زیباشناسی تمثیل و تحلیل ساختاری ادبیات تمثیلی مولانا بر مبنای نظریهٔ فلسفی صورتهای مثالی

فرزاد قائمی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۱/۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۰/۱۳

چکیده

نظریهٔ فلسفی جهان مثالی که پیش از نظریهٔ عالم مُثُلی افلاطون در اندیشه‌های زرتشت و حکمت خسروانی ریشه داشته است، در اندیشهٔ حکیمان و عرفای مسلمان چون مولانا نیز بسیار تأثیرگذار بوده است. این نظریه در زیباشناسی هنری رویکرد خاصی را پدید می‌آورد که بر پایهٔ صدور معقول در محسوس و و نزول از وحدت به کثرت مبتنی است و شکلی از ادبیات تمثیلی یا رمزی را به وجود می‌آورد که ساختی دوگانه به اثر می‌بخشد. در این ساختار تمثیل جانشین مجازی معقول در صورت محسوس است. این تمثیل‌گرایی فلسفی بر پایهٔ اعتقاد به دوگانگی جهان ناسوت و لاهوت، یک پدیدارشناسی سه بعدی به تمثیل می‌دهد: روساخت روایی، استعارهٔ مثالی (نمونه‌وار) بین صورت و حقیقت (وجه شبه تمثیل) و ژرف ساخت فکری (معنا) یا ممثل فلسفی. این ساختار در پیوند میان نمادگرایی و مطلوب گرایی متبلور می‌شود. در آثار مولانا- به خصوص *مثنوی*- پیوند میان تمثیل‌گرایی فلسفی و ادبیات تمثیلی را در ساختار روایی قصه‌های مثنوی می‌توان تحلیل کرد. در این جستار، ضمن بررسی سیر تحول نظریهٔ فلسفی جهان مثالی در ارتباط با نمادگرایی و ادبیات تمثیلی و بررسی بنیادهای زیباشناسی تمثیل در ارتباط با این نظریه، به تحلیل ساختاری نمودهای فکری و ادبی این نظریه در جهان بینی و ادبیات تمثیلی مولانا در *مثنوی* می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: مولانا، *مثنوی*، صورت‌های مثالی، تمثیل، تشبیه، محسوس، معقول.

۱ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
. ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir

The Aesthetics of Allegory and the Structure Analysis of Molavi's Allegorical Literary by Philosophic Theory of Ideas Forms

Farzad Ghaemi[2]

Abstract

The Philosophic Theory of Ideas Universe, which existed in Zoroaster thought and "Khosrāvani" Wisdom before Plato and his theory about Ideas, has been very influential on the thoughts of Muslim philosophers and mystics such as Molavi. This theory creates a special approach in artistic aesthetics that is based on the appearance of the intelligible in the sensory and depends on descent of forms from oneness to multiplicity. This theory in literature forms an allegorical or symbolic literary structure which gives a dual theme to the work. In this structure, the allegory is a virtual successor for appearance of the intelligible in the sensory form. On the basis of the two-dimensional nature of Universe, this Allegorical idealism gives a three-dimensional phenomenology of the allegory: a narrative surface structure or Simulated story, Ideal Simile (Archetypal Metaphor) and intellectual (Because a likeness in allegory) and deep structure (Meaning) or the Simulated spiritual and philosophical theme. This structure has been represented in connection between symbolism and idealism. In Rumi's works, we can analyze the connection between Allegorical Idealism and allegorical literature of Molavi; especially in the narrative structure of his *Masnavi*. In this paper, we study the evolution of the Philosophic Theory of Ideas Universe and its relation with allegorical literature and Symbolism and the origins of the aesthetics of allegory (by this theory) and analyze the structure of samples of this thought and its allegorical literary form in Molavi's *Masnavi*.

Keywords: Molavi, *Masnavi*, Ideas Forms, allegory, simile, intelligible, sensory.

.

2 Assistant professor of Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad

مقدمه:

باور به وجود پیش‌نمونه‌های ازلی و فرا مادی برای صورت-های محسوس جهان مادی در جهانی لطیف که نظام عنصری، نسخه و رونوشتی از آن است و از آن به (*عالم مثالی*) می‌توان تعبیر کرد، ریشه‌های کهنی در باورهای باستانی دارد که بازتاب‌های گوناگون آن را در آرای حکمی و فلسفهٔ اشراقی و تفکرات عرفانی و مشارب گنوسیستی جهان می‌بینیم که با آبشخورهای مشترک و گاه متفاوت، تفکر واحدی را با قرائت-های متجانس و متفاوت تکرار کرده‌اند. با استقصا در باورهای منسوب به تصوف اسلامی و عرفان شرق و غرب، می‌توان گفت که اعتقاد به جهان مثالی را می‌باید یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های رایج در فلسفهٔ الهی محسوب داشت که نفوذ عمیقی در کهن‌ترین نظریات زیباشناسی و فلسفهٔ هنر دارد و نوع خاصی از بیان ادبی را نیز تقویت کرده است که در این جستار، با تمرکز بر آرای مولانا به تحلیل بنیادهای فکری و نمودهای ادبی آن می‌پردازیم. در این جستار، ضمن مروری بر ریشه های این تفکر در جهان و ارتباط آن با تمثیل و رمز، تجلی این موضوع در ادبیات تمثیلی مولانا را همراه با ذکر نمونه هایی از حکایات مثنوی مورد بررسی قرار خواهیم داد؛ برای این منظور از روش تحلیل ساختاری استفاده خواهیم کرد. در پیشینهٔ این تحقیق، می‌توان به مقالهٔ دکتر پورنامداریان دربارهٔ مقایسهٔعالم مثل افلاطون، ناخودآگاه جمعی یونگ و عالم دل مولوی و تحقیق نگارندهٔ این جستار را دربارهٔ نقش فلسفهٔ تمثیلی مولانا در داستان‌پردازی‌های مثنوی و سیر تحول نظریهٔ فلسفی عالم مثلی و تطبیق آن با نظریهٔ کهن‌الگوهای یونگ اشاره کرد (رک: کتاب‌نامه)؛ زمینه‌ای که در این جستار، با گسترش تحقیقات در حوزهٔ زیباشناسی تمثیل و تحلیل ساختاری نمودهای ادبی این زیباشناسی، به تکمیل آن خواهیم پرداخت.

۱- تحلیل خاستگاه‌های نظریهٔ صورت‌های مثالی از زرتشت تا افلاطون

نظریهٔ جهان مثالی، نظریهٔ کلیدی افلاطون و از مهم‌ترین پایه-های فکری فلسفهٔ او به شمار می‌آید که می‌تواند ریشه در یکی از باورهای کهن ایران باستان– جهان «*مینوی*» – داشته باشد که شکل تکامل یافتهٔ آن را در آیین زرتشت می‌بینیم زردشت معتقد به دو عالم مینوگ و گیتیگ است که دومی عالم محسوس و اولی روحانی محض و جایگاه امشاسپندان و ایزدان یا همان عقول و نفوس فلسفهٔ مانی یا عالم فرشتگان است (کربن، ۱۳۵۸: ٤٠). سهروردی در کتاب *حکمه الاشراق* در این باره می‌گوید: «چه بسا اصحاب مشاهده، نور ساطع از عالم جبروت را ببینند و همچنین ذَوات ملکوتی و انواری را که هرمس و افلاطون مشاهده کرده‌اند و نیز روشنایی‌های مینوی را که سرچشمه‌های "خره" ورایی است که زردشت از آن خبر داده است، مشاهده کنند» (سهروردی، ۱۳۵۵: ج ۱/ ۱۲۸). شارح *حکمه الاشراق* در شرح این قسمت، به زردشت و دو عالم مینوی یا نورانی و عالم گیتی یا ظلمانی و جسمانی او اشاره می‌کند (همان: ۱۵۷/ حواشی).

خلق جهان مینوی– که ملکوت فره‌وشی و پیش نمونهٔ مینوی روان همهٔ موجودات در آن وجود داشته و نادیدنی، مطلق و نامحسوس است– مقدم بر دنیای مادی بوده است در کتب دینی پهلوی عمر جهان به چهار دوره تقسیم شده که دورهٔ نخست، جهان مینوی آفریده شده، در سه هزار سال دوم، از حالت مینوی (غیرمادی) به شکل گیتیانه و دنیوی درآمده است زردشت علاوه بر این دو عالم که یکی مثل عالم معقول بی صورت و ماده و دیگری مثل عالم محسوس مرکب از

صورت و ماده است؛ معتقد به عالم فَرَوَشی نیز هست فروهرها مانند مثل افلاطون و صور مثالیِ سهروردی، حقیقت روحانی کلیهٔ مخلوقات شمرده می‌شوند و مانند عالَم مثال سهروردی عالمی وسیط است که در آنجا نه تنها موجودات این عالَم، بلکه موجودات عالم عقل نیز صورتی روحانی دارند (کربن، ۱۳۵۸: ۷، ۱۰ و ٤٠). به روایت *بندهشن*، اهورامزدا در ازل در نور مطلق و نیکی و فرّهی کامل غوطه ور بود. در زبر، جهان روشنایی و در زیر، جهان تاریکی قرار داشت. اهورامزدا، نخست به آفرینش جهان مینوی دست زد که سه هزار سال هم چنان وجود داشت، آنگاه اراده کرد تا جهان مادی را به شکل درآورد، پس با فروهرها- که مطابق یشتها خود قدیم‌اند (یشت ۱۳/ بند۸۰)- با صور و اشکال روحانی و مینوی آدمیان و تمام موجودات نیک از جماد و نبات و حیوان گفتگو کرد که آیا مایلند تا به قالب مادی درآیند و چون پذیرفتند، جهان استومند و گیتیانه آفریده شد (رک: دادگی، ۱۳۸۵: ۳۳-٤٢). پس در آغاز، صورت و الگوی فرامادی هر چیز، در جهان زبرین وجود داشته و آنچه را در کالبد پیکرینه درآمده، از روی همان صور مینوی بوده است.

این تفکر فلسفی از خلقت، یک نظام سلسله مراتبی را ایجاد می‌کند که در بالاترین سطح معنوی خود، از اهورامزدا آغاز، و به پست‌ترین صورت‌های مادی خود، در دنیای خاکی ختم می‌شود. به روایت *«فروردین یشت»* و بقیهٔ بخش‌های *اوستا* و دیگر متون پهلوی، نه تنها مردمان و مینویان آفریدهٔ اهورامزدا، بلکه همهٔ آفریدگان آسمانی و زمینی و آتش و آب و گیاه و جانور نیز دارای فروشی ویژهٔ خودند که از آن‌ها نگاهبانی و پاسداری می‌کند حتی *در بندهشن* از فروشی بدکرداران نیز سخن به میان می‌آید (نقل از گزارش دوستخواه بر *اوستا*، ۱۳۸٤: ۱۰۲٤).

نظریهٔ مثالی افلاطون، شباهت عجیبی به جهان فروشی زرتشت دارد: یکی از مهم‌ترین بنیان‌های فلسفهٔ افلاطون بر این باور متکی بود که محسوسات، ظواهر هستی را تشکیل می‌دهند و نه حقایق آن را او عالم محسوسات را در مرتبه‌ای پایین‌تر از عالم معقولات قرار داد و اصالت را به عالم حقیقت داد که معرفت از آن نشأت می‌گیرد. افلاطون معتقد بود که به ازای هر وجود مادی و ظاهری، نمونه‌ای معنوی و غیرحسی، در عالم حقیقت وجود دارد که نمونهٔ کامل و نوعی آن به شمار می‌رود، که به حواس نمی‌آید و فقط عقل است که توانایی ادراک آن را کسب می‌کند.

این نمونه‌های مثالی، Idea (از واژهٔ Idein یونانی به معنای دیدن) و جهان پنداریه‌ای که این نمونه‌های ثابت در آن قرارگرفته‌اند، "عالم مثالی" یا "عالم مُثُل" نامیده شده است. مقصود افلاطون از مثال، نمونهٔ عالی و ابدی همهٔ چیزهایی است که در جهان مادی وجود دارند. نمونه‌های مثالی دارای چهار خاصیت اصلی و ماهوی می‌باشند: " کلیت، وحدت، کمال، و ثبوت " (عنایت، ۱۳۵٦: ۳۰-۲۹). افلاطون معتقد بود، در عالم حقایق و مثال، صورت نوعی همه اشیاء و مفاهیم به طور کامل وجود دارد، همان طور که در باور زرتشت، فروهر جاودانهٔ موجودات گیتی در جهان مینوی وجود دارد؛ در نظر او خداوند عالم را بر اساس الگویی ازلی بنا نهاده، در حقیقت فروهرها و حقایق مثالی، هر دو نمونه‌های غیر مادی و مینوی هر کدام از اجزاء مادی جهان به شمار می‌آیند. در فروردین یشت (بند٧٤)، علاوه بر ستایش فروهرهای انسان، فروهر جانوران، فروهرهای گیاهان و اجزای غیر جاندار مثل آب و آتش و خورشید نیز ستایش شده است. در فلسفهٔ زرتشتی دو دسته از موجودات فروهر دارند: جانداران و غیر جانداران، اما از فروهر اشیاء مصنوع هیچگاه یاد نشده است و این شاید یکی

از تفاوت‌های نمونهٔ مثلی افلاطون باشد؛ چرا که در فلسفهٔ او، اشیاء مصنوع- مثل میز و شمشیر- نیز نمونهٔ مثالی دارند.

البته تأثیر پذیری افلاطون از زرتشت بسیار وسیع‌تر از این نظریه است و ریشه در بنیادهای فکری او دارد. ارسطو عقیده داشت که زرتشت شش هزار سال پیش از افلاطون می‌زیسته است؛ در آکادمی افلاطون، زرتشتی‌گری «مشربی مورد پسند روز و کشفی تازه» به شمار می‌رفته است و برخی پژوهشگران تاریخ فلسفه اعتقاد دارند، افلاطون، در کتاب *قوانین* خود از زرتشت و دوبنی[1] او متأثر بوده، به تبعیت از او بیان می‌کند که در جهان، دو روح کلی خیر و شر با هم در ستیزه‌اند. (کاتلین[2]، ۱۹۵۰: ۷۵-۷٤). اگر چه که به اقرار ایران‌شناس نامی، دوش-گیمن، بسیاری از متخصصان فرهنگ یونان ترجیح می‌دهند که موضوع تأثیرپذیری فلسفهٔ یونان از ایران مسکوت بماند. (۱۳۵۰: ۱۲۱)

۲- نظریهٔ صورتهای مثالی و جهان‌نگری مولانا

مُثُل، در لفظ جمع مثال است که حکمای اسلامی گاه آن را به «اعیان ثابته» و «حقایق ازلی» و «ارباب انواع» و «عالم مثل معلقه» نیز برگردانیده‌اند. این اعتقاد در میان صوفیان اسلامی نیز بسیار شایع بوده است: «به عقیدهٔ صوفیه اعیان موجودات پیش از آن‌که ظاهر شوند، معلوم حق بودند و به وجود وی موجود بودند نه به وجود خود و این مرتبه از وجود را ثبوت می‌گویند و به این اعتبار صور علمیه حق را «اعیان ثابته» می‌نامند.» (فروزانفر، ۱۳۷۵: ۲٦۱-۱/۲٦۰)

عرفا قائل به عوالم سه گانهٔ معقول، محسوس و مثالی هستند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می‌دانند. عالم مثال میان این دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است. البته متکلمان و حکمای اسلامی مراتب یا عوالم وجود را بدین ترتیب نیز طبقه‌بندی کرده‌اند: عالم مُلک یا جهان مادی و جسمانی، عالم ملکوت یا جهان برزخی، عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب، عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات الهی، و عالم ذات که همان مرحله غیب الغیوب ذات باری تعالی است. عالم مثال دارای خواص ویژه‌ای است و بر-اساس برخی از این خواص نام عالم «صُوَر معلقه» را نیز بر آن نهاده‌اند از این جهت که جوهری مادی ندارند؛ چنانکه رنگ سرخ به عنوان مثال، در جسم سرخ رنگ حلول کرده است (کربن، ۱۳۷۳: ۳۰۰). همانند صورت‌های معلقی که در آینه می‌بینیم؛ آن‌ها را می‌بینم اما وزنی ندارند و قابل لمس نیستند. هر چه در عالم محسوس وجود دارد، با همان کمال و تنوع و به صورتی لطیف‌تر در این عالم می‌توان یافت. تفاوت عالم مثال و مرتبهٔ جبروت در این است که عالم جبروت مبرّی از هرگونه شکل و ظواهر صوری است، اما عالم مثال دارای صورت است. می‌توان عالم مثال را دارای ماده یا جسمی لطیف دانست که همان «جسم رستاخیز» است (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷٦). به عناصرعالم مثال، اشباح برزخیه نیز اطلاق می‌شود؛ زیرا که برزخ بین مجردات و مادیات‌اند (سجادی، ۱۳۷۹: ٤٤۰). در واقع ویژگی‌های صوری بهشت و دوزخ از این عالم گرفته شده است. عالم مثال را می‌توان علت عالم مادی دانست، زیرا که «هر عالمی علت عالم دانی است عالم عقول علت عالم مُثُل برزخیه و مثل برزخیه ارباب انواع جسمیه است». (همان) هدف و کارکرد این عالم در نظام آفرینش از دیدگاه برخی از متفکرین، شامل دو دیدگاه مثبت و منفی می‌شود. از دید منفی این عالم «همان حجاب و پرده است که چهرهٔ حضرت حق را از دید انسان پنهان و مستور می دارد» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷٦) و از

1 . Dualism
2 . Catlin

دید مثبت «مرتبه صوری جنت است و مأوای اصل صُوَر و اشکال و رنگ و بوهای مطبوع این عالم که به حیات انسانی لذت می‌بخشد.» کربن نیز برای عالم مثال سه نقش را برمی‌شمارد: «رستاخیز به واسطهٔ همین عالم تحقق پیدا می‌کند از مجرای همین عالم، رموزی که پیامبران و نیز همهٔ تجربه‌های شهودی که به آن اشاره کرده‌اند، به واقع تحقق پیدا می‌کند. »؛ براساس همین کارکرد می‌توان وحی را تفسیر کرد و الا توصیفات وحی تنها به صورت کنایاتی مجازی در می‌آمدند نقش سوم این است که «از طریق این عالم تعارض میان فلسفه و کلام، دانش و ایمان و رمز و تاریخ از میان خواهد رفت و نیازی به انتخاب میان برتری تأمل فلسفلی و برتری آمرانهٔ کلام نخواهد بود» (کربن، ۱۳۷۳: ۳۰۰) مولانا در همین معنی در *مثنوی* می‌گوید:

ما نـــبودیم و تقاضامان نبود
لطف تو نا گفتهٔ ما می شنود
(مولوی، ۱۳۷۹: ۱/۱۲۲/۶۱۴)

اعتقاد به این نظریه، یکی از بنیادهای جهان‌بینی مولاناست مولانا وجود مادی را عارضی بر صورت مثالی می‌داند و این صور را زاییدهٔ عقولی دانسته است که از «احد» صادر شده‌اند:

این عَرَض‌ها از چه زاید؟ از صُور
وین صور هم از چه زاید؟ از فِکَر
این جهان یک فکرت است ازعقل کل
عقل چون شاه است و صورت‌ها رسل
(۲/۴۹/۹۸۰-۲)

به همین جهت، حکمت الهی را گنجینهٔ صورت‌های مثالی مخلوقات می‌داند:

چه قَدَر باشد خود این صورت که هست
پیش صورت‌ها که در علم وی است (۴/۲۶/۳۸۴)

این بدان معنی است که او چون افلاطون، یکی از ویژگی‌های صور مثالی را «کمال» آن‌ها می‌داند، او درعالم مثال صورت مثالی همهٔ کائنات را موجودی می‌داند و چون افلاطون به «ثبوت» آن‌ها نیز معتقد است. یکی از تمثیل‌های معروف او در این‌باره در مثنوی تمثیل«دکان عطاری» است (رک: ۴-۲/۲۱/۲۸۱)؛ او در این مثال، هستی را به دکان عطاری تشبیه کرده است که در «طبلهٔ» آن (پیشخوان دکان)، کالاهای گوناگون را هر یک به جای خود چیده‌اند نیکلسن در رمز گشایی این تمثیل معتقد است که مولانا در این جا عالم مثال را به طبلهٔ عطاران تشبیه کرده است که در آن هر چیز جای ثابتی دارد (نقل از گزارش استعلامی بر *مثنوی*، ۱۳۷۹: ۱۹۵) و چون این عالم مثال، مرز بین هستی و عدم است، شکستن طبله‌ها و درهم‌آمیختن عطرها و کالاها (در بیت آخر تمثیل) یعنی این که خلقت از عالم مثالی به عالم مادی درآمده است:

طبله‌ها بشکست و جان‌ها ریختند
نیک و بد در همدگر آمیختند (۲/۲۱/۲۸۴)

این آمیزش، شباهت عجیبی به آفرینش گیتیانه در باور زرتشتی دارد که در آن، مرز بین خیر و شر و تاریکی و روشنی درهم شکسته می‌شود و جهان، محل اختلاط و پیکار میان نیکی و بدی به شمار می‌آید.

درباب تفسیر اعتقاد عرفا به عالم مثالی، گروهی از فلاسفهٔ اسلامی معتقدند که: «مثل افلاطونی و ارباب انواع، صور اسماء و صفات الهی است که در مرتبت بالاتر از عالم عقول و نفوس است، اما عالم اسماء و صفات به اصطلاح عرفا اولین مقام تجلی ذات حق تعالی است از وحدت در کثرت که آن را مرتبهٔ نفس رحمانی و فیض اقدس می گویند.» (همایی،۱۳۶۲: ۱۱۷-۱۱۶) بدین ترتیب صورتهای مثالی را به جلوه‌های اسماء و صفات الهی تأویل کرده‌اند. در این تفسیر صوفیانه از نظریهٔ

جهان مثالی، افراد مختلف انسانی و موجودات هر کدام مظهر اسمی و صفتی از اسماء و صفات الهی هستند مولانا این معنی را در *مثنوی* بسیار به کار برده است:

خلق را چون آب دان، صاف و زلال
اندر آن تابان صفات ذوالجلال (۶/۱۴۶/۳۱۸۲)

مولانا صورت آدمی را بازتابی از صورت برین مثالی و وصفی از صفات حق می‌داند که به نقش صنع، آرایش جسمانی یافته است:

آدم اسطرلاب اوصاف علوست
وصف آدم مظهر آیات اوست
هرچه دروی می نماید،عکس اوست
همچوعکس ماه اندرآب جوست
(۴۹- ۵/۳۲۴۷ - ۶/۱۴۴)

او در تفسیر داستان خرگوشی که شیر را با تصویر خودش در چاه فریفت، جهان مادی را چون چاهی می بیند که هرچه در آن است، تنها تصویری از اعیان ثابتهٔ جهان برین است:

در چَهِ دنیا فتادند این قرون
عکس خودرا دید هریک چه درون
عکس درچه دید و ازبیرون ندید
همچو شیر گول اندر چه ندید
از برون دان، آنچه درچاهت نمود
ورنه، آن شیری که در چه شد فرود
برد خرگوشیش از ره کای فلان
در تگِ چاه است آن شیر ژیان
(۵۶-۶/۱۴۵/۳۱۵۳)

بنابراین، آنچه در عالم «سایه» است، قرینه ای است برای نمونهٔ برتری که در عالم «مثالی» وجود دارد:

عکس‌ها را ماند این، و عکس نیست
در مثال عکس، حق بنمودنی است
چون در این جو دید عکس سیب مرد
دامنش را دید آن پر سیب کرد
آنچه در جو دید، کی باشد خیال؟
چون که شد از دیدنش پرصد جوال
(۵-۳۲۰۴ و ۴۷/۳۲۰۰-۶/۱۴۶)

تبلور ادبی اعتقاد به جهان مثالی، «تمثیل» را به وجود می‌آورد.

۳- تبلور مثال در سایه (صدور معقول در محسوس): مبنای گرایش به تمثیل

اعتقاد به عالم مثال افلاطونی که در میان عرفان اسلامی نیز نمودار شده است و همان جهانی است که غزالی آن را موافق نسخه‌ای می‌داند که در لوح محفوظ موجود است (غزالی، ۱۳۵۳: ج۶۲/۱) و تنها به وسیلهٔ خیال، مکشوف دل می‌شود (غزالی، ۱۳۷۴: ۳۵۸)، نظریه‌ای را سامان داده که یکی از بنیادهای جهان بینی مولانا را نیز تشکیل می‌دهد مولانا بی پرده ترین تشریح را از نظام فلسفی تمثیل در *فیه مافیه* بیان کرده است او در یکی از مقالاتش که آن را می‌توان «مقاله ای درباب تمثیل» دانست، به تفصیل به این موضوع پرداخته است؛ مولانا در این مقاله، «مثال» (تمثیل) را از «مثل» (تشبیه) جدا می‌کند و برای اثبات صدور ماهیتی مجرد در مثال ملموس آن- که عصارهٔ فلسفهٔ تمثیلی اوست- از استدلالی تشبیهی یاری می‌جوید:

«هرچه گویم مثال است مثل نیست مثال دیگرست و مثل دیگر. حق تعالی نور خویشتن را به مصباح تشبیه کرده است جهت مثال، و وجود اولیا را به زجاجه، این جهت مثال است

نور او در کون نگنجد در زجاجه و مصباح کی گنجد؟» (مولوی،۱۳۳۰: ۱۶۵)

در ادامه، همان گونه که افلاطون جهان را سایه‌ای از عالم مثلی می‌دانست، مولوی نیز این اشراق انوار معنی را از افق درک مادی آدمی، در قالب «مثال»، چون انعکاس تصویر کسی در آینه می‌داند: «همچنانکه نقش خود را در آینه یابی، و معهذا نقش تو درآینه نیست» (همان، ۱۶۶)

او همچون نوافلاطونیان که مراتب خلقت را ناشی از صدور معقولات در محسوسات می‌دانستند، پدیدارشناسی تمثیل را مبتنی بر اصل صدور معقول در محسوس می‌داند:

«چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول گردد، و چون معقول گردد محسوس شود" (همان) او برای این برهان شواهدی نقل می‌کند که همه در تأیید قرائت او از تمثیل هستند و بیانگر این نکته که آنچه او به عنوان یک شاعر- معلم از تمثیل طلب می‌کرده، این بوده است که مجردات و آنچه در وصف نمی‌گنجد را تجسم و تجسد بخشیده، به مخاطب که نقش مرید و طالب و فراگیرنده را دارد، این توانایی را ببخشد تا به یاری تمثیل از لفظ به معنی و از سایهٔ افکنده درآینه (محسوس) به لطافت صاحب صورت (معقول) برسد:

«پس اگر کسی این مثال را خدمت کند و بر سر رشته رسد جملهٔ احوال آن عالم در این دنیا مشاهده کند و بر او مکشوف شود تا بداند که در قدرت حق همه می گنجد» (همان، ۱۶۷)

و پس از ذکر شواهد بسیاری چنین نتیجه می‌گیرد که: «پس معلوم شد که نامعقول به مثال معقول گردد، و مثال به مثل نماند همچنان که عارف گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان می‌گوید چه ماند خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت ؟» (همان)

مولانا صورت‌های مثالی را حقایقی ثابت در لاهوت می‌بیند که سایه‌های آن، نظام عنصری ناسوت را تشکیل می‌دهند و ماده را فرعی می‌داند که از اصل مثالی منتزع شده است:

در هوای غیب مرغی می‌پرد
سایهٔ او بر زمینی می‌زند
جسم سایهٔ سایهٔ سایهٔ دل است
جسم کی اندر خور پایهٔ دل است
مرد خفته روح او چون آفتاب
درفلک تابان، وتن درجامه خواب

(۱۸- ۶/۱۵۱/۳۳۱۶)

این تفکر مثالی که عالم ماده را تمثیلی از جهان حقیقت می‌دانست، «بیان» - و به ویژه «بیان داستانی» - را نیز مشابهی برای «فکر» فرض می‌کرد که متعاقبا گرایش به تمثیل و نماد را به منظور محسوس کردن مضامین معقول در پی داشت؛ معقولاتی که تنها توسط «معرفت» [1] و به کمک «نشانه» [2] های موجود در ظواهر اشیاء قابل درک است: «نشانه، بر رابطه‌ای قراردادی میان دال [3] و مدلول [4] استوار است» (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۳). در تمثیل، دال وجه محسوس این رابطه است که بر مدلول- وجه معقول آن- دلالت می‌کند در این نظام فکری، تشبیه و تمثیل به وجود می‌آیند تا این نشانه‌ها را در اختیار ذهن گیرندهٔ پیام (مخاطب) قرار دهند و فرایند کسب معرفت را توسط عقل انسان محقق کنند.

به بیانی دیگر، بین کاربرد تمثیل و رمز و نماد به وسیلهٔ شاعر و نویسنده و باور وی به متافیزیک (در اشکال دینی، فلسفی و عرفانی آن) و اعتقاد به وجود حقایق مثالی «ایده آلیسم» می-

1 . opinion
2 . sign
3 . significant
4 . signify

توان نسبتی جستجو کرد. این ویژگی از آن جا می‌جوشد که تمثیل و نماد، این توانایی را دارند که مفاهیم مجرد و مثالی را لباس تشبیه پوشانده، به نمونهٔ مشابه و محسوس آن‌ها که معمولا داستان، قصه یا حکایتی است، تبدیل کنند. خود افلاطون در جمهور برای تشریح ماهیت عالم مثلی خود از یک تمثیل استفاده کرده است؛ او در کتاب هفتم *جمهور* برای تشریح ماهیت جهان مثالی از یک تمثیل، تمثیل «غار» استفاده می‌کند (افلاطون، ۱۳۸۳: ۳۹۶-۳۹۵). در ادبیات غرب بین نمادگرایی و جهان‌بینی ایده‌آلیستی که با افلاطون و اعتقاد او به جهان مثالی آغاز شده است، این ارتباط تبیین شده است. در دورهٔ رمانتیسم که نسبت به خردگرایی عصر کلاسیسم و تأکید آن بر جنبه‌های تعلیمی و وجوب اخلاقی هنر و پیروی کورکورانه از سنت‌های ادبی نوعی عصیان به وجود آمده بود، گریز از تنگناهای کور واقعیت مادی، زمینه‌های تبلور این ایده-آلیسم را فراهم‌تر کرد. از جملهٔ منتقدان عصر رمانتیسم، شلی که در کتاب *دفاعی از شعر* خود، شعر را تصویر محض حیات می‌دانست که به صورت حقیقت جاودانهٔ خود بیان شده است. گویا شعر، مثل افلاطونی اشیاء و مفاهیم را مجسم می‌کند، در حالی که منشأ زیبایی و اعجاب آن ناشناخته می‌ماند (دیچز، ۱۳٦٦: ۱۹۳). او شاعر را به عنوان راوی الهام یافته‌ای ترسیم می‌کند که لحظات تماس خود را با جهان آرمانی (جهانی مشابه عالم مثالی افلاطون) به قید کلمات در می‌آورد (رک: همان، ۲۰۵-۲۰٤). حتی در قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی، یکی از بزرگ‌ترین متفکران این دوره مارسیلیو فیچنیو، که در اثر معروفش الهیات افلاطونی[1] به پاره‌ای از مفاهیم اصلی زیبایی-شناسی یونانیان و قدیس آگوستین می‌پردازد، در یکی از اصیل-ترین نظریه‌هایش که مبتنی بر رساله فیدون افلاطون است، بیان می‌کند که نفس با غوطه‌ور شدن و نظارهٔ مثل افلاطونی تا اندازه‌ای از بدن جدا شده و با دیدن و تصویربرداری از عالم مثال، به تجربه‌ای از زیبایی نایل می‌گردد (بیردزلی، ۱۳۷٦: ۲۹). همچنین نظریهٔ بازنمایی و محاکات (نظریهٔ افلاطون دربارهٔ تقلید صور مثلی توسط شاعر)، اساس نظریهٔ هنرهای زیباشناختی در دورهٔ رنسانس به شمار می‌رفت. حتی عقل-گرایان جدید در زیباشناسی، این اصل اساسی را که هنر تقلید طبیعت است، به عنوان معیار بنیادشناسی هنرهای زیبا پذیرفتند (رک: همان: ۳۰-۳٤). این اعتقاد به حلول معقولات فراحسی و ناخودآگاهانه در کالبد مثالی هنر، در فلسفهٔ رمانتیسم به بهترین وجه، خود را نشان داده است؛ از فلاسفهٔ این عصر بدون شک، بیشترین اهمیت متوجه هگل[2] است. هگل جوهر هنر را امر معقولی می‌دانست که در وجه محسوس حلول کرده است تا این امر معقول را محسوس کند و از این رو در عالم هنر آن چه عام و کلی است به صورت خاص و جزئی در می‌آید و بدین گونه «تصور»[3] و «قالب»[4] با هم یگانه می‌شوند (تیلور[5]، ۱۹۷۷: ٤۷۳، کامینسکی[6]، ۱۹۷۰: ۱٦۹). پژوهشگران در مورد سمبولیسم نیز معتقدند که این مکتب، از نظر فکری، بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ ایده آلیسم بود که از متافیزیک الهام می-گرفت (جاکوب[7]، ۱۹٥٤: ۲، سویفت[8]، ۲۰۰٦: ٥۲) و در تقابل تقابل و حتی عصیان نسبت به فلسفهٔ "تحققی"[9] (و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی) به وجود آمده بود که فقط بر

1 . *Theologia Platonic*

2 . Hegel
3 . Idea
4 . Form
5 . Taylor
6 . Kaminsky
7. Jacob
8 . Swift
9 . Positivism

"واقعیت" متکی بود (سید حسینی،۱۳۸۱: ۲۱۵). در ورای نمادگرایی ادبی در غرب، همیشه ردپای نوعی ایده آلیسم افلاطونی مشهود بوده که محتوی است بر "اندیشه‌هایی که حقیقت محسوسات را نمی‌پذیرد و فقط به تصویر نمادین ازحقایق ایده آلی دور ازجهان محسوس اعتقاد دارد" (مندور، بی تا : ۱۰۸)

٤- تحلیل ساختاری ادبیات تمثیلی مولانا بر مبنای نظریهٔ صورت‌های مثالی

چنین دیدگاهی (مثال گرایی فلسفی)، همچون غرب، در شرق نیز قطعاً نوع خاصی از بیان ادبی را به دنبال دارد که جلوه گاه هنری این جهان‌بینی است و در گرایش صاحبان اندیشه‌های عرفانی شرق- به ویژه مولوی- به تمثیل متبلور می‌شود؛ گرایشی که بیش از نمایش یک سبک روایی صرف، نمایندهٔ نظام فکری راوی داستان است؛ نظامی که قصه را به عنوان وجه محسوس صورت مثالی حقیقت دانسته، با منطقی استعاری و به یاری نشانه‌ها، معرفت را از راوی به گیرندهٔ پیام- مخاطب داستان- انتقال می‌دهد به همین دلیل است که تمثیل پر کاربردترین شیوهٔ روایی در رسائل و منظومه‌های عرفانی فارسی بوده است و بی شک باید ارتباط بین جهان‌بینی و ادبیات را در گسترش دامنهٔ کاربرد آن مورد توجه قرار داد. تمثیل در آثار مولانا- به خصوص *مثنوی*- علاوه بر یک شیوهٔ بیان، نمایانگر نوعی اندیشه و جهان‌نگری است. مولوی تمثیل را مهم‌ترین وسیله برای بیان محتوا و واسطه‌ای مادی میان جوهر انتزاعی حقیقت و فهم نسبی انسان از آن می‌داند؛ ادراکی که مقوله‌ای مادی و معطوف به محسوسات بشری است:

این مثل چون واسطه است اندر کلام
واسطه شرط است بهر فهم عـــــام
(مولوی، ۱۳۷۹: ۵/۱۹/۲۲۹)

«تمثیل» ، از ریشهٔ «مِثل» ، و «مَثَل» (به معنای شِبه و شَبَه) و ازلحاظ لغوی به معنی «شبیه آوردن» و از حیث بلاغت، گونه ای از «تشبیه» و از حیث روایی، شیوه‌ای از داستان گویی و روایت است که درونمایه‌ای غیر داستانی را با لفافه ای از ساختار داستانی می‌پوشاند. «الگوری» [1] در ادبیات از ریشهٔ allegoria یونانی و به معنی طور دیگر سخن گفتن است (نولس[2]، ۱۹۹۳: ۱۱)؛ یعنی در این شیوه، به جای بیان مستقیم مفاهیم ذهنی، به منظور انتقال و تأثیر گذاری بهتر، آن را در قالبی مثالی می ریزیم که یکی از کهن‌ترین اشکال آن، «قصهٔ تمثیلی» [3] است که در آن نویسنده از «شخصیتها یا اعمال ضمنی داستان» ، «معنایی فراتر از معنای ظاهری آن‌ها« اراده » کرده است (شاو[4]، ۱۹۷۲: ۱۰) و دو بعد دارد: یکی بعد نزدیک که سطح روایی «ممثّل‌به» و دیگری بعد دور که سطح ذهنی داستان یا حکایت را تشکیل می‌دهد و لایه‌های عمیق معنایی نهفته در زیر سطح روایی (محتوای اصلی مضمر در تمثیل) را به کمک نشانه ها و قرینه‌هایی و به وسیلهٔ دلالتی ضمنی، به ذهن مخاطب منتقل می‌کند «ممثّل» در این ساختار داستان‌گویی دو بعدی که روایت تمثیلی[5]- روایتی که معنایی ورای معنای ظاهری خود دارد- را شکل می‌دهد، محتوا و صورت دو وجه متقارن به اثر ادبی می‌بخشند که هرجزء از اجزای «سطح روایی»، می‌تواند قرینهٔ متناظری در«سطح فکری» اثر داشته

1 . allegory
2 . Knowles
3 . Allegorical tale
4 . Shaw
5 . allegorical narration

باشد و رابطهٔ موجود بین اجزای قرینهٔ، رابطه‌ای تشبیهی است. پس«تقارن» یکی از ویژگی‌های اصلی تمثیل است:

«در تمثیل، معمولا نوعی رابطهٔ یک به یک بین اجزا وجود دارد، یعنی یک عقیده یا شیء، در روایت تمثیلی، تنها به معنای یک عقیده یا شیء خاص دیگر است» (گورین و ، ۱۳۸۳: ۸۳).

از حیث کارکردشناسی، رایج‌ترین اغراض ادبی در تمثیل «تعلیم» است و تمثیل، پرکاربردترین ابزاری است که در ادبیات تعلیمی به کار می‌رود. این از خاصیت اقناعی شگفت انگیز تمثیل می‌جوشد که به مراتب قدرت تأثیرگذاری بیشتری از بیان مستقیم یک معنی دارد و فارغ از ارزش خود معنی، آن را در ذهن مخاطب خود جایگیر می‌کند باید گفت: «استدلال تمثیلی» با «منطق تشبیهی» یا «استعاری» خود، شکلی از انتقال مفهوم و بیان غیرمستقیم است که تأثیر و تأثرات و انفعال نفسانی بیشتری را بر روان مخاطب خود اعمال می‌کند و بیش از یک استدلال صرف و منطق عقلانی عادی، ارزش اقناعی دارد. ارزش دلالت تمثیلی در این است که محتوای مورد ادعای خود را با شگردی زیبایی شناختی، طوری «رنگ آمیزی می‌کند که سامع هیچ نمی‌تواند به حق یا بطلان قضیه متوجه شود» (شفیعی، ١٣٦٦: ٨٤). بنابراین تمثیل را باید برگیرندهٔ نوعی از استدلال دانست که بر شالودهٔ تشبیه استوار شده است و اگرچه فاقد یک استدلال منطقی برای تفهیم معنی به مخاطب است، اما با بار زیبایی شناختی و قدرت تلقینی خود بر گیرندهٔ پیام، این کار را با توان بیشتری انجام می‌دهد به همین دلیل، از دیرباز در کتب مقدس و رسائل دینی و عرفانی و حتی فلسفی، بیشترین استفاده از آن شده است در یکی از ابیات *مثنوی* که مولانا آن را در مذمت استدلال منطقی و تفکر فلسفی سروده است، می‌توان کارکرد عملی استدلال تمثیلی را به روشنی مشاهده کرد:

پای استدلالیون چوبین بـــــود
پای چوبین سخت بی تمکین بود
(مولوی، ۱۳۷۹: ۱/۱۹۱/۲۱۳)

دو مصراع این بیت و مصراع سوم (مصراع تقدیری) که ازجمع بین دو مصراع قبلی به وجود می‌آید، صغری و کبرای یک گفتار منطقی را پدید می‌آورند:

گزارهٔ اول « **صغری**»[1]:	**پای استدلالیون** اصغر	**چوبین بود** اوسط
گزارهٔ دوم «**کبری**»[2]:	**پای چوبین** **اصغر**	**سخت بی تمکین بود** **اوسط**
گزارهٔ «نتیجه»[3] **(گزارهٔ تقدیری):**	**پای استدلالیون سخت بی تمکین است** **نتیجه**	

اما آنچه این گفتار به ظاهر منطقی را سامان می‌بخشد، نه یک رابطهٔ علی و معلولی، که یک تشبیه است؛ تشبیه قوای فکری اهل استدلال به کسی که پای چوبین دارد و به سختی راه می‌رود به هیچ وجه قرار نیست که دلیل این تشابه توضیح داده شود و روشن گردد: چه نسبتی میان استدلال گرایی و لنگیدن وجود دارد؟ این تشبیه فاقد یک منطق عقلانی طبیعی برای اثبات معنی طرح شده است، اما تأثیر خود را به مدد قوهٔ سحرانگیز تشبیه در ذهن مخاطبش می‌گذارد.

به عنوان نمونه‌ای دیگر، کارکرد منطقی استدلال تمثیلی را در یکی دیگر از قصص *مثنوی* بررسی می‌کنیم در داستان «فرمودن والی آن مرد را که آن خار بن را که نشانده‌ای بر سر راه، برکن» که بیان تمثیلی ساده ای دارد، فردی خاربنی می-

1 . La mineure
2 . La majeure
3 . La conclusion

کارد؛ دیگران او را ملامت می‌کنند و فرد برکندن خاربن را به تعویق می‌افکند، تا آن جا که خاربن تبدیل به درختی بزرگ شده و فرد در عین حال پیر و رنجور می‌شود مولانا سپس با رمزگشایی خاربن به خوی بد انسانی چنین نتیجه می‌گیرد که:

خاربن دان هر یکی خـوی بدت

بارها در پـــای خار آخر زدت (٢/٦٠/١٢٤٤)

در این تمثیل با نوعی از گفتار منطقی مواجهیم که از ارتباط دو گزارهٔ صغری و کبری به گزارهٔ نتیجه یا گزارهٔ مقدّر گفتار رسیده است؛ ارتباطی که بر تشبیه دو صورت گفتار تمثیلی مبتنی است:

گزارهٔ اول «صغری»:	خاربن اصغر	برای نشانندهٔ آن بی‌حاصل و گزنده است. اوسط
گزارهٔ دوم «کبری»:	اخلاق بد اصغر	برای انسان چون خاربن است. اوسط
گزارهٔ «نتیجه» (گزارهٔ تقدیری):	اخلاق بد برای انسان بی حاصل و گزنده است نتیجه	

منطق این گفتار نیز ماحصل یک تشبیه است؛ تشبیه خوی بد به خاربن این رابطه در میان اجزای همهٔ تمثیل‌های مولانا در *مثنوی* برقرار است و این کارکرد عملی «منطق استعاری» [1] است که در تمثیل متبلور شده است به همین دلیل، منطقیون نسبت به بلاغیون تعریف متفاوتی از تمثیل ارائه کرده‌اند:

تمثیل یا استدلال تمثیلی، حجتی است که در آن حکمی را برای چیزی از راه شباهت آن با چیز دیگر معلوم می‌کنند به عبارت دیگر وقتی دو چیز وجه اشتراک، یا وجه شباهتی داشته باشند، حکم می کنیم که در نتیجهٔ آن وجه اشتراک نیز همانند خواهند بود (خوانساری، ١٣٦٣: ١٤٠). رابطهٔ موجود بین اجزای متقارن ممثل و ممثل‌به، رابطه‌ای مبتنی بر یک تشبیه مرکب است که از به جای تعلیل رایج در منطق علی، بر تخییل استوار است. خاصیت اقناعی تمثیل نیز بیشتر حاصل همین تصویرسازی از معنی و نه قوهٔ اقناع خود معنی است. به قول عبدالقاهر جرجانی: «مزیت تمثیل همیشه در طریق اثبات معنی است، نه در خود معنی» (جرجانی، ١٣٦٨: ١١٨) از همین روست که برخی از منطقیون چون خواجه نصیر طوسی نیز تمثیل را از مقولهٔ استدلال خوانده‌اند که نوعی از استعاره را نیز در خود دارد (رک: طوسی، ١٣٦٧: ٥٩٤) و بر این مبنا، می‌توان از آن به استدلال تشبیهی یا استعاری تعبیر کرد.

چنین تعریفی از ماهیت تمثیل، مولانا را وقتی که در مقام تعلیم اندیشهٔ بلند عرفانی خویش قرار گرفته است، به سوی «داستان پردازی» و خلق *مثنوی* که اثری داستانی و تمثیلی است، سوق داده است. در دفتر چهارم، در حکایت «مسجد اقصی و خروب»، وقتی از دستور خدا به داوود (ع) مبنی بر ترک ساختن مسجد اقصی و این که ساختن آن به دست ابراهیم (ع)، به معنی بنای آن به دست همهٔ رسولان خداست، سخن می گوید و به شرح مسألهٔ غامض اتحاد جانهای رسولان و اولیاء خدا می رسد، از تمثیل تابش نور واحد خورشید در صحن خانه‌های متکثر که نموداری از تجلی وحدت در کثرت است، یاری می‌جوید:

همچو آن یک نور خورشید سما

صد بود نسبت به صحن خانه‌ها

لیک یک باشد همه انوارشان

چون که برگیری تو دیوار از میان

[1] . Raisonnement analogique

چون نماند خـانه‌ها را قاعـده
مؤمنـان مـــانند نفـــس واحـــده

(٤/٢٨/٤١٧-١٩)

او در ادامهٔ این ابیات به بیان این اندیشه پرداخته است که اگر چه «مثال» بر شالوده‌ای از شباهت استوار است (منطق استعاری)، اما به هیچ وجه منطبق با «مثل» (تشبیه) نیست، بلکه مبتنی بر نوعی نگرش است که تناظر موجود بین برخی از حدود دو طرف تمثیل را زیربنای منطقی قرار می‌دهد که ذهن را از کثرت ممثل‌به، به وحدت ممثل و از فرع به اصل هدایت می‌کند او ضمن بیان این نگرش، چنین تعریفی را از ماهیت تمثیل ارائه می‌دهد:

فرق و اشکالات آید زین مقال
زانکه نبود مثل، این باشد مثال
فرق‌ها بی حد بود از شخص شیر
تا به شخص آدمی زاد دلیر
لیک در وقت مثال ای خوش نظر
اتحاد از روی جان بازی نگر
کآن دلیر آخر « مثال » شیر بود
نیست « مثل» شیر در جمله حدود
متحد ، نقشی ندارد این ســرا
تا که مثلی وا نمایم من تو را

(مولوی، ۱۳۷۹ : ٢٤-٤/٢٨/٤٢٠)

مولانا مثال را تنها وسیله برای درک مفاهیم مجرد می‌داند:

هیچ ماهیات اوصاف کمال
کس نداند جز به آثار مثال

(٣/١٦٨/٣٦٣٨)

او تمثیل‌ها و تشبیه‌ها را شاهراهی برای صدور معقول در محسوس و تجسّد و تجمّد حقایق مثالی می‌داند، آنچه که از آن به پیوند میان تمثیل گرایی فلسفی و ادبیات تمثیلی تعبیر کردیم:

جـای سوز، اندر مکان کی در رَوَد؟
نورِ نامحدود را حـد، کی بـــــود؟
لیک تمثیلـــی و تصـویـری کننـد
تا که در یابد ضعیفی، عشـــق‌مند
مِثل نبـوَد ، لیک باشـــد آن مثـال
تا کنـد عقل مُجمَّـد را گسیـــل

(٦/١٣/١١٦-١١٨)

در این رابطه، به هیچ وجه قرار نیست شباهتی بین دو طرف به اثبات برسد، بلکه این ذهن مخاطب است که در صورت کسب استعداد، می‌تواند از مثال محسوس راهی برای نیل به حقیقت مجرد بیابد، حتی اگر این راه «تداعی معانی»[1] موجود در ماهیت تشبیه باشد که قوهٔ دریافت او را از منزلگاه زمینی شنوندهٔ داستان تا مقصد ملکوتی دریافت کنندهٔ مغز داستان به پیش می‌برد

هم مثال ناقصی دست آورم
تا ز حیرانی خرد را وا خرم
این «مثال» نور آمد، «مثل» نی
مر تو را هادی، عدو را رهزنی

(٤٦٢ و ٤/٢٨-٣٠/٤٢٥)

در این نظام معنایی، پردازندهٔ حکایت تمثیلی (مؤلف)، با انگیزهٔ تعلیم، داستان را به مثابه دامی برای صید معانی وحدت در مرتبهٔ کثرت و به عنوان وجه مادی و سایهٔ حقیقت در

1 . association of ideas

اختیار می‌گیرد و به همین جهت همچون جهان که آن را برآمده از دو سویهٔ لاهوت و ناسوت می‌داند، ساختاری دو قطبی به جهان داستان می‌بخشد که در یک سویه، شکل بیرونی و محسوس روایت و در دیگر سوی، ژرف ساخت محتوایی و سطح معقول آن وجود دارد.

نگرش تمثیلی، محمل زبانی قصه را تبدیل به مثالی برای محتوای روحانی خاصی می‌کند که در مشابه محسوس خود صادر شده است؛ تمثیل‌گرایی فلسفی، به پدید آمدن شکل و ساختار خاصی از داستان گویی منجر شده است که *مثنوی* تبلور همین نوع نگاه است. همان گونه که فلسفهٔ مثالی، جهان را به دو سویهٔ معقولات و مجردات در یکسو و سایهٔ ملموس و محسوس آن‌ها (مثال آن‌ها) در سوی دیگر تقسیم می‌کند. چیدمان این دو وجه (ممثل و ممثل به) در یک حکایت، شکلی به روایت تمثیلی می‌دهد که از آن با عنوان «مثل‌گذاری» (مثل‌گویی)[1] یاد می‌کنیم: parable از ریشهٔ یونانی parabole به معنی جایگزینی و جانشینی است و به مجاورتی اشاره می‌کند که یک داستان را با یک عقیده مقایسه کرده، در برابر هم می‌نهد (*دائره المعارف بریتانیکا*، ۲۰۰۷: ۱۳۳). در این حکایت تمثیلی: «شباهتهای جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۰۱) و طرح داستان برای این است تا این اصل مذهبی یا اخلاقی یا حقیقتی را آشکار کند (شاو[2]، ۱۹۷۹: ۱۰). در این نوع تمثیل، یک اصل فکری و معنوی قبل، میانه و یا بعد ازحکایت تمثیلی، بازگو می‌شود، به این صورت که این ژرف ساخت معنایی «ممثل» در بخشهایی به روساخت روایی حکایت «ممثل به» اضافه شده یا آن را قطع می‌کند و به عبارت دیگر در تمثیل، ممثل و ممثل به هردو ذکر می‌شود تا علاوه بر روایت داستان، محتوای آن نیز بیان گردد.

به عنوان مثال، این ساختار را در حکایت «مدعی پیغامبری و پادشاه» که در بخش پیشین به ذکر سرلوحهٔ آن پرداختیم، بررسی می کنیم: در ابتدای این حکایت، بعد از عنوان و پس از ذکر ۳۰ بیت از داستان مدعی پیغامبری و پادشاه، وقتی حکایت به دلیل ادعای کذب مدعی می‌رسد، ممثل‌به قطع شده، اولین ممثل با رابطهٔ شباهت محتوایی با درونمایهٔ حکایت و با عنوان «سبب عداوت عام و بیگانه زیستن ایشان به اولیاء خدا کی به حقشان می‌خوانند و با آب حیات ابدی» ، در ۲۲ بیت بیان می گردد و پس از دومین ممثل (با عنوان «در بیان آنک مرد بدکار چون متمکن شود در بدکاری و اثر دولت نیکوکاران ببیند شیطان شود و ») در ۲۵ بیت و یک «مناجات» در ۲۸ بیت که سومین بخش ممثل حکایت است، مولانا باز به ساختار بیرونی داستان (ممثل به) رجوع می‌کند نکتهٔ مهم این جاست که در بخش دوم ممثل به، ادامهٔ سرلوحهٔ داستان نیز قبل از روایت آن بیان می‌شود:

«پرسیدن آن پادشاه از آن مدعی نبوت کی آنک رسول راستین باشد و ثابت شود با او چه باشد کی کسی را بخشد یا به صحبت و خدمت او چه بخشش یابند غیر نصیحت به زبان کی می‌گوید. » (مولوی، ۱۳۷۹: ۵/٦٤)

بدین ترتیب پس از «ممثلهای ضمنی» سه‌گانه، حکایت از بیت ۱۲۲۸ تا ۱۲٤۰ ادامه و پایان می‌یابد خود حکایت اصلی نیز در ضمن حکایات دیگری آمده است که بر مبنای وجه شباهت معنایی و تفسیری با هر یک از آن‌ها، رابطهٔ ساختاری ممثل و ممثل‌به را در قالب مثل گذاری حاکم بر شبکهٔ داستانی کلّ اثر امکان‌پذیر کرده است. این ویژگی اصلی داستان گویی

1 . parable
2 . Shaw

مثنوی است که به ساختار داستان در داستان[1] یا داستان‌واره‌ای (اپیزودیک)[2] یا داستان‌گویی موزاییکی[3]- شیوهٔ کهن قصه گویی هند و ایرانی- سروده شده است؛ هر حکایت در دل داستان دیگری روایت شده، مولوی بارها هر داستان را قطع کرده، فقره های فرعی بسیاری را در خط روایی آن گنجانده است.

علاوه بر این چیدمان دووجهی، اصل مهم دیگر تمثیل‌گرایی مولانا که ارتباط عمیقی با نوع نگاه تعلیمی و اندیشهٔ عرفانی مولانا به ماهیت تمثیل دارد، «تفسیر تمثیلی»[4] است در تعریف تفسیر تمثیلی گفته اند:

«تمثیل، علاوه بر شیوهٔ بیان یکی از روش‌های تحلیل اثر ادبی نیز هست؛ در تفسیر تمثیلی، منتقدان از طریق درک شباهتهایی بین شخصیتها و فکرهای مجرد، اثری را به طریق تمثیلی تحلیل می کنند. » (میرصادقی و...، ۱۳۷۷: ۸۵)

چنین تفسیری وقتی به شکل روایت تمثیلی در می‌آید، نوع خاصی از «راوی»[5] را در داستان به وجود می‌آورد که از او با عنوان "راوی مفسر»[6] یاد می‌کنیم. تفسیر تمثیلی، بهترین شیوه برای تفسیر یا بهتر است بگوئیم «تأویل» مضامین رمزی[7] موجود در یک اثر ادبی است. بیشترین بن مایه های رمزی که به این شیوه توسط مفسران تفسیر شده اند، اسطوره ها می‌باشند از این منظر اسطوره نیز تمثیلی است که نمایش دهندهٔ محتوایی جهانشمول است: «بسیاری از اسطوره‌ها، به عنوان مثال، شکلی از تمثیل هستند که می کوشند، حقایقی مطلق و جهانی را بیان کنند. » (کادن[8]، ۱۹۸٤: ۲۵) تفسیر تمثیلی در ادبیات غرب نیز نیز پیشینه ای کهن دارد و بیشتر در تأویل اساطیر کهن- به ویژه اسطوره های کلاسیک- با رویکردهای فلسفی و مذهبی خاص مفسران به کار می‌رفته است. این تفسیرها مثلاً در ادبیات کلیسای قرون وسطی، می‌کوشیدند اسطوره‌های خدایان ادبیات یونان و روم را تبدیل به قالبی تمثیلی برای بازگویی حقایق مثالی مسیحیت کنند (رک: فاولر[9]، ۱۹۸۷ : ۷-٦)؛ حقایقی نمونه‌وار که چون نمونه‌هایی کهن از اساطیر یونانی عصر شرک تا متون دینی و عرفانی عصر کلیسا تکرار می‌شود و می‌تواند به عنوان الگوهای کهن- آنچه یونگ[10] از آن به آرکه‌تایپ تعبیر می‌کند- تفسیر جدیدی از مُثُل افلاطون باشد که به عنوان امری جداگانه قبل از همهٔ پدیده‌ها وجود داشته است (یونگ، ۱۹۵۹: ۷۹-۷۵) تا بینش ازلی[11] و تجارب دنیای درون[12] را که در ناخودآگاه جمعی[13] انسان پنهان شده، با واسطهٔ قالب‌های هنری به دنیای بیرون منتقل کند (یونگ و...، ۲۰۰۱: ۷-۱٦۲).

مولانا نیز در *مثنوی*، علاوه بر تفسیر بن مایه‌های رمزی و مفاهیم عرفانی موجود در حکایات خود، گاه در تفسیر نمونه-های کهن اساطیری نیز از این شیوه یاری جسته، این کهن الگوهای آشنا و شناخته شده برای ذهن مخاطب را با مشرب عرفانی خاص خویش تفسیر کرده است. یکی از بهترین نمونه-های این رویکرد تفسیری مولانا را نسبت به بن مایه‌های رمزی و اساطیری، در دفتر سوم، در حکایت "مارگیر و اژدها" می-بینیم. مولانا در مثل‌گذاری این حکایت، در آخرین ممثل بخش پایانی قصه، بعد از اتمام روایت (کشته‌شدن مارگیر و اهل

1 . story within story; frame story
2 . episodic structure
3 . mosaic story
4 . allegorical interpretation
5 . narrator
6 . Intrusive narrator
7 . symbolic
8 . Cuddon
9 . Fowler
10 . Carl Gustav Jung
11 . primordial vision
12 . inner world
13 . The collective unconscious

هنگامه به دست اژدهای بیدار شده)، تفسیری تمثیلی از اسطورهٔ اژدها ارائهٔ می‌کند که قابل توجه است:

نفست اژدرهاست، او کی مرده است؟
از غم و بی آلتی افســـــــرده است
گر بیـــابد آلت فرعون او
که به امر او همی رفت آب جـــــــو
آن گه او بنیاد فرعونی کنـــد
راه صـــــــد موسی و صد هارون زند

(۵-۴/۱۰۵۳-۳/۵۳)

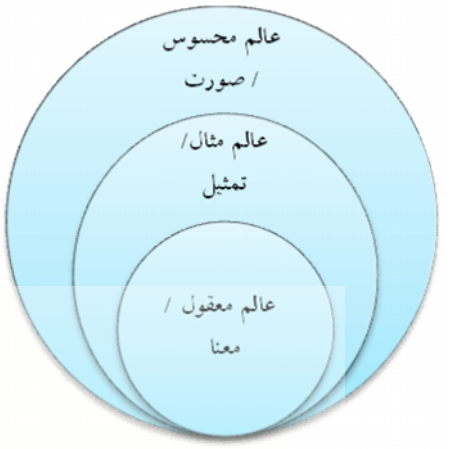
در این شیوه، با کمک نشانه های فرامتنی و فرضیه‌هایی که مفسر از بیرون به اصل متن می‌افزاید و نقش قرینه را برای هدایت رمز به سوی یکی از معانی محتمل ایفا می‌کند، رمز که ذاتاً دارای ماهیت «چند معنایی» است، تبدیل به تمثیلی می‌شود که بیش از یک معنا ندارد «یک معنایی»، و این معنا همان است که مفسر با طرح پیش فرض خود از متن اراده کرده بوده است؛ آن گونه که مثلاً در مثال فوق، مولانا به عنوان راوی مفسر معنای خود را از مفهوم رمزی اژدها به این بن مایه اضافه کرده است؛ در این تفسیر تمثیلی، اژدها به «نفس امّاره» تأویل شده، از هیولایی بیرونی، به مفهومی درونی تبدیل می‌شود که بخش تاریک روان آدمی را تشکیل داده است. مثل گذاری و تفسیر تمثیلی، کارکردی تأویل‌پذیر به سطوح روایی کلام می‌دهد که با قابلیت ارائهٔ تفسیر واحد از نمادهای روایی متن همراه است؛ آنچه مطلوب مولاناست و تا حدودی فلسفهٔ وجودی «روایت» را نزد او برای ما روشن می‌کند.

نتیجه گیری:

در پایان این بحث، در نتیجه‌گیری از مباحث طرح شدهٔ پیش می‌توان گفت: اعتقاد به وجود جهانی مثالی پیش از جهان گیتیانه و محسوس- تفکری که اصالت را به محتوا و معقول و نه صورت و محسوس می‌دهد- با شکل خاصی از بیان ادبی که گرایش به تمثیل و نماد را در پی دارد، عجین شده است. در جهان بینی مولانا این نگاه باعث شده است که او اغراض و حواس را آینه ای در برابر جواهر و حقایق بداند و هرچه در جهان است، به عکسی از اصل خود در عالم بالا تفسیر کند. او در بین همهٔ صور مثالی و اعیان ثابته، فقط صورت حق را جستجو می‌کند و همه چیز را جلوه‌هایی از صدور وجود یگانه ای می‌داند که صور متعدد یافته است. در همین راستا، *مثنوی* مولانا را که اثری تمثیلی است، می‌توان بازتابی از همین جهان-بینی دانست که داستان و حکایت را محملی ناسوتی و کالبدینه برای تبلور حقیقت لاهوتی معنا می‌داند. علت این گرایش فکری (تمثیل‌گرایی فلسفی) به ادبیات تمثیلی، به ویژگی معناشناختی تمثیل برمی‌گردد که با تکیه بر منطق استعاری و تأثیرگذاری روانی خود بر ذهن و احساس مخاطب، پیچیده‌ترین و درنیافتی‌ترین مفاهیم را برای گیرندهٔ پیام، ملموس و مجسم کرده، بدان قابلیت درک حسی می‌بخشد. در جستجوی ساختاری این گرایش فلسفی و توصیف شکل بروز ادبی آن در *مثنوی* نیز می‌توان گفت: مولانا، با چینش و جانشینی دو سویهٔ تمثیل (مثل گذاری)، به ساختار قصه قابلیت دوقطبی می‌دهد تا سطح معقول داستان را محسوس گرداند و با استفاده از تفسیر تمثیلی، حلقه‌های ارتباطی میان این دو وجه را رمزگشایی کند.

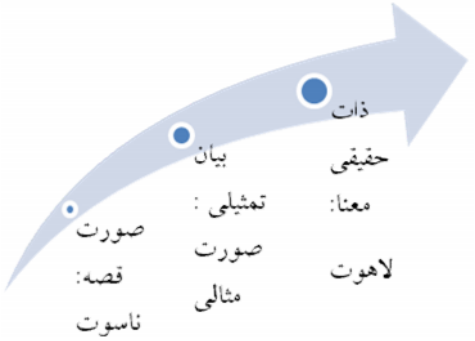
بنابراین دو رویه را درتمثیل می بینیم که با حلقه‌های اتصال دهنده ای که معمولا از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است، به هم متصل می‌شوند؛ این دو رویه- مانند جسم و روح-

روساختی را به وجود می‌آورند که بافتی عینی دارد و زیرساختی را که ذهنی و مجرد است و به وسیلهٔ تمثیل، ملموس و محسوس شده است (تصویر ذیل).



-**تصویر ۱**: تمثیل‌گرایی: تطبیق نظام سلسله مراتبی از دیدگاه فلسفی تا معناشناسی

دو لایهٔ تمثیل با حلقه‌های اتصال‌دهنده‌ای که معمولاً از جنس تشبیه صوری یا ماهوی است، به هم متصل می‌شوند و مانند جسم و روح- روساختی را به وجود می‌آورند که بافتی عینی دارد و زیرساختی را که ذهنی و مجرد است و به وسیلهٔ تمثیل، ملموس و محسوس شده است. آنچه مولانا را به سوی این سبک‌روایی و قصه‌گویی سوق می‌داد، بیش از انتخاب یک روش بیانی، مبتنی بر نگاه او به جهان هستی بود که یک نظام معنایی دو سویهٔ خاص را در داستان پردازی او به دنبال داشت؛ نظامی که اجزای حکایت تمثیلی را متناظر حدود متکثر دنیای مادی و مضامین حکایات را ملکوتی برای صدور معانی مجرد می دانست و «تمثیل» این ویژگی را داشت که این معقولات را در محسوسات داستانی خود نمودار کند (تصویر ذیل).



-**تصویر ۲**: تمثیل: صورتی مثالی برای صعود از پیکرهٔ ناسوتی روایت به ذات لاهوتی حقیقت و «ملکوت معنا» است که تناسب شگرفی با جهان‌نگری رجعت‌گرایانهٔ مولوی در مثنوی دارد.

مثنوی نیز جز این نیست؛ مجموعه ای از همین تمثیلات که اندیشه ها، جهان‌بینی و آموزه‌های فکری و سلوک روحی او را در مثال روایی آن‌ها نمادینه کرده است. او در بین همهٔ صور مثالی و اعیان ثابته، فقط صورت حق را جستجو می‌کند و همه چیز را جلوه‌هایی از صدور وجود یگانه‌ای می‌داند که صور متعدد یافته است. اندیشه‌ای که در آثار او چون *مثنوی* و *فیه مافیه* بیان شده است و به ویژه، *مثنوی* او را که اثری تمثیلی است، می‌توان بازتابی از همین جهان‌بینی دانست که داستان و حکایت را محملی ناسوتی و کالبدینه برای تبلور حقیقت لاهوتی معنا می‌داند؛ حقیقتی که از عالم وحدت می‌جوشد و تنها نمودهای متکثر به خود گرفته است او تمثیل را آینه‌ای برای تلألوی حق می‌داند و در کثرت حکایات، سایه‌ای از وحدت را به لفظ در می‌آورد؛ از همین رو، مرام نامهٔ فکری و عرفانی خود را در قالبی تمثیلی گنجانده است؛ قالبی که در آن، هر تمثیل صورتی محسوس است که در مقام جایگزینی، در سلسله مراتب صدور معنا، حقیقتی معقول را که در بیان صوری نمی‌گنجد، با بیان تمثیلی قابل القا می‌کند (تصویر ذیل).

تصویر ۳: عصارهٔ گرایش مولانا به تمثیل: تمثیل حاصل تخییل مجازی حقیقت در صورت جایگزین آن و متأثر از سلسله مراتب عوالم لاهوت، مثال و ناسوت است؛ گزارهٔ تمثیلی صورت محسوسی است که جایگزین حقیقت مثالی و مطلوب شده است.

منابع:

۱. دوستخواه، جلیل ۱۳۸٤ ، *اوستا*، گزارش و پژوهش، ۲ جلد، چاپ نهم مروارید، تهران،

۲.بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان، ۱۳۷٦، *تاریخ و مسائل زیبایی شناسی*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، هرمس، تهران،

۳.پورنامداریان، تقی، پاییز ۱۳۸۸، *عالم مثل افلاطون*، ناخودآگاه جمعی یونگ و عالم دل مولوی *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، شماره ۱(۹)، صص ۵۲-٦۸.

٤.جرجانی، شیخ عبدالقاهر، ۱۳٦۸، *دلائل الاعجاز فی القرآن* (ترجمهٔ فارسی)، ترجمه و تحشیه: سید محمد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی،

۵.خوانساری، محمد: ۱۳٦۳، *دورهٔ مختصر منطق صوری*، دانشگاه تهران،

٦.بهار، مهرداد، ۱۳۸۵، *دادگی*، فرنبغ، *بندهشن*، ترجمهٔ، چاپ سوم، توس، تهران.

۷.دوشن گیمن، ژ. (۱۳۵۰)، *زرتشت و جهان غرب*، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، انجمن فرهنگ ایران باستان، تهران

۸.دیچز، دیوید، (۱۳٦٦)، *شیوه های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.

۹.دوشن گیمن،ژ، (۱۳۵۰)، *زرتشت و جهان غرب*، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، انجمن فرهنگ ایران باستان، تهران.

۱۰.سارتر، ژان پل، (۱۳٦۹)، *ادبیات چیست؟*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی مصطفی رحیمی، تهران، زمان.

۱۱.سجادی، جعفر،(۱۳۷۹)، *فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران .

۱۲.__ ، __ ، (۱۳۵۵)، *مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق*، ج ۱-۳، مصحح: هنری کربن و سیدحسین نصر ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

۱۳.شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳٦٦)، *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۳، آگاه، تهران.

۱٤.عنایت، حمید، (۱۳۵٦)، *بنیاد فلسفهٔ سیاسی در غرب*، چاپ دوم، دانشگاه تهران.

۱۵.غزالی، امام محمد، (۱۳۵۲)، *احیاء علوم الدین*، ترجمهٔ حسین خدیو جم، نشر بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

۱٦.--- ، --- ، (۱۳۷٤)، *کیمیای سعادت*، ترجمهٔ حسین خدیو جم، انتشارات علمی و فرهنگی تهران.

۱۷.فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۷۵)، *شرح مثنوی شریف*، علمی و فرهنگی دفتر اول، چاپ هشتم، تهران.

۱۸.فوکو، میشل، (۱۳۷٤)، *مؤلف کیست؟سرگشتگی نشانه‌ها*، تهران، مرکز.

۱۹.قائمی، فرزاد، (زمستان ۱۳۸۹)، *"اندیشه مثالی و ادبیات مثالی: سیر تحول نظریه فلسفی عالم مثلی..."*، *مجلهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد*، شماره ۲۸،صص ۱۹-۳۸.

۲۰._، _ ، پاییز (۱۳۸۹) *"تمثیل گرایی فلسفی و پیوند آن با ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی"*، *مجلهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد*، ، شماره ۲۷، صص ٤٨-٦٦.

۲۱._، _ ، تابستان (۱۳۸٦)، *"نقش فلسفهٔ تمثیلی در داستان-پردازی‌های مولانا در مثنوی"*، *پژوهشهای ادبی*، شماره ١٦، صص ۱۸۳-۱۹۸.

۲۲.کربن، هانری،۱۳۵۸، *ارض ملکوت*، ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری، تهران، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها.

۲۳.___ ، ___ ،۱۳۷۳، *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، کویر، انجمن ایرانشناسی فرانسه، تهران.

۲٤.گیرشمن، رومن، ۱۳۷۰، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۲۵.گیرو، پی‌یر، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، نشر آگه، ۱۳۸۳، تهران.

۲٦.مولوی، جلال الدین محمد،۱۳۳۰، *فیه مافیه*، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، دانشگاه تهران.

۲۷.--- ، ---، ۱۳۷۹ *مثنوی معنوی*، مقدمه و تصحیح: محمد استعلامی، چاپ ششم، سخن، تهران.

۲۸.میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، *واژه نامهٔ هنرداستان نویسی*، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

۲۹.نصر، سیدحسین، ۱۳۷۵، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران.

۳۰.همایی، جلال الدین، ۱۳٦۲، *مولوی نامه (مولوی نامه)*، چ ۵، آگاه، تهران.

۳۱.هوف، گراهام، ۱۳٦۵، *گفتاری دربارهٔ نقد*، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر.

32.Cudden, J A: A *Dictionary of Literary*, Penguin books, 1984.

33.*Encyclopedia Britannica*, Incorporated, Encyclopedia Britannica Inc, 2007.

34.Fowler, Roger (ed.): A *Dictionary of Modern Critical Terms*, Second Edition, London, and New York, 1987.

35.Kaminsky, Jack: *Hegel on art: an interpretation of Hegel's aesthetics*, State University of New York, 1970.

36.Jacob, Henriette Eugénie s': *Idealism and realism: a study of sepulchral symbolism*, EJ Brill, 1954.

37.Jung, Carl Gustav, William Stanley Dell, and Cary F Baynes: *Modern man in search of a soul*, Routledge, 2001.

38.__, ___: *the Archetypes and the Collective Unconscious*, Trans, by: R F C Hull, New York, Pantheon Books, 1959.

39.Knowles, Elizabeth (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford, 1993.

41.Shaw, Harry: *a Dictionary of Literary Terms*, New York, 1972.

42.Swift, Simon: *Romanticism, literature and philosophy: expressive rationality in Rousseau, Kant, Wollstonecraft and contemporary theory*, Continuum, 2006.

43.Taylor, Charles: *Hegel*, Cambridge University Press, 1977.