پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی- پژوهشی)
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۸)، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۹۴-۱۶۳

چندلایگیِ معنا در تکاملِ تاریخیِ سبک باروک

با نگاهی به پرسوناژ "پری" در غزلیات مولوی

نرگس محمدی بدر،[۱] یحیی نورالدینی اقدم[۲]

چکیده

"باروک" یکی از ژانرهای مهمّ ادبی در قرن هفدهم میلادی است که بر چندین محور و موضوع و سبکِ گوناگون اطلاق می‌شود؛ عناصر دراماتیک در سبکِ باروک، نویسندگان را بر آن می‌دارند که نگاه و کارکردِ ویژه‌ای را در قبالِ رویکردِ هنریِ خویش برگزینند و آن، تأکید و توجّهِ بیش‌تر بر کشاکشِ انسانَ برای یافتنِ معنای عمیق‌تر در هستی و وجود است. قواعد اصلیِ "باروک" از یکسو آمیخته با رازآلودگی و ابهام‌های گوناگون، و از سوی دیگر با نمادپردازی‌های متکثّر و چندبُعدی، نقش مهمّی در تحوّلات اشعار متافیزیکی در عصر خود برجای گذاشت و حتّی در نوعی تکاملِ محتوایی ـ تاریخی، مسیر را برای تحوّلات سایر مکاتب ادبی و فلسفی هموار کَرد. مقالهٔ حاضر با درکِ این اهمّیت، کوششی است برای بررسی خاستگاه‌های ادبی و فلسفیِ سبکِ باروک و می‌کوشد مؤلّفه‌های اصلیِ این سبک را بر "شخصیتِ پَری" در غزلیات مولانا انطباق دهد و از منظر تطبیقی، این موضوع را بررسی کند. نگارندگان در این مقاله با احصای مستنداتِ گوناگونِ شخصیتِ پری در غزلیات مولانا، وجهِ تشابهِ شش مورد از مهم‌ترین مفاهیم سبکِ باروک (یعنی: "بی ثباتی و ناپایداری جهان"، "ابهام و رمزآلودگی"، "عدم تقلید از گذشتگان"، "درهم‌تنیدگی مرزهای واقعیت و توهّم"، "عدم پذیرشِ قطعی و مُسلّمِ چیزها" و "تناسخ و جسمیت بخشیدن به همه اشیاء، حتی مرگ و رَوح") را با شخصیت "پری" مورد بررسی قرار داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: پری، غزلیات مولانا، شخصیت‌پردازی، سبک باروک.

---

[۱]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور.
[۲]. عضو هیأت علمی و دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور تهران (نویسنده مسئول) Y_noor88@yahoo.com

مقدّمه

جزمیّت و تسلّطِ کلیسا در قرونِ وُسطی، این دوره را برای غالبِ روشن‌فکرانِ اروپایی به زندانی رُعب آور بدل کرده بود. پس از گشوده شدنِ دریچه‌های ارتباط میان شرق و غرب ـ به ویژه پس از فتح قسطنطنیه توسّط مسلمانان ـ عقب‌ماندگی و اضمحلال این مردمان، بیش‌تر به چشم آمد و از سوی دیگر در حوزه‌های مختلف دانش، نوعی هرج و مرج و آزادی بی قید و بند و افسارگسیخته پدید آورد. به طوری که ذهن هنرمندان و روشن‌فکرانِ این محدودهٔ جغرافیایی را به نوعی تشتّت، دوگانگی و تفکّراتِ موهوم مبتلا ساخت. به همین دلیل نیز تا پیش از تثبیتِ رُنسانس، انواع هنرها، اندیشه‌ها و سبک‌ها مطرح شدند. اوجِ این پراکندگی و تمرینِ فکری را در قرون ۱۶ و ۱۷ میلادی در گُسترهٔ نسبتاً وسیعی ـ از ایتالیا تا آلمان، فرانسه، اسپانیا، انگلستان، هلند و ... ـ شاهد هستیم. این اندیشه‌ها به مرور در بین هنرمندان و اندیشمندان جایگاه خود را مستحکم ساختند به طوری که حتّی پس از اُفولِ آن اندیشه‌ها، تأثیرات و نشانه‌های آن‌ها در هنرهای مختلف دیده می‌شود.

اگرچه عقب زدنِ پرده‌های تاریکی و ظلمت، نویدبخشِ روزگاری نوین برای اروپا بود امّا تأثیر عمیق قرون وسطی بر اذهان مردمان غرب، نه تنها عملاً باعثِ کَج رَویِ آن‌ها شد بلکه ایشان را برای چندین قرن به نوعی خُرافه‌گرایی یا تصوّراتِ نامعقول از دانش و علم سوق داد. و در یک پروسهٔ غیرطبیعی، نوعی ضدّیتِ شدید علیه هنجارهای مذهبی و تفکّراتِ کلاسیک را ـ به ویژه در طبقه روشن‌فکر ـ پدید آورد که نشانه‌های مختلف آن را در افکار کینه‌جویانه، توهّمی و افراطیِ سبک‌هایی نظیرِ "باروک" می‌توان شاهد بود. یکی از مهم‌ترین فلاسفه و منتقدانی که در محدودهٔ زمانی قرون هجده و نوزده میلادی با آثار خویش توانست برخی از جریان‌های مهم و تأثیرگذار پیش از خود را تبیین و تفسیر کند "آگوست ویلهلم شلگل" بود. در

آثار "شلگل"، نشانه‌های شیوه‌ها و مفروضـاتِ "جریانِ تاریخِ فکری"[۱] یافت می‌شود و مانند آرای "اشپنگلر"[۲] و بسیاری دیگر از "قرینه‌جویانِ آلمانی" ـ که تاریخ را زنجیرهٔ دوران‌ها و سِنخ‌های دقیقاً تعریف‌شده می‌دانند و با ساده‌انگاریِ بسیار از انسان دورهٔ گوتیکی یا باروکی سخن می‌رانند ـ گیج‌کننده نیست. *(ولِک، ۱۳۷۹. ج۲: ۷۸)*

به اعتقاد "شلگل" خاستگاه‌های شعر و سرشتِ آن، با خاستگاه‌های زبان ـ که خود نوعی شعر به شمار می‌آید ـ پیوندهایی نزدیک دارد زیرا شعر از "صدا" و "کلمه" تشکیل شده است. با این همه، در نظر "شلگل" أخلافِ "شکسپیر" تماماً متصنّع ـ و یا چنان‌که امروز مصطلح است ـ "باروکی" هستند و او چنان می‌نماید که هیچ علاقه‌ای به این نوع هنرِ منحط ندارد *(همان: ۸۵)*. در نظر او، شعر به طور کلّی کوششی است در جهتِ استقرار مجدّد "قابلیتِ تصویرسازیِ" بنیادین زبان؛ از همین رو بیانِ اساساً شاعرانه عبارت از بیانِ غیرمستقیم، نَقلی و مجازی است؛ پس شعر بازآفرینی زبان اصیل در سطحی والاتر است. "شلگل" بر همین مبناست که برخلافِ نظرِ شخصی‌اش، حتّی از شعر باروک ـ که در آن زمان عموماً منفور بود ـ دفاع می‌کند و در دفاع از رویّهٔ پیروانِ این مکتب و "سِنتیست‌های" آلمانی[۳] می‌گوید: «شعر نمی‌تواند بیش از حد، وهمی باشد و به معنایی، هرگز نمی‌تواند غلوّ کند. هیچ مقایسه‌ای میانِ بعیدترین و بزرگ‌ترین و کوچک‌ترین امور ـ در صورتی که مناسب و معنادار باشد ـ بیش از حد، گستاخانه نیست» (*همان: ۵۷*). اگر این نظرات را ملاکِ عمل قرار دهیم، بسیاری از تجارب عرفانی یا اشعار عرفانی، عملی را نشان می‌دهندکه ناظر، جزئی از آن می‌شود. گرچه طبیعتِ وی الزاماً تغییری نمی‌کند به همین ترتیب، زیباترین و مؤثرترین رؤیاها نیز بر بیننده اثری مداوم یا دگرگون‌کننده ندارد؛ بر همین مبنا اگرچه خاستگاه، نحوهٔ پیدایش، شکل و زمان و گرایش‌های سبک‌های باروک و شعر عرفانی ایرانی ـ اسلامی کاملاً از یکدیگر متمایزند ولی

می‌توان در خلالِ مفاهیم، تجارب و مضامینِ مطرح شده در آن‌ها، نوعی همانندی یا همسانی دریافت کرد، هرچند که این صورت‌های زیبایی‌شناسانۀ تجربه را باید به دقّت از تجاربی که بی شک به دگرگونی طبیعتِ شخص و افکارِ او منجر می‌شود، متمایز کرد *(یونگ، ۱۳۹۰: ۶۲)*.

بحث و بررسی

الف) تکامل تاریخیِ سبک باروک

باروک احتمالاً از کلمه "باروکو" ـ که اغلب برای توصیف شکلی از فضل فروشیِ گروتسک در قرون وسطی به کار می‌رفت ـ گرفته شده است. این اصطلاح، حسب معمول بیش‌تر در هنرهای دیداری و موسیقی به کار می‌رود تا در ادبیات؛ لیکن می‌توان آن را به حق: «در توصیف نوعی سبک آراسته و مجلّل به کار بُرد مثلاً می‌توان در مورد نثر "سِر تامس براون" و اغلب خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیزِ "کراشا" و "کلیولند" و همۀ نویسندگانی که در دورۀ باروک مطرح بودند به آن اشاره کرد.» *(کادن، ۱۳۸۰: ۴۹)* یکی از مشهورترین آثار سبک باروک "فارونیدا" نوشتۀ "ویلیام چیمبرلین" است که به شدّت مورد تحسین منقد انگلیسی "توماس کمبل" قرار گرفته است *(ولک، ۱۳۷۹. ج۲: ۱۵۰)*. محدودۀ زمانیِ اوج و اعتلای سبک باروک را می‌توان از حدود ۱۵۸۰ م. تا ۱۶۸۰ م. در نظر گرفت. البته باروک به هیچ وجه در اطلاق به این دوره، قبولِ عام نیافته است و برخی از طرفداران ادبیات ملّی کشورهای مختلف با آن به مخالف پرداخته‌اند. اگرچه باروک را برخی مشتق از "باروکو" می‌دانند با این وجود، وجه اشتقاق واژۀ باروک به درستی مشخّص نیست. آن‌چه مسلّم است این‌که نخستین بار منتقدان اواخر قرن هجدهم این واژه را در وصف ذوق غیر کلاسیکی پیشینیان خود و مترادف با جنبه‌های "گروتسک" یا *عبث* و *یاوه* به کار بردند. بعدها مورّخان هنر از جمله "بورکهارت" و "وُلفین" به اعادۀ

حیثیت باروک پرداختند. "بورکهارت" حدود تاریخی آن را تعیین کرد و "ولفین" جنبه‌های تحقیرآمیز آن را زدود و چندی نگذشت که در تاریخ هنر به صورت اصطلاحی ضروری در اطلاق به دورهٔ بعد از اوج رنسانس پذیرفته شد *(ولک، ۱۳۷۳. ج۱: ۴۰۷)*. در نظر برخی از منتقدان معاصر، باروک نهضتی است خارج از زمان که هم می‌تواند عناصر مدرن را درخود جای دهد و هم عناصر باستانی را *(کهنمویی، ۱۳۸۲: ۷۰)*. "ژرار ژنِت" اعتقاد دارد که اندیشهٔ نو، باروک را هم‌چون آینه‌ای باز می‌تابانَد، آینه‌ای در برابر سال‌ها، دوره‌ها و زمان‌ها. *(Ravoux, 1993: 115)*

نخستین کاربرد مفهوم باروک در ادبیات توسّط "وُلفین" صورت گرفت. او بر اساس بندهای آغازینِ "اورلاندوی خشمگین" اثر "اریوستو" و "اورشلیم آزادشده" اثر "تاسو" تفاوت موجودِ میانِ سبک رنسانس (نوشته‌های اریوستو) و سبکِ باروک (تاسو) را نشان داد و متذکر شد که همین گرایش بی‌وقفه از خیال بصری واضح و زلال به سوی حالات روحی و حال و هوای ویژه را از "بویاردو" تا "تاسو" نیز می‌توان دنبال کرد *(ولک، ۱۳۷۳. ج۱: ۴۰۷)*. مفهوم باروک به سبب موفقیت شایان توجّهی که در تاریخ هنر کسب کرد توانست بر تاریخ ادبی نیز تأثیری خطیر و مستمر بگذارد. "تئوفیل اشپوئری" در سال ۱۹۲۲م. به تألیف همه‌جانبه‌ای با عنوان "رُنسانس و باروک: از اریوستو تا تاسو" در این زمینه دست زد و هدفش پیروی از پیشنهاد "ولفین" بود. در همین محدوده زمانی "ولفین" در سال ۱۹۱۵م. کتابِ "اصول تاریخ هنر" را منتشر کرد و در این کتاب برای متمایز ساختن سبک‌های هنری رنسانس و باروک، مقولاتی از قبیلِ "شکلِ بسته" در مقابلِ "شکلِ باز" و "خطّی" در مقابل "نقاشانه" را مطرح کرده است. *(همان)*

ب) پیوندِ سبک باروک با ادبیات

سبک باروک را در ادبیات می‌توان به سبکی تعبیر کرد که امر متناهی را رد می‌کند و به نامتناهی گرایش دارد. هماهنگی و تناسب را فدای پویایی و تحرّک می‌کند و به امر متضاد و مبهم مایل است. این دوگانگی موجود در اندیشهٔ باروکی یادآور دوران قرون وسطای متأخّر و در تقابل با وحدتِ رنسانس و عصر روشنگری است؛ بر این اساس، عدم توازن و مشی مستمر میان حس دینی و روحانیت از ویژگی‌های انسان باروکی است که دستخوش انگیزه‌های نیرومند و میان شهوت و مرگ گرفتار است *(همان)*. ادبیاتِ باروک، دقیقاً در نقطهٔ مقابل ادبیاتِ کلاسیک قرار می‌گیرد به همین دلیل تقلید از پیشینیان و گذشتگان و میراث ادبیِ آنان منسوخ دانسته می‌شود و هنرمندان و نویسندگان و شعرای این سبک می‌کوشند به طرق مختلف هنجارشکنی و ردّ و انکار خویش را به معرض نمایش بگذارند *(خاقانی، ۱۳۸۸: ۶۶)*. اگر شعر را ایجاد ارتباط در خط زمان تلقّی کنیم، می‌بینیم که در شعر رنسانس کاربرد زمان معمولاً به سادگی گرایش دارد درحالی که شاعر باروکی نه تنها بر ماهیت و گذشت زمان مشعر است بلکه از تضادهای موجود در آن نیز استفاده می‌کند؛ یا اگر موقعیت دراماتیکی شعر را رابطهٔ متقابل میان گوینده و مخاطب و خواننده تعریف کنیم. در شعر رنسانس معمولاً نخست دیدگاهی بیان و سپس با تفصیل بیش‌تری بررسی می‌شود ولی در شعر باروکی دیدگاهی را با احتیاط و به صورتِ آزمایشی طرح می‌کند و سپس در طول شعر به تدریج آن را چنان تعدیل می‌کنند که در پایان شعر به دیدگاه‌های تازه‌ای می‌رسند **(** Encyclopedia of Britannica).

در شعر باروکی غالباً می‌کوشند تا ورطهٔ عظیم میان احساسات دینی و هرزگی، زیبایی و زشتی، خودمحوری و از خود گذشتگی، در بندِ زمان بودن و جاودانگی را

در نوردند؛ بدین‌ترتیب پیداست که باروک مفهوم سبک شناختی محض نیست. از آن‌جا که در کشورهای پروتستان گرایش‌های خردورزانه و کلاسیسیم بیش‌تر بروز و ظهور داشته است، غالباً در تقابل با آن‌ها، گرایش‌های باروکی را در کشورهای کاتولیک می‌بینیم و به همین علّت آن را با عنوانِ "هنر نهضت اصلاح کاتولیکی" نیز می‌شناسند. از لحاظِ اجتماعی نیز باروک بر طبقات اشراف و روحانیان و دهقانان متکّی بود و شهرنشینان به آن چندان اعتنایی نمی‌کردند. *(ولک، ۱۳۷۳. ج۱: ۴۰۸)*

پ) پیوندِ سبک باروک با مکتب‌ها و سبک‌های دیگر

پ-۱) گونگوریسم و باروک

گونگوریسم سبکی است که از نام شاعر اسپانیایی "لوئیس دو گونگورا ای آگورته" گرفته شده است؛ این سبک نوعی سبک باروک پرجلوه است که مشخصات اصلی‌اش عبارتند از: واژگان و نحو لاتینی، استعارات پیچیده، اغراق فراوان، تصاویر رنگین سرشار، کنایات اسطوره‌ای و غرابت کلّی نحوهٔ بیان. عناصر گونگورایی را در آثار بعضی از نویسندگان انگلیسی قرن هفده میلادی هم‌چون "سِر تامس براون" و "ریچارد کراشا" می‌توان دید. *(کادن، ۱۳۸۰: ۱۷۶)*

پ-۲) ارتباط باروک با مانریسم = "سبک گُزینی"

این اصطلاح در قرن بیستم برای توصیف تظاهرات و نمودهای متنوّع در هنر دورهٔ ۱۵۲۰ تا ۱۶۰۰ م. به کار رفته است و ارتباط فراوانی با مؤلّفه‌های باروک دارد؛ مشخّصهٔ عمدهٔ آن، زبان مصنوع و آراسته، بیان غریب، تصویرهای دور و بعید و عبارات متبحرانه است. در قرن ۱۶ میلادی دو نویسنده خصوصاً به سبک گُزینی پرداخته‌اند که عبارتند از "آنتونیو دوگورا" و "جان لیلی". به طور کلّی "سبک گزینی" حاکی از وجودِ عنصر ویژه در سبک یک نویسنده است؛ هر کیفیت یا غرابت

یا تظاهری که سبک را ممتاز سازد و سبب شود که توسّط آن به سهولت شناسایی و مشخّص گردد. *(کادن، ۱۳۸۰: ۲۳۴)*

پ-۳) ارتباط باروک و سیسنتیسمو

این سبک اشاره دارد به واکنشی دربرابر کلاسیسیم و گرایشی به استعاره و پیچیدگیِ صناعی؛ این جریان، همتای باروک و گونگوریسم، مشتاق به تکلّف و نثر مصنوع بود. غالبِ نوشته‌های سبک سیسنتیسمو از همۀ جهات، آثاری غریب و شگفت محسوب می‌شوند. *(همان: ۴۰۷)*

پ-۴) ارتباط باروک و دادائیسم و سوررئالیسم

دادائیسم را می‌توان مشهورترین جنبش نیهیلیستی در هنر و ادبیات در ابتدای قرن بیستم محسوب کرد. عمده‌ترین رکنِ مفهومیِ دادائیسم تکیه بر دوگانگیِ "هیچ" و "همه چیز" و جلوه دادن یا تظاهراتِ نامربوط و کاملاً تصادفی است *(کادن، ۱۳۸۰: ۱۰۸)* از این منظر، ارتباط فلسفیِ خاصّی با تظاهرات و هنجارگریزی‌های باروک دارد. از سوی دیگر مبنای جهان‌بینیِ دادائیست‌ها، مخالف با هر قرار و قانون و اخلاق و سنّت، و بر نفی تمامی ظواهر عقلائی استوار است. آنان هرآن‌چه را انسان به موجب عقل می‌پذیرد، به باد استهزاء می‌گرفتند و انکار می‌کردند و می‌کوشیدند رؤیاهای خود را بی کم و کاست ثبت و ضبط کنند و ضمیرِ ناخودآگاه را که مجموعه‌ای از کلمات و روایاتِ نامربوط است به نمایش بگذارند *(داد، ۱۳۷۸: ۱۲۵)*. دامنۀ دادائیسم از زوریخ به آلمان، هلند، فرانسه، ایتالیا و اسپانیا کشیده شد امّا در اوایل دهۀ ۱۹۲۰ م. از بین رفت و جایش را به جانشینِ خود "سوررئالیسم" سپرد. سوررئالیسم بر مبنای بسیاری از عناصر محتوایی و فلسفی‌اش یکی از نزدیک‌ترین جنبش‌ها و سبک‌ها به باروک شمرده می‌شود. بر مبنای بیانیه‌ای که در ۱۹۲۴م. توسّط آندره برتون فرانسوی منتشر گردید، دست‌یابی به واقعیت برتر، تنها با رهاییِ

ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میسّر است. در نزد شعرای سوررئالیست، واقعیتِ برتر همان واقعیّتِ جامعی است که در اعماقِ ضمیرِ ناخودآگاهِ آدمی مدفون است و تنها در رؤیاها و اوهامِ انسان متظاهر می‌شود. برای این‌که نویسنده یا شاعر سوررئال به مقصودِ حقیقیِ خویش برسد باید از تکنیکِ نوشتنِ "خود بیخودی" بهره بگیرد که در حقیقت، ثبتِ اوهام و رؤیاهای هنرمند درست در لحظهٔ ظهورِ آن اوهام است و از این طریق، نوعی نفی ارزش‌های زیباشناسانه پدید می‌آید *(همان: ۱۷۴؛ باطنی، ۱۳۸۹: ۳۴)*. بسیاری از صاحب‌نظران سبک باروک را یکی از بنیان‌های شکل گیریِ مکاتبی هم‌چون دادائیسم و سوررئالیسم و تکنیک‌هایی هم‌چون جریان سیّال ذهن می‌دانند. *(کادن، ۱۳۸۰: ۴۳۸)*

ت) عناصر اصلیِ سبک باروک

مهم‌ترین ویژگی‌های سبک باروک را می‌توان در موارد ذیل خلاصه کرد:

ت-۱) بی ثباتی و ناپایداری جهان: این موضوع یکی از اساسی‌ترین بن‌مایه‌های سبک باروک است و این پیام را می‌رساند که شناخت و دانش بشر از جهان پیرامون خود کامل و صد در صد نیست، و از آن‌جا که دنیا بی‌وقفه در حال تحول، دگرگونی و بازسازی است پس هیچ چیز ثابت و قطعی وجود ندارد.

ت-۲) آزاد بودن و اختیارِ انسان بر سرنوشتِ خود.

ت-۳) عدم پذیرش قطعی و مسلّمِ چیزها به طوری که باعث می‌شود سبکِ باروک بیش از "آن‌چه که در ظاهر وجود دارد" به "آن‌چه که واقعاً هست" اهمیت دهد.

ت-۴) در هم تنیدگی مرزهای واقعیت و توهّم: پیروان سبک باروک معتقدند که بین "حقیقت و خیال" و "ظاهر و باطن" مرز مشخصی وجود ندارد و این دو وضعیّت، کاملاً از هم قابل تفکیک نیستند.

ت-۵) دنیا در نظرِ طرفدارانِ سبکِ باروک بیش‌تر به منزلهٔ صحنه نمایش است. در نظر آنان، زندگی، تئاتری توأم با خواب و بیداری، عشق و عقل، جنون و شیفتگی، خیال و حقیقت است. انسان باید دراین صحنه زندگی بانقابی بر چهره نقش بازی کند یعنی باید بازیگر صحنه زندگی خودباشد. بازی‌گر این صحنه ـ انسان ـ باید با گذاشتن نقاب، واقعیت را پنهان کند. در نظر آن‌ها، این کتمان و بازیگری نوعی خودسازی است زیرا با تظاهر به خوب و شریف بودن، واقعاً می‌توان خوب و شریف شد.

ت-۶) عدم تقلید از گذشتگان و یافتنِ شیوه‌ها و روش‌های نوین و گاه خلافِ معمول.

ت-۷) افراط و زیاده روی به طوری که پیروان سبک باروک در خلقِ آثار خود هر نوع افراط و زیاده روی را با نامِ "آزادیِ خلاّق" مجاز می‌دانستند.

ت-۸) ابهام و رمزآلودگی.

ت-۹) تظاهرگری و تفاخرات خارج از قاعده و گاه مسرفانه به طوری که در بسیاری از آثار و پدیده‌های این سبک این وجه بارز و ظاهر است.

ت-۱۰) تناسخ و جسمیت بخشیدن به همه اشیاء، حتی مرگ به طوری که در نمایش‌نامه‌ها، رمان‌ها و سایر آثار ادبی این دوره، جلوه‌های مختلفی از غولان، دیوها، پریان و سایر الهه‌ها یا موجوداتِ مسخ شده دیده می‌شود.

ت-۱۱) روی آوردن به محسوسات و لذت‌های زندگی جسمانی.

ت-۱۲) پرهیز از آرمان‌گرایی در موضوعات مذهبی.

ث) "پَری" در اسطوره و فرهنگِ ایرانی

بی گمان مفاهیم جن و پَری که ریشه‌های اوستایی و گونه‌های خوب یا بد دارند، صُوَر بازماندهٔ خود را از مایه‌های اساطیری ـ افسانه‌ای کهن در خود نگاه داشته‌اند.

آن‌چه که از مطالعهٔ اساطیر و باورهای کهن ایرانی برمی‌آید آن است که در دوران‌های بسیار کهن، این موجودات در زمرهٔ خدایان و فرشتگان بوده‌اند و به مرور در تعارض با مذهب و اختلافِ دینی ـ به ویژه توسّط مغان ـ از مقام ایزدی ساقط شده و در شمار پَری‌ها، عفریت‌ها و دیوان جای گرفته‌اند *(رضی، ۱۳۸۱. ج۱: ۵۳۸)*. «پری در اوستا به صورتِ اسم عام و مؤنّث "پَئیریکا" و همراه با "دیو" یا "جن" ذکر می‌شود» *(دوستخواه، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۰۰ ـ ۳۰۲ و ج۲: ۸۷۸)*. این واژه در "گات‌ها" نیامده است امّا در سایر قسمت‌های اوستا، به صورتِ جنس مؤنّث جادو تعریف می‌شوند که از طرف اهریمن گماشته شده تا مزدیسنان را از راهِ راست منحرف سازد *(اوشیدری، ۱۳۸۳: ۱۹۴)* در اساطیر یونانی هم به موازاتِ اساطیر ایرانی، غالباً از پری‌ها به صورتِ زنانی بسیار زیبا و جوان یاد می‌شوند که در اطرافِ نهرهای آب، کوه‌ها، درخت‌ها و... مسکن داشته‌اند *(همان)* و *(گریمال، ۱۳۶۷، ج۲: ۶۲۹ ـ ۶۳۰)*.[۴] در زبان پهلوی آن را به صورتِ "پَریک" (جمع: پَریکان) و مترادف با معنای "ساحره، جادوگر" آورده‌اند *(فره‌وشی، ۱۳۸۱: ۴۳۸)* و از این تعریف، غالباً پری را به صورتِ دختری جوان و زیبا تصویر می‌کنند که موجب از راه به در بردن و اغفال مردم می‌شود *(رضی، ۱۳۸۱. ج۱: ۵۳۴)*. در اوستا، مفهوم پری بسیار کُهن‌تر و آمیخته با کارکردی ویژه است. بر مبنای این مفهوم، پری‌ها، سنگ‌های آسمانی و شهاب‌هایی هستند که میان آسمان و زمین در حرکتند و مانع باریدن باران می‌شوند *(همان)*. در "تیر یَشت" کردهٔ پنجم در این باره آمده است:

«تِشتَر، ستارهٔ رایومَندِ فَرِه‌مند را می‌ستاییم که بر پَریان چیره شود؛ که پریان را ـ بدان هنگام که نزدیکِ دریایِ نیرومندِ ژرفِ خوش دیدگاهِ فَراخ کَرت که آبش زمین پهناوری را فراگرفته است، به پیکر ستارگان دنباله‌دار در میان زمین و آسمان پرت شوند ـ در هم شکند... .» *(دوستخواه، ۱۳۸۳. ج۱: ۳۳۱)*

با وجودِ این تلقّی‌های مثبت، در ادوار پسینِ اساطیر ایرانی، این موجودات توسّطِ "مغان" در شمار دیوان و جادوان قرار گرفته‌اند به طوری که در "وَندیداد" از این "زیانکارِ مادینه" سخن بسیار است *(رضی، ۱۳۸۱. ج۱: ۵۳۵؛ دارمستتر، ۱۳۸۴: ۲۰۳ و ۲۵۸)*. در دوره پس از ساسانیان، در افسانه‌ها و روایات داستانیِ نوین، پری، زنی جادومند است. پتیاره و دیوی است که خود را در ریخت و پیکر زیباترین زنان و دوشیزگان در آورده تا نیکان را اغفال کند *(رضی، ۱۳۸۱. ج۱: ۵۳۵)*. در اوستا نام پَری (= پَئیریکا) در بسیاری از موارد با "یاتو" (= جادو و افسون) آمده و الزاماً حاصل عملِ پری با جادوگری و افسونگری است *(دوستخواه، ۱۳۸۳. ج ۱: ۲۷۲ و ۳۲۴ و ۳۹۰)* نکتهٔ قابل تأمّل آن است که در این بخش‌ها از "عملِ پریانه" بصورتِ ویژگی پریان سخن گفته شده است:

«ای زرتشت! ... آنگاه دُروَندانِ دیوپرستِ کینه ور و جادوانی که جادویی بکار آورند و پَریانی که به کارهای پریانه دست زنند، بهراسند و رو در گریز نهند... .» *(همان: ۳۹۰)*

برای آن‌که "عمل پریانه" و رفتارهای جادوانهٔ این موجودات متوقّف گردد در اوستا دستورهای خاص و اورادِ ویژه‌ای ذکر شده است، از جمله آن‌که دعای "اَهونَه وَئیرتِه" دفع‌کنندهٔ بلا و بیماری و دورسازندهٔ پری‌ها و دیوان است:

«اَهونَ وَیریَه... پیروزمندترین سخن است... سخنِ راست در روزِ پسین، پیروزمندترین سخن است... .» *(همان)*

در طولِ تاریخ ـ به مرور ـ این گمان تقویت شده است که پری‌ها با یاریِ خوابِ بد، بر مردم مسلّط می‌شوند و آن‌ها را می‌فریبند و از همین منظر است که این افسانهٔ کهن در آیین اوستایی تا کنون علاوه بر باورهای خرافی و فرهنگ عوام در بسیاری از نمودهای اندیشهٔ ایرانی نیز ـ از جمله عرفان ایرانی/ اسلامی ـ نمود یافته

است. در این تکامل تاریخی، پری‌ها چنان نیرومند می‌شوند که همانندِ جِن‌ها می‌توانند خود را در آتش، آب، زمین، چارپا و گیاه مخفی سازند:

«مـن دیـوِ پَـری Parīkā را کـه روی آتـش، روی آب، روی زمیـن، روی گـاو، روی گیـاه می‌نشیند، بر می‌اندازم... .» *(دارمستتر، ۱۳۸۴: ۲۰۳)*

در دوره‌های متأخّر، مفهوم پری به طور کامل دگرگون شده و گاه تصویری اهریمنی یافته است هرچند که بسیاری از ویژگی‌های اساطیریِ خویش را هم‌چنان حفظ کرده است. در "غیاث‌اللغات" پری را به عنوان مطلقِ جن معنا کرده است که در عُرف، به زنانِ خوبروی اجنّه اطلاق شده است *(مولانا غیاث‌الدین، بی تا: ۱۳۵)* در "فرهنگِ لغات و تعبیرات مثنوی" نیز پَری این‌چنین تعریف شده است: «روحانی است لطیف به ضد جنّ که دارای روحی تیره و پوشیده و خبیث و مهیب و کثیف است و آن را دیو و اهریمن گویند» *(گوهرین، ۱۳۸۱، ج۲: ۳۰۴)*. «در ادبِ فارسی، واژهٔ پری ـ با ویژگی‌های خاص ـ هم به معنای جن و فرشته و هم به معنای زیباروی آرمانی به کار رفته است و ترکیباتِ بسیاری هم‌چون "پریچهر"، "پریزاد"، "پریرو"، "پری پیکر"، "پری رخسار"، "پریدُخت"، "پریسا"، "پریوَش" و ... از آن برساخته‌اند» *(خرمشاهی، ۱۳۷۸. ج۱: ۶۵۷)* در تمامِ این ترکیبات، نشانه‌هایی از سرشت باستانی و ایزدیِ آن‌ها برجای مانده است و از این رهگذر، اشارات مربوط به خوبرویی و افسون کنندگی پری را یادگاری از باورهای کهن ایرانیان می‌توان دانست. *(ایدنلو، ۱۳۸۴: ۲۹)*

علاوه بر موضوع زیبارویی و فریبندگیِ پریان، این موجودات غالباً با حیواناتی ویژه، هم‌بستگی دارند و توسّط آن‌ها یا به شکلِ آن‌ها تجلّی می‌یابند، که از آن جمله می‌توان به "آهو"، "گور"، "غزال" و ... اشاره کرد. "یونگ" همراهی میانِ پَری و حیوانات را در افسانه‌های پریان، ناشی از تجلّی روحِ مثالی در شکلِ حیوانی می‌داند و به همین دلیل، معتقد است که این موجودات در بسیاری از موارد، عقل و معرفتی

برتر از عقل و معرفتِ انسان نشان می‌دهند *(یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲۶ ـ ۱۲۷)*. در داستان‌های ایرانی، غالباً ویژگی‌های فوق، منعکس می‌شوند و شاخه‌ای متمایز از داستان‌های پریان را شکل می‌دهند. این ویژگی‌ها را می‌توان در موارد ذیل، خلاصه کرد:

- پری‌ها بسیار زیبارو و فریبنده هستند و از جاذبهٔ جنسیِ بالایی برخوردارند به همین دلیل نیز افراد زیادی برای رسیدن به وصال آن‌ها عزمشان را جزم می‌کنند. در این داستان‌ها بسیاری از شاهان، پهلوانان و ماجراجویان جذبِ جاذبهٔ پریان می‌شوند و گاه برای تصاحبِ آن‌ها به ستیز با یکدیگر می‌پردازند. *(ایدنلو، ۱۳۸۴: ۳۱)*
- پری‌ها غالباً در کنارِ چشمه‌سارها، بیشه‌ها، چاه‌ها، جنگل‌ها و کوه‌ها مسکن دارند *(همان)*. در بسیاری از روایات، پری‌ها در مکان‌های مرطوب به سر می‌برند چنان‌چه گویی پری به گونه‌ای با آب و رطوبت پیوند دارد.
- پری‌ها بال و پر دارند و می‌توانند با سرعتی خیره‌کننده در آسمان پرواز کنند.
- پریان قدرت دارند که خود را در جلد، هیبت و شکل حیواناتِ خاصّی هم‌چون آهو و گور *(همان)* و گربه *(مارزلف، ۱۳۷۱: ۱۷۹)* در آورند و شهریار یا پهلوان را به جایگاهِ خود راهنمایی کنند. *(همان: ۳۲)*
- پری‌ها قدرت شفادهندگی دارند. *(مارزلف، ۱۳۷۱: ۱۴۴)*
- پری‌ها می‌توانند حقایق را برملا ساخته یا اسرار را فاش سازند. *(همان: ۱۴۷)*
- در بسیاری از مواقع به صورتِ شاهزاده خانمی زیبارو و مهربان و نیک اندیش جلوه‌گر می‌شوند. *(همان)*
- پری‌ها در هیبتِ واقعی یا در مواقعی که جلدشان را عوض کرده‌اند، غالباً نقش نصیحت‌گری و کمک‌رسانی دارند. *(همان: ۱۷۹)*

- پری‌ها لباس ویژه‌ای دارند که می‌تواند باعثِ نامرئی شدنِ آن‌ها یا برآوردنِ انواع آرزوها شود و در خیلی از مواقع، افراد به دنبالِ تصاحب این لباس هستند *(همان: ۱۸۲)* پریان برای شنا از لباسشان بیرون می‌آیند اگر کسی لباسشان را برُباید، آن‌ها اکثر قدرت‌های خود را از دست می‌دهند به همین دلیل هم پری‌ها همیشه با دل نگرانی شنا می‌کنند.
- شاهِ پریان می‌تواند هر آرزویی را برآورده سازد. *(همان: ۲۷۰)*
- ازدواج با پری اگرچه مطلوب هر پادشاه یا پهلوانی است امّا در اکثر مواقع به سرانجامی شوم یا سرگردانی و مرگ منتج می‌شود. *(آیدنلو، ۱۳۸۴: ۳۸)*
- در مواردی نیز پری بر روح و جسمِ فرد مستولی می‌شود و حالتی روانی و سخت هراس انگیز پیدا می‌کند که از آن به "جن‌زدگی" و "پَری‌زدگی" تعبیر می‌شود. در گذشته افراد بسیاری به پَری خوانی (= جن‌گیری؛ افسون‌گری) اشتغال داشته‌اند و با اوراد و اذکارِ خاص و رفتارهایی ـ گاه خرافی ـ به تسخیرِ پَری و در شیشه کردنِ آن‌ها مبادرت می‌کرده‌اند. *(گوهرین، ۱۳۸۱، ج۲: ۳۰۶ـ ۳۰۸)*

ج) پرسوناژِ پَری در غزلیات مولانا جلال‌الدین بلخی

یکی از متغیّرترین پرسوناژها در غزلیّات شمس، پرسوناژ "پری" است. "پری" صرف نظر از مقام بلاغی‌اش در غزلیّات شمس، به عنوان مفهومی با دامنهٔ گسترده و ناپایدار، و در مرز حسّ و فراحسّ، می تواند از مناسب‌ترین واژه‌ها برای ورود به زبان حال مولوی و هر سبک هنری متکّی بر اشراق و حرکت ـ هم‌چون باروک ـ باشد. نحوهٔ جلوه‌گریِ "پری" در غزلیّات شمس، بنا به گستردگیِ ظرفیّت لغوی و اسطوره‌ای "پری" از سویی، و امکان تعدّد "جامع‌ها" و وجه‌شبه‌های انتزاعی و حسّی از سوی دیگر، چنان در جریان "حرکت و تبدیل" قرار گرفته که مرز بین نماد و استعاره را نیز تحت تأثیر قرار داده است.

حرکت و بی‌قراری از ویژگی‌های اصلیِ غزلیّات شمس محسوب می‌شود. این تحرّک از بی‌قراری و ناپایداریِ نمادها، پرسوناژها و تصاویر گرفته تا تغییر زاویهٔ روایی ادامه می‌یابد. خصوصیتی که توسّط برخی صاحب‌نظران از آن به "گردش بی‌قرینهٔ متکلّم و مخاطب" نیز تعبیر شده است. *(پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۹۱)*

در غزلیّات شمس، در اثر برخوردهای آزاد و غیرقطعی، پرسوناژ یا نمادهایی هم‌چون پری، عموماً غیر ثابت، چند معنایی و سرانجام نیز تحت سیطرهٔ ابهام‌اند. شاید دلیل اصلی این برداشت، ناشی از درآمیختگی نماد با صور خیالی دیگر باشد *(پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۳۴ـ ۳۵)*. بر همین اساس است که ویژگی‌های یک "پری" در معنای لغوی و پشتوانهٔ اسطوره‌ای آن، اعم از زیبایی، عقل ربایی، شب رَوی، تغییر شکل مداوم و پنهان بودن، هر کدام از جهتی و گاه مجموعه ای از این ویژگی‌ها، جامعِ بین پری (مستعارٌمِنه) و مستعارله حسّی یا غیرحسّی قرار می گیرد. با تمامِ آن‌چه گفته شد در تحلیل و تفسیر اشعار عارفانه ـ به ویژه شعر مولوی ـ باید برای پرهیز از اشتباه نکته‌ای را در نظر داشت و آن: «تعیینِ حدود سمبول‌ها، پرسوناژها یا ایماژهای شناخته شده و قراردادی در عرفان و فرق گذاشتن بین آن‌ها و بین اشعار سوررئالیستی و سمبول‌های ناخودآگاهِ آن می‌باشد» *(فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۳۷)*. البته در این‌که در دیوان شمس، اشعاری را می‌توان یافت که حالتِ سوررئالیستی دارد، تردیدی نیست زیرا در اشعاری که مولانا به عنوان مثال خود را "دودِ پراکنده" فرض می‌کند *(مولانا، ۱۳۷۶: ۵۲۳)* معنای سوررئالیستی به ذهن متبادر می‌شود *(فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۴۲)*. در موردِ پرسوناژ پری نیز چنین وضعیتی حکم فرماست و در شعر مولانا، ضمنِ بررسی و احصاء سرانگشتی، بالغ بر یکصد و بیست و یک مورد استفاده از واژهٔ پری یا پریان دیده می‌شود که در این یکصد و بیست ویک مورد، بیست‌وچهار ویژگی مختلف ذکر شده است که می‌توان به جرأت ادّعا کرد مولانا اکثر کاربردهای

مضمونی یا محتوایی واژهٔ پری را در غزل‌های خویش، منعکس ساخته است. این کارکردها را در سه محور می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. خصوصیات و ویژگی‌های پَری: این خصوصیات غالباً یا به عنوان بازمانده‌ای از باورهای اساطیری و یا بخشی از فرهنگِ عامّه مطرح شده‌اند و در طولِ تاریخ در فرهنگِ ایرانی شکل گرفته و نهادینه شده‌اند. از جملهٔ این موارد می‌توان به: "پنهان‌کاری پری"، "گُریزپاییِ پری"، "زیبارویی و حُسن بی‌نظیرِ پری"، "حضور پری در کنار چشمه‌ها"، "رنگ به رنگ شدن و تغییر ماهیت دادنِ پری"، "ظهور پری در بامداد"، "حرکتِ سریع و غیب‌شوندگیِ پری"، "شب رَوی و حرکت در طولِ شب"، "آتش‌نژادیِ پری" و "ارغوانی‌رنگ بودنِ پری" اشاره کرد.

۲. اعتقادات خرافی دربارهٔ پری: این اعتقادات به عنوان بخشی از فرهنگِ عامه موضوعاتی است که طیّ هزاران سال در فرهنگ ایرانی رسوب کرده و به عنوان بخشی از فرهنگِ خرافیِ توده دربارهٔ پری را شکل داده است. از جملهٔ آن می‌توان به: "همسانی یا همراهی دیو و پری"، "پری‌گیری"، "پری‌خوانی"، "پری را در شیشه کردن"، "پری‌زادگی"، "غلبهٔ پری بر روانِ فرد و زایل کردنِ عقل"، "شومی لباس شستن در شب و احتمالِ ربوده شدنِ آن توسّط پری" و "حضور پری در گرمابه" اشاره کرد.

۳. ترکیبات یا اصطلاحاتی که با واژهٔ پری ملازم‌اند. از این جمله می‌توان به: "حلقه پری"، "پری‌خانه"، "آدمی و پری"، "جماعتِ پریان"، "پری‌داری"، "آوارگیِ پریان"، "پری شکلی" و "شاه پریان" اشاره کرد.

در هر کدام از کارکردهای فوق، مولانا ضمنِ آن‌که توانسته است وجه اصلیِ کاربرد واژهٔ پری را در پیوند با فرهنگِ عامّه حفظ کند از آن محملی ساخته است برای بیان برداشت‌های عرفانی و الهی خویش و از این منظر می‌توان گفت در این شعرها ـ متناسب با سایر سروده‌های مولانا ـ علاوه بر وجود عادت‌ستیزی و

ساخت‌شکنی‌های ناشی از جهان‌بینی و تجارب عرفانی، به ساخت شکنی‌های بدیع و متنوّعی بر می‌خوریم که ناشی از شیوهٔ زیست و تجربه‌های روحی منحصر به فرد مولاناست و بنابراین این سروده‌ها را نه می‌توان صرفاً در محدودهٔ آگاهی‌های عمومی و دانش کلاسیک منحصر کرد و نه می‌توان آن‌ها را یکسره از این دانش و دریافتِ عمومی برکنار دانست *(پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۳)*. در همین ابیات ـ و سروده‌هایی نظیر آن ـ است که شخصیتِ فردی وی به عنوان عارفی شاعر با ناخودآگاه او و ناخودآگاه جمعیِ ما پیوند می‌خورد و تجربه‌های حسّی و روحیِ متفاوتی عرضه می‌شود درست به مثابه همان چیزی که یونگ از آن به عنوان "صور مثالی و ناخودآگاه جمعی" یاد می‌کند *(یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱ـ۱۴)*. برای آن‌که بتوان تصویر ملموس‌تری از این کارکرد را شاهد بود، نمونه‌ای از هر یک از کاربردهای پری در غزلیات مولانا را ذکر می‌کنیم:

- **پنهان‌کاریِ پری:**

«ای رشک ما و مشتری، با ما و پنهان چون پری
خوش خوش کِشانم می‌بَری، آخر نگویی تا کجـا؟»
(مولانا، ۱۳۷۶. غ ۱۵: ۹)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۲۴۳۴، ۲۵۹۶، ۲۸۴۴، ۲۹۷۸ و ۳۲۷۹ دیده می‌شود. جمعاً شش مورد حدود ۴/۹۵ درصد.

- **گریزپایی پری:**

«ز آدمـی چـو پـری رمیـدم مـن تـا ز مـن ای پـری رمیدسـتی»
(مولانا، ۱۳۷۶. غ ۳۳۲۹: ۱۲۶۰)

از این تعبیر، تنها در همین بیت استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **همسانی یا همراهی دیو و پری:**

«چون یک دَمی آن شاهِ فرد، تدبیرِ مُلکِ خویش کرد

دیو و پری را پای مرد ترتیب کرد آن پادشا

زد تیغِ قهر و قاهری، بر گردنِ دیو و پری

کاو را ز عشقِ آن سری، مشغول کردند از قضا»

(مولانا، ۱۳۷۶. غ ۲۳: ۱۳)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۹۱، ۱۰۳، ۵۰۴، ۵۵۵، ۶۳۰، ۶۷۹، ۷۷۶، ۱۰۱۲، ۱۰۹۳، ۱۲۲۳، ۱۲۵۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۸۲، ۱۳۶۰، ۱۴۱۱، ۱۶۵۳، ۱۸۳۵، ۱۹۰۰، ۲۱۳۱، ۲۵۹۶، ۲۸۷۶، ۲۹۳۰، ۳۰۲۷، ۳۰۷۹، ۳۲۵۶، ۳۲۱۲ و ۳۲۹۷ دیده می‌شود. جمعاً سی‌ویک مورد حدود ۲۵/۶ درصد.

- **زیبارویی و حُسن بی حدِ پری:**

«امشب ستایمت ای پری، فردا ز گفتن بگذری

فردا زمین و آسمان در شرحِ تو باشد فنا»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۶: ۱۴)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۷۵، ۴۷۹، ۵۹۱، ۶۶۰، ۷۱۴، ۷۱۵، ۱۱۰۵، ۱۸۲۶، ۲۰۴۲، ۲۱۸۹، ۲۴۱۷، ۲۴۲۸، ۲۴۷۷، ۲۵۳۴، ۳۰۱۵، ۳۱۳۰، ۳۲۱۷، ۳۲۴۸، ۳۳۳۴ و ۳۴۷۳ دیده می‌شود. جمعاً بیست‌وسه مورد حدود ۱۹ درصد.

- **حلقه پری:**

«یک لحظه معزمانه پیش آ جمع آور حلقهٔ پری را»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۲۹: ۵۵)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **پری‌گیری، پری خوانی و پری را در شیشه کردن:**

«روان شود ز ره سینه صد هـزار پـری چو بر قنینـه بخوانَـد فسـون احیـا را»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۳۳: ۹۵)

«تـا بدیـده‌سـت دل آن حُسـنِ پریـزادِ مـرا
شیشه بر دست گرفته‌ست و پری‌خوان شده است»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۴۲۳: ۱۶۰)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۱۷۵، ۴۸۵، ۵۰۴، ۶۷۱، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۶۷۴، ۱۷۴۲، ۲۵۰۶، ۲۵۶۱، ۲۶۰۷ و ۳۰۱۱ دیده می‌شود. جمعاً چهارده مورد حدود ۱۱/۵۷ درصد.

- **رنگ به رنگ شدن و تغییر ماهیت دادنِ پری:**

«جان شده بی‌عقل و دین از بس که دید زآن پـریِ تـازه آیـین، شـیوه‌هـا»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۷۵: ۷۲)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۲۶۷۷ و ۳۲۹۸ دیده می‌شود، جمعاً سه مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

- **پری و چشمه:**

«بر چشمه ضمیرت کرد آن پری وثاقی هر صورتِ خیالت از وی شده‌ست پیدا
هرجا که چشمه باشد، باشد مقام پریان با احتیاط باید بـودن تـو را در آن‌جـا
این پنج چشمهٔ حسّ تا بر تنت روانست ز اشراق آن پری دان، گه بسته گاه مجرا»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۸۸: ۷۶)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۲۰۳ و ۲۶۴۴ نیز دیده می‌شود. جمعاً سه مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

- **ظهور پری در بامداد:**

«هـر روز بامـداد درایـد یکـی پـری بیرون کِشد مرا که ز من جان کجا بَـری؟»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۹۷۷: ۱۱۱۸)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **سرعتِ حرکت و غیب‌شوندگیِ پری:**

«سبک‌رَو هم‌چو پریان شو ز جسمِ خویش عریان شو
مسلّم نیست عریانی مر آن‌کس را که عر باشد»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۵۷۶: ۲۱۷)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۱۸۸، ۳۱۳۵ و ۳۴۷۳ نیز دیده می‌شود. جمعاً چهار مورد حدود ۳/۳ درصد.

- **شَب رَوی و حرکت پری در طول شب:**

«من پری‌زاده‌ام و خواب ندانم که کجاست
چون‌که شب گشت، نخُسبند که شب نوبتِ ماست»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۴۱۷: ۱۵۷)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۱۳۷۶، ۲۵۹۶، ۲۸۴۴ و ۳۲۵۵ نیز دیده می‌شود. جمعاً پنج مورد حدود ۴/۱۳ درصد.

- **پری‌زادگی:**

«کسی که عاشقِ روی پریِ من باشد نزاده‌است ز آدم، نهم مادرش حوّاست»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۴۷۵: ۱۸۰)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۱۵۹۸، ۱۷۶۵، ۲۳۰۴، ۲۳۱۱، ۲۳۲۴ و ۲۹۲۸ نیز دیده می‌شود. جمعاً هفت مورد حدود ۵/۷۸ درصد.

- **پری و زایل شدن عقل:**

«خموش باش مگو راز اگر خِرد داری ز ما خِرد مطلب تا پریِ ما با ماست»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۴۷۵: ۱۸۰)

نظیر همین مفهوم در غزل ۱۵۱۹ نیز دیده می‌شود. جمعاً دو مورد حدود ۱/۶۵ درصد.

- **پریخانه:**

«بر چشمهٔ دل گرنه پریخانهٔ حسن است ای جانِ سراسیمه پـری دار چرایـی؟»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۶۴۴: ۹۹۳)

نظیر همین مفهوم در غزل ۲۳۵۰ نیز دیده می‌شود. جمعاً دو مورد حدود ۱/۶۵ درصد.

- **آدمی و پری:**

«فتد به پای تو دولت، نهد به پیشِ تـو سـر

که آدمی و پری در ره تو بی سر و پاسـت»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۴۷۶: ۱۸۰)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۳۰۷۱ و ۳۴۵۰ نیز دیده می‌شود. جمعاً سه مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

- **پَری‌داری:**

«بر چشمهٔ دل گر نه پریخانهٔ حسن است

ای جـانِ سراسـیمه پـری دار چرایـی؟»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۶۴۴: ۹۹۳)

از این تعبیر، تنها یکبار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **جماعت پریان:**

«من بر در این شهر دی بشنیدم از جمعِ پری

خانه‌ش به دِه بادا که او بر شهر ما عاشق نشـد»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۵۲۳: ۱۹۹)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۱۵۹۸ و ۳۳۷۱ نیز دیده می‌شود. جمعاً سه مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

- **شومی لباس شستن در شب و احتمالِ ربوده شدنِ لباس توسّط پری:**

«بس کن رها کن گازری تا نشنود گوشِ پری
کآن روح از کروبیان هم سیر و خلوت خواه شد»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۵۴۲: ۲۰۶)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **آوارگی پریان:**

«گر تو بیابی مرا از مـن، مـن را بگـو که من آوارهٔ گشته نهـان چـون پـری»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۳۰۱۸: ۱۱۳۵)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **پریان و گرمابه:**

«گرمابـــهٔ دهـــر، جـــانفزا بـــود زیـــرا کـــه در او پـــریِ مـــا بـــود»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۷۲۴: ۲۷۰)

نظیر همین مفهوم در غزل‌های ۲۳۱۰ و ۲۴۰۵ نیز دیده می‌شود. جمعاً ۳ مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

- **آتش‌نژادی پری:**

«خداوند شمس دین آخـر چـه نـوری فرشـته یـا پـریِ آتـش نـژادی؟»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۳۱۸۴: ۱۲۰۲)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **پری‌شکلی:**

«این شکل که من دارم، ای خواجه که را مـانم؟
یک لحظه، پری‌شکلم، یک لحظه پری خـوانم»
(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۴۶۷: ۵۴۹)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **ارغوان رنگ بودن پری:**

«پری را چهره‌ای چـون ارغـوان سـت بنـــالم کـــارغوان را ارغنـــونم»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۵۱۹: ۵۶۷)

از این تعبیر، تنها یک بار استفاده شده است. حدود ۰/۸۲ درصد.

- **شاه پریان:**

«از عشق شاهِ پریان چون یاوه گشتم ای جان

از خویش و خَلق پنهان، گـویی پـری‌نـژادم»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۱۶۸۹: ۶۲۷)

نظیر این مفهوم در غزل‌های ۲۳۳۲ و ۲۶۵۱ نیز دیده می‌شود. جمعاً سه مورد حدود ۲/۴۷ درصد.

چ) همسانی پَری در غزلیات مولانا با عناصر اصلیِ سبکِ باروک

کُلّیتِ غریب سروده‌های مولانا (مثنوی و غزلیات شمس) بیش از هرچیز در شیوۀ خاصّ روایی متن نمایان می‌شود. حضور پر رنگ و خلاّق راوی و دگردیسی پیاپی زاویه‌دیدها و آمیزشِ غریبِ راوی با عناصر داستانی و همزبان شدن با شخصیت‌ها، گریختن از قصّه و باز آمدن به قصّه، سیلان شگفتی آفرین و شتابانِ تداعی‌ها، همه و همه متنی آفریده است سرشار از گوناگون‌ترین شگردهای روایی و پیوند راوی با عناصر داستانی و مخاطب *(توکّلی، ۱۳۸۹: ۴۱)*. آن‌چه در میانِ این سروده‌ها جلب توجّه می‌کند حضور پرسوناژهایی است که ضمنِ ارتباطِ چند بُعدی با فرانمودهای فرهنگی ـ تاریخی، در قالب عناصر شعری نیز جای‌گیر شده‌اند و از یکسو ریشه در باورداشت‌های فرهنگی یا اساطیری دارند و از سوی دیگر محملی مناسب برای بیان خواست‌ها و دیدگاه‌های شاعرانه ـ عارفانۀ مولانا شده‌اند. در میانِ این پرسوناژها ـ چنان‌که گفته شد ـ پَری جایگاهِ قابل تأمّلی دارد. آن‌چه باعث

می‌شود ما بتوانیم این پرسوناژ چند بُعدی را از منظر تطبیقی با ویژگی‌های سبک باروک مقایسه نماییم بیش از هرچیز در پیکرگردانی و استحالهٔ مداوم این پرسوناژ در شعر مولاناست. بر مبنای آن‌چه به عنوان مهم‌ترین ویژگی‌های سبک باروک دانسته می‌شود می‌توان برخی از ویژگی‌های کابردی پری در شعر مولانا را مورد قیاس قرار داد و به وجوهِ تشابهِ بسیار در این باره پی بُرد. از میان دوازده ویژگیِ اصلیِ سبک باروک، بکارگیری پرسوناژ پری در غزلیات مولانا حداقل با شِش ویژگی قابل انطباق است:

چ-۱) بی‌ثباتی و ناپایداری جهان

در چندین مورد از کاربردهای پری، آن‌چه جالب توجّه است نگاهی است که مولانا به جهان و عدم اعتماد بر ساز و کارهای مادّیِ آن دارد. این تفکّر که جزء برداشت‌های اصلی عرفان اسلامی نیز محسوب می‌شود یکی از بنیان‌های اصلیِ خود را در پرسوناژ پری بروز می‌دهد چراکه پری واجدِ خصوصیاتی هم‌چون "پیدای ناپیدا"، "رنگ به رنگِ شوندگی"، "تبدّل و تغییر مداوم"، "دست نیافتنی بودن" و... است و از این منظر، به‌خوبی می‌تواند انعکاس‌دهندهٔ تشابهِ مفهومی با برداشتِ هنرمندان باروک از ناپایداریِ جهان باشد.

«دلا هُمایِ وصالی، بپر، چرا نپری؟

تو را کسی نشناسد نه آدمی نه پری

جهان چو برف و یخی آمد و تو فصلِ تموز

اثر نماند از او چون تو شاهِ بر اثری»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ۳۰۷۱: ۱۱۵۷)

چ-۲) عدم پذیرشِ قطعی و مُسلّمِ چیزها

پرسوناژ پری در واقع یک صورتِ اسطوره‌ای است که نمی‌تواند تشخّص و تجسّدِ عینی داشته باشد به همین دلیل نیز آن‌چه دربارۀ آن گفته می‌شود، با احتمال و عدمِ قطعیّت توأم است. مولانا نیز بدین‌امر واقف است و می‌کوشد این عدمِ قطعیت را در شعر خویش به نمایش بگذارد:

«بُوَد کـاین نالـه‌هـا در هـم شـود آن درد را مـرهم

در آرَد آن پـری رو را ز رحمـت در کـم آزاری

زهی کوچ و زهی رحلت، زهی بخت و زهـی دولـت

من ایـن را بـی خبـر گفـتم، حریفـا تـو خبـر داری

همـه اضـداد از لطفـش بپوشـد خلعتـی دیگـر

ز خجلت جمله محو آید چـو گیـرد لطـف بسـیاری

دگـر بـار از میـانِ محـو، عجـب نـو مسـتی‌ای یابنـد

برونـد از میـانِ نفـی، چـون کـز خـار، گلـزاری»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۵۳۴: ۹۵۲ _۹۵۳)

چ-۳) درهم‌تنیدگی مرزهای واقعیت و توهّم

پری موجودی خیالی است، بر همین اساس، همیشه جنبۀ ماورایی آن مدّنظر است با این‌همه مولانا گاه چنان از پری و ملائماتِ آن یاد می‌کند که گویی مرز میان واقعیّت و خیال و محسوس و نامحسوس را درهم شکسته است و فضایی فراواقع نمایانه خلق می‌کند که پرسوناژ پری نیز یکی از عناصر و شخصیت‌های ملموس در چنین فضایی است:

«هـــر روز پریـــزادی از ســـوی ســـراپرده
مـــا را و حریفـــان را در چـــرخ درآورده
صـــوفی ز هـــوای او پشـــمینه شـــکافیده
عـــالِم ز بـــلای او دســـتار کِشـــان کـــرده
دی رفت سوی گوری، در مُـرده زد او شـوری
معـذورم آخـر مـن کـم‌تـر نِـیَم از مُـرده
هـر روز بـرون آیـد سـاغر بـه کـف و گویـد
والله کـــه بِنَگـــذارم در شـــهر یـــک افســـرده»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۳۰۴: ۸۶۵)

چ-۴) عدم تقلید از گذشتگان

به تصریح اکثر صاحب‌نظران شعر مولانا و هنجارهای پذیرفته‌شدهٔ آن جوششی است که ریشه در روانِ مولانا دارد و مسئله‌ای نیست که بتوان گفت رنگِ تقلید از گذشتگان دارد. او در غزلیاتش با نگاهی چندبُعدی و با در هم تنیدنِ مرزهای گوناگونِ ادراک، شناخت، دین، واقعیّت، تاریخ، اسطوره، فلسفه، کلام و ... ساحتی پدید می‌آورد که خاصّ اوست و هیچ‌گونه تقلیدی را بر نمی‌تابد. در استفاده از پرسوناژ پری نیز وی کوشیده است تصویری که ارائه می‌کند اگرچه ریشه در باورهای قومی و فرهنگی ایرانیان دارد امّا خاصّ مولانا و نگاهِ متکثّر و چندلایهٔ وی به زندگی است. *(پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۶ ـ ۲۹۲)*

چ-۵) ابهام و رمزآلودگی

پری، شخصیتی است که هم در اسطوره و هم در فرهنگ عامّه رازآلود و پرابهام است. ماهیت آن به درستی مشخّص نیست. بیش از آن‌که واقعی باشد، وهمی و خیالی است به همین دلیل هم آن‌چه دربارهٔ آن گفته می‌شود از ابهام و رمزآلودگی برکنار نیست. در سروده‌های مولانا آن‌جا که از پری سخن می‌گوید غالباً چنین ویژگی دیده می‌شود:

«امشب پریان را من، تا روز به دلداری

در خوردن و شبگردی، خواهم که کنم یاری

من شیوهٔ پریان را آموخته‌ام شب‌ها

وقتِ حشرانگیزی، در چالش و میخواری

جنّی پَنِهان باشد در ستر و امان باشد

پوشیده‌تر از پریان، ماییم به ستّاری

بر صورتِ ما واقف، پریان و ز جان غافل

در مکر خدا مانده، آن قوم ز اغیاری»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۲۵۹۶: ۹۷۴)

چ-۶) تناسخ و جسمیت بخشیدن به همه اشیاء، حتی مرگ و روح

در کلام مولانا بسیاری از عناصر انتزاعی، تشخّص و تجسّد می‌یابند و گاهی وی چنان از این مفاهیم سخن می‌گوید که خواننده احساس می‌کند آن امر انتزاعی یا فراحسّی یا مفهومی به صورتِ یک شخصیّت، تجسّد و تجسّم یافته است. در مواردی از کابرد پرسوناژ پری در غزلیات مولانا شاهد هستیم که وی به بسیاری از اشیاء جنبهٔ جسمانی داده است و آن‌ها را به صورتِ اشخاص یا افراد تصویر کرده است.

یکی از غریب‌ترین و شگفت آورترینِ آن‌ها در مواقعی است که پرسوناژ پری در کنارِ روح (= جان) و مرگ ـ به صورتِ یک جسم و شخص ـ تصویر می‌شود:

«مرگ، حیات است و حیات است مرگ — عکس نماید به دل کافری
جملهٔ جان‌ها که ازین تن شدند — حیّ و نهانند کنون چون پری
گشت سوارِ فَرسِ غیب، جان — باز رهید از خر و از خرخری
بر سرِ دریاست چو کشتی روان — روح که بود از تنِ خود لنگری»

(مولانا، ۱۳۷۶، غ ۳۲۹۸: ۱۲۴۶)

نتیجه

مکتب باروک یکی از مکاتب و سبک‌های هنری ـ ادبی است که تأثیر ویژه‌ای در شکل گیریِ هنر پیشرو به ویژه در دوران معاصر داشته است. این مکتب در مباحث هنری دارای دو مفهوم تاریخی و نقد هنری است و به دو صورت اسم و صفت به کار برده می‌شود. باروک برخلاف آن که گاه فاقد صلابت و وقار معرّفی می‌شود، در واقع، سبکی است که بیش از هرچیز گرایش به ایجاد تعادل و انسجام دارد به همین دلیل نیز وحدت مورد نظر باروک فراتر از یک وحدت صوری و خودْبسنده است.

باروک را غالباً در تقابل با کلاسیسیسم می‌شناسند و آن را یکی از مظاهر بروز رنسانس محسوب می‌کنند امّا می‌توان عمده‌ترین تفاوت رنسانس و باروک را در این نکته دانست که رنسانس انسان را به شکل موجودی ابدی و کامل می‌بیند که زمان بر او تأثیری ندارد. در حالی که منتقدان بیش‌تر از هرچیز بر عنصر حرکت و عدم ثبات در باروک تکیه کرده‌اند.

به علّت گستردگی حوزهٔ جغرافیایی و تأویل پذیری مضامینِ سبکِ باروک، اکثر منتقدان آن را نه یک مکتب یا نهضتِ ادبی مشخص و معین می‌دانند و نه از نظر تاریخی و جغرافیائی به زبان و مکان خاصی محدود می‌کنند بر همین اساس نیز

غالباً در مباحث مربوط به ادبیات تطبیقی، عناصر مختلف آن را در ادبیات و فرهنگ‌های غیر اروپایی نیز می‌توان پیگیری کرد.

یکی از مواردی که می‌توان از منظر تطبیقی نوعی همسانی میان عناصر و ویژگی‌های باروک و ادبیات عرفانیِ فارسی فرض کرد. سروده‌های مولانا جلال الدین و به ویژه تحلیل پرسوناژ "پری" در این سروده‌هاست. مولوی در مثنوی با تمثیل‌های متعدد تجربه‌های شخصی و صوفیانه‌اش را توضیح می‌دهد و از جمله برای بیان حالات، افکار و روحیاتِ خود از پرسوناژ پری بهره می‌گیرد.

پرسوناژ پری از جهات مختلف می‌تواند نوعی همسانی با مفاهیم پذیرفته شدهٔ سبک باروک داشته باشد که در مقالهٔ حاضر، وجه تشابهِ شش مورد از مهم‌ترین مفاهیم سبک باروک یعنی "بی ثباتی و ناپایداری جهان"، "ابهام و رمزآلودگی"، "عدم تقلید از گذشتگان"، "در هم تنیدگی مرزهای واقعیت و توهّم"، "عدم پذیرشِ قطعی و مُسلّمِ چیزها" و "تناسخ و جسمیت بخشیدن به همه اشیاء، حتی مرگ و روح" با کاربردِ پرسوناژ پری در غزلیات مولانا مورد بررسی قرار گرفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. "تاریخ فکری" متضمّن این نظریه است که کلیهٔ فعالیت‌های فرهنگی پیوندی نزدیک به هم دارند به طوری که به‌عنوان مثال معماری، مجسمه سازی، دین، فلسفه و ادبیات باستان متضمن یکدیگر هستند. (ولک، ۱۳۷۹. ج۲: ۷۸)

۲. تاریخدان و فیلسوفِ آلمانی. عمده‌ترین نظر اشپلنگر بر این پایه استوار است که تاریخ سیری طبیعی را طی می‌کند و هر فرهنگ دارای شکلِ سازمندِ مشخّصی است که رشد می‌کند، به بلوغ می‌رسد و سپس روبه انحطاط می‌گذارد.

۳. نوعی از جریان فکری و هنری که عمدتاً در قرن هفدهم میلادی در ایتالیا رواج یافت و به عنوان واکنشی علیه کلاسیسیسم باگرایش به مضامین پیچیده شناخته می‌شود. این جریان با سبک‌های باروک، مارینیسم، گونگوریسم و پرسیوسیته هم‌زمان و در یک راستا بوده است. (ولک، ۱۳۷۹. ج۲: ۵۶)

۴. نِمف‌ها Nymphs زنان جوانی هستند که در ییلاق‌ها، جنگل‌ها و آب‌ها به سر می‌بردند. آن‌ها را بطور کلّی روحِ مزارع و طبیعت می‌دانستند و معرّف حاصلخیزی و لطف و زیباییِ آن‌ها محسوب می‌شدند. نمف‌ها نقش مهمّی در افسانه‌ها به عهده داشتند آن‌ها که به عقیدهٔ عامّه، خدایان خانوادگی بودند به صورتی که اکنون از "پریان" یاد می‌شود در حکایات قدیم حضور داشته‌اند. در اساطیر کهن یونانی بسیار از خدایان نظیر زئوس، آپولون، هرمس و دیونیزوس خواستار ازدواج با نمف‌ها بوده‌اند. گاهی نیز این نمف‌ها خود به عشق پسران جوان مبتلا شده و آن‌ها را برای کامیابی می‌ربوده‌اند (گریمال، ۱۳۶۷. ج۲: ۶۲۹ ـ ۶۳۰).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۸۳). **دانش‌نامهٔ مزدیسنا**. تهران: مرکز.
۲. بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). **عمل نقد**. ترجمه: عباس مخبر. تهران: قصّه.
۳. پلووسکی، آن. (۱۳۶۴). **دنیایِ قصه‌گویی**. ترجمه: محمّد ابراهیم اقلیدی. تهران: سروش.
۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). **در سایهٔ آفتاب**. تهران: سخن.
۵. _____ . (۱۳۶۸). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی.
۶. توکّلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). **از اشارت‌های دریا ـ بوطیقای روایت در مثنوی**. تهران: مروارید.
۷. حسینی، صالح. (۱۳۸۰). **فرهنگ برابرهای ادبی**. تهران: نیلوفر.
۸. خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۸). **حافظ‌نامه**، ۲ ج. تهران: علمی و فرهنگی.
۹. خرّمی، محمّد مهدی. (۱۳۸۲). **نقد و استقلال ادبی**. تهران: ویستار.
۱۰. داد، سیما. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.
۱۱. دارمستر، جیمس. (۱۳۸۴). **وَندیداد**. ترجمهٔ موسی جوان. تهران: دنیای کتاب.
۱۲. دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۳). **اوستا**، ۲ ج. تهران: مروارید.
۱۳. رضی، هاشم. (۱۳۸۱). **دانش‌نامه ایران باستان**، ۵ ج. تهران: سخن.
۱۴. فاطمی، سید حسین. (۱۳۷۹). **تصویرگری در غزلیات شمس**. تهران: امیرکبیر.
۱۵. فره‌وشی، بهرام. (۱۳۸۱). **فرهنگ زبان پهلوی**. تهران: دانشگاه تهران.
۱۶. کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). **فرهنگ ادبیات و نقد**. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

۱۷. گریمال، پیر. (۱۳۶۷). **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، ۲ ج. ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر.
۱۸. گوهرین، سید صادق. (۱۳۸۱). **فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی جلال‌الدین محمّد بلخی**. تهران: زوّار.
۱۹. مارزُلف، اولریش. (۱۳۷۱). **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.
۲۰. مولانا، جلال‌الدین محمّد بلخی. (۱۳۷۶). **کلیات دیوان شمس تبریزی**. تصحیح محمّد عباسی. تهران: طلوع.
۲۱. مولانا غیاث‌الدین. (بی تا). **غیاث اللغات**. پیشاور پاکستان: مکتبه‌الحقّانیه.
۲۲. ولک، رنه. (۱۳۷۳). **تاریخ نقد جدید**، ج ۱. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
۲۳. _____ . (۱۳۷۹). **تاریخ نقد جدید**، ج ۲. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
۲۴. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰). **چهار صورتِ مثالی**. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: به‌نشر.

ب) مقالات:

۲۵. آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۴). "**فرضیه‌ای دربارهٔ مادر سیاوش**". در نامهٔ فرهنگستان. دوره هفتم. ش ۳. آذر ماه. صص۴۶- ۲۷.
۲۶. باطنی، غلامرضا. (۱۳۸۹). "**رُمان، روان‌شناسی و جایگاه نویسنده در پی‌ریزیِ اثر هنری**". در فصل‌نامه تخصصی ثریا. سال ۲. ش ۶. پاییز. صص۴۱- ۳۳.
۲۷. خاقانی، محمّد و یداللهی، عبّاس. (۱۳۸۸). "**زهاوی در آیینه سبک ادبی باروک**". در مجلّهٔ زبان و ادبیات عربی. سال اوّل. ش ۱. پاییز و زمستان. صص ۸۲-۶۵.
۲۸. کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۲). "**زیباشناختی باروک در رمان نو**". در پژوهش‌نامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی. ش ۳۷. صص ۷۹-۶۹.

29. Ravoux, Rallo E. (1993). ***Methods of critique literature***, A. Colin, Paris.
30. Robert P.G Winn, Chairman, Board of Directors, peter B. Norton, "***The new Encyclopedia Britannica***", Robert Mc Henry: Editor Chief, Chicago, USA.