بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم

دوفصلنامهٔ علمی - پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شماره ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: محبوبه مباشری
سردبیر: مهدی نیک‌منش
ویراستار فارسی: سپیده جواهری
ویراستار انگلیسی: فهیمه پارسائیان
مدیر اجرایی: رویا مشمولی پیله‌رود

اعضای هیئت تحریریه
مهین پناهی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
مریم حسینی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
عبدالحسین فرزاد، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی
حسین فقیهی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
محبوبه مباشری، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
رحمان مشتاق‌مهر، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
علیرضا نیکویی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
مهدی نیک‌منش، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
عباسعلی وفایی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

چاپ و صحافی: انتشارات فرگاهی / ۲۶۱۱۵۵۷۴-۰۲۱
ترتیب انتشار: دوفصلنامه
شمارگان: ۵۰ نسخه
تمام حقوق برای دانشگاه الزهرا(س) محفوظ است.
آدرس: تهران، ونک، دانشگاه الزهرا، دفتر مجلات دانشکده ادبیات.
پست الکترونیک: adabiaterfani@Alzahra.ac.ir
وب سایت: http://journals.alzahra.ac.ir

دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی، مجلهٔ تخصصی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س) است که به‌موجب نامهٔ شمارهٔ ۱۰۵۶/۱۱/۳ مورّخ ۱۳۸۸/۶/۲۳ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، با درجهٔ علمی ـ پژوهشی از سوی معاونت پژوهشی این دانشگاه به‌چاپ می‌رسد.

شاپا: ۹۳۸٤-۲۰۰۸
شاپای الکترونیکی: ۱۹۹۷-۲۵۳۸

شرایط پذیرش مقاله

مقاله‌های تحقیقاتی که حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان بوده، از ارزش علمی برخوردار باشد، برای بررسی و چاپ پذیرفته خواهد شد.

مقاله‌های ارسال‌شده قبلاً در مجلهٔ دیگری چاپ نشده باشد و یا هم‌زمان به مجلهٔ دیگری ارسال نشود.

مسئولیت مطالب مندرج در هر مقاله به عهدهٔ نویسنده است.

هیئت تحریریه در رد یا قبول و اصلاح مقاله‌ها آزاد است.

چاپ مقاله‌ها و تقدّم و تأخّر آن‌ها مشروط به بررسی و تأیید هیئت تحریریهٔ مجله است.

ضوابط تنظیم مقالات

مقاله‌ها باید به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشد:

- صفحهٔ اول شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، مرتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، نام گروه تخصصی و دانشگاه و نشانی الکترونیکی. چنانچه مقاله حاصل طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله و نام استاد راهنما نیز درج شود.
- چکیدهٔ فارسی حدود ۲۰۰ کلمه شامل بیان مسئله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، نتیجه و کلیدواژه‌ها شامل ۴ تا ۶ کلمه باشد.
- ارسال چکیدهٔ انگلیسی در صفحه‌ای جداگانه شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، مرتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، نام گروه تخصصی و دانشگاه و نشانی الکترونیکی الزامی است .
- مقدمه شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلّی مقاله باشد.
- متن مقاله شامل مبانی نظری، پیشینهٔ تحقیق، بحث و بررسی، فرضیات، ارائهٔ تحلیل‌های مناسب با موضوع، یافته‌ها و نتایج و فهرست منابع باشد.
- پی‌نوشت‌های شماره‌گذاری‌شده شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری دربارهٔ اصطلاحات و مطالب مقاله، در انتهای متن و قبل از فهرست منابع درج شود.
- رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقاله‌ها الزامی است.
- مقاله حداکثر در ۲۰ صفحه به‌صورت تایپ‌شده در محیط wordو منحصراً از طریق سامانه الکترونیک مجله(http://journals.alzahra.ac.ir/jml) ارسال شود.
- مجله در ویرایش مقاله‌ها بدون تغییر در محتوای آن آزاد است.

شیوهٔ درج منابع

- فهرست منابع در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده به این صورت درج شود:

  کتاب: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). *عنوان کتاب*. نام مترجم. شمارهٔ چاپ. محل انتشار. نام ناشر .

  مقاله: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله». *نام مجله* .سال و شمارهٔ مجله. شمارهٔ صفحات مقاله.

  پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام.(سال انتشارمقاله). «عنوان مقاله».نام *نشریهٔ الکترونیکی* .دوره .تاریخ مراجعه به سایت <نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>.

- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام خانوادگی، سال :شماره صفحه) نوشته شود. در مورد منابع لاتین، به همان صورت لاتین درج شود.

دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام www.Isc.gov
- پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی www.SID.ir
- پایگاه اطلاعات نشریات کشور www.magiran.com

معرفی پایگاه الکترونیکی *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی*

کاربران و مخاطبان محترم می‌توانند با مراجعه به سامانهٔ *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی* صاحب صفحهٔ شخصی شوند. فرایند کار مجله از ارسال مقاله تا داوری، چاپ و انتشار مقاله از طریق این سامانه قابل مشاهده است. از همهٔ مخاطبان مجله اعم از نویسندگان مقاله، داوران و صاحب‌نظرانی که مجله را یاری می‌کنند دعوت می‌کنیم با ورود به سامانه و نام‌نویسی، ما را در تسریع کار، گسترش دایرهٔ همکاری‌ها، نظم و دقت و به‌روزرسانی فرایند انتشار مجله یاری فرمایند.

http://journals.alzahra.ac.ir/jml

مشاوران علمی این شماره

ردیف	نام	نام خانوادگی	محل خدمت
۱.	علی اکبر	باقری خلیلی	دانشگاه مازندران
۲.	نگین	بی‌نظیر	دانشگاه گیلان
۳.	سپیده	جواهری	دانش آموخته دانشگاه الزهرا (س)
۴.	سید محسن	حسینی	دانشگاه لرستان
۵.	بهجت السادات	حجازی	دانشگاه کرمان
۶.	حسن	ذوالفقاری	دانشگاه تربیت مدرس
۷.	قدسیه	رضوانیان	دانشگاه مازندران
۸.	مریم	صادقی	دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تهران جنوب
۹.	علی	صفایی سنگری	دانشگاه گیلان
۱۰.	حبیب الله	عباسی	دانشگاه خوارزمی
۱۱.	عبدالحسین	فرزاد	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۱۲.	نسرین	فقیه ملک مرزبان	دانشگاه الزهرا(س)
۱۳.	حسین	فقیهی	دانشگاه الزهرا(س)
۱۴.	محبوبه	مباشری	دانشگاه الزهرا(س)
۱۵.	فاطمه	مدرسی	دانشگاه ارومیه
۱۶.	رحمان	مشتاق مهر	تربیت معلم آذربایجان
۱۷.	سید جواد	مرتضایی	دانشگاه فردوسی مشهد
۱۸.	مهدی	نیک منش	دانشگاه الزهرا(س)

فهرست مطالب

بررسی مفهوم تکاملی مرگ در اشعار مولانا براساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی مدل فرهنگی استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ ۷
زهرا عباسی، امین خسروی

بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس ۳۱
مورد مطالعه: کلان‌نمادهای «شیر» و «خورشید»
زهرا حیاتی، سمیه جباری

دقوقی، فراداستانی پسامدرن ۶۵
زهرا رجبی

دیگری به‌مثابهٔ خود ۹۵
ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان
فؤاد مولودی، مریم عاملی رضایی

مأخذیابی و تحلیل تصرفات مولانا و شمس در ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی ۱۱۵
محمدامیر جلالی

منطق حاشیه در مثنوی: سبک ایضاحی و اقتدار مؤلف-راوی ۱۴۱
پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی

مهلتی بایست تا خون شیر شد ۱۶۷
(زایش شمس تبریزی از خون حسین بن منصور حلاج در یک نسخهٔ تعزیه)
محمد نجاری

چکیدهٔ مقالات به انگلیسی

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

بررسی مفهوم تکاملی مرگ در اشعار مولانا براساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی مدل فرهنگی استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ[۱]

زهرا عباسی[۲]
امین خسروی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۴/۳۰
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

در نگاه زبان‌شناسان شناختی، استعارهٔ مفهومی به هرگونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس اطلاق می‌شود. در این پژوهش، از میان راهکارهای مختلفی که لیکاف و ترنر در تحلیل استعارهٔ مفهومی استفاده کرده‌اند، با استفاده از ویژگی سلسله مراتبی مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ، به بررسی مفهوم تکامل در اشعار مولانا پرداخته می‌شود. بررسی اشعار مولانا نشان داد خصوصیت سلسله مراتبی استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ که نشان دهندهٔ نوعی تکامل است، در نظام ذهنی مولانا نیز برقرار است. او تکامل انسان را در گذشتن از قالب جمادات و گیاهان و

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21611.1572

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
abasiz@modares.ac.ir
۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران. aminkhosravi72@gmail.com

حیوانات و حتی خود انسان و رسیدن به مراتب بالاتر یعنی فرشتگان و قرب الهی بیان می‌دارد که این دو مرتبهٔ اخیر از نظر زبان‌شناسان شناختی دور مانده است. مولانا شرط گذشتن و عبور از مراتب پایین تر را مردن و فنا می‌داند و آن را با نوعی استعارهٔ جهتی یعنی حرکت روبه جلو نشان می‌دهد که در آن، درک استعاری ویژگی‌های یک ماهیت در یک سطح، از طریق ویژگی های یک ماهیت در سطح دیگر امکان پذیر است؛ یعنی هر بار با زایشی مجدد روبه رو هستیم. با توجه به ماهیت جهانی جسم انسان و محققاً الگوهای جهانی تعاملات فیزیکی ما با جهان، این نوع رابطه در میان فرهنگ های مختلف همچنان تا حدی یکسان عمل می‌کند، اما جهان‌بینی و تجربیات مولانا تکاملی افزون‌تر از نگاه زبان‌شناسان برای انسان ترسیم کرده است.

واژه‌های کلیدی: مولوی، تکامل، مرگ، استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ.

مقدمه

پدیدهٔ مرگ و نیستی یا بقای پس از آن در مثنوی امری دفعی نیست که به‌یکباره اتفاق افتد، بلکه پدیده‌ای است ساری در متن زندگی که انسان در حیات جسمانی خود بارها آن را تجربه می‌کند یا می‌تواند تجربه کند. این نتیجه از آنجا برمی‌خیزد که مولانا مرگ را اعم از مرگ جسمانی، دارای مراتب و گونه‌های مختلفی می‌داند. به نظر او خواب، تکامل انسان، خلق مدام و موت اختیاری، گونه‌هایی از مرگ در زندگی دنیوی‌اند. در این میان، کمال از مهم‌ترین مفاهیمی است که مولانا به‌کرات در مثنوی در ارتباط با پدیدهٔ مرگ ذکر کرده است. به عقیدهٔ مولانا، وجود انسان طی یک سیر مرحله‌به‌مرحله، از جماد، نبات و حیوان می‌گذرد و به انسان می‌رسد. مولوی این سیر را همراه با مرگ و زایش می‌داند.

از تکامل در مثنوی، تفاسیر متعددی مانند تکامل تکوینی، تکامل عرفانی و حتی تکامل نوعی (داروینی) ارائه کرده‌اند (ر.ک: ماری شیمل، ۱۳۶۷: ۴۵۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۱۹۰؛ عبدالحکیم، ۱۳۵۲: ۳۶-۴۵). اگر منظور مولانا تکامل تکوینی باشد -که البته حتماً مولانا

تکامل تکوینی را نیز مدنظر داشته و افزون بر آن، سیر و تکامل عرفانی و معنوی نیز مراد او بوده است- مطابق با آن معتقد است انسان با گذر از چند مرحله به‌صورت نهایی خود درآمده است. حتی در برخی جهات نیز انسان به مرحلهٔ بالاتری یعنی رسیدن به ملائک و قرب الهی نیز پا می‌گذارد. طبق تکامل تکوینی، انسان دارای چهار روح (نباتی، حیوانی، نفسانی و انسانی) است که یکی پس از دیگری برایش حاصل می‌شوند و وظایف متفاوتی نیز دارند (نسفی، ۱۳۷۷: ۸۷-۹۲). می‌توان گفت ورای توجه به مسائل فلسفی و عرفانی که تاکنون نظر خیلی از پژوهشگران را به خود جلب کرده است، منظور مولانا از مرگ‌نامیدن این‌گونه موارد، خود مرگ نیست، بلکه نوعی نماد یا استعاره است که تجربه و اندیشهٔ او از این پدیده را به ما نشان می‌دهد.

در این پژوهش، پدیدهٔ مرگ به‌منزلهٔ تکامل انسان که مولانا در بخش‌های مختلفی از مثنوی از آن سخن به میان آورده و با نوعی گذشتن از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر یا یک ساختار سلسله‌مراتبی آن را نشان داده است، براساس نظریهٔ جدید استعاره یعنی استعارهٔ شناختی تحلیل می‌شود. از آنجا که در این نوع استعاره، تطبیق فرهنگ‌های مختلف در موضوعات مختلف از اهمیت بسیاری برخوردار است، ما پدیدهٔ مرگ به‌منزلهٔ نوعی تکامل را براساس مکانیسم‌های شناختی استعاره، در چارچوب مدل (استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ) لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) که به‌عنوان یکی از اجزای استعارهٔ هستی‌شناسانه مطرح شده است، مطالعه می‌کنیم.

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است؛ به‌صورتی که ابتدا ضمن معرفی اجمالی استعاره از دیدگاه شناختی، به روشن‌کردن ویژگی‌ها و کارکرد آن در محدودهٔ این پژوهش که لیکاف و ترنر تحت عنوان استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ از آن نام می‌برند، خواهیم پرداخت. در ادامه نیز براساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی (استعارهٔ جهتی و مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ) به بررسی و مقایسهٔ شواهدی از مثنوی می‌پردازیم که مولانا در آن مرگ را به‌منزلهٔ تکامل و شروع زندگی جدید قلمداد می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که پژوهش حاضر به بررسی پدیدهٔ مرگ به‌منزلهٔ تکامل در آثار مولانا براساس نظریهٔ

استعارهٔ مفهومی مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ می‌پردازد، در این بخش به‌اجمال تحقیقات و پژوهش‌های مطرح‌شده در ارتباط با این پژوهش میان‌رشته‌ای را معرفی می‌کنیم؛ بدین‌صورت که ابتدا به ارائهٔ پژوهش‌های مشترک بین دو حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی و استعارهٔ مفهومی می‌پردازیم و سپس به پژوهش‌های مربوط به مفهوم مرگ در آثار مولانا اشاره خواهیم کرد.

حقیقی (۱۳۹۵) به بررسی ضرب‌المثل‌های کردی کرمانشاهی مربوط به حیوانات براساس مکانیسم‌های شناختی استعاره و مجاز در چارچوب مدل «استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ» لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) می‌پردازد. یافته‌های وی نشانگر آن است که با وجود اختلافات فرهنگی میان گویشوران دو زبان فارسی و کردی در خلق ضرب‌المثل‌ها، در ژرف‌ساخت از مکانیسم‌های شناختی یکسانی برای درک ضرب‌المثل‌ها استفاده می‌شود و این امر تأییدی بر وجود ارتباط فرهنگی میان دو زبان است. افراشی (۱۳۹۴) با جمع‌آوری پیکره‌ای از متون نوشتاری زبان فارسی معاصر که شباهت بیشتری به زبان روزمرهٔ سخنوران دارد، نمونه‌گیری از استعاره‌های مفهومی نهفته در آن انجام می‌دهد. سپس استعاره‌ها را براساس طبقه‌بندی لیکاف و جانسون، در قالب استعاره‌های «ساختاری»، «هستی‌شناختی»، «جهتی» و نیز طبقه‌ای از استعاره‌های مفهومی لیکاف و ترنر بررسی می‌کند. نبی‌فر (۲۰۱۳) نیز با مقایسهٔ تطبیقی امثال فارسی و انگلیسی بر پایهٔ شناختی با مطرح‌کردن استعارهٔ مفهومی «انسان حیوان است»، براساس ویژگی سلسله‌مراتبی موجود در «استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ» اذعان می‌کند که بسیاری از ویژگی‌ها و صفات حوزهٔ انسانی را می‌توان از طریق ویژگی‌های حوزهٔ حیوانی درک کرد. عابدی (۱۳۹۱) به مقایسهٔ استعاره‌های مفهومی در فارسی نوشتاری روزمره و شعر معاصر براساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) پرداخته است. مورنو (۲۰۰۵) نیز به تحلیل و مقایسهٔ ضرب‌المثل‌های انگلیسی و اسپانیایی از بعد شناختی می‌پردازد. او نیز پس از بررسی براساس مدل «استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ» درنهایت به این نتیجه می‌رسد که ضرب‌المثل‌ها با وجود اختلاف فرهنگی، ژرف‌ساخت شناختی مشترکی دارند و یک پدیدهٔ مفهومی جهانی محسوب می‌شوند که حاوی قدرت ارتباطی و میان فرهنگی بسیار بالایی هستند.

محسنی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «مرگ از نگاه مولوی» به استخراج سخنان و تمثیلات مولانا در این باب پرداخته و درنهایت داده‌های خود را در دو منظر واکاوی کرده است: مرگ کلی که به سراغ همهٔ خلایق می‌آید و همگی از آن مرحله عبور خواهند کرد، و مرگ اختیاری. حسینی و فرامرز قراملکی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تجربهٔ گونه‌های مرگ در زندگی در مثنوی معنوی»، گونه‌ها و مراتب مختلف مفهوم مرگ از منظر مولانا را بیان می‌کنند و اعتقاد مولانا را مبنی بر اینکه انسان در حیات جسمانی خود بارها مرگ را تجربه می‌کند، تأیید می‌کنند. سیف (۱۳۸۴) در بررسی «زندگی جاوید در مثنوی‌های حدیقه و مثنوی معنوی» به بررسی مرگ در ارتباط با قیامت، بهشت و دوزخ در مثنوی معنوی پرداخته است. بدرحصاری (۱۳۸۴) در پژوهش «مرگ‌آگاهی در مثنوی و غزلیات شمس» به بررسی مرگ در این دو اثر مولوی و چند اثر عرفانی، فلسفی و کلامی پرداخته است و معتمدی (۱۳۷۵) مقاله‌ای به‌عنوان «تلقی عرفا از مرگ» به چاپ رسانیده است.

همان‌طور که مشهود است، بیشتر پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات و زبان‌شناسی، مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ را با هدف مقایسهٔ ضرب‌المثل‌ها در زبان‌های مختلف یا به‌صورت جمع‌آوری پیکره‌ای از متون نوشتاری یا شفاهی به‌کار گرفته‌اند و براساس طبقه‌بندی‌های مختلف از استعاره، آن‌ها را دسته‌بندی کرده‌اند. همهٔ آن‌ها درنهایت بر این باورند که بسیاری از ویژگی‌ها و صفات حوزهٔ انسانی را می‌توان براساس ویژگی‌های حیوانی درک کرد و سایر مراتب موجود در این زنجیره در پژوهش‌های آنان نادیده گرفته شده است. این پژوهش نیز برای اولین بار با بررسی در اشعار کلاسیک ادبیات فارسی، کاربرد این نوع استعاره را با توجه به ماهیت آن یعنی اثبات رابطهٔ سلسله‌مراتبی در نسبت‌دادن خصوصیات پدیده‌ها در یکدیگر نشان می‌دهد. با توجه به مطالعات صورت-گرفته در آثار مولانا، مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ را در مفهوم مرگ تکاملی که در جای‌جای اشعار مولانا به چشم می‌خورد -که مراتب یادشده در این زنجیره قابل‌تطبیق با داده‌های جمع‌آوری شدهٔ ماست- بررسی می‌کنیم. در این بررسی، رویکردی مقایسه‌ای با اصل نظریهٔ استعاره زنجیرهٔ بزرگ را که اولین بار لیکاف و ترنر از آن نام می‌برند، به‌کار می‌گیریم.

مبانی نظری

معنی‌شناسی شناختی

جورج لیکاف و رونالد لانگاکر[1] دو تن از شاگردان چامسکی، در مکتب زایشی در مطالعات خود دریافتند که بدون درنظرگرفتن روابط معنایی نمی‌توان برخی توانایی‌های شناختی را توصیف و تحلیل کرد، و این‌گونه بود که روندی جدید در معنی‌شناسی تحت عنوان «معنی‌شناسی شناختی» آغاز شد. این رویکرد بر مدل‌ها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبانی قرار دارند و این فعالیت‌ها را ممکن می‌سازند، تأکید می‌کند و بر این باور است که عملکردهای عالی شناختی ما که معنا و استدلال[2] را ممکن می‌سازند، درواقع، امتداد فعالیت‌های حواس ما و غیرقابل‌تفکیک از آن‌ها هستند (گلفام، ۱۳۸۱). معنی‌شناسی شناختی به‌عنوان شاخص‌ترین نمود زبان‌شناسی شناختی، با این تصور که ادراک انسان از تجارب جسمانی او نشئت می‌گیرد و این‌گونه امکان تفکر و تعقل را فراهم می‌سازد، به مطالعات زبانی می‌پردازد. از کانونی‌ترین محورهای مورد مطالعه در این رویکرد «استعاره» است؛ چرا که محققان شناختی بر این باورند که استعاره تنها محدود به حوزهٔ زبانی نیست، بلکه زندگی روزمره و همچنین حوزهٔ تفکر و عمل را نیز دربرمی‌گیرد؛ بنابراین، به این نتیجه می‌رسند که زندگی اساساً ماهیتی استعاری دارد و درک و شناخت بسیاری از پدیده‌ها به‌وسیلهٔ استعاره صورت می‌گیرد. جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰) نظام عظیمی از استعاره‌های روزمره و متعارفی را کشف کردند که تمایز سنتی بین زبان مجازی و زبان حقیقی را از بین برد و به ارائهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» از سوی آن‌ها انجامید. در این نظریه، یک حوزهٔ مفهومی در قالب حوزهٔ مفهومی دیگر بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که حوزهٔ مقصد غالباً انتزاعی‌تر و حوزهٔ مبدأ عینی‌تر و ملموس‌تر است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

نظریهٔ معاصر استعاره

در راستای نگرش کلاسیک به استعاره و همچنین با درنظرگرفتن تفکر و نظریات چامسکی در رویکرد زایشی که زبان و ذهن را دو مقولهٔ جدا از هم درنظر می‌گیرد، می‌توان اذعان داشت که استعاره عنصری اضافی و نابهنجار است که نقشی در تحلیل و درک ساختارهای زبانی ندارد، اما با ظهور رویکرد شناختی در زبان‌شناسی، مطالعات استعاری نیز رنگ و

بوی جدیدی به خود گرفت و استعاره با هویت جدید خود در مقابل تمامی تعریف‌ها و توصیف‌های سنتی قد علم کرد.

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، به این اصل شناختی که زبان برگرفته از فرایندهای ذهنی است، استناد کردند و به این نتیجه رسیدند که استعاره در تمام لحظات زندگی انسان حاضر است و به‌عنوان عنصری پویا در درک مفاهیم انتزاعی و پیچیده عمل می‌کند. همچنین جایگاه آن در نظام مفهومی انسان است که به نحوهٔ ادراک و اندیشیدن و زبان و اعمال ما ساختار می‌بخشد و عنصری مرکزی در ادراک ما از خودمان، فرهنگمان و دنیای پیرامونمان محسوب می‌شود. درنهایت، اگرچه براساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل‌دهی استعاره‌ها مؤثر است، نظام مفهومی استعاره‌ها اختیاری و دل‌بخواهی نیست (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

استعارهٔ مفهومی[۳]

همان‌طور که عنوان شد، به عقیدهٔ لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) اندیشهٔ انسان اساساً ماهیتی استعاری دارد که زندگی روزمره و همچنین حوزهٔ تفکر و عمل را دربرمی‌گیرد. ما دربارهٔ اشیا به شیوه‌ای که آن‌ها را تجسم می‌کنیم، سخن می‌گوییم؛ بدین‌گونه این اندیشهٔ استعاری سبب می‌شود که مفاهیم انتزاعی در حوزهٔ مفهومی ما، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی و درک شوند؛ به‌طوری‌که معمولاً برای صحبت‌کردن دربارهٔ حوزه‌های انتزاعی همانند عشق، مرگ، زندگی و... غالباً از عبارات حوزهٔ ملموس‌تر و عینی‌تر استفاده می‌شود. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که استعارهٔ مفهومی، بیان یک حوزه در قالب حوزهٔ دیگر است؛ حوزه‌ای را که دارای مفهوم عینی‌تر و متعارف‌تر است، «حوزهٔ مبدأ» و حوزه‌ای را که مفهوم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر دارد، «حوزهٔ مقصد» می‌نامند. این رابطه را که به شکل متناظرهای میان دو مجموعه شکل می‌گیرد «نگاشت»[۴] می‌نامند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)؛ برای مثال، لیکاف (۱۹۹۳: ۲۰۶-۲۰۷) برای توضیح استعارهٔ مفهومی به استعارهٔ «عشق سفر است»[۵] اشاره می‌کند که برای بیان روابط عاشقانه، از اصطلاحاتی همچون «رابطهٔ ما به بن‌بست رسیده است»، «نگاه کن چه راه طولانی‌ای را طی کرده‌ایم»، «ما بر سر

یک دوراهی هستیم»، «می‌توانیم هرکدام به راه خود برویم»، «رابطهٔ ما راه به جایی نمی‌برد» و... استفاده می‌شود.

ایوانز و گرین (۲۰۰۶: ۲۹۵) نگاشت‌های استعارهٔ «عشق سفر است» را به‌صورت زیر نشان می‌دهند:

مقصد	عشق
مسافران	عاشقان
وسیلهٔ نقلیه	رابطهٔ عاشقانه
سفر	حوادث رابطهٔ عاشقانه
موانع پیش‌رو	مشکلات موجود در رابطه
تصمیم‌گیری درمورد مسیر	انتخاب اینکه چه کاری باید انجام داد
مقصد سفر	اهداف روابط عاشقانه

انواع استعارهٔ مفهومی

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰: ۱۹۵-۱۹۷) با توجه به شواهد زبانی روزمره و همچنین با توجه به ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ، سه دستهٔ اصلی برای استعارهٔ مفهومی قائل می‌شوند: استعارهٔ جهتی[۶]، استعارهٔ ساختاری[۷]، استعاره‌های هستی‌شناختی[۸]. در سال ۱۹۸۹، لیکاف و ترنر با افزودن استعاره‌های تصویری[۹] دستهٔ چهارم را به طبقه‌بندی فوق افزودند. درنهایت کوچش[۱۰] (۲۰۱۰) با ارائهٔ کلان‌استعاره‌ها[۱۱] دستهٔ پنجم را معرفی کرد.

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰: ۱۴-۱۵) استعاره‌های جهتی را استعاره‌هایی برمی‌شمارند که به یک مفهوم، جهت‌گیری فضایی می‌دهند، مانند بالا، پایین، درون، بیرون، عقب، جلو، دور، نزدیک، عمق، سطح، مرکز، حاشیه و... . این جهت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت نشئت می‌گیرند که بدن انسان مکان‌مند و فضایی است؛ برای نمونه می‌توان مفهوم انتزاعی شادی یا غم را با دادن صورتی فضایی و مکان‌مند، ملموس و قابل‌درک کرد.

استعاره‌های ساختاری یا ساختی، وظیفهٔ سازمان‌دهی و قالب‌بندی یک مفهوم را در حوزهٔ یک مفهوم دیگر به‌گونه‌ای نظام‌مند به‌عهده دارند. به عبارت دیگر، درک حوزهٔ مقصد را از طریق ساختار حوزهٔ مبدأ برای زبان‌ور فراهم می‌کنند؛ به‌عنوان نمونه، در استعارهٔ مفهومی «زمان پول است» شاهد شکل‌گیری یک نظام منسجم در ذهن افراد هستیم

که در آن، زمان، شیئی مادی و باارزش فرض شده است. شایان ذکر است که این سازمان‌دهی یک مفهوم در حوزهٔ یک مفهوم دیگر، انتزاعی است و با واقعیت انطباق ندارد (افراشی و حسامی، ۱۴۶ :۱۳۹۲).

استعارهٔ هستی‌شناختی استعاره‌هایی هستند که مفاهیم غیرفیزیکی را به‌گونه‌ای مفهوم‌سازی می‌کنند که گویی فیزیکی هستند؛ به‌عنوان نمونه، می‌توان به استعارهٔ مفهومی «ذهن ماشین است» در جملهٔ «مغزم قفل کرده» اشاره کرد که در آن، «ماشین» که یک پدیدهٔ عینی و فیزیکی است، به مقولهٔ غیرفیزیکی «ذهن» نگاشت شده است (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۷).

استعارهٔ تصویری که در شعر به‌وفور یافت می‌شود، استعاره‌ای است که براساس تصویر ساخته شده است، اما مبنای طرح‌واره‌ای ندارد. تفاوتی که این نوع استعاره با سایر انواع خود دارد، این است که «شناخت» را ساختاربندی نمی کند، بلکه بازنمودی براساس نگاشت اجزای متناظر ظاهری و شباهت‌های تصویری بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد است. به عبارت دیگر، این نوع استعاره حاصل فرافکنی یک تصویر روی تصویر دیگر است، مانند «ایتالیا چکمه است» یا «ایران گربه است» که به‌دلیل شباهت تصویری حوزهٔ مبدأ یعنی چکمه/گربه با حوزهٔ مقصد یعنی ایتالیا/ایران شکل گرفته است (افراشی و حسامی، ۱۳۹۲: ۱۴۸).

کوچش (۲۰۱۰: ۵۷) کلان‌استعاره‌ها را این‌گونه تعریف می‌کند: «استعاره‌ای است که اگرچه خود، بازنمود صوری نمی‌یابد، به تمام خرده‌استعاره‌های[۱۲] یک متن انسجام می‌بخشد.» افراشی و حسامی (همان) وجه تمایز این نوع استعاره با سایر انواع آن را در نبود اسم نگاشتی که انواع عبارت‌های زبانی از آن منتج می‌شود، می‌دانند. با وجود اینکه کلان‌استعاره‌ها بیشتر در ادبیات دیده می‌شوند، از همان سازوکارهای استعاره‌های مفهومی برای مفهوم‌سازی استفاده می‌کنند؛ به‌عنوان نمونه، از بازنمود استعارهٔ «زبان یک موجود زنده است» می‌توان به مرگ زبان‌ها، تکامل یک زبان و شجره‌نامهٔ یک زبان اشاره کرد.

مدل فرهنگی «استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ»

لیکاف و ترنر (۱۹۸۹: ۱۶۵–۱۶۸) با معرفی نظام استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ که یک الگوی فرهنگی است، عنوان می‌کنند که بسیاری از زمینه‌های ساختاری زبان به نظام‌های ادراکی

انسان مرتبط است و شناخت انسان، بر پایهٔ روش‌های استعاری فکرکردن صورت می‌پذیرد؛ بدین‌صورت که ماهیت‌ها براساس ویژگی‌هایشان که مشخص‌کنندهٔ رفتارشان است، روی یک محور (مقیاس) عمودی از بالا به پایین جای می‌گیرند. برخی موجودات و ویژگی‌های آن‌ها در بالای محور و برخی دیگر در پایین آن قرار دارند. در بالای این محور، انسان‌ها با صفات و ویژگی‌های عالی قرار دارند. در یک پله پایین‌تر از آن، حیوانات با صفات غریزی قرار دارند و در پایین‌تر گیاهان با صفات زیست‌شناختی، در یک مرحله پایین‌تر اشیای پیچیده با ویژگی‌های ساختاری و ترکیبی و در پایین‌ترین نقطهٔ این محور، اشیا با ویژگی‌های مادی قرار دارند. درواقع این مقیاس، سلسله‌مراتبی از ویژگی‌هایی است که معرف و توصیف‌کنندهٔ این موجودات است؛ به‌طوری‌که در این الگو ویژگی‌های یک ماهیت در یک سطح، از طریق ویژگی‌های یک ماهیت دیگر در سطح دیگر درک می‌شود، مانند «بزک نمیر بهار میاد کمبوزه با خیار میاد» که حاصل استعارهٔ مفهومی «انسان حیوان است» است و در آن، انطباق از سطح بالای محور (انسان) به سطح زیرین آن یعنی (حیوان) صورت گرفته است. این مدل که به‌اختصار GCM نامیده می‌شود دارای سه بخش است:

۱. استعارهٔ «عام خاص است»: مکانیسمی است که یک تصویر از یک سطح خاص را به تصویرهای موازی دیگری نگاشت می‌کند که تمام آن‌ها همان ساختار سطح خاص تصویر حوزهٔ مبدأ را دارند؛ بنابراین تصویر سطح-خاص[۱۳]، اطلاعاتی است که با کلمات موجود در ضرب‌المثل حاصل می‌شود و مفاهیم سطح-عام[۱۴] مفاهیم کلی و انتزاعی‌ای هستند که می‌توانند تصاویر سطح خاص دیگری را ارائه دهند (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: ۱۶۲).

۲. تعامل زنجیرهٔ بزرگ و طبیعت اشیا[۱۵]: این رابطه به ما دانش عملی درک دنیای اطرافمان را می‌دهد و اشکال سطوح مختلف سلسله‌مراتبی زنجیرهٔ بزرگ را به هم مرتبط می‌سازد. این دانش، ناخودآگاه، خودکار و به فرهنگ وابسته است. طبیعت اشیا درواقع اشکال مختلف بودن (هستی) است که دارای جوهره و ماهیت‌اند و این جوهره به هر چیزی شیوهٔ رفتار و کارکرد خاص خود را می‌دهد (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: ۶۶ و ۱۷۲).

۳. اقتصاد زبانی[۱۶]: آخرین قسمت این مدل به اصول اقتصاد زبانی اشاره می‌کند که وقتی یک ماهیت در یک سطح خاص از سلسله‌مراتب ذکر شد، گوینده باید به بالاترین سطح از ویژگی‌هایش اشاره کند، مگر اینکه اطلاعات دیگری که به این ماهیت ارجاع داده می‌شود، در دسترس نباشد (همان: ۱۷۳).

استعارهٔ نظام‌های پیچیده[۱۷]

استعارهٔ نظام‌های پیچیده زیرمجموعه‌ای از نظام استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ است و برای درک استعاری مفاهیم پیچیده و انتزاعی همچون جامعه، ذهن، سیستم‌های اقتصادی، رابطه، سازمان‌های اجتماعی، مشاغل و کارخانه‌ها براساس مفاهیم چهار حوزهٔ مبدأ بدن انسان، ماشین، ساختمان و گیاهان شکل می‌گیرد. بدین‌ترتیب، استعاره‌های مفهومی «ذهن انسان ماشین است»، «سیستم‌های اقتصادی ساختمان هستند»، «مشاغل ساختمان هستند»، «روابط گیاهان هستند»، «جامعه ماشین است»، «کارخانه انسان است» و «سازمان‌های اجتماعی گیاهان هستند» برای درک این مفاهیم انتزاعی استفاده می‌شوند؛ برای نمونه می‌توان به جملهٔ «سیاستمداران به‌خاطر این جامعهٔ بیمار مقصرند» اشاره کرد که درک آن با استعارهٔ مفهومی «جامعه انسان است» صورت می‌پذیرد. همچنین می‌توان به استعارهٔ «اهداف مقاصد هستند» اشاره کرد که بسیاری از حالات و پدیده‌های انتزاعی مانند تغییر، سبب و هدف را به شکل مفاهیم عینی و فیزیک مکان، نیرو و حرکت مفهوم‌سازی می‌کند (کوچش، ۲۰۱۰: ۱۵۵-۱۵۶).

تحلیل داده‌ها

در این بخش، داده‌های جمع‌آوری‌شده در اشعار مولانا مبنی بر اینکه پدیدهٔ مرگ نوعی تکامل و حرکتی روبه‌جلوست را براساس دیدگاه استعارهٔ شناختی تحلیل می‌کنیم؛ بدین‌صورت که ابتدا براساس استعارهٔ مفهومی جهتی، این داده‌ها را بررسی و تقسیم‌بندی می‌کنیم و سپس به بررسی مفهوم تکامل در مثنوی می‌پردازیم. درنهایت، براساس مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ لیکاف و ترنر به تکمیل کردن موضوع و مقایسهٔ آن با این نظریه خواهیم پرداخت.

مرگ مسیری روبه‌جلو است (استعارهٔ مفهومی جهتی)

در این نوع استعارهٔ جهت‌گیرانه، به مفاهیمی که نشان‌دهندهٔ موقعیت مکانی و جهتی به‌سمت جلو هستند، اشاره می‌شود. در ادامه به شرح و توضیح برخی از این نمونه‌ها می‌پردازیم.

(۱) آمده اول به اقلیم جماد — وز جمادی در نباتی درفتاد
سال‌ها اندر نباتی عمر کرد — وز جمادی یاد ناورد از نبرد
وز نباتی چون به حیوانی فتاد — نامدش حال نباتی هیچ یاد
باز از حیوان سوی انسانی‌اش — می‌کشید آن حالتی که دانی‌اش
عقل‌های اولیش یاد نیست — هم از این عقلش تحول‌کردنی‌ست
(دفتر چهارم، ۳۶۲۸-۳۶۳۲)

(۲) از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم ز حیوان سر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم؟ کی ز مردن کم شدم؟
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک بال و پر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو — کلُّ شیءٍ هالک إلا و جههُ
بار دیگر از ملک قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم کإنّا إلیه راجعون
(دفتر سوم، ۳۹۰۲-۳۹۰۷)

مولانا در بیت‌های بالا این مطلب را بیان می‌کند که انسان همان‌گونه که از جمادی به نامی رسیده و از حد نامی گذشته و به حیوانی و سپس به آدمی رسیده است، تکامل روحی خود را بعد از مرگ ادامه خواهد داد و می‌تواند تا حد فرشتگان برسد. انسان می‌تواند از مرتبهٔ فرشتگان نیز بالاتر برود و بالاخره به مقام قرب الهی برسد. این مرحله از نگاه زبان‌شناسان شناختی بسیار فراتر است؛ زیرا زبان‌شناسان شناختی آخرین مرتبه را به انسان نسبت داده‌اند و به چیزی فراتر از آن قائل نشده‌اند. او به‌طور ضمنی بیان می‌دارد که انسان می‌تواند مرحله‌به‌مرحله جلو رود؛ پس مرگ در اینجا نوعی استعارهٔ جهتی و حرکت روبه‌جلو است.

مرگ در ظاهر ازبین‌رفتن وجود است، ولی اگر به‌خوبی بیندیشیم، خواهیم دید که از منظر مولانا نیستی و نابودی نیست. مولانا اعتقاد دارد مرگ، زندگی جدید، ادامهٔ مسیر زندگی و به جلو حرکت‌کردن است:

(۳) ظاهرش مرگ و به باطن زندگی ظاهرش ابتر نهان پایندگی
(دفتر اول، ۳۹۲۸)

مولانا در تمثیلی زیبا انسان را به بذر گیاه و دانه تشبیه می‌کند و معتقد است همان‌گونه که دانه از خاک می‌روید و زندگی نباتی‌اش را آغاز می‌کند، آدمی نیز بعد از مرگش زندگی جدیدی را از سر خواهد گرفت؛ پس مرگ، زندگی جدید و به‌جلورفتن است:

(۴) مصطفی روزی به گورستان برفت با جنازهٔ مردی از یاران برفت
خاک را در گور، او آکنده کرد زیر خاک، آن دانه‌اش را زنده کرد
(دفتر اول، ۲۰۱۲-۲۰۱۳)

مولانا در تمام بیت‌های زیر، مرگ را مسیری به‌سوی سرای جاودان می‌داند؛ پس برای او مرگ زندگی دوباره و بهتری است و آن مسیری روبه‌جلوست:

(۵) من جهان را چون رحم دیدم کنون چون در این آتش بدیدم این سکون
اندرین آتش بدیدم عالمی ذره‌ذره اندرو عیسی دمی
(دفتر اول، ۷۹۳-۷۹۴)

(۶) محضرون معدوم نبود نیک بین تا بقای روح‌ها دانی یقین
روح محجوب از بقا بس در عذاب روح و اصل در بقا پاک از حجاب
(دفتر چهارم، ۴۴۵-۴۴۶)

(۷) دانهٔ مردن مرا شیرین شده است بل هم أحیاء پی من آمده است
(دفتر اول، ۳۹۳۳)

(۸) آزمودم مرگ من در زندگی است چون رهم زین زندگی، پایندگی است
اقتلونی اقتلونی یا ثقات انَ فی قتلی حیاتی فی حیات
(دفتر سوم، ۳۸۳۸-۳۸۳۹)

(۹) چون که اندر مرگ بیند صد وجود همچو پروانه بسوزاند وجود
(دفتر اول، ۳۹۶۵)

بررسی مفهوم تکامل در اشعار مولانا (خلق مدام و مرگ)

در جهان‌بینی مولانا، عالم هر لحظه در حال دگرگون‌شدن است و بقا در جهان مادی معنایی ندارد. همه چیز در حال تغییر و تبدیل، هست‌ونیست‌شدن، مردن و زنده‌شدن است. این قاعده در تمام جهان جاری است و انسان نیز به‌عنوان جزئی از این جهان بزرگ از چنین قاعده‌ای مستثنا نیست:

(۱۰) از عدم‌ها سوی هستی هر زمان هست یا رب کاروان در کاروان

ریشهٔ اعتقاد به نوشدن مدام عالم را که از اصول مولاناست، باید در آیاتی نظیر «بَل هُم فی لَبسٍ مِن خلقٍ جدیدٍ» (ق/۵۰) یا «کُلَّ یوم هو فی شأنٍ» (الرحمان/۲۹) جست (همایی، ۱۳۸۵: ۹۴۶). این باور با نام‌های گوناگون در عرفان اسلامی متجلی شده است، مانند «تجدد امثال، خلع و لبس، تجدد مظاهر، خلق جدید، مرگ و رجعت، حشر نوین، تعاقب امثال، قیامت نقد و...» (کاویانی، ۱۳۶۴: ۷۸). مولانا نیز این موضوع را به صورت‌های گوناگون مانند کهنه و نوشدن و نیز مرگ و رجعت مطرح کرده است که هر آن در همهٔ ما اتفاق می‌افتد:

(۱۱) پس تو را هر لحظه مرگ و رجعتی است مصطفی فرمود دنیا ساعتی است
فکر ما تیری است از هو در هوا در هوا کی پاید آید تا خدا
هر نفس نو می‌شود دنیا و ما بی‌خبر از نوشدن اندر بقا
عمر همچون جو نو نو می‌رسد مستمری می‌نماید در جسد
آن ز تیزی مستمرشکل آمده است چون شرر کش تیز جنبانی به دست
(دفتر اول، ۱۱۴۲-۱۱۴۶)

همان‌طور که در شعرهای ۱ و ۲ اشاره شد، مولانا مرگ را زندگی جدید، رویشی دیگر و ادامهٔ مسیر زندگی می‌داند. او در بیت‌های بسیاری، خواننده را به این موضوع برمی‌انگیزاند که انسان همان‌گونه که از جمادی به نامی رسیده و از حد نامی گذشته و به حیوانی و سپس به آدمی رسیده است، تکامل روحی خود را بعد از مرگ ادامه خواهد داد و می‌تواند تا حد فرشتگان برسد. انسان همچنین می‌تواند از فرشتگان بالاتر رود و بالاخره به مقام قرب الهی برسد. مولانا به‌طور ضمنی بیان می‌دارد که انسان می‌تواند مرحله‌به‌مرحله به جلو حرکت کند و این نیز نشان‌دهندهٔ همان مفهوم تکامل است که بعد از گذشت هر مرحله انسان کامل‌تر خواهد شد.

مفاهیمی که در این قسمت از تعبیر مرگ و تولد به‌دست می‌آید، نوعی انتقال از مرتبهٔ پایین به بالا و دوره‌ای از زندگی به دورهٔ دیگر زندگی و به عبارت دیگر، ختم مرحله‌ای از حیات و آغاز مرحله‌ای دیگر است؛ یعنی انتقالی توأم با پایان و ازدست‌دادن چیزی و آغاز و به‌دست‌آوردن چیزی دیگر. ختم و ازدست‌دادن آن مرحله، مرگ است، اما این مرحله نیز باید دارای خصوصیتی باشد؛ مثلاً او پایان دورهٔ کودکی، نوجوانی و... که مراحلی از زندگی هستند، مرگ نمی‌نامد؛ با اینکه این‌ها همه ادواری از زندگی هستند. این ختم، یک زندگی و دارای هویتی خاص است: «از جمادی مردم و...» من هویت جماد خود را از دست می‌دهد؛ بنابراین، از جمادی می‌میرم و با هویتی دیگر زاده می‌شوم: من جماد می‌میرد. درمورد کودکی و نوجوانی چنین نیست؛ من باقی است و سیر در دوره‌های مختلف هویت آن را به این صورت نمی‌گیرد؛ بنابراین، در این مورد، ویژگی خاص مرگ، پایان‌یافتن هویتی خاص است که در هر دوره از حیات بشر تکرار می‌شود.

در ادامه به بیان ابیات دیگری از مولانا می‌پردازیم در باب اینکه مرگ تولد مجدد و تکامل است:

مولانا در این دو بیت، مرگ را زایشی دوباره محسوب می‌کند:

(۱۲) هستی حیوان شد از مرگ نبات — راست آمد اقتلونی یا ثقات
چون چنین بردی است، ما را بعد مات — راست آمد انّ فی قتلی مماتِ
(دفتر سوم، ۴۱۸۶-۴۱۸۷)

مولانا در این دو بیت به این نکته اشاره می‌کند که مرگ وجود و تولدی دیگر و زایشی دوباره است و با مرگ نه‌تنها نابود نمی‌شویم، بلکه زندگی بهتری خواهیم داشت و به آن ادامه می‌دهیم.

(۱۳) شیر دنیا جوید اشکاری و برگ — شیر مولا جوید آزادی و برگ
چون که اندر مرگ بیند صد وجود — همچو پروانه بسوزاند وجود
(دفتر اول، ۳۹۶۴-۳۹۶۵)

بنا بر اعتقاد مولانا، هرگاه روح به کمال برسد، دیگر میل ماندن در این دنیا را ندارد و میل عالم دیگر می‌کند. به عبارتی تعلق روح به بدن برای نیل به مقامات عالیه و تکامل و ارتقاست. ابیات زیر اشاره به به‌کمال‌رسیدن انسان بعد از مرگ دارد:

(۱۴) به روز مرگ چو تابوت من روان باشد — گمان مبر که مرا درد این جهان باشد
جنازه‌ام چو ببینی نگو: فراق فراق — مرا وصال و ملاقات آن زمان باشد
فروشدن چو بدیدی برآمدن بنگر — غروب شمس و قمر را چرا زیان باشد
کدام دانه فرورفت در زمین که نرست؟ — چرا به دانهٔ انسانت این گمان باشد؟
(کلیات شمس، ۱۳۸۶: ۹۱۱)

مولانا در این بیت، سرنوشت همهٔ ما را بازگشت به‌سوی خدا و مرگ را تنها صعود از پستی به مرحلهٔ بالاتر و ارتقا بیان کرده است. او در مصرع اول نیز اشاره به زایش، تولد و تکامل هم دارد:

(۱۵) صورت از بی‌صورتی آمد برون — باز شد که انّا الیه راجعون
(دفتر اول، ۱۱۴۱)

مولانا در ابیات زیر، مرگ را عامل آشکارشدن اعمال و باطن آدمی می‌داند؛ مثلاً مرگ را به فشردن سیب و انار تشبیه کرده است که محتویات آن بعد از شکستن آشکار می‌شود. او معتقد است که روح پاک و نورانی انسان، بعد از نابودی جسم هویدا شده و با شکستن قفس جسم است که اسرار باطنی انسان معلوم می‌شود؛ پس مرگ پالایش است که گوهر یا روح انسان نمایان می‌شود، مانند حجاب، تولد و زایش.

(۱۶) جوزها بشکست و آن، کان مغز داشت — بعد کشتن، روح پاک نغز داشت
کشتن و مردن که بر نقش تن است — چون انار و سیب را بشکستن است
(دفتر اول، ۷۰۶-۷۰۷)

این ابیات نیز نشان می‌دهد لازمه‌ی ارتقاء و رسیدن به کمال نوعی تغییر حالت از شکلی به شکل دیگر است که فقط با مرگ این تحول به دست می‌آید. همهٔ بیت‌های زیر نشان‌دهندهٔ کمال انسان است:

(۱۷) ترک آن کردیم کو در جست‌وجوست — تا که پیش از مرگ بیند روی دوست
تا رهد از مرگ تا یابد نجات — زانکه دید دوست است آب حیات
هرکه دید او نباشد دفع مرگ — دوست نبود که نه میوه‌ستش نه برگ
کار آن کار است ای مشتاق مست — کاندر آن کار ار رسد مرگت خوش است
شد نشان صدق ایمان ای جوان — آن که آید خوش تو را مرگ اندر آن
گر نشد ایمان تو ای جان، چنین — نیست کامل رو بجو اکمال دین

هرکه اندر کار تو شد مرگ دوست　　بر دل تو بی‌کراهت دوست اوست
چون کراهت رفت آن خود مرگ نیست　　صورت مرگ است و نقلان کردنی است
(دفتر سوم، ۴۶۰۵-۴۶۱۲)

مولانا مرگ را تنها عروج از مقامی به مقام دیگر دانسته است. او در مثنوی، مرگ را پیوستن روح به عالم غیب و جاودانگی تعبیر کرده و معتقد است که انسان می‌تواند بر ملائک هم برتری پیدا کند و به مقام بالاتری ارتقا یابد:

(۱۸) نقل باشد، نه چو نقل جان عام　　همچو نقلی از مقامی تا مقام
هرکه خواهد که ببیند بر زمین　　مرده‌ای را می‌رود ظاهر چنین
مر ابوبکر تقی را گو ببین　　شد ز صدیقی امیرالمؤمنین
اندرین محشر نگر صدیق را　　تا به حشر افزون کنی تصدیق را
(دفتر ششم، ۷۴۶-۷۴۹)

مولانا در حکایت «پادشاه جهود و به‌سخن‌آمدن طفل در آتش» مرگ را که تولد دیگری در جهان آخرت است، با زاده‌شدن نوزاد از رحم مادر مقایسه کرده است. این خود به این معناست که انسان با مرگ از جسم حقیر خود که همچون رحم مادر است، رها و به جهان غیب وارد می‌شود؛ بنابراین، مرگ تولدی دوباره است:

(۱۹) مرگ می‌دیدم گه زادن ز تو　　سخت خوفم بود افتادن ز تو
چون بزادم رستم از زندان تنگ　　در جهانی خوش هوای خوب رنگ
من جهان را چون رحم دیدم کنون　　چون در این آتش بدیدم این سکون
(دفتر اول، ۷۹۱-۷۹۳)

همان‌طور که بررسی‌ها نشان می‌دهد، مولانا در بیت‌های بسیاری بیان می‌کند که مرگ وجود و تولدی دیگر و زایشی دوباره است و با مرگ نه‌تنها نابود نمی‌شویم، بلکه زندگی بهتری خواهیم داشت و به آن ادامه می‌دهیم. به عبارت دیگر، او سرنوشت همهٔ ما را بازگشت به‌سوی خدا و مرگ را تنها صعود از پستی به مرحلهٔ بالاتر و ارتقا بیان کرده است. به عبارت دیگر او معتقد است که اساس پیشرفت و تکامل جهان با نابودی و سپس تولد مجدد ظاهر می‌شود، و مرگ تنها عامل رسیدن به این کمال است.

مرگ تکاملی و استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ

استعاره‌های مفهومی و عبارات استعاری به‌ظاهر جدا، قابل‌دسته‌بندی به گروه‌های نظام‌یافته‌ای به نام نظام‌های استعاری هستند و همان‌طور که گفته شد، از میان این نظام‌ها، «استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ» به‌وسیلهٔ یک الگوی فرهنگی، ماهیت‌ها را براساس ویژگی‌های هریک از آن‌ها که نشان‌دهندهٔ رفتارشان است، روی یک محور عمودی از بالا به پایین جای می‌دهد. گاهی این سلسله‌مراتب از بالا به پایین، اول به‌صورت انسان با ویژگی‌ها و صفات عالی چون منطق، دوم حیوان با صفات غریزی، سوم گیاه با صفات زیست‌شناختی، چهارم اشیای پیچیده با ویژگی‌های ساختاری ترکیبی و کاربردی و پنجم اشیای مادی ساده دارای صفات مادی طبیعی، جلوه‌گر می‌شوند. این الگو سبب درک استعاری ویژگی‌های یک ماهیت در یک سطح، از طریق ویژگی‌های یک ماهیت در سطح دیگر می‌شود. براین‌اساس می‌توان ویژگی‌های انسان را در قالب حیوانات و غیرجانداران معرفی کرد. مولانا نیز به شکلی کاملاً مبتکرانه، مراحل رسیدن به کمال و سعادت انسان را در جای‌جای مثنوی و دیگر آثارش، عبور منظم انسان از خصوصیات پست وجودی او یعنی همان صفاتی که در مرتبهٔ پایین انسانیت جای دارد معرفی می‌کند که هر بار در این زنجیرهٔ منظم، انسان را با نسبت‌دادن به یکی از این صفات، معرفی می‌کند و تنها شرط عبور از این صفات را مرگ و زایش مجدد انسان می‌داند:

(۲۰) آمده اول به اقلیم جماد — وز جمادی در نباتی درفتاد
سال‌ها اندر نباتی عمر کرد — وز جمادی یاد ناورد از نبرد
وز نباتی چون به حیوانی فتاد — نامدش حال نباتی هیچ یاد
باز از حیوان سوی انسانیش — می‌کشید آن حالتی که دانیش

(دفتر چهارم، ۳۶۲۸-۳۶۳۲)

مولانا در جای دیگر، تکامل انسان را علاوه‌بر گذشتن از قالب جمادات و گیاهان و حیوانات، گذشتن از قالب انسانی نیز معرفی می‌کند و مراتب بالاتری به این زنجیره می‌افزاید. او رسیدن به مرتبهٔ ملائک یا فرشتگان را فرای مرحلهٔ انسانیت می‌داند و مرحلهٔ قرب الهی را نیز در مرتبه‌ای بالاتر از مقام فرشتگان نشان می‌دهد. با بررسی این موضوع می‌توان تجربیات معنوی حاکم بر ذهن مولانا را دریافت؛ تجربیاتی که نشئت‌گرفته از

جهان‌بینی مبتنی بر سیر و سلوک عرفانی و راه رسیدن به سعادت واقعی است و مولانا در سرتاسر مثنوی با شعار «انا لله و انّا الیه راجعون» از آن یاد می‌کند.

(۲۱) از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم ز حیوان سر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم؟ کی ز مردن کم شدم؟
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک بال و پر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو — کلُّ شیءٍ هالک إلا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم کإنّا إلیه راجعون

(دفتر سوم، ۳۹۰۲-۳۹۰۷)

از آنجا که این نظریه به گفتهٔ کوچش (۱۳۹۳: ۲۱۱) نوعی نظریهٔ عامیانه دربارهٔ پدیده‌های جهان معرفی شده است و حتی در سنت یهودی-مسیحی به انجیل بازمی‌گردد، می‌توان در بسیاری از فرهنگ‌های جهان، این‌چنین نظریه‌ای را تحت عنوان «مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ هستی» یافت و آن را نظریه‌ای جهان‌شمول دانست. مولانا نیز با توجه به فضای فکری و جهان‌بینی متفاوتی که نشئت‌گرفته از تفکرات عرفانی وی است، به شکلی منظم و حرفه‌ای مفهوم تکامل انسان را با معرفی عبور سلسله‌مراتبی از صفات پایین‌تر به‌سوی صفات بالاتر به دایرهٔ نظم درمی‌آورد؛ پس با توجه به ماهیت جهانی جسم انسان، و محققاً الگوهای جهانی تعاملات فیزیکی ما با جهان، جای تعجب نیست که این نوع رابطه در میان فرهنگ‌های مختلف یکسان عمل کند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ابتدا براساس استعارهٔ جهتی به تحلیل ابیاتی پرداختیم که در آن‌ها بیان می‌شود مرگ حرکتی روبه‌جلوست. سپس با معرفی مفهوم تکامل، ابیات و شواهد مبتنی بر این موضوع را مطرح کردیم. بررسی آن‌ها نشان داد پدیدهٔ مرگ از منظر مولانا، وجود و تولدی دیگر و زایشی دوباره است و با مرگ نه‌تنها نابود نمی‌شویم، بلکه زندگی بهتری خواهیم داشت. به عبارت دیگر، او سرنوشت همهٔ ما را بازگشت به‌سوی خدا و مرگ را تنها صعود از پستی به مرحلهٔ بالاتر و ارتقا بیان کرده است. مولانا معتقد است که جهان هستی به‌طور طبیعی برای رسیدن به کمال و دریافت توانایی‌های بیشتر و یافتن شکل

زندگی بهتر و درک و احساس شایسته‌تر، باید از صورتی که دارد به صورت بالاتر برود که این تبدیل و ارتقا، منحصراً با مرگ به‌دست می‌آید؛ بنابراین، مولانا مرگ را پایه و اساس پیشرفت و کمال موجودات می‌داند. درنهایت، براساس راهکارهای مختلفی که لیکاف و ترنر در تحلیل استعاره مطرح کرده بودند، با انتخاب ویژگی سلسله‌مراتبی مدل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ، مفهوم تکامل را در اشعار مولانا مطالعه کردیم.

در ویژگی سلسله‌مراتبی استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ، همان‌طور که لیکاف و ترنر اعتقاد دارند، انسان با صفات عالی در مرتبهٔ اول، حیوان با صفات غریزی در مرتبهٔ دوم، گیاه با صفات زیست‌شناختی در مرتبهٔ سوم و اشیای پیچیده و مادی در مرتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند و به‌طورکلی می‌توان ویژگی‌های انسان را در قالب حیوانات و غیرجانداران فهمید و خصوصیات هریک را براساس نوعی نظم و مرتبه به انسان نسبت داد. یافته‌های ما مبتنی بر این موضوع بیانگر آن است که خصوصیت سلسله‌مراتبی استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ که نشان‌دهندهٔ نوعی تکامل است، در نظام ذهنی مولانا نیز برقرار است. او تکامل انسان را در گذشتن از قالب جمادات و گیاهان و حیوانات و حتی خود انسان، و رسیدن به مراتب بالاتر یعنی فرشتگان و قرب الهی بیان می‌دارد. این مرحله، از نگاه زبان‌شناسان شناختی بسیار فراتر است؛ زیرا زبان‌شناسان شناختی آخرین مرتبه را به انسان نسبت داده‌اند و به چیزی فراتر از آن قائل نشده‌اند. مولانا شرط گذشتن و عبور از مراتب پایین‌تر را مردن و فنا معرفی می‌کند و مرگ را تنها وسیله برای رسیدن به مراتب برتر می‌داند؛ همان الگویی که درک استعاری ویژگی‌های یک ماهیت در یک سطح را از طریق ویژگی‌های یک ماهیت در سطح دیگر امکان‌پذیر می‌داند که در ذهن مولانا، با نوعی استعارهٔ جهتی یعنی حرکت روبه‌جلو شکل گرفته است. با توجه به ماهیت جهانی جسم انسان، و الگوهای جهانی تعاملات فیزیکی ما با جهان، باید گفت که این نوع رابطه در میان فرهنگ‌های مختلف یکسان عمل کرده است.

پی‌نوشت

1. Ronald Langaker
2. Reasoning
3. Conceptual metaphor
4. Mapping
5. Love is journey

6. Orientational metaphor
7. Structural metaphor
8. Ontological
9. Image metaphor
10. Kovecses
11. Megametaphor
12. Micrometaphor
13. Specific-level schema
14. Generic-level schema
15. Interaction between great chain and the nature of things
16. Verbal economy
17. Complex systems metaphor

منابع

- شیمل، آنه ماری. (۱۳۶۷). *شکوه شمس*. علمی و فرهنگی. تهران.
- افراشی، آزیتا، عاصی، سید مصطفی و کامیار جولایی. (۱۳۹۴). «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی، تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار». *زبان‌شناخت*. پژوهشگاه علوم انسانی. سال ششم. شمارهٔ ۲. صص ۳۹-۶۱.
- افراشی، آزیتا و تورج حسامی. (۱۳۹۲). «تحلیل استعارهٔ مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان فارسی و اسپانیایی». *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*. سال سوم. ش ۵. صص ۱۴۱-۱۶۵.
- بدرحصاری، کبری. (۱۳۸۴). *مرگ آگاهی در مثنوی و غزلیات شمس*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تهران. تهران.
- توشیهیکو ایزوتسو. (۱۳۶۴). *خلق مدام در عرفان اسلامی و آیین بودایی ذن*. ترجمهٔ منصور کاویانی. علمی و فرهنگی. تهران.
- حسینی، زهرا و احمد فرامرز قراملکی. (۱۳۹۰). «تجربهٔ گونه‌های مرگ در زندگی در مثنوی معنوی». *مطالعات عرفانی*. ش ۱۳، صص ۸۷-۱۱۶.
- حقیقی، مهری. (۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی ضرب‌المثل‌های کردی کرمانشاهی و فارسی از منظر معنی‌شناسی شناختی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه الزهرا، تهران.
- خلیفه، عبدالحکیم. (۱۳۵۲). *عرفان مولوی*. ترجمهٔ احمد محمدی و احمد میرعطایی، چاپخانهٔ زر. تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۶). *بحر در کوزه*. چ اول. علمی و فرهنگی. تهران.

- سیف، عبدالرضا. (۱۳۸۱). «*زندگی جاوید در مثنوی‌های حدیقه و مثنوی معنوی*». دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تهران. دورهٔ پنجاه‌ودوم. ش ۱۶۴. صص ۱۸۳-۲۰۲.
- عابدی، مهدیه. (۱۳۹۱). «*مقایسهٔ استعاره‌های مفهومی در فارسی نوشتاری روزمره و شعر معاصر*». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه پیام‌نور تهران-جنوب.
- کوچش، ژلتن. (۱۳۹۳). *مقدمهٔ کاربردی استعاره*. ترجمهٔ شیرین پورابراهیم. سمت. تهران.
- گلفام، ارسلان. یوسفی‌راد، فاطمه. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی شناختی و استعاره». *تازه‌های علوم شناختی*. سال چهارم، ش ۳. صص ۵۹-۶۴.
- محسنی، شهباز. (۱۳۹۱). «مرگ از نگاه مولوی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال چهارم، ش ۱۲. صص ۱۳۰-۱۴۰.
- معتمدی، مسعود. (۱۳۷۵). «تلقی عرفا از مرگ». *کیهان اندیشه*. ش ۶۵، صص ۴۳-۶۱.
- نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۷). «*الانسان‌الکامل*». پیش‌گفتار هانری کربن و تصحیح ماژیران موله. کتابخانهٔ طهوری و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران. تهران.
- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *ادب‌پژوهی*. ش ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۵). *مولوی‌نامه*. چ ششم. آگاه. تهران.

References

- Abedi, M. (2012). *Comparison of conceptual metaphors in everyday written Persian and contemporary poetry* (Unpublished master's thesis). University of Payame Noor, Tehran.
- Afrashi, A., & Hesami, T. (2013). A new classification for analyzing conceptual metaphors: Exampels from Persian and Spanish. *Journal of Comparative Linguistics Researches*, *3*(5), 141-165.
- Afrashi, A., Asi, S. M., & Jowlayi, K. (2015). Conceptual metaphors in Persian language: Cognitive and coupous-based analysis. *Zabanshenakht* (*Language Studies)*, *6* (12), 39-61.
- BadrHesari, K. (2005). Death of consciousness in Mathnavi and Shams Ghazals (Unpublished master's thesis). University of Tehran, Tehran.
- Evans, V., & M. Green. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Golfamm, A., & Yousefi Rad, F. (2002). Cognitive linguistics and metaphors. *Advances in Cognitive Science, 4*(3), 59-64.
- Haghighi, M. (2016). *Comparative study of Kurdish proverbs from Kermanshah and Persia: From the viewpoint of cognitive semantics* (Unpublished master's thesis). Alzahra University, Tehran.

- Hashemi, Z. (2010). Conceptual metaphorical theory from the perspective of Lakoff and Johnson. *Literary Studies*, 12, 119-140.
- Homaei, J. (2006). *Mowlavi nama* (6th ed.). Tehran: Agah Publications.
- Hosseini, Z., & Faramarz Gharamelki, A. (2011). Experiencing types of death during life: Based on Mathnavi Ma'navi. *Journal of Mystical Studies*, 13, 87-116.
- Izutsu, T. (1985). *The concept of perpetual creation in religion of Islam and the Buddhist Zen* (M. Kaviyani, Trans). Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Khalifeh, A. (1973). *Rumi's mysticism*. (A. Mohamadi, & A. Mir Ataei, Trans.). Tehran: Zar Publications.
- Kovecses, Z. (2010). *Metaphor*. New York: Oxford University Press.
- Kovecses, Z. (2014). *Metaphor: A practical introduction*. (Sh. Poor Ibrahim, Trans.). Tehran: SAMT Publications.
- Lakoff, G. (1993). *The contemporary theory of metaphor.* In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (2nd ed.) (pp.257-202). London: Combridge University Press.
- Lakoff, G., & M. Johnson (2003[1980]). *Metaphors we live by*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & M. Turner. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: The University Chicago Press.
- Mo'tamedi, M. (1996). Mystics' view of death. *Keyhane Andishe*, 5, 43 – 61.
- Mohseni, Sh. (2011). Death from the viewpoint of Rumi. *Journal of Persian Language and Literature*, *4* (16), 130-140.
- Moreno, A. I. (2005). An analysis of the cognitive dimension of proverbs in English and Spanish: The conceptual power of language reflecting popular believes. *(SKASE) Journal of Theoretical Linguistics, 2*(1), 42-54.
- Nabifar, N. (2013). A comparative study of English and Persian proverbs on bases of cognitive. *(TJEAS) Technical Journal of Engineering and Applied Sciences*, *3*(12), 2287-2302.
- Nasafi, A. (1998). *Perfect human*. Tehran: Tahuri Library and Institut Français de Recherche en Iran.
- Schimmell, A. (1988). *Shokooh-e Shams* [Glory of Shams].Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Seif, A. (2002). Eternal life in Hadiqa Mathnavi and Mathnavi Ma'navi. *Faculty of Literature and Humanities*, *52*(164), 183-202.
- Zarrinkoob, A. (1987). Bahr dar kuza [Sea in a jug]. Tehran: Elmi va Farhangi Publications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس
مورد مطالعه: کلان‌نمادهای «شیر» و «خورشید»[۱]

زهرا حیاتی[۲]
سمیه جباری[۳]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۲۹
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

ساختارگرایان منطق ذهن و زبان انسان را بر پایهٔ ساختاری دوقطبی تعریف می‌کنند که بین دو سوی آن رابطهٔ تقابلی حاکم است. منتقد ساختارگرا با تکیه بر این ایدهٔ محوری که میان کلیت متن و اجزای آن رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار است، تقابل‌های خرد متن را جست‌وجو می‌کند تا با درک آن‌ها به تقابل کلان‌تر دست یابد و بتواند دلالت ضمنی اثر را توضیح دهد. در پژوهش حاضر، تقابل‌های مثنوی و غزلیات شمس بررسی و تحلیل می‌شود. روش پژوهش بر سه مرحله استوار است:

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21707.1581

۲. استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). hayati.zahra@gmail.com
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
jabbari.smy@gmail.com

۱. تحدید حوزهٔ معنایی تقابل‌ها با تأکید بر کلان‌نمادها در مثنوی غزلیات شمس؛ ۲. استخراج تقابل‌هایی که با کلان‌نمادهای شیر و خورشید ساخته شده‌اند؛ ۳. فهم رابطهٔ دوسویهٔ تقابل‌ها؛ ۴. تحلیل معنا و شیوهٔ بیان تقابل‌های به‌دست‌آمده. مطابق نتایج، در بیشتر موارد، رابطه‌های طبیعی و منطقی تقابل‌ها در مثنوی و غزلیات شمس مشترک است. ۱. هنجارشکنی در روابط تقابلی، گاهی در مثنوی بیشتر است و گاهی در غزلیات شمس. در این میان، بسامد و تنوع هنجارشکنی در رابطهٔ تقابل‌های غزلیات چشمگیرتر است؛ ۲. در برخی موارد، هنجار و هنجارشکنی در رابطهٔ تقابلی دوگانه‌ها میان مثنوی و غزلیات شمس، مشابه و مشترک است؛ ۳. در مواردی اندک نیز تقابل‌ها فقط در یکی از دو متن مورد مطالعه پردازش شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: مثنوی، غزلیات شمس، کلان‌نماد، تقابل، شیر، خورشید.

مبانی نظری

در نگاه نخستین، واژه‌های تقابل و تضاد در زبان‌شناسی، تعریف‌هایی دقیق و جزئی‌نگر دارند، اما درنهایت به‌دشواری می‌توان هم‌پوشانی معنایی آن‌ها را نادیده گرفت. مفاهیمی چون مخالفت‌کردن، ناهمتابودن و جمع‌نیامدن دو امر در یک موضوع، از این واژه برمی‌آید، اما در معنای اصطلاحی، تقابل‌های دوگانه یا جفت‌های متضاد[۱] که در زبان انگلیسی از Binary Star گرفته شده و به‌معنای ستارگانی است که کنار یکدیگر قرار دارند، از مفاهیم کلیدی در نقد ادبی است و ذیل رویکرد ساخت‌گرایی[۲] تعریف می‌شود.

در حوزه‌های دستور، بلاغت و محتوا، پژوهش‌های ادبی با موضوع اضداد، نمونه‌های متعددی دارد، اما بررسی و تحلیل تقابل به‌عنوان یکی از سازه‌های بنیادین متن، با شیوه‌ای روشمند و مبتنی بر نظریه، دستاورد مطالعات جدید ادبی است که از توسعهٔ مطالعات زبان‌شناسی سر برآورده است.

کاربرد رسمی اصطلاح تقابل‌ها در دانش زبان‌شناسی با آرای فردینان دوسوسور[۳] (۱۸۷۵-۱۹۱۳) و در کتاب *زبان‌شناسی عمومی* آغاز شد. وی بر این گزاره تأکید داشت که

یکی از قواعد حاکم بر ذهن و زبان، فهم جهان از طریق سازوکار تقابل‌هایی است که از نمودهایی ساده در طبیعت - مانند آسمان و زمین یا مرد و زن- تا پیچیده‌ترین نمونه‌ها در حوزهٔ فرهنگ - مانند آرمان و واقعیت یا دین و اخلاق- را دربرمی‌گیرد. با تأثیرپذیری از ایدهٔ ساخت‌گرایانهٔ سوسور، پژوهشگران زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی و حوزه‌های مشابه، بر این اصل تکیه کردند که ساختار تفکر انسان، جهان‌شمول است و بشر با تقسیم پدیده‌ها به دو قطب مثبت و منفی، به جهان معنا می‌بخشد. در روش تحلیل ساخت‌گرایانهٔ متن، به دو پرسش بنیادین پاسخ داده می‌شود: ۱. متن از چه اجزا و عناصری تشکیل شده است؟ ۲. میان اجزای متن چه رابطه‌ای برقرار است؟ منتقد ساخت‌گرا با یافتن پاسخ این پرسش‌ها در متن، به ابعادی از نظام معنایی و ساختاری آن دست می‌یابد (سلدن، ۱۳۷۵: ۱-۱۴). پس از لوی استروس[۴] -که اصول زبان‌شناسی سوسور را در گفتمان روایی فرهنگ به‌کار بست (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۸۵)- افرادی چون رومن یاکوبسن[۵]، رولان بارت[۶]، کلود برمون[۷]، آلگرداس گریماس[۸]، ژاک دریدا[۹]، تزوتان تودوروف[۱۰]، ژرار ژنت[۱۱] و دیگران، کنش‌های فرهنگی را چه در متون ادبی و هنری و چه در سایر بسترهای اجتماعی، بر پایهٔ تقابل‌ها تفسیر کردند و به این ترتیب، تقابل‌های دوگانه به مفهومی بنیادین در روش‌های مطالعاتی تبدیل شد.

شرح نظریه‌های مبتنی بر عنصر تقابل، علاوه بر کتاب‌های متعددی که ترجمه شده، در مقدمهٔ مقالاتی که طی دو دههٔ اخیر در این زمینه نوشته شده‌اند، قابل‌مشاهده است. به‌طور خلاصه، دریافت نهایی و اجمالی ساخت‌گرایان این است که تقابل‌ها در نظام معنایی متن نقش اساسی دارند و منتقد می‌تواند با یافتن تقابل‌های متن، در وهلهٔ نخست به دغدغه‌های اصلی نویسنده و اساس خیال و عاطفه و اندیشهٔ او پی ببرد و در مرحلهٔ بعد، با تحلیل اینکه نویسنده چه رابطه‌ای میان قطب‌های مثبت و منفی تقابل‌ها ایجاد کرده، می‌تواند به جنبه‌هایی از جهان‌نگری او دست یابد (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۹۸؛ اسکولز، ۱۳۸۶: ۱۴۷-۱۹۳؛ برتنس، ۱۳۷۰: ۷۷-۷۹ و ۱۳۷-۱۶۰ و ۱۸۲ و ۱۹۰؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۷-۲۸۴؛ سجودی، ۱۳۹۰: ۸۱-۸۸؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۸ و ۱۱۷ و ۱۲۰-۱۲۵ و ۱۳۵؛ گیررتس، ۱۳۹۳: ۱۸۵-۱۹۷؛ لوی استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۵-۱۶۰؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸-۱۷۱؛ مکاریک، ۱۳۸۳: ۹۸ و ۱۶۵-۱۶۶ و ۱۷۳ و ۱۸۱). به عبارت دیگر، اگر تقابل‌های مستخرج از متن، با توجه به دو

سویهٔ مثبت و منفی آن‌ها ذیل هم فهرست شود، می‌توان برای هریک از این سویه‌ها عنوان عامی درنظرگرفت و این عنوان، کلیدی برای درک بهتر دلالت‌های پنهان متن است؛ برای مثال، اگر نمونهٔ دوگانه‌های یک متن، مواردی چون کل-جزء، حقیقت-مجاز، حق-باطل، کمال-نقص، نهایت-بدایت، عظمت-حقارت، غیب-شهادت، معنا-صورت و مانند آن باشد و نویسنده یا شاعر، سویهٔ نخست را بر سویهٔ مقابل برتری داده باشد، تقابل‌محوری متن، مفهومی نزدیک به خدا-غیرخدا و در حوزهٔ ادبیات تعلیمی عرفانی است.

به‌هرروی، نحله‌های فکری و رویکردهای مطالعاتی گوناگون پذیرفته‌اند که فهم مفاهیم متقابل، به درک معنا و نظام فکری دستاوردهای بشری کمک می‌کند، اما اینکه چه پرسش‌هایی بر تقابل‌شناسی متن ادبی مترتب است و چگونه می‌توان تقابل‌ها را تفسیر کرد تا خوانش جدیدی از اثر به دست دهد، به نوع متن و مسئله‌شناسی پژوهشگر وابسته است. «در بیشتر پژوهش‌هایی که در زبان فارسی انجام شده است، محققان به تقابل‌های آشکار متن توجه کرده‌اند که همنشین شده‌اند و در سطوح مختلف اثر، نمود دارند؛ مانند واژگان، ساختارهای نحوی، عناصر داستانی (رویداد، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان)، مفاهیم و مضامین و...، اما یکی از مهم‌ترین شیوه‌های خوانش متن براساس تقابل‌ها، توجه به تقابل‌های پنهان است. در این شیوه، فرض پژوهش این است که مفاهیمی که در متن آمده، خواننده را به مفاهیم متضادی ارجاع می‌دهد که غایب است و از این طریق بر مفاهیم غایب و اهمیت آن تأکید می‌شود» (حیاتی، ۱۳۹۷: ۸۷-۸۸).

پیشینهٔ پژوهش

پیشینه را می‌توان در دو بخش عام و خاص بررسی کرد؛ زیرا تحقیقات بسیاری در زمینهٔ تقابل متون ادبی وجود دارند که نظمی ندارند و در مولوی‌پژوهی نیز جایگاه خاصی پیدا نمی‌کنند، اما نقد اشعار مولوی براساس تقابل‌ها، خود بحثی مستقل است و پیشینهٔ خاص پژوهش را شکل داده است.

الف) پیشینهٔ عام پژوهش (نقد متون ادبی براساس تحلیل دوگانه‌ها)

بررسی فهرست زیر -که از مرز سی پژوهش گذشته- نشان می‌دهد بیشتر نقدهایی که دربارهٔ آثار ادبی با تأکید بر تحلیل تقابل‌ها نوشته شده‌اند، در نگاه نخست از یک

پراکندگی در زمینهٔ گزینش مورد مطالعه و آزمون کاربست نظریه در تحلیل متن برخوردارند، اما درمجموع پایهٔ پژوهش‌های منسجمی را ایجاد کرده‌اند. عنوان این نوشته‌ها عبارت است از: «تقابل عقل و عشق از دیدگاه عطار»، «غزل حافظ عرصهٔ تقابل دو گفتمان»، «بررسی تقابل رستم و اسفندیار در شاهنامه براساس نظریهٔ لوی استروس»، «تقابل ایمان و کفر در رباعیات خیام»، «بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقهٔ سنایی»، «خوانش گلستان براساس نظریهٔ تقابل‌های دوگانه»، «تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی»، «سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل نشانه‌ها»، «بررسی تقابل مهر و کین در شاهنامهٔ فردوسی»، «تقابل دوگانهٔ نشانه‌ها در داستان ضحاک»، «بوسه بر روی خداوند، بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان روی خداوند را ببوس»، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی»، «تقابل‌های معنایی در اشعار اقبال لاهوری»، «تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ با تکیه بر نظریهٔ رولان بارت»، «زیبایی‌شناسی شعر نیمایی براساس تقابل‌های دوگانه با شعر قدیم»، «کارکرد کلامی تقابل واژگانی در زبان فارسی»، «گونه‌های تقابل واژگان در کاربست قرآنی»، «تقابل‌های دوگانه و کارکرد آن‌ها در متن با تأکید بر تقابل‌های نور و ظلمت در آثار فارسی شیخ اشراق»، «تقابل شخصیت رند و صوفی در دیوان حافظ شیرازی»، «تقابل عشق و عقل در آثار امیرخسرو دهلوی»، «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری»، «تقابل‌های دوگانه در بهارستان جامی»، «کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی تصاویر غزلیات عطار براساس آرای جرجانی»، «بررسی اسطورهٔ ضحاک براساس ساختار تقابل‌های دوگانهٔ کلود لوی استروس»، «هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود ابیات بر پایهٔ عنصر تقابل»، «بررسی تقابل عشق و مرگ در ساختار شعر فروغ فرخزاد»، «واکاوی مسایل مرگ و زندگی در نهج‌البلاغه براساس نظریهٔ تقابل‌های دوگانه در ساختارگرایی»، «نشانه‌شناسی تقابل‌های ساختاری داستان بیژن و منیژه»، «تقابل‌های دوگانه در داستان رستم و سهراب» و «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی، مطالعهٔ موردی: داستان آشغالدونی و فیلم اقتباسی دایرهٔ مینا».

ب) پیشینهٔ خاص پژوهش (مولوی‌پژوهی با تحلیل دوگانه‌ها)

پژوهش‌های زیر به‌طور مشخص به بحث تقابل‌ها در اشعار مولوی پرداخته‌اند و مورد استناد این تحقیق‌اند:

۱. کتاب «گونه‌های تقابل معنایی در اشعار مولانا و نظامی»، فروغ کاظمی، ۱۳۹۵: در این کتاب، نویسندگان تحلیلی آماری از ۱۵۰ شعر مولانا و ۱۵۰ شعر نظامی ارائه داده‌اند که در محدودهٔ شش نوع تقابل معنایی (مدرّج، دوسویه، طبقه‌ای، واژگانی، جهتی و مکمل) است.

۲. پایان‌نامهٔ «نقش تقابل‌ها در ساختار، بلاغت و زیبایی‌شناسی مثنوی با تکیه بر دفتر اول و دوم»، لاله معرفت، ۱۳۹۵: در این تحقیق، نویسنده براساس اصول علم بلاغت به ترسیم الگوهای تقابلی پرداخته و با استفاده از نظریهٔ نظم جرجانی، به تقابل‌های همجوار توجه کرده است (ر.ک: ش ۷، همین بخش).

۳. پایان‌نامهٔ «بازتاب تضاد و تقابل در مثنوی مولوی»، محمدرضا حصارکی، ۱۳۹۰: نویسنده در مباحث نظری خود به بررسی شناخت حقیقت و راه وصول به آن از نظر مولانا، از طریق تضاد و تقابل می‌پردازد. او پس از پرداختن به زندگی مولانا و آثارش، تقابل‌های مثنوی را در چهارده عنوان، ذیل زوج تقابلی ذکر می‌کند و به شرح و تفصیل هریک می‌پردازد.

۴. مقالهٔ «تقابل مرگ و زندگی در مثنوی»، تهمینه عطایی، ۱۳۸۶: نویسنده انواع مرگ را از نظر مولانا به‌طور مفصل، شرح داده و در خلال متن، به تقابل‌هایی چون «تصویر مرگ برای کافران-تصویر مرگ برای صالحان» یا «تقابل روح و جسم» با ذکر مثال از مثنوی، به‌اجمال اشاره کرده است، اما بحث و نتیجه‌گیری از تقابل مرگ و زندگی در مثنوی و در این تحقیق، وجود ندارد.

۵. مقالهٔ «تقابل معرفت و معیشت براساس قصه‌ای از مثنوی معنوی»، مهدی محبتی، ۱۳۸۱: نویسنده با بهره‌گیری از داستانی از مثنوی (اعرابی و ریگ در جوال‌کردن و ملامت-کردن آن فیلسوف او را)، ابتدا تحلیلی از اجزای هنری آن ارائه می‌کند، سپس به تحلیل محتوای قصه می‌پردازد و در مرحلهٔ بعد، از طریق اشاره به خاستگاه‌های اجتماعی و تاریخی داستان و بررسی و شرح آن‌ها، تقابل بین فلسفه و ایمان را نشان می‌دهد، اما در بیان هیچ‌یک از تقابل‌ها توجهی به ساختار نشده و تنها به محتوا پرداخته شده‌است.

۶. مقالهٔ «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا»، زهرا حیاتی، ۱۳۸۸: در این مقاله، نویسنده با فهرست‌کردن تقابل‌های بنیادین و سپس تحلیل آن‌ها، به این نتیجه می‌رسد که مفاهیم متقابل در اشعار مولوی همان مضامین رایج در مکتب عرفانی است، اما مولوی براساس نگرش عرفانی خود و با شگردهای زیبایی‌شناختی، آن‌ها را به وحدت می‌رساند.

۷. مقالهٔ «تقابل‌های همجوار، عنصر بلاغی و معنی‌ساز در مثنوی»، تقی پورنامداریان و لاله معرفت، ۱۳۹۵: این نوشتار براساس نظریهٔ نظم (ساخت) جرجانی و علم معانی نحو، ساخت‌های گوناگون تقابل‌های همجوار را بررسی و تحلیل کرده است.

۸. مقالهٔ «نشانه‌شناسی تقابل‌های دوگانهٔ نمادهای حیوانی در غزلیات شمس»، علی صفایی و رقیه آلیانی، ۱۳۹۶: در این نوشتار، نویسندگان برای دریافت دلالت‌های ضمنی غزلیات شمس، به روابط تقابلی نمادهای حیوانی توجه و بر دو حوزه تأکید کرده‌اند: گزینش نمادها و هنجارشکنی در روابط تقابلی.

به این فهرست می‌توان موارد زیر را اضافه کرد که نویسندگان آن به بررسی موردی تقابل‌ها (مانند عشق–جنون یا باد–کوه) پرداخته‌اند و گاه به نظریه و رویکرد ساخت‌گرایی توجه نداشته‌اند و متن را براساس محتوا تحلیل کرده‌اند:

۹. حکمت اضداد در مثنوی مولوی، محمدصادق بصیری، ۱۳۸۶.

۱۰. عقل و تقابل آن با عشق و جنون در مثنوی و غزلیات شمس، هادی خدیور، رجب توحیدیان، ۱۳۸۹.

۱۱. مقابلهٔ نمادین باد و کوه نزد مولانا و سنت اگزوپری، بهمن نامور ۱۳۷۹

۱۲. تقابل و تشابه انسان و کوه در آثار مولوی، طاهره کریمی و مهدی نیک‌منش، ۱۳۹۱.

۱۳. تحلیلی از مبانی نظریهٔ تقابل در هستی در مثنوی مولانا، مهدی دهباشی، ۱۳۷۸.

۱۴. بررسی عقل و عشق در مثنوی معنوی، غلامعلی آریا و زینب قاضی طباطبایی، ۱۳۸۷.

نوآوری پژوهش و روش تحقیق

چنانکه از فهرست پیشینهٔ عام و خاص پژوهش برمی‌آید، تنها مقایسهٔ متنی که تاکنون براساس تحلیل تقابل‌ها صورت گرفته، میان دو گفتمان ادبی و سینمایی بوده است. در

نوشتار پیش‌رو، پرسش اساسی این است که اگر ذهنیت واحدی در دو نوع ادبی به خلاقیت پرداخته باشد، دوگانه‌هایی که در جهان‌بینی او از سازه‌های بنیادین تفکر هستند، چگونه پردازش می‌شوند؛ برای مثال، اگر در تصویرهای خیال‌انگیز ذهن مولانا، شیر و آهو دو نماد برای دوسویهٔ تقابل خدا و بنده (خدا-غیرخدا) هستند، آیا رابطهٔ میان آن‌ها، در مثنوی که در شمار ادبیات تعلیمی است، و غزلیات شمس که از نمونه‌های عالی ادبیات غنایی است، یکسان تعریف شده است؟

روش تحقیق، توصیفی است. چنانکه گفته شد، مفاهیم دوگانهٔ یک متن را می‌توان از دو سطح کلان روساخت و ژرف‌ساخت اثر به‌دست آورد. سطح روساختی شامل مواردی چون عناوین فصل‌ها، واژگان، نحو، شخصیت‌ها، توصیف‌های مستقیم و مانند آن است، و سطح ژرف‌ساختی در پردازش رویدادها، نوع شخصیت‌پردازی‌ها، نحوهٔ پردازش رویدادها، تمثیل‌های داستانی و... دیده می‌شود. در این پژوهش، به‌تناسب مورد مطالعه، واحد بیت و سطح واژگانی بر سطوح دیگر غالب است.

بررسی کلان‌نمادهای تقابل‌ساز

باور به وحدت‌گرایی در جهان‌بینی عرفان اسلامی اقتضا می‌کند تضاد در هستی به یک مسئله تبدیل شود. واکاوی ریشه‌های فلسفی این موضوع و بازتاب آن در مثنوی، در مقالهٔ «تحلیلی از مبانی نظریهٔ تقابل در هستی در مثنوی مولانا» آمده است. کنش نیروهای متضاد و در عین حال وحدت‌گرا در عرصهٔ عالم، در جهان‌بینی کیهانی ایرانی و یونانی و نیز در اندیشهٔ حکمای ایرانی و فلاسفهٔ اسلامی وجود دارد و مولانا از این نظریه با تعابیر گوناگون و زیبا سخن گفته است. خلاصهٔ بحث این است که مهم‌ترین تقابل آفرینش، تقابل هستی و نیستی یا وجود و عدم است. کثرات عالم هستی که از اضداد پدید آمده‌اند، به‌نحوی با مفهوم وحدت ارتباط پیدا می‌کنند. هستی کثرات در جهان خارج، حقیقی نیست و صورت ظاهری دارد. مولانا از این نظر به «عدم‌های هستی‌نما» تعبیر می‌کند: ما عدم‌هاییم هستی‌ها نما/تو وجود مطلقی فانی‌نما (دفتر اول، ۶۰۱). «اصل تمام این مقولات متقابل، هستی است و مقولات دیگر چون نیستی، کثرت، غیرت، این‌همانی، این‌نه‌آنی و تباین، همه از اعتبارات مختلف هستی سرچشمه می‌گیرند و چون هریک از این مفاهیم از هستی نشئت گرفته‌اند،

به‌نحوی با هستی، وحدت و به‌لحاظی با آن تفاوت دارند. از جمله عرفایی که نیستی را در تقابل با هستی به‌کار برده‌اند، ابن‌عربی و پس از او مولوی است که در تعبیرات مختلفی از نیستی به‌طور مبسوط سخن گفته‌اند» (دهباشی، ۱۳۷۸: ۱۶). درنهایت، این نظریه به افلاطون و تمثیل خورشید و نور او بازمی‌گردد و همچنین از آرای فلوطین و ابن‌عربی تأثیر می‌پذیرد که هردو، حق‌تعالی را باطن، و عالم را ظاهر هستی می‌دانند که تقابل واقعی میان آن‌ها وجود ندارد و ظاهر، بازتاب‌دهندهٔ باطن است. به تعبیر دیگر، نیستی آن‌ها جلوه و نمودی از هستی است (همان: ۲۰-۲۱). نمونهٔ ابیات مولانا که به‌عنوان شاهد این موضوع آمده‌اند، در ادامه نقل می‌شود:

رنج و غم را حق پی آن آفرید — تا بدین ضد، خوش‌دلی آید پدید
پس نهانی‌ها به ضد پیدا شود — چون‌که حق را نیست، ضد پنهان شود
که نظر بر نور بود آن‌گه به رنگ — ضد به ضد پیدا بود چون روم و زنگ
پس به ضدّ نور دانستی تو نور — ضد، ضد را می‌نماید در صدور
نور حق را نیست ضدی در وجود — تا به ضد او را توان پیدا نمود

(دفتر اول، ۱۱۳۰-۱۱۳۴)

براساس همین الگوی خوانش، یعنی فهم سنت فکری و فلسفی متن، «حکمت اضداد در مثنوی مولوی» نوشته شده و دریافت‌ها و نتایج آن در نه گزاره خلاصه می‌شود؛ طبق آموزه‌های مثنوی: ۱. این عالم محل اضداد است و جهان دیگر، جهان باقی و یک‌رنگی؛ ۲. جنگ و تضاد در اجزای وجود آدمی نیز جریان دارد و انسان‌ها دچار تضادهای درونی هستند؛ ۳. تمام هستی مظهر جمال و جلال خداوند است و همواره میان این دو قطب، کشمکش برقرار است؛ ۴. براساس نظریهٔ نظام احسن الهی، همهٔ اضداد، اعم از حسن و قبح یا خیر و شر، حکیمانه است؛ ۵. اضداد در کنار یکدیگر و در تقابل با هم موجب شناخت و معرفت می‌شوند؛ ۶. بسیاری از مظاهر هستی، در حقیقت یکرنگ و واحد هستند، اما از دیدگاه انسان‌ها متضاد می‌نمایند؛ ۷. بسیاری از امور، با موازین این‌جهانی خوب و دل‌پسند هستند، اما برای رسیدن به بهرهٔ حقیقی، باید در تقابل یا تضاد آن‌ها قدم برداشت؛ ۸. اجزای جهان از اضداد تشکیل شده است و رسیدن به کل، مستلزم مطالعهٔ اضداد است؛ ۹. طبق این اصل فلسفی که جمع اضداد محال است، روح عارف با دنیا و جسمی که در آن قرار گرفته، ناسازگار است (بصیری، ۱۳۸۶: ۱۰۳-۱۳۹).

اما در این خوانش‌های محتوایی و اندیشگانی، یک نکته قابل‌توجه است: «مولانا در مثنوی به این مهم اشارت‌ها کرده و تعبیرات و توجیهات بدیعی ارائه نموده است» (دهباشی، ۱۳۷۸: ۱۱). این اشارت‌های مهم و تعبیرات و توجیهات بدیع، ساختاری را شکل می‌دهند که در حوزهٔ تحلیل زیبایی‌شناسی متن است.

از این نگاه، تقابل‌های اشعار مولانا را می‌توان در تصویرهای ادبی یا بلاغت متن تحلیل کرد. برخی پژوهشگران برای واکاوی این شگرد به علم بلاغت توجه کرده‌اند: «تقابل از میان سه علم بلاغت قدیم (معانی، بیان و بدیع) در علم بدیع معنوی جای می‌گرفت و به نام‌های طباق و مطابقه نیز خوانده می‌شد. علمای بلاغت به ذکر تقابل‌های واژگانی و تقابل جملات با شواهدی اغلب تکراری بسنده کرده‌اند. آنان تقابل را جمع میان دو لفظ متقابل و متعلق به یک رشتهٔ معنایی دانسته و به تقسیم‌بندی‌هایی چون تقابل در لفظ و معنا، تقابل در تعداد و محض و غیرمحض قائل بوده‌اند (ابن‌معتز، ۱۹۳۵: ۳۶-۴۶؛ ابن‌اثیر، ۱۹۳۹: ۲۸۰-۲۹۲؛ خطیب قزوینی، ۲۰۰۳: ۲۵۹-۲۶۰؛ خفاجی، ۱۹۸۲: ۱۹۹-۲۰۳)[۱۲]. به باور ارسطو، عناصر متقابل هرگاه در یک بافت قرار گیرند، رونق یکدیگر را در پی دارند؛ زیرا به ظهور هم منجر می‌شوند» (پورنامداریان و معرفت، ۱۳۹۵: ۳۹).

براین‌اساس، نویسندگان مقالهٔ «تقابل های همجوار، عنصری بلاغی و معنی ساز در مثنوی» معتقدند مولانا براساس تقابل ها، الگوهای نحوی متنوع و متعددی را در مثنوی می آفریند و یکی از این الگوها، همجواری یا همنشینی دو رکن متقابل است (همان)، مانند نمونه‌های زیر:

آب دریا جمله در فرمان توست — آب و آتش ای خداوند، آن توست
(دفتر اول، ۱۳۳۵)

همچو نی، زهری و تریاقی که دید — همچو نی، دم‌ساز و مشتاقی که دید
(دفتر اول، ۱۲)

هریکی قولی است ضد همدگر — چون یکی باشد یکی زهر و شکر
(دفتر اول، ۴۹۶)

اما چنانکه پیش‌تر گفته شد، منتقدانی که نظریه‌ها و رویکردهای جدید را در نقد ادبی دنبال می‌کنند، به پیروی از نظریه‌پردازان ساخت‌گرا، تقابل را جزئی از ساختار متن می‌دانند و باور دارند که شناخت نوع تقابل‌هایی که شاعر برای بیان مفاهیم مورد نظر خود گزینش،

و رابطه‌ای که میان دوسویهٔ تقابل تعریف کرده است، کلید درک دلالت‌های ضمنی متن است. براین‌اساس، «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا» (۱۳۸۸) و «نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانهٔ نمادهای حیوانی در غزلیات شمس» (۱۳۹۳) دوگانه‌های اشعار مولانا را به‌مثابهٔ عنصری ساختاری بررسی کرده‌اند. در مقالهٔ نخست، این نتیجه حاصل شده است: «عناصر متقابل ذهنی و عینی در تصویرپردازی‌های مولانا که گاه با شگردهای بیانی و بلاغی همراه است، جهان‌بینی عرفانی او را بازتاب می‌دهد؛ زیرا عالم ماده را در برابر عالم روح قرار می‌دهد و میان آن‌ها رابطهٔ عالی و نازل برقرار می‌کند، اما گذر از فهرست دوگانه‌ها و تحلیل نحوهٔ برخورد شاعر با آن‌ها نشان می‌دهد تقابل‌های دوتایی از دیدگاه‌های متفاوت و با شیوه‌های گوناگون در نقطه‌ای به وحدت می‌رسند و سرشت تقابلی‌شان از میان می‌رود. رفع ماهیت تقابلی دوگانه‌ها از طریق تمثیل‌های استدلالی و اقناعی، تشبیه‌های جمع (تشبیه معشوق به تقابل‌های دوتایی متعدد)، تکرار تقابل‌های هم‌تراز و ایجاد موسیقی معنوی، قرینه‌سازی تقابل‌های عارفانه و عاشقانه و توصیف تبدیل طرفین تقابل‌ها به یکدیگر تحقق می‌پذیرد» (حیاتی، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۳).

در مقالهٔ دیگر این دریافت ارائه شده است: «آنچه در بخش تقابلی حائز اهمیت است، نحوهٔ گزینش نمادها و هنجارشکنی در روابط تقابلی است. مطابق نتایج، رابطه‌های تقابلی در غزلیات شمس، در چهار دستهٔ سلبی، ایجابی، دووجهی و میانه نمود یافته است که تقابل‌های میانه و دووجهی، نشانگر هنجارشکنی و پویایی در جفت‌های تقابلی هستند» (صفایی و آلیانی، ۱۳۹۳: ۱۶۲). نویسندگان همچنین روابط تقابلی را از سه منظر الگو، کنش و دگردیسی بررسی کرده‌اند.

اکنون کنارهم‌گذاری تقابل‌های مشترک مثنوی و غزلیات شمس می‌تواند افق تازه‌تری در برابر مولوی‌پژوهان ایجاد کند. آیا تقابل‌های واحدی که در تصویرهای ادبی این دو نوع ادبی وجود دارند، از یک رابطهٔ تقابلی تبعیت می‌کنند؟ کلان‌نمادهایی مانند آفتاب (خورشید/شمس، نور) و شیر، چه تقابل‌هایی در دو متن مورد مطالعه ساخته‌اند؟

۱. تقابل‌سازی با کلان‌نماد شیر

شیر یکی از کلان‌نمادهای مثنوی و غزلیات است که در تقابل با حیوانات دیگر مانند سگ، روباه، آهو، گربه و مانند آن، برای تفهیم و تعلیم تقابل‌های مفهومی، تصویرهایی گوناگون

ساخته شده است. «شیر در اساطیر اقوام گوناگون، نمادی از دلاوری، سلطنت، غرور، قدرت و پیروزی است تا آنجاکه نه‌تنها پادشاهان و دلاوران، بلکه بسیاری از بزرگان دین و مذهب نیز از پیروان خود به دریافت لقب شیر متصف شده‌اند؛ از جمله عیسی (ع) شیر یهودا، کریشنا شیر بودیسم و علی (ع) شیر خدا» (قبادی، ۱۳۸۸: ۱۷۱). در ادبیات حماسی، شیر بیش از هر نوع ادبی به چشم می‌آید. «در ادبیات عرفانی که از حیث تأویل نمادهای برجامانده از مواریث ملی و اساطیری و تحول مدلول‌های آن‌ها درواقع روی دیگر ادبیات حماسی است، شیر با همان خصایل قدرتمندی، دلاوری، رزم‌آوری و شکست‌ناپذیری، نمادی است از جهان‌پهلوان عرصهٔ عشق و معرفت، یعنی انسان کامل...» (همان، ۱۷۳). در این بخش، به برخی از نمونه‌های تقابل‌سازی با کلان‌نماد شیر پرداخته می‌شود.

شیر و آهو

در مثنوی، تقابل شیر-آهو برای تفهیم دوگانهٔ قوی-ضعیف یا چیره-ناتوان و مانند آن به‌کار رفته است. تصویر غالب و تکرارشونده این است که شیر شکار بر آهوی لنگ پیروز است و بر آهوست که جانب پرهیز نگاه دارد. بااین‌حال، این رابطهٔ تقابلی در بافت معنایی دیگری شکسته می‌شود و سویه‌های ارزشی جابه‌جا می‌شوند؛ چنانکه شیر ممکن است پیش آهو سرنهد.

هین از او بگریز چون آهو ز شیر　　سوی او مشتاب ای دانا دلیر
(دفتر سوم، ۲۵۶۹)

ای رفیقان راه‌ها را بست یار　　آهوی لنگیم و او شیر شکار
(دفتر ششم، ۵۷۶)

شیر این سو پیش آهو سر نهد　　باز اینجا نزد تیهو پر نهد
(دفتر ششم، ۱۶۳۱)

در غزلیات شمس، مانند مثنوی، نخستین رابطهٔ تقابلی شیر-آهو همان صیاد-صید است. یکی می‌درد و دیگری می‌دود. در این معنی، تقابل میان شیر و آهو رفع‌نشدنی است و آهو همدم شیر نمی‌شود.

صنما تو همچو شیری من اسیر تو چو آهو　　به جهان که دید صیدی که بترسد از رهایی
(۲۸۳۹)

آهوی لنگ چون جهد از کف شیر شرزه‌ای چون برهد ز باز جان، قالب چون سمانه‌ای (۲۴۸۶)

اما در رابطهٔ تقابلی شیر-آهو به این هنجار بسنده نمی‌شود و گاه سویهٔ منفی به‌سوی مثبت عاشق و مایل است؛ برای نمونه، اگرچه جملهٔ آهوان ز شیران گریزان هستند، حمله‌های شیر شکاری چنان بر آهوان خوش است که صحرا پر از آهو می‌شود. در ساحت عشق و عرفان، آهو جویای شیر است و برای آهوی شکسته، لحظه‌ای خوش است که شیر بر شکار عزیز خود پنجه می‌نهد و در برابر چنین شیری، جهان گلهٔ آهوست.

ز شیران جمله آهویان گریزان دیدم و پویان دلا جویای آن شیری، خدا داند چه آهویی (۲۵۵۳)

کجاست شیر شکاری و حمله‌های خوشش که پر کنند ز آهوی مشک صحرا را (۲۳۳)

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش که ای عزیز شکارم، چه خوش بود به خدا (۲۱۹)

یکی شیری همی بینم جهان پیشش گله آهو که من این شیر و آهو را نمی‌دانم نمی‌دانم (۱۴۳۹)

چنانکه رسم مولاناست، گونه‌ای از رفع ضدیت اضداد، جمع‌شدن آن‌ها (یا جمع‌بودن آن‌ها) در یک وجودِ واحد است. معشوق عرفانی غزلیات شمس هم شیری می‌کند، هم آهویی و گاه شیر غرنده‌ای است که در صورت آهو پنهان شده است.

نی که تو شیرزاده‌ای در تن آهوی نهان من ز حجاب آهوی یک رهه بگذرانمت (۳۲۲)

هین ز خوهای او یکی بشنو گاه شیری کند گه آهویی (۳۱۴۳)

شیر و سگ

در نمونه‌های یافت‌شده از مثنوی معنوی، شیر، شیر و سگ، سگ است. این تقابل رفع‌ناشدنی است. سگ، مردارخوار، صورت‌پرست، بی‌شرم و حریص است. در مقابل، شیر، حق‌پرست و دارای شرم و طبع بلند است (دفتر اول، ۳۹۶۴). هیچ سگی نمی‌تواند در برابر شیر، خوش‌تگی کند و در پوستین او پنهان شود.

پس دمی مردار و دیگر دم، سگی　　چون کنی در راه شیران خوش تگی
(دفتر اول، ۲۸۷۵)

شرم، شیران راست نی سگ را، بدان　　که نگیرد صید از همسایگان
(دفتر سوم، ۲۴۳۸)

ای سگ گرگین زشت از حرص و جوش　　پوستین شیر را بر خود مپوش
(دفتر سوم، ۷۸۸)

در غزلیات شمس هم رابطهٔ تقابلی غالب میان این دو قطب، همان سویهٔ ارزشی شیر در برابر سویهٔ بی‌ارزش سگ است. سگ، نماد نفس و تن است؛ مردارخواری است که خوردنی خود را از هر کوی می‌جوید. در رزم با شیر، لاغری است که بانگی ضعیف دارد و از فن و مکر چاره‌گرانه بی‌بهره است. در برابر آن، شیر نماد روح پاک است؛ به هر کوی پای نمی‌گذارد و با زئیر و غرشی، پیروز میدان است.

ای نفس شیر شیر رگ چون یافتی زان عشق تگ　　انداز تو در پیش سگ، این لوت و خوان را ساعتی
(۲۴۴۱)

چگونه میر و سرهنگی که ننگ صخره و سنگی　　چگونه شیر حق باشد اسیر نفس سگساری
(۲۵۲۸)

هرچه کند شیر نر، سگ بکند هم سگی　　هرچه کند روح پاک، تن بکند هم تنی
(۳۰۲۰)

بگیر ای شیرزاده خوی شیران　　سگان نامعلم را رها کن
(۱۹۰۵)

زان‌که دشنام تو بهتر ز ثناهای جهان　　ز کجا بانگ سگان و ز کجا شیر زئیر
(۱۰۹۰)

تو گمان می‌بری که شیران نیز　　چون سگان از برون در میرند
(۹۷۲)

شیرمردا تو چه ترسی ز سگ لاغرشان　　برکش آن تیغ چو پولاد و بزن بر سرشان
(۲۰۰۴)

و درنهایت، انتظار مولوی‌شناسان از چارچوب‌شکنی، در این رابطهٔ تقابلی نیز بی‌پاسخ نمی‌ماند. جابه‌جایی سویه‌های ارزشی در بافت دیگری از معنا، نمونه‌هایی دارد و مولانا جایگاهی را نشان می‌دهد که در آن، سگ از شیر به است. شیر گردون، خاک پای سگی را می‌بوسد که صیاد شاه است؛ یا اگر معشوق عرفانی غزلیات شمس بر سگی زنجیر نهد،

آن سگ شاه همهٔ شیران عالم می‌شود و اگر او حمله برد، همهٔ شیران چون سگ لنگ می‌شوند. سگ اگر پیرو اصحاب کهف باشد، از شیر شرزه افزون است و شیران، پیش سگان کوی دوست، دُم بر زمین می‌زنند.

مرا می‌گفت دوش آن یار عیار — سگ عاشق به از شیران هشیار (۱۱۷۴)

ببوسد خاک پایش شیر گردون — بدان لب که نیالاید به مردار (۱۱۷۴)

چو زنجیری نهی بر سگ، شود شاه همه شیران — چو زنگی را دهی رنگی، شود رومی و روم آری (۲۵۳۲)

سگ کهفی که مجنون شد، ز شیر شرزه افزون شد — خمش کردم که سرمستم نباید بسکلد تاری (۲۵۳۴)

شاهان همه مسکین او، خوبان قراضه چین او — شیران زده دم بر زمین، پیش سگان کوی او (۲۱۳۰)

شیر و روباه

در مثنوی معنوی، دوگانهٔ شیر–روباه برای بیان تقابل مکر و حیلهٔ ضعیف با قدرت واقعی به‌کار می‌رود.

بر سر اغیار چون شمشیر باش — هین مکن روباه‌بازی، شیر باش (دفتر دوم، ۱۲۵)

در پناه شیر کم ناید کباب — روبها، تو سوی جیفه کم شتاب (دفتر سوم، ۲۲۴۲)

اما مواردی هم دیده می‌شود که روباه و شیر، دو ضدی هستند که مانند بسیاری از دو قطب مخالف دیگر، ضدیت خود را در برابر خالق اضداد از دست می‌دهند:

خصم هر شیر آمد و هر روبه او — کل شیء هالک الا وجهه (دفتر ششم، ۲۲۳۸)

و نمونهٔ درهم‌شکستن رابطهٔ تقابلی شیر و روباه، زمانی است که با دو چهرهٔ پنهان و پیدا از ذات واحد روبه‌رو هستیم و باید قدرت تمییز داشته باشیم؛ چنانکه ممکن است شیر در نقش روباه رفته باشد.

هست اندر نقش این روباه، شیر　　سوی این روبه نشاید شد دلیر
(۳۱۲۶)

و نمونه‌ای از رفع تقابل و تبدیل‌شدن سویهٔ منفی به سویهٔ مثبت را در این بیت می‌بینیم که روبهان مرده می‌توانند با هدایت یک سخن، به شیر بدل شوند.

عالمی را یک سخن ویران کند　　روبهان مرده را شیران کند
(دفتر اول، ۱۵۹۷)

اما در غزلیات شمس، قریب به اتفاق نمونه‌های یافت‌شده بر چیرگی شیر و زبونی روباه دلالت می‌کند و رابطهٔ منطقی تقابلی میان این دوسویه حفظ می‌شود. حتی این تصویر که روباه لنگ، خود را عاشق شیر نشان می‌دهد، برای بیان این معنی به‌کار می‌رود که عاشقی به های و هوی نیست و درنتیجه، هیچ رابطهٔ عاشقانه‌ای میان این دوگانه تعریف نمی‌شود.

روباه لنگ رفت که بر شیر عاشقم　　گفتم که این به دمدمه و های و هوی نیست
(۴۵۹)

ولیک آن به که آن هم شیر گوید　　کجا اشکار شیر و صید روباه
(۲۳۳۹)

صفاتی که برای شیر به‌کار می‌رود، سرتیزی‌کردن، پنجه‌زدن، دریدن، نژاده‌بودن و مانند آن است. در برابر، ویژگی روباه، دزدی‌کردن، دم‌جنباندن، شست نشان‌دادن، ازمیان‌گریختن و به حیله و دستان روی‌آوردن است. درنهایت می‌توان تقابل شیر و روباه را با دوگانهٔ عشق و حیله (عقل) برابر دانست. مفهوم دیگری هم که در این رابطه نهان است، تقابل خیرالماکرین و مکرکنندگان است.

ز روباه چه ترسید شما شیرنژادید　　خر لنگ چرایید چو از پشت سمندید
(۶۳۸)

هست سرتیزی، شعار شیر نر　　هست دم‌داری در این ره روبهی
(۲۹۱۵)

چه باشد شست روباهان به پیش پنجهٔ شیران　　بدران شست اگر خواهی بر و در بحر پیوستی
(۲۵۱۸)

حمله بردم سوی شیران همچو شیر　　همچو روبه از میان نگریختم
(۱۶۵۸)

روبهکی دنبه برد، شیر مگر خفته بود　　جان نبرد خود ز شیر، روبه کور و کبود
قاصد ره داد شیر ورنه که باور کند　　این چه که روباه لنگ دنبه ز شیری ربود
(۸۸۷)

ذیل تقابل شیر-آهو به یک هنجارگریزی در رابطهٔ تقابلی اشاره شد و آن کشش آهو به شکارشدن از سوی شیر بود. این رابطه میان شیر و روباه، نمونه‌هایی ندارد که بتوان به آن‌ها استناد کرد، اما در یک بیت، جابه‌جایی دوسویه دیده می‌شود که تصویری بسیار شاعرانه خلق کرده است. مولوی به مخاطب خود (معشوق) می‌گوید: یک بار تو روباه باش و من شیر می‌شوم تا شکاری خوش کنم:

شها شیری تو، من روبه، تو من شو یک زمان، من تو　　چو روبه شیرگیر آمد، جهان گوید خوش اشکاری
(۲۵۳۴)

درمجموع، احساس غالب در پردازش تصویرهای تقابلی با شیر-روباه، نهیب و هشدار است. مخاطب غزل مولانا باید هوشیار باشد که میان دو بعد شیری و روباهی، وجود کدام را انتخاب کند.

برو در بیشهٔ معنی چو شیران　　چه یار روبه و کفتار گشتی
(۲۶۴۷)

چو شیر مست بیرون جه نه اول دان و نه آخر　　که آید ننگ شیران را ز روبه‌شانگی کردن
(۱۸۴۸)

شیر/گربه و موش

در مثنوی، ابهت و ترس‌آوری گربه برای موش، مثالی است برای آنان که از قدرت بزرگ‌تر بی‌خبرند؛ چنانکه اگر موش، شیر را می‌شناخت، گربه برای او ناچیز بود؛ برای نمونه، مولوی در ابیاتی می‌گوید عقل ایمانی، بر دل حاکم و پاسبان است و دل از او هراس دارد؛ همان‌طور که موش از گربه و بلکه از شیر هراس دارد:

موش کی ترسد ز شیران مصاف　　بلکه آن آهوتکان مشک ناف
(دفتر سوم، ۳۰۰۶)

ای گرفته همچو گربه، موش پیر　　گر از آن می شیرگیری، شیر گیر
(دفتر سوم، ۷۱۲)

چه خبر جان ملول سیر را　　کی شناسد موش غره شیر را
(دفتر چهارم، ۳۴۲۸)

خزیدن گربه در انبان یا در خاک به‌دلیل ترس و زبونی، تصویری است که در خیال‌پردازی‌های مولوی نمونه‌های فراوان دارد و این ضعف و بیچارگی، معمولاً در تقابل با شیربودن و جگرداشتن پرورش می‌یابد و پردازش می‌شود. از سوی دیگر، گربه تصویری است که وجه مقابل خود -یعنی موش- را تداعی می‌کند و در غزلیات شمس هم مانند مثنوی، این دو تقابل در یک تصویر ترکیبی به‌کار رفته است؛ برای مثال، تفاوت دلیران و زبونان صحنهٔ عشق این است که آنان مانند شیرزادگان به مصاف می‌روند و اینان مانند موش‌صفتان از ترس گربگان در خانه می‌مانند. به‌عبارتی، تقابل رفتن-ماندن هم در این دوسویهٔ تقابل، تعریف می‌شود.

در خانه مانده‌ایم چو موشان ز گربگان　　گر شیر زاده‌ایم بدان ارسلان رویم (۱۷۱۳)

شیری است که غم ز هیبت او　　در گور مقیم همچو موش است (۳۸۰)

از بیم تو گشته شیر گربه　　در خاک خزیده صبر چون موش (۱۲۳۸)

اگر مجنون زنجیری، سر زنجیر می‌گیری　　وگر از شیر زادستی، چپی چون گربه در انبان (۱۸۴۴)

نه گربه‌ای که روی در جوال و بسته شوی　　که شیر پیش تو بر ریگ می‌زند دنبال (۱۳۵۴)

شایان توجه است که گاه انبان‌دریدن (با لحاظ‌کردن معنای استعاری آن در ابیات زیر) ملاک ارزیابی، ذات شیر یا گربه است:

همچو گربه عطسهٔ شیری بدم از ابتدا　　بس شدم زیر و زبر کو گربه در انبان نهاد

گفت ار تو زاده شیری نه‌ای گربه برآ　　بردر انبان، شیر در انبان درون نتوان نهاد

من چو انبان بردریدم، گفت آن انبان مرا　　چون تویی را هر که گربه دید او بهتان نهاد (۷۵۰)

به‌هم‌ریختن رابطهٔ تقابلی و گاهی جابه‌جاشدن دوسویهٔ ارزشی در تقابل شیر-گربه در غزلیات شمس نمونه‌هایی دارد؛ برای مثال، نظر سلطان می‌تواند گربه را شیر کند و قدرت

عشق و سیاست‌کردن او می‌تواند شیر را مانند گربه در انبان زبون کند. همچنین معشوق بر جگر عاشقی که چون گربه پژمرده است، زخم می‌زند تا جگر شیران بستاند:

گفت ای گربه بشارت مر تو را　　که تو را شیری کند سلطان تو
(۲۲۲۳)

اگر شیر، اگر پیل، چنانش کند این عشق　　چو بینیش بگوییش زهی گربه در انبان
(۱۸۸۷)

طبل سیاستی ببین کز فزع نهیب او　　شیر چو گربه می‌شود، میر چو مور می‌رود
(۵۵۲)

خستم جگرت را من، بستان جگری دیگر　　همچون جگر شیران، ای گربهٔ پژمرده
(۲۳۰۴)

نکتهٔ پایانی این بخش، تقابل‌هایی است که با کلان‌نماد شیر ساخته شده و با اینکه نمونه‌هایی در غزلیات شمس دارد، در مثنوی کمتر مورد توجه ذهن مولوی بوده است. از جملهٔ این تقابل‌ها می‌توان به شیر-یوز و شیر-کفتار اشاره کرد.

شیر و یوز

یوز حیوانی است که در ادبیات و متون مورد مطالعهٔ این تحقیق، به تیزتکی و شکارگری شهره است؛ چنانکه عطار می‌گوید: هرکه او شاهباز این سر نیست/ زین طریقت جهنده چون یوز است؛ و مولوی در دفتر اول مثنوی می‌گوید: قرعه بر هرکه فتادی روز روز/ سوی آن شیر او دویدی همچو یوز. اما ویژگی دیگر یوز در باور ایرانیان این است که یوز به پنیر علاقه دارد و گویا پنیر، طعمه‌ای بوده است که با آن، این حیوان را رام می‌کرده‌اند. چنین یوزی دیگر تیزتکی و شکارگری از خود نشان نمی‌دهد. در ذهن مولوی نیز همان‌طور که «گربهٔ درانبان‌خزیده» نشان‌دهندهٔ فرد زبون و بیچاره است و در تقابل با جگرآوری شیر، تصویرپردازی‌های متعددی از آن در مثنوی و غزلیات آورده است، «یوزِ دوستدار پنیر» هم یادآور فردی ضعیف و ناتوان است که در تقابل با «جگرخواری شیر» تصویرپردازی شده است:

ما خون جگر خوریم چون شیر　　چون یوز نه عاشق پنیریم
(۱۵۷۳)

نخورم چون جگر و دل که جگرگوشهٔ شیرم نه چو یوزان خسیسم که بود طعمه پنیرم
(۱۶۱۲)

شیر مستی و شکارت آهوان شیر مست با پنیر گندهٔ فانی کجا یوزی کنی
(۲۷۷۷)

شیر و کفتار

مولوی در دفتر پنجم مثنوی، ذیل «تشبیه‌کردن قطب کی عارف واصل است در اجری‌دادن خلق از قوت مغفرت و رحمت بر مراتبی که حقش الهام دهد...»، همان‌طور که از عنوان برمی‌آید، تقابل قطب-خلق را می‌شکافد. در این شعر برای بیان تفاوت مرتبهٔ اجری‌دادن قطب و باقی‌خواربودن خلق از تقابل تصویری شیر-کفتار استفاده می‌کند. شیر صید می‌کند و کفتار از باقی صید او می‌خورد.

قطب، شیر و صیدکردن کار او باقیان این خلق باقی‌خوار او
تا توانی در رضای قطب کوش تا قوی گردد کند صید وحوش
چون برنجد بی‌نوا مانند خلق کز کف عقل است جمله رزق حلق
(دفتر پنجم، ۲۳۴۰-۲۳۴۲)

همین معنی در چند غزل مولوی به‌کوتاهی و به یاری تشبیه و استعاره بیان می‌شود:

برو در بیشهٔ معنی چو شیران چه یار روبه و کفتار گشتی
(۲۶۴۷)

قد شیدوا ارکاننا واستوضحوا برهاننا حمدا علی سلطاننا، شیرم چه کفتاری کنم
(۱۳۷۶)

نمونهٔ به‌هم‌ریختن رابطهٔ تقابلی میان شیر و کفتار، در غزلی دیده می‌شود که سراسر آن، شرح ازمیان‌برخاستن ضدیت اضداد یا جابه‌جاشدن جایگاه آن‌ها به‌دلیل وجود یار و سبب‌سوزی اوست. یکی‌شدن دوسویهٔ تقابل از مصرع اول (دلبری و بیدلی اسرار ماست) خود را نشان می‌دهد و در بیت‌های بعد، رابطهٔ تقابلی نو-کهنه، سلطان-دزد، جالینوس-بیمار، گاو گردون-قربانی، زهر-تریاق، شیر-کفتار، خویش-غیر و ایمان-انکار می‌شکند.

دعوی شیری کند هر شیرگیر شیر گیر و شیر او کفتار ماست
(۴۲۴)

تقابل‌های دیگری نیز با کلان‌نماد شیر در غزلیات ساخته شده است که به‌سبب انـدکی و پراکندگی نمونه‌ها در دسته‌بندی‌های پژوهش قرار نگرفت، مانند تقابل شـیر بـا خـر، گـاو و گوساله، گرگ و شکال، پشه، خوک، بوزینه، فرس، کرکس، بز، بره، زغن و... .

۲. تقابل‌سازی با کلان‌نماد آفتاب/خورشید و شمس

تصویرپردازی با خورشید، آفتاب، شمس و نور، شـبکه‌ای از تمثیـل‌هـا و نمادهـا در مثنـوی ایجاد کرده که مورد توجه بیشتر مولوی‌پژوهان بوده اسـت، امـا از منظـر تحلیـل تقابـل‌هـای دوگانه، تصویرهای مبتنی بر این کلان‌نماد نشان می‌دهد سویه‌های منفی خورشید، آفتـاب و شـمس عبـارت‌انـد از: شـب، اختـر، بـرف، چـراغ، خفـاش، ذره، سـایه، شـمع، زمهریـر، سواد/ظلمت، ماه. در برابر نور نیز، نار، سایه، دود، دخان، چاه، جسم، خاکستر، تن و ظلمت قرار دارد. «... نقش کانونی خورشید در غزلیات شمس به‌عنوان نمـادی از عظمـت، شـکوه، بی‌کرانگی، حیات‌آوری، هـدایتگری، امیدبخشـی و بخشـش بـی‌دریـغ معشـوق، زمینـه‌سـاز استخدام سلسله‌ای از اشیا و حالاتی است که در نظام عالم، ارتباطی نزدیـک و تنگاتنـگ بـا خورشید دارند.... ذره، سایه، ابر، ستاره، مشرق، مغرب، روز، شب، آفتـاب‌پرسـت، خفـاش، گل آفتابگردان و برف از مهم‌ترین عناصری هستند کـه در پیونـد بـا خورشـید، شـبکه‌ای از نمادهای عموما معرف فناپذیری، بی‌اصالتی، پوشیدگی، کم‌فروغی، نیاز و سیر درونـی اشـیا و مظاهر عالم دربرابر جـاودانگی، ازلیـت، ابـدیت، بـی‌نیـازی و نورانیـت آفریـدگار اسـت» (قبادی، ۱۳۸۸: ۱۳۷). در ادامه به چند نمونه از تقابل‌های مذکور پرداخته می‌شود.

آفتاب/خورشید/شمس و شب/سواد/ظلمت

در مثنوی، آفتاب–شب دوگانه‌ای است که همواره میان سـویه‌هـای آن ناسـازگاری وجـود دارد و حضور یکی، مستلزم غیاب دیگری است.

چـون نـدارد روی همچـون آفتـاب　　او نخواهـد جـز شـبی همچـون نقـاب
(دفتـــر اول، ۲۹۱۹)

نوبت زنگـی اسـت رومـی شـد نهـان　　ایـن شـب اسـت و آفتـاب انـدر رهـان
(دفتـر ششـم، ۱۸۷۰)

ناسازگاری و نزاع میان نور و تاریکی، آفتاب و ظلمت، و خورشید و سیاهی، کمتر در مثنوی رفع می‌شود و آدمیان یکی از این دو را برمی‌گزینند و به آن جلب می‌شوند. این تقابل برای مفاهیم دوگانهٔ تن-جان یا غیب-شهادت نیز به‌کار می‌رود. همچنین ورود به یکی، مستلزم خروج از دیگری است.

حس ابدان قوت ظلمت می‌خورد　　حس جان از آفتابی می‌چرد
(دفتر دوم، ۵۱)

بعد نومیدی بسی امیدهاست　　از پس ظلمت بسی خورشیدهاست
(دفتر سوم، ۲۹۲۵)

که چه تقصیر آمد از خورشید داد　　تا تو چون خفاش افتی در سواد
(دفتر ششم، ۳۴۰۹)

اما این رابطهٔ تقابلی طبیعی که تمثیلی برای تعلیم این آموزه است که «اضداد با یکدیگر جمع نمی‌شوند»، استثنایی هم دارد و آن زمانی است که عارف کامل (نمایندهٔ خدا) در میان باشد. اوست که در شب، آفتاب را رؤیت می‌کند یا به یاری‌اش، آفتاب در شب دیده می‌شود. در دفتر ششم آمده است:

عارف از معروف بس درخواست کرد　　کای رقیب ما تو اندر گرم و سرد
ای مشیر ما تو اندر خیر و شر　　از اشارت‌های دلمان با خبر
ای یرانا لانراه روز و شب　　چشم‌بند ما شده دید سبب
چشم من از چشم‌ها بگزیده شد　　تا که در شب آفتابم دیده شد
(دفتر ششم، ۲۸۸۹-۲۸۹۲)

حضور خورشید به‌شرط غیبت شب، تقابلی است که در دیوان شمس هم دیده می‌شود.

شب رفت صبوح آمد غم رفت فتوح آمد　　خورشید درخشان شد تا باد چنین بادا
(۸۲)

اما هنجارشکنی غزل‌وار مولوی در این رابطهٔ تقابلی، نمونه‌های متعددی در دیوان شمس دارد و مضمون تکرارشونده، «دیدار خورشید در شب» است. به‌تعبیری رابطه‌های تقابلی منطقی که عقل و خرد خوانندگان مثنوی را خطاب قرار می‌دهند، در غزلیات شمس و در ساحت احساس و عاطفه به هم می‌ریزند. معنی دیگری که از تقابل

خورشید/آفتاب/شمس-شب در تصویرهای ادبی غزلیات دیده می‌شود، این است که خورشید مورد نظر عاشقان، شب طلوع می‌کند. به‌عبارتی دلالت ضمنی ادبیات غنایی و غلبهٔ معانی استعاری در غزل، رابطهٔ تقابلی را وارونه می‌کند:

الا ای روی تو صد ماه و مهتاب　　مگو شب گشت و بی‌گه گشت بشتاب
مرا در سایه‌ات ای کعبهٔ جان　　به هر مسجد ز خورشید است محراب
غلط گفتم که اندر مسجد ما　　برون در بود خورشید بواب
(۲۹۵)

طبیعی است که در تصویرپردازی‌های شاعرانه‌تر غزلیات، رابطهٔ منطقی تقابل آفتاب/خورشید-شب، قوی‌تر پرداخته می‌شود و سویهٔ مثبت با قدرت بیشتری سویهٔ منفی را حذف می‌کند؛ برای مثال، آفتاب شب را با تیغ گهردار صبح می‌کشد یا آفتاب تیغ می‌کشد و گردن شب را می‌زند:

چون رخ آفتاب شد دور ز دیدهٔ زمین　　جامه سیاه می‌کند شب ز فراق لاجرم
(۱۴۰۷)
ما چون شبیم ظل زمین و وی آفتاب　　شب را به تیغ صبح گهردار می‌کشد
(۸۷۲)
تیغ زن ای آفتاب گردن شب را به تاب　　ظلمت شب‌ها ز چیست؟ تودهٔ خاک کدر
(۱۲۶)

ستیز دو ناسازهٔ آفتاب-شب با انگیزهٔ عاطفی مولوی نسبت به شمس، همین رابطهٔ تقابلی را برای شمس-شب حفظ می‌کند:

گرچه شب باز رهد خلق ز اندیشه به خواب　　در رخ شمس ضحی دیدهٔ بینا چه خوش است
(۴۱۴)
در آتش و در سوز من شب می‌برم تا روز من　　ای فرخ پیروز من، از روی آن شمس الضحی
(۵)

آفتاب/خورشید/شمس و اختر/ستاره

رابطهٔ تقابلی آفتاب-اختر در مثنوی متنوع است؛ گاه مطابق هنجار، سویهٔ منفی در برابر سویهٔ مثبت بی‌ارزش است و گاه سویهٔ منفی می‌تواند با سویهٔ مثبت یکی شود و باور وحدت‌گرای عرفانی را نشان دهد.

گفت ای شه جملگی فرمان تو راست　　بـا وجـود آفتـاب اختـر فناسـت
(دفتـر پـنجم، ۲۱۳۴)

اختران بسیار و خورشید ار یکی است　　پـیش او بنیـاد ایشـان منـدکی اسـت
(دفتـر ششـم، ۳۰۴۱)

اختـری بـودی، شـدی تـو آفتـاب　　شـاد بـاش الله اعلـم بالصـواب
(دفتـر چهـارم، ۳۴۲۲)

در دیوان شمس نیـز اختـران در تقابـل بـا آفتـاب و خورشـید و شـمس، تصـویرپردازی شده‌اند و در بیشتر موارد همان رابطهٔ غالب-مغلوب را نشان می‌دهند:

شـمس تبریـزی برآمـد بـر افـق چـون آفتـاب　　شـمع‌هـای اختـران را بـی‌محابـا مـی‌کشـد
(۷۲۹)

عقـل و تـدبیر و صـفات توسـت چـون اسـتارگان　　زان مـی خورشـیدوش تـو محـو کـن اوصـاف را
(۱۳۵)

شمس تبریزی تو خورشیدی و از تو چـاره نیسـت　　چونک بی تـو شـب بـود اسـتاره‌هـا بشـمرده گیـر
(۱۰۷۲)

ای عاشـق الا هـو زاسـتاره بگیـر ایـن خـو　　خورشـید چـو درتابـد فـانی شـود اسـتاره
(۲۳۰۶)

اما گاه رابطهٔ تقابلی این دوسویه، رابطهٔ جاذب-مجذوب یا مقتبِس-مقتبَس است:

برنشست آن شاه عشق و دام ظلمت بردرید　　همچو ماه هفت و هشت و آفتاب روز عیـد
اختران در خدمت او صد هـزار انـدر هـزار　　هریکـی از نـور روی او مزیـد انـدر مزیـد
(۷۴۶)

جـان مـن بـا اختـران آسـمان　　رقص رقصان گشته در پهنای چرخ
در فـراق آفتـاب جـان ببـین　　از شفق پر خون شده سیمای چـرخ
(۵۲۳)

آفتاب/خورشید/شمس و برف/یخ/زمهریر

در مثنوی، رابطهٔ آفتاب/خورشید-بـرف، برابـر مفهـوم عرفـانی غالـب-مغلـوب ذیـل خـدا-غیرخدا قرار دارد، اما این رابطه گاه به‌نحو دیگری تفسـیر مـی‌شـود و بـرای مثـال، حکمـت الهی اقتضا می‌کند یخ از خورشید دور بماند تا اسباب جهان از دو ضد فراهم شود.

برف را خنجر زند آن آفتاب　　سیل‌ها ریزد ز کُه‌ها بر تراب
(دفتر ششم، ۹۹)

قالبت پیدا و آن جانت نهان　　راست شد زین هردو اسباب جهان
... گر بدیدی برف و یخ خورشید را　　از یخی برداشتی اومید را
(دفتر پنجم، ۳۴۲۵-۳۴۳۲)

تقابل شمس-زمهریر هم نمونهٔ مشابه آفتاب/خورشید و برف/یخ است:

نفی ضد کرد از بهشت آن بی‌نظیر　　که نباشد شمس و ضدش زمهریر
(دفتر ششم، ۵۸)

در غزلیات شمس هم تقابل‌های خورشید/آفتاب با برف/یخ/زمهریر/رویارویی میرایی عالم هستی را در برابر نامیرایی و حیات‌بخشی ذات خدا نشان می‌دهد. برف فسردهٔ وجود سالک در برابر خورشید وجود انبیا و عرفا (نمایندگان خدا) آب می‌شود تا به حیات رسد، اما باز هم بر این رابطهٔ قدرت‌محور، چیزی دیگر سایه انداخته و آن رغبت و عشق است. آب‌شدن برف تن، از جوش‌کردن خون حاصل می‌شود که آن هم نتیجهٔ جفتی خورشید و حمل است. برف فسرده‌ای که در برابر آفتاب کَرم قرار می‌گیرد، به‌خوشی روان می‌شود. درنهایت، هنجار این رابطهٔ تقابلی هم گاه می‌شکند و مولوی طی حسن‌تعلیلی می‌گوید صبح به هوای خورشید، نفس سرد می‌زند:

تو آفتاب جهانی که پرده‌شان بدری　　جهان چو برف و یخی آمد و تو فصل تموز
(۳۰۷۱)

وقت بهار است و عمل، جفتی خورشید و حمل　　جوش کند خون دلم آب شود برف تنم
(۱۳۹۵)

ای آفتاب خوش عمل بازآ سوی برج حمل　　نی یخ گذار و نی وحل عنبرفشان عنبرفشان
(۱۷۴۹)

بسا یخی بفسرده کز آفتاب کرم　　فسردگیش ببردیم و خوش روان کردیم
(۱۷۲۹)

صبح دم سرد زند از پی خورشید زند　　از پی خورشید تو است این نفس سرد مرا
(۴۳)

آفتاب/خورشید/شمس و چراغ/شمع

دوگانهٔ آفتاب-چراغ یا خورشید-چراغ در مثنوی، برای یادآوری رابطهٔ ضعیف-قوی یا فانی-باقی میان خدا-بنده یا انبیا-انسان‌های عادی یا عارف کامل-سالک مبتدی و قیاس‌ناپذیری دوسویهٔ تقابل به‌کار رفته است. دوگانهٔ آفتاب/خورشید-شمع نیز برای مقایسهٔ دو نوری که راهنما و هدایتگر است به‌کار می‌رود؛ نور شمع و چراغ نمی‌تواند مانند نور خورشید، روشنایی ببخشد و راه را نشان دهد.

شب‌چراغت را فتیل نو بتاب　　پاک دان زین‌ها چراغ آفتاب
(دفتر دوم، ۱۸۴۶)

زآن همه جنگند این اصحاب ما　　جنگ کس نشنید اندر انبیا
زان‌که نور انبیا خورشید بود　　نور حس ما چراغ و شمع و دود
(دفتر چهارم، ۴۵۱-۴۵۲)

با حضور آفتاب باکمال　　روشنایی جستن از شمع و ذبال
با حضور آفتاب خوش‌مساغ　　روشنایی جستن از شمع و چراغ
(دفتر ششم، ۳۳۸۹-۳۳۹۰)

در غزلیات شمس نیز این تقابل کمتر در گسترهٔ خیال مولانا پردازش شده است و هنجارشکنی در رابطهٔ تقابلی نیز دیده نمی‌شود.

برآنم کز دل و دیده شوم بیزار یک‌باره　　چو آمد آفتاب جان نخواهم شمع و استاره
(۲۲۹۱)

صوفیان در دمی دو عید کنند　　عنکبوتان مگس قدید کنند
شمع‌ها می‌زنند خورشیدند　　تا که ظلمات را شهید کنند
(۹۷۳)

آفتاب/خورشید/شمس و سایه

رابطهٔ تقابلی آفتاب/خورشید-سایه در مثنوی، فضای عارفانه و شاعرانهٔ بیشتری را نشان می‌دهد. البته مقایسهٔ رایج میان دوسویهٔ تقابل هم وجود دارد و یکی در برابر دیگری وجود حقیقی ندارد، اما گاه یکی نشانهٔ دیگری و در پیوند دائم با اوست و گاهی مولوی‌وار این هنجار هم شکسته می‌شود و سایهٔ یار، خورشیدآفرین است:

عقل، سایه حق بود حق آفتاب　　سایه را با آفتاب او چه تاب
(دفتر چهارم، ۲۱۱)

هست صورت سایه، معنی آفتاب　　نـور بـی سـایه بـود انـدر خـراب
(دفتـــر ششـــم، ۴۷۴۷)

رو بـه سـایه، آفتـابی را بیـاب　　دامـن شـه، شـمس تبریـزی بتـاب
(دفتـــــر اول، ۴۲۷)

چون ز تنهایی تو نومیـدی شـوی　　زیـر سـایه یـار خورشـیدی شـوی
(دفتـــــر دوم، ۲۲)

دوگانهٔ نور-سایه یا نور-ظلمت هم ذیل همین رابطهٔ تقابلی قرار می‌گیرد:

سـایه‌هـایی کـه بـود جویـای نـور　　نیست گردد، چـون کنـد نـورش ظهـور
(دفتـر سـوم، ۴۶۶۰)

چون برآمد نـور، ظلمـت نیسـت شـد　　ظلـم را ظلمـت بـود اصـل و عضـد
(دفتـر سـوم، ۴۶۳۶)

در غزلیات شمس نیز دوگانهٔ آفتاب/شمس/خورشید-سایه، تقابل‌های مفهومی‌ای مانند باقی-فانی، جوهر-عرض، قائم به ذات-قائم به غیر و مانند آن معنی می‌شوند؛ چنانکه در تشبیه شاعرانه‌ای، جان سایه در دست آفتاب است و نمی‌تواند از خورشید جان برد. نکتهٔ دیگر اینکه مانند بسیاری از دوگانه‌های دیگر، سویهٔ منفی به سویهٔ مثبت مشتاق است و مولوی همهٔ عشاق را به فناشدن در تابش خورشیدی فرامی‌خواند و از افعالی مانند دوان‌بودن، درطواف‌بودن، سیرقمرداشتن و گدازنده‌بودن بهره می‌برد:

چگونـه جـان بـرد سـایه ز خورشـید　　کـه جـان او بـه دسـت آفتـاب اسـت
(۳۵۹)

چـون سـایه فنـا گـردم در تـابش خورشـیدی　　کانـدر پـی او دائـم مـن سـیر قمـر دارم
(۱۴۵۵)

سردی از سایه بود، شمس بود روشـن و گـرم　　فانی طلعت آن شمس شـو ای سـرو چـو ظـل
(۱۳۴۵)

همچـو سـایه در طـوافم گـرد نـور آفتـاب　　گه سجودش می‌کنم گاهی به سر مـی‌ایسـتم
(۱۵۹۹)

و البته شکستن رابطهٔ بهنجار خورشید-سایه نیز در غزلیات، نمونه‌هایی دارد؛ چنانکه سایه اگر به عنقاصفتی مربوط باشد، خورشید به آن پناه می‌برد یا اگر سایه نشان لطف باشد

و خورشید نشان فضل، هردو به یک ذات واحد وابسته‌اند و ماهیت دوگانهٔ آن‌ها از میان برمی‌خیزد:

خورشید پناه آرد در سایهٔ اقبالت　　آری چه توان کردن آن سایهٔ عنقا را (۸۷)

جمع گشته سایهٔ الطاف با خورشید فضل　　جمع اضداد از کمال عشق او گشته روا (۱۳۱)

آفتاب/خورشید/شمس و ذره

در مثنوی میان آفتاب/خورشید-ذره نیز در وهلهٔ اول همان رابطهٔ قوی-ضعیف یا غالب-مغلوب برقرار است و مولوی به مخاطب یادآور می‌شود که آفتاب هرگز از ذره مدهوش نمی‌شود، اما نمونه‌هایی که یکی را مظهر دیگری و مستعد صفات او می‌داند، بیشتر است؛ چنانکه آفتاب می‌تواند در ذره نهان شود:

آفتاب از ذره کی مدهوش شد　　شمع از پروانه کی بیهوش شد
(دفتر چهارم، ۳۷۹۰)

ذره‌یی را بیند و خورشید نی　　لیک از لطف و کرم نومید نی
(دفتر سوم، ۲۰۱۳)

تا ببینم قلزمی در قطره‌یی　　آفتابی درج اندر ذره‌یی
(دفتر سوم، ۱۹۸۳)

در غزلیات شمس، اگرچه تقابل خورشید/شمس-ذره حفظ می‌شود، مولوی بر رابطهٔ کشش و جذب تأکید می‌کند و فضاهای شاعرانه در این رابطهٔ مفهومی شکل می‌گیرد. در این رابطه، ذره به‌سبب حرکت تعالی‌وار به‌سوی خورشید به‌ویژه در معنای استعاری‌اش به‌سوی شمس، خندان است، دست‌افشان است، روشن و فرزانه است، قمروار بر خورشید می‌گردد و با فنا در برابر شمس/خورشید خود، شمس منیر می‌شود.

هرکه بگردانی تو رو، آبی ندارد هیچ جو　　کی ذره‌ها پیدا شود بی شعشعه شمس الضحی (۲۱)

از آنک دل مثل روزن است کاندر وی　　ز شمس، نورفشان است و ذره دست‌افشان (۲۰۷۲)

شمس تبریزی که مر هر ذره را　　روشن و فرزانه کردی عاقبت (۴۲۷)

چو ما بی‌سر و پاییم چو ذرات هواییم　　بر آن نادره خورشید، قمروار بگردیم
(۱۴۷۳)

ذرات جهان به عشق آن خورشید　　رقصان ز عدم به سوی هست آمد
(۶۸۶)

هنجارشکنی‌های شاعرانه در این رابطهٔ تقابلی هم در دیوان شمس دیده می‌شود. خورشید که در برابر ذره عظمت دارد، ذیل یک تقابل بزرگ‌تر، یعنی خود، جایگاه ذره پیدا می‌کند:

بد لعل‌ها پیشش حجر، شیران به پیشش گورخر　　شمشیرها پیشش سپر، خورشید پیشش ذره‌ها
(۳۳)

و سرانجام در بیت زیر، شناوری مدلول‌های شمس، خورشید و ذره کاملاً غلبهٔ زبان بر معنی را در ادبیات غنایی نشان می‌دهد:

شمس تبریز که خورشید یکی ذرهٔ اوست　　ذره را شمس مگویید‌ش و پرهیز کنید
(۸۰۷)

شمس الحق تبریزی خورشید چو استاره　　در نور کم گردد چون شرق برآرایی
(۲۶۱۸)

آفتاب/خورشید/شمس و خفاش

نسبت خفاش به آفتاب و خورشید، نسبت دشمن و لئیم به کریم یکتاست. خفاش همیشه مذموم و بی‌نصیب است. رابطهٔ تقابلی میان این دو قطب به همین نسبت محدود است و مولانا در مثنوی بهرهٔ دیگری از این تصویر نگرفته است. البته همین رابطه پرورش داده می‌شود و برای مثال، خفاش آن‌قدر از حق بی‌نصیب است که حتی نمی‌داند اگر چشمش بسته است، این ارادهٔ آفتاب است و اگر از آفتاب به شب پناه می‌برد تا در آن‌جا کرمی جنبده را بخورد، همین حیات و جنبدگی کرم، نتیجهٔ شعاع گرم آفتاب است. یا اینکه خفاش از آفتاب محروم است، اما پیوسته در خیال اوست.

از همه محروم‌تر خفاش بود　　که عدو آفتاب فاش بود
(۳۳۶۲)

پردهٔ خورشید هم نور رب است　　بی نصیب از وی خفاش است و شب است
(دفتر ششم، ۱۲۰۵)

در شب ار خفاش از کرمی است مست　　کرم از خورشید جنبده شده است
(دفتر ششم، ۳۳۹۶)

این تقابل در غزلیات شمس با همین رابطه و البته با بسامد بیشتری آمده است؛ به‌ویژه اینکه فراوانی واژهٔ شمس سبب شده است تا همهٔ سویه‌های منفی هم حضوری قوی داشته باشند تا مولوی خشم خود را نسبت به حسودان شمس در یک بستر غنایی بیان کند. این‌جا هم نشانی از به‌هم‌ریختن رابطهٔ تقابلی دیده می‌شود: خفاش از بخشش و عطا، به شمس تبدیل می‌شود:

خفاش اگر سگالد، خورشید غم ندارد　　خورشید را چه نقصان گر سایه شد منکس
(۱۲۱۱)

دل دل‌هاست شمس الدین تبریز　　نتاند شمس را خفاش دیدن
(۱۹۰۵)

ایشان چو ما ز اول خفاش بوده‌اند　　خفاش، شمس گشت از آن بخشش و عطا
(۱۹۷)

نتیجه‌گیری

مقایسهٔ تقابل‌سازی با کلان‌نمادهای «شیر» و «خورشید» در مثنوی و غزلیات شمس نشان می‌دهد:

۱. در بیشتر موارد، رابطه‌های طبیعی و منطقی تقابل‌ها در مثنوی و غزلیات شمس مشترک است، اما هنجارشکنی در روابط تقابلی، گاه در مثنوی بیشتر است و گاه در غزلیات شمس.

برای مثال، بسامد هنجارشکنی در رابطهٔ تقابلی شیر-آهو یا شیر-سگ و نیز تنوع تصویرپردازی با آن در غزلیات چشم‌گیرتر است و معمولاً روابط زیر میان این دو سویه شکل می‌گیرد:

میان دو طرف تقابل، رابطهٔ عاشقانه برقرار می‌شود. در برابر وجود معشوق، رابطهٔ تقابلی رفع می‌شود و ضدیت از اضداد برمی‌خیزد؛ سویه‌های ارزشی تقابل جابه‌جا می‌شوند و سویهٔ منفی می‌تواند به مقام سویهٔ مثبت برسد یا قطب ارزشی در حد قطب غیرارزشی تنزل کند.

نمونهٔ دیگری که نشان می‌دهد هنجارشکنی رابطهٔ تقابلی در غزلیات شمس بیشتر است، شیر/گربه-موش است. هم در مثنوی و هم در غزلیات، تصویری ترکیبی از تقابل شیر/گربه-موش وجود دارد که معنی غالب آن، ترس و خشیت از قدرت‌های مجازی و غفلت از قدرت واقعی است، اما در غزلیات نمونه‌هایی وجود دارد که در آن، رابطهٔ تقابلی میان شیر-گربه می‌تواند با نظر معشوق و تأثیر تربیت او به هم ریزد. همچنین رابطهٔ غالب تقابل آفتاب/خورشید/شمس-شب/سواد/ظلمت، در مثنوی ناسازگاری است و موارد استثنای آن اندک (در این پژوهش، یک مورد) است، اما در غزلیات شمس، نمونه‌های هنجارشکنی در این رابطه فراوان است و معانی استعاری غزل‌ها رابطهٔ تقابلی را وارونه یا ناسازگاری آن را تشدید می‌کند. نمونهٔ مشابه دیگر، رابطهٔ آفتاب/خورشید/شمس-برف/یخ/زمهریر در مثنوی است که همان تقابل و رویارویی است، اما در غزلیات، علاوه بر رابطهٔ بهنجار ضدیت میان دوسویهٔ این تقابل، رابطهٔ عاشقانه و کشش نیز بین دو قطب برقرار است. رابطهٔ آفتاب/خورشید/شمس-ذره نیز در مثنوی بیشتر نشانگر رابطهٔ دال و مدلول است و کمتر به تضاد و تقابل آن پرداخته شده است، اما در غزلیات شمس، معنای چیره میان این دو قطب، عاشق و معشوق است و در شگردهای شاعرانه بسیار جولان دارد.

این در حالی است که هنجار و هنجارشکنی در رابطهٔ تقابلی شیر-روباه، در مثنوی و غزلیات شمس، نسبت معکوس دارد؛ یعنی در مثنوی، رابطهٔ تقابلی شیر-روباه بارها درهم شکسته می‌شود: ۱. دو ضد در برابر خالق اضداد، ضدیت خود را از دست می‌دهند؛ ۲. چهرهٔ جلالی معشوق عرفانی در پس چهرهٔ جمالی او پنهان است و قدرت تشخیص سالک را می‌طلبد؛ ۳. سویهٔ منفی تقابل به سویهٔ مثبت تبدیل و ماهیت تقابلی آن رفع می‌شود، اما در غزلیات شمس، رابطهٔ منطقی تقابل میان این دوسویه حفظ می‌شود و نمونه‌های هنجارشکنی بسیار اندک است. نمونهٔ دیگر رابطهٔ تقابلی آفتاب/خورشید/شمس/اختر/ستاره است که در مثنوی متنوع است و شامل رابطه‌های طبیعی و غیرطبیعی می‌شود، اما در غزلیات، رابطهٔ منطقی ستیزه و ناسازگاری، معنای غالب است.

۲. در برخی موارد، هنجار و هنجارشکنی در رابطهٔ تقابلی دوگانه‌ها میان مثنوی و غزلیات شمس، مشابه و مشترک است؛ برای مثال، در مثنوی و غزلیات شمس، تقابل

آفتاب/خورشید/شمس-خفاش، نشان‌دهندهٔ دو قطب مخالف است و به‌ندرت در غزلیات شمس، این رابطه دستخوش دگرگونی می‌شود که آن هم تبدیل سویهٔ منفی به‌سوی مثبت است. همچنین در مثنوی، رابطهٔ آفتاب/خورشید/شمس-سایه، هم برای مقایسهٔ دو ناسازه (وجود مجازی و وجود حقیقی) به‌کار می‌رود و هم میان این دوسویه رابطه و پیوند برقرار است و هم پیش می‌آید که رابطهٔ علی و معلولی کاملاً از میان برمی‌خیزد. در غزلیات شمس نیز دو نوع رابطه دیده می‌شود: ۱. تفاوت و تضاد دو قطب در ارزش‌ها؛ ۲. میل و رغبت سویهٔ منفی به سویهٔ مثبت که با قوت و قدرت بیشتری پرداخته شده است.

۳. در مواردی اندک نیز تقابل‌ها فقط در یکی از دو متن مورد مطالعه پردازش شده‌اند؛ برای مثال، غزلیات شمس، جولانگاه تصویرهای بیشتر است. تقابل‌سازی با کلان‌نماد شیر نمونه‌هایی دارد که در مثنوی شواهد چندانی ندارد، مانند تقابل شیر/یوز و شیر/کفتار. همچنین در مثنوی، رابطهٔ آفتاب/خورشید/شمس-چراغ/شمع، با حفظ معنای تقابلی فقط برای مقایسهٔ دو امر باارزش و بی‌ارزش به‌کار رفته است و در غزلیات شمس، اصلاً این تصویر تقابلی مورد توجه مولوی نیست.

پی‌نوشت

1. Binary Opposition
2. Structuralism
3. Ferdinan de Saussre
4. Levi Strauss
5. Roman Osipovich Jakobson
6. Roland Gérard Barthes
7. Claud Bremond
8. Algirdas Julien Greimas
9. Jacques *Derrida*
10. Tzvetan Todorov
11. Gerard Genet

۱۲. ر.ک.: ابن‌اثیر، ابی‌الفتح ضیاءالدین نصرالله (۱۹۳۹)، المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر، قدمه و علق علیه محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره، مصطفی البابی الحلبی و اولاده؛ ابن معتز، عبدالله (۱۹۳۵)، البدیع، تعلیق المقدمه و الفهارس اغناطیوس کراتشقوفسکی، بیروت، دار المیسره؛ خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد (۲۰۰۳)، الایضاح فی علوم البلاغه، بیروت، دارالکتب العلمیه؛ خفاجی، ابن سنان عبدالله (۱۹۸۲)، سر الفصاحه، بیروت، دارالکتب العلمیه.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*. چ سوم. نشر مرکز. تهران.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۶). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ دوم. آگه. تهران.
- برتنس، هانس (۱۳۷۰). *مبانی نظریهٔ ادبی*. محمدرضا ابوالقاسمی. ماهی. تهران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. چ چهارم. سورهٔ مهر. تهران.
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۸). «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش ۶. صص ۷-۲۴.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۷). «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی: مورد مطالعه، داستان آشغالدونی و فیلم اقتباسی دایرهٔ مینا». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی متن‌پژوهی ادبی*. ش ۷۵. صص ۸۶-۱۰۴.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. علم. تهران.
- صفایی، علی و آلیانی، رقیه (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانهٔ نمادهای حیوانی در غزلیات شمس». *دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا (س)*. صص ۱۶۱-۱۹۴.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. انتشارات سورهٔ مهر. تهران.
- عبیدی نیا، محمدامیر (۱۳۸۸). «بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقهٔ سنایی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش ۱۳. صص ۲۵-۴۲.
- قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸). *آیینه‌های کیهانی: واکاوی و بازنمایی شبکه‌های نمادپردازی در غزلیات شمس*. ری‌را. تهران.
- گیر رتس، دیرک (۱۳۹۳). *نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی*. ترجمهٔ کورش صفوی. علمی. تهران.
- لوی استروس، کلود (۱۳۷۳). «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. *ارغنون*. صص ۱۳۵-۱۶۰.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. فکر روز. تهران.
- مکاریک. ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. آگاه. تهران.

- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسن. توس. تهران.
- _____ (۱۳۸۶). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران. هرمس.

References

- Ahmadi, B. (1996). *Sakhtar va ta'vil-e matn* [Text structure and interpretation] (3rd ed.).Tehran: Markaz Publications.
- Bertens, H. (1991). *Fundamentals of literary theory* (M. R. Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi Publications.
- Chandeller, D. (2007). *Fundamentals of semiology* (4th ed.) (M. Parsa, Trans.). Tehran: Soure Mehr Publications.
- Ghobadi, H. A. (2009). *Ayinahay-e keyhani: Vakavi va baznamayi-e shabakehaye namaad pardazi dar Ghazaliyat-e Shams* [Cosmos mirrors: Analysis and representation of symbolism networks in Shams' lyrics].Tehran: Rayra Publications.
- Geeraerts, D. (2014). *Theories of lexical semantics (*K. Safavi, Trans.).Tehran: Elmi Publications.
- Hayati, Z. (2009). A semiotic survey of bilateral elements as a portrayal in Rumi's poetry. *Literary Criticism*, *2*(6), 7-24.
- Hayati, Z. (2018). An analysis of the basic textual contrasts in the literary and cinematic discourses: A case study: A comparison between the story "Ashghalduni" (Dustbin) and the adapted movie "Dayereh-ye Mina*"*. *Literary Text Research, 22*(75), 86-104.
- Levi Struss, C. (1994). Structural analysis of myth (B. Mokhtarian, F. Pakzad, Trans.). *Arghanoun* (Organon), 135-160.
- Makaryk, I. R. (2004). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah Publications.
- Meghdadi, B. (1999). *Farhang-e eslahat-e naghd-e adabi (az Aflatoon ta asr-e hazer)* [Literary criticism terminology (from Plato to present)]. Tehran: Fekr-e Rooz Publications.
- Mowlavi, J. M. (1996). *Mathnavi* (R. Nicholson, Ed.). Tehran: Toos Publications.
- Mowlavi, J. M. (2007). *Koliyat-e Shams* [The works of Shams] (B. Forouzanfar, Ed.). Tehran: Hermes Publications.
- Obeidinia, M. A. (2009). Analysis of mutual contrasts in the structure of Sanai Hadiqa. *Research in Persian Language & Literature,* 13, 25-42.
- Safaei, A., & Alyani, R. (2014). Spiritual semiology of mutual contrasts of animal symbols in Shams' lyrics. *Journal of Mystical Literature*, 13, 25-42.
- Safavi, K. (2011). *Daramadi bar ma'ni shenasi* [An introduction to semantics]. Tehran: Soureh Mehr Publications.
- Sojoudi, F. (2011). *Neshaneh shenasi karbordi* [Applied semiology]. Tehran: Elm Publications.
- Schools, R. (2007). *Introduction to structuralism in literature* (2nd ed.)(F. Taheri, Trans.).Tehran: Agah Publications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

دقوقی، فراداستانی پسامدرن[۱]

زهرا رجبی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۰۷
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

فراداستان یکی از رویکردهای مدرن داستان‌نویسی در ادبیات داستانی پسامدرن است که عموماً پیدایش آن را محصول قرن بیستم میلادی می‌دانند. در ایران نیز پژوهشگران دیرینه، پیدایش و نمود این تکنیک داستان‌نویسی را عمدتاً در آثار داستانی معاصر دههٔ ۷۰ به بعد می‌دانند، اما نگارنده بر آن است که در مثنوی مولوی، شگردهای داستان‌نویسی فراداستان به‌کار رفته است. پژوهش حاضر با بررسی مؤلفه‌ها و شگردهای اساسی فراداستان‌درداستان دقوقی از دفتر سوم مثنوی مولوی به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به این پرسش پاسخ می‌دهد که آیا می‌توان مولوی را نویسنده‌ای فراداستانی و پسامدرن دانست؛ و اینکه کدام‌یک از شگردهای این سبک پسامدرن در داستان دقوقی به‌عنوان یک اثر کلاسیک فارسی وجود دارد. مطابق نتایج، داستان دقوقی روایتی کاملاً فراداستانی و پسامدرن است که نویسندهٔ آن در خلق این داستان، از بسیاری از مؤلفه‌ها

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21614.1573

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، مرکزی، ایران. z-rajabi@araku.ac.ir

و شگردهای سبک فراداستان مانند چارچوب‌بندی فراداستانی، اتصال کوتاه، بازی‌های زبانی، تناقض و ناسازه، و اقتباس بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم، دقوقی، فراداستان، مثنوی، مولوی.

مقدمه

یکی از جامع‌ترین و کلی‌ترین تعاریف از داستان را می‌توان در *فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان* یافت: «داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و روایت حوادث» (به نقل از میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۳). با توجه به اینکه در زبان انگلیسی اصطلاح «Narrative» به هر قسم روایت منظوم یا منثوری اطلاق می‌شود که حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت ها در آن وجود داشته باشد (داد، ۱۳۸۳: ۵۳)، و متن روایی متنی است که در آن یک عامل، راوی یا قصه‌گو حضور دارد و روایت را بیان می‌کند (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۲۵؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۸). در آثار منثور و منظوم کلاسیک فارسی از جمله *تاریخ بیهقی*، *گلستان* سعدی، *منطق‌الطیر* عطار، خمسهٔ نظامی و... نیز به‌لحاظ کمی و کیفی و ساخت موضوعی، انواع داستان کوتاه، رمان و داستان بلند، داستانک و داستان های بسیار کوتاه وجود دارد. به‌طور معمول، این آثار داستانی و روایی نظم و نثر کلاسیک فارسی را به‌دلیل داشتن شاخصه‌ها و ویژگی‌هایی چون خطی‌بودن زمان روایی، بیان و ارائهٔ داستان از منظر راوی همه‌چیزدان، غلبهٔ صدای راوی در جریان داستان، داشتن مدلول و معنای صریح نشانه های زبانی در چارچوب جهان داستانی و... ، جزء آثار داستانی رئالیستی و واقع‌گرایانه می‌دانند، اما شاید بتوان گفت از دیدگاه روایت‌شناسی، مثنوی مولوی متفاوت ترین اثر روایی منظوم کلاسیک فارسی است. در مثنوی، گاهی داستان‌پردازی چنان از شیوهٔ مرسوم و متداول رئالیستی عدول می‌کند که درک و تحلیل فرایند روایت در آن، به‌وسیلهٔ معیارهای روایت‌شناسی مدرن متداول، نارسا و مبهم خواهد بود. روایت «دقوقی» در دفتر سوم مثنوی معنوی، از روایت‌هایی است که شیوهٔ داستان‌پردازی و عناصر روایی در آن مبهم و متفاوت است؛ به‌طوری‌که آن را به یکی از اسرارآمیزترین روایات صوفیانهٔ شرق و به داستانی معماگونه تبدیل کرده (طاهری، ۱۳۹۲: ۱۵۱) و با ویژگی‌های خاصش آن را به شکل

داستانی پسامدرن درآورده است. از این‌رو، پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی این داستان را بررسی و تحلیل می‌کند تا دریابیم داستان دقوقی تا چه میزان ویژگی‌های روایت پسامدرن را دارد و تا چه حد می‌توان آن را اثری فراداستانی در ادبیات کلاسیک فارسی دانست.

پژوهش‌هایی براساس رویکرد فراداستان‌درداستان‌های کوتاه و بلند معاصر انجام گرفته است. برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دههٔ ۷۰ و ۸۰» (شریف‌نسب و ابراهیمی فخار، ۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی فراداستان‌درداستان *کولی کنار آتش* منیرو روانی‌پور و *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری* ایتالو کالوینو» (فیضی و همکاران، ۱۳۹۵)، پژوهش «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» (ایران زاده و لیاقی مطلق، ۱۳۹۶) و چند پژوهش دیگر که در تمام آن‌ها برخی از مؤلفه‌های فراداستان معرفی، و نمود آن در آثار مورد بررسی نشان داده شده است. دربارهٔ داستان دقوقی نیز تاکنون پژوهش‌هایی براساس نظریه‌های مختلف روایت‌شناسی انجام گرفته است؛ برای مثال، در کتاب *از اشارت‌های دریا* داستان دقوقی از منظر نظریهٔ چندآوایی باختین بررسی شده است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۶۴). در پژوهش «رویکرد نشانه-معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی» (اسماعیلی و همکاران، ۱۳۹۱)، داستان دقوقی براساس نظریهٔ گرماس تحلیل شده است. اسفندیار در «تحلیل سورئالیستی داستان دقوقی در مثنوی مولوی» (۱۳۹۴) مؤلفه‌های مشترک مکتب سورئالیسم و داستان دقوقی را بررسی کرده است. در پژوهش «داستان دقوقی از منظر ادبیات شگرف» (غریب و بهنام‌فر، ۱۳۹۶) نیز مؤلفه‌های ادبیات «وهمناک/ شگرف» در داستان دقوقی، براساس تقسیم‌بندی تودوروف بررسی شده است، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد تاکنون داستان‌های مثنوی از منظر روایت‌شناسی پسامدرن و فراداستان بررسی و تحلیل نشده است.

پسامدرنیسم و فراداستان

واژهٔ پسامدرنیسم (Postmodernism) از ترکیب پسوند post (پسا، پس از، بعد از) و اصطلاح modernism (امروزی‌گرایی، تجددگرایی، نواندیشی گرایی، نوآوری‌گرایی) به‌معنای چیزهایی که پس از مدرنیسم پدید آمده، ساخته شده است (محمدیارزاده، ۱۳۸۹:

۱۱). با اینکه این اصطلاح نخستین بار پس از دهۀ ۱۹۶۰ میلادی در معماری مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت، امروزه به‌طورکلی برای توصیف ادبیات، هنرهای دیداری، موسیقی، رقص، نمایش، عکاسی، الهیات و سایر اشکال فرهنگی به‌کار می رود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۸۲). در ادبیات، از دهۀ ۱۹۶۰ به بعد و تحت تأثیر تحولات سیاسی-اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم، زمینه برای فاصله‌گیری‌های آشوبنده و نامنتظره در داستان‌نویسی ایجاد شد. بدین‌ترتیب، هم‌زمان با پیچیدگی‌های حیرت‌انگیز عصر مدرن و پیدایش دورۀ پسامدرن بعد از جنگ جهانی و پیدایش نظریه‌هایی مانند شالوده‌شکنی دریدا، مرگ مؤلف بارت و اصل عدم قطعیت هایزنبرگ و... ، در رمان و آثار داستانی نیز فضایی از عدم قطعیت و سردرگمی ایجاد شد که برداشت‌های سنتی از زبان، هویت و خود نوشتار را شالوده‌شکنی می‌کرد و روش‌های سنتی ارائۀ داستان را به‌سخره می‌گرفت (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۲؛ برتنس، ۱۳۸۳: ۱۶۱ و ۱۶۳). درمجموع، کثرت و تنوع کارکردی اصطلاح پسامدرنیسم سبب شده است که این مکتب هدف، زاویۀ دید و سخنگوی واحدی نداشته باشد (وارد، ۱۳۸۹: ۱۵). از این‌رو، بیان و ارائۀ تعریفی مانع، جامع و صریح از آن ممکن نیست. بااین‌حال، این اصطلاح عموماً «یادآور انکسار، گسست، عدم تعین و کثرت است که درواقع همگی از ویژگی‌های مهم پسامدرن‌اند» (مالپلاس، ۱۳۸۸: ۱۲) و در فراداستان[1] نیز مطرح هستند؛ زیرا آثار پسامدرن و فراداستان «اغلب در مقابل قراردادهای هنجاری نوشتار یا در مقابل دیدگاه‌های مرسوم سیاسی و اجتماعی موضع می‌گیرند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۵۹)؛ بنابراین به‌طورکلی، «فراداستان وجهی از نوشتار است که درون جنبش فرهنگی گسترده‌تری قرار می‌گیرد که از آن با عنوان پسامدرنیسم یاد می‌کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۳۳).

دربارۀ تاریخچۀ پیدایش ایده و اصطلاح فراداستان باید گفت فنون نشانگر خودآگاهی ادبیات داستانی که با اصطلاح «فراداستان» متداول شده است، تاریخچه‌ای به قدمت خود روایت دارد و اغلب در نوشته‌های کوتاه نویسندگان پرآوازه نیز پیدا می‌شود (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۳۷). با وجود این، از دهه‌های آغازین قرن بیستم، ردپای نظریه‌هایی دیده می‌شود که در آن‌ها توجه به خود داستان معطوف می‌شود، نه به شاکلۀ اخلاقی و محتوایی آن؛ برای مثال فلوبر[2] معتقد بود اثر هنری در وضعیتی مطلوب، اثری قائم‌به‌ذات و معطوف به خود است (لاج و همکاران، ۱۳۸۶: ۱۶۰). در نیمه‌های قرن بیستم بود که واژۀ

«Metafiction» (فراداستان) برای نخستین بار در آثار منتقد ادبی و نویسندهٔ آمریکایی ویلیام گس[۳] مطرح شد که می‌خواست داستان‌های جدیدی را توصیف کند که به‌نوعی دربارهٔ خود داستان بودند (Waugh, 2013: 2; Curre, 2014: 1). پس از آن بود که این واژه در ادبیات داستانی پسامدرن پذیرفته شد و از سال ۱۹۸۰ به بعد با کتاب *فراداستان* پاتریشیا وُو[۴] در بین منتقدان ادبی رواج یافت.

به همین دلیل، جریان پسامدرن که با شعار «مرگ رمان (واقع‌گرا)» آغاز شد، خود به تولد دوبارهٔ روایت انجامید و در نقد ادبی آمریکا با عنوان فراداستان و در فرانسه به «رمان نو» نیز مشهور شد. از فراداستان تعاریف متفاوتی ارائه شده است؛ برای مثال، مارتین فراداستان را تبدیل رابطهٔ واقعیت–داستان به موضوع بحث می‌داند (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴ و ۱۳۵)، اما کامل‌ترین تعریف از فراداستان را پاتریشیا وو بیان کرده است. از دیدگاه او، فراداستان اصطلاحی است «که به نوشته‌های داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت و وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد داستان و واقعیت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۱: ۸). درمجموع، فراداستان اصطلاحی پسامدرنیستی است که در تقابل با رمانس، رمان و داستان‌های رئالیستی سنتی، به آثاری اطلاق می‌شود که «با تجربه‌های تازه در زمینهٔ موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی، و ترکیب رویدادهای روزانه با تصورات و تخیلات و اسطوره و با کابوس، توقعات پذیرفته‌شده از رمان را ناکام می‌گذارند» (داد، ۱۳۸۳: ۳۶۰). به همین سبب است که برخی صاحب‌نظران فراداستان از جمله گس معتقدند که «بسیاری از آنچه به‌عنوان ضد رمان شناخته می‌شود، درواقع فراداستان است» (Cuuire, 2014: 22). البته باید اذعان کرد که آثار فراداستانی لزوماً همواره در ضدیت و تقابل صددرصد با مؤلفه‌های آثار واقع‌گرا و رئالیستی نیستند، بلکه در مواردی با آن‌ها تعامل نیز دارند؛ چنانکه به گفتهٔ دیوید لاج، «مفیدترین کاربرد فراداستان، استفاده‌کردن از منابع ادبیات رئالیستی ضمن اشاره‌کردن به قراردادی‌بودن سنت‌های این ادبیات است» (Lodge, 1992: 195). نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی برای فراداستان اصول و قواعدی مطرح کرده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از چارچوب، بازی‌های زبانی، اتصال کوتاه، تناقض یا ناسازه، اقتباس، شخصیت‌های فراداستانی و... که در ادامهٔ پژوهش بدان‌ها پرداخته می‌شود.

فراداستان در روایت دقوقی

۱. چارچوب[۵]

در فراداستان، چارچوب را می‌توان «نوعی ساختمان، برساخته و بنا تعریف کرد» (وو، ۱۳۹۱: ۴۴) که به‌نوعی معادل طرح یا پیرنگ روایت است؛ زیرا پسامدرن‌ها نیز مانند مدرنیست ها به چارچوب و طرح در ساختمان روایت قائل هستند؛ منتهی برخلاف طرح ازپیش‌تعریف شدهٔ ارسطویی با آغاز، میانه و پایان مشخص، در فراداستان تمهیدات خاص و متنوعی در چارچوب‌سازی به‌کار می رود. از جملهٔ این شگردهاست: شروع یکبارهٔ داستان با پریدن در بحبوحهٔ آغاز و پایان‌دادن به آن با این حس که هیچ چیز تغییری نکرده و زندگی همچنان ادامه دارد، علاقهٔ بسیار به استفاده از ساختارهای تودرتو و داستان‌درداستان، پایان‌بندی چندگانه یعنی خاتمه‌یافتن داستان بدون پایان‌بندی مشخص، ساختن جهان‌های بستهٔ استوار به خود با موقعیت‌هایی که به شکلی متقابل متناقض با هم‌اند، ساختن چارچوب‌هایی که با اغتشاش و آشوب در سطح وجودشناختی ظاهر می‌شوند از طریق آمیختن رؤیاها، خواب‌ها و حالات توهمی و بازنمایی‌های تصویری که متفاوت با امور واقع هستند (پاینده، ۱۳۸۳الف: ۲۳؛ وو، ۱۳۹۱: ۴۶؛ MacHale, 1987: 113).

در پیرنگ روایت دقوقی، بسیاری از این مؤلفه های چارچوب‌ساز فراداستانی دیده می شود. چنانکه بیان‌شدن، داشتن پیرنگ تودرتو یا به عبارتی، ساختار داستان‌درداستان و آوردن داستان‌های ضمنی در میان داستان اصلی، یکی از مؤلفه‌های ایجاد پیرنگ فراداستانی است. از ویژگی‌های بارز ساختار داستانی در سراسر مثنوی، داستان-درداستان‌بودن آن است که در روایت دقوقی نیز نمود یافته است؛ چنانکه مولوی در خلال روایت دقوقی، به گوشه‌هایی از روایت‌های دیگری دربارهٔ امام علی (ع) و ویژگی‌های شخصیتی ایشان (ص ۴۱۴) و دیدار خضر و موسی (ع) (ص ۴۱۵) گریز می‌زند و آن‌ها را در ضمن روایت اصلی که ماجرای درویشی به نام دقوقی است، بیان می کند. ضمن اینکه خود داستان دقوقی، در اصل داستانی درون‌داستانی است که مولوی تمام آن را به‌عنوان مثال و نقلی که درویش برای آموزش بهلول بیان کرده، آورده است.

دیگر ویژگی فراداستانی در پیرنگ روایت دقوقی، نحوهٔ پایان‌یافتن داستان است که به سبک فراداستان بسیار نزدیک است. مولوی پس از غایب‌شدن ناگهانی جماعت اقتداکننده

به دقوقی، در پایان بدون اینکه هیچ اظهارنظر یا تأسف و شگفتی فردی نشان دهد، می‌گوید:

آنچنان پنهان شدند از چشم او　　مثل غوطهٔ ماهیان در آب جو...
ای دقوقی با دو چشم همچو جو　　هین مبر امید و ایشان را بجو
(صص ۴۲۸-۴۲۹)

ضمن اینکه در مقام راوی ماجرا، شخصیت درون داستان را خطاب قرار می‌دهد که خود نوعی ساختارشکنی فراداستانی است، به نوعی گویای آن است که پایان داستان، تازه آغاز و ابتدای ماجرای داستان است؛ اینکه بعد از این تصمیم دقوقی چیست، آیا به‌دنبال آن‌ها می‌رود و آیا بار دیگر آن‌ها را بازخواهد یافت یا خیر، پرسش‌هایی است که درنهایت در ذهن خواننده باقی می‌ماند. همین پایان‌دهی خاص داستان دقوقی که با طلب کردن راوی از شخصیت برای ادامه‌دادن به جست‌وجویش همراه است و برخلاف سنت کلاسیک فارسی است که راوی در آن می گوید نهایتاً همه چیز به آخر رسید، آن را به سبک پایان باز که شگرد پیرنگ‌ساز فراداستانی است نزدیک می‌کند.

دیگر مؤلفهٔ سازندهٔ چارچوب فراداستانی در این روایت، تسلط و غلبهٔ روایت گسسته و پاره‌پارهٔ حوادث با تصاویر و صحنه‌های مغشوش و خواب و رؤیاگونه است؛ به‌طوری که دائماً در آن وقایع گنگ و ظاهراً بی ربطی مثل تبدیل شدن هفت مرد به هفت درخت و هفت مرد به هفت شمع و هفت شمع به یک شمع و... به‌صورت دایره‌وار تکرار می‌شود و این نه‌تنها خواننده، بلکه شخصیت دقوقی را نیز در مواجهه با آن‌ها شگفت‌زده می کند؛ تا جایی که دائماً با گفتن و تکرارکردن عبارات «خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت/ موج حیرت عقل را از سر گذشت» (ص ۴۱۶)، «می‌شدم بی‌خویش و مدهوش و خراب» (ص ۴۱۶)، «پیش‌تر رفتم که نیکو بنگرم/ تا چه حال است اینکه می گردد سرم» (ص ۴۱۷)، «من چه‌سان می گشتم از حیرت همی» (ص ۴۱۸)، «چشم می‌مالم که آن هفت ارسلان/ تا کیان‌اند و چه دارند از جهان» (ص ۴۱۹) این حس توهم و سرگشتگی همراه با ترس و حیرت خود را نشان می دهد؛ و حتی با گفتن «بازمی گویم عجب من بیخودم/ دست در شاخ خیالی در زدم» (ص ۴۱۸) خود را دچار نوعی جنون و مالیخولیا نیز می‌پندارد. بدین ترتیب، مولوی فضای مغشوش و گسستهٔ حاکم بر فضای کل روایت را حتی از زبان

شخصیت داستان نیز نشان می دهد. در آثار رمان نو نیز اغتشاش و گسست از مهم ترین ویژگی های چارچوب و طرح داستانی است. چنانکه ناتالی ساروت[۶] نیز امیدوار بود خواننده‌اش «در مایعی به ناشناختگی خون، در ماگمایی بدون نام و بدون طرح فرورود و تا پایان داستان هم در آن مایع شناور بماند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۴۳). بی اغراق می توان گفت این وصف ساروت به بهترین وجه دربارهٔ خوانندگان داستان دقوقی نیز صدق می کند؛ چرا که از آغاز تا پایان داستان، وجود وقایع بدون رابطهٔ علی و معلولی متداول و تکرار حوادث بدون توجیه خواننده را در تعلیقی نگه می‌دارد که هیچ پاسخی برای آن ندارد.

۲. بازهای زبانی[۷]

به‌طورکلی مفهوم «بازی» یکی از واژه‌های کلیدی در گفتمان پسامدرن است که با ورود آن به عرصه‌های مختلف هنر از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، «هنر بیش از پیش بازیگوشانه و (گهگاهی) سرگرم‌کننده و مفرح شد» (وارد، ۱۳۸۴: ۶۰). عموماً از منظر نظریه‌پردازان فراداستان، از این دیدگاه که هنرمند یک عالم دیگر را خلق می کند، هر اثر هنری و هر داستانی حکم نوعی بازی را دارد (پاینده، ۱۳۸۳ الف: ۳۴). به‌طور خاص‌تر نیز در آثار فراداستانی «بازی به‌عنوان فرمی از گریز از واقعیت، فرمی از رهایی از معناداشتن دل‌مشغولی نویسندگان فراداستانی است» (وو، ۱۳۹۱: ۵۸)؛ و از این منظر «می توانیم داستان پسامدرن را داستانی رهایی‌بخش ببینیم؛ زیرا نظریات رایج دربارهٔ زبان، بازنمایی، سوژه و از این قبیل را متزلزل می سازد» (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۶۶). به همین سبب، در آثار فراداستان، امکانات بالقوهٔ ارجاعی زبان نادیده گرفته می‌شود و توجه خواننده به این امر معطوف می‌شود که زبان در بازنمود حقیقت ناتوان است؛ چرا که برخلاف نظر نویسندگان واقع گرا که نویسنده را خالق مطلق جهان داستانی می دانند، به عقیدهٔ نویسندگان فراداستان، خود نویسندگان نیز اسیر زبان هستند (پاینده، ۱۳۸۳ الف: ۳۳). مولوی نیز به این محدویت آگاه است و از همین جاست که دقوقی نیز پس از رویارویی با آنچه در ساحل می بیند، در وصف آن به ناتوانی زبان اشاره می کند:

اتصالاتی میان شمع‌ها — که نیاید بر زبان و گفت ما
آنک یک دیدن کند ادراک آن — سال‌ها نتوان نمودن از زبان
(ص ۴۱۶)

و بدین‌ترتیب بر اسیربودن آدمی در چارچوب واژه‌ها و امکانات زبانی و ضعف و ناتوانی زبان در توصیف و انتقال تجارت روحی و بصری خاص خود اذعان می کند. به عبارتی، با اینکه در عرفان، زبان همواره امری محدودکننده و ابزاری ناقص در بیان حقایق احوال روحی و شهودهای عرفاست، از دیدگاه روایت‌شناسی فراداستانی نیز مولوی در اینجا به‌عنوان یک نویسنده از زبان دقوقی بر این امر تأکید می کند که زبان ابزاری مطلق و کارا برای ترسیم جهان داستانی مدنظر او نیست و شخصیت داستانی او نمی تواند آنچه را می‌بیند، آن‌گونه که باید و دلش می‌خواهد، به‌وسیلهٔ کلمات و زبان وصف و بیان کند؛ و همین اقرار به نارسایی زبان و اسارت در آن، از ویژگی‌های فراداستان است.

یکی دیگر از نمودهای بازی زبانی در فراداستان، نحوهٔ انتخاب‌کردن اسامی است که حتی گاهی به‌صورت یک علامت، حرف یا حتی عدد خود را نشان می‌دهد. به گفتهٔ ریمون کنان در رمان‌های نو، اعلامیهٔ مرگ شخصیت نیز صادر شده است. به همین سبب است که بارت می گوید آنچه دیگر نوشتنی نیست، اسم خاص است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۴۳). بر همین اساس، در آثار فراداستانی، اغلب اسامی خاص دل‌بخواهی‌اند یا گنگی ظاهری دارند (وو، ۱۳۹۱: ۱۳۴).

در داستان دقوقی، تنها شخصیتی که نام خاص دارد، خود دقوقی است که با اینکه نام او عدد، علامت یا حرف نیست، نوع گزینش و انتخاب این اسم خاص بیشتر مبتنی بر بازی زبانی بوده است. بدین ترتیب که اگرچه برخی دقوقی را نام عارفی بزرگ و خاص می‌دانند، بنا بر نظر بدیع‌الزمان فروزانفر، از نظر تاریخی نام و نشان چنین شخصیتی به‌عنوان عارفی که چنان برجسته و معروف باشد که بخواهد الگوی مولوی در خلق شخصیت دقوقی باشد، در متون عرفانی وجود ندارد (فروزانفر، ۱۳۴۹: ۱۰۷-۱۰۹)؛ بنابراین به احتمال قوی، شخصیتی خیالی و برساختهٔ مولوی است که نحوهٔ انتخاب اسم آن، بازی زبانی در گزینش نام را نشان می دهد. بدین‌ترتیب، چنانکه گفته شد، مولوی ماجرای دقوقی را پس از داستان و گفت‌وگوی بهلول و درویش دربارهٔ سالک کامل و واصلی که به مقام رضا رسیده و مستجاب‌الدعوه است، آورده است؛ درویش برای تأیید گفته‌های خود و برای اینکه مثالی عینی از چنین عارفی به‌دست دهد، تصمیم می گیرد حکایتی از چنین رهروی را برای بهلول بیان کند. به همین سبب می گوید:

هر طروقی این فروقی کی شناخت　　جز دقوقی تا درین دولت بتاخت
(ص ۴۱۳)

انتخاب فی‌البداهۀ نام عجیب و کم‌سابقۀ دقوقی، این احتمال را بیشتر قوت می‌بخشد که مولوی صرفاً برای بازی‌کردن با زبان و استفاده‌کردن هنری از آن، برای مراعات‌کردن تناسبات زبانی و ایجاد صنعت جناس، با بازی‌کردن با واژه‌های «طروقی» و «فروقی» نام «دقوقی» را برای شخصیت داستانش برگزیده است.

چنانکه بیان شد، تأکید بر زبان به‌عنوان ابزاری که جهانی داستانی را می‌آفرینند تا به‌نوعی آدمی را از چارچوب جهان واقعی و جدی خود جدا کند، از نمودهای بازی‌های زبانی در فراداستان است؛ چرا که از دیدگاه نظریه‌پردازان فراداستان، عملکرد زبان در خلق جهان داستانی با کاربرد متداول زبان روزمره تفاوت دارد. بدین ترتیب که در حالت عادی، عموماً ما از نشانه‌های زبانی برای نامیدن ابژه‌هایی استفاده می‌کنیم که حضور دارند و هستند؛ حال آنکه در جهان داستانی، عمل قصه‌گویی، با محاکات ساده از ابژه‌های موجود متفاوت است و مؤلف با استفاده از نشانه‌های زبانی، تصادف و بریدن و چسباندن قطعاتی از این سو و آن سو، جهانی دیگر را می‌آفریند و آنچه نیست ولی به‌طور بالقوه امکان نمود و وجود دارد، در قالب زبان خلق و واسازی می‌کند. به همین سبب، نویسندگان فراداستان به‌جای تأکید بر محاکات و نشان‌دادن، بیشتر بر فعل و عمل گفتن تأکید می‌کنند تا توجه خوانندگان را به این نکته جلب کنند که پشت این جهان بدیع و ساخته‌شدۀ داستانی چهرۀ خلاقی است که سرگرم ابداع و برساختن و تولید این متن است (وو، ۱۳۹۱: ۱۸۸-۱۸۹). در روایت دقوقی نیز این تأکید عامدانه بر عمل نقل‌کردن به‌جای نشان‌دادن ماجرا و درنتیجه برجستگی نقش عمل «گفتن» و حضور گویندۀ قصه، در سراسر داستان به‌خوبی نمایان است. مولوی در چندین مورد با گفتن گزاره‌هایی مانند:

این سخن پایان ندارد ای عمو　　داستان آن دقوقی بازگو
(ص ۴۱۵)

وام‌دار شرح این نکته شدم　　مهلتم ده معسرم زان تن زدم
(ص ۴۲۲)

در جای‌جای داستانش با تأکید پیاپی بر رابطۀ «قصه» و «گفتار»، بر عمل نقل‌کردن و گفتن

و ماهیت خود به‌عنوان قصه‌گو و گویندهٔ ماجرا تأکید می‌کند. البته حضور فراداستانی مولوی قصه‌گو، در داستان دقوقی حتی از این هم فراتر می‌رود. وی با بیت:

قصه‌ها آغاز کردیم از شتاب　　ماند بی‌مخلص درون این کتاب

(ص ۴۲۱)

تصریح می‌کند که داستان دقوقی صرفاً یکی از داستان‌هایی است که این نویسنده آن را در مثنوی «گفته» و «خلق کرده» است. همچنین وجود ساختار بریده‌بریده و بیان اتفاقی خرده‌روایت‌ها و پاره‌گفته‌های مختلف در خلال این روایت -که نشان می‌دهد جز تداعی ذهنی منطق علی و معلولی مشخصی در پس چینش این قسمت ها نهفته نیست - خود نشانه‌ای دیگر از بازی‌کردن با زبان در این روایت است که در طرح فراداستان‌ها و روایات پسامدرن نیز وجود دارد.

۳. اتصال کوتاه[۸]

انعکاس خودآگاهی از خلق داستان و جهان داستانی، یکی از مؤلفه‌های آثار پسامدرن است و وقتی در داستانی، راوی دربارهٔ این واقعیت صحبت کند که دارد داستان می‌گوید، آن روایت خودآگاه خواهد بود (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹). در آثار فراداستانی، این خودآگاهی حضور نویسنده در متن که همان مسئلهٔ چگونگی رابطه و پیوند متن-واقعیت است، تحت عنوان تکنیک «اتصال کوتاه» مطرح می‌شود. به‌عبارتی، اتصال کوتاه «به بحث تخطی از مرزهای هستی-شناختی بین واقعیت و داستان برمی‌گردد» (Cazzato, 2000: 32). بدین‌ترتیب که هنگامی که نویسنده که همان راوی برون‌داستانی است وارد جهان داستان شود و از خود صحبت کند یا با شخصیت‌ها حرف بزند، به‌نوعی بین جهان واقعی خارج از داستان و جهان داستانی اتصال برقرار می‌کند. این شگرد از آن جهت در فراداستان اهمیت دارد که یکی از مهم‌ترین مفاهیم و اهداف تخریب و بافت‌زدایی افراطی از متن است. اتصال کوتاه از مهم‌ترین شگردهای این کار به‌شمار می‌رود؛ زیرا با برقراری یک اتصال کوتاه بین جهان داستانی و سطح هستی‌شناختی نویسنده که خارج از جهان داستان است، فروپاشی‌ای ناگهانی در سیستم روایی ایجاد می‌کند و البته به‌صورت هم‌زمان تأثیری مخرب نیز بر بافت روایت وارد می‌سازد (MacHale, 1987: 119; Schonert, 2009: 190). به همین سبب،

«متون فراداستانی امروزین، به‌دنبال تشخص فردی و به‌رخ‌کشیدن کنایی و وارونه‌گویانهٔ حضور قصه‌گو هستند» (وو، ۱۳۹۱: ۱۸۹-۱۹۰). در داستان دقوقی نیز این حضور نویسنده در جهان داستانی و ایجاد اتصال های کوتاه بین متن داستان و جهان واقعی بسیار بارز است و بارها رخ داده است؛ از جمله در همان آغاز داستان که راوی درون‌داستانی شروع به وصف دقوقی می‌کند و اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت داستان ارائه می‌دهد و می‌گوید:

بر زمین می شد چو مه بر آسمان　　شبروان را گشته زو روشن روان
در مقامی مسکنی کم ساختی　　کم دو روز اندر دهی انداختی...
(ص ۴۱۳)

و از محبت دقوقی به خلق صحبت می کند که مثل محبت پیامبر (ص) به مردم بود. ناگهان مولوی به‌عنوان نویسنده یا راوی برون‌داستانی وارد جهان داستان می‌شود و به راوی درون‌داستانی خطاب می‌کند:

از مثال و مثل و فرق آن بران　　جانب قصهٔ دقوقی ای جوان
(ص ۴۱۴)

گویی در این داستان، مولوی نویسنده نیز همچون یکی از خواننده‌ها و مخاطبان خارج از داستان، در حال گوش‌دادن به سخنان راوی درون‌داستانی است و منتظر است مابقی ماجرا را از دهان او بشنود. در ادامهٔ روایت نیز که راوی درون‌داستانی پس از شرحی مختصر دربارهٔ اینکه دقوقی با آن همه کرامت، خواهان دیدن ابدال و خاصان حق بود، باز ماجرای طلب‌کردن موسی از خدا برای ملاقات‌کردن خضر را می‌آورد. در اینجا نیز مولوی در جهان داستان وارد می‌شود و به راوی درون‌داستانی می‌گوید به داستان بپردازد:

این سخن پایان ندارد ای عمو　　داستان آن دقوقی بازگو
(ص ۴۱۵)

اما اوج اتصال جهان واقعی با جهان داستان در این روایت، در جایی است که خاصان از دقوقی می‌خواهند که امام جماعت آن‌ها شود. در اینجا مولوی در داستان وارد می‌شود و دربارهٔ تفاوت انسان‌های روشن‌ضمیر و کوردل صحبت می‌کند (ص ۴۲۰) و ناگهان با حسام الدین چلبی که انسانی واقعی است و در جهان واقعی خارج از داستان دوست و همراه خود نویسنده است، حرف می‌زند و خطاب به او می‌گوید:

بیگه است ار نه بگویم حال را　　مدخل اعواض را و ابدال را...
(ص ۴۲۱)

«ای ضیاءالحق حسام‌الدین راد...» (ص ۴۲۱). بدین ترتیب، تا انتهای داستان نیز در چند جای دیگر نویسنده وارد جهان داستان می شود تا همچون متنی فراداستانی، نظام و قراردادهای حاکم بر جهان داستان را برهم بزند و برای چندمین بار با هشیارکردن خواننده‌ای که در جهان داستان غرق شده است، او را وادار سازد به‌طور مداوم رابطهٔ بین واقعیت و جهان داستانی و حرکت بین این دو را درک کند.

٤. تناقض[۹]

تناقض به‌معنای قراردادن دو پدیدهٔ مقابل در برابر هم به‌طور هم زمان در متن است. به‌طورکلی «در نوشتار مدرنیستی و در نوشتار واقع گرا همواره درنهایت تناقضات متنی حل‌وفصل می‌شوند، چه در سطح پیرنگ (واقع گرایی)، چه در سطح نظرگاه یا «آگاهی» (مدرنیسم)، [اما] در متون فراداستانی که از تناقض بهره می گیرند، ممکن است هیچ‌گونه تعین نهایی عرضه نشود (یا هیچ گاه پردهٔ نهایی فرونیفتد)» (وو، ۱۳۹۱: ۱۹۹). نویسندگان در تناقض‌های فراداستانی، گاه «جهان‌هایی را به نمایش می‌گذارند که به شکلی متقابل و دوسویه در تناقض با یکدیگر هستند» (همان: ۲۰۳). همچنین در این متون، «اغتشاش و اختلاط جهان های عینی و تمثیلی استراتژی دیگری است که خواننده را با تناقضاتی حل‌وفصل ناشدنی مواجه می‌سازد» (همان: ۲۰۵). مولوی در روایت دقوقی، از حیث تناقضات وجودشناختی مدنظر در آثار پسامدرن و فراداستانی، به‌خوبی توانسته است حس هراس و حیرت انسانی سرگشته در این دنیا را که دائماً در سفر است و وطن و مسکنی ثابت ندارد و حتی در میان جمع احساس تنهایی می‌کند، در قالب شخصیت مبهم، جست‌وجوگر، همیشه مسافر و سرگردان دقوقی نشان دهد که درنهایت به‌خاطر قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاصش برای لحظاتی قادر می‌شود در جهانی دیگر و موازی با دنیای واقعی خود زیست کند و تجربه‌ای را از سر بگذراند که هیچ یک از انسان‌های هم‌زمانش حتی قادر به دیدن آن نیستند. دقوقی با گفتن عباراتی مانند:

این چگونه شمع‌ها افروخته است　　کاین دو دیدهٔ خلق از این‌ها دوخته است

خلـق جویـان چراغـی گشـته بـود　　پـیش آن شـمعی کـه بـر مـه مـی‌فـزود
(ص ۴۱۶)

این عجب‌تر کـه بـر ایشـان مـی‌گذشـت　　صـد هـزاران خلـق از صـحرا و دشـت
ز آرزوی سـایه جـان مـی‌باختنـد　　از گلیمـی سـایه‌بـان مـی‌سـاختند
سـایهٔ آن را نمـی‌دیدنـد هـیچ　　صـد تفـو بـر دیـده‌هـای پـیچ پـیچ...
گر کسـی مـی گفتشـان کـین سـو رویـد　　تـا ازیـن اشـجار مستسـعد شـوید
جملـه مـی‌گفتنـد کـین مسـکین مسـت　　از قضـاء الله دیوانـه شـده‌سـت
(ص ۴۱۷)

خلق گویان ای عجب این بانگ چیست　　چونک صحرا از درخت و بـر تهـی‌ست...
چشـم مـی‌مـالیم اینجـا بـاغ نیسـت　　ایـن بیابـانی و بـس مشـکل رهـی اسـت
(ص ۴۱۸)

بیان می‌کند که در حال دیدن جهانی تمثیلی، پرعجایب و شگفت‌انگیز بوده کـه مـوازی و هم‌زمان ولی در تقابل با جهان روزمرهٔ سایر انسان‌های عادی وجود داشته، ولی جـز دقـوقی کسی قادر به دیدن آن نبوده است.

یکی دیگر از اشکال تناقض در فراداستان، آوردن ناسازه یـا پـارادوکس اسـت. «ناسـازهٔ صحه‌گذاشتن بر امری است درست در همان لحظه‌ای که امر مذکور را نفی مـی‌کنـد» (وو، ۱۳۹۱: ۲۰۶). در گفتمان پسامدرن به‌ویژه در گفتمان سیاسی پسامدرن، عبـارت‌هـایی چـون «تکنولوژی بد و ویرانگر است؛ و ناعادلانه است کـه برخـی نسـبت بـه دیگـران تکنولـوژی بیشتری داشـته باشـند» یـا «ارزش‌هـا ذهنـی‌انـد، امـا تبعـیض جنسـیتی و نژادپرسـتی شـرهای واقعی‌اند» را مصداق تناقض در گفتمان پسامدرن می‌دانند که در درون خود نسبی‌گرایـی و مطلق‌گرایی را در پی هم دارند. این تناقض‌ها نشان‌دهندهٔ ایـن اسـت کـه واژه‌هـا ابـزاری در نبرد قدرت برای سلطه‌یافتن است (هیکس، ۱۳۹۱: ۲۳۶ و ۲۳۷). در داستان دقوقی نیز از این دست گفته‌ها و حکم‌های متناقض دربارهٔ پدیده‌های واحد دیده می‌شـود کـه البتـه موضـوع مورد بحث پژوهش حاضر نیست، اما مثال آن این ابیات است:

حرص انـدر عشـق تـو فخرسـت و جـاه　　حـرص انـدر غیـر تـو ننـگ و تبـاه
شـهوت و حـرص نـران پیشـی بـود　　و آن حیـزان ننـگ و بدکیشـی بـود...
(ص ۴۱۴)

در این موارد، در دو قسمت کلام نوعی تناقض یا پارادوکس وجود دارد. بدین ترتیب که از یک سو مولوی ابتدا یک حکم کلی را صادر می کند دربارهٔ اینکه حرص‌داشتن در عشق سبب عزت و جاه است، ولی بلافاصله در ادامه، آن را از حالت مطلق‌گرایی خارج می‌کند و با زدن قید «جز تو»، همین حرص را در عشق سبب ننگ و تباهی می‌خواند. یا در بیت بعد، ابتدا شهوت و حرص را سبب پیشی آدمی می‌داند و سپس با نسبت‌دادن همین حرص و شهوت به زنان، آن را سبب ننگ و بددینی می‌شمرد؛ به‌ویژه در اینجا، آن جنبهٔ استفاده از پارادوکس یا ناسازه در جهت برتری‌دادن یک قشر بر دیگری در گفتمان قدرت پسامدرنی بارز است.

از حیث روایی و در فراداستان پسامدرن، ایجاد قصه‌درقصه، درهم تافتگی‌های روایی، حلقه‌ها و مدورها را از تمهیدات ایجاد ناسازه و تناقض در فراداستان می‌شمارند (وو، ۱۳۹۱: ۲۰۷-۲۰۸). چنانکه وُو مواردی مثل تبدیل شدن کارآگاه داستان به قاتلی که ظاهراً در جست‌وجویش بوده در رمان «پاک‌کن‌ها» اثر روب گریه [۱۰] را نمونه‌هایی از ناسازه‌های فراداستانی می‌داند. در داستان دقوقی، علاوه بر ساختار قصه‌درقصه و درهم‌تافتگی‌های مکرر راوی و نقل ماجرا از زاویهٔ دید شخصیت‌های مختلف، وجود تصاویر حلقوی و مدور - که در آن، امور بلافاصله پس از تثبیت از بین می‌روند و دوباره جان می‌گیرند و به شکلی دیگر متولد می‌شوند - سبب ایجاد تناقض شده است. بارزترین نمود این تناقض، چرخهٔ تبدیل شدن مکرر هفت شمع به یک شمع، تبدیل هفت شمع به هفت مرد و سپس تبدیل آن‌ها به هفت درخت و باز تبدیل‌شدن به هفت مرد است که با نقض پیاپی و نسبی‌کردن وجود و عدم، سبب ایجاد تصاویری ناساز در روایت می‌شوند. می‌توان گفت یکی دیگر از نمودهای ناسازه در این روایت، تبدیل و جابه‌جایی جایگاه جوینده و جسته شده است. بدین شرح که دقوقی که از آغاز داستان، مدت‌ها «طالب خاصان حق» (ص ۴۱۴) است و در آرزوی یافتن و دیدن آن هاست، در میانهٔ داستان به طرزی متناقض، وارونه و مبهم، خود به مطلوب و پیش‌نماز و مقتدای خاصان تبدیل می‌شود. در ادامه نیز او که در آغاز در حیرت از درک و یافتن خاصان بود، با دعایی که می‌کند، عملی انجام می‌دهد که شگفتی و حیرت خاصان را برمی‌انگیزد. درهم‌تافتگی‌های روایی نیز دیگر عنصر بارز ناسازه در این روایت است. چنانکه از همان آغاز روایت تا پایان آن، چرخهٔ راویان دائماً

بین مولوی به‌عنوان نویسنده یا راوی برون‌داستانی و دقوقی به‌عنوان راوی درون‌داستانی، و بین دقوقی و ابدال و دیگر افرادی که در ساحل هستند و گفته های دقوقی را دربارهٔ دیدن افرادی که تبدیل به شمع و درخت می‌شوند یا کشتی‌ای که در حال غرق‌شدن است می‌شنوند و او را دیوانه می‌خوانند، دیده می‌شود. به عبارتی، وقایع این روایت از منظر مولوی، دقوقی، ابدال و ساحل‌نشینان، کانونی و دیده شده است که درنهایت هم هیچ کدام به درک درستی از دیده ها و اعمال دیگری نمی رسند. چنانکه درنهایت ابدال از عمل و دعای دقوقی، دقوقی از تغییرات و دگرگونی وجودی ابدال و وضعیت کشتی‌نشینان، ساحل‌نشینان از گفته های دقوقی و مولوی از کل ماجرا در نوعی حیرت و ابهام است؛ و این‌چنین این تناقضات، تا پایان ماجرا همچنان باقی می‌ماند.

۵. شخصیت[11] و شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها زمانی فراداستانی هستند که خودآگاه باشند و به‌نوعی در برابر نویسنده طغیان کنند. در مواردی مثل اینکه یک شخصیت کشف کند که شخصیتی داستانی است یا احساس کند که با او ناعادلانه رفتار شده یا تصمیم بگیرد که نویسنده را بکشد، شخصیت فراداستانی است (Wallace, 1986: 179). در داستان دقوقی، این نوع استقلال از نویسنده و خودآگاهی فراداستانی دو بار در شخصیت دقوقی دیده می شود. بار اول در جایی است که هنگام نماز شده و راوی داستان با گفتن «هین نماز آمد دقوقی پیش شو» (ص ۴۲۰) نشان می دهد که ابدال او را برای اقامهٔ نماز دعوت کرده‌اند و دقوقی در پاسخ از آن‌ها ساعتی زمان می‌خواهد (ص ۴۲۰). در همین جاست که مولانا خط سیر نقل و روایت داستان را قطع می‌کند و سرگرم صحبت با حسام‌الدین چلبی می‌شود (ص ۴۲۰ و ۴۲۱). اما پس از اندک مدتی درمی‌یابد در همان حین دقوقی منتظر او نمانده و خودش دست به کار شده و مستقلاً و بدون نیاز به نقل کردن راوی مسیری را طی کرده، وضو ساخته و اینک آمادهٔ اقامهٔ نماز است. به همین سبب مجبور می‌شود سخنش را قطع کند و به‌جای آنکه به شیوهٔ مرسوم خود بگوید که دیگر بهتر است به ادامهٔ نقل ماجرا بازگردیم، خطاب به حسام‌الدین می گوید: «برنویس اکنون دقوقی پیش رفت» (ص ۴۲۱)؛ گویی در اینجا این راوی است که برخلاف معمول از شخصیت داستانش عقب افتاده است و باید به او برسد و کنش‌های او را ثبت کند.

دومین نمونهٔ این خودآگاهی و استقلال شخصیت دقوقی از مؤلف داستان هنگامی است که دقوقی در حین نقل اتفاقات عجیبی که در آن ساحل برایش افتاده با گفتن:

من همی گویم چو ایشان ای عجب　　این چنین مُهری چرا زد صنع رب
(ص ۴۱۸)

شگفتی و تعجب خود را ابراز می‌کند از اینکه چرا دیگر مردم آنچه را که او می‌شنود و می‌بیند نمی‌توانند ببینند و بشنوند، اما نمی‌خواهد در ذهن خوانندهٔ داستان این تصور ایجاد شود که دقوقی نیز مثل سایر مردم زمانه اش است. برای اینکه نوع حیرت و شگفتی او را با دیگران یکسان نپندارد، بلافاصله سعی می کند تفاوت کیفیت تعجب و حیرت خود را نسبت به سایر شخصیت‌های داستان توضیح دهد و می‌گوید:

زین عجب تا آن عجب فرقی است ژرف　　تا چه خواهد کرد سلطان شگرف
(ص ۴۱۸)

اما مولوی که دیگر نمی‌خواهد به دقوقی اجازه دهد به صحبتش ادامه دهد، مجبور می‌شود با گفتن:

ای دقوقی تیزتر ران هین خموش　　چند گویی چند چون قحطست گوش
(ص ۴۱۸)

به دقوقی یادآوری کند که چون جز مؤلف داستان دیگر شخصیت‌ها صدای او را در جهان داستان نخواهد شنید، بیان این توضیحات فایده‌ای ندارد؛ بنابراین، با لحنی تند به او نهیب می‌زند تا او را وادار کند به جای پرداختن به توضیحات و حواشی به نقل کردن ادامهٔ ماجرا بپردازد. بدین ترتیب، در اینجا نیز همانند آثار فراداستانی معاصر، مؤلف داستان به یکی از مخاطبان و شنونده‌های گفته‌های شخصیت داستانی تبدیل می‌شود که حتی شخصاً توانایی به‌سکوت‌واداشتن او را ندارد، بلکه از او درخواست می‌کند حرفش را تمام کند. البته جز این دو مورد، در انتهای داستان نیز که راوی دقوقی را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

ای دقوقی با دو چشم همچو جو　　هین مبر امید و ایشان را بجو
(ص ۴۲۹)

به‌نوعی باز هم بر خودآگاه‌بودن و استقلال این شخصیت از نویسنده و مؤلف داستان و تبدیل او به شخصیتی فراداستانی اذعان می کند؛ چرا که در اینجا نیز مؤلف تنها نقش پیشنهاددهنده و دلداری‌دهنده به دقوقی را دارد و برای او تعیین تکلیف نمی‌کند.

یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم شخصیت در آثار پسامدرن فراداستانی و رمان نو این است که شخصیت‌های آن‌ها «شخصیت‌های غایب‌اند چون نشانه‌هایی زبانی‌اند» (وو، ۱۳۹۱: ۸۴). درواقع، از آنجا که آثار پسامدرن انسجام پیرنگ‌بنیاد یا شخصیت‌بنیاد ندارد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۳)، شخصیت‌ها بیشتر به نوعی نشانه و سمبل تبدیل می‌شوند؛ چرا که در این آثار «نشانه‌ها و نمادها باید حضور را ملقی کنند تا به بازنمایی برسند. یک ابژهٔ موجود تنها از طریق نماد قابل‌شناسایی می‌شود؛ با ترجمه‌شدن یا استحاله‌شدن به چیزی که نیست؛ بنابراین، امر داده‌شده تنها از طریق امر داده‌نشده یا غیربدیهی یا همان نماد شناخته می شود.... به کلام دیگر، از آنجا که نمادها واقعیت نیستند و هیچ‌گونه خصلت بالفعلی را تجسد نمی‌بخشند، به ما امکان می دهند این جهان را درک کنیم و نهایتاً آن را برای خویش بنا و تفسیر کنیم و خود نیز درون آن بنا و تفسیر شویم» (وو، ۱۳۹۱: ۸۶-۸۷). از این‌روست که در آثار پسامدرن، تأکید بر نظام‌های بینافردی سبب می‌شود «من» همیشه بیش از یک «من» باشد و بتواند به جای همهٔ «من‌ها» قرار بگیرد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۴۴). در داستان دقوقی نیز اینکه جز دقوقی هیچ شخصیتی حتی نام خاص هم ندارد و نپرداختن به جزئیات و شخصیت‌پردازی‌های متداول در آثار رئالیستی، سبب شده شخصیت‌ها کاملاً از جنبهٔ فردیت خود خارج شوند و بیشتر محملی برای تلاقی نیروها و رخدادها باشند تا جوهرهایی فردیت‌یافته. شخصیت‌ها نمادهایی هستند که گاه همچون جماعت ابدال اقتداکننده به دقوقی در داستان ناپدید می‌شوند و چیزی از آن‌ها جز یک راز باقی نمی‌ماند. به عبارتی، شاید بتوان گفت با توجه به اینکه در سراسر روایت، دربارهٔ شخصیت‌ها حرف زیادی به میان نمی آید و حتی دربارهٔ خود دقوقی نیز چیزی فراتر از توضیح راوی در آغاز داستان گفته نمی‌شود، می‌توان گفت در این داستان تقریباً خبری از شخصیت در معنای مصطلح آن نیست و ما با نمادها و رمزها مواجه هستیم تا شخصیت‌های داستانی.

گاهی شخصیت‌ها در فراداستان‌ها برعکس عمل می‌کنند؛ یعنی به‌جای آنکه موجوداتی خیالی باشند که توسط نویسنده ایجاد و توصیف می‌شوند، آن‌ها هستند که از جهان درون داستان دربارهٔ نویسنده حرف می‌زنند و او را افشا می‌کنند. این امر در داستان‌هایی نیز که به‌نوعی حالت خودزندگی‌نامه‌نوشت دارند صدق می‌کند؛ برای مثال، «هاکلبری فین فراداستانی برعکس است: یک شخصیت داستانی توسط مارک تواین[۱۲] آفریده می‌شود و

شروع می‌کند به حرف‌زدن دربارهٔ خود او» (Wallace, 1986: 181)؛ در روایت دقوقی نیز چنانکه طاهری (۱۳۹۲: ۱۵۸-۱۶۲) اذعان کرده است، شخصیت فراداستانی دقوقی همان مولوی است؛ و مولوی با خلق شخصیت دقوقی تجربهٔ زیستی و شهودی خود در ملاقات با شمس تبریزی و دعاکردن برای نجات جان مردم قونیه در برابر یورش مغول را به تصویر کشیده و افشا کرده است.

یکی دیگر از شگردهای فراداستانی در نمود شخصیت و شخصیت پردازی در آثار فراداستان، ابراز علاقه و عشق یا نفرت و کینهٔ نویسنده نسبت به یکی از شخصیت های داستانی است؛ زیرا «به گفتهٔ مک‌هیل، هرگونه احساس نویسنده به شخصیت ها تجاوز به حریم دنیای داستانی است؛ زیرا مؤلف به‌لحاظ وجودشناختی در سطحی فراتر از شخصیت‌های داستانی قرار دارد و درنتیجه نباید با ابراز احساس نسبت به آن‌ها از این سطح فراتر رود» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۹). در داستان دقوقی عموماً این عشق و علاقه به شخصیت دقوقی دیده می‌شود؛ به‌ویژه در آغاز داستان جایی که راوی او را وصف می‌کند، دربارهٔ او می‌گوید:

آن دقوقی داشت خوش دیباجه‌ای — عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای
بر زمین می‌شد چو مه بر آسمان — شبروان گشته ز او روشن‌روان...
منقطع از خلق نی از بدخویی — منفرد از مرد و زن نی از دوئی
مشفقی بر خلق و نافع همچو آب — خوش شفیعی و دعایش مستجاب
نیک و بد را مهربان و مستقر — بهتر از مادر شهی‌تر از پدر

(صص ۴۱۳-۴۱۴)

در چند جای دیگر نیز به دینداری و تقوی (ص ۴۱۴)، و روشن‌دلی (ص ۴۲۰) او اذعان می‌کند، اما آنچه بیش از همه سبب فراداستانی‌شدن روایت دقوقی از این منظر می‌شود، بیان عشق و محبت مولوی در مقام خالق و گویندهٔ این داستان به حسام‌الدین چلبی به‌عنوان کاتب و نویسندهٔ داستان در جهان واقعی در خلال جهان داستانی است؛ در جایی که مولوی صراحتاً اعلام می کند این همه عشق و محبتی که در وصف شخصیت دقوقی داشتم و ابراز کرده‌ام، درواقع منظورم تو بوده‌ای:

ای ضیاءالحق حسام‌الدین راد — که فلک و ارکان چو تو شاهی نزاد

تو بـه‌نـادر آمـدی در جـان و دل | ای دل و جـــان از قـــدوم تـــو خجـــل
چنـد کـردم مـدح قـوم مامضـی | قصـد مـن ز آن‌هـا تـو بـودی ز اقتضـا...
بحـر کتمـــان مـــدیح از نامحـــل | حـق نهـاده‌سـت ایـن حکایـات و مثـل
(ص ۴۲۱)

البته شایان ذکـر اسـت کـه در آثـار داسـتانی پسـامدرن و فراداسـتان، بیشـتر عشـق شـهوانی نویسنده به یکی از شخصیت‌های داستانش مد نظر است؛ در اینجا با توجه به اینکـه بـه گفتهٔ زرین‌کوب تجربهٔ عشقی مولانا با شمس تبریزی، صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبـی از تجـارب عشـقی غریبـی اسـت کـه کمـابیش در تـاریخ صـوفیه وجـود داشـته ولـی از نظربازی‌های جسمانی عاری بوده است (۱۳۷۲، ج ۱: ۱۰۳)، این نوع عشـق در اینجـا صـدق نمی‌کند. بااین‌حال، این ابراز علاقهٔ حقیقی و تاریخی مولوی به حسام‌الدین چلبـی در جهـان داستان، نوعی گسست و جدایی بین جهان تاریخی نویسنده و جهـان تخیلـی داسـتان ایجـاد می‌کند که خود شگردی فراداستانی است.

٦. اقتباس[۱۳]

مقولهٔ اقتباس در فراداستان در دو سطح مطرح است؛ اقتباس در فرم و ژانر (سبک) و اقتباس در محتوا و موضوع. در اینجا ابتدا به اقتباس در فرم پرداخته می‌شود.

الف) اقتباس ژانری (فرمی)

از ویژگی‌های آثار فراداستانی، استفاده‌کردن از سبک‌های دیگر در نوشتار خـود اسـت کـه می‌تواند تقلید از سبک یک شخص یا اثر یک نویسـندهٔ خـاص یـا اسـتفاده از سـبک‌هـا یـا ژانرهای ادبی دیگر مثل سبک های وسترن، علمی-تخیلی، فانتزی، پلیسی و کارآگـاهی و... باشد. این امر سبب می‌شود گاهی برخی از آثار فراداستانی آمیزه‌ای از سبک‌ها یـا ژانرهـای مختلف باشند؛ و همین تغییرات گاه مداوم سبک و بافت، ضمن اینکـه سـاختگی‌بـودن ایـن آثار را بیشتر نمایان می‌کند، نشانگر آن است که آثار فراداستانی مجموعه‌ای از چارچوب‌ها و قراردادهای متفـاوت هسـتند کـه بـا بافـت روزمـرهٔ مـورد پـذیرش «عقـل سـلیم» در آثـار واقع‌گرایانه متفاوت‌اند. پاتریشیا وو آمیختن و استفاده‌کردن از ژانرهای مختلف به‌ویژه ژانـر فانتزی[۱۴] در آثار فراداستانی را ایجادکردن یک «جهان بدیل» در ایـن آثـار مـی‌دانـد کـه بـا

به‌وجودآوردن تقابل بین امر واقعی و امر غیرواقعی سبب می شود تقابل بین «واقعیت» و «داستان» برای خواننده بیشتر آشکار شود (وو، ۱۳۹۱: ۱۴۴ و ۱۵۸). به‌طورکلی، «این رویکرد متأثر از بودریار و دیگران و به‌معنای بازتولید یا تقلید از آثار دیگر هنرمندان است... [که در آن] آثار دیگر هنرمندان را (اغلب با بازگرداندن آن‌ها در رسانه‌ای دیگر) دوباره روی صحنه می‌آورند» (وارد، ۱۳۸۴: ۶۱).

از آنجا که آمیختگی سبک فانتزی با سبک رئالیستی در داستان دقوقی کاملاً نمود دارد، لازم است اندکی دربارهٔ رابطهٔ فراداستان و فانتزی توضیح داده شود. فانتزی در لغت به‌معنای وهم و خیال است و با اینکه داستان به طورکلی «محصول غیرمتعارف و غیرواقعی قوهٔ تخیل انسان است» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۳)، در ادبیات داستانی ساختار ادبی و سبکی از نویسندگی را که عموماً بر وهم و خیال و نوآوری‌های خیال‌پردازانه مبتنی باشد، فانتزی گویند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۰). استفاده از سبک فانتزی در آن دسته از آثار فراداستانی بیشتر نمود دارد که تمایل به ایجاد نوعی ساخت اسکیزوفرنیک واقعیت در داستان دارند. در این آثار، وقتی که بافت داستان به‌صورت مداوم از بافت واقع گرا به بافت فانتزی تغییر می‌کند، به‌دلیل ایجاد ناتوانی در فهم استعاره‌های داستان و ناتوانی در پردازش اطلاعات متن و تمییزندادن سلسله‌مراتب پیام‌ها و بافت‌ها، جهان تاریخی (رئالیستی) و جهان بدیل (فانتزی) در هم ادغام می‌شوند، اما از آنجا که معمولاً توضیحی عقلانی برای این تغییر وجود ندارد، خوانندگان عملاً در این تغییرات گیج و پریشان می شوند (وو، ۱۳۹۱: ۵۸). از نظر وجودشناختی نیز این فانتزی‌سازی بیشتر در راستای اعتقاد نظریه پردازان فراداستان به بازی‌های زبانی و بافت‌زدایی رادیکال و افراطی از متن است که در آن سعی می‌کنند «دسترسی خواننده به یک مرکز راهنمایی مثل یک راوی، یک زاویهٔ دید [واحد] یا تنشی پایدار بین «داستان»، «رؤیا»، «واقعیت»، «الهام»، «توهم»، «حقیقت» یا «دروغ» و... را تکذیب کنند... و منطق جهان روزمره را به وسیلهٔ اشکالی از تناقض و ناپیوستگی بر هم بزنند تا اشاره کند به اینکه «واقعیت» نیز همچون «داستان» صرفاً بازی بیشتری با واژگان است» (Waugh, 2013: 72).

در داستان دقوقی نیز نمونه های بسیار از مؤلفه های بافت فانتاستیک وجود دارد؛ هم در مکان داستان که ساحلی بی‌نام‌ونشان است، هم در زمان آن که «بیگه گشته روز و وقت

شام» (ص ۴۱۶) است؛ و هم در شخصیت اصلی داستان، دقوقی که ظاهراً در ابتدای داستان به‌عنوان درویشی مسافر، مهربان و مستجاب‌الدعوه بسیار واقع‌گرایانه ترسیم شده است، اما از میانهٔ داستان به شخصیتی فانتزی تبدیل می‌شود، در جهانی شگرف فرومی‌رود، با موجوداتی عجیب هم‌صحبت می‌شود، چیزهایی می‌بیند و اعمالی انجام می‌دهد که او را به شخصیتی با تجاربی خارق‌العاده و عجیب تبدیل می‌کند که هیچ کدام توجیه منطقی و عقلانی ندارند. همچنین کنش‌ها و اتفاقاتی نیز که پیاپی و بدون هیچ مکالمه و توضیحی در ساحل می افتد کاملاً شگرف و فانتزی است؛ اتفاقاتی چون ظهور هفت شمع نورانی با نوری که تا اوج آسمان را می‌شکافد و تبدیل‌شدن پیاپی آن‌ها به هفت مرد نورانی و هفت درخت نورانی و نمازخواندن درخت‌ها و سپس رؤیت کشتی در حال غرق‌شدن و نجات‌یافتن آن‌ها آن هم فقط به‌وسیلهٔ نیت ذهنی و دعای دقوقی و سرانجام ناپدیدشدن آنی تمام این صحنه ها در پایان داستان. در کنار این عوامل ایجادکنندهٔ بافت فانتزی، دقوقی با افراد دیگری که در جهان واقعی داستان (ساحل) هستند ولی نمی توانند جهان فانتزی دقوقی را ببینند، مکالمه می‌کند. ابراز شگفتی آن‌ها از اینکه آنچه دقوقی می‌گوید را نمی‌بینند و او را دیوانه می‌خوانند، سبب شده است دائماً تقابل بین جهان واقعی رئالیستی و واقع‌گرای آغازین داستان با جهان بدیل فانتزی آن برقرار شود و خواننده را دچار شگفتی و حیرت کند که کدام‌یک از این‌ها واقعی است. به‌ویژه اینکه این تجربهٔ فانتزی چنان برای دقوقی به‌عنوان راوی و تجربه‌کنندهٔ این جهان، بیگانه و بدون سابقه است که خود او نیز همچون دیگر شخصیت‌ها و خوانندهٔ داستان در شگفتی و حیرت است؛ و اینکه دقوقی تا پایان داستان نیز هیچ توضیحی برای آنچه رخ می‌دهد و می‌بیند ندارد، سبب می‌شود این تردید برای مخاطب قوت بگیرد که آیا جهان فانتزی دقوقی حاصل توهم و تخیل یک درویش دوره‌گرد خسته است و سرابی بیش نیست یا الهام و مکاشفهٔ واقعی یک درویش خاص است.

از نظر زاویهٔ دید و راوی نیز دقوقی داستانی چندآواست که هرگز بر یک کانون روایی و یک راوی مبتنی نیست. همین امر که ماجراها و صحنه های مختلف روایت دائماً از سوی نویسنده و راوی (مولوی)، شخصیت اصلی (دقوقی) و شخصیت‌های فرعی (مردم زمان دقوقی و ابدال) دیده و نقل می شود، ضمن اینکه به ابهام و گنگی فضای فانتاستیک روایت

می‌افزاید، سبب می‌شود خواننده نتواند به یک راوی اتکا کند و براساس گفته‌ها و دیده‌های او داستان را ببیند، باور کند و پیش ببرد.

ب) اقتباس محتوایی

مقولهٔ اقتباس به ویژه اقتباس محتوایی و موضوعی در فراداستان سبب غرابت و پیوند آن با مفهوم بینامتنیت شده است؛ زیرا به‌طورکلی «داستان پسامدرن اغلب به‌گونه‌ای بینامتنی، به سنت ادبی ارجاع می‌دهد. این ارجاع اگر کنایی هم باشد، به‌طور نامستقیم متون و نگرش‌های سنتی را تأیید می‌کند» (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۶۷). به‌طور خاص نیز «فراداستان به بینامتنیت وابسته است... از طریق روایت‌هایی که ساختگی‌بودن خود را به‌وسیلهٔ ارجاع‌های مبهم به فرم‌های سنتی نشان می‌دهند یا بن‌مایه‌های موضوعی و ساختاری خود را از دیگر روایت‌ها وام می‌گیرند» (Cuuire, 2014: 4). از منظر فراداستانی، به‌کاربردن تلمیح و اشاره های ادبی و اساطیری در خلال یک داستان، یکی از ابزارهای ساختن جهان بدیل در متن فراداستانی است؛ زیرا هم وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآوری می‌کند و هم متنیت و بینامتنیت تام و تمام داستان را به خواننده نشان می دهد (وو، ۱۳۹۱: ۱۶۱). در داستان دقوقی نیز نمادها و بن‌مایه‌های تلمیحی و اساطیری بسیاری وجود دارد، مانند تکرار و تأکید بر اعداد «هفت» و «یک» و تبدیل شدن آن‌ها به یکدیگر که نمادهایی از اتحاد کل و جزء در عالم هستی‌اند؛ تبدیل شدن پیاپی «درخت» و «انسان» به یکدیگر که یادآور کهن الگوی خلقت انسان از گیاه مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی است؛ و جست‌وجوی دقوقی برای ملاقات با ابدال و رسیدن آن‌ها به هم در کنار دریا که یادآور ملاقات خضر (ع) و موسی (ع) در مجمع‌البحرین است و بسیاری دیگر از وقایع داستان که تلمیح و الگوبرداری از همین اسطورهٔ دینی است (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۹: ۱۵۴-۱۵۹).

وجود همین اقتباسات بن مایه‌ای، سبب قوام‌یافتن جهان بدیل فانتزی در برابر جهان واقع‌گرای آغاز داستان شده است. البته شگرد فراداستانی مولوی در اقتباس موضوعی‌اش از داستان موسی و خضر خاص است؛ بدین ترتیب که خودش در قالب یکی از اتصال‌های کوتاهی که در داستان ایجاد کرده، به‌عنوان نویسنده وارد جهان داستانی می‌شود و با اشارهٔ مستقیم به ماجرای «طلب‌کردن موسی خضر را» (ص ۴۱۵) ضمن اینکه به خواننده، راهنما و

کلیدی برای گره‌گشایی از اقتباس‌های ساختاری و مضمونی خود می‌دهد، با ارجاع مستقیم به شخصیت تاریخی و حقیقی موسی (ع)، جهان تاریخی و واقعی را به درون جهان داستان فرامی‌خواند و آن را به‌عنوان جهانی بدیل در تقابل با جهان داستانی قرار می‌دهد؛ و خواننده را وامی‌دارد از جهان داستانی به جهان تاریخی و حقیقی منحرف شود و تقابل این دو جهان را درک کند. به عبارتی در ساختار این داستان در برابر جهان واقع گرای آغاز داستان (درویشی مسافر و جویا که نزدیکی غروب به ساحلی می رسد) دو جهان بدیل وجود دارد: جهان فانتزی پررمز و عجایبی که دقوقی می بیند و جهان تاریخی-اساطیری ملاقات موسی (ع) و خضر (ع) و وقایع آن.

آنچه در صفحات پیشین آمد، معرفی مهم ترین مؤلفه های فراداستان و بررسی و تحلیل نمودهای آن در داستان دقوقی بود. البته در خلال آثار و نظریات صاحب‌نظران، مؤلفه‌های دیگری نیز ذکر شده‌اند که عموماً در ذیل موارد ذکرشده می گنجند؛ برای مثال، تغییر کانون و زاویهٔ دید، چندآوایی، جابه‌جایی های زمانی و زمان‌پریشی ها را نیز جزء شگردهای پسامدرن و فراداستان می‌دانند که این شگردها در مجامع علمی ادبی آشنا و شناخته‌شده‌ترند و عموماً در پژوهش‌هایی روایت‌شناختی مثنوی -که برخی از آن‌ها در پیشینه نیز آمده- در چند سال اخیر بارها به آن ها پرداخته شده است. همچنین به‌دلیل محدودیت حجم، در خلال مطالب پژوهش به آن‌ها اشارهٔ گذرا شده و به‌طور مفصل تحت عنوان مجزا مطرح نشده‌اند.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد برخلاف آنکه پسامدرنیسم و به‌ویژه رویکرد فراداستان در داستان‌نویسی پسامدرن را محصول قرن بیستم و دوران معاصر می‌دانند، در مثنوی مولوی چنین سبک داستان نویسی به‌کار رفته است. چنانکه این پژوهش گویای آن است که در روایت دقوقی تقریباً تمام مؤلفه‌های مهم و اساسی فراداستانی وجود دارد که مولوی به‌خوبی توانسته است با استفاده‌کردن از آن‌ها مرزهای داستان‌سرایی کلاسیک فارسی را بشکند. از نظر پیرنگ، وجود شاخصه‌هایی چون چارچوب‌بندی تودرتو و مغشوش و بدون پایان مشخص و برخورداری از نویسنده و راوی خودآگاه که پیرنگی مبتنی بر اتصال‌های

کوتاه پیاپی را خلق کرده است، مهم‌ترین عناصر فراداستانی در این روایت هستند. در شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های خودآگاه که حتی در برابر نویسنده عصیان می‌کنند و خلق آن‌ها حاصل بازی‌های زبانی است، تبدیل نویسنده به یکی از شخصیت‌های داستان و شخصیت‌هایی که بیشتر حالت نمادین دارند، شخصیت‌پردازی روایت دقوقی را فراداستانی کرده است. همچنین استفاده از اقتباس در خلق جهانی بدیل از نوع فانتزی با استفاده از وقایع و شخصیت‌های شگفت و جادویی، در کنار اشاراتی به جهان بدیل اسطوره‌ای و تاریخی زمان خود نویسنده که سبب شکستن مرز داستان و واقعیت شده، دیگر عنصر مهم پسامدرن روایت دقوقی است که در کنار وجود تغییرات پیاپی زاویهٔ دید و راوی و مفاهیم اقتباسی تلمیحی و اسطوره‌ای سبب شده است خواننده در حین خوانش این روایت و برای درک آن از حالت انفعالی و شنوندگی صرف داستان نویسی کلاسیک خارج شود و خود را در برابر جهان داستانی متفاوتی ببیند. بدین‌ترتیب، استفاده از همین شگردهای پیچیده و ناب فراداستانی سبب شده است داستان دقوقی فرم و محتوایی خاص و متفاوت با سایر داستان‌های مثنوی و به تعبیری شاید بتوان گفت تمام داستان‌های موجود در منظومه‌های کلاسیک فارسی داشته باشد. درمجموع، پژوهش حاضر نشانگر آن است که مثنوی مولوی چنان بطن‌های پیچیده و چندلایهٔ معنایی، هنری و ادبی دارد که هر میزان توانایی و دانش فنی پژوهشگران ادبی در عرصه‌های نظریه و نقد ادبی قوی‌تر می‌شود، پرده از یکی دیگر از اسرار و لایه‌های هنری این کتاب اعجاب‌انگیز برداشته می‌شود و نشان می‌دهد چرا مثنوی را قرآن فارسی می‌دانند.

پی‌نوشت

1. Metafiction
2. Flaubert
3. William H. Gass
4. Patricia Waugh
5. Frame
6. Nathalie Sarraute
7. Language games
8. Short-circuit
9. Contradiction
10. Robbe-Grillet
11. Character
12. Mark Twain
13. Adaptation
14. Fantasy

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۷). *دستور زبان داستان*. فردا. تهران.
- اسفندیار، سبیکه. (۱۳۹۴). «تحلیل سوررئالیستی داستان دقوقی در مثنوی مولوی». *فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. دورهٔ ششم. ش ۲۲. صص ۲۷-۵۶.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۱. نشر مرکز. تهران.
- اسماعیلی و همکاران. (۱۳۹۱). «رویکرد نشانه-معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی». *فصلنامه پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. دوره ۶. شماره ۳ (پیاپی ۲۳). صص ۶۹-۹۴.
- ایران‌زاده، نعمت‌الله و نفیسه لیاقی مطلق. (۱۳۹۶). «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. دورهٔ ۶. ش ۱. صص ۵۱-۷۰.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چ ۱. ماهی. تهران.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۳ الف). «فراداستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. صص ۲۶-۳۷.
- _____. (۱۳۸۳ ب). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (گزینش و ترجمه). روزنگار. تهران.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). *از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی*. چ ۱. مروارید. تهران.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. مروارید. تهران.
- ریمون کنان، شلموت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. چ ۱. نیلوفر. تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *سر نی*. ج ۱. چ ۴. انتشارات علمی. تهران.
- شریف‌نسب، مریم و محمدمهدی ابراهیمی فخار. (۱۳۹۲). «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان های کوتاه فارسی دههٔ ۷۰ و ۸۰». *ادب پارسی معاصر*. سال سوم. ش ۳. صص ۱-۲۵.
- غریب، مصطفی و محمد بهنام‌فر. (۱۳۹۶). «داستان دقوقی از منظر ادبیات شگرف»، *بوستان ادب*. ش ۲. صص ۱۴۱-۱۶۶.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۴۹). مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی. چ ۲. امیرکبیر. تهران.

- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۹۲). «رابطهٔ داستان دقوقی با تجارب زیستی مولانا». *مجلهٔ تاریخ ادبیات*. دانشگاه شهید بهشتی. ش ۷۵/۳. صص ۱۵۱-۱۷۱.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی معرفی بسیار مختصر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۱. مرکز. تهران.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۲. هرمس. تهران.
- مالپلاس، سایمون. (۱۳۸۸). *ژان فرانسوا لیوتار*. ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی. چ ۱. مرکز. تهران.
- محمدیارزاده، سجاد و علیرضا دریابیگی. (۱۳۸۹). *هنر و پست‌مدرنیسم*. چ ۱. افراز. تهران.
- مک‌کاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۱. آگه. تهران.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. مینوی خرد. تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. به کوشش و اهتمام رینولد نیکلسون. چ ۷. طلوع. تهران.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. چ ۹. سخن. تهران.
- _____. (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. چ ۱. کتاب مهناز. تهران.
- لاج دیوید و همکاران. (۱۳۸۶). *نظریه های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمهٔ حسین پاینده. چ ۱. نیلوفر. تهران.
- وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. چ ۱. چشمه. تهران.
- وارد، گلن. (۱۳۸۶). *پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. چ ۱. ماهی. تهران.
- هیکس، استیون. (۱۳۹۱). *تبیین پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ حسین پورسفیر. چ ۱. ققنوس. تهران.

References

- Bertens, H. (2004). *Literary theory: The basics* (M. R. Abolghasemi, Trans.).Tehran: Mahi Publications.
- Cazzato, L. (2002). *Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel*. Michigan: The University of Michigan.
- Culler, J. (2003). *Literary theory: A very short introduction*. (F. Taheri, Trans.). Tehran: Markaz Publications.

- Currie, M. (2014). *Metafiction*. London & New York: Routledge Taylor & Fransis Group.
- Daad, S. (2004). *Farhang-e estelahat-e adabi* [Dictionary of literary terms].Tehran: Morvarid Publications.
- Esfandiyar, S. (2015). Surrealist analysis of Daquqi's story in Rumi's Mathnavi. *Quarterly Journal of Literary Criticism and Stylistics, 6*(22), 27-56.
- Forouzanfar, B. (1970). *Ma'khaze ghesas va tamsilat-e Mathnavi* [The source of Mathnavi's parables and stories]. Tehran: Amir Kabir Publications.
- Gharib, M., & Behnamfar, M. (2017). The story of Daquqi from the perspective of wired fiction. *Bostane Adab*, 2, 141-166.
- Hicks, S. (2012). *Explaining postmodernism* (H. Poorsafir, Trans.) Tehran: Ghoghnoos Publications.
- Iran-Zadeh, N., & Libaghi Motlagh, N. (2017). Uncertainty in the metafiction of "Night of Possible" (Shab-e-momken). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, *6* (1), 51-70.
- Ismaili, et al. (2012). A semiotic approach to Daghughi tale of Mathnavi (from semiotic square to tension square). *Researches on Mystical Literature (Gowhar-i- Guya)*, *6* (3), 69-94.
- Lodge, D. (1992). *Mimesis and diegesis in modern fiction*. In Ch. Jencks (Ed.), *The postmodern reader*. London: Academy Editions.
- Lodge, D., et al. (2007). *Theories of the novel: From realism to postmodernism*. (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Niloofar Publications.
- MacHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah Publications.
- Malpas, S. (2003). *Jean Francois Lyotard* (B. Poorhosseini, Trans.) Tehran: Markaz Publications.
- McQuillan, M. (2000). *The narrative reader* (F. Mohammadi, Trans.) Tehran: Minoo-e Kherad.
- Mirsadeghi, J. (1998). *Vazhe nama honar-e dastan nevisi* [Dictionary of the art of story writing]. Tehran: Ketab-e Mahnaz.
- Mirsadeghi, J. (2015). *Anasor-e dastan* [Story elements]. Tehran: Sokhan Publications.
- Mohammadyarzadeh, S., & Daryabeighi, A. (2010). *Honar va postmodernism* [Art and postmodernism]. Tehran: Afraz Publications.
- Okhovat, A. (1998). *Dastoor-e zaban-e dastan* [Story Grammar]. Tehran: Farda Publications.
- Payandeh, H. (2004a). Metafiction: A storytelling style in postmodern age. *Literature and Philosophy Book of Month*, 26-37.
- Payandeh, H. (2004b). *Modernism va postmodernism dar roman* [Modernism and postmodernism in novel (selection and translation)]. Tehran: Rooznegar Publications.
- Rimmon-Kenan, Sh. (2000). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Hariri, Trans.) Tehran: Niloofar Publications.

- Rumi, J. M. (2000). *Mathnavi* (R. Nicholson, Ed.).Tehran: Tolu' Publications.
- Scholes, R. (2008). *Story elements*. (F. Taheri, Trans.). Tehran: Markaz Publications.
- Schonert, J. (2009). *Handbook of narratology* (P. Hühn, J. Pier, & W. Schmid, Eds.). Berlin: Walter de Gruyter.
- Sharif-Nasab, M. and Ebrahimi Fakhar, M.M. (2013). The methods of creating metafiction and its functions in Persian short stories of the 1370s and 80s. *Contemporary Persian Literature*, *3* (3), 1-25.
- Taheri, Gh. (2013). The relationship between Daghughi's tale and Rumi's lived experiences. *Journal of History of Literature*, *3*(75), 151-171.
- Tavakoli, H. R. (2010). *Az esharat-e darya: Botighay-e revayat dar Mathnavi* [From the signs of sea: Poetic narrations of Mathnavi]. Tehran: Morvarid Publications.
- Martin, W. (2007). *Theories of narration*. (M. Shahba, Trans.). Tehran: Hermes Publications.
- Martin, W. (2007). *Recent theories of narrative*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Ward, G. (2007). *Postmodernism.* (F. Ranjbari & A. Karami, Trans.). Tehran: Mahi Publications.
- Waugh, P. (2011). *Metafiction*. (Sh. Vahifipour, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publications.
- Waugh, P. (2013). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Routledge Taylor & Fransis Group.
- Zarrinkoob, A. (1993). *Ser-e ney* [Secret of the reed]. Tehran: Elmi Publications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

دیگری به‌مثابهٔ خود
ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان[۱]

فؤاد مولودی[۲]
مریم عاملی رضایی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۴/۱۰
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

مفهوم «دیگری»، از وجوه ممتاز و واسازانهٔ دستگاه نظری ژاک لکان و یکی از مهم‌ترین فراروی‌های او از اندیشهٔ فرویدی است. دستگاه فکری فروید بر مفهوم «خود» بنا شده بود. وی بخش اعظم مباحث مربوط به ناخودآگاهی روان را در رابطه با «خود»ی تعریف کرده بود که ذاتی روشن و قوام یافته داشت و حدفاصل «نهاد» و «فراخود» بود، اما لکان از همان آغاز در تعریف وجودی «خود» شک کرد و نشان داد در مراحل رشد روانی انسان، هیچ‌گاه تصویری یکه و همگن از «خود» وجود ندارد. به تعبیر لکان، «خود» همان دیالکتیک «خود-دیگری» شکل‌گرفته در

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21631.1575

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). f_molowdi@yahoo.com

۳. استادیار پژوهشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی، تهران، ایران. m_rezaei53@yahoo.com

مرحلهٔ خیالی و نمادین است. «دیگری» بخش وجودی «خود»، و از همان آغاز آمیخته با آن است. «دیگری» به طرق مختلف درونی می‌شود و آمیخته با «خود» همیشه در روان حاضر است (حتی برداشت و تصویر از «خود» نیز آمیختهٔ «دیگری» ذهنی است). زمانی که «دیگری» به‌مثابهٔ متعینی بیرونی وجود دارد، ممکن است به شدیدترین شکل ممکن درونی‌سازی و همذات‌پنداری شود و حیاتی ذهنی یابد؛ همان چیزی که در رابطهٔ شمس و مولانا شاهدش هستیم: دو روح سرگشته ای که هریک امکانات ذهنی و روانی خود را در دیگری می‌بیند و هردو در طول فرایند کشف یکدیگر، مرتباً دیالکتیک «خود-دیگری» ذهنی شان را بر هم اعمال می‌کنند. اگر از منظر شمس به این رفت‌وبرگشت های روانی بنگریم، درمی‌یابیم که اساس رابطهٔ او و مولانا، جابه‌جایی‌های مکرر موقعیت ذهنی عاشقی و معشوقی برای هردو آن‌هاست؛ به‌گونه‌ای که در تمثیل‌های مختلف تکرارشونده می‌توان وجوهی از این آیینه‌گردانی‌ها را در مقالات شمس یافت.

واژه‌های کلیدی: لکان، دیگری، خود، شمس تبریزی، مولوی.

مقدمه

کار ژاک لکان[۱]، روان‌کاو فرانسوی، کوششی اصیل برای بازنویسی *فرویدیسم* از تمام جهات مربوط به موضوع انسان، جایگاهش در اجتماع و مهم‌تر از همه رابطه‌اش با زبان بود (ایگلتون[۲]، ۱۳۸۶: ۲۲۵). لکان در دههٔ ۱۹۵۰، رویکرد ویژه‌ای از روان‌کاوی مطرح کرد که بر نظریات فروید[۳] و دیدگاه زبان‌شناسانهٔ *سوسور* استوار بود (همان: ۲۲۸-۲۲۹). می‌توان لکان را فرویدی دانست که با سوسور تلفیق یافته است. او با توجه به آرای ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه، فروید را تفسیر کرد و روان‌کاوی را که اساساً نظریه‌ای انسان‌گراست، به فلسفه‌ای پساساختارگرایانه تبدیل کرد (کلیگز[۴]، ۱۳۸۸: ۱۱۰). مفهوم محوری در نظریهٔ لکان دربارهٔ ادراک انسان این است که ناخودآگاه -که شکل‌دهنده و اثرگذار بر همهٔ ابعاد وجود انسان است- مانند زبان ساختارمند است. لکان می‌گوید محتویات ناخودآگاه به‌شدت از زبان و به‌خصوص ساختار زبان تأثیر می‌پذیرد (همان: ۱۱۲). لکان برخلاف

فروید که در توضیح رشد روانی سوژه بیشتر بر فرایندهای تنی تأکید می‌کرد، اهمیت زبان را برجسته می‌کند و معتقد است زبان در رشد روانی فرد چنان نقش بسزایی دارد که نه‌فقط شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از خویشتن نیز شالوده‌ای زبانی دارد (پاینده، ۱۳۸۸). مطلق‌گرایی فروید دربارهٔ صادق‌بودن الگوی اودیپی در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها سبب شد لکان از ارائهٔ طرح رشد ثابت دوری کند و در عوض، ساختاری نسبی را بنیان نهد که در آن، تفاوت‌ها هم مجال بروز دارند (برتنس[۵]، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

لکان و رشد روانی سوژه

لکان برای تبیین رشد روانی فرد و مراحل مختلف آن، مجموعه‌ای از اصطلاحات تخصصی را ابداع کرده است که مهم‌ترینشان «ساحت خیالی»[۶]، «مرحلهٔ آینه»[۷]، «ساحت نمادین»[۸]، «حیث واقع»[۹]، «نام پدر»[۱۰]، «فقدان»[۱۱] و «ابژهٔ دیگری کوچک»[۱۲] است (پاینده، ۱۳۸۸).

در هنگام تولد، جنینی که از زمان تشکیل نطفه تا تولد، زندگی انگلی‌ای در درون رحم دارد، از تن مادر جدا می‌شود. کودک از نظر روانی، خود را هنوز آمیخته با بدن مادر می‌پندارد. لکان همانند فروید بر این باور است که کودک در آغاز از مادر جدایی‌ناپذیر است یا دست‌کم از نگاه کودک، هیچ تفاوتی میان خود و مادر (دیگری[۱۳]) وجود ندارد. درواقع، هم به نظر فروید و هم به نظر لکان، کودک همانند نوعی حباب است که هیچ درکی از «خود»[۱۴] با هویت فردیت‌یافته ندارد و حتی بدنش را به‌صورت یک کلیت منسجم و وحدت‌یافته، جدای از مادر، درک نمی‌کند. «حیث واقع» مرکزی ذهنی است که این وحدت اولیه در آن قرار دارد؛ در این مرحله به‌علت عدم غیبت یا فقدان، زبانی هم وجود ندارد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). «حیث واقع» جلوه‌گاه حضور و وفور است. حیث واقع مشتمل بر واقعیاتی است که ما به آن‌ها دسترسی نداریم، چون این واقعیت‌ها به‌واسطهٔ زبان، بیان‌شدنی نیستند (پاینده، ۱۳۸۸).

کودک از شش تا هجده‌ماهگی، به‌دلیل رشد نورولوژیکی، از تن خود و تن مادر آگاه می‌شود. این مرحلهٔ تازه، «ساحت خیالی» نام دارد. این ساحت مشتمل بر تصاویر و ایماژهایی از محیط اطراف و به‌خصوص از تن مادر است که در ذهن کودک شکل بسته

است (همان). به همین سبب لکان معتقد است حیث واقع بر پایهٔ بدن (بدن خود و مادر) و حیث خیالی بر پایهٔ طرح ذهنی است (بوتبی[۱۵]، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

تا این زمان، کودک با دو مفهوم «دیگری» و «خود» آشنا شده است. درواقع، دیالکتیک «خود-دیگری» زمینه‌ای را برای شکل‌گیری ذهنیت فراهم می‌کند. کودک با دیدن تصویر خود و مادر در آینه، به این حقیقت تن درمی‌دهد که وجود او از وجود مادر جداست (پاینده، ۱۳۸۸). این آگاهی سبب شقاق وجودی میان تن مادر (دیگری) و کودک می‌شود. فقدان سبب می‌شود میل به بازگشت و آمیخته‌شدن دوباره با تن مادر در کودک ایجاد شود؛ بنابراین، فقدان، جاودانگی میل را رقم می‌زند؛ چون میل همیشه میل به آنچه «مفقود است» محسوب می‌شود (ایستوپ[۱۶]، ۱۳۸۲: ۱۲۸). بدین‌گونه کودک برای حفظ «دیگری»، خود را در جایگاه ابژگی مادر قرار می‌دهد و می‌کوشد تا فقدان مادر را پر کند. درواقع، کودک این‌گونه میل خود را با میل «دیگری» همانند می‌کند. کودک در آغاز در این تصور باطل است که وجودش فقدان وجودی مادر را «پر» می‌کند، ولی اندکی بعد به این آگاه می‌شود که میل مادر به سمتی دیگر متوجه بوده است و وجود او برای ارضای آن کافی نیست. بدین‌نحو کودک با ابژهٔ پدر و سهم او در رضایتمندی مادر آشنا می‌شود و می‌فهمد که مادر نیز نیازمند پدر (دیگرِ دیگری) است و دارای تمامیت نیست (موللی، ۱۳۸۳: ۱۰۰). این زمان همان دورهٔ اودیپی فروید است که لکان آن را به «مواجهه با نام پدر» تعبیر می‌کند. در این مرحله، کودک -که میل به تصاحب تن مادر دارد- با «دیگر دیگری» (نام پدر) و ترس از اختگی روبه‌رو می‌شود. کودک که یارای مقابله با پدر را در خود نمی‌بیند، دست از مادر شسته و «ژوئی سانس»[۱۷] را تحدید و سرکوب می‌کند؛ بنابراین، کودک «نام پدر» را که در مقام یک دال، حضور پیدا می‌کند، درونی می‌سازد. در این زمان، کودک وارد «ساحت نمادین» می‌شود. درواقع، «نام پدر» «دلالت احلیل» را وارد صحنه می‌کند. برای ساده‌کردن مطلب می‌توان گفت که قسمتی از بدن، یعنی احلیل، به مقام یک دال ارتقا می‌یابد و با این ارتقا وارد «ساحت نمادین» می‌شود. حال این دال تازه قادر است «ژوئی سانس» را که در «حیث واقع» است دربرگیرد. به این ترتیب، اختگی نمادین را روی آن اعمال می‌کند و سبب می‌شود که سوژه (کودک) با چشم‌پوشی از قسمتی از «ژوئی سانس»، رابطهٔ خود با «دیگری» (مادر) را تغییر دهد. اختگی بدین معناست

که مادر از ابژهٔ خودش جدا می‌شود و کودک از مقام ابژگی مادر (در «ساحت خیالی») به مقام سوژگی (در «ساحت نمادین») تغییر وضعیت می‌دهد (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۴۱). همچنین سوژه دچار شقاق روانی می‌شود و دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه در او ایجاد می‌شود. این تغییر و جابه‌جایی سبب می‌شود کودک مسیر رشد روانی خود را به‌طور طبیعی طی کند. درواقع، دلالت روانی پدر برای کودک عبارت است از حضور مقتدرانهٔ شخصیتی که جایگاه سوژه را در چارچوب اجتماعی موجود تعیین می‌کند. اکنون کودک باید بیاموزد که قلمروی بسیار گسترده‌تر از خانواده وجود دارد که نخستین و بنیادی‌ترین قانون آن، نهی از محرم‌آمیزی است. ساختار پدرسالارانهٔ فرهنگ ایجاب می‌کند که فرایند اجتماعی‌شدن کودک را پدر (نه مادر) با امرونهی و نظارت‌های خود راهبری کند (پاینده، ۱۳۸۸). درواقع، اجتماعی‌شدن و ورود به ساختار خانواده و امرونهی، همان «دلالت احلیل» و «دیگری بزرگ» در جایگاه دال‌ها (ساحت نمادین) است (کدیور، ۱۳۸۱: ۶۳).

دیگری از منظر لکان

از دیدگاه لکان، کودک بین شش تا هجده‌ماهگی در «مرحلهٔ آینه‌ای» (mirror stage) که می‌تواند تصویر خود را در آینه تشخیص دهد -یعنی آن تصویر را در حکم رابطه‌ای «بیرونی» ببیند- مفهوم «من» را در قلمرو امر خیالی شکل می‌دهد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۳). آنچه کودک در آینه تجربه می‌کند، تصویری مجموع و وحدت‌یافته از پیکر خویش است؛ یعنی یک الگوی گشتالتی یا سازمان‌یافته که این الگو به‌شدت با حس خود او درمورد پیکرش در تقابل است. این حس در کنترل او نیست و به قول لکان «گرفتار ناتوانی حرکتی و وابستگی است». کودک در مقایسه با دوام و یکپارچگی تصویرش در آینه، پیکر خویش را جدا و منفک احساس می‌کند (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۸۷). در مرحلهٔ آینه‌ای، کودک به انسجام و یکپارچگی -هرچند کاذب- دوباره‌ای دست پیدا می‌کند و تصور یکپارچگی‌ای که تصویر داخل آینه القا می‌کند، او را از گسیختگی و تفکیک می‌رهاند. درنتیجه کودک باید در مرحله‌ای از زندگی خود وحدت و یکپارچگی را حس کرده باشد تا به این یکپارچگی دوباره دست پیدا کند. کودک در برهه‌ای از زندگی خود در هنگام تولد بین تن خود و تن مادر، میل خود و میل مادر، و نیاز خود و نیاز مادر تمایزی قائل

نمی‌شود؛ در این دوره، نیازهای کودک بدون هیچ وقفه‌ای ارضا می‌شود. لکان دوره‌ای را که کودک هیچ شکافی بین خود و مادر احساس نمی‌کند «امر واقعی» نامیده است. قلمرو امر واقعی (دورهٔ نیازها) از تولد تا زمانی بین شش تا هجده‌ماهگی است. در این زمان، کودک میان بدن خود و هر چیز دیگری در دنیا تمایز قائل نیست (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۶). در این مرحله، کودک با هیچ فقدان و گسستی روبه‌رو نیست، اما از شش‌ماهگی به بعد، کودکی که تا حال دنیایی یکپارچه داشته است به نیازمندی تقاضامند تبدیل می‌شود. تقاضا به‌وسیلهٔ اشیا برآوردنی نیست. تقاضا همیشه تقاضای تشخیص چیزی از چیز دیگر است. این فرایند چنین عمل می‌کند: کودک آگاه می‌شود که مادرش از او جداست و گاهی مادر از پیش او می‌رود. همچنین آگاه می‌شود چیزهایی در دنیای بیرون وجود دارند که جزئی از او نیستند؛ به این طریق مفهوم «دیگری» شکل می‌گیرد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۶). آگاهی از جدایی و امکان وجود «دیگری»، دلهره و نوعی فقدان ایجاد می‌کند. طفل می‌داند که «دیگری» وجود دارد و «دیگری» از او جداست، اما هنوز نمی‌داند «خود» چیست (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۷۰). اینجا همان مرحلهٔ آینه‌ای مورد نظر لکان اتفاق می‌افتد، طفل در این سن هنوز بر تن خود اشراف نیافته و بر حرکاتش تسلط پیدا نکرده است. به گفتهٔ لکان، سوژه نیز ذاتاً و به‌نحو اجتناب‌ناپذیری گسیخته و ناتوان از تصرف کامل «خود» است. لکان می‌گوید: کودک در مقطعی از این دوره خودش را در آینه می‌بیند، به تصویرش در آینه می‌نگرد و سپس به شخصی واقعی در اطرافش نگاه می‌کند (مثلاً به مادرش یا فردی دیگر). همگی این حس را برای کودک ایجاد می‌کنند که کلیتی منسجم و به‌هم‌پیوسته است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۸). کودک در مرحلهٔ آینه‌ای می‌آموزد که خود را در هیئتی پایدار درک کند، او این کار را به‌واسطهٔ تصویری انجام می‌دهد که نه‌تنها با خود او همانند نیست، بلکه با او بیگانه و متفاوت است؛ بنابراین، انگارهٔ کودک از «خود» به‌وسیلهٔ نوعی سوءشناسایی شکل می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

لکان اصطلاح «دیگری» را به شیوه‌های متعدد به‌کار برده است؛ به‌گونه‌ای که درک آن را دشوار کرده است. نخستین و شاید ساده‌ترین کاربرد آن، در معنای «خود» یا همان «من» است. «دیگری» در مرحلهٔ آینه‌ای همان «من» است. تصویری که کودک در آینه می‌بیند «دیگری» است و «خود» خویش را با «دیگری» خویش (تصویر خودش در آینه) همانند

می‌پندارد. بعد از این، کودک وارد مرحلهٔ نمادین می‌شود و مراحل نمادین و تخیلی با هم تداخل پیدا می‌کنند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲۲؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۲۶-۲۲۷). در دوران اودیپی، پدر نمادین که از نظر لکان «دیگری نخستین» است، کودک را از مادر جدا می‌کند و به این ترتیب با ورود به قلمرو نمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوع آن به‌وجود می‌آید، میل که افراد را هدایت می‌کند، اغلب به‌صورت میل به یک «ابژه» ظاهر می‌شود، اما این میل درواقع میل به حضور اصیل و دست‌نیافتنی تن مادر است (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۴). مرحلهٔ نمادین با سخن‌گفتن کودک آغاز می‌شود و مبتنی بر زبان است؛ چرا که زبان خود مبتنی بر مفهوم غیاب و فقدان است و دال «من» را فراهم می‌آورد که تصویر آینه‌ای را به مدلول قطعی آن تبدیل می‌کند. «خود» به‌وسیلهٔ ایجاد توهم حضور کامل عامل سخنگو، چنین فقدانی را جبران می‌کند؛ چرا که این عامل سخنگو تصور می‌کند که زبان از خودش نشئت می‌گیرد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳؛ سلدن، ۱۳۸۴: ۱۷۴-۱۷۵).

آنچه به‌عنوان «دیگری» مطرح شد، بیانگر این موضوع است که این «دیگری» شکل‌دهنده و معنادهندهٔ «خود» است. «خود» در فقدان و حضور «دیگری» است که به عرصهٔ وجود پا می‌گذارد. هم در روان‌کاوی فروید و هم در نظریهٔ لکان، برای شکل‌گیری فرهنگ، حالت طبیعی اتصال مادر و فرزند باید شکسته شود، کودک باید از مادرش جدا شود و هویتی مستقل بیابد. این جدایی نوعی فقدان را در پی دارد (کلیگز، ۱۳۸۷: ۱۱۵). لکان این فقدان را ناشی از اختگی می‌داند. به نظر فروید، اختگی اولیه، جداشدن از مادر است. البته نه مادری واقعی، بلکه بازنمایی‌ای که کودک از مادر دارد. اختگی به این معناست که مادر از ابژهٔ خود (کودک) جدا می‌شود و چون جایگاه اولیه‌ای که کودک اشغال می‌کند ابژهٔ مادر است، اختگی سبب عدم تداوم جایگاه و رابطهٔ اولیه می‌شود و این مرحله، تغییر در رابطهٔ با «دیگری» (مادر) را در پی دارد (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۴۱). در این زمان، مفهوم «دیگری» برای کودک شکل گرفته است و کودک، تن مادر (دیگری) را جدای از خود می‌بیند، اما تصاویر مربوط به تن کودک (برای کودک) کاملاً ازهم‌گسسته، نامنسجم و تکه‌تکه است. باید در نظر کودک چنین بیاید که تکه‌های مختلف بدن او، زانوها، دست‌ها، پاها و... برای خودشان اراده‌ای دارند و دائماً به‌طور دردناکی به اشیا می‌خورند، ولی در آن زمان (شش تا هجده‌ماهگی) کودک با تصویر منسجم بدن دیگران

و همچنین تصویر خود در آینه (که درواقع آن تصویر هم تصویر «دیگری» است) مواجه می‌شود. کودک در مقایسه با انسجام و یکپارچگی تصویرش در آینه، پیکرش را «تکه‌تکه» احساس می‌کند. کودک، شیفته و مجذوب پیکر یکپارچهٔ درون آینه می‌شود و با آن همانندسازی می‌کند و به‌سوی آنچه لکان «من آرمانی» می‌خواند -که ظاهراً باثبات، کامل و یکپارچه است- حرکت می‌کند. درواقع، این خودشیفتگی به تصویر خود در آینه، اساس شکل‌گیری «من» آغازین است، پیش از آنکه کودک وارد زبان شود (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۸۶-۸۸).

براساس آنچه گفته شد، می‌توان چند نکتهٔ اساسی را در باب «دیگری» از اندیشهٔ لکان استخراج کرد. نخست اینکه «دیگری» از همان آغاز شکل‌گیری «خود» آمیخته با آن و سرشتهٔ وجودی آن است. «خود» هیچ‌گاه به‌مثابهٔ مفهومی یکه و همگن و مطلق وجود ندارد و هر آنچه به‌عنوان «خود» می‌شناسیم، دیالکتیک «خود-دیگری» است. «خود» از رهگذر و به‌وسیلهٔ حضور قاطع «دیگری» است که شکل می‌گیرد. از همان آغاز، مرحلهٔ خیالی مبتنی بر ایماژ و تصویر و خیال، و نیز در تمام زندگی بزرگسالی سوژه در طول مرحلهٔ نمادین متمرکز بر زبان، «دیگری» حضوری آمیخته با «خود» دارد. «خود» با نوعی سوءشناسایی و در قالب تصویر «دیگری» است که شکل می‌گیرد و بعدها حضور قاطع «دیگری» در زبان نیز توهم فاعلیت زبانی و از آن خودبودن زبان را برای سوژه شکل می‌دهد. دیگر اینکه سوژه در مراحل مختلف بزرگسالی با «دیگری»های متعددی روبه‌رو می‌شود و امکان و دغدغهٔ شناخت، یا به تعبیر بهتر درک آن‌ها را دارد. این حرکت به‌سوی درک «دیگری»، به تعبیر لکانی امری درون‌ذهنی است و در فرایند آن، همان دیالکتیک «خود-دیگری»ای که پیش‌تر اساس شکل‌گیری خود بود، دوباره شکل می‌گیرد. سوژه میل به درک «دیگری» دارد و این درک، از مجرای «خودافکنی» سوژه بر دیگری می‌گذرد. سوژه «دیگری» را آن‌طور درک می‌کند که روانش می‌خواهد و اینجاست که درجات و سطوح مختلفی از درک پدید می‌آید:

گاهی «دیگری» به‌دلیل مشابهت با سوژه به او آرامش می‌دهد و سوژه به جانبش می‌رود. گاه دیگری حاوی چیزهایی است که سوژه فاقد آن‌هاست و حرکت به‌جانب «دیگری» از سر فقدان است. گاه دیگری اشکالی بالفعل از امکانات سوژه را در خود دارد

و سوژهٔ حسرتمند در پی کشف و رؤیت ممکنات خود به‌جانب «دیگری» کشیده می‌شود. گاه «دیگری» متضمن لایه‌هایی شهودی یا معرفت‌شناسانه یا هستی‌شناسانه است که سوژه را دچار شگفتی یا شیفتگی می‌کند و بسیاری از حالات دیگر. اما نکتهٔ اساسی آن است که در تمام حالات مذکور، یک امر ثابت است: سوژه در فرایند درک «دیگری»، دغدغهٔ درک «خود» یا به تعبیر لکانی دغدغهٔ درک «خود-دیگری»های روانش را دارد و پیوسته میان خود و دیگری در چرخش و نوسان است. این چرخش و نوسان، سرشتی کاملاً دیالکتیکی می‌گیرد و بازتولید همان دیالکتیکی است که سوژه پیش‌تر در فرایند فهم خود با آن درگیر بوده است؛ یعنی همه جا با درونی‌سازی یا ذهنی‌سازی یا خودافکنی سوژه بر دیگری روبه‌روییم. این خودافکنی اگر در سطوح معمولی درک باشد، همان فرایندی را شاهدیم که برای بیشتر ما پیش می‌آید، اما اگر وارد حوزهٔ «عشق» شود و به‌ویژه اگر این عشق با لایه‌های زیرین معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ شهودی توأمان شود، غایت همذات‌پنداری سوژه با دیگری را شاهدیم.

مولانا به‌مثابهٔ «دیگری» شمس

دربارهٔ شیفتگی مولانا به شمس، مقالات و کتاب‌های زیادی نوشته شده است که عمدتاً توصیفی و روایی است و بر این مدار می‌گردد که شوریدگی عارفانهٔ شمس، مولانا را از درس و مدرسه و عالم مقال رهانید و متوجه عالم حال و معنا کرد. همچنین می‌توان گفت عمدهٔ آنچه تاکنون در این زمینه آمده است، پژوهش‌هایی کلاسیک و عمدتاً متمرکز بر آثار مولانا به‌ویژه غزلیات و تا حدی مثنوی بوده است و کمتر از دریچهٔ اندیشه و نگاه شمس به این رابطهٔ پرچالش اشاره شده است. از طرفی تحلیل روان‌شناختی برمبنای رویکرد لکان در شیوهٔ تعامل میان خود و دیگری در مقالات شمس تاکنون بررسی نشده است.

در مجموعهٔ فرهنگی عرفان، تعامل و ارتباط با دیگری مفهومی خاص و گسترده دارد. دیگریِ بزرگ یا خدا- معشوق عارف، بی نهایتی است که عارف، پاره‌ای از اوست و درنهایت با طی مراحلی در قوس صعودی، عارف باید دوباره با او یکی شود. در این نظام فکری، هر فرد پاره‌ای از خداست و اگر قابلیت اصیل خود را تحقق بخشد، می‌تواند بخشی از وجود خداوند را در خود تجلی دهد. ارتباط این پاره‌های وجودی در منظومهٔ فکری

عرفا گاه به تجربه‌های عمیق و سازنده‌ای منجر شده است که رابطهٔ شمس و مولانا نمونه‌ای تأمل‌برانگیز از آن است.

اگر از منظر لکانی به رابطهٔ پیچیدهٔ شمس و مولانا بنگریم و اگر بپذیریم که این رابطه، امری دوسویه و از جانب شمس نیز با همان قوتی بوده است که از جانب مولانا، متوجه خواهیم شد فرایند ذهنی‌سازی هر دو طرف این رابطهٔ عمیق عاشقانه از همدیگر، برمبنای دیالکتیک «خود-دیگری» استوار بوده است. این رابطه در قالب چرخش و جابه‌جایی مکرر «سوژه» و «دیگری» قابل‌تفسیر است: هریک از دو طرف برای فهم دیگری، بارها خود را جایگاه ابژگی «دیگری» قرار می‌دهد و هم‌زمان که مورد درک و شناخت دیگری است، می‌کوشد جایگاه سوژگی خود را نیز پیوسته داشته باشد و حفظ کند. در این چرخش، نهایت همذات‌پنداری و حس یگانگی میان سوژه و ابژه شکل می‌گیرد و دو طرف در عالی‌ترین سطح ممکن، آینه‌گردان یکدیگر می‌شوند. هریک انعکاس‌دهندهٔ دیگری در آینهٔ خود می‌شود (تا جایی که تفکیک دیگری از خود برایشان دشوار و گاه ناممکن می‌شود) و مهم‌تر اینکه هر دو طرف می‌کوشند برای یکدیگر همان مرکز کنترل‌کنندهٔ زبانی باشند که مورد نظر لکان است: شمس، دال مرکزی و مرکز کنترل‌کنندهٔ زبان مولانا در مثنوی و به‌ویژه در غزلیات است (و به همین خاطر است که در این دو اثر بی‌نظیر مولانا می‌بینیم که در پشت فرم یا ریختِ پاشان، و در عین پارادوکسیکال‌بودن زبان و بیان، و در اوج شناوری دال‌ها، باز مرکزی کنترل‌کننده داریم). متقابلاً مولانا نیز همان دال مرکزی اندیشهٔ شمس است که پاشانیِ زبان و اندیشهٔ او را در مقالات کنترل می‌کند؛ و این کنترل‌گری برای هر دو کاملاً از حیثی ذهنی است (دیگری در غیاب هم کنترل‌کننده و از حیث ذهنی همیشه حاضر است). این کنترل‌گری در آثار مولانا آشکار است و به انحای مختلف می‌توان در غزلیات و مثنوی نشان داد که شمس در غیاب خود چگونه مسیر ذهن و اندیشهٔ مولانا را تعیین می‌کند و در غیابش نیز حضوری تخیلی و تصویری در اندیشهٔ مولانا دارد، اما بحث در باب آثار مولانا موضوع مقالهٔ حاضر نیست. در این مقاله می‌کوشیم حضور مولانا در اندیشه و زبان شمس را بررسی کنیم و با تکیه به شواهد درون‌متنی مقالات شمس، حضور مولانا را به‌مثابهٔ «دیگری» درونی‌شده، آمیخته با «خود» شمس، و آینه‌گردان او بررسی کنیم.

جلوه‌های این نمود را در مقالات شمس، می‌توان در چند تمثیل تأثیرگذار تکرارشونده نشان داد.

۱. تمام‌بودن در دوستی و یکی‌شدن: «خصلت آیینگی»

یکی از موتیف‌های تکرارشونده در مقالات شمس و همچنین در مثنوی و غزلیات مولانا، ستایش آینه و خلوص و یکرنگی و عدم نفاق اوست. اوج یکی‌بودگی از دیدگاه شمس و مولانا در خصلت بی‌بدیل آینه نمود می‌یابد. آینه عین حق و واقعیت است. جلوهٔ وجودی تام و تمام فردی است که در مقابل اوست.

«آیینه میل نکند. اگر صد سجودش کنی که این یک عیب در روی وی هست، از او پنهان دار که او دوست من است. او به زبان حال می‌گوید که البته ممکن نباشد... اکنون آن خود دوست می‌دارد، بهانه بر آیینه نهاده است؛ زیرا که اگر خود را دوست دارد، از خود برآید و اگر آیینه را دوست دارد از هردو برنیاید. این آیینه عین حق است، می‌پندارد که آیینه غیر اوست» (شمس، ۱۳۶۹: ۷۴).

آینه بازتاب دیگری است. همان‌گونه که به تعبیر لکان، کودک با دیدن آینه، از تصور پراکندگی خود به در می‌آید و مجموع می‌شود، کارکرد «دیگری» در ادبیات شمس و مولانا زمانی به نهایت خلوص، شفافیت، کارایی و هدف متعالی عارفانه نزدیک می‌شود که «خصلت آیینگی» یافته باشد. نکتهٔ مهم در این تمثیل، حس یگانگی و رفت‌وبرگشت خالصانهٔ خودی و دیگری، به‌همراه درک و تجربه‌ای از فهم تمامیت خود و دیگری است که در هیچ حال و موقعیت دیگر، امکان تجربه و زیست آن نیست مگر در چنین مرحله‌ای از یگانگی. نکته اینجاست که در این تعبیر، آینه مقام فاعلیت می‌یابد ـ یا به تعبیر لکان به‌دلیل درخودداشتن «دیگری»، خود همان «دیگری» می‌شود و سهمی از سوژگی می‌یابد ـ و از مقام ابژگی می‌گذرد و هم‌زمان که دیگری را می‌نماید، خصلت خود را نیز آشکار می‌کند. به دیگر سخن، تصویر داخل آینه ـ اما در زبان شمس، خود آینه ـ دیالکتیک «خود–دیگری» را رقم می‌زند:

«چنانکه او را با آیینه میل است، آیینه را با او میل است. از میل آیینه است که او را با آیینه میل است او علی العکس. اگر آیینه را بشکنی، مرا شکسته باشی، انا عند منکسرة» (همان: ۷۱).

آینه مقام معشوقی دارد و همان‌گونه که زیبارو به آینه مایل است، آینه هم بدو مایل است. در اینجا آینه در مقام سوژگی و آشکارکنندهٔ وجود دیگری، به شکلی فعال وارد عمل می‌شود:

سوخت هندو آینه از درد را — کان سیه‌رو می‌نماید مرد را
گفت آیینه گناه از من نبود — جرم او را نه که روی من زدود
او مرا غماز کرد و راستگو — تا بگویم زشت کو و خوب کو
(دفتر دوم)

آینه و میزان محک‌ها ای سنی — گر دو صد سالش تو خدمت می‌کنی
کز برای من بپوشان راستی — بل فزون بنما و منما کاستی
اوت گوید ریش و سبلت برمخند — آینه و میزان و آنگه ریو و بند؟
(دفتر اول)

شمس در تعابیر بسیار، خود را آینه‌ای می‌نامد که حقیقت وجودی دیگران را به آن‌ها می‌نمایاند و به همین جهت هم مردم از وی گریزان‌اند:

«راست نتوانم گفتن که من راستی آغاز کردم مرا بیرون کردند. اگر تمام راست گفتمی به‌یکبار همهٔ شهر مرا بیرون کردندی» (همان، ج ۱: ۱۲۱).

«اگر با مردمان بی‌نفاق دمی می‌زنی، بر تو دگر سلام مسلمانی نکنند. اول و آخر من با یاران طریق راستی می‌خواستم که بورزم بی‌نفاق که آن همه واقعه شد» (همان، ج ۲: ۱۸۵).

اما با مولاناست که این یکی‌بودگی و ادغام سوژه و ابژه اتفاق می‌افتد:

«چون مرا دیدی و من مولانا را دیده، چنان باشد که مولانا را دیده‌ای. طوبی لمن رآنی» (همان، ج ۲: ۹۱).

اساس دوستی شمس و مولانا بر پایهٔ همین یگانگی و یکی‌بودگی است. آن دو به‌مثابهٔ یک «خود–دیگری» در یکدیگر چنان باید تنیده شوند که در حضور یکدیگر گویا تنها هستند:

«اکنون اول شرط من و مولانا آن بود که زندگانی بی‌نفاق باشد چنانکه تنها باشم. مثلاً من اگر تنها باشم در سقایه روم، این مرکب است و همه را آن هست. گاهی علف خورد و گاهی بادی رها کند اگر تو گویی باکی نیست من نتوانم» (همان، ج ۲: ۱۸۱).

«من بر مولانا آمدم. شرط این بود اول که من نمی‌آیم به شیخی، آنکه شیخ مولانا باشد او را هنوز خدا بر روی زمین نیاورده و بشر نباشد. من نیز آن نیستم که مریدی کنم، آن نمانده است مرا. اکنون به جهت دوستی، آسایش، اکنون می‌باید هیچ نفاق حاجت

نباید مرا کردن. اغلب انبیا نفاق کرده‌اند. نفاق آن است که آنچه در دل باشد خلاف آن ظاهر کردن» (همان، ج ۲: ۱۷۹).

۲. پارادوکس فردیت و دوئیت: «آب و تشنه»

به‌رغم تمام تلاش‌ها برای یکی‌بودگی، یکی‌شدن در جهان خارج عملاً امکان‌پذیر نیست. چنانکه ذکر شد، «خود» هیچ‌گاه به‌مثابهٔ مفهومی همگن و مطلق وجود ندارد و هر آنچه به‌عنوان «خود» می‌شناسیم، دیالکتیک «خود-دیگری» است. در صورت بیرونی این دیالکتیک نیز خود و دیگری یکدیگر را به‌مثابهٔ همدیگر می‌شناسند، میل به‌سمت «درک» همدیگر می‌کنند، همدیگر را کامل می‌کنند و کلیتی مبتنی بر ایماژ و تصویر و خیال می‌سازند که در تمام زندگی بزرگسالی و در طول مرحلهٔ نمادین متمرکز بر زبان، خود را به شیوه‌های مختلف بازتاب می‌دهد. این حضور آمیختهٔ خود و دیگری و وابستگی یکی به دیگری در زبان استعاری، در قالب «نیاز تشنه به آب» و متقابلاً «نیاز آب به تشنه» از تمثیل‌های معروف مثنوی و غزلیات است که در مقالات شمس نیز با وجوه مختلف تکرار شده است.

در این تمثیل - تعبیر یکی‌بودگی مانند تمثیل آیینه - در دیدار و درک کامل از یکدیگر و عدم نفاق رخ نمی‌دهد، بلکه مبنای آن حس نیاز به دیگری و درک اوست. خود به دیگری نیازمند است برای «شدن»، برای «درک» خود و برای تحقق و قوام خود و به‌تبع آن، «دیگری» نیز. تعبیر آب و سیالیت آن از یک طرف و نیاز تشنگی که از غرایز اولیهٔ آدمی است از طرف دیگر، به‌لحاظ روان‌شناختی تمثیلی بسیار گویا از دیالکتیک «خود-دیگری» است. در این تعبیر، «دیگری» نه‌تنها آینهٔ «خود» است که لزوم و ضرورت وجودی اوست. بدون «دیگری» خودی وجود نخواهد داشت و به تعبیر شمس، جوشش، حرکت، تازگی و خرمی‌ای نخواهد بود و چنانکه می‌دانیم، تمامی این صفات در اندیشهٔ عارفانهٔ شمس، دلالت بر هستی و وجود دارد یا به تعبیر دیگر، همان هستی‌یافتن و وجود واقعی است.

«آبی بودم بر خود می‌جوشیدم و می‌پیچیدم و بو می‌گرفتم تا وجود مولانا بر من زد، روان شد، اکنون می‌رود، خوش و تازه و خرم» (همان، ج ۱: ۱۴۲).

«من تو را خواهم که چنینی، نیازمندی خواهم، گرسنه‌ای خواهم، تشنه‌ای خواهم، آب زلال تشنه جوید از لطف و کرم خویش» (همان: ۲۷۸).

تعبیر «خمی از شراب ربانی» نیز در همین تقسیم‌بندی می‌گنجد:

«این خمی بود از شراب ربانی، سر به گل گرفته، هیچ کس را بر این وقوفی نه. در عالم گوش نهاده بودم، می‌شنیدم. این خنب به سبب مولانا سر باز شد» (همان، ج ۲: ۱۷۵).

دیالکتیک عاشقی و معشوقی، در این تمثیل عمق خویش را می‌نمایاند: هیچ خودی بی‌دیگری نیست. سوژگی و ابژگی مطلق وجود ندارد و درهم‌لغزیدن خود و دیگری، در عین تمایزات، جاری و روان است:

هر که عاشق دیدیش معشوق دان — کو به نسبت هست هم این و هم آن
تشنگان گر آب جویند از جهان — آب هم جوید به عالم تشنگان
(دفتر اول)

۳. «دیگری» پاره‌ای از «خود» (تجانس): «آفتاب و مهتاب»

در برخی موارد، گویی معشوق پاره‌ای از وجود عاشق است. «دیگری» بخشی از وجود «خود» یا به تعبیر شمس و مولانا، هم‌جنس با خود است. عشق از جنس سنخیت و همانندی است و فاصله‌ها را درمی‌نوردد و دیگری را با خود پیوند می‌دهد. داستان‌ها و تعابیر بسیاری در مثنوی وجود دارد که به ظریف‌ترین شکل ممکن این همانندی و سنخیت را نشان می‌دهد. از گویاترین آن‌ها این ابیات معروف است:

ای بسا هندو و ترک هم‌زبان — ای بسا دو ترک چون بیگانگان
پس زبان محرمی خود دیگرست — همدلی از همزبانی خوش‌تر است
(دفتر اول)

مولانا در بیان خود «همدلی» را در مقابل «همزبانی» قرار می‌دهد و می‌گوید عشق «محرمیت» است. اگر این تعابیر را در چارچوب بیان روان‌کاوانهٔ معاصر درآوریم، به‌راحتی درمی‌یابیم که منظور مولانا از این تعابیر، همان تحقق «خود-دیگری» در عشق است که اصیل‌ترین شکل ممکن آن، نه در زبان، بلکه در نگاه و روان یا به تعبیر مولانا در «دل» واقع

می‌شود. دو فردی که از یک جنس هستند، یکدیگر را در نگاه اول بازمی‌شناسند و هریک پاره‌هایی از وجود خود را در دیگری می‌یابد و در اینجاست که «زبانی» تازه شکل می‌گیرد که از جنس واژه‌های انتقال‌دهندهٔ پیام نیست. این افق دید مشترک، جان مشترک و به تعبیر شمس و مولانا «جنس مشترک» است که رابطهٔ خود و دیگری را چنین به‌هم‌پیوسته می‌سازد:

«کسی می‌خواستم از جنس خود که او را قبله سازم و روی بدو آرم که از خود ملول شده بودم - تا تو چه فهم کنی از این سخن که می‌گویم از خود ملول شده بودم؟ - اکنون چون قبله ساختم، آنچه من می‌گویم فهم کند و دریابد» (همان: ۲۲۰).

شمس در جایی بیان می‌کند که سال‌ها پیش مولانا را می‌شناخته و شانزده سال مترصد فرصتی بوده تا مولانا به پختگی برسد و «اهل سخن» شود، همان سخنی که مورد نظر شمس است: «هر نشان که هست نشان طالب است نه نشان مطلوب، همه سخن طالب است، ظاهر نشود مگر بدیشان... طالب در جوش عیسی‌وار سخن گوید، مطلوب بعد چهل سال. مطلوب شانزده سال در روی دوست می‌نگرد که طالب بعد از پانزده سال او را اهل سخن می‌یابد» (همان، ج ۲: ۱۶۵).

کشف «خود» در آینهٔ «دیگری» و پیوستگی مداوم با «دیگری» - حتی در غیاب فیزیکی او- سرآغاز تکامل روان، وحدت و سازواری آن است. در اندیشهٔ عارفانه، این غایب همیشه‌حاضر در عارف، همان معشوق ازلی یا انسان کاملی است که تجلی صفات جمال و جلال او است؛ و به بیان روان‌کاوانه، همان لحظهٔ تحقق عشق به «دیگری» و «این‌همانی» با اوست که نشان‌دهندهٔ بلوغ روانی سوژه و تکامل او است. این بلوغ یا تکامل، با پذیرش «دیگری» به‌مثابهٔ امری درونی و آمیختهٔ «خود» آغاز می‌شود و با «این‌همانی» با او تثبیت می‌شود. نشانه‌های «این‌همانی»، شادمانی و سرخوشی است؛ بسطی است که در روان «سوژه» یا به تعبیر شمس و مولانا در «دل» عارف پدید می‌آید. عارف به جانب فهم معشوق میل می‌کند و در فرایند میل، به وحدت و اتحاد با جهان و «دیگری»های آن نائل می‌آید. درمی‌یابد که «دیگری» پارهٔ وجودی او و بخشی از «خود» اوست و به این ترتیب، دوگانگی و غربت رخت برمی‌بندد. سرخوشی جان عاشق را در خود می‌گیرد و او از حضور «دیگری» شادمانه است و در پی تحقق شادمانی او نیز هست؛ چرا که این شادمانی

به خود او نیز تعلق دارد. همان‌گونه که دیالکتیک «خود-دیگری» مشخصهٔ روان سوژه است و این دو با هم و در هم معنا می‌یابند، در عشق و «این‌همانی» نیز در هم می‌آمیزند و شادی هریک، درواقع، شادی دیگری نیز هست؛ چرا که این دو همواره در جای یکدیگر قرار می‌گیرند و یکدیگر را درمی‌یابند. بدین خاطر است که شمس در بسیاری از مقالات خود، خودش را همان مولانا می‌داند و اگر در لحظاتی، به‌خاطر حضورش در زبان و اجبار به سخنگویی در آن در قالب سوژهٔ گوینده، بیرون از او قرار می‌گیرد، بلافاصله در لایه‌های دیگر زبان، مکرراً خاطرنشان می‌سازد که این دوگانگی نه از حیث جان که ضرورت کلام است. هر آنچه شمس را برنجاند، در حقیقت مولانا را رنجانده است؛ هر آنچه شمس را خشنود سازد مولانا را خشنود ساخته است؛ هر آنکه شمس را ببیند مولانا را دیده است؛ هر دو درهم آشکارند و حال یکدیگر را نه‌فقط خوب می‌دانند، بلکه یکدیگر را می‌زینند و تجربه می‌کنند:

«ستایش مولانا آن باشد که چیزی سبب راحت اوست و خشنودی اوست. نگاه داری و چیزی نکنی که تشویش و رنج بر خاطر او نشیند. و هرچه مرا رنجانید آن به حقیقت به دل مولانا رنج می‌رسد» (همان، ج ۲: ۳۱).

«روی تو دیدن والله مبارک است. کسی را آرزوست که نبی مرسل بیند، مولانا را ببیند بی‌تکلف، بررسته نه به تکلف که اگر خلاف آن خواهد خود نداند زیستن. خنک آنکه مولانا را یافت. من کیستم؟ من باری یافتم. خنک من!» (همان، ج ۲: ۱۵۱)

«اکنون این سخن مولانا در حق من نیست. از بهر من نباشد. من حال مولانا را با خود دانم و اگر ترش کند ابرو، همه دانم آن با من نباشد؛ زیرا که حال مولانا را با خود معاینه می‌بینم. دانم که جهت مصلحت دیگران باشد» (همان: ۳۰۳).

«ما دو کس عجب افتاده‌ایم. دیر و دور تا چو ما دو کس به هم افتد. سخت آشکار آشکاریم، اولیا آشکارا نبودند و سخت نهان نهانیم. این بود معنی الظاهر الباطن هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن» (همان: ۹۴).

زیباترین تمثیل برای این تجانس و همانندی «تمثیل آفتاب و مهتاب» است که شمس، خود و مولانا را به آن تشبیه می‌کند:

«آفتاب است که همهٔ عالم را روشنی می‌دهد. روشنی می‌بینند که از دهانم بیرون می‌رود و از گفتارم در زیر حرف سیاه می‌تابد. خود این آفتاب را پشت به ایشان است.

روی به آسمان‌هاست. نور آسمان‌ها و زمین‌ها از وی است. روی آفتاب به مولاناست، زیرا روی مولانا به آفتاب است» (همان، ج ۲: ۱۲۲).

«نفاق کنم یا بی‌نفاق گویم؟ این مولانا مهتاب است. به آفتاب وجود من دیده درنرسد، الا به ماه دررسد. از غایت شعاع و روشنی، دیده طاقت آفتاب ندارد. و آن ماه به آفتاب نرسد، الا مگر آفتاب به ماه برسد» (همان، ج ۱: ۱۱۵).

و مولوی نیز بارها تعبیر آفتاب را برای شمس به‌کار می‌برد. از جمله در ابیات مشهور زیر:

آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رخ متاب
از وی ار سایه نشانی می‌دهد — شمس هردم نور جانی می‌دهد
سایه خواب آرد تو را همچون سمر — چون برآید شمس وانشق القمر
خود غریبی در جهان چون شمس نیست — شمس جان باقی‌ای کش امس نیست

(دفتر اول)

نتیجه‌گیری

در دستگاه فکری ژاک لکان، «خود» هیچ‌گاه امری مطلق و قائم به خود نیست و در فرایند رشد روانی سوژه، از همان آغاز (در مرحلهٔ آینه‌ای و در ساحت خیالی) آمیخته با «دیگری» و از مجرای فهم و کشف «دیگری» است که شکل می‌گیرد. کودک خود را در آینه به‌مثابهٔ دیگری کشف می‌کند و می‌فهمد، و به تصویری گشتالتی از خود دست می‌یابد. دیگری از حیث وجودی، آمیخته و سرشتهٔ «خود» می‌شود و آن چیزی که به‌عنوان «خود» می‌شناسیم، درواقع کلیتی از دیالکتیک «خود-دیگری» است. این «دیگری» در مراحل بعدی رشد سوژه نیز همواره حضوری قاطع دارد، همواره خویشتن خویش را به‌مثابهٔ «دیگری» درک می‌کند و آن را ابژهٔ شناخت و فهم خود قرار می‌دهد. این امر فقط از حیث درونی نیست: هر درکی از دیگران درواقع تلاش برای درک خود یا به تعبیر بهتر درک «خویشتن-دیگری» است و اینجاست که اشکال مختلفی از رابطهٔ سوژه با دیگری شکل می‌گیرد. در متعالی‌ترین شکل این رابطه، عشق شکل می‌گیرد و سوژه و دیگری در آن به نهایت این‌همانی می‌رسند. هریک از آن دو می‌داند که از حیث فیزیکی از دیگری جداست، اما روان او به انحای مختلف آمیختگی می‌یابد و برای دیگری آینه‌گردانی می‌کند. جاگیری عاشقانه-معشوقانه دائم عوض می‌شود و دو طرف برای یکدیگر سوژگی و ابژگی می‌یابند. چرخش سوژه و «دیگری» مشابه موقعیت آغازین سوژه در زمان

شکل‌گیری «خود-دیگری»اش می‌شود. در ارتباط شمس و مولانا شاهد تحقق حضور دیگری در خود در قالب استعاره و تمثیل هستیم. موتیف آینه در مقالات و بحث دربارهٔ خصلت آن که از نظر شمس نمایشگر شخص است و درعین‌حال میل به دیگری دارد، و نیز اشارات متعددی که شمس به «تمام‌بودن در دوستی و یکی‌شدن و نداشتن نفاق» دارد، دریافت او را از مقولهٔ «درونی‌سازی دیگری» و تلاش برای رسیدن به «این‌همانی» آرمانی نشان می‌دهد. تمثیل‌هایی که شمس به‌کار می‌گیرد و خصلت استعاری و پارادوکسیکال بیان او بسیار شبیه به چیزی است که مولانا در آثار خود آورده است و این مورد نشانگر همان یکی‌شدنی است که شمس و مولانا دربارهٔ آن سخن رانده‌اند. شمس با انتقال از زبان معمولی به زبان استعاری و تمثیلی، به روش‌های مختلف نشان می‌دهد که از حیث ذهنی، او و مولانا به‌مثابهٔ یکدیگرند و در زبانی دیگر که از جنس کلام ارتباطی نیست و بیشتر نگاه‌وار است، نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. تمثیل «آب و تشنه» در مقالات شمس نیز – که مانند دیگر تمثیلات مقالات در مثنوی نیز هست و شیوهٔ طرح آن از زبان شمس و مولانا شبیه هم است – نمونه‌ای از میل سوژه و ابژه به یکدیگر و جابه‌جایی مکرر آن‌هاست: آب نیز به‌جانب تشنه میل دارد و سوژگی می‌کند. تجانس میان شمس و مولانا در مواقعی «یکی» را پاره‌ای از «دیگری» می‌کند. این امر در قالب تمثیل «آفتاب و مهتاب» خود را نشان می‌دهد. مولانا به‌مثابهٔ شمس و شمس به‌مثابهٔ مولانا در آثار یکدیگر حاضر می‌شوند و وجه غیابشان حداقلی می‌شود. «دیگری» درنهایت «این‌همانی» و پیوند با «خود» در روان حاضر است و سوژه در عالی‌ترین حالت ممکن، امر بیرونی را درونی و از آن خود می‌کند. این «از آن خود سازی» نه‌فقط جنبه‌ای فردی که کارکردی اجتماعی و معرفتی نیز می‌یابد و سوژه را به‌جانب «سرخوشی» می‌کشد. سوژهٔ سرخوش با انسان و هستی پیوند می‌خورد و درهای متعددی از شهود و معرفتی که از جنس درک دیگری و اتحاد با اوست، فارغ از خط‌کشی‌های رایج و مرسوم بشری میان انسان‌ها و چیزها و پدیده‌ها به روی او گشوده می‌شود و این مرز آزادی است.

پی‌نوشت

1. Jacques lacan
2. Eagleton
3. Freud

4. Klages
5. Bertens
6. Imaginary
7. Mirror Stage
8. Symbol
9. Real
10. Name- of- father

سلطهٔ مردسالارانهٔ پدر واقعی اودیپی در نظم نمادین لکان به سلطهٔ «نام پدر» ترجمه می‌شود. پدر مرده در فرهنگ و خاطره، در قیاس با پدر زنده، با نیروی بیشتری اعمال سرکوب می‌کند که این خود تمثیلی از اعمال قدرت دال‌ها و زبان، یا به‌طور عام، بر چیزی است که بر آن دلالت می‌شود. از نظر لکان، «پدر نمادین، مادام که بر قانون دلالت می‌کند، پدر مرده است. «نام پدر» هم منبع اقتدار است، هم دال آن» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۱۸).

11. Lack
12. Objet Petit A
13. Other
14. Ego
15. Boothby
16. Easthope
17. Jouissance

ژوئی سانس اصطلاحی است بسیار پیچیده که نمی‌توان به‌سادگی تعریف کرد. حتی واژهٔ انگلیسی bliss (کیف) ترجمه‌ای مناسب برای آن نیست. این واژهٔ فرانسوی تقریباً بیانگر دیالکتیک غریزهٔ پرخاشگری و غریزهٔ جنسی است. «لذت حادی است که «من» را فرومی‌پاشاند و از بین می‌برد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۶۳). کیف یا ژوئی سانس متضمن نوعی لذت همراه با گسیختگی آزاردهنده است.

منابع

- ایستوپ، آنتونی. (۱۳۸۲). *ناخودآگاه*. ترجمهٔ شیوا رویگریان. چ اول. نشر مرکز. تهران.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ چهارم، نشر مرکز. تهران.
- برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۷). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چ دوم، نشر ماهی. تهران.
- بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۴). فروید *در مقام فیلسوف*. ترجمهٔ سهیل سمی. چ اول، انتشارات ققنوس. تهران.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۸). «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لکان». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ش ۴۲. صص ۲۷-۴۶.
- جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی(۱۳۸۸). *مثنوی*. مقدمه و تصحیح استعلامی. سخن. تهران.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ سوم. انتشارات طرح نو. تهران.

- شمس‌الدین محمد تبریزی. (۱۳۶۹). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. خوارزمی. تهران.
- کدیور، میترا (۱۳۸۱). *مکتب لکان: روان‌کاوی قرن بیست‌ویکم*. انتشارات اطلاعات. تهران.
- کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران. چ اول، نشر اختران. تهران.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ دوم. آگه. تهران.
- موللی، کرامت. (۱۳۸۳). *مبانی روان‌کاوی فروید و لکان*. نشر نی. تهران.

References

- Bertens, Y.W. (2008). *Fundamentals of literary theory* (2nd ed.) (M. R. Abolghasemi, Trans.).Tehran: Mahi Publications.
- Botbi, R. (2005). *Freud as a philosopher* (S. Sami, Trans.). Tehran: Ghoghnous Publications.
- Colligs, M. (2009). *Literary theory course* (J. Sokhanvar et al, Trans.) Tehran: Akhtaran Publications.
- Eagleton, T. (2007). *Preface to literary theory* (4th ed.) (A. Mokhber, Trans.).Tehran: Markaz Publications.
- Istop, A. (2003). *Unconsciousness* (Sh. Rouygarian, Trans.). Tehran: Markaz Publications.
- Kadivar, M. (2002). *Maktab-e Lacan: Ravankavi gharn-e bisto yekom* [Lacan school: Twenty first century psychiatry].Tehran: Ettela'at Publications.
- Makaryk, I. R. (2004). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah Publications.
- Movalleli, K. (2004). *Mabani ravankavi Freud va Lacan* [Fundamentals of Freud and Lacan psychiatry]. Tehran: Ney Publications.
- Payandeh, H. (2009). Poetry "Winter" from the perspective of Lacan's psychoanalytic theory. *Literary Text Research*, 42, 27-46.
- Rumi, J.M. (2009). *Mathnavi*. Tehran: Sokhan Publications.
- Solden, R., & Widoson, P. (2005). *A Reader's guide to contemporary literary theory* (3rd ed.) (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Tarhe-no Publications.
- Tabrizi, Sh. M. (1990). *Maghalat-e Shams Tabrizi* [Shams Tabrizi's papers] (M. A. Movahhed, Ed.). Tehran: Kharazmi Publications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

مأخذیابی و تحلیل تصرفات مولانا و شمس در ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی[۱]

محمدامیر جلالی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۴/۰۹
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

در پژوهش حاضر، به بررسی نحوهٔ بازتاب ادبیات عاشقانهٔ عرب عصر اموی در آثار مولانا (مثنوی، مکتوبات، فیه ما فیه، مجالس سبعه، غزلیات شمس) و مقالات شمس تبریزی، مأخذیابی داستان ها و ابیات، و بررسی برخی از تصرفات هنری مولانا و شمس در اشعار و روایات اصلی پرداخته می‌شود. پرسش‌های این پژوهش این است که در آثار مولانا و شمس، چه نمودهایی (اعم از داستان و سروده) از ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی وجود دارد و این نمودها در این متون چه تغییراتی یافته اند. همچنین آیا این تغییرات، ناشی از تصرفات شخص مولانا و شمس اند یا برخاسته از منابعی هستند که از آن ها بهره جسته اند؟ چنانکه خواهیم دید، آثار شمس و مولانا دربردارندهٔ ابیات شاعرانی از عصر اموی و نیز داستان هایی دربارهٔ

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21608.1571

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
mohammadamir_jalali@yahoo.com

زندگی آن‌هاست. تصرفات مولانا از گونهٔ تغییراتی در شخصیت‌ها، قهرمان، زمان تاریخی داستان، نام سراینده و متن اشعار است. برخی از این تصرفات، ناشی از خلاقیت های فردی مولاناست و منشأ برخی نیز منابع پیش از مولاناست. تصرفات مولانا در متن اشعار نیز برخی آگاهانه و در برخی موارد ناآگاهانه و ناشی از نقل از حافظه است. در پژوهش حاضر، برخی از ابیات قیس بن مُلَوح عامری، عمر بن ابی ربیعه، عروة بن حزام، اَحوَص انصاری، ابن مَیاده، معاویة بن ابی سفیان (از دورهٔ اموی)، حلاج، متنبی، ابوفراس حمدانی و انوری (از سده‌های بعد) در آثار مولانا و شمس مأخذیابی شده و پیشینهٔ برخی از روایات، در متونی نظیر الأغانی، دیوان مجنون به روایت ابی‌بکر والبی، مصیبت‌نامهٔ عطار، هزار حکایت صوفیان، فتوحات ابن‌عربی، رسالهٔ عینیهٔ غزالی، تمهیدات و نامه های عین‌القضات نشان داده شده است.

واژه‌های کلیدی: مولانا، شمس، تصرفات شکلی و محتوایی، ادبیات عصر اموی، لیلی و مجنون.

۱. مقدمه

عارفان ایرانی که برای بیان اندیشه‌های خود ناگزیر از به‌کارگیری تمثیل بوده‌اند، غالباً رابطهٔ میان انسان و خداوند را با زبانی تمثیلی و در قالب روایاتی عاشقانه بیان کرده‌اند. یکی از زمینه‌های موضوعی داستان‌ها و نیز سروده‌ها و نمادهای عاشقانهٔ به‌کاررفته در متون عرفانی از جمله آثار مولانا و شمس، ادبیات عاشقانهٔ عرب در عصر اموی (۴۱-۱۳۲ هـ ق) است. در مقالهٔ حاضر، به بررسی نحوهٔ حضور این زمینه‌ها و چگونگی تغییرات آن‌ها در آثار مولانا (اعم از *مثنوی*، *مکتوبات*، *فیه ما فیه*، *مجالس سبعه* و *غزلیات شمس*) و نیز *مقالات* شمس تبریزی می‌پردازیم. در ابتدا به نحوهٔ حضور داستان‌ها و ابیات عاشقانهٔ شاعران عصر اموی در آثار مولانا و شمس اشاره می‌شود و سپس ضمن بررسی آن‌ها، به نحوهٔ تغییرات و چگونگی تصرفات مولانا و شمس و نیز منابع ادبی پیش از این دو در این ابیات و داستان‌ها پرداخته خواهد شد.

۱،۱. پرسش‌ها و فرضیهٔ پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای این پرسش‌ها انجام یافته است که در آثار مولانا و شمس، چه نشانه‌هایی (اعم از داستان‌ها و سروده‌ها) از ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی وجود دارد و این نشانه‌ها در این متون چه تغییراتی یافته‌اند. پرسش دیگر این است که آیا این تغییرات ناشی از تصرفات شخص مولانا و شمس‌اند یا برخاسته از منابعی که از آن‌ها بهره جسته‌اند. فرضیهٔ نگارنده این است که مولانا و شمس در عین تأثیرپذیری از زمینه‌های ادبیات عصر اموی و به‌کارگیری موضوعات داستانی و شعری در آثار خود، در این زمینه‌ها و نحوهٔ روایت آن‌ها تصرفاتی نیز داشته‌اند که برخی برآمده از خلاقیت‌های فردی، و برخی متأثر از تصرفات عرفای پیشین است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بدیع‌الزمان فروزانفر در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، گاهی به برخی از تأثیرپذیری‌های مولانا از ادب عاشقانهٔ عصر اموی و تعیین پیشینهٔ برخی از مطالب موجود در مثنوی اشاراتی دارد، اما به علل وجود تفاوت‌ها و بررسی این نکته که این تغییرات، حاصل تصرفات خود مولاناست یا برآمده از منابع عرفانی پیش از وی اشارتی نکرده است. در مقالهٔ حاضر، علاوه بر تحلیل نمونه‌های یادشده توسط فروزانفر و بررسی تصرفات مولانا و علاوه بر آن *مقالات* شمس و نیز جست‌وجوی پیشینهٔ این داستان‌ها، به مواردی نیز اشارت خواهد رفت که یافتهٔ پژوهش حاضر است و برای نخستین بار طرح و بررسی می‌شود. بررسی‌ها نشان می‌دهد، جز نمونه‌هایی در لابه‌لای پژوهش یادشده از فروزانفر، در اثر دیگری به تأثیرپذیری‌های داستانی آثار مولانا از ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی به شکل مستقل پرداخته نشده است.

۳. بحث و بررسی: ادبیات عاشقانهٔ عرب در عصر اموی

قالب غزل در ادبیات عرب در عصر اموی (۴۱-۱۳۲ هـ ق) شکل گرفت و سرودن غزل به‌عنوان شعری مستقل با موضوع و درون‌مایهٔ واحد، از این دوره آغاز شد. برخی غزل این دوره را براساس محیطی که در آن پدید آمده، به دو دستهٔ کلی غزل «بَدَوی» و «حَضَری» و برخی نیز بنا به درون‌مایهٔ شعری، آن را اغلب به «غزل عُذری» و «غزل اباحی» یا «عمری»

(منسوب به پیشوای این‌گونه غزل‌ها، عمر بن ابی‌ربیعه) تقسیم‌بندی می‌کنند. بنا به *لسان‌العرب*، «حضر» یا «حاضرة» به‌معنای شهر، روستا و جای پرآب‌وعلف است؛ برخلاف «بادیه» که به‌معنای صحرا و بیابان است. از آنجا که «بدوی» منسوب به «بدو» و «بادیه» است، توسعاً «غزل بدوی» را می‌توان «غزل بیابانی»، و «غزل حضری» را «غزل شهری» معنا کرد. درمجموع، غزل بدوی، غزلی است با عشقی عفیف، سوزان و سراسر جدایی، اما غزل حضری غزلی است که شاعر در آن بی‌آنکه احساس شرم کند، از لذت‌جویی‌های جسمانی خود با معشوق سخن می‌گوید. نوع شیفتگی را در غزل‌های دستهٔ اول، «حبّ عُذری» و در غزل‌های دستهٔ دوم برخی «حب اباحی» (عشق کامجو، بی‌پرده، آزاد) (فاخوری، ۱۳۸۱: ۱۸۷)، و برخی نیز چون شکری فیصل «حب عُمَری» (منسوب به عمر بن أبی‌ربیعه) نام نهاده‌اند. بخشی از آنچه از ادبیات عاشقانهٔ عصر اموی برای امروزیان بازمانده است، سروده‌ها و نیز برخی ابیات پراکنده از شاعرانی عاشق‌پیشه است که فحوای سروده‌های آنان بیانگر عشق سوزان، ناکام و سراسر جدایی ایشان به معشوقی عفیف است. شاعرانی نظیر جمیل بن معمر (شیفتهٔ بُثَینه)، قیس‌بن مُلَوّح عامری (: مجنون، شیفتهٔ لیلی)، عُروَة بن حزام (شیفتهٔ عفراء)، و کُثَیِّر (شیفتهٔ عَزّه) (در این زمینه، ر.ک: الجواری، ۲۰۰۶) که به «شاعران عذری» شهره‌اند. پس از عصر اموی، کوشش‌ها برای ایجاد روایات داستانی از فحوای این سروده‌ها و ابیات پراکنده آغاز شد؛ برای نمونه، ابوبکر والبی در روایت خود، به ابیات پراکندهٔ بازخوانده به مجنون، توالی‌ای منطقی و زمانی بخشید. برخی از روایات شفاهی مربوط به داستان زندگانی این دلباختگان نیز جسته و گریخته در مجموعه‌هایی ادبی نظیر *طبقات‌الشعرای* ابن‌قتیبه، و از همه مفصل‌تر در *الأغانی* ابوالفرج اصفهانی به یادگار مانده‌اند. عارفان ایرانی که برای بیان اندیشه‌های خود ناگزیر از به‌کارگیری تمثیل بودند و رابطهٔ میان انسان و خداوند را با زبانی تمثیلی در قالب روایاتی عاشقانه بیان می‌کردند، گاهی از زمینه‌های ادب عاشقانهٔ عصر اموی بهره برده‌اند. موضوع مقالهٔ حاضر، بررسی نحوهٔ حضور این داستان‌ها، سروده‌ها و نمادها در آثار مولانا و شمس است. گذشته از تأثیرپذیری، عارفان ایرانی گاهی تصرفات و تغییراتی را نیز در نقل داستان‌ها و اشعار و تعیین گویندهٔ این سروده‌ها روا داشته‌اند که در مقالهٔ حاضر به بررسی این موارد در آثار مولانا و مقالات شمس پرداخته می‌شود.

٤. نحوهٔ بازتاب ادبیات عصر اموی در آثار مولانا و شمس

٤,١. مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد بلخی (٦٠٤-٦٧٢ هـ. ق)

مولانا در مجموعهٔ آثار خود به داستان‌های عاشقانهٔ عصر اموی اشاراتی دارد. هم به نقل سروده‌های شاعران این عصر در آثار خود پرداخته است و هم از نام دلباختگان نامدار این عصر به‌عنوان نماد بهره جسته است. در اینجا به ذکر این موارد می‌پردازیم و هرجا تصرف و تفاوتی در اصل داستان، شعر و نام گوینده وجود داشت، آن را بررسی و علت‌یابی می‌کنیم. چنانکه خواهیم دید، مولانا همچون عارفان بزرگ پیش از خود (همچون احمد غزالی و عطار) بارها در تمامی آثار خود از ادب عاشقانهٔ عصر اموی بهره برده و گاه تصرفاتی نیز در داستان‌ها، نام شخصیت‌های داستانی و نیز نسبت‌دادن برخی بیت‌های دیگر شاعران این عصر به مجنون روا داشته است. در اینجا به بررسی *مثنوی*، *غزلیات شمس*، *مکتوبات*، *فیه ما فیه*، *مجالس سبعه* و *غزلیات شمس* پرداخته می‌شود.

٤,١,١. تصرفات مولانا

برای ادیبان آنچه همواره مهم بوده است، تأثیر عاطفی یا پیامی است که باید به مخاطب منتقل می‌شده است؛ و نه اصل تاریخی یک واقعه، یا اصل روایت یک داستان (همان‌گونه که هم در آثار مکتوب ایشان دیده می‌شود و هم در خطابه‌های ایشان؛ چنانکه در *مجالس* مولانا). به‌همین سبب، بسیاری از تفاوت‌های روایی و داستانی در آثار مولانا نسبت به اصل داستان لیلی و مجنون نظامی یا روایت ابوبکر والبی و پیش از همهٔ این‌ها *الأغانی*، برساختهٔ ذهن هنرمند و خلاق خود مولانا، و در مواردی نیز برساختهٔ مشایخ اهل ذوق پیش از اوست؛ مولانا و مشایخی که هم اهل منبر و خطابه بوده‌اند و هم اهل هنر و آفرینش هنری. گذشته از تصرف و تغییر آگاهانه و ذوق‌ورزانه در حکایات و اشخاص داستان‌ها، مولانا در موارد متعددی، در اشعار دیگر شاعران نیز تصرف کرده و آن‌ها را تغییر داده است. در اینجا به چند نمونه از تصرفات مولانا در ابیات شاعران اشاره می‌شود تا در ادامه به‌تفصیل به تفاوت‌های روایی و تصرفات وی در نقل داستان‌ها پرداخته می‌شود. برای نمونه مولانا در آغاز نامه‌ای به یکی از سلاطین عصر، در بیت‌هایی از قصیدهٔ معروف و زیبای انوری با مطلع:

اگـر محـول حـال جهانیـان نـه قضاسـت　　چـرا مجـاری احـوال بـرخلاف رضاسـت؟
بلی قضاست به هر نیک و بد عنان‌کش خلق　　بـدان دلیـل کـه تـدبیرهای جملـه خطاسـت
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۴۱)

تغییراتی داده است. از جمله «قضا» را به «خدا» بدل کرده است:

اگـر محـول حـال جهانیـان نـه خداسـت　　چرا مجاری احوال بر خلاف هواست؟
بلی خداست به هر نیک و بد عنان‌کشِ خلق　　ازین سبب همه تدبیرهای خلق خطاست
(*مکتوبات*، ۲۲۱)

البته برخی از این‌گونه تغییرات و تصرفات پیش از مولانا صورت پذیرفته است، مانند مصرع دوم این بیت:

حلاج: «روحُهُ روحی و روحی روحُهُ　　مَـن رَأی روحَـینِ حَلَّـت بَـدَنا»
(حلاج، ۲۳۲)

در *مکتوبات* مولوی (۱۳۷۱: ۱۶۶) و پیش از آن در *معارف* بهاءولد، پدر مولانا (ج ۱: ۱۰۸) (با تفاوت «روح‌ها» به‌جای «روحُه»)، بدین‌صورت آمده است: «مَن رَأی روحَین عاشا فی بَدَن؟» (این بیت بدین‌صورت در *البیاض و السّواد* نیز آمده که بر زبان بایزید جاری شده است (سیرجانی، ۱۳۹۰: ۱۸۰). روزبهان بقلی در *شرح شطحیات*، این بیت را سرودهٔ «مجنون ابن عامر» در عشق لیلی دانسته است (روزبهان، ۱۳۸۵: ۲۹۴؛ با تفاوت «روح‌ها» به‌جای «روحه»)، اما در دیوان مجنون وجود ندارد.

این دو بیت نیز در یکی از مجالس بر زبان مولانا جاری شده است:

و لَیتَ اللّذی بینی و بَینَکَ عامِرٌ　　و بَینی و بَینَ العالمینَ خَرابُ
إذا صَحَّ مِنکَ الوُدُّ فَالمالُ هَیِّنٌ　　و کُلُّ اللّذی فَوقَ التُّرابِ تُرابُ
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵۸)

نکته اینجاست که این دو بیت نه از یک سروده، بلکه از دو شاعر و از دو سرودهٔ مختلف‌اند که مولانا آن‌ها را پیوسته خوانده است. بیت نخست بنا به *الموسوعه* از متنبی، و بیت دوم نیز با تفاوت «إذا نِلتُ مِنکَ» به‌جای «إذا صَحَّ مِنکَ» در ضبط، از ابوفراس حمدانی است. نکته آن است که برخی از تصرفات مولانا در متن اشعار، آگاهانه (چنانکه در بیت انوری) و در برخی موارد، ناآگاهانه و ناشی از نقل از حافظه است (همانند مورد اخیر). مولانا چنانکه خواهیم دید، در اشعار شاعران عصر اموی نیز تصرفاتی دارد.

٤,١,٢. ادبیات عصر اموی در آثار مولانا

٤,١,٢,١. مثنوی

۴,۱,۲,۱,۱. نخستین حضور جلوه‌های ادب عذری در مثنوی مولانا، در دفتر نخست و در داستان دیدار لیلی با خلیفه است، اما چنانکه خواهیم گفت، اصل این واقعهٔ تاریخی، دیدار بثینه، معشوق جمیل بن معمر عذری، با عبدالملک بن مروان، خلیفهٔ اموی است؛ و مولانا و مشایخ پیش از او همچون عطار، به‌دلیل کمتر شناخته‌شده‌بودن این نام‌ها در نزد مردمان عصر خود، و در مقابل، شهرت داستان لیلی و مجنون، با تصرفی در شخصیت‌های داستانی، این روایت را به اشخاص داستانی لیلی و مجنون نسبت داده‌اند. این نمونه از بهترین مثال‌ها در تأیید نظر کراچکوفسکی است که: «به‌تدریج که داستان لیلی و مجنون (به‌صورت فعلی) در طی قرون شکل گرفت، مجنون پس از چندی، قهرمان بلامنازع عشق می‌شود و حتی جمیل بثینه [که در *الأغانی* امام‌العاشقین خوانده شده است]، جایگاه خود را به مجنون می‌سپارد و مجنون در مراحلی که در طی قرون می‌پیماید، از شخصیتی به کلی مجهول، به شخصیتی که در عشق مقام نخست را دارد تکامل می‌یابد» (کراچکوفسکی، ۱۳۷۹: ۸۴ – ۱۱۵):

«گفت لیلی را خلیفه کان توی — کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟
از دگر خوبان تو افزون نیستی — گفت خامش چون تو مجنون نیستی»

(دفتر اول، ۴۰۷–۴۰۸)

مأخذ این داستان، روایت و ابیات ذیل است که به ذکر ترجمهٔ آن‌ها اکتفا می‌شود: «بثینه بر عبدالملک مروان وارد شد. خلیفه [او را ورانداز کرد و] گفت آن‌گونه که جمیل دربارهٔ تو سروده است، زیبا نیستی! بثینه گفت ای امیرالمؤمنین! چشم‌هایی که مرا دیده غیر از چشم‌هایی است که تو با آن‌ها می‌بینی! خلیفه گفت او را در عفت چگونه دیدی؟ گفت بدان‌گونه که خویشتن را وصف می‌کند: قسم بدانکه پیشانی‌ها بر او سجده می‌برند، که مرا نه از [چهره و] آنچه ورای پیراهن اوست، خبری هست و نه از آنچه درون آن است؛ و نه چنین خواسته‌ای داشته‌ام. [مرا هیچ تمتعی از او] نبود، جز نگاهی و سخنی» (جمیل، ۱۴۱۶: ۸۴) (نیز ر.ک: *ربیع الابرار* زمخشری، باب العفاف و الورع والعصمة؛ این مطلب در شرح نهج‌البلاغه نیز منقول است. به نقل از فروزانفر، ۱۳۸۱: ۲۳)

دربارهٔ دیدار بثینه با خلیفه روایت دیگری نیز در *الأغانی* آمده است که ترجمهٔ آن این‌گونه است: «بثینه بر عبدالملک بن مروان وارد شد. وی زنی به‌ظاهر نادان و همچون دختران یتیم را دید. بدو گفت: جمیل در تو چه دیده؟! گفت: آنچه را که مردم هنگامی که تو را به خلافت برگزیدند، دیدند! عبدالملک چنان به خنده افتاد که دندان سیاهی که پنهانش می‌داشت، آشکار شد» (*الأغانی* به نقل از دیوان جمیل: ۲۹۱).

حکایت دیدار لیلی با خلیفه، پیش از مولانا، در *مصیبت‌نامهٔ* عطار نیز آمده است (عطار، ۱۳۸۶: ۲۳۲-۲۳۳) و احتمالاً مأخذ اصلی مولانا همین منبع بوده است؛ با این تفاوت که لیلی عصر اموی با هارون‌الرشید، خلیفهٔ عباسی دیدار می‌کند! حکایت دیدار لیلی با هارون‌الرشید در *مقالات شمس* نیز آمده است (شمس، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۰۴ و ۱۰۵). این داستان در *هزار حکایت صوفیان* نیز آمده است، اما در آن متن، بنا به اصل روایت، اشخاص داستان، بثینه و عبدالملک مروان‌اند (هزار حکایت، ۱۳۸۹: ۴۲۰). در *الأغانی* روایتی نیز دربارهٔ دیدار و گفت‌وگوی عَزَّهٔ، معشوق کثیر، با خلیفه عبدالملک بن مروان آمده است که با روایت دیدار بثینه با همان خلیفه شباهت دارد (ر.ک: کثیر، ۱۴۲۴: ۲۵۹). با توجه به ناشناخته‌بودن شخصیت‌های جمیل، بثینه، عزّه، و کثیر برای مردمان عصر عطار و مولانا، شخصیت‌های این داستان به لیلی و مجنون تبدیل شده‌اند؛ بنابراین، واضع این تصرف نه شخص مولانا، بلکه عرفای پیش از او همچون عطارند. نکتهٔ دیگر آنکه در روایت مولانا لیلی نماد خداوند است (برای توضیح بیشتر در این زمینه، ر.ک: زمانی، ۱۳۸۵: ۱۶۷-۱۶۸).

۴،۱،۲،۱،۲. عنوان یکی از حکایات دفتر چهارم چنین است: «چالش عقل با نفس همچون تنازع مجنون با ناقه؛ میل مجنون سوی حرّه، میل ناقه واپس سوی کرّه! چنانکه گفت مجنون:

هَوَی ناقَتی خَلفی و قُدّامِیَ الهَوَی فإنّی و إیّاها لَمُختَلِفانِ»

(خواستهٔ اشتر من، پشت سر من، و خواستهٔ من پیش‌روی من است؛ باری، من و او را دو راه مختلف است)

این بیت که در *فیه ما فیه* نیز آمده است، از عروة بن حزام عذری است نه از مجنون (ر.ک: انطاکی، ۱۹۹۴: ۱۳۵). چنانکه فروزانفر نیز در حواشی *فیه ما فیه* دربارهٔ این بیت نوشته‌اند: «این بیت جزء قصیده‌ای است از عروة بن حزام که از مُتَیّمین شعرای عرب است مشتمل بر ۸۴ بیت [...]» (ر.ک: ۲۵۰-۲۵۱). نگارنده بر سخنان فروزانفر این نکات را می‌افزاید که این قصیده در *الموسوعه* دارای ۱۲۲ بیت است و پیش از مولانا، این بیت با

خوانشی عرفانی سه بار در نامه‌های عین‌القضات نیز آمده است، اما بدون ذکر نام سراینده (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ج ۱، نامهٔ ۴۴: ۵۷۶؛ ج ۳، نامهٔ ۱۳۸: ۳۲۷؛ ج ۳، نامهٔ ۱۵۰: ۴۱۱). به عقیدهٔ نگارنده، ابتدا این بیت همانند نمونه‌های متعدد دیگر به مجنون منسوب شده و سپس براساس همین بیت، داستانی را به‌تفصیل برساخته‌اند؛ داستانی که در منابع اصلی احوال و اشعار مجنون (همچون الأغانی و روایت ابوبکر والبی از دیوان قیس) وجود ندارد. تغییر آگاهانهٔ شخصیت داستان از عروه به مجنون را تا زمانی که در متون پیش از عصر مولانا به تصریح یافت نشود، باید از مولانا دانست. مولانا این داستان تمثیلی را که در *فیه ما فیه* و *مکتوبات* نیز آمده (ر.ک: ش ۴,۱,۲,۲,۱ و ۴,۱,۲,۳,۱)، در دفتر چهارم مثنوی (بیت ۱۵۳۳–۱۵۵۹) به نظم کشیده است. در این داستان، «مجنون» یک بار نماد «عقل» و بار دیگر نماد «جان»، و «ناقه» یک بار نماد «نفس»، و بار دیگر نماد «تن»، و «لیلی» نیز نماد «خداوند» است. مولانا به این داستان در دفتر چهارم ب: ۱۵۳۳ و ۱۵۳۴ نیز اشاره کرده است.

۴,۱,۲,۱,۳. «همچو مجنون بوکنم من خاک را　　خاک لیلی را بیابم بی‌خطا»
(دفتر ششم، ۲۸۲۹)

این بیت که درواقع یک داستان است که مولانا آن را در یک بیت فشرده‌کرده است، به حکایتی اشارت دارد که به تفصیل در *هزار حکایت صوفیان* (ج ۱: ۶۴۸–۶۴۹) و نیز در *مصیبت‌نامهٔ* عطار (۱۳۸۶: ۳۶۵) در داستانی آمده است: در این داستان مجنون پس از وفات لیلی، مزار و آرام‌جای او را از بوی آن می‌یابد. به گمان نگارنده، این داستان پیش از منابع ذکر شده، براساس همان بیت عربی‌ای که در پایان داستان *هزار حکایت* آمده است، ساخته شده بوده و در *هزار حکایت*، *مصیبت‌نامه* و *مثنوی* بازتاب یافته است. نکته اینجاست که بیت اخیر از مجنون نیست و در دیوان وی نیز وجود ندارد، اما همچون نمونه‌های متعددی از بیت‌های عاشقانهٔ دیگر شعرا، به مجنون نسبت داده شده و براساس آن، این حکایت را برساخته‌اند. مولانا در *غزلیات شمس* نیز چند بار به این داستان اشاره کرده است (ر.ک: ذیلش ۴,۱,۲,۵).

اما فروزانفر دربارهٔ این بیت می‌نویسد: «مأخذ آن روایت ذیل است: وَ رُوِیَ أَنَّهُ لَمّا ماتَت لَیلَی، أَتَی المجنونُ إلی حَیِّ و سَأَلَ عن قَبرِها؛ فَلَم یَهدوهُ اِلَیهِ فَأَخَذَ یَشُمُّ تُرابَ کُلِّ قَبرٍ یَمُرُّ بِهِ حتّی شَمَّ تُرابَ قَبرِها فَعَرَفَهُ و أنشَدَ:

اَرادوا لِیُخفوا قَبرَها عن مُحِبِّها و طیبُ تُرابِ القَبرِ دَلَّ علی القَبرِ»

(فروزانفر، ۱۳۸۱: ۵۷۰)

(روایت کرده‌اند که چون لیلی درگذشت، مجنون به‌سوی قبیلهٔ او رفت و از مزار لیلی پرسید، اما جای آن را بدو نشان ندادند؛ پس شروع به بوییدن خاک همهٔ قبرهایی کرد که بر آن‌ها می‌گذشت؛ تا خاک آرام‌جای لیلی را بویید و آن را شناخت و سرود: خواستند که مزارش را از دلباخته‌اش مخفی نگاه دارند؛ حال آنکه بوی خوش مزار او، عاشقش را به‌سوی خود می‌کشاند.) فروزانفر این حکایت را به نقل از دیوان مجنون آورده است، اما این بیت و حکایت در دیوان‌های چاپی موجود مجنون وجود ندارد. این بیت، تنها در پایان نسخهٔ خطی دیوان مجنون به روایت ابوبکر والبی یافت شد (والبی، ۱۲۸۲). ترجمهٔ این روایت چنین است: «آورده‌اند که زمانی که لیلی مرد، مجنون به قبیله آمد و از مزار او پرسید؛ پس آن را شناخت و سرود: «اَرادوا لِیُخفوا [...]». سپس پیوسته این بیت را می‌خواند تا از دنیا رفت و در کنار لیلی دفن شد.» این حکایت در منابع قدیم و متأخر اشعار مجنون مثل *الأغانی* و *تزیین الأسواق* نیامده است. در روایت چاپ‌شدهٔ والبی از دیوان قیس هم که در آن پیش از هر شعر، حکایت مربوط به سروده آمده است، در قسمت‌های مربوط به مرگ لیلی چنین بیت و روایتی وجود ندارد و مشخص نیست که مأخذ فروزانفر کدام طبع از دیوان مجنون بوده است. وی خود در ادامهٔ دربارهٔ بیت مذکور نوشته است: «این بیت از مسلم بن ولید ملقب به صریح الغوانی است از شعرای مشهور و معاصر هارون الرشید؛ با تغییر مختصری به‌صورت ذیل:

«اَرادوا لِیُخفوا قَبرَهُ عن عَدُوِّهِ فَطیبُ تُرابِ القَبرِ دَلَّ علی القَبرِ

[...] و گمان می‌رود که داستان منسوب به مجنون را از روی همین بیت ساخته باشند» (همان).

۴,۱,۲,۱,۴. اشارهٔ دیگر به داستان لیلی و مجنون، در گفت‌وگوی اعرابی است که در پاسخ به همسرش که از او می‌خواهد نزد خلیفه برود، می‌گوید این کار نیاز به بهانه‌ای دارد:

«نسبتی باید مرا یا حیلتی هیچ پیشه راست شد بی آلتی؟

همچو آن مجنون که بشنید از یکی که مرض آمد به لیلی اندکی

گفت آوه بی‌بهانه چون روم؟ ور بمانم از عیادت چون شوم؟

لَیتَنی کُنتُ طَبیباً حاذِقاً کُنتُ أمشی نَحوَ لَیلَی سابِقاً

(دفتر اول، ۲۶۹۰-۲۶۹۳)

به‌نظر می‌رسد مضمون این بیت‌ها بر پایهٔ سروده‌هایی از مجنون خاصه ابیات زیر است:

«یَقولونَ لَیلَی بِالعِراقِ مَریضَةٌ فَیالَیتَنی کُنتُ طَبیبَ المُداوِیا»

(می‌گویند لیلی در عراق بیمار شده است. ای کاش من پزشکی درمانگر بودم!)

«یَقولونَ لَیلَی بِالعِراقِ مَریضَةٌ فَما لَکَ لاتَضنَی و أنتَ صَدیقُ [...]

(می‌گویند لیلی در عراق بیمار شده است؛ تو اگر دوست اویی پس چرا مریض نمی‌شوی؟ [...])

این مأخذیابی از فروزانفر است (۱۳۸۱: ۱۱۵). سرودهٔ اخیر در دیوان مجنون از یک قطعهٔ چهارده‌بیتی است (مجنون، ۱۴۲۳: ۱۴۳)، اما بیت نخستین که مصرع اول آن با سرودهٔ اخیر یکسان است و از نظر واژگان نیز به سرودهٔ مولانا بسیار نزدیک است، در دیوان مجنون وجود ندارد. نکتهٔ دیگر اینکه قطعهٔ اخیر در روایت ابوبکر والبی نیز آمده است (والبی، ۱۴۱۰: ۶۵-۶۶) و ادامهٔ حکایتی است که ذیلش ۴,۱,۲,۱,۷ از آن سخن خواهد رفت. به روایت والبی، پس از اینکه مردی خبر بیماری لیلی را به مجنون می‌دهد و از او می‌پرسد وقتی لیلی بیمار است، تو چگونه آسوده خفته‌ای، مجنون به حالت غش می‌افتد و پس از آنکه به‌خود می‌آید، این بیت‌ها را می‌سراید. به‌گمان این نگارنده، تک‌بیت نخست، بعدها براساس همین داستان ساخته شده و مولانا به احتمال بسیار از همین بیت تأثیر پذیرفته است.

۴,۱,۲,۱,۵. در بیان نظر از صورت در معنی، و اینکه صورت معشوق تنها ظرف جمال الهی است، می‌گوید:

ابلهان گفتند مجنون را ز جهل حسن لیلی نیست چندان؛ هست سهل
بهتر از وی صدهزاران دلربا هست همچون ماه اندر شهر ما
گفت صورت کوزه است و حسن می می خدایم می‌دهد از نقش وی
مر شما را سر که داد از کوزه‌اش تا نباشد عشقِ اوتان گوش‌کش [...]»

(دفتر پنجم، ۳۲۸۶-۳۲۹۱ و ۳۲۰۵)

مولانا این داستان را در *فیه ما فیه* نیز حکایت کرده است (ر.ک: ش ۴,۱,۲,۲,۴). مأخذ این حکایت یا بهتر است بگوییم موضوع «عیب زشت‌رویی نهادن دیگران بر لیلی، و مخالفت مجنون با ایشان» سروده‌ای از مجنون است که در روایت ابوبکر والبی از اشعار او با نقل حکایتی آمده است که به نقل ترجمهٔ آن بسنده می‌شود: «والبی گفت ذکر کرده‌اند که مُلَوَّح [: پدر مجنون] و برادران مجنون به بیابان رفتند تا او را بگیرند و به نزد خانواده و قبیله‌اش بازگردانند؛ و این پس از آن بود که تن مجنون بسیار تکیده و چهره‌اش سیاه شده

و پوستش بر استخوان‌هایش چسبیده و خشک شده بود. وقتی نزد او رفتند، او را دیدند که روی تپه‌ای از شن نشسته است و با انگشتش روی آن خط می‌کشد. چون بدو نزدیک شدند، گریخت. پدرش او را صدا کرد ای قیس! من، ملوح، پدر توأم، و این برادر توست. دل خوش دار و شاد باش که پدر لیلی، مرا وعده داد که لیلی را به ازدواج تو درآورد و تو را از رمیدن بازدارد و به خواست و رضای تو عمل کند. پس مجنون نزد آن‌ها بازگشت و با آن‌ها انس گرفت. پدرش به او گفت ای قیس! آیا از خدا نمی‌ترسی؟ چقدر از هوای دلت پیروی می‌کنی و با من مخالفت می‌کنی؟ به تو بیش از دیگر فرزندانم امید داشتم؛ تو را برتر از دیگر برادرانت می‌شمردم، اما تو گمان مرا عملی نکردی. برخلاف گمانم عمل کردی و آرزویم را تحقق نبخشیدی. ای‌کاش آنچه را که تو از جمال و حسن او وصف کرده‌ای، من هم می‌دانستم [و می‌دیدم!] حال آنکه می‌گویند لیلی گشاددهان و درازدندان، کوتاه‌قامت، برآمده‌چشم، و کبودچشم و زشت است! از او روی‌گردان شو که برای تو در میان خویشانت زنی بهتر از او می‌توان یافت. چون بدگویی و عیب‌جویی پدرش را دربارهٔ لیلی شنید، این‌گونه سرود: سخن‌چینان می‌گویند لیلی کوتاه‌قامت است؛ کاش طول و عرضش (قدش) یک ذراع (به اندازهٔ یک ساعد دست) باشد! و می‌گویند به‌جان تو، رنگ چشمانش عیب‌ناک است! در پاسخ گفتم پرندگان کَرامند نیز بدین‌گونه‌اند؛ و می‌گویند برآمده‌چشم و گشاددهان است؛ باکی نیست؛ چراکه او آرزوی من، و تمام وجود و خواستهٔ من است. سرت تا ابد به صخرهٔ سخت کوفته باد! چراکه من تا زمان مرگ دوستدار وی خواهم بود» (والبی، ۱۴۶۵: ۱۰؛ نیز ر.ک: دیوان مجنون ۱۴۲۳: ۲۰۱).

پیش از این، فروزانفر نیز به این مأخذ اشاره کرده است، اما در ذکر اشعار، تنها به ذکر بیت اول و سوم اکتفا کرده‌اند (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۸۶: ۴۹۶-۴۹۷).

همان‌گونه که در این سرودهٔ مولانا نیز پیداست، لیلی در اشعار وی همیشه نماد زیبایی نیست، بلکه نماد مطلق معشوقی است که دلبستگی مجنون بدو تنها به صورت او نیست؛ چنانکه در نخستین اشارهٔ مولانا به لیلی در مثنوی نیز لیلی زیباروی نیست (البته از دید خلیفه)؛ و در دفتر پنجم (ب: ۲۷۱۹) حتی اورا «لیلی کور و کبود» می‌خواند (در این‌باره همچنین ر.ک: یادداشت شمارهٔ بعد دربارهٔ نظر عین‌القضات).

عاشق آن لیلی کور و کبود　　مُلک عالم پیش او یک ترّه بود

(دفتر پنجم، ۲۷۱۳)

۴،۱،۲،۱،۶. «همچو مجنون کو سگی را می‌نواخت　　بوسه‌اش می‌داد و پیشش می‌گداخت»
(دفتر سوم، ۵۶۷)

این داستان در منابع اصلی زندگانی مجنون مانند *الأغانی* و روایت ابوبکر والبی و منظومهٔ نظامی وجود ندارد. فروزانفر دربارهٔ مأخذ این ابیات می‌نویسد: «مأخذ آن حکایتی است که به طریق اشاره در *تمهیدات* عین‌القضات می‌بینیم، به شرح ذیل: اگر مجنون را با سگ کوی لیلی محبتی باشد، آن محبت از جهت عشق لیلی بود نه از سگ مجنون.»

مجنون روزی سگی بدید اندر دشت　　بگرفت و ببوسید و به گردش می‌گشت
گفتند تو را دوستی او ز کجاست؟　　گفتا روزی به کوی لیلی بگذشت»

فروزانفر در ادامه دو عبارت از *احیاءالعلوم* غزالی نقل می‌کند که مفید همین معنی است: «إنَّ المؤمنُ إذا اَحَبَّ المؤمِنَ، اَحَبَّ کَلبَهُ» «مَن یُحِبُّ اِنساناً، یُحِبُّ کَلبَ مَحَلَّتِهِ». وی همچنین می‌نویسد: «بیت ذیل در تفسیر ابوالفتوح مضمون این حکایت را افاده می‌کند:

أُحِبُّ لِحبّها السّودانَ حتّی　　أُحِبُّ لحبّها سودَ الکِلابِ»
(فروزانفر، ۱۳۸۱: ۲۵۸-۲۵۹)

(به عشق او سیاهان را دوست دارم؛ چنانکه حتی سگان سیاه را به‌خاطر او خوش می‌دارم)

نکاتی که در این نوشتار به یادداشت‌های فروزانفر افزوده می‌شود، این است که عین‌القضات موضوع این حکایت و بیت اخیر را در *نامه‌ها* نیز در بیان احوال مجنون بیان کرده است: «مجنون را عشق به جایی رسید که در نظر او رنگ سیاهی بهتر از همهٔ رنگ‌ها بودی. چنانکه آن شاعر گفت: أُحِبُّ لِحُبِّها...» (عین‌القضات، ۱۳۷۷، ج ۲: ۳۱). همچنین نوشته است: «اگر مجنون را وا سگ کوی لیلی عشقی بوَد، نه آن با سگ بود؛ هم با لیلی بود» (همان: ۶۸؛ همچنین دربارهٔ این بیت که کسی آن را نزد مولانا خوانده بود، ر.ک: افلاکی، ج ۱: ۳۱۶). مولانا در تمثیلی نیز در بیان این معنی که هرچه به یار منسوب است، دلخواه و دلنشین است، و البته هر چشمی حقیقت‌بین نیست، می‌گوید:

«همچو مجنون کاو سگی را می‌نواخت　　بوسه‌اش می‌داد و پیشش می‌گداخت
[...] آن سگی که باشد اندر کوی او　　من به شیران کی دهم یک موی او [...]»
(دفتر سوم، ۵۶۷-۵۷۸)

۴،۱،۲،۱،۷. مولانا در «بیان اتحاد عاشق و معشوق» نیز از داستان مجنون و لیلی بهره می‌جوید:

«جسم مجنون را ز رنج دوری‌ای — اندر آمد ناگهان رنجوری‌ای [...]
پس طبیب آمد به دارو کردنش — گفت چاره نیست هیچ از رگ‌زَنَش [...]
گفت مجنون من نمی‌ترسم ز نیش — صبر من از کوه سنگین هست بیش [...]
لیک از لیلی وجود من پُر است — این صدف پر از صفات آن دُر است
ترسم ای فصّاد گر فصدم کنی، — نیش را ناگاه بر لیلی زنی
داند آن عقلی که او دل‌روشنی‌ست — در میان لیلی و من فرق نیست»

(دفتر پنجم، ۱۹۹۹–۲۰۱۹)

این داستان نیز در منابع اصلی زندگانی مجنون مانند *الأغانی* و روایت ابوبکر والبی و داستان نظامی وجود ندارد و برساختهٔ خود مولاناست. در مثنوی چاپ کلالهٔ خاور این بیت معروف نیز که در چاپ نیکلسون وجود ندارد، در ذیل همین داستان آمده است:

من کیم؟ لیلی و لیلی کیست؟ من — هر دو یک روحیم اندر دو بدن

٤,١,٢,٢. *فیه ما فیه*

فیه ما فیه مجموعه‌ای است از محاضرات و مذاکرات مجلس مولانا. بنا به نظر فروزانفر (مقدمه: ص یا و یب)، این کتاب پس از وفات مولانا تدوین شده و *فیه ما فیه* نامی است که پس از وفات مولانا براساس سروده‌ای از ابن‌عربی بر آن نهاده‌اند. مولانا در مجالس خود در اثنای سخن و گفت‌وگو، بارها برای استوارداشت سخنان خود به تمثیل و حکایات تمثیلی روی آورده است؛ و در این میان چندین حکایت از نمادهای ادب عذری دیده می‌شود.

۴,۱,۲,۲,۱. مولانا در ادامهٔ این سخن که «[...] آدمی درین عالم برای کاری آمده است و مقصود آن است؛ چون آن نمی‌گذارد پس هیچ نکرده باشد» (مولانا، ۱۳۸۵: ۱۴–۱۵) می‌گوید: «تو را غیر این غذای خواب و خور، غذای دیگر است که ابیتُ عندَ ربّی یُطعمُنی و یُسقینی؛ در این عالم آن غذا را فراموش کرده‌ای و با این مشغول شده‌ای و شب و روز تن را می‌پروری. [...] همچنان که مجنون قصد دیار لیلی کرد؛ اشتر را آن‌طرف می‌راند تا هوش با او بود؛ چون لحظه‌ای مستغرق لیلی می‌گشت، و خود را و اشتر را فراموش می‌کرد، اشتر را در ده بچه‌ای بود؛ فرصت می‌یافت، بازمی‌گشت و به ده می‌رسید. چون مجنون به‌خود می‌آمد، دو روزه راه بازگشته بود. همچنان سه ماه در راه بماند؛ عاقبت افغان کرد که این شتر بلای من است؛ از اشتر فرو جست و روان شد.

هَـوَی نـاقَتی خَلفـی و قُـدّامیَ الهَـوَی　　فـــــإنّی و إیّاهـــــا لَمُختَلِفـــــانِ»

(همان: ۱۶)

چنانکه از داستان پیداست، لیلی در این روایت مولانا رمز و نماد خداوند است؛ «اشتر» نمـاد «تن»، و «مجنون» نماد «انسان» و یا «سالک» است که برای رسیدن به خداوند باید تـرک تـن گوید. بیـت اخیـر نیـز چنانکـه یـاد شـد از عـروة بـن حـزام اسـت نـه از مجنـون (ر.ک: ش **۴,۱,۲,۱,۲**).

۴,۱,۲,۲,۲. «هرجا که باشی و در هر حال که باشی، جهد کن تا محب باشی و عاشق باشـی؛ و چـون محبـت ملـک تـو شـد، همیشـه محـب باشـی در گـور و در حشـر و در بهشـت، الی‌مالانهایه [...] مجنون خواست که پیش لیلی نامه‌ای نویسد. قلـم در دسـت گرفـت و ایـن بیت گفت:

خَیالُکِ فی عَینی وَ إسمُکِ فـی فَمـی　　و ذِکرُکِ فی قَلبی إلـی أیـنَ أکتُـبُ؟

خیال تو مقیم چشم است و نام تو از زبان خالی نیست [کذا] و ذکر تو در صمیم جـان جـای دارد؛ پس نامه پیش که نویسم چون تو در این محله‌ها مـی‌گـردی؟ قلـم بشکسـت و کاغـذ بدرید» (همان: ۱۶۹).

روایت داستان بدین شکل برساختهٔ خود مولانا و برآمده از همین بیت اخیـر اسـت. ایـن بیت که در *فتوحات ابن‌عربی نیز* آمده (ابـن‌عربـی، ۱۳۸۴: ۲۳۰) از ابیـات عاشـقانه‌ای اسـت که هم به مجنون و هم به حلاج منسوب است و شـبلی نیـز آن را مـی‌خوانـده اسـت (ر.ک: شبلی، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در *فیه ما فیه* یک بار دیگر نیز البته با تفاوت («نفسی» بـه جـای «قلبـی») آمده است (مولوی، ۱۳۸۵: ۴۳). چنانکه مصحح در حواشـی مـتن مـی‌گویـد، ایـن بیـت بـه حلاج منسوب است و در دیوان گردآوردهٔ لوئی ماسینیون آمده است، ولی در همان کتـاب به مجنون نیز نسبت داده شده است (همان: ۲۷۰). این بیت در دیوان مجنـون مشـاهده نشـد، اما بنا به *الموسوعه* در *دیوان الصّبابه*، *تزیین الأسواق فی اخبار العشّاق*، و *المستطرف فی کـلّ فنّ مستظرف* بدون ذکر گوینده بدین‌صورت:

«خیالُکِ فی عَینی وَ إسمُکِ فی فَمـی　　و مثـــواکِ فـــی قلبـــی فـــأینَ تُغیـــبُ؟»

و در *البدیع فی البدیع* بدین‌صورت آمده است:

«خیالُکِ فی عَینی وَ إسمُکِ فی فَمی　　و لَفظُـکِ فـی سَـمعی و حُبُـکِ فـی قلبـی»

۴,۱,۲,۲,۳. «آورده‌اند که پادشاهی مجنون را حاضر کرد و گفت که تو را چه بوده است و چه افتاده است؟ خود را رسوا کردی و از خان‌ومان برآمدی و خراب و فنا گشتی. لیلی چه باشد و چه خوبی دارد؟ بیا تا تو را خوبان و نغزان نمایم و فدای تو کنم و به تو ببخشم. چون حاضر کردند مجنون را و خوبان را جلوه آوردند، مجنون سر فروافکنده بود و پیش خود می‌نگریست. پادشاه فرمود آخر سر را برگیر و نظر کن. گفت می‌ترسم؛ عشق لیلی شمشیر کشیده است؛ اگر بردارم، سرم بیندازد. غرق عشق لیلی چنان گشته بود. آخر دیگران را چشم بود و لب و بینی بود؛ آخر در وی چه دیده بود که بدان حال گشته بود؟» (همان: ۵۱) این داستان روایتی دیگر است از همان دیدار لیلی با خلیفه که قهرمان داستان از لیلی به مجنون، و خلیفه به پادشاه تبدیل شده است. چنانکه گفته شد، شخصیت‌های تاریخی این دیدار، عبدالملک مروان با بثینه معشوق جمیل است. تبدیل قهرمان داستان آن‌گونه که مولوی نیز در ابتدای داستان تصریح کرده است، از دیگران است.

۴,۱,۲,۲,۴. «فرمود که هرکه محبوب است، خوب [: زیبا] است؛ و لا ینعکس. لازم نیست که هرکه خوب باشد محبوب باشد [...]. در زمان مجنون خوبان بودند از لیلی خوب‌تر، اما محبوب مجنون نبودند. مجنون را می‌گفتند که از لیلی خوبتراناند. بر تو بیاریم. او می‌گفت که آخر من لیلی را به صورت دوست نمی‌دارم و لیلی صورت نیست. لیلی به دست من همچون جامی است؛ من از آن جام، شراب می‌نوشم؛ پس من عاشق شرابم که از او می‌نوشم؛ و شما را نظر بر قدح است از شراب. آگاه نیستید اگر مرا قدح زرین بوَد مرصع به جوهر، و در او سرکه باشد یا غیر شراب چیزی دیگر باشد، مرا آن به چه کار آید؟ کدوی کهنهٔ شکسته که در او شراب باشد، به نزد من به از آن قدح و از صد چنان قدح» (همان: ۷۲). این داستان را مولانا در مثنوی نیز به نظم آورده است (ر.ک: ش **۴,۱,۲,۱,۵**). این داستان، روایتی متفاوت از داستان پیشین یعنی دیدار مجنون با پادشاه است که خود روایتی دیگرگون‌شده از دیدار لیلی با خلیفه (و در روایت تاریخی، دیدار بثینه با خلیفه) است. روایت اخیر نیز برساختهٔ خود مولاناست.

۴,۱,۲,۲,۵. «[...] هرکه رضای حق طلبد، [...] با حق همنشین است که أنا جَلیس من ذَکَرنی. اگر حق همنشین او نبودی، در دل او شوق حق نبودی؛ هرگز بوی گل بی گل نباشد [...]؛ این سخن را پایان نیست [...]. مجنون را گفتند که لیلی را اگر دوست می‌دارد،

چه عجب؟ که هر دو طفل بودند و در یک مکتب بودند. مجنون گفت این مردمان ابله‌انـد؛ و أیُّ مَلیحٍ لاتُشتَهَی؟ هیچ مردی باشد که به زنی خوب میل نکند و زن همچنین. بلکه عشـق آن است که غذا و مزه‌ای از او یابد همچنانکه دیدار مادر و پدر و برادر و خوشـی فرزنـد و خوشی شهوت و انواع لذت ازو یابد. مجنون مثال شد از آن عاشقان چنانکه در نحـو عمـرو و زید» (همان: ۱۸۴-۱۸۵). حضور مجنون و لیلی در «مکتب» در منظومهٔ نظامی آمده است؛ ورنه در منابع اصلی اشعار مجنون ماننـد *الأغـانی* و روایـت ابـوبکر والبـی دیـدار ایـن دو در بیابان اتفاق می‌افتد.

٤,١,٢,٣. مکتوبات

مکتوبات، نامه‌های مولانا است به رجال و بزرگان زمانهٔ وی. مولانـا در نامـه‌هـای خـود نیـز چندین‌بار از اشعار شاعران و داستان‌های ادب عذری استفاده کرده است:

۴,۱,۲,۳,۱. مولانا در نامه‌ای خطاب به صلاح‌الدین می‌نویسد: «[...] اگـر تقصـیری رفـت در خدمت و مهمان‌داری، حق تعالی علی‌ام است [...] که نه از سستی عهـد مـودّت بـود و نـه از فتور ارکان محبت، اما به‌واسطهٔ اعدا، طبیعت ضعیف [...] نمی‌گذارد که آنچه همت اوسـت در مصاحبت اخوان صفا و خلاّن وفا تمسک نماید [...] و همان قصـهٔ مجنـون اسـت کـه بـه هزار شوق بر ناقه نشست و کرّهٔ ناقه را با خود نبرد. به‌جد می‌راند جانب ربوع لیلـی؛ سـاعتی که حیرت محبت او را از سوق ناقه غافل کردی، ناقه رو بگردانیده بودی بـه‌جانـب وطـن و فرزند؛ مبلغی واپس رفته تا او به خود [آمدی]. همچنین در آن راه سه‌روزه، دو ماه بمانـد در این جزر و مد. بعد از آن گفت:

هَـوَی نـاقَتی خَلفـی و قُـدّامیَ الهَـوَی　　فـــــإنّی و إیّاهـــــا لَمُختَلِفـــــانِ»

(مکتوبات، ۱۴۳)

دربارهٔ این داستان و بیت ر.ک: ش **۴,۱,۲,۱,۲**، اما نکتهٔ مهم، کاربرد و خـوانش غیرعرفـانی مولانا، برخلاف روایت وی در *مثنوی* از این داستان است.

۴,۱,۲,۳,۲. در نامه‌ای خطاب به تاج‌الدین معتز می‌نویسد: «[...] هرچند نیت می‌کنیم کـه آن جناب عالی را به رقاع زحمـت نـدهیم، لـیکن چـون حـق تعـالی حسـن خلـق او را و لطـف پادشاهانهٔ او را قبلهٔ حاجات کرده است، مصلی را از توجه بـه قبلـه چـاره‌ای نباشـد. چنانکـه

مجنون را گفتند توبه کن و حلقهٔ کعبه بگیر که در این هنگام دعا مستجاب است. گفت شما دست‌ها به آمین بردارید تا من توبه خواهم، دعا کنم. بعد از آن دست‌ها برداشتند خویشان او. مجنون گفت:

إلَیکَ أتوبُ یا رحمنُ ممّا جَنَیتُ فَقَد تَکاثَرَتِ الذُّنوبُ
و إلاّ عَن هَوَی لیلی و حُبّی زیادتها [کذا] فإنّی لا أتوبُ

(همان: ۲۳۳)

این دو بیت که مربوط به قطعه‌ای پنج‌بیتی‌اند، در دیوان مجنون بدین‌صورت ضبط شده‌اند:

«أتوبُ إلیکَ یا رحمنُ مِمّا عَمِلتُ فَقَد تَظاهَرَتِ الذُّنوبُ
فأمّا مِن هَوَی لیلی و ترکی زیارتها فإنّی لا أتوبُ»

(مجنون، ۱۴۲۳: ۳۱)

(ای خداوند بخشاینده، از آنچه کرده‌ام به‌سوی تو توبه می‌کنم؛ که گناهانم آشکار شد، اما از عشق لیلی توبه نمی‌کنم و از دیدارش دست نمی‌کشم)

این تصرف مولانا در ضبط واژه‌ها را باید ناآگاهانه و ناشی از نقل از حافظه دانست.

۴,۱,۲,۳,۳. مولانا بیت «خیالُک فی عَینی...» را در نامه‌ای خطاب به قاضی عزالدین نیز به‌کار برده است (همان: ۱۵۱) (برای توضیحات دربارهٔ این بیت ر.ک: یادداشت‌های پیشین در بخش مربوط به *فیه ما فیه*)

۴,۱,۲,۳,۴. مولانا در ضمن نامه‌ای به تاج‌الدین معتز می‌نویسد: «و کُلُّ غَریبٍ للغَریب نَسیبٌ» (همان: ۱۵۷). این مصراع، مصراع دوم این بیت است که هم در دیوان امرؤالقیس آمده است و هم به مجنون نسبت داده شده است:

«أ جارَتَنا إنّا غَریبانِ ها هُنا و کُلُّ غَریبٍ لِلغَریبِ نَسیبُ»

این بیت که بنا به *الموسوعه*، در دیوان امرؤالقیس و نیز *الشعر والشعراء* به‌نام امرؤالقیس آمده است؛ در *مصارع العشاق* ذیل «إهدار دم المجنون و زواج لیلی» به مجنون نسبت داده شده است (ر.ک: انطاکی، ۱۹۹۴: ۵۷) و در دیوان مجنون نیز به نام او آمده است (مجنون، ۱۴۲۳: ۲۸).

۴,۱,۲,۳,۵. این بیت عمر بن ابی‌ربیعه (که بنا به الموسوعه به اَحوَص انصاری از شعرای عصر اموی هم منسوب است):

إذا أنتَ لَم تَعشِق و لَم تَدرِ ما الهَوَی فَکُن حَجَراً مِن یابِسِ الصَّخرِ جَلمَدا

در *مکتوبات* بدین‌گونه آمده است:

«إذا أنتَ لَم تَعشِق و لَم تَدرِ ما الهَوَی فَرُح وَ اعتَلِف تِبناً و أنتَ حِمارٌ

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۴۰)

این بیت در نامه‌های عین‌القضات (ج ۲: ۱۲۹-۱۳۰) به‌صورت دیگری نیز آمده است:

إذا انتَ لم تَعشِق و لم تَدرِ ما الهوی فأنتَ وَعیرٌ فی الفلاةِ سَواءٌ

که این نیز از زمرهٔ تصرفات آگاهانهٔ مولانا می‌تواند باشد.

٤,١,٢,٤. مجالس سبعه

این اثر مجموعه‌ای است از سخنان مولانا در هفت مجلس او. سخنان مولانا در این مجالس بیشتر بر محور شخصیت‌های دینی است. مولانا در این مجالس از داستان‌ها و شخصیت‌های ادب عصر اموی بهره نجسته است، اما در دو مجلس به دو بیت از مجنون استشهاد کرده است:

۴,۱,۲,۴,۱. در مجلس دوم می‌گوید: «... محمدی باید تا از چمن یمن این گل چیند که:

أرادوا لِیَخفوا قَبرَها مِن مُحِبِّهِ [صح: محبّها] و طیبُ تُرابِ القَبرِ دَلَّ علی القَبرِ

(مولوی، ۱۳۶۳: ۵۵)

چنانکه پیش از این گفته شد، این بیت در *هزار حکایت صوفیان* و *مصیت‌نامهٔ* عطار نیز آمده و براساس آن داستانی به نام مجنون ساخته شده که در *مثنوی* نیز آمده است (ر.ک: یادداشت‌های مثنوی ذیلش **۴,۱,۲,۱,۳**).

۴,۱,۲,۴,۲. در مجلس سوم:

جُنِنّا بِلَیلَی وَهیَ جُنَّت بِغَیرِنا و أُخرَی بِنا مَجنونَةٌ [لا نُریدُها]

(همان: ۷۱)

این بیت در *رسالهٔ عینیهٔ* احمد غزالی نیز آمده است (با تفاوت حَنّا، حَنَّت، مَحنونَةٌ). مصحّح متنِ مجالس، «لا نُریدُها» را به‌اشتباه «لا یَزیدُها» ضبط کرده است. ضبط *مجالس* بنا به توضیحات احمد مجاهد در تصحیح رسائل احمد غزالی، مطابق *لطائف‌الاشارات*، ۲۳۳/۵ و ۸۱/۶؛ و *حلیةالاولیاء*، ۳۷۲/۱۰ است؛ این بیت در *جامع کرامات الاولیاء*، ۲۹۹/۱ از مجنون دانسته شده است، اما در دیوان او دیده نمی‌شود» (غزالی، ۱۳۷۶: ۳۷۹).

٤,١,٢,٥. غزلیات شمس

در غزل‌های مولانا جز لیلی و مجنون، از هیچ‌یک از نامداران ادب عصر اموی نامی نرفته است. مولانا در غزلیاتش بارها از نام‌های لیلی و مجنون، و گاهی نیز از برخی وقایع داستانی ایشان یاد کرده است. این نام‌ها در موارد متعددی نقش نماد دارند. مولانا در موارد فراوانی نیز از این نام‌ها و نمادهای عاشقانه، خوانشی عارفانه داشته است.

چه پادشاست که از خاک پادشا سازد؟ ز بهر یک دو گدا خویشتن گدا سازد
هزار لیلی و مجنون ز بهر ما برساخت چه صورت است که بهر خدا، خدا سازد؟
(مولوی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۳۶۲)

(همچنین ر.ک: همان، ج ۱: ۷۳، ۲۰۴، ۳۴۳، ۳۶۲، ۴۷۲، ۸۵۴)

مولانا در غزلیات گاهی به وقایع داستانی لیلی و مجنون نیز اشاره کرده است؛ برای نمونه، بیت زیر که مولانا در *مثنوی* نیز به داستان آن اشاره کرده است. ر.ک: ذیلش ۴,۱,۲,۱,۳):

از صد هزار تربه، بشناخت جان مجنون چون بوی [گور لیلی] برداشت در منادی
(همان، ج ۱: ۱۳۸/ ش ۲۹۳۵)

(نیز ر.ک: همان، ج ۲: ۱۲۷۸ و ۱۲۷۹)

٤,٢. شمس تبریزی، شمس‌الدین محمد (۵۸۲–پس از ۶۴۵ هـ. ق)

در *مقالات شمس*، به یک تمثیل داستانی دربارهٔ لیلی و مجنون، و نیز در طی دو بیت، به نام لیلی برمی‌خوریم.

۴,۲,۱. شمس در استورداشت سخن خود که «مولانا را بهترک ازین دریابید» (شمس، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۰۴)، این حکایت را می‌آورد: «چنانکه گفت هارون‌الرشید که این لیلی را بیاورید تا من ببینمش که مجنون چنین شوری از عشق او در جهان انداخت و از مشرق تا مغرب قصهٔ عشق او را عاشقان آینهٔ خود ساخته‌اند. خرج بسیار کردند و حیلهٔ بسیار و لیلی را بیاوردند. به خلوت درآمد خلیفه شبانگاه، شمع‌ها برافروخته، درو نظر می‌کرد ساعتی و ساعتی سر پیش می‌انداخت. با خود گفت که در سخنش درآرم، باشد به‌واسطهٔ سخن در روی او آن چیز ظاهرتر شود. رو به لیلی کرد و گفت لیلی توی؟ گفت بلی لیلی منم، اما تو مجنون نیستی! آن چشم که در سر مجنون است در سر تو نیست.

و کیفَ تَرَی لَیلَی بِعَینٍ تَرَی بِها سِواها و ما طَهَّرتَها بِالمَدامِعِ

مرا به نظر مجنون نگر. محبوب را به نظر محب نگرند که یُحِبُّهُم. خلل ازین است که خدا را به نظر محبت نمی‌نگرند، به نظر علم می‌نگرند و به نظر معرفت و نظر فلسفه! نظر محبت کار دیگرست» (همان: ۱۰۴-۱۰۵).

این حکایت شبیه حکایت دیدار لیلی و خلیفهٔ مولانا در *مثنوی* است، اما از آنجا که سخن از دیدار لیلی با هارون است، شاید شمس نظری به داستان عطار نیز دربارهٔ دیدار مجنون و هارون داشته بوده است (ر.ک: ذیلش ۴,۱,۲,۱,۱). این بیت بنا به *الموسوعه* از یزیدبن معاویه است که شمس ظاهراً آن را از مجنون دانسته است.

۴,۲,۲. در *مقالات* یکبار دیگر نیز از لیلی یاد شده است (ر.ک: همان، بخش گسسته‌پاره‌ها: ۲۰۷) همچنین در این بیت:

«فَیا اَهلَ لَیلَی کَثَّرَاللهُ فیکُم مِن امثالِ لَیلَی کَی تَجودوا بها لیا»

(همان: ۲۰۹)

که بنا بر *الموسوعه* از ابن‌میّاده، از مخضرمین دورهٔ اموی و عباسی است.

نتیجه‌گیری

عارفان ایرانی که برای بیان اندیشه‌های خود ناگزیر از به‌کارگیری تمثیل بودند و رابطهٔ میان انسان و خداوند را با زبانی تمثیلی در قالب روایاتی عاشقانه بیان می‌کردند، گاهی از زمینه‌های ادب عاشقانهٔ عصر اموی بهره برده‌اند. بهره‌گیری‌های شمس و مولانا از ادبیات این عصر، دربردارندهٔ داستان‌هایی است دربارهٔ زندگی و ابیات عاشقانه‌ای از شاعرانی همچون عروة بن حزام و خاصه قیس بن مُلَوَّح عامری (مجنون دلباختهٔ لیلی). چنانکه دیدیم، نحوهٔ بهره‌گیری از این زمینه‌ها سه گونه بوده است: ۱. بهره‌گیری از فحوای داستانی، ۲. نقل و به‌کارگیری سروده‌های شاعران این عصر، و ۳. به‌کارگیری نام این شخصیت‌ها (اعم از دلباخته و دلدار) به‌عنوان نماد. در پژوهش حاضر، برخی از ابیات عمر بن ابی‌ربیعه، اَحوَص انصاری، ابن‌مَیّاده، معاویة بن ابی‌سفیان (از دورهٔ اموی)، حلاج، متنبی، ابوفَراس حمدانی و انوری (از سده‌های بعد) در آثار مولانا و شمس مأخذیابی شد و پیشینهٔ برخی از روایات در متونی نظیر *الأغانی*، دیوان مجنون به روایت ابی‌بکر والبی، *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *هزار حکایت صوفیان*، فتوحات ابن‌عربی، رسالهٔ عینیّهٔ غزالی، *تمهیدات* و *نامه‌های* عین‌القضات نشان داده و نحوهٔ تصرفات مولانا و شمس در مطالبی که از آن‌ها بهره جسته

بوده‌اند، بررسی شد. دیدیم که تصرفات مولانا در ابیات و روایات داستانی از گونهٔ تصرف در شخصیت‌های داستانی، زمان تاریخی داستان، و تغییر در نام مؤلف متن بوده است. این تصرفات دو گونه‌اند: برخی از این تصرفات، ناشی از خلاقیت‌های فردی مولانا و شمس است، مانند خوانش‌ها و روایات متفاوت عرفانی و غیرعرفانی از داستان‌های عاشقانه (همانند خوانش عرفانی از بخش‌هایی از روایات زندگی لیلی و مجنون)، تغییر نام مؤلف متن (همانند انتساب برخی از سروده‌های عروة بن حزام، حلاج و عمر بن ابی‌ربیعه به مجنون) و تغییر قهرمان داستان (مانند دیدار مجنون با پادشاه به‌جای دیدار لیلی با خلیفه). برخی از این تصرفات نیز در منابع قبل از مولانا همچون آثار عطار، بهاء ولد، احمد غزالی، *هزار حکایت صوفیان* و منظومهٔ نظامی دیده می‌شود؛ از جمله تغییر شخصیت‌های داستان (همانند دیدار لیلی با هارون‌الرشید، به‌جای دیدار بثینه، معشوق جمیل‌بن معمر عذری، با عبدالملک مروان اموی در *مصیبت‌نامهٔ* عطار) و تغییر مکان رویدادها (همانند تغییر مکان شیفتگی مجنون به لیلی از «بیابان» به «مکتب» در منظومهٔ نظامی و *فیه ما فیه* برخلاف روایت الأغانی و روایت ابوبکر والبی). تصرفات مولانا در متن اشعار نیز برخی آگاهانه‌اند (همانند تصرف در بیت عمر بن ابی‌ربیعه و انوری) و در برخی موارد نیز ناآگاهانه و ناشی از نقل از حافظه است (همانند اختلاف ضبط بیت‌های مجنون در *مکتوبات*، یا تلفیق دو بیت از متنبی و ابوفراس به‌صورت یک سروده در *مجالس*).

منابع

- ابن‌عربی، محمدبن علی. (۱۳۸۴). *فتوحات مکیه*. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی. بخش معاملات باب ۱۶۲ تا ۱۸۸. مولی. تهران.
- ابن قُتَیبه، عبدالله بن مسلم. (۱۹۰۲). *الشعر و الشعراء و قیل طبقات الشعراء*. مطبعة بریل. لیدن.
- ابوالفرج اصفهانی، علی بن الحسین. (بی‌تا). *کتاب الأغانی*. الجزء الثانی. دارالکتب. بی‌جا.
- _____. (۱۳۷۴). *برگزیدهٔ الأغانی*. ترجمه، تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی. ج ۲. علمی و فرهنگی. تهران.
- افلاکی، احمدبن اخی ناطور. (۱۳۸۵). *مناقب العارفین*. به تصحیح تحسین یازیجی. ۲ ج. چ ۴. دنیای کتاب. تهران.

- انطاکی، داودبن عمر. (۱۹۹۴). *تزیین الأسواق فی اخبار العشاق*. ط ۳. مکتبة الهلال. بیروت.
- انوری، محمدبن محمد. (۱۳۷۶). دیوان انوری. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. ۲ ج. علمی و فرهنگی. تهران.
- بهاءولد، بهاءالدین محمدبن حسین خطیبی بلخی. (۱۳۸۲). *معارف، مجموعه مواعظ و سخنان سلطان العلما بهاءالدین محمدبن حسین خطیبی مشهور به بهاءولد*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. ۲ ج. چ سوم. طهوری. تهران.
- جمیل بثینه، جمیل بن معمر عذری. (۱۴۱۶). *دیوان جمیل بثینه*. شرحه اشرف احمد عَدرَه. عالم الکتب. بیروت.
- الجواری، احمد عبدالستار. (۲۰۰۶). *الحبّ العذری [،] نشأته وتطوره*. الموسسة العربیّة للدراسات و النشر. بیروت.
- حلاج، حسین‌بن منصور. (۱۳۷۹). *مجموعه آثار حلاج*. تحقیق، ترجمه و شرح قاسم میرآخوری. نشر یادآوران. تهران.
- روزبهان بقلی شیرازی. (۱۳۸۳). *عبهر العاشقین*. به تصحیح و مقدمهٔ هنری کربین و محمد معین. چ چهارم. منوچهری. تهران.
- سپهسالار، فریدون‌بن احمد. (۱۳۸۵). *رسالهٔ سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد افشین وفایی. سخن. تهران.
- السیرجانی، ابوالحسن علی‌بن الحسن. (۱۳۹۰). *البیاض و السّواد من خصائص حکَم العباد فی نعت المرید و المراد*. تصحیح و تحقیق محسن پورمختار. مقدمهٔ انگلیسی نصرالله پورجوادی. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران، واحد تحقیقاتی تاریخ فرهنگ عقلی جهان اسلام (دانشگاه آزاد برلین). برلین.
- شبلی، ابوبکر جعفربن یونس (دُلَف‌بن جَحدَر). (۱۳۸۶). *دیوان ابی‌بکر الشبلی*. جمعه و حقّقه و علّق حواشیه و قدّم له کامل مصطفی الشّیبی. بی‌جا. بغداد.
- شُکری فیصَل. (بی‌تا). *تطور الغزل بین الجاهلیة و الاسلام [،] من إمرىء القیس إلی ابن ابی‌ربیعه*. الطبعة الرابعة. دارالعلم. بیروت.
- شمس تبریزی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۷). *مقالات شمس تبریزی*. به تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. ۲ مجلد در یک جلد. چ دوم. خوارزمی. تهران.

- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری. (۱۳۸۶). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. چ دوم. سخن. تهران.
- عین‌القضات همدانی، عبدالله‌بن‌محمد. (۱۳۸۶). *تمهیدات*. چ هفتم. به تصحیح و تحشیهٔ عفیف عسیران. منوچهری. تهران.
- _____. (۱۳۷۷). *نامه‌های عین القضات همدانی*. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. ۳ ج. چ سوم (چ اول ناشر). اساطیر. تهران.
- غزالی، احمد. (۱۳۷۶). *مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی*. به اهتمام احمد مجاهد. چ سوم. دانشگاه تهران. تهران.
- فاخوری، حنّا. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات زبان عربی [،] از عصر جاهلی تا قرن معاصر*. چ پنجم. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. توس. تهران.
- فروزانفر، بدیع الزّمان. (۱۳۸۶). *احادیث و قصص مثنوی* (تلفیقی از دو کتاب احادیث مثنوی و مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی). ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدّد حسین داودی. چ دوم. امیرکبیر. تهران.
- کثیر عَزَّة. (۱۴۲۴ ه.ق). *دیوان کثیر عَزَّة*. قدّم له و شرحه مجید طرّاد. دارالکتاب العربی. بیروت.
- کراچکوفسکی، ا.ا. (۱۳۷۹). *لیلی و مجنون [،] پژوهشی در ریشه‌های تاریخی و اجتماعی داستان*. ترجمهٔ کامل احمد نژاد. تهران: زوار.
- مجنونُ لَیلَی، قَیس‌بن مُلَوَّح عامری. (۱۴۲۳ ه.ق). *دیوان مجنونُ لیلی*. شرح یوسف فرحات. دارالکتاب العربی. بیروت.
- *موسوعة الشعر العربی* (CD). (بی‌تا). شرکة العَریس للکمبیوتر. صنع فی المملکة العربیة السعودیه.
- مولوی، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۸۶). *دیوان کبیر، کلیات شمس تبریزی*. نسخهٔ قونیه. تصحیح و توضیحات توفیق هـ سبحانی. ۲ ج. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. تهران.
- _____. (۱۳۸۵). *فیه ما فیه*. تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چ یازدهم. امیر کبیر. تهران.
- _____. (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. براساس نسخهٔ نیکلسون. راستین. تهران.
- _____. (۱۳۶۳). *مجالس سبعهٔ مولانا*. به تصحیح فریدون نافذ. جامی. تهران.
- _____. (۱۳۷۱). *مکتوبات*. به تصحیح توفیق سبحانی. مرکز نشر دانشگاهی. تهران.

- والبی، ابوبکر. (۱۴۱۰). *دیوان قیس‌بن المُلَوَّح [،] مجنونُ لیلی [،] روایـة ابـی‌بکـر الـوالبی*. دراسة و تعلیق یُسری عبدالغنی. دارالکتب العلمیه. بیروت.
- _____. (کتابـت ۱۲۸۲ قمـری). *دیـوان قـیس‌بـن المُلَـوَّح*. نسـخهٔ خطـی ش ۱۵۲۶/۱ ع کتابخانهٔ ملی. به خط محمدبن علی تبریزی.

References

- Aflāki, A. (2006). *Manāqib ul-Ārefīn* (4th ed., Vol. II)(T. Yāziji, Ed.).Tehran: Donyaye Ketab.
- Al-Javāri, A. (2006). *Al- hubb al-Ozri nash'atuhū va tatavvoruhū* [The formation and transformation of Ozri love]. Beirut: Al- Mu'assisah al-Arabiyah le al-Derāsāt va al- nashr.
- *Al- Mawsū'ah al- She'r al- Arabi* [The Encyclopedia of Arabic Poetry] (n.d.) [CD]. Saudi Arabia: Al – 'Aris Computer Company.
- Al- Sirjāni, A. (2011). *Al- Bayāz va al- Savād men Khasā'es-e Hikam-e al- Ibād fi Na't-e al- Murid va al- Murād* (M. Poormokhtar, Ed.). Tehran: The Iran Research Institute of Philosophy. Berlin: Research Unit at Freie Universität Berlin Studies Intellectual History of the Islamicate World.
- Abu al-Faraj Al-Isfahani, A. (1995*). Bargozideh al-Aghāni* [Selection of al-Aghāni] (Vol. II) (M. H. Mashāyekh Faridani, Trans.). Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Abu al-Faraj Al-Isfahani, A. (n.d). *Kitab al- Aghani* [al-Aghāni book] (Vol. II). Cairo: Dar al-Kutub.
- Antāki, D. (1994). *Tazyin al-Asvāq fi akhbār al- ušāq* (3rd ed.). Beirut: Maktabah al- Hilāl.
- Anvari, M. (1997). *Divān-e Anvari* [Anvari poetry collections] (2 Vols.) (M. T. Modarres Razavi, Ed.). Tehran: Elmi & Farhangi.
- Attār, F. (2007). *Musibatnāmah* [Book of affliction](2nd ed.)(M. R. Shafi'i Kadakani, Ed.). Tehran: Sokhan Publications.
- Ayn al-Quzat Hamadani, A. (1998). *Namaha* [letters of Ayn al-Quzat Hamadani] (3rd ed., 3Vols.) (A.N. Monzavi & A. Osayrān, Eds.).Tehran: Asātir Publications.
- Ayn al-Quzat Hamadani, A. (2007). *Tamhīdāt* (7th ed.)(A. Osayrān, Ed.).Tehran: Manuchehri Publications.
- Bahā'-e Valad, B. (2003). *Ma'ārif* [Teachings: A collection of preachings and speeches by Sultān Al-ulamā Bahā'-al-Din Muhammad ibn Husayn Khatibi, called Bahā'-e Valad] (3rd ed., 2 Vols.)(B. Foroozanfar, Ed.). Tehran: Tahuri Publications.
- Baqli Shirāzi, R. (2004). *'Abhar al- 'Ăsheqin* (4th ed.)(H. Corbin & M. Mo'in, Eds.).Tehran: Manūchehri Publications.
- Fakhūri, H. (1962*). History of Arabic Literature from the era of ignorance to the contemporary century* (5th ed.) ('A. M. 'Ăyati, Trans.).Tehran: Toos Publications.
- Foroozānfar, B. (2007). *Ahādith va qesas-e Mathnawi* [The hadiths and stories of Mathnavi (a compilation of two books of Mathnavi's Hadiths

and original sources of Mathnawi's parables and stories)] (2nd ed.) (H. Davūdi, Trans.). Tehran: Amir Kabir Publications.
- Ghazālī, A. (1997). *Majmoo'e asar-e farsi Ahmad Ghazali* [Collection of Persian works of Ahmad Ghazāli] (3rd ed.)(A. Mojāhed, Ed.). Tehran: Tehran University.
- Hallāj, H. (2000). *Majmoo'e asar-e Hallaj* [A collection of Hallaj works] (Q. Mirūkhori, Trans.) Tehran: Yadavaran.
- Ibn 'Arabi, M. (2005). *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* (Transactions part, section 162-188) (M. Khājavi, Trans.). Tehran: Mawlā Publications.
- Ibn Qutaybah, A. (1902). *Al-Shi'r wal-Shu'arā' (Tabaqāt al-shu'arā')*. Leiden: Brill publisher.
- Jamil-o Busaynah, J. (1995). *Divān-o Jamil-o Busaynah* [*Jamil-o Busaynah* poetry collection](A. A. Adrah, Ed.). Beirut: 'Ălam al- Kotob.
- Kosayyer-o 'Azzah (2004). *Divān-o Kosayyer-o 'Azzah* [Kosayyer-o 'Azzah poetry collection](M. Tarrād, Ed.). Beirut: Dar al- Kitab al- Arabi.
- Krachkovski. I. I. (2000). *Laylā and Majnun: Research in the historical and social roots of the story* (K. Ahmadnejād, Trans.). Tehran: Zavvār Publications.
- Mowlavi (Rūmī), J. (1984*). Majāles-e Sab'a-e Mowlānā* [Seven orations] (F. Nāfez, Ed.). Tehran: Jāmi Publications.
- Mowlavi (Rūmī), J. (1992*). Maktūbāt* (T. Sobhāni, Ed.) Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi.
- Mowlavi (Rūmī), J. (2000). *Mathnawi-e Ma'navi* (R. Nicholson, Ed.). Tehran: Rāstin Publications.
- Mowlavi (Rūmī), J. (2006). *Fih Ma Fih* [It is what it is](11st ed.)(B. Forūzānfar, Ed.).Tehran: Amirkabir Publications.
- Mowlavi (Rūmī), J. (2007). *Divān-e Kabir, Kolliyāt-e Shams-e Tabrizi* [The works of ShamsTabrizi] (2 Vols.). (T. Sobhāni, Ed.). Konya Manuscript.
- Sepahsālār, F. (2006). *Risālah-e Sepahsālār dar Manāqeb-e Hazrat-e Khodāvandegār* [*Sepahsālār* treaties on the virtues of God, the Majesty] (M. Afshin Vafaie, Ed.).Tehran: Sokhan Publications.
- Shams-e Tabrizi, Sh. (1998). *Maqalat-e Shams-e Tabrizi* [Shams Tabrizi papers] (2nd ed., 2 Vols.)(M. A. Movahhed, Ed.). Tehran: Khārazmi Publications.
- Shebli, A. (Dulaf ibn Jahdar). (1966). *Divan-e Abibakr-e Shebli* [Abibakr-e Shebli poetry collection] (K. Mustafā Al- Shaybi, Trans.). No Place of Publication.
- Shokri, F. (n.d.). *The evolution of the ghazal between the era of ignorance and Islam From Imra' al-Qays to Ibn Abi Rabi'a* (2nd ed.). Beirut: Dar al-Ilm.
- Wālebi, A. (1865). *Divān-o Qays ibn al-Mulavvah* [Qays ibn al-Mulavvah poetry collections]. Manuscript number 1526/1 ع. National Library of Iran.
- Wālebi, A. (1989). *Divān-o Qays ibn al-Mulavvah, Majnun-o Laylā revaya-e Abū Bakr al-Wālebi* [Poetry collections of Qays ibn al-Mulavvah, Majnun and Laylā, narrated by Abū Bakr al-Wālebi] (Y. Abd al-Qani, Ed.). Beirut: Dār al-Kutub al- Elmiyyah.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

منطق حاشیه در مثنوی: سبک ایضاحی و اقتدار مؤلف-راوی[۱]

پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۴/۱۷
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

مثنوی معنوی از جمله متن‌هایی است که مؤلف-راوی آن با به‌کارگیری مداوم فرازبان، سطوحی از حاشیه را همسو با متن به وجود آورده است؛ به‌طوری که در قیاس با سایر متن‌های کلاسیک فارسی، حاشیه‌پردازی مذکور به‌لحاظ کمیت و کیفیت، متنوع و برجسته است. حاشیه‌پردازی مثنوی عمدتاً به قصد ایضاح سامان یافته است، اما کارکرد «هدایتی-بازدارنده» ای که کنش ایضاح به همراه دارد، سبب شده است که مثنوی به‌مثابهٔ متنی اقتدارگرا، و تعامل مؤلف-راوی آن با مخاطب یکسویه فرض شود. چنین تلقی‌ای حاصل شتاب‌زدگی در تبیین ساختار و کارکرد حاشیه، نیز کم توجهی به عوامل برسازندهٔ آن در مثنوی است. در این نوشتار، پس از طبقه‌بندی مصداق‌های حاشیه در مثنوی، وجوه اقتدارگرایی یا اقتدارگریزی منتسب به آن، پشتوانه‌های این وجوه،

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21708.1582

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران. p.yaghoobi@uok.ac.ir

صورت بندی و تفسیر شده است. نتیجه نشان می‌دهد که سبک ایضاحی مثنوی، خود دو سطح اقتدارگرایانه و اقتدارگریز دارد. در سطح اول، مؤلف-راوی با وجوهی همچون مقدمه نویسی، مثل گویی، گزارش تولید، تداوم و پایان قصه‌ها، پاسخ به پرسش‌های مقدر، تفسیر نمادها و اصطلاحات، انواع نتیجه گیری و غیره که برآمده از جبر آموزشی و نیز نظام تعلیمی مکتب‌خانه‌ای-فقاهتی است، معنا را به شکلی قطعی و یکسویه به دست مخاطب می‌رساند. در سطحی دیگر، با گرایش به انواع گیومه‌ورزی و ارجاع به متن‌ها و کسان، همچنین با تأسی به تلقی «کسب»باورانه در مقام پشتوانهٔ معرفت‌شناسی فنا که همراه با عاملیت گریزی سوژه است، اقتدار مؤلف-راوی را به تعلیق درمی‌آورد. با این وصف، اولاً همهٔ حاشیه پردازی های مثنوی و سبک ایضاحی آن اقتدارگرایانه نیست، ثانیاً آن مقدار هم که هست، لزوماً حاصل معرفت‌شناسی عرفانی نیست.

واژه‌های کلیدی: مولوی، مثنوی معنوی، حاشیه‌پردازی، سبک ایضاحی، اقتدارگرایی.

۱. مقدمه

یکی از ویژگی‌های متن‌های کلاسیک فارسی، به‌کارگیری انواع حاشیه و ایضاح در متن است. این رویکرد به‌ویژه در متن‌های حکمی و عرفانی بنا به جنبهٔ کارکردگرایانه و تعلیمی بسیار چشمگیر است. در این دسته از متن‌ها، مؤلف-راویان به‌جای نقل صرف روایت، به شکلی مداخله‌جویانه انواع افزودهٔ تفسیری به موضوع سخن می‌افزایند. این روش که به دلایل مختلف صورت می‌پذیرد، دارای پیامدهای گوناگون از جمله انتساب اقتدارگرایی به متن‌های مذکور است. از میان متن‌های عرفانی کلاسیک فارسی، مثنوی مولوی از معدود متن‌هایی است کاربرد حاشیه در آن به‌لحاظ کمیت، کیفیت و کارکرد، برجسته و متمایز است. بر همین اساس، منطق حاشیه در مثنوی، هم از نگاه فرمالیستی محض و هم از منظر ایدئولوژیک قابل‌تأمل است. ایضاح و حاشیه‌پردازی مؤلف-راوی مثنوی که عموماً به قصد روشن‌شدن معنا با روش‌های مختلف انجام گرفته است، در یک نگاه مدام مخاطب را

کنترل می‌کند و سبب می‌شود که معنا به شکلی تکین و قطعی به دست وی برسد. این رویه در کنار سایر نگاه‌های سطحی در باب عرفان به نوعی تصور مبتنی بر اقتدارگرایی در باب معرفت‌شناسی عرفانی از جمله دربارهٔ عرفان مولوی دامن زده است. این نوشتار منطق حاشیه در مثنوی را از منظر ساختار، کارکرد و پشتوانه‌های معرفتی آن، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی طبقه‌بندی و تفسیر می‌کند و به سه پرسش پاسخ می‌دهد: وجوه حاشیه‌پردازی و ایضاح در مثنوی کدام است؟ بنا به جهت‌مندی و موضع‌گیری نهفته در ایضاح، موارد مذکور چه نسبتی با اقتدارگرایی یا اقتدارگریزی دارد؟ پشتوانه‌های معرفتی هرکدام چیست؟

۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

برای نوشتار حاضر می‌توان چند دسته پیشینه درنظر گرفت. دستهٔ اول شامل کتاب‌هایی است که عرفان را کاملاً اقتدارگرایانه و به دور از منطق مکالمهٔ فاصله دانسته‌اند: مختاری (۱۳۹۴: ۱۳۳-۱۴۶)، احمدی (۱۳۷۶: ۱۰۹-۱۱۶)، رهبانی (۱۳۷۹: ۳۵-۳۸)، قاضی‌مرادی (۱۳۸۰: ۲۵۷-۲۵۸). دستهٔ دوم شامل نوشتارهایی است که دربارهٔ ساختار روایت‌های مثنوی و حتی کارکرد ارتباطی-تعلیمی آن، بدون اشاره به جنبهٔ اقتدارگرایی یا اقتدارستیزی سخن گفته‌اند: زرین‌کوب (۱۳۷۲ و ۱۳۷۳)، پورنامداریان (۱۳۸۰: ۲۵۰ به بعد). دستهٔ سوم با روش‌های مختلف سعی کرده‌اند اشکالی از اقتدارستیزی و گرایش به دیالوگ را در مثنوی معرفی کنند: پژوهنده (۱۳۸۴)، قبادی و همکاران (۱۳۸۹)، توکلی (۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۹۹).

نوشته‌های دستهٔ اول با تمرکز بر بخشی از عرفان آن هم با نگاه برون‌متنی، سپس تعمیم آن بر همهٔ عرفان قضاوت کرده‌اند. در دستهٔ دوم، نویسندگان قصد نداشته‌اند تا تفسیر خود را از فرم به ایدئولوژی آن هم از نوعی اجتماعی سوق دهند. نوشته‌های سوم هم بحث دیالوگ و اقتدارگریزی را در دلالت‌های سطوح مختلف متن جویا شده‌اند. در نوشتار حاضر، فقط مصداق‌های حاشیه‌پردازی، کارکرد و پشتوانه‌های آن به قصد پاسخگویی به برخی ابهام‌های تفسیری بررسی می‌شود. بر همین اساس، ضمن بهره‌گیری از نوشتارهای پیشین، منظر و تفسیر متفاوتی در پیش گرفته شده است.

۳. مبانی نظری

ایضاح در لغت به‌معنای روشن‌کردن و در اصطلاح ادبی به‌مثابهٔ شکلی از اطناب است که در قالب افزوده‌ای توضیحی و به قصد ابهام‌گشایی از سخن ذکر می‌شود (همایی، ۱۳۷۳: ۱۳۳). در تعبیر امروزی، ایضاح شامل تمامی توضیحات فرازبانی مندرج در متن‌هاست که در نسبت با بدنهٔ اصلی روایت، فرعی یا حاشیه می‌نماید؛ هرچند به‌لحاظ کارکرد از اصل قصه هم مهم‌تر باشد. ایضاح با توجه به الگوی یاکوبسن، به‌کارگیری فرازبان است که در آن گفتار حول رمزگان تمرکز می‌یابد (یاکوبسن، ۱۳۸۱). به عبارت دیگر، زبانی است که زبانی دیگر را ابژه یا موضوع بحث خود قرار می‌دهد و به ایجاد مراتب و سطوح روایی در متن منجر می‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۱۱). از منظر زمان روایی، زمان دربردارندهٔ حاشیه‌پردازی و ایضاح برآمده از آن را باید «زمان حال روایی» نامید؛ چرا که سوژهٔ سخنگو اعم از مؤلف-راوی، راوی یا راوی-کنشگر، گویی در همان لحظه و رودررو با مخاطب سخن می‌گوید. همسو با این تلقی، والاس مارتین زمان دربردارندهٔ کلی‌گویی‌های راوی را زمان «حال اخلاقی» می‌نامد (۱۳۸۲: ۹۱).

حاشیه و ایضاح، کم‌وبیش، آشکار و پنهان، دانسته و نادانسته در هر نظم نشانگانی و هر شکل از ارتباط وجود دارد؛ به‌طوری‌که یکی از واژه‌های کلیدی دانش سایبرنتیک و نظریهٔ اطلاعات است؛ حاشیه و آنتروپی دو مفهوم اساسی دانش‌های مذکورند که برای توصیف بار اطلاعاتی به‌کار می‌روند. در تلقی آن‌ها، در هر پیامی مقداری بار اطلاعاتی پیش‌بینی‌ناپذیر و مقداری بار اطلاعاتی پیش‌بینی‌پذیر وجود دارد که به‌ترتیب آنتروپی و حاشیه نامیده می‌شوند (سمننکو، ۱۳۹۵: ۳۰). با این وصف، در هر شکل از ارتباط به‌ویژه گفتاری و نوشتاری، حاشیه و حاشیه‌ورزی گریزناپذیر است؛ منتهی آنچه باقی می‌ماند، تبیین وجوه، کارکرد و پشتوانه‌های آن است. در این بخش صورت‌بندی‌ای از کارکرد حاشیه و ایضاح مطرح می‌شود. سپس برمبنای آن، وجوه حاشیه‌پردازی و پشتوانه‌های آن در مثنوی معنوی تبیین خواهد شد.

کارکرد اصلی حاشیه و ایضاح، انسجام متن و کمک به خوانش آن است. جرالد پرینس از حاشیه با نام «نشانه‌های فراروایتی» یاد می‌کند و آن‌ها را از عوامل انسجام متن و اطلاعات خوانش می‌داند (۱۳۹۱: ۱۲۳-۱۴۸). اطلاعات خوانش حاشیه‌ها، همهٔ آن مواردی

است که با نوعی فاصله‌سازی اعم از زبانی، بصری و... خواننده را درگیر می‌کند (ژوو، ۱۳۹۴: ۱۹۲). افزون بر کارکرد اصلی، حاشیه دو کارکرد افزوده هم دارد: اول آنکه حاشیه و ایضاح در مقام کارکرد ثانویه و اختیاری مؤلف-راوی و بنا به جنبهٔ هدایتی-بازدارنده‌ای (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۰) که به‌همراه دارد، سبب می‌شود تا پیام و معنا با نوعی تکین‌بودگی و قطعیت به دست مخاطب برسد و همین امر به‌مثابهٔ اقتدار متن و مؤلف-راوی آن باشد. کارکرد دوم آن است که به‌رغم اقتدارگرایی مندرج در بخشی از آن، حاشیه‌پردازی و ایضاح می‌تواند با انواع گیومه‌ورزی و پیوند بینامتنی، اعم از بینامفهومی، بیناژانری و بینارسانه‌ای نیز اظهارات عاملیت‌گریز متن را به دیالوگ و چندصدایی سوق دهد.

۵. منطق حاشیه در مثنوی

حاشیه‌پردازی و ایضاح می‌تواند به دو شکل اقتدارگرایانه و اقتدارگریز نمود یابد. هرگاه مؤلف-راوی با اظهار عاملیت و به‌کارگیری رویهٔ‌ای هدایتی-بازدارنده، درصدد تکین‌شدگی و قطعیت معنا باشد ایضاح اقتدارگرایانه، و هرگاه با وجوهی از پیوند بینامتنی و عاملیت‌گریزی از موضع قبلی پرهیز کند، اقتدارگریز خواهد بود.

۱-۵. حاشیه، ایضاح و اقتدار مؤلف-راوی مثنوی

در بسیاری از حاشیه‌پردازی‌های مثنوی، مؤلف-روای ضمن افشای خودآگاهانهٔ فرایند تولید، تداوم و پایان‌بندی روایت‌ها به شکل پیشینی و پسینی، پیام‌ها و معناها را نیز صورت‌بندی یا تفسیر می‌کند و به شکل قطعی به دست مخاطب می‌رساند. عمده‌ترین وجوه حاشیه‌پردازی که حاکی از اقتدار مؤلف-راوی است، در ده دستهٔ زیر با فروعات هرکدام طبقه‌بندی شده است.

۱-۱-۵. مقدمه‌نویسی

به‌لحاظ ساختار و ترتیب مثنوی، اولین شکل حاشیه‌پردازی و ایضاح در آن، مقدمه‌نویسی‌های مؤلف-راوی بر شش دفتر است. این مقدمه‌ها شامل گزارش‌هایی در باب هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی کتاب، قابلیت‌های لازم برای خوانش آن به‌همراه توضیحاتی در باب ترتیب دفترها اعم از اقدام به سرایش یا دلایل تأخیر است. گزاره‌های ایضاحی

مندرج در مقدمه‌ها، آنجا که دربارهٔ ماهیت و معرفت‌شناسی مثنوی سخن می‌گوید، حاوی نوعی صورت‌بندی پیشینی از کشف یا برساخت معناست که مؤلف-راوی انجام می‌دهد و با آن‌ها سعی می‌کند خوانش مخاطب را سامان دهد یا به عبارتی کنترل کند؛ توضیحاتی همچون «هذا کتاب المثنوی و هو اصولُ اصولِ اصولِ الدّین...» (دفتر اول) یا «الحِکَم جنود الله یقوّی بها ارواح المریدین ینزّه علمهم عن شایبه الجهل...» (دفتر سوم) یا «این مجلد پنجم است از دفترهای مثنوی و تبیان معنوی در بیان آنکه شریعت همچو شمعی است ره می‌نماید و بی‌آنکه شمع به‌دست آوری راه رفته نشود...» (دفتر پنجم). مطالب مقدمه‌های مذکور، با پیشنهادهای مؤلف-راوی در باب قابلیت‌های لازم برای خوانش متن - که در مقدمه دفتر ششم پیش می‌نهد - تکمیل و تشدید می‌شود: «مجلد ششم از دفترهای مثنوی و بیّنات معنوی که مصباح را به حس حیوانی ادراک نتوان‌کردن؛ زیرا مقام حیوانی اسفل سافلین است» (دفتر ششم). با این وصف، مقدمه‌نویسی مؤلف-راوی را باید نوعی بوطیقای ضمنی خوانش مثنوی فرض کرد.

۲-۱-۵. مثل‌گویی

معمولاً این تصور وجود دارد که بازنمایی می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد؛ در بازنمایی مستقیم، جنبهٔ ارجاعی زبان بیشتر است، ولی بازنمایی غیرمستقیم شامل زبان نمادین و تمثیلی است. به‌رغم تلقی مذکور، بازنمایی مستقیم وجود ندارد. هر شکلی از بازنمایی بنا به رابطهٔ دال و مدلول بر منطق جانشینی استوار است. بر همین اساس، بازنمایی عموماً غیرمستقیم و در مواردی دیگر همچون انواع نمادین و تمثیلی، به شکلی مضاعف غیرمستقیم است. تمثیل در مقام بازنمایی مضاعف، عموماً به قصد تبیین مفاهیم یا به زبانی قابل‌فهم به‌کار می‌رود، اما همان‌قدر که در خدمت تبیین موضوع قرار می‌گیرد، می‌تواند با ایجاد ابهام به تحریف یا مغالطه نیز بینجامد (نک: لوبلان، ۱۳۹۴: ۲۹۸؛ براون، ۱۳۹۲: ۱۹۴). از جنبهٔ تحریفی تمثیل که بگذریم، کار تمثیل، قطعیت‌بخشی به معنا یا حداقل همسوکردن مخاطب با پیام یا معنای ارسالی از طرف فرستنده است. در این رویه، کار تمثیل آن است که «از آنچه هست برای مداخله در چیزی که نیست، بهره ببرد» (لو، ۱۳۹۵: ۱۵۹)؛ همین نکته در خدمت اقتدار تمثیل‌ساز یا تمثیل‌گوست. در مثنوی معنوی می‌توان دو دسته تمثیل

در معنای عام مشاهده کرد: دستهٔ اول را باید گزاره‌ای یا غیرداستانی نامید که در آن، مؤلف-راوی برای تبیین بحث پیشین یا سخن در حال روایت، به مثل یا شبه‌مثلی اشاره می‌کند؛ برای مثال در داستان پادشاه و کنیزک، وقتی شاه با به‌دست‌آوردن کنیزک احساس کامیابی می‌کند، به‌ناگاه کنیزک بیمار می‌شود. مؤلف-راوی برای صورت‌بندی بحث که نوعی نتیجه‌گیری درونی هم هست، می‌گوید:

آن یکی خر داشت پالانش نبود　　یافت پالان گرگ خر را دربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست　　آب را چون یافت خود کوزه شکست
(دفتر اول، ۴۱-۴۲)

این شکل از ایضاح، در مثنوی فراوان به چشم می‌خورد. دستهٔ دیگر تمثیل، از نوع حکایت‌محور است. در نوع اخیر، مؤلف-راوی به‌جای استناد به مثل یا شبه‌مثل به ذکر حکایت یا حکایت‌های موازی یا تودرتو می‌پردازد که از منظر پیوستار، گاهی تا هشت مورد هم تداوم می‌یابد (نک: آغاز دفتر دوم). این حکایت‌ها اگرچه علاوه بر تبیین پیام، پیام‌ها و معناهای جدیدی هم فراهم می‌آورند، به‌لحاظ کارکرد حاوی جنبه‌هایی از هدایت-بازدارندگی‌اند:

چارپا را قدر طاقت بار نه　　بر ضعیفان قدر قوت کار نه
دانهٔ هر مرغ اندازهٔ وی است　　طعمه هر مرغ انجیری کی است
(دفتر اول، ۵۷۹-۵۸۰)

۳-۱-۵. گزارش تولید، تداوم و پایان قصه

یکی از آشکارترین شکل ایضاح در مثنوی، گزارش ایضاحی مؤلف-راوی در باب روند تولید، تداوم و پایان‌بندی قصه‌هاست. این رویکرد که می‌توان آن را شکلی از خودآگاهی روایی نامید، به‌مثابهٔ گفتمان توضیحی (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶۷) کنش روایت‌گری را افشا می‌کند. خودآگاهی روایی مذکور اگرچه به‌اندازهٔ خودافشایی روایت‌های فراداستانی معاصر که داستان را به‌مثابهٔ برساختهٔ زبانی فرض کرده؛ با فاصله‌گیری از متن، برساختگی آن را توضیح می دهد (نک: وو، ۱۳۹۰: ۲۲ به بعد) نیست؛ حاوی مداخلهٔ مستقیم مؤلف-راوی و اظهار عاملیت و اقتدار وی است.

۱-۱-۳-۵. دعوت به شنیدن قصه‌ای جدید

بشنوید ای دوستان این داستان　　خود حقیقت نقد حال ماست آن
(دفتر اول، ۳۵)

یک حکایت گویمت بشنو به هوش　　تا بدانی که طمع شد بند گوش
(دفتر دوم، ۵۷۸)

۲-۳-۱-۵. اذعان به طولانی‌شدن کلام و بازگشت به قصه

این سخن پایان ندارد گشت دیر　　گوش کن تو قصه خرگوش و شیر
(دفتر اول، ۱۲۶۲)

دور ماند از جّر جرارِ کلام　　باز باید گشت و کرد آن را تمام
(دفتر دوم، ۱۵۶۲)

۳-۳-۱-۵. اعلان پایان قصه

درنیابد حال پخته هیچ خام　　پس سخن کوتاه باید والسلام
(دفتر اول، ۱۸)

قومِ دیگر ناپذیرا ترش و خام　　ناقصانِ سرمدی تمّ الکلام
(دفتر دوم، ۳۸۱۰)

با نگاهی به مثال‌های فوق می‌توان به این نکته رسید که فرایند خلق و تداوم و پایان‌بخشی در دست مؤلف-راوی است؛ او به هر شکل آن را سامان دهد و ابراز وجود کند.

٤-۱-۵. پاسخ به سؤال‌های مقدر

در هر سخنی، مقداری سفیدی، خلأ یا ابهام وجود دارد. این ابهام شامل تعلیق و تعویق پیام و معنا با شکل‌ها و سطوح مختلف، و به‌لحاظ میزان گشایش متفاوت است. همان‌قدر که ایضاح، متن را به‌سوی تک‌معنایی و قطعیت سوق می‌دهد، ابهام می‌تواند با چندسویگی یا ناتمامی که در نشانه‌ها به‌جای می‌گذارد، از تکین‌بودگی معنا و اقتدار متن بکاهد. مؤلف-راوی مثنوی در بخشی از حاشیه‌پردازی، علاوه بر ایضاح‌های عادی، با پاسخ به سؤال‌های مقدر، به شکلی مؤکد از سخن خود ابهام‌زدایی می‌کند. پاسخ به سؤال‌های مقدر، به دو شکل درون‌گفتاری و افزودهٔ توضیحی در مثنوی دیده می‌شود.

گر خدا خواهد نگفتند از بتر　　پس خدا بنمودشان عجز بشر
ترک استثنا مرادم قسوتی است　　نی همین گفتن که عارض حالتی است
ای بسا ناورده استثنا به گفت　　جان او با جان استثناست جفت
(دفتر اول، ۴۹-۵۰)

در داستانی دیگر:

گر شکال آرد کسی در گفت ما　　از برای انبیا و اولیا
کانبیا را نه که نفس کشته بود　　پس چراشان دشمنان بود و حسود
گوش کن تو ای طلبکار صواب　　بشنو این اشکال و شبهت را جواب
دشمن خود بوده‌اند آن منکران　　زخم بر خود می‌زدند ایشان چنان
(دفتر دوم، ۷۹۰-۸۷۶)

افزون بر پاسخ به سؤال‌های مقدر در درون متن حکایت یا پاره‌گفتارهای در حال گفتن، در مواردی نیز مؤلف-راوی پس از به‌پایان‌رساندن، افزوده‌ای ایضاحی برای رفع شبهه ذکر می‌کند. در پایان حکایت پادشاه و کنیزک، حدود ۲۴ بیت افزوده‌ای با بیت آغازین:

کشتن این مرد بر دست حکیم　　نی پی اومید بود و نی ز بیم
(دفتر اول، ۲۲۲ به بعد)

آمده است تا شبههٔ قتل زرگر را با نگاهی دیگر خوشایند کند؛ یا آنکه پس از پایان حکایت کرامات ابراهیم ادهم، افزوده‌ای با این بیت آغاز می‌شود:

چون یکی حس در روش بگشاد بند　　مابقی حس‌ها همه مبدل شوند
(دفتر دوم، ۳۲۴۰ به بعد)

این افزوده توضیحی به شکل ضمنی شبههٔ خوانش در حکایت ابراهیم ادهم و نتیجه‌گیری از آن را برطرف می‌کند.

۵-۱-۵. انواع تفسیر و تأویل

هر شکل از تفسیر و تأویل، نوعی کانونی‌سازی ادراکی است و هر سوژهٔ کانونی‌ساز از عواملی همچون زمان، مکان، عاطفه و ایدئولوژی دربردارندهٔ خود تأثیر می‌پذیرد (نک: ریمون-کنان، ۱۳۸۶: ۹۹؛ اشمید، ۱۳۹۴: ۱۳۱). به عبارت دیگر، هر تفسیر یا تأویلی بر نوعی مدالیته و جهت مندی (نک: نورگارد و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۰۲) استوار است که پیام یا

معنا را با شکل یا اشکالی ویژه صورت‌بندی کرده، تا به کنترل درآورد. جنبهٔ تعلیمی مثنوی سبب شده است که علاوه بر شکل های دیگر ایضاح، مؤلف-راوی با تفسیر نمادها، اصطلاحات، آیات و احادیث و سایر سخنان معنای مندرج در آن ها را یکسویه و گاهی دلخواه به دست مخاطب برساند.

۱-۵-۱-۵. تفسیر نمادها

در داستان طوطی و بازرگان، مؤلف-راوی پس از مرده‌نمایی طوطی در قفس، بحث را به سویه‌ای عرفانی می‌افکند و طوطی را در قالب نماد تفسیر می‌کند:

طوطی‌ای کآید ز وحی آواز او　　پیش از آغاز وجود آغاز او
اندرون توست آن طوطی نهان　　عکس او را دیده تو بر این و آن
(دفتر اول، ۱۷۱۷-۱۷۱۸)

یا در حکایت خلیفه و اعرابی زن و مرد را نماد فرض می‌کند و به رمزگشایی از آن‌ها می‌پردازد:

ماجرای مرد و زن افتاد نقل　　آن مثال نفس خود می‌دان و عقل
این زن و مردی که نفس است و خرد　　نیک بایستست بهر نیک و بد
(دفتر اول، ۲۶۱۷-۲۶۱۸)

۲-۵-۱-۵. تفسیر اصطلاحات

مؤلف-راوی مثنوی علاوه بر تفسیر برخی از نمادها، به تفسیر اصطلاحات از جمله اصطلاحات عرفانی و کلامی نیز می‌پردازد. در یکی از این موارد، اصطلاح حال و مقام را با سبک ویژهٔ خود در داستان رسول روم و عمر بن خطاب صورت‌بندی می‌کند:

... بعد از آن گفتش سخن‌های دقیق　　وز صفات پاک حق نعم الرفیق
وز نوازش‌های حق ابدال را　　تا بداند او مقام و حال را
حال چون جلوه‌ست ز آن زیبا عروس　　وین مقام آن خلوت آمد با عروس
جلوه بیند شاه و غیر شاه نیز　　وقت خلوت نیست جز شاه عزیز...
(دفتر اول، ۱۴۳۳-۱۴۳۶)

یا در بحثی دیگر، از اصطلاح کلامی جبر، تفسیری عارفانه پیش می‌نهد:

لفظ جبرم عشق را بی‌صبر کرد　　و آن که عاشق نیست حبس جبر کرد

این معیت با حق است و جبر نیست　　این تجلی مه است این ابر نیست
ور بود این جبر، جبر عامه نیست　　جبر آن امارهٔ خودکامه نیست
(دفتر اول، ۱۴۶۳-۱۴۶۵)

۳-۵-۱-۵. تفسیر آیات و احادیث

علاوه بر ارجاع بینامتنی فراوان به آیات و احادیث، در بسیاری موارد مؤلف-راوی مثنوی به تفسیر آیات و احادیث می‌پردازد:

اولیا اصحاب کهف‌اند ای عنود　　در قیام و در تقلب هم رقود
می‌کشدشان بی‌تکلف در فعال　　بی‌خبر ذات الیمین ذات الشمال
چیست آن ذات الیمین فعل حسن　　چیست آن ذات الشمال اشغال تن
(دفتر اول، ۳۱۸۷-۳۱۸۹)

یا:

سوی حسی رو که نورش راکب است　　حس را آن نور نیکو صاحب است
نور حس را نور حق تزیین بود　　معنی نورٌ علی نور این بود
(دفتر دوم، ۱۲۹۲-۱۲۹۳)

٤-٦-۱-۵. تفسیر شعر شاعران پیشین

فراتر از نقل‌قول از شاعران پیشین، شاعر در مواردی ابتدا به شعری ارجاع می‌دهد و سپس آن را تفسیر می‌کند؛ برای مثال در میانهٔ روایت طوطی و بازرگان، ذیل یک عنوان این تعبیر آمده است: «تفسیر قول فریدالدین العطار قدس الله سره». پس از آن بیتی از غزل عطار ذکر شده و سپس حدود دوازده بیت در قالب تفسیر به گفت‌وگو با آن شعر پرداخته شده است (دفتر اول، ۱۶۰۳-۱۶۱۴). باز در میانهٔ حکایت مذکور، یک بیت از غزلی از سنایی زیر عنوان «تفسیر قول حکیم» آمده و سپس بالغ بر چند ده بیت به‌مثابهٔ تفسیر آن بیت ذکر شده است (دفتر اول، ۱۷۶۳-۱۸۱۳).

۷-۱-۵. موضع‌گیری نسبت به شخصیت‌های داستانی

یکی از روش‌های اقتدارگرایی درون‌متنی، گرایش به پیش‌داوری و موضع‌گیری نسبت به شخصیت‌های داستانی است؛ در حالی که یکی از ضرورت‌ها و اصول دیالوگ، تعلیق

قضاوت دربارهٔ دیگری یا درباب موضوع سخن (بوهم، ۱۳۸۱: ۲۴) و یا رهاشدن از طبقه‌بندی‌های مألوف دوقطبی (برونو به نقل از شریف‌زاده، ۱۳۹۷: ۴۰-۴۶) است. در روایت هایی که به شکلی اقتدارگریز تولید شده است، مؤلف-راوی یا روای به جانبداری از کسی یا طرد کسی دیگر برنمی‌خیزد، بلکه کنش ها و وضعیت افراد را به نمایش می گذارد تا خواننده در مواجههٔ با متن و خواندن کامل آن به شناخت برسد. موارد زیادی در مثنوی وجود دارد که مؤلف-راوی به‌جای گزارش به قضاوت می پردازد و از همان آغاز، موضع‌گیری وی اعم از دفاع یا طرد آشکار می‌شود:

آن جهود سگ ببین چه رأی کرد　　پهلوی آتش بتی بر پای کرد
کان که این بت را سجود آرد برست　　ور نیارد در دل آتش نشست
(دفتر اول، ۷۶۹-۷۷۰)

یا در رد حکمای طبیعی و فلاسفه، با تمسخر از آن‌ها یاد می‌کند:

چون حکیمک اعتقادی کرده است　　کاسمان بیضه، زمین چون زرده است
(دفتر اول، ۲۴۸۲)

در داستان شیر، گرگ و روباه هم کنش شیر مبنی بر قتل مرگ را با ستایش بازنمایی می‌کند:

گرگ را برکند سر، آن سرفراز　　تا نماند دو سری و امتیاز
(دفتر اول، ۳۱۰۲)

۸-۱-۵. اظهار نظریه‌های زبان-معناشناختی یا بوطیقایی

دسته‌ای دیگر از حاشیه‌پردازی‌ها یا ایضاح مؤلف-راوی مثنوی، بر برخی از نظریه‌های زبان-معناشناختی یا بوطیقایی استوار است. این شکل از اظهارات، نوعی دیگر از گفتمان توضیحی است که در قالب نظریه‌ای موضوع سخن را تأیید می‌کند و بدان مشروعیت می‌بخشد. مشروعیت‌بخشی مذکور به‌صورت ضمنی حاکی از احساس اقتدار گوینده است.

راه هموار است و زیرش دام‌ها　　قحط معنی در میان نام‌ها
لفظ‌ها و نام‌ها چون دام‌هاست　　لفظ شیرین ریگ آب عمر ماست
(دفتر اول، ۱۰۶۰-۱۰۶۱)

معنی اندر شعر جز با خبط نیست　　چون فلاسنگ است اندر ضبط نیست
(دفتر اول، ۱۵۲۸)

چـه تعلـق آن معـانی را بـه جسـم　　چـه تعلـق فهـم اشـیا را بـه رسـم
لفظ چون ذکر است و معنی طایر است　　جسـم جـوی و روح آب سـایر اسـت
(دفتـــر دوم، ۳۲۹۱-۳۲۹۲)

۹-۱-۵. افشای پیش از موعد پایان داستان‌ها

از دیگر نشانه‌های اقتدارگرایی، اظهار دانایی یا تظاهر به آن است. در رویکردهـای گفت-وگویی یا دیالوگ‌محور، هیچ‌یک از طـرفین از پایـان کـار مطلع نیسـت (گـادامر، ۱۳۷۹). فراتر از براعت استهلال یا زاویهٔ دید پیش‌نگر که گوشه‌ای از آینـده را مطـرح مـی‌کنـد، در برخی موارد مؤلف-راوی مثنوی بنا به جنبهٔ دانای کلی‌ای که دارد، جانبدارانـه و بـه‌دلخـواه پایان برخی از قصه‌ها را افشا کرده است. در داستان خلیفه و اعرابی که مؤلف-راوی کـاملاً طرفدار جایگاه و نقش مرد است و در همین داستان مـرد را نمـاد عقـل و زن را نمـاد نفـس فرض کرده است، با طعنه به رفتار زن، پایان داستان را تقریباً افشا می‌کند:

زن نمی‌دانسـت کانجـا بـر گـذر　　جوی جیحون است شیرین چون شکر
(دفتـــر اول، ۲۷۱۶)

و صریح‌تر از آن به هنگام بازنمایی داستان نخجیـران، از موضـع قـدرت بـا مخاطـب سـخن می‌گوید و پایان داستان را پیش از موعد بیان می‌کند:

گوش خر بفـروش و دیگـر گـوش خـر　　کـاین سـخن را درنیابـد گـوش خـر
رو تـو روبـه بـازی خرگـوش بـین　　شـیرگیری‌سـازی خرگـوش بـین
(دفتـــر اول، ۱۰۲۸-۱۰۲۹)

۱۰-۱-۵. نتیجه‌گیری از قصه‌ها

کنش نتیجه‌گیری، نوعی هنجارسازی و تجویز است که به آشکارترین وجه می‌تواند عـلاوه بر یکسویه‌نمایی تعامل، راه را بـر چندصـدایی ببنـدد و بـه قطعیـت معنـا بینجامـد. بـر همـین اساس، نتیجه‌گیری حاوی نوعی اقتدارگرایی است و به‌لحاظ ساختاری می‌توانـد بـه‌صـورت درونی و در قالب انواع دستورالعمل در لابه‌لای بحث نمود یابد یا در پایان سـخن بـه شـکل صورت‌بندی نهایی ظاهر شود. تقریباً همهٔ حکایت‌های مثنوی دارای نتیجه‌گیـری درونـی و پایانی است. مؤلف-راوی مثنوی به هر بهانه‌ای در لابه‌لای متن دستورالعمل صـادر کـرده و درنهایت با فرازبان به صورت‌بندی بحث در قالب نتیجه‌گیری نهـایی پرداختـه اسـت؛ بـرای

مثال، در پایان ملاقات طبیب الهی با کنیزک، نتیجه‌گیری درونی با تعبیر زیر انجام شده است:

وعده‌ها باشد حقیقی دلپذیر　　وعده‌ها باشد مجازی تاسه گیر
وعدهٔ اهل کرم نقد روان　　وعدهٔ نااهل شد رنج روان
(دفتر اول، ۱۸۰-۱۸۱)

یا در میانهٔ حکایت شیر و گرگ و روباه، از زبان شیر چنین نتیجه‌گیری می‌کند:

کل شیء هالکٌ جز وجه او　　چون نه‌ای در وجه او هستی مجو
هر که او بر در من و ما می‌زند　　ردّ باب است او و بر لا می‌تند
(دفتر اول، ۳۰۵۴-۳۰۵۵)

همهٔ مواردی که در ذیل بحث مثل‌گویی از نوع گزاره‌ای گفته شد، نوعی نتیجه‌گیری درونی است. نتیجه‌گیری پایانی هم در همهٔ حکایت‌ها به چشم می‌خورد. در پایان اولین حکایت داستانی مثنوی آمده است:

... زآنک عشق مردگان پاینده نیست　　زآنک مرده سوی ما آینده نیست...
عشق آن زنده گزین کو باقی است　　کز شراب جان‌فزایت ساقی است...
تو مگو ما را بدان شه بار نیست　　با کریمان کارها دشوار نیست
(دفتر اول، ۲۱۷-۲۲۱)

یا در پایان حکایت اعرابی ریگ‌درجوال و فیلسوف ملامت‌گوی، چنین نتیجه‌گیری می‌کند:

گر تو خواهی کی شقاوت کم شود　　جهد کن تا از تو حکمت کم شود
حکمتی کز طبع زاید و خیال　　حکمتی بی فیض نور ذوالجلال
حکمت دنیا فزاید ظن و شک　　حکمت دینی برد فوق فلک...
فکر آن باشد که بگشاید رهی　　راه آن باشد که پیش آید شهی
(دفتر دوم، ۳۲۰۱-۳۲۰۷)

با این وصف، مؤلف-راوی با وجوهی از ایضاح و زیرمجموعه‌های آن‌ها که ذکر شد، چنان می‌نمایاند که نه‌تنها کنش تولید، تداوم و پایان‌بندی روایت‌ها در دست اوست، قطعیت معنای برساخته نیز وابسته به اوست. به عبارت دیگر، مؤلف-راوی مثنوی در این سطح از ایضاح، «ضمیر «من» را که مکان اجاره‌ای سوژه‌ها بوده و به‌صورت اختصاصی به

کسی تعلق ندارد» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۴۸)، با تکیهٔ مفرط بر آن جایگاه که در قالب انواع «ایضاح-اقتدارنمایی» اتفاق افتاده است، به‌صورت نمادین بـه ملـک انحصـاری خـود مبـدل کرده است. تمامی این ایضاح‌ها که به‌ظاهر برای انسجام متن و هدایت خواننده انجـام شـده است، بنا به قطعیت‌بخشی به پیام و معنا حاوی بازدارندگی مخاطب و نمایش اقتدار مؤلـف-راوی است. البته ناگفته نماند اقتدار نهفته در این وجـوه از بازنمـایی ایضـاحی متـأثر از جبـر زبان و مقداری هم حاصل جنبهٔ تعلیمی متن به‌ویژه حاصل نظام آموزشی منبری است (نک: زریـن‌کـوب، ۱۳۷۳: ۱۷۰-۱۲۱). ایـن نظـام آموزشـی در تعبیـر ژوزف ژاکوتـو بـه نظـام «تبیین‌گـر» مشـهور اسـت؛ گفتمـانی کـه منطـق آن مبنـای اسـطورهٔ تربیـت اسـت و در آن، افسانه‌ای با نام تقابل ذهن دانایـان و نادانـان رواج دارد. در چنـین نظـامی، همیشـه فاصـله‌ای خیالی میان فرستنده و گیرنده یا معلم و شاگرد وجود دارد و مخاطب یـا شـاگرد فقـط بایـد چیزی را که برای وی انتخاب و تبیین کرده‌اند، بیاموزد (نک: رانسـیر، ۱۳۹۵: ۱۵-۳۴). ایـن نظام ارتباطی-آموزشـی اگرچـه در تصـوف مدرسـی بـه‌کـار گرفتـه شـده اسـت، لزومـاً بـا معرفت‌شناسی عرفانی به‌ویژه عاشقانه-قلندری نسبتی ندارد. به بیـان دیگـر، وجـوه ایضـاحی برشمرده‌شده که مبنای اقتدار مؤلف-راوی مثنـوی شـده اسـت، برآمـده از معرفـت‌شناسـی عرفانی نیست.

۲-۵. حاشیه، ایضاح و اقتدارگریزی مؤلف-راوی مثنوی

اگر سویهٔ اقتدارگرایانه ایضاح بر اظهار عاملیت مؤلف-راوی و تکین‌شدگی و قطعیـت معنـا استوار است، سطح اقتدارگریز آن حاصل رخنه‌برداشتن عاملیـت مؤلـف-راوی و تردیـد در ارادهٔ اوسـت. بـرای تبیـین وجـوه اقتدارگریزانـهٔ ایضـاح در مثنـوی، بـه دو منظـر بینـامتنی و کسب‌باوری استناد خواهد شد که در هرکدام به روش‌هایی ویژه، عاملیت مؤلـف-راوی بـه تعویق افتاده یا مطلق‌بودگی آن به هم‌حضوری با دیگری تغییر کرده است.

۱-۲-۵. گفت‌وگو با متن‌های دیگر و تعلیق عاملیت

بحث گفت‌وگوی متن‌ها یا بینامتنیت در معنای عام شامل ارتباط متن‌ها با هم یا ارجاع یکـی به دیگری در سطوح مختلف و با مصداق‌های گوناگون اسـت. در جهـان معاصـر، از بحـث

«هیبریداسیون» یا چندرگه‌بودگی باختین، اصل «دوسویگی» کریستوا، وجهی از ترامتنیت ژنت تا بحث «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم و... هرکدام مفهوم مذکور را به شکل‌های مختلف صورت‌بندی کرده‌اند؛ افزون بر اینکه پیوند متن‌ها در جهان قدیم نیز در قالب انواع نقل‌قول، ارجاع یا سرقت مطرح بوده است.

برخی همچون ژولیا کریستوا بینامتنیت را از بحث نقد منابع متمایز کرده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۶) یا ژرار ژنت آن را به‌مثابهٔ یکی از اشکال ترامتنیت سامان داده و به چهار مصداق نقل‌قول، ارجاع، سرقت و تلمیح محدود کرده است (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۰). برخی دیگر دایرهٔ بحث را عام‌تر گرفته‌اند و مصداق‌های دیگری نیز بر آن افزوده‌اند؛ فراتر از همهٔ بحث‌های ساختاری مذکور، بینامتنیت بنا به «گیومه‌ورزی» – در معنای اصطلاحی– مندرج در آن، نسبتی تام با بحث اقتدارگریزی دارد. گیومه‌ورزی در معنای اصطلاحی شامل هرگونه پیوند آشکار و پنهان متنی است که گاه برای نمایش آن از گیومه – نشانهٔ بصری – استفاده می‌شود و گاه نمی‌شود. آنچه مهم است، جنبهٔ پیوندی موضوع است و مهم‌تر از آن این است که گیومه در معنای اصطلاحی خود چنین اعلام می‌کند که: «سخنی که می‌گویم از آن من نیست، بلکه به دیگری تعلق دارد» (ومک، ۱۳۹۷: ۶۲). همین نکته اساس تعویق و تعلیق عاملیت مؤلف–راوی است و بر همین اساس است که بحث مرگ مؤلف بارت با بینامتنیت گره می‌خورد. بارت در تبیین مرگ مؤلف، متن را بافته‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگی می‌داند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۶)؛ یا ونسان ژوو به هنگام تبیین جنبه‌های گفتمانی رمان که مبنای دیالوگی و بینامتنی دارد، از تعبیر «شبه فاعل» استفاده می‌کند (ژوو، ۱۳۹۴: ۱۲۶) که حاکی از منتسب‌نبودن عاملیت مطلق به مؤلف–راوی رمان است.

سطوح و وجوه بینامتنیت در مثنوی معنوی متنوع و فراوان است. در این بخش ذکر دو نکته ضروری است: اولاً به آن موارد وجوه بینامتنی که در قالب فرازبان و به‌صورت حاشیه مطرح شده است، توجه خواهد شد. ثانیاً بدون توجه به تمایز ساختاری آن‌ها و فقط بنا به جنبهٔ ارجاع دهی آن‌ها ذیل عنوان ارجاع بررسی می‌شود. با این مقدمه، مهم‌ترین وجوه بینامتنی–ارجاعی مثنوی معنوی را به شرح زیر می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱-۱-۲-۵. ارجاع مجهول

همهٔ نقل‌قول‌های گزاره‌ای یا حکایت‌محوری که بدون ذکر نام نویسنده یا اسم کتاب در مثنوی آمده است، ارجاع مجهول تلقی می‌شود و در ذیل این عنوان قرار می‌گیرد. با نگاهی به کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* نوشتهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر می‌توان به گسترهٔ ارجاع مجهول در مثنوی پی برد؛ برای مثال، با نگاهی به مآخذ اولین حکایت مثنوی یعنی پادشاه و کنیزک می‌توان این داستان یا بخش‌هایی از آن را در *فردوس‌الحکمه*، *چهارمقاله* و *ذخیرهٔ خوارزمشاهی* مشاهده کرد، اگرچه گویی مأخذ اصلی مؤلف-راوی مثنوی *چهارمقالهٔ* عروضی بوده است (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۳-۵). این مسئله در باب نقل‌قول‌های گزاره‌ای هم که به امثال و احادیث ارجاع داده است، مصداق دارد.

۲-۱-۲-۵. ارجاع معلوم

ارجاع معلوم شامل همهٔ موارد ارجاع اعم از گزاره‌ای یا حکایت‌محور است که مؤلف-راوی در ارجاع خود به نام منبع یا اسم مؤلف سخن اشاره می‌کند. مهم‌ترین موارد ارجاع معلوم در مثنوی عبارت است از:

- ارجاع به قرآن کریم

یک شه دیگر ز نسل آن جهود — در هلاک قوم عیسی رو نمود
گر خبر خواهی از این دیگر خروج — سوره برخوان، والسماء ذات البروج
(دفتر اول، ۷۴۰-۷۴۱)

و در حکایت ساختن مسجد ضرار به دست منافقان چنین به قرآن ارجاع می‌دهد:

یک مثال دیگر اندر کژروی — شاید ار از نقل قرآن بشنوی
این چنین کژ بازی‌ای در جفت و طاق — با نبی می‌باختند اهل نفاق
کز برای عزّ دین احمدی — مسجدی سازیم و بود آن مرتدی
(دفتر دوم، ۲۸۲۵-۲۸۲۵)

- ارجاع به پیامبر (ص)

گفت پیغمبر بکن ای رایزن — مشورت کالمستشار مؤتمن
(دفتر اول، ۱۰۴۴)

گفت پیغمبر که زن بر عاقلان غالب آید سخت و بر صاحبدلان
باز بر زن جاهلان چیره شوند کاندر ایشان تندی حیوان است بند
(دفتر اول، ۲۴۳۳-۲۴۳۴)

-ارجاع به شاعران پیشین

علاوه بر تفسیر شعر شاعرانی که نامشان در ابیات مثنوی نیامده است، در مواردی هم ارجاع با ذکر نام شاعران در لابه‌لای اشعار اتفاق افتاده است. در دو مورد زیر با ذکر اسم یا لقب به سنایی ارجاع داده شده است:

بشنو این پند از حکیم غزنوی تا بیابی در تن کهنه نوی
ناز را رویی بباید همچو ورد چون نداری گرد بدخویی مگرد
(دفتر اول، ۱۹۰۵-۱۹۰۶)

بشنو الفاظ حکیم پرده‌ای سر همان‌جا نه که باده خورده‌ای
(دفتر اول، ۳۴۲۶)

ارجاع‌های مجهول و معلوم بنا به رویکرد گیومه‌ورزانهٔ آن‌ها مانع شکل‌گیری اقتدار برای مؤلف-راوی است. در این رویه، معمولاً مؤلف-راوی به‌مثابهٔ مجرا عمل می‌کند. در دقیق‌ترین وجه، او مالک سخن نیست، بلکه در تداوم‌بخشی به سخن تولیدشده مشارکت می‌کند.

۲-۲-۵. کسب‌باوری و تعلیق عاملیت

تجربهٔ فنا دو بعد معرفتی و ارادی سالک را دربرمی‌گیرد. جنبهٔ معرفتی فنا حالتی است که تجربه‌گر از امر پیشینی مرزبندی که در نظام نشانه‌ها وجود داشته و در فرهنگ تثبیت شده است، درمی‌گذرد. در این رویه، هرگونه ابژه‌سازی و تفکیک سوژه و ابژه با شکل مألوف متوقف می‌شود. بخش دوم تعریف کلابادی از اصطلاح فنا یعنی تعبیر «اسقاط تمییز» همین نکته را می‌رساند: «فنا یعنی آنکه حظ‌های آدمی فانی شود و برای آدمی چیزی از این لذت باقی نماند و تمییز وی ساقط گردد» (۱۳۷۱: ۱۲۳).

سویهٔ دیگر بعد اراده است. در این سطح، همسو با تعلیق مرزبندی و ابژه‌سازی معرفتی، اراده و عاملیت منتسب به شخص تجربه‌گر به تعویق درمی‌آید. بحث فنا از منظر اخیر، با هر مبنایی که در عرفان جهان شروع شده باشد، به هنگام بازتولید و رواج در فرهنگ اسلامی-

ایرانی بر بستر کلام اشعری و موارد مشابه همچون ماتریدیه رشد کرده و مبنای آن نظریهٔ «کسب» است. نظریهٔ کسب به‌لحاظ تاریخی در سه دورهٔ پیشااشعری، دورهٔ اشعری، باقلانی و جوینی و دورهٔ پسااشعری، شامل نظریه‌پردازانی مثل غزالی یا ماتریدی و طرفداران مکتب وی همچون نسفی، سامان یافته است (نک: ولفسن، ۱۳۶۸: ۷۱۶-۷۷۶). به‌رغم تفاوت‌های جزئی که در تعریف‌ها، شکل انتساب قدرت و میزان آن به فرد و مواردی از این دست میان نظریه‌پردازان بحث کسب وجود دارد، معنای آن تقریباً در نظر آنان مشترک است. کسب یعنی اینکه در انجام هر کاری، خداوند خالق افعال انسان و انسان کاسب آن‌هاست. اشعری در باب آن چنین آورده است: «کسب عبارت است از تعلق قدرت و ارادهٔ بنده به فعل مقدوری که از جانب خداوند حادث می‌شود. خالق افعال بندگان خداست و بنده در افعال خویش جز اکتساب آن دخالتی ندارد (اشعری، ۱۴۲۶: ۳۲۲). با این وصف، عاملیت انسان در مقام سوژه، دست‌دوم و فرعی فرض شده و از اقتدار تکین برخوردار نیست.

مثنوی معنوی مشحون از این موتیف در قالب گزاره‌ای و حکایت‌محور است؛ هر جا که بحث ارادهٔ انسان مطرح می‌شود، فنای اراده با پشتوانهٔ بحث کسب بازنمایی شده و نتیجهٔ آن تعویق ارادهٔ سوژه‌هاست. یکی از مهم‌ترین مصداق‌ها که با توجه به بحث کسب و فنا به تعلیق درآمده است، ارادهٔ به کنش روایت‌گری است که در این نوشتار به‌مثابهٔ شکلی از اقتدارگریزی مؤلف-راوی حاشیه‌پرداز مطرح می‌شود.

همان‌طور که در بخش اقتدارگریزی مبتنی بر بینامتنیت، فقط به موارد حاشیه‌پردازانه و ایضاحی پرداخته شد، در این بخش به آن دسته از اقتدارگریزی کسب‌باورانهٔ مؤلف-راوی پرداخته خواهد شد که به‌صورت حاشیه در باب کنش و ارادهٔ روایت‌گری آمده است. از آنجا که در کسب‌باوری، سوژهٔ سخنگو در مقام کاسب و یک دیگری - خدا یا معشوق - خالق و فاعل اصلی سخن او فرض می‌شود، کنش ایضاحی مؤلف-راوی مثنوی در قالب دو عنوان «روایت-کسب» ضمنی و آشکار معرفی می‌شود.

۱-۲-۲-۵. روایت-کسب ضمنی

روایت-کسب ضمنی شامل آن دسته از اظهارات مؤلف-راوی در باب کنش روایت‌گری است که در آن، بدون اشاره به دیگری خالق یا فاعل اصلی روایت، از ادامه‌دادن سخن

امتناع یا اظهار عجز می‌کند. همین امر خواه بنا به ضعف اراده و خواه به‌دلیل تردید معرفتی باشد، اقتدار و مرکزیت وی را متزلزل می‌کند:

با لب دمساز خود گر جفتمی — همچو نی من گفتنی‌ها گفتمی
هر که او از هم زبانی شد جدا — بی‌زبان شد گرچه دارد صد نوا
(دفتر اول، ۲۷-۲۸)

یا در داستان پادشاهی که دو غلام خریده بود، پس از ارائهٔ بخشی از روایت، به‌یکباره از ادامه‌دادن بحث امتناع می‌کند:

شاه با او در سخن اینجا رسید — تا بدید از وی نشانی ناپدید
گر بدید آن شاه جویا دور نیست — لیک ما را ذکر آن دستور نیست
(دفتر دوم، ۱۰۰۳-۱۰۰۴)

۲-۲-۲-۵. روایت-کسب آشکار

در روایت-کسب آشکار، سوژهٔ سخنگو در مقام کاسب به دیگری خالق یا فاعل روایت هم اشاره می‌کند. این دیگری که با اسامی و القاب مختلف بازنمایی می‌شود، گاهی به روایت‌گر اجازه سخن گفتن نمی‌دهد:

من تمام این نیارم گفت از آن — منع می‌آید ز صاحب مرکزان
(دفتر اول، ۱۶۸۰)
کی گذارد آنک رشک روشنی است — تا بگویم آنچه فرض و گفتنی است
(دفتر اول، ۱۹۴)

در جایی دیگر، اجازهٔ سخن‌گفتن صادر می‌کند و بر همین اساس، مؤلف-راوی به سخن ادامه می‌دهد:

از ملولی یار خامش کردمی — گر همو مهلت بدادی یکدمی
لیک می‌گوید بگو هین عیب نیست — جز تقاضای قضای غیب نیست
(دفتر اول، ۱۹۹۳-۱۹۹۴)

با این وصف، کسب‌باوری در مقام پشتوانهٔ کلامی بحث فنا، شکلی از روایت را با نام روایت-کسب را فراهم می‌آورد که برمبنای آن، اقتدار و مرکزیت مؤلف-راوی را با فروکاستن وی به مرتبهٔ کاسب روایت – و نه خالق آن- به تعلیق درمی‌آورد.

٦. نتیجه‌گیری

بخش عمده‌ای از روایت‌پردازی مثنوی در قالب فرازبان و به‌صورت حاشیه در خدمت ایضاح مطالب نقل شده یا در حال نقل است؛ بدین‌صورت که مؤلف-راوی مثنوی با تکیه بر زمان حال روایی، خواه برای انسجام متن و خواه هدایت-بازداشت مخاطب، به صورت‌بندی مجدد مفاهیم پرداخته است. صورت‌بندی مذکور بنا بر دربردارندگی مدالیته و جهت‌مندی یک‌جانبه، سبب انتساب اقتدارگرایی به متن مثنوی، مؤلف-راوی نیز معرفت‌شناسی عرفانی آن شده است؛ در حالی که منطق حاشیه در مثنوی را به دو سطح می‌توان تقسیم کرد: در یک سطح، حاشیه‌پردازی و سبک ایضاحی برآمده از آن با وجوهی همچون مقدمه‌نویسی، مثل‌گویی، گزارش تولید، تداوم و پایان قصه‌ها، پاسخ به سؤال‌های مقدر، تفسیر نمادها، اصطلاحات، آیات و احادیث و سخنان شاعران پیشین، موضع‌گیری نسبت به شخصیت‌های داستانی، اظهار نظریه‌های زبان-معناشناختی یا بوطیقایی، افشای پیش از موعد پایان داستان‌ها و نتیجه‌گیری از قصه‌ها به اقتدار مؤلف-راوی انجامیده است. در این سطح، نه‌تنها عاملیت و اقتدار مؤلف-راوی با به‌دست‌گرفتن فرایند تولید، تداوم و پایان‌بندی قصه‌ها و افشای خودآگاهانهٔ آن‌ها به شکلی متورم به چشم می‌آید، وجوهی دیگر مانند انواع تفسیر و نتیجه‌گیری نیز با قطعیت‌بخشی و تکین‌نمایی پیام و معنا بر اقتدار مذکور می‌افزاید. این سطح از ایضاح، بیشتر از آنکه برآمده از معرفت‌شناسی عرفانی باشد، حاصل جبر آموزشی و نظام تعلیمی تبیین‌گر مکتب‌خانه‌ای-فقاهتی است که مؤلف-راوی در آن سنت انضباطی، ورزیده شده است. در سطحی دیگر، حاشیه‌پردازی و ایضاح با گرایش به شکل‌هایی از گیومه‌ورزی و بینامتنیت، چه در قالب ارجاع مجهول و چه ارجاع معلوم به قرآن، پیامبر (ص) و شاعران پیشین نیز انواع کسب‌باوری به‌مثابهٔ پشتوانهٔ معرفت‌شناسی عرفانی (فنا) در دو دسته روایت-کسب ضمنی و آشکار، عاملیت مؤلف-راوی را به تعلیق و تعویق درآورده است. با این وصف، نه‌تنها همهٔ سطوح ایضاح در مثنوی اقتدارگرایانه نیست، آن مقدار هم که در خدمت اقتدارگرایی است، حاصل معرفت‌شناسی عرفانی نیست؛ افزون بر این، اقتدارگرایی مندرج در سطح اول به کمک سطح دوم تعدیل و کم‌رنگ شده است.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. مرکز. تهران.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۶). چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار، مرکز. تهران.
- اشعری، ابوالحسن علی بن ابی‌اسماعیل. (۱۴۲۶). *مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین*. تحقیق نعیم زرزور. ج ۲. مکتبة العصریه. بیروت.
- اشمید، وولف. (۱۳۹۴). *درآمدی بر روایت‌شناسی*. ترجمهٔ تقی پورنامداریان و نیره پاک‌مهر تهران: سیاهرود.
- براون، ام. نیل و استیوارت، ام. کیلی (۱۳۹۲). *راهنمای تفکر نقادانه: هنر پرسیدن سؤال‌های بجا*. ترجمهٔ کورش کامیاب. مینوی خرد. تهران.
- بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ*. تدوین لی نیکل. ترجمهٔ محمدعلی حسین‌نژاد. دفتر پژوهش‌های فرهنگی مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها. تهران.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی*. ترجمهٔ محمد شهبا. مینوی خرد. تهران.
- پژوهنده، لیلا. (۱۳۸۴). «فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی به آرای باختین و بوبر». *مقالات و بررسی‌ها*. دفتر ۷۷. صص ۱۱-۳۴.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساختارشکنی در شعر مولوی*. سخن. تهران.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی. مروارید. تهران.
- رانسیر، ژاک. (۱۳۹۵). *استاد نادان: پنج درس در باب رهایی فکر*. ترجمهٔ آرام قریب. شیرازه. تهران.
- رهبانی، مرتضی. (۱۳۷۹). *فرهنگ شرق و غرب: تحلیل تاریخ از دیدگاه روان‌شناسی*. نی. تهران.
- ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. نیلوفر. تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *بحر در کوزه*. علمی. تهران.
- _____. (۱۳۷۳). *سرّ نی*. ج ۱. علمی. تهران.
- ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمهٔ نصرت حجازی. علمی و فرهنگی. تهران.
- سمننکو، الکسی. (۱۳۹۶). *تاروپود فرهنگ: درآمدی بر نظریهٔ نشانه‌شناختی یوری لوتمان*. ترجمهٔ حسین سرفراز. علمی و فرهنگی. تهران.

- شریف‌زاده، رحمان. (۱۳۹۷). *مذاکره با اشیا: برونو لاتور و نظریهٔ کنشگر-شبکه*، نی. تهران.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۰). مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی. امیرکبیر. تهران.
- قاضی‌مرادی، حسن. (۱۳۸۰). *استبداد در ایران*. اختران. تهران.
- قبادی و همکاران. (۱۳۸۹). «چندآوایی در نگاه مولوی به مسئله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران». *جستارهای ادبی*. ش ۱۷، صص ۷۱-۹۴.
- کلابادی، ابوبکر محمد. (۱۳۷۱). *التعرف*. به کوشش محمدجواد شریعت. چ اول. اساطیر. تهران.
- گادامر، هانس گئورک. (۱۳۷۹). «زبان به‌مثابهٔ میانجی تجربهٔ هرمنوتیکی». *هرمنوتیک مدرن: گزینهٔ جستارها*. ترجمهٔ بابک احمدی و همکاران. مرکز. تهران. صص ۲۰۱-۲۳۶.
- لوبلان، ژیل. (۱۳۹۳). *واضح اندیشیدن: راهنمای تفکر نقادانه*. ترجمهٔ مهدی خسروانی. گمان. تهران.
- لو، جان. (۱۳۹۵). *در جست‌وجوی روش: سردرگمی در پژوهش علوم اجتماعی*. ترجمهٔ سید مجتبی عزیزی. ترجمان. تهران.
- لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت: زاویه دید*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. علمی و فرهنگی. تهران.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. هرمس. تهران.
- مختاری، محمد. (بی‌تا). *انسان در شعر معاصر*. چ دوم. انتشارات توس. تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵). مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد الین نیکلسون. توس. تهران.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی*. سخن. تهران.
- نورگارد، نینا و همکاران. (۱۳۹۴). *فرهنگ سبک‌شناسی*. ترجمهٔ احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر. مروارید. تهران.
- ولفسن، هری اوسترین. (۱۳۶۸). *فلسفهٔ علم کلام*. ترجمهٔ احمد آرام. انتشارات الهدی. تهران.
- ومک، پیتر. (۱۳۹۶). *دیالوگ*. ترجمهٔ مژده ثامنی. سینا. تهران.
- وو، پتریشیا. (۱۳۸۹). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. چشمه. تهران.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). *معانی و بیان*. به کوشش ماهدخت‌بانو همایی، هما. تهران.
- هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵). *مکالمه‌گرایی: میخاییل باختین و جهانش*. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. نیلوفر. تهران.

- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». *مجموعهٔ زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، نی. تهران. صص ۷۱-۸۰.

References

- Ahmadi, B. (1997). *Chahar gozaresh az Tazkareh Al-Owliya* [Four reports on Attar's Tazkareh Al-Owliya].Tehran: Markaz Publications.
- Ash'ari, A. A. (2006). *Maghalat al-eslamiin & ekhtelaf almosalin: Research by Naeim Zarzour* (Vol. 2). Beirut: Maktab Al-asriyeh.
- Bohm, D. (2002). *About dialogue* (L. Nickle, Ed.)(M. Hosseinnejad, Trans.).Tehran: Dialogue of Civilizations International Center, Cultural Research Bureau.
- Browne, M. N., & Stuart, M. K. (2013). Asking the right questions: A guide to critical thinking (K. Kamyab, Trans.). Tehran: Minooy-e Kherad Publications.
- Forouzanfar, B. (1991). *Ma'khaze ghesas va tamisilat-e Mathnavi* [The sources of Mathnavi's parables and stories]. Tehran: Amir Kabir Publications.
- Gadamer, H. G. (2000). Language as a mediator of hermeneutic experience. In *Modern hermeneutics: Selection of works* (pp. 201-236) (B. Ahmadi, et al, Trans.). Tehran: Markaz Publications.
- Ghazimoradi, H. (2001). *Estebdad dar Iran* [Despotism in Iran]. Tehran: Akhtaran.
- Ghobadi, H., Gholmhoseinzade, Gh., Moshref, M., & Raminnia, M.(2010). Polyphony and dialogism in Mowlavi's attitude to Jahd and Tavakol with emphasis on Shir and Nakhchiran story. *Journal of Literary Studies*, 17, 71-94.
- Holquist, M. (2016). *Dialogism: Bakhtin and his world* (M. Amirkhanloo, Trans.) Tehran: Niloofar Publications.
- Homaei, J. (1994). Ma'ani va bayan [*Rhetoric*]. (M. Homaei, Ed.).Tehran: Homa Publications.
- Jakobson, R. (2002). Linguistics and poetry analysis. In *Collection of linguistic and literary criticism* (pp. 71-80). (M. Khozan & H. Payandeh, Trans.) Tehran: Ney Publications.
- Jouve, V. (2015). *Poetique du roman* (N. Hejazi, Trans.) Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Kalabadi, A. M. (1992). *Al-taarrof* (M. J. Shariat. Ed.).Tehran: Asatir Publications.
- Law, J. (2016). *After method: Mess in social science research* (S. M. Azizi, Trans.).Tehran: Tarjoman Publications.
- Leblanc, J. (2014). *Thinking clearly: A guide to critical thinking* (M. Khosravani, Trans.) Tehran: Goman Publications.
- Lintvelt, J. (2011). *Essai de typologie narrative: le "Point de vue"* (A. Abbasi & N. Hejazi, Trans.). Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Martin, W. (2003). *Recent theories of narrative* (M. Shahba, Trans.).Tehran: Hermes Publications.

- Mokhtari, M. (2015). *Ensan dar she'r-e moaser* [Human in contemporary poetry]. Tehran: Toos Publications.
- Mowlavi, J. M. (1996). *Mathnavi* (R. Nicholson, Ed.).Tehran: Toos Publications.
- NamvarMotlagh, B. (2016). Beinamatniyat: Az sakhtargrayi ta pasasakh-targarayi [Intertextuality: From structuralism to post-structuralism]. Tehran: Sokhan Publications.
- Norgard, N., et al. (2015). *Key terms in stylistics* (A. Rezaei Jamkarani & M. Farahmandfar, Trans.).Tehran: Morvarid Publications.
- Pajouhandeh, L. (2005). Philosophy and conditions of dialogue from Mowlavi's view to decisions of Bakhtin and Buber. *Articles and Studies*, 77, 11-34.
- Pournamdarian, T. (2001). *Dar saye aftab: She'r-e farsi va sakhtarshekani dar she'r-e Mowlavi* [Under the shadow of sun: Persian poetry and deconstructionalism in Mowlavi's poetry]. Tehran: Sokhan Publications.
- Prince, G. (2012). *Narratology: The form and functioning of narrative* (M. Shahba, Trans.). Tehran: Minooye Kherad Publications.
- Ranciere, J. (2016). *The ignorant schoolmaster: Five lessons in intellectual emancipation* (A. Gharib, Trans.) Tehran: Shirazeh Publications.
- Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A.Horri, Trans.) Tehran: Niloofar Publications.
- Rohbani, M. (2000). *Farhang-e shargh va gharb: Tahlil-e tarikh az didgah-e ravanshenasi* [East and West culture: Analysis of history in psychology].Tehran: Ney Publications.
- Schmidt, W. (2015). *An introduction to narratology* (T. Poor Namdarian & N. Pakmehr, Trans.) Tehran: Siahroud Publications.
- Semenenko, A. (2016). *The texture of culture: An introduction to Yuri Lotman's semiotic theory* (H. Safaraz, Trans.).Tehran: Elmi & Farhangi Publications.
- Sharifzadeh, R. (2018). *Mozakereh ba ashya: Bruno Latour va nazariye koneshgar-shabake* [Negotiation with objects: Bruno Latour and actor-network theory].Tehran: Ney Publications.
- Tavakoli, H. R. (2010). *Az esharat-e darya: Botighay-e revayat dar Mathnavi* [From the signs of the sea: Poetic narrations of Mathnavi]. Tehran: Morvarid Publications.
- Waugh, P. (2011). *Metafiction* (Sh. Vahifipour, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publications.
- Wolfson, H. A. (1989). *The philosophy of the Kalam* (A. Aram, Trans.). Tehran: Alhoda Publications.
- Womack, P. (2017). *Dialogue* (M. Sameni, Trans.).Tehran: Sina Publications.
- Zarrinkoob, A. (1993). *Ser-e ney* [Secret of the reed]. Tehran: Elmi Publications.
- Zarrinkoob, A. (1987). *Bahr dar kuza* [Sea in the jug]. Tehran: Elmi & Farhangi Publications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

مهلتی بایست تا خون شیر شد
(زایش شمس تبریزی از خون حسین بن منصور حلاج در یک نسخهٔ تعزیه)[۱]

محمد نجاری[۲]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۰۸
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۲۹

چکیده

احتمالاً اصل و مبدأ تعزیه یا شبیه را باید در آیین‌های پیش از اسلام واکاوی کرد که پس از اسلام، با الهام از فاجعهٔ کربلا به‌عنوان یک نمایش دینی نمود یافت و در دور تکاملی، اشخاص و قصه‌های دیگری نیز به آن افزوده شد. نسخهٔ تعزیه/شبیه «حسین بن منصور حلاج» یکی از این دگردیسی‌های مضمونی تعزیه است که در آن، نطفهٔ شمس تبریزی از خون کشتهٔ حسین بن منصور حلاج بسته می‌شود. شخصیت‌های اصلی این اثر، حسین بن منصور حلاج، شمس تبریزی، ملای روم (مولانا) و دختر و همسر وی هستند. این مقاله ضمن بررسی شخصیت و ساختار قصه‌پردازی و روایت در تعزیه/شبیه حلاج، به علل این دگردیسی مضمونی می‌پردازد.

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.21709.1583

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، عضو شورای علمی مرکز اسناد فرهنگی آسیای پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. mnajari75@yahoo.com

مطابق یافته‌ها، شمس در روایتی جدید و اسطوره‌ای، فرزند دختر مولانا و وجه دیگر شخصیت حلاج است و نویسندهٔ بی‌نام این نسخهٔ تعزیه که با زیست و اندیشهٔ این سه عارف بزرگ (حلاج، شمس و مولانا) آشنا بوده، روایتی اسلامی-شیعی و اسطوره‌ای از آن ارایه داده است.

واژه‌های کلیدی: حسین بن منصور حلاج، شمس تبریزی، مولانا، تعزیه، روایت نمایشی.

مقدمه و بیان مسئله

دربارهٔ وجود هنر نمایش در ایران پیش از اسلام دو دیدگاه کاملاً متفاوت وجود دارد: پژوهشگران دستهٔ نخست در وجود هنر نمایش در این دوران با دیدهٔ تردید می‌نگرند و گروه دیگر براساس شواهد و مستندات، نظری مخالف با گروه اول دارند، اما هردو دسته در یک موضوع توافق دارند و آن وجود آیین‌هایی مذهبی با شیوهٔ اجرایی نمایشی/شبه‌نمایشی در ایران پیش از اسلام است.

برخی پژوهشگران، تعزیه را به آیین‌هایی چون مصائب میترا، سوگ سیاوش و یادگار زریران می‌رسانند و عده‌ای دیگر افسانه‌های تاریخی در فرهنگ‌های هندواروپایی را خاستگاه آن می‌دانند (نک: دانشنامهٔ جهان اسلام، ذیل تعزیه؛ دائرةالمعارف تشیع، ذیل تعزیه). احسان یارشاطر در مقاله‌ای می‌نویسد: «دو ماجرای غم‌انگیز در سنت ایرانی از جهاتی چند با شبیه‌خوانی‌ها قابل‌مقایسه‌اند؛ یکی یادگار زریر (یادگار زریران) اثری متعلق به ایران سده‌های میانه است که از روزگار ساسانیان باقی مانده است... . این اثر حماسی، همچون مصیبت امام حسین (ع)، بر شخصیت زریر، مدافع از جان گذشته و دلیر در راه دین متمرکز است» (یارشاطر، ۱۳۶۷: ۱۲۸). او در ادامه می‌افزاید: «دو جنبهٔ این تراژدی قابل‌تأمل است: یکی آنکه نتیجهٔ قطعی حادثه بر زریر و نزدیکانش معلوم است. پیش از آنکه جنگ آغاز گردد، جاماسب در یک پیشگویی شگفت‌انگیز، بار مصائب در انتظار شاه را برای وی آشکار می‌سازد و به‌طرزی خاص می‌گوید که زریر دلاور، چگونه خائنانه به دست بیدرفش شقی کشته می‌شود... در شبیه‌خوانی‌ها نیز مشاهده می‌کنیم که سرنوشت کسان بر امام معلوم است و اغلب از طریق اخبار، احساسات ماقبل وقوع، اظهار تأسف‌ها با توصیفات

آشکار از رخدادهای آینده آشکار می‌شود. جنبهٔ دوم آن است که مرگ زریر با عزیمت اسفبار پسر جوانش بستور (به قول فردوسی، نستور) دنبال می‌شود که به‌رغم صغر سن، به جنگ با بیدرفش می‌شتابد و انتقام پدرش را می‌گیرد. کنار پیکر به‌خون‌تپیده و بی‌جان پدر می‌ایستد و به روش خاص تعزیه‌خوانی‌ها با کلمات حزن‌انگیز بر حال زار پدر نوحه می‌زند» (همان: ۱۲۹).

ماجرای دیگری که یارشاطر با تعزیهٔ دوران اسلامی مقایسه می‌کند، سوگ سیاوش است: «نزدیک ترین همانندی با تعزیه را در سنن ماقبل اسلامی – نه در یادگار زریر بلکه– در تراژدی سیاوش باید یافت. شاهزادهٔ جوان و بی‌گناه برای گریز از کینهٔ پدر راه آوارگی توران‌زمین در پیش می‌گیرد و در آنجا به فرمان افراسیاب بدگوهر به قتل می‌رسد» (همان: ۱۲۷).

پیش از یارشاطر، شاهرخ مسکوب در کتاب *سوگ سیاوش* به تأثیر آیین فوق بر تعزیهٔ امام حسین اشاره کرده بود. مضمون استدلال او این است که تعزیه جای سوگ سیاوش را گرفت و به عبارتی سنت سوگواری در عزاداری اسطوره‌ای، جایگزین عزای تاریخی شد (مسکوب، ۱۳۵۱: ۸۲–۸۵).

در پی حملهٔ اسکندر مقدونی و نفوذ فرهنگ یونانی در ایران، ایرانیان با ادبیات نمایشی آشنا شدند؛ تا جایی که رضوانی معتقد است که تماشاخانه‌هایی در دورهٔ ساسانیان ساخته می‌شده است (Rezvani, 1962: 23-32).

حتی اگر همهٔ فرضیات ذکرشده دربارهٔ وجود نمایش در ایران پیش از اسلام را بپذیریم، در اینکه با ورود اسلام به ایران نمایش و نمایشگری یکسره مردود شدند، تردیدی وجود ندارد و از هنگام سلطهٔ اعراب بر ایران، ایرانیان همواره در پی راهی بودند تا خود را از این سلطه رهایی بخشند و جانبداری از خاندان نبی اسلام، یکی از این سرپوش‌های مذهبی ضد عربی ایرانیان بود. «معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دههٔ اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته، سیاه عزا بپوشند و به تعزیهٔ سیدالشهدا پرداختند. چون این قاعده در بغداد رسم نبود، لهذا علمای اهل سنت آن را بدعتی بزرگ دانستند و چون بر معزالدوله دستی نداشتند، چاره جز تسلیم ندانستند» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

دربارهٔ زادگاه تعزیه دیدگاه مشترکی وجود ندارد، اما برخی از پژوهشگران همچون علی‌اصغر فقیهی در کتاب *چگونگی فرمانروایی عضدالدولهٔ دیلمی* معتقدند که شاید اول

بار رسم تعزیه در همدان بنیان نهاده شده باشد (نک: فقیهی، ۱۳۴۷: ۱۱۸؛ نجاری، ۱۳۹۴: ۱۲۸). از زمان صفویان مراسم تعزیه و نمایش‌های مذهبی در اصفهان و سایر سرزمین‌های شیعی ساری و جاری بوده و در دورهٔ قاجار در غالب شهرهای ایران حداقل چهار تکیه برای برگزاری این مراسم وجود داشته است. «تکوین آن در مراسم سوگواری دینی به حالت یک نهاد مذهبی صورت پذیرفته و در عین حال در جریان عملکرد اجتماعی خود ظرفیت نمایشی پیدا کرده است. تعزیه از لحاظ تاریخی یک پدیدهٔ ارزنده و تکامل‌یابنده است. از طرفی به اجتماع می‌پیوندد و از سوی دیگر دور تقریباً کاملی از تحول را پیموده و در یک موقع طبیعی تا مرز یک تئاتر آزاد از دین و سوگواری می‌رسد» (بکتاش، ۱۳۸۳: ۷).

از آغاز حکومت ناصرالدین‌شاه، عواملی مثل رونق و عمومیت تعزیه و نیز تفنن‌طلبی تماشاگران سبب شد که به‌تدریج وجه سرگرمی تعزیه بر جنبهٔ عزاداری‌اش غلبه کند. «نوعی مقدمه به تعزیه افزوده شد که" پیش‌واقعه" خوانده می‌شد. اشخاص بازی پیش‌واقعه‌ها هم از افراد اساطیر اسلامی بودند و هم از غیر آن و گاه حتی از افراد کوچه و گذر هم‌عهد نویسنده» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۳۱). نسخهٔ شبیه/تعزیه «حسین بن منصور حلاج» یکی از این دگردیسی‌های مضمونی تعزیه است که با نگاهی به اساطیر عرفان ایرانی-اسلامی نگاشته شده و در آن، نطفهٔ شمس تبریزی از خون کشتهٔ حسین بن منصور حلاج بسته می‌شود. این مقاله با بررسی شخصیت و ساختار قصه‌پردازی و روایت در تعزیه/شبیه حلاج، به این دگردیسی مضمونی در نمایش دینی تعزیه پرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش

طی سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۴ انریکو چِرولی[۱] سفیر وقت ایتالیا در ایران، علاوه بر فعالیت‌های جاری سفارت، به گردآوری نسخه‌های تعزیه در نقاط مختلف ایران پرداخت. حاصل این فعالیت، مجموعه‌ای شامل ۱۰۵۵ نسخه تعزیه بود که آن را به کتابخانهٔ واتیکان اهدا کرد. در این مجموعه، نسخه‌ای دست‌نویس با عنوان *«این مجلس انالحق گفتن منصور حلاج و کشیدن او را به حکم شرع به دار ملای روم و خون او را در شیشه پنهان می‌کند به‌جای زهر دوختر (دختر) کور و کر و افلج می‌خورد حامله می‌شود می‌زاید شمس تبریز را»*[۲] از نویسنده‌ای ناشناس وجود دارد که عنوان طولانی آن، گویای قصه و شخصیت‌های اصلی این اثر مهجور نمایشی است. در سال ۱۹۵۵، لویی ماسینیون[۳] مستشرق فرانسوی این

نسخه را به زبان فرانسه ترجمه کرد و در مجلهٔ مطالعات اسلامی[۴] به چاپ رساند. پژوهشگر دیگری به نام پیتر چلکوفسکی که تحقیقات ارزنده‌ای در فرهنگ و ادب ایران به‌خصوص هنر تعزیه انجام داده است، از نسخهٔ دست‌نویس کتابخانهٔ واتیکان عکس گرفت، در سال ۱۳۵۶ در نیویورک این نسخه را در اختیار سید مهدی ثریا قرار داد. ثریا در سال ۱۳۶۸ در مقاله‌ای با عنوان «مجلس منصور حلاج انگاره‌ای در اسطوره‌پردازی» این متن را تصحیح کرد و مقدمه‌ای بر آن نوشت (ثریا، ۱۳۶۸).

در سال ۱۳۹۰ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی با عنوان «تجلی سیمای حسین بن منصور حلاج در آیینهٔ ادبیات نمایشی» توسط محمد نجاری به راهنمایی کامل احمدنژاد و مشاورهٔ اردشیر صالح‌پور نگاشته شد و در آن، این نسخهٔ تعزیه در کنار دیگر نمایشنامه‌هایی که براساس شخصیت حسین بن منصور حلاج نگاشته شده‌اند، واکاوی شد (نجاری، ۱۳۹۰). از این پایان‌نامه، مقاله‌ای با عنوان Hossein Ibn Mansur Hallaj in the Mirror of the Dramatic Literature در مجلهٔ Life Science منتشر شده است. تأکید این مقاله نیز بر شخصیت حلاج و بررسی شخصیت او در نمایشنامه‌های گوناگون است (Najjari, 2012)؛ بنابراین، تاکنون هیچ پژوهشی به‌صورت مستقل و با تأکید بر شخصیت شمس تبریزی در این اثر نمایشی نگاشته نشده است.

خلاصهٔ داستان مجلس حسین بن منصور حلاج

داستان با ادعای اناالحق حلاج و پاسخگویی شخصیتی به نام «متشرع» آغاز می‌شود. متشرع این ادعا را مردود می‌داند. منصور در پاسخ متشرع، به شرح دعوی خویش می‌پردازد و متشرع هم در برابر این حرکت برای کشتن وی به‌سوی ملای روم حرکت می‌کند. ملای روم با شنیدن سخنان متشرع حکم می‌کند که حلاج را برای کشتن بیاورند. منصور در برابر این حکم، با رضایت تمام، مرگ را می‌پذیرد. متشرع از ملای روم می‌خواهد از منصور دربارهٔ دین و مسلکش بپرسد. منصور در پاسخ، دین خود را نه اسلام بلکه «دین حق» معرفی می‌کند و به این ترتیب ملا حکم اعدامش را صادر می‌کند.

به همین ترتیب، پس از گفت‌وگوهایی که میان منصور، ملا و متشرع انجام می‌گیرد، عاقبت منصور به دار آویخته می‌شود، اما پس از مرگش، خون منصور بر زمین به‌صورت «اناالحق» نقش می‌بندد و این سبب می‌شود ملا بفهمد که اشتباهی بزرگ مرتکب شده

است. برای رفع این گناه، خون وی را «از بهر ثواب» درون شیشه‌ای می‌ریزد و با خود به خانه می‌برد. آن را در جایی قرار می‌دهد و به اهل خانه می‌گوید که زهر است و کسی نباید به آن دست بزند. ملای روم در خانه دختر کور و کر و دیوانه‌ای دارد که درمان نمی‌شود. روز عید وقتی همه برای تفرج از خانه خارج می‌شوند، دختر را با خود نمی‌برند. دختر از این وضعیت ناراحت می‌شود و به تنگ می‌آید و تصمیم به خودکشی می‌گیرد. برای همین زهر را برمی‌دارد و می‌خورد، اما در دم شفا پیدا می‌کند. در همین زمان، همسر ملا سر می‌رسد و با تعجب دخترش را می‌بیند که سلامت خود را بازیافته است و وقتی ماجرای آن زهرخوردن را تعریف می‌کند ملا شگفت‌زده می‌شود و با خود می‌گوید که خدا در روز جزا به هیچ وجه از گناه کشتن حلاج نخواهد گذشت. در ادامه دختر به مادر می‌گوید که باردار شده است. مادر موضوع را به پدر دختر می‌گوید و پدر فرمان می‌دهد که ماجرای باروری دختر را از همه پنهان کنند. فرزند دختر به دنیا می‌آید و او کسی نیست جز «شمس تبریزی». پدر و مادر دختر داستان این زایش را با ماجرای تولد حضرت عیسی مشابه می‌دانند و از حسن ظاهری این مولود متعجب می‌شوند.

شمس با ملای روم (مولانا) - پدربزرگ خود - شروع به صحبت دربارهٔ علم حال می‌کند و به ملای روم می‌گوید که علم قال را رها کند و به علم حال بپردازد. شمس دو معجزه نشان می‌دهد؛ یکی اینکه کتاب خیس را خشک از آب بیرون می‌آورد و دیگر آنکه شراب را به گلاب تبدیل می‌کند.

شمس و ملای روم همراه یکدیگر به طباخی می‌روند و شمس می‌گوید که دو فقیرند که گرسنه‌اند و از طباخ غذا می‌خواهند، اما طباخ به ایشان غذا نمی‌دهد. شمس در مقابل چشمان ایشان به مرغان مرده و پخته دستور پرواز می‌دهد و مرغان به پرواز در می‌آیند. این عمل سبب می‌شود نظر مردم به شمس و ملا جلب شود و به‌سوی ایشان متوجه شوند تا جایی که نزدیک است آن دو زیر دست و پا له شوند. شمس این بار در ملأ عام مشغول ادرارکردن می‌شود تا مردم از آن‌ها دور شوند. جماعت با دیدن این کار آن دو را ابله می‌خوانند و متفرق می‌شوند.

در آخر، ملا از شمس می‌خواهد که او را در راه سیر و سلوک دستگیری کند و شمس ذکر «یا علی» را به او یاد می‌دهد که به اعتقادش ذکری عظیم است. ملا در پاسخ می‌گوید

که «یا علی» گفتن وی به جایی نمی‌رسد و شمس پاسخ می‌دهد که این به‌دلیل عدم شناخت وی از حقیقت علی است؛ زیرا تو- ملای روم- حتی شمس را نشناخته‌ای؛ پس چگونه می‌خواهی علی را بشناسی؟

تحلیل اثر

ساختار ظاهری تعزیه

سبک این نسخه مطابق با دیگر نسخ تعزیه، منثور عامیانه و روایت‌گرانه است؛ و در یک نگاه:

۱. پیرنگ دارد (کامل/بسته است)؛
۲. شخصیت‌های اصلی شمس تبریزی، ملای روم و حلاج هستند؛
۳. از لحاظ حقیقت‌مانندی، دور از حقیقت ولی باورپذیر است؛
۴. درون‌مایه این است که حق/خیر حتی اگر به ناحق/شر کشته شود، دوباره متولد خواهد شد (شمس تبریزی، حلاج ثانی است)؛
۵. زمان به‌وضوح بیان نشده است و با توجه به ابعاد اساطیری نمی‌توان زمان دقیقی را بر آن متصور شد؛
۶. گفت‌وگو دارد؛
۷. لحن روایی است؛
۸. فضا و رنگ با کلیت پیرنگ و ژانر ادبی (حماسی/دینی) تا حدودی هم‌خوانی دارد.

اما ویژگی‌های خاصی که در ارتباط با این تعزیه باید از آن‌ها سخن گفت، در ادامه بررسی می‌شود.

بررسی وقایع نمایش با کنارهم‌نهادن تاریخ و اسطوره

شاید برجسته‌ترین و بیرونی‌ترین ویژگی در روند بررسی اسطوره، عدم پیوستگی آن‌ها به تاریخ باشد؛ یعنی هرچه از تاریخ دورتر شویم به اسطوره نزدیک‌تر می‌شویم. زمان اسطوره‌ها با زمان علمی که به‌صورت کمی با اعداد قابل‌انطباق است، تفاوت دارد. هر لحظه به‌دلیل رویدادی خاص یا آیینی مشخص، ماهیت رمزپذیری پیدا می‌کند. هر اسطوره با اسطوره‌ای دیگر تفاوت دارد و زمان در اساطیر برخلاف وجوه دیگر اسطوره تک‌بعدی،

انتزاعی و متجانس نیست، بلکه کیفی است. برحسب وقایع، متفاوت و بلکه سحرآمیز است. مفهوم زمان در اسطوره، «جبر پیرامونی» و «بودن» است که بشر با آن در جدال و کشمکش است. درواقع، اساطیر فاقد عنصر مکان و زمان هستند و تفکر اسطوره‌ای تلاش می‌کند که به سرچشمهٔ زمان آغازین برسد و راز روز ازل را بگشاید و بازگوید. در اسطوره، زمان تاریخی فاقد معنی است؛ بنابراین، سیر وقایع و حوادث و نظم زمانی در این نسخهٔ تعزیه برهم خورده و نویسنده به‌عمد بخش‌هایی از تاریخ را به اسطوره پیوند زده است:

روایت نمایشی	روایت تاریخی
اندیشه و فریاد اناالحق حسین بن منصور حلاج و سپس برپایی دادگاه او توسط ملای روم روایت می‌شود.	حلاج براساس روایات تاریخی، متولد ۲۴۴ در بیضای فارس است که در ۲۴ ذی‌القعده ۳۰۹ کشته شده است (۲۹۵ سال پیش از زادروز مولانا).
در نمایشنامه، حکم قتل حلاج توسط ملای روم (مولانا) صادر می‌شود.	مولانا براساس منابع تاریخی، متولد ۶ ربیع الاول ۶۰۴ در بلخ و متوفای ۵ جمادی‌الثانی ۶۷۲ هـ. ق در قونیه است.
دختر بیمار ملای روم (مولانا)، خون حسین بن منصور حلاج را می‌خورد و در دم شفا می‌یابد و از خون منصور حلاج، باردار می‌شود.	براساس منابع، کیمیاخاتون، دخترخواندهٔ مولانا، همسر شمس تبریزی است.
از خون حسین بن منصور حلاج، در بطن دختر مولانا، شمس تبریزی، زاده می‌شود.	براساس منابع، شمس تبریزی متولد ۵۸۲ است؛ یعنی ۲۲ سال از مولانا نیز بزرگ‌تر است.
شمس مولانا را به ذکر یا علی (ع) دعوت می‌کند.	براساس منابع، شمس و مولانا، هردو اهل سنت بوده‌اند.

یعنی با کنارهم‌نهادن شخصیت‌ها و وقایع تاریخی، زمانی اسطوره‌ای و شخصیت‌هایی فراتاریخی خلق می‌شوند. روایت اسطوره‌ای، از سیطرهٔ زمان کمّی، عینی و واقعی- و البته از پایان- می‌گریزد و به بی‌اعتباری قیدهای نمایشگر زمان و بی‌معناشدن دقیقه، ساعت، روز، ماه، سال و... می‌انجامد؛ در این روایت اسطوره‌ای، شمس تبریزی با بیش از ربع قرن فاصلهٔ تاریخی، از خون حسین بن منصور حلاج زاده می‌شود و هیچ مخاطب آگاهی این را غیرقابل‌باور نمی‌داند؛ زیرا می‌داند که این قیدهای زمان، در اسطوره کارایی واقعی و بیرونی خود را از دست داده‌اند و بی‌اعتبار (یا کیفی) شده‌اند. در این روایات، معمولاً گذشته، حال و آینده از یکدیگر متمایز نیستند؛ زیرا آگاهی اسطوره‌ای متمایل است که فرق مراحل زمان را از میان ببرد و گونه‌ای بی‌زمانی را بر روایت حاکم کند.

زایش شمس تبریزی/حلاج ثانی و دیدار شمس و مولانا

شخصیت حلاج در این نمایشنامه در قالب دو فرد نمایش داده شده است. فرد اول خود حلاج است و فرد دوم شمس تبریزی - حلاج ثانی- که درواقع همان حلاج پس از مرگ جسمانی ابتدایی‌اش است. داستان با سخنان منصور آغاز می‌شود که با حیرانی مشغول بیان شطح معروف خویش اناالحق است. وی خود با سرگشتگی این وضعیت خویش را حالتی ناخودآگاه می‌داند که حتی خود از کنه آن بی‌خبر است:

کیست این پنهان مرا در جان و تن　　کز زبان من همی گوید سخن
اینکه گوید از لب من راز کیست　　بنگرید این صاحب آواز کیست
(ثریا، ۱۳۶۸: ۱۷۰)

بعد هنگامی که در مقابل انتقاد تند متشرع قرار می‌گیرد، بحث قدیمی صوفیه دربارهٔ تفاوت علم قال و حال را آغاز می‌کند:

علم صورت (را) تو رفتی خوانده‌ای　　علم سیرت (را) نخواندی رانده‌ای
عالم صورت فنا گردد بِدان　　عالم سیرت بماند جاودان
(همان)

این همان کلامی است که بعدها شخصیت حلاج در قالب شمس تبریزی نیز بدان اشاره می‌کند:

آنچه فرموده بودی آن علم قال　　رو بخوان یک لحظه (هم) علم حال
(همان: ۱۷۶)

و در ادامه وقتی بحث میان ایشان بالا می‌گیرد و پای ملای روم هم به میان می‌آید، وی آشکارا اعتقاد خود را که مبتنی بر علم حال است - نه علم قال - چنین فاش می‌کند:

دین من حقست حق نام من است　　هرچه غیر حق بود عار من است
(همان: ۱۷۱)

و بعد هم ادامهٔ بحث اهل قال را جایز نمی‌داند و به‌راحتی حکم اعدامش را می‌پذیرد:

هر که حق گفت چو منصور نصیبش دار است　　بر سر دار شدن مرد خدا را کار است
(همان: ۱۷۲)

و هنگام مرگ، حرف آخرش را چنین می‌گوید:

حق نمی‌گردد فنا دارد بقا　　لا اله غیره الا الاه
(همان)

بدین‌ترتیب، صورت اولیهٔ حلاج در این نمایشنامه به‌ظاهر از میان می‌رود و پس از مدتی در قالب شمس تبریزی/ حلاج ثانی، دوباره ظاهر می‌شود. در اینجا نویسنده اعتقاد خود به تناسخ را نمایان کرده است. تناسخی که عامل آن بازماندهٔ خون متوفی است و البته این شکل جدیدی از تناسخ است که در میان معتقدان قدیمی و کهن تناسخ چون هندوها و سایر اقوام و حتی فرقه‌های به‌ظاهر مسلمانی چون بیانیه، خطابیه و مانند آن‌ها بی‌سابقه است. با به‌دنیاآمدن شمس، شخصیت حلاج در قالب این فرد دوباره حیات خود را پی می‌گیرد. شمس از همان ابتدا سخنان حلاج را بر زبان می‌آورد و دعوی‌های وی را تکرار می‌کند. این از همان اولین سخنان شمس در نمایش آغاز می‌شود:

نور حق را ظهور می‌خواهد
منم آن لا اله الا هو
آن یکی بر جلال می‌نازد
دیگری بر کمال می‌نازد
آن یکی بر جمال می‌نازد
کرد منعم به مال می‌نازد
منم آن لا اله الا هو
(همان: ۱۷۵)

بعد هم شمس/ حلاج ثانی - همان‌طور که در برخی منابع تاریخی نیز آمده است- کتاب‌های ملای روم (مولانا) را از او می‌گیرد و به آب می‌اندازد. سپس بدون خیس‌شدن آن‌ها را از آب خارج می‌کند و با این کار، تفاوت علم قال و حال را که در ابتدا حلاج اول بدان اشاره کرده بود، به‌طور عملی بیان می‌کند. در ادامه، شخصیت شمس به قصد آموزش طریقهٔ سلوک از ملا می‌خواهد تا نزد یهودی مشروب‌فروشی برود و از او شراب بخرد. ابتدا ملا نمی‌پذیرد، اما شمس اینجا با ابطال علم قال یا ظاهر -همان شریعت- [هرچه خواندی علم را وارون کنم] (همان: ۱۷۷). او را به این کار فرمان می‌دهد. به او می‌گوید که این نخستین گام برای درک علم باطنی و عبور از علم ظاهری است. سپس درست هنگامی که مردم بر سر ملا ریخته‌اند، شمس ظاهر می‌شود و با انجام کرامتی شراب را به گلاب تبدیل می‌کند تا هم قدرت علم حال را به ملا نشان دهد و هم حقانیت خویش را به وی ثابت کند. در ادامه، مردم را به‌وسیلهٔ قضاوتشان براساس علم ظاهر کور و کر می‌خواند

و ملا را با خود هم‌رأی و همراه می‌کند تا با یکدیگر به دکان طباخی می‌روند. در آنجا خرق عادتی دیگر انجام می‌دهد و مرغان را به پرواز درمی‌آورد و توجه مردم را جلب می‌کند. بعد هم ادرار می‌کند و مردم را دفع می‌کند تا ظاهربین‌بودن ایشان را به ملا بیاموزد.

درواقع تمام صحنه/اپیزود دوم شخصیت شمس/حلاج ثانی در تلاش است تا تفاوت علم ظاهر و باطن را به ملای روم (حاکم شرع و صادرکنندهٔ حکم قتل حلاج و شاگرد مدرسهٔ شمس/ حلاج ثانی) بنمایاند. شمس تبریز نه‌تنها در دیوان کبیر چهره‌اش تبلور یافته و تا سرحد خدایی بالا رفته است، بلکه در افسانه‌ها نیز حتی افسانه‌های خیلی متأخر و جدید چهره‌ای شگفت و فوق‌انسانی به خود گرفته است. زایش شمس از خون حسین بن منصور حلاج افزون بر این تعزیه، روایت مشابه دیگری نیز دارد (نک: جیحون‌آبادی مکری، ۱۳۴۱: ۲۵۶-۲۶۱).

این داستان که از عقاید اهل حق گرفته شده یکی از همین تصویرهاست، و با اینکه مضمون آن در بخش دیگری از مقاله آمده است، برای استناد به شاهد متنی نقل می‌شود: «وقتی منصور حلاج را به دار آویختند و پیکرش را سوختند و خاکسترش را به آب دریا سپردند، آن خاکستر همچنان بر آب دریا در حرکت و جنبش بود تا وقتی‌که مولانا شیشه‌ای از آن آب را برداشت و به خانه برد. دخترش از وی پرسید که این چیست؟ مولوی گفت: دخترم! این زهر مار است. زنهار با کسی نگویی. روزگاری از این واقعه گذشت و دختر مولوی بیماری سخت دردناکی گرفت تا آنجا که طاقتش طاق شد و دست از زندگی شست و برای اینکه خود را از زندگی پردرد خود راحت کند، یک روز در غیاب پدر، همان شیشهٔ زهر مار را سرکشید تا خود را بکشد، ولی برعکس تصوری که داشت نه‌تنها آن زهر کشنده نبود، بلکه در دم شفا یافت، ولی آبستن شد و این موضوع بود و بود تا کار بارداری او در میان مردم شهرت یافت و مردم به ملامت و سرزنش مولانا پرداختند. مولانا به سراغ دختر رفت و حقیقت را جویا شد. دختر اصل موضوع را بیان کرد و مولانا خوشحال شد. وقتی که دختر وضع حمل کرد، مولانا آن طفل را در صندوقی گذاشت و مقداری زر و گوهر در کنارش نهاد و صندوق را به آب رها کرد. آب صندوق را برد و برد تا رسید به جایی که باغبانی باغ خود را آب می‌داد. چشم باغبان به آن صندوق افتاد. صندوق را از آب گرفت و به خانه برد و آن کودک را به فرزندی خویش پذیرفت و بزرگش کرد. همین که طفل به سن رشد رسید، احساس کرد که به‌لحاظ روحی و جسمی هیچ‌گونه تناسبی با

محیط زندگی مرد باغبان ندارد، این بود که یک روز از باغبان پرسید حقیقت چیست و من از کجایم و کی‌ام؟ مرد باغبان ناگزیر واقع قضیه را به او گفت. او سرانجام از نزد باغبان بیرون آمد و به جست‌وجو پرداخت تا نزد مولانا (پدر مادرش) رسید و مولانا همچون بنده‌ای در برابر او کمر خدمت بست و جان‌باختهٔ او گردید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴).

اگر بخواهیم با دیدگاه نمایشی این تولد دوباره یا نسخ روح حلاج در شمس/حلاج ثانی را قضاوت کنیم، باید گفت: روایت تعزیه، بسیار هوشمندانه‌تر است؛ چرا که حلاج ثانی (شمس) زاده می‌شود و به ملای روم (مولانا) که فرمان کشتن او را صادر کرده است، درس سیر و سلوک می‌آموزد و خویشتن ملای روم را بر او هویدا می‌سازد:

آنچه فرموده بودی آن علم قال　　رو بخوان یک لحظه (هم) علم حال

(ثریا، ۱۳۶۸: ۱۷۶)

ذکر یا علی از زبان شمس تبریزی

در نقالی و شاهنامه‌خوانی دورهٔ صفوی، علما با بعضی داستان‌ها در روایات پهلوانی مخالفت بسیار داشتند؛ بنابراین، داستان‌پردازان و نقالان برای درامان‌ماندن و ردنشدن اثر خود، شخصیت‌های سامی، اسلامی و شیعی را وارد رویدادها کرده‌اند. «... بسیاری از حاضران مجالس نقالی در عصر صفویه و قاجار که از ادوار اوج گسترش و نفوذ مذهب تشیع در ایران بوده است، می‌پسندیدند که شخصیت‌های داستانی مورد علاقهٔ آن‌ها نیز مسلمان و شیعه‌مذهب باشند... این ویژگی در حد خواست و پسند نبوده و بعضی بدون توجه به مسائل تاریخی حتی معتقد بودند که شهریاران و یلان ملی آن‌ها مسلمان بوده‌اند و سخنی یا روایتی جز این را نمی‌پذیرفتند» (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۶۲).

گرایش به جوانمردی در فرهنگ ایرانی و آوازهٔ سیرهٔ جوانمردانهٔ علی (ع)، دو عاملی است که سبب شده است حضور امام علی (ع) در آثار شفاهی و مردمی، همواره از تشخص خاصی برخوردار باشد. عناصر سامی و اسلامی در روایت‌های نقالی به دو بخش تقسیم می‌شوند: ۱. شخصیت‌ها در ضمن روایات به شیوه‌های گوناگون با پیامبران، امامان و آیین‌های اسلامی مرتبطند؛ ۲. نقالان شخصیت‌ها را به این رابطه‌ها پیوند داده‌اند (همان: ۶۳). تعزیهٔ حلاج نیز از این بازتاب اندیشهٔ شیعی تأثیر گرفته است و این تأثیرپذیری را می‌توان در اندیشه‌های شیعی مولانا و شمس در این تعزیه مشاهده کرد:

۱. ملا وقتی می‌خواهد به شاگردان درس دهد، شرح لمعه درس می‌دهد که کتابی در فقه شیعه است:

ایها الطلاب بگشایید کتاب　　شرح فقه لمعه گویم از ثواب
(ثریا، ۱۳۶۸: ۱۷۵)

۲. در پایان اثر، شمس ذکر شبانه‌روز خود و دلیل رسیدن به مقام استغراق را «یا علی» بیان می‌کند:

ذکر من باشد همیشه یا علی　　در همه احوال از سر جلی
این علی ذکر است در کارم عیان　　از روی این آب بگذشتم چنان
(همان: ۱۸۰)

و مولانا هم آن را تکرار می‌کند:

بهتر است من هم بگویم یا علی　　یا علی گویم به آواز جلی
لیک من رفتم فرو در آب حال　　گیر دستم تا برون آیم ز قال

شمس:

گو چه گفتی که فرو رفتی در آب　　بازگرد ای مرد از راه ثواب

ملا:

گوش دادم چون تو گفتم یا علی　　غرق گشتم توی آب از جاهلی

شمس:

شمس را نشناختی اندر نظر　　کی علی را می‌شناسی بی‌هنر
(همان)

تطابق شخصیت حلاج با شمس تبریزی و تأثیرپذیری مولانا از این دو

مهم‌ترین نکته‌ای که در زیرمتن این تعزیه وجود دارد، تطابق شخصیت حلاج با شمس تبریزی و تأثیرپذیری مولانا از این دو (در جهان واقع و این نسخهٔ تعزیه) است. مشرب حلاج که مخالفان او از آن به «اتحاد» و «حلول» تعبیر می‌کنند، از نظر معتقدان او بیشتر به «استغراق» تعبیر می‌شود. مولوی به تکرار، توضیح و توجیه استغراق پرداخته است[۵] و در *فیه ما فیه* می‌گوید: «چنانکه مگس بالا می‌پرد، پرش می‌جنبد و سرش می‌جنبد و همهٔ اجزایش می‌جنبد. چون در انگبین غرق شد، همهٔ اجزایش یکسان شد، هیچ حرکت نکند. استغراق

آن باشد که او در میان نباشد و او را جهد نماند و فعل نماند و حرکت نماند، غرق آب باشد، هر فعلی را که از او آید آن فعل او نباشد، فعل آب باشد. اگر هنوز دست و پایی می زند او را غرق نگویند یا بانگی می‌زند که آه غرق شدم، این را نیز استغراق نگویند» (مولوی، ۱۳۹۰: ۱۳۹-۱۴۰). در این نسخهٔ تعزیه، مولانا از زیست، اندیشه و مرگ حلاج درس می‌آموزد و در ظهور حلاج ثانی/شمس تبریزی طفل مدرسه‌آموز علم حال می‌شود.

نتیجه‌گیری

الف) همهٔ روایت‌هایی که دربارهٔ آشنایی شمس و مولانا در منابع مکتوب وجود دارد، در این نسخهٔ تعزیه آمده است؛ با این تفاوت که اینجا شمس، فرزند دختر مولاناست؛

ب) از این پژوهش برمی‌آید شمس، وجه دیگر شخصیت حلاج (حلاج ثانی) است. حلاج با شهادت خود مولانا را تعلیم داد و شمس با زندگی خود؛

ج) این متن را می‌توان روایتی اسلامی-شیعی از شخصیت شمس تلقی کرد؛

د) ساختار اسطوره‌ای که در این نسخه تعزیه بر شخصیت و زندگی شمس سایه انداخته است در ویژگی‌های زیر خود را نشان می‌دهد: ساختار تو در تو و نمایش در نمایش، گسست زمان تاریخی و تبدیل آن به زمان اسطوره‌ای، ساختار اپیزودیک در شخصیت‌پردازی و به‌ویژه، تحول شخصیت مولانا؛

هـ) زیرمتن و درون‌مایهٔ تعزیهٔ مورد مطالعه براساس اندیشهٔ حلاجی مولانا به شکلی هوشمندانه پردازش شده است. اگر برخی ایرادات وزنی و اغلاط نگارشی در متن نبود، باید براساس قراین (ساختار روایی، شخصیت‌پردازی، اندیشه‌محوری، اسطوره‌سازی و مانند آن) نتیجه می‌گرفتیم که نویسندهٔ بی‌نام این تعزیه با زیست و اندیشهٔ بلند و جهانی سه عارف برجسته ایرانی-اسلامی (حلاج، شمس، مولانا) آشنا بوده و عصارهٔ آن را در این تعزیه آورده است.

پی‌نوشت

1. Enrico Cerulli

۲. رسم الخط مطابق نسخه تعزیه است.

2. Louis Massignon
3. Revue des Etude Islamiques

۴. تداوم زایش شمس تبریزی از خون حسین بن منصور حلاج، شبیه سوشیانت‌ها در آیین زرتشت است که از مادر و نطفه‌ای در آب دریاچه زاییده می‌شوند. از این نمونه می‌توان به زامیادیشت و انتقال فره ایزدی اشاره کرد.
۵. برای بررسی بیشتر به مقالهٔ «حلاج در آثار مولانا» (نجاری، ۱۳۹۲) رجوع کنید.

منابع

- آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۱). «مطالعه در داستان‌های عامیانه ایرانی». *کتاب هفته*. ش ۷۷.
- بکتاش، مایل و فرخ غفاری. (۱۳۸۳). *تئاتر ایرانی- سه مجلس تعزیه*. قطره. تهران.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۹۱). *نمایش در ایران*. چ هشتم. روشنگران و مطالعات زنان. تهران.
- ثریا، سیدمهدی. (۱۳۶۸). «نمایش مجلس منصور حلاج انگاره‌ای در اسطوره‌پردازی». *فصلنامهٔ تئاتر*. ش ۶، ۷، ۸
- جیحون‌آبادی مکری، حاج نعمت‌الله. (۱۳۴۵). *شاهنامهٔ حقیقت به کوشش محمد مکری*. انستیتوی ایران و فرانسه. تهران.
- *دائرةالمعارف تشیع*. (۱۳۶۹). به سرپرستی احمد صدر حاج سیدجوادی و همکاران. بنیاد دائرةالمعارف اسلامی. تهران.
- *دانشنامهٔ جهان اسلام*. (۱۳۷۵). ج ۷. بنیاد دائرةالمعارف اسلامی. تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). غزلیات شمس تبریز. سخن. تهران.
- فقیهی، علی‌اصغر. (۱۳۴۷). *چگونگی فرمانروایی عضدالدولهٔ دیلمی*. بی‌جا.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۵۱). *سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز)*. چ دوم. خوارزمی. تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۹۰) *فیه ما فیه*. شرح کریم زمانی. انتشارات معین. تهران.
- نجاری، محمد. (۱۳۹۰). *تجلی سیمای حسین بن منصور حلاج در آیینهٔ ادبیات نمایشی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. استاد راهنما: کامل احمدنژاد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌جنوب.
- نجاری، محمد و کامل احمدنژاد. (۱۳۹۲). «حلاج در آثار مولانا». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش ۳۲. صص ۲۱۹-۲۳۱.
- نجاری، محمد. (۱۳۹۴). «نمایش‌های نوروزی از دیر تا هنوز در همدان». چکیده *مقالات همایش ملی نوروز میراث صلح*. به کوشش علیرضا حسن‌زاده. پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. تهران. صص ۱۲۸-۱۲۹.

- یارشاطر، احسان. (۱۳۶۷) «تعزیه و هنر بومی در ایران قبل از اسلام». *مجموعه مقالات تعزیه و هنر پیشرو بومی*. پیتر چلکووسکی. ترجمهٔ داود حاتمی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

References

- Aidenloo, S. (2012). Study on common Iranian stories. *Ketabe Hafte*, 77.
- Baktash, M., & Ghaffari, F. (2004). *Teatr-e Irani-se majles-e ta'ziyeh* [Iranian theater-three Ta'zieh plays]. Tehran: Ghatre Publications.
- Beizaei, B. (2012). *Namayesh dar Iran* [Play in Iran] (8th ed.).Tehran: Roshangaran &Motaleat Zanan.
- Faghihi, A. (1968). *Chegoonegi farmanravayi Azod Aldoleh Deilami* [Azod Aldoleh Deilami's Ruling]. No Place of Publication.
- *Islamic World Encyclopedia* (1996) (Vol. 7).Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
- Jeihounabadi Mokri, H. N. (1966). *Shahnameye-Haghighat prepared by Mohammad Mokri*. Tehran: Iran and France Institute.
- Meskoub, Sh. (1972). *Souge Siavash* (dar marg va rastakhiz) [Death of Siavash (in death and resurrection)] (2nd ed.). Tehran: Kharazmi Publications.
- Mowlavi, J. M. (2011). *Fiha Ma Fih* [It is what it is] (K. Zamani, Ed.). Tehran: Moein Publication.
- Najjari, M. (2011). *Manifestation of Hossein Ibn Mansour Hallaj in mirror of dramatic literature* (master's thesis). Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran.
- Najjari, M. (2015). Nowrooz (New-year) plays from past to present in Hamedan [abstract]. In: *Nowrooz (New-year) Peace Heritage National Conference*. Tehran: Research Institute of Cultural Heritage & Tourism.
- Najjari, M., & Ahmadnezhad, K. (2012). Hossein Ibn Mansur Hallaj in the mirror of the dramatic literature. *Life Science Journal*, *9*(3), 2225 – 2233.
- Najjari, M., & Ahmadnezhad, K. (2013). Hallaj in works of Mowlana. *Mytho-Mystic Literature Quarterly Magazine*, 32, 219-231.
- Rezvani, M. (1962). *Le theatre la danse en Iran*. Paris: Maisonneuve et larose.
- Shafiei Kadkani, M. R. (2009). *Ghazaliyat-e Shams Tabrizi* [Lyrics of Shams Tabrizi]. Tehran: Sokhan Publications.
- *Shiite Encyclopedia* (Vol. 7) (1990). (A. Sadr Haj Seyyed Javadi, et al, Eds.).Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
- Sorayya, S. M. (1989). The play "Mansour Hallaj meeting": An image in mythology. *Theater Quarterly Magazine*, 6, 7 &8.
- Yarshater, E. (1988). Ta'zieh va honar-e boomi dar Iran-e ghabl-e Islam [Ta'zieh and local art in Iran before Islam]. In P. Chelocovski (Ed.), *Collection of papers of T'azieh and local pioneering art* (D. Hatami, Trans.). Tehran: Elmi & Farhangi Publications.

Time is Needed for Blood to Change to Milk
(Shams Tabrizi's Birth from the Blood of Hossein Ibn Mansour Halaj in One Ta'zieh Script)

Mohammad Najari[1]

Received: 29/05/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
The origin of Ta'zieh (replication of tragic events) could be traced in Pre-Islamic rituals. It appeared after Islam as a religious play, out of inspiration from the tragedy of Karbala, and some characters and stories were added to it in its evolutional process. Ta'zieh script of "Hossein Ibn Mansour Halaj" is one of these conceptual metamorphoses of Ta'zieh in which the embryo of Shams Tabrizi is formed from the blood of the executed Hossein Ibn Mansour Halaj. The main characters of this work are Hossein Ibn Mansour Halaj, Shams Tabrizi, Mowlana Rumi, his daughter and wife. This paper explicates the reason for this conceptual metamorphosis by analyzing the characterization, storytelling and narration in Halaj Ta'zieh. The research findings show that Shams, in a new narration, is the offspring of Mowlana's daughter and another aspect of Halaj character. The anonymous author of this Ta'zieh script has depicted an Islamic-Shiite and mythological narration representing his familiarity with the life and thoughts of these three great mystics (Halaj, Shams and Mowlana).

Keywords: *Hossein Ibn Mansour Halaj, Shams Tabrizi, Mowlana, Ta'zieh, dramatic narration*.

[1] Ph.D. in Persian Language and Literature, Member of Scientific Council of Asia Cultural Documents Center, Institute for the Humanities and Cultural Studies. mnajari75@yahoo.com

The Logic of Digression in Mathnavi: Explanatory Style and the Authority of the Narrator/Author

Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei[1]

Received: 08/07/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
In Rumi's Mathnavi, the author-narrator has created levels of digression via continuous deployment of meta-language. Compared to other classical Persian texts, Mathnavi's digressions are outstanding in terms of quantity, quality and variety. Mathnavi's digressions largely serve the purpose of explanation, but the didactic-deterrent function of explanations has led to the assumption that Mathnavi is an authoritarian text and the interaction of its author-narrator with the reader is one-sided. This assumption is the result of a cursory examination of the function of these digressions in Mathnavi as well as a disregard for their constitutive factors. In this descriptive-analytical research, after classifying instances of digression in Mathnavi, their authoritarian or anti-authoritarian aspects were formulated and interpreted. The results show that Mathnavi's explanatory style enjoys two different authoritarian and anti-authoritarian levels. At the first level, the narrator uses preludes, axioms, reportage of the production, continuation and the ending of the stories, answers to the intended questions, interpretations of the symbols and expressions, conclusions and the like—all derived from the educational determinism and juristic education system of Maktabs—to express the meaning in a definitive and one-sided manner. On another level, via various kinds of quoting and references to different texts and individuals, and by embracing the notion of "acquisition" (kasb) as the epistemological backbone of *fana*—accompanied with decentralizing subject-agency—the narrator/author suspends his authority. Thus, one can draw two conclusions: first, not all of Mathnavi's digressions and explanatory style are authoritarian; second, not all of Mathnavi's authoritarian digressions are the result of mystical epistemology.

Keywords: *Rumi, Mathnavi Ma'navi, digressions, explanatory style, authoritarianism*.

---

[1] Associate Professor of Persian Language and Literature, Kurdistan University, Kurdistan, Iran. p.yaghoobi@uok.ac.ir

Source Finding and Analysis of Modifications Made By Rumi and Shams in the Romantic Literature of the Umayyad Era

Mohammad Amir Jalali[1]

Received: 30/06/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract

The present paper investigates the reflection of romantic Arabic literature of the Umayyad era in the works of Rumi (*Mathnavi, Maktūbāt, Fih Ma Fih, Majāles-e Sab'a, Dīwān-e Shams*) and The *Maqalat* of Shams-e Tabrizi, the primary sources of stories and verses, and a number of artistic modifications made by Rumi and Shams in the original poems and narratives. The issues addressed in this study are the reflections of the romantic literature of the Umayyad era (both stories and verses) in the works of Rumi and Shams, the changes made to these reflections in these texts, and if such changes were made by Rumi and Shams or had their roots in the references used by them. As will be shown, Rumi's and Shams' works contain verses by poets of the Umayyad era as well as stories about their lives. Rumi made modifications to characters, heroes, historical time of the stories, the poets' names, and the text of the lyrics. Some of these modifications were the result of his personal creativity and some others originated from previous sources. Rumi's modifications to verses were made both consciously and unconsciously, and by recalling memories. In the present article, some of the verses of Qays ibn al-Mulavvah- Amirī, Umar ibn Abirabi'a, Urva ibn Hazām, Ahvas-e Ansārî, Ibn-e Mayyādah, Mu'āwiyah ibn Abī Sufyān (from the Umayyad era), Hallāj, Mutanabbî, Abu Farās-e Hamadāni and Anvarî (from the succeeding centuries) have been identified in the works of Rumi and Shams. The history of some narratives has also been traced in texts such as *Kitāb al-Aghānī*, the *Divan of Majnun*, as narrated by Abū Bakr al-Wālebî, *Museebat Nama* of Attār, Hezār Hekāyat-e Sūfîan, *Al-Futūḥāt* of Ibn Arabi, *Risālah Al-'Ainîyyah* of Ghazālī, *Tamhīdāt* and *Nāmahā* (letters) of Ayn al-Quzat Hamadani.

Keywords: *Rumi, Shams, modifications to form and content, the Umayyad literature, Laylā and Majnun*.

---

[1] Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. mohammadamir_jalali@yahoo.com

The Other as Ego: Shams and Rumi's Relationship from Jacques Lacan's Viewpoint

Foad Moloodi[1]
Maryam Ameli Rezaei[2]

Received: 01/07/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
The concept of "the other" is one of the outstanding features of Jacques Lacan's theory, and his major departure from Freudian thought. The basis of Freud's system of thought was based on the concept of "ego". He defined a great deal of issues related to mental sub-consciousness in relation to "ego"; an agent in the psychic apparatus which enjoys a clear and structured nature and mediates between "id" and "super-ego". Nevertheless, Lacan was dubious about the definition of "ego" from the outset, and showed that there is never a single and homogeneous image of "ego" in the development of human psyche. In Lacan's words, "ego" is the "ego-the other" dialectics formed in an imaginary and symbolic stage. "The other" is an essential part of "ego" and is integrated with it from the beginning. "The other" is internalized in different ways, and is always present in the psyche with the "ego"; even the impression or image of "ego" is mixed with "the other". When "the other" has got an outside manifestation, it might be internalized and identified with, to the greatest possible extent, and find a mental life. This is what we see in the relationship between Shams and Rumi; two wandering spirits each seeing their mental and psychological capabilities in the other, and during the process of discovering each other, they continually apply their "ego- the other" dialectics. If we consider this metal reciprocation from the viewpoint of Shams, we realize that the basis of his relationship with Rumi is on repeated, mutual moves of the metal states of the lover and the beloved. Facets of this mirroring could be seen in various, repeated parables in *Maqalat* (papers) of Shams.

Keywords: *Lacan, the other, ego, Shams Tabrizi, Rumi.*

---

[1] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Institute for Research and Development in the Humanities (SAMT)
[2] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Institute for the Humanities and Cultural Studies (Corresponding author). m_rezaei53@yahoo.com

Daghoughi, the Postmodern Metafiction

Zahra Rajabi[1]

Received: 28/05/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
Metafiction is one of the modern approaches of story writing in postmodern fiction whose origin is generally assumed to date back to the twentieth century. Iranian philologists also believe that the emergence and presentation of this story writing technique largely date back to the contemporary fictional works of the 70s and afterwards. However, the author claims that metafiction techniques have been deployed in Mathnavi Ma'navi of Rumi. Accordingly, the present study, conducted through descriptive-analytical method, aims at examining the main components and techniques of metafiction in Daghoughi story in Book III of Mathnavi. The questions addressed are whether Rumi could be considered a metafictionist and a postmodern writer and which techniques of this postmodern style are seen in the story of Daghoughi, as a Persian classic text. The findings reveal that Daghoughi story is totally a metafictional and postmodern narrative whose author has applied many components and techniques of metafiction style in its creation including metafictional framing, short circuit, language plays, contradiction, paradox, and adaptation.

Keywords: *Postmodernism, Daghoughi, metafiction, Mathnavi, Rumi*.

[1] Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Arak University, Arak, Iran. Z-rajabi@araku.ac.ir

Analysis of Contrastive Macro-Symbols in Mathnavi and Ghazaliat of Shams: The Case Study of "Lion" and "Sun" Macro- Symbols

Zahra Hayati[1]
Somayeh Jabbari[2]

Received: 19/06/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
Structuralists define the logic of human mind and language based on a bipolar structure; between the two sides of which there is a contrastive relationship. Subscribing to the central idea that there is a close relationship between the text generalities and its elements, structuralist critics seek the micro-contrasts of the texts in order to reach the macro-contrasts and interpret the implicit meanings or connotation of a work. In this study, the contrasts of Mathnavi and Ghazaliat of Shams are investigated and analyzed. The research methodology is based on four steps: first, delimiting the semantic field of the contrasts by considering macro-symbols in Mathnavi and Ghazaliat of Shams; second, extracting the contrasts made by Lion and Sun meta-contrasts; third, understanding the mutual relation of the contrasts; and fourth, analyzing the meaning and method of expression of the identified contrasts. The research findings indicate that in many cases natural and reasonable relations of contrasts in Mathnavi and Ghazaliat of Shams are common. Breaking away from the norms in contrastive relations is sometimes more in Mathnavi, and sometimes more in Ghazaliat of Shams. Besides, firstly, frequency and variety of departure from the norms in the contrasts of Ghazaliat are more outstanding; secondly, in some cases, conformity to the norms and departure from them are similar and common in the contrastive relation of binaries in Mathnavi and Ghazaliat; and thirdly, in a few cases, contrasts have been processed only in one of the texts.

Keywords: *Mathnavi, Ghazaliat of Shams, macro-symbol, contrast, lion, sun*.

---

[1] Assistant Professor of Institute for Humanities and Cultural Studies (Corresponding Author). hayati.zahra@gmail.com
[2] MA Student of Institute for Humanities and Cultural Studies. jabbari.smy@gmail.com

Studying the Evolutionary Concept of Death in Rumi's Poetry based on Cognitive Metaphor Theory in Cultural Model of Great Chain Metaphor

Zahra Abbasi[1]
Amin Khosravi[2]

Received: 21/07/2018
Accepted: 20/08/2018

Abstract
From the viewpoint of cognitive linguists, cognitive metaphor refers to any understanding and expression of abstract concepts in terms of concrete concepts. Among the various methods adopted by Lakoff and Turner in conceptual metaphor analysis, in this research, the concept of evolution in Rumi's poems is examined based on the hierarchical feature of the great chain metaphor model. The study of Rumi's poems shows that the hierarchical feature of the great chain metaphor, which represents a kind of evolution, is also found in Rumi's mental set. Rumi sees human evolution as passing through the molds of plants, animals, and even human himself, and reaching the higher levels of angels and Divine nearness. The two latter levels have been overlooked by cognitive linguists. Rumi considers mortality and death a necessary condition for passing through lower levels and reaching higher levels, and displays this with a kind of directional metaphor, i.e. moving forward. It means the metaphorical perception of the features of one quiddity at a level is possible through the features of one quiddity at another level. In other words, we encounter a rebirth every time. Given the universal nature of the human body and the global patterns of our physical interactions with the world, this kind of relationship has been somewhat the same in different cultures, but Rumi's worldview and experiences depict a more elevated evolution for human beings than the one viewed by linguists.

Keywords: *Rumi, evolution, death, conceptual metaphor, great chain metaphor*.

---

[1] Assistant Professor of Persian Language and Literature Department,
Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding author). abasiz@modares.ac.ir
[2] MA Student of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
aminkhosravi72@gmail.com

Contents

Studying the Evolutionary Concept of Death in Rumi's Poetry based on Cognitive Metaphor Theory in Cultural Model of Great Chain Metaphor 7
Zahra Abbasi, Amin Khosravi

Analysis of Contrastive Macro-Symbols in Mathnavi and Ghazaliat of Shams: The Case Study of "Lion" and "Sun" Macro- Symbols 31
Zahra Hayati, Somayeh Jabbari

Daghoughi, the Postmodern Metafiction 65
Zahra Rajabi

The Other as Ego: Shams and Rumi's Relationship from Jacques Lacan's Viewpoint 95
Foad Moloodi, Maryam Ameli Rezaei

Source Finding and Analysis of Modifications Made By Rumi and Shams in the Romantic Literature of the Umayyad Era 115
Mohammad Amir Jalali

The Logic of Digression in Mathnavi: Explanatory Style and the Authority of the Narrator/Author 141
Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei

Time is Needed for Blood to Change to Milk (Shams Tabrizi's Birth from the Blood of Hossein Ibn Mansour Halaj in One Ta'zieh Script) 167
Mohammad Najari

Abstracts of Papers in English

In the Name of God

Biannual Journal of Mystical Literature
Vol. 9, No. 17, 2017

Publisher: Alzahra University
Chief Executive: M. Mobasheri
Chief Editor: M. Nikmanesh
Persian Editor: S. Javaheri
English Editor: F. Parsaeian

Editorial Board:
A. Farzad, Ph.D. Associate Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
H. Faghihi, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
M. Hoseini, Ph.D. Professor, Alzahra University
M. Mobasheri, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
R. Moshtagh Mehr, Ph. D. Professor, Azarbaijan Tarbiyat Moallem University
M. Nikmanesh, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
A. Nikouei, Ph.D. Associate Professor, Guilan University
M. Panahi, Ph.D. Professor, Alzahra University
A. Vafaei, Ph.D. Professor, Allameh Tabatabaei University

Printing & Binding: Fargahi Publication

Publication Frequency: Biannual
Circulation: 50
Email: adabiaterfani@Alzahra.ac.ir
Website: http://journals.alzahra.ac.ir/jml

This periodical will be indexed in
www.Isc.gov.ir
www.SID.ir
www.magiran.com

Alzahra University Publications
Address: Alzahra University, Vanak, Tehran, Iran
Postal Code: 1993891176

ISSN: 2008-9384
E-ISSN: 2838-1997