**تاریخ دریافت: ۹۴/۱/۲۰**
**تاریخ پذیرش: ۹۴/۳/۲۷**

# نگاهی به زیبایی‌شناختی عرفانی انتقادی در داستان پنجم مثنوی معنوی (بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناختی انتقادی مکتب فرانکفورت)

*ابوالفضل غنی‌زاده*[۱]
*حسین آریان*[۲]

**چکیده:**

مکتب فرانکفورت چشمهٔ فلسفی- فکری است که به وسیلهٔ روشنفکران آلمانی با رویکرد انتقادی اجتماعی در قرن بیستم بنا شد. نظریهٔ زیبایی‌شناختی انتقادی، مهم‌ترین و اصلی‌ترین جریان این چشمه به شمار می‌رود. طرفداران این نظریه- برخلاف شیوهٔ تسلیمی و تمکینی دو مکتب جامعه‌شناختی: الف- سنتی قدیم (مادام دواستال و هیپولیت‌تن) که فقط به انعکاس مسائل اجتماعی در ادبیات بسنده داشتند. ب- سنتی جدید (جورج کوماج و لوسین گلدمن)- که از چارچوب منافع اجتماعی و ساختار واحد اجتماعی نتوانستند پا را فراتر بگذارند- اعتقاد به مبانی آگاهی‌بخشی، استقلال، انتقاد منطقی و انقلابی هنر دارند و اصالت یک اثر هنری را با این مبانی و بینش به وجود آمده از آن، ارزیابی می‌کنند.

به اعتقاد نویسنده، این انتظارات هنری در ساختار فکری و مشرب عرفانی جلال‌الدین مولوی نیز جریان دارد. برای اثبات آن؛ در این نوشته ابتدا چهار مفهوم اصلی نظریهٔ یادشده؛ از قبیل: جنبهٔ انتقادی هنر یا اثر ادبی، منش ایدئولوژیک هنر (قوهٔ سیاسی)، رویکرد انقلابی و ساختار استقلالی اثر هنری به اجمال گزارش شد و با تحلیل و بررسی تطبیقی داستان «شیرو نخجیران» مولوی با مفاهیم اصلی مکتب فرانکفورت، دانسته شد که در لایه‌های نهفتهٔ سروده- بر خلاف رمز ظاهری داستان که افکار اغلب مثنوی پژوهان را به خود معطوف ساخته است- سبک عرفانی- انتقادی و انقلابی خاصّی به کار رفته است.

**کلید واژه‌ها:** مولوی، عرفان انتقادی و زیبایی‌شناختی.

---

۱- استادیار دانشگاه پیام نور، ایران. نویسنده مسئول: ghanizadeh@pnu.ac.ir
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

## پیشگفتار

فرایند ادراک انسان، با اینکه خیلی سریع اتفاق می‌افتد، اما مسیر پر پیچ و خمی دارد؛ ابتدا حسگرهای جسمی پیام را دریافت می‌کنند؛ سپس این دریافت از طریق شبکهٔ عصبی به نظام پردازشگر ذهن انتقال می‌یابد و پس از پردازش مورد ادراک قرار می‌گیرد. دستگاه پردازشگر و محل ادراک را «قوهٔ شناختیِ» انسان می‌گویند. در فرایند ادراک، هرکدام از بخش‌ها اگر مشکل ذاتی یا اکتسابی داشته باشند، نوع ادراک از مسیر درست خود زاویه خواهد گرفت.

قوّهٔ شناختی انسان‌ها با این که از نظر عملکرد شباهت ظاهری به هم دارند ولی از نظر قدرت، حجم و سرعت با همدیگر متفاوتند. حتّی نوعِ حسگرهای افراد نیز با همدیگر فرق می‌کند. مخصوصاً نوع ادراک هنرمندان با دیگر انسان‌ها تفاوت‌های فاحشی دارد. آن‌ها هم قوّه و قدرت شناختی فاخر و بالایی دارند و هم حسگرهای قدرتمند و دقیقی که می‌توانند چیزهای ظریف را که دیگران از دید و درک آن‌ها عاجزند، ببینند و درک کنند. مزید بر آن، یک قوهٔ هنری و نیروی انگیزشی نیز در وجود خود دارند که می‌توانند ادراک خود را بازنمایی کنند و دست به آفرینش هنری بزنند. همان خلاقیتی که حتی شبیه‌سازی‌اش برای دیگران کار غیرممکنی است.

قوهٔ شناختی بالا و حساسیت بیش از حد در کنار تعهد حرفه‌ای، از آن‌ها انسان‌های ذاتاً دانا و دردمند می‌سازد. درک دقیق و حس رقیق، آن‌ها را مسئولیت محور به بار می‌آورد. نسبت به همه چیز احساس تعهد می‌کنند و روی‌هم رفته همیشه به موقعیت انسان و انسانیت نگران‌اند.

ادبیات نیز به دلیل داشتن هویتِ شاخصِ هنری، همین سرنوشت را دارد. شاعران و نویسندگان در طول تاریخ همیشه در سوگ بت‌های آرمانی خود ناله سرداده‌اند و جزو دردمندان بوده‌اند. قصهٔ درد نبودها، نداری‌ها یا ندانستن ها همیشه با آن‌ها بوده است. در تمام سروده‌های اختیاری آن‌ها مایه‌های درد و اندوه مشهود و ملموس است.

ادبیات و هنر با تخیل و شاعرانگی سر و کار دارد و توانایی خود را از آن می‌یابد. «ادگار

آلن پو» قوای ذهنی انسان را به سه بخش؛ عقلِ محض، ذوق و حسّ تشخیصِ خوب و بد تقسیم می‌کند و معتقد است، هر سه بخش زمینه و مبنای مشترک، امّا کارکردها یا وظایف متفاوتی در وجود ما دارند. هر یک از این نیروهای ذهنی با یکی از اجزای متفاوت سه گانهٔ ارزش‌های افلاطونی سر و کار دارد: عقل با حقیقت، ذوق با زیبایی، و حسّ اخلاقی با خیر و وظیفه. از نظر وی، حقیقت، آشکارا منطبق با واقع و منطق است و احساس و عواطف را شامل نمی‌شود. بخشیدنِ رنگِ تخیّل به اشیا و پدیده‌ها علاوه بر آن که زبان را شاعرانه می‌کند، با ایجاد ابهام و برانگیختن چالش ذهنی، التذاذ هنری مخاطب را افزایش می‌دهد. تخیّلِ آزاد به دنبال چیزهای تازه، عجیب و غیرعادی است، غالباً گم شده‌اش را در عرصه‌هایی از عواطف و احساس‌ها می‌یابد که از نظر عُرف و سنّت مذموم تلقّی می‌شوند. (جانسون، ۱۳۹۰: ۷۷-۵۹) در حقیقت، تخیّل، همان قابلیت روانی است که مربوط به ناخودآگاه انسان است و شاعر در فضای آن «از رهگذر نیروی تخیل خویش، به کلمات شعری‌اش حرکت و جنبش می‌بخشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۴۹)

خلاقیّت هنری و خیال‌پردازی مکانیزم یکسانی دارند. ادبیات یکی از ساز و کارهای تشفّی بخش است و خوانندهٔ آن، به ویژه خواننده ادبیات داستانی که غالباً خود را با قهرمان داستان همانند می‌پندارد، دست‌خوش همان فرایند روانی می‌شود که بر نویسندهٔ آن گذشته است. «هنرمند کسی است که در زندگی خیالی، عنان امیال بلندپرواز و شهوی خود را رها می‌کند؛ اما از دنیای خیالی راه بازگشت به واقعیت را می‌یابد. او با موهبت ویژهٔ درونی خود، رؤیاهایش را در قالب واقعیت تازه‌ای می‌ریزد و مردم، این رؤیا را بازتاب ارزشمند زندگی واقعی می‌دانند و به این بهانه می‌پذیرند. بدین ترتیب هنرمند به طریقی که آرزو می‌کند در واقع؛ قهرمان، شاه، آفریننده و محبوب می‌شود.» (خوشدونی، ۱۳۹۱: ۸۲)

اگر نویسنده، شاعر یا هنرمند، با خودش روراست باشد، اثرش به مثابهٔ آیینه‌ای مکنونات او را منعکس خواهد کرد. چنین آثاری به معنای واقعی هنری‌اند، و خالق آن آثار نیز به معنای راستین هنرمندند. به عنوان مثال، سرایندگانِ چنان اشعاری به جای آن که شعرساز باشند، به معنای واقعی شاعرند. «تخیل شاعرانه می‌کوشد تا به اوج مطلوب برسد؛ انتزاعی آرمانی پدید آورد و وحدت ایجاد کند.» (برت، ترجمهٔ جعفری، ۱۳۷۹: ۶۴) چنین آثاری، منفعل و هیجان برانگیزند و تا حدّ اعجاز بر روح و روان مخاطبان تأثیر می‌گذارند. درست به همین دلیل است که هنگام مشاهدهٔ برخی از آثار هنری یا خوانش بسیاری از اشعار ـ

مخصوصاً اشعاری که برخاسته از عاطفه و تخیّل است ـ بین خود و سراینده نوعی همدلی و پیوستگی عمیق احساس می‌کنیم؛ به نحوی که گاه چنان می‌انگاریم که این شعر را خودمان گفته ایم یا کاش خودمان خالق یک اثر هنری خاص بودیم. «فرانچسکو دسانکتیس، منتقد ایتالیایی، به تصرّف روح انسانی در تصویر خیال اشاره می‌کند و می‌گوید: تصویر خیال، تصویری است که روح در آن دمیده شده است؛ همان نیمهٔ واقعیت، معناها وهاله‌هایی است که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند.» (ولک، ۱۳۷۸: ۱۴۴).

زبان شعر، همان زبانِ هنری است که به اعتقاد بنیامین «جوهرهٔ روح را به بیان می‌آورد.»(بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۴۲). «شاعران و نویسندگان با آفرینش هنری، تخلیهٔ روانی می‌شوند (مکاریک،۱۳۸۵: ۱۴۳) ولی گاهی فضای نامناسب جامعه این امکان را به هنرمند نمی‌دهد و او مجبور است که یکی از دو راه پیشِ رو را انتخاب نماید؛ یا خلاقیتش را سر ببرد یا جوهرهٔ روحش را در پوششی از رمز و ابهام عرضه نماید. ظهور فنون مختلفِ بیان از قبیل؛ تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و ... نتیجهٔ همین انقباض جو و سخت‌گیری‌های اجتماعی بوده است.

در قرن بیستم روشنفکران آلمانی، موسوم به مکتب فرانکفورت، به غیر از آن دو راه یادشده، راه سومی به نام نظریهٔ زیباشناختی انتقادی، پیش روی جامعهٔ هنری خود گذاشتند؛ این نظریه علاوه بر اینکه محافظه‌کاری هنرمند را برنمی تابد بلکه معتقد است؛ که درد هنر باید نسبت به اوضاع جامعه زاویهٔ سلبی داشته باشد و به جای این که جبر حاکم اجتماعی را با تأییدگری ایدئولوژیک پوشش دهد یا با فرار از موضوع و مخفی‌کاری، حیات آن را تداوم بخشد، در مقابل آن نقش انتقادی، انقلابی و استقلالی به خود بگیرد.

## نظریهٔ زیبایی‌شناختی انتقادی

اندیشمندان بر این باورند که رفاه اجتماعی خلاقیّت هنری را کور می‌کند و تاریخ نشان داده است که خلاقیّت‌های برجسته در نتیجهٔ تنگناها و سختی‌هایی از قبیل؛ جنگ‌ها و اسارت‌ها، دیکتاتوری‌ها و... به ظهور رسیده‌اند. «جنگ جهانی اوّل، تثبیت جامعهٔ سوسیالیستی شوروی و جزمیت‌های خشک لنینی و استالینی، شبح رعب‌آور فاشیسم موسولینی، نژادگرایی و شونیزم شوم هیتلری و از همه مهم‌تر درد و رنج طاقت فرسای انسانی، هنر قرن بیستم را آبستن نوآوری، خلاقیت و تعهد نمود. ظهور مکتب فرانکفورت در سوم فوریهٔ ۱۹۲۳ در آلمان نتیجهٔ درد این زایمان بود.» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۸)

این مکتب از نظر طولی در امتداد نظریه‌های سنّتیِ جامعه شناسیِ غرب قرار دارد؛ ولی از نظر رویکرد و مبنا با گروه سنّتی آن‌ها متفاوت است. در نظریهٔ سنّتی، افرادی مانند مادام دواستال و هیپولیت‌تن فقط به انعکاس مسائل اجتماعی در ادبیّات بسنده کردند. حتی در گروه جدید جامعه‌شناختی، نظریه‌پردازنی همچون جورج کوماج و لوسین گلدمن نیز از چارچوب منافع اجتماعی و ساختار واحد اجتماعی نتوانستند پا را فراتر بگذارند. تا این که در قرن بیستم، خردگرایی عنان جامعهٔ غرب را به دست گرفت و کاهش شکاف طبقاتی به وقوع پیوست و رفاه در سفره‌های جامعه ملموس شد.

مهم‌ترین ره‌آورد رفاه اجتماعی این قرن، کاهش خلاقیت‌های هنری بود. مکتب فرانکفورت برای نقد و نفی این وضعیت جدید به وجود آمد تا علیه نامعقولیت عقل‌مداران به پا خیزد و آن را در دید قضاوتی مردم به محاکمه بکشد.

نظریهٔ سنتی توجیه کنندهٔ نظام موجود بود. ولی در نظریهٔ انتقادی، افرادی چون هورکهایمر، آدورنو و مارکوزه بنا داشتند به یاری دیالکتیک، تمامیت آن دگرگونی را مورد نقد قرار دهند. نقدی بر جامعه و نظام دانایی وقت و توجه به ریشه‌های اجتماعی محور مباحث و نظریه‌های این گروه بود. (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

در نگاه مارکوزه؛ هنری که دارای کارکرد تاییدگرـ ایدئولوژیک است، ذاتاً وابستگی دارد و به شکوه‌مند جلوه دادن و تبرئهٔ جامعهٔ موجود می‌پردازد. (همان: ۶۶) آدورنو همچنین معتقد بود؛ که هنر باید با جامعه موجود در تقابل و تضاد باشد. فقط به این بسنده نکند که جنبهٔ اجتماعیِ خمیرمایهٔ محتوای مادی خود را از جامعه بگیرد، بلکه به جای تسلیم باید رویکرد اعتراضی داشته باشد و در تصمیم‌گیری‌ها خودمختار عمل کند (اسلامی و همکار، ۱۳۷۴: ۱۶۲).

این شیوهٔ تقابل و خودمختاری، هنر را از مناسبت عادی اجتماعی فراتر برد. با این ویژگی اثر هنری می‌توانست جامعه را در دید مردم به قضاوت بکشد و آن را بر مبنای ارزش‌های متعالی دگرگون سازد (بنیامین، آدورنو و مارکوزه، ۱۳۸۴: ۶۱-۶۲). در نگاه مارکوزه؛ آنچه هنر را از سطح اکنون و نبرد طبقاتی دور می‌کرد، شکل و ذات زیباشناختی آن بود. هنر می‌خواست عوامل حقیقی و آرمانی خود را در حکم واقعیت‌های راستین، جانشین نظام تک‌آوایی تغییر ناپذیر کند. (ر.ک. بنیامین، آدورنو و مارکوزه، ۱۳۸۴: ۶۴- ۶۱) حاصل سخن این که نظریه زیبایی شناختی انتقادی می‌خواست فرهنگ و هنر جامعه را از ارزش‌های نازل

و ایستا بپیراید و به سوی تعالی انسانیت سوق دهد. مـی‌خواسـت صـدای بردگـی انسـان و انسانیت را از حنجرهٔ خفه شدهٔ زمان بیرون بکشد.

## اصول و مبانی مهم نظریهٔ زیباشناختی انتقادی

### الف- جنبهٔ ایدئولوژیک هنر (قوهٔ سیاسی)

نظریه‌پردازان زیباشناختی انتقادی بیشتر به مدیریت ادراک و افکار مـردم تمرکـز داشـتند. آن‌ها می‌خواستند از طریق هنر، دست به آگاهی بخشی سیاسـی اجتمـاعی مـردم بزننـد و در نوع رفتارِ جامعه تغییر و تحول ایجاد کننـد. مـارکوزه اعتقـاد داشـت: «هنـر بـه عنـوان یـک عنصرآگاهی‌بخش بر ذهنیت افراد تأثیر دارد و بر شناخت آن‌ها می‌افزایـد. همـان چیـزی کـه آدورنو آن را «حقیقت محتوایی» هنر می‌نامید و معتقد بود: اصل اولیـهٔ هنـر و نیـروی بـالقوهٔ سیاسی، ضمن ارائهٔ حقایق نوین، هشیاری تازه‌ای به مخاطب می‌دهد و بر تغییر پذیری وضع موجود تأکید دارد.» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۳).

مطابق دیدگاه نظریهٔ مورد بحث؛ هنر از طریق آگاهی‌بخشی، هوشمندی و قدرت تحلیـل، قوهٔ شناختی افراد را بالا می‌برد که به تبع آن بینش و نظام نگرش تازه در آن‌ها پدید می‌آیـد، دید قضاوتی‌شان متحوّل می‌شود و مطابق آن در نوع رفتار آن‌ها تغییر سـازنده و انتقـادی بـه ظهور می‌رسد. البته در این مسیر تغییر و تحول شناختی، هنر از مأموریت ذاتی خود که همان آشتی و مثبت‌نگری است بازنمی‌ماند و همواره خلوص زیبایی را در محتوای خـود دارد. در حقیقت «انگیختگی هنر محملی است که آشتی و ایجـاب و اعتـراض و سـلب را توامـان در خود دارد.» (بنیامین، آدورنو و مارکوزه، پیشین: ۶۴). به عبارت دیگر؛ «ژانر هنری در عین آن که در مقابل تابوهای اجتماعی که مهارکنندهٔ تعالی اجتماعی‌اند، به قصد در هم‌شکستن آن‌هـا می‌ایستد و عقاید و ارزش‌های ایستا و ثابت جامعه را نفی می‌کند، از نوید دادن جهان آرمانی ممکن و تجلّی زیبایی‌های آن هم بازنمی ماند.» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۹۴).

### ب- رویکرد انتقادی هنر یا اثر ادبی

آثار هنری وقتی جنبهٔ تکراری و تقلیدی به خود بگیرد، جامعه را بـه سـوی خـواب فـرا می‌خواند. افکار را به ایستایی و غفلت عادت می‌دهد. زخمهٔ سـاز خـود را بـه کـام منویـان حاکمیت کوک می‌کند و در جهت تمدید تاریخ سلطه‌گری آن قدم بر می‌دارد. مطـابق نظریـهٔ زیبایی‌شناختی، این گونهٔ هنری چون اثری از خلاقیـت و تولیـد معـانی در خـود نـدارد بـه رفتارهای برده‌مآبانهٔ جامعه صحّه می‌گذارد و از مأموریت هنر اصیل فاصله می‌گیرد. در حالی

که «هنر باید ناسازگاریِ خود را بـا وضـع موجـود نشـان دهـد و از اوضـاع جامعـه اظهـار ناخشنودی و پرخاشگری نماید.» (مارکوزه، ۱۳۵۰: ۹۵).

در دیدگاه نظریه پردازان زیبایی‌شناختی ایـن رفتـار انتقـادی جنبـهٔ عقلانیّـت دارد. آن‌هـا معتقدند: «عقلانیت ذاتی خصلت انتقادی دارد و برای نظام موجود، فی نفسه مشروعیت قائل نیست و به ارزیابی والاترین ارزش‌های انسانی، عدالت، صلح و شادمانی می‌پردازد.» (ریتزر، ۱۳۷۹: ۲۶۰)؛ تا به شناخت انسانی کمک بکند و جنبهٔ خاکستری پدیده و پدیـدار حـاکم بـر فضای جامعه را روشنگری کند. هدف هنر بیداری افکار عمومی جامعه نسبت به سلطه‌گـری سیاسی- اجتماعی است.

**ج- رفتار انقلابی**

نظریه‌پردازان زیباشناختی معتقدند؛ که پس از شناخت‌افزایی، تغییر دیدگاه و تحوّل نظـام قضاوت مردم، رفتار آن‌ها نیز جنبـهٔ انتقـادی بـه خـود مـی‌گیـرد. وقتـی ایـن رفتـار حالـت دگرگون‌سازی و متحوّل‌کنندگی اجتماعی به خود بگیرد، رفتار انقلابی هویت پیدا می‌کند.

رفتار انقلابی در حقیقت سومین حرکت مورد انتظار این نظریهٔ اسـت کـه بعـد از تحـول جنبهٔ ایدئولوژیک و ظهور رویکرد انتقادی اتفاق به ظهور می‌رسد. آن‌ها حرکـت سـوم را در ظرفیت بالقوهٔ هنرِ مدرن بارگذاری‌شده مـی‌داننـد و معتقدنـد: «هنـر اثبـاتی کـاری جـز ایـن نمی‌تواند بکند که نیروهای متخاصـم را بـی‌طـرف جلـوه بدهـد؛ امـا هنـر مـدرن نقادانـه و منفی‌گراست و تضادهای موجود در جامعـه را انکـار و پنهـان نمـی‌کنـد.» (احمـدی، ۱۳۷۸: ۲۲۹).

برنامهٔ حرکت سوم یا به تعبیری رفتار انقلابی «تحـوّل در سـبک و تغییـر در شـکل آثـار هنری است تا آنجا که بتواند شناخت انسان را به سمت آزادی سوق دهد.» (همان:۶۳).

**د- ساختار استقلالی**

بحث «استقلال و خودمختاری هنر» در دیدگاه نظریه‌پـردازان زیبـایی‌شـناختی انتقـادی، جایگاه مهم و رکینی دارد. آن‌ها معتقدند: جنبهٔ ایدئولوژیک هنـر، رویکـرد انتقـادی و رفتـار انقلابی آن باید بر مبانی استقلالی تکیه داشته باشد وگرنه هنر مدرن از مأموریت ذاتـی خـود بازخواهد ماند. آن‌ها نظریه‌های جامعه‌شناختی جاری را که مبانی اثباتی به خود داشـت و در مقابل وضعیت حاکم رویکرد تأییدگری گرفته بود، برنتافتنـد. در دیـدگاه آن‌هـا «دشـمنی بـا سعادت بشری، ریاضت طلبی و اخلاقیاتی که مدام نام مستبدان سیاسی زورگـو را ورد زبـان

جاری می‌سازد با خودمختاری هنر سازگاری ندارد.» (همان: ۱۱۱).

## زیبایی‌شناختی انتقادی مولوی

### ۱- جنبهٔ ایدئولوژیک هنر (قوهٔ سیاسی) مولوی

مولوی چه در دیوان غزلیات شمس و چه در داستان‌های مثنوی، بـه سـعادت و شـقاوت انسانی توجه دارد و در فکر آن است که یک سبک زندگی سالم را به انسان بنمایاند. عرفـانِ انتقادی در کلیات شمس با سبک شوریدگی و لحن صـراحت و در داسـتان‌هـای مثنـوی بـا سبک نرم و پوشیدگی، حضور چشمگیری دارد. «وی به سرنوشـت انسـان حساسـیت و بـه قابلیت‌های نامحدود بشری ایمان دارد.» (صلاحی مقدم، به نقـل از گرجـی ۱۳۸۷: ۵۳) و در این مسیر به این موضوع مهم و حیاتی تأکید می‌کند که اگر تأمل و دقتِ درستی در انتخـاب و استفادهٔ قابلیت‌های انسانی صورت نگیرد؛ علاوه بر اینکـه تـوفیقی عایـدش نمـی‌شـود، از اصالت‌های خود نیز باز خواهد ماند. وی نسبت به «آگاهی و شناخت» انسـانی توجـه ویـژه دارد و درمان و نجات انسان‌ها را در گرو این دو مؤلفه می‌دانـد. همـان نکتـه‌ای کـه نظریـه پردازان زیبایی‌شناختی انتقادی آن را جنبـهٔ ایـدئولوژیک و قـوهٔ سیاسـی اثـر هنـری معرفـی می‌کنند.

مولانا در سروده‌های خود؛ از رفتار، کردار، نگرش، قضاوت و شناخت انسانی گرفتـه تـا خیال‌پردازی، صور خیال و آفرینش‌های ظریف تخیلی و ... به نقاط مهم و ارزشمندی اشـاره می‌کند و در حوزهٔ اخلاق از بایدها و نبایدهای رفتـاری؛ از سـطح شخصـی گرفتـه تـا بعـد اجتماعی، اخروی و دنیوی، کمتر مسأله‌ای را از دایره بحث فرو گذاشته است.

### ۲- رویکرد انتقادی اثر ادبی مولوی

تفکر انتقادی؛ تفکر منطقی و مستدل است که مرکز توجه آن تصمیم گیری و قضاوت در مورد اعمال و باورهاست (سلطان‌القرائی و سلیمان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۸۶). مولوی راه رسـیدن بـه نگرش منطقی و درست‌اندیشی را در گران بینـی وجـود خـویش و در نهایـت رسـتن دل از تقلید خشک می‌داند.

چـون گـران دیـدی شـوی تـو مسـتدل　　رسـت از تقلیـد خشـک آن آگـاه دل

**(مولوی، ۱۳۶۲: ۴۳۰۶: ۳)**

هدف از تفکر انتقادی؛ فهم مسائل، ارزیابی دیـدگاه‌هـا و حـل مشـکلات اسـت. حیطـهٔ مشترک هر سه هدف پرسش است. (شقاقی و رضـائی، ۱۳۸۷: ۵۶) مولـوی در جـای جـای

مثنوی، به نقدِ روش اهل استدلال، متکلمان، قاریان و نحویان می‌پردازد. (فروزانفر، ۱۳۶۰: ۱/۴۷، ۲/۵۸۵ و ۳/۷۷۱). به نظر می‌رسد هدف اصلی وی، از طرح و تکرار این مسأله، آگاه‌سازی آحاد نسبت به مشکلات اساسی جامعه بوده است. همان مشکل کهنگی که سالیان سال نظام شناختی خودش را در قبضهٔ محدودیت به اسارت کشیده بود. وی تابش جان، سعهٔ صدر و مخالفت با وجود کهنهٔ خویش را (تحول روحی- عرفانی) مدیون مواجههٔ نقادانهٔ شمس تبریزی می‌داند. (مولوی، ۱۳۶۲: ۴/۱۴۳). البته فضای زمان نیز در بروز این اتّفاق دخیل بوده است. زیرا قصهٔ نوگرایی یک بحث جدّی عصر شده بود و افکار عموم با فرافکنی و انتقاد به دنبال مقصری می‌گشت که او را عامل بدبختی خود معرفی کند.

مولوی پس از مرگ پدرش بر منبر درس و وعظ او نشست و به مجلس‌گویی پرداخت. ولی فضای قونیّه متحول شده بود و دیگر ازمباحث فقه و کلام و... تکراری بوی خستگی به مشام می‌رسید و برعکس آن، فلسفهٔ عرفان که با نوعی انتقاد و دهن کجی به جوّ موجود خودنمایی می‌کرد در افکار و اندیشه‌های مردم هر روز بیش‌تر از دیروز جای خود را باز می‌کرد. در این فضای نوگرایی؛ دانش و مهارت عرفانی مولوی همان سلوک اخلاقی و عرفان سنّتی و سطحی مکتب پدری بود. بنابراین در صدد برآمد که حوزهٔ مطالعات عرفانی خود را عمق و سطح ببخشد. برای این مهم در محضر محقق ترمذی به شاگردی نشست.

پس از چندی؛ مباحث عرفانی در کنار سایر علومِ زمان، مجالس وی را شکوه و عظمت خاصی بخشید. تا این که شمس تبریزی به سرنوشت وی پای گذاشت. «در حدود چهل سالگی بعد از آشنایی با شمس که با یک دوره فترت به چهار سال انجامید، متانت عرفانی وی رنگ عاشقانه و شوریدگی به خود گرفت.». (همایی، ۱۳۸۵: ۸۴)

شمس با فلسفهٔ انتقادی عرفانی اصول فکری مولوی را متحوّل نمود و تمام اندوخته‌های مادی و معنوی مولوی را زیرو زبر کرد. مبانی، رویکرد، رفتار و حتّی ساختار عالمانهٔ وی را دگرگون ساخت.

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند  مرا معلم عشق تو شاعری آموخت

**(سعدی، ۱۳۱۶: غزل ۳۲)**

زیبایی‌شناختی انتقادی ثمرهٔ همین تحوّل فکری بود و دامنهٔ خود را از همین زمان وارد زبانه‌های آتشین کلام مولانا نمود.

### ۳- رفتار انقلابی مولوی

زندگی مولوی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ الف – قبل از ملاقات با شمس تبریزی؛ که مجتهد و مفتی شهر بوده، برای خود درس و مجلسی داشته، از اعتبار علمی و اخلاقی برخوردار بوده، در بین عوام و خواص ارزش و منزلت داشته و مطابق سبک و مکتب پدری‌اش در سلک و سلوک عرفانی- اخلاقی می‌زیسته است. ب – بعد از ملاقات با شمس تبریزی (سال ۶۴۲ به بعد)؛ که در عین حفظ مبانی تأسیسی سابق، در نظام فکری‌اش اصلاحات معانی و مفاهیم پیدا می‌شود، تحول روحی- شناختی می‌یابد، رویکرد رفتاری‌اش جنبهٔ عارفانه- عاشقانه به خود می‌گیرد، برخی از اصول اخلاقی امضایی را در مسیر عرفان تساهل و تسامح می‌دهد، برای همیشه درس و فقاهت را ترک می‌گوید و به موسیقی، سماع و شعر گفتن می‌پردازد.

عَلَمی‌به‌دست مستی و دوهزارمست با او  به میان شهر گردان که خمار شهریارم

**(مولوی، ۱۳۸۶: جلد دوم، بیت ۳۰۲۳۳)**

### ۴- ساختار استقلالی مولوی

مولوی در نیمهٔ اول زندگی‌اش، تمام مراحل و مراتب علم‌اندوزی و اندیشه‌ورزی زمان خود را طی کرده بود. درجهٔ اجتهاد داشت و به درس و تعلیم می‌پرداخت. اندوخته‌های علمی و غور در تعالیم و فنون حوزوی زمان، عمق فکری و دستگاه شناختی وی را منحصربه‌فرد ساخته بود؛ آن طور که از آثار و مکتوبات وی برمی‌آید؛ از قوّه و قدرت ذهنی بالایی برخوردار بوده و در ردیف انسان‌هایی نخبه و استثنایی قرار داشته است. در گفته‌های خود، سرمایهٔ عظیمی به ارث گذاشته، در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی کم‌تر موضوعی را نادیده و ناگفته رها کرده و در مورد آن چه به انسان مربوط می‌شود، نگاه فراگیری به کار بسته است.

کثرت معلومات و حدّت ذهن، سازهٔ فکری وی را قوّت داده، در نظام نگرش وی وسعت دید به وجود آورده و قلمرو فرمانروایی در حوز نظریه‌پردازی وی را در اسارت زمان و مکان محدود نساخته است؛ طوری که امروزه، اندیشمندان و پژوهشگران، مولوی را متعلق به نوع بشریت می‌دانند و اندیشه و سبک استقلالی وی را فرازمانی و فرا مکانی می‌بینند.

مثنوی معنویِ مولانا، از محبوب‌ترین و پرطرفدارترین آثار کلاسیک فارسی است که در عصر حاضر با اقبال و استقبال بی‌نظیری روبرو شده است. شاید یکی از دلایل مهم علاقهٔ

فراگیر به آن، توجه خاص مولوی به انسان است. وی مفاهیم بسیار ارزشمندی در حوزهٔ انسان‌شناسی مطرح نموده که حتّی امروزه، مهم‌ترین دغدغهٔ زندگی بشریت به شمار می‌رود. ذخایر معنایی گسترده‌ای که این اثر فخیم در خود دارد، نظریه‌های مفیدی را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی به وجود آورده است. مطالبی راجع به زندگی انسان مطرح نموده که به دور از لنگی و تهیدستی، بعد از گذشت چندین قرن هنوز تازگی به خود دارد. در حوزهٔ جامعه‌شناختی، باسلیقهٔ خاص خود، اظهارنظرهایی کرده که امروزه در مکاتب مهم جامعه شناسی غرب از فنون منحصربه‌فرد به شمار می‌آید.

اگر با ارادهٔ علمی به سراغ تولیدات فکری این بزرگ‌مرد متفکّر برویم، دربارهٔ انسان‌شناسی و سبک زندگی، با ذائقه‌های مختلف علمی، مطالب سودمندی می‌توان صید نمود. وی در مثنوی معنوی حجم عظیمی از مشکلات انسانی را با منطق مطلوب طرح کرده و با فنون مقبول به آن‌ها راهکار ارائه داده است.

**داستان شیر و نخجیران**

«شیر و نخجیران» حکایت پنجم مثنوی معنوی است. عرض آن بیش‌تر از طولش بازتاب دارد و مطالب مهمی با بار و بارقهٔ عرفان انتقادی در خود جای داده است. اکثر مثنوی پژوهان رمز این داستان را «کسب و توکل» دانسته‌اند و فقط استاد فروزانفر در بخشی از نظریات صائب خود اشاره فرموده‌اند: مولوی با ترسیم «ضعف و ناتوانی شیر در برابر خشم و گرسنگی، به انتقاد امرا و ارباب قدرت می‌پردازد که در آن روزگار، آن‌ها را با القاب و عناوین بسیار که حاکی از کمال نفس بود، در اشعار، نامه‌ها و خطبه‌ها یاد می‌کردند.» (فروزانفر، ۱۳۷۳: ۳۴۴).

به نظر نگارنده، در غالب پژوهش‌های انجام شده، غالباً به شروع داستان و آن‌هم به جنبهٔ شکلی آن اکتفا شده وچنین قضاوت کرده‌اند که «علاوه بر زبان، محتوای یک نوشته است که ماهیت اندرونی آن را مشخص می‌سازد.» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۰) دقّت در محتوای سروده روشنگری می‌کند که کلیت داستان حول محور «اندیشه ورزی» چرخ می‌خورد. مولوی سعی دارد در آن به مبانی و قدرت «عقلانیت» بیش‌تر بها بدهد و شیوهٔ درست و به‌کارگیری به هنگام آن را عامل مؤثر در پدید آیی «آرامش» و«آزادی» جامعه معرّفی کند. شاعر در این سروده، مردم، نخبگان و حاکمیت نامشروع جامعه را، با سلیقهٔ بسیار منطقی و عقلایی، مورد انتقاد قرار داده است. قوهٔ سیاسی، رویکرد انتقادی، ساختار استقلالی رفتار انقلابی مطابق با

اصول و مبانی زیبایی‌شناختی انتقادی، در گفتمان‌ها، رفتارها و حوادث داستان مشهود و ملموس است.

**خلاصهٔ داستان**

شیری در جنگل با شکارهای غیرمنطقی خود، زندگی دیگران را ناامن ساخته بود. روزی تمام حیوانات جمع شدند و به شیر پیشنهاد دادند که هرروز از بین حیوانات، به انتخاب قرعه، غذای موردنیاز وی را تأمین نمایند و با این کار، ضمن این که از کشت و کشتار غیرمنطقی حیوانات جلوگیری شود، روح آرامش به جنگل بازگردد. شیر با وجود اعتقاد راسخش به تلاش و کوشش و علی‌رغم میل باطنی آن را پذیرفت. مطابق تعهد و به انتخاب قرعه، هرروز یکی از حیوانات، غذای شیر می‌شد. تا این که نوبت به خرگوش رسید. وی این رفتار تسلیمانهٔ حیوانات را رسم ظالمانه خواند و قواعد آن را به هم زد و باهوش و درایت خود، با رنگ و فریب، نقشه هلاکت شیر را طراحی کرد؛ وی برخلاف دیگر حیوانات، با تأخیر و تعلل به حضور رسید و اذعان نمود که در مسیر آمدن، شیری دیگر با قدرت‌نمایی، مزاحم راه من و دوستم شد. دوستم را گروگان گرفت و من با التماس و زاری توانستم، فقط برای آخرین دیدار با شما، از او اجازه بگیرم.

شیر درحالی‌که گرسنگی هوش وی را مختل ساخته بود، آشفته و پُرتاب، از خرگوش خواست که وی را به قرارگاه آن شیر متجاوز ببرد. وی ایشان را به سر چاهی برد. شیر وقتی به ته چاه نگاه کرد، تصویر شیری را بر آب دید و گمان کرد که واقعاً شیر متجاوز است. بی‌درنگ به او حمله‌ور شده خود را به درون چاه انداخت و به هلاکت رسید و حیوانات جنگل از دست شیر جان‌ستان رهایی یافتند.

**ساختار داستان**

داستان از دو بخش؛ الف- مذاکره حیوانات جنگل با شیر (گفتمان) و ب- طرح انقلابی خرگوش، شکل گرفته است.

**الف – گفتمان:**

طرح «گفتمان» نتیجه جلسه مشورتی نخجیران است، برای به حداقل رساندن ضرری که از جانب شیر متوجه آن‌ها می‌شد. محور اصلی آن «متقاعدسازی» است. روی‌هم‌رفته مهارت طرفین مذاکرات قابل‌تحسین است. مسیر آن توأم با خرد پیش می‌رود و فضای منطقی به خود دارد.

درمجموع مذاکرات چهار بحث اصلی در هشتاد و سه بیت صورت می‌گیرد که طرفین سعی در اقناع همدیگر دارند. در ظاهر دلایل متقن شیر بر کرسیِ پیروزی می‌نشیند ولی در اصل قرارداد مطابق خواسته نخجیران بسته می‌شود.

**۱- بحث آغازین**

پیشنهاد آغازین گفتمان از جانب نخجیران با «جز وظیفه از پی صیدی میا» شروع می‌شود. شیر به آن اعتماد نمی‌کند و از بی‌وفایی و مکر مردم شکوه سر می‌دهد. جانب احتیاط را می‌گیرد و از پذیرش آن طفره می‌رود. آن‌ها احتیاط را باعث به وجود آمدن ناملایمات روانی و امیدواری را مایه آرامش می‌دانند و اذعان می‌کنند: امور دنیوی باتدبیر الهی اداره می‌شود و سعی و کوشش انسانی در حقیقت در زاویه مخالف آن قرار دارد. باید کنارش گذاشت و تسلیم محض اردهٔ الهی شد.

**۲- بحث دوم**

شیر امیدواری محض را کاهلی، سعی و کوشش زندگی را لازم و آن را توصیهٔ بزرگان دینی می‌داند. در مقابلِ وی، نخجیران نیز کسب و تلاش را منبعث از ضعف ایمان و حرص می‌دانند که زندگی انسانی را مشمول گرفتاری‌های تاریخی کرده است. بر خود نادیده‌انگاری و دیگرامیدی تأکید می‌کنند.

**۳- بحث سوم**

شیر به پدیده‌هایی اشاره می‌کند که در زندگی انسانی نشانه‌هایی از تلاش به‌حساب می‌آیند و تأکید می‌کند که آن‌ها اشارت‌های الهی هستند که نادیده گرفتنشان عقل انسانی را زایل می‌کند و با این استدلال دوباره بر تلاش و امید توأمان تأکید می‌ورزد. در مقابل آن، نخجیران اذعان می‌دارند: انسان‌های حریص همیشه ناکام‌اند. آن‌ها بااینکه در طول تاریخ به خاطر روزی، مکرهای کارایی به کار بسته‌اند ولی عاقبت جز روزی مقسوم بهره‌ای نداشته‌اند. تقدیر در زندگی بشری اهمیت دارد و کسب و جهد؛ نام و پنداری بیش نیست.

**۴- بحث چهارم**

شیر برای رد نظر اخیر نخجیران از جهدی سخن به میان می‌آورد که پیامبرانه باشد و عنایت الهی را در پی داشته باشد. اخروی گرایی بیش از دنیاگرایی در آن دیده شود زیرا توجه به دنیا غفلت از خداست. با ذکر دلایل متقن و مصادیق دینی، سخن شیر، ظاهراً، بر کرسی قبول می‌نشیند. در اینجای بحث، نخجیران در فضای مات شطرنج قرار می‌گیرند و

سکوت رسایی بر جو حاکم می‌شود زیرا هر دو جواب موافق و مخالف بـه نفـع شـیر و بـه ضرر نخجیران تمام‌شدنی است. جواب نخجیران در صورت منفی بـودن، مخالفـت بـا دیـن تلقی خواهد شد و در صورت مثبت بودن، شیر را پیروز میدان خواهد کرد.

جالب اینجاست که با وجود غلبه شیر در گفتمان بر حیوانات جنگل، پیامد بحث مطـابق خواسته نخجیران رقم می‌خورد و قرارداد مطابق خواستهٔ آن‌ها منعقد می‌شود؛

عهـــدها کردنـــد بـــا شیـــر ژیـــان　　کانـــدرین بیعـــت نیفتـــد در زیـــان
قســـم هـــرروزش بیایـــد بـــی‌جگـــر　　حـــاجتش نبـــود تقـاضـــای دگـــر

**(مولوی، ۱۳۶۲: ۹۹۴-۹۹۵: ۱)**

شیر با آن‌همه تأکید بر تلاش و توکل و ارائهٔ استدلالات دینی به یک توکـل تـام و کـاملاً جبری تن می‌دهد که ذره‌ای تلاش در آن به چشم نمی‌خورد. بین «ادعـا» و عمـل «تعـارض» کامل وجود دارد. طرحِ یک «منافع تضمین‌شده» از طـرف حیوانـات، «نظـام نگـرش» وی را تغییر و«رویکرد رفتاری»اش را از «مقاومت» به سمت «پـذیرش» منحـرف مـی‌سـازد. بحـث «اصرار» و «انکار» پایان می‌پذیرد، استدلالات دینی کنار می‌رود و کـار از رنگـی دیگـر رقـم می‌خورد. شیر به عقد قرارداد رضایت می‌دهـد ولـی نسـبت بـه اجـرای تعهـدات از جانـب نخجیران نگرانی دارد و آن دغدغه هم با قول‌هـا و سـوگندهای غلـیظ اهـالی جنگـل خنثـی می‌شود.

## زیبایی‌شناختی بخش اول

بخش اول داستان هرچند در ظاهر بیش‌تر با عقاید جامعه‌شناختی اثبـاتی همخـوانی دارد، ولی در لایه‌های آن نکات ظریفی به چشم می‌خورد که با نظریهٔ زیباشناختی انتقـادی قرابـت دارد. قدرت شیر اجازهٔ خودنمایی رفتار انتقادی صـریح را بـه نخجیـران نمـی‌دهـد و آن‌هـا به‌جای رویاروی و دست زدن به جنگ مغلوبه، تلاش مـی‌کننـد از جنبـهٔ «شـناختی» شـیر را متقاعد سازند. ضعف در مقابل قدرت قرار دارد و نخجیران به حداقل رساندن ضـرر را تنهـا رفتار عقلایی می‌دانند که مقصود طرفین را تأمین می‌کند. در این صفحهٔ تصمیم بُـرد شـیر در مقابل حداقل ضرر نخجیران قرار دارد. حذف حضورِ شیر از جنگل، هرچند در مقابل تـأمین و تضمین نیاز غذایی روزانهٔ وی، استقلال و امنیت را به جنگل برمی‌گرداند.

مولوی در این بخش انسان‌های عادی جامعه را به صحنه کشیده است کـه حـداکثر اراده آن‌ها برای حداقل کردن خواستهٔ نامشروع حاکمیت بـه کـار گرفتـه مـی‌شـود. آن‌هـا تـلاش

می‌کنند زیان‌دیدگیِ گروهِ هم نوع خود را به حداقل برسانند. آن‌ها افکاری؛ چون مقاومت صریح یا خروج از حاکمیت در ذهن خود ندارند و نسبت به حاکمیت، هرچند نامشروع، نگرش اثباتی دارند. فقط سعی دامنهٔ خشونت را در جامعهٔ خود به حداقل منطقی برسانند.

**ب- طرح انقلابی خرگوش:**

محور اصلی این بخش رفتار هوشمندانهٔ خرگوش است که برای آزادی و رهایی خود و نخجیران، موجودیت شیر را برای همیشه خاموش می‌سازد. خرگوش در حقیقت قهرمان حکایت به شمار می‌رود که با بیت ۹۹۷ پایش به ماجرا باز می‌شود. بررسی شخصیت ایشان و شیر، رفتار و گفتاری که وی با شیر و نخجیران دیگر دارد، بستهٔ تحلیل را کامل می‌کند.

۱- شخصیت خرگوش: خرگوش با پای «ادعا» وارد ماجرا می‌شود ولی ادعایش چون تناسبی با وزن و قدش ندارد، از طرف دیگران مورد قبول واقع نمی‌شود. بنابراین با هوشمندی طرح مخفی خود را، بر اساس سلیقه وقت، یک الهام خدایی معرفی می‌کند. طرح خرگوش براندازی شیر است که از برنامه‌ریزی علمی برخوردار و بر زمان‌بندی گام‌به‌گام استوار است. رفتارهای نمایشی خوب و بجایی به کار می‌گیرد. قوهٔ شناختی ارزنده‌ای دارد که علاوه بر سطح‌ها، عمق‌ها را می‌فهمد. در کل اندیشه ورزی و معنویت‌گرایی را دو شاخصه برجستهٔ خرگوش می‌توان نام برد.

رفتار و گفتار خرگوش: قبل از مقابله با شیر؛ با یک حرکت نابهنگام، بی‌پرده بر عادت مألوف جامعه اعتراض می‌کند و ساختار می‌شکند. سخن از طرح براندازی به میان می‌آورد. موجبات و اجرای آن را نهفته می‌گذارد و فقط آزادی و رهایی را که پیامد آن طرح است، به زبان می‌آورد. در تمام مناسبات رفتاری اندیشهٔ فردی و خرد اجتماعی را نادیده نمی‌گیرد هرچند از علم عنایتی نیز به فراخور برخوردار است. در مقابلهٔ با شیر با مکر و فکر برنامه‌ریزی می‌کند و گام‌به‌گام طرح خود را هوشمندانه پیش می‌برد. عملیات تأخیری اولین اقدام روانی وی است که وضعیت روانی شیر را از حالت «تعادل» خارج می‌سازد.

با تأخیر به حضورش می‌رسد تا روحیه مطالبه گری بگیرد و انتظار پاسخگویی از ایشان داشته باشد و با این حرکت، زمینه پذیرش شیر را برای گزارش خود آماده می‌سازد.

خرگوش برای رفع شک و شبه، بدون ترس و واهمه به شیر نزدیک می‌شود. در اولین گفتمان، واژگانی به کار می‌برد که تسلیم و تحقیر خود و غرور و عزت او را در پی داشته باشد. رفتار و گفتار خود را با زیرکی و آرامش تمام تا جایی به کار می‌گیرد که کار به

مصادره کامل شیر می‌انجامد.

خرگوش در تعریف و توصیف ساختگی شیر آن‌قدر اغراق به خرج می‌دهد تا حسادت منفی شیر تحریک شود و توجه خشمش از ایشان به دیگری انتقال یابد. از دوست چاق‌وچله خود سخن به میان می‌آورد تا نیاز بنیادین شیر تحریک شود و فرد به‌ظاهر مزاحم را تهدیدکننده منافعش بداند.

خرگوش در تمام گفتار و رفتارش، خود را در مقابل شیر با تحقیر و ضعف نشان می‌دهد تا زمینهٔ هیچ‌گونه شکی باقی نماند و سامانه شناختی شیر مصادره شود.

پس از پیروزی، خرگوش توفیق خود را عنایت الهی می‌داند. پیروزی را نوبتی و گذرا تلقی می‌کند که شایسته شادی نیست. فتح بزرگ تسلط بر نفس وجود است که نافرمان و سیر ناشدنی است و فقط برای کنترل آن از عنایت الهی باید مدد گرفت.

۲-شخصیت شیر: قدرت جسمانی بالای شیر باعث شده نخجیران با رویکرد رفتاری باخت و نرم وارد مذاکره شوند و برای به حداقل رساندن ضرر تلاش نمایند. وی هوش کارایی نیز دارد و در بحث‌های آغازین خیلی خوب پیش می‌رود. حتی سرانجام جدل را نیز هرچند در ظاهر به نفع خود رقم می‌زند اما لازم به ذکر است که:

الف- در رویدادهای پیچیده زندگی فقط دانش ظاهری کافی نیست، علمِ عنایتی و شناختِ عمقی در این وادی ضروری به نظر می‌رسد که سامانه شناخت ایشان از این بابت تهی‌دستی دارد.

ب- در شرایط بحرانی، مدیریت روانی از اهمیت و اولویت بالایی برخوردار است. در این مرحله نیز کنترل و مدیریت شیر در حد پایین و وضعیت روانی‌اش آسیب‌پذیر ملاحظه می‌شود. به طوری که سامانه شناختی ظاهری وی وقتی با طرح خرگوش تحت تأثیر قرار می‌گیرد، عملکرد انحرافی پیدا می‌کند.

**رفتار شیر**

در بخش گفتمان، سامانه شناختی شیر اثربخشی خوبی دارد. بحث‌ها را خیلی منطقی پیش می‌برد و صحنه‌ها را مدیریت می‌کند، اما در نهایت به دلیل نداشتن قوّه شناخت عمقی در دام تطمیع که با نیاز بنیادین وی همخوانی دارد، گرفتار می‌شود و خواستهٔ نخجیران را قبول می‌کند.

در بخش دوم داستان، قوهٔ شناختی شیر، پیچیدگی‌های رفتاری و گفتاری خرگوش را درست تشخیص نمی‌دهد. از طرف دیگر ضعف مدیریت روانی و آسیب‌پذیری آن حوزه،

وضعیت روانی وی را دچار آشفتگی می‌کند. وقتی خرگوش در رسیدن تأخیر می‌کند، نیاز بنیادین (گرسنگی) بر شیر فشار می‌آورد تا زبان به پرخاشگری می‌گشاید. با رفتار پیش‌آمده دست به خود سرزنشی می‌زند و رفتارهایی مغایر با قرارداد و تعهد نخجیران را برای خود یادآوری و رفتار بزرگوارانهٔ خود و قول و قرارهای آن‌ها را در صحنهٔ تصورِ خود بازآوری می‌کند. هرچند شیر از قوهٔ شناخت عمقی برخوردار نیست، فشار گرسنگی، سامانهٔ شناخت سطحی‌اش را نیز مختل می‌کند. خشم و شور، قوّه ادراکیِ وی را به انحراف می‌برد و با گفتارهای مکارانهٔ خرگوش تحریک شده، رفتارهای نمایشی او را پذیرفته و گام‌به‌گام خود را در طرح فریب او گرفتار می‌کند.

بخش دوم: حرکت انقلابی خرگوش

چون به خرگوش آمد این ساغر به دور　　بانگ زد خرگوش آخر چند جور

**(مولوی، پیشین: بیت ۹۹۷)**

در این بخش حرکت خرگوش ساختار استقلالی به خود دارد و قوهٔ ایدئولوژیک، رویکرد انتقادی، رفتار انقلابی وی کاملاً با نظریهٔ زیباشناختی انتقادی همخوانی دارد.

مولوی در بخش دوم داستان، انتقاد و رفتار انقلابی را با شجاعت، تدبیر و مدیریت درآمیخته است. خرگوش نماد نخبهٔ اجتماعی است که سلطهٔ حاکمیت نامشروع را برنمی‌تابد و به‌جای اثبات و تمکین، گونهٔ اعتراض و وجه انتقاد به خود می‌گیرد. در طرح این داستان «روش کسانی که فضیلت را تابع بزرگی ظاهری می‌پندارند و نبوغ را ادراک نمی‌کنند مورد انتقاد شدید قرار می‌گیرد.» (فروزانفر، ۱۳۶۰: ۲/۳۴۲). در این بخش حداکثر اراده برای حذف کامل حاکمیت نامشروع به کار گرفته می‌شود.

نکتهٔ ظریف و قابل‌تأمل این بخش این است؛ که خرگوش وقتی قرعهٔ تهدید به نام خودش خورد، نسبت به فضا رویکرد انتقادی و رفتار انقلابی اتخاذ نمود و قبل از آن، خبری ازاین‌گونه عکس‌العمل در او پیدا نبود. به نظر می‌رسد مولوی رفتار محافظه‌کاران نخبگان اجتماعی را با این تعبیر مورد انتقاد قرار می‌دهد.

**نکته:**

در دورهٔ تاریخی داستان، مردم نخبگان خود را همراهی نمی‌کنند فلذا می‌بینیم که خرگوش نیت خود را از آن‌ها پوشیده می‌دارد. شاید رفتار انقلابی خرگوش یک آشنایی‌زدایی صریح است که درک پایین جامعه طاقت بار آن را ندارد. به نظر می‌رسد

شناخت جامعه به میزان قابل توجّهی به عادت‌های مألوف گره خورده است و نخبه اگر تصمیم بهنگام نگیرد، در دنده‌های عرف پایین جامعه هضم خواهد شد.

مولوی به درک پایین جامعه انتقاد دارد. آن‌ها از این که ازرعادت‌های غیرمنطقی گذشتگان خود دست بردارند، می‌ترسند و در این مسیر به نابودی تدریجی خود در مقابل عیشِ موقتی امضا می‌دهند. در داستان وقتی عقلمندی رمز پیروزیِ جامعه بارگذاری شده است، از مفهوم مخالف آن‌چنان برداشت می‌شود که جامعه موردبحث نظام عقلایی به خود نداشته است.

**پیشنهاد:**

خرگوش به‌عنوان نخبهٔ متفکر اجتماعی پس از پیروزی، در پایان قصه فضای داستان را متوجه مسئولیت مهم دیگری می‌نماید که به نظر می‌رسد از دید عموم جامعه مخفی مانده است؛ جامعهٔ انسانی فقط به شکل مادی آن خلاصه نمی‌شود. دنیای درونی انسان نیز برای خودش فرمول زیباشناختی لازم دارد. بخش پایانی قصه (جهاد با نفس)، رویکرد تازه‌ای پیش پای مکتب فرانکفورت می‌گذارد.

**نتیجه‌گیری:**

در پایان باید گفت: نظریهٔ زیباشناختی انتقادی به جامعهٔ ایستا و اثباتی با نگاه نفی‌گرا و سلبی می‌نگرد و تلاش می‌کند در حوزهٔ هنری و ادبی سه مولفهٔ مهم؛ آگاهی بخشی، رویکرد انتقادی و رفتار انقلابی را در بستر خودمحوری و ساختار استقلالی بارگذاری نماید؛ تا با آگاهی بخشی به جامعه، جان تازه‌ای به رویکرد قضاوتی و نوع رفتار آن ببخشد و فضا را علیه جامعهٔ ایستای حاکم متحول نماید. این نظریه در عین این که خلوص زیبایی هنر را حفظ می‌کند، بار اعتراضی نیز بر جنبهٔ آن می‌افزاید.

نگاهی زیباشناختی انتقادی به داستان شیر و نخجیران مثنوی معنوی مشخص نمود؛ که مولوی سعی دارد با این سروده افق آزادی را به جامعهٔ ایستای موجود ترسیم نماید. در جامعهٔ موردبحثِ داستان؛ مردم در برابر خشونتِ حاکمیتِ نامشروع تلاش می‌کنند ضمن تمکین و تسلیم، فقط از بار ضرر و زیان پیش‌آمده بکاهند و بیشتر رویکرد آشتی‌گری و اثباتی به فضای حاکم دارند. خرگوش به‌عنوان نخبهٔ اجتماعی با هوش، تدبیر، مدیریت و شجاعت گام به صحنه می‌گذارد و فضای حاکم را متحول می‌سازد. قدرت شناختی، رویکرد انتقادی و رفتار انقلابی در ساختار استقلال و بستر خودمحوری، مبانی و اصول نظریهٔ زیباشناختی انتقادی به شمار می‌روند که مولوی در گفتمان، حوادث و رفتار بخش دوم سروده‌اش آن‌ها را به کار گرفته است.

**منابع و مآخذ:**


۱- احمدی، بابک، (۱۳۷۸)، حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

۲- ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، خاطرات ظلمت (دربارهٔ سه اندیشه‌گر مکتب فرانکفورت)، چاپ سوم، تهران، مرکز.

۳- اسلامی، شهرام و امیری، کاظم، (۱۳۷۴)، نظریهٔ زیبایی‌شناختی تئودور آدورنو، مجلهٔ بوطیقای نو، جلد اول، زیر نظر منصور کوشان، تهران.

برت، آر آل (۱۳۷۹) تخیل، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، مرکز.

۴- بنیامین، والتر، آدورنو، تئودور و مارکوزه، هربرت، (۱۳۸۴)، زیبایی‌شناختی هنر، ترجمه: امید مهرگانی، چاپ دوم، تهران، گام نو.

۵- بنیامین، والتر، (۱۳۸۷)، مقالاتی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ، گزینش و ترجمه: مراد فرهادپور و امید مهرگانی، تهران، گام نو.

۶- جانسون، رابرت وینست، (۱۳۹۰)، زیباگرایی، ترجمهٔ: مسعود جعفری، تهران، مرکز.

۷- ریترز، جورج، (۱۳۷۹)، نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه: محسن ثلاثی، چاپ چهارم، تهران، علمی.

۸- سعدی، شیخ مصلح‌الدین، (۱۳۱۶)، کلیات سعدی، با استفاده از نسخ تصحیح شده محمد علی فروغی و عبدالعظیم قریب، با مقدمه: عباس اقبال، چاپ اوّل، نشر محمّد- انتشارات امین.

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۸)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه.

۱۰- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، بیان، تهران، فردوس.

۱۱- کریم، زمانی، (۱۳۷۸)، شرح جامع مثنوی، تهران، اطلاعات.

۱۲- گرجی، مصطفی، (۱۳۸۸)، هرکه را دردست او بردست بو، چاپ اول، تهران، جهاد دانشگاهی.

۱۳- فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۷۳)، شرح مثنوی شریف، تهران، علمی و فرهنگی.

۱۴- مارکوزه، هربرت، (۱۳۵۰)، انسان تک ساختی، ترجمه: محسن مؤیدی، تهران، امیرکبیر.

۱۵- ------، -----، (۱۳۷۹)، بعد زیباشناختی، ترجمه: داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران، هرمس.

۱۶- مکاریک، ریما، (۱۳۸۵)، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه: مهران مهاجر و

محمد نبوی، تهران، آگاه.

۱۷- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۶۲)، مثنوی معنوی، تصحیح: نیکلسون، تهران، امیرکبیر.

۱۸- ــــــــــ، ــــــــــــ، (۱۳۸۶)، کلیّات شمس تبریزی، جلد دوم، توضیحات، فهرست و کشف الأبیات: توفیق هـ سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۹- ولک، رنه، (۱۳۷۸)، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

۲۰- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۵)، مولوی نامه، تهران، هما.

**مقالات:**

۱- خوشدونی فراهانی، ندا، (۱۳۹۱)، «واقعیت‌های هنری را باور نکنید»، نشریه گلستانه، اردیبهشت ۹۱، شمارهٔ ۱۱۸.

۲- سلطان‌القرائی، خلیل و سلیمان نژاد، اکبر، (۱۳۸۶)، «تفکر انتقادی و ضرورت آموزش آن در کلاس»، دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی تربیت اسلامی، قم، سال ۳ شمارهٔ ۶، بهار و تابستان.

۳- شقاقی، فرهاد و رضائی کارگر، فلور، (۱۳۸۹)، «تأثیر آموزش مهارت‌های تفکر خلاق و نقادانه بر بهزیستی روان‌شناختی نوجوانان»، مجلهٔ تحقیقات روان‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، شماره ۵.