

زبان و ادب فارسی  
نشریه دانشکده ادبیات و  
علوم انسانی دانشگاه تبریز  
سال ۵۲، بهار و تابستان ۸۸  
شماره مسلسل ۲۰۹

## پایان ناتمام مثنوی مولوی\*

دکتر تیمور مال میر\*\*

Email: timoormalmir@gmail.com

### چکیده

قلعه ذات الصور یا دز هوش‌ریا آخرین داستان مثنوی مولوی است. در این حکایت، پادشاهی سه پسر دارد. وقتی پسران عزم سیاحت می‌کنند، پادشاه آنان را پند می‌دهد که به قلعه هوش‌ریا نزدیک نشوند. آنان برخلاف قول پدر و عهد خویش به قلعه رفتند. تصویر دختر شاه چین را در آنجا دیدند و دلباخته آن شدند. حکایت دلباختگی و تلاش برادر اول و دوم، برای به‌دست آوردن آن دختر، به تفصیل آمده است که به ناکام جان سپرده‌اند. برادر کوچک‌تر با کاهلی به مقصود می‌رسد اما مولوی قصه او را نیاورده است. مولوی با آنکه فرصت اتمام داستان را داشته اما آن را بسط نداده و حسام‌الدین چلبی نیز اتمام داستان را از او درخواست نکرده است. در این مقاله علت عدم تفصیل و اتمام داستان را بر مبنای جابه‌جایی اسطوره آفرینش، به صورت نقش زنان در قلعه‌گشایی بررسی کرده‌ایم.

**واژه‌های کلیدی:** مولوی، مثنوی، قلعه ذات‌الصور، اسطوره، زن.

---

\*- تاریخ وصول: ۸۸/۲/۱۵ تأیید نهایی: ۸۸/۷/۲۰  
\*\*- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

## ۱- مقدمه

آخرین داستان مثنوی که به قلعه ذات‌الصّور یا دز هوش ربا مشهور است حکایت پادشاهی است که سه پسر داشت. وقتی عزم سیر و سیاحت کردند، پادشاه، به آنان سفارش کرد که زنهار گرد قلعه ذات‌الصّور یا دز هُش‌ربا نگردید! پسران بر خلاف قول پدر و عهد خویش به قلعه رفتند. در آنجا تصویری دیدند و هر سه دلباخته‌آن شدند. در جست و جوی صاحب صورت، حیران و سرگردان شهر به شهر می‌گشتند تا پیری آنان را ره نمود که این صورت شاهزاده چین است که کسی بدان راه ندارد و از غیرت شاه، کسی جرأت نمی‌کند نامش را بر زبان آورد. هر سه برادر برای به‌دست آوردن دختر به سوی چین راه افتادند. دو برادر بزرگ‌تر که داستان تلاش آن دو به تفصیل در مثنوی نقل شده برای به‌دست آوردن دختر، یک یک به دربار شاه رفتند و ناکام جان سپردند. اما برادر کوچک‌تر با کاهلی به مقصود رسید؛ مولوی کوتاه نوشته است:

و آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود      صورت و معنی به کلی او ربود  
(مولوی، دفتر ششم، ۱۳۶۸، ۵۵۵)

آخرین داستان مثنوی با توجه به شکل کامل آن در مقالات شمس (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، ۲۴۷-۲۴۶) ظاهراً ناتمام مانده است. فروزانفر، همایی، گولپینارلی و دیگر محققان، به شکل کامل این قصه در مقالات شمس، و ناتمامی آن در مثنوی اشاره کرده‌اند اما درباره علت ناتمامی آن، دیدگاه‌ها متنوع و مختلف است. گولپینارلی می‌نویسد: «شاید اگر پاره‌ای موانع و سرانجام بیماری وی نبود، اندکی به تقریر ادامه می‌داد و داستان سه شاهزاده را به پایان می‌رسانید» (گولپینارلی، ۱۳۷۵، ۲۱۶). مرحوم زرین کوب علت ناتمامی قصه را لزوم فنا و تکیه بر عمل می‌شمارد و می‌نویسد: «بدین‌گونه مثنوی از آغاز تا فرجام خویش نشان می‌دهد که راه نیل به حق، راه فناست، اما احوالی که در سلوک این راه پیش می‌آید در حوصله سخن نیست. به عمل حاصل می‌آید، و از همین روست که با این قصه ناتمام، مثنوی به پایان می‌رسد، و داستان طولانی هجران و خون جگر که از شکایت نی آغاز می‌شود، به پایان نمی‌رسد» (زرین کوب، ۱۳۷۳، ۴۵۶). سلطان ولد از پدرش اتمام داستان را درخواست می‌کند اما وقتی اجابت نمی‌شود خودش در مقام توجیه برمی‌آید و از زبان مولوی می‌گوید:

باقی این گفته آید بی‌زبان      در دل آن کس که دارد زنده جان  
(نیکلسون، ۱۳۷۴، ۲۲۹۱)

مولوی در طول داستان‌های مثنوی، بارها از حسام‌الدین چلبی به عنوان شریک و الهام‌دهنده مثنوی یا فزاینده و کاتب آن یاد می‌کند، لیکن وقتی مولوی از گفتن لب فرو می‌بندد چلبی، او را وادار به گفتن نمی‌کند و ادامه داستان را از او درخواست نمی‌کند. اما پسر مولوی، سلطان‌ولد، از او می‌خواهد که داستان را به اتمام برساند. مولوی با آن که فرصت دارد مثنوی را تمام کند به عمد از گفتن لب فرومی‌بندد و سکوت می‌کند (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۳۳-۳۲). مرحوم زرین کوب، این عدم درخواست حسام‌الدین از مولوی برای اتمام داستان را دلالتی بر وقوف او بر احوال و اسرار روحانی مولانا می‌داند و همین را سرّ تقدم حسام‌الدین بر سلطان‌ولد می‌شمارد (همان، ۳۳)؛ اما باید دید چه سرّی در کار مولوی بود که ایجاب می‌کرد این داستان را تفصیل ندهد؟ نگارنده با توجه به تصور اسطوره‌ای که در فرهنگ ایرانی و اسلامی از بنا و قلعه وجود داشته، تلاش کرده است پاسخی برای علت عدم تفصیل و اتمام داستان دز هوش‌ربا در ساختارهای اسطوره‌ای بیابد. وجود عناصری چون سه برادر، قلعه، تصویر دختری زیبا و فریبنده، مرگ دو برادر بزرگ‌تر و موفقیت برادر کوچک‌تر، نشان می‌دهد که داستان دز هوش‌ربا، شکل دیگری از داستان آفرینش است. الیاده معتقد است که اسطوره آفرینش کیهان، مختص مرگ آیینی یعنی مرگ خشونت‌بار و قتل هیولایی آغازین است که از پیکرش جهان پدید آمده و گیاهان روئیده‌اند (الیاده، ۱۳۷۲، ۳۲۵-۳۲۴). این تصور مرگ و تکه‌تکه شدن برای ایجاد خلقت، در دوره‌های خردگرایی تغییر شکل یافته و به صورت‌های داستان و تمثیل، شکل انسانی پذیرفته است. اسطوره متناسب با نقش و کاربردی که در جامعه دارد، «در جریان زمان و در مرزهای متفاوت جغرافیایی و در میان مردمان گوناگون، ممکن است دستخوش دگرگونی‌هایی شود و نقش‌های تازه‌ای بپذیرد و در جریان یک تغییر تدریجی ناآگاه، یا از روی یک دگرگونی بنیادی و عمدی، گونه‌های جدیدی پیدا کند و به شکل‌های تازه‌ای مانند افسانه، داستان حماسی، تمثیل یا قصه عامیانه درآید. مجموع این گونه تکوین و تغییرات و شکل‌پذیری‌های متفاوت را می‌توان جابه‌جایی اسطوره نامید» (سرکاراتی، ۱۳۷۸، ۲۱۳).

ساختار اساسی قصه آفرینش در فرهنگ ایرانی و اسلامی سه‌گانه است؛ بدین صورت که سه چیز یا سه شخصیت در آن هست: آدم، حوا، ابلیس. این سه شخصیت در شکل‌های دیگر به صورت‌های مختلف جلوه می‌کند. حلقه اصلی این ساختار، شخص سوم است که موجب پیدایش یا تداوم می‌گردد. در منظومه‌ها و داستان‌های عاشقانه،

عاشق و معشوق غالباً به وسیله دایه به هم می‌رسند؛ خصوصاً باید توجه کرد که نقش واسطگی، غالباً از سوی معشوق بر عهده دایه نهاده می‌شود. این دایه معمولاً شخصیت منفی و بد دارد لیکن تلاش‌های او برای رساندن عاشق و معشوق به همدیگر، سیما و شخصیت او را بهبود می‌بخشد. مثل دایه منیژه در شاهنامه (فردوسی، ج ۵، ۱۳۷۴، ۲۰-۱۹) و دایه ویس در منظومه ویس و رامین (گرگانی، ۱۳۴۹، ۱۲۸-۱۲۶). واسطه غالباً زن است. در طوطی‌نامه وقتی امیرزاده، شیفته ماه‌شکر می‌شود، دست به دامن دلاله می‌شود: «امیرزاده دل به باد داده، زالان آن کاره را در کار آورد، و به جهت فریب ماه‌شکر، زرها قبول کرد تا دلاله محتاله، به دست آوردن صنم بر خود تکفل و التزام نمود» (نعری، ۱۳۵۲، ۳۶). واسطه یا دلاله گاهی تغییر شکل می‌دهد و در نقش یک نقاش جلوه می‌کند که با نقاشی، عاشق و معشوق را به هم می‌رساند. مثل آن که در داستان جمشید و خورشید، جمشید در خواب عاشق خورشید شده اما نمی‌داند کیست. مهرباب بازرگان، استاد نقاشی است هر وقت زیبارویی دیده، تصویرش را کشیده است. بدین سبب وقتی جمشید تصویر خورشید، دختر قیصر روم، را نزد او دید آن را بازشناخت (ساوجی، ۱۳۴۸، ۲۶-۲۷). یا در سمک عیار، در داستان خورشیدشاه، گورخری خورشیدشاه را به دختر زیبای شاه چین رسانده تا عاشق آن دختر شود. این گورخر همان دایه جادوگر دختر است. از سوی دیگر این دایه، نقاش نیز خوانده شده که نام دختر را نقش نگین کرده است (ارجانی، ۱۳۴۷، ۲۴). تصویر آویخته بر دز در داستان دز هوش‌ربا، نقش واسطه را ایفا می‌کند. وجود این واسطه با نقش ابلیس در داستان آفرینش قابل تطبیق است. همچنین در عشق‌هایی که مثلث هستند مثل خسرو و شیرین و فرهاد، یک شخص قربانی می‌شود که وجودش برای کشش عشق یا تداوم آن، مؤثر و ضروری بوده است. نظامی می‌گوید:

بباید عشق را فرهاد بودن      پس آنگاهی به مردن شاد بودن

(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۶۳، ۲۶۲)

در قصه‌های سه برادران، برادران بزرگ‌تر قربانی می‌شوند و راه را برای موفقیت برادر سوم که برادر کوچک‌تر است هموار می‌کنند. این قربانی شدن و پیروزی، بیان دیگری است از چرخه خلقت که مرگ، موجب به وجود آمدن است.

## ۲- جابه‌جایی بهشت در قالب قلعه و بنا

مسئله گناه حضرت آدم و خوردن از میوه ممنوع به وسوسه شیطان که سبب اخراج

او از بهشت شد، در حقیقت موجب آفرینش انسان‌ها در دنیا گشته است. ابواسحق نیشابوری می‌گوید خداوند کریم بوده، خواسته آفرینش کند لیکن چون آدم را به بهشت برده نمی‌خواسته خودش او را اخراج کند. درخت خاصی را ممنوع کرده تا آدم از آن بخورد تا بر اثر این نافرمانی او را اخراج کند (نیشابوری، ۱۳۸۲، ۱۷-۱۶). در اندیشه سامیان حضرت آدم نمونه نخستین انسان است. جاذبه او نیز به گونه‌ای است که موجب رشک بهشتیان می‌شود. از آن میان ابلیس، رشک و غیرت خود را آشکار می‌کند؛ آدم را به واسطه حوا می‌فریبد تا از میوه ممنوعه بخورد. وقتی آدم و همسرش از میوه ممنوعه می‌خورند، حله‌های بهشتی از پیکر آن‌ها می‌افتد و متوجه عورت خویش می‌شوند و در پی پوشیدن آن برمی‌آیند. آنگاه همه از بهشت اخراج می‌شوند (بلعمی، ۱۳۵۳، ۸۴-۸۲). نیز ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۷، ۲۲۳). اگر شیطان آدم را فریب نمی‌داد تا از آن میوه بخورد، آدم همچنان در بهشت می‌بود و باعث رواج خلقت نمی‌شد. در حقیقت اغفال آدم و اخراج او از بهشت، توجیه آفرینش انسان در دنیاست. در اینجا اهریمن تبدیل به ابلیس شده و مرگ نمونه نخستین انسان به اخراج او از بهشت تبدیل شده است. در قصه‌ها و حکایت‌های متعدد، بهشت به صورت قلعه یا بنا جابه‌جا شده است.

توجیه و تصویری که درباره بنا و قدمت شهرها و قلعه‌ها در قصه‌ها و حکایت‌ها هست، توجیه و تصویری اسطوره‌ای است؛ درباره بنا کردن بغداد، طبری به نقل از طبیبی که ظاهراً اهل کتاب است، می‌نویسد: «ما در کتابی که به نزدمان هست می‌یابیم که یکی به نام مقلاص میان دجله و صراط شهری بنیاد می‌کند به نام زورا، و چون شهر را بنیاد نهد و ردیفی از آن را بسازد شکافی از جانب حجاز رخ دهد که بنای شهر را رها کند و به اصلاح آن شکاف پردازد و چون التیام گیرد، شکافی از جانب بصره پدید آید که از شکاف حجاز بزرگ‌تر باشد و چیزی نگذرد که هر دو شکاف التیام یابد. آنگاه به بنیان شهر بازگردد و آن را به سر برد» (طبری، ۱۳۶۶، ج ۱۱، ۴۸۴۸). یا درباره اسکندریه گفته شده که سه هزار سال آبادان بود و سه هزار سال خراب (طوسی، ۱۳۸۲، ۱۸). این خبر با هزاره‌های مزدایی و زروانی پیوند دارد که عمر جهان را به سه یا چهار دوره سه هزار ساله تقسیم می‌کنند (بهزادی، ۱۳۶۸، ۱۲۱-۱۲۰ و زادسپرم، ۱۳۶۶، ۴-۱). یا می‌گویند بلقیس قلعه‌ای ساخت با قبه زرین برای به دام انداختن حاکم ظالم و نابود کردن او (طوسی، ۱۳۸۲، ۱۹۹-۱۹۸). تصویری که درباره قدمت شهرها هست، بنای آن را به زمان نخستین انسان می‌رسانند؛ بدین صورت که در آن شهرها مثلاً جنازه‌ای یا

بخشی از اندام انسان، مدفون می‌یابند که او را یک گول نشان می‌دهد. دربارهٔ مرو در *عجایب المخلوقات* گفته شده که «روزی از قهندز رکنی بیفتاد کلهٔ سر آدمی در آن بود، یک دندان وی برکشیدند دو من بود» (همان، ۲۶۹). در حال حاضر وقتی بنای مهم یا مقدسی می‌سازند برای آن قربانی می‌کنند. الیاده معتقد است این عمل قربانی «غالباً تقلید نمادینی است از قربانی نخستین که جهان را به وجود آورد» (الیاده، ۱۳۷۵، ۴۲). این اندیشه در متون و اخبار قدیم به شکل‌های دیگر بیان شده است؛ مثل این‌که در داخل قلعه افرادی را دفن می‌کرده‌اند (جعفری، ۱۳۳۸، ۹۷) یا آورده‌اند که معمار و بنا را از بالای ساختمان به زیر می‌افکنده‌اند که در روزگارهای بعد با توجیهاتی دیگر بیان شده که مثلاً برای این‌که معمار، بنای مشابه درست نکند یا این‌که تهدیدی برای ساختمان تلقی نشود او را تباہ می‌کرده‌اند؛ چنان‌که دربارهٔ قصر خورنه یا خورنق، و معمار آن سنمار، گفته‌اند که نعمان از بیم ساختن بنای مشابه، او را از بالای قصر به زیر افکند (بلعمی، ۱۳۵۳، ۹۲۴-۹۲۵). نظامی نیز این خبر بلعمی را نقل کرده است (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۶۳، ۶۲) اما بعد از آن بلافاصله به ناپدید شدن نعمان اشاره کرده است:

رخت بریست از آن سلیمانی	چون پری شد ز خلق پنهانی
کس ندیدش دگر به خانهٔ خویش	اینت کیخسرو زمانه خویش (همان، ۶۵)

خبر ناپیدی نعمان، شکل دیگری است از نابودی سنمار. حادثهٔ معمار و صاحب قصر، به نظر می‌رسد از الگوی واحدی پیروی می‌کنند. نظامی باز هم این الگو را در هفت‌پیکر در بیان قصهٔ دختر اقلیم چهارم در گنبد سرخ تکرار کرده است. قصهٔ دختر گنبد سرخ، شرح حال دختری در حصار و قلعه‌ای محکم است که طلسم بر آن نهاده و شروطی برای وصل قرار داده است که هرکس طالب او باشد و نتواند آن شروط را به جای آورد، خورش را می‌ریزد. سرهای بسیاری بر باد شده تا آن‌که شاهزاده‌ای جوان با دیدن نامهٔ شروط دختر و تصویر زیبای او طالب و خواستار دختر می‌شود (همان، ۲۲۳-۲۱۹). با توجه به همین تصور اسطوره‌ای دربارهٔ شهرها و قلعه‌ها در آثار ادبی خصوصاً داستان‌های حماسی و روایت‌ها و داستان‌های عاشقانهٔ بهادری و ماجراجویانه است که نقش زن در آفرینش به صورت واسطهٔ تصرف قلعه و شهر جابه‌جا شده است: «گویند کی در شهر حضر در زمین جزیره حصنی محکم بود هرگز کس آن را نتوانست ستدن. ملک شاهپور ذوالاکتاف خواست کی بستاند چند سال جنگ کرد. وی را گفتند کی حیض زن ازرق چشم بستان و با خون کبوتر بیامیز و بر رقی ریز و در گردن فاخته بند

و بر سور شهر حضر افکن. وی چنان کرد حالی اساس حضر بیفتاد و بناها از یکدیگر جدا شد و حضر را بستند. «طوسی، ۱۳۸۲، ۴۰۴). در جای دیگر همین کتاب، این زن، دختر ملک ضیزن خوانده شده (همان، ۲۰۶) که با روایت طبری تطابق دارد (طبری، ج ۲، ۱۳۶۶، ۵۹۱-۵۹۰). در این موارد گناه زن در آفرینش، به صورت حیض زن جابه‌جا شده است. خصوصاً توجه کنیم که علت حیض زنان را نیز به نخستین گناه زن نمونه نخستین (حوّا) نسبت داده‌اند که واسطه فریب خوردن آدم از ابلیس گشته است (سورآبادی، ۱۳۸۱، ۵۸). گاهی بر بنیاد همین تصور منفی نسبت به زن نمونه نخستین و نقش او در گشودن در بهشت و خروج آدم از آن، داستان حوّا با دجال جابه‌جا شده است. وجه مشابهت آن دو، منفی بودن در عین نجات‌بخشی و گشایندگی قلعه است. بدین صورت که دجال، سبب گشایش شهر یا قلعه می‌شود. چنان‌که درباره گشودن شهر شوش در زمان ابوموسی اشعری آمده است که وی نتوانست حصن شوش را بگشاید. راهبی بود، گفت: «ای لشکر اسلام بازگردید کی شوش را شما نتوانید ستدن کی در کتابی خوانده‌ام کی شوش را دجال ستاند یا لشکری که دجال در آن بود. ابوموسی توقف کرد تا مردی بدید و به در شوش برخاست و پای بر در شوش زد و گفت: اِفْتَحِی. حالی در از یک دیگر برفت. لشکر اسلام مبادرت کردند. چون مرد را طلب کردند نیافتند. ابوموسی نامه نبشت به عمر بن الخطاب کی حال چنین رفت. عمر گفت: صَدَقَ رسولُ الله. آن مرد دجال بود کی یاری شما داد و من این از پیغمبر علیه‌السلام شنیده بودم» (طوسی، ۱۳۸۲، ۴۴۵). شکل دیگری از این نقش جابه‌جا شده زن در آفرینش، در داستان خواهر قباد تکرار شده است. وقتی قباد به فرمان برادرش فیروز در زندان بود «خواهر قباد داخل زندان شد و رئیس زندان را که متعرضش گردید به عذر این‌که حیض است، به وعده‌ای امیدوار ساخت. آنگاه وارد زندان شد و یک روز نزد قباد ماند. سپس او را در میان فرشی پیچید و روی شانه غلام نیرومندی از محبس درآورد» (یعقوبی، ۱۳۵۶، ۲۰۱-۲۰۲). قباد از آن‌جا گریخت و نزد پادشاه هیاطله رفت. شاه نیز لشکری همراه او کرد تا قدرتش را باز پس گرفت. این جابه‌جایی در حکایت‌های تاریخی نیز بیان شده است. چنان‌که درباره حمدان قرمط گفته‌اند که وقتی به دستور هیصم زندانی شده بود. هیصم می‌خواست او را بکشد. هیصم کلید زندان را زیر متکای خویش نهاد و به نوشیدن سرگرم شد. یکی از کنیزانی که در خانه او بود حکایت آن مرد را شنید و بر او رقت آورد. چون هیصم بخفت کلید را از زیر متکای او برگرفت و در را

گشود و مرد را برون آورد و در را قفل کرد. وقتی خبر رهایی حمدان قرمط شایع شد مردم بدان مفتون شدند و گفتند به آسمان رفت (طبری، ج ۱۵، ۱۳۶۶، ۶۶۴۲-۶۶۴۵). در داستان بیژن و منیژه نیز نمودی دیگر از فتح قلعه با کمک زنان هست. وقتی بیژن در چاه گرفتار است، رستم به کمک منیژه نشانی او را می‌یابد و نجاتش می‌دهد (فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۵، ۶۹-۶۵). این بار آزاد ساختن بیژن به جای گشایش قلعه طرح شده است و حیض زن، جای خود را به بیچارگی و ژنده‌پوشی و دربه‌داری داده است (همان، ۳۳-۳۴). نقش گناه نیز هست و آن حضور غیرقانونی بیژن در قصر با نیرنگ بیهشانه منیژه است (همان، ۲۲). حالت دربه‌داری و اخراج منیژه از دربار مثل حالت انسان بعد از هبوط است. در داستان طهمورث نیز گناه زن، موجب دگرگونی و آفرینندگی است؛ طهمورث سی سال بر اهریمن غلبه داشت و همچون اسبی بر آن سوار می‌شد. بعد اهریمن همسرش را فریب داد و او را بر گذرگاه تنگ البرز بر زمین زد و کشت و بلعید. پس از آن، جمشید او را از شکم اهریمن بیرون آورد (بهار، ۱۳۷۵، ۱۹۰). این مرگ طهمورث، سبب زایش است و به وجهی زایش و هستی جمشید را توجیه می‌کند. چون جمشید پسر طهمورث است. همچنین داستان شمسون در *عجایب المخلوقات*، همین نقش زن را در آفرینش تبیین می‌کند و شکل جابه‌جا شده اسطوره آفرینش است و مثل قصه طهمورث و زن اوست: «و از شگفتی کی در جهان بود، شمسون بود از شهر انطاکیه. از مادر بزاد و موی سر وی از فرق بود تا به قدم. چون بزرگ شد موی وی قوی‌تر شد و قوتی داشت کی لشکری را هزیمت کردی. مردم از وی درماندند. شخصی از زن وی پرسید کی شمسون را چگونه عاجز توان کرد؟ گفت من ندانم ولیکن پیرسم. از شمسون پرسید. گفت: هر که موی من بر دست دربنده من عاجز شوم. آن زن بد، مردم را خبر کرد. پادشاه ایشان هدیه عظیم بدان زن فرستاد و از وی درخواست کی شمسون را به موی او دربنده؛ آنگه کی خفته بود. آن زن وی را در بست و ایشان را خبر کرد. درآمدند و وی را ببردند و بر درختی بستند و عذاب‌ها می‌کردند تا قوت کرد و زنجیر و موی و درخت را بر هم شکست و فروآمد و آن قوم به وی بگرویدند. و گویند ولی بود و گویند نبی بود» (طوسی، ۱۳۸۲، ۴۱۷-۴۱۸). داستان‌هایی چون راه دادن رودابه، زال را به داخل قصر (فردوسی، ج ۱، ۱۳۷۴، ۱۷۱-۱۷۲)، شکل دیگری از این جابه‌جایی اسطوره آفرینش است. وقتی گردآفرید در چنگ سهراب گرفتار گشت، روی و موی خود را گشود و سهراب را عاشق ساخت و گفت:



نهنانی بسازیم بهتر بود	خرد داشتن کار مهتر بود
ز بهر من آهو ز هر سو خواه	میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دژ به فرمان تست	نباید برین آشتی جنگ جست
دژ و گنج و دژبان سراسر تراست	چو آیی بدان ساز کت دل هواست

(همان، ج ۲، ۱۸۷)

ژرف ساخت ماجرای فریب خوردن سهراب به وسیله گردآفرید، برای گشودن دژ سپید نیز بر همین بنیاد است؛ چون زنان در گشودن دژ و قلعه مؤثر بودند، در ساختار داستان رستم و سهراب نیز این مسئله گنجانده شده است. اساساً داستان فرعی نبرد گردآفرید با سهراب، به سبب اهمیت این تصور اسطوره‌ای در داستان راه یافته است. عشق گل کامکار و همای نیز مثل گردآفرید و سهراب است؛ در همای‌نامه، گل کامکار دختر شهریار شام است در دژی دور از پدر ساکن شده، فقط هفته‌ای یک بار به بام دژ می‌آید. پدرش، همای را برای دختر مناسب می‌دید اما دختر علاقه‌ای به مردان نداشت. وقتی همای به شکار رفت و از فرط تشنگی و ماندگی نزدیک دژ آرמיד، اسبش شیبه کشید. دختر به بام آمد او را دید و عاشقش گشت. در دژ را گشود و او را به دژ دعوت کرد، دایه را هم فرستاد تا او را به دژ بیاورد (همای‌نامه، ۱۳۸۳، ۶-۸).

در قصه‌ها و داستان‌هایی که در میان مردم رایج است، همچنان زن سبب گشودن قلعه است و معمولاً قلعه را زن برای برادر کوچک‌تر که برادر سوم است باز می‌کند (انجوی شیرازی، ۱۳۸۴، ۱۲۶). شکل تصرف قلعه به وسیله زن، تغییرهای بیشتری هم یافته است. بدین صورت که موجودی مثل آهو، اسب و ... پهلوان بزرگ را به قلعه‌ای می‌کشاند و موجب گشایش قلعه می‌شود یا گنج و مانند آن را به او می‌نماید و به شکلی جادویی او را در رسیدن به اهدافش یاری می‌کند (انجوی، ۱۳۵۲، ۱۷۵-۱۷۴). در *بهمن‌نامه*، داستانی هست که آهوپی زیبا، بهمن را به قلعه‌ای می‌کشاند خرم و سبز. در آنجا پیری بر تخت نشسته بود بهمن را نیایش کرد و کنیزان او بهمن را خدمت کردند. معلوم شد آن آهو دختر زیباروی آن پیر اسلم نام بوده است و عاشق بهمن است. بهمن او را به زنی گرفت و با خود برد. وقتی فرامرز راه را بر بهمن بست، این دختر با جادویی خویش، آتش افروخت و بهمن را نجات داد. فرزانه بهمن بعد از این ماجرا،

بدو گفت فرزانه کای شهریار	به تو کرد روی اختر روزگار
ترا گفته بودم من این داستان	ز ما آفرین باد بر راستان
چو گشتی رها از دم ازدها	نیابد بداندیش ازین پس رها

(ابن ابوالخیر، ۱۳۷۰، ۲۸۱-۲۸۴)

این اندیشه گاهی به این صورت بیان شده که قلعه‌ای ساخته شده و کسی حق ورود به آن را ندارد. کسی که وارد این قلعه یا حصار می‌شود، کشته می‌شود یا به مرگ تهدید می‌شود. در هر صورت، ورود به قلعه موجب حادثه و دگرگونی است. قلعه در این جا در حکم بهشت یا درخت ممنوع است. تصویری هم که مولوی از قلعه هوش‌ریا ارائه می‌کند، غیر از آن که بنیاد اسطوره‌ای قلعه را روشن می‌کند، ارتباط آن را با اسطوره آفرینش روشن می‌سازد. مولوی منع کردن شاه از رفتن پسرانش به سوی قلعه را مثل درخت ممنوع و بیرون شدن آدم از بهشت، به سبب حرص بر آن چه منع شده باز نموده است (مولوی، ۱۳۶۸، دفتر ششم، ۴۸۵-۴۸۴) و مایه اصلی بی‌هوشی و کار و بار آنان را نقش روی دختر شاه چین تصویر کرده است (همان، ۴۸۸) که با حوا قابل تطبیق است. سه برادر نیز با آدم قابل تطبیق هستند. اخراج آدم از بهشت، شکلی دیگر از مرگ و قتل برای ایجاد خلقت است. مرگ دو برادر بزرگ‌تر، تجلی این حالت آدم هستند. شکل زندگی آدم در قالب پذیرش توبه او نمود یافته است. برادر سوم در حقیقت شکل موفق یا توبه‌پذیر آدم است.

### ۳- پیوند ناتمامی داستان پایانی با طرح اصلی مثنوی

برخی اعداد مثل سه، سی، شش، نه، دوازده، چهل، صد و هزار اعدادی هستند که به مناسبت‌های مختلف اهمیت خاص می‌یابند. همچنین گاهی هریک از این اعداد را یک شماره کم می‌کنند و عدد کوچک‌تر از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود؛ مثل پنج یا نود و نه یا یازده. گاهی نیز اعداد خاص را یک شماره افزون می‌سازند و شماره افزوده، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد مثل سیزده، ده، هزار و یک. اسطوره‌شناسان معتقدند که تلقی خاصی از عدد و شماره در اسطوره‌ها وجود دارد. وقتی عددی - به هر مناسبت - به کمال می‌رسد با افزودن یک شماره بدان، آن عدد را به اوج می‌رسانند و تصور می‌کنند شماره افزوده شده، موجب کشش می‌شود (مک‌کال، ۱۳۷۹، ۱۰۷-۱۰۶). مثل این که آفرینش در شش روز صورت گرفته است آنگاه روز هفتم افزوده شده و مقدس می‌شود و روز تعطیل واقع می‌گردد (زمردی، ۱۳۷۹، ۲۷۰). به نظر می‌رسد این تمهید عددی در اصل، شکل جابه‌جا شده اسطوره آفرینش است. بنا بر اصل اسطوره آفرینش، رسیدن به عدد کمال به منزله پایان و آغاز دور جدید است. بنابراین عددی که عدد کمال تصور می‌شود به منزله پایان و عدد افزوده شده، نشانه آغاز دور جدید و چرخه نو است. تمهید عددی و افزایش یک شماره، جایگزین خلق دوباره شده است. گاهی نیز عدد مشهور را

یک شماره کم می‌کنند تا دور پایانی اتفاق نیفتد. چون رسیدن به عدد کمال به منزله پایان است (مالمیر، ۱۳۸۷، ۲۸۳-۲۸۵). به نظر می‌رسد مولوی به حالت چرخه‌ای بودن مسائل خصوصاً مرگ و زندگی معتقد است. با توجه به روایت‌های متعددی که دلالت بر خلقت شش روزه جهان دارد عدد شش عدد پایانی است. در عین حال با پایان یافتن خلقت جهان، زندگی در دنیا آغاز می‌گیرد. مولوی در پایان دفتر ششم به گونه‌ای سخن رانده است که دری برای آغاز گشوده باشد. در حقیقت با ناتمام نهادن داستان، نوعی کم‌گرفت را جایگزین خلق دوباره ساخته است. چنین کم‌گرفتی را مولوی در دفتر اول مثنوی در حکایت نحوی و کشتیبان، کم‌آمد خوانده است:

فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف در کم‌آمد یابی ای یار شگرف

(مولوی، ۱۳۶۸، دفتر اول، ۱۷۶)

کم‌آمد در نظر مولوی، شکلی دیگر است از کاهلی برادر کوچک‌تر که با آن به مقصود دست می‌یابد. برخی متوجه این گشایش نبوده‌اند و تصور کرده‌اند باید طرح اصلی مثنوی هفت دفتر بوده باشد. گولپینارلی (گولپینارلی، ۱۳۷۵، ۲۱۶) و همایی (همایی، ۱۳۷۶، ۱۰۶۳-۱۰۶۲) در برابر این وسوسه با تکیه بر ابیات مثنوی تأکید کرده‌اند که دفتر ششم، پایان مثنوی بوده است و طرح اصلی مولوی نیز شش دفتر بوده است. افلاکی نیز با توجه به اهمیت عدد شش، شمار شش را در شمارش مجلدات و تعداد ابیات مثنوی تکرار کرده است. چنان‌که درباره حسام‌الدین می‌نویسد: «حضرت مولانا امین کنوزالعرش خطابش می‌فرمود و شش مجلد مثنوی که بیست و شش هزار و ششصد و شصت بیت است، شرح سرّ او بود و در وصف او نازل شد» (افلاکی، ۱۳۶۲، ۶۲۸). به گمانم مولوی در داستان پایانی مثنوی، این مشکل را حل کرده است؛ بدین صورت که به آغاز مثنوی اشاره کرده است. فقط اشاره نیست بلکه تأکید هم هست که می‌گوید: «صد کتاب از هست جز یک باب نیست» (مولوی، ۱۳۶۸، دفتر ششم، ۴۸۲)؛ خصوصاً داستان طبیبان مدعی را در داستان پادشاه و کنیزک دوباره در اینجا تکرار کرده است (همان، ۴۸۳-۴۸۲). کاری که در تمام مثنوی اتفاق نیفتاده است. برخی تکرار مضمون و نتیجه داستان‌ها هست اما تکرار دوباره داستانی از آغاز مثنوی، فقط همین یک بار اتفاق افتاده است و این خود نشان می‌دهد که داستان سه شاهزاده و شکل پایانی آن با حکمت مولوی هماهنگ است و با سایر بخش‌های مثنوی فرق دارد. انتظار پایان مفصل آن، خلاف حکمت سرایش مثنوی است. برای همین است که حسام‌الدین نیز اتمام داستان پایانی را از مولوی درخواست نکرده است. همان‌گونه که

زرین کوب اشاره کرده است، حرف اصلی مولوی در مثنوی، حکایت نی است (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۵۷). مولوی برای تجسم بخشیدن به حکایت نی، داستان پادشاه و کنیزک را آورده است و آن را نقد حال ما خوانده است. باقی مثنوی، جرّ جرّار کلامی است که بعد از این داستان به میان آمده است. وقتی به پایان آن می‌رسد دوباره به حکایت نقد حال ما بازمی‌گردد. از داستان شاه و کنیزک یاد می‌کند و قصه سه شاهزاده را پایان می‌دهد؛ منتهی، پایانی ناتمام که دلالت بر آغاز کند.

### نتیجه

با توجه به وقوف حسام‌الدین چلبی بر احوال و اسرار روحانی مولوی و عدم درخواست او برای اتمام داستان قلعه ذات الصور، با آن که مولوی فرصت اتمام آن را داشت، روشن می‌شود که دلیل خاصی برای ادامه ندادن آن وجود داشته است. با توجه به ساختار سه‌گانه اسطوره آفرینش و اهمیت شخص سوم در تداوم آن، نیز نقش زن در گشودن قلعه که در این داستان به صورت تحریک شاهزادگان برای رسیدن به صاحب تصویر یعنی دختر شاه چین بیان شده است و ضرورت وجود قتل برای رسیدن به مقصود و دلالتی که خود مولوی در ضمن داستان به قصه آدم و بهشت اشاره کرده است، به نظر می‌رسد عدم اتمام داستان از سوی مولوی و عدم درخواست حسام‌الدین برای اتمام آن، بی‌سبب نیست. عبارت پسر مولوی درباره ناتمامی مثنوی که می‌گوید «باقی این گفته آید بی‌زبان» ضمن آن که نشان می‌دهد مولوی آگاهانه از اتمام داستان پرهیز کرده است، دلالتی هم هست بر این نکته که عدم ذکر داستان شخص سوم نشانه آغاز است اگر مولوی آن را تمام کند بانگ پایان زده است؛ در حالی که با عدم شرح و اتمام آن، دری برای آغاز گشوده است. عدم ذکر و تفصیل ماجرای پسر کوچک‌تر و پایان کار او، نشان دهنده تداوم نقش اوست؛ زندگی در وجود او تداوم می‌یابد. دو برادرش کشته می‌شوند اما او با کاهلی به مقصود می‌رسد. میان کاهلی با عدم شرح و بسط داستان او تناسب هست. بیهوده نیست که این داستان پایانی مثنوی است. هرچند مولوی خیلی قبل از مرگ، از ادامه سرودن آن دست کشیده است. بنابراین، عملی آگاهانه است هرچند ممکن است علت این عمل به صورت ناآگاهی رخ داده باشد.

## کتابنامه

۱. ابن ابوالخیر، ایرانشاه. (۱۳۷۰)، *بهمن نامه*، ویراسته رحیم عفیفی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
۲. ابوالفتوح رازی، حسین بن محمد بن احمد الخزاعی النیشابوری. (۱۳۷۷)، *روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن*، جلد اول، به کوشش و تصحیح محمد جعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح، چاپ دوم، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
۳. ارجانی، فرامرز بن خداد بن عبد الله. (۱۳۴۷)، *سمک عیار*، جلد اول، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ سوم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۴. افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۲) *مناقب العارفین*، به کوشش تحسین یازیچی، چاپ دوم، تهران، دنیای کتاب.
۵. الیاده، میرچا. (۱۳۷۵)، *مقدس و نامقدس*، ترجمه نصرالله زنگوئی، چاپ اول، تهران، سروش.
۶. \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۲)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران، سروش.
۷. انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۲)، *قصه‌های ایرانی*، جلد اول، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.
۸. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۴)، *گل به صنوبر چه کرد*، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
۹. بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد. (۱۳۵۳)، *تاریخ بلعمی (تکمله و ترجمه تاریخ طبری)*، تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمد پروین گنابادی، چاپ دوم، تهران، زوآر.
۱۰. بهار، مهرداد. (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، چاپ اول، تهران، آگاه.
۱۱. بهزادی، رقیه. (۱۳۶۸)، *تصحیح و ترجمه بندهش هندی*، چاپ اول، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۲. جعفری، جعفر بن محمد بن حسن. (۱۳۳۸)، *تاریخ یزد*، به کوشش ایرج افشار، چاپ اول، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۳. زادسپرم. (۱۳۶۶)، *گزیده‌های زادسپرم*، ترجمه محمدتقی راشد محصل، چاپ اول، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۴. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۸)، *سرنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، چاپ سوم، تهران، علمی.

۱۵. \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳)، بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی، چاپ ششم، تهران، علمی.
۱۶. زمرّدی، حمیرا، «تجلیات قدسی؛ تمهیدات عددی اسطوره‌ای، سمبل و نماد»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۴۴، شماره ۱۵۶، ۱۳۷۹، صص ۲۷۴-۲۵۹.
۱۷. ساوجی، سلمان. (۱۳۴۸)، جمشید و خورشید، به اهتمام ج.پ. آسموسن، و فریدون وهمن، چاپ اول، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۸. سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸)، سایه‌های شکار شده (گزیده مقالات فارسی)، چاپ اول، تهران، قطره.
۱۹. سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری. (۱۳۸۱)، تفسیر التفاسیر مشهور به تفسیر سورآبادی، تصحیح سعیدی سیرجانی، چاپ اول، تهران، فرهنگ نشر نو.
۲۰. شمس تبریزی، محمد. (۱۳۶۹)، مقالات، تصحیح محمدعلی موحد، چاپ اول، تهران، خوارزمی.
۲۱. طبری، محمدبن جریر. (۱۳۶۶)، تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
۲۲. طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۸۲)، عجایب المخلوقات، تصحیح منوچهر ستوده، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
۲۳. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ اول، تهران، داد.
۲۴. گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۴۹)، ویس و رامین، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، چاپ اول، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۲۵. گولپینارلی، عبدالباقی. (۱۳۷۵)، مولانا جلال‌الدین: زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آن‌ها، ترجمه توفیق هاشم‌پور سبحانی، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۶. مالمیر، تیمور. «جابه‌جایی‌های عددی اسطوره آفرینش نمونه نخستین انسان»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال چهل و یکم، شماره ۱۶۰، ۱۳۸۷، صص ۲۸۳-۲۹۴.
۲۷. مک‌کال، هنریتا. (۱۳۷۹)، اسطوره‌های بین‌النهرینی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز، چاپ سوم.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۸)، مثنوی، به اهتمام رینولد نیکلسون، چاپ اول، تهران، مولی.

۲۹. نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور بن خلف. (۱۳۸۲)، *قصص الانبیاء*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، علمی و فرهنگی.
۳۰. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۶۳)، *سبعه حکیم نظامی گنجه‌ای: خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، علمی.
۳۱. ———. (۱۳۶۳)، *سبعه حکیم نظامی گنجه‌ای: هفت پیکر*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، علمی.
۳۲. نعری، عماد بن محمد. (۱۳۵۲)، *طوطی‌نامه (جواهرالاسمار)*، به اهتمام شمس‌الدین آل احمد، چاپ اول، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۳۳. نیکلسون، رینولد الین. (۱۳۷۴)، *شرح مثنوی معنوی مولوی*، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
۳۴. *همای‌نامه*. (۱۳۸۳)، تصحیح محمد روشن، چاپ اول، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۳۵. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶)، *مولوی‌نامه: مولوی چه می‌گوید*، چاپ نهم، تهران، نشر هما.
۳۶. یعقوبی، ابن‌واضح. (۱۳۵۶)، *تاریخ یعقوبی*، ترجمه محمد ابراهیم آیتی، چاپ سوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.