# تحلیل و بررسی نقدهای شعر مولانا در دهۀ اخیر(۷۶-۸۶)

دکتر غلامحسین غلامحسین زاده،
عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس
أم کلثوم یدالهی باغلوئی،
دانشجوی دورۀ کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

جلال الدین محمد مولوی از بزرگترین شخصیت‌هایی است که تاریخ تا کنون به خود دیده است. عاشقی پریشان و شوریده که آثارش همگان را حیران گردانیده و همانند آفریننده‌اش، سرشار از شور و مستی و نوآفرینی است.

مولوی بسیاری از سنت‌های گذشته را در نوردیده و طرحی نو درانداخته است. شارحان و منتقدان آثار او از دیر باز تا کنون به سنت شکنی‌ها و نو آفرینی‌های او اشاره کرده و آثار او را بر مبنای معیارها و مکتب‌های ادبی گوناگون سنجیده‌اند. در دهۀ اخیر بیش از هزار مقاله در بارۀ آثار مولانا نوشته شده است که در بین آنها در بیست مقاله منحصراً به نقد شعر مولانا پرداخته شده است. بنابراین ما در این مقاله در صدد هستیم که با بررسی این بیست مقاله، ضمن مشخص کردن چگونگی سیر نقدهای شعر مولانا در این دهه، آنها را مورد سنجش و ارزیابی قرار دهیم.

یک بررسی اجمالی در نقدهایی که بر شعر مولانا نوشته شده، نشان می‌دهد که در دهۀ اخیر با وجود رواج مکاتب ادبی صورتگرا و ساختارگرا و با اینکه نویسندگان و منتقدان این دوره نیز دربارۀ نو آفرینی‌های واژگانی و آفرینش‌های بدیعی و بلاغی و آشنایی زدایی‌ها در کلام مولانا سخنان زیادی گفته‌اند اما مانند گذشته همچنان توجه به محتوا و درونمایه‌های شعر او بیشتر است. اینک به بررسی مهمترین مباحثی که منتقدان دهۀ اخیر به آن توجه کرده‌اند، می‌پردازیم.

## موسیقی شعر

احمد محسنی می‌نویسد: « در شعر او [مولوی] آهنگ از صورت به سیرت می‌پیوندد، به همین خاطر هر جا صورت را منافی سیرت و مزاحم معنا می‌بیند، آن را بر هم می‌زند.» (محسنی، احمد، ص ۱۴۴) او سپس به موسیقی کناری غزل‌های مولانا، یعنی ردیف اشاره می‌کند و می‌گوید: «سیمای حقیقی شعر مولانا را از هر منظری که بنگریم به اندیشه‌اش راه می‌یابیم؛ حتی از منظر ردیف. اگر کسی غزلهای مولانا را از این منظر ببیند و به نقد بنشیند، ردیف‌ها به او می‌گویند شاعر کیست، در پی چیست و در چه حالی است.» (همان، ص ۱۴۲) این نویسنده، سپس از جمله‌های پرسشی و امری و ویژگی‌های بلاغی آنها در ردیف‌های مولانا سخن می‌گوید و سنت شکنی‌های مولانا را در ردیف بر می‌شمارد. ردیف‌های فعلی و اسمی، ضمایر و صفات به عنوان ردیف، ردیف‌های چند کلمه‌ای، قافیه و ردیف درونی، ردیف‌های آغازین و مهمل و ردیف‌های عربی و ترکی از دیگر موضوعات مورد بحث او در بارۀ ردیف شعر مولانا است.

## تلمیح

یکی دیگر از انواع آشنایی زدایی، تلمیح است. سید محمد حسینی در مقالۀ خود چند نمونه از تلمیح‌های پیچیدۀ مولانا را مثال آورده و با اشاره به سرچشمۀ این تلمیح‌ها می‌گوید که مولانا «در همۀ نوشته‌های خود با استادی و هنرمندی شایسته‌ای از قرآن کریم و احادیث نبوی، بیشترین بهره‌ها را برده است.» ( حسینی، سید محمد، ص۴۲)

## طنز

در زمینۀ طنز هم مولانا صاحب نظر و صاحب سبقه است چرا که «طنز قلمرو پیروزی فرزانگی و فرهنگ است.» ( ثابت، عبدالرحیم، ۱۳۸۱) صفاتی که مولانا را بر تارک اندیشه و اخلاق انسانی نشانده است. در مقاله‌ای که طنز موقعیت را در داستان پیر چنگی بررسی نموده، این فضا سازی و معماری خنده آور را اینگونه توصیف می‌کند: «در روایت مثنوی دو چهرۀ ناساز، رو در روی هم قرار گرفته‌اند: عمر خلیفۀ دوم و پیر چنگی. همان گونه که می‌دانیم خلیفۀ دوم در تاریخ اسلام به احتساب و سخت گیری شهره است» (همان)

اما «پیر چنگی چهرهٔ شوخ و شنگ و طنز اندیش است و به اقتضای کسب و حرفه‌اش در همه چیز به سر خوشی و نگاه مطربانه طبعی فطری خویش می‌نگرد.» (همان) هدف مولانا در بیان این موقعیت طنز آمیز، بیان چگونگی گشوده شدن ذهنی بسته و جزم اندیش و آشنایی او با تصویری دیگر از رابطهٔ خدا و انسان است: «قصهٔ رستگاری پیر چنگی با شوخ طبعی و عمل طیبت آمیز وی با خدا آغاز می‌شود و با پاسخ طیبت آمیز خداوند با وی ادامه می‌یابد و خلیفهٔ جدی و سخت گیر در مثانهٔ این رابطهٔ طنز آمیز خدا و بندهٔ چنگ نوازش، حیران می‌ماند اما در این حیرت دیری نمی‌پاید. پردهٔ ستبر جزم اندیشه و تنگ نظری محتسبانه از مقابل دیدگانش به یک سو می‌رود و در خرابات مغان هم نور خدا می‌بیند.» (همان)

## چند صدایی

یکی دیگر از زیبایی‌های شعر مولانا، چند صدایی یا چند آوایی بودن آن است که «در آن راوی با دو یا چند چهره و صدای متمایز- و حتی متضاد- پدیدار می‌شود.» (توکلی، حمیدرضا، ص۴۹) این چند صدایی، مصادیق بسیار و فراوانی دارد که در مقالهٔ نسبتاً مشروحی که توسط حمید رضا توکلی نوشته شده، چند نمونه از آن آمده و در قصهٔ دقوقی به صورت ویژه به عنوان نمونه‌ای کامل و شگفت انگیز مورد تحلیل و بررسی ریز بینانه قرار گرفته است. به نظر نویسندهٔ مقاله، چند آوایی یا چند صدایی ویژگی منحصر به فرد روایت مولانا است. «پنداری مولانا پروای آن دارد که مبادا آسان گیرانه و کوتاه بینانه از تناقضات جهان شناسی درگذرد. او با همهٔ توان و خلاقیت هنری در پی آن است که همهٔ چشم اندازها و آوازها بی هیچ مانع و تحریفی مجال تجلی یابند تا سخن فرجامین از درون این روایت چند آوا و گفتگوی اضداد با کوشش و کشف مخاطب نمایان شود. همین است که نمی‌توان موضع مولانا را در باب بسیاری از مسایل مناقشه انگیز چونان جبر و اختیار به آسانی و روشنی و قطعیت مشخص کرد.» (همان، ص۵۴) این خصلت چند آوایی روایت مولانا، ممکن است خواننده را در تردید و سردرگمی بیفکند «چه بسا مخاطبی در رویارویی با این ساختار متفاوت روایی، تنها بتواند با یکی از آواها همراه شود و از شنیدن آواهای دیگر و به ویژه آوای کلی و نهایی برآمده از مجموعهٔ صداها، ناتوان و بی نصیب باشد. همین نکته دایرهٔ مخاطبان و قلمرو فهم و تأویل متن را گسترش می‌دهد.» (همان، ص۵۵) کوشش نویسندهٔ مقاله در روشن کردن روایت چند آوای قصهٔ دقوقی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که «در قصهٔ دقوقی چند آوایی در کامل‌ترین چهره رخ نموده است» (همان، ص۵۵) و «مخاطب را در شناختن آوای مطلع نهایی و جمع بندی ساختار کلی روایت یا ارائهٔ طرح کلی داستان حتی به مبهم‌ترین صورت — سر گردان می‌گرداند.» (همان، ص۵۵)

## رمز

یکی از مباحث مهم و جدی و قابل بحث در شعر مولانا مسألهٔ رمزها یا نمادهای شعر مولانا است که به قول دکتر پورنامداران «یکی از علل تناقض‌های موجود در زبان عرفانی» است. (پورنامداریان، تقی، ص۱۰۴) اصولاً زبان مولوی و بسیاری دیگر از عارفان، زبانی رمزی است و این زبان رمزی و ابهام آمیز هم طبیعی می‌نماید چرا که «شرح و بیان تجربهٔ عارفانه ناگزیر با ابهام همراه است.» ( دقیقیان، شیرین دخت، ص۴۴ ) و به عبارت روشن‌تر «وقتی مولوی جان سخن خود را غیب می‌داند که نه در اندیشه می‌گنجد و نه گفتن آن ممکن است و در عین حال اقرار می‌کند که این غیب بی اختیارِ او از زبان وی به بیان در آمده است، همهٔ شرایط و مقدمات لازم برای پدید آمدن زبان رمزی فراهم شده است.» (پورنامداریان، تقی، ص۱۰۶) همانطور که گفتیم یکی از مشخصات زبان رمزی ابهام آلود بودن و رازگونگی آن است و علت ابهام رمز، این است که «در مقام رمز، کلمه فاقد نشانه‌هایی است که راهنما به مدلول ثانوی واحدی باشد. کلمه‌ای که رمز می‌شود دیگر نشانه نیست، یک دال تهی است که تصمیم خواننده آن را بدل به یک دال پر و نشانه می‌کند.» (همان،ص۱۰۵)

ما در این مقاله به دو رمز از رمزها و نمادهای شعر مولانا که منتقدان دههٔ اخیر به آن پرداخته‌اند و رمزهای عمدهٔ شعر مولانا نیز هست، اشاره می‌کنیم. نویسندهٔ معاصر، محمود فتوحی به تحلیل یکی از رمزهای بزرگ مثنوی یعنی تحلیل تصویر دریا پرداخته است. به نظر او دریا «یک نماد فرا رونده و بالنده است که جهان آرمانی نوع بشر و شکوه فرا سوی مرزهای حس را به تصویر می‌کشد.» (فتوحی، محمود، ص۱) در این مقاله، ما با مباحث متنوعی روبرو هستیم. برای روشن‌تر شدن اصطلاحات این مباحث، نخست نویسنده در بارهٔ تصویر و طبقه بندی مورد نظر خود در این باره توضیح می‌دهد سپس به تجزیه و تحلیل تصویر دریا و مترادفات و وابسته‌های آن در شش دفتر مثنوی می‌پردازد. برای این کار، ابتدا تمامی کاربردهای زبانی و ادبی واژهٔ دریا را در دو دستهٔ تصویر زبانی و مجازی و پنج سطحِ کاربرد قاموسی، تشبیه، استعاره، تمثیل و نماد طبقه بندی می‌کند.بعد با بیان اینکه این تقسیم بندی برای بحث او خیلی دقیق نیست، تقسیم بندی دیگری ارائه می‌دهد. در تقسیم بندی جدید، تصویر دریا را در دو طبقه جای می‌دهد: طبقه‌ای که شامل تصاویری است که هر دو جزء تصویر ساز یا قرینه‌های آنها ذکر شده که شامل اضافه‌های تشبیهی، استعاری و تشبیه‌های مجمل و مفصل است و طبقهٔ دیگر هم شامل تصاویری است که جزء ابزاری یا نمایش دهنده یا حسی ذکر شده و جزء دوم که غالباً مفهوم انتزاعی است، پنهان است که تمثیل‌ها و نمادها از این نوعند.(ر.ک همان، ص۵) در این قسمت، نخست در بارهٔ تمثیل‌های مولانا، توضیح کوتاهی ارائه می‌دهیم و سپس به توصیف و توضیح تمثیل و نماد دریا می‌پردازیم.

به گفتهٔ یکی از منتقدان «شالوده و اساس ساختار مثنوی مولوی بر تمثیل استوار است.» (دقیقیان، شیرین دخت، ص۴۱) «تمثیل» در حقیقت حسی کردن امر غیر حسی برای مخاطبان است» و «با تمسک به تمثیل، نویسنده یا گوینده، موضوع را به فرا خور درک مخاطب می‌تواند تا حدی روشن ملموس سازد»(عربی نژاد،

غلام رضا، ۱۳۸۰) غالب متقدان عقیده دارند که «بیان تمثیلی مثنوی نزدیکی بسیار به بیان کتب مقدس و نیز نوشته‌های مذهبی دارد.»(دقیقیان، شیرین دخت، ص۴۲) و سرشار بودن مثنوی از تمثیل و قصه‌های تمثیلی به خاطر آن است که این کتاب «نوعی تفسیر آیات قرآنی و یا تفسیر حدیث و یا داستان انبیاء است.» ( عربی نژاد، غلام رضا، ۱۳۸۰) و بر این باورند که «تمثیلاتی که در مثنوی وجود دارد اکثراً ریشهٔ قرآنی دارند.»(همان) نویسندهٔ مقالهٔ *تحلیل تصویر دریا در مثنوی* عقیده دارد که تمثیل‌های دریا در مثنوی «در بر دارندهٔ همان «ایدهٔ بنیادین» مولانا، یعنی جهان آرمانی او (عالم غیب)اند که نمودهایی از اندیشهٔ اتحاد، وحدت وجود، بیکرانگی، فنا و محو و غیره در آن‌ها نهفته است.»(فتوحی، محمود، ص۸) ایده‌های عمدهٔ مولانا که در غالب تمثیل‌های دریا آمده از این قرارند:

۱. نظریهٔ جزء و کل: فنای قطره و سیل و جوی (جزء) در دریای کل ( دریا، رمز کل مطلق)

۲. نظریهٔ وحدت وجود: یکی بودن قطرات و امواج (موجودات) با دریای بیکران وجود

۳. مایه گرفتن سخن پاک و ناب از دریای اندیشه و بحر لطف حق

۴. رجعت به اصل (دریا نماد اصل و حقیقت و بازگشت انسان به خدا یعنی وصل به اصل) (ر.ک همان،صص ۸-۱۱)

سپس تصویرهای مرتبط با هم مانند تصویرهای بحر- *کف* و *ماهی- دریا* را توضیح می‌دهد. آنگاه به مبحث نماد می‌رسد و دربارهٔ نماد دریا می‌گوید: «دریا بزرگ‌ترین و بنیادی‌ترین واژهٔ مثنوی است واژه ای کوچک که توانسته دستگاه فلسفی مولانا و جهان بینی بیکرانهٔ او را بسیار زیبا به تصویر بکشد.» ( همان، ص۱۴) پس از آن، دریا و مترادفات آن را در این جهان بینی، نمادهای جهان جان مولانا برمی‌شمارد. نویسندهٔ مقاله سپس سطوح کاربرد واژهٔ دریا در مثنوی را در یک نمودار نشان می‌دهد و سیر حرکت استعلایی تصویر دریا را از نشانه تا نماد ترسیم می‌کند و سپس به ترسیم خوشهٔ تصویری دریا و وابسته‌های آن می‌پردازد و ایده‌های چهارگانهٔ مرتبط با دریا را در این خوشهٔ تصویری نشان می‌دهد. نویسندهٔ مقاله در نهایت نماد را عالی‌ترین درجهٔ بلاغت تصویر می‌داند «که در آن ایده و تصویر به وحدت می‌رسند، دال و مدلول یکی می‌شوند و ناب‌ترین ابهام هنری شکل گرفته، عالم رمز را می‌آفریند و افقی می‌گشاید به سوی جهان نا شناختهٔ جان، که از د ایرهٔ امور عادی و تجربهٔ حسی و ظرفیت زبان و عقل فراتر است.» (همان،ص۱۶) وی با نقل تقسیم چارلز چدویک از سمبولیسم به دو نوع سمبولیسم انسانی و فرارونده و تعریف هر یک، دریا و خورشید و ماه را نمادهایی می‌داند که در سطح عواطف فردی و احساسات درونی او [مولوی] باقی نمی‌مانند، بلکه به جهان همگانی و عام و فراتر از جهان طبیعت اشارت دارند.» (همان،ص۱۸)

## نماد نی از نظر پدیدار شناسی

یکی دیگر از نمادهای بزرگ شعر مولانا، نی است. نماد نی را از جهات گوناگون می‌توان بررسی کرد. از لحاظ پدیدار شناسی «نی» ترجمان موجودیت مولاناست و حکیم بلخی تمامی ادراک و شناخت خود را در موجودیت چاک چاک و رمز در رمز نی متمرکز می‌سازد و رنج خود و رنج مشترک تمامی نیستان اندیشان تاریخ را از حنجرهٔ مجروح نی، فریاد می‌کشد.» (رحمدل، غلام رضا،۱۳۸۲، ص ۲۴۰)در این نگاه پدیدارشناسانه، خاستگاه هویت انسانی نی همان «من عرش اندیش و روزمره» گریز مولویست.» (همان ص ۲۳۸) یک موجود پارادوکسی که محاط در حوزهٔ جاذبهٔ دو نیروی متقابل یعنی نیروی جسم و نیروی جان است. برای باز شناخت نی باید ذهن را از همهٔ پیش فرض ها و پیش داوریها پاک کرد تا به در یافتی نو از منشأ تولید آوای نی دست یافت که

آتش است این بانگ نای و نیست باد  هرکه این آتش ندارد نیست باد

«نی مولوی، دست به گریبان مخاطبینی است که هر کس از ظن خود یارش می‌شوند و از درونش احوالش را نمی‌جویند. به فراخور هر ذهن ظن آمیز، شبحی از حقیقت نی شکل می‌گیرد و نی در طیف پر حجمی از شناخت‌های پاره پاره و نا منسجم سر گردان می‌ماند.» (همان،ص ۲۳۱) رحمدل با تأیید نظر *هوسرل* پدیدار شناس برجستهٔ معاصر، عقیده دارد که نومن (بود) وجودی مستقل از فنومن (نمود) ندارد. بنابراین سر و حقیقت نی (نومن) از نالهٔ آن (فنومن) جدا نیست، اما چشم و گوش انسان‌ها برای درک سر و حقیقت نی، فاقد نورند زیرا از ظن و پیشداوری خانه تکانی نشده‌اند.» (همان،ص ۲۴۱) و «نالهٔ نی به منزلهٔ تن است و معنی نی، جان، نه تن از جان مستور است و نه جان از تن.» (همان جا)

در نگرش پدیدار شناختی، اشیاء یک موجودیت خارج از ذهن دارند (پدیده)، یک موجودیت در ادراک عام (تصویر ذهنی) و یک موجودیت هم در ادراک ناب و شهودی (پدیدار). نی در ادراک شهودی و تجربهٔ مستقیم منزه از تعین یعنی به عنوان یک پدیدار:

۱. «دردمند درد شناسی است که در پرتو خود شناسی و خود آگاهی در می‌یابد که از وطن مألوف خود یعنی نیستان بزرگ، جدا افتاده است» (همان،ص ۲۴۲)

۲. «وجودی حاضر و غایب است، هم دمساز است و هم مشتاق. هم طالب مهجور است و هم واصل است و مغلوب جلوهٔ معشوق. هم زهر است و هم تریاق» (همان جا)

۳. «سخن پرداز راه پر خون یعنی عشق است.» (همان جا)

حس مشترک ( سینهٔ شرحه شرحه از فراق) وسیلهٔ رسیدن به فهم مشترک (درد اشتیاق) است. «نی از یک طرف، می‌خواهد با آنها [مخاطبان خود] سخن بگوید و با آنها رابطه برقرار کند، چون سخن گفتن جوهرهٔ طبیعت اوست و از طرفی دیگر، نمی‌تواند منطق مکالمه را با آنها برقرار و استوار سازد، زیرا ظرفیت استقرار این منطق را در آنها نمی‌بیند.» «این تعارض،در روند تکاملی خود، دردی متعالی و فرهیخته را در درون جان نی، باور نشان می‌کند.» (همان،ص۲۳۶) که همان درد غربت است. در واقع «آن نوازنده که نای وجود مولانا را به نغمه و سرود در می‌آورد، همان مخاطب اوست.» (نبوی،حبیب) مولوی «مخاطب را خلاق و آفریننده و احضار کنندهٔ مطالب و مفاهیم و بلاغت ساز و صنعت بدیع آفرین معرفی می‌کند» و «جذب سمع را مایهٔ خوش لبی می‌داند.» (همان) از نگاه شیرین دخت دقیقیان هم نی نماد از خود بیگانگی عرفانی و نالهٔ نی بیان درد این از خود بیگانگی است. او می‌گوید «شاکلهٔ این نماد، دلالت‌گر ساختار وجود آدمی در نظریه‌های عرفانی است.» (ص ۴۳) یعنی جسم و روح «که بی تردید میان این دو بخش رابطه‌ای دو سویه برقرار است و صدایی که از آن بر می‌خیزد، فرایند رابطه میان دو بخش است.»(همان جا) او، جسم نی را که مانند جسم آدمی، پوسته و تخته بندی برای روح آن است فضای گذر نواها و نفیرهای سوزان نی می‌داند و همین نواهاست که ناله از نهاد مرد و زن بر آورده است در واقع کارکرد نی به عنوان نماد، «نوپردازی و بیانگری حقایقی فراتر از جسم سادهٔ نی است.»(همان جا) این نویسنده، سپس مهمترین نماد نی را خاستگاه آن یعنی نیستان می‌داند و با توجه به سخن مولوی، اشاره می‌کند که نوای نی به این دلیل سوزان و اندوه زا است که از همسرایی هماهنگ نیستان به دور افتاده است و « صدای تک در جست و جوی پیوستن به همنوایی شکوهمند آفرینش است.»(همان جا)

## تأویل

از نظر غلام رضا رحمدل، آراء پدیدار شناختی مولوی به خاطر نگاه تأویل گرایانهٔ اوست. در پرتو تأویل است که او سنت را به وسیلهٔ نقد روش شناختی، باز خوانی می‌کند یعنی «به جای منازعه با سنت و پاک کردن صورت مسأله به راه حل روش شناختی آن التفات می‌جوید و برای اصلاح شیوه‌های بهره‌وری از سنت، قالب‌های کارکرد آن را مورد نقادی قرار می‌دهد.» (ص۲۳۶) از طرف دیگر قطعیت شناخت حسی را مسخره می‌کند و در حکایت کف سایی پیل ندیدگان به بدن پیل، نگرش بسته و مطلق انگارانهٔ تجربهٔ حسی را نقد می‌کند. او همچنین دلالت‌های متعدد به مدلول یگانه را به وسیلهٔ نقد معنی شناسی، تأویل می‌کند و «در قصهٔ منازعهٔ ایرانی و ترک و عرب و رومی بر سر مصداق انگور به همین نکته اشاره می‌نماید.» (همان،ص۲۳۸) در این قضیه، نویسندهٔ دیگری نیز بیان می‌دارد که «نزد مولانا، تأویل درست، دعوت به دریافت اسرار امور است که با تجربهٔ عرفانی، شهود باطنی و رؤیت درونی و قرار دادن الفاظ بر معانی حقیقی پدیدار می‌گردد وگرنه مواجهه با الفاظ مشترک و انجماد بر معنای ظاهری و تمثیلی آن رهزن انسان است.» (شاهرودی، عبدالوهاب، ۱۳۸۳، ص۲۸) دکتر پور نامداریان، تأویل و یاری گرفتن از آثار دیگر شاعر را در

گشودن تصاویر رمزی و مبهم که خواننده را در مقابل رازی سرگردان می سازد مؤثر و کارساز می‌داند. به عنوان مثال، یکی از تصاویر روشن و صریح آثار مولوی، تصویر مقهور شدن آهو در پنجهٔ شیر است. «همین تصویر شیر و آهو، وقتی در یکی از غزل های مولوی می‌آید، با هیچ توضیحی که دلالت بر فنا و استغراق داشته باشد همراه نیست» (ص ۱۰۷) و این معنا «با حل شدن در احساس و عاطفه محو و ناپیدا شده است.» (ص ۱۰۷) برای فهم این ابیات باید به تأویل و توجه به سایر آثار مولوی دست بیاویزیم.به نظر دقیقیان هم ایستا نبودن سخن در لایهٔ تمثیلی مثنوی و دست یافتن بیان او به سطوح بالاتر اخلاقی(فلسفی) و باطنی(عرفانی)- به دلیل افکار عرفانی مولوی و شگردهای هنرمندانهٔبیان او- سبب تأویل پذیری سخن و بیان مولوی در زمان های گوناگون است. به نظرشاهرودی مولوی «سه منشأ برای تأویل قایل است:

الف- منشأ زبان شناسانه تأویل، و آن درک ناقص از رابطهٔ زبان و معناست.

ب – منشأ روانشناسانهٔ تأویل، و آن تأویل امور به سبب مسایل درونی و روانی می‌باشد.

ج- منشأ خرد شناسانهٔ تأویل، و آن محال دانستن امری با خرد جزیی است.(صص۲۷و۲۸)

از نظر مولانا «با دریدن حجاب های ظاهر و ورود به عالم قدس و اتصال روح عارف با دنیای نامرئی و غیب جهان و جهان غیب» است که می توان به تأویل دست یافت که البته رسیدن به تفسیر و تأویل با استمداد از پروردگار تحقق می‌یابد.(ص ۲۹)

## ابهام

مسألهٔ دیگری که منتقدان دههٔ اخیر مکرر به آن اشاره داشته اند مسأله ابهام در شعر مولوی بخصوص در غزلهاست. در این مورد همگی معترفند که هنجار شکنی های لفظی و معنایی مولانا «در هنر آفرینیهای بدیعی و بلاغی، بی آنکه با سنگینی تکلف و تصنع همراه باشد، گاهی چیستان گونه و راز آمیز است.» (حسینی، سید محمد،ص ۴۶)

دکتر پور نامداریان که در این باره در دههٔ اخیر مفصل ترین سخن ها را بیان داشته اند و در زمینهٔ ساخت شکنی در شعر مولوی کتابی نوشته اند دربارهٔ اسباب و صور ابهام در غزل های مولوی حرفهای قابل توجهی دارند.به طور خلاصه می توان حرفهای ایشان را دربارهٔ ابهام در غزلهای مولوی به صورت زیر دسته بندی کرد:

۱. غلبهٔ عنصر عاطفه بر معنی در بسیاری از غزل های مولوی

۲. تقابل «منِ»بیکرانه (حق، شمس، عشق، معشوق) با «منِ» آگاه و تجربی مولانا (عاشق) و بی قراری و بی تابی مولوی برای رسیدن به معشوق و در نتیجه ابهام سخن بخاطر بحران عواطف و هیجانات روحی او و مقدم نبودن اندیشه و تأمل بر سخن او.

۳. سماع مولوی و سرودن شعر در حالت سماع و رقص همراه با موسیقی و در نتیجه: الف- سرشاری و تنوع موسیقایی در غزلهای مولوی ب- ابهام و هذیان نمایی شعر او در اثر عدم هشیاری و کوشش آگاهانه در شعر بخاطر در هم نریختن موسیقی شعر با هم آهنگی جسم او در سماع (یکی از سنت شکنی های مولوی در این مورد، آن است که زبان را از ابزار معنی بودن خارج ساخت و از نگرشی تازه به هستی از دریچه احوال عرفانی نگریست.)

۴. تناقض در عبارت گویای خاموش یا خاموش گویا و به بیان روشنتر، احساس وحدت هویت میان حق، شمس، عشق و من پنهان و بیکرانهٔ مولوی ودر نتیجه مشکل شدن تشخیص هویت گوینده یا من سخنگوی شعر برای خواننده در اثر تجربهٔ فنای مولوی.

۵. تغییر متکلم از مولوی به شمس یا حق یا منِ برترِمولوی بدون قرینه بخاطر حالت سکر و فنای عارفانه

۶. تعدد مخاطب ها و التفات مخفی از مخاطب اصلی به مخاطبان دیگر و در نتیجه ابهام در مضمون

۷. ابهام در معانی به دلیل: الف- کیفیت مضامین عرفانی و تناقض های ناشی از ظهور آنها در زبان ب- شیوهٔ بیان رمزی و موجز این مضامین (همانطور که قبلاً هم اشاره شد) ج- تجربه‌های روحی و هیجان‌های عاطفی و اسرار و معانی ناشی از این احوال که یکی از آثار این هیجانات روحی در زبان، یگانگی معنی و عاطفه است که از مثال‌های آن، خروج کلمه از محدودهٔ معنایی خویش و بدل شدن به رمز است.

۸. تأویل و مراجعه به آثار دیگر مولوی برای رفع ابهام

۹. بیرون آمدن و تهی شدن زبان از معنی محدود و تجربی و معتاد خود و سرشار شدن از معانی پایان ناپذیر(بخاطر خروج مولانا از من محدود و تجربی خود به من برتر و بیکرانهٔ خودش)

حس آمیزی

یکی دیگر از ویژگیهای ممتاز شعر مولانا، حس آمیزی است. حمیدرضا توکلی در مقالهٔ دیگری با عنوان *حس آمیزی و جانشینی حواس در مثنوی* خود نخست دربارهٔ جهان غیب یا به قول مولوی «حیاتستان بی چونی» یا «نیستی» و «عدم» در برابر عالم حس سخن می‌گوید و بیان می‌دارد که «آنچه در دسترس حس ماست تنها صورت تمثیلی و سایه واری از حقیقت های احساس ناشدنی است.» (ص۳۶) سپس دربارهٔ سابقهٔ پرداختن به حواس باطن توضیح کوتاهی می‌دهد و آن را دارای پیشینهٔ بسیار کهن در فلسفه‌های کهن هندی و میراث یونانی و همچنین در فرهنگ اسلامی می‌داند. سپس چهار مرحلهٔ در کنار هم قرار گرفتن حواس ظاهر و باطن را در مثنوی بر می‌شمارد:

۱. حس ظاهر و باطن در کنار هم

۲. همراه شدن حس باطن با نفی حس ظاهر و نوعی سنجش و گزینش

۳. پروردگی حس غیبی در پژمردگی حس تنی و ضبط حواس

۴. تبدیل حواس جسمانی به حواس دیگر در فراشدی غیبی

«مبدل شدن حس خاکی به حس افلاکی در چشم مولانا موقوف کوشش بنده نیست» و «تنها و تنها پایه و مایه در کیمیای کرامت الهی دارد.» (همان،ص۳۷) این تبدیل حواس و آمیختن قلمرو حواس گوناگون هم سابقه ای دیرینه دارد و «از ویژگیهای همیشه زنده زبانهاست.» (همان جا) به ادعای نویسندهٔ مقاله، از مهمترین تصاویر حس آمیزی در آثار مولوی، توصیف سرمستی های اوست. «مستی مولانا تنها با ذائقه پیوند ندارد. گوش می‌تواند مست شود، با شنیدن قصهٔ ایمان، با بوییدن هم می توان بدمستی کرد و چشم نه تنها مست می‌شود بلکه گاه ساقی می‌گردد و مستی بخش.» (همان،ص۳۸) بنا بر این حس آمیزی را برای القاء حالت غیر عادی مستی ترفند مناسبی می‌داند. آمیختگی و خویشاوندی برخی حسها هم در آثار مولوی مطرح است. البته به گمان نویسنده «اصیل ترین شکل این تجربهٔ روحانی کمیاب به داستان بینایی یعقوب باز می‌گردد که در قرآن بدان اشارت رفته است.» (همان،ص۴۱) در داستان قرآن، بوی پیراهن یوسف، چشم یعقوب را روشن می‌کند «یعنی حس بویایی در قلمرو حس بینایی تأثیر می‌گذارد آن هم تأثیری اعجاز آمیز.» (همان جا) مولوی از این داستان، بسیار در اشعارش استفاده کرده و همچنین در داستان *بایزید* و *صد هزاران ماهی اللهی* و داستان *موسی و شبان* و داستان *شنیدن صدای خدا از درختی آتشناک* و بسیاری از داستان های دیگر، مسألهٔ جانشینی یا آمیختگی حواس مطرح است.به عقیدهٔ نویسنده، مولوی و عارفان دیگر و حتی شاعران، در مورد تبدیل و یا جانشینی حواس، چشم را دارای اهمیت بیشتر و نقش آفرین تر می‌دانند. نویسنده پس از آوردن مثالهایی از تبدیل و جانشینی حواس از کتب عرفانی دیگر، نهایتاً به آوردن توجیهات اشعریان و عارفان

از این مسأله می‌پردازد زیرا قوانین علی و معلولی حکیمان نمی‌تواند این مسأله را توضیح دهد و «ریشهٔ اصلی مسأله را باید در کلام اشعری که مولانا و صوفیان دیگر تأویل گران هنری آنند جست و جو کرد.» (همان،ص۴۵) اشعریان به جای قانون علیت، مفهوم عادت را قرار دادند «وهر لحظه این عادت می‌تواند گردانده شود» (همان جا) « تبدیل حواس هم در حقیقت گونه ای خرق عادت است به ویژه که عادت پذیری ما بر ادراک حسی مان استوار است و تا وقتی به حسی غیبی مجهز نگردیم ورای این نظام عادتی را در نمی‌یابیم.» (همان جا) پس خداوند می‌تواند هر لحظه که بخواهد عادت خود را که از منظر تیره چشمان قانون می‌نماید، برگرداند «با این نگاه به ارادهٔ الهی حواس آدمی می‌توانند جانشین یکدیگر شوند و به هم بیامیزند.» (همان جا)

## زیبا نگری

هنرمندی مولوی در این مورد و موارد دیگر در زیبا نگری اوست. مولوی با زیبا نگری خود طی دو سیر درونی و بیرونی، نه تنها زیبایی خداوند، بلکه «زیبایی عالم را تجربه کرد و این همان مفهوم تکامل در عالم تجربه های روحانی است.با تحقق این تجربه درونی، نسبت او بکلی با عالم تغییر کرد؛ به بیان بهتر، عالم، عکس این درون زیبا گردید.» (احمد زاده هروی، مژده،۱۳۸۳،ص۴۳) بر اساس این تجربه دیگر شر و زشتی در عالم وجود ندارد. «تمام آنچه از دید انسانهای عادی در این عالم زشت تلقی می‌شوند، تنها در حکم نقشهای زشتی است که مهارت و توانایی فوق العاده نقاش را می نمایاند.» (همان،ص۴۴) اشعریان، این مهارت و توانایی فوق العادهٔ خداوند را، قدرت مطلق می‌نامند اما مولوی آنرا *بازی قدرت* یا *نمایش قدرت* خدا نام می‌نهد چرا که «نشان توانایی او بر همه گونه تصویر گری،حتی تصاویر زشت است.» (همان جا) مولوی برای تحلیل تجربهٔ زیبا نگری، قانون نسبیت را مطرح می کند بدین گونه که « ما در صدور حکم نسبت به زشتی و زیبایی امور در حقیقت از میزان تأثر روانی خود پرده بر می‌داریم. زشتی و زیبایی هر پدیده، قبل از هر چیز، تابع ادراک ماست و این همان مفهوم نسبیت در زشتی و زیبایی است.» (همان،ص۴۸)

پس بد مطلق نباشد در جهان  بد به نسبت باشد این را هم بدان (مثنوی،دفتر چهارم،بیت۶۵)

بر اساس نظر نویسنده عشق است که بنیان بینش زیبا نگرانهٔ او را تشکیل می‌دهد و عشق واسطهٔ رسیدن به حسن است و حسن بینی و زیبا نگری و *نظام احسنی* که برای مولوی وجود دارد نتیجهٔ سازگاری و هماهنگی و صلح درونی اوست.

## نقد ساختار گرا

یکی دیگر از مکاتبی که برخی آثار و اشعار مولوی در آن مکتب، نقد و بررسی شده است، مکتب نقد ساختارگراست. نویسندهٔ معاصر در نقد خود، برای روشن‌تر شدن بحث، نخست گله می‌کند که در حوزهٔ نقد زبان فارسی، به جنبه‌های درون متنی و دقایق بلاغی متون توجه بسیار شده است اما «به کلیت یک متن، از لحاظ شیوهٔ بیان ، مراحل شکل گیری، رابطهٔ مؤلف با متن و نیز ارتباط مجموع اجزای متن با یکدیگر، عنایت چندانی نبوده است.» (مظفری، سید ابو طالب، ۱۳۸۲) سپس بسیاری از آثار کهن زبان فارسی را از جنبهٔ ساختار کلی، فاقد امتیاز چندانی می‌داند و بین چند اثر انگشت شمار که بتوان روی آنها از جهت ساختار کلی بحث کرد، مثنوی مولوی را یک استثنا می‌داند. در بخش دوم مقاله، نویسنده به تعریف دو ساختار خطی و دوری می‌پردازد. نخست ساختار اکثر تألیفات کلاسیک فارسی را خطی می‌خواند و در توضیح ساختار خطی می‌گوید: «داده‌های ذهن در ارتباط معنایی و بر اساس رابطه‌ای منطقی بر روی هم انبار شده است و بعد از تقریر و تحریر تمام خواهد شد.» (همان) برای توضیح بیشتر، نویسنده، اندوخته‌های علمی و ادبی و داستانی در ذهن مؤلف را به یک کلاف مانند می‌کند که «مؤلف سر کلاف را که لزوماً یکی هم بیشتر نیست پیدا کرده و آن را می‌گشاید. این گشایش تا آنجا ادامه می‌یابد که اندوخته اجازه بدهد. هر گاه گلوله تمام شد حکایت نیز تمام است.» (همان) ساختار دوری مانند دایره است، بی آغاز و بی انجام و یا به بیان دیگر، پر آغاز و پر انجام: «کم و زیاد بودن شعاع دایره، دایره را از دایره بودن نمی‌اندازد وصف دایره را از کوچک به بزرگ یا بر عکس می‌گرداند.» (همان) و یا شبیه غنچهٔ گل است که «هر برگ گل برای خودش مراتبه‌ای جدا دارد مستقل از دیگر برگ‌ها ولی در ارتباط با آنها». «کم و زیاد بودن این گلبرگ‌ها، از ساختار گل چیزی را کم نمی‌کند فقط می‌تواند وصف غنچه را از خرد و کلان تغییر بدهد» (همان) و نتیجهٔ این بحث این است که ساختار روایی مثنوی، دایره‌ای است.

**هنجار شکنی مولانا در ساختار مثنوی**

نخستین هنجار شکنی این است که «مثنوی آغاز و پایان معمول دیگر متون ادبی فارسی را ندارد» (همان) چرا که «آغاز مثنوی حکایت نی است» و نحوهٔ انجام آن هم « از ساختار بیانی مثنوی بر آمده نه از در اختیار نداشتن فرصت.» در واقع «ساختار این کتاب ساختار «کامل ناقص» است و می‌توانست به پایان رسیدن مثنوی در هر نقطه‌ای از این کتاب اتفاق بیفتد.» (همان)

دربارهٔ آغاز و پایان مثنوی، منتقدان دیگری نیز اظهار نظر کرده‌اند از جمله دکتر محمد خوانساری دربارهٔ بی آغازی مثنوی، نظر برخی شارحان را آورده: پاره‌ای گفته‌اند که این نی نامه خود عین توحید و ستایش حق است، نغمهٔ معرفت خدای متعال است. نی خود میان تهی است و هر چه گوید از دمیدن‌های اوست. برخی دیگر بر آن رفته‌اند که مولانا ذکر خفی را بر ذکر جلی رجحان می‌نهاده و آنی از یاد او غافل نبوده و دیگر ضرورتی نمی‌دیده که نام محبوب را بر زبان هم بیاورد.» (خوانساری، محمد، ص ۶۰) دکتر خوانساری در خاتمهٔ مقاله، بی آغاز و بی خاتمه بودن مثنوی را عمدی و گویای حکمتی لطیف می‌خواند و آن حکمت این است:

سر ندارد کز ازل بودست پیش　　پا ندارد تا ابد بودست خویش

نویسندهٔ دیگری به این ساختار شکنی و سنت گریزی مولوی، عنوان «صلای بی ادبی» داده است. وی در مقاله‌اش نخست معانی ادب را در آثار منظوم مولانا جست و جو می‌کند و این معانی را می‌یابد:

۱. حد خود را دانستن و قدر شناس بودن

۲. رعایت رسوم و سنن رایج در یک جامعه

مولانا وقتی «حس می‌کند که حتی آغاز شدن منظومه‌های فارسی با نام و ستایش پروردگار، همانند سنتی شده است که بر آن غباری از عادت نشسته، آن مقدار جرأت و جسارت دارد که برای گریز از شرک خفی و نیز برای آموختن درسی بزرگ به بی ادبی در برابر آداب بی روح جامعه بر خیزد ومنظومهٔ خود را به جای ستایش خدا، با نی و شکوهٔ نی آغاز کند» (قهرمانی مقبل، علیرضا، ص۲۸)

در بارهٔ توجیه این بی آغاز و انجامی، نویسنده، مطالب چندی آورده است که ما آنها را با دسته بندی خود، بیان می‌کنیم:

۱. جان مولانا با جان بسم... جفت است و «گاهی گفتن بسم... غفلت آلود، خود پرده‌ای برای رسیدن به حقیقت است.» (همان جا)

۲. «او از دست یار خویش، مِی عشق می‌نوشد و سر مست و بی خود از خود می‌شود و دیگر خودی در میانه نیست که پای بند آداب باشد.» (همان، ص۲۹)

۳. «وقتی مولانا از حالت سکر و مستی به در می‌آید و خود را در حضور اغیار می‌بیند برای جبران آن بی ادبی‌ها، تظاهر به عذر خواهی و پوزش از یار می‌کند.» (همان، ص۳۰)

با توجه به مطالب بیان شده، نتیجه مقاله را می‌توان چنین بیان کرد که مثنوی « از وسط آغاز شده است، ابتدای داستان آورده نشده است و جالب اینکه به پایان هم نمی‌رسد و فرجامی نافرجام دارد.» (همان، ص۳۵) « چرا که مثنوی قصهٔ آفرینش انسان عاشق است.» (همان، ص۳۶)

دومین هنجار شکنی مولانا در ساختار آثارش این است که در آثار مولوی « مضمون از یک هستهٔ مرکزی شروع به گسترش می‌کند و شاعر مانند دریاچه آرامی است که با افتادن برگی در آن، موج ایجاد می‌کند، تا این موج رفته رفته محو و کم رنگ می‌شود موجی دیگر در پی آن فرا می‌رسد و متن، برآیند این موجهای از دل هم برآمده و در آغوش هم فرو رفته است.» (مظفری، سید ابوطالب، ۱۳۸۲) در اینجا «سلسلهٔ تداعی‌ها، گاهی در سطح تناسب‌های لفظی است و قابل ردیابی» (همان) «و زمانی نیز می‌رسد که دیگر عامل این پرش‌های گفتاری معلوم نیست و آن جایی است که متکلم ... جا عوض می‌کند و سر از گریبان کسانی دیگر بر می‌آورد و یک صدا تبدیل می‌شود به چند صدا.» (همان)

نویسندگان دیگر نیز، همین حرف را با بیان‌های دیگر عنوان کرده‌اند و در این مورد تقریباً همگی متفق القولند مانند علیرضا شوهانی، علیرضا ذکاوتی قراگزلو و حبیب نبوی. البته دکتر پورنامداریان در این زمینه حرف‌های مفصل‌تر و مبسوط‌تری دارد و به واقع حق مطلب را در این باره ادا کرده است که برای اطلاع از نظرات و آراء ایشان، پژوهندگان محترم را به مطالعهٔ کتاب *در سایهٔ آفتاب* ایشان دعوت می‌کنیم.

سومین هنجار گریزی در ساختار آثار مولوی این است که «در مثنوی، راوی اول شخص است یعنی همان نی» (مظفری، سید ابوطالب، ۱۳۸۲) که «در سراسر مثنوی در صورت‌های بیانی گوناگون خودش، همپای روایت حرکت می‌کند. گاهی ذهنی است و گاهی عینی، گاهی درگیر است و گاهی ناظر ولی در مجموع کسی هست که پشت سر کل متن ایستاده است و از احساسات خودش مایه می‌گذارد و در کنار کلیهٔ حوادث حضور مستمر دارد.» (همان)

«تمام شخصیت‌های مثنوی به نوعی ظهورات گوناگون این اول شخص است که ای بسا در یک داستان نقش‌های متضادی را بازی می‌کند.» (همان)

شخصیت‌ها و پرسوناژها در داستان‌های مثنوی، انعطاف پذیرند. «شخصیت‌ها و عوامل ممکن است در یک داستان چند نوبت چهره عوض کنند و این امر ذهن‌های معتاد به تک ساحتی را دچار حیرت نماید.» (همان)

چهارمین هنجار گریزی مولوی، شیوهٔ داستان پردازی اوست. «برای مولوی ذکر داستان ... حالت خود بخودی دارد و تابع ضمیر ناخودآگاه اوست.» (همان) این شیوه، شبیه تکنیک جریان سیال ذهن است که «نویسنده افسار تفکر منطقی را از روی خیال خود برداشته و به ذهن اجازه گردش آزادانه در چمن‌زار خیال را می‌دهد. منتها با یک تفاوت که در ادبیات امروز این شیوه در حد یک تکنیک بیانی است اما برای مولوی یک ضرورت ناگزیر بوده است. این است که در طبیعی‌ترین صورت خود از این تکنیک استفاده کرده است.» (همان)

### داستان پردازی مولوی

در بارهٔ شیوهٔ داستان نویسی مولوی، حرف‌های زیادی توسط منتقدان بیان شده که ما در اینجا به پاره‌ای از آن حرف‌ها اشاره می‌کنیم.

یکی از جنبه‌های برجستهٔ داستان‌های مولانا که اکثر منتقدان آن را بیان کرده‌اند، اصرار او بر بیان جزئیات داستان است. «مولوی نظرش فقط این نیست که با قصه معانی را منتقل کند بلکه گاهی خود قصه و جزئیات آن مورد توجه خاص می‌باشد و ریزه کاری و پرکاری قصه، خود موضوعیت دارد.» (ذکاوتی قراگزلو، علی

رضا، ص۳۷۹) اساساً «مولوی برخلاف معهود در پی انتشار و گسترش بیان و زبان و تداعی‌های زبانی رهسپار است.» (نبوی، حبیب)

احمد خاتمی، مثنوی را قلمرو قصه و حکایت می‌داند و معتقد است که «قصه‌های مولانا بیشتر بر عنصر گفتار تکیه دارد تا کردار.» (خاتمی، احمد، ۱۳۸۲، ص۱۱) قصه‌ها بیشتر برای طرح مسایل و مقاصد دینی و یا صوفیانه است. او با حبیب نبوی هم عقیده است که داستان‌های مولوی مأخوذ از پیشینیان اوست اما این «از اصالت سبک قصه پردازی مولانا نمی‌کاهد.» (همان جا)

یکی دیگر از منتقدان، مولوی را در داستان پردازی پیرو قرآن می‌داند که به شیوهٔ قرآن، پرده‌های گوناگونی از قصص انبیاء و اقوام گذشته را به نمایش می‌گذارد. این نویسنده یکی از شباهت‌های مولوی با داستان نویسان غربی را در این می‌داند که «مولوی به روش داستان نویسان غربی... داستان را با گفتگو پیش می‌برد و خیلی از توصیفات فضا وزمان و مکان و شخصیت‌ها راضمن گفتگوها می‌آورد.» (ذکاوتی قراگزلو، علیرضا، ص۳۸۰) شباهت دیگر همانطور که قبلاً هم اشاره شد «رها کردن عنان اندیشه و سپردن قلم به دست جریان سیال ذهن است.» (همان جا)

### شیوهٔ تصویر سازی

نویسندهٔ دیگری که دربارهٔ شیوهٔ تصویر سازی مولوی سخن گفته است گستردگی دامنهٔ خیال مولوی و تنوع تصویرهای شعریش را در بین شعرای بزرگ، شگفت آور می‌داند. او اظهار می‌کند که مولوی در پی مضمون سازی نیست و با اینکه «به شکار تصویرها نمی‌پردازد و در جستجوی آنها نیست ولی همان غنای طبع و تخیل هیجان پذیر و تسلط بر زبان و لغت، ایجاب می‌کند که تصاویر متنوع و زیبا بسازد.» (فاطمی، حسین، ۱۳۸۴) بر همین اساس تصاویر اشعار مولوی با تصاویر سبک هندی فرق دارد. شاعر سبک هندی، تک بیتی یا تصویرهای منفرد و جدا می‌سازد زیرا نکته‌بین و مضمون یاب است اما مولانا بیگانه‌ترین تصویرها را وارد جهان پهناور تصاویر شعری خود می‌سازد.» (همان) «تصویرهای او ب‌ی‌ش‌ت‌ر در ش‌ک‌ل تشبیه و استعاره بیان شده است و سبب آن نیز عدم تکلف و مستانه شعر سرودن اوست. تشبیه آسان یاب‌ترین صورت‌هاست و استعاره بدان جهت در شعر او زیاد آمده که همه چیز در نظرش زنده و پویاست و از طرفی امور معنوی را به یاری استعاره محسوس کرده است.» (همان)

سرانجام پنجمین هنجار شکنی مولانا در ساختار اثرش «شیوهٔ خلق مثنوی و انگیزهٔ به وجود آمدن آن... در مقایسه با آثارمشابه است.» (مظفری، سید ابوطالب، ۱۳۸۲) چرا که «مثنوی به دستور هیچ امیر و شاهی ساخته نشده بلکه این جذبه روحی و هنری بوده که آن را به وجود آورده است.» (همان)

یکی از داستان‌های مثنوی به نام داستان *خلیفه و اعرابی* در دهۀ اخیر در ترازوی نقد مکتب فمینیسم یا نقد اصالت زن سنجیده شده و مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

از نگاه نویسندۀ مقاله، ظاهر کلام مولوی که با ستایش و بزرگداشت زن همراه است با عمق و ژرفای سخن او که متأثر از دیدگاه مرد سالارانۀ اوست، فرق دارد یعنی «به ظاهر، زن مرا می‌ستاید، اما نهایتاً او را در سلسله مراتبی قرار می‌دهد که به تمامی، همگی دارای صفات منفی‌اند» (تلخابی، مهری، ۱۳۸۴، ص۲۴) بنا براین نقاد فمینیست «با بهره گیری از نگاه شالوده شکنانه، تناقضات گفته‌های آفرینندۀ اثر را با آنچه پیش پنداشت باطنی اوست، آشکار می‌کند.» (همان جا) نویسندۀ مقاله، نظر یکی از شارحان مثنوی را هم، دربارۀ دیدگاه مولانا نسبت به زن آورده که قابل تأمل است. کریم زمانی ابیات مثنوی را در این باب به دو قسمت تفکیک کرده است؛ یک دسته، ابیاتی است که دیدگاه مردم زمانۀ مولوی را دربارۀ زن منعکس کرده و این در مواضعی است که زن را با دیدی منفی و سلبی توصیف کرده اما این دید «نگاه شخصی خود او نیست، چرا که او این قبیل مطالب را به عنوان تمثیل آورده و بی گمان استفاده از مشهودات و مقبولات مخاطب، برای بیان مقاصد گوینده از شروط بلاغت و سخنوری و سخندانی است.» (همان، ص۱۹) دستۀ دیگر ابیاتی است که به زن به عنوان موجودی پاک، قدسی و آسمانی نگریسته شده و این ابیات، بازگو کنندۀ نظر شخصی مولاناست.

نویسنده، معنی پنهان در عمق حکایت را که باعث خوانش جدیدی از متن می‌شود، این‌ها می‌داند:

۱- مرد محوری: در داستان خلیفه و اعرابی، عقل و استغنا، نماد مرد و حرص وطمع و تاریکی و نیازمندی‌های مادی زندگی، نشانۀ هستی زن است. اما در باز خوانی مجدد از مواضع تحقیر و سرکوبی و به حاشیه راندن زن، می‌توان نتیجه‌ای کاملاً متفاوت با نیت نویسنده گرفت، چرا که «مولانا بی آنکه خود بخواهد، نشان می‌دهد که چگونه ادراک زنانه با رئالیسم زندگی آشتی دارد و دچار توهم نیست.» (همان، ص۲۱)

۲- گفتمان اعترافی: زن در نظام مرد سالار، قدرتی ندارد و در مغایرت با بنیادهای پدر سالارانه چاره‌ای جز پذیرش و اعتراف به اشتباه نمی‌تواند داشته باشد همچنانکه در این حکایت «این زن است که برتری و قدرت استدلال خود را به رخ می‌کشد و نهایتاً مرد را مجاب به انجام آنچه می‌خواهد می‌کند.» (همان، ص۲۲) اما نه با سلطه؛ بلکه با عقب نشینی و تسلیم و تأکید بر دیگری بودن خود واذعان به اشتباه خود.

۳- پرخاشگری: در این حکایت با بر آشفتن و پرخاش و تهدید و اعمال قدرت مرد مواجه می‌شویم و «زن پس از تهدید مرد اعرابی اعتراف به حمایت خود می‌کند و از موضع پرخاشگرانه‌ی خویش فاصله می‌گیرد و نهایتاً متوسل به گریه می‌شود.» (همان، صص۲۲-۲۳)

۴- تقابل‌های دوگانه: «یکی از شیوه‌های فرو دست انگاری زنان، اشارهٔ دائمی به وجود صفات منفی در آنان است و نیز طبقه بندی زن در یک نظام ارزشی منفی و سلبی.» نویسنده این نگاه را به چالش می‌طلبد و نشان می‌دهد «که هویت و حقیقت، لزوماً با متضاد خود بازنمایی نمی‌شود.» (همان، ص۲۳)

## مولوی و پست مدرنیسم

یکی از نقدهای دههٔ اخیر، قرابت‌ها و پارادکس‌های بین آموزه‌های تربیتی مولوی و پست مدرنیسم را بررسی و نقد تطبیقی کرده است. ما با صرف نظر از دلالت‌های تربیتی این قرابت‌ها و پارادکس‌ها، که هدف اصلی این مقاله است، صرفاً به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه مولوی و پست مدرنیست‌ها که نوع قضاوت پست مدرنیست‌ها نسبت به آثار مولوی را تعیین می‌کند، می‌پردازیم.

یکی از مشابهات، نسبی بودن و مطلق نبودن بسیاری از امور از نظر مولوی و پست مدرنیست‌هاست. نسبی گرایی مولوی اولاً، در مورد بعضی موارد حیات بشر است و ثانیاً این که آن مواردی هم که حکم نسبیت بر آنها می‌شود، نمی‌توانند مطلقاً بد یا خوب باشند چرا که مولوی با نگرش ابزاری خود به بعضی صفات و توانایی‌ها و مهارت‌های انسانها، آنها را نه ذاتاً خوب و نه ذاتاً بد مطلق می‌داند، بلکه ابزاری می‌داند که در موقعیت‌های متفاوت، کاربرد و فواید متفاوت به همراه می‌آورند.» (سجادی، سید مهدی، ۱۳۸۱، ص۱۱۰) از این نظر بعضی توانایی‌ها و صفات، فرصت تلقی می‌شود زیرا «بسیاری از چیزهای بد، در واقع می‌توانند فرصتی برای رسیدن به نتایج خوب باشند.» (همان، ص۱۱۱) تفاوت در اینجاست که نسبی گرایی مولوی محدود است اما نسبی گرایی پست مدرنیست‌ها، نامحدود. پست مدرنیست‌ها به نسبیت مطلق عقیده دارند یعنی «هیچ چیز ذاتاً خوب یا بد نیست، بلکه نحوهٔ کاربرد و زمان و مکان استفاده از آن چیز است که آنرا بد یا خوب جلوه می‌دهد.» ( همان، ص۱۱۲)

شباهت دیگر مولوی و پست مدرنیست‌ها، درون گرایی و باطن نگری هر دو است. «درون گرایی و باطن نگری مورد نظر مولوی، به معنای توجه به دل، روان و قلب است و این درون نگری خود مبتنی بر نوعی معرفت شهودی و عرفانی است، اما از نظر پست مدرنیست‌ها، توجه به درون، بیشتر به معنای توجه به احساس، توقع، انتظار آروزها و امیال و سائق‌های درون فرد است و این حالت می‌تواند غیر قدسی و غیر شهودی باشد.» (همان، ص۱۱۳) از دیگر شباهت‌ها «تأکید هر دو بر تکثر روشی و یا کثرت گرایی روشی است.» (همان، ص۱۱۵) مولوی «در عین حال همهٔ روش‌های متکثر را نیز قابل جمع می‌داند و این قابلیت اجتماع روش‌ها را نیز به خاطر واحد بودن حقیقت می‌داند.» (همان، ص۱۱۶)

تفاوت دیدگاه پست مدرن‌ها با نظریهٔ مولوی در این است که « پست مدرن‌ها تکثر در روش را همراه با تکثر در اهداف می‌پذیرند، در حالیکه مولوی به تکثر روش شناختی و وحدت در هدف و حقیقت اعتقاد

دارد.» (همان، ص۱۱۷) اختلاف و تناقضات موجود بین دو دیدگاه، یکی مسألهٔ الگو و سندیت است؛ «در دیدگاه مولوی، تربیت بدون الگو، اساساً مساوی با هرز رفتن استعدادها و گم کردن راه درست است؛ در حالیکه از نظر پست مدرن‌ها، الگو گرایی عین گمراهی و انحراف از مسیر تربیت است.» (همان، ص۱۲۱)

مسألهٔ مورد اختلاف دیگر، مسألهٔ عقل است، «بکار انداختن عقل، از منظر مولوی، برای کشف مجهول، لازم است.» (همان، جا) «او در مقام و شأن عقل تردیدی ندارد.» (همان جا) در این مورد پست مدرنیست‌ها، اصولاً واقعیتی را قبول ندارند چه رسد به عقل شناسایی کنندهٔ آن را.

«وقتی از منظر پست مدرن‌ها، واقعیت نه قابل حصول است و نه مطلوب، و چیزی به نام واقعیت ثابت، واحد و جهانی وجود ندارد، در این صورت عقلی که موضوع آن کشف و شناخت مجهولاتی پیرامون جهان باشد، نیز اهمیت وجودی ندارد.» (همان، ص۱۲۳)

یکی دیگر از موارد اختلاف، مسأله حقیقت است. «حقیقت از منظر مولوی امری است واحد و غایی و تمامی روش‌های متکثر و متنوع، سرانجام به یک حقیقت واحد ختم می‌شود.» (همان جا) «از نظر پست مدرنیست‌ها، چیزی به نام حقیقت واحد، ثابت و غایی و چیزی که درستی یا نادرستی اندیشهٔ خود را به واسطه آن بتوان محک زد، وجود ندارد. همهٔ آنچه که در اطراف ما وجود دارد نسبی، اعتباری و قراردادی‌اند. حقایق، مختلف و متکثر و متنوع و محصول قراردادهای زود گذرند.» (همان، ص۱۲۵)

اختلاف دیگر بر سر مسألهٔ فرا روایت‌هاست. «از نظر مولوی حقایق متعالی و یا به تعبیر پست مدرن‌ها فرا روایت‌هایی وجود دارند که فراتر از عقول بشری‌اند و عقل انسان تنها می‌تواند شمه‌هایی از آن را درک کند» «اما ضدیت و یا انکار فرا روایت‌ها و یا به تعبیر مولوی حقایق متعالی و فوق بشری و معارف وحیانیِ فراتر از عقل بشری، از اصول مسلم اندیشهٔ پست مدرنیست‌هاست.» (همان،ص۱۲۷)

نتیجهٔ سخن اینکه «اگر چه قرابت‌هایی بین دیدگاه مولوی و پست مدرنیست‌ها در بعضی موارد وجود دارد اما در عین حال شدت اختلافات موجود در این دو دیدگاه به حدی است که به راحتی نمی‌توان آراء و اندیشه‌های دو طرف را حتی آنجا که اشتراکات وجود دارد، قابل جمع دانست.» (همان، ص۱۲۹)

### نتیجه گیری

اشعار مولانا بر اساس معیارهای مکتب نقد صورت‌گرا، حرف‌های زیادی برای گفتن دارد و در استفاده از انواع آشنایی زدایی و صنایع بیانی و بدیعی، اعجاز کرده است. در مکتب ساختارگرا هم آثار مولوی جزو معدود آثار گذشته است که از جنبهٔ ساختار کلی قابل بحث و بررسی است. بنا بر مکتب پدیدار شناسی، مولانا ناقض تفکرات و پیش فرض‌های قالبی گذشته است و دیدگاه و نگرش جدیدی نسبت به پدیده‌ها ارائه

می‌دهد. در مکتب نقد اصالت زن، دیدگاه مولانا نسبت به زن، دیدگاهی مرد سالار توصیف می‌شود و این مکتب ، انتقادهایی را که بر آثار ادبی مرد سالار وارد می‌داند بر آثار مولوی نیز وارد می‌شمارد. بر اساس مکتب پست مدرنیسم نیز که اشتراکات و اختلافاتی با دیدگاه مولانا دارد، منتقدان در پی ارائهٔ نظرگاهی نو از آثار و اشعار مولوی هستند. در این سنجش و روشن سازی، ما متوجه شدیم که نقدهای منتقدان دههٔ اخیر با اینکه از زاویهٔ مکتب‌های متفاوت انجام گرفته ولی همگی با تعظیم و بزرگداشت مولانا و آثار بی بدیلش به پایان رسیده است.

## منابع

۱. احمد زادهٔ هروی، مژده؛ « تحلیل تجربهٔ زیبا نگری در مولوی»، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی؛ شمارهٔ ۴ (تابستان ۱۳۸۳) ص۳۷-۵۷.

۲. پورنامداریان، تقی؛ « اسباب و صور ابهام در غزلهای مولوی»، نامهٔ فرهنگستان؛ شمارهٔ ۷، ص۸۱-۱۱۴.

۳. تلخابی، مهری؛ «خوانش ساخت شکنانه‌ی حکایت خلیفه و اعرابی در مثنوی معنوی (با نگره‌های فمینیستی)»، حافظ؛ شمارهٔ ۲۱ (آذر۱۳۸۴)، ص۱۹-۲۴.

۴. توکلی، حمید رضا؛ «حس آمیزی و جانشینی حواس در مثنوی»، فصلنامهٔ هنر؛ شمارهٔ ۳۸، ص۳۵-۴۵.

۵. توکلی، حمید رضا؛ « مثنوی، قصهٔ دقوقی و روایت چند آوا» ، فصلنامهٔ هنر؛ شمارهٔ ۶۲، ص۴۸-۷۴.

۶. ثابت، عبدالرحیم؛ « طنز موقعیت در داستان پیر چنگی»، ایران؛ ۲۶ /۵/ ۱۳۸۱.

۷. حسینی، سید محمد؛ «تلمیحهای پیچیده و راز آمیز در مثنوی معنوی مولانا»، زبان و ادب؛ شمارهٔ۱۵، ص۴۲-۵۶.

۸. خاتمی، احمد؛ «ملاحضاتی در بارهٔ قصه‌های مثنوی»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی؛ سال هفدهم، شمارهٔ ۶۶ (۱۳۸۲)، ص۱۰-۱۵.

۹. خوانساری، محمد؛ «بی آغاز و انجام بودن مثنوی»، نامهٔ فرهنگستان؛ شمارهٔ ۱۷، ص۵۸-۶۲.

۱۰. دقیقیان، شیرین دخت؛ «مثنوی و نظریهٔ ادبی معاصر»، فصلنامهٔ هنر؛ شمارهٔ ۳۷، ص۳۱-۴۶.

۱۱. ذکاوتی قراگزلو، علی رضا؛ «نقش گفت و گو در داستان‌های مولوی»، آینهٔ پژوهش؛ شمارهٔ ۸۸ ، ص۳۷۹-۳۸۶.

۱۲. رحمدل، غلام رضا؛ «نگاهی پدیدار شناختی به نی نامهٔ مولوی»، مجلهٔ ادبیات مشهد؛ سال سی و ششم، شمارهٔ ۱۴۰ (بهار ۱۳۸۲)، ص۲۳۵-۲۴۷.

۱۳. سجادی، سید مهدی؛ «تبیین و نقد تطبیقی قرابتها و پاردکسهای ممکن بین آموزههای تربیتی مولوی و پست مدرنیسم»، نامهٔ مفید؛ شمارهٔ ۳۶ (۱۳۸۱)، ص۱۰۷-۱۳۰.

۱۴. شاهرودی، عبدالوهاب؛ «بررسی مسألهٔ تأویل در مثنوی معنوی: کوزه و باده»، گلستان قرآن؛ شمارهٔ ۱۷۷(نیمهٔ اول تیر ۱۳۸۳)، ص۲۶-۳۱.

۱۵. شوهانی، علی رضا؛ «داستان پردازی و شخصیت پردازی مولوی در مثنوی معنوی»، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی؛ شمارهٔ ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۲)، ص ۹۱-۱۰۶.

۱۶. عربی نژاد، غلام رضا؛ «تمثیل در مثنوی معنوی» ،اطلاعات؛ ۲۰ / ۱۰ /۱۳۸۰ و ۲۵ /۱۱ /۱۳۸۰.

۱۷. فاطمی، حسین؛ «شیوهٔ تصویر سازی مولوی»، رسالت؛ ۲۰ /۱۰ / ۱۳۸۲.

۱۸. فتوحی، محمود؛ « تحلیل تصویر دریا در مثنوی» ، پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی؛ شمارهٔ ۳۱، ص۱-۲۳.

۱۹. قهرمانی مقبل، علی رضا؛ «صلای بی ادبی»، زبان وادب؛ شمارهٔ ۱۳، ص۲۲-۳۶.

۲۰. محسنی، احمد؛ «صورت و سیرت موسیقی در غزل مولوی»، مجلهٔ ادبیات مشهد؛ سال سی و دوم، شمارهٔ ۱۲۴-۱۲۵، ص۱۴۱-۱۵۴.

۲۱. مظفری، سید ابو طالب؛ « صورت از بی صورتی»، اطلاعات؛ ۶ و ۱۳/ ۹ / ۱۳۸۲.

۲۲. نبوی، حبیب؛ «بلاغت شکنی مولوی در جست و جوی بی خویشتنی»، همشهری؛ شمارهٔ ۱۲.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.