



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

Hamidreza Tavakkoli  ^{1*}

1. Corresponding Author, 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: 25/11/2023

Received in revised form:
08/01/2024

Accepted: 10/01/2024

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 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 when done by the Sultan), and what is even more unique, his association with thieves, are familiar motifs reflected in the world's fictional heritage. Disguising can be viewed from various perspectives, both as a personal and adventurous experience to explore the lesser-known aspects of society, as well as a unique opportunity for storytelling. In Rumi's narrative, a combination of these aspects can be found, which 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, have a metaphorical aspect. This analogy mainly signifies the authenticity of perception, facing certainties, and having a viewpoint. This research presents a general introduction to the aspects of disguising. It also highlights the universality and importance of this motif in our narrative heritage, especially in the poems of Attar and Rumi's Mathnawi. Furthermore, this work examines The Story of Sultan Mahmud and the Night Thieves from narrative, psychological, sociological, and mystical allegory perspectives and contemplates the connection of these aspects with each other.

Cite this article: Tavakkoli, H.R.(2026). The King in Disguise: A Look at the Mathnawi's Story of Sultan Mahmud and the Night Thieves. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 7 (1), 25-52.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/ltp.2024.9904.1213

Extended abstract

Introduction

The story of Sultan Mahmud and the Night Thieves in the last book of Mathnawi, for which no source has yet been found, is one of the most complex and distinctive examples of disguising in our narrative heritage. One night, the famous Ghaznavid king encounters a group of thieves in disguise, each of whom possesses an exceptional ability, and embarks on an adventurous journey with them. 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 when this is done by the Sultan, as well as his association with thieves are familiar motifs reflected in the world's fictional heritage. Disguising can be viewed from various perspectives, both as a personal and adventurous experience to explore the lesser-known aspects of society, as well as a unique opportunity for storytelling.

Method

In Rumi's narrative, a combination of the aforementioned aspects can be found, which have both social and personal dimensions. He also considers fresh perspectives in the story. Rumi's innovative outlook is 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 ones, especially emphasizing the significance of the eye and vision, which, of course, have a metaphorical aspect. This analogy mainly signifies the authenticity of perception, facing certainties, and having a viewpoint. This research presents a general introduction to the aspects of disguising. It also highlights the universality and importance of this motif in our narrative heritage, especially in the poems of Attar and Rumi's Mathnawi. Furthermore, this work examines The Story of Sultan Mahmud and the Night Thieves from narrative, psychological, sociological, and mystical allegory perspectives and contemplates the connection of these aspects with each other.

Results

Sultan Mahmud's disguise shows him 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. Then, the king even steals from his own treasury. A very biting irony of the situation raises this question in the king's mind: Why is the treasury so vulnerable to theft? And why is the information system so inefficient? How sycophantic are the officials and to what extent do they distort the facts? In the vicinity of the palace is the humble dwelling of a widow that even thieves turn away from. In the silence of the night, as he is contemplating the situation, 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 shoes of the lowest

members of society. He is involved in 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, where the king is brought to the horizon of self-confrontation, recognizing himself through a sudden, unfamiliar experience. Alongside these, the story transcends its literal narrative and becomes an allegory. The ability of each thief in the realm of one of the five senses gives Rumi an excuse to open a mystical view of the story. He speaks of passing from the apparent senses to other ones, 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 Mathnawi and Shams's Ghazaliyat, refers to the transition to an experience beyond sensory and even rational perception.

Conclusion

The story encompasses 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. This is symbolized by the thief who has an extraordinary sense of sight, recognizing the Sultan by the attire he wore the previous night. 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 قصه سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی

حمیدرضا توکلی^{*۱}

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

اطلاعات مقاله چکیده

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

واژه‌های کلیدی: مثنوی مولانا، جامعه‌گردانی شاه، تبدیل حواس عرفانی، روایت‌شناسی، جامعه‌شناسی داستان.

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 خصوصاً جامه‌گردانی سلطان و باز ویژه‌تر از آن همراهی شاه با دزدان بن‌مایه-هایی 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 شناخته‌شده جامعه و هم به‌عنوان یک موقعیت خاص داستان-پردازی. در روایت مولانا گلچینی از این نکته‌ها یافتنی است. این نکته‌ها هم جنبی 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 حواس ظاهر و باطن و نیز تبدیل حواس تنی به حواس غیبی، گره می‌زند. به‌ویژه بر سرآمدی چشم و بینایی انگشت می‌نهد که البته وجهی کنایی دارد. این قیاس بیش‌تر بیانگر اصالت شهود و مواجهه 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.

استناد: توکلی، حمیدرضا (۱۴۰۵). شاه در لباس ناشناس: نگاهی به قصه سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی. پژوهشنامه متون ادبی در

دوره عراقی، ۷(۱)، ۲۵-۵۲.

ناشر: دانشگاه رازی



حقی مؤلف © نویسنده‌گان.

DOI: 10.22126/ltip.2024.9904.1213

۱. پیشگفتار

داستان سلطان محمود و شب‌دزدان در میانه 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 جامعه دزدان بن‌مایه‌هایی آشنایند که در میراث داستانی ایران و جهان از آن‌ها نشان‌هاست. در روایت مولانا هم مجموعه‌ای از نکته‌های آشکار و نهان میراث کهن یافتنی است و هم از زوایایی تازه در قصه 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 ویژه رستم همین است. او جامه‌ترکوار می‌پوشد و شبانه به میانه لشکر توران می‌رود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۵۴/۲) یا برای رهانیدن بیژن از چاه افراسیاب در جامه‌بازرگانان 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 چهره‌خوالیگر و آشپز و پیش‌تر از آن به صورت راهنمایی نیکخواه بر ضحاک نمایان می‌شود. (همان: ۱/۴۶، ۴۹، ۵۰) به نظر می‌رسد جامه‌گرداندن یکی از هنرها و مهارت‌های پهلوانان و عیاران به شمار می‌آمده. در سمک عیار بارها به جامه‌گردانی می‌رسیم؛ مثلاً دلفروز، مطرب خورشیدشاه در نقش و جامه خورشیدشاه به پیش ملکه می‌آید. (ارّجانی، ۱۳۴۳: ۶۷/۱) یا سمک خود را خدمت‌کار غریب می‌نماید تا به خدمت کانون درآید. (همان: ۱/۲۲۱) در قصه‌های عیاری که با رمانس‌های فرنگی سده‌های میانه سنجدینی‌اند، می‌توان از جامه‌گردانی‌های ماجراجویانه نشان جست؛ چنان‌که در رمانس‌ها بارها به این بن‌مایه می‌رسیم. در سرگذشت‌های رایجین هود جامه‌گردانی جلوه‌ها دارد. (امن، ۱۳۴۵: ۶۲-۶۵)

در قصه‌های عامیانه حتی جانوران جامه می‌گردانند. روباهی لباس مبدل می‌پوشد و وانمود می‌کند که از گناهایش پشیمان شده و آهنگ زیارت کعبه کرده است. (مارزلف، ۱۳۷۱: ۵۳) کسی در پوشش

آهو در می‌آید یا حتی در جامه عزرائیل. (همان: ۱۶۴، ۱۸۵)

گاه به‌ویژه در قصه‌های عامیانه مردان لباس زنانه می‌پوشند یا برعکس زنان در جامه مردان می‌شوند. (رک: همان: ۱۶۴، ۱۷۰، ۲۱۰، ۲۷۰) در شاهنامه بوزرجمهر در کودکی مردی را رسوا می‌کند که در جامه 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 کله‌داران چون 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. نصوص مردی که چهره زنانه دارد، سال‌ها در حمام زنانه دلاکی می‌کند. (مولانا، ۱۳۷۵: ۱۴۲/۵) در حکایت غلام هندویی که دل‌باخته دختر خواجه‌اش می‌شود، برای گوشمالی غلام، امری را با جامه و آرایش دختر در یک عروسی ساختگی به همسری هندو در می‌آورند. (همان، ۲۸۷-۲۸۹) جایی جوحی چادر می‌پوشد و در مجلس وعظ در میان زنان می‌نشیند. (همان، 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 تخته شکسته‌بندی بر پا و روز دیگر با پوشیدن لباد می‌کوشد هویتش را پنهان دارد. (همان، ۴۹۱/۶) لباد ممکن است به ضمّ لام همان لباد یا جامه بارانی باشد یا به کسر لام جمع لید به معنی پاره‌نمدها. به هر روی این جامه‌گردانی‌ها به او کمکی نمی‌کند؛ تا آن‌که خود را چونان مرده‌ای در نمد می‌پیچد که از بی‌نوایی، بی‌دین و کفن رها شده. (همان، ۴۹۲/۶) اگر تظاهر به مرگ را گونه‌ای جامه‌گردانی بینگاریم، می‌توان از قصه طوطی و بازرگان نیز یاد کرد. طوطی 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 طوطی بازرگان چنان در نقش مرده فرومی‌رود که بازرگان جنازه‌اش را به بیرون پرتاب می‌کند. (همان، ۱۰۴/۱، ۱۱۱) در قصه آن آبگیر و صیادان و سه ماهی، ماهی دوم که نیم‌عقل است باز با خود را به مردگی زدن می‌رهد.

(همان، ۴/۴۱۲) درست است که در این دو قصه، جانوران مانند فقیه در این مرده گردانی جامه نمی گردانند؛ اما در فرورفتن در نقش که در جامه گردانی نقشی اصلی تر از تغییر لباس دارد، چالاک تر از فقیهند. از این گذشته در جهان مثنوی گذر از زندگی به مرگ، ژرف ترین و راهگشاسترین دیگرگونی و گذار است. و در هر سه قصه یادشده مولانا مرگ ساختگی را به آموزه عرفانی مرگ پیش از مرگ و زندگی دوباره پیوند می دهد.

از دیگر قصه هایی که کسی خود را در نقش دیگری می نماید و احیانا با مبدل کردن لباس همراه است، می توان از صیادی که خود را به چشم مرغی، زاهد نمایاند، یاد کرد (همان، ۶/۲۹۶) 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، ۱/۲۲)

مولانا جدا از ماجراجویان قصه ها با جامه گردانی، مواجهه ای شخصی تر داشته؛ آورده اند که منش نهان روشانه و رفتار خاموش وار شمس تبریز او را به جامه گردانی می کشانید تا کسی از حالات و مقامات او خبر نیابد. (رک: سپهسالار، ۱۳۹۱: ۲۴۹، افلاکی ۱۳۷۵: ۱/۸۶) این رفتار او با تلقی اش از مستوری اولیا هم خوانی دارد. در مثنوی حکایت «آن بزرگ» را می آورد «که خود را دیوانه ساخته بود». عاقل مجنون نمایی که با کودکان نی سواری می کند و «در این دیوانگی پنهان شده ست» و به کسی که جامه گردانی اش را دریافته و برای فهم چرایی اش اصرار می ورزد، اعتراف می کند که می خواستند مرا قاضی شهر سازند! (همان، ۲/۳۷۶-۳۸۱)

مولانا حتی به معشوقی که در غزلها در میانه خدا و انسان در نوسان است، هنر جامه گردانی را نسبت می دهد:

یارب که چه گردد جان چون جامه بگردانی	که جامه بگردانی گویی که رسولم من
(مولانا، ۱۳۵۵: ۵/۲۷۶)	
که بگردانی لباس آیی قلاووزی کنی	که لباس قهر درپوشی و راه دل زنی
(همان، ۶/۹۹)	

۱-۴. از چشم انداز روایت شناختی^۱

از چشم انداز روایی اهمیت این بن مایه همانا فرورفتن شخصیت است در جا و جامه دیگری؛ گونه ای نقش بازی کردن. این شاید گونه ای احساس خود آگاهانه به ما القا کند که در یک ساختار

داستانی هستیم. شبیه موقعیتی که در میانه نمایش، بازیگران نمایشی بازی کنند؛ چنان که هملت نمایشی از صحنه قتل پدرش را در پیش چشمان قاتلان -عمو و مادرش- ترتیب می‌دهد. (شکسپیر^۱ ۱۳۹۹: ۷۸-۸۲) این بازی در بازی، گونه‌ای دولایگی را شکل می‌دهد؛ گویی به مخاطب یادآوری می‌کند، پیش‌تر هم در یک نمایش یا قصه بوده‌ایم. ساخت قصه در قصه را نیز ازین زاویه می‌توان نگرست. (توکلی، ۱۳۸۹: ۵-۴۸۴)

می‌توان ماجرا را از جانب مخاطب روایت نگرست. در غالب قصه‌ها راوی و روایت، مخاطب را از جامه گردانی می‌آگاهانند. شخصیت پیش چشم او لباسی دیگر می‌پوشد. مخاطب با آن که 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 جامه گردانی می‌بیند. در حقیقت قصه را هم‌زمان از دو زاویه می‌بیند. البته در برخی نمونه‌ها، جامه گردانی تا پایان یا میانه کار از چشم مخاطب هم مخفی نگاه داشته می‌شود.

هم‌چنین این موقعیت‌ها را باید از چشم‌انداز رها شدن از جایگاه 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. جامه گردانی نشانه 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 جامه مبدل، در اپراهای موتسارت یافتنی است. در اپراهای دون ژوان^۲، فلوت سحرآمیز، همه 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)

1. Shakespeare
2. Don Juan

۱-۵. از جامه گردانی تا پیکر گردانی

از یک بن‌مایه نزدیک نیز باید یاد کرد که در روایت‌های اساطیری و افسانه‌ای حضوری پررنگ دارد: پیکر گردانی. (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 افسانه نارنج و ترنج، دختر جدا از نارنج به گل سرخ و کبوتر بدل می‌شود. در مثنوی قصه رازآمیز دقوقی را به یاد می‌آوریم. در لحظه‌های مکاشفه از دیده دقوقی، تبدیل ابدال نمازخوان به سرو و شمع را می‌نگریم. (ر.ک: 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 این جا طنز دقیقا در موقعیتی به‌غایت می‌رسد که مخاطب به قیاس جامه گردانی با پیکر گردانی برانگیخته می‌شود. شغال با نگارین کردن دمش این گمان را پرورده که به پیکر گردانی دست یافته و از شغالی بیرون آمده و طاووس گشته؛ اما در رویارویی با شغالان درمی‌یابد که این فرآیند تنها یک جامه گردانی بوده؛ آن هم از گونه رسوا و شکست خورده آن.

۱-۶. جامه گردانی شاهانه

اما در این میان درآمدن سلطان در لباس مبدل، داستانی دیگرست. تضاد شدید در جابه‌جایی طبقه اجتماعی در این ماجرا به اوجی جنون‌آمیز می‌رسد. جامه گردانی 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 جامه گردانی 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 آگاهی‌شانند. 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 اشتها به نهایت 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 یک سو 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 نشانه روشنی باشد از یک دغدغه عمیق و فراگیر در جوامع بشری.

در میراث داستانی ایران از دیرباز می‌توان از این معنی سراغ گرفت. داستان مادی زریادرس و اداتیس را به یاد می‌آوریم که از باستانی‌ترین روایت‌های ایرانی است که از راه نگاشته‌های یونانی به ما رسیده. زریادرس جامه سکایی می‌پوشد تا در بزم همسرگزینی اداتیس شرکت جوید. (رک: تفضلی، ۱۳۹۳: ۱۸ و: کریستن سن^۱: ۱۳۵۰: ۱۰۵) این قصه با دگرگونی‌های بسیار به گونه‌ای در داستان گشتاسب و کتابیون شاهنامه بازتاب یافته؛ اما بن‌مایه جامه‌گردانی شاهزاده هم‌چنان در آن نقشی بنیانی دارد. (فردوسی ۱۳۸۶: ۲۱/۵) در شاهنامه هم‌چنین به ماجرای بهرام بالنبک آب‌کش و براهام می‌رسیم که در آن بهرام خود را به هر دو تن، میهمانی سرزده و بی‌پناه می‌شناساند. قصه بر شهامت و هوشمندی بهرام گواهی می‌دهد و نیز پژوهندگی او برای شناخت آنچه در ژرفای جامعه می‌گذرد. (۴۲۴/۶) در قصه 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 دو فرمانروای خاور و باختر او را باز می‌شناسند. (فردوسی ۱۳۸۶: ۵۷/۶ و ۱۰۶) در اسکندرنامه منشور از جامه‌گردانی جهان‌گشای جوان یاد می‌شود. (اسکندرنامه ۷۹-۷۸) به جامه‌گردانی اسکندر بی‌تصریح به نام او، در مثنوی اشاره‌ای می‌آید:

چون رود خواجه به جای ناشناس	در غلام خویش پوشاند لباس
او بپوشد جامه‌های آن غلام	مر غلام خویش را سازد امام
در پیش 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)

در منطق‌الطیر نیز از جامه‌گردانی اسکندر یاد می‌شود و این که او در لباس پیک می‌رفته و خود را

رسول اسکندر می شناسانده 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 «هوس» جامه‌گردانی شبانه و پرسه‌گردی پوشیده‌امیر 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 ماجراجویانه هارون‌الرشید می‌رسیم. (طسوجی، ۱۳۸۳: ۸۲۸/۱) در خسرو و شیرین نیز هنگامی که خسرو و شیرین با نشان یافتن از یکدیگر دل‌باخته هم می‌شوند، هر دو جامه دیگر می‌کنند. شیرین چو مردان بر پشت شبدیز می‌نشیند (نظامی، ۱۳۷۸: ۷۱) و وقتی در صحنه مشهور چشمه، خسرو را می‌بیند نمی‌شناسدش؛ زیرا:

نبود آگه که شاهان جامه راه دگرگونه کنند از بیم بدخواه

(همان، ۸۴) [۱]

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

در مثنوی در قصه غریب گریختن امروالقیس از پادشاهی به گونه‌ای جامه‌گردانی می‌رسیم که البته باید آن را جامه‌گردانی همیشگی خواند. خصوصاً در صحنه‌ای که ملکی دیگرشبانه پیش او می‌رود، پیداست هر دو امیر جامه گردانیده‌اند. نکته 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 به کار 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 الجزایر و ترکیه و هند و مغولستان. "جهان دل نهاده برین داستان." [۲] در جای‌جای ایران هم روایت‌هایی از این داستان را می‌توان جست. مخصوصاً در قصه‌های عامیانه 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 حاشیه آثار داستانی برجسته پدیدار می‌شده‌اند؛ چنان‌که در گرداگرد شاهنامه به انبوهی از روایت‌های نقلی می‌رسیم که گاه یک داستان یا صحنه‌ای از یک داستان را گسترش داده‌اند، گاه نقطه فرجام ماجرای 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 روایت‌های متفاوت جاری بوده. (رک: قنواتی و وکیلان ۱۳۹۳: ۲۸۷-۳۰۱) این پدیده بر زنده بودن این آثار گواهی می‌دهد و سوییۀ 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 در چشم‌اندازی نسبی بنگریم. این قصه‌ها اگر سرب‌سار برآمده از مثنوی 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 نظر داشت برخورد مولانا با شخصیت‌ها اساساً تاریخی نیست. سلطان محمود که به‌ویژه در پیوند با ایاز در چند قصه 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 سیطره تصرف مولانانیند. در یک جهت‌گیری انفسی و معنوی، قصه‌ها ماهیتی کاملاً تمثیلی می‌یابند و از صورت آفاقی خود به معنای باطنی گذر می‌کنند. در این گذار تقریباً جزئیات تاریخی و مجموعه تصاویر و تصورات رایج از شخصیت‌ها رنگ می‌بازد. محمود غزنوی در مثنوی شاه عالم معناست؛ جهان‌گشایی در اقلیم باطن؛ پنداری قرینه معنوی آن پادشاه تاریخی باشد. در پرداخت چنین تصویری از پادشاه غزنوی، البته به زمینه‌هایی پیش از مولانا باید توجه داشت؛ به‌ویژه عطار که در منظومه‌هایش محمود در همین هیات و هاله معنوی نمایان می‌شود؛ حتی گسترده‌تر از مثنوی. پیوندی که محمود با ابوالحسن خرقانی می‌یابد حتی اگر یکسر برساخته راویان باشد، در شکل‌گیری این چهره معنوی از یک پادشاه کامران بی‌تاثیر نیست. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۵۰-۱۴۷) با این همه سایه‌ای از آن چهره تاریخی را می‌توان در این قصه خاص سراغ کرد. این که کشورگشایی چون محمود که فرمان‌روایان همسایه و دوردست از و هراسانند، از ملک خویش بل از آن‌چه در کناره کاخش می‌گذرد، بی‌خبر است. به‌ویژه هنگامی که دزدان بی‌پروا بر سر گنج‌ش می‌زنند و نیز آن دم که به جایی در همسایگی قصر می‌رسند و در می‌یابند وثاق بیوه‌زنی است و چیزی برای دزدیدن ندارد. یک نکته دیگر هست که در برخی اشارات تاریخی آمده. اگر بپذیریم مولانا یا راویان قصه بدان گوشه چشمی داشته‌اند، طنز روایت افزون می‌شود: آورده‌اند سلطان محمود کوسه بوده؛ پس این که خاصیت شاه‌دزد ما در ریشش باشد از کنایه خالی نیست. (زرین کوب 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 دست بسته و ریش گشاده است بجناب ریش را ای ریش‌جناب

(مولانا، ۱۳۵۵: ۱۶۷/۴)

باید یادآوری کرد هر چند هنوز ماخذ یا پیشینه‌ای برای روایت مولانا به دست نیامده؛ اما از جامه‌گردانی سلطان غزنوی در حکایت‌های عطار نشان هست؛ خصوصاً از هم‌نشینی او با طبقات فرودست. (عطار ۱۳۸۸: ۳۲۲-۳۲۳، همو ۱۳۸۳: ۳۰۷، ۳۶۲) همین‌طور از فرزندش مسعود چنین رفتاری گزارش شده. (همان ۳۰۵)

پیشینه پژوهش

درباره این حکایت خصوصاً با توجه به ویژگی‌های جامه‌گردانی تحلیل مستقلی صورت نگرفته و از منظر داستان‌پردازی یا روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی^۱ صورت نگرفته و مواجهه عرفانی مولانا با یک نمونه تمام‌عیار روایت جامه‌گردانی و گره زدن آن با مراتب و تبدیل حواس و اکاوی نشده. اما در کتاب ارزشمند بحر درکوزه اشارتی کوتاه به شیوه تمایز تاویل عرفانی مولانا و نیز گستردگی حکایت‌های جامه‌گردانی شاهان یافتنی است. (زرین کوب، ۱۳۶۶: ۴۴۶-۴۴۸) در کتاب فرهنگ و زبان گفت‌وگو به روایت 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 مسأله

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

۲. جانب اجتماعی ماجرا

قصه در نخستین برخورد، حتی در طرح فشرده خویش، منش اجتماعی‌اش را آشکار می‌سازد. شاه با جامعه‌ای ناهنجار مواجه می‌شود. در دارالملک و جایی نه چندان دور از کاخ سلطنتی، در یک شب -گردی ساده می‌توان به تصادف به گروهی از دزدان باز خورد؛ آن‌هم سارقانی چنان سرآمد و چرب-دست. این باید کنایه‌ای گزاف و گزنده از این معنی به شمار آید که چه اندازه دزدی به شکل حرفه‌ای تخصصی درآمده! دیگر آن که دزدان بی‌پروا و با افتخار خود را معرفی می‌کنند و از مهارت خویش در این فن با آب و تاب سخن می‌رانند. این که بر سر راه شب‌زدان وثاق بیوه‌زنی قرار دارد که دزدان حتی بدان اعتنایی نمی‌کنند، بی‌چیزی نیست و نباید از چشم شاه دور بماند. کاربست واژه وثاق (همان اتاق) و نه سرا یا خانه، بر محقر بودن مسکن زن بی‌نوا تاکید می‌کند. اما این که شاه شبانه از خزانه خودش

می‌دزدد، تجربه‌ای بی‌همتا است. از سوئی شاه خویش را در مقام دزد می‌بیند و از سوئی 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 اگر همراه دزدان نبود، خزانه‌اش یکسر بر باد می‌رفت.

در یک حکایت دیگر مثنوی به پاسبانی می‌رسیم «که خاموش کرد تا دزدان رخت تاجران بردند به کلی، بعد از آن هیهای و پاسبانی کرد!» (مولانا، ۱۳۷۵: ۳۰۳/۶) یک نکته باریک در قصه‌های مثنوی وصف صریح و موثر مولانا از نابسامانی‌های جامعه است؛ با آن که رسالت بنیانی کتاب و جهت‌گیری اصلی روایت، گزارش مستند واقعیت‌های اجتماعی و تأمل 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 جامعه آن روزگار پرده نمی‌افکند. در قصه‌ای دیگر، از شب‌های هراس‌انگیز دست‌برد دزدان شب‌رو یاد می‌کند:

اتفاقاً اندر آن شب‌های تار دیده بد مردم ز شب‌دزدان 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 مایه آرامش مردمان باشند، خلق از وجودشان در رنجشند. [۵] در قصه "فروختن صوفیان بهیمه 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 می‌گیرد. اتفاقاً 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 تصویر کنیزک 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 زمانه آشفته مولانا را پیش چشم می‌آورند؛ روزگاری که درغزلی چنین از آن یاد می‌کند:

خوشی آخر؟ بگو ای یار چونی
 ازین ایام ناهموار چونی؟
 به روز و شب مرا اندیشه‌توست
 کزین روز و شب خون‌خوار چونی
 ازین آتش که در عالم فتادست
 ز دود لشکر تاتار چونی؟
 (مولانا، ۱۳۵۵: ۳۴/۶)

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

فرهنگ قلندری و ادب مغانه که مولانا میراث‌بر آن است، اساساً نقادی جامعه دینی را وجهه 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 نیز در 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 و گرفت 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، مراجعه مستقیم عامه و به‌ویژه معترضان معمولاً دشوار یا ناشدنی بوده است. گذر شاهان از شاه-راه‌ها 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 نشانه 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 همه 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 قصه 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 فراموش‌شده جامعه را در آن شب پیش چشم شاه می‌نهند. به یاد آوریم فرو ماندن پاسبانان را از وظیفه پاسداری حتی از خزینه 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 آن گونه که مولانا در این قصه وصف می کند، به مجموعه‌ای از تجربه کاری، چالاکی، چابک دستی و دلیری نیازمند است. این را باید کنایتی نیشدار در حق حاکمیت و حاکمی به شمار آورد که شایسته سالار نیست. در یک روایت همسان با قصه ما، شاه عباس دختران خود را به همسری دزدان در می آورد و فرمان می دهد به هر داماد به تناسب استعداد و مهارتش کاری درخور بسپارند. (جعفری قنوتی و وکیلان، ۱۳۹۳: ۲۹۷) یکی از تنگناهای جوامع کهن در زمینه 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 کم تر می یافت. حتی درباره ناروایی و خطر خیزی تغییر و خصوصا ارتقای شغلی مردمان، نکاتی حکیمانه در کار می کردند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۶۹/۲، ۸۷۵ و: فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۳۵/۷-۴۳۸) طرفه آن که در برخی از جشن ها و آیین ها به شکلی نمادین و طنزآمیز و خصوصا از رهگذر جامه گردانی فرودستان فرصت گذر به طبقات فراتر را می یافتند و چه بسا گدا می توانست شاه باشد. (رک: کرون، ۱۳۹۶: ۲۱۱-۲۱۲) [۸]

نکته باریک آن که: در صحنه‌ای که دزدان می خواهند برای شاه ناشناس از مهارت های ویژه خود بگویند، مولانا از ترکیبی متناقض بهره می برد:

تا بگوید با حریفان در سمر کاو چه دارد در جبلت از هنر
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۳۳/۶)

هنر در تعابیر کهن مخصوصا به فضیلت هایی اشاره می کند که اکتسابی است و با همت و زحمت باید تحصیل کرد. هنر بدین سان در برابر گوهر قرار می گیرد که به فضیلت های وراثتی اشاره می کند. در این جا هنری که در سرشت [= جبلت] جای گرفته شاید به مجموعه استعداد های ذاتی و اکتسابی اشاره دارد یا مهارت هایی که ریشه در توانایی های نهفته و ذاتی دارد؛ مهارت هایی که آن اندازه تجربه و تکرار شده اند که درونی گشته اند. به هر روی این ترکیب بر ویژه بودن این هنرها دلالت دارد و احساس دریغ اجتماعی را در جان مخاطب هشیار و شاید پادشاه، می نشاند.

از یک نکته دیگر هم با قید احتیاط می توان سخن گفت. شب روی از آیین های عیاری است و چنان که گفتیم جامه گردانی هم. گذر از وثاق بیوه زن و زدن به خزینه کاخ، شیوه عیاران شهر آشوب را فریاد می آورد که غالبا هنر هایی ویژه داشته اند. چه بسا از چشم آنان دستبرد به خزینه فراهم آمده با شیوه های ناجوانمردانه، روا بوده است. در توصیفات دزدان از هنر های خود که به زودی بدان خواهیم پرداخت، به تعبیری می رسیم که آنان را بسیار فرهیخته و حتی معنوی می نمایاند. در جایی از داستان

مولانا به باریک‌ترین و کنایت‌بارترین شیوه‌ای واژه 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 از دزد می‌دانسته‌اند، باری قرار گرفتن 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 الدرّه (مولانا، ۱۳۷۵: ۱۷۳/۱) در غزل‌ها بیتی هست؛ یادآور همین صحنه خاص:

خانه شاه بزن نقب اگر نقب زنی
گه‌ری دزد از آن خانه گه دزدیدن

(مولانا، ۱۳۷۵: ۲۲۸/۴)

۳. چشم‌انداز روان‌شناختی داستان

قصه را جدا از جانب اجتماعی آن، می‌توان از زاویه مقابل نگرینست و جامه‌گردانی پادشاه را یک ماجراجویی و تجربه کاملاً شخصی به شمار آورد. این تجربه او را از گیر و گرفت امور خرد و کلان تدبیر ملک و تشریفات دربار و رفتارهای متظاهرانه پیرامونیان رهایی می‌دهد. شاه چه بسا درمیانه 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. به هر روی نمی‌توان از صبغه 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 هوس‌انگیزی و نشاط‌آوری تجربه جامه‌گردانی برای فرمانروا تصریح می‌شود. (منور، ۱۳۶۶: ۱۸۲/۱، طسوجی، ۱۳۸۳: ۸۲۸/۱) جامه‌گردانی خصوصاً آن‌گاه که از شاه دزدی برمی‌آورد، نیازمند بایستگی‌های بسیارست: دلیری، اعتماد به نفس، خویش‌داری، 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^۱ (در گذشته ۳۵۴ ق.م) در رساله هیرون^۲ درست بر این نکته دست می‌نهد. رساله اسلوبی محاوره‌ای دارد. تبیین آموزه‌ها در قالب گفت‌وگو سابقه‌ای 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 گفت‌وگوبیاد است.

بر پایه روایت گزنفون روزی سیمونید^۳ شاعر (در گذشته ۴۶۷ ق.م) با هیرون (در گذشته ۴۷۷ ق.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 و عادی‌ترین مردمان خوشی را بیش‌تر و بهتر تجربه می‌کنند.

نکته جذاب آن‌که هیرون برای اثبات نظرش به قلمروهای گوناگون حواس توجه می‌دهد؛ مانند چشیدن و پسودن و جز آن. او بر آنست که در همه 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 تصنعی شاه قرار می‌گیرد؛ به‌ویژه از نظر ادراک شخصی و فردانی. پنداری هر کدام از دزدان به شیوه‌ای اغراق‌آمیز، یک جانب از توانایی‌های ادراک حسّی انسان را باز می‌نمایند.

جامه‌گردانی را باید از زاویه دیگری نیز نگریست: خود را در جای دیگری گذاشتن؛ به‌ویژه درمورد فرمان‌روایی که با فرودستان فاصله‌ها دارد و خصوصا از ادراک ژرفای جوانب روان‌شناختی تجربه زیستی آنان محروم است. جامه‌گردانی موقعیتی را می‌آفریند تا شاه لحظاتی در افق و بافت کسانی قرار گیرد که همیشه نادیده گرفته می‌شوند. این گذار، گشاینده تجربه و چشم‌اندازی اخلاقی است. قاعده زرین اخلاق همانا خود را به‌جای دیگری نهادن است و گذر از خودبینی و خودگزینی به دیگرگزینی و هم‌حسی و هم‌دلی با دیگری. در این قصه مخصوص سلطان به گناهکاران و رانندگان جامعه می‌رسد؛ کسانی که در همین داستان سزاوار اعدام دانسته می‌شوند و غلیظ‌ترین نمونه و مصداق مفهوم دیگری و غیریت را رقم زده‌اند. این دیگربودگی به شاه، مجال تجربه زیست‌ناشده‌ترین جهان‌ها

1. Xenophon

2. Heron

3. Simonides

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.

۴. قصه در افق عرفان

اما مثنوی قصه را در افقی تازه و بافتی متفاوت جای می‌دهد که در مجموعه میراث روایی بشری در قلمرو جامه‌گردانی شاهان از آن نشانی نیست. مولانا چنان که از او چشم داریم، داستان را البته نه به شیوه‌ای سراسرست 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 شیوه مخصوص اوست. قصه به میدان سنجش حواس بدل می‌شود و در سطحی فراتر قیاس حس‌های تنی با حواس غیبی. بدین سان از یک قصه عامیانه اجتماعی و طنزآمیز به داستانی گذر می‌کنیم که از ادراک معنوی سخن می‌گوید. این گذار، شیوه کیمیاکار مولاناست. او همیشه قصه را از قالب و نوع آشنایش بر می‌کشد.

داستان‌های گوناگون در جهان مثنوی سربسری تمثیلی قلمداد می‌شوند و آسان‌آسان از قلمرو آفاقی خود به چشم‌اندازی انفسی راه می‌یابند. قصه‌هایی که از گنجینه رنگ‌به‌رنگ میراث روایی ما از زبان مولانا بازگفته می‌شوند، با همه نکات آشکار و نهانشان، خود مقدمه‌ای می‌شوند برای گشایش افقی دیگر. در این قصه خاص، حواس ظاهر که دزدان در آن مستغرقند، رمزی از حواسی دیگر و ادراکی دیگر می‌گردد که راه را برای گذار به جهانی تازه باز می‌کنند؛ بدین سان داستان ساختی عمیقاً تمثیلی می‌یابد. باید توجه داشت که قصه در میانه گفتاری درباره تجربه تبدیل حواس عارف نمایان می‌شود. مولانا پیش از آن که 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 بدین جا می‌رسیم: «چشم شه بر چشم باز دل زده‌ست». شاه و چشم آشکارا به مرکزی‌ترین شخصیت و بن‌مایه قصه اشاره دارند؛ اما در سه 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 ویژه این قصه هم‌خوان است؛ این که هر دزد از ادراک حسی بهره‌ای اغراق‌آمیز دارد. این در مثنوی البته شیوه‌ای آشناست که راوی پیش از شروع قصه‌ها رشته سخن را به شیوه‌ای به مضامین، فضاها و گاه درون‌مایه قصه می‌کشاند. از این رو 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 درون‌مایه داستان می‌رسیم. نکته جذاب آن که این بیت‌ها اندکی پس از قصه‌ای پدیدار می‌شوند که باز به شاه غزنوی مربوط است؛ سلطان محمود و غلام هندو:

هین بین کز تو نظر آید به کار باقیت شحمی و لحمی بود 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 مسأله 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 آن که تا دزدان در گزارش هنر و مهارت خود زبان باز می‌کنند، ضرب‌آهنگ به آهستگی می‌گراید و روایت رنگ درنگ می‌گیرد.

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

گفت یک: خاصیتم در بینی است کار من در خاک‌ها بویینی است

سرّ الناس 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 زربی اندازه درج و آن دگر دخلش بود کم تر ز خرج

هم چو مجنون بو کنم من خاک را خاک لیلی را بیابم بی خطا

بو کنم دانم ز هر پیراهنی گر بود یوسف و گر آهرمنی
 هم‌چو احمد که برد بوی از یمن زان نصیبی یافت این بینی من
 که کدامین خاک همسایه‌ی زر است یا کدامین خاک صفر و ابتر است
 (همان ۴۳۳/۶-۴۳۴)

گذشته از بیت واپسین که گویی ادامه بیت نخست و در فضای معرفی معمول است، بیت‌های شش‌گانه به اندازه‌ای از زمینه 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 کمندانداز بیت آن ز من دان ما رمیت اذ رمیت
 (همان، ۴۳۴/۶)

این که 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 دیگر گونگی ماجرا در آینده و فرا رفتن از محدوده‌های حسی خبر می‌دهد. روایت در این جا بسیار دوپهلوی و کنایت‌آمیز است. از سویی به نیمه 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 فرو بسته‌اند. در حقیقت آن قابلیت و استعداد معنوی دچار هبوط شده.

در ادامه ماجرای دزدی باز به سرعت روایت می‌شود؛ مگر صحنه‌های بهره گرفتن دزدان از توانایی‌های ویژه حسی‌شان. یک جا آن که 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 نقطه اوج داستان؛ آنجا که دیده 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)

نکته باریک آن که در تمام ماجرای دزدی شبانه، این دزد هنرش را به کار نمی‌گیرد. شاه به همراه مخاطب داستان شاید به این پرسش بیندیشد که فایده این بینایی استثنایی چیست؟ این نکته را هم در نظر آوریم که اساساً هنر سلطان در جامه‌گردانی نهان ماندن از همه چشم‌هاست؛ بدین سان 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 یک سو نهاده می‌شود و گریزی دراز آهنگ در پی می‌آید. دزد تیزچشم تعبیری عرفانی از ماجرا به دست می‌دهد: گفت:

وهو معکم این شاه بود فعل ما می‌دید و سرمان 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 آن پس بی‌پروا خود را با پیامبر:

خود را بخوام من ازو کاو نگرداند ز عارف هیچ رو
چشم عارف دان امان هر دو کون که بدو یابید هر بهرام، عون
ز آن محمد شافع هر داغ بود که ز جز حق چشم او مازاغ بود
(همان، ۴۳۵/۶)

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

در شب دنیا که محبوب‌ست شید ناظر حق بود و زو بودش امید
(همان، ۴۳۶/۶)

قیاس شب‌دزدی با زندگی این جهانی و صحنه 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 ظاهر که 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 راه‌گشا تر؟ اگر بخواهیم از چشم-اندازی فراتر که مولانا بر قصه گشوده بنگریم، باید پرسیم: کدام یک از حواس می‌تواند به مرتبه 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 تعبیر مولانا می‌توان آن را تبدیل حواس نام کرد. او بارها به آن اشاره می‌کند. تمایز تصاویر او در قلمرو حس‌آمیزی دقیقاً از همین روست که پشتوانه‌ای از چنین برداشت و بینشی دارند. (رک: شفیع [مقدمه]، ۱۳۸۷: ۹۲-۹۶ و توکلی، ۱۳۷۷: ۳۵-۴۷) این که وصف حواس شب‌زدان حالتی تعالی‌جویانه دارد و با تعبیر معنوی در می‌آمیزد با تلقی مولانا و عارفان از شب بی‌نسبت نمی‌نماید. 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 سویه داستان سروده شده:

درون پرده شب‌ها لطیف دزدانند که ره برند به حیلت به بام خانه راز

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳/۷۵)

در این میانه حس 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 تجربه معنوی می‌گوید:

پس بدانی چون که رستی از بدن گوش و بینی چشم می‌داند شدن

راست گفته‌ست آن شه شیرین‌زفان چشم گردد موبه‌موی عارفان

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴/۴۲۰)

گویا «شه شیرین‌زفان» در این جا بایزید باشد و به تعبیر او در لحظه‌های عروج و فنا اشاره رود. (نیکلسون^۱، ۱۳۷۸: ۴/۱۵۸۲) فردای شب دزدی که پیشگاه حقیقت پدیدار می‌شود، هنرهای همه‌ی دزدان، راهزن به نظر می‌رسد؛

جز همان خاصیت آن خوش حواس که به شب بد چشم او سلطان شناس
 آن هنرها جمله غول راه بود غیر چشمی که ز شه آگاه بود
 (همان، ۴۳۸/۶)

عطار پیش گام بزرگ مولانا در دیباچه منطق الطیر بیتی دارد، در توصیف ژرف بینی عارف که باید بتواند از پس جلوه‌های گونه‌گون، آفریدگار یگانه را دریابد:

...مرد می‌باید که باشد شه‌شناس کو بیند شاه را در صد لباس
 (عطار، ۱۳۸۳: ۲۳۵)

ناخواستہ به یاد داستان می‌افتیم که در آن جا هم شاه ناشناس با خداوند در شب دنیا سنجیده شده. از سویی هنری که گره از کار فروبسته‌ی دزدان می‌گشاید، هنر چشم شناسای شاه است که جامه گردانی 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)

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 بنده گناهکار در اخبار. مولانا و عارفان در سنجش حواس به‌خصوص به قیاس چشم و گوش توجه نشان داده‌اند؛ مقایسه‌ای که به نظر می‌رسد سویی‌ای نمادین داشته باشد. چنان‌که در همین داستان چشم، آشکارا به بینش و نظر اشاره دارد؛ معنایی که اتفاقاً 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. بدین سان تجربه بی‌واسطه با آگاهی برآمده از منقولات و آموزه‌های مدرسی مقایسه می‌شود؛ سنجشی که به گوهری‌ترین ویژگی تجربه عرفانی توجه می‌دهد که همانا جنبه تجربی آن است؛ در برابر معرفت‌های دیگری که آموختنی‌اند و بر پایه نقل تجارب دیگران. (رک: توکلی، ۱۳۸۹: ۴۵۰)

در آخر قصه پس از صحنه بخشودن شاه اشاره‌ای می‌شود به سگی که در شب، شاه را می‌شناسد و ازین رو 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. نکته جذاب آن که وقتی دزد تیز گوش نقل می‌کند که سگ چه می‌گوید او و هم کارانش آن را به چیزی نمی‌سنجند:

و آن سنگ آگه از شاه و داد خود سنگ کھفش لقب باید نهاد
 خاصیت در گوش هم نیکو بود کاو به بانگ سنگ ز شیر آگه شود
 سنگ چو بیدارست شب چون پاسبان بی‌خبر نبود ز شب‌خیز جهان
 (د، ۶، بیت ۸-۲۹۱۶)

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

۵. نتیجه‌گیری

قصه محمود و شب‌دزدان از سه چشم‌انداز جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و تمثیل‌پردازی عرفانی بایسته 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 با استعداد و توانمند. چرا از این نخبگان به‌شایستگی استفاده نمی‌شود؟ شاه از خزانه خود می‌دزدد! یک طنز موقعیت بسیار گزنده که این پرسش را در ذهن شاه می‌نشانند: چرا درجه 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 روی گردانند. 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 مُبدل شدن است و اشاره به ادراک و التذادی یکسره آن‌سری و متفاوت دارد. در پایان همگام با ضربه 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 جامه دیشب را می‌شناسد. بدین سان قصه در نهان و نهایت بر نگرستن انگشت می‌نهد که بیانی است از تجربه بی‌واسطه و شهود عیان و معنویت فراتر از نقل و تقلید و القانات. و نیز اشاره می‌رود بر جایگاه یگانه نظرگاه که تعیین‌کننده‌ترین متغیر شناخت، در نظام معرفتی مولانا است. این سه منظر با همه تمایزات خود با روایتگری خلاق مولانا همراه می‌شوند و روایتی متفاوت از همه نمونه‌های جامه‌گردانی پدید می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. هاشم جاوید در بررسی تعبیر "قبا گرداندن" حافظ به ظرایف تامل برانگیزی در زمینه جامه گردانی در سنت ادبی و داستانی ما توجه می‌دهد. (جاوید ۱۳۷۷: ۲۳۴-۲۲۵)
۲. بن‌مایه شاه در جامه دزدان در فرهنگ جهانی تیپ‌های قصص عامیانه آرنه/تامپسون/اوته در رده شماره ۹۵۱A ثبت شده. رده‌های B ۹۵۱ و C ۹۵۱ در ذیل همان رده نخست جای داده شده‌اند.
نیز رک: زرین کوب ۱۳۷۸: ۴۴۶
۳. بنگرید به: طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی/ ۱۸۶ [رده‌ی C ۹۵۱]
و: نامدار ۱۳۹۳ (در روایت‌های مربوط به شاه‌عباس که با قصه 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 جان‌کندنی دشوار دارند:
مرد ز آن گفتن پشیمان شد چنان کز عوانی، ساعت مردن عوان (مولانا ۱۳۷۵: ۱/۱۵۰)
اما پاسبان از آدمیان دل‌پسند اوست: غلام پاسبانانم که یارم پاسبانستی (مولانا ۱۳۵۵: ۵/۲۴۲)
۶. درباره ادب قلندری رک: شفیع 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 جامه گردانی دارد؛ همین‌طور در برخی آیین‌های اسطوره‌ای مربوط به جشن باروری. (رک: بهار ۱۳۸۶: ۶۱-۶۲) در آغاز فیلم *مده آ* ساخته پازولینی نمونه‌ای از این دست مراسم‌ها که در حقیقت بازنمایی نمایشی اسطوره‌ای باستانی‌تر بوده، دیده می‌شود. در آغاز رمان *گوژپشت نتردام* نیز نمونه‌ای از جشن‌های جامه گردانی 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 [نگارنده گم‌نام] (۱۳۴۳). به اهتمام ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اشتراوس، لئو (۱۳۸۱). *روان‌شناسی استبداد*. ترجمه محمدحسین سروری، تهران: نگاه.
- افلاطون (۱۳۸۰). *دوره آثار*. ج ۲، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.
- افلاکی، احمد (۱۳۷۵). *مناقب العارفین*. ج ۱، تصحیح تحسین یازجی، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.
- امن، کارلا (۱۳۴۵). *رابین هود*. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). *فردوسی‌نامه*. ج ۳، 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.
- توکللی، حمیدرضا (۱۳۸۹). *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*. تهران: مروارید.
- توکللی، حمیدرضا (۱۳۷۷). *حس آمیزی و جان‌شینی حواس در مثنوی*. فصل‌نامه هنر.
- توکللی، حمیدرضا (۱۳۸۱). *جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی*. فصل‌نامه هنر، زمستان، ش ۵۴ جاوید، هاشم (۱۳۷۷). *حافظ جاوید*. چاپ دوم، تهران: فرزانه روز.
- جعفری قنوانی، محمد؛ و کیلیان، سیداحمد (۱۳۹۳). *مثنوی و مردم: روایت‌های شفاهی قصه‌های مثنوی*. تهران: سروش.
- بی‌نام (۱۳۸۶). *حسین کرد شبستری*. نشر ققنوس.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه.
- روح‌الامینی، محمود (۱۳۸۱). *فرهنگ و زبان گفت‌وگو به روایت تمثیل‌های مثنوی*. چاپ اول، تهران: نشر آگه.
- زریری، مرشد عباس (۱۳۶۹). *داستان رستم و سهراب*. به کوشش 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. به آذین، چاپ سیزدهم، تهران: نشر دات.

- طومار نقالی شاهنامه (۱۳۹۱). مقدمه و 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*. ج ۸، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کرون، پاتریشیا (۱۳۹۶). *جامعه‌های ماقبل صنعتی: کالبدشکافی جهان پیشامدرن*. ترجمه مسعود جعفری، تهران: ماهی.
- کریستن سن آرتور (۱۳۵۰). *کارنامه شاهان*. ترجمه باقر امیرخانی و بهمن سرکاراتی، تبریز: دانشگاه تبریز.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه کیکاووس جهاننداری، تهران: سروش.
- منور، محمد (۱۳۶۶). *اسرارالتوحید*. ج ۱، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- مولانا جلال‌الدین (۱۳۵۵). *کلیات شمس تبریزی*. ج ۱۰، 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*. ج ۶، 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، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران: قطره.
- نیکلسون، رینولد الن (۱۳۷۸). *شرح مثنوی معنوی*. ج ۴، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- هال، پیتر (۱۳۸۷). *نمایان با ماسک: فرم و زبان در درام*. ترجمه آرا بزومی و مهدی عاطف راد، تهران: مینوی خرد.
- مزار و یک شب (۱۳۸۳). ج ۱، ترجمه عبداللطیف طسوجی تبریزی، تهران: هرمس.
- هوگو، ویکتور (۱۴۰۰). *گوژپشت نتردام*. ترجمه محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس.
- 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 Poétiques militaires, traduction Eugène 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 Quarterly*, 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 Kharraqani*, 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.

- Firdowski (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 Persischen 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), *Mathnawi*, 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)