

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۳، پیاپی ۲۲

بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی

نجمه طاهری ماه‌زمینی* محمدرضا صرفی**

دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

مولانا جلال الدین محمد بلخی، در غزلیات دیوان کبیر به بیان حالات شخصی خود پرداخته‌است. در این اشعار، مولانا سخنانی را به زبان آورده‌است که در حوزه‌ی شناخت ما قرار نمی‌گیرند و برای درک آن‌ها، به تأویل و تفسیر نیاز داریم؛ زیرا مولانا کلام خود را به گونه‌ای بیان نموده که از آن می‌توان معانی متعددی را برداشت کرد. بر این اساس، در پژوهش حاضر سعی شده، ابتدا به بررسی چندمعنایی پرداخته‌شود؛ سپس دلایل استفاده‌کردن از شگردهای چندمعنایی، به وسیله عرفا و به خصوص مولانا، بیان می‌گردد. بعد از آن، مهم‌ترین عوامل ایجاد معانی گوناگون در غزلیات مولوی بیان می‌شود. عوامل چندمعنایی در غزلیات مولوی بسیار گسترده هستند در این مقاله تنها به دلایل اصلی این چندمعنایی و زمینه‌های آن در غزلیات مولوی پرداخته می‌شود که عبارتند از: استعاره، نماد، اسطوره، کنایه، ایهام. این‌گونه بررسی شعر مولانا باعث پی بردن به توان‌های زبانی شعر او می‌گردد و نوعی حیات و پویایی برای شعر او به ارمغان می‌آورد و نشان می‌دهند که شعر مولانا، محدود به عصر خود او نمی‌شود و در همه دوره‌ها کارکردهای معنایی زیادی دارد.

واژه‌های کلیدی: چندمعنایی، غزلیات شمس، استعاره، اسطوره، نماد، ایهام.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی taheri_najme@yahoo.com (نویسنده مسئول)

** استاد زبان و ادبیات فارسی sarfi_mr@yahoo.com

۱. مقدمه

یکی از ویژگی‌های خاصی که سبب تمایز آثار ادبی از آثار علمی می‌شود، چندمعنایی آن‌هاست. این امر سبب می‌شود، شاهکارهای ادبی برای هر خواننده در هر یکی از ویژگی‌های خاصی که سبب تمایز آثار ادبی از آثار علمی می‌شود، چندمعنایی آن‌هاست. این امر سبب می‌شود، شاهکارهای ادبی برای هر خواننده در هر عصر و هر مکان، معنایی متفاوت با معنایی که دیگران در شرایط دیگر دریافت می‌کنند، داشته‌باشند. علت اصلی چنین برداشت‌هایی، در چندمعنایی آن‌ها نهفته‌است. در نامه‌های عین‌القضات همدانی، شعر به آینه تشبیه‌شده، تا هرکس بتواند چهره‌ی فکر خود را، در آن مشاهده نماید. (عین‌القضات همدانی، ۱۳۶۲: ۲۱۶) آن‌چه مسلم است، شاعران بزرگ تحت‌تأثیر الهام‌های خاص، به معانی‌ای دست می‌یابند که در دسترس همگان است؛ اما همین معانی را با بهره‌گیری از شگردهای گوناگون زبانی و ادبی به شکلی بیان می‌کنند که چند وجهی می‌شوند؛ به قول خود آنان:

من این حروف نوشتم چنان‌که غیر ندانست تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
زبان‌شناسان نیز معتقدند که «شعر یک حادثه‌ی زبانی است.» این حادثه از جهات مختلف قابل بررسی است. یکی از این جهات، تلاش برای گریز از لایه‌ی ظاهری سخن و رسیدن به عمق معنای آن است. در چنین حالتی، با گونه‌های مختلف افشانش معنایی و چندمعنایی مواجه می‌شویم. امروزه در اثر پژوهش‌های ارزنده در حوزه‌های هرمنوتیک و معناشناسی، افق‌های جدیدی پیش روی محققان قرار گرفته‌است؛ به گونه‌ای که می‌توان با بررسی نظریات جدید و تعدیل آن‌ها، بر عظمت و شکوه ادبیات کشور خویش بیش‌تر واقف شد و به کشف جنبه‌هایی از آن رسید که برای دیگران ناشناخته‌بوده‌است. یکی از کتبی که می‌توان مسأله‌ی چندمعنایی را در آن مورد بررسی قرار داد، «غزلیات» مولوی است؛ بنابراین در این پژوهش سعی خواهد شد، به سوالات و فرضیه‌های زیر پاسخ داده‌شود:

۱. چندمعنایی به چه معناست و در چه آثاری دیده می‌شود؟
۲. آیا شگردهای چندمعنایی در غزلیات مولوی قابل شناسایی و طبقه‌بندی هستند؟
۳. آیا نگاه مولانا و جهان‌بینی خاص او که معتقد است دنیای مادی سایه‌ای از دنیای ملکوت است، در چندمعنایی شعر او موثر است؟

بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی ————— ۱۲۹
۴. آیا می‌توان گفت: چندمعنایی یکی از دلایل مهم ماندگاری و طراوت «غزلیات» مولاناست؟

۲. تعریف چندمعنایی

در تفسیر متون، ما با مسأله‌ی مهمی مواجه هستیم که باعث اختلاف تأویل‌ها می‌شود. این مسئله که نشأت گرفته از زبان و متن کتاب است، «چندمعنایی» نام دارد. منظور از چند معنایی، اختلاف میان ظاهر و باطن کلمات متن است؛ یعنی مفسران می‌توانند از لایه‌های زیرین کلمات، معانی متعددی را برداشت کنند؛ اما باید این مسئله را بپذیریم که این اختلاف برداشت‌ها، ذاتی زبان است. از آن‌جا که ما تنها از طریق زبان با افکار و سخنان مولف آشنا می‌شویم، همواره این اختلاف‌ها وجود دارد؛ زیرا این زبان هرگز قادر نیست تا آنچه را که در ذهن و فکر نویسنده می‌گذرد، بیان نماید و تنها اگر خواننده، تجربه‌ای متناسب با تجربه‌های شخصی نویسنده داشته باشد، می‌تواند گزارشی صحیح و یا نزدیک به نظر مولف ارائه دهد. البته همه‌ی متون و نوشته‌ها دارای این اختلاف تاویل‌ها نیستند؛ بلکه منتقدان ادبی معاصر به ویژه ساختارگرایان همواره بر این نکته تأکید کرده اند که متون و نوشته‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱. متون علمی؛ ۲. متون ادبی. متون علمی همان متونی هستند که نویسندگان آن‌ها سعی می‌کنند تا آن‌جا که می‌توانند زبان را به گونه‌ای به کار ببرند تا از آن تنها یک معنا برداشت شود؛ اما متون ادبی متونی آفریننده و خلاق هستند و زبان آن‌ها این قابلیت را برای خوانندگان خود به وجود می‌آورد که بتوانند از آن‌ها معانی گوناگونی را برداشت کنند. این متون بنا به سرشتشان چندمعنا هستند؛ بنابراین خوانندگان خود را به باز تولید وامی‌دارند و آن‌ها را همچون مصرف‌کنندگان عادی بار نمی‌آورند. (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۱) در واقع کلیات شمس مولانا جز نوشته‌های باز هستند و امکان برداشت‌های گوناگون در آن‌ها وجود دارد.

۳. چندمعنایی در متون ادبی عرفانی

یکی از انواع متون باز و تولیدکننده، متون صوفیه و عرفا است. این متون به دلیل ساختار ذهنی نویسندگان آن‌ها قابلیت بازخوانی فراوانی دارند. نویسندگان صوفیه در مکاشفات خود تحت تاثیر واقعیت برتری که به آن دست یافته‌اند، درمی‌یابند که این زبان برای بیان آن‌چه آن‌ها دیده‌اند، نامحرم است؛ بنابراین خود را از چهارچوب

عادت‌های بسته و خسته‌کننده‌ی زبان، منطق مسلط طبیعت و قراردادهای خشک زبان و زندگی، رها می‌سازند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵) در لحظه‌ی تجربه‌ی عرفانی بین زبان و واقعیت، یک شکاف بزرگ وجود دارد؛ زیرا زبان تنها چیزهایی را می‌تواند بیان نماید که حسی و تجربی باشند و وقتی عارف پا به عرصه غیب می‌گذارد؛ چون آن عالم در حیطه‌ی شناختی زبان نیست، زبان از بیان آن حوادث غیبی عاجز می‌گردد و دچار تابیدگی و ابهام می‌گردد. از آن‌جا که غزلیات مولوی مولود لحظه‌های از خودبی‌خود شدن مولانا هستند، این «غزلیات» برای بررسی موضوع چندمعنایی انتخاب گردیده‌اند. بنابر این مساله‌ی چندمعنایی در این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. دلایل ابهام و چندمعنایی آثار عرفانی

از نظر عرفا زبان دو نوع است: یکی زبان عبارت و دیگری زبان اشارت. زبان اشارت، زبان خاص عرفان است که از طریق آن، عارفان با محرمان اسرار الهی، سخن می‌گویند. این زبان دارای ظاهر و باطنی است که فرد تأویل‌کننده باید از ورای معانی ظاهری به معانی پنهانی پی‌ببرد؛ اما چرا عارفان از این‌گونه زبان راز آمیز استفاده می‌نمایند؟ این مسأله را باید در موضوع و محتوای آثار عرفانی بررسی کرد. همان‌گونه که ساختارگرایان معتقدند، محتوای تازه، شکل تازه می‌طلبد؛ این، بدین معناست که وقتی محتوا و مفهوم جدیدی به کار برده می‌شود، باید شکل و فرم متناسب با آن را به کار گرفت. (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۱۶)؛ پس یکی از دلایل ابهام سخنان صوفیانه را باید در محتوا و پیام آن‌ها جست‌وجو کرد.

۳. ۱. ۱. پیام و موضوع آثار عرفانی

صوفیه و عرفا معمولاً از تجربیاتی سخن می‌گویند که در نظام شناختی ما مصداقی ندارند. آن‌ها به دنبال واقعیتی فراتر از واقعیت‌های زمینی هستند، یعنی به دنبال «حقیقت» هستند و این درست شبیه نظریه سوررئالیسم در مورد حقیقت است؛ چنانکه برتون می‌گوید: «ما خودمان را از این درختان کذایی آزاد کرده ایم، از خانه‌ها، آتش فشان‌ها و امپراطورها، راز سوررئالیسم در این است که ما متقاعد شده ایم به اینکه چیزی در پشت آن است.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۸۲۵) گویا مولانا حدود هفتصد سال پیش، این واقعیت سوررئالیستی را قبول داشته‌است و می‌گوید:

ماهی دگراست ای جان اندر دل مه پنهان زین علم یقین ستم آن عین یقین خواه
(مولوی، ۱۳۸۸: ۶۳۰)

او نیز به دنبال واقعیتی و رای این واقعیت‌های ظاهری می‌گردد؛ اما سخن گفتن از این ماه پنهان چنان دشوار و خطرناک است که او باید آن را بپوشاند تا به تکفیر او نینجامد؛ بنابراین عرفا و صوفیه برای مخفی داشتن اسرار و حفظ حریم اندیشه‌های خود از ورود نامحرمان، عمداً زبانی را به کار می‌گیرند تا این رموز مخفی بماند و همین امر باعث دشواری و ابهام و چندمعنایی زبان آن‌ها می‌گردد. (صرفی، ۱۳۷۷: ۹۳) این مساله بیشتر تحت تاثیر جهان‌بینی عرفا است که خود یکی از مهم‌ترین دلایل ابهام اشعار عارفان است.

۳. ۱. ۲. جهان‌بینی عارفان و نقش آن در ابهام آثار عارفان

جهان‌بینی عرفا از یک اصل اساسی تشکیل شده است، این اصل، آگاهی وحدت نگرانه‌ی آن‌ها به همه‌ی امور عالم می‌باشد. از نظر آن‌ها تمام عالم دارای آگاهی و شعور است و یک روح یا یک نفس کلی بر جهان حاکم می‌باشد؛ زیرا عالم جلوه‌ای از جمال حق است. (استیس، ۱۳۶۷: ۱۳۵-۱۳۴)

آن‌ها خود را با همه‌ی عالم و با حق در پیوند می‌بینند و به دلیل این تفکر وحدت نگرانه، همه چیز را حق می‌بینند و به همه‌ی کائنات عشق می‌ورزند. این تفکر به نوعی با اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت ارتباط دارد. همین تفکر و جهان‌بینی آن‌ها باعث می‌شود که هم نوعان خویش را به رازپوشی و رمزی سخن گفتن دعوت نمایند. از جمله‌ی این عرفا سهروردی است. آن‌چه سهروردی و یا دیگر عرفا به پوشاندن آن تأکید می‌کنند تنها عشق به خداوند نیست؛ بلکه آن‌ها «بیان اتصال جان خود با جانان و فناء فی الله و بقاء بالله و حلول روح ربوبی در هیكل انسانی یعنی تألیه» را خطرناک می‌دانستند و به کتمان آن با زبان رمزی می‌پرداختند. (ستاری، ۱۳۸۶: ۱۷۶)

بنابراین عرفا در هنگام سخن گفتن از این حقایق ناب عرفانی از زبان رمز استفاده می‌نمایند. از اینجاست که دلیل دیگر ابهام اشعار صوفیانه رخ می‌نماید و آن به کارگیری زبان رمزی به جای زبان عادی برای بیان حقایق عرفانی است.

۳. ۱. ۳. به کارگیری زبان رمزی برای بیان حقایق عرفانی

تنها وسیله‌ی اتباطی ما با عالم [چه عالم ماده و چه عالم غیب] زبان می‌باشد؛ بنابراین عارفان در هنگام مکاشفات خود مجبورند آن حقایق عرفانی را با همین زبان بیان

نمایند؛ اما زبان بشری که ساخته‌ی خود بشر است قادر به بیان این حقایق غیبی نیست. زبان تنها قادر به نامیدن چیزهایی است که در عالم مادی وجود داشته‌باشد. زمانی که عارفان با حقایق ماوراء امور مادی مواجه می‌شوند، در نامیدن و بیان آن‌ها دچار مشکل می‌شوند و به همین دلیل است که زبان آن‌ها پیچیده و مبهم می‌گردد. این مسأله‌ی بیان‌ناپذیری حالات عرفانی ویژگی مشترک تمام مکاشفات عارفان در سراسر جهان می‌باشد. (استیس، ۱۳۶۷: ۲۹۰) پیچیدگی و ابهام زبان عارفانه گاهی به صورت عبارات متناقض‌نما و یا سطح، نمود پیدا می‌کند و باعث می‌شود تا خواننده دچار نوعی تحیر گردد. مثلاً وقتی مولانا می‌گوید:

کسی شود این روان من ساکن این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه‌گشت هم در خویش بوالعجب بحر بی کران که منم

(همان: ۷۴۸)

این ابیات با آنچه در ذهن و معلومات از پیش دانسته‌ی ما وجود دارد در تناقض هستند؛ زیرا ترکیب «ساکن روان» در ذهن ما هیچ مصداقی ندارد و به همین دلیل شاید مولانا را متهم به مبهم‌گویی کنیم؛ اما اگر در هنگام خواندن شعر او ذهن خود را از دانسته‌های قبلی رهایی بخشیم و به این حقیقت اطلاع یابیم که ریشه‌ی این تناقضات زبان عرفانی، در جهان‌بینی عارفان است، می‌توانیم آن را تا حدودی درک کنیم. از نظر عرفا زندگی به معنی کسی است که در وجود آن‌ها حضور دارد و آن «حق» نام دارد. (نویا، ۱۳۷۳: ۳)

در تفکر مولانا ژرف‌ساخت «ساکن روان» یا «دریای غرق شده درخود» «من درونی» او است. این من یا «فرامن» همانست که به گفته‌ی پل نویا، «به حیات و زندگی عارفان معنا می‌بخشد.» همان‌گونه که مشاهده می‌شود، یکی از لغزنده‌ترین سطوح مربوط به زبان، سطح معنا است. به گونه‌ای که نمی‌توان هیچ‌گاه بین لفظ و معنا یک رابطه‌ی علی و معلولی قایل شد. برای همین مولانای بلخی همواره در آثار خود چه متون نثر مثل «فیه مافیه» و چه در آثار نظم خود مثل مثنوی و «غزلیات»، بر نارسا بودن لفظ در ارائه‌ی معنا تأکید دارد و معتقد است، زبان نمی‌تواند آن‌چه را در درون انسان می‌گذرد، بیان نماید. در «مثنوی معنوی»، او در مورد رابطه‌ی بین کلمه و معنا می‌گوید:

چه تعلق آن معانی را به جسم چه تعلق فهم اشیا را به اسم

لفظ چون و کر است و معنی طایر است جسم جوی و روح آب سایر است

(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۲۴۵)

یعنی این «الفاظ» تنها یک لانه هستند و «معنی» مانند پرنده‌ای است که در این لانه و آشیانه می‌نشیند، این پرنده بودن معنا شاید اشاره به این دارد که معنا ثابت و ساکن در یک جا قرار ندارد؛ بلکه همواره در حال پرواز است و از لانه‌ای به لانه دیگر می‌رود. او الفاظ را یک امر ظاهری و وضعی می‌داند و معنا را آن تصور ذهنی‌ای می‌داند که ما از اشیا داریم، چنانکه در داستان کنیزک و پادشاه مولانا به این مسئله اشاره می‌کند و می‌گوید:

گر خدا خواهد نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر
ترک استنشا مرادم قسوتی ست نه همین گفتن که عارض حالتی ست

(همان، ج ۱: ۱۹)

یعنی گفتن «إن شاء الله» تنها همین تکرار الفاظ عربی نیست؛ بلکه منظور آن نیت قلبی و تصور ذهنی ما از فعال بودن خداوند است و گرنه «إن شاء الله» در فارسی می‌شود «اگر خدا بخواهد» و در انگلیسی، فرانسه، ژاپنی و... چیز دیگری می‌شود؛ بنابراین الفاظ در نشان دادن حقیقت و معنا چندان نقشی ندارند. این رابطه‌ی لفظ و معنا چندان از هم گسسته است که گاهی این واژه‌ها برای شناخت واقعیت، گمراه‌کننده هم می‌شوند: معنی همی‌گوید مکن مارا در این دلق کهن دلق کهن باشد سخن کو سُخره افواه شد (مولوی، ۱۳۸۸: ۲۳۷)

از نظر مولانا الفاظ به دلیل استفاده‌ی بسیار در معانی مختلف، نمی‌توانند حقیقت را نشان دهند. این عدم توانایی زبان در بیان حقایق در مورد زبان عرفا به صورت جدی‌تری مطرح می‌شود. زبان عرفانی به دلیل داشتن نمادها، استعاره‌ها و رمزهای مختلف، باعث پوشاندن معانی می‌شود و فقط افراد محرم قادر به درک آن می‌باشند و یکی از دلایلی که مولانا همواره خود و دیگر عارفان را به سکوت دعوت می‌نماید، همین بیان ناپذیری حقایق عارفانه است تا باعث کج‌فهمی دیگران نشوند و اگر به طور ناخواسته مولانا شمه‌ای از حقایق عرفانی را به زبان آورد، فوراً به مغلطه زدن می‌پردازد:

مطلوب را طالب کند مغلوب را قانع کند ای بس دعاگو را که حق کرد از کرم قبله‌ی دعا
باریک شد این جا سخن دم می‌نگنجد دردین من مغلطه خواهم زدن این جا روا باشد دعا

او می‌زند من کیستم من صورتم خاکی ستم رمال بر خاکی زند نقش صوابی یا خطا
(همان: ۱۶)

در این ابیات مولانا ضمن اشاره به بی‌اختیاری خود در سخن گفتن و اینکه او در تحت تملک رمال ازلی است، به نکته جالب دیگری اشاره می‌کند، او به بیان این حقیقت می‌پردازد که خداوند قادر است عرفا و دعاگویان را به مراتبی برساند که آن‌ها خود معشوق و مطلوب حق گردند و خود قبله‌ی حاجات و دعای دیگران شوند؛ اما ناگهان به خود می‌آید و متوجه می‌شود که چه حقیقتی را بیان نموده‌است. [در واقع او از تألیه و اتحاد انسان با حق سخن گفته‌است.] بنابراین شروع به مغلطه زدن و دغا آوردن می‌کند. این مغلطه و دغا، شاید به معنی روی آوردن به زبان نمادین باشد، یعنی به گونه‌ای سخن می‌گوید که دو وجهی و یا چندوجهی می‌باشد تا هرکسی به میزان فهم خود از آن برداشت کند. مثل:

من بس کنم‌ای مطرب در پرده بگو این‌را بشنو ز پس پرده کر و فر تحسینش
خامش که به پیش آمد جوزینه و لوزینه لوزینه دعا گوید حلوا کند آمینش
(همان: ۵۳۰)

این ابیات در واقع نوعی پرده پوشی مولانا هستند تا حقایق را به طور آشکار بیان ننمایند. اینکه او سخن جوزینه و لوزینه و حلوا را به میان می‌کشد نوعی رمز است که فقط اهل معنی و محرمان از آن، معنا برداشت می‌کنند.

سیر گشتم ز نازهای خسان کم زخم من چو روغن بکسان
بعد ازین شهد را نهان دارم تا نیفتند اندرو مگسان
(همان: ۹۰۰)

در این دو بیت مولانا از افراد نامحرمی سخن می‌گوید که چون سخنان حق را می‌شنوند به انکار آن‌ها می‌پردازند. مولانا آن‌ها را به مگس تشبیه می‌کند که بر گرد عسل حقایق می‌چرخند و آن حقایق را با فهم ناقص خود آلوده می‌گردانند.

این ابیات ما را به یاد داستانی در فیه مافیه مولانا می‌اندازد که پیامبر اکرم (ص) پس از ورود افراد منافق به جمع خصوصی یاران خود- که در حال بیان حقایق الهی بودند- «به رمز به صحابه» می‌فرماید: «خمر و آنیتکم»؛ یعنی «سرهای کوزه‌ها، کاس‌ها و دیک‌ها و سبوها را بپوشانید و پوشیده دارید که جانورانی هستند پلید و زهرناک؛

مبادا که در کوزه‌های شما افتند». (مولوی، ۱۳۶۰: ۷۱) پس این نوع سخن گفتن به زبان رمز، از پیامبر (ص) به علما و عرفای اسلام به ارث رسیده است.

بر این اساس می‌توان گفت: ابهام اشعار عارفانه به دو دلیل است، یکی از آن‌ها ذات خود زبان است که قادر به بیان این معارف نیست و دیگر، تعمد خود عارفان در ابهام‌گویی است تا دست ناهلان به این حقایق نرسد. بعد از بیان این مقدمات، در این جا به صورت عملی و با تکیه بر این جهان‌بینی مخصوص عرفا و مولانا، به بررسی عواملی که باعث ابهام و چندمعنایی اشعار مولانا می‌شوند، پرداخته می‌شود.

۴. بررسی نقش صور خیال در ایجاد چندمعنایی «غزلیات» مولانا

منظور از صور خیال همان عناصر اصلی شعر است که هر شاعری با به کارگیری آن‌ها می‌تواند شعر خود را خیال‌انگیز و به تبع آن، چندمعنا بگرداند. برای بهتر درک کردن این عناصر خیال در شعر مولانا، به یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث به وجود آمدن معانی چندگانه در هر نوشته‌ای می‌شود، می‌پردازیم و آن، استعاره است.

۴.۱. استعاره

یکی از پریشان‌ترین تعاریفی که در کتب بلاغت وجود دارد، مربوط به استعاره است. بر طبق ریشه‌ی استعاره که مصدر باب استفعال است، می‌توان گفت: «استعاره یعنی عاریه خواستن لغتی به جای لغتی دیگر». (شمسیا، ۱۳۷۰: ۱۴۱) اما برخی استعاره را جزء انواع مجازها دانسته‌اند و می‌گویند: «مجاز آن است که از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنی دیگر اطلاق کنند که در اصل وضع، نه برای آن نهاده باشند. لکن با حقیقت آن لفظ، وجه علاقته دارد که بدان مناسبت مراد متکلم از آن اطلاق، فهم توان کرد». (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۶۵-۳۶۶) یعنی در این نوع بیان، شاعر واژه‌ای را از میان واژگان دیگر انتخاب می‌کند و بر اساس علاقه‌ی مشابهت، به جای واژه‌ای دیگر به کار می‌برد. نیچه معتقد است اساس نشانه‌شناسی زبان «یعنی قرار گرفتن چیزی به جای چیز دیگر» در همین استعاره قرار دارد. او استعاره را منش اصلی زبان می‌داند و آن را از لفظ لاتینی (translation) به معنی «انتقال دادن» می‌گیرد. (احمدی، ۱۳۸۴: ۴۲۹) منظور از انتقال دادن، همین قرار گرفتن یک چیز به جای چیز دیگر است و این نشان می‌دهد، رابطه‌ی

یک به یکی بین دال و مدلول یا لفظ و معنا وجود ندارد؛ بلکه این خلاقیت شاعر است که نشان می‌دهد یک کلمه، دارای چه معانی متعددی می‌تواند باشد؛ مثلاً:
دل گفت حسن روی او و آن نرگس جادوی او و آن سنبل ابروی او و آن لعل شیرین ماجرا
(همان: ۲۶)

در این بیت، اگر به معنای ظاهری اکتفا کنیم، خواهیم دید مولانا نام چند گل [نرگس و سنبل] و جواهراتی چون لعل را بیان نموده‌است؛ اما معنای بیت با این معنای ظاهری معلوم نمی‌شود؛ اما اگر به سنت ادبی خود مراجعه کنیم، می‌بینیم گل نرگس همواره استعاره از چشم معشوق بوده‌است و یا سنبل، استعاره از مو می‌باشد و لعل استعاره از دندان‌ها و یا مجازاً به معنی سخنان شیرین معشوق است.

در استعاره، کلمه ذاتاً این قابلیت را دارد که به جای کلمه‌ای دیگر بنشیند و این همان قدرت استعاره‌است که ریکور آن را اساس نشانه‌شناسیک زبان می‌داند و در کتاب *استعاره‌ی زنده* خود آن را همچون آفریننده‌ی زبان می‌ستاید. (پورحسن، ۱۳۸۴: ۳۳۳) در شعر مولانا استعارات به گونه‌های مختلفی به کار رفته‌اند و او به خوبی از این توان زبانی برای ساختن معانی گوناگون استفاده کرده است.

۴. ۱. ۱. بررسی معنایی برخی از استعارات

در این جا به بررسی این قابلیت زبانی می‌پردازیم که چگونه یک معنی در قالب الفاظ متعدد بیان می‌شود و یا برعکس. در ابیات زیر، تمام استعارات در معنای جسم به کار رفته‌اند:

جان‌های جمله مستان دل‌های دل‌پرستان ناگه قفص شکستند چون مرغ برپریدند
(همان: ۳۶۳)

در این بیت، «قفص» استعاره از جسم و تن است که عارفان الهی همواره در صدد شکستن و نفی آن هستند، تا روح همچون مرغ را رهایی بخشند تا به آشیان اصلی و ازلی خود برود. علاوه بر قفص، کلمات دیگری نیز این معنا را دارند که در این جا به آن اشاره می‌شود:

کشتی شما ماند بر این آب شکسته ماهی صفتان یک دم از این آب برآید
(همان: ۲۸۰)

ای آب زندگانی ما را ربود سیلت اکنون حلال بادت بشکن سبوی ما را
(همان: ۱۸۹)

بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی ————— ۱۳۷

چنانکه مشاهده می‌شود، در این ابیات کلماتی چون قفس، کشتی، سبوع، خرقة و قبا استعاره از جسم و تن هستند و نمونه‌های بسیار دیگری از جمله ده، خانه، زندان، صدف و... نیز در معنی استعاری جسم قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، یکی از پر بسامدترین مفاهیمی که در غزلیات مولوی به آن پرداخته شده، معشوق است. مولانا برای نامیدن معشوق خود از کلمات بسیاری استفاده می‌نماید؛ از جمله:

طاووس ما درآید و آن رنگ ها برآید با مرغ جان سرآید بی بال و پر به رقص آ
(همان: ۸۷)

وآن دفع گفتنت که برو شه به خانه نیست وآن ناز و باز تندی دربانم آرزوست
(همان: ۱۹۰)

در ابیات بالا همه‌ی استعارات در معنی معشوق هستند. این نوع همسانی‌های معنایی در غزلیات مولوی بسیار است و در مورد بسیاری از معانی، این گونه‌استعارات به کار رفته‌است؛ اما در این جا به یکی دیگر از کارکردهای استعاره می‌پردازیم.

۴. ۱. ۲. به کار بردن یک کلمه در معانی استعاری متعدد

گاهی یک کلمه دارای معانی استعاری مختلفی می‌گردد که حتی بعضی از آن‌ها مخالف یکدیگر هم هستند؛ مثل

هله بر قوس بنه زه ز کمین‌گاه برون جه برهان خویش از این ده که تو زان شهر کلانی
(همان: ۱۱۷۱)

«ده» استعاره از دنیا و جسم است که مولانا توصیه می‌کند آدمیان این ده را رها کنند و به کلان‌شهر و پایتخت عالم، یعنی «عالم ازل» سفر نمایند.

در ده ویرانه‌ی تو گنج نهان است ز هو هین ده ویران تو را نیز به بغداد مده
(همان: ۹۸۴)

«ده» استعاره از جسم و یا بهتر بگوییم استعاره از دل و قلب است و شاید بتوان آن را ترجمه‌ی حدیث «انا عندالمنکسره قلوبهم» دانست. ده ویران معادل قلوب منکسره‌است.

هین که رسیدیم به نزدیک ده همره ما شو دو سه گامی دگر (همان: ۵۰۶)
در این جا «ده» استعاره از عالم قدس و یا محل معشوق است که مولانا رسیدن به آن را مژده می‌دهد؛ در صورتی که ده در معنای واقعی خود، شاید قابلیت چنین معنایی

را هرگز نداشته‌باشد؛ اما استعاره، این امکان را برای آن به وجود می‌آورد تا در معنی مثبت قرار گیرد. این «ده» با دهی که در بیت «هله بر قوس بنه زه ...» تضاد معنایی دارد. اینکه ما می‌توانیم کلمه‌ای را با کمک استعاره در معانی مختلف به کار ببریم، در نزد علمای بلاغت یک فضیلت زبانی محسوب می‌شود و می‌گویند: «[استعاره] در هر لحظه می‌تواند بیان را صورت تازه‌ای ببخشد و از یک واژه، چندین فایده حاصل شود. چندان‌که در موارد مختلف تکرار شود و با این همه در هر مورد، مقام خاص خود را داشته‌باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۲) بنابراین استعاره یکی از راه‌های ایجاد معانی متعدد در همه‌ی آثار ادبی است. بعد از بیان عنصر استعاره و نقش آن در چند معنا نمودن «غزلیات» شمس، در این جا به بررسی کنایه در اشعار مولانا پرداخته می‌شود.

۴. ۲. کنایه

کنایه یکی از ابزارهای مهم دوری جستن از معنای صریح و منطق گفتار است که عبارت است از: «جمله‌ای که مراد گوینده، معنای ظاهر آن نباشد؛ اما قرینه‌ی صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد.» (شمسیا، ۱۳۷۰: ۲۳۵)

البته گاهی می‌توانیم معنای ظاهری کنایه را نیز در نظر داشته باشیم؛ مثلاً وقتی می‌گوییم: «فلانی در خانه‌اش باز است» هم به معنی این است که او مهمان نواز است و هم به معنی این است که در خانه‌ی او واقعاً باز می‌باشد، در این صورت می‌توان کنایه را نوعی ایهام دانست که علاوه بر معنای ظاهری، معنای باطنی هم دارد. (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۷)

بر اساس تعریف اول، می‌توان کنایه را نوعی استعاره‌ی مرکب دانست که به معنایی غیر از معنای واقعی دلالت می‌کند؛ اما تفاوت آن با استعاره در آن است که علاقه مشابهتی بین معنی حقیقی و مجازی آن وجود ندارد و قرینه‌ای هم در جمله نیست تا ما را از معنای اصلی منحرف نماید.

در کنایه‌ها معمولاً ملزوم گفته می‌شود؛ ولی لازم اراده می‌شود؛ البته معنی حقیقی آن را هم می‌توانیم در نظر بگیریم. مثلاً وقتی می‌گوییم «کثیرالرماد» در واقع ملزوم را بیان کرده ایم؛ اما معنی جود و سخا را مد نظر داریم. (شمس‌العلماء گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۹۹) مثل:

برجه‌ای ساقی چالاک، میان را بریند به خدا کز سفر دور و دراز آمده‌ایم
(همان: ۶۹۴)

در این جا مولانا «میان و کمر بستن» را بیان می‌نماید؛ اما از آن معنی «آماده‌بودن و در خدمت بودن» را اراده کرده‌است. به طور کلی، کنایه در غزلیات مولانا دارای دو صورت ساختاری است:

۴.۲.۱. صفت هنری

منظور از این نوع کنایه آن است که صفت در آن بیان می‌شود؛ ولی موصوف و اسم اراده می‌شود. شمسیا در تعریف این نوع کنایه می‌گوید: «وصف یا صفتی را می‌گوییم و از آن موصوف را اراده می‌کنیم. مثلاً از بیت‌الرب (خانه‌ی خدا)، متوجه‌ی دل می‌شویم.» (شمسیا، ۱۳۷۰: ۲۳۶) این نوع کنایه در «غزلیات» مولوی عبارت است از: ای بس دغل فروشان در بزم باده‌نوشان هس‌دار تا نیفتی ای مرد نرم و ساده
(همان: ۱۰۲۴)

منظور از «دغل‌فروشان»، انسان‌هایی که در کار خود دغل و حيله روا می‌دارند، است. خانقاه روحیان را از تو حلو و خمرها جان جان صوفیانی الصلا شاد آمدی
(همان: ۱۱۹۹)

در این بیت، مولانا به جای این‌که بگوید: «عارفان و انسان‌هایی که به روح و جان خود توجه بسیار نموده‌اند و روحانی گردیده‌اند» به طور خلاصه کلمه‌ی «روحیان» را به کار می‌برد. این صفت هنری که به جای موصوف به کار رفته‌است و هیچ‌گونه قرینه‌ی تشبیهی هم در آن وجود ندارد، گاهی جز استعاره هم قرار می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۷) مثل:

چو زلف‌انداز من ساقی درآید به دستی زلف و دستی جام گیرم

(همان: ۶۴۶)

«زلف‌انداز» را هم می‌توان کنایه‌ای از معشوقی که موی و زلف خود را باز می‌کند و در روی و چهره خود می‌اندازد، گرفت و هم می‌توان آن را استعاره از معشوق دانست.

۴.۲.۲. کنایه‌ای که در سطح یک جمله و یا عبارت وجود دارد

نوع دیگر کنایه، جمله‌ها و عباراتی هستند که قابل تأویل به مصدر می‌باشند؛ یعنی می‌توان آن‌ها را به صورت یک عبارت خواند و معنی کنایه را از مجموع کل جمله به‌دست می‌آورد. این نوع کنایه از رایج‌ترین انواع کنایه است. (شمسیا، ۱۳۷۰: ۲۳۸)

بشکن سبوی خوبان که تو یوسف جمالی چو مسیح دم روان کن که تو نیز از آن هوایی
(همان: ۱۲۶۴)

«سبوی خوبان را شکستن» عبارت کنایی است که به معنی «کساد کردن و بی رونق نمودن زیبایی و ملاحظت زیبا رویان»، به کار رفته‌است؛ یعنی همان‌گونه که حضرت یوسف (ع) با چهره‌ی زیبای خود باعث شده بود که زیبایی دیگران به چشم نیاید، معشوق مولانا نیز باعث بی‌اعتباری و بی‌رونقی زیبایی دیگران شده‌است.

بشوی ای عقل دست خویش از من که در مجنون بیبوستم من امروز
(همان: ۵۳۰)

«دست خود را از چیزی شستن» کنایه از ناامید شدن از آن است. چنانکه می‌بینید در این کنایه‌ها منظور شاعر، از معنی ظاهری کلام معلوم نمی‌شود؛ بلکه باید آن‌ها را تأویل نمود:

سخته کمانی خوش بکش بر من بزن آن تیرخوش ای من فدای تیر تو ای من غلام آن کمان
(همان: ۷۷۲)

«سخته کمان» یکی از ویژگی‌های معشوق است و کنایه از کسی است که در تیراندازی مهارت خاصی دارد و تیرهای او به هدف می‌خورند. البته منظور از تیر، همان کرشمه و نگاه نافذ است. این نوع کنایه، یکی از پربسامدترین صورخیالی است که در شعر مولانا به کار رفته‌است؛ اما نوع دیگری از کنایه در غزلیات مولوی قابل بررسی است که به آن کنایه طنزآمیز یا آیرونی کلامی می‌گویند.

۴. ۲. ۳. کنایه طنزآمیز یا آیرونی کلامی

آیرونی به معنی عام «صناعتی است که نویسنده یا شاعر به وسیله‌ی آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری را در نظر دارد.» (داد، ۱۳۷۸: ۱۰) در واقع آیرونی کلامی یا طعنه (verbal irony) به معنی آن است که نویسنده به گونه‌ای سخن بگوید که معنی آن کاملاً متفاوت با ظاهر آن باشد. این نوع آیرونی معمولاً برای مقاصد استهزایی و هجوآمیز به کار می‌رود. (همان: ۱۰)

در اشعار رندانه مثل اشعار حافظ، از این نوع بیان، بسیار استفاده شده‌است و در «مثنوی معنوی» نمونه‌هایی از آن وجود دارد؛ برای مثال، داستان آن درویشی از اولیاء الله است که در کشتی بود و ناگهان همیان زری گم گردید. اهل کشتی آن کیسه‌ی طلا را از درویش می‌خواستند که در این لحظه، ماهیان دریا از آب سر برآوردند و هر کدام در

دهانشان دانه‌های مروارید بود. بعد از دیدن این کرامت از شیخ، اهل کشتی راه رسیدن به این مقام را از او پرسیدند و شیخ در جواب آن‌ها:

گفت از تهمت نهادن بر فقیر وز حق‌آزاری پی چیزی حقیر

(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۶۷)

در واقع این بیت آخر نوعی طعنه است که مخاطب آن، افراد کج‌اندیشی هستند که به خاطر چیزی حقیر و ناچیز به شیخی الهی تهمت می‌زنند. این نوع سخن گفتن که با طنز تلخ و عبرت‌آموزی همراه است در غزلیات مولوی نیز به کار رفته است. از جمله: شکار شیر بگذاری شکار خوک برداری زهی تدبیر و هشیاری زهی بیگار و جان‌کند (همان: ۷۸۹)

این که مولانا به مخاطبانی که شکار شیر را رها کرده‌اند و به عشق‌های مجازی و شهوانی روی آورده‌اند، احسنت می‌گوید و عقل و خرد آن‌ها را مورد تحسین قرار می‌دهد، نوعی آبرونی کلامی است؛ یعنی مولانا آن‌ها را مسخره می‌کند و حتی باید بگوییم او برای آن‌ها عقل و خردی هم قائل نیست. این احسنت و زهی مولانا، معادل ناسزا است.

ای خواجه‌ی خوش‌دامن دیوانه تویی یا من درکش قدحی با من بگذار ملامت را
(همان: ۳۹)

این بیت، نوعی نقد اجتماعی است. مولانا در اعتراض به اهل رسم و زاهدان خشک‌اندیش این‌گونه سخن می‌گوید و گاهی این کنایه به صورت مخفی و در مورد اشخاص به ظاهر خوش سابقه به کار می‌رود. در این بیت، مولانا با لحنی کنایه‌آمیز فرد را مورد تمسخر قرار می‌دهد. نمونه‌ی دیگر:

فرمود صوفی که آن نداری باری بپرسش که «آن» چه باشد؟!

(همان: ۴۱۵)

۳.۴. ایهام

شفیعی کدکنی در کتاب *صورخیال* می‌گوید: «ایهام نیز در ایجاد تخیل در شعر و کلام بسیار موثر است و در به وجود آوردن معانی دوگانه، نقش دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵) قدما نیز، ایهام را نوعی به گمان افکندن می‌دانند، شمس قیس رازی در تعریف آن می‌گوید: «نوعی به گمان افکندن است و این صنعت چنان بود کی [لفظی] ذومعینین به کار دارد: یکی قریب و یکی غریب.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۵۵)

همین تعریف مبنای تعاریف امروزی از ایهام است؛ یعنی «سخنور در سخن خود واژه‌ای بیاورد با دو یا چند معنی.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۳) در ایهام یکی از معانی آن آشنا و نزدیک است و یک معنای آن دور و ناآشنا؛ این گونه سخن‌پردازی از آن‌جا که باعث می‌شود خواننده به گمان بیفتد و به دنبال معنای اصلی بگردد، به آن «توهیم» یا «تخیل» نیز می‌گویند (همان: ۱۳)

ایهام نشان‌دهنده‌ی آن است که رابطه‌ی یک به یکی بین واژه و معنا وجود ندارد. این امر باعث بدفهمی می‌گردد؛ اما این بدفهمی عیب نیست؛ بلکه باعث پرمایگی زبان می‌گردد. (ریکور، ۱۳۸۶: ۳۲) پس ایهام نیز یکی از دلایل چندمعنا بودن زبان است. از این شیوه‌ی بیانی در *غزلیات* مولوی نمونه‌هایی وجود دارد؛ از جمله:

جانا نخست ما را مرد مدام گردان و آن گه مدام در ده ما را مدام گردان
(مولوی، ۱۳۸۸: ۸۷۰)

در این بیت، کلمات «مدام و گردان» دارای ایهام هستند؛ زیرا می‌توانیم مدام را هم به معنی شراب و باده بگیریم و هم به معنی پیوسته و همیشه، همچنین کلمه گردان را هم می‌توانیم به معنی چرخانیدن در نظر بگیریم و هم به معنی «شد، گشت و گردید»
مردمت گر ز چشم خویش انداخت مردم چشم عاشقانت جاست
(همان: ۲۱۶)

«مردم» هم می‌تواند اسم جمع باشد که به معنی «عده و گروهی از افراد» است و هم می‌تواند به معنی «مردمک چشم» باشد؛ یعنی اگر مردم تو را از چشم خود انداختند و به تو بی توجهی نمودند، نگران نباش زیرا تو بر دیده و بر مردمک چشم عاشقان خود جا داری. یا این که اگر مردمک چشم تو، به تو بی توجهی نمود، در عوض تو بر روی چشم (مردمک چشم) عاشقانت جای داری.

ایهام در «غزلیات» مولوی نمونه‌های بسیاری دارد که در این‌جا به چند نمونه از آن اشاره نمودیم. علاوه بر این‌ها، ایهام دارای انواع مختلفی است. یکی از آن‌ها ایهام گونه‌گون خوانی یا چندگونه‌خوانی [خوانش] است.

۴.۳.۱. ایهام چندگونه‌خوانی

منظور از ایهام گونه‌گون‌خوانی آن است که واژه یا عبارتی را بتوان به چندگونه‌ی درست خواند و از هر خواندن معنایی برداشت کرد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸)

این نوع ایهام، گاهی در سطح یک ترکیب به وجود می‌آید که می‌توان آن را به دو صورت خواند و گاهی پیوند واژه‌ها و سازه‌های سخن به گونه‌ای است که می‌توان آن‌ها را چند گونه خواند. این ایهام خود دارای انواع دیگری است که در این جا به سه نوع آن اشاره می‌کنیم.

۴.۳.۱. امکان تغییر حرکت

منظور از این نوع ایهام، آن است که بتوانیم یک واژه یا عبارت را با دو گونه‌ی حرکت‌گذاری، به دو گونه بخوانیم. (همان: ۶۰)؛ مانند:

ای خواجه نمی‌بینی این روز قیامت را ای خواجه نمی‌بینی این خوش قد و قامت را
(همان: ۳۹)

در این بیت، «قیامت» را می‌توان به دو معنا گرفت. ۱. روز قیامت و رستاخیز؛ ۲. قیام کردن و بلند شدن. البته باید توجه داشته باشیم که برای برداشت این دو معنا باید با دو خوانش مختلف با کلام مواجه شویم. اگر ما بین «روز و قیامت» یک «کسره‌ی اضافه» بیآوریم، در این صورت معنای اول یعنی روز رستاخیز از آن برداشت می‌شود؛ اما اگر قیامت را به صورت (روز قیامت) در نظر بگیریم، در این صورت بعد از «روز» یک مکث کوتاه می‌کنیم و قیامت را به صورت (قیام + ت) می‌خوانیم.

۴.۳.۱.۲. امکان تغییر مکث

هرگاه ساخت سخن به گونه‌ای باشد که بتوان با دو گونه وقف و مکث گفتاری (ویرگول و سکون نوشتاری) کلام را به دو گونه و با دو ساخت خواند، ایهام با امکان تغییر مکث به وجود می‌آید. (راستگو، ۱۳۷۹: ۶۰)

سر درکش ای رفیق که هنگام گفت نیست در بی سری عشق چه سرمی‌کنی، مکن
(همان: ۸۸۰)

در این جا عبارت «چه سرمی‌کنی» را هم می‌توان به معنی «چرا بیهوده به سر می‌بری و عمر می‌گذرانی» گرفت و هم می‌توان به این صورت در نظر گرفت که چرا «سرکشی و دخالت می‌نمایی؟».

معنای اول در صورتی قابل قبول است که ما «چه سر می‌کنی» را پشت سر هم و بدون مکث بخوانیم و معنای دوم با کمی مکث بر روی «چه سر» به وجود می‌آید. چو تویی شادی و عیدم چه نکویخت و سعیدم دل خود بر تو نهادم به خدا نکو نهادم
(همان: ۷۵۵)

عبارت «نکو نهادم» دارای دو وجه خوانشی است؛ اگر ما نیک را جدای از نهادم در نظر بگیریم و بعد از آن مکث کنیم، معنی آن می‌شود «به خدا کار خوبی کردم که دلم را به تو دادم»؛ ولی اگر عبارت «نکو نهادم» را پشت سر هم و بدون مکث بخوانیم، به معنی «نیک سرشت و نیک نهاد» است.

۴. ۳. ۱. ۳. امکان تغییر تکیه

این عامل خوانشی که یکی از عوامل فرازبانی هم است، به این معنا است که بتوانیم واژه را با دو گونه تکیه‌گذاری بخوانیم. (همان: ۵۹) پس تکیه‌ی کلام نیز نقش مهمی در ایجاد چندمعنایی کلام دارد؛ مثل

منگر رنج و بلا را بنگر عشق و ولا را منگر جور و جفا را بنگر صد نگران را
(همان: ۷۷)

واژه‌ی «نگران» را اگر به صورت عادی بخوانیم، معنی مصرع می‌شود: «صد نفر که در حالت اضطراب و نگرانی هستند.»؛ اما اگر آن را با تکیه بر روی «نگران» بخوانیم، می‌شود «صد نفر که در حال نگریستن و نگاه‌کردن هستند.»
هرجا یکی‌گویی بود چوگان وحدت وی بود

گویی که میدان نسپرد در زخم چوگان بشکنم

(همان: ۵۹۱)

ترکیب «یکی‌گویی» بدون تکیه به معنی «یک‌گویی» است؛ اما اگر تکیه‌ی کلام را روی «یکی‌گویی» بگذاریم، در این حالت به معنی «موحد و یکتاپرست» است. البته باید بگوییم مرز بین این انواع خوانش‌ها بسیار نزدیک است و گاهی با هم جابه‌جا می‌شوند.

۴. ۴. اسطوره

اسطوره‌ها نیز یکی از عناصر درون متنی موثر در ایجاد معانی چندگانه‌ی در «غزلیات» مولوی هستند. به طورکلی، اسطوره‌ها وقایعی هستند که در گذشته به عنوان تاریخ (History) مطرح بوده‌اند؛ اما امروزه این کارکرد خود را از دست داده‌اند و جنبه‌ی داستانی (Story) پیدا کرده‌اند؛ یعنی این وقایع در روزگاران قدیم حقیقی و واقعی بوده‌اند؛ اما امروزه آن‌ها افسانه تلقی می‌شوند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۳۳)

در کتاب‌های بیان، اسطوره را چنین تعریف نموده‌اند: «اسطوره مشبه بهی است که باید مشبه محذوف آن را با تخیل یا قراین تاریخی، مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی دریافت و گاهی، اصلاً پی بردن به مشبه ممکن نیست.» (شمسیا، ۱۳۷۰: ۲۱۵) در این تعریف، اسطوره همان استعاره‌است که در آن مشبه به محذوف می‌باشد و ما نمی‌توانیم اصل معنای آن را دریابیم؛ همین امر سبب آفریننده بودن اسطوره می‌گردد؛ زیرا اسطوره به یک دال میان تهی و محض تبدیل می‌شود که به مدلول از پیش تعیین شده‌ای دلالت نمی‌کند؛ بلکه این خواننده است که تصمیم می‌گیرد اسطوره به چه معنایی به کار رود. (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۳۴)

این اساطیر از سوی شاعران نیز در معانی نمادین به کار می‌روند؛ مثلاً فردوسی زمانی که داستان «اکوان دیو» را بیان می‌کند با توجه به اصل داستان خود به برداشت جدیدی از این اسطوره می‌پردازد و آن را نمونه‌ی انسان‌های بد می‌داند. چنان‌که می‌گوید:

تو مر دیو را مردم بد شناس کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
هر آن کاو گذشت از ره مردمی ز دیوان شمر مشمرش آدمی

(فردوسی، ۱۳۷۳، جلد ۲، ۵۸)

در واقع خوانندگان این اسطوره‌ها هرگاه ببینند این دال‌های تهی دارای دلایل و معنایی هستند که با روزگار و افکار آن‌ها مطابقت ندارند، فوراً برای آن‌ها معنایی و دلایل جدیدی وضع می‌نمایند. این امر، هم باعث چندمعنا بودن اساطیر می‌گردد و هم باعث ماندگاری آن‌ها می‌شود. (رتون، ۱۳۷۸: ۸۲)؛ مثل این بیت:

بادیه‌ی هایل است راه دل و کی رسد جز که دل پُردلی رستم مردانه‌ای

(مولوی، ۱۳۸۸: ۱۲۵۷)

در این بیت، رستم نماد مردانگی و پردلی و شجاعت است که تنها چنین کسی قادر به طی کردن مسیر دل و عشق الهی است.

رستم که باشد در جهان در پیش صف عاشقان

شبدیز می‌رانند خوش هر روز در دریای خون

(همان: ۷۵۹)

منظور این است، عاشقان عشق الهی، شجاع‌ترین افراد هستند؛ زیرا اگر رستم تنها می‌تواند بر دشمنان ظاهری غالب آید، عاشقان عشق الهی هر روز در دریای مشکلات

راه عشق، فرس رانده‌اند و بر دشمن‌ترین دشمنان خود غالب آمده‌اند و آن نفس است؛ چنان که گفته‌اند: «أعدى عدوَّك نفسك ألتى بينَ جنَّيك» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۹)؛ اما به طور کلی، باید بگوییم در واقع رستم، امام علی (ع)، پوریای ولی و تختی، پروتوتایپ یا نمونه‌ی ازلی پهلوانان و جوانمردان هستند. (شمسیا، ۱۳۸۱: ۲۹۹) این مسأله‌ی پروتوتایپ‌ها به ناخودآگاه جمعی ما انسان‌ها برمی‌گردد و می‌توان آن را حقیقت نوعیه‌ای دانست که عارفان نیز به آن اعتقاد دارند. از نظر عارفان، موسی، عیسی، ابراهیم، نوح، هارون و ... تنها یک بار به دنیا نیامده‌اند و از بین نرفته‌اند؛ بلکه این پیامبران، گویی یک روح ازلی هستند که در هر زمانی در قالب و جسمی خاص، متجلی می‌شود و گرنه اصل آن‌ها یک روح بیشتر نیست. کلمنس اسکندرانی نیز می‌گوید: «مگر افلاطون کیست؟ جز موسایی که به زبان یونانی آتن حرف می‌زند؟» (رتون، ۱۳۷۸: ۳۳) چنان که مولانا نیز می‌گوید:

این هیکل آدم‌ست روپوش	ما قبله‌ی جمله سجده‌ایم
ابلیس نظر جدا جدا داشت	پنداشت که ما ز حق جدایم
شمس تبریز خود بهانه ست	ماییم به حسن لطف ماییم
با خلق بگو برای روپوش	کو شاه کریم و ما گداییم

(همان: ۶۷۱)

در این ابیات، مولانا به داستان حضرت آدم (ع) و ابلیس اشاره دارد و داستان حضرت آدم (ع) را تمثیلی از تمام انسان‌ها می‌داند و معتقد است، اگر آدم مورد سجده‌ی فرشتگان قرار گرفت، همه‌ی ما نیز مورد سجده قرار گرفته‌ایم. او حتی پا را فراتر می‌گذارد و می‌گوید: این ظاهر حضرت آدم، تنها برای روپوش عامه‌است تا آن‌ها به مقام الوهیت آدم پی نبرند و گرنه این خداوند بود که در ازل مورد سجده‌ی فرشتگان واقع شد و دلیل گمراهی شیطان را نیز همین نگاه جدایی طلبانه می‌داند.

تو را که دزد گرفتم سپردمت به عوان	که یافت شد به جوال تو صاع انبارم
تو خیره در سبب قهرو گفت ممکن نی	هزار لطف در آن بود اگر چه قهارم

(همان: ۷۳۲)

این ابیات، داستان حضرت یوسف (ع) و بنیامین را به یاد می‌آورد. که در این ماجرا، حضرت یوسف (ع) برادر تنی خود را می‌شناسد و می‌فرماید: «من برادر توهستم از آنچه آن‌ها انجام می‌دادند غمگین و ناراحت نباش و هنگامی که بارهای آن‌ها را بست ظرف

۱۴۷ بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی

آبخوری پادشاه را در بار برادرش گذاشت. سپس کسی صدا زد «ای اهل قافله! شما دزد هستید» (یوسف/۶۹-۷۰) در این ابیات، گویی این سخنان از زبان حق خطاب به همه‌ی انسان‌ها بیان شده‌اند و شاید در آن، به گناه اولین آدم و حوا نیز اشاره‌ای شده باشد؛ اینکه می‌گوید: من شما را دزد گرفتم، اشاره به مواخذه‌ی آدم و حوا دارد که به دلیل خوردن میوه‌ی ممنوع، مورد قهر الهی قرار گرفتند و اینکه خود معشوق بیان می‌نماید که تو را دزد گرفتم، نشان‌دهنده‌ی بی‌اختیاری عاشق و یا حضرت آدم(ع) در ارتکاب این گناه است. مولانا در بیتی دیگر، این بی‌اختیاری خود را بیان می‌نماید:

من از برای مصلحت در حبس دنیا مانده‌ام

حبس از کجا من از کجا مال که را دزدیده‌ام؟

(همان: ۵۸۹)

سپردن به عوانان شاید اشاره به هبوط آدم و گرفتار شدن او در سختی‌ها و رنج‌ها است. صاع انبار می‌تواند امانت عشق الهی باشد که در دل انسان‌ها جای دارد.

۴.۵. نمادپردازی در «غزلیات» شمس

در مورد معنی نماد، نظرات مختلفی وجود دارد؛ از جمله، حکیم ترمزی در تعریف نماد می‌گوید: «نماد عبارت است از سخن گفتن از باطن و از عالم غیب بر پایه‌ی کلام ظاهر و آنچه در دسترس حواس بیرون وجود دارد.» (نویا، ۱۳۷۳: ۲۹۸) این نظر ترمزی، در واقع نشان‌دهنده‌ی مقدس بودن نماد است؛ زیرا این زبان بنا به ضرورت، از کلمات و واقعیات ظاهری استفاده می‌کند؛ اما حقایقی که با آن بیان می‌شود مافوق ادراک بشر است؛ به همین دلیل، نویسنده یا شاعر برای نزدیک کردن این مفاهیم لایوصف مجبور به استفاده از زبان ظاهری می‌گردد.

برخی، نمادها را به دو طبقه‌ی نمادهای انسانی و نمادهای فرا رونده تقسیم می‌کنند؛ منظور از نمادهای انسانی که جنبه‌ی شخصی دارند، آن دسته از نمادها است که نشان‌دهنده‌ی افکار، آرا و احساسات شاعر هستند. مثل نماد کوزه در «رباعیات» خیام؛ اما نمادهای فرارونده همان تصاویر ملموسی است که بیانگر حقایق عرفانی و دنیای معنوی هستند. (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۶۴)

این دسته از نمادها اگر چه از عناصر جهان مادی گرفته شده‌اند، معنایی ماورایی معنی ظاهری خود دارند. این نوع نمادپردازی که مخصوص عرفا است، نشأت گرفته از جهان بینی آن‌ها است؛ مثلاً وقتی مولانا می‌گوید:

در جنبش اندر آور زلف عبرفشان را در رقص اندر آور جان‌های صوفیان را
(همان: ۹۰)

اگر خواننده‌ای مبتدی و ناآشنا با شعر او روبه‌رو شود، گمان می‌کند که با یک خم‌ریه‌سرا روبه‌رو شده‌است؛ زیرا مولانا در کم‌تر شعری از شراب، می، جام، میخانه، شاهد و ... سخن نگفته‌است. شیخ محمود شبستری نیز در توضیح این‌گونه اشعار می‌گوید:

یکی از زلف و خال و خط بیان کرد شراب و شمع و شاهد را عیان کرد..
سخن‌ها چون به وفق منزل افتاد در افهام خلایق مشکل افتاد

(شبستری، ۱۳۶۱: ۱۳)

در این ابیات، شبستری به نکته‌ای اساسی در مورد زبان عارفان اشاره می‌کند؛ او می‌گوید وقتی عارفان بر وفق منازل یا مراحل سلوکی خود سخن به زبان می‌آورند، لاجرم در فهم مردم، ابهام و کج‌فهمی ایجاد می‌گردد؛ به طوری که برای فهم آن‌ها به تأویل و تفسیر نیاز است؛ به همین دلیل، شبستری در تمام منظومه‌ی گلشن راز خود به تأویل این واژه‌ها در اشعار عرفانی می‌پردازد؛ پس در هنگام مکاشفه‌ی عرفانی متناسب با مقام و مرتبه‌ی عارف، زبان او پیچیده و مبهم می‌گردد و زبانی که در هنگام تجربه‌ی دینی، عارف از آن استفاده می‌کند، زبان رمز یا زبان نمادین است که «در پیوند با سلوک قدسی است [و] انسان را با عالمی ماورای انسان مرتبط می‌سازد» (پورحسین، ۱۳۸۴: ۳۳۰) در این جا فقط به یکی از قابلیت‌های این نماد در غزل‌های مولانا اشاره می‌شود و آن به کار بردن یک کلمه در دو معنی متضاد است.

۲. ۵. ۴. نماد مثبت و منفی

منظور از نماد مثبت و منفی این است که شاعر گاه یک واژه را در دو معنای نمادین متضاد به کار می‌برد. ریکور می‌گوید: «در دانش هرمنوتیک، یکی از مباحث زبانی، آن است که مدلول نمادگرایی عصمت و گناه یا معصوم و نا معصوم فهم شود.» (پورحسین، ۱۳۸۴: ۳۲۹) از جمله‌ی این نمادهای مثبت و منفی، نماد «آتش» است. معنی

بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی ————— ۱۴۹

دو گانه‌ی آتش در «غزلیات» مولوی نیز به کار رفته‌است. آتش معمولاً نماد عشق و محبت و رمز بلای دل‌دادگی است. (پورحسن، ۱۳۸۴: ۳۳۲) مثل:

آه که بار دگر آتش در من فتاد وین دل دیوانه باز روی به صحرا نهاد
(مولوی، ۱۳۸۸: ۳۷۷)

در این بیت، آتش نماد عشق است که وجود عاشق را بی‌قرار می‌گرداند. یا:
حریفاندر آتش صبر می‌کن که آتش آب می‌گردد به ایام

(همان: ۶۴۰)

اما در این بیت، اخیر، معشوق خطاب به عاشق می‌گوید: من تو را را از آتش شهوت و صفات ذمیمه نجات دادم و تو را به آتش عشق مبتلا گردانیدم. در واقع، آتش که یک لفظ ثابت است، در این بیت، در دو معنای متفاوت و متضاد به کار رفته‌است. آینه نیز همواره مظهر و نماد پاکی و صفا است و عرفا آن را برای بیان صفای دل خود به کار می‌برند؛ مثل:

هر شش جهتم ای جان منقوش جمال تو در آینه در تابی چون یافت صقال تو

(همان: ۹۳۲)

در این بیت، آینه نماد «دل» است که وقتی عارف آن را پاک کند، جلوه‌ای از خداوند در آن نمایان می‌شود؛ اما در بیت زیر معنای آینه با معنای قبل فرق دارد:
ای تو ز خوبی خویش آینه را مشتری سوخته باد آینه! تا تو در او ننگری

(همان: ۱۲۸۰)

آینه که در همه‌ی ابیات قبل، به پاکی ستوده می‌شد، در این جا مورد نفرین مولانا قرار می‌گیرد. این تغییر جهت گیری مولانا به دلیل تغییر معنایی آینه است؛ زیرا در این بیت، آینه دیگر به معنای پاکی نیست؛ بلکه نمادی از خود بینی و خود پرستی است. «قفص» نیز نماد زندانی و در بند بودن است و برای بیان نفس و دنیا به کار می‌رود که همواره از نظر عرفا مذموم است؛ مثل:

کی باشد کین قفص چمن گردد؟ و ندر خور گام و کام من گردد؟

(همان: ۲۹۳)

اما در بیت زیر، خود «قفص» نماد عالم قدس است.

مرغان که کنون از قفص خویش جداید رخ باز نمایید و بگوید کجایید

(همان: ۲۸۰)

گویا از عالم قدس به همه‌ی مرغان روح ندا داده می‌شود که به قفص اصلی خود که همان عالم قدس است، بازگردند؛ بنابراین با استفاده از نماد، این همه امکان تغییر معنایی به وجود می‌آید. به همین دلیل است که سردمداران هرمنوتیک جدید، نماد را زبان مقدس می‌دانند و همواره تلاش می‌کنند تا قدرت آفرینندگی زبان را از طریق نماد، به بالاترین حد آن برسانند. از جمله‌ی این فیلسوفان پل ریکور است که به کاربردن نماد را یکی از نشانه‌های شاعرانگی تجربه دینی می‌داند و از آن، به عنوان «افزونه‌ی معنایی» یاد می‌کند. (اسماعیل، ۱۳۷۸: ۶۶)

۵. نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد، دریافتیم آنچه بیش از هر چیز، برای درک شعر مولانا به ما کمک نمود، آگاهی از جهان‌بینی و طرز تفکر او بود. بعد از دریافت جهان‌بینی مولانا، آنچه باعث چندمعنا بودن شعر او شده است، استفاده‌ی بسیار از توان‌ها و قابلیت‌های زبانی شعر است. این عناصر زبانی همان صورخیال هستند. در میان صورخیال، استعاره بیش از همه در ایجاد معانی مختلف نقش دارد که در این مقاله، برخی از کارکردهای استعاره تبیین گردید. در کنایات مولانا نیز دیدید هر دو ساخت آن، نقش بسیاری در ایجاد معانی دوگانه داشتند؛ از آن‌جا که ایهام به خودی خود تک معنایی را رد می‌کند، بنابراین نقش بسیاری در ایجاد تخیل و به تبع آن، چند معنایی شعر مولانا داشت.

نمادپردازی نیز یکی از مهم‌ترین عوامل چندمعنایی در «غزلیات» مولوی است، این نمادها زاده‌ی لحظات بی‌خویشی مولانا هستند و تنها با قرارگرفتن در آن موقعیت است که آن‌ها را درک می‌نماییم. از مهم‌ترین قابلیت‌های نماد می‌توان به نماد مثبت و منفی در شعر مولانا اشاره نمود که در آن، یک واژه در دو معنای متضاد به کار می‌رود.

اسطوره‌ها نیز نقش بسیار فعالی در ایجاد معنای چندگانه دارند؛ چون اساطیر همچون یک دال میان تهی هستند که مولانا آن‌ها را برای آزاد بودن خوانندگان، در تعیین دلالت معنایی - با توجه به سابقه‌ی آن‌ها - به کار می‌برد. این‌گونه بررسی شعر مولانا باعث حیات و جاودانگی این اثر می‌شود و چه خوب است که در تأویل اشعار عرفانی، به این نوع کارکرد زبانی و معنایی آن‌ها نیز توجه گردد و جنبه‌های معنایی شعر مولانا از دل صور مختلف خیال بیرون کشیده شود تا اندیشه‌های این شاعر عارف هر چه بهتر درک شود.

فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- استیس، و. ت. (۱۳۶۷). عرفان و فلسفه. ترجمه‌ی بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- اسماعیل، عزیز. (۱۳۷۸). زمینه اسلامی شاعرانگی تجربه دینی. ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: فرزانه روز.
- پورحسن، قاسم. (۱۳۸۴). هرمنوتیک تطبیقی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۸). رمز و داست آن‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۳۸۰). سیب باغ جان. تهران: سخن.
- داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی. (واژه نامه‌ی مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی). تهران: مروارید.
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمد بن عبد الوهاب قزوینی، با مقابله و تصحیح مدرس رضوی، تهران: زوآر.
- راستگو، سیدمحمد. (۱۳۷۹). ایهام در شعر فارسی. تهران: سروش.
- رُتون، ک. ک. (۱۳۷۸). اسطوره. ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: مرکز.
- ریکور، پل. (۱۳۸۶). زندگی در دنیای متن. ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران: مرکز.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۶). مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. تهران: مرکز.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه.
- شبستری، شیخ محمود. (۱۳۶۱). گلشن راز. به اهتمام صابر کرمانی. تهران: کتابخانه طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- شمس‌العلماء گرگانی، حاج محمدحسین. (۱۳۷۷). ابداع البدایع. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار تبریز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). بیان. تهران: فردوسی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نقد ادبی. تهران: فردوس.
- صرفی. محمدرضا. (۱۳۷۷). «زبان صوفیه». فصلنامه فرهنگ کرمان، نشریه انجمن اهل قلم کرمان. سال ۱، شماره ۱، صص ۸۹-۱۰۲.

۱۵۲ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۶، شماره‌ی ۴، زمستان ۹۳ (پیاپی ۲۲)

صرفی. محمدرضا. (۱۳۸۲). «در آمدی بر نماد پردازی در ادبیات». مجله فرهنگ (ویژه‌ی ادب فارسی) سال ۱۶، شماره ۲ و ۳، پیاپی ۴۶، ۴۷، صص ۱۵۳-۱۷۴.

صفوی، کورش. (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲، تهران: سوره مهر.
فتوحی. محمود. (۱۳۸۵). «ویژگی‌های تصویر سورئالیستی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره ۱۵۲، صص ۵-۲۷.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). *شاهنامه فردوسی*. ویراسته مهدی قریب، محمدعلی بهبودی، تهران: توس.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۱). *احادیث مثنوی*. تهران: امیرکبیر.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۰). *فیه ما فیه*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

————— (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی*. شرح و تفسیر. تألیف کریم زمانی، تهران: اطلاعات.

————— (۱۳۸۸). *کلیات دیوان شمس تبریزی*. تهران: اقبال.
نویا، پل. (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمه‌ی اسماعیل سعادت، تهران: نشر دانشگاهی.

همدانی، عین‌القضات. (۱۳۶۲). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. به اهتمام علینقی منزوی، عقیف عسیران، تهران: زوآر.