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 که شاعران 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 متن دیگر می‌گیرد مهمترین است به این مطلب اشاره کرد که در فهم مناسبات بینامتنی همانندیهای شگرد شناسیک و شباهتهای روش بیان و نزدیکیهای زبانی اهمیت دارند نه تشابه صور خیال. 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 می‌شود. همچنین هدف شکل تازه این نیست که محتوایی تازه را بیان کند بلکه شکل تازه می‌آید تا جانشین شکل کهنی شود که دیگر ارزشها و توان زیبایی‌شناختی خود را از دست داده است (احمدی، ۱۳۷۵: ص ۵۸).

پس از شکلوفسکی، باختین به شکل دقیقتری به نظریهٔ بینامتنیت پرداخت. وی در کتاب 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 می‌شود. در نظر باختین به همان شکل که اساس گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی است به منظور گفتگو. ژولیا کرستیوا نیز، که بعدها مفهوم مکالمه 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 دیگر، خواه نوشتاری و خواه گفتاری و نیز متکی به آن چیزی است که کریستوا آن را «دانش 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 معناداری گرفته شده که درک معنا را در گروه‌ها و اجتماعات گوناگون ممکن می‌سازد (ویلکی، ۱۳۸٤:ص ٤).

در نظر کریستوا، متن ادبی محل تلاقی گفتمانهای مختلف است. فضای بینامتنی که به 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، ۱۳۸٤: ص٤٦).

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 ایسن 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 بر متن جدید قرار می‌گیرند به صورت آمیزه‌ها و ساختارهایی نو درمی‌آیند که یکسره با صورت قبلی خود متفاوتند. به این بیت توجه فرمایید:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاوشش باد

(حافظ، ۱۳۷۲: ص ۸۲)

شاعر در این بیت از گفتمان حماسی و اشارات و ارجاعات داستانی که در متون گذشته وجود داشته است کمک می‌گیرد تا در پوششی از ایهام و کنایه، ضمن تبیین موقعیت جدید 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 با متون دیگر برقرار کند، متغیر خواهد بود.

روابط بینامتنی جدا از شعر حافظ در شعر دیگر شاعران ایرانی و از جمله جلال‌الدین محمد بلخی مولوی نیز قابل بررسی است. حجم زیاد تلمیحات و اشارات داستانی، آیات 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 شفاهی گفتاری فرهنگ مردم در کنار روایتهایی که زندگینامه نویسانی چون افلاکی و فریدون سپهسالار در خصوص دلبستگی بیش از حدّ وی به کتابهایی چون دیوان متنبی و معارف بهاءولد نقل کرده‌اند، همه و همه حاکی از وجود تعاملات چشمگیر بینامتنی در آثار وی است. در این مقال روابط بینامتنی یکی از آثار وی (مثنوی معنوی) با معارف بهاءولد عمدتاً از دیدگاه داستانپردازی بررسی خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲- معارف

معارف بهاءولد یکی از آثار شگفت عرفانی قرن هفتم هجری است که به دلیل سبک منحصربه 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 به جای مانده از بهاءالدین محمدبن‌حسین‌بن احمد خطیبی بلخی (۵۴۵-۶۲۸) یا بهاءولد است که تا روزگار

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 [6] نه مجموعه‌ای از گفتارها و مواعظ بهاء که در واقع دفترچه یادداشتهای خصوصی و روزانه بهاء است.[7] 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 ٦١).

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[8] (بهاءولد،۱۳۳۳، ج ۱، 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 ۲۷٤).

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.

٤- 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.

٤-١. 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 عطار و سنایی از ظرف قصه و داستان، عمدتاً برای رساندن غذای معنی به کام طالبان و مریدان سود جسته و برخلاف مولوی به ساخت و پرداخت هنرمندانه داستان چندان توجّهی نداشته است.

در این بخش ابتدا روایتهای بهاءولد را از نظر می‌گذرانیم. سپس با مقایسهٔ آن با شیوهٔ 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 فرو آید. چون 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 آید از تو جوز بازی آید. در عشق آن است که چون بیندیشی بمیری تا به معشوق رسی (بهاءولد، ۱۳۳۳ج ۱: ص ۲۷۹).

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

عاشقی بوده ست در ایام پیش — پاسبانِ عهد اندر عهد خویش
سالها در بند وصل ماه خود — شاهمات و مات شاهنشاه خود
گفت روزی یار او کامشب بیا — که بپختم از پی تو لوبیا
در فلان حجره‌نشین تا نیمشب — تا بیایم نیمشب من بی‌طلب
مرد قربان کرد و نانها بخش کرد — چون پدید آمد مهش از زیر گرد
شب در آن حجره نشست آن گرمدار — بر امید وعدهٔ آن یار غار
بعد نصف‌اللیل آمد یار او — صادق‌الوعدانه آن دلدار نو
عاشق خود را فتاده خفته دید — اندکی از آستین او درید
گردکانی چندش اندر جیب کرد — که تو طفلی گیر این می‌باز نرد
چون سحر از خواب عاشق برجهید — آستین و گردکانها را بدید
گفت شاه ما همه صدق وفاست — آنچه بر ما می‌رسد آن هم زماست

(مثنوی/ ٦/ ٥٩٣- ٦٠٥)

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، ۱۳٦۲، صص ۱۹۹-۲۰۰). با این همه با مقایسه ساختاری و محتوایی روایتها این

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 پاره

اهدناالصراطَ المستقیم. راه چشمه‌ای نما از چشمه‌سارهایی که در عدم است که راست به ملکِ آن جهانی می رساند. صِراطالذینَ أنعَمتَ 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، ص ۱۱۳). 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 صلا — آمد اندر گوش سنقر در مَلا
بود سنقر سخت مولع در نماز — گفت ای میر من ای بنده نواز
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
هفت نوبت صبر کرد و بانگ کرد — تا که عاجز گشت از تیباش مرد
پاسخش این بود می نگذاردم — تا برون آیم هنوز ای محترم
گفت آخر مسجد اندر کس نماند — کیت وا می‌دارد آنجا کت نشاند
گفت آنکه بسته است 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، ۱۳۸٤: 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 بگیرد تا از طریق سازگاری صحبتهای آنها با ویژگیهای شخصیتی‌شان نقش مهمی در واقعی نشان دادن داستان ایفا کند (صادقی، ۱۳٦۷: ص ۱-۳۲۰).

رعایت همین اصل است که سبب می‌شود نویسنده بکوشد با نشان دادن اختلافات زبانی طبقات مختلف اجتماع از طریق تغییر لحن‌ها و لهجه‌ها و نیز به کارگیری تعبیرات، تکیه کلامها، اصطلاحات، کلمات و رفتارهای زبانی خاص، ضمن ایجاد تنوع و پویایی در گفتگوها شخصیتهای داستانی خود را واقعی‌تر جلوه دهد.

در داستانها و حکایات قدیم فارسی، گفتگو عنصر مستقلی نبوده جزو پیکرهٔ روایت قصه بوده است. این مسأله باعث شده است شخصیتهای قصه همه به یک شکل سخن بگویند (صادقی، ۱۳٦۷:ص ۳۲۳-۳۲۵). البته گاه استثناناتی هم وجود داشته که گفتگوهای به کار رفته در مثنوی معنوی از جمله آنهاست. در اینجا مجال آن نیست که از کارکرد عنصر گفتگو در جذابیت هنری و سرزندگی و نشاط داستانهای مثنوی سخن بگوییم.[۱۰]

با این همه از ذکر این مطلب گریزی نیست که غالب گفتگوهایی که در مثنوی میان شخصیتهای داستان رد و بدل می‌شود، واجد همان ویژگیهایی است که اندکی پیش از این دربارهٔ گفتگو در داستانهای امروزین برشمردیم. در این داستانها نیز مولوی می‌کوشد گفتگوهایی خلق کند که با منش، خلق‌وخو، موقعیت اجتماعی شخصیت داستانی تناسب داشته باشد. گذشته از این وی به این امر نیز توجه دارد که ضرباهنگ لحن، درازی و کوتاهی جمله‌های گفتگو هماهنگ با حوادث، کشمکش و اوج و فرود (گره‌گشایی) داستان تغییر می‌کند. در واقع «اگرچه زبان مثنوی به طور کلی زبان شعر و نوشتار است اما از طریق تکیه کلامها، واژگان، کنایات و ضرب‌المثلها و مضامین متناسب با حال و مقام شخصیتها منطبق 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- که خود نوعی گفتگوی عتاب‌آمیز و پرخاش‌جویانه است - شروع می‌شود (ایجاد حرکت،

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 تأخیر 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 گفتگوی نهایی ختم شود؛ گفتگویی که به واسطهٔ تضاد زیبایی که در کلمه درون و برون وجود 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 واقعی جلوه دهد و به همین دلیل امکان برانگیختن عاطفه اعجاب و شگفتی مخاطب را از دست می‌دهد. 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 برطرف، 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 بگیر تا به حمام برویم (ذکر نام غلامان با نامهای ترکی سنقر و آلتون در واقعی نشان دادن داستان نزد مخاطبان عامی بسیار مؤثر بوده است).

۳. اطاعت کردن سنقر و همراه شدنش با ارباب.

٤. قرار داشتن مسجد در مسیر حمام و رسیدن بانگ نماز به گوش سنقر (موقعیت دوم حادثه‌ای روی می‌دهد.)

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

٦. تقاضای سنقر از اربابش برای اینکه روی سکوی مسجد بنشیند و به او فرصت دهد تا 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؟

١٤. پاسخ رندانه غلام به امیر که همان کس که نمی‌گذارد تو درون مسجد در آیی (گره‌گشایی و فرود داستان).

ساختار و پرداختی ایسن چنین موجب شده است روایت مولوی از روایت پدرش هنرمندانه‌تر و تأثیرگذارتر باشد.

ج) داستان شیخ سررزی[11]

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 با روایت معارف همخوانی 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 هر که بیاید نزد من از آرزوانه وی در من پدید آید تا بدانم که آن آرزوانه را او آورده است و این

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 ۲٦٤).

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 ٤٠ – ٤١).

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/ ۲٦٦۷-۲٦٦۹)

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 ولی از کس مخواه — ما بدادیمت ز غیب این دستگاه
هر که خواهد از تو یک تا یک هزار — دست در زیر حصیری کن برآر
همین ز گنج رحمت بی‌مر 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 سرزی، قرارگرفتن داستانها و روایتهای دیگر در کنار روایتی‌است که گمان می‌رود روایت اصلی است. در واقع داستان شیخ سرزی‌در 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 جمال حق، گفتگویش با خداوند و آگاهیش از این نکته که هنوز زمان دیدار فرا نرسیده؛ غم و اندوه شیخ و فرو افتادنش از بالای کوه در میان آب و زنده ماندنش به تقدیر الهی و رسیدن الهام غیبی به شیخ برای رفتن به شهر و دریوزگی پیشه ساختن و به فقرا بخشیدن از جمله جزئیات داستانی 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، چشمپوشی شیخ از تمامی وسایلی که برای راحتی و تنعم وی فراهم شده بود و بیان این مطلب که به امر حضرت اله و برای خوار داشت نفس در یوزگی پیشه خواهم ساخت، گدایی کردن شیخ از آن پس 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 کاملی 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 به شیخ. 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 سرزی طرح می‌شود از نظر کنش داستانی و وجود کشمکش و گره‌افکنی و گرهگشایی در آن از حکایت قبلی برجسته‌تر است؛ چرا که داستان از همان ابتدا با کشمکش آغاز می‌شود. در واقع خلق صحنه و موقعیت همزمان با کشمکش صورت می‌گیرد. گفتگوهای بین قهرمانان نیز نسبت به دیگر روایتها از نظر کنش داستانی با اهمیت‌تر است.

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

چهارمین حکایت از حکایتهای چهارگانه شیخ سرزری، که خود به نوعی نقطه فرود و گرهگشایی حکایتهای قبلی نیز محسوب می‌شود، هم از نظر عناصر داستانی، حکایتی مستقل است ضمن اینکه با پرداختن به عناصر خارق عادتی چون دستیابی شیخ به گنجی بی‌پایان و اشراف بر ضمایر مردمان، جذابیت هنری خاصی بدان بخشیده که سخت مورد توجه مخاطب عوام است.

ملاحظه شد که مولوی چگونه با تصرف ساختارشکنانه در حکایت کوتاه و اشاره‌وار شیخ سرزری، چهار داستان تقریباً مستقل را با پرداختی هنرمندانه و حفظ ارکان و عناصر اصلی داستان فراهم آورده است. اینکه مولوی در پردازش این داستانها تا چه حد به متون و منابع دیگر نظر داشته خود موضوع بحث دیگری است که باید خارج از این مقال دنبال شود. آنچه 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. خوانندهٔ هوشیار و فعالی که به هنگام رویارویی با متن آن را با تکیه بر متونی که پیشتر خوانده و رمزگانی که پیشتر شناخته است، می‌خواند. روایت مولوی از داستان شیخ سرزری در واقع گزارش خوانش خاص مولوی از یکی از داستانهای معارف است.

٤-٢. 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 برکار رفته در معارف و نیز شخصیتهایی همروزگار بهاءولد که ذکری از آنان در معارف به میان آمده یا به هر حال در متن زندگی بهاءولد، سطری یا صفحه‌ای را به نیکی یا زشتی به خود اختصاص داده‌اند در ساختن عناصر داستانی مثنوی و نیز فیه‌مافیه سود جسته است. او حتی در یکی از داستانهای فیه‌مافیه، بهاءولد را همچون قهرمانان اسطوره‌ای تذکره‌های صوفیانه به تصویر کشیده و برای وی همان کرامات و قدرت خارق‌العاده‌ای را قائل شده است که مریدان بهاء بدان اعتقاد داشتند.[۱۲] این مسأله ممکن است بیانگر این مطلب باشد که جلال‌الدین حتی روایتها و حکایتهای عامیانه‌ای 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 — دادر آن تاج شیخ اسلام بود
تاج، شیخ اسلام 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
روز محفل اندر آمد آن ضیا — بارگه پُر قاضیان و آصفیا
کرد شیخ اسلام از کبر تمام — این برادر را چنین نصف القیام
گفت او را بس درازی بهر مُزد — اندکی زآن قد 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 سر — حبس آن صافی درین جای کدر
آب صافی در گلی 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 که از فایدهٔ تعلق 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 هزل دانی، تو که جزوی، 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 که در روند گفتگوها به فصل‌الخطابی می‌ماند که قصه را با اوجی جذاب به پایان می‌رساند. در اینجا پایان گفتگو پایان قصه نیز هست. این امر در حکایت دزد و شحنه با نوعی از طنز نیز همراه می‌شود.

در این حکایت - که مولوی آن را برای تقریر این مطلب که تقدیر و قضا سلب‌کننده 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 عبد نمی‌داند بدون اینکه با او احتجاجی کند به عقوبت او می‌پردازد و این عقوبت را نیز از جانب حضرت حق می‌داند.

گفت دزدی شحنه را که ای پادشاه — آنچه کردم بود آن حکم الله
گفت شحنه آنچه من هم می‌کنم — حکم حق است ای دو چشم روشنم

(مثنوی/۵/ ۹ – ۳۰۵۸)

مولوی این طرز بیان را که در خود طنزی هم نهفته دارد به احتمال قریب به یقین از معارف پدرش اخذ کرده است؛ مطلبی که بیانگر رفتار معتزله خوارزم است که به دلیل حمایت سلطان و چیرگی اندیشهٔ فخررازی مدتی بر جبری مسلکان شهر سختیها روا داشتند.

حکایت خوارزم می‌گفتند که کس را زهره نباشد تا سخن رؤیت گوید و خود را خالق گویند و هر سنّی را که بیابند می‌زنند. سر و گردن بر که این زدن ما به تقدیر الله است (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج ۲: ص ۸۹).

همچنین یکی دیگر از روایتهای داستانی مثنوی بر اساس گفتگویی شکل می‌گیرد که 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 باشد. گویند که نه کالبد چون گور را بستان کرده بودی به طاعت الله و آتش شهوت را چون گلستان کرده 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 ٤۱۸).

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/ ۲۵۵۳-۲۵٦۷)

٤-۳. 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، ج ۱، ص ۲۲۱).

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 ببُر زین چار مرغ شوم بد
بازشان زنده کن از نوعی دگر — که نباشد بعد از آن زیشان ضرر
سر ببُر این چار مرغ زنده را — سرمدی کن خَلق ناپاینده را
بطّ وطاووس است وزاغ است و خروس — این مثال چار خُلق اندر نفوس
بطّ حرص است و خروس آن شهوت است — جاه چون طاووس و زاغ اُمنیت 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/٤/بیت ٦٧)

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/۵/۲۱۹)

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

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/٤/۳۳)

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 لشکرگاه زفت — چالش و پیکار آنچه رفت رفت
همچنین دور دوم هابیل بود — ضدّ نور پاک او قابیل بود
(مثنوی/۶/۲۱۵۵-۲۱۵۷)

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: ص ۲۲۰).

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/۱/۲٤٤۹- ۲٤٤۷)

٤-٤. تعلیقها و گسستهای ساختاری تحت تأثیر سبک معارف

بـه نظـر مـی‌رسـد مهمتـرین تأثیـرگذاری معـارف بـر مثـنوی در تعلـیقها و گسستها التفاتها و چرخشـهای ناگهانـی باشـد که ساختار داستانی مثنوی را نسبت به آثار داستانی پیش و پـس از خـود متمایـز ساخته و گاه موجب ابهاماتی شده که سخن مولوی را معرکه آراء مفسّران ساخته است.

اسـتاد زریـن‌کـوب ضـمن 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، پیدایـش آن را در کـلام مولـوی ناشی از توجه خاص وی به شیوهٔ بلاغت منبری می‌داند (زرین‌کوب، ١٣٧٤: ص ١٥٤).

دکتـر پـورنامداریان نیز ضمن نقد و بررسی چند مورد از قصه‌های مثنوی این‌گونه تغییرات بـی‌قـرینهٔ مـتکلم و به تبع آن مخاطب را ناشی از ساختار بیانی قرآن می‌داند. در نظر ایشان در مثـنوی تحت تأثیر بافت حاکم بر سرودن ارتجاعی مثنوی و برقراری شرایطی شبیه به وحی در تجـربهٔ مولـوی و تأثیـر عمـیق وی از قرآن در خلال بیان و تداعی‌ها بی‌هیچ قرینه‌ای متکلم و مخاطـب تغییـر مـی‌کند و این خلاف عادتهای بیانی و ساختار شکنی‌های زبانی و منطقی ستیز سـبب مـی‌شـود کـه گاهی خواننده در مواجهه با آن با منطق عادتهای زبانی قضاوت کند و در نتیجه در آن ناهماهنگی و اشتباه ملاحظه کند (پورنامداریان، ١٣٨٠، ص ٣٢٨-٣٣٥).

بـدون شـک دیـدگاه مولـوی دربـاره وحی و اینکه وحی مخصوص انبیا نبوده و نیز تأکید مولـوی بـر ایـن نکته که سخنانش همه الهام غیبی است در این نتیجه‌گیری مؤثر بوده است. با ایـن همـه وقتـی سـبک بیانـی معـارف را در نظـر مـی‌آوریم، می‌توانیم دلیل دیگری نیز برای گسسـت‌ها و التفاتهای موجود در مثنوی بیابیم.

نـوع نگـارش خود به خود یادداشتهای بهاءولد، فوران احساس و اندیشه به هنگام نوشتن، پـرداختن به وقایع روحی و باطنی، نداشتن مخاطبی خاص و تداعی‌های پی‌درپی به شیوه‌ای از نگـارش انجامـیده کـه بـه نگارشـهای نویسندگان سوررئالیست و نیز شیوه جریان سیال ذهن بـی‌شـباهت نیسـت. بهاءولـد نیز قلم را در اختیار افکار و تداعیهای دور و درازش می‌گذارد تا بـی‌پـروا هـر آنچـه مـی‌خواهد در رشتهٔ کلام آورد. از این‌روسخنش تابعی می‌گردد از ذهنش؛ کلامـی کـه مـدام در اثـر 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:ص۱٤).

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.

چون جنین‌را درشکم حق جان دهد — جذب اجزا در مزاج او نهد
از خورش او جذب اجزا می‌کند — تار و پود جسم خود را می‌تند

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

(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:

همین 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/۴/۳-۱۷۶۳)

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/۸/۱-۱۵۷۵)

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 اعلم بالصواب

مثنوی/۱۵۸۴/۱

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/۱۵۸۵/۱

٤-٥. التفات موضوعی یا چرخشهای ناگهانی در کلام

اگـر در ژرف‌سـاخت عنصر بدیعی التفات دقت کنیم، خلاف آمد عادتی را می‌بینم که با ظهور ناگهانـی‌اش روال منطقی نثر را برهم زده و با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی و تعلیق آن را به دامان شـعر افکـنده اسـت.[١٦] اگـر مبـنای ایـن صـنعت را همـان جهشهای ناگهانی کلام فرض کنیم، مـی‌توانیم ادعا کنیم این نوع آشنایی‌زدایی غیر از شیوهٔ مرسومش از طریق دیگری نیز روی داده و آن چرخشـهای نامنتظـره و جهشـهای پـیش‌بینـی نشده‌ای است که در انتقال از یک موضوع عـادی و پـیش پـا افـتاده بـه مطلبـی عرفانی یا از یک عبارت قرآنی به تعبیر و تأویلی شگفت انجامیده است.

اسـتاد فروزانفـر 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 اصـحاب اسـتدلال و اهل تحقیق (بهاءولد، ١٣٣٣، ج١: ص د). فریتس مایر نیز این چرخشهای غیرمنتظره را مهمترین عامل جذابیت و شاعرانگی معارف دانسته است (مایر، ١٣٨٢: ص ١٤).

خـروج از روال طبیعـی کلام برقرار کردن پیوند میان دو عنصری که به ظاهر هیچ ارتباطی بینشـان نیسـت و رسـیدن بـه نتیجه‌ای دلخواه بدون اینکه تمهیدی برایش اندیشیده شده باشد، ذهن مخاطب را در تعلیقی جذاب شناور می‌سازد که مطبوع و خوشایند است.

البـته زمیـنه‌های روحی و عاطفی و فرهنگی بهاء را در پیدایش و خلق این نوع چرخشهای نامنتظـره کلامـی کـه مـی‌توان آن را «التفات موضوعی» نامید، نباید از نظر دور داشت. در واقع نـوع نگاه وی به هستی به گونه‌ای است که می‌تواند در ورای هر پدیده‌ای نادیدهٔ دیگری را نیز تصـور کـند و بـا پیدایش یک مفهوم یک عبارت یا یک رویداد، معانی دیگری را بسرعت در ذهنش تداعی کند.

هـر چیـزی مـی‌تـواند این گونه جهشهای فکری را در بهاء پدید آورد. اندک بهانه‌ای کافی اسـت تا افکار دورودرازی برایش تداعی شود از شنیدن یک آیه قرآن گرفته تا خنده و شوخی یکی از اطرافیانش:

شـاهین بک آنجا بود دیدم که می‌خندید. گفتم: سر از دهان اژدهای جهان بیرون نیاورده‌ای چـرا مـی‌خـندیدی. آسـمان و زمـین چـون دهانی را ماند از آنِ این اژدهای جهان و دندانهای زبـرینش 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 زیـر جـری مـی‌رود و بـیم اسـت که پاره‌ای بگسلد و بر سر کاروان فرو آید آنجا چه جای خـنده باشـد و چه جای قرار باشد ایشان را. همچنان تو در زیر جر مجرّه آسمان می‌روی ناگاه 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).

ایـن جهشهای فکری و این چرخشهای ناگهانی که در سخن بهاءولد روی می‌دهد، درست شبیه همان تداعی معانی و تسلسل افکار مولوی در مثنوی است که خود از آن به «جرّ کلام» یا «جـرّ جرار کلام» تعبیر می‌کند.[۱۷] مرحوم زرین‌کوب این ویژگی سخن مولانا را از لوازم بلاغت منبـری دانسـته کـه اجـزای گوناگـون کلام را با رشتهٔ تداعی معانی به هم می‌پیوندد و از آنچه بـدون طـرح و نقشـه قبلی [و به صورت ارتجالی] در زبان مولانا شکل می‌پذیرد به وسیلهٔ این رشـتهٔ پـیوند اثـر واحـد و مرتبط و منظمی به وجود می‌آورد که در واقع انعکاس جریان سیّال ذهنـی گویـنده در ضمن احوال گونه‌گون و در طی سالهای طولانی نظم مثنوی محسوب است (زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ص ۱٦۰).

در ایـن شـیوه یـک لفـظ یـا عبارت، معانی دیگری را غیر از معنای اصلی تداعی می‌کند و رشـتهٔ سـخن مولوی را معمولاً به سمت مضامین بلند عرفانی سوق می‌دهد. نمونه زیر هم این تداعی‌ها را نشان می‌دهد و هم تأثیرپذیری عمیق مولانا را از بهاءولد:

اگـر کسـی در وقـت سخن گفتن ما می‌خـسبد آن خواب از غفلت نباشد بلکه از امن باشد؛ همچـنانکه کاروانی در راهی صعب مخوف در شب تاریک می‌رود و می‌رانند از بیم تا مبادا که از دشمنان آفتی برسد. همین که آواز سگ یا خروس به گوش ایشان رسد و به ده آمدند، فارغ گشـتند و پـا کشـیدند و خـوش خفتـند. در راه که هیچ آواز و غلغله نبود از خوف، خوابشان نمـی‌آمـد و در ده بـه وجـود امن با آن همه غلغله سگان و خروش خروس، فارغ و خوش در خـواب مـی‌شـوند. سخن ما نیز از آبادانی و امن می‌آید و حدیث انبیا و اولیاست. ارواح چون سـخن آشـنایان مـی‌شنوند، ایمن می‌شوند و از خوف خلاص می‌یابند. زیرا از این سخن بوی امید و دولت می‌آید؛ همچنانکه کسی در شب تاریک با کاروانی همراهست از غایت خوف هر لحظـه مـی‌پـندارد کـه حرامیان با کاروان آمیخته شـده‌اند، می‌خواهد تا سخن همراهان بشنود و ایشـان را بـه سـخن بشناسـد. چون سخن ایشان می‌شنود ایمن می‌شود. قل یا محمد اقرأ. زیرا

ذات تـو لطـیف اسـت، نظـرها بـه او نمی‌رسند چون سخن می‌گویی در می‌یابند که تو آشنای ارواحی، ایمن می‌شوند و می‌آسایند (مولوی، ۱۳۸٤، ص ۱٦۸).

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

در فحـوای ابیات و عبارات این داستان برجسته‌شدن واژه کف دست به عنوان ابزار اصلی شـناخت نـزد 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 مـی‌کـند. مولـوی 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.

چشم حس همچون کف دست است و بس نیست کـف را بـر همهٔ او دسترس

(مثنوی/ ۳/ ۱۲٦۹)

طـی همـین تداعیهاسـت کـه مولـوی 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.

٤-٦. استفاده از شیوه بلاغت منبری در داستانپردازی

بخـش دیگـری از تأثیرپذیـری مولـوی از بهاءولـد در اتخـاذ سـبک و شیوه‌ای است که استاد زریـن‌کـوب از آن بـا عنوان «بلاغت منبری» یاد کرده‌اند. این شیوه که شالوده و اساس مثنوی، فـیه‌مافـیه و مجـالس بر آن مبتنی شده به داستانپردازی مولوی نیز صبغه و رنگ و بویی خاص بخشیده است.

ایـن شـیوهٔ کـلام کـه در عین حال جدّ و هزل را به هم می‌پیوندد و بین سطح نازل ادراک طـبقات عامـه بـا اوج متعالـی ادراک خواص اهل معرفت نوعی تعادل برقرار می‌سازد به سبب تنوعـی کـه هـم در محـتوای فکـر و گفتار و هم در طرز تقریر و ادای آن هست، گوینده را به اقتضـای آنچـه از حـال مسـتمع درک مـی‌کند به تقریر حجّتهای تمثیلی و ایراد قصص و امثال وامـی‌دارد و بـه او فرصـت مـی‌دهد 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 می‌دارد در مثنوی نیز یافت می‌شود از جمله:

طبیب گمینر می‌بیند و گوه می‌خورد و این فلاسفه را چه دشمناذگی افتاده است با الله که 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 دلیلت گنده‌تر پیش لبیب — در حقیقت از دلیل آن طبیب
چون دلیلت نیست جز این ای پسر — گوه می‌خور در گمیزی می‌نگر
(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 مغفول مانده و آن وجود رکاکت‌هایی از این دست در معارف بهاءولد است.

گاه این رکاکت‌ها که به واسطه قرار گرفتن در بافت معنایی نامتجانس- عشق‌ورزیهای بین 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). به هر حال هیچ بعید نیست که مولوی از این منظر هم تحت تأثیر معارف قرار گرفته باشد. گذشته از این 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 طریق 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 می‌شود 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 این 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 به زیر دمّ خر خاری نهد — خر نداند دفع آن برمی‌جهد
خر ز بهر دفع خار از سوز و درد — جفته می‌انداخت صدجا زخم کرد
(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/ ۲۹٤۷)

دیگ عاشورایی را چندان حوایج نکنند که تو در خود می‌کنی آخر این بار گران کجا خواهی برد (بهاءولد، ۱۳۳۳، ج۱: ص۲٦۳).

هر حویجی باشدش کردی دگر — در میان باغ از سیر و کَبر
هر یکی با جنس خود در کُردِ خود — از برای پختگی تُم می‌خورد

(مثنوی/ ٤/ ٤- 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/ ۲٦۳-۲٦٤)

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 بختتیم اندر سبق — مست و بیخود زیر محمل‌های حق

(مثنوی/٦/ 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).

این جهان همچون درخت است ای 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. مولـوی از نظـر داسـتانپردازی تحـت تأثیـر معارف بهاءولد قرار داشته است. اخذ داستانها، مضـامین، اشـارات و تلمیحات داستانی از معارف، استفاده از گفتارها و شخصیتهای معارف در بافـت داسـتان، بهـره بـردن از شـیوهٔ بلاغت منبری در داستانپردازی، التفات موضوعی یا ایجاد چرخشـهای ناگهانـی در کلام و نیز وقوع گسـستها و تعلیقها در ساخت داستان، همه و همه از جمله تأثیراتی بوده که مولوی از معارف بهاءولد پذیرفته است.

۳. از مقایسـهٔ داسـتانهای مشـترک معـارف و مثـنوی می‌توان دریافت بهاءولد برخلاف مولوی چندان توجهی به ساخت و پرداخت هنرمندانه داستان نداشته است.

٤. اگرچه مولوی تحت تأثیر عمیق معارف قرار داشته با این همه در برابر این متن منفعل نبوده بلکـه بسـان خوانـنده‌ای هوشـمند و فعال با تکیه بر متون و گزاره‌هایی که پیشتر خوانده و نیز رمزگانـی کـه پیشـتر شـناخته در بافـت و موقعیتی تازه با متن معارف روبه‌رو شده، خوانش یا خـوانش‌های 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 ٤۷۹.

٦. برای اطلاع از نظر این عده از محققان رک: مایر، ۱۳۸۲: ص۸؛ صفا، ۱۳٦۸ ج۲: ص ۱۰۲۱ و موریس ۱۳۷۲:ض ۲۲٤.

۷. ایـن مسـأله حتـی در مواردی هم که بیشتر به وعظ می‌ماند، مشهود است. در واقع برخلاف نظر مایر (مایـر، ۱۳۸۲:۱۱) ایـن بخشـها نمی‌تواند پیش‌نویس مجالس وعظ بهاء باشد بلکه قطعات و بخشهای منـتخب و بـه‌گـزین 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 تأثیرپذیری را (در مضامین و درون مایه‌ها) ذکر می‌کند؛ رک: معارف ج۱ صص یه تاکط.

۹. روایت موردنظر مرحوم فروزانفر: خواجه ابوالقاسم هاشمی حکایت کرد که من هفده ساله بودم که شیخ بوسعید قُدِّس سِرُّه، به طوس آمد و پدرم رئیس طوس بود مرید شیخ. هر روز به خانقاه استاد ابواحمد آمدی به مجلس شیخ و مرا با خویشتن آوردی و من در پیش پدر از پای ننشستمی و مرا چنانکه باشد جوانان را دل به سرپوشیده‌ای بازمی‌نگریست. پس شبی آن زن به من پیغامی فرستاد که من به عروسی می‌شوم تو گوش دار تا من بازمی‌آیم تو را ببینم. من بنشستم و شب دراز کشید و مرا خواب گرفت و در خواب ماندم تا آن ساعت که مؤذن بانگ گفت: چون بیدار شدم هیچ‌کس 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 مولوی، سررزی را به سرِ رَز منسوب می‌داند؛ یعنی کسی که بر سرِ رز (باغ انگور و تاکستان) منزل گزیده باشد؛ رک. حواشی فیه‌مافیه ص ۸-۲٦۷

۱۲. رک فیه‌مافیه ص ۱۲.

۱۳. رک معارف ج۱ ص ۲٦٤ و ج۲، ۲۳٤ و ۲۲۲

۱٤. مولوی دربارهٔ هر یک از این پرندگان و خلق و خویی که مظهر آنانند در دفتر پنجم مثنوی به تفصیل سخن رانده است. رک: مثنوی دفتر پنجم ۳۱-٦۳

۱۵. در خصوص این‌گونه گسستها در ساختار داستانهای مولوی رک زرین‌کوب، ۱۳۷٤، ۱٦۰-۱۵۱ و نیز پورنامداریان، ۱۳۸۰ ص ۲۸۵.

۱٦. التفات به طور کلی تغییر سخن است از غایب به مخاطب و یا بالعکس و یا از جمع به مفرد و از عام به خاص یا بالعکس بی‌آنکه زمینه و مقدمهٔ این تغییر به طور طبیعی و منطقی در کلام از پیش تدارک دیده شده باشد (رک پورنامداریان: ۱۳۷٤: ص ۳۵۲).

۱۷.

دور مانند از جرّ جرّار کلام باز باید گشت و کرد آن را تمام

(مثنوی/۱۵٦۲/۲)

۱۸. آن ماری شیمل در شکوه شمس، بخشی از خیالبندیهای مولانا در دیوان شمس را که از عناصر 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، ۱۳۷٤.

٤.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، ۱۳۸٤.

٦. 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، ۱۳٦۸.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **جستجو درتصوف‌ایران**؛ ج۲، چاپ چهارم، امیرکبیر، تهران: ۱۳٦۹.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **سرّ نی؛ نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی**؛ دو جلد چاپ ششم، تهران: علمی ۱۳۷٤.

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 ۱۳٦۸.

۱۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۲

۱٤. 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 ۱۳۸٤

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

۱۷. میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ چاپ دوم، تهران: شفا، ۱۳٦۷.

مقالات:

۱. پورنامداریان، تقی و سید محسن حسینی؛ **« بررسی جنبه‌های زیباشناختی معارف از دیدگاه صورتگرایی»**؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ٤، 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 امیرۀ ضمیری، فرهنگ (ویژۀ ادبیات) کتاب چهاردهم، پاییز ۱۳۷۲.

٤. وبستر، راجر؛ **«بینامتنی بازخوانی متن با تفسیری امروزی»**؛ ترجمه مجتبی ویسی، گلستانه، شماره پنجم و ششم، ۱۳۸٤، صص ٤۵- ٤٦.

۵. ویلکی، کریستین؛ **«وابستگی متون، تعامل متون»**؛ ترجمۀ طاهر آدینه‌پور، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۸ صص ٤-۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی