اسلوب بیان و شیوه‌ی مجلس‌گویی مولانا در آثار منثورش
(با تأکید بر کتاب فیه ما فیه)

بهمن نزهت*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه
(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۲/۱۵، تاریخ تصویب: ۹۲/۰۸/۱۵)

چکیده

با تحلیل سبک بیان نویسنده، شخصیت فردی، توان بیان و ساختار منظم حاکم بر اثر ادبی را می‌توان شناخت. به همین سبب شناخت روش بیان هر نویسنده‌ای درآمدی بر شناخت زیبایی‌شناسی ویژه‌ی او است. مولوی در زیبایی‌شناسی و سایر علوم از باورهای توحیدی و دینی الهام می‌گیرد تا ناهماهنگی‌ها و تناقضات صوری را در یک کلی واحد و کاملاً منسجم و هماهنگ جمع نماید و آن را در آثار منثور خود به خصوص در فیه ما فیه و مجالس سبعه نشان دهد. آثار منثور مولوی یکی از پرشورترین و زیباترین متون منثور ادب فارسی است که اصلی وحدت‌بخش و نظم و غرض زیبایی‌شناختی بر آن حاکم است و پختگی اسلوب بیان مولوی در آن کاملاً مشهود. در این پژوهش به تحلیل اسلوب بیان مولانا و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن در آثار منثورش پرداخته‌ایم و جهت تبیین مسأله از برخی از اصول و نظریه‌های ادبی، عرفانی و روان‌شناختی بهره برده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: *اسلوب بیان، زیبایی‌شناسی، سبک‌شناسی، عرفان، مجالس سبعه، فیه ما فیه، مولوی.*

---

*. E-mail: b.nozhat@urmia.ac.ir

مقدمه

بنا به‌گفته‌ی *رنه ولک* (Rene Wellek) در مطالعات سبک‌شناسی تجزیه و تحلیل سبکی هنگامی مفید خواهد بود که بتوانیم «وجود اصلی وحدت‌بخش و غرضی زیبایی‌شناختی و کلّی» را که بر تمام اثر سایه افکنده است، مشخص نماییم (ولک، ۱۳۸۲: ۴- ۲۰۳). در تحلیل کلّی از سبکِ یک اثر، تمام جزییات آن در پیوند با محتوا مورد بررسی قرار می‌گیرد تا «نظم» و وحدت نهاییِ مقولاتی چون شکل و محتوا، ذهن و زبان و لحن و کیفیتِ توصیف در اثر، تبیین شود. با تحلیل سبک بیان نویسنده، شخصیت فردی، توان بیانگری و ساختار منظم حاکم بر اثر ادبی را می‌توان شناخت. به همین سبب شناخت روش بیان هر نویسنده‌ای درآمدی بر شناخت زیبایی‌شناسی ویژه‌ی او است (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۳۴).

دانشمندان بلاغت اسلامی در مباحث زیبایی‌شناختی خود به «نظم و وحدت» در اثر ادبی توجه خاصی نموده و آن را یکی از ویژگی‌های ذاتی کلام، محسوب داشته‌اند. از دیدگاه آنان نظم و وحدت در کلام هنگامی میسر خواهد شد که در آن، لفظ بنا به اقتضای معنی انتخاب گردد و با اصول و قواعد زبانی ترکیب شود. نظم هنگامی پدید می‌آید که در رشته‌ی کلام الفاظ و ترکیبات با دیگر عناصر زبانی تناسب معنوی داشته باشند و در بیان معنی بین آن عناصر، وحدت و ارتباط منطقی برقرار باشد. *عبدالقاهر جرجانی* در کتاب *دلائل الاعجاز* می‌گوید: «غرض از نظم در کلام، تنها این نیست که الفاظ در پی هم آیند، بلکه باید معانی الفاظ به صورت منطقی به یکدیگر بپیوندند و دلالت منطقی داشته باشند و بین اجزای کلام وحدت و پیوستگی کامل باشد» (جرجانی، ۲۰۰۱: ۶۸-۴۲). او همچنین بر آن است که «ارزش و اعتبار الفاظ در ترکیب کلام است، ترکیب موجب نظم و زیبایی کلام می‌گردد و به الفاظ ارزش و اعتبار می‌دهد. کلام همچون دیبایی ابریشمی است که ارزش و اعتبارِ تار و پود الفاظ آن در تناسب و زیبایی ترکیب یا بافتِ کلام است» (همان: ۳۶-۳۴).

بر اساس نظریه‌ی نظم *جرجانی*، نظم در مفهوم زیبایی‌شناختی همان کیفیتی است که در بسیاری از گفتارها و عبارات کتب نثر بزرگان ادب فارسی، به خصوص در متون عرفانی در حد کمال قابل رویت است. به عنوان نمونه در کتاب‌هایی چون *اسرار التوحید*، *کشف الاسرار میبدی*، *تمهیدات* و *نامه‌های عین القضات همدانی*، *سوانح العشاق غزالی*، *تذکرة الاولیای عطار*، *عبهر العاشقین روزبهان بقلی شیرازی*، حالتی از گزینش و چینش دقیق و ظریفِ الفاظ نمایان است که در نهایتِ نظم

منطقی و معنوی ترکیب یافته‌اند و به سبب همین تناسب ترکیب و انتظام، گاهی از این نثرها تلقی شعری می‌شود.

شفیعی کدکنی «نظم» را یکی از عوامل اصلی در شعرگونگی نثرهای عرفانی می‌داند: «در مواردی زیبایی نثر صوفیه ممکن است به نوعی خیال وابستگی داشته باشد، ولی در تمام موارد چنین نیست و در همان مواردی هم که خیال در آن‌ها تأثیر اصلی را دارد، آن خصوصیّت نظم، در معنای جمال‌شناسانه‌ی آن، خود عامل اصلی است در القاء همان تصاویر، به حدی که بعضی ناقدان تصویر را نیز گونه‌ای از نظم دیده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۳۹).

«نظم» در مفهوم زیبایی‌شناختی آن، در کتاب *فیه ما فیه مولوی* نیز در اوج کمال است و اسلوب بیان ویژه‌ی *مولوی* در آفرینش چنین نظمی بسیار مؤثر بوده است. الفاظ برگزیده، آهنگ و صور خیال،[1] سر نخ‌های ظریف و نامحسوسی هستند که مولانا برای راهنمایی ما جهت درک این «نظم» در *فیه ما فیه*، به جا گذاشته است.

از آن‌جا که صاحب نظران در پژوهش‌های خود بیشتر به دو اثر برجسته‌ی مولانا یعنی، *مثنوی* و *غزلیات شمس* توجه داشته‌اند، در باب شیوه‌ی بیان او در آثار منثورش مطلب مستقلی ارائه نکرده و به توصیفات کلی و اجمالی اکتفا نموده‌اند. استاد *فروزانفر*، دکتر *زرین کوب*، *گولپینارلی*، *نیکلسون* و *ویلیام چیتیک* در مباحث مثنوی‌شناسی و دکتر *شفیعی کدکنی* در مباحث زیبایی‌شناسی *غزلیات شمس*، با نگاهی گذرا و دیدگاه‌های کلی و مجمل به نثر کتاب *فیه ما فیه* اشاره‌هایی نموده‌اند، اما به تحلیل اسلوب بیان مولانا و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن نپرداخته‌اند. از آن‌جا که کتاب *فیه ما فیه* مهم‌ترین اثر از آثار منثور مولانا است ما در این پژوهش، این اثر را به عنوان نمونه‌ی برجسته‌ی ادبی و عرفانی آثار منثور مولانا مد نظر قرار دادیم و ضمن بررسی دیدگاه‌های کلی صاحب‌نظران در باب کتاب *فیه ما فیه* به تحلیل ماهیت سبک بیان *مولوی* و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن پرداخته‌ایم. همچنین برای تبیین مسأله از برخی از اصول و نظریه‌های ادبی، عرفانی و روان‌شناختی نظیرِ قدرت روش بیان، ماهیت زبان محاوره و زبان شعر، صورت و معنا، جریان سیال ذهن، حقیقت تمثیل و ماهیتِ تفسیر عرفانی بهره برده‌ایم.

۱- ساختار و محتوای کتاب *فیه ما فیه*

کتاب *فیه ما فیه* مجموعه‌ی تقریرات عرفانی مولانا است که او آن را در مجالس وعظ و عرفان به شاگردان و مخاطبین خود بیان داشته است. به گواهی *افلاکی* در *مناقب العارفین* گاهی یاران و مشتاقان مولانا «معارف و لطایف منظوم و منثور» او را در خانه‌ی *حسام الدین چلبی* یادداشت می‌کردند (افلاکی، ۱۳۶۲: ۱۶۳/۱) و به احتمال قریب به یقین برای اصلاح

و ویرایش به او عرض می‌دادند. استاد *گولپینارلی* بر آن است که تقریرات مولانا در کتاب *فیه ما فیه* توسط پسر او *سلطان ولد* و *حسام الدین چلبی* و گاهی نیز توسط شیفتگان او به نگارش درآمده است (Gölpınarlı: 1959: V). با این همه سنت معارف‌نامه نویسی در ادب عرفانی با کتاب *معارف* اثر *بهاء ولد* آغاز شد و یکی از ویژگی‌های بارز *طریقت مولویه* گشت؛ چنان که تداوم این سنت را در *معارف برهان الدین محقق ترمذی*، *فیه ما فیه* مولانا و *معارف سلطان ولد* به عیان می‌توان مشاهده کرد.

از دیدگاه استاد *فروزانفر* کتاب *فیه ما فیه* بعد از حیات مولانا به رشته تحریر در آمده است و این عنوان را قریب به ظن یقین مریدانش به این کتاب داده‌اند و آن را از قطعه‌ای از *فتوحات ابن عربی* اقتباس کرده‌اند:

کتاب فیه ما فیه بدیع فی معانیه (مولوی: ۱۳۵۸: مقدمه، یا)

با توجه به این که *فیه ما فیه* در محافل و مجالس عرفانی به عنوان کتابِ راهنمایِ مکتبِ *مولوی* متداول و رایج بوده است، از این روی عنوان کتاب «فیه ما فیه»- در اوست آنچه در اوست (یعنی هر چه از معانی و مفاهیم عالی عرفانی هست در اوست)- بیانگر عظمت و فخامت محتوای آن می‌تواند باشد که از سوی مریدان و مشتاقانِ *مولوی* به آن داده شده است[۲].

از فحوای مطالب کتاب *فیه ما فیه* چنان استنباط می‌شود که تقریرات مولانا در این کتاب بعد از دیدار او با *شمس تبریزی* به نگارش درآمده است. این کتاب بیانگر تمام لحظات و آنات زندگی مولانا و تجارب عرفانی او بعد از دیدارش با *شمس تبریزی*[۳]، تا واپسین ایام زندگانی اوست. با توجه به تاریخ سرودن *مثنوی* (در حدود ۶۵۷) می‌توان بر آن بود که تقریرات مولانا در کتاب *فیه ما فیه*، اندکی پیشتر از *مثنوی* شکل گرفته و سپس پا به پای *مثنوی* (به احتمال تا سال ۶۷۰) تداوم یافته است[۴]. به همین سبب این کتاب از لحاظ ساختارِ تجاربِ عرفانی و اسلوب بیان در میان دیگر آثار مشابه خود از جایگاه خاصی برخوردار است.

مولانا در این اثر بیشتر *معین الدین پروانه*، از رجال و وزرای مشهور سلاجقه‌ی روم، و برخی از نزدیکان خود را مورد خطاب قرار داده است. در کتاب *فیه ما فیه* جهان‌بینی عرفانی مولانا، آینده‌نگری و دیدگاه‌های او در باب دین و انسانیت و خلاصه تمامیتِ حیات فکریِ او به صورت یک مجموعه‌ی منظم نمایان است[۵].

کتاب *فیه ما فیه* بر اساس چاپ استاد *فروزانفر* دارای هفتاد و یک فصل می‌باشد[۶]. این اثر بسان کتاب *معارفِ بهاءولد* و دیگر کتب معارفِ عرفانی بدون مقدمه و دیباچه آغاز می‌شود و دیگر فصول نیز هیچ عنوان خاصی که بیانگر موضوع فصل باشد، ندارند[۷]. از میان این فصول، سه فصل به زبان عربی و یک فصل به عربی و فارسی است که مثل دیگر فصولِ *فیه ما فیه* از طبیعتِ شفاهیِ متن

برخوردار است. در فصل‌های عربی، گویا مخاطبین مولانا از اهل علم و ادب و احیانا عرب زبان بوده‌اند که او ناگزیر شده تا خطبه‌های خود را به زبان عربی بیان کند. *افلاکی* در *مناقب العارفین* روایتی دارد که این موضوع را به صراحت روشن می‌کند: «همچنان روزی جماعت مستعربان آمده بودند، هر معرفتی و اسراری که آن روز فرمود [مولانا] به عربی گفت و ختم معانی از این کلمات کرد که الآدمیُّ کَالاناء اَو کَالقَصعة...» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۲۷۰/۱).

فصل‌ها یا مدخل‌های کتاب از لحاظ ساختار صوری و معنایی یکنواخت نیستند، برخی از فصولِ کتاب نسبتاً مفصل و در حکم رساله‌ای مجزا است، مثل فصول یازدهم، دوازدهم، پانزدهم و بیست و ششم و برخی از فصول خیلی موجز و مجمل و در حد یک پاراگرف شش سطری است، مثل فصل پنجاه و هشتم. کتاب *فیه ما فیه* نظم و ترتیبِ زمانیِ (Chronology) مشخص ندارد، اما نظم و ترتیب مطالب آن از مفصّل به مجمل است، یعنی مطالب آغازین کتاب مفصل و طولانی است و مطالب پایانی به تدریج کوتاه‌تر می‌شود. *گولپینارلی* برآن است که چنین نظم و ترتیبی حکایت از آن دارد که گردآورندگان کتاب *فیه ما فیه* در مرتب کردن تقریرات مولانا به ترتیبِ سوره‌های قرآن کریم نظر داشته‌اند (Gölpınarlı: 1959: V).

۲- زبان و بیان مولانا

متون منثور عرفانی زبان خاص خود را دارند و از ساختاری فراتر از ساختار زبان طبیعی و روزمره برخوردار هستند. این متون از شیوه‌ی بیان خاصی تبعیت می‌کنند و قواعد ویژه‌ای دارند تا پیام خود را ساده‌تر و روشن‌تر ارایه نمایند. راز قدرتِ روش بیان مولانا را باید در مجموعه‌ی قواعدی جستجو کرد که زبان طبیعی و شخصی او را با مفاهیم درونی و ذهنیش به زیبایی پیوند می‌دهد و موازنه‌ای میان آن دو ایجاد می‌کند.

در *فیه ما فیه* جملات پیچیده و دشوارفهم که ناشی از پیچیدگی مفاهیم ذهنی و جهان‌بینی عمیق عرفانی مولانا باشد، نیست. واژگان به طور طبیعی در پی هم می‌آیند، رابطه‌ی واژه‌ها با موضوع و معنای جمله‌ها رابطه‌ای شناخته شده است، زبان همه چیز را به راحتی آشکار می‌کند و بیان سهل‌تر و معنا قابل فهم و آسان‌یاب است. *مولوی* با آگاهی از این کیفیت بیان خود، سخن خود را در روانی همچون آب روانی می‌داند که از زبانش جاری است: «سخن ما همچون آبی است که میراب آن را روان می‌کند» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۰۸).

در پشت هر جمله‌ای از جملات مولانا حالات روحانی ناب و عمیقی یافت می‌شود و مولانا با روش بیان خاص خود این حالات ژرف معنوی را که در اعماق وجودش نهفته است، به گونه‌ی طبیعی و به زبانی ساده بیان می‌کند. مفاهیم متعالی آن جهانی خارج از حرف و صوت این جهانی

است و عقول بشری از درک آن عاجزند. «ورای عقل و حرف و صوت چیزی هست و عالمی هست عظیم آن چیز در عقل نگنجد» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۵۶). نیز افراد بسیاری هستند که بسیاری از معانی عالم بالا بر دل آنان خطور می‌کند، اما آنان قدرت بیان آن معانی و مفاهیم متعالی را ندارند: «بسیار کس باشد که دلش از این سخنان پُر باشد. الا به عبارت و الفاظ نتواند آوردن» (همان: ۱۶۹). لیکن مولانا با بلاغت ذاتی و قدرت سخنوری خود مفاهیم و معانی مجرد از کسوت حرف و صوت این جهانی را به قالب عبارت درآورده، عامه فهم می‌کند.

شاید از قطعه‌ای از *فیه ما فیه* راز قدرت سخنوری مولانا را بتوان استنباط نمود. او قدرت سخنوری و شیوایی بیان خود را خدادادی و ناشی از لطف و عنایت حق می‌داند. معانی و مفاهیم بی‌کران عالم معنا ذهن و قوه‌ی نطق مولانا را چنان احاطه کرده است که او قادر به بیان محتویات ذهن خود نیست. او از این حالت خود تحت عنوان «برتری سخن و محکوم بودن در برابر آن» یاد می‌کند، اما چون معانی از سوی حقّ است، قوّه‌ی بیان نیز از سوی حقّ خواهد بود تا اثرهای عظیم نماید: «سخن من به دست من نیست و از این رو می‌رنجم، زیرا می‌خواهم که دوستان را موعظه گویم و سخن منقاد من نمی‌شود، از این رو می‌رنجم. اما از آن رو که سخن من بالاتر از من است و من محکوم ویم شاد می‌شوم، زیرا سخنی را که حق گوید، هر جا که رسد زنده کند و اثرهای عظیم کند» (مولوی، ۱۳۵۸: ۲۱۳).

بنابراین بیانِ مولانا با الهام از عالمِ قدس، جان می‌گیرد و به همین سبب کلامش بر مخاطبان تأثیر مطلوب دارد و موجب امنیت و آرامش خاطر آنان می‌شود: «اگر کسی در وقت سخن گفتن ما می‌خسبد، آن خواب از غفلت نباشد بلکه از امن باشد ... سخن ما نیز از امن و آبادانی می‌آید و حدیث انبیاء و اولیاست» (همان: ۱۶۸). به سبب چنین حالت روحانی، کلامِ او نغز و شیوا و عاری از هر گونه لغو و تقلید است: «سخن ما همه نقد است و سخن‌های دیگران همه نقل است و این نقل، فرع نقد است» (همان: ۱۴۶).

از این روی او از حق امید دارد تا اطرافیان و مخاطبان او با عمق وجود و با حضور دل به سخنان او گوش فرا دهند تا مؤثر و مفید واقع شود: «از حقّ امید داریم که شما این سخن‌ها را هم از اندرون خود بشنوید که مفید آن است» (همان: ۵۶).

۳- زبان محاوره

اگر بخواهیم در باب چگونگی و ظرایف و زیبایی‌های زبان محاوره‌ی مولانا آگاهی داشته باشیم، کتاب *فیه ما فیه* شایسته‌ترین و مهم‌ترین نمونه‌ای است که زبان روزمره و گفتاریِ مولانا را در خود حفظ کرده است. عصر مولوی عصر پختگی نثر فارسی و اوج شکوفایی آن است. او نیز مثل بسیاری

از نویسندگان برجسته‌ی دوره‌ی خود به ظرایف و دقایق عناصر زبانی و کارکردها و نظم و انسجام درونی آن نیک آگاه است، اما جهت بیان صریح محتوای تجربه‌ی عرفانی خود، در قید و بند قواعد متکلفانه‌ی مجلس‌گویی و نثرنویسی نیست، بلکه او با آگاهی از ظرایف و ظرفیت‌های زبان محاوره، برای بیان ما فی‌الضمیر خود، به نوع بیانِ محاوره‌ای توجه خاصی نشان می‌دهد.

در تقریرات *مولوی* ترکیب دو نوع نثر محاوره و خطابه به زیباترین شکل خود نمود دارد. گفتارهای خودجوش و ارتجالیِ او که با الفاظ ساده و روزمره، به ساده‌ترین وجه، معنیِ مقصود را ادا می‌کند، نشان از رسایی و سادگی طبیعی نثر محاوره دارد؛ و وحدت و دقت ذهن او در گزینش معمول‌ترین و رساترین و خوش آهنگ‌ترین الفاظ زبانی که معنی را با نظم منطقی به هم پیوند می‌دهد و کلام را منسجم‌تر و شیواتر می‌نماید، آراستگی‌ها و زیبایی‌های نثر خطابه را فرایاد می‌آورد[۸]: «هر علمی که آن به تحصیل و کسب در دنیا حاصل شود آن علم ابدان است و آن علم که بعد از مرگ حاصل شود، آن علم ادیان است. دانستن علم اَنَاالحقّ علم ابدان است، اَنَاالحقّ شدن علم ادیان است. نور چراغ و آتش را دیدن علم ابدان است، سوختن در آتش یا در نور چراغ، علم ادیان است. هرچه آن دید است علم ادیان است، هرچه دانش است علم ابدان است. **می‌گویی** محقّق دید است و دیدن است، باقی علم‌ها علم خیال است. پس آن‌چه **می‌گویند** هفتصد پرده است از ظلمت و هفتصد از نور هرچه عالم خیال است پرده‌ی ظلمت است، و هرچه عالم حقایق است پرده‌های نور است، امّا میان پرده‌های ظلمت که خیال است هیچ فرق نتوان کردن و در نظر آوردن از غایت لطف» (مولوی، ۱۳۵۸: ۲۲۸) .

در این قطعه استقلال و کوتاهی جملات، تکرار الفاظ و افعال، ایجاز و رسایی در گزینش دقیق الفاظ، نوعی تعادل و تناسب از حیث پیوستگی لفظ و معنا ایجاد کرده و به زبان مولانا در عین محاوره‌ای بودن، حالت نظم و تناسب بی‌نظیری داده است.

گاه در عین همانندی موضوعات *فیه ما فیه* با *مثنوی* شاهد آن هستیم که مطلب در *فیه ما فیه* به تفصیل و به زبان محاوره بیان شده است. در حقیقت او در تقریرات خود از اسلوب بیانِ شفاهی یا زبان محاوره بهره می‌برد تا آنچه را که در معارف و لطایف منظوم عرفانی، یعنی در *مثنوی* نتوانسته به مخاطبان تشریح نماید، در مجالس *فیه ما فیه* به صراحت و آشکارا و متناسب با فهم عوام بیان دارد. مثلاً مولانا در دفتر اول *مثنوی* در بابِ «شناختِ اسرارِ خدا» به همین بیت بسنده کرده است:

«علّت عاشق ز علّت‌ها جداست　　عشق اسطرلاب اسرار خداست»

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۶/۱)

اما همین مفهوم در *فیه ما فیه* به تفصیل و به زبانی محاوره و ساده چنین بیان شده است: «آدمی اُسطُرلابِ حقّ است، اما منجّمی باید که اسطرلاب را بداند. تره فروش یا بقّال اگرچه اسطرلاب دارد، اما از آن چه فایده گیرد و به آن اسطرلاب چه داند، احوالِ افلاک را و دَوَران و بروج و تأثیرات و انقلاب راالی غَیر ذلک. پس اسطرلاب در حقِ منجم سودمند است که مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ؛ همچنانک این اسطرلابِ مِسین آینه‌ی افلاک است، وجود آدمی که وَلَقَدْ کَرَّمْنَا بَنِیْ آدَمَ؛ اسطرلابِ حقّ است» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۰).

فروزانفر با توجه به این شگرد بیانی مولانا، زبان *فیه ما فیه* را در مقایسه با زبان *مثنوی* و با توجه به حال مخاطبان بسیار رسا و شیوا و مفهوم می‌داند، زیرا «مولانا در تقریرات خود مقصودی جز ادراک مستمعین و حضار مجلس ندارد و بر حسب استعداد و به وفق تحمل آنان به بیان معارف و حقایق زبان می‌گشاید» (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱۶۶) .

گاهی نیز چون مجالس وعظ و تذکیر و سماع با هم برگزار می‌شد (افلاکی،۱۳۶۲: ۱۶۳/۱) شور وحال مجالس مثنوی‌گویی و غزل‌خوانی در *فیه ما فیه* نیز انعکاس یافته و کلام محاوره‌ای و طبیعیِ مولانا را شورانگیز نموده است: «پرسیدند معنی این بیت: ای برادر تو همان اندیشه‌ای / ما بقی خود استخوان و ریشه‌ای. فرمود که تو به این معنی نظر کن که همان اندیشه اشارت به آن اندیشه‌ی مخصوص است و آن را به اندیشه عبارت کردیم توسع. امّا فی الحقیقة آن اندیشه نیست» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۹۶). «چندین تدبیرها کرد و پیشنهادها اندیشید، یکی میسر نشد بر وفق مراد او. مع هذا بر تدبیر و اختیار خود اعتماد می‌کند. بیت: تدبیر کند بنده و تقدیر نداند / تدبیر به تقدیر خداوند نماند» (همان: ۱۶۱).

با این همه، تقریراتِ مولانا در *فیه ما فیه* کاملاً منطبق با ذهن و زبان طبیعی اوست و بنا به گفته‌ی *گولپینارلی* او در این اثر «آنچه می‌گوید، می‌نویسد و چنان که می‌اندیشد، حرف می‌زند» (گولپینارلی: ۱۳۷۵: ۴۳۸). *مولوی* تجارب زندگی عادی و روزمره و حتی برخی از تجارب خاص عرفانی خود را که در *مثنوی*، *غزلیات شمس* و *مجالس سبعه* نتوانسته است به وضوح بیان نماید، در *فیه ما فیه* با زبان محاوره به شیوه‌ای مقبول و صمیمی و عامه‌پسند انعکاس داده است. به همین سبب او گاهی در *فیه ما فیه* ضمن ابراز بیزاری از شعر، تلویحاً به نوع بیان محاوره‌ایِ خود نیز تعلق خاطری نشان می‌دهد: «آخر من تا این حدّ دل دارم که این یاران که به نزد من می‌آیند از بیمِ آن که ملول نشوند شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و اگر نه من از کجا شعر از کجا! و اللّه که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست» (مولوی، ۱۳۵۸: ۷۴) .

۴- زبان شعر

زبان مولانا در *فیه ما فیه* زبانی برآمده از تجارب عرفانی و قوه‌ی خیال او است. اما این قوه‌ی خیال و صورت‌های آن از خود او نیست، بلکه از عالم خیال است و از سوی حق به او ارزانی شده است: «استغراق آن باشد که حق تعالی اولیا را غیرِ آن خوف خلق که می‌ترسند از شیر و از پلنگ و از ظالم، حق تعالی او را از خود خایف گرداند و برو کشف گرداند که خوف از حقّ است و امن از حق است و عیش و طرب از حق است و خورد و خواب از حق است، حق تعالی او را صورتی بنماید مخصوص محسوس در بیداری چشم باز، صورتِ شیر یا پلنگ یا آتش، که او را معلوم شود که صورت شیر و پلنگ حقیقت که می‌بینم ازین عالم نیست، صورت غیب است که مصوّر شده است.» (مولوی، ۱۳۵۸: ۴۵- ۴۴)

عنصر خیال و عواطف ناشی از عشق عرفانی، نثر ساده و دور از تکلّف *مولوی* را خیال انگیز نموده و برخی از گفتارهای او را در *فیه ما فیه* به گونه‌ی شعر جلوه داده است. به همین سبب به نظر برخی از محققان گاهی زبان شفاهی و طبیعیِ *مولوی* در *فیه ما فیه* به زبان شاعرانه‌ی او در دیوان کبیر بسیار نزدیک می‌شود. «غزل مولانا نیز از دید زبان شعر بسیار نزدیک است به زبان *فیه ما فیه* یعنی هیچ مرزی را برای شاعرانه و غیر شاعرانه بودن یا نبودن کلمات نمی‌شناسد» (مولوی، مقدمه‌ی شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۰۹).

استاد *زرین‌کوب* بر آن است که تشابه چشم‌گیری بین اسلوب بیان *مثنوی* با *مجالس سبعه* است و *مجالس سبعه* «تا حدی طنین پیش آهنگ مثنوی» (زرین کوب،۱۳۸۱: ۱۲۷) می‌باشد. اما اذعان می‌دارد که *مجالس سبعه*، سادگی و عمق و شور و هیجان *مثنوی* را ندارد (همان). به نظر می‌رسد این سادگی و عمق و شور و هیجانی که مجالس سبعه فاقد آن‌ها است و نوعی با تصنّع و تکلّف مجلس‌گویی- به خصوص در آغاز مجالس و دعاها- نیز همراه است، در نثر شعرگونه و طبیعیِ *فیه ما فیه* نمود یافته است.

گرمی و گیرایی و هیجان و لحن عاطفیِ شدید، در برخی از تقریرات *مولوی* موج شعریِ خاصی پدید آورده است:

« بادبان کشتیِ وجودِ مرد اعتقاد است. چون بادبان باشد، باد وی را به جای عظیم برد، و چون بادبان نباشد، سخن باد باشد. خوش است عاشق و معشوق، میان ایشان بی تکلّفیِ محض» (مولوی، ۱۳۵۸: ۸۹).

در نمونه‌ی فوق صور خیال، لحن عاشقانه‌ی کلام، ترکیب منظم ارکان اصلی جملات و تعادل در قطعات، قراین شعری خاصی ایجاد کرده است که شور وحال خاص عرفانی مولانا در *غزلیات* و *مثنوی* را فرا یاد می‌آورد. نیز چنین است ذوق معنویِ خیالِ او در این قطعه‌ی شورانگیز:

«باخت است و شناخت است
بعضی را عطا و داد هست
اما،
شناخت نیست.
و بعضی را شناخت هست
اما،
باخت نیست» (مولوی، ۱۳۵۸: ۵۹).

شیوایی و زیبایی لفظ و دقت در آفرینندگی خیال و عمق فکر در گفتارهای شعرگونه‌ی مولانا عالی‌ترین جلوه‌های سخنوری و شیوه‌ی بیان او است. با این همه صور خیال خدادادی، زبان ساده و بی‌پیرایه‌ی مولانا را در *فیه ما فیه* برجسته و شعرگونه می‌نماید و به تمام اجزای آن وحدت و زیبایی خاصی می‌بخشد. شاید از این منظراست که *ویلیام چیتیک* (William Chittick) *فیه ما فیه* را از لحاظ سبک و محتوا بسیار شبیه *مثنوی* می‌داند (چیتیک، ۱۳۸۵: ۷).

۵- ماهیت صورت و معنی و نظریه‌ی ادبی مولوی

مسأله‌ی «صورت ومعنا» از موضوعات مهم و بنیادینِ نظامِ فکری مولاناست. در جهان‌بینی عرفانی *مولوی* هر پدیده‌ای را در عالمِ هستی، صورتی است و معنایی. صورت، ظاهر بیرونی هر پدیده‌ای است و معنا، حقیقت اندرونی و باطنی آن. لیکن به نزد او آن‌چه اصالت ذاتی دارد «معنا» است. او در کتاب *فیه ما فیه* تمایز اساسی صورت و معنا را در ارتباط با حقیقت وجود انسان و کتاب خدا مطرح می‌کند: «روی به معنی آوردن اگر چه اول چندان نغز ننماید، الّا هر چند که رَوَد شیرین‌تر نماید. به خلافِ صورت، اوّل نغز نماید، الّا هر چند که با وی بیشتر نشینی سرد شوی. کو صورت قرآن و کجا معنی قرآن؟ در آدمی نظر کن، کو صورت او و کو معنیِ او؟ که اگر معنیِ آن صورتِ آدمی می‌رود لحظه‌ای در خانه‌اش رها نمی‌کنند» (مولوی، ۱۳۵۸ :۸۳).

او در مباحث عرفانی و در قالب صور خیال و با رمزهای متعدد و متنوع به این دو اصطلاح که دارای وجوه دوگانه‌اند، اشاره می‌کند: «حواس جمعند از روی معنی، از روی صورت متفرّقند، چون یک عضو را استغراق حال شد، همه در وی مستغرق شوند» (همان: ۴۳).

جهان حس، مجموعه‌ای از صورت‌های بی‌شمار و متعدد است، «تفرقه در صورت است» (همان: ۴۶) صورت هر پدیده‌ای معنایی فراتر و بالاتر از خود دارد و هر پدیده‌ای به واسطه‌ی صورت از معنایی کل مدد می‌گیرد: «اینک صورت آسمان و زمین به واسطه‌ی این صورت منفعت می‌گیرد از آن معنی کل» (همان: ۳۹).

مولوی گاهی جهت شناخت و درک حقیقی پدیده‌های هستی توجه به صورت را نیز ضروری می‌داند و برای هر یک از این وجوه دوگانه ارزش و اعتبار خاص و یکسان قایل است: «همچنان که از قالب مددی می‌گیری از معنی آدمی، از معنی عالم مدد می‌گیر به واسطه‌ی صورت عالم» (همان: ۳۹). «به عمل، عمل را توان دانستن و به علم، علم را توان فهم کردن و به صورت، صورت را و به معنی، معنی را» (همان:۷۵).

مولوی با چنین دیدگاهی دامنه‌ی این موضوع را به حقیقت و ماهیّت «کلام» گسترش داده و نظریه‌ی ادبی خود را نیز در باب صورت و معنایِ کلام بیان می‌کند. او جهت انسجام و نظم گفتارهای خود از منطق خاصی پیروی می‌کند تا نهایتاً سخنان و گفتارهایش از صورت و ساختاری محکم و زیبا برخوردار باشد.

بحث در باب ماهیت صورت و معنا در مفهوم ادبی آن، با توجه به آرا و اندیشه‌های حکمای یونان باستان سابقه‌ای دیرین دارد. *افلاطون* در رسالات خود به خصوص در *رساله‌ی فدروس* (phaedrus) با دقت در نحوه‌ی گفتگوها و مناظرات هنری و بهره‌گیری از صور خیال، استعاره، شخصیت پردازی، زمان و مکان و لحن، به صورت و معنی و وحدت میان آن دو توجه خاصی نموده است (ر.ک. افلاطون، ۱۳۸۲: ۱۴۹- ۶۳) *ارسطو* نیز در *فن شعر* به صورت و شکل اثر توجه داده و از کلامی سخن گفته که «به انواع زینت‌ها آراسته» شده است. از دیدگاه او پیوستگی منظم و منسجم بین اجزاء کلام ضروری است و اثر هنری بایست صورت یا شکلی اندام‌وار و منسجم داشته باشد. (ر.ک. ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۶- ۱۱۶)

مطالعات منظم و اصولی صورت‌گرایانه، با نهضت رمانتیسم در قرن دهم شکل گرفت. در کاوش‌های این نظریه‌پردازان انسجام و رابطه‌ی شکل و محتوای یک اثر ادبی، نظم یا نثر، به انسجام و رابطه‌ی دانه و گیاهی که از آن به وجود می‌آید تشبیه شده است. از دیدگاه رمانتیک‌ها اثر ادبی کلیتی منسجم است که اجزای تشکیل دهنده‌ی آن از پیوندی اندام‌وار (organic) برخوردار است و ارتباط و پیوند آن‌ها «مانند ارتباط بین گل و دیگر قسمت‌های گیاهی است که می‌روید» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۹۱) و مجزا و مستقل از هم نیست.

مولانا نیز در *فیه ما فیه* به طور کلی ترکیب هنری و انسجام میان تمام اجزای کلام به‌خصوص وحدت میان صورت و معنای کلام را جهت ایجاد نظم و بیان اندیشه‌ها، ضروری و سودمند می‌داند. او این نکته را قرن‌ها قبل از رمانتیک‌ها، در طی تمثیلی ساده بیان کرده است. صورتِ کلام مثل پوست دانه‌ی قیسی و معنا مثل مغزِ آن است تا پوست و مغز با هم در زمین کاشته نشود، هیچ رویشی نخواهد داشت، اما اگر با هم کاشته شود، می‌روید و مثمرِ ثمر می‌گردد: «می‌گفت که ما را به همت یاد دار، اصل همت است، اگر سخن نباشد تا نباشد. سخن فرع است. فرمود که آخر، این همت در عالم ارواح بود، پیش از عالم اجسام. پس ما را در عالم اجسام

بی‌مصلحتی آوردند این محال باشد، پس سخن در کار است و پر فایده. دانه‌ی قیسی را اگر مغزش را تنها در زمین بکاری چیزی نروید، چون با پوست به هم بکاری بروید. پس دانستیم که صورت نیز در کار است ... زیرا **معنی** را **به صورت** اتّصالی هست تا هردو به هم نباشند فایده ندهند» (مولوی، ۱۳۵۸: ۴-۱۴۳).

از فحوای عبارات فوق توسعاً می‌توان نظریه‌ی ادبی مولانا را در باب صورتِ اثر استنباط نمود. از دیدگاه مولانا، معنا اهمیت و اعتبار متعالی دارد، اما ارزش ذاتی و هنری آن در صورت کلام نمود می‌یابد. صورت جوهره و اساس معنی را در خود حفظ کرده، آن را به رشد و بالندگی می‌رساند. صورت، اندام‌وار، ارزش هنری و زیبایی کلام را نشان می‌دهد.

هر چند در تحلیل‌های صورتگرایانه، اشعار غنایی مناسب‌ترین نوع ادبی به شمار می‌روند و *مولوی* نیز در *غزلیات شمس* به ساخت و صورت توجه خاصی نشان داده است (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۸۹ به بعد) اما تشخیص صورت در آثار منثور ادبی نیز اهمیت به سزایی دارد. صورت در چنین آثاری می‌تواند عامل اصلی در شکل دادن معنا باشد. چنان که برخی از منتقدان صورتگرا در باب صورت و شکل آثار منثور ادبی به این مهم توجه کرده و بر آنند که صورت در چنین آثاری «دقیقاً مانند صورت در شعر، عامل شکل دهنده‌ی معناست نه فقط قالبی برای در برگرفتن محتوا» (گورین، ۱۳۷۰: ۱۰۰-۹۹).

در *فیه ما فیه* صور خیال، تداعی معانی، داستان‌های کوتاه و مرتبط با موضوع اصلی، الفاظ برگزیده و جملات کوتاه و مستقل و متقارن، اصطلاحات، تمثیلات و نمادهای عرفانی و تفسیرهای ژرف و عمیق، از عوامل صوریِ بسیار مؤثری هستند که معنا و محتوا را در کتاب شکل می‌دهند. این عوامل اجزای کلام را پشتیبانی و تقویت می‌کنند و موجب زینت و آرایش منظم اجزاء می‌شوند و با پیوند و همبستگی درونی، ساختاری کلّی و منظم را در ارتباط با محتوا ارائه می‌دهند.

شایان ذکر است که توجه به شکل یا صورت از مهم‌ترین مقولات ساختارگرایی نیز هست. اگر چه ساختارگرایان در نظریه‌های ادبی خود در باب شکل طریق افراط را پیموده‌اند، گاهی نیز با دیدگاه‌های متعارف و معتدل بر آنند که ارزش ماهوی شکل در ارتباط با محتوا، شناخته می‌شود. شکل یا صورتِ اثر «مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد و نکته‌ی مهم این جاست که با محتوا نسبت درونی دارد و نسبت میان اجزا را نشان می‌دهد» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۵). بنابراین آنان نیز در تفسیر و نقد زیبایی‌شناسانه‌ی متن ادبی ناگزیر از پذیرفتن نظریه‌ی پیوند اندام‌وارِ صورت و معنا هستند[۹]. نظریه‌ای که مولانا با شمِّ زیبایی‌شناسی خدادادی و عرفانی خود قرن‌ها قبل از نظریه‌پردازان ادبی مطرح کرده است.

۶- جریان سیال ذهن و تداعی منسجم اندیشه‌ها

سیلان ذهن *مولوی* بر حسب احوال و اطوار گوناگونِ زندگیِ شخصی او عمل می‌کند[۱۰]. موضوعاتی که او در روایاتش به آن‌ها اشاره می‌کند بر مبنای تداعی‌های خاطرات ذهنی و مناسبات لفظی و قواعد نحوی زبان مشخص می‌شوند. او با چنین شیوه‌ای گاهی در اثنای کلام اصلی خود، رشته‌ی سخن را از یک موضوع به موضوع دیگر سوق می‌دهد، اما اجزای گوناگون کلام را که به ظاهر ناپیوسته و آشفته هستند با رشته‌هایی از تصاویر و دلالت‌های آن‌ها به هم پیوند می‌دهد و نظم و ربط کلام را برای مخاطب مشخص می‌کند.

اگر چه در تقریرات مولانا، ظاهراً برخی از تفکرات خودجوش او نامرتب و نامرتبط به نظر می‌رسند، لیکن از منطق خاصی برخوردارند، منطقی که بر پایه‌ی تجارب اصیل عرفانی و تداعی منسجم اندیشه‌های او شکل گرفته و نهایتاً سخنان او را از ساختاری استوار برخوردار نموده است. فصل بیست و ششم *فیه ما فیه* نمونه‌ی بارز و هنری تداعی منسجم اندیشه‌های *مولوی* است. *مولوی* در این فصل طولانی، از لطف و محبت مشتاقان و مریدانِ خود سخن می‌گوید و امید دارد که عوض و پاداش آن الطاف به کلی از سوی خدا باشد، چون اگر او شخصاً از آنان قدردانی نماید، مثل این است که آنان را ثنا گفته است. چون در این جا معنیِ دیگر «ثنا» که «مدح» گفتن و ستودن است، به ذهن او می‌آید، این اندیشه را تداعی می‌کند که «مدح» از امور دنیوی است و مدح گفتن در حکم دنیاطلبی و دنیاخواهی است و دنیاخواهان را دردِ آن جهان نیست. دنیاخواهان چون به کلی دل بر این جهان نهاده‌اند و با امور دنیوی خوشند، از درک و فهم ماهیت حقیقی سخنان عرفا عاجزند. باز در این جا چون بحث «فهم» پیش می‌آید، لفظ و مفهوم «عقل» را که لازم معنای فهم است، به ذهن مولانا تداعی می‌کند. این‌جا تداعی جدید، کلام مولانا را به نقطه‌ی اوج خود می‌رساند و موضوع مهمی در باب ماهیت عقل و ناتوانی آن در ادراک و فهم عالم نامحسوس و امور مربوط به عالم روحانی آغاز می‌شود.

عقل، انسان را تا درگاه می‌برد، چون به درگاه رسید بایست آن را رها کرد، زیرا مضرّ و راه‌زن است. سخنان جان سوز عرفا و به تعبیر مولانا «نعره‌های پنهانیِ» آنان را اصحاب خرد نمی‌توانند بشنوند، بلکه «اصحاب نعره» یا عارفان حقیقی و سوخته‌جان، توانایی درک و فهم آن را دارند، زیرا در وجود آنان گوهر و دردی هست که جذب کننده‌ی سخن است. آنان برای فهم چنان سخنانی رنج‌ها برده و سختی‌ها کشیده‌اند و دلشان برای آن سخنان گشاده شده است. مولانا جهت تبیین این موضوع به آیه‌ی اَلَمْ نَشرَحْ لَکَ صَدْرَکْ استناد می‌کند. در این جا باز واژه‌ی «شرح صدر»، معنای «دل» را به ذهن مولانا تداعی می‌کند و او را به سوی مفهوم حقیقی دل سوق می‌دهد. شرح اطوار و مراتب گوناگون دل بی‌نهایت است و سخن به قدر مستمع می‌آید، تا مستمع سخن را نکشد و

جذب نکند سخن فرو نمی‌آید. لیکن آن کس که به مستمع قوّت استماع نمی‌دهد، خدا است و او به چشم دیده نمی‌شود، در این جا موضوع «دیدن حقّ»، مسأله‌ی فلسفی و عرفانی «رؤیت و تجلّی» حق را به ذهن مولانا تداعی می‌کند و او با این تداعی جذاب و شورانگیز، مسأله‌ی رؤیت و انواع تجلی را به تفصیل تشریح می‌نماید. (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۲۰- ۱۱۰)

این تداعی‌ها در فصل مذکور همچنان ادامه می‌یابد و *مولوی* را از یک معنی به معنی دیگر می‌کشاند، تا این که فصل در باب یارِحقیقی و خیال او به انجام می‌رسد. «یار خوش چیزی است» و یار از «خیالِ» یار قوت و حیات می‌گیرد. در این جا واژه‌ی «خیال» ذهن جوال و وقاد مولانا را به سوی مفهوم فلسفی و عرفانیِ «خیال» سوق می‌دهد و او در ضمن بحث از خیالِ یار، عوالمِ خیال خود را نیز توصیف می‌کند و بر اساس آن، عالمِ محسوس و غیرمحسوس را تشریح می‌نماید. از دیدگاه او عالم بر خیال قائم است. این عالم به سبب محسوس بودن در نظر ما حقیقی می‌نماید و آن عالم چون به چشم قابل رویت نیست، فرع و خیال به نظر می‌رسد. حال آن که کار به عکس است. خیال این عالم است، زیرا پیوسته در تحول و تغییر و نقصان است و آن عالم حقیقت محض است که در آن هیچ تغییر و تحول و نقصانی قابل تصور نیست (همان).

بدین گونه، سیلان ذهن مناسب‌ترین شگرد برای نشان دادن امور باطنی و مفاهیم ذهنی و معانی خودجوش و عرفانی مولانا است. او گاهی هنگام تداعی خاطرات ذهنی، خاطرات خود را از گذشته‌ای دور (ایامی که با *شمس* هم صحبت بود) با خاطرات یا اموری که به تازگی برای او اتفاق افتاده است (دیدار با اطرافیان و مشتاقان خود) به هم می‌آمیزد، و این امر به نوبه‌ی خود منجر به نوعی دوگانگی در نحوه‌ی بیان او می‌شود. به عنوان مثال سخنانی که او درباره‌ی *شمس* گفته و به شرح خاطرات او پرداخته است، بیشتر رنگ و بوی شعر دارند (مولوی، ۱۳۵۸: ۸۳ و ۸۸و ۸۹ و۹۲ و ۱۷۶). اما هنگامی که در باب امور روزمره و اطرافیان خود سخن می‌گوید، سخنانش بیشتر حالت نثر روایی به خود می‌گیرد.

۷- تمثیل

یکی دیگر از شگردهایی که موجب نظم و زیبایی در کلام مولانا می‌شود و زبان نثر او را مستدل و جذاب و شیوا می‌نماید، کاربرد تمثیل در اثنای کلام است. مولانا پدیده‌های نامحسوس و ذهنی را با استفاده از تمثیل، محسوس و معقول می‌نماید[۱۱] و معانی و مفاهیم مجرد عرفانی را که خارج از عالم حرف و صوت است، به دقیق‌ترین وجهی به عبارت درمی‌آورد. بر خلاف دیدگاه *ویتگنشتاین* که بیان مفاهیم ما بَعدالطبیعه را خارج از منطق و طبیعت زبان می‌داند (ویتگنشتاین، ۱۳۸۳: ۴۲- ۳۲) *مولوی* با این شگرد بلاغی خود امور متعالی و فراواقعی را معنادار و مفهوم می‌سازد. او در *فیه*

ما فیه به صراحت بیان می‌دارد که «چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال بگویند معقول گردد و چون معقول گردد، محسوس شود ... پس معلوم شد که جمله نامعقولات، به مثال معقول و محسوس گردد» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۶۶). کثرت معانی و مفاهیم مجرد و انتزاعی در ذهن مولانا و عدم درک کامل مخاطبین، او را بر آن می‌دارد تا برای تبیین و تفهیم و اقناع مخاطب از تمثیل که یکی از صریح‌ترین و ساده‌ترین اقسام حجت‌ها و استدلال‌های عقلی است، بهره برده و از اندیشه‌های انتزاعی خود تصاویرحسی بیافریند.

او سعی دارد تا در *فیه ما فیه* با بیانی ساده و بی‌پیرایه و با تنوع تمثیل، مخاطب را از جهان حس بیرون کشیده و با جهان ماورای حس و عالم معنا آشنا سازد. در این تمثیلات ماهیت آدمی (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۰) و صورتِ صفاتِ پست نهفته در او (همان: ۲۵) و اندیشه‌ی فنا و محو دویی (همان:۲۴) به تصویر کشیده می‌شود، نقاب از چهره‌ی حقیقیِ پدیده‌های هستی به کنار می‌رود (همان: ۳۵)، جهان حس از جهان معنا با استغراقی که عارف حقیقی در آن غوطه می‌خورد متمایز می‌شود (همان: ۴۴)، منازل و مقامات معنویِ سلوک با نشانی‌های دقیق برای رهروان نشان داده می‌شود (همان: ۴۸)، اندیشه‌ها و صفات نیک و بد آدمی که به اشکال گوناگون از وجود آدمی سر بر می‌آرند کسوتِ حسی می‌پذیرند (همان: ۹۸) و احوال انبیا و اولیا و خلایق و نیک و بد همه به صورت ملموس مجسم می‌شود (همان: ۶۹) و حقایق و دقایق عالم ملک و ملکوت در طریق سلوک بر مبنای شریعت و رعایت اصول طریقت تبیین می‌گردد.

در تمثیلات *فیه ما فیه* سادگیِ بیان، قدرتِ منطق، حقیقت موجود در بیانِ مثال‌ها و حتی توان استثنایی مولانا که قادر است سرسخت‌ترین مخالف خود را قانع کند و مطلب را حتی به نادان‌ترین افراد تفهیم نماید، به عیان مشهود است. این ویژگی‌ها را در یکی از فصل‌های مختصر و موجز کتاب به آشکارا می‌توان دید: «عارفی گفت: رفتم در گلخنی تا دلم بگشاید که گریزگاهِ بعضی اولیا بوده است. دیدم رئیسِ گلخن را شاگردی بود میان بسته بود، کار می‌کرد و اوش می‌گفت که این بکن و آن بکن، او چست کار می‌کرد. گلخن‌تاب را خوش آمد از چُستیِ او در فرمان‌برداری. گفت: آری همچنین چست باش. اگر تو پیوسته چالاک باشی و ادب نگاه داری مقامِ خود به تو دهم و تو را به جای خود بنشانم. مرا خنده گرفت و عُقده‌ی من بگشاد، دیدم رئیسانِ این عالم را همه بدین صفت‌اند با چاکران خود» (مولوی، ۱۳۵۸: ۲۱۱).

مولانا در این تمثیل آن کس را که به امور ظاهری و گذرای جهان حس دل می‌بندد به گلخن‌تابی مانند می‌کند که نه تنها خود در پلیدی‌های تون دست و پا می‌زند و بدان دل خوش کرده است، بلکه رسیدن به چنین مقامی را به شخصی دیگر نیز وعده می‌دهد. از این تمثیل چنین برمی‌آید که انسان هر قدر نسبت به عالم حس بیدار و هوشیار باشد، به همان نسبت از عالم معنا و از حقایق والای آن بی‌خبر خواهد بود. از این روی مولانا بر اساس تجربه‌ی عرفانی خود، بی‌ارزش

بودن امور این جهانی را در یک مجلس وعظ برای شیفتگان دنیا به زیبایی به تصویر می‌کشد و ارزش عالم معنا و حقیقت مقام انسان را در بطن این تمثیل به زبان ساده و مفهوم و گیرا بیان می‌دارد.

۸- تفسیر عرفانی

از دیگر ویژگی‌های اسلوب بیان مولانا، تفسیر آیات و احادیث و روایات به مذاق اهل عرفان در مجالس عرفانی است[۱۲]. مولانا با استشهاد به آیات و احادیث، ضمن این که به اثبات موضوع مورد بحث می‌پردازد، در پی آن است که مفهوم و مضمون دقیق عرفانی آن را نیز مطابق با اصول و مبانی شریعت بی کم و کاست بیان دارد. او هنگام تفهیم و انتقال دقیق معنای آیات و تفسیر آن به زبان ساده و مفهوم، دقت نظر و ظرافت خاصی نشان می‌دهد. به همین سبب در تفسیر او اصل وحدت و نظم زیبایی‌شناسانه در میان اجزای کلام در ارتباط با معانی و محتوای آیات برقرار است: «اِنَّا عَرَضْنَا الْاَمَانَةَ عَلَی السَّمَوات وَالْاَرض وَ الْجبَال فَاَبَیْنَ اَنْ یَحْمِلْنَهَا وَ اَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الْاِنْسانُ اِنَّهُ کَانَ ظَلُوْماً جَهُوْلاً؛ آن امانت را بر آسمان‌ها عرض داشتیم، نتوانست پذیرفتن. پس از آدمی آن کار می‌آید که نه از آسمان‌ها می‌آید و نه از زمین‌ها می‌آید و نه از کوه‌ها، چون آن کار بکند ظلومی و جهولی ازو نفی شود. اگر تو گویی که من اگر آن کار نمی‌کنم چندین کار از من می‌آید، آدمی را برای آن کارهای دیگر نیافریده‌اند. همچنان باشد که تو شمشیرِ پولادِ هندیِ بی‌قیمتی که آن در خزاین ملوک نباشد، آورده باشی و ساطورِ گوشتِ گندیده کرده که من این تیغ را معطّل نمی‌دارم، به وی چندین مصلحت بجای می‌آرم. جای افسوس و خنده نباشد؟» (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۴)

مولانا به سبب اهمیت موضوع و انتقال دقیق معانی و مفاهیم عرفانی آیات، در شیوه‌ی تفسیر خود از بیشتر شگردهای بیانی بهره برده است تا نظم و انسجام هنری را در تفسیر عرفانی خود نیز به زیبایی نشان دهد. در این قطعه، خطابی بودن لحن گفتار، پیوند و تناسب اجزای جمله با موضوع اصلی، تصویر آفرینی، وحدت و انسجام اندیشه، تمثیل، شیوه‌ی گفتگوی محاوره‌ای و شفاهی، پرسش، تکرار واژه‌ها و ساختارهای موازی کلام، نظم و تناسب منطقی و زیبایی بین اجزای کلام و آیات ایجاد کرده است.

او در این شیوه با سیر در عمق معانی والای آیات قرآن کریم، به مفاهیمی اشاره می‌کند که ناشی از وجدان بیدار و روح خداجوی اوست. *مولوی* از آیات و تداعی‌های مسلسل‌واری که از الفاظ و

معانی آن به ذهنش خطور می‌کند، به خوبی برای جمع‌بندی و بیان معانی و مفاهیم ذهنی بهره می‌جوید.

به‌عنوان مثال هنگامی که مفهوم «سخن» به صورت مبهم در ذهنش ظاهر می‌شود، مفهوم ذهنی و کلی آن را با استناد به لفظ و معنی واژه‌ی «جنود» در آیه‌ی «وَ لِلّه جُنود السّماوات وَ الاَرض» (فتح/ ۴) چنین توصیف و تبیین می‌کند: «این سخن‌ها سپاه حقّند، قلعه‌ها را به دستوری حق باز کنند و بگیرند، اگر بگوید چندین هزار سوار را که بروید به فلان قلعه روی بنمایید، اما مگیرید، چنین کنند و اگر یک سوار را بفرماید که بگیر آن قلعه را، همان یک سوار در را باز کند و بگیرد» (همان : ۵۵) .

او برای تشریح مفهوم حقیقیِ «وصال» از آیه‌ی «لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلُنَّ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ إِن شَاء اللَّهُ» (فتح/۲۷) بهره می‌جوید و به سبب عبارت «مسجد الحرام» مفاهیم و صور و حالات ذهنی دیگری در ذهن او تداعی می‌شود: «اکنون این مسجد الحرام پیش اهل ظاهر آن کعبه است که خلق می‌روند، و پیش عاشقان و خاصان، مسجد الحرام وصال حق است» (همان: ۱۰۰).

نیز چنین است لفظ و معنی «ذکر» در ارتباط با درد طلب و حقیقت وجود آدمی در آیه‌ی «إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَ إِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ» (حجر/۹): «انّا نحن ... مفسّران می‌گویند که در حق قرآن است. این همه نیکوست اما این نیز هست که یعنی در تو گوهری و طلبی و شوقی نهاده‌ایم، نگاهبان آن ماییم، آن را ضایع نگذاریم و بجایی رسانیم» (همان : ۱۱۴).

همچنین در ذهن او مفهومِ جهاد با نفس و لطف و بخشش حقّ در ارتباط با عبارت «نصر الله» در آیه‌ی «إِذَا جَاء نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ» (نصر/ ۱) چنین تداعی می‌شود: «محققان می‌گویند که معنیش آن است آدمی می‌پندارد که اوصاف ذمیمه را به عمل و جهاد خود ازخویشتن دفع خواهد کردن، چون بسیار مجاهده کند و قوّت‌ها و آلت‌ها را بذل کند نومید شود. خدای تعالی او را گوید که می‌پنداشتی که آن به قوّت و به فعل و به عمل تو خواهد شدن، آن سنّت است که نهاده ام. یعنی آن‌چه تو داری در راه ما بذل کن، بعد از آن بخشش ما در رسد درین راه بی پایان» (مولوی: ۱۳۵۸: ۷۸).

آمیختگی ساده‌ی متن با تفسیر آیات قرآنی، نشان می‌دهد که *مولوی* چگونه در زیبایی‌شناسی و سایر علوم از باورهای توحیدی و دینی الهام می‌گیرد تا ناهماهنگی‌ها و تناقضات صوری را در یک کلی واحد و کاملاً منسجم و هماهنگ جمع نماید. در نهایت از دیدگاه او این استعداد فطری و هنرِ ایجاد نظم و وحدت زیبایی‌شناسانه و عارفانه امری معنوی و روحانی است و از سوی خدا به او

ارزانی شده است: «من تحصیل‌ها کردم در علوم و رنج‌ها بردم که نزد من فضلا و محققّان و زیرکـان و نغول‌اندیشان آیند تا برایشان چیزهای نفیس و غریب و دقیق عرض کنم، حق تعالی خـود چنـین خواست آن همه علم‌ها را این‌جا جمع کرد و آن رنج‌ها را این‌جا آورد که من بدین کار مشغول شـوم چه توانم کردن» (همان: ۷۴).

۹- نتیجه

با توجه به آن‌چه در این نوشته معروض افتاد، می‌تـوان گفـت کـه روش بیـان هـر نویـسنده‌ای، ویژگی‌های سبکی و زیبایی‌شناختی اثر ادبی را شکل می‌دهد. وحدت و نظم زیبایی‌شناسانه ساختار صوری و محتوایی اثر را با انسجام کامل و به زیبایی به هم پیوند می‌دهد. سبک بیان *مولوی* نیـز بـر پایه‌ی چنین نظمی شکل می‌گیرد و مفاهیم ذهنی و ماورای حسی او را با حرف و صوت این جهانی پیوند می‌دهد و به صورت حسی برای عوام مفهوم می‌سازد. در نهایت شـگردهای بیـانی *مولـوی* بـر اساس ماهیت زیبایی‌شناختی خود به تقریرات او جنبه‌ی هنری بخشیده است. در تقریرات او حالتی از گزینش و چینش دقیق و ظریفِ الفاظ نمایان است که در نهایتِ نظم منطقـی و معنـوی ترکیـب یافته‌اند و به سبب همین تناسب ترکیب و انتظام، گاهی از نثر او تلقی شعری می‌شود.

پی‌نوشت

۱. *آرتور جان آربری* مترجم برجسته‌ی آثار مولانا در ترجمه‌ی *فیه ما فیه* با شناخت کـاملی کـه نسبت به نظم و زیبایی‌های بیانی این اثر دارد، سعی کرده است که در ترجمه خـود ایـن سـه اصـل اساسی یعنی الفاظ برگزیده، آهنگ و صور خیال را که موجب نظم و وحدت هنری در *فیـه مـا فیـه* شده است، رعایت کند (Arberry: 1999: xi).

۲. شایان ذکر است که قبل از مولانا، *ابو سهل محمد بن محمد بـن علـی انمـاری* نـامی (قـرن چهارم) نیز کتابی به نام *فیه ما فیه* داشته است (مولوی، مقدمه‌یشفیعی کدکنی: ۴۱). از سوی دیگر اگر مریدان مولانا این عنوان را از کتاب و اقوال *ابن عربی* برگرفته باشند، تنها اقتبـاس صـرف بـرای نام‌گذاری نبوده است، بلکه نوعی تعریض از سوی مریدان مولانا به مکتـب عرفـانی *ابـن عربـی* بـوده است. یعنی *فیه ما فیه* حقیقی معارف و تقریرات مولاناست نه نوشته‌ها و تقریرات عرفانی *ابن عربـی* (در مورد تعارض بین مکتب مولانا و مکتب ابـن عربـی رجـوع شـود بـه افلاکـی، ۱۳۶۲: ۲/ ۴۷۰ - ۶۷۶).

۳. استاد *فروزانفر* زمان شروع سرودن دفتر اول *مثنوی* را بین سال‌های ۶۶۰- ۶۵۷ می‌داند (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱۵۷). استاد *گولپینارلی* نیز بر آن است که مولانا دفتر اول *مثنوی* را پیش از سال ۶۵۶ به انجام رسانده است (گولپینارلی، ۱۳۷۵: ۲۱۴). همچنین *گولپینارلی* می‌گوید که مولانا در برخی از فصل‌های کتاب *فیه ما فیه*، *معین الدین پروانه* را که علیه مصریان و شامیان با مغولان متحد شده بود، نکوهش می‌کند. رابطه‌ی *معین الدین* با *بایبارس* در حدود سال ۶۷۰ بوده است و *بایبارس* به سال ۶۷۶ به آناتولی می‌آید. گفتارهای مولانا خطاب به *معین الدین* احتمالاً پیش یا پس از سیاست دوگانه‌ای است که *معین الدین* اتخاذ کرد و به بهای جانش تمام شد. بنابراین می‌توان گفت که این مطالب مربوط به سال‌های پایانی حیات مولانا می‌باشد(Gölpınarlı:1959:VI). این واقعه را *محمود بن محمد آقسرایی* در **تاریخ سلاجقه** یا *مسامرة الاخبار و مسایرة الاخیار*، به تفصیل ذکر کرده و وفات مولانا را نیز قبل از آن واقعه بیان داشته است (ر.ک. آقسرایی، ۱۳۶۲: ۱۱۹- ۱۱۳).

۴. مولانا در *فیه ما فیه* از *شمس الدین تبریزی* پنج بار به صراحت یاد کرده است (فیه ما فیه، ۱۳۵۸: ۸۳ و ۸۸و ۸۹ و۹۲ و ۱۷۶) و هر بار که از او با عبارت دعایی «قدّس الله سرّه» یاد می‌کند، این عبارت خود حاکی از فقدان و نبود *شمس* در میان آنان است. مولانا گاهی در مجالس خود به یاد ایام گذشته، اقوال و حکایاتی را از *شمس* نقل می‌کند، تا خود و اطرافیانش از گفتارهای *شمس* ذوق یابند. چنان که در یکی از فصول *فیه ما فیه*، هنگامی که به مشتاقان و مخاطبان خود از گفتارهای پرذوق و شور انگیز *شمس* سخن می‌گوید، فوراً سخن را در اثنای کلام به رابطه‌ی عاشق و معشوق و مرید و مراد معطوف می‌دارد تا بدین گونه هم حق هم‌صحبتی با *شمس* را ادا کند و هم عشق شورانگیز *شمس* را که موجب التذاذ روحی او می‌شود، دوباره بازگو نماید (فیه ما فیه، ۱۳۵۸: ۸۹).

۵. موضوعاتی نظیرِ رفتار امرا و پادشاهان و نکوهش نزدیک شدن به آن‌ها (فیه ما فیه، ۱۳۵۸: ۱-۲)، حقیقت وجود آدمی و فضیلت انسان (همان: ۱۰)، مفهوم حقیقی صورت و معنا (همان : ۱۴ و ۴۶)، حالتِ استغراق و حقیقتِ فنا (همان: ۴۳)، حقیقتِ حال زاهد و مفهوم حقیقیِ عارف (همان: ۴۷)، طلب درد عشق (همان: ۶۴)، حقیقت عشق و مفهوم حقیقی انا الحقّ (همان: ۴۴ و ۷۳)، حقیقت شعر و شاعری (همان: ۷۴)، راه‌های اهل ایمان(همان: ۹۷)، لطافت اندیشه‌ها (همان: ۹۹ و ۹۸)، همه چیزهای عالم مَطلوبٌ لِغیرِه است، اما حقّ تَعالی مَطلوبٌ لِذاتِه است (همان: ۱۰۱)، نظریه‌ی بنیادین عرفانی- فلسفیِ خَلق مدام (همان: ۱۱۳) و کرامات (همان: ۱۱۸) در *فیه ما فیه* با نگاه ژرف عارفانه‌ی مولانا تبیین و تشریح شده است.

۶. *فیه ما فیه* نخستین بار در هند به سال ۱۹۲۸، بر اساس هفت نسخه‌ی خطی، چاپ شد که تاریخ کتابتِ کهن‌ترین نسخه‌ی آن به سال ۱۱۰۵ می‌باشد. بار دوم به سال ۱۳۳۴ در تهران به چاپ رسید. سرانجام استاد *بدیع الزمان فروزانفر* آن را برای اولین بار با تکیه بر هشت نسخه‌ی عکس‌برداری شده از روی نسخه‌های خطیِ موجود و با اصل قرار دادن نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی *فاتح استانبول* به شماره‌ی ۲۷۶۰ به صورت علمی و انتقادی و همراه با توضیحات و حواشی به سال ۱۳۳۰ چاپ کرد.

۷. این امر حاکی از قدرت بیان و قوه‌ی ذهن و استعداد بی‌نظیر مولانا در مجلس‌گویی است. گویا مولانا هنگام ملاقات با کسانی که به دیدنش می‌آمدند، یا زمانی که به دیدار کسانی می‌رفت، بنا به اقتضای حال خود یا مخاطب ارتجالاً و بدون این که موضوع از پیش مشخص شده باشد، سخنانی می‌گفت و یا به سوالات آنان پاسخ می‌داد. مثلاً در فصل پنجم، شخصی به حضور مولانا مشرف می‌شود و در باره‌ی علت لطفی که مولانا نسبت به او دارد سؤال می‌کند و مولانا در حین پاسخ به او، ارتجالاً به عمیق‌ترین موضوعات عرفانی نیز اشاره می‌کند (مولوی، ۱۳۵۸: ۱۹).

۸. ویژگی‌های نثر محاوره و نثر خطابه را دکتر *حسین خطیبی* در کتاب *فن نثر در ادب فارسی*، به تفصیل بیان کرده است (خطیبی، ۱۳۶۶ :۵۴ -۵۱).

۹. ظهور ساختارگرایی در دهه‌ی ۱۹۵۰ به دنبال نظریه‌های ادبی فرمالیست‌های روسی صورت گرفت. ساختارگرایان در تحلیل آثار ادبی و هنری به ساختار و شکل اثر بیش از حدّ توجه می‌کنند و هدف نهایی آنان در تحلیل سخن ادبی و هنری شناخت ساختار نهایی آن است. آنان هر چند از این شیوه‌ی خود تحت عنوان «علم» یاد می‌کنند، اما نتوانستند زیبایی‌ها و رازهای همه جانبه‌ی اثر هنری را کشف کنند، به همین سبب این شیوه در این روزها نزد نظریه‌پردازان ادبی چندان معتبر نمی‌نماید (رک. احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۷).

۱۰. جریان سیال ذهن (Stream of consciousness) از اصطلاحات روان‌شناختی است که نخستین بار از سوی *ویلیام جیمز* در علم روان‌شناسی مطرح شد. جریان سیال ذهن در حوزه‌ی نقد دابی از اصطلاحات رایج و فراگیر است و منظور از آن، بیانِ جریان مستمر افکار و اندیشه‌های موجود در ذهن بیدار و فعال می‌باشد. این شیوه‌ی بیان به سه شکل مختلف صورت می‌گیرد. ۱- تک گویی. ۲- توصیف دانای کل۳- خود گویی (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲-۱۹۰). مولانا برای بیان مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های ناب عرفانی از این شگرد در مثنوی بارها بهره برده است، به عنوان نمونه می‌توان به داستان «اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل» در دفتر سوم اشاره کرد (برای تفصیل در مورد این داستان ر.ک. زرین‌کوب، سر نی، ۲/۱-۱۶۰).

۱۱. با استفاده از تمثیل امری غیر حقیقی و انتزاعی به صورت حسی و ملموس بیان می‌شود. بیشتر کتاب‌های بلاغت اسلامی به اهمیت و نقش تمثیل در تبیین اندیشه‌های مجرد انتزاعی به صورت حسی توجه کرده‌اند. *جرجانی* در *اسرار البلاغه* (جرجانی: ۶۹) و *سکّاکی* در *مفتاح العلوم* به تبیین اهمیت و ویژگی‌های تمثیل پرداخته و به جنبه‌ی حسی و ملموس بودن آن تأکید نموده‌اند. «وَ اعلَمْ أنّ التشبیهَ متی کانَ وَجهَهُ وصفاً غیر حقیقی و کان منتزعاً من عدةِ امور خصّ باسمِ التمثیل» (سکاکی، ۲۰۰۰: ۴۵۵). با توجه به غیر حسی بودن اندیشه‌ها و مفاهیم والای عرفانی، مولانا نه تنها در *فیه ما فیه* بلکه زیباترین و مهم‌ترین تمثیلات عرفانی را در *مثنوی* به تفصیل و با زیبایی خاصی به کار برده است. استاد *زرین‌کوب* بیشتر تمثیلات *مثنوی* را در کتاب *بحر در کوزه* به تفصیل تحلیل و تشریح کرده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۵۰- ۷۵).

۱۲. تفسیر مولانا با چنان غنای روحی و حالات عمیق عرفانی توأم است که می‌توان گفت درون‌مایه و هستی اصلی *مثنوی* و *فیه ما فیه* و *مجالس سبعه* را این تفاسیر شکل می‌دهند. استاد *زرین‌کوب* بر آن است که مولانا بسیاری از تفسیرهای کهن قرآن را خوانده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۸۵). *افلاکی* در *مناقب العارفین* حکایتی از *مولوی* نقل کرده که در آن کمال توجه و علاقه‌ی *مولوی* به تفاسیر عرفانی به عیان مشهود است (در مورد شیوه‌ی تفسیر مولانا و بهره‌جویی او از تفاسیر عرفانی ر.ک. نزهت: نشر دانش: ۱۳۸۸: ش۱ :۵۵- ۵۶).

منابع

آقسرایی، محمود بن محمد. (۱۳۶۲). ***تاریخ سلاجقه یا مسامرة الاخبار و مسایرة الاخیار***. به اهتمام و تصحیح دکتر عثمان توران. چاپ دوم. تهران: انتشارات اساطیر.

احمدی، بابک. (۱۳۷۴). ***حقیقت و زیبایی***. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

ارسطو. (۱۳۶۹). ***فن شعر***. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ دوم. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.

افلاطون. (۱۳۸۲). ***چهار رساله***. ترجمه‌ی محمود صناعی. تهران: انتشارات هرمس.

افلاکی، شمس الدین احمد. (۱۳۶۲). ***مناقب العارفین***. به کوشش تحسین یازیجی. چاپ دوم تهران: ناشر دنیای کتاب.

بهاء ولد، محمد بن حسین خطیبی بلخی. (۱۳۸۲). ***معارف***. به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: انتشارات طهوری.

بهار، ملک الشعرا. (۱۳۷۳). ***سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی***. تهران: موسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۲). ***گفتمان نقد***. چاپ اول. تهران: نشر روزگار.

تبریزی، شمس الدین محمد. (۱۳۶۹). ***مقالات***. تصحیح و تعلیق، محمد علی موحد. چاپ اول تهران: انتشارات خوارزمی.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۴۲۲/ ۲۰۰۱). ***دلائل الاعجاز***. تحقیق الدکتور عبد الحمید هنداوی. بیروت-لبنان: دارالکتب العلمیه.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۵). ***راه عرفانی عشق***. برگردان شهاب الدین عباسی. چاپ دوم. تهران: نشر پیکان.

خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). ***فن نثر در ادب فارسی***. چاپ اول. تهران: انتشارات زوار.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). ***سرّ نی***. چاپ نهم. تهران: انتشارات علمی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***پله پله تا ملاقات خدا***. چاپ بیست و ششم. تهران: انتشارات علمی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***بحر در کوزه***. چاپ سیزدهم. تهران: انتشارات علمی.

سبحانی، توفیق. (۱۳۷۳). ***فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه***. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

سکاکی، ابی یعقوب. (۱۴۲۰/۲۰۰۰). ***مفتاح العلوم***. حققه و قدم له و فهرسه الدکتور عبد الحمید هنداوی. بیروت-لبنان: دارالکتب العلمیه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۵). ***موسیقی شعر***. چاپ نهم. تهران: مؤسسه‌ی نشر آگه.

شیمل، آن ماری. (۱۳۸۲). ***شکوه شمس***. مترجم حسن لاهوتی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۸۲). ***زندگی مولانا جلال الدین محمد بلخی***. چاپ ششم. تهران: انتشارات زوار.

گورین، ال. ویلفرید و ... (۱۳۷۰). ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***. ترجمه‌ی زهرا میهنخواه. چاپ اول. تهران: انتشارات اطلاعات.

گولپینارلی، عبدالباقی. (۱۳۷۵). ***مولانا جلال الدین***. زندگانی، فلسفه، آثار، ترجمه و توضیحات توفیق سبحانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

محقق ترمذی، برهان الدین. (۱۳۷۷). ***معارف***. تصحیحات و حواشی، بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***. چاپ اول. تهران: انتشارات فکر روز.

مولانا، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۸۷). ***غزلیات شمس***. مقدمه گزینش و تفسیر، محمد رضا شفیعی کدکنی. چاپ اول تهران: انتشارات سخن.

مولوی، جلال الدین. (۱۳۵۸). ***فیه ما فیه***. با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: موسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). ***فیه ما فیه و پیوست‌های نو یافته***. با تصحیح و توضیح، دکتر توفیق سبحانی. چاپ اول. تهران: انتشارات شرکت مطالعات و نشر کتاب پارسه.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۸). ***کلیات شمس تبریزی***. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. چاپ چهارم. تهران: انتشارات امیر کبیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***. به کوشش توفیق سبحانی. چاپ اول. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۲). ***مجالس سبعه*** (هفت خطابه). با تصحیحات و توضیحات توفیق سبحانی. چاپ دوم. تهران: انتشارات کیهان.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۱). ***مکتوبات***. تصحیح دکتر توفیق سبحانی. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــــــ . (بی تا). ***نسخه‌ی خطی فیه ما فیه***. کتابخانه‌ی تخصصی موزه‌ی قونیه به شماره‌ی ۲۱۱۱. کتابت؟

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***. چاپ اول. تهران: انتشارات فکر روز.

نزهت، بهمن (۱۳۸۸). ***نگاهی نو به شخصیت تاریخی و معارف عرفانی مولانا جلال الدین بلخی***. نشر دانش. س ۲۳. ش ۱. آذر و دی ۱۳۸۸. ص ۵۷- ۴۸

ولک، رنه وآوستن وارن. (۱۳۸۲). ***نظریه‌ی ادبیات***. مترجمان ضیاء موحد وپرویز مهاجر. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ویتگنشتاین، لودویک. (۱۳۸۶). ***رساله‌ی منطقی- فلسفی***. ترجمه‌ی دکتر میر شمس الدین ادیب سلطانی. چاپ اول. تهران: موسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.

Abdülbaki Gölpınarlı, Fîhi Mâ-Fîh,istanbul Remzi kitabevi 1959, önsöz.

A.J. Arberry, Discourse of Rumi, London, Introduction, copyright by Doug Marman 1999.