دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال شانزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ شماره پنجاه و یکم
صفحات ۴۰-۹

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 16, NO. 51, AUTUMN & WINTER 2021

بررسی لایه‌های تفسیری قصهٔ دژ هوش‌ربا براساس نظریهٔ ژان لاکان

مژگان ونارجی[۱]
لطیفه سلامت‌باویل[۲]

چکیده

خلاصه‌ای از تعالیم و خطوط اصلی تفکر عرفانی مولانا با رویکردی متعادل و دموکراتیک در قصهٔ «دژ هوش‌ربا» به مخاطب عرضه شده است.در این روایت، عقاید مختلف به گونه‌ای طرح شده تا مجالی برای رد یا قبول یا مشارکت در اندیشه‌ها برای مخاطب مهیا گردد. مولانا می‌کوشد با انگیزهٔ فردشوندگی، سالک را پس از رسیدن به «مرحلهٔ آینه» و عبور از «ساحت خیالی» به «ساحت نمادین» برساند که تقرب به نفس وحدت یافته و نزدیکی به مرحلهٔ فنا و بقا در حقیقت ازلی را در پی دارد. در این داستان ابتدا شاهزادگان با نهی و انذار پدر، احساس فقدان و جداشدگی از اصل حقیقت را تجربه می‌کنند. سپس سلوک را به شکل سفر و آرکی‌تایب جست‌وجو، آغاز می‌نمایند. پس از عبور از مرحلهٔ آینه (کسب آگاهی‌های ابتدایی) وارد ساحت خیالی(قلعه ذات‌الصور) می‌شوند. با کمک ابژه‌های دیگریِ کوچک (شیخ بصیر و شاه چین) سعی می‌کنند برای رسیدن به حقیقت از عالم خیالی به عالم نمادین بروند. در پایان، برادر کوچک یعنی عارف واصل با جستجوی دختر در درون خود به مقصد می‌رسد. در این داستان مولانا در نقش‌های سالک، مرشد، پیر و یاریگر ظاهر می‌شود و با ناتمام گذاشتن داستان، به نوعی بر جاودانگی روح والای انسانی و تداوم عشق الهی تأکید کرده، سیر زندگانی خود و نهایت خاموشی و غوطه‌ور شدن در دریای حقیقت الهی را ترسیم می‌کند.این نوشتار در پی تفسیر و بیان سیر رشد روانی، تکامل سالک و نمود ضمیر ناخودآگاه در این قصه از دیدگاه ژان لاکان به روش تأویلی ـ تفسیری و تحلیل محتوای کیفی است.

کلید واژه‌ها: تمثیل، تفسیر، دژهوش‌ربا، ژان لاکان.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mo.venarji@gmail.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسندهٔ مسئول).
salamatlatifeh@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۴/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۷/۲۸

۱ -مقدمه

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، شاعر و عارف و نویسندهٔ برجستهٔ قرن هفتم هجری است. از وی آثار متعددی به نظم و نثر به یادگار مانده است. مولانا با درنوریدن طریق عشق الهی و کسب تجربیات عارفانه، شرح هجران و سوز درونش را در آثار و اشعارش هویدا می‌سازد. او به درخواست مرید و شاگردش حسام الدین چلبی «مثنوی معنوی» را در شش دفتر می‌سراید. مثنوی معنوی، منظومه‌ای تعلیمی و عرفانی حاوی بیست و شش هزار بیت است. آخرین داستان این مجموعه «قلعهٔ ذات‌الصور یا دژ هوش‌ربا» نام دارد. روش مولانا در این مجموعه روش تمثیلی ـ تعلیمی است. او در خلال داستان‌ها و حکایات تمثیلی، مضامین دقیق و ظریفی را عرضه می‌دارد که خوانندگان در هر سطح و درجه از اطلاعات باشند (عارف یا عامی) برداشتی برحسب گمان خود از اشعار خواهند داشت. چند لایه بودن تمثیلات مثنوی زمینه ساز بررسی و تبیین زوایای مختلف آنها و پی‌بردن به تفکرات و دقایق‌عرفانی و تعلیمی نهفته در این اشعار را مهیا می‌سازد.

در پژوهش حاضر قصهٔ «قلعهٔ ذات الصور یا دژهوش‌ربا» براساس نظریهٔ «ژان لاکان» مورد بررسی قرار گرفته و نتایج حاصل، به فضای کلی این داستان تعمیم داده می‌شود. متذکر می‌گردد به دلیل پرهیز از اطناب به ذکر نمونه‌ها به شکل خلاصه و کوتاه بسنده شده است.

۱،۱. سوال اصلی پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ به این سوال است، برجسته‌ترین مولفه‌های قصهٔ «قلعهٔ ذات‌الصور یا دژهوش-ربا» با توجه به نظریهٔ «ژان لاکان» کدامند؟

۱،۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی از زوایای مختلف داستان «دژ هوش‌ربا» را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند که از آن جمله می‌توان به «بررسی افسانهٔ دژهوش‌ربا بر مبنای نظریهٔ برونو بتلهایم» از طاهره خامنه‌باقری و همکاران، «بررسی و تحلیل دژهوش‌ربا بر اساس نظریات یونگ» از سهیلا نماز علیزاده، «نقد کهن الگویی داستان دژ هوش ربا» از جلیل مشیدی و سونیا نوری، «تحلیل تطبیقی دژ هوش‌ربا با گنبد سرخ در هفت پیکر نظامی» از محمد بهنام‌فر و اعظم نظری اشاره کرد اما در موضوع «بررسی لایه‌های تفسیری دژ هوش‌ربا با تکیه بر نظریهٔ ژان لاکان» پژوهش مستقلی رویت نگردید. در این تحقیق لایه-

های تفسیری قصهٔ دژ هوش‌ربا با استفاده از مبانی نظریهٔ روانکاوانهٔ ژان لاکان مورد پژوهش و بررسی قرار می‌گیرد.

۲. بحث

۲,۱. تمثیل

تمثیل «اصل یونانی Allegoia به معنی نوع دیگر صحبت کردن، روایتی به شعر یا نثر است که مفهوم واقعی آن از طریق برگرداندن اشخاص و حوادث به صورت‌هایی غیر از آنچه در ظاهر دارند به دست می‌آید. بدین معنی که نویسنده و شاعر، قهرمان‌ها، حوادث و صحنهٔ داستان را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً دقیق‌تر از روایت ظاهری داستان است، به خواننده انتقال دهند. بنابراین هر تمثیل دارای دو رویه و گاه بیش از دو رویه است و خواننده غالباً با تأمل و دقت به رویهٔ ظاهری به رویهٔ تمثیلی که معمولاً حاوی نکتهٔ اخلاقی یا تمثیلی و اجتماعی و سیاسی و فلسفی و... است؛ پی می‌برد.» (خطیبی، ۱۳۹۶، ۲۰-۱۹)

در کتاب «المعجم فی معاییر الاشعار العجم» تمثیل شاخه‌ای از استعاره دانسته شده که شاعر برای بیان یک معنی از الفاظی که تداعی کنندهٔ آن معنی هستند مدد می‌گیرد تا آفرینشی در کلام خود به وجود آورد(رازی، ۱۳۸۳، ۳۶۵).

هر تمثیل دارای سه اصل مهم کلیت، مشابهت و دولایه‌گی معنایی و تأویل‌پذیری است که برای شناخت و درک بهتر ماهیت تمثیل لازم و ضروری است.«تمثیل مقوله‌ای کلام محور است که در کلیتی هماهنگ و همراه با دیگر عناصر متن به انسجام اثر منجر شده تصویری کلی القا می‌شود»(شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲، ۴۴-۴۳). البته تمثیل از نظر محتوا و مفهوم می‌تواند حاوی مفاهیم اخلاقی، تعلیمی، دینی و مذهبی، عرفانی، فلسفی، اجتماعی و روان‌شناختی نیز باشد. «تمثیل‌های عرفانی کاربرد فراوانی در تعالیم صوفیه، آموزه‌های ربانیان مسیحی و یهودی و نظایر آن دارد. آثار عرفانی فارسی مملو از چنین تمثیل‌هایی است که از بُعد روان‌شناختی، جنبهٔ کاملاً شخصی و درونی داشته، انگیزهٔ بیان آنها نیز معمولاً کشمکش‌های درونی و روحی است. از سوی دیگر غلبهٔ احساس و عاطفه شکل و فرمی مبهم و رمزآلود به آنها داده است(همان، ۴۸-۴۵).

۲,۲. تمثیل رمزی

در ادب فارسی، اصطلاح تمثیل رمزی در برابر واژهٔ انگلیسی (Allegory) به کار برده شده است. در ادبیات غرب، تمثیل نوعی داستان است که دو لایهٔ معنایی دارد؛ اگر معنی و پیام مورد نظر در متن تمثیل آشکار بیان شود، به آن «تمثیل صریح» و اگر هدف نویسنده پوشاندن معنی مورد نظر در هیأت داستانی ساختگی باشد، به آن «تمثیل رمزی» می‌گویند. تمثیل رمزی اغلب «استعاره‌ای گسترده» تعریف می‌شود که باید دارای دو ویژگی اصلی باشد؛ نخست اینکه داستانی باشد و عناصری چون شخصیت، حادثه، کردار، گفتار، زمینه، لحن و... در آن به کار رفته باشد. دیگر آنکه برای معانی ظاهری، دارای معنی و معانی ثانوی و پنهانی باشد که از طریق تفسیر و تأویل بتوان آن را دریافت کرد.آبرامز، با توجه به معنی نهفته در تمثیل‌های رمزی آنها را به دو گونهٔ تمثیل تاریخی و سیاسی و تمثیل عقاید تقسیم کرده است. تمثیل‌های رمزی از هر نوعی که باشد پیوسته دارای نظامی از معانی پنهان است که گاه به مجموعه‌ای از معانی مشخص اشاره دارد و درک آنها مشکل نیست و گاهی معانی و تعبیرات متعددی از آن دریافت می‌گردد که به شکل استعاره‌ها و رمزهایی در کل داستان نمود یافته و بیانگر مفاهیم انتزاعی و تخیلی است که می‌تواند در چند سطح معنایی تفسیر شود(شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲، ۳۷-۳۲).

۲,۳. داستان‌تمثیلی و ارکان آن

داستان تمثیلی روایتی گسترده با دولایهٔ معنایی است. صورت قصه یعنی اشخاص و حوادث و روح تمثیل که در ورای صورت قصه باید آن را کنکاش کرد. در تمثیل یک ایدهٔ ذهنی با کمک وسایط حسّی بیان می‌شود و نویسندگان توقع دارند یک معنای ثانوی عمیق اخلاقی، سیاسی، فلسفی یا دینی از آن استنباط گردد(فتوحی، ۱۳۹۷، ۲۵۸).

داستان‌های تمثیلی از نظر ساخت و پرداخت و چارچوب کلی تفاوت چندانی با داستان‌های کوتاه یا بلند ندارند. بنابراین تاحدودی می‌توان همان عناصر داستانی را برای داستان‌های تمثیلی لحاظ کرد. عناصر و ساختار روایی یک داستان را می‌توان از چند منظر مورد بررسی قرار داد. در یک تقسیم‌بندی کلی «جمال میرصادقی» عناصر داستانی را این‌گونه برمی‌شمرد؛ طرح یا پیرنگ، صحنه، زاویهٔ دید (جایگاه روایت)، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و درونمایه. طرح یا پیرنگ داستان، که «حلقه‌های

پیوستهٔ رشته حوادثی است که، نویسنده انتخاب می کند و به یاری آن خواننده را به جایی که می-خواهد می‌برد» (یونسی،۴۳،۱۳۸۴). البته طرح یا پیرنگ داستان شامل مراحل، زمینه‌چینی(معرفی مکان، زمان و شخصیّت‌ها)، بحران (نقطهٔ شروع داستان)، اوج گیری و تلاش قهرمان یا قهرمانان برای برطرف کردن بحران و حل مسئله (نیروی سامان‌دهنده)، گره‌گشایی (برطرف شدن بحران و مشکل توسط نیروی سامان‌دهنده)، فرود یا نتیجه‌گیری (برقراری دوبارهٔ آرامش) است(علوی‌مقدّم، ۱۳۸۷، ۱۶۹).

۲,۴. تمثیل و بیان اقناعی مولانا

رویکرد اقناعی از شیوه‌های دیرین در ادبیات فارسی است. واژهٔ اقناع به معنی «دخل و تصرف در نمادها است که برای انجام عمل از سوی دیگران طرح می‌شود». (صادقی، ۱۳۹۴، ۵۰) مولانا با استفاده از شیوه‌های اقناع لفظی سعی در انتقال مفاهیم و مهندسی اندیشهٔ مخاطب خود دارد. یکی از شیوه‌های اقناع لفظی حکایت‌پردازی است که مولانا در مثنوی و حتی غزلیات خود از این شگرد به خوبی بهره می‌برد. «مولوی مانند همهٔ کسانی که آثار تعلیمی را عرضه داشته‌اند به تفصیل از قصه‌گویی برای تبیین و تسهیل ادراک اندیشه‌ها و جلب مخاطبان استفاده کرده است اما او برخلاف دیگران قصه را فقط برای اقناع و جلب مخاطب و تسهیل امر ادراک در خدمت اندیشه قرار نداده است. قصه‌گویی در مثنوی در بسیاری از موارد چندان برجسته می‌شود که مستقل از اندیشهٔ قبل یا بعدی خود توصیف روانشناختی انسان‌ها را به عهده می‌گیرد و برانگیزانندهٔ اندیشه‌ای دیگر می‌گردد»(پورنامداریان، ۱۳۸۸، ۳۱۱).

۲,۵. لایه‌های تفسیری تمثیلات مولانا و چگونگی شرح آنها

تمثیل‌های مثنوی، روایات صرف و حکایات سرگرم‌کننده نیستند بلکه بن‌مایه‌های مشترک و مجزایی در درون همهٔ آنها تعبیه شده است پس در تفسیر و توضیحشان باید به لایه‌های زیرین آنها توجه کرد و از دو شیوهٔ تفسیری برای بررسی و تبیین آنها بهره برد: «تفسیر مستقل» که داستان به شیوه‌ای مجزا و بدون ارتباط با حکایات قبل و بعد خود تحلیل و بررسی گردد. «تفسیر وابسته»که داستان در ارتباط با کل متن یعنی داستان‌های قبل و بعد و مفهوم کلی حاکم بر تمام حکایات مورد بررسی و تفحص قرار گیرد.

علاوه بر شیوهٔ تفسیری، بررسی سه لایه، برای هر تمثیل لازم است: لایهٔ تفسیری قرآنی و نگاه دینی و آیینی،لایهٔ برداشت مفاهیم و معانی عرفانی، والا و ماورایی از مطالب بدیهی و متعارف و لایهٔ استخراج مفاهیم و تفاسیر با در نظر گرفتن افکار خاص مولانا و حوادث زندگی او و یارانش (شمیسا، ۱۳۹۱، ۱۵۳-۱۵۱).

مولانا در داستان‌ها و تمثیلات خود اندیشه‌های متعددی را مطرح ساخته و ضمن توضیح و بیان یک اندیشه و خاتمه دادن به آن، اندیشهٔ دیگری را طرح می‌کند. گاه در یک تمثیل چندین اندیشه مطرح، تفسیر و توجیه می‌شود و سازوکار بیان اندیشه‌ها به شکلی است که هر خواننده بنا به سطح معلومات، اندیشه، ایدئولوژی و حساسیت روحی به برداشتی دست پیدا کرده و مطلبی را فرا می‌گیرد و این جنبه‌های همه نگر سبک مولانا به لحاظ تربیت انسان در هر سطح و جایگاه اجتماعی است.

۳. دژ هوش ربا(قلعهٔ ذات‌الصور)

«دژ هوش ربا» آخرین و طولانی‌ترین داستان مثنوی و پایان‌بخش دفتر ششم است. این قصهٔ به ظاهر ناتمام، حاوی مطالب دقیق و اسرار تصوف و سیر و سلوک روحانی و افکار عالی مولاناست. بررسی دقیق زوایای گوناگون این داستان امکان دست‌یابی و تجمیع عقاید و افکار و روحیات مولانا را میسر می‌سازد.

۳,۱. خلاصهٔ قصهٔ دژهوش‌ربا(قلعهٔ ذات‌الصور)

داستان این‌گونه است که پادشاهی سه پسر داشت. روزی شاه سه شاهزاده را به قصد تفرج و سیاحت در ممکلت تحت حکمرانی خود فرستاد. پادشاه جواز دیدن و گردش در همهٔ مناطق به جز قلعهٔ ذات-الصور (دژ هوش‌ربا) را به پسران داد. علت منع پسران از ورود به قلعه وجود صور و تمثال‌های مختلفی بود که بر دیوار قلعه شده بود و این امکان وجود داشت که قلب آنان تصرف و آنان را اسیر خود سازند. منع پدر موجب شعله‌ور شدن میل دیدار آن قلعه در سه شاهزاده شد.(اَلانسانُ حَریصٌ عَلَی ما مُنِعَ) وقتی آنان به قلعه رسیدند. قلعه‌ای با پنج دروازه رو به خشکی (حواس آدمی) و پنج دروازه رو به دریا (قوای باطن) دیدند. آنها وارد قلعه شدند. دیوارهای قلعه مملو از تصاویر گوناگون بود. در میان تصاویر آنان با تمثال دختری روبه‌رو شده، دلدادهٔ آن گشتند. پس از جست‌وجو، پیری روشن ضمیر برایشان روشن ساخت که این تصویر، تمثال دختر شاه چین است. سه شاهزاده بر آن شدند تا به وصال

دختر رسند. شاه چین چنان بود که کسی یارای سخن گفتن از دخترش را نداشت و مردان ملوک بسیاری در این راه جان باخته بودند. شاهزادگان بر این معنی آگاه بودند پس صبر پیشه کرده تا شاید بتوانند راهی یافته به مقصود برسند. البته پادشاه چین مردی عارف، بصیر و روشن روان بود که حکومت ظاهر و باطن را توآمان داشت. پسر اول و دوم صبر از دست داده در راه عشق و وصال معشوق جان می‌بازند و در پایان نیز بعد از طی مراحل گوناگون برادر کوچک‌تر که به زعم مولانا کاهل‌ترین آنان بود به مقصود رسید.

آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود　　صورت و معنی به کلی او ربود

(مولوی،۱۳۷۸،دفترششم،ب۴۸۷۶)

داستان که به اینجا می‌رسد مولانا با یک حکایت درباره سه پسری که پدرشان وصیت کرده بود که تمام ثروتش به کاهل‌ترین ایشان برسد؛ تمام می‌شود و هیچ توضیحی دیگری در خصوص سرنوشت پسر سوم داده نمی‌شود.

گفتنی است، مولانا در خلال تعریف این داستان، به فراخور محور داستان یک حکایت کوتاه نیز به عنوان تمثیل ذکر می‌کند. این شیوهٔ بیان داستان در داستان از مشخصه‌های بارز مثنوی است. این موارد هم برای روشن شدن مطلب و هم برای تداوم روند داستانی و طولانی شدن مطلب شگرد مناسبی است. البته شیوهٔ مجلس‌گویی مولانا نیز از دیگر عوامل این نوع پرداخت داستانی است.

۳,۲. تحلیل کلی قصهٔ دژ هوش‌ربا(قلعهٔ ذات‌الصور)

قصهٔ دژ هوش‌ربا از زوایای مختلف قابل تفسیر و تأویل است. این حکایت «بیانی نمادین از قوای بشری است که تحت سیطرهٔ تخیلی قرار دارد که برانگیزندهٔ امیال است. دو شاهزاده نخست قادر نبودند که صورت و معنی را به هم پیوند دهند تا آن که مرگ جسمانی آنان را رهایی بخشید(چتیک و شیمل، ۱۳۸۶، ۳۹۹).

انقروی عقیده دارد، شاه در این داستان عقل کلی است که جمیع عالم در قبضهٔ اوست. سه شاهزاده، عقل و روح و قلب و قلعهٔ ذات الصور عالم ناسوت و دنیای محسوس است. به نظر نیکلسون، این حکایت داستان هبوط روح است به دنیای صور و تجربه‌های بعدی سالک در طلب حقیقت. شاه نماد عقل کلی و سه پسر او، نماد نفس و عقل و روح هستند. حاج ملا هادی سبزواری نیز شاه را عقل

کلی و پسران را نمودی از نفس ناطقهٔ قدسیه، عقل نظری و عقلی عملی می‌داند(زمانی، ۱۳۷۸، ۹۲۸-۹۲۷).

کامل‌ترین تفسیر متعلق به استاد جلال الدین همایی که می‌گوید؛ مهاجرت شاهزادگان از سرزمین موروثی اشارت است به سالکانی که در صدد تحقیق و تحری حقیقت برمی‌آیند.پدر شاهزادگان، عقل مصلحت اندیش و مدبر امور دنیایی است که ایشان را از رفتن به دژهوش‌ربا برحذر می‌دارد. قلعهٔ ذات‌الصور کنایه‌ای از جهان مادی دام‌گستر نگارین و فریبنده است. مملکت چین نیز کنایه‌ای از سرمنزل عجایت و غرایب روحانی راهروان وادی سیر و سلوک، پیر، دلیل و شیخ، پادشاه چین نیز قطب اعظم است که تکامل هر سالکی موقوف عنایت و توجه باطنی اوست. سه شاهزاده نمایندهٔ صنفی از اصناف سالکان از جهت اوضاع و احوال درونی و برونی و نیز از جهت قرب و بُعد و حرمان و کامیابی از رسیدن به سرمنزل مراد است؛ برادر بزرگ صوفی متشرع، میانین صوفی عالم متکبر و سومی عارف پاکباز واصل(شمیسا، ۱۳۹۱، ۳۵۶-۳۵۵).

در پایان دفتر ششم وقتی به این بیت می‌رسیم:

وآن سوم کاهلترین هر سه بود　　صورت و معنی بکلی او ربود

(مولوی،۱۳۷۸،دفترششم،ب۴۸۷۶)

به زعم بسیاری از اندیشمندان این داستان ناتمام می‌ماند. برادر کاهل‌تر عنان توفیق صورت و معنی را به دست می‌گیرد اما چند و چون آن مشخص نمی‌شود و فقط یک حکایت کوتاه تکلمهٔ این قصه است که طی آن مولانا مطرح می‌سازد چگونه کاهل‌ترین فرد توانست بیشترین سهم ارث را نصیب خود کند و تفسیر مولانا از کاهلی اینگونه است «آنان که خدا را می‌شناسند کاهل‌ترین افرادند، زیرا امور خود را بر خدا وامی‌گذارند. در حالی که دیگران به حول و قوهٔ خود تکیه می‌کنند. سپس گفتاری مناسب این معنی بیان می‌شود. دو برادر اول اظهار می‌دارند که انسان‌ها را از راه گفتارشان می‌توان شناخت؛ در حالی که آخرین برادر می‌گوید که قادر است طبع باطنی آدمی را از طریق گفتاری بشناسد که هرگاه صبورانه با آن شخص خاموش بنشیند به قلبش الهام می‌شود»(چتیک و شیمل، ۱۳۸۶، ۳۹۹-۳۹۸).

دکتر زرین‌کوب «سکوت روزهای پایان عمر قصه‌گوی که آخرین قصه‌اش را بی‌سرانجام و ناتمام رها می‌کند. نشانهٔ استغراق نهایی او در ورطهٔ فنا و از خود رهایی است. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸، ۴۵۷)

به اعتقاد دکتر شمیسا، مولانا از آغاز داستان قصد تمام کردن آن را نداشته و همین ناتمام ماندن ظاهری داستان آن را معنی‌دار و مهم کرده است. او می‌خواهد به مخاطب خود بگوید ماجرای من و معشوقم را خاتمه‌ای نیست(شیمسا، ۱۳۹۱، ۳۵۶).

قصهٔ قلعهٔ ذات الصور دو بار در مقالات شمس تبریزی آمده است که با استناد به این دو روایت معلوم می‌شود که مولانا در قصه بنا به مقصودی که داشت تصرفاتی کرده و این داستان در حلقه تأویلی شمس و مولانا مطرح بوده و از آن معانی رمزی استنباط می‌کرده‌اند(همان، ۳۸۵). البته در یکی از نسخه‌های خطی از مقالات شمس این حکایت به شکلی نقل می‌شود که سرنوشت شاهزادهٔ سوم در آن آمده است که شاهزاده با کمک و راهنمایی پرستار شاهزاده خانم نشانی از او یافته و سرانجام به وصال او می‌رسد(چتیک و شیمل، ۱۳۸۶، ۴۰۰-۳۹۹). و «در برخی از نسخ مثنوی در آخرین داستان ابیاتی از قول بهاءالدین آمده که از پدرش می‌پرسد چرا قصه را تمام نکرده‌اید و او می‌گوید بقیهٔ داستان را باید در درون خود بیابی:

مدتی زین مثنوی چون والدم — شد خمش، گفتم ورا کای زنده دم
از چه رو دیگر نمی‌گویی سخن — از چه بربستی در علم لدُن
قصهٔ شهزادگان نآمد بسر — ماند ناسفته دُر سوّم پسر
گفت نطقم چون شتر زین پس بخفت — نیستش با هیچکس تا حشر گفت
هست باقی شرح این لیکن درون — بسته شد دیگر نمی‌آید برون
همچو اشتر ناطقه اینجا بخفت — او بگوید من دهان بستم زگفت
باقی این گفته آید بی‌زبان — در دل آن کس که دارد نور جان

گویا این شعر از قول سلطان ولد ساخته باشند در ولدنامه صفحهٔ ۴۰۲ آمده است که مولانا در خواب ظاهر شده می‌گوید:

بس بود بعد از این خموش کنم — بی‌دهان زان شراب نوش کنم

اگر قهرمان اصلی داستان‌های مثنوی را نهایتاً خود «مولانا» بدانیم که از همان آغاز داستان شاه و کنیزک به شرح رمزی زندگانی روحی و عرفانی خود پرداخته است. طبیعی است که باید در اینجا در قالب برادر کوچک داستان خود را ناتمام، تمام کند»(شمیسا، ۱۳۹۱، ۳۴۸-۳۴۷).

در پایان این بخش ذکر دو نکته ضروری است، به عقیدهٔ نگارنده در خصوص نظر مولانا راجع به سستی و کاهلی برادر سوم باید بر این مطلب اذعان داشت، سستی که مولانا مطرح می‌سازد، سستی و خمودگی فکری یا جسمی نیست، بلکه پذیرندگی فرد است که در اثر ریاضت و تمرینات روحی حاصل شده است. انسان سالک و دارای عقل تحلیگر البته با رویکرد روحانی و عرفانی می‌تواند پذیرندهٔ تجربیات واقعی عرفانی و سلوک، و از سوی دیگر جذب‌کنندهٔ واردات غیبی الهی که همانا عشق و تجربه بدون واسطه حضرت حق است، باشد.

همچنین می‌توان برای عدم وجود تکلمه در این قصه دلایلی را متصور شد، اول اینکه مولانا قصد داشته این مفهوم را به خوانندهٔ خود القا کند که مثنوی پایانی ندارد و هر کس می‌تواند نه تنها پایان داستان را با توجه به ذهن و روح و طرز تفکر خود ترسیم کند بلکه می‌تواند مفاهیم و تجربیات انسانی و روحانی خود را به شیوه‌ای که مولانا آورده، بیان کند. از سوی دیگر پایان باز این قصه نشان احترام مولانا به مخاطب خود است. او مخاطب خود را بعد از همراهی و هدایتش در طی شش دفتر مخاطبی فرهیخته می‌بیند که توانایی به انجام رساندن داستان و آغاز نمودن باب‌های تربیتی دیگر را می‌داند. مولانا می‌خواهد این خود باوری را در خوانندهٔ خود ایجاد که کند که تو بعد از گذر از شش دفتر و قرار گرفتن در کوران مفاهیم والا می‌توانی با تفکر و نگرش کسب شده در این مسیر راه را به راحتی ادامه داده و به سرمنزل مقصود برسی و خود مبدع ابواب جدید باشی. البته این مورد را نیز می‌توان تصور کرد که ناتمامی این داستان پیام مستقیم مولاناست به مخاطب که زندگی انسان با رسیدن به اهداف و آرزوها به پایان خود نمی رسد بلکه هر پایانی آغازی دیگر است حتی مرگ نیز برای انسان چنین است پایان زندگی مادی انسان شروع زندگی روحانی انسان در جهان دیگر است.

ذکر این نکته در این قسمت ضروری است؛ ابیاتی که در ادامهٔ این پژوهش نقل می‌شود با توجه به کتاب «تفسیر مثنوی مولوی داستان قلعهٔ ذات الصور یا دژ هوش‌ربا» از «جلال‌الدین همایی» است. از آنجایی که شماره‌ای برای ابیات منظور نشده است لذا ارجاعات به صفحه خواهد بود.

۴. نظریهٔ ژان لاکان

«فروید» با آرا و اندیشه‌های خود نظریهٔ روان‌تحلیلی را در گسترهٔ علم روانشناسی مطرح ساخت. او که اساسا محققی رشدگراست، معتقد بود تغییرات روان‌شناختی به وسیلهٔ نیروهای درونی هدایت می‌شوند (کرین، ۱۳۹۶، ۳۲۱). پس از او، هریک از پیروانش کوشیدند تا تناقض‌ها و تعارض‌های اندیشه‌های او را برطرف کنند؛ چنان که «یونگ» به ساختار سه ساحتی روان انسان، «ناخودآگاه جمعی» را افزود و «آدلر» غایت انگیزه‌های آدمی را رسیدن به کمال مطرح ساخت و عقدهٔ حقارت را شروع این راه در نظر گرفت. بدین ترتیب روان‌کاوی از فروید و اندیشه‌های او به تدریج فاصله گرفت تا اینکه «ژاک لاکان»، فیلسوف و روانکاو فرانسوی، بازگشت به اندیشه‌های فروید را مطرح ساخت(راباته، ۱۳۸۲، ۲۰۱).

لاکان با بهره‌گیری از زبان شناسی ساختارگرا، جامعه‌شناسی، فلسفه و حتّی رفتارشناسیِ حیوانات، دیدگاه نوینی نسبت به اندیشه‌های فروید عرضه کرد. تا پیش از فروید، انسان‌گرایان بر آن بودند که چیزی به عنوان «خودِ ثابت» وجود دارد که دارای همهٔ ارزش‌های خوب، از جمله آزادی و اراده است. فروید یکی از برجسته‌ترین افرادی بود که این تصورِ (خودِ یکپارچه) را مورد سؤال قرار داد و ناخودآگاه را جایگزین آن کرد(کلیگز، ۱۳۸۸،۱۱۰). لاکان نه تنها نظریهٔ ناخودآگاه فروید را پذیرفت بلکه آن را بسط و گسترش داد. از سوی دیگر، وی با تکیه بر آرا و نظرات فروید (که مراحل دهانی، مقعدی و اُدیپی را سه مرحله از رشد روانی انسان برمی‌شمرد) فرایند رشد روانی انسان را سه مرحلهٔ خیالی، نمادین (نظام نمادین)، امر واقع (حیث واقع) مطرح می‌سازد.

گفتنی است لاکان « نقش بسزایی در بسط و گسترش روانکاوی در قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم ایفا کرد و امروزه نظریاتش در نقد ادبی چنان کاربرد گسترده پیدا کرده که باید گفت کار یکی از تاثیرگذارترین نظریه پردازان نقد روانکاوانه جدید در زمانه ما است»(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۴۷).

۴,۱. اصول و مفروضات بنیادین نقد لاکانی

حسین پاینده در کتاب «نظریه و نقد ادبی» اصول و مفروضات بنیادین نقد لاکانی را چنین برمی‌شمرد:

۱. زبان نقش تعیین کننده‌ای در رشد روانی و شکل گیری شخصیت دارد.... لاکان با بهره‌گیری از زبان‌شناسی سوسوری چارچوب نوینی برای فهم ضمیر ناخودآگاه ایجاد می‌کند.... شرحی که لاکان

از رشد روانی سوژه به دست می‌دهد مبتنی بر آرای فروید است با این تفاوت که او به جای تاکید بر فرآیندهای بدنی، اهمیت زبان را برجسته می‌کند. به اعتقاد لاکان زبان چنان نقش بسزایی در پرورش روانی فرد ایفا می‌کند که باید گفت نه فقط شکل‌گیری ضمیرناخودآگاه بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از نفس خویشتن نیز شالودهٔ زبانی دارد.

۲. لاکان رویکردی پساساختارگرایانه به زبان دارد...به اعتقاد لاکان برای فهم ساختار زبانی ضمیر ناخودآگاه ناگزیریم از زبان شناسی سوسوری مدد بگیریم. فردینان دو سوسور در کتاب «درسنامه زبان شناسی عمومی» استدلال می‌کند که اندیشهٔ غیر زبانی ماهیت آشفته دارد و زبان است که این آشفتگی (بی‌شکلی) را از راه پیوند بین صداها و اندیشه‌ها تا حد کاهش می‌دهد. پیوند بین صدا و اندیشه عبارت است، تطبیق دال با مدلول.... سوسور اعتقاد داشت که دال اسیر مدلول خود است و این دو لزوماً باید با یکدیگر مطابقت داشته باشد اما لاکان استدلال کرد که دال و مدلول مستقل از یکدیگرند و با لغزش دائمی خود و قرار گرفتن در حوزه‌های معانی گوناگون دنیای ما را پیچیده و مبهم می‌کنند....در نظریهٔ لاکان دال‌ها خودمختاراند و به راحتی به مدلول‌های مختلف الصاق می‌شوند. هر دالی به جای آنکه به یک مدلول معین دلالت کند به زنجیره‌ای از داده‌های دیگر وصل می‌شود. لذا زبان به تعبیری عبارت است از زنجیره نامتناهی دال‌ها [گفتنی است] لاکان مفاهیم زبان شناسی ساختاری سوسور را به عاریت می‌گیرد اما آن مفاهیم را از منظر نظریه‌پردازان پساساختارگرایی مانند دریدا به کار می‌برد.

۳. ضمیر ناخودآگاه ساختاری زبان مانند دارد...لاکان معتقد است ضمیر ناخودآگاه از زمانی شکل می‌گیرد که کودک شروع به فراگرفتن زبان می‌کند...در واقع از نظر لاکان ضمیر ناخودآگاه زمانی شکل می‌گیرد که زبان و میل با یکدیگر در کشمکش باشند و دال‌ها نتوانند مدلول‌های مناسب را القا کنند. به این ترتیب، ضمیر ناخودآگاه، به تعریف لاکان، مجموعه‌ای از داده‌های بدون مدال است. این دال‌ها در پیوند با هم «زنجیرهٔ دلالت» را به وجود می‌آورند. سوژه‌بودگی به معنای احاطه بر زنجیرهٔ دال‌ها و توانایی در به کار بردن آنها است. شخص گمان می‌کند که گفتارش واجد معنای واحد است در حالیکه مدلول‌ها گریزند و لغزنده‌اند و از تن در دادن به معانی واحد سرباز می‌زنند. سوژه نمی‌تواند ناخودآگاه را مهار کند؛ در نتیجه، همان دال‌هایی که او واپس‌رانده است (هراس‌ها، تصاویر ذهنی، امیال و غیره) دائماً به ارادهٔ خودشان و به طور ناگهانی از ضمیر ناخودآگاهش بیرون می‌آیند و عرض

اندام می‌کنند... ضمیر ناخودآگاه متشکل از زنجیرهٔ دائماً تغییر یابنده‌ای از دال‌هاست و دال‌ها نه به خودِ واقعیت، بلکه به آنچه لاکان «واقعیت مفهوم شده» می‌نامد، ارجاع می‌کنند. در این وضعیت است که زبان سوژه جابه‌جایی و ادغام دال‌ها را از طریق دو صنعت ادبی« استعاره» و «مجاز مرسل» به نمایش می‌گذارد.

۴. استعاره و مَجاز مرسل جزء بنیانی‌ترین سازوکارهای ضمیر ناخودآگاه است. رویکرد لاکان به استعاره و مَجاز مرسل، همچون رویکرد او به زبان، وامدار مفاهیمی است که از... رومن یاکوبسن به عاریت گرفته است. به اعتقاد لاکان استفاده از این دو صنعت بدیعی در گفتار، شاهد عینی از ساختار زبان مانند ضمیر ناخودآگاه است...فروید بر این باور بود که واقعیت در رویا به شکل دگرگون شده یا تحریف شده جلوه می‌کند تا فرد بتواند با آن روبه‌رو شود. امیال واقعی انسان غالباً به قدری با هنجارهای اخلاقی یا قوانین رسمی در تعارض است که سانسورچی ذهن (خود) مانع از بروز آنها به صورت آشکار یا صریح می‌شود. در این وضعیت ممکن است چند میل جداگانه با یکدیگر «ادغام» شوند و یا میلی ظاهراً بی‌خطر یا پذیرفتنی با میلی ویرانگر و ناپذیرفتنی «جابه‌جا» شود. فروید ادغام و جابه‌جایی را در زمرهٔ سازوکارهای (کار ـ رویا) برمی‌شمرد و لاکان می‌افزایدکه این دو سازوک با دو قطب یا دو محور اصلی زبان در نظریهٔ «رمان یاکوبسن» مطابقت می‌کند که عبارتند از، استعاره و مجاز...لاکان مجاورت را مشخصهٔ مَجاز مرسل و جابه‌جایی می‌داند و مشابهت را مشخصهٔ استعاره و ادغام...در مَجاز مرسل جزیی از یک چیز جایگزین کل آن می‌شود و از طریق این جایگزینی، خود آن چیز را نمایندگی می‌کند....در استعاره نام یا صفت یک چیز به چیزی دیگر اطلاق یا جایگزین آن می‌شود. هدف از کاربرد استعاره این است که گفته شود گرچه این دو چیز با هم تفاوت دارد اما ویژگی معینی در هر دو وجود دارد....استعاره صنعتی است که شباهت دو چیز ناهمانند را می‌رساند.... لاکان اعتقاد دارد استعاره دالی است که در محور جانشینی زبان و به دلیل شباهت که گوینده تشخیص داده، جانشین دالی دیگر می‌شود. استعاره زمانی در گفتار یا رویا به کار می‌رود که میلی به علت اینکه در زمره محرمات است نمی‌تواند تحقق یابد لذا واپس رانده می‌شود....استعاره و مجاز مرسل در کنار صناعات دیگر که هر یک به نوعی حکم بازی با واژه‌ها را دارند(مانند جناس، تبادر، تلمیح) در نظریهٔ لاکان از اهمیت فراوانی برخوردارند زیرا امر ناخودآگاهی را برملا می‌کنند.

۵. لاکان رشد روانی و تکوین شخصیت را با ابداع مفاهیم و مصطلحات جدیدی در روانکاوی تبیین می‌کند. فردشوندگی فرایندی روانی است که طی آن، شخصیت با هدف نیل به نفس وحدت یافته رشد می‌کند «نفس وحدت‌یافته» یعنی نفسی عاری از نقصان‌های روانی و لاکان برای تعیین این نفسِ کمالی، مجموعه‌ای از اصطلاحات تخصصی را ابداع کرده است که مهم‌ترین‌شان عبارتند از، «ساحت خیالی»، «مرحلهٔ آینه»، «فقدان»، «ساحت نمادین»، «نام پدر»، «اُبژهٔ دیگریِ کوچک» و «حیث واقع». لاکان که از منظری پساساختارگرایانه رابطهٔ دال و مدلول را بی‌ثبات و انطباق دقیق آنها را ناممکن می‌دانند دستیابی به «نفس وحدت یافته» را هم ناممکن محسوب می‌کند فرد فقط می‌تواند به چنین نفسی تقرب یابد تقربی که مستلزم رسیدن سوژه به مرحلهٔ آینه، عبور از ساحت خیالی و ورود به ساحت نمادین است(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۶۱-۴۴۷).

۶. ویژگی جهان بشری، کارکرد نمادین است. کارکردی که در تمام جنبه‌های زندگی دخالت دارد. لاکان از انسان شناسیِ ساختاری استراوس این ایده را آموخت. از نظر استراوس، در تمام خویشاوندی‌ها و روابط اجتماعی، ساختاری ابتدایی قرار دارد و آنچه در نظام‌های واقعی رخ می‌دهد، داد و ستد افراد واقعی در قالب ازدواج نیست، بلکه فرایند تبادل نمادین است. (شیری، مهری، ۱۳۹۱، ۸۳)

۴،۲. شگردهای ادبی نمود ناخودآگاه در قصهٔ دژ هوش‌ربا

ضمیر ناخودآگاه و تفکر عمیق انسان اندیشمند با ساخت‌های گوناگون زبانی و با کمک زنجیرهٔ واژگان در دو محور جانشینی و همنشینی و همچنین استفاده از جنبه‌های مشابهت (تشبیه و استعاره) و مجاورت(مجاز)، ماهیت و مفاد خود را هویدا می‌سازد. صنایعی چون اسناد مجازی(مجاز عقلی ـ فاعل غیر حقیقی)، استعاره(به ویژه استعارهٔ مکنیه و جنبه‌های سورئال)، مجاز مرسل، تبادر(تداعی کلمه‌ای توسط کلمه‌ای دیگر به واسطهٔ هم‌صدایی یا هم‌شکلی؛ خیش ـ خویش)، جناس و... زمینه‌ای برای فضاسازی، ایجاد جذابیت، عدم بیان صریح مطالب، گنجاندن مفاهیم ژرف درحداقل واژگان، هنری کردن بیان، استفاده از تمامی حواس مخاطب برای درک مفاهیم و... بوده و میدانگاهی برای جولان شاعرانی چون مولانا محسوب می‌گردد. آنچه در ابیات قصهٔ دژهوش‌ربا رخ می‌نماید درهم‌تنیدگی شگردهای ادبی است که علاوه بر ایجاد تصاویری ذهنی، به حالتی رفت و برگشت گونه در دو

ساحت خودآگاه و ناخودگاه اشاره دارد. به اعتقاد لاکان استفاده از استعاره و مجاز مرسل شاهد عینی از ساختار زبان مانندِ ضمیر ناخودآگاه است(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۵۴).

در ابیات زیر که جز اولین ابیات این داستان است درهم تنیدگی شگردهای ادبی (تشبیه، استعاره، تبادر) دیده می‌شود در این ابیات مولانا تبادل انرژی و روح‌بخشی دو سویهٔ پدر و مادر و فرزند و حرکت از خودآگاه و ظاهر امور به ناخودآگاه و باطن امور به تصویر کشیده شده است. اینکه ظاهرا پدر و مادر حامی و جان‌بخش فرزندان هستند در حالی که در ضمیر ناخودآگاه و از نظر روحی، قوت و توان پدر مادر از فرزندان هست.(عین تبادر چشم و چشمه، چشمه استعاره از فرزندان، نخیل و شجر استعاره از والدین و در معنی خاص‌تر شاه این قصه و...)

پیش شه، شه‌زادگان، اِستاده جمع — قره‌العینانِ شه، همچون سه شمع
از ره پنهان ز عینین پسر — می‌کشید آبی نخیلِ آن پدر
تا زفرزند، آب این چشمه شتاب — می‌رود سوی ریاض مام و باب
تازه می‌باشد ریاض والدین — گشته جاری عینشان زین هردو عین
چون شود چشمه زبیماری علیل — خشک گردد برگ و شاخ آن نخیل
خشکی نخلش همی‌گوید پدید — که زفرزند آن شجر نم می‌کشید
ای بسا کاریز پنهان، همچنین — متصل با جانتان، یاغافلین

(مولوی،۱۳۷۸،دفترششم،ب۳۵۹۱ـ۳۵۸۵)

در ابیات زیر نیز استعاره (استعاره مکنیه ـ تشخیص) و تشبیه با درهم‌تنیدگی، یاد آور مرگ مادی هستند و فقط مرگ در راه عشق محبوب است که دست تطاول جهان مادی به ساحت آن نمی‌رسد و حلول بهاری جاودانه در جان عاشق عارف است.

قاطع الاسباب و لشگرهای مرگ — همچو دی آید به قطع شاخ و برگ
در جهان نبود مددشان از بهار — جز مگر در جان، بهارِ رویِ یار

(همان، ۳۶۰۵ـ۳۶۰۴)

برای همین است که دنیای مادی فریبکار تو را به وقت هجوم غم و اندوه به خود واگذاشته و از چونان بیگانه‌ای دوری می‌جوید گویی هیچ الفت و آشنایی میان شما نیست(استعارهٔ مکنیه و اسنادهای مجازی، تو مجاز از نوع بشر).

زآن لقـــب خـــاک را دار الغـــرور | کـــو کشـــد پـــا را ســـپس یـــوم العبـــور
پیش از آن بر راست و بر چپ مـی‌دویـد | کـــه بچیـــنم درد تـــو، چیـــزی نچیـــد
او بگفتـــی مـــر تـــو را وقـــت غمـــان | دور از تـــو رنـــج و، ده کـــه در میـــان
چـــون ســـپاه رنـــج آمـــد، بســـت دَم | خـــود نمـــی‌گویـــد تـــو را مـــن دیـــده‌ام

(همان، ۳۶۰۹ـ۳۶۰۶)

در این ابیات مولانا مفاهیمی چون کنجکاوی و سرکشی‌های خاص ذات بشری را که در نهاد و ناخودآگاه همهٔ ابنای بشر وجود دارد و به فراخور حال، مقام، جایگاه و سطح اندیشهٔ هر انسانی بروز می‌کند و مفهوم اساسی «اَلانسانُ حَریصٌ عَلَی ما مُنِعَ» را با کمک شگردهای ادبی و درهم تنیدن تلمیح، استعاره و تشبیه و اسناد مجازی تجسم می‌کند. این سه شاهزاده مانند انسان ابوالبشر به قلعهٔ ذات الصور که حکم گندم نهی شدهٔ آدم(ع) را داشت، رفتند و به پند پدرشان گوش فرانادادند، همانطور که آدم(ع) از گفتهٔ خدا غافل شد. آنچه در این ابیات بیشتر توجه را جلب می‌کند ترکیب «درخت گندم» است. مولانا تلفیقی از دو روایت داستان حضرت آدم(ع) را در این ترکیب اضافی به راحتی تداعی می‌کند؛ درخت سیب یا شاخهٔ گندمی که آدم(ع) از آن منع شده بود. این مهارت مولاناست که به وسیلهٔ این ترکیب دو مورد ذهنی که در ناخودآگاه ذهنی اغلب اهالی ادیان مختلف الهی وجود دارد را به حرکت وادار کرده مخاطب را نسبت به واژگان و ترکیبات حساس می‌کند که ورای ظاهر آنها باید به دنبال مفهوم بود اینکه شاید دو روایت نقل شده است اما مفهوم آن نباید فدای دوگانگی ظاهری آن شود. البته روی صحبت مولانا مخلصان است چرا چون بیان مسائل برای انسان‌های فرهیخته و با فرهنگ است که آنها را به تفکر و عملکردی درست رهنمون می‌شود. شب نمادی از بُعد تاریک ناخودآگاه ذهن بشر و روز بُعد روشن آن است. صبرسوز را هم بدین جهت برای قلعه می‌آورد چرا که راه عشق راهی بس طولانی و خطرناک است که جز با مرکب صبر به نهایت عشق و وصال معشوق نتوان رسید.

بـــر درخـــت گنـــدم منهـــی زدنـــد | از طویلـــه مخلصـــان بیـــرون شـــدند
چون شدند از منع و نهیش گرم‌تر | ســـوی آن قلعـــه برآوردنـــد ســـر
بـــر ســـتیز قـــول شـــاه مجتبـــی | تـــا بـــه قلعـــه صـــبر ســـوز هـــش‌ربـــا

آمدنـــد از رغـــم عقـــل پنـــد تـــوز در شـــب تاریـــک، برگشـــته ز روز

(همان، ۳۷۰۳ـ۳۷۰۰)

در ابیات دیگر نیز مولانا به ایجاد تصویر ذهنی از قلعه پرداخته و باز مفاهیم والای بشری و انسانی را در آن تصاویر متجلی می‌سازد و باز مخاطب باید در ناخودآگاه ذهنی خود این مفاهیم را دریافت کند. تصویری که در این دو بیت ارائه می‌شود رفت و آمدی میان خودآگاه (درِ رو به خشکی) و ناخودآگاه (درِ رو به دریا) است. طبق نظر یونگ؛ اضمحلال کامل خودآگاهی ممکن نیست برای اینکه خودآگاه در طی روند شناخت ناخودآگاه، فردیت خود را حفظ می‌کند. شاید از این روست که این قلعه حد فاصل و ارتباطی میان خودآگاه و ناخودآگاه ترسیم شده است.

انـــدر آن قلعـــه خـــوش ذات الصـــور پـــنج در، در بحـــر و پنجـــی ســـوی بـــر

پنج از آن چون حس به سوی رنگ و بو پـــنج از آن چـــون حـــس بـــاطن رازجـــو

(همان، ۳۷۰۵ـ۳۷۰۴)

بنا بر آنچه که گفته شد این روند درهم‌تنیدگی و استفاده از قانون مجاورت و مشابهت برای ایجاد فضاهای لازم برای گنجاندن مفاهیم عمیق و ژرف در تمام این قصه ساری و جاری است و مولانا با استفاده از این شگردهای ادبی فضایی سورئالیستی بر شعر خود حاکم ساخته که دیریاب بودن برخی از مفاهیم زمینهٔ تفکّر و لذّت دوچندان از این کنکاش را برای مخاطب ایجاد می‌کند.

۴,۳. اصطلاحات تخصصی نظریهٔ لاکان و نمود آن در قصهٔ دژ هوش‌ربا

۴,۳,۱. ساحت خیالی، «اصطلاحی است که لاکان برای توصیف وضعیت روانی نوزاد و شناخت او از جایگاه و رابطه خود با جهان پیرامون به کار می‌برد...از نظر لاکان نوزاد در ساحت خیالی در درجه نخست می‌کوشد بدنش را بشناسد. بدن، نخستین جهانی است که کودک کشف می‌کند و می‌کاود، زیرا همهٔ مفاهیمی که در ذهن او شکل می‌گیرد از دریافت‌های حسی او ناشی می‌شوند. استنباط او از اعضای بدن خودش بر پایه داده‌هایی ایجاد می‌شود که گیرنده‌های حسی است به ذهنش منتقل می‌کنند.. استنباطی پاره پاره یا گسیخته از وجود خود دارد. بدن در این زمان توده‌ای بی‌شکل و فاقد کلیت یا وحدت است»(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۶۲). و رابطهٔ سوژه با مادر رابطهٔ کاملاً شخصی و فردی است.

به عبارت ساده، این مرحله در بردارندهٔ دریافت‌های حسی برای شناخت جهان و نمایانگر جریان سیال ذهن و تداعی است.

در دیدگاه اندیشمندان اسلامی و دینی، فرایند خلقت روح و جسم هم‌زمان نبوده و روح پیش از جسم خلق شده است. مولانا ضمن صحه گذاشتن بر این نکته، معتقد است که روح انسان‌ها هم با یکدیگر، هم با خداوند و عالم هستی در پیوند و اتّحاد بوده است(شیری و دیگران، ۱۳۹۱، ۸۹). در این ابیات بر این نکته اذعان می‌شود که روح انسانی به وجود لایزال الهی متصل بوده، همچنین از تمامی عناصر خلقت برای رشد و نمو و کمال بهره می‌برد. یعنی در مرحله نخستین سوژه که انسان و روح اوست در اتحاد و یگانگی با هستی و خداوند(مادر) به سر می‌برد.

ای بسا کاریز پنهان همچنین　　متصل با جانتان یا غافلین
ای کشیده ازآسمان و از زمین　　مایه‌ها تا گشته جسم تو سمین
تن ز اجزای جهان دزدیده‌ای　　پاره پاره زین و آن ببریده‌ای
از زمین و آفتاب و آسمان　　پاره‌ها بردوختی بر جسم و جان

(همان، ۳۶۰۴ـ۳۶۰۳)

در جایی دیگر نیز این نکته بیان می‌شود که بعد از عبور از مقدمات و اتصال به سرچشمهٔ اصلی وجود و جوشش چشمه‌های درونی انسان، آدمی بی‌نیاز از هر منبع بیرونی خواهد شد.

حبذا کاریز اصل چیزها　　فارغت آرد از این کاریزها
تو زصد ینبوع شربت می‌کشی　　هر چه زآن صد کم شود کاهد خوشی
چون بجوشد از درون چشمهٔ سنی　　زاستراق چشمه‌ها گردی غنی

(همان، ۳۵۹۸ـ۳۵۹۶)

از سوی دیگر شروع سفر سه شاهزاده در املاک پدر نیز نمودی از «ساحت خیالی» است. آنان باید به شناخت ظاهری و موقعیت خود دست پیدا کنند تا با ورود به قلعه که حد فاصل خودآگاهی و ناخودآگاهی است پس از عبور از مرحلهٔ نمادین به قابلیت‌های انسانی خود و در نهایت شکست یا پیروزی نایل شوند. شروع سفر شاهزادگان با این ابیات است.

عزم ره کردند آن هر سه پسر　　سوی املاک پدر رسم سفر

در طـواف شـهرها و قلعـه‌هـاش　　از پـی تـدبیر دیـوان و معـاش

(همان، ۳۶۳۱ـ۳۶۳۰)

البته در اینجا مولانا به این نکتهٔ روانشاسانهٔ ناخودآگاه بشری در عبور از ساحت خیالی اشاره دارد که انسان از هرچه منع شود بدان رغبت کند و روی آورد اگر چه به ضرر او بوده و بر پرهیز از آن تأکید شده باشد.

گـر نمـی‌گفـت ایـن سـخن را آن پـدر　　ورنمـی‌فرمـود زآن قلعـه حـذر

خـود بـدان قلعـه نمـی‌شـد خیلشـان　　خـود نمـی‌افتـاد آن سـو میلشـان...

چـون بکـرد آن منـع دلشـان زآن مقـال　　در هـوس افتـاد در کـوی خیـال

رغبتـی زیـن منـع در دلشـان برُسـت　　کـه بیایـد سـرّ آن را بـاز جسـت

کیسـت کـز ممنـوع گـردد ممتنـع　　چونـک الانسـان حـریص مـا مُنـع

(همان، ۳۶۷۲ـ۳۶۶۸)

در توصیف دژ هوش‌ربا نیز پنج در سوی دریا و پنج در سوی خشکی که نمود خودآگاه و ناخودآگاهی است مرحلهٔ عبور از ساحت خیالی ورود به مرحلهٔ آینه رسیدن به مرحلهٔ فقدان و ورود به ساحت نمادین است.

انـدر آن قلعـهٔ هـوش ذات‌الصـور　　پـنج در در بحـر و پنجـی سـوی بـر

پنج از آن حس به سوی رنـگ و بـو　　پـنج از آن چـون حـس بـاطن راز جـو

(همان، ۳۷۰۵ـ۳۷۰۴)

۴،۳،۲. مرحلهٔ آینه، با ورود به این مرحله چند پارگی و انفصال پایان می‌پذیرد و کودک به ادراکی یکپارچه از بدن خود و استقلال آن از جهان پیرامون نائل می‌شود. به عبارت دیگر در انتهای مرحلهٔ خیالی، سوژه با کمک تصاویری که در آینه (صورت مادر یا هر چیز دیگر) می‌بیند و به درک کالبد منسجم و دارای مرزهای قابل تشخیص رسیده به دنبال در می‌یابد که می‌تواند تابع صرف محیط پیرامون خود نبوده و خودمختارانه بر آن محیط تأثیر بگذارد(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۶۳-۴۶۲). پس مرحلهٔ آینه، تلاشی برای رسیدن به ادارک یکپارچهٔ مستقل از جهان پیرامون و تأثیرگذاری برآن است. البته احساس خودمختاری و تأثیرگذاری احساسی کاذب است که در کودک شکل می‌گیرد. در این ابیات نیز مولانا به عبور از صورت و رسیدن به وحدت وجود و محو شدن متکثرات و رخ نمودن وحدانیت

همه‌چیز اصرار دارد که درک این مفهوم ورود به مرحلهٔ حیرت برای سالک و انسان جویای حقیقت راستین ازلی و ابدی است. حیرت، ششمین وادی عرفان است که مرحلهٔ سرگشتگی و ایجاد سوالات مختلف در ذهن سالک است.«تحیر نازلی است که به دل عارف درآید، میان یأس و طمع در وصول محبوس» (سجادی، ۱۳۹۳، ۳۳۲).

زان هزاران صورت و نقش و نگار — می‌شدند از سو به سو خوش بی‌قرار
زین قدح‌های صور کم باش مست — تا نگردی بت‌تراش و بت‌پرست
از قدح‌های صور بگذر مه‌ایست — باده در جامست لیک از جام نیست
سوی باده بخش بگشا پهن فم — چون رسد باده نیاید جام کَم
آدما معنی دلبندم بجوی — ترک قشر و صورت گندم بگوی...
صورت از بی‌صورت آید در وجود — همچنان کز آتشی زاده است دود...
حیرت محض آردت بی‌صورتی — زاده صدگون آلت از بی‌آلتی

(مولوی،۱۳۷۸،دفترششم،ب۳۷۱۲ـ۳۷۰۶)

۴،۳،۳. **فقدان**، احساس تسلطی که در مرحلهٔ آینه در کودک شکل می‌گیرد احساسی کاذب است چون او در این مرحله از رشد همچنان بقایش در گرو تغذیه شدن توسط مادر است همچنین منشأ تمامی راحتی‌های او نیز مادر است. «هنگامی که کودک وارد نظام نمادین می‌شود، این اتّصال و یکپارچگیِ دوران خیالی گسسته شده، کودک به نظام نمادین پرتاب می‌شود. این گسستگی برای به-وجود آمدن فرهنگ و تمدن، لازم و ضروری است. به‌وجود آمدن هویت مستقل کودک نیز به این جدایی وابسته است؛ اما این جدایی نوعی فقدان درون او ایجاد کرده، از آن عالمِ یکپارچگی و وفور دورش می‌کند...به گفتهٔ لاکان، زبان همیشه با فقدان یا غیبت در ارتباط است. وقتی از واژه‌ها استفاده می‌کنید که شیءِ مورد نظرتان حضور ندارد. اگر دنیای شما جامعیت تمام داشت و غیبت نمی‌داشت، نیازی به زبان نبود»(شیری، مهری، ۱۳۹۱، ۸۷). این احساس کاذب را مولانا در این ابیات به این شکل بیان می‌دارد که انسان بعد از کسب آگاهی‌های ظاهری باید به استنتاج پرداخته و با گسستن روح از ساحت ممکنات و متکثرات به ساحت وحدانیت وارد شود چرا که با کسب این معرفت است که جدایی و فقدان از ساحت مادی ـ دنیایی که خیالی بیش نیست به ساحت معنوی و

جاودانه و کمالی وارد می‌شود. مولانا در پس این واژگان، جهانی ماورای را در پس جهان مادی در ناخودآگاه ذهن مخاطب خود ترسیم ساخته، او را وادار به حرکت می‌کند.

آنچنان کاندر دل از هجر و وصال — می‌شود بافیده گوناگون خیال
هیچ ماند این موثر با اثر — هیچ ماند بانگ و نوحه با ضرر...
صُنع بی‌صورت بکارد صورتی — تن بروید با حواسّ و آلتی
تا چه صورت باشد آن بر وفق خود — اندر آرد جسم را در نیک و بد
صورت نعمت بود، شاکر شود — صورت مهلت بود، صابر شود
صورت رحمی بود، بالان شود — صورت زخمی بود، نالان شود...
بی‌نهایت کیش‌ها و پیشه‌ها — جمله ظل صورت و اندیشه‌ها
بر لب بام ایستاده قوم خوش — هر یکی را برزمین بین سایه‌اش
صورت و فکر است بر بام مشید — و آن عمل چون سایه بر ارکان پدید
فعل بر ارکان و، فکرت مُکتَتَم — لیک در تأثیر و وُصلت دو بهم

(مولوی،۱۳۷۸،دفترششم،ب۳۷۲۵ـ۳۷۱۶)

تمامی مظاهر آفرینش گواه وجود صانع یگانه است که باید به آن توجه شود تا در دام تعدد و تکثر نیفتیم.

صورت دیوار و سقف هر مکان — سایهٔ اندیشهٔ معمار دان...
فاعل مطلق یقین بی‌صورتست — صورت اندر دست او چون آلت است

(همان، ۳۷۴۱ـ ۳۷۴۰)

و همراهی با اصل و معنی، انسان را تا لامکان انس و همنشینی با خداوند رهنمون خواهد شد. انس، هفتمین حال است که به تبع محبت حاصل شود مرحله‌ای که سالک بر خدا اعتماد کرده، سکون خاطر یافته و در همه حال از او استعانت می‌گیرد(غنی، ۱۳۷۵، ۳۵۰).

پس به معنی می‌روی تا لامکان — که خوشی غیر مکان است و زمان
صورت یاری که سوی او شوی — از برای مونسی‌اش می‌روی
پی به معنی سوی بی‌صورت شدی — گرچه زآن مقصود غافل آمدی

پس حقیقت حق بود معبود کل　　کز پی ذوقست سیران سُبُل

(همان، ۳۷۵۵ـ۳۷۵۲)

در پایان باید گفت که انسان، بعد از عبور از ساحت خیالی و ورود به ساحت نمادین و مواجه شدن با نمادها با نوعی فقدان و پوچی مواجه می‌شود که با پیوستن به پیر (ابژهٔ دیگری کوچک) سعی می‌کند این فقدان را سامان بخشیده و برطرف سازد.

۴،۳،۴. **ساحت نمادین**، مرحلهٔ استقلال واقعی از مادر و ورود به مرحلهٔ بزرگسالی است. این ساحت از ماهیتی زبانی برخوردار است. از فرهنگ مسلط جامعه پیروی می‌کند. بیش از همه «نام پدر» در آن سیطره دارد. با ورود به این مرحله، توهم‌های مرحلهٔ خیالی خاتمه می‌یابد. لاکان در تدوین این مرحله، از آرای سه اندیشمند برجسته، یعنی لوئی استراوس (۱۹۰۸ م)، فردینان دو سوسور (۱۹۱۳ م) و یاکوبسن (۱۹۸۲ م) تأثیر پذیرفته است. این مرحله دارای دو سطح آگاه و ناخود آگاه است (پاینده، ۱۳۹۷، ۴۷۰-۴۶۵). رابطهٔ سوژه با دیگران در این مرحله ماهیتی کاملاً اجتماعی و بینافردی دارد.

مولانا روح را مانند کودکی می‌داند که بعد از هبوط به جهان مادی قدم در ساحت نمادین می‌گذارد. یعنی این کودک پس از گذر ساحت خیالی در این مرحله گرفتار نظام نمادین می‌شود. در این داستان منع پدر (پادشاه) از رفتن به محدودهٔ دژهوش‌ربا و از سوی دیگر رفتن شاهزادگان بدان سو و ورود آنان به قلعه و دیدن تمثال دختر پادشاه چین همان وارد شدن به مرحلهٔ نمادین و انجام فعالیت اجتماعی و فردی است که شاهزادگان باید به کنشکاش پرداخته و هر کدام بنا به شناختی که از وجود و توانمندی‌های خود دارند در جهت یافتن و رسیدن به دختر تلاش کنند. این ابیات هبوط انسان به جهان مادی است.

عزم ره کردند آن هر سه پسر　　سوی املاک پدر رسم سفر

در طواف شهرها و قلعه‌ها　　از پی تدبیر دیوان و معاش

(همان، ۳۶۳۱ـ۳۶۳۰)

منع پدراز رفتن سوی قلعه چون پدر بر سختی راه عشق و خطرات آن واقف است.

هرکجاتان دل کشد عازم شوید　　فی امان الله دست افشان روید

غیر آن یک قلعه نامش هش‌ربا　　تنگ آرد بر کُله‌داران قبا

الله الله زان دز ذات‌الصـــــــــــور　　دور باشـــید و بترســـید از خطـــر
(همان،۳۶۳۵ـ۳۶۳۳)

شاهزادگان علی‌رغم هشدار پدر به قلعه رفتند. مکانی نمادین که آن را مولانا قلعهٔ صبر سوز معرفی می‌کند در اینجا تلویحا اشاره به عشق و سختی راه عشق دارد اینکه این عشق آرامش ظاهری و مادی انسان را برهم خواهد زد.

رغبتی زین منع در دلشان برُست　　کـه بباید سِرّ آن را بـاز جسـت
(همان،۳۶۷۲)

چون شدند از منع و نهیش گرمتر　　ســوی آن قلعــه برآوردنــد ســر
(همان،۳۶۷۴)

کرد فعل خویش قلعهٔ هش‌ربا　　هــر ســه را انــداخت در چــاه بــلا
(همان،۳۶۷۷)

البته مولانا به مبحث لامکان و فرازمان بودن در این بیت اشاره دارد نمودی که در پس تصاویر کل داستان با وجود نام بردن از مکان‌های نمادین چون قلعه، چین، جهان، شهر، ریاض و... و بیان واژگانی چون خورشید و نور که تداعی روز و تاریکی و ماه نمود شب است، وجود دارد.

تا به هر حیوان و نامی ننگرند　　از ریـــاض حســـن ربـــانی چرنـــد
(همان،۳۶۵۵)

پس به معنی می‌روی در لامکان　　کـه خوشـی غیـر مکانسـت و زمـان
(همان،۳۷۶۶)

بـــر ســـتیز قـــول شـــاه مجتبـــی　　تـا بـه قلعـه صـبر سـوز هـش‌ربـا
(همان،۳۷۱۶)

هنـدو و قفچـاق و رومـی و حـبش　　جمله یک رنگ‌اند انـدر گـور خـوش
تـا بـدانی کـان همـه رنـگ و نگـار　　جملـه روپوشسـت و مکـر و مسـتعار
رنـگ بـاقی صـبغه الله اسـت و بـس　　غیـر آن بـر بسـته دان همچـون جـرس
(همان،۴۷۱۱ـ۴۷۰۹)

آمدنـــد از رغـــم عقـــل پنـــد تـــوز　　در شـــب تاریـــک، برگشـــته ز روز
(همان،۳۷۱۷)

آنچنانکـه مـی‌رود شـب زاغتـراب　　حسّ مـردم شـهرها در وقـت خـواب
آنچنانکـــه عـــارف از راه نهـــان　　خـوش نشسـته مـی‌رود در صـد جهـان
(همان،۴۱۴۶ـ۴۱۴۵)

۴،۳،۵. **نام پدر**،«نمادی از کلّ هنجارها و باید و نبایدهای حـاکم بـر جامعـه اسـت؛ هرچنـد مـی‌توانـد شامل پدر واقعی نیز باشد. پدر بازنمایی کنندهٔ همه قوانین و هنجارهای اجتماعی و مانعی فرهنگی برای استمرار میل مادر است. در واقع دلالت روانی پدر بر کودکی که وارد ساحت نمادین می‌شـود عبـارت است از، حضور مقتدرانه‌ای که جایگاه سوژه را در چارچوب اجتماعی موجود تاییـد مـی‌کنـد. اکنـون کودک باید بیاموزد که قلمروی بسیار گسترده از خانواده وجود دارد که نخستین و بنیادی‌تـرین قـانون آن نهی از محرم آمیزیست. ساختار پدرسـالارانهٔ فرهنگـی ایجـاد مـی‌کنـد کـه فراینـد اجتمـاعی شـدن کودک را پدر (و نه مادر) با امر و نهی و نظارت‌های خود راهبری کند. تبعیت از این راهبری به معنـای تبعیت از هنجارها، پارادایم‌ها، ارزش‌ها و نظام‌های ایدئولوژیک جامعه و نیز تبعیت از مقررات نهادهای اجتماعی (نهادهایی مانند دولت نظام آموزش و پرورش دستگاه قضایی و...) در ظاهر امـر، کـودک در این مرحله بر قواعد زبان و نحوهٔ کاربرد آن تسلط می‌یابد؛ اما به استدلال لاکان این زبان اسـت کـه بـر سوژه تسلط می‌یابد و او تابع قانونمندی‌های خود می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷، ۴۶۶-۴۶۵).

در این داستان نیز مولانا از دیدگاه پدر هرآنچه لازم است برای پسران مطرح می‌سـازد. پـدر اسـت که سه شاهزادهٔ زیرک و صاحب اندیشه را تربیت می‌کنـد. آنـان چنـان ادب حضـور دارنـد کـه چـون شمعی بر درگاه پدر ایستاده‌انـد و وجـود آنـان بـرای پـدر مایـهٔ الهـام و روح‌بخشـی اسـت. مولانـا سـه شخصیت نمادین برای شاهزادگان ترسیم می‌کند تا مخاطب دریابد که بـا اشخاصـی معمـولی سـروکار ندارد. مولانا صفاتی چون بخشندگی، جنگندگی، شکوهمندی و صلابت را برای آنان برمی‌شمرد.

بـود شـاهی، شـاه را بُـد سـه پسـر　　هر سه صـاحب فطنـت و صـاحب نظـر
هریکـــی از دیگـــری اُســـتوده‌تـــر　　در ســـخا و در وغـــا و کّـــر و فـــر
پـیش شـه، شـه‌زادگـان اسـتاده جمـع　　قـره‌العینـان شـه همچـون سـه شـمع

از ره پنهـــان ز عینـــین پســـر مـــی‌کشـــید آبـــی نخیـــل آن پـــدر

(همان،۳۵۸۶ـ۳۵۸۳)

۴،۳،۶. اُبژهٔ دیگریِ کوچک، «گفته شد که در دورهٔ پیشازبانی، کودک با ورود به دنیای نمادها و دور شدن اجباری‌اش از دنیای وفور خیال و یکی بودگی با مادر، دچار فقدان می‌شود. کودکی که پیش از این، در دنیای خیالی، فقط قادر بود میل را درک کند و مادر تمام نیازهایش را برآورده می‌کرد، اکنون برای برآورده شدن نیازش مجبور است از طریق زبان تقاضا کند. جانشین شدن نام اشیا به جای خود اشیا، نمود بارزی از این وضعیت است. بنابراین، تقاضا، جانشین میل شده است. سوژه (کودک) در دنیای نمادین، همیشه به دنبال بازگشت به آن دنیای میل، وفور و اتّحاد و یکپارچگی است. بارزترین مصداق میل از آن دورهٔ خیالی (که در این دنیای نمادینِ زبان ازدست رفته) میل به مادر است که لاکان از آن با عنوان «ابژهٔ دیگریِ کوچک»(در مقابل دیگریِ بزرگ که همین دنیای نمادین است) یاد می‌کند. همهٔ افراد به نوعی تلاش می‌کنند که با این اُبژه‌ها تلفیق شده، از تمایز میان خود و دیگری رهایی یابند. میل به مادر یا دیگریِ کوچک در حالت‌های گوناگونی جلوه‌گری می‌کند. گفته می‌شود که هرآنچه یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه (انسان) زنده کند، مصداقی از «اُبژهٔ دیگریِ کوچک» است. از همین رو، دیگری‌های کوچک را نمی توان به چند چیز محدود کرد و باید گفته شود که دیگری‌های کوچک بی‌شمارند (شیری، مهری، ۱۳۹۱، ۸۷-۸۹). در این مرحله همانندسازی با پندار خودِ کمال مطلوب شکل می‌گیرد. شاه و پیر در این داستان نمادهای اُبژهٔ دیگری کوچک هستند که بدون عنایت و همراهی آنان دستیابی به مقصود محقق نشود. چرا که مشکل عشق و صعب‌العبور بودن راه آن بدون مساعدت پیر و عنایت قطب زمان برای سالک حل نخواهد شد.

سه شاهزاده با رفتن به قلعه و دیدن تمثال دختر مشکل عشق برایشان پیش آمد.

رو بـه‌هـم کردنـد هـر سـه مفتـنن هر سه را یک رنج و یک درد و حزن

هر سه در یک فکر و یک سو دانـدیم هر سه از یک رنج و یک علت سقیم

(همان،۳۹۰۱ـ۳۹۰۲)

مولانا در این ابیات به داشتن پیر برای رسیدن به مقصود با تکرار واژهٔ پیر تأکید می‌کند.

غیـر پیـر اسـتاد و سرلشـکر مبـاد　　پیـر گـردون نـی ولـی پیـر رَشـاد
در زمان چون پیر را شد زیر دست　　روشـنایی دیـد آن ظلمـت پرسـت
شـرط تسلیمسـت نـه کـار دراز　　سـود نبـود در ضـلالت تُـرک تـاز
مـن نجـویم زیـن سـپس راه اثیـر　　پیـر جـویم پیـر جـویم پیـر پیـر
پیـر باشـد نردبـان آسـمان　　تیـر پـران از کـه گـردد، از کمـان
(همان،۴۱۳۹ـ۴۱۳۵)

یا در این بیت فرد نابینا که همراه راهبری است بر رهوری که بر یقین خود تکیه‌می‌کند، برتری داده‌می‌شود.

کـور بـا رهبـر بـه از تنهـا یقـین　　زآن یکی ننگست و صد ننگست از این
(همان،۴۱۲۲)

در این داستان پادشاه چین قطب و شیخ بصیر نمایندهٔ قطب یا همان ابژهٔ دیگری کوچک است. شاه به عنوان قطب زمان از همهٔ وقایع و مکنونات مطلع است.

شـاه را مکشـوف یـک یـک حالشـان　　اول و آخـر غـم و زلزالشـان...
گرچه شـه عـارف بـد از کـل پیش پیش　　لیـک مـی‌کـردی معـرِّف کـار خـویش
(همان،۴۴۰۷ـ۴۴۰۸)

شاهزاده نیز بر وجود تکامل یافته شاه واقف می‌شود و او را جهانی گنجانده‌شده در یک کالبد گلین می‌بیند.

شـاهزاده پـیش شـه حیـران ایـن　　هفت گردون دیده در یک مشت طین
(همان،۴۴۱۵)

شاه به عنوان قطب نور دهند و توان‌افزای سالکان واقعی طریق است.

قـوت مـی‌خـوردی زنـور جـان شـاه　　مـاه جـانش همچـو از خورشـید مـاه
راتبـهٔ جـانی زشـاه بـی‌ندیـد　　دم بـه دم در جـان مسـتش مـی‌رسـید
(همان،۴۴۷۴ـ۴۴۷۵)

وقتی شاهزادگان در جستجوی صاحب آن تمثال بودند شیخ بصیر آنها را به چین رهنمون شد.

بعـد بسـیار تفحـص در مسـیر　　کشـف کـرد آن راز را شـیخی بصـیر

نه از طریق گوش بل از وحی هوش　　رازها بد پیش او بی روی پوش
گفت نقش رشک پروین است این　　صورت شه زادهٔ چینست این
همچو جان و چون جنین پنهانست او　　در مُکَتَّم پرده در ایوانست او
سوی او نه مرد ره دارد نه زن　　شاه پنهان کرد او را از فتن

(همان،۳۸۰۵ـ۳۸۰۱)

۴،۳،۷. **حیث واقع** (امر واقع)، «ساحت خیالی و ساحت نمادین همچنین سازوکارهایی هستند برای مهار آنچه لاکان «حیث واقع» می‌نامد. حیث واقع دست نیافتنی‌ترین حیطهٔ تجربیات روانی است که «اُبژه‌های دیگریِ کوچک» را در برمی‌گیرد. هر یک از این اُبژه‌های نمادی از نخستین «فقدان» است. برخلاف ساحت نمادین که غیاب و فقدان را بازنمایی می‌کند حیث واقع جلوه‌گاه حضور وفور است. حیث واقع مشتمل بر واقعیاتی است که به آنها دسترسی نداریم زیرا این واقعیت‌ها با واسطه زبان بیان شدنی نیستند. در واقع از زمانی که شروع به استفاده از زبان می‌کنیم ارتباط ما با حیث واقع قطع می‌شود. همچنان که پس از ورود به ساحت نمادین ارتباط ما با بدن شیردهندهٔ مادر هم قطع می‌شود. از آنجا که واقعیت همواره به صورت مفهومی شده (به واسطهٔ مفاهیم زبانی) در دسترس ما قرار می‌گیرد تجربه کردن حیث واقع مستلزم از میان برداشتن حائلی به نام زبان و تأمل در هستی بدون واسطهٔ گفتمان است. این کار ممکن نیست زیرا واقعیت‌های مفهومی شده (مدول‌ها) یگانه وسیله هستند که زبان برای توصیف جهان پیرامون در اختیار ما می‌گذارد. هر آنچه با ایدئولوژی‌های اجتماعی قابل تبیین نباشد (خارج از شمول نظام‌های ایدئولوژیک مقبول در جامعه قرار بگیرد) جزء حیث واقع است»(پاینده، ۱۳۹۷، ۴۷۲-۴۷۱).

می‌توان به حیث واقع، با کمک دیگری‌های کوچک تقرب جست اما این تقرب نسبی است نه همیشگی. در این داستان پادشاه چین دیگری کوچکی است که شاهزدگان سعی دارند با تقرب به او به وصال دخترش برسند.

شاهزادهٔ اول(برادر بزرگتر)

مدتی بد پیش این شه زین نسق　　دل کباب و جان نهاده بر طبق

گفت شه از هر کسی یک سر برید　　من ز شه هر لحظه قربانم جدید
(همان،۴۶۱۶ـ۴۶۱۵)

رفت عمرش چاره را فرصت نیافت　　صبر بس سوزان بُد و جان برنتافت
صورت معشوق زو شد در نهفت　　رفت و شد با معنی معشوق جفت
(همان، ۴۶۳۰ـ۴۶۲۹)

شاهزادهٔ دوم(برادر میانی)

پس معرف گفت پور آن پدر　　این برادر زآن برادر خردتر
شه نوازیدش که هستی یادگار　　کرد او را هم بدین پرسش شکار...
صد هزاران غیب پیشش شد پدید　　آنچه چشم محرمان بینند بدید
(همان،۴۶۵۲ـ۴۶۵۰)

قوت می‌خوردی ز نور جان شاه　　ماه جانش همچو از خورشید ماه
(همان،۴۷۷۴)

چون عوالمی بر شاهزادهٔ دوم مکشوف شد غرور او را بربود و شاه از باطن او خبریافت و برق غیرت او را کشت.

شاه را دل درد کرد از فکر او　　ناسپاسی عطای بکر او...
درد غیرت آمد اندر شه پدید　　عکس درد شاه اندر وی رسید
(همان،۴۷۸۷ـ۴۷۸۶)

شاه چون از محو شد سوی وجود　　چشم مریخیش آن خون کرده بود
(همان، ۴۸۸۰)

شاهزادهٔ سوم(برادر آخر)

اما برادر سوم که کاهلترین بود گوی مقصود ربود و توانست از فراوانی حیث واقع استفاده نموده و به اصل خود(وصال معشوق) بازگردد.

وآن سوم کاهلترین هر سه بود　　صورت و معنی به کلی در ربود
(همان،۴۸۷۶)

عارفـــان از دو جهـــان کاهلترنـــد　　زآنکـه بـی‌شـد یـار خـرمن مـی‌بـرد
کـاهلی را کـرده‌انـد ایشـان سـند　　کـار ایشـان را چـو یـزدان مـی‌کنـد
کـــار یـــزدان را نمـــی‌بیننـــد عـــام　　مـــی‌نیاســایند از کـــد صـــبح و شـــام
(همان،۴۹۰۲ـ۴۹۰۰)

در پایان باید گفت، نمود اصلی این قصه عشق الهی است که برای رسیدن به آن معشوق ازلی باید راهی دشوار را طی نمود. از جمله وجوه تمایز این عشق با عشق‌های دیگر، زمینه‌سازی معشوق برای به راه آوردن عاشق، صعب و دشوار بودن راه، غیور بودن معشوق، تبدیل عاشق به معشوق، ایجاد یگانگی به هنگام نزدیکی به معشوق، رسیدن به تقرب نسبی نه همیشگی و نیاز به وجود پیر راهنما است. به عبارت دیگر انسان بعد از عبور از تمامی مراحل با کمک ابژهٔ دیگری کوچک(پیرـ قطب) در صدد رفع فقدان شده و سعی می‌کند به اصل خود بازگردد و وارد شدن به مرحله حیث واقع انسان با وفور و فراوانی مواجه می‌شود.

۵. نتایج مقاله

زیرساخت و طرح کلی اشعار مولانا براساس مفاهمی چون، عشق، آرامش‌بخشی، بیدار کنندگی، هشیارکنندگی، اخطاردهندگی، ضد اضطراب و استرس‌بودن، بنا شده است. اشعار مولانا به سه نیاز اساسی بشر که باید از کودکی بدان توجه شود، نیز اشاره می‌کند یعنی، نیاز به احساس ارزشمندی، نیاز به احساس امنیت و نیاز به حدوث عشق در زندگی. تمامی این موارد در لایه‌های زیرین قصهٔ دژهوش-ربا تعبیه شده است.

بررسی داستان دژهوش‌ربا بر اساس نظریهٔ ژان‌لاکان که دیدگاهی روانکاوانه و ماتریالیستی و فیزیکی است با دیدگاه عرفانی- تعلیمی و متافیزیکی مولانا در این داستان شاید از نظر ظاهری دارای تمایزاتی باشد اما از جهت عبور سوژه از سه مرحله آینه، خیالی و نمادین اشتراکاتی دارند و ساحت خیالی، نمادین و حیث واقع در قالب شخصیت‌ها (پادشاه، سه شاهزاده، دختر پادشاه چین، پدر دختر، شیخ بصیر)، مکان(قلعهٔ صبر سوز هوش‌ربا، چین، مصر و...) و زمان(شب تاریک برگشته ز روز، بی-زمانی یا فرازمانی) در این قصه بازنمایی می‌شوند. با توجه به مقدمه‌ای که بیان شد نتایج حاصل از این پژوهش را می‌توان اینگونه بیان نمود:

۱. در این داستان سه قهرمان توسط مولانا وارد چرخه‌ی داستان می‌شوند که از دو ساحت خیالی و نمادین به کمک هم عبور می‌کنند.

۲. هر سه قهرمان داستان، برای جبران فقدان و رسیدن به حقیقت به ابژه‌هایِ دیگریِ کوچک روی - می‌آورند یعنی آنها با راهنمایی شیخ بصیر به سوی کشور چین حرکت می‌کنند و مورد توجه پادشاه چین واقع می‌شوند. دیگری‌های کوچک آنها را به امر واقع نزدیک می‌کنند و آنها می‌توانند به وحدت اولیه دست یابند اگر چه این اتحاد همیشگی نیست.

۳. سه شاهزاده نمود سه تیپ انسانی هستند که سعی در رسیدن به خداوند(مادر) پس از جدایی و احساس فقدان ناشی از ظهور نمادها و جایگزین شدن مدلولهای پوچ زبانی به جای امور خیالی دارند. آنها بر پوچی ارزش‌های حاکم بر نظام نمادین و همراه بودن آن با فقدان واقف می‌شوند.

۴. سه شاهزاده در حیث واقع در برخورد با فراوانی‌ها، سه رفتار متفاوت بروز داده دو نفر جان خود را از دست می‌دهند و نفر سوم پیروز میدان می‌شود. برادر اول صبر از دست داد و اظهار عشق کرد، برادر دوم را غرور دریافت و جان خود را از دست داد اما برادر سوم به اتحاد پیشین که در پی آن بود دست یازید.

کتابشناسی

پاینده، حسین.(۱۳۹۷). **نظریه و نقد ادبی**، جلد اول، چاپ اول، تهران: سمت.

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

جعفری، سید جعفر.(۱۳۷۹). **مولوی و جهان‌بینی‌ها**، چاپ اول، تهران: موسسهٔ تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

خطیبی، احمد.(۱۳۹۶). **درآمدی بر تمثیل در ادبیات فارسی**، چاپ اول، تهران: زوار.

چتیک، ویلیام، شیمل، آنه ماری و دیگران.(۱۳۸۶). **میراث مولوی (شعر و عرفان در اسلام)**، ترجمهٔ مریم مشرف، چاپ اول، تهران: سخن.

رازی، شمس قیس.(۱۳۸۳). **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، چاپ پنجم اول، تهران: دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۸). **بحر در کوزه(نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی)**، چاپ هشتم، تهران: علمی.

زمانی، کریم.(۱۳۷۸). **شرح جامع مثنوی معنوی**، دفتر ششم، چاپ اول، تهران: اطلاعات.

سجادی، سید جعفر.(۱۳۹۳). **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، چاپ دهم، تهران: طهوری.

شهیدی، سید جعفر.(۱۳۹۰). **شرح مثنوی**، دفتر ششم، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس.(۱۳۹۱). **مولانا و چند داستان مثنوی**، چاپ دوم، تهران: قطره.

شامیان ساروکلایی، اکبر.(۱۳۹۲). **آینهٔ معنی (تمثیل در بلاغت فارسی و عربی)**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

صادقی، مریم.(۱۳۹۴). **نثر فارسی در سپهر سیاست**، چاپ اول، تهران: نگاه.

غنی، قاسم.(۱۳۷۵). **بحث در آثار و احوال و افکار حافظ، تاریخ تصوف در اسلام**، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران: زوار.

فتوحی، محمود.(۱۳۹۷). **بلاغت تصویر**، چاپ پنجم، سخن: تهران.

کرین، ویلیام.(۱۳۹۶). **نظریه‌های رشد (مفاهیم و کاربردها)**، ترجمهٔ غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی، چاپ چهارم، تهران: رشد.

کلیگز، مری.(۱۳۸۸). **درسنامهٔ نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، چاپ دوم، تهران: اختران.

همایی، جلال‌الدین.(۱۳۸۵). **تفسیر مثنوی مولوی (دژ هوش‌ربا)**، چاپ ششم، تهران: هما.

یونسی، ابراهیم.(۱۳۸۴). **هنرداستان نویسی**، چاپ هشتم، تهران: نگاه.

ب) مقاله‌ها

راباته، ژان میشل.(۱۳۸۲). **پیش‌درآمدی بر ژان لاکان**، ترجمهٔ فتاح محمدی، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۲۸-۱۹۳.

شیری، قهرمان، مهری، بهروز، حسینی آبباریکی، سید آرمان.(۱۳۹۱). **از لاکان تا مولانا(نگاهی لاکانی به سیر رشد روانی سوژه در آرای مولانا)**، دو فصل نامهٔ ادبیات عرفانی ، دانشگاه الزهرا، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۱۰۰-۸۱)

علوی مقدّم، مهیار.(۱۳۸۷). **نقد روایت شناختی به داستان کوتاه نادر ابراهیمی**، مجلهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ ۶، صص ۱۷۸-۱۶۳.