

مقایسه حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا بر اساس نظریه اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق در حکایات عطار نیشابوری و مولانا

سمیه صابری*

ایوب مرادی**

فاطمه کوپا***

چکیده

اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، دو نظریه ادبی است که هارولد بلوم آن‌ها را راجع به تأثیر و تأثرات شاعرانه مطرح می‌کند. پژوهش پیش رو می‌کوشد با بومی‌سازی نظریه غربی، به روش اسنادی و تحلیلی به مقایسه حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا بر اساس نظریه اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق در حکایات عطار و مولانا بپردازد. بررسی‌ها نشان می‌دهد مولانا برای رهایی از دلهره اجتناب‌ناپذیر قرار گرفتن در سایه عطار به تکاپو می‌افتد اثر خود را به شگردهایی خلاقانه مجهز کند تا آن را از آن خود کند و با طرزی نو به آفرینش‌گری‌هایی در ارائه بیان مطالب عرفانی بپردازد به شکلی که به اثر خود هویتی جدید داده و آن را به استقلال برساند؛ نمادسازی، بهره‌گیری به‌جا از اصطلاحات عرفانی، به‌کارگیری متمایز عناصر داستانی برای پرورش مطالب عرفانی، کاربست صنایع ادبی برای عمق بخشیدن به مضمون و معانی صوفیانه، تأکید بر کرامت اولیا در جهت بزرگداشت مرشد طریقت و توجه به صنعت التفات، شگردهایی است که مولانا ناخودآگاهانه با تمسک به آن‌ها تلاش دارد به برتری‌جویی کلامی پرداخته و اثری متفاوت ارائه کند. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که مولانا عمیقاً مؤید عطار و مفتخر به تاسی از اوست؛ بنابراین، با وجود بازخوانی خلاقانه و دستیابی به عینیت مستقل در برخی مواضع، با تکرار ویژگی‌های سبکی فکری عرفانی عطار، تسلیم پدر می‌شود و در نهایت روایت عطار پدر در هیئتی جوان‌تر و متفاوت‌تر از پیش در روایت مولانای پسر ظاهر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: اضطراب تأثیر، بدخوانی خلاق، هارولد بلوم، نظریه ادبی، مولانا، عطار نیشابوری.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب، نویسنده مسئول / saberitafreshi@gmail.com

** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران / Ayoob.moradi@gmail.com

*** استاد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران / f.kouppa@yahoo.com

۱. مقدمه

به نظر می‌رسد از پرکاربردترین نظریه‌های ادبی عصر حاضر، نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق است که هارولد بلوم آن‌ها را بر اساس آموزه‌های کریستوا، فروید و عرفان کابالایستی مطرح کرد؛ نظریه‌هایی که از یک سو ریشه در عقده ادیب دارد و از دیگر سو به بینامتنیت ختم می‌شود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸؛ مدرس‌زاده و ارباب سلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶؛ پین، ۱۳۸۶: ۸۵). شاعر که از سایه گریزن‌ناپذیر پدر ادبی می‌هراسد، به مجازهای جبرانی پناه برده و با آفرینش‌های ادبی و هنری در توهم استقلال خلاقانه خود، خوانشی جدید از متنی اصیل می‌کند. شاعر دیرآمده از الگوهای از پیش خوانده شده برداشت جدید می‌کند؛ در حقیقت به جای آفرینش حقیقی، بازآفریننده‌ای می‌شود که نقوش، اندیشه و زبان اثر شاعر پیشین را بدخوانی کرده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰)؛ دیرآمدگی شاعر پسین، از او پسری سرکش می‌سازد که در پوششی دفاعی با این هنر به ظاهر خلاقانه، دست به فرافکنی می‌زند. در راستای این اضطراب نفس‌گیر، گاهی حتی به خوارداشت پدر و اثبات برتری خود می‌پردازد، اما واقعیت بینامتنی که تبیین رابطه بنیادی متن است، نهایتاً شاعر را در جایگاه تسلیم قرار می‌دهد و ناچار به اعترافی می‌کند که در قالب زبان، اندیشه و آفرینش ادبی به تأثیرپذیری از پدر ادبی اقرار می‌کند (آلن، ۱۳۸۹: ۱۹۱-۲۰۶؛ سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵؛ مدرس‌زاده و ارباب‌سلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). بلوم معتقد است این فرایند سه گذرگاه را پشت سر می‌گذارد که هر یک بر تعامل دوسویه علت و معلولی بنا نهاده شده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۴-۱۹۸). از بین این گذرگاه‌ها، گذرگاه سوم این نظریه شعری در آثار مولانا موضوعیت نداشته و بالطبع با این حکایت مثنوی تناسب و سازگاری ندارد و با فضای فکری حکایت نامتجانس می‌نماید؛ زیرا بزرگداشت عطار توسط مولانا محرز و ثابت شده است و عقب‌نشینی شاعر پسین در سایه احترام به شاعر پیشین رقم می‌خورد و کشمکش شاعر دیرآمده، ستیزه درونی او بین اضطراب از تکرار خطمشی شاعر متقدم و رهایی از ارادتمندی مضاعفی است که به پدر ادبی خود

دارد.

یکی از حوزه‌های مهم و گسترده در ادب فارسی، حوزه عرفان و یکی از شاخص‌ترین شاعران صاحب‌سبک در آن، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است (شیمیل، ۱۳۸۲: ۲۸). با وجود سرآمد بودن و برجستگی شاخصه‌های عرفان و تصوف و هنرورزی‌های شعری مولانا، تأثیرپذیری او از شاعران و داستان‌سرایان پیش از خود، از طریق مآخذشناسی محرز شده است (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۲؛ ابراهیم‌تبار، ۱۳۸۶: ۸۱). مولوی که خود تأثیرگذار و پدر ادبی شاعران دیرآمده پس از خود است، به‌نوعی وامدار و تأثیرپذیر اندیشه، زبان و بیان شاعران پیش از خود نیز است؛ شاعرانی که در سطوح مختلف بر آثار او سایه افکنده‌اند. لذا در این پژوهش به روش اسنادی و کتابخانه‌ای پس از تبیین نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق هارولد بلوم، به شگردهای خلاقانه مولوی و نبرد شاعرانه او با پدران ادبی خود در حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا، در سطح فکری عرفانی پرداخته شده است تا مرز بین آفرینش‌گری و تأثیرپذیری شاعر مشخص و بازنموده شود.

۲. پیشینه پژوهش

تاکنون راجع به نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق جز در سطحی محدود و در قالب چند مقاله، پژوهشی قابل توجه صورت نگرفته است که عبارت اند از: «رویکرد قرآنی سنایی به قصیده ابر فرخی سیستانی» (مدرس‌زاده، ۱۳۹۴)؛ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانه اساطیر در اشعار احمد شاملو» (امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۳)؛ «اقتباس از قرآن با نگاهی بلاغی» (صباغی، ۱۳۹۴) و «کارکردهای تداعی در بدخوانی خلاق حکایت درویش صاحب کرامات» از (اکبری گندمانی و همکاران، ۱۳۹۷).

کتاب‌های تخصصی بلوم با عناوین اضطراب تأثیر عبارت‌اند از: نظریه‌ای در باب شعر (۱۹۷۳م)، نقشه بدخوانی (۱۹۷۵م)، قبلا و نقادی (۱۹۷۵م) و شعر و سرکوب (۱۹۷۶م) که هیچ‌یک به فارسی ترجمه نشده است. اطلاعات درباره این نظریه نیز

به شکلی کلی محدود می‌شود به: دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر (مکاریک، ۱۳۸۵)، فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته (پین، ۱۳۸۶)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸) و فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی (مدرسی، ۱۳۹۰).

۳. هارولد بلوم و آثار

هارولد بلوم، نویسنده، منتقد، استاد دانشگاه و نظریه‌پرداز آمریکایی، متولد یازدهم ژوئیه ۱۹۳۰م در نیویورک است. او صاحب آثار بسیاری است که در چهار گروه قابل دسته‌بندی است:

۱. مجموعه مطالعات انتقادی چندصدجلدی چلسی هاوس راجع به نویسندگان؛ این مجلات پس از گزینش و ویرایش توسط بلوم به قلم او مقدمه‌نویسی شده و به متونی مهم و کلیدی بدل شده‌اند (پین، ۱۳۶۸: ۱۵۴).
۲. مجموعه مطالعاتی درباره شعر رمانتیک: اسطوره‌سازی شلی (۱۹۵۹م)، همزاد خیالی (۱۹۶۱م)، آیوکالیپس بلیک (۱۹۶۳م) و شرح و تفسیرهایی در مجموعه شعر و نثر ویلیام بلیک، ویراسته دیوید اردمن (۱۹۶۵م).
۳. مطالعاتی در مورد میراث مدرنیستی رمانتیسیم و روند تبدیل آن به امر والای آمریکایی: شهود بیتس (۱۹۷۲م)، صور تخیل شایسته (۱۹۷۶م) و والاس استیونس: اشعار اقلیم ما (۱۹۷۷م).
۴. شش کتاب راجع به نظریه شعر: اضطراب تأثیر: نظریه شعر (۱۹۷۲م)، نقشه بدخوانی (۱۹۵۵م)، قبلا و نقادی (۱۹۷۵م)، شعر و سرکوب (۱۹۷۶م)، جدال به سوی نظریه تجدیدنظرطلبی (۱۹۸۲م) و گسستن آوندها (۱۹۸۲م).

آثار و نظریه‌های بلوم، در مجموع در ادبیات معاصر مهم و تأثیرگذار است؛ این اهمیت از حیث دگرگونی نگرش منتقدان و هنرمندان به سنن ادبی، تاریخ ادبیات و حتی کتب مقدس است که چشم‌اندازهای تازه و جدیدی را فراروی آنان به تصویر کشیده است. در ادامه به تبیین دو نظریه از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌های هارولد

بلوم که این پژوهش نیز بر اساس آن‌ها انجام پذیرفته، پرداخته می‌شود:

الف. اضطراب تأثیر

هارولد بلوم این نظریه را در سازوکارهای شاعرانه مطرح کرد؛ تأثیر و تأثراتی که به‌رغم نگرش سنتی نشان‌دهنده تعامل مهربانانه اکنون و گذشته نیست، بلکه نشانگر نبرد ادیبی شاعران متأخر برای چیره گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آن‌هاست (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). شاعران و نویسندگان که در فویبای تأثیرپذیری از گذشتگان به سر می‌برند، واکنشی طبیعی نشان داده و به نبردی متناسب با این هراس می‌پردازند و شاعران پیشین که حکم پدرانی سایه‌گستر را دارند توسط شاعران از پس‌آینده به پس‌زمینه رانده می‌شوند؛ شاعر یا شاعران دیرآمده چون پسران چموش در برابر کنش تأثیر پدر یا پدران، سرکشی کرده و تلاشی ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند: «تلاش در وارونه‌سازی و زدودن ایدئال‌های گذشتگان و بزرگان» (بلوم، ۲۰۰۰: ۲۱۸ به نقل از امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۳).

تلاش برای رهایی از سایه پدر ادبی منجر به آفرینش‌های خلاقانه و هنری می‌شود؛ یعنی هنرورزی‌های خلاقانه شاعران نتیجه تلاش ناشی از دلهره و اضطراب تأثیر از گذشتگان است و این‌گونه است که از دید بلوم، اضطراب تأثیر عامل خلاقیت است (آلن، ۱۳۸۹: ۱۹۴). بلوم در کتاب *اضطراب تأثیرپذیری* (۱۹۷۳) با نگاهی نو، سنت ادبی، تاریخ ادبیات و برداشت کلیشه‌ای از کتاب مقدس را به چالش می‌کشد. نگاه نو و راهکار جدید او ریشه در دو سنت پیش از خود دارد و شالوده آن بر اساس دو آموزه بنا نهاده شده است؛ یکی عقده ادیب، از نظریات روان‌کاوانه فروید و دیگری آموزه‌های کابالیستی (قبالیستی) اسحاق لوریا، عارف یهودی، از تفسیر تورات است. بلوم با تلفیق این دو سنت، چیزی بیش از آموزه‌های این دو را ارائه داد و با اصلی تناقض‌آمیز، نظریه‌ای بحث‌برانگیز را در خدمت نقد شعر و ادبیات قرار داد؛ به‌طوری که به الگویی برای همه تاریخ ادبی، دست‌کم در دوران پس از تألیف کتاب مقدس بدل شد. از این نظر، اضطراب تأثیرپذیری بلوم را می‌توان

به‌عنوان واکنش زیایی به خوانش‌های قبالیی کتب مقدس، نظریات خوانش نیچه در کتاب *آنک انسان*، نظریه ستیزه‌فروید که مشخصه مرحله ادیبی در روند رشد آدمی است در نظر گرفت (پین، ۱۳۸۶: ۸۵).

ب. بدخوانی خلاق

بدخوانی خلاق نتیجه اضطراب تأثیر است. بدخوان خلاق در پاسخ‌گویی به پدر ادبی است که موجودیت می‌یابد و جدال او با گذشتگان واکنشی است ناگزیر که در شیوه ارائه و خلق اثر، زبان، بیان و سبک خود را به نمایش می‌گذارد؛ این بدخوانی مرحله‌به‌مرحله و روالی علت و معلولی دارد که در شکل دیالکتیک خود در نگاه کلی دارای تناقض نیز هست. بلوم سازوکار تأثیر شاعرانه را توصیف می‌کند، از نظر او سرایش شعر در گرو بدخوانی آثار پیشین است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۰). نگرش او و نیز عملکرد بدخوان خلاق اصلی تناقض‌آمیز دارد؛ به این معنا که از یک‌سو شاعر پیشین را تحسین می‌کند و از سوی دیگر در مقابل او موضع تدافعی می‌گیرد؛ یعنی به شاعر قبلی حسنی آمیخته از تحسین و نفرت دارد؛ از این‌رو شعر شاعر پیشین را تحریف می‌کند و تلاش می‌نماید که توهم تقدم و نوآوری را در شعر خویش ایجاد کند به‌گونه‌ای که خواننده حس کند از برخی جنبه‌ها از شاعر ماقبل خود فراتر رفته است (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵). بدخوان خلاق چون از پیش، ذهنیتی تحسین‌برانگیز از شاعر پیشین دارد به انکار او می‌پردازد و با اتخاذ شگردهایی از مواضع شعری و شیوه او فاصله گرفته و اثر خود را متمایز می‌کند. شاعر متأخر با آفرینش‌گری و هنرورزی، متوسل به شگردهایی می‌شود که در نگاه کلی و اولیه، خاص و منحصربه‌فرد به نظر می‌آید و پیگیر خط‌مشی جدیدی است که از طریق آن سعی در اثبات برتری خود بر شاعر متقدم دارد. شاعر جوان می‌کوشد به خوارداشت شیوه پدر ادبی دست یازد، اما در نهایت و به همان علت نخستین در برخی موارد به همان شیوه سابق و به همان مسیر ادبی، زبانی، داستانی و فکری پدر می‌رود و بر اصول شعری پدر صحنه می‌گذارد و به‌نوعی سر تسلیم در برابر گذشتگان فرود می‌آورد. بدخوانی از نظر او نقشه و

الگوی دارد که مسیر بسیاری از شعرهای مهم را نشان می‌دهد که می‌باید از صافی آن گذشته باشد. این نقشه دارای سه گذرگاه متوالی است که «شش میزان بازنگرانه» را پشت‌سر می‌گذارد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). شاعر توانا به‌شکلی طبیعی و در پی دلهره تأثیرپذیری از اثر پیشین، به خوانشی دست می‌زند که «شگردهای تودرتوی خودآفرینی شاعرانه به یاری آن‌ها ترسیم می‌شوند» (نوریس، ۱۳۸۵: ۱۸۶).

۴. شش میزان بازنگرانه بدخوانی خلاق در سه مرحله دیالکتیکی

مرحله اول

۱. عقب‌نشینی از شیوه و مواضع گذشتگان؛ ۲. آفرینش مجازهای جبرانی در آغاز واکنش تدافعی، شاعر دیرآمده اظهار تبری از شاعر پیشین می‌کند و از شیوه هنری و شاعرانه پدر ادبی عقب‌نشینی می‌کند (مدرسی، ۱۳۹۰: ۴۲)؛ بنابراین نشانه‌های تأثیرپذیری از پدر را محدود کرده و هرآنچه دال بر اقتباس و تقلید و نقش‌پذیری از اوست تا حد امکان از بین برده یا تغییر می‌دهد و با هنرورزی، شیوه بیانی ادبی، زبانی، فکری و داستانی متمایزی را جایگزین آن می‌کند. شاعر جوان با آفرینش مجازهای جبرانی به مقابله با مجازهای تحدیدی می‌رود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸).

مرحله دوم

۳. الوهیت‌زدایی از پدر ادبی (پادوالایی شاعر متقدم)؛ ۴. خودتطهیری و پاک‌سازیِ ساحت خود (خودوالایی شاعر متأخر)

در این مرحله، شاعر جوان «با از بین بردن استقلال دیگری به خودآگاهی خود در جهان، عینیت می‌دهد» (لوید، ۱۳۸۷: ۱۳۰). این عینیت‌بخشی به خودآگاهی خود با دور ریختن الهامات شاعر پدر از ساحت شعر پسر روی می‌دهد؛ شاعر جوان از شاعر گذشته تقدس‌زدایی کرده و برای خود تقدس‌زایی می‌کند؛ یعنی از طرفی به‌شکلی به کم‌انگاشت شیوه پدر دست می‌زند و از طرفی به بزرگداشت شیوه و طرز شاعری خود مبادرت می‌کند.

مرحله سوم

۵. تأثیرپذیری انقباضی و محدود؛ ۶. بازگشت پدرِ مرده در هیئت شاعر پسر در گذرگاه سوم شعری انگار شاعر جوان از مواضع اولیهٔ خودش عقب‌نشینی می‌کند و در برابر قبول و نقش‌پذیری از شاعر گذشته نرمش نشان می‌دهد و سر تسلیم فرود می‌آورد: «این کار با کاستن از تأثیر او و نه انکار تمام‌عیار او انجام می‌پذیرد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹). شاعر پسر ناگزیر به پذیرش برخی از این تأثیر است که خود شعر آن را آشکار می‌کند؛ در نتیجه شاعر پیشین در لباسی جدیدی از بافت زبان، بیان، تفکر و داستان در زمان بعد از خود ظهور کرده است. خاصیت بینامتنی، امکان انکار صددرصدی تأثیر شاعر پیشین را از بین می‌برد و طرز فکر، بیان، زبان و ارائهٔ سخن شاعر پیشین به تناسب اقتضائات زمان شاعر متأخر فرصت بروز پیدا می‌کند.

روایت عطار در تذکرة الاولیا از حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا

«نقل است که ابراهیم ادهم روزی بر لب دجله نشسته بود و خرقةٔ ژندهٔ خود می‌دوخت. سوزنش در آب افتاد. کسی از او پرسید که ملکی چنان از دست بدادی چه یافتی؟ اشاره کرد به آب که سوزنم بازدهید. هزار ماهی از آب برآمد. هریک سوزنی زرین به دهان گرفته. ابراهیم گفت: سوزنِ خویش خواهم. ماهیکی ضعیف برآمد، سوزن او به دهان گرفته. ابراهیم گفت: چیزی که یافتم به ماندن ملک بلخ این است. دیگرها را تو ندانی» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۰: ۱۲۶).

جدول (۱): مقایسهٔ حکایت ابراهیم بر لب دریا در مثنوی معنوی و تذکرة الاولیای عطار نیشابوری

کشف	روایت مثنوی معنوی مولانا	روایت تذکرة الاولیای عطار نیشابوری
۱	هم ز ابراهیم ادهم آمده است کاو ز راهی بر لب دریا نشست	نقل است که روزی بر لب دجله نشسته بود
۲	دلخ خود می‌دوخت آن سلطان جان	و بر خرقةٔ ژندهٔ خود پاره می‌دوخت.
۳		سوزنش در دریا افتاد.
۴	یک امیری آمد آنجا ناگهان	
۵	آن امیر از بندگان شیخ بود شیخ را بشناخت سجده کرد زود	

<p>کسی از او پرسید ملکی چنان از دست بدادی چه یافتی؟</p>	<p>۶ خیره شد در شیخ و اندر دلق او شکل دیگر گشته خلُق و خلُق او کاو رها کرد آن چنان ملکی شگرف برگزید آن فقر بس باریک حرف ترک کرد او ملک هفت اقلیم را می زند بر دلق سوزن، چون گدا</p>
	<p>۷ شیخ واقف گشت از اندیشه اش شیخ چون شیر است و دلها پیشه اش چون رجا و خوف در دلها روان نیست مخفی بر وی اسرار جهان</p>
	<p>۸ دل نگه دارید ای بی حاصلان در حضور حضرت صاحب دلان پیش اهل تن ادب بر ظاهرست که خدا زیشان نهان را ساترست پیش اهل دل ادب بر باطنست زانک دلشان بر سرایر فاطنست تو به عکسی پیش کوران بهر جاه با حضور آیی نشینی پایگاه پیش بینایان کنی ترک ادب نار شهوت را از آن گشتی حطب چون نداری فطنت و نور هدی بهر کوران روی را می زن جلا پیش بینایان حدت در روی مال ناز می کن با چنین گنبدیده حال</p>
<p>اشارت کرد به دریا که سوزنم باز دهید</p>	<p>۹ شیخ سوزن زود در دریا فکند خواست سوزن را به آواز بلند</p>
<p>هزار ماهی از دریا برآمد هر یکی سوزنی زرین بر دهان گرفته</p>	<p>۱۰ صد هزاران ماهی الهی ای سوزن زر در لب هر ماهی ای سر بر آوردند از دریای حق که بگیر ای شیخ سوزن های حق</p>
<p>ابراهیم گفت: سوزن خویش خواهم</p>	<p>۱۱</p>
<p>ماهیکی ضعیف برآمد سوزن او به دهان برگرفته.</p>	<p>۱۲</p>

گفت: کمترین چیزی که یاقتم به ماندن ملک بلخ این است دیگرها تو ندانی.	۱۳ رو بدو کرد و بگفتش ای امیر ملک دل به یا چنان ملک حقیر؟ این نشان ظاهر است این هیچ نیست تا به باطن درروی بینی تو بیست
	۱۴ سوی شهر از باغ شاخی آورند باغ و بستان را کجا آنجا برند خاصه باغی کاین فلک یک برگ اوست بلکه این مغز است وین عالم چو پوست برنمی داری سوی آن باغ گام بوی افزون جوی و کن دفع زکام تا که آن بو جاذب جانست شود تا که آن بو نور چشمانت شود {بعد از وقفه صد بیتی} ...چون نفاذ امر شیخ آن میر دید ز آمد ماهی شدش وجدی پدید گفت: آن ماهی زیران آگه است شه تنی را کاو لعین درگه است ماهیان از پیر آگه ما بعید ما شقی زین دولت و ایشان سعید
	۱۵ سجده کرد و رفت گریبان و خراب گشت دیوانه ز عشق فتح باب پس تو ای ناشسته‌رو در چیستی در نزاع و در حسد با کیستی؟ با دم شیری تو بازی می‌کنی با ملائک ترک‌تازی می‌کنی؟

۵. اولین گذرگاه شعری بلوم (مرحله اول)

اولین عقب‌نشینی مولانا از عطار که حاکی از وسعت مشرب و بلندنظری او در جایگاه عرفانی است جایگزینی «دریا» به جای «دجله» است؛ استعارهٔ محبوبِ مولانا که به خاطر عظمت ظاهری مستعد پذیرش مفاهیم والا و باارزش است و این واژه را به مقام استعارگی از عالم غیب ارتقا می‌دهد؛ سپس با طیفی از معانی عرفانی، معنوی و روحانی به طوری درهم‌تنیده می‌شود که به خاطر بسامد بالا در این کاربری در مثنوی به نمادی از عالم وحدت بدل می‌شود که ناخودآگاه، معانی و مفاهیم فرعی‌تر را نیز به

ذهن متبادر می‌کند (آفاحسینی و معینی فرد، ۱۳۸۹: ۲). دریا، برای عینیت‌بخشی به تجربه شهودی مولانا محمل قابل اعتنائتری نسبت به دجله است که می‌تواند به‌خوبی از عهده انتقال ذهنی مفهوم مدنظر راوی به مخاطب برآید و به بزرگداشت جایگاه معرفتی مولانا بینجامد؛ چراکه با توجه به گفتمان مخاطب محور و تعلیم مدار راوی، در تطبیق انگاره‌های ذهنی مخاطب با مابه‌ازای عینی سازگارتر است.

«دریا» گرچه برای تمام عارفان، کاربستی نمادین از ناخودآگاهی جمعی دارد، مولانا با آن سر و سری دیگر دارد که به‌لحاظ شبکه اندیشگانی، پیچیده و درهم‌تنیده است (فتوحی، ۱۳۸۰: ۲۰۰) و بر افزوده فکری مولانا، نماد به‌وجودآمده از استعاره را پربرتر می‌کند؛ به‌طوری‌که جز مفهوم حق و حقیقت، مفاهیمی چون صفا، خلوص، تزکیه و... را فرا یاد می‌آورد. در سراسر مثنوی از طریق تمسک به رمز و تمثیل امر محسوس با غیر محسوس درمی‌آمیزد و امر عادی به امر متعالی بدل می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴).

«آن سلطان جان» تعبیر کنایه‌آمیز محترمانه‌ای از ابراهیم ادهم در مثنوی است که عطار، ساده و بی‌پیرایه از آن رد شده است؛ حقیقت «جان» در دنیای ذهنی مولانا چیزی جز «خبر» نیست و خبر است از نیستی و عدم که هر مفهومی به ضدش بهتر شناخته می‌شود و شناخت حقیقت هستی در گرو فهمیدن معنای نیستی است و وجود انسان، خود حجاب درک حقیقت است؛ بنابراین زهر و هرچه باخبرتر، آگاهی از نیستی بیشتر و در نتیجه بهره‌مندی از جان بیشتر و این خصیصه اولیای الهی است که اشراف بر نیستی خویش دارند و به حقیقت هستی نزدیک‌ترند و در قلمرو جان سلطنت می‌کنند و برای خود به اعتبار تجلی و ظهور اسما و صفت الهی، قائل به وجودند و مقام هستی آنان بقای بالله است که در نتیجه فنا فی الله حاصل شده است (خمینی، ۱۳۹۲: ۶۸۷-۶۸۲). رسالت راوی واصل به حق، همراه کردن مخاطب با خویش از خودآگاهی به ناخودآگاهی و عالم بی‌خبری است. از آنجا که بنیادی‌ترین موضوع عالم عرفان، جان است و مهم‌ترین دغدغه عارف، ویرایش این نسخه ازلی از سرمایه الهی، با تعبیر

«سلطان جان» ضمن گوشه چشم داشتن به طرح کرامت از نوع فراست عرفانی و احاطه بر ضمایر انسانی و حقیقت وجودی، سخن از قلمرو شعر تعلیمی خود نیز کرده و هم‌نوا با شخصیت حکایت، جولانگاه تربیتی خود را برای مخاطب تداعی می‌کند تا جایی که مولانا آنچه در شعرش به بیان می‌آورد نقد حال می‌خواند (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴). راوی دانای کل که خود به مقام مرادی رسیده به‌عنوان راوی آشکار، با توصیف شخصیت ابراهیم وصف حال خود کرده است؛ مرادی که با تفرس صورت ملک پی به حقیقت ملکوتی مرید و حقیقت جهان هستی می‌برد؛ به عبارتی «فراست عرفانی» علمی است که به تفرس صورت از غیب مکشوف می‌شود (کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۳) و تابعی از میزان تابش نور خدا بر دل عارف است و متعلق به «ربانیان» دانسته شده است که به مقام فنای صفات خود در صفات حق رسیده و متخلق به اخلاق الهی شده‌اند (قشیری، ۱۳۸۱: ۳۶۹). بنابراین آن‌گونه که باور ابوسعید ابوالخیر است، با محو صفات بشری در صفات لایزال الهی، فراست حاصل بی‌اختیاری مطلق متفرس و ناخودآگاهی اوست (منور میهنی، ۱۳۶۶: ۱۶۴).

به این ترتیب «سلطان جان» تعبیر شایسته‌تری از مولانا در بزرگداشت مشایخ طریقت است که در ابیات آتی به‌طور مبسوط از بایستگی ادب باطن می‌گویند و به «لزوم دل ننگ داشتن» در محضر ارباب معرفت می‌پردازد (ابیات ۹-۱۵ جدول ۱). آنچه فرد بدگمان نهان می‌پندارد، نزد اهل فراست عیان است و بر بنده است که به مهار بدبینی، بدگمانی و کج‌اندیشی مبادرت کند (نیکویی و بخشی، ۱۳۸۹: ۲۲)؛ چراکه محضر ولی متخلق به خلق الهی که به بیخودی رسیده است به اراده حق، محضر خود حق است و ضمیر مرید مرکز توجه مراد در طول حاضریّت خدا.

پیش اهل دل ادب بر باطن است زانکه دلشان بر سرایر فاطن است

(مولوی، ۱۳۸۲: ج ۲، ۳۲۲۸)

پیرو همین توصیف احترام‌آمیز، با رعایت ساحت معنا در محور همنشینی عبارت «سلطنت فقر» تکمیل‌کننده مفاهیم حوزه تصوف است و تعبیری شاعرانه‌تر از مقام

«استغنا». این عبارت به کرات در متون صوفیانه بیان شده که تداعی کننده «الفقر فخری و به افتخر» است و بینش صوفیانه مولانا را نشان می‌دهد و ارزشمندی و اختیاری بودن این نوع از فقر را مشخصاً برجسته می‌کند (زمانی، ۱۳۸۲: ۵۸۲).

«امیر» در متن شعر فرمانروای عالم ناسوت و «سلطان» پادشاه عالم لاهوت است که اهمیت و اعتبار سلطنت شیخ از مصرع «آن امیر از بندگان شیخ بود» آشکار و برجسته می‌شود و تلویحاً به برتری جایگاه ابراهیم ادهم پرداخته می‌شود؛ درحالی که عطار از شخصیت دوم حکایت با لفظ «کسی» یاد می‌کند. طبیعتاً طرح بحث و گفت‌وگو با امیر، آن‌هم امیری که قبلاً بنده ابراهیم بوده نسبت به واژه «کسی» بهتر و بیشتر می‌تواند ارزش گفتمان آن دو را نشان بدهد. کلمات و مفاهیم با حضور در حوزه‌های معنایی و شبکه‌های مفهومی است که معنای اصلی، مشخص و متمایز خود را می‌یابد (نیکویی و بخشی، ۱۳۸۹). از این روی لفظ امیر در کنار «سلطان جان» از رهگذر محور جانشینی و همنشینی، بسیار خوش‌تر نشسته است و بیشتر از عهده توصیف شخصیت دوم حکایت برآمده است.

تحریر امیر از دلّی دوزی ابراهیم در ابتدا ناشی از جهل و نوعی عکس‌العمل عوامانه است و سجده او نیز نه از سر انگیزه‌ای ماورایی بلکه به‌صرف آشنایی قبلی و مقام دنیایی سابق شیخ ظاهر می‌شود؛ در واقع راوی با انتساب دو کنش «خیره شدن و سجده کردن» به شخصیت فرعی، از شیوه روایت عطار عقب‌نشینی کرده است.

عبارت «رها کردن ملک شگرف و برگزیدن فقر» در مثنوی به جای «از دست دادن ملکی چنان» در تذکره به کار رفته است. بدیهی است که در تعبیر مولانا دو عنصر آگاهی و اختیار، ترک تعلقات دنیوی را به فضیلت و حسن بدل می‌کند و در تعبیر عطار به نظر اجباری است که نمی‌تواند بیان‌گر ارزش ترک ملک باشد؛ فقری که برگزیدنی باشد حتماً مورد افتخار است (خزاعی، ۱۳۹۰: ۱۸؛ جعفری، ۱۳۹۲: ج ۹، ۱۰۴-۱۰۵). دانش فقر به انضمام سلوک عملی و کشف و شهود، فقر کمال‌گرایانه مولانا را به وجود می‌آورد که آمیزه‌ای از علم و عمل یا عرفان نظری و تصوف است

زرین کوب، ۱۳۸۷: ۹۶۵). در روایت عطار پدر، عبارت «از دست دادن» از عهده توصیف عمل ابراهیم چنان که باید و شاید برنیامده است.

شگرد خلاقانه دیگر مولانای پسر نسبت به عطار پدر، کاربست کرامت «وقوف بر ضمائر» است که ذهن امیر را بی سخنی می خواند و از آنجا که اشراف بر خواطر از جمله کراماتی است که با اصول و قواعد روان شناسی جدید، قابل توجیه علمی و پذیرفتنی است (غنی، ۱۳۷۵: ۲۶۶)، مولانا با تقدیم این کرامت فرعی راه را برای پذیرش کرامت «تصرف در موجودات» در ذهن مخاطب امروزی هموارتر و با خلق ویژگی جاسوس القلوبی، برای کرامت بعدی علت سازی می کند و از طرفی «کرامت از مواهب حق است نه از مکاسب بنده» (هجویری، ۱۳۸۱: ۲۸۴). موهبتی بودن کرامت جاسوس القلوبی (فراست عرفانی) و خارج بودن آن از اختیار و تصرف انسان، طبیعتاً منجر به فروتنی، خشوع و خاکساری بیشتر صاحب کرامت می شود و با شخصیت ابراهیم سازگاری دارد. شیوه مستقیم روایت مأخذ، تبدیل به تک گویی ذهنی در روایت پسین شده است و طرح کرامت شیخ در ابیات بعد غیرمستقیم پرده از ذهن خوانی شیخ برمی دارد؛ درحالی که تذکره فاقد این شگرد است و کرامت ابراهیم در جواب پرسش مستقیم شخصیت فرعی به منصف ظهور می رسد.

طرح اصطلاحات عرفانی به بهانه توصیف شخصیت، از دیگر آفرینش گری های مولاناست؛ از آنجا که مولانا از استفاده تصنعی از این اصطلاحات رویگردان است مگر به دلایل ثانویه ای چون تأکید بر مفهوم عرفانی و اهمیت بخشیدن به مطلب صوفیانه (شیمل، ۱۳۸۲: ۷۸). بنابراین کاربرد آن ها در شعر، طبیعی است و در راستای این هدف، ضروری، تأمل برانگیز و چاشنی بخش می نماید. احاطه ابراهیم بر ذهن ها به روان بودن «خوف و رجا» در دل ها مانند شده است و حالت همیشگی قلب عرفا را یادآوری می کند که در وضعیتی بین خوف و رجا هستند تا جایی که به حکمت ربوبی بعد از تعبیه این حالت، با امتزاج آن دو اعتدالی در عارف پدید آید که مزاج انسان مستحکم شده و کمال گرایی اختیار کند (کریم پور و یوسف پور، ۱۳۹۳). رجا صفتی عیسوی و

خوف، صفتی یحوی و جمع آن دو به کمال و به تناسب، صفتی محمدی دانسته شده (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۴۴) که خاتم پیامبران اکمل انسان‌ها و ابراهیم از اکمل اولیای الهی به شمار می‌آید، «پیر، وجد، ظاهر و باطن» از دیگر اصطلاحات عرفانی روایت شاعرند که با حال و هوای عرفانی در فضای حکایت، نمود بیشتری می‌بخشند.

عقب‌نشینی دیگر مولانا خلاقیت او در نحوه آغاز کرامت دوم است که سوزن را «می‌اندازد» اما در روایت عطار سوزن «می‌افتد»؛ شاعر دیرآمده در پی برجسته کردن عنصر آگاهی، اختیار و آزادی برای تحقق فضیلت است و ارزشمندی و فضیلت‌مندی، غایت انسانیت و فرجام بایسته و شایسته بشر به حساب می‌آید (Eshete, 1982: 497) تا شائبه سهو و اتفاقی بودن امری را که در راستای اراده خداست و در طول آن محقق می‌شود از ساحت عمل شیخ دور کند و برای اختیار آدمی در جریان امور و افعال ارزش قائل شود تا وصله تصادفی بودن به دامن روایتش نچسبد.

«اللهی بودن ماهیان» در کنار آگاهانه بودن فعل شیخ، نشان از «تجاذب جان‌های پاک یکدیگر را» دارد که از نوع کشش بین هم‌سنخ شخصیت و هم‌سنخ عمل یا کنش انسانی است که در عالم کثرت رنگ و بوی وحدت به خود گرفته است (سجادی، ۱۳۶۲: ۵۷).

زانکه جنسیت عجایب جاذبی است جاذب جنس است هر جا طالبی است
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴۱)

«دریای حق و سوزن‌های حق» عباراتی هستند که بر این باور صوفیانه صحه می‌گذارند که خواست آفریده‌ها در مسیر مشیت الهی به فعلیت می‌رسند و جز آنچه پروردگار اراده کند رقم نمی‌زنند (طوسی، ۱۳۷۲: ج ۱، ۴۲۹، ۴۴۳ و ۴۷۸).

«وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت» در صفت «اللهی» و در تکرار لفظ «حق» نمود بیشتری پیدا کرده است (طباطبایی، ۱۳۶۴: ج ۵، ۸۲).

شیوه تدافعی دیگر شاعر دیرآمده در برابر عطار پدر در سطح فکری عرفانی، مقایسه عالم ماده و عالم بالاست و این تضاد را در گفت و گویی که با امیر ترتیب می‌دهد در

قلب مقایسه به نمایش می‌گذارد و امارتِ اکنونِ امیر و امارتِ گذشتهٔ خویش را در برابر ملک دل به روش مقایسه، ناچیز و بی‌مقدار توصیف کرده و به خوارداشتش می‌پردازد و در این بخش نیز از پدر موفق‌تر است.

باید توجه داشت که ظاهر و باطن به «مطلق» و «نسبی» تقسیم می‌شوند؛ باطن، مطلق ذات الهی و ظاهر، مطلق اعراض عالم مادی. سایر حقایق نسبت به مادون خود باطن و نسبت به مافوق خود ظاهرند. کل عالم ظهور حق است و ماسوا مظهر او و نسبت به ذات حق ظاهرند و او باطن. انسان نیز به اعتبار تن مادی، دارای ظاهر و به لحاظ روح ملکوتی دارای باطنی است. انسان از حیث ظاهر کوچک‌تر و ضعیف‌تر از بسیاری از موجودات است و در نتیجه فرع جهان و از نظر باطن بزرگ‌تر از ماسوا و اصل آن؛ حتی فراتر از جهان ماده (عالم اصغر) تحت عنوان عالم اکبر خودنمایی می‌کند (فنایی اشکوری، ۱۳۹۱: ۱۵).

«بوی» استعارهٔ آشکاری از «حقیقت» و «زکام بودن» کنایه از بی‌بهرگی از معرفت الهی است. منظور از «بویی که جاذب جان می‌شود» می‌تواند انسان کاملی باشد که هدایتگر به عالم معناست و «نور» مجاز از قوتِ باصرهٔ باطنی است که دیدن حقایق معنوی را میسر می‌کند. درست است که زبان عرفان تجربهٔ اصیلی را در خود دارد و در مسیر رساندن این تجربه به حوزهٔ آگاهی شکل می‌گیرد، مفاهیم گزاره‌های مثنوی که به‌خاطر اصل مخاطب‌مدار و تعلیمی محورش با دنیای ذهنی اقشار مختلف اجتماعی گره خورده، سخت به برداشت مخاطبان از جهان نزدیک شده است و از این رهگذر و با توجه به متن و شبکهٔ مفهومی، استعارات نیز توجیه و تفسیر می‌شوند. زیست جهان استعاره‌هایی چون «نور» و هم‌بسته‌های آن با توجه به فراست عرفانی سرچشمه‌گرفته از نور خدا و در ارتباط با گروه‌های اجتماعی معنا می‌یابد؛ به طوری که نهایتاً تعاملات جهان ذهنی مخاطب و ساختار جان ادبی نمود می‌یابد و تأثیر متقابل آن‌ها مشهود است. در روایت عطار، بسامد تعاملات زبانی و مفهومی کمتر است؛ زیرا عاری از این آرایه‌ها صرفاً به‌شکلی مستقیم‌تر به بیان مسائل عرفانی پرداخته است (شمس‌الدینی لری، ۱۳۹۲: ۷۷).

تلاش هنری دیگر شاعر دیرآمده، افزایش کنش حیرت برای امیر در پایان ماجرا است که - خلاف آغاز ماجرا- نه تنها ناشی از ضعف و از سر جهل نیست که نشان از معرفت و آگاهی می‌دهد؛ حیرتی که پیامبر اکرم(ص) آرزویش را می‌کرد و طلب می‌کرد که «اللهم زدنی فیکَ تحیراً» (سبزواری، ۱۳۹۱: ۵۳). ابن عربی در تفسیر این حدیث آورده است: «خداوندا، بر من نزولاتی فروفرست که عقل آن‌ها را از تمام وجوه محال می‌داند تا اینکه عجزش را از ادراک آنچه شایسته صفات جلال توست بداند» (۱۹۷۵: ۴، ۲۶۵). حیرت عالی یا حیرت محمدیه در بستری از ادراک صورت می‌گیرد (عفیفی، ۱۳۷۰: ۴۱) و علامتی است از آمادگی روحی سالک برای سلوک عرفانی؛ بنابراین زیادی حیرت سبب زیادی معرفت قلبی انسان کامل، دال بر دست‌یابی به ژرفای حقایق عالی و گواه بر ازدیاد تجلیات مختلف است (ابن عربی، ۱۹۷۵: ج ۶، ۲۱۷-۲۲۳). از آنجا که این تجلیات به‌نوعی حق را می‌شناساند و ادراکات متعالی حاصل از کشف و شهود بر حیرت می‌افزاید، خلق کنش «تحیر» در ابتدا و انتهای حکایت مثنوی، به عدم انفعال روح اشاره دارد و نشان از قابلیت پذیرش حق و حقیقت‌جویی فطری انسان دارد؛ سرگشتگی و تحیر نشان از رؤیت جمال و جلال الهی دارد و زداینده اوهام و اندیشه‌های پریشان است و از این‌رو در مقام جمع حاصل می‌شود و می‌تواند یکی از نشانه‌های سالک طریقت باشد. روایت گذشته فاقد این قرینه‌سازی هدف‌دار در طرفین حکایت است.

حیرتی باید که روبرو فکر را علوم خورده حیرت فکر را و ذکر را
جاذبه انوار الهی، عارف را به دنبال خود می‌کشانند و به محض رسیدن به مقصد
عرفانی، مقصد بالاتری را به او نشان می‌دهد؛ یعنی با کشف حقیقت، حجابی دیگر
می‌افتد و حقیقتی دیگر سالک را به خود می‌خواند و این تسلسل تا جایی پیش می‌رود
که در جوار خدا به فنا می‌رسد و در پی آن به بقا. نهایتاً سلوک عارف به تحیر و
گم‌گشتگی منتهی می‌شود؛ تحیری که بر ناشناختگی خدا و عجز بنده دلالت دارد
(کریم‌پسندی و احمدی، ۱۳۹۷). سیر تکوینی حیرت در شخصیت رهگذر را بنا بر این

اصل می‌توان توجیه و تفسیر کرد؛ چاکر پیشین با پس زدن پرده‌های حجاب، به کشف حقیقتی نائل می‌شود که او را از سرگشتگی و ناتوانی در شناخت معانی عالی و ادار به کرنش می‌کند و از مقام دنیایی غلامی و بردگی و سپس امیری به جایگاه والای بندگی و عبودیت حق ارتقا می‌دهد؛ زیرا ولی‌خدایی چون ابراهیم در مقام خلیفه‌اللهی و اوتادی به تجلیگاه جلالیت معبود بدل می‌شود تا جایی که کرنش در برابر او حکم کرنش در برابر خداوند را دارد. سجده آغاز حکایت شکلی متعارف از احترام ظاهری است که روح، ایمان و اعتقادی بر او حاکم نیست؛ اما سجده معرفت‌آمیز در فرجام کار تجلی وحدت بین خالق و مخلوق است و از آنجا که بهترین تجلیگاه حقیقت مطلق، انسان کامل است که به مقام آینگی رسیده است تا منعکس‌کننده و نشان‌دهنده صفات ربوبی باشد، ولی‌الله جز به خدا تعلق ندارد و دوگانگی میان خود و خدا را نفی می‌کند (ترمذی، ۱۴۲۲: ۱۳). از این رو سجده در برابر او سجده در برابر حق است؛ به مشیت او ماهی خلاف طبیعت خود رفتار می‌کند و ابراهیم نیز وسیله جریان فیض الهی شده و به اذن خدا به مقام ولایت و تصرف در خلق می‌رسد؛ اگر نه باوری جز این، در عالم عرفان رنگ شرک به خود می‌گیرد و مثال بت‌پرستی است نه خداپرستی. بنابراین سجده امیر دلالت بر نفی ماسوی‌الله و اقرار به فرمانروایی مطلق پروردگار دارد؛ ماسوی‌اللهی که امارت جزئی از آن -اعتباری و موقت- از آن بنده است. دیوانه شدن امیر هم پیرو سخنان قبل نه نوعی عارضه روانی و نه یک نوع بیماری و ضعف، بلکه ناشی از کمال عشق الهی است و پرورش قوای روحی است.

۶. دومین گذرگاه شعری بلوم (مرحله دوم)

با توجه به ارادت قلبی مولانا به عطار و اذعان به این واقعیت در جای‌جای آثارش و تعارض روح بلندمنشانه عرفان با الوهیت‌زدایی و اهریمنی‌سازی، دگردیسی حکایت و بازخوانی مولانا مؤلفه‌های حاکم بر گذرگاه دوم از نظریه بلوم را فی‌نفسه پس می‌زند؛ چراکه شاعر دیرآمده از تقلید خود از شاعر گذشته نه‌تنها ناراضی نیست بلکه به آن مفتخر است و صرفاً آنچه به تفکر حاکم بر حکایت و پیام اخلاقی عرفانی مندرج در آن

تشخیص و برتری بخشیده، ساختار روایی، زبانی و ادبی حکایت است که البته محصول هنر ذاتی شاعرِ پسین است بدون اینکه در ضمیر ناخودآگاه شاعر، انگیزه و دلیلی برای تقدس‌زدایی از عطار وجود داشته باشد. عمده هنر شاعرِ پسر و این است که بدون وجود انگیزه کم‌انگاشتی شاعر پیشرو و تفکر مسلط بر روایت او به برجستگی پیام او می‌پردازد که به عکس از سر بزرگانگاشتی است که صرفاً در روایت مولانا طوری بازنمایانده می‌شود که هرگز پیش از آن به آن کیفیت بیان نشده است؛ بنابراین به شگردهای خلاقانه مولوی که به مدد آن‌ها به این تمایز فکری نائل آمده است پرداخته می‌شود تا مشخصاً علل برتری فکری بازنموده و در چهارچوب نظریه بلوم توجیه شود و به این ترتیب، گذرگاه دوم در این واکاوی نیز عاطل نمانده باشد.

۱-۶. شگردهای برتری‌جویانه در مثنوی

نمادسازی: استعاره به‌خصوص در بسامد بالا نمایانگر هیجان و عواطف پرشور و گونه‌ای گریز از واقعیت است و استعاره در ساختار تمثیلی با پی‌رنگ داستانی، کمابیش با خردورزی نسبت می‌یابد و میدان‌دار متون تعلیمی می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۹). استعاره هنگامی که پرورده شود تبدیل به تمثیل می‌شود و وقتی دایره مصادیقش پایه‌ی گسترش‌یابی به واسطه تکرار روشن‌تر، قابل فهم‌تر و همگانی‌تر گردد بدل به نماد؛ بنابراین مولانا با سمبل‌آفرینی سطح فکری عرفانی کلام خود را عمق بخشیده تا فهم معنی در لایه‌های پیچیده‌تر از لفظ درک و دریافت شود؛ مثلاً لفظ «دریا» با منظوری غیر از معنی متعارف رمزگذاری می‌شود و با عبارت «دریای حق» و با توجه به قراین لفظی و معنوی موجود در حکایت و در شنیده‌های گذشته، رمزگشایی می‌شود. «باغ» نیز با تکرار در تمثیل پایانی و با تکیه به قرینه‌های لفظی و معنوی، سمبلی از عالم امکان معرفی می‌شود؛ باغ دنیوی که سرشار از زندگی است می‌تواند با تمام شکوهش، انعکاسی از باغ ملکوتی باشد (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۲۲). سمبلیسم عرفانی، شگرد خاص مولانا برای برتری‌جویی بر گذشتگان است و از این لحاظ در روایت خود از عطار پیشی گرفته است و سخن خود را به کلام عارفانه نزدیک‌تر کرده؛ چراکه

زبان عارفان، زبان «اشارت» است نه زبان «عبارت» (غزالی، ۱۳۸۰: ۳-۴). تجربه‌های شهودی در عالم عرفان به‌مدد نماد بارزتر می‌شوند و به‌عکس تشبیه که با تجربیات سطحی عینی در ارتباط‌اند، نمادها با تجربیات درونی عمیق‌تر سنخیت بیشتری دارند؛ به سخن دیگر مفاهیم انتزاعی با نماد تحقق پیدا کرده و زندگی می‌یابند (نویا، ۱۳۷۲: ۲۶۸).

تغییر شخصیت فرعی: جایگزینی «امیر» به‌جای «کسی» بیش از اینکه باعث تشخیص شخصیت فرعی باشد، غیرمستقیم ارزش وجودی «ابراهیم ادهم» را نشان می‌دهد و برجستگی خاصی به او می‌بخشد.

نحوه توصیف شخصیت‌ها: عبارت توصیفی «سلطان جان» برای شیخ و نیز توصیف امیری که پیش‌تر بنده‌ای از بندگان ابراهیم ادهم بوده - که به مقام سلطنت جان‌ها رسیده است - جز اینکه به خوارداشت مناصب دنیایی می‌پردازد، شکوه و عظمت جایگاه شیخ را بیش از پیش نشان می‌دهد و روایت مولانا را یک سروگردن بالاتر از روایت عطار قرار می‌دهد.

معرفی امیر به‌عنوان بنده سابق شیخ، اهمیت عمل شیخ را در ترک جلال و جبروت تعلقات دنیوی به‌خوبی ترسیم می‌کند و میزان مناعت طبع و بلندنظری‌اش را آشکار می‌سازد که شیوه حکایت‌پردازی مولانا را با اختلاف زیاد در جایگاه والاتری قرار می‌دهد؛ گویی شاعر دیرآمده با کاربست این شگردها از شخصیت‌پردازی سستی، بیان ساده و مستقیم عطار تبری جسته است.

بهره‌گیری از صنعت التفات در میان و پایان حکایت: مولانا در بیت هشت به‌بعد سر به‌سمت مخاطب می‌چرخاند که می‌تواند واقعی یا فرضی باشد؛ مخاطب «بی‌حاصلان» با حرف ندای «ای» صورت گرفته که باعث برجستگی مخاطب و کشاندن او به وادی پرهیاهوی حکایت می‌شود و به فضای تمثیلی داستان نشاط و حرکت و پویایی می‌بخشد؛ ساخت ندایی و امری بارزترین نمونه‌های نقش کارکرد ترغیبی مثنوی با جهت‌گیری مخاطب برای به‌واکنش واداشتن شنونده است (انوشه،

۱۳۸۱: ج ۲، ۷۴۶-۷۴۷). روایت مولانا بنا بر بلاغت گفتاربنیاد و تعلیم‌محور و با رویکرد مخاطب‌مدار به‌شکلی محسوس از روایت عطار متمایز شده و ماهیت اجتماعی‌اش را آشکار کرده است؛ از میان آفرینش‌گری‌های مولانای دیرآمده «التفات» به‌تعبیری مخاطب را از انفعال در می‌آورد (توکلی، ۱۳۸۹: ۸۴) و با ترغیب و تحریک احساسات شنونده، او را تا ایجاد حس همدلی با شخصیت‌ها پیش می‌راند. «بی‌حاصلان» که صفتی کنایه از موصوف است می‌تواند قابل اطلاق بر هرکس در هر جای دنیا باشد و طیف وسیعی از مخاطبان را در بر گیرد که به‌دلیل نداشتن فراست صوفیانه بی‌حاصل هستند. در التفات پایانی، گشت از غایب به مخاطب، عبارات «ناشته‌رو، با دم شیر بازی کردن و بر ملائک ترک‌تازی کردن»، همه کنایاتی از موصوف است؛ از مخاطبی عام در تمام گستره هستی که با گناه، آئینه جان غبارآلود کرده و حقیقت وجودی خویش را که در انسان کامل تجلی کرده، فراموش و ترک ادب باطن نموده است. جهان‌شمولی آموزه‌های حاصل از گزاره‌های اجتماعی حکایت، به‌نوعی حکایت از تأثیر متقابل اجتماع انسانی بر اثر تعلیمی دارد. لزوم حفظ ادب باطنی در برابر انسان کامل نشان از وقوف شیخ بر سرائر باطن امیر دارد و تلویحاً التفات از غایب به مخاطب عام نشان‌دهنده یکی شدن آوای مولانا با شخصیت ابراهیم ادهم است؛ چراکه از او گفتن به‌نوعی از خود گفتن است و راوی با پردازش شخصیت، زبان حال خود می‌کند. رولان بارت نیز بسیاری از روایت‌های سوم شخص را در اصل، اول‌شخص می‌داند به‌طوری که قابل تغییر به اول شخص است (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۳۴). بهره‌گیری از صنعت چندمنظوره التفات، روایت مولانا را پله نه که پله‌هایی فراتر از روایت عطار نشانده است که البته به‌مدد همان ذوق عرفانی مضاعف و نیروی ذاتاً برتری‌جوینده شیوه روایتگری مولانا حاصل شده است.

تداعی خاطراتی ازلی از رهگذر التفات: مولانا با ابیاتی که حکم نتیجه حکایت دارد، تداعی یادهای خاطره‌انگیز ازلی کرده است؛ فرایاد آوردن نقطه آغازین آفرینش و گره خوردن به باورهایی که گویی از آن دور افتاده و به دست فراموشی سپرده‌ایم

(توکلی، ۱۳۸۹: ۵۵۲). یادآوری ستمی که فرشته‌ای ابلیس‌نام بر خویشتن کرد و نیز تذکار ظلمی که توسط انسان بر خویش به تبعیت شیطان می‌کند و در گمراهی و غبارافشانی بر آیینۀ وجود، از فرشته عصیانگر نیز در این ستمکاری پیشی می‌گیرد. شگردهایی که روایت خطی عطار پدر فاقد آن است و در خاصیت دیالکتیکی اثر عرفانی و نیز سیر تکاملی بینامتنی، بدل به حکایتی بی‌نقص‌تر در روایت مولانای پسر می‌شود.

مونولوگ پردازی: مولانا در ادامه سنت مکالمۀ صوفیان، گفت‌وگوهای فراوانی خلق می‌کند که گاه حکایت از نفوذ مکاشفات انفسی به قلمرو آفاق است و گاه حدیث انفسی است که آوای راوی از آن شنیده می‌شود و این نشانگر و بیان‌کننده جاننداری و اصالت گفت‌وگو در جهان مثنوی است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۱۰۹). شاعر با طرح تک‌گویی ذهنی به جای گفت‌وگوی مستقیم حکایت تذکره، روش شخصیت‌پردازی غیرمستقیم را برگزیده و ضمن افزایش محتوا بر درون‌مایۀ داستان افزوده است. ذهنیت‌گرایی ضمن ایجاد فضا‌سازی مناسب برای خلق کرامت ضمیرخوانی شیخ، با حال‌وهوای عرفانی حکایت عجین‌تر و برای پیشبرد مفهوم والای عرفانی، سازگارتر است.

کنش آفرینی در طرفین حکایت: در روایت عطار رهگذری ناشناس، بعد از طرح پرسشی، مثل شهاب‌سنگ از صحنۀ داستان محو می‌شود؛ اما «امیر» روایت مولانا با سجده‌ای در آغاز و پایان حکایت با دو رویکرد ظاهری و حقیقی، انعطاف‌پذیری و حریت و حقیقت‌جویی نوع انسان را به تصویر می‌کشد. این هنر جز قدرت شخصیت‌پردازی پویانمایانه و باورپذیرانه شاعر، نشانگر نوعی تیپ‌سازی است که از شیوۀ داستان‌پردازانه سنتی به سبک عطار فاصله می‌گیرد؛ نمایشگر انسان‌هایی که در هر زمان و هر جا هستند و با اثبات حقانیت گفتار صاحب‌انفسی، طرز فکر عوض می‌کنند و متحول می‌شوند.

خلق کرامت: مولانا با انتساب دو کرامت به ابراهیم، عظمت وجودی انسان کامل را

یادآور می‌شود.

انتخاب آگاهانه کلمات: شاعر پسر با انتخاب «افکندن سوزن» به جای «افتادن سوزن» و «ترک کردن» و «برگزیدن فقر» به جای «از دست دادن» عنصر آگاهی را وارد عمل شیخ و آن را بدل به فضیلت کرده؛ فضیلتی که منشأ معرفت نهایی امیر در فرجام کار می‌شود. راوی پسر به تأسی از فیلسوف بزرگ یونان گوشزد می‌کند که سلسله‌جنبان امور و تحولات بزرگ نه تصادفات، بلکه، انتخاب‌ها، اختیارات و اعمال آگاهانه ماست (ارسطو، ۱۳۷۸: ۵۵). معرفتی که بزرگی عارف را رقم می‌زند فراتر از یک اتفاق معمولی است و دل‌کندن از دنیا و مافیها آنقدر خطیر است که پاداشی چون ملک ملکوت بایسته آن است.

به کارگیری اصطلاحات عرفانی: «سلطنت جان، ملک دل، خوف، وجد، رجا، حق، فقر و الهی» همه، بار صوفیانه خاصی به دوش می‌کشند و بر پیکره حکایت عرفانی خوش نشستند و با روحیه صوفی گرایانه سازگار است و مولانا تعمد دارد که از کلمات تخصصی این حوزه هم برای تبیین و بسط معارف الهی استفاده کند و از کلمات ساده و عوامانه‌پسند عطار فاصله گرفته است.

استفاده از صنایع ادبی: بهره‌گیری از آرایه‌هایی چون مجاز، سجع و واج‌آرایی باعث التذاذ شنیداری و موسیقایی است و صنایعی چون واژه‌آرایی، تضاد، نماد، استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه، تمثیل در خدمت تأیید و تحکیم مفاهیم عرفانی اصلی و فرعی باعث برتری در شیوه سخن‌سرایی مولانا نسبت به عطار است؛ مثلاً تمثیل باغ و شاخ و... همراه با تکرار واژه «باغ» یکی از راهکارهای شاعر برای تأکید معنا و تجسم و عینیت‌بخشی عالم لاهوت در برابر عالم ناسوت و نیز تبیین مفاهیم ناب و انتزاعی مندرج در حکایت است.

۷. سومین گذرگاه شعری بلوم (مرحله سوم)

در آخرین گذرگاه شعری، خاصیت بینامتنی - که از آن گریز و گزیری نیست - باعث بروز تأثیرپذیری مولانا از عطار می‌شود؛ یعنی عدم استقلال متون شامل اثر مولانا و

مثنوی و بالطبع حکایت مذکور نیز می‌شود و عدم خودبستگی متن، ناگزیر خود را در آموزه‌های عرفانی و پیش‌زمینه ذهنی شاعر پسر و (مولانا) نشان می‌دهد؛ بنابراین شاعر پسر در مواردی تسلیم شاعر پدر می‌شود و به‌شکلی محدود به شیوه ادبی پدر نزدیک می‌شود و حکایت مثنوی رنگ و بوی حکایت تذکره به خود می‌گیرد. جلوه‌هایی از این تسلیم شاعر دیرآمده در سطح فکری عرفانی به‌ترتیب زیر است:

تمثیل پردازی: در نگاه کلی، برگزیدن قالب و ظرف کلی تمثیل، محوری‌ترین و گریزناپذیرترین شگرد ادبیات تعلیمی است که بیش و پیش از انتخاب راوی، محصول معین ذائقه مخاطبان از اقشار مختلف اجتماع است و از رهگذر این شیوه دلخواه، هدف کارکرد اجتماعی قصه که ارتباط با طیف وسیعی از گروه‌های اجتماعی است، تحقق می‌پذیرد (نک: فاضلی و بخشی، ۱۳۸۷).

جامه‌دوزی: دوختن جامه کنشی برای به‌نمایش گذاشتن جنبه‌هایی از زندگی عارفانه کاربرد داشته و با ریشه داشتن در همه ادیان الهی، نمادی از تصوف و رهبانیت محسوب می‌شده و دارای کهن‌ترین تعبیرات دینی و همچنین صوفیانه است (شیمل، ۱۳۸۲: ۲۲۵ و ۲۲۶) که بنا بر آموزه‌های ادبی متصوفانه در زنجیره تسلسل بینامتنی در روایت عطار و مولانا، از حلقه‌های مشترکی است که به‌شکل عنصری گریزناپذیر در حکایت دیرآمده به تاسی از روایت عطار بروز و ظهور کرده است.

کرامت محوری: هر دو روایت بر اساس عمل معجزه‌آسای ادهم شکل گرفته است؛ چراکه ابراهیم ادهم از جمله سالکان نائل شده به مقام فناست که بعد از برگشت به مقام صحو و رجوع از خالق به خلق، منشأ کرامات و صاحب عجایب احوال می‌شوند (همان: ۳۰). مولانا نیز مانند عطار به طرح مسائل قدسی و اعمال خارق عادت اولیا علاقه نشان داده است؛ جز اینکه در مثنوی، کرامت ضمیرخوانی پیر در حکم مقدمه‌ای است که زمینه را برای پذیرش ذهنی مخاطب، جهت قداست وجودی شیخ آماده می‌کند؛ بنابراین بیش از روایت پیشین حقانیت ابراهیم را تشخیص می‌بخشد.

تلمیح سمبلیستی: «سوزن» به‌عنوان یکی از اجزای صحنه، در هر دو روایت

می‌تواند بر اساس تلمیح به داستان حضرت عیسی(ع) اشاره داشته باشد که نمادی از عالم ماده است و عاملی بازدارنده که مانع عروج و پرواز روح است و گاه نماد عارف جست‌وجوگر است که در پی اصل و مبدأ آفرینش و حقیقت وجودی خویش است (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۶۵)؛ با این تفاوت که در روایت پیشین در آب می‌افتد و در روایت پسین به دریا انداخته می‌شود و در روایت دیرآمده با لحاظ اختیار و تعمد به این رفتار ارزش بخشیده و بدل به فضیلتی شده است.

کاربست نماد «ماهی» در هر دو روایت می‌تواند مفهومی از وسیله هدایت (زمانی، ۱۳۸۲: ۱۰۷۸) و نیز تداعی‌کننده سالک یا انسان کامل و عارف واصل باشد (سبزواری، ۱۳۹۱: ۲۶)؛ اما با وجود ابراهیم ادهم، در مواجهه با رهگذر، وسیله هدایت و روشن‌گری و برطرف‌کننده سوءظن رهگذر شده و به علت همراهی اغراق در روایت پسین، تأکید و منزلت بیشتری پیدا کرده است.

غناى از خلق: در هر دو روایت به مقام بی‌نیازی شیخ پرداخته شده است؛ با این تفاوت که در روایت مولانا به «فقر الی الله» ابراهیم نیز اشاره شده و با «فقر» مصطلح در بین عوام تفکیک داده شده است؛ «لَيْسَ الْغِنَىٰ عَنْ كَثْرِ الْعَرَضِ، وَلَكِنَّ الْغِنَىٰ غِنَى النَّفْسِ: توانگری برداشتن مال بسیار نیست بلکه بی‌نیازی دل است» (ابن شعبه، ۱۳۵۲: حکمت ۱۶۷). فقری که اختیاری نیست و در معرض آفاتی چون خودکم‌بینی، حقارت، گلاویه، تکدی‌گری، خشوع در برابر ثروتمندان و... است، عقلاً ستوده نیست (ورام، ۱۳۶۹: ۲۰۰)، اما «فقر اختیاری» که مبتنی بر آگاهی و همراه با آرامش ناشی از ترک تعلقات دنیوی و انقطاع از مادیات است مستحسن و نیکوست که در آن سالک ذاتاً از توجه خلق بریده و متوجه خدا می‌شود (نعیم، ۱۳۸۷: ۵۷۵)؛ چراکه در ذهن امیر از برگزیدن «فقر باریک‌حرف» تعجب و شگفتی برجسته شده و با کرامت «ماهی و سوزن طلا» مقایسه شده است.

۸. نتیجه‌گیری

مولانا که تأثیرپذیری او از عطار محرز است، برای رهایی از دلهره اجتناب‌ناپذیرِ قرار

گرفتن در سایه عطار به تکاپو می‌افتد اثر خود را به شگردهایی خلاقانه مجهز کند تا آن را از آن خود کند و با طرزی نو به آفرینش‌گری‌هایی در ارائه بیان مطالب عرفانی پردازد به شکلی که به اثر خود هویتی جدید داده و آن را به استقلال برساند؛ نمادسازی، بهره‌گیری بجا از اصطلاحات عرفانی، به‌کارگیری متمایز عناصر داستانی برای پرورش مطالب عرفانی، کاربست صنایع ادبی برای عمق بخشیدن به مضمون و معانی صوفیانه، تأکید بر کرامت اولیا در جهت بزرگداشت مرشد طریقت و توجه به صنعت التفات و تغییر زاویه روایت برای گشودن چشم‌اندازهای بدیع بر حقایق عرفانی و درگیر کردن مخاطب با فضای حاکم بر روایت، شگردهایی است که مولانا ناخودآگاهانه با تمسک به آن‌ها تلاش دارد به برتری‌جویی کلامی پرداخته و اثری متفاوت ارائه کند اما به هر روی، این تلاش‌ها تا حدی کارآمد و موفق است و از لحاظ‌هایی اثر شاعر دیرآمده همچنان رنگ و بوی اثر شاعر پیشین را دارد.

با وجود مکانیزم‌های دفاعی چندی که شاعر پسر، مولانا، برای گریز از سایه پدر ادبی، عطار، به کار می‌بندد تا از اضطراب تأثیرپذیری رها شود، اصالت شاعرانه و واقعیت بینامتنی خود را در لایه‌های مختلف متن در قالب تأثیرپذیری‌هایی آشکار می‌کند؛ این اثرپذیری که اغلب ناآگاهانه است محصول جنبه‌های موروثی معرفت و ماهیت دیالکتیکی آموزه‌های عرفانی است که مولانا نهایتاً با رویکرد پرننگ مخاطب‌مدارانه، هدف غایی تعلیم در حکایت مثنوی را هموارتر کرده و با زبانی کاربردی بر کارکرد ترغیبی زبان روایی بیش از پیش تأکید داشته و در غایت پیروزی از عطار ظاهر شده است؛ مثلاً کرامت‌محوری دو روایت با تکیه بر موضوعی واحد، یکسانی توصیف صحنه حکایت جهت تبیین مطلب عرفانی و تلمیح نمادگرایانه به روایت ادبی صوفیانه، همه نشان از ریشه گرفتن روایت مولانا از روایت عطار است. با این تفسیر، ساختار روایت‌گرانه اثر به تجلی واقعیت بینامتنی دامن زده است؛ اما شاعر پسر با هنرورزی‌های شاعرانه، خوانش جدیدی از روایت پدر کرده؛ به‌طوری که مؤلفه‌های حاکم بر متن تذکره را مطابق با ذائقه ادبی خود دچار دخل و تصرف نموده

است؛ با وجود این بعد از گریزهایی با لحاظ کردن تغییرات و آفرینش‌گری‌های چندی به پدر نزدیک شده است. عدم اکتفا به یک کرامت، وابسته کردن کشف معانی به آفرینش و تغییر عناصر داستانی و ادبی، تأثرات شاعر پسر از پدر را در قالبی امروزی‌تر و اصولی‌تر به نمایش می‌گذارد؛ به شیوه‌ای که گویی تفکرات حاکم بر روایت عطار با رفتاری مدرن‌تر احیا شده و به صحنه ادبیات پا گذاشته و در این فرایند پرورده شده و متمایز و برجسته‌تر از پیش در ذهن مخاطب از پس‌آینده جا باز کرده و بیش از پیش مقبول طبع مخاطب واقع شده است و رسالت اخلاقی و عرفانی راوی در رویکرد تعلیمی و مخاطب‌محور حکایت مثنوی بیش از پیش محقق شده و نمود کرده است که مدیون اعمال خلاقیت‌های مختلف مولانا بر روایت عطار است. فرآورده فکری نهایی حاصل از این فرایند همچنان به سود روایت صوفیانه و عرفانی مولانا انجامیده است.

منابع

۱. آقاحسینی، حسین و معینی‌فرد، زهرا (۱۳۸۹)، «بررسی بینامتنی تصویر دریا در غزلیات شمس»، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، دوره چهارم، شماره ۳ (پیاپی ۱۵)، ۲۸-۱.
۲. آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزادنجو، تهران: نشر مرکز.
۳. ابراهیم‌تبار، ابراهیم (۱۳۸۶)، «درآمدی بر تأثیرپذیری مولوی از سنایی و عطار»، فصلنامه فروغ وحدت، شماره ۱۰، ۸۰-۸۹.
۴. ابن‌عربی، محیی‌الدین (۱۹۷۵)، الفتوحات المکیه، تحقیق و تقدیم عثمان یحیی، قاهره: بی‌نا.
۵. احمدی، بابک (۱۳۷۲)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
۶. اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳)، تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری، تهران: اساطیر.
۷. ارسطو (۱۳۷۸)، نیکوماخوس، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، تهران: طرح نو.
۸. اکبری‌گندمانی، مهرداد و همکاران (۱۳۹۷)، «کارکردهای تداعی در بدخوانی خلاق حکایت درویش صاحب کرامات»، فصلنامه عرفان اسلامی، دوره ۱۵، شماره ۵۷، ۲۸۵-۳۱۰.
۹. امیراحمدی، ابوالقاسم و همکاران (۱۳۹۳)، «دگرخوانی‌های خلاقانه اساطیر در شعر احمد شاملو»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۲ (پیاپی ۲۲)، ۷۸-۵۷.
۱۰. انوشه، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی از دانشنامه ادب فارسی، چ ۲، تهران: وزارت

فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۱. پین، مایکل (۱۳۸۶)، فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمه پیام یزادنجو، تهران: نشر مرکز.
۱۲. ابن شعبه، حسن ابن علی (۱۳۵۲)، تحف العقول، تهران: الاسلامیه.
۱۳. ترمذی، محمد بن علی (۱۴۲۲ق)، ختم الاولیاء، بیروت: المطبعة الكاثولیکیه.
۱۴. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)، تهران: مروارید.
۱۵. جعفری، محمدتقی (۱۳۹۲)، ترجمه و تفسیر نهج البلاغه، مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۶. خزاعی، زهرا (۱۳۹۰)، اخلاق فضیلت، تهران: سمت.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، جستجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.
۱۸. _____ (۱۳۸۷)، سرنی، تهران: دانشگاه تهران.
۱۹. زمانی، کریم (۱۳۸۲)، میناگر عشق، تهران: نشر نی.
۲۰. سبزواری، هادی بن محمد (۱۳۹۱)، شرح الاسماء الحسنی، قم: نوید اسلام.
۲۱. سبزیان مرادآبادی، سعید و کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی، تهران: مروارید.
۲۲. سجادی، سید جعفر (۱۳۶۲)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.
۲۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، «شکار معانی از صحرای بی معنی»، مجله گروه ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم، سال نهم، شماره ۲۲، ۲۳-۵۲.
۲۴. شمس‌الدینی لری، عباس (۱۳۹۲)، بررسی و تحلیل عناصر رنگ و بو در مثنوی مولانا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولیعصر رفسنجان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، استاد راهنما: فرهنگ رویین تن و محسن پورمختار.
۲۵. شیمیل، آنه ماری (۱۳۸۲)، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۶. صباغی، علی (۱۳۹۴)، «نقد و بررسی اقتباس از قرآن با نگاه بلاغی»، پژوهش‌های ادبی قرآنی، سال سوم، شماره ۳ (پیاپی ۱۱)، ۴۸-۶۲.
۲۷. طباطبایی، محمدحسین (۱۳۶۴)، اصول فلسفه و روش رئالیسم، شرح مرتضی مطهری، تهران: انتشارات صدرا.
۲۸. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۷۲)، کشف المراد فی تجرید الاعتقاد، شرح علامه حلی، ترجمه ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.

۲۹. عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۰)، تذکرة الاولیا، تصحیح محمد استعلامی، چ ۳، تهران: زوار.
۳۰. عقیفی، ابوالعلا (۱۳۷۰)، شرح فصوص الحکم، چ ۲، تهران: انتشارات الزهرا.
۳۱. غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۰)، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیو جم، چ ۹، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۲. غنی، قاسم (۱۳۷۵)، تاریخ تصوف در اسلام، تهران: زوار.
۳۳. فاضلی، فیروز و بخشی، اختیار (۱۳۸۷)، «رویکرد مخاطب‌مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل‌گونه مثنوی»، مطالعات عرفانی، سال چهارم، شماره ۸، ۴۷-۷۴.
۳۴. فتوحی، محمود (۱۳۸۰)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۳۵. فروزانفر، محمدحسین (۱۳۴۷)، مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی، تهران: امیرکبیر.
۳۶. فنایی اشکوری، محمد (۱۳۹۱)، «دو ساحت ظاهر و باطن در جهان‌بینی جلال‌الدین مولوی، نشریه معرفت، شماره ۱۷۷، ۱۳-۲۸.
۳۷. قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱)، رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۸. کاشانی، عزالدین (۱۳۸۵)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی، تهران: زوار.
۳۹. کریم‌پسندی، کورس و احمدی، شهرام (۱۳۹۷)، «بررسی مقایسه‌ای حجاب عرفانی در اندیشه عطار و مولوی»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۱۴، ۸۴-۶۶.
۴۰. کریم‌پور، نسرین و یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۹۳)، «خوف و رجا در قرآن و تأویل آن در مثنوی مولوی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی-قرآنی، شماره ۲ (پیاپی ۶)، ۱-۲۲.
۴۱. لوید، ژنویو (۱۳۸۷)، عقل مذکر، مردانگی و زنانگی در فلسفه غرب، ترجمه محبوبه مهاجر، چ ۲، تهران: نشر نی.
۴۲. مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۴)، «رویکرد قرآنی سنایی به قصیده ابر فرخی سیستانی (با نگاهی به نظریه بدخوانی خلاق هرولد بلوم)، پژوهش‌های ادبی، دوره ۳، شماره ۲، ۹۷-۱۱۶.
۴۳. مدرس‌زاده، عبدالرضا و ارباب‌سلیمانی، صدیقه (۱۳۹۵)، «زنانگی ادب تعلیمی، رهاننده پروین از اضطراب تأثیر»، پژوهشنامه ادب تعلیمی، سال هشتم، شماره ۲۹، ۹۰-۱۲۰.

۴۴. مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۴۵. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۴۶. منور میهنی، محمد (۱۳۶۶)، اسرار التوحید، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.

۴۷. مولانا، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی بر اساس نسخه قونیه، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: سخن.

۴۸. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.

۴۹. نیکویی، علیرضا و بخشی، اختیار (۱۳۸۹)، «مفهوم فراست در گفتمان عرفی و عرفانی»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۱۳، ۲۸-۷.

۵۰. نعیم، محمد (۱۳۸۷)، شرح مثنوی، تصحیح علی اوجبی، تهران: مجلس شورای اسلامی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد.

۵۱. نوریس، کریستوفر (۱۳۸۵)، شالوده‌شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۵۲. نويا، پل (۱۳۷۳)، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵۳. ورام، ابوالحسین مسعود بن عیسی بن ابی فراس حلی (۱۳۶۹)، تَنْبِيْهُ الْخَوَاطِرِ وَ نُزْهَةُ النَّوَاطِرِ معروف به مجموعه وزام، ترجمه محمدرضا عطایی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

۵۴. هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، کشف المحجوب، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

۵۵. — (۱۳۸۱)، کشف المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی، با مقدمه قاسم انصاری، تهران: طهوری.

۵۶. یونگ، کارلگوستاو (۱۳۷۷)، انسان و سمبل‌هایش، تهران: امیرکبیر.

57. Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of poetry*, New York and London: Oxford University Press.

58. Eshete, Aleme (1982), *The cultural situation in socialist Ethiopia*, Paris: Unesco.