نقش فلسفهٔ تمثیلی در داستانپردازیهای مولانا در مثنوی

فرزاد قائمی *

چکیده

تمثیل درآثار مولانا- *بویژه در مثنوی*- علاوه بر شیوهٔ بیان، نمایانگر نوعی اندیشه و جهان نگری است. در«فلسفهٔ تمثیلی» مولانا آنچه استفاده ازاین شیوه را- به عنوان اصلی ترین سبک روایی حکایات- الزامی می کند، لازمهٔ صدور معقول در محسوس است که مفاهیم مجرد و فرامادی را صورتی ملموس و قابل دریافت می بخشد. مولوی بنیادهای نظری این اندیشه را در یکی از مقالات *فیه مافیه* بیان کرده و در *مثنوی* به طور عملی این اندیشه را به تصویر کشیده است.

این فلسفهٔ تمثیلی که بر ماهیت دو بعدی تمثیل- روساخت روایی و ژرف ساخت فکری - مبتنی است، ساختاری دو وجهی به حکایت می بخشد که یکی نقش ممثل به داستانی و ادبی و دیگری نقش ممثل روحی و فلسفی را برعهده دارد و در سبک روایی نویسنده، سلب اولویت از برخی ضروریات داستان چون «تعلیق» را به دنبال دارد. در داستانهای *مثنوی* می بینیم که این دو وجه ساختاری (ممثل و ممثل به) در خط روایی داستان با شکلی که از آن تحت عنوان «مثل گذاری» یاد می‌کنیم در کنار هم قرار گرفته اند. علاوه بر این، یکی دیگر

تاریخ دریافت : ۸۶/ ۵/۱۰ تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۷/۱

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

ازجلوه های تمثیل درآثار مولانا، «تفسیر تمثیلی» است کـه در توصـیف بنمایـه هـای رمـزی و مضامین پوشیدهٔ داستانی به کار می رود و مهمترین کارکرد آن در هر یک از اشکالش، «تعلـیم» است.

کلید واژه : *مثنوی*، فلسفهٔ تمثیلی، مثل گذاری، تفسیر تمثیلی، داستانپردازی مولانا.

منطق استعاری و فلسفهٔ تمثیلی

«تمثیل» ، از ریشهٔ «مِثل» ، و «مُثَل» (به معنای شِـبه و شَـبَه) و ازلحـاظ لغـوی بـه معنـی «مثـل آوردن...و شبیه آوردن» است[1] و علاوه بر اینکه در علم بلاغت، شاخه ای از «بیان» و گونه‌ای از «تشبیه» است به عنوان نوعی از داستانگویی، شـیوه‌ای از روایـت اسـت کـه درونمایـه‌ای غیـر داستانی را با لفافه‌ای از ساختار داستانی می‌پوشاند. این معنا از تمثیل را می‌توان معادل با همان مفهومی در نظرگرفت که در ادبیات غـرب از «الگـوری» اراده مـی‌کننـد. allegory از ریـشهٔ allegoria یونانی و به معنی طور دیگر سخن گفتن است (نولس[2]، ۱۹۹۳:ص ۱۱)؛ یعنی در این شیوه به جای بیان مستقیم مفاهیم ذهنی به منظور انتقال بهتـر و تـأثیر گـذاری بیـشتر، آن را در قالبی مثالی می ریزیم که یکی از پرداخته ترین و کهن ترین کاربردهای آن، «داستان» یا «قـصهٔ تمثیلی» است:

«این اصطلاح، اغلب برای داستانی به کار می رود که نویسنده‌اش از شخـصیتها یـا اعمـال ضمنی داستان خود، معنایی فراتر از معنای ظاهری آنها منظور کرده است که ایـن لایـهٔ زیـرین معنایی نسبت به اصل داستان، جنبه های معنوی واخلاقی بسیار بیـشتری را شـامل مـی شـود» (شاو[3]، ۱۹۷۲: ص۱۰).

این داستان تمثیلی دو بعد دارد: یکی بعد نزدیک که سـطح روایـی داسـتان یـا حکایـت را تشکیل می‌دهد («ممثل به») و دیگری بعد دور که سطح ذهنی و مفهـومی حکایـت را تـشکیل می‌دهد و لایه‌های عمیق معنایی نهفته در زیر سطح روایی (محتوای اصلی مضمر در تمثیل) را به کمک نشانه‌ها و قرینه‌هایی و به وسیلهٔ دلالتـی ضـمنی بـه ذهـن مخاطـب منتقـل مـی‌کنـد («ممثل»). در این ساختار داستانگویی دو بعدی که «روایت تمثیلی»[4] را شکل می‌دهد، محتوا و صورت دو وجه متقارن را به اثر ادبی می‌بخشند که هرجزء از اجزای «سطح روایی»، مـی‌توانـد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

قرینهٔ متناظری در«سطح فکری» اثر داشته باشد؛ پس«تقارن» یکی از ویژگیهای اصلی تمثیل است.

«در تمثیل (روایتی که معنایی ورای معنای ظاهری خود دارد) معمولا نوعی رابطهٔ یک به یک بین اجزا وجود دارد؛ یعنی یک عقیده یا شیء در روایت تمثیلی، تنها به معنای یک عقیده یا شیء خاص دیگر است» (گورین و ...، ۱۳۸۳:ص ۸۳).

رابطهٔ موجود بین اجزای قرینه در ممثل و ممثل به، رابطه‌ای تشبیهی است. بنابراین دو رویه را در تمثیل می‌بینیم که با حلقه های اتصال دهنده‌ای به هم متصل می‌شوند که معمولاً از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است. این دو رویه- مانند جسم و روح- روساختی را به وجود می‌آورند که بافتی عینی دارد و زیرساختی را که ذهنی و مجرد است و به وسیلهٔ تمثیل، ملموس و محسوس شده است. از همین روست که در اغراض تمثیل، معمولاً ارزشهای هنری و زیبایی شناختی اولویت چندانی کسب نمی کنند. رایجترین اغراض ادبی در تمثیل «تعلیم» است. اثر تعلیمی، اثری است که «به قصد تشریح شاخه ای از دانش نظری یا عملی یا معرفی نظریه‌ای یا صدور دستورالعملی اخلاقی، مذهبی، فلسفی و با شکلی خیالی، مهیج و متقاعد کننده نگاشته شده است» (آبرامز[5]، ۱۹۷۵: ص۳۹). تمثیل، پرکاربردترین ابزاری است که در این ادبیات تعلیمی به کار می رود. این از خاصیت اقناعی شگفت انگیز تمثیل می‌جوشد که بمراتب قدرت تأثیرگذاری بیشتری از بیان مستقیم یک معنی دارد و فارغ از ارزش خود معنی، آن را در ذهن مخاطب خود جایگیر می کند. به قول عبدالقادر جرجانی: «مزیت تمثیل همیشه در طریق اثبات معنی است نه در خود معنی» (جرجانی، ۱۳۶۸: ص۱۱۸). بایدگفت: «استدلال تمثیلی» با «منطق تشبیهی» یا «استعاری» خود، شکلی از انتقال مفهوم و بیان غیرمستقیم است که تأثیر و تأثرات و انفعال نفسانی بیشتری را بر روان مخاطب خود اعمال می کند و بیش از یک استدلال صرف و منطق عقلانی عادی، ارزش اقناعی دارد. از همین روست که برخی از منطقیون نیز چون خواجه نصیر طوسی تمثیل را از اقسام سه گانهٔ حجت (استدلال) به شمار آورده اند که در خود نوعی استعاره را نیز دارد (طوسی، ۱۳۲۶:ص۵۹۴). ارزش دلالت تمثیلی در این است که محتوای مورد ادعای خود را با شگردی زیبایی شناختی، طوری «رنگ آمیزی می کند که سامع هیچ نمی‌تواند به حق یا بطلان قضیه متوجه شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

بنابراین تمثیل را باید برگیرندهٔ نوعی از استدلال دانست که بر شالودهٔ تشبیه استوار شده است و اگرچه فاقد استدلال منطقی برای تفهیم معنی به مخاطب است با بار زیبایی شناختی و قدرت تلقینی خود برگیرندهٔ پیام، این کار را با توان بیشتری انجام می دهد. به همین دلیل است که از دیرباز در کتب مقدس و رسائل دینی و عرفانی و حتی فلسفی، بیشترین استفاده از آن شده است. در یکی از ابیات *مثنوی* که مولانا آن را در مذمت استدلال منطقی و تفکر فلسفی سروده است، می توان کارکرد عملی استدلال تمثیلی را به روشنی مشاهده کرد:

پای استدلالیون چوبین بود پای چوبین سخت بی تمکین بود

(مولوی، ۱۳۷۹: ۱/۱۹۱/۲۱۳۹)

دو مصراع این بیت و مصراع سوم (مصراع تقدیری) که ازجمع بین دو مصراع قبلی به وجود می‌آید، صغری و کبرای یک گفتار منطقی را پدید می آورد :

گزارهٔ اول (« صغری»[۶]) : پای استدلالیون چوبین بود

اصغر اوسط

گزارهٔ دوم (« کبری»[۷]): پای چوبین سخت بی تمکین بود.

اوسط اکبر

گزارهٔ «نتیجه»[۸](مصراع تقدیری): پای استدلالیون سخت بی تمکین است.

نتیجه

اما آنچه این گفتار به ظاهر منطقی را سامان می بخشد، نه رابطه‌ای علی و معلولی که یک تشبیه است؛ تشبیه قوای فکری اهل استدلال به کسی که پای چوبین دارد و به سختی راه می‌رود. به هیچ وجه قرار نیست که دلیل این تشابه توضیح داده، و روشن شود، چه نسبتی میان استدلال گرایی و لنگیدن وجود دارد. این تشبیه فاقد یک منطق عقلانی طبیعی برای اثبات معنی طرح شده است، اما تأثیر خود را به مدد قوهٔ سحرانگیز تشبیه در ذهن مخاطبش می گذارد. این کارکرد عملی«منطق استعاری»[۹] است که در تمثیل متبلور می شود. از همین روست که منطقیون نسبت به بلاغیون تعریف متفاوتی از تمثیل ارائه کرده اند:

تمثیل یا استدلال تمثیلی، حجتی است که در آن حکمی را برای چیزی از راه شباهت آن با چیز دیگر معلوم می کنند؛ به عبارت دیگر وقتی دو چیز وجه اشتراک یا وجه شباهتی داشته باشند، حکم می‌کنیم که در نتیجهٔ آن وجه اشتراک نیز همانند خواهند بود. خلاصه اینکه در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

تمثیل ما بر چیزی حکم می‌کنیم به سبب آنکه در شبیه آن موجود است. پس تمثیل حکم به جزئی است از روی حکم جزئی دیگر که در معنی جامعی با آن موافق است (خوانساری،۱۳۶۳: ص ۱۴۰).

تمثیل نوعی از نگاه فلسفی را نیز می تواند در خود پنهان داشته باشد؛ اعتقاد به وجود دو جهان، یکی محسوس و مادی و دیگری معقول و لطیف و مثالی که این عالم فرودین، سایه‌ای از آن عالم برین است؛ همین نظام دو بعدی را در بیان ادبی نیز به دنبال می آورد؛ به بیانی دیگر، بین کاربرد تمثیل و رمز و نماد به وسیلهٔ شاعر و نویسنده و باور وی به متافیزیک (در اشکال دینی، فلسفی و عرفانی آن) می‌توان نسبتی جستجو کرد. در ادبیات غرب بین نماد گرایی و جهان بینی ایده آلیستی، که با افلاطون و اعتقاد او به جهان مثالی آغاز شده است، این ارتباط را تبیین کرده اند (سید حسینی،۱۳۸۱:ص ۲۲۴).

این تفکر مثالی که عالم ماده را تمثیلی از جهان حقیقت می دانست، « بیان » - و بویژه «بیان داستانی»- را نیز مشابهی برای « فکر» فرض می کرد که متعاقبا گرایش به تمثیل و نماد را به منظور محسوس کردن مضامین معقول در پی داشت؛ معقولاتی که تنها توسط « معرفت »[10]و به کمک «نشانه»[11] های موجود در ظواهر اشیا قابل درک است. « نشانه بر رابطه‌ای قراردادی میان دال[12] و مدلول[13] استوار است» (گیرو، ۱۳۸۳: ص۴۳). در تمثیل، دال وجه محسوس این رابطه است که بر مدلول – وجه معقول آن – دلالت می کند. در این نظام فکری، تشبیه و تمثیل به وجود می‌آید تا این نشانه ها را در اختیار ذهن گیرندهٔ پیام (مخاطب) قرار دهد و فرایند کسب معرفت را توسط عقل انسان محقق کند.

چنین دیدگاهی در گرایش صاحبان اندیشه های عرفانی ما- بویژه مولوی- به تمثیل، بیش از نمایش سبک روایی صرف، نمایندهٔ نظام فکری راوی داستان است که قصه را به عنوان وجه محسوس صورت مثالی حقیقت دانسته با منطقی استعاری و به یاری نشانه‌ها، معرفت را از راوی به گیرندهٔ پیام – مخاطب داستان – انتقال می‌دهد. به همین دلیل است که تمثیل پر کاربردترین شیوهٔ روایی در رسائل و منظومه های عرفانی فارسی بوده است و بی شک باید ارتباط بین جهان بینی و ادبیات را در گسترش دامنهٔ کاربرد آن مورد توجه قرار داد.

مولانا بی‌پرده‌ترین تشریح را از نظام فلسفی تمثیل در *فیه مافیه* بیان کرده است که می‌تواند بهترین تفسیر از ماهیت وجودی «داستان» باشد که از زبان خود او جاری شده است. او در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

یکی از مقالاتش، که آن را می توان « مقاله‌ای درباب تمثیل» دانست، به تفصیل به این موضـوع پرداخته است. مولانا در این مقاله با همین نگاه فلسفی، «مثال» (تمثیل) را از «مثل» (تشبیه) جدا می کند و البته برای اثبات صدور ماهیتی مجرد در مثال ملموس آن [که عصارهٔ فلـسفهٔ تمثیلـی اوست] از استدلالی تشبیهی یاری می جوید:

«هرچه گویم مثال است مثل نیـست. مثـال دیگرسـت و مثـل دیگـر[۱۴]. حـق تعـالی نـور خویشتن را به مصباح تشبیه کرده است جهت مثال و وجود اولیا را به زجاجه، این جهت مثال است. نور او در کون نگنجد در زجاجه و مصباح کی گنجد ؟» (مولوی،۱۳۳۰: ص۱۶۵)

مولانا ساختار محتوایی و کارکرد تمثیل را مبتنی بر همین اصل اساسی صـدور معقـول در محسوس تعریف می کند: «چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول گردد و چون معقول گردد محسوس شود» (همان، ص۱۶۶) و برای این برهـان شـواهد زیـادی نقل می کند که همه در قالب حکایت و داستان و با ماهیت استدلال تشبیهی اثبات مـی شـوند؛ چون مثال «مهندسی که در باطن خانه‌ای تصور کرد و عرض و طول و شکل و هیأت آن، کسی را این معقول ننماید الا چون صورت آن را بر کاغذ نگارد، ظاهر شود و چون معین کند کیفیت آن را معقول گردد و بعد از آن چون معقول شود، خانه بنا کند بر آن نسق، محسوس شود. پس معلوم شد که جملهٔ معقولات به مثال معقول و محسوس گردد» (همان). این یک حکایت است که بیان می شود تا معقولی را محسوس کند. سپس مثالهای دیگری می آورد که همه، حکایاتی در تأیید قرائت او از تمثیل است؛ چون تمثیل غنودن خلق و پریدن و بازگشت اندیشه‌های هـر یک، یا سرمستی و خوش خفتن استخوانها در گور و حکایت دو کس که در یک بـستر خفتـه اند؛ یکی خود را میان خوان و گلستان و بهشت می بیند و دیگری خود را میان ماران و زبانیـهٔ دوزخ و کژدمان (همان، ص۱۶۷-۱۶۶) و برای شرح هر دقیقه و نظری به مثالی در قالب داسـتان و حکایت دست می یازد؛ چرا که معتقد است: «...این مثال است که بی این، عقـل آن معنـی را تصور و ادراک نتواند کردن» (همان،ص ۱۶۷).

چنین تعریفی از ماهیت تمثیل است که مولانا را - وقتی در مقام تعلیم اندیشهٔ بلند عرفـانی خویش قرار گرفته - به سوی « داستانپردازی» و خلق *مثنوی*، که اثری داستانی و تمثیلی است، سوق داده است. در دفتر چهارم در حکایت «مسجد اقصی و خروب»، وقتی از دستور خدا بـه داود (ع) مبنی بر ترک ساختن مسجد اقصی و اینکه ساختن آن به دست ابراهیم (ع) بـه معنـی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

بنای آن به دست همهٔ رسولان خداست، سخن می گوید و به شرح مسألهٔ غامض اتحاد جانهای رسولان و اولیای خدا می رسد از تمثیل تابش نور واحد خورشید در صحن خانه‌های متکثر یاری می جوید که نموداری از تجلی وحدت در کثرت است:

همچو آن یک نور خورشید سما — صد بود نسبت به صحن خانه‌ها
لیک یک باشد همه انوارشان — چون که برگیری تو دیوار از میان
چون نماند خانه ها را قاعده — مؤمنان مانند نفس واحده

(مولوی، ۱۳۷۹: ۱۹-۴/۲۸/۴۱۷)

و در همین جاست که لازم می بیند، فلسفهٔ صدور اندیشه‌های عرفانی و ظهور عینی این معقولات را در قالب تمثیل بیان کند. او در این ابیات به بیان این اندیشه پرداخته که اگر چه «مثال» بر شالوده‌ای از شباهت استوار است (منطق استعاری) به هیچ وجه منطبق با «مثل» (تشبیه) نیست، بلکه مبتنی بر نوعی نگرش است که تناظر موجود بین برخی از حدود دو طرف تمثیل را زیربنای منطقی قرار می دهد که ذهن را از کثرت ممثل به، به وحدت ممثل و از فرع به اصل هدایت می کند:

فرق و اشکالات آید زین مقال — زآن که نبود مثل، این باشد مثال
فرق ها بی حد بود ازشخص شیر — تا به شخص آدمی زاد دلیر
لیک در وقت مثال ای خوش نظر — اتحاد از روی جان بازی نگر
کآن دلیر آخر « مثال » شیر بود — نیست « مثل» شیر در جمله حدود
متحد، نقشی ندارد این سرا — تا که مثلی وا نمایم من تو را

(۴/۲۸/۴۲۰-۲۴)

به هیچ وجه قرار نیست شباهتی بین دو طرف به اثبات برسد، بلکه این ذهن مخاطب است که در صورت کسب استعداد، می تواند از مثال محسوس، راهی برای دستیابی به حقیقت مجرد بیابد؛ حتی اگر این راه « تداعی معانی»[۱۵] موجود در ماهیت تشبیه باشد که قوهٔ دریافت او را از منزلگاه زمینی شنوندهٔ داستان تا مقصد ملکوتی دریافت کنندهٔ مغز داستان به پیش می برد:

هم مثال ناقصی دست آورم — تا ز حیرانی خرد را وا خرم ...
این «مثال» نور آمد، «مثل» نی — مر تو را هادی، عدو را رهزنی

(۴۶۲ و ۴/۲۸-۳۰/۴۲۵)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

بدین ترتیب استفاده از داستان – آن هم درشکل تمثیلی آن– نه یک سبک روایی صرف، که مبتنی بر نوعی نگرش است که در این جستار از آن تحت عنوان « فلسفهٔ تمثیلی» یاد کرده‌ایم و می‌توان آن را این‌گونه تعریف کرد:

در جهان بینی مولانا، قصه و حکایت– به عنوان ممثل به– سایهٔ ملموس و محسوسی از ملکوت حقایق غیر قابل وصف صادر شده از مقام وحدت – به عنوان ممثل– است که اگرچه شباهت آن مثال با اصل حق، فرض محال است، تناظر و تقارن موجود بین برخی از اجزای آن با ممثل از طریق تداعی معنایی بین محسوس و معقول و پژواک ماهیت لطیف محتوا در زبان قصه در ضمیر مستعد مخاطب داستان– که در مقام مرید است– شوری می‌انگیزد و راهی می گشاید که به خلق « معرفت» در نزد او می‌انجامد و بتدریج سنگلاخ «تعلیم» را هموارتر می‌کند. در این نظام معنایی، پردازندهٔ حکایت تمثیلی (مؤلف) داستان را دامی برای صید معانی وحدت در مرتبهٔ کثرت و به عنوان وجه مادی و سایهٔ حقیقت در اختیار می‌گیرد و ساختاری دو قطبی به جهان داستان می‌بخشد که بر پایهٔ اعتقاد مؤلف به هستی دوگانهٔ جهان در دو سویهٔ جسم و روح و گیتی و مینو استوار است و از آن می‌توان به «فلسفهٔ تمثیلی» تعبیر کرد. او در این فلسفهٔ تمثیلی، مثال را تنها وسیله برای درک مفاهیم مجرد می‌داند:

هیچ ماهیات اوصاف کمال کس نداند جز به آثار مثال

(۳/۱۶۸/۳۶۳۸)

بر همین اساس می توان گفت، گرایش مولانا به تمثیل، بیش از اینکه گرایشی شاعرانه و ذوق زیبایی شناسانهٔ صرف باشد بر نظام فلسفی و چهارچوب ذهنی خاص او مبتنی است و نمایندهٔ خارخار فکری و دغدغهٔ روحی معلمی است که غم «تعلیم» مریدان، مهمترین انگیزهٔ او از سرودن است.

در بخش پسین، گونه‌های تبلور این فلسفهٔ تمثیلی را در سبک داستانگویی مولانا در *مثنوی* مورد بررسی قرار خواهیم داد.

تعلیق گریزی، مثل گذاری و تفسیر تمثیلی

گونه‌های ظهور فلسفهٔ تمثیلی در داستانپردازی مولانا

چنین قرائتی‌از کارکرد فلسفی مثال – که از آن به «فلسفهٔ تمثیلی» تعبیر کردیم– باعث شده‌است

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

در ادبیات تمثیلی مولانا در *مثنوی*، اگر چه با شکلی از داستانپردازی روبه‌رو باشیم، قصه گویی و هنر برانگیختن انفعال نفسانی در ضمیر مخاطب – که در داستانهای حماسی یا عاشقانه از اهمیت بسیاری برخوردار است– در سبک قصه گویی مولانا ارزش خود را از دست بدهد و او آگاهانه، شنونده‌اش را از اینکه دستخوش هیجانات «تعلیق» قصه شود، باز دارد؛ تعلیقی که مهمترین ابزار تأثیرگذاری قصه بر روان مخاطب به شمار می آید. مولانا از این نگران است که مخاطب در لذت بردن از شیرینی روساخت روایی قصه (ممثل به) گرفتار شود و از تفکر در محتوای آن(ممثل) غافل بماند؛ پس بیشتر از ظاهر تمثیل‌که داستان است به باطن آن می‌اندیشد و هیچ گاه چهرهٔ قصه گوی صرف را به خود نمی گیرد.

نشانه‌ها برای نشان دادن این تعلیق گریزی مولانا در *مثنوی* بسیار است؛ اما شاید برجسته‌ترین آنها وجود «سرلوحه»[۱۶] ها در آغاز اغلب قصه‌ها باشد. عناوین منثوری در ابتدای حکایت که گاه کل خط داستانی را پیش از روایت در عباراتی کوتاه و موجز افشا می کند تا هنگام نقل داستان، ذهن مخاطب گرفتار هیچ گونه کشش و هول و ولایی نشود؛ مثلا در داستان «مرد میراثی» در دفتر ششم این وضعیت را بررسی می کنیم. در این حکایت، پیش از آغاز داستان با چنین عنوانی روبه‌رو می‌شویم:

«حکایت آن شخص که خواب دید که آنچه می‌طلبی از یسار به مصر وفا شود، آنجا گنجی است در فلان محله در فلان خانه. چون به مصر آمد، کسی گفت: من خواب دیده ام که گنجی است به بغداد در فلان محله در فلان خانه. نام محله و خانهٔ این شخص بگفت. آن شخص فهم‌کرد که آن گنج در مصر گفتن جهت آن بود که مرا یقین کنند که در غیر خانهٔ خود نمی‌باید جستن و لیکن این گنج یقین و محقق جز در مصر حاصل نشود» (مولوی، ۱۳۷۹: ۶/۱۹۰).

می بینیم که کل طرح «ممثل به» پیش از آغاز به پایان رسیده است تا هنگام روایت، ذهن مخاطب به دنبال چیزی غیر از لذت از پوستهٔ قصه باشد. بدین ترتیب سرلوحه، نوعی «علامت» و نشانه است که اگر چه خط داستانی را پیش از روایت افشا می کند و از تعلیق آن می کاهد به داستان جهت محتوایی تازه ای می‌دهد: «علامت، رابطه‌ای مستقیم و آشکار با معنایی خاص ندارد، اما حضورش ضروری است؛ مثلاً برای شناخت منش روانی شخصیت یا فهم روابط افراد و یا توصیف مکان...» (احمدی،۱۳۷۰: ص۲۳۱).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

این کارکرد سرلوحه‌ها در *مثنوی* که نوعی «پیش آگاهی»[17] مبسوط به خواننده یا شنوندهٔ قصه می‌دهد تا حد زیادی متفاوت با صنعت آشنای «براعت استهلال» در شعر فارسی است که شکل خاصی از سلیقهٔ زیباشناختی شعر کهن را پوشش می‌داده است. در این سرلوحه ها بر خلاف براعت استهلال، نه مقاصد بلاغی که اغراض تعلیمی و گرایشهای فکری است که نقش اصلی را رقم می‌زند. این نکته را این گونه می‌توان تکمیل کرد که سرلوحه با نمایش بی‌توجهی نویسنده به تأثیر گذاری تعلیق داستانی بر مخاطب، اولویت گرایش وی را به محتوای ایدئولوژیک و فلسفی قصه نشان می دهد. به قول ژان پل سارتر، وجود سرلوحه ها در هر اثر ادبی: «بیشتر به این نکته اشاره دارد که اثر مورد نظر فوق العاده آرمانگراست... این نوع آثار اغلب ایده آلی سیاسی یا اجتماعی [یا فلسفی و...] را بازگو می کنند» (سارتر، ۱۳۶۹:ص۸۴).

در واقع، مولانا در سرلوحهٔ حکایات، آگاهانه گرهٔ داستان را می گشاید تا ذهن مخاطب به جای درگیری با کشمکشهای قصه، متوجهٔ درونمایهٔ معنوی آن شود. این محتواگرایی خارق العاده و رویکرد تعلیمی برجسته اگر چه دامنهٔ تأثیرش به گیرندهٔ پیام محدود می شود در عین حال با گونه ای از هنجار شکنی در«پیرنگ»[18]قصه، طرح جدیدی نیز در عناصر متن می ریزد که در نتیجه «نوشتار همانند بازی‌ای گسترش می‌یابد و در ورای قوانینش آغاز می شود و از محدوده هایش فراتر می رود» (فوکو، ۱۳۴۷:ص۱۹۱).

این نگرش، محمل زبانی قصه را به مثالی برای محتوای روحانی خاصی تبدیل می‌کند که در مشابه محسوس خود صادر شده است. این فلسفهٔ تمثیلی به پدید آمدن شکل و ساختار خاصی از داستانگویی منجر شده است که *مثنوی* تبلور همین نوع نگاه است.

همان گونه که فلسفهٔ تمثیلی، جهان را به دو سویهٔ معقولات و مجردات در یکسو و سایهٔ ملموس و محسوس آنها (مثال آنها) در سوی دیگر تقسیم می کند، شکل ظهور این اندیشه در بیان ادبی نیز ساختاری دو وجهی را به روایت تمثیلی مولانا بخشیده است که فضای هر قصه را به دو بخش خط روایی قصه و تفسیر بنمایه‌های مثالی آن اختصاص می دهد. چیدمان این دو وجه (ممثل و ممثل به) در یک حکایت، شکلی به روایت تمثیلی می‌دهد که از آن با عنوان «مثل گذاری» (مثل گویی)[19] یاد می کنیم.

parable از ریشهٔ یونانی parabole به معنی جایگزینی و جانشینی است و به مجاورتی اشاره می‌کند که یک داستان را با یک عقیده مقایسه کرده، در برابر هم می نهد (*دائره المعارف*

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

بریتانیکا: ۱۳۳). در این حکایت تمثیلی «شباهتهای جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد» (هوف، ۱۳۶۵:ص۱۰۱)، و داستان برای بیان حقیقتی دینی و مذهبی بازگو شده از طریق مقایسه به «تعلیم» می انجامد و طرح داستان برای این است تا یک اصل مذهبی یا اخلاقی یا حقیقتی را آشکار کند (شاو ، ۱۹۷۹:ص۱۰). در این نوع تمثیل، یک اصل فکری و معنوی قبل، میانه و یا بعد ازحکایت تمثیلی بازگو می‌شود به این صورت که این ژرف ساخت معنایی («ممثل») در بخشهایی به روساخت روایی حکایت («ممثل به») اضافه شده یا آن را قطع می‌کند وبه عبارت دیگر در تمثیل، ممثل و ممثل به هردو ذکر می‌شود تا علاوه بر روایت داستان، محتوای آن نیز بیان گردد؛ به عنوان مثال، این ساختار را در حکایت «مرد میراثی» که در بخش پیشین به ذکر سرلوحهٔ آن پرداختیم، بررسی می کنیم: در ابتدای این حکایت، بعد از عنوان و پس از ذکر ۱۱ بیت از آغاز داستان مرد میراثی، وقتی حکایت به تضرع و نالیدن او به درگاه خداوند می رسد، ممثل به قطع شده، اولین ممثل با عنوان «سبب تأخیر اجابت دعای مؤمن» در ۲۱ بیت بیان می گردد و سپس مولانا باز به داستان بازمی‌گردد. بدین ترتیب حکایت از بیت ۴۲۵۲ تا ۴۲۹۰ ادامه می یابد و باز وقتی به تأثیر گذاری صدق سوگند میراثی در دل عسس می‌رسد در بیان این خبر که «الکذب ریبه و الصدق طمأنینه»، دومین ممثل محتوایی آغاز می‌شود و تا بیت ۴۳۲۶، ابیاتی در کیمیای راستی می‌آورد که چگونه دلهای سخت را خاشع می کند و از سخن قلب می‌گوید که چسان قلبها را مکدر کرده، تردیدها را برمی‌انگیزد. از بیت ۴۳۲۶ باز به داستان برمی‌گردد. اگرچه در لابه‌لای خط اصلی قصه نیزگاه «ممثلهای ضمنی» کوتاهی در یک یا چند بیت می‌آورد که همچون حاشیه‌ای به تشریح ظرائفی می‌پردازد که مولانا در حیث روایت قصه حاضر نیست هیچ یک از این نکات تعلیمی را فروگذارد؛ از جمله وقتی دربیت ۴۳۳۳ از بی اعتباری «خواب احمق» از زبان عسس سخن می گوید، ممثل به را به اندازهٔ سه بیت قطع کرده، به تأکید بر این نکته می پردازد.

خط روایی داستان تا بیت ۴۳۴۵ ادامه می یابد و در آنجا دیگر بار داستان قطع می شود؛ منتها این بار نه با ممثل که با یک حکایت دیگر با عنوان «مثل» که داستان گفتگوی درویش و خسی است. این‌ویژگی اصلی داستانگویی *مثنوی* است که به ساختار«داستان درداستان»[۲۰] یا «داستانواره‌ای» (اپیزودیک)[۲۱] یا «داستانگویی موزاییکی»[۲۲] – شیوهٔ کهن قصه‌گویی هند و ایرانی– سروده شده است. خود این حکایت مرد میراثی نیز در دل داستان دیگری (قلعهٔ ذات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

الصور) روایت شده که داستانی بلند است و مولوی بارها آن را قطع کرده، فقره‌های فرعی بسیاری را در خط روایی آن گنجانده است. پس از این فقرهٔ کوتاه پنج بیتی از بیت ۴۳۵۰ به حکایت بر می‌گردد و پس از ذکر چهار بیت در چگونگی شادی و شکرگویی مرد مراد یافته، سومین و مهم ترین ممثل بلند حکایت خود را در غرایب اشارات حق و ظهور تأویلات آن در وجهی که هیچ عقلی و فهمی بدان جا نرسد، آغاز می کند که تا بیت ۴۳۹۸ به درازا می انجامد و در پایان فقط با یک بیت، ممثل به و خط روایی داستان «مرد میراثی» را پایان می‌دهد:

خانه آمد ، گنج را او باز یافت کارش از لطف خدایی ساز یافت

(مولوی، ۱۳۷۹: ۶/۱۹۷/۴۳۹۹)

یکی دیگر از شیوه‌های کاربرد تمثیل در *مثنوی* که ارتباط عمیقی با نوع نگاه تعلیمی و اندیشهٔ عرفانی مولانا به ماهیت تمثیل دارد، «تفسیر تمثیلی»[۲۳] است. در تعریف تفسیر تمثیلی گفته اند:

« تمثیل، علاوه برشیوهٔ بیان یکی از روشهای تحلیل اثر ادبی نیز هست. در تفسیر تمثیلی، منتقدان از طریق درک شباهتهایی بین شخصیتها و فکرهای مجرد، اثری را به طریق تمثیلی تحلیل می‌کنند» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۸۵).

تفسیر تمثیلی، ابزاری ادبی است که مفسر را یاری می کند، یک بنمایهٔ رمزی را بر مبنای ظن خویش و از دیدگاهی زیبایی شناسانه تفسیر کند و با استدلالی استعاری، معنایی را که از این متن برداشت کرده است به آن اضافه کند. این چنین تفسیری وقتی به شکل روایت تمثیلی در می‌آید، نوع خاصی از «راوی»[۲۴]را در داستان به وجود می آورد که از آن با عنوان «راوی مفسر»[۲۵]یاد می کنیم: «راوی مفسر، راوی دانای کلی است که آزادانه و به تکرار، روایت داستان را قطع کند و نسبت به شخصیتها و حوادث اظهارنظر کند یا آنها را توضیح دهد»(یونسی، ۱۳۴۱: ص۴۲۱).

تفسیر تمثیلی، بهترین شیوه برای تفسیر یا بهتر است بگوییم «تأویل» مضامین رمزی[۲۶] موجود در هر اثر ادبی است. بیشترین بنمایه‌های رمزی، که به این شیوه توسط مفسران تفسیر شده است، اسطوره‌ها است. از این دیدگاه اسطوره نیز تمثیلی است که نمایش دهندهٔ محتوایی جهانشمول است. « بسیاری از اسطوره‌ها به عنوان مثال، شکلی از تمثیل هستند که می کوشند حقایقی مطلق و جهانی را بیان کنند» (کادن[۲۷]، ۱۹۸۴: ۲۵).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

تفسیر تمثیلی در ادبیات غرب نیز پیشینه‌ای کهن دارد و بیشتر در تأویل اساطیر کهن با رویکردهای فلسفی و مذهبی خاص مفسران به کار می‌رفته است. در واقع یکی از قدیمترین و مهمترین کاربردهای این تفسیر، تعبیر یک اسطوره- بویژه اسطوره های کلاسیک- با دلایل قانع کننده بوده است. اول بار این تفسیرها در تحقیقاتی شکل گرفت که پیرامون ماهیت خدایان در آثار شاعرانی چون هومر و هزیود، توسط فلاسفهٔ بزرگ یونان (در عصر دولتشهری و شکوفایی تفکر فلسفی) انجام شد؛ مثلا پلوتارخ و افلاطون، تفسیرهایی تمثیلی از ماهیت اساطیری خدایان یونان باستان ارائه کرده‌اند. این نوع نگرش در اروپای مسیحی قرون وسطی نیز ادامه یافت و مفسران کلیسا تفسیرهایی از اسطوره‌های خدایان ادبیات یونان و روم باستان پدید آوردند که در آن می‌کوشیدند این بنمایه‌های رمزی بازمانده از عصر شرک را به قالبی تمثیلی برای بازگویی حقایق مسیحیت تبدیل کنند. این شیوه تا اواخر دورهٔ « نوزایی» (رنسانس) همچنان در میان متفکران و نویسندگان غربی رایج بود (ر.ک: فاولر[۲۸]، ۱۹۸۷ :ص ۷-۶).

مولانا نیز در *مثنوی*، علاوه بر تفسیر بنمایه‌های رمزی و مفاهیم عرفانی موجود در حکایات خود، گاه در تفسیر نمونه های کهن اساطیری نیز از این شیوه یاری جسته، این کهن الگوهای آشنا و شناخته شده برای ذهن مخاطب را با مشرب عرفانی خاص خویش تفسیر کرده است.

یکی از بهترین نمونه‌های این رویکرد تفسیری مولانا را نسبت به بنمایه‌های رمزی و اساطیری در دفتر سوم در حکایت "مارگیر و اژدها" می‌بینیم. مولانا در مثل‌گذاری این حکایت در آخرین ممثل بخش پایانی قصه، پس از پایان روایت (کشته شدن مارگیر و اهل هنگامه به دست اژدهای بیدار شده)، تفسیری تمثیلی از اسطورهٔ اژدها ارائه می کند که قابل توجه است:

نفست اژدرهاست، او کی مرده است؟ از غم و بی آلتی افسرده است
گر بیابد آلت فرعون او که به امر او همی رفت آب جو
آن گه او بنیاد فرعونی کند راه صد موسی و صد هارون زند
(۵-۴/۱۰۵۳-۳/۵۳)

در این شیوه با کمک نشانه‌های فرامتنی و فرضیه‌هایی که مفسر از بیرون به اصل متن می‌افزاید و نقش قرینه را برای هدایت رمز به سوی یکی از معانی محتمل ایفا می کند، رمز که ذاتاً دارای ماهیت «چند معنایی» است به تمثیلی تبدیل می‌شود که بیش از یک معنا ندارد («یک معنایی») و این معنا همان است که مفسر با طرح پیش فرض خود از متن اراده کرده بوده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

است؛ آن گونه که مثلاً در مثال یاد شده، مولانا به عنوان راوی مفسر معنای خـود را از مفهـوم رمزی اژدها به این بنمایه افزوده است. در این تفسیر تمثیلی، اژدها به «نفس اماره» تأویل شـده از هیولایی فراطبیعی و بیرونی به مفهومی درونی تبدیل می شود که بخش تاریک روان آدمی را تشکیل داده است.

مثل گذاری و تفسیر تمثیلی را باید گونه‌های تبلور فلسفهٔ تمثیلی مولانـا در قالـب قـصه و حکایت به شمار آورد که هم روش تدریس عرفان او به مریدان است و هم سبک داسـتانگویی و تلقی زیبا شناختی او از فلسفهٔ وجودی «روایت».

نتیجه

تمثیل این ویژگی را دارد که با تکیه بر منطق استعاری و تأثیر گذاری روانی خـود بـر ذهـن و احساس مخاطب، پیچیده ترین و غیر قابل دریافت ترین مفاهیم را برای گیرندهٔ پیام، ملموس و مجسم کرده، بدان معنایی قابل درک بخشد.

مولانا که در *مثنوی*- برخلاف غزلیات- بـیش از بیـان احـساس و شـوریدگی و توصـیف حالات روحی خود به آموزش جهان بینی و تلقی عارفانهٔ خود از رابطهٔ انسان وخدا می‌اندیشید و سعی داشت، اسرار و ظرایف این مسیر (سیر الی الله) و شـیوهٔ بـه سـلامت طـی کـردن ایـن مراحل را به مریدان خویش بیاموزد، قالبی می جست تا پرتوهایی از شمس بی غروب معنـایی را در آن بازبتابدکه بحر مواج جانش را به اشراق‌خود نورانی کرده‌بود و این قالب، «تمثیل» بود.

آنچه مولانا را به سوی این سبک روایی و قصه گویی سوق می داد، بیش از انتخـاب یـک روش بیانی بر نگاه او به جهان هستی مبتنی بود که یک نظـام معنـایی دو سـویهٔ خـاص را در داستانپردازی او به دنبال داشت؛ نظامی که اجزای حکایت تمثیلی را متناظر حدود متکثر دنیای مادی و مضامین حکایات را ملکوتی برای صدور معانی مجرد می‌دانست و «تمثیل» این ویژگی را داشت که این معقولات را در محسوسات داستانی خود نمودار کنـد. *مثنـوی* نیـز جـز ایـن نیست؛ مجموعه‌ای از همین‌تمثیلات که اندیشه‌ها، جهان بینی و درسهای فکری و سلوک‌روحی او را در مثال روایی آنها نمادینه کرده است.

پی‌نوشت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

۱. دربارهٔ ریشهٔ «مثل» و معنای آن، ر.ک: لسان العرب، صص ۲۲-۲۱.

۲. Knowles
3 . Shaw
٤. allegorical narration
٥. Abrams
6 . La mineure
7 . La majeure
8 . La conclusion
٩. Raisonnement analogique
10 . opinion
11 . sign
12 . significant
13 . signify

۱۴. این موضوع، اهمیت بسیاری در نظرگاه مولانا به تمثیل داشته و در دیگر مقالات نیز چنین مطلبی را تکرار کرده و برآن تأکید داشته است: «مثل دیگرست و مثال دیگر، هرچند که عقل آن چیز را به جهد ادراک نکند، اما عقل جهد خود را کی رها کند و اگر (عقل) جهد خود را رها کند، آن عقل نباشد» (مولوی، ۱۳۳۰: ۳۶).

15 . association of ideas
16 . motto
17 . foreshadowing
18 . plot
19 . parable
20 . story within story; frame story
21 . episodic structure
22 . mosaic story
23 . allegorical interpretation
24 . narrator
25 . Intrusive narrator
26 . symbolic
27 . Cuddon
28. Fowler

منابع

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]

۱. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۲. جرجانی، شیخ عبدالقاهر؛ **دلائل الاعجاز فی القرآن** (ترجمهٔ فارسی)، ترجمه و تحشیه: سید محمد رادمنش؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.
۳. خوانساری، محمد؛ **دورهٔ مختصر منطق صوری**؛ دانشگاه تهران، ۱۳۶۳.
۴. سارتر،ژان پل؛**ادبیات چیست؟**؛ ترجمهٔ ابوالحسن‌نجفی، مصطفی‌رحیمی؛ تهران: زمان، ۱۳۶۹.
۵.سید حسینی،رضا؛ **مکتبهای ادبی**؛۲ج، چاپ‌یازدهم (ج۲) ودوازدهم (ج۱)، تهران: نگاه ۱۳۸۱.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**؛ چ ۳، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
۷. طوسی،خواجه نصیرالدین؛ ***اساس الاقتباس***؛به تصحیح مدرس رضوی؛دانشگاه تهران: ۱۳۲۶.
۸. فوکو، میشل؛ ***مؤلف کیست؟سرگشتگی نشانه ها***؛ *تهران:* مرکز، ۱۳۷۴.
۹. گورین، ویلفرد. ال.، جان. ار. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان؛ ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***؛ ترجمهٔ زهرا میهن خواه؛ چاپ چهارم، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.
۱۰. مولوی، جلال الدین محمد؛ ***فیه مافیه***؛ با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر؛ دانشگاه تهران، ۱۳۳۰.
۱۱. -------- ؛ ***مثنوی معنوی***، مقدمه و تصحیح: محمد استعلامی؛ چ۶، تهران: سخن، ۱۳۷۹.
۱۲. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت؛ ***واژه نامهٔ هنرداستان نویسی***؛ تهران: مهناز، ۱۳۷۳ .
۱۳. یونسی، ابراهیم؛ ***هنر داستان نویسی***، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۱.
14. Abrams, M. H.: ***A Glossary*** **of Literary** ***Terms***, Third Edition, New York, 1957.
15. Cudden, J. A.: **A *Dictionary of Literary***, Penguin books, 1984.
16. *Encyclopedia*, *Britannica*.
17. Fowler, Roger (ed.): **A *Dictionary of Modern Critical Terms***, Second Edition, London, and New York, 1987.
18. Knowles, Elizabeth (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford, 1993.
19. Shaw, Harry, *A Dictionary of Literary Terms*, New York, 1972.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1386.4.16.8.9]