تحلیل حکمت عرفانی روایت تمثیلی در مثنوی به عنوان مهم‌ترین خصوصیت بیان شاعرانه مولانا

مهدی حمیدی پارسا[1]

ابوالقاسم حسینی ژرفا[2]

چکیده

شاعرانگی را می‌توان به دیگرگونه بینی یا رازبینی یا گشودگی تعریف کرد. بر این اساس، نگاه شاعرانه آن نگاهی است که هستی را متفاوت یا عمیق و یا به عنوان ظاهری برای یک باطن می‌بیند. نگاه عرفانی، براساس مبانی هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه عرفانی، نگاهی شاعرانه است. شاعرانگی در سه ساحت محقق می‌شود: ساحت ادارک یا معرفت، ساحت بیان و ساحت زبان. مثنوی معنوی به عنوان یکی از مهمترین آثار عرفانی فارسی، عمیقا شاعرانه است. شاعرانگی مثنوی در ساحت بیان در روایت‌های مثنوی که عمدتا روایتهای تمثیلی است بروز دارد. روایت‌های مثنوی براساس تداعی پیش می‌روند. ساختار روایت‌گری مولانا، نه براساس یک طرح پیشینی بلکه براساس تداعی‌هایی است که در زمان روایت شکل می‌گیرد. بیان تمثیلی مولانا در مثنوی و نیز نوع روایت‌گری او که براساس تداعی است، براساس حکمتی عرفانی قابل تبیین است. ترجیح روایت تمثیلی مبتنی بر این مبنای عرفانی است که معنا بر صورت مقدم است. مولانا عمیقا به این مطلب باور دارد و آن را با بیان‌های مختلف بارها تکرار کرده است. از سوی دیگر تداعی‌های تو در توی مثنوی در روایت‌گری، به نگرش مولانا در باب زبان بازمی‌گردد. او در حال می‌زید و ابن‌الوقت است و بر

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب؛ hamidiparsa@gmail.com.

۲. عضو هیئت علمی دانشگاه ادیان و مذاهب قم، azharfa@gmail.com

این اساس، روایت او در حال شکل می‌گیرد و اقتضای حال او را پیش می‌برد. چنین سلوکی، در فرم روایت به صورت تداعی‌های پشت سرهم متجلی می‌شود.

مقدمه

از مهمترین ویژگی‌های بیان شاعرانه مولانا در مثنوی، روایت‌گری است. در مثنوی، شاعرانگی در ساحت بیان، با روایت و تمثیل محقق می‌شود. نوع نگاه مولانا به عالم و نوع بیان او نگاه و بیان یک راوی است. مثنوی از یک سو شعر است و از سوی دیگر روایتی داستان. البته این مشخصه‌ی مولانا به تنهایی نیست و در کلیت شاعرانگی عرفا می‌توان این ویژگی را دید اما شاید ادعای گزافی نباشد اگر بگوییم در ادبیات عرفانی، کسی به مانند او شاعرانگی را با روایتگری نیامیخته است.

شعر روایی سابقه‌ای کهن دارد. حتی قدمت روایت منظوم را پیش‌تر از روایت منثور دانسته‌اند. در ادبیات فارسی نیز شعر روایی قدمت و رفعت خاص داشته است که شاهنامه را می‌توان پیشروی این عرصه دانست. سه چهره برجسته شعر عرفانی، یعنی سنایی و عطار و مولانا نیز به طور خاص به شعر روایی پرداخته‌اند. مثنوی مولانا مجموعه‌ای از قصه‌های به هم پیوسته است. این اثر شعر است و خود مولانا هم بارها به آن مثنوی گفته است که نام یک قالب شعری مشخص و با مختصات خاص خود است. قالبی که برای روایت قصه از باقی فرم‌های شعری مناسب‌تر است و در ادب فارسی مصادیق زیادی دارد. از شاهنامه تا مثنوی‌های نظامی و جامی و تا آثار عرفانی عطار و سنایی و بسیاری نمونه‌های دیگر. نکته‌ای که در مطالعه شعر روایی جای تامل دارد پرداختن به این سوال است که آیا جنبه شاعرانه و

صور خیال در اثر پررنگ‌تر و غالب است یا جنبه داستانی و روایی اثر. آیا شاعر شعر را فقط قالبی برای روایت می‌دانسته و آنچه برای او اصالت داشته، قصه بوده است یا اینکه قصه بهانه پرداختن به شعر و صور خیال شاعرانه است و اصل با زبان و بیان شاعرانه است؟ برای مثال می‌توان از این جهت نگاهی اجمالی به تفاوت سه مثنوی شاهنامه، لیلی و مجنون نظامی و مثنوی معنوی داشت. در لیلی و مجنون شاعرانگی و صور خیال برجسته‌تر از روایت قصه است. نظامی در مقام شاعر جا به جا درنگ می‌کند و روایت را رها و با صور شعری شروع به توصیف معشوق یا حال عاشق می‌کند. مثنوی‌های او سرشار از شور شاعری و دل‌مشغولی به وصف شعری است. این شیوه روایت نظامی در القای احساسات تغزلی و حال و هوای غنایی موثر است اما روایت را با چالش همراه می‌کند و مانند مانعی در سیر روایت است. در مقابل فردوسی در شاهنامه بر ساختار روایت قصه تاکید دارد و جنبه‌های شاعرانه در خدمت روایت‌گری هستند. از این جهت است که بسیاری از ابیات شاهنامه که در مقام پیش‌برد روایت هستند از صور خیال و شاعرانگی خالی‌اند. مثنوی معنوی در این حوزه متفاوت از هر دو نمونه مذکور است. در مثنوی با روایتی روبرو هستیم که گاه از فضاهای شاعرانه دور می‌شود و گاه صور خیال و شاعرانگی نقش پررنگی در آن می‌یابد.

در این مقاله، به حکمت عرفانی روایت‌های تمثیل‌های مثنوی پرداخته می‌شود. سوال اصلی مقاله مبتنی بر این فرض است: در مثنوی مشخصه اصلی شاعرانگی مولانا در ساحت بیان، روایت‌گری و بیان تمثیلی است. سوالی که از این فرض برمی‌آید و سعی می‌شود به آن پاسخی داده شود چنین است: ویژگی اصلی روایت‌گری مولانا در مثنوی چیست و از چه اصل و مبنای عرفانی‌ای نشات گرفته است؟

در این فرض و سوال چند اصطلاح وجود دارد که برای روشن شدن مبانی بحث لازم است ابتدا به آنها بپردازیم. به نظر می‌رسد سیر بحث مناسب برای مقاله چنین است که ابتدا معنای شاعرانگی را توضیح دهیم و سپس ساحات آن را که عبارتند از معرفت شاعرانه و بیان شاعرانه و زبان شاعرانه شرح دهیم و در قدم آخر بیان تمثیلی و روایت‌گری مولانا را به عنوان مهم‌ترین مشخصه بیان شاعرانه او در مثنوی تبیین کنیم. در این تبیین منظر ما عرفان

است و سعی بر این است که نشان داده شود منشا شاعرانگی مولانا و مختصات آن از جمله روایت‌گری، به عرفان او بازمی‌گردد.

معنای شاعرانگی

در تعریف شاعرانگی به طور مختصر می‌توان گفت شاعرانگی دیدن راز در هستی و یا به شکل دیگر دیدن امور معمول و موجود در هستی و یا گشودگی به سمت الهام یا وحی شاعرانه است. این سه بیان عبارات متفاوت برای توضیح یک مفهوم هستند که در ادامه بسط داده می‌شوند.

به طور کلی به دو شکل می‌شود به هستی نگاه کرد؛ یک نوع نگاه، آن نگاهی است که در هر شی‌ای خود آن شی یاپدیدار آن شی را می‌بیند و نوع دیگر نگاهی است که اشیا و امور را اشاره یا راز و یا ظاهری می‌بیند برای امری دیگر. این نگاه، نگاهی است که از ظاهر می‌گذرد. مراد از راز در تعریف شاعرانگی همین عمیق دیدن و گذر از ظاهر است، حال ممکن است این گذشتن از ظاهر بر اثر رازورزی عرفانی باشد و یا اینکه صرفا دیدن یک معنای دیگر در یک شی محسوس معمولی. شاعرانگی با نگاه دوم تناسب دارد و نگاه دوم را می‌توان نگاه شاعرانه دانست. نمونه این دو نوع نگاه را می‌توان در این دو عبارت دید: «سیل به سمت دریا می‌رود» و «سجده کنان رویم سوی بحر همچو سیل». بیان اول، شرح واقعیتی است که در عالم رخ می‌دهد یا به نظر می‌رسد که واقع می‌شود و بیان دوم در حرکت سیل به سمت دریا چیزی دیگر می‌بیند. این بیان حاصل شاعرانگی یا همان رازبینی و دیگرگونه بینی است.

تعریف دیگر برای شاعرانگی «گشودگی به سمت الهام یا وحی شاعرانه» است. شاعرانگی با الهام و وحی مرتبط است. دریافت الهام و وحی شاعرانه، مستلزم گشاده بودن برای پذیرش است و لازمه این اتفاق محدود به هدف و نتیجه‌ای از پیش اندیشیده شده نبودن. چنین دریافتی نوعی علم حضوری که در برابر علم مفهومی قرار دارد به شمار می‌رود. علم حضوری، وجدان مستقیم خود واقعیت است. یافت بلافاصله خود واقعیت است نه مفهوم آن، به طور مثال واقعیت و حقیقت وجودی آب نه مفهوم آب که همان «مایع باردٌ بالطبع و رافع تشنگی»

است. برای وجدان مستقیمِ واقعیت یک گشودگی لازم است. گشودگی به معنای کنار زدن حجاب علم مفهومی یا همان علم حصولی است. (اسماعیل،۱۳۷۸، ص۱۱)

الهام و به تبع آن شاعرانگی از یک اندیشه از قبل شکل گرفته نشات نمی‌گیرد. شاعرانگی یک نگاه از پیش دریافت شده و تعین یافته نیست چرا که این مواجهه از جنس مواجهه مفهومی نیست.

در عرفان حقیقت یکی است چون اساسا وجود یکی است و عالم سراسر وحدت است. الهام شاعرانه از مواجهه با وجوه مختلف این حقیقت واحد شکل می‌گیرد و تنوع می‌یابد. لازمه مواجهه با تجلیات این حقیقت و دیدن این تجلیات گشودگی است، یعنی باز بودن به سمت جلوه‌هایی از حقیقت که برای صاحب ادراک متعارف ناپیداست. اگر بگوییم شاعرانگی گشودگی به سوی هستی است و حاصل این گشودگی می‌شود دریافت تجلیات نو از هستی، در این صورت، دیگرگونه دیدن و رازآلود دیدن و عمیق‌تر دیدن هستی، لاجرم اتفاق می‌افتد. دریافت تجلیات نو در ادراک شاعرانه هستی توقفی ندارد لذا رازها به صورت امری لایه لایه بر این نوع ادراک متجلی می‌شود. آنگاه که این دیگرگونه بینی یا به عبارتی دیگر دریافت تجلیات نو متوقف شود، شاعرانگی متوقف شده است. در این حال ممکن است فرد شعرهای بسیار هم بگوید اما فاقد شاعرانگی باشد.

ساحات شاعرانگی

شاعرانگی به معنای کامل آن در سه ساحت که رابطه طولی با هم دارند اتفاق می‌افتد. این سه ساحت به این ترتیب هستند: ادراک شاعرانه (یا نگاه شاعرانه)، بیان شاعرانه و زبان شاعرانه. کشف شاعرانه در ساحت ادراک شاعرانه رخ می‌دهد و خلق جهان شاعرانه در ساحت بیان و زبان شاعرانه محقق می‌شود.

در اینجا باید به دو نکته توجه داشت: اول اینکه رابطه این ساحات، رابطه طولی و از بالا به پایین است، یعنی از سطح ادراک شاعرانه تا زبان شاعرانه. بنابراین ما زمانی می‌توانیم به یک زبان، صفت شاعرانه بدهیم که حاصل ادراک و بیان شاعرانه باشد. حرکت بالعکس، یعنی حرکت از پایین به بالا، ممکن است موجب خلق شعر مصطلح و زبان ادبی شود اما

شاعرانگی حتی در سطح زبان چیزی متفاوت با شعر مصطلح یا زبان ادبی صرف است. شعری که با تقلید صور خیال یا با استفاده از نظمی مصنوعی سروده شده، شعر مصطلح هست اما از شاعرانگی بهره‌ای ندارد.

نکته دوم اینکه شاعرانگی مراتب دارد. عمل شاعرانه در سیر طولی از ادراک شاعرانه آغاز می‌شود و به بیان و زبان می‌رسد. یعنی می‌توان سه مرتبه را در این سیر طولی از هم تفکیک کرد. لزوماً اینگونه نیست که این سه مرتبه، کامل شود و هر سه با هم اتفاق بیفتد. یعنی هر کسی که ادراک شاعرانه که همان دیگرگونه بینی و رازبینی است، دارد، لزوما بیان و زبان شاعرانه ندارد. و نیز هر کس که به ساحت بیان شاعرانه می‌رسد لزوما سخن نمی‌گوید و از زبان شاعرانه استفاده نمی‌کند. پس ممکن است که فردی این سه ساحت را به طور کامل طی نکند. برای مثال در هستی‌شناسی عرفانی، با جهانی سراسر راز مواجه هستیم که هر چیزی در آن ظاهری برای باطنی دیگر است. علت این است که اساسا براساس نظریه وحدت وجود و تجلی، هر وجودی ظهور و تجلی یکی از اسما یا صفات حق است. بنابراین معرفت یعنی گذر از این مظاهر به سمت حقیقت موجود در پس آنها، پس نگاه عرفانی نگاهی رازبین است. به تعبیر دیگر نگاه عرفانی نگاهی شاعرانه است اما اینگونه نیست که هر عارفی، و لو اینکه در سیر و سلوک عرفانی، جایگاهی عالی داشته باشد، لزوما به دلیل ادراک و نگاه شاعرانه‌اش که منبعث از نگاه عرفانی اوست، بیان و زبان شاعرانه عالی هم داشته باشد. چه بسا عارفی اصلا در صدد بیان تجربه عرفانی خود با بیان و زبانی شاعرانه نباشد و بیان و زبانش از حد زبان عادی تجاوز نکند.

ادراک شاعرانه

گاهی انسان درباره دریا به عنوان یک عارضه زمین‌شناختی و جغرافیایی مطالعه می‌کند. در این نوع مطالعه با سوالاتی از این قبیل مواجه است: چه اتفاق زمین‌شناختی باعث شده دریاها در زمین شکل بگیرند؟ قدمت آنها چقدر است و بستر هر کدام از چه نوع موادی است؟ با توجه به نوع سوالات و علمی که متکفل پاسخ به سوالات است، روش‌هایی برای یافتن پاسخ این سوالات وجود دارد. اگر روش درست باشد و داده‌های درستی هم موجود

باشد، پاسخ این سوالات به شکل واضح و گویا و قطعی قابل بیان است. این نوعی از معرفت است که از آن تعبیر به معرفت و یا ادراک علمی می‌شود. اما درباره دریا به شکل دیگری هم می‌توان سخن گفت، از قبیل ابیات زیر:

قومی چو دریا کف زنان چون موج‌ها سجده‌کنان
قومی مبارز چون سنان خون خوار چون اجزای ما
(مولانا۱۳۸۵، غزل شماره ۳۱)

و یا:

حلم ایشان کف بحر حلم ماست
کف رود آید ولی دریا بجاست
(مولانا۱۳۸۳،د۱/۲۶۷۶)

و یا:

آب دریا مرده را بر سر نهد
ور بود زنده ز دریا کی رهد
چون بمردی تو ز اوصاف بشر
بحر اسرارت نهد بر فرق سر
(مولانا،همان،د۱/۲۸۴۲-۲۸۴۳)

تبیین و اثبات گزاره‌های فوق متفاوت با گزاره‌های علمی است. درمواجهه با این گزاره‌ها اصلی‌ترین سوال این است که آیا مراد مولانا از دریا و بحر، دریایی است که ما در عالم بیرون می‌یابیم یا چیزی دیگر اراده کرده است؟ بله مدلول مطابقی کلمه دریا، به همان عارضه جغرافیایی که در عالم بیرون موجود است اشاره دارد، اما در این ابیات ویژگی‌های دریای بیرونی با آنچه در بیت آمده تطابق عینی ندارد. از این معرفت یا ادراک به ادراک شاعرانه تعبیرمی‌شود. ادراکی که در آن، دریا نه به عنوان دریا بودنش بلکه به عنوان رمزی برای بیان یک حقیقت دیگر به کار رفته است. در این نوع ادراک همان طور که پیشتر مکرر گفته شد، دریا دیگرگونه دیده می‌شود، به دریا نگاه می‌شود اما دریای عینی دیده نمی‌شود بلکه حقیقتی دیگر که دریا به عنوان رمزی برای آن است مدنظر است.

ادراک شاعرانه در دیدن حقایقی در پس امور محسوس که مانند یک رمز اشاره به امری دیگر دارند محقق می‌شود. حقیقت ادراک شاعرانه دیدن چیزهایی است که به نظر نمی‌رسد همان باشد که به نظر می‌رسند. در واقع این ادراک، نوعی معرفت فرارونده از حدود معرفت علمی و دریافت‌های محسوس است. دیدن حقیقتی دیگر در اشیا محسوس و امور غیر محسوس. در تعبیر سابق رازبینی گفته شد که مراد از آن چنین ادراکی بود. ادراک شاعرانه، ادراکی است که از هستی مادی و عینی فراتر می‌رود و در آن تصرف می‌کند.

ادراک شاعرانه یک امر کاملا درونی است. بنابراین حقیقت شعر در درون انسان است و نه در بیرون او. درونی بودن اتفاق شاعرانگی مساله قابل توجهی است. درست است که در مرحله کشف نگاه به بیرون است اما همه اتفاق شاعرانگی از درون آغاز می‌شود و از آنجا نشات می‌گیرد. یعنی ادراک شاعرانه حاصل یک ویژگی درونی که همان رازبینی و دیگرگونه‌بینی باشد، است. مراد از کلمه «راز» در اینجا، دریافت آن معانی یا صور یا احساساتی است که در نگاه متعارف یا محسوس یا منطقی حاصل نمی‌شود.

اقتضای نوع معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی عرفانی، شاعرانگی در ادراک است. عارفی که در مسیر سیر و سلوک است، به جهت حقیقت عرفان و نگاهی که در عرفان به عالم وجود دارد، نمی‌تواند ادراکی جز ادراک شاعرانه از عالم داشته باشد. مراد این است که این سالک در هر وجودی که می‌یابد، در پی حقیقتِ ورای آن یا باطن آن است. دوگانه ظاهر و باطن یا پوسته و مغز یا صورت و معنا و ارزشی که باطن و مغز و معنا در برابر طرف دیگر دارد بیانگر همین نگرش عرفانی است. سالکی در سیر و سلوک خود به جلو می‌رود که از ظاهر به باطن و از پوسته به مغز و از صورت به معنا برسد. یعنی بتواند رازها را ببیند و از آنها به سمت حقیقت‌شان بگذرد. پس گزاف نیست اگر بگوییم میان ادراک عرفانی و ادراک شاعرانه رابطه عموم و خصوص مطلق برقرار است. یعنی ادراک عرفانی در دایره ادراک‌های شاعرانه قرار می‌گیرد و البته تمام انواع ادراک شاعرانه، از نوع ادراکات عرفانی نیستند. مراد این است که مواجهه عرفانی با عالم از نوع مواجهه شاعرانه است، و مواجهه شاعرانه اقسامی دارد که یکی از آنها مواجهه عرفانی است. باید توجه شود که در این نظر، معرفت عرفانی از جنس معرفت شاعرانه دانسته شده و این به معنای تساوی عرفان با شعر (در معنای خاص آن و به عنوان یک هنر) نیست.

بیان شاعرانه

بیان شاعرانه رابط میان ادراک شاعرانه و زبان شاعرانه است. صاحب ادارک شاعرانه وقتی می‌خواهد، ادراک خود را عرضه کند، از تصویرهایی استفاده می‌کند. این تصویرها برای هرکس، متفاوت است. این اختلاف بی‌دلیل نیست. دلیل اصلی این تفاوت در تصویرهای شاعرانه، تعلق به دنیاهای فکری و روحی مختلف است. هرانسانی به جهانی فکری و زیستی خاص خود تعلق دارد. هرانسانی تجربه زیسته خاص خود را دارد، و از این جهت تصاویری در ضمیر او منعکس می‌شود، که با دیگران متفاوت است. مولانا با تمثیل زیبایی این تفاوت تصاویر در خیال انسان‌ها را نشان می‌دهد. او می‌گوید هر حیوانی خواب هندوستان را نمی‌بیند، فیل خواب هندوستان را می‌بیند که تجربه‌ای از آن فضا دارد:

فیل باید تا چو خسبد او ستان
خواب بیند خطه هندوستان
خر نبیند هیچ هندستان به خواب
خر ز هندستان نکرده اغتراب
ارجعی بر پای هر قلاش نیست
اذکر الله کار هر اوباش نیست
(مولانا، همان، د۴/ ۳۰۶۸)

در هستی‌شناسی عرفانی حقیقت در بیرون است و انسان مشاهده‌کننده و کاشف حقیقت است. او می‌تواند حقیقت بیرونی را به قدر وسعت دیدش ببیند. احاطه بر حقیقت ممکن نیست چون امری بی‌کران و بی‌نهایت است. در هر ادراکی از حقیقت، جلوه‌ای از حقیقت بر انسان متجلی می‌شود. مواجهه انسان با جلوه‌های حقیقت، مواجهه یک موجود تهی و خالی با حقیقت نیست. در واقع هرانسانی، موجودی است که تاریخی را از سر گذرانده است و جهانی درونی دارد. مواجهه هر امر بیرونی با جهان درونی انسان، شکل دهنده یک مکالمه است. در اینجا مراد از مکالمه، معنای باختینی این اصطلاح است. انسانِ دارای ادراک شاعرانه، هنگام کشف، حقیقتی بیرونی را به جهان درونی‌اش می‌کشد. جهان درونی این انسان به حقیقت رنگی می‌دهد که با جهان درونی سایر کاشفین حقیقت متفاوت

است. درست است که در نگاه عرفانی ما با یک حقیقت مواجهیم اما نقش مدرِک حقیقت قابل انکار نیست. بیان شاعرانه از همین نقش مدرِک برمی‌آید. در واقع بیان شاعرانه مُهر مُدرک ادراک شاعرانه بر دریافتش است. صورتی که به ادراک شاعرانه تعلق می‌گیرد برآمده از جهان درونی مدرِک است. یا به تعبیر دیگر این صورت‌ها حاصل مکالمه جهان درونی مدرِک و حقیقتی که او کشف کرده، هستند. پس نگاه انسان و نوع نگرش او یا همان جهان درونی‌اش، در اینکه معنایی را که دیده است یا ادراک شاعرانه‌ای را که داشته است، چگونه بیان کند موثر است. این همان شاعرانگی در ساحت بیان است. برای مثال در مقایسه تصویرهای شاعرانه مولانا و ابن عربی، یک تفاوت مهم می‌یابیم. ابن عربی زن را در مظهر خدا بودن کامل‌تر از مرد می‌داند. دلیل اینکه پیامبرﷺ زنان را دوست می‌داشت به دلیل این بود که خدا را دوست می‌داشت و زن مظهر کاملتری برای خداوند است چون هم مظهر قبول و انفعال الهی است و هم مظهر فعل و تاثیر الهی: «و شهود الحق فی النساء اعظم‌ها و اتم‌ها.»[1] (ابن عربی،.... ص۶۱۴) از همین جهت است که او زن را از مرد برتر می‌داند و می‌گوید زنان گل‌های شقایق مردان در عالم روح و جسم هستند. به حکم وجودی هر دو انسان هستند، و تفاوت بر اثر یک امر عارضی است که به خاطر آن زنان بر مردان برتری دارند.[2] (ابن عربی...،ج۳، ص۱۲۷) از این جهت است که برخی عرفان او را عرفان جمالی نامیده‌اند. پس نگاه کردن به زن، با نوع ادارک و نگاهی که ابن عربی دارد، نوعی ادراک شاعرانه است. در این ادراک زن از یک فرد انسانی مادی فراتر می‌رود و تبدیل می‌شود به جلوه اتم شهود الهی. در هنگام بیان این ادراک شاعرانه، ممکن است کسی به ظاهر و اندام و اجزای صورت و جسم زن بپردازد و کسی دیگر همین معانی را با توصیف گل و گیاه عرضه کند. ابن عربی خود در ترجمان الاشواق، نگاه شاعرانه خود را با بیانی که به زن می‌پردازد عرضه می‌کند. اما در مقابل مولانا، در ادراک شاعرانه خود، به زندگی انسان و طبیعت توجه دارد و از تصویرهای شاعرانه متفاوتی بهره می‌برد. لذا زن در بیان شاعرانه او، حتی در غزلیات جایگاه مهمی ندارد و بیش از آن به زندگی روزمره انسان و یا طبیعت و عناصری از طبیعت می‌پردازد. برای مثال نگاه

---

۱. حسن زاده آملی، حسن، ممدالهمم در شرح فصوص الحکم، ص۶۱۴.

۲. ابن عربی، الفتوحات مکیه فی معرفه اسرار المالکیه و الملکیه، ج۳، باب ۳۲۴، ص۱۲۷.

او به ابزارهای موسیقی چون نی و دف و سرنا و چنگ و دهل و تنبور، نگاهی شاعرانه است. او این ابزارها را نه به عنوان ابزار موسیقی بلکه به عنوان رمزی دال بر انسان عارف بی‌اراده که در دست حق همچون نی و سرنا، اختیاری از خود ندارد می‌داند. این ادراک شاعرانه با بیانی که مشحون از تصاویری درباره این آلات موسیقی است همراه می‌شود. (فتوحی،۱۳۸۵، ص۲۳۳) پس درست است که این دو در ادراک شاعرانه با هم مشترکند اما بیان شاعرانه آنها متفاوت است و این تفاوت از تفاوت جهان آنها شکل گرفته است. این تفاوت حاصل مکالمه میان جهان درونی مدرک ادراک شاعرانه و کشفی است که او با ادراک شاعرانه از عالم بیرون داشته است.

زبان شاعرانه

زبان به طور کلی یک ابزار و وسیله برقراری ارتباط است. زبان پدیده‌ای است که دارای دو حوزه است؛ یکی حوزه لفظ و دیگری حوزه محتوا. حوزه لفظ، با صورت و یا شکل عناصر زبانی مرتبط است و حوزه محتوا با معناشناسی سروکار دارد. مراد از معناشناسی مطالعه معنا و ابعاد و حدود آن است. معناشناسی نسبت به مطالعه صورت پیچیده‌تر و لایه‌لایه‌تر است. سوال این است که در اصطلاح «زبان شاعرانه» کدام معنا برای زبان مدنظر است. به نظر می‌رسد در تعبیر«زبان شاعرانه»، یک معنای صوری و سبک‌شناختی مدنظر است. یعنی در زبان شاعرانه با حوزه لفظ مرتبط هستیم. زبان شاعرانه آن زبانی است که یک سری ویژگی‌های صوری و سبکی خاصی دارد. این ویژگی‌ها همان فرم و صورت ارائه بیان هستند. زبان شاعرانه دارای ویژگی‌های صوری خاصی است که می‌توان در یک کلام آن را زبان ظریف توصیف کرد. زبانی که از عناصر و آرایه‌های زیبایی‌شناسانه همچون ایهام و استعاره بهره می‌برد.

کاربردهای زبان را می‌توان ذیل دو گونه کاربردِ ابزاری (منطقی) و کاربرد شاعرانه (هنری) قرار داد. در کاربرد ابزاری، زبان قرار است معنایی را به طور مستقم برساند. بنابراین هر گونه بازی آوایی یا معنایی نابه‌جاست. مهمترین وجه مثبت این کاربرد زبان دقت و رسایی معناست. در کاربرد شاعرانه میدان برای بازی‌های زبانی گشوده می‌شود. در این کاربرد زبان می‌تواند در ساحت آوایی و در ترکیب‌ها و ساختارها جلوه‌های زیبایی‌شناسانه خود را بروز

دهد. در کاربرد ابزاری، زبان موضوعیت ندارد و فقط وسیله یا طریق است برای رساندن معنا اما در کاربرد شاعرانه خودِ زبان موضوعیت پیدا می‌کند. زبان خودش تبدیل به هدف می‌شود و اصالت می‌یابد بنابراین انتخاب هر کلمه یا ساختار تاثیر زیبایی‌شناختی می‌گذارد. در کاربرد ابزاری رعایت درست دستور زبان برای انتقال مستقیم معنا کفایت می‌کند اما در کاربرد شاعرانه صورت موسیقایی و بازی‌های آوایی و معنایی معنا را به شکل غیرمستقیم منتقل می‌کنند.

در این دو کاربرد زبان دو بُعد از وجود انسانی خود را نشان می‌دهند. در کاربرد منطقی و ابزاری زبان، بُعد عقلانی انسان غالب است. عقل در اینجا همان عقل جزیی در تعبیر مولانا است. در کاربرد شاعرانه بُعد عاطفی و حسی و قوه زیبایی‌شناسی انسان غالب است. در واقع زبان شاعرانه اجرای انفعالات روحی و احساسی انسان در قالب زبان است.

دو نوع کاربرد زبان به دو نوع مواجهه با هستی باز می‌گردد. ما با دو نوع رهیافت به جهان می‌نگریم: رهیاف علمی که با زبان ابزاری سازگار است و رهیافت شاعرانه که میدان اثرپذیری عاطفی ما از جهان است.

اگر بیان شاعرانه، مجموعه صور خیال و تصرفات مجازی است که پس از ادراک شاعرانه می‌آید، زبان شاعرانه عرضه این صور در قالب ساختارهای زبانی است. این ساختارها معمولا برای نمایاندن صور خیال ضیق هستند، لذا شاعر باید زبانی بیابد که بتواند به آنچه در خیال او می‌گذرد نزدیکترین زبان باشد.

زبان شاعرانه آن‌گونه زبانی است که جدا از زبان سرراست گزاره‌های واقعی است. در این زبان استعاره و نماد و تشبیه و امثال این صناعات وجود ذاتی دارند و درگیری اصلی کاربر چنین زبانی با خیال و احساس زیبایی‌شناسانه است. (اسماعیل، همان، ص۱۷) این خصوصیات موجب تفاوت‌هایی میان زبان ابزاری و شاعرانه شده است. از زبان ابزاری با تعبیر زبان علمی هم می‌توان یاد کرد. در زبان شاعرانه خود زبان اصالت دارد یا به تعبیر زبان‌شناسان تکیه بر خود نشانه یا دال (کلمه یا جمله) است. برخلاف زبان علمی که در آن تکیه بر وجه رسانایی زبان است. زبان در کاربرد علمی ابزار خوبی است اگر بتواند معنا و مراد گوینده را به درستی و کامل منتقل کند.

تفاوت دیگر زبان شاعرانه و زبان علمی یا منطقی، به رابطه اجزای زبان، یعنی کلمه و جمله، به عنوان دال و معنا به عنوان مدلول بازمی‌گردد. در زبان علمی بین دال و مدولول تناظر یک به یک وجود دارد. یعنی هر دالی بر مدلول مطابقی خود دلالت می‌کند اما در زبان شاعرانه چنین تناظری وجود ندارد، یعنی کلمات یا دال‌ها معمولا بر مدلولی غیر از مدلول متناظر خود دلالت می‌کنند.

تفاوت دیگر میان زبان شاعرانه و زبان علمی به اهمیت و حضور لحن و شیوه بیان گوینده بازمی‌گردد. در زبان علمی، لحن و سبک بیانی گوینده اهمیتی ندارد و اصلا نباید احساس شود اما در زبان شاعرانه شیوه بیان شاعر مهم می‌شود. علت این اهمیت از آنجاست که زبان شاعرانه در راستای بیان شاعرانه است. به عبارت دیگر، اینکه شاعرِ حقیقی، یعنی شاعری که دارای ادارک و بیان شاعرانه است، چگونه سخن می‌گوید، به ادراک و بیان شاعرانه او بازمی‌گردد. بنابراین شیوه بیان شاعر مهم می‌شود برخلاف زبان علمی. برای مثال می‌توان زبان شاعرانه مولانا را با زبان شاعرانه عطار یا حافظ از این حیث مقایسه کرد و شیوه هر کدام در زبان شاعرانه را در قیاس با هم سنجید.

در نهایت اینکه زبان شاعرانه معمولا با صناعات ادبی و شعری همراه است. این صناعات، اگر درست به خدمت گرفته شوند، به ظریف شدن این زبان می‌انجامند. مراد از ظرافت، آمیزه‌ای از لطافت و زیبایی و خوش‌آوایی و جذابیت‌های فرمی و صوری است. استفاده از مجاز و استعاره و کنایه و اغراق و تشبیه و امثال این صناعات ادبی، به ایهام در زبان شاعرانه می‌انجامد. یعنی امکان دریافت معانی متکثر از یک متن واحد. از این جهت است که زبان شاعرانه باید تاویل شود برخلاف زبان علمی که در آن تاویل جایی ندارد.

تمثیل و روایت شاعرانه در مثنوی

مهمترین ویژگی بیان شاعرانه مولانا در مثنوی روایت‌گری است. مولانا مدام در حال روایت قصه است. روایت‌های مولانا با تمثیل عجین هستند. در واقع بیان شاعرانه مولانا بیانی تمثیلی است. از منظر روایت‌شناسی دو نوع بیان شاعرانه اهمیت بیشتری دارد؛ استعاره و تمثیل. اینکه روایتی سرشار از استعاره باشد یا بر تمثیل استوار باشد نشان دهنده

تمایزی اساسی است. استعاره بخصوص اگر پرتکرار باشد گونه‌ای فرار از واقعیت است. به خاطر همین در روایت‌های غنایی و تغزلی استعاره بر فضای کلی اثر سیطره دارد. از سوی دیگر تمثیل بخصوص وقتی با طرحی داستانی همراه شود با تامل و خردورزی همراه است. به همین دلیل است که در متون تعلیمی و حکمی و اخلاقی و کتب مقدس تمثیل پررنگ‌تر است. (توکلی ۱۳۸۹، ص۴۰۷) استعاره بیشتر به عرصه ارزش‌های حسی و زیبایی‌شناختی مربوط می‌شود، حال آنکه کارکرد روایت عمدتا در قلمرو کنش و ارزش‌ها تحقق می‌یابد.[۱] روایت‌های مثنوی بر بنیاد تمثیل بنا شده‌اند و در آنها تمثیل‌ها بر استعاره‌ها غلبه دارند. در واقع شاعرانگی مولانا بیش از اینکه بر کلمات فرد و استعاره تکیه داشته باشد - چیزی که با ذات زبان شعر تناسب بیشتری دارد- بر تمثیل تکیه دارد. آن چیزی که روایت را پیش می‌برد و تداعی‌ها را شکل می‌دهد غالبا تمثیل است نه الفاظ.

برای مثال قصه «نواختن مجنون آن سگ را کی مقیم کوی لیلی بود.» با روایت محبت مجنون به سگی آغاز می‌شود. فضولی به این کار مجنون ایراد می‌گیرد و از پلیدی سگ می‌گوید، مجنون در جوابش می‌گوید این سگ از کوی لیلی است و اگر از چشم من بنگری از شیران هم برتر است و در ادامه به معنای مورد نظر مولانا از این تمثیل می‌رسد:

گر ز صورت بگذرید ای دوستان
جنتست و گلستان در گلستان
صورت خود چون شکستی سوختی
صورت کل را شکست آموختی
بعد از آن هر صورتی را بشکنی
همچو حیدر باب خیبر برکنی
(مولانا، همان، د۳/ ۵۷۸-۵۸۰)

---

۱. این جمله برگرفته از نظر پل ریکور در کتاب زمان و حکایت است. او در این کتاب دو شکل ادبی استعاره و روایت را بررسی می‌کند. به باور او این دو شکل، برای خلق معانی جدید به کمک مواد و مصالح موجود به کار می‌روند. استعاره از طریق برقراری نسبت‌های نامربوط میان کلمات و در تقابل با مقاومت زبان، معانی جدید به وجود می‌آورد و روایت نیز به کمک طرح داستان و در تقابل با مقاومت زمان، همین کار را انجام می‌دهد. براساس نگاه او استعاره به حوزه زیبایی‌شناختی و عواطف انسان مرتبط است و روایت در شکل عام آن که تمثیل یکی از انواع آن است به حوزه بیان کنش‌ها و تعاملات زمانمند انسانی تعلق دارد.

مولانا با یک تمثیل به این معنا می‌رسد و این شیوه بیان در مثنوی غالب است. این ویژگی باعث می‌شود که ساحت روایی مثنوی بر زبان شعری آن سبقت بگیرد. این اتفاق البته منافاتی با ادارک شاعرانه او ندارد. در واقع مولانا ادراک شاعرانه را در قالب بیان تمثیلی عرضه می‌کند و زبان شاعرانه را برای به ثمررساندن تمثیل به کار می‌گیرد و این در امتداد توجه اصلی او به معنا است.

اصالت معنا، حکمت روایت تمثیلی مثنوی

از منظر مولانا در رابطه میان صورت و معنا، آنچه اصل است معناست، بنابراین فرم بیان باید با این اصل تناسب داشته باشد و بیان تمثیلی تناسب بیشتری با اصالت معنا دارد نسبت به بیان استعاری.

دوگانه صورت و معنا از مهم‌ترین دوگانه‌های عرفانی است. این سخن مشهور است که مولانا از میان صورت و معنا، معنا را اصل می‌داند. این مساله از ارکان اندیشه مولاناست. آنچه حقیقت دارد و اصیل است معناست. به بیان دیگر معنا دو وجه دارد؛ وجه پنهان که حقیقت جهان است و وجه آشکار که صورت جهان است. صورت سایه و نمودی از معناست. بنابراین منشا صورت معناست. مرجع صورت نیز معناست. صورت از معنا گرفته می‌شود و به معنا بازمی‌گردد.

صورت از معنا، چون شیر از بیشه دان
یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان [...]
چون ز دانش، موج اندیشه بتاخت
از سخن و آواز، او صورت بساخت
از سخن، صورت بزاد و باز مرد
موج، خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی‌صورتی آمد برون
باز شد که انا الیه راجعون
(مولانا، همان، د۱/ ۱۱۳۶-۱۱۴۱)

مولانا برای بیان رابطه صورت و معنا از چند تمثیل پرتکرار استفاده می‌کند. یکی تمثیل دریا و موج یا کف دریا است که در ابیات فوق هم آمده، دیگری تمثیل آفتاب و سایه است. در رابطه آفتاب و سایه نیز آنچه حقیقت و اصالت دارد نور است:

هست صورت سایه، معنی آفتاب
نـور بی‌سـایه بـود انـدر خـراب
(مولانا، همان، د۶/ ۴۷۴۷)

همچنین عباراتی چون اسباب و مسبب، ظاهر و باطن، غبار و باد، نقش و نقاش نیز بر همین دوگانه صورت و معنا دلالت دارند.[۱]

هر که بیند او سبب باشد یقین صورت‌پرست وانک بیند او مسبب، نور معنی دان شده
(مولانا، ۱۳۸۵، شماره ۲۳۷۰)

و یا

دلا نقـاش را بنگـر چـه بینـی نقـش گرمابـه
مـه و خورشـید را بنگـر چـه گـردی گـرد مه‌پـاره
(همان، شماره ۲۲۹۱)

از این رهگذر تمایزی اساسی بین صورت و معنا وجود دارد. صورت شکل بیرونی و ظاهری چیزهاست و معنا واقعیت باطنی و نادیده آنها. معنا عبارت است از خود چیزها به صورتی که خدا از آنها آگاه است. در تحلیل نهایی براساس نظریه وحدت وجود، معنای هر چیز خداست. (چیتیک، ۱۳۸۳، ص۲۷) صورت‌هایی که در عالم می‌یابیم و بسیار متکثر و متعددند، از لوازم عالم ماده هستند. صورت‌ها بی‌شمارند که همان کثرات عالم هستند و هر صورتی بر معنایی اشاره دارد که حقیقت آن است. مولانا با جنبه‌ای معرفت‌شناختی نیز به صورت و ماده نظر دارد. از نظر او، آنچه برای دانستن اصیل است و باید دانسته شود و باید به آن رسید معناست، صورت معبر است. مشکل آنجاست که انسان صورت‌های غیر حقیقی و فانی را حقیقت می‌پندارد.

---

۱. برای دیدن شواهد بیشتر از ابیات مولانا درباره صورت و معنا و رابطه این دو و تشبیهاتی که او درباره این دوگانه به کار برده به این آدرس‌ها می‌توان مراجعه کرد: مثنوی د۶- ۳۷۱۲/ د۳ -۴۷۶۸/ د۱-۱۰۹۷/ د۶- ۱۴۵۹/ د۳- ۱۲۷۰/ د۶- ۱۴۵۵/ د۵-۱۰۲۶.

صـورت ظاهـر فنـا گـردد، بـدان
عالـم معنـی بمانـد جـاودان
چنـد بـازی عشـق بـا نقـش سـبو
بگـذر از نقـش سـبو، رو آب جـو
صورتـش دیـدی ز معنـی غافلـی
از صـدف دُرّی گزیـن گـر عاقلـی
(مولانا، ۱۳۸۳، د۲/ ۱۰۲۰-۱۰۲۲)

و یا:

درگـذر از صـورت و از نـام خیـز
از لقـب وز نـام در معنـی گریـز
(همان، د۴/ ۱۲۸۵)

بیان شاعرانه مولانا با رویکرد او درباره صورت و معنا تناسب دارد. او ادراک شاعرانه خود را در قالب بیانی عرضه می‌کند که بیشترین تمرکز و تاکید را بر معنا دارد. غلبه روایت بر زبان و فنون شعری، موجب می‌شود معنا زیر بار سبک‌تری از صورت عرضه شود. تمثیل از این حیث بر استعاره ترجیح دارد. می‌شود حکمت عرفانی بیان تمثیلی مولانا را در همین دوگانه صورت و معنا و تقدم معنا بر صورت پی‌جویی کرد. هر چه بر صورت افزوده شود معنا مفقودتر می‌شود و مولانا در روایت‌گری شاعرانه خود، برخلاف کسی مانند نظامی، صور شعری را ذیل روایت قرار می‌دهد. در یک جمله اینطور می‌توان گفت که برگزیدن فرم روایت‌گری مولانا، یعنی تمثیل و ترجیح آن بر استعاره، براساس اصالت معنا شکل گرفته است.

تداعی پیش‌برنده روایت

روایت‌گری مولانا براساس تداعی پیش می‌رود. می‌توان گفت از ابتدا تا انتهای مثنوی تداعی عامل اصلی پیش‌برد روایت است. این تداعی‌ها به شیوه‌های گوناگونی رخ می‌دهد، گاه آگاهانه است و گاه ناآگاهانه یا نیمه آگاهانه. برای مثال گاه یک سخن یا واکنش از طرف مخاطبین برای مولانا تداعی کننده معنایی است و گاه یک کلمه که در بیتی می‌آید

تداعی معنا یا روایتی در ابیات بعدی است. سخن مولانا بر پایه تداعی معانی پیش می‌رود نه طرحی از پیش اندیشیده شده. این زمانی مشخص می‌شود که مثنوی را با متن‌های دارای نظم مدرسی و طرح از پیش مشخص شده بسنجیم. متن‌هایی که انواع بازنگری در آنها انجام می‌شود و با نظمی از پیش اندیشیده شده و براساس الگویی به سرانجام می‌رسند. مثنوی در قیاس با این متن‌ها، بی‌طرح به نظر می‌رسد و در حوزه کلمات و بافت‌ها و سطوح زبانی و اشکال قصه و درونمایه‌ها بسیار متنوع است.

ساختار مثنوی براساس تداعی و بداهه شکل گرفته و این عامل سراسر متن را به هم پیوند داده است. در واقع به جای پیوند موضوعی یا شکلی، با نوع خاصی از پیوند در این متن مواجه هستیم که با ساختار متعارف یک کتاب متفاوت است. روایت‌گری مثنوی بیشتر ریشه در سنت روایی شفاهی دارد تا روایت مکتوب که معمولا طرحی از پیش مشخص دارد. اگر مثنوی را از این حیث با منطق‌الطیر قیاس کنیم، شیوه مثنوی بیشتر درک می‌شود. در منطق‌الطیر با مثنوی‌ای مواجهیم که یک قصه جامع دارد و تعدادی قصه فرعی که حول قصه جامع شکل گرفته‌اند. ماجرا قصه سفر پرندگان است در پی سیمرغ و این ماجرای اصلی مانند نخ تسبیه روایت است اما در مثنوی مولانا، چنین نخ تسبیحی وجود ندارد. آنچه مثنوی را پیش می‌برد نه یک قصه اصلی بلکه سیل تداعی‌هاست. این تداعی‌ها موجب گسست و پیوست‌های پی در پی روایت می‌شود. مولانا در میانه قصه بارها از آن خارج می‌شود و مجدد به آن باز می‌گردد. راوی بارها قصه را به دلیل تداعی یک معنای دیگر رها می‌کند و مخاطب را با خود به جای دیگر می‌برد و سپس به همان جا یا جایی دیگر از قصه بازمی‌گردد. این اتفاق موجب می‌شود ما با چهارچوبی باز در روایت قصه روبرو باشیم. در مجموع می‌توان مشخصه‌های زیر را منبعث از شیوه تداعی آزاد در مثنوی دانست:

– وجود داستان‌های فرعی که نقشی در پیشبرد داستان اصلی ندارند و در جهت تقویت عناصر سازنده آن نیستند.

– تغییر مدام مضمون سخن و گریز از یک موضوع به موضوعی دیگر.

– تاثیر عوامل پیرامونی که مربوط به بافت سخن می‌شود بر پیش‌برد روایت. برای مثال واکنش مخاطب بر چگونگی پیش‌برد روایت و تداعی‌های راوی تاثیرگذار است.

– نبود طرحی از پیش اندیشیده در روایت‌گری و شکل‌گیری قصه به موجب تداعی‌ها.

– دعوت مخاطبان به شنیدن قصه‌ای جدید و استفاده از فعل بشنو که دلالت بر شفاهی بودن ساختار سخن دارد. برای مثال در شروع دستان دقوقی راوی می‌گوید: بشنو اکنون قصه آن رهروان...

– اذعان خود مولانا به تداعی در روایت. برای مثال مضمون سخن پیش از داستان هاروت و ماروت در دفتر سوم درباره امتحان الهی است و بعد به دلیل تشابه درونمایه، به داستان هاروت و ماروت می‌پردازد و می‌گوید:

چون حدیث امتحان رویی نمود
یادم آمد قصه هاروت زود
(همان، د۳/ ۷۹۶)

همچنین اسلوب قصه در قصه‌های مثنوی نیز براساس همین تداعی‌ها پیش می‌رود. نمونه خوبی از این شکل روایت قصه مجنون و سگ کوی لیلی است. اصل قصه در میان قصه به ده رفتن خواجه شهری آمده است. بعد از آمدن بیت زیر ماجرا مجنون و سگ کوی لیلی می‌آید:

که تو روی یار ما را دیده
پس تو جان را جا و ما را دیده
(همان، د۳/ ۵۶۶)

مناسبت تداعی در اینجا قرابت معنایی است. مولانا بعد از روایت قصه مجنون و سگ به صورت‌گرایی می‌رسد و دیدگاه خود درباره صورت‌گرا بودن را بیان می‌کند و بعد مجدد از صورت به داستان سفر خواجه به ده بازمی‌گردد و می‌گوید:

سبغه صورت شد آن خواجه سلیم
کی به ده می‌شد بگفتار سقیم
(همان، د۳/ ۵۸۱)

این فرم روایت مثنوی نیز به نگاه هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه عرفانی مولانا بازمی‌گردد. براساس بحثی که درباره تداعی و نداشتن طرح از پیش اندیشیده شده گفته شد،

مولانا شاعری است که با داشتن اندیشه‌هایی کلی در باب موضوع سخن و البته با داشتن اصول و مبانی محکم عرفانی و الهیاتی، وارد جمع مستمعان می‌شده و ابیاتی با توجه به اقتضای حال خود و مخاطبان و بافت و شرایط پیرامونی، می‌سروده است. در اثنای کلام، به مناسبت‌های مختلف امکان داشته که مسیر بحث با یک تداعی معنوی یا لفظی تغییر کند و این اتفاق پرشمار در مثنوی افتاده است. با این توصیف از مولانا، او عارفی است که نگرش عرفانی‌اش بر بیان شاعرانه‌اش غالب است. مولانا براساس سلوک عرفانی‌اش ابن‌الوقت است و بیان شاعرانه‌اش با این خصلت او تناسب دارد. هر نوع طرح اندیشیده شده یا فکر کنترل شده که از یک هوشیاری برمی‌آید در برابر ابن‌الوقتی اوست. هر طرح از قبل مشخصی، متاثر از یک هوشیاری و «به‌خودی» است و مولانا را به گذشته می‌برد. به تعبیر او «هست هوشیاری ز یاد ما مضی» (همان، د۱/ ۲۲۰۵) و عرفان مولانا او را به در زمانِ حال بودن و سخن گفتن به اقتضای حال وامی‌دارد. ابن‌الوقت بودن موجب می‌شود زبان شاعرانه مولانا تکلف و تصنع نداشته باشد. در زمان حال وقتی احوال درونی او تلاطمی داشته این احساس فی‌البداهه در قالب زبان شاعرانه به ظهور می‌رسیده: «خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌دهم» (مولانا،۱۳۸۵، شماره۲۸۰۷)

اشاره شد که برای مولانا معنا اصالت دارد و لذا اقتضائات آنها هم بر اقتضائات صورت غالب است. به بیان دیگر هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی مولانا بر صور شعری یا زبان شاعرانه او غلبه دارد. ابن الوقت بودن مولانا که منبعث از نگرش عرفانی اوست به دو صورت در بیان شاعرانه مولانا خود را نشان می‌دهد که هر دو در فرم شعر تاثیرگذار هستند؛ یکی پیش‌برد روایت براساس تداعی است که به آن اشاره شد و دیگری عدم مراجعه مکرر برای پیراستن و اصلاح گفته‌ها و اشعار است. «ابن‌الوقت» بودن به معنای «در بند زمان نبودن»، «به گذشته بازنگشتن»، «فرزند امروز بودن»، «رهایی از اسارت زمان» و «هر لحظه از نو متولد شدن» است. (سروش، ۱۳۸۴، ص۳۱) مولانا گرفتاری‌ها را از یاد گذشته و آینده می‌داند. عقل جزیی مدام در بین این دو زمان در رفت و آمد است و این دو مانع رهایی عارفانه انسان و گشودگی ادارک عرفانی شاعرانه در او می‌شود:

هست هشیاری ز یاد ما مضی
ماضی و مستقبلت پرده خدا
آتش اندر زن به هردو تا به کی
پرگره باشی از این هردو چونی
تا گره با نی بود همراز نیست
همنشین آن لب و آواز نیست
(مولانا،۱۳۸۳، د۱/۲۲۰۵-۲۲۰۷)

در برخی از ابیات مولانا سستی‌هایی به لحاظ قواعد شعری دیده می‌شود که با حک و اصلاح مجدد قابل رفع بوده‌اند. با این حال چنانچه در نقل‌های تاریخی هم آمده مولانا تمایلی به مرور دوباره اشعار و ویرایش آنها نداشته است. البته کسانی معتقدند او مثنوی را کرارا دیده و تصحیح کرده است اما نه از تاریخ زندگی مولانا می‌توان به نتیجه قطعی در این باب رسید و نه احوال عارفانه او مقتضی چنین کاری بوده است. پذیرفتن اینکه فردی ادیب و سخن‌شناس چون مولانا نمی‌توانسته با تغییر کوچکِ لفظی به لفظ دیگر، اشعاری بلیغ‌تر ارائه دهد سخت است. از این جهت می‌توان او را مقابل کسی مانند حافظ قرار داد که اشعارش را بارها بازبینی و ویرایش می‌کرده است. این ویژگی اشعار مولانا ناشی از نگرش هستی‌شناسانه او درباره زمان است. او به گذشته بازنمی‌گشته و آنچه را که دیروز سروده بوده متعلق به گذشته و حال دیروز خود می‌دانسته. خود او می‌گوید:

شعر من نان مصر را ماند
شب بر او بگذرد نتانی خورد
(مولانا۱۳۸۵، شماره۹۸۱)

مثنوی کتابی الهامی است چنین کتابی درحال الهام می‌شود و با طرح پیشینی نمی‌سازد. در حقیقت گویا هر لحظه مولانا را به سویی می‌کشند و این را به شکل تداعی‌ها در کلام او می‌بینیم. او حال خود را چنین توصیف می‌کند:

دو دهان داریم گویا همچونی
یك دهان پنهانست در لب‌های وی

یک دهان نالان شده سوی شما
های و هوئی در فکنده در هوا
لیک داند هر که او را منظر است
که فغان این سری هم زآن سر است
دمدمهٔ این نای از دم‌های اوست
های و هوی روح از هیهای اوست
گر نبودی با لبش نی را سمر
نی جهان را پُر نکردی از شکر
(همان، د۶/ ۲۰۰۲-۲۰۰۶)

نکته دیگر اینکه هر طرح پیشینی در برابر ادراک شاعرانه قرار دارد. اشاره شد که ادراک شاعرانه گشودگی است و گشودگی یعنی تحقق ادراک در حال. تصمیم قبلی، اینکه فرد بداند می‌خواهد چه ببیند و چگونه ببیند، نقطه مقابل ادراک شاعرانه است. در واقع شکل پیش‌برد روایت مولانا که با تداعی است، تطابق کاملی با نگاه و ادارک شاعرانه او دارد.

نتیجه‌گیری

براساس مبانی هستی‌شناسی عرفانی عالم مظهر یک وجود واحد است. هر ظهوری در این عالم به باطنی اشاره دارد. معرفت در عرفان یعنی رفتن از ظاهر به سمت باطن. از سوی دیگر شاعرانگی یعنی دیگرگونه دیدن و رازبینی در مواجهه با هستی. بر این اساس، معرفت عرفانی و معرفت شاعرانه از یک سنخ هستند.

شاعرانگی در سه ساحت محقق می‌شود؛ ساحت ادراک و ساحت بیان و ساحت زبان. از مهم‌ترین مشخصه‌های بیان شاعرانه مولانا، روایت‌گری است. مولانا تقریبا در تمام مثنوی در حال روایت است. روایت‌های مثنوی بیشتر در قالب تمثیل هستاند و در آنها تمثیل‌ها بر استعاره‌ها غلبه دارند.

حکمت ترجیح تمثیل بر سایر فرم‌های روایی را براساس مبنایی عرفانی می‌توان تحلیل کرد. مولانا تمثیل را بر استعار مقدم می‌دارد زیرا معنا را بر صورت مقدم می‌داند. بیان شاعرانه

مولانا با رویکرد او درباره صورت و معنا تناسب دارد. او ادراک شاعرانه خود را در قالبی بیان می‌کند که بیشترین تمرکز و تاکید را بر معنا دارد. استعاره بر زبان و فنون شعری تکیه دارد و معنا را در لفاف ضخیم‌تری از صورت می‌پیچید. حکمت عرفانی بیان تمثیلی مولانا در معناگرایی و کاستن از صورت شعری است. مولانا برای عرضه ادراک شاعرانه خود در مثنوی، بیانی متناسب با اصالت معنا برمی‌گزینند.

از سوی دیگر، روایت‌گری مولانا براساس تداعی پیش می‌رود. به نظر می‌رسد مثنوی براساس یک طرح کلی و نه طرحی با جزئیاتِ از پیش اندیشیده شده، شکل گرفته است و با تداعی‌های تو در تو پیش می‌رود. این ویژگی باعث شده مثنوی ساختاری خاص و متفاوت داشته باشد. حکمت عرفانی این فرم روایت‌گری مولانا را در رویکردی عرفانی او در باب زمان می‌توان یافت. مولانا از گذشته و آینده فارغ است، به تعبیر دیگر او ابن الوقت است و روایت برای او در حال شکل می‌گیرد و در حال هم تمام می‌شود. از این جهت است که تداعی‌های آنی مسیر روایت او را شکل می‌دهد و بعد از شکل گیری روایت برای تعدیل و اصلاح آن اقدامی نمی‌کند.

فهرست منابع:

۱. ابن عربی، محی الدین، ۱۳۸۵، فصوص الحکم ، ترجمه محمد علی موحد، صمد موحد، تهران نشر کارنامه
۲. ابن عربی، محی الدین،۱۳۶۶، فصوص الحکم ، تعلیقه ابوالعطا عفیفی، تهران، انتشارات الزهرا.
۳. اسماعیل، عزیز، ۱۳۷۸، زمینه اسلامی شاعرانگی تجربه دینی، ترجمه داریوش آشوری، تهران، فرزان.
۴. توکلی، حمید رضا، ۱۳۸۹، از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی، تهران، مروارید.
۵. چیتیک، ویلیام سی، ۱۳۸۳، طریق صوفیانه عشق، ترجمه مهدی سررشته داری، تهران، مهراندیش.
۶. سروش، عبدالکریم، ۱۳۸۴، قمار عاشقانه، تهران، نشر صراط.
۷. فتوحی، محمود، ۱۳۸۵، بلاغت تصویر، تهران، سخن.
۸. مولانا، جلال الدین، ۱۳۸۳، مثنوی معنوی، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران، علمی و فرهنگی
۹. مولانا، جلال الدین، ۱۳۸۵، دیوار کبیر کلیات دیوان شمس، تصحیح توفیق هـ سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.