• دریافت ۹۲/۰۳/۱۳
• تأیید ۹۳/۰۳/۱۳

بررسی فابل‌های مولوی در غزلیّات شمس

چنور برهانی *

چکیده

تمثیل روایی (آلیگوری) داستانی است به نظم یا نثر که دارای دو معنی است: معنی مقدّماتی یا سطحی و ثانوی و باطنی که در زیر لایهٔ سطحی قرار دارد. فابل یکی از انواع آلیگوری و عبارت است از حکایتی کوتاه- چه به نظم و چه به نثر- که به قصد انتقال درسی اخلاقی گفته شده باشد. در فابل شخصیّت‌ها اغلب حیوانات‌اند. امّا اشیای بیجان، انسان‌ها و خدایان نیز ممکن است در آن ظاهر گردند. فابل در تمثیل‌های عرفانی فارسی برای بیان مفاهیم عرفان نظری و دستورات عرفان عملی نیز به کار رفته است. از جمله جنبه‌های هنری کار مولوی در غزلیّات شمس استفاده از تمثیل‌های روایی است. در بین این تمثیل‌های روایی ۱۴ فابل وجود دارد. این فابل‌ها از لحاظ شیوهٔ پردازش دو نوع است: ۱. فابل هایی با کنش و عمل داستانی (۶ تا)، ۲. فابل هایی در قالب گفتگو یا داستان صحنه‌ای(۸ تا). در هر دو دسته، طرح و عمل داستانی بسیار ساده و ابتدایی است و همهٔ عناصر پیرنگ و روایت (بخصوص زمان و مکان) در آنها وجود ندارد. در همهٔ فابل‌ها دو شخصیّت حضور دارند و تعداد کنش‌ها بین دو تا هفت است. راوی در اکثر آنها دانای کلّ و زاویهٔ دید بیرونی است. لحن بیشتر فابل‌ها طنزآمیز است.

۴ تا از فابل‌های مولوی تمثیل اخلاقی- عرفانی و ۱۰ فابل تمثیل اندیشه است. مولوی در دستهٔ اخیر به بیان مفاهیم عرفان نظری، مفهوم قرآنی لطف و مفهوم کلامی کسب پرداخته است.

کلید واژه‌ها:

آلیگوری (تمثیل روایی)، فابل، مولوی، غزلیّات شمس.

* دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران. chnour_borhani@yahoo.com

طرح بحث و پیشینه

مولوی عارفی است که حتّی در غزل نیز رسالت خود را که همانـا تبیـین و تفسـیر دیـدگاه‌هـا و عقاید عرفانی و اخلاقی است، از یاد نمی‌برد. در غزل‌های او ژانر تغزّلی و تعلیمی درهم‌آمیخته‌اند و از جمله جنبه‌های هنری کار او در غزلیّات شمس استفاده از صورت روایی است. بعضی از ایـن روایات دارای شخصیّت‌های حیوانی یا بیجان و درونمایهٔ اخلاقی و عرفانی هسـتند و در تعریـف فابل می‌گنجند. این جنبه از کار مولوی تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است. تنها مقاله‌ای کـه به نظر نگارنده رسیده است، «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات در مثنوی»، نوشتهٔ علیرضا نبی‌لو است که همان گونه که از عنوانش پیداست، دربارهٔ مثنوی است.

آلیگوری[۱] (تمثیل روایی) و فابل

از آنجا که فابل خود قسمی از تمثیل روایی است، ابتدا به تعریف تمثیل روایی می‌پردازیم. «ایـن اصطلاح از(ἀλληγορία) allēgoria یونانی یعنی طرز دیگری صحبت کردن، مشتق می‌شـود. آلیگوری داستانی است به نظم یا نثر که دارای دو معنی است: معنی مقدّماتی یا سطحی و ثانوی و باطنی [که در زیر لایهٔ سطحی قرار دارد.] آلیگوری یک داستان است که در دو سطح خوانـده، فهمیده و تفسیر می‌شود. (در بعضی موارد در سه یا چهار سطح). به همین دلیل دقیقاً به صـورت فابل و پارابل بازگو می‌شود.» (Cudden.J.A, 1979: 24)

ژرف‌ساخت تمثیل روایی تشبیه است و مشبّهٌبه داستانی ملموس برای مشبّهی معقول اسـت. خواننده باید مشبّه محذوف یا پراکنده را در مطلب بیابد و بین مشبّهٌبـه تمثیلـی و مشـبّه ارتبـاط تشبیهی برقرار کند.

«فابل» معروفترین قسم تمثیل روایی و عبارت است از حکایتی کوتاه- چه به نظم و چه بـه نثر- که به قصد انتقال درسی اخلاقی یا سودمند گفتـه شـده اسـت. در ایـن حکایـات اخلاقـی شخصیّت‌ها اغلب حیوانات‌اند؛ امّا اشیای بیجان، انسان‌ها و خدایان نیز ممکن است در آن ظـاهر گردند. (Cudden.J.A, 1979: 256) نکته‌ای که در اینجا باید افـزود ایـن اسـت کـه فابـل در تمثیل‌های عرفانی فارسی برای بیان مفاهیم عرفان نظری و دستورات عرفان عملی نیز بـه کـار رفته است.

در زبان فارسی کلمهٔ مخصوصی برای فابل وجود ندارد. در رسائل اخوان‌الصفا داستان هـایی را که در «کلیله و دمنه» از زبان حیوانات نقل شده، امثال نامیده‌اند. (پورنامـداریان، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

ترجمهٔ فابل در زبان فارسی به «تمثیل حیوانی» ترجمه‌ای نارسا است. زیرا قهرمان فابل فقط حیوان نیست. احمد هاشمی (۱۸۷۸– ۱۹۴۳م) در «جواهر الأدب» به این نکته توجّه داشته و ضمن آنکه تعریفی که از «مثل» به دست می‌دهد، همان «تمثیل روایی» است (۱)، سه قسم از «مثل» را برمی‌شمارد: «اوّل "مفترضهٔ ممکنه" و آن مثلی است که متضمّن نطق یا کار ذوی‌العقول باشد؛ دوّم "مخترعهٔ مستحیله" و آن مثلی است که متضمّن نطق یا کاری باشد که به غیر ذوی‌العقول نسبت دهند. سوّم "مختلطه" و آن مثلی است که مشتمل بر کارها و نطق‌هایی باشد که به عاقل و غیرعاقل، هر دو، نسبت داده شده باشد.» (الهاشمی، ۱۴۱۹ هـ: ۱۸۳ – ۱۸۴)

مهمترین وجه بلاغی فابل تشخیص یا جاندار انگاری است. در پاسخ به این سؤال که «چرا در فابل برای شخصیّت‌پردازی از حیوانات یا اشیاء بیجان استفاده می‌شود؟» باید گفت که بسیاری از این شخصیّتها در ذهن افراد مفاهیم کلیشه‌ای دارند؛ کلیشه‌ها تصوّرات مشترک میان افراد انسانی هستند که در آنها بر اساس یک جزء تعمیم هایی در مورد کلّ انجام می‌شو؛ (نک. آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۴، ۶۸ – ۶۹) مثلاً بعضی از جانوران مظهر غدر و مکر و فریب و برخی دیگر نمودار گولی و سادگی و حماقت هستند.

بنابراین کاربرد نام حیوانات و اشیائی که در ذهن مخاطب پیشینه‌ای دارد، نویسنده را از توضیح و توصیف در شخصیّت‌پردازی بی‌نیاز می‌کند و موجب ایجاز حکایت می‌شود. ایجاز در فابل نیز کاملاً با هدف فابل که بیان نکته‌ای اخلاقی در کوتاهترین زمان ممکن است، تناسب دارد.

مزیّت دیگر استفاده از شخصیّت‌های حیوانی و اشیاء بیجان این است که موجب می‌شود که فابل روی خواننده تأثیر عاطفی نداشته باشد و در نتیجه مفهوم روشن و زنده‌ای از قاعدهٔ اخلاقی عرضه کند. زیرا عواطفی مانند دلسوزی یا ترحّم برای شخصیّت‌های داستان موجب گمراهی ادراک و معرفت می‌گردد و به ادراک عینی از قاعدهٔ اخلاقی آسیب می‌رساند. (عزبدفتری، ۱۳۷۲: ۸۷) علاوه بر اینها حضور شخصیّت‌های حیوانی با اعمال و رفتار انسانی (تشخیص) موجب آشنایی‌زدایی می‌شود.

اغلب در پایان فابل، نتیجهٔ اخلاقی یا اصل اخلاقی مشی انسانی[۲] به وسیلهٔ راوی یا یکی از شخصیّت‌ها در شکل اپیگرام[۳] (جملهٔ کوتاه نکته‌دار) تبیین می‌شود. (Abrams, 2009: 8) البتّه نتیجهٔ اخلاقی فابل همیشه در پایان داستان ذکر نمی‌شود؛ گاهی فابل از نتیجه اخلاقی کاملاً تهی است، زمانی ممکن است در آغاز یا در ضمن حکایت بیان شود و آن را در آهنگ و فضای کلّی حکایت پیدا کنیم. (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۴۲ و عزبدفتری، ۱۳۷۲: ۹۶ و ۹۷)

تأثیر دید عارفانه بر کاربرد فابل در غزلیّات شمس

خداوند در سورهٔ نور: ۴۱ می‌فرماید که هرچه در آسمان‌ها و زمین است و حتّی پرندگان در آسمان، او را تسبیح می‌گویند. در نگاه عارف تمام ذرّات عالم دارای حیات است و مؤمنان به معجزاتی که به اذن الهی با تصرّف در قوانین طبیعی صورت می‌گیرد، ایمان دارند. در سورهٔ نمل: ۱۸ از سخن گفتن مور و در آیات ۲۲- ۲۴ همان سوره از صحبت کردن هدهد با سلیمان نبی خبر داده شده است؛ نالیدن ستون حنّانه (نک. معجزات الرسول، ۲۰۰۲م: ۴۵) و تسبیح سنگریزه در مشت رسول (ص) (نک. پیشین: ۴۳) نیز از جمله از معجزاتی است که از پیامبر اسلام (ص) روایت شده است.

در صحیح جامع الصغیر نیز سه حدیث از رسول اکرم (ص) مبنی بر سخن گفتن حیوانات و جمادات منقول است: «روزی چوپانی در میان گوسفندانش بود، ناگهان گرگ بر آنها حمله کرد و گوسفندی را ربود. چوپان به دنبال گرگ روان شد و گوسفند را پس گرفت. گرگ به چوپان گفت: روز هفتم (روز قیامت)، روزی که چوپانی غیر از مرا ندارد، چه کسی او را نجات می‌دهد؟»؛ «مردی گاوی را می‌راند و بر آن بار نهاده بود. گاو به او گفت: من برای این کار آفریده نشده‌ام، بلکه برای شخم زدن آفریده شده‌ام...» (۲) (الألبانی، ۱۹۹۸م، ج ۱: ۵۵۵) و «قیامت فرانخواهد رسید تا زمانی که مسلمانان با یهودیان نجنگند و آنان را نکشند؛ تا جایی که یهودی خود را در پشت سنگ یا درخت پنهان می‌کند و درخت می‌گوید: «ای بندهٔ خدا! ای مسلمان! بیا و او را بکش.» (۳) (همان، ج ۲: ۱۲۳۸)

میدانی (متوفّی ۵۱۸ ق) در مجمع‌الأمثال ذیل مثل: «انّما أکِلتُ یومَ أُکِلَ الثورُ الأبیضُ» فابلی را به حضرت علی (ع) نسبت می‌دهد که دلیل بر کاربرد فابل در دوره‌های اوّل اسلامی است. فابل چنین است: «از امیرالمؤمنین علی روایت می‌شود که گفت: "همانا داستان من و عثمان مانند داستان سه گاو سفید و سیاه و سرخ است که در بیشه‌ای زندگی می‌کردند و شیری با آنها [در آن] بیشه بود. شیر نمی‌توانست آسیبی به آنها بزند چون با هم متّحد بودند. یک روز شیر به گاو سیاه و سرخ گفت: این گاو سفید ما را در میان مردم انگشت‌نما می‌کند، چون رنگش توی چشم است، ولی من با شما همرنگ هستم؛ اگر اجازه دهید او را بخورم تا بیشه برایمان آرام و بی‌دردسر شود. آن دو گاو گفتند: بفرما بخور! شیر او را خورد؛ سپس به گاو سرخ گفت: رنگ من و تو یکی است؛ بگذار گاو سیاه را بخورم تا بیشه برایمان بیشتر امن شود؛ گفت: بفرما بخور! شیر گاو سیاه را هم خورد؛ سپس به گاو سرخ گفت: بی‌تردید تو را نیز می‌خورم. گاو گفت: اجازه

بده سه بار ندا سردهم. شیر اجازه داد؛ گاو ندا سر داد که: آگاه باشید همانا من روزی که گاو سفید خورده شد، خورده شدم. علی گفت: همانا من روز قتل عثمان ضعیف شدم و صدایش را برای گفتن این جمله بلند کرد. (۴)» (المیدانی النیسابوری، ۱۴۲۴هـ: ۲۵)

سابقهٔ سخن گفتن حیوانات و جمادات در آیات و روایات اسلامی قطعاً بر تخیّل عارفان مسلمان تأثیرگذار بوده و در اشعار عرفانی سنایی و عطّار نیشابوری استفاده از فابل پر بسامد است. مولوی در مثنوی معنوی نیز فابل‌های فراوانی دارد؛ مانند «حکایت شیر و نخجیران» دفتر اوّل، «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» و «شکایت استر پیش شتر» دفتر سوّم، «قصّهٔ آبگیر و سه ماهی» دفتر چهارم، «محبوس شدن آهوبچّه در آخُر خران» دفتر پنجم و «تعلّق موش با چغز» دفتر ششم. امّا آنچه نوآوری خاصّ مولانا است و پیش از او سابقه ندارد، استفاده از شخصیّت‌های حیوانی با کنش و عمل داستانی در غزل است. (۵)

در غزلیّات شمس ۱۴ فابل در غزل‌های ۱۰، ۲۰، ۴۵، ۲۵۰، ۸۸۷، ۱۱۳۴، ۱۱۸۶، ۱۲۰۵، ۱۲۶۴، ۱۳۳۷، ۱۹۹۱، ۳۰۲۲، ۳۰۷۷، ۳۱۲۰ وجود دارد. در گفتار حاضر این فابل‌ها از دو جنبهٔ صورت و محتوا بررسی شده‌اند. در مطالعهٔ صورت به طرح یا پیرنگ، شخصیّت، بنمایه‌های مقیّد[۴] و بنمایه‌های آزاد[۵]، درونمایه، زاویهٔ دید، صحنه (زمان و مکان) و لحن فابل‌ها پرداخته شده است. (۶)

ساخت و صورت فابل ها

در غزلیّات شمس بر اساس شیوهٔ پردازش دو نوع فابل دیده می‌شود:

الف. فابل هایی با کنش و عمل داستانی[۶]

۱. الف. ۱. فابل بوزینه و شیران (ج ۱، غزل ۱۰)

بر خوان شیران یک شبی بوزینه‌ای همراه شد

استیزه‌رو گر نیستی او از کجا شیر از کجا

بنگر که از شمشیر شه در قهرمان خون می‌چکد

آخر چه گستاخی است این، والله خطا والله خطا

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (بوزینه و شیر) و دو کنش است: نشستن بوزینه بر خوان شیران؛ کشتن شیران بوزینه را. کنش دوّم به صراحت بازگو نمی‌شود و از فحوای بیت بعد معلوم می‌گردد. مصراع دوّم بیت اوّل «استیزه‌رو گر نیستی او از کجا شیر از کجا؟» بنمایهٔ آزاد توصیفی است.

الف. ۲. فابل خارپشت و مار (ج ۱، غزل ۲۰)

بگرفت دم مار را یک خارپشت انـدر دهـن　　سر درکشید و گرد شد مانند گویی آن دغـا
آن مار ابله خویش را بر خار می‌زد دم به دم　　سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بـر خارهـا

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (مار و خارپشت) و دو کنش اسـت: گـرفتن خارپشت دم مار را در دهن؛ هلاک کردن مار خود را. بنمایه‌های آزاد فابل وصف موقعیّت «مانند گویی شدن» و صفات «آن دغا» برای خارپشت و «ابله» برای مار و قید «دم به دم» است.

الف. ۳. فابل روباه و شیر (ج ۲، غزل ۸۸۷)

روبهکی دنبه بـرد، شـیر مگـر خفتـه بـود؟　　جان نبرد خـود ز شـیر روبـه کـور و کبـود
قاصـد، ره داد شـیر ور نـه کـی بـاور کنـد　　این چه که روباه لنگ دنبه ز شـیری ربـود

طرح این فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (روباه و شیر) و دو کنش اسـت: بـردن دنبه توسّط روباه؛ تغافل شیر. در این فابل بنمایه‌های آزاد شامل توصیف روباه «کـور و کبـود» و «لنگ» است.

الف. ۴. فابل مرد و ماه (ج ۳، غزل ۱۳۳۷)

یکـی مـی‌رفـت در چـاهی چـو در چـه دیـد او مـاهی
مـه از گـردون نـدا کـردش مـن ایـن سـویم تـو لاتعجـل
مجـو مـه را در ایـن پسـتی کـه نبـود در عـدم هسـتی
نرویـد نیشـکر هرگـز چـو کـارد آدمـی حنظـل

طرح داستان با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (شخصی نـامعلوم و مـاه) و سـه کـنش است: ۱. رفتن یکی در چاه برای دیدن ماه؛ ۲. ندای ماه از آسمان؛ ۳. آگاه شدن مرد –کـه البتّـه این کنش در تقدیر است. مصرع دوّم بیت دوّم درونمایهٔ آزاد توضیحی و تمثیلی است.

الف. ۵. فابل صاحبخانه و خانه (ج ۳، غزل ۱۱۳۴)

یکـی همیشـه همـی گفـت راز بـا خانـه　　مشـو خـراب بـه ناگـه مـرا بکـن اخبـار
شـبی بـه ناگـه خانـه بـر او فـرود آمـد　　چه گفت؟ گفت: «کجا شد وصیّت بسـیار؟
نگفتمت خبـرم کـن تـو پـیش از افتـادن　　که چاره سازم من با عیـال خـود بـه فـرار

خبر نکردی ای خانه کـو حـقّ صـحبت؟ فروفتـادی و کشـتی مـرا بـه زاری زار»
جـواب گفـت مـر او را فصـیح آن خانـه که «چند چند خبر کردمت به لیـل و نهـار
بدان طرف که دهان را گشادمی به شکاف که قوّتم برسیدست، وقـت شـد، هـش دار
همی زدی به دهانم ز حرص مشـتی گـل شـکافها همـه بسـتی سراسـر دیـوار
ز هر کجا کـه گشـادم دهـان، فروبسـتی نهشتیم که بگویم، چه گویم ای معمـار؟»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (صاحبخانه و خانه) و چهـار کـنش اسـت: ۱. درخواست صاحبخانه از خانه؛ ۲. فرود آمدن خانه؛ ۳. گلایهٔ صاحبخانه؛ ۴. پاسخ خانه. با توجّـه به اطناب این فابل بنمایه‌های آزاد در آن فـراوان اسـت؛ از جملـه: قیـود «همیشـه»، «ناگـاه»، «فصیح»؛ جملهٔ پرسشی «چه گفت؟»؛ وصف موقعیّت «خبر نکردی ای خانه کو حقّ صـحبت؟/ فرو افتادی و کشتی مرا به زاری زار.»

الف. ۶. فابل روباه و گرگ حریص (ج ۳، غزل ۱۲۶۴)

روبـاه دیـد دنبـه در سـبزه‌زار و مـی‌گفـت هرگز کـی دیـد دنبـه بـی‌دام در گیـاهش»
وان گرگ از حریصی در دنبه چون نمک شـد از دام بـی‌خبـر بـد آن خـاطر تبـاهش

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (روبـاه و گـرگ) و چهـار کـنش اسـت: ۱. دیدن دنبه از سوی روباه؛ ۲. تشخیص دام؛ ۳. رفتن گرگ به سوی دام؛ ۴. اسیر شدن او در دام.

بنمایه‌های آزاد فابل قید توصیفی«چون نمک» برای چسبیدن گرگ به دنبه و صفت «تباه» برای «خاطر» است.

ب. فابل هایی در قالب گفتگو (داستان صحنه‌ای)

در بیشتر فابل‌ها گفتگو کنش اصلی و بنمایـهٔ مقیّـد محسـوب مـی‌شـود کـه معمـولاً میـان دو شخصیّت صورت می‌گیرد و گسترش طرح و بیان درونمایهٔ داستان از این طریق صورت می‌گیرد. در ادب فارسی به اینگونه «سؤال و جواب میان دو شخصیّت» در اصطلاح «مناظره» گفتـه‌انـد. بهـتر است مـواردی که کنـش و فعل داستانی، سخن گفـتن دو یا چنـد شخـصیّت با یکـدیگر است، «کارگفت»[۷] یا «کنش‌گفتاری» خوانده شود (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۳۴)؛ زیـرا در «منـاظره» نوعی از مجادله و نزاع با همدیگر و بحث در حقیقت و ماهیّت چیـزی جـود دارد (نـک. لغتنامـهٔ فارسی ذیل مناظره). امّا در «کنش‌گفتار» یکی از شخصیّتها ممکن اسـت کـنش‌پـذیر باشـد نـه

کنشگر که البتّه در این صورت نیز حالت روایی و داستانی حفظ می‌شود. زیرا برای شکل‌گیری یک حکایت وجود سه وضعیّت پایدار اوّل، وضعیّت ناپایدار و وضعیّت پایدار دوّم کافی است. (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۰– ۲۱) رسیدن شخصیّت از جهل به آگاهی یا تأثّری که در ضمیر او روی می‌دهد، رویدادی درونی است و می‌تواند یکی از عناصر پیرنگ باشد. زیرا همچنانکه ارسطو گفته است: شناخت و برگشت داستان ممکن است در جهان بیرون رخ دهد یا رویدادهایی درونی باشد.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۸۵)

«کنش‌گفتاری» در واقع داستان صحنه‌ای است؛ تزوتان تودوروف[۸] دو نوع داستان را بر اساس کارکرد روایت مشخّص می‌کند: داستان به معنای اخصّ و داستان صحنه‌ای. «در حالت اوّل مؤلّف یا راوی خیالی، شنوندگان را مخاطب قرار می‌دهد؛ در این حالت روایت یکی از عناصر تعیین‌کنندهٔ فرم اثر است و گاهی عنصر عمدهٔ آن. در حالت دوّم، گفتگوی میان شخصیّتها در اوّلین سطح قرار دارد و بخش روایی به شرحی تقلیل می‌یابد که دربرگیرنده و توضیح‌دهندهٔ گفتگو است؛ یعنی بخش روایی در واقع به اشاره‌های صحنه‌ای اکتفا می‌کند. این نوع داستان فرم نمایشی را به خاطر می‌آورد، نه تنها به این دلیل که بر گفتگو متّکی است بلکه به این دلیل که در این نوع داستان نشان دادن وقایع ارجح است بر روایت؛ کنشها برای شنونده نقل نمی‌شوند، بلکه او آنها را به صورتی درک می‌کند که انگار روی صحنه‌ای مقابل چشمش رخ می‌دهند.» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۲۳)

فابل‌های این بخش، بر این مبنا انتخاب شده‌اند که از فحوای کلام می‌توان دریافت که برای مقایسه و تشبیه حالتی به حالت دیگر یا تأکید ابیات پیش یا پس از خود بازگو شده‌اند. علاوه بر آن در بیشتر آنها گفتگو تنها کنش اصلی نیست، بلکه کنش غالب است.

۱. ب. ۱. گفتگوی بلبل با گل (ج ۱، غزل ۴۵)

بلبل با درخت گل گوید: «چیست در دلت؟ این دم در میان بنه نیست کسی تویی و ما»
گوید: «تا تو با تویی هیچ مدار این طمع جهد نمای تا بری رخت تویی از این سرا»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (بلبل و گل) و دو کنش است: درخواست بلبل از گل؛ پاسخ گل و آگاهانیدن او بلبل را.

۱. ب. ۲. گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش (ج ۳، غزل ۱۱۸۶)

خلیل آن روز با آتش همی‌گفت — اگر مویی ز من باقیست درسوز
بدو می‌گفت آن آتش که: «ای شه — به پیشت من بمیرم تو برافروز
بهشت و دوزخ آمد دو غلامت — تو از غیر خدا محفوظ و محروز
پیاپی می‌ستان از حق شرابی — ندارد غیر عاشق اندر آن پوز
بده صحّت به بیماران عالم — که در صحّت نه معلولی نه مهموز
چو ناگفته به پیش روح پیداست — چو پوشیده شود بر روح مرموز؟

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (خلیل و آتش) و دو کنش است: درخواست خلیل از آتش؛ پاسخ آتش.

ب. ۳. گفتگوی درخت و باد (ج ۶، غزل ۳۰۲۲)

گفت درختی به باد: چند وزی؟ باد گفت — باد بهاری کند گر چه تو پژمرده‌ای

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (درخت و باد) و دو کنش است: اعتراض درخت به باد؛ پاسخ باد.

ب. ۴. گفتگوی زشت و آیینه (ج ۶، غزل ۳۰۷۷)

چو روی زشت به آیینه گفت «چونی تو؟» — بگفت «من چو چراغم تو قلتبان چونی؟»
جواب گفت که «من بازگونه می‌پرسم — مثال کشت که گوید به آسمان چونی؟
دهان گشادم یعنی ببین که لب خشکم — که تا شراب تو گوید که ای دهان چونی؟
ز گفتِ چونِ تو، جویی روان شود در حال — میان جان و روانم که ای روان چونی؟»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (زشت و آیینه) و سه کنش است: ۱. سؤال زشت از آینه؛ ۲. پاسخ دندان شکن آینه؛ ۳. توجیه آینه از سوی زشت.

ب. ۵. گفتگوی راوی و گل (ج ۷، غزل ۳۱۲۰)

شدم در گلستان و با گل بگفتم — «جهاز از کی داری که لعلین قبایی؟»
مرا گفت «بو کن به بو خود شناسی — چو مجنون عشقی و صاحب صفایی»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (راوی و گل) و سه کنش است: ۱. رفتن راوی به گلستان؛ ۲. سخن گفتن با گل؛ ۳. پاسخ گل.

ب. ۶. گفتگوی کبریت و آتش (ج ۱، غزل ۲۵۰)

آمد کبریت بر آتشی — گفت برون آ بر من دلبرا
صورت من صورت تو نیست، لیک — جمله توام صورت من چون غطا
صورت و معنی تو شوم چون رسی — محو شود صورت من در لقا
آتش گفتش که: «برون آمدم — از خودِ خود روی بپوشم چرا؟
هین بستان از من تبلیغ کن — بر همه اصحاب و همه اقربا
کوه اگر هست چو کاهش بکش — داده‌امت من صفت کهربا
کاه‌ربای من که می‌کشد — نه از عدم آوردم کوه حرا؟
در دل تو جمله منم سر به — سوی دل خویش بیا مرحبا»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (کبریت و آتش) و چهار کنش است: ۱. آمدن کبریت نزد آتش؛ ۲. درخواست کبریت از آتش؛ ۳. پذیرفتن آتش درخواست او را؛ ۴. اتّحاد کبریت و آتش که البتّه این کنش، یعنی وضعیّت نهایی روایت، در تقدیر است.

ب. ۷. گفتگوی راوی و عشق (ج ۳، غزل ۱۲۰۵)

آمد عشق چاشتی، شکل طبیب پیش من
دست نهاد بر رگم گفت: «ضعیف شد مَجس»
گفت: «کباب خور پی قوّت دل» بگفتمش:
«دل همگی کباب شد سوی شراب ران فرس»
گفت: «شراب اگر خوری از کف هر خسی مخور
باده منت دهم گُزین، صاف شده ز خاک و خس»
گفتم: «اگر بیابمت من چه کنم شراب را؟
نیست روا تیمّمی بر لب نیل و بر ارس»

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (خلیل و آتش) و هفت کنش است: ۱. آمدن عشق در هیأت طبیب نزد راوی؛ ۲. دست نهادن بر رگ راوی؛ ۳. تشخیص بیماری؛ ۴. توصیه به خوردن کباب برای بهبود؛ ۵. ردّ درمان از سوی راوی؛ ۶. پیشنهاد دیگر عشق؛ ۷. پاسخ راوی.

بنمایه‌های آزاد: ۱. زمان: چاشت ۲. وصف حالت «شکل طبیب» ۳. توصیفی: بادهٔ صاف شده ز خاک و خس ۴. تمثیل: «تیمم بر لب رود ارس روا نیست.»

۱. ب. ۸. گفتگوی گل و بلبل (۲) (ج ۴، غزل ۱۹۹۱)

بلبل از عشق ز گل بوسه طمع کرد و بگفت: «بشکن شاخ نبات و دل ما را مشکن»
گفت گل: «راز من اندرخور طفلان نبود بچه را ابجد و هوّز به و حطّی کلمن»
گفت: «گر می‌ندهی بوسه بده بادهٔ عشق» گفت: «این هم ندهم باش حزین جفت حزن»
گفت: «من نیز تو را بر دف و بربط بزنم تن تن تننن تن تننن تن تننن»
گفت: «شب طشت مزن که همه بیدار شوند که مگر ماه گرفته‌ست مجو شور و فتن»
«طشت اگر من نزنم فتنه چو نه ماهه شده‌ست فتنه‌ها زاید ناچار شب آبستن

طرح فابل با بنمایه‌های مقیّد شامل دو شخصیّت (گل و بلبل) و هفت کنش است: ۱. درخواست بوسه از گل از جانب بلبل؛ ۲. امتناع گل از پذیرش درخواست؛ ۳. درخواست دوّم بلبل؛ ۴. ردّ درخواست دوّم از سوی گل؛ ۵. واکنش بلبل و تهدید گل؛ ۶. نهی کردن گل بلبل را؛ ۷. پاسخ بلبل.

– زوایهٔ دید

در فابل‌های بوزینه و شیران، خارپشت و مار، روباه و شیر، صاحبخانه و خانه، روباه و گرگ حریص، مرد و ماه، گفتگوی بلبل با گل (غزل ۴۵)، گفتگوی کبریت و آتش، گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش، گفتگوی گل و بلبل (غزل ۱۹۹۱)، گفتگوی درخت و باد، و گفتگوی زشت و آیینه راوی قصّه دانای کلّ و زاویهٔ دید، بیرونی است.

در فابل‌های گفتگوی راوی و عشق و گفتگوی راوی و گل راوی قصّه من قهرمان و زاویهٔ دید، درونی است.

– صحنه (زمان و مکان)

در عمدهٔ فابل ها، عنصر زمان و مکان مبهم است و اگر هم اشاره‌ای به زمان شده است، با کلمه‌هایی چون آن روز، چاشت، شب، دی و دوش بوده است. مبهم بودن زمان و مکان تناسب تامّ و تمامی با چهارچوب فابل دارد زیرا تأکید بر ذکر جزئیات زمانی و مکانی به حقیقت‌نمایی اثر کمک می‌کند و حال آنکه مبنای فابل بر شخصیّتهای استعاری و اتّفاقات تخیّلی است. علاوه بر

آن در فابل با توجّه به کوتاهی آن، انتظار نمی‌رود به مکان و زمان با ذکر جزئیات پرداخته شود.

در فابل‌های خارپشت و مار، گفتگوی بلبل با گل (غزل ۴۵)، گفتگوی کبریت و آتش، روباه و شیر، گفتگوی درخت و باد، گفتگوی زشت و آیینه زمان و مکان نامعیّن است. در فابل مرد و ماه نیز تصریحی به زمان و مکان رویداد نشده است، امّا از فحوای مطلب می‌توان فهمید که فابل در شب اتّفاق افتاده است.

در دو فابل روباه و گرگ حریص و گفتگوی راوی و گل زمان نامعیّن است، امّا مکان در یک فابل سبزه‌زار و در دیگری گلستان است.

در فابل‌های صاحبخانه و خانه، گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش، گفتگوی راوی و عشق، گفتگوی گل و بلبل (غزل ۱۹۹۱)، زمان به ترتیب عبارت است از: شبی، آن روز (عهد ذهنی)، چاشت، شب و دی امّا مکان رویدادها نامشخّص است.

تنها در فابل بوزینه و شیران، هم زمان (یک شب) و هم مکان وقوع رویداد (بر خوان شیران) معلوم است.

– لحن

در بیشتر فابل‌های مولوی یا لحن کلام دارای صنعت آیرونی[۹] است و یا لحن جدّی امّا موقعیّت و وضعیّت رویداد طنزآمیز[۱۰] است. (۷) فابل‌های گفتگوی بلبل با گل (غزل ۴۵)، گفتگوی راوی و عشق، مرد و ماه، گفتگوی گل و بلبل (غزل ۱۹۹۱)، گفتگوی درخت و باد، گفتگوی زشت و آیینه و گفتگوی راوی و گل، دارای آیرونی لفظی و آیرونی سقراطی[۱۱] است. در فابل‌های بوزینه و شیران و خارپشت و مار، موقعیّت و وضعیّت رویداد طنزآمیز است.

تنها در پنج فابل لحن مولوی جدّی است: گفتگوی کبریت و آتش، روباه و شیر، صاحبخانه و خانه، گفتگوی خلیل و آتش، روباه و گرگ حریص.

محتوا و جایگاه فابل‌ها در غزل

الف. تمثیل‌های اخلاقی– عرفانی

درونمایهٔ تمثیل‌های اخلاقی– عرفانی مولانا، آموزش و بیان گزاره‌های مشترک اخلاق و عرفان عملی است. هدف او وعظ و ارشاد و نشان دادن مراحل سلوک و تأدیب نفس به سالک است؛ بدیهی است آموزش‌های اخلاقی او در زیر چتر دیدگاه عرفانی‌اش قرار دارد و اخلاق ارسطویی مدّ نظر نیست.

تمثیل‌های اخلاقی- عرفانی معمولاً دارای نتیجه‌گیری هستند و مولانا بعد از حکایت مستقیماً به دستور اخلاقی یا عرفانی توصیه و دعوت می‌کند. شیوهٔ بیان مولانا در این غزل‌ها مانند مثنوی تعلیمی است. بیان مستقیم دستور اخلاقی- عرفانی موجب تفاوت این دسته از تمثیل‌های روایی با تمثیل‌های اندیشه است که در دستهٔ اخیر مفهومی عرفانی و انتزاعی به یاری تصویر ملموس می‌شود.

الف. ۱. فابل صاحبخانه و خانه (ج ۳، غزل ۱۱۳۴)

غزل ۱۱۳۴ از نظر محتوا همانند قطعه است و این فابل، در واقع، هم تمثیل ابیات پیش از خود و هم تمثیل ابیات بعد از خود است. قبل از فابل و در شروع غزل سه بیت زیر آمده است:

چرا ز قافله یک کس نمی‌شود بیدار؟ — که رخت عمر ز کی باز می‌برد طرّار
چرا ز خواب و ز طرّار می نیازاری؟ — چرا از او که خبر می‌کند کنی آزار؟
تو را هر آنک بیازرد شیخ و واعظ توست — که نیست مهر جهان را چو نقش آب قرار

سپس پیرو این ابیات، فابل گفتگوی صاحبخانه با خانه و پاسخ خانه به عنوان تمثیلی برای «آزار گرفتن از کسی که خبر می‌کند» بیان شده است. پس از فابل، مولوی به توضیح و تفسیر آن می‌پردازد:

بدان که خانه تن توست و رنجها چو شکاف — شکاف رنج به دارو گرفتی ای بیمار
مثال کاه و گلست آن مزوّره و معجون — هلا تو کاهگل اندر شکاف می‌افشار
دهان گشاید تن تا بگویدت «رفتم» — طبیب آید و بندد بر او ره گفتا
خمار درد سرت از شراب مرگ شناس — مده شراب بنفشه، بهل شراب انار
وگر دهی تو به عادت دهش که روپوشست — چه روی پوشی زان کوست عالم‌الاسرار؟
بخور شراب انابت بساز قرص ورع — ز توبه ساز تو معجون، غذا ز استغفار
بگیر نبض دل و دین خود، ببین چونی؟ — نگاه کن تو به قارورهٔ عمل یک بار
به حق گریز که آب حیات او دارد — تو زینهار از او خواه هر نفس، زنهار

درونمایهٔ این فابل دعوت به توبه و ورع است. توبه اوّلین مقام از مقامات تصوّف است. «جنید گوید: توبه را سه معنی بود، اوّل ندامت و دیگر عزم بر ترک معاودت و سدیگر خویشتن پاک کردن از مظالم و خصومت.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، ۱۳۸۷: ۲۰۱) ورع مرتبه‌ای بالاتر از تقوا و «دست بداشتن از شبهت‌هاست.» «شبلی گوید: ورع آن است که از همهٔ چیزها بپرهیزی

به جز خدای. ابوبکر صدّیق (رض) گفت: ما هفتاد گونه حلال دست بداشته‌ایم از بیم آن که در حرام افتیم.» (پیشین، ۲۲۵)

الف. ۲. فابل خارپشت و مار (ج ۱، غزل ۲۰)

این فابل تمثیلی برای ابیات پیشین غزل است:

چندانک خواهی جنگ کن یا گرم کن تهدید را — می‌دان که دود گولخن هرگز نیاید بر سما
ور خود برآید بر سما کی تیره گردد آسمان — کز دود آورد آسمان چندان لطیفی و ضیا
خود را مرنجان ای پدر سر را مکوب اندر حجر — با نقش گرمابه‌مکن این جمله چالیش و غزا...

شاعر وضعیّت ماری را که بر اثر نابردباری بحران کوچکی را چنان برای خود بغرنج می‌کند که به مرگش منتهی می‌شود، به وضعیّت افرادی تشبیه می‌کند که در برابر مشکلات زندگی و تقدیر الهی نارضایتی و کم‌تحمّلی در پیش می‌گیرند.

درونمایهٔ این فابل توصیه به صبر و بردباری و تسلیم و رضا است. صبر پنجمین مقام از مقامات تصوّف است و نشانهٔ ایمان و استقامت مؤمن شمرده می‌شود. مقام تسلیم بعد از مقام صبر است. بلایی که بنا بر قضای الهی برای بنده پیش می‌آید، برای رشد معنوی او ضروری است و بنده باید در مقام تسلیم باشد. «از استاد ابوعلی شنیدم، رحمة الله، که گفت: حدّ صبر آن است که اعتراض بر تقدیر نکنی.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، ۱۳۸۷: ۳۴۳) نتیجهٔ فابل در دو بیت بیان می‌شود:

بر خارپشت هر بلا خود را مزن تو هم، هلا — ساکن نشین وین وردخوان:«جاء القضا ضاق الفضا»
فرمود ربّ‌العالمین با صابرانم همنشین — ای همنشین صابران «أَفرِغ علینا صَبرَنا»

الف. ۳. فابل بوزینه و شیران (ج ۱، غزل ۱۰)

این فابل تمثیلی برای بیت پیش از خود به شمار می‌رود:

مهمان شاهم هر شبی بر خوان احسان و وفا — مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با

شاعر وضعیّت خود را که بر خوان شاه مهمان شده است، به وضعیّت بوزینه‌ای که بر خوان شیران نشسته است، تشبیه می‌کند. درونمایهٔ این فابل رعایت ادب حضور و حدّ خود را نگه داشتن، خصوصاً در حضور پیر است و در بیت بعد نتیجهٔ مهلک گستاخی و جسارت بیان می‌شود:

بنگر که از شمشیر شه در قهرمان خون می‌چکد — آخر چه گستاخی است این، والله خطا والله خطا

سپس فابل با اندرزی به پایان می‌رسد:

گر طفل شیری پنجه زد بر روی مادر ناگهـان تو دشمن خود نیستی بر وی منه تو پنجه را

نزد صوفیان ادب یکی از اصول مهمّ طریقت است و مشایخ در این بـاره سـخنان باریـک و لطیف گفته‌اند. علاوه بر ادب ظاهری، مهمترین جلوهٔ ادب، حفـظ بـاطن از تجـاوز حـدود میـان سالک و پیر یا حقّ تعالی است.

محتوای این فابل به روایتی در رسالهٔ قشیریّه، باب چهل و سـیم، نزدیـک اسـت: «از اسـتاد ابوعلی شنیدم گفت هرکه با پادشاهان صحبت کند بـر بـی‌ادبـی، جهـل او را فراکشـتن دهـد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، ۱۳۸۷: ۵۱۳)

الف. ۴. فابل روباه و گرگ حریص (ج ۳، غزل ۱۲۶۴)

این فابل با توجّه به بیت زیر برای مولوی تداعی می‌شود و از سوی دیگر دام و بند نیز مـی‌توانـد طرّهٔ یار را تداعی کند:

می‌گفت چشم شوخش با طرّهٔ سیاهش «من دم دهم فلان را تو دربـا کلاهـش»

این فابل در حکم براعت استهلالی برای ابیات بعد از خود و بیـان ایـن مضـمون اسـت کـه «همـان گونه که گـــرگ دنبه را می‌بیند و به خاطرش ابله می‌شود، عشق نیـز انسـان را بـه دام می‌کشد. پس حال که چنین است انسان باید عشقی را برگزیند کـه ارزش ابلـه شـدن را داشـته باشد.» این مضمون در مثنوی، دفتر دوّم، ابیات ۲۷۲۲– ۲۷۲۴ نیز بیان شده است.

فروزانفر در «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی» مـی‌نویسـد کـه مـاجرای «روبـاه و گـرگ» برگرفته از حکایتی است در مجمع‌الأمثال در ذیل ضرب‌المثل «الیّةٌ فی بَرّیّةٍ ما هـی إلّـا لِبَلیَـةٍ» ذکر شده است (۸) (فروزانفر، ۱۳۳۳: ۷۵)، امّا نگارنده در ذیل این ضرب‌المثل چنـین حکـایتی را ندید. (نک. المیدانی، ۱۴۲۴هـ: ۸۹)

ب. تمثیل اندیشه

در اینگونه تمثیل روایت داستانی به قصد ایضاح و تبیین و تأکید مفهومی فکری اعمّ از فلسـفی، عرفانی یا مذهبی می‌آید و پیرنگ قصّه چنان طرّاحی شده است که مفهوم مورد نظـر گوینـده را شکـــل می‌دهد. مولانا در این دسته از تمثیل‌ها مفاهیم عرفان نظری مانند محو، اثبات، مشاهده

و ... را از راه تصویر و روایت، تبیین می‌کند و گاه نیز به مباحث کلامی و تفسیر عرفانی می‌پردازد.

در تمثیل اندیشه برخلاف تمثیل‌های دستهٔ اوّل محتوای تمثیل، به صورت مستقیم بازگو نشده است، بلکه حکایت، تصویری و تجسّمی از مفهوم نظری و انتزاعی است. از این رو، این دسته از تمثیل‌ها در ذیل عنوان تمثیل اندیشه جای داده شده است. این تمثیل‌ها خود چند زیر شاخه دارند. تمثیل‌های مفاهیم عرفان نظری، مفاهیم قرآنی و کلام اشعری. تمثیل اندیشه معمولاً فاقد نتیجهٔ حکایت به صورت بیان مستقیم است و شخصیّت‌های آن تمثیلی یا جانشین شونده هستند.

ب. ۱. گفتگوی زشت و آیینه (ج ۶، غزل ۳۰۷۷)

این فابل تمثیلی برای ابیات قبل است:

ز آفتاب کی پرسد که چون همی‌گردی　　به گلستان که بگوید که «گلستان چونی؟»
ز روی زرد بپرسند درد دل چونست؟　　ولی کسی بنپرسد که ارغوان چونی؟

نتیجهٔ گفتگو در بیت آخر است که روی زشت می‌گوید از احوال‌پرسی تو جویی در دل من روان می‌شود و دلم شاد می‌شود. این فابل تمثیلی برای نیاز بنده و فقر او و بی‌نیازی حقّ است.

روایتی با همین مضمون در تذکرة الأولیاء هست: «و یک روز [بایزید بسطامی] شوریده‌ای را دید که می‌گفت: «الهی! در من نگر!» شیخ گفت- از سر غیرت و غلبات وجد- که: "نیکو سر و رویی داری که در تو نگرد؟ "گفت: ای شیخ! آن نظر از برای آن می‌خواهم تا سر و رویم نیکو شود." شیخ را از آن سخن عظیم خوش آمد، گفت: "راست گفتی."» (تذکرة الأولیاء، ۱۳۷۹: ۲۳۵)

فقر از مفاهیم محوری تصوّف است و در مجموعهٔ آثار صوفیّه تقریباً هیچ اثری را نمی‌توان یافت که در بخشی از آن به فقر پرداخته نشده باشد. «استغناء: باد بی‌نیازی حقّ است که می‌وزد. چیزی است که به یک معنی ربطی به سالک ندارد. در این مرحله سالک احساس می‌کند که حق تعالی از همهٔ کائنات بی‌نیاز است تا چه رسد به اعمال و احوال او.» (تعلیقات منطق‌الطّیر، ۱۳۸۴: ۷۰۳)

ب. ۲. گفتگوی کبریت و آتش (ج ۱، غزل ۲۵۰)

این فابل به مناسبت چهار بیت اوّل غزل برای شاعر تداعی می‌شود که در آن ابیات شاعر از

معشوق می‌خواهد که در را به روی او بگشاید. زیرا:

نـی کـه مـنم بـر در، بلـک تـوی راه بـــده، در بگشـــا خـــویش را

این فابل تمثیلی از مفهوم فنا است. فنا «عدم شعور سالک به خود و لـوازم خـودی خـویش، نفی صفات بشریّت، نفی خواست و اراده و استهلاک در ارادهٔ حق تعالی و نفی ذات» است. (کـی منش، ۱۳۶۶، ج۲: ۷۶۱) کبریتی که وجود خود را در آتش فنا می‌کند، تمثیلی است برای وضعیّت عاشقی که بر در ایستاده و منتظر ورود است. شاعر از این راه قصد اقناع معشوق را دارد. مولانا با این تمثیل نشان می‌دهد که تا وقتی عاشق با وجود اختلاف صورت بـا معشـوق خـویش اتّحـاد معنوی ندارد، بین آنها عشق واقعی نیست. چنان که عشق واقعی بین کبریت و آتش تحقّـق دارد که در رویارویی و درهم‌آمیزی آنها صورت عاشق در لقای معشوق به کلّی محو مـی‌گـردد و جـز آتش که حقیقت عشق است، در میان چیزی باقی نمی‌ماند. (زرّین کوب، ۱۳۶۸: ۷۷۵)

ب. ۳. گفتگوی بلبل با گل (ج ۱، غزل ۴۵)

این فابل با توجّه به بیت پیش از خود و به قرینهٔ کلمهٔ «درخت» و «مستی ناشی از عشق» در بیت:

مست شوند چشمها از سکرات چشم او رقـص‌کنـان درختهـا پـیش لطافـت صـبا

برای مولوی تداعی می‌شود. زیرا عاشقی که دچار مستی عشق می‌شود، از دربـاختن خـودی خویش نیز پرهیز نمی‌کند. اپیگرام و نتیجهٔ فابل این بیت است:

چشمهٔ سوزن هوس تنگ بود، یقین بدان ره ندهد به ریسمان چونـک ببینـدش دوتـا

این فابل نیز تمثیل مفهوم فنا و اتّحاد عاشق در معشوق است.

ب. ۴. گفتگوی راوی و عشق (ج ۳، غزل ۱۲۰۵)

این فابل به وسیلهٔ بیت پیش از خود

خوش سحری که روی او باشد آفتاب ما شاد شبی که باشد او بر سر کوی دل عسس

برای مولوی تداعی می‌شود و تمثیلی برای ابیات پیشین است. در سه بیت پیش شاعر می‌گوید:

دوش حریف مست من داد سبو به دست من بشکنم آن سـبوی را بـر سـر نفـس مـرتَبس

نفس ضعیف معده را من نکنم حریـف خـود زانک خُدوک می‌شود خوان مرا از این مگـس

من پس و پـیش ننگـرم پـردهٔ شـرم بـردرم زانک کمند سُکرِ مَی می‌کشدم ز پیش و پـس

سپس مولوی شرح ملاقات خود و عشق را بیان می‌کند و بنا بر ادّعایی در این ابیات مطـرح

کرده است هنگامی که عشق بدو خوردن کباب را توصیه می‌کند، او که اسیر کمند سکر است، از طبیب عشق درخواست شراب می‌کند. «سکر، حیرت و دهش و وله و هیمان است که از مشاهدهٔ جمال محبوب دست می‌دهد.» (دانش‌پژوه، ۱۳۸۶: ۴۳)

ب. ۵. گفتگوی گل و بلبل (۲) (ج ۴، غزل ۱۹۹۱)

این فابل، تمثیلی است برای وضعیّت و حالت شاعر که در بیت نهم و دهم غزل مطرح شده:

چو مرا می بـدهی هـیچ مجـو شـرط ادب　　مسـت را حـد نزنـد شـرع مـرا نیـز مـزن
ادب و بی‌ادبی نیست بـه دسـتم چـه کـنم　　چو شتر می‌کشدم مست شـتربان بـه رسـن

در این ابیات شاعر می‌گوید که مست است و اختیار خویش را ندارد تا در حضـور یـار ادب را مراعات کند؛ مانند وضعیّت بلبلی که از شدّت مستیِ عشق، از گل طلب بوسه می‌کند و وقتـی بـا ردّ تقاضا مواجه می‌شود، حدّ ادب را نگه نمی‌دارد و گل را به رسوایی تهدید می‌کند. این فابل نیز تمثیلی برای بیان حالت سکر است.

ب. ۶. فابل مرد و ماه (ج ۳، غزل ۱۳۳۷)

این فابل تمثیلی برای بیت پیش از خود:

دلا خود را در آیینه چو کژ بینـی هرآیینـه　　تو کژ باشی نه آیینه تو خود را راست کـن اوّل

و بیت بعد از خود

خوشـی در نفـی توسـت ای جـان، تـو در اثبـات مـی‌جـویی
از آنجـا جـو کـه مـی‌آیـد نگـردد مشـکل اینجـا حـلّ

است. وضـعیّت و حـالت کسی که ماه را در چاه می‌جوید، تمثیلی است برای: ۱. کـسی کـه خـود را در آینه کژ می‌بیند و آینه را مقصّر می‌داند! ۲. کسی که خوشی خـود را در اثبـات صـفات و عـادات بشری و لـوازم خـودی می‌داند. سپس دو تمثیل دیگر برای تأکید و اثبات این معنی ذکر می‌شود:

تو آن بطّی کز اشتابی ستاره جست در آبی　　تو آنی کز برای پا همـی‌زد او رگ اکحـل

که هر دو تمثیل است برای انجام دادن کار نادرست و معکوس. زیرا ستاره در آسمان اسـت نه در آب و زدن رگ اکحل (رگ میانهٔ دست) برای پا مفید نیست.

این فابل به تبیین مفهوم عرفانی «نفی» می‌پردازد. نفی در مقابل اثبات، بـه معنـی «محـو» است. «محو در لغت پاک کردن نوشته را گویند از لوح و در نزد صوفیان نفـی صـفات بشـری و

ازالهٔ عوارض حدوث و حالت بی‌خبری از خود و لوازم خودی. مقابل اثبات، محو.» (کی منش، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۲۴)

ب. ۷. گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش (ج ۳، غزل ۱۱۸۶)

نتیجه‌گیری این فابل در واقع قبل از شروع تمثیل در ابیات آغازین غزل است. در این ابیات مولوی از راهبری صحبت می‌کند که مانند مجنون همهٔ وجودش را در راه عشق درباخته باشد و به مرتبهٔ فنا رسیده باشد:

به هر ره راهبر هشیار باید — در این ره نیست جز مجنون قُلاوز
اگر زنده ست آن مجنون بیا، گو: — «ز من مجنونی نادر بیاموز»
اگر خواهی که تو دیوانه گردی — مثال نقش من بر جامه بردوز

خلیل که از آتش می‌خواهد که حتّی سر مویی از او باقی نگذارد، تمثیلی برای راهبر پاک‌باخته است. این فابل تمثیلی برای بیان مقام ولی است که به مقام فقر و فنا رسیده است. ابراهیم به عنوان انسان کامل مظهر اسماء و صفات الهی است و به همین علّت مظاهر طبیعی چون آتش و حوادث و ... نمی‌تواند به او آسیبی بزند.

ب. ۸. گفتگوی راوی و گل (ج ۷، غزل ۳۱۲۰)

غزلی که این فابل در آن آمده، از نظر تعداد ابیات (۴۳ بیت) و ساختار آن شبیه قصیده است. ابیات ۱– ۱۲ مقدّمه یا تشبیب است. سپس با توجّه به ترکیب «باغ گل» در بیت:

از اینها گذشتم مبَر سایه از ما — که در باغ دولت گل و سرو مایی

«گفتگوی راوی و گل» در بیت ۱۳ و ۱۴ برای شاعر تداعی می‌شود و در حکم تخلّص یا گریز به موضوع اصلی و براعت استهلالی برای حکایت «مجنون و شناختن گور لیلی به بوی» است.

این دو تمثیل به بیان لزوم جستجوی بلیغ برای یافتن پیر راهدان و اعتماد به شهود و تمیز درونی می‌پردازد و می‌توان آن دو را تمثیلی از حال خود مولانا پس از آشنایی با شمس تبریزی هم دانست. در جهان‌بینی مولانا برای طیّ مسیر که راهی پرخطر و آفت است، سالک ناچار از انتخاب پیر است. در مثنوی به صراحت می‌گوید:

پیر را بگزین که بی‌پیر این سفر — هست بس پر آفت و خوف و خطر
(مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۲۹۴۳)

ب. ۹. گفتگوی درخت و باد (ج ۶، غزل ۳۰۲۲)

وزیدن باد بهاری بر درخت تمثیلی است برای فرستادن شراب خطیر و شربت صحّت از جانب معشوق که در ابیات قبل از آن سخن رفته است:

شربت صحّت فرست هم ز شرابات خاص　　زانک تو جوشیده‌ای، زانک تو افشرده‌ای
داد شراب خطیر، گفت: هلا این بگیر!　　شاد شو ار پرغمی! زنده شو ار مرده‌ای!

این فابل عرفانی تمثیل مفهوم قرآنی ساری بودن لطف حق در جهان هستی است. لطف پرورش دادن عاشق را گویند به طریق مشاهدت و مراقبت و نیز رحمت و عنایت خاصهٔ حق تعالی را لطف گویند. (کی منش، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۰۹) بنده، گاه لطف معشوق را درنمی‌یابد و زبان به شکوه و شکایت می‌گشاید. امّا خداوند لطف خود را از جهان هستی دریغ نمی‌دارد. مفهوم قرآنی لطف به عنوان صفتی از صفات باری تعالی در قرآن مطرح شده است و صفت «لطیف» ۷ بار در قرآن برای خدا ذکر شده است: یوسف: ۱۰۰، حج: ۶۳، لقمان: ۱۶، احزاب: ۳۴، شوری: ۱۹، ملک: ۱۴.

امام فخر رازی (متوفّی ۶۰۶ هـ ق) در تفسیر آیهٔ ۱۰۰ از سورهٔ یوسف می‌گوید: خدای تعالی لطیف است و اگر حصول امری را اراده کند، اسباب آن را فراهم گرداند. پس آن امر حاصل شود و اگرچه حصول آن بسیار بعید باشد. (الفخر الرازی، لات، مجّلد ۹، الجزء ۱۸: ۲۱۶)

قاعدهٔ «لطف» یکی از مبانی استدلالی در علم کلام است و پاره‌ای از اصول اعتقادی اسلام مانند ضرورت بعثت انبیاء و لزوم عصمت ایشان بر پایهٔ این قاعده مورد استدلال و اثبات قرار گرفته است. اکثر معتزله به وجوب عقلی لطف قائل هستند و لطف را بر خداوند واجب می‌دانند. بشر بن معتمر (متوفّی۲۱۰هـ ق) از سران معتزلهٔ مکتب بغداد، می‌گوید: خدا موانعی را که بنده را از ادای تکلیف بازمی‌دارد، از سر راه او برخواهد داشت و موجبات عمل به تکلیف را برای او فراهم خواهد ساخت. این است رفتار خدا نسبت به انسان. (اشعری، ۱۳۶۲: ۱۳۲) از نظر محمّد بن عبدالوهّاب جبائی (متوفّی ۳۰۳هـ ق) خدا قادر است که با بندگان خود رفتاری داشته باشد که بر ادای تکالیف خود بیفزایند و شایستهٔ ثواب بیشتر گردند. (همان: ۱۳۳)

اشاعره و به تبع آنان مولانا بر اساس انکار حسن و قبح عقلی به وجوب لطف یا هیچ فعل دیگری بر خداوند اعتقاد ندارند، آنان اطلاق لطف را در مورد خداوند به معنای احسان و رحمت و عنایت کلّی حق می‌دانند که بی‌شرط و علّت شامل مخلوقات می‌شود. آنها می‌گویند که اگر لطف بر خدای تعالی واجب می‌بود، هیچ گناهکاری در عالم پیدا نمی‌شد. چرا که مکلّفی نیست مگر در قدرت خداست که به او لطف کند تا واجب را برگزیند و از قبیح روی گرداند. پس وقتی در میان

مکلّفان گناهکاران و مطیعانی یافت می‌شود، روشن می‌شود که لطف بر خدای تعالی واجب نیست؛ وگرنه باید بگوییم که خداوند با منع لطف، موجب خذلان و ضلال یا ختم قلوب آنها شده است. (اشعری، ۱۳۶۲: ۱۳۲– ۱۳۳)

ب. ۱۰. فابل روباه و شیر (ج ۲، غزل ۸۸۷)

غزل با این فابل آغاز می‌شود و فابل مقدّمه‌چینی و تمثیلی برای ابیات بعد است:

گوید: «گرگی بخورد یوسف یعقوب را» شیر فلک هم بر او پنجه نیارد گشود

یعنی همچنانکه روباه لنگ و کور و کبود نمی‌تواند دنبه را از شیر برباید، گرگ هم نمی‌تواند به یوسف آسیبی برساند.

تغافل شیر و ربودن دنبه توسّط روباه به این معنی اشاره دارد که هیچ فعلی، حتّی گناه بندگان هم بی‌اذن خدا انجام نمی‌شود. مولوی اشعری است و این فابل منبعث از نظریّهٔ کسب است. اشاعره در مورد افعال انسان نظریّهٔ «کسب» را مطرح کردند. ابوالحسن اشعری می‌گوید: «کسب عبارت است از تعلّق قدرت و ارادهٔ عبد به فعل مقدوری که از جانب خدا حادث می‌گردد.» (شیخ الاسلامی، ۱۳۶۳: ۱۰۶)

معنای این کلام آن است که خالق افعال بندگان، خداست. در لحظه‌ای که بنده قصد می‌کند فعلی را انجام دهد، خداوند فعل را خلق می‌کند. پس خداوند خالق فعل و بنده کاسب آن است. در غیر این صورت باید معتقد به وجود دو خالق باشیم که منافی توحید است. (همان: ۱۰۴– ۱۰۶)

در ادامهٔ فابل شاعر بر این معنی تأکید می‌ورزد که خداوند نگهبان دل‌های ماست تا به انجام فعل شرّ متمایل نشویم و اگر حراست او نباشد، انجام گناه سهل می‌گردد.

نتیجه‌گیری

در غزلیّات شمس ۱۴ فابل وجود دارد که از لحاظ شیوهٔ پردازش دو نوع است: ۱. فابل هایی با کنش و عمل داستانی (۶ تا)، ۲. فابل هایی در قالب گفتگو یا داستان صحنه‌ای (۸ تا). در هر دو دسته، طرح و عمل داستانی بسیار ساده و ابتدایی است و همهٔ عناصر پیرنگ و روایت (بخصوص زمان و مکان) در آنها وجود ندارد.

در همهٔ فابل‌ها دو شخصیّت حضور دارند و تعداد کنش‌ها بین دو تا هفت است. ۶ تا از روایت‌ها شامل دو کنش یا کنش گفتار است که عبارتند از: بوزینه و شیران، خارپشت و مار،

روباه و شیر، گفتگوی بلبل با گل (غزل ۴۵)، گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش، گفتگوی درخت و باد. سه فابل مرد و ماه، گفتگوی زشت و آیینه و گفتگوی راوی و گل (غزل ۳۱۲۰) سه کنشی و سه فابل صاحبخانه و خانه، روباه و گرگ حریص و گفتگوی کبریت و آتش چهار کنشی است. دو فابل نیز هفت کنش دارند: گفتگوی راوی و عشق و گفتگوی گل و بلبل.

راوی در ۱۲ فابل دانای کل و زاویهٔ دید بیرونی و در ۲ فابل راوی «من قهرمان» و زاویهٔ دید درونی است. در بیشتر فابل ها، عنصر زمان و مکان مبهم است. لحن مولوی در ۷ فابل دارای آیرونی لفظی و سقراطی است و در دو فابل نیز موقعیّت و وضعیّت طنزآمیز است. تنها پنج فابل لحن جدّی دارند.

جایگاه فابل در غزل به صورتهای زیر است:

۱. در بخشی از غزل به عنوان تمثیلی برای بیت یا ابیات پیش از خود، تعداد آنها ۶ تا و عبارتند از: بوزینه و شیران، خارپشت و مار، گفتگوی ابراهیم خلیل و آتش، گفتگوی گل و بلبل، در غزل ۱۹۹۱، گفتگوی درخت و باد، گفتگوی زشت و آیینه.

۲. فابل روباه و شیر در آغاز غزل به عنوان تمثیلی برای ابیات پس از خود آمده است.

۳. پنج تا از فابل‌ها در بخشی از غزل به مناسب کلمه یا مفهومی برای شاعر تداعی شده‌اند که سه تا از آنها در حکم براعت استهلالی برای تمثیل یا ابیات بعد از خود هستند (شامل: گفتگوی بلبل با گل در غزل ۴۵، گفتگوی راوی و گل، فابل روباه و گرگ حریص) و دو تای دیگر (گفتگوی راوی و عشق و گفتگوی کبریت و آتش) تمثیلی برای ابیات پیش از خود به شمار می‌آیند.

۴. دو فابلی که هم تمثیل ابیات پیش از خود و هم تمثیل ابیات بعد از خود هستند: صاحبخانه و خانه و مرد و ماه.

۵. ۴ تا از فابل‌های مولوی تمثیل اخلاقی- عرفانی است و درونمایهٔ آنها دعوت به توبه و ورع (صاحبخانه و خانه)، توصیه به صبر و بردباری و تسلیم و رضا (خارپشت و مار)، رعایت ادب خصوصاً در حضور پیر (بوزینه و شیران)، توصیه به برگزیدن عشقی ارزشمند (روباه و گرگ حریص) است. در دو فابل صاحبخانه و خانه و خارپشت و مار، نتیجهٔ فابل بعد از حکایت، مستقیماً بازگو شده است. فابل بوزینه و شیران نیز با اندرزی به پایان می‌رسد. مولوی از فابل روباه و گرگ حریص که درونمایه‌ای اخلاقی دارد، نتیجه‌ای عرفانی می‌گیرد.

۶. ۱۰ تا از فابل‌های مولوی، تمثیل اندیشه است که ۸ تای آنها تمثیل مفاهیم عرفان نظری

به ترتیب زیر است: فقر و استغناء (گفتگوی زشت و آیینه)، مقام فنا (گفتگـوی کبریـت و آتـش، گفتگوی بلبل با گل در غزل ۴۵)، تبیین حالت سکر (گفتگـوی راوی و عشـق، گفتگـوی گـل و بلبل در غزل ۱۹۹۱)، نفی (مرد و ماه)، تبیین نظریّهٔ ولایت (گفتگـوی خلیـل و آتـش، گفتگـوی راوی و گل).

مولوی در فابل گفتگوی درخت و باد به بیان مفهوم قرآنی لطف در معنای احسان و رحمـت الهی و در فابل روباه و شیر به بیان مفهومی کلامی (نظریّهٔ کسب) می‌پردازد.

یادداشت‌ها

۱. مثل عبارت از تألیفی است که ظاهراً حقیقتی ندارد ولی در باطن مشتمل بر احکام شافی است. (الهاشمی، ۱۴۱۹ هـ: ۱۸۳)

۲. «بینما رجلٌ فی غنمه إذ عدا الذئبُ، فذهب منها بشاةٍ، فطلبُه حتّی إستنقـذَها منه. فقال لـه الذئبُ: هنا إسـتنقذَتها منی، فمن لـــها یومَ السّبعِ یومَ لا راعی لها غیری؟...» و «بینما رجُـلٌ راکـبٌ علی بقرةٍ الـتفتـت إلیه، فقالت: أنی لم أُخلق لهذا، إنما خُلقتُ للحرثِ.» (الألبانی، ۱۴۰۸ هـ ج ۱: ۵۵۵) (الألبانی، ۱۴۰۸ هـ ج ۱: ۵۵۵)

۳. «لاتقوم السّاعةُ حتّی یقاتلوا المسلمون الیهود؛ فیقتلهم المسلمون، حتّی یختبیء الیهودی وراء الحجر و الشـجر، فیقول الحجرُ أو الشجرُ: یا مسلم! یا عبدالله! هذا یهودی خلفی فتعالَ فاقتله. إلا الغرقد؛ فإنه من شجر الیهـود.» (نفس المصدر، ج ۲: ۱۲۳۸)

۴. یروی أن أمیر المؤمنین علیاً (رض) قال: إنما مثلی و مثلُ عثمان کمثل أثوار ثلاثة کنَّ فی أجَمَةٍ، أبیضَ و أسودَ و أحمرَ، و معهن فیها أسد، فکان لایقدرُ منهن علی شیء لإجتماعهن علیه، فقال للثور الأسود و الثـور الأحمـر: لایُدِلُّ عینا فی أجَمَتنا إلا الثورُ الأبیضُ فإنَّ لونه مشهور و لونی علی لونکما، فلـو ترکتمـانی آکُلُـه صَـفَت لنـا الأجَمَة، فقالا: دونَکَ فکله، فأکله؛ ثم قال للأحمر: لونی علی لونک، فَدَعنی آکل الأسود لتصفو لنا الأجَمَة، فقالَ: دونک فکُله، فأکله؛ ثم قال للأحمر: إنّی آکِلُکَ لامَحالة؛ فقالَ: دعنی أنادی ثلاثا، فقالَ: افعَل؛ فنـادی: ألا انّـی أکِلتُ یوم أکِلَ الثورُ الأبیض؛ ثم قالَ علی رض ألا إنی وَهَنتُ یوم قتل عثمان، یرفع بها صوته.»

۵. اگرچه در غزلهای فارسی مناظره و گفتگو میان دو شخصیّت کلیشه‌ای -در نقش عاشق و معشوق- مانند گل و بلبل یا شمع و پروانه از دیرباز وجود داشته است.

۶. طرح یا پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیّت و روابط علّـت و معلـولی اسـت. (فارسـتر، ۱۳۵۲: ۱۱۲) بنمایـه کوچکترین واحد طرح و درونمایهٔ تجزیه‌ناپذیر اثر است. (توماشفسکی، مقالهٔ درون‌مایگان، ۱۳۸۵: ۲۹۹؛ سـلدن، ۱۳۷۸: ۵۳؛ اخوّت،۱۳۷۱: ۵۰) به بنمایه‌هایی که نمی‌توان از داستان حذف کرد، بنمایه‌های مقیّد می‌گویند و به آنهایی که می‌توان بدون تضییع توالی زمانی و علّت و معلولی رویدادها (بدون اختلال در تشکّل زمانی- سببی داستان) کنارشان گذاشت، بنمایه‌های آزاد.» (توماشفسکی، مقالهٔ درون مایگان، ۱۳۸۵: ۳۰۰ و نیز اخوّت،۱۳۷۱: ۵۱) درونمایه تفکّر غالب بر اثر و عنصر اصلی ساختار داستان است. (توماشفسکی، مقالهٔ درون مایگان، ۱۳۸۵:

۲۹۳) زاویهٔ دید شیوهٔ نقل داستان است و موقعیّت نویسنده را نسبت به روایت نشان می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۶) لحن سبک نوشتن و طرز تلقّی یا احساسی است که مؤلّف نسبت به خوانندگان و آنچه را که در متن اتّفاق می‌افتد، نشان می‌دهد. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۴؛ گورین، ویلفرد. ال و همکاران. ۱۳۸۳: ۳۳۶) «کـنش» حادثـه یـا عملی است که به طور ارادی از شخصیّت‌های داستانی سر می‌زند. این حادثه باید تغییـری در شـرایط موجـود شخصیّت قصّه ایجاد کند و منجر به تغییر وضعیّت داستان گردد. (رید، ۱۳۸۹: ۴۳)

۷. «آیرونی» را در فرهنگ‌ها به «طعنه»، «استهزاء» و «وارونه‌گویی» ترجمه می‌کنند. در آیرونی معنای ظـاهری همراه با نوعی طنز و تعریض و نیشخند وارونه می‌شود. امّا با وجود شباهت‌های بسیار، آیرونی جامعتر از طنز و استهزاء است. برخی اقسام آیرونی با تهکّم و ذمّ شبیه به مدح برابر است. آیرونی لفظی (verbal irony) مجاز به علاقهٔ تضادّ (کنایه و تعریض) سخنی است که در آن مقصود گوینده با معنای ملفوظ تفاوت دارد و علائمـی در گفتار و بافت کلام هست که نشان می‌دهد قصد گوینده خلاف صورت ظاهری کلام است. نوعی از آیرونی را به نام Socratic Irony «تجاهل سقراطی» می‌نامند. در این قسم آیرونی، شخص دانایی خود را به جهالت می‌زند و در باب موضوعی که مخاطب او ادّعا دارد، آنقدر سؤال می کند تا مخاطب را گرفتار تردید کند و به طور طبیعی به او بفهماند که آن موضوع را واقعاً نمی‌دانسته است. (جوادی، ۱۳۸۴: ۳۸؛ نیز داد، ۱۳۷۱: ۱۰– ۱۲)

۸. حکایت از این قرار است: «إنَّ ثعلباً رأی الیةً مطروحةً فی مفازةٍ فتَخَیَّلَ أنّها اُلقِیَت لِحِبالَةٍ فجاء إلی ذِئبٍ و قال احزتَ الأشیاء لِصداقتِکَ فتَقَدَّمَ الذئبُ حتّی جاءالیهِ فَلمّا ارادَ حَملَها وَقَعَت الحِبالةُ فی عنقِ الذئبِ و سَقَطَت الألیةُ مِن الحِبالَةِ فَتناوَلها الثعلبُ و قیلَ عَلَی لِسانِهِ ذلکَ المَثَلُ. (فروزانفر، ۱۳۳۳: ۷۵)

یادداشت‌های لاتین

1. Allegory
2. Principle of human behavior
3. Epigram
4. bound motif
5. motif free
6. Action
7. Speech-Act
8. Tzvetan Todorov
9. Irony verbal
10. Irony Situation
11. Socratic Irony

منابع فارسی

– آسابرگر، آرتور. ۱۳۸۰. روایت در فرهنگ عامیانهٔ رسانه و زندگی روزمرّه. ترجمه: محمّد رضا لیراوی. چـاپ اوّل. تهران: سروش.
– اخوّت، احمد. ۱۳۷۱. دستور زبان داستان. چاپ اوّل. اصفهان. نشر فردا.
– اشعری، علی بن اسماعیل (ابوالحسن). ۱۳۶۲. مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین. ترجمهٔ محسن مؤیّـدی. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر.

– پورنامداریان، تقی.۱۳۸۶. رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. چاپ ششم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
– تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۵. نظریّهٔ ادبیّات. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
– جوادی، حسن. ۱۳۸۴. تاریخ طنز در ادبیّات فارسی. چاپ اوّل. تهران: کاروان.
– داد، سیما. ۱۳۷۱. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
– دانش‌پژوه، منوچهر. ۱۳۸۶. فرهنگ اصطلاحات عرفانی. چاپ دوّم. تهران: فرزان.
– دهخدا، علی اکبر. ۱۳۴۱. لغتنامهٔ فارسی. زیر نظر: محمّد معین. چاپ اوّل. انتشارات ادارهٔ کلّ نگارش وزارت فرهنگ.
– رضوانیان، قدسیّه. ۱۳۸۹. ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی. چاپ اوّل. تهران: سخن.
– رید، یان. ۱۳۸۹. داستان کوتاه. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
– زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۸. سرّ نی. چاپ سوم، تهران: علمی.
– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. ۱۳۷۸. راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ چهارم. تهران: طرح نو.
– شیخ الاسلامی، اسعد. ۱۳۶۳. تحقیقی در مسائل کلامی از نظر متکلّمان اشعری و معتزلی. چاپ دوّم. تهران: امیر کبیر.
– عطّار نیشابوری. ۱۳۷۹. تذکرة الأولیاء. چاپ اوّل. تصحیح و تحشیهٔ رینولد آلن نیکلسون. تهران: اساطیر.
– ـــــــــــــ ۱۳۸۴. منطق الطیّر، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، ویرایش دوّم. تهران: سخن.
– فارستر، ادوارد مورگان. ۱۳۵۲. جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر.
– فروزانفر، بدیع الزّمان. ۱۳۳۳. مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی. چاپ اوّل. انتشارات دانشگاه تهران.
– قشیری، عبدالکریم بن هوازن. ۱۳۸۷. رسالهٔ قشیریّه. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح و استدراکات: بدیع‌الزّمان فروزانفر. شرح حال استاد فروزانفر و مآخذ ابیات عربی: دکتر احمد مهدوی دامغانی. ویراستهٔ: ایرج بهرامی. چاپ اول. تهران: زوّار.
– کی منش، عبّاس. ۱۳۶۶. پرتو عرفان، شرح اصطلاحات عرفانی کلیّات شمس. چاپ اوّل. تهران: سعدی.
– گورین، ویلفرد. ال و همکاران. ۱۳۸۳. راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمهٔ زهرا مهین خواه. چاپ چهارم. تهران: اطّلاعات.
– مارتین، والاس. ۱۳۸۶. نظریّه‌های روایت. محمّد شهبا. چاپ دوّم. تهران: هرمس.
– مولوی، جلال‌الدّین محمّد. ۱۳۵۳. دورهٔ کامل مثنوی معنوی، تصحیح: نیکلسون، رینولد الین. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
– مولوی، جلال‌الدّین محمّد. ۱۳۷۸. دیوان کبیر (غزلیات شمس تبریزی) به تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، چاپ چهارم. تهران: امیر کبیر.
– میرصادقی، جمال. ۱۳۸۶. ادبیّات داستانی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

مقالات فارسی

– عزبدفتری، بهروز. پاییز و زمستان ۱۳۷۲. «تحلیل فابل از دیدگاه ل.س ویگوتسکی» مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز. شماره ۱۴۸ و ۱۴۹: ۷۰ – ۱۰۲.

منابع عربی

- الألبانی، محمّد ناصر الدّین. ۱۴۰۸ هـ/ ۱۹۹۸م. صحیح الجامع الصغیر و زیادته (الفتح الکبیر). أشرف علی طبعه: زهیر الشاویش. الطبعة الثالثة. دمشق: المکتب الإسلامی.
- الفخر الرازی. لات. التفسیر الکبیر. ج ۱۸، ۲۱- ۲۲. الطبعة الثالثة. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- المصطفی المراد. ۱۴۲۳ق./ ۲۰۰۲م. معجزات الرسول. الطبعة الأولی. لا ط. القاهرة: دار الفجر للتراث.
- المیدانی النیسابوری. أبو الفضل احمد بن محمّد بن احمد بن ابراهیم. ۱۴۲۴هـ/ ۲۰۰۳ م. مجمع الأمثال. حققه و فصله و علق حواشیه: محمّد محیی الدین عبد الحمید. بیروت، صیدا: المکتبة العصریة.
- الهاشمی، أحمد. ۱۴۱۹ هـ/۱۹۹۹م. جواهر الأدب فی أدبیات وإنشاء لغة العرب. الطبعة الاولی. بیروت: دار إحیاء التراث العربی، موسسه التاریخ العربی.

منابع انگلیسی

- Abrams, M.H and Geoffrey Galt Harpham. 2009. A Glossary of Literary Terms. Ninth edition. Buston, MA: Wadsworth Cengage Learning.
- Cudden.J.A, A Dictionary of Literary Terms. 1979. London. Penguin Books.