شاپای الکترونیکی:
ISSN: 2821-2371

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی

وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

The King in Disguise: A Look at the Mathnawi's Story of Sultan Mahmud and the Night Thieves

Hamidreza Tavakkoli [1*]

1. Associate Professor, Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. E-mail: h.hasanzadeh@semnan.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 01 April 2024
Received in revised form: 01 April 2024
Accepted: 01 April 2024

Keywords:
Rumi's Mathnawi,
Sultan's disguise,
mystical transformation of senses,
narratology,
narrative sociology.

ABSTRACT

The story of Sultan Mahmud and the Night Thieves in the last book of the Mathnawi, for which no source has yet been found, is one of the most complex and unique examples of disguising in our narrative heritage. Wearing a disguise, especially the Sultan's disguise, and even more unique, his association with thieves, are familiar motifs that the world's fictional heritage reflects. Disguising can be viewed from various perspectives, both as a personal and adventurous individual experience and in terms of confronting lesser-known aspects of society, as well as a unique narrative situation. In Rumi's narrative, a collection of these points can be found. These points have both social and personal dimensions. He also considers fresh perspectives in the story. Rumi's innovative outlook is derived from his distinguished mystical interpretation. He ties the story to the mystics' interpretation of the apparent and hidden senses and the transformation of bodily senses into hidden ones. He especially emphasizes the significance of the eye and vision, which, of course, has a metaphorical aspect. This analogy mainly signifies the authenticity of perception, facing certainties, having a viewpoint, and giving consideration. In this text, after a general introduction to the aspects of disguising and attention to the universality and importance of this motif in our narrative heritage and the poems of Attar and Rumi's Mathnawi, we examine this specific story from narrative, psychological, sociological, and mystical allegory perspectives and contemplate the connection of these aspects with each other.

Cite this article: Family1, N1., Family2, N2., & Family3, N3. (2024). Title of paper. ***Research of Literary Texts in Iraqi Career*****, 4 (3), 1-20. (Times New Roman 9)**

© The Author(s).

Publisher: Razi University
DOI: https://doi.org/00000000000000000000000000

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The story of Sultan Mahmud and the Night Thieves in the last book of the Mathnavi, for which no source has yet been found, is one of the most complex and distinctive examples of disguising in our narrative heritage. The famous Ghaznavid king encounters a group of thieves one night in disguise and embarks on an adventurous journey with them. Each thief possesses an exceptional ability related to the excellence of one of their senses. Then, he orders their arrest. Finally, one of the thieves with extraordinary vision recognizes the Sultan during the day in royal attire, and the Sultan pardons them. Wearing a disguise, especially the Sultan's disguise, and even more unique, his association with thieves, are familiar motifs that the world's fictional heritage has signs of. Disguising can be viewed from various perspectives, both as a personal and adventurous individual experience and in terms of confronting lesser-known aspects of society, as well as a unique narrative situation.

Method

In Rumi's narrative, a collection of these points can be found. These points have both social and personal dimensions. He also considers fresh perspectives in the story. Rumi's innovative outlook derived from his exceptional mystical interpretation. He ties the story to the mystics' interpretation of both the apparent and hidden senses and the transformation of bodily senses into hidden senses, especially emphasizing the significance of the eye and vision, which, of course, has a metaphorical aspect. This analogy mainly signifies the authenticity of perception, facing certain certainties, and having a viewpoint, and giving consideration. In this essay, after the general introduction of the aspects of disguising and attention to the universality and importance of this motif element in our narrative heritage and the poems of Attar and Rumi's Mathnawi, we examine this specific story from narrative, psychological, sociological, and mystical allegory perspectives, and contemplate the connection of these aspects with each other.

Results

Sultan Mahmud’s disguise confronts him with the hidden part of society. The conqueror king, who has repeatedly marched to the distant land of India, encounters thieves in the capital and near the palace; cunning, intelligent, and highly talented thieves. Why are these elites not engaged appropriately? The king steals from his own treasury! A very biting irony of the situation raises this question in the king's mind: Why is the security level so low? And why is the information system so inefficient? And how sycophantic are the officials, and to

what extent do they distort the facts? In the neighborhood of the palace is the humble dwelling of a widow that even thieves turn away from. In the silence of the night and the context of the experience of theft, he realizes the depth of his ignorance about the society he rules. On the other hand, this disguising is an adventure, a hobby, and a liberation from a life full of royal glamor and artifice. The king puts himself in the place of the lowest members of society. He experiences the crime and even learns to put himself in the position of those punished. In this way, the psychological and mental aspects of the story become apparent, and the story appears from the perspective of putting the king on the horizon of confronting himself and recognizing himself in a sudden and different experience. Alongside these, the story goes beyond its own face and becomes an allegory for other references. The ability of each thief in the realm of one of the senses gives Rumi an excuse to open a mystical view of the story. He speaks of passing from the apparent senses to other senses, which is a symbol and an expression of transformation, and an indication of the utterly different perception and delight. The transformation of the senses, which Rumi has addressed many times in Mathnavi and Shams's Ghazalyat, refers to the transition to an experience beyond sensory and even rational perception.

Conclusion

A spiritual and mystical experience that apparently awakens new and different senses in the awakened mystic. In the end, along with the final blow and the story's resolution, Rumi emphasizes the prominence of vision, insight, and perspective, from the point where the thief, whose specialty is in the eyes, recognizes the Sultan from the last night's clothing. Thus, the story subtly points to the experience of direct perception and the spirituality beyond imitation, repetitions, and infusions. It also indicates the importance of a unique perspective, the most determining variable of cognizance in Rumi's epistemological system. These three perspectives, along with all their distinctions, accompany Rumi's creative narration, and a different narrative emerges from all other examples of disguising.

شاه در لباس ناشناس: نگاهی به قصهٔ سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی

حمیدرضا توکلی [۱]

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
h.hasanzadeh@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت:
تاریخ بازنگری:
تاریخ پذیرش:

واژه‌های کلیدی:
مثنوی مولانا،
جامه‌گردانی شاه،
تبدیل حواسّ عرفانی،
روایت‌شناسی،
جامعه‌شناسی داستان.

چکیده

داستان سلطان محمود و شب‌دزدان در دفتر واپسین *مثنوی* که هنوز ماخذی برایش به‌دست نیامده، از پیچیده‌ترین و ویژه‌ترین نمونه‌های جامه‌گردانی در میراث روایی ماست. پوشیدن لباس مبدل و خصوصا جامه‌گردانی سلطان و باز ویژه‌تر از آن همراهی شاه با دزدان بن‌مایه‌هایی آشنایند که میراث داستانی جهان از آن نشان‌ها دارد. جامه‌گردانی را از منظرهای گوناگون می‌توان نگریست؛ هم در مقام تجربه‌ای فردی و ماجراجویی شخصی و هم از لحاظ مواجهه با جوانب کم‌تر شناختهٔ جامعه و هم به‌عنوان یک موقعیت خاص داستان‌پردازی. در روایت مولانا گلچینی از این نکته‌ها یافتنی است. این نکته‌ها هم جانبی اجتماعی دارد و هم سویه‌ای شخصی. او البته از آفاقی تازه نیز در قصه نظر می‌کند. چشم‌انداز نوآیین مولانا برآمده از تاویل عرفانی ممتاز اوست. او قصه را به تلقی عارفان از حواسّ ظاهر و باطن و نیز تبدیل حواسّ تنی به حواسّ غیبی، گره می‌زند. به‌ویژه بر سرآمدی چشم و بینایی انگشت می‌نهد که البته وجهی کنایی دارد. این قیاس بیش‌تر بیانگر اصالت شهود و مواجههٔ یقینی و داشتن نظر و منظر است. در این نوشتار پس از معرفی اجمالی جوانب جامه‌گردانی و توجه به فراگیری و اهمیت این بن‌مایه در میراث داستانی ما و منظومه‌های عطار و *مثنوی* مولانا، به این داستان خاص از چشم‌اندازهای روایت‌شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و تمثیل‌پردازی عرفانی می‌نگریم و در پیوند این جوانب با یکدیگر تامل می‌کنیم.

توکلی، حمیدرضا (۱۴۰۴). شاه در لباس ناشناس: نگاهی به قصهٔ سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی. *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۴ (۴)، ۱-۲۰.ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: https://doi.org/00000000000000000000000000

۱. پیشگفتار

داستان سلطان محمود و شب‌دزدان در میانهٔ ششمین دفتر *مثنوی* پدیدار می‌شود. پادشاه غزنوی در لباس ناشناس به گروهی از دزدان باز می‌خورد و ماجراجویانه با آن‌ها همراهی می‌کند. سپس دستور دستگیری آن‌ها را می‌دهد. سرانجام یکی از دزدان سلطان را باز می‌شناسد و شاه آنان را می‌بخشد.

پوشیدن لباس مبدل به ویژه جامه‌گردانی پادشاه و باز ویژه‌تر از آن درآمدن سلطان به جمع و جامهٔ دزدان بن‌مایه‌هایی آشنایند که در میراث داستانی ایران و جهان ازآن‌ها نشان‌هاست. در روایت مولانا هم مجموعه‌ای از نکته‌های آشکار و نهان میراث کهن یافتنی است و هم از زوایایی تازه در قصهٔ قدیمی رایج نگریسته می‌شود و داستان در افق و بافتی متفاوت قرار می‌گیرد. این قصه برای نمایاندن هنر مولانا در تلفیق موفق سنت و نوآوری نمونه‌ای برجسته است.

۱-۲. جامه‌گردانی بن‌مایه‌ای فراگیر

درآمدن به لباسی دیگر و قرار گرفتن در نقش و موقعیت دیگری در سنت روایی بشری حضوری چشمگیر دارد. در داستان‌های ایرانی هم این بن‌مایه سابقه و رواج دارد. در *شاهنامه* یکی از هنرهای ویژهٔ رستم همین است. او جامهٔ ترکوار می‌پوشد و شبانه به میانهٔ لشکر توران می‌رود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۵۴/۲) یا برای رهانیدن بیژن از چاه افراسیاب در جامهٔ بازرگانان به توران گذر می‌کند. (همان: ۳۶۸/۳) خُرّاد بُرزین خود را به شکل پزشکی به خاتون چین می‌شناساند. (همان،:۱۹۶/۸) ابلیس نیز خود را چونان پزشکی بر ضحاک ماردوش پدیدار می‌شود. پیش‌تر او در چهرهٔ خوالیگر و آشپز و پیش‌تر از آن به صورت راهنمایی نیکخواه بر ضحاک نمایان می‌شود. (همان: ۴۶/۱، ۴۹، ۵۰) به نظر می‌رسد جامه گرداندن یکی ازهنرها و مهارت‌های پهلوانان و عیاران به شمار می‌آمده. در *سمک عیار* بارها به جامه‌گردانی می‌رسیم؛ مثلا دلفروز، مطرب خورشیدشاه در نقش و جامهٔ خورشیدشاه به پیش ملکه می‌آید. (ارّجانی، ۱۳۴۳: ۶۷/۱) یا سمک خود را خدمت‌کار غریب می نماید تا به خدمت کانون درآید. (همان: ۲۲۱/۱) در قصه‌های عیاری که با رمانس‌های فرنگی سده‌های میانه سنجیدنی‌اند، می‌توان از جامه‌گردانی‌های ماجراجویانه نشان جست؛ چنان‌که در رمانس‌ها بارها به این بن‌مایه می‌رسیم. در سرگذشت‌های رابین هود جامه‌گردانی جلوه‌ها دارد. (امن، ۱۳۴۵: ۶۲-۶۵)

در قصه‌های عامیانه حتی جانوران جامه می‌گردانند. روباهی لباس مبدل می‌پوشد و وانمود می‌کند که از گناهانش پشیمان شده و آهنگ زیارت کعبه کرده است. (مارزلف، ۱۳۷۱: ۵۳) کسی در پوشش آهو در می‌آید یا حتی در جامهٔ عزرائیل. (همان: ۱۶۴، ۱۸۵)

گاه به‌ویژه در قصه‌های عامیانه مردان لباس زنانه می‌پوشند یا برعکس زنان درجامهٔ مردان می‌شوند. (رک: همان: ۱۶۴، ۱۷۰، ۲۱۰، ۲۷۰) در *شاهنامه* بوزرجمهر در کودکی مردی را رسوا می‌کند که در جامهٔ زنان به شبستان انوشیروان راه برده:

یکی مرد برناست کز خویشتن　　به آرایش جامه کرده‌ست زن

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۳/۷-۱۷۵)

در *خسرو و شیرین* به رسم قباپوشی و مردنمایی کنیزان در شکار اشاره می‌رود:

به کردار کـــله‌داران چـــون نوش　　قبا بستند بکران قصب‌پوش

که رسمی بود کآن صحراخرامان　　به صید آیند بر رسم غلامان

(نظامی، ۱۳۷۸: ۷۴)

این جابه‌جایی جایگاه جنسیتی می‌تواند در تحلیل جوامع کهن بسی نکته‌آموز و تامل‌برانگیز باشد.

۱-۳.جامه‌گردانان مثنوی

در *مثنوی* به مردان زن‌نما می‌رسیم. نصوح مردی که چهرهٔ زنانه دارد، سال‌ها در حمام زنانه دلاکی می‌کند. (مولانا، ۱۳۷۵: ۱۴۲/۵) در حکایت غلام هندویی که دل‌باختهٔ دختر خواجه‌اش می‌شود، برای گوشمالی غلام، امردی را با جامه و آرایش دختر در یک عروسی ساختگی به همسری هندو در می‌آورند. (همان، ۶/ ۲۸۷-۲۸۹) جایی جوحی چادر می‌پوشد و در مجلس وعظ در میان زنان می‌نشیند. (همان، ۵/ ۲۱۱-۲۱۲) در قصه‌ای دیگر فقیهی لباس زنان می‌پوشد تا صدر جهان بخارا او را نشناسد. (همان، ۴۹۱/۶) فقیه پیش از این روزی با بستن تختهٔ شکسته‌بندی بر پا و روز دیگر با پوشیدن لباد می‌کوشد هویتش را پنهان دارد. (همان، ۴۹۱/۶) لباد ممکن است به ضمّ لام همان لباده یا جامهٔ بارانی باشد یا به کسر لام جمع لِبد به‌معنی پاره‌نمدها. به‌هر روی این جامه‌گردانی‌ها به او کمکی نمی‌کند؛ تا آن‌که خود را چونان مرده‌ای در نمد می‌پیچد که از بی‌نوایی، بی دفن و کفن رها شده. (همان، ۴۹۲/۶) اگر تظاهر به مرگ را گونه‌ای جامه‌گردانی بینگاریم، می‌توان از قصهٔ طوطی و بازرگان نیز یاد کرد. طوطیی که در هندوستان پیش پای بازرگان چنان خود را به مردن می‌زند که بازرگان ذره‌ای تردید نمی‌کند که فریب و نمایشی در کار باشد. (همان، ۹۸/۱) پس از او طوطیِ بازرگان چنان در نقش مرده فرومی‌رود که بازرگان جنازه‌اش را به بیرون پرتاب می‌کند. (همان، ۱/ ۱۰۴، ۱۱۱) در قصهٔ آن آبگیر و صیادان و سه ماهی، ماهی دوم که نیم‌عاقل است باز با خود را به مردگی زدن می‌رهد. (همان، ۴۱۲/۴) درست است که در این دو قصه، جانوران مانند فقیه در این مرده‌گردانی جامه نمی‌گردانند؛ اما در فرورفتن در نقش که در جامه‌گردانی نقشی اصلی‌تر

از تغییر لباس دارد، چالاک‌تر از فقیهند. از این گذشته در جهان مثنوی گذر از زندگی به مرگ، ژرف‌ترین و راهگشاترین دیگرگونی و گذار است. و در هر سه قصهٔ یادشده مولانا مرگ ساختگی را به آموزهٔ عرفانی مرگ پیش از مرگ و زندگی دوباره پیوند می‌دهد.

از دیگر قصه‌هایی که کسی خود را در نقش دیگری می‌نماید و احیانا با مبدل کردن لباس همراه است، می‌توان از صیادی که خود را به چشم مرغی، زاهد نمایاند، یاد کرد (همان، ۲۹۶/۶) یا وزیر جهود متعصبی که خود را به عنوان پشت و پناه آیین مسیح در هیاتی راهبانه به ترسایان شناساند تا در میانشان پریشانی و پراکندگی اندازد. (همان، ۲۲/۱)

مولانا جدا از ماجراجویان قصه‌ها با جامه‌گردانی، مواجهه‌ای شخصی‌تر داشته؛ آورده‌اند که منش نهان‌روشانه و رفتار خاموش‌وار شمس تبریز او را به جامه‌گردانی می‌کشانید تا کسی از حالات و مقامات او خبر نیابد. (رک: سپهسالار، ۱۳۹۱: ۲۴۹، افلاکی ۱۳۷۵: ۸۶/۱) این رفتار او با تلقی‌اش از مستوری اولیا هم‌خوانی دارد. در مثنوی حکایت «آن بزرگ» را می‌آورد «که خود را دیوانه ساخته بود». عاقل مجنون‌نمایی که با کودکان نی‌سواری می‌کند و «در این دیوانگی پنهان شده‌ست» و به کسی که جامه‌گردانی‌اش را دریافته و برای فهم چرایی‌اش اصرار می‌ورزد، اعتراف می‌کند که می‌خواستند مرا قاضی شهر سازند! (همان، ۳۷۶/۲-۳۸۱)

مولانا حتی به معشوقی که در غزل‌ها در میانهٔ خدا و انسان در نوسان است، هنر جامه‌گردانی را نسبت می‌دهد:

گه جامه بگردانی گویی که رسولم من یارب که چه گردد جان چون جامه بگردانی

(مولانا، ۱۳۵۵: ۲۷۶/۵)

گه لباس قهر درپوشیّ و راه دل زنی گه بگردانی لباس آیی قلاووزی کنی

(همان، ۹۹/۶)

۱-٤.از چشم‌انداز روایت‌شناختی[1]

از چشم‌انداز روایی اهمیت این بن‌مایه همانا فرورفتن شخصیت است در جا و جامهٔ دیگری؛ گونه‌ای نقش بازی کردن. این شاید گونه‌ای احساس خودآگاهانه به ما القا کند که در یک ساختار داستانی هستیم. شبیه موقعیتی که در میانهٔ نمایش، بازیگران نمایشی بازی کنند؛ چنان‌که هملت نمایشی از صحنهٔ قتل

1. narratoligical

پدرش را در پیش چشمان قاتلان –عمو و مادرش– ترتیب می‌دهد. (شکسپیر[1]۱۳۹۹: ۷۸-۸۲) این بازی در بازی، گونه‌ای دولایگی را شکل می‌دهد؛ گویی به مخاطب یادآوری می‌کند، پیش‌تر هم دریک نمایش یا قصه بوده‌ایم. ساخت قصه در قصه را نیز ازین زاویه می‌توان نگریست. (توکلی، ۱۳۸۹: ۵-۴۸۴)

می‌توان ماجرا را از جانب مخاطب روایت نگریست. در غالب قصه‌ها راوی و روایت، مخاطب را از جامه‌گردانی می‌آگاهانند. شخصیت پیش چشم او لباسی دیگر می‌پوشد. مخاطب با آن‌که جامه دگر کرده، همراه و همدل است. حساسیت و دشواری و هیجان لحظه‌هایی را که بر او می‌گذرد درمی‌یابد. از سویی خود را بر فراز شخصیت‌های ناآگاه یا فریب‌خورده از جامه‌گردانی می‌بیند. در حقیقت قصه را هم‌زمان از دو زاویه می‌بیند. البته در برخی نمونه‌ها، جامه‌گردانی تا پایان یا میانهٔ کار از چشم مخاطب هم مخفی نگاه داشته می‌شود.

هم‌چنین این موقعیت‌ها را باید ازچشم‌انداز رها شدن ازجایگاه همیشگی و آشنا دید. در پوشش دیگری رفتن در گام نخست، از خویش بیرون آمدن است و این شاید فرصتی باشد برای یافتن خویشتن راستین شخصیت؛ خویشتنی رها از جایگاه اجتماعی، هویت شکل‌گرفته، جنسیت و اساسا هر آن‌چه در چشم دیگران می‌نماییم. از سویی این رفتاری ریاکارانه است. جامه‌گردانی نشانهٔ روشن دورویی است اما شاید در نگاهی ژرف‌تر باید پرسید چرا و چگونه جامعه چنین ریاورزی و دروغی را موجب شده یا حتی ایجاب کرده؟

جابه‌جایی جایگاه شخصیت غالبا از طنز خالی نیست؛ چنان‌که در نمونه‌های *مثنوی* می‌بینیم. این البته طنز در معنای اصیل آن است که جوهری نقادانه دارد. کنایه‌ای نیش‌دارتر از این می‌شناسیم که برای پیش بردن کارت باید خودت نباشی و دورویی را پیشه سازی. بهره‌گیری هنری و هوشمندانه‌ای از وجوه کنایی جامهٔ مبدّل، در اپراهای موتسارت یافتنی است. در اپراهای دون ژوان[2] فلوت سحرآمیز، همهٔ زنان چنینند و دست‌برد از حرم‌سرا، نهان ساختن هویت به ویژه گردانیدن جامه و جایگاه جنسیتی، نقشی چشمگیر دارد؛ البته در پشت این شوخ و شنگی، نقد تند و تیز اجتماعی نهفته است. (رک: هال، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶)

۱-۵.از جامه‌گردانی تا پیکرگردانی

1. Shakespeare
2. Don Juan

از یک بن‌مایهٔ نزدیک نیز باید یاد کرد که در روایت‌های اساطیری و افسانه‌ای حضوری پررنگ دارد: پیکرگردانی. (ر.ک: رستگار، ۱۳۸۳) پنداری درپوشش دیگری فرو رفتن، بسی ژرف‌تر و درونی‌تر شده و از پیراهن به پیکر گذر کرده باشد؛ چیزی از سنخ مسخ و تناسخ. در میراث داستانی ما از آن نشان‌هاست. در *شاهنامه* دیو به صورت گوری پدیدار می‌شود و در افسانهٔ نارنج و ترنج، دختر جدا از نارنج به گل سرخ و کبوتر بدل می‌شود. در *مثنوی* قصهٔ رازآمیز دقوقی را به یاد می‌آوریم. در لحظه‌های مکاشفه از دیدهٔ دقوقی، تبدیل ابدال نمازخوان به سرو و شمع را می‌نگریم. (رک: توکلی، ۱۳۸۹: ۱۴۸-۱۴۷) گاهی هم ناکامی تلاش شخصیت برای دیگرگون شدن، طنزی ظریف می‌آفریند. در مثنوی با شغالی آشنا می‌شویم که دمش را در خم رنگ می‌زند تا خود را طاووس بنماید. (مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱/۳) در این‌جا طنز دقیقا در موقعیتی به‌غایت می‌رسد که مخاطب به قیاس جامه‌گردانی با پیکرگردانی برانگیخته می‌شود. شغال با نگارین کردن دمش این گمان را پرورده که به پیکرگردانی دست یافته و از شغالی بیرون آمده و طاووس گشته؛ اما در رویارویی با شغالان درمی‌یابد که این فرآیند تنها یک جامه‌گردانی بوده؛ آن هم از گونهٔ رسوا و شکست‌خوردهٔ آن.

۱-٦.جامه‌گردانی شاهانه

اما در این میان درآمدن سلطان در لباس مبدّل، داستانی دیگرست. تضاد شدید در جابه‌جایی طبقهٔ اجتماعی در این ماجرا به اوجی جنون‌آمیز می‌رسد. جامه‌گردانی پادشاه جانبی اجتماعی دارد و سویه‌ای شخصی. شاه در لباس ناشناس با مسائلی آشنا می‌شود که پیش‌تر در والاترین جایگاه اجتماعی از آن خبر و تجربه‌ای ندارد. این روایت‌ها را می‌توان اشاره به ضرورت یافتن راهکارهایی برای آگاهی دقیق از اوضاع جامعه تلقی کرد؛ نکته‌ای که زمامداران نباید از آن غفلت ورزند. گو این که جامه‌گردانی را شیوه‌ای ناشدنی یا اغراق‌آمیز در این زمینه به‌شمار آوریم. موانعی چون حشمت پادشاه، هراس‌انگیزی دستگاه قدرت، بیم از نقدناپذیری حاکمان، وارونه‌نمایی چاپلوسان و کارگزاران ناکارآمد، گیر و گرفت‌های کارهای دیوانی و حصار نفوذناپذیر تدابیر امنیتی، همه و همه بر سر راه آگاهی شاهند. حضور ناگهان و پنهان سلطان، هم‌چنین می‌تواند تمهیدی باشد برای هراساندن و هشدارباش مردمان از یک چشم مخفی که در کار و بارشان نگرانست.

از سوی دیگر برای شخص پادشاه این تجربه‌ای به‌راستی منحصر به‌فرد است؛ گسستن از یک زندگی پر از تجمل و گذر از اوج اشتهار به‌نهایت ناشناختگی. این شاید در نگاه نخست دشوار به نظر

برسد؛ اما چه بسا در آن رهایی دلپذیری نهفته باشد. شاه با لباس مبدل همه نقاب‌های پیشین را به یک‌سو می‌نهد و از هر چه رنگ تعلق پذیرد، آزاد می‌شود.

جامه‌گردانی شاه قصه‌ای است که از خاور تا باختر بر زبان راویان جاری بوده. این شاید نشانهٔ روشنی باشد از یک دغدغهٔ عمیق و فراگیر در جوامع بشری.

در میراث داستانی ایران از دیرباز می‌توان از این معنی سراغ گرفت. داستان مادی زریادرس و اداتیس را به‌یاد می‌آوریم که از باستانی‌ترین روایت‌های ایرانی است که از راه نگاشته‌های یونانی به ما رسیده. زریادرس جامهٔ سکایی می‌پوشد تا در بزم همسرگزینی اداتیس شرکت جوید. (رک: تفضلی، ۱۳۹۳: ۱۸ و: کریستن‌سن[1] ۱۳۵۰: ۱۰۵) این قصه با دگرگونی‌های بسیار به گونه‌ای در داستان گشتاسب و کتایون *شاهنامه* بازتاب یافته؛ اما بن‌مایهٔ جامه‌گردانی شاهزاده هم‌چنان در آن نقشی بنیانی دارد. (فردوسی ۱۳۸۶: ۲۱/۵) در *شاهنامه* هم‌چنین به ماجرای بهرام با لنبک آب‌کش و براهام می‌رسیم که در آن بهرام خود را به هر دو تن، میهمانی سرزده و بی‌پناه می شناساند. قصه بر شهامت و هوشمندی بهرام گواهی می‌دهد و نیز پژوهندگی او برای شناخت آن‌چه در ژرفای جامعه می‌گذرد.(۴۲۴/۶) در قصهٔ اسکندر به روایت فردوسی باز جامه‌گردانی نقشی اساسی دارد. اسکندر نزد ملکه قیدافه و نیز فغفور چین خود را به عنوان کارگزار اسکندر معرفی می‌کند؛ اما هر دوفرمانروای خاور و باختر او را باز می‌شناسند. (فردوسی ۱۳۸۶: ۵۷/۶ و ۱۰۶) در *اسکندرنامهٔ* منثور از جامه‌گردانی جهان‌گشای جوان یاد می‌شود.(اسکندرنامه ۷۹–۷۸) به جامه‌گردانی اسکندر بی تصریح به نام او، در *مثنوی* اشاره‌ای می‌آید:

چون رود خواجه به جای ناشناس — در غلام خویش پوشاند لباس
او بپوشـــد جامــه‌های آن غلام — مر غلام خویش را سازد امام
در پی‌اش چون بندگان در ره شود — تا نباید زو کسی آگه شود...

(مولانا، ۱۳۷۵: ۳۲۷/۲)

به این معنی در غزل‌ها نیز اشاره می‌کند:

غلامانه است اشیا را قباها — میان بندگان سلطان کدام است

(همان، ۲۰۹/۱)

1. Christensen

در *منطق‌الطیر* نیز از جامه‌گردانی اسکندر یاد می‌شود و این‌که او در لباس پیک می‌رفته و خود را رسول اسکندر می‌شناسانده است. (عطار، ۱۳۸۳: ۲۸۳)

در روایت دیدار سلطان محمود با ابوالحسن خرقانی نیز سلطان جامه‌اش را با ایاز جابه‌جا می‌کند تا شیخ را امتحان کند؛ اما ابوالحسن شاه را باز می‌شناسد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۶) این روایت را عطار به نظم کشیده. (عطار، ۱۳۸۷: ۳۹۵) در *اسرارالتوحید* از «هوسِ» جامه‌گردانی شبانه و پرسه‌گردی پوشیدهٔ امیر مسعود بنجر سخن آمده و آن را «عادت ملوک» خوانده و با این هدف «تا هر کسی چه می‌گوید و چه می‌کند.» (منور، ۱۳۶۶: ۱۸۱/۱–۱۸۲)

در *الهی‌نامه* حکایتی هست از شاهی که ملکش تصرف می‌شود و او از بیم جان جامه می‌گرداند. (عطار، ۱۳۸۷: ۱۷۱–۱۷۰) در *هزار و یک شب* به جامه‌گردانی ماجراجویانهٔ هارون‌الرشید می‌رسیم. (طسوجی، ۱۳۸۳: ۸۲۸/۱) در *خسرو و شیرین* نیز هنگامی که خسرو و شیرین با نشان یافتن از یکدیگر دل‌باختهٔ هم می‌شوند، هر دو جامه دیگر می‌کنند. شیرین چو مردان بر پشت شبدیز می‌نشیند (نظامی، ۱۳۷۸: ۷۱) و وقتی در صحنهٔ مشهور چشمه، خسرو را می‌بیند نمی‌شناسدش؛ زیرا:

نبود آگه که شاهان جامهٔ راه دگرگونه کنند از بیم بدخواه

(همان، ۸۴) [۱]

این جامه‌گردانی‌ها بیش‌تر به شاهان نام‌آور نسبت داده شده است؛ مانند اسکندر، بهرام گور، محمود غزنوی و شاه عباس. در قصهٔ عیاری حسین کرد، جامه‌گردانی‌های شاه عباس و دیگر شخصیت‌ها چشمگیر است. (حسین کرد، ۱۳۸۶: ۲۵، ۵۱–۴۹، ۵۳)

در *مثنوی* در قصهٔ غریب گریختن امروالقیس از پادشاهی به‌گونه‌ای جامه‌گردانی می‌رسیم که البته باید آن را جامه‌گردانی همیشگی خواند. خصوصا در صحنه‌ای که ملکی دیگرشبانه پیش او می‌رود، پیداست هر دو امیر جامه گردانیده‌اند. نکتهٔ جذاب این‌که این شاه دوم هم که برای نصیحت و بازگرداندن اولی آمده، پس از شنیدن اوصاف امروالقیس از عشق و درد، با او همراه و همدل می‌شود و از جامه‌گردانی باز نمی‌گردد! (مولانا، ۱۳۷۵: ۵۰۲/۶–۵۰۳)

در غزل‌ها جامه‌گردانی شاه را تمثیلی می‌سازد برای ظهور انسانی خداوند:

آن پادشاه اعظم در بسته بود محکم پوشید دلق آدم امروز بر در آمد

(مولانا، ۱۳۵۵: ۱۷۱/۲)

او در وصف اولیا و خاصان حق هم این تمثیل را به‌کار می‌گیرد؛ چنان‌که در *مثنوی* در وصف هلال آورده:

آن شهی در بندگی پنهان شده　　بهر جاسوسی به دنیا آمده

(مولانا، ۱۳۷۵: ۳۴۱/۶)

۱-۷.شاه و همراهی دزدان

اما در ماجراهای جامه‌گردانی هنگامی که شاه به گروه دزدان باز می‌خورد، به موقعیتی پیچیده‌تر می‌رسیم و طنزی ظریف‌تر و گزنده‌تر. شب‌گردی شاه با دزدان نیز قصه‌ای بی‌مرز است و در سرزمین‌های گوناگون از آن نشان هست؛ از فنلاند و سوئد و فرانسه تا مصر و الجزایرو ترکیه و هند و مغولستان. "جهان دل نهاده برین داستان." [۲] در جای‌جای ایران هم روایت‌هایی از این داستان را می‌توان جست. مخصوصا در قصه‌های عامیانهٔ شاه عباس ماجراجویی‌ها و جامه‌گردانی‌های شبانه او را به همراهی دزدان می‌کشاند. [۳] برخی از این روایت‌ها به‌ویژه شب‌گردی‌های شاه‌عباس به داستان مولانا شکل و شباهت می‌برند. آیا باید آن‌ها را روایت‌هایی برگرفته از *مثنوی* به‌شمار آورد؟ از آن دست داستان‌هایی که همیشه در حاشیهٔ آثار داستانی برجسته پدیدار می‌شده‌اند؛ چنان‌که در گرداگرد شاهنامه به انبوهی از روایت‌های نقالی می‌رسیم که گاه یک داستان یا صحنه‌ای از یک داستان را گسترش داده‌اند، گاه نقطهٔ فرجام ماجرایی را امتداد داده‌اند و فصل تازه‌ای بر ماجرا گشوده‌اند، گاه قصه را با تفاوت‌هایی تکرار کرده‌اند یا داستان را با داستانی یا شخصیتی یا موقعیتی دیگر درآمیخته‌اند و ...[۴] قصه‌های *مثنوی* هم بر زبان مردم ما با روایت-های متفاوت جاری بوده.(رک: قنواتی و وکیلیان ۱۳۹۳: ۲۸۷-۳۰۱) این پدیده بر زنده بودن این آثار گواهی می‌دهد و سویهٔ فرهنگ‌ساز آن‌ها را می‌نمایاند؛ اما نباید بر این نکته چشم پوشید که این روایت‌های همسان و همراه چه بسا با سرچشمه‌هایی پیوند داشته باشند که متون برجسته‌ای چون *شاهنامه* و *مثنوی* میراث‌بر آنند. با این همه آوازه و جایگاه این آثار، آن روایت‌ها را در سایه و پیرامون خویش جای داده. به هر روی بهتر است که این پدیده را درچشم‌اندازی نسبی بنگریم. این قصه‌ها اگر سربه‌سر برآمده ازمثنوی و *شاهنامه* نباشند، ارج و رواج خود را وامدار این آثارند و بی‌گمان از تاثیر این متون برجسته برکنار نبوده‌اند.

۱-۸.جامه‌گردانی‌های محمود

شاید در نخستین مواجهه با روایت مولانا توجهمان به شخصیت اصلی قصه معطوف شود؛ اما باید در نظرداشت برخورد مولانا با شخصیت‌ها اساسا تاریخی نیست. سلطان محمود که به‌ویژه در پیوند با ایاز در

چند قصهٔ بلند *مثنوی* حضور دارد، تمایزی با یک شخصیت افسانه‌ای یا پادشاه ناشناس مانند شاه داستان نخست *مثنوی* و حتی یک پیر یا ولی ندارد. قصه‌ها و شخصیت‌ها یکسره در سیطرهٔ تصرف مولانایند. در یک جهت‌گیری انفسی و معنوی، قصه‌ها ماهیتی کاملا تمثیلی می‌یابند و ازصورت آفاقی خود به معنای باطنی گذر می‌کنند. در این گذار تقریبا جزئیات تاریخی و مجموعهٔ تصاویر و تصورات رایج از شخصیت‌ها رنگ می‌بازد. محمود غزنوی در *مثنوی* شاه عالم معناست؛ جهان‌گشایی در اقلیم باطن؛ پنداری قرینهٔ معنوی آن پادشاه تاریخی باشد. در پرداخت چنین تصوری از پادشاه غزنوی، البته به زمینه-هایی پیش از مولانا باید توجه داشت؛ به‌ویژه عطار که در منظومه‌هایش محمود در همین هیات و هالهٔ معنوی نمایان می‌شود؛ حتی گسترده‌تر از *مثنوی*. پیوندی که محمود با ابوالحسن خرقانی می‌یابد حتی اگر یکسر برساختهٔ راویان باشد، در شکل‌گیری این چهرهٔ معنوی از یک پادشاه کامران بی‌تاثیر نیست. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۵۰-۱۴۷) با این همه سایه‌ای از آن چهرهٔ تاریخی را می‌توان در این قصهٔ خاص سراغ کرد. این‌که کشورگشایی چون محمود که فرمان‌روایان همسایه و دوردست ازو هراسانند، از ملک خویش بل از آن‌چه در کنارهٔ کاخش می‌گذرد، بی‌خبر است. به‌ویژه هنگامی که دزدان بی‌پروا بر سر گنجِ شه می‌زنند و نیز آن دم که به جایی در همسایگی قصر می‌رسند و در می‌یابند وثاق بیوه‌زنی است و چیزی برای دزدیدن ندارد. یک نکتهٔ دیگر هست که در برخی اشارات تاریخی آمده. اگر بپذیریم مولانا یا راویان قصه بدان گوشهٔ چشمی داشته‌اند، طنز روایت افزون می‌شود: آورده‌اند سلطان محمود کوسه بوده؛ پس این‌که خاصیت شاه‌دزد ما در ریشش باشد از کنایه خالی نیست. (زرین‌کوب ۱۳۷۸: ۴۴۷) در *مثنوی* و غزل‌ها به تعابیر طنزآمیز پیرامون ریش باز می‌خوریم: که تو ای خواجه مسن‌تر یا که ریش؟ (مولانا ۱۳۷۵: ۳۷۵/۶) یا: درده ای ساقی یکی رطلی گران/ خواجه را از ریش و سبلت وارهان (همان ۳۸۸/۶) این که خاصیت شاه در ریشش باشد خالی از ریشخندی نمی‌نماید. در غزل‌ها بیتی هست که مخاطب مثنوی‌خوان را به یاد این قصه می‌اندازد:

چو دستت بسته و ریشت گشاده است بجنبان ریش را ای ریش‌جنبان

(مولانا، ۱۳۵۵: ۱۶۷/۴)

باید یادآوری کرد هر چند هنوز ماخذ یا پیشینه‌ای برای روایت مولانا به دست نیامده؛ اما از جامه-گردانی سلطان غزنوی در حکایت‌های عطار نشان هست؛ خصوصا از هم‌نشینی او با طبقات فرودست.

(عطار ۱۳۸۸: ۳۲۲-۳۲۳، همو ۱۳۸۳: ۳۰۷، ۳۶۲) همین‌طور از فرزندش مسعود چنین رفتاری گزارش شده. (همان ۳۰۵)

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ این حکایت خصوصا با توجه به ویژگی‌های جامه‌گردانی تحلیل مستقلی صورت نگرفته و از منظر داستان‌پردازی یا روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی[1] صورت نگرفته و مواجههٔ عرفانی مولانا با یک نمونهٔ تمام‌عیار روایت جامه‌گردانی و گره زدن آن با مراتب و تبدیل حواس واکاوی نشده. اما در کتاب ارزشمند *بحر درکوزه* اشارتی کوتاه به شیوهٔ تمایز تاویل عرفانی مولانا و نیز گستردگی حکایت‌های جامه‌گردانی شاهان یافتنی است. (زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۴۴۶-۴۴۸) در کتاب فرهنگ و زبان گفت‌وگو به‌روایت تمثیل‌های مثنوی نیز تنها به وجود داستان‌های جامه‌گردانی همسان در ادب پارسی اشاره‌ای هست و در ادامه داستان مثنوی بازگویی می‌شود. (روح‌الامینی، ۱۳۸۱: ۴۵)

بیان مساله

اما چرا و چه‌سان چنین داستانی در کتابی که به صفت معنوی متصف است پدیدار می‌شود؟ در پی پاسخ این پرسش قصهٔ مولانا را از سه چشم‌انداز می‌نگریم؛ نخست از جنبهٔ اجتماعی، دیگر ساحت فردانی و روان‌شناختی و سرانجام از منظر عرفانی و تبدیل حواس عارف. در کنار این سه جانب البته به وجه روایی و داستان‌پردازانهٔ گفتار مولانا توجه داریم و می‌کوشیم پیوند شگردها و ویژگی‌های قصه‌گویی او را با مقتضای وصف و بیان ماجرا و نتیجه‌گیری های آشکار و نهان، نشان دهیم.

۲.جانب اجتماعی ماجرا

قصه در نخستین برخورد، حتی در طرح فشردهٔ خویش، منش اجتماعی‌اش را آشکار می‌سازد. شاه با جامعه‌ای ناهنجار مواجه می‌شود. در دارالملک و جایی نه چندان دور از کاخ سلطنتی، در یک شب‌گردی ساده می‌توان به تصادف به گروهی از دزدان باز خورد؛ آن‌هم سارقانی چنان سرآمد و چرب‌دست. این باید کنایه‌ای گزاف و گزنده از این معنی به شمار آید که چه اندازه دزدی به شکل حرفه‌ای تخصصی درآمده! دیگر آن‌که دزدان بی‌پروا و با افتخار خود را معرفی می‌کنند و از مهارت خویش در این فن با آب و تاب سخن می‌رانند. این‌که بر سر راه شب‌دزدان وثاق بیوه‌زنی قرار دارد که دزدان حتی بدان اعتنایی نمی‌کنند، بی‌چیزی نیست و نباید از چشم شاه دور بماند. کاربست واژهٔ وثاق (همان اتاق) و نه

1. sociollogical

سرا یا خانه، بر محقّر بودن مسکن زن بی‌نوا تاکید می‌کند. اما این‌که شاه شبانه از خزانهٔ خودش می‌دزدد، تجربه‌ای بی‌همتاست. از سویی شاه خویش را در مقام دزد می‌بیند و از سویی در مقام کسی که دارایی‌اش به تاراج می‌رود و از نگه‌داشت و پاسداری اموال از سوی حکومت او نشانی نیست. پادشاه کنایه‌ای اجتماعی را با تمام جان و وجود تجربه می‌کند. شاه می‌بیند به راستی اگرهمراه دزدان نبود، خزانه‌اش یکسر بر باد می‌رفت.

در یک حکایت دیگر *مثنوی* به پاسبانی می‌رسیم «که خاموش کرد تا دزدان رخت تاجران بردند به‌کلّی، بعد از آن هیهای و پاسبانی کرد!» (مولانا، ۱۳۷۵: ۳۰۳/۶) یک نکتهٔ باریک در قصه‌های مثنوی وصف صریح وموثر مولانا از نابسامانی‌های جامعه است؛ با آن‌که رسالت بنیانی کتاب و جهت‌گیری اصلی روایت، گزارش مستند واقعیت‌های اجتماعی و تامل در دغدغه‌های سیاسی نیست. در جهان مولانا ساحت فردانی انسان در مرکز توجه است؛ حتی تحول اجتماعی بیش‌تر از رهگذر تعالی معنوی فرد جست‌وجو می‌شود. با این همه مولانا هرگز بر ناهنجاری‌ها و ناهمواری‌های جامعهٔ آن روزگار پرده نمی‌افکند. در قصه‌ای دیگر، از شب‌های هراس‌انگیز دست‌برد دزدان شب‌رو یاد می‌کند:

اتفاقـــا اندر آن شـــب‌های تار دیده بد مـــردم ز شـــب‌دزدان ضرار
بود شب‌های مخوف و منتحس پس به‌جد می‌جست دزدان را عسس

(همان، ۵۱۹/۶)

از سخت‌گیری عوانان در همین قصه و بخش‌های دیگر *مثنوی* یاد شده. گروهی که باید مایهٔ آرامش مردمان باشند، خلق از وجودشان در رنجشند.[۵] در قصهٔ "فروختن صوفیان بهیمهٔ مسافر را" (همان، ۲۷۵/۲)، می‌بینیم سماعی که مولانا آن را "نماز عاشقان" می‌خواند، چگونه به انحراف کشیده می‌شود. جایی دیگر قاضی‌ای که باید پناه خلق باشد، به زن جوحی دل می‌بازد. (همان، ۵۳۰/۶) صوفی زن خود را با بیگانه می گیرد. اتفاقا زن بیگانه را زیر چادر پنهان می‌کند و او را به یاری جامه‌گردانی زن می‌نمایاند. (همان، ۲۸۷/۴) در قصه‌ای دیگر زن غیوری شوهر زاهدش را با کنیزک خانه در خلوت می‌یابد. (همان، ۱۳۸/۵) امیر مصر با دیدن تصویرکنیزک زیبای امیر موصل به سوی سرزمینش لشکر می‌فرستد و زن را به دست می‌آورد؛ اما سردارش در راه به او خیانت می‌کند. (همان، ۳۴۴/۵) کسی مادرش را می‌کشد از بیم بدنامی. (همان، ۲۸۹/۲) باغبانی سه دزد در باغ می‌یابد: صوفی، علوی و فقیه. (همان، ۳۶۶/۲) این

صحنه‌ها تصویری از زمانهٔ آشفتهٔ مولانا را پیش چشم می‌آورند؛ روزگاری که درغزلی چنین از آن یاد می‌کند:

خوشی آخر؟ بگو ای یار چونی ازین ایـــام ناهمـــوار چـــونی؟
به روز و شب مرا اندیشهٔ توست کزین روز و شـب خون‌خوار چونی

ازین آتش که در عالم فتادست ز دود لشـــکر تاتـار چـــونـــی؟

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳۴/۶)

از یادنبریم که در آن‌سوی نابسامانی سیاسی و خونریزی جنگ، آشفتگی روانی و تباهی اخلاقی جامعه را باید نگریست.

فرهنگ قلندری و ادب مغانه که مولانا میراث‌بر آن است، اساسا نقادی جامعهٔ دینی را وجههٔ همت خود قرار می‌دهد؛ آن‌چه که در پیشگامان او، سنایی و عطار حتی چشمگیرتر است. [۶]

در این داستان سلطان لباس مبدل می‌پوشد تا کسی نشناسدش؛ اما او نیزدر می‌یابد که جامعه‌اش را نمی‌شناسد. چنان‌که گفتیم بی‌گمان جامه‌گردانی، اشاره‌ای روشن دارد به تلاش شاه برای رویارویی با واقعیت عینی و عریان مملکت؛ گو آن‌که به‌شیوه‌ای اغراق‌آمیز و افسانه‌وار روایت شود؛ این‌که پادشاه در حصار تجمل قصر و زندگی سلطنتی و گیر وگرفت نظام دیوانی است و گرداگرد او را متملقان یا کارگزاران ناکارآمدی پر کرده‌اند که هر کدام به دلیلی گزارش درستی از نارسایی‌ها به دست نمی‌دهند، مراجعهٔ مستقیم عامه و به‌ویژه معترضان معمولا دشوار یا ناشدنی بوده است. گذر شاهان از شاه‌راه‌ها هم همیشه با تدابیر شدید امنیتی و انواع استقبال‌های متکلفانه همراه بوده. رسم دورباش و بردابرد گواه روشنی است بر این معنی که این عبورها را نمی‌توان نشانهٔ پیوندی با جامعه به‌شمار آورد.[۷] شخصیت نقدناپذیر شاهان را نیز باید در نظر داشت. در این میانه جامه‌گردانی، دست کم در جهان داستان آسان‌ترین شیوه برای گذر از همهٔ این موانع می‌تواند باشد.

سلطان محمود هنگامی که دزدان هر کدام از فن خویش داد سخن می‌دهند و زمانی که هنر هر یک را می‌نگرد، چه بسا به همراه مخاطب قصهٔ مولانا اندیشناک می‌شود که چه مایه استعدادهای درخشان و خیره‌گر، جایگاه سزاوارشان را در جامعه نمی‌یابند.

دزدان که هر یک در قلمروی از حواس دستی دارند، گویی نمونه‌هایی گویا از استعدادهای فراموش‌شدهٔ جامعه را در آن شب پیش چشم شاه می‌نهند. به یاد آوریم فرو ماندن پاسبانان را از وظیفهٔ پاسداری حتی از خزینهٔ شاهی و نیز ناتوانی نظام دیوانی از گزارش حتی آن‌چه در پیرامون کاخ می‌گذرد.

اساساً بخش چشمگیری از ناهنجاری‌ها و جنایت‌های جامعه به دست نخبگان صورت می‌گیرد؛ نخبگانی ناشناخته و قدرنادانسته. دزدی از آن‌گونه که مولانا در این قصه وصف می‌کند، به مجموعه‌ای از تجربه‌کاری، چالاکی، چابک‌دستی و دلیری نیازمند است. این را باید کنایتی نیشدار در حق حاکمیت و حاکمی به‌شمار آورد که شایسته‌سالار نیست. در یک روایت همسان با قصهٔ ما، شاه‌عباس دختران خود را به همسری دزدان در می‌آورد و فرمان می‌دهد به هر داماد به تناسب استعداد و مهارتش کاری درخور بسپارند. (قنواتی و وکیلیان، ۱۳۹۳: ۲۹۷) یکی از تنگناهای جوامع کهن در زمینهٔ فرصت دادن به استعدادهای فردی و برکشیدن نخبگان، ساختار طبقاتی نامنعطف آن‌ها بود. کسی جواز گذر از طبقه و شغل موروثی یا شغلی در همان حد و اندازه را کم‌تر می‌یافت. حتی دربارهٔ ناروایی و خطرخیزی تغییر و خصوصا ارتقای شغلی مردمان، نکاتی حکیمانه در کار می‌کردند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۶۹/۲، ۸۷۵ و: فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۳۵/۷-۴۳۸) طرفه آن‌که در برخی از جشن‌ها و آیین‌ها به شکلی نمادین و طنزآمیز و خصوصا از رهگذر جامه‌گردانی فرودستان فرصت گذر به طبقات فراتر را می‌یافتند و چه‌بسا گدا می‌توانست شاه باشد. (رک: کرون، ۱۳۹۶: ۲۱۱-۲۱۲) [۸]

نکتهٔ باریک آن‌که: در صحنه‌ای که دزدان می‌خواهند برای شاه ناشناس از مهارت‌های ویژهٔ خود بگویند، مولانا از ترکیبی متناقض بهره می‌برد:

تا بگوید با حریفان در سمر　　کاو چه دارد در جبلّت از هنر

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۳۳/۶)

هنر در تعابیر کهن مخصوصا به فضیلت‌هایی اشاره می‌کند که اکتسابی است و با همت و زحمت باید تحصیل کرد. هنر بدین‌سان در برابر گوهر قرارمی‌گیرد که به فضیلت‌های وراثتی اشاره می‌کند. در این‌جا هنری که در سرشت [= جبلت] جای گرفته شاید به مجموعهٔ استعدادهای ذاتی و اکتسابی اشاره دارد یا مهارت‌هایی که ریشه در توانایی‌های نهفته و ذاتی دارد؛ مهارت‌هایی که آن اندازه تجربه و تکرار شده‌اند که درونی گشته‌اند. به هر روی این ترکیب بر ویژه بودن این هنرها دلالت دارد و احساس دریغ اجتماعی را در جان مخاطب هشیار و شاید پادشاه، می‌نشاند.

از یک نکتهٔ دیگر هم با قید احتیاط می‌توان سخن گفت. شب‌روی از آیین‌های عیاری است و چنان‌که گفتیم جامه‌گردانی هم. گذر از وثاق بیوه‌زن و زدن به خزینهٔ کاخ، شیوهٔ عیاران شهرآشوب را فرایاد می‌آورد که غالبا هنرهایی ویژه داشته‌اند. چه بسا ازچشم آنان دستبرد به خزینهٔ فراهم آمده با شیوه‌های ناجوانمردانه، روا بوده است. در توصیفات دزدان ازهنرهای خود که به‌زودی بدان خواهیم پرداخت، به تعابیری می‌رسیم که آنان را بسیار فرهیخته و حتی معنوی می‌نمایاند. در جایی از داستان مولانا به باریک‌ترین و کنایت‌بارترین شیوه‌ای واژهٔ دزدی را با شاه پیوند می‌دهد؛ هنگامی که پادشاه همراهان را رها می‌کند و بازمی‌گردد: خویش را "دزدید" از ایشان، بازگشت (همان، ۴۳۵)

اگر دزدان از شاه دزدیدن را دزدی ازدزد می‌دانسته‌اند، باری قرارگرفتن شاه در موقعیت دزدی نیز برکنار از وجه کنایی نمی‌نماید. در غزل‌ها می‌گوید:

خواهند از سلطان امان، چون دزد افزونی کند دزدی چو سلطان می‌کند پس از کجا خواهند امان؟

(مولانا، ۱۳۵۵: ۱۱۲/۴)

از سویی دزدیدن از شاه را دست‌کم در بیان کنایی و تمثیلی دزدی برتر و مردانه می‌دانستند. مثلی بوده که دزد باش و مرد باش؛ در این معنی که حتی در کاری چونان دزدی، کمال‌طلب و تعالی‌جو باش. مولانا به مثل عربی مشابهش اشاره می‌کند: اذا سرقت فاسرق الدّرّه (مولانا، ۱۳۷۵: ۱۷۳/۱) در غزل‌ها بیتی هست؛ یادآور همین صحنهٔ خاص:

خانهٔ شاه بزن نقب اگر نقب زنی گهری دزد از آن خانه گهِ دزدیدن

(مولانا، ۱۳۷۵: ۲۲۸/۴)

۳.چشم‌انداز روان‌شناختی داستان

قصه را جدا از جانب اجتماعی آن، می‌توان از زاویهٔ مقابل نگریست و جامه‌گردانی پادشاه را یک ماجراجویی و تجربهٔ کاملا شخصی به شمار آورد. این تجربه او را ازگیر وگرفت امور خرد و کلان تدبیر ملک و تشریفات دربار و رفتارهای متظاهرانهٔ پیرامونیان رهایی می‌دهد. شاه چه بسا درمیانهٔ چنین زندگی پر از تجمل و فشارهای کاری و روانی، احساس نیاز ژرفی به تنهایی و ناشناختگی داشته باشد؛ بدین‌سان گردانیدن جامه می‌تواند، گریزی باشد برای آزادی از آن‌همه و جای گرفتن در موقعیت یک آدم عادی. به‌هر روی نمی‌توان از صبغهٔ تفننی ماجرا گذر کرد؛ به‌ویژه در این قصه دزدی شبانه به‌راستی

می‌تواند تجربه‌ای جذاب و نامتعارف برای یک سلطان باشد. در برخی روایت‌های پیش‌گفته به هوس-انگیزی و نشاط‌آوری تجربهٔ جامه‌گردانی برای فرمانروا تصریح می‌شود. (منور، ۱۳۶۶: ۱۸۲/۱ ، طسوجی، ۱۳۸۳: ۸۲۸/۱) جامه‌گردانی خصوصا آن‌گاه که از شاه دزدی برمی‌آورد، نیازمند بایستگی‌های بسیارست: دلیری، اعتماد به‌نفس، خویشتن‌داری، هوش، سرعت عمل و توانایی بازی در نقشی که از آن شناختی نداری. این همه می‌تواند تجربه‌ای خاص و دست‌نیافتنی برای شاهنشاه به‌شمار آید.

در میراث حکمت باستان از این معنی نشان هست. گزنفون[1](درگذشتهٔ ۳۵۴ق.م) در رسالهٔ *هیرون*[2] درست بر این نکته دست می‌نهد. رساله اسلوبی محاوره‌ای دارد. تبیین آموزه‌ها در قالب گفت‌وگو سابقه-ای دراز در سنت یونانی دارد؛ روشی که سقراط و البته افلاطون بدان نامبردارند. ازین گذشته باید به رواج نمایش در آن سامان توجه کرد که قالبی گفت‌وگوبنیاد است.

بر پایهٔ روایت گزنفون روزی سیمونید[3]شاعر (درگذشتهٔ ۴۶۷ق.م) با هیرون (درگذشته ۴۷۷ق.م) فرمان‌روای مستبد دیدار می‌کند. گفت‌وگویشان از این‌جا آغاز می‌شود که هیرون ادعا می‌کند، علی‌رغم تصور سیمونید و همگان، مستبد نصیبی از خوشی در زندگی نمی‌برد وعادی‌ترین مردمان خوشی را بیش‌تر و بهتر تجربه می‌کنند.

نکتهٔ جذاب آن‌که هیرون برای اثبات نظرش به قلمروهای گوناگون حواس توجه می‌دهد؛ مانند چشیدن و پسودن و جز آن. او بر آنست که در همهٔ این میدان‌ها یک فرد عادی که برکنار از دشواری‌ها و پیچیدگی‌های زندگی شاهانه است، امکان التذاذ افزون‌تری دارد. در ادامه البته سیمونید می‌کوشد، رای هیرون را برگرداند و ضرورت وجود مستبد را برای جامعه تبیین کند. [۹]

در روایت مولانا زندگی فوق‌العاده حسّی دزدان در برابر زندگی تصنّعی شاه قرارمی‌گیرد؛ به‌ویژه از نظر ادراک شخصی و فردانی. پنداری هر کدام از دزدان به شیوه‌ای اغراق‌آمیز، یک جانب از توانایی‌های ادراک حسّیِ انسان را باز می‌نمایند.

جامه‌گردانی را باید از زاویهٔ دیگری نیز نگریست: خود را در جای دیگری گذاشتن؛ به‌ویژه درمورد فرمان‌روایی که با فرودستان فاصله‌ها دارد و خصوصا از ادراک ژرفای جوانب روان‌شناختی تجربهٔ زیستی آنان محروم است. جامه‌گردانی موقعیتی را می‌آفریند تا شاه لحظاتی در افق و بافت کسانی قرار گیرد که

1. Xenophon
2. Heron
3. Simonides

همیشه نادیده گرفته می‌شوند. این گذار، گشایندهٔ تجربه و چشم‌اندازی اخلاقی است. قاعدهٔ زرّین اخلاق همانا خود را به‌جای دیگری نهادن است و گذر از خودبینی و خودگزینی به دیگرگزینی و هم‌حسی و هم‌دلی با دیگری. در این قصهٔ مخصوص سلطان به گناهکاران و راندگان جامعه می‌رسد؛ کسانی که در همین داستان سزاوار اعدام دانسته می‌شوند و غلیظ‌ترین نمونه و مصداق مفهوم دیگری و غیریّت را رقم زده‌اند. این دیگربودگی به شاه، مجال تجربهٔ زیست‌ناشده‌ترین جهان‌ها را می‌دهد و به او بلندنظری و مروت و جوانمردی و مدارا می‌بخشد؛ تا خطاکارترین مجرمان را به چشم بیگانه ننگرد. این تسامح و خطاپوشی راهی می‌گشاید تا مولانا سلطان را با خداوند و کرم کیمیاکار او بسنجد.

٤.قصه در افق عرفان

اما *مثنوی* قصه را در افقی تازه و بافتی متفاوت جای می‌دهد که درمجموعهٔ میراث روایی بشری در قلمرو جامه‌گردانی شاهان از آن نشانی نیست. مولانا چنان‌که از او چشم داریم، داستان را البته نه به شیوه‌ای سرراست و آشنا، به عالم اسرار می‌کشاند. او با بی‌اعتنایی به چارچوب قصه و روایت‌های جامه‌گردانی از این دست، جابه‌جا تاویل‌هایی عرفانی در میان می‌آورد که چه بسا در نگاه نخست با مسیر داستان و آموزه‌های داستان هم‌خوان ننماید. مولانا از ناسازی سویه‌ها هراسی ندارد و گزارش هم‌زمان و تودرتوی چشم‌اندازهای متمایز و حتی متعارض شیوهٔ مخصوص اوست. قصه به میدان سنجش حواس بدل می‌شود و در سطحی فراتر قیاس حس‌های تنی با حواس غیبی. بدین سان از یک قصهٔ عامیانهٔ اجتماعی و طنزآمیز به داستانی گذرمی‌کنیم که از ادراک معنوی سخن می‌گوید. این گذار، شیوهٔ کیمیاکار مولاناست. او همیشه قصه را از قالب و نوع آشنایش بر می‌کشد.

داستان‌های گوناگون در جهان *مثنوی* سربه‌سر تمثیلی قلمداد می‌شوند و آسان‌آسان از قلمرو آفاقی خود به چشم‌اندازی انفسی راه می‌یابند. قصه‌هایی که ازگنجینهٔ رنگ‌به‌رنگ میراث روایی ما از زبان مولانا بازگفته می‌شوند، با همهٔ نکات آشکار و نهانشان، خود مقدمه‌ای می‌شوند برای گشایش افقی دیگر. در این قصهٔ خاص، حواسّ ظاهر که دزدان در آن مستغرقند، رمزی از حواسی دیگر و ادراکی دیگر می‌گردد که راه را برای گذار به جهانی تازه بازمی‌کنند؛ بدین‌سان داستان ساختی عمیقا تمثیلی می‌یابد. باید توجه داشت که قصه در میانهٔ گفتاری دربارهٔ تجربهٔ تبدیل حواس عارف نمایان می‌شود. مولانا پیش از آن‌که قصه را آغاز نهد، سخن را به چشم می‌کشاند: «من سپند از چشم بد کردم پدید...» (مولانا ۱۳۷۵: ۴۳۲/۶) و این که پادزهرش چشم نیکوی شه است و بعد بدین‌جا می‌رسیم :« چشم شه بر چشم باز دل

زده‌ست». شاه و چشم آشکارا به مرکزی‌ترین شخصیت و بن‌مایهٔ قصه اشاره دارند؛ اما درسه بیت واپسین است که مخاطب چه بسا دریابد که در قصه با حواسی دیگر سرو کار خواهیم یافت:

یافت بینی بوی و گوش از تو سماع هر حسی را قسمتی آمد مشاع
هر حسی را ره دهی چون سوی غیب هر حسی را ره دهی چون سوی غیب

مالک‌الملکی به حس چیزی دهی تا که بر حس‌ها کند آن حس شهی

(همان، ۴۳۳/۶)

این تعبیر که هر حس «قسمتی مشاع» دارد، با شخصیت‌پردازی ویژهٔ این قصه هم‌خوان است؛ این‌که هر دزد از ادراک حسی بهره‌ای اغراق‌آمیز دارد. این در *مثنوی* البته شیوه‌ای آشناست که راوی پیش از شروع قصه‌ها رشتهٔ سخن را به‌شیوه‌ای به مضامین، فضاها و گاه درون‌مایهٔ قصه می‌کشاند. از این‌رو برای تحلیل عمیق قصه‌ها باید به پیوند آن‌ها با ابیات پیشین توجه داشت. این نکته از نظر پیوستاری روایت هم درخور درنگ است. گاه در بیت‌هایی که با فاصله‌ای طولانی پیش از داستان آمده‌اند، گونه‌ای هم‌خوانی و زمینه‌چینی چشمگیر یافتنی است؛ از جمله در مورد همین قصه، در بیت‌هایی که بسیار قبل‌تر آمده‌اند، به درون‌مایهٔ داستان می‌رسیم. نکتهٔ جذاب آن‌که این بیت‌ها اندکی پس از قصه‌ای پدیدار می‌شوند که باز به شاه غزنوی مربوط است؛ سلطان محمود و غلام هندو:

هین ببین کز تو نظر آید به کار باقیت شحمی و لحمی پود و تار ...
درگداز این جمله تن را در بصر در نظر رو در نظر رو در نظر

یک نظر دو گز همی بیند ز راه یک نظر دو کون دید و روی شاه

(همان، ۳۵۶/۶)

تکیه و تاکید مولانا به مسالهٔ حواس در ضرب‌آهنگ روایتش نیز بازتاب یافته. قصه با شتاب آغاز می‌شود و بسیاری جزئیات ماجرا به یک‌سو نهاده می‌شود. پیدا نیست سلطان برای چه کاری بیرون رفته که در بازگشت به دزدان باز می‌خورد. کم‌ترین اشاره‌ای به چگونگی آشنایی شاه با دزدان نمی‌شود و احیانا شرم و شگفتی پادشاه از این رویارویی. حال آن‌که تا دزدان درگزارش هنر و مهارت خود زبان باز می‌کنند، ضرب‌آهنگ به آهستگی می‌گراید و روایت رنگ درنگ می‌گیرد.

سه دزد نخستین که به‌ترتیب خاصیتشان در گوش و چشم و بازوست، به سرعت خود را معرفی می‌کنند؛ اما وقتی به چهارمین می‌رسیم، پس از معرفی کوتاه به شیوهٔ سه هم‌کار پیشین هفت بیت از پی می‌آورد:

گفت یک: خاصیتم در بینی است — کار من در خاک‌ها بوبینی است
سرّ النّاس معادن داد دست — که رسول آن را پی چه گفته است
من ز خاک تن بدانم کاندر آن — چند نقدست و چه دارد او ز کان
در یکی کان زرّ بی‌اندازه درج — وآن دگر دخلش بود کم‌تر ز خرج
هم‌چو مجنون بو کنم من خاک را — خاک لیلی را بیابم بی‌خطا
بو کنم دانم ز هر پیراهنی — گر بود یوسف و گر آهِرْمنی
هم‌چو احمد که برد بوی از یمن — زان نصیبی یافت این بینیّ من
که کدامین خاک همسایه‌یْ زر است — یا کدامین خاک صفر و ابتر است

(همان ۴۳۳/۶-۴۳۴)

گذشته از بیت واپسین که گویی ادامهٔ بیت نخست و در فضای معرفی معمول است، بیت‌های شش‌گانه به اندازه‌ای از زمینهٔ داستان و شخصیت دزدان دور است که این تردید در دل ما راه می‌یابد که این پاره را گفتار راوی-مولانا بینگاریم یا گفته‌ای که به راستی از دهان دزدی بیرون آمده که بینی‌ای استثنایی دارد. این البته از ویژگی‌های روایت مولاناست که گفتار راوی و شخصیت قصه مرزبندی روشن و معمول را ندارد.

در مورد دزد آخر همین ماجرا تکرار می‌شود:

گفت یک: نک خاصیت در پنجه‌ام — که کمندی افکنم طول علم
هم‌چو احمد که کمند انداخت جانش — تا کمندش برد سوی آسمانش
گفت حقش: ای کمنداندار بیت — آن ز من دان ما رمیت اذ رمیت

(همان، ۴۳۴/۶)

این‌که یک دزد، بالا رفتن از دیوار به آهنگ دزدی را با معراج رسول بسنجد یا بو کشیدن خاک را در جست‌وجوی گنج با داستان اویس و پیامبر قیاس کند و از بویی دیگر و کمندی دیگر سخن آورد؛ از دیگرگونگی ماجرا در آینده و فرا رفتن از محدوده‌های حسی خبر می‌دهد. روایت در این‌جا بسیار دوپهلو و کنایت‌آمیز است. از سویی به نیمهٔ گم‌شده و پنهان دزدان اشاره می‌کند؛ تعالی‌جویی معنوی‌ای که حتی دزدان از آن بی‌بهره نیستند. از سویی دیگر به جامعه و حاکمیت و حاکم طعن و تعریضی دارد که اینان با این استعدادها باید در افقی دیگر می‌بودند، افقی که از آن بیگانه نیستند اما راه رسیدن بدان را بر ایشان فروبسته‌اند. در حقیقت آن قابلیت و استعداد معنوی دچار هبوط شده.

در ادامه ماجرای دزدی باز به‌سرعت روایت می‌شود؛ مگر صحنه‌های بهره گرفتن دزدان از توانایی-های ویژهٔ حسی‌شان. یک جا آن‌که خاصیتش در گوش است، پرده از بانگ سگ برمی‌دارد که می‌گوید: سلطان با شماست. دزدی که بویایی جادویی دارد وثاق بیوه‌زن و مخزن شاه را شناسایی می‌کند. این صحنه‌ها را که با ادراک حسی نسبت دارد، راوی درخور درنگ دانسته است. پس از آن باز از بازگشت شاه به کاخ و خبر دادن به دیوانیان و دستگیری دزدان و دادگاهشان در پیش پادشاه با شتاب تمام روایت می‌شود؛ تا می‌رسیم به نقطهٔ اوج داستان؛ آن‌جا که دیدهٔ دزد صاحب‌نظر به شاه می‌خورد:

آن که چشمش شب به هر که انداختی روز دیدی بی‌شکش بشناختی

شاه را بر تخت دید و گفت: این بود با ما دوش شب‌گرد و قرین

(همان، ۴۳۵/۶)

نکتهٔ باریک آن‌که در تمام ماجرای دزدی شبانه، این دزد هنرش را به کار نمی‌گیرد. شاه به همراه مخاطب داستان شاید به این پرسش بیندیشد که فایدهٔ این بینایی استثنایی چیست؟ این نکته را هم در نظر آوریم که اساسا هنر سلطان در جامه‌گردانی نهان ماندن از همهٔ چشم‌هاست؛ بدین‌سان اهمیت چشمی که شاه ناشناس را می‌شناسد، بسی افزون‌تر می‌شود. درست در همین صحنه، روایت به نهایت تامل و تدریج می‌رسد. پنداری داستان از غایت آهسته‌رفتاری روایت، به یک‌سو نهاده می‌شود و گریزی درازآهنگ در پی می‌آید. دزد تیزچشم تعبیری عرفانی از ماجرا به دست می‌دهد: گفت:

وهو معکم این شاه بود فعل ما می‌دید و سِرْمان می‌شنود

چشم من ره برد شب، شه را شناخت جمله شب با روی ماهش عشق باخت

(همان، ۴۳۵/۶)

او شاه را با خداوند قیاس می‌کند و از آن‌پس بی‌پروا خود را با پیامبر:

خود را بخـواهم مـــن ازو کاو نگرداند ز عارف هیـــچ رو
چشم عارف دان امان هر دو کون که بدو یابید هر بهـــــرام، عون
زآن محمــد شـــافع هر داغ بود که ز جز حق چشم او مـازاغ بود

(همان، ۴۳۵/۶)

به یاد آوریم که در شب‌دزدی نیز یک بار دیگرتجربهٔ دزدی با معراج که آن‌هم تجربه‌ای شبانه بوده، سنجیده می‌شود. بیت بعد را می‌توان روشن‌ترین اشاره به درون‌مایهٔ داستان به‌شمار آورد:

در شب دنیا که محجوب‌ست شید ناظر حق بود و زو بودش امید

(همان، ۴۳۶/۶)

قیاس شب‌دزدی با زندگی این‌جهانی و صحنهٔ دادگاه شاه با محشر و به‌ویژه انگشت نهادن بر حس دیگر، قصه را یکسره از روایتی تاریخی بیرون می‌آورد. مخاطب با دو مقایسه یا به تعبیری گذار، روبه‌رو می‌شود : یکی سنجش حواس ظاهرکه ما را با عالم خاک پیوند می‌دهند با حس‌های دیگری که ما را به جهان فراسوی حس گذر می‌دهند.

قیاس دیگر میان حواس گونه‌گون است. کدام حس برتر است و راه‌گشاتر؟ اگر بخواهیم از چشم-اندازی فراتر که مولانا بر قصه گشوده بنگریم، باید بپرسیم: کدام یک از حواس می‌تواند به مرتبهٔ بالاتر عروج کند. به یاد آوریم واپسین بیت پیش از داستان را:

مالک‌الملکی به حس "چیزی" دهی تا که بر حس‌ها کند آن حس، شهی

(همان، ۴۳۳/۶)

این همان تجربه‌ای است که با بهره از تعابیر مولانا می‌توان آن را تبدیل حواس نام کرد. او بارها به آن اشاره می‌کند. تمایز تصاویر او در قلمرو حس‌آمیزی دقیقا از همین روست که پشتوانه‌ای ازچنین برداشت و بینشی دارند.(رک: شفیعی [مقدمه]، ۱۳۸۷: ۹۲-۹۶ و توکلی، ۱۳۷۷: ۳۵-۴۷) این که وصف حواس شب‌دزدان حالتی تعالی‌جویانه دارد و با تعابیر معنوی در می‌آمیزد با تلقی مولانا و عارفان از شب بی‌نسبت نمی نماید. شب، وقت و مقام خفتن حواس و بیداری حس‌های

دیگر است. (رک: توکلی، ۱۳۸۱: ۵۱-۷۰) در غزل‌ها بیتی هست که پنداری در وصف این سویهٔ داستان سروده شده:

درون پردهٔ شب‌ها لطیف دزدانند که ره برند به حیلت به بام خانهٔ راز

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳/ ۷۵)

در این میانه حسّ سرآمد و خاصیت برتر، چشم و بینایی است؛ این نکته‌ای است که در بخش‌های دیگر *مثنوی* و غزل‌ها بر آن انگشت نهاده می‌شود؛ چنان‌که جایی در وصف اوج و عروج تجربهٔ معنوی می‌گوید:

پس بدانی چون‌که رَســـتی از بدن گوش و بینی چشم می‌داند شدن

راست گفته‌ست آن شه شیرین‌زفان چشـــم گردد موبه‌موی عارفان

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۲۰/۴)

گویا «شه شیرین‌زفان» در این جا بایزید باشد و به تعابیر او در لحظه‌های عروج و فنا اشاره رود.(نیکلسون[1]، ۱۳۷۸: ۱۵۸۲/۴) فردای شب دزدی که پیشگاه حقیقت پدیدار می‌شود، هنرهای همه‌ی دزدان، راهزن به نظرمی‌رسد؛

جز همان خاصیت آن خوش‌حواس که به شب بد چشم او سلطان‌شناس

آن هنـــرها جمـــله غـــول راه بود غیر چشـــمی که ز شـــه آگـــاه بود

(همان، ۴۳۸/۶)

عطار پیش‌گام بزرگ مولانا در دیباچهٔ *منطق‌الطیر* بیتی دارد، در توصیف ژرف‌بینی عارف که باید بتواند از پس جلوه‌های گونه‌گون، آفریدگار یگانه را دریابد:

...مرد می‌باید که باشد شه‌شناس کو ببیند شاه را در صد لباس

(عطار، ۱۳۸۳: ۲۳۵)

ناخواسته به یاد داستان می‌افتیم که در آن‌جا هم شاه ناشناس با خداوند درشب دنیا سنجیده شده. از سویی هنری که گره از کار فروبسته‌ی دزدان می‌گشاید، هنر چشمِ شناسای شاه است که جامه‌گردانی گم‌راهش نمی‌کند؛ بلکه کار را به جایی می‌رساند که:

شاه را شرم آمد از او روز بار که به شب بر روی شه بودش نظار

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۳۸/۶)

1. Nicholson

با توجه به همسانی صبح و محشر در این قصه و بخش‌های دیگر *مثنوی*، به یاد تعابیر مربوط به دیدار خداوند در رستاخیز می‌افتیم و اشاره به شرم خداوند از بندهٔ گناهکار در اخبار. مولانا و عارفان در سنجش حواس به‌خصوص به قیاس چشم و گوش توجه نشان داده‌اند؛ مقایسه‌ای که به نظرمی‌رسد سویه‌ای نمادین داشته باشد. چنان‌که در همین داستان چشم، آشکارا به بینش و نظر اشاره دارد؛ معنایی که اتفاقا بیرون از ادراک حسی یا ادراک مبتنی بر داده‌های حسی است. این بینایی همان معرفت حاصل از شهود است و در برابر علم مبتنی بر شنود، جای می‌گیرد. بدین‌سان تجربهٔ بی‌واسطه با آگاهی برآمده از منقولات و آموزه‌های مدرسی مقایسه می‌شود؛ سنجشی که به گوهری‌ترین ویژگی تجربهٔ عرفانی توجه می‌دهد که همانا جنبهٔ تجربی آن است؛ در برابر معرفت‌های دیگری که آموختنی‌اند و بر پایهٔ نقل تجارب دیگران. (رک: توکلی، ۱۳۸۹: ۴۵۰)

در آخر قصه پس از صحنهٔ بخشودن شاه اشاره‌ای می‌شود به سگی که در شب، شاه را می‌شناسد و ازین‌رو با سگ یاران غار برابر دانسته می‌شود. از این رهگذر خاصیت گوش ستایش می‌شود؛ البته در مرتبه‌ای فروتر از چشم، زیرا به واسطه و با فاصله به حقیقت متصل می‌شود. نکتهٔ جذاب آن‌که وقتی دزد تیزگوش نقل می‌کند که سگ چه می‌گوید او و هم‌کارانش آن را به چیزی نمی‌سنجند:

وآن سگ آگاه از شاه وداد — خود سگ کهفش لقب باید نهاد
خاصیت در گوش هم نیکو بود — کاو به بانگ سگ ز شیر آگه شود
سگ چو بیدارست شب چون پاسبان — بی‌خبر نبود ز شب‌خیز جهان

(د۶، بیت ۸-۲۹۱۶)

بیت پایانی چه بسا کنایه‌ای باریک باشد به خفتن پاسبانان در شبی که خزینهٔ کاخ به تاراج رفت.

۵.نتیجه‌گیری

قصهٔ محمود و شب‌دزدان از سه چشم‌انداز جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و تمثیل‌پردازی عرفانی بایستهٔ تامل و درنگ است. جامه‌گردانی سلطان او را با بخش پنهان جامعه مواجه می‌کند. شاه کشورگشا در پایتخت و نزدیکی قصر با دزدانی روبه‌رو می‌شود؛ چالاک، باهوش و بسیار بااستعداد و توانمند. چرا از این نخبگان به‌شایستگی استفاده نمی‌شود؟ شاه از خزانهٔ خود می‌دزدد! یک طنز موقعیتِ بسیار گزنده که این پرسش را در ذهن شاه می‌نشاند: چرا درجهٔ امنیت چنین پایین است؟ و چرا دستگاه خبررسانی بدین‌سان ناکارآمد است؟ و دیوانیان چه مایه چاپلوسند و حقایق را واژگونه نشان می‌دهند. در همسایگی قصر

وثاق بیوه‌زنی است که حتی دزدان از آن روی‌گردانند. از سویی این جامه‌گردانی یک ماجراجویی و تفنن و رهایی از زندگی پر از تجمل و تصنع شاهانه است. شاه خود را در جای فرومایه‌ترین آحاد جامعه می‌گذارد. جرم را تجربه می‌کند و حتی می‌آموزد خود را در موقعیت مکافات‌شوندگان بگذارد. در کنار این‌ها قصه از صورت خود فراتر می‌رود و تمثیلی می‌شود برای اشاراتی دیگر. توانمندی هر کدام از دزدان در قلمرو یکی از حواس، بهانه‌ای به دست مولانا می‌دهد تا چشم‌اندازی عرفانی بر قصه بگشاید. او از گذار از حواس ظاهر به حواسی دیگر سخن می‌آورد که رمزی و بیانی از مُبْدَل شدن است و اشاره به ادراک و التذاذی یکسره آن‌سری و متفاوت دارد. در پایان همگام با ضربهٔ نهایی و گره‌گشای داستان، مولانا بر سرآمدی چشم و بصیرت و چشم‌انداز تکیه و تاکید می‌کند. از جایی که دزدی که خاصیتش در چشم بود شاه به‌درآمده از جامهٔ دیشب را می‌شناسد. بدین سان قصه در نهان و نهایت بر نگریستن انگشت می‌نهد که بیانی است از تجربهٔ بی‌واسطه و شهود عیان و معنویت فراتر از نقل و تقلید و القائات. و نیز اشاره می‌رود بر جایگاه یکّهٔ نظرگاه که تعیین‌کننده‌ترین متغیر شناخت، در نظام معرفتی مولاناست. این سه منظر با همهٔ تمایزات خود با روایتگری خلاق مولانا همراه می‌شوند و روایتی متفاوت از همهٔ نمونه‌های جامه‌گردانی پدید می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. هاشم جاوید در بررسی تعبیر "قبا گرداندن" حافظ به ظرایف تامل برانگیزی در زمینهٔ جامه-گردانی در سنت ادبی و داستانی ما توجه می‌دهد. (جاوید ۱۳۷۷: ۲۳۴-۲۲۵)

۲. بن‌مایهٔ شاه در جامهٔ دزدان در فرهنگ جهانی تیپ‌های قصص عامیانهٔ آرنه/تامپسون/اوته در ردهٔ شمارهٔ ۹۵۱A ثبت شده. رده‌های ۹۵۱ B و ۹۵۱ C درذیل همان ردهٔ نخست جای داده شده‌اند.

نیز رک: زرین‌کوب ۱۳۷۸: ۴۴۶

۳. بنگرید به: *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی* ۱۸۶ [رده‌ی ۹۵۱C]

و: نامدار ۱۳۹۳ (در روایت‌های مربوط به شاه‌عباس که با قصهٔ مثنوی همسانی دارند و در این پژوهش فراهم آمده، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با منبع پیشین دیده می‌شود.)

۴. برای نمونه بنگرید به:

انجوی شیرازی ۱۳۶۹ /زریری ۱۳۶۹ /آیدنلو، ۱۳۹۱

۵. مولانا تمایزی میان عوانان و پاسبانان می‌نهد. عوانان از چشم او سنگدل و مردم‌سوزند و ازین رو مرگ و جان کندنی دشوار دارند:

مرد زآن گفتن پشیمان شد چنان کز عوانی، ساعت مردن عوان (مولانا ۱۳۷۵: ۱۵۰/۱)

اما پاسبان از آدمیان دل‌پسند اوست: غلام پاسبانانم که یارم پاسبانستی (مولانا ۱۳۵۵: ۲۴۲/۵)

۶. دربارهٔ ادب قلندری رک: شفیعی کدکنی ۱۳۸۶ و: توکلی ۱۳۸۹: ۴۲۰-۴۱۶

۷. سعدی می‌گوید: جایی که سلطان خیمه زد غوغا نباشد عام را

۸. در آیین میر نوروزی نشانی از این ماجرا و جامه‌گردانی دارد؛ همین‌طور در برخی آیین‌های اسطوره‌ای مربوط به جشن باروری. (رک: بهار ۱۳۸۶: ۶۱-۶۲) در آغاز فیلم *مده‌آ* ساختهٔ پازولینی نمونه‌ای از این دست مراسم‌ها که در حقیقت بازنمایی نمایشیِ اسطوره‌ای باستانی‌تر بوده، دیده می‌شود. در آغاز رمان *گوژپشت نتردام* نیز نمونه‌ای از جشن‌های جامه‌گردانی آمده. (هوگو ۱۴۰۰: ۶۸)

۹.بنگرید به:

Hieron, Xénopho, 2014, P.5-10 [chapitre I: Comment les tyrans sont moins heureux que les particuliers]برای

تحلیل روان‌شناختی–جامعه‌شناختی رساله:

اشتراوس ۱۳۸۱

برای تحلیل رویکرد اشتراوس به رساله:

"Strauss on Xenophon", David M Johnson, 2011, P.123-159

منابع و مآخذ

الارجانی، فرامرز کاتب (۱۳۴۳)، *سمک عیار*، ج ۱، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

اسکندرنامه[نگارندهٔ گم‌نام] (۱۳۴۳)، به اهتمام ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اشتراوس، لئو (۱۳۸۱)، *روان‌شناسی استبداد*، ترجمه محمدحسین سروری، تهران: نگاه.

افلاطون (۱۳۸۰)، *دورهٔ آثار*، ج ۲، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.

افلاکی، احمد (۱۳۷۵)، *مناقب‌العارفین*، ج ۱، تصحیح تحسین یازیجی، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.

امن، کارلا (۱۳۴۵)، *رابین هود*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، *فردوسی‌نامه*، ۳ج، تهران: علمی.

بهار، مهرداد (۱۳۸۶)، *جستاری در فرهنگ ایران*، چاپ دوم، تهران: اسطوره.

تفضلی، احمد (۱۳۹۳)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، چاپ هفتم، تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۷۷)، «حس‌آمیزی و جانشینی حواس در مثنوی»، فصل‌نامه هنر.
توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۱)، «جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی»، فصل‌نامه هنر، زمستان، ش۵۴
جاوید، هاشم (۱۳۷۷)، حافظ جاوید، چاپ دوم، تهران: فرزان روز.
جعفری قنوانی، محمد؛ وکیلیان، سیداحمد(۱۳۹۳)، *مثنوی و مردم: روایت‌های شفاهی قصه‌های مثنوی*، تهران: سروش.
بی نام (۱۳۸۶)، *حسین کرد شبستری*، نشر ققنوس.
رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳)، *پیکرگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه.
روح‌الامینی، محمود (۱۳۸۱)، *فرهنگ و زبان گفت‌وگو به‌روایت تمثیل‌های مثنوی*، چاپ اول، تهران: نشر آگه.
زریری، مرشد عباس (۱۳۶۹)، *داستان رستم و سهراب*، به‌کوشش جلیل دوستخواه، تهران: توس.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی.
سپهسالار، فریدون (۱۳۹۱)، *رساله در مناقب خداوندگار*، تصحیح محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*، چاپ پنجم، تهران: سخن.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۹)، *هملت*، ، ترجمه م.ا. به‌آذین، چاپ سیزدهم، تهران: نشر دات.
طومار نقالی شاهنامه (۱۳۹۱)، مقدمه ویرایش و توضیحات سجاد آیدنلو، تهران: به‌نگار.
عطار نیشابوری (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن.
عطار نیشابوری (۱۳۸۸)، *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هشتم، تهران: سخن.
عطار نیشابوری (۱۳۸۳)، *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
فردوسی (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، ۸ج، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
کرون، پاتریشیا (۱۳۹۶)، *جامعه‌های ماقبل صنعتی: کالبدشکافی جهان پیشامدرن*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: ماهی.
کریستن‌سن آرتور (۱۳۵۰)،*کارنامه شاهان*، ترجمه باقر امیرخانی و بهمن سرکاراتی، تبریز: دانشگاه تبریز.
مارزلف، اولریش (۱۳۷۱)، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.
منور، محمد (۱۳۶۶)، *اسرارالتوحید*، ج۱، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
مولانا جلال‌الدین (۱۳۵۵)، کلیات شمس تبریزی، ۱۰ج، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
مولانا جلال‌الدین (۱۳۸۷)، *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
مولانا جلال‌الدین (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، ۶ج، تصحیح رینولد الن نیکلسون، تهران: توس.

نامدار جویباری، خدیجه (۱۳۹۳)، *تحلیل جامعه‌شناختی افسانه‌های مازندران* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی)، دانشگاه سمنان.

نظامی گنجه‌ای (۱۳۷۸)، *خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران: قطره.

نیکلسون ، رینولد الن (۱۳۷۸)، *شرح مثنوی معنوی*، ج۴، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

هال، پیتر (۱۳۸۷)، *نمایان با ماسک: فرم و زبان در درام*، ترجمه آرا بزمی و مهدی عاطف راد، تهران: مینوی خرد.

هزار و یک شب (۱۳۸۳)، ج ۱، ترجمه عبداللطیف طسوجی تبریزی، تهران: هرمس.

هوگو، ویکتور (۱۴۰۰)، *گوژپشت نتردام*، ترجمه محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس، ۱۴۰۰.

Johnson, David M, (2011), "Strauss on Xenophon*",* EthicaL Principles and Historical Enquiry, Leiden and Boston, Brill.

Uter, Hans-jorg (2004),*The Types of International folktales: A Classification and Bibliography*, (Based on the System of) Antti Aarne and Stith Thompson, Helsinki.

Xénophon, (2014), Hieron dans Traités Poletiques militaires, traduction Eugéne Talbot, ed. Paléo.

References

Arrajani, F (1964), *Samak Ayar*, Vol.1, edited by P. N. Khanlari, Tehran, Tehran University.

Eskandar-nameh (Unknown Writer), (1964), edited by I. Afshar, Tehran, B.T.N.T

Strauss, Leo (2002), *On Tyranny: an Interpretation of Xenophon's Hiero*, Tehran, Negah (In Persian)

Plato, (2001), *Complete Works*, Vol.2, Tehran, Kharazmi (In Persian)

Aflaki, S. A (1996), *Managhib al-Arefin*, Vol.1, edited by T. Yaziji, Tehran, Donya-ye Ketab.

Amen, Karla (1966), *Robin Hobb*, Tehran, B.T.N.T (In Persian)

Enjavi Shirazi, A (1990), Firdowsi-nameh, Tehran, Elmi.

Bahar, M (2014),A Research for Iranian Culture, Tehran, Ostooreh.

Tafazoli, A (2014),A History of Persian literature Befor Islam, Tehran, Sokhan.

Tavakoli, H. R (2010), *From the Indications Given by the Sea: Poetics of Narrative in Mathnawi*, Tehran, Morvarid.

Tavakoli, H. R, (1999), "*Synaesthesia in Rumi's Poetry*", The Art Quarterly, No.38

Tavakoli, H. R, (2003), "*Dream: A Window To the World of Meaning",* The Art Quartery, No.54

Javid, H (1998), *Hafiz-e Javid*, Tehran, Farzan Rooz.

Jafari Ghanavati, M and A. Vakilian (2014), *Folklor Narrations of Mathnawi*, Tehran, Soroush.

Hossein Kord (2008), Tehran, Ghoghnoos.

Rastgar Fassayi, M (2005), *Metamorphosis in Myths*, Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies.
Zariri (1990), *Story of Rostam and Sohrab*, edited by J. Doostkhah, Tehran, Toos.
Zarinkoob, A (1999), *Bahr Dar Koozeh*, Tehran, Elmi.
Sepahsalar, F (2012), *Ressaleh* (*Treatise*), Tehran: Karnameh.
Shafi'I Kadkani, M. R (2008), *Qalandari in History*, Tehran, Sokhan.
Shafi'I Kadkani, M. R (2012),*Spiritual Heritage of Kharaqani*, Tehran, Sokhan.
Shakespeare, W (2020), *Hamlet*, Transleted by M. A Behazin, Tehran, Dat (In Persian)
Toomar-e Naghali Shahnameh (2012), edited by S. Aydenlu, Tehran, Behnegar.
Attar (2009) *Elahi-nameh*, edited by M. R. Shafi'I Kadkani, Tehran, Sokhan.
Shafi'I Kadkani, M. R (2010), *Mossibat-nameh*, edited by M. R. Shafi'I Kadkani, Tehran, Sokhan.
Shafi'I Kadkani, M. R (2005), *Mantegh al-Teyr*, edited by M. R. Shafi'I Kadkani, Tehran, Sokhan.
Firdowsi (2008), *Shahnameh*, 8 VOL, edited by J. Khaleghi Motlagh, Tehran, Center for the Great Islamic Encyclopedia.
Crone, P (2017), *Pre-Industrial Societies*, translated by M. Jafari, Tehran, Mahi.
Christensen, A (1971), *Les gestes des rois*, translated by B. Amirkhani and B. Sarkarati, Tabriz, Tabriz University.
Marzolph, O (1997), *Typologie des Persishen Volksmarchens*, translated by K. Jahandari, Tehran, Soroush.
Monavar, M (1987), *Asrar al-Towhid*, Vol.1, edited by M. R. Shafi'i Kadkani, Tehran. Agah.
Rumi, Molana (1976), *Divan Shams*, 10 Vol, edited by B. Foruzanfar, Tehran, Amirkabir.
Rumi, Molana (2008), *Gazaliyat Shams*, selected by M. R. Shafi'i Kadkani, Tehran, Sokhan.
Rumi, Molana (1996), *Mathnaw*i, 6 Vol, edited by R. A. Nicholson, Tehran, Toos.
Namdar Jooybari, K (2014), *Sosiologic Analisis of tales of Mazandran*, Semnan University.
Nizami (1999), *Khosrow and Shirin*, edited by V. Dastgerdi, Tehran, Ghatreh.
Nicholson, Reynold Alleyne, (2010), *A Commentary on the Mathnawi*, Vol. 4, translated by Hassan Lahouti, Tehran: Elmi Farhangi (In Persian)
Peter, H (2008), *Expose by the Mask*, translated by A. Bazmi and M. Atef Rad, Tehran Minoo-ye Kherad (In Persian)
One Thousand and One Nights (2004) translated by Tassuji, Tehran, Hermes.
Hugo, V (2021), *Notre-Damme de Paris*, translated by M. R. Parsayar (In Persian)