



داستان دقوقی از منظر کهن الگوی پیرفرزانه یونگ

دکتر صابرامامی^۱ (نویسنده مسوول)

دانشیار و هیئت علمی دانشگاه هنرآمیر کبیر

آزاده ابراهیمی پور^۲

دانشجوی دکترا، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، علوم و تحقیقات، ایران

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲۲

چکیده

اشعار مثنوی که آینه درون نما و راز آلود مولاناست، به دلیل پیچیدگیهای معنایی و هنرورزیهای زبانی، همواره از متون باز و تفسیر پذیر به شمار آمده و درباره آن از منظرهای گوناگون سخن رفته است. نقد کهن الگویی آثار ادبی از فروع نقدهای روانشناختی است که در دهه های اخیر همچون مطالعات میان رشتهای دیگر رونق و روایی یافته است. این مقاله که به بررسی مضامین و تصاویر کهن الگویی پیرفرزانه در نهاد انسانی دقوقی میپردازد، راه را برای ژرفکاوای های بعدی آثار ادبی می گشاید و نشاندهنده جهانی بودن پیام انسانی و احساسات شاعران هنروری همچون مولانا است. در این پژوهش با دید مکتب روانکاوی یونگ و از منظر کهن الگویی به جهان شعری مولانا نگریسته شده و به شخصیت پررنگ و تکرار شونده پیر در دیوان او پرداخته شده است؛ بررسی

۱ . saber-alef@yahoo.com

۲ . azadehebrahimipour۶۶@gmail.com

مقایسه‌های چهره دوقوی با کهن الگوی پیر فرزانه یونگ، نشان دهنده شباهت بسیار و یا حتی انطباق کامل وی با آن تصویر کهن است.

واژه‌های کلیدی: مولانا، یونگ، کهن الگو، پیر فرزانه

۱- مقدمه

مقدمه کهن الگو (آرکی تایپ) **Archetype** عبارت است، از تصویر یا انگاره و طرحی از موقعیتهای بسیار کهن که در ذهن آدمی و متون ادبی ظهور و بروزی مداوم دارد؛ آنچنانکه می‌توان آن را مفهوم یا موقعیتی جهان شمول دانست. واژه آرکی تایپ در زبان انگلیسی برگرفته از واژه یونانی "آرکه تیپوس" (**Archetype**) است. این واژه در زبان یونانی به معنی نمونه و طرحی بوده است که چیزی را از روی آن می‌ساختند (Kuiper ۲۲۴:۲۰۱۲). در زبان فارسی، معادلهای متعددی چون: کهن الگو، صورت ازلی، صورت مثالی، صورت اساطیری، صورت نوعی، نهادینه، سرنمون و نخستینه را به عنوان معادل این واژه پیشنهاد کرده‌اند. نخستین کسی که از تصاویر دیرین، ازلی، مشابه و مشترک در فرهنگ‌ها و اسطوره‌های مختلف جهان سخن راند، جیمز فریزر (Frazer. G James ۱۸۴۵-۱۹۴۱): انسان‌شناس اسکاتلندی و پژوهشگر دانشگاه کمبریج است که طی سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ با تألیف کتابی به نام شاخه زرین (**Bough Golden**) نقطه عطفی شگرف در علم مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی رقم‌خلاق کرد. این کتاب که نخستین اثر تأثیرگذار در حوزه اسطوره‌شناسی فرهنگی محسوب می‌شود، از جمله منابع اصلی مطالعه در باب اسطوره‌شناسی تطبیقی است که خود بستر ساز مطالعاتی مشابه در سراسر جهان بوده است. فریزر در کتاب خود به شرح و بررسی مناسک و آیینهای مذهبی، افسانه‌ها، سحر و جادو در اقوام مختلف جهان پرداخت و با مقایسه و تطبیق آنها و یافتن شباهت‌های فراوان نتیجه گرفت که علت

اصلی شکل گیری اسطوره های مشابه از شرق تا غرب جهان، آن است که مضمون اصلی این اساطیر؛ یعنی نیازها و دل مشغولی های اولیه و اساسی انسانها در همه مکانها و زمانها یکسان و مشابه است. البته باید دانست که فریزر در اثر خود با وجود طرح مسأله، هیچگاه از اصطلاح **کهن الگو استفاده نکرد و این، کارل گوستاو یونگ**

روانشناس و متفکر سوئیسی بود که حدوداً سی سال پس از فریزر در سال ۱۹۱۹ و با لحاظ کردن یافته های او و با الهام گرفتن از نوشته های سنت اگوستین (Augustine Saint) فیلسوف مسیحی قرن چهارم و پنجم میلادی که «اندیشه ای اصلی مستتر در فهم الهی» یا همان مثل افلاطونی را آرکی تایپ نامیده بود (مورنو، ۷: ۱۳۸۰) صور ثابت اساطیری را نیز به همین نام خواند و بر تأثیر بنیادین آن بر روح و روان انسانها در همه عصرها و نسلها (حتی بشریت قرن بیستم) تأکید کرد و شخصاً با پژوهش های بالینی خود به اثبات این مدعا پرداخت. بنابراین ریشه های فرضیه کهن الگو را باید در عصر فلاسفه یونان باستان جستجو کرد. به باور یونگ کهن الگوها در روان آدمی پنهان اند، بی آنکه انسان از آن آگاه باشد. او در یکی از مقالاتش در تعریف کهن الگو با عنوان کهن الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی در تعریف کهن الگو چنین مینویسد: «محتوایی ناخودآگاه که از راه خود آگاه شدن و نیز از راه ادراک شدن، دگرگون میگردد و ویژگی هایش را از ذهنیت منفردی کسب می کند که به هر دلیل در آن حادث شده است» (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۰) یونگ همه اسطوره ها، افسانه های انسان نخستین را تصویری از کهن الگوها میدانست و آنها را متعادل کننده روان انسان در روزگار باستان تلقی می کرد (اسماعیل پور، ۵۱-۵۲: ۱۳۸۷)

آنچه این یافته یونگ را به ادبیات و نقد ادبی پیوند می زند؛ نتیجه گیری و استنباط بدیع و تحول آفرین او مبنی بر این بود که کهن الگوها همواره در قالب نمادها تمثّل می یابند و از آن جا که نمادها، استخوانبندی ادبیات و اساطیر را تشکیل می دهند؛

هرگونه پژوهش در حوزه نقد ادبی به ناگزیر با مسأله کهن الگو تلاقی پیدا میکند. نقد کهن الگویی که مبتنی بر نظریات یونگ، در عرصه روانشناسی و جورج فریزر در اسطوره شناسی است و آن را «نقد اسطوره‌های» (Criticism Myth) هم خوانده اند کهن الگوهای اثر میپردازند و نشان میدهند که چگونه ذهن شاعر و نویسنده، این صور اساطیری را که محصول تجربه های مکرر بشر است و در ناخودآگاهی جمعی وی به ودیعه گذاشته شده؛ جذب کرده و آنها را به شیوهای نمادین نمایش داده است. نقد کهن الگویی مبتنی بر این نظریه است که کهن الگوها در تمامی آثار ادبی حضور دارند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱) و شناخت آنها به تفسیر و درک آثار ادبی عمق بیشتر و دقیق تری می بخشد. هر چند به گفته کوپ «استفاده از مجموعه کهن الگوهای یونگ در ادبیات قدری دشوار است؛ زیرا فرایند کامل آنها را فقط در معدودی از متون می توان یافت» (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۴۶)

پیشینه تحقیق

در تحقیقات ایرانی نقد ادبی معاصر، پژوهشهای متعددی با محوریت نقد اسطوره ای بر اساس آراء یونگ، صورت گرفته است. نخست باید از نوشته های سیروس شمیسا، **در دو کتاب بیان و معانی** (۱۳۸۳: ۸۷-۸۹) و **نقد ادبی** (۱۳۸۱: ۲۱۷-۲۳۲) یاد کرد. در این آثار، مباحثی فشرده درباره کهن الگوها و نقد اسطوره‌های بیان گردیده و به تأثیر و اهمیت کهن الگوها در مطالعات نقد ادبی معاصر اشاره شده است. همچنین دو کتاب ذیل در این زمینه قابل ذکر است:

بررسی و تحلیل کهن الگوی پیر فرزانه در رساله های سهروردی / درباره‌ی مثنوی و داستان دقوقی نیز تحقیقات زیادی انجام گرفته است که به برخی از آنها اشاره می‌شود: «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (تقوی و

بامشکی، ۱۳۸۷) که در این مقاله به ترویج اجساد و تطابق صورت‌های خیالی با ابدال حق، در داستان دقوقی اشاره شده است؛ «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷)، این مقاله نیز نشان می‌دهد که داستان دقوقی، حاصل کشف و شهود عرفانی است و بیانگر تجربه‌ای عرفانی است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی‌گردد. «شیوه‌های روایت گری مولانا در داستان دقوقی» (امیری خراسانی و حسینی سروری، ۱۳۸۶)، مؤلفان این مقاله، با استفاده از نظریات ساختارگرایی در حوزه‌ی روایت، شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی را بررسی کرده‌اند. مقاله‌ی «کانون روایت در مثنوی» (صرفی، ۲۰۱۳۸۶) نیز گونه‌های مختلف کانون دید را با تکیه بر داستان دقوقی، معرفی می‌کند. «تأملی در داستان دقوقی» نوشته‌ی راشد محصل است که براساس نمادها و تمثیل‌های داستان دقوقی، تفسیری از آن ارائه می‌دهد.. اهمیت تفاوت و برجستگی داستان دقوقی در میان دیگر داستان‌های مثنوی و نیز برجستگی خصوصیات "پیرفرزانه" در از جمله عوامل ضرورت انجام این تحقیق است.

- کهن‌الگوی پیرفرزانه

به عقیده یونگ در جریان انکشاف لایه‌های مثبت و منفی روان ناخودآگاه‌ی و دست‌یابی به فردیت، نمادها و کهنالگوهای بسیاری نقش دارند که آشنایی با آنها و کشف راز و رمز غریبشان، ضروری است. از جمله مهم‌ترین این نمادها، «کهن‌الگوی پیرفرزانه» است که دارای نمودی برجسته در ب‌یشت‌داستانهای رمزی سه‌رودی است. این پیر فرشته سیمای، در حقیقت «همان نفس آسمانی یا من ملکوتی یا نفس به صورت مخاطب است که تنها در نفوسی ظاهر می‌گردد که در هستی زمینی خود حکمت ورزیده باشند» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۳۰۳). پیرفرزانه بخشی از شخصیت هر فرد، فارغ از سن و سال اوست. در مکتب یونگ، پیرفرزانه نماد خرد موروثی است و جزء سرشت همه انسانها محسوب میشود. شخصیتی مسن و صاحب‌اقتدار که در ساختار ضمیر انسانها جای

دارد و در واقع همان تجربه کهن و حقیقت تجربی و خرد ذاتی است که با ما زاده میشود و هماهنگی تمامی ساختار زیستی و روانی آدمی را به عهده دارد. صورتی ازلی که در رؤیایها در قالب پدر، پدربزرگ، معلم، فیلسوف، مرشد، حکیم یا کاهن تجلی پیدا میکند و در افسانه ها در هیأت حکیمی کهنسال، پیرمردی منزوی، یا ساحری قدرتمند به کمک قهرمان گرفتار میشتابد و از طریق عقل برتر به او کمک میکند تا از سرنوشتی شوم نجات یابد (یونگ، ۱۱۲:۱۳۶۸). (یونگ این جنبه از شخصیت انسان را «شخصیت ثانوی» نامید و در تحلیل روانشناسانه اساطیر یونانی، اندیشمندی روشن ضمیر، به نام «فیلیمون» (Philemon) را به عنوان تجسم آن در روایات کهن معرفی کرد (بیلسکر، ۶۸:۱۳۸۸) او بویژه در بررسی و نقد آثار نیچه، زرتشت ایرانی را نماد تجسم یافته کهن الگوی پیر فرزانه در مکتب فلسفی نیچه میداند (یونگ، ۱۳۸۷: ۶۱). (دانش، تعمق، بینش، خرد، زیرکی و بصیرت ویژگیهایی است که یونگ برای پیر فرزانه برشمرده است و به عبارتی آن را «خرد ناب» (لوگوس) Logos با تمامی اشکالش قلمداد میکند (یونگ، ۱۱۸:۱۳۶۸). این توصیفات بررسی و تحلیل کهن الگوی پیر فرزانه در داستان دوقوی بروشنی حاکی از هاله تقدسی است که یونگ پیرامون این کهن الگو تنیده است. علاوه بر این یونگ، برای این کهن الگو قدرتی مرموز قائل است؛ قدرتی که البته محصول توان جسمی نیست؛ بلکه حاصل نوعی جذبه است و زمانی بیشتر آشکار میشود که صفت جادوگری را نیز بر دیگر خصائص پیر فرزانه بیفزاییم. با این همه، حضور پیر خردمند، بیش و پیش از آن که هراس ایجاد کند؛ آرامش بخش و امیدآفرین است. پیر فرزانه، تجسم معنویات در قالب و چهره یک انسان است. او از یک سو نمابنده علم، بینش، خرد، ذکاوت و اشراق است و از سوی دیگر خصایصی اخلاقی

چون اراده مستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران در خود دارد. خویشکاری اصلی پیر فرزانه هنگامی پدیدار میشود که قهرمان داستان در موقعیتی عاجزانه و ناامیدکننده قرار گرفته و تنها واکنشی بجای و عمیق یا پند و اندرزهای نیک، میتواند او را از این ورطه برهاند. او همواره در وضعیتی پدیدار میشود که بصیرت، درایت، اراده آهنین، تصمیم گیری و برنامه ریزی و امثال آن برای غلبه بر موانع پیش رو ضروری است؛ اما شخص قهرمان به تنهایی توانایی انجام همه این امور مهم را ندارد و درست همین جاست که نقش آفرینی پیر دانا با تأملی از سر بصیرت با ارائه فکری بکر میتواند قهرمان را از محاصره برهاند. جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزار چهره او را در عداد مدد رسانان غیبی و ماورایی قرار میدهد که قهرمان در طول سفر دور و دراز خود ناچار به یاری جستن از آنان است (کمپبل ۱۳۸۹: ۸۱) به گفته یونگ مداخله این شخصیت ثانوی ناخودآگاه، از آن رو ضروری است که اراده آگاهانه به خودی خود قادر به یکپارچه کردن شخصیت برای توفیق آدمی بر مشکلات روحی نیست (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۷-۱۱۲) در واقع تجلی این کهن الگو نیرویی خلاق و مسیری تازه برای روح ایجاد میکند که «به لطف آن، همه چیز سرشار از ابتکار میشود و آدمی میتواند از این موهبت برای تغییر زندگی کسالت بار و رنج آور خود به یک زندگی سرشار از امکانات خلاق استفاده کند» (یونگ، ۱۳۸۷: ۳۰۰). نکته مهم در باب پیر فرزانه آن است که این کهن الگو در مقابل کهن الگوی قهرمان معنا و مفهوم مییابد؛ به عبارت دیگر خویشکاری پیر فرزانه تنها زمانی مصداق مییابد که کهن الگوی قهرمان نیاز به راهنمایی و دستگیری و دلگرمی و تشویق داشته باشد.

به نظر یونگ چهره پیر دانا نه تنها در رویا و بیداری، بل در حالت خلسه (که آن را تخیل فعال میخواند) به صورتی انعطاف پذیر حاضر میشود "پیر دانا" در رویاها در هیأت ساحر، طیب، روحانی، معلم، استاد و پدر بزرگ و یا هر گونه مرجعی ظاهر میشود. این "صورت مثالی" همواره در وضعیتی ظاهر میشود که

بصیرت، درایت، پند عاقلانه و اتخاذ تصمیم مهمی ضروری است؛ اما شخص به تنهایی توانایی آن را ندارد. این "صورت مثالی" این کمبود را با محتویاتی جبران میکند که برای پر کردن خلأ ضروریاند. (ر.ک. به: یونگ ۱۳۶۸: ۱۱۲-۱۱۳) این پیر خردمند که یونگ از آن با نام "روح" نیز یاد میکند، همیشه وقتی حاضر میشود که قهرمان به وضعی سخت و چاره ناپذیر گرفتار آمده و حتی دل به مرگ نهاده است؛ آنچنان که تأملی از سر بصیرت با فکری بکر میتواند وی را از تنگنا نجات دهد؛ «اما چون به دلایل درونی و برونی، قهرمان خود توان انجام آن را ندارد، برای جبران این کمبود، معرفت مورد نیاز به صورت فکری مجسم یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری دهنده جلوه گر میشود.» (همان: ۱۴)

گاهی به شخصیت پیر در عرفان ایرانی در قاموس صوفیه، پیر، سالک راه حقی است که به نور الهی واصل گردیده و چشم و دل آگاه او عارف به رازهای پوشیده است. اهل تصوف معتقدند سیر و سلوک در مسیر پرفراز و نشیب طریقت، بدون بهره گیری از وجود **پیر امکان پذیر** نیست. بنابراین همواره به سالکان طریقت توصیه اکید میکنند که از همان آغاز سیر و سلوک، پیرو مرشدی راهدان باتجربه برای خود برگزینند و فرمانبری محض و بی چون و چرا از وی را سرلوحه کار خود قرار دهند، چرا که اگر جز این کنند؛ طی طریق در این مسیر دست آوردی به جز ضلالت و سرگردانی نخواهد داشت و در نهایت نیز به سرمنزل مقصود نخواهند رسید:

به کوی عشق مننه بی دلیل راه قدم که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۴)

قطع این مرحله بی همری خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(همان: ۳۴۷)

صوفیه معتقدند کسی شایسته عنوان پیری است که خود «به مرحله کمال در مراحل طریقت رسیده باشد و بتواند از خامان ره نرفته که قدم در این وادی پرخطر گذاشته اند، دستگیری کند و آنان را از گمراهیها مصون دارد و به سر منزل مقصود هدایت کند (مرتضوی، ۱۳۴۴: ۲۳۷)

در شرایط صعب و بحرانی که نیروهای جسمانی و روحانی به مبارزه خوانده میشوند و مجالی برای پرداختن به تفکر آگاهانه وجود ندارد، "پیر" که همان اندیشه هدفدار و متمرکز قوای اخلاقی و جسمانی است، از ناخودآگاه سر بر می آورد و فرد را هدایت میکند. این صورت مثالی است که در زمانی که قوا و اراده آگاهانه، قادر به یکپارچه کردن شخصیت برای نیل به موفقیت نیست، با مداخله‌های عینی قدرتی فوق العاده و جادویی به فرد اعطا میکند و او را به رهایی رهنمون میشود. به همین علت قهرمان چشم خود را بسته، رهبری هوشیارانه خود را به دست ناخودآگاه برتر قرار میدهد. بر طبق مکتب یونگ، "صورت مثالی پیر" برخاسته از ضمیر ناخودآگاه جمعی فرد است، ضمیری که حاوی تجربه بشر چند هزار ساله است و در آن عناصری وجود دارد که موروثیاست که از جمله آن غرایز است. پس غرایز و صور نوعی (کهن الگوها) روی هم ناهوشیاری جمعی را پدید می آورند. ناهوشیاری جمعی عناصری عام و همگانی دارد که با نظم جلوه گر میشوند. (جونز و دیگران، ۱۳۶۶: ۴۳۲)

داستان دوقوی:

۴- بررسی داستان دوقوی از منظر کهن الگوی پیرفرزانه

قبل از اینکه داستان دوقوی را از منظر کهن الگوی پیرفرزانه بررسی کنیم، خلاصه‌ای از این داستان را که در دفتر سوم مثنوی آمده است «بیان می‌کنیم: «دوقوی عارفی است که با اشتیاق» همه جا در جستجوی حقیقت است. روزی در ساحل دریایی با منظره‌ای عجیب و خارق العاده روبه‌رو می‌شود؛ هفت شمع فروزان را می‌بیند که شعله‌ی آنها به آسمان می‌رود. بعد از لحظاتی می‌بیند که هفت شمع به یک شمع تبدیل می‌شوند و سپس شمع‌ها به صورت هفت

مرد نورانی و همچنین هفت درخت جلوه می‌کنند. این تبدیل و تبدیل ادامه می‌پاید تا اینکه دقوقی پیش می‌رود و به آن مردان سلام می‌کند. آن‌ها از دقوقی می‌خواهند که به امامت آن‌ها بایستد و نماز را به پا دارد. در نماز دقوقی شیون و فریاد گروهی را می‌شنود که در کشتی در حال غرق شدن هستند؛ او برای نجات آن‌ها دعا می‌کند و دعایش مستجاب می‌شود و نجات می‌یابند. نماز که به پایان می‌رسد دقوقی نجوای هفت‌مرد را می‌شنود که از هم می‌پرسند: که بود که در کار حق فضولی کرد؟ یکی از آنها می‌گوید که دقوقی برای کشتی‌نشتگان دعا کرده است. دقوقی به عقب برمی‌گردد؛ اما هیچ‌یک از آنان را نمی‌بیند. هرچه به دنبال آن‌ها می‌رود آن‌ها را نمی‌یابد. داستان دقوقی، شرح واقعه یا مکاشفه‌ای از تجربیات روحی یک انسان عارف و صاحب کرامت است؛ اما اینکه شخصی به نام دقوقی وجود داشته یا این تجربیات از خود مولوی یا شخص دیگری است که مولوی او را دقوقی خوانده به -درستی معلوم نیست؛ همچنان که محمدتقی جعفری می‌گوید شخصی به نام دقوقی، با این خصوصیات دیده نشده است» البته ممکن است اصل داستان وجود داشته باشد؛ ولی آن‌همه اندیشه و تکاپوها از سازندگی خود مولوی است (جعفری، ۱۳۷۳: ۴۲۶). کریم زمانی نیز پس از ارائه‌ی نظرات کسانی چون فروزانفر و قزوینی و حدس و گمان‌هایی که درباره‌ی شخصیت دقوقی ابراز داشته‌اند، می‌گوید: «می‌توان گفت که دقوقی، کسی نیست جز خود مولانا و هموست که مکاشفات و واقعیات روحانی خود را از زبان دقوقی بیان کرده است و این شیوه‌ی بیانی در امری معهود و محمود است» (زمانی، ۱۳۸۸، ج ۳: ۵۰۰)

مکان دیدار با پیر فرزانه

به گفته‌ی یونگ ملاقات شخص رویا بین در رویا و یا قهرمان اسطوره‌ای در داستان‌های باستان‌ی و یا داستانهای فولکلوریک با پیر فرزانه اغلب در فضایی رمزآلود و مبهم و دور از دید اغیار روی می‌دهد. پیر، قهرمان را از نظر روحی تقویت می‌کند و به او آرامش و

اطمینان می‌دهد؛ و پاسخ‌هایی مناسب به پرسشهایی که ذهن قهرمان را درگیر خود کرده ارائه می‌کند و در کل افق جدیدی را که سرشار از امید و روشنی است؛ در برابر گذشته‌های که احیاناً آکنده از یأس و بدبینی و اندوه بوده پیش روی قهرمان قرار می‌دهد. (Jung, ۲۰۰۱: ۲۶۹)

سراسر داستان دقوقی پر از اتفاقات عجیب و خارق‌العاده است که خواننده و راوی را دچار شک و تردید می‌کند؛ اینکه دقوقی هفت شمع فروزان را در ساحل می‌بیند که نور آن‌ها به آسمان زبانه می‌کشد، اولین رویدادی است که خواننده و همچنین شخصیت اصلی داستان (دقوقی) را حیرت‌زده می‌کند:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان	اندر آن ساحل شتاییدم بدان
نور شعله‌ی هریکی شمعی از آن	برشده خوش تا عنان آسمان
خیره گشتم، خیرگی هم خیره گشت	موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷-۴۱۸)

خود دقوقی هم در داستان، ابراز شگفتی و حیرت می‌کند و عجیب‌تر آنکه مردمی در آنجا به دنبال چراغ می‌گردند و ازین شمع‌ها که نورشان تا عنان آسمان رفته غافلند. با خواندن این رویدادها خواننده به واقعی بودن یا نبودن آن‌ها شک می‌کند. هرچه داستان جلوتر می‌رود، بر حیرت دقوقی و همچنین خواننده داستان می‌افزاید. تبدیل هفت شمع به هفت مرد نورانی، دیگر رویداد شگفت داستان دقوقی است. نکته جالب این که نورانیت، هم در وجود شمع‌ها و هم در وجود مردان ادامه دارد:

هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد	نورشان می‌شد به سقف لاجورد
پیش آن انوار، نور روز درد	از صلابت نورها را می‌سترد

(همان: ۴۱۸)

رویداد عجیب دیگر، تبدیل هفت مرد به هفت درخت حیرت‌آور و همچنین مخفی بودن آن درختان از چشم خلق است. در ادامه‌ی داستان، دقوقی می‌گوید که آن هفت درخت به یک

درخت تبدیل می‌شوند. آن هفت درخت، مجدداً به هفت مرد تبدیل می‌شوند و آخرین رویداد شگرف این داستان، غیب‌شدن آن هفت مرد است که با پایان یافتن نماز چون دقوقی به پشت سر نگاه می‌کند آن‌ها را نمی‌یابد:

چون نگه کردم سپس تا بنگرم
یک از ایشان را ندیدم در مقام
نی به چپ، نی راست، نی بالا، نه زیر
که چه می‌گویند آن اهل کرم
رفته بودند از مقام خود تمام
چشم تیز من نشد بر قوم چیر

(همان: ۴۳۰)

رویدادهایی که نام برده شده، همه اتفاقات عجیب و خارق‌العاده‌ای هستند که سراسر داستان را در ابهام کشیده‌اند.

۴-۱-۱ ویژگی‌های پیرفرزانه از نگاه یونگ

۴-۱-۲ توجه به یک شخصیت مرکزی

در داستان دقوقی، محور اصلی و شخصیت مرکزی، دقوقی است که تمامی رویدادها با گره‌خوردن به او اهمیت می‌یابند. مولانا در آغاز داستان، دقوقی را معرفی می‌کند و اوصاف او را بر می‌شمارد:

آن که در فتوی امام خلق بود
گوی تقوی از فرشته می‌ربود

آن که اندر سیر مه را مات کرد
هم ز دینداری او دین رشک خورد...

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

در طول داستان نیز، دقوقی مرکز توجه مولاناست و حتی وقایع داستان از دیدگاه و زبان خود دقوقی نقل می‌شود.

۴-۱-۳ بیان رویدادها از دیدگاه شخصیت مرکزی

دومین ویژگی برای پیرفرزانه، این است که رویدادها از دید شخصیت مرکزی دیده می‌شوند؛ در داستان دقوقی نیز در بیشتر موارد، راوی خود دقوقی است و آنچه را برایش اتفاق افتاده بازگو می‌کند:

گفت روزی می‌شام مشتاق‌وار
تا بینم قلمی در قطره‌ای
تا بینم در بشر انوار یار
آفتابی درج ان در ذره‌ای

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷)

۴-۱-۳ آمیختن واقعیت و فانتاستیک در ناخودآگاه شخصیت دقوقی

خصوصیت دیگر این نوع ادبی این است که در ناخودآگاه شخصیت اصلی، واقعیت و فانتاستیک در مقام یک کلیت به هم می‌آمیزند (حری، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ این ویژگی نیز در داستان دقوقی صادق است؛ زیرا چندین بار در طول داستان می‌بینیم که دقوقی نیز از اتفاقاتی پیش آمده ابراز حیرت و حتی بی‌هوشی می‌کند:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت
موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۸)

۴-۱-۴ ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی

ویژگی دیگر پیرفرزانه، ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی است که در داستان دقوقی نیز واقعیت و خیال درهم می‌آمیزند. این درهم آمیختگی و ابهام چنان است که دقوقی از توصیف و بیان آن درمانده می‌شود:

اتصالاتی میان شمع‌ها
آن که یک دیدن کند ادراک آن
که نیاید بر زبان و گفت ما
سال‌ها نتوان نمودن از زیان

(همان: ۴۱۸)

۴-۱-۵- یکسانی دیدگاه خواننده با شخصیت اصلی

خواننده‌ی مثنوی و داستان دقوقی، با عرفان و کرامات اولیا و مردان حق، آشناست و با دقوقی که سالکی از خودرسته و صاحب کرامت است، هم‌دیدگاه خواهد بود. مولانا در آغاز داستان،

دقوقی را انسانی صاحب کرامت معرفی می‌کند و در واقع به خواننده گوش‌زد می‌کند که به داستان با دیدی عرفانی بنگرد:

روز اندر سیر شب در نماز چشم اندر شاه باز او همچو باز

منقطع از خلق نه از بدخوی منفرد از مرد و زن نه از دوی

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۵)

۴-۲- تحلیل داستان دقوقی از منظر یونگ

باید گفت که خواننده‌ی مثنوی ابتدا می‌پذیرد که با متنی عرفانی سروکار دارد و بدین روی، از دید عرفانی به متن می‌نگرد. خواننده‌ی آشنا با عرفان مولوی و آشنا با کرامات عرفاء داستان دقوقی را با چنین دیدگاهی می‌خواند؛ در نتیجه جهانی را که دقوقی تجربه می‌کند و شخصیت‌های غیرعادی این جهان را واقعی خواهد دانست. خواننده‌ای که مولوی بارها به او اصل «وحدت در عین کثرت» و تسبیح موجودات و «شعور هستی» را آموخته است و بارها آیاتی چون: «له ما ی السماواتر و هو اریز الحَکیم» (حشر/۱) را به او گوشزد کرده است، اشخاص داستان را زنده و واقعی می‌داند و باور دارد که پیرامون او نیز موجوداتی به ظاهر بی‌جان، اما جاندار وجود دارد. مولوی در آغاز داستان به کرامت دقوقی اشاره می‌کند و به خواننده می‌فهماند که باید با دیدی عرفانی به داستان نگریست:

آن دقوقی داش خوش دیباچه‌ای عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای

در زمین می‌شد چو مه بر آسمان شبروان را گشته زو روشن روان

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۵)

البته در اعتقاد خواننده‌ی مثنوی و خواننده‌ای که یونگ از آن سخن می‌گوید تفاوت وجود دارد؛ یونگ معتقد است که خواننده باید هنگام قرائت داستان، جهان اشخاص داستان را زنده و واقعی در نظر گیرد؛ یعنی ممکن است قبل از این داستان با بعد از آن، چنین جهانی را

غیرواقعی بدانند اما عرفا به زنده بودن تمامی موجودات، اعتقاد دارند و براین باورند که درک و مشاهده‌ی این پویایی و جاننداری، مختص صاحبان کرامت، آن هم در لحظات خاصی است. در واقع می‌توان گفت که درجه‌ی اعتقاد عرفا نسبت به خواننده‌ای که یونگ از آن سخن می‌گوید، بیشتر و واقعی‌تر است. شرط دوم که در آن خواننده در عین شک و تردید، باید به شخصیت اصلی داستان اعتماد کند، در داستان دقوقی اتفاق می‌افتد. چنان که خواننده‌ی این داستان، به دقوقی که انسان صاحب کرامتی است و مولوی در آغاز داستان او را به خوانندگان معرفی کرده، اعتماد می‌کند و همچون شخصیت اصلی (دقوقی) در طی رویدادهای داستان دچار تردید می‌گردد؛ با وجود این شک و تردید، به دقوقی اعتماد کامل دارد تا حدی که در حین خواندن داستان، خود را در جایگاه دقوقی می‌بیند و گویی رویدادها برای خودش اتفاق افتاده است. شیوه‌ی بیان مولانا و هنرمندی او نیز در جذب خواننده موثر واقع می‌شود. چنان که وقتی داستان را از زبان دقوقی نقل می‌کند «خواننده رابا خود به چنین فضایی می‌کشاند:

می‌شکافد نور او جیب فلک

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک

مستی و حیرانی من زفت شد

باز آن یک بار دیگر هفت شد

(همان: ۴۱۸-۴۱۷)

شرط سوم یونگ این است که خواننده نباید از داستان، تفسیری تمثیلی با شاعرانه ارائه دهد. داستان دقوقی، تمثیلی نیست، بلکه داستانی واقعی است که برای انسانی صاحب کرامت، اتفاق افتاده و در عین واقعیت، رمزی و نمادین هم هست؛ «این داستان که حاصل کشف و شهود عرفانی مولوی یا تجربه‌ی عارفی دیگر است» بیانی دیگر از همان تجربه‌ای است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی‌گردد (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۹). درحقیقت، داستان دقوقی یک واقعه است و واقعه‌ی حالتی است که در اثر ریاضت نفس و در حالت خواب و بیداری برای شخص روی می‌دهد؛ در مثنوی نمونه‌های فراوانی از واقعه وجود دارد

و برخی معتقدند که بهترین نمونه‌ی واقعه در مثنوی داستان دقوقی است (پارسا و ابراهیم ۱۳۸۸: ۵۱)

پورنامداریان به تفاوت‌های داستان رمزی و داستان تمثیلی اشاره می‌کند؛ از جمله اینکه در تمثیل، کتمان معنی و مقصود، از روی عمد و اراده‌ی نویسنده رخ می‌دهد و رمز در تمثیل، امری قراردادی است؛ اما داستان رمزی، وقایعی است از تجربیات روحانی اشخاص. اندیشه‌ها در تمثیل، مستقل از تجارب روحی و عرفانی است، حال آنکه در داستان رمزی پیوندی میان اساطیر داستان‌های پیامبران و یا مکاشفه‌ها و واقعه‌های صوفیانه با احوال و تجارب روحی وجود دارد. وی همچنین از نظرات کسانی چون باشلار و یونگ درباره‌ی اختلاف و رمز و تمثیل، نتیجه می‌گیرد که رمز وسیله‌ی بیان حقایق ناشناخته‌ای است که عینی و مشترک نیست تا به‌طور یکسان در حیطه‌ی درک حواس و عقل همگان درآید (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۲۹-۲۲۷). قبادی نیز پس از بررسی تفاوت‌های تمثیل و نماد» درباره‌ی مثنوی می‌گوید: «اگر تمثیل در یک اثر شگرف و عظیمی چون مثنوی مولوی در حد خود تمثیل باقی مانده است؛ چون مجموعه‌ی ذهن مولوی نمادگراست - اصلاً ذهن و زبان او به‌نحوی است که نمی‌تواند حرف عادی و غیرنمادین بزند- در این اثر سترگه» تمثیل‌های مولوی در خدمت همان نمادگرایی وی قرار گرفته است؛ یعنی تمثیل‌ها در مثنوی» فرع و نمادگرایی و روح رمزی و عروج‌گرایانه مولوی» اصل است» (قبادی» ۱۳۷۷: ۲۶-۱۳). مولف نیز مثنوی را در باطن، اثری نمادین می‌داند و معتقد است که در مثنوی» رمز و نماد بر تمثیل غلبه دارد(زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۲۶-۱۲۱).

با توجه به این تفاوت‌ها، می‌توان گفت که داستان دقوقی، یک داستان نمادین است که شخصیت‌های آن در عین واقعی بودن می‌تواند نماد مفهومی کلی‌تر نیز باشد؛ چنان که تبدیل و تبدل‌های اشخاص این داستان، بیانگر اصل وحدت در عین کثرت نیز هست. بنابراین، سه

شرطی که تودوروف برای اثر وهمناک ذکر می‌کند، در داستان دقوقی، البته با اندکی تفاوت، رعایت شده‌است که این تفاوت نیز برآمده از تفاوت در اعتقادات خواننده است. اکنون باید مرحله‌ی بعدی نظریات تودوروف، یعنی چگونگی توجیه این رویدادها و اینکه داستان دقوقی در نهایت در حوزه‌ی شگرف جای می‌گیرد یا در حوزه‌ی شگفت در این داستان بررسی شود.

۴-۲-۱ توجیه رویدادها

نخستین واقعه شگفت انگیز، هنگامی روی می‌دهد که دقوقی، هفت شمع را از دور ببیند، این شمعها به یک شمع بدل میشوند. پرتو این شمعها به گونهای است که نمیتوان آن را نوری این جهانی تصور کرد؛ نورشان ازماه پر فروغ تراست، زمین و آسمان را در مینوردد، دقوقی که اهل راز است، با دیدار آن بیهوش میشود، بیهوشی های پی درپی، کسی جز دقوقی، آن نور بسیار و شگفت آور را نمی تواند ببیند. مولوی خود به طور ضمنی به ماورایی بودن این نور اشاره میکند: چشم بندی بد عجب بر دیده‌ها بندشان می‌کرد "یهدی من یشا" (مثنوی، ۱۳۸۲، دفتر سوم، ص ۴۲۵) شمع و آتش در حوزه متون عرفانی هاله های معنایی متعددی را تداعی میکند. میدی در تفسیر سوره طه میگوید: «و هل اتاک حدیث موسی اذ رای ناراً آتش نشان جود است و دلیل سخا، عرب آتش افروزد تا بدان مهمان گیرد. موسی با آتش میهمان خدا شد.» (میدی، ۱۳۷۶، ج ۶، ص ۱۱۲) در ماجرای دقوقی، همگان آتش و میوه های نورانی را نمی‌بینند. با توجه به آنچه گفته شد آن نور، بر اساس آیه «الله نور السموات و الارض» تجلیای از تجلیات خدا بوده و دیگر اینکه آتش برای دعوت است و همگان در شمار دعوت شدگان نیستند. گویا ادراک این نور پس از بی خویشی است و به این سبب، دیدار آن بر همگان میسر نیست. در سوره نور، نور خداوند به چراغدانی مانند شده است بر درخت زیتون که روغن آن درخت روشنی می‌دهد و سپس در چند آیه بعد میفرماید: «و من لم يجعل الله له نور فماله من نور»

پس دیدار نور الهی به یاری خداوند ناممکن است. نور خداوند، خورشید را تداعی میکند. در اساطیر، آتش نماد زمینی خورشید است (رادفر و دیگران، ۱۳۸۵، ص ۱۲۰). از آنجا که دقوقی از ساحل به سوی دریا حرکت میکرده است، احتمالاً آن نورها از میان دریا بر او نمودار شده باشند. هنگامی اهمیت و بعد آن سری این نور آشکارتر میشود که راوی میگوید: مردم جوایای نور به دنبال چراغ میگشتند و درکی از آن نور درخشان نداشتند. هانری کربن مینویسد: «خداوند متجلی را تنها از طریق قوای غیر حسی در حالت خواب یا بیداری عرفانی میتوان ادراک کرد.» (کربن، ۱۳۸۴، ص ۲۸۷) ابن عربی نیز میگوید حق نور است و عالم سایه، بنابراین با آمدن نور سایه فنا میشود، تجلی خداوند نور و نفس سایه است، نفس با رؤیت الله فنا میشود آنگاه که خداوند حجاب بر اندازد سایه آشکار میشود. (ابن عربی، ج ۲، ص ۴۶۶) میتوان بر آن بود که داستان دقوقی، شکل تجربه شده این نظریه ابن عربی است.

در داستان، هفت شمع به یک شمع بدل میشود. اگر شمع را - که مقصود همان نور است - تجلی خداوند در قالب نور بدانیم، این دگرگونی از ویژگیهایی است که خداوند در قالب آن جلوه گری مینماید. مولوی خداوند را «بی نقش چندین صورتی» میداند که هم مشبه و هم موحد را خیره میکند:

گاه خورشید و گهی دریا شوی	تو نه این باشی نه آن در ذات خویش
ای فزون از وهمها وز بیش بیش	از تو ای بی نقش با چندین صور
هم مشبه هم موحد خیره سر	گه مشبه را موحد میکنی

(مولانا، ۱۳۷۵، دفتر سوم، ص ۱۸)

مولانا در آغاز داستان دقوقی را انسانی کامل و صاحب کرامات معرفی می‌کند و این نخستین سرنخی است که خواننده برای توجیه حوادث به ظاهر باورنکردنی داستان می‌یابد:

با چنین تقوی و اوراد و قیام
طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر مُعظم مرادش آن بدی
که دمی بر بنده‌ی خاصی زدی
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

داستان دقوقی، گزارش سفری شگفت‌انگیز در مرز دریا و خشکی است که رویدادهای این داستان در عالمی واقع می‌شود که عارفان آن را «اقلیم هشتم» یا «ناکجا آباد» یا «هورقلیا» می‌خوانند (نوروزپور و جمشیدیان؛ ۱۳۸۷: ۲۵). بنابراین «خواننده‌ی آشنا با عالم هورقلیا و باورمند به همه‌ی رویدادهای داستان را اموری ممکن می‌داند و با توجیهاتی عقلانی (از منظر دین‌شناختی) آنها را می‌پذیرد. در خود داستان نیز پس از اینکه دقوقی به آن درختان یا شمع‌ها نزدیک می‌شود آنها را به شکل مردان حق یا ابدال می‌بیند؛ اینجاست که از تردید دقوقی کاسته می‌شود و خواننده نیز متوجه می‌شود که آن درختان و شمع‌ها نمودی از ابدال حق بودند که البته به طرز شگفتی، تغییر و یافته‌اند. تنها عارف اهل شهود که خداوند جمال خویش را به او نمایانده، میتواند در ورای تشبیه و تنزیه، حق را مشاهده کند. «وقتی نشان جمال الهی بر بنده تجلی می‌کند، او مست میشود و تمام اشیاء در مقایسه با مقام ربوبیت تبدیل به یک شیء میشوند و او دیگر قادر به تمییز اشیاء از یکدیگر نیست.» (ریتر، ۱۳۷۷، ص ۲۷۸)

بر این اساس تبدیل هفت به یک را میتوان رمز تبدیل کثرت به وحدت و انتقال از ظاهر به باطن دانست. در ادامه داستان، آن شمعها به هفت مرد بدل میشوند و هفت مرد به هفت درخت تغییر صورت میدهند و باز، هفت درخت به یک درخت تبدیل میشود و هر دم هفت به یک و یک به هفت بدل میشود و دقوقی، حیران به این تبدیلهای مینگرد. این تبدیلهای کثرت و وحدت، بیان شهودی نظریه‌های فلسفی و عرفانی است که آن را «وحدت وجود» مینامند. تبدیل شمعها به هفت مرد، تداعی کننده هفت تن ابدالی است که خداوند توسط آنها اقالیم و نواحی هفت گانه عالم را حفظ میکند به هر بدلی اقلیمی را که در آن ولایت

دارد. ابن عربی میگوید: «اینان را ابدال نامند زیرا وقتی موضعی را ترک کردند و خواستند عوضی از خویش را بر جای خود گذارند، شخصی را بر صورت خویش در آنجا باقی میگذارند که هر کس ولی را مشاهده کند شکی در این که وی همان شخص است نمیکند در حالی که او خودش نیست» (ابن عربی، ۱۳۸۲، باب ۷۳، ص ۳۱)

بر اساس نظریه «وحدت وجود» هستی، یکی بیش نیست و عبارات است از خدا و تجلی ذات او در مراتب مختلف وجود. آنچه ما ادراک میکنیم وجود حق در اعیان ممکنات است، اشتراک آنها در حق بودن آنهاست و اختلاف، در کثرت صورتهای اعیان ممکنات. جهان، بی وجود حق نماند در آن، متوهم است. مخلوقات، حجاب خداوند هستند حق، در پس این حجابها، جز بر اهل مکاشفه و سلوک، روی خود را پنهان میکند. «حق، از حیث اسماء و صفاتش، که از این حیث متجلی در مرایای اعیان و مظاهر ممکنات است، همان عالم است، اما از حیث ذاتش که مجرد و معرا از جمیع اوصاف و نسب است، غیر عالم و متعالی از آن است و به این اعتبار است که در برابر حق، خلق و در برابر باری، ما سوای باری یعنی عالم، معنی مییابد.» (جهانگیری، ۱۳۷۵، ص ۴۲۶) خداوند به عنوان ظاهر در عالم کبیر و صغیر تجلی میکند و به عنوان باطن همواره ثابت و درک ناشدنی است.

۴-۲-۲ عناصر و شگردهای مؤثر در خلق داستان شگرف

الف- آغاز جستجو / شخصیت اصلی داستان

در آغاز داستان، دقوقی، مردی مسافر تصویر میشود که مقصودش «امر متعالی» است، بنابراین نه مقصدش در مکان جغرافیایی مشخص و مادی است و نه شیوه رفتنش چون دیگر سفرهای این جهانی است. دقوقی «سیر جسمانی» را رها کرده است تا نور خداوند را در بشر ببیند، سفری از ظاهر به باطن :

گفت روزی میشدم مشتاق وار تا بینم در بشر انوار یار
تا بینم قلزمی در قطره ای آفتابی درج اندر ذره ای
چون رسیدم سوی یک ساحل به گام بود بیگه گشته روز و وقت شام
(مولانا، ۱۳۷۵: دفتر سوم، ص ۴۲۵)

از گفتار دقوی بر میآید که شوق دیدار نور یار او را برانگیخته است و پیداست که درصدد معرفت عالمانه نبوده است، چرا که دانایی با ماندن و خواندن و درنگ کردن به چنگ میآید و دیدار، با حرکت و رنج سفر میسر میشود. مضمون دیدار نیز در سطح آوایی معنایی، نامعمول است چراکه دریا در قطره و خورشید، در ذره، که هر دو در عالم واقع، غیر واقعی و دست نیافتنی مینماید. ماجرا از آنجا آغاز میشود که روشنایی روز رخت بر بسته است. مولوی در مثنوی میگوید:

در شب تاریک جوی آن روز را پیش کن آن عقل ظلمت سوز را
در شب بد رنگ بس نیکی بود آب حیوان جفت تاریکی بود
(همان، ص ۱۶)

جوزف کمپل میگوید: «لحظه تاریک لحظه ای است که پیام واقعی تحول در شرف آمدن است؛ در تاریک ترین لحظه نور فرا میرسد» (کمپل، ۱۳۸۰، ص ۶)

ب- مکان

مکان واقعه نیز در کنار دریاست، یک سوی دریا ساحل و خاک است و زندگی زمینی و پس از آن مرز عالم ماورا آغاز میشود، مولوی در جاهایی دیگر دریا را نشان عالم بالا میداند:

تا به گفت و گوی بیداری دری تو ز گفت خواب بویی کی بری
خشکی دید کز خشکی بزاد عیسی جان پای بر دریا نهاد
سیر جسم خشک بر خشکی فتاد سیر جان پا در دل دریا نهاد
موج خاکی، وهم و فهم و فکر ماست موج آبی، محو و سکرست و فناست

(مثنوی، ۱۳۷۵، دفتر سوم، ص ۲۹)

۴-۲-۷ شخصیت

«شخصیت»، عنصر دیگری است که به تحقق شروط ادبیات «وهمناک/شگرف» کمک می‌کند؛ اشخاص ساخته شده‌ای را که در داستان ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند (میرصادقی: ۸۴۷). در داستان علاوه بر رویدادهای شگفت، با اشخاصی عجیب و غریب نیز مواجهیم؛ اما خواننده به راوی اعتماد می‌کند و اشخاص عجیب را نیز باور دارد. در داستان دقوقی شمع‌ها، درختان و هفت مردء شخصیت‌های عجیب داستان هستند؛ تبدیل هریک از این‌ها به یکدیگر و نیز نورانی بودن آن‌ها از جمله‌ی این شگفتی‌هاست و اوج شگفتی آنجاست که دقوقی می‌بیند درختان در صف نماز ایستاده‌اند:

بعد از آن دیدم درختان در نماز صف کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانند امام دیگران اندر پس او در قیام

(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۲۰)

معرفی مولانا از شخصیت اصلی (دقوقی) در ابتدای داستان، نشان می‌دهد که راوی گام نخست را برای جلب اعتماد خواننده برمی‌دارد. همچنین در این داستان، خود دقوقی نیز مدام در شک و تردید است و نمی‌داند که چه اتفاقاتی پیش روی اوست که این مسئله به هیجان و تردید خواننده می‌افزاید. شخصیت‌های عجیب داستان دقوقی و تبدیل و تبدل آن‌ها از جمله‌ی ویژگی‌هایی است که در داستان‌های دیگر مثنوی با این برجستگی خاص نیست.

۴-۲-۸ مضمون و درون‌مایه

«درون‌مایه»، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است که توجه به آن اجتناب‌ناپذیر است؛ «زیرا شناخت عمیق عمل یا شخصیت‌های داستان منوط به درک و فهم فکر حاکم و مسلط بر داستان» یعنی «مضمون و درون‌مایه» است (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۱). درون‌مایه در ادبیات نقش

بسزایی دارد. درون‌مایه‌ی داستان دقوقی، مجموعه‌ی رویدادهایی است که داستان را پدید می‌آورند. علاوه بر موضوع اصلی که تجربه‌ی شهودی دقوقی بر رویدادهاست، مضامین فرعی هم در داستان مطرح می‌شود؛ چنان‌که ماجرای حضرت موسی و درخواست او از خضر پیش می‌آید و یا نکات عرفانی که خود مولوی آن‌ها را بیان می‌کند. نویسنده‌ی داستان شگرف مضامینی را به کار می‌گیرد که در زندگی عادی در جریان است؛ از نگاه خواننده‌ی دین‌باور و عارف، ماجراهای داستان دقوقی در نهایت، طبیعی جلوه خواهند کرد؛ برای مثال آنجا که دقوقی از تبدیل شمع‌ها به درختان و ایستادن درختان در صف نماز حیرت‌زده است می‌گوید:

آمد الهام خدا: کی بافروز
می‌عجب داری ز کار ما هنوز

(مولاناء ۱۳۷۵: ۴۲۱)

۴-۲-۹- تقابل و کشمکش

عنصر دیگری که با مضمون و درون‌مایه نیز مرتبط است، تقابل و کشمکش‌های داستان است. در ادبیات داستانی، انواع کشمکش همچون مقابله‌ی دو شخصیت با هم، شخص با طبیعت، شخص با جامعه و یا درگیری درونی شخص با خود وجود دارد که ممکن است در داستانی یک یا چند گونه از این کشمکش‌ها رخ دهد (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۰) در داستان دقوقی بیشترین کشمکش، از نوع درگیری درونی شخص با خود است؛ دقوقی میان امر واقع و تخیل مانده که آیا رویدادها واقعی است یا خیر؛ چنان‌که از شدت حیرت می‌گوید:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت
موج حیرت عقل را از سر گذشت

(مولاناء ۱۳۷۵: ۴۱۸)

این کشمکش درونی باعث هیجان و شک و تردید بیشتر در داستان می‌شود. از جمله تضادها و تقابل‌های دیگر در داستان دقوقی که زرین کوب نیز به آن‌ها اشاره می‌کند، تضاد بین نور شمع‌ها و سایه‌ی درختان در آن واحد است و تضاد دیگر اینکه نماز دقوقی از حضور کامل، عاری است و در نماز برای کشتی‌نشستگان دعا می‌کند و از طرفی ابدال حق، پشت سر کسی

که نمازش از حضور خالی است نماز می خوانند. این تضادها ناشی از ویژگی های دنیای کشف و شهود است (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۲۸۳)

۴-۲-۱۰ صحنه

«صحنه»، یکی دیگر از عناصر داستان است که متشکل از زمان و مکانی است که شخصیت ها در آن نقش بازی می کنند. زمان و مکان، از جمله عوامل دیگری هستند که در ابهام داستان دقوقی نقش دارند؛ ماجراهایی که برای دقوقی پیش می آید در ساحل دریا (مرز دریا و خشکی) و هنگام غروب آفتاب روی داده است. تقابل بین دریا و خشکی، شب و روز نور و سایه که تداعی کننده ی عالم غیب و شهادت نیز هستند، از جمله ی عواملی است که در ابهام هرچه بیشتر داستان دقوقی نقش دارند. شگفتی این صحنه و فضای داستان دقوقی در دیگر داستان های مثنوی دیده نمی شود.

- نتیجه گیری

گرچه بسیاری از ابیات مثنوی مستقل از یکدیگر به نظر میرسند، اما ذهنیت مولانا مبتنی بر پذیرفتن پیش فرضهایی است که در شعرش به صورت موتیف جلوه گر میشوند. یکی از این پیش فرضهای پذیرفته شده که البته در پیشینه شعر فارسی نیز تجلی یافته، اعتقاد به دستگیری و حمایت بخشی پیری کاردان است. حتی اگر به تنوع و استقلال ابیات در شعر مولانا معتقد شویم، میتوانیم بپذیریم ابیات او از طریق یک جهان بینی کل نگر به یکدیگر می پیوندند. یکی از بن مایه های شعری وی، تصویر کهن الگویی پیر خردمند است که در جای جای داستان دقوقی ظاهر میشود و چون رشته های محکم، فضای کلی اشعار را به هم می پیوند و جهان بینی شاعر را نضح می بخشد برای کهن الگوی "پیر خردمند"، ویژگی هایی چون خردورزی و کهنسالی، تجربه مندی، فراخوانندگی قهرمان به شکیبایی و خودداری و خوشباشی ذکر شده است که تمام این ویژگیها به روشنی با پیر خردمند یونگ تطبیق دارد و

تفاوتی به چشم نمیخورد؛ حتی پیوند وی با خطوط ممنوعی چون شراب، با وجه های که یونگ بدان اشاره میکند و بیان کننده تاثیر نیمه های تاریک و سایه وار در وجود پیر کهن الگویی است، انطباق دارد. همچنین در نقدهای روانشناسانه به ظهور این پیر، در هنگام دچار شدن آدمی به سختیها و مخمصه ها اشاره رفته است. گرچه اطلاعات ما از زندگی شخصی شاعر بسیار اندک است، اما زیستن او در زمانهای ناهموار و بروز دغدغه و دردمندی در شعر او، اندیشه لزوم ظهور این شخصیت را در ناخودآگاهی و هنر شعری وی تقویت میکند. در این پژوهش در پی آن بودیم که نشان دهیم آیا این پیر در دنیای خارج و در عوالم عشق و عرفان در زندگی سراینده وجود داشته است یا خیر؛ بلکه در پی آن بودیم که از منظری خاص به سر وقت ناخودآگاهی اثر برویم و به تبیین دیگری از پیر فرزانه پردازیم.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۸۵). مترجم سیدحمیدرضا صفوی. تهران: معارف.
- ابن عربی، محیی الدین، (۱۳۸۵) فتوحات مکیه، ترجمه محمد خواجهوی، تهران، انتشارات مولی.
- بیلسکر، ریچارد. ۱۳۸۸. اندیشه یونگ. ترجمه دکتر حسین پاینده. چ ۱، تهران نشرآشیان
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). در سایه یافتاب. تهران: سخن
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی .
- توکل، حمیدرضا. (۱۳۸۹) از اشارت‌های دریا؛ بوطبقای روایت در مثنوی. تهران: مروارید .
- زرین کوب، عبدالحسین؛ (۱۳۷۳) بحر در کوزه، چاپ ششم، تهران، انتشارات علمی.
- زمانی، کریم، (۱۳۷۷) شرح جامع مثنوی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اطلاعات.
- جعفری، محمد تقی. (۱۳۷۳) تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی ۷. تهران: اسلامی.
- جکسن، رزمی. (۱۳۸۳). «فانتاستیک به مثابه روش». ترجمه‌ی آریان احمدی و احسان نوروزی، فارابی، شماره ۵۳، پاییز، صص ۷-۳۰.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۲). «درباره‌ی فانتاستیک». زیباشناخت، شماره‌ی ۹، صص ۱۵۷- ۱۸۶.
- کرین، هانری، (۱۳۷۳) ارض ملکوت، چاپ دوم، تهران، انتشارات طهوری.
- مورنو، آنتونیو. ۱۳۷۶. یونگ، خدایان و انسان مدرن. ترجمه داریوش مهرجویی. چ ۱. تهران: مرکز

- یونگ. کارل گوستاو. (۱۳۷۲). جهاننگری. ترجمه جلال ستاری. چ ۱. تهران: توس. _____ . (۱۳۶۸)
- (چهار صورت مثالی. ترجمه پروین فرامرزی. چ ۱. مشهد: آستان قدس رضوی
- _____ . (۱۳۸۵). روان شناسی ضمیر نا خود آگاه. ترجمه محمدعلی امیری. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی .
- _____ . (۱۳۸۲). انسان امروزی در جستجوی روح خود. ترجمه فریدون فرامرزی. لیلا فرامرزی. چ ۱
- مشهد: آستان قدس رضوی.

