تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

نقش اشارات عرفانی در مثنوی معنوی (براساس تمثیل‌های روایی دفتر ۴، ۵ و ۶)

احسان انصاری [۱]، مهدی ماحوزی [۲*]، سیده ماندانا هاشمی اصفهان [۳]

چکیده

مولانا در مثنوی بارها با اشارات عرفانی کوشیده ذهن مخاطبان خویش را به مسائل معرفتی روشن‌تر سازد و با ذکر تمثیل و داستان‌پردازی، سطح ادراکی یاران و همراهان مثنوی را بالاتر آورد. با ژرف‌نگری در تمثیل‌های روایی مثنوی می‌توان به اشارات پیدا و پنهان عرفانی رسید که انعکاس و بسط معنایی آنها در سطوح روایتی، سرانجام زمینه‌ساز وحدت‌آفرینی و یگانگی در مثنوی می‌شود. این نگرش و تأثیر وحدت‌آفرین به اشارات عرفانی از تیررس بسیاری از پژوهشگران و روایت‌شناسان دور مانده است. این پژوهش که با روش مطالعه کتابخانه‌ای و توصیفی به رشته تحریر درآمده است و می‌کوشد نقش اشارات عرفانی مولانا را در پردازش تمثیل‌های روایی با تکیه بر روایت‌های داستانی دفترهای چهارم، پنجم و ششم مثنوی معنوی، نشان دهد. در این جستار با ژرف‌نگری و بهره‌گیری از تمثیل‌های روایی مثنوی، ارتباط روساخت و ژرف‌ساخت تمثیل‌ها و همچنین شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی در چهار گونه (اشارتی، درونمایه‌ای، مثالی و داستان درونه‌ای) نمایان گردید. سرانجام، نقش اشارات عرفانی در دو سطح تمثیل روایی (روساخت و ژرف‌ساخت) با عنوان «سمبل»، «بیت راهنما» و نیز پیوند معنایی بین سطوح روایتی مورد بررسی قرار گرفت. آشنایی با شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی و بررسی پیوند معنایی در سطوح روایتی از نتایج پژوهشی مقالهٔ حاضر است و می‌توان این پژوهش را گامی در جهت شناخت ساختار و محتوای تمثیل‌های روایی مثنوی دانست.

واژگان کلیدی: اشاراتِ عرفانی، تمثیل‌هایِ روایی، سمبل، سطوح روایتی، مثنویِ معنوی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۷ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۸/۷ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۰/۱۰/۲۶

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران dr.ehsanansari96@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران mehdi.mhz1380@gmail.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران hesfahani@riau.ac.ir

این مقاله پژوهشی برگرفته از رساله دکتری احسان انصاری با عنوان «ساختار داستانهای کوتاه سه دفتر دوم مثنوی معنوی مولانا» است.

لطفاً به این مقاله استناد کنید: انصاری، احسان.، ماحوزی، مهدی.، هاشمی اصفهان، سیده ماندانا.، (۱۴۰۰) نقش اشارات عرفانی در مثنوی معنوی (براساس تمثیل‌های روایی دفتر ٤، ٥ و ٦) تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر، ۵۰(٤): ۸-۳۹. http://dorl.net/dor/20.1001.1.2717431.1400.13.50.1.8.

DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.1.8

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره پنجاه / زمستان ۱۴۰۰ / از صفحه ۸ -۳۹

۱. مقدمه

در این سال‌ها، تلاش‌هایی مبتنی بر روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی شده است؛ اما در حوزهٔ شناخت ساختاری مثنوی کمتر سخن به میان آمده است. از این رو، نگاهی دیگر به ساختار گفتمانی مثنوی می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های گوناگونی باشد. مقاله حاضر می‌کوشد با تکیه بر تمثیل‌های روایی سه دفتر دوم مثنوی معنوی، ساختار متن مثنوی را براساس اشارات عرفانی نشان دهد. این پژوهش، برای نخستین بار است که براساس گفتمان مثنوی مولانا انجام می‌گیرد و تا به حال، به صورت مستقل، تمثیل‌های روایی مثنوی براساس اشارات عرفانی و پیوند معنایی بین سطوح روایی و نیز تحقق اهداف عرفانی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند و ساختار مثنوی از این منظر کاویده نشده است.

این مقاله دربارهٔ چگونگی بهره‌گیری و تأثیر اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی است. به دیگر سخن، در این پژوهش، یک سؤال اساسی مطرح است: «نقش اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی چگونه است؟»

برای بررسی و نمایان ساختن نقش و تأثیر اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی، لازم بود به دو سؤال فرعی که برآمده از سؤال اصلی تحقیق است، توجه کرد: «چگونه مولانا در مثنوی معنوی به احوال و مقامات عرفانی اشاره نموده است؟ و چگونه اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی سبب پیوند معنایی در سطوح روایتی مثنوی معنوی شده است؟» از این رو، ضمن بیان مبانی نظری مقاله (نگاهی گذرا به تمثیل، قلمرو و کاربرد تمثیل، تمثیل از لحاظ صورت و محتوا، تمثیل در بلاغت، تمثیل داستانی و ویژگی‌های آن و ادبیات عرفانی)، در دو بخش دیگر به این دو سؤال فرعی با عنوان کلی «تمثیل، تجلی‌گاه اهداف عرفانی مولانا» و «نقش اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی» پاسخ گفته می‌شود. بنابراین با ژرف‌نگری و بهره‌گیری از تمثیل‌های روایی در دفترهای چهارم، پنجم و ششم مثنوی، ارتباط روساخت و ژرف‌ساخت تمثیل‌ها و همچنین شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی نمایان می‌گردد، سپس با همین شیوهٔ پردازش، به برخی از اشارات عرفانی (مانند هفت وادی سیر و سلوک، مقامات و احوال در سیر و سلوک) در سه دفتر دوم مثنوی پرداخته می‌شود. در ادامه، به نقش اشارات عرفانی در دو سطح تمثیل روایی (روساخت و ژرف‌ساخت) با عنوان «سمبل» (نماد)، «بیت راهنما» و نیز پیوند معنایی و ایجاد سطوح روایتی توجه شده است.

این مقاله با روش مطالعه کتابخانه‌ای و توصیفی به رشته تحریر درآمده است و از نظر نقد و تحلیل فن داستان‌نویسی، مفاهیم و دقایق عرفانی مورد استفاده خواهد بود. همچنین گامی در جهت شناخت ساختار و محتوای تمثیل‌های روایی سه دفتر دوم مثنوی معنوی است. محققان ادبی، استادان،

دانشجویان و علاقه‌مندان ادبیات فارسی و عرفان اسلامی را می‌توان از استفاده‌کنندگان نتایج مقاله پیش‌رو دانست. این پژوهش می‌کوشد با نگاهی نو به زیرساخت‌های تمثیل‌های روایی و عرفانی تمرکز داشته باشد. شناسایی و تأثیر اشارات عرفانی بر ساختار روایتی مثنوی و یافتن پیوند معنایی بین داستان اصلی و داستان‌های فرعی و درونه‌ای را می‌توان از نوآوری‌های مقاله برشمرد. همچنین دو هدف پژوهشی این مقاله را می‌توان «آشنایی با شیوه پردازش مطالب عرفانی در تمثیل‌های روایی سه دفتر دوم مثنوی معنوی» و «بررسی پیوند معنایی داستان اصلی با داستان‌های فرعی» دانست.

۱-۱. بیان مسأله

این مقاله دربارهٔ چگونگی بهره‌گیری و تأثیر اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی است. به دیگر سخن، در این پژوهش، یک سؤال اساسی مطرح است: «نقش اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی چگونه است؟»

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران و مولاناشناسان در حوزهٔ مثنوی معنوی آثار بسیاری را (بیشتر در معنای ابیات و عبارات) پدید آورده‌اند؛ گرچه در این میانه از دیروز تا امروز آثار ارزشمندی پیرامون اندیشه‌ها و پیام‌های مولانا در مثنوی به رشته تحریر در آمده است همچون: «*ولدنامه*» (سلطان‌ولد، ۱۳۸۹)؛ «*لب‌لباب مثنوی*» (کاشفی، ۱۳۹۵)؛ «*بحر در کوزه*» (زرین کوب، ۱۳۸٦)؛ همچنین در سال‌های گذشته برخی از پژوهشگران و دوستداران مولانا به ریخت‌شناسی[1] و روایت‌شناسی مثنوی توجه خاصی نموده‌اند و کتاب‌ها و مقالاتی در زمینه پدید آورده‌اند به عنوان نمونه کتاب‌هایی از صفوی (۱۳۸۸)، بامشکی (۱۳۹۳)، توکلی (۱۳۹٤)، مهدی‌زاده (۱۳۹۰) و هاشمی اصفهان و علاءالدینی (۱۳۹٤) و مقالاتی از ذوالفقاری (۱۳۸٦)، بازرگان (۱۳۹۰) و ... به چاپ رسیده است. اگرچه کریم زمانی در «شرح جامع مثنوی معنوی» (۱۳۹۷) کوشیده با نظر همه مولاناپژوهان گذشته، زوایای گوناگون ابیات و روایت‌های کوتاه و بلند مثنوی را نشان دهد؛ باز مولاناپژوهان دیگری در زمینهٔ تمثیل و داستانهای تمثیلی به صورت گزینشی و پراکنده به مثنوی معنوی، نگاه و اشاراتی داشته‌اند که در این آثار بیشتر به روایت‌های دفتر اول و دوم مثنوی توجه شده است: (شمیسا، ۱۳۹۱؛ پارسانسب، ۱۳۹۰؛ زمانی، ۱۳۹٦؛ فتوحی، ۱۳۹۳؛ نظری، ۱۳۹۳؛ تاجدینی، ۱۳۹٤ و ...)

در همهٔ این آثار، تبویب‌سازی قصه‌ها، حکایت‌ها، تمثیل‌ها، مضمون‌ها و موعظه‌های مولانا در مثنوی هویدا است که برای خواننده، انسجامی ذهنی ایجاد می‌کند؛ اما به صورت مستقل در حوزهٔ تأثیر اشارات عرفانی بر ساختار مثنوی

1. Narratology

کمتر سخن گفته‌اند. گرچه در پژوهش‌های گذشته بیشتر بر ساحت‌های معنایی ابیات مثنوی نظر داشته‌اند، ولی امروزه بیشتر پژوهش‌ها بر ریخت‌شناسی و روایت‌شناسی مثنوی تأکید دارند. سطوح روایتی مثنوی نه تنها برآمده از ذهن پویا و اندیشه‌های سیّال مولانا است، بلکه در نظام اندیشگی مولانا سامان‌یافته‌اند؛ از این رو، آشنایی با اشارات عرفانی و تأثیر آن بر سطوح روایتی، قابلیت بررسی معنایی و مفهومی بسیاری را در حوزهٔ ساختاری داستان‌های مثنوی دارد که با همه این وجود، از تیررس برخی از پژوهشگران دور مانده است و کمتر مورد ژرف‌نگری قرار گرفته است.

۱-۳. اهداف پژوهش و اهمیت آن

الف. آشنایی با شیوه پردازش مطالب عرفانی در تمثیل‌های روایی سه دفتر دوم مثنوی معنوی؛
ب. بررسی پیوند معنایی داستان اصلی با داستان‌های فرعی.

۱-٤. ضرورت و اهمیت پژوهش

این پژوهش از نظر نقد و تحلیل فن داستان‌نویسی، مفاهیم و دقایق عرفانی مورد استفاده خواهد بود. همچنین گامی در جهت شناخت ساختار و محتوای تمثیل‌های روایی سه دفتر دوم مثنوی معنوی است. محققان ادبی، استادان، دانشجویان و علاقه‌مندان ادبیات فارسی و عرفان اسلامی را می‌توان از استفاده‌کنندگان نتایج مقاله پیش‌رو دانست. این پژوهش می‌کوشد با نگاهی نو به زیرساخت‌های تمثیل‌های روایی و عرفانی تمرکز داشته باشد. شناسایی و تأثیر اشارات عرفانی بر ساختار روایتی مثنوی و یافتن پیوند معنایی بین داستان اصلی و داستان‌های فرعی و درونه‌ای را می‌توان از نوآوری‌های مقاله برشمرد.

۱-۵. روش گرداوری وشیوه پژوهش:

در این مقاله که به روش مطالعه کتابخانه‌ای و توصیفی به رشته تحریر درآمده است؛ برای بررسی و نمایان ساختن نقش و تأثیر اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی، لازم بود به دو سؤال فرعی که برآمده از سؤال اصلی تحقیق است، توجه کرد: «چگونه مولانا در مثنوی معنوی به احوال و مقامات عرفانی اشاره نموده است؟ و چگونه اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی سبب پیوند معنایی در سطوح روایتی مثنوی معنوی شده است؟» از این رو، ضمن بیان مبانی نظری مقاله (نگاهی گذرا به تمثیل، قلمرو و کاربرد تمثیل، تمثیل از لحاظ صورت و محتوا، تمثیل در بلاغت، تمثیل داستانی و ویژگی‌های آن و ادبیات عرفانی)، در دو بخش دیگر به این دو سؤال فرعی با عنوان کلی «تمثیل، تجلی‌گاه اهداف عرفانی مولانا» و «نقش اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی» پاسخ گفته می‌شود.

بنابراین با ژرف‌نگری و بهره‌گیری از تمثیل‌های روایی در دفترهای چهارم، پنجم و ششم مثنوی، ارتباط روساخت و ژرف‌ساخت تمثیل‌ها و همچنین شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی نمایان می‌گردد، سپس با همین شیوهٔ پردازش، به برخی از اشارات عرفانی (مانند هفت وادی سیر و سلوک، مقامات و احوال در سیر و سلوک) در سه دفتر دوم مثنوی پرداخته می‌شود. در ادامه، به نقش اشارات عرفانی در دو سطح تمثیل روایی با عنوان «سمبل» (نماد)، «بیت راهنما» و نیز پیوند معنایی و ایجاد سطوح روایتی توجه شده است.

۱. مبانی نظری

۲-۱. تمثیل

تمثیل در لغت به معنای مثال آوردن و تشبیه و آن نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی و اجتماعی و سیاسی و فلسفی از پیش‌شناخته شده‌ای از روی قصد به اشخاص، اشیا و حوادث منتقل می‌شود؛ بدین معنی که نویسنده یا شاعر، شخصیت‌ها، حوادث و صحنهٔ داستان را طوری انتخاب می‌کند که بتوانند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است که خواننده منتقل کنند. بدین ترتیب، تمثیل یک رویه آشکار دارد و یک یا چند رویه پنهان که خواننده با تأمل و دقت در رویه آشکار به رویه یا رویه‌های پنهان که معمولاً حاوی نکته اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی است بین می‌برد. (ر.ک: میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۹۵: ٧٦) «تمثیل به داستان یا روایتی گفته می‌شود که دارای دو لایه معنایی ظاهری و باطنی باشد که در آن تمامی شخصیت‌ها و اعمال سطح روبنایی، دارای مرجع مشابهی در سطح درونی است.» (مقدادی، ۱۳۹۷: ١٧٤)

۲-۲. قلمرو و کاربرد تمثیل

در مباحث ادبی فارسی و عربی اصطلاح تمثیل، حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که از تشبیه مرکّب، استعاره مرکّب، استدلال، ضرب‌المثل، اسلوب معادله گرفته تا حکایت اخلاقی، قصه‌های حیوانات، قصه‌های رمزی و نیز معادل روایت داستانی (الیگوری) در ادبیات فرنگی را شامل می‌شود. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۳: ٢٤٨) «برای تمثیل از نظر طول، حد مشخصی در نظر گرفته نشده، بنابراین تمثیل می‌تواند در کل یک اثر و گاه در بخشی از آن به کار رود.» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۹۵: ۷۷) کاربرد تعلیمی تمثیل، شاخص‌ترین کارکرد تمثیل است که با تجسّم بخشیدن و تصویر کردن مفاهیم انتزاعی، دینی و اخلاقی، امر آموزش را به عوام و ذهن‌های مبتدی را ساده می‌کند. بنابراین تمثیل می‌تواند روشی هوشمندانه برای پوشیده‌گویی و بیان غیرمستقیم اندیشه‌هایی باشد که بیان آنها خطر دارد.

۳-۲. تمثیل از لحاظ صورت (گونه‌شناسی)

در زبان و ادب فارسی به طور کلی تمثیل از حیث صورت و عناصر صوری به پنج نوع تقسیم شده است: ۱. مَثَل (ضرب‌المثل، مثل سایر[1]) که می‌توان آن را فشرده‌ترین نوع تمثیل شمرد. ۲. اسلوب معادله (مدّعا مثل): بیتی است که در یک مصراع آن شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می‌کند و در مصراع دوم، مثالی از طبیعت و اشیا را برای اثبات ادعای خود می‌آورد. ۳. حکایت حیوانات[2] و آن حکایتی کوتاه است که اشخاص و عناصر آن غالباً از حیوانات هستند و به قصد بیان یک آموزهٔ اخلاقی یا تجربهٔ انسانی بیان می‌شود. ٤. حکایت انسانی و آن حکایتی کوتاه است که حاوی یک نکته اخلاقی است. فرق آن با حکایت حیوانات در این است که شخصیت‌های روایت همگی انسان هستند و ممکن است وقایع و حوادثی که در این روایت رخ می‌دهد در عالم واقعی انجام گیرد. ۵. مثالک[3]: گاهی حکایت و روایتی چنان مشهور و فراگیر است که تنها با اشاره به عنوان آن، مخاطب، منظور گوینده یا نویسنده را درمی‌یابد و غالباً مضمون آن نیز بسیار ساده و روشن است؛ مانند: چوپان دروغگو، شتر سواری دولا دولا، دوستی خاله خرسه و ... .

به طور کلی در زبان‌های اروپایی تمثیل به دو دسته تقسیم شده است: تمثیل حیوانی و تمثیل غیرحیوانی. «فابل[4] معروف‌ترین قسم تمثیل، تمثیل حیوانی است و آن را یکی از انواع ادبی می‌دانند. در فابل قهرمانان حکایت جانوران‌اند که هر کدام ممثل تیپ یا طبقه‌ای هستند.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲٤۵) در کتب غربی از دو نوع تمثیل (جز فابل) سخن رفته است که از انواع تمثیل غیرحیوانی هستند: پارابل و اگزمپلوم. «پارابل (مَثَل گذراندن یا مَثَل‌گویی)، روایت کوتاهی است که در آن شباهت‌های جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد و از این رو، معمولاً بر زبان پیامبران و عارفان و مردان بزرگ گذشته است.« (همان، ص ۲٤۷). در اینجا گونهٔ سومی را باید نام برد: الگوری[5] یا تمثیل رمزی: «الگوری نوع سوم از تمثیل روایی است که در آن، غرض و مقصود اصلی گوینده، برخلاف فابل و پارابل در هاله‌ای از ابهام هنری پیچیده و بیان می‌شود» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲۵)

٤-۲. تمثیل از لحاظ محتوا

تمثیل از لحاظ محتوا به پنج قسم است: ۱. تمثیل اخلاقی، قصه‌ای است که در آن درونمایه به روشنی بر ظاهر قصه غلبه دارد و در آن یک پیام عادی از پیش دانسته بیان می‌شود. ۲. تمثیل سیاسی –تاریخی که در آن، اشخاص و اعمال و رویدادهای قصه که به جای رخدادها و آدم‌های واقعی و تاریخی نشسته‌اند، بازگو کنندهٔ حوادث و جریانهای تاریخ‌اند و به شکلی تمثیلی آنها را نشان می‌دهند. ۳. تمثیل اندیشه که در آن، صورت روایت عیناً با اندیشهٔ اصلی (درونمایه) منطبق و قابل قیاس است. بسیاری از

1. proverb
2. beat fable
3. exemplum
4. Fable
5. Allegory

تمثیل‌های مثنوی از نوع تمثیل اندیشه است. ٤. تمثیل رمزی خود حکایتی است که در آن غرض اصلی گوینده به صورت واضح بیان نشده و نوعی ابهام در آن دیده می‌شود. ٥. تمثیل رؤیا نیز روایتی تمثیلی است که بیانگر رؤیا و تجربهٔ سفری روحانی در عالم خواب است که راوی می‌کوشد آن را روایت کند.

٥-٢. تمثیل در بلاغت

در کتابهای بلاغی بحث تمثیل، نخست در ذیل تشبیه مطرح شد. علمای بیان، عموماً تمثیل را شاخه‌ای از تشبیه شمرده و با تعابیر «تشبیه تمثیل، تمثیل تشبیهی، استعاره تمثیلیه و تمثیل» از آن یاد کرده‌اند. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۵۵) از گذشته تا به امروز به طور کلی تمثیل از چهار دیدگاه بحث شده است: دیدگاه نخست: تمثیل را مترادف و هم معنی با تشبیه می‌دانند. دیدگاه دوم: تمثیل نوعی تشبیه است که وجه شبه، مرکّب از امور متعدد باشد. دیدگاه سوم: تمثیل را از زمرهٔ استعاره و مجاز می‌شمارند و آن را از تشبیه جدا می‌کنند و دیدگاه چهارم: متأخّر است و تمثیل را معادل الیگوری در بلاغت فرنگی می‌داند؛ یعنی داستانی که پیامی در خود نهفته دارد. (ر.ک: *همان*، ص ۲۵۵) در زبان فارسی نخستین بار دکتر شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال* نوشت که «تمثیل را می‌توان برای آنچه در بلاغت فرنگی الیگوری[1] می‌خوانند به کاربرد آن بیشتر حوزهٔ ادبیات روایی است.» (شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٦: ٨٥)

٦-٢. تمثیل داستانی

تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی، روایت گسترش‌یافته‌ای است که حداقل دو لایه معنایی دارد که لایهٔ اول همان صورت قصه (اشخاص و حوادث) و لایهٔ دوم معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و به آن «روح تمثیل» می‌گویند. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۵۸) در زبان فارسی تمثیل را از نظر ساختار به دو بخش توصیفی (کوتاه و فشرده) و روایی (گسترده) می‌توان تقسیم کرد. تمثیل روایی بیشتر شکل داستانی دارد که شامل حکایت انسانی، حیوانی، فابل و ... است و تمثیل توصیفی دربرگیرندهٔ یک یا چند جمله است. (ضیا، حسینی‌کازرونی و حمیدی، ۱۳۹۹: ۲۹) تمثیل‌هایی که شکل داستانی دارند و تمثیل‌هایی که حالت توصیفی و غیرروایی دارند، این دو گروه را می‌توان «تمثیل‌های روایی» و «تمثیل‌های توصیفی» نامید. در بلاغت اسلامی بیشتر تمثیل‌ها از نوع توصیفی‌اند؛ اما در بلاغت غرب، غلبه با تمثیلات روایی است. (ر.ک: پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲۱)

1. allegory

۲-۷. ویژگی‌های تمثیل داستانی (تمثیل روایی)

نخستین و مهم‌ترین ویژگی تمثیل داستانی (تمثیل‌های روایی) وجود دولایگی در ساختار این روایت‌هاست. گفته شد که تمثیل، حکایت، داستان یا روایتی است که معنای ثانوی دارد. معنای آن در صورت قصه نیست، بلکه در لایهٔ درونی آن نهفته است. (رجوع به شکل ۱) بنابراین تمثیل دارای دو لایه است: الف. لایهٔ بیرونی (روساخت، صورت داستانی و اشخاص و عناصر آن)؛ ب. لایهٔ درونی (زیرساخت یا معنای پنهان و نکتهٔ اخلاقی یا هدف داستان). لایه بیرونی یا روساخت قصه مجموعه‌ای است از تصویرها، اشخاص و اشیا و اعمال که در قالب روایت بیان می‌شود. این عناصر در یک نظم مجازی، معنای پنهان را شکل می‌دهد و به آن تجسّم می‌بخشد. روساخت روایت، گویای یک «وضعیت» است که در زیرساخت آن نهفته است و یک پیام اخلاقی یا اندیشهٔ فلسفی یا یک تجربه عرفانی در خود دارد. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۵۹) بنابراین تمثیل هم مانند تشبیه و استعاره دو طرف دارد: لایهٔ بیرونی در حکم مشبّهٌبه است و لایهٔ درونی (درونمایه) در حکم مشبّه محذوف. «در تمثیل اصل بر این است که فقط مشبّهٌبه ذکر شود و از آن متوجه مشبّه شوید و بدین لحاظ فرنگیان به تمثیل، استعاره گسترده[1] هم می‌گویند.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳٦). انسان‌نگاری یا شخصیت‌بخشی به جانوران و پدیده‌های بیجان، دومین ویژگی تمثیل‌های روایی به ویژه در تمثیل‌های اخلاقی و فلسفی است. وجود ابهام درونی نیز سومین ویژگی تمثیل‌های روایی است. ابهام در این شکل ادبی، هنری است و موجب تعقید کلام نمی‌شود. سنایی، عطار و مولوی گاه پس از پایان قصه مفهوم تمثیل را صریح بیان می‌کنند.

۲-۸. ادبیات عرفانی

عرفان، تصوف و مبانی سیر و سلوک بخش بزرگی از ادبیات فارسی را دربردارد. به قسمی از ادبیات که دارای موضوعات و مضامین عرفانی در قالب شعر یا نثر است؛ «ادبیات عرفانی» می‌گویند. این ادبیات از ذهن و زبان شاعران عارف یا عارفان شاعری برآمده و میراث منثور و منظوم جاودانی را برای شیفتگان و دلبستگان عرفان و تصوف بوجود آورده است. یکی از نمود بارز ادبیات عرفانی، «شعر عرفانی» است که عارفان شاعری برای بیان معانی عرفانی با زبان رمز و اشاره در قالب‌های شعری، آن را ارائه کرده‌اند. شاعرانی همچون: سنایی غزنوی، عطار نیشابوری، مولانا جلال الدین محمد بلخی و حافظ شیرازی دارای چنین سبک شعری بوده‌اند. تجلی چشم‌گیر افکار عرفانی در شعر فارسی از دورهٔ غزنویان تا تیموریان (قرن‌های چهارم تا دهم هجری) بوده است. «وجود افکار و اندیشه‌های بلند و متعالی در کلام صوفیان بزرگ اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم موجب گردید که به تدریج مشرب عرفانی در قلمرو شعر فارسی نیز راه یابد. شعر عرفانی بیانگر جهان‌بینی و افکار متعالی، عشق به حقیقت مطلق و نکته‌های دقیق و باریک اخلاقی و

1. Extended metaphor

اعتقادی است. این نوع شعر همواره بهترین پاسخگوی نیازهای روحی و عاطفی انسان بوده و توانسته مشوق او برای دستیابی به کمال مطلق باشد». (ابوالقاسمی، ۱۳۹۲: ٤۳)

۲. تمثیل، تجلی‌گاه اهداف عرفانی مولانا

سخن از عرفان مولانا، مجالی دیگر و پژوهشی مستقل می‌طلبد؛ گرچه مولاناپژوهان و دوستداران مولانا از دیروز تا به امروز در این باره نوشتار و گفتار بسیاری پدید آورده‌اند؛ اما ناگزیر می‌باید به صورت گذرا، نظری به آن انداخت. عرفان مولانا، عرفانیِ اسلامی–ایرانی است که هم مؤلفه‌های عرفان اسلامی و هم مؤلفه‌های عرفان ایرانی (خراسانی) را دارد؛ به دیگر سخن، اندیشه و بیان مولانا برآمده از قرآن، احادیث و روایت‌های اسلامی و نیز آمیخته به حکمت ذوقی و عشق است. مولانا اندیشمندی بزرگ بوده که همواره کوشیده از حصار زمان و مکان به درآید و به لازمان و لامکان پرواز نماید. از این رو، دایرهٔ مطالعات و اندیشگی خود را بسط داده و با شناخت از فرهنگ‌های گوناگون جامعه انسانی و اسلامی، گلوگاه‌های معرفتی را شناسایی کرده و با بیانی تمثیلی و در بستری روایت‌گونه به مخاطبان و دلدادگان مثنوی گریزگاه‌های معرفتی و نردبان‌های آسمانی را نشان داده است. «روش سنایی و عطار در استفاده از تمثیل برای بیان دقایق صوفیانه و حقایق عرفانی را مولانا جلال‌الدین بلخی در بزرگ‌ترین اثر منظوم داستانی خود یعنی مثنوی معنوی دنبال کرده و آن را به کمال رسانده است. او که تمثیل‌های خود را اغلب از آثار پیشینیان، به خصوص از حکیم سنایی و عطار نیشابوری به وام گرفته، در آنها دخل و تصرّف‌های هنرمندانهٔ بسیاری روا داشته است.» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲٤٥) «تکنیک دیگری که مولانا در نقل روایات خویش به کار می‌گیرد و به مدد آن معانی و مفاهیم مورد نظر خود را بسط می‌دهد، فن «داستان در داستان» است که بدون شک آن را از سبک داستان‌پردازی کلیله و دمنه اخذ کرده است. درونمایهٔ تمثیل‌های مولانا، غالباً عرفان و بعضاً آموزه‌های دینی و اخلاقی است. داستان‌های تمثیلی مولانا، هم از حیث محتوا، هم از حیث ساختار و هم از نظر فنون داستانی، به مراتب از نمونه‌های پیشین زیباتر و کامیاب‌ترند و حکایت از مهارت وی در شیوه‌های قصه‌پردازی دارد.» (*همان*، ص ۲٤٦)

بنابراین مولانا در مثنوی به کمک قدرت داستان‌پردازی خویش به خوبی توانسته است هدف‌های عرفانی را بیان نماید. هدف‌هایی که ترجمانی از زندگی و تجارب روحانی و معنوی اوست که در قالب تمثیل و داستان‌های کوتاه مثنوی در برابر هر خواننده و منتقد پویا و هوشیاری قرار دارد. با نگاهی به داستان‌ها و تمثیل‌های روایی مثنوی درمی‌یابیم که مولانا از همهٔ گونه‌های تمثیلی (به ویژه فابل و پارابل) بهره گرفته است. در بسیاری از حکایت‌های مثنوی، شخصیت انسانی داستان با اشیا و عناصری از طبیعت سخن می‌گوید، مانند سخن گفتن استن حنّانه با رسول اکرم (دفتر اول: بیت ۲۱۱۳ به بعد) یا حکایت اسکندر با کوه قاف (دفتر چهارم: بیت ۳۷۱۱ به بعد)؛ در برخی دیگر، شخصیت‌های داستان‌ها تماماً حیوانات هستند و داستان کاملاً بُعدی تمثیلی دارد. از آن جمله «حکایت آهوبچه در طویلهٔ خران» (دفتر پنجم: ابیات

۸۳۳ به بعد)؛ حکایت «مورچگان و جست‌وجوی علّت العلل» (دفتر چهارم: ابیات ۳۷۲۱ به بعد)؛ «اشتر و استر» (دفتر چهارم: ابیات ۳۳۷۷ به بعد)؛ حکایت «اشتر و گاو و قُچ» (دفتر ششم: ابیات ۲٤۵۷ به بعد) حکایت تعلق موش با چَغز (دفتر ششم: ابیات ۲٦۳۲ به بعد) و ... . در کلّ مثنوی، ۵۳ فقره حکایت تمثیلی از نوع حکایت حیوانات دیده می‌شود. در کنار این نمونه‌ها، تعداد بی‌شماری حکایت در مثنوی هست که شکل و شمایل تمثیل از نوع پارابل‌ها را دارند و مولانا مقصود خود را در ورای این تمثیل‌ها نهفته است. حکایت «آن اعرابی که سگ او از گرسنگی می‌مُرد» (دفتر پنجم: ابیات ٤۷۷ به بعد)؛ داستان «آن عاشق که با معشوق خود برمی‌شمرد خدمت‌ها ...» (دفتر پنجم: ابیات ۱۲٤۲ به بعد)؛ حکایت «آن زن که گفت شوهر را که گوشت را گربه خورد» (دفتر پنجم: ابیات ۳٤۰۹ به بعد)؛ حکایت «غلام هندو» (دفتر ششم: ابیات ۲٤۹ به بعد)؛ حکایت «مرید شیخ حسن خرقانی» (دفتر ششم: ابیات ۲۰٤٤ به بعد)؛ حکایت شب دزدان و سلطان محمود (دفتر ششم: ابیات ۲۸۱٦ به بعد).

۳-۱. ارتباط روساخت و ژرف‌ساخت در تمثیل‌های روایی مثنوی

گفته شد که داستان تمثیلی دو لایه دارد: یکی لایهٔ ظاهری و بُعد نزدیک که سطح روایی داستان یا حکایت را تشکیل می‌دهد و در کتب بلاغت «مُمَثَّلٌ بِه» نیز خوانده می‌شود و دیگری، لایهٔ باطنی و بُعد دور که سطح ذهنی و مفهومی حکایت را تشکیل می‌دهد و لایه‌های ژرف معنایی نهفته در زیر سطح روایی که همان محتوای اصلی پنهان در تمثیل را به کمک نشانه‌ها و قرینه‌هایی و به وسیلهٔ دلالت ضمنی به ذهن مخاطب منتقل می‌کند که «مُمَثَّل» نامیده می‌شود. در این مقاله، برای سطح روایی تمثیل، «روساخت» تمثیل و برای لایه‌های معنایی نهفته در تمثیل با عنوان «ژرف‌ساخت» یاد می‌کنیم. حال، اگر بپذیریم که برجسته‌ترین خصلت متون تمثیلی دو یا چند لایگیِ معنایی است و کشف لایه‌های چندگانهٔ آن‌ها، التذاذ بیشتر و ادراک عمیق‌تر خواننده را در پی خواهد داشت. در مثنوی، مولانا همواره می‌کوشد مخاطب خود را از روساخت داستان به درک ژرف‌ساخت داستان دعوت کند.

گر شـــدی عطـــشان بحـر معنوی — فرجه‌ای کن در جزیرهٔ مثنوی
فرجه کن چندان که اندر هر نفس — مثنوی را معنـــوی بینیّ و بس
(مولانا، ۱۳۸۸، د ٦: ٦۸-٦۷)

هزل، تعلیـــم است، آن را جد شنو — تو مشـو بر ظاهرِ هزلش گِرو
هر جِدی، هزل است پیـش هازِلان — هزل‌ها، جِدست پیش عاقلان
(*همان*، د ٤: ۳۵۵۹-۳۵۵۸)

لیک تمثیـــلی و تصویـــــری کنند — تا که دریابد ضعیفی عشـــق‌مند
(*همان*، د ٦: ۱۱۷)

روساخت و ژرف‌ساخت داستان، دو روی یک سکه هستند که نمی‌توان این دو ساحت روایی را از هم جدا فرض نمود؛ همچون ارتباط لفظ و معنا. حلاوت بسیاری از داستان‌های مثنوی در روساخت آنها نهفته است و شیرینی بسیاری دیگر از روایت‌های داستانی در درک ژرف‌ساخت آنها پنهان است. برخی مجذوب روساخت داستانهای مثنوی می‌شوند؛ مانند روایت‌شناسان و برخی مجذوب ژرف‌ساخت داستان‌های مثنوی شده‌اند؛ مانند صوفیان و عارفان که همواره به این ساحت از مثنوی توجه داشته و کوشیده‌اند ژرف‌ساخت‌های داستان‌های مثنوی را که همان لُبّ لباب مثنوی است، برای مریدان و یاران خویش بازگو نمایند. طُرفه آن که مخالفان و موافقان مثنوی مولانا در ۸۰۰ سال گذشته بر گزینش یکی از این دو ساحت تأکید ورزیده‌اند. مخالفان همواره به روساخت داستان‌های مثنوی توجه و ارجاع داده‌اند و موافقان همواره به ژرف‌ساخت داستان‌های مثنوی توجه نموده‌اند. در حالی که پژوهشگر و منتقد هوشیار می‌باید مجموع این دو ساحت روایی را با هم بررسی و تحلیل نماید.

۳-۲. شیوه پردازش مطالب عرفانی در مثنوی معنوی

درک ژرف‌ساخت (لایهٔ درونی یا مُمَثَّل) تمثیل‌های روایی مثنوی بدون توجه به شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی در مثنوی مولانا قابل بررسی نیست. از این رو، لازم است که به طور کلی به این شیوهٔ پردازش مطالب عرفانی توجه نماییم. (رجوع به شکل ۲) شیوهٔ پردازش اشارات عرفانی در مثنوی معنوی به چهار گونه است:

۱. اشارتی: گاهی مولانا به صراحت در یک بیت شاخص (تک بیت) به یکی از مقامات و احوال عرفانی اشاره می‌کند؛ مانند بیت (٦/١٥٢٤) [1] که مولانا فقر و فنا را عمده کالای مثنوی معنوی می‌داند و در بیت (٦/١٥٢٨) اشارتی به وادی توحید و وحدت دارد و مثنوی را وسیله‌ای برای پی بردن به اسرار وحدت و فقر و فنا معرفی می‌نماید.

هر دکانی راســـت سودایی دگر　　مثنوی، دکان فقـــر است ای پســـر
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ١٥٢٤)

مثنوی ما دکان وحـــدت اســت　　غیر واحد هر چه بینی آن بت است
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ١٥٢٨)

۲. درونمایه‌ای: مولانا در بیان و پردازش مطالب عرفانی گاهی پوشیده و از ورای روساخت به آنچه در ذهن و ضمیر خود دارد، اشاره می‌کند؛ به عبارت دیگر، در ژرف‌ساخت داستان‌ها یا حکایت‌ها این مهم را هویدا می‌سازد؛ به عنوان نمونه،

---

۱. عدد چپ پرانتز بیانگر شماره دفتر مثنوی معنوی و عدد سمت راست بیانگر شماره ابیات براساس چاپ نیکلسون می‌باشد.

درونمایه داستان ابراهیم ادهم و انقلاب روحی او؛ گویای وادی طلب است (صدق طلب، آدمی را به مطلوب می‌رساند)؛ «مولانا به مناسبت اینکه در فصل پیش این داستان، ماجرای هدایت بلقیس به دست سلیمان نبی را نقل کرده است برای تبیین بیشتر آن ماجرای تحول روحی و انقلاب درونی ابراهیم ادهم را پیش می‌آورد تا این نکته را یادآور شود که هرگاه دعوت صادقانه باشد و طالب مستعد قطعاً هدایت تحقق می‌یابد. چنانکه بلقیس با دعوت سلیمان متحول شد و ترک ریاسات ظاهره کرد و در سلک مؤمنان درآمد... ابراهیم ادهم نیز با دعوت آن موجودات ماورایی به خود آمد و پشت‌پا به بساط سلطنت زد و در سلک عارفان شیدا درآمد.» (زمانی، ۱۳۹۷، دفتر چهارم: ۲۳٤). همچنین قصه محبوس شدن آن آهوبچه در آخُر خران ... در دفتر پنجم، در این روایت «آهو» کنایه از «اهل الله» و «آخُر» کنایه از دنیا و «گاوان» و «خران» کنایه از مردم دنیا طلب و شهوت‌پرست و «صیاد» کنایه از حضرت حق است که طبق حکمت و مشیت خود، اهل الله را نیز بدین دنیا آورده است. اهل الله در اصطبل این دنیا غریب‌اند و چون به روضات معنوی عادت کرده‌اند برای متاع دنیوی که حریصان از دست یکدیگر به یغما می‌برند اعتباری نمی‌دهند. پس رفتار و گفتار و کردارشان برای ابنای دنیا غریب ومجنون‌وار است. مولانا به مناسبت بیان حال غریبانه اهل الله در دنیا، گریزی می‌زند به غربت روح در عالم جسم و می‌گوید همان طور که سر کردن با ناهمجنس عذابی الیم است، انقیاد روح در جسم نیز عذابی است برای روح. پس روح‌های پاک هر دم می‌خواهند خرقه کالبد را بشکافد و در فضای بی‌چون و چند الهی به طیران آیند. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر پنجم: ۲٤۸–۲٤۷). همچنین قصهٔ آنکه گاو بحری گوهر کاویان از قعر دریا برآورد ... در دفتر ششم، مولانا بر این باور است که عارفان ملامتی، گرچه بظاهر در مظانّ کفر و زندقه‌اند، لیکن به باطن از کبار صلحا شمرده می‌شوند. متهی باید دیده‌ای شه‌شناس داشت تا شاه را در هر لباس شناخت. «گاو» در این حکایت نماد آدمیان حیوان سیرت است و «گوهر» نماد روح لطیف و نورانی است و «گِل» تمثیل کالبد عنصری و «تاجر» تمثیل اهل‌الله که دیده‌ای باطن‌بین دارند. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر ششم: ۷٦٦)

۳. مثالی: گاهی مولانا با بیان تمثیل یا مثالی کوتاه، سخن معرفتی خویش را در ذهن مخاطب حکاکی می‌کند که این ویژگی یا سبک سخنوری مولانا را باید سبک شخصی مولانا دانست؛ از این رو، می‌توان گفت که بارزترین ویژگی سبکی مولانا بیان تمثیل‌های فراوان است که غامض‌ترین مسائل معرفتی و فلسفی را به آسانی و روانی در کوتاه‌ترین مثال و تمثیل برای هر خوانندهٔ مثنوی توضیح می‌دهد که هر عقل سلیمی آن را خواهد پذیرفت. بنابراین، چه بسیار که مولانا هفت وادی را در مثالی یا تمثیلی آن را بازگو کرده است مانند: وادی عشق (٤/۱۰۰۲)؛ (۲۷۳۲–۵/۲۷۳۱)؛ (۲۱۸۷–۵/۲۱۸۵)؛ (۲۷۳٦–۵/۲۷۳۵)؛ (۲۸۸٤–٦/۲۸۸۳) یا وادی حیرت: (٤/۱٤۰۷)؛ (۵/۳۲٤۱). در حکایت تمثیلی آن زن پلیدکار که شوهر را گفت که آن خیالات از سَرِ اَمرودبُن می‌نماید تو را ... در دفتر چهارم، مولانا می‌گوید: تا وقتی که بر درخت خودبینی نشسته‌ای، نمی‌توانی واقعیت را ببینی، باید از آن بالا پایین بیایی تا حقیقت امر بر تو معلوم شود. صورتِ این حکایت مدنظر مولانا نیست؛ بلکه معنای تمثیلی را اراده می‌نماید. در این حکایت مراد از امرودبن (درخت گلابی) وجود مجازی و کاذب انسان

است. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر چهارم: ۹۹۲). همچنین در حکایت تمثیلی مریدی که شیخ از حرص و ضمیر او واقف شد او را نصیحت کرد به زبان... در دفتر پنجم، «این حکایت بر ارزش گرسنگی و نکوهش پرخوری اشاره دارد. مراد از این گرسنگی، گرسنگی عارفانه است که به میل عارف انتخاب می‌شود، نه آن گرسنگی که از مناسبات ظالمانهٔ اجتماعی و عدم توزیع عادلانهٔ ثروت در جامعه به ظهور می‌رسد.» (زمانی، ۱۳۹۷، دفتر پنجم: ۷۸۵). در حکایت تمثیلی آن عاشق که شب بیامد ... در دفتر ششم، «مولانا چون در ابیات پیشین فرموده که طالب حق باید از خواب غفلت بپرهیزد. در اینجا حکایت اخیر را آورده تا نشان دهد که اگر آدمی در عشق و طلب صادق نباشد همچنان طفل بازیگوش محسوب شود و نشاید که از عاشقی دم زند.» (زمانی، ۱۳۹۷، دفتر ششم: ۱۸۳)

٤. داستان درونه‌ای: مولانا در بسط معنایی، گاهی از داستان درونه‌ای بهره گرفته است؛ به عنوان نمونه، داستان درونه‌ای «حجامت مجنون» در دفتر پنجم (۲۰۱۵–۵/۲۰۱۹) در قصه ایاز و حجره داشتن او، گویای جلوه‌ای از وادی عشق است. داستان درونه‌ای، به داستان‌هایی گفته می‌شود که به دنبالِ (درون) داستان فرعی، برای شرح و بسط توضیحات راوی یا مولانا بیان می‌گردد. داستان‌های درونه‌ای در جمع‌بندی نهایی یا تحقق اهداف عرفانی مولانا نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کنند؛ زیرا برداشت‌ها و نتیجه‌های معرفتی یا سیر معرفتی و درک ژرف‌ساخت‌های داستانی در این نقطه کامل می‌شوند و مولانا داستان اصلی را به پایان می‌رساند. به عنوان مثال: در قصه باز پادشاه و کمپیرزن در دفتر چهارم، مولانا این حکایت ۲۹ بیتی را در ضمن حکایت فرعون می‌آورد و بدین وسیله شخصیت هامان (وزیر خبیث فرعون) را تشریح می‌کند. در این حکایت هامان و همهٔ هوی‌پرستان به پیرزنی کودن تشبیه شده‌اند که به احوال و طبایعِ بازِ شکاری وقوف ندارند و در حق او جفا روا می‌دارند. و مُراد از «تُتماج» افکار و گرایش‌های نفسانی و مبتذل است، و منظور از «باز»، عارفانِ بالله و انسان‌های کامل است. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر چهارم: ٧٤٦). همچنین حکایت آن گاو که تنها در جزیره‌ای است بزرگ ... در دفتر پنجم، این داستان تمثیلی ۱۳ بیتی در ادامه بحث ارزش گرسنگی و نکوهش پرخوری و بسط موضوع داستان قبلی (حکایت مردی که شیخ از حرص و ضمیر او واقف شد او را نصیحت کرد به زبان...) طرح شده است. «گاو» تمثیل نفس اماره است و «صحرا» تمثیل دنیا، آنان که اسیر نفس امّاره‌اند، روحی پریشان و پراضطراب دارند. حرص و ولع بر جانشان چنگ زده است و مدام برای جمع متاع دنیوی و انتفاع بیشتر جوش می‌زنند». (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر پنجم: ۷۹۲). حکایت اُشتر و گاو و قُوچ در دفتر ششم، این حکایت درونی ۲۹ بیتی، بسط دعوی ترسا است که مولانا در حکایت «مسلمان و ترسا و جهود» به آن اشاره کرده است. در این حکایت، گاو و قوچ نماد اصحاب قیل و قال و شتر نماد اصحاب کشف و شهود است. آنچه آدمی را به حقیقت می‌رساند ذوق و حال است، نه دعاوی بوالفضولانه. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر ششم: ٦٥٢) بنابراین مولانا به دو شیوه پیدا و پنهان، مطالب عرفانی خود را در تمثیل‌های روایی مثنوی طرح‌ریزی و بیان نموده است: گاهی آشکارا و به صراحت (در گفتگوی شخصیت‌ها؛ کنش شخصیت‌ها؛ نتیجه‌گیری و برداشت‌های عرفانی

در پایان داستان‌ها) و گاهی پوشیده و نامرئی در ژرف‌ساخت داستانی (درونمایه) و یا در سطوح روایتی (گسست‌ها و گریزهای داستانی) به آنها اشاره کرده است.

۳-۳. اشارات عرفانی

برای بررسی نقش اهداف و اشارات عرفانی مولانا در تمثیلات روایی مثنوی می‌توان به چشم‌انداز مثنوی توجهی گذرا کرد که برآمده از منظومهٔ اندیشگی مولانا و بر سه شناخت کلی یا سه اصل بنیادی و معرفتی استوار است: «خدا، انسان و جهان». هدف مولانا ترسیم خداگونگی، انسان کامل و خدایابی است. از این رو، در تمامی ژرف‌ساخت‌های داستانی مثنوی این سه اصل یا سه هدف والای مولانا انعکاس یافته است و عناصر داستانی هرکدام به گونه‌ای در بسط معنایی و پروراندن این اهداف مؤثرند و در نگاه کلان، پیوند معنایی حاکم بر سطوح روایتی مثنوی نیز به صورت پیدا و پنهان این اهداف را پی‌ریزی می‌سازد. بر این اساس می‌توان به مفاهیم عرفانی که در ادبیات صوفیه مطرح بوده‌اند، به عنوان هدف‌هایی پنهان در ذهن و زبان مولانا، آن‌ها را جستجو کرد؛ «هفت وادی سیر و سلوک»، «مقامات و احوال»، نمونه‌هایی از این هدف‌های عرفانی هستند.

۳-۳-۱. هفت وادی سیر وسلوک

واژهٔ «وادی» در زبان عربی به معنای گشادگی میان تپه‌ها و کوه‌ها و همچنین رود و نهر به کار رفته، ولی در زبان فارسی به معنی صحرا و بیابان است. اما آنچه صوفیان، آن را وادی گفته‌اند، راه‌های صعب و منازل خطرناک است که در نهایت به سرمنزل مقصود که همان ذات پاک حضرت حق تعالی است، منتهی می‌شود (ر.ک: زمان احمدی، ۱۳۸۱: ۱۰۸). این هفت وادی به ترتیب عبارتند از: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا. شرح این هفت وادی را شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در منطق الطیر آورده است؛ ولی مولانا در ژرف‌ساخت‌ها و روساخت داستان‌ها و تمثیل‌های مثنوی، پیدا و پنهان به آنها اشاراتی داشته است و کوشیده در بهانگی‌های داستان (گسست‌ها و گریزها) به این هفت وادی توجه‌ای ویژه داشته باشد.

به عنوان نمونه، «طلب» (وادی اول) به صراحت در قصه یونس علیه‌السلام (۵/۱۷۳۵–۱۷۲۹)؛ حکایت در بیان آن که کسی توبه کند و پشیمان شود (۵/۲۳۸۷) و یا در ژرف‌ساخت و درونمایه حکایت آن عاشق که شب بیامد بر امید وعدهٔ معشوق (٦/۵۹۵) اشاره شده است. «عشق» (وادی دوم) در پیرنگ داستان آن عاشق و عسس (ابتدای دفتر چهارم)؛ «معرفت» (وادی سوم) در پیرنگ قصه هلال که بندهٔ مخلص بود (٦/۱۱٤۰–۱۱٤۹) و نیز حکایت مرید شیخ حسن خرقانی (٦/۲۰۹۰–۲۰۹۱)؛ «استغنا» (وادی چهارم) در حکایت دیدن خوارزمشاه رحمه‌الله در سیران در موکب خود اسپی بس نادر (٦/۳۳۸۸–۳۳۹۰)؛ «توحید» (وادی پنجم) در داستانه درون‌های که در حکایت غلام هندو آمده است (۳۷۱–٦/۳۳٦٤)؛ «حیرت» (وادی ششم) در قصه آن حکیم که دید طاووسی را (۵/۷۹٤–۷۹۵)؛ در ادامهٔ حکایت آن رنجور که

طبیب در او (٦/١٥٢٨)؛ «فقر و فنا» (وادی هفتم) در قصه آغاز خلافت عثمان (٥٥٦-٤/٥٥٥) و نیز قصه مسجد الاقصی (٤٠٣-٤/٤٠١)؛ قصه آن حکیم که دید طاووسی را (٧٩٦-٥/٨٠٧) و یا حکایت مرید شیخ حسن خرقانی (٢٠٩٧-٦/٢٠٩٦) به خوبی به این وادی‌ها اشاره شده است.

۳-۳-۲. مقامات در سیر و سلوک

راه رسیدن به حقیقت را «طریقت» گویند و منازل و توقفگاه‌های آن را «مقام» نامند. (ر.ک: حائری، ۱۳۷۹: ۲۵) در نزد صوفیه هفت مقام مشهورتر است و آن مقامات را ابونصر سرّاج در کتاب اللُمّع ذکر کرده و عبارتند از: «توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل، رضا» (سجادی، ۱۳۷۸: ۲۰) مقامات اکتسابی‌اند و سالک با کسب آن به «حال» دست می‌یابد. (ر.ک: زمان احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۲). مولانا در داستان‌ها و تمثیل‌های مثنوی می‌کوشد این مقامات را به شیوهٔ پردازشی خویش (اشارتی، درونمایه‌ای، مثالی و داستان درونه‌ای) برجسته نماید؛ به عنوان نمونه:

«توبه» (مقام اول) گاهی پنهان در پیرنگ حکایت توبه نصوح (دفتر پنجم) و گاهی آشکارا در حکایت آن شخص که از ترس، خویشتن را در خانه انداخت (٢٥٩٣-٥/٢٥٩١) یا حکایت غلام هندو (٣٥٢-٦/٣٤٥)، به توبه اشاره شده است و این گونه (پیدا و پنهان) به مقامات عرفانی اشاره نموده است: «ورع» (مقام دوم) در حکایت آن درویش که در هری ... (٣٢٤٩-٥/٣٢٤١) و یا در ادامه حکایت دژهوش ربا (٤٦٣٢-٦/٤٦٢٤)؛ «زهد» (مقام سوم) در داستان نالیدن ستون حنانه (٢١٢١-١/٢١٢٠)؛ «فقر» (مقام چهارم) در حکایت گفتن موسی علیه السلام فرعون را (٢٧٥٧-٤/٢٧٥٥) یا در قصه آن حکیم که دید طاووسی را (٥/٦٧٣) و نیز در حکایت آن رنجور که طبیب در او (١٣٧٥-٦/١٣٧٣)؛ «صبر» (مقام پنجم) در حکایت مرید شیخ حسن خرقانی (٢١٣٩-٦/٢١٣٧)؛ «توکل» (مقام ششم) در پیرنگ حکایت آن زاهد که توکل را امتحان می‌کرد (دفتر پنجم)؛ «رضا» (مقام هفتم) در انداختن مصطفی خود را از کوه حری (٣٦٤٠-٥/٣٦٣٩) و یا در ادامهٔ حکایت آن رنجور که طبیب در او (١٥٧٨-٦/١٥٧٧).

۳-۳-۳. حالات یا احوال در سیر و سلوک

حالات یا احوال مشهور در نزد صوفیه ده‌تاست که در اللُمّع ذکر شده و عبارت است از: «مراقبه، قرب، محبت، خوف، رجا، شوق، انس، اطمینان، مشاهده، یقین» (سجادی، ۱۳۷۸: ۳۲) به عنوان نمونه: «مراقبه» در حکایت لابه کردن قبطی، سبطی را (٣٦٨٧-٤/٣٦٨٦) یا در حکایت امرؤالقیس که پادشاه عرب بود (٤٠١٧-٦/٤٠١٦)؛ «قرب» در ژرف‌ساخت قصه آن حکیم که دید طاووسی را (دفتر پنجم) و یا در ژرف‌ساخت آمدن جعفر رضی ا... عنه (دفتر ششم)؛ «محبت» در قصه فرزندان عزیر علیه‌السلام (٣٣٠٦-٤/٣٣٠٤)؛ و یا در حکایت امرؤالقیس (٣٩٨٨-٦/٣٩٨٦)؛ «خوف» در پیرنگ حکایت آن شخص که از ترس خویشتن را (دفتر پنجم) یا در ژرف‌ساخت حکایت سلطان محمود و غلام هندو (١٤٠٠-٦/١٣٩٨)؛ «رجا» در پیرنگ حکایت آن رنجور که طبیب در او امید صحت ندید؛

(٤٧٤٣ – ٦/٤٧٣٦)؛ «شوق» در ژرف‌ساخت حکایت آن اعرابی که سگ او... (دفتر پنجم) یا در حکایت آن صیاد که (٥٨٠–٦/٥٧٩) همچنین در حکایت دژ هوش‌ربای (٣٧٥٦–٦/٣٧٥٥)؛ «انس» در پیرنگ قصه محبوس شدن آهو بچه (٨٤٤–٥/٨٣٨)؛ «اطمینان» در حکایت آن زاهد که توکل را امتحان می‌کرد (٢٤١٨–٥/٢٤٠١)؛ «مشاهده» در قصه آن حکیم که طاووسی را (٧٠٩–٥/٧٠٢) و «یقین» در حکایت آن اعرابی که سگ او از گرسنگی می‌برد (٥٣٤–٥/٥٣٣)؛ حکایت دژ هوش‌ربای (٣٧٤٤–٦/٣٧٤٣).

۵. نقش اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی

پس از آشنایی با ماهیت تمثیل و اشارات عرفانی مولانا در مثنوی معنوی، می‌توان ارتباط و نقش اشارات عرفانی را در پردازش تمثیل‌های روایی مثنوی بررسی است؛ به‌طور کلی این ارتباط در دو سطحِ روساخت تمثیل روایی و ژرف‌ساخت تمثیل‌های روایی، قابل بحث و پیگیری است.

٤–١. روساخت تمثیل روایی: اشارات عرفانی مولانا در سطح روبنایی تمثیل به دو گونه انعکاس یافته است؛ گاهی به‌عنوان «نماد» و سمبل ظهور می‌یابد و زمینه‌ساز گسست و گریز می‌شود؛ زیرا مولانا تمایل به بسط آن دارد و گاهی به عنوان قرینه یا «بیت راهنما»، خواننده را از سطح روساخت روایت به سطح ژرف‌ساخت روایت و معنای تمثیلی هدایت می‌کند.

٤–١–١. سمبل (نماد): سمبل[1] را در فارسی رمز و مظهر و نماد می‌گویند. سمبل نیز مانند استعاره رابطه‌ای دوسویه است؛ یعنی ذکر مشبهٌبه و ارادهٔ مشبه. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۱۷) «سمبل در مفردات است و تمثیل در کل اثر، یعنی می‌توان گفت که سمبل از اجزای تمثیل است.» (*همان*، ص ۲۳۵) تمثیل تلاشی عقلانی و خودآگاه است که در میانهٔ معنا، تصویر و نقشی را می‌آفریند که امکان برداشت و بیان دیگری از آن می‌رود؛ اما نماد به ناخودآگاه و از آن سوی خرد پیوند خورده است و هاله‌ای از معانی را با خود به ارمغان می‌آورد و با هر برداشتی، زمینه برای برداشت دیگری (باتوجه به زمینه‌های ادبی، فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، سیاسی و ...) مهیا می‌گردد.

اساساً در منظومهٔ فکری مولانا و جریان سیّال اندیشه او، هر واژه‌ای می‌تواند رنگی از نماد و سمبل را به خود بگیرد. در روایت‌ها و داستان‌های تودرتوی مثنوی معنوی، با توجه به درونمایهٔ روایت، انواعی از نمادها کاربرد دارند. از آن جمله: نمادهای انسانی، مانند: شمس، رستم، چوپان، جالینوس، خضر و ....؛ نمادهای حیوانی مانند: هدهد، بلبل، طوطی، باز، شیر، روباه، خر، آهو، خرگوش، اسب، شتر و ...؛ نمادهای نباتی، مانند: گل، سبزه، گردو ....؛ نمادهای عددی، مانند: اعداد

1. Symbol

یک، پنج، هفت، دوازده، چهل و ...؛ نمادهای مکانی، مانند: مشرق و مغرب، دِه و شهر، چمنزار، حمّام، خانه، دریا، دشت و ...؛ نمادهای اساطیری، مانند: ظلمات، تاریکی، قاف، سیمرغ، هفت آسمان و ...؛ و مفاهیم ذهنی، مانند: عشق، دل، نظر و ... (ر.ک: تاجدینی، ۱۳۹٤)

به طور کلی، سمبل‌ها بر دو نوع قراردادی و خصوصی‌اند: سمبل‌های قراردادی (عمومی) به سبب تکرار مبتذل هستند و بیشتر در ادبیات عرفانی و در آثار شاعران مقلد دیده می‌شود؛ از قبیل: میخانه (محل روحانی)؛ شراب و ساقی (روحانیت و معنویت)؛ بهار (جوانی و تجدید حیات)؛ زمستان (مرگ و ویرانی)؛ آب (روشنایی)؛ امّا سمبل‌های خصوصی (شخصی)، حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است. مثلاً «خورشید» در آثار مولانا نماد شمس تبریزی و خدا است و «شیر» نماد خدا و ولی الله است. بیشتر نمادهای به کار رفته در تمثیل‌های روایی مثنوی از نوع سمبل‌های خصوصی‌اند. در مثنوی، خود مولانا به تفسیر و شرح سمبل و تمثیل روایی دست می‌زند و بیشتر به صورت اضافهٔ تشبیهی معانی زیرساخت سمبل و نماد را بازگو می‌نماید. گاهی هم مولانا برای بسط و تفسیر سمبل‌های خصوصی از داستان‌های فرعی یا درونه‌ای بهره گرفته است. زیرا در این سمبل‌ها، مشبه دقیقاً روشن نیست و چند مطلب نزدیک به هم را به ذهن متبادر می‌کند؛ از این رو، «آثاری که مشتمل بر سمبل‌های خصوصی هستند باید تفسیر کرد.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۳)

مثلاً مولانا از نماد «آب» در ژرف‌ساخت بسیاری از تمثیل‌های عرفانی بهره برده است. برخی از این نمادهای ابتکاری (خصوصی)، نیازمند تفسیر و توضیح بوده که بارها خود مولانا آنها را آشکار نموده است. به عنوان نمونه: آبِ عشق و آبِ جان (مخصوص اهل معنا) در مقابل آبِ حیوان (مخصوص اهل دنیا) بیان شده؛ زیرا آب حیوانی سبب طول عمر و سلامت زندگانی است، ولی نوشیدن آب عشق و آب جان به فنا و گذشتن از دنیا و تعلقات آن می‌انجامد و اهل معنا خواهان آنند و عاشقانِ مرگ‌آشام درپی فنا و رسیدن به بقای اویند:

مرگ‌آشامان ز عشقش زنده‌اند — دل ز جان و آبِ جان برکنده‌اند
آبِ عشقِ تو چو ما را دست داد — آب حیوان شد به پیش ما کَساد
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٥: ٤۲۲۰-٤۲۱۹)

گاهی مولانا از نماد آب (آبِ آب)، نه تنها طهارت و پاکی را اراده کرده، بلکه «حق تعالی»، «ولایت»، «مردان خدا» و «فطرت انسانی» را نیز اراده نموده است:

آب چون پیکار کرد و شد نجس — تا چنان شد کآب را رد کرد حس
حق ببُردش باز در بحر صواب — تا بشُستش از کَرَم آن «آبِ آب»

سال دیگر آمد او دامن کشان هی کجا بودی؟ به دریایِ خوشان
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ۵: ۲۰۲-۲۰۰)

٤-۱-۲. بیت راهنما

در روساخت داستان‌ها و تمثیل‌های مثنوی گاهی برای درک ژرف‌ساخت و معنای تمثیلی، بیتی به عنوان بیت راهنما، خواننده را از لایهٔ اول تمثیل (روساخت) به لایهٔ دوم تمثیل (ژرف‌ساخت) هدایت می‌کند. بیت راهنما، گریزی آشکار از داستان مادر به داستان‌های فرعی و درونه‌ای است. به عبارت دیگر، بیت راهنما، زمینه‌ساز بسط معنایی و اشارات و دقایق معرفتی است که روایتی، درون روایت قبلی مطرح می‌شود و این گونه داستان‌های تودرتوی مثنوی شکل می‌گیرد. بنابراین بیت راهنما، بیت یا بستری از روایت[1] است که قابلیت بسطِ[2] موضوعی و مفهومی را دارد و راوی/ مولانا تمایل به شرح آن را دارد. گاهی نیز مولانا تمایل دارد در سیر روایت داستانی از زبان شخصیت اصلی یا روای داستان[3] فاصله بگیرد و مخاطب متن را به ساحتی دیگر (غیرروایت) هدایت کند تا زمینه طرح مسائل عرفانی را فراهم آورد. به عنوان نمونه از دفتر چهارم: مولانا در داستان «آغاز خلافت عثمان...» و در بیان اهمیت «ارشاد بدون کلام» این داستان آورده است. در بیت زیر واژهٔ «نور» بیت راهنما (تداعی‌گر) است؛ از این رو، ۲۲ بیت در بسط آن می‌آورد.

هیبتی بنشسته بُد بر خاص و عام پُر شده نورِ خدا آن صحن و بام
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٤: ٤۹۸)

در بیت زیر ترکیب «باطنِ ما» و «قوّام سما» بیت راهنما (تداعی‌گر) است؛ بنابراین در ۱۷ بیت، عالم اکبر بودن انسان را شرح می‌دهد.

ظاهر آن اختران، قوّام ما باطن ما گشته قَوّامِ سَما
(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٤: ۵۲۰)

بیت زیر در حکم بیت راهنما است که مولانا در ۲۵ بیت بر نقش و تأثیر مردان خدا و هادیان حقیقی تأکید می‌نماید.

گرچه پیلهٔ چشم بر هم می‌زنی در سفینهٔ خفته‌ای، ره می‌کُنی
(*همان*، بیت ۵۳۷)

1. narrative
2. progression
3. narrator

بیت زیر بیتی تداعی‌گر یا بیتی راهنما است که مولانا را به داستان «هدیه فرستادن بلقیس از شهر سبا...» بازمی‌گرداند و در ۳۵ بیت به شرح و بسط می‌پردازد.

پـــس نثـــاری کـرده باشی بهرِ خَـــود　　چونکـه هـــر سرمـــایهٔ تو صـــد شود

(*همان*، بیت ٥٦٢)

بیت زیر بیتی تداعی‌گر یا بیتی راهنما است؛ بنابراین داستان «کرامات و نور شیخ عبدالله...» برای بسط مفهومی این بیت آمده است.

کآن نظـــر نـــوری و این نـــاری بُـوَد　　نار، پیـشِ نـــور، بـــس تـــاری بُـــوَد

(*همان*، بیت ٥٩٧)

نمونهٔ دیگر از دفتر پنجم: در داستان «آن اعرابی که سگ او از گرسنگی می‌مرد ...» مولانا تحت تأثیر واژگان مصراع اول بیت زیر (تداعی‌گر یا بیت راهنما) گریزی را در ۸ بیت درباره ادب دعا پدید می‌آورد.

کُلِّ خـود را خوار کرد او چون بِلیس　　پـــارهٔ ایـــن کُلّ نبـاشد جـــز خسیس

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٥: ٤٨٩)

سپس گویا از محضر مولانا سؤالی می‌شود (٥/٤٩٨) و در ۳۷ بیت برداشت‌های معرفتی خویش را درباره «تأثیر نگاه و چشم بد آدمی» ارائه می‌دهد. این گسست برآمده از واژگان «مبین» و «سوءالْعین» پدید آمده است (بیت راهنما).

پـرِّ طـاوســت مَبیـــن و، پـــای بیـــن　　تـــا که ســوءالْعَین نگْشـــاید کمیـــن

(*همان*، بیت ٤٩٨)

بیت زیر زمینه‌ساز بسط معنایی است (بیت راهنما)؛ از این رو داستان «آن حکیم که دید...» برای شرح و بسط این بیت ارائه شده است.

فتنـــهٔ تـــوست ایـن پَـرِ طاووســی‌ات　　کـــه اشتراکت بـــاید و قُـــدُوســی‌ات

(*همان*، بیت ٥٣٥)

به عنوان نمونهٔ دیگر از دفتر ششم: داستان «آن عاشق که شب بیامد...» بدنبال یک بیت راهنما (٦/٥٩٢) ارائه شده است.

بَـرجِـه ای عـاشق، بـرآور اضطـراب　　بانگِ آب و تشنه و آنگاه خـواب؟

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ٥٩٢)

بیت زیر نه تنها نتیجه‌گیری داستان است، بلکه بستری برای شرح و بسط معنایی (بیت راهنما) درباره «حال اصحاب کمال و عاشقان وصال» است.

ای دلِ بـی‌خـواب، مـا زیـن ایمـنیـم　　چون حَـرس بر بام چـوبک مـی‌زنیم

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ٦۰٥)

در پایان داستان بیت (٦/٦٤٢)، بیت راهنما است تا داستان بعدی برای بسط بیشتر بیان گردد.

نفـی بگـذار و همـان هستی پَرَست　　ایـن درآمـوز ای پدر زآن تُرکِ مست

(*همان*، بیت ٦٤٢)

٤-۲. ژرف‌ساخت تمثیل‌های روایی

درک سطح ژرف‌ساخت تمثیل‌های روایی همان درک اشارت‌های عرفانی و رصد گسست‌ها و گریزهای روایی مثنوی معنوی است. اگر خواننده بتواند معنای نهفته در نمادها و سمبل‌ها و نشانه‌ها و قرینه‌ها را در داستان تمثیلی درک کند، به درک ژرف‌ساخت روایی که هدف مولانا است دست‌یافته است. حال، اگر گسست‌ها و گریزهای روایی یک داستان تمثیلی را پیگیری کنیم به وحدت و ایجاد پیوندمعنایی در سطوح روایتی خواهیم رسید.

درک اشارات عرفانی همان حرکت از سطح کلام داستان و تمثیل و رسیدن به معنای باطنی داستان و تمثیل است. همهٔ داستان‌های تودرتوی مثنوی با چنین نگرشی که برآمده از درک معنای ثانویه (لایهٔ دوم) تمثیل‌ها و روایت‌هاست، پیوندی معنایی بین سطوح روایی ایجاد می‌نماید. با ژرف نگری در سطوح روایی مثنوی درمی‌یابیم که گاهی گریزها و گسست‌های مثنوی به خاطر پردازش یا برجسته‌سازی یک دقیقه عرفانی بوده که مولانا نگاه‌ها را معطوف به آن کرده و به بسط معنایی پرداخته و با بیان تمثیلی یا روایتی کوتاه یا بلند، آن دقیقه را در اذهان ماندگار ساخته است. پیگیری چنین سیری در گفتمان مثنوی می‌تواند بیانگر منظومهٔ فکری ملای روم باشد که خود در پیرنگ روایت‌های مثنوی، زمینهٔ وحدت و پیوند معنایی را رقم می‌زند. مولانا در دفتر چهارم مثنوی در ۹ بیت به روایت کوتاه «رفتنِ ذُوالقَرنَین به کوه قاف و

درخواست کردن که: ای کوه قاف از عظمتِ صفت حق، ما را بگو ...» پرداخته و در بیت زیر اشاراتی به صاحبان عقول جزئیه کرده است:

نــزد آن‌کس کــه نداند عقلش ایــن زلــزله هست از بخــاراتِ زمیــن

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٤: ۳۷۲۰)

سپس برای آنکه نشان دهد صاحبان عقول جزئیه و نظری با مراتب مختلف دانش خود حقیقت را درک نتوانند کرد و همچنان در پرده اسباب و علل طبیعی محتجب مانده‌اند و جهت برجسته‌سازی این موضوع، حکایت درونه‌ای «موری بر کاغذی می‌رفت، نبشتنِ قلم دید، قلم را ستودن گرفت ...» را آورده است. ملای روم در این تمثیل کوتاه، صاحبان عقول جزئیه را به مورچه تشبیه می‌کند که در ظواهر و صور عالم طبیعت مانده‌اند و نمی‌توانند علل و اسباب الهی را دریابند؛ زیرا این سبب‌ها بر نظرها پرده‌ها است. مولانا در دیالوگی که بین مورچه‌ها درمی‌گیرد از زبان بزرگِ مورچه‌ها می‌گوید: این هنر را از صورت ظاهری نباید دید، زیرا صورت و هیأت ظاهری با غلبهٔ خواب یا فرا رسیدن مرگ بی‌هوش و بی‌خبر می‌شود. سپس در بیت (٤/۳۷۳۰) بازگشتی به روایت کوتاه «رفتنِ ذُوالقَرنَین به کوه قاف ...» می‌کند و از بیت (٤/۳۷۳۱) تا بیت (٤/۳۷٥٤) گفتگوی میان ذوالقرنین و کوه قاف دربارهٔ صفات حق تعالی بیان می‌گردد.

گفتگوی مورچه‌ها	مــورکی بر کــاغذی دیـــد او قلم	گفــت بــا مـوری دگـر این راز هم
	کــه عجــایب نقش‌ها آن کِلک کرد	همچو ریحان و چو سوسنْزار و وَرد
	گفت آن مور: اِصْبَعَست آن پیشـه‌ور	ویـن قلــم در فعــل، فرعست و اثر
	گفت آن مورِ سوم کـز بــازُوَســت	که اصبعِ لاغر ز زُورش نقش بســت
	همچنین مـی‌رفت بــالا تــا یکــی	مهتــر مــوران، فَطِــن بــود انـدکی
بیت راهنما	گفــت کز صــورت مبینید این هنر	که به خـواب و مرگ گردد بی خبــر
با ذکر تشبیه، ورود به لایهٔ معنایی تمثیل	صورت آمد چون لباس و چون عصا	جز به عقـل و جــان نجنبد نقش‌هــا
برداشت‌های معرفتی	بی‌خبــر بـود او که آن عقل و فؤاد	بی ز تقلیــب خــدا بــاشد جمــاد
	یـک زمــان از وی عنــایت بـرکَنَد	عقــل زیــرک ابلهــی مــی‌کنــد
بازگشت به روایت کوتاه	چونْش گویـا یافت ذوالقرنین گفت:	چــون که کوه قاف دُرِّ نطـق سُفــت

«رفتنِ ذُوالقَرنَین به کوه قاف ...»
شروع گفتگوی ذوالقرنین و کوه قاف

کـای سخْــن‌گــوی خبیــر رازْدان از صفـــاتِ حــق بکُن بـا من بیـان

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٤: ۳۷۳۱ – ۳۷۲۱)

در دو بیت پایانی این گفتگو (۳۷٥٤–٤/۳۷٥۳)، اشاره‌ای به قهر الهی (اسرار آیات الهی) که بسیار عظیم است می‌شود:

زَفتِ زفتست و چــو لـرزان می‌شوی می‌شــود آن زفــت، نـرم و مُستـوی
زآن که شـکل زفــت بهر مُنـکِر است چون که عـاجز آمدی لطف و بِر است

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٤: ۳۷٥٤ –۳۷٥۳)

برای بسط این دو بیت، داستان «نمودن جبرئیل علیه السلام خود را به مصطفی ....» را با مضمون قهر الهی برای سرکشان طاغی زفت و شکننده است؛ اما برای اهل طاعت و تواضع، نرم و لطیف می‌شود و به عنوان مثال، حکایت رؤیت جبرئیل را آورده و می‌گوید: «جبرئیل فی‌نفسه، بس عظیم و باهیبت است؛ اما هرگاه بر محمد (ص) نازل می‌شد، به صورت انسانی زیبا و نیک منظر در می‌آمد» (زمانی، ۱۳۹۷، دفتر چهارم: ۱۰۵۰)

مولانا نیز در دفتر ششم و در پایان تمثیل «مرد حریص نابیننده ...» همان که رزّاقی حق و خزاین رحمت او را نمی‌بیند، خطاب به خود و یا حسام الدین و یا همهٔ داعیان حق سفارش می‌کند که در راه خدا خدمتی کن و به اقبال و ادبار مردم کاری نداشته باش.

خــدمتی مـی‌کـن بـرای کـردگــار با قبــول و ردّ خلقــانت چــه کار؟

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۸٤٥)

از این رو، این بیت (٦/۸٤٥) را بسط معنایی می‌دهد و سپس داستان «آن شخص که بر در سرایی نیم‌شب سحوری می‌زد...» را در ٤۲ بیت بیان می‌دارد. سَحوری‌زن در این داستان کنایه از داعیان حق و مصلحان الهی است که در شب دیجور جهل و غفلت با ندای خود مردمان خوابناک را بیدار می‌کنند. اگر به دعوتشان پاسخ دادند که شب سیاه نادانی و

جهالت را به روز پُرفروز معرفت بدل کرده‌اند و اگر از دعوت آنان رخ برتابند چیزی از ایشان نکاسته‌اند، زیرا داعیان حقیقی برای نام و نان، مردم را به طریق حق فرانمی‌خوانند، بلکه به وظیفه انسانی و الهی خود عمل می‌کنند. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۷، دفتر ششم: ۲٦۲)

بنابر آنچه گفته شد، بسط معنایی و ایجاد سطوح روایی با کنش تمثیل‌ها در مثنوی ارتباطی مستقیم دارد. کنش تمثیل گاهی برای استدلال، گاهی برای توضیح، گاهی برای پند و اندرز دادن و گاهی برای ابلاغ پیام به صورت پنهان و غیرمستقیم مطرح است. در این میانه، سمبل‌های خصوصی (سمبل‌های سیّال) هم نیازمند تفسیرند. مولانا نیز گاهی به مناسبت داستان (تمثیل) در بیان اشارات و برداشت‌های عرفانی به خَلْق سمبلی خصوصی دست یافته؛ لذا برای تفسیر و توضیح آن، داستانی فرعی یا درونه‌ای را بیان کرده است و سطوح روایی را ایجاد کرده است. البته گاهی درک ژرف‌ساخت داستان (تمثیل) یا درک معنای سمبل در عنوان‌های مشورِ «داستان، حکایت، قصه یا تمثیل» به وضوح بیان شده است که باز هم خوانندهٔ هوشیار را ترغیب[1] می‌کند که به ادامهٔ روایت که همان بسط و برجسته‌سازی دقیقه معرفتی پیشین است، توجه نماید. (رجوع به شکل ۳)

مولانا در ابتدای دفتر ششم و در پایان دیباچه بیتی را بیان کرده:

باز، جـان چون رُو سویِ جانان نهـد　　رخت را در عمـــرِ بی‌پایـــان نهـد

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱۲۸)

و برای بسط معنای این بیت، تمثیل «سؤال سائل از مرغی که بر سر ربضِ شهری نشسته باشد، سر او فاضلتر است و عزیزتر و شریف‌تر و مکرّم‌تر یا دُمِ او؟...» را آورده است.

واعظـــی را گفـــت روزی ســـایلـی　　کـــای تـــو منبـــر را سنی‌تر قـــایلـی
یک ســـؤال اَسْتَم بگـو ای ذولُبـــاب　　انـــدرین مجلـس سـؤالـم را جـــواب
بـــر ســـر بارُو یکی مرغـــی نشست　　از سَـــر و از دُم کُدامیـنش بـه اســت
گفـت: اگر رویش به شهر و دُم به دِه　　رویِ او از دمِّ او مـــی‌دان کـــه بِـــه
ورســـوی شهـرست دُم، رُویش به دِه　　خـــاکِ آن دُم بـاش و از رویش بِجِـــه
مـــرغ با پَـــر مـی‌پـــرد تـــا آشیـان　　پَـــرِّ مردم همّت است ای مـــردمـــان

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱۳٤ –۱۲۹)

در این حکایت تمثیلی کوتاه، «سر پرنده» کنایه از ظاهر انسان و «دُم پرنده» کنایه از همت باطنی اوست. چنانکه در بیت (٦/۱۳٤) آمده: «پَرِ مردم همت است ای مردمان»، همین طور «شهر» کنایه از عالم الهی است، و «دِه» کنایه از ویرانکدهٔ دنیا. (ر.ک: زمانی،

1. Persuasion

۱۳۹۷، دفتر ششم: ۵۵)؛ اما «مرغ» سمبلی سیّال یا سمبلی خصوصی و ابتکاری از «روح انسانی» است که مولانا به مناسبت داستان آن را با تفسیر و بیان مثالهای پی‌درپی (۱٤۷–٦/۱۳٤) برای مخاطبان و خوانندگانِ مثنوی روشن ساخته است و ارزش حقیقی روح انسانی را توجه و معرفت بیش از پیش به حضرت حق می‌داند:

روح را تـأثیـــر، آگـاهـــی بُـــوَد　　هـــر که را از بیش، اِلّهـــی بُـــوَد

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱۵۰)

ملای روم، پس از رمزگشایی از تمثیل این مرغ (۱٤۷–٦/۱۲۹)، اصالت انسان را به روح او، نه به جسم او معرفی می‌کند و بلافاصله با رجوع به مفهوم بیت (٦/۱۲۸)، برداشت‌های عرفانی خویش را از «جان» (۱۵۷–٦/۱٤۸) مطرح می‌سازد. در ادامهٔ روایت پردازی، مولانا باز از «طوطی» نماد مُقلد (تقلیدکننده) و «طوطیان عام» نماد سالکان و آدمیان معمولی و ظاهربین یاد می‌کند که طوطیان خاص (نماد اولیا و عارفان) از قندی ژرف بهره‌مندند که باز هم در اینجا، «قند ژرف»، نمادی از «معارف ربّانی» می‌باشد که مخصوص سالکان روشن‌بین است:

سِرِّ دیگـر هسـت، کـو گوشِ دگـــر　　طوطیـــی کـــو مستعـــدِّ آن شِکَـــر

طوطیانِ خـــاص را قندی است ژرف　　طوطیـان عـام را آن خور بسته طَـرْف

کی چَشَد درویش صورت زآن زکات　　معنی است آن، نـه فَعُـــولُن فاعِـــلات

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱٦۰ –۱۵۸)

در اینجا گویا کسی از محضر مولانا می‌پرسد آیا بهتر نیست که عارفان و اولیای الهی، معارف ربّانی را به همگان ارائه نمایند (زمانی، ۱۳۹۷ دفتر ششم: ٦۵) و مولانا در ۲۲ بیت به این پرسش، پاسخ می‌دهد (۱۸۲–٦/۱٦۱) و در جمع‌بندی کلام به وحدت انبیا و اولیا که همگی انواری از یک مصباح‌اند، اشارتی می‌نماید:

گر ز مغرب بَرزَند خـورشیـــد سَـــر　　عین خورشیدسـت نـــه چیـــز دگـــر

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱۷۹)

واژهٔ «خورشید»، «آفتاب»، «شمس» در ذهن و زبان مولانا، نماد «شمس تبریزی» است؛ زیرا در ژرف‌ساخت بسیاری از تمثیل‌ها و سمبل‌های سیّال در مثنوی معنوی به خوبی ماجرای شمس و عیب‌چینان را می‌توان احتمال داد. به عنوان نمونه در اینجا، مولانا ضمن نفرین بدخواهان و مغرضان، آشکارا کلیدواژه‌هایی همچون: «عیب‌ْچینان»، «آفتاب بی‌مثال»، «شمس» را بیان می‌دارد که همگی احتمالاً تعریضی به مخالفان مثنوی و بدخواهان شمس تبریزی است.

عیـب‌ْچینـــان را ازیـــن دَم کـــور دار　　هـــم به ستّـــاریِ خـــود ای کـردگار

گفت حق: چشمِ خُفاش بـد خِصال بسـتـه‌ام مـن ز آفتـاب بـی‌مثـال
از نظـرهـا خُفـاشِ کـمّ و کاست آنْجُـمِ آن شمـس نیـز اندر خفـاست

(مولانا، ۱۳۸۸، دفتر ٦: ۱۸۲ –۱۸۰)

در ادامه مولانا برای بسط معنایی این ابیات یا برجسته‌سازی ژرف‌ساخت سمبل سیّال «شمس» و نکوهش بدخواهان مثنوی و حتی حسادان حسام الدین، نه تنها تمثیل مشور «نکوهیدن ناموس‌های پوسیده را که مانع ذوق ایمان و دلیل ضعف صدق‌اند و راهزن صدهزار ابله چنانکه ...» را ذکر می‌کند؛ بلکه به صراحت به معرفی حسام الدین و مقام وی می‌پردازد (۱۹۱–٦/۱۸۳). باری، بسیاری از کسانی که نمی‌توانند سالک حقیقی شوند بدین جهت است که از نکوهش خلایق می‌هراسند و می‌ترسند که نام و نانِشان به مخاطره افتد. مراد از «ناموس‌های پوسیده» شهرت‌های کاذب و پُر طمطراقی است که از مناسبات ناسالم اجتماعی برای اشخاص حاصل می‌شود و آنان در سایهٔ آن عمری تقلیدوار می‌زیند و مراد از «ابله» کسانی هستند که بر سنن تقلیدی و جاهلی حرکت می‌کنند و با حفظ آن، خود را از دنیای نورانی حقیقت محروم می‌دارند. مراد از مختّثان کسانی هستند که برای چند روز زیستن در آرامش مرداب‌گونه به هر ننگی تن می‌دهند و قالب تقلیدی را حفظ می‌کنند که مبادا متهم شوند. مراد از «چوپان» مصلحان آگاه و پاک باخته‌اند. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹ دفتر ششم: ۷۲)

٦. نتیجه‌گیری

مولانا عارفِ شاعری است که در مثنوی کوشیده تا آنچه را که در ذهن و ضمیر دارد به مریدان و تشنگان وادیِ معنا ببخشد. از این‌رو، به دو شیوه پیدا و پنهان، اهداف و اشارات عرفانی خود را در تمثیل‌های روایی مثنوی طرح‌ریزی و بیان نموده است: گاهی آشکارا (در گفتگوی شخصیت‌ها؛ کنش شخصیت‌ها؛ نتیجه‌گیری و برداشت‌های عرفانی در پایان داستان‌ها و تمثیل‌ها) و گاهی پوشیده و نامرئی در ژرف‌ساخت داستانی (درونمایه) و یا در سطوح روایتی (گسست‌ها و گریزهای داستانی) به آنها اشاره کرده است.

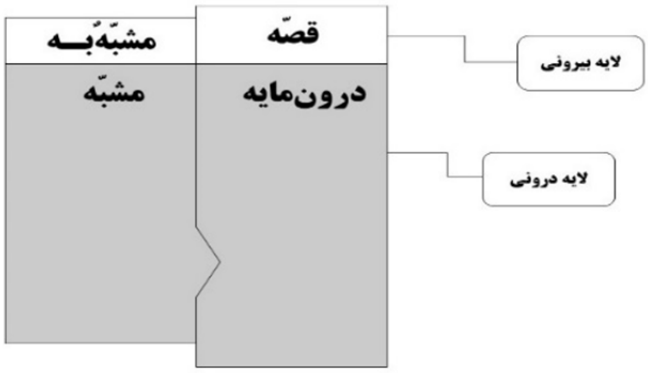
برای نمایان ساختن نقش و تأثیر اشارات عرفانی در تمثیل‌های روایی مثنوی معنوی، نخست شیوهٔ پردازش اشارات عرفانی در مثنوی معنوی در چهار گونه بررسی گردید: «۱. اشارتی: گاهی مولانا به صراحت در یک بیت شاخص (تک بیت) به یکی از مقامات و احوال عرفانی اشاره می‌کند؛ ۲. درونمایه‌ای: مولانا در بیان و پردازش مطالب عرفانی گاهی پوشیده و از ورای روساخت به آنچه در ذهن و ضمیر خود دارد، اشاره می‌کند؛ به عبارت دیگر، در ژرف‌ساخت داستان‌ها یا حکایت‌ها این مهم را هویدا می‌سازد؛ ۳. مثالی: گاهی مولانا با بیان تمثیل (یا مثالی کوتاه)، سخن معرفتی خویش را در ذهن مخاطب حکاکی می‌کند که این ویژگی یا سبک سخنوری مولانا را باید سبک شخصی مولانا دانست؛ ٤. داستان درونه‌ای: مولانا در بسط معنایی اشارات

عرفانی، گاهی از داستان درونه‌ای بهره گرفته است.» در دومین گام از نمایان‌سازی، ارتباط و نقش اشارات عرفانی در پردازش تمثیل‌های روایی مثنوی مشخص گردید که این ارتباط در دو سطحِ روساخت و نیز ژرف‌ساخت تمثیل روایی قابل رصد و ردیابی است. اشارات عرفانی مولانا در سطح روبنایی تمثیل به دو گونه انعکاس یافته است؛ گاهی به عنوان «نماد» و سمبل ظهور می‌یابد و زمینه‌ساز گسست و گریز می‌شود و گاهی به عنوان قرینه یا «بیت راهنما»، خواننده را از سطح روساخت روایت به سطح ژرف‌ساخت روایت و معنای تمثیلی هدایت می‌کند. همچنین درک سطح ژرف‌ساخت تمثیل‌های روایی همان درک اشارت‌های عرفانی و رصد گسست‌ها و گریزهای روایی مثنوی معنوی است. اگر خواننده بتواند معنای نهفته در نمادها و سمبل‌ها و نشانه‌ها و قرینه‌ها را در داستان تمثیلی درک کند، به درک ژرف‌ساخت روایی که هدف مولانا است، دست‌یافته است. پیگیری و درک اشارات و برداشت‌های عرفانی در گسست‌ها و گریزهای روایتی یک داستان تمثیلی، خواننده هوشیار را متوجه وحدت و ایجاد پیوند معنایی در سطوح روایتی خواهد کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

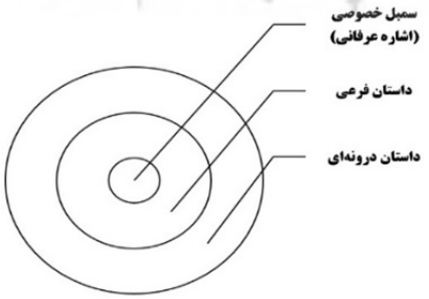
پیوست:

شکل ۱. وجود دولایگی در تمثیل‌های روایی



شکل ۲. شیوه پردازش مطالب عرفانی در مثنوی

شکل ۳. بسط معنایی و ایجاد سطوح روایی



فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها

۱. ابوالقاسمی، سیده مریم. (۱۳۹۲). *شعر قلندری*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
۲. بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۳). *روایت شناسی داستانهای مثنوی*، تهران: انتشارات هرمس، چ دوم.
۳. پارسانسب، محمد. (۱۳۹۰). *داستان‌های تمثیلی-رمزی فارسی*، تهران: نشر چشمه.
٤. تاجدینی، علی. (۱۳۹٤). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*، تهران: انتشارات سروش، چ سوم.
۵. توکلی، حمیدرضا. (۱۳۹٤). *از اشارتهای دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: انتشارات مروارید، چ سوم.
٦. حائری، محمدحسن. (۱۳۷۹). *راه گنج*، تهران: انتشارات مدینه.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸٦). *بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*، تهران: انتشارات علمی، چ دوازدهم.
۸. زمان احمدی، محمدرضا. (۱۳۸۱). *آستان جانان (مبانی عرفان و تصوف)*، اراک: دانشگاه آزاد اسلامی.
۹. زمانی، کریم. (۱۳۹٦). *میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی*، تهران: نشر نی، چ پانزدهم.
۱۰. زمانی، کریم. (۱۳۹۷). *شرح جامع مثنوی معنوی: دفتر پنجم*، تهران: انتشارات اطلاعات، چ بیست‌وپنجم.
۱۱. زمانی، کریم. (۱۳۹۷). *شرح جامع مثنوی معنوی: دفتر چهارم*، تهران: انتشارات اطلاعات، چ بیست‌وهفتم.
۱۲. زمانی، کریم. (۱۳۹۷). *شرح جامع مثنوی معنوی: دفتر ششم*، تهران: انتشارات اطلاعات، چ بیست‌وپنجم.
۱۳. سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۸). *مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف*، تهران: سمت، چ هفتم.
۱٤. سلطان ولد، محمد بن محمد. (۱۳۸۹). *ولدنامه: در بیان اسرار احدی حضرت مولانا*، تصحیح جلال الدین همایی، تهران: هما، چ دوم.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸٦). *صور خیال در شعر فارسی*؛ تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، چ یازدهم.
۱٦. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *بیان*، تهران: نشر میترا، چ سوم.
۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). *مولانا و چند داستان مثنوی*، تهران: نشر قطره، چ دوم.
۱۸. صفوی، سیدسلمان. (۱۳۸۸). *ساختار معنایی مثنوی معنوی: دفتر اول*، ترجمه مهوش السادات علوی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۱۹. فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۳). *بلاغت تصویر*، تهران: انتشارات سخن، چ سوم.
۲۰. کاشفی، ملاحسین. (۱۳۹۵). *سیر معنوی در لب‌لباب مثنوی حضرت مولانا جلال‌الدین بلخی رومی رحمه‌الله‌علیه*، تصحیح و توضیح دین‌محمد درکزهی، سراوان: نشر سروچ.
۲۱. مقدادی، بهرام. (۱۳۹۷). *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه، چ دوم.
۲۲. مهدی زاده، بهروز. (۱۳۹۰). *قصه گوی بلخ: شکل شناسی قصه‌های مثنوی با بررسی عناصر روایت، شخصیت، توصیف و واقعیت داستانی*، تهران: نشر مرکز.
۲۳. مولانا، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۸۸). *کلیات مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: انتشارات شقایق، چ دوم.
۲٤. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر). (۱۳۹۵). *واژه‌نامه هنر داستان نویسی*، تهران: کتاب مهناز، چ سوم.
۲۵. هاشمی‌اصفهانی، سیده ماندانا و مونا علاءالدینی. (۱۳۹٤). *گلستان مثنوی: بررسی سیر تحول روایی داستانهای دفتر چهارم براساس مآخذ آن*، جلد دوم، تهران: نشر طراوت.

مقاله‌ها

۲٦. بازرگان، محمدنوید. (۱۳۹۰). تحلیل بسامدی درون‌مایه‌ها در دفتر سوم مثنوی، *پژوهشنامه ادب حماسی*، دوره ۷، شماره ۱۱، (بهار و تابستان)، (صص ۲۳۹-۲٦۰).
۲۷. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸٦). تمثیل و مثل در مثنوی، *فصلنامه فرهنگ*، (پاییز و زمستان)، شماره ٦۳ و ٦٤؛ (صص ۳٦۹ - ۳۲۵).
۲۸. ضیا، محمدرضا، حسینی کازرونی، سیداحمد، حمیدی، سیدجعفر. (۱۳۹۹). جست‌وجوی تمثیل در نسخه خطی دیوان اشعار میرزا احمد متولی باشی، فصل‌نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی-واحد بوشهر، شماره ٤٦ (٤): ٤۲-۲۹.
۲۹. نظری، ماه. (۱۳۹۳). نقش تمثیل در داستانهای مثنوی معنوی، *فصلنامه فنون ادبی*، (پاییز و زمستان)، سال ششم، شماره ۲ (پیاپی ۱۱)، (صص ۱٤٦-۱۳۳)

References

1. Abolghasemi, Seyedeh Maryam. (1392). Qalandari Poetry, Tehran: University Publishing Center. (In Persian)
2. Bameshki, Samira. (1393). Narratology of Masnavi stories, Tehran: Hermes Publications, second edition. (In Persian)
3. Fotoohi Rudma'jani, Mahmoud. (1393). The Rhetoric of the Image, Tehran: Sokhan Publications, Third Edition. (In Persian)
4. Haeri, Mohammad Hassan (1379). "Rahe Ganj", Tehran: Medina Publications. (In Persian)
5. Hashemi Esfahan, Seyedeh Mandana and Mona Alaa al-Dini. (1394). "Golestan Mathnavi": A Study of the Evolution of the Narrative of the Stories of the Fourth Book Based on Its References, Volume 2, Tehran: Taravat Publishing. (In Persian)
6. Kashfi, Mullah Hussein. (1395). " Seyr e Ma'navi dar lob Lobab e Mathnavi e Mawlana Jalaluddin Balkhi": corrected and explained by Mohammad Darkzai, Saravan: Saruch Publishing. (In Persian)
7. Mawlana, Jalaluddin Mohammad Balkhi. (1388). Generalities of Mathnavi Ma'navi, edited by Reynold Nicholson, Tehran: Shaghayegh Publications, second edition. (In Persian)
8. Mehdizadeh, Behrooz. (1390). Balkhi storyteller: The morphology of Mathnavi stories by examining the elements of narrative, character, description and fictional Reality, Tehran: Markaz Publishing. (In Persian)
9. Meqdadi, Bahram. (1397). Encyclopedia of literary Theory from Plato to the Present, Tehran: Cheshmeh Publishing, Second Edition. (In Persian)
10. Mirsadeghi, Jamal and Meymanat Mirsadeghi (Zolghadr). (1395). The fiction Dictionary, Tehran: Mahnaz Book, Third Edition. (In Persian)
11. Parsa nasab, Mohammad. (1390). Persian allegorical-symbolic stories, Tehran: Cheshmeh Publishing.
12. Safavi, Seyed Salman. (1388).The semantic structure of Mathnavi e Ma'navi: Book One, translated by Mahvash Sadat Alavi, Tehran: Written Heritage Research Center. (In Persian)
13. Sajjadi, Seyed Zia-ud-Din. (1378). Introduction to the principles of mysticism and Sufism, Tehran: Samat, seventh edition. (In Persian)
14. Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (1386). Imagination in Persian poetry; Tehran: Agah Publishing Institute, 11th edition. (In Persian)
15. Shamisa, Sirous. (1385). Figurative language, Tehran: Mitra Publishing, third edition. (In Persian)
16. Shamisa, Sirous. (1391). Mawlana and some stories of Mathnavi, Tehran: Qatreh Publishing, second edition. (In Persian)
17. Sultan Walad, Muhammad bin Muhammad. (1389). "Walad Nameh": In expressing the secrets of one of Mowlana, edited by Jalaluddin Homayi, Tehran: Homa, second edition. (In Persian)

18. Tajdini, Ali. (1394). *A Dictionary of symbols and signs* in Mawlana's *thought*, Tehran: Soroush Publications, Third Edition. (In Persian)
19. Tavakoli, Hamid reza. (1394). From the Indications Given by the sea: Poetics of Narration in Mathnavi, Tehran: Morvarid Publications, Third Edition. (In Persian)
20. Zaman Ahmadi, Mohammad Reza. (1381). "Astan-e- Jaanan" (Foundations of Mysticism and Sufism), Arak: Islamic Azad University. (In Persian)
21. Zamani, Karim. (1396). "Minagar-e-Eshgh": Thematic description of Mathnavi Manavi, Tehran: Nashr-e Ney, 15th edition. (In Persian)
22. Zamani, Karim. (1397). A Comprehensive Commentary of Mathnavi e Ma'navi: Book 5, Tehran: Ettela'at Publications, twenty-fifth edition. (In Persian)
23. Zamani, Karim. (1397). A Comprehensive Commentary of Mathnavi e Ma'navi: Book 4, Tehran: Ettela'at Publications, twenty-seventh edition. (In Persian)
24. Zamani, Karim. (1397). A Comprehensive Commentary of Mathnavi e Ma'navi: Book 6, Tehran: Ettela'at Publications, twenty-fifth edition. (In Persian)
25. Zarinkub, Abdulhossein. (1386). "Bahr dar koozeh": Critique and interpretation of Mathnavi stories and allegories, Tehran: Scientific Publications, Twelfth Edition. (In Persian)

Articles

26. Bazargan, Mohammad Navid. (1390). Frequency analysis of themes in the third book of Mathnavi, Journal of Epic Literature, Volume 7, Number 11, (Spring and Summer), (pp. 239-260). (In Persian)
27. Nazari, Mah. (1393). The Role of allegory in the stories of Mathnavi Ma'navi, Literary Technologies Quarterly, (Autumn and Winter), Year 6, Number 2 (11th consecutive), (pp. 146-133). (In Persian)
28. Zia, Mohammad Reza, Hosseini Kazeruni, Seyed Ahmad, Hamidi, Seyed Jafar. (1399). Searching for allegory in the manuscript of poems of Mirza Ahmad Motavi Bashi, Quarterly Journal of Allegorical Research in Persian Language and Literature, Islamic Azad University-Bushehr Branch, No. 46 (4): 42-29. (In Persian)
29. Zulfaghari, Hassan (1386). Allegory and proverb in Mathnavi, Culture Quarterly, (Autumn and Winter), Nos. 63 and 64; (Pp. 369 - 325). (In Persian)

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

The role of mystical allusions in the Masnavi-ye-Ma'navi (based on the narrative allegories of books 4, 5 and 6)

Ehsan Ansari[1], Mehdi Mahouzi[*2], Seyedeh Mandana Hashemi Isfahan[3]

Abstract

In Masnavi, Rumi has repeatedly tried to enlighten the minds of his audience to epistemological issues with mystical allusions, and by mentioning allegory and storytelling, he has raised the perceptual level of the companions and companions of Masnavi. By delving into the narrative allegories of Masnavi, one can find and hide mystical hints that their reflection and semantic expansion at the narrative levels, ultimately paves the way for unity and oneness in Masnavi. This unifying attitude and effect on mystical allusions has escaped the scrutiny of many scholars and narrators. This research has been written by library and descriptive study method and tries to show the role of Rumi's mystical allusions in the processing of narrative allegories based on the narratives of the fourth, fifth and sixth books of the spiritual Masnavi. In this research, by deepening and using the narrative allegories of Masnavi, the relationship between superstructure and depth of allegories as well as the method of processing mystical materials in four types (allusions, themes, examples and internal stories) was revealed. Finally, the role of mystical allusions in two levels of narrative allegory (superstructure and deep construction) entitled "symbol", "guidebook" and also the semantic connection between narrative levels were examined. Familiarity with the method of processing mystical material and examining the semantic link at narrative levels is one of the research results of the present article. This research can be considered as a step towards understanding the structure and content of Masnavi narrative allegories.

Keywords: Mystical allusions, Narrative allegories, Symbol, Narrative levels, Masnavi-ye-Ma'navi.

Received: 18 August 2021 **Accepted:** 29 October 2021 **Available online:** 16 January 2022

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran. dr.ehsanansari96@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran(Corresponding Author). mehdi.mhz1380@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran. hesfahani@riau.ac.ir

Please cite this article as: Ansari, Ehsan., Mahouzi, Mehdi., Hashemi Isfahan, Seyedeh Mandana,. (2022) The role of mystical allusions in the Masnavi-ye-Ma'navi (based on the narrative allegories of books 4, 5 and 6). Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature, Islamic Azad University- Bushehr Branch, 50(4): 8-39. http://dorl.net/dor/20.1001.1.2717431.1400.13.50.1.8

© The Author(s).

DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.1.8

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 50 / Winter 2022