



## Re-experiencing the audience of the Masnavi through the mediation of narrative

Bahare Refahi<sup>1</sup>, Alireza Nikouei<sup>2</sup>, Mohammadkazem Yusofpour<sup>3</sup>

### Abstract

With the importance of "experience" in the West, which was due to paradigmatic changes in science, philosophy, theology, and under the influence of trends such as the Reformation, Protestantism, Romanticism, and modern theology; individuality, subjectivity, and the negation of the church-mediated system of domination in relation to God and the sacred, and consequently, biological, existential, religious, and mystical experiences, gained special validity. Therefore, experience and its relationship with language, mind, memory, emotions/feelings, body, context/context, tradition, and narrative became the focus of studies. Gradually, the discussion of "diversity of experience" was raised, including types of religious (James, Davis, etc.) and mystical (Otto, Stace, Katz, etc.) experience. In contrast to those who insisted on the "immediacy" of religious and mystical experiences, some emphasized the existence of "mediators" (Katz, etc.). This means that every experience occurs within a framework that makes that experience possible. In a sense, mystical experience is not immune to the mediating capacity of language and other mediators (including narrative). Language, narrative, imagination, concept, and form are mediators and intermediaries that formulate and transmit internal, abstract matters, ideas, and theories. Narrative as a mediator does not merely reflect content, but is inseparable from content, meaning that it is not possible to achieve a minimum of content (in this discussion, mystical experience) by setting aside narrative. This means that the manner of narration, the act of narration, and the type of narration are also content-creating. Rumi's narrative style in the Masnavi and his storytelling techniques, which begin with tangible and pervasive human affairs and issues and familiar situations and gradually deal with existential details, dead ends, failures, departures, and conclusions, cause the stories and digressions of the Masnavi to simultaneously shape and advance two types of movement: horizontal and expanding movement and deep and vertical movement. In this particular narrative style, the level of the narrative and the "form of a legend" for the general audience come into play, and the depth and inner nature of the narrative provide the ground for metaphorical and interpretive understanding and immersive reading for specific and specific audiences. In immersive reading, the audience/reader is provided with the opportunity to re-experience (experience the initial experience). In this article, we first address the role of narrative as a mediator, and then we demonstrate Rumi's specific methods of storytelling and creating a platform for the audience's re-experiencing.

**Keywords:** Rumi's Masnavi, narrating, mystical experience, re-experiencing, audience.

1. PhD Student of Persian Language and Literature

e-mail: [refahibahare@gmail.com](mailto:refahibahare@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5540-8669>

2. Associate Professor of University of Guilan (Corresponding Author)

e-mail: [nikouei@guilan.ac.ir](mailto:nikouei@guilan.ac.ir)

<https://orcid.org/0000-0001-8428-5389>

3. Associate Professor of University of Guilan

e-mail: [yusofpur@yahoo.com](mailto:yusofpur@yahoo.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9541-0165>

### How to cite this article:

Refahi, B., Nikouei, A. R., & Yusofpour, M. K.. (2026). Re-experiencing the audience of the Masnavi through the mediation of narrative. *New Literary Studies*, 58(4), 123-150.

<https://doi.org/10.22067/jls.2026.96386.1773>



## **Extended Abstract**

### **1. Introduction**

With the increasing importance of “experience” in the West—arising from paradigmatic changes in science, philosophy, and theology, and under the influence of movements such as the Reformation, Protestantism, Romanticism, and modern theology—individuality, subjectivity, and the negation of church-mediated systems of domination in relation to God and the sacred gained prominence. Consequently, biological, existential, religious, and mystical experiences acquired special validity.

Therefore, experience and its relationship with language, mind, memory, emotions/feelings, body, context, tradition, and narrative became the focus of study. Gradually, the discussion of the “diversity of experience” emerged, including types of religious (James, Davis, etc.) and mystical (Otto, Stace, Katz, etc.) experience.

In contrast to those who insisted on the “immediacy” of religious and mystical experiences, some emphasized the existence of “mediators” (Katz, etc.). This suggests that every experience occurs within a framework that makes that experience possible. In this sense, mystical experience is not immune to the mediating capacity of language and other mediators (including narrative).

Language, narrative, imagination, concepts, and form act as mediators that formulate and transmit internal, abstract matters, ideas, and theories. Narrative, as a mediator, does not merely reflect content but is inseparable from it; thus, it is not possible to attain even a minimal level of content (in this case, mystical experience) by setting aside narrative.

### **2. Methodology**

In this study, we first consider narrative as a mediator and then examine Rumi’s modes of narration as a means of enabling re-experience for the audience. The aim of this study is not merely to understand narration or mystical experience, but to focus on the audience’s re-experience.

We draw on four theoretical frameworks: Ricoeur’s theory of narrative, Fisher’s narrative paradigm (objective connection), and Ingarden’s concept of indeterminacy (points of non-recognition).

According to the assumption of this research, narrative is an indispensable form of conceptualization and can serve as a suitable vehicle for expressing and transmitting mystical experience. Mystical experience is an initial and transformative experience that the mystic encounters directly and for the first time;

therefore, it cannot be fully expressed. The mystic thus faces the limitations of language and attempts to use negative, metaphorical, and narrative forms of expression.

In the *Masnavi*, Rumi, as the author, places his own mystical experience at the center of the narrative, and the reader (addressee) can re-experience it through immersive reading. To explain how this is possible, the study examines the characteristics of narrative, the reader, and different modes of reading, as well as the concept of experience. In addition, the narrative, linguistic, and experiential features of the *Masnavi* are analyzed.

### 3. Results

This study argues that narrative—its manner, act, and type—is also content-generating. Rumi’s narrative style in the *Masnavi*, along with his storytelling techniques, begins with tangible and familiar human situations and gradually moves toward existential details, dead ends, failures, departures, and conclusions.

This approach causes the stories and digressions of the *Masnavi* to generate and advance two simultaneous movements: a horizontal, expansive movement and a deep, vertical movement.

In this narrative style, the surface level of the narrative functions as a “legend-like form” accessible to a general audience, while its depth and inner structure provide the ground for metaphorical and interpretive understanding and immersive reading for more specialized readers.

Thus, the audience can re-experience the author’s personal experience—here, Rumi’s mystical experience. Through the stories of the *Masnavi*, Rumi teaches his audience; they can learn about life, mystical truths, and develop a deeper understanding of themselves.

### 4. Discussion and Conclusion

In immersive reading, the audience/reader is provided with the opportunity to re-experience (that is, to experience the initial experience). This article first examines the role of narrative as a mediator and then demonstrates Rumi’s specific methods of storytelling in creating a platform for such re-experience.

Based on this study, it can be argued that the *Masnavi* is a work that contains Rumi’s mystical experiences and, when accompanied by a proper mode of reading, can enable the reader to re-experience those experiences.

Re-experience results from the convergence of three components—narration, reading, and imagination—which connect the worlds of the author and the reader and create a shared space through which experience can be transmitted.

In this sense, the reader can inhabit the imagined world constructed by the author and, alongside Rumi, re-experience what he experienced. Mystical experience is profound and exceptional, and not everyone can access it; however, active engagement with the *Masnavi* can facilitate this process, provided that the reader is able to immerse themselves in the narrative and the imaginative world created by the author.





## بازتجربه‌گری مخاطب مثنوی به میانجی‌گری روایت

بهاره رفاهی<sup>۱</sup>، علیرضا نیکویی<sup>۲</sup>، محمدکاظم یوسف‌پور<sup>۳</sup>

### چکیده

با اهمیت یافتن «تجربه» در غرب که مرهون تغییرات پارادایمی در علم، فلسفه، الهیات و تحت تأثیر جریان‌هایی چون نهضت اصلاح دینی، پروتستان‌تیسیم، رمانتیسیم و الهیات مدرن بود، فردیت، سوژگی و نفی نظام سلطه-واسطه کلیسا در ارتباط با خدا و امر قدسی و به تبع آن‌ها انواع «تجربه‌های زیستی، وجودی، دینی و عرفانی»، اعتباری خاص یافتند. از این رو «تجربه» و نسبتش با زبان، ذهن، حافظه، عواطف/احساسات، بدن، بافت/زمینه، سنت و روایت در کانون مطالعات قرار گرفت. به تدریج بحث «تنوع تجربه» از جمله گونه‌های تجربه دینی (جیمز، دیویس و...) و عرفانی (آنو، استیس، کتزر و...) طرح شد. در مقابل کسانی که بر «بلاواسطگی» تجربه‌های دینی و عرفانی، پافشاری می‌کردند، عده‌ای بر وجود «میانجی»ها تأکید کردند (کتزر و...). به این معنی که هر تجربه در درون چارچوبی روی می‌دهد که آن تجربه را ممکن می‌سازد. به تعبیری تجربه عرفانی از ظرفیت میانجی زبان و دیگر میانجی‌ها (از جمله روایت) در امان نیست. زبان، روایت، خیال، مفهوم و فرم، میانجی‌ها و واسطه‌هایی هستند که امور درونی، انتزاعی، ایده‌ها و نظریه‌ها را صورت‌بندی و منتقل می‌کنند. روایت به مثابه یک میانجی، صرفاً محتوا را منعکس نمی‌کند بلکه از محتوا جدایی‌ناپذیر است؛ یعنی نمی‌توان با کنار زدن روایت، به کمینه محتوا (در این بحث، تجربه عرفانی) دست یافت. به این معنا که نحوه روایت، کنش روایت و نوع روایت‌گری نیز محتواآفرین است. شیوه روایت مولوی در مثنوی و شگردهای داستان‌گویی او که از امور و مسائل ملموس و فراگیر انسانی و موقعیت‌های آشنا آغاز می‌کند و به تدریج به طرح دقیق وجودی و بن‌بست‌ها و شکست‌ها و برون‌زفت‌ها و مخلص‌ها می‌پردازد سبب می‌شود که قصه‌ها و استطرادهای مثنوی هم‌زمان دو نوع حرکت را شکل دهند و پیش برند: حرکت افقی و گسترش‌یابنده و حرکت عمقی و عمودی. در این شیوه خاص روایت، سطح روایت و «صورت افسانه» برای مخاطب عام، نقش می‌خورد و عمق و باطن روایت، زمینه را برای فهم استعاری و تأویلی و خوانش استغراقی مخاطبان خاص و اخص فراهم می‌آورد. در خوانش استغراقی برای مخاطب/خواننده، فرصت بازتجربه‌گری (تجربه‌کردن تجربه اولیه) فراهم می‌شود. در این مقاله در ابتدا به نقش روایت در مقام یک میانجی پرداخته‌ایم و سپس شیوه‌های خاص مولوی در روایت‌گری و زمینه‌سازی برای بازتجربه‌گری مخاطب را نشان داده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: مثنوی مولوی، روایت‌گری، تجربه عرفانی، بازتجربه‌گری، مخاطب.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

e-mail: [refahibahare@gmail.com](mailto:refahibahare@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5540-8669>

۲. عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان (دانشیار) (نویسنده مسئول)

e-mail: [nikouei@guilan.ac.ir](mailto:nikouei@guilan.ac.ir)

<https://orcid.org/0000-0001-8428-5389>

۳. عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان (دانشیار)

e-mail: [yusofpur@yahoo.com](mailto:yusofpur@yahoo.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9541-0165>

### ارجاع به این مقاله:

رفاهی، ب.، نیکویی، ع.، یوسف‌پور، م. ک. (۱۴۰۴). بازتجربه‌گری مخاطب مثنوی به میانجی‌گری روایت. جستارهای

<https://doi.org/10.22067/jls.2026.96386.1773>

نوین ادبی، ۵۸(۴)، ۱۲۳-۱۵۰.

## ۱. مقدمه

با اهمیت یافتن «تجربه» در غرب که مرهون تغییرات پارادایمی در علم و فلسفه، و تحت تأثیر جریان‌هایی چون اصلاح دینی، پروتستان‌تیسیم، رمانتیسیم و الهیات مدرن بود؛ فردیت، سوژگی و نفی نظام سلطه-واسطه کلیسا در ارتباط با خدا و امر قدسی و به تبع آن‌ها تجربه‌های زیستی، وجودی، دینی و عرفانی، اعتباری خاص یافتند. از این رو تجربه و نسبتش با زبان، ذهن، حافظه، عواطف/احساسات، بدن، بافت/زمینه، سنت و روایت در کانون مطالعات قرار گرفت [۱].

به تدریج بحث تنوع تجربه از جمله گونه‌های تجربه دینی (جیمز، دیویس و...) و عرفانی (آتو، استیس، کتز و...) طرح شد. در مقابل کسانی که بر «بلاواسطگی» تجربه‌های دینی و عرفانی، پافشاری می‌کردند، عده‌ای بر وجود «میانجی»‌ها تأکید داشتند (کتز). به این معنی که «هر تجربه در درون چارچوبی روی می‌دهد که آن تجربه را ممکن می‌سازد.» (صفائی حائری، ۱۳۸۴، ص. ۱۶). اساساً تجربه فرد از جهان همواره با آنچه قبلاً روی داده، میانجی‌گری و تعیین می‌شود یعنی منجر به آگاهی روبه‌رشدی از سرشت عاریه‌ای تجربه می‌شود» (الیری، ۱۳۹۶، ص. ۱۶۸).

بر مبنای رویکرد زمینه‌گرای کتز نمی‌توان یک تجربه را از «چارچوب‌های میانجی» جدا کرد. گرچه استیس با جداکردن «تجربه» از «تعبیر» می‌خواهد حقیقت مشترک و واحد تجارب عرفانی را فراتر از تعبیر و صورت‌بندی‌های زبانی و بیانی آن بداند اما باید گفت ما همواره با تنوع و طیف وسیعی از تجربه‌های عارفان ادیان و آیین‌های مختلف در وضعیت «پساتجربی» مواجه می‌شویم و به حاق تجربه آن‌ها راه نداریم. آنچه که از زبان خود عارفان هم به گفت می‌آید هرگز خالی از مفاهیم، استعارات، تمثیلات، نمادها و نشانه‌های زمینه‌مندی و موقعیت‌مندی نیست چنان‌که مثلاً در تجربه عارف مسیحی، احساس شراکت در زخم‌های مسیح و در تجربه پولس، میخ‌کوب‌شدن به صلیب در معیت مسیح دیده می‌شود (کتز، ۱۳۸۳، ص. ۱۵).

کریستوا بر این عقیده است که «... معنا به‌طور «بی‌واسطه» از ذهن نویسنده به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود بلکه با میانجی «کدها»، قراردادهای و انتظاراتی که از جانب متن‌های دیگر هم بر ذهن نویسنده و هم بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود، انتقال می‌یابد» (رشیدیان، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۱). حتی اگر بپذیریم که به تعبیر کسانی چون جیمز، استیس و یاده، تجارب عرفانی، تماس‌های بدون واسطه با حقیقت واحدی هستند (Forman, 1999, p. 30) که خود این مدعا محل بحث و خلاف است؛ باز در مقام بیانگری، پای میانجی‌های «زبان، روایت و سنت تفسیری و چهارچوب‌های ارجاع» به میان کشیده می‌شود کما اینکه خود مولوی وقتی از «مثل و تمثیل» بهره می‌گیرد می‌گوید:

این «مَثَل» چون «واسطه» است اندر کلام واسطه شرط است اندر فهم عام

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۵: ۲۲۸)

به تعبیری تجربه‌عرفانی از ظرفیت میانجی زبان در امان نیست (کتز، ۱۳۸۳، ص. ۱۵). عارفی که از حقایق سخن می‌گوید، در نقش واسطه‌ای است که معنا را دریافت کرده، آن را به رمز و اشاره بیان می‌کند تا عده‌ای دریابند و به وجد آیند در حالی که معنا از گروهی پنهان مانده است (میرباقری فرد و محمدی، ۱۳۹۵، ص. ۲۰۸). زبان، روایت، بدن، خیال، مفهوم، فرم، کار [نزد مارکس]، میانجی‌ها و واسطه‌هایی هستند که امور درونی، انتزاعی، ایده‌ها و نظریه‌ها را صورت‌بندی و منتقل می‌کنند. میانجی‌ها غالباً به دلیل ویژگی شفافیت<sup>۱</sup> به چشم نمی‌آیند یا دست‌کم به میزان اهمیت و نقشی که دارند لحاظ و معتبر شمرده نمی‌شوند. «یکی از مهم‌ترین جاذبه‌های روایت، برانگیختن واکنش‌های احساسی در مخاطبان خود است» (اشنایدر، ۱۳۹۱، ص. ۹). به تعبیر هرمن «از جمله کارکردهای ممیز روایت یکی شبیه‌سازی فضای داستان در نظر خواننده و القای حس «هم‌بوم‌پنداری» با عوامل انسانی یا شبه‌انسانی ساکن در آن فضای خیالی است» (هرمن، ۱۳۹۲، ص. ۱۹۰). با درگیر شدن احساسی و ذهنی مخاطب به میانجی فرم روایی، مخاطب از وضعیت خوانش انفعالی محض خارج می‌شود و «داستان با احیای جهان در حین بازنمایی آن خواننده را مجذوب هم‌پوشی ساختار روایت با سازوکار ذهن می‌کند» (هرمن، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۱). خوانش یک داستان برای خواننده فرصت باز تجربه تجربیات دیگران را فراهم می‌آورد. گاتشال از این فرصت با عنوان «فرار از خود» و «گریز لذت‌بخش» یاد می‌کند. او با بهره‌گیری از اصطلاح کولریج می‌گوید: «لذت‌بردن از داستان نیازمند «تعلیق ارادی ناپاوری» است. اگر داستان‌گو از مهارت و ظرافت برخوردار باشد تعلیق ناپاوری مان خودبه‌خود اتفاق می‌افتد» (گاتشال، ۱۴۰۳، ص. ۴۴). همین سپردگی خود، به داستان یا متن، جواز ورود به جهان حسیت و تجربه را مهیا می‌کند. خواننده باید ابتدا به متن اجازه دهد که خاطرات، افکار و احساسات او را تحریک یا فعال کند، و سپس اجازه دهد آنچه را مجسم کرده است به صورت تجربه‌ای جدید شکل دهد؛ بنابراین، درک معنی در عمل مطالعه شامل تبدیلی ضروری میان خواننده و متن است که در آن جهان هر یک جهان دیگری را شکل می‌دهد (ویش‌برانز، ۱۳۹۸، ص. ۹۳).

یک فرم روایی قدرتمند و غنی مانند فرم روایی مثنوی هم‌زمان «عاطفه، شناخت و ادراک<sup>۲</sup>» مخاطب را هدف و

1. Transparency
2. Emotion, Cognition, Perception

رگ خواب او را به دست می‌گیرد؛ او را دست خوش رُبایش (جذب و خلسه) می‌کند کما اینکه خود مولوی در لحظات تجربه و شهود و مستی دچار این ربودگی می‌شود:

پر کاهم در مصاف تندباد من نمی‌دانم کجا خواهم فتاد!

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۶، ص. ۹۰۳)

در شکل‌گیری فضای انتقالی مخاطب/خواننده به درونۀ داستان و جریان روایت، همه عوامل زبانی و بیانی و روایی مانند تمثیل، استعاره و تشبیه و تجسیم نقش بازی می‌کنند. اینجا دیگر صور بیانی و خصوصاً استعارات صرفاً جنبه ادبی و بلاغی ندارند. استعاره‌ها گاهی منجر به ساختاری در درون «تجربه» ما می‌شوند؛ یعنی استعاره‌ها نه تنها تجربه از پیش و مستقل ما را گزارش می‌کنند، بلکه در فرآیند «ساخت‌مندکردن تجربه‌های» ما سهم به‌سزایی دارند. به‌واسطه همین ساختار تحمیلی استعاره است که می‌توانیم هستی‌های انتزاعی مربوطه را بفهمیم و در مورد آن‌ها استدلال کنیم. فرافکنی چنین ساختاری است که به‌عنوان نقش خلاق استعاره از آن یاد می‌کنیم؛ زیرا این یکی از راه‌های عمده‌ای است که در آن ما به نوعی ساختار را در تجربه خود تولید می‌کنیم (جانسون، ۱۹۹۰، ص. ۹۲ و ۸۷).

با این تمهیدات، هدف این مقاله نه صرفاً شناخت و تحلیل «روایت» در مثنوی یا «تجربه‌های» مولوی (که در باب این هر دو، پیشتر کارهایی انجام شده) که تبیین «بازتجربه‌گری مخاطب» به میانجی روایت و نحوه روایتگری مثنوی است؛ یعنی تکیه بحث بر تمهیداتی است که بازتجربه‌گری خواننده را ممکن می‌کند و او را از سطح مخاطب/مستمع منفعل فراتر می‌برد و در جهان متن و خالق اثر سهیم می‌کند.

## ۲. پیشینه تحقیق

برای چنین کاری چند نوع پیشینه می‌توان ذکر کرد: گروهی از پژوهش‌ها مربوط به بحث روایت، سنجی ناظر به تجربه‌های عرفانی و بخشی متعلق به حوزه مخاطب‌شناسی اند. طبعاً شمار مقالات و کتب این سه حوزه بسیارست از این رو به اهم آن‌ها اشاره می‌کنیم با این توضیح که در مورد هدف اصلی تحقیق یعنی بازتجربه‌گری مخاطب به میانجی‌گری روایت در مثنوی، کاری صورت نگرفته است الا مختصری در کتاب ارجمند «از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت» (حمیدرضا توکلی). در بحث روایت در مثنوی می‌توان به «مکانیزم‌های رئالیزم جادویی در مثنوی» (حمیدرضا فردوسی)؛ «روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی» (سمیرا بامشکی)؛ «بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی» (عبدالحسین زرینکوب)، «نقش استطراد در حکایت مثنوی» (محمدکاظم یوسف‌پور)، «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساخت‌گرا» (پورنامداریان، بامشکی)؛ «شگردهای

مولوی برای اقناع مخاطب در داستان نخبیران و شیر» (مینا شاکر و دیگران): «شگردهای قبض و بسط روایت در مثنوی معنوی» (مهرداد اکبری گندمانی) اشاره کرد. در حوزه تجربه‌های عرفانی به‌طور عام و نزد مولوی به‌طور خاص می‌توان به «تفسیر قرآن و زبان عرفانی» (پل نوبا)؛ «پدیدارشناسی و عرفان؛ عمودیت تجربه دینی» (آنتونی جی. استاینباک)؛ «تبیین و ارزیابی نظریه بافت اتحادی ذات‌گرایان در باب تجربه عرفانی با تمرکز بر دیدگاه استیسی و فورمن» (یدالله یزدان‌پناه و دیگران)؛ «چیستی و ویژگی‌های تجربه عرفانی» (وکیلی)؛ «حکمت متعالیه از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی» (نفسه مصطفوی)؛ «تحلیل مؤلفه‌های تجربه عرفانی در داستان دقوقی با استفاده از نظریه والتر استیسی و ویلیام جیمز» (میلاذ صلاحی خلخالی و دیگران) اشاره کرد. در باب نسبت مثنوی و مخاطب آن و نیز جایگاه تأویل و تمثیل در این رابطه‌مندی نیز علاوه بر کتاب حمیدرضا توکلی (که پیشتر به آن اشاره شد)، مقاله «تأویل و نقد ماهیت آن در مثنوی معنوی با تکیه بر آرای پل ریکور» (زهرآ صابری نیا و دیگران) درخور توجه‌اند.

### ۳. تجربه عرفانی

تجربه عرفانی، مفهومی فراخ است که برحسب زمینه‌های تاریخی و رنگ‌بندی‌های اجتماعی- فرهنگی و به اعتبارگونه‌گونی ادیان و آیین‌ها، طیف گسترده‌ای از تجارب عارفان را دربرمی‌گیرد. به همین دلیل برخی اساساً تجربه عرفانی را تعریف‌ناپذیر می‌دانند و به‌جای به‌دست‌دادن تعریفی از آن، به تبیین مبانی، خاستگاه‌ها، اقسام، موضوع و متعلق، مراحل و ویژگی‌ها و کارکردهایش می‌پردازند که ما در اینجا قصد ورود به این مباحث را نداریم [۲]. اشاره شد که خود واژه «تجربه» از اصطلاحات عرفان کلاسیک ما نبوده است و عرفاً از اصطلاحات متعدد دیگری برای بازگویی تجارب خود بهره می‌گرفتند. [رجوع کنید به یادداشت یک]. آنچه که در این تحقیق به کار ما مربوط است نسبت تجربه عرفانی مولوی با روایت (روایتگری) و تمهیدات روایی‌ای است که برای «بازتجربه‌گری مخاطب» فراهم می‌شود اما لازم است شمه‌ای از ویژگی‌های تجربه عرفانی گفته آید زیرا در روایت تجربه‌های عرفانی با موقعیتی پساتجربی<sup>۱</sup> به گفته پراودفوت «مقیدشدن تجربه توسط زبان» (پراودفوت، ۱۳۷۷، ص. ۱۶۵) روبه‌رو هستیم. در تجربه‌های عرفانی، «تجربه‌گر در شرایط خاصی قرار می‌گیرد که تا پیش از این شاهدش نبوده است» (اوتو، ۱۳۹۷، صص. ۱۴۶-۱۴۷). این تجارب، در حاق خود، رنگ و بوی فردی دارند (تقرّد و تخصیص) اما وقتی می‌خواهند از ساحت تجربه به ساحت زبان (ساحت عام) منتقل شوند باید از تقرّد دست بکشند و دست کم تا حدی به قراردادهای

مشترک زبانی، تن دهند (تعمیم). همین وضعیت پساتجربی است که در عرصه زبان، پیامدهایی چون بیان/وصف ناپذیری (ورای حدتقریر)، پارادکسیکال بودن (اوٹو، ۱۳۹۷، ص. ۱۸۸)، شطح‌گویی، بیان سلبی (منفیت) را به بار می‌آورد؛ و در حوزه بیان، به استفاده گسترده از رمز، استعاره و تمثیل منجر می‌شود؛ و در قلمرو روایت، دید پارالکسی<sup>۱</sup>، گندی و تندی زمان روایت (فردوسی، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۸)، ناهم‌زمانی رویدادها و شخصیت‌ها (آناکرونیسم) و حضور هم‌زمان حیثیت فانی و فرازمانی شخصیت‌ها و اسوه‌ها (جمع وجه تمپورال و وجه ترانس تمپورال) (کتر، ۱۳۸۳، ص. ۱۹۹) را رقم می‌زند.

عارفان با معنوی‌سازی<sup>۲</sup> تاریخ سعی می‌کنند بر وجه تاریخی غلبه کنند (کتر، ۱۳۸۳، ص. ۲۰۷). به تعبیر لوید به جای تاریخت و زمان‌مندی با نوعی «تداوم برگسونی» مواجه می‌شویم که بیشتر با «هم‌زیستی» تعریف شده است تا با توالی (لوید، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۱). (ژرف‌ترین ناسازهنمای حافظه در این واقعیت نهفته است که گذشته با حالی که بوده است هم‌زمان است) (لوید، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۱). لوید درباره پروست می‌نویسد: «از نظر پروست اشیا اشخاص و تجربه‌های مشخصی که در ادبیات محفوظ می‌مانند به «جوهرهایی» مبدل شده‌اند که از زمان رهایی دارند» (لوید، ۱۳۸۰، ص. ۲۵۷) لوید این مقوله را با مفهوم «انبساط روح» (مفهوم آگوستینی) توضیح می‌دهد (لوید، ۱۳۸۰، ص. ۲۷۹) همین مفهوم آگوستینی است که در الهیات و عرفان مسیحی و به تبع آن در ادیان دیگر، در تجربه‌های ایمانی و عرفانی به‌وفور به چشم می‌خورد. پس بحث صرفاً بر سر چند تکنیک روایی از نوع زمان‌گریزی و زمان‌پریشی و شکستن زمان و خط روایت نیست. این‌ها خود توابعی از مفاهیم «نفس ممتد<sup>۳</sup> و انبساط روح» هستند.

این معنا مکرراً در مثنوی و متون عرفانی اسلامی و الهیات مسیحی [۳] هم دیده شده است. شمس تبریز می‌گوید: «همه را در خود بینی، از موسی و عیسی و ابراهیم و نوح و آدم و حوا و ایسیه و خضر و الیاس در اندرون خود بینی». این درونی‌سازی رخدادها و شخصیت‌های تاریخی در خود و مخاطب؛ و احضار آن‌ها در «اکنون قصه

۱. دید پارالکسی: جابه‌جایی ظاهری یک ابژه (چرخش موضعش در برابر یک پس‌زمینه) که از یک تغییر در موضع مشاهدتی [observational] نشأت می‌گیرد که افق دید تازه‌ای به دست می‌دهد (ژیزک، بی‌تا، ص. ۱۱). در روایت، جای گرفتن راوی به‌طور هم‌زمان در بیرون قصه/روایت و در درون آن. به گفته مولوی: بار دیگر ما به قصه آمدیم - ما از آن قصه، برون خود کی شدیم؟ (تفسیر و هو معکم اینما کنتم): برون قصه (به معنی عرفی) و درون قصه (معیت همیشگی).

2. spritualizing  
3. distentio animi

و روایت» به تعبیر زرین کوب نوعی بی‌اعتنایی به تاریخیت آن‌هاست (زرین کوب، ج ۱، ۱۳۸۶، ص. ۲۹۵؛ پازوکی، ۱۳۸۲، ص. ۴۴). مولوی در این قصه‌ها و روایت‌ها هم درون قصه است و هم چون ناظر بیرونی، به احوال قصه و روند روایت آگاه است. هم بازیگر است، هم تماشاگر. به تدریج همین وضع و حالت را برای «مخاطب» خود ایجاد می‌کند؛ یعنی مخاطب، ناگهان خود را درون قصه و روایت می‌یابد و با «روان و جان» شخصیت‌های حکایات درمی‌آمیزد. او حتی وقتی از «قوم ما مَضی» سخن می‌گوید به حضور آن‌ها در «اکنون و نقد حال»، اشاره دارد:

چند کردم مَدَحِ قوم مامضی      قصد من ز آن‌ها تو بودی ز اقتضا

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۲۱۱۴)

زیرا از نظر او «هرچه آن ماضی است لایذکر بود». ماضی، اگر نسبتی با «اکنون» نداشته باشد درخور یادکردن نیست. ربط و سنخیت وجودی، شرط است همان‌طور که خود مولوی و تجربه‌ها و شخصیت‌های حکایاتش در اکنون مخاطب، حاضرند. «این درهم‌آمیختن شخصیت‌های تاریخی و داستانی با شخصیت او و راهنمایان معنوی‌اش» (توکلی، ۱۳۷۹، ص. ۱۱۲) و حضور ابدی خود مولوی در حکایاتش:

ما چو خود را در سخن آغشته‌ایم      از حکایت ما حکایت گشته‌ایم

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۱۱۴۷)

حاش لله این حکایت نیست هین      نقد حال ما و توست این خوش بین

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۲۹۰۰)

عملاً به راه‌دادن مخاطب به درون «روایت» و هم‌بودی مولوی و مخاطب منجر می‌شود (توکلی، ۱۳۷۹، ص. ۹۱).

ای برادر دان که شهزاده تویی      در جهان کهنه، زاده از نویی

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۴: ۳۱۸۹)

«قصه‌های مثنوی با عالمی که خاص انبیاء و اولیاء و شایسته صدیقان و شهیدان است «اتصال» می‌یابد و آنچه شاهد و تجسم احوال و اسرار نی‌نامه و نی محسوب است «نیوشنده قصه» [مخاطب] را به آنچه در محدوده دنیای حسی او ناشناخته است مجال ورود می‌دهد» (زرین کوب، ۱۳۶۶، ص. ۱۱).

#### ۴. روایت به‌مثابه میانجی

روایت‌شناسان در نظریه‌های روایت و الگوهای روایی، بر مؤلفه‌هایی چون «راوی، کنش، شخصیت، کارکرد، پیرفت،

زاویه دید، کانونی‌شدگی و طرح» تأکید کرده‌اند آنجا هم که بر مؤلفه‌ی «زمان» تأکید و درنگی داشته‌اند مرادشان غالباً زمان شکسته‌شده و توزیع‌شده در فرایند روایت بوده است اما ریکور به‌درستی و موشکافانه مفهوم فلسفی «زمان» و نقش آن را در ماهیت روایت مد نظر قرار می‌دهد و از رهگذر زمان، به مفهوم آگوستینی آن، به «پیکربندی» و نقش «توجه»<sup>۱</sup> در سازمان‌دهی وقایع و حوادث و برجسته‌سازی، به‌حاشیه‌راندن، ضرباهنگ و دیگر عناصر روایی می‌رسد. با چنین تلقی‌ای، دیگر کارکرد روایت، صرفاً بازنمایی<sup>۲</sup> نیست بلکه خود در بساختن «واقعیت» و طرح «جهان‌های ممکن» نیز دخیل است. این‌گونه، روایت چندان مبسوط‌الید است که می‌تواند جهان خود را بیافریند. به تعبیری قدرت ریکور در این است که اجزا و پویش‌های پراکنده و ناهم‌ساز را در «کلّیتی» با معنا و انضمامی گرد می‌آورد و امکان «پیکربندی»<sup>۳</sup> عناصر پراکنده را فراهم می‌کند. روایت هم‌زمان در سه جهان مؤلف (چهارچوب امکان تجربه)، متن و مخاطب (بازتجربه‌گری) نقش بازی می‌کند.

روایی بودن مثنوی صرفاً زینتی برای جذابیت‌های ادبی و هنری آن نیست. اساساً «عرفا حکایت را برای حکایت نمی‌خواستند، بلکه تأثیر آن را می‌جستند و از این جهت باید آنان را معتقد به نظریه‌های نقش‌گرایانه در باب زبان دین دانست» (فولادی، ۱۳۸۷، ص. ۴۰۴). مولوی در مثنوی با استفاده از «فرم روایی» خاص خود (استطراذ<sup>۴</sup>، درونه‌گیری، پاساژسازی، انواع اینسرت) ضمن روایت و با شیوه‌های روایی، محتوا و معنای مثنوی را می‌آفریند. کسانی که صرفاً به محتوا و بیان احوال و مواجید عرفانی چشم دوخته‌اند؛ یا اساساً به نقش بنیادی روایت، توجه ندارند یا آن را به سطح حامل و ناقل معنا و محتوا تنزل می‌دهند. نیروی عظیم روایت در مثنوی، در همان شیوه روایت نهفته است که مدام قالب‌های معهود روایی را می‌شکند و مخاطب را در میدان و معرکه «نابهنگامی‌ها» می‌افکند<sup>۵</sup>. در چنین حالتی مخاطب حتی اگر در بادی امر در برابر افتادن به جریان روایت مقاومت کند مآلاً مقاومتش می‌شکند و «از خود خارج می‌شود تا به حالت آگاهی دیگرگون‌شده وارد شود» (ویشر برانز، ۱۳۹۸، ص. ۴۳). در جهان قصه‌گویی، فضای انتقالی<sup>۶</sup> یا به تعبیر گاتشال فضایی روایی<sup>۷</sup> شکل می‌گیرد (Gottschal, 2021, p. 35). گاتشال با دو استعاره «اسب تروا» که پیام‌ها را زیریرکی وارد قلعه ذهن مخاطب می‌کند و «ترفند پرنده فاخته» که تخم‌هایش را در آشیانه پرنده

1. Attention

2. Representation

3. configuration

4. Digression

۵. قیاس شود با ایده ژنت در باب زمان‌مندی روایی (روایت‌گری هم‌زمان، پس‌نگر، پیش‌نگر) (هرمن، ۱۳۹۳، ص. ۱۷۹).

6. Transitional Space

7. Narrative Space

دیگر می‌گذارد (Gottschal, 2021, p.55, 58). قدرت قصه‌گویی را نشان می‌دهد. مخاطب در خلسه‌ای هیپنوتیزم‌گونه، دچار وضعیتی می‌شود که جای‌گزین هوشیاری‌اش شده است<sup>۱</sup> و داستان‌ها احساسات خواننده را برمی‌انگیزد یا به بازی می‌گیرد. از این حالت به «خوانش استغراقی» یا «غوطه‌ورشدن در متن» نیز تعبیر کرده‌اند<sup>۲</sup>؛ فرصت و مجالی که در آن خواننده می‌تواند در عین حال هم خودش باشد و هم از خودش فاصله بگیرد و به جای دیگری، اتفاقاتی را تجربه کند. البته همواره راه‌یافتن به چنین وضعیتی، به درجه‌ای از هم‌دلی، سنخیت یا تسلیم‌شدن نیاز است. به عقیده بوث اگر خواننده‌ای در مواجهه با اثری از خود مقاومت نشان دهد و در موضع شک و تردید و پرسش قرار بگیرد نمی‌تواند به «بازآفرینی جهان متن» پردازد.

## ۵. مخاطب و بازتجربه‌گری

مولوی در مثنوی بارها بر این سنخیت و اهلیت مستمع تأکید کرده است. او مخاطب را به دو دسته «اهل و نااهل» تقسیم می‌کند. مخاطبِ اهل است که می‌تواند به جهان متن و تاروپود اصل روایت و خوانش استغراقی دست یابد. مولوی با توسل به تقابل استعاری «پخته و خام» چنین می‌گوید:

درنیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید والسلام

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۱۸)

این سخن شیر است در پستان جان بی‌کشنده خوش نمی‌گردد روان!

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۲۳۷۸)

در جایی دیگر بین «سخن‌گش» و «سخن‌گش» فرق می‌گذارد:

گر سخن‌گش یابم اندر انجمن صد هزاران گل برویم چون چمن

ور سخن‌گش یابمت ای زن به مُزد می‌گریزد نکته‌ها از دل چو دزد

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۴: ۱۳۱۹-۱۳۲۰)

و تعبیر «نامستمع» را درباره چنین مخاطبی به کار می‌گیرد که اهل ستیزه است:

یک گس «نامستمع» ز استیز و رد صد گس گوینده را عاجز کند

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۵: ۱۵۳۳)

1. Altered state of consciousness
2. Immersing in the text

«اگر به حالت تأملی خوانش اجازه داده شود که بر «حالت استغراقی» چیره شود یا آن را طرد کند، امکان دست‌رسی به متن به‌عنوان ابژه‌ای در فضای انتقالی کاهش می‌یابد، زیرا خواننده از واگذاری موقتی خود به تجربه‌اش از ابژه، منع می‌شود. درحالی‌که برای تبدیل کلمات روی صفحه به ابژه‌های بالقوه در فضای انتقالی، هیچ‌چیز نباید مانع یا مایه اختلال در استغراق خواننده در جهان متن شود (ویشر برانز، ۱۳۹۸، ص. ۱۰۲). گادامر نیز تعلق‌داشتن را بر فاصله‌گذاری مقدم می‌داند. باید پیش از این که گامی به عقب برداریم و ابژه را بررسی کنیم، رابطه‌ای با آن داشته باشیم یا برقرارکنیم» (ویشر برانز، ۱۳۹۸، ص. ۱۰۶).

این‌همه تأکید بر وضعیت و حالات «مخاطب» در مثنوی، نشان‌گر اهمیت مخاطب در واقع‌شدگی و جای‌گیری او در جهان قصه یا طردشدگی او از آن است<sup>۱</sup> (تو فسرده درخور این دم نه‌ای). مولانا حتی بعید نمی‌داند که آن‌چه را خود وی در ضمن انشاء مثنوی از تفسیر و ایضاح آن تن می‌زند، مثل خود وی مخاطبی هم که «اهل راز» است، تفصیل آن را بی‌واسطه از روح‌القدس تلقی نماید (زرین‌کوب، ۱۳۶۲، ج ۱، ص. ۴۰). در این صورت فهم مخاطب صرفاً فهم «متن» نیست بل قرارگرفتن در موقعیت «فهم تأویلی خویشتن» است. هر حکایتی از مثنوی معنوی نه به‌صورت یک دنباله و در ذیل گنجاندن بلکه به‌مثابه روایتی برای آشکارگی بیشتر عرضه می‌شود که مولود فهم مولوی از یک تجربه زیسته‌شده است و خواننده‌ای که آن را می‌خواند در حقیقت فهم خود را با فهم مولوی به اشتراک می‌گذارد و با یک هرمنوتیک مضاعف به تأویل آن می‌پردازد (صابری‌نیا و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۲۰۰). چنین فهمی صرفاً یک کنش یا فرایند ذهنی نیست. دیلتای فهم را «بازتجربه‌کردن و بازساختن تجربه» مؤلف و لذا مشابه با فعل خلق ملاحظه می‌کند (پالمر، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۶). مخاطب به منزله تأویل‌گر در پرتو فهم متن، امکان‌های وجودی خویش را توسعه می‌دهد. اینجا فهم نوعی قیام<sup>۲</sup> و گشودگی عملی است بر جهان (جمادی، ۱۳۸۵، ص. ۴۶۱) فهم و تأویل دو امر جدا نیستند. فهم، سرشت تأویلی دارد و در بنیاد تأویلی است. از همین جا می‌توان به مفهوم بنیادی دیگری در مثنوی راه یافت: حال.

وقتی مولوی می‌گوید:

هست قرآن «حال‌های» انبیا      ماهیمان بحر پاک کبریا  
(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۱۵۴۷)

۱. برای آگاهی از «میزان مشارکت مخاطب در مثنوی» و نیز «حالات مخاطب مثل ملال و کراهت و انکار و شک» نگاه کنید به (بامشکی، ۱۳۹۱، صص. ۲۶۰-۲۶۱).

نباید این «حال» را یک کلمه ساده یا صرفاً یک «اصطلاح صوفیانه» دانست. به قرینه ابیات دیگر همین قطعه، می‌توان گفت این «حال/حال‌ها» چیزی از جنس تجربه و یافته‌حال (یافتگی) است.

چون تو در قرآن حق بگریختی      با «روان انبیا» آمیختی

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۱۵۳۷)

این «آمیختن با روان انبیا» قرینه روشنی است که حاکی از نوعی مشارکت و امتزاج است؛ صرف قرائت متن و گوش سپردن به داستان انبیا نیست. مولوی نمی‌گوید قرآن، بیان‌گر اوصاف یا زندگی<sup>۱</sup> انبیاست و تأکیدی بر وجه گزاره‌ای و توصیفی و خبری قرآن و زندگی انبیا ندارد؛ از چیزی سخن می‌گوید که پناه‌برنده به قرآن (نه قرائت‌کننده آن) می‌تواند با آن بیامیزد؛ یعنی آن فردی که در متن قرآن سکونت یافته و آن را زندگی کرده‌است، تجربیات پنهان در آن را «بازتجربه» کرده‌است.

گر سلیمان وار بودی «حال» تو      چون سلیمان گشتمی حمال تو

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۶: ۴۶۹۴)

حال سلیمان وار به حالی اشاره دارد که حاصل نگاه و زیست سلیمان است. در جای دیگر نیز می‌گوید:

حال دریا ز اضطراب و جوش او      فهم کن تبدیل‌های هوش او

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۱۲۸۶)

البته این حال با آنچه صوفیه آن را مقابل «مقام» می‌نهند فرق دارد:

هست بسیار اهل حال از صوفیان      نادر آیت اهل مقام اندر میان

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۱۴۳۸)

در این بیت «حال» همان است که صوفیه می‌گویند: «تَنْزَلٌ وَلَا تَدْوَمٌ» (نازل می‌شود و دوامی ندارد)؛ درحالی‌که وقتی مولوی از حال‌های انبیا سخن می‌گوید منظور حالی است که تو (مخاطب) می‌توانی با آن‌ها در آن، مشترک باشی، نه حالی که دست‌خوش تلون و تغیر است گرچه بین این دو نیز رابطه است اما دو حیث معرفتی و وجودی متفاوت دارند هم چنان‌که در بیت:

۱. اجمالاً اشاره می‌شود به فرق بیوگرافی (مبتنی بر بیوس Bios) و هجیوگرافی (Hagiography) که در الهیات مسیحیت، نه ناظر به بیوگرافی بلکه ناظر به حیات معنوی و سوانح روح و نقاط عطف حیات روحی و معنوی است. به تعبیر دکتر شهرام پازوکی متونی مانند تذکره‌الاولیا نه بیوگرافی عرفا که هجیوگرافی آن‌هاست (پازوکی، ۱۳۸۲، ص. ۴۰).

کیمیای «حال» باشد دست او دست جنبانند شود مس مسست او

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۱۴۲۳)

منظور معنای اصطلاحی حال نیست. سخن از کیمیا و تبدیل است. این حال در مثنوی بیشتر از سنخ «حال یا یافته‌حال» است. با این همه باید تأکید شود که حال باز تجربه‌گر (اینجا مخاطب) هرگز به طور کامل با حال تجربه‌گر (عارف یا مولوی) یکی نخواهد شد. تکرار تجربه اولیه<sup>۲</sup> غیر ممکن است چنان که تجربه اولیه و ابتدایی به طور مستقیم قابل انتقال به دیگری نیست (Otto, 1924: 7). تجربه مجدد، بازگشت به یک تجربه یا تکرار آن است اما نه لزوماً به همان شکل.

#### ۱-۵. زبانی دیگر، روایتی دیگرگون

زبان عرفانی متناسب با تجربه عرفانی است و مانند «هر زبان دیگر، به الفاظی که به کار می‌برد محدود نیست؛ و معنی تازه‌ای که در تجربه حاصل می‌شود تنها استحاله همان الفاظ که اراده جدیدی در آن‌ها دمیده شده باشد نیست. با زبان عرفانی نه تنها اصطلاحات، بلکه علاوه بر آن‌ها، تمثیلات جدید و نمادهای جدیدی به وجود می‌آید که سرنوشت آن‌ها لزوماً بسته به سرنوشت اصطلاحات نیست. عارف بدون توسل به این اصطلاحات، ولی در عین حال بدون طرد قطعی آن‌ها، می‌تواند جهانی از «تمثیلات و نمادها» بیافریند که به اندازه واژگان اصطلاحات قادر به بیان «تجربه» اوست» (نویا، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۶). بازگرداندن «شهود» به «مفهوم» بسیار دشوار است. به همین دلیل عرفا ضمن اظهار ناتوانی در بیان «مواجید» خود، می‌کوشند تا با پرهیز از «زبان متعارف» و از راه بازسازی فضا و پُرکردن شکاف بین «امر تجربه‌شده و امر بیان‌ناپذیر»، تا آنجا که ممکن است با احیای جهان در حین بازنمایی آن، خواننده را مجذوب هم‌پوشی ساختار روایت با سازوکار ذهن کند (هرمن، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۱).

«زبان عرفانی، به جای اینکه مانند یک اسب که گاری را می‌کشد، مانند زبان در کاربرد معمولی عمل کند، مانند راکتی (موشکی) عمل می‌کند که به فضا پرتاب می‌شود و زمانی که از «جاذبه» خارج می‌شود، یک کپسول فضایی آزاد می‌کند. تا زمانی که کپسول (عارف) در فضاست، از جاذبه (واسطه زبان) خالی است اما به محض بازگشت دوباره تحت کشش جاذبه<sup>۳</sup> (زبان) قرار می‌گیرد» (Forman, 1999, pp. 99-100). وقتی تجربه‌گر (عارف) در مرحله

۱. Befindlichkeit اصطلاحی آلمانی. یافته‌حال، شیوه‌ای است که از طریق آن، دازاین همواره پیشاپیش خود و جهانش را می‌یابد (یک حالت پیشانظری).

2. initial experience  
3. gravity

پساتجربی دوباره دچار جاذبه می‌شود به تعبیر اُتو عارف باید «به دنبال راهی باشد که بتواند آن را با دیگران به اشتراک بگذارد» (Otto, 1924, p. 9). اینجاست تفاوت «سطوح و مراتب»؛ و «زبان عام و خاص»؛ و زبان «اشارت و عبارت» و مُعضله بیان و وصف رخ می‌نماید و پای «رمز و استعاره و تمثیل» به میان می‌آید. «امثال از جهان محسوس که از جنس حواس بیرونی است، گرفته می‌شود تا انسان را از آن چه بی‌واسطه برای او حاضر و شناخته است به آنچه برای حواسش غایب است، یعنی امور غیرمادی، هدایت کند» (نویا، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۸). (برای تفصیل بیشتر: میرباقری فرد، ۱۳۹۵، صص. ۱۹۶ و ۲۰۸ و فولادی، ۱۳۸۹، ص. ۱۸۴).

#### ۲-۵. نقش بنیادی تمثیل، رمز و استعاره در روایت مثنوی

حضور تمثیل<sup>۱</sup> در حوزه‌های مختلفی چون اسطوره، فلسفه، منطق، دین، عرفان، هنر و ادبیات قدیم و جدید، سبب شکل‌گیری تلفی‌های مختلفی از این اصطلاح شده‌است که گاه موجب خلط مفهومی و مصداقی آن با اصطلاحات مشابه می‌شود. تمثیل از آغاز نسبت نزدیکی با «روایت» داشته‌است (مک‌کوئین، ۱۳۸۹، ص. ۳). بخش بزرگی از متون نظم و نثر کهن در فرهنگ‌های مختلف، دربردارنده روایات و حکایات تمثیلی‌اند. در تمثیل غالباً با «شیوه بیان متفاوت و غیرمستقیم، حضور لایه‌ها و سطوح روایی و معنایی، مشابهت و هم‌جواری<sup>۲</sup> مفاهیم انتزاعی و انضمامی<sup>۳</sup> روبه‌رو می‌شویم». «قاعده تمثیل عبور از ساختی از زبان و بیان یا روایت به ساختی دیگر بر مبنای نوعی قیاس یا مشابهت<sup>۴</sup> است» (پورنامداریان و بامشکی، ۱۳۸۸، صص. ۱۶۳-۱۳۹ و ۲۶۵-۲۲۷ و نیز فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۲۵۵، تاملینگ؛ ۱۴۰۱، مقدمه مترجم و ص. ۳۹). تاملینگ به نکات جالبی در باب تمثیل اشاره می‌کند از جمله اینکه سیسرو الگوری را به‌مثابه «استعاره‌های مدام» تعریف می‌کند (تاملینگ، ۱۴۰۱، ص. ۱۰). تمثیل هم وجه شناختی دارد و هم حیث زیبایی‌شناختی، گرچه غالباً وجه شناختی آن در نقاب وجه اقناعی‌اش مستور می‌ماند. تاملینگ می‌گوید: «هومر فلسفه پنهانش را سخنان منطقی و عقلانی (لوگوس) را زیرلایه‌های داستان‌های اسطوره‌ای (میتوس) نگاشته بود» (تاملینگ، ۱۴۰۱، ص. ۵۱). همین ویژگی نهان‌بودگی وجه فلسفی و عقلانی، موجب شده که برخی، تمثیل‌های مثنوی را خالی از استدلال بدانند و بر وجه اقناعی و بلاغی آن، تأکید کنند. تمثیل کارکردهای متنوعی چون «عینی‌سازی، تجسیم، ایجاد میابتر شناختی و درک هم‌دلانه» دارد. «در بیان عارف، آن چه را که از طریق تمثیل و رمز

1. allegory
2. Juxtaposition
3. Abstractive & Concrete
4. Analogy

بیان می‌شود نمی‌توان به یاری زبان متعارف و اصطلاحات رایج گفت» (نویا، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۷). رمز برای بیان اموری است که در زبان عادی به گفت و وصف در نمی‌آید. هم تمثیل و هم رمز هم‌زمان هم نهان‌گرند و هم آشکارکننده. به همین دلیل مولوی در جای‌جای مثنوی، مخاطب را با تذکراهایی به خود می‌آورد که مبادا با توقف در سطح تمثیل و درنیافتن ساحتی که رمز به آن اشاره دارد؛ مقصد و مقصود را از دست دهد. مولوی در فیه ما فیه می‌نویسد: «جمله نامعقولات به مثل، معقول و محسوس گردد» (مولوی، ۱۳۸۱، ص. ۱۶۶). «تمثیل دارای دو لایه است: لایه بیرونی یا روساخت قصه، مجموعه‌ای است از تصویرها، اشخاص و اشیاء و اعمال که در قالب روایت بیان می‌شود. این عناصر در یک نظم مجازی، معنای پنهان را شکل می‌دهد و به آن تجسم می‌بخشد. روساخت روایت، گویای یک «وضعیت» است که در زیرساخت آن نهفته است و یک پیام اخلاقی یا اندیشه فلسفی یا یک تجربه عرفانی در خود دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۹).

مولوی گاه برای یک ایده، معنا یا مفهوم، از چندین «تمثیل» بهره می‌گیرد. تمثیل‌های مکرر در مثنوی برخاسته از نگاهی عمیق و مرتبط با اندیشه کلامی-عرفانی اوست نه صرفاً شگردی ادبی و بلاغی. الگوهای تکرار شامل تکرارهای لفظی، مضمونی، بن‌مایه‌ها، تصویرها، کهن‌الگوها و تلمیحات می‌شوند. سازوکار تکرار در کنار شگرد توزیع (توزیع یک ایده یا مضمون در مواضع مختلف که در بلاغت قرآنی هم دیده می‌شود) و بیان تدریجی یک تم با «درون‌گیری‌های<sup>۱</sup>» داستانی و گریزها و بازگشت‌ها، به شکل نامحسوس محتوای تجربه را به مخاطب منتقل می‌کنند. این ترکیب بدیع «تکرار و تنوع» در بافت روایی و در موقعیت‌های مختلف، به تدریج و از رهگذر تأثیر بر ناخودآگاه، مضامین و معانی و مفاهیم عالی را ضمن «ملموس‌سازی»، آرام‌آرام وارد ضمیر مخاطب می‌کند تا آنجا که مستمع مستعد و اهل، به اقتضای جنسیت و سنخیت، از پوسته داستان و قصه، می‌گذرد و به حصه قصه و بهره‌غایی آن می‌رسد یعنی «درونی‌سازی و از آن خود ساختن<sup>۲</sup>». کسانی که کلیت مثنوی و جریان آزاد و در عین حال طرح‌مند روایت آن را در نظر نمی‌گیرند متوجه انواع ارتباط‌های شبکه‌ای و آینه‌ای و الگوهای توالی و تقارن و توزیع نمی‌شوند. یک نوع تمثیل که به شناسایی گرایش دارد سطح داستان درونه‌ای را آینه‌سطح داستان اصلی می‌سازد. این نوع داستان درونه‌ای متن آینه‌ای (mirror-text) نام دارد... این پدیده عبارت است از قراردادن تصویری از کل یک روایت در میانه آن روایت؛ یا مینیاتور یک تصویر درون آن تصویر» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۹۶). این تکرار و تقارن و توزیع به

1. embedding

2. Internalization & appropriation (تملک، تخصیص، تملک)

وفور در روایت‌گری مولوی دیده می‌شود. ذکر «چند نظیره برای یک قصه» (توکلی، ۱۳۷۹، ص. ۱۷۱) ضمن کارکرد گسترش بن‌مایه و درون‌مایه قصه، هم‌زمان روایت را در سطح و در عمق پیش می‌برد. مخاطب مأنوس با شیوه‌های روایت مولوی در مثنوی رشته اصلی روایت (رشته نخ آریادنه) را از دست نمی‌دهد.

### ۵-۳. گسترش عمودی-افقی

این شیوه که روایت و داستان‌گویی از امور و مسائل ملموس و فراگیر انسانی و موقعیت‌های آشنا آغاز شود و به تدریج به طرح دقیق وجودی و بن‌بست‌ها و شکست‌ها و برون‌رفت‌ها و مخلص‌ها بپردازد؛ سبب می‌شود که قصه‌ها و استطرادهای مثنوی هم‌زمان دو حرکت را شکل دهند و پیش‌برند: حرکت افقی<sup>۱</sup> و گسترش‌یابنده و حرکت عمقی و عمودی<sup>۲</sup>؛ چیزی شبیه معماری ایرانی: عمق افقی (از طریق ستون‌های متعدد) و عمق عمودی (از طریق قوس‌ها و گنبدها) (یاوری، ۱۳۷۹، ص. ۱۶۹). این‌گونه، سطح و صورت روایت به تعبیر مولوی «صورت افسانه» برای مخاطب عام نقش می‌خورد و عمق و باطن روایت، زمینه را برای «فهم تمثیلی، استعاری و تأویلی» مخاطبان خاص و اخص فراهم می‌کند. از همین رو در مثنوی، مخاطب مدام با «خطوط گریز» سروکار دارد. گسست‌های روایی و داستان‌های درونه‌ای و تمثیل‌های متعدد در مثنوی، برخلاف آن‌چه غالباً تصور می‌کنند حاکی از پریشانی مجنون‌وار مولوی نیست. مولوی از سویی مخاطب «نااهل یا نامستمع» را به روایتی درونه‌ای مشغول و از ادامه جریان روایت، دور می‌کند یا به او نهیب می‌زند که:

گوش را اکنون ز «غفلت» پاک کن  
استماع هجر آن غم‌ناک کن

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۱۹۲)

و از سویی دیگر با زبان اشارت و کنایت به مخاطب اهل، اهمیت روایت را گوش‌زد کرده‌است. طبعاً گاه این دیالکتیک جذب و انجذاب و ورود به جهان روایت و «فضای انتقالی» شکل نمی‌گیرد (بحث عدم سنخیت). مثنوی سرایی و قصه‌گویی برای مولوی گشودن «مَهَبِی» است که نَفَحَات را می‌وزاند. از همین رو مدام دغدغه فهم مخاطب را دارد و شرط آن را اهلیت و سنخیت و «خود را در معرض ورزش‌ها گذاشتن» می‌داند.<sup>۳</sup>

نمی‌توان گفت تداعی‌های آزاد او را بی‌اختیار خویش با خود می‌کشند و می‌برند. مولوی از رهگذر این نوع قصه‌گویی، مقاصد روایی خاصی را در جهت متناسب‌سازی ذهن مخاطب دنبال می‌کند. داستان‌هایی که تعلیق‌ها و

1. Horizontal
2. Vertical

۳. اشاره به حدیث: «ان لربکم فی ایام دهرکم نفعات، الا فتعزّضوا لها».

استطرادهای بیشتری دارند حاوی نکات و «تجربه‌های» خاص‌تر و بغرنج‌تری هستند که باید با «به تأخیر انداختن» روایت و ایجاد گذرگاه‌های متعدد و حرکت ممتد، به تدریج هم خود، مسیر «کشف» را طی کند و هم مخاطب را به شکل «ناهوشیار» وارد جهان مکاشفه و تجربه احوال خویش کند. تعلیق و استطراد در فضا سازی و «تنظیم زمان روایی» نقش به‌سزایی دارند و توضیحات در اثنای داستان، کارکرد بلاغی ویژه‌ای دارند. بیان اینکه مولوی از قصه، فاصله گرفته و دوباره به آن بازگشته است صحیح نیست؛ زیرا او هرگز از قصه فاصله نگرفته است (ما از آن قصه برون خود کی شدیم؟).

می‌توان با استفاده از «استعاره جست‌وجوی گنج»، مولوی و به تبع او مخاطبش را چون جست‌وجوگر گنجی فرض کرد که با وجود در دست داشتن نقشه گنج، تمامی مسیر تا مقصد پیش چشمش عیان و آشکار نیست. در جست‌وجوی گنج از طریق نقشه، توأمان هم نقشه‌ای در دست است (طرح کلی) و هم راهی رفته و آماده و از پیش تعیین شده پیش پای جست‌وجوگر نیست. از این‌رو تمام وجود جست‌وجوگر را ابهام رفتن و یافتن و شوق کشف گنج فراگرفته است. این حالت ناگهانی/نابینایی در کشف معنا و ظهور حالات و تجارب، در سراسر مثنوی مشهود است. طبعاً در برخی از داستان‌ها این حالت بیشتر تشدید می‌شود و حس و حال «نامنتظر بودن» و تعلیق و گذر از «لایرنت» روایت، محسوس‌تر است و در برخی دیگر، کمتر.

در قصه‌هایی چون «فریفتن روستایی شهری را» که تا انتهای «تشبیه فرعون و دعوی الوهیت...» تتمه قصه همچنان دنبال می‌شود، و نیز در داستان‌های «دقوقی» و «پیر چنگی» و چند داستان دیگر این حس و حال، به وضوح دریافت می‌شود. در داستان «پیر چنگی» «پیر چنگ‌نواز» در موقعیت مرزی<sup>۱</sup> قرار می‌گیرد و مخاطب با تعلیق‌ها و گریزهای متعدد مواجه می‌شود. در داستان «دقوقی» نیز که از غریب‌ترین داستان‌های مثنوی است مخاطب با هول و ولای خاصی طرف می‌شود. در داستان‌های بلند، استطرادهای طولانی که عموماً حاوی مطالب کلامی-فلسفی، اخلاقی و تفسیری هستند میان بخش‌های داستانی فاصله می‌اندازند. در اینجا به دلیل محدودیت فضای مقاله، مجال و امکان پرداختن به داستان‌های متعدد و ترسیم شبکه روابط و تمهیدات روایی آن‌ها برای جذب مخاطب به درون متن-قصه و مشارکت او در تجربه مولوی، ممکن نیست. ناچاریم به یک مورد اشاره کنیم.

## ۶. پیر چنگی

در داستان پیر چنگی با گریزها و درونه‌گیری‌های متعددی مواجه می‌شویم. از همان ابیات آغازین که شمه‌ای از پیر چنگی گفته می‌شود به اقتضای بیت:

مجلس و مجمع دمش آراستی      وز نوای او «قیامت» خواستی

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۱۹۲۴)

به آواز «اسرافیل و زنده‌کردن مردگان» می‌پردازد. پس از آن از حدیث «إِنَّ لِرَبِّكُمْ ...» و «جان‌بخشی» نفعات حق، یاد می‌کند:

اما ناگهان با شگردی که در بلاغت به التفات معروف است رومی کند به مخاطب-چه فی المجلس چه آیندگان-

می‌گوید:

نفع‌های آمد شما را دید و رفت      هرکه را می‌خواست «جان‌بخشید» و رفت  
نفع‌های دیگر رسید آگاه باش      تا از این هم وانمانی خواه‌تاش

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۱۹۶۲-۳)

باز در همین بند به اقتضای شیوه استطرادی به موضوعات مختلف ولی مرتبط گریز می‌زند. این بار داستان عایشه و روز باران (باران غیبی) را پیش می‌کشد. شگفت آن است که باز حکایت با «گورستان و مرگ» آغاز می‌شود اما بلافاصله از «زنده‌شدن مردگان» با تمثیل‌های نهان کردن دانه در خاک (تصویر و تمثیل موازی تدفین) و سخن گفتن درختان با زبان سبز از ضمیر و بطن خاک، سخن می‌گوید:

در زمستان‌شان اگر چه داد «مرگ»      «زنده‌شان کرد» از بهار و داد برگ

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۲۰۲۸)

سپس دوباره به «باران غیبی» باز می‌گردد. این بار با گریز دیگری (تفسیر بیت حکیم)، «باران و باد» جان‌بخش و جان‌افزا را به هم پیوند می‌زند تا تمهیدی باشد بر ذکر «دم ابدال و اولیا»:

فعل «باران بهاری» با درخت      آید از «انفاسشان» در نیک‌بخت

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۲۰۵۳)

و دو بخش درونه‌گیری‌شده (داستان عایشه و حدیث نفعات) به اعتبار «درون‌مایه مشترک» در هم می‌تابند:

باد کارِ خویش کرد و بروزید      آن‌که جانی داشت بر جانش گزید

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۱: ۲۰۵۵)

در این بخش مضمون «غفلت و هشیاری» طرح می‌شود. اکنون نوبت بازگشت مجدد به داستان پیر چنگی است. در همین قسمت است که بعد از چنگ‌زدن بسیار، «خواب» بر پیر مطرب، غالب می‌شود:

خواب بردش مرغ جانش از حبس رست      چنگ و چنگی رارها کرد و بجست  
گشت آزاد از تن و رنج جهان      در جهان ساده و صحرای جان

(۱.د: ۲۰۸۹-۲۰۹۰)

در اینجا داستان «طوطی و بازرگان»- با فاصله زیاد از داستان پیر چنگی- در نظر است.<sup>۱</sup> با حضور عمر در داستان که به شکل نامعهود و غیر منتظره، خواب بر او غالب می‌شود در پیچه‌ای از غیب گشوده می‌شود: این ز غیب افتاد بی مقصود نیست.

آن زمان حق بر عمر خوابی گماشت      تا که خویش از خواب نتوانست داشت

(مولوی، ۱۳۷۸، ۱.د: ۲۱۰۴)

مقارنه دو خواب (خواب پیر و خواب عمر) دست‌مایه خوبی است برای «استطرادی» دیگر تا سرمستی تجربه «رهایی» را بیان کند. مولوی در اینجا با نظر به نسبت خواب و مرگ [خواب و مرگ به یک شکم زاده‌اند] «النومُ اخو الموت»<sup>۲</sup> و وجه مشترک خواب و مرگ در رهایی از حبس تن، و اتصال آن دو با «غیب» و شنیدن نوا و ندای غیبی به داستان «استن حنانه» منتقل می‌شود و ناگهان به مخاطب خود هشدار می‌دهد: «بشنوای غافل، کم از چوبی مباش» (مولوی، ۱۳۷۸، ۱.د: ۲۱۱۸) و سپس به قصه مطرب چنگی باز می‌گردد و باز به «غفلت» اشاره می‌کند: رفت از یادم دم تلخ فراق. اکنون وقت آن رسیده که پیر چنگی، بیدار و زنده شود:

همچو جان بی‌گریه و بی‌خنده شد      جانش رفت و «جان تازه زنده شد»

(مولوی، ۱۳۷۸، ۱.د: ۲۲۱۹)

و این پایان‌بندی غریب داستان پیر چنگی است:

در وجود آدمی جان و روان      می‌رسد از «غیب» چون آب روان

(مولوی، ۱۳۷۸، ۱.د: ۲۲۳۲)

در اینجا ما با دو شکاف در جهان روایت و دو گسست و گریز روایی فضا ساز مواجه هستیم. در هر دو گسست «عالم

۱. در طوطی و بازرگان: یعنی ای «مطرب‌شده» با عام و خاص «مرده‌شو» تا همچو من یابی خلاص (مولوی، ۱۳۷۸، ۱.د: ۱۸۳۱)

۲. در اساطیر یونانی هیپونوس و تاناتوس (دورب النوع خواب و مرگ) برادرند.

غیب» در مرکز توجه قرار دارد و اتفاقاً بازی‌های زبانی و استطرادهای مولوی در همین گسست‌ها رخ می‌دهد. گسست اول بلافاصله پس از معرفی «پیر چنگی» رخ می‌دهد و آوازش به آواز اسرافیل تشبیه می‌شود (حیات‌بخشی) هم‌چنان‌که نغمهٔ درونی انبیاء نیز حیات می‌بخشد و جان‌های مرده را زنده می‌کند. هنگامی که صدای خوش مطرب یک‌باره بد و ناخوش می‌شود فضای انتقالی شکل می‌گیرد؛ زیرا تضاد افزایش می‌یابد. درنگ بر توصیف صدای خوش اولیه و تأکید بر ناخوش شدن صدای کنونی، زمینه را برای بهره‌گیری از استعاره‌های لقمه و خار به‌عنوان موانع شنیدن نغمهٔ الهی فراهم می‌کند. گریز دوم با طرح داستان درونه‌ای («سؤال کردن عایشه از مصطفی») شکل می‌گیرد. این روایت را باید استعاری در نظر بگیریم. هم‌بستگی و هم‌آیی مفاهیمی چون «غفلت، غیب، خواب و مرگ و زنده شدن و دم اولیاء» با استعارات باران و باد؛ بارانی که از غیب می‌بارد و بادی (نفع‌های) که از غیب می‌وزد تجربه «فنا و رهایی» را برای مخاطب به ارمغان می‌آورند.

این دقیقه را باید در نظر داشت که داستان پیر چنگی با مضامین مرکزی «فنا و رهایی» در پی داستان «طوطی و بازگان» آمده است و تمه حکمی داستان طوطی و بازگان، پیش‌درآمد تم اصلی داستان پیر چنگی می‌شود.

از عدم‌ها سوی هستی هر زمان هست یا رب کاروان در کاروان

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۱۸۹۸)

و نیز:

معنی مردن ز طوطی بُد نیاز در نیاز و فقر خود را مُرده ساز

تا دم عیسی تو را زنده کند همچو خویش ت خوب و نازنده کند

(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۱: ۱۹۱۸-۱۹۱۹)

آن‌گاه پس از دو بیت که ادامه همین معناست داستان پیر چنگی طرح می‌شود. این پیوست‌ها و تناسب‌ها که خبر از طرحی هوشمندانه می‌دهند دقیقاً خلاف چیزی است که درباره «پریشان‌گویی» مولوی در مثنوی و تبعیت نابه‌خود او از تداعی آزاد می‌گویند. فهم طرح‌مندی مثنوی وقتی دست می‌دهد که علاوه بر درک روابط بینامتنی پیچیده مثنوی، مثل یک نقاش که از تابلو (اثر) فاصله می‌گیرد تا کل آن را در نظر آورد؛ مثنوی را در نمایی بزرگ‌تر و با دید کل‌نگر بگیریم. با این دید می‌توان پیوستگی‌ها، هم‌جواری‌ها و تکرارهای وحدت‌آفرین و انسجام‌بخش را شاهد بود. این‌که چگونه درون‌مایه‌ها به بن‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های قصه به «طرح» منجر می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹، ص. ۱۱۶). همین

طرح‌مندی است که قصه‌های درونه‌ای (بچه‌قصه) و قصه کلان (مادر-قصه) مثنوی را حتی در جریان آزاد متن و حرکت ارتجالی آن، به هم پیوند می‌دهد. در دفتر سوم مثنوی با این تمهید که طمع و غرض و دیگر بیماری‌های روحی چگونه می‌توانند مانع شنیدن و دیدن و فهم بشوند:

گوش را بندد «طمع» از استماع چشم را بندد «غرض» از اطلاع

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۶۶)

به قصه خوردگان بچه پیل می‌پردازد و آن‌گاه به مفهوم «حزم» می‌رسد:

حزم کن از خورد، کین زهرین گیاست حزم کردن زور و نور انبیاست

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۲۱۳)

بعد از ابیاتی چند در باب حزم، داستان «فریفتن روستایی شهری را» آغاز می‌شود که یکی از مضامین اصلی آن «ترک حزم» (شهری) است:

حزم آن باشد که چون «دعوت» کنند تو نگویی مست و خواهان من اند

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۲۳۰)

بعد از چهل و شش بیت که هم‌چنان مقوله حزم در نظر است به داستان فرعی یا درونه‌ای قصه اهل سبا می‌رسد که باز سخن از حرص و طمع و بستن چشم حزم و کفران نعمت اهل سبا و بازگشت به داستان روستایی و شهری است:

قصه اهل صبا یک گوشه نه آن بگو کان خواجه چون آمد به ده

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۴۱۳)

بلافاصله این بیت می‌آید:

روستایی در تملق شیوه کرد تا که «حزم» خواجه را کالیوه کرد

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۴۱۴)

این بار ترک حزم با حرص و طمع (که در بیت ۶۶ طرح شده بود) پیوند می‌خورد. اکنون نوبت داستان درونه‌ای «دعوت باز، بطن را از آب به صحرا» است که هم با «دعوت» شهری از سوی روستایی مناسبت دارد و هم با دلایل ترک حزم شهری و بطن. در همین بخش ابیات:

چون قضا آهنگ نارنجات کرد روستایی شهری را مات کرد

با هزاران حزم خواجه مات شد زان سفر در معرض آفات شد

(مولوی، ۱۳۷۸، د.۳: ۴۶۶-۴۶۷)

بازگشت به داستان شهری و روستایی بعد از بیت:

این سزای آن‌که اندر طمع خام ترک گوید خدمت خاک کرام  
(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۶۳۷)

از جهت دیگر مولوی به نقد تند روستایی-مدعیان لاف‌زن- می‌پردازد:

لاف درویشی زنی و بی‌خودی های هوی مستیان ایزدی  
(مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۶۷۸)

مولوی با زبانی پر از تعریض و کنایه، مدعیان دروغین و لاف‌زنان را رسوا می‌کند و به همین منظور سه داستان درونه‌ای-تبعی را با یک تم اصلی نقل می‌کند: «افتادن شغال در خم رنگ و دعوی طاووسی»، «چرب کردن مرد لافی لب و سبلیت خود» و داستان «بلعم باعور» با بازگشت به قصه «دعوی» طاووس و پیوندش با حکایت فرعون و «دعوی» الوهیت. آنچه که در این داستان اصلی و داستان‌های درونه‌ای و رفت و برگشت‌ها و استطرادها مهم است «نقد حال» مولوی و اطرافیان اوست. در واقع مولوی در آشنای حکایات و مطاوی کلام، مخاطبان فی‌المجلس و مدعیان و فریب‌خوردگان ساده‌لوح و دور از حزم را در نظر دارد. چنان‌که در بسیاری از داستان‌ها و حکایات، شأن و سبب نزول ابیات و طرح قصه‌ها وضعیت انضمامی زمان مولوی است گرچه به حکم «الموردُ لایخصَّص الوارد» کلام مولوی قابلیت انتزاع و تعمیم هم دارد و مخاطبان آینده را نیز هدف می‌گیرد<sup>۱</sup>.

با چنین نگاهی، جادوی تکرار و تناوب<sup>۲</sup> از طرفی سبب تشدید و طنین<sup>۳</sup> معنا در جان مخاطب می‌شود و از طرفی حتی حکایات دور از هم را به هم پیوند می‌دهد. برای نمونه بدون قرائت الگومند؛ دو داستان «کنیزک که با خر خاتون شهوت می‌راند» و «فریفتن روستایی شهری را»، در روساخت حکایات مانند هم نیستند اما در نگاه عمیق‌تر، سرنوشت شهری و خاتون، تمثیلاً و در نسبت با مجلس مولوی و مدعیان «استا ندیده» به هم گره می‌خورد. قصه‌ها هم‌چنین مخاطبان آینده را هم مستغرق عالم قصه می‌کنند تا آن‌ها را در موقعیت مشابه قرار دهند.

۱. هین بگو که ناطقه جو می‌کند - تا به قرن (نسل) بعد ما آبی رسد (مولوی، ۱۳۷۸، د. ۳: ۲۵۴۸)

2. Repetition & alternation  
3. Resonance

## کتابنامه

- ابوت، ا.ج.پ. (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمه رؤیا پورآذر و نیما اشرفی. چ سوم. تهران: اطراف.
- احمدی، ب. (۱۳۸۱الف). هایدگر و تاریخ هستی. چ پنجم. تهران: مرکز.
- احمدی، ب. (۱۳۸۱ب). هایدگر و پرسش بنیادین. چ ششم. تهران: مرکز.
- الیری، ت. (۱۳۹۶). فوکو و ادبیات داستانی. ترجمه فرهاد اکبرزاده. تهران: نشر بان.
- استیس، و. ت. (۱۳۵۸). عرفان و فلسفه. ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی. چاپ نهم. تهران: سروش.
- اسکولز، . (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر آگه.
- اسماعیلی، م.، و جوادی، م. (۱۳۹۴). بررسی و ارزیابی دیدگاه شلایرماخر در باب ماهیت تجربه و معرفت عرفانی. فصلنامه علمی-پژوهشی دانشگاه قم. سال شانزدهم، شماره سوم، شماره پیاپی ۶۳، صص ۷-۲۸.
- اسماعیلی، م. (۱۳۹۳). بررسی، مقایسه و ارزیابی ساخت‌گرایی کنتز و پراودفوت در باب ماهیت تجربه عرفانی. قبسات. صص ۴۵-۷۶.
- اسماعیلی، م. (۱۳۹۳). پدیدارشناسی تجارب وحدت و نسبت آن با خداباوری (دیدگاه نلسون پایک در باب ماهیت تجربه عرفانی). ذهن، شماره ۵۸، صص ۱۳۹-۱۶۲.
- اشنایدر، ر. (۱۳۹۱). نظریه واکنش خواننده. ترجمه نفیسه سادات موسوی. دانشنامه روایت‌شناسی. صص ۲۰۹-۲۱۵.
- اکبری گندمانی، م.، و کمالی بانیان، م. (۱۳۹۶). شگردهای قبض و بسط روایت در مثنوی معنوی. ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ش ۴۸-۴۰-۷۴.
- امیراوغلو، ا. (۱۴۰۱). صوفی و زبان با تکیه بر آثار مولانا. ترجمه دکتر رحیم کوشش. تهران: سبزان.
- اوتو، ر. (۱۳۹۷). عرفان شرق و غرب. ترجمه انشاءالله رحمتی. چ دوم. تهران: سوفیا.
- بامشکی، س. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.
- پازوکی، ش. (۱۳۸۲). تذکره الاولیا در عصر ما، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش. صص ۴۰-۵۳.
- پالمر، ر. (۱۳۹۵). علم هرمنوتیک، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.
- پراودفوت، و. (۱۳۷۷). تجربه دینی. ترجمه عباس یزدانی. قم: مؤسسه فرهنگی طه.
- پورنامداریان، ت.، و بامشکی، س. (۱۳۸۸). مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا، جستارهای نوین ادبی، ش ۱۶۵: ۱-۲۶.
- تاملینگ، ج. (۱۴۰۱). تمثیل، ترجمه مریم رامین نیا. اصفهان: نشر خاموش.
- توکلی، ح. ر. (۱۳۷۹). از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت. تهران: نشر مروارید.

- جمادی، س. (۱۳۸۵). زمینه و زمانه پدیدارشناسی. تهران: ققنوس.
- رشیدیان، ع. ک. (۱۳۹۳). فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی
- زرین کوب، ع. ح. (۱۳۶۲). سرّ نی. ج اول. چاپ دوم. تهران: علمی.
- زرین کوب، ع. ح. (۱۳۶۶). بحر در کوزه. چاپ دوازدهم. تهران: علمی.
- زرین کوب، ع. ح. (۱۳۸۶). سرّ نی. ج دوم. چاپ هفتم. تهران: علمی.
- ژیژک، ا. (بی‌تا). دید پارالکسی، ترجمه فریبرز همایی، کتاب‌های پروبلماتیکا
- شاکر، م. و دیگران. (۱۴۰۱) شگردهای مولوی برای اقتناع مخاطب در داستان نخجیران و شیر، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ش ۱
- شمس، م. ج. (۱۳۸۱). تحلیل تجارب عرفانی بر مبنای تفسیر قرآنی و زبان عرفانی. معارف، شماره ۵۷، صص ۴۱-۴۸.
- صابری‌نیا، ز. و محمدی‌بدر، ن. و کوپا، ف. و درودگریان، ف. (۱۴۰۰). تأویل و نقد ماهیت آن در مثنوی معنوی با تکیه بر آرای پل ریکور. نقد و نظریه ادبی. شماره پیاپی ۱۲، صص ۱۸۹-۲۱۴.
- صفایی حائری، ع. (۱۳۸۴) روش نقد؛ جلد پنجم: نقد مکتب‌ها: آرمان تکامل (اگرستانسیالیسم)، قم: لیلۃ‌القدر.
- صلاحی خلخالی، م. و دیگران. (۱۴۰۳) تحلیل مؤلفه‌های تجربه‌های عرفانی در داستان دقوقی با استفاده از نظریه والتر استیس و ویلیام جیمز، ادبیات عرفانی، شماره ۳۷-۹-۳۸
- طلیعه‌بخش، م. و نیکویی، ع. ر. (۱۳۹۷). معرفت و مرزهای موقعیت در مثنوی مولوی. دوفصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (س). سال نهم، شماره ۱۶، صص ۸۳-۱۱۷.
- عباسی، ب. (۱۳۹۱). تجربه دینی و چرخش هرمنوتیکی. تهران: هرمس.
- فتوحی، م. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. چاپ دوم. تهران: سخن.
- فتوحی، م. و علی‌نژاد، م. (۱۳۸۸). بررسی رابطه تجربه عرفانی و زبان تصویری در عبهرالعاشقین. ادب‌پژوهی. شماره ۱۰، صص ۷-۲۵.
- فردوسی، ح. ر. (۱۳۷۸). مکانیزم رئالیسم جادویی در مثنوی معنوی. گناباد: مرندیز.
- فولادی، ع. ر. (۱۳۸۷). زبان عرفان. تهران: فراگفت.
- کتر، ا. (۱۳۸۳). ساختگرایی، سنت و عرفان؛ پژوهشی در زمینه مندی تجربه عرفانی، ترجمه و تحقیق سید عطاء انزلی، قم: آیت عشق
- گاتشال، ج. (۱۳۹۵). حیوان فقه‌گو. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- گاتشال، ج. (۱۴۰۳). پارادکس داستان، چگونه اشتیاق ما به داستانگویی جوامع را می‌سازد و از بین می‌برد، ترجمه هیراد شفیع،

تهران: کتابسرای همراز

لوید، ژ. (۱۳۸۰). هستی در زمان. ترجمه منوچهر حقیقی‌راد. تهران: دشتستان.

مصطفوی، ن. (۱۴۰۳). حکمت متعالیه از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی، فصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، ش ۳۷ - صص ۷۳-۱۰۲

مصلح، ع. ا. (۱۳۹۳). تجربه واحد (مطالعه‌ای تطبیقی در مبانی عرفان‌های جهانی)، تهران: علمی مک کوئین، ج. (۱۳۸۹). تمثیل. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.

مولوی، ج. م. م. (۱۳۷۸). مثنوی معنوی، به اهتمام توفیق سبحانی، تهران: روزنه

مولوی، ج. م. م. (۱۳۸۱). فیه مافیه. به کوشش زینب یزدانی. تهران: عطار.

میرباقری فرد، ع. ا.، و محمدی، م. (۱۳۹۵). عبارت و اشارت در زبان عرفانی، پژوهشنامه عرفان، ش ۱۵ - صص ۱۹۳-۲۱۶ نوپا، پ. (۱۳۷۳). تفسیر قرآن و زبان عرفانی. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

وکیلی، ه. (۱۳۸۹). چیستی و ویژگی‌های تجربه عرفانی. حکمت معاصر، ۱۰۷-۱۱۹

ویشر برانز، ک. (۱۳۹۸). چرا ادبیات؟ به سوی رویکردی بدیل در خوانش و تدریس ادبیات. ترجمه مرضیه عاشوری. مقدمه و ویرایش مسعود فرهمندفر. تهران: سیاه‌رود.

هرمن، د. (۱۳۹۲). عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت. ترجمه حسین صافی. تهران: نی.

یاوری، م. (۱۳۷۹). ساختارشناسی نمایش ایرانی. تهران: حوزه هنری

یزدان پناه، ی.، و دیگران. (۱۳۹۳). تبیین و ارزیابی نظریه بافت اتحادی ذات‌گرایان در باب تجربه عرفانی با تمرکز بر دیدگاه استیسی و فورمن. آیین حکمت، ش ۱۹ - صص ۱۶۷-۲۰۵

یوسفپور، م. ک. (۱۳۸۶). نقش استطراد در حکایت مثنوی. فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱۶ - صص ۲۷۱-۲۹۴

یوسفی، ع.، و تابعی، م. (۱۳۹۱). پدیدارشناسی تجربی راهی برای فهم تجربه‌های دینی. جامعه‌شناسی تاریخ. دوره ۴، شماره ۱، صص ۷۱-۹۳.

Forman, R. K. C. (1999). *Mysticism, Mind, and Consciousness*. Albany: State University of New York Press.

Gottschal, J. (2021). *The Story Paradox: How Our Love of Storytelling Builds Societies and Tears Them Down*. New York: Basic Books

Johnson, m. (1987). *The body in the mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. University of Chicago Press

Otto, R. (1924). *The idea of the holy*. Translated by john w.harvey. London: Oxfprd.