

تمثیل‌گرایی فلسفی و پیوند آن با ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی

دکتر فرزاد قائمی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

(تاریخ دریافت: ۸۹/۴/۱۳، تاریخ تصویب: ۸۹/۸/۱۱)

چکیده

تمثیل‌گرایی فلسفی بر پایه اعتقاد به دوگانگی جهان ناسوت و لاهوت، صدور معقول در محسوس و نزول از وحدت به کثرت استوار است. این فلسفه که بر ماهیت دو بعدی تمثیل - روساخت روایی و ژرف ساخت فکری - مبتنی است، ساختاری دو وجهی به حکایت تمثیلی می‌بخشد که یکی نقش ممثل به داستانی و دیگری نقش ممثل فلسفی را برعهده دارد. در آثار مولانا - به خصوص مثنوی - نیز پیوند میان تمثیل‌گرایی فلسفی و ادبیات تمثیلی را در ساختار داستانی مثنوی مولانا می‌توان دید؛ پیوندی که در ادبیات غرب در ارتباط بین سمبولیزم غربی و ایده آلیسم افلاطونی دیده می‌شود. در این جستار، ضمن مروری بر ریشه‌های تمثیل‌گرایی فلسفی، تجلی این فکر در جهان بینی و آثار مولانا مورد نگرش قرار خواهد گرفت و جلوه‌های این پیوند میان نظام فکری و بیان ادبی در ساختار داستانی مثنوی مولانا مورد بررسی قرار می‌گیرد، اشکال ساختاری ظهور این گرایش در قصص مثنوی در سه عنوان تعلیق‌گریزی، مثل‌گذاری و تفسیر تمثیلی، تحلیل خواهد شد.

واژه‌های کلیدی:

مولانا، مثنوی، تمثیل، تشبیه، تمثیل‌گرایی فلسفی، مثل‌گذاری.

درآمد

تمثیل در آثار مولانا- به خصوص مثنوی- علاوه بر یک شیوه بیان، نمایانگر نوعی اندیشه و جهان‌نگری است. در این جستار، ضمن مروری بر ریشه‌های تمثیل‌گرایی فلسفی، تجلی این فکر در جهان بینی و آثار مولانا مورد نگرش قرار خواهد گرفت و به طرح این نظر پرداخته می‌شود که این تفکر منجر به پدید آمدن نوع خاصی از بیان ادبی شده است که به جای واقع‌گرایی صرف، بر وجود تمثیل و رمز و تفسیر فراواقعی از حقیقت مطلوب مبتنی شده است. در بخش دوم مقاله نیز، همراه با ذکر نمونه‌هایی از حکایات مثنوی، جلوه‌های این تمثیل‌گرایی فلسفی در ساختار داستانی مثنوی مولانا مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۱- تمثیل‌گرایی فلسفی و بیان تمثیلی

مولوی تمثیل را مهم‌ترین وسیله برای بیان محتوا و واسطه‌ای مادی میان جوهر انتزاعی حقیقت و فهم نسبی انسان از آن می‌داند؛ ادراکی که مقوله‌ای مادی و معطوف به محسوسات بشری است:

این مثل چون واسطه است اندر کلام واسطه شرط است بهر فهم عام

(مولوی، ۱۳۷۹: ۱۹/۲۲۹: ۵)

"تمثیل"، از ریشه "مِثَل"، و "مَثَل" (به معنای شبیه و شبیه) و از لحاظ لغوی به معنی "مثل آوردن". و "شبیه آوردن" است و علاوه بر آن که در علم بلاغت، شاخه‌ای از "بیان" و گونه‌ای از "تشبیه" است، شیوه‌ای از داستان‌گویی و روایت است که درونمایه‌ای غیرداستانی را با لُفاه‌ای از ساختار داستانی می‌پوشاند. این معنا از تمثیل را می‌توان معادل با مفهوم "الگوری" در ادبیات غرب دانست؛ allegory از ریشه allegoria یونانی و به معنی طور دیگر سخن گفتن است (نولس^۱، ۱۹۹۳: ۱۱)؛ یعنی در این شیوه، به جای بیان مستقیم مفاهیم ذهنی، به منظور انتقال و تأثیر گذاری بهتر، آن را

^۱ Knowles

در قالبی مثالی می‌ریزیم که یکی از پرداخته‌ترین و کهن‌ترین اشکال آن، "داستان" یا "قصه تمثیلی"^۱ است: "داستانی که نویسنده‌اش 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، جنبه‌های معنوی و اخلاقی بسیار بیشتری را شامل می‌شود." (شاو^۲، ۱۹۷۲: ۱۰)

داستان تمثیلی دو بعد دارد: یکی بعد نزدیک که سطح روایی داستان یا حکایت را تشکیل می‌دهد "ممثل به"، و دیگری بعد دور که سطح ذهنی و مفهومی حکایت را تشکیل می‌دهد و لایه‌های عمیق معنایی نهفته در زیر سطح روایی (محتوای اصلی مضمیر در تمثیل) را به کمک نشانه‌ها و قرینه‌هایی و به وسیله دلالتی ضمنی، به ذهن مخاطب منتقل می‌کند "ممثل". در این ساختار داستان‌گویی دو بعدی که "روایت تمثیلی"^۳ را شکل می‌دهد، محتوا و صورت دو وجه متقارن را به اثر ادبی می‌بخشند که هر جزء از اجزای "سطح روایی"، می‌تواند 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، ۱۳۸۳: ۸۳)

رابطه موجود بین اجزای قرینه در ممثل و ممثل به، رابطه‌ای تشبیهی است. بنابراین دو رویه را در تمثیل می‌بینیم که با حلقه‌های اتصال دهنده‌ای که معمولاً از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است، به هم متصل می‌شوند؛ این دو رویه -مانند جسم و روح- روستاختی 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 روی، در اغراض تمثیل، معمولاً ارزشهای هنری و زیبایی شناختی اولویت چندانی کسب نمی‌کنند. رایج‌ترین اغراض ادبی در تمثیل "تعلیم" است [۱] و تمثیل، پرکاربردترین ابزاری است که در این ادبیات تعلیمی به کار می‌رود. این از خاصیت اقناعی شگفت‌انگیز تمثیل می‌جوشد که به مراتب قدرت

^۱ Allegorical tale

^۲ Shaw

^۳ allegorical narration

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: 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. (ر.ک. طوسی، ۱۳۲۶: 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 برشالوده تشبیه استوار شده است و اگرچه فاقد یک استدلال منطقی برای تفهیم معنی به مخاطب است، اما با بار زیبایی شناختی و قدرت تلقینی خود برگیرنده پیام، این کار را با توان بیشتری انجام می‌دهد. به همین دلیل، از دیرباز در کتب مقدّس و رسایل دینی و عرفانی و حتی فلسفی، بیشترین استفاده از آن شده است. به عنوان نمونه، می‌توان کارکرد منطقی استدلال تمثیلی را در هر یک از قصص مثنوی مشاهده کرد. در داستان "فرمودن والی آن مرد را که آن خار بن را که نشانه‌ای بر سر راه، برکن" که بیان تمثیلی ساده‌ای دارد، فردی خاربنی می‌کارد؛ دیگران او را ملامت می‌کنند و فرد برکندن خاربن را به تعویق می‌افکند، تا آن جا که خاربن تبدیل به درختی بزرگ شده و فرد در عین حال پیر و رنجور می‌شود. مولانا سپس با رمزگشایی خاربن به خوی بد انسانی چنین نتیجه می‌گیرد که:

خاربن دان هر یکی خوی بدت بارها در پای خار آخر زدت

(۲/۶۰/۱۲۴۴)

در این تمثیل با نوعی از گفتار منطقی مواجه هستیم که از ارتباط دو گزاره صغری و کبری به گزاره نتیجه یا گزاره مقدر گفتار رسیده است؛ ارتباطی که بر تشبیه دو صورت گفتار تمثیلی مبتنی است:

گزاره اول ("صغری"^۱): خاربن برای نشانده آن بی‌حاصل و گزنده است.

اوسط اکبر

گزاره دوم ("کبری"^۲): اخلاق بد برای انسان چون خاربن است.

اصغر اوسط

گزاره "نتیجه"^۳ (گزاره تقدیری): اخلاق بد برای انسان بی‌حاصل و گزنده است.

نتیجه

آنچه این گفتار منطقی را سامان می‌بخشد، نه یک رابطه علی و معلولی صرف، که یک تشبیه است؛ تشبیه خوی بد به خاربن. این تشبیه تأثیر خود را نه صرفاً به علت یک منطق عقلانی طبیعی بلکه به مدد قوه سحرانگیز تشبیه در ذهن مخاطبش می‌گذارد؛ این رابطه در میان اجزای همه تمثیل‌های مولانا در مثنوی برقرار است و این کارکرد عملی "منطق استعاری"^۴ است که در تمثیل متبلور شده است. به همین دلیل، منطقیون نسبت به بلاغیون تعریف متفاوتی از تمثیل ارائه کرده‌اند:

تمثیل یا استدلال تمثیلی، حجتی است که در آن حکمی را برای چیزی از راه شباهت آن با چیز دیگر معلوم می‌کنند. به عبارت دیگر وقتی دو چیز وجه اشتراک، یا وجه شباهتی داشته باشند، حکم می‌کنیم که در نتیجه آن وجه اشتراک نیز همانند خواهند بود. خلاصه آنکه در تمثیل ما بر چیزی حکم می‌کنیم به سبب آن که 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: ۱۴۰)

تمثیل نوعی از نگاه فلسفی را نیز می‌تواند در خود مستتر داشته باشد؛ اعتقاد به وجود دوجهان، 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

^۱La mineure

^۲La majeure

^۳La conclusion

^۴Raisonnement analogique

کرد. در ادبیات غرب بین نمادگرایی و جهان بینی ایده‌آلیستی که با افلاطون و اعتقاد او به جهان مثالی آغاز شده است، این ارتباط را تبیین کرده‌اند (ر.ک: سید حسینی، ۱۳۸۱: ۲۲۴). افلاطون معتقد بود که به ازای هر وجود مادی و ظاهری، نمونه‌ای معنوی و غیرحسی، در عالم حقیقت وجود دارد که نمونه کامل و نوعی آن به شمار می‌رود، که به حواس نمی‌آید و فقط عقل است که توانایی ادراک آن را کسب می‌کند. این نمونه‌های مثالی، Idea [۲]، و جهان پندارینه‌ای که این نمونه‌های ثابت در آن قرار گرفته‌اند، "عالم مثالی" یا "عالم مُثُل" نامیده شده است، که اجزای آن دارای چهار خاصیت اصلی و ماهوی هستند: کلیت، وحدت، کمال، و ثبوت (عنایت، ۱۳۵۶: ۳۰-۲۹).

اعتقاد به حلول معقولات فراحسی و ناخودآگاهانه در کالبد مثالی هنر، متأثر از همین مثال‌گرایی فلسفی است و در فلسفه رمانتیسم به بهترین وجه، خود را نشان داده است؛ از فلاسفه این عصر بدون شک، بیشترین اهمیت متوجه هگل^۱ است. هگل جوهر هنر را امر معقولی می‌دانست که در وجه محسوس حلول کرده است تا این امر معقول را محسوس کند و از این رو در عالم هنر آن چه عام و کلی است به صورت خاص و جزئی در می‌آید و بدین‌گونه "تصور"^۲ و "قالب"^۳ با هم یگانه می‌شوند. (تیلور^۴، ۱۹۷۷: ۴۷۳، کامینسکی^۵، ۱۹۷۰: ۱۶۹) پژوهشگران در مورد سمبولیسم نیز معتقدند که این مکتب، از نظر فکری، بیشتر تحت تأثیر فلسفه ایده‌آلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و در تقابل و حتی عصیان نسبت به فلسفه "تحقیقی"^۶ (و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی) به وجود آمده بود که فقط بر "واقعیت" متکی بود (جاکوب^۷، ۱۹۵۴: ۲، سویت^۸، ۲۰۰۶: ۵۲). این مثال‌گرایی فلسفی افلاطونی در میان صوفیان اسلامی نیز بسیار شایع بوده است: "به عقیده صوفیه اعیان موجودات پیش از آن که ظاهر شوند، معلوم حق بودند و به

¹ Hegel

² Idea

³ Form

⁴ Taylor

⁵ Kaminsky

⁶ Positivism

⁷ Jacob

⁸ Swift

وجود وی موجود بودند نه به وجود خود و این مرتبه از وجود را ثبوت می‌گویند و به این اعتبار صور غلمیه حق را «اعیان ثابتة» [عالم مُثُل معلقه] می‌نامند.

(فروزانفر، ۱۳۷۵: ۲۶۱-۲۶۰/۱)

غزالی این عالم را موافق نسخه‌ای می‌داند که در لوح محفوظ موجود است.

(غزالی، ۱۳۵۳: ج ۱/۶۲)

و تنها به وسیله خیال، مکشوف دل می‌شود.

(غزالی، ۱۳۷۴: ۳۵۸)

این نظریه، یکی از بنیادهای جهان بینی مولانا را نیز تشکیل می‌دهد. مولانا وجود مادی را عارضی بر صورت مثالی می‌داند و این صور را زائیده عقولی دانسته‌است که از "احد" صادر شده‌اند :

این عَرَض‌ها از چه زاید؟ از صور وین صور هم از چه زاید؟ از فکر
این جهان یک فکر است از عقل کل عقل چون شاه است و صورتها رسل

(۲-۴۹/۹۸۰-۲)

او صورتهای مثالی را حقایقی ثابت در لاهوت می‌بیند که سایه‌های آن، نظام عنصری ناسوت را تشکیل می‌دهند و ماده را فرعی می‌داند که از اصل مثالی منتزع شده است :

در هوای غیب مرغی می‌پرد سایه او بر زمینی می‌زند
جسم سایه سایه سایه دل است جسم کی اندر خور پایه دل است
مرد خفته روح او چون آفتاب در فلک تابان، وتن در جامه خواب

(۱۸-۱۱۵۱/۳۳۱۶-۶)

این تفکر مثالی که عالم ماده را تمثیلی از جهان حقیقت می‌دانست، "بیان" - و به ویژه "بیان داستانی" - را نیز مشابهی برای "فکر" فرض می‌کرد که متعاقباً گرایش به تمثیل و نماد را به منظور محسوس کردن مضامین معقول در پی داشت؛ معقولاتی که تنها توسط "معرفت"^۱ و به کمک "نشانه"^۲ های موجود در ظواهر اشیا قابل درک است: "نشانه، بر رابطه‌ای قراردادی میان دال^۳ و مدلول^۴ استوار است." (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۳) در تمثیل، دال

^۱.opinion

^۲.sign

^۳.significant

^۴.signify

وجه محسوس این رابطه است که بر مدلول - وجه معقول آن - دلالت می‌کند. در این نظام فکری، تشبیه و تمثیل به وجود می‌آیند تا این نشانه‌ها را در اختیار ذهن‌گیرنده پیام (مخاطب) قرار دهند و فرایند کسب معرفت را توسط عقل انسان محقق کنند.

چنین دیدگاهی (مثال‌گرایی فلسفی)، همچون غرب، در شرق نیز قطعاً نوع خاصی از بیان ادبی را به دنبال دارد که جلوه‌گاه هنری این جهان بینی است و در گرایش صاحبان اندیشه‌های عرفانی شرق - به ویژه مولوی - به تمثیل متبلور می‌شود؛ گرایشی که بیش از نمایش یک سبک روایی صرف، نماینده نظام فکری راوی داستان است؛ نظامی 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 پرکاربردترین شیوه روایی در رسایل و منظومه‌های 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، از زبان خود، در فیه‌ما فیه بیان کرده و در یکی از مقالاتش که آن را می‌توان "مقاله ای در باب تمثیل" دانست، به تفصیل به این موضوع پرداخته است؛ او در این مقاله، "مثال" (تمثیل) را از "مثل" (تشبیه) جدا می‌کند و برای اثبات صدور ماهیتی مجرد در مثال ملموس آن، از استدلالی تشبیهی یاری می‌جوید:

"هرچه گویم مثال است مثل نیست. مثال دیگرست و مثل دیگر [۳]. 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: ۱۶۵)

مولانا ساختار محتوایی و کارکرد تمثیل را مبتنی بر همین اصل اساسی صدور معقول در محسوس تعریف می‌کند: "چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول گردد، و چون معقول گردد محسوس شود." (همان، ۱۶۶) و برای این برهان شواهد زیادی نقل می‌کند که همه در قالب حکایت و داستان و با ماهیت استدلال تشبیهی اثبات می‌شوند؛ چرا که معتقد است: "...این مثال است که بی‌این، عقل آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن." (همان، ۱۶۷)

چنین تعریفی از ماهیت تمثیل، مولانا را وقتی که در مقام تعلیم اندیشه بلند عرفانی خویش قرار گرفته است، به سوی "داستان پردازی" 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 داوود (ع) مبنی بر ترک ساختن مسجد اقصی و این که ساختن آن به دست ابراهیم (ع)، به معنی بنای آن به دست همه رسولان خداست، سخن می‌گوید و به شرح مسأله غامض اتحاد جانهای رسولان و اولیاء خدا می‌رسد، از تمثیل تابش نور واحد خورشید در صحن خانه‌های متکثر که نموداری از تجلی وحدت در کثرت است، یاری می‌جوید:

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

(۴/۲۸/۴۱۷-۱۹)

او در ادامه این ابیات به بیان این اندیشه پرداخته است که اگر چه "مثال" بر شالوده‌ای از شباهت استوار است (منطق استعاری)، اما 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 ممثله، به وحدت ممثل و از فرع به اصل هدایت می‌کند:

فرق و اشکالات آید زین مقال ز آن که نبود مثل، این باشد مثال
 فرق‌ها بی‌حد 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 وانمایم من تورا

(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، می‌تواند از مثال محسوس راهی برای نیل به

حقیقت مجرد بیابد، حتی اگر این راه "تداعی معانی"^۱ موجود در ماهیت تشبیه باشد که قوه دریافت او را از منزلگاه زمینی شنونده داستان تا مقصد ملکوتی دریافت‌کننده مغز داستان، به پیش می‌برد.

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

(۴۶۲ و ۴۲۵-۳۰/۴۲۸)

او مثال را تنها وسیله برای درک مفاهیم مجرد می‌داند :

هیچ ماهیات اوصاف کمال کس نداند جز به آثار مثال

(۳/۱۶۸/۳۶۳۸)

و تمثیلهای و تشبیه‌ها را شاهراهی برای صدور معقول در محسوس و تجسد و تجمّد حقایق مثالی می‌داند، آنچه که از آن به پیوند میان تمثیل‌گرایی فلسفی و ادبیات تمثیلی تعبیر کردیم :

جای سوز، اندر مکان کی در رُود؟ نور نامحدود را حد، کی بود؟
لیک تمثیلی و تصویری کنند تا که در یابد ضعیفی، عشق‌مند
مثل نبود، لیک باشد آن مثال تا کند عقل مجمّد را گسیل

(۶/۱۳/۱۱۶-۱۱۸)

در این نظام معنایی، پردازنده حکایت تمثیلی (مؤلف)، با انگیزه "تعلیم"، داستان را به مثابه دامی برای صید معانی وحدت در مرتبه کثرت و به عنوان وجه مادی و سایه حقیقت در اختیار می‌گیرد و به همین جهت همچون جهان که آن را برآمده از دو سویه لاهوت و ناسوت می‌داند، ساختاری دو قطبی به جهان داستان می‌بخشد که در یک سویه، شکل بیرونی و محسوس روایت و در دیگر سوی، ژرف ساخت محتوایی و سطح معقول آن وجود دارد.

در ادامه، جلوه‌های این تمثیل‌گرایی فلسفی را در ساختار داستانی و سبک داستان‌گویی مولانا در مثنوی مورد بررسی قرار خواهیم داد.

¹.association of ideas

اشکال ساختاری ظهور تمثیل گرای فلسفی در قصص مثنوی

اشکال ظهور تمثیل گرای فلسفی را در ساختار داستانی قصص مثنوی در سه عنوان اصلی می‌توان بررسی کرد:

۱- تعلیق‌گریزی

کارکرد فلسفی مثال در ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی باعث شده است، اگر چه در این اثر با شکلی از داستان پردازی مواجه باشیم، اما قصه‌گویی و هنر برانگیختن انفعال نفسانی در ضمیر مخاطب- که یکی از اغراض اصلی داستان‌سرایی است- در سبک قصه‌گویی مولانا ارزش خود را از دست بدهد و او آگاهانه، شنونده‌اش را از این که دست‌خوش هیجانات "تعلیق"^۱ 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 روایت 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 هیچ‌گاه چهره یک قصه‌گوی صرف را به خود نمی‌گیرد.

نشانه‌ها برای نشان دادن این تعلیق‌گریزی مولانا در مثنوی بسیار است؛ اما شاید بارزترین آنها وجود "سرلوحه" آنها در آغاز اغلب قصه‌ها باشد؛ عناوین منشوری در ابتدای حکایت که گاه کل خط داستانی را پیش از روایت در عباراتی کوتاه و موجز افشا می‌کند، تا در حین نقل داستان، ذهن مخاطب گرفتار هیچ‌گونه کشش و هول و ولایی نشود. مثلاً، در داستان "مدعی پیغامبری و پادشاه" در دفتر پنجم این وضعیت را بررسی می‌کنیم؛ در این حکایت، پیش از آغاز داستان، با چنین عنوانی مواجه می‌شویم:

"قصه آن شخص کی دعوی پیغامبری می‌کرد گفتندش چه خورده‌ای کی گیج شده‌ای و یاهو می‌گویی گفت اگر چیزی یافتی، کی خوردمی، نه گیج شدمی، و نه یاهو گفتی، کی هر سخن نیک، کی با غیر اهلش گویند، یاهو گفته باشند اگر چه در آن یاهو گفتن مأمورند." (مولوی، ۱۳۷۹: ۵/۵۹)

^۱.suspension

^۲.motto

بدین ترتیب سرلوحه، نوعی "علامت" [۴] و نشانه است که کل طرح یا بخش عمده‌ای از "ممثل‌به" را پیش از آغاز خط داستانی افشا می‌کند و از تعلیق آن می‌کاهد تا در حین روایت، ذهن مخاطب به دنبال چیزی غیر از لذت از پوسته قصه باشد، اما داستان جهت محتوایی تازه‌ای بیابد. این کارکرد سرلوحه‌ها در مثنوی، نه با مقاصد بلاغی که با اغراض تعلیمی و گرایشهای فکری، نوعی "پیش‌آگاهی"^۱ مبسوط به خواننده یا شنونده قصه می‌دهد و با نمایش بی‌توجهی نویسنده به تأثیرگذاری تعلیق داستانی بر مخاطب، اولویت‌گرایی وی را به محتوای ایدئولوژیک و فلسفی قصه، نشان می‌دهد. به قول ژان پل سارتر، وجود سرلوحه‌ها در یک اثر ادبی: "بیشتر به این نکته اشاره دارد که اثر موردنظر فوق‌العاده آرمان‌گراست" (سارتر، ۱۳۶۹: ۸۴)

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 خارق‌العاده و روی‌کرد تعلیمی بارز اگر چه دامنه تأثیرش به گیرنده پیام محدود می‌شود، اما در عین حال با گونه‌ای از هنجارشکنی در "پیرنگ"^۲ [طرح] قصه، طرح جدیدی نیز در عناصر متن می‌ریزد که در نتیجه: "نوشتار همانند بازی بی‌گسترش می‌یابد و در ورای قوانینش آغاز می‌شود و از محدوده‌هایش فراتر می‌رود." (فوکو، ۱۳۴۷: ۱۹۱)

۲- مثل‌گذاری

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

همان‌گونه که فلسفه مثالی، جهان را به دو سویه معقولات و مجردات در یک‌سو و سایه ملموس و محسوس آنها (مثال آنها) درسوی دیگر تقسیم می‌کند، ظهور این اندیشه در بیان ادبی نیز ساختاری دو وجهی را به روایت تمثیلی مولانا بخشیده است که

^۱ foreshadowing

^۲ plot

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" (مثل‌گویی)^۱ 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.

(دائرة المعارف بریتانیکا، ۲۰۰۷: ۱۳۳)

در این حکایت تمثیلی: "شباهتهای جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد" (هوف، ۱۳۶۵: ۱۰۱)، و داستان برای بیان حقیقتی دینی و مذهبی بازگو شده، از طریق مقایسه به "تعلیم" می‌انجامد و طرح داستان برای این است، تا یک اصل مذهبی یا اخلاقی یا حقیقتی را آشکار کند. (شاو^۲، ۱۹۷۹: ۱۰) در این نوع تمثیل، یک اصل فکری و معنوی قبل، میانه و یا بعد از حکایت 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 و به عبارت دیگر در تمثیل، ممثل و ممثل به، هر دو ذکر می‌شود تا علاوه بر روایت داستان، محتوای آن نیز بیان گردد.

به عنوان مثال، این ساختار را در حکایت "مدعی پیغامبری و پادشاه" که در بخش پیشین به ذکر سرلوحه آن پرداختیم، بررسی می‌کنیم: در ابتدای این حکایت، بعد از عنوان و پس از ذکر سی بیت از داستان مدعی پیغامبری و پادشاه، وقتی حکایت به دلیل ادعای کذب مدعی می‌رسد، ممثل به قطع شده، اولین ممثل با رابطه شباهت محتوایی با درون‌مایه حکایت و با عنوان "سبب عداوت عام و بیگانه زیستن ایشان به اولیاء خدا کی به حقشان می‌خوانند و با آب حیات ابدی"، در ۲۲ بیت بیان می‌گردد و پس از دومین ممثل (با عنوان "در بیان آنک مرد بدکار چون متمکن شود در بدکاری و اثر دولت نیکوکاران ببیند شیطان شود و....") در ۲۵ بیت و یک "مناجات" در ۲۸ بیت که سومین بخش ممثل حکایت است، مولانا باز به ساختار بیرونی داستان (ممثل به)

^۱parable

^۲Shaw

رجوع می‌کند. نکته مهم این جاست که در بخش دوم ممثّل به، ادامه سرلوحه داستان نیز قبل از روایت آن بیان می‌شود:

"پرسیدن آن پادشاه از آن مدعی نبوت کی آنک رسول راستین باشد و ثابت شود با او چه باشد کی کسی را بخشد یا به صحبت و خدمت او چه بخشش یابند غیر نصیحت به زبان کی می‌گوید." (مولوی، ۱۳۷۹: ۵/۶۴)

بدین ترتیب پس از "ممثلهای ضمنی" سه‌گانه، حکایت از بیت ۱۲۲۸ تا ۱۲۴۰ ادامه و پایان می‌یابد. خود حکایت اصلی نیز در ضمن حکایات دیگری آمده است که بر مبنای وجه شباهت معنایی و تفسیری با هر یک از آنها، رابطه ساختاری ممثّل و ممثّل‌به را در قالب مثل‌گذاری حاکم بر شبکه داستانی کلّ اثر امکان‌پذیر کرده است. این ویژگی اصلی داستان گویی مثنوی است که به ساختار "داستان در داستان"^۱ یا "داستانواره‌ای" (اپیزودیک)^۲ یا "داستان گویی موزاییکی"^۳ - شیوه کهن قصه‌گویی هند و ایرانی - سروده شده است؛ هر حکایت در دل داستان دیگری روایت شده، مولوی بارها هر داستان را قطع کرده، فقره‌های فرعی بسیاری را در خط روایی آن گنجانده است.

۳- تفسیر تمثیلی

سومین مظهر ساختاری مثال‌گرایی فلسفی مثنوی که ارتباط عمیقی با نوع نگاه تعلیمی و اندیشه عرفانی مولانا به ماهیت تمثیل دارد، "تفسیر تمثیلی"^۴ است. در تعریف تفسیر تمثیلی گفته‌اند:

"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، ۱۳۷۷: ۸۵)

تفسیر تمثیلی، ابزاری ادبی است که مفسّر را یاری می‌کند، یک بن‌مایه رمزی را بر مبنای ظنّ خویش و از منظری زیبایی‌شناسانه تفسیر کند و با استدلالی استعاره‌ای،

^۱.story within story; frame story

^۲.episodic structure

^۳.mosaic story

^۴.allegorical interpretation

معنایی را که از این متن برداشت کرده است، به آن اضافه کند. این چنین تفسیری وقتی به شکل روایت تمثیلی درمی‌آید، نوع خاصی از "راوی"^۱ را در داستان به وجود می‌آورد که از او با عنوان "راوی مفسر"^۲ یاد می‌کنیم: "راوی دانای کلی که آزادانه و به تکرار، روایت داستان را قطع کند و نسبت به شخصیتها و حوادث اظهار نظر کند یا آنها را توضیح دهد." (یونسی، ۱۳۴۱: ۴۲۱)

تفسیر تمثیلی، بهترین شیوه برای تفسیر یا بهتر است بگوییم "تأویل" مضامین رمزی^۳ موجود در یک اثر ادبی است. بیشترین بن مایه‌های رمزی که به این شیوه توسط مفسران تفسیر شده‌اند، اسطوره‌ها می‌باشند. از این منظر اسطوره نیز تمثیلی است که نمایش دهنده محتوایی جهان شمول است: "بسیاری از اسطوره‌ها، به عنوان مثال، شکلی از تمثیل هستند که می‌کوشند، حقایقی مطلق و جهانی را بیان کنند." (کادن، ۴، ۱۹۸۴: ۲۵)

تفسیر تمثیلی در ادبیات غرب نیز پیشینه‌ای کهن دارد و بیشتر در تأویل اساطیر کهن، باروی‌کردهای فلسفی و مذهبی خاص مفسران به‌کار می‌رفته است. در واقع یکی از قدیمترین و مهمترین کاربرهای این تفسیر، تعبیر یک اسطوره - به ویژه اسطوره‌های 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 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 داده‌اند. 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 بن مایه‌های رمزی بازمانده از عصر شرک را تبدیل به قالبی تمثیلی برای بازگویی حقایق مسیحیت کنند. این شیوه تا اواخر دوره "نوزایی" (رنسانس) همچنان در میان متفکران و نویسندگان غربی رایج بود. (ر.ک. فاولر،^۵ ۱۹۸۲: ۶-۷)

^۱.narrator

^۲.Intrusive narrator

^۳.symbolic

^۴.Cuddon

^۵.Fowler

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 ممثّل بخش پایانی قصّه، بعد از اتمام روایت (کشته شدن مارگیر و اهل هنگامه به دست اژدهای بیدار شده)، تفسیری تمثیلی از اسطوره اژدها ارائه می‌کند که قابل توجه است:

نفست اژدرهاست، او کی مرده است؟ از غم و بی‌آلتی افسرده است
گر بیابد آلت فرعون او که به امر او همی رفت آب جو
آن‌گه او بنیاد فرعون کند راه صد موسی و صد هارون زند

(۳/۵۳-۴/۱۰۵۳-۵)

در این شیوه، با کمک نشانه‌های فرامتنی و فرضیه‌هایی که مفسّر 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، تبدیل به تمثیلی می‌شود که بیش از یک معنا ندارد ("یک معنایی")، و این معنا همان است که مفسّر با طرح پیش فرض خود از متن اراده کرده بوده است؛ آن‌گونه که مثلاً در مثال فوق، مولانا به عنوان راوی مفسّر معنای خود را از مفهوم رمزی اژدها به این بن‌مایه اضافه کرده است؛ در این تفسیر تمثیلی، اژدها به "نفس اماره" تأویل شده، از هیولایی فراطبیعی و بیرونی، به مفهومی درونی تبدیل می‌شود که بخش تاریک روان آدمی را تشکیل داده است. این نوع از مثل‌گذاری و تفسیر تمثیلی فلسفه وجودی مولانا از "روایت" و علت‌گرایی او به ساختار دوگانه تمثیل و شکل این ساخت را در بیان روایی او سامان می‌دهد.

نتیجه

اعتقاد به وجود جهانی مثالی پیش از جهان گیتیانه و محسوس - تفکّری که اصالت را به محتوا و معقول و نه صورت و محسوس می‌دهد - با شکل خاصی از بیان ادبی که

گرایش به تمثیل و نماد را در پی دارد، عجین شده است. در جهان بینی مولانا این نگاه باعث شده است که او اعراض و حواس را آینه‌ای در برابر جواهر و حقایق بداند و هرچه در جهان است، به عکسی از اصل خود در عالم بالا تفسیر کند. او در بین همه صور مثالی و اعیان ثابت، فقط صورت حق را جستجو می‌کند و همه چیز را جلوه‌هایی از صدور وجود یگانه‌ای می‌داند که صور متعدّد یافته است. در همین راستا، مثنوی مولانا را که اثری تمثیلی است، می‌توان بازتابی از همین جهان بینی دانست که داستان و حکایت را محملی ناسوتی و کالبدینه برای تبلور حقیقت لاهوتی معنا می‌داند. علت این گرایش فکری (تمثیل‌گرایی فلسفی) به ادبیات تمثیلی، به ویژگی معناساختی تمثیل برمی‌گردد که با تکیه بر منطق استعاره‌ای و تأثیرگذاری روانی خود بر ذهن و احساس مخاطب، پیچیده‌ترین و درنیافتنی‌ترین مفاهیم را برای گیرنده پیام، ملموس و مجسم کرده، بدان قابلیت درک حسی می‌بخشد. در جستجوی ساختاری این گرایش فلسفی و توصیف شکل بروز ادبی آن در مثنوی نیز می‌توان گفت :

لازمه معناگرایی آرمانی مولانا، گریز آگاهانه او از تعلیق است؛ او با چینش و جانمایی دوسویه تمثیل (مثل‌گذاری)، به ساختار قصه قابلیت دوقطبی می‌دهد تا سطح معقول داستان را محسوس گرداند و با استفاده از تفسیر تمثیلی، حلقه‌های ارتباطی میان این دو وجه را رمزگشایی کند.

پانوشته‌ها

- ۱- 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 متقاعدکننده نگاشته شده است." (آبرامز^۱، ۱۹۷۵: ۳۹)
- ۲- این واژه از واژه Idein یونانی به معنای دیدن اخذ شده است (همان).
- ۳- این موضوع، اهمیت بسیاری در نظرگاه مولانا به تمثیل داشته است و در دیگر مقالات نیز چنین مطلبی را تکرار کرده، بر آن 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)
- ۴- در ساختار داستان: 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: ۲۳۱)

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.
۲. جرجانی، شیخ عبدالقاهر، ۱۳۶۸، دلائل الاعجاز فی القرآن (ترجمه فارسی)، ترجمه و تحشیه سید محمد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی.
۳. خوانساری، محمد، ۱۳۶۳، دوره مختصر منطق صوری، دانشگاه تهران.
۴. سارتر، ژان پل، ۱۳۶۹، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی مصطفی رحیمی، تهران، زمان.
۵. سید حسینی، رضا، ۱۳۸۱، مکتبهای ادبی، چاپ یازدهم (ج ۲) و دوازدهم (ج ۱)، تهران، نگاه.
۶. شفیع کدکنی، محمدرضا، ۱۳۶۶، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چ ۳.
۷. طوسی، خواجه نصیرالدین، ۱۳۲۶، اساس الاقتباس، به تصحیح مدرس رضوی، دانشگاه تهران.
۸. عنایت، حمید، ۱۳۵۶، بنیاد فلسفه سیاسی در غرب، دانشگاه تهران، چ ۲.
۹. غزالی، امام محمد، ۱۳۵۲، احیاء علوم الدین، ترجمه حسین خدیو جم، نشر بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
۱۰. ---، ---، ۱۳۷۴، کیمیای سعادت، ترجمه حسین خدیو جم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۱۱. فروزانفر، بدیع الزمان، شرح مثنوی شریف، تهران، علمی و فرهنگی، چ ۸، دفتر اول.
۱۲. فوکو، میشل، ۱۳۷۴، مؤلف کیست؟ سرگشتگی نشانه‌ها، تهران، مرکز.
۱۳. گورین، ویلفرد. ال. جان. ار. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان، ۱۳۷۰، راهنمای روی کردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران، اطلاعات، چ ۴.

¹.Abrams

۱۴. گیرو، پی یر، ۱۳۸۳، نشانه شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران، نشر آگه.
۱۵. مولوی، جلال الدین محمد، ۱۳۳۰، فیه مافیه، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، دانشگاه تهران.
۱۶. ---، ---: مثنوی معنوی، ۱۳۷۹، مقدمه و تصحیح محمد استعلامی، تهران، سخن، چ ۶.
۱۷. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، ۱۳۷۷، واژه نامه هنرداستان نویسی، کتاب مهناز، تهران.
۱۸. هوف، گراهام، ۱۳۶۵، گفتاری درباره نقد، ترجمه نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر.
۱۹. یونسی، ابراهیم، ۱۳۴۱، هنر داستان نویسی، تهران، امیرکبیر.
20. Abrams, M. H.: A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York, 1957.
21. Cudden, J. A.: A Dictionary of Literary, Penguin books, 1984.
22. Encyclopedia Britannica, Incorporated, Encyclopedia Britannica Inc, 2007.
23. Fowler, Roger (ed.), 1987, A Dictionary of Modern Critical Terms, Second Edition, London, and New York.
24. Idealism and realism, 1954, a study of sepulchral Henriette Eugénie s'. :18. Jacob, symbolism, E.J. Brill.
25. Hegel on art, 1970, an interpretation of Hegel's aesthetics, State Jack:Kaminsky, University of New York.
26. Knowles, Elizabeth (ed.), 1993, The Concise Oxford Dictionary of Phrase and Fable, Oxford.
27. Shaw, Harry, 1972, A Dictionary of Literary Terms, New York.
28. Romanticism, literature and philosophy, 2006, expressive rationality Simon:Swift, in Rousseau, Kant, Wollstonecraft and contemporary theory, Continuum.
29. Hegel, Cambridge University Press, 1977.Charles34. Taylor.

