پژوهشنامه عرفان
دوفصلنامه علمی، سال دوازدهم،
شماره بیست‌وچهارم،
بهار و تابستان ۱۴۰۰،
صفحات ۲۲۰- ۱۹۷

مقایسه تحلیلی آثار فارسی شیخ اشراق و *مثنوی معنوی* از منظر تمثیل‌پردازی

سید محمدجلیل مصطفوی روضاتی* / سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد**

چکیده: بررسی دقیق آثار برخی حکما و عرفای ایرانی اشتراکاتِ معنادارِ آن‌ها را نشان می‌دهد که این موضوع حاکی از پیوستگی روش آن‌ها است. مولانا شاعری است که بنابر گواهی تذکره‌ها و آثار خود وی، از حکما و عرفای پیش از خود تأثیر پذیرفته است. ازسوی‌دیگر شیخ شهاب‌الدین سهروردی، حکیمی است که با نگاه خاص فلسفی- عرفانی بر آرای عرفانی پس از خود تأثیر گذاشته است. نگاهی گذرا به تألیفات سهروردی این ظن را تقویت می‌کند که مولوی در سرایش مثنوی به آن‌ها نظر داشته است. یکی از ساحات مهم در طرزِ بیانِ عرفا و فلاسفه بهره‌گیری از تمثیل و حکایت است. آثار فارسی سهروردی که در آن زبانِ شیخ به زبان آثار عرفانی نزدیک شده، سرشار از تمثیل‌ها و حکایات است. نگاهی گذرا به آثار فارسی سهروردی خواننده آشنا با *مثنوی* را به مشابهتهایی معنادار میانِ تمثیل‌ها و حکایات این آثار رهنمون می‌کند. در این تحقیق در پی آن هستیم که ساختار و محتوای این تمثیل‌ها را به صورت تطبیقی و با شیوه توصیفی- تحلیلی بررسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: *مثنوی معنوی*، رسائل فارسی سهروردی، ادبیات تطبیقی، تمثیل

---

* دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه اصفهان e-mail:mobtaker.rozati.esf@gmail.com
* *استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول) e-mail:a.mirbagherifard@gmail.com

این مقاله مستخرج از رساله دکتری و تحت حمایت کرسی مولوی پژوهی وابسته به صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (Iran national science fandation: INSF) است.

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۷/۲۹؛ پذیرش مقاله ۱۳۹۷/۱۰/۱۷

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

۱. مقدمه

۱. ۱. سهروردی

شهاب‌الدین ابوالفتح یحیی سهروردی حکیم قرن ششم هجری است که طی زندگی کوتاهش که به‌صورتی اسرارآمیز در زندان حلب پایان یافت، آثار فراوانی از خود به یادگار گذاشته است. سهروردی بیش از آنکه به عنوان یک فیلسوف شناخته شود، نماینده اشراق و احوال باطنی به‌شمار می‌آید: «حکمت الهی سهروردی بیشتر مبتنی‌بر اشراق و احوال باطنی است تا معقولات و استدلالات عقلی» (محمدخانی و سید عرب، ۱۳۸۲: ۴۹۲). سهروردی کوشیده حکمت ذوقی و بحثی را با هم تلفیق کند (نصر، ۱۳۸۶، ج۲: ۲۷۳ ؛ پورنامداریان، ۱۳۸۶: بیست‌ودو). این کوشش زمینه‌ساز تأثیرگذاری حکمت اشراقی وی بر عرفان بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۷). ازسوی‌دیگر تعظیمِ عرفای بزرگی چون «حلاج» در آثار سهروردی نزدیکی اندیشه‌های وی به دیدگاه‌های عرفانی را نشان می‌دهد. در فصل «لغت موران» که از فصول فارسی آثار وی است، یاد حلاج سایه انداخته است (سید عرب، ۱۳۹۱: ۹۴). سهروردی در آثارش از زبان حال بهره برده است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۱). این امر موجب شده سخن سهروردی بیش از پیش به آثار عرفانی نزدیک شود. در میان آثار سهروردی مضامینِ عرفانی در آثار فارسی وی حضوری پررنگ دارد. شیوهٔ نگارش سهروردی در همهٔ آثار فارسی او بسیار ساده و نزدیک به لهجه تخاطب و با بهره‌گیری از شیوه پرسش و پاسخ است (رستگار فسایی، ۱۳۸۹: ۴۶۷ ؛ شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳۸). شاید مشی تعلیمی شیخ اشراق یکی از علل گرایش وی به ساده‌نویسی است. سهروردی برای بیان مفاهیمِ معرفتی ناگزیر بوده که به تمثیل روی آوَرَد. داستان‌های سهروردی را از مقولهٔ «تمثیل رمزی» قلمداد کرده‌اند. این نوع تمثیل که ذاتاً دارای نوعی ابهام است، به بیانِ اسرارِ غیر قابل بیان و اموری ناگفتنی می‌پردازد (فتوحی، ۸۴-۱۳۸۳: ۱۶۲-۱۶۰).

۱. ۲. مولوی

تأمّلی دقیق در آثار منظوم و منثور مولانا جلال‌الدین محمد بلخی این نکته را اثبات می‌کند که وی از همهٔ آثار برجسته پیش از خود بهره برده و آن‌ها را در قلمرو اندیشه‌اش جذب و پرورده کرده است. عرفانِ مولانا عرفانی مقلّدانه نیست، بینشِ عرفانی وی بدیع و نو است و ازاین‌رو زبانِ عرفانی وی نیز خاصِّ خود او است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳۲). همین نوجویی مولوی سبب شده که ترکیب‌سازی و ساختِ واژگانِ جدید از ویژگی‌های سبکی برجسته وی باشد. مولانا در *مثنوی* به روش *حدیقه*

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

سنایی نظر داشته و وزن آن را همان وزنِ عروضی منطق الطّیر عطّار قرار داده است. نکته قابل تأمّل در باب زبان مولوی این است که با وجود آنکه بارها بر بی‌اعتنایی خود به شعر و قافیه تأکید کرده، اما *مثنوی* وی سرشار از انواع صنایع ادبی است. در زبان عرفانی مولانا قصّه و حکایت جایگاهی ویژه دارد و این یکی از علل مهمّ گرایش شدید وی به تمثیل‌پردازی است. علاقهٔ وی به قصّه از دو منظر قابل تبیین است. ازیک‌سو مولانا که مدت‌ها کرسی وعظ داشته، براساس مشی خطیبان و واعظان زمینه‌های قصه‌گویی داشته و ازسوی‌دیگر به عنوان تالی و رهرو تعلیمی‌سرایان برجسته ادب عرفانی، یعنی سنایی و عطار، به سرودنِ *مثنوی* پرداخته است. درحقیقت علاقه فراوان مولانا به قصّه و حکایت موجب شده در *مثنوی* شیوه «حکایت در حکایت» را برگزینند. *مثنوی معنوی* کتابی تمثیلی با زبانی سمبولیک است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳۲). نوعِ تداعی مطالب و شیوهٔ طرح آن‌ها در *مثنوی* بر وفقِ روش خطابه‌سرایی واعظان است (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). این شیوه را «بلاغتِ منبری« نامیده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۵۷). با این وجود، همچنان‌که صوفیه از کاستی‌های زبان در بیان اسرار شِکوِه داشته‌اند، مولانا نیز گاهی صورتِ قصّه را مزاحم می‌یابد و از آن گِله‌ها دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۴۱). البته باید به این نکته اشاره کرد که به‌رغم تعلیمی بودنِ *مثنوی*، این اثر از جذبه و وجد خالی نیست و مولانا هنگامِ مناجات‌هایش و همچنین هنگامِ یادکردِ شمس تبریزی، لحنی غنایی برمی‌گزینند (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۶۶-۱۶۵).

زبان عرفانی زبانِ آثار عرفانی را از آثار دیگر علوم متمایز می‌سازد. عرفا برای بیان تعالیم و مواجید عرفانی از زبانی خاص استفاده می‌کنند که به آن زبان عرفانی می‌گویند (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۴: ۲۰). این زبان در دو قلمرو متمایز قابل بررسی است: زبان عبارت و زبان اشارت. زبانِ عبارت شامل اصطلاحات عرفانی است، اما زبان اشارت، رمز و نماد و استعاره را در بر می‌گیرد (نویا، ۱۳۶۸: ۵۴). با وجود آنکه صوفیه بر ناتوانی زبان در گزارشِ احوال عرفانی تأکید کرده‌اند، اما در نحوهٔ بیان و ساختار کلامِ آثارشان گزینش‌هایی هوشمندانه و دقیق داشته‌اند. برخی صاحب‌نظران دشواری بیانِ حالاتِ عرفانی را صادقانه‌ترین نشانه برای تجاربِ عرفانی دانسته‌اند (جیمز، ۱۳۷۲: ۶۲). اما نکتهٔ مهم آن است که با وجود نارسایی زبان در توصیفِ همه‌جانبه و دقیقِ تجارب و ژرف‌نگری‌های عارفانه، اربابِ شهود از همین زبان بهره‌ها برده‌اند (استیس، ۱۳۵۸: ۲۸۹). زبان عرفانی مولانا در *مثنوی* که به

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

قصد تعلیم مریدان و سالکان سروده شده، زبانی زنده و پویا است و یکی از علل این پویایی کاربرد فراوان تمثیل، قصه و حکایت است.

۱. ۳. تمثیل

تمثیل اصطلاحی چندسویه است و چندوجهی بودنِ معنای آن در نقد ادبی و بلاغت گاهی ابهام ایجاد کرده است. در میان بلاغیون «جرجانی» نخستین کسی است که به تفصیل از تمثیل سخن گفته است (فتوحی، ۸۴-۱۳۸۳: ۱۵۱-۱۵۰). وی معتقد است ساختِ تمثیل اساساً ساختی تشبیهی است: «تشبیه عام و تمثیل اخص از آن است. پس هر تمثیلی تشبیه است و هر تشبیهی تمثیل نیست (جرجانی، ۱۳۶۱: ۵۳). البته تمثیل در این مقاله در معنای بیانِ حکایت و روایتی است که هرچند معنای ظاهری دارد، اما مرادِ گوینده معنای کلّی‌تر دیگری است. تمثیل (Allegory) حاصل یک ارتباط دوسویه میان مشبه و مشبه‌به (ممثّل) است (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۰۵). تمثیل در این معنا چندان در کتاب‌های بلاغی ما مورد توجه نبوده است ولی در آثار یونانِ قدیم فراوان به آن پرداخته‌اند و آن را از ابزارهای خطیب برای اِقناع مخاطب به‌شمار آورده‌اند (ارسطو، ۱۳۷۱: ۱۵۶-۱۵۵). تمثیل به‌ویژه در آثار تعلیمی عرفا که کوشیده‌اند داستان‌های معمولی را نیز در حکم تمثیل در نظر بگیرند، با نماد (سمبل) ارتباطی ویژه می‌یابد: «تمثیل عموماً برای تیپ‌سازی به‌کار می‌رود و ممثّل نشان‌دهنده یک طبقه یا تیپ یعنی طرز فکر و طرز عمل خاصی است و از این جهت با سمبل همراه است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۰۵). البته باید توجه داشت بیشترین تمثیل‌های فارسی واجد ساختاری تمثیلی در مفهوم الگوریک آن نبوده‌اند، بلکه اغلب آن‌ها حکایاتی هستند که در جایگاه تمثیل به‌کار رفته‌اند (پارسانسب، ۱۳۸۹: ۵۱). کارکردِ تعلیمی تمثیل به یژه در متون فلسفی، حکمی و عرفانی قابل توجه است؛ در حوزهٔ معانی زهدی و حکمی بیشترین نوع خیال، تمثیل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۹۰ و ۴۸۳). این نکته به سببِ قدرتِ شگفت‌انگیزِ تمثیل در ایجادِ انفعالِ نفسانی در روانِ مخاطب است (پارسانسب، ۱۳۸۹: ۱۸).

در این میان ازیک‌سو مولوی از شگرد تمثیل‌محورانه آثار عارفان متقدّمِ خراسان بهرهٔ فراوانی برده و ازسوی‌دیگر پیوندِ سنّت‌های فکری- ادبی خراسان با آثار فارسی سهروردی قابل توجه است: «رسائل تمثیلی سهروردی ارتباط تاریخی تفکّر عرفانی وی را با سنّت‌های رایج در خراسان آن عصر نشان می‌دهد» (مجتهدی، ۱۳۹۴: ۱۸۲). برخی پند و اندرزها و نصایح موجود در آثار وی گفتارهای کسانی مانند «بایزید بسطامی» و دیگر عرفای بزرگ منسوب به خراسان را تداعی می‌کند

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

و به نظر می‌رسد رساله «فی حاله الطفولیه» سهروردی از نخستین کارها در این زمینه باشد (مجتهدی، ۱۳۹۴: ۱۸۲). تمثیل‌پردازی از نقاط اتّصال مولانا به شیخ اشراق است. سنایی و عطار دو نمایندهٔ مهمّ خراسانی اندیشه‌های تمثیل‌پردازانه هستند که مولانا از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. *منطق الطیر* عطار و پاره‌ای از آثار سنایی در حوزهٔ تمثیلات رمزی می‌گنجند که نشان از سرشتِ مشترک آن‌ها با تمثیلات سهروردی دارد. رمزها و تمثیل‌های بسیاری در آثار سهروردی وجود دارد که می‌تواند نمونه‌های قابل توجهِ مشابهتِ آثار سهروردی را با آثار عرفانی قبل یا بعد از او تبیین کند. برای مثال تصویری که سهروردی از سیمرغ در ابتدای «صفیر سیمرغ» - که قصه‌ای رمزی است- ارائه می‌دهد می‌تواند زمینه‌ای برای درک بیشتر رمزهایی همچون سیمرغ در اندیشه‌های عرفانی باشد (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۷). هنرِ تمثیل‌پردازی و رمزپروری مولانا نیز که خود شاعری خراسانی محسوب می‌شود در همین مسیر قابل تبیین است. برای مثال «حکایت مور» در «لغت موران» سهروردی را با مفهومِ «نِی» در ابتدای *مثنوی* مقایسه کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۲۹۸). سهروردی و مولانا هر دو در آثارشان به تمثیل توجّهِ فراوانی نشان داده‌اند. در *مثنوی* معنوی قهرمانانِ حکایات، شاملِ قهرمانان انسانی و حیوانی‌اند. سهروردی نیز به‌ویژه در آثار فارسی خود، به فراوانی، تمثیل و حکایت را به‌کار گرفته است. توجّه ویژهٔ سهروردی و مولانا به رمز و تمثیل‌پردازی، آن‌ها را در کنار بزرگانی چون ابن سینا و عطار از بزرگ‌ترین رمزپردازان ادب عرفانی قرار داده است. رویکرد هر دو در پردازشِ ساختارِ این تمثیل‌ها نقاطِ اشتراکِ قابل توجّهی دارد. برای نمونه سهروردی و مولانا در تمثیل‌هایشان به فراوانی از پرندگان و جانوران بهره برده‌اند و این موجودات رمزی از حالات و ویژگی‌های روحی یا ظاهری انسان‌ها قلمداد می‌شوند.این تشبیه در آثار افلاطون، ابن‌سینا و غزالی نیز کاربرد داشته است. تشبیه به پرندگان علاوه‌بر *رساله الطیر* سهروردی که اساس آن بر این همانندی استوار است، در بخش‌های دیگر نیز کارکرد دارد: «شیخ گفت جان قصد بالا کند همچو مرغی که خود را از قفص بدر اندازد، مرغ جان قوّت کند و قفص تن را از جای برانگیزاند» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج ۳: ۲۶۴). در مثنوی نیز در مقدمه قصه «طوطی و بازرگان» این تشبیه تبیین شده است. اضافه تشبیهی پُرمعنای «طوطی جان» در میانهٔ قصه طوطی و بازرگان خود گویای جایگاه برجستهٔ پرندگان در تمثیلات عرفانی است:

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

قصه طوطی جان زین‌سان بود کو کسی کو محرم مرغان بود

(مولوی، ۱۳۷۸ب، ۱۶۶/۱)

۱. ۴. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

مثنوی معنوی اثری عرفانی- تعلیمی است که در سرتاسر آن رمز و تمثیل به‌کار رفته است. آثار فارسی سهروردی نیز دارای تمثیل‌های فراوان و فضایی رازآلود است که یکی از علل اصلی این فضای رازآلود، بهره‌گیری فراوانِ وی از تمثیل است که دارای ابهامی هنری است. به نظر می‌رسد نکات گفته شده مقتضی اشتراکاتِ فراوانی میان این دو باشد. همچنین نگاهی گذرا به تمثیلات آن‌ها نشان‌دهنده حضور شخصیت‌های نمادین مشترک از قبیل حیوانات و پرندگان در این تمثیل‌ها است. علاوه‌بر این‌ها بین موضوعاتِ تمثیل‌ها شباهت‌های معناداری مشاهده می‌شود. از این جهت محتمل است که ساختار این تمثیل‌ها نیز نقاط مشترکی داشته باشند. در این پژوهش در پی آن هستیم که به این پرسش‌های اساسی پاسخ دهیم که کدام تمثیل‌ها در آثار فارسی سهروردی و مثنوی دارای نقاط مشترک هستند، محتوای آن‌ها چیست، رویکردهای مشترک این دو حکیم در روایت‌پردازی چیست و شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختارِ تمثیل‌هایشان کدام است؟

۱. ۵. پیشینه پژوهش

برخی محقّقان پیش‌ازاین به صورت پراکنده به پاره‌ای مشابهات میان آثار مولانا و شیخ شهاب‌الدین سهروردی اشاره کرده‌اند. ازجمله تمثیل «آفتاب و چراغ» (که در *فیه ما فیه* مولانا طرح شده) را دارای سابقه در آثار عطار و شیخ اشراق دانسته‌اند (مولوی، ۱۳۸۷الف، ج ۱: ۵۵). همچنین در مقدمه کتاب *مکتوبات مولانا*، به نامه دوازدهم مولانا اشاره شده که در آن بیتی از شیخ شهاب سهروردی آمده است: «در نامه دوازدهم بیتی از شیخ شهاب الدین سهروردی که مورد علاقه و ستایش شمس بوده، آمده است (مولوی، ۱۳۷۱: ۲۳). این موضوع یعنی علاقه شمس به سهروردی، احتمالِ خوانش آثار سهروردی توسط مولوی را قوی‌تر می‌سازد. بیت مورد اشاره چنین است: یا حسرةً للعاشقین تَحمّلوا/ ثقلَ المحبه و الهوی فَضّاحُ. برخی نیز اندیشه‌های مولوی و مکتب فلسفی- عرفانی سهروردی را دو وجهِ «فلسفه نور» به‌شمار آورده‌اند (شمیسا، ۱۳۶۹: ۳۹). علاوه‌براین دیگران نیز در زمینهٔ این اشتراکات تحقیقاتی انجام داده‌اند ازجمله: در مقاله «سفر به شرق تجلّی» (عباسی داکانی، ۱۳۷۲) تأثّرِ مولانا از مشرق و مغربی که در آثار سهروردی مطرح است، بررسی شده است. مقاله

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

«مراتب انوار و تطبیق آن با نصوص عرفانی و شعر مولوی» (عبدالهی، ۱۳۸۹) به بررسی تطبیقی مراتب نور در آثار سهروردی و اشعار مولانا می‌پردازد. در کتاب *نسیم عشق* تألیف صادقی مزده (۱۳۹۰) تنها به بررسی تطبیقی مسئله عشق در آثار سهروردی و مولوی توجّه شده است. مقاله «بازتاب رساله تمثیلی قصّه الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در *مثنوی* مولوی» (نورایی و اسدیان،۱۳۹۵) نیز تنها حاوی اشتراکاتِ رساله تمثیلی قصه الغربه الغربیه و اشعار *مثنوی* است و به موضوعِ غربتِ روح می‌پردازد. تازگی این تحقیق از آن جهت است که از یک سو آثار فارسی سهروردی با مثنوی سنجیده خواهد شد که خود در محدودتر و تخصصی‌تر شدن تحقیق مؤثر است و ازسوی‌دیگر تمثیل‌های مشترک و ساختار آن‌ها مورد مقایسه خواهند بود که اهمیت‌شان از درون‌مایه‌ها به‌هیچ‌وجه کمتر نیست، چرا که نشان‌دهندهٔ تشابه در شگردهای بیانی آن دو است.

۱. ۶. روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی تطبیقی به بررسی تمثیل‌های مشترکِ آثارِ فارسی سهروردی و *مثنوی معنوی* می‌پردازد. براین‌اساس ابتدا همه مصنفات فارسی شیخ اشراق بررسی و تمثیل‌های مشترک با *مثنوی* گردآوری شده است. با مقایسهٔ دقیق موارد مشترک، پنج تمثیل انتخاب شد که در مورد هر تمثیل ابتدا به محتوای آن اشاره می‌شود و سپس ساختار تمثیل در آثار سهروردی و مولانا به شکل دقیق و به صورت تطبیقی بررسی می‌گردد و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها تبیین خواهد شد.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

۲. بررسی تطبیقی محتوا و ساختار تمثیل‌ها و حکایات

در این قسمت پنج تمثیل مشابه سهروردی و مولوی مورد مقایسه تطبیقی قرار می‌گیرند. جهت این منظور برای هر تمثیل دو قسمت در نظر گرفته شده است. ابتدا محتوای هر جفت تمثیل بررسی می‌شود و سپس در بخش دوم ساختار آن دو مقایسه خواهند شد.

۲. ۱. پادشاه و طاوس سهروردی- باز و کمپیر مولوی

۲. ۱. ۱. محتوا

شناخت «خود» یکی از دشوارترین و درعین‌حال ارزشمندترین اموری است که انسان می‌تواند به آن دست یابد. حدیث معروف نبوی «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّه» که شناخت خداوند را منوط به شناخت خود برمی‌شمرد، نشان از دشواری خودشناسی و البته اهمّیّت و ارزش والای آن دارد. همچنین باید به «غفلت» به عنوان یکی از بزرگ‌ترین آفات انسانی که سبب‌ساز انحرافات بزرگ است، اشاره کرد. این نکات اساسی در تمثیل نخست سهروردی «شاه و طاوس» طرح شده است. شاه دستور می‌دهد طاوس را در چرم کنند. پس از مدتی طاوس خود، یاران و محیطِ پرنقش و نگارِ قبلی را به فراموشی می‌سپارد و به محیطِ حقیر و نازلِ پیرامونِ خود دل می‌بندد. به دستور پادشاه سلّه‌ای بر سر طاوس فرو می‌کنند که جز یک سوراخ ندارد و تنها مقداری ارزن برای خوارک او وجود دارد. از نقوش بال‌هایش هیچ‌چیزی باقی نمی‌ماند و طاوس دیگر نمی‌تواند زیبایی خود را بنگرد. او نمی‌تواند جز آن جایگاهِ تاریک و ناهموار را تصوّر کند:

> *در خود نگاه می‌کرد. الّا چرم مستقذر بی‌نوا نمی‌دید و مسکنی بغایت ظلمت و ناهمواری. دل بدان نهاد و در دل مترسّخ کرد که زمینی عظیم‌تر از آن سلّه نتوان بود* (سهروردی، ۱۳۷۲،ج۳: ۳۰۶).

هر بار که بوی خوشِ گل‌ها و سبزه‌ها به مشامِ او می‌رسد، در وجودِ خود شوقی می‌یابد ونوعی شادمانی بی‌علّت وجود او را فرامی‌گیرد، اما نمی‌داند که آن شوق از کجا است، زیرا لباسی جز چرم، مکانی جز سلّه و غذایی جز ارزن نمی‌شناسد. نادانی او از جهت خودناشناسی است. روزگاری در آن حیرت می‌مانَد تا سرانجام پادشاه فرمان می‌دهد که وی را از سلّه و چرم رها کنند. طاوس وقتی از آن حجاب‌ها بیرون می‌آید و نقش‌های خود را می‌نگرد و باغ و زیبایی‌هایش را می‌بیند،

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

بسیار حسرت می‌خورد. سهروردی در داستان طاوس و پادشاه خودفراموشی، خودناشناسی و غفلت طاوس را موجب نادانی وی می‌داند:

هروقت که از باغ بادی یا بانگی برآمدی او در آرزو آمدی بی‌آنکه سببش معلوم بودی... و این جهالت از آن بود که خود را فراموش کرده بود و وطن را «نَسُوا اللهَ فَأَنسَاهُمْ أَنفُسَهُم» (سهروردی، ۱۳۷۲،ج۳: ۳۰۶).

سهروردی در ابتدای *رساله عقل سرخ* نیز اشاره‌ای به اسارتِ باز دارد. وی از زبانِ یکی از سالکان بیان می‌کند که قبلا به صورت «باز» آفریده شده و با دیگر بازها سخن می‌گفته است. اما این باز روزی اسیرِ صیّادان می‌شود. آن‌ها او را به ولایت دیگری می‌برند و دو چشمش را می‌دوزند و چند تن را به نگهبانی از او معیّن می‌کنند. باز هر چه را پیش از این می‌دانسته از یاد می‌بَرَد و گمان می‌کند که پیوسته چنین بوده است. پس از مدّتی اندک‌اندک چشم او را می‌گشایند و او از غفلتِ نگهبانان بهره می‌بَرَد و به صحرا می‌گریزد. در صحرا با موجودی مواجه می‌شود که روی و مویی سرخ دارد و خود را «نخستین فرزند آفرینش» می‌نامد (سهروردی، ۱۳۷۲،ج۳: ۲۲۸-۲۲۶). مولانا در تمثیل باز و کمپیر، نادانی باز را بسترسازِ اسارتِ او به‌شمار می‌آورد. مولانا در این قصه رمزی، ارتباطی معنادار میان پادشاه با یک پرنده خلق کرده است. دور افتادنِ باز از دربارِ شاهانه موجب اسارتِ وی است. دوری از شاه و برخوردِ تحقیرآمیز و سختِ کمپیر با باز حاصلِ رفتارِ ناآگاهانه خود باز است. باز از کنار پادشاه دور می‌شود و اسیرِ عجوزه‌ای نادان (که رمزی از دنیا و عالَم زیرین است) می‌شود. کَمپیر پای باز را می‌بندد و پرها و پنجه‌هایش را کوتاه می‌کند. باز که جایگاه حقیقی‌اش درگاه سلطنتی است، پشیمان می‌شود و درنهایت، توبه او، با جستجوی شاه همراه می‌شود و شاه او را می‌یابد. با حضور پادشاه نزد پرنده، باز از حضور شاه عذر می‌طلبد و پادشاه بر وضعیت او دل می‌سوزاند (مولوی، ۱۳۸۷ب، ۲۳/۲).

۲.۱.۲. ساختار

از این‌پس تمثیل «شاه و طاوس» را «تمثیل نخست سهروردی» و حکایت «باز» را در *آغاز رساله عقل سرخ* «تمثیل دوم سهروردی» می‌نامیم. می‌توان هر سه حکایت را مثالی سمبولیک از فُرقتِ آدمی از زادگاه حقیقی‌اش محسوب کرد. این درون‌مایه مشترک با سه طرحِ مختلف انتقال می‌یابد. درحالی‌که سهروردی در تمثیل شاه و طاوس، شاه را امرکننده به اسارتِ طاوس معرفی می‌کند، در

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

مثنوی این «باز» است که از شاه می‌گریزد و با وجود آنکه این گریز نشانهٔ نادانی است، اما با پدیده "اختیار «خلایق» هماهنگ‌تر است. در حکایت دومِ سهروردی ظاهرا "باز" خطایی نکرده، بلکه صیّادان از فرصت بهره جُسته و او را اسیر می‌کنند و با خود به ولایتی دیگر می‌برند. همچنین در حکایت سهروردی، شاه در اسارتِ پرنده نقش اصلی را دارد، اما در *مثنوی* شاه به دنبال باز در جستجو است و سخن از لطف او است که جان را جنایت‌جو می‌سازد. تلاشِ پادشاه جهت یافتنِ باز با توبهٔ باز و رجوع معنویش به شاه متناسب است و این نوعی بازگشتِ دوسویه محسوب می‌شود. این پایان به مراتب از پایان روایتِ سهروردی جذّاب‌تر و پرمعناتر است که تنها به حسرت‌های طاوس و تعلیقِ وی در این حسرت اشاره شده است. درحالی‌که روایتِ نخستِ سهروردی فاقد هر گونه گفتگو است و تنها دانای کل به روایت پرداخته است، مولوی با پرداختِ گفتگوهای شاه و باز و گفتگوی یک سویه پیرزن با باز، به حکایت پویایی بخشیده و روایتی زنده را پدید آورده است. همچنین گفتگوهای باز با پیر و نیز حضور باز به عنوان راوی به تمثیل دوم سهروردی جذابیتی دو چندان بخشیده است. سهروردی در لابه لای حکایتِ نخست، شش بیت عربی آورده و همچنین از چندین آیه قرآنی (و نحنُ اقرب الیه منکم و لکن لا تبصرون... کلّا سوف تعلمون) بهره برده است که در کنار متن فارسی، جلوه‌ای ویژه دارند. مولانا نیز از پاره‌هایی از آیات قرآن (لا یستوی اصحابُ نار) یا احادیث قدسی (کُنتُ کَنزاً رحمه...) بهره برده است. در هر دو حکایت شخصیت‌های اصلی پرندگانی دارای زیبایی و جمال هستند؛ چنانکه سهروردی از طاوس بهره برده که زیباترین پرنده است و مولوی از باز با عنوان «بازِ خوشِ خوش‌زاد» یاد می‌کند. سهروردی تنها از دو شخصیت بهره برده است (پادشاه و طاوس)، اما مولانا با افزودن شخصیت پیرزن (کمپیر زن) به تمییز و تشخیص نیروهای اهریمنی و آفات آن‌ها پرداخته است. یکی از نشانه‌های تأثّرِ احتمالی مولانا از روایت سهروردی، نام بردن از «طاوس» درست پیش از آغاز این حکایت است که شاید بتوانیم آن را نقطه اتّصال مهمّ این دو حکایت محسوب کنیم:

او نپاید پیشِ هر نااوستا همچو طاووسی به خانه روستا

(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۲۳/۲)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

نکته قابل توجّه اینکه در تمثیلِ دومِ سهروردی باز با حضور در صحرا، توفیق دیدار با پیر را به دست می‌آوَرَد. سهروردی و مولانا هر دو به مفهوم «صحرا» رویکردی مثبت دارند. در حکایت یادشده صحرا نقطه رهایی باز از اسارت و آشنایی با موجودی سرخ‌موی است که مقام پیری و مرشدی را دارد و جایگاهش کوه قاف است. صحرا در آثار سهروردی، خصوصاً در حکایات رمزی و تمثیلی وی جایگاهی ویژه دارد و گویی مکانی قدسی و نقطهٔ آغازِ راهِ سالک است. برای مثال هنگامی که راوی یکی از حکایات تمثیلی سهروردی از کودکان در باب چیستی علم سؤال می‌کند و پاسخ خود را نمی‌یابد، به‌شکلی ناگهانی سر از صحرا درمی‌آوَرَد: «صحرا در این نوع آثار سهم عمده‌ای دارد و دقیقاً به محلی اطلاق می‌شود که هر نوع جستجو باید از آنجا آغاز شود. گویی در آنجا شخص با فرشته وعده ملاقات دارد» (مجتهدی، ۱۳۹۴: ۱۸۲). سهروردی از مفهومِ صحرا به عنوان نمادی برای بی‌مکانی و بی‌زمانی (لامکان و لازمان) بهره برده است. صحرا در *مثنوی* نیز جایگاهی است که شاعر مخاطبش را به حضور در آن تشویق می‌کند. یکی از جنبه‌های تشبیه عالَمِ برین به صحرا، بی‌کرانگی و نامحدودی‌اش و نبودِ مانع در آن برای سِیر روحانی است:

این جهان خود حبسِ جان‌های شماست　　هین روید آن سو که صحرای شماست
این جهان محدود و آن خود بی‌حد است　　نقش و صورت پیش آن معنی سَد است
(مولوی،۱۳۸۷ب، ۱۱۸/۱)

صحرای بی‌چون در دفتر نخست *مثنوی* (۱/ ۱۱۳) نیز مکانی است که‌نه تنها روح و جان انسان، بلکه جسم وی نیز در آن به آرامش می‌رسد. تعابیر دیگر وی در باب صحرا مانند صحرای جان (۱/ ۱۸۹) و صحرای دل (۳۰/۳) نشان از ارزش این تعبیر رمزی در آثار عرفانی دارد.

تمثیل دوم سهروردی با تمثیل *مثنوی* جز شخصیت باز که در هر دو مشترک است، نقطهٔ اشتراک مهمّ دیگری دارند که عبارت از «سفر» است. در تمثیل سهروردی صیّادان باز را به ولایت دیگری می‌برند و در تمثیل مولوی، باز با نادانی خود از دربار شاهانه دور می‌شود. تفاوت مهمّ تمثیل دوم سهروردی با تمثیل باز و کمپیر مولانا به پایان آن‌ها مربوط است؛ در *مثنوی* شاه خود به سوی باز و محلّ اسارت او می‌رود، درحالی‌که در *رساله عقل سرخ*، این باز است که از فرصت استفاده می‌کند و به سمت صحرا (که رمزی از عالَم معنا است) پرواز می‌کند. شاید بتوان این امر را

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

حاکی از نوع نگاه متفاوت این دو دانست که مولوی اصرار بر کشش (جذبه) دارد، درحالی‌که سهروردی معتقد است کوشش (مجاهده) سالک است که در پایان راه دستگیر وی می‌شود.

در هر سه روایت، حرکت بسیار مشخّص است و همین حرکت است که هر دو روایت را به داستان‌های امروزی بسیار نزدیک کرده است. حرکت در این داستان همان تغییر و تحوّل شخصیت اصلی داستان است. امروزه داستان را حرکت می‌دانند و این حرکت که عبارت از تحوّل و تغییر است، هم به لحاظ بیرونی (وضعیت ظاهری زندگی) و هم به لحاظ درونی (تغییر نگرش شخصیت) مشاهده می‌شود.

هر سه روایت از سه بخش (اپیزود) تشکیل شده است. در تمثیل اولِ سهروردی در قسمت نخست به باغِ شکوهمند و زیبای پادشاه و اقامتِ طاوسان در آن اشاره شده است. قسمت دوم، اسارت یکی از طاوسان به‌دست شاه و به دنبال آن خودفراموشی آن طاوس است و قسمت سوم،آزاد شدنِ طاوس به فرمان پادشاه و سپس هوشیاری توأم با حسرت پرنده است. در روایتِ مولانا قسمت نخست، گریختنِ باز از شاه است. قسمت دوم اسارت باز در خانه کمپیر، و قسمت پایانی جستجوی باز توسط شاه و اتّصال و اتّحاد آن دو است. در تمثیل دوم سهروردی نیز گفتگوی باز با دیگر بازها و فهمِ کلامِ آن‌ها، اسارت او در دست صیّادان و انتقالش به ولایتی دیگر و در نهایت تیزهوشی باز و گریختنِ وی از دامِ صیّادان و گفتگوی وی با پیر سه قسمت اصلی را تشکیل می‌دهند.

فضاسازی سهروردی بیشتر با استفاده از اضافات متعدّد وی، به ویژه اضافه‌های وصفی، صورت گرفته است. در این میان فضاسازی بخش دوم روایت، آنگاه که طاوس خویشتن را فراموش کرده و به محیط خفیف و ذلّت‌بار خود قناعت کرده، کاملا آگاهانه و متناسب شکل گرفته است؛ سهروردی از ترکیباتی مانند «چرم مستقذر بی‌نوا»، «مسکنی به غایت ظلمت و ناهمواری»، «کفر مطلق»، «سقط محض» و «جهل صرف» بهره برده است. صحنه‌پردازی و فضاسازی مولانا در جهتِ واقع‌نمایی کلام وی جالب توجه است؛ بیگاه شدنِ روزِ شاه در جستجوی باز، در دود و گرد بودنِ باز، زار گریستن و نوحه کردنِ شاه بر باز، بسته بودنِ پای باز، کوتاه شدن پرِ او، ناخن‌های بریده‌اش و غذای باز که کاه است، همگی نشانه‌هایی از ذلّت و خواری باز است و با حالت روحی باز به عنوان شخصیتی تمثیلی هماهنگ است. در روایت نخست سهروردی مکان، باغی از آنِ پادشاه

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

است، اما در روایت مولانا خانه کمپیر است. زمان در هر دو روایت نامعلوم و مبهم است و کنایتی از جاری بودن این تمثیل در همه زمان‌ها و ادوار است. در باب تعیّنِ زمانی تنها نکته، بیگاه شدن روزِ شَه در جستجوی باز است. در تمثیل دوم سهروردی از دو ولایتی که باز در آن حضور داشته سخن به میان آمده، اما اشاره به صحرا، کوه قاف و ولایتی که هوای آن در هیچ فصلی تغییر نمی‌کند، شواهدی برای عالَم مثال است که همواره مورد تأکید سهروردی در آثارش بوده است. زمانِ قدسی مطرح در این تمثیل خود شاهدِ دیگری در این باره است (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۲۲۹-۲۲۶).

یکی از ویژگی‌های برجسته تمثیل‌های مولوی وجود سمبل‌های متعدد با قابلیت تفسیر چندگانه است. تمثیل فوق یکی از مثال‌های بارز این مسئله است: « بازسمبل علم و روح، شاه سمبل خدا و اولیاءالله و اهل اسرار، و پیرزن سمبل دنیا و اهل ظاهر است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۰۸).

۲. ۲. بط و سمندر (سهروردی)- بط و باز (مولوی)

۲. ۲. ۱. محتوا

مولانا و سهروردی هر دو بارها به نقص معرفتی قیاس از حالِ خود و قضاوت ناآگاهانه حاصل از آن اشاره می‌کنند. در رساله «فی حالت الطفولیه» حکایتی است که در آن سمندر از بط خشمگین می‌شود. علّت خشم سمندر توصیفِ دل‌انگیزی است که بط از لذّتِ آبِ سرد ارائه می‌دهد و این درحالی است که سمندر به‌شدّت احساس سرما می‌کند و توان درک سخنِ بط را ندارد (سهروردی، ۱۳۷۲، ج ۳: ۲۵۴). در *مثنوی* نیز حکایت "«بط و باز» دربارهٔ تطمیع بط توسط باز است که با پاسخ منفی بط مواجه می‌شود. باز از بط می‌خواهد آب را رها کند و به دشت بیاید، ولی بط نمی‌پذیرد. جایگاه بط بر دریای حقیقت است، بنابراین فریب‌ناپذیر است. می‌توان آب را همان حقیقت محسوب کرد که هر کس از آن بهره‌ای داشته باشد، فریبِ «دشت قندریز» را که دنیای پُرفریبِ ظاهر است، نمی‌خورد:

باز گوید بط را کز آب خیز — تا ببینی دشت‌ها را قندریز
بطّ عاقل گویدش ای باز دور — آب ما را حِصن و امن است و سرور
دیو چون بازآمد ای بطّان شتاب — هین به بیرون کم روید از حِصنِ آب
باز را گویید رو رو بازگرد — از سَرِ ما دست دار ای پای‌مرد

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

ما بَری از دعوتت دعوت تو را ما ننوشیم این دَم تو کافرا
حصن ما را قند و قندستان تو را من نخواهم هدیه‌ات بستان تو را
(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۳/ ۲۷)

۲. ۲. ۲. ساختار

در تمثیل سهروردی، راوی داستان، شیخ است. زمان به صراحت فصل پاییز ذکر شده است. تمثیل بسیار مجمل و کوتاه است. هسته اصلی تمثیل گفتگوی بط با سمندر است. بط نقطه پیوند کلیدی این دو تمثیل‌است. مولانا بارها در *مثنوی*، بط یا مرغ آبی را رمزی از سالک قرار داده است. ازجمله آنجاکه بط دعوتِ «باز» را که به دشت‌های قندریز فرامی‌خوانَدَش، رد می‌کند و آب را مایه حفاظت و شادمانی خود قلمداد می‌کند. در روایت مولانا محوریت اصلی داستان گفتگوی بط با باز و نیز پیامی به دیگر بطّان است. درواقع به نسبتِ روایتِ سهروردی، گفتگو با دیگر بطان به روایت مولوی افزوده شده است و کارکرد آن تنبّه‌بخشی و تأکیدی بر درون‌مایه است. در تمثیل سهروردی جنبه سلبی مطرح است یعنی بیزاری سمندر از آب و خشک‌مزاجی او در کانونِ داستان است، اما مولانا با رویکرد ایجابی، در ضمن وعده‌های فریبنده «باز» به بط، ازیک‌سو به وسوسه‌های نفسِ فریبا اشارتی لطیف دارد و ازسوی‌دیگر با بهره‌گیری از عنصر «باز» بر قدرت و تیزچنگی نفس تأکید می‌کند. در تمثیلِ سهروردی، سمندر بط را تهدید می‌کند که از ذوق لذّت آب سخن نگوید و در تمثیل مولانا باز از دشت‌های نغز سخن می‌گوید تا به‌واسطهٔ آن بط را از آب دور کند؛ درواقع تمثیلِ سهروردی برمبنای تهدید و تمثیل مولانا بر محور تطمیع است. سهروردی با نام بردن از شیخ در ابتدای داستان، زاویه دانای کل نامحدود را برگزیده است، اما مولانا تلاش می‌کند که گفتگوها پیام را به مخاطب منتقل سازد. مکان در روایت سهروردی خانه بط است که سمندر به مهمانی‌اش آمده است و مکان در روایت مولانا مبهم است. شیوه روایت‌ها اِسنادی و گفتگوها نمایشی است.

در همان دفتر سوم در قصه «بط بچگان که مرغِ خانگی پروردشان» دریا و آبِ دریا دقیقاً معادل «معنا» به‌کار رفته که موجودات خاک‌پرور از داشتن آن محروم‌اند. بنابراین بط به پیروی از مادر و دوری از دایه خاکی‌نهادش انگیخته می‌شود:

دایه را بگذار در خشک و بِران اندرآ در بحرِ معنی چون بَطان
(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۱۷۱/۲)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

آنجا هم که مولانا از لذّت تشنه از شنیدن صدای افتادن کلوخ در جوی آب سخن می‌گوید، با این حکایت شیخ مقتول دارای تناسب است (مولوی، ۱۳۸۷ب، ۵۹/۲-۵۸).

۲. ۳. هدهد و بومان-آهو و خران

۲. ۳. ۱. محتوا

فلاسفه و حکما بارها بر اهمّیّت جنسیت، انجذابِ جنس و سنخیّت تأکید کرده‌اند. همجنسی سبب‌سازِ نزدیکی، همدلی و همزبانی است. همچنان‌که همجنسی و سنخیت اهمّیّت دارد، ناهمجنسی عذاب‌آور است و مولانا در تمثیل «آهو در طویله خران» همنشینی با ناهمجنس را عقوبتی هم‌سنگِ مرگ برمی‌شمرد. سهروردی در حکایت هدهد و بومان از ناگزیری هدهد در کتمان سِر و تأیید سخنانِ باطلِ بومان سخن می‌گوید. هدهد ناچار می‌شود جهت رهایی از نابینایی و مرگ، همرنگ جماعت شود و از افشای سرّ ربوبیت و آفتاب روز خودداری کند. به همین خاطر تا پایان عمر وانمود می‌کند که نابینا است و این رنجی جان‌فرسا است (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۳۰۲). این حکایت یادآور قصه آهو در اصطبل خران در دفتر پنجم است. در حکایت‌های یادشده تأکید بر ناهمجنسی و همچنین قیاس از حال خود است. همچنین تمثیل جغدان و بازان نیز در همین دسته تمثیلات قرار دارد که جغدان (بومان) به سبب دشمنی با باز – که رمزی از مردان حق و جان‌های آشنا به حقایق وجود است– مقیم ویرانه شده‌اند:

کورمرغانیم و بس ناساختیم کآن سلیمان را دمی نشناختیم
همچو جغدان دشمنِ بازان شدیم لاجرم وامانده ویران شدیم
(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۱۷۰/۲)

می‌توان گفت سهروردی و مولانا این دو تمثیل را برای نشان دادن غربتِ روح در عالم ماده به کار بسته‌اند (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲۶۵).

۲. ۳. ۲. ساختار

دربارهٔ این تمثیل‌ها می‌توان گفت گونه‌ای تلفیق در این حکایات رخ داده است، تاجایی‌که مولانا هنگامی که در دفتر پنجم، قصه «محبوس شدنِ آهو بچه در آخُرِ خران» را آغاز می‌کند، از هدهد و تهدیدِ او توسط سلیمان سخن به میان می‌آورد؛ سلیمان می‌گوید اگر هدهد عذری معتبر نداشته

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

باشد وی را عذابی بیرون از حساب خواهم داد و آن عذاب «در قفص بودن با غیر جنسِ خود» است (رک. مولوی، ۱۳۸۷ب: ۴۶/۵). چنان‌که مشاهده می‌شود در این حکایت مانند تمثیل سهروردی، یکی از دو طرف ماجرا هدهد است. همچنین به حضور هدهد در کنار ناهمجنس -به مثابه تنبیهِ وی- اشاره شده است.آهو و هدهد کارکردهای سمبولیکِ مشترکی نیز دارند و هر دو صاحب هنر و فضیلت‌اند. ازیک‌سو آهو: «در داستان‌های عرفانی نشانه الهام غیبی و مبشّر هدایت است، تاجایی‌که برخی اولیا نظیر ابراهیم ادهم، به الهام و راهنمایی او به حق راه یافته‌اند» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲۶۵-۲۶۴) و ازسوی‌دیگر هدهد در داستان‌های قرآنی مبشّر، راهنما و ابلاغ‌کننده پیام هدایت انبیا (برای بلقیس) است. آهو – همچنان‌که در تمثیل مولوی به آن اشاره شده – به داشتن نافه‌ای خوشبو و دل‌انگیز مفتخر است و هدهد به «غایتِ حدّتِ بصر» مشهور شده است. در هر دو تمثیل رفتارِ همراه با تحقیر و اهانتِ ناهمجنسان (بومان و خران) نسبت به هدهد و آهو به چشم می‌آید. ازسوی‌دیگر در همین مقدمه، مولانا روح را به مثابه «باز» قلمداد می‌کند و طبایع را «زاغ‌ها» می‌نامد:

روح باز است و طبایع زاغ‌ها دارد از زاغان و جغدان داغ‌ها
(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۴۶/۵)

همچنان‌که ذکر شد، بومان در حکایتی از سهروردی با هدهد منازعه می‌کنند و شخصیت‌هایی منفی محسوب می‌شوند. مولانا نیز جغدان را در کنار زاغان به‌مثابه رمزی از نفس و طبیعتِ دنیاپرست و عافیت‌طلب قلمداد می‌کند؛ درواقع مولانا ازیک‌سو در دفتر دوم *مثنوی* به داستان بازها و دشمنی جغدان با آن‌ها اشاره دارد و ازسوی‌دیگر در ذیل داستان آهو و خران در دفتر پنجم از دشمنی زاغان و جغدها با بازها سخن می‌گوید. خران و بومان در این دو تمثیل می‌توانند نماد ظاهرپرستان، آدمیان فاقد بینش و معاندان با اهالی باطن باشند.

۲. ۴. تمثیل آیینه و تمثیل طرح ترنج سهروردی – چینیان و رومیان مولوی

۲. ۴. ۱. محتوا

سهروردی و مولوی هر دو معتقدند زنگ‌زُدایی و پیرایش، بر رنگ، نقش و نگار و و آرایش برتری دارد. همچنان که عدم به عنوان سرچشمه همه تعیّناتِ رنگارنگ، فاقد رنگ و به عبارت دیگر بی‌رنگ است، موجود صیقل‌یافته خود حامل نقش‌های نو و بدیع خواهد بود و همهٔ آن نقش‌ها در وجودش منعکس خواهد شد. سهروردی در این‌باره دو تمثیل آورده است. درمورد نخست از

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

حکّاکی سخن می‌گوید که گوهری داشت و از آن گوهر نُه حقّه ساخت. حقّه اول را جلا داد و بر حقّه‌های دیگر طرح ترنج را نقش کرد. درنهایت هر کس آن‌ها را می‌دید به این گمان می‌افتاد که همه ترنج‌ها را بر یک حقّه نقش کرده‌اند (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۲۴۴- ۲۴۳). همچنین سهروردی در باب اتّصال نفس ناطقه انسانی به نفس ناطقه سماوی و حصولِ صورت‌های سماوی در نفس انسانی، از تمثیلی شبیه به تمثیلِ بالا بهره می‌گیرد. این تمثیل عبارت از انعکاس تصویر آیینه منقّش در آیینهٔ صیقل‌خورده است:

چنان‌که دو آیینه دربرابر هم بدارند، یکی منقّش باشد به‌صورت‌ها و یکی سادهٔ صیقل داده، ساده نقش را قبول کند، همچنین صورت جزویات که در نفس سماوی حاصلست از صورت‌های آن آیینهٔ منقّش درین سادهٔ صیقلی پدید آید (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۴۵۱).

سهروردی با استفاده از تمثیل آیینه (که نشانه و نموداری از جلا و صیقل‌دیدگی است) به این امر اشاره دارد: « همچون آینه‌ای که در مقابل چیزی آید که بر وی نقش‌ها بود، آن نقش در آینه حاصل شود» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۱۰۷). مولانا در قصه «مِری کردن رومیان و چینیان در علمِ نقاشی و صورتگری» جلاکاری و صیقل دادن را برتر از نقش و نگارآفرینی به‌شمار می‌آوَرَد. رومیان و چینیان در نقّاشی کردن رقابت می‌کنند. چینیان با رنگ‌های فراوان در پی صورتگری خانه هستند و رومیان به دنبال صیقلِ سرا هستند. سرانجام شاه رأی به برتری رومیان می‌دهد. مولانا از این تمثیل به برتری صاحبدلانی که در پی جلای دلِ خود هستند، راه می‌بَرد. از این جهت صیقل دادن را بر نقش و نگار آفریدن، ترجیح می‌دهد و جلا دادن را کارِ اهلِ دل قلمداد می‌کند:

اهلِ صیقل رَسته‌اند از بوی و رنگ هر دمی بینند خوبی بی‌درنگ
نقش و قشرِ علم را بگذاشتند رایتِ عین‌الیقین افراشتند
(مولوی،۱۳۸۷ب، ۲۵۱/۱)

می‌توان گفت گوهره کلام هر دو آن است که علم حضوری ناشی از پالایش درون و تزکیه نفس، ارزشمندتر و گسترده‌تر از علوم حصولی و اکتسابی است. همچنین می‌توان تمثیلِ مولوی را حاکی از تباین ذهنی و معرفتی گروه صوفیان و زاهدان برشمرد (پارسانسب، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

۲. ۴. ۲. ساختار

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

در آثار هر دو صیقل دادن و بازتابِ نقش‌ها بر عنصرِ جلا داده شده مورد توجّه است. سهروردی در تمثیل نخست از نقشِ طرح ترنج سخن گفته است و همین نقش کردن اساسِ تمثیلِ مولانا است، با این تفاوت که سهروردی از نقشِ ترنج بر حقّه‌ها سخن می‌گوید و در *مثنوی* چینیان و رومیان وظیفه صورتگری خانه‌ها را برعهده دارند و برای اجرای این رقابت، دو سرا دربرابر یکدیگر به آن‌ها سپرده می‌شود. سهروردی در تمثیل دوم از مفهوم آیینه بهره برده است. آیینه در متونِ مختلف همواره رمزی از دلِ باصفا است و همین تعبیرِ پربسامد نقطه اتّصالِ مهمّی میان تمثیل دوم سهروردی با تمثیل مولانا است. مولانا در تمثیلش از عنصر تصویرگری و رقابتِ دو گروه در این فن بهره گرفته است. رقابت دو گروه و نیز حضور پادشاه به عنوان ناقد، تمثیل مولانا را از تمثیل سهروردی متمایز می‌سازد. مکان قصه در *مثنوی*، سَرای‌هایی در برابر همدیگر است، اما در تمثیل آیینهٔ سهروردی عالمِ مثال مورد تأکید وی است.

۲. ۵. تمثیل شجر و ظل سهروردی دربرابر تمثیل مرغ و سایه مولوی (نظریه مُثُل افلاطون)

۲. ۵. ۱. محتوا

اندیشه‌های فلسفی و حکمی یونان با وجود همهٔ مخالفت‌ها بر فرهنگ و ادب ایرانی- اسلامی تأثیرگذار بود. یکی از کسانی که نظریاتش به‌ویژه در حوزه ادب فارسی مطرح است، افلاطون است. نظریه مُثُل وی یکی از این نظریات است که براساس آن حقیقت در مثال‌های انتزاعی و غیرمحسوس است. وی از تمثیل یک غار بهره می‌برد که حاکی از تصویرِ افرادی به بند کشیده شده در غار است. در پشت آن‌ها آتشی روشن است و این سبب می‌شود که سایه مجسمه‌هایی متحرّک بر دیوار بیفتد. هنگامی که یکی از آنان موفّق می‌شود از بند آزاد شود و به بیرون غار برود، حقیقت اصلی را در خارج از غار می‌یابد. ولی وقتی می‌خواهد اسیرانِ غار را از حقیقت آگاه کند، سخنانِ او را دروغ می‌پندارند. این تمثیل به این نکته اشاره دارد که این جهان سایه‌ای از جهانی دیگر است که عالم مُثُل نامیده می‌شود. این امر از این جهت شایان اهمّیّت است که سهروردی خود از افلاطون تأثیرِ فراوان پذیرفته است. سهروردی برای تأکید بر نظریه مُثُلِ افلاطون از تمثیل «شجر و ظل» بهره می‌گیرد. سهروردی در *رساله عقل سرخ* در ضمن یک گفتگو و در پاسخ به پرسشی دربارهٔ میوه‌دار بودن درخت طوبی می‌نویسد:

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی، بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش توست، همه از ثمرهٔ اوست. اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۲۳۲).

در جای دیگر دقیقاً تحت تأثیر این قاعده، همهٔ موجودات این عالم را به‌مثابهٔ سایه‌ای از مِثل و شبیه آن‌ها در عالم ماورا می‌پندارد و از تمثیل شجر و ظل بهره می‌بَرد. باید توجه داشت مفهومِ سایه متضمّنِ حقارت و اندک‌مایگی دربرابر اصل نیز هست:

هر چه اندر آن عالم است بیشترین آن را مثل و شبیهی اندرین عالم هست اگرچه این عالم باضافت آن عالم سخت ضعیف و حقیر است و همچون ظل و شجر است (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۳: ۲۳۲).

مولانا دراین‌باره تمثیل معروف شکارِ سایه مرغ را می‌آوَرَد. صیّاد در این تمثیل نماینده بلاهت و حرص است که بیهوده در پی شکار سایه مرغ است، درحالی‌که مرغ بر فراز در حالِ پرواز است:

مرغ بر بالا و زیر آن سایه‌اش — می‌دود بر خاک پرّان مرغ‌وش
ابلهی صیّاد آن سایه شود — می‌دود چندان که بی‌مایه شود
بی‌خبر کآن عکس آن مرغ هواست — بی‌خبر که اصلِ آن سایه کجاست
(مولوی،۱۳۸۷ب، ۱۱۴/۱)

در جای دیگر می‌فرماید:

همچو صیّادی که گیرد سایه‌ای — سایه کی گردد ورا سرمایه‌ای؟
سایه مرغی گرفته مرد سخت — مرغ حیران گشته بر شاخ درخت
کین مدمَّغ بر که می‌خندد عجب — اینت باطل اینت پوسیده سبب
(مولوی، ۱۳۸۷ب، ۲۲۲/۱)

۲. ۵ . ۲. ساختار

در هر دو تمثیلِ سهروردی عنصر «درخت» دارای کارکرد است. در تمثیل نخست، سهروری از درخت طوبی سخن می‌گوید و همهٔ درختان و میوه‌های این عالَم را وامدار آن درخت محسوب می‌کند و می‌گوید اگر درخت طوبی نبود، هیچ درخت و میوه‌ای نیز وجود نداشت. در تمثیل دوم

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

سخن از میوه نیست و به‌جای آن از سایه درخت بهره جسته و با سخن گفتن از سایه، به نظریه تمثیلی افلاطون نزدیک‌تر شده است. مولانا در تمثیلِ نخست با بهره‌گیری از تصویر مرغی در حالِ پرواز، به واقع‌نمایی تمثیل یاری رسانده است، زیرا حرکتِ یک موجود نشانه‌ای از حیاتِ آن است، بنابراین حرکتِ سایهٔ مرغ می‌تواند گمراه‌کننده باشد. شخصِ دنیاطلب و نادان تصوّر می‌کند که این حقیقتِ غایی است، درحالی‌که مولانا تأکید دارد که مرغ (حقیقتِ وجود) در بالا پرواز می‌کند و سایهٔ وی در سطح زیرین در حالِ حرکت است. وی این سایه را «عکسِ آن مرغ» می‌نامد و جویندهٔ سایه را «بی‌خبر» قلمداد می‌کند. مزیّتِ تمثیل نخست مولانا نسبت به تمثیل‌های سهروردی همین وجودِ حرکت و پویایی آن است. مولانا در تمثیل دوم به تمثیل‌های سهروردی نزدیک شده است، چرا که از عنصر درخت بهره گرفته که مرغی بر شاخه آن نشسته است. اما مزیّتِ دیگرِ تمثیل‌های مولانا افزودن عنصر صیاد و مفهوم شکار است. وی با بهره‌گیری از عنصر شکارچی و صیاد، به دنیاخواهان، اهالی جسم و فرصت‌طلبان اشاره دارد که در پی شکارِ مواهبِ دنیوی هستند. علاوه بر این‌ها مولانا در هر دو تمثیل، به‌ویژه تمثیل دوم از طنز بهره گرفته است. حیرتِ مرغ از صیادی که سایه مرغ را رها نمی‌کند، واژه «مدمّغ» و نیز اشاره به خندیدن همگی عناصری از طنز مولانا است که با استفاده از آن‌ها حرص و نادانی انسان به تمسخر گرفته شده است.

نتیجه:

آثار مولانا جلال‌الدین محمد بلخی را می‌توان به واسطهٔ مطالعات دامنه‌داری که در مجموعه آثار پیش از خود داشته است، چکیده حکمت و عرفان تا قرن هفتم نامید. با مطالعه و مقایسه تطبیقی آثار مولانا با مصنفات و تألیفاتِ شیخ شهاب‌الدین سهروردی حکیم اشراقی قرن ششم، تشابهات و اشتراکاتِ معناداری میان آن‌ها مشاهده می‌شود. این اشتراکات مشخصاً در *مثنوی معنوی* و *مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق* در هر دو قلمرو ساختار و مفاهیم وجود دارد. در میان این اشتراکات «تمثیل» که از مهم‌ترین شگردهای بیانی است هم در آثار سهروردی و هم در زبان عرفانی مولانا کارکرد برجسته‌ای دارد. تمثیل‌های *مثنوی* که یکی از شگردهای مهم مولوی در زبان عرفانی او است، با تمثیل‌های شیخ اشراق مشابهت معناداری دارد. در ساحتِ محتوا می‌توان به این اشتراکات اشاره کرد: نادانی و فراموشی خود و آثار مخرّب آن، قیاس (به نفس) و کاستی‌های معرفتی آن، اهمّیّتِ همجنسی و سنخیت، مزیّت علم شهودی حاصل از پالایش درونی نسبت به علوم و فضایل

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

بیرونی، تأکید بر نظریه مُثُلِ افلاطون. ساختار این تمثیل‌ها نیز مشابهت فراوانی دارد. برای نمونه تمثیل «باز و پادشاه» در *مثنوی*، تمثیلِ «شاه و طاوس» در رسائل سهروردی و همچنین تمثیل «باز و شخص سرخ‌موی» در ابتدای *رساله عقل سرخ* سهروردی را به یاد می‌آورد. حکایتِ «بط و باز» در دفتر سوم نیز با تمثیلِ «بط و سمندر» در آثار فارسی سهروردی دارای زمینه‌های مشترک است. علاوه بر این‌ها رویکردهای مشترکی در ساختار تمثیلات وجود دارد، مانند: بهره‌گیری از آیات و روایات و اشعار عربی و ذکر پاره‌هایی از آن‌ها در میانِ تمثیلات، تشبیه نفس به پرنده و کاربستِ پرندگانی خاص همچون باز و طاوس، جایگاه ارزشمند صحرا، ذکرِ نامِ بزرگان تصوّف در ضمن تمثیل و وجودِ حرکت در حکایات (که عبارت از تغییر و تحوّلِ شخصیت اصلی داستانی است). با این حال تفاوت‌هایی نیز در پردازش ساختارها وجود دارد؛ برای نمونه مولانا بیش از سهروردی از عنصر گفتگو استفاده می‌کند و به جای آنکه مانند سهروردی از زاویه دانای کل روایتگر باشد، اجازه می‌دهد که مخاطب خود از میانِ گفتگوها حکایات را دریابد. رویکرد مولانا در تمثیل‌پردازی معمولا ایجابی و رویکردِ سهروردی بیشتر سلبی است. مولوی موفّق شده صحنه-پردازی و فضاسازی بیشتری در جهت واقع‌نمایی کلام انجام دهد و همچنین در پاره‌ای از این تمثیل‌ها از عنصر طنز بهره برده است.

کتاب‌نامه:

- استیس، و.ت. (۱۳۵۸)، *عرفان و فلسفه*، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- ارسطو. (۱۳۷۱)، *رتوریک (فن خطابه)*، ترجمه پرخیده ملکی، تهران: اقبال.
- پارسانسب، محمد. (۱۳۸۹)، *داستان‌های تمثیلی-رمزی فارسی*، تهران: چشمه.
- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۸۵)، *زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی*، تهران: هرمس.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن‌سینا و سهروردی*، چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــــ .(۱۳۹۰). *عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی*، تهران: سخن.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۱)، *اسرار البلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- جیمز، ویلیام. (۱۳۷۲)، *دین و روان*، ترجمه مهدی قائنی، تهران: نشر آموزش انقلاب اسلامی.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۹)، *انواع نثر فارسی*، چاپ دوم، تهران: سمت.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیرکبیر.
- _____ . (۱۳۷۱)، *پله پله تا ملاقات خدا*، چاپ دوم، تهران: علمی.
- _____ . (۱۳۶۶)، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.
- _____ . (۱۳۸۴)، *نردبان شکسته؛ شرح توصیفی و تحلیلی دفتر اول و دوم مثنوی*، چاپ دوم، تهران: سخن.
- سهروردی، یحیی‌بن حبش. (۱۳۷۲)، *مجموعه مصنّفات شهاب‌الدین یحیی سهروردی «شیخ اشراق»؛ مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق*، تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر. چاپ دوم. تهران: مؤسّسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).
- سید عرب، حسن. (۱۳۹۱)، *نقد و تحلیل رویکرد معاصران به سهروردی*، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)*، چاپ پنجم، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰)، *بیان*، تهران: میترا.
- (۱۳۸۲)، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ نهم، تهران: فردوس.
- _____ . (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی نثر*، چاپ اول از ویرایش دوم، تهران: میترا.
- _____ . (۱۳۶۹)، *گزیده غزلیات مولوی*، تهران: بنیاد.
- صادقی مزده، بهمن. (۱۳۹۰)، *نسیم عشق: بررسی مسئله عشق از دیدگاه شیخ اشراق و مولانا جلال‌الدین محمد بلخی*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
- عباسی داکانی، پرویز. (۱۳۷۲)، «سفر به شرق تجلّی»، *مجله ادبیات داستانی*، ش ۸ و ۱۰.
- عبدالهی اهر، محبوبه. (۱۳۸۹)، «مراتب انوار و تطبیق آن با نصوص عرفانی و شعر مولوی»، مجله *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*. ش ۲۱، پاییز و زمستان ۸۹، ۲۲۳-۱۹۱.
- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم. (۱۳۸۸)، *منطق الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، ویرایش سوم، تهران: سخن.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۷)، *سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ سوم، تهران: جامی.
- فتوحی، محمود. (۸۴-۱۳۸۳)، « تمثیل؛ ماهیت، اقسام، کارکرد»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، س ۱۲ و ۱۳. ش ۴۹-۴۷، زمستان ۸۳ و تابستان ۸۴، ۱۷۷-۱۴۱.
- قرآن کریم.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

- مجتهدی، کریم. (۱۳۹۴)، *سهروردی و افکار او: تأملی در منابع فلسفه اشراق*، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- محمدخانی، علی اصغر و حسین سید عرب. (۱۳۸۲)، *نامه سهروردی، مجموعه مقالات*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۸۷الف)، *غزلیات شمس تبریز*، تصحیح و تفسیر و مقدمه محمد رضا شفیعی کدکنی، ج ۱، تهران: سخن.
- _____ . (۱۳۹۳)، *فیه ما فیه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات بهمن نزهت، تهران: سخن.
- _____ . (۱۳۸۷ب)، *مثنوی معنوی*، تصحیح و تحلیل محمد استعلامی، تهران: سخن. چاپ نهم.
- _____. (۱۳۷۱)، *مکتوبات مولانا جلال الدین رومی*، تصحیح توفیق سبحانی، تهران: نشر دانشگاهی.
- میرباقری‌فرد، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۴)، *تاریخ تصوف (جلد دوم): سیر تطور عرفان اسلامی از قرن هفتم تا دهم هجری*، تهران: سمت.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۶)، *معرفت جاودان؛ مجموعه مقالات دکتر سید حسین نصر*، به اهتمام سید حسین حسینی، تهران: مهرنیوشا.
- نورایی، الیاس و مریم اسدیان. (پاییز ۱۳۹۵)، «بازتاب رساله تمثیلی قصّه الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در مثنوی مولوی»، *مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ش۴۴، ۳۳۵-۲۹۳.
- نویا، پل. (آذر – اسفند ۱۳۶۸)، « تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی»، ترجمه اسماعیل سعادت، *مجله معارف*، ۱۰۴-۵۲.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]