ساختار و ساخت‌آفرینی تمثیل در مثنوی معنوی

سینا جهان‌دیده کودهی*

چکیده

در مثنوی معنوی، تمثیلات مولانا تنها ایده‌ها را آشکار نمی‌کند؛ بلکه خود آبشخور تداعی‌ها، مضمون‌ها و تصویرهاست. از این‌رو شناختِ ساز و کار تمثیل در مثنوی، می‌تواند اوّلاً به‌گونه‌ای جغرافیای تداعی‌های ذهنیِ مولانا را دستِ کم ملموس‌تر و عینی‌تر نشان دهد و ثانیاً به ما کمک کند تا چگونگی شکل‌گیری ساختار عمودی مثنوی را بیشتر درک کنیم.

تمثیل‌ها، الگوهایی ساختاری هستند که مولانا برای ایجاد حرکت روایی از آن بسیار استفاده کرده است. به بیان دیگر، تمثیل‌های مثنوی، برآمده از ایده‌های مثنوی‌اند. بنابراین عینیّات تمثیلی مثنوی معنوی، به‌گونه‌ای شناختِ ذهنیات و ایده‌های مولاناست. با بررسی کارکرد، و ساز و کار تمثیل، می‌توان به این اصل ساختاری در مثنوی پی برد که چگونه تمثیل‌ها با روایت‌ها و تأویل‌ها پیوند می‌خورند و جهانِ متنِ چندساحتی مثنوی را می‌سازند.

این مقاله به‌روش ساختاری، ابتدا به بررسی خاستگاه، کارکرد، عینیّت و ساختارِ روایی تمثیل می‌پردازد و سپس ساختارآفرینی تمثیل را در مثنوی مولانا نشان می‌دهد. به این معنی که چگونه مولانا با قصّه‌پردازی و تمثیل‌آفرینی‌های خلق‌السّاعه و ارتجالی، ساختار عمودیِ گسسته و پیوسته‌ی مثنوی را شکل می‌دهد.

واژگان کلیدی: مثنوی معنوی، مولانا، تمثیل، ساختار، ساخت‌آفرینی.

***دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی**

دانشکده پردیس بین‌الملل دانشگاه فردوسی مشهد

Email:sina4801@yahoo.com

مقدّمه

تمثیل[۱] شکلی از بیان است که در حوزه‌های مختلف ادبی، هنری، منطقی، خطابه و حتّی در بیان روزمره کاربرد دارد. بنابراین پیش از آن که یک اصطلاح ادبی باشد، شکلی از استدلال است که زبان برای اقناع، توضیح، قاب‌بندی، تجسم و عینّیت‌بخشی و حتی پنهان‌کاری از آن استفاده می‌کند. در منطق، تمثیل به استدلال تمثیلی، تحویل می‌شود و به‌مثابه حجّتی است که بر وجه اشتراک یا شباهت دو چیز تأکید دارد و از این‌رو دربردارنده نوعی قیاس[۲] است[۱]. آن‌چه که ساختارِ روایی مثنوی را می‌سازد و کارکردهای تأویلی پیچیده‌ای می‌یابد، تمثیل است. تمثیل هم بر بدنه و برونه روایت مثنوی مؤثر است و آن را شکل می‌دهد و هم درونه اندیشگانی و تجربی- شهودیِ مثنوی را برمی‌سازد. مثنوی معنوی، رهاورد تفکّری است که در دلِ گفتمان عرفانی شکل گرفته است.

اگرچه مولانا در آفرینش این اثر عظیم، ساختارهای ویژه‌ای آفریده است، چنان‌که می‌توان گفت مثنوی معنوی، در مقایسه با آثار بزرگی چون حدیقه سنایی و منطق‌الطّیر عطار، الگوی یگانه‌ای دارد؛ اما در ژرف‌ساخت‌ها، تحت تأثیر همان گفتمانی است که اندیشمندانی چون سنایی و عطار، آثار عظیم خود را در آن خلق کرده‌اند. تفکّر تمثیلی در واقع یکی از وجوه مشترک این آثار عرفانی است. تمثیل به این آثار کمک کرده است تا تجربه‌های عرفانی که به‌دلیل وابستگی به امرِ قدسی ساختار مبهمی دارند، به‌سادگی تبدیل به تجربه‌های زبانی شوند؛ بنابراین فراوانی تمثیلات در آثار عرفانی به‌عنوان یک الگوی تصادفی نیست. تمثیل‌آفرینی، وابسته به تفکّر تمثیلی است. ریشه‌های این تفکّر را اگرچه می‌توان در آثار تعلیمی ایران به فراوانی مشاهده کرد، اما در آثار عرفانی هم‌چون رسانه‌ای برای انتقال تجربه‌های انتزاعی، شهودی و معنوی است.

مولانا به‌وسیله تمثیل هم دامنه سخن خود را می‌گستراند و هم به تداعی‌های ناب دست می‌یابد و همچنین ارتباط آسان‌تری با مردم عادّی پیدا می‌کند. بنابراین شناخت تمثیلات مولانا، در واقع واکاوی اندیشه مولانا است. تمثیل، متن و روایت را در جهات مختلف می‌گستراند و ژرفا می‌دهد. در نتیجه مخاطبان به حسَبِ نوع مواجهه در جهات و سطوح و لایه‌های مختلف حرکت می‌کنند. گروهی به فراخور استعداد، فهم و قرائت، روایت را در زنجیره پی‌رفت‌های خطی[۳] و صوری پی می‌گیرند (گله مولوی غالباً از این دسته است)؛ گروهی به جهان تمثیل‌ها پا می‌گشایند و خطِ روایت ظاهری را رها و خطوط گریز را دنبال می‌کنند. این خطوط گریز که بازتابِ جهان متکثّر و غیر محافظه‌کار مولوی است، در جهات مختلف سطحی و عمقی و متقارن و نامتقارن خود را می‌گسترانند و از همین‌جا تمثیل‌پردازیِ پویای مولوی، از تمثیلات ایستای دیگر شعرا و عرفا، جدا می‌شود هم‌چنان‌که نحوه مواجهه و فهم مخاطبان متفاوت می‌شود.

---

۱ Allegory
۲ Analogy
۳ Linear Sequence

پیشینه تحقیق

درباره تمثیلات و اندیشه‌های تمثیلی مولانا، کتاب‌های فراوانی نوشته شده است؛ چنان‌که به‌جرأت می‌توان گفت هر کتابی که درباره مولانا نوشته شده است، به‌گونه‌ای به تمثیلات روایی و تصویرهای تمثیلی مولانا اشاره کرده است. کتاب‌های معتبری چون «**سرّنی**» و «**بحر در کوزه**»ی استاد زرین‌کوب، کتاب‌هایی که در شرح مثنوی نوشته شده مثل «**شرح مثنوی شریف**» استاد فروزان‌فر و استاد جعفر شهید، «**شرح جامع مثنوی**» کریم زمانی، شرح مثنوی نیکلسون و **شرح مثنوی** استاد استعلامی و ... همه این شرح‌ها به‌گونه‌ای به تأویل و رمزگشایی تمثیلات پرداخته‌اند. همچنین در تحقیقات اخیر سعی شده است، رویکرد فلسفی‌تری نسبت به تمثیل‌های مولانا داشته باشند (قائمی: ۱۳۸٦) و به دیرینه‌شناسی و جلوه‌های مثالی و کهن‌الگویی آن بپردازند (**قائمی: ۱۳۸۹**)؛ امّا کمتر به این مسئله توجّه شده که ساز و کار تمثیل در مثنوی، چگونه ساختارِ عمودی مثنوی را شکل داده است.

مثنوی تحشیه‌ای بر گفتمانِ عرفانی نیست؛ بلکه خود گفتمانی است که می‌خواهد کلّ گفتمان عرفانی را در بر گیرد. اگرچه مولانا با تمثیل‌پردازی در جستجوی راهی برای خلاصه‌کردنِ گفتمان مسلّط عصر خویش است؛ اما می‌خواهد راهی را از میان پوسته باز کند تا حقیقت دیگری را رقم زند. «تلخیصِ گفتمانی» مولانا، همراه با تأویل است. چیزی که کلّ این گفتمان را رؤیت می‌کند، تداعی‌های خلّاقانه اوست. این تلخیص و تأویلِ گفتمانی، دارای ساز و کاری است که با ساخت‌آفرینی تمثیل در مثنوی ارتباط دارد. بازی تداعی، تمثیل، تأویل و روایت در این کتاب عظیم، بازیِ پیچیده‌ای است. بنابراین آن‌چه که قواعدِ این بازی را شکل می‌دهد، ساخت‌آفرینی تمثیل در مثنوی است.

ذهنِ قصّه‌مدار

ذهن انسان ماهیتاً قصه‌مدار[۱]است؛ یعنی بر این اساس، ادراکِ تجربیاتِ روزمرّه، در قالب **خُرد داستان‌ها**[۲](میسّر می‌شود و سامان می‌گیرد (افراشی و نعیمی، ۱۳۸۹: ۲). خُرددااستان‌ها که خود از تجربه محیطی و بافت ملموس سرچشمه می‌گیرند، با ساز و کارهای **فرافکنی**[۳]**و تلفیق**[٤]به روایت‌ها و داستان‌های گسترده‌تر و انتزاعی‌تر راه می‌یابند. می‌توان ریشه‌های اوّلیه خانواده تمثیل، استعاره و مجاز را در همین «فرافکنی قصّه‌مدار» بازجُست. از همین رو، تفکّر تمثیلی نخستین شکل تفکّر است و پیش درآمد تفکّر انتزاعی است و برای توضیح، تأویل و تفسیرِ تفکّر انتزاعی از تفکّر تمثیلی کمک می‌گیرند. «نخستین استدلال‌های کودکان از راه تمثیل است» (خوانساری، ۱۳٦۱: ۱٤۰).

---

[۱] Parabolic
[۲] small stories
[۳] projection
[٤] Blending

شاید به همین علّت باشد که تمثیل در دسترس‌ترین شکل بیانی برای تفکّر **شهودی و اسطوره‌ای**[1]است. اگرچه تمثیل‌های بینشِ اسطوره‌ای، همراه با استعاره، رمز و سمبل است و از این جهت اسطوره را کهن‌تر از تمثیل دانسته‌اند. چرا که تمثیل را می‌سازند، اما اسطوره **غالباً** به‌صورت ساخته شده، به ما می‌رسد. تفکّر شهودی و بینش اسطوره‌ای از آن‌جا که هنوز مفاهیمِ انتزاعی زبان را شکل نداده‌اند، با طیف متنوّعی از تمثیل، تجربیات و ادراکات خود را بیان می‌کند. «بنابراین تمثیل، اسطوره‌ای است که از مرحله ناخودآگاه به جهان خودآگاه آمده است. اما اسطوره‌سازی تنها کار بشر نخستین نیست و در روزگار ما نیز، شاعر زیر و بم‌های روان را به اشیاء بی‌روح انتقال می‌دهد و با این کار به‌طور خودآگاه اسطوره می‌سازد. ضمناً باید یادآور شد که اسطوره در تماس با تاریخ، مُدام از حالتِ خویش خارج می‌شود و به مرتبه تمثیل می‌رسد و یکی از خصوصیات تفکّر آدمی در عصر جدید است» (حاکمی، ۱۳۵۱: ۲۹).

جان مک‌کوئین درباره خاستگاه تمثیل می‌گوید: «خاستگاه تمثیل بیشتر فلسفه و کلام است تا ادبیات. تمثیل‌ها اغلب مذهبی‌اند. اما تمثیل از آغاز نسبت نزدیکی با روایت داشته است. همه ادیان ابراهیمی و بسیاری از ادیان شرقی کامل‌ترین بیان خود را در قصّه یافته‌اند – یا به‌عبارت دیگر در روایت، یا مجموعه‌ای از روایاتی که در خدمت تبیین واقعیت‌های عمومی مؤثر در زندگی فرد باورمند قرار می‌گیرند، مثل زمان، فصل‌ها، محصول، قبیله، شهر، ملّت، تولّد، ازدواج، مرگ، اصول اخلاقی، احساس کمبود و ناکامی، و احساس وجود امکان – که این دو تای آخری اکثریت آدمیان را شامل می‌شوند» (مک کوئین، ۱۳۸۹: ۳).

عینیّت تمثیل

تمثیل معطوف به ذهن مخاطب است. سادگی، پیچیدگی، پنهان‌کاری و نمادسازی تمثیل، از یک‌سو وابسته به انگیزه‌های گوینده است و از سوی دیگر، وابسته به مقدار دانش، هدفمندی و آگاهی شنونده یا گیرنده. تمثیل کوشش می‌کند، بخشی از آگاهی را ملموس کند. ساختار هر تمثیل دو بخشی است: «بخش اوّل هر تمثیل شامل شیء یا مفهوم آشنا است. این شیء یا مفهوم آشنا با شیء یا مفهوم آشنای دیگری مقایسه می‌شود. بخش دوّم تمثیل نیز رابطه‌ای است که بین این دو شیء یا دو مفهوم آشنا برقرار است. با استفاده از این رابطه، قاعده‌ای کلّی ساخته می‌شود که می‌توان از آن برای کمک به درک‌کردن شیء دیگر استفاده کرد. و سرانجام، رابطه با آن شیء یا مفهوم جدید یا ناآشنا به‌همان صورتی که رابطه با آن شیء یا مفهوم آشنا شرح داده است، بیان می‌شود» (براون و استیوارت ۱۳۹۲: ۱۹۳).

[1] Mythological & Intuitive

در ادبیات تعلیمی، تمثیل، پند و اندرز و تنبیه را از شکل گفتن، به شکل نمایش‌دادن در می‌آورد. در ادبیات عرفانی به‌دلیل پیچیده‌بودن اندیشه، شاعر یا نویسنده آن را با تمثیل نمایان می‌کند. اگرچه نمایشی‌شدن اندیشه، گاهی همراه با تأویل‌ها گوناگون خواهد شد. به همین دلیل است که منطقیان به استدلال تمثیلی کم‌تر اعتنا می‌کنند. نایجل واربرتن در نقد استدلال تمثیلی می‌گوید: «استدلالی که مبنای آن مقایسه بین دو چیز است که ادّعا می‌شود با هم شباهت دارند. استدلال‌های تمثیلی بر این اصل مبتنی‌اند که اگر دو چیز وجوه تشابه شناخته شده‌ای داشته باشند، احتمالاً وجوه تشابه دیگری هم دارند، حتّی اگر شباهت‌های دسته دوّم قابل مشاهده نباشد. این اصل، که مبنای آن استقراء است، در خوش‌بینانه‌ترین حالت هم معمولاً چیزی بیش از نتیجه‌های احتمالی فراهم نمی‌آورد. این اصل به ندرت اثبات قطعی به دست می‌دهد؛ زیرا چنین نیست که شباهت بین دو چیز در برخی وجوه، همواره به‌نحو اتّکاپذیری نشان‌دهنده شباهت در وجوه دیگر باشد. استثنای این قاعده هنگامی است که شباهت مورد بحث، شباهت در صورت منطقی باشد. در این مورد اگر استدلالی معتبر باشد، آن‌گاه هر استدلال دیگری همان صورت منطقی را داشته باشد نیز قاعدتاً معتبر است» (واربرتن، ۱۳۸۸: ۱۸– ۱۹).

ساختار روایی تمثیل

تمثیل‌ها عموماً روایی هستند، خصوصاً تمثیل‌های بلند. به این معنی که هم زاویه دید دارند و هم شخصیت و هم زمان‌بندی. تمثیل مثل هر روایتی براساس توالی به جلو می‌رود و زمان را قطعه قطعه می‌کند. روایت سبب می‌شود ایده درون تمثیل، تبدیل به نمادهای عینی شود. از سوی دیگر جاذبه روایت می‌تواند با بسیاری از مخاطبان رابطه برقرار کند. ساختار روایی تمثیل به مخاطب فرصتی می‌دهد تا از زاویه‌های مختلف با ایده درون تمثیل آشنا شود. کنش شخصیت‌های نمادین در تمثیل، اگرچه وابسته به استراتژی گوینده است، اما دارای فضاهای آزاد و دموکراتیک است؛ به این معنی که شنونده یا مخاطب با استقلال بیشتری به ایده درون تمثیل می‌اندیشد. بیشتر حکایات تمثیلی ادبیات فارسی در جهت توضیح و تغییر ایده‌ها و تزهای اخلاقی و عرفانی است. «در این صورت هم ژرف‌ساخت تمثیل، تشبیه است. ممکن است مشبّه ذکر نشود یا به صراحت بیان نشود، مشبهٌ‌به باید داستانی باشد که یا آن داستان از نوع فابل حیوانات یا داستانی رمزی است. به هرحال کار خواننده این است که مشبّه محذوف یا ذکرنشده یا پراکنده در مطلب را بیابد و بین مشبهٌ‌به تمثیلی (استعاره تمثیلی) و مشبّه، یعنی مطلبی که نویسنده می‌خواست در اذهان تقریر کند، ارتباط تشبیهی برقرار کند» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۵۳).

ساختار روایی تمثیل نه تنها به خواننده فرصت تأویل می‌دهد، بلکه به گوینده هم فرصتی می‌دهد که ایده خود را روشن‌تر و عمیق‌تر بیان کند. از این جهت می‌توان گفت روایی‌بودن تمثیل، فرصتی است برای اندیشیدن. تمثیل را به‌لحاظ ساخت روایی و درون‌مایه و همچنین رویکرد نویسنده، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. تمثیل‌های کوتاه که دارای حادثه و واقعه‌ای ساده و معمولی‌اند،
۲. تمثیل‌های بلند، پیچیده و تأویل‌شده، که عناصر سازنده و حادثه مطرح شده در آن پیچیده‌اند
۳. تمثیل‌های پیچیده و تأویل‌نشده، که نویسنده یا شاعر آن را تفسیر نمی‌کند و تأویل آن را به خواننده وامی‌گذارد.

در مثنوی معنوی هرگاه تمثیل‌ها بلند باشند، مقدار تداعی‌ها و گریزهای مولانا هم بیشتر می‌شود. اما در تمثیل‌های کوتاه، فقط تصویرهای تمثیل، مجال تداعی به شاعر می‌دهند. همچنین در تمثیل‌های بلند، تأویل داستان ممکن است در درون تمثیل یا در پایان حکایت آورده شود. این نوع تمثیل‌ها را می‌توان جدا از وجه تمثیلی آن، به شکل حکایت خواند. در مثنوی تمثیل‌های پیچیده و تأویل‌نشده از نوع تمثیل‌های عقل سرخ و قصهٔالغربهٔ الغربیه سهروردی، نادر است. چرا که در مثنوی ، تمثیل‌ها به این قصد آورده می‌شود که معنای پنهان اندیشه مولانا را آشکار کند. از این‌رو مولانا اکثراً به تأویل و تفسیر تمثیل خود می‌پردازد. در واقع گریزهای ذهنی مولانا برای یادآوری قصّه‌ها و حکایت‌ها، براساس معنایی است که در ذهن دارد. او هر قصّه‌ای را که در حافظه دارد، به‌شکل تداعی به یاد می‌آورد و آن را در خدمت معنایی قرار می‌دهد که به آن می‌اندیشد.

داستان‌اندیشی مولانا

یکی از عمده‌ترین عواملی که باعث شده است که تمثیل به‌عنوان مهم‌ترین ابزار اندیشه مولانا واقع شود، داستان‌اندیشی مولانا است. «مولانا بی‌شک قصّه‌گوی ماهری است و ظاهراً این که خود وی و همچنین پدرش بهاءولد و جدش حسین خطیبی نیز همگی اهل وعظ و تذکیر بوده‌اند، این مهارت در قصّه‌پردازی را در نزد مولانا جنبه یک حرفه موروثی می‌دهد. معهذا این مهارت در قصّه و این ذوق قصّه‌گویی مانع از آن نیست که بعضی اوقات مولانا توجّه به قالب و صورت قصّه را هم مزاحم بیابد و از این که ضرورت توجّه به ظاهر حکایت نمی‌گذارد حرفش را چنان که دلخواه اوست دنبال نماید، شکایت سرکند» (زرین‌کوب، ۱۳۸٤: ٤۱).

بنابراین، ایده در مولانا مهم‌تر از روایت است و شکایت مولانا از ساخت روایی حکایت هم برخاسته از همین مسئله است که حکایت سبب می‌شود که معطوف به پیمانه شود و از محتوی دور افتد؛ اما شنوندگان مثنوی، شنیدن اسرار و حقایق معنوی را تاب نمی‌آورند و اظهار خستگی و دلتنگی می‌کنند و بیشتر مایل می‌شوند تا صورت ظاهر حکایت را بشنوند. به همین سبب، مولانا نیز رعایت حال آنان را می‌کند و موقّتاً بیان اسرار و حقایق معنوی را متوقّف می‌سازد و به نقل ظاهر داستان باز می‌گردد. از این‌رو تلقّی مولانا این است که داستان، چیزی جز پیمانه نیست و آن‌چه که اهمیت دارد، معنی است نه ظرف آن:

ای بـرادر قصّـه چـون پیمانـه‌ای اسـت　　معنـی انـدر وی مثـال دانـه‌ای‌سـت

دانـه معنـی بگیـرد مـرد عقـل　　ننگـرد پیمانـه را گـر گشـت نقـل

د/۲، ابیات ۳۶۲۲- ۳۶۲۳

مولانا «در چندین مورد از مثنوی به صراحت قصّه‌ای را که با آب و تاب تمام و با ذکر جزئیات و حوادث و مناظر نقل کرده است، در مفهوم رمزی تأویل می‌کند. چنان که داستان اعرابی و زن را که در دفتر اوّل است، خود وی متضمّن رمز می‌خواند و قصّه داوود و آن خونی را هم که مدّعی مالکیت گاو گشت در دفتر سوّم (۲۵۰٤/۳) بر همین اساس تأویل می‌کند. اصحاب و مریدان نیز در غالب این قصّه‌ها به همین نظر می‌نگریسته‌اند و پسرش سلطان ولد در ولدنامه تصریح دارد که قصّه مثنوی در باب محمود و ایاز و داستان گوهر (٤۰۳۵/۵) مشتمل بر رمز و کنایه است. از این‌رو جای تعجّب نیست که در آن‌چه به دنبال نی‌نامه هم بر وجه تمثیل با عنوان «نقد حال» ما بیان می‌کند، گوینده به نقل قصّه‌ای که فهم سرّ آن با تأویل رمزی مربوط باشد بپردازد» (زرین‌کوب، ۱۳٤۸: ٤۱).

بنابراین می‌توان گفت آن‌چه به مثنوی حرکت می‌دهد و باعث جوشش‌ها و تداعی‌های خلاقانه‌ی ذهن مولانا می‌شود، ذهن روایی و تأویلی مولانا است. ساخت روایی تمثیل‌ها کمک می‌کند تا مولوی به اندیشه‌های عمیق‌تری دست یابد و همچنین به مولانا فرصتی می‌دهد تا تداعی‌ها و گمانزنی‌هایش را آزادانه به جولان درآورد. بسیاری از تشبیهات، استعارات تازه مولانا، براساس ساختار روایی شکل گرفته است. مولانا همچنین براساس همین ساختارهای روایی است که از یک داستان تمثیلی به داستان تمثیلی دیگری می‌رسد. و مخاطب خود را در دایره جاذبه‌های روایی محو می‌کند. آن‌گاه ایده‌هایش شکل تازه‌تری به خود می‌گیرند.

روایی‌بودن ساخت مثنوی به این معنا نیست که مولانا می‌خواهد داستان بگوید؛ بلکه مولانا با این عمل، امر پیچیده و رازناک را تبدیل به امر حسّی می‌کند. به همین دلیل می‌توان گفت که کثرت و تنوّع این تمثیلات در عین حال تصویری از کثرت و تنوّع معانی غیر حسّی در مثنوی است و البته جز با این طرز بیان بسیاری از مواجید مولانا از محدوده ادراک مخاطب عام خارج می‌ماند و مثنوی نمی‌تواند همچون نردبان آسمان هرگونه مخاطب را از دنیای حس به دنیای ماورای حس منتقل نماید، و البته فایده تمثیلات آن نیز در واقع در همین نکته است که منفعت آن را تا حدّ ممکن عام می‌کند و حتّی اهل حس را هم مثال کسانی که از محدوده اقلیم حس برتر گراییده‌اند، با آفاق متعالی و نورانی دنیای عرفان آشنا می‌سازد» (زرین‌کوب، ۱۳٦٦: ۲۵۳). در واقع آن‌چه که ساخت روایی و تمثیلی را در مثنوی فراوان کرده است، مخاطب‌اندیشی و گفتاری‌بودن کلام مولانا است.

مخاطب و تمثیل‌آوری در مثنوی

یکی از اصلی‌ترین عوامل تمثیلی‌شدن ساختار روایی مثنوی، عامل مخاطب است؛ تا آن‌چه را که مولانا می‌گوید «در سطح فهم و ادراک جمع مخاطب که افراد آن بعضی احیاناً منکر، جمعی مردّد و اکثر احتمالاً معتقدند اما فهم و ادراک آن‌ها از حدّ عقل سوقه عامی تا علمای بی‌دعوی و طالب علمانِ نکته‌بین پر مدّعا تفاوت و نوسان دارد، متعادل و ثابت نگه دارد و هرچند غالباً بحث را از طریق تمثیل و قیاس و حتّی از لحاظ لفظ و تعبیر در حدّ حوصله مخاطبِ متوسّط نگه می‌دارد، گه‌گاه ذهن عالم و اندیشه طالب علم نکته‌بین را هم به تأویل وا می‌دارد و از لحاظ افکار بدیع و الفاظ و اصطلاحات غیرعادّی، توجّه و شعور خود را به «حضور» آن‌گونه افراد در حوزه مخاطبان خویش نشان می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۲۳).

در مثنوی شکل‌های گوناگونی از برخورد با مخاطبِ روایت دیده می‌شود. رویارویی راوی با مخاطب گاه همدلانه و مشفقانه است و گاه ستیزجویانه و قهرآمیز. «از چشم‌انداز روی‌آوری به مخاطب، می‌توان مثنوی را با قرآن مجید سنجید؛ که در قرآن نیز توجّه به مخاطب روایت به شیوه‌هایی متنوّع و ممتاز، متن را دارای اصولی ویژه و متمایز ساخته است. در قرآن خطاب به آدمیان، در سطوح مختلف دیده می‌شود. قرآن یک مخاطب خاص دارد و آن پیامبر است که تا اندازه‌ای متناظر با حسام‌الدّین است در مثنوی. از چشم‌اندازی حتّی شکل‌گیری متن قرآن و مثنوی به وجود و ظرفیت وجودی آن دو بستگی داشته است؛ اما رابطه راوی (خداوند) با پیامبر در قرآن، بسیار بیشتر است تا پیوندی که میان راوی (مولانا) و حسام‌الدّین می‌یابیم؛ هرچند بسیاری از خطاب‌های مبهم مثنوی ممکن است متوجّه او باشد.

در قرآن، خداوند در هیأت نقّالی قصّه‌گو، داستان‌های پیامبران پیشین را به پیامبر باز می‌گوید و زمان حال را با گذشته‌های دور پیوند می‌زند. این توجّه به مخاطب، ساختار گفت‌وگویی شگفت‌آفرینی به قرآن و مثنوی می‌بخشد؛ به‌ویژه آن‌که این مخاطب‌ها متنوّع‌اند و در سطوح گوناگونی پدیدار می‌شوند و شبکه پیچیده‌ای را از پیوند راوی و روایت با مخاطبان مختلف می‌سازند» (توکّلی، ۱۳۸۹: ۸۱– ۸۲).

مخاطب متنوّع مثنوی سبب شده است که تمثیلات و حکایات متنوّعی در روایت‌های مولانا راه یابد. مثل حکایات گدایان، دلقکان، منحرفان، مخنثان، نابینایان، کران، مارگیران، معلّمان، کودکان و همچنین قصّه‌های قرآنی، حکایات و داستان‌ها انبیاء و اولیا. در حکایات مثنوی حتّی احوال و اخلاق طبقات مختلف جامعه نیز انعکاس یافته است. از این‌جهت می‌توان مثنوی را بازتاب جهانی دانست که مولانا در آن زیسته و اندیشیده است.

نوع ارتباط بینامتنی مثنوی با آثاری چون کلیله و دمنه، قابوس‌نامه، مرزبان‌نامه، سندبادنامه، جوامع الحکایات عوفی، بستان‌العارفین، حدیقهٔ‌الحقیقه سنایی، اسرارنامه، الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار، مخزن‌الاسرار نظامی و ... نشان از آن دارد که مولانا براساس مخاطب‌های گوناگون خود، حکایات را انتخاب و تأویل می‌کند. پایبندنبودن مولوی به اصل حکایات نشان از دیگرگونه دیدن مولاناست. به همین دلیل تغییری را که مولوی در ساخت‌های

روایی متون گذشته ایجاد می‌کند، نوعی ساخت‌شکنی دانسته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۰۷). به این معنی که جلال‌الدّین برپایه آماج‌های عرفانی خود آن‌ها را دگرگون ساخته است.

ساخت منطقی تمثیل و نگاه مولانا به تمثیل

مولوی به پیروی از اندیشه تمثیلی بزرگانی چون ابن‌سینا، غزالی، عطار و سنایی از روش تمثیل بیشترین بهره را برده است. در توضیح اندیشه تمثیلی گفته‌اند: «در نگرشی تاریخی، ادوار مختلف تکامل روابط بین مفاهمی را می‌توان به‌طور کلّی به سه دسته تقسیم کرد: مرحله اوّل، ارتباط پندارین و غیرمعقول (آلوژیک)، مرحله دوّم، ماقبل منطقی (پرلوژیک) و مرحله سوّم منطقی (لوژیک). تمثیل به مرحله دوّم تعلق دارد. در این مرحله، تشابه بین علائم خارجی یا درونی، شالوده قضاوت و بیان حکم قرار می‌گیرد.

آثاری نظیر قابوس‌نامه، گلستان و بوستان، کلیله و دمنه نمونه‌های آشکار تمثیل هستند. اما مثنوی معنوی برجسته‌ترین نمونه برهان تمثیلی عرفانی و کلامی است. چرا که مثنوی هم جزء ادبیات تعلیمی است و هم جزء ادبیات عرفانی. جالب این است که آغاز مثنوی تماماً به شکل تمثیل شکل گرفته است. مولانا با تمثیل انسان به نی، داستان جدایی انسان را از نیزار خداوندی وصف می‌کند.

مولوی به یاری تمثیل به فراسوی شناخت دست می‌یابد. او از روش تمثیل با آوردن داستان‌های گوناگون بهره می‌گیرد تا جهان فرا رو را شناسایی کند و دیدگاه‌های پیچیده عرفانی خود را در میان داستان‌ها با مثال بازگو کند و خود می‌گوید:

هیچ ماهیّات اوصافِ کمال کس نداند جز آثار و مثال

د/۳، ب ۳۶۳۶

مولوی در آثار دیگر خود نیز به این مسئله پرداخته است. و بارها تأکید کرده است که آن‌چه می‌گوید مثال است و مِثل نیست. او در فیه ما فیه می‌گوید: «هر چه گویم مثال است، مثل نیست؛ مثال دیگرست و مثل دیگر. حق تعالی نور خویشتن را به مصباح تشبیه کرده است. جهت مثال و وجود اولیاء را به زجاجه. این مثال است نور او در کون و مکان نگنجد، در زجاجه و مصباح کی گنجد؟ مشارق‌الانوار حقّ جلّ جلاله در دل کی گنجد؟ اِلاّ چون طالب آن باشی آن را در دل یابی نه از روی ظرفیّت که آن نور در آن‌جاست بلکه آن را آن‌جا یابی همچنان که نقش خود را در آینه یابی و مع‌هذا نقش تو در آینه نیست، اِلاّ چون در آینه نظر کنی، خود را ببینی چیزهایی که نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند، معقول گردد و چون معقول گردد، محسوس شود. همچنان که بگویی که چون یک چشم به هم می‌نهد چیزهای عجیب می‌بیند و صور و اشکال محسوس مشاهده می‌کند و چون چشم می‌گشاید هیچ نمی‌بیند.

این را هیچ‌کس معقول نداند و باور نکند اِلاّ چون مثال بگویی معلوم شود و این چون باشد؟ همچون کسی در خواب صدهزار چیز می‌بیند که در بیداری از آن ممکن نیست که یک چیز ببیند و چون مهندس که در باطن خانه تصوّر کرد عرض و طول و شکل آن را. کسی را این معقول ننماید اِلاّ چون آن را برکاغذ نگارد، ظاهر شود و چون معیّن کند، کیفیت آن را معقول گردد و بعد از آن چون معقول شود، خانه بنا کند بر آن نسق محسوس شود. پس معلوم شد که جمله نامعقولات به مثال معقول و محسوس گردد» (مولانا، ۱۳٦۹: ۱٦۵– ۱٦٦).

بنابراین در نگاه مولانا تمثیل روشی برای بازنمایی حقیقت است. «همه کوشش او در راه رسایی و کمال و نزدیک‌شدن به روان به رازگاه و رسیدن به حقیقت از راه عشق و سخن عشق تنها به تمثیل و رمز باید گفت به گفته عین‌القضات در تمهیدات: از عشق نیز بیان نتوان کرد جز به رمز و مثالی که از عشق گفته شود و اگر نه از عشق چه گویند و چه شاید گفت؟» (نجم‌آبادی، ۱۳۸٦: ۲۲۵). در عرفان اسلامی تمثیل نه حکایت است و نه مجاز؛ بلکه «تمثیل خود نوعی تأویل واقعه نفسانی است» (کُربن، ۱۳۸۷، ۱۳۰). نوعی فهم عمیق و شناخت باطنی از آن‌چه که در واقعیت رخ می‌دهد و یا در درون انسان آشکار می‌شود.

اسلوب قصّه‌درقصه مثنوی و خلق تمثیل‌های تو در تو

یکی از مهم‌ترین عواملی که تمثیل‌های مولانا را تو در تو و پیچیده می‌کند، جدا از ایده‌ای که در آن‌ها پنهان است، درهم‌آمیزی تمثیل‌ها با اسلوب قصّه‌درقصّه‌ای است که مولانا در مثنوی خود به‌کار می‌گیرد. مولانا به‌عنوان راوی در سراسر مثنوی کوشیده است که «اوّلاً هر قصّه از دلِ قصّه دیگر بجوشد، حال یا از میانه قصّه یا از پایان آن؛ ثانیاً هیچ کجای روایت با همه گریزها، بیرون از قصّه نباشد و حتّی در غالب لحظه‌های روایت، مخاطب خود را در فضای دو و گاه سه قصّه سرگردان می‌بیند. پیوستن پایان هر قصّه به آغاز قصّه بعدی به سائقه تداعی شکل می‌گیرد؛ اما گاهی به نظر می‌آید که این در حقیقت شگرد تداعی‌نمایی راوی است. در آخر بیشتر قصّه‌ها، واژه‌هایی پدیدار می‌شود که ممکن است، درون یک تصویر یا تمثیل باشند و با قصّه بعدی تناسب بسیار دارند. گویی قصّه بعدی بر پایه این واژه‌ها تداعی شده است» (توکّلی، ۱۳۸۹: ٤۹۱).

حرکت مثنوی به‌وسیله قصّه‌درقصّه، همیشه با تأویل همراه می‌شود که همین امر، قصّه را از داستان‌بودن در می‌آورد و تبدیل به تمثیل می‌کند. یعنی اگرچه در ابتدا مولانا قصّه را می‌آورد، اما پس از تأویل قصّه، مخاطب متوجّه می‌شود که نباید به ظاهر داستان بسنده کند. چرا که در نگاه مولانا، قصّه بهانه‌ای است برای رفتن به اعماق و گشودن گره‌های رازانگیز معانی. به همین دلیل است که مولانا برخی از قصّه‌ها را ناتمام رها می‌کند؛ زیرا آن‌چه که باید تمثیل آن انتزاع می‌شد، برایش بسنده است. «در غالب قصّه‌های مثنوی بر نقطه فرجام تأکید نمی‌شود. به‌خصوص شیوه پیوستار روایت و گریزهایی که در آخر قصّه پدیدار می‌شوند، آن حالت پایان معمول قصّه‌های کهن را به مخاطب

القا نمی‌کند. قصّه «دقوقی» با حیرت قهرمان پایان می‌گیرد. در قصّه نخستین (شاه و کنیزک) ماجرا با قتل زرگر تمام می‌شود و توضیحی درباره شاه و کنیزک پس از آن نمی‌آید. قصّه وکیل صدر جهان با به هوش‌آمدن قهرمان عاشق در میان ستایش شورمندانه معشوق توسّط او پایان می‌گیرد. به‌ویژه قصّه پایانی، خود پایانی ندارد و حتّی آخرین قصّه درونه‌ای آن نیز به انجام نمی‌رسد؛ به قول خود راوی: «مثنوی را نیست پایانی امید» (٦/٢٢٤٧). فرجام هر قصّه بی‌درنگ به قصّه بعدی یا ادامه قصّه‌ای که در زمانی است رها شده می‌پیوندد. حتّی آخر دفترها نیز رنگ پایان ندارد. در انجام دفتر سوّم، ادامه حکایت به دفتر چهارم واگذار می‌شود.

گر تو خواهی باقی این گفت‌وگو ای اخی در دفتر چارم بجو

قصّه‌هایی که از پی یکدیگر می‌آیند، گاه رابطه‌ای فراتر از یک تداعی‌نمایی ساختگی دارند» (همان).

بنابراین آن‌چه که تمثیل‌های مثنوی را تو در تو می‌کند، غیر از پیروی از اسلوب قصّه‌درقصّه، تبدیل‌کردن روایت‌ها به تمثیل است؛ به تعبیر دیگر هم‌سازکردن روایت با تأویل. گویی وقتی مولانا قصّه را تبدیل به تمثیل می‌کند، مقصودش برآورده می‌شود تا بتواند اندیشه‌اش را در پی آن یا هم‌ساز با آن، به راحتی بیان کند. تبدیل‌شدن قصّه‌های مثنوی به تمثیل‌های بلند، کوتاه و خُرد، در واقع نشان می‌دهد که قصّه براساس تمثیل‌شدن به یاد آورده می‌شود؛ نه این‌که قصّه‌ها برای قصّه‌ها به یاد بیایند. از این نظر مولانا مثل عطار و حتی سنایی داستان‌گویی نمی‌کند تا به یک تمثیلِ بزرگ دست یابد. این ویژگی نه تنها زبان و نگاه مولانا را در مثنوی رنگارنگ کرده است؛ بلکه اندیشه‌های متفاوتی را بازنمایی کرده است که گاهی فراروی از ساختارهای خود بسنده است؛ چنان که منتقدانی چون ادوارد براون، ویلیام چیتیک، آن‌ماری شیمل، یان‌ریپکا و ... در ساختاری بودن مثنوی تردید کرده‌اند.

«آن‌ماری شیمل که کتاب‌های بسیاری درباره مولانا و آثار او نگاشته، درباره مثنوی می‌نویسد: این کتاب براساس یک سیستم سروده نشده است. مثنوی هیچ ساختاری ندارد، ابیات پی‌درپی می‌آیند و اغلب اندیشه‌های ناهمگون با استفاده از واژه‌های رابط و ریسمان‌های ناپایدار داستانی با یکدیگر در هم تنیده‌اند» (صفوی، ١٣٨٨: ٢٠). و یا ادوارد براون می‌گوید: «مثنوی شامل حکایت‌ها و ضرب‌المثل‌های نامربوط بسیاری درباره شخصیت‌های بسیار گوناگون – برخی ارجمند و والا و برخی پوچ و مسخره و حتّی (در نظر ما) منفور – است که در بین آن‌ها به‌طور پراکنده، مطالب نامربوط عرفانی و کلامی درباره شخصیت‌های بسیار مرموز بیان شده که با بخش‌های روایی تفاوت فراوان دارد و اگرچه شامل ویژگی خاصّی در بیان است، لیکن به‌طور کلّی با زبانی ساده و بدون تکلّف بیان شده است» (همان: ١٩).

اما فرانکلین لوئیس[١] در بررسی مقالات ریتر می‌گوید: «ریتر نشان می‌دهد که چگونگی مولانا برای ارتباط داستان‌ها، تمثیل‌ها، نصایح اخلاقی و فلسفه تعلیمی از قرآن کریم الگو گرفته و اگرچه این‌ها در نگاه اوّل بی‌ارتباط با یکدیگر

١ Franklin Lewis

به نظر می‌رسند، اگر با دقّت بیشتر مورد مطالعه قرار گیرند، آشکار می‌شود که همچون یک فرش ایرانی دارای طرح و الگویی پیچیده‌اند» (همان: ۲۱).

تمثیل‌های تودرتو یکی از مهم‌ترین عوامل ساختار بخش مثنوی است. این تمثیل‌ها که با ساز و کار تداعی شکل گرفته‌اند، در واقع سبب شده‌اند تا مولانا به ساختار گسسته – پیوسته دست یابد؛ ساختاری که هماهنگ با گریزها، تداعی‌های ذهنی، زبانی و اندیشگانی مولانا است.

شکل‌های تمثیل از لحاظ کمیّت در مثنوی

ساختار کمّی تمثیل‌های مولانا را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

الف. تمثیل‌های روایی بلند؛ ب. تمثیل‌های روایی متوسط یا تقریباً کوتاه؛ ج. خرده تمثیل‌ها.

۱- تمثیل‌های روایی بلند: این نوع قصّه‌ها چه به شکل گسسته و چه به شکل پیوسته، ابیات فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند که دارای طرح داستانی تقریباً پیچیده و ساخت توالی بلندی هستند که معمولاً مولانا برای درگیر کردن مخاطب با توجّه به اصل لذّت داستانی، این نوع حکایت‌ها را از متون دیگر استخراج کرده، سپس آن را با تمثیل‌های متوسط یا کوتاه همراه کرده است. مثل نخستین داستان مثنوی (پادشاه و کنیزک). مولانا در این روایت‌ها گاهی در میانه و گاهی در پایان داستان تأویل خود را می‌آورد و از داستان رازگشایی می‌کند.

۲- تمثیل‌های روایی متوسّط یا تقریباً کوتاه: تمثیل‌هایی هستند که تداعی‌شان معمولاً وابسته به تمثیل‌های بلند است. اگرچه این نوع تمثیل‌ها بدون وابستگی به تمثیل‌های بلند، آورده می‌شوند. این تمثیل‌ها گاهی در دل تمثیل‌های بلند هم قرار می‌گیرند. یکی از بارزترین ویژگی تمثیل‌های مولانا ارتجالی‌بودن آن‌هاست. اما تأویلی که مولانا ارائه می‌دهد از روی دقّت، آگاهی و استدلال است.

۳- خرده تمثیل‌ها: تمثیل‌های نمونه‌ای، غیرروایی و گاهی بیانی هستند. خرده تمثیل‌ها معمولاً در خدمت تأویل و تفسیر قرار دارند؛ یعنی مولانا برای تأویل تمثیل‌های بلند یا متوسّط از خرده‌تمثیل استفاده می‌کند. این نوع تمثیل‌ها اگر به‌شکلی تکرار شوند، شکل نمادین به خود می‌گیرند؛ مثل تمثیل آب در آغاز دفتر پنجم. برخی از تمثیل‌های مولانا استعاره تمثیلی هستند که به شکل نماد در آمده‌اند. اگر گفته شود که سراسر شش دفتر مولانا براساس برخی از تمثیلی‌های نمادین اساسی و بنیادین شکل گرفته است، شاید بی‌راه نباشد. چنان‌که تمثیل انسان به نی در ۱۸ بیت آغازین مثنوی براساس یک تمثیل بنیادی شکل گرفته است. به همین دلیل است که این ۱۸ بیت را براعت استهلال مثنوی می‌دانند؛ چرا که سفر روحانی انسان یا به تعبیر دکتر زرین‌کوب «ادیسه روح» را بازتاب می‌دهد.

دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «تمام این شش دفتر نیز که طرز آغاز و انجام آن به هیچ اثر عظیم دیگر در تمام ادب عرفانی ایران شباهت ندارد، تفسیر گونه‌ای بر همان ابیات مستقل هجده‌گانه دفتر اوّل است که از قدیم «نی‌نامه» نام دارد، و مولانا جلال‌الدّین که آن نی‌نامه را به صرافت طبع و بی‌آن‌که از اوّل قصد «تطویل» و تفصیل آن را داشته باشد، ساخته بوده است. در طی آن، زبان حال نی و حکایت شکایت‌هایی که نی در زبان رمز از حال خود وی ترجمانی می‌کند، با همان شور و اشتیاقی که هر عارف کامل برای بازگشت به مبدأ خویش و به آن‌چه زبان «نی» در اینجا از آن تعبیر به «نیستان» کرده است، نشان می‌دهد، به بیان می‌آورد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۸).

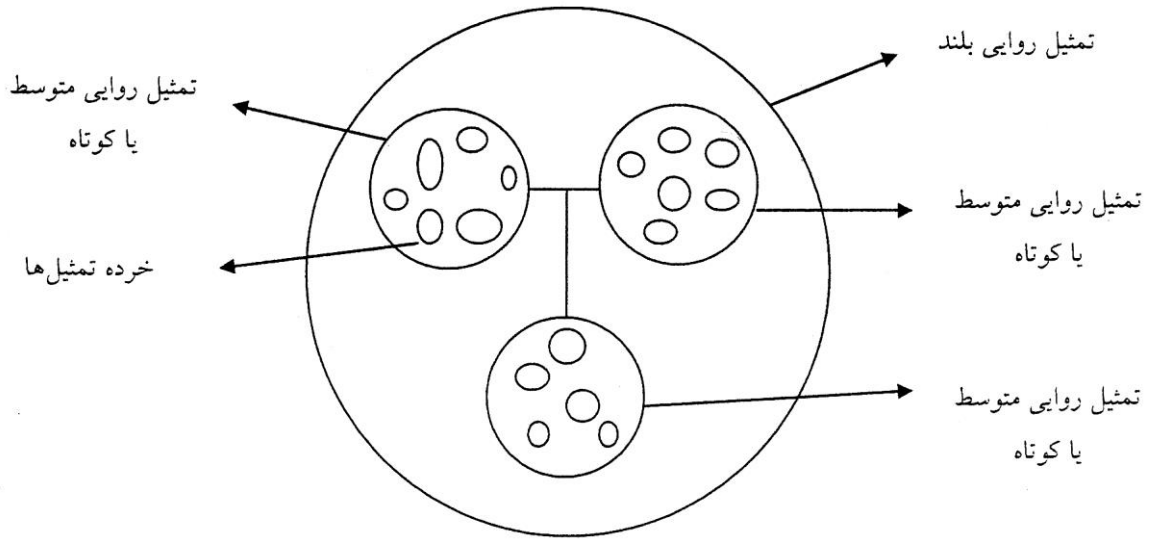
سازوکار تمثیل در مثنوی

ساختار معنایی مثنوی، در دریایی از تمثیل‌های کوچک و بزرگ شکل گرفته است. این تمثیل‌ها به‌وسیله شبکه‌ای از تداعی معانی‌ها به هم وصل می‌شود و ساختار روایی و حتّی عمودی مثنوی را می‌سازد. آن‌چه این تمثیل‌ها را احضار می‌کند، ذهنِ خلاقِ مولاناست که چه چیزی را در چه زمانی به یاد آورد. بی‌گمان نوع رابطه مولانا با مخاطبان، خود بسیاری از این تداعی‌ها را کنترل می‌کند؛ اما آن‌چه مشخص است، مولانا برای خلق ساختار مثنوی دارای طرح و برنامه مکتوب نیست. آن‌چه که مثلاً می‌توان در حدیقه سنائی یا منطق‌الطّیر عطار سراغ گرفت. بنابراین یکی از راه‌هایی که کمک می‌کند تا بتوان به ژرف‌ساخت اندیشه مولانا رسید، ساخت‌آفرینی تمثیل در مثنوی است. نباید فراموش کرد که شکل ظهور مثنوی برعکس آثار مکتوب دیگر این گفتمان، گفتاری است. ذهن خلاق مولانا در آفرینش تمثیل‌ها به شکل پیچیده‌ای چندساحتی است. به این معنی که نباید رابطه‌ی ملموس خود را با مخاطب قطع کند؛ با روایت‌هایی که در گذشته خوانده یا شنیده ارتباط برقرار کند و آن‌ها را همزمان در محیطی ویژه تأویل کند و همچنین از ژرف‌ساخت‌های معنایی مثنوی فاصله نگیرد. از این‌رو می‌توان گفت ساز و کار تداعی در مثنوی بسیار پیچیده است. اگرچه بخشی از تداعی‌های در مثنوی را می‌توان از طریق نشانه‌شناسی کشف کرد؛ اما بخش عظیمی از ساز و کار تداعی در مثنوی از دست‌رس خواننده امروز خارج است. این امر بیشتر به‌خاطر گفتاری‌بودن مثنوی است و حتّی می‌توان گفت بخشی از تداعی‌های مثنوی وابسته به مخاطبانی باشد که نشانه‌های کم‌رنگی از آن‌ها باقی مانده است.

تأمل مولوی بر قصّه، حکایت از این مسئله دارد که مولوی در همان زمان که روایت را به پیش می‌برد، به معناهای نهفته و رازانگیز روایت هم توجّه دارد. در واقع هجوم ایده‌ها برای رازگشایی و حتّی فوران ارتجالی و معناها از اندیشه مولانا به او اجازه نمی‌دهد به رغم بی‌تابی مخاطبان عامی برای شنیدن قصّه، حکایت‌ها و قصّه‌هایش را به پایان خود نزدیک کند. از این‌جهت اگر مولانا را با عطار مقایسه کنیم، این مسئله آشکارتر می‌شود. «عطار برخلاف مولوی در خلال داستان به ذکر مطالب عرفانی و تعلیمی نمی‌پردازد؛ بلکه با توجّه به هدفی که از طرح حکایت دارد، رموز و دقایق تصوّف را در نتیجه داستان ذکر می‌کند و این روش را در همه منظومه‌های خود معمول می‌دارد. در

این مورد هم عطار شیوه نظم داستان‌های حدیقه‌الحقیقه را برگزیده و از سنایی پیروی کرده است؛ اما از نظر داستان‌سرایی، عطار چیره‌دست‌تر از سنایی است» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵).

اما مولانا با هر تداعی، ممکن است حرکت روایت را متوقّف سازد و گریزهای ذهنی‌اش را آشکار کند. این مسئله باعث می‌شود که حکایات و داستان‌های مثنوی در همان ابتدا برای خواننده هم‌چون تمثیل فرض شود. این امر جدا از این که قصّه‌ها را با قصّه‌های دیگر می‌آمیزد، تمثیل‌ها را تودرتو می‌کند، به مولانا امکانی می‌دهد تا به ساختاری دیگر دست یابد. به این معنی که تداعی‌های آزاد مولانا، قصّه‌ها و تمثیل‌های متنوّعی را با هم قفل می‌کند و خواننده با انبوهی از تمثیل‌ها مواجه می‌شود. در این‌جاست که خواننده مطمئناً باید به عقب برگردد تا به تمثیل آغازین توجّه کند که چگونه یک تمثیل بزرگ، باعث خلق تمثیل‌های کوچک‌تر می‌شود. اگر بخواهیم ساز و کار تمثیل را در مثنوی به شکل نمودار نشان دهیم، این‌گونه خواهد بود:



ترکیب و پیوندخوردن قصّه‌ها، تمثیل‌ها با تأویل‌ها، حرکت روایی متن مثنوی و خوانش مثنوی را گاهی تند و گاهی کُند می‌کند. به این معنی که وقتی تمثیل‌های بزرگ به‌وسیله تمثیل‌های متوسّط با اصل تداعی شکسته می‌شود، تمثیل‌های متوسّط و خرده‌تمثیل‌ها حرکت روایی مثنوی را کند می‌کنند تا مولوی بتواند تأویل‌های خود را به مخاطب بیان کند. تمثیل‌های روایی متوسّط هم گریزهای مثنوی را آشکار می‌کند و هم تأویل‌هایش را. در واقع تمثیل‌های متوسّط را با تمثیل‌های بزرگ مرتبط دانست. اگرچه گاهی تمثیل‌های متوسّط بدون ارتباط با تمثیل‌های بزرگ، شکل می‌گیرند. اما باید توجّه داشت که حتماً تداعی‌های مولوی با واژه، تصویر یا استعاره‌ای صورت گرفته است. اما خرده

تمثیل‌ها خود را در یک یا چند بیت آشکار می‌کنند؛ در واقع کوششی هستند برای فهم تمثیل‌های بزرگ یا تمثیل‌های روایی متوسّط.

اکنون برای تبیین ساز و کار تمثیل و حرکت روایی مثنوی، اوّلین داستان دفتر پنجم را که در واقع اوّلین تمثیل روایی بلند این دفتر است، برای نمونه مورد بررسی قرار می‌دهم که چگونه تمثیل روایی بلند با خرده‌تمثیل‌ها تأویل می‌شود: مولانا در ابتدای دفتر پنجم با واژه‌ها و مفاهیمی چون لقمه، حلق، آب، روغن، حرص، شهوت جنسی و با خرده تمثیل‌های مختلف، سرانجام در بیت ٦٢ و ٦٣ به این مفهوم می‌رسد:

نی مروت، نی تانی، نی ثواب　　تا خوری زشت و بری زشت از شتاب
دین و دل باریک و لاغر، زفت بطن　　لاجرم کافر خورد در هفت بطن

د/٥، ب ٦٢- ٦٣

با این دو بیت که در آن به کافر، خوردن، لاغر، زفت بطن تأکید شده است به داستان مهمانی‌دادن پیامبر به کافران می‌رسد:

کافران مهمان پیغمبر شدند　　وقت شام ایشان به مسجد آمدند

د/٥، ب ٦٤

پس از سرودن سه بیت به این بیت می‌رسد:

گفت: ای یاران من قسمت کنید　　که شما پر از من و خوی من‌اید

د/٥، ب ٦٧

این بیت منشأ تمثیل برای مولانا می‌شود چنان که در تبیین بیت پیشین این چنین می‌سرآید:

پر بوَد اجسام هر لشکر ز شاه　　زآن زنندی تیغ بر اعدای جاه

د/٥، ب ٦٨

بعد از سرودن چهار بیت، تمثیل آب برای مولانا برجسته می‌شود. این تمثیل منشأ بسیاری از تأویلات مولانا می‌گردد که بعدها در بیت دویست آشکار می‌شود.

آب، چون، پیکار کرد و شد نجس　　تا چنان شد کاب را رد کرد حس ...

د/۵، ب ۲۰۰

اما قبل از تأویل آب، مولانا تا بیت ۱۳۳ داستان پیامبر را ادامه می‌دهد با این بیت ۱۳۳ که چگونه پیامبر کافر پشیمان را ساکت می‌کند:

ساکنش کرد و بسی بنواختش　　دیده‌اش بگشاد و داد اشناختنش

د/۵، ب ۱۳۳

دوباره به خرده‌تمثیل‌های دیگر می‌رسد:

تا نگرد طفل کی جوشد لبن؟　　تا نگرید ابر، کی خندد چمن؟
که بگریم تا رسد دایه‌ی شفیق　　طفل یک روز همی داند طریق

د/۵، ۱۳٤– ۱۳۵

این تمثیل‌ها به شکل شبکه‌ای از تشبیهات ظاهر می‌شوند و به مولانا کمک می‌کنند تا داستان را تأویل کند. دامنه خرده تمثیل‌ها تا بیت ۱٦۸ کشیده می‌شود. تا این‌که مولانا دوباره به داستان بر می‌گردد:

این سخن پایان ندارد، آن عرب　　مانند از الطافِ آن شه در عجب

د/۵، ب ۱٦۸

مولانا پس از چند بیت برای روایت داستان، باز به تأویلات و خرده تمثیل‌های دیگر می‌رسد. تا این که سرانجام به بیت دویست می‌رسد و تمثیلات عجیب و شگفتی از آب را هویدا می‌کند. مفهوم‌سازی و تمثیل‌آوری برای آب که چون پیامبران است، با تعبیرات بسیاری همراه می‌گردد تا این‌که مولانا در بیت ۲٦۱ دوباره به داستان بر می‌گردد.

این سخن پایان ندارد مصطفی　　عرضه کرد ایمان و پذرفت آن فتی

د/۵، ب ۲٦۱

مولانا از بیت ۲۸۳ دوباره تأویل خود را آغاز می‌کند:

اژدها از قوت مـــوری سیر شد　　حرص و وهم کافری سرزیر شد
لوتِّ ایمانیش لمْتر کرد و زّفت　　آن گدا چشمی کفر از وی برفت
همچـو مریم میوه جنّت بدید　　آن‌کـــه از جـــوع البقر او می‌طپیـد

د/۵، ب ۲۸۳– ۲۸۵

در این تأویلات همچنان خرده‌تمثیل‌ها آشکار می‌شوند با تداعی‌های مختلف:

مر که را باشد چنین حلوای خوب؟! در میان چوب، گوید کرم چوب
در جهـــــان نقلی نداند جـــز خَبَث کـــرم سرگین در میان آن حَدَث

د/۵، ب ۳۰۳- ۳۰٤

تمثیل‌های مولوی روایت خطّی را بسانِ ساخت‌وکار تداعی، به روایت شبکه‌ای و تصویرگری خوشه‌ای بدل می‌کند. درنگ‌ها، بُرش‌ها و پاساژواره‌های روایی که پیامد سیَلانِ جان بی‌تاب و بیان چالاک مولوی است، در دلِ کلان‌روایت‌ها، روایت‌های خوشه‌ای و اقماری را طرح می‌ریزد. گاهی قدرت این روایت‌های فرعی و تمثیل‌های به‌ظاهر جانبی و اقماری چنان است که برای خود مولوی هم جاذبه سیر اکتشافی دارد، تا چه رسد به مخاطبانی که تازه به جهان روایت و تمثیل چشم گشوده‌اند. سرِّ این‌که مولوی، بارها چنین مضمونی را تکرار می‌کند (خطاب به حسام‌الدّین)

گردن این مثنوی را بسته‌ای می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای
مثنوی پویان کَشنده ناپدید ناپدید از جاهلی کش نیست دید
مثنوی را چون تو مبدأ بوده‌ای گر فزون گردد، تواش افزوده‌ای ...

د/٤، ب ۳ – ۵

همین نسبت و سیر دیالکتیکی روایت و تمثیل در مثنوی است.

نتیجه‌گیری

مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدّین رومی اگرچه شاهکاری یگانه، چه در صورت‌بندی موضوعات عرفانی و چه در ارائه تجربه‌های عالی عرفانی است؛ اما به شکلی ثمره توفیق و اشراف مولانا بر آثار عرفانی و حتّی تعلیمی پیش از خود اوست. مثنوی مولانا به شکل بینامتنی وابسته به آثار بسیاری است؛ چنان‌که می‌توان گفت مولانا تجربه‌های فردی و اندیشگانی خود را با قرائت متون دیگر بازنمایی کرده است. نوع تأویلات، قصّه‌پردازی‌ها و تمثیل‌آفرینی‌های مولانا خلق‌السّاعه و ارتجالی است. همچنین نقش مخاطب در تداعی و یادآوری این قصّه‌ها بسیار تأثیرگذار بوده است. در واقع ساختار گسسته و پیوسته‌ای که کلّ مثنوی مولانا را شکل داده، برآمده از ارتباطی است که مولانا با مخاطب خود داشته است.

اگر چه مولانا، بسیاری از تمثیل‌ها را براساس ایده‌های خود از متون دیگر گرفته است، اما تأویلات ویژه مولانا اصل داستان را تغییر داده است. مولانا داستان‌ها را به‌گونه‌ای در می‌آورد که با ایده‌های او هم‌ساز باشد. به همین دلیل

است که داستان‌های تمثیلی مولانا نه تنها کارکرد اوّلیه خود را از دست می‌دهند، بلکه موضوعیت ویژه‌ای می‌یابند. اگرچه مولانا تأکید می‌کند که تمثیل تنها یک ظرف یا یک رسانه است تا بتواند محتوای غنی و بیان‌ناپذیر را آشکار کند، اما با توجّه به کارکرد تمثیل در مثنوی، آشکار می‌شود که بخش فراوانی از تداعی‌ها، تصویرها و آفرینش ایده‌های ناب مولانا، برآمده از همین تمثیل‌هاست.

در مثنوی، روایت صرفاً بسترسازِ ورود تمثیل نیست یا تمثیل از پیش آماده و مهیا برای خود روایتی دست و پا نمی-کند؛ بلکه روایت، تمثیل را به حرکت درمی‌آورد و تمثیل نیز در جریانی زنده و تپنده، فرم‌های روایی را رقم می‌زند. هیچ‌یک از این دو، از پیش طرحی تامّ و تمام ندارند تا دیگری را قالب‌گیری کنند. این جریان طرفینی و تعاملی آن-هاست که زایش‌هایی ناگهانی را برای هر دو تمهید می‌کند. از این منظر و با این تحلیل، میدان‌های «تداعی، تمثیل و روایت» جهان متکثّر و باز متن را شکل می‌دهند.

پی‌نوشت

[۱]. تمثیل منطقی حکم به جزئی است از روی حکم جزئی دیگر که در معنی جامعی با آن موافق است. مثلاً از این که کره مریخ مانند زمین دارای آب و هواست، حکم می‌کنیم که مانند زمین دارای موجودات زنده نیز هست. یا این‌که مثلاً فلان دارو بر روی میمون اثری نیکو داشته است، حکم می‌کنیم که بر روی انسان هم اثر نیکو دارد» (خوانساری، ۱۳٦۱: ۱۳٦). منطقیان از اقسام استدلال مخصوصاً به قیاس (برهان) اهمیت خاصّی می‌دهند و برای دو نوع دیگر آن، خاصّه برای تمثیل که نتایجش، احتمالی است نه قطعی، ارزشی قائل نیستند؛ اما روان‌شناس، چون روش ذهن را هنگام استدلال بررسی می‌کند، نسبت به همه اقسام استدلال یک نظر دارد. زیرا در هر سه مورد، مراد ذهن یافتن متوسّط یا یک میانجی است که بتواند او را به نتیجه مطلوب برساند و حتّی روان‌شناس به تمثیل توجّه بیشتری می‌کند؛ زیرا می‌داند که افراد، آن را بیش از قیاس و استقرار به کار می‌برند، مخصوصاً کودکان و مردم عامی.

در اصطلاح ادبی، تمثیل نوعی تشبیه است. «تمثیل (Allegory) هم حاصل ارتباط دوگانه بین مشبّه و مشبّه‌به (= ممثّل) است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبّه‌به ذکر شود و از آن متوجّه مشبّه شویم .درواقع تمثیل، استعاره گسترده Extended Metaphor است. اما گاهی ممکن است، مشبّه هم ذکر شود (مثل تشبیه تمثیل): مَثَل کسانی که فقط به دنیا چسبیده‌اند، مَثَل کسانی است که در رهگذر سیل خانه‌ای سازند. در این صورت هم از مشبّه و هم از مشبّه‌به امر کلّی‌تری را استنباط می‌کنیم: کسانی که به امور حقیر و ناپایدار مشغولند و عاقبت را نمی‌بینند، از کار خود بهره‌ای نمی‌برند» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳۷). ابن‌رشیق تمثیل را از شاخه‌های استعاره می‌دانند، اما زمخشری و ابن‌اثیر، تشبیه و تمثیل را مترادف دانسته‌اند (شفیعی، ۱۳۷۰: ۷۸).

می‌توان گفت تمثیل «تصویر (ایماژ) یا داستانی است که پشت معنای لفظی یا ظاهری آن، معنای مشخص دوّمی هم پنهان باشد، بنابراین هر تمثیل معنایی دوگانه دارد: معنای ظاهری و اوّلیه، معنای استعاری و ثانویه؛ و خواننده باید از تأمل در رویه تمثیل، و معنای اوّلیه آن به معنای ثانوی یا به تعبیر لافونتن، روح تمثیل راه یابد. معنای ثانوی تمثیل قراردادی و از پیش اندیشیده است و بر مبنای آن چیزی نامحسوس به زبان تصویر به‌صورت محسوس در می‌آید. پس، تمثیل شیوه‌ای است که تمثیل‌پرداز با آن، عامدانه، مفاهیم عقلی و انتزاعی، روان‌شناختی یا روحی را به زبان مادّی و ملموس بیان می‌کند» (انوشه، ۱۳۸۱: ٤۰٤).

منابع

ـ ابرامز، هایر هوارد، (۱۳۸٦). ***فرهنگ‌واره اصطلاحات ادبی***. چ اوّل. ترجمه سیامک بابایی. تهران: جنگل.

ـ افراشی، آزیتا ؛ نعیمی حشکوایی، فاطمه، (۱۳۸۹). «تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسیِ شناختی، مجلّه زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره دوّم، صص۱-۲۵.

– انوشه، حسن، (به سرپرستی) (۱۳۸۱). فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، دانشنامه ادب فارسی. ج دوّم. چ دوّم. تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– براون، ام.نیل و استیوارت ام. کیلی، (۱۳۹۲). *راهنمای تفکّر نقادانه*، پرسیدن سؤال‌های به‌جا. چ اوّل. ترجمه کورش کامیاب؛ ویراسته هومن پناهنده، تهران: مینوی خرد.

ـ پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰). در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، چ اوّل. تهران: سخن.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۹). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ سوّم، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ توکّلی، حمیدرضا، (۱۳۸۹). *از اشارات‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی*. چ اوّل. تهران: مروارید.

ـ حاکمی والا، اسماعیل، (۱۳۵۱). ***تمثیل در ادبیات فارسی***، در مجموعه سخنرانی‌های دوّمین کنگره تحقیقات ایرانی، چ اوّل. به کوشش حمیدرضا زرین‌کوب، مشهد: دانشگاه مشهد. صص ۲٤ـ ۳۵.

ـ خوانساری، محمّد، (۱۳٦۱). ***منطق صوری***، چ اوّل، تهران: آگاه.

ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦٦). ***بحر در کوزه***، نقد و تفسیر قصّه‌ها و تمثیلات مثنوی، تهران: علمی.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸۱). ***سرّ نی***، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی، ج اوّل و دوّم، چ نهم، تهران: علمی.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸٤). ***نردبان شکسته***، شرح توصیفی و تحلیلی دفتر اوّل و دوّم مثنوی، چ دوّم. تهران: سخن.

ـ زمانی، کریم، (۱۳۸۹). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، شش دفتر، چ پانزدهم، تهران: اطلاعات.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰). ***صور خیال*** در شعر فارسی، تهران: آگاه.

ـ شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵). ***انواع ادبی***، چ چهارم، تهران: فردوسی.

ـ ـــــــــــــــ، (۱۳۸۵). ***بیان***، چ اوّل، تهران: میترا.

ـ ـــــــــــــــ، (۱۳۸۷). ***فرهنگ اشارات و تلمیحات***، ج اوّل و دوّم، چ اوّل، تهران: میترا.

ـ صفوی، سید سلیمان، (۱۳۸۸). ***ساختار معنایی مثنوی معنوی*** دفتر اوّل، چ اوّل، ترجمه مهوش‌السادات علوی، تهران: میراث مکتوب.

ـ صنعتی‌نیا، فاطمه، (۱۳۶۹). ***مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری***، چ اوّل، تهران: زوار.

ـ ضیایی، سیدعبدالحمید، (۱۳۹۰). ***در غیاب عقل***، تحلیل انتقادی خردستیزی در ادبیات عرفانی، چ اوّل، تهران: فکرآذین.

– قائمی، فرزاد، (۱۳۸۹). *«اندیشه مثالی و ادبیات مثالی*، سیر تحوّل نظریه فلسفی عالم مُثُلی و پیوند آن با ادبیات تمثیلی با تمرکز بر ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی و فیه ما فیه»، فصل‌نامه تخصّصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۲۸، صص۱۹–۳۸.

_ ـــــــــــــــ، (۱۳۸٦). «نقش فلسفی تمثیل در داستان‌پردازی‌های مولانا در مثنوی»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱٦، صص۱۸۳– ۱۹۸.

_ قبادی، حسینعلی، (۱۳۷۷). «تأملی در شناخت مرزهای تمثیل و نماد»، مجلّه مدرس، شماره ۹. صص۱۳ _ ۲۵.

ـ کربن، هانری، (۱۳۸۷). ***ابن‌سینا و تمثیل عرفانی***، چ اوّل. ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: جامی.

ـ مک کوئین، جان، (۱۳۸۹). ***تمثیل***، چ اوّل، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.

ـ نجم‌آبادی، کیوان، (۱۳۸٦). ***هستی و جلال‌الدّین محمد***، چ اوّل، تهران: چشمه.

ـ مولانا، جلال‌الدّین محمد، (۱۳٦۹). ***فیه ما فیه***، چ ششم، تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

ـ واربرتن، نایجل، (۱۳۸۸). ***اندیشیدن، فرهنگ کوچک سنجش‌گران اندیشه***، چ اوّل، ترجمه محمد مهدی خسروانی، تهران: علمی و فرهنگی.