Archive of SID

رویکرد مخاطب‌مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل‌گونهٔ مثنوی

دکتر فیروز فاضلی
استادیار دانشگاه گیلان
اختیار بخشی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

◄ چکیده:

این مقاله بر آن است که بر اساس دیدگاه نقد بلاغی و کاربردی و نیز رویکرد ساخت‌گرای تکوینی لوسین گلدمن به تشریح جنبه مخاطب‌مدار روش و رویکرد تعلیمی مولوی در *مثنوی* بپردازد. جنبه‌ای که در تکوین گزاره‌های عوام‌پسند و هزل‌گونهٔ موجود در این کتاب مؤثّر بوده است.

در این مقاله، به تشریح ساختار کلّی *مثنوی* و رویکرد و روش مخاطب‌مدارِ مولوی پرداخته شده و در آن، الگوی خطابی و تعلیمی مولوی، ساختار تمثیلی و قصّه‌بنیاد *مثنوی* را بررسی کرده و عوامل مخاطب‌مدار بودن شیوهٔ مولوی در *مثنوی* و نقش شیوهٔ مخاطب‌مدار وگونهٔ زبانی عوام‌پسند او در تکوین قصّه‌هایِ هزل‌گونهٔ *مثنوی* نشان داده شده است.

نتیجهٔ کار نشان می‌دهد که عامل اصلی وجود قصّه‌ها و گزاره‌های هزل‌گونه و عوام‌پسند در *مثنوی*، رویکرد مخاطب‌مدار مولوی است و در نظر داشتن این رویکرد، در تفسیر و دریافت گزاره‌های *مثنوی* و گفتمان حاکم بر آن می‌تواند مؤثر و مفید باشد.

◄ کلیدواژه‌ها:

مولوی بلخی، *مثنوی معنوی*، *مثنوی* و مخاطب‌مداری، هزل در *مثنوی*، قصه‌های *مثنوی*.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

ادبیّات، نهادی اجتماعی است و از زبان که آفریدهٔ اجتماع است، به عنوان وسیلهٔ بیان استفاده می‌کند.(نظریهٔ ادبی، ص۹۹) نهاد ادبیّات اغلب دارای ویژگی‌هایی است که جامعه‌شناسی امروز از یک نهاد اجتماعی انتظار دارد. هدف آن ارضای نیازهای اجتماعی معیّنی است؛ متضمّن ارزش‌های نهایی است که اعضای نهاد(شاعر یا نویسنده و مخاطبانشان) در آن مشارکت دارند؛ به تنهایی بر مبنای شبکه‌ای از هنجارها، ارزش‌ها و الگوهای مورد انتظار، به حدّ اعلا ساخت و سامان یافته است. بخش عظیمی از اعضای جامعه، آرمان‌های این نهاد را چه آن‌هایی که در آن مشارکت دارند یا ندارند، می‌پذیرند.(ر.ک: مبانی جامعه‌شناسی، ص۱۵۳)

هر پدیدهٔ ادبی، مستلزم سه واقعیّت مهم است: آفریننده (شاعر یا نویسنده)، اثر ادبی، و مخاطبان. (جامعه‌شناسی ادبیّات، ص۹) گستردگی و شمول نهاد ادبیّات به ما امکان می‌دهد که بتوانیم برای درک همبستگی‌های میان اثر ادبی، خالق و محیط اجتماعی، آن را از زوایا و دیدگاه‌های مختلف، به‌ویژه دیدگاه‌هایی که از زاویهٔ رابطهٔ اجتماعی شاعر با مخاطبان به اثر ادبی می‌نگرند، بررسی و تحلیل کنیم.

نظام مفهومی در هر اثر ادبی، دو کارکرد عمده دارد: از سویی وحدت اثر ادبی را می‌رساند و از سوی دیگر، جهان‌نگری و آگاهی یک گروه اجتماعی را که در پدید آمدن آن اثرِ ادبی نقش فعّال داشته‌اند، بیان می‌کند.(درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، ص۲۵) بر اساس همین رویکرد، جنبه‌هایی را که در ارتباط مولانا با مخاطبانش برجسته می‌شوند، می‌توان به عنوان مصداقی برای «جامعه‌شناسی تکوینی» در نظر گرفت. چراکه مخاطبان نیز به عنوان یکی از سه ضلع مثلّث هر اثر ادبی، در آفرینش و تکوین اثر، بدان‌گونه که ساخته و پرداخته شده و به دست ما رسیده است، نقش دارند.

در جامعه‌شناسی ساختگرای تکوینی(genetic structuralism) دریافت(تفسیر) اثر، مسئله‌ای است مربوط به «انسجام درونی خود اثر ادبی»، اما «تشریح» یک اثر،

www.SID.ir

Archive of SID

پژوهش دربارهٔ آفرینندهٔ فردی و جمعی است که ساختار ذهن حاکم بر اثر، برای او خصلتی کارکردی و در نتیجه بامعنا دارد.(جامعه، فرهنگ و ادبیّات، ص۳٤۸) مبتکر رویکرد ساخت‌گرای تکوینی لوسین گلدمن، منتقد رومانیایی و ساخت‌گرای مارکسیست(۱۹۷۰-۱۹۱۳ م) است. مارکسیست‌ها عقیده دارند که افراد، «حاملان» موقعیت‌ها در نظام اجتماعی‌اند، و نه «عاملان» آزاد.(راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ص۱۱٤) هدف ساختگرای تکوینی گلدمن، ایجاد وحدت میان صورت و محتواست. او می‌کوشد رابطهٔ ساخت درونی اثر را با ساخت فکری(جهان‌بینی) طبقهٔ اجتماعی نویسنده(و شاعر) بیابد. در واقع کشف و توضیح ارتباط ساخت درونی اثر با طبقهٔ اجتماعی نویسنده، اساس شیوهٔ اوست.

ساختگرایی تکوینی، به کارگیری روش دیالکتیکی در مطالعهٔ جوامع(و آثار ادبی) است؛ یعنی پدیده‌ها(و آثار ادبی) را با تاریخ بفهمیم. او بر خلاف اگزیستانسیالیست‌ها در مقابل این سؤال که حرکت تاریخی را چه کسی می‌سازد، «فرد» را رد می‌کند و آن‌ها را مبتنی بر «ساخت‌های ذهنی فرافردی» که به گروه‌ها(طبقات اجتماعی) خاصی تعلق دارند، به شمار می‌آورد. او معتقد نیست که نبوغ نویسنده، اثر را به وجود می‌آورد بلکه به نظر او، ساخت ذهنی طبقاتی اثر را می‌آفریند؛ یعنی طبقهٔ اجتماعی، صاحب یک نوع جهان‌بینی است که همان جهان‌بینی اثر را به وجود می‌آورد. گروه‌های اجتماعی در انطباق تصویر ذهنی خویش از جهان، با واقعیت تغییریابنده‌ای که در مقابل آن‌ها قرار دارد، به طور مداوم این جهان‌بینی را ساخته و پرداخته می‌کنند. این قبیل تصاویر ذهنی معمولاً در خودآگاه عاملان اجتماعی آن، به گونه‌ای اجمالی تحقق می‌یابند و درک می‌شوند، اما نویسندگان بزرگ می‌توانند این جهان‌بینی‌ها را در قالبی روشن و منسجم متبلور سازند.(ر.ک: نقد ادبی، ص ۲۵۵ و ۲۵۹ و راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ص۱۱٤)

بر اساس آموزه‌های جامعه‌شناسی تکوینی گلدمن، می‌توان *مثنوی* مولوی را که به حق «بزرگ‌ترین اثر عرفانی و انسانی در زبان فارسی»(ر.ک: جامعه‌شناسی

www.SID.ir

Archive of SID

ادبیات فارسی، ص۱۱۲) نام گرفته، «تشریح» کرد. بر اساس این رویکرد، *مثنوی* نمی‌تواند صرفاً آفریدهٔ نبوغ فردیِ عارفی واعظ و شاعر مثل مولانا باشد، بلکه ساخت‌های ذهنی فرافردی طبقاتِ اجتماعی خاصِ «صوفیان» و «واعظان عارف» که به طور تحسین‌انگیزی در روش تعلیمی خاص مخاطب‌مدار مولوی در هم ادغام شده‌اند و در متن مقاله به آن پرداخته‌ایم، در فرآیند زایش و آفرینش *مثنوی* تأثیرگذار بوده‌اند.

موضوع مهم دیگر اینکه، گروه‌های اجتماعی صوفیان و خطیبان صوفی‌مسلکِ مدرسه‌ای در انطباق تصویر ذهنی خودشان از جهان(جهان‌بینی‌شان) با توجه به واقعیت‌های تغییریابنده(متغییرها)ای که در زمان آن‌ها و در مقابل آن‌ها قرار داشته است(مثل مخاطبان خانقاه‌ها و مدارس و نیز گسترش مخاطبان به سطح عموم مردم، افراد کوچه و بازار و حتی عوام الناس) به طور مداوم جهان‌بینی صوفیانه و عرفانی خودشان را ساخته و پرداخته و با اوضاع و شرایط اجتماعی منطبق می‌کرده‌اند؛ یعنی جهان‌بینی موجود در *مثنوی*، منجمد و ایستا و اصطلاحی نیست بلکه در جریان زایش با توجه به واقعیت‌های اجتماعی، دستخوش دگرگونی می‌شده است. درک این فرایند از مقایسهٔ محتوای اجتماعی دفاتر شش‌گانهٔ *مثنوی* میسر است. اوج تبلور این جهان‌بینی طبقه‌ای و گروهی (جهان‌بینی خیل صوفیان و وعاظ صوفی‌مسلک از نخستین سال‌های شکل‌گیری تصوف تا زمان مولانا) در *مثنوی معنوی* بوده است. هرچند مولانا از دید روش‌شناختی، دنباله‌رو عارفان بزرگی چون ابوسعید ابوالخیر، سنایی و عطار بوده، این جهان‌بینی طبقه‌ای و گروهی را با روشی بهتر و در قالبی روشن‌تر و همه‌فهم‌تر ارائه داده است.

بر اساس الگوی دیالکتیکی ساخت‌گرای تکوینی، نظام‌اندیشگی درخشان تصوف و عرفان اسلامی که در *مثنوی* متبلور است- و البته بهتر است آن را به صورت «درزمانی» و با توجه به معیارهای خاص تاریخی و حرکت تاریخی منتج به زایش این اثر ویژه مطالعه کرد- زادهٔ یک شخص(مولوی) نمی‌تواند باشد بلکه *مثنوی* را می‌توان چکیدهٔ جهان‌بینی طبقهٔ صوفی و عارف(اعم از واعظان

www.SID.ir

Archive of SID

صوفی‌مسلک مدرسه‌ای و غیر مدرسه‌ای) در طول عمر هفتصد سالهٔ تصوف تا قرن هفتم هجری دانست. از آنجا که «مخاطبان» به عنوان واقعیت‌های تاریخی متغیر در شکل‌گیری *مثنوی* چنان‌که هست نقش داشته‌اند، به نظر می‌رسد «مخاطبان عام *مثنوی*، مردم کوچه و بازار، عوام الناس و حتی طبقهٔ اخیان و فتیان (طبقات قلندر جوانمرد و بی‌قید به روابط و مناسبات رسمی اجتماعی، اما مستعد برای جذب آموزه‌های صوفیانه و ارشاد عارفانه) بر نحوهٔ ارائهٔ محتوای اجتماعی *مثنوی* نقش داشته‌اند و این دقیقاً موضوع مورد بحث این مقاله است. در این مقاله کوشیده‌ایم که تأثیر «رویکرد مخاطب‌مدار» مولوی را در فرآیند زایش *مثنوی* و به‌ویژه در بروز گزاره‌ها و قصه‌های «هزل‌گونه» نشان دهیم.

در این مقاله، به جای واژهٔ «هزل» از واژهٔ دقیق‌تر «هزل‌گونه» استفاده کرده‌ایم. به دلیل اینکه بر خلاف نظر دکتر علی‌اصغر حلبی که «وجود تمثیلات رکیک» را در *مثنوی* با «قلندریات» سنایی سنجیده و آن را جزء «هنر مولوی» قلمداد کرده است(ر.ک: مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ص۲۹)، برآنیم که هزل‌گونه‌های مولوی در *مثنوی* اساساً هزل نیستند. چون هزل(مانند هزلیات سوزنی سمرقندی) ماهیتی هنری دارد که در آن شاعر یا نویسنده، عمداً و برای تمسخر کسی یا خندانیدن مردم یا توجه دادن مخاطب به ضعف‌های اخلاقی کسی و یا حتی توهین به او، راه هزّالی در پیش می‌گیرد در حالی که مولانا هزّال نیست و طبق آنچه ما در این مقاله آورده‌ایم، عامل مخاطب‌مدار بودن مولوی، سبب بروز چنین گزاره‌هایی در *مثنوی* می‌شود و او می‌خواهد با این روش «عوام‌پسند»، محتوای اجتماعی و عرفانی عمیق و دقیق خود را راحت‌تر و مؤثرتر به اقشار عوام جامعه منتقل کند.

بررسی آثار مولوی به‌ویژه *مثنوی* که در مقایسه با *دیوان شمس* و آثار دیگر او ویژگی اجتماعی بارزتری دارد، با نگاه غیر مستقیم و با رویکرد تکوینی(genetic approach) و شیوهٔ منبع پژوهشی(source study)(ر.ک: مبانی‌نقد ادبی، ص۲۷۳ـ۲۷۶)، و نیز رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن، یعنی نگاه فراتر از

www.SID.ir

Archive of SID

متن(text) به قرینه‌ها و زمینه‌های آفرینش(context) آن بیش از همه چیز علت تکوینی وجود گزاره‌های اجتماعی را که در جامعه‌شناسی امروز به آن «محتوا و ارزش اجتماعی اثر» می‌گویند، آشکار می‌کند. آگاهی گروه اجتماعی و ساختار جهان اثر ادبی در اغلب موارد «رابطه‌ای معنادار» دارد و در بهترین حالت، یک «همخوانی نسبتاً دقیق» را تشکیل می‌دهد.(جامعه، فرهنگ و ادبیّات، ص۳٤۳) علّت این امر وجود «روابط متقابل بین ادبیّات و اجتماع» است. ادبیّات تنها معلول علّت‌های اجتماعی نیست بلکه علّت معلول‌های اجتماعی نیز می‌باشد.(دیدگاه‌های نقد ادبی، ص۲۸)

با توجّه به آنچه گفته شد، برای بررسی علت وجود کلمات و قصّه‌های هزل‌گونه در *مثنوی* از دیدگاه تکوینی، ابتدا به تشریح جنبه‌های مختلف صبغهٔ اجتماعی روش مولانا و توصیف ارزش اجتماعی تعلیم او و رویکرد مخاطب‌مدارش می‌پردازیم.

۲. ساختار کلّی *مثنوی* و رویکرد و روش ویژهٔ مولوی

۲ـ۱. الگوی خطابی و تعلیمی *مثنوی*

شعر مولوی(به ویژه *مثنوی*اش)در عصر او با مخاطبان، ارتباطی «شنیداری» داشت؛ یعنی توسط خود او یا راویان برای مخاطبان خوانده می‌شد، اما با مخاطبان امروز رابطهٔ نوشتاری پیدا کرده است.(در سایهٔ آفتاب، ص۲۱) *مثنوی* از لحاظ نوع ادبی(genre) در حیطهٔ آثار عرفانی «تعلیمی ـ اجتماعی» می‌گنجد. الگوی خطابی(dialogical) *مثنوی* نکته‌ای درخور توجّه است. از همان آغازِ *مثنوی*، ما با این حالت خطابی روبه‌رو هستیم. فعل «بشنو» نشان می‌دهد که *مثنوی* اساساً برای مخاطب سروده می‌شود. مولوی مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد و *مثنوی* بر اساس ارتباط متقابلِ بین گوینده و شنونده شکل می‌گیرد. البته این مخاطب فقط «حسام‌الدّین چلبی» یا فرد خاصّی نیست بلکه به طور عام است. هرچند در مثنوی با خطاب‌های مستقیم به مخاطب دوم شخص همانند «ای پسر»، «ای فلان»، «ای صنم»، «ای فتی»، «ای بوالحسن» و یا فعل‌های امر از قبیلِ «رو» و «باش» و «بدان»

www.SID.ir

Archive of SID

مواجه می‌شویم که یا خطاب به مخاطب معلوم مثل «ای حسام‌الدّین»است و یا خطاب به مخاطب مبهم است(ر.ک: سرّ نی، ص۱۴۳ و ۱۴۴)، باید در نظر داشت که کلّ *مثنوی* حالت خطابی دارد و مولانا آن را برای «مخاطبان» سروده است، حتی اگر خطاب غیرمستقیم و مخاطب ظاهراً نامعلوم باشد:

چون بسی ابلیس آدم روی هست　　پس به هر دستی نشاید داد دست
(مثنوی، ۱/ ۳۱۷)

هین ز بدنامان نباید ننگ داشت　　هوش بر اسرارشان باید گماشت
(همان، ۶/ ۲۹۲۷)

مولانا با اولین خطابش، یعنی «بشنو»، در پی «ارتباط» است. عنصر ارتباط و نَفس ارتباط، ماهیّتی اجتماعی دارد و در بنیانِ خود، متمرکز در مخاطب و شنونده است. اساساً سبک بیان مولوی نیز که ترکیبی از خطابه و شیوهٔ بلاغت واعظانه است(دانشنامهٔ ادب فارسی، ۳/ ۸۶۲)، به کلّ *مثنوی* صبغه‌ای اجتماعی می‌دهد.

عنصر بنیادین این نوع «ارتباط اجتماعی» بین گوینده و شنوندگان، بلاغت منبری(rhetoric) است. در این نوع ارتباط، نه تنها عنصر گفتار(speech) و شنیدار، بلکه تمامی عوامل و عناصری که مربوط به حالات عاطفی و روان‌شناختی گوینده و شنونده یا شنوندگان در برقراری ارتباط اجتماعی می‌شود، از قبیل حالات تأیید، انکار، جهل و عدم فهم، حواس‌پرتی، شک، به وجود آمدن سؤال مقدّر و حتی دلزدگی و خستگیِ مخاطبان، از بحث‌های سنگین کلامی و فلسفی، که گوینده با فراست و تیزهوشی از چهرهٔ مخاطبان و «رنگ رخسار» آن‌ها می‌خواند، در روند زایش اثر مؤثّر می‌افتد. به بیان دیگر، بلاغت مولوی از نوع «بلاغت گفتار بنیاد»(speech rhetoric) است و با بلاغت آثار عرفانی دیگر همچون *حدیقة الحقیقهٔ* سنایی و *منطق‌الطیر* عطار تمایز دارد. *مثنوی* زادهٔ یک ارتباط اجتماعی زنده و رودررو است. از دیدگاه جامعه‌شناسی، عناصر این نوع ارتباط را در کارکرد متقابل فرد و گروه می‌توان بررسی کرد. بر اساس این کارکرد، عوامل مؤثر در رفتار گروه عبارت‌اند از:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. کنش: آنچه فرد انجام می‌دهد.(گفتار نیز نوعی کنش اجتماعی است.)
۲. کنش متقابل: کنشی که موجب برانگیختن فرد مقابل می‌شود.
۳. عواطف و احساسات: یعنی مجموعهٔ حالات درونی و روانی افراد گروه که در «کنش متقابل» با یکدیگر قرار دارند. از یک نظر عواطف بـه حـالات ظـاهری مثل صدا، رنگ چهره، ایماها و نیز بر احساسات درونی افراد اطـلاق مـی‌شـود و هرکدام از این حالات دارای معانی خاصی هـستند کـه دیگـران مـی‌تواننـد آن را تشخیص دهند.(نظریه‌های جامعه‌شناسی، ص۴۱۰)

یکی از مهم‌ترین عواملی که سبب می‌شود *مثنـوی* بـه قلّـهٔ آثـار عرفـانی ادب فارسی صعود کند، همین ارتباط اجتماعی زنده و پویای مولوی با مخاطبان است. اگر به قول دکتر زرین‌کوب، *مثنوی* «عالی‌ترین اثر عرفانی عالم» است(پلـه‌پلـه تـا ملاقات خدا، ص۲۵۷)، یکی از اساسی‌ترین عوامـل علـوّ *مثنـوی*، همـین صـبغهٔ اجتماعی آن و ارتباط تنگاتنگ و رودرروی مولانا با مردم است.

شیوهٔ بلاغت منبـری مولانـا میـان ادراک پـایین عامّـه و ادراک خـواصّ اهـل سلوک، نوعی «ارتباط» ایجاد مـی‌کنـد.(دانـشنامهٔ ادب فارسـی، ۳/ ۸۶۲) در نظـر داشتن ادراک خواص و عوام در یک زمـان و دیالکتیـک ایـن دو نـوع ادراک در *مثنوی*، به آن وجهه‌ای متعادل و درعین حال متعالی(transcendental) می‌دهد. بیشتر کوشش مولانا در این است که معانی را به فهم عامّهٔ مـردم نزدیـک کنـد و بـا آن مطابقت دهد و بـه انـدازهٔ فهـم مخاطبـان سـخن بگویـد. عنـصر «دغدغـهٔ فهـم مخاطبان»[1] ویژگی مهمّی اسـت کـه در بررسـی روان‌شـناختی و جامعـه‌شـناختی *مثنوی* باید آن را همواره در نظر داشت.(ر.ک: نقد صوفی، ص۹۸) بـرای همـین، مولوی گاه از محدودیت درک مخاطبان خود شکوه می‌کند:

اینچه می‌گویم به قدر فهم توست　　مُـردم انـدر حسـرت فهم درست
(مثنوی، ۳/ ۲۰۹۹)

همین ویژگی باعث می‌شود که مولوی در *مثنوی*، در مواقعی که شـوریدگی و شیفتگی او را به اوج عوالم کشفی، شهودی و آرمـانی و بـه ایـراد باریـک‌تـرین،

www.SID.ir

Archive of SID

عمیق‌ترین و دشوارترین نکته‌های عرفانی و معنوی می‌کشاند، با ملاحظهٔ فهم مخاطبان، این شوریدگی‌ها را مهار کند. این امر سبب می‌شود که *مثنوی*، از جهت تعادل لفظ و معنا، به درجه‌ای از اعتدال دست یابد که دایرهٔ مخاطبان آن به سطح جهانی گسترش یابد و این دیدگاه جامعه‌شناسی ادبیّات بسیار قابل توجّه است.

درک این نوع ارتباط متقابل بین گوینده و شنوندگان با «علم معانی»، در کهن‌ترین و اصیل‌ترین مفهوم آن امکان‌پذیر است. روشِ خطابه‌محور و مخاطب‌مدار مولوی سبب می‌شود که *مثنوی* دایرهٔ ادبیّت(poetics) را درنوردد و به عرصهٔ بلاغت در مفهوم عام خودش گام نهد. این نوع کارکرد زبان، از قدیم الایام، همان‌گونه که ارسطو در کتاب معروف خود، *رتوریک*(Rhetoric) تبیین کرده، بیشتر مربوط به آئین سخنرانی است.(معانی، ص۱۷) از این لحاظ *مثنوی* را باید در گونهٔ ادبی خطابی، گفتاری و بلاغی جای داد. لازمهٔ این گونهٔ ادبی، بلاغت گفتار بنیاد، یعنی بلاغت «به مقتضای حال مخاطب» است. شاعر به جای اینکه از قوّه‌مایه‌ها و ظرفیت‌های زبان نوشتاری، صور خیال، تناسب‌ها و تقارن‌های لفظی و معنوی، یعنی مباحثی که در هنر ادبیات و علوم ادبی مانند بدیع و بیان مطرح‌اند، برای افزایش تأثیر بر مخاطبان و زیبایی‌آفرینی استفاده کند، کلام خود را با درک عمیقی که از مخاطبان دارد، به مقتضای حال مخاطبان و به تناسب حالات عاطفی و روانی آن‌ها ـ که با «فراست» آن را با ارتباط چشم‌به‌چشم و چهره‌به‌چهره می‌خواند ـ تغییر دهد و به قول ارسطو «حقایق و واقعیّات را به نحو مؤثّری عرضه کند.» (همان، ص۱۸) سازوکار سرایش *مثنوی* این‌گونه نیست که به قصد زیبایی‌آفرینی، برای به تخیّل انداختن مخاطب یا تأثیر عاطفی بر او باشد. هدف سرایش معطوف به خود شعر یا خود گوینده نیست، بلکه هدف مولانا «معطوف به مخاطب» است و می‌خواهد بر او، به قصد تغییر بنیادین نگرش و به خود آوردنش، تأثیر بگذارد و او را به سلوک در راه خدا برانگیزد.

ارتباط روحانی و روانی مولوی با مخاطبانش بسیار عمیق است. او قادر شده است که *مثنوی* را توأمان، متناسب با فهم خواصّی مثل حسام‌الدّین چلبی با آن

www.SID.ir

Archive of SID

تیزهوشی، دقت و جایگاه علمی و پیشه‌وری ساده و عامی که در مجالس وعظ او می‌نشسته است، هماهنگ سازد. *مثنوی* از این لحاظ، ویژگی متناقض‌وار و منحصر به فردی دارد: هم اثری عرفانی و در خور فهم خواص است و هم ـ حداقل در ساختار تمثیلی‌اش که پر از قصّه‌های عامیانه است ـ اثری مردمی و متعلّق به عامّه است. با وجود این، نمی‌توان آن را اثری پیش پا افتاده و عوامانه خواند. ساختار «آسان‌نمای دشوار» *مثنوی* از این نظر به *قرآن* مانند است. مولوی در جواب طعنه‌زننده‌ای، موضوع قرآن را پیش می‌کشد و طعنه‌زننده را به طور غیر مستقیم به تحدّی و نظیره‌گویی فرا می‌خواند:

چون کتاب الله بیامد هم بر آن — این چنین طعنه زدند آن کافران
که اساطیرست و افسانهٔ نژند — نیست تعمیقی و تحقیقی بلند
کودکان خرد فهمش می‌کنند — نیست جز امر پسند و ناپسند

(مثنوی، ۳/ ٤۲۳۸ـ ٤۲٤۰)

گفت اگر آسان نماید این به تو — این چنین آسان یکی سوره بگو

(همان، ۳/ ٤۲٤۳)

بنیان *مثنوی* بر پایهٔ رابطهٔ اجتماعی بین مولوی و مخاطبانش استوار است. این رابطه چون به قصد تعلیم است، برخلاف غزلیّات او که جوشش محض احساسات مهارناشدنی عارفانه است، با سازوکار «مهار» همراه می‌شود. شاعر در *مثنوی* ناچار می‌شود به دنیای برهان و استدلال برگردد و به زبان «اهل قال» که آن را با ظهور شمس، برای اهل مدرسه رها کرده بود، سخن بگوید.(جستجو در تصوّف ایران، ص۳۰٦) سازوکار مهار جوشش و زایش شعر سبب می‌شود که در *مثنوی* برای نمونه تعداد ابیاتی که با عبارت «این سخن پایان ندارد...» شروع می‌شوند، به بیش از چهل بیت برسند.(ر.ک: کشف الابیات مثنوی، ص۱۰٦٦)

به بیان دیگر، در بسیاری از غزل‌های مولوی تأکید بر «من» گوینده، یعنی فرستندهٔ پیام است و به همین سبب نقش عاطفی زبان برجسته می‌شود در حالی که زمینهٔ کلی و عمومی *مثنوی* به گونه‌ای است که غالباً آگاهی و هوشیاری حاکم است و جهت‌گیری پیام در آن به سوی «مخاطب» است و به همین سبب، نقش

www.SID.ir

Archive of SID

تعلیمی زبان در آن برجسته می‌شود و و ظیفهٔ زبان بر پایهٔ معنی‌دار بودن آن استوار می‌گردد.(در سایهٔ آفتاب، ص۱۵٦)

مولانا با خودآگاهی و به اقتضای مخاطبانی که دنبالهٔ قصّه و نتیجهٔ آن را می‌خواهند، از غرق شدن در شور و شوق حاصل از کشف و وجد در عوالم معنوی و عرفانی و گرایش زبان به پارادوکس‌های حاصل از تجارب قدسی و شهودی خودداری می‌کند و می‌کوشد که موضوع را در چهارچوب و حیطه‌ای عقلانی و منطقی و همه‌فهم، و تا حدّ امکان ساده مطرح کند.

از آنجا که *مثنوی*، اثری «مخاطب‌مدار» است و بلاغت آن نیز گفتاربنیاد و خطابه‌ای، «مخاطب‌شناسی» از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبی نکته‌ای است که نباید آن را بررسی *مثنوی* فراموش کرد. در تحقیقات مربوط به «مولوی‌شناسی» این‌گونه دیدگاه‌های مخاطب محور می‌تواند مفید باشد. فایدهٔ این نگاه آنجا بیشتر رو می‌نماید که بدانیم در ساختار خطابی و شفاهی، شنونده برای ارتباط با گوینده و برای درک مفاهیم موجود و محتوای اجتماعی سخن او، نیاز به سواد خواندن و نوشتن ندارد، یعنی مخاطبان با کتاب، نوشته و مکتوب و نشانه‌های نوشتاری قراردادی و مصنوعی، که یادگیری آن‌ها به درس و مدرسه و معلم نیاز دارد، سروکار ندارند، بلکه با زبان و گفتار سروکار دارند. همین ویژگی، مخاطبان مولوی را می‌افزاید و در جهانی شدن *مثنوی* مؤثر می‌افتد. مولوی خود را موظّف می‌کند که در عین حال که در اوج دانایی و حکمت است و کلامش می‌تواند عمق و پیچیدگی بگیرد، آن را به صورت ساده و همه‌فهم ارائه دهد. این عامل سبب می‌شود که علاوه بر گسترده شدن مخاطبان، سخن گوینده در عین عمق به سادگی بگراید و تعلیم و تربیت به راحتی صورت گیرد. مولوی، خود به اهمیّت مخاطب و مستمع و ارتباط دیالکتیکی بین گوینده و شنونده واقف است:

مستمع چون تشنه و جوینده شد　　واعظ ار مرده بود گوینده شد
(مثنوی، ۱/ ۲۳۸۹)

www.SID.ir

Archive of SID

مولوی در مقام یک معلم بی‌نظیر، مخاطب‌شناس خوبی هم بوده است و تفاوت گونه‌های زبانی را در آموزش مردم می‌دانسته است. او از نظرگاه استعلایی خود، مردم عامی را همچون کودکانی می‌بیند که پیر باید برای آموزش آن‌ها از زبان خود(گونهٔ زبانی مدرسه‌ای، علمی، عرفانی، فلسفی و فرهیخته) بیرون برود و همچون پدری که با طفلش سخن می‌گوید(ساده) با آن‌ها سخن بگوید:

بهر طفل نو پدر تی‌تی کند　　گرچه عقلش هندسه گیتی کند
کم نگردد فضل استاد از علو　　گر الف چیزی ندارد گوید او
از پی تعلیم آن بسته دهن　　از زبان خود برون باید شدن
(مثنوی، ۲/ ۳۳۲۳ـ ۳۳۲۵)

پس همه خلقان چو طفلان ویند　　لازم است این پیر را در وقت پند...
(همان، ۲/ ۳۳۲۷)

چون که با کودک سروکارم فتاد　　هم زبان کودکی باید گشاد
(همان، ٤/ ۲۵۷۷)

هدف مولانا در *مثنوی*، تعلیم مخاطبان است. بر مبنای این هدف، او حتی هزل‌های خود را بر اساس بیتی از *حدیقة الحقیقهٔ* سنایی، هزل نه بلکه «تعلیم» می‌داند:

بیت من بیت نیست اقلیم است　　هزل من هزل نیست تعلیم است
(مثنوی، ص ۷۷۲)

هدف مولانا زیبایی‌آفرینی، آفرینش ادبی، تخییل مخاطب یا تحریک عاطفی او نیست. او به آرایش‌کلام نمی‌اندیشد. حتی اندیشیدن به قافیه که جزء ابتدایی‌ترین ضرورت‌های شعرسرایی است، او را آزار می‌دهد:

قافیه‌اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من
(مثنوی، ۱/ ۱۷۳٦)

۲ـ۲. ساختار تمثیلی و قصّه‌بنیاد *مثنوی*

مثنوی مولوی، مبتنی بر عرفان تعلیمی ــ اجتماعی است. ساختار تمثیلی (allegoric) *مثنوی*، ماهیّت اجتماعی قصّه و ساختار روایی و سازوکار ویژهٔ آن، شروع، گره‌افکنی، تعلیق، اوج و فرود آن، و اینکه شنونده را با حربهٔ انتظار(suspense) درگیر سؤال «بعد چه خواهدشد؟»(ر.ک: عناصر داستان، ص۲۰)

www.SID.ir

Archive of SID

نگه می‌دارد، رابطهٔ اجتماعی بین گوینده(مولوی) و شنوندگان(مریدان و مـردم) را تقویت می‌کرده است.

قصّه، بر پایهٔ رابطـهٔ متقابـل بـین گوینـده و شـنوندگان، ماهیّـت و سـازوکـار اجتماعی دارد. مخاطب با شخصیّت‌هـای قـصّه هـم‌ذات‌پنـداری مـی‌کنـد؛ در آن روابط انسانی و اجتماعی مورد نظر است و پیام و اندیشه به طور غیـر مـستقیم و زنده منتقل می‌شود. الگوی تعلیمی مولانا که مفاهیم انتزاعی را با قصّه‌ها انتفـاعی و ملموس می‌کند، مخاطب را به واکنش، هـم‌حـسّی و همـدردی و درک متقابـل وامی‌دارد. مولانا با دیدی روان‌شناسانه و حسّاس، از چهرهٔ مخاطبان و مـستمعان، معطوف شدن ذهن آن‌ها را به ظاهر قصّه و شخصیّت‌های آن و دغدغـهٔ آن‌هـا را نسبت به سرنوشت اشخاص قصّه می‌خواند، و به آن‌ها تذکّر می‌دهـد کـه در پـی مغز و معنای رمزی قصّه باشند:

این زمان بشنو چه مانع شد مگر — مسـتمع را رفت دل جـای دگر
خاطرش شد سوی صـوفی قُنُق — انـدر آن سـودا فـرو شد تا عُنُق
لازم آمـد باز رفتن زیـن مقال — سوی آن افسانه بهر وصف حـال

(مثنوی، ۲/ ۱۹۶ـ ۱۹۸)

بشنـو اکنـون صورت افسانه را — لیـک هین از که جدا کن دانه را

(همان، ب۲۰۲)

قصّه، اجتماعی‌ترین نوع تعلیم مفاهیم است. همین عامل سبب می‌شود کـه در سال‌های سرودن *مثنوی*، دامنهٔ مریدان و مخاطبان مولوی از قشر مریدان، صوفیان و شاگردان مدرسه(خواص) بگذرد و مـردم عـامی، پیـشه‌وران و بازاریـان را نیـز شامل شود.(دانشنامهٔ ادب فارسی، ۳/ ۱۰۰۲) البته نکاتی را که مولـوی در خـلال قصّه‌ها و در سرّ و معنای آن‌ها و در برداشت‌هایش ارائه می‌دهد، نکـاتی فلـسفی، کلامی و عرفانی و دشوار و در خور فهم «خواص» است. خود مولوی به این امر آگاه است:

یـا تـو پنداری که حرف مثنوی — چون بـخوانی رایگانش بشنوی؟
یـا کـلام و حکمت و سرّ نهان — اندر آید زغبه در گوش و دهان؟

www.SID.ir

Archive of SID

اندر آیـد، لیـک چـون افسانه‌ها　　پـوست بنـمایـد نه مغز و دانه‌ها
(مثنوی، ٤/ ٣٤٥٩ـ٣٤٦١)

مولانا با «پوست افسانه‌ها» توانـسته اسـت دایـرهٔ مخاطبـان خـود را از سـطح محدود خواص(مدرسه و خانقاه) به سطح گستردهٔ عوام بکشاند و عرفان خود را مردمی و جاودانه سازد. هرچند ظرافت‌های معنایی و نکتـه‌هـای دقیـق و عمیـق عرفانی، فلسفی و کلامی که مولانا ارائه می‌دهد، در حیطهٔ فهم عوام نیست، مولانا توانسته است به کمک قصّه، این نکات پیچیده و سنگین را به ذهن و فهـم عـوام نزدیک کند؛ به طوری که هرکس در حد فهم خود از آن بهره ببرد. همین ویژگـی بزرگ‌ترین موفقیت مولوی از دیدگاه ارتباط اجتماعی و مهم‌تـرین عامـل مطـرح شدن *مثنوی* به عنوان اجتماعی‌ترین اثـر عرفـانی ادبیّـات فارسـی اسـت. از ایـن دیدگاه ساختار «تمثیل‌محور» *مثنوی* سخت به *قـرآن* شـبیه اسـت و تلقّـی‌ای کـه مولانا از مفهوم تمثیل دارد، بدان‌گونه که در *قرآن کریم* مذکور است(ابـراهیم/ ۲۵ و حشر/ ۲۱) مبتنی است.(سرّ نی، ص ۲۸۵) ظاهراً مولوی الگوی تعلیم با تمثیـل را از *قرآن* گرفته است. چنان‌که آوردیم در جواب طعنه‌زننده بر *مثنوی* نیز، بر این عقیـده تأکیـد مـی‌کنـد. مـی‌تـوان گفـت کـه تمثیـل مـؤثرترین، انـسانی‌تـرین و همه‌فهم‌ترین نوع تعلیم است که سبب هم‌ذات‌پنداری می‌شود.

۲ـ۳. علل و عوامل مخاطب‌مدار بودن رویکرد تعلیمی مولوی

۲ـ۳ـ۱. وعظ و خطابه و تدریس و فتوا دادن(شغل خانوادگی مولانا)

از یک دیدگاه کلی هر سخن گفتنی، نوعی ارتبـاط بـا مخاطـب یـا مخاطبـان حاضر یا غایب است. سخن گفتن بدون مخاطـب و یـا فـرض مخاطـب ممکـن نیست. بنابراین، مخاطب که به هر حال چه حاضر و چه غایـب، روی سـخن بـا اوست، تأثیر قاطع بر عناصر سخن دارد و اوست که زمینهٔ معنایی سخن و شـیوهٔ بیان آن را به اقتضای ظرفیت‌های علمی و هنری شاعر تعیـین مـی‌کنـد.(در سـایهٔ آفتاب، ص٣٤ و ٣٥) اما دربارهٔ مولـوی و شـغل او و تـأثیر آن بـر نحـوهٔ زایـش *مثنوی*، اهمیت عنصر مخاطب دو چندان می‌شود. می‌دانیم که پـدر مولـوی، بهـاء

www.SID.ir

Archive of SID

ولد، در شهر بلخ مسند تدریس و فتوا و خطابه داشت و بعد از اینکه به قونیه هجرت کرد، در آنجا نیز مجالس وعظ و خطابه بر پا می‌کرد. خود مولوی نیز در بیست و چهار سالگی و هنگام وفات پدر، در قونیه به جای پدر در مسند وعظ و خطابه نشست. این وعظ‌گویی مولوی، ارتباط اجتماعی رودررو و متقابل او(خطیب) با شاگردان و فقهای مدرسه(مستمعین) را ایجاب می‌کرد. *مجالس سبعه* حاصل همین سال‌هاست. سال‌های قبل از آشنایی مولانا با شمس و وعظ او در مدرسه؛ اما بعد از آشنایی او با شمس تبریزی «محتوا» و «شیوه» و «مخاطبان» این ارتباط اجتماعی خاص تغییر کرد به طوری که به جای سخن(وعظ) منثور(مجالس) سخن منظوم و شعر ـ آن هم مثنوی که قالبی مناسب قصه و آکنده از تمثیل(fable) است(ر.ک: انواع ادبی، ص۲۷۱ـ۲۷۲)ـ نشست، و شعر تعلیمی عرفانی با شور و هیجان شاعرانه و روحانی و برانگیزاننده ترکیب شد، و برای رعایت حال مخاطب و قرار گرفتن در حصار دانش‌ها و تجربه‌های عمومی مهار گشت و این ساخت‌شکنی در عرصهٔ مثنوی‌سرایی تعلیمی و حکمی و نیز صوفیانه بود.(ر.ک: ارزش میراث صوفیه، ص۱٤٦ و در سایهٔ آفتاب، ص۱۵٦،۲۰، ۲۵۵ و ۲۵٦) مخاطبان مولوی نیز از محدودهٔ خواص و اهل مدرسه به سطح صوفیان و همهٔ اقشار مردم کشیده شد و همین مخاطبان عام، تأثیری قاطع بر چگونگی گزاره‌ها و گونهٔ زبانی *مثنوی* داشته‌اند.

تأثیر عنصر مخاطب بر گونهٔ زبانی مولوی و به طور کل بر عرفان او، با مقایسهٔ محتوای اجتماعی مواعظ مولوی در *مجالس‌سبعه* با *مثنوی* مشخص می‌شود. از آنجا که *مجالس‌سبعه* در دورهٔ اول زندگی مولانا(پیش از آشنایی او با شمس و تحوّل روحی او) املا شده است، و مخاطبان مولانا قشر خواص(شاگردان مدرسه و فقها و خواص صوفیه) بوده‌اند، در هیچ‌کدام از این مجالس هفت‌گانه، اثری از قصّه‌ها و حکایت‌های عامیانهٔ هزل‌گونه با توصیفات غیر اخلاقی و ذکر بی‌پروای اعمال و اعضای جنسی دیده نمی‌شود، درحالی‌که در مثنوی علاوه بر قصّه‌های عوامانه، قصّه‌های هزل‌وار با ذکر بی‌پروای اسامی اعضا

www.SID.ir

Archive of SID

و اعمال جنسی در ضمن قصّه‌ها، دیده می‌شوند.[۲](ر.ک: سرّ نی، ص۳۱۸ــ ۳۲۸ و بحر در کوزه، ص۳۸۵ـ ٤١٨)

۲ـ۳ـ۲. ابتکار روش‌شناختی مولانا: درهم آمیختن دو شیوهٔ «وعظ منبری» و «ارشاد خانقاهی»

مولانا در دورهٔ دوم زندگی‌اش(پس از آشنایی با شمس تبریزی و انقلاب روحی) هنگام آغاز سرایش *مثنوی*، دو شیوهٔ وعظ منبری و مدرسه‌ای و ارشاد خانقاهی را درآمیخت. با این کار، علاوه بر اینکه خود را از محدود شدن در مدرسه و وعظ و تذکیر به «شاگردان مدرسه» و «مولوی»(ملا و مفتی حنفی‌مذهب صرف) بودن نجات داد، و «مولانا»(شیخ صوفیان و مریدان و پیشوای همهٔ مردم) کرد، خانقاه را نیز از محدود شدن به قشر خاص صوفی(شیخ و مریدان) نجات داد، و با مخاطب قرار دادن عموم مردم و کشاندن تعالیم صوفیانه به سطح عام، محتوای غنی اجتماعی و عرفانی، تعالیم خود را با وعظ‌های صوفیانه‌اش ارائه داد. این عامل یکی دیگر از عوامل مهم مخاطب‌مدار بودن روش مولوی و شگرد اوست.

۳. بررسی تکوینی قصّه‌های عامیانهٔ هزل‌گونه در *مثنوی* با رویکرد «مخاطب‌مدار»

به ویژگی‌های رویکرد تعلیمی مولانا در *مثنوی* همچون ساده، همه‌فهم، شفاهی، «گفتاربنیاد» و «مخاطب‌محور بودن» و علل آن اشاره کردیم. همین ویژگی‌ها، *مثنوی* را به صورت اثری «مردمی» درمی‌آورد. مولوی با وجود اینکه جزء نخبگان و خواص است، در مقام یک معلم بزرگ، تعالیم عرفانی خود را تا حدّ درک مردم عادی ساده می‌کند و به زبان آنان حرف می‌زند و در مقام یک «خطیب بزرگ» کاربرد گونه‌های زبانی را نسبت به مخاطبان گوناگون می‌داند، و زبان او در مثنوی کاربردی(functional) می‌شود. همین زبان کاربردی سبب می‌شود که مردم عادی و عامی «محتوای عرفانی و اجتماعی پیام‌های» او را، به همراه غامض‌ترین مسائل عرفانی، کلامی و فلسفی، به ساده‌ترین صورت ممکن و درخور فهم خودشان، درک کنند.(ر.ک: شرح مثنوی مولوی، ص۸۹)

www.SID.ir

Archive of SID

در پژوهش‌های مربوط به قصّه‌پردازی مولوی و اساساً در هر نوع پژوهش ادبی، زبان‌شناختی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی دربارهٔ *مثنوی*، «عنصر مخاطب» نباید فراموش شود. این عنصر در *مثنوی*، عنصری کانونی و بنیادین و تعیین‌کننده است. از این منظر مولوی «صورت‌گرا» نیز می‌باشد و از صورت قصّه‌ها و صورت و ظاهر(form) آن‌ها در تمهید ذهن مخاطبان عام خود به منظور انتقال و دریافت پیام اجتماعی قصّه‌ها استفاده می‌کند. نکتهٔ مهم اینکه برخلاف نظر کسانی که با توجّه به جنبه‌های عرفانی *مثنوی*، آن را از آثار غنایی(lyric) می‌دانند، رویکرد ما در این جستار به طور عمده ویژگی تعلیمی(didactic) *مثنوی* را برجسته می‌کند. *مثنوی* مولوی بیش و پیش از آنکه اثری غنایی باشد، اثری تعلیمی است. البته این تعلیم با هنرمندی و با خلاقیّت و «تخیّل‌خلاق» مولوی همراه بوده است؛ یعنی تعلیم همراه قصّه و تمثیل، با جاذبهٔ بیشتری برای مخاطب و کارآیی بهتر انجام شده است. باید توجّه کرد که اطلاق «ادب تعلیمی» بر شاهکاری مثل *مثنوی*، هرگز از شأن ادبی آن نمی‌کاهد.(ر. ک: انواع ادبی، ص۲۸۱)

مولانا خطیب بلیغ و روان‌شناس تیزهوشی است که به وسیلهٔ تمثیل‌ها و قصّه‌ها، علاوه برآنکه مسائل کلامی و مذهبی را بهتر از هر متکلّمی حل می‌کند(ر. ک: ارزش میراث صوفیّه، ص۱٤۷)، پیام‌های اجتماعی، تعلیمی و اخلاقی خود را نیز به همین وسیله خاطرنشان و دل‌نشان می‌سازد.

با کمک علوم زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، تعلیمی بودن *مثنوی* را بهتر می‌توان تبیین کرد. بر اساس آموزه‌های رومن یاکوبسون(۱۸۹٦ــ۱۹۸۲ م) از میان کارکردهای شش‌گانهٔ پیام(عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، کلامی و ادبی) در *مثنوی* بیشتر با «نقش ترغیبی» پیام سروکار داریم. در این نوع نقش، جهت‌گیری پیام به سمت گیرنده(مخاطب) است و گوینده مخاطب را به عمل‌کردن، اندیشیدن یا احساس‌کردن برمی‌انگیزد و از او می‌خواهد که آن‌گونه که مورد نظر اوست، «واکنش» نشان دهد. ساخت‌های ندایی و امری، بارزترین نمونه‌های این نقش‌اند.(ر.ک: فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی، ص۷٤٦ــ ۷٤۷) در بررسی *مثنوی* در

www.SID.ir

Archive of SID

همان اولین بیت پس از «نی‌نامه» که در واقع اولین بیت و سرآغاز دفتر اول *مثنوی* است، با همین نقش زبان روبه‌رو هستیم:

بند بگسل باش آزاد ای پسر　　چند باشی بند سیم و بند زر
(مثنوی، ۱/ ۱۹)

این بیت از دیدگاه زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، کارکردشناسی و رویکردشناسی *مثنوی* قابل اعتنا است. در همان آغاز *مثنوی*، با حالت خطابی(خطاب و امر به دوم شخص) و با کارکرد ترغیبی(conative function) یا حُکمیِ(injunctive) پیام روبه‌رو هستیم. در این نوع کارکرد، هدف هر گونه ارتباطی، ایجادِ «واکنش» نزد «گیرندهٔ پیام» است.(ر.ک: نشانه‌شناسی، ص۳۱) البته تأکید ما بر نقش ترغیبی زبان در *مثنوی* در این مقاله به معنای نادیده گرفتن نقش‌های کلامی و ادبی و ارجاعی آن نیست(قس: در سایهٔ آفتاب، ص۲۵۷) بلکه به معنای اهمیت نقش ترغیبی و مخاطب‌مدار زبان در آفرینش *مثنوی* بر پایهٔ طرح ارتباطی یاکوبسون است.

مولانا کلّ *مثنوی* را با ملحوظ داشتن مخاطب و با چنین کارکردی سروده است و اصولاً راهبرد او در سرودن کلّ *مثنوی* و هدف اصلی او «تأثیر بر عقل و احساس» مخاطب است.(ر. ک: نشانه‌شناسی، ص۲٦) او می‌خواهد که بر «نگرش و جهان‌بینی مخاطبانش» نسبت به مقوله‌های بنیادین هستی تأثیر بگذارد و آن را تغییر دهد. در *مثنوی* امثال این‌گونه بیت‌های خطابی فراوان است و بارزترین نمودهای کارکرد ترغیبی زبان که در ساخت‌های ندایی و امری دیده می‌شود، یعنی خطاب و امر به دوم شخص(تو)(ر.ک: نظریه‌های نقد ادبی، ص۲۳۳ و ۲۳۸)، در آن به فراوانی دیده می‌شود. این امر در مقایسهٔ *مثنوی* با شاهکار دیگری از ادبیّات فارسی؛ یعنی *شاهنامه* که ماهیّت روایی(narrative) دارد، مشخص می‌شود. کارکرد زبان در *شاهنامه*، برخلاف *مثنوی*، کارکرد ارجاعی(referential function) است و در آن موضوع سخن(زمینه) و عنصر سوم شخص(او) نقش بارزی دارند.(ر.ک: همان‌جا) *شاهنامه* به طور بارزی «متن‌محور» است و متن داستان‌ها و التزام شاعر در حفظ اصل روایت‌ها بر هر چیزی حتی بر «مخاطب» ترجیح دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

از چشم‌انداز نقد ادبی، ابیات و داستان‌های *مثنوی* را می‌توان با توجّه به زمینهٔ برون‌متنی خلق آن‌ها، همچون مخاطبان و ارتباط متقابل متن با مخاطبان، با رویکرد بلاغی یا معانی و بیانی یا نقد بلاغی(rhetorical criticism) و نقد کاربردی یا منظورشناختی(pragmatic criticism) بررسی کرد.(ر.ک: مبانی نقد ادبی، ص٢٦٤ و معانی، ص٢٢) در رویکرد بلاغی، عنصر «ارتباط» اهمیت بنیادین و محوری دارد. در ارتباط زبانی به هرحال «چیزی»(پیامی) باید به «کسی» انتقال یابد. این شیوه در اصل، نقد درونی است که کنش‌های متقابل میان اثر، گوینده(یا نویسنده) و مخاطب را در نظر می‌گیرد و در بررسی ادبیّات خلاق(مثل *مثنوی*) به اثر بیشتر از آنکه به صورت عینی با مقاصد زیبایی‌شناسانه نگاه کند، به صورت ابزاری با ساختار هنری برای ارتباط می‌نگرد و علاقه و توجّه به این اثر ادبی بیشتر به خاطر کاری است که می‌کند(تأثیر بر مخاطب)، نه آنچه خود اثر هست. حال این تأثیر می‌تواند به منظور لذّت بخشیدن(جنبهٔ زیبایی‌شناختی/ ادبیّات غنایی) باشد یا اینکه مانند *مثنوی* برای آموزش و تغییر نگرش یا «اقناع» مخاطب باشد. از این دیدگاه، اثری موفق است که در زمینهٔ خاصّی که می‌خواهد اثر بگذارد، بیشترین تأثیر را داشته باشد؛ یعنی به هدف خود برسد.(ر.ک: همان‌جا)

از دیدگاه تکوینی، نقش عنصر مخاطب در شکل‌گیری آثار مولوی به طور اعم قابل توجّه است. مولوی در غزلیّات و *مثنوی* علاوه بر حال و هوایی که بر او مسلّط است، گزاره‌های خود را به تناسب کسانی که از آن‌ها الهام می‌گیرد و مدّ نظرش قرار دارند و نیز به تناسب مخاطبانش، تغییر می‌دهد و با حال و هوای آن‌ها هماهنگ می‌کند؛ برای نمونه، مولوی در سرودن غزلیّاتش بیشتر از شمس تبریزی و صلاح‌الدّین زرکوب الهام می‌گیرد که اساساً هر دو اهل حال‌اند(ر.ک: فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی، ص٩٩٥ و ٩٩٩)، اما در سرایش *مثنوی*، جاذبهٔ روحانی حسام‌الدّین چلبی و فهم و فراست و فضل و علم و حال و قالِ او(ر.ک: مثنوی، ٤/ ٢ و ٣٦؛ ٣/ ١٤؛ ٦/ ٢ و نیز نقد ادبی، ص ٥٥) است که به مولوی الهام می‌بخشد و *مثنوی* متناسب با فهم، جایگاه علمی، تیزهوشی، دقت و

www.SID.ir

Archive of SID

باریک‌اندیشی او به صورت منظومه‌ای عرفانی- تعلیمی درمی‌آید:

گـــردن ایـن مثنوی را بسته‌ای　　می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای
مثنوی را چون تـو مبدأ بوده‌ای　　گر فزون گردد تواش افزوده‌ای
(مثنوی، ٤/ ٣ و ٥)

باید توجّه داشت که حسام‌الدین «مخاطب خاص» مولوی در *مثنوی* است و در دورهٔ سروده شدن آن(٦٥٨ تا ٦٧٢ هـ .ق) مریدان و معاشران و مخاطبان عـامّ مولانا بیشتر از «پیشه‌وران»، «بازاریان»، «اخیـان»، مـردم عـامی و حتـی «اوبـاش» بوده‌اند؛ اوباشی که به شفاعت مولانا از مجـازات نجـات‌یافتـه، توبـه کـرده و در سلک یاران او درآمده بودند.(ر.ک: دانشنامهٔ ادبـی فارسـی، ۳/ ۱۰۰۲) از دیـدگاه روان‌شناسی اجتماعی، گرایش مردم عامی کوچه و بازار بـه مولانـا و مجـالس او بیشتر به دلیل ساده‌گویی و استفادهٔ او از زبان و الفاظ بازاری و عامیانه، قصّه‌گویی و بیت‌گویی(شعرگویی) اوست، اما دقایق عمیق و غریب و باریک کلامی، فلسفی و عرفانی «درخور فهم فضلا و محقّقان و زیرکان و نغول‌اندیـشان»(ر.ک: فیـه مـا فیه، ص۸) نیز در سراسر *مثنوی* بـه چـشم مـی‌خـورد. طبیعـی اسـت کـه عـامی بی‌سوادی که از سرِ دکـان و پیـشهٔ خـود در مجـالس مولـوی حاضـر مـی‌شـده، نمی‌توانسته است مدت زیادی دقایق عرفانی، فلسفی و کلامـی را تحمّـل کنـد و زود حوصله‌اش سر می‌رفته است؛ از این رو، مولوی با اختیار کردن گونـهٔ زبـانی عامیانه و کوچه و بازاری(هرچند بی‌پروا)، در اصل قصد «دلداری» و «علاقـه‌منـد نگـه داشـتن مخاطبـان خـود» را داشـته اسـت. از ایـن دیـدگاه ابیـات *مثنـوی*، رمزگان‌های زبانی و اجتماعی‌انـد کـه کارکردشـان «جلـب مـشارکت گیرنـده» و «اقناع» و «همدلی» اوست. مولانا با اختیار گونهٔ زبـانی عوامانـه و نقـل حکایـات عامیانهٔ هزل‌گونه، در جلب همدلی مخاطبان مستعد عامی می‌کوشد.

در ایـن قـسمت، برخـی از ایـن‌گونـه حکایـات را، کـه البتـه در *مثنـوی* انگشت‌شمارند، مرور می‌کنیم:

الف. دفتر دوم: «عذرگفتن دلقک با سید اجل که چرا فاحـشه را نکـاح کـرد»، «ترسیدن کودک از آن شخص صاحب جثّه». این دو حکایت هـر چنـد موضـوع

www.SID.ir

Archive of SID

رکیک دارند، طرز بیان در آن‌ها رکیک نیست.

ب. دفتر چهارم: «قصّهٔ آن صوفی که زن خود را با بیگانه گرفت»، «شخصی به وقت استنجا می‌گفت «اللهّم ارحنی رائحة الجنّة»، «اختیارکردن پادشاه، دختر درویش زاهدی را از جهت پسر» و «حکایت آن زن پلیدکار که شوهر را گفت که آن خیالات از سرِ امرودبن می‌نماید». در این قصّه‌ها نیز موضوع رکیک است، اما طرز بیان به جز دو مورد در حکایت شخص و استنجا(مثنوی، ۲۲۲۳/٤) و پسر پادشاه و دختر درویش(همان، ٤/ ۳۱٤۹) بی‌پروا نمی‌شود. مولانا در حکایت زن پلیدکار از واژه‌های «مأبون»، «مخنّث»، «روسپی»، «قلتبان» استفاده می‌کند، اما به حالت هزل‌گونهٔ این‌گونه حکایت‌ها آگاه است و کاربرد آن را «تعلیم» می‌داند و به مخاطبان خود هشدار می‌دهد که به ظاهر قصّه مشغول نشوند:

هزل تعلیم است آن را جد شنو　　تو مشو بر ظاهر هزلش گرو
هر جدی هزل است پیش هازلان　　هزل‌ها جدّ است پیش عاقلان
(همان، ٤/ ۳۵۵۸ـ۳۵۵۹)

در ارتباط حسّی مولانا با مخاطبانش، حسّ بینایی اهمیت دارد. مولانا با رابطهٔ حسّی، روحی و روان‌شناختی عمیقی که با مخاطبان خود دارد، از چشم‌ها و حالت چهرهٔ آن‌ها در هنگام بیان این‌گونه ابیات، به حسّاس‌شدن آن‌ها نسبت به موضوع حکایت، و فکر و احساس درونی آن‌ها نسبت به خودش پی می‌برده است، و برای اینکه این ارتباط انسانی و اجتماعی خدشه‌دار نشود و مخاطبان تعبیر بدی نسبت به او نداشته باشند، چنین گزاره‌هایی را در توجیه حکایت می‌آورد و ذهن آن‌ها را از شک و شبهه پاک می‌کرده است.

ج. دفتر پنجم: در این دفتر هم تعداد قصّه‌های عامیانه و هزل‌وار زیاد می‌شود و هم طرز بیان مولوی ـ با توجّه به مقدّماتی که در دفتر چهارم آورده و ذهن مخاطبان خود را آماده کرده است ـ بی‌پروا و رها از هر قید و بندی است: «داستان آن کنیزک که با خرخاتون شهوت می‌راند»، «در بیان کسی که سخنی گوید که حال او مناسب آن سخن و آن وعده نبود»(حکایت زاهد و خاتون غیور و کنیز)،

www.SID.ir

Archive of SID

«حکایت آن مخنّث با لوطی»، «وصیّت کردن پدر دختر را که حامله نشود»، «ایثارکردن صاحب موصل کنیزک را به خلیفه».

د. دفتر ششم: «حکایت غلام هندو که به خداوندزادهٔ خود هوا آورده بود»، «داستان آن عجوزه که رویِ زشت خود را جندره و گلگونه می‌زد»، «حکایت آن دو برادر یکی کوسه و یکی امرد در عزب‌خانه‌ای»، «ذکر آن پادشاه که دانشمندی را به اکراه در مجلس شراب بنشاند». در این دسته از داستان‌ها نیز همان طرز بیان دفتر پنجم، البته با هنرمندی تمام و ظرافت بیشتر حاکم است.

با رویکرد مخاطب‌مدار مولوی در *مثنوی*، می‌توان استنباط کرد که در هنگام سروده شدن دفترهای اول، دوم و سوم «مخاطبان مولوی» هنوز «خواص صوفیه» بوده و دایرهٔ مخاطبان به «عوام الناس» کشیده نشده بوده است، اما از دفتر چهارم بر شمار مخاطبان عامی مولوی افزوده شده و در زمان سروده شدن دفتر پنجم و دفتر ششم شمار مخاطبان عامی به بیشترین حدّ خود رسیده است، و مولانا، برای تطبیق تعالیم عرفانی خود با میزان فهم و علایق آن‌ها گونهٔ زبانی عامیانه و هزل‌گونه را اختیار کرده است.

اینکه عدّه‌ای از فقها و حتی اهل تصوّف، مولوی را به «عوام‌گرایی» و «عوام‌پروری» متّهم کرده و مریدان او را «اوباش و رندان مفسده‌جو» می‌خوانده‌اند(ر.ک: دانشنامهٔ ادبی فارسی، ۳/ ۱۰۰۲)، به دلیل همین حریم‌شکنی عمدی او و رویکرد معطوف به مخاطب و کارکرد ترغیبیِ تعلیم اوست. مولانا با فراستی که مخصوص مشایخ بزرگ است، از علایق و گرایش‌های درونی و روان‌شناختی مخاطبان خود به خوبی آگاه بوده است. وجود این‌گونه قصّه‌ها، نشانهٔ تأثیر روان‌شناختیِ تعامل و مصاحبت مولانا با عوام و اوباش، ارتباط اجتماعی و روان‌شناختی تنگاتنگ او با مردم عادی، حرمت‌گزاری مولانا به دیگران و نگاه انسان‌دوستانهٔ اوست.

دکتر زرین‌کوب، ویژگی وقاحت بیان در نقل قصّه‌ها را با تعبیر «احوال و اخلاق عمومی عصر» بررسی و تحلیل کرده است(با کاروان حلّه، ص ۲۱۷)، اما

www.SID.ir

Archive of SID

به نظر می‌رسد بتوان این ویژگی *مثنوی* را از دید «مخاطب‌مدار بودن» آن و «روان‌شناسی اجتماعی»، بهتر تحلیل کرد. باید در نظر داشت که از دید جامعه‌شناسی ادبی، از دیرباز مخاطبان حامیان اصلی شعر و ادب بوده‌اند و «جهت و راستایِ» حرکت شاعر و نویسنده را تعیین می‌کرده‌اند و نباید این ویژگی اجتماعی واقعی را با تعبیر ایده‌ئالیستی «روح زمانه» یا تعبیر کلی و مبهم «اخلاق عصر» محدود کرد(ر.ک: جامعه‌شناسی ذوق ادبی، ص١٦) در قرن هفتم هجری، حامیان صوفیان بیشتر اشراف، بزرگان و مردم سرشناس بوده‌اند و درآمد خانقاه‌ها از جنبهٔ اقتصادی، از محل اوقاف و نذرها و هدیه‌های اشراف و قشر مرفّه اجتماع و مردم تأمین می‌شده است.(ر.ک: تاریخ ادبیّات ایران، ۲/ ٤٧)؛ اما این امر دربارهٔ مولوی صدق نمی‌کند. او حتی در دورهٔ اشتغال به نظم *مثنوی* و با وجود داشتن دستگاه ارشاد و خانقاه، مثل دورهٔ اول زندگی‌اش، به فقاهت و فتوا صادرکردن می‌پرداخت و درآمدش نه از اوقاف و نذور و هدایا، بلکه از مرسوم مدرسه تأمین می‌شد.(سرّ نی، ص۲۰۲) بنابراین مولانا به قشر خاصّی متکی نبوده است و مخاطبان عام او، جهت و راستای سرایش *مثنوی* را تعیین می‌کرده‌اند.

با دیدگاهی کلّی، عوامل وجود قصّه‌های عامیانه بی‌پروا در *مثنوی* را می‌توان این‌گونه برشمرد:

الف. رویکرد تعلیمی «مخاطب‌مدار» مولوی، و تناسب روان‌شناختی و جامعه‌شناختی این‌گونه قصّه‌های ساده اما جذّاب با فهم مخاطبان، و کشش و جذبهٔ روان‌شناختی این قصّه‌ها برای عوام النّاس.

ب. ویژگی‌های شخصیتی مولوی: آزادمنشی، بی‌تکلّفی، تساهل، تسامح، بی‌قیدی، تواضع و حریم‌شکنی عمدی مولانا برای شکستن نفس و غرور زاهدانه و فقیهانهٔ خود و گرایشِ ملامتی‌گونه، رندانه و قلندرانهٔ او.

در این مقاله، مجال پرداختن به عامل اخیر نیست، اما در مورد عامل اول، مولانا خود در *فیه‌مافیه* بعد از اینکه گرایش مردم «بلخ» را به وعظ و تذکیر و درس و تصنیفِ کتب با گرایش مردم قونیه به شعر و هزل و موسیقی و سماع

www.SID.ir

Archive of SID

می‌سنجد(ر.ک: فیه‌مافیه، ص۷)، این‌گونه گزاره‌های شعری را، به مصداق «اشکمبه شورانیدن برای اشتهای مهمان» می‌خواند.(همان، ص۸) پیداست که در این کتاب منظور مولانا از شعر، شعرهای معدود ـ معطوف به خودش ـ که حاصل عشق و شور و جذبه و متناسب با روح متعالی و وارسته و بی‌نیازش است(ر.ک: مثنوی، ۱/ ۱۵۶۹ــ ۱۵۸۳؛ ۲/ ۹۳ــ۱۱۱ و نیز ر.ک: در سایهٔ آفتاب، ص۲۵۵)، نیست بلکه شعرهای معطوف به مخاطب(مخاطب‌مدار) است. این‌گونه شعرها، به ضرورت و برای ترغیب دل‌ها و توجّه مردم عامی به تعلیم و ارشاد و تذکیرِ مؤثر آنان سروده می‌شده‌اند. همین مخاطب‌مدار بودن، مولوی را به صورت معلمی مردمی، اجتماعی، بزرگ و جهانی برجسته می‌کند. از این دید، نظر دکتر زرین‌کوب که می‌نویسد: «از نظر روان‌شناسی "گوینده"(مولانا) نیز مثل "شنوندگان" از ذکر احوالات جنسی و شهوانی، به طور مبهم احساس لذّت و خرسندی می‌کرده است»(سرّ نی، ص۱۷۸)، قابل نقد است و مولانا به «ناگزیر» و برای ترغیب بیشتر مخاطبان عامی‌اش، چنین گزاره‌هایی را صادر می‌کند. گزاره‌های صمیمانه‌ای که فضای فکری، فرهنگی و اجتماعی قونیه در قرن هفتم، آن‌ها را برمی‌تابیده و حتی خواهان آن‌ها بوده است. بنابراین، نباید هرگز از «هدف متعالی» مولانا در بیان این گزاره‌های جنسیِ بی‌پرده غافل شد. او می‌خواهد دقایق عرفانی را با این حکایت به مردم عادی «بهتر» و «مؤثّر»تر بفهماند. برای نمونه، در داستان «کنیزک و خرخاتون» در دفتر پنجم، بر اساس ساختار بنیادین اندیشه‌ای خود که «رمز» و «معنا» را برجسته می‌کند؛ «خر» را معادل «نفس» می‌گیرد:

دان که این نفس بهیمی تو خر است　　زیر او بودن از آن ننگین‌تر است
در ره نفس ار بمیری در منی　　تو حقیقت دان که مثل آن زنی
(مثنوی، ۵/ ۱۳۹۲ـ۱۳۹۳)

و برای اینکه ذهن مخاطب عامی خود را به موضوع حساس‌تر کند؛ حسّ

www.SID.ir

Archive of SID

اکراه او را بیشتر تحریک کند و او را به تهذیب نفس بیانگیزد، چنین گـزاره‌هـای طنزآمیزی صادر می‌کند:

مرگِ بد با صد فضیحت ای پدر　　تـــو شهیـدی دیده‌ای از ... خر!

(همان، ۵/ ۱۳۹۰)

با توجّه به الگوی مخاطب‌مدار *مثنوی* و ماهیّت نااندیـشیده، ارتجـالی و آنـی آفرینش آن، معلوم می‌شود که هنگام سروده شدن بیـت فـوق، مخاطـب رودروی مولانا «پیرمردی» بوده است.

۴. نتیجه‌گیری

عرفان مخاطب‌مدارِ مولوی «نمط عالی عرفان» و «عرفـان متعـالی» و فعّـال و پویا است. در متن اجتماع و با آن شکل گرفته اسـت و زنـده اسـت. او توانـسته است با درهم آمیختن دو شیوهٔ وعظ منبری و ارشاد خانقاهی، عرفـان اسـلامی را از محدودهٔ قشر خاص صوفیان خانقاهی و آداب و رسـوم و تعـالیم ویـژهٔ آن‌هـا نجات دهد و به سطح عموم مـردم بکـشاند. علـت تکـوینی وجـود گـزاره‌هـا و قصه‌های هزل‌گونهٔ عوام‌پسند در *مثنوی*، همین ویژگی مخاطب‌مدار مولوی اسـت و نباید آن را صرفاً در مقوله‌هایی مانند اخلاق و آداب عصر یـا اخـلاق شخـصی خود مولانا که اصالتاً اهل بلخ بوده است، محدود کرد.

■

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای نمونه در جاهایی از *مثنوی* با توجّه به حالت‌های روانی و احساسی مخاطبان کـه در چهرهٔ آنان نمودار می‌شده است، همانند «کشته شدن زرگر بی‌گناه به درخواست حکیم الهـی و به دست پادشاه» در دفتر اول *مثنوی*(ص۱۳) چون مخاطبـان در ذهـن خـود از حکـیم الهـی و پادشاه عادل دینی، الگوهایی تثبیت شده دارند، مولوی برای رفع این تصویر ذهنی منفی، ناچـار به ارجاع آنان به داستان «خضر و موسی» در *قرآن*(کهف/ ۷٤) می‌شود. پیداسـت کـه مولانـا در این داستان دغدغهٔ بدفهمی مخاطبان را دارد که مبادا آن عمل را سرمـشق اجتمـاعی و اخلاقـی بشمارند.(شرح مثنوی شریف، ص۵۰) بنابراین با ارجاع مخاطبان به *قـرآن* و داسـتان خـضر و موسی، قتل زرگر را ناشی از امر و الهام خدایی و نظیر اقدام خضر در کشتن آن پـسر مـی‌دانـد که مبتنی بر سرّی است که جز خاصّان حق نمی‌توانند بدان وقوف یابند.(سرّ نی، ص۲۸۸)

۲. از این رو نمی‌توان علّت وجود چنین قصّه‌ها و توصیفاتی را در *مثنوی*، آن‌چنان‌که دکتـر زرین‌کوب پنداشته است، صرفاً مربوط به گذشتهٔ مولوی و آشـنایی او از کـودکی بـا «سـقطاط بلخی» شمرد.(ر.ک: بحر در کوزه، ص۳۹۸)

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

ـ *قرآن کریم*.
ـ *ارزش میراث صوفیه*؛ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ یازدهم، امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۲.
ـ *انواع ادبی*؛ سیروس شمیسا، چاپ دهم، فردوس، تهران، ۱۳۸۳.
ـ *با کاروان حلّه*؛ عبدالحسین زرین‌کوب، علمی، تهران، ۱۳٤۷.
ـ *بحر در کوزه*؛ ــــــــــــــــ ، علمی، تهران، ۱۳٦٦.
ـ *پلّه پلّه تا ملاقات خدا*؛ ــــــــــــــــ ، علمی، تهران، ۱۳۷۰.
ـ *تاریخ ادبیّات ایران*؛ ذبیح‌الله صفا، تلخیص از محمد ترابی، چاپ چهاردهم، فردوس، تهران، ۱۳۸۱.
ـ *جامعه‌شناسی ادبیّات*؛ روبر اسکارپیت، ترجمهٔ دکتر مرتضی کتبی، چاپ دوم، سمت، تهران، ۱۳۷٦.
ـ *جامعه‌شناسی ادبیّات فارسی(جامعه‌شناسی در ادبیّات)*؛ محمد ترابی، فروغ آزادی، تبریز، ۱۳۷٦.
ـ *جامعه‌شناسی ذوق ادبی*؛ لوین پل شوکینگ، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، توس، تهران، ۱۳۷۳.
ـ جامعه، فرهنگ، ادبیّات؛ لوسین گلدمن و دیگران، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، چاپ سوم، چشمه، تهران، ۱۳۸۱.
ـ *جستجو در تصوّف ایران*؛ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهاردهم، امیرکبیر، تهران، ۱۳٦۹.
ـ *دانشنامهٔ ادب فارسی*؛ به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱.
ـ *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات*؛ تئودور آدورنو و دیگران، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، نقش جهان، تهران، ۱۳۷۷.
ـ *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*؛ دکتر تقی پورنامداریان، سخن،تهران، ۱۳۸۰.
ـ *دیدگاه‌های نقد ادبی*؛ اسکات ولبور و دیگران، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸.
ـ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ رامان سلدن و پیتر ویدسون، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، طرح نو، تهران، ۱۳۸٤.
ـ *سرّ نی*؛ عبدالحسین زرین‌کوب، علمی، تهران، ۱۳٦٤.
ـ *شرح مثنوی شریف*؛ بدیع الزمان فروزانفر، چاپ هفتم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
ـ *شرح مثنوی مولوی*؛ رینولد الین نیکلسون، ترجمهٔ حسن لاهوتی، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷٤.
ـ *عناصر داستان*؛ جمال میرصادقی، شفا، تهران، ۱۳٦٤.
ـ *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی(جلد ۲ از دانشنامهٔ ادب فارسی)*؛ به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ *فیه مافیه(مقالات مولانا)*؛ ویرایش جعفر مدرّس صادقی، مرکز، تهران، ۱۳۷٤.
ـ *مبانی جامعه‌شناسی*؛ بروس کوئن، چاپ شانزدهم، سمت، تهران، ۱۳۸٤.
ـ *مبانی نقد ادبی*؛ ویلفرد گرین و دیگران، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷٦.
ـ *مثنوی معنوی*(از روی نسخهٔ ٦۷۷ هـ‌ق. قونیه)؛ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، به اهتمام دکتر توفیق سبحانی، چاپ پنجم، روزنه، تهران، ۱۳۸۲.
ـ *معانی*؛ سیروس شمیسا، چاپ نهم، میترا، تهران، ۱۳۸٤.
ـ *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*؛ دکتر علی‌اصغر حلبی، چاپ دوم، پیک ترجمه و نشر، تهران، ۱۳٦٥.
ـ *نشانه‌شناسی*؛ پی یر گیرو، ترجمهٔ محمد نبوی، آگاه، تهران، ۱۳۸۰.
ـ *نظریهٔ ادبی*؛ رنه ولک و دیگران، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز صیاد، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲.
ـ *نظریه‌های جامعه‌شناسی*؛ غلام عباس توسلی، چاپ دوم، سمت، تهران، ۱۳۷۰.
ـ *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*؛ بهنام علوی مقدم، چاپ دوم، سمت، تهران، ۱۳۸۱.
ـ *نقد ادبی*؛ سیروس شمیسا، چاپ چهارم، فردوس، تهران، ۱۳۸۳.
ـ *نقد صوفی*؛ محمدکاظم یوسف‌پور، روزنه، تهران، ۱۳۸۰.

www.SID.ir