

نقش فلسفه تمثیلی در داستانپردازیهای مولانا در مثنوی

فرزاد قائمی *

چکیده

تمثیل در آثار مولانا - بویژه در مثنوی - علاوه بر شیوه بیان، نمایانگر نوعی اندیشه و جهان نگر است. در «فلسفه تمثیلی» مولانا آنچه استفاده از این شیوه را - به عنوان اصلی ترین سبک روایی حکایات - الزامی می کند، لازمه 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 فلسفه 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 می کنیم در کنار هم قرار گرفته اند. علاوه بر این، یکی دیگر

تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۷/ ۱

تاریخ دریافت : ۸۶/ ۵/ ۱۰

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

از جلوه های تمثیل در آثار مولانا، «تفسیر تمثیلی» است که در توصیف بنمایه های رمزی و مضامین پوشیده داستانی به کار می رود و مهمترین کارکرد آن در هر یک از اشکالش، «تعلیم» است.

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

منطق استعاره و فلسفه تمثیلی

«تمثیل»، از ریشه «مِثْل»، و «مُثَل» (به معنای شبه و شبهه) و از لحاظ لغوی به معنی «مثل آوردن... و شبیه آوردن» است^۱ و علاوه بر اینکه در علم بلاغت، شاخه ای از «بیان» و گونه ای از «تشبیه» است به عنوان نوعی از داستانگویی، شیوه ای از روایت است که درونمایه ای غیر داستانی را با لفافه ای از ساختار داستانی می پوشاند. این معنا از تمثیل را می توان معادل با همان مفهومی در نظر گرفت که در ادبیات غرب از «الگوری» اراده می کنند. allegory از ریشه allegoria یونانی و به معنی طور دیگر سخن گفتن است (نولس^۲، ۱۹۹۳: ص ۱۱)؛ یعنی در این شیوه به جای بیان مستقیم مفاهیم ذهنی به منظور انتقال بهتر و تأثیر گذاری بیشتر، آن را در قالبی مثالی می ریزیم که یکی از پرداخته ترین و کهن ترین کاربردهای آن، «داستان» یا «قصه تمثیلی» است:

«این اصطلاح، اغلب برای داستانی به کار می رود که نویسنده اش از شخصیتها یا اعمال ضمنی داستان خود، معنایی فراتر از معنای ظاهری آنها منظور کرده است که این لایه زیرین معنایی نسبت به اصل داستان، جنبه های معنوی و اخلاقی بسیار بیشتری را شامل می شود» (شاو^۳، ۱۹۷۲: ص ۱۰).

این داستان تمثیلی دو بعد دارد: یکی بعد نزدیک که سطح روایی داستان یا حکایت را تشکیل می دهد («ممثل به») و دیگری بعد دور که سطح ذهنی و مفهومی حکایت را تشکیل می دهد و لایه های عمیق معنایی نهفته در زیر سطح روایی (محتوای اصلی مضمیر در تمثیل) را به کمک نشانه ها و قرینه هایی و به وسیله دلالتی ضمنی به ذهن مخاطب منتقل می کند («ممثل»). در این ساختار داستانگویی دو بعدی که «روایت تمثیلی»^۴ را شکل می دهد، محتوا و صورت دو وجه متقارن را به اثر ادبی می بخشند که هر جزء از اجزای «سطح روایی»، می تواند

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

«در تمثیل (روایتی که معنایی و رای معنای ظاهری خود دارد) معمولاً نوعی رابطه 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).

رابطه موجود بین اجزای قرینه در مثل و مثل به، رابطه‌ای تشبیهی است. بنابراین دو رویه را در تمثیل می‌بینیم که با حلقه‌های اتصال دهنده‌ای به هم متصل می‌شوند که معمولاً از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است. این دو رویه - مانند جسم و روح - روستا را به وجود می‌آورند که بافتی عینی دارد و زیرساختی را که ذهنی و مجرد است و به وسیله تمثیل، ملموس و محسوس شده است. از همین روست که در اغراض تمثیل، معمولاً ارزشهای هنری و زیبایی شناختی اولویت چندانی کسب نمی‌کنند. رایجترین اغراض ادبی در تمثیل «تعلیم» است. اثر تعلیمی، اثری است که «به قصد تشریح شاخه‌ای 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^۵، ۱۹۷۵: ص ۳۹). تمثیل، پرکاربردترین ابزاری است که در این ادبیات تعلیمی به کار می‌رود. این از خاصیت اقناعی شگفت‌انگیز 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 می‌کند. به قول عبدالقادر جرجانی: «مزیت تمثیل همیشه در طریق اثبات معنی است نه در خود معنی» (جرجانی، ۱۳۶۸: ص ۱۱۸). باید گفت: «استدلال تمثیلی» با «منطق تشبیهی» یا «استعاره» خود، شکلی از انتقال مفهوم و بیان غیرمستقیم است که تأثیر و تأثرات و انفعال نفسانی بیشتری را بر روان مخاطب خود اعمال می‌کند 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 گانه حجت (استدلال) به شمار آورده‌اند که در خود نوعی استعاره را نیز دارد (طوسی، ۱۳۲۶: ص ۵۹۴). ارزش دلالت تمثیلی در این است که محتوای مورد ادعای خود را با شگردی زیبایی شناختی، طوری «رنگ آمیزی می‌کند که سامع هیچ نمی‌تواند به حق یا بطلان قضیه متوجه شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴).

بنابراین تمثیل را باید برگیرنده نوعی از استدلال دانست که بر شالوده تشبیه استوار شده است و اگرچه فاقد استدلال منطقی برای تفهیم معنی به مخاطب است با بار زیبایی شناختی و قدرت تلقینی خود برگیرنده 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 از جمع بین دو مصراع قبلی به وجود می آید، صغری و کبرای یک گفتار منطقی را پدید می آورد:

گزاره اول («صغری»^۸): پای استدلالیون چوبین بود

اصغر اوسط

گزاره دوم («کبری»^۹): پای چوبین سخت بی تمکین بود.

اوسط اکبر

گزاره «نتیجه»^۸ (مصراع تقدیری): پای استدلالیون سخت بی تمکین است.

نتیجه

اما آنچه این گفتار به ظاهر منطقی را سامان می بخشد، نه رابطه ای علی و معلولی که یک تشبیه است؛ تشبیه قوای فکری اهل استدلال به کسی که پای چوبین دارد و به سختی راه می رود. 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 قوه 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 می کنیم که در نتیجه آن وجه اشتراک نیز همانند خواهند بود. خلاصه اینکه در

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 می‌تواند 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 می‌آورد؛ به بیانی دیگر، بین کاربرد تمثیل و رمز و نماد به وسیله 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 می‌دانست، « بیان » - و بویژه « بیان داستانی » - را نیز مشابهی برای « فکر » فرض می‌کرد که متعاقبا گرایش به تمثیل و نماد را به منظور محسوس کردن مضامین معقول در پی داشت؛ معقولاتی که تنها توسط « معرفت »^{۱۰} و به کمک « نشانه »^{۱۱} های موجود در ظواهر اشیا قابل درک است. « نشانه بر رابطه‌ای قراردادی میان دال^{۱۲} و مدلول^{۱۳} استوار است » (گیرو، ۱۳۸۳: ص ۴۳). در تمثیل، دال وجه محسوس این رابطه است که بر مدلول - وجه معقول آن - دلالت می‌کند. در این نظام فکری، تشبیه و تمثیل به وجود می‌آید تا این نشانه‌ها را در اختیار ذهن گیرنده 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، نماینده 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 گیرنده پیام - مخاطب داستان - انتقال می‌دهد. به همین دلیل است که تمثیل پر کاربردترین شیوه روایی در رسائل و منظومه های عرفانی فارسی بوده است و بی شک باید ارتباط بین جهان بینی و ادبیات را در گسترش دامنه 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

یکی از مقالاتش، که آن را می توان « مقاله‌ای در باب تمثیل » دانست، به تفصیل به این موضوع 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 عصاره فلسفه تمثیلی اوست] از استدلالی تشبیهی یاری می جوید:

« هر چه گویم مثال است مثل نیست. مثال دیگرست و مثل دیگر^{۱۴}. حق تعالی نور 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: ص ۱۶۵)

مولانا ساختار محتوایی و کارکرد تمثیل را مبتنی بر همین اصل اساسی صدور معقول 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، ص ۱۶۶) و برای این برهان شواهد زیادی نقل می کند که همه در قالب حکایت و داستان و با ماهیت استدلال تشبیهی اثبات می شوند؛ 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 جمله 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 هر یک، یا سرمستی و خوش خفتن استخوانها در گور و حکایت دو کس که در یک بستر خفته اند؛ یکی خود را میان خوان و گلستان و بهشت می بیند و دیگری خود را میان ماران و زبانیه دوزخ و کژدمان (همان، ص ۱۶۷-۱۶۶) و برای شرح هر دقیقه و نظری به مثالی در قالب داستان و حکایت دست می یازد؛ چرا که معتقد است: «...این مثال است که بی این، عقل آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن » (همان، ص ۱۶۷).

چنین تعریفی از ماهیت تمثیل است که مولانا را - وقتی در مقام تعلیم اندیشه بلند عرفانی 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 به داود (ع) مبنی بر ترک ساختن مسجد اقصی و اینکه ساختن آن به دست ابراهیم (ع) به معنی

بنای آن به دست همهٔ رسولان خداست، سخن می‌گویند و به شرح مسألهٔ غامض اتحاد جانهای رسولان و اولیای خدا می‌رسد از تمثیل تابش نور واحد خورشید در صحن خانه‌های متکثر یاری می‌جوید 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 خانه‌ها را قاعده مؤمنان مانند نفس واحده
(مولوی، ۱۳۷۹: ۱۹-۴۱۷/۴۲۸)

و در همین جاست که لازم می‌بیند، 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 می‌دهد که ذهن را از کثرت ممثل به، به وحدت ممثل و از فرع به اصل هدایت می‌کند:

فرق و اشکالات آید زین مقال زآن که نبود مثل، این باشد مثال
فرق‌ها بی حد بود از شخص 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 و انمایم من تو را
(۴۲۸/۴۲۰-۲۴)

به هیچ وجه قرار نیست شباهتی بین دو طرف به اثبات برسد، بلکه این ذهن مخاطب است که در صورت کسب استعداد، می‌تواند 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 دریافت‌کنندهٔ مغز داستان به پیش می‌برد:

هم مثال ناقصی دست آورم تا ز حیرانی خرد را وا خرم ...
این «مثال» نور آمد، «مثل» نی مرتو را هادی، علو را رهنمی
(۴۶۲ و ۴۲۵/۳۰-۲۸/۴)

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

در جهان بینی مولانا، قصه و حکایت - به عنوان ممثل به - سایه ملموس و محسوس 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 می‌گشاید که به خلق «معرفت» در نزد او می‌انجامد و بتدریج سنگلاخ «تعلیم» را هموارتر می‌کند. در این نظام معنایی، پردازنده حکایت تمثیلی (مؤلف) داستان را دامی برای صید معانی وحدت در مرتبه کثرت و به عنوان وجه مادی و سایه حقیقت در اختیار می‌گیرد و ساختاری دو قطبی به جهان داستان می‌بخشد که بر پایه اعتقاد مؤلف به هستی دوگانه جهان در دو سویه جسم و روح و گیتی و مینو استوار است و از آن می‌توان به «فلسفه تمثیلی» تعبیر کرد. او در این فلسفه 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 می‌توان گفت، گرایش مولانا به تمثیل، بیش از اینکه گرایشی شاعرانه و ذوق زیبایی شناسانه صرف باشد بر نظام فلسفی و چهارچوب ذهنی خاص او مبتنی است و نماینده خارخار فکری و دغدغه روحی معلمی است که غم «تعلیم» مریدان، مهمترین انگیزه او از سرودن است.

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

تعلیق گریزی، مثل گذاری و تفسیر تمثیلی

گونه‌های ظهور فلسفه تمثیلی در داستانپردازی مولانا

چنین قرائتی از کارکرد فلسفی مثال - که از آن به «فلسفه تمثیلی» تعبیر کردیم - باعث شده است

در ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی، اگر چه با شکلی از داستان‌پردازی روبه‌رو باشیم، قصه‌گویی و هنر برانگیختن انفعال نفسانی در ضمیر مخاطب - که در داستانهای حماسی یا عاشقانه از اهمیت بسیاری برخوردار است - در سبک قصه‌گویی 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 می‌آید. 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 تمثیل که داستان است به باطن آن می‌اندیشد و هیچ گاه چهره قصه‌گوی صرف را به خود نمی‌گیرد.

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

- ۱۹۱ «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 دیده‌ام که گنجی است به بغداد در فلان محله در فلان خانه. نام محله و خانه این شخص بگفت. آن شخص فهم کرد که آن گنج در مصر گفتن جهت آن بود که مرا یقین کنند که در غیر خانه خود نمی‌باید جستن و لیکن این گنج یقین و محقق جز در مصر حاصل نشود» (مولوی، ۱۳۷۹: ۶/۱۹۰).
- می‌بینیم که کل طرح «ممثل به» پیش از آغاز به پایان رسیده است تا هنگام روایت، ذهن مخاطب به دنبال چیزی غیر از لذت از پوسته قصه باشد. بدین ترتیب سرلوحه، نوعی «علامت» و نشانه است که اگر چه خط داستانی را پیش از روایت افشا می‌کند و از تعلیق آن می‌کاهد 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: ص ۲۳۱).

این کارکرد سرلوحه‌ها در مثنوی که نوعی «پیش آگاهی»^{۱۷} مبسوط به خواننده یا شنونده قصه می‌دهد تا حد زیادی متفاوت با صنعت آشنای «براعت استهلال» در شعر فارسی است که شکل خاصی از سلیقه زیباشناختی شعر کهن را پوشش می‌داده است. در این سرلوحه‌ها 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 می‌دهد. به قول ژان پل سارتر، وجود سرلوحه‌ها 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 می‌کنند» (سارتر، ۱۳۶۹: ص ۸۴).

در واقع، مولانا در سرلوحه حکایات، آگاهانه گره داستان را می‌گشاید تا ذهن مخاطب به جای درگیری با کشمکشهای قصه، متوجه درونمایه معنوی آن شود. این محتواگرایی خارق العاده و رویکرد تعلیمی برجسته اگر چه دامنه تأثیرش به گیرنده پیام محدود می‌شود در عین حال با گونه ای از هنجار شکنی در «پیرنگ»^{۱۸} قصه، طرح جدیدی نیز در عناصر متن می‌ریزد که در نتیجه «نوشتار همانند بازی‌ای گسترش می‌یابد و در ورای قوانینش آغاز می‌شود و از محدوده هایش فراتر می‌رود» (فوکو، ۱۳۴۷: ص ۱۹۱).

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

همان گونه که فلسفه تمثیلی، جهان را به دو سویه معقولات و مجردات در یکسو و سایه ملموس و محسوس آنها (مثال آنها) در سوی دیگر تقسیم می‌کند، 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 می‌دهد. چیدمان این دو وجه (ممثل و ممثل به) در یک حکایت، شکلی به روایت تمثیلی می‌دهد که از آن با عنوان «مثل گذاری» (مثل گوئی)^{۱۹} یاد می‌کنیم.

parable از ریشه 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 می‌نهد (دائرةالمعارف

بریتانیکا: ۱۳۳). در این حکایت تمثیلی «شباهتهای جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد» (هوف، ۱۳۶۵: ص ۱۰۱)، 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: ص ۱۰). در این نوع تمثیل، یک اصل فکری و معنوی قبل، میانه و یا بعد از حکایت تمثیلی بازگو می شود به این صورت که این ژرف ساخت معنایی («ممثل») در بخشهایی به روستاخت روایی حکایت («ممثل به») اضافه شده یا آن را قطع می کند و به عبارت دیگر در تمثیل، ممثل و ممثل به هردو ذکر می شود 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 سرلوحه 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 بازمی گردد. بدین ترتیب حکایت از بیت ۴۲۵۲ تا ۴۲۹۰ ادامه می یابد و باز وقتی به تأثیر گذاری صدق سوگند میراثی در دل عسس می رسد در بیان این خبر که «الکذب ربه و الصدق طمأنینه»، دومین ممثل محتوایی آغاز می شود و تا بیت ۴۳۲۶، ابیاتی در کیمیای راستی می آورد که چگونه دل‌های سخت را خاشع می کند و از سخن قلب می گوید که چسان قلبها را مکدر کرده، تردیدها را برمی انگیزد. از بیت ۴۳۲۶ باز به داستان برمی گردد. اگرچه در لابه لای خط اصلی قصه نیز گاه «ممثل‌های ضمنی» کوتاهی در یک یا چند بیت می آورد که همچون حاشیه‌ای به تشریح ظرائفی می پردازد که مولانا در حیث روایت قصه حاضر نیست هیچ یک از این نکات تعلیمی را فروگذارد؛ از جمله وقتی در بیت ۴۳۳۳ از بی اعتباری «خواب احمق» از زبان عسس سخن می گوید، ممثل به را به اندازه 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. این ویژگی اصلی داستانگویی مثنوی است که به ساختار «داستان در داستان»^{۲۰} یا «داستانواره‌ای» (اپیزودیک)^{۲۱} یا «داستانگویی موزاییکی»^{۲۲} - شیوه کهن قصه‌گویی هند و ایرانی - سروده شده است. خود این حکایت مرد میراثی نیز در دل داستان دیگری (قلعه ذات

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 فقره 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 مهم‌ترین ممثل بلند حکایت خود را در غرایب اشارات حق و ظهور تأویلات آن در وجهی که هیچ عقلی و فهمی بدان جا نرسد، آغاز می‌کند که تا بیت ۴۳۹۸ به درازا می‌انجامد 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 اندیشه عرفانی مولانا به ماهیت تمثیل دارد، «تفسیر تمثیلی»^{۲۳} است. در تعریف تفسیر تمثیلی گفته اند:

«تمثیل، علاوه بر شیوه 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 می‌کند، یک بنمایه 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 می‌آورد که از آن با عنوان «راوی مفسر»^{۲۵} یاد می‌کنیم: «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: ص ۴۲۱).

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 دهنده محتوایی جهانشمول است. «بسیاری از اسطوره‌ها به عنوان مثال، شکلی از تمثیل هستند که می‌کوشند حقایقی مطلق و جهانی را بیان کنند» (کادن^{۲۷}، ۱۹۸۴: ۲۵).

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 اسطوره‌های کلاسیک- با دلایل قانع‌کننده بوده است. اول بار این تفسیرها در تحقیقاتی شکل گرفت که پیرامون ماهیت خدایان در آثار شاعرانی چون هومر و هزیود، توسط فلاسفه بزرگ یونان (در عصر دولت‌شهری و شکوفایی تفکر فلسفی) انجام شد؛ مثلاً 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 دوره «نوزایی» (رنسانس) همچنان در میان متفکران و نویسندگان غربی رایج بود (ر.ک: فاوئر^{۲۸}، ۱۹۸۷: ص ۷-۶).

مولانا نیز در مثنوی، علاوه بر تفسیر بنمایه‌های رمزی و مفاهیم عرفانی موجود در حکایات خود، گاه در تفسیر نمونه‌های کهن اساطیری نیز از این شیوه یاری جسته، این کهن‌الگوهای 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 اسطوره اژدها ارائه می‌کند که قابل توجه است:

نفست اژدهاست، او کی مرده است؟ از غم و بی‌آلتی 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

(۳/۵۳-۴/۱۰۵۳-۵)

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 می‌کند، 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

است؛ آن گونه که مثلاً در مثال یاد شده، مولانا به عنوان راوی مفسر معنای خود را از مفهوم رمزی ازدها به این بنمایه افزوده است. در این تفسیر تمثیلی، ازدها به «نفس اماره» تأویل شده 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 فلسفه تمثیلی مولانا در قالب قصه و حکایت به شمار آورد که هم روش تدریس عرفان او به مریدان است و هم سبک داستانگویی و تلقی زیبا شناختی او از فلسفه وجودی «روایت».

نتیجه

تمثیل این ویژگی را دارد که با تکیه بر منطق استعاره و تأثیر گذاری روانی خود بر ذهن و احساس مخاطب، پیچیده ترین و غیر قابل دریافت ترین مفاهیم را برای گیرنده پیام، ملموس و مجسم کرده، بدان معنایی قابل درک بخشد.

مولانا که در مثنوی- برخلاف غزلیات- بیش از بیان احساس و شوریدگی و توصیف حالات روحی خود به آموزش جهان بینی و تلقی عارفانه خود از رابطه انسان و خدا می‌اندیشید و سعی داشت، اسرار و ظرایف این مسیر (سیر الی الله) و شیوه به سلامت طی کردن این مراحل را به مریدان خویش بیاموزد، قالبی می جست تا پرتوهایی از شمس بی غروب معنایی را در آن بازتابد که بحر موج جانش را به اشراق خود نورانی کرده بود و این قالب، «تمثیل» بود. آنچه مولانا را به سوی این سبک روایی و قصه گویی سوق می داد، بیش از انتخاب یک روش بیانی بر نگاه او به جهان هستی مبتنی بود که یک نظام معنایی دو سویه خاص 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 کند. مثنوی نیز جز این نیست؛ مجموعه‌ای از همین تمثیلات که اندیشه‌ها، جهان بینی و درسهای فکری و سلوک‌روحي او را در مثال روایی آنها نمادینه کرده است.

پی‌نوشت

۱. درباره ریشه «مثل» و معنای آن، رک: لسان العرب، صص ۲۱-۲۲.

- ۲. Knowles
- 3. Shaw
- ۴. allegorical narration
 - ۵. Abrams
- 6. La mineure
- 7. La majeure
- 8. La conclusion
- ۹. Raisonement 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

۱۹۷



۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۲. جرجانی، شیخ عبدالقاهر؛ *دلائل الاعجاز فی القرآن* (ترجمه فارسی)، ترجمه و تحشیه: سید محمد رادمنش؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.
۳. خوانساری، محمد؛ *دوره مختصر منطق صوری*؛ دانشگاه تهران، ۱۳۶۳.
۴. سارتر، ژان پل؛ *ادبیات چیست؟*؛ ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی؛ تهران: زمان، ۱۳۶۹.
۵. سید حسینی، رضا؛ *مکتبهای ادبی*؛ ج ۲، چاپ یازدهم (ج ۲) و دوازدهم (ج ۱)، 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 نشانه‌ها*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۴.
۹. گورین، ویلفرد. ال. جان. ار. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان؛ *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*؛ ترجمه 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؛ چ ۶، تهران: سخن، ۱۳۷۹.
۱۲. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت؛ *واژه نامه هنر/داستان 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.