Volume 1. Issue 2. Autumn & Winter 2023-2024. Pages 169 to 184.

Research Paper

The methodology of Molavi's artistic approach in facing religious propositions

Abedin DarvishPour[1*], Esmat Derikvand [2]

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Lorestan University
[2] PhD in Persian Literature and Foreign Languages, Lorestan University

10.22080/lpr.2024.25825.1012

Received:
August 4, 2023
Accepted:
February 03, 2024
Available online:
March 02, 2024

Keywords:
Molavi, artistic approach, religious propositions, art, mysticism

Abstract

Artistic explanation of religious propositions is one of the foundations of literature and mysticism. One of the most prominent literary and mystical texts that clearly deals with religious teachings in the form of art is the works of Maulvi.Molvi has two different approaches to religious statements. Sometimes in an artistic form, he artistically explains the stories and anecdotes in order to increase knowledge and their educational role, and sometimes with this artistic and mystical interpretation of the Quranic stories and hadiths, he seeks to teach the secrets of the Tariqat and mystical and mystical behavior, which in this stage of He goes beyond the appearance of stories and parables and pays attention to their core and essence in order to provide a background for Sufi's ideas, conditions and intellectual foundations. This research, using the descriptive-analytical method, with discourse formulations, has analyzed and explained Rumi's literary and mystical approaches in the face of religious propositions in Masnavi poems.

*Corresponding Author: Abedin Darvishpour
Address: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Lorestan University
Email: darvishpor.a@lu.ac.ir

علمی

رویکرد هنری مولوی در مواجهه با گزاره‌های دینی

عابدین درویش‌پور[1*] عصمت دریکوند[2]

[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی زبان وادبیات فارسی، دانشگاه لرستان
[1] استاد مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی زبان وادبیات فارسی، دانشگاه لرستان

10.22080/lpr.2023.25811.1014

تاریخ دریافت:
۱۳ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۱۴ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۱۲ اسفند ۱۴۰۲

کلیدواژه ها:
مولوی، رویکرد هنری، گزاره‌های دینی، هنر، عرفان.

چکیده

یکی از بنیان‌های ادبی و فلسفی و عرفانی، تبیین هنری گزاره‌های دینی است. از برجسته‌ترین متون ادبي و عرفاني که به‌روشنی به‌طرح آموزه‌های دینی در قالب هنر و فلسفه پرداخته، آثار مولوی است. مولوی در مثنوی سه رویکرد متفاوت به گزاره‌های دینی دارد؛ گاه در قالبی هنری، قصه‌ها و حکایات را جهت معرفت‌افزایی و نقش تربیتی آن‌ها، تبیین هنرمندانه می‌کند و گاه با تفسیر هنری و صوفیانه از حکایات قرآنی و احادیث، اندیشه‌ی هنری و زیبایی‌شناسی خود را در نگاه به هستی و درک فلسفی از آن، آشکار می‌کند. مولانا با رویکرد فلسفی که به هنر و عرفان دارد، به‌دنبال آموزش اسرار طریقت و سلوک عارفانه و صوفیانه است؛ پس در این مرحله از ظاهر قصه‌ها و تمثیل‌ها عبور کرده و به هسته و گوهر آن‌ها توجه نشان می‌دهد تا برای عقاید و احوال و مبانی فکری عارفانه‌اش، پیشینه‌ای فلسفی در صدر اسلام فراهم کند. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، با صورت‌بندی‌های گفتمانی به‌کارگرفته در اشعار مثنوی به تشریح و تبیین رویکردهای ادبی، عرفانی و فلسفی مولانا در مواجهه با گزاره‌های دینی پرداخته است.

* **نویسنده مسئول:** عابدین درویش‌پور
آدرس: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه لرستان
ایمیل: darvishpor.a@lu.ac.ir

۱ مقدمه

در نگاه عرفانی، به تعبیر بورکهارت «هنر دینی به‌عنوان تجلی وحدت در ساحت کثرت تلقی شده و هنر معرفت و الهام رسولانه است» (بورکهارت، ۴۲: ۱۳۶۵) که به‌تمامه در صورت خیال جلوه می‌کند و «هنرمند از پرتو نور نبوت به‌اقتضای طبع و الهام شاعرانه از آن بهره می‌گیرد تا در ذیل ساحت وحی به ظهور آید» (مددپور، ۱۳۸: ۲۷۳) و به‌صورت جلوه‌های هنری به بیان آید. ازاین‌رو کارکرد هنر شناختن و نمایان ساختن این وحدت و نحوه‌ی ظهور آن در کثرت‌های امکانی و رجوع این کثرت‌ها به وحدت است (اعوانی،۱۳۷۵: ۳۴۳). به‌عبارتی هنرمند مضمونی را می‌تواند به گونه‌های مختلف بیان کند و هر هنر از دیدگاه خاص خود به بیان این مضمون واحد می‌پردازد. بنابراین به یک معنا «عالم هستی تجلی کثرت‌ها در پرتو وحدت حق است» (حکمت،۲۰۳: ۱۳۸۴).

اشعار مولوی به‌عنوان مظهری هنری و ادبی از مضامین عرفانی، صوفیانه و حکیمانه، بستری مناسب برای انتقال مفاهیم عمیق دینی‌اند. این نکته در حکایات و قصص قرآنی و احادیث مثنوی امری مشهود است و پرداختن به آن دریچه‌ای نوین است برای درک هرچه عمیق‌تر الهیات در پرتو هنر. حاصل تلاش و تکاپوی ذهن انسان در جهان درون و جهان بیرون، ظهور انواع جهان‌بینی‌ها بوده است که برجسته‌ترین آن‌ها، جهان‌بینی علمی، جهان‌بینی فلسفی، جهان‌بینی عرفانی، جهان‌بینی مذهبی، جهان‌بینی هنری و ... است. در حیطه‌ی جهان‌بینی فلسفی، آدمی از راه استدلال و استنتاج عقلی می‌کوشد تا اسرار و مبدأ آفرینش را بشناسد. در جهان‌بینی عرفانی نیز کوشش می‌کند تا در مواجهه با تنگنای جهان بیرونی، جهان درونی خود را گسترش دهد. ازاین‌رو هنر عارفانی چون مولوی را می‌توان «پاک ساختن جان آدمی در رهگذر شعر معرفی کرد» (شهیدی،۱۳۹۱: ج۴،ص۱۴۹). استفاده از لحن و زباني كه هماهنگ و متناسب با شخصیت‌هاست، «مثنوي» را ازنظر داستان‌پردازي كتابي كم‌نظير ساخته است. مولانا با پردازش ادبیِ قصه‌های قرآن و حکایات، ازیک‌سو و بهره‌گیری از مبانی فکری عرفان و تصوف ازسوی‌دیگر، راه جذب مخاطب و تأثیرگذاری مطلوب را برای رساندن پیامی سازنده و تربیتی هموار کرده است (پورخالقي چترودي، ۱۳۷۴: ۱۷).

جنبه‌های متنوع فکر مولوی، او را از لحاظ علمی به شخصیتی ذوابعاد تبدیل کرده که باعث شده هرکس با هر نگرش فکری، بتواند با او نسبتی برقرار کند. در حوزه‌ی دینی، مولانا به‌عنوان متفکری صاحب‌نظر، می‌کوشد که معارف دینی را در قالب هنری عمیق خویش متبلور سازد. ازاین‌جهت پرداختن به رویکرد او در مواجهه با گزاره‌های دینی در فهم هرچه‌بهتر نگاه وی در این حوزه بسیار کارساز است. جستار پیشِ رو پس از بررسی مفهوم هنر از دید مولوی به بررسی و تبیین رویکردهای هنری و عرفانی او در این باب می‌پردازد.

۲ بحث

تعریفِ زیبایی‌شناسی یا علم‌الجمال به آرای فلاسفه و متفکران قدیم ازجمله؛ هراکلیتوس، فیثاغورث، افلاطون، ارسطو، سوفسطاییان و فلوطین بازمی‌گردد. البته زیبایی مفهومی بسیار وسیع دارد و در قالب تعاریف و تعابیر نمی‌گنجد. کمااینکه از یک دیدگاه، زیبایی، بیش‌ازآنکه در اشیا و پدیده‌ها متجلی باشد، زاییده‌ی ذهن خلاق و زیباپرست انسان است؛ یعنی بیشتر پدیده‌ای ذهنی است تا عینی (روزبه،۱۳۸۱: ۱۴). هنر که معادل واژه «فنّ» در عربی است در لغت به معنای صناعت، دانش، فضل، کیاست، لیاقت و کمال است (لغت‌نامه‌ی دهخدا ماده هنر؛ معین، ج ۴، ص ۵۲۰۸). این واژه در متون دینی زرتشتی نمایانگر نوعي نيروي تميز و متكي‌بر انديشه و خرد است که اهورا با اتكاي به آن، نيكان را از بدان تميز و تشخيص مي‌دهد (بهرامی،۱۳۹۰: ۵۸). این نوع قدرت تمییز و تشخیص را نیز می‌توانیم در آیات قرآن یافت یا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ

إِن تَتَّقُواْ اللّهَ يَجْعَل لَّكُمْ فُرْقَانًا وَيُكَفِّرْ عَنكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ وَاللّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ .(انفال۲۹).

در نگاه بورکهات هنر تجربه‌ای زیباشناختی از وحدت و کثرت‌های جهان است که در این تجربه، کثرت‌ها در نظمی بدیع و خلاقانه به وحدت تبدیل می‌شوند (رهنورد، ۱۳۷۸: ۲۱). این نگاه در مثنوی چنین نمود یافته است که با آوردن یک جمله یا عبارت فلسفی و آموزنده، سعی در تبیین آن به‌شیوه‌ی شاهد و مثال در داستان و تعاریف دیگر دارد. این نگاه را می‌توان به بیان تولستوی نزدیک دانست که هنر را «فعالیتی انسانی می‌داند که هدف آن انتقال عالی‌ترین و بهترین احساساتی است که انسان‌ها بدان‌ها دست یافته‌اند» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۷۶). اما هنر ذاتاً پدیده‌ای فراطبیعی است و تلاش می‌کند تصویری از جهان هستی ارائه دهد که به‌واسطه‌ی آن انسان دغدغه‌های تنهایی و بیگانگی از خود و جهان طبیعت را به‌شکلی قابل‌قبول تحمل کند و رنج تنهایی و غربت را کاهش دهد. بنابراین «در هنر، فرد از ظاهر و تن عبور می‌کند و به مرحله‌ی دریافت شهود و زیبایی حقیقی که فوق جسم و ظاهر است، دست می‌یابد» (افلاطون، ۱۳۹۸: ۱۴).

در واقع هنرمندانی همچون مولوی با اتصال به عقل(فعال) پیام خود را خلق می‌کنند. لذا هنر تعطیل عقل نیست؛ بلکه خلق اثر هنری، عملی عقلانی است. افلاطون در مورد جایگاه هنر و هنرمند با تبیین تمثیل غار تصریح می‌کند: عالم معقولی که سایه‌ی آن محسوس است. برخی از انسان ها که از این سایه‌ها تقلید می‌کنند، در مدینه افلاطونی جایگاهی ندارند. اما هنرمندان، مانند فیلسوفان از غار خارج شده و به آنچه در عالم معقول دریافته می‌پردازند (همان،ص۱۶). افلاطون و فارابی براین باورند که علم، هنر و شعر دست‌ساخته‌ی بشری نبوده بلکه در مواجهه‌ی نفس با «عقل فعّال» تحقق می‌یابند (علم الهدي، ۱۳۸۸،ص۱۲۵). هنر و فلسفه، هر دو از یک منبع (عقل فعّال) دو زبانه می‌آیند، لذا فیلسوف و هنرمند اینجا وحدت هدف دارند.

۲،۱ هنر در نگاه مولوی

مولوی واژه‌ی «هنر را به دو معنا تعبیر می‌کند؛ نخست هنر به‌مثابه نوعی قابلیت و توانایی برای شکوفایی خصایص نیکوی انسان (صادق‌پور فیروزآباد،۱۳۹۲: ۷۵) که «پرورش‌دهنده‌ی قوه‌ی خلاقانه در وجود انسان است» (ابرهیمی دینانی،۱۳۸۰: ج ۲،ص۱۸۳). البته در نزد عموم قدما هنر به معنای آراسته‌شدن به اخلاق الهی بوده و دست‌یافتن به معرفت الهی را در پی داشته است. با این تعابیر می‌توان مولانا را نیز در این گروه جای داد:

خـواجـه‌ام من نیز خواجـه‌زاده‌ام
صـــد هنـــر را قابل و آمـــاده‌ام
در هنـــر من از کســی کم نیستم
تا به خدمت پیش دشمن بیستم
من ز آتـــش زاده‌ام او از وحـــل
پیـش آتش مر وحل را چه محـل

(مولوی، پنجم: ۵۷۴-۵۷۱)

در ابیات بالا شاعر خود را دارای هنر می‌داند؛ به معنای کمال و معرفت که برای ارائه‌ی آن به دیگران، در صورتی که بخواهند، کوتاهی نخواهد کرد.

دوم؛ هنر به معنی مقام بی‌غرضی، مولوی هنر را در مقابل اغراض که همان امراض و هواهای نفسانی و عامل بی‌اعتباریِ ارزش‌های بزرگ آدمی همانند علم، هنر و اخلاقند، قرار داده و معتقد است «تنها با هنر است که آدمی می‌تواند پرده از حقایق بگشاید و حجاب‌ها را از میان بردارد» (میرصادقی،۱۳۷۳: ۹۳). هنر درواقع تصفیه‌کننده‌ی انسان از اغراض و پلیدی‌هاست که کیمیای وجودش را از ناخالصی‌ها می‌پالاید و او را آماده‌ی دریافت و تجلی نور حق می‌کند:

خشم و شهوت مرد را احول کند
ز اســتقامت روح را مبــدل کند

چون غرض آمد، هنر پوشیده شد

صد حجاب ازدل به‌سوی دیده شد

(مولوی، دفتر اول: ۳۳۴)

بنابراین مولوی خودپرستی را مانعی جدی در درک هنر می‌داند، زیرا هواهای نفسانی، دیده‌ی انسان مغرض را با پرده‌ها می‌پوشاند و او را از مشاهده‌ی هنر و هنرمند محروم می‌سازد (نثری، ۱۳۹۶ ج۱: ۲۸). هنر دیدن نور حق است و موانع دیدن آن خشم و شهوت و...است که به‌عبارتی از خصایص حیوانی‌اند. ازاین‌رو «عالی‌ترین مرتبه‌ی هنر در نگاه مولوی عبارت است از مقامی که عرفا به «فناء فی الله»تعبیر کرده‌اند (شهیدی ج ۹: ۲۸۳). بنابراین از دیدگاه مولانا هرگاه غرض و هوای نفس بر انسان غلبه کند انسان نمی‌تواند هنر را در دیگران هم ببیند؛ چراکه غرض‌ورز با اندیشه‌ی مغرضانه و نادرست صد حجاب و دلیل برای خود می‌بافد که مانع دیدن و درک درست حقایق و هنرِ دیگران است.

۲،۲ نگاه هنری مولوی به گزاره‌های دینی

دین و هنر در گذر زمان، باهم همراه و هم‌عنان بوده‌اند و اساساً مقوله‌ی هنر را با محتوای فرامادی آن، نمی‌توان جدای از دین تصور کرد. اساساً کسانی که هنر را عنصری پویا و جوشان و حاصل خیال هنرمند می‌دانند، همواره رگه‌هایی از اعتقادات دینی در اثر هنری آنان آشکار است. بنابراین ارائه‌ی تعریفی جامع از هنر، بدون لحاظ‌کردن جهان‌بینی امری غیرممکن است. به همین دلیل، رابطه‌ی میان این دو همواره از مباحث چالش‌برانگیز بوده است. اندیشمندان و متفکران مسلمان، تلاش زیادی برای بررسی ارتباط میان هنر و دین انجام داده‌اند.

درحقیقت زبان هنر نوعی معرفت است که بر هنرمند مکشوف می‌گردد؛ این کشف تجلی واحدی است که در محتوا و در قالب هنر ظاهر می‌شود. خمیرمایه‌ی اصلی این زبان، همین «کشف ذوقی» است که توسط خیال، محقق می‌شود (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۶۰).

مولوی نیز با همین مواجهه‌ی هنری در داستان‌هاي «مثنوي» که بیشتر مشتمل بر قصه‌هاي قرآني و عرفانی است، موضوعات پراکنده و اندیشه‌هاي عرفانی، فلسفي و کلامي ازهم‌گسسته را همچون رشته‌اي به‌هم پیوند داده و به دو شیوه‌ی ادبی و صوفیانه به تبیین و تفسیر آنان پرداخته است. در نگاه مولانا مهم‌ترین کارکرد هنر این است که ما را به مبدأ و منبع زیبایی متصل می‌کند. درواقع زیبایی‌ها نمودی برای به یاد آوردن دوباره‌ی حقیقتند. هنر و زیبایی ابزارهایی برای کسب معرفت و شناخت منبع آن است. بنابر نگرش زیباشناسانه‌ی مولوی، اساس هستی بر نیستی است و حقیقت وجود در عدم است و سرچشمه وجود، نیستان عدم است (بلخاری قهی،۱۳۸۷،ص۱۵۲).

هســـتِ مطلق کارســـاز نیستی است

کارگاه هست «کن» جز نیست چیست

بر نوشـــته هیـــچ بنویســـد کســـی

یا نهـــــاله کارد انـــدر مغرســـی

کاغـــذی جوید که آن بنوشـــته نیست

تخـــم کارد موضعی که کشـــته نیست

(دفتر پنجم،۱۹۶۲-۱۹۶۴)

بنابراین اصول اندیشه‌ی هنری و زیبایی‌شناسی مولانا را باید در نگاه او به هستی و درک فلسفی او از هستی، جست‌وجو کرد. به بیان مولانا نگاه هنری به هستی باعث به‌وجود آمدن عشق، زیبایی و صلح و آرامش می‌شود؛ مدار هستی‌شناسی بر عشق استوار و متکی است. در دیدگاه هنری مولانا همه‌ی راه‌ها به شناخت و معرفت الهی منتهی می‌شود. ازنظر مولانا جمال حق در تمام پدیده‌ها منعکس شده است و تمام موجودات جلوه‌ای کوچک از آن نور الهی‌اند. این دیدگاه نه‌تنها در آثار مولانا، بلکه در آثار و افکار عارفان دیگر نیز نمود یافته است. رویکرد

و دیدگاه مولانا به هر عنصری رویکردی معنادار و سرشار از مضامین است.

۲،۲،۱ رویکرد ادبی

انسان از دیرباز تاکنون انسان برای رساندن پیام و ادای مقصود خود ناگزیر از به‌کارگرفتن زبان بوده است. اما زبان روزمره صرفاً قادر است تجربه‌های حسی و ملموس را بیان و منتقل کند و از رساندن تجربه‌های فراحسی، ناتوان است. شاعران عارف هم که حالت‌های آنان ناشی از شور و جذبه است، برای بیان عقاید روحانی و معنوی خود، که تجربه‌ای خیالی و فراحسی است، زبان دیگری در اختیار ندارند و به‌ناچار از همین زبان استفاده می‌کنند؛ اما اتفاقی که در این امر رخ می‌دهد تحول معنایی و چندلایگی آن است (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۸۹). این چندلایگی حاصل اندیشه و تجربیات شاعران (عارف) است، اما نزد آنان در خدمت بیان حالات روحی و معنوی خود که خاص درک لحظات خاصی است، به‌کار گرفته می‌شود.

مولانا که از سرآمدان شعر عرفانی است، با ظرافتی بی‌نظیر از خاصیتِ حقیقت‌نمایی زبانِ رمز و نماد بهره گرفته است و با شگردهای خاص خود در صورت و معنا به نماد، جانی ابدی و پایدار بخشیده است. غزلیات شمس نیز «در کنار دیگر آثار مولانا نمایان‌گر حالت‌های روحی و لحظه‌های استغراق، سکر و سرخوشی اوست و مانند موسیقی پرهیاهویی است که خون را در رگ‌ها می‌دواند و انسان را به شور و چرخ وامی‌دارد (راستگو، ۱۴۰۲: ۳). به‌هرحال در مواجه‌ی ادبی، مولوی با نگاهی هنرمندانه هرگاه به تبیین و شرح گزاره‌های مذهبی می‌پردازد، معنای اولیه‌ی گزاره‌های دینی را بدون تغییر ماهیت و بی‌هیچ دخل وتصرفی- تنها با افزودن آرایه‌های ادبی دلنشین، اثرگذار می‌کند و تأثیر کلام را قوي‌تر وجذاب‌تر می‌نماید (تجلیل، ۱۳۶۵: ۴۶) و به شیوه‌ی خاص خود به تفسیر و تبیین آموزه‌هاي ديني و اخلاقي می‌پردازد (فتوحي، ۱۳۸۶: ۲۶۳). مولوی باتوجه‌به طرز تلقی خاص خود از هستی و اینکه همچون افلاطون معتقد است، جهان سایه‌ای از جهان برین است، با استفاده از آرایه‌های ادبی گوناگون، تمثیل و نماد به بیان افکار خویش می‌پردازد.

به‌عنوان‌نمونه مولوی روایت آفات زبان را در دفتر اول خویش چنین تشریح می‌کند:

ای زبان تو بـــس زیانـــی مر مرا
چون تویی گویا، چه گویم من ترا
ای زبان هم آتـــش و هم خرمـنی
چند این آتش در این خرمن زنی
ای زبان هم گنـــج بی‌پایان تـــویی
ای زبان هم رنـــج بی‌درمان تویی

(دفتر اول ـ ۱۷۰۹)

مولوی با یادآوری احادیث، معتقد است زبان گرفتار آفات و امراضی چون دروغ، غیبت، تهمت، بهتان، استهزا، مزاح، ناسزا، سخنان باطل و بیهوده و ... است که پیشگیری یا درمان آن‌ها کاری بس دشوار است. چه‌اینکه سرانجام طاعت و طغیان که ایمان و کفر است نیز فقط با شهادت زبان به‌دست می‌آید. وی با الهام از روایات متعقد است زبان مجرای ظهور اندیشه‌ی انسان است که پرده از ماهیت او برمی‌دارد و میزان برخورداری انسان را از معرفت نشان می‌دهد. درعین‌حال سخن گفتن بیش‌ازحدِ ضرورت، به‌منزله‌ی غباری است که برروی آیینه‌ی دل می‌نشیند و نفس را تیره می‌گرداند و انسان را از کار اصلی خود که سیر در ملکوت است، بازمی‌دارد (حسینی ، ۱۳۹۵: ۵۳). مولانا در جایی دیگر، با تشبیه زبان آدمی به آتش‌زنه و آتش‌گیره آن را چنین معرفی می‌کند: (همایی،۱۳۹۳،ج۱، ص۳۲)

این زبان چون سنگ و هم آهن‌وشست
وآنـــچه بجهـــد از زبان چون آتشـــست
ســـنگ و آهن را مـــــزن بر هم گـــزاف

گـــه ز روی نقـــل و گـــه از روی لاف
زانـک تاریکســـت و هر ســـو پنبه‌زار
در میـــان پـــنبه چون باشـــد شـــرار
عالـــمی را یک ســـخن ویـران کنـــد
روبـــهان مـــرده را شـــیران کنـــد
جـان‌ها در اصـــل خود عیسی‌دَم است
یک دَمَش زخم است و دیگر مرهم است

(دفتر اول ۱۵۹۳ـ ۱۵۹۸)

مولوی در این ابیات، دستگاه تکلم را به سنگ و آهن و آتش‌زنه و آتش‌گیره تشبیه می‌کند؛ چنانکه با سخن گفتن انسان، مانند برخورد آن‌ها جرقه برمي‌خيزد. ممكن است ما براي نقل مطلبي يا براي لاف زدن و خودنمايي گاهی سخني بگوييم كه آتش به‌پا كند و زبان و دهان در محل تاريک و پنبه‌زار آتش برافروزد. پيداست كه شعله و لهيب آتش چون در پنبه‌زار افتاد، چه نتايج شومی به‌بار می‌آورد. يک سخن نسنجيده همچون آتش افروختن در محل ناشناس است و می‌تواند تمام آنجا و به تعبير مولانا «عالمی» را بسوزاند و با خاک يكسان كند. روبهان مرده نيز می‌تواند اشاره به گستاخ شدن افراد نادان بر فردی باشد كه حرف ناسنجيده می‌زند. همچنين مولانا به پيراني اشاره مي‌كند كه اسرار غيب را با رهروان ناپخته در ميان مي‌گذارند و شايستگي شنونده را نمي‌سنجند. يك سخن آنان مي‌تواند بي‌جا گفته شود و عالمي را ويران كند و يا به‌جا گفته شود و از وجود ناتوان يك سالك (روباه مرده) شيرمرد راه حق بسازد.

همچنین در دفتر دوم با تصویری هنری از حدیث امام علی (ع) تشبیهی تازه و بدیع ارائه می‌دهد؛ بدین مضمون که سخن و زبان، رازهای نهفته را آشکار می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۷۳) و هروقت بادی پرده را کنار زند آنچه درون خانه است نمایان می‌شود (نثری ج۲ ص۵۲).

آدمی مخفیســـت در زیر زبـان
این زبان پرده‌ست بر درگاه جان
چونک بادی پرده را درهم کشید
سر صحن خانه شد بر ما پـدید
کاندر آن خانه گهر یا گندمست
گنج زر یا جمله مار و کژدمست

(دفتر دوم ـ بیت ۸۸۴)

در جایی دیگر با بیان فضیلت خاموشی بنابر آنچه از احادیث آمده ـ نکته‌های لطیف و ادبی آورده است که خاموشی به‌مثابه‌ی صندوق ذخیره‌ای است و سخن گفتن خرج کردن و هدر دادن آن سرمایه به‌شمار می‌رود.

این سخن در سینه دخل مغزهاست
در خموشی مغز جان را صد نماست
چون بیامـد در زبان شد خرج مغـز
خرج کـم کن تا بمانـد مغـز نغـز

(مثنوی۶- ۷۵۶)

همچنین با بهره‌گیری از حدیث پیامبر اکرم (ص) دنیا را به زندان مؤمن و بهشت کافر تعبیر کرده است:

این جهان زنـدان و ما زندانیـان
حفره کن زندان و خود را وارهان

(مثنوی۱- ۹۸۶)

ایشان مدعی است که آدمی نه‌نتها اسیر دنیا، بلکه اسیر تن خاکی خود نیز شده است و تنها هنگامی می‌تواند از این زندان خلاصی یابد که از تمام تعلقات مادی دل برکند و شرط رهایی این زندان آگاهی است. همانند مثل افلاطون که تا زمانی که انسان به آگاهی نرسد، نمی‌تواند از آن رها شود و به حقیقت برسد (سید حسین نصر، ۱۳۸۰ ج۲ص۱۵۶).

۲.۲.۲ رویکرد فلسفی

مولوی با نگرشی فلسفی، در ساختار محتوایی حکایت و قصه با بهره‌گیری از «تمثیلی » که آن‌را مبتنی‌بر اصل اساسی صدور معقول از محسوس نهاده، تأکید می‌کند «چیزهایی که آن نامعقول نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول گردد و چون معقول شود محسوس گردد» (مولوی، فیه‌مافیه،ص۱۶۶). ازهمین‌رو، افرادی همچون خواجه نصیرتوسی، تمثیل را از اقسام سه‌گانه‌ی «حجت» و استدلال به‌شمار آورده است (توسی، ۱۳۹۵،ص۵۹۴). تمثیل در آثار مولوی- به‌ویژه مثنوی – علاوه‌بر شیوه‌ی اثربخشی بیان، نمایانگر نوعی اندیشه‌ی فلسفی و جهان‌بینی است. در «فلسفه‌ی تمثیلی» مولوی آنچه بهره‌گیری از این روش را – به‌عنوان اصلی‌ترین سبک روایی قصص و حکایات - نمایانگر کرده، گذر معقول از محسوس است؛ در این فرایند مفاهیم مجرد و فرامادی را به صورتی محسوس و ملموس و قابل‌دریافت درآورده است. مولوی مبانی نظری این رویکرد فلسفی را در«فیه‌مافیه» و «مثنوی» به‌تصویر کشیده است (قایمی، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

ارزش تمثیل آنجا رخ می‌نماید که شخص محتوا و مدعای خود را با شگردی زیباشناسانه چنان بیان می‌کند که هیچ شنونده‌ای نتواند به بطلان قضیه رأی دهد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۰: ۸۴). تمثیل نوعی استدلال بر پایه‌ی تشبیه است؛ به‌همین‌دلیل، از دیرباز کتاب‌های آسمانی و رسایل عرفانی و فلسفی بیشترین بهره را از آن جسته‌اند. تمثیل مولوی، با رویکرد فلسفی، باور به وجود دوجهانِ محسوس مادی و جهان معقول را در خود گنجانده است که همین نظام دوساحتی را در بیان قصه‌ها و حکایات مثنوی می‌توان جست‌وجو کرد (حسینی، ۱۳۹۸: ۲۲۴). بنابراین همان‌گونه که فلسفه تمثیل افلاطونی، جهان را به معقول و مجردات در يك‌سو و سایه‌ی ملموس و محسوس آن‌ها (مثال آن‌ها) درسوي ديگر تقسيم كرده، شكل ظهور اين انديشه در بيان ادبي اشعار مولوی نيز ساختاري دووجهي را به رويكرد تمثيلي وی بخشيده است؛ به‌شكلی‌كه فضاي هر قصه را به دو بخش خط روايي قصه و تفسير به نمايه‌هاي فلسفی مثالي آن اختصاص داده است.

رویکرد هنری - فلسفی مولوی، چنان ژرف و پویاست که از مقوله‌های فلسفی، درکی درست و منطقی ارائه داده و می‌کوشد تا به حقیقت آن پی برد. او پیچیده‌ترین مسئله‌ی فلسفی (جبر) را چنین بیان می‌کند:

نقـــش باشـــد نقـاش و قلـم
عاجز و بسته چو کودک در شکم
پیـــش قدرت خـــلق جمله بارگه
عاجـــزان چو پیـــش سوزن کارگه
گاه نقـــش دیو و گـــاه آدم کند
گاه نقـــش شـادی و گاه غم کند

(دفتر اول،۶۰۹-۶۱۱)

وی همچنین اختیار آدمی را مجازی و اعتباری می‌داند:

این نه جبر است معنی جباریست
ذکـــــر جـــباری برای زاریســت
زاری مـــا شـــد دلیل اضطـــرار
خجـــلت مـــا دلیـــل اختیـار
گر نبودی اختیار این شرم چیست
وین دریغ و خجلت و آزرم چیست

(دفتر اول،۶۱۲-۶۱۴)

وی بر مسئله‌ی زمان و مکان که یکی از مسائل بنیادی و پیچیده‌ی فلسفی است، توقف کرده و آن‌را در چنبره‌ی دید و تفکر خود به‌گردش درآورده و می‌گوید: «ماضی و مستقبل یکی‌اند که برای ما دو به‌نظر می‌آیند و در آنجا که از جا خبری نیست و عالم عدم ماضی، مستقبل و حال موجود نیست» چنانکه تئوری نسبیت خاص انشتاین هرگونه مطلقیت زمان را مردود و ماضی، مستقبل و حال را

وهم می‌دانست. به‌نظر مولانا زمان یک حقیقتی است نه قائم به ذات مگر نسبت به حق و می‌فرماید:

لامـــکانـــی که درو نـــور خداســـت
ماضی و مستقبل و حال از کجاســـت
ماضی و مستقبلش نسبت به توست
هردو یـک چیزند پنـداری که دوست

(دفتر سوم،۱۱۵۲-۱۱۵۳)

رینولد نیکلسون می‌گوید: آموزش مولانا پیرامون منشأ الهی، پیدایش روح، هبوط آن به عالم ماده، سیر آن در اقالیم متعدد و بازگشت آن به موطن اصلی با اندیشه‌ی ارسطو پیرامون «مراتب سه‌گانه‌ی عروجِ روح: نباتی، حیوانی و انسانی» (که بعدها در عیون‌المسائل فارابی مطرح شد) شباهت‌های شکلی دارد؛ اما مولوی روح را نامیرا و نقطه‌ی تلاقی عالم معقول و محسوس و مجرد می‌داند و تأکید می‌کند که روح در جسم نیست، بلکه جسم در روح است که با نقش‌زدن صورت بر ماده- که به‌خودی‌خود هیچ است- بی‌تعینی همسایه‌ی دیواربه‌دیوار عدم مطلق است؛ چنانچه می‌فرماید:

از جـــمادی مـــردم و نامـــی شـدم
وز نمـــا مـــــردم ز حیـــوان سرزدم
مـــــردم از حیـــوانی و آدم شـــدم
پس چه گویم چون ز مردن کم شدم
بار دیـــگر از فلـــــک پـــران شوم
و آنچـه کانـــدر وهم ناید آن شوم

(دفتراول،۱۸۴)

مولوی با فلسفه‌ی عرفانی خود مسئله‌ی پی‌بردن به حقیقت وجود حق را در صفحه‌ی تفکر انسانی بر پایه‌ی گفته‌های تمثیلی به بهترین وجه ترسیم می‌کند.

۲.۲.۳ رویکرد عرفانی

واکاوی و تحلیل مفاهیم و نمادها در داستان‌های مثنوی در آشکار کردن منظومه‌ی فکری مولانا بسیار حائز اهمیت است. «از دیدگاه عرفانی حقیقت انسان روحی است که از اصل خود در عالم برین جدا شده و در زندان جسم اسیر گشته است و براساس آیه‌ی «کُلُّ شیء یَرجِعُ اِلی اَصلِه» پیوسته در جست‌وجوی بازگشت به اصل و ملاقات با خود واقعی‌اش است» (راستگو، به نقل از دهقان، ۱۳۷۸: ۴۵). به‌عبارتی روح، اصلی نورانی است که در چاه ظلمانی دنیا گرفتار است. مولانا در این شیوه با بهره‌گیری از زبان شعر برای تبیین گزاره‌های دینی هنرمندانه از نردبان معارف دینی بالا رفته و برای ارائه‌ی تصویری گویا از آیات و احادیث به تمثیل و حکایت‌های زیبا متمسک می‌شود؛ او به گزاره‌های دینی معنا و مفهومی تازه و جذّاب می‌بخشد که خواننده تا پیش از این، از آن آگاه نبوده. این رویکرد مولوی را می‌توان منبعث از نگاه عرفانی وی قلمداد کرد، چراکه عرفا و صوفیه غالباً علم و برهان را حجاب جان شمرده و ذوق و یافته‌های خویش را مستند و میزان حقیقت می‌دانند و چه‌بسا حکم ذوق و کشف را بیش‌از حدیث و قیاس معتبر می‌شمرده‌اند؛ ازاین‌رو مخالفان خویش را اهل ظاهر شمرده و خود را صاحب اسرار می‌دانند (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۶۰ و ۱۶۲).

ره آسمان درونست پر عشـق را بجنبان
پر عشق چون قوی شد غم نردبان نماند

(دیوان شمس؛ غزل ۷۷۲)

مولوی که هنر را جلوه‌ای از عرفان می‌داند، نهایت سعی خود را بر آن نهاده که به انسان غنایی درونی ببخشد و جان او را همچون چشمه‌ای زلال جاری و ساری سازد. ازاین‌رو در مواجهه با برخی آیات، احادیث و حکایات به‌گونه‌ای آن‌ها را تشریح و تبیین می‌نماید که با مبانی تصوف و عرفان سازگاری داشته باشد. برای نمونه حکایت نقاشی چینیان و رومیان

را جهت بیان تهذیب و تطهیر دل برای انعکاس صور عالم به‌کار می‌گیرد:

رومیان آن صوفیانند ای پسر
پی ز تکرار و کتاب بی‌هنر
لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها
پاک از آز و حرص بخل کینه‌ها
آن صفای آینه وصف دل است
کو نقوش بی‌عدد را قابل است
گرچه غور و فقه را بگذاشتند
لیک محو و فقر را برداشتند
تا نقوش هشت جنت تافته است
لوح دلشان را پذیرا یافته است
صد نشان دارند و محو مطلقند
چه نشان بل عین دیدار حقند

(مثنوی۱- ۵۴۲-۵۳۵)

به‌نظر می‌رسد در این ابیات، روش هنر عرفانی مولوی بر این اصل هستی‌شناسانه تأکید دارد که جهان حقیقی، جان ماست و هرآنچه می‌جوییم و گم کرده‌ایم، در خزانه‌ی جان پیدا می‌شود؛ اما تا جان صیقل نشود و از ناپاکی‌ها پاک نگردد، حقایق جهان به روی ما گشوده نشود (شهیدی،۱۳۹۱،ج۴، ص۱۴۹). این نگاه صوفیانه در تصفیه‌ی باطنی یادآور مبنای فکری اشراقیون است که به صرف فکر، قناعت نمی‌کنند و به تصفیه‌ی باطن می‌پردازند (سبزواری، ۱۳۹۲، ج۱ ، ص۱۹).

در جایی دیگر او در تبیین عرفانی جایگاه مقام شیخ در بین مریدان، به حدیثی از پیامبر گرامی (صلی الله علیه وآله وسلم) استناد می‌کند و پیر را پیامبر وقت خویش می‌خواند:

بود شیخی رهنمایی پیش ازین
آسمانی شمع، برروی زمین
چون پیمبر در میان امّتان
درگشای روضه‌ی دارالجنان
گفت پیغمبر که شیخِ رفته پیش
چون نبی باشد میان قوم خویش

(مثنوی۳ ـ ۱۷۷۴)

بدیهی است که مراد مولانا از «شیخ»، پیر کهنسال دارای تجربه‌ی بیشتر در امور زندگی نیست، بلکه در این حدیث مولانا پیر را راهنمایی می‌داند که خود مراحل سلوک را طی کرده و مرشد کامل شده باشد. در اصطلاح عارفان و صوفیان نیز شیخ، انسان کاملی است که در علم شریعت و طریقت و حقیقت به کمال رسیده باشد و دچار هیچ‌گونه آفات اخلاقی نباشد (زمانی،۱۳۷۷، ج ۳، ص ۴۵۶)؛ این همان بهره‌گیری هنرمندانه از قول منتسب به پیامبر گرامی (ص) درجهت تفسیر آرای صوفیان است. همچنان که در جای دیگر بر این نکته تأکید دارد که درمورد شیخ طریقت، سالخوردگی اهمیت ندارد:

چون بدادی دستِ خود در دستِ پیر
پیرِ حکمت که علیم است و خبیر
کو نبّی وقت خویش است ای مرید
تا ازو نور نبی آید پدید

(دفتر پنجم ـ بیت ۲و ۷۴۱)

نمونه‌ی دیگر جایی است که با تمسک به حدیث مشهور سفینه که جزو معدود احادیث متواتر به‌شمار می‌رود، درباره‌ی پیامبر گرامی (ص) چنین می‌سراید؛

بهر این فرمود پیغمبر که من
همچو کشتی‌ام به طوفانِ زَمَن
ما و اصحابیم چون کشتیِ نوح
هرکه دست اندر زند یابد فتوح

(مثنوی ۴ ـ ۹ و ۵۳۸)

هرچند نباید سایر سخنان ارادت‌آمیز مولوی را به تشیّع و امام علی علیه‌السلام نادیده گرفت (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۰۱)، اما ایشان در این ابیات با جایگزینی لفظ اصحاب به‌جای اهل بیت (ع) مطابق عقیده‌ی اهل سنت و بهره‌گیری هنر صوفیانه و عارفانه به‌دنبال تبیین آرای صوفیه در باب «تمسک سالک به ولای شیخ طریق» است (عسکری، ۱۳۷۳ ،ج ۱، ص ۱۶۱ و ۱۶۲).

چون که با شیخی، تو دور از زشتی‌ای
روز و شـــب سَیّاری و در کشـــتی‌ای
در پـــناهِ جانِ جان بخشـــی تَوِی
کشـــتی اندر خفتـــه‌ای، ره می‌روی
مَســـکُل از پیغمبـــرِ ایّامِ خویـــش
تکیه کم کن بر فن و بَر کامِ خویـش

(مثنوی ۴، ۵۴۰۴-۵۴۳)

مولوی تأکید دارد که هدایت و عنایت شیخ و مرشدِ لایق، طالبان حقیقت را به مقصد اعلی می‌رساند و تا زمانی که سالک مطیع در کشتی مرشد کشتی‌بان اوست، از امواج گرداب نَفس در امان است. پس به هنر و خواسته‌ی خود تکیه مکن و از پیامبر زمان خود جدا مشو (مهدی‌پور۱۳۸۶: ۱۵۳).

استاد همایی در شرح این ابیات می‌گوید: هرچند مطابق اصل حدیث مشهور سفینه، دوستی اهل‌بیت عصمت و توسل به ذیل محبت و ولایت ایشان، سرمایه‌ی نجات دنیا و آخرت و همانند راه یافتن به کشتی نجات نوح (ع) است، اما به‌اعتقاد مولانا این مسئله مابین همه‌ی برگزیدگان الهی ـ خواه از طبقه‌ی انبیا و اصحاب و یاران خاص ایشان، خواه اولیا و مشایخ راستین ـ تعمیم دارد (همایی،۱۳۹۳ ، ۲ ج، ص ۶۲۴). بنابراین دخل و تصرف در الفاظ حدیث و تفسیر هنری عارفانه‌ی مولوی در این ابیات به‌وضوح آشکار می‌شود:

این چنین فرمود آن شـــاه رُسل
که منم کشتی در این دریای کل
یا کسی که در بصـیرت‌های من
شـد خلیفه راسـتین برجای من

(مثنوی ۴، ۵۵۸و ۵۵۶)

نمونه‌ی دیگر: مولانا با نقل روایتی از پیامبر گرامی (صلی اللّٰه علیه و آله و سلم) مؤمن را به سازی تشبیه کرده که مادامی که شکمش تهی باشد، ناله سر می‌دهد و وقتی که درونِ ساز پر شد، نوازنده آن را رها می‌کند و دیگر با آن نمی‌نوازد (زمانی، ۱۳۷۷، ج ۶، ص ۱۰۸۹). گرچه در صحت انتساب این حدیث به پیامبر (صلی اللّٰه علیه و آله و سلم) محل تردید وجود دارد و قراین حکایت از آن دارد که اصل این عبارت به آغاز دوران رواج تصوف و آشنایی و گرایش صوفیه به سماع و مزمار برمی‌گردد (زرین‌کوب، ج ۱، ص ۴۳۵).

چون تهـــی شد یاد حـــق آغاز کرد
یا رب و یا رب اجـــرنـی ســـاز کرد
چون پیـــمبر گفته مؤمـن مزهـرست
در زمـــان خالـــیی نالـه‌گرســـت
چون شـود پر مطـربش بنهد ز دست
پر مشو که آسیب دست او خوشست
تـــی شو و خـوش باش بین اصـبعین
کـــز مـــی لا این ســـرمستست این

همچنین مولانا با تکیه بر حدیث نبوی که فرمود قلب مؤمن عرش خداوند است، در توضیح و تبیین عرش و کرسی چنین بیان می‌کند؛

هر دم ز خلق پرسی احوال عرش و کرسی
آن را و صـــد چنان را، دانی و چیز دیـگر

استاد شفیعی در تفسیر این بیت چنین بیان داشته است که؛ عرش نزد حکما فلک‌الافلاک و عرش اکبر نزد صوفیه قلب انسان کامل است. کرسی نیز به روایتی سریری در زیر عرش است و از دید اهل تصوف، خداوندی که زمین‌ها و آسمان‌ها گنجایش او را ندارند، تنها قلب انسان مؤمن جایگاه اوست؛ بنابراین قلب آدمی باید به صافی آینه، صیقل‌یافته از هرگونه بدی و پلیدی باشد (شفیعی‌کدکنی، ۲۱۶:۱۳۶۲). براین‌اساس «قلب مؤمن» اقلیم درونی‌ای است که صوفیان آن را محل مکاشفه و شهود تجلیات الهی می‌دانند. برمبنای حدیث مشهور، قلب همچنین آیینه‌ای است که باید با ذکر صیقل داده شود و به‌محض اینکه صیقل زدن انجام شد، محلی برای تجلیات و ظهورات مستقیم اسما و صفات خدا می‌شود.

دفتر صوفی سواد و حرف نیست
جز دل اسپید همچون برف نیست
آن دلی کو مطلع مهتاب است
بهر عارف فتحت ابواب است

(همان: دفتردوم / ب ۱۵۹ و ۱۶۵)

در جایی دیگر مولانا با بهره‌گیری از روایتی درباره‌ی اهمیت طهارت در نماز گریزی به مبانی عرفان و تصوف می‌زند و شرط ورود به عالم معنا را تهذیب نفس و تطهیر دل می‌داند (سجادی، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

روی ناشسته نبیند روی حور
لاصلاة گفت إلاّ بالطَّهور

همچنین مولوی با ذکر ماجرایی از پیامبر گرامی (صلی اللّٰه علیه و آله و سلم) با تکیه بر واقعه‌ی تعریس و با دخل و تصرف در این قصه آن را حمل بر مطلبی عرفانی می‌کند؛ رعایت احکام ظاهری مشروط به صحو و هوشیاری است، اما در وقت بی‌خویشی و مستی درون سالک، حکم ظاهر ساقط می‌شود.

مصطفی بی‌خویش شد ز آن خوب‌صوت
شد نمازش از شب تعریس فوت
سر از آن خواب مبارک برنداشت
تا نماز صبحدم آمد به چاشت
در شب تعریس پیش آن عروس
یافت جان پاک ایشان دستبوس

(مثنوی ۱ / ۱۹۹۲-۱۹۹۵)

در این داستان ماجرا را این‌گونه عارفانه و عاشقانه تفسیر می‌کند که این چشمان پیامبر(ص) بود که به خواب رفته بود نه قلب آن حضرت ، بلکه روح پاک ملکوتی وی در عالم خواب به مقام دست‌بوسی آن درگاه رسیده بود، بنابراین ایشان به‌جهت استغراق در سیر باطنی، به عبادت ظاهری نپرداخت (پاینده، ۱۳۸۳: ۸۰).

گفت پیغمبر که عینای تنام
لایُنام قلبی عن رب الأنام
چشم تو بیدار و دل خفته به خواب
چشم من خفته دلم در فتح باب

(مثنوی ۲ / ۱۲۲-۱۱۲۰)

و این حالت استغراق از مشاهده‌ی جمال حقیقت حضرت ربوبی بر وی عارض گشته بود و در این حالت هر حکم ظاهری از او ساقط شد (رحیمیان، ۱۳۷۶: ۲۳۵). مولانا در تمام مثنوی سعی بر این دارد که موضوع فراقی را که بین عاشق (بنده) و معشوق ازلی (خدا) حاصل شده است، به‌گونه‌های متفاوت بیان کند.

۳ نتیجه

براساس آنچه در این جستار مورد تحقیق قرار گرفت، می‌توان چنین نتیجه گرفت؛

- انسان برای رسیدن به «مقصد اصلی» نیازمند به تربیت الهی است و قصه و نقل حکایات نیز یکی از ابزارهایی است که باعث تربیت الهی افراد می‌شود.

- مولانا پیام گزاره‌های دینی را در قالب هنری قصه‌ها و حکایات یکی از مهم‌ترین عوامل آگاهی و معرفت می‌داند و نقش آن‌ها را در تربیت و هدایت انسان‌ها بسیار سودمند می‌داند.

- مولانا به گزاره‌های دینی در مثنوی، دو نگاه متفاوت دارد. گاه با زبان زیبای ادبی و با توانایی، به تبیین هنرمندانه‌ی گزاره‌های دینی پرداخته و بیشتر از حدیث، به تمثیل و آوردن حکایت‌های زیبا روی آورده و گاه از حکایات قرآنی و احادیث و آموزه های دینی تفسیری هنری و صوفیانه ارائه می‌دهد.

- مولوی با تبیینی عارفانه و با استفاده از قصص و اسوه‌های دینی به شرح و تبیین آرای عرفا پرداخته تا برای عقاید و احوال و مبانی فکری عرفان، پیشینه‌ای در صدر اسلام فراهم کند. در تفسیر عرفانی، مولانا علاوه‌بر دقت در صحت و سقم احادیث و قصص، به مطابقت این مبانی با آموزه‌های دینی توجه کرد.

- شایسته است جهت حفظ مصونیت آموزه‌های وحیانی، به آثار هنریِ متأثر از محتوای قرآنی با دقت‌نظر بیشتری نگریست.

-آنچه مولوی را به‌سوي روش تمثیلی فلسفی سوق مي‌دهد، روش مبتنی‌بر جهان هستي فلسفی است که نظام دوساحتی‌ای را در حکایات و قصه‌ها دنبال می‌کند؛ درواقع «تمثیل» این ویژگي را دارد که معقولات فرامادی را در محسوسات داستاني خود نمودار کرده است. مولوی براساس همین تمثیلات اندیشه‌ی دینی خود را در قالب مثال روایي نمادینه کرده است.

منابع

۱. قرآن کریم
۲. افلاطون، (۱۳۹۸) کتاب جمهوری، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی
۳. آوینی، سید مرتضی، (۱۳۹۰) مجموعه آثار، رستاخیز جان، تهران: واحه
۴. ابن‌اثیر، ابوالحسن علی بن ابی الکریم، (۱۴۰۷) الکامل فی التاریخ، چاپ اول، بیروت: دار صادر
۵. اعوانی، غلامرضا، (۱۳۷۵) حکمت و هنر معنوی، تهران: انتشارات گروس
۶. ابرهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۸۰) دفتر عقل و آیت عشق، سه جلد، تهران: انتشارات طرح نو
۷. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵) هنر اسلامی؛ ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش
۸. بهرامی، حمید، (۱۳۹۰) مفهوم‌شناسی واژه‌ی هنر در متون اوستایی و پهلوی، تهران: نشر انتشارات علمی و فرهنگی
۹. بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۷) عکس مهرویان خیال عارفان، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۰. پورخالقي چترودي، مهدخت (۱۳۷۴)، فرهنگ قصه‌هاي پيامبران، مشهد: آستان قدس رضوي
۱۱. پاینده، ابوالقاسم، (۱۳۸۳) نهج الفصاحه، قم: نشرانصاریان
۱۲. پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳) رمز و داستان‌هاي رمزي در ادب فارسی، چاپ‌پنجم، تهران: علمی و فرهنگی
۱۳. توسی، نصیرالدین، (۱۳۹۵) اساس‌الاقتباس، تحقیق؛ محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران
۱۴. تولستوی، لئو، (۱۳۶۴) هنر چیست؟، مترجم: کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر
۱۵. تجلیل، جلیل، (۱۳۶۵) معاني و بيان، تهران: مرکز نشر دانشگاهي
۱۶. حکمت، نصرالله، (۱۳۸۴) حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی، تهران: فرهنگستان هنر
۱۷. حسینی، رضا، (۱۳۹۸) مکتب‌های ادبی، تهران: انتشارات نگاه
۱۸. حسینی، سید محمدمهدی، محمدعلی خالدیان، (۱۳۹۵) بررسی و تحلیل آفات زبان در سه دفتر اوّل مثنوی مولوی، فصلنامه زبان وادبیات فارسی، دوره ۸، ش ۲۸،۲۹، زمستان
۱۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۸) زبور فارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار)، تهران: انتشارات آگاه
۲۰. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰) صور خیال در شعر پارسی، تهران: انتشارات آگاه
۲۱. سجادی، سید ضیاءالدین، (۱۳۷۲) مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف، تهران: سمت
۲۲. دهخدا، (۱۳۸۱) لغت‌نامه، ذیل ماده «هنر»، فرهنگ معین، ج ۴، تهران
۲۳. درگاهی، محمود، (۱۳۹۲) آیات مثنوی، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل
۲۴. راستگو، علی، (۱۴۰۲) واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس، پژوهش‌های نوین ادبی، سال دوم، شماره‌ی سوم، بهار و تابستان ۱۴۰۲
۲۵. روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۱) ادبیات معاصر (شعر)، تهران: نشر روزگار

۲۶. رهنورد، زهرا، (۱۳۷۸) حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت

۲۷. رحیمیان، سعید، (۱۳۷۶) تجلی و ظهور در عرفان نظری، قم: بوستان کتاب

۲۸. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۶) سرّ نی (نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی)، تهران: انتشارات علمی چاپ اول

۲۹. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۹) ارزش میراث صوفیه، تهران: انتشارات امیرکبیر

۳۰. زمانی، کریم، (۱۳۷۷) شرح جامع مثنوی معنوی، تهران: مؤسسه اطلاعات، چاپ دوم

۳۱. سیوطی، عبدالرحمن بن ابی‌بکر، (۱۴۱۶) اللالی المصنوعة فی الاحادیث الموضوعة، قاهره: مکتبة التجاریة الکبری

۳۲. سیوطی، عبدالرحمن بن ابی‌بکر، (۱۴۲۹) الجامع الصغیر فی احادیث البشیر و النذیر، بیروت: دارالفکرلبنان

۳۳. سبزواری، ملاهادی، (۱۳۹۲) شرح مثنوی، به کوشش مصطفی بروجردی، تهران: طبع و نشر

۳۴. شهیدی، سیدجعفر، (۱۳۹۱) شرح مثنوی مولوی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

۳۵. عسکری، سیدمرتضی، (۱۳۷۳) ویژگی‌های دو مکتب در اسلام، ترجمه‌سردارنیا، ج ۱، تهران: بنیاد بعثت

۳۶. علم الهدي،جمیله، (۱۳۸۸) «ارادي بودن تعقل در پرتو نظریه عقل فعال نزد فارابی و ابن سینا، فلسفه و کلام، حکمت سینوي»، شماره ۴۱.

۳۷. غزالی، محمدبن‌محمد، (۱۳۸۰) کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو، تهران: انتشارات علمی فرهنگی

۳۸. فاطمي، حسین، (۱۳۶۴) تصویرگري در غزلیات شمس، تهران: امیرکبیر

۳۹. قایمی، فرزاد، (۱۳۸۶) نقش فلسفة تمثیلي در داستان‌پردازي‌هاي مولانا در مثنوي، مجله علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبی

۴۰. فتوحي رودمعجني، محمود، (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران: سخن

۴۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۹۰) شرح مثنوی شریف،۳جلدی، تهران: زوار

۴۲. صدوق، محمد، (۱۳۷۵) توحید صدوق، مکتب الاعلام الاسلامی، تهران

۴۳. صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل؛ خلیل‌زاده مقدم، مریم، (۱۳۹۲) کتاب ماه هنر، ش۱۷۶، تهران

۴۴. مولوی، محمد، (۱۳۶۳) مثنوی معنوی، دوره‌ی سه جلدی، به کوشش رینولد نیکلسون، تهران: مولی

۴۵. مددپور، محمد، (۱۳۸۱) حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران: نشر فرهنگی منادی تربیت

۴۶. مجلسی، علامه شیخ‌الاسلام مولی محمدباقر، (۱۳۸۶) بحارالانوار، طهران: المطبعة الاسلامیة، ۱۱۰ ج

۴۷. مدرس‌مطلق، سید محمدعلی، (۱۳۷۹) رساله در وحدت وجود، تهران: پرسش

۴۸. مهدی‌پور، محمدولی، (۱۳۸۶) ولایت در مثنوی مولوی، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه، ش۲۰۱، تبریز

۴۹. میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳) واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: مهناز

۵۰. مؤمن‌زاده، محمدصادق، (۱۳۷۸) برداشت‌هاي روان‌درمانی از مثنوي، تهران: سروش

۵۱. نثری، موسی، (۱۳۹۶) نثر و شرح مثنوی، به کوشش توفیق سبحانی، تهران: پارسه

۵۲. وزین‌پور، نادر، (۱۳۶۵)، آفتاب معنوي، تهران: امیر کبیر

۵۳. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۹۳) مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید)، تهران: انتشارات زوار

۵۴. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۶) تصوف در اسلام، تهران: هما