

زبان و ادب فارسی
(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)
سال ۶۹، بهار و تابستان ۹۵، شماره مسلسل ۲۳۳

ریخت‌شناسی تمثیل‌های عرفانی با تکیه بر اشعار سنایی، عطار و مولوی

دکتر عبدالله طلوعی آذر

استادیار دانشگاه ارومیه

دکتر رحیم کوشش

استادیار دانشگاه ارومیه

علی صمدی*

دانشجوی دوره دکتری دانشگاه ارومیه

چکیده

استفاده از تمثیل به عنوان یک صنعت بلاغی و همچنین یک شیوه استدلالی، روشی اساسی در ادبیات عرفانی ایران است. این رویه که از دیرباز در ادبیات ایران متداول بود در متون عرفانی از اشعار سنایی آغاز شد، در اشعار عطار تکامل یافت و در اشعار مولوی به نقطه اوج خود رسید. بررسی تمثیل‌های عرفانی از دید «ریخت‌شناسی» امکان تحلیل جامع ادبی، اجتماعی و عرفانی آنها را فراهم می‌کند و فرصتی پدید می‌آورد که کاربرد صنعت تمثیل در ادبیات عرفانی با روشی کاملاً علمی مورد بررسی قرارگیرد. این بررسی افق‌های جدیدی را در تحلیل، تفسیر و معناشناسی متون عرفانی ادبیات فارسی که شاخه اساسی و محوری ادبیات ماست، فراهم می‌آورد. در این مقاله ضمن بیان و بررسی دیدگاه‌های علمای بلاغت در باب تمثیل، تلاش می‌کنیم عناصر سازای آن را از دیدگاه نظریه‌پردازان ریخت‌شناسی تجزیه و تحلیل کنیم تا از این رهگذر روند تکاملی بیان تمثیلی عرفا با تکیه بر متغیرها و عناصر تمثیل تبیین شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، عرفان، تمثیل، ریخت‌شناسی، سنایی، عطار، مولوی

تأیید نهایی: ۹۵/۷/۲۱

تاریخ وصول: ۹۴/۴/۲۰

* samadi1209@gmail.com

۱- مقدمه

نظریه «ریخت‌شناسی» که توسط «ولادیمیر پراب» زبان‌شناس و مردم‌شناس معروف روس ارائه شده است روشی علمی برای بررسی متون داستانی است و در مرتبه‌ای فراتر از «ساخت‌شناسی» قرار گرفته است. تجزیه متن ادبی به عناصر سازای آن و بررسی روابط این عناصر هدف نهایی ساخت‌شناسی است در حالی که در ریخت‌شناسی ضمن بررسی رابطه عناصر سازای اثر با همدیگر ارتباط هر کدام از این عناصر با کل اثر هم مد نظر است. (پراب، ۱۳۶۸: ۴۹) آنچه از دیدگاه ساخت‌شناسی مورد توجه و قابل تعمق است، ساختار یا ترکیب درونی اثر ادبی است و آنچه از دیدگاه ریخت‌شناسی اعتبار دارد، ساختمان یا نمای بیرونی اثر است که در ذیل آن البته ترکیب درونی اثر هم مورد توجه است. کوروش صفوی ریخت‌شناسی را علمی جدید در حوزه مطالعات ادبی می‌داند از نظر او «هیئت‌شناسی در ادبیات کلاسیک فارسی برابر نهاد کاملاً دقیق برای ریخت‌شناسی است. (صفوی، ۱۳۷۶: ۷۳۵) نظریه ریخت‌شناسی (Morphology) نه تنها در ادبیات ایران بلکه در ادبیات جهان رشته‌ای جدید و ابتکاری است لذا بررسی ریخت‌شناسانه قصه‌ها یا روایت‌ها در ادبیات ایران چندان سابقه ندارد. البته در زمینه بررسی ساختار (Structure) قصه‌ها و روایت‌ها و تبارشناسی آنها کارهای ارزشمندی به زبان فارسی صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های «ماخذ قصص و تمثیلات مثنوی» اثر استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، «بحر در کوزه» اثر دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، «صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها» اثر نادر ابراهیمی و کتاب «ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی» اثر دکتر قدسیه رضوانیان اشاره کرد. با این حال کار مستقلی در زمینه بررسی تمثیل‌های عرفانی از دیدگاه ریخت‌شناسی صورت نگرفته و این نوشته تلاشی برای پر کردن بخشی از این خلا به شمار می‌رود.

با بررسی ریخت‌شناسانه تمثیل‌های عرفانی درمی‌یابیم که استفاده از تمثیل در ادبیات عرفانی ما موردی و تصادفی نیست بلکه حالت یک جریان متصل، مداوم و زنده را دارد و به مرور زمان در مسیر پیشرونده بیان مفاهیم عرفانی روند تکاملی پیموده و رفته رفته به عناصر سازنده آن افزوده می‌شود و به همین نسبت روابط میان‌عنصری آن هم در روند تکاملی این نوع از بیان شکل پیچیده‌تر و متکامل‌تری به خود می‌گیرد. ریخت‌شناسی تمثیل‌های عرفانی در این مقاله با تکیه بر اشعار سنایی، عطار و مولوی به مثابه سه نقطه عطف ادبیات عرفانی صورت گرفته است و می‌پنداریم که دیگر آفرینش‌های عرفانی هم در ذیل آثار این سه چهره بزرگ قابل احصا و نتایج حاصل از این تحقیق بر آن آثار نیز قابل اطلاق خواهد بود. این نوشته با بررسی تمثیل‌های منظوم عرفانی از دیدگاه ریخت‌شناسی در جستجوی شالوده‌های علمی برای تحلیل ادبی، اندیشه‌ای و منطقی این تمثیل‌هاست.

۲- در چیستی تمثیل

تمثیل یکی از پرکاربردترین فنون بیان در ادبیات عرفانی ایران است که ضمن زیبایی بخشیدن به سخن ادبی گزاره‌های ذهنی پیچیده را به تصاویر عینی قابل درک و لمس تبدیل می‌کند در حقیقت محسوس کردن مفاهیم ذهنی و مجرد، کارکرد اصلی تمثیل به شمار می‌رود. از آنجا که ساختار اصلی تمثیل مبتنی بر قصه و روایت است این فن بیانی در کنار کارکرد «تبیینی» نقش جاذبه آفرینی و «ترغیبی» نیز در متون ادبی ایفا می‌کند و با توجه به اینکه «تمثیل» در کنار روش‌هایی مانند «قیاس» و «استقراء» از ابزارهای استدلال در علم منطق نیز به شمار می‌رود عرفا در بیان تمثیلی خود از نقش «تقیینی» تمثیل نیز غافل نیستند.

۳- تمثیل از دیدگاه نظریه پردازان ادبی مسلمان

اغلب علمای بلاغت اسلامی تمثیل را در ذیل صنعت بیانی تشبیه بررسی کرده و بر اهمیت بی‌نظیر آن در تبیین مطالب پیچیده تاکید می‌کنند. عبدالقاهر جرجانی تمثیل را اخص از تشبیه دانسته می‌نویسد «آن تشبیهی است که وجه شبه در آن با نوعی تاویل و توضیح به دست می‌آید. «(جرجانی، ۱۳۷۴: ۵۰) سکاکی هم تمثیل را در ذیل صنعت تشبیه آورده و می‌افزاید: «هرگاه وجه شبه، وصفی غیر حقیقی و برگرفته از امور متعدد باشد آن تشبیه تمثیل خوانده می‌شود.» (سکاکی، بی‌تا: ۱۶۴) تفتازانی می‌نویسد: «تمثیل تشبیهی است برگرفته از چند امر و اگر این تشبیه غیر عقلی باشد عنوان تشبیه بر آن اطلاق می‌شود اما اگر عقلی باشد از آن به عنوان تمثیل نام برده می‌شود چنانکه گفته می‌شود نور تمثیلی برای قرآن و زندگی تمثیلی برای علم است.» (تفتازانی، ۲۰۰۴: ۵۵۴) هاشمی بر اثرگذاری بی‌نظیر تمثیل تاکید کرده می‌نویسد: «تشبیه تمثیل بلیغ‌تر از دیگر انواع تشبیه است به خاطر اینکه در چهارچوب تفصیلی آن به ژرف‌اندیشی و دقت نظر نیاز است» (هاشمی، ۱۳۸۳: ۲۳) زیباترین نوع بیان و استدلال به روش تمثیل را در قرآن کریم می‌یابیم و این کتاب آسمانی در بیان گزاره‌های معرفتی با روشی بدیع و اعجاز‌آمیز از صنعت تمثیل سود می‌جوید تمثیل عالمان بی‌عمل در آیه «مثل الذین حملوا التوریه ثم لم یحملوها کمثل الحمار یحمل اسفارا» (جمعه/ ۵) یا تمثیل سرگشتگی منافقان در آیه «مثلهم کمثل الذی استوقد ناراً فلما اضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم و ترکهم فی الظلمات لایبصرون» (بقره / ۱۷) مثال‌های اعلای بهره‌مندی بلاغی از صنعت تمثیل است. صاحب‌نظران علم بلاغت در دوران معاصر هم در باره صنعت بیانی تمثیل دیدگاه‌هایی دارند که به مهمترین آنها اشاره می‌کنیم: دکتر تجلیل درباره تمثیل چنین می‌نویسد: «هرگاه جمله در غیر معنی اصلی به علاقه مشابَهت به کار رود آن را تمثیل یا استعاره تمثیلیه گویند.» (تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۸) استاد همایی به لفظ تمثیل تصریحی نکرده و آن را در قالب تشبیه مرکب مورد بررسی قرار داده است: «تشبیه مرکب آن است که دو طرف تشبیه دو چیز یا بیشتر باشد.» (همایی، ۱۳۶۱: ۲۳۴) و در نهایت دکتر سیروس شمیسا در تعریف تمثیل می‌گوید:

«تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هر چند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده معنای کلی دیگری است.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۷۹)

۴- تمثیل از دیدگاه نظریه پردازان ادبی غربی

تمثیل شیوه بیان ادبی فراگیر در متون ادبی جهان است و طبعاً به ادبیات مشرق زمین اختصاص ندارد از این نظر صاحب نظران غربی هم بر اهمیت بلاغی و قدرت القا و انتقال آن اتفاق نظر دارند. ویدسون سلدون و پیتر رامان در کتاب مشترکشان می‌نویسند: «تمثیل عبارت است از رشته‌ای از نشانه‌ها که در فاصله‌ای از یک رشته نشانه‌ای دیگر قرار دارد و مترصد است که به جای آن بنشیند.» (سلدون، رامان، ۱۳۷۸: ۱۹۳) لوسین گلدمن تمثیل را تجلیاتی می‌داند که ترجمان واقعیتی ژرف‌تر به شمار می‌روند (گلدمن، ۱۳۸۲: ۹۸) و لوفلر تمثیل را ابزاری مقتصدانه برای بیان تعریفی طولانی، یا بیان یک رشته معانی هم‌سنخ و موجب صرفه جویی در اعمال ذهنی می‌داند (لوفلر، ۱۳۶۴: ۹) به طور کلی صاحب نظران علوم بلاغی مغرب زمین هم مانند همکاران مشرق زمینی خود بر این حقیقت روشن اذعان دارند که تمثیل بیان مطلب و اراده معانی فراتر از دلالت‌های لفظی مرسوم و معمول از آن است.

۵- ریخت‌شناسی شیوه‌ای نوین در تحلیل آثار ادبی

ریخت‌شناسی روشی برای تحلیل متون ادبی روایت‌مدار و داستانی است که برای اولین بار توسط ولادیمیر پراب منتقد و زبان‌شناس مشهور روسی ارائه شد. او اصطلاح ریخت‌شناسی را از علم گیاه‌شناسی گرفت و با تغییراتی در علوم ادبی به کار برد. «واژه ریخت‌شناسی یعنی بررسی و شناخت ریخت‌ها، در گیاه‌شناسی اصطلاح ریخت‌شناسی یعنی بررسی و شناخت اجزاء تشکیل‌دهنده گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و کل گیاه و به عبارت دیگر ریخت‌شناسی به معنی ساختمان گیاه است (پراب، ۱۳۶۸: ۱۷) وی سپس تعریف دقیق‌تری از نظریه ریخت‌شناسی خود این بار در فضای ادبیات و زبان‌شناسی ارائه داده و می‌نویسد: «ریخت‌شناسی یعنی توصیف قصه‌ها بر پایه اجزای سازای آنها و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه» (همان: ۴۹) پراب هدف اصلی از ریخت‌شناسی آثار ادبی را سنجش این آثار با همدیگر و سپس سنجش آنها با آثار فلسفی و اسطوره‌ای برای دست یافتن به وزن حقیقی آثار ادبی و استخراج نتایج تاریخی، اجتماعی، ادبی و فرهنگی درست از آنها می‌داند. وی با اشاره به رواج و تأثیرگذاری نظریه اصالت ساخت یا ساخت-گرایی در علوم انسانی و اجتماعی، تفاوت میان این گرایش نظری و ریخت‌شناسی را یادآور شده و می‌نویسد: «ساخت‌گرایی یعنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازای یک شی یا موضوع» (همان: ۷) با این حساب می‌توانیم نتیجه بگیریم که ریخت‌شناسی محدوده‌ای فراتر از «ساخت‌شناسی» دارد و رابطه میان «ریخت» و «ساختار» رابطه عام و خاص است. اگر بخواهیم به زبان منطق

ارسطویی در این باب سخن برانیم باید بگوییم که ریخت‌شناسی، روشی قیاسی متضمن حرکت ذهن از جزیی به کلی است و ساختارشناسی شیوه‌ای استقرایی و شامل حرکت ذهن از کلی به جزیی است.

پراب برای تحلیل ریخت‌شناسانه متون ادبی در اولین گام آنها را به عناصر سازنده خود تقسیم می‌کند و در این راه تا آنجا پیش می‌رود که به عناصر غیر قابل تقسیم اثر ادبی - که آن را «موتیف» می‌نامد - می‌رسد؛ «موتیف عبارت است از یک واحد روایی غیر قابل تقسیم، که مشخصه آن، طرح مجازی و تک جمله‌ای آن است و قابل تقسیم به عناصر کوچک‌تر نیست، چیزی است که منطقاً تمام و کامل است.» (پراب، ۱۳۶۸: ۳۸) وی پس از تقسیم اثر ادبی به کوچک‌ترین واحدهای غیر قابل تقسیم آن به بررسی چگونگی ترکیب این واحدها در الگوهای سنتی خود می‌پردازد و از نتایج این تحلیل برای دست‌یابی به اصل اثر ادبی، روند تحول آن و قوانین ناظر بر تکمیل و پردازش اثر بهره می‌جوید. البته عنصر بنیادین «موتیف» با همین مشخصات هر چند با تعابیر دیگر در دیدگاه سایر نظریه‌پردازان ادبی هم مورد اشاره قرار گرفته است چنان که رولان بارت، ساخت‌گرایی معروف فرانسوی از آن به عنوان «سطح» نام می‌برد و در ادبیات روایی آن را در مقابل «واژه» دارای اصالت بیشتری می‌داند «روایت صرفاً حرکت از یک واژه به واژه بعدی نیست بلکه حرکت از یک سطح به سطح دیگر است» (بارت، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۶) توالی موتیف‌ها یا به تعبیر «بارت» حرکت از سطحی به سطحی دیگر عنصر «حرکت» یا «کنش» را در روایت پدید می‌آورد که کلیدی‌ترین عنصر در ساختار اثر روایی به شمار می‌رود «تسلسل و تداوم وقایع، کنش یا آکسیون را می‌سازد.» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۵)

۶- تمثیل سازه‌ای کلیدی در ادبیات عرفانی

در بررسی ریخت‌شناسانه ادبیات منظوم عرفانی ایران، عنصر تمثیل را به عنوان کلیدی‌ترین سازه این نوع ادبیات می‌یابیم. عرفا از سازه تمثیل هم به عنوان یک روش استدلال منطقی سود می‌جویند و هم از جنبه‌های بیانی و بلاغی آن استفاده می‌کنند. هر چند که در دیدگاه عرفانی عنصر استدلال معمولاً مطرود است و عرفا «پای استدلالیان را چوبین» می‌دانند اما شاید منظور آنها از لفظ استدلال، استدلال به روش قیاس یا استقراست چرا که از استدلال نوع سوم یعنی تمثیل به وفور استفاده می‌کنند. «منطقیین سیر از جزیی به جزیی و از متباین به متباین را تمثیل می‌نامند» (مطهری، ۱۳۵۸: ۷۵) البته در منطق ارسطویی ارزش عمده استدلال، متعلق به قیاس است و ارزش یقینی حجت تمثیل حتی پایین‌تر از استقرا است؛ «مثال سست‌تر از استقراست و آن بود که حکم کنند بر چیزی بدانچه اندر مانده او بینند» (فارابی، ۱۳۷۷: ۹۳) اما آنچه مسلم است این است که عرفا در کاربرد تمثیل بیشتر به کاربرد بلاغی و اقتناعی آن نظر دارند و از صنعت تمثیل برای ملموس کردن قضایای ذهنی، جاذبه بخشیدن به مقولات عرفانی و داستانی کردن آنها برای

القاء بهتر معانی استفاده می‌برند. تجارب عرفا در حوزه معقولات کمتر قابل بیان به وسیله الفاظ و مفاهیم مجرد است «لذا ایراد تشبیه و تمثیل، برای نزدیک کردن آن مطالب به ذهن است اگر چه محتویات آن تشبیه و تمثیل واقعیت نداشته باشد» (جعفری، ۱۳۵۷: ۲۲۳) عرفا البته در آوردن تمثیل‌ها، زیاد در بند صورت ظاهری آنها نیستند بلکه به دنبال معنای ثانوی و «برآیند» آنها هستند. آنها در پس پرده واقعیت‌ها به دنبال حقیقت‌ها یا واقعیت‌های ژرف‌تر می‌گردند لذا برای دلالت‌های تمثیلی روایت‌ها و رخدادها اهمیت خاصی قائل‌اند. آنها به عنوان کاشفان حقایق با عبور از مرز نسبیته‌ها به کرانه‌های اطلاق می‌رسند و چون می‌خواهند از حقیقت مطلق سخن بگویند لاجرم محدودیت‌های کلام را بر نمی‌تابند و به قلمرو تصویر پا می‌گذارند که تمثیل، مصداقی از آن است، چرا که «مطلق را نمی‌توان از درون جهان شناخت به بیان درآمدنی درک کرد.» (کربای، ۱۳۷۷: ۲۱) به عبارت دیگر اگر بیان «ادراک» به واسطه «کلام» مقدور باشد، بیان «مشاهده» فقط از مجرای «تصویر» امکان‌پذیر است: «نفس مشاهده غیر قابل توصیف است نمی‌توان تصور رنگ را به وسیله الفاظ به کسی که هرگز رنگ را ندیده است منتقل کرد» (استیس، ۱۳۷۵: ۲۶۶) در تجارب عرفانی عارف نه با مفاهیم بلکه با صور متمثل سر و کار دارد صوری که با روح آشنایی دارند اما برای عقل مستلزم ترجمه‌اند و مناسب‌ترین ابزار ترجمه و تبیین این صور در علم بلاغت تمثیل است. «صور متمثل در تجارب عرفانی آینه نفس ماست و دیدار روح با این صور دیداری با خویشتن خویش است» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۲۲) از آنجاکه شاکله بیشتر تمثیل‌های عرفانی مبتنی بر قصه و روایت است، وجه روایی تمثیل هم که جاذبه ای عاطفی را در خود دارد در کنار جنبه معناآفرینی آن همواره مورد توجه عارفان بوده است. چرا که در ادبیات عارفانه ایران «قصه برای ایجاد واکنش عاطفی و تمثیل برای معناآفرینی به کار می‌رود» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۱) طبیعی است که تمسک به استدلال‌های دقیق منطقی و احتجاج بر سبیل قیاس و استقراء، مجالس وعظ و تزکیه را از جاذبه‌های خطابی خالی می‌کرده و بر گوش مستعلمان ثقیل می‌آمده است در حالی که استفاده از عنصر تمثیل به مباحث عرفانی حالتی روایت گونه و نمایش‌مند بخشیده و جاذبه آنها را دوچندان می‌کرده است. «دقیقاً به همین دلیل است که مجالس وعظ و تذکیر مولانا در قونیه از جوشش وازدحام معتقدان رونق بی‌اندازه می‌یافته و در مقابل مجالس صدرالدین قونوی رقیب متشرع وی که مباحث آن بر اساس تحقیق و تعمیق نظری مطرح می‌شد چندان مورد توجه افکار عمومی واقع نمی‌شد.» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۲۷۸)

۷- انواع تمثیل‌های عرفانی و تحلیل ریخت‌شناسانه آنها

در بررسی ساختار تمثیل در آثار عرفانی خصوصاً در آثار سه شخصیت کلیدی عرفان ایرانی- اسلامی یعنی سنایی، عطار و مولوی با دو گروه عمده از تمثیل روبرو می‌شویم که با توجه به ساختار و کارکردشان قابل تقسیم به دو نوع تمثیل‌های محض و تمثیل‌های داستانی هستند که

ویژگی‌ها و نمونه‌های آنها را در ادامه نوشتار بررسی می‌کنیم:

الف - تمثیل‌های محض

این نوع از تمثیل‌ها فاقد داستانی بوده و در حقیقت نوع پیشرفته و متکامل‌تری از تشبیه مرکب به شمار می‌آیند و کارکرد اصلی آنها ضمن ارائه نوعی استدلال منطقی بیشتر عینی کردن گزاره‌های ذهنی است. تمثیل‌های محض از نظر ساختار دارای چند موتیف و یک برآیند هستند و معمولاً جزء تمثیل‌های کوتاه به شمار می‌آیند. در بررسی تمثیل‌های محض که در ادبیات عرفانی ما به کار رفته‌اند به این نتیجه می‌رسیم که این قبیل تمثیل‌ها دارای موتیف‌های محدود - بین ۲ تا ۴ موتیف- هستند و شخصیت‌های آنها هم بندرت از ۱ شخصیت تجاوز می‌کند و غالب شخصیت‌ها، انسانی هستند. این قبیل تمثیل‌ها به عنوان ابزارهای استدلال و تبیین در اثنای متون تحقیقی و نظری و همچنین در ذیل و لابه‌لای تمثیل‌های داستانی برای تبیین موردی گزاره‌ها و قضایای معرفتی به کار گرفته می‌شوند.

از جمله تمثیل‌های محض نغز و پرمعنا که در حدیقه الحقیقه حکیم سنایی به آن برمی‌خوریم تمثیل «مرد و کشتی» است. حکیم این تمثیل را برای تبیین و اثبات این گزاره که «شناخت ناشی از حس، غیر قابل اطمینان است» می‌آورد تا برای ضرورت بخشی به شناخت اشراقی و شهودی زمینه‌سازی کرده باشد:

مثلث همچو مرد در کشتی است	زان ترا فعل سال و مه زشتی است
آنکه در کشتی است و در دریا	نظرش کژ بود چو نا بینا
ظن چنان آیدش بخیره چنان	ساکن اویست و ساحل است روان
می نداند که اوست در رفت	ساحل آسوده است از آشفتن

(سنایی، ۱۳۷۴: ۲۹۱)

این تمثیل شامل ۲ موتیف، یک شخصیت (انسانی) و ۲ برآیند است. موتیف‌ها: مرد نادان در کشتی نشسته و کشتی حرکت می‌کند. / مرد فکر می‌کند کشتی ثابت و ساحل در حال حرکت است برآیندها: شناخت ناشی از حس قابل اطمینان نیست. / انسان غافل خود را ثابت و پدیده‌ها را گذران می‌پندارد. /

تمثیل «مرد نادان و شمع» در اسرارنامه حکیم عطار نیشابوری هم استدلال و تبیین برای ناکارآمدی و عدم کفایت علوم عقلی و عقل نظری در دریافت مفاهیم معرفتی است:

برون شد ابلهی با شمع از در	بدید از چرخ خورشید منور
ز جهل خود چنان پنداشت جاوید	که بی این شمع نتوان دید خورشید
بدو بشناس او را و فنا شو	در آن عین فنا عین بقا شو

(عطار، ۱۳۶۱: ۹۵)

این تمثیل نیز از نوع محض دارای ۲ موتیف، یک شخصیت (انسانی) و یک برآیند است.

موتیف‌ها: مرد نادان با شمع از خانه خارج شد و خورشید را مشاهده کرد. / اندیشید که بدون شمع نمی‌توانست خورشید را ببیند.

برآیند: عقل عرفی از درک حقایق معرفتی عاجز است. /

و اما از جمله تمثیل‌های محض نغز و پرمعنا که در مثنوی معنوی به آن برمی‌خوریم تمثیل «آب دریا و مرده» است که مولوی آن را برای تبیین مفهوم عرفانی «مرگ پیش از مرگ» می‌آورد:

آب دریا مرده را برسر نهد
چون بمردی تو ز اوصاف بشر
ور بود زنده زمردن کی رهد
بحر اسرار نهد بر فرق سر

(مولوی، ۱۳۷۹: ۱۲۳-۱۲۴)

این تمثیل از دو موتیف تشکیل شده است: / آب دریا جسد فرد مرده را فرو نمی‌برد / آب دریا فرد زنده را غرق می‌کند.

این تمثیل دارای سه شخصیت است: دریا، فرد مرده و فرد زنده

برآیند تمثیل هم این است که با مرگ اختیاری از جهان ماده می‌شود به حیات معنوی حقیقی دست یافت.

مولوی به دنبال طرح این تمثیل زیبا یک بیت تبیینی هم آورده و از نمادینگی واژه‌های دریا و مرگ رمزگشایی و دریا را به «اسرار» معرفت حقیقت کلی و مرگ را به کشتن نفس و زوال «اوصاف بشر» تاویل کرده‌است. کاربرد تعبیرکنایی «برسر نهادن» به معنی ارج و قرب دادن هم بر رستگاری همراه با قرب و رضوان الهی تاکید می‌کند که سالک الی الله در نهایت سلوک عرفانی خود به آن دست می‌یابد.

ب: تمثیل‌های داستانی

نوع دوم تمثیل‌ها در آثار عرفانی «تمثیل‌های داستانی» هستند که برخلاف نوع اول از ساختاری طولانی و تو در تو برخوردارند و مبتنی بر قصه و روایت‌اند. تعداد موتیف‌ها و شخصیت‌ها در تمثیل‌های داستانی زیاد و به این تناسب برآیندهای مختلفی نیز از آنها قابل استخراج است. تمثیل‌های داستانی برخلاف تمثیل‌های محض مبتنی بر ساختار قصه و روایت هستند و کارکرد معناآفرینی تمثیل را در بستری از جاذبه‌های عاطفی مخصوص قصه به پیش می‌برند. این گروه از تمثیل‌ها همانند آثار داستانی دارای خصلت‌های گره‌زنی و گره‌گشایی، بحران و نقطه اوج هستند و کانون جاذبه‌های دراماتیک آثار عرفانی را تشکیل می‌دهند.

از جمله جالب‌ترین و مهم‌ترین تمثیل‌های داستانی که در کتاب حدیقه الحقیقه حکیم سنایی به آن برمی‌خوریم داستان «پیرزن و دختر» است. سنایی این داستان تمثیلی را برای بی‌اعتباری محبت‌های دنیوی آورده‌است. محبت‌هایی که نه زاپیده معرفت بلکه مولود تمایلات غریزی یا کشش‌های مادی هستند اگر چه در مراحل اولیه ممکن است حقیقی و غیراعتباری جلوه کنند اما در وقت «پیچ‌پیچ» ماهیت غیرحقیقی و اعتباری آنها روشن می‌شود:

داشت زالی به روستای تکاو	مهستی نام دختری و سه گاو
نوعروسی چو سرو تر بالان	گشت روزی ز چشم بد نالان
گشت بدرش چو ماه نو باریک	شد جهان پیش پیرزن تاریک
دلش آتش گرفت و سوخت جگر	که نیازی جز او نداشت دگر
زال گفתי همیشه با دختر	پیش تو باد مردن مادر
از قضا گاو زالک از پی خورد	پوز روزی به دیگش اندر کرد...

(سنایی، ۱۳۷۴: ۴۵۵)

تحلیل ریخت‌شناسی تمثیل نشان می‌دهد که تمثیل از نوع داستانی است و دارای ۵ موتیف و ۴ شخصیت (انسانی، انسانی، ماورایی، حیوانی) و ۳ برآیند است:

شخصیت‌ها: پیرزن / دختر / گاو / مقلومت (ملک الموت).

موتیف‌ها: پیرزنی دختری و ۳ گاو داشت / دختر مریض شد / پیرزن آرزو می‌کرد که خود بمیرد اما دختر سالم بماند / روزی یکی از گاوها از داخل دیگ چیزی می‌خورد که دیگ در سرش گیر کرد و با همان قیافه ترسناک در پیش پیرزن ظاهر شد. / پیرزن فکر کرد عزرائیل برای گرفتن جان دختر آمده است و گفت: من مهستی نیستم آنک او را ببر.

برآیندها: عشق‌های این سری مجازی و اعتباری هستند. انسان موجود بی‌وفایی است / ماهیت عشق‌های مجازی در امتحان‌های سخت آشکار می‌شود.

ریخت‌شناسی داستان «پیرزن و دخترش» نشان می‌دهد که آکسیون و کنش ماجرا در سطوح واقع‌گرایانه بر اساس موتیف‌های کاملاً باورپذیر حرکت می‌کند و البته به نتایج ارزشمند و ملموسی می‌رسد. این قصه و نظایر آن، نقطه آغاز حرکت تکاملی تمثیل‌های عرفانی به سمت ریخت‌های عمقی و ساختارهای پیچیده‌تر است. به طوری که در تمثیل‌های بعدی خواهیم دید با ورود موتیف‌های متکی بر «رویا» و حضور تدریجی «فرشته راهنما» در قالب شخصیت‌های انسانی، تمثیل‌های عرفانی ابعاد ماورالطبیعی پیدا می‌کنند و مفاهیم القایی آنها به مراتب پیچیده‌تر و متکامل‌تر می‌شود.

و اما شاخص‌ترین تمثیل داستانی در آثار حکیم عطار نیشابوری داستان شیخ صنعان و یا شیخ سمعان است که ضمن برخورداری از بن مایه‌های تمثیلی قوی، ساختار داستانی کاملی نیز دارد:

شیخ سمعان پیر عهد خویش بود	در کمال از هر چه گویم بیش بود
شیخ بود اودر حرم پنجاه سال	با مرید چارصد صاحب کمال
هرمریدی کان او بود ای عجب	می نیاسود از ریاضت روز و شب
هم عمل هم علم با هم یار داشت	هم عیان کشف هم اسرار داشت.
قرب پنجه حج به جا آورده بود	عمره عمری بود تا می کرده بود
خود صلوه و صوم بی حد داشت او	هیچ سنت را فرو نگذاشت او

(عطار، ۱۳۷۴: ۸۸-۶۷)

این تمثیل داستانی دارای ۹ موتیف و ۴ شخصیت (انسانی) و ۴ برآیند است.

شخصیت‌ها: شیخ صنعان / دختر ترسا / مریدان / مرید خاص .

موتیف‌ها: شیخ صنعان خواب می‌بیند که در روم بتی را سجده می‌کند/ برای دست یافتن به تعبیر خواب به روم سفر می‌کند/ دختر ترسا را دیده عاشق او می‌شود/ دختر ترسا اعراض از دین اسلام و گزیدن دین ترسا را شرط وصال قرار می‌دهد/ شیخ سمعان می‌پذیرد/ مریدان ناامید و پشیمان به مکه برمی‌گردند/ مریدان با راهنمایی مرید خاص شیخ و همراه او به روم بازگشته و با اعتکاف و دعا از خداوند نجات پیر خود را می‌خواهند./ دعاها مستجاب شده شیخ رها می‌شود./ تحولی در نهاد دختر ترسا ایجاد می‌شود، اسلام آورده و همسری شیخ را قبول می‌کند.

برآیندها: غره شدن به کثرت عبادات دام است/ عبادت و ریاضت به تنهایی برای رستگاری کافی نیست/ امتحانات الهی سخت و دشوار است/ استقامت در راه خدا نتایج شیرینی دارد/ این لطف و مهربانی خداست که باعث نجات بشر است.

در داستان شیخ صنعان، قصه ریخت پیچیده‌تری پیدا می‌کند. در این داستان رویا و خواب به عنوان یکی از راه‌های ارتباط با غیب وارد ماجرا می‌شود و داستان را از حالت خطی خارج می‌کند. در این داستان همچنین رد کم‌رنگی از فرشته راهنما در قالب یکی از مریدان شیخ که جدای از شیخ و مریدانش در مکه مانده بود دیده می‌شود. چنان‌که که پیداست قصه شیخ صنعان نسبت به قصه «پیرزن و دخترش» از موتیف‌ها و سطوح مختلف و بیشتری برخوردار است. این داستان دارای کنش‌های فراوان و بحران قدرتمندی است که مخاطب را در فضای تعلیق و انتظار تا آخرین لحظات ماجرا به دنبال خود می‌کشد. به طور کلی در کتاب منطق‌الطیر و سایر آثار عطار شکل تمثیل در مقایسه با آثار سنایی حالت پیچیده و متکامل‌تری به خود گرفته‌است و این روند تکاملی در آثار مولوی ادامه می‌یابد به طوری که در مثنوی معنوی تمثیل‌های داستانی از تکامل و تعدد بیشتری برخوردارند و عناصر داستانی خصوصاً تعدد موتیف‌ها و بحران‌های قوی، کشش دراماتیک خاصی به آنها می‌بخشد. دلالت تمثیلی داستان‌های مثنوی با توجه به گسترش و تکامل تعالیم عرفانی از بن‌مایه‌های قوی و منسجم‌تری برخوردار است. از جمله زیباترین و پرمحتواترین تمثیل‌های داستانی مولوی داستان «پادشاه و کنیزک» است:

یک کنیزک دید شه بر شاهراه	شد غلام آن کنیزک جان شاه
مرغ جانش در قفس چون می‌طپید	داد مال و آن کنیزک را خرید
چون خریداورا و بر خوردار شد	آن کنیزک از قضا بیمار شد
شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست	گفت جان هر دو در دست شماس
هر چه کردند از طبیب و از دوا	گشت رنج افزون و حاجت ناروا...

(مولوی، ۱۳۷۹: ۶)

این تمثیل با ۹ موتیف، ۴ شخصیت (انسانی، ماورایی) و ۵ برآیند ریخت داستانی کاملی دارد. شخصیت‌ها: شاه/ کنیزک/ حکیم/ زرگر.

موتیف‌ها: پادشاهی عاشق کنیزکی شد و او را خرید/ کنیزک بیمار شد/ طبیبان عاجز ماندند/ شاه به مسجد رفت و دعا کرد و در خواب مژده گشایش یافت/ مردی حکیم وارد خانه شاه شد/ کنیز را معاینه کرد و دریافت که عاشق مردی زرگر از اهالی سمرقند است/ دستور داد زرگر را آورده و کنیزک را به او سپردند کنیزک بهبود یافت/ حکیم هر روز در غذای زرگر سمی وارد می‌کرد تا اینکه زیبایی او از بین رفت و خودش هم هلاک شد/ کنیز با صحت و علاقه به عشق پادشاه برگشت.

برآیندها: عشق مجازی ممکن است انسان را از عشق حقیقی بازدارد/ عشق مجازی ماهیت اعتباری دارد و همواره در معرض نابودی است/ اسباب به تنهایی انسان را به مراد نمی‌رسانند بلکه لطف سبب‌ساز عامل اصلی است/ برای رسیدن به حقیقت از روی ظواهر امور نباید قضاوت کرد/ تعلقات مانع رسیدن به حقیقت هستند.

تمثیل پادشاه و کنیزک نمونه‌ای از تمثیل‌های داستانی مثنوی معنوی است و چنان‌که پیداست ساختار تمثیل در آثار مولوی به اوج تکامل خود رسیده است در این تمثیل ما با سه بعد روایی مجزا روبه‌رو هستیم که در نهایت به کنش‌های واحد منجر می‌شوند؛ بعد اول جریان واقعی امور در داستان است؛ بعد دوم ارتباط کم‌رنگ با جهان غیب است که در قالب خواب و رویا نمود پیدا می‌کند؛ بعد سوم ارتباط وثیق و ملموس و دو طرفه سالک با ماورا الطبیعه است که در قالب مهمان‌گویی یا مرد حکیم جلوه‌گر می‌شود. بعد اخیر که با جلوه کم‌رنگ آن در تمثیل‌های عطار آشنا شدیم در آثار مولوی با وضوح و برجستگی خاصی به منصفه ظهور می‌رسد و به کنش‌گری می‌پردازد. این بعد انعکاسی از حضور عقل فعال است که در قالب فرشته راهنما و در هر مرحله به شکلی در آثار مولوی نمود پیدا می‌کند «فارابی با قبول امکان اتصال فیلسوف با عقل فعال در آخرین مراتب تعالی عقلی، میان معرفت نبی و معرفت فیلسوف وحدت و هماهنگی برقرار کرد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: هیجده) به همین ترتیب و البته به طریق اولی عارف هم در مراحل بالای معرفت شهودی خود با رسیدن به مرحله عقل مستفاد، توان ارتباط‌گیری با عقل فعال و فرشته راهنما را پیدا کرده و از ارشادات آن در سیر و سلوک عارفانه خود سود می‌جوید. در تمثیل «پادشاه و کنیزک» مولوی در کنار دلالت‌های تمثیلی، پای بیان نمادین هم به میان می‌آید و شاعر از عناصر داستان خود به عنوان نماد پدیده‌های نفسانی سود می‌جوید به طوری که می‌شود «پادشاه» را نماد «معبود کل»، زرگر را نماد تعلقات دنیوی، طبیب غیبی را نماد فرشته راهنما و کنیزک را نماد روح انسانی برشمرد (زرین کوب، ۱۳۸۴: ۱۵). با بررسی ریخت‌شناسانه تمثیل‌های عرفانی درمی‌یابیم که ساختار این تمثیل‌ها در طول زمان روندی تکاملی را پیموده است. شخصیت‌ها و داستان‌های تمثیلی در آثار سنایی واقعی، ساده و قابل لمس است اما این عناصر در آثار عطار و مولوی حالتی چند بعدی و

غیرخطی یافته‌اند، عناصری مانند رویا، خواب، الهام غیبی در کنار شخصیت‌های پیچیده ماورایی (مانند مرید خاص شیخ در حکایت شیخ صنعان یا مهمان غیبی در حکایت پادشاه و کنیزک) ظاهر شده و نقش آفرینی می‌کنند. نکته ساختاری دیگری که در ریخت‌شناسی تمثیل‌های عرفانی قابل اشاره است روش «داستان در داستان آوردن» است که در آثار سنایی وجود ندارد اما از آثار عطار بارقه‌های آن شروع شده و در آثار مولوی به اوج خود می‌رسد. بیان نمادین عرفانی هم همگام با تکامل یافتن ساختار روایت‌های تمثیلی در آثار عطار و مولوی رخ می‌نماید و ما در می‌یابیم که هر شخصیت در ساختار تمثیل علاوه بر نمایندگی شخصیت خود، نمودی از یک مفهوم و پدیده عرفانی را هم ارائه می‌دهد. چنان‌که شخصیت مرید خاص شیخ در حکایت «شیخ صنعان» یا مهمان غیبی در حکایت «پادشاه و کنیزک» نماد عقل مستفاد یا فرشته راهنماست. در تعبیر مولوی «شیر مظهر مرد کامل یا ولی یا مرشد است و روباه و گرگ و شغال مظهر مردمی شکمباره که جز در پی خورد و خوراک و پرورش جسم نیستند.» (شهیدی، ۱۳۷۳: ۲) همچنین «گرگ در عبارت مولانا مظهر نفس طاغی است و روباه مظهر نفس ضعیف که گاه مکر پیش می‌گیرد و گاه متنبه می‌شود» (همان: ۳۱) هر چند که استفاده از صنعت تمثیل در ادبیات عرفانی از حکیم سنایی آغاز می‌شود اما استاد کاربرد این هنر - صنعت، مولاناست که شالوده کار خود را بر اساس تمثیل بنا نهاده و در غالب موارد با تلفیق تمثیل‌های محض و داستانی شاهکاری از هنر و ادبیات ارائه می‌کند.

۸- نتیجه

بررسی ریخت‌شناسانه تمثیل‌های عرفانی در آثار سنایی، عطار و مولوی به عنوان سه چهره شاخص ادبیات عرفانی ایران نشان می‌دهد که ساختار تمثیل‌ها در آثار این سه شاعر اندیشمند روند تکاملی داشته است. اولین دست‌آورد این تحقیق از نظر ریخت‌شناسی، تقسیم‌بندی تمثیل‌ها به تمثیل‌های محض و تمثیل‌های داستانی است. در تمثیل‌های محض ما با شکل متکاملی از تشبیه مرکب یا متعدد روبه‌رو هستیم حال آنکه در تمثیل‌های داستانی ساختار قصه شامل شخصیت، حرکت، طرح، توطئه و موتیف قابل احصاست. تمثیل‌های محض با ساختار ساده خود برای تبیین نکات اخلاقی و اجتماعی و احیاناً فلسفی به کار برده می‌شوند و برآیند واحد و محدودی دارند اما تمثیل‌های داستانی معمولاً برای اثبات و تبیین گزاره‌های عرفانی و قضایای ماوراء طبیعی به کار گرفته می‌شوند و برخلاف تمثیل‌های محض از برآیندهای متعدد و متنوعی برخوردارند. بیان مبتنی بر تمثیل نشانگر ذهن خلاق اندیشمندان عرفانی است که برای تبیین یا اثبات گزاره‌های جهان-شناختی خود دست به ابداع ساختارهای مثالی زده یا داستان‌های ساری و جاری در بین مردم را در چهارچوب تبیینی و استدلالی خاص قرار داده و از آن به عنوان محملی برای بیان و اثبات فرضیات خود سود می‌جویند. موتیف‌ها در تمثیل‌های داستانی واقعی و باورپذیر و شخصیت‌ها، نوعی و تاریخی و کمتر خیالی‌اند. تمثیل‌های محض، هم به صورت مستقل و هم به صورت تلفیقی

در متن یا حواشی تمثیل‌های داستانی به کار برده می‌شوند و در کل باعث نمایش‌مند شدن متون عرفانی و بیان تصویری و ملموس حقایق معرفتی می‌شوند.

منابع

- قرآن کریم
- استیس، والتر، (۱۳۷۵)، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش، چاپ ۴.
- بارت، رولان، (۱۳۸۷)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه محمد راغب، چاپ اول، تهران؛ فرهنگ صبا.
- پراب، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران؛ توس.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۸)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ سوم، تهران: علمی - فرهنگی.
- تفتازانی، سعد الدین، (۲۰۰۴)، المطول، بیروت: دار الاحیاء التراث العربی.
- جرجانی، عبدالقاهر، (۱۳۷۴)، اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- جعفری، محمد تقی، (۱۳۵۷)، مولوی و جهان بینی‌ها، چاپ اول، تهران: بعثت.
- رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۹)، ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی، چاپ اول، تهران: سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۴)، بحر در کوزه، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی.
- _____، (۱۳۸۱)، سرّ نی، چاپ نهم، تهران: علمی.
- سکاکی، یوسف بن ابی بکر، (بی‌تا)، مفتاح العلوم، بیروت: المكتبة العلمیه الجدیده.
- سنایی، محدود بن آدم (۱۳۷۴) حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، تصحیح استاد مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۴)، بیان و معانی، تهران: فردوسی.
- شهیدی، جعفر، (۱۳۷۳)، شرح مثنوی، چاپ اول، تهران: علمی - فرهنگی.
- صفوی، کوروش، (۱۳۷۶)، دانشنامه ادب فارسی، ج ۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- عطّار، فریدالدین، (۱۳۶۱)، اسرارنامه، به کوشش سید صادق گوهرین، چاپ دوم، تهران: زوّار.
- _____، (۱۳۷۴)، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، چاپ دهم، تهران: علمی، فرهنگی.

- فارابی، ابونصر، (۱۳۷۷)، الالفاظ المستعمله فی المنطق، ترجمه و شرح دکتر حسن ملک شاهی، چاپ اول، تهران: سروش.
- کربابی، آنتونی، (۱۳۷۷)، هرمنوتیک مدرن، ترجمه بابک احمدی و...، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- گلدمن، لوسین، (۱۳۸۲)، نقد تکوینی، ترجمه‌ی دکتر محمد غیائی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- لوفلر، دلاشو، (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران: توس.
- مطهری، مرتضی، (۱۳۵۸)، آشنایی با علوم اسلامی، تهران: صدرا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۹)، مثنوی معنوی، چاپ سوم، تهران: قطره.
- هاشمی، سید احمد، (۱۳۸۳)، جواهر البلاغه، چاپ دوم، تهران: موسسه صادق.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۱)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دوم، تهران: طوس.
- یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۵)، هنر داستان نویسی، چاپ چهارم، تهران: سهروردی.