

بررسی و تحلیل قصه «ناکجا آباد شقاوت» در مثنوی با توجه به بحرانه‌های انسانی

دکتر مصطفی گرجی

عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

یکی از حکایات دویست و شصت گانه مثنوی، قصه کوتاه و فاقد عنوان و مأخذ است که در دفتر سوم و ذیل داستان قوم سبا آمده و هیچ یک از شارحان و مفسران - جزء در حد اشاره - بدان نپرداخته‌اند. نگاه و تبیین این مفسران نیز در حد تأویل سمبلیها و تفسیر واژگانی گزاره‌ها بوده که البته خود مولانا در ادامه داستان بدان پرداخته است. به نظر نگارنده، هیچ یک از محققان و مفسران، حکایت را بدون توجه به تأویل خود مولانا و به صورت ساختاری و به عنوان یک داستان مستقل بررسی و تحلیل نکرده‌اند که در این جستار سعی می‌شود با لحاظ این نکته، خوانش دیگری از داستان ارائه شود. نگارنده بر این باور است که تمام اجزای داستان باید به صورت یک کل در یک بافت و زنجیره معنایی در پیوند با داستانهای قبل تفسیر و تبیین شود. بر این اساس ضمن تحلیل ساختاری داستان و بررسی عناصر آن، قرائت دیگری با توجه به مسائل و مشکلات انسان معاصر از آن ارائه شده که در هیچ یک از منابع متقدم بدان توجه نشده است. قصه تمثیلی یاد شده از نظر نوع پردازش و کیفیت تصویرگری، ساخته و پرداخته ذهن و تخیل مولوی است که با توجه به جریان سیال ذهنی شاعر و با بهره گیری از اسطوره های دینی - چون داستان یوسف و رؤیای عزیز مصر، داستان ابراهیم و چهار مرغ - و

۲۱۹



فصلنامه پژوهش‌های ادبی شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

تاریخ پذیرش: ۸۶/ ۶/ ۲۷

تاریخ دریافت: ۸۶/ ۵/ ۲۹

با کمک تصاویر رؤیاگون و سوررئال پدید آمده است. این داستان به نسبت کوتاه، حاوی نکات و پیامهای عمیق جهانی برای انسان رها و تنها در عصر جدید است که مولانا ضمن توصیف برجسته ترین آفات و بیماریهای بالقوه بشری به تبیین، تحلیل و سرانجام، ارائه راهکارهای رهایی انسان از این آفات اهتمام ورزیده است.

کلید واژه: بحرانهای انسان - ناکجا آباد شقاوت - تحلیل ساختاری - مثنوی - تأویل

مقدمه

انسان عصر جدید که از سویی در دنیای پُست و «پُست مدرن» و ایسم‌ها می‌زید و داعیه کمال و ترقی تمدن دارد و از سویی دیگر می‌خواهد معنوی و اخلاقی هم بزید، این پرسش او را به تأمل واداشته که در حل و جمع این تناقضها چه کند و چه راهی در پیش گیرد؟ در این راستا یکی از سؤالات انسان معاصر در حوزه مسائل معرفت شناسی، این است که آیا مفاهیمی با کارکردهای جدیدتر چون هنر، ادبیات، عرفان و ادبیات می‌تواند جایگزین پاره‌ای از گزاره‌های دینی شود؟ آیا می‌توان با محققان اصحاب نقد نو چون ریچاردز، الیوت، آرنولد و دریدا هم‌نوا شد که ادبیات در این بستر می‌تواند مصداق حقایق و ارزشهای زنده پایدار باشد و لاجرم روزگاری جای پاره‌ای از کارکردهای دین را بگیرد (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۶۰). بر این اساس درباره گرایش انسان معاصر به هنر و ادبیات جای شکی نیست؛ چرا که «انسان جدید به نسبت انسان پیشین، این جهانی تر، انسان‌گرایانه تر، فردگراتر، استدلال‌گراتر و تبعدگریزتر شده و بیشتر مجذوب باورهایی می‌شود که از جزمیات و تبعدیات کمتر و از عمق انسان‌شناختی بیشتری برخوردار است» (ملکیان، ۱۳۸۲: ۲۴). قطعاً ادبیات در این بستر است که می‌تواند و قابلیت این را دارد که جای پاره‌ای از کارکردهای دینی را بگیرد. ادبیاتی که به تعبیر ریچاردز، دارویی خوش برای ناخوشیهای معنوی است و یکی از راه‌های چیرگی بر آشفتگیهای (disorder) بشر امروز است (برتنس، ۱۳۸۴: ۲۵). چنین ادبیاتی به نظر بسیاری از محققان در زمان و مکان محدود نمی‌شود؛ بلکه محدودیتهای زمانی، مکانی، تاریخی و ... را کنار می‌زند و پیچیدگی ماهیت انسانها را نشان می‌دهد (همان: ۳۷). بشری که به نظر منتقدان انسان‌گرایی چون الیوت، ماهیت و هویت او در گذر زمان تغییر نکرده و در سراسر گیتی یکسان

است (همان: ۳۸). با این تفاوت که بشر دوره جدید برخلاف گذشته، که برای خود در زندگی، جایگاه ثابت و معنایی در آمدن و رفتن می دید از علایقی که به او احساس ایمنی می بخشید، بیرون آمده و در مقابل معنای زندگی، سرگردان و در نتیجه پناهگاه های خویش را از دست داده است. به تعبیر اریک فروم، انسان معاصر در عصری به سر می برد که نیروهای بالاتری چون سرمایه او را تهدید می کند و چون تنها مانده، خطر از هر سو او را تهدید می کند و لاجرم احساسی از ناایمنی، شک، ناتوانی و اضطراب سراسر وجود او را گرفته است (فروم، ۱۳۷۹: ۸۱). بر این اساس در زدودن این آفات باید به نقش برجسته عوالم تلطیف شده ای چون عرفان، هنر و ادبیات توجه لازم داشت. متفکران بزرگی چون مولانا، حافظ، عطار و .. تنها بخشی از این میراث جهانی هستند که به نظر «لیویس» در کتاب «سنت بزرگ»، توانایی نگاه متواضعانه به زندگی و یک تجربه عمیق و شور اخلاقی را دارند (برتنس، ۱۳۸۴: ۳۱)؛ تجربه ای که زندگی را با تمام ابعاد آن و فارغ از هر گونه قیود تاریخی و جغرافیایی توصیف و تصویر می کنند.

با این یادکرد یکی از شخصیت های جهانی که نقشی فراوان در احیا و غنای فرهنگ این دیار و حتی فرهنگ بشری داشته جلال الدین محمد بلخی است که پاره ای از داستانهای او در یک نگاه، زداینده احساس ناامنی، شک، ناتوانی و اضطراب و سایر آلام بشری است. او ۲۲۱
براستی برای خود به دو وظیفه هدایتگری و سعادت‌مندی انسانها از یک سو و درمانگری و آموزگاری از سوی دیگر واقف بوده و در جای جای داستانهای مثنوی به این دو نکته عنایت ویژه داشته است. در کنار این دو ویژگی، عوامل دیگری نیز چون خضوع عمیق، ژرف اندیشی و معرفت ژرف به کتب و حیانی، شناخت دقیق طبیعت و عوامل خسران آدمی، شناخت دقیق حاجتهای انسان، دغدغه رهایی و نجات روح از حصارها و آفات بالقوه، بالفعل و بالطبع دغدغه رهایی انسان از رنجها و آلام در شخصیت و آثار او به چشم می خورد که نام و یاد او را جاودان ساخته است.

پیامهای جهانی مولانا برای انسان معاصر

برای کسی که دلنگرانی بی حد و حصری درباره سعادت ابدی خود دارد، حصول نجات محال نیست (ملکیان، ۱۳۸۱: ۲۲). عبارت ذیل بخشی از سخنان سورن کرکگور عارف مسیحی قرن

نوزدهم است که مانند بسیاری از اندیشمندان جهان، دل‌نگران سعادت بشری و ارائه راهکارهایی برای نجات انسان است. مسأله‌ای که به عنوان مقدمه وجود دارد این است که وقتی سخن از سعادت و نجات آدمی می‌کنیم، پیشاپیش پذیرفته ایم، موانعی برای آن وجود دارد که در گام نخست باید ماهیت این موانع، کشف و تبیین شود. مسأله دیگر به عنوان ذی المقدمه اینکه آیا مولانا در بزرگترین اثر خویش و بلکه بزرگترین متن عرفانی فارسی یعنی مثنوی نیز به این مبادی و مباحث توجه لازم داشته است. اثری که درباره عظمت آن سخن گفته و می‌گویند، مجموعه ۲۶۴ حکایت است - که با حکایت «بود شاهی در زمانی پیش از این» آغاز می‌شود و با داستان دیالوگ مادر و فرزند و مصرع «زان که از دل جانب دل روزن است» به پایان می‌رسد - حکایت جدایی انسان از اصل خویش و پیدا کردن راه وصل و پایان این فصل است. متنی که به قول سپهسالار، «همه اسرار توحید و تفسیر کلام قدیم و احادیث و اخبار و لبّ حقایق و معانی آثار است» (رساله سپهسالار، ۱۳۲۵: ۷۰) و به قول خود مولانا این نوع از سخنگویی تنها مختص اوست (همان و مناقب العارفین). بر این اساس سپهسالار نام مولانا را در کنار نام پیامبر (ص) می‌آورد و می‌گوید: «بعضی را مشارب مسلم است و بر تمامیت اسماء حسنی عبور شده چنانکه افضل اولین و آخرین را و حضرت خداوندگار و حضرت خداوندگار به نسبت از این مشارب در دایره ولایت بهره از فیض مشرب نبوی دارد (همان: ۳۰). مولوی ضمن توجه به اصول و آداب رسیدن به حیات معنوی معقول (دین و عقلانیت) به علت یابی دردها و رنجهای بشری در قالب حکایات و تمثیلهای می‌پردازد و با توجه به صداقت درگفتار، نوشتار و در زندگی به نقد و داوری منصفانه باورها و دیدگاه‌های مختلف و تحلیل بیماریهای روحی بشر اهتمام می‌ورزد. او ضمن توجه به آسیب شناسی دلایل آلام روحی بشر، ارواح بشری را از عاداتهای حاصل دل‌نگرانی‌ها و هراس از آینده به آرامش دعوت می‌کند. او که خود را طیب و حکیم خوانده به تحلیل عوامل و موانع آرامش روحی بشر می‌پردازد که سر منشأ اصلی همه آنها را در یک اصل خلاصه می‌کند و آن بیگانگی انسان از خود و بیخودی و مستی حاصل دل‌بستگی به ماده است. در نظر مولوی چنین انسانی، گرفتار تنهایی و آلام حاصل از آن می‌شود و سعی می‌کند برای خویش ملجأ و ملاذی بیابد. البته این پناهگاه‌ها در نظر مولوی اضطراری و موقت است و موجب آرامش واقعی نخواهد بود. عمده ترین این پناهگاه‌ها در نگاه مولانا کار و اشتغال، مستی و فراموشی خویشتن، بازی و اشتغال

به خود (خود شیفتگی)، پناه بردن به شهرت و شهرت طلبی برای جبران خلأ هویت، پناه بردن به لفاظی و خوش سخنی و سخنان آتشین^۲، پناه بردن به دور اندیشی های بوالفضولانه کنعانی و شیطانی، زیستن نه به خاطر خود زندگی که به خاطر چیز و کس دیگر و کسب محبوبیت در نزد دیگران (حل شدن در جمع و سلب فردیت) و ... است. مولوی، عارف روشن بینی است که شرط کمال و کافی سعادت‌مندی و ترقی بشر را نه در کمال در علم و هنر و ... که در رکن رکن حقیقت دین و جوهر دینداری می یابد؛ جوهری که در عصر جدید از آن با عناوین مختلف حیرت^۳ (سروش، ۱۳۸۵: ۶۳) تعبد خالصانه (ملکیان، ۱۳۸۳: ۳۱۳) و نوعی نگاه دینی به هستی با ورزیدن مستمر (ویتگنشتاین) تعبیر می شود. بر این اساس از آنجا که مولوی در حکایتهای مختلف به مسائل و مشکلات انسان (بدون توجه به کجایی و چیستی و کیستی او) عنایت لازم را داشته است، بررسی تمام این داستانها با توجه به موضوع مورد بحث (پیامهای مولانا برای انسان معاصر) مجال دیگری می طلبد. ذکر این نکته هم ضروری است؛ چه بسا بسیاری از تفسیرهای انسان امروزی از این داستانها اساساً به ذهن و خاطر سراینده مثنوی هم نرسیده باشد ولی به دلیل مسائل و مشکلات جدید، درک این داستانها برای انسان معاصر قابل فهمتر باشد؛ چنانکه استاد زرین کوب در تأویل داستان پادشاه و کنیزک در آخرین کتاب خود (نردبان شکسته) چنین آورده است: «باری قصه کنیزک و پادشاه را از دیدگاه احوال روانی و سیر تمنیات نفسانی نیز تفسیرهای تازه می توان کرد و هر چند بعضی از این تفسیرها شاید برای خواننده عصر ما قابل درک هم باشد، همواره با معنی مقصود گوینده مثنوی توافق تام ندارد و بسا آن گونه توجیه ها یک لحظه هم به خاطر گوینده مثنوی نگذشته باشد» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۵۲).

۲۲۳



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

با این توصیف به نظر نگارنده یکی از جامعترین و پرنغزترین حکایات مثنوی علی رغم کوتاهی و اختصار آن، داستان «ناکجا آبا شقاوت» یا مدینه جاهلیه است که در دفتر سوم آمده که متأسفانه (با توجه به بررسی پیشینه آن در شروح و تفاسیر و تحقیقات در حوزه مولوی) درباره مأخذ، تحلیل ساختاری و تفسیر آن، بررسی و نقد ابعاد مختلف و شخصیت‌های داستانی آن با توجه به پیامهای عمیق و فراگیر آن، تحقیقی صورت نگرفته است که نگارنده با این مقدمه به تحلیل ابعاد و جوانب آن می پردازد.

بررسی و تحلیل قصه تمثیلی «ناکجا آباد شقاوت» یا مدینه جاهلیه

یکی از حکایات دویست و شصت گانه مثنوی که علی رغم کوتاهی و اختصار (بیست و شش بیت) به نسبت داستانهای مفصل (چون اولین و آخرین داستان مثنوی) حاوی نکات عمیق و گسترده است، قصه ای است که در ذیل داستان قصه اهل سبا در دفتر سوم آمده است. این داستان که از نظر نوع تم اصلی و جوانب آن و عمق و اهمیت پیامهای آن، فصل الخطاب مجموعه بحرانهای انسان معاصر در نگاه مولانا به شمار می‌رود، حکایت کلانشهری (۳: ۲۶۰۱)، عظیم، فراخ و محکم (۲۶۰۵) است که با وجود عظمت از نظر مکانی و شهرسازی در غایت تنگی است (۲۶۰۴). جمعیت آن، ده برابر جمعیت ممکن است (۲۶۰۶) و ساکنان آن با وجود فراوانی (۲۶۰۷) از سه نفر تجاوز نمی‌کنند؛ دور بین کور، تیز شنوکر و دراز دامن برهنه.^۴ به عبارتی اگر چه مردم این شهر در علوم مختلف ید طولایی دارند و چشم و گوش و دست آنها بر فنون و علوم سیطره دارد:

«آن یکی بس دوربین و دیده کور / از سلیمان کور و دیده پای مور
 و آن دگر بس تیز گوش و سخت کر / گنج در وی نیست یک جو سنگ زر
 و آن دگر عور و برهنه لاشه باز / لیک دامنهای جامه او دراز»
 (۳: ۱۱-۲۶۰۹)

در ادامه داستان، چنین نقل می‌شود که شهر یاد شده مورد حمله و هجوم دشمن قرار می‌گیرد و مردم شهر (کور با چشم، کر با گوش و برهنه با جامه بلند خود) سعی می‌کنند موقعیت دشمن را شناسایی کنند و در نهایت به دلیل نداشتن بصیرت به فرار از شهر پولادین تصمیم می‌گیرند و به روستایی پناه می‌آورند:

«شهر را هشتند و بیرون آمدند / در هزیمت در دهی اندر شدند»
 (۲۶۱۸)

شخصیتهای حکایت پس از استقرار در ده در اثر خوردن غذای فراوان و لاجرم رفاه و آسایش بی حد و حصر، فربه شدند و در اثر افراط در خوردن، می‌میرند.

مولانا در این حکایت، شهری را ترسیم می‌کند که گویی هیچ چیز دروغ و غرور در آن راه ندارد و هر چند همه چیز در آن پیدا می‌شود از آنجا که اهل آن از همه چیز سرخورده و دلزده اند، گویی هیچ چیز در آن وجود ندارد و اگر چیزی پیدا می‌شود پوچ و

توخالی است (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۳۵۱). مولانا در پایان قصه به تأویل حکایت می پردازد و آن کور را سمبل حرص (۱) و کر را سمبل آرزوی دراز (۲) و برهنه را سمبل عالمان ظاهری و دنیا طلب (۳) معرفی می کند (۲۶۴۷-۲۶۲۷).

۱. حرص
۲. آرزوی دراز
۳. خودبینی

عالمانی که به جای اینکه علمشان، اسباب آرامش خود و دیگران شود، باعث تشویش، اضطراب و دغدغه جهانیان و خودشان شده است^۵ (۲۶۴۲) در یک نگاه فراگیر، فضای شهری که مولوی توصیف می کند از نظر ساحت‌های مختلف امکان زیستن برای بشر، دقیقاً مشابه یکی از ساحت‌های زندگی در نگاه عارف مسیحی کرکگور است که از آن به ساحت زیباشناختی زندگی تعبیر می کند. ویژگی این ساحت در نگاه او، لذت طلبی صرف است که سه پیامد نیز بر آن مترتب خواهد بود و آن دلزدگی، دلخوری و نوجویی است که در شخصیت‌های این داستان نیز به صورت برجسته‌ای ظهور و بروز یافته است. البته بحث درباره این ساحت و مقایسه آن با داستان یاد شده از وظیفه این مقاله خارج است و فرصت دیگری را می طلبد (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۵-۸۰).

۲۲۵



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

بررسی ساختاری حکایت مدینه جاهلیه یا شهر سوخته

با توجه به اینکه مجموعه قصه‌های مندرج در مثنوی از هفت شکل لطایف، حکایات عامیانه، قصه‌های تاریخی، قصه‌های دینی، احوال مشایخ و اکابر، امثال حیوانات و قصه تمثیلی خارج نیست، حکایت مورد نظر از نوع اخیر (قصه تمثیلی) است که اتفاقاً برخلاف بیشتر قصه‌های مثنوی، فاقد مأخذ و منبع مشخص است. این قصه که دکتر زرین کوب آن را «ناکجاآباد شقاوت» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۳۰۱) نامیده، درذیل داستان «قصه اهل سبا و حماقت ایشان (چهار بیت در وصف قوم سبا) و برای توصیف و تبیین بیشتر داستان سبا آمده است. البته خود داستان سبا نیز ادامه داستانی است که مولوی در داستان پنجم همین دفتر (یعنی ابیات ۲۸۲ به بعد) آن را شروع کرده و اکنون دوباره بدان بازگشته است (۳: ۲۶۰۰-۲۵۹۷). با توجه به فضای این داستان (قصه اهل سبا) قصه مورد نظر (شهر سوخته به تعبیری) به عنوان پنجمین داستان از

مجموعه حکایات اصلی در محور عمودی و حاصل تداعی آزاد معانی (جریان سیال ذهن) است. سیر تطور ذهن مولانا در پردازش این قصه به قرار ذیل است. آنچه باعث ارتباط زنجیره ای و تداعی یک داستان در ذیل داستان دیگر و به عبارتی مقدمه ای برای ذی المقدمه در دفتر سوم شده به قرار ذیل است:

- داستان اول تا چهارم دفتر سوم (قصه خورندگان پیل بچه، دیالوگ موسی و خدا، الله گفتن نیازمند، روستایی و شهری)

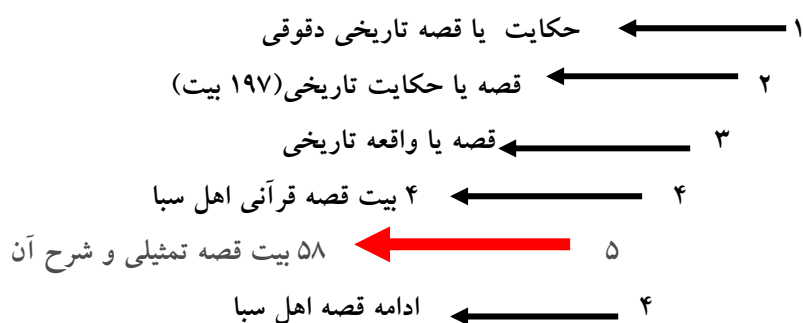
- داستان پنجم دفتر سوم: قصه اهل سبا و طاعی شدن نعمت ایشان را (۲۸۲)

-
۱. حکایت دقوقی و ختم داستان به مسأله دعا و استجاب آن (ابیات ۱۹۲۶ به بعد)
 ۲. حکایت آن طالب روزی حلال و مستجاب شدن دعای او و ختم به مصرع «هین ازو بگریز چون آهو ز شیر»
 ۳. گریختن عیسی به کوه از دست احمقان
 ۴. قصه اهل سبا و حماقت ایشان و اثر ناکردن نصیحت انبیا در احمقان (۴ بیت)
 ۵. قصه تمثیلی فاقد عنوان (داستان بی نام «مدینه جاهلیه یا ناکجا آباد شقاوت») به دلیل اینکه درون قصه دیگر آمده است.
- ادامه قصه اهل سبا بعد از ۵۸ بیت

حلقه ارتباط داستان ۱ و ۲ مسأله دعا و استجاب آن است که مولانا از دو حکایت تاریخی بهره می‌گیرد و چون نیازی هم به تبیین و تفسیر نبوده از تمثیل و تفسیر-آن چنانکه شگرد و ویژگی اوست- بهره نبرده است. ارتباط ۲ و ۳ هم به بیت آخر قصه دوم بر می‌گردد که بحث لزوم گریز انسان از بیگانگان (نفس و احمق) است. حلقه ارتباط ۳ و ۴ هم همچنان که از عنوان حکایت سوم برمی‌آید، گریختن از احمقان است. اما بعد از ۴ حکایت (۱-۲-۳-۴) مولانا وارد داستان تمثیلی (۳: ۲۶۰۳-۲۶۵۸) می‌شود که با بیت «بود شهری بس عظیم و مه ولی / قدر او قدر سکره بیش نی» آغاز شده است که به نوعی به منظور تبیین قصه اهل سبا آمده است. قصه تمثیلی که البته برخلاف هدف تمثیل (برای تبیین بیشتر) به دلیل استفاده از پارادوکس، سمبل و

تصاویر سوررئال، ابهام و پیچیدگی داستان بیشتر شده است. مهمترین دلایل تبادر ذهن مولانا از قصه سبا به تمثیل یاد شده، استفاده از نعمتها و کفران نعمت، طغیان و دلزدگی و سیری از شادیهها، وفور نعمت، عدم خرسندی از وضع مطلوب موجود و... است. نکته جالب توجه اینکه این داستان در هیچ یک از مآخذ قبل از مولوی نیامده و فروزانفر هم اصلاً بدان اشاره نکرده است. شاید علت اینکه محققان به مآخذ آن توجه نکرده‌اند، این باشد که آن را به عنوان داستان مستقل در نظر نگرفته‌اند.

صورت نموداری قرارگرفتن قصه یادشده در مجموعه قصه‌های دفتر سوم به قرارذیل است:



اگر این داستان را (قصه شماره ۵) به صورت قصه ای مستقل بررسی کنیم، کمیت ابیات آن شامل چهار بیت مقدمه و پنجاه و چهار بیت اصلی است که ۲۶ بیت آن اصل قصه و ۲۸ بیت آن نتیجه و تفسیر آن است. همچنین با توجه به صورت و ساختار داستان، آن را به سه بخش می توان تفکیک کرد: بخش نخست، تعابیر و تصاویر پارادوکسیکال از زندگی شهری؛ بخش دوم، تصاویر سوررئال از زندگی در ده و بخش سوم، تفسیر و تبیین آن است. یکی از نکات قابل تأمل در این داستان استفاده فراوان از تصاویر و تعابیر پارادوکسیکال در توصیف فضا و شخصیتها در وهله نخست و تصاویر سوررئال رؤیاگون در بخش دوم است. از آنجا که مولوی از تصاویر پارادوکسیکال به عنوان اساس شعر عرفانی خویش، که با نوعی رؤیا و تصاویر سوررئال عجین شده است، بهره می گیرد در بخش پایانی (رمزگشایی داستان) به تأویل این عناصر پرداخته است و آن را به صورت عرفانی تفسیر می کند. نکته قابل تأمل درباره بخش اول اینکه تصاویر متناقض نما، بیانی به ظاهر متناقض یا مهممل اما حاصل حقیقتی است که از راه تأویل می توان بدان راه یافت (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۵۶) که مولانا در این حکایت به جای واگذار

کردن تأویل متن به خواننده، بنا به سنت شعری خود به تأویل و تفسیر آن دست یازیده است؛ به عبارت دیگر مولانا در پایان با تأویل حکایت، لذت کشف حاصل تأویل را کمرنگ کرده است؛ به تعبیر دیگر از آنجا که مهمترین ویژگیهای تصویر پارادوکسیکال، شگفت‌انگیزی، ابهام هنری فراوان و درنگ آمیزی، دو بعدی بودن یعنی هم محال و هم ممکن، داشتن ایجاز هنری، داشتن لذت زیباشناسی حاصل تأویل و کشف مفهوم است (همان: ۳۳۵)، این داستان سرشار از پارادوکس، اصل آخر را رعایت نکرده است. البته علمای بلاغت برای پارادوکس انواعی برشمردند که با توجه به تعریف یک نوع از انواع آن - یعنی وفاق - در کنار طباق، قلب ماهیت، طغیان، استبداد، تسلط و.. پارادوکس این داستان از نوع وفاق است؛ چرا که مولانا دو ضد موجود در تصویر (کور دوربین، کر تیزگوش، برهنه پوشیده تن، شهر تنگ عظیم، مرغ لاغر چاق و...) را با هم موافقت و یکی را بر دیگری برتری داده است و لاجرم صادق می‌نماید.^۶ با توجه به اینکه مهمترین ویژگی و ماهیت تصویر سوررئال هم، آمیزش دو امر نقیض و دو عالم دور از هم، حیرت و شگفت‌آفرینی، استفاده از ابزارهایی چون شرح خواب و رؤیا و تصاویر متناقض نما و رؤیایی به منظور تغییر عاداتها از واقعیت، پراکندگی تصویرها و فقدان منطق در همنشینی در بافت و متن و.. است (همان: ۲۹۷-۳۲۰)، داستان یاد شده بویژه در بخش دوم آن از چنین ویژگی برخوردار است؛ چنانکه مهمترین ویژگی تصاویر نمادین هم تأویل پذیری، متناقض نمایی، چند معنایی یا بی معنایی، اشتغال به معرفت شهودی است (همان: ۱۶۴-۱۷۶) که در این داستان بویژه بخش اول آن دیده می‌شود. همچنین دلیل رازناکی این حکایت نیز (البته اگر با تأویل بخش سوم همراه نمی‌شد) استفاده از تصاویر پارادوکس، تمثیلهای نمادین و نمادپردازی نهفته است که مولانا در بخش سوم داستان به تبیین و توضیح آن اهتمام ورزیده است؛ به بیان دیگر، مولوی در این قصه با در کنار هم قرار دادن صورتهای متفاوت و دو امر نامرتب و دور از هم (کر-تیز هوش و...) آنها را به گونه‌ای در هم می‌آمیزد که غیر منتظره و غافلگیر کننده به نظر می‌رسد که به نظر ریچاردز این گونه اشعار به عالیترین وظیفه شعر (بویژه عرفانی) یعنی آمیزش دو امر نامرتب و متناقض^۷ نزدیک می‌شود (همان: ۲۶-۲۷). به نظر نگارنده، شاید یکی از دلایل عدم توجه بایسته شارحان و مفسران مثنوی به این قصه و کشف نشدن مأخذ آن،^۸ علاوه بر ظاهر پارادوکسیکال غیر واقع و حضور انبوهی از تصاویر سوررئال پیچیده (بخش اول و دوم) و نداشتن نام و عنوان مشخص برای قصه از اینجا

ناشی می‌شود که مولوی به دلیل همان سنت شعری خود-که به تفسیر و تأویل نمادها دست می‌یازد این داستان، عناصر و شخصیت‌های آن را تأویل، و امکان قرائت‌های مختلف را از خواننده سلب می‌کند در حالی که اگر خود مولانا در آنچه‌های فهم خواننده را با این تأویل نمی‌بست؛ امکان غور مفسران برای کشف و بلکه جعل (آفرینش) معنای تازه همچنان باز می‌بود و چه بسا این داستان (همان بیست و شش بیت اصلی) به صورت یک اثر هنری دارای ابهام، ابهام و پیچیدگی همچنان باقی می‌ماند.^۹ شاید علت اصلی این نوع از تأویل^{۱۰} - تأویل کل داستان- این باشد که مولانا از هدف اصلی آوردن داستان تمثیلی^{۱۱} دور افتاده است. نکته پایانی قبل از بررسی کنش‌های داستانی اینکه مجموعه حکایت‌های مثنوی از نظر مآخذ شناسی از سه شکل خارج نیست: نوع نخست داستانهایی است که مرجع و مآخذ مشخص و کشف شده‌ای دارد که مرحوم فروزانفر در کتاب خویش به آنها پرداخته است. نوع دوم داستانهایی که مرجع و مآخذ مشخصی دارد اما هنوز کشف نشده و با تحقیقات جدید قابل شناسایی است.^{۱۲} نوع سوم قصه‌هایی است که خیالی است و امکان وقوع در جهان خارج را ندارد و براین اساس فاقد مرجع و مآخذی در کتاب‌های قبلی است و به نظر می‌رسد ساخته ذهن مولانا و یا در افواه عوام ساری بوده و مولانا برای بیان حقایق عرفانی از آنها بهره برده است. نمونه نوع سوم، همین قصه است که در هیچ منبعی بدان اشاره نشده است؛ همچنانکه فروزانفر در کتاب «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی به این داستان اصلاً اشاره نکرده است.

۲۲۹



بررسی خویشکاریهای داستان

با نگاه فراگیر به قصه تمثیلی «مدینه جاهلیه یا ناکجاآباد شقاوت» و به نظر نگارنده داستان «شهر سوخته» مجموعه کنش‌های داستانی در سه بخش یاد شده (۲۶ بیت اصل قصه و ۲۸ بیت تأویل آن) به قرار ذیل است.

۱. توصیف شهری بسیار بزرگ از جهتی و بسیار کوچک از جهتی دیگر
 ۲. جمعیت آن که ده برابر ممکن است از جهتی در حالی که تمام ساکنان آن سه نفرند.
 ۳. حمله بیگانگان به شهر و فرار ساکنان از شهر به ده
 ۴. رفاه طلبی و افراط در مصرف گرایی:
- یافتن مرغ فریه بدون گوشت و خوردن آن (توجه به سوره یوسف و تصاویر رؤیایی و سوررئال)

چاقی حاصل خوردن و گذر از شکاف در

۵. مرگ و برون رفت از شکاف دَرِ ده (برون رفت از ماده و تن)

۶. تفسیر و تبیین سمبلیها

نخستین کنش داستانی توصیف شهری با تعابیر به ظاهر متضاد است (کنش اول) که از جهتی با حرکت از شهر به ده (کنش سوم) در پیوند است. مولوی در عمده داستان‌هایی که از این دو مکان بهره می‌برد، شهر را در مقابل ده ستایش کرده که نمونه جامع آن داستان «روستایی و شهری» در دفتر سوم و یا داستان «سؤال سائل از مرغی که بر سر ریش نشسته سر او فاضلتر است یا دم او در دفتر ششم» است؛ چرا که عمدتاً مقصود او از شهر، عالم جان و ده، ویرانکده دنیاست. در این داستان هم حرکت مردم از شهر به ده را به طور ضمنی به جان و تن قیاس می‌گیرد (هبوط از شهر جان به ده تن). به هر حال، مردم شهر به دنبال تهدید دشمن به قول یکی از شاعران معاصر^{۱۳} (که می‌توان آن را اقتباس از این کنش داستانی دانست) بی‌فایده به ده لشکرکشی می‌کنند که فایده آن جز شکست و مرگ برای آنها نیست. کنش دوم، توصیف جمعیت آن ده است که ده برابر امکان سکونت در آن ده است در حالی که تمام ساکنان آن سه نفر (سه ویژگی انسان گرفتار ده دنیا) بیشتر نیستند. به نظر می‌رسد مولانا در این بخش در توصیف شخصیتهای داستان از داستان چهار مرغ ابراهیم، که هر کدام نماد یک طیف و صفت انسانی هست، بهره گرفته است. سه طیف^{۱۴} که در واقع تمام مردم شهرند سه ویژگی دارند: حرص، آرزوی دراز و خودبینی که به نوعی تداعی کننده چهار مرغ ابراهیم است؛ به بیان دیگر، همان طور که در داستان ابراهیم، بط، زاغ، طاوس و خروس به چهار صفت در وجود انسان تفسیر شده که باید سر بریده شوند^{۱۵}، این سه صفت نیز در شهر جان (حرص، آرزو، خودبینی) هم باید فربه شوند؛ آن هم در ده تن و پس از فربه شدن، آماده قربانی گردند (چون قوچ در داستان ابراهیم و چهار مرغ خلیل). چهار وصف تن چو مرغان خلیل / بسمل ایشان دهد جان را سبیل // زان که این تن شد مقام چار خو / نامشان شد چار مرغ فتنه جو:



بط دور بین دیده کور زاغ تیزگوش کر طاوس پوشیده برهنه تن

در کنش سکونت در ده و رفاه‌طلبی و افراط بی حد و حصر در مصرف‌گرایی و ارضای نامحدود هوسها راه رسیدن به شادکامی (کنش چهارم) دو تصویر دیده می‌شود که هر دو به بررسی بیشتری نیاز دارد. در این خویشکاری، پناه برندگان به ده پس از هبوط از عالم جان، مطابق همان زندگی آرام و بی دغدغه شهری (بهشت) مشغول عیش و نوشند. زندگی آنها در ساحتی است که امروزه از آن به زندگی در «ساحت زیباشناختی» تعبیر می‌کنند. نکته قابل تأمل اینکه سورن کرگور از سه ساحت زیستن نام می‌برد که نخستین ساحت آن همین مرحله است که هدف زندگی در این مرحله شادخواری (Hedonism) یا لذت‌گرایی به معنی حداکثر لذت است (اندرسن، ۱۳۸۵: مقدمه). شخصیت‌های این داستان نیز در این زمره‌اند که هدف زندگی خود را ارضای کامل و نامحدود تمام آرزوهای بشری معنی کرده‌اند. به قول اریک فروم مردمان چنین شهری با چنین اندیشه‌هایی، شادکامی را در گذشتن از حرصی به حرص دیگر معنا می‌کنند که مانیفست حاکم بر این شهر نیز همین اصل شادخواری است. اگر چه این شادخواری با مرگ، به شادکامی منجر نشده است (فروم، ۱۳۸۵: ۸-۱۰). حاصل کلام اینکه در این کنش، مولانا مردمانی را وصف می‌کند که تنها، نگران، ویرانگر، سعی شدید در اغتنام فرصت دارند و بس. پردازش کنش یافتن مرغ چاق فاقد گوشت در ده و خوردن آن و چاقی حاصل خوردن مرغ لاغر نیز به نظر می‌رسد، حاصل تبادل ذهن مولانا به قصه خواب هفت گاو لاغر و هفت گاو چاق در سوره یوسف (آیه ۴۳) باشد؛ چنانکه مولانا به این تصویر سوررئال و رؤیایی در موارد مکرر توجه زیادی نشان داده که نمونه آن در بیت ۲۷۹۲ دفتر ششم مثنوی دیده می‌شود:

«هفت گاو لاغری پرگزند هفت گاو فربه اش را می‌خورند»

(مثنوی، ۶: ۲۷۹۲)

بررسی و تحلیل فراتاریخی داستان

مولانا از همان آغاز مثنوی و نخستین قصه آن، هدف از آوردن داستان را «نقد حال ما» و بیان حال خود می‌داند و از آنجا که به صورت قصه همچون تمثیل می‌نگرد، لاجرم به سرّ قصه توجه دارد. با این نگاه مجموعه دویست و شصت و چند داستان مثنوی را با توجه به نقد حال



ما بودن (ما در معنای انسان در هر عصر و مکانی) می‌توان به چند دسته طبقه بندی کرد: پاره‌ای از داستانهای مثنوی قابلیت تفسیر و تحلیل برای زمان خاصی را دارا است و لذا کمتر می‌توان تفسیری فرا زمانی و مکانی از آنها ارائه کرد. در مقابل، داستانهایی در مثنوی وجود دارد که قابلیت فرا تاریخی (فرا زمانی و مکانی)، و برای همه انسانها در هر عصر و مکان پیامی دارد و بلکه با انسان ادوار بعد از مولوی انطباق بیشتری دارد؛ چنانکه استاد زرین کوب معتقد است داستانهایی در مثنوی وجود دارد که با انسان عصر جدید پیوند و نزدیکی بیشتری دارد و تفسیر و تأویلهای جدیدتر آن برای خواننده عصر ما قابل فهمتر است و بسا آن گونه توجیه‌ها یک لحظه هم به خاطر گوینده مثنوی نگذشته باشد» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۵۲). یکی از این حکایات که از یک سو به انسان نخستین توجه دارد و از سوی دیگر در یک خوانش فراتاریخی، ذهن خواننده را به سرنوشت انسان معاصر متبادر می‌کند، حکایت سه شخصیتی است که به دلایل مختلف از منزلگاه خویش (شهر سوخته) تبعید و یا آواره شده‌اند. اصطلاح فراتاریخی در این نوشتار نه به معنای نبودن توالی زمانی و شکست و جریان سیال ذهن که به معنی گذر ذهن مولانا از یک حکایت ساده به واقعه تاریخی و اسطوره‌ای پیشین است که شواهد مثال چنین اصلی در مثنوی فراوان است (خوانش در زمانی و تاریخی داستان). به نظر می‌رسد داستان یاد شده در یک قرائت و خوانش فراتاریخی (Transhistorical) به هبوط انسان از بهشت (شهر) به کویر زمین (ده) و حرکت از شهر جان به ده تن توجه داشته است. انسانی که دو بُعد آن در یک تصویر هنری به صورت پارادوکسیکال همزمان توصیف می‌شود (دوربین دیده کور، تیز شنو کر، دراز دامن برهنه) که بعد مادی وجود آدمی با تعابیر بخش نخست (کور، کر، برهنه) تصویر و بعد آنسویه او با تعابیر بخش دوم (دوربین، تیز شنو، دراز دامن) توصیف شده است. انسانی که بعد از هبوط در کویر^{۱۶} به جای فکر بازگشت به موطن و آرامشگاه به رفاه طلبی و لذت گرایی مشغول شده است و به جای تقویت بعد معنوی (تعابیر بخش دوم) ترقی و تعالی خویش خویش با روزمرگی و روزمرگی به مرگ نزدیکتر می‌شود و با مرگ به اصل خویش رجعت می‌کند که مولانا در آخرین بیت حکایت به این اصل اشاره می‌کند:

«از اصولینت اصول خویش به که بدانی اصل خود ای مرد مه»

(۳: ۲۶۵۸)

توضیح این نکته هم ضروری است که سرگذشت تراژیک انسان در این داستان به عنوان یک ژانر در رمانهای ادوار بعد به صورت کوری ساراماگو، صد سال تنهایی مارکز، سرزمین بی حاصل الیوت، ژان باروای دوگار و افسانه سیزیف کامو و ... متجلی شده که به همین اصول توجه کرده اند. دشمنی که در این داستان به شخصیت‌های اصلی داستان-که در واقع یک تن است- حمله می کند، ابلیس است. این قصه تمثیلی مدینه جاهلیه‌ای است که در مقابل آرمان شهرهای برساخته کسانی چون افلاطون و توماس مور... نه از نوع فابل و شبه فابل که تصویری از شهری است که به صورت تمثیلی برای اثبات حقیقتی که در قصه های پیشین (قصه شماره ۱-۲-۳-۴) آمده وارد ذهن و زبان مولوی شده است (ر. بررسی ساختاری حکایت). به قول دکتر زرین کوب، پاره‌ای از تمثیلات در مثنوی وجود دارد که از نوع امثال حیوانات یا امثال سائر نیستند بلکه ناظر بر آن است که از آنچه حقیقت حال آن بر مخاطب معلوم نیست به استناد آنچه حقیقت حال آن بر وی معلوم است تصویری مخیل بسازد تا وی را در باب آنچه گوینده تمثیل می‌پندارد، حقیقت حال امر مجهول مورد نظر جز چنان نیست قانع یا مطمئن کند و بدین سان نمونه‌ای توجیهی را حجت دعوی و وسیله اثبات مدعای خویش نماید که این نوع از تمثیل را می توان تمثیلات توجیهی‌نامید (زرین کوب، ۱۳۷۸ : ۱۹۷).

۲۳۳



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

بنابراین آنچه در مثنوی با عنوان تمثیل یا در مفهوم آن می آید تصویری حسی است که می‌باید امری را که حسی نیست برای مخاطب به امری حسی نزدیک و قابل ادراک نماید و شک نیست که جزء جزء این تصویر در قصه پنجم، هرگز یک جزء از امر غیر محسوس در قصه چهارم را عرضه نمی کند، فقط کل آن است که از مجموع امر منظور، تصویری کلی را القا می‌کند. اما در قصه اخیر از عناصر و تصاویری بهره می گیرد که به جای روشن کردن قصه چهارم (ممثل) باعث ابهام بیشتر آن شده است. لذا مولوی خود به سراغ کشف سملها و تمثیلهای می‌رود و آن را رمزگشایی می‌کند. نکته آخر اینکه آنچه تا کنون ذکر شد، خوانش و تحلیل محتوایی متن با توجه به گذشته (retrospection) بوده است. اما خوانش دیگر از این داستان، کشف مجموعه پیامهای مولوی در این داستان با توجه به آینده (prespection) است که از این سؤال برخاسته می شود که این داستان چه پیامهایی برای انسان معاصر (به تعبیر مولانا نقد حال ما) دارد. به نظر نگارنده، مولانا در این داستان، تصویری نمادین از انسان به معنی عام و فراتر از زمان و مکان خاص ارائه می دهد؛ انسانی که بدون قید تاریخی تا وقتی که در ده تن

می‌زید این ویژگیها به صورت بالقوه در او خواهد بود. کوری شخصیت اول (که مشابه آن در رمان کوری اثر ژوزه ساراماگو نیز دیده می‌شود) کوری شخصیت دوم (که مشابه آن در داستان کر و همسایه بیمار در مثنوی هم دیده می‌شود) و برهنگی فرهنگی شخصیت سوم، سه صفتی است که مولانا در این حکایت به مردم شهر (شهر سوخته) می‌دهد که هر سه صفت به عنوان یک تم در متون ادبی بارها آمده است.^{۱۷} اما مولانا در این حکایت پنجاه و شش بیت (۳: ۵۶-۲۶۰۰) به گونه مجمل و گذرا به مجموعه آفاتی می‌پردازد که به صورت بالقوه انسان را تهدید می‌کند و علت العلل همه آنها را در یک اصل خلاصه می‌کند و آن مسأله شناخت و معرفت است (بحران خود ناشناسی)؛ مسأله حیاتی و مربوط به بشری که اگرچه از نظر گستردگی و حجم اطلاعات در حال فربه شدن^{۱۸} و در حال فزونی است، همان گستردگی اطلاعات، اسباب غفلت او را از خود فراهم آورده است. (ملکیان، به نقل از اکهارت، ۱۳۸۱: ۱۴۰). مولوی در تفسیر پایانی خود از این داستان به این مسأله اشاره کرده است:

در پی این عاقلان ذوفنون
 هر یکی ترسان ز دزدی کسی
 گویند او که روزگارم می‌برند
 گویند از کارم برآوردند خلق
 گفت ایزد در نبی لایعلمون
 خویشتن را علم پندارد بسی
 خود ندارد روزگار سودمند
 غرق بیکاری است جانش تا به خلق»
 (۲۶۴۸-۲۶۴۶)

شناسندگانی که صد هزاران علم دارند، اما خویشتن خویش را نمی‌شناسند و قیمت و قدر تمام چیزها را می‌داند جز قدر و منزلت خود (۲۶۴۹)

آن اصول دین بدانستی ولیک
 بنگر اندر اصل خود گر هست نیک (۲۶۵۵)

به هر روی مولانا در این داستان به مفهوم معرفت که زبده الحقایق و عصاره بشری است و به هزاران آفاتی که شناخت بشری را (نهایتاً خود انسان را) تهدید می‌کند، توجه داشته است. مجموعه آفاتی که به دلیل عدم شناخت وضعیت، موقعیت و ذه‌ها امکانهای بالقوه و بالفعل و نداشتن بصیرت از زمان حال و آینده، دامنگیر شخصیت‌های داستان (که در واقع انسان در هر عصر و مکان است) شده و سرانجام به بحرانهای تبدیل شده که فرجام آن شکست و ناامیدی و مرگ تدریجی است. در یک نگاه فراگیر به مجموعه بحرانهای انسان معاصر و پیامهای مولانا در داستان یاد شده چنین برمی‌آید که مولانا به عمده‌ترین این بحرانها نظیر فردگرایی، شکاکیت،

تبعیت از افکار عمومی، خودشناسی، دلبستگی به ماده، تنهایی، بی‌معنایی حاصل تنهایی، جمع در خدمت فرد بودن، مصرف زدگی و اسراف و ... توجه داشته که خواننده امروزی (انسانی که به تعبیر ساراماگو به کوری و به تعبیر کافکا مسخ شدگی دچار شده) به دلیل مبتلا شدن به این آفات و بحرانا این امکان را می‌یابد که این داستان را آن چنانکه مولانا گفته «نقد حال ما» و خودش معنا و تفسیر کند؛ به عبارت دیگر این داستان حاوی نکات و پیامهای جهانی عمیق برای انسان معاصر و بلکه انسان رها و تنها در عصر جدید است که مولانا به مهمترین آفات و بیماریهای بالقوه انسانی اشاره می‌کند. فردگرایی، بیگانگی و تنهایی، خودشناسی، مصرف‌زدگی، نارضایتی و فزونخواهی، بحران معنا و ... عمده ترین بحرانهایی است که شخصیت‌های این داستان به آن گرفتارند. مولوی در تفسیر این داستان به چند راهکار برای رهایی از این بحرانا اشاره می‌کند که عمده ترین این موارد به ترتیب - توجه به ساحت‌های متعالی و کرامت انسان - پرهیز از هبوط مجدد در ورطه خودخواهیها- تفاوت انواع «من»ها، پرهیز از اشتغال به جزئیات و فراموشی اصل، تهدیدهای شیطانی، بازشناسی مستمر خویشتن و شناخت دقیق فطرت و تواناییها- پرهیز از افزون‌طلبی و مدیریت تقاضاها و مهار نفس حریص- شناخت دقیق نیازهای حقیقی انسان، پرهیز از فزونخواهی- دعوت به درون‌نگری و توجه دادن آدمی به مقام انسان، مردن و زیستن به آیین، اقبال به معنا و معنویت است.

نتیجه

با توجه به نکات یاد شده باید گفت قصه تمثیلی یاد شده از نظر نوع پردازش و کیفیت تصویرگری، ساخته و پرداخته ذهن و تخیل مولوی بوده و قبل از مولانا سابقه نداشته است. مولانا با توجه به جریان سیال ذهنی خویش و با بهره‌گیری از اسطوره‌های دینی چون داستان یوسف و نقش رؤیا در آن، داستان ابراهیم و چهار مرغ و با تصاویر رؤیاگون و سوررئال این داستان را خلق کرده است؛ ضمن اینکه حاوی نکات و پیامهای جهانی عمیق برای انسان معاصر و بلکه انسان رها و تنها در عصر جدید است که مولانا در کوتاهترین شکل ممکن به مهمترین آفات و بیماریهای بالقوه انسانی می‌پردازد که در جدول ذیل به این بحرانا از یک سو و دیدگاه مولانا برای گریز از این بحرانا اشاره می‌شود. به نظر نگارنده این داستان از نظر



تعداد ابیات (در ۲۶ بیت) در کنار عمق پیامها و گستردگی زوایای قابل تبیین برای انسان معاصر، یکی از بهترین داستانهای مثنوی است که هیچ یکی از شارحان به این داستان توجه لازم را نکرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. مقصود او آن نوع کاری است که حاصل گریز انسان از خویشتن خویش و رهایی از عالم هوشیاری و بیداری است و در واقع سرگرم شدن به خود است. «جمله عالم زاخیتار و هست خویش / می‌گریزند از سر سر مست خویش // تا دمی از هوشیاری وارهند / ننگ خمر و زمر بر خود می‌نهند // می‌گریزند از خودی در بی خودی / یا به مستی یا به شغل ای مهندی» (۶: ۲۲۴۰-۲۲۴۲).
۲. «ای که در معنا ز شب خامشتری / گفت خود را چند جویی مشتری».
۳. «هر که کاملتر بود او در هنر / او به معنی پس به صورت پیشتر // حیرتی باید که رو بد فکرا / خورده حیرت فکر را و ذکر را // عقل بفروش و هنر حیرت بخر / رو به خواری نی بخارا ای پسر» (مثنوی، ۳: ۱۱۴۶).
۴. مشابه این تصویر و ترکیب در شعر سنایی هم به کار رفته است: عشق گوینده نهان سخن است / عشق پوشیده برهنه تن است (حدیقه: ۳۲۶).
۵. علمی که به قول شمس باید موجبات درآمدن از چاه مادی گروی باشد نه اینکه باعث درآمدن از چاه و فرو رفتن در چاه دیگر شود (شمس، ۱۳۷۷: ۱۷۸).
۶. این درست برخلاف تصاویر پاراداوکسی دیگر چون طباق است که دو ضد با هم ذکر می‌گردد اما یکی بر دیگری صادق نمی‌نماید که عمده تصاویر پارادوکسیکال ادب فارسی از این نوع است.
۷. البته این تناقض در صورت و ظاهر قصه است و در حقیقت به قول شمس تبریزی چون بر وجه استعمال نکنی متناقض می‌نمایند (مقالات شمس، ۱۳۷۷: ۱۹۲).
۸. از جمله این شارحان و مفسرانی که به این مساله توجه نکرده‌اند، فروزانفر در مآخذ قصص، شرح زمانی، استعلامی، شهیدی، نیکلسون هستند و تنها کسی که به این داستان اشاره کرده دکتر زرین کوب در کتاب بحر در کوزه (۲۳۵-۲۳۲) است.
۹. با این توجه می‌توان اولین شارح مثنوی را خود مولانا دانست.
۱۰. تاویل کل داستان در مثنوی کم سابقه است و اگر هست تاویل جزئی و یا کشف و تفسیر واژه است.

۱۱. هدف قصه تمثیلی در این است که در پرتو مثال، امر معقول برای اذهان و عامه روشن شود؛ چنانکه مولانا به هدف آوردن تمثیل در جای دیگر اشاره می کند و می گوید: «عجز از ادراک ماهیت عمو/ حالت عامه بود مطلق مگو// هیچ ماهیات اوصاف کمال/ کس نداند جز به آثار و مثال» در حالی که مولانا با سمبلیک و سوررئال کردن قصه از این هدف دور شده است.

۱۲. به عنوان نمونه داستان موسی و خضر در دفتر سوم مثنوی است که نگارنده برای اولین بار و با دلایل متقن اثبات کرده که مولانا در پردازش این داستان از کشف الاسرار میبیدی بهره برده است (ر. مجله پژوهش های ادبی، شماره ۹-۱۰؛ ۱۳۸۵).

۱۳. «در شهر ما دهی است که هرگز/ این شهر را به رسمیت نشناخته است/ و شهریان در طی قرن ها/ بیش از هزار بار/ لشکرکشی به این ده کرده اند/ بی فایده» (ضیاء موحد، شعر صفرند یا سیزده، نردبان اندر نردبان، نیلوفر، اول، ۱۳۸۵).

۱۴. ضمن اینکه سه گروه و مردم شهر با توجه به اینکه همه ساکنان آن گرفتار رذایل اند، ذهن خواننده منتقد را به تقسیم بندی قرآن از انسانها (کنتم ازواج ثلاثه) نیز متبادر می سازد.

۱۵. تفاوت این داستان با داستان چهار صفت حرص، جاه، امنیت و شهوت در داستان چار مرغ خلیل در این است که تنها صفت شهوت که اختصاص به خروس دارد در این ساکنان این شهر دیده نمی شود.

۱۶. به قول شاعر معاصر «اول آبی بود این دل آخر اما زرد شد/ آفتابی بود ابری شد سیاه و سرد شد// بر زمین افتاد چون اشکی ز چشم آسمان/ ناگهان این اتفاق افتاد زوجی فرد شد// بعد هم تبعید و زندان ابد شد در کویر/ عین مجنون از پی لیلی بیابان گرد شد و... (قیصر امین پور، دستور زبان عشق؛ ۱۳۸۶: ۴۹).

۱۷. «به عنوان نمونه کوری در قصه «پیل اندر خانه تاریک» در متون کلاسیک و در عصر جدید در رمان ساراماگو، یکی از این تم هاست که مقایسه آن در متون متقدم و متأخر خود مجالی دیگر می طلبد.

۱۸. به قول شیخ: گمانت این که با خرج عبارات به کر و فر و ایماء و اشارات
سوار رفر ف استی و براقی ورم کردی و پنداری که چاقی

منابع

۱. آکمپیس، توماس؛ تشبیه مسیح؛ سایه، هرمس، دوم، ۱۳۸۴.



۲. آندره هیل، ولین؛ *حیات معنوی*؛ سیمین صالح، شور، اول، ۱۳۸۵.
۳. اندرسن، سوزان لی؛ *فلسفه کرگگور*؛ خشایار دیهیمی، طرح نو، اول، ۱۳۸۵.
۴. برنتنس، هانس؛ *مبانی نظریه های ادبی*؛ محمدرضا ابوالقاسمی، ماهی، اول، ۱۳۸۴.
۵. تولستوی، لئو؛ «*معنای حیات چیست*»؛ علی اصغر توکلی، هستی، س ۶، دوره ۲، ش ۲۳، ۱۳۸۴، ص ۱۲-۲۸.
۶. زرین کوب، عبدالحسین؛ *بحر در کوزه*؛ علمی، هشتم، ۱۳۷۸.
۷. زرین کوب، عبدالحسین؛ *نردبان شکسته*؛ علمی، اول، ۱۳۸۲.
۸. زمانی، کریم؛ *شرح مثنوی معنوی*؛ اطلاعات، اول، ۱۳۸۴.
۹. سروش، عبدالکریم؛ «*تعبد و مدرن بودن*»؛ مدرسه، س ۲، ش ۴، ۱۳۸۵، ص ۶۳-۶۵.
۱۰. شمس تبریزی، *مقالات شمس*؛ محمدعلی موحد، خوارزمی، دوم، ۱۳۷۷.
۱۱. فتوحی، محمود؛ *بلاغت تصویر*؛ سخن، اول، ۱۳۸۶.
۱۲. فروم، اریک؛ *گریز از آزادی*؛ عزت الله فولادوند، مروارید، نهم، ۱۳۷۹.
۱۳. فروم، اریک؛ *داشتن یا بودن*؛ اکبر تبریزی، فیروزه، هفتم، ۱۳۸۵.
۱۴. فریدون بن احمد سپهسالار؛ *رساله سپهسالار*؛ سعید نفیسی، اقبال، اول، ۱۳۲۵.
۱۵. لورتنس، کنراد؛ *هشت گناه انسان متمدن*؛ محمد بهزاد و فرامرز بهزاد، زمان، اول، ۱۳۵۸.
۱۶. ملکیان، مصطفی؛ *راهی به رهایی*؛ نشر نگاه معاصر، ۱۳۸۲.
۱۷. ملکیان، مصطفی؛ *سیری در سپهر جان*؛ نشر نگاه معاصر، ۱۳۸۱.
۱۸. مولوی، جلال الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ محمد استعلامی، زوار، سوم، ۱۳۷۲.