روایت هرمنوتیکی از حکایت مارگیر در مثنوی معنوی

دکتر علی دهقان[1]

فتانه سمسارخیابانی[2]

چکیده

ازجمله چالش‌های بحث برانگیز در دنیای متن، روش هرمنوتیک است که اخیرا مورد توجه بسیاری از اندیشه‌مندان قرار گرفته است. این شیوه، با متن به عنوان موجودی زنده برخورد می‌کند. اگرچه این «روش» و البته به زعم برخی، «علم» نوی است اما، با تعمق در متون پیشین هم‌چون تفاسیر قرآن، می‌توان دریافت که اسلاف ما، روشی را که اکنون با نام هرمنوتیک از آن یاد می‌شود، پیش‌تر در متون دینی به کار گرفته‌اند. از برجسته‌ترین آنها، مفسر بزرگ عرفان، مولاناست که مثنوی معنوی او تجلی‌گاه هرمنوتیک می‌باشد. در این راستا این جستار بر آن بوده تا روش هرمنوتیک مولوی را در حکایت مارگیر دفتر سوم مثنوی باز نماید. این بررسی نشان می‌دهد که مولوی با استادی بی‌مثال، با تفسیرهای جان‌دار، روح هرمنوتیک را در کالبد آن حکایت جاری ساخته است. او حکایت مارگیر را با نگره معرفتی، تاریخی و اساطیری تأویل و برداشت‌های نوینی از اشخاص و عناصر نمادین آفتاب، کوه، شهر به دست داده است.

کلید واژگان: مولوی، مارگیر، هرمنوتیک، تأویل، نماد

۱- عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیات فارسی، تبریز، ایران.

۲- دانشجوی دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیات فارسی، تبریز، ایران.

۱- مقدمه

بیان مطلبی واحد از مناظر متعدد ومتنوع کاری آســان نیست، بلکه نیازمند مهارت و توانایی پردازش درحوزه متن می‌باشد تا در آنِ واحد، از سویی بیانگر مقصود مؤلف باشد و از دیگر سو، راهی پیش روی خواننده قراردهد تا برداشت‌های نوی از متن حاصل کند. این موضوع تقریبا همان اســت که امروز از آن به هرمنوتیک تعبیر می‌شــود. هرمنوتیک اگرچه، در مدت کمی از پیدایی خود تاکنون، هم‌چون دیگر روش‌ها، دگرگونی‌هایی را پذیرفته، اما به هرترتیب دارای ماهیت اصیلی اســت که مبدا آن متون دینی بوده، ســپس به تدریج توســط شــلایرماخر و هایدگر وارد ادبیات و عرصه روش‌شناسی شده است. هرمنوتیک به دو دوره کهن و نو تقسیم می‌شود. هرمنوتیک در اصل به معنای بازگرداندن متن به زبانی قابل فهم است که نوع کهن آن، به کشف نیت مؤلف می‌کوشد اما، در قسم نو، به این موضوع اعتقاد ندارد.

آنچه تعمق در این حوزه را پرجاذبه می‌نماید، وجود نشــانه‌های از هرمنوتیک در متون عرفانی است. تأویل عرفانی خواجه عبدالله انصاری و رشیدالدین میبدی از قرآن، گــواه صادقی براین مدعاســت. اما باید گفت، اوج اســتعمال این روش در حکایات مثنوی مولوی می باشد، به طوری که نه تنها همه مخلوقات و متون از دیدگاه وی قابل تأویل اســت، بلکه کل این مقولات با چنان هنرمندی خلاقانه ای طرح می شــوند که قادرند بارها مورد تأویل خواننده نیز واقع شوند و نگرشی نو ارائه نمایند. هرمنوتیک مولوی، هم از نوع «ســنتی» است و هم «نو»، زیرا علاوه بر این که آیات و روایات را تأویل می کند، به تأویل اشیا، عبارات و مفاهیم نیز می پردازد.

ایــن مقال مجمل، درصدد آن خواهد بود تا با بازشــکافی یک حکایت مثنوی، هم دیدگاه‌های هرمنوتیکی مولوی و هم خواننده آن را بنمایاند و تبیین کند که این، همان روشــی اســت که قرن‌ها پس از مولوی، با نام روشی نو در دنیای متون معرفی شد. در

این حوزه ابتدا، به بیان مفاهیم کلی هرمنوتیک و نظریات مختلف مربوط به آن پرداخته می‌شود، سپس با استناد بر آن، تأویل و روش تأویلی مولانا در حکایت مارگیر تحلیل می‌گردد.

۲- هرمنوتیک و تأویل

هرمنوتیک و تأویل دو اصطلاح‌اند که غالبا در معنای دقیق خود استعمال نمی‌شوند. عموما هرمنوتیک را نظریه یا علم تفسیر و تأویل دانسته اند. «اصطلاح هرمنوتیک به لفظ یونانی hermeneuein باز می‌گردد که به معنای تأویل یا بازگرداندن گفته ای به زبانی قابل فهم برای مخاطب، چیزی را روشن و قابل فهم بیان کردن بود. تبار واژه هرمنوتیک، نام هرمس یکی از خدایان یونانی است که پیام رسان میان خدایان بود، و پیام‌های رمزآمیز خدایان را به افراد انسان می رساند. او راهنمای زندگان در سفرهای زمینی و روح مردگان در دنیای دیگر نیز بود. این سان هرمنوتیک با سفر و مرگ پیوند خورده و از آن‌ها جدا نمی شود. هر تأویل سفری است بی پایان در قلمرو معنا که از مرگ معنای نهایی و ذات باور خبر می آورد» (احمدی، ۱۳۷۷: ٥-٤).

هرمنوتیک از بدو تولد تا کنون دو دوره را گذرانده که عبارت است از هرمنوتیک کهن یعنی آنچه هرمنوتیک در حوزه دین انجام می داد و دیگری هرمنوتیک نوین که توسط هایدگر وارد عرصه شناخت و وجودشناسی شد. اما، این دو حوزه دارای تفاوت‌های اساسی هستند. «برخی هرمنوتیک را تفسیر همدلانه و تأویل را اصل جویانه می‌دانند، اما دیدگاه هرمنوتیکی به طور کلی دارای اصول مشخصی نیست. به عنوان مثال دوگرایش اصلی در هرمنوتیک وجود دارد که اولی کشف نیت مؤلف و فهم اثر و پدیده را باور دارد و دومی امکان کشف نیت مؤلف و فهم اثر و پدیده را باور ندارد. به این دو گرایش اصلی هرمنوتیکی به ترتیب سنتی و نو می گویند. در قرن نوزدهم در اروپا هرمنوتیک از حوزه دینی(مسیحیت) به وسیله شلایرماخر وارد

ادبیات و عرصه روش شناسی و علوم شد و بعدها دیلتای آن را به طور گسترده در علوم انسانی به کار گرفت» (رحمانی، ۱۳۸٤: ۱۱۵)

هرمنوتیک مدرن بر عامل زبان و عنصر ناخودآگاه و روان قومی مؤلف تکیه می‌کند، کشف نیت مؤلف را ممکن و مهم نمی‌داند، اما نسبت به متن و تأثیر آن بر مخاطب، بیش از کشف نیت و مقصود مؤلف اعتقاد دارد. «با این حال دید هرمنوتیکی با نگاه مزبور، مقوله معنای نهایی را رد یا اثبات نمی کند، اما معتقد است که امکان فهم نهایی هر متن و مقوله‌ای برای ما وجود ندارد» (همان، ۱۳۸٤: ۱۱٦)

۲-۱. هرمنوتیک و صوفیه

ردپای هرمنوتیک در آثارصوفیه را از همان آغازین فصل پیدایش تصوف می توان یافت زمانی که آنان با استناد به حدیث "ان القرآن ظهرا، بطنا، و لبطنه بطنا، الی سبعه ابطن" درصدد نوشتن تفاسیر بر قرآن برآمدند که از آن جمله می توان به تفسیرالقرآن العظیم سهل تستری و تفسیر کشف‌الاسرار میبدی اشاره نمود. چنانکه «در میان مسلمانان اخوان الصفا، اسماعیلیان، باطنی‌ها، و اهل تصوف تأویل رمزی کتاب خداوند را یکتا راه سعادت می شناختند و روش تأویل را کامل کردند. » (احمدی، ۱۳۸۲: ٤۹۷). از طرفی گفته می شود:« تفاوت میان شریعت و طریقت، ظاهر و باطن تنها با رجوع به متن قرآن کریم به مثابه اساس هرمنوتیک اسلامی قابل رفع است.» (دیباج، ۱۳۸٤: ۳۹). به طور کلی «عرفا و صوفیه، اصول و مبانی عقاید و اعمال خود را بیش‌تر با تأویل ظاهر کتاب و سنت با اسلام تطبیق می دهند، فی المثل از حدود ٤۰۷ آیه قرآن کریم در تأیید مبانی و اصول خود بهره می‌بردند که مفهوم آنها مستقیم و غیرمستقیم با آن مبانی و اصول تطبیق می گردد و گاهی با عنوان کردن مسأله باطن قرآن از آیات بیش تری هم می توانند بهره گیرند و هم چنین درمورد سنت.» (یثربی،

(۱۳٦٦: ۱۱۷)

۲-۲. هرمنوتیک و مولوی

تأویل از نظر مولانا، بازگرداندن نشـانه‌ها، که نماینده اشیا در زبان هستند، به عالم معناسـت که منشـأ و مبدأ اصلی آنهاست.(محمدی آسـیابادی، ۱۳۸۷: ۳۱). «مولوی معتقد است که الفاظ تعلق حقیقی به معانی خود ندارند. نام‌ها رابطه ذاتی با مدلول‌های خود ندارند. لفظ مانند آشیانه و معنا مانند پرنده است. همان گونه که جسم انسان مانند جوی و روح چون آبی است که در آن جوی جریان دارد. روح در جریان دایمی است، درحالی که فرد تصور می‌کند که اشیا راکد است.» (نصری، ٥٤:۱۳۸۱)

چـه تعـلق آن مـعانی را به جـسم　　چـه تعـلق فهم اشـیا را به اسم

لفظ چون و کرست و معنی طایر است　　جسم جوی و روح آب سایر است

او روان است و تو گویی واقف است　　او دوان است و تو گویی عاکف است

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۲: ۲-۳۲۹۰)

بـا توجـه به مصرع دوم بیت نخست، به نظر می رسـد «همان جریان معنا در لفظ مورد نظر جلال الدین بوده باشـد. بنابراین فرض باید بگوییم: هرلفظی که به کار برده می شود، معنا در آن مورد از اذهان گوینده به وسیله لفظ خارج شده و در میان هزاران پدیده روانی و طبعی که در ذهن شنونده موج می زند به پرواز درآمده، با آن پدیده‌ها ارتباط برقرار می کند و به جریان می افتد.»(جعفری، ج.۵، ۱۳۸۹: ٤۷۲)

بـه طـور کلی مولوی تعامل لفظ با معنا را در ارتبـاط با متن می‌داند. یعنی لفظ در ارتباط با متن به معنای وسیع کلمه برای مخاطب معنا پیدا می کند اگرچه، گاهی لفظ قادر نیست منظور گوینده را بیان نماید و به قول خود او قحطی معنا به بار می‌آورد.

راه همـوارسـت و زیـرش دام‌ها　　قـحطـی مـعنا مـیان نـام ها

لفــظ‌ها و نام‌هــا چـون دام هاست　　لفـظ شیرین ریگ آب عمر ماست

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۱: ۱-۱۰۶۰)

با اینکه الفاظ، نشانه‌هایی هستند که برای تبادل افکار و بیان مقاصد انسان‌ها وضع شده اند، اما آن گونه که باید نمی‌توانند، مقصود را بیان کنند و از بیان احوال و معانی خاص ناتوان می‌آیند و دیگر آن که هرچه معانی از سطح عادی و عمومی بالاتر می‌رود الفاظ در رساندن آن معانی نارسا می‌نماید. مولانا از نارسایی الفاظ و زبان وضعی بشر گله دارد چراکه آن را در انتقال معانی ظریف روحی نه تنها نارسا دانسته، بلکه حجاب مفاهمه می داند، چنانکه در فیه مافیه می گوید: «ســخن، ســایه حقیقت اســت و فرع حقیقت.» (مولوی، ۱۳٤۸: ۷). الفاظ مانند ابر و پرده، پوشاننده حقیقت است:

پاک سبــحانی که ســیبستان کنــد　　در غــمام حرفشــان، پنهـان کند

زین غمام بانگ و حرف و گفت و گوی　　پـرده یـی، کز سیب ناید غــیربوی

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر٦: ۸۵-۸٤)

همچنیــن مولوی اعتقاد دارد همــان طور که پرچین‌های باغ، حصار باغ اســت و بیرونیان را از ورود بدان بازمی دارد، الفاظ نیز مانع ورود آدمی به باغ معانی می شود.

حرف چه بود؟ تا تو اندیشی از آن　　حرف، چه بود؟ خار دیوان رزان

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۱: ۱۷۲۹)

از دیدگــاه مولوی الفاظ چون ثابت می ماننــد غالبا ذهن را از توجه به تحول معانی بازمی دارند. «مثلا اشــخاص از دوره کودکی تا پیــری یک نام دارند حال آن که هویت جسمانی و عقلانی و اخلاقی آنان تغییر یافته اســت، یا مثلا نوع و درجه عشق یا قهر و کین دگرگون می شود در صورتی که نام آن‌ها ثابت مانده است.» (سیاسی، ۱۳۲۱: ۵۲۹)

این سخن، چون پوست و معنی مغز دان　　این سخن، چون نقش و معنی همچو جان

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۱: ۱۰۹۷)

از آن جا که سـخنان و حکایات مولانا مشـحون اسـت از معانی بکر و بدیع، لذا عـلاوه بر این که خود روایتی تأویلی از قـرآن و احادیث و امور عادی را همواره در ابیات بیان می کند بلکه، برای مخاطب نیز در گنجینه معانی را می گشاید تا به واسطه جولان فهم و درک به معانی نغزتری دست یابد.

«عـلاوه بر قرآن کریـم و احادیث نبوی، مولانا بسیاری از امور عادی و معمولی را هـم به معانی بکر و بدیعی تأویل کرده اسـت به گونه ای کـه با توجه به تأویلات او مـی توان گفت که یک معنای تأویل در نزد قدما ارتقای معنا بوده اسـت.» (شـمیسا، ۱۳۸۰: ۲۸۹). «مگر نه این که تأویل را دریافت گوهر باطنی کلام می دانند یا کشـف گوهر مورد پنهان شـعر، حقیقت و امر مقدس. به گونه‌ای کلی کار عمده مولانا تحلیل و تجزیه افکار و تجارب متقدمان و به دست آوردن نتایجی تازه از آن هاست. به نظر مولانا الفاظ هم چون صورت شریعتند که برای کشف معانی آن‌ها تأمل و گذر از لفظ اجتناب ناپذیر است.»(تاجدینی، ۱۳۸۳: ۱)

از نظـر مولـوی کل هستی هم چون متن نیاز به تفسیر دارد تا ناگفته هایش پدیدار گـردد. «حتی بـرای فهمیدن سـخنان و رفتارهای عادی روزمره دیگـران، آن‌ها را به گونـه ای تفسیر می کند.» (شـبستری، ۱۳۸۱ :۱۵). امـا «در زمینه هرمنوتیک فلسفی، بـه رغم توجه مزید مولانا به آن، به هیـچ وجه باورمند به عدم قطعیت معنا و به ویژه مرگ مؤلف نیست؛ بلکه او هم‌نظر با اشـتراووس نه، که لوی اشـتراووس هم باور با مولاناست که می‌گوید متن یک معنای واحد و ثابت دارد که کار هرمنوتیک کشف آن معناست. نه تنها اشتراووس که باختین و اریک د.هرش نیز براین باورند؛ مگر باختین نبود که می گفت: متن را همان طور که مؤلف قصد داشته است باید فهمید و البته که این کار دشـواری اسـت. مولانا به این عقیده اسـت که متن دارای یک معنای مرکزی واحد اسـت که مفسر یا مؤول باید با اصول و مبانی درسـت و اساسـی خود را به آن

معنا برساند.»(منیر، ۱۳۸۹: ۳)

امـا "رولان بارت" فرانسوی برخلاف نظر مولانا و سـایرین نظریه مرگ مؤلف را ارائـه می‌کنـد، چراکه باور دارد «در آثار خلاق ادبی نیـازی به قصد مؤلف نیست، یا اصلا نمی‌توان به نیت مؤلف در اثر پی برد، بلکه خواننده آزاد است تا با توجه به نظام دلالی ذهن شخصی خود، متن را بدان گونه که می‌خواند، درک کند و از آن لذت ببرد» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۹۵).

بنابرایـن باید گفت تأویل‌هـای مولانا در پنج حوزه بخش بندی می شـود« آیات قرآنی ؛ احادیث نبوی ؛ قصه‌ها و روایت‌های پیشینیان ؛ مفاهیم عرفانی ؛ اشیا و پدیده ها» (منیر، ۱۳۸۹: ۵). بسیاری از بزرگان علم تأویل بر این باورند که تأویل‌های مولوی مأخوذ از برداشـت هایی اسـت که او از تمثیلات برای کشـف معانی باطنی نموده و گاهی نیز با ابتکار خاص خود و تغییر سـاختاری در داستان، مضامین بدیعی خلق می کند.

درهرمنوتیک مولوی هرآنچه در معرض فهم انسان قراردارد قابل تأویل می باشـد و هـم چون بزرگان دینی قبـل از خود محدود به متون دینی نمی شـود، مولانا حتی داسـتان‌های پیشینیان را ساختارشکنانه روایت می کند و روایت تأویلی او به گونه ای است که به خواننده این اجازه را می دهد که به برداشت‌های نوی از داستان برسد. از این قبیل نیز می توان به داسـتان عاقل و نیم عاقل کلیله و دمنه اشـاره نمود که مولوی صورت داستان را بدون آن که تغییر دهد تأویل می نماید:

قـصه آن آبگـیر اسـت ای عـنود که در او سه ماهی اشـگرف بود
در کلـیله خـوانده باشـی لیک آن صـورت قصـه بود ایـن مغز آن

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر٤: ۳-۳۲۰۲)

و مولـوی خـود به صراحت تمام اعلام می دارد که برای درک این قصه باید آن را

تأویل نمود. با توجه به تأویلات خاص ذکر شده از دیدگاه مولوی، داستان‌های مولوی را با این ابزار می توان رمزگشایی نمود و به دو هدف اصلی سراینده پی برد که، یکی منظور اصلی خود اوست و دیگری استفاده از مجالی است که مولوی برای مخاطب فراهم می آورد تا به دیدگاه‌های نوی دست یازد. حکایت مارگیر در دفتر سوم مثنوی نیز از این قاعده مستثنی نیست و در اینجا به طور مجمل مورد بررسی قرار می گیرد.

۳- هرمنوتیک در حکایت مارگیر

منبع مورد استفاده مولوی در داستان، اغلب آثار استادان خود سنایی و عطار است اگرچه، مولوی در این مورد نیز از تأویل غافل نیست و داستان را هم از دید خود و هم با درنظر داشتن ایجاد مجال تأویل برای خواننده دگرگون می سازد، چنان که «یکی از موارد استفاده ویژه از داستان‌های عطار، قصه طوطی و بازرگان است که در اسرارنامه عطار به گونه ای دیگر آمده است. به طوری که نه تنها مولانا ملیت حکیم را که هندی است تغییرداده است بلکه روایت داستان را از سادگی و خطی بودن به دایره ای و تو در تو بودن تعدیل نموده و با این تغییرات به قصه ویژگی درونی و اسطوره بخشیده است... مولانا در آثار خود به ویژه مثنوی معنوی هم به مباحث عمده هرمنوتیک فلسفی دقت و تأمل درخور داشته است؛ هم عملا دست به تأویل به شیوه‌های مختلف زده است. گویا این که او هم به انسان به عنوان مؤول نظر می اندازد و به فهم او، شیوه دریافت او و ابزار شناخت، توجه دقیق می نماید و هم به عنوان مؤول خودش دست به تأویل می زند و به دیگران در سودبری از ابزار درست در فهم متن و تأویل آن توصیه می کند.» (منیر، ۱۳۸۹: ۵)

اما در باب "حکایت مارگیر که اژدهایی فسرده را مرده پنداشت" از جمله حکایت‌های مثنوی است که مولوی، هم خود بیان مقصود می نماید و هم راه قضاوت

را برای خوانندگان بازمی گذارد، تا با توجه به نقش عواملی چون تفاوت فکری افراد، اندوخته‌های فاعل شناسایی، تأثیر نسبی محیط فرهنگی و اجتماعی، هدف گیری و اتخاذ موقعیت‌های متنوع در ارتباط با واقعیات چنان که پیش‌تر نیز ذکر آن رفت خود به نتایجی نو دست یابند.

حکایت از آن جا شروع می شود که مارگیری برای کسب منفعت درصدد گرفتن ماری برمی‌آید تا با نمایش در شهر، پول خوبی به دست آورد، بنابراین برای گرفتن مار راهی بیابان سردی می شود و ماری بزرگ و به زعم خود مرده می بیند و آن را با طناب بسته با سختی تمام به میدان شهر می آورد و منتظر می شود تا مردم جمع شوند و او به هنرنمایی بپردازد. مردم بسیاری با شگفتی تمام چشم به مارگیر دوخته‌اند تا نمایش او را توأم با ترسی که در وجودشان نهفته ببینند، غافل از این که گرمای خورشید باعث شده که این مار از جمود خارج شده و حیات خود را بازیافته است. البته حکایت جمود در منظر مولوی خود حدیثی است مشبع. چراکه « این جهان طبیعت از این رویه که با خواص طبیعی برای ما مطرح است مرده و جامد، ولی از آن رویه که مربوط به ماورای طبیعت است، زنده و با احساس است، از این سو خاموش، ولی از سوی دیگر زبان گویا دارد.

اژدها شدن عصای چوبین از قیافه پشت پرده چوب سرچشمه می گیرد، بدین سان هر موجود جامد از آن سوی ماورای طبیعی حقیقت دیگری را نشان می دهد، کوه جامد نغمه‌های داودی سرمی دهد و آهن سخت در دست داود علیه السلام موم می گردد، باد بی احساس و مرده، سلیمان علیه السلام را برمی‌دارد و در فضاها به پرواز درمی‌آید. دریا هم با موسی علیه السلام به گفتگو می پردازد. ماه جامد به اشاره پیامبر اکرم را درک می کند آتش برای ابراهیم گل و نسرین می شود، سنگ ریزه‌ها به پیامبر سلام کرده و به رسالت وی شهادت می دهند، کوه به یحیی علیه السلام می دهد.»

(جعفری، ج.٦، ۱۳۸۹: ٦١٤)

به هر ترتیب، پس از زنده شدن مار و درست در لحظه ای که مارگیر از تجمع زیاد مردم در نشاط منفعت زیاد به سرمی برد، ناگاه مار طناب‌ها را پاره کرده به سوی مردم حمله می برد، درحالی که در یک چشم به هم زدن کل شهر را به کام خود فرومی‌کشد.

این داستان که تمثیلی هنری است، هم چون دیگر داستان‌های مولوی حکایتی عامیانه از مضامین عمیق عرفانی است که برای عامه مردم قابل فهم نیست و او از این مثال‌ها استفاده نموده تا نه خود حقیقت را بلکه نزدیک شدن به حقیقت را فراهم آورد. در حقیقت تمثیل پلی است این جهانی به لامکان و از این رو مولوی که سر در آسمان‌ها دارد، پیوسته از آن بهره‌مند است.

تمثیل مولوی در حکایت مارگیر محدود در روایت داستانی نیست بلکه، وی هم چون استادان خود سنایی و عطار در میان و پایان داستان گره گشایی نموده و نکات اخلاقی را تبیین می کند. از طرفی، تبعیت معلم اخلاق از قرآن صرفا ذکر آیات و مضامین قرآنی نیست، بلکه در ساختار نیز تبعیت محض از آن وجود دارد، آن گونه که هم چون قرآن که بعد از چند آیه، داستانی متضمن آیات انذاری و تبشیری بیان می‌کند، این اسلوب عینا در مثنوی نیز مشهود است.

در حکایت مارگیر شخصیتی وجود دارد که باور دارد اگر در پی حقیقت است به هر سختی آن را خواهد یافت. سپس با موجودی دیگر با نام مار مواجه می شویم که نشان از نفس انسانی است نفسی که در صورت فراهم بودن شرایطی خاص طغیان نموده، انسان را خواهد بلعید. همان نفسی که با قرارگرفتن در معرض آفتاب و زرق و برق مدنیت طغیان می کند و برای در بند نگه داشتن آن سرما و جمود و دوری از دام‌های شهوانی کارساز است.

در نگاه مولوی به پدیده‌ها، زوایای متعدد وجود دارد که این خود حاکی از ذهن

پویا و چالشگر اوست و از طرفی ذهن خواننده را نیز به چالش فرامی‌خواند چنانکه، از بحثـی در آن واحد معانی متعدد دریافت می گردد. در یک کلام باید گفت که کلام مولوی اصالتی معنایی دارد و زبان دل بر زبان علم ارجح است.

۳-۱. روایت معرفت‌شناختی

در تفاسـیر از مار به نفس اماره تعبیر شـده است، آن گونه که اگر مقدمات و لوازم نفس مهیا نباشـد محلی برای هجوم و تاراج نفس، وجود نخواهد داشت اما، با فراهم آمدن شـرایط مساعد، نفس اماره که هم چون مار، در بیابان سرد مانده با تابش آفتاب گرم تبدیل به اژدهایی مخوف خواهد شـد که البته خود مولوی نیز در اثنای داسـتان بدان اشاره می نماید.

نفست اژدرهاست، او کی مرده است؟ از غم و بی آلتی افسرده است

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۳: ۱۰۵۳)

اما مولوی در بخش دیگری استنباط متفاوتی از داستان دارد، از اژدهایی که بی‌جان بوده و حال با تابش آفتاب جان گرفته است، به روز حشر تعبیر می نماید:

باش تـا خـورشید حشر آید عیـان　　تـا ببیـنی جنبـش جسـم جـهان

(همان، دفتر۳: ۱۰۰۹)

حتی بعدی دیگر نیز برای این داسـتان مفروض اسـت و آن عبارت از این که مار، ممکن است نماد اجل انسان باشد که با جان گرفتن آن، زندگی انسان پایان می پذیرد و هرآنچه با زحمت فراهم آورده در یک آن نابود می‌گردد.

چـه بسا تلاش هایی کـه انسان در طول زندگی برای کسب اموری صرف می‌کند، به صلاح او نباشـد اما، وی با تلاش فراوان درصدد است خود را به هر زحمتی به آن برسـاند و این مصداق همان آیه شریفه اسـت که می‌فرماید: « وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا

وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَـيْئًا شَـيْئًا وَهُوَ شَـرٌّ لَّكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لاَ تَعْلَمُونَ» (بقره: آیه۲۱٦)

۳-۲. روایت تاریخی

حکایت موسی و فرعون که در پیش و پس این داستان در مثنوی روایت شده، باعث می‌شود تداعی ذهنی برای خواننده پیش آید چراکه، ظلم مار و خوردن انسان‌های بی گناه با چنان تصویرسازی آزاردهنده که به دقت از زبان مولوی روایت می‌شود، طوری که مار خود را به ستون می پیچید تا استخوان‌هایشان خرد شود، ظلم فرعون را که نماینده ظالمان و ستمکاران عالم است به یاد می‌آورد، چنانکه خود مولانا نیز در همان اثنا به حجاج و شباهتش با اژدها اشاره می‌کند:

اژدها یک لقمه کرد آن گیج را سهل باشد خون‌خوری حجاج را

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۳: ۱۰۵۱)

۳-۳. روایت اساطیری

در روایات مولوی بارها مشاهده شده که از دیدگاه وی اسطوره جایگاهی خاص دارد، پس به جرأت می‌توان ادعا نمود که نقش اساطیری مار قطعا مدنظر این شاعر بوده است.

شاعران و داستان پردازان، گرچه آثار متعدد و به ظاهر مختلفی دارند، اما در زیربنا، به نوعی تکرارگر یا یادآورنده خاطرات اساطیری ناخودآگاه جمعی و مشترک بشر هستند.«به نظر ارنست کاسیرر، فیلسوف آلمانی، شاعران بزرگ و به خصوص غنایی، کسانی هستند که قدرت بینش اسطوره ای با همان شدت و حدت باستانی خود در

وجود آنان فوران می‌کند. از نظر هردر، منشا زبان (ابزار ادبیات) مفاهیم اساطیری بوده است. به نظر او انسان بدوی که بر چیزی جز حس خود تأکید نداشت، پدیده‌های دنیای پیرامون خود را با اسطوره سازی مانند خود، جاندار و فهیم فرض می‌کرد.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۷۰)

ترس از مار حکایتی است که از زمان‌های بسیار دور در نهاد ما ریشه دوانده و به طوری که در باور، خود را در برابر این جاندار خزنده کاملا منفعل می‌یابیم « از نظر یونگ به این علت که مار برای نیاکان ابتدایی ما ناشناخته، غریب و خطرساز بود. آنان برای مقابله با این حیوان عجیب، راهی نمی‌شناختند. ترس از این موجود، باعث شکل یافتن تصوری و تصویری از آن در ذهنشان شد که این صورت مثالی در ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان امروز هم‌چنان باقی است و مانند خصلت‌های ژنتیک به ارث می‌رسد.» (همان: ۱۳۸).

مونیک دوبوکور در مورد مار می نویسد: «مار از عمده ترین تصاویر مثالی سرچشمه حیات و تخیل است و غالبا پیچیده به دور درخت تصور می شود و همانند درخت تقریبا در همه تمدن‌ها، موجب پیدایی انبوهی از اساطیر تلفیقی شده است. این جانور خاکی یا زمینی، هم مورد اعزاز و پرستش بوده است و هم موجب وحشت و نفرت. ظهور اسرارآمیزش بر زمین و غیب شدن ناگهانیش در جهان ناشناخته زیرزمین، مایه تشحیذ خیال و انگیزه قصه بافی و افسانه سازی شده است بدین وجه که مار را موجودی مافوق انسان و طبیعت که از ارواح و جان‌های نیکان(مرده)، مدد می‌گیرد، پنداشته‌اند.»(همان: ۹-۱۳۸)

«در تمدن‌های بدوی و کهن، مار اغلب پیچیده به دور تخم گیاهان و به صورتی تصویر شده که دمش را گاز می‌گیرد، یعنی نوکننده نیروی حیات است و با نیش خود سم را به دورن پیکر خویش می جهاند و به این ترتیب از خود بارمی گیرد و دوباره

زاده می شود. به قول گاستن باشلار این موجود تبدیل دایم مرگ به زندگی و نمودار دوقطبی بودن هستی اســت، یعنی مرگ از زندگی می تراود و زندگی از مرگ. در هنر ملل باســتانی و تمدن‌های کهن ســال، تصاویر و نمادهای گوناگونی از مار باقی مانده اند.

مــار را نماد آزردگی، آلت رجولیت، افسردگی، انتقام، بدجنسی، پیام رســانی، تن پروری، حیله گری، عقل، قدرت، مرگ، نسل، نوسازی، وسوسه، هوش و...دانسته اند.

در آیین مهر مار جانوری بدکار و متعلق به اهریمن نیست. در ماجرای عروج مهر به آسمان، وی بر گردونه ای سوار است که هرمس راهنما و راننده گردونه است و یا بال هایی که بر ســر دارد و چوبی از درخت غار که دو مار دور آن حلقه زده‌اند قابل تشــخیص اســت. از این رو، در آیین مهر، مار یکی از نشانه‌های اصلی است. سوسن و ســنبل و سپرغم و نیلوفر هرکدام به نوعی با مار پیوند دارند. عرب‌ها سرو را شجرۀ الحیۀ (درخت مار) می نامند زیرا معتقدند هرجا سرو هست مار هم هست. در داستان پیدایش آتش اهریمن، مار را که هم ریشه مرگ است پدید آورد و اهورامزدا در برابر آن و برای مقابله با او، آتش را آفرید و به این ترتیب، آتش مقدس شد...

در روایات دوره اســلامی که گاه از سرچشــمه‌های فرهنگ یهود متأثر اســت، مار حیوانی زیبا و دارای چهارپا مانند شتر بود و از خزانه داران بهشت به شمار می رفت اما چون با ابلیس در اغوای آدم همکاری کرد و او را به داخل بهشت نفوذ داد، خداوند به عقوبت این کار او را از بهشــت اخراج کــرد و به اصفهان انداخت و او را به خاک خوردن و با شــکم خزیدن عقوبت کرد و مقرر شــد آدمیان سر او بکوبند. در تورات نقش گناه آلود مار بیش‌تر از روایات اسلامی نمودار است زیرا که در این جا خود مار وسوسه‌گر است. مار و طاووس به همین دلیل که در داستان آدم نقشی ناستوده دارند، در شعر فارسی گاه به عنوان دستیاران دیو معرفی شده اند.»(یاحقی، ۱۳۸٦: ۸-۷۳۷)

مار موجودی است که به کرات در حکایات مولوی، نقش آفرینی می کند ازجمله: داســتان «مارگیر و دزد» که مارگیری از مارگیر دیگری ماری می دزدد. مارگیر پس از ناپدید شــدن مارش دعا می کند و از خدا می خواهد که دزد مارش پیدا شــود. مار، مارگیر دزد را نیش می زند و او می میرد. آن مارگیر که به دنبال دزد و مارش بود، دزد مرده را پیدا می کند. پس با خودش می گوید: من از خدا می‌خواســتم که دزد را پیدا کنم و مارم را از او بگیرم، اما خدا را شــکر چیزی را که من زیان می‌دانستم به ســود تبدیل شد(زمانی، ۱۳۸۷: ٦٣). داستان دیگر «رنجانیدن امیر خفته ای که مار در دهانش رفته بود» در دفتردوم مثنوی اســت، در این حکایت نیز، مار که موجودی شــوم است در دهان مردخفته ای رفته و امیر که آن را دیده است درصدد کمک برمی آید، چنانکه خفته را بیدار کرده و در پی اش می دود و او را مجبور به خوردن مقدار فراوانی سیب گندیده می نماید، مردخفته با خوردن این ســیب‌ها اســتفراغ کرده و مار به بیرون می جهد(همان: ٤٧٣). «ربودن عقاب موزه مصطفی را» که در دفتر ســوم نقل می شــود و داســتان از این قرار اســت: پیامبر که درحال وضوگرفتن بود، عقابی از آسمان آمده و کفش حضرت را می برد، ناگهان کفش تکان خورده و ماری ســیاه از آن بر زمین می افتد و بدین ترتیب جان پیامبر نجات می‌یابد(همان: ۸۲۷). «مار و خارپشت» نیز یکی از غزلیات دیوان کبیر است که: خارپشتی دم ماری را به قصد بازی یا اذیت یا خوردن به دهان گرفت. مار برای رهایی شــروع به جهیدن کرد. خارپشت برای در امان ماندن از ضربه و آزار مار یا حفظ طعمه خود به شــگرد دفاعی خود روآورد و در خود فرو رفت و مچاله شــد و با این حیله گری بخش نرم و آســیب پذیر بدن خود را در امان داشت و همه خارهای تیز خود را گلوله وار عیان کرد، مار درمانده برای رهایی خود چاره ای جز تقلا نداشــت و در هر جنبش و حرکت بدن خود را بر این گوی خاردار می زد و آن را سوراخ و پرزخم می‌کرد، که در این حکایت مولوی درصدد شناساندن

راه منطقی برای مرتفع ساختن موانع است(مولوی، ۱۳۸٤: ۱۵۰).

همچنین مار در مثنوی به مقولات متفاوت دیگری تعبیر می شود:

دوزخ:

هـر کـــجا خـــدا دوزخ کنـــد اوج را بر مـــرغ دام و فـــخ کند

هم ز دنـدانت بـــرآیـــد دردهـــا تا بـــگویی دوزخـــست و اژدها

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر٤: ۱۲-۲۸۱۱)

زبانه‌های عشق:

بنگر این کشتی خلقان غرق عشق اژدهایی گشت گویی حلق عشق

(همان، دفتر٦: ٦۲۳)

حریفان شیطان:

صد فسون دارد ز حیلت وز دغا کـه کند در سله گر هست اژدها

(همان، دفتر۵: ۱٦۵)

اولیاء الله:

بر دریـده جنبـــش او پـــرده‌ها صورتش کرمست و معنی اژدها

(همان، دفتر٤: ۱۸۷۳)

بنابرایـــن با تبییـــن تعابیر متعددی که مولوی از یک پدیده دارد و از ســـویی دیگر، روایـــت منحصربفرد مولوی در بیان حکایات، اســـتعداد هرمنوتیکی او را به اثبات می رساند، به گونه ای که از هر زاویه به داستان نگریسته شود منظری نو در برابر خواننده گشوده خواهد شد.

۳-۴. آفتاب

آفتاب حکایت مارگیر، آفتابی اســـت که ســـبب حشر مار شده تا شهر را به نابودی کشاند اگرچه، آفتاب در این داستان، برخلاف اغلب داستان‌های مولوی چهره‌ای منفی

دارد اما، همچنان خصیصه ذاتی آن یعنی حیات بخشی به قوت خود باقی است. آفتاب از دیدگاه مولــوی معانی متعددی دارد و یکی از بزرگ ترین مظاهر طبیعت محسوب می شده است.

مولوی در این داســتان که صراحتا مار را نماد نفس اماره معرفی می نماید، معتقد اســت که اگرچه این نفس ریشه در ضمیر و ذات انسان دارد اما، چنانچه لوازم فراهم نباشــد، مجال بــروز نخواهد یافت، همچنیــن در این حکایت آفتاب بــه عنوان نماد شهوت، مسبب ظهور نفس اماره و زنده شدن مار است. «علمای اخلاق انسان را دارای ســه قوه متباین می دانند که عبارت اســت از: ۱- قوه ناطقــه، ۲- قوه غضبیه، ۳-قوه شهوت: که نفس بهیمی نیز خوانده می‌شود و آن مبدأ اشتیاق و التذاذ به خوردنی‌ها و آشامیدنی‌ها و تمایلات جنسی می‌باشد و برخی آن را به عنوان نیروی جلب ملایمات معرفی کرده‌اند. اکنون اگر هریک از این سه قوه از روی اعتدال و توسط، اعمال خود را انجام دهد به اعتبار آن برای انسان فضیلتی حاصل می‌شود.» (مدرسی، ۱۹۱:۱۳۷۱)

نماد آفتاب در مثنوی به صورت «آفتاب» و گاهی «آفتاب آفتاب» مطرح می‌شود. از طرفی آفتاب، شمس و خورشید برای مولوی تداعی گر انقلاب درونی است به طوری که این کلمه تأویلی اســت بر شــمس تبریزی، اگرچه مولوی غیــر از آن، تأویل‌های دیگری از این عبارت دارد:

وجود باری تعالی:

شــمس در خــارج اگرچــه هســت فرد　　می تــوان هــم، مــثل او تصویر کرد
(همان، دفتر ۱: ۱۲۰)

مظهر اسماء و صفات حق:

خود غریبی در جهان، چون شمس نیست　　شمس جان باقی است، او را امس نیست
(همان، دفتر ۱: ۱۱۹)

ظهور حق تعالی:

آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رو متاب

سایه از وی گر نشانی می دهد — شمس هردم نور جانی می دهد

(همان، دفتر۱: ۱۱۷-۱۱٦)

رمز وحدت وجود:

گاه خورشید و گهی دریا شوی — گاه کوه قاف و گه عنقا شوی

تو نه این باشی نه آن در ذات خویش — ای فزون از وهم‌ها وز پیش بیش

(همان، دفتر۲: ۵-٥٤)

رمز انسان کامل:

مصطفی بهر هلال با شرف — رفت از بهر عیادت آن طرف

درپی خورشید وحی آن مه دوان — وان صحابه در پی اش چون اختران

(همان، دفتر ٦: ۱۱٥٦-۱۱٥٥)

رمز وحدت نفوس اولیا:

جان گرگان و سگان هریک جداست — متحد جان‌های شیرین خداست

جمع گفتم جانهاشان من به اسم — کان یکی جان صد بود نسبت به جسم

(همان، دفتر٤: ٤۱٥-٤۱٤)

رمز عشق:

عشق ربانی است خورشید کمال — امر، نور اوست، خلقان چون ظلال

(همان، دفتر٦: ۹۸۳)

رمز روح انسانی:

آدم اصطرلاب اوصاف علوست — وصف آدم، مظهر آیات اوست

هرچه در وی می نماید عکس اوست — همچو عکس ماه اندر آب جوست

بر صطرلابش نقوش عنکبوت — بهر اوصاف ازل دارد ثبوت

تا ز چـــرخ غیب، وز خـورشید روح   عنکـــبوتش درس گـــوید از شروح

(همان، دفتر٦: ٣١٤١-٣١٣٨)

رمز معرفت:

در شـعـــاع آفـــتـــاب معـــرفـــت   ذره ذره غیـــب دانـــی مـــی کنـد

(دیوان شمس، غزل:٨٢٢)

رمز کشف و سایه، رمز برهان:

از وی ار ســـایه نشـــانی می دهـــد   شمـــس هـــردم نور جانی می دهد

سایـه خواب آرد تو را هم چون سمر   چـــون برآید شـــمس انـــشق القمر

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۱: ۸-۱۱۷)

نماد معنا و صورت:

هســـت صـورت سـایه، معنا آفتاب   نـور بی ســـایه بـــود اندر خـراب

(همان، دفتر٦: ٤٧٦٠)

۳-۵. کوه

کـــوه، از دیگر نمادهایی اســـت که در این حکایت از منظـــر هرمنوتیک قابل بحث اســـت چراکه، با یک نگاه گذرا بر اشـــعار مولوی، نمادهای متنوع کوه سربرمی‌آورد و پرده‌های رنگارنگی از یک روایت به نمایش می گذارد. از آن جا که کوه در مثنوی به صورت نمادهایی از عقل، مکان عبادت، پناهگاه و استواری متجلی گشته، لذا در این داستان نیز با روایتی هرمنوتیکی، دست‌یابی به همه این تعابیر ممکن می‌نماید.

کوه از نمادهای برجسته مولوی است که در معانی مختلف مورد استفاده قرارگرفته اســـت تا این عارف پررمز و راز، عمیق‌ترین مباحث خـــود را به زیباترین وجه، برای عامـــه مردم به نمایش گذارد. همان گونه که « تصاویر نمادین صوفیانه نردبان آســـمان اســـت که مخاطب را از تعبیر لفظی به عالم فراهشیاری معانی مثالی می برد تا در آنجا

معنایی را ادراک کند که به لفظ حیات بخشد.» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲٤۰).

بنابرایــن بیان نمادهایی چند، از زبان مولوی با ذکر شــواهد، این بحث را عینیت خواهد بخشید.

مطاف جان

در فرهنــگ نمادها در باب کوه قــاف چنین آمده: کوه قاف حقیقت جاودانه انسان اســت که به شــکل مظهر کامل حقیقت الهی تجلی می‌کند (شــوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٦٤٦) و این تعبیر دقیقا همان است که در دفتر سوم مثنوی ذکر شده است:

گفت ای عنقای حق جان را مطاف　　شکر که بازآمدی زآن کوه قاف

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۳: ٤٦۹۳)

نماد هستی سالک:

مولوی با نماد قراردادن کوه و تجلی نور الهی برآن، برآن است تا انقلاب درونی انسان را با تابیدن انوار الهی بر دلش نمایان سازد:

کـوه بهر دفـع سایه مُـندَکسـت　　پاره گشتن بهر این نور اندکست

بر برون که، چـو زد نور صـمد　　پاره شـد تا در درونـش هم زند

(همان، دفتر٦: ۵۰-٤۷٤۹)

نماد اولیا:

لیـک درکـش در نمـد آیینه را　　گر تجـلی کـرد ســینا سینه را

(همان، دفتر۱: ۳۵۵۲)

وین زمـین مضطرب محـتاج کـوه　　گـر نبودی نافـریـدی پرشــکوه

(همان، دفتر۲: ۳۲۷۵)

نماد جسم خاکی:

خود تو می خوانی نه من ای مقتدا　　من که طورم تو موسی وین صدا

کوه بیچاره چـه داند گفت چیست　　زانکه موسی می بداند که تهیست

کـوه می دانـــد به قدر خـویشـتن　　انـدکی دارد ز لـــطف روح تـــن

(همان، دفتر ۵: ۱۹۰۰-۱۸۹۸)

نماد هجران:

اهـل نار و اهـــل نـــور آمیـــخته　　در میانـــشان کـــوه قاف انگیخته

(همان، دفتر ۱: ۲۵۷۱)

نماد عقل:

غرق گشـته عقل‌های چون جبال　　در بحـار وهم و گـرداب و خیال

کوه‌ها را هست زین طوفان فُضُوح　　کـو امانی جـز که در کـشتی نوح

(همان، دفتر۵: ۵-۲٦٥٤)

نماد مکان عبادت:

هـر نبی زآن دوست دارد کوه را　　تـــا مثـنا بشـنـود نـــام تـــو را

(همان، دفتر۳: ۱۳۵۱)

نماد استواری:

غـیرآن قـــطب زمـــان دیـده ور　　کـز ثبـاتش کـــوه گردد خیره سر

(همان، دفتر۱: ۲۱۲۹)

مولـــوی با بـــه کارگیری نمادهای طبیعی، درصدد اســـت تا انســـان را به نحوی از انحـــا، با واقعیات مواجه ســـازد، «مولوی براین نکته تأکید مـــی ورزد که موقعیت‌های مختلف، محدودیت هایی برای شـــناخت انسان فراهم می‌آورد. درواقع مولوی به تنوع دیدگاه‌ها در شناســـایی واقعیات اعتقاد دارد، اما در عین حال کشـــف حقیقت را انکار نمی کند.»(نصری، ۱۳۸۱:٥٤) و این مطلب مصداق داســـتان فیل در تاریکی اســـت که خود مولانا برای اثبات تنوع آرا در مثنوی شاهد می آورد.

اصحـــاب هرمنوتیک نیز بیش‌تر بر دو عامل اخیر تأکید کرده اند. برخی از معرفت شناسان با توجه به نقش عواملی چون تفاوت فکری افراد، اندوخته‌های فاعل شناسایی، تأثیـــر نسبی محیط فرهنگی و اجتماعی، هدف گیـــری و اتخاذ موقعیت‌های متنوع در ارتباط با واقعیات و.... در شناسایی واقعیات و فهم متون از کثرت گرایی معرفتی دفاع کـــرده اند، به این بیان که برای شناســـایی واقعیات باید نظام‌هـــای مختلف معرفتی را پذیرفت و در عین حال همه آن‌ها را برحق دانست. (همان: ۲-۱۵۱)

۳-۶. شهر

آنچه از شـــهر در این داســـتان نمایش داده می شـــود، یادآور مدنیت انسان برمبنای نگاه مادی و جمادی اســـت. شهری که فلسفه وجودیش نابودی طبیعت است و مخل آرامش حقیقی، چراکه کوه‌ها کنده می شـــوند تا از سنگ برای ساختن خانه‌ها استفاده شـــود، درختان بریده می گردد تا ملزومات ساختن خانه فراهم آید و این همه در یک کلام قربانی شدن طبیعت بکر است در راستای شهرسازی. حاصل این مدنیت مصداق همان ماری است که برمبنای شهوت و احساس ودر تقابل با عقل، عناصر حیات بخش را به کام خود فروکشانده و تبدیل به اژدها می شود.

در بلعیده شدن کلی شهر، آنچه بر ذهن متبادر می شود، تلقی مولانا از دنیای مادی است که همان گونه که ذکرش رفت آن را «نیست هست نما» می داند و فناپذیری آن را به راحتی و در کوتاه ترین زمان ممکن می داند.

در داســـتان مارگیـــر، آن جا که شـــهر، طعمه مار می شـــود ناگاه مولـــوی نیستی و ناپایداری این جهان را تذکر می دهد آن گونه که خود معتقد اســـت و جهان پدیداری را «عالـــم هست نیست نما» و جایگاه هستی شـــناختی مطلق یـــا جهان فراپدیداری را «عالم هست نیست نما» بخواند.

«عالم بر خیال قایم اســت و این عالم را حقیقت می گویی جهت آن که درنظر می آید و محسوس است و آن معانی را که عالم فرع اوست، خیال می گویی؛ کار بعکس است. خیال خود این عالم است که آن معنی صد چو این پدید آرد و بپوسد و خراب شــود و نیست گردد و باز عالم نو پدید آورد و او کهن نگردد. منزه اســت از نوی و کهنی. فرع‌های او متصفند به کهنی و نوی و او محدث این هاست از هردو منزه است و ورای هردوســت.» (مولــوی، ۱۳٤۸: ۱۲۰). «به این ترتیــب درک عادی ما از جهان مبتنی بر نوعی فریب اســت، اما فریبی که ناشــی از ساختار ذهن ما که ناشی از افسون کاری مطلقی است که امور معدوم را موجود و امور موجود را معدوم می نماید و جلوه گر می سازد.» (همدانی، ۱۳۸۷: ٤۷)

همچنین در وجهی دیگر از این داستان، شهر را می توان وجود انسان تلقی نمود که با تلاش مستمر در پی آبادانی و تأمین رفاه خویش اســت اما به ناگاه با یک غلیان شهوت، همه آنچه به مرور زمان و با مرارت فراهم آورده به آتش کشیده می شود.

۳-۷. جستجو

در ابتدای داستان، مولوی، با طرح چهره ای مثبت از مار و معرفی آن به عنوان دلگرمی و تأمین کننده روحی انسان درصدد اســت تا جستجوی انسان را موجه نشان دهد، چنان که پیش از آن نیز مولوی چهره ای مثبت از مار ترسیم می کند و او را هادم کفر معرفی می نماید:

هست قرآن مر تو را هم چون عصا　　کفرها را درکشد هم چون عصا

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر۳: ۱۲۰۹)

اما در نهایت داستان، خیانت مار به انسان نمایش داده می شود وآن یادآور حکایتی اســت در مرزبــان نامه به طوری که مردی که در حق مــار نیکی کرده بود به نیش مار

خرش را از دست می دهد. (وراوینی، ۱۰۱:۱۳٦۳)

محشر مولانا را می توان نقطه تسلیم عقل در برابر دل و احساس در برابر اندیشه دانست، یعنی همان اتفاقی که در حکایت رخ داده و مارگیر برمبنای خواسته دل و نه عقل، ماری به شهر آورده که مسبب نابودی همگان است و این نمایی روشن از تقابل اندیشه و احساس است از منظر مولوی.

۴-نتیجه‌گیری

بـا طرح دیدگاه مولوی نسبت به هرمنوتیک، با اسـتناد به یکی از حکایات مثنوی معلوم می‌شـود مولوی مؤولی است که نه تنها خود در بیان عبارات مختلف، دست به تأویـل زده، بلکه با طرح مصداقی واحد از منظـری ذووجهین، مؤولان بسیاری را به چالش در باب سـخن خود فراخوانده اسـت اما، نکته قابل تعمق و بدیع آن است که مولوی در عین حال که هرمنوتیک متون را به طور کامل می شناخته، توانسته این روش را به صور مختلف در داستان‌ها ارائه کند. در حکایاتی که مولوی در مثنوی روایت می کند دو مورد برجسته می‌نماید:

۱- حکایات مولوی، روش هرمنوتیک در هرمنوتیک اسـت و این بدان معناسـت که در عین حال که مولوی خود آیات، روایات و مفاهیم و اشیاء را تأویل می کند، به خواننده نیز این امکان را می بخشد که دریچه‌های نویی بر متونش بگشاید و جلوه‌های متعدد دیگری ارائه دهد.

۲- از سـویی دیگر مولوی در متونش زنده اسـت و نفس می کشـد اما، این زنده بودن او مانع از آن نیست که حرف‌هایی که با مهارت تمام و با طرحی چندمعنایی بیان داشـته، مورد تأویل قرار نگیرد. این موضوع، همان اسـت که امروز هرمنوتیک سنتی نامیده می‌شود و معتقد است، نیت مؤلف قابل کشف می‌باشد.

درحکایـــت مورد مطالعه(مارگیر) نیز، مولـــوی به تأویل روایت معرفتی، تاریخی و اســـاطیری پرداخته و نمادهای متعددی از آفتاب، کوه، شـــهر و جستجوی انسان را بر اساس این حکایت تأویل و تفسیر کرده است.

منابع

۱- قرآن کریم

۲- احمدی، بابک، (۱۳۷۷)، آفرینش و آزدی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۳- ----------، (۱۳۸۲)، ساختار و تأویل متن، چاپ هشتم، تهران: نشرمرکز.

٤- تاجدینی، علی، (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا، چاپ اول، تهران: سروش.

۵- جعفری، محمدتقی، (۱۳۸۹)، نقد و تحلیل مثنوی، جلد ششم، چاپ هفدهم، تهران: چاپخانه حیدری.

٦- خیریه، بهروز، (۱۳۸۵)، نقش حیوانات در داستان‌های مثنوی معنوی، تهران: فرهنگ مکتوب.

۷- دیباج، سیدموسی، (۱۳۸٦)، امکان هرمنوتیک قرآن، تهران: انتشارات قرآن.

۸- رحمانی، تقی، (۱۳۸٤)، هرمنوتیک غربی تأویل شرقی، تهران: سرایی.

۹- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳٦٦)، بحر در کوزه، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.

۱۰- ازمانی، کریم، (۱۳۸۷)، شرح مثنوی معنوی، چاپ سیزدهم، تهران: اطلاعات.

۱۱- ----------، (۱۳۸۸)، میناگر عشق، چاپ هفتم، تهران: نشرنی.

۱۲- سیاسی، علی اکبر، (۱۳۲۱)، روان شناسی از لحاظ تربیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳- شایگان فر، حمیدرضا، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران: دستان.

۱٤- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، چاپ اول، تهران: فردوس.

۱۵- شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، اساطیر، رویاها و رسوم و ایماء و اشاره، اشکال و قوالب و...ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۱٦- صانعی دره بیدی، منوچهر، (۱۳۸۷)، فلسفه اخلاق و مبانی رفتار، چاپ دوم، تهران: سروش.

۱۷- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۸٦)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.

۱۸- مجتهدشبستری، محمد، (۱۳۸۱)، هرمنوتیک، کتاب و سنت، تهران: طرح نو.

۱۹- محمدی آسیابادی، علی(۱۳۸۷)، هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس، تهران: سخن.

۲۰- منیر، محمدداوود، (۱۳۸۹)، مولانا و هرمنوتیک، مجله میهن.

۲۱- مولانا جلال الدین محمد بلخی، (۱۳٤۸)، فیه مافیه، تهران: امیرکبیر.

۲۲- ---------------------، (۱۳۸٤)، کلیات شمس، تهران: شقایق.

۲۳- ---------------------، (۱۳۸۸)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ نهم، تهران: شمشاد.

۲٤- مدرسی، سیدمحمدرضا، (۱۳۷۱)، فلسفه اخلاق، چاپ اول، تهران: سروش.

۲۵- نصری، عبدالله، (۱۳۸۱)، راز متن، تهران: آفتاب توسعه.

۲٦- وراوینی، سعدالدین، (۱۳٦۳)، مرزبان نامه، به تصحیح خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه.

۲۷- همدانی، امید، (۱۳۸۷)، عرفان و تفکر، تهران: نشرنگاه معاصر.

۲۸- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸٦)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۹- یثربی، یحیی، (۱۳٦٦)، فلسفه عرفان، چاپ اول، قم: دفتر تبلیغات اسلامی.