فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال یازدهم / شماره ۴۱/ زمستان ۱۳۹۸

# داستان دقوقی از منظر کهن الگوی پیرفرزانه یونگ

**دکتر صابرامامی[۱](نویسنده مسوول)**
دانشیار و هیت علمی دانشگاه هنرامیرکبیر
**آزاده ابراهیمی پور[۲]**
دانشجوی دکترا، گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، علوم و تحقیقات، ایران
تاریخ دریافت:۹۸/۶/۱۵ تاریخ پذیرش:۹۸/۱۱/۲۲

## چکیده

اشعارمثنوی که آینه درون نما و رازآلود مولاناست ، به دلیل پیچیدگیهای معنایی و هنرورزیهای زبانی، همواره از متون باز و تفسیرپذیر به شمار آمده و درباره آن از منظرهای گوناگون سخن رفته است. نقد کهن الگویی آثار ادبی از فروع نقدهای روانشناختی است که در دهه های اخیر همچون مطالعات میان رشتهای دیگر رونق و روایی یافته است. این مقاله که به بررسی مضامین و تصاویر کهن الگویی پیرفرزانه در نهاد انسانی دقوقی میپردازد، راه را برای ژرفکاوی های بعدی آثار ادبی می گشاید و نشاندهنده جهانی بودن پیام انسانی و احساسات شاعران هنروری همچون مولانا است. در این پژوهش با دید مکتب روانکاوی یونگ و از منظر کهن الگویی به جهان شعری مولانا نگریسته شده و به شخصیت پررنگ و تکرار شونده پیر در دیوان او پرداخته شده است؛ بررسی

۱ . saber-alef@yahoo.com
۲ . azadehebrahimipour٦٦@gmail.com

مقایسهای چهره دقوقی با کهن الگوی پیر فرزانه یونگ، نشان دهنده شباهت بسیار و یا حتی انطباق کامل وی با آن تصویر کهن است.

**واژه‌های کلیدی**: مولانا، یونگ،کهن الگو، پیر فرزانه

## ۱- مقدمه

مقدمه کهن الگو (آرکی تایپ) **Archetype** عبارت است، از تصویر یا انگاره و طرحی از موقعیتهای بسیار کهن که در ذهن آدمی و متون ادبی ظهور و بروزی مداوم دارد؛ آنچنانکه می توان آن را مفهوم یا موقعیتی جهان شمول دانست. واژۀ آرکی تایپ در زبان انگلیسی برگرفته از واژۀ یونانی "آرکه تیپوس"**( Archetype)** است. این واژه در زبان یونانی به معنی نمونه و طرحی بوده است که چیزی را از روی آن میساختند (Kuiper ۲۲۴:۲۰۱۲),در زبان فارسی، معادلهای متعددی چون : کهن الگو، صورت ازلی، صورت مثالی، صورت اساطیری، صورت نوعی، نهادینه، سرنمون و نخستینه را به عنوان معادل این واژه پیشنهاد کرده اند .نخستین کسی که از تصاویر دیرین، ازلی، مشابه و مشترک در فرهنگ ها و اسطوره های مختلف جهان سخن راند، جیمز فریزر (۱۸۴۵-۱۹۴۱) Frazer. G James :انسان شناس اسکاتلندی و پژوهشگر دانشگاه کمبریج است که طی سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ با تألیف کتابی به نام شاخۀ زرین **(Bough Golden)** نقطۀ عطفی شگرف در علم مردمشناسی و اسطوره شناسی رقم خلق کرد. این کتاب که نخستین اثر تأثیرگذار در حوزۀ اسطوره شناسی فرهنگی محسوب می شود ، از جمله منابع اصلی مطالعه در باب اسطوره شناسی تطبیقی است که خود بسترساز مطالعاتی مشابه در سراسر جهان بوده است. فریزر در کتاب خود به شرح و بررسی مناسک و آیینهای مذهبی، افسانه ها، سحر و جادو در اقوام مختلف جهان پرداخت و با مقایسه و تطبیق آنها و یافتن شباهت های فراوان نتیجه گرفت که علّت

اصلی شکل گیری اسطوره های مشابه از شرق تا غرب جهان، آن است که مضمون اصلی این اساطیر ؛ یعنی نیازهاو دل مشغولی های اولیه و اساسی انسانها در همهٔ مکانها و زمانها یکسان و مشابه است .البته باید دانست که فریزر در اثر خود با وجود طرح مسأله، **هیچگاه از اصطلاح کهن الگو استفاده نکرد و این، کارل گوستاو یونگ روانشناس و متفکّر** سوئیسی بود که حدوداً سی سال پس از فریزر در سال ۱۹۱۹ و با لحاظ کردن یافته های او و با الهام گرفتن از نوشتههای سنت اگوستین Augustine) (Saintفیلسوف مسیحی قرن چهارم و پنجم میلادی که «اندیشه ای اصلی مستتر در فهم الهی» یا همان مثل افلاطونی را آرکی تایپ نامیده بود (مورنو،۷:۱۳۸۰ )صور ثابت اساطیری را نیز به همین نام خواند و بر تأثیر بنیادین آن بر روح و روان انسانها در همهٔ عصرها و نسلها (حتی بشریت قرن بیستم) تأکید کرد و شخصاً با پژوهش های بالینی خود به اثبات این مدعا پرداخت. بنابراین ریشه های فرضیهٔ کهن الگو را باید در عصر فلاسفهٔ یونان باستان جستجو کرد. به باور یونگ کهن الگوها در روان آدمی پنهان اند، بی آنکه انسان از آن آگاه باشد. او در یکی از مقالاتش در تعریف کهن الگو با عنوان کهن الگوها ی ضم یر ناخوداگاه جمعی در تعریف کهن الگو چنین مینویسد: «محتوایی ناخودآگاه که از راه خود آگاه شدن و نیز از راه ادراک شدن، دگرگون میگردد و ویژگی هایش را از ذهنیت منفردی کسب می کند که به هر دلیل در آن حادث شده است» (بیلسکر،۱۳۸۸: ۶۰) یونگ همهٔ اسطوره ها، افسانه ها ی انسان نخستین را تصویری از کهن الگوها میدانست و آنها را متعادل کنندهٔ روان انسان در روزگار باستان تلقی می کرد (اسماعیل پور،۵۱-۵۲: ۱۳۸۷)

آنچه این یافتهٔ یونگ را به ادبیات و نقد ادبی پیوند می زند؛ نتیجه گیری و استنباط بدیع و تحول آفرین او مبنی بر این بود که کهن الگوها همواره در قالب نمادها تمثّل می یابند و از آن جا که نمادها، استخوانبندی ادبیات و اساطیر را تشکیل می دهند؛

هرگونه پژوهش در حوزۀ نقد ادبی به ناگزیر با مسأله کهن الگو تلاقی پیدا میکند .نقد کهن الگویی که مبتنی بر نظر یات یونگ، درعرصۀ روانشناسی و جورج فریزر در اسطوره شناسی است وآن را «نقد اسطورهای» (Criticism Myth) هم خوانده اندکهن الگوهای اثر میپردازند و نشان میدهند که چگونه ذهن شاعر و نویسنده، این صور اساطیری را که محصول تجربه های مکرر بشر است و در ناخودآگاهی جمعی وی به ودیعه گذاشته شده؛ جذب کرده و آنها را به شیوهای نمادین نمایش داده است. نقد کهن الگویی مبتنی بر این نظریه است که کهن الگوها در تمامی آثار ادبی حضور دارند (مکاریک،۱۳۸۴ :۴۰۱ )و شناخت آنها به تفسیر و درک آثار ادبی عمق بیشتر و دقیق تری می بخشد .هر چند به گفتۀ کوپ «استفاده از مجموعه کهن الگوهای یونگ در ادبیات قدری دشوار است؛ زیرا فرایند کامل آنها را فقط در معدودی از متون می توان یافت» (کوپ،۱۳۸۴:۱۴۶ )

## پیشینۀ تحقیق

در تحقیقات ایرانی نقد ادبی معاصر، پژوهشهای متعددی با محوریت نقد اسطوره ای بر اساس آراء یونگ، صورت گرفته است. نخست باید از نوشته ها ی سیروس **شمیسا، در دو کتاب بیان و معانی (۱۳۸۳: ۸۷-۸۹) و نقد ادبی ( ۱۳۸۱:۲۱۷-۲۳۲ ) یاد** کرد. در این آثار، مباحثی فشرده دربارۀ کهن الگوها و نقد اسطورهای بیان گردیده و به تأثیر و اهمیت کهن الگوها درمطالعات نقد ادبی معاصر اشاره شده است. همچنین دو کتاب ذیل در این زمینه قابل ذکر است:

**بررسی و تحلیل کهن الگوی پیر فرزانه در رساله های سهروردی / دربارهی مثنوی و داستان دقوقی نیز تحقیقات زیادی انجام گرفته است که به برخی از آنها اشاره میشود: «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (تقوی و**

**بامشکی، ۱۳۸۷) که در این مقاله به تروّح اجساد و تطابق صورت‌های خیالی با ابدال** حق، در داستان دقوقی اشاره شده است؛ «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷)، این مقاله نیز نشان می‌دهد که داستان دقوقی، حاصل کشف و شهود عرفانی است و بیانگر تجربه‌ای عرفانی است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی گردد. «شیوه‌های روایت گری مولانا در داستان دقوقی» (امیری خراسانی و حسینی سروری، ۱۳۸۶)، مؤلفان این مقاله، با استفاده از نظریات ساختارگرایی در حوزه‌ی روایت، شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی را بررسی کرده‌اند. مقاله‌ی «کانون روایت در مثنوی» (صرفی، : ۲۰۱۳۸۶) نیز گونه‌های مختلف کانون دید **را با تکیه بر داستان دقوقی، معرفی می‌کند. «تأملی در داستان دقوقی» نوشته‌ی راشد محصل** است که براساس نمادها و تمثیل‌های داستان دقوقی، تفسیری از آن ارائه می‌دهد.. اهمیت تفاوت و برجستگی داستان دقوقی در میان دیگر داستان‌های مثنوی و نیز برجستگی خصوصیات "پیرفرزانه" در ازجمله عوامل ضرورت انجام این تحقیق است.

**-کهن الگوی پیرفرزانه**

به عقیدهٔ یونگ در جریان انکشاف لایه های مثبت و منفی روان ناخودآگاه ی و دست یابی به فرد یت، نمادها و کهنالگوهای بسیاری نقش دارند که آشنایی با آنها و کشف راز و رمز غریبشان، ضروری است. از جملهٔ مهمترین این نمادها، «کهن الگوی پیر فرزانه» است که دارای نمودی برجسته در ب یشتر داستانهای رمزی سهروردی است. این پیر فرشتهٔ سیما، در حقیقت «همان نفس آسمانی یا من ملکوتی یا نفس به صورت مخاطب است که تنها در نفوسی ظاهر می گردد که در هستی زمینی خود حکمت ورزیده با**شند» (پورنامداریان، ۳۰۳:۱۳۸۹** ). پیر فرزانه بخشی از شخصیت هر فرد، فارغ از سن و سال اوست. در مکتب یونگ، پیر فرزانه نماد خرد موروثی است و جزء سرشت همه انسانها محسوب میشود. شخصیتی مسن و صاحباقتدار که در ساختار ضمیر انسانها جای

دارد و در واقع همان تجربهٔ کهن و حقیقت تجربی و خرد ذاتی است که با ما زاده میشود و هماهنگی تمامی ساختار زیستی و روانی آدمی را به عهده دارد. صورتی ازلی که در رؤیاها در قالب پدر، پدربزرگ، معلم، فیلسوف، مرشد، حکیم یا کاهن تجلّی پیدا میکند ودر افسانه ها در هیأت حکیمی کهنسال، پیرمردی منزوی، یا ساحری قدرتمند به کمک قهرمان گرفتار میشتابد و از طریق عقل برتر به او کمک میکند تا از سرنوشتی شوم نجات یابد (یونگ، ۱۳۶۸:۱۱۲ .(یونگ این جنبه از شخصیت انسان را «شخصیت ثانوی» نامید و در تحلیل روانشناسانهٔ اساطیر یونانی، اند یشمندی روشن ضمیر، به نام «فیلیمون» (Philemon)را به عنوان تجسم آن در روایات کهن معرفی کرد(بیلسکر،۱۳۸۸:۶۸ )او بویژه در بررسی و نقد آثار نیچه، زرتشت ایرانی را نماد تجسم یافتهٔ کهن الگوی پیر فرزانه در مکتب فلسفی نیچه میداند (یونگ، ۱۳۸۷: ۶۱ ).(دانش، تعمّق، بینش، خرد، زیرکی و بصیرت ویژگیهایی است که یونگ برای پیر فرزانه برشمرده است و به عبارتی آن را »خرد ناب» (لوگوس) Logos با تمامی اشکالش قلمداد میکند (یونگ، ۱۳۶۸:۱۱۸ .)این توصیفات بررسی و تحلیل کهن الگوی پیر فرزانه در داستان دقوقی بروشنی حاکی از هالهٔ تقدسی است که یونگ پیرامون این کهن الگو تنیده است. علاوه بر این یونگ، برای این کهن الگو قدرتی مرموز قائل است؛ قدرتی که البته محصول توان جسمی نیست؛ بلکه حاصل نوعی جذبه است و زمانی بیشتر آشکار میشود که صفت جادوگری را نیز بر دیگر خصائص پیر فرزانه بیفزاییم. با این همه، حضور پیر خردمند، بیش و پیش از آن که هراس ایجاد کند؛ آرامش بخش و امیدآفرین است .پیر فرزانه، تجسم معنویات در قالب و چهرهٔ یک انسان است . او از یک سو نما بندهٔ علم، بینش، خرد، ذکاوت و اشراق است و از سوی دیگر خصایصی اخلاقی

چون ارادهٔ مستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران در خود دارد. خویشکاری اصلی پیر فرزانه هنگامی پدیدار میشود که قهرمان داستان در موقعیتی عاجزانه و ناامیدکننده قرار گرفته و تنها واکنشی بجا و عمیق یا پند و اندرزهای نیک، میتواند او را از این ورطه برهاند .او همواره در وضعیتی پدیدار میشود که بصیرت، درایت، ارادهٔ آهنین، تصمیم گیری و برنامه ریزی و امثال آن برای غلبه بر موانع پیشِ رو ضروری است؛ اما شخص قهرمان به تنهایی توانایی انجام همهٔ این امور مهم را ندارد و درست همین جاست که نقش آفرینی پیر دانا با تأملی از سر بصیرت با ارائهٔ فکر ی بکر میتواند قهرمان را از مخمصه برهاند. جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزار چهره او را در عداد مدد رسانان غیبی و ماورایی قرار میدهد که قهرمان در طول سفر دور و دراز خود ناچار به یاری جستن از آنان است (کمپبل۱۳۸۹: ۸۱)به گفتهٔ یونگ مداخلهٔ این شخصیت ثانوی ناخودآگاه، از آن رو ضروری است که ارادهٔ آگاهانه به خودی خود قادر به یکپارچه کردن شخصیت برای توفیق آدمی بر مشکلات روحی نیست (یونگ، ۱۳۶۸ :۱۱۷-۱۱۲ )در واقع تجلّی این کهن الگو نیرویی خلاق و مسیری تازه برای روح ایجاد میکند که «به لطف آن، همه چیز سرشار از ابتکار میشود و آدمی میتواند از این موهبت برای تغییر زندگی کسالت بار و رنج آور خود به یک زندگی سرشار از امکانات خلاق استفاده کند» (یونگ، ۱۳۸۷ :۳۰۰ ). نکتهٔ مهم در باب پیر فرزانه آن است که این کهن الگو در مقابل کهن الگو ی قهرمان معنا و مفهوم مییابد؛ به عبارت دیگر خویشکاری پیر فرزانه تنها زمانی مصداق مییابد که کهن الگو ی قهرمان نیاز به راهنمایی و دستگیری و دلگرمی و تشویق داشته باشد .

به نظر یونگ چهره پیر دانا نه تنها در رویا و بیداری، بل در حالت خلسه (که آن را تخیل فعال میخواند) به صورتی انعطاف پذیر حاضر میشود" پیر دانا" در رویاها در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد و پدربزرگ و یا هر گونه مرجعی ظاهر میشود. این "صورت مثالی" همواره در وضعیتی ظاهر میشود که

بصیرت، درایت، پند عاقلانه و اتخاذ تصمیم مهمی ضروری است؛ اما شخص به تنهایی توانایی آن را ندارد. این "صورت مثالی" این کمبود را با محتویاتی جبران میکند که برای پر کردن خلأ ضروریاند. (ر.ک. به: یونگ ۱۳۶۸ :۱۱۲-۱۱۳) این پیر خردمند که یونگ از آن با نام "روح" نیز یاد میکند، همیشه وقتی حاضر میشود که قهرمان به وضعی سخت و چاره ناپذیر گرفتار آمده و حتی دل به مرگ نهاده است؛ آنچنان که تأملی از سر بصیرت با فکری بکر میتواند وی را از تنگنا نجات دهد؛ «اما چون به دلایل درونی و برونی، قهرمان خود توان انجام آن را ندارد، برای جبران این کمبود، معرفت مورد نیاز به صورت فکری مجسم یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری دهنده جلوه گر میشود.» (همان: ۱۴)

گاهی به شخصیت پیر در عرفان ایرانی در قاموس صوفیه، پیر، سالک راه حقی است که به نور الهی واصل گردیده و چشم و دلِ آگاه او عارف به رازهای پوشیده است. اهل تصوف معتقدند سیر و سلوک در مسیر پرفراز و نشیب طریقت، بدون بهره گیری از وجود **پیر امکان پذیر** نیست. بنابراین همواره به سالکان طریقت توصیهٔ اکید میکنند که از همان آغاز سیر و سلوک، پیرو مرشدی راهدان باتجربه برا ی خود برگزینند و فرمانبری محض و بی چون و چرا از وی را سرلوحهٔ کار خودقرار دهند، چرا که اگر جز این کنند؛ طی طریق در این مسیر دست آوردی به جز ضلالت و سرگردانی نخواهد داشت و در نهایت نیزبه سرمنزل مقصود نخواهند رسید :

به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم  که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد
(حافظ،۱۳۶۲: ۱۱۴)

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن  ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(همان:۳۴۷)

صوفیه معتقدند کسی شایستهٔ عنوان پیری است که خود «به مرحلهٔ کمال در مراحل طر یقت رسـ یده باشد و بتواند از خامان ره نرفته که قدم در این وادی پرخطر گذاشته انـد ، دستگیری کند و آنان را از گمراهیها مصون دارد و به سر منزل مقصود هدایت کند (مرتضوی، ۱۳۴۴: ۲۳۷ )

در شرایط صعب و بحرانی که نیروهای جسمانی و روحانی به مبارزه خوانده میشوند و مجالی برای پرداختن به تفکر آگاهانه وجود ندارد، "پیر" که همان اندیشه هدفدار و متمرکز قوای اخلاقی و جسمانی است، از ناخودآگاه سر بر می آورد و فرد را هدایت میکند. این صورت مثالی است که در زمانی که قوا و اراده آگاهانه، قادر به یکپارچه کردن شخصیت برای نیل به موفقیت نیست، با مداخلهای عینی قدرتی فوق العاده و جادویی به فرد اعطا میکند و او را به رهایی رهنمون میشود. به همین علت قهرمان چشم خود را بسته، رهبری هوشیارانه خود را به دست ناخودآگاه برتر قرار میدهد. بر طبق مکتب یونگ، "صورت مثالی پیر "برخاسته از ضمیر ناخودآگاه جمعی فرد است، ضمیری که حاوی تجربه بشر چند هزار ساله است و در آن عناصری وجود دارد که موروثیاست که از جمله آن غرایزاست. پس غرایز و صور نوعی (کهن الگوها) روی هم ناهوشیاری جمعی را پدید می آورند. ناهوشیاری جمعی عناصری عام و همگانی دارد که با نظم جلوه گر میشوند. (جونز و دیگران، ۱۳۶۶ :۴۳۲)

## داستان دقوقی:

## ٤- بررسی داستان دقوقی از منظر کهن الگوی پیرفرزانه

قبل از اینکه داستان دقوقی را از منظر کهن الگوی پیرفرزانه بررسی کنیم، خلاصهای از این داستان را که در دفتر سوم مثنوی امدهاست» بیان می‌کنیم: «دقوقی عارفی است که با اشتیاق» همه‌جا در جستجوی حقیقت است. روزی در ساحل دریایی با منظره‌ای عجیب و خارق العاده روبه‌رو می‌شود؛ هفت شمع فروزان را می‌بیند که شعله‌ی آن‌ها به آسمان می‌رود. بعد از لحظاتی می‌پیند که هفت شمع به یک شمع تبدیل می‌شوند و سپس شمع‌ها به‌صورت هفت

مرد نورانی و همچنین هفت‌درخت جلوه می‌کنند. این تبدیل و تبدل ادامه می‌یابد تا اینکه دقوقی پیش می‌رود و به آن مردان سلام می‌کند. آن‌ها از دقوقی می‌خواهند که به امامت آن‌ها بایستد و نماز را به‌پا دارد. در نماز دقوقی شیون و فریاد گروهی را می‌شنود که در کشتی در حال غرق‌شدن هستند؛ او برای نجات آن‌ها دعا می‌کند و دعایش مستجاب می‌شود و نجات می‌یابند. نماز که به پایان می‌رسد دقوقی نجوای هفت‌مرد را می‌شنود که از هم می‌پرسند: که بود که در کار حق فضولی کرد؟ یکی از آنها می‌گوید که دقوقی برای کشتی‌نشستگان دعا کرده است .دقوقی به عقب برمی گردد؛ اما هیچ‌یک از آنان را نمی‌بیند. هرچه به‌دنبال آن‌ها می‌رود آن‌ها را نمی‌یابد. داستان دقوقی، شرح واقعه یا مکاشفه‌ای از تجربیات روحی یک انسان عارف و صاحب کرامت است؛ اما اینکه شخصی به‌نام دقوقی وجود داشته یا این تجربیات از خود مولوی یا شخص دیگری است که مولوی او را دقوقی خوانده به -درستی معلوم نیست؛ همچنان‌که محمدتقی جعفری می‌گوید شخصی به‌نام دقوقی، با این خصوصیات دیده نشده است» البته ممکن است اصل داستان وجود داشته‌باشد؛ ولی آن‌همه اندیشه و تکاپوها از سازندگی خود مولوی است (جعفری، ۱۳۷۳: ۴۲۶). کریم زمانی نیز پس از ارائه‌ی نظرات کسانی چون فروزانفر و قزوینی و حدس و گمان‌هایی که درباره‌ی شخصیت دقوقی ابراز داشته‌اند، می‌گوید: «می‌توان گفت که دقوقی، کسی نیست جز خود مولانا و هموست که مکاشفات و واقعیات روحانی خود را از زبان دقوقی بیان کرده است و این شیوه‌ی بیانی در امری معهود و محمود است» (زمانی، ۱۳۸۸، ج۳: ۵۰۰)

## مکان دیدار با پیر فرزانه

به گفتهٔ یونگ ملاقات شخص رویا بین در رویا و یا قهرمان اسطوره ای در داستان ها ی باستان ی و یا داستانهای فولکلوریک با یبر فرزانه اغلب در فضایی رمزآلود و مبهم و دور از دید اغیار روی میدهد. پیر، قهرمان را از نظر روحی تقویت میکند و به او آرامش و

اطمینان میدهد؛ و پاسخ هایی مناسب به پرسشهایی که ذهن قهرمان را درگیر خود کرده ارائه میکند و در کل افق جدیدی را که سرشار از امید و روشنی است؛ در برابر گذشتهای که احیاناً آکنده از یأس و بدبینی و اندوه بوده پیش روی قهرمان قرار میدهد. (Jung,۲۰۰۱: ۲۶۹)

سراسر داستان دقوقی پر از اتفاقات عجیب و خارق‌العاده است که خواننده و راوی را دچار شک و تردید می‌کند؛ اینکه دقوقی هفت شمع فروزان را در ساحل می‌بیند که نور آن‌ها به آسمان زبانه می‌کشد، اولین رویدادی است که خواننده و همچنین شخصیت اصلی داستان (دقوقی) را حیرت‌زده می‌کند:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان　　اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نور شعله‌ی هریکی شمعی از آن　　برشده خوش تاعنان آسمان
خیره گشتم، خیرگی هم خیره گشت　　موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷- ۴۱۸)

خود دقوقی هم در داستان، ابراز شگفتی و حیرت می‌کند و عجیب‌تر آنکه مردمی در آنجا به‌دنبال چراغ می‌گردند و ازین شمع‌ها که نورشان تا عنان آسمان رفته غافلند. با خواندن این رویدادهاء خواننده به واقعی‌بودن یا نبودن آن‌ها شک می‌کند. هرچه داستان جلوتر می‌رود، بر حیرت دقوقی و همچنین خواننده داستان می‌افزاید. تبدیل هفت شمع به هفت مرد نورانی، دیگر رویداد شگفت داستان دقوقی است. نکته جالب این که نورانیت، هم در وجود شمع‌ها وهم در وجود مردان ادامه دارد:

هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد　　نورشان می‌شد به سقف لاجورد
پیش آن انوار، نور روز درد　　از صلابت نورها را می‌سترد

(همان: ۴۱۸)

رویداد عجیب دیگر، تبدیل هفت مرد به هفت درخت حیرت‌آور و همچنین مخفی‌بودن آن درختان از چشم خلق است. در ادامه‌ی داستان، دقوقی می‌گوید که آن هفت درخت به یک

درخت تبدیل می‌شوند. آن هفت درخت، مجدداً به هفت مرد تبدیل می‌شوند و آخرین رویداد شگرف این داستان، غیب‌شدن آن هفت مرد است که با پایان‌یافتن نمازء چون دقوقی به پشت سر نگاه می‌کند آن‌ها را نمی‌یابد:

چون نگه کردم سپس تا بنگرم — که چه می‌گویند آن اهل کرم
یک از ایشان را ندیدم در مقام — رفته بودند از مقام خود تمام
نی به چپ، نی راست، نی بالا، نه زیر — چشم تیز من نشد بر قوم چیر

(همان: ۴۳۰)

رویدادهایی که نام برده شده، همه اتفاقات عجیب و خارق‌العاده‌ای هستند که سراسر داستان را در ابهام کشیده‌اند.

## ٤-۱- ویژگی‌های پیرفرزانه از نگاه یونگ

### ٤-۱-٤ توجه به یک شخصیت مرکزی

در داستان دقوقی، محور اصلی و شخصیت مرکزی، دقوقی است که تمامی رویدادها با گره‌خوردن به او اهمیت می‌یابند. مولانا در آغاز داستان، دقوقی را معرفی می‌کند و اوصاف او را بر می‌شمارد:

آن که در فتوی امام خلق بود — گوی تقوی از فرشته می‌ربود
آن که اندر سیر مه را مات کرد — هم ز دینداری او دین رشک خورد...

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

در طول داستان نیز، دقوقی مرکز توجه مولاناست و حتی وقایع داستان از دیدگاه و زبان خود دقوقی نقل می‌شود.

### ٤-۱-۲- بیان رویدادها از دیدگاه شخصیت مرکزی

دومین ویژگی برای پیرفرزانه، این است که رویدادها از دید شخصیت مرکزی دیده می‌شوند ؛ در داستان دقوقی نیز در بیشتر موارد، راوی خود دقوقی است و آنچه را برایش اتفاق افتاده بازگو می‌کند:

گفت روزی می‌شام مشتاق‌وار تا ببینم در بشر انوار یار
تا ببینم قلزمی در قطره‌ای آفتابی درج ان در ذره‌ای

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷)

### ٤-١-٣ آمیختن واقعیت و فانتاستیک در ناخودآگاه شخصیت دقوقی

خصوصیت دیگر این نوع ادبی این است که در ناخودآگاه شخصیت اصلی، واقعیت و فانتاستیک در مقام یک کلیت به‌هم می‌آمیزند (حری، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ این ویژگی نیز در داستان دقوقی صادق است؛ زیرا چندین‌بار در طول داستان می‌بینیم که دقوقی نیز از اتفاقاتی پیش‌آمده ابراز حیرت و حتی بی‌هوشی می‌کند:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۸)

### ٤-١-٤ ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی

ویژگی دیگر پیرفرزانه، ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی است که در داستان دقوقی نیز واقعیت و خیال درهم می‌آمیزند. این درهم آمیختگی و ابهام چنان است که دقوقی از توصیف و بیان آن درمانده می‌شود:

اتصالاتی میان شمع‌ها که نیاید بر زبان و گفت ما
آن که یک دیدن کند ادراک آن سال‌ها نتوان نمودن از زیان

(همان: ۴۱۸)

### ٤-١-٥- یکسانی دیدگاه خواننده با شخصیت اصلی

خواننده‌ی مثنوی و داستان دقوقی، با عرفان و کرامات اولیا و مردان حق، آشناست و با دقوقی که سالکی از خودرسته و صاحب‌کرامت است، هم‌دیدگاه خواهد بود. مولانا در آغاز داستان،

دقوقی را انسانی صاحب‌کرامت معرفی می‌کند و در واقع به خواننده گوش‌زد می‌کند که به داستان با دیدی عرفانی بنگرد:

روز اندر سیر شب در نماز　　چشم اندر شاه باز او همچو باز
منقطع از خلق نه از بدخوی　　منفرد از مرد و زن نه از دوی

(مولانا،۱۳۷۵: ۴۱۵)

## ٤-۲- تحلیل داستان دقوقی از منظر یونگ

باید گفت که خوانندهی مثنوی ابتدا می‌پذیرد که با متنی عرفانی سروکار دارد و بدین روی، از دید عرفانی به متن می‌نگرد. خوانندهی آشنا با عرفان مولوی و آشنا با کرامات عرفاء داستان دقوقی را با چنین دیدگاهی می‌خواند؛ درنتیجه جهانی را که دقوقی تجربه می‌کند و شخصیت‌های غیرعادی این جهان را واقعی خواهد دانست. خوانندهای که مولوی بارها به او اصل «وحدت در عین کثرت» و تسبیح موجودات و «شعور هستی» را آموخته است و بارها آیاتی چون :له ما ی السماواتر و و هو اریز اْلحَکِیم» (حشر/۱) را به او گوشزد کرده است» اشخاص داستان را زنده و واقعی می‌داند و باور دارد که پیرامون او نیز موجوداتی به‌ظاهر بی‌جان» اما جاندار وجود دارد. مولوی در آغاز داستان به کرامت دقوقی اشاره می‌کند و به خواننده می‌فهماند که باید با دیدی عرفانی به داستان نگریست:

آن دقوقی داش خوش دیباچه‌ای　　عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای
در زمین می‌شد چو مه بر آسمان　　شبروان را گشته زو روشن روان

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۵)

البته در اعتقاد خوانندهی مثنوی و خوانندهای که یونگ از آن سخن می‌گوید تفاوت وجود دارد؛ یونگ معتقد است که خواننده باید هنگام قرائت داستان، جهان اشخاص داستان را زنده و واقعی درنظر گیرد؛ یعنی ممکن است قبل از این داستان با بعد از آن، چنین جهانی را

غیرواقعی بداندء اما عرفا به زنده‌بودن تمامی موجودات، اعتقاد دارند و براین باورند که درک و مشاهده‌ی این پویایی و جانداری، مختص صاحبان کرامت، آن هم در لحظات خاصی است. درواقع می‌توان گفت که درجه‌ی اعتقاد عرفا نسبت‌به خواننده‌ای که یونگ از آن سخن می‌گوید، بیشتر و واقعی‌تر است. شرط دوم که در آن خواننده در عین شک و تردید، باید به شخصیت اصلی داستان اعتماد کند، در داستان دقوقی اتفاق می‌افتد. چنان‌که خواننده‌ی این داستان، به دقوقی که انسان صاحب کرامتی است و مولوی در آغاز داستان او را به خوانندگان معرفی کرده، اعتماد می‌کند و همچون شخصیت اصلی (دقوقی) در طی رویدادهای داستان دچار تردید می‌گردد؛ با وجود این شک و تردید، به دقوقی اعتماد کامل دارد تا حدی که در حین خواندن داستان، خود را در جایگاه دقوقی می‌بیند و گویی رویدادها برای خودش اتفاق افتاده است. شیوه‌ی بیان مولانا و هنرمندی او نیز در جذب خواننده موثر واقع می‌شود. چنان‌که وقتی داستان را از زبان دقوقی نقل می‌کند» خواننده رابا خود به چنین فضایی می‌کشاند:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک　　می‌شکافد نور او جیب فلک
باز آن یک بار دیگرهفت شد　　مستی و حیرانی من زفت شد

(همان: ۴۱۸-۴۱۷)

شرط سوم یونگ این است که خواننده نباید از داستان، تفسیری تمثیلی با شاعرانه ارائه دهد. داستان دقوقی، تمثیلی نیست، بلکه داستانی واقعی است که برای انسانی صاحب کرامت، اتفاق افتاده و در عین واقعیت، رمزی و نمادین هم هست؛ «این داستان که حاصل کشف و شهود عرفانی مولوی یا تجربه‌ی عارفی دیگر است» بیانی دیگر از همان تجربه‌ای است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی‌گردده (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۹). درحقیقت، داستان دقوقی یک واقعه است و واقعه حالتی است که در اثر ریاضشت نفس و در حالت خواب و بیداری برای شخص روی می‌دهد؛ در مثنوی نمونه‌های فراوانی از واقعه وجود دارد

و برخی معتقدند که بهترین نمونه‌ی واقعه در مثنوی داستان دقوقی است (پارسا و وابراهیم ۱۳۸۸: ۵۱)

پورنامداریان به تفاوت‌های داستان رمزی و داستان تمثیلی اشاره می‌کند؛ ازجمله اینکه در تمثیل، کتمان معنی و مقصود، از روی عمد و اراده‌ی نویسنده رخ می‌دهد و رمز در تمثیل، امری قراردادی است؛ اما داستان رمزی، وقایعی است از تجربیات روحانی اشخاص. اندیشه‌ها در تمثیل، مستقل از تجارب روحی و عرفانی است، حال آنکه در داستان رمزی پیوندی میان اساطیر داستان‌های پیامبران و یا مکاشفه‌ها و واقعه‌های صوفیانه با احوال و تجارب روحی وجود دارد. وی همچنین از نظرات کسانی چون باشلار و یونگ درباره‌ی اختلاف و رمز و تمثیل، نتیجه می‌گیرد که رمز وسیله‌ی بیان حقایق ناشناخته‌ای است که عینی و مشترک نیست تا به‌طور یکسان در حیطه‌ی درک حواس و عقل همگان درآید (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۲۹-۲۲۷). قبادی نیز پس از بررسی تفاوت‌های تمثیل و نماد» درباره‌ی مثنوی می‌گوید: «اگر تمثیل در یک اثر شگرف و عظیمی چون مثنوی مولوی در حد خود تمثیل باقی مانده است؛ چون مجموعه‌ی ذهن مولوی نمادگراست - اصلا ذهن و زبان او به‌نحوی است که نمی‌تواند حرف عادی و غیرنمادین بزند- در این اثر سترگه» تمثیل‌های مولوی در خدمت همان نمادگرایی وی قرار گرفته است؛ یعنی تمثیل‌ها در مثضوی» فرع و نمادگرایی و روح رمزی و عروج‌گرایانه مولوی» اصل است» (قبادی» ۱۳۷۷: ۲۶-۱۳). مولف نیز مثنوی را در باطن، اثری نمادین می‌داند و معتقد است که در مثنوی» رمز و نماد بر تمثیل غلبه دارد(زرین کوب،۱۳۷۴: ۱۲۶-۱۲۱).

با توجه به این تفاوت‌ها، می‌توان گفت که داستان دقوقی، یک داستان نمادین است که شخصیت‌های آن در عین واقعی‌بودن می‌تواند نماد مفهومی کلی‌تر نیز باشد؛ چنان‌که تبدیل و تبدل‌های اشخاص این داستان، بیانگر اصل وحدت در عین کثرت نیز هست. بنابراین، سه

شرطی که تودوروف برای اثر وهمناک ذکر می‌کند، در داستان دقوقی، البته با اندکی تفاوت، رعایت شده‌است که این تفاوت نیز برآمده از تفاوت در اعتقادات خواننده است. اکنون باید مرحله‌ی بعدی نظریات تودوروف، یعنی چگونگی توجیه این رویدادها و اینکه داستان دقوقی در نهایت در حوزه‌ی شگرف جای می‌گیرد یا در حوزه‌ی شگفت در این داستان بررسی شود .

### ٤-۲-۱ توجیه رویدادها

نخستین واقعهٔ شگفت انگیز، هنگامی روی میدهد که دقوقی، هفت شمع را از دور میبیند، این شمعها به یک شمع بدل میشوند. پرتو این شمعها به گونه‌های است که نمیتوان آن را نوری این جهانی تصور کرد؛ نورشان ازماه پر فروغ تراست، زمین و آسمان را در مینوردد، دقوقی که اهل راز است، با دیدار آن بیهوش میشود، بیهوشی های پی درپی، کسی جز دقوقی، آن نور بسیار و شگفت آور را نمی تواند ببیند.مولوی خود به طور ضمنی به ماورایی بودن این نور اشاره میکند :چشم بندی بد عجب بر دیدهها بندشان میکرد "یهدی من یشا" (مثنوی، ۱۳۸۲ ،دفتر سوم، ص۴۲۵ ) شمع و آتش در حوزهٔ متون عرفانی هاله های معنایی متعددی را تداعی میکند .میبدی در تفسیر سورهٔ طه میگوید: «و هل اتاک حدیث موسی اذ رای نارا آتش نشان جود است و دلیل سخا، عرب آتش افروزد تا بدان مهمان گیرد. موسی با آتش میهمان خدا شد.» (میبدی، ۱۳۷۶ ،ج ۶ ،ص۱۱۲ ) در ماجرای دقوقی، همگان آتش و میوه های نورانی را نمیبینند. با توجه به آنچه گفته شد آن نور، بر اساس آیه « االله نور السموات و الارض» تجلیای از تجلیات خدا بوده و دیگر اینکه آتش برای دعوت است و همگان در شمار دعوت شدگان نیستند .گویا ادراک این نور پس از بی خویشتنی است و به این سبب، دیدار آن بر همگان میسر نیست. در سورهٔ نور، نور خداوند به چراغدانی مانند شده است بر درخت زیتون که روغن آن درخت روشنی میدهد و سپس در چند آیهٔ بعد میفرماید: «و من لم یجعل االله له نور فماله من نور»

پس دیدار نور الهی به یاری خداوند ناممکن است .نور خداوند، خورشید را تداعی میکند. در اساطیر، آتش نماد زمینی خورشید است(رادفر و دیگران، ۱۳۸۵ ،ص ۱۲۰)

از آنجا که دقوقی از ساحل به سوی دریا حرکت میکرده است، احتمالا آن نورها از میان دریا بر او نمودار شده باشند. هنگامی اهمیت و بعد آن سری این نور آشکارتر میشود که راوی میگوید: مردم جویای نور به دنبال چراغ میگشتند و درکی از آن نور درخشان نداشتند . هانری کربن مینویسد: «خداوند متجلّی را تنها از طریق قوای غیر حسی در حالت خواب یا بیداری عرفانی میتوان ادراک کرد.» ( کربن، ۱۳۸۴ ،ص۲۸۷ )ابن عربی نیز میگوید حق نور است و عالم سایه، بنابراین با آمدن نور سایه فنا میشود، تجلّی خداوند نور و نفس سایه است، نفس با رؤیت الله فنا میشود آنگاه که خداوند حجاب بر اندازد سایه آشکار میشود. (ابن عربی، ، ج ۲ ،ص ۴۶۶ ) میتوان برآن بود که داستان دقوقی، شکل تجربه شدهٔ این نظریهٔ ابن عربی است.

در داستان، هفت شمع به یک شمع بدل میشود. اگر شمع را - که مقصود همان نور است - تجلی خداوند در قالب نور بدانیم، این دگرگونی از ویژگیهایی است که خداوند در قالب آن جلوه گری مینماید. مولوی خداوند را «بی نقش چندین صورتی «میداند که هم مشبه و هم موحد را خیره میکند:

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 بیش بیش
از تو ای بی نقش با چندین صور　　هم مشبه هم موحد خیره سر
گه مشبه را موحد میکنی　　گه موحد را به صورت ره زنی

(مولانا، ۱۳۷۵ ،دفتر سوم، ص ۱۸)

مولانا در آغاز داستان دقوقی را انسانی کامل و صاحب کرامات معرفی می‌کند و این نخستین سرنخی است که خواننده برای توجیه حوادث به‌ظاهر باورنکردنی داستان می‌یابد:

با چنین تقوی و اوراد و قیام　　طالب خاصان حق بودی مدام

در سفر مُعظم مرادش آن بدی　　که دمی بر بنده‌ی خاصی زدی

(مولاناء ۱۳۷۵: ۴۱۶)

داستان دقوقی،گزارش سفری شگفت‌انگیز در مرز دریا و خشکی است که رویدادهای این داستان در عالمی واقع می‌شود که عارفان آن را «اقلیم هشتم» با «ناکجاآباد» یا «هورقلیا» می‌خوانند (نوروزپور و جمشیدیان؛ ۱۳۸۷: ۲۵). بنابراین«خواننده‌ی آشنا با عالم هورقلیا و باورمند به همه‌ی رویدادهای داستان را اموری ممکن می‌داند و با توجیهاتی عقلانی (از منظر دین‌شناختی) آنها را می‌پذیرد. در خود داستان نیز پس از اینکه دقوقی به آن درختان یا شمع‌ها نزدیک می‌شود آن‌ها را به شکل مردان حق یا ابدال می‌بیند؛ اینجاست که از تردید دقوقی کاسته می‌شود و خواننده نیز متوجه می‌شود که آن درختان و شمع‌ها نمودی از ابدال حق بودند که البته به‌طرز شگفتی، تغییر و یافته‌اند.تنها عارف اهل شهود که خداوند جمال خویش را به او نمایانده، میتواند در ورای تشبیه و تنزیه، حق را مشاهده کند. «وقتی نشان جمال الهی بر بنده تجلّی میکند، او مست میشود و تمام اشیاء در مقایسه با مقام ربوبیت تبدیل به یک شیء میشوند و او دیگر قادر به تمییز اشیاء از یکدیگر نیست.» (ریتر، ۱۳۷۷ ،ص۲۷۸ )

بر این اساس تبدیل هفت به یک را میتوان رمز تبدیل کثرت به وحدت و انتقال از ظاهر به باطن دانست .در ادامهٔ داستان، آن شمعها به هفت مرد بدل میشوند و هفت مرد به هفت درخت تغییر صورت میدهند و باز، هفت درخت به یک درخت تبدیل میشود و هر دم هفت به یک و یک به هفت بدل میشود و دقوقی، حیران به این تبدیلها مینگرد. این تبدیلها و کثرت و وحدت، بیان شهودی نظریهای فلسفی و عرفانی است که آن را «وحدت وجود» مینامند. تبدیل شمعها به هفت مرد، تداعی کنندهٔ هفت تن ابدالی است که خداوند توسط آنها اقالیم و نواحی هفت گانهٔ عالم را حفظ میکند به هر بدلی اقلیمی را که در آن ولایت

دارد. ابن عربی میگوید: «اینان را ابدال نامند زیرا وقتی موضعی را تـرک کردنــد و خواسـتند عوضی از خویش را بر جـای خـود گذارنـد، شخصـی را بـر صـورت خـویش در آنجـا بـاقی میگذارند که هر کس ولی را مشاهده کند شکی در این که وی همان شخص است نمیکند در حالی که او خودش نیست»( ابن عربی،۱۳۸۲،باب ۷۳،ص۳۱)

بر اساس نظریهٔ «وحدت وجود» هستی، یکی بیش نیست وعبارت اسـت از خـدا و تجلّی ذات او در مراتب مختلف وجود. آنچـه مـا ادراک مـیکنـیم وجـود حـق در اعیـان ممکنات است، اشتراک آنها در حق بودن آنهاست و اختلاف، در کثـرت صـورتهـای اعیان ممکنات. جهان، بی وجود حـقّ نهـان در آن، متـوهم اسـت. مخلوقـات، حجـاب خداوند هستندحق، در پس این حجابها، جز بر اهل مکاشفه و سـلوک، روی خـود را پنهان میکند. «حق، از حیث اسماء و صفاتش، که از این حیث متجلّی در مرایای اعیـان و مظاهر ممکنات است، همان عالم است، اما از حیث ذاتش که مجرد و معرا از جمیـع اوصاف و نسب است، غیر عالم و متعالی از آن است و به این اعتبار است کـه در برابـر حق، خلق و در برابر باری، ما سوای باری یعنی عـالم، معنـی مـییابـد.» ( جهـانگیری، ۱۳۷۵ ،ص ۴۲۶)خداوند به عنوان ظاهر در عالم کبیر و صغیر تجلّی میکند و به عنوان باطن همواره ثابت و درک ناشدنی است.

## ٤-۲-۲ عناصر و شگردهای موّثر در خلق داستان شگرف

الف- آغاز جستجو / شخصیت اصلی داستان

در آغاز داستان، دقوقی، مردی مسافر تصویر میشود که مقصودش «امر متعـالی «است، بنابراین نه مقصدش در مکـان جغرافیـایی مـشخص و مـادی اسـت و نـه شـیوهٔ رفتنش چون دیگر سفرهای این جهانی است. دقوقی «سیرجسمانی» را رها کرده اسـت تا نور خداوند را در بشر ببیند، سفری از ظاهر به باطن :

گفت روزی میشدم مشتاق وار تا ببینم در بشر انوار یار
تا ببینم قلزمی در قطره ای آفتابی درج اندر ذره ای
چون رسیدم سوی یک ساحل به گام بود بیگه گشته روز و وقت شام

(مولانا،۱۳۷۵:،دفتر سوم، ص ۴۲۵)

از گفتار دقوقی بر میآید که شوق دیدار نور یار او را برانگیخته است و پیداست که درصدد معرفت عالمانه نبوده است، چرا که دانایی با ماندن و خواندن و درنگ کردن به چنگ میآید و دیدار، با حرکت و رنج سفر میسر میشود. مضمون دیدار نیز در سطح اوّلیهٔ معنایی، نا معمول است چراکه دریا در قطره و خورشید، در ذره، که هر دو در عالم واقع، غیر واقعی و دست نایافتنی مینماید. ماجرا از آنجا آغاز میشود که روشنایی روز رخت بر بسته است. مولوی در مثنوی میگوید :

در شب تاریک جوی آن روز را پیش کن آن عقل ظلمت سوز را
درشب بد رنگ بس نیکی بود آب حیوان جفت تاریکی بود

(همان، ، ص ۱۶)

جوزف کمپل میگوید: «لحظهٔ تاریک لحظه ای است که پیام واقعی تحول در شرف آمدن است؛ در تاریک ترین لحظه نور فرا میرسد» (کمپل، ۱۳۸۰ ،ص ۶)

ب- مکان

مکان واقعه نیز در کنار دریاست، یک سوی دریا ساحل و خاک است و زندگی زمینی و پس از آن مرز عالم ماورا آغاز میشود، مولوی در جاهایی دیگر دریا را نشان عالم بالا میداند:

تا به گفت وگوی بیداری دری تو زگفت خواب بویی کی بری
خشکی دید کز خشکی بزاد عیسی جان پای بر دریا نهاد
سیر جسم خشک بر خشکی فتاد سیر جان پا در دل دریا نهاد
موج خاکی، وهم و فهم وفکر ماست موج آبی، محو و سکرست و فناست

(مثنوی،۱۳۷۵،دفترسوم،ص۲۹)

### ٤-۲-۷ شخصیت

«شخصیت»، عنصر دیگری است که به تحقق شروط ادبیات «وهمناک/شگرف» کمک می‌کند؛ اشخاص ساخته‌شده‌ای را که در داستان ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند (میرصادقی: ۸۴۷). در داستان علاوه بر رویدادهای شگفت، با اشخاصی عجیب و غریب نیز مواجهیم؛ اما خواننده به راوی اعتماد می‌کند و اشخاص عجیب را نیز باور دارد. در داستان دقوقی شمع ها، درختان و هفت مرد.ء شخصیت‌های عجیب داستان هستند؛ تبدیل هریک از این‌ها به یکدیگر و نیز نورانی‌بودن آن‌ها ازجمله‌ی این شگفتی‌هاست و اوج شگفتی آنجاست که دقوقی می‌بیند درختان در صف نماز ایستاده‌اند:

بعد از آن دیدم درختان در نماز　　صف کشیده چون جماعت کرده ساز

یک درخت از پیش مانند امام　　دیگران اندر پس او در قیام

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۲۰)

معرفی مولانا از شخصیت اصلی (دقوقی) در ابتدای داستان، نشان می‌دهد که راوی گام نخست را برای جلب اعتماد خواننده برمی‌دارد. همچنین در این داستان، خود دقوقی نیز مدام در شک و تردید است و نمی‌داند که چه اتفاقاتی پیش‌روی اوست که این مسئله به هیجان و تردید خواننده می‌افزاید. شخصیت‌های عجیب داستان دقوقی و تبدیل و تبدل آن‌هاء ازجمله‌ی ویژگی‌هایی است که در داستان‌های دیگر مثنوی با این برجستگی خاص» نیست.

### ٤-۲-۸ مضمون و درون‌مایه

«درون مایه»، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است که توجه به آن اجتناب‌ناپذیر است؛ «زیرا شناخت عمیق عمل یا شخصیت‌های داستان منوط به درک و فهم فکر حاکم و مسلط بر داستان» یعنی «مضمون و درون‌مایه» است» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۱). درون‌مایه در ادبیات نقش

بسزایی دارد. درون‌مایه‌ی داستان دقوقی، مجموعه‌ی رویدادهایی است که داستان را پدید می‌آورند. علاوه بر موضوع اصلی که تجربه‌ی شهودی دقوقی بر رویدادهاست، مضامین فرعی هم در داستان مطرح می‌شود؛ چنان‌که ماجرای حضرت موسی و درخواست او از خضر پیش‌می‌آید و یا نکات عرفانی که خود مولوی آن‌ها را بیان می‌کند. نویسنده‌ی داستان شگرف مضامینی را به کار می‌گیرد که در زندگی عادی در جریان است؛ از نگاه خواننده‌ی دین‌باور و عارف،ماجراهای داستان دقوقی در نهایت، طبیعی جلوه خواهند کرد؛ برای مثال آنجا که دقوقی از تبدیل شمع‌ها به درختان و ایستادن درختان در صف نماز حیرت‌زده است می‌گوید:

آمد الهام خدا: کی بافروز　　می‌عجب داری ز کار ما هنوز

(مولاناء ۱۳۷۵: ۴۲۱)

## ٤-۲-۹- تقابل و کشمکش

عنصر دیگری که با مضمون و درون‌مایه نیز مرتبط است، تقابل و کشمکش‌های داستان است. در ادبیات داستانی، انواع کشمکش همچون مقابله‌ی دو شخصیت با هم، شخص با طبیعت، شخص با جامعه و یا درگیری درونی شخص با خود وجود دارد که ممکن است در داستانی یک یا چندگونه از این کشمکش‌ها رخ دهد (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۰) در داستان دقوقی بیشترین کشمکش، از نوع درگیری درونی شخص با خود است؛ دقوقی میان امر واقع و تخیل مانده که آیا رویدادها واقعی است یا خیر؛ چنان‌که از شدت حیرت می‌گوید:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت　　موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولاناء ۱۳۷۵: ۴۱۸)

این کشمکش درونی باعث هیجان و شک و تردید بیشتر در داستان می‌شود. از جمله تضادها و تقابل‌های دیگر در داستان دقوقی که زرین‌کوب نیز به آن‌ها اشاره می‌کند، تضاد بین نور شمع‌ها و سایه‌ی درختان در آن واحد است و تضاد دیگر اینکه نماز دقوقی از حضور کامل، عاری است و در نماز برای کشتی‌نشستگان دعا می‌کند و از طرفی ابدال حق، پشت سر کسی

که نمازش از حضور خالی است نماز می‌خوانند. این تضادها ناشی از ویژگی‌های دنیای کشف و شهود است (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۸۳)

### ٤-۲-۱۰ صحنه

«صحنه»، یکی دیگر از عناصر داستان است که متشکل از زمان و مکانی است که شخصیت‌ها در آن نقش بازی می‌کنند. زمان و مکان، ازجمله عوامل دیگری هستند که در ابهام داستان دقوقی نقش دارند؛ ماجراهایی که برای دقوقی پیش می‌آید در ساحل دریا (مرز دریا و خشکی) و هنگام غروب آفتاب روی داده است. تقابل بین دریا و خشکی، شب و روزء نور و سایه که تداعی‌کننده‌ی عالم غیب و شهادت نیز هستند، از جمله‌ی عواملی است که در آبهام هرچه‌بیشتر داستان دقوقی نقش دارند. شگفتی این صحنه و فضای داستان دقوقی در دیگر داستان‌های مثنوی دیده نمی‌شود.

### - نتیجه گیری

گرچه بسیاری از ابیات مثنوی مستقل از یکدیگر به نظر میرسند،اما ذهنیت مولانا مبتنی بر پذیرفتن پیش فرضهایی است که در شعرش به صورت موتیف جلوه گر میشوند. یکی از این پیشفرضهای پذیرفته شده که البته در پیشینه شعر فارسی نیز تجلی یافته، اعتقاد به دستگیری و حمایتبخشی پیری کاردان است. حتی اگر به تنوع و استقلال ابیات در شعر مولانا معتقد شویم، میتوانیم بپذیریم ابیات او از طریق یک جهانبینی کل نگر به یکدیگر میپیوندد. یکی از بن مایه های شعری وی، تصویر کهن الگویی پیر خردمند است که در جای جای داستان دقوقی ظاهر میشود و چون رشتهای محکم، فضای کلی اشعار را به هم میپیوندد و جهان بینی شاعر را نضج میبخشد برای کهن الگوی "پیر خردمند"، ویژگیهایی چون خردورزی و کهنسالی، تجربه مندی، فراخواندگی قهرمان به شکیبایی و خودداری و خوشباشی ذکر شده است که تمام این ویژگیها به روشنی با پیر خردمند یونگ تطبیق دارد و

تفاوتی بـه چشم نمیخورد؛ حتی پیوند وی با خطوط ممنوعی چون شـراب، بـا وجـه هـای کـه یونگ بدان اشاره میکنـد و بیـان کننـدۀ تاثیر نیمه های تاریک و سایه وار در وجود پیـر کهـن الگویی است، انطباق دارد. همچنین در نقدهای روانشناسانه به ظهور این پیر، در هنگـام دچـار شدن آدمی به سختیها و مخمصه ها اشاره رفته است. گرچه اطلاعـات مـا از زنـدگی شخصـی شاعر بسیار اندک است، اما زیستن او در زمانهای ناهموار و بروز دغدغه و دردمندی در شـعر او، اندیشه لزوم ظهور این شخصیت را در ناخودآگاهی و هنر شـعری وی تقویـت میکنـد. در این پژوهش در پی آن نبودیم که نشان دهیم آیـا ایـن پیر در دنیای خارج و در عوالم عشـق و عرفان در زندگی سراینده وجود داشته است یـا خیـر؛ بلکـه در پـی آن بـودیم کـه از منظـری خاص به سر وقت ناخودآگاهی اثر برویم و به تبیین دیگری از پیر فرزانه بپردازیم.

**منابع**


-قرآن کریم. (۱۳۸۵). مترجم سیدحمیدرضا صفوی» تهران: معارف.

-ابن عربی، محیی الدین، (۱۳۸۵) فتوحات مکّیه، ترجمۀ محمـد خواجـوی، تهـران، انتشارات مولی.

-بیلسکر، ریچارد. ۱۳۸۸ .اندیشه یونگ. ترجمه دکتر حسین پاینده. چ۱،تهران نشرآشیان

-بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس

-پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). در سایه یآفتاب. تهران: سخن

-پورنامداریان، تقی.(۱۳۹۱)رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی .

-توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹) از اشارت‌های دریا؛ بوطبقای روایت در مثنوی. تهران: مروارید .

--زرین کوب، عبدالحسین ؛(۱۳۷۳ )بحردرکوزه، چاپ ششم، تهران، انتشارات علمی.

-زمانی، کریم، (۱۳۷۷ )شرح جامع مثنوی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اطلاعات.

-جعفری، محمدتقی. (۱۳۷۳) تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی .۷ تهران: اسلامی.

-جکسن، رزمری. (۱۳۸۳). «فانتاستیک به‌مثابه روش». ترجمه‌ی آریـان احمـدی و احسـان نـوروزی، فـارابی، شماره‌ی ۵۳ ، پاییز، صص ۷-۳۰.

-حری، ابوالفضل. (۱۳۸۲). «درباره‌ی فانتاستیک». زیباشناحت، شماره‌ی ۹، صص ۱۵۷ -۱۸۶.

-کربن، هانری، (۱۳۷۳) ارض ملکوت، چاپ دوم، تهران، انتشارات طهوری.

-مورنو، آنتونیو. ۱۳۷۶ .یونگ، خدایان و انسان مدرن. ترجمه داریوش مهرجویی. چ ۱ .تهران: مرکز

یونگ. کارل گوستاو. (۱۳۷۲) .جهاننگری. ترجمه جلال ستاری. چ ۱ .تهران: توس .ـــــــــــــــ. (۱۳۶۸ ).چهار صورت مثالی. ترجمه پروین فرامرزی. چ ۱ .مشهد: آستان قدس رضوی

.ـــــــــــــ. (۱۳۸۵) .روان شناسی ضمیر نا خودآگاه. ترجمه محمدعلی امیری. چ ۴ .تهران: علمی و فرهنگی .

ـــــــــــــ.( ۱۳۸۲) .انسان امروزی در جستوجوی روح خود. ترجمه فریدون فرامرزی. لیلا فرامرزی. چ ۱ .مشهد :آستان قدس رضوی.