

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۱، پیاپی ۱۱
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی

دکتر خدابخش اسدالهی* منصور علی‌زاده بیگ‌دیلو**
دانشگاه محقق اردبیلی اردبیل

چکیده

عدول از قواعد زبان معیار، روشی است که همه‌ی شاعران برای آفرینش شعر از آن بهره می‌گیرند. در شعر کلاسیک فارسی، فراهنجاری معنایی بیش‌تر برای القای بار عاطفی- انسانی، افزودن بر جنبه‌ی هنری و زیبایی شعر و نیز ابدیت بخشیدن به آن صورت می‌گیرد؛ از این‌رو، این تمهید خاص، جوهر اصلی شعر به‌شمار می‌رود. مولوی از شاعران بزرگی است که برای تشخیص دادن به شعر خود، ضمن استفاده از فراهنجاری معنایی، بسیاری از آن نوع فراهنجاری را به‌طور ناآگاهانه، در زمان خود ارائه می‌دهد. این مقاله بر آن است که به بررسی فراهنجاری معنایی در دیوان شمس پردازد و نمونه‌های برجسته‌ای از این نوع فراهنجاری را نشان دهد. دستاورد تحقیق، از پرداختن مولانا به انواع فراهنجاری معنایی، نظیر استعاره، تشخیص، تشبیه، نماد، کنایه، پارادوکس و مجاز در دیوان شمس به‌صورت گسترده و برجسته حکایت دارد.

واژه‌های کلیدی: آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، غزلیات مولوی، فراهنجاری معنایی.

۱. مقدمه

صناعت هنری عبارت است از آشنایی‌زدایی از موضوعات. (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۰)
آشنایی‌زدایی (de-familiaization) از مهم‌ترین نظریاتی است که فرمالیست‌های

* استادیار زبان و ادبیات فارسی. skhodadani@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. Shang.m90@gmail.com

روسی آن را در پاسخ به این پرسش که وظیفه‌ی ادبیات چیست، مطرح کرده‌اند. (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷) به‌طور کلی، آشنایی‌زدایی به هر عملی می‌گویند که به‌نوعی به بیگانه‌نمایی منجر شود. امور بسیاری هستند که به‌سبب کثرت استعمال و مبدل شدن به عادت، برای ما معمولی می‌شوند و حتی ممکن است ما بدون کوچک‌ترین توجه و احساسی از کنار آن‌ها بگذریم. به‌نظر فرمالیست‌ها برای رهایی از این امر، باید دست به آشنایی‌زدایی در پدیده‌ها زد؛ برای مثال «سیاهی چشم» بین شاعران فارسی‌زبان از زیبایی‌های معشوق برشمرده شده و قرن‌ها این باور در بین آنان رواج یافته است؛ از این‌رو، تکرار آن، امری عادی و مبتذل به نظر می‌آید:

بر آن چشم سیه صد آفرین باد که در عاشق‌کشی سحرآفرین است
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۳)

در مقابل، در ادب عربی و فارسی، چشم کبود، نشان خبث طینت بوده است (سبحانی، ۱۳۷۹: ۹۲)؛ اما صائب این عقیده را زیر پا نهاده، معیاری جدید برای زیبایی معشوق خود می‌آورد و آن چشمانی به رنگ آسمان است و در واقع، بدین وسیله از همان تعبیر عادی و رایج مذکور، آشنایی‌زدایی می‌کند:

دل خراب مرا جور آسمان کم بود که چشم شوخ تو ظالم هم آسمان‌گون شد
(صائب، ۱۳۸۳، ج ۴: ۱۸۵۴)

به نظر می‌رسد اولین بار اصطلاح آشنایی‌زدایی برگرفته از آرای شکلوفسکی باشد. به‌گفته‌ی او، همیشه نمی‌توان دریافت تازه‌ای از اشیا داشت (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۹)؛ از این‌رو، وی به نکته‌ی مهمی در این زمینه می‌پردازد که مربوط به کهنگی «بازی نشانه‌ها» است. (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۴) پیش از آن‌که نشانه‌ها اجتماعی شوند، هر مدلولی ممکن است به هر دالی و هر دالی نیز می‌تواند به هر مدلولی دلالت کند. ولی پس از اعمال این اختیار و اجتماعی شدن آن، دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد. (همان، ۲۶) حال آن‌که شاعران در زبان ادبی نشانه‌های جدیدی را خلق می‌کنند که خود این نشانه‌ها نیز با گذر قرن‌ها فرسوده می‌شوند و نیاز به آشنایی‌زدایی پیدا می‌کنند؛ مثلاً واژه‌ی «نرگس» قرن‌هاست که به‌عنوان استعاره از چشم استعمال می‌شود و می‌توان گفت که این کاربرد، به ابتدال گراییده است و دیگر آن غرابت را برای خواننده ندارد و به‌اصطلاح، به «فرسودگی نشانه» دچار شده است؛ از این‌رو، آن خاصیتی را که در ذهن مخاطب مکث ایجاد کند و او را به لذت برساند، ندارد. وقتی مخاطب برای فهم مطلب مکثی می‌کند، از فهم آن لذت می‌برد. ویلیام امپسون می‌گوید: «هنر، مشکل می‌کند. فهم همین

آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی _____ ۳

دشواری و مکث بر آن است که منشا التذاذ هنری و تجربه‌ی زیباشناختی است. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۹) به عقیده‌ی فرمالیست‌ها داستان برای جلب توجه ما تمهیدات «بازدارنده» یا «کندکننده» را به‌کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات امکان عرضه می‌یابند. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) این تمهیدات بازدارنده، اغلب با ترکیب‌ها و یا استعاره‌هایی ایجاد می‌شود که برای مخاطب تازگی دارد و در عین حال، هنری هم هست. در همین مورد «نرگس» که استعاره از چشم است، حسین منزوی، از شاعران معاصر، «خورشیدهای شب» را استعاره از چشم معشوق گرفته و دست به آشنایی‌زدایی زده است:

با وامی از دو چشم تو خورشیدهای شب نظم قدیم شام و سحر را به هم زدم
(منزوی، ۱۳۸۸: ۴۱۲)

۲. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی (foregrounding) به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخیص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صرفاً عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود؛ بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یک‌پارچگی» و همراه با اصول «زیباشناسی» باشد. همچنین انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی به‌خصوص علم بیان، قابل توجیه باشد. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶) صورت‌گرایان، برجسته‌سازی را امری آگاهانه می‌دانستند. در صورتی‌که با تحقیق در آثار بزرگان شعر فارسی به‌ویژه در حوزه‌ی عرفان، مشخص می‌شود که این حکم صادق نیست و غالباً برجستگی‌های زبانی آنان به‌طور ناخودآگاه صورت می‌پذیرد.

۲. ۱. انواع برجسته‌سازی

به‌عقیده‌ی جفری لیچ، برجسته‌سازی به دو طریق شکل می‌گیرد:

۱. فراهنجاری (deviation): فراهنجاری را معمولاً به اجزایی مانند فراهنجاری آوایی، لغوی، نحوی، معنایی و ... تقسیم‌بندی کرده‌اند. به‌نظر لیچ، «فراهنجاری غالباً در حوزه‌ی بدیع معنوی است و شعر می‌سازد.»

۲. هنجارافزایی (Extra regularity): «که معمولاً در حوزه‌ی بدیع لفظی بحث است و نظم می‌سازد». در این نوع از برجسته‌سازی، «به زبان متعارف یا خودکار، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶۳)

فراهنجاری یا عدول از هنجار که بر هنجارافزایی برتری دارد، از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج، شامل تمامی انحرافات نمی‌شود، بلکه شامل انحرافات است که ضمن داشتن خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزاید.

لیچ معتقد است که هریک از انواع فراهنجاری در آفرینش شعر نقش دارند. یکی از این فراهنجاری‌ها که مهم‌ترین نوع آن‌ها به‌شمار می‌رود، فراهنجاری معنایی است؛ زیرا بیش‌ترین تأثیر را در شعرآفرینی ایفا می‌کند.

۲.۲. فراهنجاری معنایی (تصویری)

از آن‌جاکه حوزه‌ی معنا وسیع‌ترین بخش زبان است، متنوع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. در فراهنجاری معنایی، شاعر با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است. مهم‌ترین عناصر سازنده‌ی فراهنجاری معنایی عبارت‌اند از: مجاز، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی، نماد، کنایه.

۳. بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر بر مبنای فراهنجاری معنایی

اگر وظیفه‌ی شاعر را زدودن نیروی عادت بدانیم (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸) مولوی به‌خوبی از عهده‌ی این وظیفه برآمده است؛ چه، دیوان کبیر او سرشار از اقسام متنوع عدول از هنجار است. به‌قول دکتر شفیع کدکنی: «جلال‌الدین مولوی روی بام زبان ایستاده است.» (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه: ۱۰۱) ما در این مقاله درصدد بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر مولانا بر مبنای نظریه‌ی فراهنجاری معنایی با مطلع‌های زیر هستیم:

مطلع غزل ۱: آه که آن صدر سرا می‌ندهد بار مرا / می‌نکند محرم جان محرم اسرار مرا
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۵)

مطلع غزل ۲: چون نمایی آن رخ گلرنگ را / از طرب در چرخ آری سنگ را
(همان، ۱۱۳)

آشنایی زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی

- مطلع غزل ۳: بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود (همان، ۲۴۴)
- مطلع غزل ۴: ای دوست شکر بهتر یا آن که شکر سازد؟ خوبی قمر بهتر یا آن که قمر سازد؟ (همان، ۲۶۷)
- مطلع غزل ۵: هله پیوسته سرت سبز و لب خندان باد هله، پیوسته دل عشق ز تو شادان باد (همان، ۳۲۵)
- مطلع غزل ۶: باز شیری با شکر آمیختند عاشقان با همدگر آمیختند (همان، ۳۳۱)
- مطلع غزل ۷: سیمرخ کوه قاف رسیدن گرفت باز مرغ دلم ز سینه پریدن گرفت باز (همان، ۴۷۲)
- مطلع غزل ۸: رستم از این نفس و هوا، زنده بلامرده بلا زنده و مرده وطن نیست به جز فضل خدا (همان، ۶۵)
- مطلع غزل ۹: ای دریغا که حریفان همه سر بنهاندند بادهی عشق عمل کرد و همه افتادند (همان، ۳۲۱)
- مطلع غزل ۱۰: پوشیده، چون جان می روی اندر میان جان من سرو خرامان منی، ای روتق بستان من (همان، ۶۷۰)
- مطلع غزل ۱۱: بشنیده ام که عزم سفر می کنی مکن مهر حریف و یار دگر می کنی مکن (همان، ۷۷۱)
- مطلع غزل ۱۲: باده بده باد مده وز خودمان یاد مده روز نشاط است و طرب، بر منشین داد مده (همان، ۸۵۶)
- مطلع غزل ۱۳: منگر به هر گدایی که تو خاص از آن مایی مفروش خویش ارزان که توبس گران بهایی (همان، ۱۰۵۲)
- مطلع غزل ۱۴: بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست (همان، ۲۰۳)
- مطلع غزل ۱۵: بروید ای حریفان، بکشید یار ما را به من آورید آخر صنم گریز پا را (همان، ۱۱۰)

۳. ۱. مجاز

مراد از مجاز (مجاز مرسل)، کاربرد واژه، در غیر ما و ضعی که (در غیر معنی اصلی) به علاقه‌ی غیر مشابهت است. (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۱۵ و علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۱۲۸) البته باید علاقه و قرینه‌ای وجود داشته باشد تا مخاطب را به معنی مقصود رهنمون شود. (شمیسا،

۱۳۸۶: ۲۳) مثلاً در بیت زیر، مولانا «ساغر» را در معنی «می» استعمال می‌کند. ما می‌توانیم همین معنی را به‌وسیله‌ی علاقه‌ی ظرف و مظروف درک کنیم:
کم‌ترین ساغر بزم خوش او شد کوثر دل چون شیشه‌ی ما هم قدح ایشان باد
(مولوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵)

مولوی نیز از این ابزار برای برجسته‌سازی شعر خود چنین سود می‌جوید:
رستم از این بیت و غزل‌ای شه و سلطان‌ازل مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
(همان، ۶۴)
مفتعلن، مجاز است از عروض و ارکان عروضی به علاقه‌ی ذکر جزء و اراده‌ی کل. مخاطب با دقیق شدن در واژه‌ی مفتعلن و با آگاهی از این مطلب که مفتعلن جزئی از عروض است، به معنی مراد شاعر پی می‌برد. همچنین است «قافیه» در بیت زیر که مولوی آن را به علاقه‌ی جزئیّت در معنی شعر گرفته است:

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا
(همان، ۶۵)

وی در نمونه‌ای دیگر، در مجازی بدیع، عشق را بی‌سر می‌داند و مقصود او از بی‌سر بودن عشق، عاری بودن آن از عقل و تفکر است به علاقه‌ی ذکر محل و اراده‌ی حال. زیرا جایگاه اندیشه و عقل، سر انسان است:

سر درکش ای رفیق که هنگام گفت نیست در بی‌سری عشق چه سر می‌کنی؟ مکن
(همان، ۷۱)

از انواع دیگر مجاز، مجاز به علاقه‌ی صفت و موصوف و مضاف و مضاف‌الیه است که در اولی، صفت را جانشین موصوف محذوف کنند. در دومی هم مضاف‌الیه به‌جای تمام مضاف و مضاف‌الیه می‌نشیند. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۸) این‌گونه مجازها نیز در شعر مولوی کاربرد فراوانی دارد:

صدیق و مصطفی به حریفی درون غار بر غار عنکبوت تیندن گرفت باز
(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۷۲)

در بیت فوق، مراد از «صدیق» و «مصطفی» به‌ترتیب، ابوبکر و محمد (ص) است که در هردو، به علاقه‌ی صفت و موصوف، صفت (صدیق و مصطفی) جانشین موصوف محذوف (ابوبکر و محمد) شده است. علاوه بر این دو مجاز، واژه‌ی «غار» به‌علاقه‌ی ذکر مضاف به‌جای تمام اضافه، به معنی غار حرا است. باز می‌گوید:

نظاره‌ی خلیل کن آخر، که شهد و شیر از اصبعین خویش مزیدن گرفت باز
(همان، ۴۷۲)

۷ آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی

در این بیت «خلیل» صفت جانشین موصوفِ محذوف و مجاز است از ابراهیم(ع)، به‌علاقه‌ی صفت و موصوف. دیگر نمونه‌های مجاز در غزل‌های مورد بحث، به قرار زیرند:

«تو» به‌علاقه‌ی مضاف و مضاف‌الیه مراد «رخ تو» (۳۲۵)؛ «آب» به‌علاقه‌ی ذکر کل، اراده‌ی جزء مراد «قطره» (۱۱۳)؛ «راه» به‌علاقه‌ی مضاف و مضاف‌الیه مراد «راه راست» (۳۲۵)؛ «روز و شب» به‌علاقه‌ی جزئیت مراد «زمانه» (۳۳۱)؛ «زنده و مرده» به‌علاقه‌ی جزئیت، مراد «هرحالت» (۶۴)؛ «خاک» به‌علاقه‌ی جنس مجاز از «زمین» (۶۸۰ و ۱۰۵۲)؛ «دو صد» به‌علاقه‌ی جزئیت مراد «کثرت» (۸۵۶)؛ «ما» به‌علاقه‌ی احترام منظور «من» (۱۰۵۲)؛ «خاتم» به‌علاقه‌ی جزئیت منظور «انگشتر» (همان)؛ «خلیل» به‌علاقه‌ی صفت و موصوف مراد «حضرت ابراهیم» (همان)؛ «لب» به‌علاقه‌ی جزئیت منظور «دهان» (۲۰۳)؛ «فرعون» به‌علاقه‌ی کلیت منظور «رامسس دوم» (همان).

۲.۳ تشبیه

تشبیه عبارت است از یادآوری همانندی بین دو چیز از جهت یا جهاتی؛ به‌عبارت دیگر، تشبیه اخبار از شبه است و مراد از آن، اشتراک دو چیز در یک یا چند صفت است. (شفیعی، ۱۳۷۸: ۵۳) در تشبیه، از کلمه‌ها در معنی اصلی یا عادی خود استفاده می‌شود. کلمات حقیقی است که توصیف از مشبه و مشبه‌به را به دقیق‌ترین وجهی انجام می‌دهد و خواننده در آن، به‌نوعی با یک امر تمام شده روبه‌روست «که در آن، تأثرات حسّی اغلب محک نهایی برای سنجش میزان توفیق تشبیه‌اند.» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۰۷) به بیان دیگر، در تشبیه، با «توانایی فراهم کردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه» روبه‌رویم. (همان، ۱۰۸)

مولانا، در سرتاسر دیوان کبیر، به‌وفور از تشبیه بهره می‌برد. تشبیهات وی در پانزده غزل مورد بحث ما از این قرار است:

نغزی و خوبی و فرّش، آتش تیز نظرش پرسش همچون شکرش، کرد گرفتار مرا
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۵)

وی در بیت فوق از دو تشبیه بهره جسته است: «آتش تیز نظر» و «پرسش همچون شکر». در تشبیه اول، نگاه نافذ یار را از لحاظ تیزی و شدت اثر، به «آتش» و در تشبیه دوم «پرسش» معشوق را از حیث دل‌پذیری و شیرینی، به «شکر» تشبیه می‌کند و با این وجه شبه‌ها به حس‌آمیزی بدیع و زیبا و در نهایت به آشنایی‌زدایی، دست می‌زند. در بیت زیر نیز معشوق را به‌صورت مضمّر و تفضیلی که هردو از روش‌های نو کردن تشبیه‌اند، به ماه مانند می‌کند:

من نخواهم ماه را با حسن تو و آن دو سه قندیلک آونگ را (همان، ۱۱۳)

در بیت زیر نیز «روی معشوق» را به‌طور مضمّر به آینه تشبیه می‌کند و سپس بر آن برتری می‌دهد (تفضیل):

من نگویم آینه با روی تو آسمان کهنه‌ی پر زنگ را (همان، ۱۱۳)
همچنین مولوی در بیت:

در هوای چشم چون مریخ او ساز ده ای زهره! باز آن چنگ را (همان)
چشم یار را به مریخ مانند می‌کند و با ایجاد مکث هنری به خواننده فرصت می‌دهد که در وجه شباهت بین مریخ و چشم که تشبیهی نو است، تأمل و برجستگی این همانندسازی را درک کند. شاعران فارسی‌زبان بر مبنای باورهای احکامی و اسطوره‌های کهن از مریخ با عنوان‌های «مریخ سلحشور»، «مریخ خون‌آلود» و ... یاد کرده، از خشم و سلحشوری او سخن گفته‌اند. (مصفا، ۱۳۸۱: ۷۲۹) از آن‌جا که زیبایی چشمان یار، صبر و قرار مولانا را به جنگ می‌خواند و در این جنگ پیوسته صبر و آرام اوست که شکست می‌خورد، این چشمان را مشابه با مریخ می‌بیند که خدای جنگ است. پیش از وی، مشبّه‌به رایج چشم، نرگس و خماری بوده است؛ ولی مولانا اول‌بار، با مشبّه‌به قرار دادن مریخ برای چشم، ضمن آفریدن تشبیهی بدیع، آشنایی‌زدایی می‌کند.

شمس‌الحق تبریزی چون شمس دل ما را در فعل کند تیغی، در ذات سپر سازد
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۶۷)

شاعر در غزل فوق، ابتدا شمس‌الحق تبریزی را به شمس تشبیه و سپس فعل و کردار او را به شمشیری مانند می‌کند که درخشنده و برنده است؛ ولی به‌لحاظ ذات و صورت (دایره‌وار بودن)، آن را به سپر مانند می‌سازد. جالب این‌جاست که هر دو وجه شبه‌تیزی و درخندگی و دایره‌ای شکل بودن در مشبّه‌به (شمس) نیز وجود دارد. ما در این بیت، به‌نوعی با تراحم تشبیه بکر، بدیع و برجسته سر و کار داریم.

کم‌ترین ساغر بزم خوش او شد کوثر دل چون شیشه‌ی ما هم قدح ایشان باد
(همان، ۳۲۵)

در بیت فوق، مولوی کوثر را به شراب بزم یار تشبیه و دل را نیز به قدح آن شراب مانند کرده است. این همانندی برجسته از آن روی است که پاک بودن دل، وسیله‌ای است برای رسیدن به کوثر؛ از این رو، دل شفاف و پاکیزه چون شیشه می‌تواند قدحی برای شراب کوثر باشد.

آهوی چشم خونی آن شیر یوسفان در خون عاشقان به‌چریدن گرفت باز
(همان، ۴۷۲)

در بیت فوق، چشم از نظر ناز، لطافت و زیبایی به آهو مانند شده که در نوع خود بدیع است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، بسیاری از تشبیهات مولانا در غزلیات شمس، شامل تشبیه مجمل و تشبیه بلیغ هستند. یعنی یا تنها وجه شبه ندارند و یا نه وجه شبه دارند و نه ادات تشبیه. به بیان صاحب اثر «سیب باغ جان» این‌گونه بافت‌های کلامی مولوی، از رویکرد غالب «زبان هنری او بیش‌تر به سوی فشردگی و ایجاز کلام» و دوری او از حشو زبانی حکایت دارد و نیز از حیث هنری و نزدیکی به استعاره، برجستگی بیش‌تری می‌یابد. (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۱۱۳) حال نمونه‌های دیگر تشبیه: «جوی کرم» (مولوی، ۱۳۸۴: ۶۵)، «دریای دل» و «قطره‌ی اندیشه» (۲۶۷) «آب زلال من تویی» (۲۴۴)، «بی‌تو اگر به سر شدی... باغ ارم سفر شدی» (۳۲۵)، «آن خیال خوش او مشعله‌ی دل‌ها باد» (همان)، «نام شیرین تو هر گمشده را درمان باد» (۳۳۱)، «رنگ معشوقان و رنگ عاشقان/ جمله همچون سیم زر آمیختند» (همان)، «هم شب قدر آشکارا شد چو عید» (همان)، «بهر نور شمس تبریزی تنم/ شمع وارث با شرر آمیختند» (همان)، «مرغ دل» (۴۷۲)، «قند وصل» (همان)، «خاتون روح» و «سرای تن» (همان)، «... وطنم نیست به جز فضل خدا» (۶۴)، «ای خمشی مغز منی، پرده‌ی آن نغز منی» (۶۵) «خمشی همچو شکر» (همان)، «آینه‌ام» و «ار چشم شود گوش شما» (همان)، «بحر عطا» (همان)، «دست فشانم چو شکر، چرخ‌زنان همچو قمر» (همان)، «چشمه‌ی خورشید بود جرعه‌ی او را چو گدا» (همان)، «تو داوود دمی، من چو کهم رفته زجا» (همان)، «باده‌ی عشق» (۳۲۱)، «... ذرات وجود/ همه در عشق تو موم‌اند اگر پولادند» (همان)، «پوشیده چون جان می‌روی» و «سروخرامان منی» (۶۸۰)، «تا آمدی اندر برم شد کفر و ایمان چاکرم/ ای دیدن تو دین من وی روی تو ایمان من» (همان)، «از لطف تو چون جان شدم» (همان)، «گل جامه‌در از دست تو» تشبیه مضمیر دارد (همان)، «جانم چو ذره در هوا» (همان)، «سوگند و عشوه را تو سپر می‌کنی مکن» (۷۷۱)، «خِطه‌ی وجود» (همان)، «ای دوزخ و بهشت غلامان امر تو/ بر مابہشت را چو سقر می‌کنی مکن» (همان) «جانم چو کوره‌ای است پر آتش» و «روی من از فراق چو زر می‌کنی» (همان)، «چشم حرام‌خواره من دزد حسن توست» (همان)، «مرغ تویی چوژہ منم» (۸۵۶) «نطق خرد جنبش طفلانه بود» (همان)، «تو موسی زمانی» (۱۰۵۲)، «تو یوسف جمالی» و «چو مسیح دم روان کن» (همان)، «سفندیار وقتی» و «علی مرتضایی» (همان)، «تویی به جان سلیمان» و «چو خلیل رو در آتش» و «چو خضر خور آب حیوان» (همان)، «سحری چو آفتابی ز درون خود برآیی» (همان)، «تو... مہی به زیر میخی» و «بدران تومیغ تن را که مہی» (همان)، «تو... درخت سربلندی» و «شریف‌تر ہمایی» و «قاف قربت» (۱۰۵۳)، «شکری» و «توقند» (همان)، «آفتاب حسن» (۲۰۳)،

«یعقوب وار وا اسفاها همی زنم» (همان)، «والله که شهر بی تو مرا حبس می شود» (همان)، «گویاترم ز بلبل» تشبیه تفضیل دارد. (همان)، «قصه‌ی ایمان» (همان)، «رخ چو آفتابش» (۱۱۰).

۳.۳. استعاره

استعاره عبارت است از استعمال لفظ در غیر معنی اصلی، به‌علاقه‌ی مشابهتی که بین معنی اصلی و مستعمل باشد «با بودن قرینه‌ی مانع از اراده‌ی معنی اصلی». (رجایی، ۱۳۷۹: ۲۸۷ و تجلیل، ۱۳۸۵: ۶۰) به‌بیان دیگر استعاره، فشرده‌ی تشبیه در یک کلمه است. «این کلمه طوری در جایی که به آن تعلق ندارد، قرار می‌گیرد که انگار به‌راستی جای خود آن است» و در صورت دریافت، مایه‌ی التذاذ می‌شود؛ اما اگر دارای شباهتی نباشد، طرد می‌گردد. (هاوکس، ۱۳۸۰: ۲۵)

ابتدا نمونه‌هایی از استعاره‌ی مصرّحه را که عبارت است از ذکر مشبّه‌به و حذف مشبّه (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵) آورده، مورد بررسی قرار می‌دهیم:

من نخواهم ماه را با حسن تو وان دو سه قندیلک آونگ را

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

قندیلک آونگ، استعاره‌ی مصرّحه‌ی مجردّه از ستارگان آسمان است که چون چراغی از سقف آسمان آویزان هستند. ماه از ملایمات مشبّه است. از آن‌جا که در این بیت، توان هم‌نشینی عناصر پیشنهادی برای انتقال (ستاره و قندیلک) بسیار کم‌تر است، می‌توان گفت که استعاره‌ی مولوی بسیار چشم‌گیر است. مولوی در بیت:

مرغی که تاکنون ز پی دانه مست بود در سوخت دانه را و تپیدن گرفت باز (همان، ۴۷۲)

از خود به مرغی تعبیر می‌کند که تنها با دانه‌ی تعلّقات، مست بوده و پس از تجلّی حق، مادّیات را به یک‌سو می‌نهد، به حرکت و تپش درمی‌آید و قدم در راه معرفت می‌گذارد.

بر ده ویران نبود عشر زمین کوچ و قلان مست و خرابم مطلب در سخنم نقد و خطا
(همان، ۶۵)

در بیت یادشده، مولانا حالت مستانگی خود را با استعاره‌ی تمثیلیه که به‌طریق ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل ارائه می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۶)، به‌مخاطب منتقل می‌کند و این کار را چنان بدیع انجام می‌دهد که خواننده را مجذوب می‌کند.

آن خیال خوش او مشعله‌ی دل‌ها باد وان نمکدان خوشش بر زیر این خوان باد
(همان، ۳۲۵)

در بیت بالا، «نمکدان» استعاره‌ی مصرّحه‌ی مرشّحه است. مراد مولوی از نمکدان، شاید تربت پیامبر اسلام (ص) در مدینه باشد که به‌مثابه‌ی نمکدانی بر خوان دنیا است.

غرابتی که در این استعاره مشهود است، به فراهنجاری معنایی بیت، کمک شایانی می‌کند. همچنین «خوان» استعاره‌ی مصرحه‌ی مطلقه از دنیاست. مولوی گاهی با هنرمندی خاصی از تلمیحات برای ایجاد استعاره یاری می‌جوید؛ نظیر این بیت:

مستورگان مصر ز دیدار یوسفی هریک ترنج و دست بریدن گرفت باز (همان، ۴۷۲)

«مستورگان مصر» و «یوسف» اشاره دارد به بریدن زنان مصر دستان خود را هنگام دیدن جمال یوسف؛ اما شاعر در این‌جا، با آوردن «یایی» در آخر یوسف و ذکر «باز» به معنی دوباره در آخر بیت، قصد دارد ما را آگاه کند که منظور وی از «مستورگان مصر» و «یوسف»، غیر از معنی اصلی آن‌هاست. می‌توان «مستورگان مصر» را استعاره‌ی مصرّحه‌ی مرشّحه از مخالفان شمس تبریزی گرفت. این استعاره را باید یکی از بدیع‌ترین استعارات او به‌شمار آورد. اینک نمونه‌های دیگر استعاره در غزل‌های مربوط:

«خرقه و دستار»: استعاره از تعلقات دنیوی (همان، ۶۵)، «آن گل خوشبوی»، «یوسف»، «شیر یوسفان» (همان): همگی استعاره از معشوق؛ «زلیخا» (همان): استعاره از عاشقان؛ «گنج»: استعاره از معرفت‌الله (همان)، «مه» (۱۱۰ و ۷۷۱)، «صنم»، «عقیق بی‌بها» (۱۱۰)، «جان‌جان»، «مشعل‌ی تابان»، «یوسف کنعان»، «باغ بی‌پایان» (۶۸۰)، «آفتاب» (۲۰۳): استعاره از شمس؛ «تن»: (۶۸۰)، «چوژه» (۸۵۶): استعاره از خود مولانا؛ «شکر» و «شکرستان» (۷۷۱): استعاره از لطف و عنایت؛ «زهر» (همان): استعاره از قهر و غضب و رنج؛ «خاد» (۸۵۶): استعاره از دشمنان و حاسدان؛ «قند فراوان» (۲۰۳): استعاره از سخنان شیرین یار؛ «دیو و دد» استعاره از مردمان بدکار و شریر (همان).

۳.۴. استعاره‌ی مکنیه، تشخیص

استعاره‌ی مکنیه آن است که متکلم در نفس خود چیزی را به چیزی تشبیه و از ارکان آن، مشبه را ذکر کند و برخی از خصوصیات مشبه‌به را برای مشبه بیاورد. (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۰۵) به عبارت دیگر، «تشخیص، بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای غیرانسانی و انتزاعی» است. (شفیعی، ۱۳۷۸: ۱۵۰-۱۵۱)

این نوع استعاره به‌خصوص تشخیص، از آن‌رو که «به‌سهولت زمینه را برای انتقال شخصیت و احساس شاعر در شیء فراهم می‌سازد» و اصولاً شعر بر پایه‌ی آن استوار است، از لوازم طبیعی شعر همه‌ی شاعران است. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۵۵ و مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۵۹)؛ اما در زبان شعری مولانا، تشخیص، گستردگی و عمق خاصی پیدا می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۳۱) و در تشخیص‌های او، حیات و حرکت به‌طور

محسوس‌تری دیده می‌شود. (مولوی، ۱۳۸۷: نوزده) با بررسی نمونه‌هایی از اشعار او می‌توان این حیات و حرکت را دید:

پیراهن سیاه که پوشید روز فصل
تا جایگاه نواف دریدن گرفت باز
(مولوی، ۱۳۸۴: ۴۷۲)

«روز فصل» در بیت یادشده، به انسانی تشبیه شده که پیراهن سیاهی بر تن دارد. می‌گوید آن رباب که مردم ز انتظار دست و کنار و زخمه‌ی عثمانم آرزوست (همان، ۲۰۳)

همچنین در بیت بالا، رباب همچون انسان منتظری فرض شده که از انتظار به تنگ آمده، لب به شکایت می‌گشاید. این انسان‌انگاری نیز غرابت خاصی دارد و در ذهن مخاطب، مکثی هنری ایجاد می‌کند.

دیده‌ی عقل مست تو چرخه‌ی چرخ پست تو گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی‌شود
(همان، ۲۴۴)

در تصویر یاشده، عقل همچون انسانی است که چشم دارد و مست از دیدار معشوق است. همچنین طرب همانند شخصی تصویر شده که گوش دارد.

بر بام فکر خفته ستان دل به عشق ما
یک‌یک ستاره را شمردن گرفت باز
(همان، ۴۷۲)

در بیت یادشده، دل، عاشقی فرض شده که بر بالای اندیشه، به پشت خوابیده است و در انتظار وصال معشوق، ستاره‌ها را می‌شمرد. بنابر این، در ابیات مذکور، مولانا به کمک تشخیص، شعر خود را برجسته کرده است.

تصاویری از این دست، بیش از آن که حاصل تخیل شاعرانه‌ی مولوی باشد، حاکی از صمیمیت عاطفی و تأمل و دل‌بستگی شاعر به یک حالت روحی غالب است. وقتی این گونه تصاویر به‌ویژه استعاره، به صورت گسترده بیان می‌شود، چون طبق عادت و انتظار مردم نیست، فضایی سوررئالیستی پدید می‌آورد که خواننده را در حیرت فرومی‌برد و در فضایی ناآشنا، شناور می‌سازد (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۳۰) و جهان ذهنی را بر جهان واقعی، غالب می‌کند. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). حال، نمونه‌های دیگر تشخیص:

«ساز ده ای زهره! باز آن چنگ را» (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۱۳)، «عقل خروش می‌کند» (همان، ۲۴۴)، «ای باغ» (۲۶۷)، «ای عشق» (همان)، «دل عشق» (۳۲۵)، «دندان عیش» (۴۷۲)، «دلم نعره زنان می‌گوید» (۳۲۱)، «گل جامه در از دست تو» و «ای شاخه‌ها آبست تو» (۶۸۰)، «سپاه اختر» (۱۰۵۲)

بی‌خود شده‌ی آنم سرگشته و حیرانم گاهیم بسوزد پر گاهی سر و پر سازد
(همان، ۲۶۷)

در بیت فوق نیز مولوی خود را به‌کمک استعاره‌ی مکنیه، در حکم پرنده‌ای فرض می‌کند
که معشوق او، پرهایش را می‌سوزاند.

همه را از تبش عشق قبا تنگ آمد کله از سر بنهادند و کمر بگشادند
(همان، ۳۲۱)

در بیت یاشده، عشق، به‌منزله‌ی آفتابی است که نور می‌پراکند و خودنمایی می‌کند.
مولوی در بیتی دیگر، به‌وسیله‌ی استعاره‌ی مکنیه، این‌گونه از جمال شمس تبریزی به
خورشید تعبیر می‌کند:

چو جمال او بتابد چه بود جمال خوبان؟ که رخ چو آفتابش بکشد چراغ‌ها را (همان، ۱۱۰)

۳.۵. کنایه

یکی دیگر از راه‌های تشخیص دادن به زبان و نیز ایجادِ درنگ در ذهن مخاطب، کنایه
است که مثلاً در غزل به‌شاعر خدمت بسیار می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۷۴) و آن
عبارت است از ذکر لفظی و اراده‌ی لازم معنای حقیقی آن؛ به‌شرط آن‌که اراده‌ی معنی
حقیقی نیز جایز باشد (همایی، ۱۳۷۰: ۲۰۵). به‌تعبیر دیگر، در کنایه علاوه بر یک
«معنی»، یک «معنی معنی» نیز هست. (شفیعی، ۱۳۸۶: ۲۲) کنایه بسامد زیادی در
غزلیات مولانا دارد و این امر زبان شعری او را مؤثر و لذت‌بخش کرده است:

دیده‌ی عقل مست تو چرخه‌ی چرخ پست تو گوش‌طرب به‌دست تو بی‌تو به‌سرنمی‌شود
(همان، ۲۴۴)

«پست بودن چرخه‌ی چرخ بر کسی» کنایه‌ی ایماست از مطیع بودن آسمان در برابر
وی. «گوش‌طرب در دست کسی بودن» نیز کنایه‌ی ایماست از بسته بودن شادی به
حضور آن شخص. «مست بودن دیده‌ی عقل» را نیز می‌توان کنایه از غلبه‌ی عشق بر
عقل دانست. وی در جایی دیگر می‌گوید:

باز شیری با شکر آمیختند عاشقان با هم‌دگر آمیختند
(همان، ۳۳۱)

آمیختن شیر با شکر کنایه‌ی ایماست از نوعی آمیختن که غیرقابل تفکیک است.
دندان عیش کند شد از هجر ترش روی امروز قند وصل گزیدن گرفت باز
(همان، ۴۷۲)

در بیت یادشده، «گند شدن دندان عیش»، کنایه‌ی ایماست از کم شدن یا از بین رفتن شور و نشاط. «ترش روی» کنایه‌ی ایماست از شخص عبوس. همچنین «قند وصل گزیدن» کنایه‌ی ایماست از «به وصال رسیدن». بسامد کنایه در پانزده غزل مورد بررسی از دیوان کبیر نسبت به سایر عناصر سازنده‌ی فراهنجاری معنایی، چشم‌گیرتر و بارزتر است. اینک دیگر کنایات در غزلیات مربوط:

«بی دل و بی دست کردن» (همان، ۶۵)، «دم مزن» (همان)، «گو همه سیلاب ببر»، «پوست بود در خور مغز شعرا» و «به سیل دادن» (۶۵)، «دست افشاندن» و «چرخ زنان» (همان)، «سر برون کن از حجاب» (۱۱۳)، «گم کردن راه» (همان)، «تا که آتش وا هلد مر جنگ را» (همان)، «داغ چیزی داشتن» (۲۴۴)، «جوش کردن جان» و «خروش کردن عقل» (همان)، «دل نهادن و دل برکندن» (همان)، «زیر جهان زیر شدن» و «سفر شدن باغ ارم» (همان)، «خواب بر کسی بستن و نقش کسی را شستن» (همان). «سرت سبز باد» (۳۲۵)، «سر زیر» و «سیه کاسه» (همان)، «در راه آوردن» (همان)، «از میان برداشتن روز و شب» و «آمیختن آفتاب و قمر» (۳۳۱)، «آمیختن شاخ خشک و شاخ تر» (همان)، «آمیختن فرشته با بشر» (همان)، «آمیختن خیر با شر» (همان)، «با شرر آمیختن چیزی» (همان)، «در سوختن دانه» و «تپیدن گرفتن» (۴۷۲)، «غرقه به خون بودن چشم» (همان)، «مستورگان» و «ترنج و دست بریدن» (همان)، «شیر یوسفان» و «چریدن در خون عاشقان» (همان)، «چادرکشان دویدن از عشق» (همان)، «افسون و مکر شنیدن» (همان)، «ستاره شمردن» (همان)، «گوش مرا به خویش کشیدن گرفت باز» (همان)، «سر نهادن» (۳۲۱)، «قبا تنگ آمدن»، «کله از سر بنهادن» و «کمر بگشادن» (همان)، «تن زدن»، «نعره زنان گفتن» و «باد بودن دیگران» (همان)، «بیرون شدن از چشم» (۶۸۰)، «بر دریدن هفت آسمان» و «گذشتن از هفت دریا» (همان)، «شد کفر و ایمان چاکرم» (همان)، «بی پا و سر کردن» و «بی خواب و خور کردن» (همان)، «گل جامه در از دست تو» (همان)، «یک لحظه داغم می کشی» و «پیش چراغم می کشی» (همان)، «از ما مدزد خویش» (۷۷۰)، «زیر و زبر کردن» (همان، ۷۷۱)، «غلام امر کسی بودن» (همان)، «سر در کشیدن» و «سری کردن» (همان)، «باد دادن» (۸۵۶)، «نوبت دولت زدن» (همان)، «عاج به شمشاد دادن» (همان)، «بشکن سبوی خوبان» (۱۰۵۲)، «بستان ز دیو خاتم» و «بشکن سپاه اختر» (همان)، «شکر فشان کن» (همان)، «شهر بی تو مرا حبس می شود» (۲۰۳)، «با چراغ گرد شهر گشتن» (همان)، «دم گرم داشتن»، «گره بر آب زدن» و «هوا را بستن» (۱۱۰).

۳. ۶. سمبل، رمز یا نماد

اصل کلمه‌ی سمبل را سوم بولون (sumbolon) یونانی به معنی به هم چسباندن دو قطعه‌ی مجزاً دانسته و آن را به «محسوس کردن چیزی غایب یا غیرقابل مشاهده

به‌کمک رابطه‌ی طبیعی بین آن دو» و نیز «چیزی یا عملی که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش» تعریف کرده‌اند (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۳۸؛ داد، ۱۳۷۱: ۳۰۱) رمزپردازی از شاخصه‌های شاعران بزرگ است؛ به‌خصوص آن شاعر بزرگ، عارف هم باشد. ناگفته پیداست که عرفان، بیش‌تر زبانی سمبلیک و نمادین دارد. در عرفان، بحث درباره‌ی مسایلی است که برای مخاطب، محسوس نیست و عارف شاعر درصدد آن است که با نمادپردازی، آن را محسوس سازد. عدّه‌ای سمبل را با تشبیه و استعاره یکی گرفته‌اند (میرچا، ۱۳۸۷: ۱۳) حال آن‌که نماد از چارچوب انواع صور بلاغی تجاوز می‌کند؛ زیرا در رابطه‌ی دالّ و مدلول، دورترین صورت دالّ از مدلول، «رمز» است و آن نوعی از کنایه است که در آن، ملازمه‌ی معنی نخستین با معنی ثانوی، مخفی و پوشیده باشد، حال آن‌که در تخیل سمبلیک باز هم این رابطه دورتر است. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۳۹ و پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۳۴-۳۵) همین دور بودن رابطه‌ی معنی نخستین با معنی ثانوی است که منجر به برجسته شدن زبان عرفانی می‌شود و در نهایت، به آشنایی‌زدایی در شعر شاعران عارف می‌انجامد.

مولوی در جایگاه بزرگ‌ترین شاعری که غزل عرفانی را به اوج خود رسانید، در بیان مضامین عرفانی، به نمادپردازی پرداخت و از طریق شگردهایی ابداعی مانند تازگی تصویرها و باطن‌نگری، خون تازه‌ای در سمبولیسم عرفانی فارسی جاری کرد. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۳۳-۲۳۴). برای نمونه، در عرفان، «شاه و سلطان» رمز خداوند است. وی در جایی از غلبه‌ی هیجانات عاطفی، من آگاه و هوشیار خود را فانی می‌بیند و فرامن و من برتر خویش را کشف می‌کند. از این رو به‌میمنت رهایی از بیت و غزل و رسیدن به حضور حق تعالی، سرود شادی سر می‌دهد و می‌گوید:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل! مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴)

مولانا در بیت زیر، با ورود به مرزهای ناشناخته و بین اجزای تصویر (خود و آینه که نماد روح و جان متعالی است) ارتباطی غیرمنطقی ایجاد می‌کند (فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۴۹) و حالت روحانی و ناخودآگاه خود را این‌گونه عرضه می‌دارد:

آینه‌ام آینه‌ام مرد مقالات نیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۵)

چون بهار سرمدی حق رسید شاخ خشک و شاخ تر آمیختند

(همان، ۳۳۱)

در بیت فوق، «شاخ خشک» و «شاخ تر» را مظهر دو گروه مختلف از مردم می‌داند. همچنین در بیتی دیگر، «خشک» را نماد اهل سخن و ظاهربین و «تر» را نماد اهل باطن و عارف تلقی می‌کند. چنان‌که قبلاً ذکر شد، پیوند شباهتی نیز بین معنی نخست و معنی ثانوی نماد وجود دارد. از آن روی به مرد ظاهربین و ناآگاه از معرفت «خشک» گفته که دامن جان وی در دریای معارف «تر» نشده است و اطلاق «تر» به اهل عرفان نیز به دلیل غرق شدن آنان در دریای معرفت الهی است. هم او می‌گوید:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر خشک چه داند چه بود ترللا ترللا (همان، ۶۵)
مولوی در بیتی دیگر، داوود (ع) را رمز عارفی کامل می‌داند که به اسرار غیب آگاه است و ناآگاهان را با بیان حقیقت آگاه می‌کند. عارف نیز دمی چون دم داوود دارد و گویای اسرار است:

من خمشم خسته گلو عارف گوینده بگو زن که تو داوود دمی من چو کهم رفته ز جا
(همان)

در غزلی با مطلع زیر، برای بیان حقایق عرفانی، چنین از زبان سمبل بهره می‌گیرد:
سیمرغ کوه قاف پریدن گرفت باز مرغ دلم زسینه پریدن گرفت باز
مرغی که تاکنون ز پی دانه مست بود در سوخت دانه را و تپیدن گرفت باز
(همان، ۴۷۲)

در بیت یاد شده «سیمرغ» رمز خدا و «مرغ» رمز سالکِ طریقت است که نخست در پی مادیات بوده، پس از تجلی حق و ظهور لطف و عنایت او، دام و دانه و نفسانیات را در کوره‌ی ریاضت می‌سوزاند و به‌جانب معرفت خالق یکتا قدم بر می‌دارد. در این مبحث، مولوی از زبان شعری و به‌تبع آن از نمادهای خود نیز آشنایی‌زدایی می‌کند؛ برای مثال، وی گاه «یوسف» را رمز خدا و گاه آن را رمز زیبایی معشوق و یا نماد از روح متعالی عارف می‌گیرد. اینک رمزهای دیگر مولانا که بسیاری از آن‌ها در منظومه‌ی اندیشه‌ی وی چیزی دیگر و مختصّ او هستند و نشان فردیت او را بر پیشانی دارند:

«شیر»: نفسانیات و تعلقات مادی؛ «آهوی تاتار»: عرفان (همان، ۶۵)؛ «صدیق و مصطفی»: مرد کامل؛ «غار»: دنیا؛ «عنکبوت»: مادیات (۴۷۲)؛ «سیاه»: رنج و اندوه (همان)؛ «مستورگان مصر»: عارفان سالک؛ «یوسف»: خدا (همان)؛ «یوسف»: حضرت حق؛ «زلیخا»: طالبان معرفت (همان)؛ «موم»: نرمی و ملاطفت؛ «پولاد»: مقاومت (۳۲۱)؛ «یوسف»: زیبایی (۶۸۰ و ۱۰۵۲)؛ «زهر» نماد قهر؛ «شکر»: لطف و سخنان شیرین یار (۷۷۱)؛ «بغداد»: اینجا رمز عالم باطن در مقابل «ده»: عالم صورت (۸۵۶)؛ «خسرو جان»: حضرت حق؛ «سلطان»: خدا (۶۵)؛ یار (همان)؛ «صفت الهی را گویند که ضروری کافه موجودات است.» (الفتی، ۱۳۷۷: ۵۲)؛ ساقی (مولوی، ۱۳۸۴:

۶۵): «تجلی محبت را گویند که موجب سکر است.»؛ باده (همان): «عشق سالک را گویند.» (الفتی، ۶۱)؛ «مست خراب» (مولوی، ۶۵): استغراق سالک (الفتی، ۶۲)؛ «سیل» (مولوی، ۶۵): غلبه‌ی احوال دل از فرح (الفتی، ۷۴)؛ «مسیح»: روح مرد خداجو (مولوی، ۱۰۵۲) «اسفندیار و علی مرتضی»: مرد کامل و عارف واصل (همان)؛ «دیو»: نفس و تن؛ «سلیمان» مظهر خدا و روح (همان)؛ «خلیل»: مرد کامل و همچنین است «خضر»: مرد کامل. «آتش»: خواهش‌های نفسانی. در مقابل «آب حیوان»: معنویات و سلوک راه حق؛ «خلیل» (همان)؛ «خاک»: عالم مادیات؛ «درخت»: عالم معنویات؛ «هما»: اینجا سمبل مرد کامل؛ «قاف قربت»: قرب حضرت حق (همان)؛ «خرقه» (۶۵): صلاحیت و سلامت صورت ظاهر (الفتی، ۷۱)، «ساغر، جام و جرعه» (مولوی، ۶۵): اسرار، مقامات و احوال (الفتی، ۶۱)؛ «رخ» (مولوی، ۱۱۳): تجلیات محض (الفتی، ۷۷)؛ «یعقوب»: عاشق مبتلا به درد هجران؛ «یوسف»: حسن و زیبایی یار (مولوی، ۲۰۳)؛ «شیر خدا و رستم دستان»: مردان کامل تیزرو (همان)؛ اینک بقیه نمادها: فرعون و موسی (همان)، دیو و دد (همان)، طبل باز و ساعد سلطان (همان)، حجاب و عاشق (۱۱۳)، حسن (همان)، بهار (همان)، وفا و جفا (همان)، توبه (همان)، غم (همان)، عشق (۲۶۷)، دهان (۳۳۱)، می (۳۲۱)، باده (۸۵۶)، رخ و لب (۲۰۳)، ناز (همان)، دست (همان)، ساعد (همان)، جمال و رخ (۱۱۰).

۳.۷. پارادوکس

یکی دیگر از عناصر سازنده‌ی فراهنجاری معنایی، پارادوکس است. مراد از تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن، از حیث معنا نقیض همدیگر باشند. (شفیعی، ۱۳۸۵: ۵۴) تناقض، در کنار عناصری چون: استعاره، تلمیح، آبرونی، اشاره و ... به شعر، روح، کثرت معنوی و ابهام هنری می‌بخشد تا خواننده، با هربار خواندن، با تفکر درباره‌ی آن، یکی از رموز زبان را کشف کند. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۸-۱۷۹)

عنصر پارادوکس در شعر مولانا بسامد بالایی دارد، اگرچه این ویژگی، خاصّ مضامین بلند عارفانه است. (انزایی‌نژاد و همکار، ۱۳۸۴: ۲۷)، علّت اساسی این مسأله را در دیوان شمس، باید در نگاه فلسفی و کلامی او دانست که همواره به جهان چشم‌اندازی دیالکتیکی دارد (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه: ۹۹)؛ مانند نمونه‌ی زیر:

نور احمد نهلد گبر و جهودی به جهان سایه‌ی دولت او بر همگان تابان باد
(مولوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵)

در بیت بالا، مولوی سایه را که با تابش نور در تضاد است، باهم جمع و تابش سایه‌ی پیامبر را بر همگان، آرزو می‌کند. تابان بودن سایه، نوعی پارادوکس است.

پیراهن سیاه که پوشید روز فصل تا جایگاه ناف دریدن گرفت باز (همان، ۴۷۲) شاعر در مصراع اول بیت فوق، با پیراهن سیاهی بر قامت روز جدایی افکنده است. مراد آن است که روز هم از شدت اندوه فراق، همانند شب، پیراهن سیاهی پوشیده است. با وجود غیرممکن بودن چنین امری، مولوی آن را طوری به کار گرفته که علاوه بر اقناع مخاطب، باعث التذاذ او نیز می‌شود. ترکیب متناقض «هست پنهان» نیز از همین قبیل کاربردهاست:

از لطف تو چون جان شدم وز خویشتن پنهان شدم ای هست تو پنهان شده در هستی پنهان من (همان، ۶۸۰)

دیگر نمونه‌های بیان نقیضی موجود در پانزده غزل مورد بررسی، به قرار زیر است: «دیده‌ی عقل مست تو» (۲۴۴)؛ «آفتابی با قمر آمیختند» (۳۳۱)؛ «شاخ خشک و شاخ تر آمیختند» (همان)؛ «هم شب قدر آشکارا شد چو عید» (همان)؛ «دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما» (۶۴)؛ «تو منم» (۸۵۶)؛ «آشکار صنعت پنهان» (۲۰۳)

۴. نتیجه‌گیری

بی‌تردید یکی از عوامل مهم ابهام هنری در دیوان شمس که خود در تأثیرگذاری و لذت‌بخشی شعر، نقشی مهم دارد، فراهنجاری معنایی است؛ زیرا مخاطب در مواجهه با آن، در پی فهم معنای پنهان در پشت ترکیبات و واژه‌ها برمی‌آید و پس از دست‌یابی به مفاهیم پنهان در بطن آن‌ها، لذت مضاعفی از شعر می‌برد. با وجود آن که یکی از اصول فراهنجاری را عدول آگاهانه از هنجار متعارف گفتار دانسته‌اند، در بیش‌تر مواقع، فراهنجاری‌های مولوی ناآگاهانه است. در صحت این ادعا باید گفت که وی بیش‌تر اشعار خود را ارتجالی سروده است. قابل توجه آن که در پانزده غزل بررسی شده، به این نتیجه رسیدیم که مولانا وقتی غزلی را به‌طور مثال با کنایه شروع می‌کند، در ابیات بعد نیز بیش‌تر با همان عنصر کنایه به‌عنوان عنصر غالب سازنده‌ی فراهنجاری معنایی تا پایان ادامه می‌دهد. دلیل این امر را نیز می‌توان ارتجالی بودن شعر وی دانست.

مولوی در تشبیه و استعاره، زبانی بدیع و تازه دارد و در جای جای غزل، دست به آشنایی‌زدایی می‌زند. تشخیص در شعر وی، روح و جان متفاوتی نسبت به شعر دیگر شاعران دارد. اشیای بی‌جان را چنان مورد خطاب قرار می‌دهد که ما در وهله‌ی اول، از بی‌جان بودن آن‌ها غافل می‌شویم. اصولاً می‌توان تشخیص اشعار او را در عقاید وی ریشه‌یابی کرد که اشیای بی‌جان را نیز دارای شعور می‌داند. همچنین وی، علاوه بر نمادهای مشترک با اکثر عرفا، نمادهای خاص خود را نیز دارد؛ به‌عبارت دیگر، دست به

نمادپردازی شخصی می‌زند. جالب آن‌جاست که در نمادهای مخصوص به خود نیز گاه دست به تغییر می‌زند و مخاطب را از یک‌نواختی می‌رهاند؛ برای مثال، یوسف در بیان نمادین وی گاه رمز خدا و گاه رمز معشوق زیباست. بیان نقیضی نیز در اشعار مولوی، نقشی مهم در آشنایی‌زدایی ایفا می‌کند. می‌توان گفت که وی بسیاری از پارادوکس‌های خود را برای اولین بار به‌وسیله‌ی دیوان شمس، وارد شعر فارسی می‌کند.

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- الفتی تبریزی، حسین بن احمد. (۱۳۷۷). *فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی*. تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.
- انزایی‌نژاد، رضا و حجازی، بهجت‌السادات. (۱۳۸۴). «ناهویشیاری هوشیارانه‌ی مولوی در دیوان شمس». *مجله‌ی کاوش‌نامه*، سال ۶، شماره‌ی ۱۰، صص ۹-۳۸.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). *در سایه‌ی آفتاب*. تهران: سخن.
- تجلیل، جلیل. (۱۳۸۵). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به‌کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان*. تهران: سخن.
- داد، سیما. (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۷۹). *معالم‌البلاغه*. شیراز: دانشگاه شیراز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*. تهران: علمی.
- سبحانی، توفیق. (۱۳۷۹). *تاریخ ادبیات ۳*. تهران: دانشگاه پیام نور.
- سلدن، رامان. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۹). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *بیان و معانی*. تهران: میترا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)*. تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۸۳). *دیوان صائب*. به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱، تهران: سوره مهر.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). *نظریه‌های ادبی معاصر*. تهران: سمت.
- علوی مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۶). *معانی و بیان*. تهران: سمت.
- فاطمی، سیدحسین. (۱۳۷۹). *تصویرگری در غزلیات شمس*. تهران: امیرکبیر.
- فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- مصفا، ابوالفضل. (۱۳۸۱). *فرهنگ اصطلاحات نجومی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز.
- منزوی، حسین. (۱۳۸۸). *مجموعه‌ی اشعار*. به کوشش محمد فتحی، تهران: آفرینش، نگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۴). *کلیات غزلیات شمس تبریزی*. تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *گزیده‌ی غزلیات شمس*. با مقدمه و شرح لغات و ترکیبات و فهارس به کوشش محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۸). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه و گزینش و تفسیر محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: سخن.
- میرچا، الیاده. (۱۳۸۷). *اسطوره و رمز*. ترجمه‌ی جلال ستاری. مجموعه مقالات. تهران: سروش.
- هاوکس، ترنس. (۱۳۸۰). *استعاره*. با ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *معانی و بیان*. به کوشش ماه‌دخت بانو همایی، تهران: هما.