

تاریخ وصول: ۹۱/۲/۳

تاریخ پذیرش: ۹۱/۴/۱۰

بررسی نقش نشانه‌ها و نمادواژه‌ها در زبان شعری مولانا با رویکرد نشانه‌شناسی

فاطمه رحیمی^۱

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانش‌آموخته دکتری فلسفه هنر، تهران، ایران

چکیده مقاله:

در زبان عرفانی مولانا بسیاری از تعالیم عرفانی و تجربه‌های معنوی از طریق نشانه‌ها و نماد واژه‌هایی بیان می‌شود که وی آنها را گاه به صورت نشانه‌های فرازبانی و نمایه‌ای و گاه به صورت نشانه‌های شمایی و نمادین در قالب تشبیه و تمثیل و استعاره آورده است. در زبان مولانا بسیاری از نشانه‌های تکراری که در ادبیات عرفانی در قالب تشبیهات و استعاره‌های شناخته شده کاربرد دارد، به نشانه‌هایی با قابلیت تفسیرهای جدید تبدیل گردیده و گویی روح تازه‌ای در قالب عبارت و واژگان دمیده شده و معناهای تازه‌ای در ذهن مخاطب ظهور پیدا می‌کند. مولانا بسیاری از نمادواژه‌ها و نشانه‌های نمادین را با توجه به تجربه‌های عمیق خود، دلالت تازه‌ای بخشیده و تفسیری جدید از این نشانه‌ها را فرا روی مخاطب می‌نهد. این گونه تغییر و استحاله در نشانه‌های نمادین، علاوه بر آن که نشان‌گر تقلیدگریزی ذهن مولاناست، در بسیاری اوقات در حکم نشانه‌ای نمایه‌ای است که تا حدودی جنبه‌هایی از اندیشه و مکتب عرفانی وی را نشان می‌دهد. نشانه‌های نمایه‌ای در اشعار مولانا را می‌توان اغلب نشانه‌های فرازبانی دانست که ظاهراً در بسیاری از موارد به صورت ناخودآگاه در زبان شاعر به کار رفته است. ظاهراً بی‌اعتنایی مولانا نسبت به رعایت صورت برخی الفاظ و عبارات و سایر مسامحات لفظی در زبان وی را می‌توان نشانه‌ای از کارکرد ابزاری «لفظ» و ناچیز بودن آن در برابر اهمیت و اصالت «معنا» نزد وی تلقی نمود.

کلید واژه‌ها:

نشانه‌شناسی، مولانا، نمادواژه‌های عرفانی، زبان عرفانی.

^۱ - Rahimi_Art@yahoo.com

پیشگفتار

نشانه‌ها و نمادها در متون عرفانی بنا به تجارب عرفانی و روحانی متصوفه، در سطوحی مختلف و متنوع به کار رفته و تا حدود زیادی بیانگر نظریه‌ها و احساسات عرفانی مرتبط با حقیقت غایی - اعم از خداشناسی، وحدت وجود، ولایت، عشق و... - است. با بررسی نشانه‌های پُرچاذبه و پُر معنا در زبان عرفانی، می‌توان مفاهیم عمیق عرفان اسلامی را از منظری زیباشناسانه نگریست و راهی نو به ژرفای تعابیر حاکی از تجربه‌های معنوی عارفان پیدا نمود. در سنت عرفان اسلامی، عارف با انقطاع از جهان ظاهر و پیوستن به جهان باطن، حقائق قدسی را از آن جهان مینوی در یافته و آنها را به صورت پیامی ویژه به مخاطبان و مصاحبان اهل طریقت خود انتقال می‌دهد. مسلماً این مفاهیم مجرد و قدسی - به‌ویژه در متون تعلیمی - نیازمند زبانی گویا و متناسب است تا جان مخاطب را به فراسوی ظاهر کلمات برده و موجب انکشاف معانی در قلب او شود. اینجاست که پای نشانه‌ها و نمادها به میان می‌آید و انبوهی از استعاره‌ها، تشبیهات و نمادواژه‌ها در زبان عرفانی شکل می‌گیرد که هر کدام در سطوح مختلفی درباره حقیقت غایی روشنگری می‌کند. این نشانه‌ها در زبان عرفانی به مفاهیمی قدسی و ماوراءطبیعی و تجارب روحانی دلالت دارند و پیامبرانی از عالم معنا به‌شمار می‌روند. از دیگر سوی، توجه به نشانه‌ها و نمادها در زبان عرفانی، علاوه بر شناخت ویژگی‌های زبانی عرفا، موجب راه‌یافتن مخاطبان به جهان ذهن و اندیشه آنها و آشکارشدن رویکردها و مواضع آنان در برابر مسائل مختلف دنیای پیرامونشان می‌گردد.

مولانا جلال‌الدین بلخی به‌عنوان یکی از ارکان و اقطاب ادبیات عرفانی، در آثار خود از حیث انباشتگی نشانه‌های زبانی و فرازبانی، دارای آنچنان ظرافت ویژه‌ای است که همواره دیدگاه‌ها و تفسیرهای مختلف و متنوعی را از سوی صاحب‌نظران و مولوی‌پژوهان به‌دنبال داشته است. به‌نظر می‌رسد پرداختن به چنین زبان ویژه‌ای از منظر نشانه‌شناختی، در فهم نظام

فکری مولانا و تحلیل و تفسیر ویژگی‌های زبانی و نیز تبیین ابعادی از اندیشه وی خالی از فایده نباشد.

از آنجا که زبان مولانا زبان شعر و ادب است، آنچه در بررسی نشانه‌شناختی زبان عرفانی وی حائز اهمیت است، توجه به دلالت‌های ثانویه در زبان وی است. زیرا همان‌طور که روشن است در دلالت‌های اولیه همه دال‌ها و مدلول‌ها، عادتاً قراردادی و نمادین گردیده‌اند و معنای یک نشانه در سطح یک دلالت قراردادی تثبیت شده مورد توجه قرار می‌گیرد که در شناخت یک مدلول اهمیت چندانی ندارد. درحالی که در دلالت‌های ثانویه که در زبان ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد، یک دال (نشانه) به تناسب ذهنیت گوینده یا بافت یا زمینه^۱ مورد نظر، می‌تواند متضمن مدلول یا مدلول‌هایی فراتر از قراردادهای شناخته شده باشد.

به‌عنوان مثال اگر کلمه «نی» را در بیت «بشنو این نی چون حکایت می‌کند/ از جدایی‌ها شکایت می‌کند» (مولوی، ۱۹:۱۳۷۸) در نظر بگیریم، «نی» در دلالت اولیه دال بر یک ساز چوبی است که با دمیدن نواخته می‌شود. اما در دلالت ثانویه با توجه به زمینه‌ای که در آن به کار رفته است، «نی» نشانه‌ای از بریده‌شدن و مهجوریت از نیستان (اصل خود) است که این مدلول (جدایی از نیستان) به نوبه خود دال بر مدلول دیگر؛ یعنی انسان غریب دورافتاده از وطن مألوف است که در اندوه فراق در تمنای رسیدن به اصل خود، ناله‌ای حسرت‌بار سر می‌دهد که خود این مدلول (انسان مهجور و مشتاق یار) نیز می‌تواند دال بر خود مولانا یا زبان شاعر یا «روح قدسی» و یا مواردی از قبیل «نفس ناطقه»، «قلم اعلی» و «حقیقت محمدیه» و... باشد (ر. ک: فروزانفر، بی تا: ۸/۱).

این گونه دلالت‌های ثانوی که می‌تواند از نظرگاه‌های مختلف مورد بحث و بررسی قرار گیرد، برخلاف دلالت‌های اولیه - که دلالت‌هایی مطلق و قطعی هستند - نسبی، بدون قطعیت و از نظر تفسیری پایان‌ناپذیر هستند. البته گاهی اوقات برخی از این دلالت‌های ثانویه در اثر کثرت استعمال در یک جامعه زبانی، جنبه قراردادی به خود گرفته، تبدیل به یک اصطلاح یا نمادواژه می‌گردند مانند کلمه «می» یا «میخانه» یا «ساقی» و... که در متون عرفانی نشانه‌ای نمادین گردیده و کاربرد آن در زبان تمام عرفا تا اندازه‌ای یکسان و مشابه است.

همان‌گونه که ملاحظه شد در دلالت‌های ثانویه (مانند «نی» پیش گفته) هر مدلول یا مورد تفسیری، مستعد زایش معناهای نو است؛ «شب آستن است تا چه زاید سحر». یک مدلول و

^۱ - Context.

مورد تفسیری در نشانه‌شناسی می‌تواند آباستن معانی و تفاسیر بی‌شماری باشد. به گفته چارلز سندرس پیرس هر تعبیر (مورد تفسیری) یا مدلول خود می‌تواند یک دال یا نشانه برای چیزی دیگری باشد و این فرآیند نشانه‌پردازی و تولید نشانه‌های جدید فرآیندی بالقوه بی‌پایان است (Larsen, 1994:p. 3830).

بنابراین هر متنی با نشانه‌هایی که در خود دارد این قابلیت را دارد که دائماً در حال انکشاف و ظهور باشد. این همان سخنی است که ساختارگرایان در باب قطعی نبودن معنا در متون ادبی می‌گویند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۸۶). ژاک دریدا به‌عنوان یک نشانه‌شناس با رویکرد ساختارشکنی طرفدار اصالت «متن» در برابر «خواننده» است. از نظر او هر چه هست متن است و لاغیر (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۰). بر اساس تئوری دریدا همواره در یک اثر ادبی و هنری، معانی و مضامینی پنهان و نهفته و چندلایه‌ای وجود دارد که حتی خالق آن، خود از آنها بی‌خبر بوده و از آنها به‌طور ناخودآگاه استفاده کرده است و نشانه‌شناسی درصدد است آن معانی پنهان و نهفته را کشف نماید.

با توجه به نظریه‌ها مختلفی که در نشانه‌شناسی وجود دارد، به نظر می‌رسد مناسب‌ترین رویکرد برای بررسی نشانه‌شناختی زبان عرفانی مولانا، رویکرد چارلز سندرس پیرس نشانه‌شناس و فیلسوف پراگماتیست آمریکایی باشد که در این مقاله پس از تعریف اجمالی نشانه‌شناسی، به دیدگاه‌های وی پرداخته شده و سپس بر مبنای همین رویکرد، برخی از وجوه نشانه‌شناختی زبان مولانا بررسی گردیده است.

دریاره دانش نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی^۱ با بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل مؤثر در فرآیند تولید، مبادله و تفسیر^۳ نشانه‌ها و قواعد حاکم بر آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نشانه، پدیده‌ای حاضر است که جانشین یک پدیده غایب شده و به‌واسطه رابطه‌ای که با دارد، بر آن دلالت می‌کند (Barths, 1985: 383). بر این اساس می‌توان گفت نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعه نشانه‌ها و فرآیندهای تفسیری آن. موریس در این باره می‌گوید: «یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به‌عنوان نشانه چیزی تفسیر کرده باشد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۴۳). پل دومان

^۱- Semiotics/ semiology.

^۲- signs.

^۳- Interpretation.

می‌گوید: مساله اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند، بلکه نکته این است که واژه‌ها چگونه معنا می‌شوند (مک کوئیلان، ۱۳۸۴: ۳۰)

بیشتر پژوهشگران خاستگاه آغازین مباحث نشانه‌شناسی را آراء آگوستین قدیس می‌دانند. وی با تقسیم نشانه‌ها به «طبیعی» و «قراردادی» و همچنین تمایز کاربرد نشانه‌ها نزد انسان و حیوان، بسیاری از مسائل اصلی نشانه‌شناسی را در آثار خویش مطرح کرده و نقش مهمی در پیدایش مباحث نشانه‌شناسی مدرن و نزدیک‌شدن آن به هرمنوتیک ایفا نموده‌است. پس از آگوستین جان لاک در رساله‌ای فلسفی درباره فهم آدمی برای نخستین بار اصطلاح یونانی «سمیوتیک»^۱ را برای مفهوم نشانه‌شناسی به کار بُرد (Karmpen, 1987: 109-110). وی سیمیوتیک یا علم نشانه‌شناسی را به‌عنوان یکی از نشانه‌های اصلی فلسفه معرفی کرد. لذا در این رویکرد مفاهیمی چون «تفسیر» و «تفسیر نشانه» از اهمیت خاصی برخوردار شد. تأکید لاک بر اهمیت نشانه‌شناسی نه‌تنها مباحث نشانه‌شناسی قرن نوزده را به‌دنبال داشت، بلکه در نشانه‌شناسی سده حاضر نیز بسیار تاثیرگذار بود؛ طوری که چارلز سندرس پیرس عنوان نشانه‌شناسی خود یعنی «Semiotics» را از او اخذ کرد (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

در اوایل سده بیست نشانه‌شناسی پا به عرصه جدید نهاد و به‌صورت یک رشته مستقل علمی درآمد. مبنای نشانه‌شناسی جدید را باید در آراء فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس فیلسوف آمریکایی دنبال کرد. سوسور با تأکید بر ویژگی دل‌خواهی بودن و قراردادی‌بودن نشانه‌ها در درون نظام زبان، با تمایز نهادن میان «زبان»^۲ و «گفتار»^۳ در نشانه‌های زبانی معتقد بود «زبان» نظامی است انتزاعی، خودسامان و منسجم که خصیلت‌های اجتماعی و فرافردی دارد در حالی که «گفتار» بازتاب‌های عملی، فردی و متنوع زبان در کلام گویندگان مختلف است. سوسور برای تبیین این تمایز زبان را به قواعد بازی شطرنج و گفتار را به هر یک از بازی‌های عملاً انجام‌شده آن تشبیه می‌نمود (Saussure 1922 :. 30-32).

رویکرد پیرس در نشانه‌شناسی

چارلز سندرس پیرس، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، در رویکردی متفاوت با سوسور، در چارچوب اندیشه‌های فلسفی، نشانه‌شناسی را با منطق و جهان‌شناسی ارتباط می‌دهد. از

^۱- Semiotics.

^۲- Langue.

^۳- Parole.

دیدگاه او، نشانه همه چیز را در بر می‌گیرد و نشانه‌ها در تمامی ساحت‌های واقعیت و هستی انسانی نقشی اساسی بر عهده دارند (4: karmpen 1987). از نظر وی کل اندیشه محصور در نشانه‌هاست و از آنجا که تمام شناخت‌ها به وسیله نشانه‌ها بیان می‌شوند، به گونه‌ای ضمنی به یکدیگر رجوع می‌کنند و خطاپذیرند (شفلر، ۱۳۶۶: ۳۰). بنابراین هر اندیشه‌ای یک نشانه است و تمام اندیشه‌ها از این نظر که همگی خطاپذیر و وابسته به یکدیگرند، سرشت یکسانی دارند. از نظر پیرس نشانه چیزی است که از جهتی و به‌عنوانی در نظر کسی به‌جای چیز دیگر می‌نشیند (5: Innis 1985). وی فرآیند تولید و تفسیر نشانه‌ها (نشانه‌پردازی) را مستلزم سه عنصر اساسی می‌داند: ۱- بازنمون^۱: شکل یک نشانه یا صورت لفظی یا نوشتاری آن که نشانه یا دال نیز نامیده می‌شود. ۲- مصداق^۲: چیزی که نشانه یا دال بر آن دلالت می‌کند که موضوع نیز نامیده می‌شود. ۳- تفسیر یا تعبیر^۳: ادراک یا برداشتی که از یک نشانه در ذهن شنونده یا مخاطب پدید می‌آید که می‌توان آن را با «مدلول» نیز مرادف دانست (5: Innis 1985). برای نمونه: لفظ «نی»، «دال یا بازنمون» است که «مصداق یا موضوع» آن در هر متنی که به‌کار رود، سازی چوبی است. اما همین «نی»، مثلاً در ابیات آغازین مثنوی می‌تواند به غم غربت یا انسان مهجور یا جان شیفته و یا هر چیز دیگری با توجه به متن و زمینه‌ای که در آن قرار دارد، تفسیر و تعبیر گردد.

پیرس با توجه به رابطه نشانه (دال) و مصداق آن، نشانه‌ها را به سه دسته شمایی^۴، نمایه‌ای^۵ و نمادین^۶ تقسیم می‌کند:

۱) نشانه‌های نمادین (نمادها): نشانه‌هایی که براساس قرارداد و یا قاعده به مصداقش مربوط می‌شود و هیچ شباهت یا رابطه‌ای طبیعی یا ضروری میان نشانه (دال) و مصداق وجود ندارد. فهمیدن این گونه نشانه‌ها مستلزم آگاهی مخاطب نسبت به پیش‌فرض‌هایی است که در نشانه‌ها قرارداد شده‌است. مانند بیشتر کلمات زبان یا پرچم‌ها یا رنگ‌ها که دارای دلالت‌های قراردادی هستند. به‌عنوان نمونه دلالت رنگ قرمز بر مفهوم خطر یا دلالت رنگ مشکی بر مفهوم عزا و... از این گونه‌اند. (85: Pierce 1985 ; 2: krampen 1987)

¹- Representamen.

²- Object.

³- Interpretant.

⁴- Iconic.

⁵- Indexical.

⁶- Symbolic.

۲) نشانه‌های شمایی: نشانه‌هایی هستند که در آنها رابطه بین دال (نشانه) و مصداقش بر پایه شباهت است. به عبارت دیگر دال مشابه و همسان با مصداق خود است مانند رابطه‌ای که میان نقاشی از چهره یک فرد و خود آن فرد وجود دارد؛ گویی نشانه، تصوّر و شمایی از صاحب نشانه (مصداق خود) است. البته گاهی اوقات در نشانه‌های شمایی، دال می‌تواند فقط بیانگر نقش یا عملی مشابه با نقش و عمل مصداق خود باشد. مانند شباهت یک تکه چوب به یک اسب از نظر کارکردی که در یک بازی کودکان دارد.

۳) نشانه‌های نمایه‌ای: که در آنها، دال (نشانه) با مصداق خود رابطه‌ای مادی یا علی یا رابطه‌ای طبیعی دارد. مانند دود که نشانه آتش، تب نشانه بیماری و «آه» که نشانه غم و اندوه است. این نوع نشانه‌ها، مصداق‌های خود را می‌نمایانند؛ یعنی نماینده و آشکارکننده مصداق خود هستند.

از نظر پیرس هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند تماماً شمایی، نمایه‌ای یا نمادین باشد بلکه هر نشانه‌ای ترکیبی از این هر سه حالت است که در موردهای گوناگون یکی از آنها بر دو تای دیگر غلبه می‌کند هاوکس معتقد است این زمینه یا بافت متن است که سلطه یکی از این حالت بر دو حالت دیگر را تعیین نموده و شمایی یا نمادین یا نمایه‌ای بودن نشانه را مشخص می‌کند (krampen 1987:2) به عنوان مثال «پریدن چشم» و «تپیدن دل» نزد عامه مردم نشانه‌ای نمادین (قراردادی) از وقوع یک اتفاق خاص تلقی می‌شود اما همین نشانه، در زمینه‌ای دیگر می‌تواند نشانه‌ای شمایی یا نمایه‌ای در نظر گرفته شود. مثلاً مولانا در بیتی همین دو نشانه را دال بر «از راه رسیدن معشوق» دانسته و آنها را طوری به کار برده که به جنبه قراردادی و نمادین آنها نظر نداشته است:

چشمم همی پرد مگر آن یار می‌رسد دل می‌جهد، نشانه که دلدار می‌رسد

(مولوی، کلیات شمس: غزل ۳۲۳)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود با توجه به زمینه عاطفی متن، پریدن چشم در کنار جهیدن دل از شوق دیدار یار، در این بیت نشانه‌ای نمایه‌ای محسوب می‌شود زیرا پریدن چشم در اینجا به معنای عرفی آن؛ یعنی تکان خوردن و پرش غیراختیاری پلک نیست بلکه بیشتر به معنای به پرواز درآمدن چشم عاشق منتظر، به پیشواز لقای محبوب است و فرض قراردادی یا نمادین بودن این نشانه در این بیت چندان تناسبی با مقصود گوینده نمی‌تواند داشته باشد.

بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی و کارکرد نشانه‌ها در زبان عرفانی

زبان عرفانی، بر خلاف سایر زبان‌ها، زبانی سرشار از تجربه‌های عمیق معنوی و شخصی است. از مسائل مشهوری که از سوی عرفا مطرح می‌شود، نارسایی زبان آنها در بیان تجربه‌های ژرف‌شان با دیگران است، آنها اگرچه از زبان استفاده می‌کنند، اما در نهایت می‌گویند کلماتی که به‌کار برده‌اند، از عهده آنچه می‌خواهند بگویند، بر نمی‌آید (استیس، ۱۳۷۹: ۲۸۹). ویلیام جیمز یکی از چهار ویژگی مهم عرفان را توصیف‌ناپذیری حالات عرفانی و روشن‌ترین نشانه برای عرفان را بی‌نشان بودن آن می‌داند (جیمز، ۱۳۷۲: ۶۲).

دیونسیوس^۱ در خصوص قابلیت زبان عرفانی در بیان تجارب عرفانی معتقد است که الوهیت ذاتاً منزّه و مترفع از هر وصف و عنوانی است. اما اسماء و صفاتی که برای نامیدن او به‌کار می‌رود، ظهورات و فیضانات خود اوست که مجازاً به خود او نسبت داده می‌شود. به‌نظر وی، از آنجا که ذات الوهی، علت همه کائنات است، هر جا که از اسماء و صفات او یاد شود، نشانگر رابطه علّیت بین خدا و موجودات است. بنابراین هر کلمه‌ای که در زبان عرفانی به خدا اشاره دارد، مجازاً به این معنی است که خدا علت آن است (استیس، ۱۳۷۹: ۳-۳۰۲). بر اساس این نظر دیونسیوس، اگر بخواهیم نشانه‌های عرفانی را در تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس در نظر بگیریم، می‌بایست تمامی آنها را به‌عنوان «نشانه‌های نمایه‌ای» به‌شمار آوریم که در آنها میان دال و مدلول رابطه علّی و معلولی و ضروری وجود دارد.

نظریه دیگری که زبان عرفان را زبانی مجازی می‌داند، «نظریه استعاره» است که طبق آن کلماتی که درباره خدا به‌کار می‌رود، استعاره از چیزی است که در ذات خدا یا تجربه عرفانی نهفته است (استیس، ۱۳۷۹: ۳۰۴). رودلف اوتو^۲ در تبیین نظریه استعاره اذعان می‌کند که شخص دیندار شباهتی شاید خیلی ضعیف میان تجربه دینی مینوی^۳ خود و بعضی کیفیات غیردینی عالم طبیعت می‌بیند و سپس نام کیفیت طبیعی را به‌صورت استعاره بر ویژگی آن تجربه می‌نهد تا بدین‌وسیله تصور ضعیفی از کیفیت مینوی را برساند یا چه بسا چنین تصویری را در دل کسانی که آن تجربه را نداشته‌اند، برانگیزاند (استیس، ۱۳۷۹: ۳۰۵).

^۱ - Dionysius.

^۲ - Rudolf Otto.

^۳ - numinous.

از نظر خود صوفیه، معانی تجارب عالم قدس بواسطه زبان مجاز و استعاره و کنایه، در کسوت صور حسّی درمی‌آید و نمایان‌گر و ترجمان آن معانی بلند و مینوی می‌شود. عین‌القضاء همدانی، کاربرد الفاظ را در مورد معارف عرفانی، از سر تشابه و مجاز می‌داند (عین‌القضاء، ۱۳۷۹: ۶۷). عبدالرحمن جامی، استفاده از زبان مجازی مانند تشبیه و استعاره و کنایه در زبان عرفانی را مناسب‌ترین قالب برای بیان معانی و تجارب عرفانی دانسته و کارآیی آن را از طرفی اثرگذاری بر مخاطب (به دلیل عادت ذهن مخاطب به سیر از محسوس به معقول) و از طرف دیگر پوشیدن اسرار از نااهلان می‌داند (یثربی، ۱۳۷۰: ۵۱۶ به نقل از جامی: صص ۷-۱۲۲).

جامی در بیان کارکرد استعاره در زبان عرفانی، برای نمونه به لفظ «شراب» در متون عرفانی اشاره کرده و آن را استعاره‌ای از «عشق» دانسته و در توجیه شباهت میان عشق و شراب، از جمله به این موارد اشاره کرده است: شباهت «جوشیدن شراب در خُم» به «ظهور و غلیان عشق در سینه عاشق»، شباهت «وابستگی شکل و رنگ شراب به ظرف خود»، به «تعلق عشق به استعدادهاى مختلف»، شباهت «سریان اثر شراب در تمام اعضاى بدن»، به «سریان عشق در سراسر وجود عاشق» و شباهت عشق و شراب به همدیگر در ایجاد بی‌باکی، بذل و بخشش، دوری از مصلحت‌اندیشی، افشای اسرار و مواردی از این دست (یثربی، ۱۳۷۰: ۱۶-۵۱۵).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود اساس این‌گونه نشانه‌های استعاری - که در حکم تصویر و شمایلی از مدلول خود (تجارب عرفانی) هستند - بر شباهت است. با توجه به تقسیم‌بندی پیرس، این نشانه‌های عرفانی (استعاره و تشبیه و تمثیل) ابتدائاً «نشانه‌های شمایلی» به‌شمار می‌رود، اما با گذشت زمان و در اثر کثرت استعمال، تبدیل به نشانه‌های نمادین یا نمادها می‌گردند.

نقش نمادواژه‌ها و نشانه‌های نمادین در زبان عرفانی مولانا

با توجه به رمزی و کنایی بودن زبان عرفانی، می‌توان نقش نمادها را در بیان تجارب عرفانی دارای اهمیت دانست. بسیاری از تجربه‌های عمیق عرفانی در پیوند با نمادواژه‌ها یا نشانه‌های نمادین معنا دار می‌گردند. از جمله نشانه‌های نمادین در متون عرفانی، الفاظ و مصطلحاتی هستند که دارای معانی مجازی یا تمثیلی‌اند. که می‌توان آنها را «نمادواژه» نامید. نمادواژه‌ها، در سنت ادبیات عرفانی، مانند: خال، رخ، زلف، ابرو، لب، خرابات و... فی‌الواقع نشانه‌های شمایلی هستند که در اثر کثرت استعمال برای یک مدلول مشابه، به نشانه‌های نمادین تبدیل گردیده‌اند.

این نشانه‌ها از نظر عرفا نشانه‌هایی مجازی محسوب می‌شوند که بر مدلول‌های حقیقی دلالت دارند. البته این نمادواژه‌ها تماماً نمادین نیستند و ممکن است در زبان گویندگان بنابر ذوق و سلیقه و با توجه به وسعت نظر و وسعت معلومات و معارف آنها، بر معانی وسیع‌تری دلالت نمایند (غنی، ۱۳۷۵: ۱۴۴/۲).

هر گوینده یا شاعری ممکن است با استفاده از نوعی هنجارشکنی در زبان و عدول از سنت ادبی، هرکدام از این نمادها را طور دیگری به‌کار گیرد و رنگ و نمایی دیگری به آن بدهد. مولانا از جمله عارفانی است که در زبان عرفانی خود به گونه‌ای سنت‌شکنی و عادت‌ستیزی و نوجویی روی آورده و فراتر از زبان زمان و مکان خود، مدلول‌هایی متفاوت و حتی متضاد را برای برخی از دال‌ها و نشانه‌های نمادین در نظر گرفته است.

به‌عنوان مثال «زلف» و «رخ» و «لب» نمادواژه‌های شناخته‌شده در متون عرفانی هستند که «زلف» اشارت به تجلی جلالی در صور مجالی جسمانی، و «رخ» اشارت به تجلی جمالی دارد و نیز اشارتی است به «حقیقت من حیث هی هی که شامل خفا و ظهور و کمون و بروز است». هم‌چنین «لب» اشارت به نفس رحمانی است که افاضه وجود بر اعیان می‌نماید. (لاهیجی، ۱۳۸۱: ۵۵۱)

مولانا نمادواژه «رخ» و «لب» را در معنای معهود و مرسوم خود این چنین به‌کار برده است.

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۴۴۱: ۲۰۳)

یا:

گر کاسه بی‌نوا شد و ور کیسه لاغری صد جان و دل فزود رخ جانفرای تو

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۲۳۶: ۹۳۷)

نیز نمادواژه‌های «ساقی»، «قدح»، «می»، «دیرمغان» و «میکده» را این‌گونه به‌کار برده است:

هله ساقی قدحی ده ز می رنگینم تا که در دیر مغان روی حقیقت بینم

توبه بشکسته‌ام ای دل که به‌کام دل خود دو سه‌روزی به در میکده خوش بنشینم...

(مولوی کلیات شمس: غ ۴۶، ص ۲۱۲)

اما همان‌طور که گفته شد مولانا با عدول از سنت و میراث ادبی پیشینیان نوعی هنجارشکنی کرده و برخی از نمادواژه‌ها در زبان عرفانی وی با توجه تجربه‌های نو و عمیق وی دلالت‌های تازه‌ای پیدا کرده است. مثلاً نمادواژه «زلف»، بر تجلی جلال، کثرت، کفر، ظلمت، مانع و حجاب دلالت دارد (رک به: گوهرین، ۱۳۸۲: ۱۷۱/۶)

اما مولانا همین نمادواژه را با دلالت و معنای دیگر به کار می‌برد:

چو زلف خود رسن سازد زچه‌هاشان براندازد کشدشان در بر رحمت رهندشان زحیرت‌ها

(مولوی، ۱۳۸۶، غ: ۲۶: ۱۱۲)

یا:

گر چهره بنماید صنم پُر شو ازو چون آینه ور زلف‌بگشاید صنم رو شانه شو رو شانه شو

(مولوی، ۱۳۸۶، غ: ۲۱۳۱: ۷۹۹)

یا:

روی او فتوی دهد کز کعبه بر بُتخانه زن زلف او دعوی کند کاینک رسن‌بازی رسن

(مولوی، ۱۳۸۶، غ: ۱۹۵۹: ۷۳۷)

تفسیرهای جدیدی که مولانا از نشانه‌های نمادین به دست می‌دهد علاوه بر آن‌که نشان‌دهنده خلاقیت و تقلیدگریزی ذهن اوست، خود می‌تواند به عنوان «نشانه‌ای نمایه‌ای» نیز در نظر گرفته شود که تا حدودی بیانگر و نمایانگر اندیشه و مکتب عرفانی اوست. مثلاً وقتی نمادواژه «زلف» - که در سنت عرفانی پیشینیان بر تجلی جلالی و «ظلمت» و «کفر» و... دلالت دارد - در تفسیر جدید مولانا دلالت دارد بر: «رشته‌ای رهایی‌بخش که معشوق به واسطه آن عاشقان خود را از چاه حیرت به کنار رحمت و شفقت خود می‌کشد»، این تفسیر خود می‌تواند وجه انبساطی عرفان مولانا را نشان دهد که وی در عرفان، سُکری مشرب و پیرو مکتب خراسان است و نه اهل صحو و پیرو مکتب بغداد. به عبارت دیگر وی بیشتر در حال بسط عرفانی بوده و نه قبض. زیرا «زلف» که نماد جلال و هیبت حضرت حق است، بر وی تجلی جمالی داشته است. یا وقتی «زلف» معشوق در تفسیر جدید وی تداعی گر «رسن‌بازی» می‌شود،

دلالت بر شوق و انبساط و هیجان وی دارد که رویکرد «سکری» و انبساطی وی را در تصوف روشن می‌نماید.

گاهی اوقات نیز، برخی از این نمادواژه‌ها در زبان مولانا، دارای همان دلالت‌های شناخته‌شده هستند، اما در صفات و ویژگی‌هایی که مولانا به آن نمادواژه‌ها نسبت می‌دهد، بدیع و تازه است، بدین ترتیب این نمادواژه‌ها در ذهن و زبان مولانا طرواتی دیگر پیدا می‌کند طوری که مخاطب احساس می‌کند که گویی با نمادواژه‌ای کاملاً نو روبروست: به عنوان مثال نمادواژه «می» یا «شراب» با خصوصیات زیر بیان می‌شود:

الف) تشبیه «می» به نردبان آسمان:

خاکیان زین باده بر گردون زنند ای می تو نردبان آسمان

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۰۰۸ : ۷۵۵)

ب) تشبیه «می» به تیغ:

گردن غم را بزند تیغ می کین بکشد کان حلاوت ز کین

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۱۱۶ : ۷۹۲)

ج) تشبیه «می» به نهنگی که هستی را فرو می‌برد:

از آن می کو ز بهر شه‌دهان خویش بگشادی همه هستی فرو بردی تو پنداری نهنگستی

(مولوی، کلیات شمس، غ ۲۵۱۷، ص ۹۳۵)

د) «می» چیزی است که عقل و تن را از همدیگر سه‌طلاقه می‌کند:

چون میان عقل و تن افتاد از می سه طلاق هر تنی کو با خرد جفتست آن زانی است آن

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۱۹۷۶ : ۷۴۴)

ه) عظمت باطنی «می» به اندازه‌ای است که در آسمان و زمین نمی‌گنجد:

خمار شعر نگویم، خمار من بشکن بدان میی که نگنجد در آسمان و زمین

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۰۸۰ : ۷۸۰)

مولانا در جای دیگری نمادواژه «بُت» را که با «کعبه» تقابل دارد، به طرزی هنرمندانه در یک تصویرسازی خلاق و در شکلی متناقض‌نما^۱ و معماگونه آن چنان زیبا به کار برده که ذهن مخاطب را در شگفتی و لذت فرو می‌برد:

کعبه طواف می‌کند بر سرکوی یک بُتی این‌چه بتی است ای خدا این چه بلا و آفتی

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۴۶۷: ۹۱۷)

این گونه کاربردهای نوپردازانه نمادواژه‌ها در زبان عرفانی مولانا، حکایت از تجربه‌های عمیق و دست‌اول عرفانی وی دارد که طراوتی دوجندان به زبان عرفانی وی داده است. همان‌طور که نوپا درباره این نوع از نمادها بر آن است که رابطه معنایی میان نماد و تجربه عرفانی رابطه‌ای ذاتی و بسیار نزدیک است؛ آنچنان که نمادهای عرفانی، در همان فعلی که تجربه را ایجاد می‌کند، به وجود می‌آید بدین ترتیب، تجربه به شکل نماد زندگی می‌یابد و به شکل نماد به ذهن می‌آید (نویا، ۱۳۷۳: ۲۶۸).

از دیگر نشانه‌های نمادین در زبان عرفانی، اصطلاحات متداول صوفیه است از قبیل «پیر»، «توکل»، «ابن‌الوقت»، «فنا»، «محو»، «لاهورت»، «قطب»، «جذبه»، «ابدال» و... که در متون عرفانی دارای معنای ویژه و تقریباً یکسانی هستند و مولانا به‌ویژه آنها را در مثنوی معنوی جهت تفسیر رموز عملی و نظری تصوف به‌کار گرفته است. بسیاری از این‌گونه تعبیرات قبل از مولانا نیز در بین صوفیه رواج داشته، با این حال اکثر آنها از طریق زبان مثنوی نزد متأخران صوفی رواج یافته است؛ این‌گونه الفاظ و تعبیرات، جزو عناصر زبان مثنوی محسوب می‌شود و طرز استعمال مولانا نشان می‌دهد که آنها را در نوعی معنی اصطلاحی در نظر گرفته است (زرین-کوب، ۱۳۶۱: ۱۸۷). مولانا - با توجه به تعلیمی بودن کتاب مثنوی - این اصطلاحات را از طریق تمثیل و روایت، تفسیر و توضیح می‌دهد. مثلاً «ابن‌الوقت» در تصوف، صوفی است که به حکم وارد غیبی، مغلوب حالی است که بر وی غالب و در وی متصرف است (فروزانفر، بی‌تا: ۹۶/۱؛ قشیری، ۱۳۶۷: ۳۱؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۸۸/۱)

مولانا در تبیین معنای ابن‌الوقت توضیح می‌دهد که صوفی چنان در تصرف حال است که نظری به مستقبل ندارد و ماضی نیز برای او «لایذکر» است:

^۱ - Paradoxical.

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق

نیست فردا گفتن از شرط طریق

تو مگر خود مرد صوفی نیستی

هست را از نسبه خیزد نیستی

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۳۳/۱)

ز آنک صوفی با کبر و با فر بود

هر چه آن ماضی است لایذکر بود

(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۹۰/۱)

آن‌که ابن‌الوقت نیست مانند کسی است که سرمایه را همواره به نسبه می‌دهد و چیزی به جای آن نمی‌نهد در نتیجه سرمایه او در نسبه مستهلک می‌گردد و هیچ چیز برای او باقی نمی‌ماند (فروزانفر بی‌تا: ۹۶/۱). در دیوان شمس به «ابن‌الوقت» این‌گونه اشارت گردیده است:

چو مرد عشرتی ای جان بکف‌کن دامن ساقی

چو ابن‌الوقتی ای صوفی میاور یاد پار ای دل

(مولوی، ۱۳۸۶، بیت ۳۵۳۰۳)

یا:

چو ابن‌الوقت شد صوفی نگردد کاهل فردا

سبک‌کاهل شود آن‌کش که باشد گول و فردایی

(مولوی، ۱۳۸۶، بیت ۳۵۳۰۳)

مولانا به‌ویژه در مثنوی بسیاری از اصطلاحات صوفیه را همراه با شرح و توضیح آنها به کار می‌برد؛ مثلاً در دفتر اول ضمن داستان پادشاه و کنیزک ابتدا در چند بیت به‌طور مفصل با استفاده از تمثیل بیان می‌کند که انقطاع از عالم حس و ظاهر، شرط سیر سالک در عالم جان و باطن است و سپس مترادف اصطلاحی همین نحوه سلوک را با عناوین «محو»، «سکر» و «فنا» این‌گونه بیان می‌کند:

موج خاکی وهم و فهم و فکر ماست

موج آبی محو و سُکرست و فناست

تا درین سُکری از آن سُکری تو دور

تا از این مستی از آن جامی تو کور

(مولوی، ۱۳۷۸: ۵۷۶/۱)

کارکرد نشانه‌های شمایی در زبان عرفانی مولانا

نشانه‌های شمایی - که رابطه دال و مدلول در آن براساس شباهت است - را می‌توان مهم‌ترین و گویاترین نوع نشانه، برای توصیف تجربیات عرفانی دانست. زیرا این نوع نشانه‌ها، نقش و کارکردی فراتر از یک کلمه و عبارت دارند و معمولاً به‌طور ضمنی، مدلول‌های خود را توصیف و تفسیر می‌کنند. اصولاً این گونه نشانه‌ها، با توجه به زمینه‌ای که در آن قرار دارد، تفسیر می‌گردد و خارج از آن زمینه چنان تفسیری ندارد. به‌عنوان مثال کلمه «آینه» در این بیت مولانا، نشانه‌ای است که دلالت بر «دل» یا باطن یا ضمیر دارد که معمولاً در جاهای دیگر ادبیات عرفانی نیز به همین معنا به‌کار می‌رود:

آینه‌ات دانی چرا غماز نیست زآنک زنگار از رخس ممتاز نیست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۳۴/۱)

با توجه به نقش نشانه‌های شمایی در ایجاد نوعی اتحاد ادراکی در ذهن مخاطب بین نشانه و مدلول، این نشانه‌ها را می‌توان مناسب‌ترین ابزار برای بیان و نیز ادراک تجارب ناب عرفانی به‌شمار آورد. کاربرد تقریباً فراوان نشانه‌های شمایی در زبان عرفانی مولانا، به‌ویژه در مثنوی بیانگر اهمیت این نشانه‌ها نزد مولانا و تاثیر و ارتباط متقابل «زبان یا ویژگی‌های زبانی» و تجربه عرفانی در شعر عرفانی مولانا است.

از جمله نشانه‌های شمایی در زبان مولانا، تشبیهات و تمثیل‌های حسی و ساده‌ای است که وی در مثنوی معنوی آنها را برای مدلول‌هایی به‌کار می‌برد که ناظر بر امری غیبی است و تصوّر اصل آن برای مخاطب دشوار است. مثلاً نفس پُر از عیوب را که در وجود انسان با عقل هم‌نشین شده به بینی بدی تشبیه می‌کند که بر روی زیبا قرار گرفته است (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۲۶۱/۱)

ای فغان از یار ناجنس ای فغان همنشین نیک جوید ای مه‌ان
عقل را افغان ز نفس پُرعیوب همچو بینی بدی بر روی خوب

(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۹۵/۲)

در این بیت تصویر بینی زشت بر چهره زیبا، نشانه‌ای حسّی است که بر مدلولی نامحسوس؛ یعنی نفس و زشتی و ناهنجاری آن دلالت می‌کند. به همین ترتیب تفسیر «صورت زیبا» نیز در این نشانه‌پردازی، عقل و تناسب و کمال آن است. نشانه‌های مولانا گاه دارای غرابت فوق‌العاده است. به‌عنوان مثال در حکایت «قصه آن صوفی که زن خود را با بیگانه‌ای بگرفت» (رک: مولوی، مثنوی معنوی، ۱۸۷/۴-۱۵۸)، در بخش دوم حکایت مولانا از تشبیهی استفاده کرده است که در آن «شتر بر نردبان» نشانه‌ی امر زشتی است که نه تنها قابل پوشیدن نیست و موجب رسوایی می‌شود:

زیر چادر مرد رسوا و عیان سخت پیدا چون شتر بر نردبان

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۸۷/۴)

در دفتر ششم مثنوی، در بیان حال فنای سالک طریقت، از تشبیهی غریب و نامأنوس دیگری استفاده می‌کند که در آن، استهلاک و حذف حرف «الف» ناملفوظ و نامکتوب در کلمه «بسم» نشانه‌ای از شخص فانی است این الف در کلمه «بسم»- از عبارت «بسم‌الله...»- هم حضور دارد و هم حضور ندارد و این همان حال سالکی است که وجودش در وجود حق فانی و مستهلک گردیده است:

در وجوه و جبه او رو خرج شو چون الف در بسم در رو درج شو
آن الف در بسم پنهان کرده ایست هست او در بسم و هم در بسم نیست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۹/۶-۲۳۸)

ناپیدایی و محوشدن الف در کلمه «بسم» را که نه نوشته می‌شود و نه خوانده می‌شود ولی در هر حال وجود دارد، می‌توان نشانه‌ای شمایی دانست که تفسیر آن «فنا در عین بقا» برای عارف بالله است. استغراق حرف در کلمه، همان ساقط‌شدن و برخاستن «منیت» و «خودی» از وجود عارف است که ناظر است بر این آموزه اصلی تصوف، که توحید حقیقی «إسقاطِ اضافات» یا همان فناست. در جای دیگر مثنوی «الف» را- از آنجا که حرفی فاقد نقطه و پیچش و سرکش و... است- نشانه‌ای می‌داند که تفسیر آن «فقر و تهیدستی» و حرف «میم» را نشانه‌ای دال بر دلتنگی می‌داند و ترکیب این دو حرف، یعنی «أم» را نشان‌دهنده حال صوفی

پاکباز می‌داند که در وجودش تهیدستی و دلتنگی باهم جمع شده‌اند با این‌حال، مولانا این درویش فقیر را «اُمّ بود» یا مادر هستی می‌داند که مایه و پایه هستی دیگران است:

چون الف چیزی ندارم ای کریم جز دلی دلتنگ تر از چشم میم
این الف و ین میم اُمّ بود ماست میم اُمّ تنگست، الف زو نر گداست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۳۰/۶-۲۳۲۹)

برخی از نشانه‌های شمایی در آثار مولانا، تشبیه و استعاره‌هایی است که اگر چه اختصاص به زبان عرفانی وی ندارد - و احیاناً پیشینیان نیز از آن‌ها استفاده کرده‌اند- اما بیان مولانا از آنها لطف و تازه‌گی خاصی دارد. به‌عنوان نمونه «نهنگ» نزد مولانا نشانه‌ای است که تفسیر آن «عشق» است؛ عشق نهنگی عظیم است که در دریای دل شناور است و هر دو جهان را فرو می‌بلعد:

عشق گشاید دهن از بحر دل هر دو جهان را بخورد چون نهنگ

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۴۹۹: ۱۷۵)

نهنگ عظیم عشق از دریای دل سر بر می‌آورد و هر دو جهان را در کام خود فرو می‌برد تفسیر این نشانه را می‌توان: قدرت و عظمت عشق و حقارت و ناچیزی همه موجودات در برابر آن دانست. در جای دیگری، گامی فراتر نهاده و از تشبیهی نامأنوس و غریب استفاده کرده و به جای نهنگ، «اژدها» را نشانه عشق می‌داند؛ اژدهایی که آدم‌خوار و سنگ‌خوار است:

جامه صبر می‌درد عقل ز خویش می‌رود مردم و سنگ می‌خورد عشق چو اژدهای تو

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۲۱۵۷: ۸۰۹)

تفسیر این نشانه را می‌توان «بی‌رحمی، خونخواری، بی‌ملاحظه بودن و وحشی بودن عشق نسبت به اهل عشق» دانست. در جای دیگری «نهنگ» و «ماهی» نشانه‌ای است که تفسیر آن «عاشق» است:

این ناب و آب چرخ چو سیل است بی‌وفا من ماهیم نهنگم عمانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۶، غ ۴۴۱: ۲۰۳)

جهان مادی و گذرا ظرفیت عاشق را ندارد بنابراین او در آرزوی جهانی فراخ و متناسب با عظمت وجودی خود است. تفسیر این نشانه، غربت و دلخستگی عاشق در جهان مادی و آرزوی او برای رسیدن به جهان معنوی و روحانی در عین قدرت و صلابت و اراده استوار اوست.

این تفسیرها را می‌توان نشانگر تجربه عمیق عرفانی مولانا از عشق الهی دانست که ویژگی‌های این عشق را به‌خوبی به‌تصویر می‌کشد. ویژگی‌هایی مانند هیمنه و هیبت عشق و محو شدن هر دو جهان در برابر آن، بی‌رحمی و توّحش و طغیان فوق‌العاده نیروی عشق و یا قدرت‌بخشی و وسعت‌دادن آن به وجود عاشق که همه این‌ها را می‌توان در یک کلام به «جلال عشق» تعبیر نمود.

یکی دیگری از نشانه‌های شمایی در آثار مولانا را می‌توان «نور» دانست. غالباً «نور» در آثار مولانا نشانه‌ای است که برای توصیف حقیقت وجود حضرت الوهیت به‌کار رفته است. مولانا خدا را نور همه نورها می‌داند که خارج از او هام و تصورات بشری است:

از همه او هام و تصویرات دور نور نور نور نور نور نور

(مولوی، ۱۳۷۸: ۶/۲۱۵۶)

شباهت میان «نور» و «حضرت حق» علاوه بر قرآن کریم، در ادبیات صوفیه و نیز فلسفه اسلامی از سوی بسیاری از حکما و عرفا مطرح گردیده است. مولانا با رویکردی تقریباً نو، وجهه جمالی و جلالی خدا را در تشبیه نور به هم می‌آمیزد؛ او خدا را نوری می‌داند که در آینه جهان تابیده است؛ هم خود زیباست و هم جهان را زیبا و روشن ساخته است علاوه بر این جمال و زیبایی، وجهه جلالی او در این است که همه جا در سیطره اوست هیچ‌جا نمی‌تواند پنهان از او باشد و هیچ‌کس نمی‌تواند از قلمرو او بگریزد البته مولانا خاطر نشان می‌سازد که این زیبایی و خجستگی روی حضرت حق است که نمی‌گذارد که عاشق جای دیگری برود:

ای شش‌جهت زنورت چون آینه است شش‌رو وی روی تو خجسته از تو کجا گریزم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴/۴۳)

در اینجا «نور» نشانه‌ای است که تفسیر آن علاوه بر زیبایی و روشنایی حضوری است که همه جا را احاطه نموده و همه ابعاد جهان ماده بواسطه آن نور آشکار و معلوم می‌گردد. از این نشانه‌پردازی مولانا می‌توان پی‌برد که در خداشناسی عرفانی او خدا، بواسطه حضورش در تمام ارکان کائنات، به اعماق همه آنها علم دارد و ظهور ماسوی‌الله مستلزم ظهور نور اوست. از سوی دیگر زیبایی و درخشش موجودات، عاریتی و انعکاسی از زیبایی و درخشش خداست مولانا در جایی دیگر خدا را «نورِ نورِ دل» می‌خواند که فراتر از نور عقل و حس است:

نور نور چشم خود نور دلست نور چشم از نور دلها حاصلست
باز نور نور دل نور خداست کز نور عقل و حس پاک و جداست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۷/۱-۱۱۲۶)

نور حسی نشانه‌ای از نور مافوق خود و در حکم سایه آن است و نورهای مافوق به همین ترتیب به‌صورت سلسله‌مراتبی، نشانی از «نور حق» هستند و در نهایت این نور حق نشانی است از وجود خدا. این نشانه‌پردازی نیز بیانگر آن است که در خداشناسی عرفانی مولانا وجود خدا بواسطه تنزلات وجودی، آشکار می‌شود و ظهور او ذومراتب است و انواری که بر وجود او دلالت دارد، اگرچه از جهتی نشانه و آیت اوست، ولی از جهتی دیگر حجاب و مانعی در شناخت او به‌شمار می‌رود.

مولوی مساله فنا (فنا‌ی صفاتی و افعالی) را از طریق نشانه «آفتاب» بیان کرده است. آفتاب که با تابش خود به‌مرور زمان سنگ را به «لعل بدخشان» تبدیل می‌گرداند، در زبان عرفانی مولانا نشانه‌ای شمایی از خداوند است که از طریق تجلی و فیضان بر دل سالک، تمامی صفات او را از میان بر می‌دارد و صفات الهی جانشین آن می‌شود:

آفتاب رخس امروز زهی خوش که بتافت که هزاران دل از او لعل بدخشان شده‌است

(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۱۰)

در اینجا آفتاب نشانه‌ای است که تفسیر آن، تربیت باطنی و دگرگون‌ساختن جان سالکان است که منجر به فنا‌ی صفاتی و ذاتی آنها می‌شود. این تغییر در صفات، موجب رشد سالک

شده و ارزش وجودی او را بالا می‌برد. پس آفتاب در اینجا در حکم کیمیا و اکسیر عشق است که جان سالک را از حلی به دیگر تبدیل می‌کند.

مولانا در دفتر پنجم مثنوی در حکایتی فانی‌شدن عاشق در معشوق را با همین تمثیل «آفتاب و سنگ» بیان می‌کند در این حکایت عاشق - مانند سنگی که در اثر تابش آفتاب تماماً به لعل تبدیل گردیده و چیزی از سنگ‌بودنش باقی نمانده - چنان در معشوق فانی شده که از خود تهی گشته و از معشوق پُر شده است:

... گفت من در تو چنان فانی شدم	که پُرم از تو ز ساران تا قدم
بر من از هستی خود جرنام نیست	در وجودم جز تو ای خوش‌گام نیست
... همچو سنگی که شود کل لعل ناب	پر شود او از صفات آفتاب
وصف آن سنگی نماند اندرو	پر شود از وصف خور او پشت و رو

(مولوی، ۱۳۷۸: ۶/۵-۲۰۲۰)

پس از این تبدیل صفات و دگرذیسی، چنانچه آن لعل خود را دوست بدارد، در حقیقت به آفتاب عشق ورزیده و یا اگر آفتاب به آن لعل عشق بورزد، به خود عشق ورزیده است (مولوی، ۱۳۷۸: ۲۹/۵-۲۰۲۷). بدینسان در اثر این اتحاد و پیوستگی در صفات، انانیت از عاشق برمی‌خیزد و اگر عاشق بگوید من خود معشوقم، در گفته خود صادق است همان‌طور که «انالحق» منصور حلاج ناشی از نورانی‌بودن وجودش و به واسطه اتحاد صفاتی بین خود و حق بود در حالی که فرعون نیز همین «انالحق» را از روی «انانیت» و تاریکی وجود خود به کار می‌برد:

پس شاید که بگوید سنگ انا	او همه تاریکی است و در فنا
گفت فرعونی انا الحق، گشت پست	گفت منصوری انالحق و برست...
این انا هو بود در سرّ ای فضول	ز اتحاد نور نه از رای حلول

(مولوی، ۱۳۷۸: ۶/۵-۲۰۳۴)

در این حکایت «آفتاب» نشانه‌ای است که تفسیر آن، گداختن جان سالک در کوره طریقت است بنابراین سلوک همراه با صبر و ریاضتی است که مستلزم نوعی جهاد باطنی است که نتیجه آن استحاله صفات سالک به «صفات الله» است. با این تفسیر در این نشانه‌پردازی مولانا، کوشش سالک را لازمه رسیدن به کمال می‌داند و معتقد است که رهرو طریقت، ابتدا می‌بایست «سالک مجذوب» باشد و نه «مجدوب سالک». بنابراین کسی که فرعون درونی خود را از طریق ریاضت و تربیت اِماتِه نکرده، نمی‌تواند لاف انا الحق بزند. در حقیقت سالک در فرآیند این ریاضت به اندازه‌ای که خود را از دست می‌دهد، خدا را به دست می‌آورد و به اندازه‌ای که از خود باقی دارد، خدا را از دست می‌دهد:

جهد کن تا سنگیت کمتر شود	تا به لعلی سنگ تو انور شود
صبر کن اندر جهاد و در عنا	دم به دم می بین بقا اندر فنا
وصف سنگی هرزمان کم می‌شود	وصف لعلی در تو محکم می‌شود
وصف هستی می‌رود از پیکرت	وصف مستی می‌فزاید در سرت

(مولوی، ۱۳۷۸: ۴۲/۵-۲۰۳۹)

با این ملاحظه آفتاب، نشانه‌ای است که تفسیر آن، حقیقتی سرشار از غناست که سالک با نظر در عظمت غنای آن، در برابر آن دچار فقر و تهی‌شدگی (از دست‌دادن خود) می‌شود و درویشی در این معنا را می‌توان مقدمه‌ای برای فنای صفاتی سالک در «صفات الله» دانست. ملاحظه می‌گردد که تفسیر نشانه آفتاب در موارد مذکور، وجوه متعددی پیدا کرده است و گاه مدلول‌های متنوع در ذهن مخاطب درهم تنیده می‌شوند این گونه نشانه‌های شمایی از آنجا قراردادی و نمادین نیستند، نشانه‌های انگیخته محسوب می‌شوند که ذهن مخاطب در ایجاد معنا اثرگذار است و معنای نشانه را می‌تواند با استنتاج و تفسیر خود بیابد (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۲).

نشانه‌های شمایی در زبان عرفانی مولانا از انگیختگی یا قابلیت تفسیرهای جدید از سوی مخاطب برخوردار است. مولانا با در نظر گرفتن رابطه‌ای جدید میان دال و مدلول و توجه به رابطه‌ای که میان نشانه و معنا و نیز رابطه‌ای که میان نشانه و مخاطب وجود دارد، نشانه‌های تکراری در ادبیات صوفیه اعم از تشبیهات و استعاره‌ها را به نشانه‌های انگیخته تبدیل می‌کند و

روح تازه‌ای در آنها می‌دهد و بدین ترتیب با این گونه نشانه‌پردازی خاص موجب آشکارشدن معناهای تازه‌ای نزد مخاطبان می‌گردد که از خوانشی به خوانش دیگر متفاوت می‌گردد.

نقش نشانه‌های نمایه‌ای در زبان عرفانی مولانا:

نشانه‌های نمایه‌ای در زبان مولانا اغلب نشانه‌های فرازبانی‌اند که در مقایسه با نشانه‌های زبانی، یافتن آنها در متن، نیاز به تعمق و دقت بیشتری از سوی مخاطب دارد و به نظر می‌رسد در بسیاری از موارد بصورت ناخودآگاه در زبان گوینده و شاعر به کار می‌رود. این نشانه‌ها با آشکارساختن روش ویژه یک شاعر یا گوینده در بیان مقاصد خود و نیز سبک اندیشه وی، مدلول‌های مهمی را در شناخت لایه‌های پنهان اندیشه و شخصیت وی به دست می‌دهد.

به‌عنوان مثال، اوزان ضربی و شورانگیز در دیوان شمس را می‌توان نشانه‌ای از فوران و هیجان درونی مولانا دانست که با تجربه‌های عمیق او متناسب است. همچنین عدول مولانا از سنت‌های ادبی و زبانی و عدم توجه به قالب و ساختار شعر از قبیل مراعات قافیه، وزن و تعداد ابیات غزل و مواردی از این دست را می‌توان نشانه روحیه تقلیدستیزی و هنجارشکنی مولانا دانست که این‌گونه عادت‌ستیزی‌ها از فرم به محتوا نیز سرایت می‌کند. تغییر مرجع ضمیر از متکلم وحده به دوم شخص و وجود «من سیال» به‌ویژه در غزلیات شمس نیز نشانه‌ای از حال فنا و بیخودی شاعر است.

استفاده از قالب روایت و پیوستگی شیوه روایت‌پردازی در مثنوی معنوی، تصویرسازی‌ها، استفاده از تمثیل‌ها و تشبیه‌های نو و نامأنوس و در عین حال گیرا و جذّاب، نشانه‌ای است از قدرت بیان و توانایی‌های ذهنی شاعر در ارائه یک نظام فکری منسجم در قالب شعر و نیز نشانه‌ای است از همدلی و همراهی و آگاهی شاعر نسبت به حال و وضع مخاطب خود در یک منظومه تعلیمی و اهتمام مولانا به تعلیم و تربیت عرفانی مخاطبان عام و اهمیت این مسأله نزد مولانا.

کثرت کلماتی مانند: «نقل، نبات، شکر، شیرینی و...» و یا «خوشا، طرب و...» و...، در برابر قلت کلماتی مانند: «زهر، تلخ، نمک و...» و یا «آه دریغ و...» به‌ویژه در دیوان شمس می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای باشد از وجه انبساطی عرفان مولانا که شاعر دارای مشرب اهل بسط و احیاناً پیرو مکتب خراسان (مذهب اصحاب سکر) بوده است.

کثرت لغات عربی و وفور نسبی امثال و تعبیرات مأخوذ از زبان عربی و پاره‌ای مختصات انشایی و نحوی عربی و نیز وجود ابیات عربی یا ابیات مُلَمَّع در دیوان کبیر و مثنوی و به‌ویژه عربی‌مآبی بخش‌هایی از مثنوی که مشحون از لغات قرآنی و الفاظ برگرفته از احادیث است (رک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱/۱۸۳ و ۱۷۲ و ۲۳۷)، می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای از علاقه و آشنایی نسبتاً وسیع مولانا با ادب عربی و توغّل قابل‌ملاحظه وی در دواوین شعرا عرب و نیز کتب لغت و بلاغت عربی و نیز نشانه تعمق وی در قرآن و احادیث و لطائف و اسرار آن باشد. وفور لغات و تعبیرات مأخوذ از قرآن مانند «اواه» (مثنوی: ۶/۸۸۴) {برگرفته از آیه ۹ / سوره توبه}، «حُقُب» (مثنوی: ۶/۱۱۲۸) {برگرفته از آیه ۶۰ سوره کهف}، عُرْجون (مثنوی: ۵/۲۸۰۶) {برگرفته از آیه ۳۹ سوره یس}، «ناقور» (مثنوی: ۴/۷۳۲) {برگرفته از آیه ۸ سوره مدثر} و...^۱ - همچنین نشان می‌دهد که سعی مولانا در تطبیق دیدگاه‌های صوفیه با معارف و معانی قرآنی، مستلزم استعانت از الفاظ قرآنی و به‌کارگیری آنها در سخن اوست. (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱/۱۸۵)

مسامحات لفظی و بی‌مبالاتی مولانا را در رعایت دقائق مربوط به لفظ و زبان و تصرّف در صورت الفاظ و طرز استعمال آنها به‌ویژه در مثنوی - که از مختصات صرفی و نحوی در مثنوی محسوب می‌شود - می‌توان نشانه‌ای از بی‌اهمیتی لفظ و کارکرد ابزاری آن در برابر اهمیت معنا و هدف نزد مولانا دانست. علاوه بر این، این مسامحات لفظی نشانگر تنگی مجال و زبان‌گوینده در تقریر و بیان مقاصد خود است که در جوش‌جوش افکار و معانی بلند عرفانی نمی‌تواند به لفظ بیان‌دیشد. مانند به‌کار بردن «فشاند» (مثنوی: ۵/۱۱۸۸) به‌معنای فشاندن، «شناس» (مثنوی: ۶/۴۳۰۸) به‌معنی «شناخت»، «خواه» (مثنوی: ۶/۴۵۲۸) به‌معنی خواست، «نواز» (مثنوی: ۶/۴۵۲۸) به‌جای نواخت، «مستیان» (مثنوی: ۳/۶۷۸) به‌جای مستان، «بلندآویزان» (مثنوی: ۲/۶۶۳) به‌جای بلندآویزان (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱/۴-۱۷۳) یا به‌کار بردن فعل مفرد بجای فعل جمع مانند «لوت خوردند و سماع آغاز کرد» یعنی آغاز کردند (مثنوی: ۲/۵۲۹) یا «مادرانشان خشمگین گشتند و گفت» یعنی گفتند (مثنوی: ۳/۱۵۹۲) یا «درفتادند و سر و سر باد داد» یعنی باد دادند (مثنوی: ۶/۱۳۵۱) و... و یا از استفاده از کلمه‌های «عتیب» به‌جای عتاب (مثنوی: ۲/۲۱۵۶)، «اعتمید» به‌جای اعتماد (مثنوی: ۶/۲۱۹۴)، «حجیب» به‌جای حجاج (مثنوی: ۳/۱۰۵۱) «حجیب» به‌جای حجاب (مثنوی: ۳/۴۵۱۳) «حسیب» به

^۱ - برای تفصیل در خصوص استفاده مولانا از عبارات قرآنی ر. ک به: زرین‌کوب، سرّ نی. ج ۱، ۶-۱۸۵.

جای حساب (مثنوی: ۴۵۱۳/۳).^۱ این گونه بی‌اعتنایی مولانا نسبت به انتخاب کلمات و طرز استفاده آنها حاکی از ناپروایایی صوفی‌مآبانه وی در بیان مقاصد و بی‌قیدی‌اش نسبت به سنت شعرا پیشین در تقریر معانی بلند عرفانی است.

وجود برخی از اصطلاحات و تعبیرات مربوط به علوم فقه و فلسفه و کلام و طب و نجوم و... در اشعار مولانا به ویژه در مثنوی چشم‌گیر است. در این میان مباحث فقهی و کثرت و تنوع بیشتری دارد و علاوه بر الفاظ و تعبیرات، مباحث مربوط به اصول احکام فقه نیز در سخن گوینده انعکاس دارد. مانند: استنشاق و استنجا (مثنوی: ۲۲۲۱/۴)، تحرّی قبله (مثنوی: ۲۲۸۵/۵)، درّه (مثنوی: ۳۷۴۲/۴)، دون‌القلّین (مثنوی: ۳۳۰۹/۲)، رامی (مثنوی: ۱۶۶۵/۱)، ضمان (مثنوی: ۱۵۲۴/۶)، مستحاضه (مثنوی: ۱۷۹۷/۲) یا اشاره به قاعده طرد و عکس (مثنوی: ۴۱۸۰/۶) دوران و قیاس (دیوان شمس ۸۲۵۹/۲) تنقیح مناط (مثنوی: ۷۱۷/۶)، نص و قیاس نزد مجتهد (مثنوی: ۳۵۸۱/۳)، ضرب منجر به فوت طفل (مثنوی: ۱۵۱۶/۶)، دیه قتل خطا (مثنوی: ۱۵۱۴/۶) قول شاهد نزد قاضی (مثنوی: ۲۸۶۸/۶)، حد و تعزیر (مثنوی: ۱۵۱۱/۶) و خُلُع و مبارا (مولوی ۱۳۷۸: ۳۸۵۲/۳) که همگی دلالت بر اشراف و آگاهی مولانا بر مباحث فقهی دارد. این مسائل با چنان عمق و دقتی بیان شده که در تبخّر گوینده در این مباحث جای تردیدی نمی‌گذارد. و این خود نشانگر آن است که مولانا با وجود اشراف بر مباحث دقیق و قواعد فنی فقهی، رویکرد فقهی را کنار نهاده و به عرفان و تصوف روی آورده است. به عبارت دیگر مولانا با به‌کارگیری این تعبیرات فقهی، چه‌بسا تعمداً می‌خواهد نشان دهد که خود بر علم شریعت به طور کافی و وافی اشراف دارد اما آنچه مقصود وی است علم طریقت یا همان تصوف و عرفان است.

وجود این تعابیر و اصطلاحات و اشارات فقهی در ضمن یک متن عرفانی که قصد گوینده آن تعلیم اصول تصوف و عرفان به مخاطب خود است، نشانه‌ای است که شاید مدلول دیگر آن حضور برخی از اهل مدرسه و متشرعین در حلقه درس مولانا و توجه وی به آنها در بخشی از اشعار خود، برای نشان‌دادن همدلی با آنها و احیاناً جذب ایشان به مسلک تصوف است.

^۱ - برای تفصیل در این خصوص، رک به: زرین‌کوب، سرّنی. ج ۱ صص ۸-۱۷۷.

مدلول دیگر این نشانه می‌تواند تماس و نیاز هر روزینه مخاطبان با این گونه مباحث و رواج و اهمیت این گونه مسائل نزد مخاطبان مولانا باشد که مولانا را خواسته یا ناخواسته به طرح چنین مباحثی واداشته است. تفسیر دیگر این نشانه، اثرگذاری گروهی از مخاطبان اهل فقهات در حلقه درس مولانا، بر وی و ذهن و زبان او و تاثیرپذیری شخصی همچون مولانا از آنان است که خود این مساله استیلای فضای فقهاتی بر عصر و جامعه مولانا را نشان می‌دهد.

نتیجه:

مولانا با نوعی هنجارشکنی و تقلیدگریزی، زبان عرفانی خود را لزوماً تابع سنت‌ها و میراث ادبی گذشتگان قرار نمی‌دهد. وی با زبانی طربناک و فرح‌بخش، بسیاری از نمادها و نشانه‌های زبانی را در معنایی کاملاً متفاوت با تفسیرهای مرسوم و معهود به کار می‌بندد. تازگی عناصر زبانی و نوپردازی در نمادها و نشانه‌های زبانی در ذهن و زبان مولانا را می‌توان ناشی از تجربه‌های دست‌اول و عمیق شاعر دانست که جنبه شخصی داشته و آنها را از کسی نگرفته است. نمادواژه‌های متداول در ادب عرفانی در زبان مولانا آنچنان روح تازه‌ای به خود می‌گیرند که مخاطب در مواجهه با آنها احساس می‌کند که با نمادواژه‌هایی کاملاً نو روبرو شده است. علیرغم بی‌مبالاتی مولانا در رعایت دقائق مربوط به لفظ و زبان، قدرت بیان شگفت‌انگیز و تبحر وی در استفاده از تمثیل‌ها و تشبیه‌های عمیق و کارآمد - به عنوان نشانه‌های زبانی - به‌ویژه در مثنوی، علاوه بر آن که نشانه‌ای فرازبانی از اهتمام و علاقه جدی وی به تربیت معنوی مخاطبان و همدلی با آنان است، هم‌چنین نشانگر روش مناسب و جذاب مولانا در روایت-پردازی است که با استفاده از شیوه‌ی داستان در داستان و با آوردن روایت‌های میانی، بارها داستان اصلی را قطع می‌کند و فقره‌های فرعی زیادی را در خط روایت می‌گنجاند که این خود نشانه‌ای است از این که هدف اصلی مولانا در سرودن مثنوی نه صرفاً توجه به قصه‌گویی و جنبه سرگرم‌کنندگی آن، بلکه در حقیقت واداشتن مخاطب به یادگیری اصول طریقت و معانی بلند عرفانی بوده است.

منابع و مأخذ:

- ۱- قرآن مجید.
- ۲- استیس، والتر ترنس. ۱۳۷۹. عرفان و فلسفه. ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی. چ ۵. تهران. سروش.
- ۳- جیمز، ویلیام. ۱۳۷۲. دین و روان. ترجمه: مهدی قائمی. چ ۱. تهران. انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- ۴- زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۶. سرّنی. ج ۱. تهران. انتشارات علمی.
- ۵- زمانی کریم، شرح مثنوی زمانی، کریم. ۱۳۷۸ شرح جامع مثنوی. دفتر دوم و چهارم. تهران. اطلاعات
- ۶- شایگان فر، حمید. ۱۳۸۰. نقد ادبی. تهران. دستان.
- ۷- شفلر، ایزریل. ۱۳۶۶. چهار پراگماتیست. ترجمه: محسن حکیمی. چ ۱. تهران. نشر مرکز.
- ۸- شمیسا، سیروس. ۱۳۷۸. نقد ادبی. تهران. فردوس.
- ۹- فروزانفر، بدیع الزمان. بی تا. شرح مثنوی شریف. ج ۱. تهران. زوار.
- ۱۰- عین القضاة همدانی. ۱۳۷۹. زبده الحقائق. ترجمه: مهدی تدین. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- ۱۱- غنی، قاسم، ۱۳۷۵. تاریخ تصوف در اسلام، ج ۲. تهران. انتشارات زوار.
- ۱۲- قشیری، ابوالقاسم. ۱۳۶۷. رساله قشیریه. ترجمه: بدیع الزمان فروزانفر. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۳- گوهرین، سیدصادق. ۱۳۸۲. شرح اصطلاحات تصوف. تهران. زوار.
- ۱۴- گیرو، پی ر. ۱۳۸۳. نشانه شناسی، ترجمه: محمد نبوی. تهران. مؤسسه انتشارات آگاه.
- ۱۵- لاهیجی گیلانی، محمد. ۱۳۸۱. شرح گلشن راز. چ ۲. تهران. نشر علم.
- ۱۶- مک کوئیلان، مارتین. ۱۳۸۴. پل دومان. ترجمه: پیام دانشجو. تهران. نشر مرکز.
- ۱۷- مولوی بلخی، جلال الدین. ۱۳۷۸. مثنوی معنوی. به تصحیح: نیکلسون، تهران، انتشارات ناهید.

- ۱۸- ----- .۱۳۸۶. کلیات شمس. به تصحیح: بدیع الزمان فروزانفر. تهران
شرکت‌ناب پارسه.
- ۱۹- نوپا، پل. ۱۳۷۳. تفسیر قرآنی و زبان عرفانی. ترجمه: اسماعیل سعادت. ج ۱. تهران.
نشر مرکز دانشگاهی.
- ۲۰- یثربی، سید یحیی. ۱۳۷۰. فلسفه عرفان. ج ۲. قم. دفتر تبلیغات اسلامی.
- 21- Barths, Roland. 1985. *L'Aventure demiologique*. Parisi. Seuil.
- 22- Hawks, Terence (1992) structuralism and semiotics. Londen:
routledge.
- 23- Innis, Robert E. 1985. *semiotics: An Intrductor Anthology*.
Bloomington. Indian university press.
- 24- Karmpen, Martin and [et. al.], editors. 1987. *Classics of Semiotics*.
new York. Plenum Press.
- 25- Larsen, S. E. 1994“*Semiotics*” in R. E Asher, editor-in-chief. *The
Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Pergamon Press.
- 26- pierce, charles sanders. 1958. *collected writings*, combridge: Harvard
university.
- 27- saussure, Ferdinand de. 1922. *Cours de linguistique cenerale*. Edited
by tullio de mauro. Paris. payot.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.