواند از دانه معنی کاشته شده در دل داستان بهره‌مند شود. مولانا با آن که در داستان پادشاه و کنیزک بر عناصر و اجراء متشکله و شبکه روابط و مناسبات اشخاص داستان تسلط کامل دارد هرگز اسیر فرم و ساختار و شکل داستان نمی‌شود. آنچه برای او اهمیت اساسی و نقش کلیدی دارد تبلور پیام و تابش معنا از ظرف و پیمان‌ها داستان است. مثنوی بیش از دویست داستان را در سینه خود جای داده است. هر داستان رازی در دل دارد، رمزگشایی از ظاهر و پوسته تمثیلات و درک باطن و حقیقت حکایات از دیدگاه مولانا نیازمند عبور از خود شیفتگی و اتصال به عقل کل و عنایت الهی است. جهد کن تا پیر عقل و دین شوی تا چو عقل کل تو باطن بین شوی (بلخی، ۱۳۷۳، ج ۲، ۸۵۸)

فهرست منابع:

- آدام، زان میشل و فرانسواز رواز (۱۳۸۳)، *تحلیل انواع داستان*، ترجمه آذین حسین زاده و کتابیون شهپرراد، چاپ اول، تهران: قطره
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۷۹)، *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*، چاپ پنجم، تهران: حکمت
- ابراهیمی نادر (۱۳۶۹)، *صوفیانه ها و عارفانه ها*، چاپ دوم، تهران: سوره
- ارسطو (۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه و تالیف عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر
- ارسطو (۱۳۸۶)، *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی نیا، تهران: فردا
- اسمایلی، سام (۱۳۷۷)، *ساختار کنش*، ترجمه صادق رشیدی و پرستو جعفری، تهران: افراز
- بارت، رولان (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها*، ترجمه محمد راغب، چاپ اول، تهران: فرهنگ صبا
- بامشکی، سمیرا (۱۹۳۱)، *روایت شناسی داستان های مثنوی*، چاپ اول، تهران: هرمس
- بلخی، جلال الدین محمد بن محمد (۱۳۷۳)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولدا. نیکسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ۴ ج تهران: سخن
- بلخی، مولوی جلال الدین محمد (۱۳۷۹)، *مثنوی*، مقدمه و تحلیل و تصحیح و توضیح و فهرست ها از محمد استعلامی، ۷ ج، چاپ ششم، تهران: سخن
- پارسا نسب، محمد (۱۳۹۰)، *داستان های تمثیلی - رمزنی فارسی*، چاپ اول، تهران
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت شناسی قصه های پریان*، ترجمه فریدون بدره ای، چاپ اول، تهران: توس
- پورجوادی، نصرالله، *آسمان جان*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*، چاپ سوم، تهران: سخن
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷)، *رمز و داستان های رمزنی در ادب فارسی*، *تحلیلی از داستان های عرفانی - فلسفی ابن سینا و سهروردی*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی
- تودورف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگاه
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۴)، «مثنوی و اسلوب قصه در قصه»، *مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، شماره ۷ و ۴۹ ص ۴۵-۸۰.
- حسینی اردکانی، محمد، ملاصدرا مبدا و معاد، تهران
- حق شناس علی محمد (۱۳۸۶)، «مولانا قصه گوی اعصار»، *نامه فرهنگستان*، شماره ۳۰-۵۱
- خیرآبادی، عباس (۱۳۸۴)، *ظرف آب زندگی: بررسی ساختار قصه های مثنوی*، چاپ اول، مشهد: پاژ
- دانشگر، محمد (۱۳۸۶)، *مجموعه مقاله های همایش داستان پردازی مولوی*، تهران، موسسه خانه کتاب
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۷)، *بحر در کوزه*، چاپ دوم، تهران: علمی
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، چاپ چهارم، تهران: جاویدان
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر
- زمانی، کریم (۱۳۸۴)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، تهران: اطلاعات
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۹)، *فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا*

- سیاح زاده، مهدی (۱۳۹۱)، *چنین گفت مولوی، نگرشی دیگر بر مثنوی معنوی*، چاپ اول، تهران: گویا
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹)، *مثنوی مولانا و چند داستان*، تهران: قطره
- صلیبا، جمیل، صانعی دره بیدی، منوچهر (۱۳۶۶)، *فرهنگ فلسفی*، چاپ اول، تهران: حکمت
- فاطمی، سیدحسین (۱۳۶۴)، *تصویرگری در غزلیات شمس*، تهران: امیرکبیر
- مددپور، محمد (۱۳۹۰)، *حکمت انسی*، تهران: سوره مهر
- مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران: امیرکبیر
- مهدی زاده، بهروز (۱۳۹۰)، *قصه گوی بلخ*، تهران: مرکز
- وزین پور، نادر (۱۳۸۸)، *چهل داستان*، تهران: امیرکبیر
- هاروی، اندرو (۱۳۹۱)، *شیوه عاشقی*، ترجمه فیروزان زهادی، تهران: هیرمند

- Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford: Blackwell
- Paltridge, Brian, 2006, *Discourse Analysis*, London: Continuum.
- Paxson, James. J., 2001, *Revisiting the Deconstruction Of Narratology: Master Tropes Of Narrative Embedding and Symmetry*, Florida: Style.
- Prince, Gerald, 2000, *Introduction to the Study of the Narratee* In Martin, ed. *Reader in Narrative Theory*, London: University of Nebraska Press.

