مطالعات عرفانی (مجله علمی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ چهلم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، ص۴۵ـ۸۲

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

نسبت امر زیبا و امر اخلاقی در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا با تکیهٔ ویژه به مثنوی*

پرویز درویشی**
ابراهیم محمدی***
محمد بهنام‌فر****

◄ چکیده

در این جستار با رویکردی بینارشته‌ای به‌شیوهٔ تحلیل محتوا به بررسی نسبت امر اخلاقی و امر زیبا در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا در *مثنوی* پرداخته شده است. یکی از تناقضات برجسته در *مثنوی* مولانا وجود الفاظ مستهجن و ناهمواری است که مولانا در حکایات به کار برده است. این پژوهش می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه این شاهکار بزرگ ادب فارسی، با وجود این تناقض‌های اخلاقی بازهم از حیث هنری زیباست؟ مولانا از چه شگردهایی بهره برده که از ارزش اخلاقی و زیبایی هنری آن کاسته نشده است؟ در *مثنوی*، معیارهای سنجش اثر هنری دگرگون شده و مولانا داوری در باب زشتی یا زیبایی شاهکار ادبی خویش و دریافت و فهم آن را به جهان اثر واگذار کرده است. در پرتو این تدبیر هوشمندانه، واکنش مخاطب نسبت به حکایات مستهجن، در دو جهان بیرون و درون متن متفاوت است؛ یعنی اگر مخاطب آن الفاظ مستهجن را در جهان بیرون متن ببیند، آن را زشت و زننده و دارای بار معنایی منفی خواهد دید اما اگر از منظر جهان درون متن بدان بنگرد و در بافت متن ببیند، عین هنر خواهد بود. در زیباشناسی مولانا در *مثنوی*، آن تعابیر مستهجن نتیجهٔ اخلاقی عکس داده و زشتی الفاظ عین زیبایی شده است. این رویداد مهم خود از آن‌روست که در بوطیقای زیباشناسی *مثنوی*، امر بیرونی -بیرون از جهان هنر و متن- تعیین‌کننده نیست بلکه تنها و تنها خود اثر است که مبیّن نقص هنری یا زیبایی هنری خود است. این پژوهش می‌تواند به مثنوی‌پژوهان پیشنهاد کند متن کلاسیک مثنوی را کمی از سایهٔ سنگین مؤلف در معنای خدای پنهان متن بیرون آورند.

◄ کلیدواژه‌ها: مولانا، *مثنوی معنوی*، زیباشناسی، اخلاق، زیبایی هنری، تناقض اخلاقی، الفاظ مستهجن.

---

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان *بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا در مثنوی* در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، parviz. darvishi@birjand.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، emohammadi@birjand.ac.ir
**** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، mbehnamfar@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۲۸ تاریخ تصویب: ۱۴۰۴/۰۶/۰۲

۱. مقدمه

یکی از مفاهیم بنیادین و تأثیرگذار در تاریخ اندیشه و فرهنگ، «زیبایی» است؛ مفهومی که از دیرباز، ذهن فیلسوفان، شاعران، هنرمندان و عارفان را به خود مشغول کرده و همواره در پیوند با تجربهٔ انسانی، حقیقت و اخلاق مورد توجه قرار گرفته است. انسان از آغاز تمدن، با حس زیبایی‌دوستی به پدیده‌های جهان نگریسته و تلاش کرده است معنایی ژرف در پس جلوه های زیبا بیابد. این پیوند میان زیبایی و معنا، باعث شده است که اندیشمندان تلاش کنند تعریفی از زیبایی ارائه دهند که بتواند هم تجربهٔ حسی و هم دریافت درونی انسان را در بر گیرد. در همین راستا، در تعریف «زیبایی» گفته اند: «زیبا چیزی است که به‌خودی‌خود دل را خوشحال می‌کند»، یا «چیزی است که ذهن را نوازش می‌دهد و شوق ایجاد می‌کند»، یا «چیزی است که درک آن برای انسان لذت‌بخش است» (تاتارکوویچ، ۱۳۹۶، ج۲: ۴۶۴). به همین دلیل می‌توان گفت زیبایی همیشه با لذت همراه است و هرچقدر چیزی زیباتر باشد، لذت بیشتری نیز به انسان می‌بخشد. زیبایی درحقیقت دلیل بی‌واسطهٔ وجود خداوند است؛ به بیانی دیگر چون «زیبایی هست، پس خدا هست» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۲۹). از این دیدگاه، کامل‌ترین و والاترین زیبایی که از همه دل نشین‌تر است، وجود ذات خداوند است، زیرا بیشترین شادی و رضایت را در انسان برمی‌انگیزد. این نگاه را می‌توان نوعی «زیبایی‌شناسی تعالی‌گرا» دانست؛ نگاهی که زیباترین جلوه‌ها را در مرتبهٔ متعالی وجود می‌جوید.

از همین منظر، «زیبایی شناسی» یا استتیک، دانشی است که به شناخت، تجربه، آفرینش و قضاوت دربارهٔ زیبایی می‌پردازد. این دانش در طول تاریخ، در فرهنگ‌های گوناگون جلوه‌های متفاوتی داشته است. برای نمونه، در تمدن‌های کهن مانند مصر، هند و چین، زیبایی را اغلب با نظم کیهانی، هماهنگی طبیعی، و آیین‌های دینی مرتبط می دانستند (تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۲۸۰). چنین برداشتی از زیبایی، نشان می دهد که زیبایی همواره در پیوند با امر معنوی و اخلاقی قرار داشته است.

یکی از مسائل مهم و دیرپای در این زمینه، نسبت میان «امر اخلاقی» و «امر زیبا»ست؛ مسئله‌ای میان‌رشته‌ای که از یونان باستان تا فلسفهٔ مدرن، همواره کانون گفت‌وگوهای فلسفی، عرفانی و ادبی بوده است. گاهی این دو مفهوم به‌مثابهٔ اموری متضاد تلقی شده‌اند؛ به‌طوری‌که ممکن است چیزی زیبا باشد اما غیراخلاقی جلوه کند یا چیزی اخلاقی باشد اما جلوه‌های ظاهری و زیباشناختی نداشته باشد. اما در نگاه سنت عرفانی اسلامی، به‌ویژه در اندیشهٔ مولانا جلال‌الدین بلخی، این دو نه‌تنها در تضاد نیستند بلکه با یکدیگر پیوندی عمیق دارند.

از منظر مولانا، زیبایی تنها یک جلوهٔ ظاهری یا حسی نیست، بلکه نمایانگر حقیقت مطلق و عشق الهی است که در آینهٔ کلمات، داستان‌ها و تمثیل‌ها تجلی می‌یابد. بنابراین، امر زیبا در *مثنوی* با امر اخلاقی پیوندی درونی و هدفمند دارد و هر دو در خدمت سلوک عرفانی و تربیت روح انسانی قرار می گیرند. مولانا با نگرشی شهودی و تأویلی، از قالب هایی چون تمثیل، داستان و زبان نمادین بهره می‌گیرد تا آموزه های اخلاقی و عرفانی را در ذهن و دل مخاطب بنشاند.

نکتهٔ مهم این است که او گاه برای بیان این آموزه‌ها، از صحنه‌ها یا تعابیری استفاده می کند که ممکن است در ظاهر مستهجن یا غیراخلاقی به نظر برسند اما هدف مولانا نه نمایش زشتی و ترویج شهوت است و نه دعوت به گناه، بلکه عبور از آن به‌سوی حقیقت است. او آگاهانه از این عناصر غیراخلاقی برای کشف زیبایی معنوی بهره می گیرد و بدین‌ترتیب، «زیبایی معنوی از دل زشتی ظاهری» زاده می شود. نمونهٔ روشنی از این رویکرد را می توان در حکایت «خاتون و کنیزک» مشاهده کرد؛ حکایتی که با ظاهر شهوانی خود، درحقیقت پرده از کشمکش‌های درونی انسان، وسوسه‌های نفس و ضرورت مجاهده با آن برمی‌دارد. مولانا با شجاعت و بینش عرفانی در چنین حکایت‌هایی، زشتی را به خدمت معنا درمی‌آورد و نشان می دهد که آنچه در ظاهر زشت است، می‌تواند مسیر هدایت به‌سوی عشق الهی، خودشناسی و تزکیهٔ نفس باشد. بنابراین، اخلاق در *مثنوی* صرفاً در پرهیز از الفاظ یا صحنه‌های ناپسند نیست، بلکه در

نیت قدسی و غایت معنوی آن‌ها تجلی می‌یابد؛ جایی که زبان بدل به ابزار سلوک و آینهٔ حقیقت می‌شود. در واقع، مولانا در بوطیقای خود، به ما می‌آموزد که امر اخلاقی، استمرار منطقی و معنوی امر زیباست؛ و هر دو، در دل عرفان، ما را به‌سوی حقیقتی یگانه رهنمون‌اند (نصر، ۱۳۹۴: ۲۷۴).

در این مقاله، تلاش خواهد شد تا نشان داده شود چگونه مولانا از عناصر نازیبای زبانی و روایی، ساختاری زیبایی‌شناختی می‌سازد که به غایت اخلاقی و عرفانی می‌انجامد و چگونه بوطیقای او، تلفیقی است از حقیقت، زیبایی و اخلاق.

۱-۱. سؤالات پژوهش

الف) تناقض اخلاقی در *مثنوی* چگونه می‌تواند سبب زیبایی هنری شود؟

ب) این رویکرد اخلاقی چه تأثیری در فهم نسبت میان امر اخلاقی و امر زیبا در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا دارد؟

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ زیبایی‌شناسی، پژوهش‌هایی صورت گرفته که به‌صورت کتاب و مقاله وجود دارد که براساس سیر تاریخی به شرح ذیل آمده است:

«مبانی زیبایی‌شناسی در دیدگاه مولانا» (جلالیان، ۱۳۹۴). نگارندهٔ این پژوهش به انسان از دیدگاه مولانا و آفرینش هنری و ارتباط ذوق و لذت و تجربهٔ زیبایی‌شناسانه پرداخته است.

«تحلیل زیبایی‌شناسی سماع و موسیقی آفرینش در نگاه مولانا» (رضایی و همکاران، ۱۴۰۱). نگارندگان این مقاله به شناخت در باب موسیقی آفرینش و سماع و ترسیم ارتباط میان آن با شعر عرفانی پرداخته‌اند.

ازطرف دیگر نیز پژوهش‌هایی دربارهٔ هزلیات در *مثنوی* انجام گرفته که به‌صورت کتاب و مقاله در دسترس است؛ ازجمله:

کتاب‌های مرتبط با هزل در *مثنوی* شامل آثار زرین‌کوب مثل *سرّ نی* (۱۳۸۱ و ۱۳۸۳) و *بحر در کوزه* (۱۳۸۷) که بخش‌هایی از این کتاب‌ها به موضوع هزل اختصاص داده

شده که تا حدودی راهگشای پژوهش حاضر است. محمدرضا ساکی در مقالهٔ «جنبه تعلیمی هزل در مثنوی» (۱۳۹۰) به جایگاه هزل و جنبهٔ تعلیمی بودن آن اشاره کرده است.

بهنام‌فر و وفایی‌فرد (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل روان‌شناختی چند تمثیل هزل‌آمیز از مثنوی مولوی» به جایگاه هزل در سنت شعری پرداخته اند و به اتفاقی یا هدفمند بودن این‌گونه تمثیل‌ها و بعد روان‌شناسی آن‌ها اشاره کرده‌اند که این‌گونه حکایت‌ها نه‌تنها برانگیزانندهٔ مخاطبان نیست بلکه زشتی آن را بیشتر نشان می‌دهند و از دید روان‌شناسی باعث کاهش میل به پلیدی می‌شود.

اما پژوهشی که بتواند حکایات مستهجن *مثنوی* مولانا را از منظر هنری و زیبایی‌شناسی بررسی کرده باشد و نگاه متفاوتی از زیبایی را ارائه دهد، تاکنون یافت نشد.

۱-۳. هدف پژوهش

مثنوی مولانا یکی از شاهکارهای ادب فارسی است. با توجه به شناخت مولانا و عظمت این اثر هنری، آنچه ذهن نگارندگان را به خود مشغول ساخته بود، وجود الفاظ مستهجن و نازیبایی است که به نظر می‌رسد از دفتر چهارم به بعد مولانا در خلال حکایات به کار برده است. در این پژوهش در نظر داریم در نقد زیبایی‌شناسی کاربرد زیبایی اخلاق و هنر در *مثنوی* مولانا را مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم. اما هدف این پژوهش این است که در زیبایی‌شناسی، فقط ظاهر و عینیّت کلام و به‌طور کلی محسوسات را امر زیبا می‌دانند درحالی‌که همیشه چنین نیست؛ می‌توان نگاه متفاوت به زیبایی‌شناسی داشت و با عبور از محسوسات به جنبه‌های درونی کلام توجه کرد و آن الفاظی که لباس زشت و نازیبا بر تن دارند با نگاه متفاوت زیباشناسانه، زیبایی را از دل آن‌ها بیرون کشید و تعریفی متفاوت از زیبایی ارائه داد تا اثبات شود که تناقض اخلاقی موجود در حکایات *مثنوی* هرگز نمی‌تواند از زیبایی کلام مولانا بکاهد، چراکه در همان حکایات هم نگاه زیباشناختی وجود دارد.

۲. زیبایی‌شناسی و سیر تطور آن

بنیان نظری زیبایی‌شناسی فلسفی به دوران یونان باستان بازمی گردد. در یونان، فیلسوفانی چون افلاطون و ارسطو نخستین نظریه های مدون دربارهٔ زیبایی را ارائه کردند. افلاطون، زیبایی را صورتی از «ایدهٔ مطلق» می‌دانست؛ امری غیرمادی، جاودانه و متعالی. از نگاه او، زیبایی واقعی، زیبایی محسوس نیست، بلکه انعکاسی از زیبایی مطلق در عالم مثال است (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۳۴–۱۳۵). اما ارسطو واقع‌گراتر بود. او در اثر خود بوطیقا (Poetics)، زیبایی را در وحدت، نظم، تناسب و کمال صورت هنری می دید و نقش تراژدی را در پالایش احساسات (کاتارسیس) ستود (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۰۱). با گسترش اندیشه‌های مسیحی، زیبایی با مفاهیم الهی گره خورد. آگوستین قدیس و پس از او توماس آکویناس، زیبایی را بازتابی از ذات الهی دانستند. خصلت اساسی عرفان مسیحی و به‌ویژه عرفان قدیس برنار این بود که بر مبنای آن انسان می‌تواند به بالاترین درجهٔ شناخت و کمال برسد و از ظرفیت طبیعی ذهن خود فراتر رود و به حقیقت دست یابد اما این امر تنها با گذر از مراحل متعدد امکان‌پذیر می‌شود: «از چهار مرحله عشق و دوازده مرحله فروتنی. در این طریق است که انسان با زیبایی روبه‌رو می‌شود طبق عرفان پایان قرن دوازدهم (عرفان ریچارد اهل سن ویکتور) و عرفان قرن سیزدهم توماس کالّو (Thomas Gallo)، انسان در بالاترین مرحلهٔ زیبایی دست می‌یابد، یعنی در اوج وجد که برترین جایگاه واحد را در تمام عرفان دارد» (تاتارکویچ، ۱۳۹۶، ج۲: ۳۹۴). ازطرف دیگر، قدیس برنار بر آن بود که زیبایی در مرحله‌های پایین‌تر خودش را نمایان می‌کند. بنابراین چنان می‌نماید که منظور او «زیبایی حسی، فیزیکی و بیرونی است و در نظام زیبایی او زیبایی به قلمروی عرفانی زندگی روحانی تعلق ندارد. زیبایی‌شناسی این عارف، عرفانی نیست» (همان).

در تمدن اسلامی، زیبایی دارای چند ساحت بود: حسی، عقلی و عرفانی. فلاسفه‌ای چون فارابی، ابن‌سینا و سهروردی، زیبایی را در نسبت با عقل، نور و نظم هستی بررسی کردند. ابن‌سینا در *شفا* و *اشارات و تنبیهات*، زیبایی را با تناسب، رنگ و درخشش

توصیف می کند، اما آن را بـه کمـال وجـودی پیونـد مـی زنـد (ابـن‌سـینا، ۱۳۸۲: ۴۳۴). سهروردی، زیبایی را نه در صورت، بلکه در نور می‌بیند و معتقد است کـه مراتـب نـور، مراتب جمال‌اند؛ هرچه نور شدیدتر، زیبـاتر (سـهروردی، ۱۳۸۰: ۸۶). ازنظـر او، زیبـایی تجربه‌ای شهودی از تجلی حقیقـت در مراتـب هسـتی اسـت. در همـین بسـتر، عرفـای مسلمان همچون حلاج، ابوسعید ابوالخیر، و عطار نیشابوری، زیبـایی را نـه در صـورت، بلکه در ظهورات حق‌تعالی در هستی می‌دیدند (نصر، ۱۳۷۵: ۱۳۱).

۳. بوطیقای زیبایی در مثنوی مولانا

مولانا جلال‌الدین بلخی یکی از برجسته‌ترین چهره‌هایی است کـه زیبـایی‌شناسـی را از ساحت صرفاً نظری به عرصهٔ زیست عارفانه و شاعرانه کشاند. در *مثنوی معنوی*، زیبـایی نه در ظاهر، بلکه در معناست؛ نه در صورت، بلکه در سیرت. مولـوی زیبـایی را «اشـراق حقیقت در جان» می‌داند و آن را با عشق، شهود و اخلاق درهم می‌آمیـزد. ازنظـر مولانـا، زیبایی راستین همان حقیقت الهی است که در جلوه های هستی، عشق، اخلاق و حتی در الفاظ و داستان های ظاهراً نازیبا نیز رخ می نماید. در بوطیقای مولانا، زیبایی و اخـلاق دو روی یک سکه‌اند: یکی جان را جذب می کند، دیگری آن را پـالایش مـی‌دهـد (موحـد، ۱۳۹۲: ۹۸). از این منظر، زیبایی‌شناسی مولانا آمیزه ای است از عرفان، معنا و رسـتگاری. بنابر آنچه گفته شد، سیر زیبایی‌شناسی از افلاطون تا مولانا، از صور مجرد و متعالی آغـاز شد و در عرفان اسلامی به کمالی معنوی و شهودی رسید. مولانـا ایـن سـنت را بـه اوج رساند و بوطیقای تازه ای آفرید که در آن، «امر زیبا» تجلی حقیقت است و «امر اخلاقـی» مسیر وصول به آن.

۴. نسبت زیبایی و اخلاق: از فلسفه تا بوطیقای مولانا

زیبایی‌شناسی و اخلاق، هر دو از شاخه های عملی فلسـفه انـد کـه در تحلیـل ماهیـت و غایت «زندگی خوب» و «تجربهٔ زیبا» به کار می‌روند. زیبایی‌شناسـی، بـه تعبیـر عمـومی، دانشی است که به درک و تحلیل چیستی زیبایی و داوری‌های مربوط بـه آن مـی‌پـردازد. درمقابل، علم اخلاق بر ارزیابی افعال انسان به‌مثابهٔ خـوب و بـد، یـا فضـیلت و رذیلـت

متمرکز است. به تعبیر ژکس، «اخلاق، تحقیق در رفتار آدمی است بدان‌گونه که باید باشد» (ژکس، ۲۵۳۵: ۹). ازاین‌رو، اخلاق ناظر به معیارهای رفتار شایسته است، حال آنکه زیبایی‌شناسی ناظر به احساس، ذوق و داوری دربارهٔ نیکویی یا نازیبایی تجربه و نمودهاست.

اما تاریخ اندیشه نشان می‌دهد که این دو حوزه ـ یعنی زیبایی و اخلاق ـ نه در ستیز با یکدیگر، بلکه در ارتباطی ژرف و پیچیده باهم بوده‌اند. در سنت زیبایی‌گرایی، زیبایی برتر از اخلاق شمرده شده و گاه حتی اخلاق در خدمت فرم هنری قرار گرفته است. چنان‌که عربعلی می‌نویسد: «زیبایی‌گرایی، آموزه‌ای است که اصول زیبایی را نسبت به اصول اخلاقی، اصل و اساس می‌داند» (عربعلی، ۱۳۸۲: ۴). در مقابل، نظریاتی چون نظریهٔ تولستوی، هنر را نه‌تنها در پیوند با اخلاق، بلکه تابعی از آن می‌داند؛ او «زیبایی» را ذیل «خوبی» تعریف می‌کند و تصریح می‌کند که «زیبا» چیزی است که خوشایند حس باشد، اما تنها آنچه خوب باشد زیباست نه برعکس (تولستوی، ۲۵۳۶: ۲۲).

در برابر این نگاه، سامرست موام هنر را نه ابزار تهذیب اخلاقی بلکه وسیله ای برای لذت و سرگرمی می‌داند. او در آثار خود، از نظریهٔ «هنر برای هنر» دفاع می‌کند و فرم و لذت را بر معنا و اخلاق مقدم می داند (موام، ۱۳۷۷: ۱). بنابراین دو نگاه در برابر هم قرار می‌گیرند: یکی هنر را در خدمت معنا، اخلاق و حقیقت می‌بیند و دیگری آن را مستقل از هرگونه ارزش اخلاقی می‌پندارد.

در این میان، علامه محمدتقی جعفری کوشیده است تا پیوندی عمیق میان زیبایی و اخلاق برقرار کند. او معتقد است که آرمان‌ها و ارزش‌های انسانی، سرچشمهٔ انبساط و نشاط روح‌اند، و بدون درک زیبایی‌های معقول، هر زیبایی‌ای سطحی و بی‌روح خواهد بود. ازاین‌رو، اخلاق به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین جلوه‌های زیبایی معقول معرفی می‌شود؛ تنها زمانی می توان به این زیبایی دست یافت که انسان با معرفت اخلاقی و شناخت عوالم روحانی زیست کند (جعفری، ۱۳۶۹: ۱۷۱ و ۲۰۸).

این نگاه در اندیشه و بوطیقای مولانا تجسم یافته است. مولانا در *مثنوی معنوی*، نسبت میان زیبایی، حقیقت، اخلاق و فرم را نه تفکیک‌شده، بلکه به‌هم‌پیوسته و درهم تنیده می بیند. هرچند در نظام فکری او «چه گفتن» بر «چگونه گفتن» اولویت دارد، اما فرم را نه حذف می‌کند و نه بی‌اهمیت می‌داند. او در ساختار روایت‌ها و زبان شعری‌اش، از ظرفیت‌های بلاغی، تقابل‌های هنری و گاه حتی تناقض‌های ظاهری بهره می‌گیرد تا امر نازیبا را در پیکرهٔ اثر هنری در خدمت معنا و سلوک قرار دهد.

در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا، زیبایی صرفاً لذت بخش یا محسوس نیست، بلکه از مرز ظاهر عبور کرده و در باطن، در معنا، در تجربهٔ عرفانی و در اخلاق شکوفا می‌شود. ازاین روست که کلامی در ظاهر نازیبا، اگر حامل حقیقت باشد، می‌تواند زیبا باشد. برعکس، لفظی نغز اما تهی از معنا، فاقد ارزش زیباشناسانه خواهد بود. بدین‌ترتیب، فهم نسبت زیبایی و اخلاق در *مثنوی*، بدون درک بوطیقا و نگرش ترکیبی مولانا ممکن نیست؛ زیرا بوطیقاست که به اثر هنری جهت می دهد و پیوند میان فرم، معنا و اخلاق را برقرار می‌سازد.

در این دستگاه فکری، زیبایی‌شناسی نه یک لذت حسی، بلکه تجربه‌ای معنوی و اخلاقی است؛ تجربه‌ای که به تعبیر شاله، زمانی کامل‌تر است که هم جسم، هم عقل و هم احساسات عالی انسانی را ارضا کند (نیوتن، ۱۳۹۷: ۱۳). از همین منظر، بوطیقای مولانا را می‌توان یکی از پیچیده‌ترین و درعین‌حال، انسانی‌ترین نظام‌های زیبایی‌شناختی در سنت عرفانی دانست.

۵. پیوند ارزش اخلاقی و ارزش هنری

یکی از مباحث دیرین در فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، نسبت میان ارزش هنری و ارزش اخلاقی است. آیا هنر در ذات خود باید تابع اصول اخلاقی باشد یا آن که هنر مستقل از اخلاق و دارای منطق درونی خویش است؟ در پاسخ به این پرسش، نظریات گوناگونی در تاریخ اندیشه شکل گرفته‌اند.

گروهی از متفکران معتقدند کـه هنـر بایـد در خـدمت اخـلاق باشـد. ازجملـهٔ آنـان کنفسیوس، فیلسوف چینی قرن ششم پیش از میلاد، بر این باور بـود کـه «هنرهـای زیبـا، به ویژه موسیقی، تنها زمانی ارزشمندند که در خدمت اجتماع باشند و به تهذیب اخلاقـی و سـامان اجتمـاعی یـاری رسـانند» (شـاله، ۱۳۵۷: ۸۱). در همـین راسـتا، افلاطـون در جمهوریت تنها آن دسته از اشعار را شایسته می دانـد کـه در سـتایش خـدایان و فضـایل سروده شده باشند و در قوانین، شاعران و موسیقی‌دانان را موظـف مـی‌سـازد از هرآنچـه برای جامعه بی‌فایده است، پرهیز کننـد (همـان جـا). ارسـطو نیـز در کتـاب *سیاسـت* از موسیقی ای حمایت می کند که خادم اخلاق باشد و هدف نمایش درام را پالایش نفس از شهوات می‌داند؛ فرایندی که او آن را «کاتارسیس» می‌نامد (همان‌جا).

درمقابل، دیدگاهی دیگر به استقلال هنر از اخـلاق بـاور دارد. پیـروان ایـن رویکـرد، معتقدند که هنر، تجربه‌ای مستقل و والاست که نباید آن را با معیارهای اخلاقـی سـنجید. به گفتهٔ مونروسی، «اخلاق کنیزک هنر است، نه برعکس» (مونروسی و هاسـپرس، ۱۳۸۷: ۱۳۲). این دیدگاه معتقد است که اگر هنر با اخلاق مغایرت دارد، تقصـیر از هنـر نیسـت بلکه باید در درک ما از اخلاق بازاندیشی شود؛ اگر توده ها ارزش آن را نمی دانند، اشکال از توده‌هاست، نه از هنر.

بااین‌حال، حتی در این رویکرد نیز هنرمند به‌عنوان یک انسـان، تـابع اصـول اخلاقـی است. گرچه اثر هنری را نمی توان مستقیماً با ترازوی اخلاق سنجید، خالق اثر، بـه عنـوان موجودی اخلاقی، نمی تواند از مسئولیت‌هـای انسـانی خـود فـارغ باشـد (همـان: ۱۳۲). مونروسی درعین‌حال یادآور می شود که چون «هنر زاییدهٔ اراده نیست» و از ساحت الهـام و شهود می آید، نمی توان آن را به‌طور مستقیم مشمول قضاوت اخلاقی کرد (همـان‌جـا). از این منظر، اثر هنری را نباید با معیارهای اخلاقی بازخواست کرد، بلکه بایـد بـه منطـق درونی و زیبایی‌شناسانهٔ آن توجه داشت.

با وجود این، پرسش اساسی آن است که چگونه هنـر مـی توانـد اثرگـذاری اخلاقـی داشته باشد، حتی وقتی مستقیماً آموزه‌ای اخلاقی ارائه نمی دهد؟ پاسخ این مسئله را بایـد

در ماهیت تجربهٔ هنری جست‌وجو کرد. هنر، به‌ویژه در قالب‌هایی چون رمان، نمایشنامه یا فیلم، معمولاً شخصیت هایی را در موقعیت هایی بحرانی و متعارض به تصویر می کشد؛ موقعیت هایی که پیچیدگی آن‌ها از تجربه‌های روزمره فراتر می‌رود. ما در مواجهه با چنین آثاری، گرچه مستقیماً درگیر آن بحران ها نیستیم، اما از خلال روایت، خود را در جایگاه شخصیت ها احساس می کنیم، بدون آنکه الزاماً در زندگی واقعی چنین موقعیتی را تجربه کرده باشیم (همان: ۱۳۷).

این «تماشای بی‌طرفانه» که هنر به ما عرضه می کند، امکان نوعی همدلی اخلاقی و فهم موقعیت‌های انسانی را فراهم می آورد، که از دل آن می توان پیوندی میان ارزش هنری و اخلاقی استنتاج کرد. هنر ازطریق ساختن موقعیت های پیچیده، ذهن مخاطب را برای داوری، واکنش عاطفی و درک ارزش‌های انسانی تربیت می‌کند.

بنابراین، می‌توان گفت هرچند هنر در ذات خود تابع مستقیم اخلاق نیست، زمینه‌ساز رشد اخلاقی در مخاطب است. این پیوند نه از جنس توصیهٔ مستقیم اخلاقی، بلکه حاصل تجربهٔ زیباشناسانه‌ای است که به درک بهتر انسان، موقعیت او و ارزش‌های زیستن می‌انجامد.

ادبیات می‌تواند مستقیماً در خدمت اخلاق نیز قرار گیرد؛ چنان‌که آثار بزرگی مانند *کمدی الهی* دانته یا *بهشت گمشدهٔ* میلتون، در عین برخورداری از ارزش‌های والای هنری، دارای جنبه‌های تعلیمی و اخلاقی پررنگی هستند. ازاین‌رو، نگاهی که تنها از منظر اخلاقی به هنر می‌نگرد، در اساس خطا نیست. اما اگر ارزش هنری یک اثر صرفاً بر مبنای پیام اخلاقی آن سنجیده شود، دریافت ما از هنر بسیار محدود خواهد بود.

در اینجا می‌توان به دیدگاه بندیتو کروچه اشاره کرد که معتقد است: «خاصیت مشخصهٔ هنر، خیالی بودن آن است، و به مجرد آنکه این صفت جای خود را به تفکر و قضاوت بدهد، هنر از هم فرومی‌ریزد و می‌میرد» (کروچه، ۱۳۷۲: ۶۶). مراد کروچه از «خیالی بودن»، تخیلِ آزاد و شهودی است که جوهر آفرینش هنری را شکل می‌دهد، نه

به معنای بی‌محتوا بودن یا بی‌اخلاقی اثر. در واقع، خطر آنجاست که تخیل هنری با قضاوت مستقیم جایگزین شود و اثر هنری به ابزار آموزش مستقیم اخلاق بدل گردد.

این تمایز را ریچارد دیویس نیز به‌خوبی بیان می‌کند: «دو نوع تفکر وجود دارد: تفکر اخلاقی و تفکر ادبی. هر دو نیازمند باریک‌بینی و تخیل هستند. اما این بدان معنا نیست که همیشه یکدیگر را همراهی کنند. یک اثر ادبی می‌تواند ازنظر ادبی ظریف و دقیق باشد، اما ازنظر اخلاقی زمخت، یا برعکس» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۳۵).

بر این اساس، قضاوت دربارهٔ آثار هنری نباید به‌گونه‌ای باشد که جنبهٔ تخیلی اثر، که عنصر حیاتی آن است، قربانی ارزیابی‌های بیرونی شود. هنر می‌تواند اخلاقی باشد، اما از مسیر تجربهٔ تخیلی و چندلایه، نه از راه پیام‌پردازی مستقیم و آموزه‌های صریح. بااین‌حال پرسشی در ذهن ایجاد می‌شود که آیا میان ارزش هنری یک اثر و ارزش اخلاقی آن پیوندی هست؟ برای فهم بهتر این سؤال باید اذعان نمود آنچه برای مردم ارزش محسوب می‌شود قطعاً لذت‌های متنوعی نیز به دنبال دارد و این لذت‌ها نیز دارای ارزش‌گذاری متفاوتی است. علت تفاوت این ارزش‌گذاری‌ها این است که یک اثر هنری هم جنبهٔ بیرونی دارد و هم جنبهٔ درونی. در این صورت معیارهای ارزش‌گذاری اثر متفاوت می‌شود. عده‌ای با یک نگاه سطحی و ظاهری به عینیت اثر سرگرم و مشغول می‌گردند و آن را ارزش‌گذاری می‌کنند و از آن لذت می‌برند عده‌ای دیگر به اثر با دید عمیق‌تری می‌نگرند و ارزش اثر را در جنبهٔ درونی آن می‌دانند و نکته‌هایی که از دل الفاظ بیرون می‌آید برایشان بسیار لذت‌بخش‌تر می‌گردد. به همین‌سان می‌توان استدلال کرد که «هر ارزش شناختی یا اخلاقی که به ادبیات نسبت می‌دهیم ارزش‌های بیرونی هستند که سهمی در ارزشمندی اثر هنری در مقام هنر ندارند. تلاش برای جداسازی ارزش هنری و لذتی که فقط از این ارزش برده می شود از ارزش شناختی یا اخلاقی به دیدگاهی می‌انجامد که به زیبایی‌شناسی‌گرایی تعبیر می‌شود و اندیشهٔ نهفته در پس آن نیز هنر برای هنر است» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۳۵–۲۳۶).

افلاطون دربارهٔ زیبایی می‌گوید: «ما به‌جای زیبایی اشیای جزئی باید امر زیبا را مورد نظر قرار دهیم» (ژیمنز، ۱۳۸۷: ۱۶۴) و ازطرف دیگر، هگل فقط به زیبایی هنری علاقه‌مند بود و اعتقاد دارد که «هنر به ظاهر می‌پردازد اما این ظاهر، واقعی است. این ظاهر، تجلیِ محسوس و ملموس آن چیزی است که انسان‌ها، جوامع و تمدن‌ها به مدد روحشان درک کرده‌اند و ازطریق آفرینش آثار هنریِ عینی بیانش کرده‌اند» (همان‌جا). ازاین‌رو می‌توان عنوان کرد بااینکه اکثر فلاسفهٔ غربِ بیشتر گرایش به‌سمت زیبایی ظاهری دارند و زیبایی را در محسوسات می‌دانند، درعمل، زیبایی هنری را برتر از زیبایی طبیعی قلمداد می‌کنند. برای این منظور هگل به‌روشنی می‌گوید: «بدترین ایده‌ای که از ذهن یک انسان می‌گذرد، برتر و کامل‌تر است از بزرگ‌ترین فراورده‌های طبیعت، فقط بدان خاطر که ایده در روح ریشه دارد و این امر معنوی برتر است از امر طبیعی» (همان‌جا). بنیان‌گذار زیبایی‌شناسی، باومگارتن، معتقد است که عالی‌ترین تجلی زیبایی را می‌توان در طبیعت یافت؛ ازاین‌رو، تقلید از طبیعت به‌زعم او «عالی‌ترین مسئلهٔ هنر» است (تولستوی، ۲۵۳۶: ۲۶). اما دیدگاه‌های متأخرتر، مانند نظر فیخته، به درونی‌تر شدن سرچشمهٔ زیبایی اشاره دارند. فیخته، فیلسوف ایدئالیست آلمانی، بر این باور است که جهان ـ یعنی طبیعت ـ دو ساحت دارد: یکی از منظر محدودیت‌های ادراکی انسان، که به زشتی منتهی می‌شود، و دیگری از منظر فعالیت آزاد تخیل و ادراک شهودی، که سرچشمهٔ زیبایی است. از این منظر، زیبایی امری نیست که در ذات اشیا نهفته باشد، بلکه آنچنان‌که فیخته تصریح می‌کند: «زیبایی در جهان وجود ندارد بلکه در روح زیبا جای دارد؛ هنر ظهور و بروز این روح زیباست و مقصدش تعلیم و تربیت است» (تولستوی، ۲۵۳۶: ۳۲).

این دیدگاه فیخته درزمینهٔ نسبی بودن زیبایی، با اندیشهٔ عرفانی مولانا هم‌راستا می‌شود؛ مولانا نقش نگاه و ادراک فرد را در تعیین معنا و ارزش امور بنیادین زندگی برجسته می‌سازد و معتقد است که زیبایی و زشتی را در نگاه بیننده تجلی پیدا می‌کند. چنان‌که می‌گوید:

کل عالم صورت عقل کل است — کوست بابای هرآنک اهل قل است
چون کسی با عقل کل کفران فزود — صورت کل پیش او هم سگ نمود
صلح کن با این پدر، عاقی بِهِل — تا که فرشِ زر نماید آب و گل
پس قیامت نقد حال تو بوَد — پیش تو چرخ و زمین مبدل شود
من که صلحم دائماً با این پدر — این جهان چون جنّتستم در نظر

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۴: ۳۲۶۳-۳۲۵۹)

بر اساس این نگاه، نه‌تنها ایمان و کفر، بلکه زشتی و زیبایی نیز تا حد زیادی تابع زاویهٔ دید و افق ذهنی فرد است. ازاین‌رو، می‌توان گفت که در هر دو دیدگاه ـ یکی فلسفی و دیگری عرفانی ـ تأکید بر آن است که ادراک زیبایی (و به‌تبع آن، اخلاق) امری درونی، وابسته به تخیل، و نسبی است.

درنتیجه، زیبایی و اخلاق را نمی‌توان مطلق و یکسان برای همگان تعریف کرد، بلکه آن‌ها در بستر ادراک، تربیت، فرهنگ، تخیل و روح فرد متجلی می‌شوند. این نسبی‌گرایی، نه به‌معنای نفی وجود زیبایی یا اخلاق، بلکه تأکید بر نقش انسان در خلق و درک آن‌هاست.

یکی از مدافعان معروف دیدگاه زیبایی‌شناسی‌گرایی در ادبیات «اسکار وایلد» (Oscar Wilde) است که معتقد است «منتقد باید این تشخیص را داشته باشد که سپهر هنر و سپهر اخلاق تمایز مطلق دارند. هنر بیرون از دسترس اخلاق است زیرا چشمان هنر به زیبا و نامیرا دوخته است. بنابراین می‌توان استدلال کرد که حکم اسکار وایلد دربارهٔ چگونگی هنر و اخلاق تعبیر دیگری است از دیدگاهی که نوئل کرول آن را خودآیینی افراطی می‌خواند (Wilde, 1913: 191). خودآیینی افراطی بیانگر این عقیده است که ارزش هنری یک اثر هنری به ارزش اخلاقی آن وابسته نیست؛ زیرا آثار هنری از آن گونه چیزها نیستند که ارزش‌گذاری اخلاق در موردشان محلی از اعراب داشته باشد. به همان نسبتی که قضاوت‌های اخلاقی یا حساسیت‌های اخلاقی را در خواندن رمان دخالت می‌دهیم، از جایگاه هنری آن فاصله گرفته و نگاه غیرهنری اتخاذ کرده‌ایم. اینکه

نقص اخلاقی می‌تواند ناشی از نقص هنری باشد، باید عنوان کرد که این سخن زمانی مصداق پیدا می‌کند که «چشم‌انداز اخلاقی که در اثر به مخاطب عرضه می‌شود از چشم‌انداز خود مخاطب بسیار دور باشد، به‌طوری‌که مخاطب آن را معقول نداند. زمانی که نقص اخلاقی بر معقولیت اثر تأثیرگذار باشد نقص هنری محسوب می‌شود» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۴۶). ازآنجاکه ماهیت انسان در *مثنوی* مولانا به‌نحوی تصویر می‌شود که گزینهٔ معقولی برای ما به حساب می‌آید به محک آن چارچوب اخلاقی کلی‌ای که در اختیار داریم، آن را اثری با ارزش هنری بالایی قضاوت می‌کنیم. به هر روی می‌توان گفت زمانی تناقض اخلاقی سبب نقص هنری یک اثر می‌شود که آن اثر هنری واکنش غیراخلاقی طلب کند؛ در این صورت مخاطب اخلاق‌مدار از آن واکنش سر بازمی‌زند. بنابراین آنچه می‌تواند روشنگر و بیانگر پاسخ این موضوع باشد، قطعاً واکنش‌های اخلاقی مخاطب به موضوع مورد بحث خواهد بود.

۶. واکنش‌های اخلاقی مخاطب

واکنش‌های اخلاقی مخاطب نقش مهمی در فهم آثار روایی دارند. اگر بخشی از طرح داستان به‌گونه‌ای طراحی شده باشد که فقط ازطریق برانگیختن واکنش‌های اخلاقی مخاطب معنا پیدا کند، شکست در ایجاد این واکنش‌ها به‌معنای نقص اثر ادبی است. اما اگر واکنش مورد انتظار از نوعی باشد که ازنظر اخلاقی برای مخاطب غیرقابل پذیرش باشد، آنگاه می‌توان گفت که این نقص، نقصی هنری است، زیرا داستان از مخاطب خواسته‌ای غیرممکن و غیراخلاقی دارد (همان: ۲۳۸).

بسیاری از آثار هنری، به‌ویژه آثار ادبی، نیازمند فهم اخلاقی هستند. زمانی این فهم اخلاقی محقق می‌شود که اثر با اصول اخلاقی هماهنگ باشد. اگر اثر به‌گونه‌ای باشد که این فهم را به‌صورت ناقص یا نادرست برانگیزد، می‌توان گفت ازنظر اخلاقی نقص دارد. از این گذشته نقص اخلاقی می‌تواند به نقص زیبایی‌شناختی بینجامد؛ به‌ویژه «وقتی که واکنش مناسب به اثر هنری را مانع شود حتی اگر آن نقص اخلاقی کشف نشود بازهم نقص وجود دارد تا اینکه مخاطبانی با حساسیت اخلاقی به سراغ متن بروند و دریابند که

واکنش مناسب آن‌ها به متن به‌سبب آن نقص ناقص بروز می‌کند (Novitz, 1987: 20). به هر روی بنابر آنچه گفته شد، در بعضی از داستان‌های *مثنوی*، ابیاتی مستهجن و رکیک به کار رفته است؛ با وجود این مسئله، آیا تناقض اخلاقی در این اثر سبب نقص هنری آن شده است؟ یا بهتر است بگوییم آیا همیشه نقص اخلاقی با نقص هنری در پیوند است؟ برای این منظور یکی از متون ادبی و عرفانی که می‌توان برای درک بهتر و شناخت بیشتر زیبایی اخلاق و هنر مورد مطالعه و بررسی قرار داد، *مثنوی* مولاناست. مولانا نظریه‌پرداز ادبی نیست اما می‌توان در اثر او نظریهٔ «زیبایی‌شناسی» را به‌خوبی دریافت.

۷. زبان و معنا در مثنوی: از الفاظ رکیک تا آموزه‌های اخلاقی

یکی از مسائل زیباشناختی مولانا که کمال و واقعیت‌گرایی *مثنوی* را نشان می‌دهد، این است که مولانا راوی قصه‌هاست. علاوه‌بر اینکه شخصیت‌های قصه الفاظ خلاف عرف و هنجارهای جامعه را بیان می‌کنند، گاهی زبان خود مولانا هم به سطح نازل فرومی‌آید به‌طوری‌که پروایی از به کار بردن آنچه حقیقت سخن است ندارد؛ چون مخاطبان مولانا در این مدت از خیلی از صافی‌ها گذشته و پالوده شده‌اند. «مولانا تا دفتر چهارم چنین الفاظی را کمتر به کار برده» (بهنام‌فر و وفایی‌فرد، ۱۳۹۹: ۱)، بنابراین واکنش مخاطب برایش مهم بوده و اینکه چرا بیشتر الفاظ مستهجن از دفتر چهارم به بعد به کار برده است، می توان چنین استدلال کرد که استفادهٔ مولانا از الفاظ عامیانه و گاه مستهجن، به‌ویژه از دفتر چهارم به بعد، با هدف تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطبانی صورت گرفته که اغلب از طبقات عوام، ازجمله کسبه، بازاریان و مردم عادی بوده‌اند. در تحلیل زبان‌شناختی *مثنوی*، برخی پژوهشگران معتقدند که مولانا آگاهانه زبان خویش را به زبان رایج عامه نزدیک کرده است تا مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی و اخلاقی را در قالبی ملموس و پذیرفتنی برای این طبقه از مخاطبان عرضه کند (حیدری و حاج‌ابراهیمی، ۱۴۰۰: ۱۲۳).

در همین راستا، دکتر احمد کتابی نیز در تحلیل سبک بیان مولانا، به‌ویژه در دفاتر پایانی *مثنوی*، تأکید می‌کند که مولانا گاه از داستان‌ها و الفاظ مستهجن یا هزل‌آمیز نیز

بهره گرفته تا مفاهیم عرفانی و اخلاقی را ازطریق شوخی و زبان روزمره به مخاطب منتقل کند. او این رویکرد را «هزلِ تعلیمی» می نامد که هدف آن نه تفریح، بلکه آموزش غیرمستقیم ازطریق زبان مخاطب است (کتابی، ۱۳۹۴: ۲۱۸). بدین‌ترتیب، می توان گفت تغییر سبک زبانی مولانا، به‌ویژه استفاده از تعابیر رکیک یا مستهجن، نه ناشی از بی‌پروایی یا بی‌قاعدگی، بلکه ناشی از رویکردی آگاهانه برای هم‌زبانی با مخاطب، جلب توجه او و فعال‌سازی واکنش‌های اخلاقی در بستر روایت است. اما چرا مولانا این‌چنین الفاظی را به کار برده است؟ مولانا به عنوان فقیه، واعظ و عارفی بزرگ، در *مثنوی معنوی* از زبان عامیانه و گاه الفاظی که امروزه ممکن است مستهجَن به نظر برسند، بهره برده است. این زبان‌آوری نه از سر ناآگاهی یا بی‌دقتی، بلکه با هدف برقراری ارتباط مؤثر و جلب نظر مخاطبان عام به کار رفته است. مخاطبان *مثنوی* بیشتر شامل کسبه، بازاریان و طبقات عامه بودند و مولانا زبان و بیان آن‌ها را به‌صورت آگاهانه و هنرمندانه در اثر خود بازتاب داده است (فروزانفر، ۱۳۶۵: ۱۲۰–۱۲۳).

کاربرد زبان عامیانه و اصطلاحات نزدیک به زبان روزمره، باعث شده است *مثنوی* علاوه‌بر ارزش عرفانی، در قالبی ملموس و قابل فهم برای مخاطبانش عرضه شود. این شیوه، به‌نوعی «بلاغت عامیانه» شناخته شده است که ضمن حفظ محتوای عمیق، زبان را ساده و جذاب می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۵۸). علاوه‌بر این، در فرهنگ عرفانی تصوف، برخی از بزرگان به‌ویژه در مرحله‌ای از کمال، از زبان تند و گاه ملامتگر استفاده می‌کردند تا با زبان بی‌پروایی، توجه مخاطب را جلب کنند و مرزهای اخلاقی و اجتماعی را به چالش بکشند (جوادی آملی، ۱۳۸۴: ۲۱۰–۲۱۲).

بنابراین، استفادهٔ مولانا از زبان عامیانه و گاه مستهجَن را باید در چارچوب تاریخی، فرهنگی و عرفانی او تفسیر کرد، نه به‌عنوان ناسزا یا زبان ناپسند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای آموزش، ارتباط و تأثیرگذاری بر مخاطبان خاص خود. ازاین‌رو باید چیزی گفت که مطابق با ذوق مخاطب هم باشد. مولانا برای جلب توجه آن‌ها و تأثیرگذاری سخن خود از این قصه‌ها استفاده کرده است البته این قصه‌ها برای آن مردم نیز خیلی ناآشنا

نبود. مهم‌تر اینکه مولانا در عرفان اسلامی از مصادیق بارز انسان کامل به شمار می‌رود؛ زیرا در او تجلی اسما و صفات الهی، سلوک عاشقانه، و شهود عارفانه به‌صورت تام و تمام نمود یافته است. ابن عربی انسان کامل را «مظهر جامع اسماء الهی» می داند (ابن‌عربی، ۱۳۹۵: ۱۱۷). برای انسان کامل که به وصال رسیده همه‌چیز از حالت کثرت به یگانگی و وحدت رسیده است. زشتی و زیبایی در عالم کثرت، معنا ندارد وقتی که به یکرنگی برسد همه‌چیز رنگ خدایی می‌گیرد و خداگونه می‌شود. بنابراین انسان کامل هر نقص و عیبی را کمال می‌بخشد. به قول مولانا که می‌فرماید:

کاملی گر خاک گیرد زر شود　　ناقص ار زر برد خاکستر شود
هرچه گیرد علتی علت شود　　کفر گیرد کاملی ملت شود
(مولوی، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۶۱۲-۱۶۱۳)

پیداست که در عالم، حجاب از جان انسان کامل برمی‌خیزد و گفتارش مسیحایی می‌شود و در این مرحله هر کلمه و هر جمله عارف واصل، الهی و جان‌بخش می‌گردد:

جان‌ها در اصل خود عیسی‌دم‌اند　　یک دمش زخم است و دیگر مرهم‌اند
گر حجاب از جان‌ها برخاستی　　گفت هر جانی مسیح‌آساستی
(همان، ج۱: ۱۵۹۸-۱۵۹۹)

با توجه به آنچه گفته شد، مولوی در مرحلهٔ کمال است. اندیشه‌های وی والا و متعالی گشته است. او که عارف واصل است در نظرش «هزل و جد»، «زشت و زیبا» و... مفهوم‌های جدا و متضاد نیستند. سخن گفتن از جد و هزل در عالم بی‌رنگی معنایی ندارد. از دیدگاه مولانا «هزل تعلیم است آن را جد شنو» (همان، ج۴: ۳۵۵۹). او می‌خواهد آموزه‌ها و پیامش را به هرگونه‌ای که شده به مخاطبانش برساند. مصلحت ایجاب می‌کند که گاه برای انتقال مفاهیم ذهنی خود از سخنان به‌ظاهر خلاف اخلاق بهره ببرد. اگر در فهم این‌گونه سخنان هزل‌آمیز که گاه الفاظ، بسیار رکیک می‌گردد به هدف مولانا، که همان تعلیمی بودن و اصلاح رفتارهاست، توجه نشود، قطعاً راه را

بیراهه خواهیم رفت و به گمراهی کشانده خواهیم شد؛ چراکه از ظاهر سخن مولانا نمی‌توان فهم و درک درستی از بینش عرفانی او داشت. بنابراین:

اشتراک لفظ دائم رهزن است　　اشتراک گبر و مؤمن در تن است
(همان، ج۶: ۶۴۹)

پس ز نقش لفظ‌های مثنوی　　صورتی ضال است و هادی معنوی
در نبی فرمود کین قرآن ز دل　　هادی بعضی و بعضی را مضل
(همان، ج۶: ۶۶۱-۶۶۰)

آنچه در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا در *مثنوی* حائز اهمیت است، جنبهٔ درونی کلام اوست که به این اثر هنری‌اش ارزش بخشیده است. برای این منظور مولانا اشاره می‌کند که ظاهر کلمات و واژه‌های *مثنوی* شاید برای افرادی گمراه‌کننده باشد، اما آنچه سبب هدایت و درک و دریافت معانی بلند عرفانی می‌شود، عمق و ژرفای معنای ابیات *مثنوی* است. باید دانست در *مثنوی*، هم جد، هم طنز و همچنین الفاظ مستهجن که به‌ظاهر بسیار خلاف عفت و اخلاق است، همه در خدمت معانی بلند برداشت‌های عمیق عرفانی اوست که مولانا از دل این الفاظ مستهجن معانی بلند و نکات عمیق عرفانی بیرون می‌کشد و لفظ را در خدمت معنا به کار می‌گیرد.

۸. جایگاه قصه در بوطیقای زیبایی‌شناسی مولانا

شیوهٔ بیان و تقریر مولانا در *مثنوی* به‌صورت قصه است و قصه در *مثنوی*، نقش فوق‌العاده‌ای دارد. از همان آغاز *مثنوی* با قصهٔ پرغصهٔ نی‌نامه که شرح هجران و فراق می‌کند بدون شک یک تصادف نیست بلکه «قصه برای مولانا یک ابزار است که در خدمت ذهن و اشتغالات ذهنی اوست و آنچه را که ازطریق برهان و استدلال نمی‌توان تقریر کند، حکایات و تمثیلات را به خدمت می‌گیرد تا بتواند در تواتر سال‌ها و توالی دفترها اشعار ساده و عمیق عاری از تکلف و تصنع‌های شاعرانه خویش را در قالب آن حکایت و تماثیل بیان کند. بنابراین نباید قصه و حکایات را در *مثنوی* یک وسیلهٔ سرگرمی شمرد بلکه آن باید مثل شکایت که تعبیر «اشتیاق» است، تعبیر «گزارش سلوک» تلقی کرد و با تدقیق در آن به جوهر عرفان مثنوی که همین اشتیاق و سلوک

روحانی است راه پیدا کرد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۲۶۱). قصه‌های مربوط به زهاد و صوفیان و کرامات منسوب به اولیا که در خانقاه‌ها رواج داشت در بسیاری موارد اغراق‌آمیز به نظر می‌آید و ظاهر بسیاری از آنان پر از خرافات است. در این مباحث مولانا به عینیّت کلام و ظاهر این قصه‌ها توجه ندارد، به معانی و اسراری که در ماورای این ظواهر است، می‌اندیشد. بنابراین در نزد مولانا «قصه به هیچ وجه ناظر به دفع ملال مستمع نیست، ناظر به رفع اشکال اوست؛ حتی هزل او هم برای مجرد تفریح خاطر مخاطب نیست. ورای ظاهر رکیک آن تعلیمی هست که گوینده صورت هزل را نقاب آن می‌سازد و مخاطب را با کمال حیرت از ورای یک قصهٔ آمیخته به هزل و طنز با یک حقیقت عمیق و عبرت‌انگیز مواجه می‌سازد» (همان: ۲۶۳). در اکثر موارد که مخاطب در فهم مدعای او با اشکال روبه‌رو می‌شود یا آن را در خور تردید بیابد، قصه‌ای می‌آورد تا مثالی از آنچه مخاطب دربارهٔ آن تردید دارد پیش چشم او بگذارد و به آن تردیدها و اشکالات ذهنی مخاطب پایان دهد. این هنر مولاناست که معنای زیبایی را تغییر می‌دهد و لذت را آن چیزی نمی‌داند که همیشه خوشایند طبع بشر بوده و هست بلکه از چیزهایی که ظاهری زشت و نازیبا دارد، مفهومی زیبا و لذت‌آفرین بیرون می‌کشد. وی در *مثنوی* خصوصاً در داستان‌های به‌ظاهر غیرمعقول معیارهای سنجش هنر را تغییر می‌دهد و در نظام اندیشگانی او زیبایی همیشه در روساخت کلام نیست، بلکه ژرف‌ساخت سخن دارای زیبایی است که شاید از بسیاری از زیبایی‌های ظاهری بهتر و اثرگذارتر باشد. مسلماً آثار هنری شاهکار نیستند اما وقتی که یک اثر به شاهکار هنری مبدل می‌شود، بدین معناست که هنجارهای رایج زمانهٔ خود را پشت‌سر گذاشته است و فقط گذشت زمان می‌تواند شاهکار بودن یک اثر را ثابت کند. زیبایی سخن مولانا و شاهکار شدن اثرش نیز از این قاعده و اصولی که عنوان شد، مستثنی نبوده بلکه گذشت زمان و پشت‌سر گذراندن هنجارهای رایج زمانه آن را به یک شاهکار هنری مبدل کرده است.

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است　　معنی اندر وی بسان دانه‌ای است

دانـــهٔ معنـــی بگیـــرد مـــرد عقـــل ننگـــرد پیمانـــه را گـــر گشـــت نقـــل

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۲: ۳۶۲۲-۳۶۲۳)

بر این اساس، قصه نه غایت، بلکـه وسـیله‌ای بـرای بیـان معـانی بـاطنی و اشـراقات عرفانی است. مرد عقل، در نگاه مولانا، کسی است که از صورت الفاظ عبور کـرده و بـه حقیقت معنای نهفته در آن راه می یابد. از همین رو، اگر در برخی حکایات الفاظ به ظاهر زشت به کار رفته، هدف مولانا افشای لایه‌های پنهـان روان انسـان و گـاه افشـای ریـا و تزویر زاهدانه و اخلاقی‌نمایانه است.

برای مثال در داستان «خاتون و کنیزک» (دفتر چهارم، ابیات ۱۸۲۰ به بعد)، بـا وجـود لحن و محتوای ظاهراً نامتعارف، مولانا به نقد اخلاق سطحی، افشای تزویر در دیانـت، و برجسته‌سازی نقش نیت در اخلاق عرفانی می‌پـردازد؛ چنـان‌کـه مولانـا در جـای دیگـر می‌فرماید:

لفظ چون وکرست و معنی طایرست جســم جـوی و روح آب سایرســت

(همان، ج۲: ۳۲۹۲)

در این نگاه، الفاظ تنها ابزارند و آنچه اصـل و غایـت اسـت، معنـای نهفتـه در ورای آن‌هاست. استفاده از الفاظ به ظاهر نازیبا، اگر در خدمت زیبایی حقیقت باشـد، در منطـق عرفانی مولوی نه‌تنها مذموم نیست بلکه نشانه‌ای از جسـارت او در عبـور از قالـب‌هـا و رساندن مخاطب به حقیقت است.

استفاده از قصه و حتی الفاظ به‌ظاهر نازیبا در *مثنوی*، نه به‌خاطر قصه بـودن یـا زبـان سخیف بلکه در راستای بیان تجربهٔ شهودی، انتقاد از اخلاق‌گرایی ظـاهری و دعـوت بـه سیر از ظاهر به باطن است. چنین رویکردی نـه انحـراف از اخـلاق، بلکـه بازگشـت بـه اخلاقی ژرف‌تر، راستین‌تر و معنوی‌تر است.

مولانا در زمان سرودن *مثنـوی* گـاهی تحـت‌تـأثیر هیجانـات روحـی شـدیدی قـرار می‌گرفت و همین هیجانات روحی گاه باعث شده که الفاظ رکیکـی را در برخـی اشـعار استفاده کند. «کاربرد تمثیل‌های هزل‌آمیز نیز در خلال تعالیم عرفانی که مشـتمل بـر بیـان

احوال سلوک روح در مدارج کمال گاهی تصویر شور و شوق جان عارف است و گاهی خشک و بی‌روح و ملال‌آور است» (بهنام‌فر و وفایی‌فرد، ۱۳۹۹: ۸۷). هنر مولانا این است که از دل این الفاظ رکیک نکته‌های عارفانه بیرون می‌کشد؛ چراکه ظاهر و پوستهٔ لفظ برای مولانا خیلی ملاک نیست. آنچه مهم است مغز و باطن آن سخن است. حضرت علی(ع) نیز می‌فرمایند: «من کسی هستم که از دل باطل، حق را بیرون می‌کشم» (سید رضی، ۱۳۸۶: ۳۳). بنابراین اگر در دل باطل حقی وجود دارد که قابل استخراج و بهره‌برداری است، مولانا نیز رسالتش را در شعر به‌درستی انجام داده است. در سخن مولانا آنچه مهم است مقصود و هدف است. به قول مولانا در داستان خاتون و کنیزک:

آنچه مقصود است مغز آن بگیر　　چون به راهش کرد آن زال ستیر

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۵: ۱۳۶۰)

یکی از مستهجن‌ترین داستان‌های *مثنوی*، داستان خاتون و کنیزک است. این داستان نه ستایش شهوات است و نه تجویز عمل غیراخلاقی، بلکه در بطن خود بازنمایی‌ای انتقادی از سیطرهٔ هوی و آزمندی نفس بر رفتار انسان دارد. مولانا با شجاعت زبانی و آگاهی بوطیقایی، از این مضامین استفاده می‌کند تا حقیقتی والاتر را القا کند؛ حقیقتی که در آن، زیبایی معنوی از دل زشتی ظاهری پدیدار می‌شود. بدین‌سان، امر اخلاقی در *مثنوی* نه در اجتناب از تصویرهای مستهجن، بلکه در غایت و مقصود متعالی آن‌ها نهفته است؛ و این همان نقطه‌ای است که زیبایی‌شناسی مولوی با اخلاق درهم می‌آمیزد.

مولانا بدون رعایت اصول و چارچوب اخلاقی بی‌پروا به بیان آن داستان می‌پردازد و ابایی از بیان الفاظ مستهجن و ناهموار ندارد؛ چراکه آنچه برای مولانا حائز اهمیت است، روابط درونی اثر است نه جنبهٔ بیرونی کلام. ظاهر الفاظ برای وی ابزاری است برای رسیدن به هدف والایی که در *مثنوی* مطمح نظر اوست. وی این حکایات را به‌عنوان نکتهٔ اخلاقی– اجتماعی و عرفانی به انسانی ـ که محدود و محصور به زمان خودش نیست ـ عرضه می‌دارد. سخن مولانا دارای لایه‌های تودرتوست. بنابراین تا زمانی که این حجاب سخن برداشته نشود، به مغز سخن نمی‌توان دست یافت. ازاین‌رو باید عنوان

نمود که در نزد مولانا ظاهر و پوستهٔ سخن خیلی اهمیت ندارد. تمام کوشش فرد باید این باشد که از عمق دریای معانی بهترین‌ها را صید کند تا با آن‌ها بتواند به معرفت و حقیقت دست یابد. آن زمان ظاهر الفاظ رنگ می‌بازند و معانی درخشش خود را نشان می‌دهند و پیوند نهانی بین عرفان و زیباشناختی آشکار می‌شود.

زانکه چون مغزش درآگند و رسید　　پوست‌ها شد بس رقیق و واکفید

(همان، ج۳: ۱۳۸۸)

مولانا می‌گوید الفاظ و کلمات هم پوست دارند و هم مغز. زمانی که یک میوه‌ای مغز آن پر می‌شود و رسیده می‌گردد، پوستش نازک می‌شود؛ حتی گاهی با مغز آن یکی می‌شود. وقتی که روح یک انسان مثل میوه از معرفت و معنویت پر از حقیقت شود، مثل میوه‌ای است که رسیده است، آن وقت به کمال می‌رسد. روح انسان هم وقتی که انباشته از معنویات و حقایق شود، موضوعات ظاهری و پوسته‌های بی‌اهمیت دیگر برایش رنگ می‌بازند و اهمیت خودشان را از دست می‌دهند. بنابراین در نزد مولانا ظاهر و پوسته سخن اهمیت ندارد بلکه آنچه حائز اهمیت است، آن نکته‌های عمیق عرفانی است که از لایه‌های تودرتوی سخن مولانا استنباط می‌شود.

قشر جوز و فستق و بادام هم　　مغز چون آگندشان شد پوست

(همان، ج۳: ۱۳۸۹)

هرگاه محصولاتی چون گردو و پسته و بادام مغزشان پر می‌شود، پوستشان نازک می‌شود و هرچقدر مغزشان پرتر شود، پوستشان نقصان پیدا می‌کند. در مورد انسان‌ها هم کسانی که معنویتشان افزوده می‌شود، سطحی‌نگری و ظاهربینی‌شان کم می‌شود و درنهایت به حقیقت می‌رسند و به‌جز حقیقت هیچ‌چیز نمی‌بینند. در نگاه زیباشناختی مولانا زیبایی آن نیست که هرچیزی که ظاهر زیبا و فریبنده و دلربا داشته باشد زیباست، بلکه زیبایی امر ذاتی و قائم به حقیقت اشیاست نه صرفاً واکنش ذهنی انسان به زیبایی. او میان زیبایی ظاهری و زیبایی حقیقی تمایز قائل است و زیبایی را جلوه‌ای از حقیقت

الهی می‌بیند که در ذات موجودات جریان دارد. همان‌گونه کـه خورشـید بـدون نیـاز بـه اثبات و فارغ از حضور ناظر، نور می‌بخشد، زیبایی نیز در ذات هستی متجلّی است:

آفتـــاب آمـــد دلیـــلِ آفتـــاب گـر دلیلـت بایـد از وی روی متـاب
از وی ار ســایه نشــانی مــی‌دهــد شمس هـر دم نـور جـانی مـی‌دهـد
(همان، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۱۶)

اینجاست که تعریف زیبایی مطابق با معیارهای اثر هنری‌اش تغییر می‌کند. زیباشناسـی سخن مولانا بر این بنیاد استوار است که او از سطح زیبـایی محسـوس و ظـاهری فراتـر می‌رود و سرچشمه و کانون حقیقی زیبایی را در معقولات و حقایق معنوی جست‌وجـو می‌کند. به باور او، زیبایی ظاهری تنها آینه‌ای است که انسان را بـه‌سـوی زیبـایی برتـر و معنوی راهنمایی می‌کند. از این‌رو، لذت اصیل نه در دل‌بستگی به مظاهر حسی، بلکـه در شهود حقیقت و تجربهٔ معنویت است. به تعبیر دیگر، مولانا زیبایی را جلوه‌ای از حقیقـت مطلق می‌داند که در مرتبه‌ای فراتر از محسوسات جای دارد.

۹. نقش زبان هزل‌آمیز مولانا در تحقق آموزه‌های عرفانی و اخلاقی

مولانا در *مثنوی*، از شگردهای هنری متعددی در بیان مقصودش بهره برده است که یکـی از آن شیوه‌ها، «پیوند بین جد و هزل است که در این شیوه بین سطح پایین طبقات فکری جامعه با درک بالای خواص اهل معرفت نوعی تعادل برقرار می‌سازد. شگرد هنری دیگر وی سخن به‌مقتضای حال و درک مخاطب بیان نمودن اسـت کـه ایـن عوامـل مولانـا را وامی‌دارد تا در بیان تمثیلات و حکایات هرجا می‌خواهد توقـف کنـد و از شـاخه‌ای بـه شاخه‌ای بپرد و در جـد و هـزل کـه بـرای تفـریح خـاطر مخاطـب بـه هـم مـی‌آمیـزد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱، ج۲: ۱۲۴). در همه احوال، هدف تعلیمی خویش را دنبـال کنـد کـه این شیوه بیان لطف و شوری را به محافل وعظ و تعلیم مولانا بخشیده است. البتـه آنچـه سبب شده مولانا از دفتر چهارم به بعد در مجالس نظم مثنوی تغییر رویه دهد، این اسـت که مستمعان سخن مولانا پالوده شده‌انـد و غیـر از حسـام‌الـدین چلبـی، کـه *مثنـوی* بـه خواهش او نوشته شده، شامل تعدادی اندک از مریـدان خـاص بـوده اسـت. «مولانـا در

حضور جمع آن‌ها خود را همچون واعظ یا استادی نشان می‌دهد که می‌خواهد تعلیم خود را در حد فهم اکثر مستمعان متعادل کند و بی‌آنکه ناقصان را محروم دارد مایهٔ ملال کاملان هم نگردد، درعین‌حال با امتزاج جد و هزل خاطر مستمعان را دائم در شوق و نشاط نگه دارد و تعلیم عرفانی خویش را که مشتمل بر بیان احوال سلوک روح در مدارج کمال و تصویر شور و شوق جان عارف برای بازگشت به مبدأ خویش است، در بیان شاعرانه و با زبان شعر عرضه نماید» (همان‌جا).

بنابراین آنچه سبب می‌شود که الفاظ رکیک و مستهجن در *مثنوی* که به‌ظاهر نقص اخلاقی محسوب می‌شود، به نقص هنری تبدیل نشوند، چند عامل است: اول، مولانا برای جلب توجه مخاطبان و اجتناب از ملال، از طنز و هزل استفاده می‌کند تا سخن خود را جذاب‌تر کند؛ دوم، زبان *مثنوی* از قدرت و صلابتی برخوردار است که حتی الفاظ رکیک هم نمی‌توانند جدیت و وقار آن را خدشه‌دار کنند. مخاطب حتی زمانی که از این الفاظ شوکه می‌شود، همچنان خود را در محضر یک مرشد بزرگ احساس می‌کند؛ سوم، نیّات آگاهانهٔ مولانا در کاربرد این الفاظ به‌طور خاص در حکایات و تمثیلات باعث می‌شود که این عناصر به زیبایی اثر افزوده و هدفمند باشند (همو، ۱۳۸۳، ج۲: ۱۷۱).

نکتهٔ بعد اینکه چرا سخن مولانا با وجود نقص اخلاقی هیچ‌گاه از ارزش هنری آن کاسته نمی‌شود و با همهٔ این نقص‌های به‌ظاهر زشت و زننده، مخاطب جذب آن سخن‌ها می‌شود؟ یکی از مهم‌ترین مسائل این است که «در اثر هنری زشتی می‌تواند منعکس شود به شرطی که اصول و قواعد زیبایی‌شناسی در آن رعایت شده باشد، در این صورت زشتی عین زیبایی خواهد بود» (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۶۰). نکتهٔ دوم اینکه سخن مولانا تفسیر سخن و گفته‌های خداست و آنچه برای خدا و به‌خاطر اوست، آن بدی‌ها و زشتی‌ها نتیجهٔ عکس می‌دهد:

بد نماند چون اشارت کرد دوست　　کفر ایمان شد چو کفر از بهر اوست

هـر بـدی کـه امـر او پـیش آورد　　آن ز نیکوهـای عـالم بگـذرد

(همان، ج۶: ۳۴۱-۳۴۲)

گاهی مولانا از سر اجبار سخن نازیبا و ناهمواری بر زبان می‌رانـد. وقتـی کـه مولانـا قصهٔ صفت آن عجوزه را مطرح می‌کند و از واژهٔ «پیغاره» یعنی طعنه و سـرزنش اسـتفاده می‌کند، در آنجا اشاره می‌کند به کسانی که جز قصه‌ها و لطیفه‌ها چیزی نمی‌فهمنـد. پـس وادار می‌شود که سخن پست نازل بگوید.

چون که مجلس بی‌چنین پیغاره نیست　　از حدیث پست نـازل چـاره نیسـت

(همان، ج۶: ۱۲۴۲)

مولانا در قصه‌ای هزل‌آمیز، عجوزه‌ای را که با پیـری و زشـتی خـویش سـعی دارد از نقش رنگین زیبایی که بر حاشیه و در کنار صفحهٔ مصحف‌هـا نقـش مـی‌زننـد صـورت چروکیدهٔ خود را گلگونه سازد، همچون تصویر حال کسانی عرضه می‌دارد که «با زشـتی باطن می‌کوشند تا ظاهر خود را بدان‌گونه که شایستهٔ مردان خداست فرانمایند و با تقلیـد اقوال و اعمـال مشـایخ و اولیـا خویشـتن را در چشـم عامـه محبـوب و مقبـول نمایـد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۶۷). این عجوزه که برای رفتن به عروسی خود را به هر گلگونه‌ای می‌آراید، نمی‌تواند زشتی خود را بپوشاند. عشرهای مصحف را می‌کَنَد بـا آب دهـان بـر روی پرچروک خود می‌چسباند و باز تا چادرش را آماده می‌کند که بـر سـر کنـد، مـاجرا تکرار می‌شود و بر شیطان لعنت می‌فرستد. شیطان بر وی ظاهر می‌شـود کـه ایـن لعنـت برای چیست؟ تو خود صد ابلیس را جواب می‌دهی. رسوایی‌ای که تو بـه بـار آوردی بـا این شیوهٔ خودآرایی، دیگر قرآنی در دنیا باقی نخواهی گذاشت. باآنکه «سـرّ قصـه جـد و تعلیم است، مولانا هم آن را همچون تمثیلی از حال کسانی نقل می‌کنـد کـه تقلیـد حـال اولیای حق را وسیلهٔ خودنمایی می‌سازند. صورت آن صبغهٔ هزل دارد و در نقـل آن هـم گوینده از آوردن الفاظ و تعبیراتی که سزای زبـان پـاک او نیسـت خـودداری نمـی‌کنـد. ازاین‌رو وقتی در دنبال استطراد طولانی به نقل دنبالهٔ قصـه بـازمی‌گـردد، آن را بـه کنایـه

حدیث پست نازل می‌خواند که ظاهراً رعایت قدر و حال مستمع آن نقل، آن را تجویز یا الزام می‌نماید» (همان‌جا).

ظاهراً مولانا گاهی اوقات تحت‌تأثیر «الکلام یجر الکلام» (سخن، سخن را می‌آورد) چاره‌ای جز آوردن سخن پست و نازل ندارد؛ چراکه این افراد سال‌ها از عمرشان گذشته و به پیری رسیدند اما راهی به عالم معرفت نیافته‌اند. مولانا می‌گوید این افراد نه از خود سرمایهٔ معنوی دارند و نه حاضرند از مولانا یا کسی دیگر آن اسرار و حقایق را بشنوند:

نه مرد را رأس مال و پایه‌ای — نه پذیرای قبول مایه‌ای
نه نیاز و نه جمالی بهر ناز — تو به تویش گنده مانند پیاز
نه رهی ببریده او، نه پای راه — نه تبش آن قحبه را نه سوز و آه

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۶: ۱۲۵۱–۱۲۵۵)

این سخن‌های پست و نازل که جنبه‌های بیرونی سخن مولانا هستند، هیچ‌گاه از ارزش هنری و اخلاقی *مثنوی* نکاسته بلکه واکنش مخاطبان نسبت به این اثر هنری با در نظر داشتن جنبهٔ درونی ابیات *مثنوی*، آن را ارزش‌گذاری هنری نمودند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، هر ارزش شناختی یا اخلاقی که به ادبیات نسبت می‌دهیم، ارزش‌های بیرونی هستند که سهمی در ارزشمندی اثر هنری در مقام هنر ندارند. ازاین‌رو باید دانست که «برای سنجش ماهیت و ارزش آثار یا اثر ادبی باید آن را برحسب مزیت و فایدهٔ هنری آن و نیز مزیت و فایدهٔ عملی آن ارزیابی نمود، زیرا آثار ادبی بالقوه منبع شناخت ساحت وجودی انسان و جامعه هستند» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۵۴). بنابراین باید دست و بال هنرمند را تا جایی که می‌شود باز بگذاریم و مانع‌تراشی نکنیم تا بتواند هم بر مبنای ارزش هنری و هم بر مبنای فواید علمی، اثر خویش را پیش ببرد. برای مثال «دولت آمریکا می‌خواست از نشر و توزیع رمان *اولیس* نوشتهٔ جیمز جویس (James Joyce) جلوگیری کند، زیرا طبق قوانین مربوط به هرزه‌نگاری آن را مستهجن دانستند دادگاه هند (Hand) حکم اکثریتی توقیف را و دادگاه مانتون که حکم حداقلی توقیف را صادر کردند، در چند چیز هم‌رأی بودند. هر دو پذیرفتند که هر کتابی تا آنجا مستهجن

است که بخواهد میل جنسی یا اندیشه‌های شهوت‌آلود را در مخاطب برانگیزد. هر دو موافق بودند که ادبیات و دیگر قالب‌های هنری به‌درستی مسئول برخی معیارهای اجتماعی شمرده می‌شوند و بنابراین دیدگاه «هنر برای هنر» یا «زیباشناسی گرایی» را که می‌گوید هنر هیچ مسئولیتی در قبال هنجارهای اجتماعی ندارد، نمی‌پذیرفتند» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۵۴). بنابر آنچه گفته شد، نمی‌توان جمله‌ها یا بخش‌هایی از اثر را بیرون بیاوریم و ببینیم آیا مستهجن هستند یا نه؟ بلکه «تأثیر کتاب به‌عنوان یک کل» را باید سنجید و آن موقع به‌راحتی می‌توان استدلال کرد که آیا صرف چند داستان یا چند بیت که در آن‌ها مولانا از الفاظ مستهجن استفاده کرده است سبب نقص هنری اثر می‌شود یا خیر؟ ضمن اینکه نباید واکنش‌های مخاطبین را دربارهٔ اثر نادیده گرفت. مولانا قصهٔ هزل‌آمیز حکایت آن دو برادر یکی کوسه و یکی امرد، که شبی در عزب‌خانه خفتند، اتفاقاً امرد خشت‌ها را بر پشت خود انبار کرد تا از تجاوز در امان باشد عاقبت دباب دب آورد آن خشت‌ها را به حیله و نرمی از پس او برداشت کودک بیدار شد به جنگ که این خشت‌ها کو؟ کجا بردی؟ و چرا بردی؟ و او گفت تو این خشت‌ها چرا نهادی؟ واقعاً بسیار جالب توجه است که مولانا به چه زیبایی از دل این سخنان که روی بیان آن نیست، به سلوک راه حق و عنایت خداوند اشاره می‌کند. اینجاست که می‌توان گفت زیبایی سخن مولانا برخلاف نظر اکثر زیباشناسانی که لذت را در عینیت کلام می‌بینند، در معنا و مفهوم و جنبهٔ درونی کلام اوست و در حوزهٔ زیبایی‌شناسی محتوایی نیز به کار گرفتن مفاهیم عالی که نهان در الفاظ مستهجن و رکیک هستند، در نوع خود بسیار زیبا و در دل‌نشینی کلام بسیار مؤثر است.

امردی و کوسه‌ای در انجمن — آمدند و مجمعی بد در وطن
زان عزب‌خانه نرفتند آن دو کس — هم بخفتند آن‌سو از بیمِ عسس
کوسه را بد بر زنخدان چار مو — لیک همچون ماهِ بدرش بود رو
کودک امرد به صورت بود زشت — هم نهاد اندر پس کون بیست خشت

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۶: ۳۸۴۶-۳۸۴۳)

از زیبایی‌های دیگر سخن مولانا این است که از این قصهٔ هزل‌آمیز ـ که احتمالاً از هزلیات عوام است ـ برداشت عرفانی زیبایی دارد. در ادامهٔ همین داستان به گفت‌وگوی خود دربارهٔ عنایت حق بازمی‌گردد. وی می‌گوید «طاعت» ما موجب حفظ ایمان می‌تواند باشد اما تأثیرش به‌اندازهٔ همان خشت‌هایی است که آن ساده‌رو پشت خود چیده بود که شیطان می‌تواند آن را بی‌اثر کند و در حین عبادت ما را دچار وسوسه‌های کفرآمیز سازد. بنابراین برای سلوک راه حق عبادت ضروری است چراکه عبادت حفاظی است که شیطان می‌تواند ویرانش کند. تأکید مولانا در این داستان این است که به وسیله‌های این‌جهانی همچون آن خشت تکیه نکنید بلکه آن «دو سه تار عنایت» یعنی عنایت پروردگار را طلب کنید که تضمین‌کنندهٔ سعادت شماست. مولانا می‌گوید:

خشت اگر پرّ است، بنهاده تو است — آن دو سه مو از عطای آن سو است
درحقیقت هریکی مو زآن، کهی است — کآن امان‌نامه صلهٔ شاهنشهی است
تو اگر صد قفل بنهی بر دری — برکند آن جمله را خیره‌سری

(همان، ج۶: ۳۸۷۳–۳۸۷۱)

با توجه به اینکه مولانا از دل الفاظ رکیک و هزل‌آمیز معانی بلند و عمیق عرفانی را بیرون می‌کشد که به‌نوعی هشدار و تلنگری برای جامعهٔ آماری خوانش *مثنوی* است، خود نوعی هنر و زیبایی هنری این اثر سترگ است و منتقد این گزاره‌های مستهجن در خلال ابیات *مثنوی* باید بداند که اخلاق و هنر به‌نوعی مکمل یکدیگرند و برخلاف نظر اسکاروایلد که معتقد است «سپهر هنر و سپهر اخلاق تمایز مطلق دارد و هنر خارج از دسترس اخلاق است»، اخلاق و هنر رابطهٔ تنگاتنگی دارد. این امر بیانگر این است که بسیاری از آثار هنری، ازجمله آثار ادبی نیازمند فهم اخلاقی هستند. ازاین‌روی می‌توان استنباط کرد که در *مثنوی* مولانا صورت از معنا جداست؛ چراکه صورت زنندهٔ الفاظ در داستان «خاتون و کنیزک» یا «دو برادر کوسه و امرد» معنایی اندرزی و آموزنده دارد بنابراین لفظ از معنا جداست و این اثر را در زیبایی‌شناسی باید به‌گونه‌ای دیگر قضاوت کرد؛ چراکه زیبایی‌شناسی کلام مولانا پوسته و قشر ظاهری گفته‌های او در *مثنوی* بیشتر

جنبهٔ ابزاری دارد؛ یعنی لفظ در خدمت معناست. گودمن نویسندهٔ کتاب *زبان‌های هنر* معتقد است که «زیبایی‌شناسی توضیحی است بر اینکه هنرها چگونه چنین کنند؟ در واقع به نظرگودمن زیبایی‌شناسی بخشی است از شناخت‌شناسی. ادراک و شناخت یک اثر هنری به‌معنای ستایش از آن یا لذت بردن از آن یا یافتن توجیهی در زیبا خواندن آن نیست، بلکه ادراک اثر هنری تفسیری درست از آن است؛ یعنی فهم اینکه چگونه و از چه راهی اثر هنری مظهر چیزی جز خود است؟» (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۹۰). ازاین‌رو می‌توان استدلال کرد که هنر می‌تواند نمایش واقعیت‌ها را به آن صورتی که باید باشد، بر عهده بگیرد. ازطرف دیگر، مبانی اخلاقی و آرمان‌های اخلاقی با تجسم در هنر قابل پذیرش هستند و بر اهمیت یک اثر هنری می‌افزایند. ازاین‌رو، نقص اخلاقی موجود در الفاظ مستهجن با زیبایی هنری *مثنوی* با هنرمندی مولانا چنان کم‌رنگ می‌گردد که حتی مخاطبین عام این اثر در پی نکته‌های اخلاقی آن روایات هستند. این تناقض اخلاقی و زیبایی هنری چنان شگفت‌انگیز است که در کمتر متنی نظیر آن دیده می‌شود.

هیوم معتقد است که ما می‌توانیم برای فهم آثار متعلق به فرهنگ‌ها یا زمان‌های دیگر، تخیل خود را طوری تنظیم کنیم که با آن فضا همدل شویم. اما وقتی پای اخلاق و رفتار به میان می‌آید، این کار بسیار دشوارتر است. چون احساساتی مثل احترام، عشق یا تنفر، عمیقاً به باورهای ما گره خورده‌اند و به‌راحتی تغییر نمی‌کنند. هیوم این حالت را «مقاومت تخیل» می‌نامد: ناتوانی ما در همدلی با موقعیت‌هایی که ازنظر اخلاقی با باورهای ما ناسازگارند (Hume, 1993: 152). بنابراین تمایل داریم هر نوع رویدادی که در جهان واقعی برایمان قابل باور نیست در داستان باور کنیم، مثل حرکت سریع‌تر از نور یا سفر زمانی؛ اما وقتی داستان از ما می‌خواهد جهان‌هایی را تخیل کنیم که در آن‌ها نوع حقایق اخلاقی وجود دارد که با عقاید اخلاقی ما ناسازگار است، دیگر تمایلی به پذیرش آن‌ها نداریم و مقاومت می‌کنیم. کندال والتون (Kendall Walton) برای نمونه یک داستان تک‌جمله‌ای را پیش می‌نهد: «گریسلدا کار درستی کرد که کودک خود را کشت؛ تازه دختر هم بود.» ما به‌جای صادق دانستن چنین گزاره‌ای در داستان بیشتر تمایل داریم

این‌گونه به داستان واکنش نشان دهیم که آن گزاره را نه به مؤلف بلکه یا به راوی نسبت دهیم یا به فرهنگی که در آن روایت توصیف می‌شود و با این کار تلویحاً، این حکم را صادر می‌کنیم که آن گزاره حتی در داستان هم کاذب است؛ یعنی چارچوب اخلاقی در جهان داستان را با چارچوب اخلاقی در جهان واقعی یکسان می‌گیریم» (دیویس، ۱۳۹۹: ۲۴۷). اگر بپذیریم تمام آنچه مولانا در *مثنوی* با الفاظ مستهجن بیان کرده مربوط به جهان داستانی است و ارتباطی به مسائل اخلاقی و اجتماعی ندارد، در این صورت باید گفت که مولانا مسئلهٔ «هنر برای هنر» را پذیرفته و کسی که چشم‌انداز هنر برای هنر را اتخاذ می‌کند، خواهد گفت هیچ موضوع اخلاقی‌ای در این‌گونه داستان‌ها مطرح نیست و تنها مسئولیت مؤلف در قبال هنرش است. درحالی‌که با توجه به داستان‌های *مثنوی*، هدف مولانا درحقیقت از سرودن داستان‌های *مثنوی*، تعلیم و بیان نکات اخلاقی است که این خود زمینه‌ساز خدمت به جامعه و بیان دغدغه‌های مولانا در مسائل فرهنگی، اجتماعی و دینی است. مثلاً در قصهٔ آن دباغ که در بازار عطاران بیهوش شد، مولانا تصویر از احوال کسانی می‌سازد که همهٔ عمر به زندگی حیوانی عادت کرده‌اند به همین دلیل طاقت بوی عطر و صفات حیات روحانی را ندارند و به قول دکتر زرین‌کوب «انس به دنیای حس آن‌ها را از ادراک لطایف ماورای حس بازمی‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۴۶). یا داستان ساده‌مردی که قوچی به ریسمان بسته و دنبال خود می‌کشد علاوه‌بر اینکه دزدها قوچ را می‌ربایند، او را فریب می‌دهند که در چاه همیان زری است اگر آن را بیرون آورد خمس آن صد دینار را که در همیان است بدو دهند. ساده‌مرد با حساب‌وکتاب پیش خود که قوچی را از دست داده اما با رفتن در چاه بهای شتری را به دست خواهند آورد، لباس‌هایش را از تن درمی‌آورد و به درون چاه می‌رود. دزد جامه‌های او را برمی‌دارد و ناپدید می‌شود. ساده‌مرد علاوه‌بر اینکه قوچش را از دست داده، به همیان زری دست نیافت و جامه‌های خود را نیز از دست داد. اینجاست که مولانا دغدغهٔ انسان‌ها و جامعهٔ انسانی را دارد و دلسوزانه هشدار می‌دهد که بر ناشناختگان اعتماد نکنید و دست از حرص و طمع بردارید و همیشه دوراندیش و

آینده‌نگر باشید تا چنین سرنوشتی نداشته باشید. از این‌دست امثال در *مثنوی* به‌وفور وجود دارد. نتیجه اینکه مولانا شعر را مایهٔ سرگرمی نمی‌دانست بلکه آن را اصل چگونه زیستن و راهی به‌سوی تهذیب نفس و تزکیهٔ باطن می‌دانست. بنابراین با وسواس یک قاضی می‌توان گفت که مولانا ضمن توجه به نظریهٔ «هنر برای هنر» آن‌هم نه مثل توجه ویکتورهوگو و تئوفیل گوتیه و امثالهم بلکه بنابر تعریفی که خودش از هنر دارد، نظریهٔ «هنر برای خدمت به جامعه» را بیان می‌کند. شارل پیر بودلر (Charles Pierre Baudelair) برخلاف هواداران اصل «هنر برای هنر» معتقد است که زیبایی و شعر به‌خودی‌خود سودمند واقع می‌شوند. ازنظر وی، شعر رسالتی خطیر دارد و مستقیماً با سرنوشت و وضع بشر پیوستگی می‌یابد. بدین منظور «بدی آگاه» را می‌سراید و راه به‌سوی تهذیب نفس و رستگاری می‌گشاید و شعر را عنصر جدایی‌ناپذیر از زندگی بشر می‌داند. از نظر او، «شعر ترجمان آرزوی بشر به‌سوی دنیای برتر است و شعر تنها اثری مکتوب، سلسله‌ای از تصویرها و صوت‌ها نیست بلکه نوعی روش زندگی کردن است» (بودلر، ۱۳۴۹: ۳۳). او از همان آغاز زندگی در پی آن بود که شیوهٔ شاعرانه‌ای از زندگی بیابد؛ یعنی روش موافق با اخلاق و زیبایی.

مولانا همچون بودلر لفظ و ظاهر کلام را زیبایی نمی‌دانست. تئوفیل گوتیه (Théophile Gautier) ، اسکار وایلد (Oscar Wilde) که هنر را برای هنر می‌خواستند، تعریفشان از هنر آن زیبایی‌ای است که لذت‌آفرین باشد و به هنر از جنبهٔ بیرونی آن نگاه می‌کردند که آن شیء هنری ظاهری زیبا و دلربا داشته باشد. برخلاف آنان، مولانا به جنبهٔ درونی اثر هنری توجه دارد و آن چیزی برایش لذت‌آفرین و زیباست که جنبهٔ معنوی والایی داشته باشد؛ چراکه معتقد است هنر اگر برای هنر باشد خالی از فایده است؛ برای آنکه ارزش واقعی هنر مشخص شود باید در خدمت جامعه باشد. مولانا هنری را می‌ستاید که هدف آن علاوه‌بر زیبایی، سودبخشی به جامعه باشد. برای مثال هیچ خطاطی خط را فقط به‌خاطر هنر نمی‌نویسد یا هیچ نقاشی نقشی را بدون نفع آن نمی‌نگارد بلکه استفاده از آن و مفید بودن آن نقاش یا هنرمند را وامی‌دارد تا تصویری

زیبا خلق کند که دیگران از آن لذت ببرند. بنابراین اگر هنر برای هنر باشد، ایجاد لذت آن در پرده باقی خواهد ماند. به قول مولانا:

هیچ نقاشی نگارد زین نقش — بی‌امید نفع بهر عین نقش
بلکه بهر میهمانان و کهان — که به فرجه وارهند از اندهان
هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب — بهر عین کوزه، نه بر بوی آب
هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام — بهر عین کاسه، نه بهر تمام
هیچ خطاطی نویسد خط به فن — بهر عین خط، نه بهر خواندن
نقش ظاهر بهر نقش غایب است — وان برای غایب دیگر ببست

(مولوی، ۱۳۸۰، ج۴: ۲۸۸۱-۲۸۸۶)

مولانا همچون «پیروان سن سیمون» هنر را خدمت به جامعه و پیشبرد اهداف انسانی می‌دانست و مثل طرفداران «هنر برای هنر» که ادعا داشتند «شاعر همیشه حق دارد اثر بیهوده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد» (سیدحسینی، ۱۳۵۳: ۱۹۸) هرگز فکر نمی‌کرد. به قول مهدی اخوان ثالث که دربارهٔ خوان هشتم سرود، شعر مولانا نیز «بی‌عیار و شعر محض خوب و خالی نیست» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۸۰). شعر مولانا شعر دردها، هجران و فراق‌ها و عالی‌تر و مهم‌تر از همه عشق به انسان و خداست. زیبایی‌شناسی سخن مولانا در گذر از محسوسات به‌سمت معقولات است، برعکس طرفداران هنر برای هنر که زیبایی و هنر را در محسوسات و اشیای ظاهری می‌دیدند. بنابراین لذتی که مولانا از هنر مد نظر دارد، لذت معنوی است؛ بنابراین راه مولانا از مدافعان هنر برای هنر جداست. مولانا هنر را برای خدمت به جامعه به کار می‌گیرد. مولانا در *مثنوی* در پی زیبایی‌های ظاهری سخن نیست تا این کلام خود را به انواع آرایه‌ها و صنایع بیاراید تا زیبا و آراسته گردد و مقبول طبع خوانندگان واقع گردد، بلکه دغدغه دارد و دغدغه‌های وی برای نجات بشریت گاهی از او طبیبی حاذق می‌سازد تا نه جسم انسان را بلکه روح او را از پلیدی‌های نجات دهد. وی در میان قصه‌های *مثنوی*، همچون طبیب حاذق بیماری‌های گوناگون آدمی را که همه از نفس اهریمنی و شیطانی سرچشمه می‌گیرد،

شناسایی می‌کند و به معالجهٔ آن می‌پردازد؛ چنان‌که در هر قصه اندکی حال خواننده خوش‌تر می‌شود.

ما طبیبانیم، شاگردان حق　　بحر قُلزم دید ما را، فانفلق
آن طبیبانِ طبیعت دیگرند　　که به تو از راه نبضی بنگرند
(مولوی، ۱۳۸۰، ج۳: ۲۷۰۲-۲۷۰۳)

۱۰. نتیجه

سیر تاریخی زیبایی‌شناسی از افلاطون تا مولانا، از تعریف‌های عقلانی و فلسفی آغاز می‌شود اما در سنت عرفانی اسلامی، به درکی شهودی و معنوی از زیبایی می‌انجامد؛ درکی که در آن، زیبایی با حقیقت، عشق و اخلاق در وحدت استعلایی قرار می‌گیرد. مولوی در *مثنوی*، این سیر را به اوج می رساند و بوطیقایی می آفریند که در آن، هرآنچه زیباست، نشان از خدا دارد و هرآنچه زشت است، می‌تواند طریق شهود باشد.

مسئلهٔ نسبت میان امر زیبا و امر اخلاقی، یکی از بنیادی‌ترین دغدغه‌ها در قلمرو زیبایی‌شناسی فلسفی و عرفانی است؛ مسئله ای که از یونان باستان تا سنت اسلامی و تا دوران معاصر، همواره محل تأمل و گفت‌وگو بوده است. این نسبت، گاه به‌صورت تعارض میان زیبایی هنری و الزام اخلاقی تصویر شده و گاه به‌عنوان پیوندی ژرف و وحدت‌آمیز میان زیبایی و نیکی به رسمیت شناخته شده است. در سنت عرفانی ایران، به‌ویژه در آثار مولانا جلال‌الدین بلخی، زیبایی نه‌صرفاً امری حسی یا هنری، بلکه حقیقتی معنوی و کشف‌پذیر در پرتو سلوک و شهود است. در *مثنوی معنوی*، زیبایی‌شناسی مولانا از سنخ بوطیقایی است که در آن، زیبایی به‌مثابهٔ پرتوی از حقیقت مطلق و اخلاق به‌عنوان نحوهٔ سلوک با آن حقیقت تفسیر می‌گردد. بدین‌ترتیب، بوطیقای *مثنوی* را می‌توان نمونه‌ای از پیوند وثیق میان زیبایی‌شناسی و اخلاق دانست؛ پیوندی که در آن «زیبا» نه امری مستقل از خیر، بلکه جلوه ای از آن است. همین امر، امکان بررسی نسبت میان امر زیبا و امر اخلاقی را در چارچوبی عرفانی و معنوی فراهم می‌سازد. در ارزیابی نسبت میان اخلاق و زیبایی‌شناسی در *مثنوی* مولانا، باید به این نکته توجه

داشت که ظاهر برخی حکایات اگرچه با معیارهای متعارف اخلاقی، زننده یا ناپسند به نظر می‌رسند، این ظاهر نمی‌تواند به‌تنهایی ملاک قضاوت دربارهٔ کل اثر قرار گیرد. مولانا در استفاده از زبان هزل‌آمیز و گاه مستهجن، نگاهی آگاهانه دارد؛ این زبان نه از سر ابتذال، بلکه در خدمت تربیت اخلاقی و انتقال مفاهیم عمیق عرفانی به کار گرفته شده است. مخاطبان نیز با درک همین هدف، واکنشی منفی به این نوع بیان نداشته‌اند، بلکه آن را وسیله‌ای برای دریافت بهتر آموزه‌های اخلاقی دانسته‌اند. افزون بر این، مولانا به مخاطب خود آگاه است؛ بخشی از مخاطبان *مثنوی*، نه خواص بلکه عامهٔ مردم، ازجملهٔ کسبه و بازاریان بودند. مولانا آگاهانه برای کاهش فاصله با مخاطب، از زبان آن‌ها و حتی شوخی و هزل بهره برده است تا پیام اخلاقی و عرفانی را مؤثرتر منتقل کند. همین شناخت مخاطب و بهره‌گیری از زبان آشنا و صادقانه، باعث شده است تا الفاظ رکیک در مثنوی، نه‌تنها موجب نکوهش نشوند، بلکه به درک بهتر معنا یاری رسانند. مخاطب در مواجهه با چنین حکایاتی، نه‌تنها دچار انزجار نمی‌شود، بلکه به‌دلیل پیوند صادقانه و عمیق میان زبان و معنا، بیشتر جذب اثر می‌شود. در *مثنوی*، طنز، هزل و گاه حتی ابتذال زبانی، نه تخریب‌کننده بلکه سازنده‌اند؛ چون به‌درستی در خدمت حکمت و تعلیم قرار گرفته‌اند.

زیبایی‌شناسی مولانا در معنا و مقصود نهایی سخن او جلوه می‌کند نه در ظاهر کلام. معیار زیبایی در نگاه او، پیوند کلام با حقیقت و توان آن در ایجاد اثر تربیتی و معنوی است. در چنین نگاهی، تمایز میان زشتی و زیبایی، یا اخلاقی و غیراخلاقی، در سطح الفاظ رنگ می‌بازد و جای خود را به فهمی ژرف‌تر از هنر می‌دهد؛ هنری که هدف آن تنها لذت زیبایی‌شناختی نیست، بلکه تعالی روح و بیداری مخاطب است.

ازاین‌رو، آنچه ممکن است در نگاه نخست ناسازگار با اخلاق به نظر برسد، در چارچوب کلی *مثنوی*، نه‌تنها نقص هنری محسوب نمی‌شود، بلکه نشانه‌ای از جسارت مولانا در بیان حقیقت و تربیت مخاطب از راه‌های گوناگون است. این‌گونه است که

مثنوی نه‌صرفاً اثری هنری، بلکه منظومه‌ای تربیتی و عرفانی تلقی می‌شود که همچنان در ادبیات فارسی و جهان، جایگاهی منحصربه‌فرد دارد.

منابع

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۸۲). *الاشارات و التنبیهات*. ترجمه و شرح حسن ملکشاهی. تهران: نشر حکمت.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱۳۹۵). *فصوص الحکم*. ترجمهٔ عبدالکریم سروش. تهران: انتشارات خوارزمی.

احمدی، بابک. (۱۳۹۶). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۹۰). *سه کتاب*. چ۱۵. تهران: نشر زمستان.

ارسطو. (۱۳۹۲) *بوطیقا (فن شعر)*. ترجمهٔ عبدالحمید آیتی. تهران: انتشارات هرمس.

افلاطون. (۱۳۸۰). *فایدروس*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

بودلر، شارل. (۱۳۴۹). *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*. ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: بنگاه نشر کتاب.

بهنام‌فر، محمد و وفایی‌فرد، مریم. (۱۳۹۹). تحلیل روان‌شناختی چند تمثیل هزل‌آمیز از مثنوی مولوی. فصلنامهٔ *کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۱(۴)، ۷۹–۹۴.

تاتارکویچ، ولادیسلاو. (۱۳۹۶). *تاریخ زیبایی‌شناسی قرون وسطی*. ترجمهٔ محمود عبادیان و سید جواد فندرسکی. تهران: نشر علم

تولستوی، لئون. (۲۵۳۶). *هنر چیست؟*. ترجمهٔ کاوه دهگان. چ۶. تهران: انتشارات امیرکبیر.

جعفری، محمدتقی. (۱۳۶۹). *زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

جلالیان، مینا. (۱۳۹۴). مبانی زیبایی‌شناسی در دیدگاه مولانا. فصلنامهٔ *هنر و تمدن شرق*، ۳(۸)، ۱۱–۱۸.

جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۴). *عرفان و تصوف*. قم: مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

حیدری، منصور و حاج‌ابراهیمی، سمیه. (۱۴۰۰). تحلیل زبان‌شناختی طبقات مخاطبان مثنوی با رویکرد سبک‌شناسی. فصلنامهٔ *پژوهش‌نامه زبان و ادبیات عرفانی*، ۱۳(۴)، ۱۰۹–۱۳۲.

دانشور، سیمین. (۱۳۷۵) شناخت و تحسین هنر. تهران: انتشارات کتاب سیامک.

دیویس، دیوید. (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و ادبیات*. ترجمهٔ عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۷). *بحر در کوزه*. تهران: انتشارات علمی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۸). *پله پله تا ملاقات خدا*. تهران: انتشارات علمی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *سرّ نی*. ج۱. تهران: انتشارات علمی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). *سرّ نی*. ج۲. تهران: انتشارات علمی.
ژکس. (۲۵۳۵). *فلسفهٔ اخلاق (حکمت عملی)*. ترجمهٔ ابوالقاسم پورحسینی. تهران: کتابخانهٔ سیمرغ وابسته به مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
ژیمنز، مارک. (۱۳۸۷). *زیبایی‌شناسی چیست؟*. ترجمهٔ محدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
ساکی، محمدرضا. (۱۳۹۰). جنبهٔ تعلیمی هزل در مثنوی. *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی (پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی)*، ۳(۱۰)، ۱۷۴-۱۵۳.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۸۰). *حکمة الاشراق*. به کوشش سید حسین نصر و هِنری کُربَن. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
سیدحسینی، رضا. (۱۳۵۳). *مکتب‌های ادبی*. تهران: انتشارات نیل.
سید رضی، ابوالحسن محمد بن الحسین بن موسی (گردآورنده). (۱۳۸۶). *نهج البلاغه*. ترجمهٔ محمد دشتی. قم: مؤسسهٔ تحقیقاتی امیرالمؤمنین(ع).
شاله، فلیسین. (۱۳۵۷). *شناخت زیبایی*. ترجمهٔ علی‌اکبر بامداد. چ۴. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
عربعلی، رضا. (۱۳۸۲)، واژگان توصیفی ادبیات. تهران: فرهنگ معاصر.
فروزانفر، محمد. (۱۳۶۵). *دیوان شمس و مثنوی معنوی*. تهران: دانشگاه تهران.
کتابی، احمد. (۱۳۹۴). *شگردهای بیانی مولانا در مثنوی معنوی*. تهران: انتشارات سمت.
کروچه، بندتو. (۱۳۷۲)، *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
موام، سامرست. (۱۳۷۷). *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه*. ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
موحد، عبدالحسین. (۱۳۹۲). *بوطیقای عشق در مثنوی مولوی*. تهران: نشر هرمس.
مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۸۰). *مثنوی*. شرح جامع مثنوی کریم زمانی. تهران: انتشارات اطلاعات.
مونروسی، بیردزلی و هاسپرس، جان. (۱۳۸۷). *تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: طرح نو.

نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

نصر، سید حسین. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: حکمت

نیوتن، اریک. (۱۳۹۷). *معنی زیبایی*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Hume, D. (1993). Of the standard of Taste, in *Selected Essays*, ed. S. Copley and A. Edgar (Oxford University Press), 126, 33.

Novitz, D. (1987). *Knowledge, Fiction, and Imagination* (Philadelfia: Temple University Press).

Wilde, O. (1913). *The Critic as Artist`*, *Intentions 8th edn* (London: Methuen : st Publ.1891), 93-128.