DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i2.82557

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

نشان های پیش اندیشی و آگاهانه سُرودن در مثنوی معنوی

دکتر سوسن جبری [۱]

چکیده

برخی از سرودن مثنوی در حالت جذبه و ناخودآگاهی سخن‌گفته و آن را متنی آشفته توصیف‌کرده‌اند. زمینه‌های برخی پیشداوری‌ها عبارتند از؛ پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا، آمیختن تداعی معانی و تداعی آزاد، آمیختن تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن، آمیختن تک‌گویی درونی و شیوهٔ جریان سیال ذهن، نادیدن شکستن مرز واقعیت و خیال در مثنوی، ناخودآگاه و ویژگی‌های سوررئالیسم در مثنوی، نارسایی، و دیریابی زبان و همچنین دیرآشنایی مثنوی. نشان‌های پیش‌اندیشی نیز در سه دسته جای‌می‌گیرند: دستهٔ نخست؛ ماهیت و شیوهٔ سخن در مثنوی؛ از جمله: تعلیمی بودن، سنت مجلس‌گویی، خلوت پیش از مجلس وعظ، کلیت موضوعات محوری در اندیشهٔ صوفیانه، داستان-مقاله بودن مثنوی، شیوهٔ استدلال تمثیلی، پردازش گفتگوهای برون داستانی، تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، ارجاعات درون متنی، گسست و بازگشت به رشتهٔ سخن، هدایت هشیارانهٔ جریان سخن، گزینش داستان‌ها. دستهٔ دوم؛ پردازش عناصر روایی: بازآفرینی داستان‌ها، عنوان‌بندی، افشای پیرنگ، تعلیق‌آفرینی، پردازش گفتگوهای داستانی، استقلال داستان‌ها، پیوستگی درونی پیرنگ‌ها، تأخیر روایی، تناسب موضوع و درونمایه، بیان نتیجه‌گیری، پایان‌بندی داستان‌ها. دستهٔ سوم؛ پیوندهای درونی چون: واژگان کلیدی، جملات کلیدی، ابیات کلیدی، چهارچوب بندی متن، و پیوندهای داستان و متن. همگی این نشانه‌ها نیازمند پیش‌اندیشی هستند و بر آگاهانه، اندیشیده، هشیارانه و هدفمند سرودن مثنوی گواهی‌می‌دهند.

کلید واژها: آگاهانه سرودن، پیش‌اندیشی، جریان سیال ذهن، جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی - کرمانشاه s.jabri@razi.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۴

۱. مقدمه

هنر دستاورد آگاهی است یا ناخودآگاهی؟ این موضوعِ بحثِ درازدامنِ هنرمندان، پژوهشگران، فلاسفه و روان‌شناسان بوده، هست و خواهدبود. در هرحال؛ هنر پدیدهٔ پیچیده‌ای است که هم محصول آگاهی و هم محصول ناخودآگاهی است و نشان هر دو را در خود دارد.

شعر برجسته‌ترین هنر جهان کهن است و از دید گذشتگان اندیشمندان، صوفیان و شاعران در جایگاه آموزگاران جامعه قرار داشتند. بنابراین؛ بخش عظیم ادبیات کهن، ادبیات تعلیمی بوده که در آن برخورداری سخن از معنایی روشن نشان بلاغت بشمارمی‌آمده و برای آموزاندن باورها و اندیشه‌های شاعر به مخاطبان به‌کار گرفته‌می‌شده‌است. بدیهی است که آموزش، نیاز به از پیش‌اندیشیدن و طرح آگاهانه آموزگار در بارهٔ آن چیزهایی دارد که آموخته می‌شود.

مثنوی معنوی از برجسته‌ترین آثار تعلیمی صوفیانه است. شگفتا که برخی مثنوی تعلیمی را آفریدهٔ تداعی‌های آزاد ناخودآگاه و شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌دانند و به تبع آن، مثنوی را متنی بی‌نظم، آشفته و مبهم توصیف می‌کنند.

*«او بی هیچ نظمی مهره‌های معانی و عواطف خود را به رشتهٔ قصه‌ای عادی می‌کشد» (عبدالحکیم، ۲۵۳۶: ۳). گاهی هم پژوهندگان دچار تردید و تناقض‌گویی می‌شوند؛ «... مولوي خود را به دست الهام سپرده تا کجا ببردش. البته این بدان معنا نیست که در کار مولوي آگاهي و اندیشه‌گي ملحوظ نیست، بلکه آن جان رفیع‌الدرجات مراتب گونه‌گون را توأما در احاطه دارد و «لا یشغله شأن من شأن». شاهد قضیه این که هر لحظه خواست با سر سخن بازمي‌گردد» (ذکاوتی قره‌گوزلو، ۱۳۸۶: ۵۵).

۱. ۱. پرسش پژوهش

اکنون که در پذیرش ادعای سُرایش ناخودآگاهانه و در بیخودی و شوریدگی مثنوی تردید داریم، برای اثبات شتابزده‌بودن آن، نخست باید به زمینه‌های پیدایش و شکل‌گیری این‌گونه داوری‌ها پرداخت و سپس می‌توان پرسیدکه: «چه نشانه‌هایی در متن، نشان‌دهندهٔ پیش‌اندیشی و سُرایش آگاهانهٔ مثنوی است؟»

۱. ۲. چارچوب نظری

موضوع این پژوهش، دیدگاه دیگری دارد و به بررسی ناسازگاری و ناروایی ادعای پژوهشگران مبنی بر؛ غلبه ناخودآگاهی بر مولانا هنگام سرودن مثنوی و به دنبال آن نسبت‌دادن بی‌نظمی و آشفتگی به این متن می‌پردازد. بدین سبب در جستجوی نشانه‌هایی بوده که می‌توانند بر آگاهی و هشیاری سُراینده مثنوی در روند خلق متن و طرح پیچیده و از پیش اندیشیده شدهٔ مولانا در آفرینش مثنوی گواهی‌دهند. در ابتدا برخی زمینه‌های پیدایش چنین

داوری‌های شـتابزده‌ای بررسـی خواهندشـد. از جمله به؛ پیش‌آگاهی از شـوریدگی مولانا، تداخل معنایی میان اصـطلاحات، شکستن مرز واقعیت و خیال و دیرآشنایی مثنوی خواهیم‌پرداخت. سپس از نشان‌هایی که گواه طرح آگاهانه و از پیش‌اندیشیدهٔ مولانا برای سُرودن مثنوی بوده، سخن خواهیم‌گفت.

۱. ۳. روش پژوهش

روش این پژوهش شـیوهٔ تحلیل محتوی اسـت. ابتدا به تحلیل محتوی پژوهش‌هایی پرداخته‌شـده که به طور صـریح و یا ضـمنی، مثنوی را متنی آشـفته دیده‌اند و سـبب آن را سُـرودن مثنوی در حالت جذبه، بیخویشـی و ناخودآگاهی گفته‌اند. در ادامه برای یافتن نشـانه‌های پیش‌اندیشی و آگاهانه سرودن به تحلیل محتوی متن مثنوی از سه جنبه پرداخته‌شد. نخست؛ ویژگی‌ها و شیوهٔ سخن در مثنوی، دوم؛ پردازش عناصر روایی در داستان‌های مثنوی، سوم؛ بررسی پیوندهای درونی ساختار و محتوی در متن مثنوی.

۱. ۴. پیشینهٔ پژوهش

در بارهٔ موضوع سرایش آگاهانه یا ناخودآگاهانه مثنوی به پژوهش مستقلی دست نیافتیم، اما در لابلای بسیاری از مقالات اشـاراتی به این موضـوع دیده می‌شـود. پژوهشـگری به ذکر داستان در حالت خودبخودی و تابع ضمیر ناخودآگاه مولوی اشـاره‌کرده و آن را شـبیه شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌داند. (ن.ک: مظفری، ۱۳۸۲: ۴۳). در مقالهٔ دیگری بارها و بارها نسـبت پراکنده‌گویی به مولانا در مثنوی داده‌شده‌است. (ن.ک: شوهانی، ۱۳۸۲). در پژوهش دیگری آمده که؛ ویژگي‌هاي تداعي در مثنوي به صورت غ رارادي، غ رآگاهانه است. در ضمن ب ان داستان‌ها را به شـیوهٔ تداعي آزاد دیده و از ظهور شـیوهٔ جریان س ال ذهن در مثنوی سخن می‌گوید. (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، ۱۳۸۹). در مقالهٔ دیگری آمده‌که؛ مثنوی طرح و تبویت ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارد و این موضوع خوانندگان را از درک مقاصد متن ناتوان کرده‌است. (ن.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۲). پژوهشگر دیگری به؛ بي‌خویشي شـاعر در هنگـــام سرودن مثنوی، اشـاره کرده‌است. (ن.ک: جعفری، ۱۳۹۵: ۱۷۰). زرین‌کوب نیز از؛ حالی شـبیه به ناخودآگاه و جریان سیّال ذهن سخن می‌گوید. (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۲۵). در فصل دوم پایان‌نامه «بررسی نقش اندیشـه در پیوسـتگی قصّـه‌های مثنوی»، بر بنیاد ادعای سُرایش ناخودآگاهانهٔ مثنوی، جریان س ال ذهن در مثنوی بررسی شده‌است. (ن.ک: جابری اردکانی، ۱۳۸۸). در اینجا از آوردن شواهد فراوان دیگر می‌گذریم.

یکی از معدود پژوهش‌ها در بارهٔ برخورداری مثنوی از سـاختار کل‌نگر کتاب سـاختار معنایی مثنوی معنوی (ن.ک: صـفوی، ۱۳۹۷) اسـت. سلمان صفوی در این کتاب می‌نویسد: «همهٔ محققان غربی و شرقی... مثنوی را متنی آشـفته و بی‌نظم می‌دانند. جز رینولد نیکلسون و جلال‌الدین همایی؛... اگرچه مطلبی در این مورد به نگارش درنیاوردند» (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۳۳). صفوی در این پژوهش که رسالهٔ دکتری ایشان در دانشگاه کمبریج بوده،

با دیدگاهی ویژه به ساختار و تحلیل ساختار معنایی دفتر اول مثنوی پرداخته‌است. او می‌خواهد بر بنیاد رویکردی کل‌نگر با الهام از نظریهٔ مری داگلاس (۲۰۰۷- ۱۹۲۱.م) که از جمله انسان شناسان، حوزه انسان شناسی نمادین است، اثبات کند که مولانا برای سازماندهی سطوح متن از سطح پاراگراف‌ها، بعد بخش‌ها (مجموع پاراگراف‌ها) تا سطح میانی و سطح گفتمان (مجموع بخش‌ها) و سپس سطح فصل (هر دفتر یک فصل) و کل دفاتر مثنوی شیوهٔ کل‌نگر، پاراللیسم، انعکاس متقاطع و سمبلیسم عددی را به کارگرفته و بدین طریق نظم دیریاب و بسیار پیچیده‌ای در مثنوی آفریده‌است. (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷ ۳۴-۳۵).

۲. بحث و بررسی

موضوع این پژوهش، دیدگاه دیگری دارد و به بررسی ناسازگاری و ناروایی ادعای پژوهشگران مبنی بر؛ غلبه ناخودآگاهی بر مولانا هنگام سرودن مثنوی و به دنبال آن نسبت‌دادن بی‌نظمی و آشفتگی به این متن می‌پردازد. بدین سبب در جستجوی نشانه‌هایی بوده که می‌توانند بر آگاهی و هشیاری سُراینده مثنوی در روند خلق متن و طرح پیچیده و از پیش اندیشیده شدهٔ مولانا در آفرینش مثنوی گواهی‌دهند.

۲. ۱. برخی زمینه‌های پیدایش پیش‌داوری

در ابتدا برخی زمینه‌های پیدایش چنین داوری‌های شتابزده‌ای بررسی خواهندشد. از جمله به؛ پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا، تداخل معنایی میان اصطلاحات، شکستن مرز واقعیت و خیال و دیرآشنایی مثنوی خواهیم پرداخت. سپس از نشان‌های طرح آگاهانه و از پیش‌اندیشیدهٔ مولانا برای سُرودن مثنوی خواهیم‌گفت.

۲. ۱. ۱. پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا

یکی از زمینه‌های پیشداوری، آشنایی پیشینی با داستان زندگی شوریدهٔ بلخ و در پسِ ذهن داشتنِ غزلیات شمس است. مولانا مانند همهٔ افراد بشر هم زندگی درونی خود را دارد و هم زندگی بیرونی. زندگی درونی او در غزلیات شمس بازتاب یافته؛ جایی که خود مخاطب خود است و زندگی بیرونی‌اش در مثنوی بازتاب یافته، جایی که مخاطبان مثنوی در مجالس وعظ او حضور دارند. تعمیم فراگیر ویژگی‌های غزلیات شمس چون؛ شوریدگی، از خودبیخودی، غلبه ناخودآگاهی، تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن و سوررئالیسم و... بر مثنوی در اغلب پژوهش‌ها دیده‌می‌شود. گوییا که باید به غلبهٔ شوریدگی و از خود بی‌خودی بر مولانا در همهٔ احوال و لحظات زندگی او باور داشته‌باشیم.

۲. ۱. ۲. آمیختن تداعی معانی و تداعی آزاد

نکتهٔ مهم دیگر توجه به انواع تداعی است. ما در مثنوی با تداعی معانی روبرو هستیم و نه تداعی آزاد.

*«... از راه درج حکایت‌های میان پیوندی که حضور آن‌ها در میانهٔ قصه به هیچ‌وجه از پیش سنجیده نبوده است و صرفاً به واسطهٔ تداعی‌های آزاد و به منظور ایجاد شگفتی و تنوع و تغییر ذائقهٔ خواننده در میانهٔ قصهٔ اصلی راه یافته‌اند» (ر.ک: غلام، ۱۳۸۲: ۷۱- ۹۵). برای دیدن اشارات مشابه به (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، ۱۳۸۹: ۵۴۶-۵۹۹)، (ن.ک: واحدي و دیگران، ۱۳۹۲)، (ن.ک: توکلی، ۱۳۸۴: ۹-۳۷)، (ن.ک: امامی‌فر، ۱۳۸۴: ۲۶-۳۱)، (جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۱-۷۳) و (ن.ک: شیری، ۱۳۸۶: ۳۴). (واحدی، ۱۳۹۲) و بسیاری دیگر نگاه کنید.

تداخل معنایی میان انواع تداعی، موجب نسبت‌دادن تداعی آزاد به مثنوی شده است. تداعی معانی جزئی از طبیعت سخن‌گفتن همگان و به ویژه واعظان، اهل منبر و شاعران است. «تداعي معاني مي‌تواند ریشه در سنت مجلس‌گویي و بلاغت منبري داشته باشد» (بهنام و دیگران، ۱۳۸۲: ۸۶). تداعی معانی کنشی آگاهانه است. از دیدگاه زیبایی‌شناسی شعر «تداعی معانی مبنا و اساس شعر است» (دهخدا، لغت‌نامه: ذیل تداعی) و از منطق مجاز به علاقه شباهت، مجاورت و تضاد پیروی می‌کند. در مثنوی نیز تداعی معانی رشته سخن را به پیش می‌برد. بسیاری بر این باورند که «سروده‌های مولانا تکیه بر تداعی معانی دارد» (ابراهیمی، ۱۳۷۴: ۱۳۹). تداعی معانی در مثنوی کارکردهای دیگری هم دارد «تداعی‌های لفظی و معنایی از مهم‌ترین ترفندهایی هستند که در این داستان‌ها برای حرکت میان زمان‌ها و حوادث گوناگون به کار گرفته می‌شوند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). بنابراین تداعی معانی از شگردهای بلاغی پرکاربرد است و موجب فراخوانی معانی عمیق و پیچیده و خلق ایجاز می‌شود.

از سویی دیگر مولانا مانند هر فرد دیگری تداعی‌های ویژه خود را دارد: «تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیّات خاطرات و ادراکات ناهمگون، متفاوت است...» (ن.ک: داد: ۱۳۶۵: فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل تداعی). در جمع‌بندی کلی دربارهٔ تفاوت تداعی معانی با تداعی آزاد باید گفت:

*- چگونگی تداعی معانی بستگی به موضوع سخن، شخصیت فردی و تجربیات گوینده دارد و فراخوان‌های ذهنی هر فرد در چهارچوب موضوع اصلی قرار می‌گیرد.

*-گوینده تداعی معانی خود مخاطب را به موضوع مورد بحث بازمی‌گرداند و بدین‌گونه آگاهانه ملال درازگویی را می‌زداید.

*- تداعی آزاد بر بنیاد ناخودآگاهی و تداعی معانی بر بنیاد آگاهی پدید می‌آیند.

*- تداعی آزاد قانونمندی موضوعی سخن را نمی‌پذیرد و تداعی معانی در چهارچوب موضوع سخن رخ می‌دهد.

*- در تداعی معانی پیوند مطالب بر اساس منطق و بر بنیاد شباهت، مجاورت و تضاد قرار دارد. اما تداعی آزاد قانونمندی خاصی ندارد و فاقد رابطهٔ منطقی در کلام است.

ناگفته نماند که برخی دیگر از پژوهشگران هم به این موضوع توجه کرده‌اند و تداعی در مثنوی را از نوع تداعی معانی می‌دانند:

*«تداعی‌های مثنوی غالباً منطقی و آگاهانه هستند یعنی جهت و هدفشان را همان اهداف بنیادین مولانا از سرودن مثنوی تعیین‌می‌کند.» (ن.ک: جوکار، جابری، ۱۳۸۸: ۳۹).

*«این تداعی‌ها از سر تعمّد و خود آگاهی انجام‌می‌شوند و خواننده نیز از طریق توضیحات نویسنده علّت تغییر یک موضوع و طرح موضوعی دیگر را به طور مستقیم در خود داستان‌ها می‌خواند،... ساختار مثنوی صرفاً بر اساس تداعی معانی تکوین یافته است» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۴).

*«نکتهٔ مهم آن است که تداعی‌های ذهنی در مثنوی از نوع آگاهانه و منطقی است» (ن.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۸).

*در پایان‌نامه تحلیل تأثیر تداعي معاني در ساختارگريزي روايت‌های مثنوي، تداعی معانی آگاهانه و بر اساس شباهت را عامل گسستن ساختار قصه‌ها در مثنوی می‌دانند. (ن.ک: واحدی، ۱۳۹۲). در نتیجه بایدگفت از آن جا که تداعی در مثنوی از نوع تداعی معانی و آگاهانه است، وجود تداعی معانی نمی‌تواند دلیل غلبه ناخودآگاهی بر سُرایندهٔ مثنوی باشد.

۲. ۱. ۳. تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن

نکتهٔ مهم دیگر آن است که؛ تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن هم دو مقوله متمایز هستند. تداعی آزاد در شیوهٔ جریان سیال ذهن کاربرد دارد؛ «تداعی به دو نوع منطقی و آزاد تقسیم شده‌است و نوع آزاد آن معمولاً در جریان سیال ذهن کاربرد دارد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۹). روبرت هامفری نیز می‌گوید: «تکنيك جريان سيال ذهن روشي در روايت داستان است که سيلان مداوم و نامنظم لايه‌هاي پيش از گفتار ذهن شخصيت‌ها را ارائه‌مي‌کند. لاية پيش-ازگفتار و ناخودآگاه شامل تأثيرات ناشي از دريافت‌هاي حسي، تداعي آزاد انديشه‌ها، خاطرات گذشته، تخيلات و تصاوير خواب‌گونه است» (به نقل از: ن.ک: بهنام و دیگران، ۱۳۹۲: ۸۸).

مدعای برخی آن است که؛ مثنوی بر مبنای تداعی آزاد سروده شده است و بر اساس و به تبع این داوری، روایت به شیوهٔ جریان سیال ذهن را به مثنوی نسبت داده‌اند. مانند: (ن.ک: قبادی و گرجی، ۱۳۸۶). حال باید پرسید که؛ آیا بدون وجود تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن را می‌توان به مثنوی نسبت داد؟ بنابراین؛ آیا شیوهٔ جریان سیال ذهن را می‌توان در مثنوی دید؟ در مقالهٔ «خطاهای رایج در شناخت شیوهٔ جریان سیال ذهن» ویژگی‌های این شیوه به طور مفصل برشمرده شده‌است. (ن.ک: بیات، ۱۳۹۴).

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «روایت داستان از نوع غیرخطی است و رویدادها بدون ترتیب زمانی و نظم ظاهری عرضه می‌شوند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۰). اما در مثنوی ترتیب زمانی رخدادها و نظم ظاهری در روایت

رخدادهای داستانی مشهود است و گسستن رشتهٔ روایت و آوردن داستان‌درداستان بر خطی‌بودن روایت رشتهٔ رخداها، اثری ندارد.

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «ذهنیت‌های شخصیت‌ها به صورت گسسته و بدون انسجام عرضه‌می‌شود. بسیاری از اشارات و محتویات ذهن شخصیت‌ها برای خواننده مبهم‌اند و نویسنده برای رفع ابهام آشکارا در سیر روایت دخالت‌نمی‌کند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۰). اما محتویات ذهن شخصیت‌ها در مثنوی آشکار و قابل فهم است، پس این‌گونه از ابهام در مثنوی دیده‌نمی‌شود.

*- در داستان جریان سیال ذهن؛ «داستان‌ها مخاطبی خارج از ذهن شخصیت ندارند و آن‌ها تنها ادراک بی‌واسطهٔ شخصیت از جهان منعکس‌می‌شود؛ بی‌آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری مد نظر باشد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). اما مثنوی اثری تعلیمی و مخاطب محور است و مولانا با هدف و آگاهانه وعظ می‌کند.

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «حوادث رخداده در این داستان‌ها معمولاً به صورت بریده‌بریده و نامنظم از دریچهٔ ذهنیت‌های شخصیت‌ها روایت‌می‌شود و خواننده باید با دقت زیاد و گاه از طریق بازخوانی داستان این رویدادهای پراکنده را کنار هم قراربدهد تا به دیدی کلی و منسجم از آن‌ها دست‌یابد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). اما در مثنوی پیرنگ داستان‌ها(اپیزودها)کاملاً مستقل و پیوسته است، با آنکه بارها رشتهٔ روایت گسسته می‌شود؛ در ادامهٔ سخن مولانا به داستان‌های ناتمام‌مانده بازمی‌گردد و داستان را به‌پایان‌می‌برد.

*- «زبان داستان‌های پدیدآمده به شیوهٔ جریان سیال ذهن به تبع ویژگی‌های زبان در مرحلهٔ پیش از گفتار معمولاً با عدول از قواعد دستوری و درهم‌ریختگی‌های نحوی همراه است» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲). اما درهم‌ریختگی‌های نحوی در متن مثنوی و داستان‌های آن صدق‌نمی‌کند. با آنکه آشنایی زدایی‌ها و هنجارگریزی‌های زبانی، زیبایی سخن را صدچندان کرده، اما زبان نه در مرحلهٔ پیش از گفتار که زبان گفتاری است و تابع قواعد دستوری و معنادار و روشن.

با این همه؛ بسیاری از پژوهشگران نوشته‌اند که مثنوی به شیوهٔ جریان سیال ذهن سروده شده‌است. از جمله؛ (ر.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۸: ۲۱-۴۰)، (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۳: ۱۰). (ر.ک: پارسی نژاد، ۱۳۸۰: ۹۲-۹۳). (ر.ک: غلام، ۱۳۸۲: ۷۱) و (ر.ک: یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۱). (ر.ک: قبادی و گرجی، ۱۳۸۶: ۱۷۷)، (شوهانی، ۱۳۸۲: ۹۲)، (غلام، ۱۳۸۲: ۷۱)، (یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۱-۲۹۴)، (محمودی، صادقی، ۱۳۸۸) و بسیاری دیگر. یافته‌ها نشان‌می‌دهند که؛ نسبت دادن تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن به مثنوی مدعایی پذیرفتنی نیست و به تبع آن نسبت سُرایش ناخودآگاهانه در مثنوی مصداق ندارد.

۲. ۱. ۴. تک‌گویی درونی و شیوهٔ جریان سیال ذهن

درون هرگونه روایتی؛ چه کهن و چه مدرن، از زبان شخصیت‌ها افکار و احساسات‌شان بیان‌می‌شود. همهٔ این تک‌گویی‌ها مخاطب دارد و با تک‌گویی درونی بی‌مخاطب در شیوهٔ جریان سیال ذهن یکی نیست. تداخل میان

دوگونه از تک‌گویی درونی موجب شـده تا صـرفاً به سـبب وجود تک‌گویی درونی، شـیوهٔ جریان سیال ذهن نیز به مثنوی نسبت‌داده‌شود.

مولانا بارها در میانهٔ سخن به خود خطاب می‌کند، در حالی که کاملاً به حضور مخاطب خود آگاه است. او در ضـمن تک‌گویی و گاه پس از اتمام تک‌گویی، مخاطب را از بازگشـت به موضـوع سـخن می‌آگاهاند و خود نیز به مطلب اصلی بازمی‌گردد. تصور این همانی دو مقولهٔ تک‌گویی درونی بامخاطب و بی‌مخاطب؛ «... ازآن‌روی رایج شـده‌اسـت که تک‌گویی درونی مهم‌ترین شـیوهٔ روایت جریان سـیال ذهن اسـت و اسـاساً بدون وجود گونه‌ای از تک‌گویی درونی داستان جریان سیال ذهن شکل‌نمی‌گیرد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مثنوی که به حضور مخاطب آگاه است؛

«...این نفس جان دامنم بر تافتست بوی پیراهان یوسف یافتست...

خطاب با خود در حضور مخاطب:

فتنه و آشوب و خون‌ریزی مجوی بیش ازین از شمس تبریزی مگوی

این ندارد آخر از آغاز گوی رو تمام این حکایت بازگوی »

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۰).

۲. ۱. ۵. نادیدن شکستن مرز واقعیت و خیال

صـوفیان و مولانا از جهانی فراتر از درک عقل و منطق سـخن‌می‌گویند که جهان خیال گفته‌می‌شـود. این جهان خیـال در نزد عارف، واقعی‌تر و قابل درک‌تر از جهان واقعیت بیرونی اسـت. زیرا؛ «در تفکر مولوی میان واقعیت و خیـال مرزی نیسـت؛ زیرا آنچـه خیـالی می‌پنـداریم، خود می‌توانـد واقعی بـاشـد... مرز میـان واقعیـت و خیال درهم‌می‌شکند» (بامشکی، ۱۳۹۲: ۱۳). دستاورد مولانا از شکستن مرز جهان بیرونی، گشودن راهی به جهان باطن و درون هستی است؛ در مثنوی «معمولا بستر داستان مادر در جهان واقع شکل‌می‌گیرد و شخصیت‌هاي واقع‌نما در فضایی ملموس با چالش‌هاي قابل فهمی مواجه‌اند؛ اما آنگاه که داستان به سطوح دیگر می‌لغزد، فانتزي و تخیل مجال بروز می‌یابد. گـــاه این امور شـگفتی‌ساز و غیرواقعی تا قلمرو داستان اصلی نیز پـــیش‌رفتـــه و بـــراي شخصیت‌هاي معمولی، فرجام‌هایی غریب رقم‌می‌زنند» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۸). باری؛ این درک دیگرگون مولانا از واقعیت که از جهان‌بینی صوفیانه سرچشمه می‌گیرد، موجب نسبت‌دادن بی‌خویشی به سراینده مثنوی بوده است.

۲. ۱. ۶. سرودن ناخودآگاه و سوررئالیسم

درک صوفیانه از واقعیت و آمیختن آگاهانهٔ مرزهای خیال و واقعیت، برخی پژوهندگان را واداشته تا از ویژگی‌های سـوررئالیستی و به در پی آن، از سرودن بی‌اختیار مثنوی، سخن بگویند. در مقالهٔ «سوررئالیسم در مثنوی معنوی» آمده: «مولانا همچون سوررئالیست‌ها به شیوهٔ نگارش خودکار یا بداهه‌نویسي اغلب اشعار خود به ویژه غزلیات را

سروده است و در مثنوي نيز گاهي غلبهٔ وجد و ذوق روحاني رشتهٔ کلام را از دست او ربوده و ناخواسته سخناني برزبان آورده که از مقولهٔ شطح به‌شمارمي‌رود و خود اقرارکرده که این سخن را بی‌اختیار بر زبان رانده، گويي که معشوق اين سخنان را بر دهان او نهاده‌است» (جعفری، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

گاهی آمیختن آگاهانهٔ خیال و واقعیت، شناخت مرز میان سورئالیسم و شیوهٔ جریان سیال ذهن را به هم می‌ریزد. تفاوت این دو آن‌است که: «در داستان‌های پدیدآمده به شیوهٔ جریان سیال ذهن، محتویات لایه‌های ناخودآگاه ذهن روایت نمی‌شوند و این گونه داستان‌ها با آثار نوع سوررئالسیتی که در آن‌ها نویسنده می‌کوشد با بهره‌گیری از روش‌های مختلف محتویات غیرمنطقی و نامنظم سطح ناخودآگاه ذهن را بر کاغذ بیاورد، تفاوت دارند؛ بنابراین به کاربردن عبارت‌هایی چون «وجدان ناآگاه» و «حوزهٔ ناخودآگاه ذهن» دربارهٔ این داستان‌ها نادرست است» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲). از آن‌جا که محتویات ناخودآگاه ذهن مولانا در مثنوی بیان نمی‌شود و مولانا آگاهانه خاموش می‌شود و رازداری می‌کند، نسبت سُرودن ناخودآگاهانه چه با عنوان؛ شیوهٔ جریان سیال ذهن، چه سبک سوررئالیستی دربارهٔ مثنوی پذیرفتنی نیست.

۲. ۱. ۷. نارسایی و دیریابی زبان

پیچیدگی و گاه دیریابی مثنوی، ناشی از پیچیدگی و عمق موضوعات مطرح شده‌است. آن هم موضوعاتی که زبان در بیان آن‌ها درمانده می‌شود. در واقع مخاطب شاهد درگیربودن مولانا با نارسایی زبان در برابر پیچیدگی اندیشه و دشواری بیان است. در بسیاری موارد همین تغییر زبان متن به رهاشدن مولانا در ناخودآگاهی و جذبه و بیخودی تعبیر شده‌است.

۲. ۱. ۸. دیرآشنایی مثنوی

در رویارویی آغازین با مثنوی؛ «مخاطب بی‌اختیار در این اندیشه فرومی‌رود که آیا به راستی راوی بی هیچ طرح و چهارچوب پیش‌اندیشیده‌ای، سراپای این روایت عظیم را پیش برده‌است؟» (توکلی، ۱۳۸۳: ۱۰). درک مثنوی همچون هر متن دیگری پیش‌نیازهایی دارد. از جمله؛ آشنایی با شرایط تاریخی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زمانهٔ مولانا، شناخت پیشینهٔ فرهنگی قرن هفتم، آشنایی با متون پایان قرن ششم و اوایل قرن هفتم، آگاهی از پیشینهٔ نگرش صوفیانه و مهم‌تر از همه اُنس درازمدت با متن مثنوی. بنابراین؛ در این روزگار تنگ‌حوصله، پژوهندگان به زمان بیش‌تری برای اُنس با مثنوی و آشنایی با پیچیدگی‌های ساختاری و معنایی آن نیاز دارند و بدیهی است که در برخورد کوتاه مدت با متن دیرآشنایی چون مثنوی، دچار پیشداوری می‌شوند.

۲. ۲. نشان‌های پیش‌اندیشی و سُرودن آگاهانهٔ مثنوی

سخن از سُرودن در بی‌خویشی و ناخودآگاهی بسیار است، اکنون در تقابل با چنین داوری‌هایی از نشانه‌های پیش‌اندیشی مولانا و سُرودن آگاهانهٔ مثنوی در سه بُعد؛ ماهیت و شیوهٔ سخن، پردازش عناصر روایی و پیوندهای درونی ساختار و محتوی، سخن‌خواهیم‌گفت.

۲. ۲. ۱. ماهیت و شیوهٔ سخن در مثنوی

برخی ویژگی‌های بنیادی متن مثنوی به گونه‌ای است که نیاز به آگاهی سُراینده از تناسب موضوع سخن و شناخت عمیق از مخاطبان سخن دارد.

۲. ۲. ۱. ۱. تعلیمی بودن

مثنوی به درخواست حسام‌الدین چلبی و در بازهٔ زمانی چهارده ساله (۶۶۲ تا ۶۷۲ ه. ق) شکل‌گرفت. مثنوی ماهیت مخاطب محور و تعلیمی دارد و باید به اقتضای حال مخاطبان سخن‌بگوید، بنابراین؛ سخت نیازمند پیش-اندیشی و آگاهانه سُرودن است.

۲. ۲. ۱. ۲. سنت مجلس‌گویی

مثنوی خطابه شعری مجالس مولانا است. «به هر حال این مهارت در قصه‌پردازی از گوینده‌ای که خود و اجدادش اهل منبر بوده‌اند، مجالس آن‌ها غالباً جوش و ازدحام عامه را سبب می‌شده‌است، البته خلاف انتظار نیست» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۲۸۱). پیداست که وعظ با محتوایی از پیش‌اندیشیده و متناسب مخاطبان، ایراد می‌شود. مولانا هم باید به موضوعاتی چون؛ «خستگی و ملالت مخاطبان، حضور منکران و خرده‌گیران در مجلس، کژفهمی مخاطبان، ترس از افشای راز و به وجودآمدن فتنه و آشوب، دغدغه پیشبرد و اتمام قصه، سطح متفاوت فهم و درک مستعمان مجلس، ناتوانی زبان از بیان، پایان ناپذیری سخن در شرح برخی موضوعات، دچارشدن به تنگنای عبارت و... » (برامکی، دبیران، ۱۳۹۰: ۹)، آگاهانه می‌اندیشیده و وعظ خود را با هوشیاری از پیش ساماندهی می‌کرده‌است.

۲. ۲. ۱. ۳. خلوت پیش از مجلس وعظ

موضوع مهم دیگری آن‌که؛ «مولانا پیش از هر نشست ساعت‌های بسیار طولانی با خود خلوت‌می‌کرده و به تعمق در موضوع و مقال و بافت و بیان می‌پرداخته است» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۴). خلوت پیش از مجلس وعظ بر پیش‌اندیشی آگاهانه دلالت دارد.

۲. ۲. ۱. ۴. کلیت موضوعات محوری در اندیشهٔ صوفیانه

کلیت مثنوی شرح و تفسیر جهان‌بینی صوفیانهٔ مولانا است که خود دارای وحدت موضوعی است: «... با مقایسه ده قصه مهم و شناخت اجزای مشابه و مشترک آن‌ها و طبقه‌بندی موضوعی قصه‌ها تلاش‌شده تا وحدت

نسبی موضوعی مثنوی اثبات شود.» (ن.ک: جابری اردکانی، ۱۳۸۸). در واقع آن‌چه موجب بسط آگاهانه و منسجم مثنوی شـده، همین پیوند موضـوعی اسـت. «عناصر و اندیشه‌های مشابه، مثنوی را اثری دارای بنمایه‌های مشترک، هدفی یگانه و انسجامی متفاوت و از گونهٔ دیگر درآورده‌است» (جوکار و جابری، ۱۳۸۸: ۲۱). بسامد داستان‌هایی با درونمایه‌های مشـترک و مشـابهت موضوعی موجب یکپارچگی درونی و بیانگر اغراض آگاهانه و هدفمند سراینده مثنوی است.

۲. ۲. ۱. ۵. داستان-مقاله بودن مثنوی

غزلیات مولانا دل‌نوشته‌های خلوت او بوده و مثنوی فرصت بیان اندیشه‌هایش در جمع شنوندگان. مثنوی‌های عرفانی اغلب به دو بخش اندیشه و تمثیل تقسیم‌می‌شوند. «در حقیقت مولانا به مرزبندی خاصی میان قصه و تمثیل با سخن و اغراض خویشتن قائل نیست» (توکلی، ۱۳۸۳: ۲۰). آفریدن پیوندهای پیچیده میان داستان و مقاله در مثنوی، نیازمند تأمل آگاهانه بر رابطهٔ اندیشه و تمثیل وتناسب آن‌ها با قدرت فهم مخاطب بوده‌است.

۲. ۲. ۱. ۶. شیوهٔ استدلال تمثیلی

داسـتان‌های تودرتوی مثنوی، تمثیل هسـتند و کارکردی اسـتدلالی دارند: «در اینجا روایت برای اثبات نظر و متقاعد کردن مخاطب به‌کارمی‌رود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۸۳). کارکرد دیگر تمثیل آن است که؛ «با برقرارِیِ قیاس به آگاهی شکل‌می‌دهد» (فتـوحی، ۱۳۸۴: ۱۷۰). در تمثیل‌های روایی اولویت بیان اندیشه و پس از آن روشنگری و تأثیرگذاری پرقدرت بر مخاطب است. بهره‌گیری هوشمندانه از توان استدلالی و اقناعی تمثیل نیاز به تأملی آگاهانه دارد.

۲. ۲. ۱. ۷. پردازش گفتگوهای برون داستانی

در مثنوی، لحظهٔ گسـسـت هدفمند رشـتهٔ روایت داسـتان فراهم‌کنندهٔ فرصت گفتگوی برون داستانی مولانا با مخاطبانی است که اکنون آمادهٔ شنیدن شده‌اند. در لحظهٔ طلایی گسست و پیدایش تعلیق، راوی یعنی مولانا بیرون روایت قرار می‌گیرد و می‌تواند در گفتگویی رودرروی با مخاطب از اندیشه‌هایش سخن می‌گوید. جایگاه قرارگرفتن این گفتگوهای برون داستانی در رشتهٔ سخن و روایت و پردازش گفتگوها با توجه به مقطع گسست روایت، موضوع بحث، احوال مخاطب و در نظر داشـتن بسـیاری نکات دیگر به گونه‌ای اسـت که باید از پیش در بارهٔ چگونگی آن اندیشیده شده‌باشد.

۲. ۲. ۱. ۸. تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر

بررسی پیوند میان اپیزودهای مثنوی که از پیوندهای ساختاری و معنایی برخوردارند، نشان از تقسیم هوشمندانه و منطقی یک موضوع کلی به موضوعات جزیی دارد. طوری که هر حکایت یا داستانک یا کلان داستان بیان جزیی از اجزای مفهومی کلی‌تر را به عهده دارند. (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). روشن است که در بارهٔ هر جزء جداگانه سخن‌گفتن و همچنان کلیت موضوع را هوشیارانه پیگیری‌کردن، نیازمند طراحی چهارچوب منطقی برای متن است.

۲. ۲. ۱. ۹. تکرار

تکرار موضـوع در مثنوی در قالب حکایات متفاوت و با فاصـلهٔ زمانی مختلف، دلنشین است و بر قدرت تأثیر محتوای تکرارشده می‌افزاید. گویا با تکرار یک اندیشه، مخاطب به پیشینهٔ ذهنی خود از آن بازمی‌گردد و خودبه‌خود درگیر یافتن شـباهت‌ها و تفاوت‌ها و به عبارتی باردار تحلیل‌های تازهٔ خودیافته می‌شـود. این کشـف و بازیابی به شـکل‌گیری اندیشـه‌های نوی می‌انجامد و مخاطب را بیشتر و عمیق‌تر درگیر آن اندیشهٔ تکرارشده می‌کند. به عنوان نمونه در دفتر سوّم؛ «حکایت استر پیش شتر کی من بسیار در رو می‌افتم و تو نمی‌افتی الا به نادر» (مولوی، ۱۳۹۵: ۴۱۴) و در دفتر چهارم هم آمده‌است: «قصهٔ شکایت استر با شتر کی من بسیار در رو می‌افتم در راه رفتن تو کم در روی می‌آیی این چراست و جواب گفتن شتر او را» (مولوی، ۱۳۹۵: ۶۹۶). در دفتر دوّم حکایت «یافتن شاه باز را به خانهٔ کمپیرزن» (مولوی، ۱۳۹۵: ۱۹۴)، در دفتر چهارم هم آمده‌اسـت: «قصـهٔ باز پادشـاه و کمپیرزن» (مولوی، ۱۳۹۵: ۶۶۵) و نکتـهٔ مهم در تکرارهـا آن‌که مولانا با اشـراف تمام بر روند خلق متن می‌داند که در هر تمثیل چه مطلبی را گفته و در تکرار تمثیل چه جزیی از آن را تغییر داده‌اسـت. با توجه به این‌که مثنوی در مدت چهارده سـال سروده‌شده، احاطهٔ عمیق مولانا به جزئیات مطالب گفته‌شده در هر تکرار، اهمیت بسیاری دارد.

۲. ۲. ۱. ۱۰. ارجاعات درون متنی

مولانا گاهگاه در میانهٔ سـخن به مواردی از داسـتان‌های پیش‌گفتهٔ خود اشـاره می‌کند. ازآن‌روی که این اشارات آشنا هستند، مخاطبانش از کشف معنای آن‌ها لذت می‌برند. به عنوان نمونه در دفتردوم؛ در داستان؛ «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر رضی‌الله عنه» تلمیح به موی ابرو آمده است:

«چونک او تر کرد ابرو مه ندید گفت ای شه نیست مه شد ناپدید
گفت آری موی ابرو شد کمان سوی تو افکند تیری از گمان
چون یکی مو کژ شد او را راه زد تا به دعوی لاف دید ماه زد»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۸۵).

در دفتر سوم زیر عنوان؛ «پیش رفتن دقوقی رحمة الله علیه به امامت» آمده است:

«خود خیالش را کجا یابد حسود در وثاق موش طوطی کی غنود
آن خیال او بود از احتیال موی ابروی وی است آن نه هلال
مدح تو گویم برون از پنج و هفت بر نویس اکنون دقوقی پیش رفت»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۴۳۱).

در دفتر پنجم زیر عنوان «جواب‌گفتن روبه خر را» اشاره دیگری آمده‌است.

«زین خیال رهزن راه یقین گشت هفتاد و دو ملت اهل دین

مرد ایقان رست از وهم و خیال موی ابرو را نمی گوید هلال
«وآنکه نور عمرش نبود سند موی ابروی کژی راهش زند»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۸۳۹).

نمونه های این‌گونه ارجاعات درون متنی فراوان است. از جمله: داستان هاروت و ماروت، داستان حضرت داود، داستان پیرچنگی، مطرب خانقه، شیر و خرگوش، امرود بُن، قبطی و سبوی آب، ... حکایت خلیل و جبرئیل. کاربرد چنین اشاراتی علاوه بر خلق ایجاز و سهیم‌کردن مخاطب در بیان اندیشه، لذت کشف مقصود گوینده را هم درخود دارد و نیازمند ایجاد هماهنگی میان مطالب مجالس پیشین، آگاهی در لحظه از موضوع مورد بحث و دز نظر داشتن پیش‌دانسته‌های مخاطبان است.

۲. ۲. ۱. ۱۱. گسست و بازگشت به رشتهٔ سخن

تداعی معانی‌ها و گسستن‌های مداوم رشتهٔ سخن و آوردن داستان در داستان و بازگشت به ادامهٔ سخن و سپس ادامه داستان و همچنان بازگشتن به موضوع اصلی نیازمند هشیاری فراوانی است. با گسست رشته روایت، راوی بیرون روایت قرارمی‌گیرد، بازگشت آگاهانه به ادامهٔ مطلب و در هر بازگشت همچنان هدفی و بیان اندیشه‌ای را دنبال‌کردن، احاطهٔ کامل بر روند سرودن را می‌طلبد: در حکایت « فریفتن روستایی شهری را و بدعوت خواندن بلابه و الحاح بسیار» مولانا در روند روایت داستان بارها خطاب به خود هشدار می‌دهد که از حد معمول فراتر رفته و به خود می‌گوید که بازگرد.

«شد ز حد هین بازگرد ای یار گرد روستایی خواجه را بین خانه برد»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۳۵۷).

در اواسط داستان پیر چنگی، وقتی که داستان به درازا کشیده می‌شود، چنین می‌سراید:

«حد ندارد سوی آغاز رو سوی قصّهٔ مرد مطرب باز رو»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۹۴).

« باردیگر ما به قصه آمدیم ما از آن قصه برون خود کی شدیم»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۷۰).

۲. ۲. ۱. ۱۲. هدایت هشیارانهٔ جریان سخن

مولانا بارها و بارها به خود هشدارمی‌دهد که حضور مخاطب را دریاب و خمش کن و راز نگاهدار و بیش سخن مگو تا مقتضای احوال مخاطبان و توان ادراکی آنان، شرایط زمانه و موارد دیگر را رعایت کرده‌باشد: «... مولانا حتی در زمانی که دچار شور و حال است، بر زبان خود تسلط دارد و گاه نیز از انکار مخاطب یا درک‌نشدن مطالبش یا در بیان نگنجیدن آن‌ها می‌ترسد و در زمان سُکر هم مقتضای مخاطب را در نظر دارد» (جابری، ۱۳۹۵: ۵۹). او پس

از این‌گونه خطاب‌ها جریان سخن را هدایت و به موضوع مورد بحث بازمی‌گردد. حال یا سرودن قصه‌ای را آغاز می‌کند، یا قصهٔ نیمه‌تمامی را ادامه می‌دهد.

۲. ۲. ۱. ۱۳. گزینش داستان‌ها

گزینش تمثیل‌ها نشان از اندیشیدن به ظرفیت‌های ساختاری و محتوایی روایت‌ها و در نظرگرفتن هماهنگی تمثیل‌ها با موضوع سخن دارد و سنجش و پیش‌گزینی قصه‌ها را نشان‌می‌دهد. «در مثنوي... ساختار روايت عموماً بر مبناي ارتباط موضوعي شكل‌مي‌گ رد. در اين ش وه، زمام اختيار شاعر در دست ضم رآگاه وي است و او با توجه به ضميرآگاه مطالبی را كه از نظر موضوعی شبيه هم هستند، در كنار يكديگر قرارمی‌دهد» (واحدی، ۱۳۹۲).

۲. ۲. ۲. پردازش عناصر روایی

جنبهٔ دیگری که نیاز به آگاهی و پیش‌اندیشی گوینده دارد؛ پردازش عناصر روایی داستان‌هاست. مولانا به خوبی از پردازش روایت و عناصر روایی برای بیان اندیشه‌های پیچیدهٔ صوفیانه خود بهره برده است.

۲. ۲. ۲. ۱. بازآفرینی داستان‌ها

داستان‌های مثنوی قصه‌هایی با ریشه‌های کهن و بازمانده از روزگاران پیشین هستند که در بسیاری از منابع ایرانی، یونانی، عربی و هندی با تفاوت‌هایی ذکرشده‌اند و موضوع بیشتر آن‌ها مطالب اجتماعی، اخلاقی، دینی و غیره بوده‌است. (ن.ک: فروزانفر، ۱۳۸۰) و (ن.ک: وزین‌پور، ۱۳۸۸: ۴۳). مولانا متناسب با مقصود خود داستان‌ها را بازآفرینی می‌کند. چون؛ «خود به صحت و سقم داستان‌های استشهادی در مثنوی چندان اعتقادی ندارد و خود را ملزم به رعایت حفظ امانات تاریخی نمی‌بیند. داستان برای او ظرفی است که مظروف خویش را چنان که می‌خواهد نه چنان‌که هست در آن فرومی‌ریزد و...» (ر.ک: سجادی، ۱۳۸۰: ۳۹). بنابراین؛ به ضرورت روشنگری در سخن دست به دگرگونی در اصل داستان‌ها و بازآفرینی می‌زند. مولانا با عناصر روایت چونان ابزار بیانی برخوردمی‌کند و هدفش نه داستان‌پردازی بلکه بیان اندیشه است. بنابراین؛ هر عنصری از عناصر روایی از: پیرنگ و حادثه و شخصیت... و صحنه در بازآفرینی او ممکن است دچار تغییر شود. ازاین‌روی؛ اگر جزئی از یک داستان با اندیشهٔ مورد نظرش سازگار نباشد، به راحتی آن را تغییرمی‌دهد.

«متحد نقشی ندارد این سَرا تا که مِثلی وا نمایم مر ترا
هم مثال ناقصی دست آورم تا ز حیرانی خرد را وا خرم»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۵۷۰).

نمونه‌های تصرف و بازآفرینی در مثنوی بسیار زیاد است. از جمله: «حکایت پادشاه جهود و نفاق افکنی او در میان ترسایان» در دفتر اول که ناسازگاری‌های صوفیان مطرح‌می‌شود. به نظر می‌رسد که طرح این داستان را از حکایت بومان و زاغان کلیله‌ودمنه می‌گیرد و آن را با جایگزینی شخصیت‌های انسانی بازآفرینی می‌کند.

داستان «موسی و شبان» در دفتر دوم نیز در مأخذ اصلی خود به صورتی دیگر است. ظاهراً مأخذ آن حکایتی است که در عقدالفرید نقل‌شده‌است» (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۸۰: ۱۹۵). «داستان شیر و نخجیران» در دفتر اول مثنوی نیز با «داستان شیر و نخجیران» در کلیله‌ودمنه یکی نیست. «ماجرای مرد دباغ که در بازار عطاران بیهوش می‌شود» و...

۲. ۲. ۲. ۲. عنوان‌بندی

از نشانه‌های مهم طراحی ازپیش‌اندیشیدهٔ مثنوی، همین عنوان‌بندی داستان‌هاست. به عنوان نمونه عنوان بخشی در دفتر پنجم چنین است: «اشارت آمدن از غیب به شیخ کی؛ این دو سال به فرمان ما بستدی و بدادی بعد ازین بده و مستان. دست در زیر حصیر می‌کن کی آن را چون انبان بوهریره کردیم. در حق تو هر چه خواهی بیابی تا یقین شود عالمیان را کی ورای این عالمی است کی خاک به کف گیری زر شود. مرده درو آید، زنده شود... و العاقل تکفیه الاشارة» (مولوی، ۱۳۹۵: ۸۴۵). عنوان‌بندی هر بخش در متن مثنوی به طوری حساب‌شده خلاصه محتوای آن بخش را در خود دارد و به اجزای معنایی متن، سامانی منطقی داده‌است. صفوی نیز می‌نویسد: مولانا خود از پیش عناوین هر بخش را طراحی می‌کرده‌است. (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۳۱۱).

۲. ۲. ۲. ۳. افشای پیرنگ داستان

عنوان‌بندی روایت، عنصری ضدروایت و افشاگر پیرنگ، نابودکننده تعلیق روایی و موجب کاهش کشش خواننده به شنیدن روایت است. از سویی نشان از اولویت بیان اندیشه بر روایت‌پردازی دارد. گاه عناوین خود داستان مینیمالی هستند: «در بیان آنک عاشق دنیا بر مثال عاشق دیواری است کی بر و تاب آفتاب زند و جهد و جهاد نکرد تا فهم‌کند کی آن تاب و رونق از دیوار نیست از قرص آفتاب است در آسمان چهارم، لاجرم کلی دل بر دیوار نهاد چون پرتو آفتاب به فتاب پیوست او محروم ماند ابدا و حیل بینهم و بین ما یشتهون» (مولوی، ۱۳۹۵: ۱۲۶). از این دست عناوین بسیار است.

۲. ۲. ۲. ۴. تعلیق‌آفرینی

از دیرباز سخنوران نقش تعلیق‌آفرین گسستن رشتهٔ روایت در اپیزودها را می‌شناختند. کلیله‌ودمنه گواه این موضوع است. حتی؛ «خلق تعلیق در نمایش سنتی ما به صورت نمایش در نمایش چهره می‌نماید.» (ن.ک: یاری، ۱۳۷۴: ۳۱-۳۵). اوج‌گیری تعلیق و انتظار نیازمند آگاهی از این نکته است که؛ در کجا رشتهٔ روایت گسسته‌شود و روایت کدام داستان در محل گسستگی رشتهٔ روایت آغاز شود و یا کدام داستان ناتمام ادامه یابد. بنابراین؛ نیازمند طرحی از پیش‌اندیشیده است. نقاط تعلیق، درون بیش از چهارصد اپیزود، شهرزادوار مخاطبان مثنوی را تا سال‌های طولانی در انتظار شیرین شنیدن از زبان مولانا نگاهداشته است.

۲. ۲. ۲. ۵. پردازش گفتگوهای درون داستانی

گفتگو از مهم‌ترین عناصـر روایی اسـت. گاهی تمام روایت زمینه‌ساز نمایش گفتگو هستند. طراحی گفتگوها کاری ازپیش‌اندیشیده است. گفتگوها در مثنوی زیرکانه و منطقی و متناسب با شخصیت‌های داستان طراحی شده‌اند و اندیشـه اصـلی و درونمایهٔ را درخود دارند. در گفتگوها به هر دو طرف فرصـت داده‌شـده تا حرف‌شان را به زبان خودشـان بزنند، تا مخاطب، شـنوندهٔ دلایل هر دو سو باشد و خود داوری‌کند. به عنوان نمونه؛ «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» به روشنی بیهودگی پرسش‌های محتسب و هوشیاری مست را نشان‌می‌دهد.» (ن.ک: مولوی، ۱۳۹۵: ۲۷۶). از موارد دیگر می‌توان از: گفتگوی شـیر و نخجیران، گفتگوی رسـول قیصـر روم و عمر، گفتکوی ابلیس و معاویه و گفتگوی سازندگان مسجد ضرار و... را نام برد.

۲. ۲. ۲. ۶. استقلال داستان‌ها

همهٔ حکایات، داسـتان‌های کوتاه و داسـتان‌های بلند مثنوی مسـتقل و دارای پیرنگ کامل و پیوسـته هسـتند و هیچ‌یک نقشی در شکل‌گیری پیرنگ دیگری ندارد. چه حکایت‌های کوتاه (داستان درونه‌ای)، چه داستان‌های بلند (داستان درونه‌گیر) که ساختاری گسسته دارند، همگی از پیرنگی مستقل و خودبسنده برخوردارند.

۲. ۲. ۲. ۷. پیوستگی درونی پیرنگ

گسستن خط داستانی و حتی حذف داستان‌های درونه‌ای به پیوندهای محتوایی و معنایی درون ساختاری روایت آسیبی نمی‌رسانند. زیرا اپیزودها در متن به موازات هم قرارگرفته و از پیوستگی درونی پیرنگ خود برخوردارند و این نشان از اشراف مولانا بر حدود چهارصدو بیست داستان‌کوتاه و بلند در طی سالیان دراز سرایش مثنوی دارد.

۲. ۲. ۲. ۸. تأخیر روایی

از دیدگاه روایت‌شـناسـان، اپیزودهای مثنوی از پیرنگ استواری برخوردارند. زیرا؛ «طرح در واقع نقض ترتیب رسـمی حوادث به آن صورتی که انتظار می‌رود» (سلدن، ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۳). بنابراین؛ گریزها، گسستن رشته روایت، آوردن داسـتان در داسـتان، بازگشت و ادامه روایت داستان و... همه شگردهایی هستند که موجب تأخیر در روایت می‌شوند، اما پیرنگ روایت همچنان پیوسته می‌ماند و زیبایی‌آفرینی و آشنازدایی می‌کند و داستان‌ها را خلاف انتظار خواننده به پیش می‌برد. تأثیرگذاری این شـیوهٔ داسـتانگویی بر مخاطب بیشـتر و موجب تأمل او بر درونمایهٔ خواهدشد.

۲. ۲. ۲. ۹. تناسب موضوع سخن و درونمایه

مثنوی انباشته از داستان است. هماهنگ‌بودن پیوندهای درونی دولایهٔ؛ روایی(لایهٔ داستانی) و درونی(درونمایه) با اندیشهٔ مورد نظر مولانا، چون رشته‌ای تاروپود مثنوی را به هم بافته‌است. تناسب موضوع سخن و درونمایهٔ داستان‌ها و به عبارتی پیوند اندیشه و عناصر روایت در متن به سنجشی منتقدانه نیاز داشته‌است.

۲. ۲. ۲. ۱۰. بیان نتیجه‌گیری از داستان

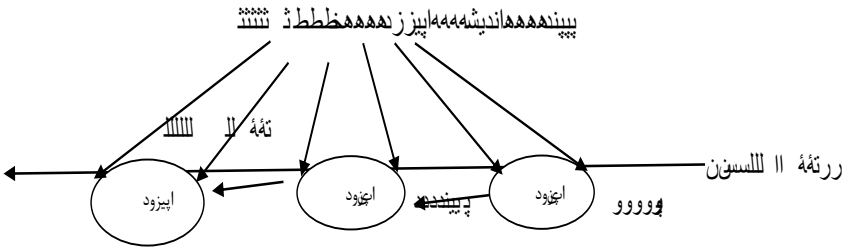
آوردن نتیجه‌گیری از زبان راوی یا شخصیت‌های داستان‌ها و بازگشت دوبارهٔ به رشتهٔ اصلی سخن و ادامهٔ موضوع بحث، شیوهٔ معمول داستان‌سرایی تعلیمی، هدفمند و آگاهانه است. نتیجه‌گیری از زبان شخصیت‌های داستان، به احاطه بر همه جوانب موضوع بحث و مهارت در روایت‌پردازی نیاز دارد.

۲. ۲. ۲. ۱۱. پایان‌بندی داستان‌ها

برخی داستان‌های مثنوی را ناقص می‌دانند. (ن.ک: توکلی، ۱۳۸۴: ۷۰). نخست باید گفت که داستان ناقص؛ داستانی است که پایان آن برای مخاطبانش مبهم باشد. ازآن‌جا که مخاطبان مولانا کمابیش با این داستان‌ها از پیش آشنایی دارند، یا آن‌ها را در مجلس مولانا شنیده و یا در زمرهٔ قصص قرآنی و روایات تاریخی رایج زمانه بوده‌اند؛ بنابراین نمی‌توان گفت که داستان‌های مثنوی ناقص هستند. اما از میان از میان چهارصدوبیست‌وچهار داستان مثنوی تنها پنج داستان؛ «نی‌نامه، پادشاه و کنیزک، آمدن رسول روم نزد عمر، قصهٔ دقوقی، مسلمان و مغ و مجاوبات آن‌ها، پایان‌بندی مبهم دارند.» (ن.ک: محمدی، بهاروند، ۱۳۹۲: ۲۶-۲۷۹). بخش پایانی شاهزاده سوم در دفتر ششم؛ را هم مولانا خود عامدانه ناتمام‌گذاشته است. انتخاب زمان مناسب پایان‌دادن به داستان‌های تودرتوی مثنوی نشان از آگاهی و خِبرگی مولانا در قصه‌پردازی دارد.

۲. ۲. ۳. پیوندهای درونی محتوای و ساختاری

در بررسی پیوندهای درونی اپیزودهای (داستان در داستان) مثنوی، با نظمی منطقی و طراحی هدفمندی در چینش اپیزودها روبرو می‌شوید که ارتباط تنگاتنگی با موضوعات مورد بحث مولانا دارد. (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). پیوندهای درونی و بیرونی در متن و ساختار و عناصر روایی داستان‌ها، سبب به‌هم‌پیوستن اجزای طرحی پیچیده است که مولانا برای بیان موضوع مورد نظرش آفریده است. واژگان و جملات و ابیات کلیدی و تکرارشونده، متن داستانی و غیرداستانی (تمثیل و اندیشه) را به هم می‌پیوندد. این پیوندهای ساختاری و محتوایی پیچیده در متن گویی نشانه‌هایی برای گم‌نشدن سر رشتهٔ سخن هستند (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). جایگاه قرار گرفتن واژگان و جملات و ابیات کلیدی دربردارندهٔ اندیشه، موضوع، محتوا در در اپیزودهای خطی و تودرتوی (دایره‌ای) مثنوی بدین‌گونه است:



۲. ۲. ۳. ۱. واژگان کلیدی

مولانا قبل از شروع اپیزودی تازه در یک بیت که معمولاً در پایان داستان پیشین یا آغاز داستان تازه و یا گاه در درون داستان پیشین آمده‌است، با آوردن واژگان کلیدی پیوند موضوعی و محتوایی اپیزودها را استوار می‌سازد. به عنوان مثال در آغاز داستان« طوطی و بقال» آمده:

«تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۵).

در اینجا واژهٔ «قیاس» متناسب با موضوع داستان «طوطی و بقال»، رشتهٔ سخن و تمثیل را به هم پیوند داده‌است. در نی‌نامه دفتر اول واژگان؛ عشق و عاشق و معشوق، متن را به سوی آوردن داستان «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیر کردن در صحت او» به پیش می‌برد:

«جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای»

(مولوی، ۱۳۷۲: ٦٦)

۲. ۲. ۳. ۲. جملات کلیدی

در واقع پیوند دوسویه‌ای از محتوی اندیشه و جملات کلیدی اشاره‌کننده به محتوی در آغاز و پایان داستان‌ها آمده که به سبب نقش تمثیلی داستان‌ها و جایگاه قرارگرفتن این جملات، از راه محتوا، رشتهٔ گسستهٔ سخن در متن را به هم می‌پیوندد.

۲. ۲. ۳. ۳. ابیات کلیدی

با نگاهی گذرا به مثنوی می‌توان به روشنی دید که اپیزودها با آمدن ابیاتی پیش از داستان و ابیاتی پس از داستان به رشتهٔ اصلی سخن پیوند زده‌شده‌اند. این ابیات چون حلقه‌های زنجیر داستان‌ها را به یکدیگر متصّل می‌کند. بیت‌های فشردهٔ ماقبل اپیزودها از گسستگی و آشفتگی ساختار معنایی نیز جلوگیری می‌کنند. «بخش‌های مختلف مثنوی معنوی اگرچه به ظاهر جدای از یکدیگر می‌نماید، امّا زنجیروار به هم پیوسته‌اند و ابیات لولایی عهده‌دار این اتّصال‌اند». (ن.ک: سجادی، ۱۳۸۰: ۳۹). شیری نیز از این ابیات کلیدی پیوند دهندهٔ اجزای سخن با عنوان«نخ نامرئی» یادمی‌کند. (ن.ک: شیری، ۱۳۸۶: ۳۵). این نخ نامریی تنها در دفتر سوّم؛ داستان «اجتماع اجزای خر عزیر علیه‌السلام بعد از پوسیدن باذن الله و درهم مرکب‌شدن پیش چشم عزیر علیه السلام» (مولوی، ۱۳۹۵: ۴۱۵) و دیگر در دفتر پنجم؛ داستان «قصه اهل ضروان و حیلت‌کردن ایشان تا بی‌زحمت درویشان باغ‌ها را قطاف‌کنند» (مولوی، ۱۳۹۵: ۳۶۰). دیده‌نمی‌شود. ازاین‌روی می‌توان‌گفت؛ شیوهٔ پیوندزدن اجزای متن و مراقبت از پیوستگی رشتهٔ سخن، گواه ساختار از پیش طراحی‌شدهٔ مثنوی است.

۲. ۲. ۳. ۴. چهارچوب بندی متن

در مثنوی عناوین بخش‌ها از ابتدا چهارچوب موضوع را مشخص‌می‌کند، میان دو بخش پیش و پسِ پیوند محتوایی می‌آفریند و مسیر پیش‌روی سخن را در ذهن مخاطبان را شکل‌می‌دهد. از سوی دیگری چونان یادداشت شخصی سخنران عمل‌می‌کند و به مطالبی که باید گفته‌شود، سامان‌می‌دهد و از پراکندگی سخن که جزیی از طبیعت وعظ است، می‌کاهد. همچنین مانع از تأویل و تفاسیر متفاوت از درونمایهٔ داستان شده و هدایت ذهنی خوانندگان را به سوی اندیشهٔ مورد نظر گوینده به عهده دارد. طراحی عناوین، نشان از طرح از پیش‌آماده و حساب‌شدهٔ مثنوی دارد.

۲. ۲. ۳. ۵. پیوندهای داستان و متن

اپیزودهای مثنوی سه نوع هستند: حکایت، داستانک و داستان بلند. حکایت‌ها در هر کجای داستانک یا داستان بلند که آغازشوند، پس از نقل کامل پایان می‌یابند و از آن‌ها نتیجه‌گیری می‌شود. داستانک‌ها هم به صورت اپیزودهای خطی و هم تودرتو (دایره‌ای) دیده می‌شوند. داستانک‌ها درون داستان بلند آغاز شده و آن‌گاه که به پایان

برسند؛ داستانک دیگری وارد رشتهٔ روایت داستان بلند می‌شود. مولانا پس از پایان هر داستانک به روایت داستان بلند اصـلی بازمی‌گردد. بنابراین آشـکار اسـت که در هنگام سـرودن مثنوی از چگونگی روند پیشـرفت روایت و نقل حکایت‌ها، داستانک‌ها و داستان‌های بلند و پیوندهای معنایی و محتوایی آن‌ها با اندیشه و موضوع مورد بحث آگاهی کامل دارد و این هشیاری شگفت‌انگیز است.

موارد نادری از شکستن روند همیشگی پیوند داستان و متن دیده‌می‌شود. یک مورد در دفتر چهارم درون داستان بلند بلقیس و سـلیمان «بخش۲۲-قصـهٔ هدیه فرسـتادن بلقیس از شـهر سبا سوی سلیمان علیه السلام» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۷۶) آمده که داستان بلند «ابراهیم ادهم» و بخش: «سبب هجرت ابراهیم ادهم قدس الله سره و ترک ملک خراسان» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۳) را هم در خود دارد. مولانا درون این داستان حکایت: «بخش۳۱-حکایت آن مرد تشـنه کی از سر جوز بن جوز می‌ریخت...» ((مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۴) را از آغاز تا پایان می‌آورد و بعد از خاتمه این حکایت به روند معمول باید به ادامهٔ داسـتانک «ابراهیم ادهم» می‌پرداخت که این‌گونه نیسـت، بلکه ابتدا به ادامهٔ بخشی از داستان بلند بلقیس و سلیمان: « بخش۳۲-تهدید فرستادن سلیمان علیه‌السلام پیش بلقیس...» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۶) بازمی‌گردد و آن را ادامه‌می‌دهد: «بخش ۳۳- پیداکردن سلیمان علیه‌السلام کی مرا خالصا لامر الله جهدسـت...» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۷). پس از آن به داسـتان ابراهیم ادهم: «بخش۳۴ -باقی قصـه ابراهیم ادهم قدس‌الله سره» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۸) بازمی‌گردد و آن را به پایان می‌برد.

۲. ۲. ۴. نشان‌های دیگر

تا این جا به نشان‌هایی پرداختیم که بر سخن‌سرایی هشیوار، اندیشیده و آگاهانهٔ مولانا در مثنوی گواهی می‌دهند. اما همچنان نشـان‌های دیگری را هم می‌توان در این موضـوع برشـمرد. از جمله؛ احاطهٔ مولانا بر انتخاب موضـوع سخن، طرح آگاهانهٔ بیان اندیشه، پیش‌اندیشی در بارهٔ چینش اجزا در ساختار متن، پیش‌اندیشی در بارهٔ مطالب مورد نیاز بحث و سنجش گنجایش محتوایی تمثیل‌ها و بسیاری موارد دیگر که برای خلق آگاهانهٔ یک متن ضرورت دارد.

۳. نتیجه‌گیری

با کنار گذاشتن پیشداوری‌هایی و جستجو در متن، نشانه‌هایی یافت‌شد که؛ گواه بر آگاهانه و هشیوار سُرودن و پیش‌اندیشی‌های مولانا در سُرودن مثنوی است. این نشانه‌ها را می‌توان در سه دسته جای داد:

دستهٔ نخست؛ ویژگی‌ها و شیوهٔ سخن مثنوی چون: تعلیمی بودن، سنت مجلس‌گویی، خلوت پیش از مجلس وعظ، کلیت موضـوعات محوری در اندیشـهٔ صـوفیانه، داستان-مقاله بودن مثنوی، شیوهٔ استدلال تمثیلی، پردازش گفتگوهای برون داسـتانی، تقسـیم یک اندیشـه کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، ارجاعات درون متنی، گسـست و بازگشت به رشتهٔ سخن، هدایت هشیارانهٔ جریان سخن و گزینش داستان‌ها.

دستهٔ دوم؛ پردازش عناصر روایی چون: بازآفرینی داستان‌ها، عنوان‌بندی، افشای پیرنگ داستان‌ها، تعلیق‌آفرینی، پردازش گفتگوهای درون داستانی، استقلال داستان‌ها، پیوستگی درونی پیرنگ‌ها، تأخیر روایی، تناسب موضوع سخن و درونمایه، بیان نتیجه‌گیری از داستان و پایان‌بندی داستان‌ها.

دستهٔ سوم؛ پیوندهای درونی ساختاری و محتوایی: واژگان کلیدی، جملات کلیدی، ابیات کلیدی، چهارچوب بندی متن، پیوندهای داستان و متن.

نتایج جمع‌بندی پایانی یافته‌های این پژوهش، به آگاهانه سرودن و طرح از پیش‌اندیشیده و منطقی سخن در مثنوی گواهی می‌دهند. افزون بر این؛ چگونگی چینش اجزای سخن در مثنوی نشان‌می‌دهد که؛ ساماندهی سخن از یک‌سو تابع جهان‌بینی مولانا و از یک سو تابع اولویت‌های او در نظام اندیشه‌اش و از یک سو تابع مقتضای حال مخاطبانش بوده‌است. بنابراین مولانا مثنوی را با پیش‌اندیشی هشیارانه و طرحی هدفمند و آگاهانه و با توجه عمیق به جنبه‌های گوناگون متن و مخاطبانش سروده‌است و می‌توان گفت؛ مولانا همواره و در طی چهارده سال دوران خلق مثنوی، هم به جریان خلق متن و هم به کوچک‌ترین جزییات گفته‌هایش آگاهی و احاطهٔ زیرکانه‌ای داشته و همواره احوال مخاطبان و روند پیشبرد طرح سخن را هوشیارانه رصد می‌کرده و پیوسته پیش چشم داشته‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح اپیزود در مفهوم کلی، گسترده و عام خود معادل «داستان در داستان» حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثهٔ مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد» (داد، ۱۳۶۵ :۱۱۱). از روایت بلندتر با اصطلاح داستان برونه‌ای یا درونه‌گیر **(قصه مادر** یا **قصهٔ چهارچوب)** و از داستان در داستان یا حادثه مستقل با اصطلاح داستان درونه‌ای **(قصهٔ فرعی)** نیز یاد می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

ابراهیمی، میرجلال. (۱۳۷۴). «گسترهٔ رمز در مثنوی مولانا». نامهٔ فرهنگ. شمارهٔ ۱۹. صص ۱۳۹-۱۴۳.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.

امامی‌فر، سیدشهاب‌الدین. (۱۳۸۴). «شبکه‌های تداعی در مثنوی مولانا». رشد آموزش زبان و ادب فارسی. شماره ۴۰. صص۲۶-۳۱.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۲). « تداخل درونی در مثنوی». نقد ادبی. سال٦. شمارهٔ ۲۱. صص ۹-۳٦.

----------. (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. شمارهٔ ۱۸٤. صص ۱-۲۷.

----------؛ زحمتکش، نسیم. (۱۳۹۳). «کارکردهای داستان درونه‌ای». ادب پژوهی. شمارهٔ ۹. صص۹-۳۱.

---------. قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی». فنون ادبی. سال سوم. شمارهٔ ۱. پیاپی ۴. صص ۲۹-۴۶.

برامکی، اعظم. دبیران، حکیمه. (۱۳۹۰). « نقش مخاطب در گسست‌های داستانی مثنوی». مولوی پژوهی. سال پنجم. شمارهٔ دهم. صص۱-۲۸.

بهنام، مینا و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسي چگونگي پردازش زمان در غزلیات شمس با استفاده از شگرد جریان سیال ذهن». زبان و ادبیات فارسي. شماره سي و یکم. صص۸۳-۱۰۸.

بیات، حسین. (۱۳۹٤). «خطاهاي رایج در شناخت شیوهٔ جریان سیال ذهن». نقد ادبی. سال ۸. شماره ۳. صص ۲۰۹-۲۳۳.

پارسی نژاد، ایرج. (۱۳۸۰). روشنگران ایرانی و نقد ادبی. تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۳)، « تداعی، قصه و روایت مولانا». مطالعات و تحقیقات ادبی. س۱. شماره ۳ و ٤. صص ۹-۳۷.

----------. (۱۳۸٤). «مثنوی و اسلوب قصّه در قصّه». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم. شمارهٔ ٤۷-٤۹. صص۸۰-٤٥.

جابری اردکانی، سیّدناصر. (۱۳۸۸). بررسی نقش اندیشه در پیوستگی قصّه‌های مثنوی. استاد راهنما: نجف جوکار. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شیراز. شیراز.

----------. (۱۳۹٥). «شطح و شیوهٔ بیان آن در مثنوی». شعرپژوهی. سال هشتم. شمارهٔ اول. پیاپی۲۷. صص۴۱-۶۲.

جعفری، فرشته. (۱۳۹٥). «سوررئالیسم در مثنوی معنوی». عرفانیات در ادب فارسی. شماره ۶۲. صص۵۶۱ - ۴۸۱.

جوکار، نجف. (۱۳۸۸) .«درآمدی بر پیوند قصه‌ها و محور طولی ابیات مثنوی». گوهر گویا. سال سوم. شماره سوم. پیاپی۱۱. صص ۲۱-٤۰.

جوکار، نجف. جابری، سیدناصر. (۱۳۸۹). «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل». ادب و زبان. دورهٔ جدید. شماره ۲۸. پیاپی ۲۵. صص۵۱-۷۳.

داد، سیما. (۱۳۶۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.

ذکاوتی قره‌گوزلو، علیرضا. (۱۳۸٦). «بطن اول مثنوی هنر داستان‌پردازی مولوی». مطالعات عرفانی. شمارهٔ پنجم. صص٥٤-٦٨.

زرین کوب، عبدالحسن. (۱۳۸۶). نردبان شکسته. تهران: سخن.

----------. (۱۳۸۲). سرّ نی. تهران: انتشارات علمی.

سجادی، علی‌محمد. (۱۳۸۰). «مولا و مولانا». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ ۲۹. صص۳۷-۴۹.

سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شوهانی، علیرضا. (۱۳۸۲). « داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی در مثنوی معنوی». پژوهشهای ادبی. شمارهٔ ۲. صص ۹۱-۱۰۶.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۶). «شناختی از داستان های مثنوی». کتاب ماه. س اول. ش ۷. صص ۲۸-۴۱.

صفوی، سلمان. (۱۳۹۷). ساختار معنایی مثنوی. چاپ دوم. تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.

عبدالحکیم، خلیفه. (۲۵۳۶). عرفان مولوی. ترجمه احمد محمدی. احمد میرعلایی. چاپ سوم. تهران: کتاب‌های جیبی.

غلام، محمد. (۱۳۸۲). «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا». نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۱۴. پیاپی۱۱. صص۷۱- ۹۵.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۴). «تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد». مجله دانشکده ادبیات و علوم انساني دانشگاه خوارزمي. دورهٔ ۱۳-۱۲. شمارهٔ ۴۹-۴۷. صص ۱۴۱ ـ ۱۷۸.

فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۸۰). احادیث و قصص مثنوی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

قبادی، حسینعلی. گرجی، مصطفی. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان پادشاه و کنیزک بر مبنای شیوهٔ تداعی آزاد و گفتگوی سقراطی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۱۸۳. صص ۱۷۷-۱۹۲.

محمودی، علی. خواجوی نژاد، لیلا. (۱۳۸۹). «بررسی ساختار تداعی در حکایتی از مثنوی». مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش های زبان و ادب فارسی. دانشگاه تربیت معلم سبزوار. صص۵۴۶-۵۹۹.

محمودی، محمدعلی. صادقی، هاشم. (۱۳۸۸). « تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن». پژوهشهای ادبی. سال ۶. شمارهٔ ۲۴. صص ۱۲۹-۱۴۴.

محمدی، علی. بهاروند، آرزو. (۱۳۹۲). «شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی». ادب فارسی. دورهٔ ۳. شمارهٔ ۲. شماره پیاپی ۱۲. صص۱۹-۳۸.

مظفری، سید ابوطالب. (۱۳۸۲). «صورت از بی‌صورتی، نگرشی بر ساختار روائی مثنوی مولوی». مجلهٔ شعر. شماره ۳۳. صص۴۰ - ۴۳.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۴). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد. ا. نیکلسون. چاپ ششم. تهران: هرمس.

میر صادقی، جمال. (۱۳۷۷). واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز.

مهدی‌زاده فرد، بهروز. امامی، نصرالله. (۱۳۸۸). «بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی». نقد ادبی. سال۲. شماره ۸. صص۱۴۱-۱۶۲.

مهرآبی بی‌ابری، فرشته. (۱۳۹۳). الگوهای چینش اپیزود (داستان در داستان) و پیوند آن با ساختار و محتوی در مثنوی مولوی. پایان نامه کارشناسي ارشد زبان و ادبیات فارسی. استاد راهنما: سوسن جیری. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازي.

واحدی، زهرا سادات. (۱۳۹۲). تحلیل تأثر تداعي معاني درساختارگریزي روایت‌هاي مثنوي. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. استاد راهنما:حسن ذوالفقاری. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اراک.

وزین‌پور، نادر. (۱۳۸۸). آفتاب معنوی. چاپ دهم. تهران: امیر کبیر.

یاری، منوچهر. (۱۳۷۴). «ساختار داستانی در درام ایرانی (ساخت قصه در قصه، نمایش در نمایش)». نقد سینما. شماره ۵. صص۳۱- ۳۵.

یوسف پور، محمد کاظم. (۱۳۸۶). «نقش استطراد در حکایات مثنوی». پژوهشهای ادبی. شمارهٔ ۱۶. صص۲۷۱-۲۹۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی