ادیان و عرفان

سال پنجاه و سوم، شمارهٔ یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۹
صص ۴۲ـ۲۳ (مقاله پژوهشی)

Religions and Mysticism
Vol. 53, No. 1, Spring & Summer 2020
DOI: 10.22059/jrm.2020.305214.630082

تحلیل خوانش تصویری مولوی و سهروردی از مفهوم اسارت پرندهٔ روح (داستان‌های پرندگان در مثنوی و رساله‌های تمثیلی)

مریم حق‌شناس،[۱] داود اسپرهم[۲]

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۱۹- تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۶/۳)

چکیده

در عرفان و فلسفه گزارهٔ هبوط روح همواره در تصویر پرنده نمود یافته است. مولانا و سهروردی از این تمثیل، بارها برای بیان مقاصد خویش بهره بردند. این جستار با بررسی داستانِ پرندگان در مثنوی و رساله‌های تمثیلی سهروردی چون *عقل سرخ*، *صفیر سیمرغ*، *آواز پرجبرئیل*، *لغت موران* و *قصهٔ غربت غربی* نشان می‌دهد که دو عامل اسباب تمایز این تصاویر تمثیلی را رقم می‌زند؛ ابتدا حالات و موقعیت‌های گوناگون شناسا است؛ اینکه ادراک شناسا از یک پدیدار به واسطهٔ شرایط خاصی که در آن قرار می‌گیرد، متفاوت خواهد بود؛ بنابراین، رمزهایی که در داستان‌های رمزی ممثل می‌شوند، به فراخور مراتب روحی فرد متنوع خواهند بود. دوم پدیده و تجلی آن در سطح آگاهی است؛ اینکه آگاهی سبب می‌شود پدیده در شکل خاصی نمود پیدا کند. به‌این‌ترتیب، یک گزارهٔ واحد یا یک معنی ثابت و کهن همانند «اسارت روح» می‌تواند در ارتباط با سه عامل شناسا، پدیده و زبان در قالب تصاویر رمزی متنوع بروز یابد.

کلید واژه‌ها: پرنده، تصویر، روح، سهروردی، مولانا.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه‌طباطبایی (نویسندهٔ مسئول)؛
Email: maryam_haghshenas@atu.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه‌طباطبایی؛ Email: d_sparham@yahoo.com

مقدمه

بازگشت به مبدأ الوهیت و اصلی که از آن دور افتاده‌ایم، اساس تفکر عرفان ایرانی ـ اسلامی را شکل می‌دهد. گزارهٔ بازگشت به موطن، میل فطری هر اهلِ معرفتی است که برای نیل بدان حجاب‌های مادی را یکسو می‌نهد و با کشف و اشراق به اصل آسمانی خویش می‌پیوندد. سرگذشت این مهجوری در ادبیات عرفانی و فلسفی ایران همواره در قالب داستان‌های رمزی و تمثیلی بیان شده است. قصهٔ جدایی روح از اصل آسمانی خویش و داستان غربت او از بن‌مایه‌های اصلی تفکر مولانا و سهروردی به شمار می‌رود. اگر بخواهیم آبشخور این اندیشه را بجوییم، بی‌شک باید به سراغ اندیشه‌های گنوسی و البته افلاطون، کسی که سهرودی از او با عنوان «استاد فلسفه و امام حکمت» نام می‌برد و «حکیمانی که از لحاظ زمان بر افلاطون پیشی داشته‌اند ـ مانند هرمس پدر فلسفه» [۲۷، ص ۷۴] برویم و البته حکیمان پس از او چون فلوطین و مکتب نوافلاطونیان که «بازگشت نفس را غایت فلسفهٔ خود می‌داند» [۷، ص ۱۳ـ۵۸]. حتی مسئله رجوع به مبدأ در نی‌نامهٔ مثنوی را نیز بدان‌ها نسبت می‌دهند. با این طرز تلقی می‌توان گفت کل مثنوی سرگذشت غربت روحی است که از مبدأ خویش جدا افتاده است و گرفتار در قفس تن، شوق وصال دارد.

رمز پرنده و تعبیر نمادین آن یعنی روح، تصویری کهن همچون صور مثالی بین تمامی اقوام و ملت‌های جهان مشترک بوده است؛ اما «قدیمی‌ترین نشانه از اعتقاد به روح ـ پرنده، بدون شک در اسطورهٔ فوینیکس (ققنوس) دیده می‌شود. این پرندهٔ آتش به رنگ سرخ است؛ یعنی ترکیبی از نیروی حیاتی که نشانهٔ روح در میان مصریان بوده است» [۲۰، ج۲، ص ۲۰۴] و فوینیکس سرخ، رنگِ صعودِ ملکوتی و جاودانگی است [همان، ص۲۰۶]؛ بنابراین، اهل عرفان همچون پیشینیان خویش برای تعلیم و خلق تصویری درست برای شناختِ ماهیت وجودی روح، از تمثیل پرنده و پرواز بهره جستند. ابن‌سینا با نگارش *رساله الطیر* به زبان عربی درحقیقت، نخستین گام را در این مسیر برداشت که پس از او *رساله الطیر*های بسیاری نوشته شد. برای نمونه می‌توان به *رساله الطیر* غزالی و *منطق الطیر* عطار اشاره کرد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های زیادی دربارهٔ مولانا و سهروردی صورت گرفته است؛ اما بررسی تطبیقی داستان‌های این دو با تکیه بر گزارهٔ تصویری پرندهٔ روح ازجمله مباحثی است که از دید

پژوهشگران مغفول مانده است. تقی پورنامداریان در کتاب *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی* چند داستان از ابن‌سینا و سهروردی را تحلیل کرده است. او با تعریفی از «رمز، تصویر و صور خیال» از مقدمه وارد مبحث تحلیل داستان‌های سمبولیک می‌شود. در فصلی با عنوان «پرنده، رساله الطیرها»، «از تمثّل روح در قالب رمزیِ پرنده در قفس» سخن می‌گوید. او در کتاب *عقل سرخ* نیز که شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی است، جسته‌وگریخته به تصویر پرنده و مرغ اشاراتی دارد. «بازتاب رسالهٔ تمثیلی قصه - الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در مثنوی» که به همت الیاس نورایی و مریم اسدیان نوشته شده، در پی تحلیل مفهوم *غربت غربی* سهروردی و جغرافیای مثالی آن در *مثنوی* است. در مقالهٔ «با شاه‌باز روح، از خانقاه تا صومعه (پژوهشی در نمادپردازی روح در عرفان ایرانی و آثار قدیس یوحنای صلیبی)» که به همت شهره انصاری در سال ۱۳۸۶ در مجلهٔ «سخن عشق» به چاپ رسید؛ نگارنده به بررسی تمثیل پرنده، آواز و رنگ و تعبیر آن‌ها آن در آثار عرفان ایرانی همچون ابن‌سینا، سهروردی، عطار و مقایسهٔ آن‌ها با آثار یوحنای مسیحی می‌پردازد. «عاتکه رسمی» نیز مقاله‌ای با عنوان «از اسب بالدار افلاطون تا طوطی جان مولانا» نگاشته است که در آن به وجوه مشترک روح و پرواز آن در آثار افلاطون و *مثنوی* مولانا می‌پردازد. مقالهٔ «زندان جان؛ پژوهشی در معنای قفس در متون شعری ادب فارسی» به کوشش محمود مهرآوران و عاطفه خدایی در نشریهٔ *متن‌شناسی ادب فارسی* به طبع رسید که پژوهشگران در آن به مفهوم‌سازی واژهٔ قفس برای «تن و دنیا» پرداخته‌اند. دربارهٔ «اسطوره یاد و فراموشی» نیز مقالاتی به چاپ رسیده است. مریم حسینی مقاله‌ای در فصلنامهٔ *الهیات* هنر با عنوان «اسطوره یاد و فراموشی در داستان‌های رمزی و تمثیلی ایرانی» به چاپ رسانده است. او با بررسی چند داستان از ابن‌سینا، سهرودی، عطار و مولانا به ریشه‌های گنوسی این اسطوره اشاراتی کرده است.

با توجه به آنچه بیان شد، هیچ‌یک از پژوهش‌های مذکور به بررسی داستان‌های مربوط به پرندگان در *مثنوی* و مقایسه آن‌ها با رساله‌های تمثیلی سهروردی در قالب تصویر رمزی اسارت پرندهٔ روح نپرداخته‌اند. در جستار پیشِ رو تلاش کردیم تا مسئلهٔ محوری پژوهش را با بررسی موقعیت‌های شناسا و ارتباط آن‌ها با آگاهی و پدیدار تبیین کنیم.

۱.پیشینهٔ تصویر پرندهٔ روح

هر پرنده‌ای را در معنای عام «مرغ» می‌نامیدند [۱۹، ج۲، ص ۱۰۹۱]. «در ادبیات عرفانی به معنی روح آمده است» [۱۴ ، ص ۷۱۳]. انگارهٔ «تشبیه روح به پرنده» در ایران اسلامی

دیده می‌شود. چنان‌که در *رساله الطیر*های ابن‌سینا، احمد غزالی، شیخ اشراق و *منطق الطیر* عطار. اما ریشه‌های آن را می‌توان در یونان باستان جست؛ در عقاید اورفئوسی با عبارت معروف «تن زندان روح» مواجه‌ایم که این موضوع در رسائل افلاطون، آثار گنوستیک‌ها و حکمای نوافلاطونی نیز آمده است [۱۷ ، ج۴، ص ۴۴]. اما خصیصه‌ای که پرنده را از سایر حیوانات جدا می‌کند، بال است؛ همان چیزی که انسان را از بدو خلقت به امور محیرالعقول واداشته است؛ بنابراین، «پرواز» به‌عنوانِ آرزوی دیرین انسان به علت ناممکن‌بودنش همواره تصویری محال و درعینِ‌حال، مقدس بوده است. به همین علت، بال «خدایی‌ترین چیزها در میان اموری مادی پنداشته شده است. درحقیقت، بال برای آن است که چیزی که میل به پایین دارد، بالا برد و به قلمرو بالاتر که مسکن خدایان است، منتقل سازد و این همان جزء از بدن است که بیشترین شباهت را به امور خدایی دارد» [۲۴ ، ص ۳۳۱ـ۳۳۲]؛ زیرا «بال و پر آن قسم از تن است که از همهٔ اعضای دیگر به خدا نزدیک‌تر است، چه، خاصیت طبیعت آن گرایندگی به‌سویِ آسمان‌ها و بردن تن بدان جاست» [۳ ، ص ۱۳۸]. بنابراین، بال به سبب اسباب پروازبودگی و عروج ستایش می‌شود؛ زیرا این سیر صعودی دغدغه‌های زمینی را به انگیزه‌های آسمانی مبدل می‌کند. همان طور که افلاطون در *رسالهٔ فدروس* نفس را نه به پرنده، بلکه به دو اسب بالدار و ارابه‌بانی تشبیه می‌کند «نفس را بدو اسب بالدار و ارابه‌بانی مانند می‌توان کرد. نزد خداوندان اسبان و ارابه‌بان هر سه نجیب و اصیلند» [همان، ص ۱۳۷]. اما پیش از افلاطون، پارمینیدس نخستین حکیمی است که داستان پرواز روح را بیان کرد. براین‌اساس، «بال» مایهٔ سعادت و تمایز است؛ اما رفته‌رفته قدرت پرواز در ایران بعد از اسلام در برخی متون نیز موردِتوجه قرار گرفت و ازاین‌رو، گاه روح به سیمرغ و گاه به شاهین و باز تشبیه می‌شود. می‌بینیم که روزبهان بقلی گاه «سیمرغ را « کنایه از روح» می‌داند [۱۴ ، ص ۴۹۱] و گاه مولانا از سیمرغ، روح و جان را مراد می‌کند؛ درنتیجه، حرکت صعودی روح و سیر او از زمین جهل به آسمان معرفت سبب تسمیه‌اش به پرنده شده است.

۲. دیالکتیکِ تصویر و شناسا

ایماژ (تصویر به معنای ساختن تصویر با کلمات) امر بازنمایی‌شده‌ای که نه خارج از بازنمایی و نه صرفاً همان است که در بازنمایی دیده می‌شود. امر بازنمایی‌شده به این معنای خاص در حکم چیزی که باید شکل بگیرد، «ایماژ» نامیده خواهد شد. [۲۶ ، ص ۸۷] درواقع، تصویر مرکب از دو جزء است، یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند (idea) و

دیگری محمل ایـن مقصـود اسـت (image). [۲۱ ، ص ۵۸] از تـأثیر آن دو بـر یکـدیگر معنی به وجود آید. برخورد عاطفی با موضوع هرچه صمیمانه‌تر و موضوع هرقدر از حوزهٔ تجربیات عادی دورتر باشد، آمیزش اجزای دوگانهٔ تصویر بیشتر و درنتیجه، تمییـز میـان آن دو دشوارتر خواهد بود. نهایت این امتزاج وقتی است که این دوگانگی اجـزای تصـویر در رمز به وحدت و یگانگی می‌رسـد [۹ ، ص ۳۲]. بنـابراین، تنهـا ابـزار بیـان تجربیـات عرفانی که در عالم مثال به وقوع می‌پیوندد، رمز است. به طریق اولـی پیونـدی دوسـویه بین عوالم روحی شناسا و زبانش برقرار است. به این نحو که «عرفا هرقدر در کشف عوالم جدید روحی تواناتر باشند، در کاربرد زبان نیز چالاک‌تر و نوآورتر خواهند بود» [۱۸ ، ص ۲۴۷ـ۲۴۸]. اما تصویر پرنده در قفس و زندانی در زندان به‌عنوانِ یکـی از اسـتعاره‌هـای مرکزی همواره از سوی شعرای عارف مسلک موردتوجه بوده است. شاید بتوان ایـن‌طـور استدلال کرد که تصویر «زندانی در زندان» بیشتر به ایماژ انسان گرفتار در دنیای مادی و تصویر «پرنده در قفس» به گرفتاری روح در بـدن مـادی اشـاره دارد. درحقیقـت، تغییـر وضع و حال عـارف در جهـان سـبب مـی‌شـود، او همـواره خویشـتن را در صـورت‌هـای متفاوت، تصویر کند؛ صورتی که بازتاب موقعیت‌های گوناگونی اسـت کـه عـارف آن را از سرگذرانده و تجربه کرده است. همان طور که اگزیستانسیالیسـت‌هـا مـی‌گوینـد، یـأس، شکست، مرگ، گناه، رنج، ترس، ازجمله عواملی هستند که می‌توانند روالِ عادی زنـدگی روزمره را درهم بریزند و شناخت فرد را شکل دهنـد. ایـن شـناخت نـه‌تنهـا بـین افـراد مختلف متفاوت است؛ بلکه نسبت به یک فرد نیز در زمان‌های مختلف، می‌تواند متفـاوت باشد. براین‌اساس، می‌بینیم که مولانا و سهروردی گـزارهٔ هبـوط روح را در سـاختارهای رمزی مختلفی روایت می‌کنند. مضمون گرفتاری انسان در دنیای مـادی بـه‌عنـوانِ یـک گزارهٔ اصلی بر تمام داستان‌های آن‌ها سیطره دارد؛ ازاین‌رو، آنچه آن‌ها در موقعیـت‌هـای لبه مرز به‌عنوانِ تصویر مرکزی می‌آفرینند، ایمـاژ زنـدانی در زنـدان یـا پرنـده در قفـس است. به‌این‌ترتیب، آنچه سبب تمایز زبان مولانا و سهرودی بـا دیگـران مـی‌شـود، ادراک یک پدیده به شکل‌های گوناگون است؛ به این معنـا کـه آنـان در هـر وضـعیت و در هـر ادراک، از خود تجربه‌ای نو عرضه می‌کنند و این تجربیات نو به نو که مربوط به عالم امـر است، تنها از طریق رمز در بیان می‌گنجد؛ زیرا خانهٔ رمز عرصهٔ پهناور ناخودآگـاه اسـت؛ بنابراین، «در بیان مکاشفات صوفیانه خواسته یا ناخواسته از رمز استفاده می‌کنـیم چـون رمز نمایندهٔ یک چیز غیر از خودش نیست و بالقوه دلالت بر مدلول‌هـای متعـددی دارد»

[۹ ، ص ۲۱]. ازاین‌رو، آنچه مولانا و سهروردی در هیئت رمز می‌آفرینند، تصاویری است که در عالم واسط با معنی به وحدت رسیده است. از این میان یک تصویر به‌عنوانِ ایماژ بنیادی بر دیگر آفرینش‌ها غلبه دارد و آن تصویر اسارت در دنیای مادی است. این گزاره هنگامی که به هیئت یک استعاره مرکزی در سطح ناآگاهی درمی‌آید، به‌عنوانِ یک معنی ثابت، هر بار به همان شکلی که بیان می‌شود، قابلیت بیان دارد؛ به این معنا که متناسب با مرتبهٔ روحی است که عارف در آن قرار گرفته‌است و قابلیت تکرار ندارد. ازاین‌رو، رمزهای متنوعی خلق می‌گردند که گویی هر بار بازگوکنندهٔ معنی‌ای نو هستند. درحالی‌که به طور عموم مفاهیم ثابت‌اند. همان نکته‌ای که شفیعی‌کدکنی اشاره می‌کند: پیوند تجربیات روحی عارف با زبانش، یعنی هرچه تجربیات روحی عارف ضعیف باشد، به همان میزان زبان نیز ضعیف است [۱۸ ، ص ۲۴۷]. به‌این‌ترتیب، هر فرد ممکن است یک یا چند تصویر کلی و محدود از خویشتن در زندگی داشته باشد که در سیر ادراک تجربیات عرفانی در شکل‌های گوناگون متجسم گردند.

۲ـ۱. بازتاب تصویر پرندهٔ روح در رساله‌های سهروردی

سهروردی علاوه بر ترجمهٔ *رساله الطیر* ابن‌سینا به زبان فارسی، خود نیز از تمثیل پرنده برای نمادپردازی روح در بسیاری از آثارش بهره برد. او در داستان‌های تمثیلی‌اش با پرندگانی چون باز، سیمرغ، هدهد، طاوس سعی در تفهیم هبوط روح از موطن اصلی خویش دارد. پرندگانی که سهروردی به‌عنوانِ رمز روح برمی‌گزیند، همگی به‌نوعی با خورشید که خود بزرگ‌ترین مظهر و نماد روح است [۱۳ ، ص ۱۳۷]، پیوند تنگاتنگی دارند. در رسالهٔ پانزده‌پاراگرافی *عقل سرخ*، سالک شخصیت خویش را در قالب پرندهٔ باز تجسم می‌کند. باز پرنده‌ای هم‌نشین پادشاه که جایگاهش «روی ساعد شاهان است» [۱۹، ج۱، ص ۱۵۱] و از او به‌عنوانِ پرنده‌ای خورشیدی یاد می‌کنند که در مصر «پرنده‌ی هوروس و علامت خورشید بود. یونانیان و رومیان نیز در باز نشانهٔ خورشید را می‌دیدند» [۲۰، ج۲، ص ۲۳]. در نزد اهل تصوف نیز «کنایه از روح و ارواح قدسی و نفس ناطقهٔ انسان است» [۱۴، ص ۱۸۰]. در رسالهٔ *صفیر سیمرغ* از هدهدی سخن به میان می‌آید که خود راه‌دان و راه‌شناس است که با تعبد و تکشف به مرتبهٔ سیمرغی می‌رسد. هدهد در *منطق الطیر* به‌عنوانِ هادی مرغان، آنان را به‌سویِ سیمرغ هدایت می‌کند. پرنده‌ای که در قرآن کریم نیز از او به‌عنوانِ پیک و پیام‌رسان سخن رفته است. مرغِ سلیمانش [۱۹، ج۲، ص ۱۲۰۳] می‌خوانند. در *لغت موران*، هدهد به‌عنوانِ پرنده‌ای

که «بغایت حدّت بصر مشهور است» [۱۵، ج۳، ص ۳۰۲] در برابر بومان روزکور وصف می‌شود. از یک سو، توصیف خورشید به‌عنوانِ «ینبوع نور» [همان، ص۳۰۳] و انتخاب حرکت در روز از سوی هدهد که خود را در مرتبهٔ معرفت کشفی می‌بیند «در عالم شهودم» [همان، ص ۳۰۳] و از سوی دیگر، پیوند او با سیمرغ که غایت مرتبهٔ اوست، هدهد را به پرنده‌ای خورشیدی و روحانی تبدیل کرده است. در داستان «قصه غربت غربی» هدهد حامل نامه‌ای است از سوی پدر از وادی ایمن برای پسر که در اینجا همان «الهام و قوت الهام» [۸ ، ص ۳۷۵] است که از جانب پدر، آنان را به عالم علوی فرامی‌خواند. هدهد راهبری است که «در فصل بهار به ترک آشیان خود بگوید ... قصد کوه قاف کند، سایهٔ کوه قاف بر او افتد بمقدار هزار سال ... درین مدت سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدار کند» [۱۵، ج۳، ص ۳۱۴ـ۳۱۵]. درحقیقت، هدهد سالکِ جان‌آگاهی است که با معرفت نسبت به قفس تن، به شوق رهایی از آن قدم در وادی حقیقت می‌نهد تا به رستگاری جاوید یعنی جایگاه سیمرغ، کوه قاف برسد؛ بنابراین، هدهد «رمز روحی است که استعداد ترک آشیانهٔ جسم و پیوستن به اصل خویش سیمرغ یا عقل فعال و از او به حق را دارا است»[۸، ص ۴۱۶] و سیمرغ به‌عنوانِ پرنده‌ایی عالی مرتبه همواره رمز «خدا و پادشاه پرندگان است» [۱۹، ج۲، ص ۷۱۳] که در عرفان نیز «مصدر جانهاست» [۱۳ ، ص ۱۲۸ـ۱۲۹] که سهروردی در رسالهٔ صفیر سیمرغ از او به‌عنوانِ «مرغ بزرگوار» [۱۵، ج۳، ص ۳۱۴] یاد می‌کند که با توجه به اسطوره‌ها و آنچه در شاهنامه رفته است، جایگاه او در کوه قاف است. کوهی که در عقل سرخ از زبان پیر جوان‌روی این‌طور توصیف می‌شود «گرد جهان درآمده است و یازده کوه است» [۱۵، ج۳، ص ۲۲۹]. برخی آن را با البرز کوه برابر می‌دانند چراکه «البرز نیز در اساطیر زردشتی گرداگرد زمین را فراگرفته است» [۱۹، ج۲، ص ۹۴۰] و از آن به‌عنوانِ جایگاه سیمرغ در شاهنامه یاد شده است. کوه هرائیتی در ترجمهٔ پهلوی هربُرز و در فارسی البرز تمام ممالک شرقی و غربی را احاطه کرده است و آن نخستین و شریف‌ترین کوه محسوب شده است[۶، ج۱، ص ۱۳۱]. همین گران‌قدریِ کوه قاف است که در آثار سهروردی و برخی رساله الطیرها از آن به‌عنوانِ مقصد روح یاد شده است.

۲ـ۱ـ۱. تبیین زبان رمزی در قصهٔ هبوط روح

نخست شاید این‌گونه به نظر برسد آنچه در داستان‌های تمثیلی بیان می‌شود، تکرار چند معنی مشابه است که چندان تنوعی ندارند؛ اما مقوله‌ای که آن‌ها را از یکدیگر متمایز

می‌سازد، ساختاری است که به واسطهٔ بهره‌مندی از رموز گوناگون هر بار به شکل تازه‌ای جلوه می‌کند. این رمزها «نه‌تنها نسبت به اشخاص مختلف؛ بلکه نسبت بـه یـک شـخص در زمان‌های مختلف نیز تغییر کرده و رنگ عوض می‌کنند» [۹ ، ص ۲۶۹]. همین اسـت که روایت هبوط روح قصـهٔ پرتکـرار بـه معنـی‌ای خوانـدنی و پرمغـز تبـدیل مـی‌شـود. درحقیقت، این رمزها هستند که در قامت حجاب، تن معانی را به زینـت‌هـای گونـاگون می‌آرایند. شاید بتوان دو علت برای این امر بیـان کـرد؛ نخسـت ظرفیـت محـدود زبـان بشری در مقابلِ گسترهٔ وسیع مفاهیم که سبب شده است تـا عـارف بـرای جبـران ایـن محدودیت به سراغ عناصر خیال روند تا بتوانند به‌نحوی این کاستی را جبران کنند؛ زیرا صور خیال ظرفیتی را برای واژگان فراهم می‌کنند تا علاوه بر معانی اصلی خود بر معـانی ثانوی نیز دلالتمند شوند. این معانی ثانویه می‌تواننـد بـه اندیشـه‌ای فلسـفی، عرفـانی و اسطوره‌ای اشاره کنند؛ زیـرا هرکـدام از ایـن معـانی بـه دلایـل مختلفـی چـون مسـائل اجتماعی، عقیدتی و ... قابلِ‌بیان در سطح دلالت صریح زبانی نیستند؛ بنابراین، آفـرینش رمز به‌خاطرِ ویژگی چنـد جانبـه بـودنش بـه‌ویـژه در زبـان عرفـان ـ کـه آمیختـه‌ای از گزاره‌های فلسفی و عناصر اسطوره‌ای است ـ امکان بیان معـانی بلنـد و غـامض را بـرای عارف فراهم می‌کند؛ اما دیگری تغییر چهـرهٔ رمـز اسـت بـا وجـود بیـان معـانی واحـد. درحقیقت، آنچه سبب تنوع رمز به‌عنوانِ یک ساختار «چند معانی و ذوبطون» مـی‌شـود، «تغییر وضع و حال انسان در جهان است» [۹ ، ص ۲۶۹]. همـان مسـئله‌ای کـه هایـدگر به‌خوبی در فلسفهٔ پدیدارشناسی هرمنوتیکی خود اشاره می‌کند، توجه بـه موقعیـت‌هـای مختلف انسان هنگام مواجه با پدیدارها است. ازنظرِ او «انسان یا به قول خـود او دازایـن در موقعیت‌های مختلف و در حال‌های گونـاگون، چیزهـا و جهـان را مـی‌شناسـد؛ درنتیجـه، نمی‌توانیم و نباید که این موقعیت‌ها و حال‌ها را در بحث خـود از نظـر دور کنـیم» [۲ ، ص ۸۹]. بنابراین، نه‌تنها حالت‌های انسان‌ها با یکدیگر متفاوت است؛ بلکه وضعیت یـک فـرد در موقعیت‌های مختلف نیز تغییر می‌کند.

۲ـ۲.پیوند موقعیت با آگاهی

پرنده به‌عنوانِ تصویری که مولانا و سهروردی برای بیان مقاصد خویش بسیار از آن سود می‌جویند در مقام یک پدیده به شکل‌های متنوعی بر آن‌ها تجلـی مـی‌کنـد. البتـه ایـن مسئله را می‌توان به دو امکان متفاوت مربـوط کـرد. ابتـدا حـالتی اسـت کـه شناسـا بـا

قرارگـــرفتن در آن بـــه ادراکـــی تـــازه از پدیـــدار نائـــل مـــی‌آیـــد. برخـــی از فلاســـفه اگزیستانسیالیست چون یاسپرس مسئله موقعیت‌های مرزی را مطرح می‌کننـد کـه ایـن وضعیت در زندگی انسان نقش بسزایی دارند. انسان با قرارگرفتن در چنین موقعیت‌هایی به ادراک متفاوت از پدیده‌ها دست می‌یابد. به این معنا که شخص با توجه به وضعی کـه در آن قرار گرفته است، به ادراک و شناختی متفاوت از حالت‌های پیشین خود مـی‌رسـد و این ناشی از بی‌اعتباری موقعیت‌های است که فرد در آن قرار می‌گیرد. پس «صـیرورت و شدن» مسئله‌ای است کـه درک آن از سـوی سـوژه، اسـباب شـناخت او را نسـبت بـه جایگاه و وضعیتی که در آن قـرار گرفتـه، فـراهم مـی‌کنـد کـه ایـن شـناخت بـه قـول کی‌یرکگور اتصال با خداست. پیوندی که سبب می‌شود شناسا به ادارکی متفاوت از یـک پدیده واحد دست یابد؛ امـا امکـان دوم خـوده پدیـده و نسـبت قرارگـرفتنش در سـطح آگاهی شناساست. به عقیدهٔ سارتر «تفاوت‌های بین اشـیا ناشـی از آگـاهی اسـت؛ یعنـی بدون آگاهی تمایزی وجود ندارد» [۲۲، ج۹، ص ۴۱۶]. به نظر می‌رسـد نـه‌تنهـا تفـاوت میان پدیده‌ها از آگاهی نشئت می‌گیرد؛ بلکه نمود یک پدیدار به شکل‌های گوناگون نیـز بسته به آگاهی فرد است. به این نحو که با توجه به موقعیتی که شناسا در آن قـرار دارد، می‌تواند با نفی جنبه‌های دیگر شی، بُعد خاصی از آن بر او متجلی شود. پـس شناسـا بـا تقلیل سایر ویژگی‌های یک شی به آن امکان پدیدارشدن در یک شکل خـاص در سـطح آگاهی را می‌دهد. «این‌که چیزها برای افراد مختلف به صور متفـاوتی پدیـدار مـی‌شـوند، کاملاً آشکار است. و این مطلب که آگاهی باعث می‌شود که اشیا به صـور خـاص پدیـدار شوند مطلب واضحی است. اگر هم کسی بخواهد این‌گونه تعبیر کند که هر آگـاهی‌ای بـا نفی جنبه‌های دیگر شیء یا تنزل‌دادن آن‌ها تا حد یک امـر بنیـادیِ مـبهم و مغشـوش، سبب می‌شود شی به نحو خاص یا تحت شرایط خاص پدیدار شود، این نحـوهٔ بیـان هـم هرچند تا حدودی تکلف‌آمیز است؛ ولی قابل فهم است». [همان]

۲ـ۳. تصویر صیاد و صید در مثنوی

تصویر صیاد و صید را به‌عنوانِ نمونه‌ای از تصاویر دیالکتیکی در مثنوی بررسی می‌کنیم. پیشینهٔ این تصویر به دوران یونان باسـتان بـازمی‌گـردد؛ جـایی کـه «پروکلـوس مسـئله صیادان را مطرح می‌کند که با گوزن‌هـا ارواح را تعقیـب و آن‌هـا را در اجسـام محبـوس می‌کنند». [۲۵، ص ۱۶۷] در مثنوی یکی از تصاویری است کـه مولـوی بـرای شـناخت

نسبت به خدا می‌آفریند. به‌طورکلی، در مثنوی با دو تصویر از خداوند مواجه‌ایم: یکی خدای متشخص و دیگری خدای نامتشخص. گاه خدای متشخص جامهٔ انسان بر تن می‌کند و صفات او را می‌پذیرد (صیاد، نقاش، مشتری و...) و گاه در هیئت غیرانسان و با تصویر خورشید، دریا، آهو، صید و ... تجلی می‌کند؛ اما مولوی به دیدگاه نامتشخص هم نظر داشته است و خداوند را تا بالاترین درجه الهیات سلبی ستوده است؛ یعنی شناخت حق در اطلاق خودش.

مولانا بعضاً مقام صیادی و گاه مقام صیدی را می‌ستاید. در نظرگاه او خوشا به حال شکارگری که مطلوب حق و تجلیات او را صید کند و خوشتر صیدی که در دام عشق الهی گرفتار آید که این اسارت عین بشارت است. دام به قول مولانا یا موقعیت‌های مرزی به تعبیر یاسپرس به «معنای تنگناهایی است که انسان با قرارگرفتن در آن‌ها به محدودیت‌های خویش پی می‌برد» [به نقل از ۲۸ ، ص ۲۱۸]. بنا بر این وضعیت، آنچه انسان در هریک از این حالات خاص تجربه می‌کند با یکدیگر متفاوت خواهند بود؛ مکان ایستادن یا به اصطلاح، حالت خاصی که انسان در آن قرار می‌گیرد، نوع نگاه او را به پدیدار شکل می‌دهد. به همین خاطر است که مولانا گاه مقام صیادی و گاهی صیدبودن را می‌ستاید، چون او در موقعیت مرزی یا دام عشق به مرتبهٔ اتصال با خدا دست یافته است؛ بنابراین، تنها، گزینش زبان رمزی، امکان بیان و وصف ابعاد گوناگون یک گزاره را میسر می‌کند. چراکه قلمرو زبان رمزی را وضعیت‌های لبهٔ مرز تشکیل می‌دهند؛ زیرا «آن کس که تاب تحمل زبان نوسانی رمزها را ندارد، خود را از وضعیت در لبهٔ مرز بودن آزاد می‌کند» [۲۹ ، ص ۴۹]. بنا بر عقیده اگزیستانسیالیست‌ها اگر انسان در زندگی چنین موقعیت‌هایی را تجربه نکند، همواره در شناخت خویشتن عاجز خواهد بود. «صیدشدن یا صیدبودن» یکی از موقعیت‌های است که به قول مولانا شخص با واقع‌شدن در آن به مرتبه شناخت و در پی آن به وصال نائل می‌آید. «وصال» یکی از مضامینی است که مولانا با خلق تصویر صید و صیاد سعی در تبیین آن دارد. او معتقد است صید وقتی شکار صیاد شود، هجران به وصال تبدیل می‌شود

عشق می‌گوید به گوشم پست پست / صیدبودن خوش‌تر از صیادی است [دفتر پنجم، ۴۱۱]

به‌طورکلی، رابطهٔ «صید و صیاد» در مثنوی یک گزارهٔ دوسویه با رابطه‌ای مستقیم است که به مضمون «وصال» می‌انجامد. مرتبه‌ای که کی‌یرکگور آن را بالاترین درجهٔ تحقق بخشیدن فرد به ذات خویش می‌داند؛ «والاترین مرتبهٔ تحقق بخشیدن فرد به ذات

خویش پیوستگی با خدا است؛ اما نه به معنای وجود کلی یا اندیشهٔ مطلق؛ بلکه تویِ مطلق» [۲۳، ج۷، ص ۳۳۱]. به بیان دقیق‌تر «فردشدن» که از دیدگاه او درست نقطهٔ مقابل پراکندنِ خویش در هرکسی یا فروبردن خویش در کلیت است [همان، ۳۳۲]. زیرا ازنظرِ کی‌یرکگور کلیت برابر با شرک است. ازاین‌رو، گاه انسان کامل در نقش صیاد در جست‌وجوی صیدِ عشق الهی خواهان وصال و فردشدگی با خداوند است و گاه در نقش صید. گویی مولانا در طرح مسئلهٔ خدای متشخص انسان‌وار در تصویر صیاد به آیه «یُحبهُم و یحبونَهُ» [مائده، ۵۴][۱] استناد کرده است. گزاره‌ای که عرفا با توجه بدان معتقدند ابتدا کوشش از جانب حضرت حق بود و کشش ما پاسخی بود بدان که این گزاره خود سنگِ بنای آفرینش تصویر صیاد برای خدای متشخص انسان‌وار در مثنوی بوده است.

۲ـ۴.خواب، تصویری از صعود موقت

به‌طورکلی، مولانا همچون پیشینیانش افلاطونیان و نوافلاطونیان معتقد است «ما ذاتی دوگانه هستیم: بخشی از ما خدائی است و بخشی دیگر حیوانی» [۳۰ ، ص ۱۰۱] که بخش خدایی وجودمان از عالم بالا به جهان محسوسات نزول کرده و هم‌چون پرنده‌ای در قفس جسم گرفتار آمده است؛ اما برای این پرنده در دو حالت امکان رهایی وجود دارد؛ ابتدا زمان مرگ است و دیگری زمان خواب؛ هنگامی که روح موقتاً از جسم جدا می‌شود. دراین‌باره می‌توان به آیه چهل و دو سورهٔ زمر اشاره کرد که خداوند می‌فرمایند:

«اللَّهُ یتَوَفَّی الْأَنْفُسَ حِینَ مَوْتِهَا وَالَّتِی لَمْ تَمُتْ فِی مَنَامِهَا فَیمْسِکُ الَّتِی قَضَی عَلَیهَا الْمَوْتَ وَیرْسِلُ الْأُخْرَی إِلَی أَجَلٍ مُسَمًّی إِنَّ فِی ذَلِکَ لَآیاتٍ لِقَوْمٍ یتَفَکَّرُونَ»[۱] خدا روح مردم را هنگام مرگشان به تمامی باز می ستاند و روحی را که در [موقع] خوابش نمرده است. پس آن [نفسی] را که مرگ را بر او واجب کرده نگاه می‌دارد و آن دیگر را تا هنگامی معین [به سوی زندگی دنیا] بازپس می‌فرستد قطعاً در این برای مردمی که می‌اندیشند نشانه‌هایی است»؛ بنابراین، خداوند یک بار به شکل دائم و دگر بار به‌صورتِ موقت ارتباط میان روح و جسم را قطع می‌کند. مولانا نیز با اشاره به کلام‌الله برای قفس‌بودنِ بدن، خواب را مثال می‌زند.

هر شبی از دام تن ارواح را / می‌رهانی می‌کنی الواح را

می‌رهند ارواح هر شب زین قفص / فارغان از حکم و گفتار و قصص [دفتر اول، ۳۸۸ـ۳۸۹]

فضای داستانی در رساله‌های تمثیلی سهروردی نیز رویاگون و همانند خواب است.

روایت‌های گسسته و حوادثی که مناسبتی با دنیای واقعی و مادی ندارند، گویی جهان رویا را به تصویر می‌کشد. شاید بتوان گفت فراموشی که بر فضای داستان حاکم است، علت اصلی بیان رساله‌ها در فضای رویاگون است؛ زیرا «فراموشی برابر با خواب و مرگ است» [۵ ، ص ۱۲۲]. قصه‌ها که عموماً در تاریکی و یا در شب‌هنگام به وقوع می‌پیوندند به فضای رویاگون آن‌ها دامن می‌زند. *آواز پر جبرئیل* ماجرایی پر از حوادث شگفت که بی‌زمان و بی‌مکانی آن را به عالم رویا نزدیک می‌کند «یک شبی غسق شبه شکل در مقعّر فلک مینا رنگ مستطیر گشته بود» [۱۵، ج۳، ص ۲۰۹]. ماجرای قصه *غربت غربی* نیز همانند *آواز پر جبرئیل* به انفصال موقتی حواس ظاهری و اتصال نفس ناطقه به عالم امر اشاره دارد؛ همانند هنگام خواب که «حواس ظاهری انسان معزول گشته و سیطرهٔ خود را از دست می‌دهند در این حالت نفس ناطقه می‌تواند به عالم علوی برآید و صور معقولات را مشاهده نماید» [۴ ، ص ۴۹۷]. این تجربیات ماوراطبیعی به واسطهٔ ماهیت ذوقی که دارند، قابلیت بیان در ساختار زبان معیار را ندارند. «ویلیام جیمز دو ویژگی اساسی تجارب عرفانی را وصف‌ناپذیری و ارزش معرفتی می‌داند». [به نقل از ۱۰ ، ص ۳۵]. به‌این‌ترتیب، قلمرو صورخیال به کمک زبان می‌آید و کسانی چون سهروردی و مولوی با بستری تمثیلی و زبانی رمزی به بیان تجربیات خویش همت می‌گمارند. در رساله‌های سهروردی رمز عرصهٔ تمثیل را درمی‌نوردد؛ زیرا عالم فراحسی‌ای به تصویر کشیده می‌شود که به دو علت در بیان صریح نمی‌گنجد: ابتدا محدودیت زبان و دوم ماهیت اسرارگون معانی؛ بنابراین، یکی از کارکردهای اصلی رمز «پوشاندن اسرار از نامحرمان برای تقیه و کتمان سّر است» [همان، ص۹۲]. این اسرار به سبب ماهیت معرفتی و کشفی که دارند، عقل‌ربا هستند؛ اما رمز به واسطهٔ «صفت ذاتی‌اش که بیانگر معنایی است که جز به‌وسیلهٔ زبان رمز، بیان‌شدنی نیست در قلمرو دیانات و ماوراءطبیعه به وضوح محسوس است» [۱۳ ، ص ۲۶]. مولانا حالت ربودگی خواب و قطع اتصال روح از جسم را در داستان «پیر چنگی» نیز چنین وصف می‌کند:

خواب بردش مرغ جانش از حبس رست / چنگ و چنگی را رها کرد و بجست
گشت آزاد از تن و رنج جهان / در جهان ساده و صحرای جان [دفتر اول، ۲۰۸۹ـ ۲۰۹۰]

۳. بازتاب تصویر هبوط پرندهٔ روح

روح پیش از قرارگرفتن در کالبد در عالم غیب سکنی داشت که به هنگام تجسد، به

عالم خلق نزول می‌کند و هرآنچه از زندگی در عالم تجرد به خاطر داشته است، از یاد می‌برد. این دوری از وطن برای او نوعی اسارت و احساس غربت به همراه دارد که پیشینیان این امر را به گرفتاری مرغ در قفس تعبیر کرده‌اند. این تفکر که به دوران اساطیری و آموزه‌های گنوسی متعلق است، به‌گستردگی اساس تفکر عرفانی را شکل می‌دهد. تا جایی که برخی معتقدند تمام مثنوی از غربت روح و نزولش به دنیای مادی سخن می‌گوید. آن «احساس غربتی که روح عارف در عالم جسمانی دائم با آن درگیرست، برای مولانا حکم نوعی اندیشهٔ ثابت را دارد که به صورت‌های گونه‌گون در آثار وی جلوه می‌یابد» [۱۱، ج۱، ص ۱۱۴]. زیرا هرگاه روح در بی‌خبری ازموطن اصلی‌اش در عالم جسمانی مستغرق شود، مادام تن به اسارت داده و بدان خوگر شده است؛ اما هنگامی که با یاری عنصر «وحی» به یاد منزلگاه بیفتد و نسبت بدان معرفت یابد، احساس غربت بر او غالب آید و هر لحظه در اشتیاق بازگشت به عالم ملکوت و ترک این تنگای خاکی، فغان سر می‌دهد؛ زیرا «تو به تن حیوانی بجانی از ملک» [دفتر دوم، ۳۷۷۶]. مولانا در حکایت «قصهٔ بط بچگان کی مرغ خانگی پروردشان» با استعارهٔ مرکزی روح در هیئت پرنده به نزول آن در عالم حس و تجسدش اشاره می‌کند

تخم بطّی گرچه مرغ خانگی / زیر پرِّ خویش کردت دایگی [دفتر دوم، ۳۷۶۶]

«ای انسان تو فطرتاً از عالم روحانی هستی؛ اما موقتاً در کالبد عنصری گرفتار آمده‌ای» [۱۲، د۲، ص ۹۲۰]

مادر تو بطِ آن دریا بُده‌ست / دایه‌ات خاکی بُد و خشکی پرست [همان، ۳۷۶۷]

موجودیت تو را ماهیتی غیرمادی تشکیل می‌دهد که بدین جهان محسوس تعلق ندارد، هرچند لباس تن پوشیدی؛ اما بنیت تو با آن سنخیتی ندارد. مولانا روح را با ظرافت به مرغابی تشبیه کرده است که با سرپرستی مرغ خانگی به دنیا آمده است. مراد مولانا از مرغ خانگی، جسم است که به محیط خانه (دنیای مادی) تعلق دارد و توان شناکردن در دریا را ندارد. دریا همان عالم ملکوت و روحانی است که تنها مرغابیِ روح قادر به شناکردن در آن است.

دایه را بگذار بر خشک و بران / اندر آمد بحر معنی چون بطان [همان، ۳۷۷۰]

تو باید همچون ارواح مردان الهی، جسم و عالم جسمانی را ترک گویی و به موطن اصلی خویش بازگردی.

قالب خاکی فتاده بر زمین / روح او گردان بر آن چرخ برین [همان، ۳۷۷۸]

در اینجا اشاره به افرادی دارد که به‌عنوانِ جانشین خداوند و انسان کامل بر روی زمین به مرگ اخضر دست یافتند و جانشان را به منشأ آسمانی‌اش توختند؛ آنان را به سلیمان تشبیه می‌کند:

پس سلیمان بحر آمد، ما چون طیر / در سلیمان تا ابد داریم سیر[همان، ۳۷۸۰]

که با ارشاد این پیران طریقت امکان وصول به حقیقت الهی امکان‌پذیر نیست. به این معنا که بط با وجود منشأ آسمانی به‌خاطرِ زندگی در عالم حس بدان تعلق خاطر می‌یابد؛ اما آنچه می‌تواند او را به دریای ملکوت هدایت کند، پیک الهی یا به قول گنوسیان «وحی» است که سبب معرفت و آگاهی و تغییر موقعیت انسان می‌شود. در داستان *عقل سرخ* سهروردی این بارقهٔ هدایت با هدهد انجام پذیرفت و در این داستان با سلیمان. بنا به گفتهٔ گنوسیان آنچه مانع معرفت به جایگاه حقیقی در جهان مادی می‌شود، جهل است و مولانا نیز آن را سدی در راه وحدت با سلیمان (پیک الهی) می‌پندارد.

تا زجهل و خوابناکی و فضول / او به پیش ما و ما از وی ملول [همان، ۳۷۸۳]

همان طور که طوطی در دفتر اول با وانمودن‌کردن به مرگ، خویشتن را از قفس رهانید، راه رهایی از زندان تن نیز مرگ اختیاری است «مُوتوا قَبلَ اَن تَمُوتوُا». مسئله‌ای که سهرودی با عنوان «تولد دوباره» بدان اشاره می‌کند. عموماً رساله‌های تمثیلی سهرودی با سرگذشت هبوط روح آغاز می‌شود. مسیری که از نزول به ورطهٔ فراموشی می‌رسد و از آنجا با دیدار یا پیامی به صعود و بازگشت به اصل می‌انجامد: «سقوط در این دنیا، فراموش‌کردن اصل خویش، شنیدن آوای فراخوانی، قرارگرفتن در مسیر بازگشت، تولد دوباره و نیل به مرتبت خدایی» [۲۵ ، ص ۷۷] آرمان معنوی روحِ سالک را می‌سازد؛ اما سیر داستانیِ سرگذشت روح در شکل نمادین در هر قصه‌ای با دیگری متمایز است، به‌نحوی‌که گویی داستانی نو در حال روایت است. رسالهٔ *عقل سرخ* با روایت اسارت نفس ناطقه از زبان باز آغاز می‌شود «روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر بازگسترانیدند و دانهٔ ارادت در آنجا تعبیه کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند» [۱۵، ج۳، ص ۲۲۶ـ۲۲۷]؛ اما مضمون اسارت در دنیای مادی در *آواز پر جبرئیل* با قید و دلبستگی کودکی به تصویر کشیده می‌شود: «در روزگاری که من از حجرهٔ زنان نفوذ برون کردم و از بعضی قید و حجر اطفال خلاص یافتم» [همان: ۲۰۹]. این جهان محسوس به‌عنوانِ زندانی که بر زندانی خویش جفا روا می‌دارد از زبان اول شخص راوی قصهٔ غربت غربی این‌گونه روایت می‌شود: «پس بیفتایم ناگهان به دیهی که اهل آن ظالم‌اند... بگرفتند ما را و ببستند به سلسله‌ها و اغلال و به زندان کردند ما را در چاهی

که قعر آن را نهایت نیست» [۸ ، ص ۱۱۱]. گزارهٔ «اسارت روح در تن و انسان در دنیا» در قالب استعارهٔ مشترک زندانی در زندان یا پرنده در قفس در داستان‌های مولانا و سهروردی تجلی یافته است. همان طور که سارتر می‌گوید: «هر اندازه که انسان‌ها علائق و مقاصد مشترک دارند، اشیا هم برای آن‌ها به صورت مشابهی پدیدار می‌شوند» [۲۲، ج۹، ص ۴۱۶]؛ بنابراین، آنچه مولانا و سهروردی را به هم نزدیک می‌کند، جهان‌بینی مشترک و عوالم روحی همانند است که این امر به ادراکی مشابه می‌انجامد. درنتیجه، در جریان تجربه‌های عرفانی که به واسطهٔ کشف معرفتی حاصل می‌شود، پدیده‌ها بر آن‌ها به اشکال مشابه تجلی می‌کند و این سبب می‌شود کلان استعاره‌ها یا تصاویر مرکزی که از ناخودآگاه در سطح آگاهی ممثل می‌شوند، مشابه باشند.

۳ـ۱. مضمون یاد و فراموشی

فراموشیِ آن موضوعی که زمانی در خاطر بوده، مصیبتی است که روح پس از هبوط بدان گرفتار می‌آید. خداوند در سورهٔ حشر می‌فرمایند: «نَسُوا اللهَ فَأنساهُم أنفُسَهُم»[۱] کسانی که خدا را فراموش کردند و خدا هم نفوسشان را از یادشان برد. آنان چنان غرق در تمنعات عالم سفلی می‌شوند که زندگی نخستین خویش را از یاد می‌برند. افلاطون معتقد است روح پیش از تجسد، به حقایق عالم مُثل وقوف داشته است؛ اما در اثر هبوط به عالم محسوس و زندانی‌شدن در جسم، آن حقایق را فراموش کرده است. ازاین‌رو، یادآوری را نوعی فضیلت می‌داند که دانش و آموختن برابرنهاد آن هستند و گویی که این نظریهٔ تذکر افلاطون همان افسانهٔ یاد و فراموشی با جامهٔ مبدل است [۵ ، ص ۱۲۸]. اما نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت، ماهیت دوگانه وجود انسان است؛ ماهیتی که فرآوردهٔ دو عالم جسمانی و روحانی است. پس «صرف بودن انسان در جهان مادی موجب غربت وی نیست؛ زیرا این موجود، معجون عجیبی است که از دو عالم خلق و امر دارای نشان است. آنچه موجب غربت انسان می‌شود این است که وی عالم امر خویش را فراموش کرده و در عالم ماده محصور مانده باشد. به این ترتیب منشأ از خود بیگانگی انسان را در فراموشی وی نسبت به آنچه عالم امر و یگانگی خوانده می‌شود باید جستجو نمود» [۴، ص ۵۰۲]. مولانا در مثنوی یکی از ویژگی‌های انسان کامل را قدرت نسیان و تذکیر می‌داند؛ به این معنا که اولیاءالله با قدرت تصرف در باطن سالک قادر به انجام این دو عمل در وجود سالک است. او می‌تواند از راه نسیان، هرچه در یاد و خاطر سالک بود، پاک کند و وی را به ورطهٔ غفلت و فراموشی اندازد

چون به تذکیر و به نسیان قادرند / بر همه دل‌هایِ خلقان قاهرند [دفتر اول، ۱۶۷۶]

در رساله‌های تمثیلی سهروردی، روحِ سالک پس از مواجهه با پیرجان‌آگاه از ورطهٔ تاریکی به‌سویِ نور، هدایت می‌شود و موطن اصلی خویش را به خاطر می‌آورد. در *عقل سرخ*، بازی گرفتار زندان است که هر دو چشمش بردوختند و ده موکل براو گماردند؛ تا اینکه او در صحرا، شخصی را می‌بیند که می‌گوید «من اولین فرزند آفرینشم و من پیری نورانیم». [۱۵، ج۳، ص ۲۲۸] سپس پیر او را از جایی که از آنجا آمده بود، آگاه می‌سازد. مقام من کوه قاف است «آشیان تو نیز آن‌جایگه بود؛ اما تو فراموش کرده‌ای». [همان، ص ۲۲۹]. «چشم بردوختن، در بند نهادن و موکل‌گماشتن» بر باز، رمزی از تمام تلاش را به‌کاربردن برای فراموشی اصل و مبدأ است. درحقیقت، نقش پیر آگاه‌کردن از موقعیتی است که سالک در آن قرار گرفته و یادآوری مکانی است که قبل از تجسد در آنجا بوده است. در *آواز پر جبرئیل* جوان پس از فتق صحرا، دَه پیر خوب‌سیما را می‌بینند و در جواب سؤال جوان که از کجا آمده‌اند، می‌گوید «از ناکجاآباد». پیر در داستان غربت غربی در هیئت پدرِ سالک تجلی می‌کند و او را به بازگشت دوباره بشارت می‌دهد. از آنچه گفتیم پیداست صورت مثالی پیر در مقام یادآوری‌کننده و بیدارکننده از خواب غفلت در هیئت‌های گوناگون ظهور می‌یابد؛ «گاه به صورت فرشته درمی‌آید، گاه به صورت عقل فعالی که روشنگر بینش فلسفی است، گاه به صورت معشوق ازلی در مذهب عشق و گاه به صورت امام در دایرهٔ ولایت معنوی. پس تمثیل‌های گوناگون یک صورت مثالی واحد نه‌تنها تعیین کنندهٔ طبیعت و وجه شناخت است؛ بلکه نوعی انسان‌شناسی ویژه و وجهی از کشف ذاتی را نیز بنیان می‌نهد» [۱۶، ص ۹۵]. این کشف ذاتی همان یادآوری زندگی قبل از نزول به عالم حس و غلبه بر نسیان است؛ زیرا فراموشی «معادل با ازدست‌دادن هویت یعنی همسنگ گمراهی، کوربینی و نابینایی» [۵، ص ۱۲۱]. هنگامی که روح لباس کالبد به تن می‌کند، هویت اصلی خویش را از دست می‌دهد؛ زیرا از منِ آسمانی خویش جدا می‌شود و این از خودباختگی، خود به فراموشی منجر می‌شود؛ زیرا اول قدم در راه به‌دست‌آوردن معرفت، شناخت خویشتن است و شناخت خویشتن معادل با معرفت به حق است. این شناخت نسبت به خود در زمان نسیان هرگز به دست نمی‌آید؛ بلکه با شهود و به‌یادآوردن زندگی ابتداییِ پیش از هبوط حاصل می‌شود.

در فصل هشتم *لغت موران*، داستان طاوسی حکایت می‌شود که به دستور پادشاه بر تنش چرم می‌پوشند و بر سرش سلّه می‌نهند. به‌طوری‌که او بعد از طی مدتی «خود را و

ملک را و باغ را و دیگر طواویس را فراموش کـرد» [سـهروردی، ج۳، ۱۳۸۰: ۳۰۶]. سـلّه همان حجابی است که طاوسِ سالک را به ورطهٔ فراموشی کشـاند کـه جـز محـیط سـلّه مکانی برایش متصور نبود.

در داستانِ «یافتنِ پادشاه، باز را در خانهٔ کمپیـر زن» بـازی از نـزد پادشـاه بـه خانـهٔ زنـی سالخورده می‌گریزد و پیرزن ناخن و پروبالش را همچون مرغان خـانگی مـی‌چینـد. سـرانجام شاه پس از جست‌وجوهای فراوان باز را در حالی که غرق در دود و گرد بود می‌یابد:

دید ناگه باز را در دود و گرد / شه بر او بگریست زار و نوحه کرد [همان، ۳۳۰]

در حقیقت، «دود و سیاهی» همان گرد غفلت و فراموشی است که بر باز چیره گشـته و چشم حقیقت‌بین او را به واسطهٔ جهل گنده پیر بسته بوده است؛ مهر جاهل را چنـین دان ای رفیق [همان، ۳۲۸].

حال باز اندوهگین با دیدن شاه به یاد موطن اصلی خـویش مـی‌افتـد و در آرزوی آن است تا دوباره نزد پادشاه بازگردد.

باز گفت: ای شه پشیمان می‌شوم / توبه کردم، نو مسلمان می‌شوم [همان، ۳۴۲]

«شاه» در این داستان رمز «حضرت حق» و «تجلی‌اش» بر باز در حقیقـت، تجلـی پیـر ازلی و جان‌آگاهی است که رسالت آگاه‌سازی نفسِ سـالک را برعهـده دارد. بـاز (پرنـده) نماد روح است که از سرزمین اصلی خویش دور شده است و اکنون بـا وقـوف بـه وضـع نکبت‌بار خویش خواهان بازگشت به اردوگاه پادشاه (عالم امر و ملکوت) اسـت. مولانـا در همین دفتر به قصهٔ «باز سلطان و ویرانکدهٔ جغدان» اشاره می‌کند:

باز آن باشد که باز آید به شاه / باز کور است آن که شد گم کرده راه

راه را گم کرد و در ویران فتاد / باز، در ویران بر جغدان فتاد [دفتردوم، ۱۱۳۲ـ ۱۱۳۳]

گزارهٔ فراموشی باز در این داستان در قالب گم‌شدگی روایت می‌شود. پرندهٔ روحی که در عوض ساعد شه در جمع جغدان فرود می‌آید؛ بنابراین، مولانا در داستان‌هـای هبـوط روح در مثنوی نیز با بهره‌گیری از رمزهای گوناگون به گونه‌ای به فراموشـی او و سـپس، احساس غربتش اشاره دارد.

نتیجه‌گیری

تصاویر ذوقیِ حاصل از تجربیات عرفانی تنها با زبان رمزی قابل بیان‌انـد؛ زیـرا شناسـا بـا قرارگرفتن در موقعیت‌های گوناگون به ادراک نویی از یک پدیده واحد می‌رسد؛ به تعبیر

دیگر وضع انسان در جهان هیچ‌گاه ثابت نیست؛ بلکه همواره درحالِ‌تغییر است و این شدن و صیرورت در موقعیت‌های مرزی رخ می‌دهد. حالاتی که شخص با واقع‌شدن در آن‌ها اشیا و جهان و درنهایت، خود را می‌شناسد. از طرفی نباید نسبت پدیده با سطح آگاهی را از یاد برد؛ به این معنا که آگاهی برای پدیده این امکان را فراهم می‌کند تا به شکل خاصی ظهور یابد. همان طور که در نزد اهل عرفان، تصویر پرنده همواره به شکل روح تجلی می‌کند. درواقع، افرادی چون ابن‌سینا، سهرودی، عطار و مولانا با تأکید بر ویژگی پرواز، به پرنده امکان پدیدارشدن در تصویر روح در آگاهی را داده‌اند؛ اما آنچه داستان‌های مولوی و سهروردی را متمایز می‌کند، چهرهٔ گوناگون رمزها است؛ چنان‌که نشان داده شد، گاه حکایت نی، طوطی، بط و گاهی سرگذشت قصه غربت غربی و باز. این در حالی است که خمیرمایهٔ بیشتر این داستان‌ها بیان‌کنندهٔ یک درون‌مایهٔ واحد و ثابت یعنی «اسارت روح در بدن و دنیای مادی» است.گزارهٔ اسارت روح در بدن و زندانی‌بودن انسان در دنیا در داستان‌های مولانا و سهرودی، به‌عنوانِ یک گزاره کهن و ثابت، بسته به مراتب روحی آن‌ها در سطح ناخودآگاه، در قالب رمزهای گوناگون چهره می‌نمایاند؛ اما مسئلهٔ حائز اهمیت شباهت رمزها در داستان‌های تمثیلی آنان است. در رساله‌های مختلف از وجوه اشتراک سهروردی و مولانا بسیار صحبت شده است. اینکه خط‌مشی فکری آنان از آبشخورهایی واحد سرچشمه گرفته است؛ اما نکته شایان‌تأمل در شباهت‌های بین افراد، تجلی پدیده‌ها به‌صورتِ مشابه و در نتیجهٔ شباهت رمزها است. به این معنا که هر اندازه افکار و مقاصد افراد همانند باشد، پدیدارها در میان اشکال متنوع به گونه‌هایی هم‌سان بر آن‌ها نمود می‌یابند و درنتیجه، رمزها که پیوند مستقیم با مرتبهٔ روحی، ادارک و شعور شناسا دارند، در تصاویری نزدیک به هم ممثل می‌شوند. ازاین‌روست که ایماژ پرنده در قفس یا زندانی در زندان در بین تعداد بی‌شمار تصاویر به‌عنوانِ استعاره مرکزی در داستان‌های تمثیلی مولانا و سهرودی نقش اساسی را ایفا می‌کند.

منابع

[۱]. قرآن کریم (۱۳۷۶). ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند، به خط عثمان طه، چاپ سوم، تهران، دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

[۲]. احمدی، بابک (۱۳۸۱). *ساختار و هرمنوتیک*. چاپ دوم، تهران، گام نو.

[۳]. افلاطون (۱۳۴۷). *چهار رساله: منون، فدروس، ته‌تتوس، هی‌پیاس بزرگ*. ترجمهٔ محمود صناعی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

[۴]. ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین (۱۳۷۹). *شعاع اندیشه و شهود در فلسفهٔ سهروردی*. چاپ پنجم، تهران، حکمت.
[۵]. الیاده، میرچا (۱۳۸۶). *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، هرمس.
[۶]. پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷). *یشتها: قسمتی از کتاب اوستا*. جلد اول، تهران، طهوری.
[۷]. پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۴). *درآمدی به فلسفهٔ افلوطین*. چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
[۸]. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴). *عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی*. چاپ چهارم، تهران، سخن.
[۹]. ـــــــــ (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ ششم، تهران، علمی و فرهنگی.
[۱۰]. رحیمیان، سعید (۱۳۹۳). *مبانی عرفان نظری*. چاپ ششم، تهران، سمت .
[۱۱]. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). *سر نی: نقد شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*. چاپ یازدهم، جلد اول، تهران، علمی.
[۱۲]. زمانی، کریم (۱۳۸۷ـ۱۳۹۷). *مثنوی معنوی*. دفتر اول، دوم و پنجم، تهران، اطلاعات.
[۱۳]. ستاری، جلال (۱۳۸۶). *مدخلی بر رمزشناسی*. چاپ سوم، تهران، مرکز.
[۱۴]. سجادی، سیدجعفر (۱۳۹۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چاپ دهم، تهران، طهوری.
[۱۵]. سهروردی، شهاب‌الدین‌یحیی (۱۳۸۰). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. به تصحیح و تحشیه سیدحسین نصر، جلد سوم، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات(پژوهشگاه).
[۱۶]. شایگان، داریوش (۱۳۸۴). *هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*. ترجمهٔ باقر پرهام، چاپ سوم، تهران، فروزان.
[۱۷]. شریف، میان‌محمد (۱۳۷۱). *تاریخ فلسفه در اسلام*. ترجمهٔ نصرالله پورجوادی، جلد چهارم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
[۱۸]. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی*. تهران، سخن.
[۱۹]. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷و ۱۳۸۶). *فرهنگ اشارات*. جلد اول و دوم، تهران، میترا.
[۲۰]. شوالیه، ژان؛ آلن، گربران (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوم، جلد دوم، تهران، جیحون.
[۲۱]. فتوحی‌رودمعجنی، محمود(۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چاپ دوم، تهران، سخن.
[۲۲]. کاپلستون، فردریک‌چارلز (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفه: از مِن دوبیران تا سارتر*. ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ و سیدمحمود یوسف‌ثانی، چاپ چهارم، جلد نهم ، تهران، علمی و فرهنگی.
[۲۳]. ـــــــــ (۱۳۸۷). *تاریخ فلسفه: از فیشته تا نیچه*. ترجمهٔ داریوش آشوری، جلد هفتم، تهران، علمی و فرهنگی.

[۲۴]. کربن، هانری (۱۳۸۷). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*. ترجمه و توضیح انشاءالله رحمتی، تهران، جامی.
[۲۵]. ـــــــــــ (۱۳۸۴). *بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی*. ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران، جامی.
[۲۶]. لوتز، کریستین (۱۳۸۷). «گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها». ترجمهٔ علی عامری مهابادی، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، تهران، شماره ۱۱، زمستان، ص ۷۹ـ ۹۲.
[۲۷]. نصر، سیدحسین (۱۳۸۶). *سه حکیم مسلمان*. ترجمهٔ احمد آرام، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
[۲۸]. نصری، عبدالله (۱۳۸۳). *خدا و انسان در فلسفهٔ یاسپرس*. تهران، طهوری.
[۲۹]. یاسپرس، کارل (۱۳۷۷). *عالم در آینهٔ تفکر فلسفی*. ترجمهٔ محمود عبادیان، تهران، پرسش.
[۳۰]. ـــــــــــ (۱۳۶۳). *فلوطین*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی