زیباشناختی تمثیل در مثنوی مولانا
با گرایش حس نوستالژی

حوا مرغوب*
دکتر قدم‌علی سرامی**
دکتر شاهرخ حکمت ***

چکیده

نوستالژی یا حس دلتنگی گذشته، حالتی است روانی که به صورت ناخودآگاه در فرد ظاهر و تبدیل به یک اندیشه می‌شود. در عرصه ادبیات، این حالت برای شاعر یا نویسنده‌ای رخ می‌دهد که پیرو انگیزش‌های فردی یا اوضاع اجتماعی ـ سیاسی پیرامون خود، به نوعی به احساس دلزدگی از زمان حاضر دچار می‌شود. در حیطه ادبیات عرفانی باید گفت که عرفان تماما نوستالژی است؛ آن حس عجیبی که در بسیاری از متون مخصوصا در آثار مولانا با امر زیبا شناختی همراه می‌گردد. مثنوی مولانا آکنده از تمثیل‌های گوناگون است. وی هرجا که مطلبی را می‌خواهد بیان کند، برای فهماندن بهتر آن متمسک به شیوه تمثیل می‌شود که وجود این اندازه تمثیل نشانه آگاهی بالا و سبک بیان خاص و منحصر به فرد اوست. یکی از شگردهای مهمی که مولانا در بیان داستان‌های تمثیلی خود به کار می‌بندد این است که ناگهان خطاب خود را به سوی محبوب ازلی که نشان‌گر اشتیاق او به وصال است و تنها هدف وی در کل آثارش به ویژه مثنوی همین امر می‌باشد، باز می‌گرداند.

در این مقاله ضمن بررسی اشعار مولانا در باب نوستالژیک و مصادیق مختلف این مسئله روانی، در امر زیباشناسی تمثیل در قالب کلام نوستالژیک و طرح مفاهیم عرفانی، اخلاقی و تفهیم بهتر این مضامین برای مخاطبان خود، به کندوکاو پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی

مثنوی، نوستالژی، زیباشناسی تمثیل، شوق بازگشت، وحدت‌گرایی

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک.

** دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زنجان، گروه زبان و ادبیات فارسی، زنجان، ایران. (نویسنده مسؤول)

*** دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک، گروه زبان و ادبیات فارسی، اراک، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۹۷/۲/۱۲

مقدمه

نوستالژی[1] واژه‌ای یونانی است؛ ترکیبی از دو کلمه[2] به معنای بازگشت به وطن و[3] معادل دل‌تنگی است. در بیشتر فرهنگ‌ها و واژه‌ها برای نوستالژی معادل‌های مختلفی از قبیل غم غربت، رنج بازگشت به وطن و سرزمین اصلی، و حسرت گذشته نوشته شده است. در ترجمه و شرح انگلیسی این واژه، اغلب ترکیب[4] را آورده‌اند. و در کل، یادکرد حسرت‌آمیز از گذشته برای مفهوم نوستالژی به کار می‌رود.

کاربرد تمثیل در امر نوستالژیک در زبان و ادب فارسی سابقه‌ای طولانی دارد و در تفهیم مفاهیم عقلی، ذهنی و انتزاعی به مخاطبان بسیار مؤثر و کارآمد است. بررسی ابعاد مختلف نوستالژی تمثیل گام مهمی در شناسایی آثار مولانا به ویژه مثنوی است. اشعار مولانا از جمله مثنوی او، سفر روحانی عارف اندیشه است و مولانا در این منظومه به عنوان یک اثر زیبا شناختی تمثیلی ـ نوستالژیکی، بر آن است تا با آموزه‌های عرفانی، طالبان حقیقت را با شگردهای خاص سلوک در سیر آفاقی و انفسی، به سر منزل مقصود برساند. در لابه‌لای داستان‌های این شاعر مواردی نغز از حکایات تمثیلی، مثل، تشبیه، تشبیه تمثیلی و اسلوب معادله به چشم می‌خورد. شاعران عارف برای مجسّم‌کردن آنچه خود درمی‌یابند و کشف می‌کنند از روش تمثیل استفاده می‌کنند زیرا این تجسّم سبب می‌شود مفاهیم عرفانی، خصوصا مفاهیم عرفانی نوستالژی راحت‌تر درک شود و در واقع تمثیل به موضوع جنبه عینیت می‌بخشد. برخی از نویسندگان با استناد به شعر صوفیه، زبان آنان را «زبان بی‌زبانان» یا «زبان بی‌زبانی» نامیده‌اند (برومند، ۱۳۷۰: ٥٤).

مولانا در مثنوی شاعری داستان‌پرداز است و از این جهت در میان شاعران دیگر ممتاز است. حکایات تمثیلی نوستالژیکی مولانا، به روش اطناب است به طوری که داستان را به حالت تعلیق رها می‌کند و حتی در برخی موارد ادامه داستان را در دفتر دیگری دنبال می‌کند.

1- Nostalgia
2- nostos
3- algia
4- Home sickness

روح آثار مولانا، به ویژه اشعار او، ایمان و قرآن است. این روح در فکر و اندیشهٔ مولانا روان است. اندیشهٔ مولانا به ما جان می‌بخشد و ما را به سوی اتّحاد و انسجام رهنمون می‌کند. او مثنوی را دکان وحدت می‌داند. از این رو همهٔ دعوت‌های مولوی، دعوت به وحدت و پرهیز از کثرت است.

مولوی می‌خواهد از راه زیباشناسی تمثیل، ما را از ظاهر به باطن دعوت کند و صورت معنا را به ما بفهماند و ما را از مشاهدهٔ عالم طبیعت به عالم غیب بکشاند. بیکرانی هستی، آغاز و انجام جهان، ارتباط خدا و جهان، وحدت وجود و بالاخره انسان و آنچه مربوط به اوست، هم‌چون عشق، آزادی، کمال و راهنمای ارتباط با خدا از جمله بنیادی‌ترین اندیشه‌ها و عواطف حاکم بر آثار مولوی است:

چو به آدمی رسیدی، هله تا به این نپایی　　به مقام خاک بودی، سفر نهان نمودی

یکی از درون‌مایه‌های اصلی آثار مولوی، به‌خصوص مثنوی معنوی و غزلیات این شاعر عارف، وطن اصلی انسان است. او در بیشتر اشعار خود به این نکته اشاره کرده و از شوق بازگشت انسان به این وطن سخن گفته است. وطنی که مسلماً این جهانی نیست و برای رسیدن به آن باید تلاش بسیار کرد. او خود را به حق در نالیدن جانسوز از سینهٔ ریش و پریش از درد جدایی، صاحب درد می‌داند و درد اشتیاق خود را برای آن‌که بتواند زندان غربت را بشکند و به سوی آنچه که می‌خواهد پر گشاید، توجیه می‌کند...

هدف اصلی این پژوهش، گره‌گشایی و بررسی پاره‌ای از حکایات مولاناست که در آن‌ها حس نوستالژیک عرفانی به شکل زیباشناختی یعنی از دریچه تمثیل به درستی انعکاس یافته است. ابزار اصلی کار برای رسیدن به هدف این تحقیق، این بیت مولوی بوده که:

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش　　باز جوید روزگار وصل خویش

هدف اصلی و غایی «سالک وارسته» و «عارف بالله» رسیدن به قرب الهی و «لقاء حق» است. عارف، همواره رو به‌سوی «حق» دارد و با نام و یاد او زنده و دلشاد است. وی ژرفای «إنّا لِلّه و إنّا اِلیهِ راجعون» را درک می‌کند و جز بدان نمی‌اندیشد.

نوستالژی

همان‌طور که گفته شد اندوه ناشی از علاقه به سرزمینی خاص که انسان آرزوی رسیدن به آن را دارد، از مظاهر بارز نوستالژی بویژه در احساسات شاعران است؛ این غم و اندوه و اشتیاق باطنی تا جایی است که مثنوی مولانا با شکایت از غربت آغاز می‌شود. حسرت بر گذشته نیز از دیگر مصادیق بارز نوستالژی است. شاید وجه مشترک غم غربت و حسرت بر گذشته را در فقدان و گم‌گشتگی آرزوهای قلبی فرد بتوان جست‌وجو کرد. اگر افراد، گذشته‌ای زیبا و سرشار از موفقیت داشته باشند، همواره در حسرت از دست رفتن آن به سر می‌برند و اگر گذشته آنان تباه شده و دوران جوانی و طراوتشان در اثر غفلت و کاستی‌ها از بین رفته باشد، همواره بر گذشته‌ها تأسف می‌خورند و در آرزوی آینده‌ای عالی هستند (یاوری، ۱۳۷٤: ۲٤).

روز وصـــل دوســـتداران یـــاد بـــاد　　یـــاد بـــاد آن روزگـــان یـــاد بـــاد

یـاد بـاد آن کـه نهانـت نظـری بـا مـا بـود　　رقـم مهـر تـو بـر چهـره مـا پیـدا بـود

مولفه‌های کلام نوستالژیک

باید اظهار داشت که ارگانیسم نوستالژی گاه شخصی است، گاه اجتماعی، گاه عاطفی، گاه انسانی و گاهی هم فلسفی. بر پایه نوستالژی شخصی شاعر یا نویسنده به دوره‌ای از زندگی فردی خود نظر دارد. اما در نوستالژی اجتماعی، موقعیت ویژه فرد برایش حایز اهمیت است... (فتوحی، ۱۳۸۵ :۱٤۱).

از مولفه‌های نوستالژیک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱ـ پیرنگ رمانتیک‌وار ۲ـ گرایش مفرط به سیر و بازگشتن به وطن و زادگاه ۳ـ اسطوره‌گرایی ٤ـ خاطره گویی ۵ـ آرکائیسم (باستان‌گرایی) ٦ـ بازگشت به تفکرات آرمان‌شهری ۷ـ پناه بردن به دوران کودکی و یادکرد حسرت‌آمیز آن.

به سبب مبهم‌بودن ارتباط نوستالژی با سه مفهوم اسطوره، آرکائیسم، آرمان‌شهر به نکته‌هایی در مورد هر یک از آنها اشاره می‌شود:

اسطوره

در واقع اسطوره‌ها بازسازی جهان آغازین و یا بهشت از دست رفته‌اند. با این دیدگاه، اسطوره‌پردازی نیز از بار نوستالژیکی برخوردار است. «اسطوره، بخشی از حیات دوران کودکی بشریت است که به سر آمده و به شکلی پوشیده حاوی آرزوهای دوران کودکی نوع بشر است» (آبراهام، ۱۳۷۷: ۱۱٦)...

آرکاییسم

آرکائیسم یا باستان‌گرایی به عنوان اصطلاح ادبی، به کاربرد صورت قدیم زبان، واژگان یا نحو آن اطلاق می‌شود... غالباً کهن‌گرایی و استفاده از واژه‌های قدیم، یادآور گذشته است...

آرمان‌شهری

طرح آرمان‌شهر و ساخته و پرداخته شدن آن در ذهن انسانها، مستقیما با اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه و بر جهان، هم‌چنین با روحیات انسان‌ها ارتباط دارد. آرمان‌شهر مانند اسطوره‌گرایی و پناه بردن به دوران کودکی، اندیشه دفاعی انسان برای گریز از حال است ولی از جهت شکل گیری و فرایند در نقطه مقابل اسطوره‌گرایی و دلتنگی برای گذشته قرار دارد. آرمان‌شهر در واقع پناه بردن به آینده است و آن دو پناه‌بردن به گذشته.

تمثیل

اصطلاح تمثیل در زبان فارسی بر همهٔ انواع قصه‌های اخلاقی، حکایت، ضرب‌المثل، اسلوب معادله و... اطلاق می‌شود و در بلاغت به تعاریف گوناگونی بر می‌خوریم. تمثیل از دیدگاه « ابن خطیب رازی، عبدالکریم صاحب التبیان، علوی و تفتازانی، نوعی استعاره است. (طبانه، ۱٤۱۸م :٦٤۷)

هم‌چنین، شمس قیس رازی، می‌گوید: «و آن هم از جمله استعارات است الاّ آن‌که این نوع استعاره‌تر است به طریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد که به معنی اشارتی کند لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر کند بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال

عبارت کند و این صنعت خوش‌تر از استعارات مجرّد باشد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۷۷)

تمثیل از زاویه دید داستان‌نویسی رموز و معانی بارز و پوشیده‌ای را در برمی‌گیرد چنان‌که در اصطلاح «ارایه شخصیت، اندیشه یا واقعه است به طریقه‌ای که هم خودش را نشان بدهد و هم چیز دیگری را، به عبارت دیگر تمثیل یک معنای آشکار دارد و یک، یا چند معنای پنهان.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰٤)

«ادبیات صوفیانه فارسی جایگاهی منحصر به خویش نه فقط در تاریخ ایران بلکه در کل تمدن اسلامی دارد. این ادبیات را می‌توان به معجزه هنر مقدس در شکل ادبی‌اش مانند کرد که به همان دلیل سر حدات دنیای سنتی فارسی را در نوردید و مرزهای ایران را پشت سر گذاشت و بخش وسیعی از آسیا را فراگرفت.» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۷ :۱۰۱)

ذهنیت مولانا برای قصه های هنری سرودن مستعد بود. اغلب در قصه‌هایش لطایف قصه سرایی را هم رعایت می‌کرد «تا از این طریق، مفاهیم عرفانی را که برای عامه قابل فهم نبود به اذهان نزدیک کند.« (گراوند، ۱۳۸۸: ٤٤)

«روش استدلال مولانا برای اثبات یک حقیقت عرفانی همواره پای بند نظم منطقی معمولی نیست که از مقدمات روش نتیجهٔ مطلوب را به دست آورد بلکه مغز او دائماً در حال بارقه و جهش فعالیت می‌نماید... انسان را نه با ذوق ادبی محض بلکه مستند به روش‌های اساسی نظم عینی جهان و موجودیت انسان مطرح می‌نماید.» (جعفری، ۱۳۷۹: ٤٦) این امواج کثرت و بارقه‌های ذهنی مولوی نتیجهٔ فشارهای نیروی ضمیر ناخودآگاهی است که فروید و پیروانش، «زبان متضاد، مبهم و رؤیایی را حاصل فشار نیروهای ناخودآگاه در زمان رؤیا می‌دانند که در یاد مانده است و بعدها از اعماق ذهن بیرون آمده است.» (استیوارت، ۱۳۷۲: ۵۷–۵۸)

چنان که مولوی بارها به تضادهای روحی خویش اشاره کرده است مانند:

چه کسم من، چه کسم من که بسی وسوسه‌منـدم گـه از آن سـوی کشـندم، گـه ازیـن سـوی کشـندم

(مولوی، ۱۳٦۳ ج۳، غ ۲۹٦)

مولانا، گاه تمثیل را در قالب تشبیه گسترده به کار می‌برد. چنان‌که برای تفهیم وحدت با

استفاده از اشیایی چون «چراغ، سیب، گلابی و...» از فلسفه تمثیلی با تأکید بر ماهیت دو بعدی روساخت یعنی بافت عینی و ملموس و ژرف‌ساخت فکری و ذهنی و مجرد، با ساختاری دو وجهی، نقش ممثل روحی و فلسفی را بر عهده دارد و می‌گوید:

نـــه غلـــط گفـــتم کـــه نایـــب بـــا منـــوب　　گـــر دو پنـــداری قبـــیح آیـــد نـــه خـــوب

... ده چـــراغ ار حاضـــر آیـــد در مـــکان　　هـــر یکـــی باشـــد بـــه صـــورت، غیـــر آن

فـــرق نتـــوان کـــرد نـــورِ هریکـــی　　چـــون بـــه نـــورش روی آری بـــی‌شـــکی

گرتـــو صدســـیب و صـــد آبـــی بشـــمری　　صـــد نمانَـــد یـــک شـــود، چـــون بفشـــری

(مولوی، استعلامی، ۱۳۷۱، د۱: ٦٧٦- ٦٨٠)

بروز حس نوستالژیک مولانا از گذرگاه زیبا شناختی تمثیل

ادبیات عرفانی دارای جایگاه خاصی است، بخصوص مثنوی معنوی شباهت به معجزه‌ای والا در هنر و ادبیات دارد. مولانا با بیانی زیبا و به کارگیری تمثیل با شگردهای گوناگون در قالب تشبیه، استعاره، تلمیح، کهن الگوها و... به تبیین مفاهیم عرفانی وحدت وجود که نقش مهم و اساسی در انتقال حس نوستالژیک به میانجی شوق بازگشت، وصال، فراق، سیر و سلوک الی الله، حب وطن و سایر توابع دارد، در مباحثی چون فنای ذات، صفات و فنای فی الله، با اهداف گوناگونی به نوعی به استدلال مفاهیم وحدت پرداخته است، تا ذهن را از حکمی در مورد چیزی، به حکمی در مورد چیزی دیگر، به دلیل مشابهتی که میان آن دو مقوله خلق می‌کند، سیر دهد. وی به جای این‌که مستقیماً در صدد تفهیم و تعلیم مسایل عمیق و دور از ذهن عرفان و حکمت و نشان دادن حس درونی خود برآید به قصص و تمثیلات توسل می‌جوید... این خاصیت صور و قالب‌های مادی است که مانع دیدن حقیقت می‌شوند زیرا در ماورای آنان چیزی جز وحدت وجود ندارد. تنها راه رسیدن به حقیقت وجودی جز از راه خود فراموشی و استغراق در حق دست نخواهد داد. از دید مولانا، مثنوی دکان وحدت است و هر چه غیر از خدا است ظاهری و ساختگی می‌باشد.

داستان‌های مثنوی معنوی دارای معانی رمزی است که پرده از روی حقایق لایتناهی بر می‌دارد. مولوی از نمادها، تمثیلات رمزی، و...، برای رسیدن به اهداف متعالی، و بیان حس درونی و وجود نا آرام و بی‌قرار از وصال معشوق ازلی و برای تأمین سعادت بشری در پناه نگرش و تفکر عرفان اسلامی بهره برده است.

حکایات مثنوی، بیشتر از نوع تمثیل آرا و عقاید است. شیوهٔ بیان مفاهیم و معانی او، در ضمن بیان تمثیل‌ها، حکایت‌ها و بر اساس تداعی معانی شکل می‌گیرد. در این حکایات امواج مفاهیم و معانی از پس یکدیگر در عالم آگاهی و نا آگاهی رخ می‌دهند. اما زمانی که مولانا از سر آگاهی داستان‌ها را می‌سراید، با شرح و تفسیر هدف خویش را از ایراد تمثیل روشن می‌کند. پیشینهٔ این حس نوستالژی، به قدمت نظام‌مندی زندگی بشری می‌انجامد، زیرا از ابتدای خلقت، عشق و گرایش به سوی یک منبع مطمئن، به صورت فطری و غیر ارادی و ناخودآگاه چه در بشر و چه در میان موجودات دیگر وجود داشته و دارد. چنان‌که در اندیشهٔ فیلسوفان یونانی قبل از سقراط مشهود است که: «در پی ظواهر کثیر جهان، یک ماده و عنصر ثابت[1] وجود دارد و در همهٔ موجودات جهان، ساری و جاری است و به تبع آن همگی این کثرات به سوی آن یک ماده در حرکتند. از تالس (٥٤٦-٦٢٤ ق.م) نقل شده است که «همهٔ چیزها مملو از خدا هستند». همهٔ اشیا یکی هستند، همهٔ چیزها یکی هستند و همهٔ اشیا از یکی هستند.

«خصلت کلی این جهان آن است که جهانی هولوگرافیک است زیرا جهان هولوگرافیک آن جهانی است که هر قطعه کوچک و هر ذره آن قطعه، تمام ویژگی‌ها و اطلاعات کل را در بر دارد، یعنی تمامی محتوای کل در هر جزء نیز مستتر است و در نتیجه هر ذره به سوی کل خود گرایش دارد.

وقتی خارخار «طلب» در ما ایجاد شد، اندک اندک در می‌یابیم که خود به حقیقتی ناشناخته دل باخته‌ایم و خواستن در ما به اوج خود رسیده است.

حال که تا حدودی با روحیات و اندیشه‌های درونی و عرفانی مولانا آشنا شدیم سخن را

1- Arche

به سوی چگونگی این حرکت و سیرها و آرزو و طلب‌ها سوق می‌دهیم.

مولانا در احساسات نوستالژیکی خود، میل به تجدید وضعیت و بازگشت به اصل دارد که این احساس و غم غربت ریشه در کودکی او دارد.

مولانا از گذرگاه تمثیل، از همان اوّلین بیت نی نامه که شکایت جدا شدن از نیستان را سر می‌دهد و با اشعار زیبا و هنرمندانه و عارفانه خود غربت انسان را به تصویر می‌کشد، چون در این دنیای مادی در گیر دوری از وطن و یاران شده، این تجربه حسی او باعث شده است که بالطبع غربت بزرگ‌تر خود را که مهجوری و دورافتادگی‌اش از اصل خویش می‌باشد را بهتر درک کند و آن را هنرمندانه‌تر از دیگران در اشعارش بسط و گسترش دهد. او با بیان این امر در واقع اثبات می‌کند که روح انسانی جایگاهی ماورایی دارد و ماقبل هبوط به این دنیا از حیات برخوردار بوده است. وی با عناوینی هم‌چون عالم الست، نیستان، وطن، وحدت وجود و. .. به اثبات این مسئله نوستالژیکی می‌پردازد.

روح چون متعلق به عالم امر است لذا در عالم خلق که دنیای مساحت است، بیگانه محسوب می‌شود انگار که در این دنیا به اسارت آمده در نتیجه احساس غربت می‌کند. درد غربت انسان ماورای همه دردهاست. انسان حقیقتی است که برای رسالتی از یک دنیای دیگر آمده و از اصل خویش جدا شده؛ این دنیا و فراخنای آن جایگاه اصلی انسان نیست چنانچه در اشعار مولانا از باب تمثیل، در حکایات به این حقیقت نوستالژیک دست یافته‌ایم:

چو زان یوسف جدا مانم یقین در بیت احزانم　　حریف ظن بد باشم ندیم هر ندم باشم

(مولوی، ۱۳۸٦، غ ۱٤۳۲: ٤۳۹)

***

جان غریب اندر جهان مشتاق شهر لامکان　　نفس بهیمی در چرا چندین چرا باشد چرا

(همان، غ ۲٦: ۹)

***

اتحاد یار با یاران خوشست　　پای معنی‌گیر، صورت سرکش است

صـــورت ســـرکش، گـــدازان کـــن بـــه رنـــج تـــا ببینـــی، زیـــر او وحـــدت چـــو گـــنج...

(مولوی، استعلامی، ۱۳۷۱، د۱: ۳۹)

دویی و دوگانگی، نتیجه ظاهر پرستی و دید مادی است پس کسی که از ظاهرپرستی و توجه به عالم صورت رها شود پیش او همه چیز یکی است و آن یکی خداست.

تمثیل غم فراق و شوق وصال نی به نیستان

«تمثیل انسان به نی در هجده بیت ابتدایی مثنوی بر اساس یک تمثیل بنیادی شکل گرفته است چرا که سفر روحانی انسان یا «ادیسه روح» را بازتاب می‌دهد. تمام شش دفتر مثنوی نیز که طرز آغاز و انجام آن به هیچ اثر عظیم دیگر در تمام ادب عرفانی ایران شباهت ندارد، تفسیر گونه‌ای بر همان ابیات مستقل هجده‌گانه دفتر اول است که از قدیم نی نامه نام دارد. در طی آن، زبان حال نی و حکایت شکایت‌هایی که نی در زبان رمز از حال خود وی به صورت نوستالژی ترجمانی می‌کند، با همان شور و اشتیاقی که هر عارف کامل برای بازگشت به مبدا خویش و به آنچه زبان نی در اینجا از آن تعبیر به نیستان کرده است، نشان می‌دهد.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۸) (جهان‌دیده، ۱۳۹۲: ۱۰۶–۱۲۸)

موضوع «نی‌نامه»، هم‌چون سراسر مثنوی معنوی و یا دیوان شمس و دیگر آثار مولانا «عشق» است. عشق، بحری است بی‌پایان و مواج که «هیچش کناره نیست». ..

مولانا خود به تمثیل زیبا و رازناکی میان انسان و نای دست یازیده تا شباهت‌های انسان غریب افتاده از معشوق حقیقی را در این دنیای مادی، و نای بریده شده از نیستان را در این تمثیل عمیق و حکیمانه به تصویر کشیده و آشکار سازد.

در مقام مقدمه باید ذکر کرد که اولاً شیوه «زیبا شناختی تمثیل» از انواع طرق تعلیمی به حساب می‌آید که برای تقریب به ذهن مخاطب استفاده می‌شود. در این شکل و شیوه تلاش می‌شود درک مفاهیمی معقول و ناپیدا به کمک مثال‌هایی محسوس و مشهود برای مخاطب تسهیل شود. مولانا در کتاب مثنوی (که از هر جهت اثری تعلیمی شمرده می‌شود) برای انتقال

مفاهیم بلند معقول و معنوی در نهایت استعداد و استادی و هنرمندی از روش تمثیل برای آموزش استفاده می‌کند و شاید بتوان او را در این زمینه بی‌نظیر دانست.

دومین نکته آن‌که تمامی شارحان مثنوی، مراد از «نی» را در اندیشه مولانا «انسان» دانسته اند. با این تفاوت که برخی منظور از «انسان» را شخص مولانا می‌دانند. بعضی دیگر «روح دردمند» آدمی یا «نفس آگاه» (ناطقه) انسانی را به طور عام، منظور مولوی دانسته‌اند و گروهی دیگر «انسان کامل» را مقصود وی معرفی کرده اند. در باب شباهت‌های نای (مشبه به) و انسان (مشبه) در «نی نامه» باید گفت:

«نی» از «نیستان» که معدن و مزرعهٔ آن است جدا گردیده و «انسان» نیز از موطن و مولد اصلی خود که عالم معناست بر زمین «هبوط» کرده است. «نی» متعلق به نیستان است و آدمی نیز علی رغم کالبد خاکی و تعلق ظاهری به زمین، متعلق به عالم بالاست:

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم ما ز دریاییم و دریا می‌رویم

(دیوان شمس)

نوای نی، سوزناک و حزین است. اصولا در بین ادوات موسیقی شاید بانگ نای، محزون‌ترین اصوات باشد. انسان غریب نیز با صوتی حزین، می‌نالد و از این روی نوای نی با «ناله» آدمی همگون است.

بانگ نای و ناله آدمی هر دو در دردی مشترک و همسان ریشه دارند که همانا غربت هجران و اشتیاق وصال است:

ز فراق چون ننالم من دل شکسته چون نی که بسوخت بند بندم ز حرارت جدایی

(دیوان فخرالدین عراقی)

نی، سازی بادی است و از این جهت به سیستم صوتی آدمی بسیار شبیه است و سازهای زهی که با زخمه به صدا در می‌آیند از این جهت کمتر به انسان شباهت دارند. هم‌چنان‌که بانگ نای از «باد» است صدای آدمی نیز حاصل ارتعاش تارهای صوتی در اثر حرکت «باد» است.

اگر صدای دل‌انگیزی از انسان عاشق بر می‌خیزد و نوای جذابی سرمی دهد تأثیر معجزه عشق است. در منطق اهل عرفان، انسان بدون عشق هیچ است و پوچ. نی نیز بدون نفسی که در آن بدمد تکه چوبی بی‌ارزش خواهد بود که مستحق سوختن است.

عاشق شو ار نه روزی کار جهان سر آید ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

(دیوان حافظ)

نوای نای و ناله آدمی هر دو افشاگر و غمازند و از سوز درون و آتش پنهان سینه او سخن گفته و رمز و راز درون او را آشکار می‌سازند و اصولاً درد عشق را نمی‌توان مخفی نگاه داشت.

گر فلاطون به حکیمی مرض عشق بپوشد عاقبت پرده برافتد ز سر راز نهانش

(دیوان سعدی)

نی، میان تهی و اجوف است. انسان اهل معنا نیز از نخوت و غرور به دور است چرا که می‌داند از خود و در خود هیچ ندارد و هرچه هست از ناحیه حضرت «او» ست.

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست که هر چه بر سر ما می‌رود ارادت اوست

(دیوان حافظ)

هم‌چنان‌که نی در تمام مجالس نواخته می‌شود و یا به تعبیر مولانا با «خوش‌حالان» و «بدحالان» حریف و همراه می‌شود، آدمی نیز برای درمان درد غربت خویش به هر سوی، سر می‌زند و هر درمانی را می‌آزماید.

آزمودم دل خود را به هزاران شیوه هیچ چیزش به جز از وصل تو خشنود نکرد

(دیوان شمس)

انتخاب این تشبیه و تمثیل از سوی ملای رومی در نهایت دقت و درستی بوده و هر کدام از وجوه این تشبیه می‌تواند ماجرای «عشق» به عنوان محتوای غالب متون معنوی ادب فارسی را از منظری خاص توجیه و تفسیر نماید.» (واعظ، ۱۳۹۵، ۱۵۲-۱۶۱)

تحلیل نوستالژی ـ تمثیلی قصه طوطی و بازرگان

«قصهٔ بازرگان و طوطی در دفتر اول می‌آید تا راه رهایی روح از قفس تن و جهان که یک نوع حس نوستالژیک در مولاناست را تمثیلی باشد. بازرگان در این داستان به سفر هندوستان می‌رود و پیغام طوطی خود را که حاکی از حبس او و اشتیاق در کنار طوطیان آزاد هند بودن است به طوطیان هند می‌رساند. یکی از طوطیان از شنیدن پیغام به لرزه می‌افتد و می‌میرد. بازرگان چون از سفر باز می‌گردد با تأسف ماجرا را برای طوطی خود نقل می‌کند. این بار طوطی بازرگان که راز مردن طوطی هند را دریافته است، راه رهایی خود از حبس را بازشناخته و خود را به مردن می‌زند و از قفس نجات پیدا می‌کند. ناله و دریغ بازرگان برای طوطی آغاز می‌شود. مولوی داستان را مثل موارد دیگر با آب و تاب تمام شرح می‌دهد. داستان را چندبار قطع می‌کند و حکایتی دیگر را مطرح می‌سازد و بقیهٔ داستان را از سر می‌گیرد و در خلال آن به مناسبت، اندیشه‌های خود را به تفصیل در بارهٔ غربت روح در این جهان و حال ارواح کامل، اصل آن جهانی روح، نقد زبان و سخن نیک و بد، ارزش گریه و قدرت اولیا بیان می‌کند.

ناله و زاری مرد بازرگان برای طوطی خود به نحوی سخت مؤثر بیان می‌گردد و با پس زمینهٔ ذهنی داستان که گرفتاری و غربت روح در این جهان است و اشتیاق او به بازگشت به اصل، هم نوا می‌گردد. سخنان تأثرآور بازرگان با طوطی مرده، با سخنان مولوی در خطاب با انسان که طوطی روح در درون او پنهانست، و با روح جدا مانده خود از معشوق، در هم می‌آمیزد، حیرت‌آور است:

ای دریغا اشک من دریا بدی تا نثار دلبر زیبا شدی»

(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۳)

طوطی در این داستان، تمثیلی از جان علوی پاک و مجرد است، قفس، بدین مناسبت، مثالی است از تن و یا قالب کثیف فرودین، راه نجات و طریق رهایی آن، آزادگی و حرّیت از قیود و بندهای ساختگی عادت و تلقین و به عبارت تمام تر، ترک تعلّق و آویزش مادّی است.

تمثیل روح به مرغ در اشعار پارسی بعد از ابوعلی سینا و انتشار «قصیدهٔ عینیه» او و

«رساله لطیر» تألیف وی و رساله‌ای بدین نام از ابوحامد محمد غزالی راه یافته است. روح را مطابق روایت مسعودی عربان از جنس مرغان می‌پنداشته‌اند. (مروج الذهب در حاشیهٔ کامل ابن اثیر، ج ٤: ١١٢)

مطابق چند حدیث ارواح مؤمنان در بهشت به صورت مرغان سبز فام در می‌آیند. روح انسانی و فرشتگان با همدیگر مناسبتی روشن دارند. هر دو از آسمان یا عالم غیب به زمین می‌آیند و باز به مقرّ اصلی خود باز می‌روند. پس جان نیز باید مانند آنها بال و پر داشته باشد هم‌چنان‌که مرغان که از زمین به هوا و از هوا به سوی زمین پرواز می‌کنند، بال و پر دارند. این است سبب آن‌که پیشینیان ملک و روح را با پر و بال، تصور و تصویر کرده‌اند. ..

«محور اساسی این حکایت، موت ارادی و گسستن از تعلقات غیر خدایی و رها شدن از خویشتن کاذب خود و نهایتاً به مقام فنا رسیدن است.به اعتقاد اکابر صوفیه و اعاظم عرفا، فنا نتیجهٔ فضل و رحمت الهی است. در این حکایت طوطی قفس نشین، تمثیل سالک طالبی است که می‌خواهد از قفس کالبد و مقتضیات آن رها شود. ضمناً در بیت ۱۸۳۰ نکته‌ای بس نغز در مسایل ارشادی و تربیتی آورده:

گفت طوطی: کوبه فعلم پند داد که: رها کن لطف و آواز و وداد

(مولوی، زمانی، ١٣٨٦، د١ :٤٩٤)

«در حقیقت در این تمثیل، مولانا معتقد است که: « روح انسان هم مانند آن طوطی، برای آن‌که از سختی‌ها و غربتهای حس برهد باید خاموشی گزیند. چرا که همین سخن‌گویی اوست که او را با تعلقات عالم حس و آنچه حبس و قفس، رمزی از آن است پیوند می‌دهد. از آن جا که سخن صدای «خودی» است و فقط با خودداری از سخن است که می‌توان صدای خودی را خاموش ساخت و روح را آمادهٔ وصول به جایی کرد که فقط نی از خود خالی شده و از خودی رسته می‌تواند آن را تجسم دهد، پس نفی سخن، نفی حیات «خودی» است و شک نیست که نفس ناطقه تا وقتی از « خود » سخن می‌گوید به مرتبهٔ تمکین که خاص کاملان راه است نرسیده است و هنوز در فقر و احتیاج که ناشی از خودی و از محدودیت آن است به سر

می‌برد. پس از طریق التزام خاموشی است که نفس ناطقه از لوازم خودی می‌رهد و تدریجاً به نفس مطمئنه تبدیل می‌شود و «روح» سرانجام می‌تواند ندای «ارجعی« را بشنود و مثل «نی» صدای آن را منعکس کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸٦ :۱٦٤)» (منطقی، ۱۳۹۰: ۵۰– ۵۹)

غم فراق و شوق بازگشت در داستان تمثیلی وکیل صدر جهان

داستان بسیار زیبایی در دفتر سوم مولانا هست: عاشق بخارایی و صدر جهان. صدر جهان یکی از صاحب منصبان بخارا است و داستان به احتمال زیاد حقیقت دارد.

در داستان وکیل صدر جهان یکی از زیردستان او مورد خشم وی قرار می‌گیرد و از او می‌رنجد. ملامتگران او را دوره می‌کنند که تو که جان به در بردی حتما عقلت را از دست دادی که می‌خواهی دوباره به بخارا برگردی، اما عشق به صدر جهان آنقدر عمیق است و او را بی‌قرار کرده که او فکر می‌کند مردن در کنار او بهتر از زندگی بدون اوست. این داستان بسیار عمیق و عاشقانه است. دو طرف داریم صدر جهان و دوستدار او. آنقدر سخنان رد و بدل شده در این داستان زیبا و تاثیرگذار است که داستان را از کوبنده‌ترین داستان‌های تمثیلی مثنوی کرده و آنقدر پر حلاوت و حرارت است که نشان می‌دهد مولانا در تمام ابیات، حدیث خود را به زبان آنها بیان می‌کند. این سخن تماشاگرانه نیست بلکه او، خود، بازیگر میدان بوده است. سخن مولانا از سر سوز دل است. انگار حالات درونی خود را در این داستان بیان کرده. ..

مولانا در ابیات اولیه به ماجرای بین این دو اشاره‌ای می‌کند و به سراغ فراق می‌رود. به نظر او تمام دردها و رنج‌ها و تلخی‌های هستی نتیجهٔ فراق از مبدا هستی است. خاک: شوره‌زار، آب: گندیده، باد: ناسالم، و آتش: خاکستری بی‌فایده می‌شود. عقل هم به خاطر فراق از کار می‌افتد و دوزخ نیز به خاطر فراق از حق سوزان شده. در برابر همهٔ اینها تنها چاره پناه به خداوند است.

در ابیات انتهای این بخش، مولانا در مورد فراق‌ها می‌گوید. هر چیزی که با آن شاد شدی، روزی از دست تو نیز خواهد رفت، پس تو در چیزی دل نبند...

در این حکایت وکیل، تمثیلی از یک عاشق واقعی و صدر جهان، تمثیلی است از معشوق

ازلی (خداوند) که مولانا با بیرون کشیدن حس نوستالژیک خویش و احساس شوقی که برای بازگشت به سوی معشوق خویش دارد، می‌خواهد بگوید این عاشق واقعی (وکیل)، تمام سختی‌ها را برای رسیدن به شهر معشوق حقیقی (بخارا) تحمل می‌کند. شاعر از زبان وکیل صدر جهان، به ما می‌فهماند که او و هر انسان وارسته‌ای به دنبال ماه شب چهارده خویش است و به این دلیل مانند هلال ماه نحیف و رنج دیده شده است. وی در دل در جواب ناصحان که می‌گویند ماموران صدر جهان در پی کشتن او هستند می‌گوید این ناصحان نمی‌دانند که موکل و کشش پنهانی، او را به سوی بخارا می‌کشاند... و در ادامه بیان می‌کند که حتی در جایی که یک موکل یا مامور، ظاهر و آشکار است، یک موکل پنهان ما را به حرکت در می‌آورد. او با عشق به سمت قربانی شدن می‌رود. او فهمیده است که مرگش در زندگی بدون معشوق است و زندگیش در مرگ او آشکار می‌شود. عاشق حقیقی هیچ وقت از عشق خود توبه نمی‌کند. مولانا معتقد می‌باشد که درست است که خلوت خوب است اما بعضی چیزها را حتما باید با همنشینی با انسان‌های اهلش شناخت و نمی‌توان در خلوت به همه آنها رسید.

عاشق در راه رفتن به بخارا آن چنان سرمست و گرم می‌رود که ریگ بیابان برایش هم‌چون حریر است و آب جیحون مانند آبگیر و بیابان برایش گلستان است... کم کم از دور بخارا بر او نمایان می‌شود... و از هوش می‌رود. او در حقیقت گلستانی نهانی دیده بود. این گلستان را آنها که راه عقل پیش گرفته‌اند نخواهند دید. بنا بر این دوستان او را تحذیر می‌نمایند...

پس عاشق به سخن می‌آید و می‌گوید که مانند یک مستسقی است که تشنهٔ آب است با این‌که می‌داند همین آب باعث مرگ او می‌شود...

از دیدگاه مولانا در پی هر مردن حیات تازه‌ای با مراتب معنوی بالاتر پدیدار می‌شود. ای کسانی که نشسته و فسرده‌اید و حتی فکر می‌کنید عاشق هستید، این کوزه را در آب جوی رها کنید. پس باید دل را رو به دریا زده و دست از جان خود بشویید و راهی شوید...

از نظر مولانا عشق در ابتدا آتش است، باید خطر کرد، می‌سوزاند، گوشهٔ امن نیست، قمار کردن است.

از طرفی از نظر مولانا عشق هیچ گاه یک سویه نیست یعنی عشق یک طرفه وجود ندارد. اگر عشق الهی بین دو انسان الهی باشد مطمئنا در دل عاشق و معشوق پایگاه دارد و نمی‌شود که معشوق بی‌خبر باشد...

در ادامهٔ این تمثیل، مولانا به سراغ تمثیلی دیگر می‌رود: عاشقی که معشوق خود را به خانه می‌آورد، مانند مرغی است که شتر به خانه می‌برد. این مهمانی ویرانی به بار می‌آورد اما عاشق آمادگی این ویرانی را دارد. اصل عاشقی در این ویرانی است. عقل و هوش ما مانند همین مرغ است و طالب خداوند.

برای مولانا این موضوع مطرح است که ما همواره به سوی خدا می‌رویم و معیتی که با خدا داریم باعث می‌شود که احساس تنها بودن نکنیم. برای او مسئلهٔ جدایی و فراق بیش از مسألهٔ تنهایی مهم است چنانچه در این داستان می‌بینیم. وکیل استعاره از انسانی است که هم از خود وهم از ترس گناهش از خدا جدا شده لذا از ترس تنبیه، از خدا می‌گریزد.

در بخارا بندهٔ صدر جهان — متهم شد گشت از صدرش نهان
از پس ده سال او از اشتیاق — گشت بی‌طاقت ز ایام فراق
رو نهاد آن عاشق خونابه‌ریز — دل طپان سوی بخارا گرم و تیز
اندر آمد در بخارا شادمان — پیش معشوق خود و دارالامان

(مولوی، ۱۳۷۱، د۳ :۱۷۸)

مولانا خود بازیگر این میدان است به همین خاطر به این زیبایی تصویر وصال را عیان ساخته است. وی از این ابیات به بیان حالات خود و وصف عشق می‌پردازد. عشق چیزی فراتر از این دنیا و آن دنیاست. در عشق فقط دیونگی و حیرانی است. «عدم در زبان مولانا یعنی بی‌صورتی.»

سیر کثرت به وحدت در قصه تمثیلی دقوقی و کراماتش

داستان‌پردازی و آوردن حکایات، تمثیلات و به طور کلی طرح «قصه در قصه» از ویژگی‌های ساختار روایی مثنوی است. از میان داستان‌های مثنوی، داستان نمادین دقوقی، چیره دستی مولانا را در داستان پردازی نمایان می‌سازد. این داستان، قصه‌ای است حادثه‌پردازانه که در آن شخصیت اصلی با وقایع شگفت‌آوری که سال‌ها در آرزوی تحقق آنها بوده، به تصویر کشیده شده است. قصه دقوقی در مثنوی از جمله قصه‌هایی است که حیرت خوانندگان و شارحان آن را بر انگیخته است. اما حیرتی که شاعر بارها و بارها به آن اشاره می‌کند حیرتی عارفانه است. این داستان رویارویی عارفی اهل سلوک با تجربه‌ای شهودی است. دقوقی خود مقصودش را از این سفر، دیدار خورشید در ذره و شهود نور می‌داند و سفرش را با ترک سیر جسمانی آغاز می‌کند که خود روایت کننده حس نوستالژی در غالب زیبا شناختی تمثیلی با توابع وحدت و کثرت می‌باشد. زیرا مولانا در لابلای این داستان، و در نهایت توجه مخاطبین را از کثرت به سوی وحدت معطوف می‌سازد.

جزءها را روی‌ها سوی کل است　　بلبلان را عشق با روی گل است

***

آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای　　عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای

آن که اندر سیر، مه را مات کرد　　هم ز دین داری او دین رشک خورد

با چنین تقوی و او را دو قیام　　طالب خاصان حق بودی مدام

در سفر معظم مرادش آن بدی　　که دمی بر بندهٔ خاصی زدی

این همی گفتی، چو می‌رفتی به راه:　　«کن قرین خاصگانم ای اله!»

(مولوی، د ۳/ ۱۹۲٤)

«دقوقی عارفی صاحب کرامت بود. ناگهان از دور بر کرانهٔ دریا هفت شمع فروزان دید، در

همین حال هفت شمع به یک شمع مبدل شد و دوباره یک شمع به هفت شمع و بعد به هفت مرد نورانی و بعد به هفت درخت گشن و دوباره هفت درخت به یک درخت تبدیل شد و بعد به صفی کشیده از درختان مبدل شد که یکی در پیش ایستاده و نماز می‌خواندند و دوباره به هفت مرد که گرد هم جمع شده بودند تبدیل گردیدند و از دقوقی خواستند که پیش نماز آنان شود وقتی نماز می‌خواند ناگهان متوجه کشتی شد که غرق می‌شد و سرنشینان فریاد برداشته بودند دقوقی برای نجات آنان بسیار دعا کرد و آنان نجات یافتند ولی به پشت سرش نگریست و آن هفت مرد را ندید و سال‌ها در حسرت وصال آنان به سر برد. این داستان تمثیلی از دیدگاه شارحان مثنوی از زاویه دیدهای گوناگون بررسی شده است: مضمون حکایت «استمرار طلب در پیدا کردن انسان کامل است.» (زمانی، ۱۳۸۲، ج۱ :۹۸)

یا «روح تا زمانی که به انانیت، دنیاپرستی آلوده است، نمی‌تواند به وصال برسد». (استعلامی، ۱۳٦۹ :۳۱۸)

در اینجا؛ دریا: رمزی از دنیای مادی است، انسان‌های در حال غرق شدن: رمزی از جامعه و دقوقی: نماینده و رمز اهل دعا می‌باشد. (نیکلسون، ۱۳۷٤، ج۳ :۱۱۸۷)

نگارنده مدعی است که در این تمثیلِ تبدیل و تحول «هفت به یک، و یک به هفت که نشانگر وحدت روح و تعدد ابدان و اجسام است»، اشاره به مجذوبان سرمستی می‌باشد که عقل جزیی و عقل معاش‌گرا را ترک کرده‌اند. این استحاله و دگردیسی‌ها بازتابیست از انواع کثرت که به وحدت می‌گراید. نظر مولانا در بخشی از این حکایت تمثیلی اعتقاد به وحدت ارواح است که این تفکر را به اشکال مختلف چون تابش نور آفتاب از روزنه ها، نور چراغ‌ها و.... بیان می‌کند، زیرا وحدت ارواح سایه وحدت حقیقت مطلق و تفرقه در روح حیوانی است.

چون نظر در قرص داری خود یک است　　وآن که شد محجوب ابدان در شکست

تفرقه در روح حیوانی بود　　نفس واحد روح انسانی بود

(مولوی، ۱۳۸۲، د۲ :۱۸۷-۱۸۸)»

(نظری، بیان وحدت با شگردهای تمثیلی...، ۱۳۹۵ :۱۵۱-۱٦۸)

که در این بیانات؛ «هفت مرد: رمزی از رجال غیب و ابدال حق که در واقع یکی‌اند. هفت شمع: رمزی از نور خاصان حق و تجلّی نور حق در هفت مردان خدا است. تبدیل شمع‌ها به هفت عدد و بار دیگر یکی شدن و... رمزی از انبیا و اولیا از روی نفس واحدند. تنها به حسب صورت ظاهری با هم فرق دارند.

هفت درخت: تمثیلی از جلوه حق در مردان الهی است که چون درختی عظیم و پربار همه را بهره‌مند می‌کند.

عدد هفت: رقم هفت نماد کلیت و تمامیت زمان و مکان است، یعنی هفت کوکب، هفت روز، هفت مرتبه دگرگونی.» (دوبوکور، ۱۳۷٦ :۱۰۱)

دیدن دقوقی هفت مرد و هفت شمع و هفت درخت را: رمزی از «مرتبه شهودی که عارف در آن وحدت واحد تعالی و کثرت را مشاهده می‌کند.» (حاج ملاهادی سبزواری، ۱۳۷٤: ۱۱٦۹)» (غریب و بهنام فر، ۱۳۹٦ :۱٤۱)

سیر الی‌اللّه در قصه تمثیلی قلعه ذات الصور(دژ هوش‌ربا)

«عارفان برای بیان حقایق متعالی از داستان های تمثیلی بهره می‌گیرند. شک نیست که مراد اصلی اینان داستان‌گویی نیست، بلکه ممکن است موضوعات متعددی در لابلای آن‌ها مورد بحث قرار گیرد، و در مورد مولانا بدون شک موضوع اصلی، بیان احساسات نوستالژیک می‌باشد. مولوی در میان عارفان مسلمان از جمله کسانی است که از چنین روشی برای بیان مقاصد عرفانی خود بهره‌های فراوانی برده است. از مهم‌ترین و طولانی‌ترین داستان‌های تمثیلی عرفانی این کتاب در انتهای دفتر ششم، داستان دژ هوش ربا با موضوعیت، مراحل سیر و سلوک و بیان اصناف آدمیان در مواجهه با حقایق متعالی است.» (قنبری، ۱۳۹۰: ۱٦۱-۱۸٤)

بود شاهی، شاه را بد سه پسر — هر سه صاحب فطنت و صاحب نظر

هر یکی از دیگری استوده‌تر — در سخا و در وغا و کرّ و فر. ..

دستبوس شاه کردند و وداع — پس بدیشان گفت آن شاه مطاع:

«هـــر کجـــا تـــان دل کشـــد، عـــازم شـــوید　　فـــی امـــان الله، دســـت افشـــان رویـــد

غیـــر آن یـــک قلعـــه، نـــامش هـــش ربـــا　　تنـــگ آرد بـــر کلـــه داران قبـــا

الله الله! زآن دژ ذات الصّـــــــــــــــور　　دور باشـــــید و بترســـــید از خطـــــر. ..»

(مولوی، ۱۳۷۱ د ٦: ١٦٥)

در قصهٔ دژ هوش‌ربا نیز سه پسر پادشاه هر یک نمونهٔ یکی از شیوه‌های سلوک در راه حق است این سه پسر برای سرکشی از املاک پدر، از پدری که آنان را منع کرده بود که به‌سوی دژ هوش‌ربا نروند، خداحافظی می‌کنند ولی این منع کردن پدر باعث کشش بیشتر آنان به آن دژ می‌شود لذا در آنجا عاشق یک معشوق نادیده می‌گردند، و بی‌هیچ حسادتی به یک‌دیگر، راه وصال او را می‌پیمایند. ما با سه نمونه از سالکان راه حق روبه‌رو هستم. گویی مولانا می‌خواهد در پایان مثنوی به مریدان خود بگوید که سیر در راه حق در این سه شیوهٔ گوناگون خلاصه می‌شود. سفر این سه شاهزاده چیزی جز طلب معرفت عالم غیب نیست زیرا در قلعهٔ ذات الصور صورت‌هایی است که می‌تواند آن‌ها را به عالمی دیگر بکشاند و از پدر یعنی از دنیای خاکی دور شوند. در میان صورت‌هایی که در آن جا می‌بینند، صورت دختر شاه چین است که هر سه برادر، عاشق او می‌شوند. اما این صورت جام باده است ولی آنچه را که سه شاهزاده را بی‌قرار می‌کند، باده بخش یعنی شاه‌چین است که مولانا او را با اوصاف حق توصیف می‌کند. برادر بزرگ می‌داند که باید از طریق صورت دختر شاه چین یعنی این تجلی صوری، به جستجوی شاه برود اما شتاب دارد و بی‌قرار وصال معشوق نهان و عالم غیب (بلاد چین) است لذا به علت این شور و شتاب بی‌جا فانی می‌شود زیرا فنا را به خاطر بقاء در حق دوست دارد. برادر دوم بر جنازهٔ برادر بزرگ در بارگاه شاه چین حضور می‌یابد و مورد عنایت شاه قرار می‌گیرد اما او نیز ظرفیت عنایت شاه را ندارد زیرا عنایت شاه را کمال خود می‌شمارد که «نه من هم شاه و هم شه زاده‌ام» (ب ٤٧٧٨) و او نیز به وسیلهٔ شاه فانی می‌شود اما برادر کوچک‌تر که هیچ قیل و قالی ندارد و مانند دو برادر خود نه شتابان است و نه مغرور، به بارگاه شاه چین هم نمی‌رود، ولی او به معرفت اسرار غیب می‌رسد (ب ٤٨٩٠) زیرا پیش از همهٔ این منازل، فانی در عشق است. این

داستان در حقیقت سلوک صوفیانه‌ای است که از بارگاه شاه دنیا آغاز می‌شود و پس از پیمودن نشیب و فراز به وصال شاه چین که هستی مطلق است، پایان می‌پذیرد.

استدلال عرفانی ـ تمثیلی در قالب اسلوب معادله در حکایت دیدن فیل در خانه تاریک

«تمثیل را می‌توان برای آن چه در بلاغت فرنگی الیگوری می‌خوانند به کار برد و آن بیشتر در حوزهٔ ادبیات روایی است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦٦ :۸۵) و «در علم بیان نیز همین لفظ تمثیل؛ معنی اصطلاحی خاصی پیدا می‌کند که همان کار استدلال قیاسی منطق را در عالم ادبیات به عهده می‌گیرد.» (ثروتیان، ۱۳٦۹ :٥٤)

«مولوی در داستان «یل و خانهٔ تاریک» در مثنوی دست به استدلال تمثیلی می‌زند. در این تمثیل، هیچ لزومی ندارد که به تفسیر اجزای حکایت بپردازیم و اعضای بدن او را یک به یک بر شماریم، بلکه فقط کافی است مقایسه‌ای میان فکر و تمثیل صورت بگیرد. نتیجهٔ این استدلال تمثیل استعاری بر این پایه شکل می‌گیرد، کسانی که قادر نیستند کل حقیقت را دریابند، مانند مردمی هستند که نتوانستند تمام وجود فیل را ببینند و شناسایی کنند و با ادراک جزیی، پنداشتند که به کل حقیقت رسیده‌اند و هر یک بنا بر ظن و گمان خویش در مورد حقیقت قضاوت کردند و دچار اختلاف و تضاد گردیدند و سرانجام ره به مقصود نبردند و در جزیی‌نگری باقی ماندند. شاعر تعین، تضاد و کثرت را نتیجهٔ جهل و ادراک ناقص از جهان هستی می‌داند، هم‌چون کسانی که در خانهٔ تاریک یکی از اجزای فیل را لمس کردند. در حالی به اعتقاد مولانا از باب نوستالژیک، باید جزوها را سیر به کل باشد.»

... هم‌چنین هر یک به جزوی که رسید — فهم آن می‌کرد هر جا می‌شنید
از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد این الف
در کف هر کس اگر شمعی بدی — اختلاف از گفتشان بیرون شدی
چشم حس هم‌چون کف دستست و بس — نیست کف را بر همهٔ او دسترس...

(مولوی، د ۷٦۳/۳)

نتیجه

از آنچه گفته شد درمی‌یابیم که یکی از موارد عمده‌ای که داستان مولوی را از منابع آن متفاوت می‌کند طرز بیان مولوی است. این شیوهٔ بیان در مثنوی سبک منبری نام دارد، که عنصر اصلی آن زیباشناسی از باب قیاسات تمثیلی به همراه بروز حس درونی و نوستالژیک غم غربت و اشتیاق بازگشت به اصل یعنی رسیدن به وحدت و وحدانیت می‌باشد. وحدت «یگانگی»، یکتایی، صفت واحد است. در نزد عارفان، مراد از وحدت وجود، یعنی آن که وجود واحد حقیقی، وجود حق است. کثرات مراتب، امور اعتباری‌اند و از غایت تجدد فیض رحمانی، تعینات اکوانی نمودی دارند...

«آفتابی در هزاران آبگینه تاخته پس به رنگی هر یکی تاب دگر انداخته
جمله یک نورست لکن رنگ‌های مختلف اختلافی در میان این و آن انداخته»

مولانا با آوردن حکایات مختلف از راه تمثیل، اشتیاق به حق و درد فراق خویش را به تصویر کشیده و افراد را به سوی وحدانیت دعوت می‌نماید. نوع وحدتی که مولوی به آن رسیده، وحدتی حقیقی با تجربهٔ عشق است. چنان که مولوی تضاد و گوناگونی کثرت‌ها را در جهان مادی با آوردن یک تمثیل از طریق تشبیه، استعاره و... بیان کرده است. داستان‌های تمثیلی مثنوی را می‌توان «پلی سموس» نامید، یعنی دارای معانی متعدد. معنی اولیه‌اش آن چیزی است که لفظ منتقل می‌کند و معنای دیگر، به وسیلهٔ آنچه لفظ برآن دلالت می‌کند منتقل می‌شود. معنای اولی را لفظی و دومی را تمثیلی ـ عرفانی یا تمثیلی ـ نوستالژیکی می‌گوییم. زیرا در تمثیل، حرکت از عمق به سطح است. جوهره اصلی و لایه زیرین کلام مولانا در داستان‌های تمثیلی، از فراق، شوق، عشق، آرزو، طلب، وحدت، گرفتاری روح در قفس تن، دنیاگریزی، سفر و. .. رسیدن به این بینش و در یافتن این واقعیت است که حقیقت وجود، واحد است.

صورت سرکش گدازان کن به رنج تا ببینی زیر او وحدت چو گنج

منابع و مآخذ

۱ـ قرآن کریم، ترجمه الهی قمشه‌ای.

۲ـ ابن عربی، محی‌الدین، (بی تا). **فتوحات مکیه**. بیروت: دارصادر.

۳ـ استعلامی، محمد. **گزیده مثنوی**. تهران: انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۶۹.

۴ـ استعلامی، محمد، **مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی**. تهران: انتشارات زوّار، چاپ سوم، ۱۳۷۱.

۵ـ استیوارت، جی. آی.ام، **جیمز جویس**. ترجمه منوچهر بدیعی، تهران: نشانه، ۱۳۷۲.

۶ـ اقتداری، احمد. **بشنو از نی**. تهران: انتشارات دنیای کتاب، چاپ اوّل، ۱۳۶۷.

۷ـ اکبرآبادی، ولی محمد. **شرح مثنوی مولوی**. تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۸ـ اکرمی، میر جلیل؛ همتی، ذوالفقار. «وحدت وجود وحدت ادیان از نظر ابن عربی»، فصلنامه تخصصی مولوی پژوهی، سال چهارم، ش۹، ۱۳۸۹.

۹ـ انقروی، اسمعیل. **شرح کبیر بر مثنوی**. ترجمهٔ عصمت ستارزاده، تهران: انتشارات زرین، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۱۰ـ پورنامداریان، تقی. **رمز و داستان‌های رمزی**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۶۴.

۱۱ـ جعفری، علامه محمدتقی. **تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی**. تهران: انتشارات اسلامی، چاپ اول، ۱۳۵۱.

۱۲ـ جمال‌زاده، محمدعلی. **بانگ نای**. تهران: بی‌تا.

۱۳ـ جهاندیده، سینا، «ساختار و ساخت آفرینی در تمثیل معنوی»، نشریه الهیات هنر، ـ ش۱، ۱۳۹۲.

۱۴ـ دشتی، علی. **سیری در دیوان شمس**. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۴۳.

۱۵ـ دوبوکور، مونیک. **رمزهای زنده جان**. ترجمه: جلال ستاری، تهران: مرکزی، ۱۳۷۶.

۱۶ـ رحیم‌نژاد، سلیم. **حدود آزادی انسان از دیدگاه مولوی**. تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۶۴.

۱۷ـ رضایی، حاج شیخ علی. **ق سیر و سلوک (طرحی نو در عرفان عملی شیعی)**. ۱۴۳۵.

۱۸ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، **سر نی**. تهران: انتشارات علمی، ج اول، ۱۳۶۸.

۱۹ـ ـــــــــ ـــــــــ **بحر در کوزه**. نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۸.

۲۰ـ ـــــــــ ـــــــــ **پله پله تا ملاقات خدا**. تهران: انتشارات علمی، چاپ سی و چهارم، ۱۳۷۸.

۲۱ـ ـــــــــ ـــــــــ **نردبان شکسته**. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۲.

۲۲ـ مانی، کریم، «شرح جامع مثنوی معنوی»، تهران: اطلاعات. ۱۳۸۲،

۲۳ـ سجادی، سید جعفر، «فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی»، تهران: طهوری، ۱۳۷۰.

۲۴ـ سرامی، قدمعلی، «عرفان در آیینهٔ ذهن انسان، جستارهایی در بارهٔ عرفان و عارفان بزرگ ایرانی: مولانا، عطار و...» تهران: نشر ترفند، چاپ اول، ۱۳۹۲.

۲۵ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

۲۶ـ شمیسا، سیروس، **بیان**. تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

۲۷ـ عقدایی، تورج. **بدیع در شعر فارسی**. زنجان: نیکان کتاب، ۱۳۸۰.

۲۸ـ غریب، مصطفی؛ بهنام‌فر، محمد، «داستان دقوقی از منظر ادبیات شگرف»، نشریه علمی پژوهشی شعر پژوهی، دوره ۹، ش ۲، ۱۳۹۶.

۲۹ـ فروزانفر، بدیع‌الزمان، «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی»، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۴۸.

۳۰ـ قنبری، بخشعلی، «بررسی مقایسه‌ای دژ هوش ربای مولوی و دژ دوون ترزآ دویلایی»، نشریه مطالعات عرفانی، ش:۱۳، ۱۳۹۰.

۳۱ـ قیس رازی، شمس. **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**. تصحیح: محمد قزوینی و. ...، تهران: علمی، ۱۳۸۸.

۳۲ـ گراوند، علی. **بوطیقای قصه در غزلیات شمس**. تهران: معین، ۱۳۸۸.

۳۳ـ منطقی، مریم. «تحلیل قصه طوطی و بازرگان»، سایت حوزه هنری استان همدان، ۱۳۹۰.

۳۴ـ مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد نیکبسون، تهران: بهزاد، ۱۳۷۸.

۳۵ـ مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد. **غزلیات شمس**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: جلد ۱ تا ۶، ۱۳۷۶.

۳۶ـ میرصادقی، جمال. **عناصر داستان**. تهران: انتشارات شفا، ۱۳۸۸.

۳۷ـ نظری، ماه، «بیان وحدت با شگردهای تمثیلی در مثنوی معنوی»، فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، ش: ۳۰، ۱۳۹۵.

۳۸ـ واعظ، لیدا، «شباهت‌های انسان و نای در تمثیل ماندگار مولوی»، دانشگاه آزاد اسلامی واحد میبد، ۱۳۹۵.