

نقش معرفتی و روایتی نماد «چشم» در مثنوی

علیرضا محمدی کله‌سر*

حسین محمدی**



چکیده

شناخت و ابزارهای آن یکی از محوری‌ترین مسائل مثنوی است. این موضوع که در بسیاری از متون عرفانی نیز به آن پرداخته شده است، معمولاً به صورت گفتمان و زبان مستقیم نویسنده نمود می‌یابد. هدف این مقاله بررسی چگونگی نمود زبانی موضوعی معرفت‌شناختی در مثنوی است. از این رو، با مطالعه نماد «چشم» به عنوان نماد مرکزی تمثیل‌های معرفت‌شناختی مثنوی، به بررسی شیوه‌های زبانی استفاده از این نماد پرداخته شده است. افزون بر بیان مستقیم، بهره‌جویی از تمثیل و حکایت، کنش‌ها و گفتگوهای داستانی نیز روش‌هایی هستند که چشم، کارکردها و آفات آن را به عنوان نمادی از قوه شناخت انسان در مثنوی می‌نمایاند. می‌توان گفت، نگاه معرفت‌شناختی مثنوی علاوه بر بیان مستقیم نویسنده، در کردارهای زبانی و نقش‌های روایی نیز خودنمایی می‌کند.

واژه های کلیدی: معرفت‌شناسی، روایت، زبان عرفان، نماد، چشم

*عضو هیات علمی دانشگاه شهرکرد

amohammadi344@gmail.com

**دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس

در پژوهش‌های حوزه ادبیات، آنگاه که از متون عرفانی و حکمی یاد می‌شود، با وجود برخوردار بودن این متون از وجهه‌ای ادبی و هنری، بعد اندیشگانی، معرفتی و فلسفی آنها بیشتر خودنمایی می‌کند. اگر از نمونه‌های اندکی که به بررسی صورتی (ویژگی‌های ادبی) متون عرفانی می‌پردازند صرف نظر کنیم، در دیگر پژوهش‌ها معمولاً با کاوش در محتوای حکمی و معرفتی این متون مواجه هستیم.

در این مقاله به بررسی معرفت‌شناسی در مثنوی مولوی و چگونگی نمود زبانی و ادبی آن خواهیم پرداخت. به عبارت دیگر مقاله حاضر در پی بررسی شگردها و شیوه‌های مثنوی در بازنمود موضوعات مربوط به شناخت و معرفت است. گفتنی است این هدف خود جزوی از هدفی کلان‌تر است؛ هدفی که بر چگونگی بازنمایی موضوعات فلسفی و حکمی در متونی با وجهه ادبی تأکید دارد. از این رو، در مقاله حاضر با مطالعه‌ای موردی به بررسی نقش نمادین و روایتی عنصر چشم در بازنمایی «معرفت» در مثنوی پرداخته می‌شود.

پیش از این، پژوهشی به طور خاص به این موضوع پرداخته است، ولی یوسف پور (۱۳۸۹)، بینای مطلق (۱۳۸۸)، ریاحی (۱۳۸۴) و مسعودی‌فر (۱۳۸۲) در پژوهش‌های خود به تبیین و شرح نگاه مولوی به معرفت با رویکردی فلسفی پرداخته‌اند. تاج‌بخش (۱۳۸۱) نیز در مقاله‌ای به بررسی جلوه‌های حضور «چشم» در مثنوی پرداخته است.

در نوشتار حاضر به نقش ادبی نماد «چشم» در سه سطح بیان مستقیم، حکایات و گسترش روایت^۱ در بازنمایی دیدگاه‌های معرفت‌شناسی مولوی پرداخته خواهد شد. این پژوهش با تکیه بر تقابل میان «بیان مستقیم و جهت-مند» و «بیان غیرمستقیم»، آن را به عنوان تقابلی روش‌شناختی در این گونه پژوهش‌ها معرفی می‌کند و به عنوان مبنای روش خود به کار می‌گیرد. ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

(۲) معرفت‌شناسی عرفانی

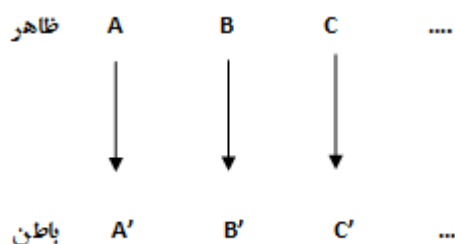
باطن‌گرایی در سنت عرفانی اندیشه‌ای است که در زمینه جهان‌بینی خاص این سنت پرورده شده است. در این جهان‌بینی مهم‌ترین الگو عبارت است از جهانی چندوجهی و چندلایه که از سویی هر لایه آن نمودار لایه‌های دیگر است و از سوی دیگر ترتیب قرار گرفتن این لایه‌ها به گونه‌ای است که یک سر آن به سوی سطح (ظاهر) و سر دیگر، به سوی عمق (باطن) میل می‌کند.

بر اساس این چیدمان، هر چه از لایه‌های ظاهری به سوی دیگر لایه‌ها پیش می‌رویم معانی نو و باطنی‌تر خود را نشان می‌دهند، از همین رو دست‌یابی به این لایه‌ها اعتبار و ارزش بیشتری دارد. در این سنت لایه‌های ظاهری، فانی، موقت و عرضی و در مقابل لایه‌های باطنی، باقی، پایدار و اصیل پنداشته می‌شوند. همین اصل، با خلاصه کردن جهان‌های موازی در یک نظام دو قطبی، انبوهی از تقابل‌ها را پدید می‌آورد که از جمله آنها می‌توان به تقابل‌های «روح / جسم»، «لفظ / معنی»، «غیب / شهادت» و... اشاره کرد که در عرفان اسلامی همچون بسیاری از دیگر سنت‌های عرفانی همواره سویه باطنی بر سویه ظاهری ترجیح داده شده است.

ما در اینجا با یک تقابل بنیادین میان ظاهر و باطن مواجه‌ایم که پدیده‌های محسوس و غیر محسوس را در نظامی از دو سری مفاهیم موازی جای می‌دهد (ر.ک: ستاری، ۱۳۸۴: ۱۹-۴۳). تمایل اندیشه عرفانی بر این است که به ازاء هر پدیده در عالم مادی و محسوس، در فرایندی تمثلی، پدیده‌ای در عالم غیر مادی تعریف کند. ایده تأویل نیز زائیده همین تمایل به گذر دائمی از پدیده یا وضعی موجود به پدیده یا وضعی مطلوب، همسو با تقابل و توازی ظاهر و باطن است. گذشته از این موضوع که تشخیص تأویل‌پذیری یا تاویل‌ناپذیری پدیداری خاص، از قانون و الگویی ویژه و واحد تبعیت می‌کند یا پیرو ذوق و سلیقه و حال مؤول است، آنچه از نمونه‌های تأویل‌گری صوفیه برمی‌آید نشان می‌دهد که تأویل در سنت عرفان اسلامی (و در بسیاری سنت‌های عرفانی دیگر) سرشتی روش‌شناختی دارد و از روش این طایفه در فهم متون (در معنای گسترده خود) پرده برمی‌دارد. این روش که بر الگویی باطن‌گرایانه مبتنی است، بر آن است تا هر پدیده را در قیاس با پدیده‌ای دیگر که نسبت به پدیده اول باطنی‌تر است دریابد؛ چنانکه در حوزه زبان نیز تأویل را عموماً «کشف باطن و معانی مکتوم در زیر ظاهر لفظ» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۱۱) می‌شمارند. شاید بتوان از این فرایند به عنوان آشکارترین و مهم‌ترین فرایند زبانی در متون عرفانی یاد کرد. ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

در بیشتر متون عرفانی این حرکت به سمت باطن امور و تشکیل تقابل‌های مبتنی بر تقابل «ظاهر/باطن»، در سطح مفردات و به گونه‌ای عمل می‌کند که هر پدیده را در تقابل با پدیده‌های باطنی‌تر قرار می‌دهد. به عبارت دیگر هر پدیده نوعی باطنی‌تر نیز دارد که به‌طور مشخص در برابر آن قرار می‌گیرد. این امر حتی در مورد روابط میان پدیده‌ها نیز صدق می‌کند. در این موارد افزون بر نوع باطنی پدیده‌ها، به نوع باطنی روابط میان آنها نیز اشاره می‌شود. بنابراین، حتی اگر با مجموعه‌ای از پدیده‌ها و روابط نیز سرو کار داشته باشیم، تناظری یک به یک میان

هر یک از آنها و نوع باطنی ترشان برقرار می‌گردد (ر.ک. سرمدی و شیخ، ۱۳۸۷: ۶-۷). این فرایند را به صورت زیر می‌توان نشان داد:



شکل ۱: تقابل ظاهر و باطن در سنت عرفانی

یکی از پرآوازه‌ترین تقابل‌های شکل گرفته بر مبنای اندیشه باطن‌گرایی تقابل «جسم/روح» است. اتفاقاً این تقابل همواره محل نزاعی میان سنت عرفان اسلامی و برخی دیگر از مکاتب فکری بوده است. آموزه‌های عرفانی و دینی، انسان را مرکب از دو وجه زمینی و آسمانی می‌پندارند. وجه زمینی همان جسم و امور مربوط به او و امری فانی و دانی است. انسان نیز از این وجه «گرفتار بردگی و اسارت ماده و مورد تحقیر الهی و سقوط است» (ماسنیون، ۱۳۷۴: ۳). وجه آسمانی نیز همان روح است که امری باقی و عالی است و انسان به جهت این وجه «از حیوانات متمایز گردیده و شرافت یافته و از اسارت و بردگی رسته و آزادی نصیب او شده [است]» (همان جا). گزینش روح بر جسم در این تقابل هر آنچه به جسم و جنبه مادی زندگی انسان مربوط است را به کناری نهاده و آن را ناستودنی می‌شمارد.

بحث درباره شناخت و گونه‌های آن، ابزارهای دست‌یابی به آن و اعتبارسنجی این ابزارها، از مباحثی است که موضوع جدلی تاریخی است. معرفت‌شناسی عرفانی، در میان ابزارهای شناخت کمترین اعتبار را برای ابزارهای مرتبط با جنبه جسمانی و دنیوی انسان قائل هستند. پرمناقشه‌ترین این ابزارها پس از عقل (در معنایی که گرد اصطلاح آشنای «عقل جزوی» می‌توان یافت)، حواس پنجگانه‌اند. به نظر می‌رسد معرفت‌شناسی عرفانی به دو دلیل عمده با معارف حاصل از حواس پنجگانه انسان سرسازش ندارند:

- ۱ موضوع معرفت حواس پنجگانه، موضوعات مربوط به عالم مادی و بنابراین به طور ذاتی فاقد اعتبارند.
- ۲ به دلیل آفات بسیاری که در سرشت این ابزارها وجود دارند، معارف حاصل از آنها چندان قابل اعتماد نیستند. همین عدم اعتماد به حواس، روی آوردن به ابزارهایی دیگر را در تفکر عرفانی در پی داشته است. یکی از مهم-

ترین الگوهایی که در معرفی مجموعه‌ای جدید از ابزارهای شناخت به کار گرفته شده همانی است که در سطور پیشین تحت عنوان تقابل بنیادین «ظاهر/ باطن» معرفی شد. در اینجا نیز در برابر هر یک از ابزارهای شناخت که صبغه‌ای جسمانی دارند نمونه‌ای باطنی و روحانی معرفی می‌شود. مثلاً در برابر آنچه عقل دنیوی، محاسبه‌گر یا جزوی خوانده می‌شود، معمولاً نمونه‌ای کامل‌تر، باقی‌تر، درونی‌تر و قابل اعتمادتر ارائه می‌گردد که از آن با نام-های گوناگون یاد می‌شود:

«گر تو را آن چشم غیبی باز شد/ با تو ذرات جهان همراز شد/ و به چشم عقل بگشایی نظر/ عقل را هرگز نبینی پا و سر» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۵: ۱۸۷)

حواس پنجگانه (ظاهری) نیز با قرار گرفتن در این الگوی زبانی - معرفتی، مجموعه‌ای دیگر از حواس را در برابر خود می‌یابند:

«دل را پنج حاسه است چنان که قالب را پنج حاسه است و صلاح قالب در سلامت حواس اوست که جملگی عالم شهادت را بدان پنج حس ادراک می‌کند چنان که دل را چشمی است که مشاهدات غیبی بدان ببیند و گوش‌یست که استماع کلام اهل غیب و کلام حق بدان کند...» (رازی، ۱۳۶۵: ۱۹۳).

۳) معرفت‌شناسی و مثنوی

روندی که در برخورد با جسم و ابزارهای معرفتی مرتبط با آن، بویژه حواس پنجگانه به اختصار بیان شد تقریباً در تمامی مثنون عرفانی به چشم می‌خورد. این روند که جزو ویژگی‌های روش‌شناختی سنت عرفانی در دریافت پدیده‌هاست، تمایل این سنت را برای گذر از هر پدیده به نمونه‌ای باطنی‌تر آشکار می‌کند.

در حالی که این نگاه، نشان دادن و ترسیم مرزهای حقیقت و شناخت صحیح را به عنوان هدف اصلی پیش روی خود دارد، مولوی با تغییر این کانون، به معرفی ایده معرفت‌شناختی متفاوتی می‌پردازد. نحوه انتقادهای وی بر برخی از ابزارهای شناخت و تبیین آفات و تیرگی‌های هر یک نشان می‌دهد که نزد مولوی اهمیت دست‌یابی به شناخت درست، جای خود را به اهمیت پرهیز از شناخت نادرست می‌دهد (ر.ک. یوسف‌پور، ۱۳۸۹: فصل سوم).

جهت‌گیری اندیشه مولوی در مثنوی بیش از دست‌یابی به نشان دادن حقیقت، دغدغه گریز از بند مجازهای حقیقت‌نما را در انسان بر می‌انگیزد. بنابراین می‌توان گفت مولوی بر آن است تا با زدودن هرگونه شبه حقیقت،

انسان را از افتادن در بند حقیقت‌نماها پرهیز دهد. روشن است که این بینش بیش از تأکید بر معرفی ابزار صحیح شناخت، بر هشدار دادن نسبت به موانع و آفات شناخت تمرکز می‌کند.

این تفاوت در نحوه برخورد، تفاوت‌هایی در شیوه بازنمایی نیز به همراه دارد. در بخش‌های بعد، سه وجه مختلف نمود نگاه معرفت‌شناسانه مولوی با تأکید بر عنصر چشم به عنوان نماینده حواس ظاهری و پرکاربردترین نماد برای اشاره به ابزارهای معرفتی انسان، نشان داده خواهد شد. این وجوه عبارتند از: بیانات مستقیم، مضمون اصلی حکایات، گسترش روایت. هرچه از وجه نخست به سمت وجه سوم به پیش می‌رویم اولاً ایده مبتنی بر پرهیز از حقیقت‌نماها برجستگی بیشتری می‌یابد و ثانیاً روش بازنمایی آن پیچیده‌تر و کُل‌گراتر می‌گردد.

۱-۳ بیان مستقیم

نخستین و آشکارترین وجه نگاه معرفت‌شناختی به حواس انسان در مثنوی، بیانات و گزاره‌هایی هستند که به شکلی مستقیم و هدفمند به این موضوع اشاره می‌کنند. این گزاره‌ها (مشابه گزاره‌های موجود در دیگر متون عرفانی) با تقسیم‌بندی آشکار میان ظاهر و باطن، به معرفی حواس ظاهری و تقابل آن با حواس باطنی می‌پردازند. در این وجه، اولاً سعی می‌شود تا هر چند ضمنی، تناظری یک به یک میان هر یک از حواس ظاهری با نمونه‌های باطنی آنها نشان داده شود؛ ثانیاً از نظر زبانی، کلمات به صورتی جهت‌دار و هدفمند برای عرضه و اثبات گزاره‌هایی از گفتمان عرفانی به کار می‌روند، چنانکه می‌توان گفت ذهن و زبان متن و نویسنده آن به طور کامل تحت سلطه گفتمان رسمی عرفانی قرار دارند:

«پنج حسی هست جز این پنج حس / آن چو زر سرخ و این حس‌ها چو مس / اندر آن بازار کایشان ماهرند / حس مس را چون حس زر کی خرنند / حس ابدان قوت ظلمت می‌خورد / حس جان از آفتابی می‌چرد» (۲/ ۴۹ - ۶۰).^۲

چنانکه ملاحظه می‌شود همچون گزاره‌های یاد شده از دیگر متون عرفانی، حضور گفتمان عرفانی در این ابیات نیز آشکار است. مؤلف در این نوع گزاره‌ها بر آن است تا آموزه‌ای از عرفان نظری (برگرفته از متون و دوره‌های پیشین) را بازگو کند. از این رو معمولاً در این گزاره‌ها مخاطب با تجربه روحی یا کنش زبانی نو روبرو نمی‌شود. در مثنوی به دلیل برجستگی ویژه نقش معرفتی چشم در میان دیگر حواس، به تقابل «چشم ظاهر / چشم باطن» نیز اشاره شده است:

«چشم حس را هدف مذهب اعتزال / خویش را سنی نماید از ضلال / هر که در حس ماند او معتزلی است / گرچه گوید سنی ام از جاهلی است» (۲ / ۶۱ - ۶۲).

۲-۳) نماد پردازی

دومین شکل از حضور وجه معرفت‌شناختی «چشم»، حضور نمادین این عنصر به همراه پیوندهای معنایی آن است. حضور نمادین چشم، که بسامد بیشتری نسبت به بیان مستقیم آن در مثنوی دارد بر خلاف بخش پیشین، در پی اشاره مستقیم به توازی دو وجه ظاهری و باطنی چشم (و دیگر حواس) نیست و تنها به وجه ظاهری آن اشاره می‌کند. به عبارت دیگر، در اینجا مولوی بدون پافشاری بر بی‌اعتباری چشم ظاهر و اعتبار چشم باطن، تنها بر وجه ظاهری چشم و ملازمات آن اشاره می‌کند و این اشارات به دلیل تکرار، جنبه‌ای نمادین می‌یابند. همین امر موجب می‌شود تا حضور نمادین چشم از تسلط گفتمان رسمی عرفان نظری خارج و بیشتر تابع تجربیات روحی و زبانی نویسنده باشد. مهم‌ترین نمودها و شگردهای مثنوی در ترجمان ادبی، زبانی و هنری امری فلسفی و معرفتی، در این بخش‌ها آشکار می‌گردند؛ بخش‌هایی که با خروج از تابعیت گفتمان جهت‌مند و ایدئولوژیک و تجربه شده عرفانی، به سوی بیانی به دور از زبانی مستقیم و مفاهیمی مشخص و مرزبندی شده حرکت می‌کند. به دلایلی که به آن خواهیم پرداخت این نحوه بازنمایی امری فلسفی در مثنوی بیشتر در حکایات و تمثیل‌ها نمودار می‌شود، از این رو، نمادپردازی چشم در مثنوی نقشی روایتی می‌یابد. این موضوع به طور کلی یا مضمون اصلی حکایت را در بر می‌گیرد و یا تنها به صورت مؤلفه‌هایی در گسترش روایت ایفای نقش می‌کنند.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

۱-۲-۳) موضوع محوری حکایت

چنانکه پیشتر نیز یادآوری شد، محور اندیشه مولوی در باب معرفت‌گرد تلاش برای از بین بردن موانع شناخت صحیح می‌گردد. بسیاری از حکایات مثنوی نیز نمونه‌هایی هستند که موضوع اصلی و هدف بیان آن‌ها اشاره به خطاهای معرفتی و لزوم پرهیز از آنهاست. در هر یک از این حکایات به وجود مانعی در دستیابی به معرفت اشاره شده است و این موانع در بازنمایی‌ای نمادین به صورت عواملی به نمایش درآمده‌اند که به ایجاد خللی در کارکرد صحیح چشم می‌انجامند.

یکی از موانعی که از همان دفتر نخست به عنوان نمادی از فقدان قوه تمییز از آن یاد می‌شود احوالی است. در حکایات و تمثیل‌های مولوی، شخص احوال به دلیل اخلال در بینایی، یا آنچه مولوی گاه از آن با «دو بینی» یاد می‌کند، در تشخیص حقیقت با مشکل مواجه می‌شود. تمثیل استاد و شاگرد احوال در دفتر نخست مثنوی در بیان شیوه رفتار پادشاه جهودی بیان شده است که موسی (ع) و عیسی (ع) را جدا از یکدیگر می‌پنداشت:

«گفت استاد احوالی را کاندرا/ رو برون آر از وثاق آن شیشه را/ گفت احوال از دو شیشه من کدام/ پیش تو آرام بکن شرح تمام/ گفت استاد آن دو شیشه نیست رو/ احوالی بگذر و افزون بین مشو/ گفت ای استا مرا طعنه نزن/ گفت استا زان دو یک را درشکن/ شیشه یک بود و به چشمش دو نمود/ چون شکست او شیشه را دیگر نبود» (۲/ ۳۲۷-۳۲۲).

احوالی هرچند در هیچ یک از دیگر حکایات و تمثیل‌های مثنوی به عنوان مضمون اصلی تکرار نمی‌شود، بخش‌های زیادی از مثنوی با اشاره به این حکایت، موضوع احوالی و رابطه آن با معرفت‌شناسی مثنوی را یادآوری می‌کنند.

یکی دیگر از مضامین مرتبط با نگاه معرفت‌شناختی مثنوی «تاریکی» است. در برخی از تمثیلات مثنوی، تاریکی به عنوان عاملی بیرونی و یکی از ویژگی‌های مؤثر در فضا سازی داستان، موجب برهم زدن عملکرد بینایی و به وهم افکندن شخصیت در حکایت می‌شود. معروف‌ترین این حکایت‌ها، حکایت فیل در تاریکی است که در آن عده‌ای به دلیل تاریکی اتاق موفق به دیدن فیل نمی‌شوند و از این رو به گمان‌های باطل روی می‌آورند (ر.ک. ۳/ ۱۲۵۹-۱۲۶۷). در داستان «خاریدن روستایی در تاریکی شیر را، گمان آنکه گاو است» نیز شیری با خوردن یک گاو به جای وی در آخر می‌نشیند. صاحب گاو که برای سرکشی به آخر آمد و به دلیل تاریکی متوجه حضور شیر نمی‌شود: «دست می‌مالید بر اعضای شیر/ پشت و پهلو گاه بالا گاه زیر/ گفت شیر ار روشنی افزون شدی/ زهره‌اش بدریدی و دل خون شدی/ این چنین گستاخ زان می‌خاردم/ کاو در این شب گاو می‌پنداردم» (۲/ ۵۰۶-۵۰۷).

از دیگر موانع بیرونی می‌توان به عنوان معایبی یاد کرد که با آسیب رساندن به بینایی، مثالی از موانع معرفتی محسوب می‌شوند. در داستان «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر» وجود مانع در دید یکی از افراد موجب می‌شود تا وی مدعی دیدن هلال ماه شود، ولی عمر خطای وی را ناشی از خطای دید می‌داند:

«گفت تر کن دست و بر ابرو بمال/ آنگهان تو در نگر سوی هلال/ چونک او تر کرد ابرو مه ندید/ گفت ای شه نیست مه شد ناپدید/ گفت آری موی ابرو شد کمان/ سوی تو افکند تیری از گمان» (۲/ ۱۱۷-۱۱۸).

یکی دیگر از مضامینی که نقشی برجسته در معرفت‌شناسی مثنوی دارند، خطاهایی است که حاصل عدم تحلیل درست داده‌های حسی هستند. این نکته، پیشتر از سوی ابن عربی نیز در نقد کارکرد عقل مورد توجه قرار گرفته بوده است. ابن عربی خطای ادراکی انسان را به عقل نسبت می‌دهد نه حواس. وی «آنچه را که ما خطای باصره می‌نامیم، خطای عقل می‌نامد و آن را نتیجه حکم نادرست عقل می‌داند» (جهانگیری، ۱۳۵۱: ۱۷۳). تمثیل ابن عربی در این باره شخصی را به تصویر می‌کشد که در کشتی نشسته و گمان می‌کند ساحل در حرکت است. این موضوع دست‌مایه‌ای شده تا مولوی حکایات و تمثیل‌های گوناگونی را درباره این نحوه از خطاهای ادراکی در مثنوی روایت کند، با این تفاوت که ابن عربی آن را دلیلی بر ناکارآمدی قوه عقل می‌داند در حالی که مولوی با پرهیز از مباحث نظری و فلسفی و با تأکید بر عنصر چشم، این حکایات را برای تکمیل گستره معنایی و نمادپردازی خود به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، مولوی خطای تحلیلی عقل را نیز مانعی در راه تشخیص و واقع‌بینی چشم در نظر می‌گیرد.

افزون بر داستان معلم و شاگردان مکتب در دفتر سوم که در آن معلمی با مکر کودکان مکتب دچار توهم بیماری می‌شود و با زرد پنداشتن رنگ روی خود حتی به آینه نیز اعتماد نمی‌کند (۳/ ۱۵۲۲-۱۶۰۹)، تمثیل‌های کوتاهی همچون به ترس افتادن آدمی در اثر راه رفتن بر دیواری باریک (۳/ ۱۵۵۹-۱۵۶۱) و گردنده دیدن خانه در اثر چرخش زیاد فرد (۱/ ۲۳۶۴) و ... همگی به این موضوع اشاره دارند.

گفتنی است «حکایت آن زن پلیدکار که شوهر را گفت آن خیالات از سر امرودبن می‌نماید ترا...» نیز هرچند نتیجه نگاه طنزآمیز و پارودیک مولوی به این حساسیت معرفت‌شناختی خود است، با وجود این، در دیگر بخش‌های مثنوی، ترکیب امرودبن نیز به نمادی برای اشاره به خطاهای تحلیلی مربوط چشم تبدیل شده است.

۳-۲-۲) گسترش روایت:

غلبه وجهه تعلیمی بر برخی از متون عرفانی موجب شده است تا داستان‌پردازی در این متون معطوف به بیان اهداف تعلیمی از پیش معلوم باشد. دو بخش پیشین مقاله حاضر نیز به معرفی این جنبه در مثنوی معنوی اختصاص داشت. در این بخش‌ها اشاره شد که موضوع معرفت یا به صورت مستقیم، شفاف و با بهره‌گیری از

گفتمان رسمی عرفانی بازگو می‌شود یا با یک درجه دور شدن از این گفتمان، به صورت تمثیل‌هایی گردِ نماد چشم بیان شده است. اما شگرد و شیوه خاص مثنوی در بازنمایی مفاهیم فلسفی و اندیشگانی با فاصله گرفتن از بیان مستقیم و حرکت به سوی گونه‌ای نمادپردازی لایه‌ای در روشی نمایان می‌شود که در بخش حاضر با عنوان گسترش روایت از آن یاد خواهیم کرد. در این بخش، به بررسی نمونه‌هایی خواهیم پرداخت که در آن‌ها نمادپردازی چشم به منظور برجسته‌سازی وجهه معرفت‌شناختی مثنوی، نه در بیانات مستقیم و جهت‌گیری شده ظاهر می‌شود و نه در لایه باطنی حکایت یا تمثیلی خاص. در این نمونه‌ها، در حالی که داستان با هدف برجسته‌سازی مفهومی خاص در حال بیان شدن است، حضور گزاره‌ای در متن، به گسترش روایت کمک می‌کند. این گزاره بر خلاف بخش پیشین از نوع گزاره‌های تفسیری و روایتی نیست بلکه گزاره‌ای است کنشی و در راستای تقویت پیرنگ.

مثلاً در داستان «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر»، گزاره‌های تفسیری از دو سو حکایت را به بیانات مستقیم نویسنده نزدیک می‌کنند؛ نخست پیش از شروع داستان: «تا یکی مو باشد از تو پیش چشم / در خیالت گوهری باشد چو یشم / یشم را آنکه شناسی از گهر / کز خیال خود کنی کلی عبر / یک حکایت بشنو ای گوهر شناس / تا بدانی تو عیان را از قیاس» (۲ / ۱۰۹ - ۱۱۱)؛ و دوم، ابیات پس از داستان که از میان گزاره‌هایی گفتگویی سر برمی‌آورند: «چون یکی مو کژ شد او را راه زد / تا به دعوی لاف دید ماه زد / موی کژ چون پرده گردون بود / چون همه اجزات کژ شد چون بود / راست کن اجزات را از راستان / سر مکش ای راست رو ز آن آستان» (۲ / ۱۱۹ - ۱۲۱).

در مقابل، در اواخر داستان روستایی و شهری در دفتر سوم، پس از آنکه شهری از مهمان نوازی روستایی امید می‌برد برای رهایی از رنج باران شبانه از وی تقاضای مکانی می‌کند. روستایی نیز گوشه‌ای را به وی نشان می‌دهد و از وی می‌خواهد به جای پاسبان مراقب هجوم گرگ‌ها باشد. شهری نیز پس از چند ساعت گرگی را از پای در می‌آورد ولی روستایی مدعی می‌شود که قربانی، خر وی بوده است. پس از گفت و شنودی میان روستایی و شهری، شهری از روستایی می‌خواهد تا با دقت بیشتری بررسی کند تا بر او ثابت شود که خر وی کشته نشده است: «گفت نیکوتر تفحص کن شبست / شخص‌ها در شب ز ناظر محجبست / شب غلط بنماید و مبدل بسی / دید صایب شب ندارد هر کسی / هم شب و هم ابر و هم باران ژرف / این سه تاریکی غلط آرد شگرف» (۳ / ۶۵۸-۶۶۰). در این نمونه، اشاره نمادین به چشم و موانع و خطاهای آن اولاً حاصل بهره‌جویی راوی از موقعیتی

داستانی است نه مضمون اصلی داستان و ثانیاً به صورت گزاره‌ای گفتگویی ظاهر شده است نه گزاره‌ای تفسیری. نمونه‌هایی از این دست به دلیل دارا بودن ویژگی‌های خاص روایت‌گری مولوی به عنوان محور اصلی مقاله در این بخش بررسی می‌شوند.

معمولاً آنچه از آن به عنوان توجیه پراکنده‌گی‌ها، پرش‌ها، قطع و وصل‌ها و... در روایت‌گری مثنوی یاد می‌شود عنصر تداعی معانی است. تداعی معانی را نتیجه تأثیر عاملی درون‌متنی یا برون‌متنی، و به دنبال آن عطف توجه ذهن از یک موضوع به موضوعی دیگر دانسته‌اند (ر.ک. یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۸۰-۲۹۱). به نظر می‌رسد در پس این پرش‌های پراکنده با نگاهی کل‌نگر می‌توان به ساختار و الگویی در روایت‌گری مولوی دست یافت.

نیکویی (۱۳۹۰) در ترسیم الگوهای روایت‌گری قرآن، از الگوی توازی نام می‌برد؛ الگویی که موجب می‌شود تا چند روایت، قصه و تصویر به ظاهر پراکنده با روایتی متناوب یا با تمثیل‌هایی مختلف، به ایده‌ای واحد چون «رستاخیز» یا «هبوط» معطوف باشند (ر.ک. نیکویی، ۱۳۹۰: ۲۲۴-۲۲۳). به نظر می‌رسد چنین الگویی -تحت تأثیر قرآن- یکی از روندهای اصلی روایت‌گری مثنوی را نیز شکل می‌دهد. برای نمونه، در قرآن پس از آیاتی در باب خلقت آدم و فریب خوردن وی از شیطان، ما با ایده هبوط مواجه می‌شویم و پس از آن، تمرکز متن از ماجرای آدم به بنی اسرائیل و پیمان‌شکنی آنها معطوف می‌شود و «درست در همین جاست که به شکل موازی با هبوط آدم، دوباره از «اهبطوا» سخن می‌رود و عجیب آن است که نمی‌گوید به «شهر» (مصرأ) بروید یا فرود آید (اهبطوا یا انزلوا)؛ که گفته می‌شود «اهبطوا مصرأ» (همان: ۲۲۴). همین شیوه به عنوان یکی از جنبه‌های ظریف و پیچیده تأثیرپذیری مثنوی از قرآن در روایت‌گری مثنوی نیز تا حدی قابل پیگیری است. مثلاً داستان روستایی و شهری در توازی با داستان آدم و در درجه بعدی داستان یوسف به بن مایه هبوط و فریب می‌پردازد. (ر.ک. بخشی، ۱۳۸۶: ۱۷). در این نگاه، مقصود از توازی و مشابهت ساختاری میان داستان‌ها توازی کامل آنها در نقش‌های داستانی است. مثلاً در داستان اخیر، عناصر مشترکی را می‌توان یافت که بطور موازی و با تناظری یک به یک داستان را به پیش می‌برند؛ «روستایی، برادران یوسف، شیطان»، «شهری و برادرانش، یعقوب و یوسف، آدم و حوا»، «وعده‌های شکرین روستایی، فریب‌های برادران یوسف، وسوسه‌های شیطان» و... (ر.ک. همان: ۱۸).

باید گفت هرچند این نگاه چشم‌انداز روشنی از روایت‌گری مولوی ارائه می‌دهد، گونه‌های دیگری از توازی نیز در شکل‌گیری روایت‌های مولوی نقش دارند. در مثال‌های بالا (چه در قرآن و چه در مثنوی) حرکت اصلی میان الگوهای برقرار شده بود که اولاً ایده‌های بنیادین و کهن‌الگویی (مانند هبوط یا رستاخیز) را به عنوان درون‌مایه

معرفی می‌کند و ثانیاً می‌توان توازی کاملی میان نقش‌های اصلی روایت برقرار کرد. مثلاً داستان روستایی و شهری بن‌مایه هبوط و فریب را به نمایش می‌گذارد و از این رو ذهن مولوی با توازی کامل آن با دیگر داستان‌های مربوط به این بن‌مایه، شکلی پیچیده به این روایت داده است. به عبارت دیگر ما شاهد توازی کامل میان روایت‌هایی هستیم که به دلیل جهان‌شمولی می‌توان آنها را روایت‌های کلان خواند.

با دقت در حکایت‌های بخش پیشین می‌توان گفت افزون بر روایت‌های کلان یاد شده، برخی روایت‌های خردتر و برآمده از متن نیز روایت‌گری مولوی را همراهی می‌کنند. حکایت‌های بخش ۱-۲-۳ اهمیت قوه تمییز، حزم و احتیاط (با نمادپردازی چشم و ملازمت آن) را به نمایش گذاشتند. همین نمونه‌ها در دیگر داستان‌های مثنوی، به روایت‌هایی تبدیل می‌شوند که موازی روایت اصلی و دیگر روایت‌های کلان هم‌ساختار با آن حرکت می‌کنند. مثلاً در پایان داستان روستایی و شهری، یکی از روایت‌های مربوط به خطاهای معرفت‌شناختی، با نمادپردازی چشم و موانع حاصل از تاریکی (و باران و ابر)، با قطع کردن روایت اصلی، کنشی داستانی را به حکایت می‌افزاید. این بن‌مایه، نقطه محوری حکایت روستایی و شهری محسوب نمی‌شود و تنها در همین فراز از داستان خودنمایی می‌کند ولی نشان از حضور روایتی خرد و برآمده از متن مثنوی در توازی با خط سیر اصلی داستان دارد.

در داستان ترک و درزی نیز همین حرکت موازی و حضور موقت در کنشی داستانی خود را نشان می‌دهد. انگیزه بیان این داستان توجه دادن مخاطب به لزوم پرهیز از موشکافی بیش از حد در کار آفرینش است. داستان، ماجرای شخصی را روایت می‌کند که در اثر تحریکات اطرافیان بر آن می‌شود تا با زیرک‌ترین خیاط شهر روبرو شود تا در زیرکی بر وی غلبه کند. در این مواجهه، خیاط با روی آوردن به مطایبه و طنز، ترک را به خنده وامی‌دارد و با تنگ شدن چشمان ترک، پاره‌ای از پارچه را می‌دزدد. در این حکایت تنگ شدن چشم ترک راه حل خیاط برای فریب وی دانسته شده است. به عبارت دیگر عدم توانایی در تشخیص درست، و در نتیجه فریب خوردن ترک، با نمادپردازی چشم و موانع بینایی نشان داده شده است. پس می‌توان گفت روایتی خرد برآمده از نمادپردازی‌های حکایت پیشین در حرکتی موازی با روایت ترک و دزدی، و با قطع آن خودنمایی می‌کند.

همین عنصر (تنگ شدن یا نیمه باز بودن چشم) در جایی دیگر، وجهی نو از کهن‌الگوی هبوط آدم را نیز آشکار می‌کند. مولوی در تفسیر داستان «هلال دیدن آن شخص خیال را در عهد عمر»، با اشاره به خیانت برادران

یوسف و فریب خوردن آدم از ابلیس، این دو داستان را با تأکید بر اهمیت معرفت‌شناختیِ قوه تمییز و با کاربرد نشانه «چشم نیمه باز، چشم بسته، چشم نیم‌خواب» قرائت می‌کند:

«این چنین تلبیس با بابات کرد/ آدمی را این سیه‌رخ مات کرد/ بر سر شطرنج چست است این غراب/ هین مکن بازی به چشم نیم‌خواب» (۲/ ۲۹-۳۰).

حرکت روایت‌های موازی و قطع شدن جریان روایت اصلی از سوی هر یک از آنها، موجب تأکید بر وجه نویی از این روایت اصلی می‌شود. در این نظام هر بار یکی از روایت‌ها (به‌ویژه روایت‌های خُرد و برآمده از نمادپردازی متن) جریان روایت اصلی را قطع می‌کنند و موجب گشوده شدن چشم‌اندازی نو در خوانش آن می‌شوند. این نکته در مورد روایت‌های کلان با مضامین کهن‌الگویی بسیار مهم است. هر چند در نگاه نخست، این گونه روایت‌ها از سوی روایت‌هایی با «الگوهای هم ساختار» گسترش و بسط می‌یابند، با دقت در نمونه‌های بررسی شده می‌توان از الگوهای یاد کرد که اولاً به طور کامل با روایت اصلی هم‌ساختار نیستند و ثانیاً در خود متن پرورده شده‌اند. ایده معرفت‌شناختی‌ای که با نمادپردازی چشم در مثنوی معرفی شد، یکی از این الگوهای روایتی است که به نظر می‌رسد حضورش بیش از تشابه‌های ساختاری تابع نشانه‌های برساخته متن است.

به نظر می‌رسد چگونگی حضور و برجسته شدن نشانه‌های مربوط به روایت‌های خُرد در روایت اصلی بیشتر رویدادی پیشامدی و مبتنی بر اهمیت ارائه چشم‌اندازها و قرائت‌های مختلف از یک ایده و داستان است تا تطابق کامل ساختاری. یکی از آشکارترین دلایل برای این ادعا، نشانه «امرو دبن» است. این ترکیب برآمده از داستانی است که ساختاری کاملاً ناهمخوان با کارکرد عنصر نشانه‌شناختی آن دارد. در این حکایت زنی برای کامجویی از معشوق خود، با اندیشیدن طرحی بر آن است تا همسر خود را فریب دهد. از این رو با فرستادن شوی خود به بالای امرودبن به کامجویی از معشوقش می‌پردازد و در اعتراض همسرش امرودبن را موجب اختلال در قوه تمییز و بینایی وی معرفی می‌کند و وی را می‌فریبد:

«از سر امرودبن من همچنان/ کژ همی دیدم که تو ای قلتبان/ هین فرود آ تا ببینی هیچ نیست/ این همه تخیل از امرودبنی است» (۴/ ۳۵۵۶-۳۵۵۷).

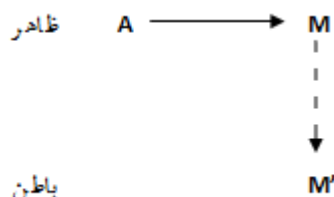
در حالی که در این داستان تأکید بر خطای دید (و خطای معرفت‌شناختی) بر خلاف ایده مولوی و انگیزه وی از بیان این داستان به پیش می‌رود، ولی امرودبن به عنوان یک نشانه در همان طرح معرفت‌شناختی‌ای برجسته می‌شود که حول نماد چشم شکل گرفته است. هر چند داستان امرودبن روایتی ناهمخوان با این ایده معرفت‌شناختی

دارد ولی نشانهٔ امروءبن در حرکتی موازی با داستان‌های مثنوی به‌عنوان عنصری از دایرهٔ معنایی نماد چشم در روایت اصلی نشانده می‌شود.^۳

نتیجه‌گیری

مثنوی در میان متون عرفانی شیوه‌ای ویژه برای بازنمایی موضوعات فلسفی و اندیشگانی به کار می‌گیرد. به کارگیری این شیوه از سویی موجب می‌شود تا موضوع مورد نظر نه در گزاره‌هایی خاص بلکه در کلیت اثر نمود داشته باشد و خود را همچون یک ویژگی شکلی عرضه کند و از سوی دیگر با گریز از تسلط گفتمان رسمی عرفانی - که به دلیل تأکید بر ایدئولوژی از پیش موجود، کلماتی هدفمند و جهت‌گیری شده را به کار می‌گیرد - با عرضهٔ خود در کنش‌های داستانی خارج از تفسیرهای مؤلف، گاه موجب گسترش روایت‌های مثنوی می‌شود. این روش از جریان کلی روایت‌گری مولوی پیروی می‌کند؛ جریانی که با همراه کردن روایت‌های دیگر در توازی روایت اصلی، امکان حرکت میان لایه‌های روایی و قطع یکدیگر را برای راوی فراهم می‌آورد. نمادپردازی چشم در مثنوی، روایت‌هایی با عناصر نشانه‌شناختی را ایجاد می‌کند که در هر یک از داستان‌های مثنوی به طور همزمان در خطوط موازی با خط اصلی روایت حرکت می‌کنند و با قطع آن و نشان دادن عنصری نمادین و نشانه‌شناختی در آن، خوانشی معرفت‌شناختی را ممکن می‌کنند. البته این نشانه‌ها و گسترهٔ معنایی آنها در سطحی دیگر، در حکایات و تمثیل‌هایی نمودار می‌شوند که در آنها گزاره‌های تفسیری مؤلف شیوهٔ بازنمایی گفتمان مستقیم عرفانی را بر این نشانه‌ها تحمیل می‌کنند. ولی ورود این روایت‌ها و عناصر نشانه‌شناختی آنها به نظام روایت‌گری مولوی موجب می‌شود تا اهمیت معرفت‌شناختی «قوه تمییز»، «لزوم پرهیز از موانع شناخت صحیح» و... در کلیت متن گسترش یابد.

بنابراین، در بررسی مورد مطالعاتی مقاله حاضر می‌توان گفت در مثنوی، بازنمایی ایده‌ای معرفت‌شناختی در پنهان‌ترین سطح خود، از روندی پیروی می‌کند که فرایند مرسوم متون عرفانی (شکل ۱) را از تسلط گفتمان و بیانات خارج و به شکل ۲ تبدیل می‌کند:



شکل ۲: فرایند عملکرد نماد چشم در مثنوی

در این شکل، A چشم (به عنوان حواس ظاهری مورد نظر در این مقاله) یا یکی از ملازمات آن است که با حضور خود، M یعنی مجموعه تصاویر مربوط به A را فرا می‌خواند و A نیز با توجه به ماهیت نمادین خود به M' دلالت می‌کند. خط چین ارتباطی میان M و M' نشان می‌دهد که گاه وجهی از M' در متن از سوی راوی بیان می‌شود و در بیشتر موارد نیز اشاره‌ای به آن نمی‌شود. شبکه تصاویر فراخوانده شده از سوی A، تنها مجموعه‌ای از تصاویر و نمادها نیست بلکه این شبکه با نظامی ساختاری و با کارکردی روایی جلوه‌گر می‌شود، از این رو نمونه باطنی آن نیز تنها حاصل کشف ما به ازای هر یک از اجزای M نیست بلکه آن نیز کارکرد و ماهیتی روایی دارد.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

پی‌نوشت‌ها

۱. در این مقاله واژه روایت در معنایی کلی به وجه صوری و الگویی حکایت اشاره دارد و واژه‌های داستان و حکایت به وجه مضمونی و محتوایی.

۲. در اشاره به ابیات مثنوی عدد نخست نشان دهنده شماره دفتر و اعداد پی از ممیز شماره ابیات را نشان می-
دهند.

۳. برای نمونه ر.ک. (۱/ ۲۳۶۴ - ۲۳۶۵ ؛ ۴ / ۳۵۴۰).



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

منابع

- بخشی، اختیار (۱۳۸۶)، «تأثیرپذیری مولوی از قصه های قرآن در داستان روستایی و شهری در مثنوی»، پژوهشهای ادبی، ش ۱۶، صص ۹-۳۲.
- بینای مطلق، سعید (۱۳۸۸)، «پیرامون معرفت در مثنوی: مفهوم نظرگاه در اتاق تاریک و فیل»، جاویدان خرد، ش ۵، صص ۵-۱۴.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، رمز و داستا نهی رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستانهای عرفانی فلسفی ابن سینا و سهروردی؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- تاجبخش، اسماعیل (۱۳۸۱)، «چشم از دیدگاه مولانا»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۶۲-۱۶۳، صص ۴۲۷-۴۲۸.
- جهانگیری، محسن (۱۳۵۱)، محی الدین ابن عربی چهره برجسته عرفان اسلامی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رازی، نجمالدین (۱۳۶۵)، مرصادالعباد، تصحیح محمد امین ریاحی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ریاحی، پری (۱۳۸۴)، عقل از دیدگاه مولانا، تهران: مؤسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران.
- ستاری، جلال (۱۳۸۴) مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- سرمدی، مجید؛ شیخ، محمود (۱۳۸۷)، «توصیف شیوه میدی در تفسیر عرفانی قرآن»، پژوهشهای ادبی، ش ۲۱، صص ۶۹-۸۸
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۶۵)، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ماسینیون، لویی (۱۳۷۴)، سخن انا الحق و عرفان حلاج، ترجمه ضیاء لدین دهشیری، تهران: جامی.
- مسعودی فر، جلیل (۱۳۸۲)، معرفت شناسی مثنوی مولوی، مشهد: آهنگ قلم
- مولوی، جلال الدین (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، تهران: صفی علیشاه
- نیکویی، علیرضا (۱۳۹۰)، «الگوهای توالی، تکرار، تقارن و توزیع در قرآن»، کاتبان روایت چندم، به کوشش کیهان خانجانی، تهران: سوره مهر

یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۹)، توتیای چشم جان : تحلیل موضوعی معرفت از نگاه مولانا در مثنوی معنوی، تهران: خانه کتاب

_____ (۱۳۸۶)، «نقش استطراد در حکایت مثنوی»، پژوهش‌های ادبی، ش ۱۶، صص ۲۷۱-

۲۹۴



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱