تاریخ وصول: ۸٦/۲/۱٤

تاریخ پذیرش: ۸٦/٤/۲۵

«جمال‌شناسی شعر مولانا در مثنوی شریف»

دکتر تورج عقدایی

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان

چکیده مقاله:

این مقاله که از یک پژوهش دراز دامن درباب زیبایی شناسی سخن مولانا در مثنوی شریف، برگرفته شده، بر آن است تا نحوهٔ سخن گفتن و شیوهٔ انتقال معانی بلند عارفانه مولانا را از رهگذر تصویرهای شاعرانه نشان دهد.

بنابراین پس از یک در آمد کوتاه، طرز تلقی مولانا را از زیبایی یا به سخن دیگر نگرش زیبایی شناسانهٔ او را به اختصار بررسی کرده‌ام و سپس «تصویر» را به مثابهٔ یگانه ابزار نمایش صورت‌های ذهنی شاعر، معرفی کرده، آن گاه برای نمودن توانایی مولانا در این امر، ابزارهای تصویر آفرینی او را در مثنوی نشان داده‌ام. در این بخش نگاهی گذرا به زیباشناسی حکایت‌های مثنوی، افکنده و سپس تشبیه، استعاره، کنایه، پارادوکس و حسامیزی‌های این اثر تعلیمی‌را با نمونه‌هایی معدود، معرفی کرده‌ام.

کلید واژه‌ها:

مثنوی، مولانا، زیبایی شناسی، تصویر، حکایت، نماد، تشبیه، استعاره، کنایه.

پیشگفتار

مثنوی به مثابهٔ بزرگ‌ترین اثر تعلیمی زبان فارسی، ارزش آن را دارد که گذشته از محتوای ژرفش، از لحاظ ساختار نیز موضوع تحقیق‌های دقیقی قرار گیرد. زیرا این اثر گران بها که از نظر محتوا حاوی اندیشه‌های بلندی است و در هر عصری می‌توان آن‌ها را در افق فکری همان روزگار قرار داد و تأویل کرد.به لحاظ صورت و ساختار نیز به هیچ اثر تعلیمی‌دیگر زبان، نمیماند. و این از آن روی است که مولانا مسایل عرفانی را در لباس تعابیر و تصاویر شاعرانه بیان می‌کند. نه این که مثل بسیاری از آثار تعلیمی‌فقط از عرفان در قالب مسایل عرفانی که کاری است ساده، سخن بگوید.

افزون بر این، توجه به این اثر که، مولانا آن را در شرایط روحی ویژه‌یی پدیده آورده و در آن «معنی» و «زیبایی» را جمع کرده است، می‌تواند ابزار مفیدی برای شناختن آن و پدیدآورنده‌اش باشد. زیرا آن چنان که یونگ چهرهٔ بر جستهٔ روان شناسی اعماق، می‌گوید: «هر انسان خلاّقی ترکیبی دو گانه یا سنتزی از قابلیت‌ها و استعدادهای متضاد است. از یک سو، انسانی با زندگی شخصی خاص خود و از دیگر سو فرایندی خلاّقه و غیر شخصی است. او در مقام بشری می‌تواند سالم یا بیمار باشد و از این رو ویژگی‌های شخصیتی او را باید در ساختار روانی‌اش جست و جو کرد. اما در مقام هنرمند، فقط با مطالعهٔ آثار خلاّقه‌اش می‌شود او را شناخت».[1]

نوشتهٔ زیر که برگرفته از یک تحقیق مفصّل است، می‌تواند گوشه‌هایی از جمال صورت را که گذرگاه کمال معنی در مثنوی است، نشان دهد و ما را با یکی از توانایی‌های پدید

۱ـ جاودانگی و هنر، ص ۸۰.

آورنده‌اش آشنا سازد. اما پیش از ورود به این مبحث، نگاهی گذرا بـه مقولـهٔ جمـال و جمـال شناسی شعر ضرورت می‌یابد.

جمال شناسی شعبه‌یی از فلسفه و کارش بررسی نظری هنر و ذوق هنری و هدفش درک و گزارش زیبایی و به ویژه زیبایی در هنر و ادبیات است. زیـرا «ادبیـات، هنـر خلـق زیبـایی بـه وسیلهٔ کلمات است».[۱]

زیبایی به مثابهٔ «لذتی که وجود خارجی یافته»،[۲] «عقل و تخیّل و تمـایلات عـالی انـسانی را تحریک می‌کند و لذت و انبساط پدید می‌آورد».[۳] زیبایی کـه آن را احـساس و ادراک کـرده، از آن لذت می‌بریم، در هنر و طبیعت هر دو، وجود دارد و آدمیان، بسته به میزان ذوق خـود از آن بهره برمی‌گیرند. از جمله زمینه‌هایی که زیبایی می‌تواند خود را در آن مطرح کند، هنر شـاعری است. شاعر با ترفندهای شاعرانه، کلامی‌زیبا و تأثیر گذار می‌آفریند و نه تنها در مخاطبان لـذت ایجاد می‌کند؛ بلکه آنان را اقناع کرده به پذیرش اندیشهٔ عاطفی خـویش وا مـی‌دارد. بـه همـین دلیل سخنوران بزرگ برای انتقال اندیشه‌های خود، طریقی بهتر از آفرینش زیبایی برای نفوذ در نفوس مخاطبان نمی‌شناسند.

اما منظور از جمال شناسی شعر «آن خصایصی است کـه لـذّت مطالعـه را بـرای خواننـده، صرف نظر از محتوا، فراهم می‌آورد، خصایصی که از شیوهٔ کاربرد زبان ناشی مـی‌شـود»[٤] زبـان شعر زبانی است عاطفی و برخلاف زبان ارجاعی که به مدلولی قرار دادی بـازمی‌گـردد و میـان دریافت‌کننده‌گانش اختلافی وجود نـدارد، قـراردادی نیـست و هـر خواننـده متناسـب بـا افـق اندیشگی خود آن را معنی می‌کند. زیرا ایـن زبـان بـه جـای بیـان مـستقیم موضـوع، آن را در پوششی از استعاره‌ها، کنایات و رمزها می‌پیچد و بدین ترتیب قرار داد زبان و منطق حـاکم بـر آن را در هم می‌ریزد و نـاگزیر بـه جـای «مفهـوم» از «تـصویر» کـه مهـم‌تـرین ابـزار نمـایش دریافته‌های شعری است، استفاده می‌کند تا متن را «زیبا» و «لذت بخش» نماید.

۱ـ زیبایی شناسی در هنر و طبیعت، ص ٦٨.

۲ـ لذات فلسفه، ص ۲۲۲.

۳ـ فرهنگ فارسی معین، زیرواژهٔ زیبایی.

٤ـ شیوه‌های نقد ادبی، ص ۱۲۵.

بنابراین جمال شناسی شعر از مقولهٔ نقد بلاغی است و «نقد بلاغی به تجزیه و تحلیل عواملی می‌پردازد که باعث تأثیر متن بر خواننده است و فضای اثر را در ذهن خواننده رسوخ می‌دهد».[۱] در نقد بلاغی معنا نه؛ بلکه چگونگی تحقّق آن بررسی می‌شود. به سخن دیگر در نقد بلاغی منتقد می‌خواهد بداند چه عامل یا عواملی بیت یا متن را بلیغ و زیبا کرده است. او می‌کوشد دلیل یا دلایل لذت بردن از متن را تبیین نماید. بنابراین وظیفهٔ نقد بلاغی بررسی توانایی‌های ادبی گوینده و ادبیّت متن، که در ابزارهای بیانی متجلّی می‌گردد، خواهد بود.

ابزارهای بیانی به صورت‌های قراردادی و شناخته شده‌یی نظیر تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و نظایر این‌ها اطلاق می‌گردد که خواننده از رهگذر آن‌ها زیبایی‌های اثر را کشف کرده، برای فهم عمیق‌تر معنا آماده می‌شود. به سخن دیگر یکی از اهداف نقد بلاغی کشف پیوند میان صورت و معنا برای رسیدن به درک ژرف تر معنا یا معناهایی است که در متن وجود دارد.

با توجه به آن چه گفته شده درمی‌یابیم که اساس کار نقد جمال شناختی اثر ادبی بر کشف و توضیح ظرایف و دقایقی که در مجموع ادبیّت آن را به وجود می‌آورند و سبب التذاذ هنری می‌گردند، نهاده شده است. این ظرایف به طور کلّی به وسیله ی «تصویر» به نمایش در می‌آیند.

تصویر یا تصویر ذهنی، در اصطلاح روان شناسی آن صورتی است که در اثر برخورد انسان با جهان بیرون در ذهن باقی می‌ماند. بنابراین «تصویر عبارت است از نحوهٔ خاص ظهور شیء در شعور انسان و یا به طریق اولی، تصویرطریقهٔ خاصی است که شعور انسان به وسیلهٔ آن یک شیء را به خود ارایه می‌دهد».[۲]

تصویر نشانهٔ واقعیت بیرونی است که از رهگذر یادآوری و تخیّل، دست‌مایهٔ کار دانشمند و هنرمند قرار می‌گیرد و برای بیان تفکّرات علمی و آفرینش‌های هنری آنان، به کار می‌رود. در شکل‌گیری تصویر از سویی محیط و تجربه‌های آدمی و از دیگر سوی طرز تلقی او از این روی داده‌های تجربی، نقش دارد. بنابراین هیچ تصویری احساس محض یا اندیشهٔ صرف نیست، بلکه تلفیقی خلاق از این‌هاست.

۱ـ نقد ادبی، ص ۲۷۳.

۲ـ طلا در مس، ج ۱، صص ۷۶ـ۷۵.

هم چنان که اشارت رفت تصویر در دانش و هنر، هر دو، به کار می‌رود. اما در هنر به یاری تخیّل خلاقه نرمند ساخته می‌شود به مثابهٔ ابزاری برای بیان در یافته‌های ذهنی او به کار می‌رود.

تصویر هر شاعر مبتکر از آن روی که «تجربهٔ هر کس تنها تجربهٔ اوست»،[1] به وی اختصاص می‌یابد و بدین ترتیب می‌توان از نظام تصویری شاعران سخن گفت و نگاه دگرگونهٔ آنان را به هستی از روی این تصویرها نشان داد. زیرا تصویرهای هنری هستی را در نظمی‌نوین و متفاوت با نظم موجود، مطرح و میزان خلاقیّت شاعران را تعیین می‌کنند.

همان طور که پیش‌تر یادآور شدیم، گرانیگاه تصویر هنری تخیّل است. به همین دلیل به تصویر هنری «صورت خیال» یا «صور خیال» نیز گفته می‌شود. هنرمند به یاری تخیّل خویش به مثابهٔ فرایندی ذهنی از تصوّرهای مخزون در خاطرش تصویرهایی می‌سازد که در جهان خارج وجود ندارد. این تصویرها که در اثر محاکات آفریده می‌شوند، مثل تصویرهای خواب بین، نیازمند تأویل‌اند. صور خیال از آن روی که وسیلهٔ انتقال در یافته‌های زیبای سخنوران است، از مقولهٔ زیبایی‌شناسی یا علم الجمال به شمار می‌آید.

مولانا به مثابهٔ یکی از پایه‌های بنیادین شعر فارسی، به شهادت آثارش هم زیبایی‌شناس و هم زیبایی آفرین است. امّا از آن روی که موضوع مقالهٔ حاضر بررسی گونه‌هایی از زیبایی‌های سخن مولانا در مثنوی است، نگاهی گذرا به مقولهٔ زیبایی شناسی او افکنده، به موضوع اصلی باز می‌گردیم.

مولانا عارفی است مسلمان و مثل عارفان دیگر فلسفهٔ زیبایی‌شناسی خود را بر اصل شناخته شدهٔ «اناالله جمیل و یحبّ الجمال»بنیاد می‌نهد و جان مایهٔ زیبایی را ذات پروردگار می‌داند و معتقد است تمام زیبایی‌های هستی از جمال جمیل معشوق ازلی صادر می‌شود:

جرعه‌یی بر ریختی زان خفیه جام　　بر زمین خاک من کأس الکرام
هست بر زلف و رخ از جرعه‌ش نشان　　خاک را شاهان همی‌لیسند از آن
جرعهٔ حسن است اندر خاک　　که به صددل روز و شب می‌بوییش

(۳۷۲-۷٤/۵)

۱ـ شعر و اندیشه، ص ۲۳.

این زیبایی تنها از رهگذر ذوق و شهود دریافتنی است. بنابراین آنان که معرفت خویش را بر پایهٔ منطق و استدلال استوار کرده‌اند، از ادراک جمال او و حقیقت زیبایی‌های جهان، بی‌بهره می‌مانند. اگرچه عارف هم که به شهود این جمال جمیل توفیق می‌یابد از وصف آن اظهار ناتوانی می‌کند:

یک زمان بگذار ای هم ره ملال　　تا بگویم وصف حالی زان جمال
در بیان ناید جمال حال او　　هر دو عالم‌چیست؟عکس‌خال‌او

(۱۹۰-۹۱/۲)

بنابراین جوهر جمال الهی به مثابهٔ جان در پیکرهٔ هستی ساری است و این همه حسّ و حرکت و پویایی در جهان برای فعلیّت بخشیدن به زیبایی بالقوه‌یی است که عالم از از جام خفیهٔ الهی چشیده است:

خوب رویان آینهٔ خوبی او　　عشق ایشان عکس مطلوبی او
هم به اصل خود رود این خدّ و خال　　دایماً در آب کی ماند خیال

(۳۱۸۱-۸۲/٦)

به باور مولانا برای کشف و درک زیبایی باید زیبا شد:

چون شدی زیبا بدان زیبا رسی　　که رهاند روح را از بی‌کسی

(۳۱۰۰/٦)

زیبایی که از سرچشمهٔ فیّاض جمال ازلی یارجاری می‌گردد، ناگزیر برای دریافتنی شدن صورتی به خود می‌گیرد و بدین ترتیب یکی از تقابل‌های دوگانهٔ مثنوی، یعنی صورت و معنا که از مقوله‌های زیبایی شناسی است، شکل می‌گیرد. اگر چه مولانا به دلیل آن که در نهایت معنی گراست، در این تقابل جانب معنا را می‌گیرد. امّا به مثابهٔ عارف، اندیشه‌ورز و شاعری بزرگ به خوبی می‌داند که معنا بی‌حضور صورت تحقق نمی‌یابد، بنابراین نه تنها به صورت، بی‌توجه نیست، بلکه صورت را محل دریافت معنا و زیبایی می‌داند. ولی به درست می‌گوید که جوهر معنا را از عرض صورت ماندگارتر است و به همین دلیل صورت را در قبال معنا بی‌اعتبار دانسته، می‌گوید: «حسن صورت هم ندارد اعتبار» (۲٥٦/٦) و یا در جای دیگر برای اهمیت دادن به محتوا در قبال صورت، از تمثیل جام و باده استفاده کرده، صورت را به جام و

معنا را به محتوای جام؛ یعنی باده، مانند می‌کند و از مخاطب می‌خواهد مستی را از قدح نه؛ بلکه از باده بجوید. زیرا قدح و باده از یک جنس نیستند.

زین قدح‌های صور کم باش مست　　تا نگردی بت تراش و بت‌پرست
از قدح‌های صور بگذر، مایست　　باده‌درجام‌است،لیک ازجام‌نیست

(۳۷۰۷-۷۰۸/٦)

با وجود آن که مولانا مست محتوا است، از آن روی که به کمال آدمی به مثابهٔ اوج وحدت و انسجام پندار، کردار و گفتار او می‌اندیشد و از آن جهت که کمال جز از رهگذر اعتدال تحقق نمی‌یابد، میان صورت و معنا تعادلی برقرار می‌کند و به دلیل سلطهٔ کم نظیرش بر زبان و ادب فارسی، بدون رنج و تکلف به آفرینش زیبایی، از آن دست که کم تر کسی قادر به ایجاد آن است، نایل می‌آید. اگر چه شواهد بسیاری برای این مدعا در مثنوی یافت می‌شود، به شاهد زیر بسنده می‌کنیم:

گر محبّت فکرت و معنیستی　　صورت روزه و نمازت نیستی
هدیه‌های دوستان با هم دگر　　نیست اندر دوستی الاّ صور
تا گواهی داده باشد هدیه‌ها　　بر محبّت‌های مضمر در خفا
زان که احسان‌های ظاهر شاهدند　　بر محبت‌های سرّ ای ارجمند

(۲٦۲۵-۲۸/۱)

اگرچه تجلی‌گاه اصلی این زیبایی‌ها غزل‌های اوست، اما مثنوی اش نیز از این جلوه‌های جمال بی‌نصیب نمانده است. زیرا مثنوی به مثابهٔ شاهکار بی‌بدیل ادب تعلیمی فارسی، چون آب روان است و توقّف نمی‌شناسد. دریایی است گسترده و ژرف که آغاز و انجام نامتعارفش در فضایی اسطوره‌یی، میان «بشنو از نی» تا «که از دل جانب دل روزنه است»، امتداد می‌یابد و هر لحظه موجی از اندیشه‌های تازه برمی‌انگیزد و به جانب مخاطب روانه می‌سازد. این است که خوانندهٔ مثنوی به محض ورود به این بحر، با امواجی از تصاویری زیبا و دلنشین که گزارندهٔ اندیشه‌های مولاناست مواجه می‌گردد و آرزو می‌کند با عبور از این صورت‌های خیالی که ابزار هم زبانی با مولاناست، به معانی پنهان در ورای آن‌ها دست یابد و در لحظه‌هایی هر قدر هم کوتاه، با سرایندهٔ مثنوی هم‌دلی کند. همان طور که نیکلسون می‌گوید: «جلال الدین،

در دیوان، تعالی و بلند پروازی بیش‌تری دارد. با این همه برای دریافت تمامی‌دامنه و گوناگونی نبوغ وی باید مثنوی را خواند».[۱]

استاد عبدالحسین زرین کوب هم که سال‌ها با مولانا در مثنوی زیسته مثنوی را اثری تعلیمی و شبیه به مجالس منظوم وعظ و تذکیر می‌داند و می‌گوید در عین حال این اثر «آکنده است از شور و هیجان شاعرانه. شاعر در آن از زبان نی چنان نغمه‌هایی روحانی می‌سراید که گاه غزل‌ها و ترانه‌های مجالس رقص و سماع را به خاطر می‌آورد».[۲] محققی دیگر، باز هم با توجه به تعلیمی‌بودن مثنوی می‌گوید: «آن چه مایهٔ شگفتی است این است که مولانا ابیات را بربدیهه می‌سرود و حسام‌الدین چلپی می‌نوشت. با این همه زبان کاملاً ادبی است و به طور حیرت آوری مشتمل بر صنایع بدیعی و بیانی است».[۳]

با وجود آن که مثنوی، در همان حال که با اندیشهٔ مخاطب درگیر می‌شود، سرشار از شور و شوق شاعرانه‌یی است که برای بیان ما فی الضمیر برانگیخته شده، تقریباً غالب مثنوی خوانان از منظر یک اثر آموزشی بدان نگریسته و از زبان و بیان زیبایش، اگر نگوییم کاملاً غافل مانده، دست کم بهرهٔ چندانی هم برنگرفته‌اند. در حالی که بی‌گمان در مثنوی مولوی «بیت‌هایی که شعر ناب باشند، کم نیست و این گونه بیت‌ها اغلب، بلکه تمام آن‌ها ساده و روان‌اند. به همین دلیل مولوی شناسان، به سادگی از آن گذشته‌اند و می‌گذرند. امّا وقتی به بیت ضعیفی چون:

عقل اوّل راند بر عقل دوم ماهی از سر گنده گردد، نی زدم

می‌رسند، ناگهان به وجد می‌آیند و بحث‌ها بر می‌انگیزند که «گنده» به ضمّ حرف اوّل است یا به فتح آن، مولوی شناسی نیست که بر سر این بیت قال و اقولی نکرده باشد».[٤]

با توجه به باور این محققان برای ادراک زیبایی‌های این اثر به قرائتی تازه از آن نیازمندیم. قرائتی که معنا را از خلال بیان زیبا دریافت کند، و این وقتی حاصل می‌شود که خوانندهٔ مثنوی این کتاب را از «لحاظ صورت و فرم قوی‌ترین اثر زبان فارسی به شمار» آورد. «نه آن که بگوید معانی بسیار خوب است. امّا در شیوهٔ بیان یا صورت دارای ضعف و نقص است. وقتی

۱ـ ادبیات کلاسیک فارسی، ص ۲٤۰.

۲ـ ارزش میراث صوفیه، ص ۱٤٦.

۳ـ سبک شناسی شعر، ص ۳۳ـ۲۳۲.

٤ـ سعدی، ص ۲۸ـ۲۷.

از درون به این منظومه بنگرید ضعیف‌ترین و ناهنجارترین ابیات مثنوی مولـوی اسـتوارترین و هماهنگ‌ترین سخنانی است که می‌توان در زبان فارسی جست و جو کرد».[۱]

به هر روی، اگر چه مولانا در مثنوی، مثل غزلیات شمس سـر شـاعری نـدارد، لحظـه‌هـای شاعرانه در آن کم نیست و این بدان دلیل است که هر جا کلام اقتضا می‌کند و یـا «جـانِ بـوی یوسف یافته‌اش، دامان او را برمی‌تابد که به پاس حـق صـحبت سـال‌هـا، حـالی از آن خـوش حال‌ها بازگوید»، سمند شعر را می‌جهاند و در صحرا ی جان تفرّجی مـی‌کنـد و دریافتـه‌هـای ناخودآگاهانهٔ خویش را در فـصیح و بلیـغ‌تـرین شـکل و بـا اسـتفاده از تـصاویری دلنـشین و فضاهایی شاعرانه، با مخاطب در میان می‌نهد.

تصاویر مثنوی اگرچه در فرم‌های ثابتی عرضه می‌شوند، از لحاظ تخیّل شـاعرانه نیرومنـد و از نظر عناصر سازنده بسیار متنوع‌اند و مولانا، با بهـره‌گیـری از غنـای فرهنگـی و تجربـه‌هـا و دانسته‌های وافرش، نه تنها از تمـامی‌عناصـری کـه در دسـترس خیـال اوسـت، بـرای سـاختن تصویرهایش بهره می‌گیرد، بلکه این پدیده‌ها را به عناصری شاعرانه تبدیل مـی‌کنـد و بـدان‌هـا ارزش زیبا شناختی می‌بخشد.

آن ماری شیمل در باب تنوّع عنصرهای سـازندهٔ تـصاویر او مـی‌گویـد: «هـر چیـز از پیـاز پوسیده گرفته تا زیبایی درخشان ماه و از سرگین گرفته تا نسیم جان بخش بهاری برای مولوی قابلیت تشبیه و استعاره پیدا می‌کند و شگفت آن که حتی تعبیرات نا زیبا و ناهنجار مـانع لـذت بردن آدمی‌از شعر او نمی‌شود. به حقیقت می‌توان گفت جلال‌الدین استعداد دگرگـون سـاختن هر چیز را که به دستش می‌آید، داشت».[۲]

این گفتهٔ شیمل به دو ویژگی بارز تصویر آفرینی مولانا؛ یعنی سرچشمه‌هـای الهـام و نبـوغ شاعرانهٔ او اشاره دارد. به راستی مولوی با تأمـل بـر اجـزای هـستی و تأثیرپـذیری از محـیط و برقرار کردن پیوندی عاطفی با آن، زمینه را برای شکل گـرفتن الهـام شـاعرانه در ضـمیر خـود فـراهم مـی‌آورد و بـا نبـوغ هنـری‌اش «اگـر از عـادی تـرین چیزهـا سـخن بگویـد، سـخنش شگفت‌انگیز می‌نماید و شعر ناب است».[۳] به سخن دیگـر مولانـا چونـان دانـشمندی ابتـدا بـه

۱ـ منطق الطیر، ص ۲۰.

۲ـ شکوه شمس، ص ۹۰.

۳ـ تصویرگری در غزلیات شمس، ص ۱۵۵.

مشاهدهٔ مستقیم و دقیق اشیا و پدیده‌ها می‌پردازد و سپس به مثابهٔ هنرمندی کم نظیر یافته‌هایش را به جای تبدیل کردن به مفاهیم، در قالب تصاویر ریخته، دریافتنی می‌کند و از رهگذر تأمل در دقایق حیات بیرونی؛ و درونی کردن آن، به معرفتی ویژه از هستی دست می‌یابد و با تکیه بر این ذخیرهٔ پایان‌ناپذیر است که می‌تواند «از کوچک‌ترین حادثه در جهان خارج، از معمول‌ترین اشیا، از پیش پا افتاده ترین امور عالم، نتایج بسیار والا، گران بها، نامأنوس و دور از ذهن، امّا آموزنده و به فکر فرو بردنی گیرد. به طوری که به همین جهان ملال آور، تکرار شونده و پر تشابه حاضر ما، چهره‌یی بدیع می‌بخشد».[۱]

نکتهٔ دیگر در تصویرسازی مولانا، توجه عمیق اوست به هماهنگی تصاویر و زمینه‌های بحث. به همین دلیل در تصویرهایش دو امر عاطفی و عقلانی را دوش به دوش هم می‌بینیم و درمی‌یابیم که تصاویر او با عقل و یا عاطفهٔ محض ساخته نمی‌شود. بلکه همه جا عواطف شور انگیزش را از صافی عقل ممیّز عبور می‌دهد تا میان عاطفه و خرد که از لوازم اثر تعلیمی است، پیوندی استوار برقرار نماید و نشان دهد، هم چنان که عقل یا عشق محض یافت نمی‌شود، عاطفه و عقل محض نیز امکان بروز ندارد و تنها می‌توان از تأکید بیش از حد بر یکی در قبال دیگری سخن گفت.

به نظر می‌رسد نوع تعلیمی، برای ایفای نقش خویش که ابلاغ موضوعی خاص است، در ذات خود به تصاویر شاعرانه نیازی ندارد. امّا مثنوی، هم چنان که در بسیاری از جهات؛ از این نظر نیز با آثار تعلیمی‌دیگر، متفاوت است. زیرا مولانا، اگرچه در مثنوی بر محتوا تکیه می‌کند، از ادبیّت متن که ابزار تأثیرگذاری بر مخاطب است، غفلت نمی‌ورزد. ولی برخلاف شاعران صورتگرایی، نظیر انوری، خاقانی و نظامی، برای ساختن تصاویر و ایجاد ادبیّتی چشم‌گیرتر از معنا، وقت زیادی صرف نمی‌کند. یا شاید بهتر است گفته شود اندیشه و معنا مجال این کار را به وی نمی‌دهد. امّا در آن هنگام که بیان معانی او را بر سر شوق می‌آورد و عنان اختیار از کفش می‌رباید، در اثر غلبهٔ ذوق و شهود، تصاویری از ذهنش می‌تراود که مثنوی را، اگر نه همانند غزلیات شمس که سراسر هیجان شاعرانه است، به اثری شاعرانه تبدیل می‌کند و بدین دلیل است که گفته می‌شود: لحظه‌های شاعرانهٔ مثنوی «به گل‌هایی می‌ماند که در بین

۱ـ تمثیل در شعر مولانا، ص ۹.

صخره‌های کوهستانی می‌روید و گاه یاد آور پرتو مهتابی است که دریای طوفانی و امواج سهمگین و تیره‌اش را روشن می‌کند و چیزی از عمق ورطه‌های آن را نشان می‌دهد».[۱]

البته هم چنان که پیش‌تر اشارت رفت، این لحظه‌های شوق انگیز وتصاویر حاصل از آن‌ها در همه جا با زمینهٔ بحث؛ یعنی عرفان که هم زاد شهود است، کاملاً هم خوانی دارد و خوانندهٔ مثنوی که در همه جای این اثر تعلیمی‌درجست وجوی معناست این همه تصویر را نه تنها موجب ملال ومزاحم دریافت معنی نمی‌یابد، بلکه همواره احساس می‌کند که انتقال معنا، بی‌واسطهٔ این تصاویر دست کم با این دقت و وضوح، امکان پذیر نبوده است.

از این گذشته، از آن روی که مولانا محقّق است و نه مقلّد و نیز از آن روی که «نحوهٔ ظهور یافتن هر پدیده وابسته به نحوهٔ مشاهدهٔ آن پدیده است»،[۲] راهی جز این پیش روی او نبوده که یا برای دریافته‌های تازه و مبتنی بر تجربه‌های مستقیمش، تصاویری نو ابداع کند و یا در تصویرهای موجود چنان تصرّف کند که برای بیان این دریافته‌ها مناسب باشند. به سخن دیگر، چون تصویرهای کهنه و زبانی شده را برای انتقال دریافته‌های خود ناتوان می‌یابد از تصویرآفرینی گزیری ندارد و چنان که در ابیات زیر گفته است، تصاویر او به مثابهٔ برگ وباری است که از بیخ اندیشهٔ او می‌روید:

گرچه پنهان بیخ بر بیخ‌آور است　　برگ سیما هم وجوهم اخضر است
آن چه خورد آن بیخ از زهر و زقند　　نک منادی می‌کند شاخ بلند
بیخ اگر بی‌برگ و از مایه تهی است　　برگ‌های سبز اندر شاخ چیست؟
بر زبان بیخ گل مهری نهد　　شاخ‌دست و پا گواهی می‌دهد

(۲۰۸۲ -۸۵/۵)

و به راستی به همین دلیل است که از مثنوی و تصویرهای زیبایش بوی مولانا به مشام می‌رسد و دوستداران او کلامش را از میان هزار سخن دیگر به آسانی باز می‌شناسند.

هم چنان که پیش‌تر گفته شد، مولانا نیز مثل بسیاری از سخنوران دیگر، زادگان تخیّل خویش را در قالب ابزارهایی شناخته شده، عرضه می‌کند. سخن گفتن از این ابزارها و محتوای

۱ـ سرّنی ج ۱، ص ۲٦۸.

۲ـ معنی زیبایی، ص ۸.

آن‌ها در مثنوی به بحثی دراز دامن نیاز دارد که نگارنده بدان پرداخته و امیدوار است بـه زودی در اختیار دوستداران مولانا قرار گیرد. ایـن تـصاویر بـه قـدری متنـوع‌انـد کـه حتـی انتخـاب نمونه‌هایی از آن‌ها، برای معرفی اجمالی زیبایی شناسی مثنوی، آسان نیست. پس به نـاگزیر بـه مباحثی کلی و مختصر در باب هر یک از این ابزارها بسنده می‌کنیم.

آن چه در مثنوی پیش از هر چیز نظر را بـه خـود جلـب مـی‌کنـد، توانـایی مولاناسـت در حکایت‌پردازی و نحوهٔ استفادهٔ او از آن‌ها برای تشریح، توصیف و تجسّم اندیـشه‌هـای مجـرّد خویش.تمام حکایات مثنوی، تمثیل یا مشبّه به‌های گسترده‌یی هـستند کـه بـه منظـور توضـیح مسأله‌یی که به مثابهٔ مشبه این حکایات، پیش از آمده، بـه کـار مـی‌رود. بنـابراین سـخن او دو سطح پیدا می‌کند. سطحی بیرونی که به موضوعی معین اشاره می‌کنـد و معنـایی حقیقـی داردو سطحی که با تغییر و تأویل این صورت حقیقی، دریافتنی است. سطح دوم همان است که بـدان حکایت تمثیلی گفته می‌شود و مولانا در سراسر مثنوی از آن به فراوانی اسـتفاده مـی‌کنـد. امّـا همین سطح دوم گاه حاوی نمادهایی است که برای نمودن چیزهایی کـه بـود ندارنـد، بـه کـار رفته‌اند. این نمادها پدیده‌هایی حسی‌اند که بی‌قرینهٔ صارفه، به اموری مجّرد دلالت دارند. مولانا خود به نماد پردازی‌هایش اشاره کرده، می‌گوید:

من چو لـب گـویم لـب دریـابود مـن چـو لا گـویم مـراد الاّ بـود

(۱۷۵۹/۱)

گاهی مولانا خود این حکایات را تأویل کرده، از نمادهای آن‌ها رمزگشایی می‌کند و گـاهی این تأویل و رمزگشایی را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد. مثلاً در اولین حکایـت مثنـوی، حکایـت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و خریدن او، چنان که بسیاری از شارحان مثنوی گفته‌اند «پادشـاه کنایه از روح قدسی و جان علوی است و کنیزک عبارت از تـن یـا نفـس حیـوانی او و زرگـر اشاره به دنیاست و جهت مناسب آن است که روح قدسـی بـه بـدن و جـان حیـوانی تعلـق و دلبستگی دارد و جان حیوانی بستهٔ خواب و خور و شیفتهٔ جهان پر نیرنگ و دنیـای رنـگ‌آمیـز است که از این جهت او را زرگر توان خواند و طبیبان عبارت‌اند از راهنما یان ناقص و علمـای

ظاهر و حکیم غیبی نمودار مرشد حقیقی است که نظر بـر دل دارد و فریفتـهٔ علایـم و اسـباب ظاهر نیست».[۱]

امّا مولانا در این حکایت هیچ اشاره‌یی به این وجوه نمادین نمـی‌کنـد و دسـت خواننـده را برای تأویل بازمی‌گذارد. در حالی که در برخی از حکایات نظیر حکایت «مری کردن رومیـان و چینیان در علم نقاشی» حکایت را تأویل کرده، و رومیان را نماد صوفیان می‌داند و می‌گوید:

رومیـان آن صـوفیانانـد ای پـسر　　بـی‌زتکـرار و کتـاب و بـی‌هنـر

(۳٤۸۳/۱)

یا در «قصهٔ اعرابی درویش و ماجرای زن او بـا او بـه سـبب قلّـت ودرویـشی»، وقتـی بـه مخلص ماجرای مرد و زن می‌رسد آن را تأویل کرده، می‌گوید:

مـاجرای مـرد و زن افتـاد نقـل　　آن مثال نفس خـود مـی‌دان و عقـل
این زن و مردی که نفس است و خـرد　　نیک بایـسته اسـت بهـر نیـک و بـد
ویـن دو بایـسته در ایـن خـاکی سـرا　　روز و شب در جنگ و انـدر مـاجرا
زن همـی خواهـد حـویج خانقـاه　　یعنی آب رو و نان و خـوان و جـاه
نفـس هـم چـون زن پـی چـاره‌گـری　　گـاه خـاکی گـاه جویـد سـروری
عقل خـود زیـن فکرهـا آگـاه نیـست　　در دمـاغش جـز غـم الله نیـست

(۲٦۱۷-۳۲)

گذشته از زیبایی شناسی حکایت‌ها که از جنبـه‌هـا و جهـات مختلـف و از جملـه از منظـر ادبیات و عناصر داستانی قابل بررسی است و نشان می‌دهنـد کـه مولانـا در پـردازش داسـتان، انتخاب موضوع‌های مناسب برای درونمایه‌ها، شخصیت پردازی، بهره‌گیری از گفت و گـو و... مهارتی کامل دارد، زیبایی‌هایی که از رهگذر تشبیه، استعاره، تمثیل، کنایه و برخـی آرایـه‌هـای بدیعی در مثنوی به وجود آمده، نیز، در خور تأمّل است.

۱ـ خلاصهٔ مثنوی، ص ۳۸.

تشبیه

مولانا در مثنوی برای ساخت تصاویر شاعرانه اش، بیش از هر ابزاری از تشبیه در ساختار فشرده و گستردهٔ آن استفاده کرده است. زیرا تشبیه در تقریب معنا به ذهن مخاطبان عام مثنوی، مناسب‌ترین ابزار به شمار می‌آید و مولانا با استفاده از این ابزار پر کاربرد صور خیال، که متناسب با مقتضای حال مخاطبان اوست، بر بلاغت کار خویش می‌افزاید.

تشبیه در مثنوی از دو منظرصورت و محتوا قابل بررسی و طبقه‌بندی است. امّا ازآن روی که صورت تشبیه، به مثابهٔ کهن‌ترین الگوی ذهن بشر برای انتقال مافی الضمیر، نسبتاً ثابت و تغییر ناپذیر می‌ماند. امّا به کارگیری مشبه به‌هایی که از حوزه‌های مختلف، ولی به هم پیوستهٔ زندگی اجتماعی، فرهنگ بشری و طبیعت، برمی‌گزیند، نه تنها محدودیت صورت و ساختار تشبیه را جبران می‌کند، بلکه گسترهٔ خیال مولانا را هم به نمایش می‌گذارد.

به هر روی مولانا، از تمامی‌ساخت‌های تشبیه، متناسب با زمینهٔ بحث، استفاده می‌کند و جایی که سخن مقتضی ایجاز است، از صورت فشرده تشبیه و در جایی که بلاغت ایجاب کند، از صورت گستردهٔ آن استفاده می‌کند. در این میان گاه از یک مشبه به با وجه شبه‌های یکسان یا مختلف برای تجسّم مشبه‌های متفاوت به دفعات استفاده می‌کند. بی‌گمان، این واژگان پر بسامد، از منظر سبک شناسی معنی داراست و می‌تواند ذهنیت این شاعر و عارف بزرگ پارسی سرای را آشکار نماید برای رعایت اختصار به ذکر دو نمونه بسنده می‌کنیم.

از میان واژگان پر بسامد مثنوی در جایگاه مشبهٌ به، نظیر آب، دریا، بحر، خورشید، شمس، مرغ، درخت، باغ، پرده، آینه، چراغ، شمع و ...«آب»، برای تجسم مشبه‌های مجرد، تشبیه‌های فشردهٔ زیر را به وجود آورده است.

آب وصل(۱۹۹/۱)، آب حلم(۸۵۲/۱)، آب حواس (۲۷۰۸/۱)، آب علم (۳۷٤٦/۱)، آب رحمت (۱۲۵۳/۲)، آب نور (۱۲۵۷/۲)، آب فهم (۲۱۰۳/۳)، آب صبر (۳٤٦۱/۳)، آب ذکر (٤۳۷/٤)، آب وحی (۱٦۵۷/٤)، آب دانش (۱۹٦۵/٤)، آب ظلم (۲۵۲۵/٤)، آب روح شاه (۷۲/۵)، آب هش (۱۰۸۵/۵)، آب نطق (۲٦۵۵/٦)، آب صاف وعظ (٤٤۷۳/٦)

گاهی مشبه واحد و مشبه به متعدّد است. مولانا از این گونه، وقتی استفاده می‌کند که زمینهٔ بحث برای کش دادن سخن مهیاست و می‌توان مخاطب را از رهگذر این تشبیه به پذیرش اندیشه‌یی، برانگیخت.

در نمونهٔ زیر که از یک حکایت در دفتر دوم برگرفته شده، مولانا برای تجسّم «کشش» معشوق یا مقصود و «کوشش» عاشق، از تشنه‌یی سخن می‌گوید که بر سر دیواری نشسته و ناگهان خشتی از دیوار کنده به زیر می‌افکند. خشت در آب می‌افتد و صدای آب تشنه را برای رسیدن به آب به شوق می‌آورد. پس خشت‌های دیوار را یکی بعد از دیگری می‌کند و در آب می‌اندازد. آب از تشنه می‌پرسد از این کار چه سودی نصیبت می‌شود؟ تشنه می‌گوید دو سود در این کار است. یکی آن که صدای تو را به مثابهٔ مطلوب می‌شنوم و بودنت شوقم را برای وصال بیش‌تر می‌کند و دیگر آن که هر خشت که از این مانع بلند کنده شود، فاصلهٔ میان من و تو را کم‌تر خواهد کرد.

بنگرید که مولانا، برای بیان احوال روحانی آن تشنه، از کدام مشبهٌ به‌ها استفاده می‌کند.

بانگ او چون بانگ اسرافیل شد　　مرده را زین زندگی تحویل شد
یا چو بانگ رعد ایام بهار　　باغ می‌یابد از و چندین نگار
یا چو بر درویش ایام زکات　　یا چو بر محبوس، پیغام نجات
چون دم رحمان بود کان از یمن　　می‌رسد سوی محمّد بی‌دهن
یا چو بوی احمد مرسل بود　　کان به عاصی در شفاعت می‌رسد
یا چو بوی یوسف خوب لطیف　　می‌زند بر جان یعقوب‌نحیف

(۱۲۰۰ـ۱۲۰۵/۲)

به طور کلی می‌توان گفت تشبیه در مثنوی، غالباً صریح و ساده و موجب تقریب معنی به ذهن است. البته گفتنی است که این تشبیه‌ها در عین سادگی، در اغلب موارد، ژرف‌اند و توان القایی بالایی دارند. امّا گاهی و به ندرت با تشبیه غریب نیز مواجه می‌گردیم. در چنین مواردی بدون داشتن اطلاعاتی کافی از زمینهٔ بحث و اجزای تشبیه، نمی‌توان پیوندی میان مشبه و مشبهٌ به بر قرار کرد و وجه شبه را دریافت. مثلاً در بیت:

ور ز زرّش نور حق قسمیش داد　　همچو رسم مصر سرگین مرغ زاد

(۲۹۹/٤)

اگر مخاطب نداند که مصریان برای جوجه کشی، تخم‌ها را درون سر گین می‌نهادند و بدان حرارتی ملایم می‌دادند تا جوجه‌ها سر از تخم در آورند، نمی‌تواند از روی مشبهٌ به؛ یعنی «رسم مصر» وجه شبه را تشخیص دهد.

استعاره در مثنوی

استعارهٔ اصلی در مثنوی همان است که در آغاز کتاب آمده است. حرکت دایره واری که سیر نزولی و عروجی انسان را از «روزگار وصل» تا «جدایی» و پس آگاهی از «اصل خویش» و بیدار شدن شوق دیدار و تهذیب نفس برای دیدارمجدّد در قالب، نمادهای نی و نیستان نشان می‌دهد تا صعود انسان را از «نقص» به «کمال» به تصویر کشد.

امّا مولانا برای توضیح و تشریح این استعارهٔ اصلی از استعاره‌های مصرّحه و کنایی بسیاری هم استفاده می‌کند. اگر چه وجود اندک استعاره‌ها نسبت به تشبیه در مثنوی، می‌نماید که استعاره به دلیل فشردگیش نسبت به تشبیه تحرک و پویایی کم تری دارد و برای تجسم بخشی ایده‌های مجرد به پای تشبیه و تمثیل نمی‌رسد.

از این گذشته، غالباً استعاره‌های مصرّحهٔ مثنوی، بر خلاف استعاره در آثار دیگر، جز از رهگذر متن ثابهٔ قرینهٔ صارفه، قابل تشخیص نیست. به سخن دیگر قرینهٔ استعاره، جز در موارد محدود، حالی است و از کلّ حکایت یا حال و هوای حاکم بر موضوع دریافت می‌شود. مثلاً در بیت:

چون شکاری می‌نمایدشان زدور جمله حمله می‌فزایند آن طیور

(۳۷۲۶/۳)

طیور، استعاره از قوای ادراکی آدمی‌است. در حالی که بدون توجه به متن، درک این استعاره ممکن نیست. امّا البته استعارهٔ آسان یاب هم در مثنوی کم نیست. مثلاً در بیت‌های زیر باز شناخت استعاره‌های آیینه برای دل و شمع طراز برای زن (کنیزک)، دشوار نیست:

آینه‌ت دانی چرا غمّاز نیست زانکه زنگار از رخش ممتاز نیست

(۳٤/۱)

سوی شاهنشاه بردندش به ناز تا بسوزد بر سر شمع طِراز

(۱۹٦/۱)

با استخراج و طبقه بندی استعاره‌های مثنوی درمی‌یابیم که مولانا هم چنان که در تشبیه گفته شد، محدودیّت قالب استعاره را با گسترهٔ وسیع عناصر سازندهٔ آن جبران می‌کند. از میان استعاره‌های فراوانی که در مثنوی به کار رفته، استعاره‌های زیر، بی‌گمان زادهٔ تخیّل فرهیختهٔ مولاناست ودر ادب فارسی پیشینه‌یی ندارند:

سلطان الغ: خداوند

مومن و ترسا، جهود و گبر و مغ جمله را رو سوی آن سلطان الغ

(۲٤۲۳/٦)

مصطفی زاد: روح

اشتر آمد این وجود خار خوار مصطفی زادی بدین اشتر سوار

(۱۹٦٦/۱)

تابوت:تمساح

مرغکان بینند کرم و قوت را مرج پندارند آن تابوت را

استعارهٔ کنایی امّا، بیش از استعارهٔ مصرّحه، در مثنوی به کار رفته و یکی از گونه‌های آن که تشخیص نامیده می‌شود، از ابزارهایی است که به مثنوی روح می‌بخشد و آن را زنده و پویا می‌کند. تشخیص در مثنوی یا فشرده است یا گسترده. تشخیص‌های فشرده را مولانا در دو ساختار ترکیب اضافی و ترکیب وصفی به کار می‌برد و با استفاده از این سه شکل، به عناصر متعدد و گوناگونی از حوزه‌های طبیعت، انسان، زندگی اجتماعی، فرهنگ و ذهنیات بشری جان می‌بخشد. در مثال‌های زیر «نفس»، «مرگ»، «مثنوی»، «جان»، «درک»و «زمین» به انسان مانند شده و یکی از ویژگی‌های آدمی، مجازاًبه آن‌ها اسناد داده شده است:

نفس را تسبیح و مصحف در یمین خنجر و شمشیر اندر آستین

(۲٥٥٤/۳)

سال‌ها این مرگ طبلک می‌زند گوش توبی گاه جنبش می‌کند

(۷۷٥/٦)

گـــردن ایـــن مثنـــوی را بـــسته‌ای مـــی‌کـــشی آن ســـوی کـــه دانـــسته‌ای

(۳/٤)

مثنـــوی از تـــو هـــزاران شـــکر داشـــت در دعـــا و شـــکر کـــف‌هـــا بـــر فراشـــت

(۸/٤)

ایـــن ســـخن شـــیر اســـت در پـــستان جـــان بـــی‌کـــشنده خـــوش نمـــی‌گـــردد روان

(۲۳۷۸/۱)

آدمـــی بـــر خنـــگ کـــرّ منـــا ســـوار در کـــف در کـــش عنـــان اختیـــار

(۳۳۰۰/۳)

بـــستهٔ شـــیر زمینـــی چـــون حبـــوب جـــو فطـــام خـــویش از قـــوت القلـــوب

(۱۲۸۵ /۳)

گاهی اسمی‌با اضافه شدن به خود، استعاره‌ای زیبا پدید می‌آورد. مثل جانِ جان، عقلِ عقـل، عشقِ عشق، آبِ آب و سرِّ سر. مثال:

مـــن زجـــانِ جـــان شـــکایت مـــی‌کـــنم مـــن نـــیم شـــاکی روایـــت مـــی‌کـــنم

(۱۷۸۱/۱)

هفـــت دریـــا هـــر دم ار گـــردد ســـراب گـــوش گیـــری آوریـــش ای آبِ آب

(٤۲۲٦/٥)

تمثیل

بی‌گمان هنر بزرگ مولانا در مثنوی بهره‌گیری هنرمندانهٔ او از تمثیل است. زیرا او بـه مثابـهٔ شاعری توانا می‌داند که «تمثیلات و داستان‌هـا، معـانی رابـه کـسوت محـسوس درآورده، بـه تصدیق نزدیک می‌کنند و از این جهت تمثیل در اقناع جمهور بهترین وسیله است و به توسـط آن عامه را می‌توان بی‌آن که ملتفت باشند، به طرف هر مقصود متوجه ساخت و تحریـک نمـود و غرض شاعر تحریک عواطف و احساسات است. پس تمثیل برای او از همهٔ وسایل نـافع تـر خواهد بود».[۱]

۱ـ سخن و سخنوران، ص ٤٦.

تمثیل که به گفتهٔ آندره یولس، از زمرهٔ فرم‌های بسیط و اصل‌های ساختار دهندهٔ ذهن است و در زبان عمل می‌کند[۱] و برای توضیح یا تجسّم موضوع به کار می‌رود، در مثنوی کاربردی وسیع دارد و از ابزارهای مفید برای اقناع مخاطب به شمار می‌آید. مولانا تمثیل را«واسطه»یی برای فهم عام می‌داند:

این مثل چون واسطه است اندر کلام واسطه شرط است بهر فهم عام

(۲۲۸ /۵)

یا در جای دیگرتمثیل رابرای دریافت‌های مخاطبی که او را «ضعیفی عشق مند» می‌نامد، لازم شمرده است:

لیک تمثیلی و تصویری کنند تا که دریابد ضعیفی عشق مند

(۱۱۷/٦)

گرچه در بسیاری از مواقع تردید دارد که تمثیل بتواند امر مجردی را تجسّم بخشد، زیرا می‌گوید:

این قیاس ناقصان بر کار رب جوشش عشق است،نه ترک ادب

(۳٦۷۷/۳)

گاه مثال‌های خود را «رکیک» می‌یابد و می‌گوید چون «در محسوس از ین بهتر نبود»، آن‌ها انتخاب کرده است.(٤٦۳۳/۳) به همین دلیل می‌گوید:

کیست ماهی؟ چیست دریا در مثل که بدان ماند خدا عزّوجل

(٥۰٤/۱)

بنابراین علی رغم آن که از مثل به فراوانی استفاده می‌کند و آن را «جُهدالمقلی برای تفهیم» می‌داند(٦/ ۳۱۷۹)، ولی آن را برای ثبت لحظه‌های بی‌خودی که توصیف و انتقالش به مخاطب دشوار است، سخت نارسان می‌یابد و بر روند تمثیل سازی خود خرده می‌گیرد و خود را سرزنش کرده و می‌گوید:

۱ـ ساختارگرایی در ادبیات، ص ۷۳.

ای برون از وهم و قال و قیل و من　　خاک بر فرق من و تمثیل من

(۳۳۱۸/۵)

با توجه به تمثیل‌هایی که در مثنوی به کار رفته، به طور کلی می‌توان کاربرد آن‌ها را چهار گونه دانست:

۱. یکی از گونه‌های پرکاربرد و اساسی تمثیل در مثنوی حکایت‌های تمثیلی است. هم چنان که پیش‌تر گفته شد این حکایات مشبهٌ به‌های گسترده‌یی هستند که مشبه پیش از خود را تشریح می‌کنند و تجسّم می‌بخشند. مثلاً در دفتر اوّل، مولانا مسألهٔ «اشتهار» آدمی‌و گرفتاری‌های ناشی از آن را مطرح کرده، می‌گوید:

خویش را رنجورسازی زار زار　　تا تو را بیرون کنند از اشتهار
کاشتهار خلق بند محکم است　　در ره،این،ازبندآهن‌کی‌کم‌است؟

(۱۵٤۱ـ٤۲/۱)

و از این پس برای تجسّم این مسأله که یکی از آفات سلامت نفس و کمال انسانی است، حکایت نسبتاً بلند بازرگان و طوطی را می‌آورد.

۲. گاهی تمثیل در درون حکایتی، برای تجسّم بخشیدن به جزیی از یک اندیشهٔ گسترده، آورده می‌شود. برای مثال در حکایت بلند نخجیران و شیر وقتی به قصّه ی مکر خرگوش می‌رسد، پس از ستودن عقل و کوشش، ایمان و هوا را در تقابل می‌نهد و به آن که «بر هوا تأویل قرآن» کرده، «معنی سنی قرآن را پست و کژ می‌نامد»(۱۰۸۱/۱)، می‌تازد و می‌گوید «خویش را تأویل کن نی ذکر را»(۱۰۸۰/۱)، و آن گاه برای تجسّم احوال تأویل گرانی از این دست، به تمثیل«زیافت تأویل رکیک مگس» متوسّل می‌شود:

آن مگس بر برگ کاه و بول خر　　هم چو کشتی بان همی‌افراشت سر
گفت من دریا و کشتی دیده‌ام　　مدّتی در فکر آن می‌مانده‌ام
اینک این دریا و این کشتی و من　　مرد کشتی بان و اهل ورای زن
برسر دریا همی راند او عمد　　می‌نمودش آن قدر بیرون زحد
بود بی‌حد آن چمین نسبت بدو　　آن نظر که بیند او را راست کو؟
عالمش چندان بود کش بینش است　　چشم چندین بحر هم چندینش است

صاحب تأویل باطل چون مگس　　وهم او بَول خر و تصویر خس
گر مگس تأویل بگذارد به رای　　آن مگس را بخت گرداند همای
آن مگس نبود کش این عبرت بود　　روح اونی در رخ صورت بود

(۱۰۸۲-۹۰/۱)

۳. گاهی تمثیل در قالب اسلوب معادله ارایه شده است:

صبح کاذب راز صادق واشناس　　رنگ می را بازدان از رنگ کاس

(۷۵۵/۲)

یا:

زشتی آن نام بد از حرف نیست　　تلخی آن آب بحر از ظرف نیست

(۲۹۵/۱)

٤. گاهی تمثیل‌ها با استفاده از امثال سایر شکل می‌گیرند. امثال سایر یا ضرب المثل‌ها کوتاه، روشن، زیبا، موجب آراستگی سخن و از ابزارهای مفید تبدیل سخن عادی به کلام ادیبانه‌اند.[۱] مثل‌ها حاصل و فشرده ی تجربه‌های بشری و از این روی حکمت‌های قومی‌به شمار می‌آیند و مردم در زندگی خویش برای بیان تجربه‌های مشابه، به آن‌ها توسّل می‌جویند.

در کتابی مثل مثنوی که اندیشهٔ سراینده‌اش از رهگذر حکمت‌های تمثیلی بیان می‌شود، بهره‌گیری از امثال سایر، به ویژه از آن روی که از زندگی اخذ شده و مردم با آن‌ها به مثابهٔ مسایلی تجربه شده آشنایند، یک ضرورت است و مولانا از این ابزار مفید که برای فهم دریافته‌هایش، فضایی مناسب پیش روی مخاطب می‌گسترد، به فراوانی استفاده می‌کند. در مثنوی بیش از هزار مثل غیر تکراری یافت می‌شود. نمونه‌های زیر از میان آن‌ها برگزیده شده است:

آب جیحون را اگر نتوان کشید　　هم زقدر تشنگی نتوان برید

(٦٦/٦)

آب کم جو تشنگی‌آور به دست　　تا بجوشد آبت از بالا و پست

(۳۲۱۲/۳)

۱ـ بدیع در شعر فارسی، ص ۱٤۲.

آخر هر گریه آخر خنده‌یی است مرد آخر بین مبارک بنده‌یی است

(۸۱۹/۱)

آدمی فربه شود از راه گوش جانور فربه شود از حلق و نوش

(۲۹۱/٦)

آفتاب آمد دلیل آفتاب گر دلیلت باید از وی رو متاب

(۱۱٦/۱)

کنایه

کنایه به مثابهٔ نوعی از مجاز که در زبان شکل می‌گیرد، از ابزارهای مفید بیان غیرمستقیم و پوشیده‌گویی است. به دلیل آن که فهم مفهوم کنایی با نوعی کشف همراه است، مخاطب ابتدا با گوینده هم زبان و سپس هم دل می‌شود. کنایه‌ها در تمام زبان‌ها محصول زندگی اجتماعی‌اند و به همین دلیل با تحلیل محتوای آن‌ها می‌توان به نحوی زیست، وضع معیشت، فرهنگ عمومی‌جامعه، باور داشت‌ها، آیین‌ها و به طور کلّی راه و رسم زندگی سازندگانش پی برد.

مولانا در مثنوی در سطحی گسترده از کنایه استفاده کرده است. جاری شدن این همه کنایه بر زبان او نه تنها نشان دهندهٔ زبان گسترده و فرهنگ غنی اوست؛ بلکه بر توانایی او در به کارگیری بجا و مؤثر آن‌ها نیز دلالت دارد. کنایه‌های مثنوی را می‌توان از دو منظر ساختار و محتوا دسته‌بندی کرد. مولانا از تمامی ساختارهای شناخته شدهٔ کنایه، در بلاغت مرسوم روزگارش؛ یعنی کنایه از صفت کنایه از موصوف و کنایهٔ اسنادی استفاده می‌کند. بنا براین کنایه‌های مثنوی، در انواع دستوری اسم‌های بسیط، مرکب، مشتق و مرکب مشتق، نظیر باد(٤٦٧۹/٦)، ازرق تتق(۱٥٤۳/٥)، آدمکده(٤۷۰/٤) و اشتردلی(۳۰۱/٦) که به ترتیب در مفهوم کنایی تکبّر، آسمان، دنیا و ترسویی به کار رفته، دیده می‌شود.

او برای ساخت کنایه‌هایش از اوصاف نیز استفاده می‌کند و صفت‌های بسیط، مرکب و مشتق را، برای کنایه از موصوف به کار می‌برد. تلخ در مفهوم ترشرویی(۳۳/٦)، بوزینه طبع، در مفهوم مقلّد(۲۸۱/۱) و بی‌دل، در مفهوم ترسو(٥٦۱/۱) از این دست است.

ترکیب‌های اضافی، وصفی وعطفی نیز گاه کنایه می‌سازند. چراغ روز در مفهوم خورشید(١٦٤٧/٦)، چه شش گوشه، کنایه از دنیا(٤٥٧٠/٦) و آب و روغن در مفهوم کنایی دو چیز ناسازگار(٢٧٣٥/٢)، از این دست است.

فعل‌ها نیز محل نمایش کنایه قرار می‌گیرند. این فعل‌ها پیشوندی، مرکب و گروهی‌اند. بر رسیدن در مفهوم جست و جو کردن(١١١٤/٦) موی شکافتن در مفهوم نکته‌یابی(٥٥٤/٦) و از چیزی دم زدن در مفهوم مجازی ادّعا کردن(٢٥١/٤)، از این گونه‌اند.

امّا طبقه‌بندی کنایات مثنوی از منظر خاستگاه آن‌ها، بسی گسترده‌تر از طبقه‌بندی ساختاری است و به طور کلّی این مجموعه از موارد زیر ساخته می‌شوند:

اعضای بدن انسان، رفتارهای انسانی، دست سازهای انسان، خوردنی‌ها، بازی‌ها، ابزارهای جنگی و نظایر این‌ها مانند: انگشت در دهان ماندن، در مفهوم دچار حیرت شدن(٢٩٩٩/١)، خود را اعجمی‌ساختن در مفهوم خود را به بی‌خبری زدن(١٢٤٢/٣)، پرده چیزی را دریدن در معنای کنایی رسوا کردن(١٢٤٨/٣)، برکسی چربیدن در مفهوم غلبه یافتن بر او(٣٣٥٤/١)، گوی چیزی از کسی بردن، در مفهوم از کسی پیش افتادن(١٩٤٣/٣)، تیغ در غلاف کردن، سکوت کردن.

از این ابزارها ی بیانی که بگذریم مولانا از برخی ترفندهای ادبی دیگر نیز در مثنوی استفاده می‌کند تا هم بر زیبایی سخن خویش بیفزاید، هم این آرایه‌ها را وسیله‌یی برای انتقال اندیشه‌های تازه یافته‌اش قرار دهد. در زیر برای جلوگیری از اطناب، از میان آرایه‌های بسیار مثنوی به دو آرایهٔ پارادوکس و حسامیزی اشاره می‌شود:

پارادوکس

پارادوکس یا متناقض نمایی به کلام یا ترکیبی اطلاق می‌شود که «دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم یک دیگر را نقض می‌کنند»[1] .به سخن دیگر پارادوکس کلامی‌است که به ظاهر معنایی ندارد. ولی پس از تأمل و یا تأویل آن معلوم می‌شود که دست کم از جهتی معنا دارد و حقیقتی را در ورای خود پنهان کرده است. پارادوکس از شگردهای برجسته سازی کلام است و شاعران بزرگ از آن برای دریافته‌های پارادوکسی خویش استفاده می‌کنند. مولانا هم در

۱ـ شاعر آینه‌ها، ص ٥٤.

مثنوی از این ترفند شاعرانه غافل نبوده است. مثال‌های زیر نمونه‌یی از پارادوکس‌های مثنوی است:

مرگ بی‌مرگی بود ما را حلال　　برگ بی‌برگی بود ما را نوال

(۳۹۲۷/۱)

تا ببینم قلز می در قطره‌یی　　آفتابی درج اندر ذره‌یی

(۱۹۸۳/۳)

رو به گورستان دمی‌خامش نشین　　آن خموشان سخن‌گو را ببین

(٤٧٦٤/٣)

و آن دگر عور و برهنه لاشه باز　　لیک دامن‌های جامهٔ او دراز

(۳٦۱۱/۳)

زاندرونم صد خموش خوش نفس　　دست بر لب می‌زند یعنی که بس

(۲۰٦۱/٤)

حس آمیزی

حس آمیزی، همان طور که از نامش پیداست، به معنی آمیختن دو حسّ و اصطلاحاً عبارت از نسبت دادن محسوسات یکی از حواس به حسّی دیگر است. مثلاً در ترکیب صدای گرم، صدا از حوزهٔ شنیداری‌ها و گرم از حوزهٔ بساوایی‌ها، در آمیخته است. در مثنوی با حسامیزی‌های متعدّدی مواجه می‌شویم. مثال‌های زیر از این دست است:

آن چه خوردی واده‌ای مرگ سیاه　　ازنبات و دارو و برگ و گیاه

(۱۸۹۵/۱)

حجّت بارد رها کن ای دغا　　عقل در تن‌آور و با خویش

(۲۳۱٦/۳آ)

بوی پیراهان یوسف را ندید　　آن که حافظ بود و یعقوبش کشید

(٤٥۲۹/۳)

منابع و مآخذ

۱ـ ادبیات کلاسیک فارسی، آرتور جان آربری، ترجمهٔ اسدالله آزاد، آستان قدس، چاپ اوّل، ۱۳۷۱.

۲ـ ارزش میراث صوفیه، عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳٦۲.

۳ـ بدیع در شعر فارسی، تورج عقدائی، نیکان کتاب، چاپ اوّل، ۱۳۸۰.

٤ـ تصویرگری در غزلیات شمس، سید حسین فاطمی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اوّل، ۱۳٦٤.

۵ـ تمثیل در شعر مولانا، عبدالکریم سروش، انتشارات برگ، چاپ اوّل، ۱۳٦۷.

٦ـ دانگی و هنر، مقالهٔ روانشناسی و ادبیات از یونگ، مترجم سید محمّد آوینی، انتشارات برگ، چاپ اوّل، ۱۳۷۰.

۷ـ صهٔمثنوی، به انتخاب و انضمام تعلیقات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات اساطیر، چاپ سوم، ۱۳۷۷.

۸ـ زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت، علینقی وزیری، انتشارات هیرمند، چاپ اوّل، ۱۳٦۳.

۹ـ ساختارگرایی در ادبیات، رابرت اسکولز، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نشر آگه، چاپ اوّل، ۱۳۷۹.

۱۰ـ سبک شناسی شعر، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، چاپ اوّل، ۱۳۷٤.

۱۱ـ سخن و سخنوران، بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳٦۹.

۱۲ـ سرّنی، عبدالحسین زرین کوب، انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳٦٦.

۱۳ـ سعدی، ضیاء موحد، انتشارات طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۷۸.

۱٤ـ شاعر آینه‌ها، محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ اوّل، ۱۳٦٦.

۱۵ـ شعر و اندیشه، داریوش آشوری، نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

۱٦ـ شکوه شمس، آن ماری شیمل، ترجمه ی حسن لاهوتی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

۱۷ـ شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، انتشارات علمی، چاپ اوّل، ۱۳٦٦.

۱۸ـ طلا در مس، رضا براهنی، کتاب زمان، چاپ سوم، ۱۳۵۸.

۱۹ـ فرهنگ فارسی، دکتر محمّد معین، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۵٦.
۲۰ـ لذات فلسفه، ویل دورانت، ترجمه ی عباس زریاب خویی، سازمان انتشارات انقلاب اسلامی، چاپ ششم، ۱۳۷۰.
۲۱ـ مثنوی، جلال‌الدین محمّدبلخی، تصحیح نیکلسون، انتشارات مولی، چاپ؟، سال؟
۲۲ـ منطق الطیر، عطارنیشابوری، مصّحح، محمدرضاشفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۳.
۲۳ـ نقد ادبی، عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳٦۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی