Archive of SID

نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال نهم، شماره دوم، پیاپی ۲۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص ۵۰- ۲۵

تحلیل شناختی تصویر «آهو» در دیوان شمس

محبوبه مباشری*- طاهره کریمی**

چکیده

قلمرو معنایی تصویر «آهو» در غزل‌های مولوی قلمرو گسترده‌ای است. این تصویر، تصویر همان آهوی سنت ادبی نیست که به واژه‌هایی چون نافه و مُشک و تتار ختم شود بلکه در پسِ این استعاره، لایه‌های معنایی عمیق و ساحت‌های جدید عرفانی نهفته است. در این مقاله با استفاده از نظریه شناختی استعاره معاصر و بر اساس دیدگاه های لیکاف و جانسون، دو نظریه پرداز معنی شناسی ساخت گرا، کارکردهای استعاری آهو و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن یعنی صحرا، شیر، شکار، ابراهیم ادهم و جز آن در غزل‌های مولوی تبیین می‌شود. تصویر آهو در اشعار مولوی شأن و منزلتی یافته که پیش از آن نداشته است؛ آهو در غزل‌های مولوی عروج معنایی می‌یابد و همان نقشی را به عهده می‌گیرد که هدهد در منطق‌الطیر دارد، بل بیشتر و فراتر از آن. از رهگذر بررسی استعاره آهو در دیوان شمس در می‌یابیم آهو کلان‌استعاره‌ای از خداوند و پس از آن، استعاره‌هایی از خود مولوی، شمس، صلاح‌الدین، پیر، سالک، معشوق، عاشق، ابدال، روح و جان و معانی است.

واژه‌های کلیدی

آهو، استعاره مفهومی، صحرا، شیر، مولوی، دیوان شمس.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران mahboube.mobasheri@alzahra.ac.ir

** دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران (نویسنده مسئول) a_thinker107@yahoo.com

تاریخ وصول ۹۲/۴/۲۲ تاریخ پذیرش ۹۴/۱۰/۱۳

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

زبان‌شناسی شناختی از علوم نوپایی است که سابقه‌اش کم و بیش به چهل سال می‌رسد؛ این دانش توانسته است بر نوع نگرش پژوهشگران در حوزه‌های مختلف علوم به‌ویژه علوم انسانی تأثیر شگرفی بر جای گذارد. یکی از ویژگی‌های زبان‌شناسی شناختی توجه خاص آن به استعاره است. نخستین کسانی که استعاره را از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی پژوهش کرده‌اند، لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، لانگاکر (۱۹۸۷) و تالمی (۱۹۸۵) بودند. مبنای نظری این تحقیق نیز برگرفته از کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (۱۹۸۰) نوشته جرج لیکاف و مارک جانسون است.

جرج لیکاف بر این باور است که استعاره، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی و درک انسان از جهان خارج و نیز در فرآیند اندیشیدن است؛ بنابراین، در این رویکرد، استعاره مفهومی نو می‌یابد و به هرگونه فهم و بیان یک مفهوم انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر گفته می‌شود (Lakoff, 1993: 28). در هر استعاره، دو قلمرو مبدأ (source) و مقصد (target) وجود دارد. مثلاً وقتی می‌گوییم «مولوی آهو است» آهو، قلمرو مبدأ و مولوی، قلمرو مقصد است. قلمرو مبدأ غالباً مفهومی ملموس است که با تجارب فیزیکی انسان ارتباط دارد و در نتیجه به راحتی درک می‌شود. قلمرو مقصد، غالباً مفهومی انتزاعی و درک آن دشوارتر است. در فرآیند تفکر استعاری، مفهوم ملموس قلمرو مبدأ به ما کمک می‌کند تا به درک بهتر و روشن‌تر مفهوم انتزاعی قلمرو مقصد دست پیدا کنیم. ارتباطی که میان این دو حوزه به صورت یک گزاره برقرار می‌شود، «نگاشت» و شباهت‌ها و مطابقت‌هایی که میان دو حوزه وجود دارد، «تناظر» (correspondence) نامیده می‌شود. مهم‌ترین رکنی که درباره ساختار استعاره معاصر وجود دارد، «نگاشت» (mapping) است. این واژه در همان معنایی که در علم ریاضیات دارد، به کار می‌رود؛ با این تفاوت که در استعاره معاصر، نگاشت شامل پاره‌ای از مفاهیم است که از حوزه مبدأ به حوزه مقصد منتقل می‌شود.

عالم غیب از اصلی‌ترین اندیشه‌های مولوی است. او در آثار خویش برای بازنمایی این عالم و تجربه آن از مجموع استعاره‌های خُرد و کلان استفاده کرده است زیرا استعاره در بافت زبان از بهترین واسطه‌های میان امر قدسی و عالم دنیوی است. یکی از این استعاره‌ها در دیوان شمس، «آهو» است.

آهو یکی از کهن‌ترین تصویرهایی است که در آثار اسلاف مولوی آمده است و بیشترین مضمون

www.SID.ir

Archive of SID

شناخته‌شده آن «آهو و مُشک» است. اثر غنایی ویس و رامین بیش از دیگر آثار، از آهو و خوشه‌های تصویری آن بهره گرفته است و این واژه در این مثنوی یکی از پربسامدترین کلمات است. با وجود این، در هیچ یک از آثار پیش از مولوی- چه عرفانی و چه غیر عرفانی- آهو تصویر کانونی نیست که مجموع کاملی از خوشه‌های تصویری (cluster image) را شامل شود. تصویرها غالباً در سطح افقی و قراردادی است اما در دیوان شمس، آهو یکی از استعاره‌های تکرارشونده و کانونی است. در واقع، این واژه یکی از تصویرهای محوری در دیوان شمس به شمار می‌آید که با توده‌ای از تصاویر فرعی و جزئی در پیوند است. این تصویر در شعر مولوی به شکل عمودی درآمده، در کل غزل بسط یافته، در دستگاه فکری و جهان‌بینی شاعر در قالب یک شبکه منسجم و مادی جلوه کرده است. این خوشه‌های تصویری عبارت است از: صحرا، دشت، صید، صیاد، شکار، شکارگاه، نافه، مشک، چشم، شیر، ابراهیم ادهم و جز آن. در حقیقت، مولوی مجموع تصویرهای شناخته‌شده پیش از خود را برداشته، به آن‌ها در منظومه فکری خویش، متناسب با اندیشه‌های خود، جایگاه و معنایی دیگرگون داده است.[۱] بر این اساس، آهو در دیوان شمس واژه‌ای است که دلالت‌های معنایی گسترده‌ای، از سطحی‌ترین و نازل‌ترین معنا تا عالی‌ترین وجوه یافته است.

پیشینه پژوهش

در تحلیل استعاره‌های مفهومی در متون عرفانی ادب فارسی، مطالعات تازه‌ای در سال‌های اخیر صورت گرفته است. در رساله‌ای با عنوان «بررسی نظام‌های استعاری عشق در پنج متن عرفانی بر اساس نظریه استعاره شناختی» (هاشمی، ۱۳۹۲) در دانشگاه مشهد، به تحلیل و بررسی دیدگاه‌های هستی‌شناسانه صوفیه درباره مفهوم محبت و استعاره‌های مفهومی عشق از قرن دوم تا ششم هجری پرداخته شده است. از این رساله، مقاله‌ای نیز با عنوان «زنجیره‌های استعاری محبت در تصوف» در سال ۱۳۹۲ در مجله نقد ادبی به چاپ رسیده است. هاشمی در مقاله‌ای دیگر همراه با ابوالقاسم قوام (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی شخصیت و اندیشه‌های عرفانی بایزید بر اساس روش استعاره شناختی» به شخصیت و اندیشه‌های عرفانی بایزید پرداخته است.

درباره استعاره‌های مفهومی در غزلیات شمس نیز دو مقاله با عنوان «بررسی استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام، ۱۳۸۹) و «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی

www.SID.ir

Archive of SID

خوردن» (کریمی و علامی، ۱۳۹۲) نوشته شده است که هر دو از رویکردهای استعاری لیکاف و جانسون بهره گرفته‌اند. بهنام، کلان‌استعاره «معرفت بصری است» را استعاره موجود در دیوان شمس با قلمرو مبدأ نور معرفی کرده است و کریمی و علامی انگاره «عرفان خوراک است» را گزاره بنیادین متن مطرح نموده اند که یک ذهنیت استعاری خوراک‌انگار را در سراسر دیوان شمس منتشر کرده است.

کانون اصلی پژوهش‌های معاصر بیشتر حول استعاره‌های متعارف روزمره بوده است و جز موارد فوق، هنوز به صورت گسترده به استعاره‌های مفهومی در متون عرفانی پرداخته نشده است، در حالی که متون عرفانی فارسی بیشترین بستر و زمینه را برای استعاره‌های ادبی تولید کرده‌اند. در این پژوهش تلاش می شود بررسی جدیدتر و عمیق‌تری از تصاویر خیال و تصویرهای ابداعی مولوی ارائه شود.

۱- از عیب تا غیب

در زبان فارسی، دو واژه آهو وجود دارد که نخستین واژه به معنی عیب واژه ای مرکب در زبان فارسی میانه است: «آ» پیشوند منفی ساز و «هو» به معنی نیکی و خوبی است. این واژه در آثار خاقانی، عطار و گرگانی به کار رفته است. [۲] دومین آهو به معنای همان آهوی جانور است که در زبان ایرانی میانه «آسو» خوانده می‌شده است و به معنی دونده سریع است. مولوی با واژه آهو به معنای عیب و زشتی، ایهام تناسب ایجاد کرده است و آن را همراه با واژه «شیر» به کار برده است تا واژه آهوی جانور نیز در ذهن تداعی شود:

ره رو مگو این چون بود زیرا ز چون بیرون بود　　کی شیر را همدم شوی تا در تو آهویی بود

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۵۷۶۷) [۳]

کاربرد دیگر آهو، معنایی است که در زبان قاموسی دارد؛ یعنی تصویر زبانی (verbal image) آهو مورد نظر است. تصویر زبانی- برخلاف تصویر مجازی- همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۸).

بجه بجه ز جهان همچو آهوان از شیر　　گرفتمش همه کان است کان به کین کشدا

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۵۸۰)

www.SID.ir

Archive of SID

افزون بر این کاربرد، مولوی در منظومه خویش دستور زبان جدیدی را آفریده است. در این دستور زبان، پسوند «تر» به آسانی به ضمیر و اسم می‌پیوندد و واژه‌هایی چون آهوتر، آهن‌تر، سوسن‌تر، گلشن‌تر، باده‌تر و من‌تر به عرصه هستی شعر می‌آید. «آهوتر» صفت تفضیلی از آهو و مجازاً به معنای ضعیف‌تر است:

عشق، داود شود آهن از او نرم شود　　شیر آهو شود آن‌جا و ازو آهوتر

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۱۴۳۰)

مولوی یک نگاه ژرف موسیقایی نیز به واژه آهو دارد. او در دیوان شمس پیوندی موسیقایی بین «آهو» و «هو» آفریده است. در اشعار خاقانی بارها مضمون «گوزن» و «هو» در کنار هم به کار رفته است [۴] اما مولوی بر اثر موسیقی کلام، به جای گوزن، واژه آهو را بر می‌گزیند. به نظر می‌رسد که هیچ رابطه معنایی بین این دو واژه نباشد، جز آن که آهو واژه «هو» را به ذهن مولوی تداعی کرده است. زبان موسیقایی پیامی رازگونه در خود نهفته دارد که هویتی جدید به سازه اندیشه می‌بخشد و آن را در فرآیندی آمیخته با رمز در می‌پیچد. گاهی مولوی بیش از آن که بخواهد معنای جدید را به ذهن مخاطب القا کند، با تأکید بر بُعد موسیقایی زبان، روزنه جدیدی در مجاری ارتباطی بین خود و مخاطبانش ایجاد می کند و با زبان موسیقی، حس و حال متعالی‌تری را که شاید الفاظ از بیان آن قاصر باشند، در مخاطب بر می‌انگیزد (هوشنگی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵۲). افزون بر این، چنان‌که می‌دانیم «هو» خاص‌ترین عنوان حضرت حق نزد اهل تصوف است و از همین تداعی است که در اشعار بعدی مولوی، پیوند و یگانگی این دو واژه شکل می‌گیرد.

اینجا پلنگ و آهو نعره‌زنان که یاهو　　ای آه را پناه او، ما را که می‌کشاند؟

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۸۸۶۳)

در دیده عالم نِه عدلی نو و عقلی نو　　وان آهوی یاهو را بر کلب معلم زن

(مولوی، ۱۳۶۳: ۴/ ۱۹۷۵۴)

تصویر مجازی (figurative image) آهو در غزل‌های شمس تو در تو و چند لایه است. ظاهری‌ترین لایه آن این است که آهو یکی از سمبل‌های ناز و زیبایی است. در ادبیاتی که حیوانات چون سگ، خر، مار و اژدها استعاره‌هایی از نفس و تمایلات حیوانی است، «آهو» جزو نادرترین حیوان‌هایی به شمار می‌آید که توانسته برازندگی معشوق شدن و نوع متعالی را بیابد؛ احمد غزالی

www.SID.ir

Archive of SID

در سوانح حکایتی از مجنون را آورده است که در مسیر خود با آهویی روبه‌رو می‌شود: «مجنون چندین روز طعام نخورده بود؛ آهویی به دام افتاد؛ اکرامش نمود و رها کرد. پرسیدند: چرا چنین کردی؟ گفت: از او چیزی به لیلی مانَد، جفا شرط نیست» (غزالی، ۱۳۵۹: ۲۳– ۲۲).

آهو در دیوان شمس بارها به عنوان استعاره‌ای از شمس و خود مولوی به کار رفته است.[۵] افزون بر این، آهو استعاره از روح و جان است. لیکاف و جانسون بر این نکته تأکید می‌کنند که سرشت استعاره، فهم تجربه چیزی در چهارچوب چیز دیگری است (Lakoff &Johnson, 1980: 5). بر این اساس، ما روح و جان و زیبایی‌های روحی و متعالی مولوی و شمس را از طریق زیبایی‌ها و ظرافت‌ها و گریزندگی آهو دریافت می‌کنیم.

آهوی مشک ناف من برهد — ناگه از دام چرخ مکاری
جان برِ جان‌های پاک رود — در جهانی که نیست پیکاری
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷/ ۳۳۸۹۰– ۳۳۸۹۱)

خوک دنیاست صید این خامان — آهوی جان شکار بایستی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۲۳۸۲۲)

در مثنوی نیز آهوی مشک‌زا استعاره از انبیا و اولیای الهی است و آهوی معمولی استعاره‌ای از عوام‌الناس است (مولوی، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۶۹).[۶] این استعاره در غزل‌های مولوی، از معنای بدیهی آن گذر می کند و پیچیده‌تر و شگفت‌تر می‌شود. یکی از این نمونه‌ها غزل زیر است:

دی میان عاشقان ساقی و مطرب میر بود — در هم افتادیم زیرا روز گیراگیر بود
عقل با تدبیر آمد در میان جوش ما — در چنان آتش چه جای عقل یا تدبیر بود؟
در شکار بیدلان صد دیده جان دام بود — وز کمان عشق پران صد هزاران تیر بود
آهویی می‌تاخت آن‌جا بر مثال اژدها — بر شمار خاک، شیران پیش او نخجیر بود
دیدم آن‌جا پیرمردی، طرفه‌ای روحانیی — چشم او چون طشت خون و موی او چون شیر بود
دیدم آن آهو به ناگه جانب آن پیر تاخت — چرخ‌ها از هم جدا شد گوییا تزویر بود
کاسه خورشید و مه از عربده در هم شکست — چون که ساغرهای مستان نیک با توفیر بود
روح قدسی را بپرسیدم از آن احوال گفت — بی‌خودم من می‌ندانم فتنه آن پیر بود
شمس تبریزی تو دانی حالت مستان خویش — بی دل و دستم خداوندا اگر تقصیر بود
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۷۶۸۶– ۷۶۹۴)

www.SID.ir

Archive of SID

در این غزل تصویرها و توصیف‌ها با همه تنوع چنان یکباره و پیوسته از پی هم آمده که به روایتی داستان‌گونه نزدیک شده است و از عناصر بسیار داستانی، مانند شخصیت، گفت‌وگو، فضا و حتی پیرنگی استوار بهره دارد. در این غزل، روایت از مرزهای واقعیت و منطق گذر می‌کند و به قلمروی فرا واقعیت می‌رسد. این غزل حالتی رؤیاوار به خود گرفته، گویی گزارش واقعه‌ای غیبی و بیانی از تجربه واقعه و مکاشفه ای است؛ واقعه‌ای که در عالم غیب رخ داده است. «چنین به نظر می‌رسد که این غزل، تصویر سوررئالیستی لحظه‌ای از لحظه‌های استغراق مولانا در اندیشه شمس تبریزی است و بیت پایانی غزل می‌تواند کلید این گفتار باشد... بعضی از ابیات این غزل (بیت ۴-۷) انسان را به یاد سالوادور دالی، نقاش بزرگ قرن بیستم و نماینده برجسته سوررئالیسم در نقاشی معاصر جهان می‌اندازد. آن در هم ریختگی ابعاد زمان و مکان و عناصر هستی، آن‌گونه که در تابلوهای دالی دیده می‌شود در تصاویر این ابیات نیز احساس می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۴۹ و ۸۳).

بنابراین، با توجه به خرده‌استعاره‌های پیش‌گفته، گزاره‌های منطقی مولوی چنین خواهد بود:

۱- انسان آهو است. ۲- جان آهو است.۳- مولوی آهو است. ۴- شمس آهو است. ۵- اولیا آهوی مشک‌زا هستند. ۶- انبیا آهوی مشک‌زا هستند. ۷- خداوند آهو است.

این موارد، انگاره‌هایی معرفت‌شناختی هستند. در این‌جا مبدأ یکی و مقصد شامل چندین مفهوم متفاوت و مجزاست؛ یعنی قلمروهای مقصد (خدا، انسان، جان، شمس و جز آن) به واسطه یک قلمرو مبدأ (آهو) تعریف شده است. مولوی با کمک خرده‌استعاره‌های شماره ۱ تا ۶ به کلان-استعاره «خداوند آهو است» دست می‌یابد. او از طریق زبان استعاری، تمام تجارب عرفانی خود را برای مخاطب ملموس و قابل فهم می‌کند.

برای تحلیل زیبایی‌شناسانه چنین تصاویری لازم است تمامی اجزا و عناصر تصویر کانونی را بررسی کنیم. چنان که گفته شد، در دیوان شمس آهو استعاره‌ای کانونی است که پیوندهای آن جزو خوشه‌های تصویری این کانون به شمار می‌آید.

۲- شبکه استعاری آهو

در روند استعاره‌سازی، هرگاه موجود یا پدیده‌ای به استعاره (قلمرو مبدأ) تبدیل می‌شود، اجزا و عناصری آن از نیز به مثابه پاره ابژه استعاری در می‌آید. در شعر عارفانه اجزای پیکر آهو، رفتارها و

www.SID.ir

Archive of SID

حتی مکان زندگی او استعاری شده، به معانی مجازی تأویل‌پذیر شده است. کنش‌های فرضی آهو مانند خرامان و گرازان رفتن، رمیدن، تاختن، نگاه کردن و کرشمه داشتن به گسترش دلالت‌های معنایی کمک کرده‌اند. در آثار ادبی به زیبایی اندام آهو مانند چشم، گردن، پوست، شاخ، سرین، ران و پوزه توجه شده است. در دیوان شمس دو عضو آهو بیش از دیگر عضوها معنای استعاری یافته است: چشم و نافه.

۲-۱- چشم

چشم آهو در آثار پیش از مولوی به ویژه در آثار نظامی همواره مظهر جمال و چکیده تمام زیبایی‌های این حیوان و به تبع آن معشوق است. این مضمون در زبان عرفانی مولوی به استعاره‌ای از تمام لطایف و معارف تبدیل می‌شود و نخستین مرکزی است که انوار الهی از آن می‌تابد:

درآ ساقی دگر باره، بکن عشاق را چاره — که آهو چشمِ خونخواره چو شیر اندر شکار آمد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۶۱۳۹)

نرگسان مست شمس‌الدین تبریزی که هست — چشم آهو تا شکار شیر، آن آهو کند
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۷۷۷۸)

هم پوست بر دریده هم استخوان شکسته
از آهوان چشمت ای بس که شیر عشقت — (مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۵۳۱۵)

۲-۲- نافه و مشک

نافه کیسه کوچکی است در زیر شکم آهوان نر ختا و ختن که ماده معطر مشک از آن بیرون می‌آید. در حقیقت، نافه چیزی جز خون معطر نیست. این نافه‌زایی هنر همه آهوان نیست، بیشتر هنر آهوی نر است و البته همه آهوان نر نیز این هنر را ندارند.[۷] کنش حسی بویایی یکی از وجه‌های غالب در اشعار مولوی است. در نظر مولوی، نافه استعاره‌ای از عالم نامرئی و پل ارتباط میان عاشق و معشوق یا حق و خلق است. پشتوانه‌های دینی این اندیشه در حوزه هستی‌شناسی، «دم» است:[۸] «فإذا سَویتُهُ و نَفَختُ فیه مِن روحی فَقَعوا لَهَ ساجدین» (حجر، ۲۹): و چون او را راست‌اندام کنم و از روح خویش در او بدمم، در برابر او سجده کنید. مولوی نیز در مثنوی اشاره‌ای زمینی و جغرافیایی به آن دارد:

چون دم رحمان بود، کان از یمن — می‌رسد سوی محمد بی‌دهن
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲/ ۱۲۰۳)

www.SID.ir

Archive of SID

دم رحمان، ناظر به حدیثی از رسول (ص) است که فرمود: «إنی لأجِدُ نَفَس الرحمان مِن قِبَلِ الیَمن» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۲۱) و این بو سر آغاز تجلی است: «حق تعالی را خود بویی است محسوس، به مشام رسد چنان که بوی مشک و عنبر اما چه مانَد به مشک و عنبر؟ چون تجلی خواهد بود، آن بوی مقدمه بیاید، آدمی مستِ مست شود» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴ : ۱۳۶/۲). مولوی در جایی دیگر به این دم و بو اشارت دارد:

بیا ای آهو از نافت پدید است — که از نسرین و نیلوفر چریدی
همه صحرا گل است و ارغوان است — بدان یک دم که در صحرا دمیدی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۲۸۴۶۹- ۲۸۴۷۰)

شمیم معمولاً مخفی و نهانی و تیزطبع است و فاصله‌های دور را سپری می‌کند. به بیان دیگر، موانع طبیعی و مسکونی هیچ‌کدام مانع آن نیست؛ از همین رو، در مثنوی بارها به بوی اویس برای پیامبر اکرم (ص)، بوی پیامبر برای گناهکاران شفاعت‌جو و به بوی یوسف برای یعقوب اشاره شده است. قصه دیگر در این‌باره، داستان بایزید است که سال‌ها پیش از تولد ابوالحسن خرقانی، بوی او را می‌شنود و مژده‌گوی آمدنش می شود:

روزی آن سلطان تقوا می‌گذشت — با مریدان جانب صحرا و دشت
بوی خوش آمد مر او را ناگهان — در سوادِ ری ز سوی خارقان
هم بدان جا ناله مشتاق کرد — بوی را از باد استنشاق کرد
بوی خوش را عاشقانه می‌کشید — جان او از باد، باده می‌چشید
(مولوی، ۱۳۸۹: ۴/ ۱۸۰۶- ۱۸۰۳)

مرکز قصه همین صحنه شنیدن بوی شیخ خرقان است. در این داستان، بو مرزهای تاریخی را نیز طی می‌کند. افزون بر این، بایزید در میانه قصه، موقعیت خود را با موقعیت پیامبر (ص) می‌سنجد، هنگامی که بوی اویس قرنی را از یمن می‌شنود (مولوی، ۱۳۸۹: ۱۸۳۰/۴-۱۸۲۶). هر دو بو غیبی و مربوط به عالم ماورای طبیعت است:

بینی آن باشد که او بویی برد — بوی او را جانب کویی برد
هر که بویش نیست بی بینی بود — بوی آن بوی است کان دینی بود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۴۴۱-۴۳۹)

www.SID.ir

Archive of SID

هر عارفی، بر اثر تجربه‌های عرفانی خویش، بخشی از جهان ماده یا عالم معنی را به قلمرو حسی خویش می‌کشاند که قلمرو طبیعی آن حس نیست. در دیوان شمس، هنگامی که سخن از نافه آهو به میان آید، منظور از آهو، حق تعالی است و نافه استعاره‌ای از تجلیات و ظهورات اوست. گاهی نیز منظور از آهو، معانی و معارف است که باید صید شود. مولوی در یکی از غزل‌ها با اشاره به آیه‌های نخست سوره اعلی، مرغزاری را متصور می‌شود که در آن، آنچه آشکار است، گام آهوست و آنچه پنهان از دیده‌هاست، ناف مشکین آن است. هنر نافه ابهام‌زدایی نیست بلکه ابهام‌آفرینی است. اصولاً یکی از نمادهای نافه در شعر مولوی نماد ابهام است. چنان که در غزل زیر دیده می‌شود:

بانگ تسبیح بشنو از بالا — پس تو هم سَبِحِ اسمَه الاعلی
گل و سنبل چرد دلت چون یافت — مرغزاری که اخرج المرعی
یعلم الجهر نقش این آهوست — ناف مشکین او و ما یخفی
نفس آهوان او چو رسید — روح را سوی مرغزار هُدی
تشنه را کی بود فراموشی — چون سَنُقرِئُکَ فَلا تَنسی

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۷۷۲/۱- ۲۷۷۶)

در مثنوی نیز بوی آهو (معروف حقیقی) مهم‌تر از گام آن (صورت حقیقت) است [۹] و مشک استعاره‌ای از نام خداوند است و نگاشت آن چنین است: «مشک نام خداوند است»:

مشک را بر تن مزن، بر دل بمال — مشک چه بود؟ نام پاک ذوالجلال

(مولوی، ۱۳۸۹: ۲/ ۲۶۷)

۳- تصاویر مرتبط با هم

۳-۱- صحرا- آهو

صحرا پدیده‌ای طبیعی است که در متون صوفیه از خاستگاه طبیعی خود جدا شده، به مفهومی رمزی تبدیل شده، تا مقام نمادی جاودانه فرا رفته است؛ این واژه در شعر عرفانی، تصویری آرمانی و استعلایی یافته است. به بیان دیگر، این تصویر عینی، نماینده جهانی آرمانی در فراسوی واقعیت است. در حقیقت، صحرا استعاره‌ای از ناخودآگاه جمعی عارفان است. در ورای سطح این ایماژ، مکاشفاتی تصورناپذیر و شبکه اندیشگانی درهم تنیده و پیچیده رخ می‌دهد. این تصویر دریچه

www.SID.ir

Archive of SID

ورود به دنیای باطن و عالم ورای عقل است. استعاره‌ای که مخاطب را به دنیای بیرون از پنج حس و جهان فراسوی تن می‌برد. صحرا منشأ و سرچشمه معرفت و منبع و مصدر مفاهیم و تصورات متعالی است. این استعاره با عوالم پنهان جان پیوند دارد؛ از این‌رو، به دلیل بیکرانگی و پیچیدگی معنایی‌اش، تأویل‌های مختلفی را بر می‌تابد: استعاره‌ای از عالم غیب [۱۰] و عدم، عالم ماده، دل، جمال انسان کامل و جز آن.

روزبهان بقلی در رساله کشف‌الاسرار که شرح رؤیاهای عجیب و شگفت در دیدار با خداوند است، خداوند را در صحرا می‌بیند. در یکی از رؤیاها، خدا به صورت شیخی بر سر صحرا بر او متجلی می‌شود و روزبهان چون بر می‌گردد هفتاد هزار شیخ و صحرا مشابه آن می‌بیند (روزبهان بقلی، بی‌تا : ۷).

در نظاره عاشقان بودیم دوش — بر شمار ریگ در صحرای او
خیمه در خیمه، طناب اندر طناب — پیش شاه عشق و لشکرهای او
خیمه جان را ستون از نور پاک — نور پاک از تابش سیمای او
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۳۵۹۸- ۲۳۶۰۰)

در بیت زیر که درباره صلاح‌الدین زرکوب است، صحرا عالمی فراتر از عالم مُلک است؛ عالمی که در آن معانی را شکار باید کرد:

آن آهوی شیرافکن پیداست در آن چشمش — کو از دو جهان بیرون صحرای دگر باشد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۶۲۶۶)

نمونه‌های دیگر:

ای مرغ آسمانی، آمد گهِ پریدن — وی آهوی معانی، آمد گهِ چریدن
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴/ ۲۱۴۱۰)

به دو صد بام برآیم به دو صد دام درآیم — چه کنم؟ آهوی جانم سر صحرای تو دارد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۷۹۶۰)

۳-۳- شکار- شکارگاه

شکار یکی از بن‌مایه‌های رمزی در مثنوی است [۱۱] و تمثیل صید و صیاد و دام و دانه به فراوانی در مثنوی مطرح شده است. در نخستین داستان مثنوی نیز شاه به عزم شکار راهی شکارگاه می‌شود

www.SID.ir

Archive of SID

و در شاهراه کنیزک را می‌بیند و ناخواسته شکار او می‌شود. سراسر این داستان چیزی نیست جز شکار کردن و شکار شدن. در دفتر سوم نیز حکایت دو پرنده و دام و دانه آمده که تمثیلی از احوال انسان‌هاست؛ در این حکایت، وسوسه دانه بر عقل و اندیشه یکی از این دو پرنده غالب می‌شود و پرنده به دام اسارت می‌افتد اما پرنده دیگر از دانه چشم می‌پوشد و دامان صحرا را بر می‌گزیند [۱۲] (مولوی، ۱۳۸۹: ۳/ ۲۸۶۲- ۲۸۸۴).

هدف از کاربرد استعاره خلق فضایی خاص در ذهن مخاطب است؛ فضایی که از جنبه‌های شناختی و هیجانی بسیار قوی برخوردار باشد و بتواند با نزدیک کردن ذهن شنونده به ذهن گوینده، اشتراک نظر پدید آورد (Lakoff &Johnson, 1980: 19-21)؛ از این‌رو، مولوی با نگاشت «هستی شکارگاه است»، قائل به دو شکار بزرگ و کوچک است: ۱- شکار شهوات و نفسانیات [۱۳] ۲- شکار خداوند. شکار خداوند بزرگ‌ترین شکاری است که عارف به دست می‌آورد. این رابطه دو سویه است؛ عارف تا زمانی که به مکاشفه و وصال نرسیده، شکارچی است اما به محض آن که رو در روی خداوند قرار می‌گیرد، حیرت‌زده و محو او می‌شود و از این پس صید صیادی قهار می‌گردد. نگرگاه مولوی تأکید بر «صید بودن و صید شدن» است:

عشق می‌گوید به گوشم پست پست — صید بودن خوشتر از صیادی است
(مولوی، ۱۳۸۹: ۵/ ۴۰۹- ۴۱۱)

صنما تو همچو شیری، من اسیر تو چو آهو — به جهان که دید صیدی که بترسد از رهایی؟
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۳۰۱۵۲)

نافه‌ی آهو چو بزد بر دماغ — وام گرفتیم و شکار آمدیم
دام بشر لایق آن صید نیست — پس تو بگو ما به چه کار آمدیم
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۸۵۷۷/۴- ۱۸۵۷۶)

۳-۳- ابراهیم ادهم- آهو

روایت‌های توبه ابراهیم ادهم [۱۴] در منابع پیش از مولوی گونه‌گون است و مشهورترین آن‌ها حکایت ترک امارت است که خود روایت‌های مختلفی دارد. در مجموع این روایات، شنیدن ندای غیبی از راه‌های متفاوت صورت گرفته است: آهو، خرگوش، روباه، کوهه زین و گریبان ابراهیم.

www.SID.ir

Archive of SID

نوع صید در دو روایت متأخر، کشف‌المحجوب (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۵۸) و تذکره‌الاولیاء (عطار، ۱۳۶۸: ۱۰۳– ۱۰۴)، آهو است. به نظر می‌رسد که منبع اصلی مولوی همان تذکره‌الاولیاء باشد زیرا حکایت پسر ادهم در فیه ما فیه (مولوی، ۱۳۸۵: ۱۶۲– ۱۶۱) نیز درست شبیه حکایت تذکره‌الاولیاء است. شرح ساده این داستان در دیوان شمس در دو جا آمده است. جایی در سه بیت خلاصه شده بی‌آن‌که معنایی استعاری داشته باشد و در جایی دیگر با شرح مبسوط و به شکلی استعاری مطرح شده است. صورت نخستین چنین است:

روزی پسر ادهم اندر پی آهو — مانند فلک مرکب شبدیز برافکند
دادیش یکی شربت کز لذت و بویش — مستیش به سر برشد و از اسپ درافکند
گفتند همه کس به سر کوی تحیر — مسکین پسر ادهم تاج و کمر افکند
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۸۴– ۶۶۸۲)

اما در غزل دوم، [۱۵] آفرینشی دیگرگون و رمزوار صورت گرفته است.

پدید گشت یکی آهویی در این وادی — به چشم آتش افکند در همه نادی
همه سوار و پیاده طلب درافتادند — به جد و جهد نه چون تو که سست افتادی
چو یک دو حمله دویدند ناپدید شد او — که هیچ بوی نبردی کسی به استادی
لگام‌ها بکشیدند تا که واگردند — نمود باز بدیشان، فزودشان شادی
چو باز حمله بکردند، باز تک برداشت — که باد در پی او گم کند همه بادی
بر این صفت چو ز حد رفت هر کسی ز هوس — ز هم شدند جدا و بکرد وحادی
یکی به تک دم خرگوش برگرفت غلط — یکی پی بز کوهی و راه بغدادی
گروه گمشده با همدگر دو قسم شدند — یکی به طمع در آهو یکی به آزادی
جماعتی که بدیشان است میل آن آهو — چو گم شدندی بنمودی آهو آبادی
از این جماعت قومی که خاص‌تر بودند — به چشم مست بیاموختشان هم اورادی
چو خو و طبع ورا خوب‌تر بدانستند — ز طبع او نشدندی به هیچ‌رو عادی
جمال خویش چو بنمودشان ز رحمت خود — که اندک اندک گستاخ کردشان هادی
به هر دو روز یکی شکل دیگر آوردی — به شکل‌های عجایب مثال شیادی
از آن که زهره بدرد دل ضعیفان را — چه تاب دارد خود جان آدمیزادی
که آسمان و زمین بر درد اگر بیند — یکی صفت ز صفت‌های مبدئی بادی...
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۳۳۰۸۲– ۳۳۰۹۶)

www.SID.ir

Archive of SID

در این غزل تمثیلی، این بار آهو برای آگاه کردن همگان آمده است. همه افرادی که پا بـه وادی- تمثیلی از دنیا و میدان‌گاه غفلت آدمی- گذاشته‌اند، پسر ادهمی هستند که تحت انوار وجـودی آهـو قرار می‌گیرند. از سوی دیگر واژه وادی یادآور هفت وادی و هفت مرحله سـلوک اسـت. نخسـتین شعله معرفت از چشمان آهو فرو می‌ریزد. شروع غزل با این جمله است: «پدید گشت یکی آهویی» که گویی پیش از این آهو نبوده است و اکنون به ناگهان آشکار شده است: حرکت از عدم به سـوی هستی. زمانی که همگان متوجه حضور او می‌شوند، دوباره از نظرها پنهان می‌شود. همـان‌گونـه کـه پیشتر اشاره شد، آهو در زبان فارسی میانه به معنی دونده سریع است؛ مولـوی در ایـن ابیـات، ایـن گریزندگی و دوندگی را تداعی می کند که به ویژه بر صفت جمـال الهـی دلالـت دارد. درسـت آن هنگام که همه قطع امید می‌کنند، آهو دوباره خود را نمایان می‌کند. سپس جمع اهل وادی به کثـرت و جدایی می‌انجامد و مولوی علت آن را در هوس‌ورزی آن‌ها می‌دانـد. ازیـن پـس، آنـان بـر خطـا می‌افتند و دنبال چیزی جز شکار آهو می‌گردند. گمشده، نخستین صفتی است که برای توصیف این گروه به کار می‌رود. این گروه دو قسمت می‌شوند. گروه نخست میل بـه یـافتن آهـو دارد و گـروه دوم شیفته آزادی و گشت و گذار در وادی است. گروه نخست هر گاه که راه را گم مـی‌کنـد، آهـو مسیر درست آبادی را به آن‌ها نشان می‌دهد. آبادی رمزی از مقصد و جایگاه نهایی اسـت. چشـمان آهو بار دیگر جلوه می‌نماید اما این بار به شکل و شیوه‌ای متفاوت‌تر و برای گروهی خاص‌تر زیـرا اگرچه دعوت عام است اما هدایت تنها نصیب خاصان حق می‌شود؛ همان‌طـور کـه در اللمـع آمـده است: «قال سهل بن عبدالله رحمه الله: الدعوه عامه و الهدایـه خاصـه» (سـراج طوسـی، ۱۹۱۴: ۷۴). مستی چشمان آهو اذکار مخصوص سلوک را به گروه خاص می‌آموزد. این گروه، دیگـر بـه پشـت خود نمی‌نگرند و فقط به دنبال آهو هستند. از این پس، تا انتهای غزل توجه مولوی و یا خـود آهـو تنها به گروه خاص‌تر است. آهو آنان را از زیبایی چشم خود فراتر می‌بـرد و جمـال کامـل خـود را نشان آن‌ها می‌دهد و با گذشت زمان، هر روز جلوه نویی را از خود آشکار مـی‌سـازد. آهـو پـس از جمال خود جلالش را رخ می‌نمایاند، جلالی که جان تاب آن را ندارد. آهو در این غزل اسـتعاره‌ای از جمال و جلال الهی است. [۱۶]

چنان که پیشتر گفته شد، در جهان‌بینی مولوی سراسر هستی، شکارگاهی است کـه صـیدهای آن آدمیان است و از امیر شکار یک نشانه بیش نمانده است و بار یافتن به نزدش سهل و آسان نیست:

www.SID.ir

Archive of SID

عـالم شـکارگاه و خلایـق همـه شـکار — غیـر نشـانه‌ای ز امیـر شـکار نیسـت
هر سوی کار و بـار کـه مـا میـر و مهتـریم — وان سو که بارگـه امیـر اسـت بـار نیسـت
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۴۶۸۶- ۴۶۸۷)

۳-۴- شیر- آهو

شیر مطلوب‌ترین حیوان در نظر مولوی است. شیر استعاره از حق تعـالی و اسـما و صـفات وی، قضای الهی، رسول اکـرم (ص)، امیرالمـؤمنین (ع)، یوسـف (ع)، شـمس، اولیـا، انسـان‌هـای اهـل فضیلت، شمس، خود مولوی، حسام‌الدین چلبـی، صـلاح‌الـدین زرکـوب، میکائیـل، بایزیـد، ایـاز، عکاشه، عقل، عشق، اندیشه، نفس اماره و شهوت است. زبان‌شناسانِ شناختی بیشتر به استعاره‌هـای روزمره که بین مردم عادی شده، به شکل بخشی از فرهنگ درآمده است توجه کرده‌انـد. ایـن نـوع استعاره‌ها به سبب کثرت استعمال در زبان متعارف، اسـتعاره‌هـای مـرده بـه شـمار مـی‌رونـد. ایـن استعاره‌های مرده ممکن است در اشعار شاعران نیز نمود داشته باشد. بنابراین، معیار هنری بـودن و خلاقانه بودن شعر در کاربرد استعاره‌های نو است؛ یعنی استعاره‌هایی کـه خـارج از زبـان متعـارف است و به نوعی آفریده شاعر به شمار می‌آید.

مولوی در قلمروهای مبدأ «شیر» و «آهو» و ارتباط‌های این دو از استعاره‌های نو (نه قـراردادی و مرده) استفاده کرده است. در جهان‌بینی او «شمس شیر است» و «مولوی آهویی است» کـه در پنجـه شیر گرفتار شده است. «عشق شیر است» و «همه عاشقان آهوانی ضعیفند» کـه غایـت آرزوی آن‌هـا خرد شدن در پنجه شیر است. مقهور شدن آهو در پنجه شیر یکی از تصویرهایی است کـه مولـوی بارها برای تفسیر و بیان فنای صوفیانه به آن متوسل می‌شود؛ از این‌رو، مولـوی در معنـی اسـتغراق، چنین تمثیلی را به کار می‌برد:

«شیری در پی آهوی کرد. از وی می‌گریخت. دو هستی بود: یکی هستی شـیر و دیگـری هسـتی آهو اما چون شیر به او رسید و در زیر پنجه او قهر شد و از هیبت شیر، بیهـوش و بیخـود شـد، در پیش شیر افتاد؛ این ساعت هستی شیر ماند تنها، هستی آهو محو شـد و نمانـد. اسـتغراق آن باشـد» (مولوی، ۱۳۸۵: ۴۴).

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خـویش — که ای عزیز شکارم چه خوش بود بـه خـدا
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۴۷۲)

www.SID.ir

Archive of SID

ای رفیقـــان راه‌هـــا را بســـت یـــار　　آهـــوی لنگـــیم و او شـــیر شـــکار
جـز کـه تسـلیم و رضـا کـو چـاره‌ای　　در کـــف شـــیر نـــر خونخـــواره‌ای
(مولوی، ۱۳۸۹: ۶/ ۵۷۶- ۵۷۷)

هین هله، شیرِ شکار پنجـه ز مـن بـر مـدار　　هین کـه هـزاران هـزار منـت آن بـر مـنش
(مولوی، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۳۴۸۹)

مضمون «شیر و آهو» از پرتکرارترین مضمون‌ها در دیوان شمس است. [۱۷] در این دیـوان، شـیر و آهو دائم با یکدیگر بازی عاشق و معشوقی دارند. در یک‌جا «آهو عاشقی است» که خـوش دارد در چنگال‌های شیر (معشوق) اسیر شود و در جایی دیگر، «آهو معشوقی است» که با یک نگاه غمازش دل تمام شیران عالم را مسخر می‌کند. افزون بر این، گاه «آهو گاه پیر است و گاه سالک». این نکتـه یادآور این سخن مولوی است که:

گـــاه مـــنم بـــر درت حلقـــه در مـــی‌زنـــم　　گـــاه تـــویی در بـــرم حلقـــه دل مـــی‌زنـــی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۳۱۹۹۰)

کاربرد «آهوی شیرپرور» در اشعار مولوی، ظاهراً بیانی نقیضی (Oxymoron) اسـت امـا چنـان که گفته‌اند «تناقض در دیوان شمس مطلقاً وجود ندارد. او در غزلیات خویش همواره از یـک نظـام معین فکری و عاطفی سـخن مـی‌گویـد» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۷: ۴۷)؛ از ایـن‌رو، بحـث بـر سـر وحدت‌مداری عالم غیب است؛ عالمی که در آن همه چیز یک شکل و یک رنگ است. در ایـن‌جـا کلید حل مسائل «اتحاد» است و ایده اتحاد عاشق و معشوق و عشـق از مرکـزی‌تـرین آمـوزه‌هـای عرفانی مولوی است:

هم شانه و هم مویی، هـم آینـه هـم رویـی　　هم شیر هم آهـویی، هـم اینـی و هـم آنـی
هم آبی و هم جویی، هم آب همـی جـویی　　هم شیر و هم آهویی، هـم بهتـر از ایشـانی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۷۶۳۷و۲۷۳۱۴)

۳-۴-۱- تبدل شیر و آهو

پیکرگردانـی (transformation/ metamorphoses) در ادب پارسـی پیشـینه‌ای دیـرین دارد. در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های کهن پارسی و حتی ملل دیگر، بـا موجـوداتی روبـه‌رو مـی‌شـویم کـه ناگهان دگرگون می‌شوند و از جمادی به حیوانی، از حیوانی به انسانی و از انسـانی بـه فرشـتگی و

www.SID.ir

Archive of SID

جز آن پیکرگردانی می‌کنند [۱۸] و حتی به آنچه در وهم نمی‌گنجد مبدل می‌شوند. پیکرگردانی، دگرگونی یا جابه‌جایی (transformation/ metamophoses) به معنای تغییر شکل ظاهری یا ماهیت و اساس هستی یک شخص یا یک چیز در عرصه داستان (اساطیری، حماسی، عامیانه و جز آن) است که طبق آن انسان‌ها، ایزدان، جانوران و گیاهان با استفاده از نیروی ماوراءالطبیعی به پیکر یکدیگر تبدیل می‌شوند و متناسب با محیط داستانی یا روایی هر لحظه به شکلی بر می‌آیند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۴۷- ۴۳).

او هست از صورت بری، کارش همه صورتگری — ای دل ز صورت نگذری زیرا نه‌ای یک توی او
داند دل هر پاک دل، آواز دل ز آواز گل — غریدن شیر است این در صورت آهوی او
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۲۵۴۰- ۲۲۵۳۹)

بسی خورشید افلاکی نهان در جسم هر خاکی — بسی شیران غرنده نهان در صورت آهو
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۲۸۶۹)

آن شیر خویش بر ما جلوه کند چو آهو — ما را به این فریب او تا بیشه می‌دواند
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۸۸۶۴)

هین ز خوهای او یکی بشنو — گاه شیری کند گه آهویی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶/ ۳۳۶۴۹)

مخاطب این غزل‌ها کیست؟ شمس تبریزی، صلاح‌الدین، حسام‌الدین یا خداوند؟ از صورت این غزل‌ها پیدا نیست که منظور مولوی از آهو یا شیر مبدل کدام شخصیت حقیقی است؛ این امر می‌تواند گواهی باشد برای پروردن این نگاشت که «شیر و آهو همان ابدال هستند زیرا این ابدال هستند که در بی‌نام و نشانی مطلق به سر می‌برند، مردانی از جنس دیگر. در واقع، ابدال مظاهر مختلف یک حقیقت هستند که هر لحظه به شکل و رنگی در می‌آیند.

کیست ابدال؟ آن که او مبدَل شود — خمرش از تبدیل یزدان خل شود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۳/ ۴۰۰۰)

چون مبدل گشته‌اند ابدال حق — نیستند از خلق، برگردان ورق
(مولوی، ۱۳۸۹: ۶/ ۳۱۹۲)

صحنه تبدلِ آهو به شیر (یا عکس آن) کاملاً شبیه رؤیاست، تجربه‌ای از گونه آنچه صوفیه آن را

www.SID.ir

Archive of SID

واقعه می‌نامند و معمولاً آن را با خواب می‌سنجند و در واقع، آن را گونه‌ای خواب در بیداری به شمار می‌آورند. در قصه دقوقی نیز هفت شمع به شکل هفت شعله می‌شوند و لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدل می‌گردند. سپس مردان در هیأت هفت درخت چهره دیگر می‌کنند. هفت درخت پی در پی یگانه و هفت‌گانه می‌شوند. از آن پس درختان به نماز می‌ایستند و در میانه نماز باز به هفت ابدال مبدل می‌گردند (مولوی، ۱۳۸۹: ۳/ ۱۹۸۵– ۲۰۵۴) [۱۹]

پیکرگردانی این جلوه خلاق فراواقع‌گرا شاید در مجموعه میراث تصوف ما همتایی نداشته باشد. به نظر می‌رسد که تبدل کیمیاکارانه آهو تنها از آن خود مولوی است.

نتیجه

استعاره از مهم‌ترین پدیده‌های زبانی است که در چهارچوب علوم شناختی معنا و مفهوم جدیدی پیدا کرده است. استعاره در زبان‌شناسی سنتی صرفاً ابزارهایی برای زیبایی تعابیر زبانی بودند اما در چشم‌انداز جدید این علوم، استعاره جزو اساسی تفکر بشر و بلکه وجه و بُعد بنیادی آن هستند. این نکته تأثیر فراوانی در تحلیلِ استعاره‌های متون عرفانی دارد و نقش آن‌ها را در تفکر عرفانی نشان می‌دهد. در استعاره معاصر، «فهم و تجربه چیزی به مثابه چیز دیگر» مبنای شناخت استعاره است. در جهان‌بینی مولوی، برخی از مهم‌ترین مفاهیم شناختی یعنی خداوند، انسان کامل، اولیا، پیر و شمس در تصویر آهو و ملازمات آن تبیین شده است.

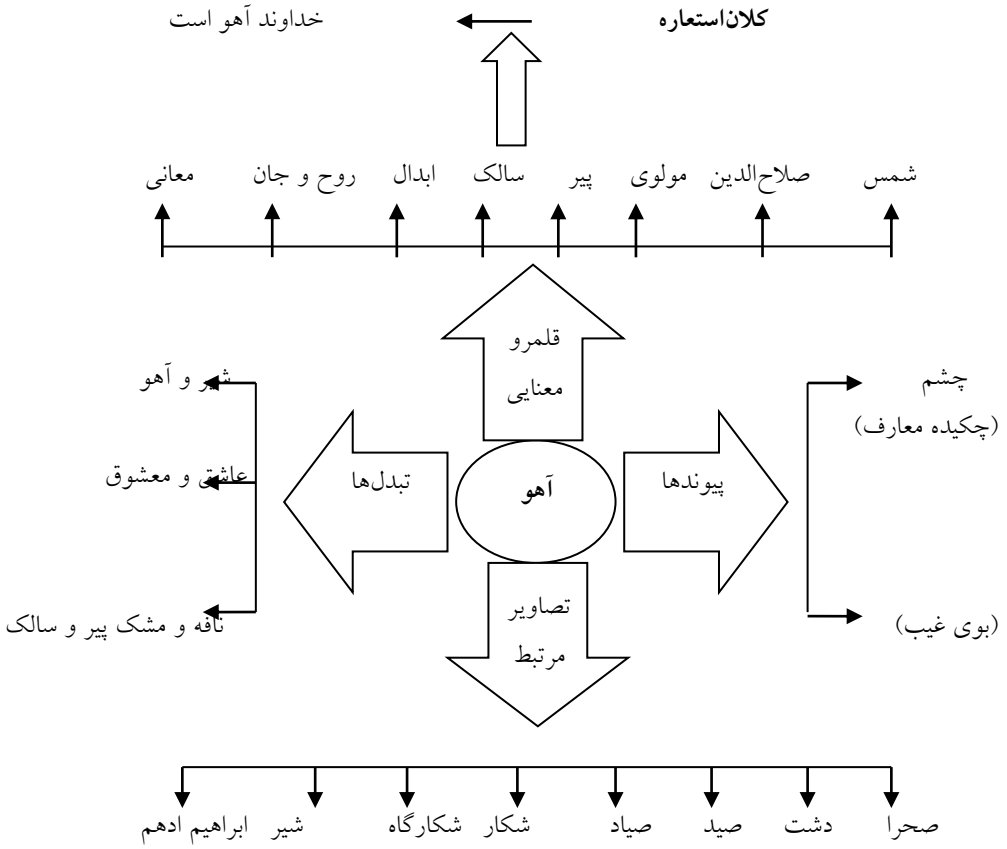
مهم‌ترین دستاورد تحلیل شناختی استعاره‌های غزلیات شمس را باید این نکته دانست که این استعاره‌ها را نباید صرفاً در سطح استعاره‌های زبانی که تشبیه‌های خاصی را به مخاطب ارائه می‌دهند، محدود دانست. استعاره‌های مولوی فراتر از استعاره‌های زبانی است؛ این استعاره‌ها عالم جدیدی از اندیشه‌ها را پدید می‌آورند و جهت نگاه انسان را به سوی عالم غیب می‌کشانند.

آهو از پرتکرارترین استعاره‌های کانونی در دیوان شمس است. این استعاره نه تنها قراردادی نیست بلکه از بن‌مایه‌های اصلی کلام مولوی و جزو استعاره‌های نوی شاعر به شمار می‌آید. در فرآیند استعاری‌سازی آهو، اجزا و عناصر پیکر او و همچنین رفتارهای طبیعی و فرضی به صورت مضمون های تکرارشونده در اشعار مولوی نمود یافته است. حرکت آهو در غزلیات شمس از حد یک حیوان لاشعور است تا کلان‌استعاره‌ای از الوهیت. در این دیوان از معشوق زمینی گرفته تا

www.SID.ir

Archive of SID

انسان کامل و سرانجام خدا، همه آهو هستند. آهو در غزل‌های مولوی گاه استعاره از عاشق است گاه استعاره از معشوق یا عاشق و معشوقی توأمان. آهو پیش از مولوی چندان کارکرد تصویری خلاقانه نداشته است و استعاره شناختی آهو بیشتر حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی خاص خود مولوی است. و جزو تصویرهای شخصی او به شمار می‌آید. در دیوان شمس مصادیق استعاری نافه و مشک بسط یافته است؛ بو و نافه آهو به مثابه تجلیات و ظهورات خداوند و حتی نام باری تعالی نگاشت شده است. مولوی چنان شبکه‌ای منسجم از استعاره‌های شناختی آهو را در شعر خویش آفریده است و تمام قلمروهای معنایی آن را بسط داده است که اگر پس از وی هر شاعری آن را به مثابه استعاره به کار برده است، از تازگی و ابداع فرو مانده، دچار استعاره‌ای قراردادی شده است.



شکل ۱- خوشه تصویری استعاره آهو در دیوان شمس

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱- مولوی حتی از آموزه ای شرعی درباره آهو نیز سودی عارفانه برده است: «مسئله‌ای است در شریعت که گرگ با آهو جفت شد. میان ایشان بچه‌ای زاییده شد. این بچه را حکم آهو گیریم یا حکم گرگ؟ در اینجا اختلاف علماست. شرح آن قول‌ها در مدرسه توان بحث کردن. الا آنچه قول درست است آن است که پیش او بند گیاه بیندازیم و مشتی استخوان بیندازیم. اگر سر به گیاه فرود آورد، آهوست و اگر سر به استخوان فرود آورد، حکم گرگ دارد. در هر آبی که او دندان اندر کند، پلید شود زیرا گرگ هم، سگ است الا صحرایی است» (مولوی، ۱۳۷۲: ۱۲۳- ۱۲۲). مولوی در مثنوی، معنای دیگری را از آن می‌گیرد:

قلب را من کی سیه‌رو کرده‌ام — صَیرفی‌ام قیمت او کرده‌ام
نیکوان را رهنمایی می‌کنم — شاخ‌های خشک را بر می‌کَنم
این علف‌ها می‌نهم از بهر چیست — تا پدید آید که حیوان جنس کیست
گرگ از آهو چو زاید کودکی — هست در گرگیش و آهویی شکی
تو گیاه و استخوان پیشش بریز — تا کدامین سو کند او گام تیز
گر به سوی استخوان آید سگ است — ور گیاه خواهد یقین آهو رگ است
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲/ ۲۶۷۴- ۲۶۷۹)

۲- در ویس و رامین آهو بیش از بیست بار به معنای زشتی و عیب به کار رفته است؛ برای مثال:

اگر چه صورتی باشد بی‌آهو — به چشم هر که بیند سخت نیکو
سخن‌ها هرچه گفتی راست گفتی — نکو کردی که آهو ناانهفتی
(فخرالدین اسعد، ۱۳۷۷: ۱۲۴ و ۳۲)

و در دیوان خاقانی نیز ایهام تناسب بین دو آهو به کار رفته است:

دیدی آن جانور که زاید مشک — نامش آهو و او همه هنر است
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۶۸)

۳- در ارجاع به کلیات شمس و مثنوی عدد سمت راست، نشان دهنده شماره دفتر و عدد سمت چپ، نشان دهنده شماره بیت است.

۴- شیرمردان چون گوزنان، هوی هوی اندر دهان — از هو الله بر خدنگ آه پیکان دیده‌اند
بر کوه چون لعاب گوزن اوفتد به صبح — هویی گوزن‌وار به صحرا برآورم
هر لحظه چون گوزنان، هویی برآرم از جان — سگجانم ارنه چندین هجران چگونه باشد؟
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۶۰۰، ۲۴۳، ۹۲).

www.SID.ir

Archive of SID

اشاره به گوزن، تریاق چشم گوزن، اشک گوزن، لعاب و هوهوی گوزن از مضامین مکرر خاقانی است (معدن‌کن، ۱۳۷۲: ۲۵۸).

۵- استعاره «شمس آهو است» در ابیات زیر آمده است:

ناگاه یک آهو بد و صد رنگ عیان شد — کز تابش حسنش مه و خورشید فغان کرد
آن آهوی خوش ناف به تبریز روان گشت — بغداد جهان را به بصیرت همدان کرد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۱۳- ۶۷۰۹)

نگاشتِ «مولوی آهو است»:

آهوان تُبّتی بهر چرا آمده‌اند — زان که امروز همه مشک و عبر می‌بیزم
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴/ ۱۷۲۰۹)

۶- طبع ناف آهو است آن قوم [عارفان] را — از برون خون و درونشان مشک‌ها
تو مگو کین مایه بیرون خون بود — چون رود در ناف مشکی چون شود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۴۷۰- ۱۴۷۱)

۷ - مسعودی شرح مبسوطی درباره نافه و چگونگی تکوین مشک ارائه کرده است (مسعودی، ۱۳۷۸: ۱۵۷-۱۵۶ و نیز: نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳: ۴۲۸-۴۲۷).

۸- این نکته از افادات شفاهی دکتر محمدعلی دهقانی، استاد پیشین دانشگاه تهران است.

۹ - همچو صیادی سوی اشکار شد — گام آهو دید بر آثار شد
چندگاهش گام آهو درخور است — بعد از آن خود ناف آهو رهبر است
چون که شکر گام کرد و ره برید — لاجرم ز آن گام در کامی رسید
رفتن یک منزلی بر بوی ناف — بهتر از صد منزل گام و طواف
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲/ ۱۶۱- ۱۶۴)

در دفتر سوم، این تصویر دوباره تکرار می‌شود:

گام آهو را بگیر و رو معاف — تا رسی از گام آهو تا به ناف
(مولوی، ۱۳۸۹: ۳/ ۴۹۲)

۱۰- در دفتر نخست مثنوی:

این جهان خود حبس جان های شماست — هین روید آن سو که صحرای شماست
این جهان محدود و آن خود بیحد است — نقش و صورت پیش آن معنی سد است
(مولوی، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۲۵- ۵۲۶)

www.SID.ir

Archive of SID

۱۱- این بن‌مایه رمزی پیشینه‌ای گسترده در آثار عرفانی پیش از مولانا داشته است. احمد غزالی در سوانح بیان می‌کند که: «او مرغ خود است و آشیان خود است و صفات خود است، هوا خود است و پرواز خود است، صیاد خود است و شکار خود است» (غزالی، ۱۳۵۹: ۲۴).

۱۲- برای آگاهی از موارد دیگر بنگرید به: دفتر چهارم، تمثیل نابینا و سگ (مولوی، ۱۳۸۹: ۴/ ۱۰۴۵- ۱۰۶۰)، صفت طاووس در قصه ابراهیم (ع) (مولوی، ۱۳۸۹: ۵/ ۴۰۰- ۴۱۱)، سلسله‌واری جریان صید و صیاد (مولوی، ۱۳۸۹: ۵/ ۷۱۹- ۷۵۵).

۱۳- «بر طبق تفسیر زیست شناختی- اخلاقی پل ویل، شکار روحانی که شکار خداوند است، شکاری شیطانی وجود دارد که متعلق به دیونوسوس زاگروس، شکارگر بزرگ است که نشان‌دهنده میل سیری‌ناپذیر انسان به لذت‌های ظاهری و عینی است. در این حالت شکار نماد جستجوی رضایت‌های موقت و نماد عادت به تکرار دایمی همان رفتارها و همان لذت‌هاست» (شووالیه، ۱۳۸۹ : ۷۵/۴)

۱۴- «ابراهیم ادهم از زهاد مشهور سده دوم هجری و از مردم بلخ بود. بر طبق افسانه ها، وی پادشاه و پادشاه‌زاده بود و بر اثر تحولی که در روح او پیدا شد، سلطنت را رها کرد و از سرزمین خود گریخت و در شام و حجاز به کارگری و زحمت‌کشی گذران کرد. افسانه‌های او شباهتی به سرگذشت بودا دارد» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۶۶۶).

۱۵- نگارندگان در انتساب این غزل به مولانا مرددند. در گفت‌وگویی که در بهمن‌ماه ۱۳۸۷ با دکتر شفیعی کدکنی در باره این غزل پیش آمد، ایشان بر آن بودند که این غزل- داستان می‌بایست از آن خودِ مولانا باشد. با وجود این، این غزل از غزل‌های انتخابی خود ایشان در کتاب غزلیات شمس تبریز نیست. ضمن آن که این غزل تنها در دو نسخه از شش نسخه‌ای که فروزانفر برای تصحیح کلیات شمس در دست داشته، آمده است.

۱۶- در شعر عرفانی، محور عمودی خیال دارای سازواری و سنجیدگی ویژه‌ای است. از این رو، شفیعی کدکنی در تحلیل صور خیال پیشنهاد می‌کند که باید: «حوزه مفهومی نقد خیال را از نقد و بررسی خیال‌های شعری پراکنده و جدا جدا که به صورت کلیشه در مواردی از نقد می‌آید، گسترش بیشتری داد و تحقیق کرد که خیال یک شاعر در طول یک داستان یا یک قصیده یا غزل در چه حدی است و چگونه پیوندی میان آن خیال با اجزای آن شعر وجود دارد و در حقیقت جهت عمودی و جهت افقی خیال، هر دو مورد بحث قرار گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۹).

۱۷- شواهدی فراوانی در این باره گردآوری شده که در این‌جا تنها به چند نمونه اشاره شده است:

اگرچه شیرگیری تو، دلا می‌ترس از آن آهـو که شیرانند بیچاره مـر آن آهـوی مسـتش را

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۸۱۲)

www.SID.ir

Archive of SID

آهوی شیرگیر من سیر خورد ز شیر من — آن که منم شکار او، گشته بود شکار من
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴/ ۱۹۳۱۷)

ای قوم که شیرگیر بودیت — آن آهو را کنون شکارید
زان نرگس مست شیرگیرش — بی خمر وصال، در خمارید
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۳۷- ۷۵۳۶)

۱۸- مولانا در ابیات معروف مثنوی به آن اشاره دارد:

از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم به حیوان سر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم، کی ز مردن کم شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا بر آرم از ملائک پرّ و سر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو — کلُّ شیءٍ هالِک الّا وَجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم کانّا إلیهِ راجِعُون
(مولوی، ۱۳۸۹: ۳/ ۳۹۰۲- ۳۹۰۶).

۱۹- تبادر چنین اندیشه‌ای را مدیون تحلیل دکتر توکلی بر قصه دقوقی هستیم. درباره قصه دقوقی و ماجراهای آن بنگرید به: فصل سوم از کتاب بوطیقای روایت در مثنوی، حمیدرضا توکلی، ۱۳۸۹، مروارید، ۱۶۰- ۱۳۴. البته ایشان بر این پندارند که چنین تبدل‌هایی خاص و یگانه مولاناست اما همان‌طور که در این مقاله اشاره شد، پیکرگردانی در ادب ما پیشینه‌ای دیرین دارد.

منابع

۱- بهنام، مینا. (۱۳۸۹). بررسی استعاره مفهومی نور در دیوان شمس. *نقد ادبی*. دوره ۳، ش ۱۰، ص.ص.۱۱۴-۹۱.

۲- خاقانی، افضل‌الدین. (۱۳۷۸). *دیوان*. تهران: زوار.

۳- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه و علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۴- روزبهان بقلی.(بی تا). *کشف‌الاسرار*. نسخه خطی. آستان قدس رضوی. ش ۹۳۱.

www.SID.ir

Archive of SID

۵- سراج طوسی، ابونصر عبدالله بن علی. (۱۹۱۴م). *اللمع فی التصوف*. تصحیح رونالد آلن نیکلسون. لیدن: مطبعه بریل.

۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.

۷- ---------- .(۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریز*. تهران: سخن.

۸- شمس تبریزی، محمد بن ملک داد. (۱۳۸۴). *مقالات*. به اهتمام محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

۹- شووالیه، ژان؛ گریه، آلن. (۱۳۸۹). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

۱۰- نصیر الدین طوسی. (۱۳۶۳). *تنسوخ‌نامه ایلخانی*. تصحیح سید محمدتقی مدرس رضوی. تهران: اطلاعات.

۱۱- عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۶۸). *تذکرةالاولیاء*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار.

۱۲- ----------. (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۳- عین‌القضات. (۱۳۷۰). *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. تهران: کتابخانه طهوری.

۱۴- غزالی، احمد. (۱۳۵۹). *سوانح‌العشاق*. تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۵- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

۱۶- فخرالدین اسعد. (۱۳۳۷). *ویس و رامین*. تصحیح محمد جعفر محجوب. تهران: اندیشه.

۱۷- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۲). *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*. تهران: امیرکبیر.

۱۸- کریمی، طاهره؛ علامی، ذوالفقار. (۱۳۹۲). استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن. *نقد ادبی*. دوره ۶، ش ۲۴، ص.ص. ۱۶۸-۱۴۳.

۱۹- مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۷۸). *مروج الذهب و معادن الجواهر*. ترجمه ابوالقاسم پاینده.تهران: علمی و فرهنگی.

۲۰- معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۲). *بزم دیرینه عروس*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۱- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *فیه ما فیه*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیر کبیر.

۲۲- ---------- . (۱۳۶۳). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: دانشگاه تهران.

۲۳- ---------- . (۱۳۷۲). *مجالس سبعه*. تصحیح توفیق سبحانی. تهران: کیهان.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۴- ---------- . (۱۳۸۹). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد آلن نیکلسون. تهران: امیرکبیر.

۲۵- نصیر الدین طوسی. (۱۳۶۳). *تنسوخ‌نامه ایلخانی*. تصحیح سید محمدتقی مدرس رضوی. تهران: اطلاعات.

۲۶- نویا، پل. (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۷- هاشمی، زهره. (۱۳۹۲). زنجیره‌های استعاری محبت در تصوف. *نقد ادبی*. دوره ۶، ش ۲۲،ص.ص.۴۸-۲۹

۲۸- ---------- ؛ قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۲). بررسی شخصیت و اندیشه‌های عرفانی بایزید بسطامی بر اساس روش استعاره شناختی. *جستارهای ادبی*. سال ۴۶ (۱۸۲)، ص.ص.۱۰۴-۷۵.

۲۹- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۴). *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. تهران: سروش.

۳۰- هوشنگی، مجید؛ قبادی، حسینعلی؛ فولادوند، حامد. (۱۳۹۴). نگاهی تطبیقی به مفهومِ موسیقی در نگرش مولوی و نیچه. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۳۵ ش ۲ (پیاپی ۶)، ص. ص. ۲۶۲- ۲۳۷.

31- Lakoff, G& M.Johnson, (1980). Metaphors We Live By. Chicago and London: University of Chicago Press.

32- ----------. (1993) The Contemporary Theory of Metaphor. In Andrew Ortony(ed). Metaphor and Thought. Cambridge : Cambridge University Press.

www.SID.ir