تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸، زمستان ۱۴۰۲، صص ٥٤٤-٥٦٥
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱/۲۲
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2023.1976053.2656

جمال و جمال‌شناسی مولانا در مثنوی، با تکیه به غیب و شهادت، به مثابهٔ استعارهٔ اصلی اندیشهٔ او

علی اصغر عابدی[۱]، دکتر احمد ذاکری[۲]، دکتر فاطمه حیدری[۳]

چکیده

جمال از نگاه مولوی تجلّی حق و بروز و ظهور لطف خداوند به هستی است. بنابراین جمال‌شناسی عارف دانشی است که به یاری آن می‌توان از نحوهٔ ظهور نور تجلّی بر عالم شهادت، آگاهی یافت. مولانا در جایگاه عارفی بزرگ و کم‌نظیر، به ویژه پس از آشنایی با شمس که چشم سرش بسته و چشم دلش گشوده شد، در تمام اجزای هستی نور حق را مشاهده کرده و کوشیده است تصویری از این مشاهدات خویش ترسیم نماید. این مقاله سر آن دارد که بخشی از این دریافت را که شامل ذات جمال و جلوه‌های آن در جهان است، بررسی نماید. اطلاعات مربوط به مقاله با شیوهٔ کتابخانه‌ای به دست آمده و این اطلاعات پس از مقوله‌بندی، با شیوهٔ کیفی، توصیف، تحلیل و گزارش شده است. هدف نویسندگان بازشناسی طرز تلقی مولانا از جمال است و نتایج تحقیق نشان می‌دهد که او به دلیل استغراق در جمال و بهره‌گیری از شهود و اشراق، در حدی باور نکردنی به رابطهٔ جمال و جمیل پی‌برده است. امّا نکتهٔ اصلی این است که او این زیبایی‌ها را در چارچوب استعارهٔ مرکزی اندیشه‌اش؛ یعنی استعارهٔ شهادت و غیب، گنجانیده است.

واژه‌های کلیدی: جمال، جمیل، ابزارهای نمایش جمال، مولوی، مثنوی.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
aabedi24@yahoo.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
Ahmad.zakeri94@gmail.com
[۳]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
fateme_heydari10@yahoo.com

مقدمه

مثنوی کتابی است تعلیمی که برخلاف کتب تعلیمی دیگر، محتوا را وقتی موثر می‌داند که در صورتی زیبا و هنرمندانه عرضه گردد. زیبایی‌هایی که به طرز استفادهٔ مولانا از زبان و بهره‌مندی او از تخیل نیرومند و توان ساختن تصاویر زیبا و تخیل تجسّم بخش، باز می‌گردد. امّا هم‌چنان که تمام مخاطبان مولانا دریافته‌اند، این زیبایی‌ها و حتی محتواهای بلند و ارجمند این کتاب شریف، از طرح منسجمی برخوردار نیست. بی‌تردید سرشاری ذهن مولانا از دانسته‌های بسیار و متفاوتش، که زمینه ساز شاعری اوست و او را خواسته یا ناخواسته از موضوعی به موضوعی دیگر می‌کشاند و به ویژه بهره‌گیری از زبانی که نشانه‌هایش تن به قطعیّت نمی‌دهند، از اسباب عمدهٔ این نابه‌سامانی است.

ناگفته پیداست که مولانا این آشفتگی را، حتی اگر کوشش بیهوده‌یی باشد، خوش می‌دارد زیرا این بی‌سامانی راه خلاقیت او را هموار می‌کند. به هر حال مثنوی را، از هر منظر که بدان نگریسته شود، باید اثری هنرمندانه و دارای قابلیت‌های زیبایی شناسانه، به شمار آورد.

این زیبایی یا جمال در مثنوی موضوعی بسیار گسترده است. زیرا مولانا عارفی است کمال طلب و کمال بلندترین قلهٔ زیبایی و عشق است. در نگاه او زیبایی نه‌تنها به انسان آرامش می‌بخشد؛ بلکه تمام نیازهای روانی او را که جامعه از برآورده کردنش ناتوان است، برآورده می‌سازد.

امّا تمام اندیشه‌های او در پیوند با مقولهٔ جمال و جمال‌شناسی، از رهگذر شهود، اشراق و ذوق آمیخته به خرد او پدید می‌آید و ناگزیر باید آن را با ذوق و هم‌دلی با مولانا، احساس و درک کرد.

«هدف» نویسندگان این مقاله، بررسی عناصر جمال در مثنوی و نشان دادن طرز نگاه مولانا به آن و نیز بیان فلسفهٔ زیبایی از نظر اوست.

مولانا، اگرچه مثل عارفان پیش از خود، به طور کلی زیبایی را در هستی، تجلّی خداوند می‌داند، امّا در خلال روایت‌های تعلیمی خود، به گوشه‌های پنهان زیبایی که پدیدآورندهٔ عشق است، از دریچهٔ دل خویش نگریسته و آن را ابزاری مفید برای کمال آدمی دانسته است.

«پرسش» اصلی این مقاله چیستی زیبایی و تلقی مولانا از آن است. بنابراین این پرسش خود به خود به دو پرسش ۱.زیبایی و زیبایی‌شناسی چیست؟ و ۲.طرز تلقی مولانا از این دو مقوله

چه‌گونه است؟، تقسیم می‌شود. به پرسش اوّل در«مبانی تحقیق» و به پرسش دوم در «بحث و بررسی» توجه خواهد شد.

ما این پژوهش را با این «فرض» آغاز کردیم که مولانای عارف و اهل اشراق و شهود، و باورمند به تجلّی خداوند در هستی، نمی‌تواند به مقولهٔ زیبایی بی‌توجه مانده باشد.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ جمال‌شناسی مولانا، گذشته از اشاره‌های بسیاری که در آثار مولوی شناسان دیده می‌شود، منابع زیر به جنبه‌هایی از جمال و جمال‌شناسی او، به طور مستقیم اشاره کرده‌اند:

–آن ماری شیمل بخش عمدهٔ کتاب «شکوه شمس» را به «خیال‌بندی» مولانا در مثنوی و غزلیاتش اختصاص داده است.

–حسین فاطمی در کتاب «تصویرگری در غزلیات شمس» به جنبه‌های مختلف ساخت و معنای زیبایی تصویر در غزل‌های او، اشاره کرده است.

–عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب «بحر در کوزه» و «سرّ نی» به مسالهٔ جمال و تصویرگری مولانا اشاره‌های متعددی دارد.

–تقی پورنامداریان در کتاب «در سایهٔ آفتاب» به مسالهٔ جمال‌شناسی مولانا، از منظر ساختارشکنی، نگریسته است.

–حمیدرضا توکلّی، در کتاب «بوطیقای روایت در مثنوی» جمال‌شناسی مولانا را در مثنوی با معیار بوطیقا، که در اساس با جست و جو برای کشف معنا متفاوت است، می‌سنجد.

روش تحقیق

اطلاعات مربوط به این پژوهش با شیوهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده و پس از دسته‌بندی، با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی، توصیف شده است.

مبانی تحقیق

جمال و جمیل(زیبایی و زیبا)

هیچ‌یک از مسایل مربوط به عواطف و احساسات انسان به دلیل کیفی بودن، در چارچوب یک تعریف مشخص قرار نمی‌گیرد. این مفاهیم مجرد فقط وقتی در قالب مشخصی به‌نام «صورت» ریخته شوند، می‌توان از چیستی، زیبایی یا زشتی آن‌ها سخن گفت. به سخن دیگر فقط می‌توان از رهگذر «فرم» به محتوای مورد نظر دست یافت. اگرچه در باب مفهوم زیبایی

کار دشوارتر از موارد دیگر است. زیرا همواره در مفهوم زیبایی مقوله‌های حسی و عقلی در هم آمیخته‌اند و تعیین صورت برای چنین مقوله‌هایی هرگز میسر نخواهد بود، چون می‌دانیم که زیبایی «متشکل از اجزا نیست، بلکه بسیط است» (پورجوادی، ۱۳۹۱، ج۲: ۵۲۸).

به هر حال زیبایی هرچه باشد پرتویی از یک حقیقت عالی‌تر و بالاتر خواهد بود. می‌توان گفت که هر پدیده‌یی زیبا، مثالی است از مُثُل زیبایی. در گذشته تمام کسانی که کوشیده‌اند زیبایی را تعریف کنند، به نوعی نگاهی فلسفی به موضوع داشته و به‌طور کلی زیر نفوذ فکری حکیمان یونان بوده و از همه بیشتر از افلاطون، ارسطو و فلوطین تاثیر پذیرفته‌اند.

این تعاریف، به دلیل آن‌چه محصول اندیشهٔ متفکران بزرگ بود، کمابیش باقی ماند و بر اندیشه متفکران قرن هفده میلادی به بعد که به گونه‌یی خاص به زیبایی توجه و آن را به دانشی معین تبدیل کردند، تاثیر گذاشت. تاثیر مُثُل افلاطونی از همه بیش‌تر بر اندیشه متفکران در باب زیبایی آشکارا پیداست. زیرا اینان معتقداند که اهل ذوق و هنر که به دنبال تجلّیات محسوس زیبایی می‌روند، سرانجام در می‌یابند که این زیبایی محسوس «پرتویی از زیبایی حقیقی می‌باشد که امری معقول است؛ یعنی با قوای عقل ادراک می‌شود» (فروغی، ۱۳۱۷: ۵۵).

فلوطین هم که به طور کلی پیرو اندیشهٔ افلاطون است، حقیقت و جمال را هم‌نشین می‌کند و معتقد است «هنر طلب حقیقت و جمال است» (همان).

درعالم اسلام هم، که متفکران، از لحاظ نظر، تابع اندیشه‌های یونانی‌اند، زیبایی را کامل و پرتویی از تجلّی خداوند می‌دانند. این اندیشه ورزان مسلمان بر آن‌اند که «نیکویی در هر چیزی آن بود که هر کمال که به وی لایق بود، حاضر بود و هیچ چیز، درنباید» (غزالی،۱۳٦۱، ج۲: ۵۷۵).

غزالی هم مثل متفکران پیش از خود، زیبایی را عقلیِ صرف و حسیِ محض نمی‌داند و کسانی را که وجه عقلی زیبایی را انکار می‌کنند و می‌گویند «چیزی که به چشم، آن نتوان دید، نیکو چون بود؟»، جاهل می‌داند (ر.ک: همان).

امّا بعدها فیلسوفان و روان‌شناسان، در پی شناسایی این پدیده‌یی که به تعبیر مولانا «هست نیست نما»ست، گام‌های موثرتری برداشتند. حاصل کار آنان مجموعه‌یی از تعریف‌ها و توصیف‌هاست که بیانگر طرز تلقی آنان از زیبایی است. در این‌جا به برخی از آن‌ها که با موضوع مقاله، پیوندی محکم‌تر دارند، اشاره می‌شود.

در این تعریف‌ها، هم‌چنان که گفته شد، اولین و مهم‌ترین مساله در درک زیبایی این است که زیبایی، به‌رغم آن‌که حس می‌شود و برای نموده شدن به زمینه‌یی حسّی نیاز دارد، پدیده‌ای کاملاً حسی نیست؛ بلکه ناگزیر خود را در بستری از پدیده‌های حسی متجلّی می‌کند، ولی قبل از هر چیز بر روح و روان و تخیلِ مشاهده‌کننده، اثر می‌گذارد. به همین دلیل است که هگل زیبایی را «تجلّی حسی اندیشه» می‌داند (ر.ک: کادن، ۱۳۸۰: ۳۰۸). کروچه می‌گوید «زیبایی چیزی نیست جز متعین شدن تصوّر» (۱۳٦۷: ۱۰٦). ویل‌دورانت از قول سانتانا می‌گوید: «زیبایی لذّتی است که وجود خارجی یافته است» (۱۳۷۰: ۲۲۲). امّا سخن هگل در این باب که البته یادآور اندیشهٔ مُثُلی افلاطون است، دقیق و فلسفی است. به گفتهٔ او «تابش مطلق یا مثال، از پس حجاب جهان محسوس، زیبایی نام دارد. لازمهٔ مفهوم زیبایی آن است که عین یا موضوع آن محسوس باشد، یعنی چیزی واقع باشد که به حواس درآید... زیبایی امری تجریدی و انتزاعی نمی‌تواند باشد. پس عین زیبا خودش را بر حواس عرضه می‌کند، ولی بر ذهن یا روح هم جلوه می‌فروشد. زیرا وجود حسی و محض به‌خودی‌خود زیبا نیست، بلکه فقط هنگامی زیبا می‌شود که ذهن پرتو فروغ مثال را از خلال آن ببیند» (استیس، ۱۳۵۱: ۱۸–٦۱۷).

امّا از منظر دانش روان‌شناسی، زیبایی با آرمان و آرزوهای بشری پیوند می‌خورد: «هرچه مورد آرزوست، در نظر آرزومند، زیبا تواند بود، مشروط بر این‌که آرزومند از مطلوب خویش تا اندازه‌یی دور مانده و مثلاً به جای تصاحب و تملک، به تماشایش بسنده کند» (ستاری، ۱۳٦٦: ۹٤).

کوشش معین، در جایگاه فرهنگ نویسی موفق، برای معرفی اجمالی زیبایی، ستودنی است. به گفتهٔ او زیبایی «عبارتست از نظم و هماهنگی که همراه عظمت و پاکی، در شیئی وجود دارد و عقل و تخیل و تمایلات عالی انسانی را تحریک می‌کند و لذت و انبساط پدید می‌آورد و آن نسبی است» (معین: «زیبایی»).

جمال‌شناسی

علم‌الجمال یا زیبایی‌شناسی «دانشی است که دربارهٔ احساس زیبایی و هنر گفت‌وگو می‌کند» (دانشور، ۱۳۸۹: ۳۳). در تقسیم‌بندی‌های علوم، زیبایی‌شنایی جزو فلسفه شمرده شد. امّا از آن‌جاکه در علم‌الجمال نفسانیات هنرمند و مخاطبان هنر هم مورد بحث قرار می‌گیرد، برخی آن را از زیر مجموعه‌های دانش روان‌شناسی هم دانسته‌اند. از منظری دیگر با توجه به روابط

پیچیده‌یی که بین انسان و پدیده‌های متفاوت هستی برقرار می‌گردد، «اگر ارزش از لحاظ ارتباط با زیبایی و زشتی مورد بحث قرار گیرد، علم زیبایی یا فلسفهٔ زیبایی به وجود می‌آید» (همان: ٣٤).

بندتو کروچه که در عالم هنر و شعر و زیبایی‌شناسی چهره‌ای شناخته‌شده است، زیبایی‌شناسی را برای نوآموزان فلسفه ضروری می‌شمارد. به باور او دو مقولهٔ مرتبط با زیبایی‌شناسی؛ یعنی شعر و هنر، بهترین وسیلهٔ بیدار کردن ذهن جوانانی است که بخواهند با فلسفه آشنا شوند» (کروچه، ١٣٦٧: ٤). به گفتهٔ او بشر دانش خود را از دو طریق به دست می‌آورد. «یکی شهود و مکاشفه و دیگری استدلال و تعقل. آن اولی مخصوص زیبایی‌شناسی است» (همان: ٥).

بنابراین کروچه هنر و زیبایی را امری شهودی می‌داند. به‌طور کلی می‌توان گفت که: «در حقیقت زیبایی‌شناسی چیزی نیست جز بررسی مساله‌هایی که آفرینندگی و سیر و تأمل و ارزش و معنای آثار هنری به میان می‌کشد» (برتلمی، ١٣٩٢: ١٦).

به سخن دیگر موضوع دانش جمال‌شناسی، زیبا و زیبایی است. در پیوند با موضوع مقالهٔ حاضر، زیبایی‌شناسی یکی از مباحث نقد ادبی به شمار می‌آید. «نقد ادبی آدمی را به فلسفهٔ زیبایی و علم‌الجمال می‌کشاند این خاصیّت نقد تنها در عصر ما نیست، قدما نیز در گیرودار مباحث نقد خود به این مرز می‌رسیده‌اند: مرز زیبایی. امّا هیچ‌گاه، در میان قدما کسی به این نکته نپرداخته است که زیبایی چیست؟ مبحث جمال یا فلسفهٔ زیبایی‌شناسی امری است که از قرون متاخر اروپا آغاز شده است» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٢: ٤٨٤).

به هر روی ادبیات از آن جهت که هنر است و یا به تعبیر دیگر «ادبیات خلق زیبایی به وسیلهٔ کلمات» است (وزیری، ١٣٦٣: ٦٨)، می‌تواند به قلمرو زیبایی و زیبایی‌شناسی، وارد شود. بدین ترتیب اصطلاح تازهٔ «جمال‌شناسیِ شعر» به یکی از موضوع‌های پر طرفدار شعر و نقد ادبی تبدیل شده است. منظور از جمال‌شناسی شعر بررسی «آن خصایصی است که لذت مطالعه را برای خواننده، صرف نظر از محتوا، فراهم می‌آورد. خصایصی که از شیوهٔ کاربرد زبان ناشی می‌شود» (دیچز، ١٣٦٦: ١٢٥). البته جدا کردن معنا و محتوای متن از صورت آن، حتی در نگاه برخی از فرمالیست‌ها هم پذیرفته نیست. اگر هم بتوان صورت را از معنی جدا کرد، فقط به قصد بررسی دقیق‌تر آن خواهد بود. این صورت‌ها، نه تنها از آن جهت که پل ارتباطی گوینده و مخاطب است؛ بلکه از آن روی که خود پدیده‌ای زیباست، قابل بررسی است پدیده‌ای که

حاصل جمع نشانه‌های مختلفی است که بر روی هم «تصویر» را به وجود می‌آورند. این تصویر قاب و قالب اندیشه و عواطف فشردهٔ گوینده است. به سخن بهتر، «تصویر عبارت است از نحوهٔ خاص ظهور شئ در شعور انسان و یا به طریق اولی، تصویر، طریقهٔ خاصی است که شعور انسانی به وسیلهٔ آن، یک شئ را به خود ارائه می‌دهد» (براهنی، ۱۳۵۸: ۷۶-۷۵).

ابزارهای نمایش جمال

یکی از ابزارهای بررسی متن، نقد بلاغی است، که از آن در تحلیل متون ادبی بسیار استفاده می‌شود. در پژوهش پیش رو سعی کرده‌ایم با بهره‌گیری از این ابزار در قالب‌های تشبیه، استعاره، تشخیص، تمثیل، کنایه و مجاز مرسل به بررسی محتوای تصاویر در اشعار مثنوی بپردازیم.

بحث

جمال‌شناسی مولانا

«زیبایی پرستی یکی از ابتکارهای بدیع و از هدایای بزرگ اندیشه و اشراق ایرانی به بشریّت است که می‌تواند راهی نو برای آیندهٔ انسان بگشاید و جهان بینی کامل و جهان گیری را ارائه دهد. عرفان جمالی بر اساس «اصالت عشق» برپا گردیده که از روح لطیف و ذوق سلیم ایرانی حکایت دارد و از طرفی با مبانی تعالیم اسلامی نیز سازگار گردیده و به تکامل رسیده است» (ذوقی، ۱۳۹۱: ۲۹۱).

جمال‌شناسی مولانا جزو جدایی ناپذیر جهان‌بینی دینی و عرفانی او به‌شمار می‌آید. جهان بینی عارفانه‌یی که آن را در «مکتب مولوی» بدین‌سان و در نهایت اختصار، معرفی کرده‌اند. توحیدی‌پور در مقدمهٔ نفحات الانس من حضرات القدس جامی می‌گوید: «پایهٔ مکتب وی بر امر رجوع به باطن، و نظر به وحدت، و اعراض از ظواهر، و نشر خلوص و صفا، و چشم پوشیدن از تجمّل و تعلق طبیعت و دیده دوختن به نور اشراق، نهاده شده است، و تصوف در این مکتب عبارت است از وجد و سماع و قول و ترانه» (جامی، ۱۳٦٦: ۱٤۱-۱٤۰).

تقریباً تمام عنصرهایی که در این تعریف آمده، با فلسفهٔ جمال در نگاه مولانا، در پیوند است. امّا تمام این‌ها از طریق زبان شاعرانهٔ مولانا و شعر او، به مخاطب انتقال می‌یابد. شعری که فرزند شهود مولاناست. سید حسین نصر، در تصوف شعر را ثمرهٔ شهود می‌داند. بی‌تردید شعر و شهود دو مولفهٔ اصلی و تعیین‌کنندهٔ هنر و زیبایی‌شناسی به شمار می‌آیند. او با توجه به این

عناصر است که می‌گوید کتاب ماندگار مثنوی اثری است «که در آنِ واحد، رساله‌یی در متافیزیک ناب و اثری هنری، در والاترین مراتب است» (نصر، ۱۳۷۵: ۹٤). هم‌چنان که گفته شد برای درک «متافیزیک» و «هنر» مولانا باید به چگونگی کارکرد زبان در مثنوی توجه کرد.

زبان مثنوی و قرآن

آنان که از طریق صورت، با مثنوی آشنا شده‌اند، مثل آربری، می‌گویند «حتی پیاپی هم که آن را بخوانی، باز منظومه‌ای پر اطناب و ساختارش پریشان است» (دین‌لوئیس، ۱۳۸٤: ۷۲۷). امّا مثنوی‌شناسانی که بخش عظیمی از عمر خود را با مولانا و آثارش و به ویژه مثنوی گذرانده‌اند و در آن به جست‌وجوی معنا و اندیشهٔ مولانا بوده‌اند، مثنوی را به لحاظ ساختار، با قرآن کریم می‌سنجند. فروزانفر می‌گوید مثنوی مثل کتاب‌های دیگر «به ابواب و فصول قسمت نشده و از حیث نظم و ترتیب اسلوبی مانند قرآن کریم دارد» (فروزانفر، ۱۳۷۱، ج۱: دو). پس از او، سید حسین نصر به همین مطلب اشاره کرده، می‌گوید که ساختار این شاهکار آموزشی، «بیش از هر چیز به قرآن مانند است در واقع نوعی تفسیر باطنی آن به حساب می‌آید» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۲٦).

با توجه به حجم بالای تحقیقات قرآنی در میان اعراب، در می‌یابیم که به دلیل هم زبان بودن با قرآن و زیستن در جامعه و فرهنگی که صدف این مروارید بوده است، به فهم ملموس‌تری از آن دست یافته‌اند. یک محقق عرب می‌گوید: در سوره‌های قرآنی، «ترتیب آیات آن، به اشارهٔ پیامبر صلی الله علیه و آله صورت گرفته و این بدان معناست که هیچ تغییری در ترتیب و جایگاه آیات» رخ نداده است (ر.ک: بستانی، ۱۳۷۱: ۱٤۸). او برای همین صورت موجود به یک ساختار هندسی که می‌تواند موضوع‌های مختلف و متباینی را با هم، زیر لوای یک محور فکری قرار دهد، دست یافته است (ر.ک: همان: ۱۵۰-۱٤۹).

امّا در این مقاله، مجال پرداختن به این بحث دراز دامن وجود ندارد. بنابراین به این نکته بسنده می‌کنیم که آن‌چه این محققان می‌گویند، با یک نظریهٔ جهانی که «فریدهوف شوآن» مطرح کرده، هم‌خوانی دارد. او می‌گوید در جوامع سنتی و دینی که خاستگاهشان شرق است، دو ایدهٔ کلی حکومت دارد: یکی معنای مبدأ و یکی معنای مرکز که هر دو الوهی و مقدس‌اند و در نهایت از یک‌جا نشات می‌گیرند. در چنین جوامعی نظامی ساخته می‌شود که «در کلّیّت تامّش، در ژرف ساخت، لزوماً دوری یا دایره‌ای و در رو ساخت، احتمالاً گسسته است» (حق‌شناس،

۱۳۷۰: ۱۷۹). در چنین نظامی مهم نیست عناصر نظام با هم سازگار باشند؛ بلکه مهم آن است که این عناصر با مرکز سازگار باشند.

امّا در مجموع می‌توان گفت که مولانا به‌رغم آفرینش‌های هنری با زبان، که اساساً به گونه‌یی ناخودآگاه به مثنوی راه می‌یابد، زبان را ابزار رسیدن به معنی می‌داند و معنا را در صدر می‌نشاند. به سخن دیگر او معنی‌گراست و همواره به «غایبی» فکر می‌کند که باید از رهگذر زبانِ «حاضر»، فهمیده شود. او این طرز تلقی از معنی را در یک تمثیل، این‌گونه تجسّم می‌بخشد: کسی که خاک را و گرد و غبار را به مثابه صورت در هوا می‌بیند، امّا باد را که برانگیزندهٔ گرد و غبار و در حکم معناست در پشت این صورت نمی‌بیند، علیل است. او با توجه به این مثال و مثال‌های متعدد دیگر به این باور می‌رسد که «صورت ظاهر» فانی و «عالم معنی» ماندگار است. امّا او به‌رغم این باور، از آن‌جا که صورت را گذرگاه معنی می‌داند، به نیرومند و زیبا کردن آن، هم برای القای بهتر اندیشه‌هایش و هم برای تاثیر گذاشتن بر مخاطب، می‌پردازد.

با توجه به تمثیل بالا به طرز تلقی مولانا از هستی پی می‌بریم. به باور او این جهان با تمام تنوعی که در روساخت آن دیده می‌شود، وسیله‌ای است برای درک «جانِ جهان». بنابراین آن‌که دل به دنیا می‌بندد و از درک عقبی غافل می‌ماند، جان جهان را درک نمی‌کند و ناگزیر در مسیر کمال قرار نمی‌گیرد. مولانا به زیبا و زیبایی هم از همین منظر می‌نگرد. به باور او «زیبایی ظاهر» وسیلهٔ درک زیبایی باطن یا «زیبایی مطلق»؛ یعنی خداوند است. زیبایی که، تنها موجود شایستهٔ دوست داشتن است. به سخن دیگر او معتقد است که تمام زیبایی‌های جهان پرتویی از این زیبایی مطلق است و انسان باید از طریق زیبایی‌های محسوس، به آن زیبای معقول برسد. البته این طرز تلقی مولانا از زیبایی با استعارهٔ مرکزی اندیشهٔ او؛ یعنی «تقابل غیب و شهادت»، سازگار است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٥٥).

به سخن دیگر ساختار گسسته‌ای که در مثنوی مشاهده می‌شود حول محور ژرف ساختی می‌گردد که در مرکز آن، استعارهٔ مرکزی اندیشهٔ عرفانی مولانا، قرار دارد.

شفیعی کدکنی، ضمن اشاره به این‌که هر جریان بزرگ فلسفی، عرفانی و دینی، همواره بر محور یک یا چند استعارهٔ اصلی می‌گردد، نمونه‌های برجستهٔ این استعارهٔ اصلی را بر می‌شمارد. به گفتهٔ او «اندیشه‌های زرتشت از تقابل نور و ظلمت شکل می‌گیرد و بودا در تقابل زندگی /

رنج، فلسفهٔ خود را می‌گسترد و مانی در تقابل خیر و شر تعالیم خود را بنیاد می‌نهد و جهان بینی اسلامی نیز در تقابل خدا و شیطان شکل می‌گیرد و مسیحیّت نیز در استعاره‌های محوری اقانیم ثلاث. در فلسفه نیز افلاطون با استعارهٔ محوری «مُثُل» و تقابل حقیقت / مثال، شناخته می‌شود و ارسطو با تقابل ماده و صورت. کانت با ذهن و جهان خارج و هگل با تز و آنتی تز و نیچه با دیونوسوس و اپولونیوس و مارکس با کار و سرمایه. در فرهنگ اسلامی نیز، مولانا در تقابل غیب و شهادت و ابن عربی در تقابل حق با خلق» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۵۵-۵۵٤).

البته تقابلی که شفیعی از آن به عنوان استعارهٔ مرکزی اندیشهٔ مولانا یاد می‌کند، خود در عرفان اسلامی، دو اصطلاح شناخته شده است. غیب مقابل شهادت و «به معنی غایب بودن و حاضر نبودن است. غیب مقام جمع است» (سجادی، ۱۳٦۲: ۳۵۲) و شهادت «جهان مشاهدات و عالم طبیعت را گویند» (همان: ۲۹۲).

گذشته از استفادهٔ بسیار گستردهٔ مولانا از تقابل‌های دوگانه، این تقابل اصلی، که می‌توان آن را به دو امر متقابل حاضر و غایب فروکاست، در مثنوی جایگاهی تعیین‌کننده دارد و نشان می‌دهد که مولانا تمام هستی را صوری می‌بیند که در خود محدوداند و در برابر آن عالمی از غیب و معنا وجود دارد که لایتناهی است و مولانا، می‌خواهد از شهادت که فناپذیر است، به غیب فناناپذیر، دست یابد.

در این مقاله به برخی از مصادیق بسیار این تقابل، که بیانگر طرز نگاه مولانا به هستی است، در نهایت اختصار، اشاره می‌کنیم. قابل ذکر است که این تقابل در تمام اجزای اندیشهٔ مولانا، از جمله در جهان‌شناسی و جهان‌بینی او، آشکارا مشاهده می‌شود.

خاستگاه انسان در زیبایی‌شناسی مولوی

اشاره به این نکته ضرورت دارد که مولانا در زیبایی‌شناسی خود تابع «اِنَّ الله جمیلٌ و یُحِب الجمال» است. پس تمام آفریده‌های زیبا محصول «تجلّیات جمالی» خداست و تجلّی جمالی «مستلزم لطف و رحمت و قرب» است (ر.ک: سجادی، ۱۳٦۲: ۱۲۱). بدین اعتبار «تجلّی مقام صنع الهی را گویند که پیش نظر سالک باشد» (الفتی، ۱۳٦۲: ٦٤). مولانا این لطف و رحمت الهی را نسبت به انسان، در ابیات زیر آورده است: مولانا این فیض را جرعه‌ای از «جام خفیه» و «کأس الکرام» او که بر زلف و رخ انسان نشانی از آن باقی است، می‌داند: «جرعهٔ حسنی» که بر خاک انسان ریخته می‌شود:

جرعه‌ای چون ریخت ساقی الست　　بر سر این شوره خاک زیر دست
جوش کرد آن خاک و، ما زان جوششیم　　جرعهٔ دیگر، که بس بی کوششیم
(مولوی، ۱۳۸٦: ۹۱/۵-۳۹۰)

امّا مولانا بر آن است که ادراک زیبایی، تنها برای کسی که زمینهٔ عاطفی دریافت آن را دارد، میسر است. هم‌چنان که «ابلهان» از روی جهل، «حسن لیلی» را در نمی‌یافتند و معتقد بودند که از او زیباتر در جهان کم نیست. مولانا در قالب استعارهٔ اصلی اندیشه‌اش، غیبت و حضور، عدم درک زیبایی ابلهانِ جاهل را با تمثیل کوزهٔ آشکار و محتویات پنهان آن، بیان می‌کند (ر.ک: همان، ۸۷/۵-۳۲۸٦) مجنون در جواب معارضان خود می‌گوید:

گفت: صورت، کوزه است و حسن، می　　می، خدایم می‌دهد از نقش وی
مر شما را سرکه داد از کوزه‌اش　　تا نباشد عشق اوتان گوش کش
از یکی کوزه دهد زهر و عسل　　هر یکی را، دست حق، عَزَّوجَلّ
کوزه می‌بینی، و لیکن آن شراب　　روی ننماید به چشم ناصواب
(همان: ۹۱-۳۲۸۸)

او در جای دیگر، با استفاده از همین استعاره می‌گوید آنان که قادر به احساس کردن این زیبایی نیستند، به دلیل آن است که در کاسه‌شان افیون ریخته‌اند و آنان کاسهٔ محسوس را می‌بینند، امّا افیون ناپدید را نمی‌بینند:

زان که افیون‌شان در این کاسه رسید　　کاسه‌ها محسوس و افیون ناپدید
(همان: ۳۷٦۲/٦)

مولانا می‌گوید اینان به آن دلیل از درک حقیقت زیبایی عاجزند که می‌خواهند آن را با «واسطه» بنگرند:

شیشه‌های رنگ رنگ آن نور را　　می‌نماید این چنین رنگین به ما
چون نماید شیشه‌های رنگ رنگ　　نور بی‌رنگت کند آن‌گاه رنگ
خوی کن بی‌شیشه دیدن نور را　　تا چو شیشه بشکند نبود غمی
(همان: ۹۱/۵-۹۸۹)

پس انسان باید «از قدح‌های صور» عبور کند. زیرا «باده در جام است» و یا خود جام و قدح از یک جنس نیست.(همان: ۸/٦-۳۷۰٦)

مولانا با توجه به حدیث «خَلَقَ آدَمَ عَلی صورتِه» (مولوی، ۱۳٦۹: ۲۱۰)، انسان را آینه جمال الهی می‌داند و می‌گوید:

خـــــوب روان آینـــــهٔ خـــــوبی او عشـــق ایشـــان عکـــس مطلـــوبی او

(همان: ۳۱۸۱/٦)

امّا انسان برای آن‌که بتواند زیبایی حقیقی یا «حقیقت زیبایی» را درک کند، خود باید زیبا گردد. زیرا به باور مولانا، در جهان، هر چیز، فقط به جانب چیزی که با آن سنخیّت دارد، کشیده می‌شود. به همین دلیل است که می‌گوید:

چون شدی زیبا، بـــدان زیبـا رســـــی کـــه رهانـــد روح را از بـــی‌کســـــی

(همان: ۳۱۰۰/٦)

با توجه به مسایلی که هر یک به گونه‌یی به محسوس یا نامحسوس، ظاهر و باطن و غیب و حضور، اشاره می‌کنند، می‌گوید، در هرجا و هر چیز، صورت، ابزار درک معنی است و صورت، تا آن‌جا به کار می‌آید که ما را به معنی می‌رساند و از آن پس در سایهٔ معنی محو می‌گردد. پس:

حُـــسن صورت هـــم ندارد اعـــتبار کـه شـود رخ، زرد از یـک زخـم خـــار

(همان: ۲٥٦/٦)

نمایش مصادیق غیب و شهادت با ابزارهای بلاغی

مثنوی، از یک نظر اثری شاعرانه و هنری است. «به ویژه آن‌که در تلقی روزگار پیشین، از جمله روزگار مولانا، جنبهٔ شاعرانهٔ مثنوی، چشم‌گیرتر بود. تا آن‌جا که جنبهٔ روایی و قصه پردازانهٔ آن یکسره مغفول می‌ماند» (توکلی، ۱۳۸۹: ٥۰).

بلاغت مثنوی با توجه به ساختار متفاوت آن، از لحاظ ساخت ابزارهای بلاغی، با آثار دیگر کمابیش مشابه است. امّا به لحاظ محتوای تصاویر، هم‌چنان مرکز گراست و بسیاری از تصویرهای آن مصداقی آشکار برای تقابل غیب و شهادت به شمار می‌آیند. این تصاویر در قالب‌های تشبیه، استعاره، تشخیص، تمثیل، کنایه و مجاز مرسل ریخته شده است. در این میان تشبیه بیشترین و مجاز مرسل کمترین کاربرد را دارد.

تشبیه

در ابیات زیر تقابلِ لفظ و معنی و صورت و معنی، به همان استعارهٔ اصلی اشاره دارد. زیرا لفظ و صورت در نهایت به قلمرو شهادت و معنی به حوزهٔ غیب باز می‌گردند. امّا در عین حال

تقابل وکر که ناگزیر ساکن می‌ماند و طایر که آزادانه پرواز می‌کند و نیز تقابل جسم ساکن و روح ناپیدا کران، که در تشبیه آن‌ها به جوی و آب سایر تجسّم یافته، حکایت از تخیل نیرومند و فرهیختهٔ مولانا دارد، و در تشبیهِ صورت به سایه و معنی به آفتاب هم، همین قدرتمندی مولانا در تصویرآفرینی دیده می‌شود:

لفظ چون وکر است و معنی طایر است　　جسم، جوی و روح، آب‌سایر است
(مولوی، ۱۳۸٦: ۳۲۹۲/۲)

هست صورت سایه، معنی، آفتاب　　نور، بی‌سایه بود، اندر خراب
(همان: ٤٧٤٧/٦)

در تشبیه‌های زیر هم، تقابل ظاهر و باطن قرآن، دوغ و روغن (تن و جان)، کاریز اصل چیزها، این کاریزها(ی فرعی)، که بر تقابل اصل و فرع تکیه دارد، خس و باد که برای نمایش آشکارایی خس و ناپیدایی باد، بسیار از آن استفاده می‌کند، مغز و پوست (قشر) هم از تقابل‌های پر بسامد مثنوی است و از آن هم برای نمایش مغز پنهان در زیر پوست در راستای همان استعارهٔ اصلی شهادت و غیب، استفاده کرده است.

نور قرآن ای پسر، ظاهر مبین　　دیو آدم را نبیند غیر طین
(همان: ٤٢٤٨/٣)

سال‌ها این دوغ تن پیدا و فاش　　روغن جان اندرو فانی و لاش
(همان: ۳۰۳۲/٤)

حبذا کاریز اصل چیزها　　فارغت آرد ازین کاریزها
(همان: ۳۵۹٦/٦)

این جهان چون، خس به دست باد غیب　　عاجزی پیشه گرفت و داد غیب
گه بلندش می‌کند گاهیش پست　　گه درستش می‌کند گاهی شکست
(همان: ۳۰۱/۲-۱۳۰۰)

این سخن چون پوست و معنی مغز دان　　این سخن چون نقش و معنی هم‌چو جان
(همان: ۱۰۹۷/۱)

مجاز مرسل (مجاز با علاقهٔ غیرمشابهت)

مجاز مقابل حقیقت، در اصطلاح علوم بلاغی، است و از رهگذر تصرّف در معنای حقیقی

واژه، شکل می‌گیرد. با توجه به استعارهٔ اصلی مثنوی، مجاز به کاربردن یک نشانه است که منظور از آن رویهٔ غایب آن است. در نمونه‌های زیر جام بر محتوای خود؛ یعنی شراب، دیگ بر غذا و شهر بر مردم شهر دلالت دارد. تمام این‌ها در صورت مجاز مرسل، با علاقهٔ «ظرفیت» به تصویر درآمده است. بنابراین نشانه‌های ذکر شده در حکم شهادت و نشانه‌های مورد نظر در حکم غیب است:

از هـــــواهـــا کی رهـــی بی‌جام هو ای ز هـــو قـــانع شـــده بـــا نـــام هـــو
(همان: ۳٤٥۳/۱)

صـــدق او هم بر ضمیـــــر میـــــر زد عشـــق هـــر دم طـرفه دیگـی مـی‌پـــزد
(همان: ۲۷۷٤/٥)

در بیت زیر ابر پیدا، به علاقهٔ سببیّت بر باران که در آن مستتر است، دلالت دارد:

ابرهـــا گنـــدم دهـــد کـان را به جهـد پخته و شیرین کنـــد مـــردم بـه شهـد
(همان: ۳۷۳٤/۱)

در بیت زیر، آب و گل، با علاقهٔ ماکان، بر آدم دلالت دارد:

آب و گـــل چـــون از دم عیسی چرید بال و پر بگشـــاد، مرغـــی شـــد، پریـد
(همان: ۸٦٥/۱)

شاید رابطهٔ پنهان دست که در سخن بیان می‌شود و قدرت، که با علاقهٔ آلیّت، از آن اراده می‌شود، یکی از نمونه‌های روشن برای ارائهٔ تصویر استعارهٔ اصلی مثنوی باشد:

شـــاد شـــد جـــانش کـــه بر شیران نر یافـــت آســـان نصـــرت و دست ظفـر
(همان: ٤٥۲٤/۳)

استعاره

استعاره، از آن جهت که بر دیالکتیک حضور و غیاب، ظاهر و باطن و یا غیب و شهادت، استوار است، بهترین ابزار برای نمایش سطح ظاهر و باطن اشیا و پدیده‌هاست. زیرا استعاره با استفاده از رابطهٔ مجاز و حقیقت، در نهایت «عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۹)؛ یعنی در استعاره همواره از مذکور به محذوف یا به تعبیر دیگر از ظاهر به باطن می‌رویم.

با تأمل بر ساختار محتوای استعاره، درمی‌یابیم که شاعران به ویژه عارفان، آن را، از سویی مبنای تفکر و از دیگر سوی ابزار خلق زیبایی می‌دانند. زیرا این هر دو، اندیشه و بلاغت، در زبان شکل می‌گیرند و از آن جدایی ناپذیرند.

استعاره از آن جهت مبنای تفکر قرار می‌گیرد که می‌تواند از رهگذر خیال، نشانه‌هایی را که به قلمروهای معنایی متفاوتی تعلق دارند، هم‌نشین کند و بدین ترتیب اندیشه‌های تازه‌یی را دربارهٔ انسان و هستی به وجود آورد. استعاره‌هایی که به گفتهٔ والاس استیونز، «واقعیتی خلق می‌کند که از منظر آن واقعیت اولی غیر واقعی می‌نماید» (همان: ۳۱). همین نگاه به استعاره است که به طرح نظریهٔ جرج لیکاف و مارک جانسون می‌انجامد که در آن استعاره را فقط ابزار تخیّل شاعرانه نمی‌دانند؛ بلکه بر این باورند که «استعاره در زندگی روزمره و نه‌تنها در زبان و در اندیشه و عمل ما، جاری و ساری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹٤: ۱۳).

امّا وجه زیباشناختی استعاره، در این نکته نهفته است که اگرچه اسباب خلاقیت و زیبایی کلام است، در همان حال، به عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های گوینده نیز به کار می‌رود.

مولانا در به کارگیری استعاره، به هر دو وجه آن توجه داشته است. یا شاید بهتر آن است که گفته شود این دو کاربرد توامان در استعاره‌های او وجود دارد. بنابراین با وجود آن‌که مولانا از استعاره به اندازهٔ تشبیه استفاده نکرده، امّا در هر حال استعاره‌های او، هم کلام او را در سطحی بالاتر مطرح می‌کنند و هم زمینه‌ساز اندیشه‌های تازه‌ای می‌گردند.

در استعاره‌های مصرحهٔ زیر، می‌توان اولاً به تخیّل او که میان حقیقت و مجاز رابطه برقرار کرده، پی‌برد و ثانیاً از طرز تلقی او از جمال آگاه شد. در این ابیات رابطهٔ عیسی و جان، نمرود و نفس، آینه و دل، گهواره و تعلقات دنیوی، ظلمت و تن خاکی و بحر بی‌نشان و خداوند، هم بیانگر زیبایی است. و هم از اندیشهٔ مبتنی بر شهادت و غیب او پرده بر می‌دارد:

ترک عیسی کرده، خر پرورده‌ای لاجرم چون خر برون پرده‌ای
(همان: ۱۸۵۰/۲)

در تو نمرودی است آتش در، مرو رفت خواهی، اول ابراهیم شو
(همان: ۱٦۰٦/۱)

عشق خواهد کین سخن بیرون بود آینه غمّاز نبود چون بود
(همان: ۳۳/۱)

خـــــانه تنـــگ آمد ازیـــن گهـواره‌هـا طفلـــکان را زود بالـــــغ کـــــن شهـــــا
(همان: ٤٧٦١/٦)

حرمـــــــت آن کـه دعـــــا آموختـــــی در چنیـــــن ظلمـــــت چـــــراغ افروختـی
(همان: ٢٢١٦/٣)

ای عجـــب چـــه تـــن زنـد ادراکشـــان پیـــــش جزر و مـــد بحـــــر بـــــی نشـان
(همان: ٢٧٧٠/٦)

تشخیص

در بررسی زیبایی شناسی مولانا، تشخیص جایگاه ویژه‌ای دارد. زیرا جان بخشی به اشیاء و پدیده‌های مادی و معنوی، ریشه‌ای اساطیری دارد و مولانا در استفاده از آن به اندیشهٔ ازلی خود تحقق می‌بخشد و از آن پس می‌توان از وجه زیبایی شناختی و معنی آفرینی آن سخن گفت.

مولانا تشخیص را هم به صورت گسترده و هم به صورت فشرده در سطحی وسیع به کار می‌گیرد تا رابطهٔ اشراقی خویش را با پدیده‌های عالم نشان دهد. در این‌جا به نمونه‌های معدودی از آن‌ها اشاره می‌شود. در این نمونه‌ها که به ترتیب نفس، عقل و عشق، ضمناً، به آدم تشبیه شده‌اند تا اولاً معلوم شود که این‌ها زنده‌اند و زندگی را پویا می‌کنند و ثانیاً در حکم تن‌هایی هستند که بر جان دلالت دارند:

نفـس را تسـبیـح و مصـحف در یـــمین خنـــــجر و شمشیـــــر انـــــدر آستین
(همان: ٢٥٥٤/٣)

عقل حیران که چه عشق است و چه حـال تا فـــــراق او عجـــب‌تـــــر یـا وصـال
(همان: ٤٧١٨/٣)

عشـــــق می‌گویـد به گوشم پست پست صیـــد بودن خـوش‌تـــــر از صیّادیسـت
(همان: ٤١١/٥)

مولانا آن‌گاه که می‌خواهد مجردات را تحرک بخشد و نقش آن‌ها را در آفرینش زیبایی و تولید اندیشه، با ژرف‌نگری نشان دهد، آن‌ها را با بهره‌گیری از تشخیص به خودشان اضافه می‌کند. این اضافه از سویی زیباتر از ترکیب‌های اضافی دیگرند و از سوی دیگر در تأمل برانگیزی، نشانه‌هایی نیرومند به‌شمار می‌آیند. نمونه‌های زیر از این دست است:

مـــن ز جـــانِ جـــان شـکایت مـی‌کنـــم من نیـــــم شـــــاکی روایـــت مـــــی‌کـنم

(همان: ۱۷۸۱/۱)

عقل عقلند اولیا و عقل‌ها　　بر مثال اشتران تا انتها

(همان: ۲٤۹۸/۱)

هفت دریا هر دم ار گردد سراب　　گوشِ‌گیری آوریش ای آب آب

(همان: ٤۲۲٦/٥)

تمثیل

تمثیل کلام را در دو سطح ظاهر و باطن مطرح می‌کند. بنابراین با استعارهٔ اصلی مولانا، ارتباطی تنگاتنگ دارد. شاید به همین دلیل است که او از تمثیل در حدی باور نکردنی استفاده کرده است. به گونه‌ای که می‌توان گفت تمام اندیشه‌های مولانا در مثنوی از طریق تمثیل‌های کوتاه و بلند و حکایت‌های تمثیلی به مخاطب انتقال می‌یابد. بنابراین ناگزیر به ذکر یک نمونهٔ کوتاه بسنده می‌کنیم.

در این نمونه تمام اهداف ما در این پژوهش نشان داده می‌شود. زیرا اولاً مولانا با بیان حکایت یک مگس که بر بول خر نشسته، به زندگی حقیر بسیاری از مردم اشاره می‌کند و از این مهم‌تر او مگس را نماد انسان‌هایی می‌داند که قرآن را، بدون آگاهی از شرایط تأویل، تأویل می‌کنند. بنابراین گذشته از صورت ظاهر تمثیل و معنای منظور از آن، به دیالکتیک تأویل شریعت هم، که یکی از مباحث مهم عرفانی اسلامی و مبتنی بر فهم باطن از طریق ظاهر است، اشاره می‌کند و به وسیلهٔ آن طرز تفکر یک اهل طریق را از شریعت نشان می‌دهد:

آن مگس بر برگ کاه و بول خر　　هم چو کشتی‌بان همی افراشت سر

گفت من دریا و کشتی خوانده‌ام　　مدتی در فکر آن می‌مانده‌ام

اینک این دریا و این کشتی و من　　مرد کشتی‌بان و اهل و رای زن

بر سر دریا همی راند او عمد　　می‌نمودش آن‌قدر بیرون ز حدّ

بود بی‌حدّ آن چمین نسبت بدو　　آن نظر که بیند آن را راست کو

عالمش چندان بود کش بینش است　　چشم چندین بحر هم چندینش است

صاحب تاویل باطل چون مگس　　وهم او بول خر و تصویر خس

گر مگس تاویل بگذارد به رای　　آن مگس را بخت گرداند همای

آن مگس نبود کش این عبرت بود　　روح او نی در خور صورت بود

(همان: ۱۰۹۰/۱-۱۰۸۲)

نتیجه‌گیری

بررسی جمال و جمال‌شناسی در مثنوی، نشان می‌دهد که مولانا:

-جمال را ظهور و بروز تجلّی حق بر عالم شهادت می‌داند.

-این تجلّی کامل و فراگیر است و تمام اجزای هستی از آن بهره‌یی دارند.

-جمال‌شناسی او به طور کلی تابع نظریهٔ «ان الله جمیلٌ و یحب الجمال» است.

-او برای بیان عناصر سازندهٔ جمال، از ابزارهای گوناگونی استفاده کرده است.

-تشبیه پر بسامدترین ابزاری برای تجسّم زیبایی‌هایی است که نگاه مولانا به خود معطوف داشته است.

-مجاز و استعاره که خود بر دیالکتیک حضور و غیاب یا شهادت و غیب بنا شده‌اند، برای نمایش زیبایی‌های مثنوی ابزار مفیدتری هستند.

-تمثیل، که در ساختار کلی مثنوی نقشی بنیادین دارد، و همواره دو سطح ظاهر و باطن از آن دریافت می‌شود، مهم‌ترین وسیلهٔ مولانا برای تجسم بخشیدن به عناصر جمال و مهم‌تر از این برای تحقّق استعارهٔ شهادت و غیب، به شمار می‌آید

منابع

کتاب‌ها

استیس، و.ت (۱۳۵۱) *فلسفهٔ هگل*، مترجم حمید عنایت، تهران: کتاب‌های جیبی.

براهنی، رضا (۱۳۵۸) *طلا در مس*، تهران: کتاب زمان.

برتلمی، ژان (۱۳۹۲) *زیبا شناسی*، مترجم احمد سمیعی، تهران: سخن.

بستانی، محمود (۱۳۷۱) *اسلام و هنر*، مترجم حسین صابری، مشهد: آستان قدس.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۹۱) *حُسن، در دایره المعارف بزرگ اسلامی*، جلد بیستم، تهران: انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) *در سایهٔ آفتاب*، تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹) *بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۰) *نقد النصوص*، تصحیح ویلیام چیتیک، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

حق شناس، علی محمد (۱۳۷۰) *مقالات ادبی، زبان شناختی*، تهران: نیلوفر.

دانشور، سیمین (۱۳۸۹) *علم الجمال در ادب فارسی*، تهران: قطره.

دورانت، ویل (۱۳۷۰) *لذات فلسفه*، مترجم عباس زریاب خویی، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

دیچز، دیوید (۱۳٦٦) *شیوه‌های نقد ادبی*، مترجمان غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی.

دین لوئیس، فرانکلین (۱۳۸٤) *مولانا*، مترجم حسن لاهوتی، تهران: نشر نامک.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦٦) *بحر در کوزه*، تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱) *سرّ نی*، تهران: علمی.

ستاری، جلال (۱۳۷٤) *عشق صوفیانه*، تهران: نشر مرکز.

سجادی، سیدجعفر (۱۳٦۲) *فرهنگ لغات و اصطلاحات عرفانی*، تهران: طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) *زبان شعر در نثر صوفیّه*، تهران: سخن.

شیمل، ان ماری (۱۳٦۷) *شکوه شمس*، مترجم حسن لاهوتی، تهران: علمی فرهنگی.

غزالی، محمد (۱۳٦۱) *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیوجم، تهران: علمی فرهنگی.

فاطمی، حسین (۱۳۷۹) *تصویرگری در غزلیات شمس*، تهران: امیرکبیر.

الفتی تبریزی، شرف الدین حسن (۱۳٦۲) *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: انتشارات مولی.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۷۱) *شرح مثنوی شریف*، تهران: زوار.

فروغی، محمدعلی (۱۳۱۷) *سیر حکمت در اروپا*، تهران: صفی علی‌شاه.

کادن، جی.ای (۱۳۸۰) *فرهنگ ادبیات و نقد*، مترجم کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کروچه، بندتو (۱۳٦۷) *کلیات زیبایی شناسی*، مترجم فواد روحانی، تهران: علمی فرهنگی.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۳۹٤) *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، مترجم هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم.

معین، محمد (۱۳٦۰) *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳٦۹) *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸٦) *مثنوی*، به اهتمام نیکلسون، تهران: امیرکبیر.

نصر، سید حسین (۱۳۵۷) *هنر و معنویت اسلامی*، مترجم رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی و هنر.

وزیری، علی نقی (۱۳٦۳) *زیبا شناسی در هنر و طبیعت*، تهران: هیرمند.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) *استعاره*، مترجم فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

مقالات

ذوقی، سهیلا. (۱۳۹۱). زیبایی‌شناسی در عرفان زرتشتی و مشترکات آن با عرفان مولانا جلال‌الّدین محمّد بلخی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ٤(۱۳)، ۲۸۳-۳۰۲.

References

Books

Baraheni, Reza (1979) *Gold in copper*, Tehran: Ketab Zaman. [In Persian]

Barthelemy, Jean (2013) *Aesthetics*, Trans. Ahmed Samii, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Bostani, Mahmoud (1992) *Islam and Art*, Trans. Hossein Sabri, Mashhad: Astan Quds. [In Persian]

Daneshvar, Simin (2010) *The science of beauty in Persian literature*, Tehran: Ghatre. [In Persian]

Dean Lewis, Franklin (2005) *Molana*, Trans. Hassan Lahoti, Tehran: Namak Publications. [In Persian]

Deitches, David (1987) *Methods of Literary Criticism*, Trans. Gholamhossein Yousefi and Mohammad Taghi Sadaghiani, Tehran: Elmi. [In Persian]

Durant, Will (1991) *The Pleasures of Philosophy*, Trans. Abbas Zaryab Khoei, Tehran: Islamic Revolution Education Publications. [In Persian]

Fatemi, Hossein (2000) *Illustration in Shams's Ghazliat*, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Foroughi, Mohammad Ali (1938) *The path of wisdom in Europe*, Tehran: Safi Alishah. [In Persian]

Forozanfar, Badi al-Zaman (1992) *Commentary on Masnavi Sharif*, Tehran: Zovar. [In Persian]

Ghazali, Mohammad (1982) *The Chemistry of Happiness*, by Hossein Khadivjam, Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]

Haqshanas, Ali Mohammad (1991) *Literary and Linguistic Essays*, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Hawks, Trance (1998) *Metaphor*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Jami, Abdurrahman (1991) *Naqd al-Nusus*, edited by William Chittick, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian]

Kaden, J.E (2001) *Culture of Literature and Criticism*, Trans. Kazem Firouzmand, Tehran: Shadgan. [In Persian]

Krocheh, Bendeto (1988) *General Aesthetics*, Trans. Fouad Rouhani, Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]

Likoff, George and Johnson, Mark (2015) *Metaphors that we live with*, Trans. Hajar Agha Ebrahimi, Tehran: Nasher Elm. [In Persian]

Moin, Mohammad (1981) *Farhang Farsi*, Tehran: Amir kabir. [In Persian]

Molavi, Jalaluddin Mohammad (1990) *Fieh Ma Fieh*, edited by Badi Al Zaman Forozanfar, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Molavi, Jalaluddin Mohammad (2007) *Masnavi*, by Nicholson, Tehran: Amir kabir. [In Persian]

Nasr, Seyyed Hossein (1978) *Islamic Art and Spirituality*, Trans. Rahim Ghasemian, Tehran: Department of Religious and Art Studies. [In Persian]

Olfati Tabrizi, Sharafuddin Hassan (1983) *Rashaf al-alhaaz fi Kashf al-al-faaz*, edited by Najib Mayel Heravi, Tehran: Mola Publications. [In Persian]

Porjavadi, Nasrullah (2012) *Hosn, in the Islamic Encyclopedia*, Volume 20, Tehran: Islamic Encyclopedia Publications. [In Persian]

Pournamdarian, Taghi (2009) *in the shadow of the sun*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Sajjadi, Seyyed Jaafar (2003) *Dictionary of mystic words and terms*, Tehran: Tahori. [In Persian]

Sattari, Jalal (1995) *Eshgh Sufianeh*, Tehran: markaz Publishing. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2013) *The language of poetry in Sufiya's prose*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Shimel, Ann Marie (1988) *The glory of Shams*, Trans. Hassan Lahoti, Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]

Stace, w.t (1972) *Hegel's philosophy*, translated by Hamid Enayat, Tehran: Pocket books. [In Persian]

Tavakoli, Hamidreza (2010) *Narrative Boutiques in Masnavi*, Tehran: Morwarid.

Vaziri, Ali Naghi (1984) *Aesthetics in art and nature*, Tehran: Hirmand. [In Persian]

Zarinkoob, Abdul Hossein (1987) *Bahr Dar Kozeh*, Tehran: Elmi. [In Persian]

Zarinkoob, Abdul Hossein (2002) *Serre Nei*, Tehran: Elmi. [In Persian]

Articles

Zoqi, S. (2012). Aesthetics in Zoroastrian mysticism and its similarities with the mysticism of Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *4*(13), 283-302. [In Persian]

Intepretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 58, Winter2023, pp. 544-565
Date of receipt: 26/12/2022, Date of acceptance: 11/4/2023
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2023.1976053.2656

Beauty and Aestheticism in Molana's *Masnavi* with a Focus on Prophecy and Testimony as the Central Metaphors

Ali Asghar Abedi,[1], Dr. Ahmad Zakeri[2], Dr. Fateme Heydari[3]

Abstract

Beauty from the perspective of Molavi is the manifestation of the truth and the appearance of God's grace to the universe. But it is the science by which you might, perhaps, discover the advent of a miracle of abstraction to the world of testimony. Molana is in the position of a great and rare mystic, especially after meeting Shams, where his eyes were closed and his heart was opened. In all parts of the universe, he has observed the light of truth and has tried to draw a picture of his observations. This article attempts to examine part of this understanding of the notion that it contained the beauty and appearance of the universe. The data related to the article with the mode of library research is obtained, and written, in a qualitative, descriptive and analytical report. The authors' goal is to recognize Molana's perception of beauty and the results show that he has found the connection between beauty and the source of beauty due to his forgetfulness and the use of intuition and illumination in an incredible degree but, indeed, the chief thing about him is that he has organized beauty into the central metaphors of his thoughts, that is to say, the resignation and the testimony of the unseen.

Keywords: Beauty, Aesthetic tools, Molavi, *Masnavi*

.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. aabedi24@yahoo.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding author) Ahmad.zakeri94@gmail.com.
[3] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. fateme_heydari10@yahoo.com