مطالعات عرفانی (مجله علمی‌پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وسوم، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص۹۵ـ۱۲۴

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

تحلیل نشانه‌معناشناختی «مکان نمادین» در داستان دقوقی از مثنوی

منوچهر تشکری*
نسرین سهرابی**

◄ چکیده

مکان به‌عنوان یک عنصر مهمِ تولید معنا در هر روایت محسوب می‌شود و تجلی آن در گفتمان‌ها، یا عینی و فیزیکی است یا انتزاعی؛ لذا آن‌گاه که وجه عینی مکان ضعیف شود، ویژگی تخیلی و استعلایی می‌یابد و وجه نمادین آن در اولویت قرار می‌گیرد. داستان دقوقی روایتِ واقعه و مکاشفهٔ عرفانی است. مکاشفه فراتر از محدودهٔ شناخت‌های عادی است؛ به همین دلیل برای بیان آن از زبان رمز استفاده می‌شود. به‌دلیل ماهیت مکاشفه و زبان رمز در داستان دقوقی، حضور مکان‌ها در زبان کارکردی استعاری و نمادین دارد. این مکان‌ها به دو دستهٔ کلیِ «مکان‌های واقعه» و «مکان‌های سیال» تقسیم می‌شوند. هدف از پژوهش حاضر این است که با برجسته کردن عنصر مکان و استعارهٔ مکان و با عطف توجه به جنبهٔ مکاشفهٔ عرفانی و نمادهای عرفانی و وجه بینامتنیت مکان‌ها در این داستان، کارکرد نشانه‌معناشناسی مکان نمادین، چگونگی حضور مکان‌ها در کنش زبانی، فرایندهای تبدیل مکان به فرامکان و استعلای آن و کارکرد گفتانی آن را بررسی کند. این پژوهش نشان داد که زبانِ این روایت برای توصیفِ مکاشفه و القای آن، از اصطلاحات و تصاویرِ مکانیِ بسیاری مانند دریا، ساحل، بیابان و درخت به عنوان استعارهٔ هستی و وجود، بهره برده و توانسته است قابلیتِ کینونیت بخشی و شفاف‌سازی گفتمان را که مشتمل بر بسیاری از حقایق و امور عرفانی است، ارتقا دهد. همچنین مکان‌ها به‌واسطهٔ حضورِ سوژه از کارکردهای پدیداری، استعلایی و اسطوره‌ای برخوردارند.

◄ کلیدواژه‌ها: **روایت، نشانه‌معناشناختی، مکان نمادین، مکاشفهٔ عرفانی، *مثنوی*، داستان دقوقی.**

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران، نویسنده مسئول/ tashakori_m@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران/ n.sohrabi001@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۵

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

۱. مقدمه

داستان دقوقی در میانهٔ دفتر سوم *مثنوی*، جزء داستان‌های شگفت‌انگیزی است که قابلیت بررسی و تحلیل از جنبه‌های مختلف را داراست. این داستان روایتِ واقعه و مکاشفهٔ عرفانی دقوقی است. در یک تقسیم‌بندی کلی، مکاشفه به دو نوع صوری (آفاقی) و انفسی تقسیم می‌شود. «کشفِ صوری نوعی مکاشفه است که در آن، صور و حقایق مثالی و برزخی از طریق حواس پنج‌گانه برای فرد مکشوف شوند و مربوط به عالم سفلی است» (قونوی، ۱۳۷۱: ۵۹). اما کشفِ انفسی یا مکاشفهٔ معنوی «در آن حقایق عوالم برزخ و اسرار و دقایق وجود بر فرد عارف مکشوف می‌شود [...] این نوع کشف مربوط به امور حقیقی اخروی و حالات حقیقی روحانی است؛ به همین دلیل، بیشتر موجبِ یقین می‌شود» (اشجع، ۱۳۸۸: ۱۴۸). واقعهٔ دقوقی از نوع کشفِ معنوی است. دقوقی بر اثر سلوک و ریاضت به این مقام رسیده است. استیس از این کشف به احوال انفسی تعبیر می‌کند. از نظر وی، «اگر انسان بتواند همهٔ مدرکات جسمی و یا ذهنی را از صفحهٔ ضمیر خود بزداید، نفس می‌تواند به خویشتن اشعار یابد و خود در آینهٔ خود جلوه کند...» (استیس، ۱۳۹۸: ۸۲ـ۸۳) در این داستان به‌دلیل همین تجربهٔ دینی و مکاشفه است که ما با امر فراواقع مواجهیم. «در اینجا نیز این معنی و تجربهٔ بیان‌ناپذیر است که صبغهٔ فراواقع‌گرایانه (سوررئالیستی) و حالتِ معرفت رؤیا را نمایان می‌سازد؛ البته این بار ساختار روایی قصه، رنگ پریشانی و غرابت می‌گیرد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). یکی از نظریاتی که دربارهٔ زبان عرفان مطرح است، نظریهٔ نقص منطقِ زبان عرفی است. «آگاهی‌های عرفانی و تجارب درونی بسی فراتر از محدودهٔ شناخت‌های عادی و عرفی است. لذا زبان عرفی در آن محدوده کاربرد نخواهد داشت، همین امر عارفان را به‌سمت تأسیس زبان دیگری سوق داد. [...] زایشِ "زبان رمزی و سمبلیک" در عرفان در این راستا قابل ارزیابی است» (فعالی، ۱۳۹۷: ۴۱۲). در داستان دقوقی هم مکان‌ها و اشیا و امور به‌صورت رمزی به تصویر کشیده شده‌اند. «رمز وسیلهٔ بیان حقایق ناشناخته‌ای است که از راه

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

تجربهٔ روحانی شخصی برای شخص حاصل می‌گردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۲۹). بنابراین مولوی برای بیان این واقعه از زبانی که به‌اصطلاح «زبان دیگر» نامیده می‌شود، بهره می‌گیرد. «از میان انواعِ واقعه و رؤیا که صاحب *مصباح الهدایه* اشاره می‌کند، آن نوع که کشفِ مخیل اصطلاح می‌کند، در واقع همان است که صورت یک داستان رمزی و ارتباط جدایی‌ناپذیری با رمز دارد... چراکه در این‌جا متخیله به آنچه صاحب رؤیا یا صاحب واقع را کشف افتاده است، از خزانهٔ خیال، کسوت مثالی یا صورتی مناسب از محسوسات می‌پوشاند، و او رؤیا یا واقعه را در همین کسوت یا صورت محسوس مشاهده می‌کند و همین صورت مشاهده است که بیان می‌شود و به‌صورت نوشته باقی می‌ماند» (همان: ۲۴۴). با این اشاره به پیشینهٔ نظری در مورد زبان عرفان و مکاشفه مشخص می‌شود که زبان به‌کاررفته در واقعهٔ دقوقی، زبان رمزی است و مکان‌های موجود در این داستان به‌دلیل گفتمان عرفانی، نمادین هستند که به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: الف. مکان‌هایی که محل رویدادند و مستقیماً در بازتولید معنا نقش دارند و شامل ساحل، دریا، بیابان و درخت به‌عنوان استعارهٔ مفهومی برای عالم هستی (در وجه عینی و در وجه غیبی آن) هستند؛ ب. مکان‌های سیال در بیان راوی، یعنی مجمع البحرین، آسمان، قعر زمین، خلأ، سدرة المنتهی و...

.

از طرفی، کنشِ گفتمانی- مکانی در این داستان، غالباً انتزاعی است و وجه عینی ندارد و این به‌دلیل نقل مکاشفه است که به آن صبغه‌ای فرامادی، معنوی و روحانی می‌دهد و چون هر کنش گفتمانی، وجهی مکانی دارد، به‌دلیل این گفتمان انتزاعی، مکان نیز وجهی نمادین می‌یابد و دارای کارکردهای تخیلی، پدیداری، استعاری و استعلایی هستند و قابلیت کینونیت‌بخشی آن‌ها به بالاترین درجه می‌رسد؛ لذا جنبهٔ نمادین مکان‌های این داستان، دو ویژگی دارد: نخست، کلان‌نماد (تکرارشونده) محسوب می‌شوند؛ به‌عبارتی، تصویرپردازی آن‌ها در آثار مولانا تکرار شده و نمایندهٔ بن‌مایه‌ای ذهنی‌اند؛ مثل دریا، ساحل، بیابان و درخت که هرکدام نماد عوالم و اموری

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

فرامادی و روحانی محسوب می‌شوند. دوم، علاوه بر این ویژگی، وجهی بینامتنی دارند؛ مانند درخت که در متون عرفان ایرانی‌اسلامی و در میان ادیان و اساطیر ملل، نماد عالم هستی قلمداد شده است. بر این اساس، پرسش‌های پژوهش حاضر عبارت‌اند از: مکان‌های نمادین در این داستان، چگونه در کنش زبانی، حضور می‌یابند؟ استعلای مکان به چه شکلی صورت می‌گیرد و مکان‌های نمادین با توجه به بن‌مایه‌های عرفانی و دینی، چگونه باعث تولید معنا می‌شوند؟ بنابراین پژوهش حاضر با روش تحلیلی‌توصیفی و با رویکرد نشانه‌معناشناختی، مکان نمادین را در داستان دقوقی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد؛ البته مقصود از نماد در اینجا، تعریف آن در معنای وسیع واژه است؛ یعنی «واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصویری غایب برای حواس به یاری شیء یا تصویر» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۹).

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

در مورد داستان دقوقی تاکنون مقالات زیادی نوشته شده که هریک از جنبه‌ای خاص، آن را بررسی کرده‌اند؛ مقالات و پژوهش‌هایی که اشاره‌ای به عنصر مکان در این داستان داشته‌اند، عبارت‌اند از: توکلی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی» به‌طور خلاصه به مکان مکاشفه (ساحل و دریا) به‌عنوان نماد عالم وحدت‌مدار غیب اشاره کرده است. همچنین توکلی (۱۳۸۹) در فصل چهارم کتاب *از اشارت‌های دریا بوطیقای روایت در مثنوی*، بحث گسترده‌ای در مورد این قصه دارد؛ از جمله ویژگی چندآوایی این داستان، عناصر آن و گفت‌وگوی آن با رازآمیزترین قصهٔ قرآنی (موسی و خضر) و... بررسی شده است. در بخش عناصر مکانی، به مواردی مانند ساحل دریا و تمثیل عرفانی آن، تقابل دریا و بیابان، گذر شتابان و نابیوسان از ساحل دریا به بیابان که با ساختار واقعه همسان است، اشاره کرده است. به علاوه توکلی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «مثنوی، قصهٔ دقوقی، و روایت چند آوا» با تمرکز بر چندصدایی قصه، خلاصه‌ای از مهم‌ترین موضوعات در مورد چندصدایی در داستان را بر اساس کتاب *از اشارت‌های دریا بوطیقای روایت در مثنوی* آورده است.

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

نوروزپور و جمشیدی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی»، مکان واقعه (ساحل) را با توجه به رمزهای عرفانی بررسی و آن را نماد عالم هورقلیا که مکان جغرافیایی حوادث و تجربه‌های عرفانی است، معرفی کرده‌اند. خلیل‌اللهی و برج‌ساز (۱۳۹۱) در مقالهٔ «جست‌وجو، عنصر ثابت بن‌مایهٔ اصلی داستان دقوقی در مثنوی مولوی»، مؤلفهٔ مکان در داستان دقوقی را با توجه به نظریات ساختارگرایی روایت‌شناسی بررسی نموده و بزرگ‌ترین نمود مکان را ساحلِ دریا دانسته و آن را مکانِ بی‌مکانی معرفی کرده‌اند. طایفی و پرشکوه (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی دگردیسی عرفانی دقوقی و ابن‌عربی» با توجه به معنای درخت در متون عرفانی به‌عنوان «عالم»، به ترتیبِ خلقت و نقش واسط بودن درخت (عالم) در میان شمع وجود الهی و انسان اشاره کرده‌اند. هیچ‌یک از این مقالات، به‌طور ویژه، عنصر مکان را در این داستان از دیدگاه نشانه‌معناشناختی بررسی نکرده است. در این پژوهش‌ها به‌شیوهٔ بازنمایی مکان در کنشِ زبانی و مکان در ارتباط با نوع حضور سوژه پرداخته نشده است که تفاوت اصلی پژوهش حاضر بررسی این موارد و دلالت‌های حاصل از آن است.

دربارهٔ نظریهٔ نشانه‌معناشناسی مکان در داستان، مقالاتی نوشته شده؛ از جمله رضایی و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌معناشناسی استعلای مکان در داستان کوتاهِ بزرگ‌بانوی روح من» چگونگی نفی جنبهٔ کنشی مکان را در داستان و تبدیل آن به مکانی آرمان‌گرا و فرامکان تحلیل کرده‌اند. حامد سقایان و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ کانال کمیل؛ رویکرد نشانه‌معناشناختی» چگونگی استعلای مکان و حرکت آن را به سوی فضاشدگی بررسی کرده‌اند. کنعانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «کارکرد گفتمانی مکان در شبِ سهراب‌کشان بیژن نجدی»، فرایند استعلای مکان در این داستان را با رویکرد نشانه‌معناشناسی بررسی و تحلیل کرده است. به‌علاوه «نشانه‌شناسی مکان» عنوان مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی به‌کوشش فرهاد ساسانی است. اما

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

تاکنون دربارهٔ عنصر مکان از دیدگاه نشانه‌معناشناختی در متون منظوم عرفانی، پژوهشی مستقل انجام نگرفته است.

۲. مبانی نظری و روش‌شناسی تحقیق

مکان یکی از عناصر مهم در هر گفتمان و عمل ادبی محسوب می‌شود و در هر کنشِ گفتمانی‌ای از مکان استفاده می‌شود. گاستون باشلار مفهوم مکان و ارتباط آن با انسان را بررسی کرده است. وی مکان را منشأ تخیل و استعاره می‌داند. از نظر وی، «مکانِ تحت حاکمیت تخیل مکانی خنثی نیست و با معیارها و مقیاس‌های هندسی سنجیده نمی‌شود. در چنین مکانی به‌شکل پوزیتیویستی زندگی نمی‌شود، بلکه با همهٔ جانبداری و حمایت خیال و به‌شکل خاص، غالباً مرکز جذابیت دائمی است» (باشلار، ۱۹۸۷: ۲۵). مکان از نظر یوری لوتمان عبارت است از «واقعیتی برای زیستن که بر بشر تأثیر می‌گذارد و متقابلاً بشر نیز بر آن تأثیر می‌گذارد، بنابراین هیچ مکان بی‌محتوا و پوچ و منفعلی وجود ندارد» (لوتمان، ۱۹۸۸: ۶۳). در تعریفی دیگر، مکان به عقلانی و آرمانی تقسیم می‌شود. مکان عقلانی را با حواس خود درک می‌کنیم؛ «این مکان عبارت است از مکانی استراتژیک که مشمول امور مجرد نیست. بالعکس مکانِ ایدئالیستی مکانی حقیقی است و به‌واسطهٔ تجرد از تمام کارکردهای غیرفنی دیگر متمایز می‌شود» (بن اعراب، ۲۰۱۵: ۸). مکان به‌واسطهٔ حضور انسان شکل می‌گیرد. «همه‌جا مکان است ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم، بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم [...] بنابراین، هیچ کنشی و شوِشی [صیرورتی] خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷).

با توجه به خلاصه‌ای از پیشینهٔ نظریات در موردِ مکان، مشخص می‌شود که مکان در درون هر گفتمانی، معانی خاصی را ایجاد می‌کند. چهارچوب نظری بحث حاضر نشانه‌معناشناسی است. نشانه‌شناسی دارای نظریه‌هایی است که می‌توان سه سنّت اروپایی، آمریکایی و روسی برای آن در نظر گرفت. بنیان‌های نظری سنّت اروپایی را

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

سوسور و یلمسلف پایه‌گذاری کرده‌اند. سوسور بر نظام نشانه‌ای مبتنی بر دال و مدلول تأکید داشت. «سوسور توجه خود را بیشتر به خودِ نشانه معطوف کرده است و توجه چندانی به دلالت آن به واقعیت‌های بیرونی نشان نمی‌دهد» (اکو، ۱۳۹۳: ۷، یادداشت مترجم). «در ادامهٔ سنّت نشانهٔ سوسوری، یلمسلف نظریهٔ «پلان‌های زبانی» را جایگزین نشانه می‌کند تا به این ترتیب به‌جای سیستم و نظام، «فرایند» را در مرکز مطالعات زبانی خود قرار دهد. او به‌جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای (دو پلانِ صورت و محتوا) را که در تعامل با یکدیگر، فرایند «سیمیوزیس» یا «نشانه‌معنایی» را تحقق می‌بخشند در نظر می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱). در این دیدگاه بر حضور سوژهٔ انسانی در نظام گفتمانی و ادراک او تأکید می‌شود. مکان از دیدگاه نشانه‌معناشناختی دارای تقسیماتی است که بررسی آن‌ها کارکردهای گفتمانی آن‌ها و نقش آن‌ها را در تولید معنا مشخص می‌کند. مکان‌ها دارای صورت بیان و صورت محتوا هستند و می‌توانند دارای کارکردهای روایی، تخیلی، کنشی، استعاری و استعلایی باشند. بر اساس این دیدگاه حضور مکان در کنش زبانی بررسی می‌شود. مکان‌ها در نظام‌های گفتمانی یا جنبهٔ عینی و مادی دارند یا بر اثر نوعِ حضور سوژه ابعاد مختلف کنشی، حسی‌ـ ادراکی، عاطفی، شوشی و پدیداری می‌گیرند. به‌طور کلی، مکان با توجه به نوع حضور سوژه به سه دستهٔ پدیداری، گردبادی و استعلایی تقسیم می‌شود. در ادامه، مباحث مربوط به این مکان‌ها در داستان توضیحاتی در مورد آن‌ها آمده است؛ اما در اینجا به‌طور خلاصه تعریفی از این نوع مکان‌ها آورده می‌شود.

۲ـ۱. مکان پدیداری

مکان به‌واسطهٔ حضور حسی‌ـ ادراکی و عاطفی سوژه دلالتمند می‌شود. «مکان پدیداری مکانی سیال و استعاری است که زیر نگاه سوژه و بر اثر حضور حسی‌ـ ادراکی او شکل می‌گیرد. سپس، این حضور به مکان منتقل می‌شود و بدین سان، مکان در زیر پوستهٔ خود جریان می‌یابد و سوژه را در وضعیتی سیال قرار می‌دهد و

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

او را از مکان و زمان حاضر به مکان و زمان گذشته و آینده سیر می‌دهد. چنین مکانی مکان زایش تخیل و فرامکان است» (کنعانی، ۱۳۹۸: ۱۵۶).

۲ـ۲. مکان گردبادی

هنگامی که سوژه در نقش کنشگر در معنادهی به مکان شریک می‌شود، مکان گردبادی است. این مکان «بر پایهٔ ارتباط ادراکی‌ـ حسی و تنیِ کنشگران با یکدیگر و با مکان شکل می‌گیرد. چنین ارتباطی کنشگران و مکان را در تعامل و همسویی با یکدیگر قرار می‌دهد» (همان: ۱۵۷).

۲ـ۳. مکان استعلایی

با حذف جنبه‌های مادی مکان به فرامکان و فرازمان پیوند می‌یابد و به فضا بدل می‌شود. «مکان گردبادی اگر در اوج قرار گیرد، یعنی باعث جدا شدن کامل از مکان عینی و به‌نوعی استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا در تخیل کنش‌گر گردد، مکانی استعلایافته است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۰).

۳. توصیفی کوتاه از داستان دقوقی

آن دقوقی داشت خوش‌دیباچه‌ای عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای
... آن دقوقی رحمة الله علیه گفت سافرتُ مدی فی خافقیه

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۰۰)

این داستان، شرح «مکاشفهٔ عرفانی» خود مولاناست که بنا به نظر مرحوم زرین‌کوب به شخصی گمنام به اسم دقوقی نسبت داده شده است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۵). دقوقی، عارفی وارسته بود که مدام به قصد سیروسلوک و دیدن انوار یار در بشر، مسافرت می‌کرد. او که هرگز مدتی در یک جا مسکن نگزیده، می‌گفته که مدتی در خاور و باختر زمین، سفر کرده است. وی با آنکه روی خار و سنگ، پابرهنه راه می‌رفته، سفر خود را روحانی دانسته تا اینکه در یک غروب به ساحلی رسیده و صحنه‌ای شگفت‌انگیز را مشاهده کرده است. دقوقی، هفت شمع را دیده و به‌سوی آن‌ها شتافته است؛ شمع‌هایی که نورشان تا پهنهٔ آسمان می‌رسیده؛ درحالی‌که مردم

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

قادر به دیدن آن‌ها نبوده‌اند. ناگهان آن هفت شمع به یک شمع مبدل شده و نـور آن، فراتر از فلک، پرتوافشانی می‌کرده است؛ اما آن یک شمع، بار دیگر بـه هفـت شـمع مبدل شده و پیوندی شگفت‌آور میان آن‌ها برقـرار بـوده اسـت. دقـوقی بـرای ادراک نشان کبریایی آن شمع‌ها به سمتشان می‌رود و به‌علت شتاب، ساعتی مـدهوش روی زمین می‌افتد. بعد از به‌هوش‌آمدن می‌بیند هفت شمع بـه هفـت مـرد تبـدیل شـده و انواری داشته‌اند که سقف لاجوردی آسمان را می‌شکافته‌اند. سپس آن مردان به هفت درخت سرسبز و انبوه تبدیل شده‌اند که شاخهٔ هر درخـت از خـلأ پیرامـون هسـتی، فراتر و ریشه‌های آن‌ها از عمیق‌ترین ژرفای زمین، پـایین‌تـر رفتـه بـوده و مـردم در صحرا و دشت به‌علت ندیدن این درختان، قادر به بهره‌مندی از سـایه و میـوهٔ آن‌هـا نبوده‌اند. دقوقی جلوتر می‌رود و آن هفت درخت به یک درخت تبدیل مـی‌شـوند و هر لحظه، یک درخت به هفت درخت مبدل می‌گردد. پس از آن، درختان برای نمـاز صف می‌کشند و یک درخت مانند امام در جلوی صف نمازگزاران ایستاده است. بعد از مدتی، آن هفت درخت به هفت مرد، مبدل و همگی به عبادت مشغول مـی‌شـوند. دقوقی مسافتی را طی می‌کند تا به آن‌ها می‌رسد و درحالی‌که از بی‌خویشی به درآمده است، به آنان سلام می‌کند. آن هفـت مـرد، او را مـی‌شناسـند و بـه سـلام او پاسـخ می‌دهند و از دقوقی می‌خواهنـد کـه پیشـوای آنـان در نمـاز شـود. دقـوقی از آنـان می‌خواهد که ساعتی به مراقبه بپردازد. بعد از مراقبه، دقوقی امام جماعت می‌شـود و همگی به نماز می‌ایستند. در میانهٔ نماز، چشم دقوقی به دریا مـی‌افتـد کـه بـا امـواج سهمگین، کشتی‌ای را به این‌سو و آن‌سو حرکت می‌دهد. وی فریادِ ناله و زاری اهـل کشتی را می‌شنود و برای آنان دعا می‌کند و مصرّانه نجاتشان را از خـدا مـی‌خواهـد. دعای دقوقی مستجاب می‌شود و کشتی به سلامت به ساحل می‌رسد. در ایـن میـان، نماز پایان می‌یابد و ابدال می‌پرسند که دعای چه کسـی، اهـل کشـتی را نجـات داده است. وی همین که روی برمی‌گرداند، اثری از آنان نمی‌بیند. او پس از آن، سال‌ها در

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

اندوه دیدار ابدال به سر می‌بَرد، اما هرگز به مرادش نمی‌رسد (مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۰۰ـ۶۵۰).

۴. مکان‌های اصلی و نمادین رویداد در داستان دقوقی

در این داستان از مکان‌هایی نام برده می‌شود که ویژگی غالب آن‌ها از یک سو، لایتناهی، غیبی، معنوی و روحانی بودن آن‌هاست. این ویژگی‌ها با توجه به سیر انفسی و مکاشفه در داستان در مقام حقیقت عرفانی، حقایقی معنوی هستند که با نظریهٔ مُثل افلاطون و اعیان ثابته از نظر ابن‌عربی هم قابل تطابق و بررسی هستند؛ اما در مقامِ بیان تبدیل به نماد و استعاره می‌شوند. در اینجا جنبهٔ بیان و صورتِ محتوای آن‌ها در زبان بررسی می‌شود. این مکان‌ها یا بستر رویدادهای داستان قرار می‌گیرند یا به‌عنوان مکان‌های سیّال به‌صورت تمثیل یا در تعامل و گفت‌وگو با مکان‌های اصلی و برای توصیف آن‌ها ذکر می‌شوند. از سوی دیگر، مکان‌ها در این داستان به‌دلیل گفتمان عرفانی آن، غالباً نمادین و استعاری هستند؛ در اینجا انواع این مکان‌ها و تأویل‌های عرفانی‌شان آورده می‌شود و به تصاویر و مفاهیم این نمادها در معنای عام نیز اشاره می‌شود.

۴ـ۱. مکان‌های اصلی رویداد داستان

این مکان‌ها به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: دریا، بیابان، ساحل و درخت که در زیر، توصیف آن‌ها و مباحث تأویلی‌شان ارائه می‌شود.

۴ـ۱ـ۱. دریا

دریا یکی از مکان‌های رویداد در این داستان است که با امواج خروشانِ عظیمی به تصویر کشیده می‌شود. در این دریا یک کشتی گرفتار امواج بوده و نعره و شیون اهل کشتی شنیده می‌شده و تندبادی هولناک، امواج را از چپ و راست بر هم می‌کوفته است. لذا دریا یک کلان‌نماد (تکرارشونده) در این داستان محسوب می‌شود. «دریا با توجه به کلّیت این قصه و منظومهٔ فکری و تصویری مولانا و حتی ادبیات عرفانی به‌ویژه عطار، نماد غیب است» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). برای مثال، مولانا بارها از دریا به عدم و نیستی تعبیر کرده است:

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

این‌عدم، دریا و ما ماهی و هستی همچو دام
ذوق دریا کی شناسد هرکه در دام اوفتاد؟
(مولوی، ۱۳۹۴: ۲۸۸)

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم ما ز دریاییم و دریا می‌رویم
(همان: ۶۳۵)

همچنین در فرهنگ نمادها آمده است: «اقیانوس یا دریا به‌دلیل گستردگیِ ظاهراً بی‌انتهای خود، تصویر بی‌تمایزی اولیه و بی‌مرزیِ اولیه و بی‌مرزی نخستین است. [...] در مفهومی معنوی‌تر، مولانا جلال‌الدین رومی نماد اساس ملکوتیِ جهان را اقیانوس می‌انگارد که آب این اقیانوس جوهر الهی است؛ این جوهر الهی است که تمامی خلقت را لبریز می‌کند و امواج، مخلوقات آن هستند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ج۱، ۲۱۵ـ۲۱۷).

۴ـ۱ـ۲. بیابان

در این داستان، بیابان در تقابل با دریا قرار گرفته و مردمانی سرگردان در این بیابان به‌دنبال سایه‌اند و قادر به دیدن سایهٔ درختان نیستند. بیابان در این‌جا تمثیلی از دنیا و میدان غفلت آدمی است (نک: توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۹). «در عرفان اسمعیلی، وادی، موجودیت بیرونی، دنیا و پوستهٔ ظاهر است، چشم‌بسته با آن درگیریم بی‌اینکه حقیقت حقّانی پنهان در پشت این ظاهر را ببینیم. از سویی چنان‌که در انجیل متی آمده، بیابان مملو از شیاطین است» (همان: ۱۳۱).

۴ـ۱ـ۳. ساحل

محل اصلی واقعه و مکاشفهٔ دقوقی، ساحل دریاست. «ساحل عبارت است از عالم مِثال؛ زیراکه عالم شهادت و مثال، دو ساحلِ دریای احدیت هستند» (مولوی، ۱۳۸۹: ۵۱۷). البته عالم مثال، واسط بین عالم شهادت و عالم غیب شمرده می‌شود. «عالم مثال به‌لحاظ وجودی، قلمرو میانی تماس میان عالم محسوسات صِرف و عالم روحانیتِ محض یا غیرماده است. این عالم چنان‌که عفیفی معرفی می‌کند، عبارت

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

است از عالمی حقیقی است که در آن، صورت‌های اشیا به‌نحوی، میان لطافت و کثافت، یعنی میان روحانیت محض و مادیت صِرف وجود دارند» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۳۴).

از سویی، ساحل را نماد عالم هورقلیا برشمرده‌اند. «رویدادهای عرفانی و تجربه‌های شهودی در عالمی ورای این عالم، روی می‌دهد که آن را هورقلیا می‌نامند. عالم هورقلیا، مکان جغرافیایی حوادث و تجربه‌های عرفانی است؛ مکانی که جمع اضداد در آن ممکن نیست و دیدار با اولیا و حوادث شگرف در آنجا روی می‌دهد و روان‌ها به هنگام خواب، در آن عالم سیر می‌کنند؛ زمین ملکوتی که در مرز و پایان زمان است» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۱۴).

۴ـ۱ـ۴. درخت

درخت در این داستان به‌عنوان رمز یا استعارهٔ مفهومی از عالم هستی شمرده می‌شود که می‌توان برای این موضوع یک دلیلِ اصلی ذکر کرد و آن منطقِ گفت‌وگویی و چندصدایی (در اصطلاح باختین) در داستان است. «به‌طور کلی، گفت‌و گو از چشم‌اندازِ باختینی در موردِ روایت به سه شیوه، معنی و مصداق می‌یابد: نخست گفت‌وگوی روایت و مخاطب است؛ دیگر گفت‌وگوی متن با متن‌هایِ پیشین و پسین که همان ساحتِ بینامتنی است؛ سرانجام به گفت‌وگوهای درونِ متن می‌رسیم» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۲۶). ابتدا به تعبیر سوم، یعنی گفت‌وگوهای درون متن اشاره می‌کنیم. می‌توان گفت گفت‌وگوی درون متن، هم در میان اندیشه‌های مختلف و هم در مفاهیم برآمده از تصاویر و عناصر مختلف روایت صورت گرفته است. «در این قصه هنر روایت‌گری چندصدا به شکلی متفاوت با نمونه‌های دیگر پدیدار می‌شود: اولاً در قصهٔ دقوقی آواهای متمایز تنها در گفت‌وگو رخ نمی‌نماید بلکه جنبهٔ کنشی و رفتاری نیز می‌یابند و اساساً با طرح رویکردهای گوناگون به خداوند و عالم غیب، روایت چندآوا شکل می‌گیرد؛ ثانیاً پایان قصه چندان نامنتظر و متفاوت با اسلوب حاکم بر قصه‌های دیگر... است که مخاطب احساس می‌کند به هیچ روی نمی‌تواند حتی برای لحظه‌ای، محیط بر مجموعهٔ آواهای قصه شود» (همان: ۱۳۴ــ۱۳۵). این

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

ویژگی چندصدایی در تصویری که از درخت ارائه می‌شود نیز نمودی بارز دارد. درختان از یک جهت تصویری از چهره‌نمایی ابدال‌اند و از جهتی با توصیفات راوی مشخص می‌شود که دالِ درخت به یک مدلول واحد اشاره ندارد بلکه به مدلول‌های کثیری اشاره دارد که کاملاً منطبق با ساختار روایتِ چندآوا و بیان واقعه و امور غیبی است و اساساً داستان دقوقی داستانی ساختارشکن است و با نظریات شالوده‌شکنی دریدا و نظریهٔ متنِ نوشتاری بارت همخوانی دارد. دوم ساحتِ بینامتنیتِ روایت است. «از دید کریستوا، بینامتنیت اصطلاحی حاکی از سرشتِ مکالمه‌ای زبان است. متن ادبی دیگر نه یک موجود یکتا و خودآیین بل حاصل مجموعه‌ای از رمزگان‌ها، سخن‌ها و متن‌های ازپیش‌موجود انگاشته می‌شود» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲۹). بر این اساس، رمز یا استعارهٔ مفهومی درخت به‌عنوان «وجود و هستی» در متون عرفانی و آرای عارفان به‌ویژه ابن‌عربی و نیز در طول تاریخ در میان ادیان و اساطیر وجود داشته است، و از این نظر گفت‌وگویی میان این متن و سایر متونی عرفانی شکل گرفته است. «استعارهٔ مفهومی، استعاره در مفهوم سنّتی‌اش نیست [...] استعارهٔ مفهومی نوعی ساخت تشبیهی، یا بهتر بگویم نوعی ساختِ اسنادی است که به شکل «A، B» در ذهن ثبت شده است. این قاعده‌ها یا استعاره‌های مفهومی، ساخت‌هایی ذهنی نظیر خشم گرماست، عشق سفر و غیره‌اند» (صفوی، ۱۳۹۶: ۱۰۷). رمز یا استعارهٔ مفهومیِ «درخت به‌مثابهٔ عالم هستی» در متون عرفانی، سابقه‌ای طولانی دارد؛ چنان‌که عزیزالدین نسفی در *انسان کامل*، نجم‌الدین رازی در *مرصاد العباد* و بهاء ولد در *معارف*، هریک به این استعارهٔ مفهومی اشاره کرده‌اند و از آن برای بیان تجربیات عرفانی و مفاهیمی همچون مبدأ آفرینش، توحید ذاتی، انسان کامل، وحدت وجود و... بهره برده‌اند (نک: سلطانی و میرهاشمی، ۱۳۹۸: ۹). ابن‌عربی نیز از شجر، عالم آفرینش را اراده می‌کند. «نخستین نگرش کلی در خصوص درخت از نظر شیخ محیی‌الدین این است که هستی کاملاً بر مثال درخت آمده است. او کتابش با عنوان «شجرة الکون» را بر پایهٔ همین اندیشه تألیف کرد. ممکن است او از نمودِ

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

مجادله‌برانگیز درخت در قرآن کریم الهام گرفته باشد؛ چراکه زمانی که مرکزیت درخت، رمزهای مشتمل بر آن، تجلیات و نمودهای بی‌شمار آن، حدودِ اتصال آن به حقایق وجود و حالات دنیا و آخرت و ارتباطش با اکثریت انبیا و آغاز خلقت و بهشت و دوزخ را در قرآن کریم مشاهده می‌کند، بر او ثابت می‌شود که وجود در حقیقتِ امر خود چیزی جز درختی عظیم نیست» (عبدالقادر مبیضین و مقابله، ۲۰۱۲: ۸۲). در آثار مولانا هم، تعمیم نمادین درخت به جهان (عالم) قابل مشاهده است:

آن درختِ هستی است اَمرودبُن تا بر آن جایی نماید نو، کهُن

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۴، ۹۹۰)

به‌علاوه می‌توان در این زمینه به بحث تطور و دگردیسی در آفرینش در آثار عرفانی اشاره کرد. «اگر در داستان دقوقی نیز دقیق شویم، به‌نوعی این دگردیسی آفرینش «انسان» و تطور او در مراتب خلقت، مشهود است» (طایفی و قاسمی پرشکوه، ۱۳۹۷: ۲۶). در دگردیسی عناصر داستان «شمع، درخت، انسان»، درخت در معنای عالم است. (همان) عارفان مسلمان با توجه به تجربه‌های عرفانی خود و پیش‌زمینهٔ ذهنی از آیات قرآن و همچنین متأثر از باورهای اساطیری، از این نماد بهره برده‌اند؛ لذا استفاده از نماد درخت برای اشاره به کیهان و عالم هستی، همچنین ریشه در اساطیر و ادیان دارد. «درخت در کهن‌ترین تصویرش، بنابر توصیفی که از آن در اساطیر اولیه شده، درخت کیهانیِ غول‌پیکری است که رمز کیهان و آفرینش جهان است» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۱۹). علاوه بر این، «درخت با ریشه‌های فرورفته در زمین و شاخه‌های برکشیده به‌سوی آسمان، نمادی از رابطهٔ انسان و زمین و گرایش به بالاست. یکی از کهن‌ترین الگوهای رابطهٔ انسان و گیاه، به‌وجودآمدن انسان از گیاه یا عکس آن است. از دید اسطوره‌شناسی تطبیقی، آفرینش اولین بشر در اساطیر هند، ژاپن، اسکاندیناوی و ماداگاسکار، گیاه و درخت دانسته شده است» (فاضلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰).

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

مولانا در این داستان به‌شکلی بدیع از این استعاره بهره بـرده و در قالـب روایـت مفاهیم و رموز پیچیدهٔ عرفانی را به تصویر کشیده است.

۴ـ۱ـ۵. کشتی

کشتی به‌عنوان مکانی که ساکنان آن گرفتار امواج دریـا شـده‌انـد، مـی‌توانـد در کـل داستان و در ارتباط با سوژه‌ها دارای دلالت باشد. «نمـادگرایی کشـتی در ضـمن بـه نمادگرایی ظرف به‌عنوان گیرنده نزدیک می‌شود. بدین ترتیب شبیه رحم زن است که زندگی را حمل می‌کند... تمامی مفاهیمی که برای کشتی در نظر گرفته مـی‌شـود، در ارتباط با فضای داخلی یک بنای عظیم است. بجاست که آن را نه به‌عنوان یـک خـلأ عظیم، بلکه به‌عنوان جایی که زندگی در آن جریان دارد، به شمار آوریـم» (شـوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ج۴، ۵۶۷).

کشتی در این داستان نیز دارای صورت بیان و صورت محتواست. «دریا رمز غیب است. کشتی اسیر امواج، پیش از هر چیز حکایت از سیطرهٔ مطلـق عـالم غیـب دارد [...] کشتی در دریای غیب و اهل کشتی پشیمان و خدای‌خوان، یادآور از پرده بـرون افتادن رازهای غیب در تجربهٔ مرگ و قیامت است» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۵۱).

۴ـ۲. مکان‌های سیّال در داستان دقوقی

علاوه بر مکان‌های رویداد، راوی به مکان‌های دیگری از جمله آسمان، سایهٔ درختان (به‌عنوان پناهگاه)، قعر زمین، سدرة المنتهی و مجمع‌البحرین نیز اشاره می‌کنـد. ایـن مکان‌ها یا به‌صورت تمثیلی و در گفت‌وگو با مکان‌های اصلی بیان می‌شوند یا بـرای توصیف مقام و مرتبهٔ آن‌ها و نیز موارد دیگری آورده شده‌اند که در ای‌جا به دو مکان که اهمیت بیشتری دارند پرداخته می‌شود.

۴ـ۲ـ۱. مجمع‌البحرین

مجمع‌البحرین مکانی است که راوی در آغاز داستان، ضمن اشاره به داستان موسی و خضر(ع) از آن نام می‌برد. این مکان به‌صورت تمثیلی بیان شده کـه مـی‌توانـد بـرای ایجاد پیش‌زمینـه بـرای ورود بـه واقعـه و مکاشـفهٔ دقـوقی در سـاحل دریـا باشـد. مجمع‌البحرین مکان دیدار موسی و خضر(ع) بوده که در قرآن کریم به آن اشاره شده

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

است: ﴿**وَ إذ قالَ موسی لفَتیه لا أبرَحُ حتّی أبلُغَ مجمعَ البحرینَ أو أمضی حُقُبا**﴾ (کهف: ۶۰). مجمع‌البحرین در داستان خضر و موسی(ع) در تناظر و توازی و گفتگو با ساحل دریا در داستان دقوقی است و اساساً «باید بگوییم قصهٔ دقوقی با قصهٔ خضر گفت‌وگو می‌کند» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۵۵). این واژه، اصطلاحی عرفانی است و عبارت است از «قاب قوسَین که دریای وجود و امکان در آن، جمع است و نیز عالم صفات را گویند» (حلبی، ۱۳۸۵: ۸۵۵). قاب قوسَین در اصطلاح عرفانی، عبارت است از «اتحاد با حق با بهاء تمیّز و دوگانگی که از آن به اتصال تعبیر می‌کنند؛ نیز مقام واحدیت و الوهیت و مقام محمدی(ص) است و نیز عالم صفات را گویند» (همان: ۸۴۳).

۴ـ۲ـ۲. سدرة المنتهی

راوی هنگام بیان وسعت و گستردگی درختان، شاخه‌های آن‌ها را فراتر از سدرة المنتهی و بیرون از خلأ پیرامون جهان وصف می‌کند. در قرآن کریم آمده است: ﴿**عِندَ سِدرةُ المنتهی**﴾ (نجم: ۱۴). زمخشری در تفسیر خود، این درخت را چنین وصف می‌کند: «این درخت در آسمان هفتم جای دارد و به‌قدری بزرگ و پهناور است و سایهٔ وسیع دارد که اگر شخصی سواره، هفتاد سال در زیر سایهٔ آن برود، باز آن سایه پایان نمی‌گیرد؛ اما عرفا و صوفیه عقیده دارند که نباید آن درخت را با دید ظاهر تفسیر کرد، بلکه این تعبیر، جنبهٔ مجازی دارد و منظور از آن، نهایت درجهٔ مقامِ روحانی سالک است که بدان درمی‌آید» (به‌نقل از: مولوی، ۱۳۸۸: ج۲، ۴۵۱).

همچنین سدرة المنتهی در اصطلاح عرفانی عبارت است از «برزخ کبری که راه خلق و اعمال و علوم ایشان بدان منتهی می‌شود و بالاترین مراتب اسماء است، و آخرین مقامی که مخلوقات در سیر الی الله بدان می‌رسند» (حلبی، ۱۳۸۵: ۸۰۹). این مکان نیز در گفت‌وگو با وجه مکانی و نمادین درختان است و اشاره به فراتر بودن شاخه‌های درختان از این درخت می‌تواند بیانگر نگاه کلی به هستی و وجود باشد که توصیفات راوی از آن‌ها جنبهٔ مجازی دارد.

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

۵. تحلیل نشانه‌معناشناختی مکان نمادین در داستان دقوقی

در اینجا ضمن بیان و شرح پاره‌ای از ویژگی‌های نشانه‌معناشناختی مکان به‌اقتضای داستان دقوقی، مشخصه‌های آن‌ها با عطف نظر به تجربهٔ مکاشفه و نوع حضور سوژه بررسی و معرفی می‌شوند.

۵ـ۱. حضور فضا و مکان در کنش زبانی

بررسی حضور فضا و مکان در کنش زبانی، کمک می‌کند تا انواع آن را از دیدگاه نشانه‌معناشناسی، مشخص و کارکردهای گفتمانی‌اش را در متن تحلیل کنیم. «دو اصطلاح رایج در فرهنگ فارسی، "آسمان همه جا همین رنگ است" و "هیچ کجا خانهٔ آدم نمی‌شود"، تقابل وحدت و کثرت مکانی را نشان می‌دهد. اصطلاح اول، حکایت از عدم تفکیک و همگرایی مکانی دارد و در این حالت، سوژه در وضعیت گسست و انفصال اگزیستانسیالیستی با مکان قرار دارد و مکان، سلطه‌ای همه‌جانبه بر او (در این حالت مکان، بیشتر معنی فضا می‌دهد) دارد. اصطلاح دوم نشان‌دهندهٔ امکان تفکیک و تجزیه‌پذیری مکان است. در این حالت، سوژه در موقعیت اتصال و تعامل با مکان قرار می‌گیرد و حضوری اگزیستانسیالیستی دارد؛ ما با مکان زایشی مواجهیم، اما مکان در عین واحد بودن، واحد نیست و در عین کثرت داشتن، متکثر نیست» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷).

اکنون و با توجه به این توضیحات، شیوهٔ حضور مکان در کنش زبانیِ داستان دقوقی بررسی می‌شود. مکان‌ها در این داستان، حضوری اگزیستانسیالیستی دارند و زبان برای بیان آن‌ها، حدومرز قائل شده است؛ یعنی گفته‌پرداز یا راوی از میان مکان‌های موجود، دست به انتخاب و تفکیک زده است. در واقع، او از بین مکان‌های موجود، «دریا، ساحل، بیابان و نیز درخت را به‌عنوان استعاره برای وجود و هستی که در نگاهی کلی و با توجه توصیفات راوی هم مشتمل بر امور و حقایق غیبی است و هم دارای صبغه و تعیناتِ عینی است را انتخاب کرده است که در این انتخاب، تجربهٔ زیستی و انتقال آن به زبان، نقش مهمی دارد. «هر تجربه‌ای بخشی از واقعیت

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

زیستی را به همراه دارد، واقعیتی ناقص؛ چراکه زبان در هنگام انتقال چیزها، تنها بازنمودی از آن‌هاست؛ چون نقش واسطهٔ بین ما و دنیا را ایفا می‌کند. نکتهٔ قابل توجه دیگر در رابطه با انتقال تجربه، نقش تن یا جسم است؛ هیچ تجربه‌ای نیست که به‌نحوی با جسم، گره نخورده باشد» (همان: ۲۳۴). در حقیقت، راوی (دقوقی) در ضمن انتخاب خود، تا حدودی تجربهٔ مکاشفهٔ خود را به‌صورت تجربهٔ زیستی به زبان انتقال می‌دهد. او به‌عنوان شوِشگری که شاهد صحنه‌های شگفت‌انگیز است، علاوه بر فعالیت دیداری، به‌نوعی تجربهٔ حس لامسه را به زبان انتقال می‌دهد:

چون رسیدم سوی ساحل به گام　　بود بی‌گه، گشته روز و وقت شام
هفت شمع از دور دیدم ناگهان　　اندر آن ساحل شتابیدم بدان

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۱۷)

ساعتی بی‌هوش و بی‌عقل اندرین　　اوفتادم بر سر خاک زمین

(همان: ۵۲۱)

در این مثال‌ها رسیدن به گام، شتافتن و افتادن بر سر خاک، بیانگر انتقال تجربهٔ زیستهٔ کنشگر (شوِشگر) به زبان و همراهی تجربهٔ حس لامسه با فعالیت دیداری است. این نوع حضور مکان در زبان، سبب بازتولید معنا می‌شود و ما را قادر به شناسایی و جداسازی مکان‌ها می‌کند. در مورد «دریا و بیابان» می‌توان گفت که گفته‌پرداز، ضمن بیان تجربهٔ دیداری خود در عالم مکاشفه از این مکان‌ها، حالات و احوال مردمان موجود در آن‌ها را نیز بیان می‌کند:

این عجب‌تر که بر ایشان می‌گذشت　　صد هزاران خلق از صحرا و دشت
ز آرزوی سایه، جان می‌باختند　　از گلیمی سایه‌بان می‌ساختند
سایهٔ آن را نمی‌دیدند هیچ　　صد تفو بر دیده‌های پیچ‌پیچ
ختم کرده قهر حق بر دیده‌ها　　که نبیند ماه را، بیند سُها
ذره‌ای را ببیند و خورشید، نی　　لیک از لطف و کرم، نومید نی
کاروان‌ها بی‌نوا، وین میوه‌ها　　پخته می‌ریزد، چه سِحر است ای خدا؟

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

سیبِ پوسیده همی‌چیدند خَلق در هم افتاده به یغما، خشک حلق

(همان: ۵۲۴)

در اینجا بیان مکاشفه به‌صورت تجربهٔ دیداری و توصیف او از مردمان صحرا و دشت و حتی نامگذاری مکان، موجب برش و اتصال مکان می‌شود. همچنین توصیف راوی از امواج کوبندهٔ دریا و ناله و فریاد اهل کشتی و اظهار تجربهٔ دیداری و شنیداری خود، بیانگر حضور اتصالی مکان است:

ناگهان چشمش سوی دریا فُتاد چون شنید از سوی دریا داد داد
در میان موج، دید او کشتی‌ای در قضا و در بلا و زشتی‌ای
هم شب و هم ابر و هم موج عظیم این سه تاریکی و از غرقاب، بیم
تندبادی همچو عزرائیل خاست موج‌ها آشوفت اندر چپّ و راست
اهل کشتی از مهابت، کاسته نعرهٔ واویل‌ها برخاسته
دست‌ها در نوحه بر سر می‌زدند کافر و ملحد همه مخلص شدند

(همان: ۵۶۳ـ۵۶۴)

البته در مورد درخت که استعارهٔ مفهومی از عالم هستی است، همین استعارهٔ مکان، حضوری استعلایی و پدیداری در زبان دارد. در مورد پیشینهٔ این نماد، پیش‌تر توضیح داده‌ایم و اکنون حضور این مکان نمادین را در زبان، بررسی می‌کنیم. راوی (گفته‌پرداز) با آوردن این استعاره، به عالم هستی که اعم از جهان عینی و جهان غیبی است، جنبهٔ کینونیت‌بخشی داده است. «اگر زبان برای توصیف، توضیح، فهماندن، استدلال، ارجاع دادن، عینیت بخشیدن، استعاره‌سازی، القا، قانع نمودن، توجیه کردن و غیره، از واژگان و اصطلاحات و تصاویر مکانی استفاده می‌نماید، به این دلیل است که مکان، کاربرد گفتمانی دارد و کنش گفتمانی به مکان وابسته است؛ اصطلاحاتی همانند "از دور دیدمش"، "تاج سر ماست"، "بُرجکش را زدم"، [...] "دلش گنجینهٔ اسرار است" و "در یک‌قدمی موفقیت و..." همه نشان می‌دهند که نظامی مکانی‌ـ گفتمانی داریم که همهٔ گفته‌پردازان همواره از آن استفاده می‌کنند تا قابلیت

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

کینونیت‌بخشی به گفتمان خود را ارتقا دهند. کینونیت‌بخشی یعنی اینکه گفتمان با استفاده از مؤلفه‌های مکانی، قابلیت القای واقعیت را در خود، افزایش داده و از شفاف‌سازیِ بالا برخوردار می‌گردد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۶). مولانا از نماد و استعارهٔ درخت برای بیان مفاهیمی انتزاعی و روحانی چون توحید ذاتی، آخرت، بهشت، انسان کامل، وحدت و کثرت، انقیاد موجودات هستی در برابر ارادهٔ تکوینی حق و... بهره برده است؛ لذا تصویری که از درخت در داستان ترسیم شده، به‌طور کلی دارای ویژگی های زیر است:

۱. درختانی سرسبز با برگ‌های انبوه و میوه‌های فراخ بودند.

۲. شاخهٔ هریک از آن‌ها علاوه بر اینکه از سدرة المنتهی می‌گذشت، از خلأ پیرامون هستی فراتر رفته بود.

۳. ریشه‌های هر درخت از عمیق‌ترین ژرفای زمین (گاو و ماهی) فروتر رفته و از شاخه‌ها شاداب‌تر بودند.

۴. از میوه‌های پرمایهٔ آن درختان، برق نور مانند آب، بیرون می‌جهید.

۵. مردمان سرگردان در بیابان، قادر به دیدن این درختان نبودند و بهره‌ای از سایه و میوهٔ آن‌ها نمی‌بردند. آنان دارای اندیشه‌های مختلف بودند، اما نمی‌توانستند به‌سمت درختان بروند؛ حتی عاقلان و زیرکان، آن باغ و بستان را انکار می‌کردند.

۶. از جانب درختان ندا می‌آمد که ای مردم، به طرف ما بیایید و هر شاخ و برگی از آن درختان، آیهٔ «**یا لَیتَ قَومی یَعلَمون**» را زمزمه می‌کردند.

۷. هفت درخت، یک درخت می‌شد و هر لحظه، این تبدیل اتفاق می‌افتاد.

۸. مولانا یک بار از تصویر «درخت جان» در این داستان استفاده کرده است.

۹. پس درختان به جماعت صف کشیدند و یک درخت امام جماعت شد. قیام و سجود درختان، یادآور آیهٔ ﴿**اَلنَّجمُ وَ الشَّجَرُ یَسجُدان**﴾ (الرحمن: ۶) بود (مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۳۳).

این ویژگی‌ها جنبهٔ کینونیت‌بخشی به مکان (عالم هستی) را تقویت کرده‌اند. کنش

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

گفتمانی در اینجا، با بیان مفاهیم عرفانی و نگرشی کل‌نگرانه، با استفاده از قالب مکان (درخت) قابلیت القای خود را افزایش داده و مولانا خود در ضمن داستان، به این نگاه کل‌نگرانه اشاره کرده است. «در نظر مولوی، کل‌شناسی و ارتباط با کلیت عالم هستی، نه‌تنها امکان معرفت بر حقیقت کلی را فراهم می‌کند، بلکه به نظر او فلسفهٔ حیات بشری در گروِ همین ارتباط و هماهنگی اجزا با کلیت حاکم بر آن است» (نوین، ۱۳۸۸: ۱۲).

گفت پیغمبر، شما را ای مِهان　　چون پدر هستم شفیق و مهربان
زان سبب که جمله اجزای منید　　جزء را از کل چرا برمی‌کَنید
جزء از کل قطع شد، بیکار شد　　عضو از تن قطع شد، مردار شد
تا بپیوندد به کل، بار دگر　　مرده باشد، نبوَدش از جان، خبر
جزء ازین کل، گر بُرَد، یک سو رود　　این نه آن کل است، کاو ناقص شود

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۰۳ـ۵۰۴)

توصیف‌های راوی از درخت، بیانگر نگاه کیهان‌شناسانهٔ اوست که مبیّن حرکت تکاملی جهان هستی است. «مولوی بر اساس دانش‌های قرآنی و تجربیات و الهامات شهودی خود، با طرح نظریهٔ کیهان شناسی، جهان هستی را نیز همانند انسان، موجودی زنده، پویا، ذی‌شعور و هدفمند می‌شمارد که همسو و همگام با حرکت تکاملی جهان هستی، گام برمی‌دارد. در این نظر، انسان با شعور باطنی خود، با شعور و روح باطنیِ حاکم بر جهان هستی، ارتباط برقرار می‌سازد» (نوین، ۱۳۸۸: ۸۹). این نگاه کل‌نگرانه در جای دیگر *مثنوی* هم آمده است:

جزءها را روی‌ها سوی کُل است　　بلبلان را عشق‌بازی با گل است

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۸)

۵ـ۲. مکان بودگی و مکان شدگی (مکان شوِشی)

با توجه به توضیحات مذکور، آشکار شد که مکان‌های نمادین در داستان دقوقی، مکان‌هایی نام‌گذاری‌شده با مرزهایی نامشخص‌اند که قابلیت تمیز و تفکیک دارند؛ لذا

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

مکان‌های داستان به‌دلیل وجه مکاشفه‌ای و نوع حضور سوژه جنبهٔ شوشی دارند. «وقتی با مکان شدگی مواجهیم، حضور مکان دوباره حاضر می‌شود؛ یعنی حاضرشدگیِ حضور اتفاق می‌افتد؛ آنچه حاضر بوده است، دوباره حاضر می‌شود و این، همان چیزی است که حضور مکان را برجسته و زنده می‌کند. همهٔ این «شدگی‌ها» سبب می‌گردد تا مکان، کارکردی شوشی به خود بگیرد و به این ترتیب، وجه کنشی تضعیف می‌گردد. در مکان بودگی، مکانی موجود و آشنا هست که در خدمت کنش قرار می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۰: ۱۰۴). در این داستان، دقوقی ابتدا به‌عنوان کنشگر در صحنه حاضر می‌شود که از آفات یک‌جاگزینی آگاه است و مدام به قصد دیدار اولیاءالله در سیروسفر است. مکان بر اثر حضور عاطفی، حسی‌ـ ادراکی و پدیداری سوژه که در اثر سیر انفسی شکل می‌گیرد، شوشی است و وجه نمادین پیدا می‌کند و به‌سوی فضا شدن حرکت می‌نماید. «این مکان نوین، مکانی واسطه‌ای است که وضعیتی بیناگفتمانی را شکل می‌دهد و زمینه را برای رسیدن به مکان برتر فراهم می‌کند. [...] در این گفتمان این مکان واسطه‌ای، مرز بین دو نوع سیروسفر است: سیر جسمانی (آفاقی) و سیر جانی (انفسی) و دقوقی با گذر از سیر جسمانی، به سیر جانی روی می‌آورَد» (اسماعیلی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۶).

دریا نیز وضعیتی مشابه ساحل دارد که از سویی، امواج خروشان آن و صدای فریاد و نالهٔ کشتی‌نشینانِ گرفتار غرق در آن، به تصویر کشیده می‌شود و از سوی دیگر، حضور پدیداری سوژه و توسعهٔ وجه تخیلی آن به‌وسیلهٔ توصیف‌های راوی، سبب تضعیف کارکرد کنشی مکان و حرکت آن به‌سوی استعلا و فضاشدگی می‌گردد. حضور سوژه در عالم مکاشفه در ساحل دریا که نقش بیناگفتمانی دارد و همان طور که اشاره شد، در نمادگرایی عرفانی، نماد عالم مثال است که مرز عالم غیب و شهادت محسوب می‌شود، از یک طرف نظاره‌گرِ دنیای مادی است که متمثّل در بیابان می‌شود و از طرف دیگر، دریا را که رمز عالم غیب است، مشاهده می‌کند؛ لذا بر اثر این حضورِ پدیداری، با صحنه‌ای مرکّب از شمع و درختان و اَبدال مواجه می‌شود. «در واقع بر اثر

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

نگاه استعلایی دقوقی، کثرت‌ها رنگ می‌بازند و همه‌چیز به جوهر پدیدارشناختی و اصل خود تبدیل می‌شود و در نتیجهٔ آن، تقابل‌ها به وحدت می‌رسند و ابدال که مظاهر متفاوت یک حقیقت‌اند، به حقیقت یگانه‌ای تبدیل می‌گردند» (همان: ۸۰). بر اثر همین نگاه استعلایی است که دقوقی، هستی عالم را در قالب درخت و با ویژگی‌های اسطوره‌ای و استعلایی مشاهده می‌کند و همان طور که اشاره شد، با توجه به کیهان‌شناسی مولوی، نگاهی کلی‌نگرانه به هستی می‌شود. در این نگاه کلی، درخت بین فضا و مکان در سیلان است؛ یعنی از سویی، این‌جهانی و مادی بازنمایی می‌شود و از طرفی، با ویژگی‌های انتزاعی و ماورایی توصیف می‌شود که این تحلیل با اصول پدیدارشناسی، قابل تبیین است. «اساس پدیدارشناسی هوسرل، رویکردی ناب و تازه به هر پدیده و دست یافتن به‌سوی خودِ چیزهاست» (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۴۴).

۵ـ۳. مکان پدیداری؛ فرایند حسی‌ـ ادراکی مکان

فضا و مکان به‌واسطهٔ حضور و نقش سوژه، معنا پیدا می‌کند و نوع حضور سوژه، کنش مکان را تعیین می‌نماید. «تفکر مکانی، تفکری وابسته به احساسات و عواطف است؛ عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارند. نشانه‌معناشناسیِ عواطف به‌خوبی نشان داده که جسمانه با حضور نیرومند خود، بر مکان اثرگذار است؛ به همین دلیل، تفکر مکانی، تفکری عاطفی است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۴ــ۲۴۵). در چنین وضعیتی، بنا بر گفتهٔ دنی برِتران، با «هستی مکان» مواجهیم. (همان) لذا در داستان دقوقی، مکان‌های اصلی رویداد، به‌واسطهٔ حضور سوژه‌ها معنادار می‌شوند.

همان طور که در مقدمهٔ بحث حاضر مطرح شد، داستان دقوقی روایت تجربه و مکاشفه‌ای عرفانی است که صورت مکتوب گرفته است و ویژگیِ زبانی آن استفاده از رمز و نماد است. در اینجا با برجسته کردن جنبهٔ روایی این واقعه از دیدگاه نشانه‌معناشناختی، وجه پدیداری مکان را بیشتر بررسی می‌کنیم. از این دیدگاه، روایت‌ها به چهار دستهٔ «کنشی، تعاملی، تطابقی و هم‌آمیخته» تقسیم می‌شود. دو ویژگی تطابقی و هم‌آمیخته در داستان قابل بررسی است. «این نوع روایت [تطابقی]

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

مدرن است و ویژگی مهم آن ایجاد رابطهٔ حسی‌ـ ادراکی است. [...] مهم‌ترین مسئله حضور در هستی است» (گرمس، ۱۳۹۸: ۳۴). این نظام تطابق با هستی وجه پدیدارشناختی دارد. روایت دقوقی به‌علت بیان مکاشفهٔ ساختارشکنانه است و موضوع زیبایی‌شناسیِ حضور در آن اهمیت دارد. این داستان کنش‌محور نیست، بلکه شوِش‌محور است؛ یعنی ما با یک شوِشگر مواجهیم که بر اثر سیر انفسی، حقایق و اموری را رؤیت می‌کند و با اعیان ثابته و کل هستی تطبیق پیدا می‌کند. اما در روایتِ هم‌آمیخته «از تطابق نیز جلوتر می‌رویم و ادراک، جای خود را به ذوب در هستی می‌دهد» (همان: ۳۵).

دقوقی با جوهر و ذات هستی و عوالم غیبی مواجه می‌شود. این حالت ذوب در هستی در بیان دقوقی این‌گونه نقل می‌شود:

خیره گشتم، خیرگی هم، خیره گشت　　موجِ حیرت عقل را از سر گذشت
این چگونه شمع‌ها افروخته است　　کین دو دیدهٔ خلق ازینها دوخته است

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۱۸)

بر این اساس، مکان‌ها به‌دلیل حضور سوژه و تجربهٔ دینی او، وجه پدیداری می‌یابند. کتاب *نشانه‌معناشناسیِ دیداری*، برای مکانِ پدیداری، ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد: «الف. سیّال است و با مکان‌های دیگر تعامل می‌کند؛ ب. شوِشی و در حال شدن است؛ پ. از ویژگی استعاری برخوردار است؛ ت. به حضور، ویژگی استعلایی می‌دهد؛ ث. سوژه را تا تعالیِ زیبایی‌شناسیِ حضور همراهی می‌کند؛ ج. هستی‌مدار است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۵ـ۲۴۷). با این توضیحات، نه‌تنها نوع حضور دقوقی به مکان‌ها معنا می‌بخشد، بلکه بیابان، ساحل، دریا و درختان، هرکدام به‌نوعی به‌علت حضور اَبدال و مردمانی که در بیابان هستند، همچنین اهل کشتی، معنادار می‌شوند. ساحل دریا به‌سبب این ویژگیِ پدیداری، سیّال می‌شود و با دریا به‌عنوان عالم غیب و بیابان، به‌عنوان نماد دنیای مادی، تعامل می‌کند. بنابراین سوژه در میان دو حضورِ شناختی و زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد و با تحول روحیِ سوژه، او را تا تعالیِ

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

این زیبایی‌شناختیِ حضور همراهی می‌کند. به‌علاوه درختان، به‌دلیل حضورِ سراسر زیبایی‌شناسیِ ابدال و همچنین حضورِ پدیداریِ دقوقی، وجهه‌ای هستی‌مدار دارند.

۵ـ۴. مکان استعلایی

مکانی که به‌واسطهٔ حضور سوژه و تجربهٔ حسی‌ـ ادراکی (در اینجا تجربهٔ شهودی) او وجه پدیداری می‌یابد، از جنبهٔ عینی و مادی فاصله می‌گیرد و به فرامکان و فرازمان می‌پیوندد. به عقیدهٔ ایروتاراستی، «استعلای نشانه‌ای یعنی اینکه حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهم و درک او از مکان، متوقف نگردد و فراتر از آن، استمرار یابد و به استعلا برسد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۰). با استعلای مکان و رسیدن به مرز تخیل و استعلا، «کنشگر، دچار گسست از "خود" می‌شود؛ یعنی "منِ" کنشگر از "خودِ" او جدا می‌گردد. "من" که همان حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و "خود" که حضوری انتزاعی‌تر است، از آن مکان می‌گریزد و به استعلا می‌رسد» (همان‌جا). دقوقی بر اثر مراقبه و تحول روحی و رها کردن سیر جسمانه به مکاشفهٔ انفسی می‌رسد که در نتیجهٔ آن، حضور عالم غیب و کلیت جهان هستی در تخیلش استمرار می‌یابد و این وضعیت عاطفی، تخیلی و تجربهٔ پدیداری سوژه، به مکان، وجه استعلایی می‌بخشد. در مورد درختان نیز این استعلا در اوج خود قرار دارد؛ درختان که راوی با ویژگی‌های متعددی از آن‌ها یاد می‌کند، رمز کلیت جهان هستی‌اند و بخشی از این هستی، بهشت است؛ لذا درختان از یک جهت، یادآور بهشت و زمان ازلی‌اند؛ نکته‌ای که از توصیف‌های مولانا دریافت می‌شود:

گفته هر برگ و شکوفهٔ آن غُصون دم به دم، یا لَیتَ قومی یَعلمون

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۲۶)

که مصرع دوم، مقتبس از آیهٔ ۲۶ سورهٔ یس است: «**قیلَ ادخُلِ الجَنّةَ قالَ یا لیتَ قَومی یَعلَمُونَ**؛ آنگاه که به او (حبیب نجار) گفته شد: به بهشت درآی، گفت: کاش قوم من (سبب آمرزش و نجات مرا) می‌دانستند» (همان: ۵۲۶). هرمان پارت نیز در مطالعهٔ نشانه‌شناختی، از باغ به عنوان یکی از مکان‌هایی‌که انسان با آن در تعامل است، به این نکته اشاره می‌کند. «باغ‌ها راهی به‌سوی بازگشت به سعادت اولیه، یعنی همان

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

بهشت هستند، اما این سعادت به‌شکل تخیلی آرمان‌گرا تجلی می‌یابد. آرمان‌گرایی باغ‌ها، آن‌ها را به بی‌مکانی و بی‌زمانیِ سحرآمیز تغییر می‌دهد که زایندهٔ سعادت‌اند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۱). راوی نیز به جنبهٔ سعادت‌بخشی درختان اشاره کرده است:

بانگ می‌آمد زِ سوی هر درخت — سوی ما آیید، خلقِ شوربخت
بانگ می‌آمد زِ غیرت بر شجر — چشمشان بستیم کلّا لا وَزَر
گر کسی می‌گفتشان کاین سو روید — تا از این اشجار، مُستسعِد شوید
جمله می‌گفتند کاین مسکینِ مست — از قضاءالله دیوانه شده‌ست

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۳، ۵۲۷)

در اینجا نیز حضور پدیداریِ دقوقی، باعث حضور استعلایی و فرامکانی درختان می‌شود و درختان، این حضور را استمرار می‌بخشند. «اولین تصویری که انسان از بهشت دارد، تصویری است نشئت‌گرفته از زیباییِ باغ‌گونه؛ پس باغ، مکانی است که ما را به زمان اسطوره‌ای، زمان آدم و حوا، زمان بهشت و زمان ازلی هدایت می‌کند. ... باغ‌ها مکان‌هایی هستند که با زمان گره خورده‌اند. به همین دلیل، ما با یک مکان‌ـ زمان مواجه هستیم؛ مکانی که فراتر از یک مکان می‌رود و به فضا تبدیل می‌گردد. به همین دلیل، باغ‌ها استعلای مکان به زمان ازلی و زمان آرمانی هستند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۰). همین اشاره‌های مکرر به جنبه‌های شگفت‌انگیزِ درختان، خروج از زمانِ تنگ و محدود مادی و عینی را میسر می‌کند و باعث احساسِ حضور در زمان استعلایی و سعادت جاودانه می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل نشانه‌معناشناختی مکانِ نمادین در داستان دقوقی در *مثنوی*، نشان می‌دهد که هرچند این داستان، روایتِ تجربه‌ای انفسی است، امّا هر کنش گفتمانی، چه عینی باشد و چه انتزاعی، نیاز به نظامی مکانی دارد تا بتواند قابلیت کینونیت‌بخشی و القای خود را افزایش دهد. حضور مکان در کنش زبانی این داستان، همسو با نوع حضور سوژه که به‌سبب مکاشفه از نوع پدیداری است، حضوری کنشی‌ـ شوشی است. از

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

سویی، مکان‌ها با نام‌گذاری و مرزبندی‌های نامشخص، دارای ویژگی اتصالی هستند و مکان‌های نمادین داستان دقوقی، از نوع نمادهای تکرارشونده در منظومهٔ فکری مولانا هستند؛ به‌گونه‌ای که نماد یا استعارهٔ درخت برای عالم هستی در این داستان، به‌عنوان یک نظام گفتمانی‌ـ‌مکانی جهت تبیین مفاهیم عرفانی و انتزاعی به‌شکلی بدیع و بی‌سابقه در قالب روایت به کار رفته است. این نماد که از یک جهت، یادآور بهشت ازلی و زمان استعلایی ازلی است، در تعامل با عناصر دیگر داستان مثل نور، وضعیت عبور از زمان و مکان کنشی و محدود را به زمان و مکان ازلی و استعلایی تقویت کرده است. ساحلِ دریا نیز مکانی بیناگفتمانی است که به‌سبب حضور پدیداری سوژه، وضعیتی استعلایی پیدا می‌کند. همچنین دریا به‌عنوان رمز عالم غیب و بیابان، نماد دنیای مادی در این داستان، بیانگر جنبه‌ای از کلیت‌نگری مولانا به هستی و استفاده از آن‌ها برای بیان مقاصد عرفانی خود است. مکان‌های سیّال، یعنی مجمع البحرین و سدرة المنتهی در تأویل‌های عرفانی، در تعامل و گفت‌وگو با مکان‌های رویداد داستان قرار می‌گیرند. در پایان باید افزود که تحلیل نشانه‌معناشناختی مکان در این داستان، نشان می‌دهد که بررسی متون روایی‌عرفانی از این دیدگاه، سبب خوانش دقیق آن‌ها و کشف چندوچون گفتمان‌های حاکم بر آن‌هاست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. *قرآن کریم*.
۲. آلن، گراهام (۱۳۸۵)، *رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *ساختار و تأویل متن*، چ۱۱، تهران: نشر مرکز.
۴. اکو، اُمبرتو (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
۵. استیس، والتر ت. (۱۳۹۸)، *عرفان و فلسفه*، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.
۶. اسماعیلی، عصمت، شعیری، حمیدرضا و کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۱)، «رویکرد نشانه‌معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال ششم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۲۳)، ۶۹ـ۹۴.

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

۷. اشجع، منصوره (۱۳۸۸)، «مکاشفه عرفانی»، فصلنامهٔ تخصصی *عرفان*، سال پنجم، شمارهٔ ۲۰، ۱۲۳ـ۱۵۲.
۸. ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۹)، *صوفیسم و تائوئیسم*، ترجمهٔ محمدجواد گوهری، تهران: روزنه.
۹. باشلار، غاستون (۱۹۸۷)، *جمالیات المکان*، ترجمهٔ غالب هلسا، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر.
۱۰. بن اعراب، سهیله (۲۰۱۵)، الانتقاءات المکانیة فی روایة «عابر سریر» لأحلام مستغانمی، مذکرة مقدمة لنیل شهادة الماستر، الجزائر: جامعة أکلی محند أولحاج.
۱۱. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چ۷، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۲. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۳)، «مثنوی، قصهٔ دقوقی و روایت چندآوا»، نشریهٔ هنر، شمارهٔ ۶۲، ۴۸ـ۷۵.
۱۳. ـــــــ (۱۳۸۶)، «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی»، دوفصلنامه *مطالعات عرفانی* دانشگاه کاشان، شمارهٔ ۵، ۴ـ۳۴.
۱۴. ـــــــ (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.
۱۵. حامدسقایان، مهدی و همکاران (۱۳۹۲)، «بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ کانال کمیل: رویکردی نشانه‌معناشناختی»، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۶، ۳۵ـ۴۶.
۱۶. حلبی، علی‌اصغر (۱۳۸۵)، *مبانی عرفان و احوال عارفان*، تهران: اساطیر.
۱۷. خلیل‌اللهی، شهلا و بُرج‌ساز، غفّار (۱۳۹۱) «جستجو، عنصر ثابتِ بُن‌مایهٔ اصلیِ داستان دقوقی در مثنوی مولوی»، فصلنامه *متن‌پژوهی ادبی*، شمارهٔ ۵۴، ۱۰۹ـ۱۲۲.
۱۸. رضایی، رضا و همکاران (۱۳۹۶)، «تحلیل نشانه‌معناشناختی استعلای مکان در داستان بزرگ‌بانوی روح من»، دوفصلنامهٔ *روایت‌شناسی*، سال اول، شمارهٔ ۱، ۸۵ـ۱۰۴.
۱۹. ستاری، جلال (۱۳۷۶)، *مرز اندیشی و هنر قدسی*، تهران: نشر مرکز.
۲۰. سلطانی، فاطمه و میرهاشمی، طاهره (۱۳۹۸)، «بررسی استعارهٔ مفهومیِ جهان هستی، درخت است در متون عرفانی»، دوفصلنامه علمی *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء(س)*، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۰، ۷ـ۳۱.
۲۱. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰)، «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، *مجموعه مقاله‌های هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*، به‌کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سخن.
۲۲. ـــــــ (۱۳۹۱)، *نشانه‌معناشناسی دیداری*، تهران: سخن.

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

۲۳. ـــــ (۱۳۹۵)، *نشانه‌معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

۲۴. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

۲۵. صفوی، کورش (۱۳۹۶)، استعاره، تهران: نشر علمی.

۲۶. طایفی، شیرزاد و قاسمی‌پرشکوه، سعید (۱۳۹۷)، «تحلیل تطبیقی دگردیسی عرفانی در داستان دقوقی و اندیشهٔ ابن‌عربی»، *کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال نهم، شمارهٔ ۲، ۱ـ۱۷.

۲۷. عبدالقادر مبیضین، مهی و مقابله، جمال محمد (۲۰۱۲)، «الشجرة و دلالاتها و رموزها لدی ابن عربی»، مجله *جامعه دمشق*، المجلد ۲۸، العدد الثانی، ۷۹ـ۱۰۷.

۲۸. فاضلی، فیروز، نیکویی، علیرضا و نقدی، اسماعیل (۱۳۹۲)، «رهیافت میان‌فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲۳، ۹ـ۳۳.

۲۹. فعالی، محمدتقی (۱۳۹۷)، *تجربهٔ دینی و مکاشفه عرفانی*، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

۳۰. قونوی، صدرالدین (۱۳۷۱)، *فکوک*، مقدمه و ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران: انتشارات مولی.

۳۱. کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۸)، «کارکرد گفتمانی مکان در "شب سهراب‌کشان" بیژن نجدی»، دوفصلنامهٔ *زبان و ادبیات فارسی*، سال بیست‌وهفتم، شمارهٔ ۸۶، ۱۵۱ـ۱۷۷.

۳۲. گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۹۸)، *نقصان معنا: عبور از روایت‌شناسی ساختگرا: زیبایی‌شناسی حضور*، ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری، تهران: نشر خاموش.

۳۳. لوتمان، یوری (۱۹۸۸)، «مشکلة المکان الفنی»، ترجمهٔ سیزا قاسم، عیون المقالات، ط۲، المغرب: دار البیضاء، ۵۹ـ۸۶.

۳۴. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸ و ۱۳۸۹)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، شرح کریم زمانی، تهران: اطلاعات.

۳۵. ـــــ (۱۳۹۴)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۳۶. نوروزپور، لیلا و جمشیدیان، همایون (۱۳۸۷)، «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی»، فصلنامه علمی پژوهشی *کاوش‌نامه*، سال نهم، شمارهٔ ۱۷، ۹ـ۲۸.

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]

۳۷. نوین، حسین (۱۳۸۸)، «همگرایی انسان با جهان هستی در نظریهٔ کیهان‌شناسی مولوی»، *نامهٔ پارسی*، شمارهٔ ۴۸ـ۴۹، ۵ـ۳۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir on 2022-03-05]