

نقش مخاطب در شکل‌دهی به مثنوی مولوی

محمد رضا ضیاء^۱

چکیده

مثنوی از چند جهت در میان همه آثار ادبی جهان جنبه‌های استثنایی دارد؛ یکی از این وجوه، خلق بداهه و به وجود آمدن آن در حضور مخاطب است. اساساً دلیل وجودی مثنوی، تقاضا و اصرار مخاطب آن است. در این مقاله می‌کوشیم نشان دهیم که مخاطب چگونه در پدید آمدن مثنوی با صورت فعلی مؤثر بوده است. ساختار مثنوی شیوه داستان در داستان است. آوردن بعضی حکایات و ابیات و کم و زیاد شدن آن‌ها، تطویل یا اختصار بعضی داستان‌ها و پرداختن بیش‌تر به قسمت‌های خاص آن، حتی زیاد شدن داستان‌های مستهجن در مثنوی و به طور کلی شاکله موجود آن، صرفاً به دلیل حضور دائمی مخاطب در هنگام سرایش مثنوی است و به نوعی مولوی و مخاطب به همراه یکدیگر به ساختار مثنوی شکل می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: مخاطب، مثنوی، مولوی، حکایت، تداعی

مقدمه

فرضیهٔ اساسی ما در این تحقیق نقش بارز مخاطب در شکل دادن به مثنوی است. مولوی بارها در طول مثنوی از مخاطب خود سخن می‌گوید و اساساً این‌که در مثنوی پیوسته شاهد توضیحات مولوی دربارهٔ ساختار این کتاب هستیم - چیزی که در کم‌تر کتابی هست - به دلیل حضور مخاطب در لحظهٔ تولید آن است. یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های مثنوی با دیگر متون ادبی "پخش مستقیم" آن است. خلق دیگر متون در غیاب مخاطب بوده است و اگر مؤلف واکنش مخاطب را هم مشاهده می‌کرد، در آن هنگام منفعل بود و نمی‌توانست تغییری در متن دهد، چون خلق متن پایان پذیرفته بود و واکنش مخاطب، اثر مستقیمی در متن نداشت. ولی مثنوی در هنگام شکل‌گیری‌اش در ارتباطی تنگاتنگ با مخاطب به سر می‌برد^(۱) و حتی ما به عنوان مخاطبان امروزی نیز گاهی خود را در لحظهٔ خلق مثنوی می‌یابیم و در طی آن مرتباً در جریان برخی اتفاقات ریز رخ داده قرار می‌گیریم. این شیوهٔ سرایش در رباب‌نامهٔ سلطان‌ولد، به تقلید از مولوی ادامه یافته است. مثلاً در جایی گفته است که:

وقت شام است ای نویسنده برو چون که معده بهر بوی آمد گرو
بامدادان از پگه فردا بیا تا بگویم باقی این نظم را
(سلطان‌ولد، ۱۳۷۷: ۳۰۷)

ولی گویا بعدها با صلاح دید خود سلطان‌ولد از متن رباب‌نامه برداشته شده است.
(برای تفصیل ماجرا، رک. مایل هروی، ۱۳۸۰: ۵۶۵-۵۶۶).

زمانی درمی‌یابیم که جلسه‌ای به میزبانی حسام‌الدین تا صبح به طول انجامیده است؛
صبح شد ای صبح را پشت و پناه عذر مخدومی حسام‌الدین بخواه
(مولوی، ۱۳۸۱: ج ۱: ۵۶۸)

یا در جایی به علت آن‌که غذایی خورده شده رشتهٔ کلام گسسته است؛

ای دریغا لقمه‌ای دو خورده شد جوشش فکرت از آن افسرده شد
(همان: ۱۱۲۳)

در بعضی از شروح مثنوی به دلیل بی‌توجهی به همین نقش مخاطب در مثنوی، برای این بیت تفسیرهای عرفانی تراشیده‌اند، در حالی که بنابراین تئوری آن توجیحات نامناسب است.^(۲) خالق مثنوی واکنش دائم مخاطب را می‌بیند و خیال سیال و نگرانش از "افهام خلق" دائم به او درباره شیوه سرایش مثنوی هشدار می‌دهد:

ای دریغا عرصه افهام خلق سخت تنگ آمد، ندارد خلق، حلق
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۳: ۲۶)

نقش مخاطب در شکل دادن به ساختار مثنوی بسیار اساسی است و البته آفریدن متنی عظیم چون مثنوی آن هم در حضور مخاطب از کسی چون مولوی عجیب نیست. کسی که خود در فیه‌ما فیه می‌گوید:

«این یاران که به نزد من می‌آیند از بیم آن‌که ملول نشوند شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و گرنه من از کجا، شعر از کجا واللّه که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست... در ولایت و قوم ما از شاعری ننگ‌تر کاری نبود...» (مولوی، ۱۳۸۰: ۷۴).
بنابراین از کسی که پرداختنش به شعر فقط برای مخاطب است، بعید نیست که ساختار اثر خود را آن‌گونه سامان دهد که مخاطب می‌پسندد. او خود درباره تأثیر مخاطب بر مؤلف، می‌گوید:

مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود، گوینده شد
مستمع چون تازه آمد بی‌ملال ده زبان گردد به گفتن، گنگ و لال
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۷۱۵)

در بیانی کلی‌تر، می‌توان گفت؛ نقش مخاطب به طور کلی در ژانر "شعر" (در مقابل نثر) سرنوشت‌ساز بوده است. شاید شعر به همین دلیل گرفتار مغلق‌گویی و تکلفات موجود در نثر فنی و مصنوع نشده (البته در قیاس با پیچیدگی‌های نثر)، که عموماً، شعر برای عرضه به

مخاطب در حالت شفاهی، تولید می‌شود، برخلاف نثر که نوشته می‌شود و اصولاً مخاطب با صورت مکتوب روبرو است، البته، شعر متکلف و پیچیده نیز، در فضای دربارهایی تولید شده که مخاطب نیز حرفه‌ای و اهل فن بوده است. در این نوشته فرصت پرداختن به نظریه اخیر نیست و این کار، مجال و مطالعات بیش‌تری می‌خواهد.

الف) شیوه مولوی در سرایش مثنوی

می‌دانیم که شیوه مولوی در سرایش مثنوی بدین گونه است که مبحثی را بیان می‌کند و برای درک بهتر، تمثیل و داستان و... را در این میان می‌آورد و بارها با ذکر یک مثال، داستانی را در پی آن ذکر می‌کند.

در دفتر اول مولانا در تبیین این‌که؛ تو فلان مطلب را درست دریافته‌ای، می‌گوید؛

بر سر "امرود بن" بینی چنان زان فرود آ تا نماند آن گمان
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۱۰)

کسی که با شیوه‌های روایت مولانا آشنا باشد، می‌داند که قاعدتاً وی در ادامه، باید حکایت "امرود بن" را بیان کند. این شیوه کم و بیش در کلیله و دمنه و بعضی کتاب‌های داستان در داستان نیز هست. مثلاً در کلیله و دمنه قهرمان داستان وقتی چنین چیزی بگوید، شخصیت دیگر می‌گوید: آن چگونه است؟ و نفر اول حکایت را ذکر می‌کند و اتفاقاً یکی از تفاوت‌های مثنوی با چنین کتابی همین است که این داستان‌ها در همان سیر داستانی و به وسیله شخصیت‌های داستان گفته می‌شود، ولی در مثنوی خود مولوی گوینده این حکایات است. در طوطی‌نامه، سمک عیار و هزار و یک‌شب نیز کم و بیش همین شیوه به چشم می‌خورد. با این تفاوت که در آن کتاب‌ها این شیوه برای ایجاد تعلیق (suspense) است و ظاهراً این شیوه داستان‌گویی اصل هندی دارد.^(۳) به هر روی، روال در مثنوی این است که در چنین موضعی اصل داستان آورده می‌شود. حال دلیل این‌که در

این‌جا ما شاهد نقل حکایت امرود بن، نیستیم چیست؟ آن‌هم وقتی که تمثیل آن‌چنان نیز مشهور نیست که این ارجاع، نیازی به ذکر مأخذ نداشته باشد که بخواهیم گمان کنیم براساس قراردادی نانوشته، مؤلف از آگاهی مخاطب نسبت به قصه مطمئن است. تنها دلیلی که به ذهن می‌رسد این است که چون اصل این داستان حاوی اشارات صریح جنسی و رکیک است و مولانا نیز تا این‌جا هیچ داستان رکیکی را نقل نکرده است به اشاره‌ای کوتاه به آن بسنده می‌کند و در دفتر چهارم، بیت ۳۵۴۴، به صورت کامل همراه با توضیح و تفصیل آن را نقل می‌کند.

بر طبق برآوردی که انجام گرفت، در سه دفتر اول مثنوی هیچ داستان رکیکی نداریم و تنها داستانی که تا حدودی این‌گونه است، قصه "ملامت کردن شخصی که مادرش را کشت" می‌باشد (رک. مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۲۲۲). در این داستان شخصی پس از آگاهی از زنا‌ی مادرش به جای کشتن زانی، مادر خود را می‌کشد و در توجیه این کار می‌گوید، در آن صورت باید هر روز کسی را می‌کشتم. با وجود مستعد بودن این داستان برای بسط هرزه‌نگارانه، این قصه بدون هیچ کلمه رکیکی پایان می‌پذیرد. ولی در دفتر پنجم، بیت ۳۶۴۷، در حکایت "آن مهمان که زن خداوندخانه گفت که باران فرو گرفت و مهمان در گردن ما ماند"، از جزئیاتی سود می‌جوید که کفه جنسی داستان را سنگین‌تر می‌کند و نقش‌مایه‌های آزادی به داستان اضافه می‌کند که نبودنش به اصل داستان لطمه نمی‌زند. خلاصه داستان چنین است:

«مهمانی سرزده به خانه‌ای در آمد. صاحب‌خانه در میزبانی سنگ تمام گذاشت و به همسرش گفت: امشب دو دست رختخواب پهن کن. یکی برای خودمان و دیگری برای مهمان. رختخواب خودمان را نزدیک در اتاق پهن کن و رختخواب مهمان را در طرفی دیگر. زن رختخواب‌ها را گسترده و خود به جشن ختنه‌سوران همسایه رفت. مهمان و میزبان در خانه ماندند و از هر دری سخن می‌گفتند تا این‌که خواب بر مهمان چیره شد و بی

آن‌که متوجه باشد به بستر مخصوص صاحب‌خانه رفت. بدین ترتیب قراری که زن و مرد با هم نهاده بودند به هم خورد. اتفاقاً در آن شب باران به شدت می‌بارید. به هر حال مهمان و میزبان هر دو در خواب رفتند. پاسی از شب گذشته بود که زن صاحب‌خانه از جشن همسایه بازگشت و مطابق قراری که با شوهر داشتند به سوی رختخواب دم در رفت» (مولوی، ۱۳۸۱، ج ۵: ۱۰۰۱). سپس؛

رفت عریان در لحاف آن نوعروس داد مهمان را به رغبت چند بوس
(همان ۱۳۸۱، ج ۵: ۱۰۰۴)

نکته در افزودن همین موارد است. این بیت هیچ نقشی در پی‌رنگ اصلی و پیش‌بردن داستان ندارد و جزو نقش‌مایه‌های آزاد است. داستان بدون این بیت نیز کامل بود و افزودن آن به داستان برای جذاب‌تر شدن حکایت و احتمالاً به دلیل استقبال مخاطبان از چنین مباحثی است.

ب) دلیل نبود الفاظ رکیک در اوایل مثنوی

در اوایل مثنوی چون هنوز نوعی رودر بایستی و تعارف بین مولوی و مخاطب هست او از ذکر این داستان‌ها در می‌گذرد و بعدها با اشارات خفیفی به این داستان‌ها می‌پردازد و سپس چون استقبال مخاطب از این داستان‌ها را - از سویی - می‌بیند و - از دیگر سو - حیای مانع و شرم حضور از میان می‌رود، به راحتی به ذکر این حکایات می‌پردازد. می‌توان تصور کرد که مخاطب عامی که در حالت عادی حوصله شنیدن بعضی مسائل نسبتاً ساده را ندارد و به دنبال "صورت افسانه" است، به مرور چه استقبالی از داستان‌های مذکور کرده و سیر داستان‌ها را با افزایش چشمگیر بدان سو، رانده است. مولوی گاهی از مخاطب گله می‌کند. از این‌که گنجایش ندارد، یا ملول و نامحرم است؛ (سرودن این ابیات کاملاً ناگهانی است و هیچ ربطی به زمینه بحث قبلی ندارد).

ای دریغا مر تو را گنج‌بُدی تا ز جانم شرح دل پیدا شدی
این سخن شیرست در پستان جان بی کشنده خوش نمی‌گردد روان
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۱۴)

مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود گوینده شد
چون که نامحرم در آید از درم پرده در پنهان شوند اهل حرم
(همان: ۷۱۵)

شبهه این گله با همین مضامین در دفتر دوم نیز آمده است. این جا نیز تغییر روند سخن ناگهانی و بدون قرینه است؛

یک زمان بگذار ای همره ملال تا بگویم وصف خالی زان جمال
در بیان نباید جمال حال او هر دو عالم چیست؟ عکس خال او
چون که من از خال خویش دم زنم نطق می‌خواهد که بشکافد تنم
(مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۹۱)

پس از این ابیات، عنوانی بسیار مهم داریم؛ "بسته شدن تقریر معنی حکایت، به سبب میل مستمع به استماع ظاهر صورت حکایت"

تا بگویم آنچه فرض و گفتنی است کی گذارد آن که رشک روشنی است
بحر کف پیش آرد و سدی کند جر کند وز بعد جر مدی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر مستمع را رفت دل جایی دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق اندر آن سودا فروشد تا عنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال سوی آن افسانه بهر وصف حال
(همان: ۹۳)

از این ابیات و از ابیاتی که در صدر آن نهاده شده، به روشنی در می‌یابیم که شرایط مولوی و مخاطبش در لحظه سرایش چگونه بوده است؛ پیداست که مخاطب ملول مثنوی، زیاد حوصله شنیدن تعبیرات بعضاً دور از ذهن مولوی را ندارد. این جا نیز از او می‌خواهد

که ادامه داستان صوفی مهمان در خانقاه را بگوید و این یکی از نکات کلیدی در ساختار مثنوی است؛ مولانا نمی‌تواند قبول کند که اوج سخن‌سرایی و هنر او در همین داستان پردازی‌هاست (رک. حق‌شناس، ۱۳۸۶: ۲۲. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۴) و ایراد از "مستمع" نیست که او را "دل جایی دگر" است.

سعید حمیدیان در کتاب "سعدی در غزل" به خوبی در مقایسه عطار و سعدی نشان داده است که پرداختن بیش از حد عطار به مسائل انتزاعی تا چه حد از رونق بازار او کاسته است (رک. حمیدیان، ۱۳۸۴: ۲۵۲) و یکی از دلایل اقبال توده‌ها در طول تاریخ، به مثنوی نیز همین بوده است. از دیر باز تاکنون کدام یک از بخش‌های مثنوی ورد زبان‌ها بوده است؟ حتی اگر به قول شفیعی‌کدکنی به "حافظه شعری" (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲) اهل ادب در طی قرون نظری بیندازیم، در می‌یابیم که اکثر اشعاری که از مولانا در این "حافظه" وجود دارد، یا اشعار غنایی مثنوی است یا بخش‌های داستانی آن و نتیجه‌گیری‌ها و مباحث انتزاعی چندان نفوذی در ذهنیت عوام نداشته‌اند.

پ) توجه بیش‌تر به قصه‌گویی

اشتیاق مخاطب برای شنیدن قصه‌های هیجان‌انگیز، ذهن مولانا را به مرور به قصه‌گویی بیش‌تر مجاب کرده است. بر اساس شمارشی که در مثنوی صورت گرفت، تقریباً همه مواضع گله از مخاطب نیز در جاهایی است که او از قصه گفتن دور شده و به سمت نصیحت مخاطب و استنتاجات فلسفی خود مشغول گشته است و این امری طبیعی است که در هنگام قصه‌گویی، مخاطب نیز آرام بگیرد. در بیت ۱۹۰ از دفتر دوم، از مخاطب می‌خواهد که ملال را کنار بگذارد. مولوی وقتی از "ملال" مخاطب گله کرده، که در طی بیش از سی بیت درباره مقام پیر و حالات روح سخن گفته است. پیش از آن حکایت صوفی‌ای را آغاز کرده بود که در "دور افق" می‌گشته، "تا شبی در خانقاهی"

مهمان شده است (رک. مولوی، ۱۳۸۰. ج ۲: ۷۷) و پس از این مباحث عرفانی - فلسفی است که مخاطب خسته شده و

خاطرش شد سوی صوفی قنق اندر آن سودا فرو شد تا عنق^(۴)
(همان: ۹۳)

در نمونه دیگری که در دفتر اول مورد بررسی قرار گرفت، مولانا در ابیاتی نسبتاً مفصل درباره مفاهیم بلند عرفانی و مسأله اتحاد سخن می‌گوید. آن‌گاه در جایی که از لغزش خاطر مخاطب بیم‌ناک می‌شود می‌گوید:

شرح این را گفتمی من از مری لیک ترسم تا نلغزد خاطری^(۵)
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۲۴۸)

در بخش دیگری از مثنوی، مولانا پس از بیان مفاهیم دیگری از مسائل عرفانی باز از عکس‌العمل رخوت‌آمیز مخاطب ملول شده و می‌گوید:

شرح می‌خواهد بیان این سخن لیک می‌ترسم از افهام کهن
فهم‌های کهنه کوته‌نظر صد خیال بد درآرد در فکر^(۶)
(همان: ۸۱۳)

مولانا به تدریج دریافته است که قصه، مخاطب را بیش‌تر به مثنوی جذب می‌کند و به مرور هرچه بیش‌تر به پردازش این جزئیات و تمثیلات داستانی روی آورده است و تک‌گویی‌های درونی (interior monologue) قهرمان‌های داستان‌ها را پرورش بیش‌تری داده است. یکی از بهترین این تک‌گویی‌ها را می‌توان در داستان کنیز و کدو و نیز توبه نصح یافت. این سخن بدان معنی نیست که در اوایل مثنوی، قصه‌پردازی وجود ندارد؛ مراد این است که نوعی رشد کمی و کیفی از ابتدای مثنوی تا آخر آن وجود دارد. البته برای ارائه نظر قطعی در این باره، باید شمارش دقیق‌تری در قصه‌های مثنوی انجام داد. هرچند نهایتاً مراد مولانا از قصه‌گویی نیز آموزش مفاهیم بلند عرفانی است. در بیت زیر نیز پس از رضایت دادن برای بازگشت به داستان، این کار را به شرطی می‌پذیرد که

مخاطب به مضمون و پیام داستان توجه کند؛

بشـنو اکنون صورت افسانه را لیک هین از که جداکن دانه را
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۹۴)

این کراحت در قبول کردن ادامه دادن داستان، در "ماجرای مرد و زن" نیز تکرار

می‌شود؛

شرح این فرض است گفتن، لیک من باز می‌گردم به قصهٔ مرد و زن
ماجرای مرد و زن را مخلصی باز می‌جوید درون مخلصی
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۷۶)

ت) توجه دائم به مخاطب^(۷)

مولوی در مثنوی، دائم به مخاطب خود توجه دارد و واکنش‌های او را پی می‌گیرد؛

در جایی دلیل ناتمام نهادن مطلب را ترس از نومیدی مخاطب عنوان می‌کند؛

شرح این از سینه بیرون می‌جهد لیک می‌ترسم که نومیدی دهد
(همان: ۹۳۸)

در یکی از همین تداعی‌های بی‌قرینه به "جمع مستمع خواب" اشاره می‌کند، مولوی که

در بیست و سه بیت قبلی مشغول سخن‌سرایی دربارهٔ انبیاء بوده، ناگهان می‌گوید؛

چون که جمع مستمع را خواب برد سنگ‌های آسیا را آب برد
(همان: ۸۹۷)

در این بیت نیز از گفتن "نظایر در مثال" به دلیل ترس از نفهمیدن مخاطب، صرف نظر

می‌کند؛

گر نظایر گویم این‌جا در مثال فهم را ترسم که آرد اختلال
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۹۰۹)

نتیجه

مثنوی مولوی دارای ساختاری منحصر به فرد است و یکی از دلایل این ساختار بی‌نظیر، نوع سرایش آن است که به صورت بداهه و هم‌چنین در حضور مخاطب بوده است. بی‌توجهی برخی شارحان به چگونگی سرایش مثنوی و نقش مخاطب در آن، گاهی ایشان را به بی‌راهه کشانده است. برای مولوی که صرفاً به خاطر همین مخاطب، به سرایش مثنوی پرداخته است، جلب توجه و رضایت او مهم است و حضور دائمی مخاطب، مؤلف تیزهوش را واداشته است، که متن را با سلیقه او تطابق دهد و مخاطب نیز مولانا را به سمت ذوق خود هدایت کرده است. قطعاً اگر سرایش مثنوی بدون حضور مخاطب و در خلوت و تنهایی مؤلف می‌بود، مثنوی با صورت امروزی تفاوت داشت. دلیل نبود الفاظ رکیک و داستان‌های جنسی در سه دفتر اول و رشد کمی آن‌ها در دفترهای پایانی و نیز پرداختن بیش‌تر به قصه‌گویی - که یکی از عوامل اصلی جذابیت مثنوی برای مخاطب عام است - به نوعی به دلیل حضور مخاطب است. مخاطب به نوعی نقش منتقد را در این مجموعه بازی می‌کند و مولوی را برای جذاب‌تر شدن اثر راهنمایی می‌کند، گویی وی جذابیت اثر خود را در حضور سخت‌گیرترین منتقدان ادبی آزموده است و ترکیب این دو - طبع مولوی و ذوق مخاطب - چنین مجموعه بی‌نظیری را به وجود آورده است.

پی‌نوشت‌ها

* این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده، با عنوان "تداعی و انگیزه‌های آن در مثنوی" با راهنمایی استاد دکتر تقی پورنامداریان برگرفته شده است. تشکر از ایشان را بر خود فرض می‌دانم.

۱. در مثنوی و مناقب‌العارفین و کتاب‌های دیگر به این مسأله اشاره شده است.

۲. در شرح استاد شهیدی بر مثنوی در خصوص این بیت آورده‌اند: «استعارت از مطالبی که در پی بیت‌های خود بیان کرد و نکته‌های دقیق که اظهار فرمود» (مولوی، ۱۳۷۶: ۲۹۷).

۳. دکتر زرین‌کوب در کتاب سرّ نی و سایر محمدی در گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری درباره این مسأله بحث کرده‌اند (رک. محمدی، ۱۳۸۰: ۳۴۶-۳۹۸).

تا بگویم آنج فرض و گفتنیست
جر کند وز بعد جر مدی کند
مستمتع را رفت دل جای دگر
اندر آن سودا فرو شد تا عنق
سوی آن افسانه بهر وصف حال
همچو طفلان تاکی از جوز و مویز
گر تو مردی زین دو چیز اندر گذر
بگذرانند مر تو را از نه طبق
لیک هین از که جدا کن دانه را
(مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۹۳)

چاره نبود بر مقامش از چراغ
نمایی نباید از ومان یادگار
بوی گل را از که یابیم از گلاب
نایب حقیقتند این پیغمبران
گر دو پنداری قبیح آید نه خوب
پیش او یک گشت کز صورت پرست
تو به نورش در نگر کز چشم رست
چونک در نورش نظر انداخت مرد
هر یکی باشد به صورت غیر آن
لیک ترسم تا نلفزد خاطری
گر نرداری تو سپر و پس گریز
کز بریدن تیغ را نبود حیا
تا که کز خوانی نخواند برخلاف
وز وفاداری جمیع راستان

۴. کسی گذارد آنک رشک روشنیست
بحر کف پیش آرد و سدی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال
صوفی آن صورت میپندار ای عزیز
جسم ما جوز و مویزست ای پسر
ور تو اندر نگذری اکرام حق
بشونو اکنون صورت افسانه را

۵. چونک شد خورشید و ما را کرد داغ
چونک شد از پیش دیده وصل یار
چونک گل بگذشت و گلشن شد خراب
چون خدا اندر نیاید در عیان
نه غلط گفتم که نایب با منوب
نه دو باشد تا سوی صورت پرست
چون به صورت بنگری چشم تو دوست
نور هر دو چشم نتوان فرق کرد
ده چراغ ار حاضر آید در مکان
شرح این را گفتمی من از مری
نکته‌ها چون تیغ پولادست تیز
پیش این الماس بی‌اسپر میا
زین سبب من تیغ کردم در غلاف
آمدیم اندر تمامی داستان

بر مقامش نایبی می‌خواستند
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۲۴۱-۲۴۹)

نقش سگ را تو مینداز استخوان
پیش نقش مرده‌ای کم نه طبق
شکل ماهی لیک از دریا رمان
لوت نوشد او ننوشد از خدا
نیست جانش عاشق حسن و جمال
ذات نبود وهم اسما و صفات
حق نزیاییده‌ست او لم یولدست
کمی بود از عاشقان ذوالمنن
آن مجاز او حقیقت کش شود
لیک می‌ترسم ز افهام کهن
صد خیال بد درآرد در فکر
لقمه هر مرغکی انجیر نیست
پرخیالی اعمی‌ای بی‌دیده‌ای
رنگ هندو را چه صابون و چه زاک
او ندارد از غم و شادی سبق
صورتش خندان و او زان بی‌نشان
پیش آن شادی و غم جز نقش نیست
تا که ما را یاد آید راه راست
تا از آن صورت شود معنی درست
از بیرون جامه کن جامه‌هاست
جامه بیرون کن درای هم نفس
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۸۱۰-۸۱۳)

۷. موضوع توجه شاعر و نویسنده به مخاطب از دیرباز در ادب فارسی مورد بحث بوده است. علم معانی که از شاخه‌های اصلی بلاغت است. شناخت مقتضای حال و درک موقعیت مخاطب را برای سخنور از شروط اصلی می‌داند و بر این اساس شاعر و نویسنده را موظف به در نظر گرفتن احوال مخاطب می‌کند. سعدی در گلستان در خصوص اهمیت ارتباط بین گوینده و مخاطب می‌گوید:

قوت طبع از متکلم مجوی
تا بزند مرد سخنگوی گوی
(سعدی، ۱۳۶۵: ۷۶)

کز پس این پیشوا برخاستند

۶. نقش درویش‌ست او نه اهل نان
فقر لقمه دارد او نه فقر حق
ماهی خاکی بود درویش نان
مرغ خانه‌ست او نه سیم‌غ هوا
عاشق حقیقت او بهر نوال
گر توهم می‌کند او عشق ذات
وهم مخلوقست مولود آمدست
عاشق تصویر و وهم خویشتن
عاشق آن وهم اگر صادق بود
شرح می‌خواهد بیان این سخن
فهم‌های کهنه کتوت‌نظر
بر سماع راست هر کس چیز نیست
خاصه مرغی مرده‌ای پوسیده‌ای
نقش ماهی را چه دریا و چه خاک
نقش اگر غمگین نگاری بر ورق
صورتش غمگین و او فارغ از آن
وین غم و شادی که اندر دل حظیست
صورت غمگین نقش از بهر ماست
صورت خندان نقش از بهر توست
نقش‌هایی کاندین حمام‌هاست
تا برونی جامه‌ها بینی و بس

فهم سخن چون نکند مستمع
فساحت میدان ارادت بسیار

این‌که مخاطب نقش فعالی در پدید آمدن یک اثر ادبی دارد به عنوان یکی از نظریه‌های پرطرفدار در نقد ادبی قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت و اساس مکتب نقد "واکنش خواننده" را پدید آورد. هر چند اساس نظریات این مکتب بر واکنش خواننده پس از آفرینش اثر ادبی است، ولی دامنه مباحثی که در مورد عکس‌العمل مخاطب در برخورد با متن مطرح می‌کنند بسیار گسترده است و گاه به نظریات منتقدان و بلاغیون بزرگ ادبیات عرب و فارسی شباهت می‌یابد. برای آگاهی از اصول این مکتب و انطباق آن با نظریه‌های ادیبان ایرانی می‌توان به منابع زیر مراجعه کرد:

۱. نظریه‌های نقد ادبی معاصر از لیس تاینسن ص ۲۶۵
۲. دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر از ایرناریما مکاریک ص ۳۶۱
۳. نظریه‌های ادبیات و نقد از برناموران ص ۲۷۱
۴. راهنمای نظریه ادبی معاصر از رمان سلدن و پیتر ویدوسون ص ۶۷
۵. درس‌نامه نظریه و نقد ادبی از کیت گرین و جیل لبیهان ص ۲۶۹

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. افلاکی، احمد بن اخی ناطور. (۱۳۸۲). مناقب العارفين. به کوشش تحسین یازجی. ج ۴. تهران: دنیای کتاب.
۲. تاینسن، لویس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی زیر نظر دکتر حسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
۳. سعدی شیرازی. (۱۳۶۵). کلیات سعدی. به تصحیح محمد علی فروغی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
۴. سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. ج ۳. تهران: طرح نو.
۵. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۴). سعدی در غزل. تهران: قطره.
۶. گرین، کیت و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). درس‌نامه نظریه و نقد ادبی. ترجمه گروه مترجمان، زیر نظر دکتر حسین پاینده. تهران: روزنگار.
۷. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. ج ۳. تهران: آگه.
۸. موران، برنا. (۱۳۸۹). نظریه‌های ادبیات و نقد. ترجمه ناصر داوران. تهران: نگاه.
۹. محمدی، سایر. (۱۳۸۰). هر اتاقی مرکز جهان است. تهران: نگاه.
۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۰). فیه ما فیه. تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۸. تهران: امیرکبیر.
۱۱. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۱. ج ۴. تهران: اطلاعات.
۱۲. _____ (۱۳۸۰). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۲. ج ۹. تهران: اطلاعات.
۱۳. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی کریم زمانی ج ۳. ج ۶. تهران: اطلاعات.
۱۴. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۴. ج ۶. تهران: اطلاعات.
۱۵. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۵. ج ۵. تهران: اطلاعات.
۱۶. _____ (۱۳۷۶). شرح مثنوی شریف. به کوشش محمدجعفر شهیدی، جزو ۴ از دفتر اول. ج ۲. تهران: علمی فرهنگی.

(ب) مقالات:

۱۷. حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۶). "مولانا قصه‌گوی اعصار". در نامه فرهنگستان. دوره نهم. شماره سوم. پاییز. صص ۳۰-۵۱.
۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). "در غربال کردن شعر قرن بیستم". در مجله بخارا. سال دهم. شماره ۶۰. فروردین - اردیبهشت. صص ۲۲-۲۳.