مطالعات عرفانی (مجله علمی‌پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وسوم، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص۲۹ـ۷۲

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

نقش فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در تکوین اشعار مثنوی و دیوان شمس

اختیار بخشی*

◄ چکیده

در این پژوهش، تأثیر فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در تکوین اشعار *مثنوی* و *دیوان شمس* به روش توصیفی‌تحلیلی بررسی شده است. سؤال اصلی تحقیق، آن است که آیا فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در روند تکوین اشعار او تأثیری داشته است؟ رویکرد تحقیق، بررسی تکوینی و هدف از آن اثبات فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولوی و چگونگی تأثیر آن بر تکوین اشعار اوست. در متن مقاله نیز با ارائهٔ شواهد، به بررسی مصادیق فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در آثارش و نیز ارتباط مبتنی بر شهود صوفیانهٔ مولوی با مخاطبان خاص و عام او و چگونگی تأثیر آن‌ها در تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* پرداخته شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در تکوین *دیوان شمس* به‌میزان بیش از نود درصد و در تکوین اشعار *مثنوی* به‌میزان بیش از شصت درصد مؤثر بوده است. ازاین‌رو در تفسیر یا نقد اشعار مولوی، نباید آن‌ها را بدون توجه به قراین و مقتضیات حالی، مقامی و مقالی و عوامل برون‌متنی، از جمله مخاطبان خاص و عام مولوی و ارتباطات متقابل صوفیانهٔ آنها بررسی و تحلیل کرد.

◄ کلیدواژه‌ها: **تکوین، *دیوان شمس*، فراست و شهود صوفیانه، *مثنوی*.**

* استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان/ i.bakhshi@cfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۵

۱. مقدمه

آثار منظوم جلال‌الدین محمد مولوی (۶۰۴ـ۶۷۲ق)، به‌ویژه *مثنوی*، از زیبایی، ژرفای معنی و مختصات معرفتی نابی برخوردارند که برای شرح و تفسیرشان باید از زاویهٔ نظرها و منظرهای مختلف به آن‌ها نگاه شود تا ابعاد و جنبه‌های ارزشمند آن‌ها مشخص شود. با توجه به رویکرد و منظر خاص نگارنده در این مقاله، جهت نگاه و بررسی در این تحقیق، از متن[۱] به زمینه‌های تکوین[۲] آن بوده است. توضیح اینکه اساس تکیه‌گاه و عمدهٔ مواد خام این تحقیق، متن *مثنوی* و *دیوان شمس* بوده و بر اساس آن، به بررسی زمینه‌های آفرینش این متون پرداخته شده است. در موارد ضروری، از متون منظوم مولانا فراتر رفته و ارجاع به مطالبی زمینه‌ای در متونی مانند *فیه‌مافیه* مولوی، *مناقب العارفین* افلاکی و *زندگی‌نامهٔ مولانا جلال‌الدین مولوی* فریدون سپهسالار، در مورد اثبات قابلیت و کرامت فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی و به‌ویژه چگونگی تأثیر آن بر تکوین اشعار *مثنوی* و *دیوان شمس*، لازم دیده شده است. در این مقاله، با پرداختن به *مثنوی* نه به‌عنوان کندوکاو در اصول و مبانی عقاید صوفیانه[۳] بلکه به‌عنوان متن صوفیانه، با نگرش زمینه‌ای[۴] علل و عواملی بررسی گردیده که سبب شده است اشعار مولوی بدین‌گونه که در دست ما هستند، تکوین یابند. به بیان دیگر، در این روش تحقیق، هرچند *مثنوی* در درجهٔ اول به‌عنوان متن (متن صوفیانه) و نه اثر[۵] موضوع مطالعه بوده[۶] (نک: اسماعیل، ۱۳۷۸: ۱۳۳)، در موقع لزوم، از آن درگذشته و به‌منظور ارائهٔ توصیف و تحلیلی دقیق از متن یا تعبیر، تأویل و تفسیری مبتنی بر واقعیت از ابیات، عوامل و زمینه‌های فرامتنی نیز در کانون توجه قرار گرفته است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

مرتبط با موضوع مقالهٔ حاضر، پیش از این، حمیدرضا توکلی تأثیر مخاطبان خاص *دیوان شمس* و *مثنوی* را در روایتگری و قصه‌پردازی مولانا برکاویده است (نک: توکلی، ۱۳۸۹: ۹۲ـ۹۵). یوسف‌پور (۱۳۸۶) قسمتی از مباحث مطرح‌شده در مقالهٔ حاضر را با عنوان «نقش استطراد[۷] در حکایات مثنوی» بررسی و تحلیل کرده است.

فاضلی و بخشی (۱۳۸۷: ۴۷ـ۷۴) شیوهٔ خاص مخاطب‌مدار مولوی را در تکوین *مثنوی*، با نگاهی جامعه‌شناختی و بر اساس رویکردهای تکوینی و نقد بلاغی بررسی کرده‌اند. این تحقیقات هرچند در روش و رویکرد با مقالهٔ حاضر تا اندازه‌ای همپوشانی دارند، در موضوع و هدف با آن متفاوت‌اند. موضوع و هدف مقالهٔ حاضر، فراست و شهود مولوی و ارتباط صوفیانهٔ او با مخاطبان خاص و عامش و هدفش اثبات تأثیر این ارتباط عرفانی، بر تکوین اشعار مولاناست. در زمینهٔ موضوع فراست در گفتمان صوفیانه- عرفانی نیز، پیش از این، تحقیقات متعددی انجام و منتشر شده است؛ درحالی‌که در مقالهٔ حاضر، سعی بر این بوده است که بر فراست و شهود خود مولوی از جنبهٔ تأثیر آن بر تکوین اشعارش تمرکز شود. خاطرنشان می‌شود که همهٔ تحقیقات ذکرشده در این بخش مقاله، از نظر موضوع و هدف با مقالهٔ حاضر متفاوت هستند و در هیچ‌یک از منابعی که تاکنون دربارهٔ فراست در گفتمان صوفیانه- عرفانی نوشته شده‌اند، به موضوع این مقاله، یعنی فراست و بصیرت صوفیانهٔ خود مولوی و نقش آن در تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* تبریزی پرداخته نشده است.

۱ـ۲. بیان مسئله

اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین مؤلفهٔ عرفان، وجه معرفتی آن است و فراست و شهود صوفیانه، به‌عنوان ناب‌ترین تجربهٔ عرفانی، جایگاهی بسیار مهم، اساسی و حیاتی در معرفت‌شناسی تصوف دارد (نک: نیکویی و بخشی، ۱۳۸۹: ۱۳). مولانا، همان طور که در همین مقاله با ذکر نمونه‌ها توصیف و تشریح خواهد شد، از موهبت و کرامت فراست و شهود صوفیانه برخوردار بوده است. در مطالعات مربوط به چگونگی تکوین آثار منظوم مولوی، توجه به این مؤلفه، به‌غایت مهم است. سؤالات تحقیق حاضر عبارت‌اند از: آیا خود مولوی صاحب قابلیت فراست و شهود صوفیانه بوده است؟ در صورتی که جواب مثبت است، آیا این فراست و بصیرت صوفیانه تأثیری بر روند تکوین اشعار مولوی داشته است؟ اگر تأثیر داشته است، ماهیت و میزان آن در *مثنوی* و *دیوان شمس* چگونه بوده است؟ هدف ما از انجام این تحقیق این بوده است که از

منظر فراست و شهود صوفیانهٔ خود مولوی و ارتباط متقابل صوفیانهٔ خاص او با مخاطبان خاص و عام اشعارش، به توصیف چگونگی تکوین و زایش اشعار *مثنوی معنوی* و *دیوان شمس* بپردازیم و اهمیت این‌گونه نگاه‌های تکوینی را در حوزهٔ مولوی‌پژوهی نشان دهیم.

۱ـ۳. مبانی نظری و روش‌شناسی تحقیق

آثار منظوم مولوی، هیچ‌یک از پیش‌اندیشیده، از پیش‌سنجیده و از پیش‌طراحی‌شده نیستند (نک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۶۷). عواملی مانند ارتجالی و نااندیشیده بودن ساختار *مثنوی*، اقتضائات بلاغت منبری[۸]، هدف تعلیمی اثر، حضور مستقیم و بالفعل مخاطبان در زمان خلق و تکوین اثر که با ایجاد فضای مدرسی، *مثنوی* را حاصل تعامل گوینده و شنوندگان می‌سازد، دخالت اقتضائات آنی و فی‌المجلس در سیر طبیعی مطالب و در نتیجه، گسستگی سخن از نشانه‌های ناگزیر این‌گونه آثار است؛ به‌گونه‌ای که حضور خاموش و گویای مخاطبان خاص و عام را در جای‌جای این منظومهٔ عرفانی‌تعلیمی که محصول تعامل گوینده (مولانا) و شنوندگان است، می‌توان دید (نک: یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۱ و ۲۷۳ـ۲۷۴). این مختصه‌های تکوینی سبب می‌شود که در بررسی آثار منظوم مولوی، به زمینه‌های برون‌متنی آفرینش آنان دقت شود. گذر از نگاه متن‌مدار به نگاه فرامتنی، یعنی بررسی و تحلیل زمینه‌ها و عوامل برون‌متنی تکوین و زایش متونی مثل *مثنوی* و *دیوان شمس* (که بنا به ماهیت جوششی‌ارتجالی تکوین آن‌ها از جمله ارتباط صوفیانهٔ مبتنی بر فراست و شهود مولوی با مخاطبان خاص این متون، مستعد بررسی با این نگاه هستند) به‌ناچار روش و بوطیقای خاص تکوینی را می‌طلبد؛ چراکه باید بتوانیم شواهد، دلایل و نمونه‌های کافی برای اثبات وجود فراست و بصیرت صوفیانهٔ خود مولوی از متن اشعار خودش و متون مرتبط با او را بیابیم و مهم‌تر از آن، ارتباط این فراست و شهود صوفیانه را با زایش، جوشش و تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* مشخص کنیم. در موضوع فراست و بصیرت صوفیانهٔ یک صوفی حقیقی مثل مولوی، خواه‌ناخواه مسئلهٔ ارتباطات روان‌شناختی و اجتماعی او با

مخاطبان خاص و عام *مثنوی* و *دیوان شمس*، یعنی عوامل و زمینه‌های مؤثر ظاهراً فرامتنی/ برون‌متنی[۹] برجسته می‌شوند (در مورد کارکردهای فردی و اجتماعی فراست و بصیرت صوفیانه، نک: سادات ابراهیمی و براتی خوانساری، ۱۳۹۷). این روش و رویکرد، مستلزم توجه به عوامل و مؤلفه‌هایی به گوینده (آفریننده) و روان‌شناسی خود او و کیفیت روابط او با مخاطبانش است که در تکوین متن مؤثر بوده‌اند. برای این منظور، در نقد ادبی، شیوهٔ منبع‌پژوهی[۱۰] و رویکرد تکوینی[۱۱] کارساز است. از منظر روش‌شناسی، علاوه بر نگاه متن‌مدار، رویکرد ما به موضوع فراست و شهود مولوی، فرامتنی/ برون‌متنی، یعنی بر اساس زمینه‌ها، قراین و شواهد تکوین متن نیز هست؛ بدین منظور، عواملی که سبب پیدایش و تکوین متن (آن‌گونه که در دست ماست) شده‌اند، در کانون توجه و دقت قرار گرفته است. مطالعات تکوینی مدرن، در اصل واکنشی به راست‌کیشی ساختارگرایانه است که نقش مؤلف و بافت تاریخی را در تولید اثر ادبی، کوچک و ناچیز می‌انگارند. این مطالعه اساساً رویکردی فرامتنی و بر پس‌زمینهٔ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی تکوین متن استوار است و متن در این رویکرد، به‌عنوان یک مدرک مستند و با توجه به پدیده‌های روانی و اجتماعی که از دل آن‌ها برخاسته است، بررسی می‌شود (نک: گرین و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۷۳ــ۲۷۴؛ مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۵۷).

در بررسی فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولوی و تأثیر آن بر تکوین *مثنوی*، توجه به ماهیت جوششی- الهامی- ارتجالی و بالبداههٔ تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* و رابطهٔ خاص متقابل عرفانی و مبتنی بر حال و مقامِ فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی با شمس تبریزی، صلاح‌الدین زرکوب قونوی و حسام‌الدین چلبی اُرموی، به‌عنوان مخاطبان خاص اشعار *دیوان شمس* و *مثنوی* ضروری است. این رابطهٔ خاص روحانی در جوشش و زایش ابیات این دو متن مؤثر بوده است. در ضمن، در بحث ارتباط اجتماعی «زندهٔ» مولانا با مخاطبان خاص و عامش در حین سرودن ابیات *مثنوی*، پای رویکردهای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی نیز به موضوع باز می‌شود. جنبه‌های

روان‌شناختی بحث، از قبیل ارتباط متقابل روان‌شناختی خاص عرفانی او با مخاطبان اشعارش که سبب تکوین اشعارش می‌شده است، فراست و بصیرت صوفیانه و فکرخوانی و خاطرخوانی مولوی و پی بردنش به آنچه مخاطبانش بر زبان نمی‌آورند اما به آن می‌اندیشند، کشمکش و دغدغهٔ درونی مولوی و جدال او با خودش برای گفتن یا نگفتن مطالب و بیان یا کتمان اسرار عرفانی و جنبه‌های اجتماعی بحث، یعنی نحوهٔ ارتباط عرفانی‌اجتماعی خاص مبتنی بر فراست و بصیرت مولوی با مخاطبان خاص معروف و عام ناشناختهٔ اشعارش نیز در تحلیل آن‌ها، نباید از نظر دور شود. از این منظر، همراه با اثبات فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی، برای بررسی دقیق نقش این عامل در تکوین اشعار او، نگاه با رویکرد مستمع‌مدار یا مخاطب‌مدار[۱۲]، یعنی رویکردی که در آن، ویژگی‌های روان‌شناختی خود این صوفی شاعر، همراه با چگونگی روابط و تعاملات اجتماعی او با دیگران مدنظر است، در توصیف و تبیین نحوهٔ زایش و تکوین اشعار او مؤثر خواهد بود. از دیدگاه تکوینی، *دیوان شمس* و *مثنوی*، اساساً سرشتی مبتنی بر ارتباط و مخاطب‌مدار دارد. آنچه از منظر مورد بحث ما در این مقاله اهمیت دارد، نحوه و میزان ارتباطات و تعاملات متقابل صوفیانهٔ مولوی با مخاطبان خاص و عام خودش در این دو متن است. از آنجا که این امر در تکوین آثار منظوم مولانا مؤثر بوده است، در محدودهٔ مقاله به بررسی مصادیق آن از متن *دیوان شمس* و *مثنوی* پرداخته شده است.

در این مقاله سعی شده است که نخست وجود حقیقت عرفانی فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولوی بر اساس شواهد و قراین موجود در ابیات *مثنوی*، *دیوان شمس* و متون مرتبط دیگر اثبات شود، سپس علل و شاخصه‌های تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* که محصول و معلول فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولانا هستند، با دیدگاه نقد تکوینی و نقد بلاغی/ معانی و بیانی/ رتوریکی[۱۳] بررسی شده است. در این شیوهٔ نقد، بدون آنکه خود متن ادبی را موقتاً از کانون توجه دور کنند، می‌کوشند آن دسته از عناصر شعر یا روایت منثور را که هدف اصلی آن برانگیختن پاسخ‌های مورد نظر در خواننده است،

تحلیل کنند. این نقد در بررسی ادبیات خلاق، به متن، بیشتر به‌صورت ابزاری با ساختار هنری برای ارتباط نگاه می‌کند تا عینی با مقاصد زیبایی‌شناختی. در یک دیدگاه کلان‌نگر، این نقد، به مجموعهٔ دیدگاه‌ها و رهیافت‌هایی اشاره دارد که در این فرض عام با هم مشترک‌اند که استفادهٔ آگاهانهٔ فرستنده از زبان یا هر نماد دیگر، پاسخ گیرنده و زمینه یا بافت موقعیتی[۱۴] یا بافت ارتباطی[۱۵] (زمینه/ بافتی که ارتباط در آن برقرار می‌شود)، همگی در تعامل با یکدیگر هستند تا افکار، احساسات، رفتار و کنش مخاطب را تغییر دهند. رابطهٔ سه‌سویهٔ میان گوینده/ نویسنده، گفتمان/ متن و محیط (که مخاطب؛ یعنی شنونده/ خواننده را نیز دربرمی‌گیرد)، رهیافت‌های گوناگونی پیش پای ناقدان رتوریکی قرار می‌دهد: بعضی از آن‌ها اساساً توجهشان به گفتمان یا متن و نقش آن در اقناع مخاطب معطوف است، بعضی به نقش فرستنده (گوینده/ نویسنده) توجه دارند و بعضی دیگر به بافت یا زمینهٔ ارتباط و برخی دیگر به خود مخاطب (شنونده/ خواننده). بر اساس میزان توجه به هریک از این سویه‌ها، اهداف و روش‌های انتقادی متفاوت و متعددی به وجود می‌آید (نک: ایبرمز و هرفم، ۱۳۹۴: ۳۶۶ــ۳۶۷ و ۳۸۲؛ گرین و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۶۴؛ مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۶۶؛ مقدادی، ۱۳۹۷: ۴۸۲ــ۴۸۴). از این منظر، ارتباط روان‌شناختی و اجتماعی رودررو و پویای مولانا با مخاطبان خاص و عام اشعارش، در کمیت و کیفیت تکوین آثار منظومش مؤثر بوده است. استراتژی‌های بلاغی[۱۶] برای جذب مخاطبان به بحث‌های صوفیانه، تلاش برای نگه داشتن حضور ذهن مخاطبان و اینکه خاطر و ذهن آن‌ها به سخنان و تعلیمات مولانا باشد و به جای دیگر نرود، توضیح و تبیین اسرار و معارف صوفیانه با به‌کارگیری تمثیل و قصه برای تفهیم بهتر مطالب صوفیانه، ساختار تمثیلی و قصه‌بنیاد *مثنوی*، شیوهٔ بلاغت منبری و کوشش مولوی برای در نظر داشتن ادراک عوام و خواص در یک زمان، دغدغهٔ سطح درک مخاطبان، پاسخ به سؤالات مقدّر مخاطبان (که فهم این سؤالات نیز بسته به فراست و شهود صوفیانهٔ مولانا بوده است)، در نقد برجسته می‌شوند.

اگر از دیدگاه علم زبان‌شناسی و نظریهٔ ارتباط[۱۷] رومن یاکوبسون (۱۸۹۶ــ۱۹۸۲م)

به موضوع بنگریم، از میان نقش‌های شش‌گانهٔ انتقال پیام از سوی فرستنده (گوینده، شاعر/ نویسنده)، به گیرنده (مخاطب: شنونده/ خواننده/ بیننده)، یعنی نقش‌های عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، کلامی/ همدلی و ادبی، در آثار منظوم مولانا، بیشتر با نقش‌های عاطفی و ترغیبی پیام سروکار داریم. در نقش عاطفی جهت‌گیری کلام به‌سوی خود گوینده است و در نقش ترغیبی جهت‌گیری کلام معطوف به مخاطب است و ساخت‌های ندایی و امری، بارزترین نمونه‌های آن هستند (نک: انوشه و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۴۶ـ۷۴۷). در کارکرد عاطفی، زبان نگرش گوینده یا زبان حال گوینده مستقیماً تجلی می‌یابد و جهت‌گیری پیام به‌سمت گوینده است، اما در کارکرد کنشی، زبان هدف هرگونه ارتباطی «ایجاد واکنش در گیرندهٔ پیام» است؛ به عبارت دیگر، جهت‌گیری پیام به‌سمت گیرنده (مخاطب) است و گوینده، مخاطب را به عمل کردن، اندیشیدن یا احساس کردن برمی‌انگیزد و از او می‌خواهد آن‌گونه که مورد نظر اوست، واکنش نشان دهد. ساخت‌های ندایی و امری در دستور زبان، بارزترین تجلی این نقش هستند (نک: گیرو، ۱۳۸۰: ۳۱؛ انوشه و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۴۶ــ۷۴۷؛ فالر و همکاران، ۱۳۶۹: ۷۸ـ۷۹). البته باید خاطرنشان شویم که این روش‌ها و رویکردهای زبان‌شناسی و نظریه و نقد ادبی معاصر در توصیف منشأ الهی تکوین متون خاص الهامی– اشراقی صوفیانه، از جمله قسمت اعظم آثار منظوم مولانا، یعنی امر قدسی[۱۸] و تجلی آن در وجود صوفیان کامل و واصل مثل مولوی و مخاطبان خاص او عاجزند و اتخاذ این رهیافت‌ها آسیب‌های خاص خودش را دارد. برای نمونه تقی پورنامداریان هرچند در این زمینه در یک جای کتابش می‌نویسد: «در بسیاری از غزل‌های مولوی، برخلاف زمینهٔ کلی و عمومی *مثنوی* او، که غالباً آگاهی و هوشیاری بر آن حاکم است و جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب است و به همین سبب نقش تعلیمی زبان در آن برجسته می‌شود و وظیفهٔ زبان بر پایهٔ معنی‌دار بودن زبان و ابزار انتقال معنی بودن آن استوار می‌گردد، تأکید جهت‌گیری پیام بر "من" گوینده، یعنی فرستندهٔ پیام است و به همین سبب نقش عاطفی زبان برجسته می‌شود»، بلافاصله متوجه آسیب‌های احتمالی

این روش برخورد با متون خاص صوفیانه می‌شود و بدین‌گونه استدراک می‌کند: «اگرچه یاکوبسون معتقد بود که شعر غنایی بر اول شخص تأکید دارد و این به‌معنی برجستگی نقش عاطفی در این نوع شعر است، اما در بسیاری از غزل‌های مولوی، این "من" که تأکید و جهت‌گیری پیام به‌سوی اوست، همان «من» آگاه و تجربی نیست که در غزل‌های عاشقانهٔ غیرعرفانی حضور دارد و بر زمینهٔ معنایی و تجربی نسبتاً مشترک عمومی، پیام را دارای معانی قابل درک برای دیگران می‌سازد، بلکه متوجه «من» ناآگاه و گستردهٔ مکتوم در ورای «من» آگاه و تجربی یا همان فرامن یا «من نهصد منِ» جان بشری است که با جان جهان نه جان فردی و شخصی، هویتی یگانه دارد. ازاین‌رو زمینهٔ معنایی و تجربی پیام مولوی برای کسانی که با تجربه‌های روحی مولوی آشنایی ندارند و با احوال و عوالم خاص او بیگانه‌اند، فاقد معنی است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۶). در نقد بخش اول نظر پورنامداریان باید این نکته را متذکر شویم: در زمینهٔ ماهیت *دیوان شمس* و *مثنوی* یک عقیدهٔ رایج اما اشتباه وجود دارد و آن اینکه غزلیات *دیوان شمس* جنبهٔ غنایی دارد و حاصل شور و عشق و جذبه و محو و فنای مولوی و الهام ناآگاه اوست، اما *مثنوی* صرفاً جنبهٔ تعلیمی دارد و حاصل صحو و هوشیاری و آگاهی اوست. این تلقی درست و دقیق نیست؛ چون اولاً بین سرودن ابیات *مثنوی* با بسیاری از غزلیات *دیوان شمس* فاصلهٔ زمانی وجود نداشته است و تعداد کثیری از غزلیات مولوی مقارن و هم‌زمان با نظم *مثنوی* سروده شده‌اند و تجربهٔ استغراق مولانا در حالات صوفیانه و ابداع ارتجالی در تکوین هر دو متن به یک اندازه مؤثر بوده است؛ ثانیاً از تأثیر هیجانات و بی‌قراری هشیاری‌ستیز عشق و تجربه‌های خاص صوفیانهٔ مولوی است که *مثنوی* از قالب از پیش‌سنجیده و منطقی (که تا حدودی لازمهٔ شعر تعلیمی نیز است) دور شده است؛ به‌طوری که شور و هیجان عاطفی در *مثنوی* مولوی چنان بالا گرفته است که پهنهٔ *مثنوی* را مثل غزلیات مولانا سرشار از تپش و جوشش امواج ناآرام و بی‌قرار خود ساخته است. عشق شورانگیزی که مولوی به‌شیوهٔ خاص تجربه کرده بود، تأثیرش را علاوه بر شعر غنایی و تغزلات شورانگیزش، در

مثنوی نیز تسری داده و بسیاری از بخش‌های *مثنوی* را به شعر غنایی بدل ساخته است (نک: زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۷۷۳ و ۲۳؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۵).

در بررسی اشعار *مثنوی* نباید کارکرد کنشی- ترغیبیِ غالب یا «بلاغت»[۱۹] این متن منظوم را که معطوف به مخاطب است و از دیدگاه علم معانی، به‌منظور ترغیب و هدایت مخاطب برای تزکیهٔ نفس و وصول به مقام فنای فی الله سروده شده، نادیده انگاشت و فقط به مطالعهٔ صورت‌گرایانه و ساختارگرایانهٔ متن و تحلیل تکنیک‌ها و تمهیدات ادبی و زیبایی‌شناختی صِرف بسنده کرد. روش خطابه‌محور و مخاطب‌مدار تکوین *مثنوی* که مبتنی بر بلاغت منبری است، سبب می‌شود که ما به کارکرد بلاغی زبان و بلاغت این متن صوفیانه در مفهوم اصیل آن، یعنی رتوریک[۲۰] دقیق شویم که بیشتر مربوط به آیین خطابه است (نک: فاضلی و بخشی، ۱۳۸۷: ۵۵). اصطلاح «بلاغت» که در اصل به‌معنی فن به‌کارگیری زبان اقناعی در گفتار یا نوشتار و به‌ویژه در خطابه است، در رویکرد بلاغی به متن، در محدودهٔ یک عمل ارتباطی[۲۱]، معنی‌دار می‌شود که در آن، توانایی گوینده در اینکه کلام خود را به‌صورت دلنشین و مؤثر به مخاطب برساند، با ملحوظ نظر قرار دادن دو طرف ارتباط، یعنی گوینده شنونده، چنان‌که در عمل گفتاری[۲۲] مورد بحث است، محقق می‌شود (نک: کادن، ۱۳۸۶: ۳۷۵؛ شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۴ـ۴۵). جهت‌گیری مولوی در *مثنوی* و *دیوان شمس* جهت‌گیری دوسویه است؛ یعنی وضعیت خودش (حال و مقام صوفیانهٔ خاص مولوی) از یک سو و ارتباط خاص روحانی و صوفیانهٔ او با مخاطبان خاص و عام اشعارش از سوی دیگر در تکوین اشعارش مؤثر بوده است. ازاین‌رو مطالعهٔ آثار مولانا نیاز به بوطیقای خاصی (بوطیقای آثار صوفیانه) دارد. در اینجا بوطیقا را در مفهوم ارسطویی آن مدنظر قرار می‌دهیم؛ یعنی «بررسی ادبیات در مقام آفرینش کلامی» (نک: مکاریک، ۱۳۹۳: ۶۵). در بوطیقای خاص متون صوفیانهٔ مولوی به‌طور اخص و متون صوفیانه به‌طور اعم، نمی‌توان صرفاً با تکیه بر صورت‌گرایی و ساختارگرایی- صرفاً به خود متن- به‌منزلهٔ پدیده‌ای هنری‌ادبی و مجموعه‌ای از روال‌های فنی و زیبایی‌شناختی (تخیل‌مدار) نگاه

کرد، بلکه این رویکرد، مستلزم توجه به عوامل برون‌متنی/ فرامتنی خاص مربوط به خود صوفیان (حال و مقام و کشف و شهود خاص خود صوفیان) از یک سو و ارتباط خاص صوفیانهٔ آن‌ها با همدیگر، مانند ارتباط مولوی با شمس تبریزی و مریدان خاص خودش (ارتباط مبتنی بر نور الله، فراست و شهود صوفیانهٔ خاص آن‌ها) از سوی دیگر است. همان طور که در متن مقاله به آن خواهیم پراخت، مولوی با دیدگاه استعلایی و منظر خاص معرفت‌شناختی صوفیانهٔ خودش (فراست و شهود صوفیانه)، مبنای این ارتباط عرفانی خاص را برخورداری خودش و مخاطبان خاص آثارش از نور حق و فراست و شهود صوفیانه بیان کرده است. از یک منظر، بوطیقای آثار مولوی، از دیدگاه آفرینش زبانی، یعنی بوطیقا در اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین معنی آن، اساساً با رتوریک ارتباط دارد. در این بوطیقا بیش از اینکه به خصوصیات زیبایی‌شناختی خود سخن توجه شود، به مقولهٔ عام‌تر ایجاد تأثیر کلامی توجه می‌شود و با این منظر، خلاقیت زبانی در بیرون از حیطهٔ ادبیات و در قلمرو کنش‌های زبانی به‌اصطلاح جدّی، مانند خطابه نیز در مراتب و مدارج گوناگون وجود دارد (نک: همان: ۶۳ــ۶۵). بنابراین در تعبیر و تفسیر متون صوفیانه، مثل *دیوان شمس* و *مثنوی معنوی*، نمی‌توان صرفاً به خود متن، شگردها و تمهیدات زیبایی‌شناختی آن و ساختارهای معنایی آن اکتفا کرد. از دیدگاه روش‌شناسی، رویکرد صرفاً متن‌مدار در مورد آثار مولوی بنا به دلایلی که به‌تفصیل به آن‌ها خواهیم پرداخت، اساساً عقیم است، مگر اینکه عوامل برون‌متنی/ فرامتنی مهمی که در تکوین متن مؤثر بوده‌اند نیز در تفسیر مدنظر قرار گیرد.

این مقاله با شیوهٔ تحلیل متون منظوم مولوی با خود آن، در وهلهٔ نخست در پی اثبات این موضوع است که بصیرت و شهود فراروان‌شناختی مولوی که ما قراین و شواهد آن را در *مثنوی* و آثار مربوط به مولوی برخواهیم شمرد، چگونه در نحوهٔ تکوین ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* مؤثر بوده و در وهلهٔ دوم نشان دهد این‌گونه توصیفات و اثبات‌ها چه اندازه می‌توانند ما را در تبیین علمی و نظام‌مند ماهیت حقیقی متون منظوم مولوی یاری دهند. ناگفته پیداست که در این مقاله، فرض بر این است که

فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی نقشی کلیدی، بنیادی و حیاتی در تکوین اشعار او چه دیوان *شمس* و چه در *مثنوی* داشته است. از دیدگاه تصوف‌شناسی یا شناخت عرفان اسلامی، موفقیت ما در این بحث حائز کمال اهمیت است؛ چراکه شناخت ماهیت فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی و اهمیت آن در تکوین اشعار او، می‌تواند بابی باشد برای تفسیر ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* با رهیافت و منظری جدید یا فراتر از آن، توصیف مقوله‌های غیرقابل توصیف تجربهٔ عرفانی و شهود عرفانی با مبانی معرفتی عینیت‌گرایی علمی که موضوع مورد مطالعهٔ معرفت‌شناسی جدید عرفان است (نک: فولادی، ۱۳۸۹: ۳۷ـ۴۱).

۲. بحث و بررسی

در این بخش از مقاله، ابتدا مبانی قرآنی‌ـ روایی آنچه با عنوان فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی مدنظر است، تبیین می‌گردد و سپس به مصادیق آن در تکوین آثار منظوم مولانا پرداخته می‌شود.

۲ـ۱. مبانی قرآنی‌ـ روایی فراست و شهود صوفیانه

مهم‌ترین نکته‌ای که در باب فراست و شهود صوفیانه باید در نظر داشت، کارکرد بنیادین «نور الله» است. نور الله و تجلی حق، اصطلاحاتی مأخوذ از قرآن کریم و احادیث نبوی است. در آیات متعددی از قرآن کریم، خداوند نور آسمان‌ها و زمین معرفی شده، از اشراق نور خدا در قیامت، از تتمیم نور او و از تجلی او سخن رفته و به نور انسان‌های مؤمن اشاره شده است. در احادیث نبوی متعددی نیز، مانند «فراست مؤمن»، «رشّ نور»، «علائم دخول نور الله بر قلب انسان» و «حجب نوری الله»، با همین نور الله، تجلی آن و جنبه‌های وجودشناختی و معرفت‌شناختی آن مواجه می‌شویم.[۲۳] نیکویی و بخشی (۱۳۸۹) اهمیت بنیادی، جایگاه و کارکردهای «نور الله» را در فراست و شهود معرفت مستقیم و بلاواسطهٔ صوفیانه، به‌ویژه در آثار مولوی تبیین کرده‌اند. برخی از مهم‌ترین این کارکردها عبارت‌اند از: معرفت متقن، نامحدود و نامقید، بصیرت و شهود عاری از خطا، روشن‌بینی و ضمیرخوانی (نک: همان: ۱۵ـ۲۱). باید یادآور شد

که کارکرد فراست و شهود با نور الله، مختص و محدود به خواندن افکار انسان‌ها ــ چنان‌که در ذهن عموم از آن متبادر می‌شود ــ نیست بلکه بسیار فراتر و گسترده‌تر از آن است و مولانا در آثارش، از آن، شهود و معرفت نامقید و نامحدود صوفیانهٔ صوفیان کامل واصل را در نظر دارد که اساس و مبنای سلوک صوفیانه را در همهٔ جنبه‌های وجودی، معرفتی، فردی و اجتماعی آن در بر می‌گیرد (برای کارکردهای مهم فردی و اجتماعی فراست ایمانی نک: سادات ابراهیمی و براتی خوانساری، ۱۳۹۷). فراست ایمانی که به گواهی متون صوفیانه، صوفیان بزرگ از جمله خود مولانا واجد آن بوده‌اند، از منظر ماهیت، حاصل «تجلی نور الله بر وجود صوفی» و به‌عنوان «حال صوفیانه» تلقی شده است. ابوالقاسم قشیری (۳۷۴ـ۴۶۵ق) فراست را حاصل یک بار تجلی نور الله و «حال» صوفیانه و آن را مقدمهٔ «مقام مشاهده» (شهود صوفیانه) توصیف کرده است. او مقام مشاهده را حاصل «تواتر انوار تجلی نور الله بر وجود صوفی» تلقی می‌کند و عقیده دارد که بدون «درست شدن فراست»، یعنی تواتر، تکرار، مداومت و تتمیم تجلی نور الله، رسیدن صوفی به مقام مشاهده یا شهود صوفیانه که همان معرفت ناب، ثابت، پایدار و نامحدود صوفیانه باشد، غیرممکن است (نک: قشیری، ۱۳۸۱: ۳۸۶ و ۱۱۸). در بررسی آثار صوفیانه، به‌خصوص آثار صوفیانهٔ مولانا درمی‌یابیم که همین تجلی نور الله و فراست و شهود حاصل از آن، اساس و مبنای آنچه را که به‌عنوان معرفت ناب صوفیانه می‌شناسیم، تشکیل می‌دهد و بدون این تجلی، مقام فنای فی الله و معرفت صوفیانهٔ حقیقی و تکوین سخنان ناب صوفیانه حاصل نمی‌شود. چنان‌که ذکر خواهد شد، در نظر ما، ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی معنوی*، محصول همین تجلی نور الله بر وجود مولانا و فنای صوفیانه و جذبه و سکر و بی‌خودی حاصل از آن است. احادیث نبوی دیگر «آینه بودن مؤمن برای مؤمن» و حدیث «ینابیع الحکم» است (نک: مولوی، ۱۳۸۴: ۵۸۴، غزل ۱۵۳۵؛ فروزانفر، ۱۳۶۱: ۱۴، ۱۸ـ۱۹ و ۱۹۶).

۲ـ۲. فراست و شهود صوفیانهٔ مولانا

در بررسی فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی، ذکر این نکته لازم است که هم در آثاری

که در مورد او نوشته شده‌اند و هم در آثار خود مولوی، او را نه صاحب حالاتی که محصول تجلی گاه‌به‌گاه نور الله و فراست صوفیانه است، بلکه صوفی کاملی می‌بینیم که «مستغرق در تجلیات نور الله» و مقیم در مقام مشاهده/ شهود صوفیانه است. این کثرت تجلیات دائم و لاینقطع نور الهی، مولوی را از وضعیت یک «صوفی ابن‌الوقت» خارج کرده و به «صافی مستغرق در تجلیات متواتر نور الله» تبدیل کرده است:

هست صوفی صفاجو ابن‌وقت — وقت را همچون پدر بگرفته سخت
هست صافی غرق عشق ذوالجلال — ابنِ کس نه، فارغ از اوقات و حال
غرقهٔ نوری که او لَم یُولَد است — لَم یَلِد لَم یُولَدِ آن ایزد است

(مولوی، ۱۳۸۲: ج۳، ۱۴۳۴_۱۴۳۶)

صوفی صافی‌ای که از کثرت تجلیات الهی، در نور الله مستغرق است و در مقام مشاهده، حیرت و فنا به سر می‌برد؛ به بیان دیگر، بصیرت و معرفت صوفیانهٔ مولانا، محدود و موقوف واردات و حالات صوفیانهٔ گاه‌به‌گاه نیست، بلکه دائم و لاینقطع است. اگر مولانا تجربهٔ صوفیانهٔ محو و فنای فی الله را نداشت و خودش صافی غرق در نور ذوالجلال نبود، نمی‌توانست چنین مقام صوفیانه‌ای را به این زیبایی و دقت توصیف کند. در موارد مشابه فراوان نیز همین اصل صادق است. با این توضیح ضروری، به بررسی مصادیق فراست، بصیرت و مقام مشاهدهٔ صوفیانهٔ مولوی پرداخته می‌شود:

در *مناقب العارفین* بارها به فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولوی اشاره شده است (برای نمونه نک: افلاکی، ۱۳۶۲: ۱۲۸، ۱۴۲، ۱۷۱، ۱۸۸، ۲۱۵، ۳۳۴، ۳۴۳ و ۵۵۰). نکتهٔ مهم اینکه در این کتاب، بارها به استغراق مولوی در تجلیات نور حق و تأثیر آن استغراق و محو و فنای صوفیانه بر تکوین ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی* اشاره شده است. آنچه باعث فراست، بصیرت و شهود صوفیانهٔ مولوی می‌شده، همین تجلی نور الله بر قلب او بوده است؛ برای نمونه در واقعه‌ای که مولانا ذهن شخصی به نام بدرالدین تبریزی را می‌خواند، افلاکی اشاره می‌کند که «حضرت مولانا مستغرق

تجلیات قدسی گشته حیران شده بود» (نک: همان: ۱۴۲). این تجلیات سبب می‌شدند که او چنان مستغرق، مجذوب، بی‌اختیار، فانی، محو و ازخودبی‌خود شود که روزهای متمادی، حتی هفت روز، یا در حالت نماز یا در خزینهٔ حمام آرام گرفته و از آن «مقام» بیرون نیاید و جسم او به‌نهایت نحیف و ضعیف شود (برای نمونه، نک. همان: ۳۴۴ـ۳۴۵، ۴۵۳ـ۴۵۴ و ۴۹۹؛ نیز برای توقف عجیب یک‌هفته‌ای مولانای مجذوب در خزینهٔ حمام، نک: همان: ۴۴۲). افلاکی می‌نویسد که مولانا بعد از «صحو» و بیرون آمدن از مقام «محو»، «فنا» و استغراق، بلافاصله به سماع می‌پرداخت و ابیات غزلیات یا *مثنوی* را که یارانش به آن‌ها اسم «اسرار» و «معانی» داده بودند، می‌سرود و کاتبان خاص او، آن ابیات آن‌ها را می‌نوشتند (نک: همان: ۳۴۴ـ۳۴۵، ۴۵۳ـ۴۵۴). در جایی از *مناقب العارفین* از زبان چلبی جلال‌الدین ابن اسفهسالار، یکی از کاتبان غزلیات مولوی می‌خوانیم: «... بعد از هفت روز ناگاه سر از سوراخ خزینه (حمام) بیرون کرده و از خزینهٔ دل، اسرار و معانی فرمودن گرفت و این غزل را آغاز کرد که "باز آمد... " الی آخره و چندین غزل‌های دیگر و من می‌نوشتم» (همان: ۴۵۳). در جایی دیگر از *مناقب العارفین*، از زبان بهاءالدین بحری چنین نقل می‌شود که مولانا در اوایل زمستان و در میان سرما و یخبندان به آب حوض یخ‌زده می‌رود و آب سرد بر سر و صورت خودش می‌ریزد و تا سه شبانه‌روز در آن حال می‌ماند و کسی را زهرهٔ چون‌وچرا نبود تا اینکه بهاءالدین لابه و التماس می‌کند و بعد: «... همان ساعت بیرون آمده به سماع شروع فرمود. تا نه شبانروزی در سماع بود که یک‌دمی توقف نفرمود و لمحه‌ای نغنود و دائماً اسرار و غزلیات می‌فرمود» (همان: ۴۸۷ـ۴۸۸). «همچنان چون حضرت مولانا از کثرت ازدحام خلق ملول شدی، به حمام رفتی و چون در حمام نیز غلو کردندی، در خزینهٔ حمام آرام گرفته، روی نمی‌نمود. همانا که مستغرق تجلیات بارقات وصال گشته بود. بعد از سوم روز، حضرت چلبی حسام‌الدین تضرع بسیار کرده، التماس نمود که اصحاب را روی نماید. چون مزاج مبارک مولانا را در غایت ضعف دید، قطرات سرشک بر وجنات رخسار روان کرد و فریادها کرد که مزاج لطیف خداوندگار به

غایت نحیف شده است، اگر جهت ما ضعیفان، شربتی افطار کنی و لحظه‌ای آرام گیری، چه باشد؟ (مولانا) فرمود که "کوه طور، با همهٔ وجود خود، تحمل یک نظر جمال حق نکرد و پاره‌پاره شد. ... مسکین تن ضعیف نزار من که در شبانه‌روزی هفده بار شعشعهٔ آفتاب جلال و بوارق انوار جمال برو تابد، چون تاب آورد و تحمل کند و از آن تاب هرگز رونتابد؟" و گفت:

از کمال قدرت ابدان رجال یافت اندر نور بی‌چون احتمال
آنچ طورش برنتابد ذره‌ای قدرتش جا سازد از قاروره‌ای
گشت مشکاة و زجاجه جای نور که همی‌درّد ز نور آن قاف و طور

همان ساعت برخاست و به سماع شروع کرد و گویند هفت شبانروزی بلاانقطاع در سماع بود» (همان: ۳۴۴ـ۳۴۵). از منظر موضوع مقالهٔ ما، یعنی چگونگی تکوین اشعار *دیوان شمس* و *مثنوی معنوی*، این سخنان افلاکی بسیار مهم هستند و نشان می‌دهند که مولوی ابیات *غزلیات شمس* و *مثنوی* را در حال «صحو بعد محو» می‌سروده است؛ به عبارت دیگر اگر نور تجلی الله و اشراق و روشنی آن و نیز محو و فنای حاصل از آن نبود، مولوی قادر نبود به چنان سکر و جذبه‌ای برسد که سماع کند و بسیاری از غزلیات خود را بسراید. از دیدگاه تکوینی به وجد و شور و هیجان و سماع آمدن مولانا بعد از تجلیات الهی سبب شده است که بسیاری از غزلیات شورانگیز مولانا، با موسیقی و حرکت بدن در حالت سماع، هماهنگ شوند و از منظر بلاغت، مایه‌ور از صنایع بدیع لفظی، به‌ویژه تکرار و قافیهٔ درونی گردند (نک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۶۸ـ۱۶۹). از سخنان افلاکی، نکات مهم دیگری نیز دربارهٔ تکوین اشعار مولوی معلوم می‌شود: نکتهٔ اول اینکه برخلاف عقیدهٔ شایع که گمان می‌کنند اشعار *دیوان شمس* اغلب جنبهٔ الهامی دارد و حاصل محو، جذبه، سکر و فنای صوفیانه مولاناست، *مثنوی*، اغلب جنبهٔ تعلیمی دارد و در حالت صحو و هوشیاری مولانا سروده شده است؛ چنان‌که در این مقاله اثبات خواهد شد، اگر نگوییم همه، باید بگوییم بسیاری از ابیات *مثنوی معنوی* نیز حاصل تجلیات نور الله بر دل مولانا و حاصل اشراق و فیض الهی

بوده و جنبهٔ الهامی دارند. عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۰۱ـ۱۳۷۸)، مولوی‌شناس نامی ایران، این ابیات *مثنوی*:

گردن این مثنوی را بسته‌ای — می‌کشی آن‌سو که تو دانسته‌ای
مثنوی پویان کشنده ناپدید — ناپدید از جاهلی کش نیست دید
مثنوی را چون تو مبدأ بوده‌ای — گر فزون گردد تواش افزوده‌ای

در آغاز دفتر چهارم را دلیل بر این حقیقت می‌گیرد که *مثنوی* نیز در مقام تکوین، درست مانند *دیوان شمس* جنبهٔ الهامی داشته است. او تأکید می‌کند که «خواست و ارادهٔ مولانا در سرودن ابیات *مثنوی* بسیار کم مداخله داشته است و هنگام افاضهٔ الهام، بر اثر استیلای جذبه، خواست، اختیار، خودآگاهی و ارادهٔ او به‌کلی معطل و محو شده و وجود او، در قبال جمال حق که بر او استیلا یافته، متحیر، مسلوب‌الاختیار و بی‌خویشتن می‌گشته است» (نک: زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۵۵). به‌بیان دیگر اشعار مولوی، چه *دیوان شمس* و چه *مثنوی معنوی*، در عین تجربهٔ زندگی صوفیانهٔ او، در گرماگرم سلوک صوفیانه‌اش و در غلبهٔ جذبه و سکر و وجد و ذوق سروده شده‌اند و انعکاس الهامات مخصوص تجارب خاص صوفیانه هستند (نک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۱؛ همو، ۱۳۸۲: ۲۳۲). نکتهٔ دیگر اینکه این اشعار در موقعیت‌ها و مناسبت‌های خاص خودشان سروده شده‌اند؛ ازاین‌رو جنبهٔ وصف حال و حسب حال دارند. عبدالباقی گولپینارلی (۱۹۰۰ـ۱۹۸۲م)، مولوی‌شناس ترک و خلیفهٔ فرقهٔ مولویه نیز بر همین عقیده است: «مولانا شعر را چون هنر سخن گفتن می‌داند. او غزلیات و ترجیعاتش را چون *مثنوی*، ارتجالاً و بهدنبال روی دادن واقعه‌ای، با زبان تداول عامیانه، به مناسبت‌های گوناگون و بیشتر در حال سماع سروده است و تمام صفحات حیات خود را لحظه‌به‌لحظه، با انعکاس دادن حالات روحی خود، به صورت مصراع‌های پرفریاد و خروشان و پرپیچ‌وتاب و لرزان و منقطع بیان کرده است. وقتی که او به سرودن شعر می‌پرداخت، کسانی که خود را موظف به نوشتن می‌دانستند، بی‌درنگ می‌نوشتند. همان طور که نویسندگانِ آیات قرآن را، کاتبان وحی می‌گفتند، یاران نیز این افراد را "کاتب‌الاسرار"

می‌خواندند. نام دو تن از این افراد، یعنی بهاءالدین بحری و فخرالدین سیواسی به دست ما رسیده است» (گولپینارلی، ۱۳۷۰: ۴۲۸ـ۴۲۹ و ۴۵۲). شایان ذکر است که در نظر ما *مثنوی* اثری تعلیمی است که مولانا حکایت‌های آن را در حالت هشیاری سروده و بسیاری از مضامین و مفاهیم عرفانی آن را از آثار پیشینیان به‌ویژه آثار سنایی و عطار برگرفته است. سخن ما در اطلاعاتی نیست که در *مثنوی* ارائه شده، بلکه در شیوهٔ تکوین و نحوهٔ سرودن این حکایات و مطالب عرفانی فراوانی است که مولانا در طی روایت آن‌ها بیان می‌کند و در تکوین آن‌ها از تجربه‌های عارفانه، الهامات و کشف و شهود نیز فراوان برخوردار می‌گشته است. در کتاب *زندگینامهٔ مولانا جلال‌الدین مولوی* نیز از استغراق او در تجلیات حق و تأثیر این استغراق در تکوین ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی* سخن رفته است و این ابیات، حقایق جذبات و حالات سلوک مولوی شمرده شده‌اند. فرق فریدون سپهسالار با افلاکی در این مورد این است که سپهسالار با تمایز گذاشتن میان تجلیات جلالی با تجلیات جمالی حق، تجلیات جلالی حق را منشأ تکوین ابیات معدود پر از حزن و خوف او و تجلیات جمالی حق را منشأ ابیات بسیار پر از شوق و شور و شادی مولانا دانسته است (نک. سپهسالار، ۱۳۷۸: ۱۶، ۳۵، ۴۰ـ۴۱، ۵۴، ۵۶، ۶۲ـ۶۳). از منظر موضوع مقالهٔ حاضر، یعنی ارتباط تجلیات حق بر وجود مولانا و ارتباط تجربیات خاص و حالات و مقامات صوفیانهٔ مولوی با چگونگی تکوین *مثنوی*، این نوشته‌های سپهسالار اهمیت دارد: «... و حضرت خداوندگار ما قَدَّسَ اللهُ رُوحَهُ العَزیز و اَفاضَ اللهُ نُورَهُ عَلَینا چون به محل قربت رسیده بودی، اکثر کلماتش شرح وصال است. هرگاه که به انوار تجلیات مستغرق می‌شدی، حزن و خوف بر وجود مبارک غالب گشتی و از سر آن حالت، کلماتی مبیّن بر خوف و حزن انشا می‌فرمودی» (همان: ۵۴). «پس حضرت خداوندگار ما قدس الله سره العزیز چون از تجلیات جمال نیز حظی اوفر و نصیبی اجزل داشت و حسن ظن مبارکش به حق‌الیقین رسیده بود، در این قسم نیز کلماتی منبسط و مبنی بر حقایق بسیار و دقایق بی‌شمار در رجا بیان فرموده است و در سلوک خویش شمه‌ای بازنموده. هرکه را

سِیری مستقیم و دیده‌ای بینا و گوشی شنوا باشد، از این قطره به دریاهای معانی و حقایق پی‌برد» (همان: ۵۶) یا «چون حضرت خداوندگار ما را قَدَّسَ اللهُ رُوحَهُ العَزیز جذبهٔ توفیق ازلی رفیق شده بود و او را اطوار سلوک به جذباتی که متواتر بدیشان فایض می‌گشت، عبور می‌فرمود، لاجرم در هر محلی و مقامی که در وقت سلوک می‌رسیدند، از حقایقی که در متن آن منکشف می‌گشت، شمه‌ای بیان می‌فرمود» (همان: ۴۴). از دیدگاه تکوینی، سخن سپهسالار نیاز به توضیح دارد: بر اساس نظریهٔ تجلی، تجلیات جلالی الله سبب کلالت و کندی زبان عارفان و انقطاع سخن آنان و تجلیات جمالی حضرت حق سبب طلاقت و باز شدن زبان و فصاحت و بلاغت و اطالهٔ کلام آنان می‌شود (نک: رحیمیان، ۱۳۸۸: ۷۵ـ۷۶)، با توجه به تعداد بسیار زیاد اشعار مولانا، این عارف شاعر همواره در معرض تجلیات جمالی حضرت حق و در حال بسط بوده است.

۲ـ۳. بررسی مصادیق چگونگی تأثیر فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی در تکوین اشعار دیوان شمس

اگر همهٔ مواردی که در کتاب‌های مناقب مولوی آمده است، به حساب قصه‌پردازی‌های تذکره‌نویسان و جانبداری‌های اغراق‌آمیز و مریدانهٔ یاران مولوی و صوفیان سلسلهٔ مولویه بگذاریم و مستقیماً به *دیوان شمس* و *مثنوی* رجوع کنیم، از دیدگاه نشانه‌شناسی، نشانه‌هایی از شهود و فنای صوفیانهٔ مولوی در این دو متن دیده می‌شود که در بحث ما، یعنی چگونگی تکوین ابیات مولانا، به کار می‌آیند. قبل از این کار ذکر حقیقتی دربارهٔ شاعری مولانا الزامی است: مولوی در *فیه ما فیه* می‌گوید که برای نگه داشتن دل یارانش در شهر قونیه ـ که طالب شعر هستند ـ شعر می‌گوید و اگر در شهر زادگاهش، بلخ می‌ماند، موافق طبع مردم بلخ، به درس گفتن و تصنیف کتب و تذکیر و وعظ گفتن و عمل ظاهر می‌پرداخت. او به‌صراحت اعلام می‌کند که «والله که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست» (مولوی، ۱۳۶۹: ۸۹ـ۹۰). مولانا در بیتی از *مثنوی*، یعنی «قافیه اندیشم و دلدار من/ گویدم مندیش جز دیدار من» (همو، ۱۳۸۲:

ج۱، ۱۷۳۶)، می‌گوید که به‌دلیل رعایت ملزومات شعری از جمله قافیه در عذاب است و در دو بیت از *دیوان شمس* «رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل/ *مُفتَعِلُن مُفتَعِلُن مُفتَعِلُن* کشت مرا/ قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر/ پوست بُوَد پوست بُوَد درخور مغز شعرا» (همو، ۱۳۸۴: ۶۵، غزل ۳۸)، بار دیگر بیزاری خود را از رعایت وزن و قافیه و رعایت ظواهر و ضروریات شعرسرایی اعلام می‌کند. حال یک سؤال بسیار مهم از منظر تکوینی پیش می‌آید: به‌راستی چگونه ممکن است، مولانا که بنا به اظهار خودش از شعر و شاعری بیزار است، همان شاعری باشد که *مثنوی معنوی* ۲۵۷۰۰ بیتی و *دیوان شمس تبریز* ۴۰۰۰۰ بیتی[۲۴] را سروده است؟ از منظر و رویکرد ما در مقالهٔ حاضر، جواب به این سؤال مهم مستلزم درک ساحت وجودی‌معرفتی خاص صوفیانه است که مولانا در روند تکوین اشعارش، چه *دیوان شمس* و چه *مثنوی معنوی* در آن به سر می‌برده است. یک دلیلش همان کثرت تجلیات جمالی حضرت حق بر وجود مولاناست که پیش از این به آن اشاره کردیم. تجلیات الله بر وجود عارف علاوه بر اینکه خودی و نفس او را از بین می‌برد و ظلماتش را مبدل به نور می‌کند، او را به مقام فنای فی الله و محو می‌رساند و اگر این تجلیات، جمالی باشند باعث طلاقت زبان و کثرت کلام او می‌شوند. دلایل دیگر اینکه مولانا در *مثنوی* از «نی» بودن و «نی‌گونه» بودن خودش سخن گفته است. او در بیت نخست نی‌نامهٔ آغاز *مثنوی* به مخاطب خودش «بشنو از نی» می‌گوید؛ در بیتی دیگر خطاب به خدا می‌گوید: «ما چو ناییم و نوا در ما ز توست/ ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست» (همو، ۱۳۸۲: ج۱، ۶۰۳). این تفسیر که نی در این بیت رمز روح انسان به‌طور مطلق است، دقیق و صحیح نیست. اغلب مفسران از دیرباز «نی» را رمزی از انسان کامل واصل گرفته‌اند و چنین نظر داده‌اند که همان گونه که نیِ توخالی با دمیدن نایی، نوا تولید می‌کند، انسان کامل واصل به الله که درونش از نفس و خودی به‌کلی تهی شده است، دم الهی را منعکس می‌کند؛ توضیح اینکه نه همهٔ انسان‌ها، بلکه فقط و فقط انسان کامل و ولی واصل به مقامی می‌رسد که خدا از زبان او سخن می‌گوید (نک:

زمانی، ۱۳۸۲: ج۱، ۵۱ـ۵۳). مولانا بارها در مثنوی و به‌ویژه در غزلیاتش، خود را با ترکیبات متناقض‌نمایی چون «خاموش گویا» و «گویای خاموش» معرفی کرده است؛ یعنی نیی بوده که دیگری در او می‌دمیده است. هرکدام از این ترکیب‌های متناقض‌نما را که در نظر بگیریم، حکایت از این معنی دارد که «منِ» تجربی مولوی در این حالات صوفیانه «خاموش» و «من الهی» او که روح مجذوب او و در حقیقت همان حق است، گویاست؛ اما در ظاهر چنین به نظر می‌رسد که «من» تجربی اوست که سخن می‌گوید (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۴۰ و ۳۶۴). وضعیت وجودی‌ـ شهودی مولانا به‌عنوان انسان کامل نی‌گونه، بر اساس حدیث قرب نوافل و فنای صوفیانه قابل تبیین است. «نی» در *مثنوی* بی‌تردید خود مولاناست که به‌عنوان یک صوفی واصل کامل از نفس و خودی خویش به‌کلی خالی شده و در لحظات جذبه و شهود صوفیانه، اختیاری در گفتن یا نگفتن ابیات ندارد؛ در مقام فنای فی الله و بقای بالله قرار دارد و الله (یا روح خدایی مولانا یا شمس تبریز یا صلاح‌الدین زرکوب یا حسام‌الدین چلبی) در او می‌دمند و بسیاری از اشعار *دیوان شمس* و *مثنوی* محصول دم الله و صوفیان واصل مذکور بر نی تهی‌شده از نفس و خودی مولاناست؛ به‌عبارت دیگر مولانا نی را رمزی از وجود خودش، به‌عنوان واصل کامل و کامل واصل که از وجود خودش و خلق فانی و به حق باقی‌شده تلقی می‌کند. عارف از خود و خلق رسته، مثل نی زبان قال ندارد و اگر شکایت و حکایتی می‌گوید، جز انعکاس آن که در وی می‌دمد نیست (نک: زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۷۷۶). موضوع مهم دیگر این است که مولانا در *فیه ما فیه* و در تعدادی از غزلیات *دیوان شمس* به‌صراحت خود را «آینه»، یعنی صوفی کامل واصل فانی در نور الله و باقی با نور الله دانسته است که به‌کلی از نفس و خودی صاف و پاک شده و آن‌که در وجود آینه‌سان او منعکس می‌شود، نه خود او، بلکه نور الله و حقیقت انسان‌های دیگر است: «... ما آینه‌ایم. اگر در ایشان گریزست، در ما ظاهر شود. ما برای ایشان می‌گریزیم. آینه آن است که خود را در وی بینند. اگر ما را ملول بینند، آن ملالت ایشان است. برای آن‌که ملالت صفت ضعف است. اینجا ملالت نگنجد و ملالت چه

کار دارد» (مولوی، ۱۳۶۹: ۹۳).

آینه‌ام من آینه‌ام من تا که بدیدم روی چو ماهش
چشم جهانم چشم جهانم تا که بدیدم چشم
(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۹۵، غزل ۱۲۶۹)

چون آینهٔ راز نما باشد جانم　　تانم که نگویم نتوانم که نبینم
(همان: ۵۷۰، غزل ۱۴۸۶)

آینه‌ام آینه‌ام مرد مقالات نه‌ام　　دیده شود حال من ار چشم شود گوش
(همان: ۶۵، غزل ۳۸)

«نی» و «آینه» هر دو رمزهایی هستند که ساحت خاص وجودی ـ معرفتی مولانا را به‌خوبی توصیف می‌کنند: او تهی، پاک و صاف‌شده از خودی و نفس است؛ در مقام فنا و محو و بی‌خودی و بی‌اختیاری و ناخودآگاهی به سر می‌برد و در بسیاری مواقع، آنچه بر زبان او به‌عنوان شعر جاری می‌شود، چشمه‌های جوشان حکمت نورانی الهی و نقد حال یاران عارف واصل اوست که قرابت روحانی با مولانا دارند؛ وجودش آینه‌سان است و حقیقت دیگران را آن‌گونه که حقیقتاً هستند، نه آن‌گونه که می‌خواهند خود را بنمایانند، منعکس می‌کند و در این انعکاس خودبه‌خود اختیاری از خود ندارد. نور الله به وجود آینه‌سان او تجلی می‌کند و از وجود او به دیگران منعکس می‌شود و سبب ایجاد معرفت صوفیانه در آن‌ها می‌شود (برای شرح نک: بخشی، ۱۳۹۹). موضوع مهم دیگر اینکه مولوی در *دیوان شمس* به‌صراحت از «نورخوردن»ش[۲۵] و اینکه «زنده به نور کبریا»ست، سخن گفته است: «من نور خورم که قوت جان است» (همو، ۱۳۸۴: ۱۸۱ غزل ۳۷۲؛ نیز نک. همان: ۵۹۹، غزل ۱۵۷۶ و ۶۴۲، غزل ۱۷۰۰) و در *مثنوی* بارها از نور خوردن و نور نوشیدن صوفیان واصل کامل و اینکه نور الله، قوت اصلی روح بشر است، سخن گفته است (برای نمونه نک. همو، ۱۳۸۲: ج۵، ۲۷۰۶ــ۲۷۱۰، ج۲، ۱۰۸۲ــ۱۰۸۷ و ۱۰۸۵ــ۱۰۹۳، ج۴، ۲۱۸۸ــ۲۱۹۹، ج۲، ج۱، ۳۸۹۰). از دیدگاه تکوینی، این نورخواری مولانا که همان بهره‌مندی‌اش از تجلیات جمالی حضرت حق

باشد (برای شرح نک. بخشی، ۱۴۰۰)، بسیاری از ابیات او را از سخن عادی فراتر برده و از جنس حکمت نورانی الهی می‌کند؛ چنان‌که خود او اشعارش را از جنس نور الهی می‌شمارد و به مخاطب خود چنین توصیه می‌کند:

حرف حکمت خور که شد نـور سـتیر ای تـو نـور بـی‌حجـب را ناپـذیر
تـا پـذیرا گـردی ای جـان نـور را تـا ببینـی بـی‌حجـب مسـتور را
(همان: ج۳، ۱۲۸۷ـ۱۲۸۸)

با این مقدمات بهتر است به مرورِ برخی از مصادیق آنچه گفته شد، ابتـدا در *دیـوان شمس* و سپس در *مثنوی* پرداخته شود: مولانا در غزلی از *دیوان شمس*، فـاش و عیـان می‌گوید که الله یا وجودی برتر «در میان جانش» هست که اشعار را او به مولانا «تلقین» و الهام می‌کند وگرنه مولانا، خودش، «خامش/ خـاموش» اسـت و مـی‌ترسـد کـه اگـر سکوت کند و آنچه حضرت حق الهام می‌کند نگوید، فرمان او را بشکند:

ای کـه میـان جـان مـن، تلقـین شـعرم مـی‌کنـی
گر تن زنم، خامش کنم، ترسم کـه فرمـان بشـکنم
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۳۳، غزل ۱۳۷۵)

مولوی، خود، از صوفیان واصل به حق بوده است که در لحظات فنا در حق و بقا با حق، خودشان «بی‌هوش» و «بی‌گوش» (ناشنوا) و «بی‌گفتار» (خـاموش)، امـا آن‌کـه در وجودشان سخن می‌گوید و شعر می‌سراید، حضرت حق است و آن‌ها محو و فـانی در حضرت حق‌اند:

امروز نه هوش است و نه گوش است و نه گفتار کان اصل هر اندیشه و گفتـار مـرا یافـت
(همان: ۱۶۸، غزل ۳۳۰)

بسیاری از ابیات *دیـوان شـمس تبریـز* و *مثنـوی معنـوی* در اصـل، الهـام و تلقـین حضرت حق است و مولانا، «نی‌ای» و «سُرنایی» «خاموش/ خمـوش»، بـی‌خویشـتن و بی‌اختیار است که دمنده و نوازنده‌اش، الله/ شمس تبریز است:

به حقّ آن لبِ شیرین که می‌دمد در مـن کـه اختیـار نـدارد بـه نالـه، ایـن سُـرنا
(همان: ۳۴، غزل ۱۳۴)

مولانا در ابیاتی از *دیوان شمس تبریز* و *مثنوی معنوی* کیفیت این سخن‌گویی بی‌خویش، بی‌اختیار و ناخودآگاه را به‌درستی به «سخن گفتن در خواب» مانند می‌کند:

در خواب سخن نه بی‌زبان گویند؟ در بیداری من آن‌چنان گویم
(همان: ۵۹۰، غزل ۱۵۴۷)

در *مثنوی*، حصول این نوع سخن‌گویی بی‌اختیار و ناخودآگاه را که از آن به «گفت خواب» تعبیر می‌کند، مستلزم «بی‌حس» و «بی‌گوش» و «بی‌فکر شدن»، یعنی رسیدن به مقام صوفیانهٔ فنای فی الله می‌داند:

بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید تا خطاب اِرجِعی را بشنوید
تا به گفت و گوی بیداری دری تو ز گفتِ خواب بویی کِی بری؟
(همو، ۱۳۸۲: ج ۱، ۵۷۲ـ۵۷۳)

او مدام در *دیوان شمس تبریز* و *مثنوی* می‌گوید من «خموشم»، اما «او» از زبان من سخن می‌گوید، شعر می‌سراید و فغان می‌کند. او به خود و به مخاطب خودش بارها توصیه می‌کند تا سکوت کند تا «من الهی» از زبان او گفتن آغازد. در این ابیات گوینده بین «من» (گوینده در مقام صوفی واصل)، «روح‌القدس» (امر قدسی) و «تو» (مخاطب در مقام صوفی واصل) سیّال است و در نهایت هر سه یگانه می‌گردند و این گوینده به مخاطب توصیه می‌کند که «سکوت کند» و به مقام خموشی و محو و فنا برسد تا «دم‌زن» حقیقی به‌جای او دم زند:

چیز دیگر ماند اما گفتنش با تو روح القدس گوید بی مَنَش
نه تو گویی هم به گوش خویشتن نه من و نه غیر من ای هم تو من
همچو آن وقتی که خواب اندر روی تو ز پیش خود به پیش خود شوی
بشنوی از خویش و پنداری فلان با تو اندر خواب گفته‌ست آن نهان
تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق بلکه گردونی و دریای عمیق
آن تو زَفتَت که آن نهصد تُوَست قُلزُمست و غرقه‌گاه صد تُوَست
خود چه جای حدِّ بیداریست و خواب دم مزن، والله اعلم بالصواب

دم مـــزن تـــا بشـــنوی از دم‌زنـــان　　آنچـــه نامـــد در زبـــان و در بیـــان
دم مـــزن تـــا بشـــنوی زان آفتـــاب　　آنچـه نامـد در کتـاب و در خطـاب
دم مـزن تـا دم زنـد بهـر تـو روح　　آشـــنا بگـــذار در کشـــتیِّ نـــوح

(همان: ج۳، ۱۲۹۹ـ۱۳۰۷)

در غزل معروف «مرغ باغ ملکوت» منسوب به مولوی نیز، با همین فنا، بـی‌خـودی، بی‌اختیاری و ناخودآگاهی مولوی، در حین سرودن اشعارش مواجه می‌شویم:

کیست در گوش که او می‌شنود آوازم؟　　یا کدام است سخن می‌کند اندر دهنم؟
...تو مپندار که من شعر به‌خود می‌گـویم　　تا که هشـیارم و بیـدار یکـی دم نـزنم

مولوی در شعری دیگر از *دیـوان شـمس تبریـز*، سُـکر و مسـتی و بـی‌اختیـاری و بی‌هوشی را از لوازم «نمک شعر» (لطف و زیبایی و تأثیر شعر) خـودش مـی‌خوانـد و می‌گوید اگر جذبه و الهام و سُـکر و مسـتی و بـی‌خـودی و بـی‌اختیـاری و جوشـش بی‌اختیار حکمت نورانی الهی نباشد و منِ عارفِ شاعر بخـواهم بـا تکلـف و ادیبـی و اجتهاد شعر بسازم، سخنم هیچ لطف و تأثیری نخواهد داشت:

چون مست نیستم نمکی نیست در سخن　　زیـرا تکلـف اسـت و ادیبـی و اجتهـاد

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۲۲۲، ترجیعات ۱۵)

نمونه‌های فوق به‌روشنی نشان می‌دهند کـه مولانـا در هنگـام سـرودن بسـیاری از اشعارش، در حالت بی‌خودی و بی‌اختیاری بوده است. در بیتی از غزل دیگـر مولانـا از حقیقت وجود خود پرده برمی‌دارد و می‌گوید که در مقامی بـین «نفـس مطمئنـه»ـ کـه «خموشی» صفت آن استـ و نفس ناطقهـ که سخن می‌گویدـ قرار دارد. عارف شـاعر در این مقام، خودش خاموش و ساکت است و این حضرت حق است که در لحظـات جذبه و بی‌خودی و محو و فنا، از زبان او سخن می‌گوید:

این نفس مطمئنّه خموشی غذای اوست　　وین نفس ناطقه سـوی گفتـار مـی‌رود

(همان: ۳۵۰، غزل ۸۶۴)

شواهد این بخش از مقاله نشان می‌دهند که «خاموش/ خمـوش/ خـامش» تخلـص

مولانا نیست، بلکه نشان‌دهندهٔ مقام صوفیانه و ساحت وجودی‌ـ معرفتی محـو و فنـای فی الله است که در آن به سر می‌برد و در حین سرودن اشـعار *دیـوان شـمس تبریـز* و *مثنوی معنوی*، حالات آن مقام صوفیانه را سیر و تجربه می‌کند و مـن برتـر از زبـان او مدام به او می‌گوید: «دم مزن» تا من به‌جای تو دم بزنم و مولانا به این ندای غیبـی تـن می‌دهد و ترجیح می‌دهد، خود خاموش باشد تا القاکننده و الهام‌کنندهٔ غیبی به‌جای او و از زبان او سخن بگوید و از این حیث هیچ فرقی بین غزلیات *دیـوان شـمس* و *مثنـوی معنوی* نیست (نک: زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۶۵). شـواهدی کـه در ایـن بخـش نقـل شـد، جواب آن سؤال مهم ابتدای این بحث را مشخص مـی‌کننـد: مولـوی شـاعری از نـوع تکلف و ادیبی و اجتهاد را مذموم می‌شمارد و از این نوع شاعری بیـزار اسـت وگرنـه اشعار الهامی‌ـ الهی حاصل از حال و مقام صوفیانهٔ جذبه و فنا و محـو و بـی‌خـودی و بی‌اختیاری را که بسیاری از اشعار *دیوان شمس* و *مثنوی معنوی* را شامل می‌شـود، نـه تنها نکوهش نمی‌کند، بلکه می‌ستاید و آن‌ها را عملاً تجربه و زندگی می‌کند.

۲ـ۴. بررسی مصادیق چگونگی تأثیر فراسـت و شـهود صـوفیانهٔ مولـوی در تکوین اشعار مثنوی معنوی

در *مثنوی* ابیاتی هست که آن را به هیچ چیز دیگـر بـه‌جـز فراسـت و شـهود صـوفیانه نمی‌توان تعبیر و تفسیر کرد و به هیچ تأویلی نمی‌توان فروکاست. صحنه‌هایی شـگرف که حاصل تجربهٔ عرفانی خاص مولانا و فراسـت و بصـیرت صـوفیانهٔ اوسـت؛ بـرای نمونه:

روی‌ها باشد کـه دیـوان چـون مگـس　　بر سرش بنشسته باشـد چـون حَـرَس
چـــون ببینـــی روی او در تـــو فُتَنـــد　　یا مبین آن رو چو دیدی خوش مخنـد
(مولوی، ۱۳۸۲: ج۳، ۶۰۲ـ۶۰۳)

این تصاویر و صحنه‌های غیبی و ماوراء طبیعی که مولانا با شیوهٔ بلاغـی خـود، بـا بیانی عینی و ملموس، مخاطبان خود را با آن‌ها از همنشینان مزوّر و ریاکار می‌ترسـاند، از دیدگاه تکوینی، زیبایی‌شناختی نیستند؛ یعنی بر پایهٔ تخیل و تخییل آفریده نشده‌انـد،

بلکه پدیداری، وجودشناختی، معرفت‌شناختی و زادهٔ شهود هستند؛ یعنی شهود صوفیانهٔ خود مولانا در تکوین آن‌ها نقش دارد و ماهیت خاص هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی عرفانی دارند. سازوکار تکوین در این ابیات، اغلب سازوکار آفرینش خلاق و تخیل و تخییل نیست، بلکه برای تقریب به ذهن مخاطب با ساده‌ترین عبارات بیان شده است. این تصاویر محصول مواجههٔ حضوری و شهودی مولانا با غیب و شهود اوست. برخلاف هنر ادبیات که صور خیال در آن پنداری است، صور خیال در زبان عرفان بیشتر پدیداری است (نک. فولادی، ۱۳۸۹: ۲۰۲ـ۲۰۳). علاوه بر توصیف صحنه‌های غیبی، محتوای ابیات بسیاری از *مثنوی* مکاشفات و مشاهدات صوفیانهٔ مولاناست؛ برای نمونه در ابتدای دفتر دوم *مثنوی*، آنجا که می‌گوید:

نقش جان خویش من جستم بسی　　هیچ می‌ننمود نقشم از کسی
دیدهٔ تو چون دلم را دیده شد　　شد دل نادیده غرق دیده شد
آینهٔ کلی تو را دیدم ابد　　دیدم اندر چشم تو من نقش خود
(مولوی ۱۳۸۲: ج۲، ۹۳ و ۱۰۰ـ۱۰۲)

در چندین بیت، از کشف و شهودی که بر اثر نظر صوفیانه به چشم منور به نور انسان کامل و ولی واصل داشته (نک: زمانی، ۱۳۸۲: ۵۲ـ۵۳؛ نیکلسون، ۱۳۸۴: ۶۰۶)، سخن گفته است (قس: حدیث «المُؤمنُ مِرآةُ المُؤمِنِ» فروزانفر، ۱۳۶۱: ۴۱). این صوفی واصل احتمالاً حسام‌الدین چلبی مخاطب خاص *مثنوی* بوده است.

موضوع مهم دیگر در بررسی چگونگی تکوین اشعار *مثنوی* و *دیوان شمس*، توجه به «مخاطبان‌ـ گویندگان» این اشعار است. در اینجا بر اساس دلایلی که پیش از این دربارهٔ «نی‌گونه» بودن و «آینه‌سان» بودن مولانا آورده شد، از ترکیب خاص متناقض‌وار «مخاطبان‌ـ گویندگان» بهره برده‌ایم؛ توضیح اینکه در لحظات فنا و جذبه و سماع و شور و عشق، آن‌که از زبان مولانا شعر می‌گوید، خودِ آگاه و تجربی مولانا نیست، بلکه مخاطبان خاص مولانا، مخصوصاً خدا، گاه جای مولانای متکلم را می‌گیرند و از زبان او سخن می‌گویند؛ چنان‌که تقی پورنامداریان در تعمقی که در سازوکار تغییر متکلم و

مخاطب در اشعار *مثنوی* از غایب به مخاطب و برعکس، ابهام مخاطب و پریشانی شالودهٔ منطقی کلام در این متن کرده است، به‌جز «منِ» آگاه تجربی مولانا، «مخاطب‌ـ گوینده» اشعار مولانا را دست‌کم چهار نوع و به‌اصطلاح چهار «من» دانسته است: حضرت حق، «منِ» الهی و بیکران مولانا (روح مستغرق در نور تجلی او)، حسام‌الدین چلبی و شمس تبریزی که این دو نیز به‌عنوان انسان کامل و صوفی واصل، همانند مولوی در لحظات فنا و محو و جذبه و جمع، با خدا این‌همانی دارند؛ به‌عبارت دیگر در تکوین اشعار مولانا، با فرایند خاص سخن‌گویی مواجهیم که چهار «من» از زبان یک «من» سخن می‌گویند و آن چهار «من»، در عین حال هویتی یکسان دارند و هرکدام که سخن می‌گوید، گویی که دیگری سخن می‌گوید. مولوی در *مثنوی*، همواره در مقام «منِ» تجربی و آگاه خود سخن نمی‌گوید؛ بلکه در موارد بسیار متعددی، در لحظات جذبه و بی‌خودی و جمع، گاهی به‌جای حسام‌الدین‌ـ که چهرهٔ دیگری از شمس تبریز است‌ـ و در عین حال، هر دو انسان کامل و تجلی حق‌اند و گاهی به‌جای «منِ» بیکران و الهی خود که با حسام‌الدین و شمس و حق هویتی یکسان دارند، سخن می‌گوید. در همهٔ این موارد، درست است که سخن از لب مولوی ادا می‌شود، در حقیقت مولوی زمانی خودش متکلم واقعی است که هشیار است و «منِ» تجربی و آگاه او سخن می‌گوید. در بقیهٔ موارد او متکلم واقعی نیست؛ مثل نیی است که اگرچه صدا از اوست، اما نوازندهٔ حقیقی نایی است و صدای نی از اوست. در این حال مولوی موقعیتی چون موقعیت پیامبر(ص) در هنگام تنزیل وحی دارد که به‌قول مولانا، گرچه قرآن از لب اوست، هرکه سخن او را سخن حق نداند، کافر است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۶۳ـ۳۶۴؛ نیز نک. همو، ۱۳۷۵: ۸۱ـ۱۱۴). منتهای سلوک صوفی در تصوف رسیدن به مقام فنای فی الله و اساس تصوف در همین فنای فی الله است. در جایی که گویندهٔ حقیقی سخن صوفی، نه خود او، بلکه الله است، با پارادوکسی مواجهیم که می‌توان نام آن را «پارادوکس فانی‌ـ باقی» گذاشت. در این ترکیب، «فانی» وصف صوفی واصل است که هرچند وصف او در وصف «باقی» (الله) «نیست» گشته است؛

اما به هر حال وجود و ذات او به‌کلی محو نشده، بلکه صفات و اعـراض بشـری او در صفات حق محو و مستحیل گشته است. پس صوفی در لحظات محـو و فنـا و جذبـه، به‌طور متناقض‌واری، هم نیست و هم هست. مولوی خود این موضـوع را بـه‌زیبـایی و دقت توضیح داده است:

گفت قائل: در جهـان درویـش نیسـت ور بُـوَد درویـش، آن درویـش نیسـت
هسـت از رویِ بقـایِ ذاتِ او نیست گشته وصفِ او در وصـفِ هـو
(مولوی، ۱۳۸۲: ج۳، ۳۶۷۰ـ۳۶۷۴)

از منظر مخاطب‌مداری در *دیوان شمس* و *مثنوی*، با دو نوع مخاطب سروکار داریم: خاص و عام. مخاطبان خاص *دیوان شمس*، اغلب خود شمس تبریز و گاه صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی هستند. بر اساس منظر خاص مقالـهٔ مـا آنچـه در وجـود آینه‌سان مولانا در لحظات سرودن بسیاری از غزلیات دیوان شمس تجلـی داشـته، نـور حضرت حق و نور شمس تبریز بوده که البته نور او هم شعاعی از نور حق است. دلیل اینکه مولانا اسم دیوان اشعار خود را *دیوان شمس تبریز* گذاشته، این است که قسـمت اعظم اشعار این دیوان، حاصل تجلی نور شمس تبریز به‌عنوان عارف واصل بـر وجـود آینه‌سان مولانا و انعکاس آن در اشعار آن بوده است و خودی و نفس مولانا در تکوین آن نقش چندانی نداشته است. مخاطب خاص *مثنوی* که مولانا کتاب خـود را هـم بـه همت صوفیانه و هم با جذبهٔ روحـانی او سـروده و در خـلال ابیـات هـر شـش دفتـر *مثنوی*، به‌تکرار با او و از او سخن‌گفته است، حسام‌الدین چلبـی اسـت. مطـابق آنچـه پیش از این آمد، وجود مولانا نی‌ای میان تهی است که خدا یا شمس یا حسام‌الدین در آن شعر می‌دمند و آینه‌ای است که نور حضرت حق یا نور شمس یا نور حسام‌الـدین ـ که به‌عنوان صوفیان واصل نور آن‌ها هم تجلی نور الله اسـت ـ در آن تجلـی مـی‌کنـد و ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی* انعکاس همـان نـور اسـت. نکتـهٔ مهـم اینکـه عـلاوه بـر مخاطبان خاص، مخاطبان و مستمعان عامی مولوی نیز که در مجالس سـرایش *مثنـوی* حاضر می‌شده‌اند، در تکوین اشعاری چند از آن نقش داشته‌اند. حضور ایـن مخاطبـان

سبب شده است که در تکوین برخی از قسمت‌های *مثنوی*، از جمله ابیاتی از دفاتر چهارم، پنجم و ششم، زبان مولانای صوفی واصل پاک‌شده از نفس، به گفتن بی‌پروای قصه‌ها و حکایت‌های عامیانهٔ هزل‌گونه با توصیفات غیراخلاقی و ذکر بی پروای اعمال و اعضای جنسی باز شود (برای شرح نک: فاضلی و بخشی، ۱۳۸۷). بر اساس منظر و رویکرد خاص تکوینی ما در این مقاله، این‌گونه ابیات هزل‌گونه، حاصل انعکاس حقیقت وجودی مخاطبان عامی در وجود آینه‌سان مولوی هستند و خودی و نفس مولوی در تکوین آن ابیات نقشی نداشته است؛ به‌عبارت دیگر چون در ایام، ساعات، لحظات و حالات تکوین آن‌گونه ابیات، عوام، مخاطبان مولوی بوده‌اند، آن‌گونه اشعار هزل‌گونه را آن‌ها از وجود تهی از نفس مولانا بیرون کشیده‌اند و همان‌ها در تکوین آن‌گونه اشعار نقش محوری داشته‌اند؛ نه اینکه مولانا خود راغب به آن‌گونه هزل‌سرایی بوده است.

مولانا شمس تبریز، صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی را «آینه»هایی می‌بیند که در وجود و چشم و «نظرِ» منور به نور الله آنان به خودشناسی و عرفان حقیقی رسیده است. ارتباط صوفیانه و مبتنی بر تجلی نور مولانا به‌عنوان صوفی آینه‌سان، با این صوفیان آینه‌سان در *مثنوی* و *دیوان شمس* سبب می‌شود که این سه در جایگاهی فراتر از الهام‌بخش یا کاتب ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی معنوی* ظاهر شوند. آینه در مقابل آینه نور و انعکاس را دوچندان می‌کند و گویندهٔ عارف واصل در این میان گم می‌شود و آن‌که می‌ماند و تجلی می‌کند، نور الله است. ارتباط صوفیانهٔ خاص مولانا با حسام‌الدین گاه تا مرز «اتحاد» و «یکی شدن» هر دو ارتقا می‌یابد:

آن‌چنانش شرح کن اندر کلام — که از آن بهره بیابد عقل عام
بازگو تا قصه درمان‌ها شود — بازگو تا مرهم جان‌ها شود

(مولوی، ۱۳۸۲: ج۳، ۱۸۹۴ و ج۱، ۱۳۶۳)

تمام این‌ها نشانه‌هایی از «نی‌گونه» و «آینه‌سان» بودن مولوی و خالی شدن او از نفس و خودی و فنای صوفیانه‌اش در حین سرودن ابیات *مثنوی* است؛ توضیح اینکه

آن کسی که در لحظات سروده شدن این ابیات در آینهٔ وجود تهی از نفس مولوی ظاهر می‌شود، یا کسی که در این لحظات تکوین ابیات *مثنوی* در نی خالی‌شده از خودی مولانا می‌دمد، خود او نیست، بلکه حسام‌الدین چلبی و در تحلیل نهایی خود الله است. در تکوین غزل‌های مولانا در *دیوان شمس* نیز مخاطبان خاص نقش اساسی دارند. خطاب‌های فراوان به شمس تبریز و نیز در مواردی نادر به صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی، از منظر تکوینی، از اصلی‌ترین عناصر سازندهٔ سبک ممتاز مولاناست.

دربارهٔ ارتباط متقابل مبتنی بر فراست و شهود صوفیانهٔ مولانا با حسام‌الدین چلبی و تأثیر آن بر تکوین *مثنوی* باید گفت که خود مولانا، *مثنوی* را «نقد حال» و «وصف حال» صوفیانهٔ خودش و حسام الدین چلبی می‌خواند:

حاش لله این حکایت نیست هین　　نقد حال ما و توست این خوش ببین
(مولوی، ۱۳۸۲: ج۱، ۲۹۱۳)

و بدین ترتیب *مثنوی* حکایت ارتباطات و تعاملات صوفیانهٔ خاص او با حسام‌الدین چلبی و یاران دیگرش است. در *مناقب العارفین* از زبان مولانا و در مورد *مثنوی* آمده است که «هر حکایتی و اشارتی که در حدیث دیگران گفته‌ایم، همه وصف حال یاران ماست» (همان؛ نیز نک: افلاکی، ۱۳۶۲: ۲۳۳؛ برای شرح نک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳۳؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۸). مولوی در *مثنوی* بارها و بارها حسام‌الدین چلبی و نور فراست، بصیرت و شهود صوفیانه و همت او را آفرینندهٔ *مثنوی* می‌داند؛ برای نمونه ابیات آغازین دفتر چهارم روشن‌کنندهٔ این حقیقت مهم است:

ای ضیاءالحق حسام‌الدین توی　　که گذشت از مه به نورت مثنوی
همت عالی تو ای مرتجا　　می‌کشد این را خدا داند کجا
گردن این مثنوی را بسته‌ای　　می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای
(مولوی، ۱۳۸۲: ج۴، ۱ـ۳)

در جای دیگر از *مثنوی*، حسام‌الدین را را مقصود از سرودن *مثنوی* می‌خواند:

همچنان مقصود من زین مثنوی ای ضیاءالدین حسام‌الدین تویی
(همان: ج۵، ۴)

این ابیات که در آن‌ها مولوی ارتباط مبتنی بر فراست، بصیرت و شهود صوفیانه‌اش با حسام‌الدین چلبی را عامل اصلی تکوین و تکثیر ابیات *مثنوی* می‌شمارد و به حسام‌الدین می‌گوید وقتی حقایق، اسرار و معانی غیبی را مشاهده می‌کند، برای چه او را به گفتن می‌کشد:

همچنین که من در این زیبا فسون با ضیاءالحق حسام‌الدین کنون
چون که کوته می‌کنم من از رَشَد او به صد نوعم به گفتن می‌کشد
ای حسام‌الدین ضیای ذوالجلال چون که می‌بینی چه می‌جویی مقال؟
(همان: ج۴، ۲۰۷۶ـ۲۰۷۸)

در آغاز دفتر چهارم *مثنوی*، مولوی، نور پنهان حق و جذبه و الهام الهی را عامل جذب و مکیده شدن ابیات *مثنوی* از وجودش می‌خواند که از جنبهٔ تکوینی حائز اهمیت بسیار است:

مثنوی پویان کشنده ناپدید ناپدید از جاهلی کش نیست دید
(همان: ج۴، ۴)

او بعد از ادای این سخنان، با شهود غیبی خودش، دشمن این حرف‌ها را می‌بیند که در جهنم سقوط می‌کند و به حسام‌الدین که او نیز دارای همان فراست و بصیرت عرفانی است، می‌گوید که تو هم حال او را با دیدهٔ غیب‌بینت دیدی و *مثنوی* را «نقد وقت» خودش و حسام‌الدین می‌شمارد:

دشمن این حرف این دم از نظر شد مُمَثل سرنگون اندر سَقَر
ای ضیاءالدین تو دیدی حال او حق نمودت پاسخ افعال او
دیدهٔ غیبت چو غیب است اوستاد کم مباد از این جهان این دید و داد
این حکایت را که نقد وقت ماست گر تمامش می‌کنی اینجا رواست
(مولوی، ۱۳۸۲: ج۴، ۳۴ـ۳۷)

در جای دیگری از مثنوی (بیت ۴۴۵۶ دفتر سوم مثنوی) نیز، از جذبهٔ حضرت حق در وجود حسام‌الدین با تعبیر «کشنده» (بیرون‌کشندهٔ ابیات *مثنوی* از وجودش) یاد می‌کند. هرچند مولانا خود می‌خواهد جریان تکوین اشعار مثنوی را متوقف کند، «کشنده» به‌رغم میل او این ابیات را از وجودش بیرون می‌کشد:

این سخن را بعد از این مدفون کنم آن کشنده می‌کشد من چون کنم؟

نکتهٔ مهم دیگر اینکه در بررسی چگونگی تکوین آثار منظوم مولانا باید توجه داشت که بیشتر آن‌ها سرشت و ماهیتی الهامی، جوششی و ارتجالی دارند. چگونگی این جوشش ابیات، بر مبنای حدیث موسوم به «ینابیع الحکم» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۱۹۶) که مولوی به آن محقق شده، قابل درک است. رسیدن به مقام جوشش «حکمت الهی» (سخنان ناب صوفیانه حاصل از تجلی نور الله) که بسیاری از ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* مصداق بارز آن هستند، مستلزم تصفیهٔ نفس با ریاضت‌های سخت جسمانی یا نور عشق است. مولوی در طول سلوک صوفیانه‌اش، به‌ویژه پس از آشنایی و مصاحبت با شمس تبریزی به این مقام دست یافته است. با این منظر، بسیاری از ابیات *دیوان شمس* و *مثنوی* «جوشش حکمت ناب» و جاری شدن آن از منبع سینه و قلب نورانی مولوی بر زبانش است. نکتهٔ مهم اینکه ریاضت‌های خاص صوفیانه، از قبیل قلت طعام، جریان این جوشش نور را تضمین می‌کند و وقتی که مولوی دو لقمه غذا بیشتر می‌خورد، یعنی نفسانیت و خودی او حالات صوفیانهٔ محو و فنا و بی‌خودی و بی‌اختیاری‌اش را از بین می‌برند، جریان این چشمهٔ جوشان حکمت نورانی از قلب به زبان مولانا مختل و منجمد می‌شود:

دوش دیگر لون این می‌داد دست لقمهٔ چندی درآمد ره ببست
بهر لقمه گشت لقمانی گرو وقت لقمان است ای لقمه برو
ای دریغا لقمه‌ای دو خورده شد جوشش فکرت از آن افسرده شد

(مولوی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۱۹۷۰ـ۱۹۷۱ و ۴۰۰۵)

مولانا خود، با نور فراست و شهود، به افسرده شدن جوشش حکمت الهی و

آلوده‌شدن سخنانش با شوائب نفس و خودی عارف است؛ ازاین‌رو به خودش/ حسام‌الدین می‌گوید که «سرِ چاه جوشان را بند کن»؛ یعنی جریان جوشش ابیات مثنوی را قطع کن:

سخت خاک‌آلوده می‌آید سخن　　آب تیره شد سرِ چَه بند کن

(همان: ج۱، ۴۰۱۵)

در جریان تکوین اشعار دفتر سوم *مثنوی*، بصیرت صوفیانهٔ مولانا آن‌گونه او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که جریان جوشش ابیات *مثنوی* را به‌یکباره قطع می‌کند؛ چون با فراست و بصیرت صوفیانهٔ خودش «دود و گندی از اهل حسد» را با فراست، شهود و نور دلش می‌بیند که دل آینه‌سان، صاف، صیقلی و منور او را مکدر می‌کند، برای همین به خودش/ حسام‌الدین می‌گوید که «خشک آر»، یعنی سر چاه جوشان *مثنوی* را ببند:

هین دهان بربند فتنه لب گشاد　　خشک آر الله اعلم بالرشاد

پیش از آنک این قصه تا مخلص رسد　　دود و گندی آمد از اهل حسد

من نمی‌رنجم از این لیک این لکد　　خاطر ساده‌دلی را پی کند

(همان: ج۳، ۴۲۲۷ـ۴۲۲۹)

مرتبط با همین خلجان روحی مولانا در خموشی در عین گفتن بی‌اختیار، ذکر نکته‌ای از منظر مقالهٔ حاضر تحت عنوان موانع تکوین ابیات *مثنوی* ضروری است و آن این است که در ابیاتی از *مثنوی* نه با سازوکار الهام و جوشش، بلکه با سازوکار «منع» و توقف جوشش مواجه می‌شویم:

من تمام این نیارم گفت از آن　　منع می‌آید ز صاحب‌مرکزان

ز اندرونم صد خموش خوش‌نفس　　دست بر لب می‌نهد یعنی که بس

(مولوی، ۱۳۸۲: ج۱، ۱۶۸۹ و ج۴، ۲۰۶۱)

این «صاحب‌مرکزان» کیستند که کارکردی عکس حسام‌الدین چلبی دارند و مانع از جوشش و تکوین ابیات *مثنوی* می‌شوند؟ شارحان *مثنوی* صاحب‌مرکزان را «انبیاء

عظام» یا اولیاءالله و اوتادالله یا اقطاب صوفیه تفسیر کرده و نوشته‌اند که صوفیان ایشان را «مرکزُ دایرهِ الکَون» تعبیر کرده‌اند (نک: زمانی، ۱۳۸۲: ج۱، ۵۳۳ـ۵۳۴؛ نیکلسون، ۱۳۸۴: ج۱، ۲۶۰)، اما ارتباطی بین دو بیتی که در بالا آمد، ندیده‌اند. آن‌ها «صد خموش خوش‌نفس» را در بیت دیگر استعارهٔ تخییله انگاشته و نوشته‌اند که مولوی خموشی را با این صنعت ادبی به منزلهٔ شخص خوش‌نفس و شیرین‌کلام انگاشته است و در نهایت آن را به «الهامات قلبی و واردات الهی بر درون عارف» یا «اسرار غیرقابل شرح تشخص‌یافتهٔ عشق الهی» تفسیر کرده‌اند (نک: زمانی، ۱۳۸۲: ج۴، ۵۹۵؛ نیکلسون، ۱۳۸۴: ج۴، ۱۵۶۲). درحالی‌که «صاحب‌مرکزان» در بیت نخست همان «صد خموش خوش‌نفس» در بیت دیگر هستند؛ چون «خموش» وصف نفوس مطمئنهٔ انبیا و اولیای الله است. نکته اینجاست که مولوی با شهود صوفیانهٔ خود انسان‌های کامل واصل فانی در الله را با شهود عرفانی می‌دیده و صدایشان را در درون خودش می‌شنیده است و همان‌ها در جریان تکوین *مثنوی* دخالت داشته‌اند و گاه مولانا را از گفتن منع می‌کرده و گاه خود رشتهٔ سخن را از مولوی می‌گرفته‌اند. اگر بخواهیم با زبان خود مولوی بگوییم در اصل «منِ نهصد منِ» مولانا یا همان روح نورانی الهی او در هنگام جذبه و محو و فنا و شهود با همهٔ انسان‌های کامل هویتی یگانه می‌یافته است. ازاین‌رو «صاحب‌مرکزان» و «صد خموش خوش‌نفس» به‌طور متناقض‌واری خود الهی مولاناست.

این شواهد را می‌توان ذیل مقوله‌های شهود صوفیانهٔ مولوی مطالعه کرد. فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی و توانایی خاص فراروان‌شناختی او در خواندن افکار، عواطف، خیالات و دغدغه‌های درونی و پنهان حسام‌الدین چلبی یا مخاطبان احتمالی دیگر، نکته‌ای است که در زمینهٔ چگونگی تکوین *مثنوی* مهم و شواهد آن متعدد است؛ برای نمونه:

ماجرای مرد و زن را مَخلصی بازمی‌جوید درون مُخلصی
(همان: ج۱، ۲۶۲۸)

این زمان بشنو چه مانع شد مگر　　مستمع را رفت دل جای دگر
خاطرش شد سوی صوفی قُنُق　　اندر آن سودا فروشد تا عُنُق
(همان: ج۲، ۱۹۶ـ۱۹۷)

در این‌گونه ابیات حرف ما، دربارهٔ این نیست که مولوی پرت شدن حواس و فکر مستمعان خود را از سخنانش، از حالت چهره و وجنات آن‌ها با حدس و ظن صائب می‌خوانده است. این کار از هر معلم و خطیب با تجربه‌ای برمی‌آید. نکته و سؤال مهم این است که او چگونه «محتوای فکر» مخاطبانش را که «به چه چیز فکر و کدام قصه یا موضوع» فکر می‌کنند، یا اینکه چه‌قدر در آن فکر تمرکز کرده و غرق شده‌اند و «درون» آن‌ها چه چیزی را «بازمی‌جوید»، دقیقاً می‌خوانده است؟ این امر مسلماً مربوط به توانایی فراحسی و عرفانی خواندن افکار است.

از منظر چگونگی تکوین ابیات *مثنوی*، به نظرمی‌رسد که این موضوع راز گم نشدن سررشتهٔ کلام را در ساختار پیچیده، قصه‌درقصه و تودرتوی *مثنوی* عیان می‌کند. بازگشت به اصل داستان‌ها پس از بیان انبوه معارف صوفیانه و اسلوب گیج‌کننده و تودرتوی قصه‌های *مثنوی*، بیشتر از آنکه امری ذهنی و مربوط به حدت حافظه و نبوغ شخص مولوی باشد، امری روحی و معرفتی و مربوط به مشاهده حقایق با فراست و بصیرت صوفیانه است. به‌بیان دیگر، این حقیقت که چگونه مولوی با وجود اینکه درلابه‌لای قصه‌های تودرتو سخنان زیادی با موضوعات فراوان می‌گوید اما با موفقیت به اصل تک‌تک داستان‌های ناتمام و تودرتو بازمی‌گردد، صرفاً حاصل حدّت ذهن و حافظه و نبوغ بشری او نیست و اساساً مولوی به‌قدری در حالات و مقام صوفیانه خود و در ناخودآگاهانه و بی‌خودی عاشقانهٔ خودش مستغرق بوده که به حافظهٔ قوی و خودآگاه خودش، اتکای زیادی نداشته است؛ بلکه در حال و مقام جذبه، بی‌خودی، بی‌اختیاری، حیرت و فنای صوفیانه بوده و با خواندن ناخودآگاه و غیرارادی محتوای ذهن و فکر مخاطبانش به‌واسطهٔ فراست که در آیینهٔ دل صاف و صیقلی‌اش می‌افتاده، می‌توانسته است بفهمد که دغدغهٔ ذهنی آن‌ها چیست و ادامهٔ کدام قصه یا شرح کدام

موضوع را می‌طلبند.

موضوع دیگر جواب مولانا به «سؤال مقدر» (سؤالات ناپرسیده، ذهنی، پنهان، تقدیری و بالقوهٔ مخاطبان و مستمعانش) است که دربارهٔ مولوی و شیوهٔ خطابی او مورد بحث است، بیش از آنکه مربوط به مولوی و زادهٔ حدس و فکر و ذهن او باشد، مربوط به توانایی فکرخوانی اوست. طبق اصل تابش و انعکاس، افکار و امیال دیگران به دل آینه‌سان صوفی کامل، مولوی با توانایی خاص روحانی فراست و شهود صوفیانه‌اش، «عیناً» و دقیقاً آن افکار و امیال را می‌خوانده و بلکه می‌دیده است و به همان سؤالات و دغدغه‌ها پاسخ می‌داده و همهٔ این عوامل مبتنی بر گفت‌وگوی درونی، ذهنی و مبتنی بر شهود صوفیانه، در چگونگی تکوین *مثنوی* نقش داشته‌اند.

در جاهایی از *مثنوی* التفات مولوی از سوم‌شخص (غایب) به دوم‌شخص (مخاطب) به‌گونه‌ای است که به‌آسانی می‌شود فهمید که مخاطب او صوفی کاملی چون حسام‌الدین چلبی نیست، بلکه شخص ناکامل دیگری است که لایق ارشاد و تذکیر مولوی است. در دفتر اول وقتی که ماجرای کشته شدن مرد زرگر را به دست حکیم و به فرمان شاه نقل می‌کند، به‌فراست می‌فهمد که در دل یکی از مخاطبان کراهتی از عمل حکیم الهی و شاه عادل پیدا شده است؛ ازاین‌رو بلافاصله در پی رفع این بدگمانی برمی‌آید و شعر مولوی از حالت روایی خارج می‌شود و حالت خطابی (به دوم‌شخص/ مخاطب) پیدا می‌کند (نک: همان: ج۱، ۲۳۱ــ۲۳۲). در *مثنوی* نمونه‌های فراوان از این قبیل «التفات»ها وخارج شدن‌های ناگهانی از روایت قصه‌ها و تغییر ناگهانی زاویهٔ سخن و روکردن‌ها به مخاطب برای تذکر به او یا توبیخ و انذار او دیده می‌شود که با صراحت تمام و بی‌هیچ‌گونه ملاحظه یا گذشتی و با خطاب‌های تندی چون «تو ای ناشسته‌رو» همراه است و اغلب بعد از ذکر داستانی از کرامات اولیاءالله نقل می‌شود و در اصل توصیهٔ شخص مولوی به مخاطبانش است که در حضور صوفی صاحب‌دلی چون او، دل نگاه دارند و مراقب افکار و امیال منفی خودشان باشند:

پس تو ای ناشسته‌رو در چیستی؟ در نزاع و در حسد با کیستی؟
با دم شیری تو بازی می‌کنی با ملائک ترک‌تازی می‌کنی
(همان: ج۲، ۳۳۵۲ـ۳۳۵۳)

نیست آن یَنْظُر بنُورالله گزاف نور ربانی بود گردون‌شکاف
نیست اندر چشم تو آن نور رو هستی اندر حس حیوانی گرو
(همان: ج۴، ۳۴۰۰ـ۳۴۰۱)

این خطاب‌ها که حاصل فراست و بصیرت صوفیانهٔ مولوی و آگاهی او از درون دل و فکر مخاطبان است، در *مثنوی* زیاد است و ذکر همهٔ آن‌ها خارج از محدودهٔ مقالهٔ حاضر؛ برای همین، در اینجا فقط به ذکر نشانی مواردی دیگر از این دست اکتفا می‌شود (نک: همان: ج۵، ۸۱۱ـ۲۸۱۶، ج۴، ۱۷۳۲ و ۱۷۹۲ـ۱۷۹۳ و ج۳، ۴۵۳ و ۴۷۴). در جاهایی از *مثنوی*، مولوی فراست و بصیرت صوفیانهٔ خود را به شخصیت‌های قصه‌های عامیانه‌ای که می‌گوید، نسبت می‌دهد و به‌مثابهٔ «گفته شدن سرّ دلبران در حدیث دیگران»، به‌طور غیرمستقیم و در ضمن بیان قصه‌ها، به مخاطب خودش انذار می‌کند که از فراست ایمانی او که با نور الله می‌بیند احتراز کند؛ برای نمونه در دفتر دوم *مثنوی*، در حکایت ابلهی که به وفای خرس اعتماد کرد، شخصی ناصح به آن ابله توصیه می‌کند که به وفای خرس اعتماد نکند و با او به بیشه نرود. در اینجا مولوی، آن شخص ناصح قصهٔ عامیانه را تا حد اولیاءالله بالا می‌کشد و او را دارای فراست و بصیرت با نور الله می‌کند؛ درحالی‌که پیداست که در اصلِ قصه، چنین چیزی نبوده و این‌گونه توصیه‌ها در اصل وصف حال و مقام صوفیانهٔ والای خودش و حسب حال او و مخاطبانش عامش است:

بر تو دل می‌لرزدم ز اندیشه‌ای با چنین خرسی مرو در بیشه‌ای
این دلم هرگز نلرزید از گزاف نور حق است این نه دعوی و نه لاف
مؤمنم یَنْظُر بنُور الله شده هان و هان بگریز از این آتشکده
(همان: ج۲، ۲۰۲۲ـ۲۰۲۴)

افلاکی در *مناقب العارفین* از «یاران قدیم» نقل می‌کند که مولانا اندیشهٔ فقیهی که منکرش بود و گمان می‌کرد که اگر سوره‌ای بالبداهه از قرآن بیاورد، مولوی از تفسیر آن عاجز می‌ماند، خواند و ضمن بیان و تفسیر آیه‌ای که او در ذهنش داشت، به او فرمود که «خواص حضرت الهی جاسوس‌القلوب‌اند، چون در صحبت ایشان رسی به حضور دل و صدق تمام بنشین تا از سعادت سرمدی بی‌نصیب نمانی» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۱۷۱). در *مثنوی*، امثال این نوع توصیه‌ها زیاد دیده‌می‌شود. مولوی در مقام یک پیر بصیر با نور الله که درون مخاطبان خویش را می‌نگرد و می‌خواند، به مخاطبان خود توصیه می‌کند که در حضور صاحبدلان (اولیای خدا)، «دل نگه دارند»؛ یعنی هواها و اوهام منفی خودشان را مهار کنند و مراقب افکار و امیال منفی و وسوسه‌های نفس خودشان باشند. در این‌گونه ابیات، التفات مولوی از غایب به مخاطب، تغییر زاویهٔ دید در نقل قصه، از سوم‌شخص به دوم‌شخص و تبدیل ساخت افعال از سوم‌شخص به دوم‌شخص (به‌کارگیری وجه امری) و نیز تبدیل ناگهانی ساختار روایی کلام به ساختار خطابی به‌گونه‌ای است که معلوم می‌دارد، مقصود مولوی از «صاحبدل» خودش است و به مخاطب هشدار می‌دهد که او صوفی کامل دارای فراست و توانایی بصیرت باطنی است و هر اندیشهٔ بدی در دل داشته باشند، می‌خواند:

شیخ واقف گشت از اندیشه‌اش — شیخ چون شیر است دل‌ها بیشه‌اش
چون رجا و خوف در دل‌ها روان — نیست بر وی مخفی اسرار جهان
دل نگه دارید ای بی‌حاصلان — در حضور حضرت صاحبدلان

(مولوی ۱۳۸۲: ج۲، ۳۲۲۴ـ۳۲۲۶)

برای موارد دیگر از این دست (نک: همان: ج۲، ۱۵۸۳ـ۱۵۹۴ و ج۱، ۳۱۵۷ـ۳۱۶۰؛ نیز برای ماهیت روشن‌بین و غیب‌بین بودن انسان برین در مثنوی ر.ک: زمانی، ۱۳۸۸: ۲۱۷ـ۳۱۳).

۳. نتیجه‌گیری

مولانا در مقام صوفی صافی واصل و عارف حقیقی کامل، دارای توانایی عرفانی

فراست و شهود صوفیانه بوده است و این امر در نحوهٔ تکوین بخش بزرگی از آثار منظوم او تأثیر مستقیم داشته است. بی‌هیچ شکی میزان تأثیر شهود و ناهشیاری صوفیانهٔ مولوی در تکوین غزلیات *دیوان شمس* از *مثنوی معنوی* بیشتر بوده است و بیش از نود درصد غزلیات *دیوان شمس* حاصل حالات جذبه، خلسه، شهود و ناهشیاری مولاناست؛ اما برخلاف عقیدهٔ شایع که غزلیات *دیوان شمس* را متنی سراسر الهامی و حاصل ناخودآگاهی و جذبه و شور و عشق و محو و فنای مولانا تلقی کرده و *مثنوی* را اثری صرفاً تعلیمی و صحوی قلمداد می‌کنند که در تکوین آن، خودآگاهی و هشیاری شاعر حاکم است، در این مقاله اثبات شد که بیش از شصت درصد از *مثنوی* نیز محصول الهام و جذبه و عشق و ناخودآگاهی و شهود صوفیانه مولاناست. از آنجا که از منظر تکوین، بخش مهمی از *دیوان شمس* و *مثنوی* به‌صورت جوششی، الهامی و تابشی‌ـ انعکاسی (حاصل تجلی نور الله بر وجود آینه‌سان مولوی و انعکاس آن به‌صورت ابیات آثار منظومش) و بر پایهٔ ارتباط مبتنی بر فراست و شهود صوفیانهٔ مولوی با مخاطبان خاص او از یک سو و مخاطبان عامش از سوی دیگر تکوین یافته است، در شرح و تفسیر بسیاری از ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس*، باید علل و عوامل صوفیانهٔ تکوین آن‌ها را در نظر داشت و آن‌ها را با توجه به زمینه‌های خاص صوفیانهٔ تکوین آن‌ها و قراین و مقتضیات حالی، مقامی و مقالی و عوامل برون‌متنی از جمله مخاطبان خاص و عام آن‌ها بررسی، تفسیر و تحلیل کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Text در این مقاله برای معادل لاتین از اصطلاحات نظریه و نقد ادبی از مهاجر و نبوی (۱۳۹۷) استفاده شده است.

2. Conexts of genesis

۳. اساساً خود مولوی نیز داعیهٔ بیان تبیین نظام‌مند اصطلاحات صوفیه و مقامات و منازل تصوف را ندارد (نک: مولوی ۱۳۸۲: ج۳، ۴۲۳۵ـ۴۲۳۷) و این کار را «دکان‌داری شیخان» قلمداد کرده است (نک: همان: ج۲، ۲۳۹۱).

4. Contextual approach

5. Work

۶. این رویکرد حاصلِ فهم تازه‌ای از زبان و نظام‌های نشانه‌شناسانهٔ مرتبط با آن است و در نتیجهٔ ساخت‌گرایی حاصل شده است (نک: پین، ۱۳۷۹: ۱۱).

۷. استطراد (Digression) در لغت به‌معنی «هزیمت از پیش دشمن برای فریفتن او»ست و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از موضوع اصلی سخن، به سخن دیگری که اغلب در بیان آن غرضی خاص وجود دارد بپردازد و دوباره به موضوع اصلی بازگردد و در واقع مقصودی دیگر را بیان کند» (یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۲ به‌نقل از انوشه و همکاران، ۱۳۸۱).

۸. برای تفصیل در خصوص اقتضائات بلاغت منبری، نک: زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۲۱ـ۱۷۰.

9. Metatextual/ Extratextual
10. Source study
11. Genetic approach
12. Audience-besed Aporoach
13. Rhetorical criticism
14. Situational Context/ Context of Situation
15. Communicative Context

۱۶. این شیوه‌های بلاغی، شامل تمامی مواردی است که در علم بلاغت و به‌خصوص علم معانی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند؛ برای نمونه، ایجاز، اطناب یا مساوات، رعایت اعتدال در لفظ برای رعایت حال مخاطب متوسط‌الحال، خبری یا انشایی بودن جملات ابیات (طرح جملات به‌صورت خبری، پرسشی یا تعجبی)، به‌کارگیری مبالغه، ارشاد و ترغیب و تشویق، تحقیر یا تعظیم، تهدید و تحذیر، تعجیز، تعریض، طنز و تمسخر، امر، نهی، توبیخ، ملامت، سؤال بلاغی (سؤال برای تأثیرگذاری بیشتر)، سؤال از غیر انسان، استفهام انکاری یا تقریری، اظهار مخالفت، ندا، دعا، اظهار عجز، تمنی، تقاضا و ترجی، اظهار یأس یا امید، تحریک و اغرا، تجاهل‌العارف، بیان تردید، استرحام و... (برای تفصیل این موارد نک: شمیسا، ۱۳۸۴: ص۱۱۱ـ۱۶۳).

17. Communication theory
18. The Idea of the Holy
19. Elequence
20. Rethoric
21. Communiative act
22. Speech act

۲۳. برای نور بودن الله و نور الله، نک: نور: ۳۵؛ صف: ۸؛ زمر: ۶۹، برای تجلی الله نک: اعراف: ۱۴۳؛ برای نور الله در وجود انسان‌های مؤمن نک: حدید: ۱۲، ۱۳، ۱۹و ۲۸؛ تحریم: ۸؛ انعام: ۱۲۲؛ نور: ۴۰؛ زمر: ۲۲؛ عبس: ۳۸ و برای نور الله در احادیثی مانند حدیث «رشّ نور»، «فراست مؤمن»، «نشانه‌های دخول نور الله بر قلب انسان» و «حدیث حجب نوری الله»، نک: فروزانفر، ۱۳۶۱: ۶، ۱۴، ۵۰ و ۱۳۵.

۲۴. برای تعداد دقیق ابیات *مثنوی* و *دیوان شمس* نک: چیتیک و همکاران، ۱۳۸۳: ۴۶).

۲۵. مولوی خود در *مثنوی* و *فیه ما فیه* غذای نور و نورخواری اولیاء الله را با استناد به حدیثی منسوب

به حضرت رسول(ص) شرح کرده است: «اَبِیْتُ عِنْدَ رَبِّیْ یُطْعِمُنِیْ وَ یَسْقِیْنِیْ» (مولوی، ۱۳۸۲: ج۴، ۵۷۷، عنوان پیش از بیت ۱۶۴؛ نیز نک. همو، ۱۳۶۹: ۲۹).

منابع

۱. *قرآن کریم*.

۲. افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، *مناقب العارفین*، تصحیح تحسین یازیجی، چ۲، تهران: دنیای کتاب.

۳. اسماعیل، عزیز (۱۳۷۸)، *زمینهٔ اسلامی شاعرانگی تجربهٔ دینی*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: نشر فرزان.

۴. انوشه، حسن و همکاران (۱۳۸۱)، *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی*، چ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. ایبرمز، مایر هاوارد و هرفم، جفری گالت (۱۳۹۴)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: انتشارات رهنما.

۶. بخشی، اختیار (۱۳۹۹)، «اهمیت آینه‌سان‌بودن صوفیان واصل در توصیف ماهیت معرفت صوفیانه با تکیه بر آثار مولانا»، *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۳۱، ۵۷ـ۹۶.

۷. ـــــــ (۱۴۰۰)، «نگاهی معرفت‌شناختی به غذای نور و نورخواری در آثار منظوم مولانا»، *ادیان و عرفان*، سال پنجاه‌وچهارم، شمارهٔ ۱، ۴۳ـ۶۴.

۸. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، «اسباب و صور ابهام در غزل‌های مولوی»، *نامهٔ فرهنگستان*، سال دوم، شمارهٔ ۳، ۸۱ـ۱۱۴.

۹. ـــــــ (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، تهران: سخن.

۱۰. پین، مایکل (۱۳۷۹)، *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۱۱. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)*، تهران: مروارید.

۱۲. رحیمیان، سعید (۱۳۸۸)، *مبانی عرفان نظری*، چ۳، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)، *سرّ نی* (۲ جلد)، تهران: علمی.

۱۴. ـــــــ (۱۳۸۲)، *نقد ادبی*، چ۷، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

۱۵. زمانی، کریم (۱۳۸۲)، *شرح جامع مثنوی معنوی (هفت جلد)*، چ۶، تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۶. ـــــــ (۱۳۸۸)، *میناگر عشق*، چ۷، تهران: نشر نی.

۱۷. سادات ابراهیمی، سیدمنصور و براتی خوانساری، محمود (۱۳۹۷)، «تحلیل پدیدارشناختی کارکردهای فردی و اجتماعی فراست در ادب فارسی»، *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۲۸، ۸۱ـ۱۱۴.
۱۸. سپهسالار، فریدون بن احمد (۱۳۷۸)، *زندگینامهٔ مولانا جلال‌الدین مولوی: رسالهٔ فریدون بن احمد سپهسالار*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: نشر اقبال.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، *سبک‌شناسی شعر*، چ۹، تهران: انتشارات فردوس.
۲۰. ـــــــــ (۱۳۸۴)، *معانی*، چ۹، تهران: نشر میترا.
۲۱. ـــــــــ (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، چ۴، تهران: انتشارات فردوس.
۲۲. فاضلی، فیروز و بخشی، اختیار (۱۳۸۷)، «رویکرد مخاطب‌مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل‌گونهٔ مثنوی»، *مطالعات عرفانی*، سال چهارم، شمارهٔ ۸، ۴۷ـ۷۴.
۲۳. فالر، راجر، یاکوبسون، رومن و لاج، دیوید (۱۳۶۹)، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.
۲۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۱)، *احادیث مثنوی*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۲۵. فولادی، علیرضا (۱۳۸۹)، *زبان عرفان*، چ۳، تهران: سخن و فراگفت.
۲۶. قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱)، *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۷، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۷. کادن، جان آنتونی (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چ۲، تهران: نشر شادگان.
۲۸. گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۸۳)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ۳، تهران: نیلوفر.
۲۹. گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۰)، *مولانا جلال‌الدین، زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آن‌ها*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، چ۲، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۳۰. گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.
۳۱. مقدادی، بهرام (۱۳۹۷)، *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*، چ۲، تهران: نشر چشمه.
۳۲. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۴، تهران: نشر آگه.
۳۳. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۴)، *کلیات دیوان شمس تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۷، تهران: علم.
۳۴. ـــــــــ (۱۳۶۹)، *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۶، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۵. ـــــــــ (۱۳۸۲)، *مثنوی معنوی (از روی نسخهٔ ۶۷۷ق قونیه)*، تصحیح توفیق هاشم‌پور سبحانی، چ۲، تهران: نشر روزنه.

۳۶. مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۹۷)، *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*، چ۲، تهران: نشر آگه.
۳۷. نیکلسون، رینولد الین (۱۳۸۴)، *شرح مثنوی معنوی مولوی* (۶ جلد)، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی، چ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۸. نیکویی، علیرضا و بخشی، اختیار (۱۳۸۹)، «مفهوم فِراست در گفتمان عرفی و عرفانی»، *ادب‌پژوهی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، ۷ـ۲۸.
۳۹. یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۶)، «نقش استطراد در حکایات مثنوی»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، ۲۷۱ـ۲۹۴.