مناسبات بینامتنی معارف بهاءولد و مثنوی معنوی
از منظر داستانپردازی

دکتر سید محسن حسینی
عضو هیأت علمی دانشگاه لرستان

چکیده

معارف بهاءولد از جمله متونی است که بر اندیشه و کلام مولوی بسیار تأثیرگذار بوده است. دلبستگی مولوی به این اثر موجب شده است هیچ یک از آثار وی از تأثیر معارف بی‌بهره نباشد. با این همه به نظر می‌رسد مثنوی معنوی بیش از سایر آثار جلال‌الدین، تحت تأثیر ساختاری و محتوایی معارف قرار گرفته باشد. نوع مطالب طرح شده در مثنوی و شیوه بیان ارتجالی و نیز تداعیهای متعددی که در آن صورت می‌گیرد به معارف بهاءولد شباهت بسیاری دارد. در این مقاله، مشابهتها و مناسبات بینامتنی معارف و مثنوی صرفاً از دیدگاه داستانپردازی بررسی شده است. غیر از داستانهایی که مولوی مستقیماً از معارف اخذ کرده و به تناسب ذوق داستانپردازانه‌اش پرداخت هنرمندانه‌تری در آن صورت داده است، موارد دیگری نیز وجود دارد که از این دیدگاه قابل بررسی است: استفاده داستانی از شخصیتها و گفتارهای مطرح شده در معارف، تلمیحات و اشارات داستانی مشترک، تعلیقها و گسستهای ساختاری، التفات موضوعی یا چرخشهای ناگهانی در کلام و شیوه بلاغت منبری.

کلید واژه :بهاءولد،جلال‌الدین محمد بلخی(مولانا)، داستانپردازی، معارف، مثنوی، بینامتنی

تاریخ دریافت : ۸۶/ ۵/۳۱ تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۶/۱۸

مقدمه

کشف روابط بینامتنی میان مثنوی و متون تأثیرگذار بر آن، جدا از ترسیم خط سیر یک اندیشه یا مضمون می‌تواند ما را با چگونگی تفکر مولوی و نیز شیوهٔ خوانش وی از متون آشنا سازد. در این میان، معارف بهاءولد به دلیل دلبستگی مولوی به آن و نیز مطالعه، غور و تأمل همیشگی وی در آن از جایگاه خاصی برخوردار است. کمتر کتابی را می‌توان یافت که از این حیث و نیز از جهت تأثیرگذاری ساختاری و محتوایی بر اندیشه و سخن مولوی هم ارز و هم پایه معارف باشد.

علی‌رغم تأثیر شگرفی که معارف بهاءولد بر مولانا و نیز آثار منظوم و منثور او گذاشته، بررسیهای تطبیقی بسیار اندکی در این خصوص صورت گرفته است. البته انتشار اثر عالمانهٔ فریتس مایر دربارهٔ بهاءولد و تبیین راز و رمزهای اندیشه و کلام وی این امکان را فراهم آورده است تا مناسبات بینامتنی معارف و مثنوی و نیز دیگر آثار مولوی بیش از پیش مورد بررسی و کندوکاو قرار گیرد. در این مقاله ابتدا تلقی و دیدگاه نویسنده از نظریه بینامتنیت طرح خواهد شد. آن‌گاه روابط و مناسبات بینامتنی بین مثنوی و معارف از منظر داستانپردازی بررسی می‌گردد.

۱- بینامتنیت[۱]

اصطلاح بینامتنیت یا تعامل و مناسبات بینامتنی، که اکنون در گفتمان ادبی، اصطلاحی رایج و متداول است، اغلب بر کاربرد آگاهانه متنی در خلال متن دیگر اطلاق می‌شود. بر این اساس هر متنی برخاسته و شکل یافته از متون پیش از خود و خوانندگان خود است. از این رو هر اثر، بازخوانشی از آثار پیشینیان است. با این همه این تعابیر که تا حد زیادی به زبانی ساده نیز بیان شده، تنها بخشی از نظریه ادبی است که میخاییل باختین[۲]، جولیا کریستوا[۳] و رولان بارت[۴] در پیدایش و گسترش آن نقش داشتند.

برخی اعتقاد دارند بحث مناسبات بینامتنی در نظریه ادبی فرمالیست‌ها ریشه دارد. به نظر آنان یکی از نتایج رویکرد خاص شکلوفسکی به هنر – که در مقاله «هنر همچون شگرد» نشان داده شده– پیدایش نظریه بینامتنی است؛ چرا که در نظر او انگاره‌ها و صور خیالی که شاعران

به کار می‌برند، تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعران دیگر به وام گرفته شده است (احمدی، ۱۳۷۵: ص۵۸). از اینرو دگرگونی صور خیال در تکامل شعر بی‌اهمیت است؛ چرا کـه شـاعران آن تصاویر را نمی‌آفرینند بلکه آن را می‌یابند (حسینی، ۱۳۸۲: ص۷۹). شکلوفسکی‌سپس با تأیید این حکم فردیناند برونه نیز که در میان تمامی اثرپذیریهای هنری تأثیری که متنی ادبی از مـتن دیگر می‌گیرد مهمترین است به این مطلب اشاره کرد که در فهم مناسبات بینامتنی همانـندیهای شگرد شناسیک و شباهتهای روش بیان و نزدیکیهای زبانی اهمیت دارند نه تشابه صور خیـال. در نظر او اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید می‌آید. شکل اثر هنری به دلیل رابطه‌اش با سایر آثار هنری که پیش از آن وجود داشتند، تعریف و شناخته می‌شـود. همچنـین هدف شکل تازه این نیست که محتوایی تازه را بیان کند بلکه شکل تازه مـی‌آیـد تـا جانـشین شکل کهنی شود که دیگر ارزشها و توان زیبایی‌شناختی خود را از دست داده اسـت (احمـدی، ۱۳۷۵: ص ۵۸).

پس از شکلوفسکی، باختین به شکل دقیقتری به نظریهٔ بینامتنیـت پرداخـت. وی در کتـاب فرویدیسم نوشت:

هر گزاره تنها نمی‌تواند به یک مورد خلاصه شود؛ چراکه محصول مناسبات درونی و کنش و واکنش عناصر و نتیجهٔ موفقیت پیچیده‌ای است که در آن بیان می‌شـود. در نظـر بـاختین بـه همان شکل که اساس گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیـان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی است به منظور گفتگو. ژولیا کرستیوا نیز، که بعدها مفهوم مکالمـه باختین را به مکالمه هر اثر ادبی با آثار دیگر گسترش داده بود (احمدی، ۱۳۷۵؛ ص ۱۰۳)، هنگام طرح اصطلاح بینامتنی دریافت که هر متن صرفاً به این دلیل معنا دارد که متکی به متون دیگـر، خواه نوشتاری و خواه گفتاری و نیـز متکـی بـه آن چیـزی اسـت کـه کریـستوا آن را «دانـش بیناذهنی» طرفین گفتگو می‌نامد. منظور از این اصطلاح کل دانشی است که از کتب دیگر، زبان مورد استفاده و موقعیت و شرایط حاکم بر اعمال معنـاداری گرفتـه شـده کـه درک معنـا را در گروه‌ها و اجتماعات گوناگون ممکن می‌سازد (ویلکی، ۱۳۸۴:ص ۴).

در نظر کریستوا، متن ادبی محل تلاقی گفتمانهای مختلف اسـت. فـضای بینـامتنی کـه بـه واسطهٔ شبکه درهم‌بافته‌ای از همبستگی‌های متقابل بین متون شکل می‌گیرد و در خلال آن متنها جذب یکدیگر شده، دگرگون گشته و معنایی را می‌پذیرند. با این همه نگاه کریستوا به بینامتنی

صرفاً در فرایند تشخیص منابع و تأثیرپذیری متون از یکدیگر خلاصه نمی‌شد. وی همچون باختین برای متن ابعادی فضایی قائل شد و برخلاف فرمالیست‌ها که معتقد بودند متن ادبی، ثابت و دارای معنایی لایتغیر است، بینامتنی را گفتگویی میان متون و فصل مشترک سطوح مربوط به آن تلقی کرد. هر متنی مجموعه معرق‌کاری شده نقل قولهاست. هر متنی صورت دگرگون شده متنی دیگر است (همان).

رولان بارت با وارد کردن عامل خواننده و مخاطب به تعاملات بینامتنی، تلقی دیگری از نظریه بینامتنیت ارائه کرد. در نظر وی، ما هنگام خواندن هر متن آن را به طور ناخودآگاه یا خودآگاه در چارچوبهای ارجاعی زبان یا معرفتی قرار می‌دهیم که محدوده‌اش از نویسنده یا دوره‌های بخصوص و معیارهای ادبی خاص فراتر می‌رود. در واقع متن را در لفافی از گفتمانهای متعدد می‌پوشانیم که از دل فرهنگ و تجارب ما سر برآورده‌اند و بر حسب زمان مکان و شخص خواننده تغییر می‌پذیرند (وبستر، ۱۳۸۴: ص۴۶).

وی متعقد بود من (خواننده)، موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشد نیست. آن من، که با متن روبه‌رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او مجموعه‌ای است از رمزگان بی‌شمار و گمشده «که تبار آنها گمشده است.» هر متن براساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیشتر شناخته‌ایم. پس بینامتنی پیش از اینکه نامی برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر باشد، روشنگر و تعیین کننده شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است؛ یعنی فهم رابطه‌ای که میان یک متن و انواع سخن و کنشهای دلالت در هر فرهنگ وجود دارد.

مناسبات بینامتنی در حکم حلقه‌های رابط اجزای سخن است. مجموعه دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد (احمدی، ۱۳۷۵؛ ص ۳۲۷). بدین ترتیب مرزهای هر متن یا اثر ادبی محدود و محصور نخواهد بود؛ چراکه در ورای عنوان اولین سطر و آخرین نقطه‌اش و خارج از پیکربندی درونی و چارچوب مستقل خود در نظامی از ارجاعات به کتابهای دیگر، متون دیگر و جملات دیگر گرفتار آمده است. ازین‌رو دلالت معنایی آن نیز متناسب با میزان و نوع کنشهای بینامتنی و ارجاعاتی متغیر خواهد بود که خواننده می‌تواند برقرار کند.

در شعر فارسی، غزل حافظ مصداق کاملی از این سخن بارت است. در واقع نمونه گویایی از متونی که آگاهانه بر گفتمانهای ادبی متنوعی بنا شده‌اند. این گفتمانها اگرچه از

یکدیگر قابل تفکیکند، وقتی کنار هم می‌آیند یا در چرخهٔ تازه‌ای از روابط ادبی حاکم بـر مـتن جدید قرار می‌گیرند به صورت آمیزه‌ها و ساختارهایی نو درمی‌آیند که یکسره با صورت قبلـی خود متفاوتند. به این بیت توجه فرمایید:

شاه ترکان‌سخن مـدعیان مـی‌شـنود *شرمی‌ازمظلمه‌خـون‌سیاووشـش‌بـاد*

(حافظ،۱۳۷۲:ص۸۲)

شاعر در این بیت از گفتمان حماسی و اشارات و ارجاعات داستانی کـه در متـون گذشـته وجود داشته است کمک می‌گیرد تا در پوششی از ایهام و کنایه، ضمن تبیین موقعیت جدیـد از بی‌مهری و ستمی که شاه‌شجاع می‌خواهد در حقش روا دارد، شکایت کند.[۵] بدیهی است حوزه معنایی این شعر به نسبت کنشهای بینامتنی، ارجاعات و تداعی‌هایی که خواننده آن می‌تواند بـا متون دیگر برقرار کند، متغیر خواهد بود.

روابط بینامتنی جدا از شعر حافظ در شعر دیگر شـاعران ایرانـی و از جملـه جـلال‌الـدین محمد بلخی مولوی نیز قابل بررسی است. حجم زیاد تلمیحات و اشـارات داسـتانی، آیـات و احادیث، سخنان مشایخ صوفیه، مضامین و درونمایه‌ها و حتی تصاویر شعری مأخوذ از ادبیات فارسی و عربی، ضرب‌المثل‌ها، حکایتها و باورهای اخذشده از متن شـفاهی گفتـاری فرهنـگ مردم در کنار روایتهایی که زندگینامه نویسانی چون افلاکی و فریدون سپهـسالار در خـصوص دلبستگی بیش از حدّ وی به کتابهایی چون دیوان متنبی و معارف بهاءولد نقل کرده‌اند، همـه و همه حاکی از وجود تعاملات چشمگیر بینامتنی در آثار وی است. در این مقال روابط بینـامتنی یکی از آثار وی (مثنوی معنوی) با معـارف بهاءولـد عمـدتاً از دیـدگاه داسـتانپردازی بررسـی خواهد شد.

۲- معارف

معارف بهاءولد یکی از آثار شگفت عرفانی قرن هفتم هجری است که به دلیل سبک منحـصربه فرد و اسلوب خاص بیانی و نیز ارزشهای خاص هنری ادبی که مورد پسند نظریه‌پردازان جدید ادبی است به تازگی برجستگی و امتیازی خاص یافته است. این اثر تنها اثر بـه جـای مانـده از بهاءالدین محمدبن‌حسین‌بن احمد خطیبی بلخی (۵۴۵-۶۲۸) یا بهاءولد است کـه تـا روزگـار

متمادی تحت‌الشعاع وجودی پسرش جلال‌الدین محمدبلخی (مولوی) تنها با عنوان «پدر مولانا» شناخته می‌شد.

این کتاب آمیزه‌ای از یادداشتها و گفتگوهای تنهایی بهاءولد است. مجموعه‌ای از شناختها و تأملات بهاء در امور و تجارب دینی در رابطه با خدا و بیانگر فرازها و فرودها، آرزوها و دردها و شادیها و غمهای شورانگیز روح پرتلاطم وی است.

معارف برخلاف گمان پاره‌ای از محققان [۶] نه مجموعه‌ای از گفتارها و مواعظ بهاء که در واقع دفترچه یادداشتهای خصوصی و روزانه بهاء است.[۷] با توجه به روح شادی‌پسند بهاء می‌توان گفت وی در نگارش این یادداشتها بیشتر در پی ثبت لذتها، مزه‌ها و لحظه‌های خوش روحی خویش است تا بتواند همواره از شهد حضورشان سرمست گردد. بهاء می‌خواهد این لحظه‌ها و آنات را از چنبر زمان و مکان برهاند و جاودانه سازد؛ به تعبیر دیگر این اثر بیانگر لذتها و شادیهای روحانی بهاء است و نوع نگارش خاص آن هم با این غایت و مطلوب بی‌ارتباط نیست (پورنامداریان، ۱۳۸۳، ص ۶۱).

ماهیت معارف و پیدایش آن در موقعیتهایی همچون وضعیت ایجاد و پیدایی شعر (غلبه عاطفه و ابهام) و نیز بهره‌مند بودنش از عناصر شعر بویژه جلوه‌های گونه‌گون صور خیال و نیز جنبه‌های بلاغی زبان، باعث شده است نثر معارف از حیطه نثرهای عادی یا علمی خارج شده به نثری شاعرانه بدل گردد. گذشته از اینکه گاهی شدت غلبه عاطفه بر معنی و نیز بسامد عناصر شاعرانه بخشهایی از این اثر را به شعر منثور بدل کرده است.

۳- تأثیرپذیری مولوی از معارف بهاءولد

نزد محققان آگاهی که هم آثار مولوی را در مطالعه آورده‌اند و هم با مطالب کتاب بهاءولد آشنایی دارند، مناسبات بینامتنی گسترده‌ای بین این دو اثر یافت خواهد شد. بدیع‌الزمان فروزانفر از جمله این محققان است که همانند مناقب نویسانی چون افلاکی و سپهسالار معتقد است معارف بهاءولد بر مولوی تأثیری شگرف داشته است. در نظر وی کمتر مطلب مهمی در معارف وجود دارد که مولوی به نحوی از انحا آن را در مثنوی نیاورده باشد[۸] (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱، صص یه تا کط).

بنا به نقل افلاکی، مولوی در اوایل احوال، سخنان پدرش را پیوسته مطالعه می‌کرده و نسخه‌ای از آن را همواره در آستین داشته است و چون به خدمت شمس رسیده و آتش عشق او در درونش شعله‌ور شده به تحکم تمام از خواندن سخنان پدرش بازداشته شده است. همچنین فریدون سپهسالار نقل می‌کند که برهان‌الدین محقق ترمذی، معارف سلطان‌العلما را هزار نوبت به خداوندگار عادت کرده بود (به مطالعه و تکرار آن واداشته بود) و مولانا مطالب این کتاب را در مجالس خود تقریر می‌نمود (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج ۱: ص ید).

زرین‌کوب ضمن تأیید سخن فروزانفر تنها مقالات شمس را از نظر تأثیرگذاری بر مثنوی هم‌ارز معارف بهاءولد می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ص ۲۷۴).

به‌هر حال این دیدگاه و نیز بررسی معارف و مثنوی از این منظر این اندیشه را در ذهن می‌پروراند که مثنوی را هم از لحاظ اسلوب بیان و هم از نظر معنا بویژه در طرز آوردن تمثیل تشبیه، توجه بی‌حد و حصر به زندگی روزمره مردم و استخراج صور گونه‌گون خیال و دیگر تکنیکهای بیانی از آن و نیز توجه خاص به مخاطب عوام و فرهنگ عامه فرزند خلف معارف بپنداریم. هدف این مقاله بررسی رابطهٔ بینامتنی مثنوی و معارف از منظر داستانپردازی است.

۴- مولوی و میراث داستانی بهاءولد

بخشی از مناسبات بینامتنی مثنوی و معارف در داستانپردازیهای مولوی رخ نشان می‌دهد. البته این مناسبات صرفاً در داستانهایی که مولوی از معارف پدرش اخذ کرده خلاصه نمی‌شود بلکه به گونه‌ای وسیعتر در اشارات، تلمیحات و تمثیلات داستانی، دخالت دادن عناصر گونه‌گون فرهنگ عامه در داستانپردازی، استفاده از زبان گفتاری، تغییر بی‌قرینهٔ متکلم و مخاطب (التفات) تداعی افکار و تسلسل معانی نیز جلوه‌گر می‌شود.

۴-۱. داستانهای مشترک مثنوی و معارف

بخشی از تأثیرپذیری مولوی از میراث داستانی بهاءولد در حکایتهایی است که وی مستقیماً از کتاب معارف اخذ کرده است. در صفحات بعد خواهیم دید که چگونه این داستانها، که همگی از ساخت داستانی و شیوه روایت ساده‌ای برخوردارند به دلیل کیمیاکاریهای مولوی، جلوه و

جلای دیگری یافته به شیوه‌ای بسیار جذابتر بیان شده است. در واقع بهاءولد همچون عطـار و سنایی از ظرف قصه و داستان، عمدتاً برای رساندن غذای معنی به کام طالبان و مریـدان سـود جسته و برخلاف مولوی به ساخت و پرداخت هنرمندانه داستان چندان توجّهی نداشته است.

در این بخش ابتدا روایتهای بهاءولد را از نظر می‌گذرانیم. سـپس بـا مقایـسهٔ آن بـا شـیوهٔ روایت مثنوی، ارزشهای داستانی آن را بیان می‌کنیم.

الف) قصه آن‌که دعوی عشق‌زنی کرد...

یکی دعوی عشق‌زنی می‌کرد گفت: شب بیا و منتظر می‌بود تا معشوقه فـرو آیـد. چـون از کار شوی خود فارغ شد بیامد. وی را خواب برده بود. سه دانه جوز در جیب وی کرد و برفت. چو بیدار شد دانست که چنین گفته است که تو هنوز خُردی و کودکی. از تو عاشقی نه آیـد از تو جوز بـازی آیـد. در عـشق آن اسـت کـه چـون بیندیـشی بمیـری تـا بـه معـشوق رسـی (بهاءولد،۱۳۳۳ج ۱: ص ۲۷۹).

روایتی که مولوی از این داستان در دفتر ششم آورده است چنین است:

عاشـقی بـوده سـت در ایـام پـیش — پاسـبانِ عهـد انـدر عهـد خـویش
سـالها در بنـد وصـل مـاه خـود — شـاهمات و مـات شاهنـشاه خـود
گفـت روزی یـار او کامـشب بیـا — کـه بپخـتم از پـی تـو لوبیـا
در فـلان حجـره‌نـشین تـا نیمـشب — تـا بیـایم نیمـشب مـن بـی‌طلـب
مرد قربان کـرد و نانها بخـش کـرد — چون پدید آمـد مهـش از زیـر گـرد
شب در آن حجره نشست آن گُرمدار — بـر امیـد وعـدهٔ آن یـار غـار
بعـد نـصف‌اللیـل آمـد یـار او — صـادق‌الوعدانـه آن دلـدار نـو
عاشـق خـود را فتـاده خفتـه دیـد — انـدکی از آسـتین او دریـد
گردکـانی چنـدش انـدر جیـب کـرد — که تو طفلـی گیـر ایـن مـی‌بـاز نـرد
چون سحر از خواب عاشق برجهیـد — آسـتین و گردکانهـا را بدیـد
گفت شـاه مـا همـه صـدق وفاسـت — آنچه بر ما می‌رسـد آن هـم زماسـت

(مثنوی/ ۶/ ۵۹۳- ۶۰۵)

مرحوم فروزانفر در کتاب مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، هرچند نیم نگاهی نیز به روایت معارف دارد، مأخذ اصلی این داستان مثنوی را روایت مشابهی می‌داند که در اسرارالتوحید آمده است (فروزانفر، ۱۳۶۲، صص ۱۹۹-۲۰۰). با این همه با مقایسه ساختاری و محتوایی روایتها ایـن

اندیشه بسیار قوت می‌گیرد که مولوی در پرداخت این داستان بیش از اینکه تحت تأثیر روایتهای مشابه محمد بن منور یا عطار قرار گرفته باشد از معارف پدرش تأثیر پذیرفته است.[۹]

با اندک درنگی می‌توان فهمید روایت جلال‌الدین از این حکایت به دلیل پرداخت هنرمندانه‌تر، شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی، ایجاد کنش داستانی و داشتن پیرنگ پیچیده‌تر و نیز پرداختن به جزئیات از روایت بهاءولد هنرمندانه‌تر است.

مولوی این حکایت را در بیان احوال مدّعیان دروغین عاشق طرح می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد آنک نتواند در راه وصال معشوق بر هوا و هوس خویش غالب شود، مرد راه نیست و باید طفلانه به جوزبازی مشغول شود.

در مقایسهٔ دو روایت مثنوی و معارف آنچه بیش از هرچیز دیگر رخ نشان می‌دهد، پرداختن مولوی به جزئیاتی است که اگرچه در خط مسیر کلی حوادث داستان چندان نقشی ندارد به دلیل افزوده شدن به هسته روایت اصلی داستان موجب پیچیده‌تر شدن پیرنگ آن، تکوین شخصیت قهرمانان، واقعی‌تر نمایاندن حوادث داستان و تثبیت رابطه علت و معلولی آنها شده جذابیت داستان را به همراه دارد.

توصیف عشق‌ورزی مرد عاشق پیشه، لوبیا پختن معشوق از برای عاشق و توصیه‌اش به او برای اینکه تا نیمه شب در فلان حجره منتظر بماند، خوشحالی وصف‌ناپذیر مرد عاشق و قربانی کردن و صدقه دادنش، انتظار کشیدن مرد عاشق تا نیمه‌شب و آمدن یار بعد از نیمه‌شب، تأکید بر این نکته که اگرچه یار دیر آمده باز هم صادق‌الوعد است، حالت خوابیدن مرد عاشق‌پیشه (فتاده) و نیز دریده‌شدن آستین پیراهنش که حاکی از خواب سنگین وی است، همه و همه جزئیاتی است که در روایت معارف وجود ندارد؛ هرچند چارچوب اصلی داستان و پیرنگ آن بدون این موارد نیز کامل است. با این همه جذابیت و گیرایی داستان جز با پرداختن به این جزئیات امکانپذیر نیست.

توجه به روانشناسی شخصیتها و توصیف خلق و خوی آنان از جمله مواردی است که روایت مولوی را رنگ و بوی دیگری بخشیده است. در ابیاتی که نقل شد مصراعهای: پاسبان عهد اندر عهد خویش، شاهمات و مات شاهنشاه خود، مرد قربان کرد و نان‌ها بخش کرد، چون پدید آمد مهش از زیر گرد، بخوبی توانسته است حالات روحی مرد عاشق را، که عمری وفادارانه و حیران نرد عشق باخته و اکنون که خبر وصل را شنیده سر از پا نشناخته قربانی

می‌کند و صدقه می‌دهد، نشان دهد. آخرین بیت از روایت مولانا تداعی‌گر مثل مشهوری است که از قطعه ۳۳ ناصرخسرو اخذ شده است.

ب) غلام نماز باره

اهدناالصراطَ المستقیم. راه چشمه‌ای نما از چشمه‌سارهایی که در عدم است که راست به ملکِ آن جهانی می رساند. صِراط‌الذینَ اَنعَمتَ عَلیهم. آن چشمه‌سار دانش که انبیا علیه‌السلام در آن چشمه رفته‌اند و از آن نوشیده‌اند. مرا نیز هم از آن چشمه کرامت کن. اما هر کسی در آن چشمه راه ندارد؛ چنانکه آن غلام را خواجه‌اش می‌گفت که بیرون آی از مسجد. غلام گفت: مرا رها نمی‌کنند تا بیرون آیم. خواجه‌اش گفت: که رها نمی‌کند تا بیرون آیی. گفت آن کس که تو را رها نمی‌کند تا به عبادت به مسجد اندر آیی (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج ۱ ص ۷۷).

مولوی این داستان معارف را هم در فیه‌مافیه و هم در مثنوی با اندک تفاوتی نقل کرده است. نکته جالب تفاوت روایتهای مثنوی و فیه‌مافیه درباره جزئیات است که خود بیانگر شیفتگی جلال‌الدین به داستانپردازی و نیز دخل و تصرفهای چندباره در روایتهای داستانی پیشینیان است. در این روایتها مولوی همان «خواننده» رولان بارت است که هر بار با کنشهای بینامتنی خاص با متن روبه رو می‌شود یا اینکه هر بار خوانش تازه‌ای از متن انجام می‌دهد.

در زمان مصطفی (ص) کافری را غلامی بود مسلمان صاحب گوهر. سحری خداوندگارش فرمود که طاسها برگیر که به حمام رویم. در راه مصطفی (ص) در مسجد با صحابه نماز می‌کرد. غلام گفت: ای خواجه، لله تعالی این طاس را لحظه‌ای بگیر تا دوگانه بگزارم، بعد از آن به خدمت روم. چون در مسجد رفت، نماز کرد. مصطفی (ص) بیرون آمد و صحابه هم بیرون آمدند. غلام تنها در مسجد ماند. خواجه‌اش تا به چاشتی منتظر و بانگ می‌زد که ای غلام بیرون آی. گفت: مرا نمی‌هلند. چون کار از حد بگذشت، خواجه سر در مسجد کرد تا ببیند که کیست که نمی‌هلد؛ جز کفش و سایهٔ کس ندید و کس نمی‌جنبید. گفت آخر کیست که تو را نمی‌هلد که بیرون آیی؟ گفت: آن‌کس که تو را نمی‌گذارد که اندرون آیی (مولوی، ص۱۱۳). حال روایت مثنوی را مرور کنیم:

میر شد محتاج گرمابه سحر — بانگ زد سنقر هلا بردار سَر
طاس و مندیل وگل از آلتون بگیر — تا به گرمابه رویم ای ناگزیر
سنقر آن دم طاس و مندیلی نکو — برگرفت و رفت با او دو به دو

مسجدی بر ره بُد و بانگ صَلا / آمد اندر گوش سنقر در مَلا
بود سنقر سخت مولع در نماز / گفت ای میر من ای بنده نو از
تو بر این دُکان زمانی صبر کن / تا گذارم فرض و خوانم لم یکن
چون امام و قوم بیرون آمدند / از نماز و وِردها فارغ شدند
سنقر آنجا ماند تا نزدیک چاشت / میر سنقر را زمانی چشم داشت
گفت ای سنقر چرا نایی برون / گفت می نگذاردم این ذوفنون
صبر کن نک آمدم ای روشنی / نیستم غافل که در گوش منی
هفت‌نوبت صبر کرد و بانگ کرد / تا که عاجز گشت از تیباش مرد
پاسخش این بود می نگذاردم / تا برون آیم هنوز ای محترم
گفت‌آخر مسجد اندر کس نماند / کیت وا می‌دارد آنجا کِت نشاند
گفت آنکه بسته استت از برون / بسته است او هم مرا در اندرون می
آنکه نگذارد تو را کآیی درون / بنگذارد مرا کآیم برون

(مثنوی/۳/ ۳۰۵۵ – ۳۰۶۹)

جلال‌الدین از حکایتی بسیار ساده، یک ساختار داستانی همراه با موقعیتها، دیالوگها و شخصیت‌پردازیها و صحنه سازیها، زمان و مکان و کنش داستانی پدید آورده است حال اینکه روایت بهاءولد فاقد بسیاری از این عناصر است. در واقع روایت بهاء صرفاً به بُرشی مقطعی از داستانی دیگر می‌ماند اما در روایت مثنوی، موقعیتهای داستانی یکی پس از دیگری پدید می‌آید و شخصیتهای داستانی نیز به دلیل اعمالی که در خلال زمان و مکان انجام می‌دهند، شکل می‌گیرند و کنش داستانی پس از اوج و فرود به نتیجه‌ای مشخص (گره‌گشایی) ختم می‌شود.

توجه مولوی به عنصر گفتگو از دیگر وجوه امتیازی است که باعث جذابیت بیشتر روایت وی شده است. عنصری که ظاهراً در بیشتر مآخذ داستانی وی مغفول مانده است.

گفتگو یکی از عناصر مهم داستان است. نگارش صحیح آن چنان تأثیری در حرکت داستان دارد که دربارهٔ آن گفته‌اند نگارش گفتگو یعنی نگارش درام (حنیف، ۱۳۸۴: ص۲۸).

گفتگو صرفاً جنبه تزئینی نداشته بلکه پیش برنده کنش داستان و گسترش دهنده پیرنگ آن است. همچنین درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیتها را معرفی می‌کند و موجی از زندگی و حرکت را در داستان جاری می‌سازد. با این همه گفتگوی مطلوب، گفتگویی است که

بتواند خصوصیت جسمانی روانی و اجتماعی شخصیتهای داستان را در بر بگیـرد تـا از طریـق سازگاری صحبتهای آنها با ویژگیهای شخصیتی‌شان نقش مهمی در واقعی نـشان دادن داسـتان ایفا کند (صادقی، ۱۳۶۷: ص۱-۳۲۰).

رعایت همین اصل است که سبب می‌شود نویسنده بکوشد با نشان دادن اختلافـات زبـانی طبقات مختلف اجتماع از طریق تغییر لحن‌ها و لهجه‌هـا و نیـز بـه کـارگیری تعبیـرات، تکیـه کلامها، اصطلاحات، کلمات و رفتارهای زبانی خاص، ضمن ایجاد تنوع و پویایی در گفتگوهـا شخصیتهای داستانی خود را واقعی‌تر جلوه دهد.

در داستانها و حکایات قدیم فارسی، گفتگو عنصر مستقلی نبوده جزو پیکرهٔ روایـت قـصه بوده است. این مسأله باعث شده است شخصیتهای قصه همـه بـه یـک شـکل سـخن بگوینـد (صادقی، ۱۳۶۷:ص ۳۲۳-۳۲۵). البته گاه استثنائاتی هم وجود داشته که گفتگوهای به کار رفته در مثنوی معنوی از جمله آنهاست. در اینجـا مجـال آن نیـست کـه از کـارکرد عنـصر گفتگـو در جذابیت هنری و سرزندگی و نشاط داستانهای مثنوی سخن بگوییم.[۱۰]

با این همه از ذکر این مطلب گریزی نیـست کـه غالـب گفتگوهـایی کـه در مثنـوی میـان شخصیتهای داستان رد و بدل می‌شود، واجد همان ویژگیهایی اسـت کـه انـدکی پـیش از ایـن دربارهٔ گفتگـو در داسـتانهای امـروزین برشـمردیم. در ایـن داسـتانها نیـز مولـوی مـی‌کوشـد گفتگوهایی خلق کند که با منش، خلق‌وخو، موقعیت اجتماعی شخصیت داستانی تناسب داشته باشد. گذشته از این وی به این امـر نیـز توجـه دارد کـه ضـرباهنگ لحـن، درازی و کوتـاهی جمله‌های گفتگو هماهنگ با حوادث، کـشمکش و اوج و فـرود (گـره‌گـشایی) داسـتان تغییـر می‌کند. در واقع «اگرچه زبان مثنوی به طور کلی زبان شعر و نوشتار است امـا از طریـق تکیـه کلامها، واژگان، کنایات و ضرب‌المثلها و مضامین متناسب بـا حـال و مقـام شخـصیتها منطبـق می‌شود» (پورنامداریان ۱۳۸۰: ص ۳۱۷).

در داستانی که ذکر شد، دیدیم که تنها یک گفتگو در روایت بهاءولد وجود داشت؛ هر چند این گفتگو مهمترین گفتگوی داستان است – و تقریباً با همان شکل و شمایل آشنایی زدایانه و طنزگونه در مثنوی هم تکرار شده- به هیچ وجه نتوانسته آن پویایی و تحرکی را که گفتگوهای مثنوی ایجاد کرده‌اند پدید آورد. در روایت مثنوی داستان تقریباً با بانگ زدن امیر به سنقر- کـه خود نوعی گفتگوی عتاب‌آمیز و پرخـاش‌جویانـه اسـت - شـروع مـی‌شـود (ایجـاد حرکـت،

گسترش پیرنگ و معرفی شخصیت امیر). در گفتگوی بعدی، خواهش ملتمسانه سنقر به منظور گرفتن مهلت از امیر برای ادای نماز و ترغیب وی به صبر و انتظار طرح می‌شود (گره‌افکنی در داستان، معرفی شخصیت سنقر و پیش‌بردن کنش داستانی). در گفتگوی سوم، امیر علت تـأخیر سنقر را جویا می‌شود و سنقر ضمن دعوت او به صبر، ذوفنونی را مانع بیرون آمدنش از مسجد می‌داند. در گزارش مثنوی این گفتگو هفت‌بار دیگر ادامه می‌یابد (اوج داستان) تا به گفتگـوی نهایی ختم شود؛ گفتگویی که به واسطهٔ تضاد زیبایی که در کلمـه درون و بـرون وجـود دارد، جدا از گره‌گشایی آن، که از حوادث داستان صورت می‌دهد، زیرکی و طنّازی شخصیت داستان را نیز آشکار می‌سازد.

ساختار روایت بهاءولد بسیار ساده است:

الف) خواجه‌ای به غلامش گفت از مسجد بیرون بیا.

ب) غلام گفت نمی‌گذارند که بیرون بیایم.

ج) خواجه گفت چه کسی نمی‌گذارد بیرون بیایی؟

د) غلام می‌گوید همان کس که نمی‌گذارد تو به درون مسجد بیایی.

چنین ساختمانی به دلیل سؤالها و ابهامات زیادی که به دلیل نپرداختن به جزئیات و نبودن صحنه‌سازی گفتگو، شخصیت‌پردازی و پیرنگ مناسب دارد، نمی‌تواند داستان را واقعـی جلـوه دهد و به همین دلیل امکان برانگیختن عاطفه اعجاب و شگفتی مخاطب را از دست مـی‌دهـد. در این وضعیت داستان فاقد جذابیت و گیرایی لازم برای تأثیرگذاری بر مخاطب است.

در مقایسه با این روایت، روایت مثنوی از ساختار داستانی مطلوبتر و منسجم‌تری برخوردار است. مولوی با پرداختن به جزئیات و حوادث فرعی، بسیاری از ابهامات مخاطب را برطـرف، و به وی کمک می‌کند تا با بازسازی ماوقع در ذهنش داستان را واقعی‌تر بپندارد.

حال ساختار روایت مثنوی را با هم مرور کنیم:

۱. قصد امیر برای اینکه سحرگهان به حمام برود (موقعیت اول، شروع داستان).

۲. بانگ زدنش بر سنقر که از خواب بیدار شو و طاس و مندیل حمام را از التون بگیـر تـا به حمام برویم (ذکر نام غلامان با نامهای ترکی سنقر و آلتون در واقعی نشان دادن داستان نـزد مخاطبان عامی بسیار مؤثر بوده است).

۳. اطاعت کردن سنقر و همراه شدنش با ارباب.

۴. قرار داشتن مسجد در مسیر حمام و رسیدن بانگ نماز بـه گـوش سـنقر (موقعیـت دوم حادثه‌ای روی می‌دهد.)

۵. نماز باره بودن سنقر (معرفی شخصیت سنقر و نیز ایجاد موقعیتی تازه)

۶. تقاضای سنقر از اربابش برای اینکه روی سکوی مسجد بنشیند و به او فرصت دهد تـا نمازش را ادا کند.

۷. اتمام نماز جماعت و خروج امام و نمازگزاران از مسجد (گره‌افکنی در داستان)

۸. ماندن سنقر در مسجد تا زمان چاشت (باز هم ایجاد کشمکش در داستان.)

۹. انتظار امیر در بیرون مسجد و سؤالش از سنقر که چرا بیرون نمی‌آید.

۱۰. دعوت کردن سنقر اربابش را به صبر (پیش برن کنش داستانی)

۱۱. صبر و بردباری هفت باره صاحب غلام وخسته و عاجز شدنش از فریبهای غلام (نقطه اوج داستان)

۱۲. پاسخ سنقر به ارباب که نمی‌گذارند بیرون آیم.

۱۳. پرسش امیر از سنقر که آخر در مسجد کسی نمانده است؛ چه کسی تو را بازداشته؟

۱۴. پاسخ رندانه غلام به امیر که همـان کـس کـه نمـی‌گـذارد تـو درون مـسجد در آیـی (گره‌گشایی و فرود داستان).

ساختار و پرداختـی ایـن چنـین موجـب شـده اسـت روایـت مولـوی از روایـت پـدرش هنرمندانه‌تر و تأثیرگذارتر باشد.

ج) داستان شیخ سررزی[۱۱]

حکایت شیخ سررزی نیز از دیگر داستانهایی است که جلال‌الدین از معارف بهاءولد اخذ کرده و غیر از مثنوی در فیه‌مافیه نیز آمده است. البته روایت فیه‌مافیه بـا روایـت معـارف همخـوانی بیشتری دارد؛ چرا که در مثنوی این داستان با چند داستان دیگر درهم آمیخته، نسبت به روایت بهاءولد تغییر زیادی پیدا کرده است. اینک روایت معارف:

خواجه محمد سرَزی گفت مر تاج زید را که من از بهر آن دانستم که فلانی را نان و عسل آرند تا او بیارامد که من بیست سال در خود آرزوانه بکشتم تا در من آرزوانه نماند تا هـر کـه بیاید نزد من از آرزوانه وی در من پدید آید تا بدانم کـه آن آرزوانـه را او آورده اسـت و ایـن

محمد سرزی هرگز نماز آدینه نکردی. گفت شما نخست مسلمان باشید تا من در مسجد شما آیم و مسلمانی سهل چیزی نیست (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج ۱:ص ۲۶۴).

حال روایت فیه‌مافیه را مرور کنیم:

شیخ سررزی (رحمه‌الله علیه) میان مریدان نشسته بود. مریدی را سرِ بریان اشتها کرده بود. شیخ اشارت کرد که او را سر بریان می‌باید بیارید. گفتند شیخ به چه دانستی که او را سرِ بریان می‌باید؟ گفت: زیرا که سی‌سال است که مرا «بایست» نمانده است و خود را از همهٔ بایست‌ها پاک کرده‌ام و منزّهم، همچو آیینهٔ بی‌نقش، ساده گشته‌ام. چون سرِ بریان در خاطر من آمد و مرا اشتها کرد و بایست شد دانستم که آن از آنِ فلان است، زیرا آیینه بی‌نقش است. اگر در آیینه نقش نماید نقش غیر باشد (فیه‌مافیه: ص ۴۰ – ۴۱).

برخلاف روایت معارف، مخاطب در فیه‌مافیه از همان شروع داستان و نیز گفتگویی که در پی آن می‌آید در کشمکش و جذبه آن گرفتار می‌شود. در واقع مولوی با اولین جمله علاوه بر خلق زمان و مکان داستان، صحنه را نیز ترسیم کرده، موقعیت آغازین داستان را شکل می‌دهد و در جملهٔ دوم و سوم موقعیتهای دیگر داستان را خلق کرده، گره‌افکنی و کشمکش را در آن پدید می‌آورد. توجه به این عناصر است که روایت فیه‌مافیه را از لحاظ داستانی جذابتر ساخته است.

گزارش مثنوی از داستان شیخ سررزی با تغییر و تبدیلها و پیچیدگیها و حوادث فرعی و اصلی دیگری همراه است که هم با گزارش فیه مافیه و هم اصل داستان تفاوت دارد. در اینجا نیز مولوی همانند داستان پیشین به خوانش و به تبع آن گزارش جدیدی از متن پرداخته است که بکلی با خوانش قبلی وی تفاوت دارد:

زاهدی در غزنی از دانش مزی — بُد محمد نام و کنیت سررزی
بود افطارش سررز هر شبی — هفت سال او دایم اندر مطلبی
بس عجایب دید از شاه وجود — لیک مقصودش جمال شاه بود

(مثنوی/۵/ ۲۶۶۷–۲۶۶۹)

در شهر غزنین زاهدی دل آگاه به نام محمد سررزی زندگی می‌کرد. او هفت سال پی‌درپی روزه داشت و هر روز با برگهای درخت رز افطار می‌کرد؛ هرچند در این مدت عجایب

بسیاری از حضرت حق دیده بود بدین امر قانع نبود و طالب رؤیت جمال الهی بود. یک روز که از بقای مادی خویش ملول شده بود بر قلّه کوهی رفت و خطاب به خداوند گفت: پروردگارا یا جمالت را به من نشان بده یا اینکه من خود را از این بالا به زیر خواهم افکند. از جانب خداوند به او الهام شد که هنوز هنگام دیدار فرا نرسیده. تو نیز اگر خودت را بر زمین بیندازی هیچ آسیبی نخواهی دید.

شیخ سررزی از فرط شور و عشق و جذبه خود را از بالای کوه به پایین افکند ولی به قضای الهی در آب افتاد و نمرد. وی که از زندگی و کالبد مادی خویش به تنگ آمده بود از این مسأله غمگین و غصه‌دار شد و به شیون و زاری مشغول شد. ناگهان از عالم غیب الهامی بدو رسید که از صحرا به سوی شهر برو همچون گدایان دریوزگی از اغنیا را پیشه کن و هر آنچه به دست آوردی میان بینوایان قسمت کن.

مردم شهر با دیدن وی به استقبالش شتافتند و خواستند تا موجبات رفاه و آسایشش را فراهم کنند. شیخ با بیان این مطلب که قصد من از آمدن به شهر دریوزگی و خوارکردن نفس است از آن همه تنعم چشم پوشید و به گدایی مشغول شد. یکی از روزها شیخ چهار بار به قصد گدایی وارد سرای امیر شهر شد. امیر که از این رفتار لجوجانه وی خشمگین شده بود وی را به باد توهین گرفت. شیخ در دفاع از خود، ضمن دعوت امیر به خاموشی به وی گفت من طمعی در نان تو و امثال تو نبسته‌ام و هر آنچه می‌کنم صرفاً اطاعت امر حق است. شیخ در پی این سخنان سیلاب اشک بر رخسار جاری ساخت. امیر که تحت تأثیر قرار گرفته بود او را آزاد گذاشت تا هر آنچه می‌خواهد از خزانه‌اش بردارد. شیخ از این کار سرباز زد. شیخ دو سال دیگر نیز به گدایی مشغول بود تا اینکه از حضرت حق به وی الهام شد:

بعد از این می‌ده ولی‌ازکس مخواه — ما بدادیمت ز غیب این دستگاه
هرکه‌خواهد از تو یک تا یک هزار — دست در زیر حصیری کن برآر
هین ز گنج رحمت بی مر بده — در کف تو خاک گردد زر بده

(مثنوی /۵/ ۲۷۸۷-۲۷۸۹)

پس از این شیخ بر اثر لطف الهی به مرتبه‌ای رسید که ضمیر اشخاص را می‌خواند طوری که هرگاه نیازمندی بدو رجوع می‌کرد بی‌آنکه از او سؤالی کند به فراست، نوع و مقدار نیازش را درمی‌یافت و آن را مرتفع می‌کرد.

مهمترین ویژگی گزارش مثنوی از داستان شیخ سررزی، قرارگـرفتن داسـتانها و روایتهـای دیگر در کنار روایتی‌است که گمان می‌رود روایت اصلی است. در واقع داستان شیخ سررزی‌در مثنوی از چند داستان اصلی و فرعی دیگر شکل گرفته است.

۱. داستان زاهدی دل آگاه که در حوالی شهر غزنین زندگی می‌کرد.

روزه هفت ساله و افطار با برگ رز، رفتن شیخ به بالای کوه و تقاضای دیدار جمـال حـق، گفتگویش با خداوند و آگاهیش از این نکته که هنوز زمان دیدار فرا نرسیده؛ غم و اندوه شـیخ و فرو افتادنش از بالای کوه در میان آب و زنده ماندنش به تقدیر الهی و رسیدن الهام غیبی بـه شیخ برای رفتن به شهر و دریوزگی پیشه ساختن و به فقرا بخشیدن از جمله جزئیات داسـتانی است که علاوه بر کنش داستانی، شخصیت قهرمان داستان را نیز تبیین کرده، پیرنگی منطقی در داستان برقرار می‌کند.

۲. آمدن شیخ به شهر و گدایی را پیشه ساختن

آمدن شیخ زاهد از صحرا به شهر، استقبال مردم شهر از شیخ، چـشمپوشی شـیخ از تمـامی وسایلی که برای راحتی و تنعم وی فراهم شده بود و بیان این مطلب که به امر حـضرت الـه و برای خوار داشت نفس در یوزگی پیـشه خـواهم سـاخت، گـدایی کـردن شـیخ از آن پـس و بخشیدن حاصل دریوزه به فقیران و درماندگان. ملاحظه می‌شود این روایت نیز از حیث عناصر داستانی (صحنه سازی، شخصیت‌پردازی، گفتگو زمان و مکان و کنش داستانی) روایت کـاملی است؛ هرچند کشمکش خاصی در آن وجود ندارد .

۳. رفتن شیخ به سرای امیر شهر

رفتن چهاربارهٔ شیخ برای کدیه به سرای امیر، خشمگین شدن امیر و ناسزا گفتن بـه شـیخ. پاسخ شیخ به امیر و متأثر شدن امیر از پاسخ گریه‌آمیز شیخ و آزاد گذاشتن او برای برداشت از خزانه و خودداری شیخ.

حکایت سومی که در داستان شیخ سررزی طرح می‌شود از نظـر کـنش داسـتانی و وجـود کشمکش و گره‌افکنی و گرهگشایی در آن از حکایت قبلی برجسته‌تر است؛ چرا که داسـتان از همان ابتدا با کشمکش آغاز می‌شود. در واقع خلق صـحنه و موقعیـت همزمـان بـا کـشمکش صورت می‌گیرد. گفتگوهای بین قهرمانان نیز نسبت به دیگر روایتها از نظر کـنش داسـتانی بـا اهمیت‌تر است.

۴. دستیابی شیخ به گنج بی‌پایان فضل و رحمت الهی و اشراف بر ضمایر مردم

چهارمین حکایت از حکایتهای چهارگانه شیخ سررزی، که خود بـه نـوعی نقطـه فـرود و گرهگشایی حکایتهای قبلی نیز محسوب می‌شود، هم از نظر عناصر داستانی، حکـایتی مـستقل است ضمن اینکه با پرداختن به عناصر خارق عادتی چون دستیابی شیخ به گنجـی بـی‌پایـان و اشراف بر ضمایر مردمان، جذابیت هنری خاصی بدان بخشیده که سخت مورد توجه مخاطـب عوام است.

ملاحظه شد که مولوی چگونه با تصرف ساختارشکنانه در حکایت کوتاه و اشاره‌وار شـیخ سررزی، چهار داستان تقریباً مستقل را با پرداختی هنرمندانـه و حفـظ ارکـان و عناصـر اصـلی داستان فراهم آورده است. اینکه مولوی در پردازش این داستانها تا چه حـد بـه متـون و منـابع دیگر نظر داشته خود موضوع بحث دیگری است که باید خارج از این مقال دنبال شـود. آنچـه در اینجا حائز اهمیت است میزان دخل و تصرف مولوی در اصل داستان است. او در اینجا نیز مصداق برجسته‌ای از «خواننده» رولان بارت است. خواننـدهٔ هوشـیار و فعـالی کـه بـه هنگـام رویارویی با متن آن را با تکیه بر متونی که پیشتر خوانده و رمزگانی که پیـشتر شـناخته اسـت، می‌خواند. روایت مولوی از داستان شیخ سررزی در واقع گـزارش خـوانش خـاص مولـوی از یکی از داستانهای معارف است.

۴-۲. داستانهای برخاسته از عبارات، شخصیتها و گفتارهای معارف

جلال‌الدین جدا از داستانهایی که مستقیماً از معارف بهاءولد اخذ کرده است از پاره‌ای گفتارها، مثلها، اشارات و تلمیحات تاریخی تمثیلهای تشبیهی و داستانی برکـار رفتـه در معـارف و نیـز شخصیتهایی همروزگار بهاءولد که ذکری از آنان در معارف به میان آمده یا به هر حال در مـتن زندگی بهاءولد، سطری یا صفحه‌ای را به نیکی یا زشتی به خود اختصاص داده‌انـد در سـاختن عناصر داستانی مثنوی و نیز فیه‌مافیه سود جسته است. او حتی در یکی از داستانهای فیه‌مافیـه، بهاءولد را همچون قهرمانان اسطوره‌ای تذکره‌های صوفیانه به تصویر کشیده و برای وی همـان کرامات و قدرت خارق‌العاده‌ای را قائل شده است که مریدان بهاء بدان اعتقـاد داشـتند.[۱۲] ایـن مسأله ممکن است بیانگر این مطلب باشد که جلال‌الدین حتی روایتها و حکایتهـای عامیانـه‌ای را که در حاشیه یا متن زندگی پدرش وجود داشته نیز از نظر دور نداشته است.

حکایت ضیاء دلق و برادرش تاج شیخ‌الاسلام نیز از جمله همان حکایتهایی است که جلال‌الدین نه از کتاب معارف که از متن زندگی بهاءولد اخذ کرده است. هرچند بهاءولد چندبار به مناسبتهای مختلف از تاج زید در کتابش سخن رانده است.[۱۳]

شاید این حکایت نیز از جمله لطایف و نکته‌هایی بوده باشد که جلال‌الدین در سالهای اقامت کوتاهش در ماوراءالنهر شنیده بوده یا بعدها از نزدیکان و خویشان یا مریدان پدرش از آن آگاه شده باشد:

آن ضیاء دلق خوش الهام بود — دادرِ آن تاج شیخ اسلام بود
تاج، شیخ اِسلام دارالملک بلخ — بود کوته قدّ و کوچک همچو فرخ
گرچه فاضل بود و فحل و ذوفنون — این ضیا اندر ظرافت بُدفزون
او بسی کوته ضیا بی‌حد دراز — بود شیخ اسلام را صد کبر و ناز
زین برادر عار و ننگش آمدی — آن ضیاء هم واعظی بُد با هدی
روزِ محفل اندر آمد آن ضیا — بارگه پُر قاضیان و اَصفیا
کرد شیخ اسلام از کبر تمام — این برادر را چنین نصف القیام
گفت او را بس درازی بهر مُزد — اندکی زآن قدِ سروت هم بدزد

(مثنوی/ ۵/ ۳۴۷۳ - ۳۴۷۹)

مولانا این حکایت را در تقریر این معنی نقل می‌کند که وقتی انسان در حال عادی نیز از عقل و هوش بهرهٔ بسیار ندارد، نباید اجازه دهد تا سکر باده هم آن اندک‌مایه وی را به زبان آرد. در واقع آن‌که خود از کمال محروم است نباید بدانچه مزید نقص او را هم سبب می‌شود اقدام کند.

مولوی همچنین در حکایت «سؤال کردن رسول قیصر از عمر دربارهٔ روح» کلام پدرش را در دهان عمر می‌گذارد و به این ترتیب با استفاده از یکی از گفتارهای معارف به یکی دیگر از داستانهای مثنوی پایانی ظریف و عبرت‌آموز می‌بخشد:

گفت یاعمر چه حکمت بود و سِر — حبس آن صافی درین جای کدر
آب صافی در گِلی پنهان شده — جان صافی بستهٔ ابدان شده...
آن دم نطقت که جزو جزوهاست — فایده شد کلّ کل خالی چراست
تو که جزوی کار تو با فایده است — پس چرا در طعن کل آری تو دست

(مثنوی/ ۱/ ۱۵۱۵-۱۵۲۳)

دو بیت آخر که در واقع پاسخ عمر به سؤال فرستاده قیصر است کـه از فایـدهٔ تعلـق روح مجرّد به کالبد جسمانی پرسیده بود از گفتار بهاءولد اخذ شده است:

اکنون تو جزو این کلّ جهان آمدی. چون تو کلّ جهان را به هـزل دانـی، تـو کـه جـزوی، چگونه است که کار خود را جدّ دانی (بهاءولد، ۱۳۳۳، ص ۱۱۹).

نکته در خور توجه در این گونه اقتباسها اهمیت قول مأخوذ از معارف است کـه در رونـد گفتگوها به فصل‌الخطابی می‌ماند که قصه را با اوجی جذاب به پایان می‌رساند. در اینجا پایـان گفتگو پایان قصه نیز هست. این امر در حکایـت دزد و شـحنه بـا نـوعی از طنـز نیـز همـراه می‌شود.

در این حکایت – که مولوی آن را برای تقریر این مطلـب کـه تقـدیر و قـضا سـلب‌کننـده اختیار نیست طرح می‌کند– دزد، فعل زشتش را به حکم خدا مستند می‌کند تا از عقوبت شحنه برهد. شحنه نیز که قضای حق را مستند نفی اراده و اختیار عبـد نمـی‌دانـد بـدون اینکـه بـا او احتجاجی کند به عقوبت او می‌پردازد و این عقوبت را نیز از جانب حضرت حق می‌داند.

گفت دزدی شحنه را که ای پادشاه — آنچـه کـردم بـود آن حکـم الـه
گفت شحنه آنچه من هـم مـی‌کـنم — حکم‌حق است ای دو چشم روشنم
(مثنوی/۵/ ۹ – ۳۰۵۸)

مولوی این طرز بیان را که در خود طنزی هـم نهفتـه دارد بـه احتمـال قریـب بـه یقـین از معارف پدرش اخذ کرده است؛ مطلبی که بیانگر رفتـار معتزلـه خـوارزم اسـت کـه بـه دلیـل حمایت سلطان و چیرگی اندیشهٔ فخررازی مدتی بر جبری مسلکان شهر سختیها روا داشتند.

حکایت خوارزم می‌گفتند که کس را زهره نباشد تا سخن رؤیـت گویـد و خـود را خـالق گویند و هر سنّی را که بیابند می‌زنند. سر و گـردن بـر کـه ایـن زدن مـا بـه تقـدیر الله اسـت (بهاءولد،۱۳۳۳، ج ۲: ص ۸۹).

همچنین یکی دیگر از روایتهای داستانی مثنوی بر اساس گفتگویی شـکل مـی‌گیـرد کـه از یکی از گفتارهای معارف اخذ شده است: مؤمنان چون از دوزخ بگذرند فرشتگان گویند دوزخ آن بود که گلستان می‌نمود مر شما را. گویند عجب دوزخ چون گلستان چگونه باشـد. گوینـد که نه کالبد چون گور را بستان کرده بودی به طاعت الله و آتش شهوت را چون گلستان کـرده بودی به رضای الله. شهوت همچون آتش است که در تو نهاده‌اند تا به وجه حلال منفعت‌گیری

نه آنکه در خود آتش‌زنی به وجه حرام و خود را بسوزی (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۲، ص ۴۱۸).

مؤمنان در حشر گویند ای ملک — نی که دوزخ بود راه مشترک
مؤمن و کافر بر آن یا بد گذار — ماندیدیم اندر این ره دود و نار
نک بهشت و بارگاه ایمنی — پس کجا بود آن گذرگاه دنی
پس ملک گوید که آن روضه خضر — کان فلانجا دیده‌اید اندر گذر
دوزخ آن بود و سیاستگاه سخت — بر شما شد باغ و بستان و درخت
چون شما این نفس دوزخ خوی را — آتشی گبر فتنه‌جوی را
جهدها کردید و او شد پر صفا — نار را کشتید از بهر خدا
آتش شهوت که شعله می‌زدی — سبزهٔ تقوا شد و نور هدی
نفس ناری را چو باغی ساختید — اندر و تخم وفا انداختید
دوزخ ما نیز در حق شما — سبزه گشت و گلشن و برگ و نوا

(مثنوی/۲/ ۲۵۵۳-۲۵۶۷)

۴-۳. تلمیحات و اشارات داستانی مشترک

همانطور که اشاره شد تأثیر معارف بهاءولد بر مثنوی و داستانهای آن صرفاً به حکایتهای مشترک خلاصه نمی‌شود بلکه نمودها و جلوه‌های متنوع و گونه‌گونی دارد که تلمیحات و اشارات داستانی یکی از آنهاست.

با بررسی تلمیحات و اشارات داستانی و تاریخی به کار رفته در آثار مولوی – بویژه مثنوی- و مقایسه آن با اشارات تاریخی به کار رفته در معارف، می‌توان فهمید که مولوی از این نظر نیز تحت تأثیر معارف قرار داشته است؛ به بیان دیگر هرچند متون دیگری نیز وجود داشته است که امکان این تأثیرپذیری را فراهم می‌کرده است. به نظر می‌رسد برای مولوی خوشایندتر بوده تا از رهگذر معارف به خوانش دوباره این تلمیحات بپردازد. مقایسهٔ مثالهایی که در پی خواهد آمد صحت این ادعا را اثبات می‌کند:

الف) پرندگان حضرت ابراهیم

قفص قالب هیچ کس خالی نیست از این چهار مرغ. هر شب هر چهار را می‌کشند و درهم می‌آمیزند و به وقت صبح همه را زنده می‌کنند و بدین قفص باز می‌فرستند. یکی بط حرص

مکتسب است که مقصود او جمع مالی باشد که همچون خربطی بربط نیاز می‌زند. دوم خروس شهوت است که خروش و فغان او به ایوان می‌رسد. سیوم زینت و آرایش طاووس رنگ رنگ سالوس است که می‌خواهد هر ساعتی مشاطگی کند. چهارم عمر طلبی چون زاغ که کاخ کاخ او دشت و صحرا پر کرده است.

ربّ ارنی کیفَ تُحیِ الموتی؛ یعنی او خواست تا مرده را زنده کند تو در بند آن شده‌ای تا زنده را مرده کنی (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱. ص۲۲۱).

مولوی در دفتر پنجم مثنوی به هنگام تفسیر آیه «خُذ اَربعهً مِن الطیر فَصُرهُنَّ الیک» از چهار پرنده‌ای که حضرت ابراهیم به امر خداوند می‌کشد و پس زنده می‌شوند به چهار صفت زشت انسانی تعبیر می‌کند.[۱۴] مقایسه شیوهٔ روایت، تأویل، نحوهٔ بیان و حتی دایرهٔ واژگان به کار گرفته شده دو روایت حاکی از تأثیرپذیری مولوی از بهاءولد است:

تو خلیلِ وقتی ای خورشید هش — این چهار اطیار رهزن را بکش
زانکه این تن شد مقام چارخو — نامشان شد چار مرغ خفته جو
خلق را گر زندگی خواهی ابد — سر بُبر زین چار مرغ شوم بد
بازشان زنده کن از نوعی دگر — که نباشد بعد از آن زیشان ضرر
سر بُبر این چار مرغ زنده را — سرمدی کن خَلق ناپاینده را
بط وطاووس‌است‌وزاغ‌است‌و خروس — این مثال چار خُلق اندر نفوس
بطّ حرص‌است‌وخروس‌آن‌شهوت‌است — جاه چون‌طاووس و زاغ اُمنیّت است

(مثنوی / ۵ / ۳-۴۴)

ب) ابلیس و آدم

چون سخنان مرا که الهام اله است رد کنی با تو چگونه سخن دیگر گویم. تو ظاهر این سخن را مبین که در باطنش سرّهاست تا همچون ابلیس نباشی که ظاهر آدم را دید و باطنش را ندید. طینش را دید و دینش را ندید و ظاهر چاکر باطن باشد و سَر چاکرِ باشد. اکنون سَر ظاهر خود را به چاکری این سخن که سر آدم است اندر آر و سجود کن.

مولوی در دیوان شمس هم به این معنی نظر داشته است:

بلیس‌وار ز آدم مبین تو آب و گلی — ببین که در پس گل صدهزار گلزارم

(دیوان شمس/۴/بیت ۶۷)

همچنین در مثنوی نیز چندین‌بار از همین منظر به دیدهٔ احول و ظاهربین ابلیس اشاره شده است:

گنج آدم چون به ویران بُد دفین — گشت طینش چشم‌بند آن لعین
(مثنوی/۲۱۹/۵)

ز آدمی که بود به مثل و ندید — دیدهٔ ابلیس جز طینی ندید
(مثنوی/۱۵۶/۳)

ج) خون شدن رود نیل برای قبطیان

هرکه اهل بود از آن خطاب و شراب مستطاب به مذاق او رسانیدند تا با چیزی دیگر نیامیخت همچون رود نیل در حق بنی‌اسرائیل آب بود ودر حق قبطی خون بود (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱: ص۳۷).

آب نیل است و به قبطی خون نمود — قوم موسی را نه خون بود آب بود
(مثنوی/۳۳/۴)

د) نبرد حق و باطل

از دور آدم باطلی با حقّی در هوا شد چنانک ابلیس با آدم و قابیل با هابیل(بهاءولد،۱۳۳۳،ج۱: ص۲۸۲).

دو علم افراخت اسپید و سیاه — آن یکی آدم دگر ابلیس راه
در میان آن دو لشگرگاه زفت — چالش و پیکار آنچه رفت رفت
همچنین دور دوم هابیل بود — ضدّ نور پاک او قابیل بود
(مثنوی/۲۱۵۵/۶-۲۱۵۷)

هـ) ایمان فرعون

نه که فرعون و ابلیس نمی‌دانستند حقیقت موسی و آدم را با چندان معجزات و لیکن زنجیر قهر ما هم بدانجای ایشان را باز می‌داشت که ای سگان جای شما همین جایست (بهاءولد؛ ۱۳۳۳، ج ۱: ص۲۲۰).

موسی و فرعون معنی را رهی — ظاهر این ره دارد و آن بیرهی
روز موسی پیش حق نالان بده — نیمشب فرعون هم گریان بده
کان چه غلّ است ای خدا برگردنم — ورنه غلّ باشد که گوید من منم

(مثنوی/۱/۲۴۴۹- ۲۴۴۷)

۴-۴. تعلیقها و گسستهای ساختاری تحت تأثیر سبک معارف

به نظر می‌رسد مهمترین تأثیرگذاری معارف بر مثنوی در تعلیقها و گسستها التفاتها و چرخشهای ناگهانی باشد که ساختار داستانی مثنوی را نسبت به آثار داستانی پیش و پس از خود متمایز ساخته و گاه موجب ابهاماتی شده که سخن مولوی را معرکه آراء مفسّران ساخته است.

استاد زرین‌کوب ضمن بیان این نکته که این التفاتها و انتقالها از غایب به مخاطب و از متکلم وحده به متکلم مع‌الغیر یا برعکس، حالت نمایشی زنده‌ای به کلام می‌بخشد، پیدایش آن را در کلام مولوی ناشی از توجه خاص وی به شیوهٔ بلاغت منبری می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ص ۱۵۴).

دکتر پورنامداریان نیز ضمن نقد و بررسی چند مورد از قصه‌های مثنوی این‌گونه تغییرات بی‌قرینهٔ متکلم و به تبع آن مخاطب را ناشی از ساختار بیانی قرآن می‌داند. در نظر ایشان در مثنوی تحت تأثیر بافت حاکم بر سرودن ارتجاعی مثنوی و برقراری شرایطی شبیه به وحی در تجربهٔ مولوی و تأثیر عمیق وی از قرآن در خلال بیان و تداعی‌ها بی‌هیچ قرینه‌ای متکلم و مخاطب تغییر می‌کند و این خلاف عادتهای بیانی و ساختار شکنی‌های زبانی و منطقی ستیز سبب می‌شود که گاهی خواننده در مواجهه با آن با منطق عادتهای زبانی قضاوت کند و در نتیجه در آن ناهماهنگی و اشتباه ملاحظه کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۳۲۸-۳۳۵).

بدون شک دیدگاه مولوی درباره وحی و اینکه وحی مخصوص انبیا نبوده و نیز تأکید مولوی بر این نکته که سخنانش همه الهام غیبی است در این نتیجه‌گیری مؤثر بوده است. با این همه وقتی سبک بیانی معارف را در نظر می‌آوریم، می‌توانیم دلیل دیگری نیز برای گسست‌ها و التفاتهای موجود در مثنوی بیابیم.

نوع نگارش خود به خود یادداشتهای بهاءولد، فوران احساس و اندیشه به هنگام نوشتن، پرداختن به وقایع روحی و باطنی، نداشتن مخاطبی خاص و تداعی‌های پی‌درپی به شیوه‌ای از نگارش انجامیده که به نگارشهای نویسندگان سوررئالیست و نیز شیوه جریان سیال ذهن بی‌شباهت نیست. بهاءولد نیز قلم را در اختیار افکار و تداعیهای دور و درازش می‌گذارد تا بی‌پروا هر آنچه می‌خواهد در رشتهٔ کلام آورد. از این‌روسخنش تابعی می‌گردد از ذهنش؛ کلامی که مدام در اثر تداعیهای تازه، چرخشها و جهشهای ناگهانی به خود می‌گیرد؛ ناتمام

می‌ماند یا پیوند ظاهری بخشهای آن بر هم می‌خورد. پریشان‌نمایی کلام در این گونه موارد با پریشان خاطری بهاء مطابقتی عجیب دارد:

سررشتهٔ صواب آخرتی دست آورده بودم باز مشغول شدم، از سر دستم برفت [خودم] را گفتم که آنچه می‌بایست یافتی و به جای نهادی. چون به چیزی مشغول شدی از شادی آنکه مراد یافتم چنانکه جشن نهد به حصول مراد گزاف‌گویی کردی چو بازآمدی معشوقه را نیافتی (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۲: ص ۱۵۵).

خود بهاءولد در توجیه التفات، که نوعی از گسست در ساختار کلام محسوب می‌شود، چنین می‌گوید:

چون ذکر آغاز کنم نخست بروجه مغایبه می‌کنم. آنگاه زان پس بر وجه مخاطبه می‌کنم از آنکه غایب بوده باشم که به الله گویم و ذکرالله به مخاطب گویم که ای الله این کالبد من. ای الله کارگاه توست و حواس من منقش توست. در پیش تو نهاده‌ام تا هرچه نقش می‌کنی می‌کن (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱:ص۱۴).

بهاء سخنانش را الهام غیبی می‌داند. چون سخنان مرا که الهام الله است رد کنی با تو چگونه سخن دیگر گویم. تو ظاهر این سخن را مبین که در باطنش سرّهاست (بهاءولد؛ ۱۳۳۳، ج۱: ص ۱۵۳).

چنین اعتقادی طبعاً پذیرش شرایط وحی و الهام (بی‌خویشی) را نیز به دنبال دارد. از اینرو می‌توان در کنار تأثیر ساختار بیانی قرآن، شیوه بیانی معارف را نیز در به وجود آمدن آنچه قدما التفات خوانده‌اند و گسستهایی که در ساختار برخی از داستانهای مثنوی روی می‌دهد، مؤثر دانست[۱۵].

اینک نمونه‌هایی از این گسست ساختاری در داستانهای مثنوی

مولوی در دفتر سوم پس از بیان این نکته که جنین به الهام حضرت حق آنچه را برای پرورشش لازم است جذب می‌کند، نتیجه می‌گیرد روح نیز پس از بازگشت به جسم و برخاستن از خواب اجزایش را با شتاب گرد می‌آورد. بنابراین خداوند بر خلق مجدّد جهان و بازآفرینی عالم تواناست.

چون‌جَنین‌را درشکم حق جان دهد — جذبِ اجزا در مزاج او نهد
از خورش او جذب اجزا می‌کند — تار و پودِ جسمِ خود را می‌تند

تا چهل سالش به جذب جزوها — حق حریصش کرده باشد در نَما
جذب اجزا روح را تعلیم کرد — چون نداند جذبِ اجزا شاه فرد
جامع این ذره‌ها خورشید بود — بی غذا اجزات را داند ربود
آن زمانی که در آیی تو زخواب — هوش و حسِّ رفته را خواند شتاب
تا بدانی کآن ازو غایب نشد — باز آید چون بفرماید که عُد

(مثنوی ۱۷۵۶/۳)

مولوی در این بخش از کلام، یکباره و ناگهان بدون اینکه قبلاً اشاره‌ای به داستان عُزیر و جمع‌شدن پیکر پوسیده‌اش کرده باشد بی‌مقدمه از شیوهٔ نقل در روایت به لحنِ خطاب التفات می‌کند و در مقام مشاهده دعوی به عزیر خطاب می‌کند که:

هین عُزیرا در نگر اندر خَرَت — که بپوسیده‌ست و ریزیده بَرَت
پیش تو گرد آوریم اجزاش را — آن سرو دمّ و دو گوش و پاش را

(مثنوی/۳/۴-۱۷۶۳)

همچنین در داستان طوطی و بازرگان پس از یادکرد طوطی جان به وصف اجنحه عقول الهی می‌پردازد:

قصه طوطی جان زین‌سان بود — کو کسی کو محرم مرغان بود
کو یکی مرغی ضعیفی بی‌گناه — و اندرون او سلیمان با سپاه
چون بنالد زار بی‌شکر و گله — افتد اندر هفت گردون غلغله
هر دمش صد نامه صد پیک از خدا — یاربی زو شصت لبیک از خدا

(مثنوی/۱/۸-۱۵۷۵)

ناگهان از لحن روایی و نقلی به لحن خطابی گریز می‌زند و ابتدا خود را مورد خطاب قرار می‌دهد که:

شرح این کوته کن و رخ زین بتاب — دم مزن و الله اعلَم بالصواب

مثنوی/۱/۱۵۸۴

سپس با تغییر روی سخن از متکلم وحده به متکلم مع‌الغیر خطاب به یارانش می‌گوید:

باز می‌گردیم ازین ای دوستان — سوی مرغ و تاجر و هندوستان

مثنوی/۱/۱۵۸۵

۴-۵. التفات موضوعی یا چرخشهای ناگهانی در کلام

اگر در ژرف‌ساخت عنصر بدیعی التفات دقت کنیم، خلاف آمد عادتی را می‌بینم که با ظهور ناگهانی‌اش روال منطقی نثر را برهم زده و با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی و تعلیق آن را به دامان شعر افکنده است.[۱۶] اگر مبنای این صنعت را همان جهشهای ناگهانی کلام فرض کنیم، می‌توانیم ادعا کنیم این نوع آشنایی‌زدایی غیر از شیوهٔ مرسومش از طریق دیگری نیز روی داده و آن چرخشهای نامنتظره و جهشهای پیش‌بینی نشده‌ای است که در انتقال از یک موضوع عادی و پیش پا افتاده به مطلبی عرفانی یا از یک عبارت قرآنی به تعبیر و تأویلی شگفت انجامیده است.

استاد فروزانفر ضمن ابراز شگفتی از انتباه و انتقال بهاءولد از مسائل جزئی به افکار دقیق عرفانی و اخلاقی معارف را به دلیل همین ویژگی به آثار شاعران بزرگ شبیه‌تر می‌داند تا کتب اصحاب استدلال و اهل تحقیق (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱: ص د). فریتس مایر نیز این چرخشهای غیرمنتظره را مهمترین عامل جذابیت و شاعرانگی معارف دانسته است (مایر، ۱۳۸۲: ص ۱۴).

خروج از روال طبیعی کلام برقرار کردن پیوند میان دو عنصری که به ظاهر هیچ ارتباطی بینشان نیست و رسیدن به نتیجه‌ای دلخواه بدون اینکه تمهیدی برایش اندیشیده شده باشد، ذهن مخاطب را در تعلیقی جذاب شناور می‌سازد که مطبوع و خوشایند است.

البته زمینه‌های روحی و عاطفی و فرهنگی بهاء را در پیدایش و خلق این نوع چرخشهای نامنتظره کلامی که می‌توان آن را «التفات موضوعی» نامید، نباید از نظر دور داشت. در واقع نوع نگاه وی به هستی به گونه‌ای است که می‌تواند در ورای هر پدیده‌ای نادیدهٔ دیگری را نیز تصور کند و با پیدایش یک مفهوم یک عبارت یا یک رویداد، معانی دیگری را بسرعت در ذهنش تداعی کند.

هر چیزی می‌تواند این گونه جهشهای فکری را در بهاء پدید آورد. اندک بهانه‌ای کافی است تا افکار دورودرازی برایش تداعی شود از شنیدن یک آیه قرآن گرفته تا خنده و شوخی یکی از اطرافیانش:

شاهین بک آنجا بود دیدم که می‌خندید. گفتم: سر از دهان اژدهای جهان بیرون نیاورده‌ای چرا می‌خندیدی. آسمان و زمین چون دهانی را مانند از آنِ این اژدهای جهان و دندانهای زبرینش ستارگانند و دندانهای زیرینش کوه‌هااند و خلقان چون کرمکان دندانند. باز این دهن،

دهنهٔ شیر را ماند اگر پرخنده می‌نماید ولکن پرآفت است کاروانی که در زیر عقبه‌ای می‌رود یا در زیر جری می‌رود و بیم است که پاره‌ای بگسلد و بر سر کاروان فـرو آیـد آنجـا چـه جـای خنده باشد و چه جای قرار باشد ایشان را. همچنان تو در زیر جر مجرّه آسمان مـی‌روی ناگـاه باشد که درزی کند و به سر شما فرود آید چه خنده است هرگاه که به سرای سلامتی برسی که دارالسلام است، آنگاه هرچند می‌خواهی می‌خند (بهاءولد،۱۳۳۳،ج۱. ص۹۳).

این جهشهای فکری و این چرخشهای ناگهانی که در سخن بهاءولد روی می‌دهد، درسـت شبیه همان تداعی معانی و تسلسل افکار مولوی در مثنوی است که خود از آن به «جرّ کلام» یا «جرّ جرار کلام» تعبیر می‌کند.[۱۷] مرحوم زرین‌کوب این ویژگی سخن مولانا را از لوازم بلاغـت منبری دانسته که اجزای گوناگون کلام را با رشتهٔ تداعی معانی بـه هـم مـی‌پیونـدد و از آنچـه بدون طرح و نقشه قبلی [و به صورت ارتجالی] در زبان مولانا شکل می‌پذیرد بـه وسـیلهٔ ایـن رشتهٔ پیوند اثر واحد و مرتبط و منظمی به وجود می‌آورد که در واقـع انعکـاس جریـان سـیّال ذهنی گوینده در ضمن احوال گونه‌گون و در طی سالهای طولانی نظم مثنوی محـسوب اسـت (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ص ۱۶۰).

در این شیوه یک لفظ یا عبارت، معانی دیگری را غیر از معنـای اصـلی تـداعی مـی‌کنـد و رشتهٔ سخن مولوی را معمولاً به سمت مضامین بلند عرفانی سوق می‌دهد. نمونه زیر هـم ایـن تداعی‌ها را نشان می‌دهد و هم تأثیرپذیری عمیق مولانا را را از بهاءولد:

اگر کسی در وقت سخن گفتن ما می‌خسبد آن خواب از غفلت نباشد بلکـه از امـن باشـد؛ همچنانکه کاروانی در راهی صعب مخوف در شب تاریک می‌رود و می‌رانند از بیم تا مبادا کـه از دشمنان آفتی برسد. همین که آواز سگ یا خروس به گوش ایشان رسد و به ده آمدند، فارغ گشتند و پا کشیدند و خوش خفتند. در راه که هـیچ آواز و غلغلـه نبـود از خـوف، خوابـشان نمی‌آمد و در ده به وجود امن با آن همه غلغله سگان و خـروش خـروس، فـارغ و خـوش در خواب می‌شوند. سخن ما نیز از آبادانی و امن می‌آید و حدیث انبیـا و اولیاسـت. ارواح چـون سخن آشنایان می‌شنوند، ایمن می‌شوند و از خوف خلاص می‌یابند. زیرا از ایـن سـخن بـوی امید و دولت می‌آید؛ همچنانکه کسی در شب تاریک با کاروانی همراهست از غایت خوف هر لحظه می‌پندارد که حرامیان با کاروان آمیخته شده‌اند، می‌خواهد تـا سـخن همراهـان بـشنود و ایشان را به سخن بشناسد. چون سخن ایشان می‌شنود ایمن می‌شود. قل یـا محمـد اقـرأ. زیـرا

ذات تو لطیف است، نظرها به او نمی‌رسند چون سخن می‌گویی در می‌یابند که تو آشنای ارواحی، ایمن می‌شوند و می‌آسایند (مولوی، ۱۳۸۴، ص ۱۶۸).

جای جای مثنوی از این تداعیها و تسلسل معانی آگنده است. با این همه شاید مناسبترین نمونه‌ای که بتوان ارائه کرد همان نمونه‌ای باشد که مرحوم زرین‌کوب نیز بر آن تأکید کرده‌اند؛ یعنی داستان «فیل در خانهٔ تاریک»

در فحوای ابیات و عبارات این داستان برجسته‌شدن واژه کف دست به عنوان ابزار اصلی شناخت نزد مردمانی که از طریق حس لامسه در پی شناخت اجزای فیل برآمده‌اند، کف دریا را به ذهن مولوی تداعی می‌کند. کف دریا، دریا را و دریا نیز حرکت کشتی‌ها را به ذهن متبادر می‌کند. مولوی سپس نتیجه می‌گیرد که انسانها نیز همچون کشتی‌ها هستند با آنکه در آب روشن حرکت می‌کنند مثل کشتی از چشم و حسی که دریا (حقیقت) را ادراک کند بی‌بهره‌اند.

چشم‌حس‌همچون‌کف‌دست‌است‌و بس　　نیست کف را بر همهٔ او دسترس

(مثنوی/ ۳/ ۱۲۶۹)

طی همین تداعیهاست که مولوی همچون بهاءولد و تحت تأثیر مستقیم سبک و شیوهٔ بلاغت منبری او از محدودهٔ لفظ به ساحت معنی کشیده می‌شود و دو مقوله ظاهر و باطن را به هم پیوند می‌زند.

۴-۶. استفاده از شیوه بلاغت منبری در داستانپردازی

بخش دیگری از تأثیرپذیری مولوی از بهاءولد در اتخاذ سبک و شیوه‌ای است که استاد زرین‌کوب از آن با عنوان «بلاغت منبری» یاد کرده‌اند. این شیوه که شالوده و اساس مثنوی، فیه‌مافیه و مجالس بر آن مبتنی شده به داستانپردازی مولوی نیز صبغه و رنگ و بویی خاص بخشیده است.

این شیوهٔ کلام که در عین حال جدّ و هزل را به هم می‌پیوندد و بین سطح نازل ادراک طبقات عامه با اوج متعالی ادراک خواص اهل معرفت نوعی تعادل برقرار می‌سازد به سبب تنوعی که هم در محتوای فکر و گفتار و هم در طرز تقریر و ادای آن هست، گوینده را به اقتضای آنچه از حال مستمع درک می‌کند به تقریر حجّتهای تمثیلی و ایراد قصص و امثال وامی‌دارد و به او فرصت می‌دهد تا با متابعت از جرّ جرار کلام و در طی تقریر بیان، هرجا

می‌خواهد توقف کند معانی تازه را تداعی نماید از شاخی به شاخی بپرد و در جدّ و هزلی که برای اجتناب از ملال مستمع به هم می‌آمیزد در همهٔ احوال هدف تعلیمی خویش را نیز دنبال کند (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ص ۱۲۳).

بی‌گمان بخشی از توفیق مولوی در پرداخت هنرمندانه داستانهای مثنوی نیز ناشی از به کارگیری همین شیوه است که نه از سنایی و عطار بلکه از پدرش بهاء ولد به میراث برده است؛ چرا که این شیوه (بلاغت منبری و وعظ و مجلس‌گویی) از دیرباز در خاندان مولوی، سنّتی تربیتی و فکری محسوب می‌شده است.

استناد به احادیث و اخباری که سند چندان معتبری ندارد، توجه زیاد به عناصر گونه‌گون فرهنگ عامه، توجه به عجایب عالم و احوال نوادر کاینات، به کارگیری قیاسات تمثیلی که لازمهٔ اقناع مخاطب است، توجه به الفاظ و امثال و عقاید و خرافات که خود جزو فرهنگ عامه است، انتقال دائم از خطاب به غیبت و از غیبت به خطاب و نیز تسلسل افکار و معانی از مهمترین عناصر تشکیل‌دهنده سبک و سیاق بلاغت منبری است.

از آنجا که بخشی از این موارد در صفحات پیشین به مناسبتهایی خاص طرح شد و نیز از آن رو که بررسی دقیق تأثیرپذیری این چنین مولوی از بهاءولد خود مجال وسیع دیگری را می‌طلبد در این بخش صرفاً به عناصر داستانی برگرفته از فرهنگ عامه اشاره می‌شود.

همانطور که گفته شد توجه به عناصر گونه‌گون فرهنگ عامه از ویژگیهای بلاغت منبری است. مولوی و پدرش به دلیل مجالس وعظ و تذکیری که برپا می‌داشته و نیز وجود مخاطبانی که عمدتاً جزو عوام بوده‌اند، سعی کرده‌اند تا با به کارگیری زبانی ساده و صمیمی و استفاده از تمام ظرفیتهای فرهنگ عامه، مفاهیم پیچیده عرفانی را در ذهن مخاطب جای دهند.

کاربرد اصطلاحات و واژگان محاوره و عامیانه، ضرب‌المثلها، توجه به آداب و رسوم، باورها و خرافات رایج، به کارگیری داستانهای عامیانه و نیز به کارگیری عناصر متنوع زندگی روزمره[۱۸] همه و همه جلوه‌های گوناگونی از فرهنگ عامّه است که به مثنوی و معارف رنگ و بویی واقعگرایانه بخشیده است.

در این میان به کار رفتن الفاظ و تعبیراتی که ناسزا و فحش به حساب می‌آید، همچنین ذکر مسائل جنسی به صورتی قبیح (مستهجن نویسی) که از برجسته‌ترین رفتارهای زبانی عامه محسوب می‌شود، هم در مثنوی و هم در معارف به چشم می‌خورد. نکته حائز اهمیت اینکه

برخی از ناسزاها و فحشهایی که بهاءولد در حق دشمنانش روا مـی‌دارد در مثنـوی نیـز یافـت می‌شود از جمله:

طبیب گمینر می‌بیند و گوه می‌خورد و این فلاسفه را چه دشمناذگی افتاده است بـا الله کـه سعی می‌کنند در نفی الله (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱: ص۲۳۸).

مولوی این ناسزا را در بافت معنایی تقریباً شبیه به آنچه پدرش گفته به کار برده است.

ای دلیلـت گنـده‌تـر پـیش لبیـب — *در حقیقـت از دلیـل آن طبیـب*

چون دلیلت نیست جز این ای پسر — *گوه می‌خـور در گمیـزی مـی‌نگـر*

(مثنوی/ ۷/۶- ۲۵۰۶)

در باب زشت‌نویسی‌ها و داستانهای هزلی که در نظر بسیاری، نقطه ضعف مثنوی محسوب می‌شود پیش از این سخن گفته شده است.[۲۳] با این همه یک نکته مغفـول مانـده و آن وجـود رکاکت‌هایی از این دست در معارف بهاءولد است.

گاه این رکاکت‌ها که به واسطه قرار گرفتن در بافت معنایی نامتجانس- عشق‌ورزیهای بـین خالق و مخلوق (ازدواج قدسی از دید فریتس مایر) بسیار غریب هم می‌نماید، مرحوم فروزانفر را واداشته تا بعضی از کلمات را حذف نماید (بهاءولد،۱۳۳۳، ج ۲: ص ۲۰). بـه هـر حـال هـیچ بعید نیست که مولوی از این منظر هم تحت تأثیر معـارف قـرار گرفتـه باشـد. گذشـته از ایـن مسائل هم مثنوی و هم معارف به دلیل پرداختن به جزئیات زندگی روزمره جدا از اینکه فاصله بین خود و مخاطب عوام را از میان برداشته‌اند، ضمن حفظ جنبهٔ واقع‌نگری آثارشان از طریـق همین عناصر جزئی، مفاهیم مورد نظرشان را نیز بخوبی به مخاطبانشان تعلیم داده‌اند.

البته در استفاده از این عناصر نیز گاه شباهتهای فراوانی بین مثنوی و معارف یافت می‌شـود که حاکی‌از نگاه مشترک آنان‌به متن زندگی‌مردم و نیزخوانش نسبتاً مشابه آنان از این متن است.

این خر نفس چه چفته‌ها می‌اندازد و چگونه بر می‌سکیزد تا راکب خود را نه اندازد و ایـن بار خود نه اندازد. چشم را به یک سوی و زبان را به یک سوی، میان را به یک سوی، بنگر که این خر نفس تو را کدام دیو است که خار زیر دم نهاده است (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱: ص۳۵۶).

کس بـه زیـر دمّ خـر خـاری نهـد — *خـر نداناـد دفـع آن برمـی‌جهـد*

خر ز بهر دفع خـار از سـوز و درد — *جفته می‌انداخت صدجا زخم کـرد*

(مثنوی/۱/ ۱۵۴-۱۵۵)

نعمت دنیا چون آب تتماج است که پیش سگان ریزند (بهاءولد،۱۳۳۳، ج۱: ص ۳۰۹).

آب تُتماج است آب روی عام — *که سگ شیطان ازو یابد طعام*

(مثنوی/۵/ ۲۹۴۷)

دیگ عاشورایی را چندان حوایج نکنند که تو در خود می‌کنی آخر این بار گران کجا خواهی برد (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱: ص۲۶۳).

هر حویجی باشدش کردی دگر — *در میان باغ از سیر و کَبر*

هر یکی با جنس خود در گُردِ خود — *از برای پختگی نَم می‌خورد*

(مثنوی/ ۴/ ۴- ۱۰۸۳)

و اگر جایی نه نایستی و دلت فرو نیاید در بنای تن خود و قالب خود تدبیر می‌کنی و صحت وی می‌ورزی پس چنان باشد که در زمین مردمان و برچه ویران بنا می‌افکنی (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱: ص۵۵).

در زمین مردمان خانه مکن — *کار خود کن کار بیگانه مکن*

کیست بیگانه تن خاکی تو — *کز برای اوست غمناکی تو*

(مثنوی /۲/ ۲۶۳-۲۶۴)

گویی هرچه من می‌کنم و هر فعلی که از من می‌آید همه فعل الله است و من همچون اشتر بارکشم اگر به وقت قیامم بار از من ستاند بایستم و اگر به وقت سجود بخواباند بخسبم (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱، ص۱۷).

اشتران بختیم اندر سبق — *مست و بیخود زیر محمل‌های حق*

(مثنوی/۶/ ۲۱۳۹)

گویی که این آسمان و زمین که برمی‌گرددی همچون درختی است و آدمیان چون میوه‌هااند بر شاخ این درخت که فرو می‌افتندی (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱: ص۲۱۵).

این‌جهان‌همچون درخت‌است‌ای کرام — *ما بر او چون میوه‌های نیم خام*

(مثنوی /۳/ ۱۲۹۳)

نتیجه

۱. مناسبات بینامتنی معارف و مثنوی صرفاً به اندیشه‌ها و مضامین عرفانی محدود نبوده از جنبه‌های دیگری چون داستانپردازی نیز قابل بررسی است.

۲. مولوی از نظر داستانپردازی تحت تأثیر معارف بهاءولد قرار داشته است. اخذ داستانها، مضامین، اشارات و تلمیحات داستانی از معارف، استفاده از گفتارها و شخصیتهای معارف در بافت داستان، بهره بردن از شیوهٔ بلاغت منبری در داستانپردازی، التفات موضوعی یا ایجاد چرخشهای ناگهانی در کلام و نیز وقوع گسستها و تعلیقها در ساخت داستان، همه و همه از جمله تأثیراتی بوده که مولوی از معارف بهاءولد پذیرفته است.

۳. از مقایسهٔ داستانهای مشترک معارف و مثنوی می‌توان دریافت بهاءولد برخلاف مولوی چندان توجهی به ساخت و پرداخت هنرمندانه داستان نداشته است.

۴. اگرچه مولوی تحت تأثیر عمیق معارف قرار داشته با این همه در برابر این متن منفعل نبوده بلکه بسان خواننده‌ای هوشمند و فعال با تکیه بر متون و گزاره‌هایی که پیشتر خوانده و نیز رمزگانی که پیشتر شناخته در بافت و موقعیتی تازه با متن معارف روبه‌رو شده، خوانش یا خوانش‌های جدید و تازه‌ای از آن ارائه کرده است. دخل و تصرفهای هنرمندانهٔ او در داستانها و روایتهای مأخوذ از معارف و نیز تنوع روایتها در مثنوی و فیه‌مافیه شاهدی بر این مدّعاست.

پی‌نوشت

1. Inten textuality
2. Mikhael Bakhin
3. Julia krisrova
4. Roland Barthes

۵. برای توضیحات بیشتر رک: خرمشاهی، ۱۳۷۲، ص ۴۷۹.

۶. برای اطلاع از نظر این عده از محققان رک: مایر، ۱۳۸۲: ص۸؛ صفا، ۱۳۶۸ ج۲: ص ۱۰۲۱ و موریس ۱۳۷۲:ض ۲۲۴.

۷. این مسأله حتی در مواردی هم که بیشتر به وعظ می‌ماند، مشهود است. در واقع برخلاف نظر مایر (مایر، ۱۳۸۲:۱۱) این بخشها نمی‌تواند پیش‌نویس مجالس وعظ بهاء باشد بلکه قطعات و بخشهای منتخب و به‌گزین شده‌ای است که وی از مجالس وعظش و با همان هدف ثبت لحظه‌ها و مزه‌های روحانی فراهم آورده است.

۸. وی در تأیید سخنانش نمونه‌های متعددی از این تأثیرپـذیری را (در مـضامین و درون مایـه‌هـا) ذکـر می‌کند؛ رک: معارف ج۱ صص یه تاکط.

۹. روایت موردنظر مرحوم فروزانفر: خواجه ابوالقاسم هاشمی حکایت کرد که من هفده ساله بـودم کـه شیخ بوسعید قُدَّس سِرُّه، به طوس آمد و پدرم رئیس طوس بود مرید شیخ. هر روز به خانقـاه اسـتاد ابواحمد آمدی به مجلس شیخ و مرا با خویشتن آوردی و من در پیش پدر از پـای ننشـستمی و مـرا چنانکه باشد جوانان را دل به سرپوشیده‌ای بازمی‌نگریست. پس شبی آن زن به من پیغامی فرستاد کـه من به عروسی می‌شوم تو گوش دار تا من بازمی‌آیم تو را ببینم. من بنشستم و شب دراز کشید و مـرا خواب گرفت و در خواب ماندم تا آن ساعت که مؤذن بانگ گفت: چـون بیـدار شـدم هـیچ‌کـس را ندیدم که خفته مانده بودم.

۱۰. دربارهٔ تأثیر گفتگو در داستانپردازی مولوی رک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۷۱.

۱۱. مرحوم فروزانفر این شیخ سررزی را از معاصران بهاءولد انگاشته و بنا به گفته مولـوی، سـررزی را به سرِ رَز منسوب می‌داند؛ یعنی کسی که بر سرِ رز (باغ انگور و تاکستان) منـزل گزیـده باشـد؛ رک. حواشی فیه‌مافیه ص ۸–۲۶۷

۱۲. رک فیه‌مافیه ص ۱۲.

۱۳. رک معارف ج۱ ص ۲۶۴ و ج۲، ۲۳۴ و ۲۲۲

۱۴. مولوی دربارهٔ هر یک از این پرندگان و خلق و خویی که مظهـر آناننـد در دفتـر پـنجم مثنـوی بـه تفصیل سخن رانده است. رک: مثنوی دفتر پنجم ۳۱–۶۳

۱۵. در خصوص این‌گونه گسستها در ساختار داستانهای مولوی رک زرین‌کوب، ۱۳۷۴، ۱۶۰–۱۵۱ و نیز پورنامداریان، ۱۳۸۰ ص ۲۸۵.

۱۶. التفات به طور کلی تغییر سخن است از غایب به مخاطب و یا بالعکس و یا از جمـع بـه مفـرد و از عام به خاص یا بالعکس بی‌آنکه زمینه و مقدمهٔ این تغییر به طور طبیعی و منطقـی در کـلام از پـیش تدارک دیده شده باشد (رک پورنامداریان: ۱۳۷۴: ص ۳۵۲).

۱۷.

دور مانـــد از جـــر جـــرّار کـــلام باز بایـد گـشت و کـرد آن را تمـام

(مثنوی/۱۵۶۲/۲)

۱۸. آن ماری شیمل در شکوه شمس، بخشی از خیالبندیهای مولانـا در دیـوان شـمس را کـه از عناصـر زندگی روزمره اخذ شده بر شمرده است؛ رک شکوه شمس ص ۱۸۹– ۲۳۲

منابع

کتابها:

۱. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۲. پورنامداریان، تقی؛ **در سایه آفتاب؛شعرفارسی وساخت‌شکنی درشعرمولوی**، تهران: سخن، ۱۳۸۰.

۳. پورنامداریان، تقی؛ **سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو**، چاپ اول، تهران: انتشارات نوروز، ۱۳۷۴.

۴.حافظ،خواجه شمس الدین؛ **دیوان** ؛ مقدمه پژمان بختیاری براساس نسخه غنیو قزوینی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات سیرنگ ۱۳۷۲.

۵. حنیف، محمد؛ **قابلیت‌های نمایشی شاهنامه**؛ تهران: سروش و مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما، ۱۳۸۴.

۶. خرمشاهی، بهاءالدین؛**حافظ‌نامه**؛ ج۲، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش،۱۳۷۲.

۷. خطیبی بلخی (بهاءولد)، محمدبن حسین؛ **معارف**؛ به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر ج۱، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ، ۱۳۳۳.

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی**، چاپ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۸.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **جستجو درتصوف‌ایران**؛ ج۲، چاپ چهارم، امیرکبیر، تهران: ۱۳۶۹.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **سرّ نی؛ نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی**؛ دو جلد چاپ ششم، تهران: علمی ۱۳۷۴.

۱۱. شیمل، آن ماری؛ **شکوه شمس**؛ سیری در آثار و افکار مولانا با مقدمه سیدجلال‌الدین آشتیانی، ترجمه حسن لاهوتی؛ چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۱۲. صفا، ذبیح‌الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران**؛ ج۲، چاپ نهم، تهران: فردوس ۱۳۶۸.

۱۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲

۱۴. مایر، فریتس؛ **بهاء ولد** ؛ ترجمه مریم مشرف، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.

۱۵. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی؛ **فیه‌مافیه**؛ به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر؛ چاپ دهم تهران: امیرکبیر ۱۳۸۴

۱۶. مولوی، جلال‌الدین محمدبلخی؛ **مثنوی معنوی**؛ به تصحیح رینولدالن نیکلسون؛ چاپ دوم، تهران: ققنوس ۱۳۷۷.

۱۷. میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ چاپ دوم، تهران: شفا، ۱۳۶۷.

مقالات:

۱. پورنامداریان، تقی و سید محسن حسینی؛ « **بررسی جنبه‌های زیباشناختی معارف از دیدگاه صورتگرایی**»؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۴، تابستان ۱۳۸۳، صص ۵۹-۸۲.

۲. حسینی مؤخر، سید محسن؛ **ماهیت شعراز دیدگاه منتقدان ادبی (از افلاطون تا دریدا)**؛ پژوهشهای ادبی سال اول شماره دوم پاییز و زمستان ۱۳۸۲ صص ۹۱-۱۰۷.

۳. موریس، جورج و دیگران؛ «**آثارصوفیه درقرون وسطی‌به نثر فارسی**»؛ مترجم امیرهٔ ضمیری، فرهنگ (ویژهٔ ادبیات) کتاب چهاردهم، پاییز ۱۳۷۲.

۴. وبستر، راجر؛ «**بینامتنی بازخوانی متن با تفسیری امروزی**»؛ ترجمه مجتبی ویسی، گلستانه، شماره پنجم و ششم، ۱۳۸۴، صص ۴۵- ۴۶.

۵. ویلکی، کریستین؛ «**وابستگی متون، تعامل متون**»؛ ترجمهٔ طاهر آدینه‌پور، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۸ صص ۴-۱۱.