فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره٤ (پیاپی ٢١) زمستان ١٣٩٦، ص ٢٩- ٤٦

خلاقیّت بلاغی مولانا در کاربرد آیه‌های قرآن
(با تمرکز بر استعاره، تشبیه و پارادکس)

سید ناصر جابری اردکانی *، حسین سلیمی **

چکیده

مولانا، در کاربرد آیات در مثنوی خود، نوآوری‌های مهمی دارد که تا کنون دربارهٔ آن پژوهش برجسته‌ای انجام نشده است. قرآن خود معجزهٔ بلاغت است و زمینه‌ای برای آفرینش واژگان و ترکیباتی بدیع و هنری در مثنوی قرار گرفته است. بر این اساس، در این پژوهش، خلاقیت مولانا در کاربرد آیات بررسی شده است. روش مطالعه، تطبیقی-تحلیلی و مبتنی بر بررسی تمامی شواهد، تطبیق آیات و ابیات مثنوی و تبیین تفاوت روش مولانا و در عین حال چگونگی برخورداری او از آبشخور قرآن است. این تطبیق نشان می‌دهد که مولانا در کاربرد آیات از «استعارهٔ مکنیه» بیش از دیگر آرایه‌ها بهره برده است. علت این فراوانی، باور او به آگاهی هستی و بی‌سببی افعال خداوند و نیز رویکرد خاص او به معجزات است. همین نگرش در پدید آمدن پارادکس‌های مثنوی که بخشی از هنر بی‌مانند این کتاب است تأثیر داشته است. افزون بر این، مولانا در ترکیب واژگان قرآنی با کلمات فارسی نیز نوآورانه عمل کرده و ترکیبات استعاری و تشبیهی بدیع و ساختارشکنانه‌ای پدید آورده است. ترکیب «استعارهٔ تأویلی» و «تشبیه تأویلی» از این قبیل است. در ترکیبات ساختارشکن، الگوهای رایج نحو زبان فارسی شکسته شده است و بسیاری از جملات و ترکیبات قرآنی در نقش اسم مفرد به کار رفته‌اند. بسیاری از ترکیب‌های نو و بدیع مثنوی نیز بر اساس «بینش تأویل‌گرا» شکل گرفته است و از این نظر می‌توان پیوندی معنادار میان بلاغت و تأویل جست‌وجو کرد.

کلیدواژه‌ها: قرآن، مثنوی، بلاغت، استعاره، تشبیه، پارادکس

١. مقدمه

مثنوی آبشخورهای گوناگونی چون کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، هزارافسان و ... داشته است، اما قرآن کریم را می‌توان از دیگر سرچشمه‌های آن مهم‌تر دانست. مولوی تسلطی فراگیر بر قرآن دارد و آیات، ترکیبات و کلمات شریف آن بر ذهن و زبان او سیطره‌ای شگفت دارد؛ به گونه‌ای که در هر موضعی به اشکال گوناگون از داشته‌های قرآنی خود بهره می‌برد. او گاهی آیات را در قالب ترجمه می‌آورد؛ مثلاً در ترجمهٔ آیات: «فَالْتَقَمَهُ‌الحُوتُ وَهُوَ مُلِیمٌ فَلَوْلا أَنَّهُ کَانَ مِنَ‌الْمُسَبِّحِینَ» (صافات/١٤٢و١٤٣) بیت زیر را سروده است:

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران (مسؤول مکاتبات) jaberi@pgu.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران radvin_13914@yahoo.com
تاریخ وصول: ١٣٩٥/٠٦/١١ تاریخ پذیرش: ١٣٩٦/٠١/١٩

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Archive of SID

www.SID.ir

گـر نبـودی او مسبِّـح، بطـن نـــون حـبس و زنـدانش بـدی تـا یُبعَثـــون
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۱٤۱/۲)

با وجود این مثال‌ها و ده‌ها کاربرد اقتباسی و تلمیحی، به‌حقیقت می‌توان کاربرد قرآن در مثنوی را مبدعانه و همراه با خلاقیّت دانست. بخش مهمی از نوآوری‌های مثنوی به جنبه‌های بلاغی آن برمی‌گردد. بر این مبنا، هدف این پژوهش تبیین اشکال خلّاقانهٔ کاربرد آیات قرآنی در مثنوی است. سؤالات تحقیق این است که مولانا در کاربرد آیات از کدام آرایه‌های ادبی بهره برده است؛ دلایل ابداعات بلاغی او چه بوده و این شیوهٔ بلاغی چه تأثیری در فهم آیات قرآن در زبان فارسی داشته است؛ بسامد کدامیک از آرایه‌ها بالاتر است و تأثیر قرآن در انتخاب آرایه‌ها چگونه بوده است.

فرضیهٔ تحقیق این است که مولانا در کاربرد آیات، مبدعانه و خلاقانه عمل کرده و تنها به اقتباس و درج آیات اکتفا نکرده است. بر این اساس، کلیهٔ ابیاتی که از قرآن متأثر بوده‌اند بررسی و از فرهنگوارهٔ ارزشمند *قرآن و مثنوی* نیز بهره گرفته شده است. روش کار مبتنی بوده بر مطالعه و بررسی کلیهٔ شواهد، استخراج نمونه‌های نوآورانه، اشارهٔ مجمل به اصل آیات، مقایسهٔ ابیات با آیات و تبیین تفاوت کاربرد مولانا و زمینه‌هایی که در متن آیات برای ابداعات خلّاقانهٔ او وجود داشته است. کاربرد بلاغی آیات در اشکال گوناگونی، از جمله جلوه‌های بدیعی، بیانی و نیز شاخصه‌های مبتنی بر علم بیان بوده است، اما بر اساس محدودیت فضای مقاله، صرفاً سه عنوان استعاره، تشبیه و پارادکس بررسی شده است.

در زمینهٔ تأثیر قرآن بر مثنوی تحقیقات گوناگونی صورت گرفته است؛ از جمله کتاب *در سایهٔ آفتاب* اثر پورنامداریان و کتاب *تأثیر قرآن بر محتوا و ساختار مثنوی معنوی*، نوشته سید اسحاق شجاعی. در این دو اثر اگرچه ساختارشکنی و جنبه‌های هنری قرآن و مثنوی بررسی شده است، از دید بلاغی و با تمرکز بر این موضوع نبوده است. به طور کلی، دربارهٔ بلاغت در مثنوی، تحقیقات اندکی انجام شده است و از این نظر باید گفت در پرتو معانی بلند این اثر، به جلوه‌های بلاغی آن کمتر توجه شده است. یکی از تحقیقات ارزشمند دربارهٔ بلاغت در مثنوی، مقالهٔ «جلوه‌های جادوی مجاورت در مثنوی» اثر شفیعی کدکنی و میترا گلچین است. این مقاله که بر اساس نگرش جست‌وجوی موسیقی و تناسب‌های لفظی در مثنوی شکل گرفته است، مبتنی بر این سؤال بوده است که مولانا با آن موسیقی پرتحرک و غنیِ غزلیات، در مثنوی از این توانایی بلاغی چگونه بهره برده است[1]. گلچین پس از این تحقیق، در زمینهٔ اسناد مجازی، تشبیه و کنایه در مثنوی نیز مقالاتی را به چاپ رسانده است که در این پژوهش از آنها استفاده شده است. با این حال، این پژوهش جنبهٔ بلاغی و تطبیقی دارد و تا کنون با این شیوه و تحت این عنوان تحقیقی صورت نگرفته است.

۱. ۱. بلاغت و نوآوری

هر سخنی که از گونه‌ای دیگر باشد و نظر مخاطب را به خود جلب کند، نوآوری و خلاقیّت در آن نهفته است. شاعران و نویسندگان آفرینشگرانی هستند که با ترکیب جادوگرانهٔ واژگان، دنیای جدیدی را در زبان خلق می‌کنند. تشبیه، استعاره و پارادکس سه عنصر مهم در آفرینش هنری به شمار می‌آیند. تعاریفی که قدما از بلاغتِ تشبیه و استعاره داشته‌اند، بیانگر توجه آنها به جنبهٔ خلاقانهٔ تشبیه و استعاره بوده است. ملاک نوآوری تشبیه نزد ایشان آن بوده است که رابطهٔ میان مشبه و مشبه‌به شگفت و دلربا باشد و دریافت آن رابطه، دورياب، ناشناخته و با تخیل آمیخته باشد (هاشمی، ۱۳٦۲: ۱۷٦). نوآوری استعاره نیز چنان دانسته شده که شیوهٔ به‌کارگیری واژگان، موجب فراموشی رابطهٔ تشبیهی شود؛ یعنی یگانگی مشبه و مشبه‌به به حدی برسد که صورت تازه‌ای در تخیل مخاطب شکل گیرد و از این رو، استعاره را قلمروی گسترده برای شگفتی‌زایی و میدانی برای مسابقهٔ بزرگان می‌دانستند (همان: ۱۹۹– ۱۹۸). اما سوای اینکه ساختار تشبیه هنری باید نوآورانه و هنجارشکنانه باشد؛ موضوع زایایی و آفرینشگری ذاتی دو عنصر تشبیه و استعاره در سال‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته است:[2] «بزرگ‌ترین و نیرومندترین کارکرد استعاره، آفرینش زبانِ جدیدی است که با هرچه پیچیده‌تر شدن فرهنگ بشری برحسب نیاز از آن استفاده می‌شود» (جینز، ۱۳۸۰: ۷۳).

آی. ای. ریچاردز از نظریه‌پردازانی است که استعاره را عاملی برای آفرینش معانی نو دانسته است: «وی در مقابل نظریهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

مشابهت عنوان کرد که استعاره، با درهم آمیختن دریافت‌های ما از مانسته و مانندهٔ استعاری، معنایی را می‌سازد که «حاصل تبادل» آن دو است و نمی‌توان با گفته‌های تحت‌اللفظی شباهت میان آن دو عنصر را بازآفرینی کرد» (ایبرمز، گالت‌هرفم، ۱۳۸۷: ۲۳۹). ماکس بلیک این دیدگاه ریچاردز را بسط داده است: «در هر یک از عناصر دوگانهٔ استعاره، نظامی از بدیهیات مرتبط وجود دارد که از خصوصیات و روابطی شکل گرفته‌اند که ما عموماً آنها را به شیء، شخص یا حادثهٔ مورد نظر ربط می‌دهیم. زمانی که ما استعاره‌ای را درک می‌کنیم، نظام بدیهیاتِ مرتبط با شیء فرعی (یا مانستهٔ مورد نظر ریچاردز) با نظام مرتبط با شیء اصلی (مانندهٔ مورد نظر ریچاردز) ارتباط متقابل برقرار می‌کند تا آن نظام را از صافی خود عبور دهد یا محفوظ نگه دارد و به این طریق شیوهٔ جدیدی برای درک و فهم موضوع اصلی ایجاد می‌کند» (همان: ۲۳۹). استعاره و تشبیه گذشته از خلق معنای جدید، نقش مهم دیگری نیز دارد و آن تبیین تجاربِ یدرک و لا یوصف است. استعاره، سویهٔ آفرینندهٔ زبان است و آن دسته از تجربه‌های ما را که بیان‌ناپذیرند، بیان می‌کند؛ یعنی آن تجربه‌هایی که در منطق زبان هرروزه نمی‌گنجد. کارکرد اصلی استعاره وارد کردن سویه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما به زبان است» (احمدی، ۱۳۸۲: ٦١٩).

امروزه دیدگاه‌های جدیدی دربارهٔ استعاره مطرح شده است؛ از آن جمله مبحث استعارهٔ مفهومی است که مبتنی بر شناخت جهان به کمک استعاره است و از این نظر به حس لامسه شبیه است؛ یعنی عاملی برای شناخت جهان؛ همچنانکه لامسه نیز ابزاری برای کسب آگاهی و شناخت است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۵۰). بر این اساس «استعاره در زندگی جاری است و نه تنها در زبان، بلکه در فکر و عمل نیز وجود دارد. نظام تصور معمولی ما که بر حسب آن فکر و عمل می‌کنیم؛ اساساً طبیعتی استعاری دارد» (شریفی‌پور، ۱۳۷۸: ٤٦). تشبیه و استعاره کمک می‌کنند تا از درون واژه‌ای مفرد معانی متعدد استخراج شود و این نیز بخشی از فهم و دریافتی است که ما از جهان داریم و به کمک تشبیه و استعاره محقق می‌شود. «نگاهی به ریشه‌شناسی واژه‌های رایج زبان در فرهنگ لغت، تأکیدی بر این موضوع است. به ریشهٔ نامگذاری گل‌ها و گیاهان در زبان لاتین یا حتی نام‌های زیبای آنها در زبان فارسی [انگلیسی] نگاه کنید: لاله عباسی، گل میمون، زلف عروس، شاه‌پسند یا گل استکانی، بید مجنون و گل کاغذی» (جینز، ۱۳۸۰: ۷۳).

دربارهٔ جنبهٔ نوآورانه و آفرینندگی پارادکس کمتر سخن به میان آمده است، اما پارادکس نیز نقشی مؤثر در آفرینش معنانی نو دارد. با پارادکس امور نقیض و ناساز آشتی داده می‌شود و امر محال که زیباترین و شگفت‌آورترین جلوه‌های خیال است آفریده می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۷). شاید بر اساس همین خصلت پارداکس است که بروکس در توصیف آن گفته است: «پارادکس زبان روح و زبان شعر است» (کلینت بروکس، به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۷).

معمولاً سه مقولهٔ تشبیه، استعاره و تمثیل در کنار هم بررسی می‌شود؛ زیرا تشبیه زیربنای استعاره است و تمثیل دربرگیرندهٔ تشبیهات مرکبی است که وجه‌شبه آنها عقلی است (ضیف، ۱۳۸۳: ٢٦٢)، اما در این پژوهش با این فرض که دربارهٔ تمثیل‌های مثنوی بسیار سخن گفته شده، از مبحث تمثیل صرف نظر شد و در عوض از این نظر که بیان پارادکسیکال نیز روشی برای بیان مفاهیم دشوار و نیز بخشی از قدرت خلاقهٔ مولانا بوده است، به جای تمثیل به پارادکس پرداخته شده است. تشبیهات و استعاره‌ها می‌توانند بدیع و شگفت باشند، اما می‌توانند زمینه‌ای برای خلق تشبیهات و استعارات جدید دیگری شوند و این زمانی روی می‌دهد که در دنیای ذهن و زبان شاعری توانا قرار گیرند. مولانا به یاری استعداد شاعرانهٔ خود توانسته است بر اساس برخی از آیات قرآن و فنون بلاغی آنها، استعارات، تشبیهات و پارادکس‌های جدیدی را خلق کند و از این طریق قدرت زایای زبان را در بعدی هنری و خلّاقانه به نمایش بگذارد و مهم‌تر از آن برخی از مفاهیم قرآنی را از طریق زبان هنری خاص خود به زبان فارسی منتقل کند.

۲. استعاره

استعاره در مثنوی گستردگی و تنوع دارد و دربارهٔ کم و کیف آن چندان تحقیق نشده است. بخشی از استعاره‌های مثنوی در فضای

Archive of SID

www.SID.ir

اثرپذیری از قرآن ابداع شده‌اند. استعاره به دو نوع کلّی مصرّحه و مکنیه تقسیم می‌شود. در مثنوی این دو نوع با بسامدی متفاوت به کار رفته‌اند.

۲. ۱. استعاره مصرحه

در استعارهٔ مصرّحه تنها لفظ مشبه‌به بیان می‌شود. این نوع استعاره را تصریحیه و تحقیقیه نیز می‌گویند (هاشمی، ۱۳۹۱: ۱٤۲)؛ «یعنی استعاره‌ای که صراحت دارد و همه آن را قبول دارند و این تلویحاً می‌رساند که نوع دیگری از استعاره هم هست که بر سر آن مناقشه است» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱٦۵). در کتب بلاغی معمولاً این نوع استعاره را اصلی یا نوع اول می‌دانند، اما در مثنوی و در ابیاتی که از قرآن متأثر بوده‌اند کاربرد کمتری داشته است. برخی از اندک استعاره‌های این گروه عبارت‌اند از: «طوطی»، استعاره از عارف، در مصراع «طوطی‌ای کآید ز وحی آواز او» و متأثر از آیهٔ « إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْیٌ یُوحَی...» (نجم/۳-٤)؛ «ماه» و «بدر» استعاره‌ای از پیامبر در مصراع‌های «ماه می‌گوید به خاک و ابر و فی ...» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳٦۶۵/۱) و «...از سفه وعوع‌کنان بر بدر تو» (همان: ۱٤٦۵/٤)، بر اساس سخن پیامبر مبنی بر همسانی او با دیگر بندگان (کهف/۱۱۰؛ اعراف/۲۰٤). «کیمیا» استعاره از قرآن در مصراع «کیمیا یُصلِح لَکُم اعمالُکُم» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۸۵۱/۵) و متأثر از آیهٔ «یُصْلِحْ لَکُمْ أَعْمالَکُمْ وَ یَغْفِرْ لَکُمْ ذُنُوبَکُمْ» (احزاب: ۷۱). «خار» استعارهٔ همراه با تحقیر برای قاسطون و گناهکاران بر اساس مصراع «که نباشد خار را زآتش گزیر» (همان: ۱۸۱٤/۵)، بر اساس کلمهٔ قرآنی حطب (جن/۱۵). همان‌طور که دیده می‌شود، استعاره‌های مصرحه غالباً برای کمک به تبیین مفهوم آیات به کار رفته‌اند. «طوطی» بر اساس کلمهٔ وحی و «خار» بر اثر حطب ابداع شده‌اند، اما استعاره‌های «ماه» و «بدر» و «کیمیا» برای تبیین بهتری از آیات به کار رفته‌اند و استعاره‌های غریبی نیستند. در واقع، باید گفت مولانا در به‌کارگیری استعارهٔ مصرّحه –دست کم در نمونه‌هایی که از قرآن تأثیر پذیرفته است– سیمای متمایزی ندارد، اما در استعارهٔ مکنیه صاحب سبک و ممتاز است.

۲ .۲. استعارهٔ مکنیه

فرمول استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه این‌گونه است: مشبه + ملائمات مشبه‌به؛ به گونه‌ای که مشبه مضمراً به جانداری که نامش ذکر نمی‌شود تشبیه شود، اما یکی از ویژگی‌های آن جاندار (مستعار منه) بیان می‌شود. قدما این‌گونه استعاره را مکنیهٔ تخییلیه نیز گفته‌اند. در این نوع استعاره، جانداری که مشبه‌به است اغلب انسان و در مواردی حیوان است، اما ممکن است مشبه‌به محذوف اساساً جاندار نباشد (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۷٤). آنچه در ادب فارسی تحت عنوان تشخیص[1] شناخته می‌شود، همین استعارهٔ نوع دوم یا مکنیّه است. اصطلاح تشخیص برگرفته از زبان عربی است و شفیعی کدکنی آن را در بلاغت فارسی رایج کرده است. او بر اساس نگرش ناقدان اروپایی، در تعریف تشخیص می‌نویسد: «بخشیدن خصایص انسانی به چیزی که انسان نیست، یا بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهایی انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زندهٔ دیگر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۵۰ و۱۵۱).

۲. ۳. آگاهی عناصر و اجزای هستی، ملهم استعارهٔ مکنیه

استعارهٔ مکنیه در مثنوی بسیار پرکاربرد است و متأثر از جاندار دانستن عناصر و اجزای هستی است. مولانا اگرچه در زمینهٔ توصیف آگاهی و جانداری اجزای هستی دارای سبک و مکتب خاصی است، در این زمینه از قرآن نیز الهام گرفته است: « وَ إِنْ مِنْ شَیْ ءٍ إِلاَّ یُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ... » (إسراء/٤٤)، مصراع «نطق آب و نطق خاک و نطق گل ...» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۲۸٤/۱) بر اساس همین آیه بیان شده است. مولانا، در اقتباس‌هایی که از بسیاری از آیات داشته است، این آرایه را همراه با خلاقیت و نوآوری به کار برده است.

در سورهٔ فتح، رویش درخت به شیوه‌ای بیان شده که حاکی از آگاهی نبات و گیاه در نگرش قرآنی است؛ درخت به اختیار خود شاخهٔ نورس را برمی‌آورد و آگاه است که در چه زمانی این کار را انجام دهد: «کَزَرعٍ أخرَجَ شطئَهُ فَآزَرَهُ فَاستَغلَظَ فَاستَوی

[1]. personification

www.SID.ir

عَلی سُوقِهِ یُعجِبُ‌الزُّراع» (فتح/۲۹). تسبیح و جانداری کلّ هستی به مولانا این امکان را داده است که ترکیب «زبان شطأه» که معادل زبان جوانه است بسازد. در این تصویر، درخت با زیباترین بخش وجود خود که جوانه است سخن می‌گوید:

با زبان شطأه ذکر خدا　　می‌سراید هر بر و برگی جدا

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۳٤۲/۱)

«زره‌سازی آب»[۳] ترکیب استعاری دیگری است که بر اساس داستان داوود و عبارت «ألّنا لهُ‌الحَدید» (سبأ/۱۰) ابداع شده است، مبنای این استعاره بر زره‌سازی داوود است؛ اما در کاربرد مولانا، آب جای شخصیت انسانی را گرفته و از حلقه‌هایی که روی آن شکل می‌گیرد، این تصویر ابداع شده است:

با سلیمان پای در دریا بنه　　تا چو داوود آب سازد صد زره

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۷۹۰/۲)

«گریبان چاکِ گردون» (همان: ۲۵۸٤/۳) استعارهٔ بدیعی است که بر اساس آیهٔ «أنّ‌السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا» (انبیاء: ۳۰) بیان شده است. عبارت «فَفَتَقْنَاهُمَا» ملهم این استعاره بوده است.

حرمت ذات و صفات پاک او　　که بود گردون گریبان چاک او

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۵۸٤/۳)

جهات نیز زمینه‌ای برای استعارهٔ مکنیّه واقع شده است[٤]، مولانا این استعاره را به صورت عشق‌ورزی مشارق و مغارب به کار برده‌است و آن را از جست‌وجوی ذوالقرنین و سر برآوردن او در مغرب خورشید برداشت کرده است، «حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ‌الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ....» (کهف/۸٦). برداشت مولانا از این آیه به گونه‌ای بوده که گویی ذوالقرنین به دنبال نور و خورشید بوده است و این برداشت، که تأویل‌گرایانه است، بر اساس رسیدن ذوالقرنین به مغربِ خورشید شکل گرفته است.

بعد از آن هر جا روی مشرق شود　　شرق‌ها بر مغربت عاشق شود

(مولوی، ۱۳۷۳: ٤٦/۲)

بارها در مثنوی به آیهٔ امانت (احزاب/۷۲) اشاره شده است. عرضهٔ امانت به آسمان و زمین ساختاری استعاری و مبتنی بر باور ذی‌روحی عناصر هستی دارد؛ اما مولانا در اینجا نیز ابتکار داشته برای حق، واژهٔ دریا[۵] و برای انسان واژهٔ خُم را به کار برده و از شرمی که بر اثر آن دهان دریا تلخ شده (حسن تعلیل) سخن گفته است. اما نکتهٔ مهم این است که عرضهٔ امانت را به دریاها نسبت داده است، حال آنکه در نصّ آیه «سماوات، أرض و جبال» آمده است (احزاب/۷۲) و این تغییر، ریشه در نگرش تأویلی او دارد:

خُم که از دریا درو راهی بود　　پیش او جیحون‌ها زانو زند

خاصه این دریا که دریاها همه شد　　چون شنیدند این مثال و دمدمه که

دهانشان تلخ ازین شرم و خجل　　قرین شد نام اعظم با اقل

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۳/٦-۲۵)

بر اساس همین آیه و در بیتی دیگر، ترکیب‌های «دل کُه» و «خونین دلی کوه» را بیان کرده است (همان: ۱۹٦۳/۱). ترکیب‌های استعاریِ «حمّال باد»، «بحر سخن‌دان» (همان: ۱۰۱۵/۳)، «ماه اشارت‌بین» (همان: ۱۰۱٦/۳)، «شاخ لب‌خشک»، «لغزش کوه» (همان: ٤۹۹/۵) و «نردبان و عنان آسمان» (همان: ۲۵۵٦/۵) نیز با اندکی تغییر در چینش برخی کلمات، با الهام از این آیات و عبارات قرآنی ساخته شده‌اند: «عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى‌الأَرْضِ» (سبأ/۱۲)، «و أن‌الضرب بعَصاکَ‌البَحر» (شعراء/٦۳) «وانشَقَّ‌القَمَر» (قمر/۱)، «وَهُزِّي‌الَيْكِ بِجِذْعِ‌النَّخْلَةِ» (مریم/۲۵)، «وَإِنْ يَكَادُ‌الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ» (قلم: ۵۱)، «بَل رَفَعَهُ‌الله... » (نساء/۱۵۸؛ انعام/۱۳۲). همچنین است «لابهٔ آسمان» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۱۷٦/٤) برای فروگذار نشدن و برافراشته ماندن، بر اساس آیهٔ «وَ يمْسِكُ‌السَّماءَ أَنْ تَقَعَ عَلَى‌الأَرْضِ إِلَّا بِإِذْنِهِ» (حج/٦۵). «گردن ناامیدی» (مولوی، ۱۳۷۳: /۳۸٤۳) بر اساس عبارت «لا تَقنُطُوا» (زمر:

Archive of SID

www.SID.ir

۵۳)، «چالاکی خاک» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱٦۱٤/۲)، بر اساس آفرینش انسان از گِل (حجر/۳۰؛ بقره/۳٤) و «بال‌گشاییِ جان» و «چنگال تن» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۵٤۵/٤) بر اساس «وَلَو شِئنا لَرَفَعناهُ بِها وَلٰکِنَّهُ أخلَدَ إِلَی‌الأَرضِ» (اعراف/۱۷٦). بر مبنای ترجمهٔ این آیات، باد به امر خدا جاری می‌شود، با عصا به دریا ضربه زده می‌شود (و شکافته می‌شود)، ماه در قیامت و نیز در اشاره به معجزهٔ پیامبر) می‌شکافد، مریم نخل را به سوی خود می‌کشد، عیسی را خداوند به آسمان بر می‌کشد، به پرهیز از ناامیدی توصیه می‌شود، خاک جان می‌یابد و انسانی که قابلیّت رفعت دارد، در اثر ناآگاهی به زمین روی می‌کند. چنان‌که دیده می‌شود، اگرچه در آیات به معجزات و خرق عادات اشاره شده اما عناصری که مولانا به صورت استعاری به کار برده است دارای این آرایه نبوده‌اند و او در برداشت‌های خود، تمامی این آیه‌ها را با استعارهٔ مکنیّه به کار برده است: باد مانند انسانی حمال سلیمان است، دریا صاحب سمع است، کوه با همهٔ استواریش از تأثیر چشمِ بدان می‌لغزد، آسمان چون ایوانی است که نردبان دارد، ناامیدی دارای گردن است، خاک موصوف به چالاکی است و انسان چون پرنده‌ای چنگ در شکار مادیات می‌زند و از پرواز به آسمان باز می‌ماند.

۲. ٤. استعاره بر اساس معجزات و داستان انبیا

بخش مهمی از استعاره‌های مثنوی بر اساس داستان انبیا ابداع شده است، اما در مجموع خرق عادات و معجزات مهم‌ترین منبأ الهام استعاره بوده است. در قرآن به داستان حضرت موسی (ع) بیش از دیگر انبیا اشاره و در ۳٤ سورهٔ مختلف از او یاد شده است (فقیهی و دهقانی، ۱۳۹٤: ۱۰). در مثنوی نیز از موسی (ع) بیش از دیگر انبیا سخن به میان آمده است. اما علاوه بر تأثیرات داستانی، اجزا و عناصر این داستان، ملهم نوآوری‌های بلاغی مولانا بوده است. واژهٔ «تَلقَفُ»، در آیهٔ « فَإِذا هِیَ تَلْقَفُ ما یَأْفِکُونَ » (اعراف/۱۱۷)، ملهم حلق بخشیدن به عصا بوده که با کمی تأویل، ترکیب «حلق عصا» را ساخته که استعارهٔ مکنیه است: «حلق بخشد او عصای عدل را» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۷/۳). تجلّی حق بر موسی در کوه طور، ملهم موضوعات گوناگون و مضمون‌آفرینی‌های بسیاری در ادبیات عرفانی بوده است. نص آیه چنین است: «وَ لَمَّا جاءَ مُوسی لِمیقاتِنا وَ کَلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ رَبِّ أَرِنی أَنْظُرْ إِلَیْکَ قالَ لَنْ تَرانی وَ لکِنِ انْظُرْ إِلَی الجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَکانَهُ فَسَوْفَ تَرانی فَلَمَّا تَجَلَّی رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَکًّا وَ خَرَّ مُوسی صَعِقاً » (اعراف/۱٤۳)، مولانا دو صفت انسانی به کوه طور نسبت داده است که مبتنی بر نگرش تسبیح و آگاهی تمامی موجودات هستی است. نخست می‌نوشیدن طور است:

کوه طور اندر تجلی حلق یافت　　تا کی می نوشید و می را بر نتافت

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۵/۳)

دیگر مستی و رقص اوست، متلاشی شدن کوه (جَعَلَهُ دَکّاً) با عبارت رقص جبل بیان شده است: «کوه طور از نور **موسی** شد به رقص» (همان: ۸۷۰/۱) «هل رأیتُم مِن جَبَل رَقصُ‌الجَمَل» (همان: ۱٦/۳) و در بیتی دیگر، علاوه بر نگاه متفاوت به متلاشی شدن کوه، آن حرکت به قدوم موسی نسبت داده شده و بدین ترتیب براساس تفکر تأویل‌گرا و متناسب با مکتب عرفانی عشق، تصویر بلاغی جدیدی نیز از این داستان ارائه شده است:

چون برآمد موسی از اقصای دشت　　کوه طور از مقدمش رقّاص گشت

(همان: ٤۲٦٦/۳)

مستی عصا نیز دیگر استعاره‌ای است که بر اساس تأویل داستان موسی ساخته شده است:

اژدها و مار اندر دست تو　　شد عصا ای جان موسی مست تو

(همان: ۲۲۸٦/۲)

در قرآن، عبارت «حَتّٰی إِذَا أَدْرَکَهُ‌الغَرَقُ» (یونس/۹۰) دربارهٔ فرعون آمده و مولانا استعارهٔ «تاختن موج» را بر اساس آن ساخته است: «موج دریا چون به امر حق بتاخت» (مولوی، ۱۳۷۳: ۸٦٦/۱). موج، تبلور دیگری از عصاست و در بلعیدن جادوگران نقش دارد. خوردن طنطنهٔ جادوان نیز استعارهٔ دیگری است که ملهم از همین داستان است و استعاره از برساخته‌های قابل خوردن

Archive of SID

www.SID.ir

جادوگران است: «طنطنهٔ جادوپرستان را بخورد» (همان: ۱۰۷۱/٤).

حلق‌بخشی به موجودات غیرجاندار، منحصر به موج و عصا نیست، بلکه انسان نیز زمانی که خاکی بیش نبوده بر اثر تخصیص خداوند صاحب حلق و لب شده است و این نیز معجزه‌ای بزرگ است که در اثر تکرار عادی می‌نماید. در قرآن، به آفرینش انسان از خاک اشاره شده (طه/۵۵) و مولانا استعارهٔ «حلق بخشیدن به خاک» را بر اساس آن ساخته است؛ «باز خاکی را ببخشد حلق و لب» (مولوی، ۱۳۷۳: ۲۳/۳). استعارهٔ بلعیدن و خوردن، برای دوزخ نیز به کار رفته است. آیه‌ای که مولانا از آن تأثیر پذیرفته است زمینه‌ای دارد که این استعاره از آن قابل‌برداشت بوده است. در این آیه، در خطاب به دوزخ، از امتلای آن سؤال شده است: «يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَ تَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ» (ق/۳۰). همین مخاطبه، که مبتنی بر تشخیص و ذی‌روحی عناصر هستی است، مولانا را بر آن داشته تا استعارهٔ «معدهٔ دوزخ» را بیان کند:

عالمی را لقمه کرد و درکشید　　معده‌اش نعره زنان هل من مزید

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۳۸۳/۱)

داستان ابراهیم و سرد شدن آتش بر او یکی از منابع الهام استعارهٔ مکنیه و جاندارانگاری در مثنوی بوده است. در آیهٔ ۱۷٤ سورهٔ بقره، خطاب به آتش چنین گفته می‌شود: «یا نارُ کونی برداً و سلاماً» است (بقره/۱۷٤). «آتش سرد» یا آتشی که گوش به فرمان است و سرد می‌شود، به لحاظ ادبی تعبیری متناقض‌نماست که مستقیماً و با این ترکیب در آیه به کار نرفته، اما از آن برداشت می‌شود. این مفهوم و مخاطب قرار دادن آتش، ملهم استعاره‌های مختلفی بوده است؛ از جمله، «دندان آتش» در مصراع «آتش ابراهیم را دندان نزد» (مولوی، ۱۳۷۳: ۸٤٦/۱؛ انبیاء/٦۹)، «قلعهٔ آتش»، در مصراع «آتش ابراهیم را نی قلعه بود» (همان: ۱۸٤۵/۱)، «غلامی عناصر» در مصراع «ای عناصر مر مزاجت را غلام» (همان: ۹/۳) و «رام شدن آتش» در مصراع «آتش آن را رام چون خلخال شد» (همان: ۳۱۰۲/۳).

روانه‌سازی یا ارسال حواس، استعاره‌ای بر اساس داستان یوسف است. بنای این استعاره بر جست‌وجوی یوسف است و حواس جانشین برادران شده است؛ منتهی یوسف در تمثیل مولانا، یوسف روح است که این جنبهٔ رمزی استعاره را نیز عمق بخشیده است:

هر حس خود را در این جُستن به جد　　هر طرف رانید شکل مستعد

(همان: ۹۸۳/۳)

۲. ۵. استعاره مکنیه غیر تشخیصی

میان استعارهٔ مکنیّه و تشخیص رابطهٔ عموم و خصوص برقرار است؛ یعنی هر تشخیصی را می‌توان مکنیّه نامید، اما هر مکنیّه‌ای تشخیص نیست. برخی از استعاره‌های مثنوی که با الهام از قرآن ساخته شده‌اند از نوع مکنیه‌اند و دارای جنبهٔ تشخیصی نیستند. در قرآن، خداوند بهترین نگارگر توصیف شده است که تشبیهی بدیع است: «وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ‌اللَّهِ صِبْغَةً» (بقره/۱۳۸). مولانا، با اقتباس از این آیه، ترکیب «خمّ هو» را ساخته است و از این طریق صفت صباغی پروردگار را ملموس‌تر کرده است:

صبغةُالله هست رنگ خمّ هو　　پیسه‌ها یکرنگ گردد اندر او

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۳٤٦/۲)

او استعاره‌هایی را نیز ساخته است که از لحاظ هنری بدیع‌ترند؛ از جمله، استعارهٔ «جسر دوزخ» که بر اساس عبارت «عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ» (توبه/۱۰۹) بیان شده است. عبارت قرآنی به معنی آب‌کندگاه سست یا لبهٔ پرتگاه سست است که منتهی به دوزخ می‌شود و تمثیلی برای بیان سستی و فریبندگی بنیاد مسجد ضرار است. مولانا جسرِ دوزخ را برای این استعارهٔ قرآنی بیان کرده است که متفاوت است و بیانگر منتهی شدن عمل منافقان به دوزخ است: «مسجدی بر جسر دوزخ ساختند» (مولوی، ۱۳۷۳: ۲۸٦۵/۲). برخی از دیگر استعاره‌های این گروه عبارت‌اند از: سقف آسمان: «آنکه او افراشت سقف آسمان» (همان: ۳٦۵/٤). بر

Archive of SID

www.SID.ir

اساس «وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا» (الرّحمن/۷)، «دکان ابلیس» در مصراع «مر بلیسان را ز تو ویران دکان» (مولوی، ۱۳۷۳: ٤٥٨٥/٦)، بر اساس «فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى» (بقره/۳٤).

۲. ٦. استعارهٔ تأویلی

تأویل یکی از موضوعات مهم عرفان و مثنوی است و با بلاغت در مثنوی پیوندی معنادار و مهم دارد. برخی از ترکیب‌هایی که پیش از این بررسی شد، بر اساس این نگرش تأویل‌گرا ساخته شده‌است؛ از جمله رقص جبل، مستی کوه، گریبان‌چاکی گردون، ذکری که به مرغی بهشتی بدل می‌شود و ... . استعارهٔ تأویلی ریشه در باور مولانا به سریان عشق در ذرّات هستی، دگرگونی رو به کمال اجزای هستی و دیگر اعتقادات عرفانی دارد. استعارهٔ «رویش زخم» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤۷۱/۳) از این قبیل است. این استعارهٔ بدیع و نادر با تأویل نیز همراه است، بر این اساس که برای وجود درخت «زقوم» (دخان/٤۳و٤٤) و به عبارتی برای شیوهٔ به وجود آمدن آن علتی، که در متن منبع ذکر نشده، بیان کرده است. مولانا رویش زقوم را به گناهان دنیوی انسان نسبت داده است:

چون ز دستت زخم بر مظلوم رُست　　آن درختی گشت ازو زقّوم رُست

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤۷۱/۳)

استعارهٔ «شستن حس» (همان: ۲۳۸٤/٤) یکی از دیگر استعاره‌های نادر مثنوی است. این استعاره در عین نوبودن از آیهٔ «فَثِيابَكَ فطهِّر» (مدثر/٤) الهام گرفته است. مولانا تمیزی لباس را به تمیزی حس تأویل کرده است:

مدتی حس را بشو زآب عیان　　این چنین دان جامه شوی صوفیان

(همان: ۲۳۸٤/٤)

۲. ۷. ترکیب‌های استعاری ساختارشکنانه

بخشی از استعاره‌های مکنیه مثنوی باب جدیدی در استعاره بوده است. مولانا بسیاری از ترکیبات و کلمات قرآنی را با واژگان فارسی ترکیب کرده است (مشابه شعر ملمع که دارای مصراعی فارسی و مصراعی عربی است) و بدین ترتیب، هم نوعی ساختارشکنی دستوری انجام داده، هم استعاره‌هایی نوین خلق کرده است. ساختار این نوع ترکیب‌ها را در جدول زیر می‌توان مشاهده کرد، با این توضیح که در برخی مثال‌ها مضاف جمله و مضاف‌الیه مفرد واقع شده است:

ساختار متداول ترکیب استعاری		ساختار ابداعی ترکیب‌های استعاری مثنوی	
مضاف: اسم	مضاف‌الیه: اسم	مضاف: اسم	مضاف‌الیه: عبارت یا جملهٔ قرآنی
دستِ	روزگار	کفِ	انّا فتحنا

برخی از این گونه اضافه‌های استعاری از این قرار است: «دکّانِ فضل‌الله اشتری» (همان: ۱۲٦٥/٦؛ توبه/۱۱) «مطبخِ إنی قریب» (همان: ۲۳۹٦/٦؛ بقره/۱۸٦)، «نغمهٔ أرنِی» (همان: ٦، ۲٤٤٥؛ اعراف/۱٤۳)، «موجِ لدینا محضرون» (همان: ۳٦۷۸/۱؛ یس/۳۲)، «کفِ انّا فتحنا» (همان: ۱٦٦/٦؛ فتح/۱)، «بارگاهِ ماله کُفواً أحد» (همان: ۳۷۷۱/۱؛ اخلاص/٤). مضاف‌الیه در این ترکیب‌ها، بر اساس زبان قرآن، جمله هستند، اما مولانا آنها را در معنی مفرد و به جای اسم به کار برده است. این ترکیب‌ها به جای دکّان خدا، مطبخ قُرب، نغمهٔ دیدار، موج حضور، کف گشایش حق و بارگاه یگانگی به کار رفته‌اند و برای انتقال این مفاهیم بیان شده‌اند. هر یک از این استعاره‌ها بر مبنای مفاهیم گسترده‌تری ساخته شده‌اند، به عنوان مثال؛ حضور در برابر خدا به دریایی تشبیه شده که دارای امواجی است و این امواج، حس و عقل درون بشر هستند. مولانا برهم زدن امواج شور و شیرین (مرج‌البحرین ....) و ادغام نشدن آنها را از قرآن الهام گرفته و خودش به امواج دیگری که عبارت از موج حس و عقل است قایل شده است.

آنکه فرزندان خاص آدمند　　نفحهٔ انّا ظلمنا می‌دمند

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤٦/٤)

Archive of SID

www.SID.ir

نوع دیگری از ترکیب استعاری نیز در مثنوی دیده می‌شود که با واژه‌های قرآنی ساخته شده، اما در اینجا مضاف واژهٔ قرآنی است. «سمعنای سر» و «عصینای پا» از این قبیل است (همان: ۲۸۹/٤) که بر گرفته از «قالوا سمعنا و عصینا» (بقره/۹۳) است. مولانا مفهوم دوگانگی زبان و باطن منافقان را با این استعاره‌ها بیان کرده است. ساختار دستوری این نوع استعارهٔ نوآورانه است، سمعنا و عصینا ترکیبی از فعل و فاعل اند و این دو جمله در نقش مفرد و مضاف به کار رفته‌اند. این ساختار در قالب جدول زیر نمایش داده شده است:

جدول۱. ساختارهای ابداعی استعاری در مثنوی

ساختار متداول ترکیب استعاری		**ساختار ابداعی ترکیب‌های استعاری مثنوی**	
مضاف: اسم	مضاف‌الیه: اسم	مضاف: جمله در حکم اسم مفرد	مضاف‌الیه: مفرد
دستِ	**روزگار**	**سمعنای**	**سر**
		عصینای	**پا**

۲. ۸. استعاره تبعیه

در مثنوی گرایشی وجود دارد که همه‌چیز را به سوی جهانی از گونهٔ دیگر و با شور و اشتیاقی خاص سوق می‌دهد. این شور و اشتیاق را افعال جملات بیش از دیگر نقش‌های نحوی ایفا می‌کنند. بر این اساس افعال به صورت استعاری بسیار به کار رفته‌اند. این نوع استعاره را تبعیه می‌گویند که عبارت از «استعاره در فعل و صفت و عکس اسناد مجازی است؛ زیرا فاعل را حقیقتی پنداشته، فعل را به علاقهٔ مشابهت تعبیر و تفسیر می‌کنیم» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۹٦). برخی از این افعال در تبیین و تأویل آیه‌ها و با الهام از آنها به کار رفته‌اند. در یکی از شاهدمثالها، برای صعود عیسی از زمین به آسمان کلمهٔ «جَستن» به کار رفته است. این کلمه به تأثیر آیهٔ «بَل رَفَعَهُاللهُ الیه...» (نساء/۱۵۷و۱۵۸) و به‌ویژه کلمهٔ «رَفَعَها» ساخته شده است. جَست در معنی رفت یا بُرد است و در کاربرد مولانا، معنای حرکتی متفاوت و رهایی‌بخش یافته است.

جَست عیسی تا رهد از دشمنان　　بردش آن جَستن به چارم آسمان

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۷۹٤/۱)

مثال دیگر فعل می‌دمید در مصراع «می‌دمید از لامکان ایمان او» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۱٦٤/۳) است. این فعل به جای می‌رسید به کار رفته و از واژهٔ «نَفَختُ» (انعام/۸۸) تأثیر گرفته است؛ زیرا این تنها جان نیست که از لامکان آمده است، ایمان نیز از آنجا در وجود دمیده شده است. «پریدن» دیگر استعاره تبعیه‌ای است که با الهام از قرآن ساخته شده است. این استعاره در بیت زیر به کار رفته است:

چونکه پرّید از دهانش حمد حق　　مرغ جنّت ساختش ربّ‌الفَلَق

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤۵۸/۳)

این فعل یادآور معجزهٔ عیسی (ع) است که از گِل پرنده‌ای می‌ساخت و در آن می‌دمید و جان می‌گرفت: «إِنِّی أَخْلُقُ لَکُمْ مِّنَ‌الطِّینِ کَهَیْئَةِالطَّیْرِ فَأَنْفُخُ فِیهِ فَیَکُونُ طَیْراً بِإِذْنِاللَّهِ» (آل عمران/٤۹)،[٦] با این تفاوت که در اینجا سخنی بر زبان جاری می‌شود و مرغی در بهشت می‌شود. اینکه واژگان به مرغی بدل می‌شوند خود تصویری بدیع است، اما اینجا روی سخن با کلمهٔ «پرّید» است که به جای واژهٔ گفتن به کار رفته است.

«جوع یوسف» نیز یکی از استعاره‌های نادر در مثنوی است که بر دو مبنای داستان قرآنی یوسف و اصطلاحات عرفانی ساخته شده و به منظور تبیین اشتیاق شدید یعقوب به دیدار فرزند بیان شده است. این اشتیاق، ظرفیت شنیدن بوی یوسف را از دور و در کنعان به او می‌دهد. بوی ناف نیز ترکیب استعاری دیگری است؛ ناف یادآور آهوی ختن است (یوسف/۹۵-۹٤). کسی که مشتاق دیدن است، گویی که گرسنه دیدار است و شامّهٔ اشتیاق او بوی محبوب را از دور می‌شنود.

Archive of SID

www.SID.ir

جـــوع یوســـف بـــود آن یعقـــوب را　　بـــوی نافـــش مـــی رسـید از دور جـا
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۰۳۵/۳)

استعارهٔ رُستن زخم (همان: ۳٤۷۱/۳؛ دخان/٤۳و٤٤) نیز از دیگر انواع استعاره در فعل است کـه بـه معنـی زخـم زدن اسـت و پیش از این دربارهٔ آن صحبت شد. «برافشاندن جان» نیز از همین گونه است. این استعاره خاص مولانـا نیسـت و در ادب فارسـی سابقه دارد، اما کاربرد آن برای تمنای مرگ، بیانگر نگرش هنری مولاناست. این فعل بر اساس آیهٔ « فَتَمَنَّوُاالمَوْتَ إِن کُنتُمْ صَادِقِینَ» (جمعه/٦) بیان شده است. معادل حقیقی و غیراستعاری برافشاندن؛ فعـل جـان دادن اسـت. «صـادقم جـان را برافشـانم بـر ایـن» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۹۳٦/۳). چریدن جان در نور نیز از همین نوع است: «هم بدان نوری کـه جـانش زو چریـد» (همـان: ۲۱۸۹/٤)؛ چریدن و خوردن نور، هر دو ترکیباتی نوآورانه‌اند، اما چریدن، کمال بهره‌مندی در صـحرای سـادگی را مـی‌رسـاند. نـور خـوردن استعاره از هدایت است: «وَمَنْ یَهْدِاللَّهُ فَهُوَالمُهْتَدِ» (إسراء/۹۷). اکنون به کمک جـدول زیـر مـی‌تـوان نـوآوری مولانـا را در زمینـهٔ استعارهٔ تبعیه مشاهده کرد:

جدول۲. نوآوری مولانا در ساخت‌های استعاری

کلمه یا آیهٔ الهام‌انگیز برای مولوی	ترجمه واژه، عبارت یا آیه	استعارهٔ ساختهٔ مولوی
رَفَعَها	برکشید	(بر آسمان) جَست
نَفَختُ	دمیدم (دمیدن روح)	دمیدن ایمان
أَخْلُقُ لَکُمْ مِّنَ‌الطِّینِ کَهَیْئَةِ‌الطَّیْرِ فَـأَنْفُخُ فِیـهِ فَیَکُونُ طَیْراً	از خـاک پرنـده‌ای مـی‌سـازم و در آن می‌دمم مرغی می‌شود.	پریدن (گفتن) حمد از دهان و پرندهٔ بهشتی شدن آن (استعاره و تأویل)
أجِدُ ریح یوسف	بوی یوسف را می‌شنوم.	جوع یوسف داشتن، بوی ناف شنیدن
فتمنّواالموت	مرگ درخواست کنید.	جان برافشانید.
زُقّوم	زقوم	رُستن زخمی که زقوم می‌شود.
مُهتَد	هدایت‌شده	نور چریده (چریدن در نور)

۳. تشبیه

تشبیه در مثنوی گستردگی فراوانی دارد؛ زیرا بنیاد شیوهٔ مولانا مبنی بر ملموس کردن مفاهیم انتزاعـی اسـت[۷]. بـا توجـه بـه اینکـه تعاریف تشبیه در متون بلاغی به گستردگی بیان شده است، به تعاریف پرداخته نمی‌شود. دربارهٔ تشـبیهات متـأثر از قـرآن تحقیـق مستقلی نشده است و در این گفتار نیز مجال بررسی تفصیلی آن نیست، اما به اجمال برخی از گونه‌های تشبیه بررسی می‌شود.

۳. ۱. تشبیه تأویلی

یکی از تشبیهات مهم مثنوی «تشبیه تأویلی» است. بنای این تشبیه بر دو پایه مختلـف اسـت؛ نخسـت بـر تأویـل اسـت و آن ترجیح یکی از معانی محتمل آیه است، بدون قطع و یقین به آن (سیوطی، ۱٤۲۲: ۱۱۹۰/۲). کشف ایـن معنـای محتمـل، مسـتلزم توان بلاغی و خلاقیّت است. مولانا در تأویل دارای سبک و خلاقیّت است؛ او هم در برداشتی کـه از قـرآن دارد نـوآوری مقبـولی داشته است، هم در وجههٔ بلاغی تأویل، اما روی سخن در اینجا با تشبیه تأویلی است. یکی از انـواع تشـبیهاتِ تـأویلی مبتنـی بـر مشبه‌به قرآنی است؛ مانند تشبیه جسم صالحان به ناقهٔ صالح. وجه شبه، کمین‌گاه بودن طرفین تشبیه بـرای هـلاک طالحـان اسـت. اگرچه وظیفهٔ تشبیه تبیین حال مشبه بر اساس مشابهت است، اما در این نوع تشبیه، هدف صرفاً بیان همانندی نیست؛ بلکه مقصود گوینده بیان همسانی نیز هست؛ همسانی میان جسم صالحان و ناقهٔ صالح.

نـــاقهٔ صـــالح چـــو جســـم صـالحان　　شـــــد کمینـــــی در هـــلاک طالحـــان
(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۵۱۷/۱)

Archive of SID

www.SID.ir

از همین نوع، تشبیه خان اهل دل به صومعهٔ عیسی است. بر این اساس، مولانا سعی دارد معجزهٔ شفابخشی عیسی را به خان و سفرهٔ اهل دل نیز نسبت دهد. عبارت صومعهٔ عیسی عیناً در قرآن نیامده است، اما معجزات عیسی بیان شده است: «صومعهٔ عیسی است خان اهل دل» (مولوی، ۱۳۷۳: ۲۹۸/۳؛ مائده/۱۱۰).

تأویل و باطن‌گرایی سنخیّت تامی دارند، برخی از تأویل‌های مثنوی بر این اساس شکل گرفته است. اشاره به تلاقی آب‌های شور و شیرین و نیامیختن آنها به هم، یکی از شگفتی‌های عالم است: «مَرَجَ‌البَحْرَیْنِ یَلْتَقِیانِ بَیْنَهُما بَرْزَخٌ لا یَبْغِیانِ» (الرحمن/۱۹-۲۰). مولانا این اشارهٔ برونی را به درون انسان برده است و آن را بحر شور و شیرین و بحر جسم و دل خوانده است. تن به بحر شور و دل به بحر شیرین تشبیه شده است، اما آنچه به این تشبیه عمق بخشیده همان جنبهٔ تأویلی است که یک شاهد بیرونی و عینی توانسته است به‌خوبی تلاقی جسم و روح را ترسیم کند.

بحر تن بر بحر دل بر هم زنان　　در میانشان برزخٌ لا یبغیان

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۳۷۲/۲)

تشبیه تن (جسم و بعد جسمانی پیامبر) به شب نیز تأویلی است. مولانا آن را به صورت اضافهٔ تشبیهی «شب تن» به کار برده است: «با شب تن گفت هین ماوَدَّعَک» (همان: ۳۰۱/۲) در قرآن به شب سوگند یاد شده است: «وَاللَّیْلِ إِذَا سَجَی» (ضحی/۲) و مولانا آن را به صفت ستّاری و به تن خاکی پیامبر تأویل کرده است (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۰۰/۲) و در ادامه از آن ترکیب خلاقانهٔ «شب تن» را ساخته است. وجه شبه پوشانندگی شب و تن است که برگرفته از یغشی (فروپوشاند) است. ترکیب تشبیهی «تخت دل» نیز مبتنی بر تأویل است. استوای الهی بر عرش به آیهٔ «الرَّحْمَنُ عَلَی‌العَرْشِ اسْتَوَی» (طه/۵) اشاره دارد که یکی از مفاهیم بحث‌برانگیز در میان مسلمانان بوده است. این برداشت تأویلی منحصر به مولانا نبوده و در عرفان رواج داشته است، اما او نیز با این ترکیب و در نهایت ایجاز، این تشبیه تأویلی را بیان کرده است:

تخت دل معمور شد پاک از هوا　　بین که الرّحمن عَلی‌العَرش استوی

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳٦۷۱/۱)

«درخت تن» نیز دارای دو بعد تأویل و تشبیه است، ابتدا تن را به درخت تشبیه کرده است، سپس آن را معادلی برای عصای موسی دانسته است (قصص: ۳۱) که افکندن آن، هم لازم است هم باعث تبدیلش می‌شود:

این درخت تن عصای موسی است　　که امرش آمد که بیندازش ز دست

(همان: ٥٧٥/٤)

ترکیب «گور تن» (همان: ۱۹۳٤/۱) در اشاره به تأویل اولیا به اسرافیل‌های وقت و قدرت زنده‌کنندگی ایشان که متأثر از «أوَمَن مَیتاً فَأحیَیناهُ و جَعلنا لَهُ نوراً» (انعام/۱۲۲) و ترکیب «گوسفندان حواس»، بر اساس عبارت «اخرج‌المرعی» (اعلی/٤)، از همین مقوله است:

گوسفندان حواست را بران　　در چرا از أخرَجَ‌المَرعی چران

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۲٤۸/۲)

۳. ۲. ترکیب تشبیهی ساختار شکنانه

ساختارشکنی در ترکیب‌های تشبیهی دقیقاً مشابه ساختارشکنی ترکیب‌های استعاری است که پیش از این بررسی شد. ساختار این نوع تشبیه چنین است: مشبه (شامل کلمه‌ای فارسی) + کلمه، عبارت یا جملهٔ قرآنی. در تحقیقی که راجع به تشبیه در مثنوی صورت گرفته به این نوع تشبیه اشاره و دو مثال ذکر شده است؛ گلگونهٔ تقوی‌القلوب و پریدن همچون طُیورالصّافات (گلچین، ۱۳۹۰: ۳٤٥)، اما به جنبهٔ ابداعی و این نکتهٔ مهم که اساساً چنین ترکیب‌هایی نوعی ساختارشکنی نحوی به شمار می‌رود توجه نشده است و چنان‌که در بخش استعاره بیان شد، مولانا با همین سیاق، ترکیب استعاری نیز ساخته است و این ترکیب‌سازی بدیع

Archive of SID

www.SID.ir

منحصر به استعاره و تشبیه نیست و در اشکال گوناگونی می‌توان رد آن را جست‌وجو کرد. برخی از ترکیب‌های تشبیهی قرآنی در مثنوی از این قرار است:

«رایت عین‌الیقین» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤٤۸/۱)؛ بر اساس «لتَرَونَّها عینَ‌الیقین» (تکاثر/۷)، «نَفحهٔ انّا ظَلَمنا» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤٦/٤)؛ بر اساس «انّا ظَلَمنا انفُسنا ...» (اعراف/۲۳)، «خنگ کَرّمنا» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۳۰۰/۳)؛ بر اساس «وَ لَقَد کرّمنا بَنی آدمَ و...» (أسراء/۷۰). «خُمّ بَلی» که اضافهٔ تشبیهی سمبلیک نیز هست و بر اساس «الستُ بِربّکُم قالوا بَلی» (اعراف/۱۷۲) بیان شده است. «تیغ لا» (مولوی، ۱۳۷۳: ۵۸۹/۵) بر اساس «لا اله الاالله» (الرحمن/۲٦-۲۷)، «برگ سیماهم وجوهم» (مولوی، ۱۳۷۳: ۲۰۸۲/۵)؛ بر اساس «سِیماهُم فی وُجُوهِهِم مِن أثَرالسُّجُود ...» (فتح/۲۹) «تاج کرّمنا» و «طوق اعطیناک» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۵۷۳/۵)؛ بر اساس «ولَقَد کرّمنا» (إسراء/۷۰) و « انّا اعطَیناک ...» (کوثر/۱) «مرکب ظن» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳٤٤۸/۱) بر اساس آیهٔ «انَّ‌الظنَّ لا یُغنِی» (یونس/۳٦)، «آب ذکر» (مولوی، ۱۳۷۳: ٤۳۷/٤) بر اساس «الا بذکرالله تطمئن‌القلوب» (رعد/۲۸).

در تمامی این شواهد، مولانا بخشی از آیه را اقتباس کرده، اما معانی تازه‌ای نیز خلق کرده است. پرچمِ یقین، برتری نوع بینش را می‌رساند، نفحه، تقدسِ اعتراف را؛ خنگ یگانگی، بی‌همتایی عنایت و بخشش را؛ خُم، سرمنشأ عشق و مستی را؛ تیغ، نیستی را؛ برگ، سرسبزی و طراوت مؤمنان را؛ تاج، شکوه کرامت انسانی را در بارگاه الهی؛ طوق، بی نظیری بخشش را و آب، مفهوم تسکین و آرامش را می‌رساند.

۳. ۳. ترکیب‌های تشبیهی- تبیینی

این نوع تشبیهات برای تبیین و تفهیم بهتری از آیات قرآن در مثنوی و در زبان فارسی است. از آن جمله است تشبیه دوزخ به اژدهای هفت سر. این تشبیه از عبارت « لَهَا سَبْعَةُ أبْوَابٍ» (حجر/٤٤) تأثیر گرفته است.

اژدهای هفت سر دوزخ بود حرص تو دانه ست و دوزخ فخ بود

(مولوی، ۱۳۷۳: ٤٦۵٦/٦)

ترکیب «بحرخو» تشبیهی در توصیف پیامبر است، در قرآن، پیامبر با صفت خُلُقِ عظیم توصیف شده است: «وَ إنّکَ لَعَلی خُلُقٍ عَظِیمٍ» (قلم/٤) و مولانا بر اساس خلق و خوی عظیم و شگفت پیامبر این ترکیب تشبیهی را بیان کرده است: «یا محمد چیست این ای بحرخو» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۱٦۱/۳).

برخی از دیگر اضافه های تشبیهی از این قرار است: «علف حکمت» (همان: ۳۷٤٤/۳) و سفارش به خوردن از آن بر اساس «یُؤْتِی‌الحِکْمَةَ مَنْ یَشاءُ» (بقره/۲٦۹). «کنگرهٔ شادی» بر اساس عبارت «مُترَفیها» (إسراء/۱٦) مقتبس از آیهٔ «وَإذَا أرَدْنَا أن نُهْلِکَ قَرْیةً أمَرْنَا مُتْرَفِیهَا فَفَسَقُواْ فِیهَا» (الإسراء/۱٦) که مولانا ضمن ابداع این ترکیب و اشاره به خوش‌گذرانی اقوام گناهکار قبل از نزول بلا، گویی مضمون آیه را به نوعی به زبان فارسی بازنویسی کرده است:

هر نکالی ناگهان کان آمده ست برکنار کنگرهٔ شادی بدست

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۱۵۱/٤)

«آفتاب انبیا» (همان: ۲۸۷/۲)، بر اساس اشاره به تأثیر پیامبران در تمییز پلیدان از پاکان (آل عمران: ۱۷۹)؛ «عارض رحمت» (مولوی، ۱۳۷۳: ۳۰٦۲/۲)، بر اساس عبارت «عارضٌ مُمطِرُنا» (فتح/۱۱)؛ «اشجار وفا» (مولوی، ۱۳۷۳: ٤۳۸۷/۳)، بر اساس آیهٔ «کَلِمَةً طَیِّبَةً کَشَجَرَةٍ طَیِّبَةٍ أصلُها ثابِتٌ ...» (ابراهیم/۲٤)؛ مولانا برای کلمهٔ رمزی شجرهٔ طیبه معنایی قائل شده و برگ آن را برگ وفا دانسته است. «ملک جسم» (مولوی، ۱۳۷۳: ۷٦۳/٤)، بر اساس اشاره به داستان بلقیس و لزوم رها کردن ملک و تخت شاهی (نمل/٤٤)، «شاهراه انتسال» (مولوی، ۱۳۷۳: ۲٤٤۵/٤) که به صورت ترکیبی به کار نرفته است، اما چنین ترکیبی از آن قابل‌برداشت است و به داستان موسی و فرعون و قربانی کردن کودکان اشاره دارد (بقره/٤۹). «خانهٔ وحی»، بر اساس آیهٔ «وأوْحَی رَبُّکَ إلَی‌النّحْلِ» (نحل/٦۸) در مصراع «خانهٔ وحیش پر از حلوا شده است» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۲۲۹/۵)؛ «کبریت کفر» (همان:

Archive of SID

www.SID.ir

٤٦٠٩/٦)، بر اساس آیهٔ «وَأَمَّاالقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبًا» (جن/١٥) که خود تصویری تشبیهی از سرانجام کافران ترسیم کرده است و مولانا با ابتکار خود این ترکیب بدیع را ساخته است: «کفر که کبریت دوزخ اوست و بس...» (مولوی، ١٣٧٣: ٤٦٠٩/٦) و کبریت برگرفته از حطب و هیزم است. «شاخهٔ دست» در ترکیب «شاخِ دست و پا» (همان: ٢٠٨٥/٥)، بر اساس «تُكَلِّمُنا اَيْديهِمْ وَ تَشْهَدُ اَرْجُلُهُمُ» (یس/٦٥)؛ «قلعهٔ آتش» در مصراع «آتش ابراهیم را نی قلعه بود» (١٨٤٥/١) و بر اساس «يا نارُ كُونِي بَرْداً وَ سَلاماً» (انبیا/٦٩)؛ «پردهٔ جود و عطا»، بر اساس وعده‌های فرعون به ساحران (شعراء/٤٤).

٤. پارادکس

پارادکس یا «گفتهٔ متناقض به جمله‌ای گفته می‌شود که در ظاهر، خودنقض‌گر یا شطح‌آمیز و باطل است، اما با وجود این قابل‌تفسیر است و می‌تواند معنی جالبی داشته باشد» (آبرامز، ١١٣٨٧: ٢٩٤). بنابراین، ذکر این نکته مهم است که متناقض‌نما با تضاد و تناقض منطقی متفاوت است؛ زیرا تضاد و تناقض منطقی، باطل بودن یا طنزآمیز بودن سخنی را می‌رساند، اما پارادکس معنایی را که با سخن عادی قابل‌بیان نیست، به کمک شکستن ساختار عادی زبان بیان می‌کند. پارادکس در شعر و نثر دیده می‌شود و در اشعار عرفانی رواجی خاص دارد و «در زبان شعر در دو ساحت نحوی شکل می‌گیرد: یکی در قالب جمله که اسناد اجزاء جمله به همدیگر عقلاً محال می‌نماید: بیا که یاد تو آرامشی است توفانی، دیگری در قالب ترکیب‌های وصفی یا اضافی که به آن ترکیب متناقض‌نما (oxymoron) می‌گویند» (فتوحی، ١٣٨٩: ٣٢٨) سؤال مهم در این زمینه این است که آیا در قرآن کریم نیز این آرایهٔ بلاغی دیده می‌شود؟ اگرچه میان تناقض و متناقض‌نما تفاوتی آشکار وجود دارد و متناقض‌نما مفاهیمی را که در ساختار معمولی زبان قابل بیان نیست، منتقل می‌کند و اگرچه برخی از آیات بی شباهت با عبارات متناقض‌نما نیستند (انعام/٩٥)، اما معمولاً سرچشمهٔ این صنعت بلاغی را نه در قرآن، بلکه در عرفان جستجو می‌کنند (شفیعی کدکنی، ١٣٦٦: ٥٦) در یکی از تحقیقاتی که راجع به پارادکس در مثنوی انجام شده، خاستگاه متناقض‌نما یکی از اصول کلام اشعری دانسته شده است: «یعنی همان انکار علیّت و اعتقاد به سلطهٔ مطلق ارادهٔ خداوند بر علل طبیعی» (گلچین و رشیدی، ١٣٩٠: ٢٩٥). اصل انکار علیت در مثنوی گستردگی دارد؛ اما پارادکس‌های مثنوی ریشه در نگرش مولانا به معجزات دارد و صرفاً ریشه در اعتقادات اشعری او ندارد. در واقع، باید گفت اگرچه در قرآن آیاتی مانند «يُخْرِجُ‌الحَيَّ مِنَ‌المَيِّتِ وَ مُخْرِجُ‌المَيِّتِ مِنَ‌الحَيِّ» (انعام/٩٥) متناقض‌نما به نظر می‌رسد و تقارن هستی در نیستی را، که خود پارداکسی شگفت است، بیان می‌کند؛ نوآوری مولانا در زمینهٔ پارادکس به صورت الهام از معجزات بوده است؛ بدین معنا که او با دقت در ویژگی خرق عادت و نیز در فحوای هنری آیات توانسته است پارادکس خلق کند. از جمله در شاهد مثال‌های زیر:

پارادکس «درستی در شکست»؛ بر اساس برداشتی از معجزهٔ خضر و آیه «حَتّى اِذا رَكِبا فِي‌السَّفينَةِ خَرَقَها» (کهف/٧١) بیان شده است. در داستان موسی و خضر، موسی به شکستن کشتی ایراد می‌گیرد و در نهایت خضر او را از درستی کار باخبر می‌کند؛ «أَمَّاالسَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَساكِينَ يَعْمَلُونَ فِي‌الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَها وَ كانَ وَراءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْباً» (کهف/٧٥-٧٩). در این آیه، پارادکس «درستی در شکست» ذکر نشده است، اما از کلیت داستان و از معجزهٔ آن قابل‌برداشت بوده است:

گر خضر در بحر کشتی را شکست　　صد درستی در شکست خضر هست

(مولوی، ١٣٧٣: ٢٣٦/١)

در یکی از آیات قرآن[٨]، خطاب به پیامبر گفته شده که مخاطب مشتاق را رها کرده و به سران قریش که مخاطبان مشتاقی نبوده‌اند توجه کرده است: «وَ أَمَّا مَنْ جاءَكَ يَسْعى وَ هُوَ يَخْشى فَأَنْتَ عَنْهُ تَلَهَّى» (عبس/٨) ارائهٔ داروی ایمان به این ناباوران بی‌درد، برای مولانا زمینهٔ پارادکس زیر را فراهم کرده است:

چون دوایت می‌فزاید درد بس　　قصه با طالب بگو برخوان عبس

(مولوی، ١٣٧٣: ٢٠٦٨/٢)

Archive of SID

www.SID.ir

در بیتی دیگر بر اساس زمینه‌ای که در آیه وجود دارد، مفهومی متناقض‌نما ساخته است، در این آیه رزق مجاز از باران به قرینهٔ مسببیه است (هاشمی، ۱۹۹۹: ۲۵۳)؛ معجزهٔ تبدیل باران به رزق، ملهم مولانا در ابداع این پارادکس بوده است. اگرچه پدید آمدن رزق (معادل مکان) از لامکان (آسمان و عالم غیرمادی) را نیز مد نظر دارد.

ای نمـــوده تـو مـــکان از لامـــکان　　فـــی‌السّـــماءِ رزقکـــم کـــرده عیـــان

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۸۱۳/۲)

٤. ۱. پارادکس بر مبنای داستان انبیا

داستان موسی و درخت سوزان در وادی مقدس، زمینه‌ای دیگر برای خلق پارادکس در مثنوی بوده است. معجزهٔ درخت سبز سوزان، کاملاً دارای زمینهٔ الهام این پارادکس بوده است، درختی که سوختنش دلیل بر مرگ او نیست، بلکه در عین شادابی سوزان است: «فَلَمَّا أَتاها نُودِیَ مِنْ شاطِئِ‌الوادِ‌الأَیْمَنِ فِی‌الْبُقْعَةِ‌الْمُبارَکَةِ مِنَ‌الشَّجَرَةِ أَنْ یا مُوسی إِنِّی أَنَااللَّهُ رَبُّ‌العالَمینَ» (قصص/۳۰). مولانا سبز شدن درخت از آتش را در ابیات زیر به کار برده است:

آتـــش او را سبـــز و خـــرم مـی‌کنـد　　شـــاخ او انـــی انـــاالله مـــی‌زنـــد

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۵۷۰/٤)

بـــر امیـــد آتـــش موســـی بخـت　　کـــز لهیـــبش ســـبزتر گـــردد درخـــت

(همان: ۳۳۸/۵)

در آیه‌ای دیگر از زبان فرعون خطاب به ساحران گفته می‌شود: «لَأُقَطِّعَنَّ أَیْدِیَکُمْ وَ أَرْجُلَکُمْ مِنْ خِلافٍ ثُمَّ لَأُصَلِّبَنَّکُمْ أَجْمَعینَ» (اعراف/۱۲٤) این تهدید با شجاعت ساحران و ایمانشان در برابر فرعون مصادف می‌شود: «قالُوا إِنَّا إِلی رَبِّنا مُنْقَلِبُونَ» (اعراف/۱۲۵). مولانا «رُستن چشم از عَمی» و «کف‌زنان بی دست و پا» را بر اساس این تهدید فرعون و شجاعت ساحران بیان کرده است:

ساحران را چشم چـون رُسـت از عمـی　　کـف‌زنـان بودنـد بـی ایـن دسـت و پـا

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۳۱۲/٦)

داستان نوح نیز زمینهٔ یکی از پارادکس‌های مثنوی بوده است، در این سوره امواج به کوه تشبیه شده‌اند، امواجی که همه جا را فرا می‌گیرند و کسی را از آن گریزی نیست: «وَهِیَ تَجْرِی بِهِمْ فِی مَوْجٍ کَالْجِبَالِ» (هود/٤۲-٤۳). سیاق این آیه به گونه‌ای نبوده است که پارادکس از آن برداشت شود؛ زیرا می‌توان امواجی را تصور کرد که کوه را جابه‌جا کند و این اگرچه با مبالغه همراه است، اما مولانا برای بیان شگفتی این امواج، پارادکس آب آتش‌خو را ساخته است. بنابراین، گاهی در مثنوی هدف از پارادکس تبیین بهتری از مضمون آیه در زبان فارسی بوده است.

آب آتش‌خـو زمیـن بـگرفته بـود　　مـوج او بـر اوج، کُـه را مـی‌ربـود

(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۳۵/۳)

«ظلمت افزودن چراغ» نیز از متناقض‌نماهای جالب مثنوی است که برای تبیین مفهومی قرآنی بیان شده است. خداوند می‌فرماید: «خَتَمَ‌اللَّهُ عَلی قُلُوبِهِمْ وَ عَلی سَمْعِهِمْ وَ عَلی أَبْصارِهِمْ غِشاوَةٌ» (بقره/۷). این موضوع که پرده‌ای بر دیدهٔ کافران است و سبب می‌شود نتوانند ایمان بیاورند، ملهم این پارادکس زیبا شده است؛ چراغ نبوتی که بر ظلمت دیدگان کفار می‌افزاید:

ظلمـت افـزود ایـن چـراغ آن چشـم را　　چـون خـدا بگماشـت پـردهٔ خشـم را

(مولوی، ۱۳۷۳: ۲۷۵۵/۳)

برخی از دیگر پارادکس‌های مثنوی فهرست‌وار از این قرارند: داستان آبستنی خارق عادت مریم بر اساس آیهٔ: «قَالَتْ أَنَّی یَکُونُ لی غُلَامٌ وَلَمْ یَمْسَسْنِی بَشَرٌ وَلَمْ أَکُ بَغِیًّا» (مریم/۲۰) که مولانا «آبست بی‌شوی» و به تبع آن «خاموش فصیح» را بیان کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

آتش ناسوزان بر اساس داستان ابراهیم «یا نارُ کُونِی بَرْداً وَ سَلاماً ...» (انبیاء/٦٩) که پیش از این و در مقولهٔ استعاره بـه آن پرداختـه شد. هستی در نیستی بر اساس آیهٔ «کُلُّ شَیْءٍ هَالِکٌ إِلاَّ وَجْهَهُ» (قصص/٨٨)؛ در این آیه، بازگشـت نیسـت‌شـوندگان بـه سـوی او، ملهم نیستی که هست می‌شود بوده است. گاه نیز بر اساس قانون بی‌سببی کارهای خدا به خلق پارادکس پرداختـه اسـت؛ مـثلاً بـر اساس «یَفعَلُ‌اللهُ ما یَشاء ...» (ابراهیم/٢٧) به پارادکس «گوشِ بی‌گوشی» رسیده است و بر اساس داستان خلقت آدم و کبـر ابلـیس، در زمانی که هنوز انسان به خلقت نهایی نرسیده بود، پارداکسِ «مکان در لامکان» را بیان کرده است. این پارادکس‌هـا را در ابیـات زیر می‌توان دید:

مریـمان بـی شـوی آبـست از مسیـح — خامشـان بـی لاف و گفتـاری فصـیح
(مولوی، ١٣٧٣: ٤٥٤٦/٦)

پـرورد در آتـش ابـراهیـم را — ایمنـی روح سـازد بیـم را
(همان: ٥٥٠/١)

هالـک آید پیش وجهش هست و نیست — هستـی اندر نیسـتی خـود طرفـه‌ایسـت
(همان: ٤٦٦١/٣)

گـوش بی‌گوشی در ایـن دم برگـشا — بهـر راز یفعـل‌الله مـایشـاء
(همان: ٤٦٨٥/٣)

سجـده‌گاه لامـکانـی در مـکان — مـر بلیسـان را ز تـو ویـران دکـان
(همان: ٤٥٨٥/٦)

نتیجه

این پژوهش اگرچه به دنبال تحلیل‌های آماری نبوده است، بر اساس یافته‌ها برداشت می‌شـود کـه در مثنـوی و در ابیـات متـأثر از قرآن، استعارهٔ مصرحه چندان کاربردی ندارد و در مقابل، استعارهٔ مکنیه بیش از دیگر آرایه‌ها به کار رفته است. دلیل ایـن فراوانـی را می‌توان در اعتقاد مولانا به معجزات و بی‌سببی افعال حق و آگاهی و تسبیح عناصر هستی و خطاب قرار گرفتن ایـن عناصـر در قرآن جست‌وجو کرد. این عوامل باعث تبیین و فهم متفاوتی از آیات قرآن در زبان فارسی شده‌اند. در این نگـرش، گشـودن گـره هستی (فقتقناها) به گریبان‌چاکی گردون، جست‌وجوی نور در مغرب خورشید به تعشّق شرق بر مشرق و متلاشی شـدن کـوه بـه رقص‌الجبل تعبیر شده است.

تأویل نیز در نوآوری‌های بلاغی مولانا مؤثر بوده است و می‌توان میان تأویل و نوآوری بلاغی رابطـه‌ای معنـادار جسـت‌وجـو کرد. بر همین اساس، در مثنوی نوعی تشبیه که می‌توان آن را «تشبیه تأویلی» نام گذاشـت وجـود دارد و لازم اسـت کـه در متـون بلاغی به این نوع متفاوت تشبیه نیز توجه شود. ترکیب‌های بدیعی مانند «رویش زخم»، «شب تن»، «شستن حس»، «جوع یوسـف» و... بر اساس این نگرش تأویل‌گرا ابداع شده‌اند. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که مولانا در ابداع نوعی «ترکیـب اسـتعاری و تشبیهی» که ملمّع و با فرمول مضاف فارسی و مضاف‌الیه قرآنی است، نوآوری و ساختارشکنی کرده اسـت. نـوآوری او مبتنـی بـر بیان معنا و مفهومی جدید در زبان است که بدون واژهٔ قرآنی امکان‌پذیر نبوده است؛ ساختارشکنی دستوری و زبانی او نیز راجع به کاربرد جمله، عبارت یا ترکیب قرآنی در حکم واژهٔ مفرد است. بالاخره اینکه آیات قرآن در ابداع پارادکس‌های مثنوی مـؤثر بـوده است، شکستنی که خضر برای درستی کشتی انجام می‌دهد، دوای نبوتی که بر درد کفر مشرکان می‌افزاید، درخت سوزانی که سـبز است و آتشی که سرد است، ملهم برخی از زیباترین پارادکس‌های مثنوی بوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

١- مقالهٔ «نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی» تألیف گلی‌زاده و همکاران، مکمّل این مقالهٔ شفیعی و گلچین بوده

Archive of SID

www.SID.ir

و به بررسی موسیقایی واژگان مثنوی پرداخته است.

۲- از آن جمله کتاب *تأثیر قرآن بر محتوا و ساختار مثنوی معنوی*، نوشته سید اسحاق شجاعی، است که در یکی از فصول آن، تحت عنوان «ساختارشکنی قرآنی»، خلاقیت هنری قرآن و مثنوی و شیوه‌های استفادهٔ مولانا از آیات قرآن تبیین شده است.

۳- زره‌سازی آب البته استعاره‌ای نیست که ابداع مولانا باشد و پیش از او نیز سابقه داشته است. خاقانی گوید:

آب زسبزه گرفت جوشن زنگارگون سوسن کان دید ساخت نیزهٔ جوشن‌گذار

۳- ایبرمز در بحثی که دربارهٔ استعاره آورده است می‌گوید وقتی پاسخ سؤالی دشوار باشد، پاسخ آن به کمک تشبیه ملموس می‌شود. این بیان او نشان‌دهندهٔ این است که کاربرد استعاره و تشبیه در نظر او یکسان است و این دو را یک مقوله می‌داند و طبیعتاً این موضوع از آنجا نشأت می‌گیرد که تشبیه زیربنای استعاره است (ایبرمز، ۱۳۸۰: ۷۳/۱).

٤- در این زمینه، مقاله‌ای با عنوان «استعارهٔ جهتی قرآن با رویکرد شناختی» نوشته شده است و در آن نشان داده شده که جهات دارای بعد مثبت و منفی هستند، بالا معمولاً مثبت است و پایین منفی، و انسان در کانون استعاره های جهتی قرار دارد؛ یعنی انسان بر اساس موقعیت خود به جهات پایین یا بالا قایل شده است.

۵- در ادبیات عرفانی و در مثنوی دریا نماد حق است.

٦- در کتاب ارزشمند قرآن و مثنوی دربارهٔ این بیت اشاره آن به آیهٔ ۱ سورهٔ فلق که تضمین بخشی از آیه بوده توجه شده است (خرمشاهی، مختاری، ۱۳۸۸: ۳۰۹). در حالی‌که این بیت بیش از اینکه متأثر از این آیه باشد، از آیهٔ ٤۹ سورهٔ آل عمران تأثیر گرفته است که به معجزهٔ حضرت عیسی و جان بخشیدن به پرندهٔ گلین اشاره دارد.

۷- میترا گلچین در مقالهٔ خود، با عنوان «بررسی ساختارهای مختلف تشبیه در مثنوی معنوی»، بر اساس آماری نشان داده است که تشبیه معقول به محسوس بالاترین بسامد را دارد.

۸- دربارهٔ موضوع عتاب و مخاطب این آیه بحث‌های گوناگونی مطرح شده است؛ ازجمله، در مقاله‌ای تحت عنوان «کشف راز معاتب و عتاب در سورهٔ عبس» دیدگاه‌های مختلف بررسی و به دو مخاطب قائل شده و عتاب بخش اول آیه مربوط به یکی از سران قریش دانسته شده است.

منابع

۱. *قرآن کریم*
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
۳. ایبرمز، ام.اچ؛ هارپام، جفری گلت (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ۱، تهران: رهنما.
٤. برومند، محمد حسین؛ جوودی، امیر (۱۳۸٤). کشف راز معاتب و عتاب در سورهٔ عبس، *نشریه انجمن معارف اسلامی ایران*، ش ٤، ۱۲٤- ۱۱۳.
۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٦). *در سایهٔ آفتاب*، چ٤، تهران: سخن.
٦. جینز، جولیان (۱۳۸۰) *خاستگاه آگاهی در فروپاشی ذهن دوجایگاهی*، ترجمهٔ خسرو پارسا و همکاران، تهران: آگاه.
۷. خرمشاهی، بهاءالدین؛ مختاری، سیامک (۱۳۸۸). *قرآن و مثنوی*، چ۵، تهران: قطره.
۸. سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن (۱٤۲۲ق). *الاتقان فی علوم‌القرآن*، مصطفی دیب‌البغا، بیروت: ابن‌کثیر.
۹. شریفی فر، مسعود (۱۳۷۸) «استعاره – زندگی – ترجمه» نشریهٔ ادب و زبان (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان) شمارهٔ ۷-٦ (پیاپی ٦)، ٤٤ تا ۵٦ .
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦). *شاعر آینه‌ها*، چ۱، تهران: آگاه.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱. ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چ٦، تهران: آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۹٤). *بیان*، چ ٤، تهران: میترا.
۱۳. فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*، چ ۲، تهران: سخن.
۱٤. کرد زعفرانلو، عالیه؛ حاجیان، خدیجه (۱۳۸۹). استعاره های جهتی قرآن با رویکرد شناختی، *نشریه نقد ادبی*، ش ۹، ۱۳۹- ۱۱۵.
۱۵. گلچین، میترا (۱۳۸٤). جایگاه کنایه در مثنوی، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ش ۳، ۹۵- ۱۱٤.
۱٦. ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). بررسی ساختارهای مختلف تشبیه در مثنوی معنوی، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ٤، شماره ۱، ش پیاپی ۱۱، ۳۳۹- ۳۵۲.
۱۷. ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). اسناد مجازی و ساختارهای مختلف آن در مثنوی مولوی، *فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم – ش ٤، ۲۵۳ تا ۲٦٤.
۱۸. ـــــــــــــــ (۱۳۸۹)، جایگاه پارادکس و حس‌آمیزی و انواع آنها در مثنوی، نشریهٔ ادب فارسی (دانشگاه تهران)، ش ۵- ۳، ۳۰۸- ۲۹۵.
۱۹. گلی‌زاده، پروین؛ قاسمی‌پور، قدرت؛ گورویی، رضا (۱۳۹۲). نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ش ۳، ٤۰۳- ۳۸۷.
۲۰. لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم
۲۱. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*، چ۱، تهران: سخن.
۲۲. مجد فقیهی، محمدعلی؛ دهقانی، روح‌الله (۱۳۹٤). بررسی تفسیری تکرار قصهٔ موسی در قرآن، *فصلنامهٔ مطالعات تفسیری*، ش ۲۲، ۷ تا ۲٤.
۲۳. مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون*، چ۱، تهران: امیرکبیر.
۲٤. هاشمی، سیداحمد (۱۹۹۹). *جواهرالبلاغه فی‌المعانی والبیان والبدیع*، رقم‌الطبع ۱، بیروت: مکتبةالعصریة.

Archive of SID

www.SID.ir