# رستخیز ناگهان

## نقش صناعات صوری در مثنوی معنوی

فرزاد اقبال*

**چکیده**

شرح و تفسیر *مثنوی* جلال‌الدین محمد مولـوی سـابقه‌ای دیـرین دارد، امـا نکتـهٔ حـائز اهمیت در شیوهٔ شرح این تفاسیر، گرایش عرفانی آنها در توضیح محتوایی ابیـات اسـت. در شیوهٔ تفسیری که برای تحلیل مثنوی در این مقاله ارائه نموده‌ام، کوشـیده‌ام تـا حـوزهٔ معانی ابیات را در الفاظ آن محدود و مدلل سازم. در این شـیوه، مبنـای معنایـابی شـعر توجه به صنایع ادبی و آرایه‌های زبانی آن است. این شیوه را جهت بـه چـالش کشـاندن این پیش‌فرض رایج در میان مثنوی‌پژوهان که لفظ و صورت در برابر اندیشهٔ بلند مولانـا بی‌اعتبار و بی‌ارزش است، «تفسیر صوری» نامیده‌ام. در این شیوه بیش از هر چیز زبـان مثنوی و شاعرانگی مولانا معیار شرح و توضیح ابیات قرار می‌گیرد.

**واژه‌های کلیدی:** *مثنوی* مولوی، شرح شعر، شروح *مثنوی*، تفسیر صوری، لفظ و اندیشه.

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

Archive of SID

www.SID.ir

در میان مولوی‌شناسان، مولاناپژوهان و همچنین علاقه‌مندان و مخاطبان اشعار او کم نیستند کسانی که جلال‌الدین محمد بلخی را بیشتر در جامهٔ عارفی نازک‌اندیش و والامقام می‌پسندند تا شاعری پیچیده در شعر و فن او. ایشان برآن‌اند که مولانا در مثنوی ناظم است نه شاعر؛ او به دنبال بیان مطالب عالی روحانی، عرفانی و اخلاقی است نه صنعت‌پردازی ادبی؛ و *مثنوی* نیز چیزی نیست جز شکل منظوم بیان عقاید. این گروه امثال این سخن مولانا را شاهد می‌آورند که «این یاران که به نزد من می‌آیند، از بیم آن که ملول نشوند، شعری می‌گویم تا با آن مشغول شوند وگرنه من از کجا شعر از کجا! والله که من از شعر بیزارم و پیش من از این بتر چیزی نیست» (*فیه مافیه*، ص ۶۲). در *فیه مافیه* از زبان مولانا حکایتی می‌خوانیم که ماهیت شعر را تا حد بیان یک مفهوم و مقصود تقلیل داده است (نک: همان، ص ۱۸ـ۱۹) و خود او از ما می‌خواهد که *مثنوی* را معنوی ببینیم نه صوری:

گر شدی عطشان بحر معنوی فرجه‌ای کن در جزیره مثنوی
فرجه کن چندانکه اندر هر نفس مثنوی را معنوی بینی و بس
(مولوی، دفتر ششم، بیتهای ۶۶ـ۶۷)[۱]

این جنبه حتی در نظر برخی از منتقدان، از محاسن شعر مولانا محسوب گردیده است: «ملتزم نبودن مولانا به موازین زیباشناختی و رعایتهای لفظی و فنی ــ که در شاعران دیگر گاهی مخلّ است ــ سبب شده است که وحدت حال یا استمرار شکل ذهنی شعر خود را بهتر حفظ کند» (شفیعی ۱۳۸۴: ۲۷). از این‌رو تجسس در نقش و تأثیر صناعات ادبی و آرایه‌های لفظی در شکل‌گیری *مثنوی* ــ آن هم مثنوی‌ای که معتقدیم فی‌البداهه و ارتجالی سروده شده ــ کمتر موضوع پژوهشی مستقل را به خود اختصاص داده است. آنچه از این صناعات می‌دانیم، غالباً همانی است که شارحان در ضمن شرح و توضیح خود از مفاهیم بلند *مثنوی*، به اختصار و ضرورت بدان پرداخته‌اند که مسلماً نقش چندانی هم در روشن ساختن ابیات ندارد. من در این مقاله می‌کوشم تا با ذکر مصادیقی، کارکرد نگاه زیباشناسانه و مبتنی بر آرایه

Archive of SID

www.SID.ir

های ادبی را در فهم ابیاتی که از اوراق آغازین *مثنوی* برگزیده‌ام، نشان دهم.

## طرح مطلب

بحث خود را از بیتی آغاز می‌کنیم که در ظاهر چندان هم به صناعات ادبی مربوط نیست؛ بیتی که دچار اختلاف نسخ است:

تا سمرقند آمدند آن دو رسول  از برای زرگر شنگ فضول

(مولوی، *مثنوی*، دفتر اول، بیت ۱۸۶)

این بیت در ضمن نخستین حکایت *مثنوی*، یعنی حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک، در آن بخشی نقل می‌شود که شاه دو رسول را نزد زرگر به شهر سمرقند می‌فرستد تا او را به وعده و وعید نزدش بیاورند:

شه فرستاد آن طرف یک‌دو رسول  حاذقان و کافیان بس عُدول

اما نکته اینجاست که در نسخ معتبر موجود از *مثنوی*، از جمله در نسخهٔ سال ۶۷۷ ق قونیه، این بیت به گونه‌ای نه چندان معمول ثبت شده است:

تا سمرقند آمدند آن دو امیر  پیش آن زرگر ز شاهنشه بشیر

(مولوی، *مثنوی*، استعلامی، ص ۴۲)

احتمالی طبیعی است که امیر نامیدن رسولان آنقدر برای کاتبان و به ویژه شارحان *مثنوی* غریب بوده است که بیت را به گونه‌ای دیگر اصلاح کرده‌اند: با صفاتی سست و نارسا و صرفاً جهت غرابت‌زدایی از صورت اصلی بیت. اما اگر حقیقتاً صورت نخستِ کلام مولانا چنین باشد، چه وجهی می‌توان برای آن اندیشید. ما جواب را در کاربرد صنعتی ادبی از جانب مولانا می‌دانیم. آنچه دانستنش دشوار نیست آن است که رسولان در واقع مأمورند نه امیر، و میان مامور و امیر صنعت اشتقاق و تضاد هست. این اشتقاق و تضاد میان دو لفظ، از قضا مورد توجه مولانا بوده است که می‌سراید:

بی من اگرت امیر سازند  باشی بتر از هزار مأمور

(مولوی، ۱۳۷۴: ۴۱۸)

Archive of SID

www.SID.ir

و جز چند مورد دیگرِ دیوان، در *مثنوی* نیز:

پس نشین ای گنده‌جـان از دور تـو  تـا امیـر او بـاشـد و مـأمـور تـو

(دفتر سوم، بیت ۱۰۱۶)

پس اینجا کاری جز تفخیم آن رسولان حاذق و کافی و عدول نشده است و این بزرگداشت در حقیقت، بزرگداشت کسی است که چنین رسولانی را به سویش می‌فرستند. مولانا کاری نکرده است جز صنعت عکسی که خود از آن چنین یاد می‌کند:

مـر اسـیران را لقـب کردنـد شـاه  عکس، چون کـافور نـام آن سـیاه

(دفتر چهارم، بیت ۳۱۲۳)

این نحو نامگذاری مبدعانهٔ مولانا، گاه موجبات سـردرگمی شـارحان را فـراهم آورده است. نمونهٔ آن در این ابیات *مثنوی* است:

اسبِ خـود را یـاوه دانـد از سـتیز  می‌دوانـد اسـبِ خـود در راه، تیـز

اسبِ خود را یـاوه دانـد آن جـواد  و اسب خود او را کشان کرده چو باد

در فغان و جست و جـو آن خیـره  هر طرف پرسان و جویان، دربـه‌در

کآن که دزدیـد اسـب مـا را کـو و  اینکه زیر ران توست ای خواجه چیست؟

آری این اسب است، لیک این اسب  بـا خـود آ ای شهسـوار اسـب‌جـو

(دفتر اول، بیت ۱۱۱۵ـ۱۱۱۹)

بی‌التفاتی شارحان به «جواد» نامیدن شخص سوار که در فضای داستان غیرمعمول و غریب است، موجب گردیده که معنی ایهامی این واژه را که همان اسب است در نظر نداشته باشند و در شرح مصراع «آری این اسب است، لیک این اسب کو؟» دچار خطا شوند.[۲] راوی در برابر سوال سوار که می‌پرسد: «کآن که دزدید اسب ما را کو و کیست؟» ابتدا از او می‌پرسد: «اینکه زیر ران توست ای خواجه چیست؟» و سپس به تعریض، خود جواب می‌دهد: «آری این اسب است، لیک این اسب کو؟» یعنی اسب پیداست، اما مشکل اینجاست که این شخصِ اسب‌صفتِ (جواد) نادان خود را گم کرده است، لذا در آخر می‌گوید:«با خود آ ای شهسوار اسب‌جو.»[۳]

Archive of SID

www.SID.ir

بحث از این ابیات نه چندان مهم به اعتقاد ما حائز نکتهٔ مهمی است که باید بدان توجه داشت: اینکه برخی از کاتبان و همچنین شارحان *مثنوی*، استعمال یک صنعت ادبی ساده را هم از جانب مولانا هضم و یا لااقل اغماز نکرده‌اند. مولانای ایشان چنان باید شعر را در راستای اصل رسانگی به کار گیرد که از حق استعمال چنین امکانات زبانی‌ای محروم ماند. اما اگر ما نخواهیم مولانای خود را از این حق محروم داریم، حد و حدود این حق را چگونه می‌توانیم مشخص و معین کنیم؟ به این بیت در اوایل مثنوی توجه کنیم:

محرم این هوش جز بیهوش نیست  مر زبان را مشتری جز گوش نیست

(دفتر اول، بیت ۱۴)

صنعت اسلوب معادله در این بیت مشهود است. در این صنعت، در برابر عناصر یک مصراع که غالباً مفهوم و معقول‌اند، در مصراع دیگر عناصری محسوس را می‌نشانند. اینجا هم مولانا در برابر «هوش» «زبان»، در برابر «محرم» «مشتری» و در برابر «بیهوش»، «گوش» را نشانده است. چنانچه از نظریه‌های معاصر استعاره آموخته‌ایم (و در حقیقت، تمثیل هم یک استعارهٔ گسترده است)، همان‌گونه که طرف مستعارٌمنه موجب شناخت بیشتر و بهتر طرف مستعارٌله می‌شود، مستعارٌله نیز شناخت بهتری از مستعارٌمنه به دست می‌دهد. یعنی در اینجا همان‌گونه که مشتری واژهٔ محرم را توصیف و مفهوم می‌کند، بالعکس آن نیز می‌تواند صادق باشد.[۴] این نکته در پس‌زمینهٔ این حقیقت که هر دو مصراع از جانب یک شاعر و بنا بر دیدگاه و مقصود واحدی سروده شده، اطمینان ما را بیشتر خواهد کرد. حال با ایجاد پیوند صوری، هوش و بی‌هوش در مصراع نخست با زبان و گوش در مصراع دوم، می‌توان ساده‌انگارانه فرض کرد که مولانا باید رابطه‌ای میان زبان و بی‌زبان اندیشیده باشد؛ یعنی همانگونه که «بی‌هوش» را به جهت از دست دادن هوش خود محرم «این هوش» دانسته، «گوش» را نیز از جهت نداشتن زبان و یا حتی از دست دادن زبان خود مشتری «زبان» گفته است.[۵] آیا مخاطب *مثنوی* جایز است از یک صنعت ادبی چنین فرا

www.SID.ir

رود؟ ما جواب را نه از این مخاطب فرضی بلکه از خود مولانا می‌جوییم. در دفتر اول *مثنوی* بیتی هست که ظاهراً بحث زبان و بی‌زبانی گوش را از فرضی ساده در می‌آورد و به نحو جدی مطرح می‌کند. بیت این است:

چون تو گوشی او زبان، نی جنس تو  گوش‌ها را حق بفرمود انصتوا

(بیت ۱۶۲۲)

نکته در مصراع دوم و در اشارهٔ قرآنی مولاناست که شارحان بدان نپرداخته‌اند. مولانا می‌گوید خداوند در خطاب به گوشها فرموده است که ساکت باشند. اصل آیهٔ مورد استشهاد مولانا چنین است: وَ اِذا قُرِیَ القُرآنُ فَاستَمِعُوا لَهُ وَ اَنصِتُوا؛ آنگاه که قرآن خوانده شود بدان گوش فرا دهید و ساکت باشید (اعراف: ۲۴۰). نکتهٔ مورد غفلت شارحان آنجاست که توضیح نداده‌اند چگونه مولانا این آیه را برای چنان ادعایی شاهد می‌آورد؟ من گمان می‌کنم باز هم اینجا با یک بحث زبانی مواجه‌ایم. گویی مولانا با خود اندیشیده است که در صورت معمول آیه باید «انصتوا» بر «استمعوا له» مقدم باشد؛ چرا که طبیعتاً نصت (خاموش شدن برای شنیدن) بر سمع (گوش دادن) مقدم است. لذا مولانا از این تأخیر، به سبک خود تأویلی جالب به دست می‌دهد: اینجا سکوت کردن مربوط به زبان دهان نیست، بلکه مربوط به زبان گوشهاست.[۶] این برای ما ــ و احتمالاً برای مولانا هم ــ قابل فهم است که گوش ما در شنیدن هیچ کلامی هرگز کاملاً ساکت نیست و همیشه مشغول تأویل و تبدیل آن بر اساس حال و مقال و مقام خود است.[۷]

این رویکرد زبانی مولانا در تأویلات قرآنی، شواهد دیگری نیز در *مثنوی* دارد که مناسب است در مقالهٔ مستقل دیگری کاویده شود. ما تنها به ذکر یک مورد دیگر از آن بسنده می‌کنیم. مولانا در اواسط دفتر اول *مثنوی* بیتی تأمل‌برانگیز دارد:

بندهٔ خود خواند احمد در رشاد  جمله عالم را، بخوان قل یا عباد

(بیت ۲۴۹۶)

اینجا هم مولانا با توجه به زبان قرآنی به چنین تأویل شگفت و غریبی که مخالف

Archive of SID

www.SID.ir

با تفسیر اغلب مفسران قرآنی است، دست یافته است.[۸] آیهٔ قرآنی چنین است: قُل یا عِبادِیَ الَّذینَ اَسرَفوا عَلی اَنفُسِهِم لا تَقنَطوا مِن رَحمَةِ اللهِ اِنَّ اللهَ یغفِرُ الذُّنوبَ جَمیعاً اِنَّهُ هُوَ الغَفورُ الرَّحیمُ: بگو ای بندگانم که اسراف کردید بر خود، نومید نشوید از رحمت خدا به درستی‌که خدا می‌آمرزد گناهان را جملگی، به درستی‌که اوست آمرزندهٔ مهربان (زمر: ۵۳).[۹] مشکل زبانی این آیه که مجالی برای تأویل مولانا فراهم آورده، در نقل قول آن نهفته است. اگر این نقل قول مستقیم از جانب خداوند بود، می‌بایست اسم الله و ضمایر غایب آن به ضمیر متکلم وحده، و ماضی غایب «یغفر» به صیغهٔ متکلم وحده (← انّی اغفر) بدل می‌شد. از سوی دیگر اگر این نقل قول غیرمستقیم است، می‌باید ضمیر متصل «عبادی» به صورت عبادالله می‌آمد. مولانا برای حل این مشکل، صورت آیه را حفظ و به معنای ظاهری آن اکتفا کرده و گفته است: در این آیه تمامی مردمان به بندگی حضرت محمد (ص) منسوب‌اند؛ و ما توجه داریم که این‌گونه تأویلات بیش از آنکه به دیدگاه عرفانی مولانا مربوط گردد، جا دارد از منظری زبانی و صوری توجیه شود.

آنچه می‌توان با اطمینان از سبک مثنوی‌سرایی مولانا گفت و کسی را به مخالفت خود برنینگیخت، آن است که او هیچ اصراری بر آشکار ساختن صنایع شعری در *مثنوی* ندارد و همین عدم اصرار اوست که استاد زرین‌کوب را در نگارش این عبارت محق می‌دارد: «کلام مولانا در نوع خود نمونهٔ جالبی از شیوهٔ بیان سهل و ممتنع را عرضه می‌کند که در ظاهر احیاناً صنعت هم دارد اما از تصنع عاری است. مولانا البته به صنعت بدیعی توجه و علاقهٔ خاصی نشان نمی‌دهد و اقتضای حال او و مستمع مثنوی هم این‌گونه صنعتگریهای نمایشی را تجویز نمی‌کند» (زرین‌کوب ۱۳۸۳: ۲۵۸). زبان مولانا در *مثنوی* گاه بسیار ساده و صمیمی است؛ چنانکه گمان نمی‌رود نیازمند شرح و توضیح باشد:

بند بگسل، باش آزاد ای پسر　　چند باشی بند سیم و بند زر؟

(دفتر اول، بیت ۱۹)

اما در همین بیت ساده هم می‌توان پرسید: کدام بند را باید گسست؟ و برای

www.SID.ir

حفظ انسجام ظاهری دو مصراع، از هرگونه تأویل واژهٔ «بند» به مفاهیمی چون «رشته‌های اوهام و تلقینات و عادات و مواریث» (فروزانفر ۱۳۷۹: ۲۶)، «قید و بند تعلقات دنیوی» (زمانی ۱۳۸۵: ۶۲) و «بندها و قیدهای هواهای نفسانی» (برهانی ۱۳۸۰: ۲۲۱) پرهیز کرد و سرراست جواب داد: بند سیم و زر را. جواب ساده‌ای که با کمال شگفتی، در شروح شارحان *مثنوی* نمی‌توان یافت. اصرار ما برای این نگرش صوری به ابیات *مثنوی* بی‌دلیل نیست؛ زیرا معتقدیم که تنها با چنین نگاه ساده و سرراستی است که می‌توان آن «آشکار صنعت پنهان» را در این بیت مولانا یافت. بند سیم و زر همان کمربندی است که کیسهٔ زر و سیم را در میان نگه می‌دارد و وقتی مولانا می‌گوید بند را بگسل و در بند سیم و زر نباش، ایهاماً تعریض می‌زند که زر و سیم در بندِ (← معنی حقیقی) تو نیست بلکه تو در بندِ (← معنی مجازی) سیم و زری.[۱۰] ایهامی که همزمان با مولانا، در گوشهٔ دیگری از جغرافیای ادب فارسی سعدی شیراز آن را به کار برده است:

شب و روز در بند زر بود و سیم  زر و سیم در بند مرد لئیم

(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۲۰)

در این نوع نگاه، ما بیش از آنکه خود را در پیشفرضهای عرفانی و اخلاقی محصور کنیم، به صورت شعر می‌اندیشیم و همیشه با یک پرسش اساسی مواجه‌ایم: چرا صورت شعر چنین است؟ پرسشی که به گمانم هر مخاطب بصیری با رسیدن به این ابیات از اولین حکایت *مثنوی* با آن مواجه خواهد شد:

هر چه کردند از علاج و از دوا  گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض چون موی شد  چشم شه از اشکِ خون چون جوی شد
از قضا سرکنگبین صفرا فزود  روغن بادام خشکی می‌نمود
از هلیله قبض شد، اطلاق رفت  آب آتش را مدد شد همچو نفت

(بیت ۵۱ـ۵۳)

چرا مولانا موضوع نه چندان مطلوبی چون انقباض شکم کنیزک را در دو بیت

Archive of SID

www.SID.ir

اخیر پیاپی تکرار کرده است؟ به ویژه که می‌دانیم جز این مورد، نـه تنهـا دیگـر مولانا در هیچ کجا از روایت خود ذکـری از علایـم بیمـاری کنیـزک بـه میـان نمی‌آورد و آن را فراموش می‌کند، بلکه حتی ادعا می‌کند:

رنجش از صـفرا و از سـودا نبـود　　بـوی هـر هیـزم پدیـد آیـد ز دود

دید از زاریـش کـو زار دل اسـت　　تن خوشسـت و او گرفتـار دلسـت

(بیت ۱۰۷ـ۱۰۸)

پس مقصود مولانا از آن دو بیت چه بوده است؟ از محتوای شعر به سادگی می‌توان فهمید که ظهور این علایم ناشی از قضای الهی و نتیجهٔ عکس علاج و دوای طبیبان بوده است؛ علاج و دوایی که نتیجهٔ آن چنین بیان شده است: «گشت رنج افزون و حاجت ناروا.» با جستجو در اقوال شارحان این مصراع، می‌بینیم که غالب شارحان در نسبت دادن رنج به کنیزک متفق‌اند، اما عده‌ای از ایشان ناروایی حاجت را (شاید به قرینهٔ بیت ۶۳) به شاه نسبت داده‌اند (نک: زمانی ۱۳۸۵: ۷۴) و عده‌ای دیگر به طبیبان (نک: حلبی ۱۳۸۵: ۱۳۷). از این جستجو نکته‌ای می‌یابیم: ابهامی ناشی از حذف در مصراع مذکور وجود دارد که موجب اختلاف قول شارحان شده است، ابهامی که هیچ‌یک بدان توجه نداشته‌اند. ما با توجه به همین ابهام و برجسته ساختن آن، نسبت سوم مغفول شارحان را هم طرح می‌کنیم که همان انتساب ناروایی حاجت به کنیزک است و معتقدیم که تنها در این تعبیر است که عبارت «حاجت ناروا» ماهیت ایهامی خود را در شعر نشان می‌دهد. روایی حاجت یا اصطلاحاً قضای حاجت، سوای معنی ظاهری خود کنایه از تخلیه و دفع فضولات معده است.[۱۱] پس مولانا در آن دو بیت به‌وجهی طنز طبیبان را به استهزا گرفته است که این عاجزان از روا و روان کردن حاجت شکم کنیزک نیز درماندند تا چه رسد به روا کردن حاجت پادشاه.

این‌گونه صورتهای سوال‌برانگیز ابیات *مثنوی* برای مخاطبی که بـیش از مفـاهیم کلی عرفانی به الفاظ و روابط آن می‌اندیشد اندک نخواهد بود. در همـان اوایـل سرایش *مثنوی* می‌خوانیم:

www.SID.ir

کـوزهٔ چشـم حریصـان پـر نشـد  تا صدف قانـع نشـد پـر در نشـد
(بیت ۲۱)

ظاهر این بیتِ معروف اشکال دارد، زیرا صدف تنها یک یا نهایتاً چند دانه درّ دارد و هرگز پر از درّ نمی‌شود. از میان شارحان *مثنوی* تنها شـارح نکتـه‌بـین، خواجـه ایوب به این اشکال نظر داشته و در جهت رفع آن مـی‌نویسـد: «پـری وصـف درّ است، یعنی تا صدف قناعت نکرد درش پر نشد. اشارت است به مضـمون میمـون القناعة کنز لاینفد» (خواجه ایـوب، ۱۳۷۷: ۲۳). حـدیث منقـول خواجـه ایـوب از حضرت علی (ع) است، بدین مضمون که قناعت گنجی است بی‌پایان. اگـر منظـور او را درست دریافته باشم، از نظر وی «پردرّ» باید مقلوب و در اصل بـه صـورت «درّ پر» در نظر گرفته شود. در این صورت، درّ همان گنج قناعت است و پُری آن اشاره به پایان‌ناپذیری این گنج دارد. این توجیه اگر چه دلپذیر است، اما بـا ظـاهر بیت نمی‌خواند؛ زیرا شعر آشکارا صدف را پر می‌داند نـه درّ را.[۱۲] از سـوی دیگـر تأویل ترکیب «پر در» به مسندالیه و مسند هم چندان بی‌اشکال نیست.

این پری ــ هر چه باشد ــ باید در ساختار تمام بیت تحلیل شود. بر این اساس، این پری با قانع شدن صدف در ارتباط، و با پر نشدن کوزهٔ چشم حریصان در تضاد است. به این معنی که مولانا می‌گوید: تا صدف قانع نباشد هرگز با یک دُر پر نمی‌شود. و این در فضای شاعرانهٔ بیت امری مسلم است که صدف حریص با یک درّ که هیچ، با هزاران درّ هم هرگز پر نخواهد شد. پس پر درّ شدن در همان معنی سرراست «پر از درّ شدن»، در حقیقت توصیفی از قناعت است نه صدف؛ چنانچه پر نشدن هم وصفی از حرص است نه کوزه. ضمناً اینجا باید به صنعت عکس معنوی هم دقت داشت، زیرا مولانا در اصل می‌خواهد بگوید: پر شدن موجب قانع شدن نیست، بلکه قانع شدن موجب پر شدن است. او در دفتر پنجم *مثنوی*، همین ربط میان قناعت و طمع را با همین مضمون یعنی خاصیت پرکنندگی قناعت، میان کفر و ایمان برقرار می‌سازد:

گشت مهمـانِ رسـول آن شب، عرب  شیرِ یک بُـز نیمه خورد و بَست لب...

www.SID.ir

در عجب مـــاندند جمله اهـل بَیـت  پر شد این قندیل زین یک قطره زَیت...
حـرص و وَهـم کافـری سر زیـر شد  اژدهـــا از قُـوت مـوری سیـــر شد

(بیت ۲۷۶ الی ۲۸۳)

این روابط متقابل الفاظ بیت را می‌توان باز گسـترش داد و بیـت قبـل را نیـز در معنایابی آن دخیل کرد. در بیت قبل می‌خوانیم:

گـر بریـزی بحـر را در کـوزه‌ای  چنـد گنجـد؟ قسـمت یـک روزه‌ای

با توجه به تناسب موجود میان این دو بیت، می‌توان دریافت که دو تمثیل بیت مورد بحثمان با نظر به این بیت ساخته شده است و تصاویر کوزه، صـدف و درّ ریشـه در بحر و کوزهٔ همین بیت دارد. از این‌رو هر گونه توضیحی باید در راستای همین بیت نخست ارائه گردد. اکنون ما با لحاظ این ساختار درهم‌آمیختهٔ شعر، در شـرح بیـت می‌گوییم: برخلاف کوزه‌های معمول، کوزهٔ چشم حریصان با قسمت یـک روزه کـه هیچ، با یک بحر هم پر نمی‌شود؛ و حال آنکه صدف قانع با یک قطره از همین بحر (که به اعتقاد قدما تبدیل به دُر خواهد شد) پر می‌شود.

پیش از بیان نتیجهٔ بحث خـود، نکتـه‌ای کـه بایـد متـذکر شـویم راجـع بـه صنعت‌سازیهایی است که ممکن است گریبان هر شارح *مثنوی* را بگیـرد تـا در هرجا که ابهام شعر خود را نموده است، با فرض صـنعتی ادبـی آن را بـه جـای کشف، بپوشاند. مثال معروف آن را می‌توانیم در شرح این بیت بجوییم:

هر که جز مـاهی ز آبـــش سیر شد  هر که بی‌روزیست روزش دیر شـد

(دفتر اول، بیت ۱۶)

مصراع دوم این بیت از مشکلات *مثنوی* است. «روزش دیر شد» به نظر فروزانفر کنایه از «دل‌سیری و ملال» است. (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۲۲) همچنین به گفتهٔ نیکلسون، مصراع دوم «اشاره است به ضرب‌المثل هر که بی‌سیرست روزش دیرست.» (نیکلسون، ۱۳۸۴: ۲۲). نیکلسون مثل مذکور را از شرح انقروی بر این بیت اقتباس کرده است؛ آنجا که انقروی می‌نویسد: «هر آن‌کس که غیر ماهی بحر احدیت است، یعنی ماهی دریای وحدت نیست، از آب این اسراری که

Archive of SID

www.SID.ir

ذکرش گذشت سیر گشت، و به همین قدر قناعت کرد و سیراب شد. و هر کسی که از این روزی بی لذت، و از این لذتْ بی روزی ماند، روزش دیر شد. در میان عجم ضرب‌المثلی است که گویند: هر که بی‌سیر است روزش دیر است، و این کنایه است از اینکه آدم گرسنه روزش با غم و اندوه می‌گذرد. و فی‌الحقیقه آنان‌که از این لذت بی نصیب و از این شربت بی‌بهره مانده‌اند، در دنیا و آخرت از عیش محروم‌اند.» (انقروی، ۱۳۸۰: ۳۴ و ۳۵). کنایهٔ فروزانفر نیز به نظر می‌رسد که صرفاً برای هماهنگ کردن مصراع دوم با مصراع نخست باشد؛ چنانکه پس از ذکر معنی مصراع اول، در تأیید آن می‌نویسد: «مصراع دوم نیز تایید همین معنی و مشعر آنست که دل سیری و ملال در راه طلب نشانهٔ محرومی و بی نصیبی است» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۲۳). مسالهٔ اساسی آن است که با قبول این تمثیل و کنایه نیز بیت چندان مفهوم نخواهد شد؛ به ویژه اگر آن را در جای خود همراه با ابیات پیشین در نظر بگیریم:

در غم ما روزها بیگاه شد　　روزها با سوزها همراه شد
روزها گر رفت گو رو باک نیست　　تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست
هر که جز ماهی ز آبش سیر شد　　هر که بی‌روزیست روزش دیر شد

ابهام در «دیر شدن روز» است که به معانی مختلفی از «دراز شدن روز»[۱۳] تا «ضایع کردن اوقات عمر»[۱۴] تعبیر شده است. «دیر شدن» را *فرهنگ آنندراج* با شاهد آوردن همین بیت مولانا، «کنایه از مردن و خراب گشتن و فاسد شدن» (پادشاه، ؟: ۱۹۸۵) نگاشته است و ظاهراً شارحی به این کنایه نظر دارد که می‌نویسد: «و آنانکه بی‌روزی‌اند فایده‌ای از حیات ندارند و زندگیشان با مردن یکسان است.» (عماد حالی، ؟: ۱۶). اما اگر ما بخواهیم از جنبهٔ صوری شعر را بررسی کنیم، ابتدا باید به تکرار واژهٔ «روز» در هر سه بیت و ردیف «شد» در بیت اول و آخر توجه کنیم. تکرار ردیف آنگاه اهمیت می‌یابد که بدانیم این تکرار به تناسب منجر می‌شود؛ زیرا «بیگاه شد» و «دیر شد» هر دو یک معنا دارد.[۱۵] نکتهٔ جالب اینکه این تناسب از نگرش صوری باز به سطحی بالاتر راه

Archive of SID

www.SID.ir

می‌یابد و به انسجام می‌رسد: با کمی دقت در می‌یابیم که فعل «شد» در بیت آخر از مقولهٔ مستقبل محقق الوقوع (← خواهد شد) و یا مضارع (← می‌شود) است که از زمان خود تخطی کرده و به زمان ماضی بازگشته است و این‌گونه انسجام دستوری شعر نیز تقویت شده است. در تناسب تکرار روزها هم باید توجه داشت که در بیت نخست، مولانا می‌گوید که در غم خود روزها را بیگاه و شب کرده است. به قرینهٔ «روزها گر رفت» در بیت دوم، می‌فهمیم که منظور از دیر و بیگاه شدن روز، از دست دادن یا همان رفتن روزهاست که برای مولانا اهمیتی ندارد:«گو رو باک نیست.» در مصراع آخر هم مولانا سخن نخست خود را نقض می‌کند و می‌گوید: هر کسی که بی‌روزی است روزش بیگاه و دیر شده است (یعنی آنانکه روزی نیافته‌اند روزشان را از دست داده‌اند)؛ و من بی روزی نمانده و بنابر این روزم را بیهوده از دست نداده‌ام. میان دو بند بیت آخر چندان پیوند مشهودی به نظر نمی‌رسد، جز آنکه بگوییم آب برای ماهی همان روزی اوست. با این مقدمات می‌توان در شرح مصراع اول گفت: «همانگونه که ماهی هرگز از خوردن آب که همان روزی اوست سیر نمی‌شود، مولانا نیز هرگز از خوردن غم (یا ماندن با «تو») که همان روزی اوست سیر نخواهد شد.» و برای مصراع دوم: «اگر چه مولانا در غم خود روزهای بسیاری را همراه با سوز و گداز گذرانده، اما او روزها را از دست نداده است؛ زیرا تنها کسی که بی‌روزی است، روز و روزگارش را بی‌نتیجه از دست می‌دهد.» در این تعبیر، هر دو مصراع بیتِ آخر تمثیل مستقل و جداگانه‌ای است برای مضمون دو بیت پیش؛ و به نظر ما این ارجاع و ارتباط معنایی به‌خوبی در انسجام دستوری‌ای که توضیحش گذشت، تجلی صوری یافته است.

## نتیجه

شرح *مثنوی* پس از استاد بی‌بدیل، بدیع‌الزمان فروزانفر، دوران فترت خود را سپری می‌کند. شروح *مثنوی* پس از آن استاد بزرگ، غالباً تکرار مکررات است

Archive of SID

www.SID.ir

و جمع شروح مختلف. شاید بتوان فقدان روش را ویژگی اصلی شروح این دوران دانست که مانع از تحولی نو در این زمینه می‌گردد. اما در این میان، شرح صوری *مثنوی* هم ــ که مبنای کار خود را بر تحلیل و تأمل در صنایع صوری ابیات قرار می‌دهد ــ می‌تواند جواز ظهور و ورود به عرصهٔ گفتگو با سایر دیدگاههای مثنوی‌پژوهی را داشته باشد.

در بلاغت سنتی آرایه‌های لفظی و معنوی را به ادویهٔ طعام مانند کرده‌اند که اگر به اندازه استعمال گردد، موجب زیبایی الفاظ و آرایش سخن می‌شود. این اندیشهٔ سنتی در نقد جدید تحول یافته است. اکنون می‌دانیم که صنایع ادبی و فنون بلاغی تنها زیور شعر نیست، بلکه یکی از تمهیدات اصلی زبان ادبی و یکی از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان است. بر این اساس، شرح صوری مدعی است که بسیاری از مشکلات *مثنوی* و اشکالات شروح آن، ناشی از همین بی‌التفاتی شارحان به ماهیت صنعت‌پردازانهٔ شعر است.

## پی‌نوشتها

۱. ارجاعات مطابق تصحیح نیکلسون است که از این کتاب اقتباس شده است: متن کامل و اصیل *مثنوی معنوی*، به کوشش مهدی آذریزدی (خرمشاهی).

۲. ابهام این مصراع نیز از تصرف کاتبان در امان نمانده است؛ چنانکه در برخی از نسخ این‌گونه تغییر یافته است: «آری این اسب است، لیکن اسب کو؟» و نتیجهٔ این پوشاندن ابهام، این شرح مبهم است:«آن شخصِ حیران می‌گوید: بله البته که این اسب است، ولی اسب گمشدهٔ من کو؟» [زمانی، ۱۳۸۵: ۳۷۹].

۳. مثنوی‌پژوهی، این جواد خیره‌سر اسب‌جو را به «مرد راه حق» که به «مرتبهٔ وحدت و ظهور و تجلی حق» رسیده و «دیگر اسب و زین و سوار و دیگر اجزای هستی را جدا از یکدیگر نمی‌تواند ببیند» تعبیر کرده است. [استعلامی: ۱۳۷۹: ۳۶۳].

۴. نشانی از توجه به این درهم‌پویایی واژه‌ها، در شرح شارحان این بیت یافته نشد جز در شرح ملاهادی سبزواری که آن هم به جهت توجهی است که به یک آیهٔ قرآنی داشته است:

Archive of SID

www.SID.ir

«یعنی باید بی‌خود بود و گوش شد، چنانکه حق تعالی فرموده «لِمَن کانَ لَهُ قَلبٌ اَو اَلقَی السَّمعَ وَ هُو شَهیدٌ» [سبزواری، ۱۳۸۳: ۲۶].

۵. مولانا این اندیشه را در *مثنوی* سروده است:

هستی اندر نیستی بتوان نمود　　مالداران بر فقیر آرند جود

(دفتر اول، بیت ۳۲۰۲)

۶. خواجه ایوب با روایتی که از این بیت کرده است اشکال را از موضوعیت انداخته و از تأمل در آن بازمانده است:

چون تو گوشی او زبان نی جنس تو　　گوشها را حق نفرمود اَنصتوا

اما دقت نظر این شارح موجب گردیده تا چاره‌ای برای تأخیر انصتوا در آیهٔ قرآنی بیابد و طبق نظر عده‌ای از مفسران که این آیه را در بارهٔ نماز جماعت و گوش دادن به قرائت امام جماعت می‌دانند، در ترجمهٔ آن بنویسد: «چون برخوانده شود قرآن بشنوید مر آن را و خاموش باشید و با امام تلاوت نکنید.» [خواجه ایوب، ۱۳۷۷: ۱۴۲]

۷. در این تعبیر خود، هم به فضای نه چندان مرتبط شعر توجه داشته‌ام و هم به استعمال گوناگون مولانا از عبارت «انصتوا» در دیگر اشعارش. اما مجدداً متذکر می‌شوم که اشکال اصلی این است که چگونه و بر اساس چه معیاری مولانا از آیهٔ قرآنی چنین بینشی به دست می‌دهد:«گوشها را حق بفرمود انصتوا.» وقتی که مثنوی‌پژوهی می‌نویسد «پروردگار به گوشها فرمان داده است که سکوت کنید و بشنوید» [استعلامی، ۱۳۷۹: ۳۹۹] مسلماً در گریز از مواجهه با این اشکال است که در تقدیم و تاخیر آیهٔ قرآنی دست می‌برد و آگاهانه یا ناآگاهانه آن را مرتب می‌سازد.

۸. «عموم مفسران از اهل ظاهر و صوفیان، ما بعد «قُل» را سخن خدا و مَحکِی قول حق؛ و پیمبر را مامور ابلاغ آن و حاکی دانسته‌اند اما مولانا آن را سخن پیغمبر (ص) می‌داند.» [فروزانفر: ۱۳۷۹: ۱۰۶۷].

۹. برخی از شارحان *مثنوی* (نک: زمانی، ۱۳۸۵: ۷۴۷)، آیهٔ ۱۰ سورهٔ زمر را مصداق این بیت دانسته‌اند: «قُل یا عِبادِ الّذینَ آمَنوا اتَّقوا رَبَّکُم.» بگو ای بندگانم که ایمان آوردید بپرهیزید از پروردگارتان. اما باید توجه داشت که اولاً؛ در این آیه انتساب عباد به حضرت

Archive of SID

www.SID.ir

محمد (ص) چندان قراین لفظی ندارد، ثانیاً؛ عبارت «جمله عالم» در بیت مثنوی با اسرافکنندگان بر خویش قابل تطبیق است نه ایمان‌آورندگان. ثالثاً؛ مولانا در دیوان با عبارت «یا عباد» به جای «یا عبادی»، به آیهٔ مذکور اشاره کرده است:

دریای رحمتش ز پری موج می‌زند　　هر لحظه‌ای بغرّد و گوید که یا عباد

(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۲۱۰)

۱۰. مولانا این ایهام «بند زر» را در یک رباعی بهتر نشان داده است:

تو جانی و هر زنده غم جان بکشد　　هر کان دارد موءنت آن بکشد

هر جان که چو کارد با تو در بند زر است　　گر تیغ زنی، از بن دندان بکشد

(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۳۲۰)

۱۱. مولانا در بیت دیگری از مثنوی، واژهٔ «تقاضا» را به جای حاجت در همین معنا بکار برده است:

گبر را در نیم شب یا صبحدم　　چون تقاضا آمد و درد شکم

(دفتر پنجم، بیت ۸۳)

۱۲. نظیر این مضمون را مولانا سروده است:

لیک از لیلی وجودِ من پر است　　این صدف پر از صفات آن در است

(دفتر پنجم، بیت ۲۰۱۷)

۱۳. این معنی از تعابیر غیر موجه است: «روزش دیر شد: یعنی دراز شد که روزش روز ربوبی باشد: اِنَّ یوماً عِندَ رَبّکَ کَاَلفِ سَنَهٍ مِمّا تَعُدُّونَ. یا روزش الوهی باشد: یومٍ کانَ مِقدارُهُ خَمسینَ اَلفَ سَنَهٍ» (سبزواری، شرح مثنوی، ص ۲۶)

۱۴. این معنی از تعابیر قرینه‌دار است: «دیر شدن به معنی ضایع شدن و از دست رفتن، چنانچه در دفتر دوم در قصهٔ غریبی که خانه می‌جست فرموده‌اند که

چون رسد آنجا ببیند گرگ و شیر　　روزگاری برد و روزش گشت دیر

پس معنی بیت چنین باشد که ... هر که بی‌روزی است عمر خود را ضایع می‌کند» (خواجه ایوب، اسرارالغیوب، ص ۲۲)

۱۵. گویی محققی این نکته را دریافته است: «ترکیب «دیر شد» مشابه «بیگاه شد» در بیت ۱۵ است.» [استعلامی، ۱۳۷۹: ۲۸۳]. مولانا دیر به معنی بیگاه را در برابر معنای متضادش

www.SID.ir

یعنی بگاه (پگاه به معنی زود، صبح) به کار برده است:

از چرخ چو آن ماه تو را همـراه اسـت  گر روز بگاه هسـت و گـر دیـر، متـرس

(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۳۵۴)

## منابع


آذر یزدی، مهدی (خرمشاهی)، ۱۳۸۴، *متن کامل و اصیل مثنوی معنوی*، تهران.

استعلامی، محمد، ۱۳۷۹، *مثنوی*، [مقدمه و تحلیل و تصحیح و توضیح و فهرستها]، تهران.

انقروی، رسوخ‌الدین اسماعیل، ۱۳۸۰، *شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی*، ج ۱، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، تهران،

برهانی، محمد، ۱۳۸۰، *در مکتب مولانا*، شرح مثنوی جلال الدین محمد بلخی، تهران.

پادشاه، محمد (متخلص به «شاد»)، (؟)، *فرهنگ آنندراج* (جلد سوم)، زیـر نظـر سـید محمـد دبیرسیاقی، تهران.

حلبی، علی‌اصغر، ۱۳۸۵، *شرح مثنوی*، سرودهٔ جلال‌الدین محمد بلخی، معروف به رومی، تهران.

خواجه ایوب، ۱۳۷۷، *اسرار الغیوب*، شرح مثنوی معنوی، تصـحیح و تحشـیه محمـد جـواد شریعت، تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۸۳، *سرّ نی* (نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی)، تهران.

زمانی، کریم، ۱۳۸۵، *شرح جامع مثنوی معنوی* (دفتر اول)، تهران.

سبزواری، حاج ملاهادی، *شرح مثنوی*، به کوشش مصطفی بروجردی، تهران، ۱۳۸۳.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله، *بوستان سعدی*، بر اساس نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغـی، بـا مقدمه، شرح، توضیحات، تعلیقات و فهارس از منوچهر دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۸۴.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۴، *گزیدهٔ غزلیات شمس*، تهران.

عماد حالی، میرزا محسن، (؟)، *ره آورد معنوی*: شـرح ابیـات و حکایـات و مطالـب مشـکلهٔ مثنوی معنوی، با مقدمهٔ احمد خوشنویس «عماد»، تهران: موسسهٔ مطبوعاتی عطائی

فروزانفر، بدیع‌الزمان، ۱۳۷۹، *شرح مثنوی شریف* (ج ۱ و ۳)، تهران.

مولوی، جلال‌الدین محمد، ۱۳۸۴، *فیه مافیه: مقالات مولانا جلال‌الدین محمد بلخی*، تهران.


Archive of SID

www.SID.ir

ـــــــــــــــــــ، *مثنوی معنوی* (از روی نسخهٔ ۶۷۷ ق)، به کوشش توفیق هـ سبحانی، تهران، ۱۳۷۹.

ـــــــــــــــــــ، *کلیات دیوان شمس تبریزی* (ج ۱ و ۲) مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران.

نیکلسون، رینولد الین، *شرح مثنوی معنوی مولوی* (دفتر اول)، تهران، ۱۳۸۴.

Archive of SID

www.SID.ir

# رؤية جديدة لدورالصناعات اللفظية فى شرح *المثنوى*

فرزاد اقبال

تحظى الدراسات الشارحة والمفسرة *لمثنوى* جلال‌الدين الرومى بماض عريق. الا أنّ مايلفت النظر فى طريقة الشرح والتفسير، اعتمادها على الإتجاه العرفانى فى توضيح مضامين أبيات *المثنوى*. أما الطريقة التفسيرية التى حاولت عرضها فى هذه المقالة لتحليل مضامين *المثنوى* فهى التدليل على أن معانى الابيات و مضامينها لاتخرج عن الأطراللفظية للكلمات. و قد أكدت على أن معانى الأبيات تتحدد بالصناعات الأدبية والفنون البديعية اللغوية. و جاءت هذه الطريقة لتتحدى الفرضيات السائدة بين الباحثين والمختصين فى مجال *المثنوى* والقائلة بأن اللفظة والكلمة و صورتها الظاهرية لا قيمة لها قياساً بالمعانى السامية لفكر جلال‌الدين الرومى و معرفته. و قد أسميت طريقين هذه بـ «التفسير الصورى» أو «الظاهرى». حيث تم الأخذ بنظرالاعتبار لغة المثنوى و شاعرية جلال‌الدين الرومى فى هذه الطريقة معياراً لشرح أبيات *المثنوى* و توضيحها.

Archive of SID

www.SID.ir