

## نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانه نمادهای حیوانی در غزلیات شمس

علی صفایی<sup>۱</sup>  
رقیه آلیانی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۹۴/۷/۲۱

تاریخ تصویب: ۹۵/۳/۳۱

### چکیده

شاعران عارف به‌ویژه مولوی، برای بیان عرفان عملی و القای مضامین ناب عارفانه، ناچار به استفاده از زبان خاصی بودند؛ بنابراین، با بالا بردن ظرفیت زبانی و استفاده از نمادهای عرفانی، سعی در انتقال این مفاهیم عمیق داشتند. از سوی دیگر، برای دریافت دلالت‌های ضمنی نمادهای اشعار مولوی، ناگزیر باید به روابط میان نشانه‌ها توجه کرد که از جمله آن‌ها روابط تقابلی است؛ چراکه دریافت الگوهای فکری مولوی، متضمن بررسی روابط تقابلی، نحوه گزینش و روش برخورد با روابط است. تقابل‌های دوگانه، اساس نظریه ساختارگرایی است که توجه حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، روایت‌شناسی، فلسفه و... را به خود جلب کرد. این

<sup>۱</sup>. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول). Safayi.ali@guilan.ac.ir

<sup>۲</sup>. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. aliani.roghaye@gmail.com

تقابل‌ها، ژرف ساخت متن را نمایان می‌کنند و با تحلیل و بررسی آن‌ها می‌توان به دنیای تفکر شاعر دست یافت. در این مقاله، نگارندگان به روش توصیفی-تحلیلی، جفت‌های تقابلی نمادهای حیوانی را در غزلیات شمس بررسی می‌کنند. آنچه در بخش تقابلی حائز اهمیت است، نحوه گزینش نمادها و هنجارشکنی در روابط تقابلی است. مطابق نتایج، رابطه‌های تقابلی در غزلیات شمس، در چهار دسته سلبی، ایجابی، دووجهی و میانه نمود یافته است که تقابل‌های میانه و دووجهی، نشانگر هنجارشکنی و پویایی در جفت‌های تقابلی هستند. همچنین در این مقاله، روابط تقابلی از سه منظر الگو، کنش و دگردیسی بررسی می‌شود. در مقوله الگوها، جفت‌های خاموشی/قیل‌وقال، روح/جسم، عقل/عشق و... در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند که این مسئله، بیانگر دغدغه‌های اندیشگانی مولوی درباره این مؤلفه‌هاست. در بخش کنشی، کنش‌ها در چهار مقوله رنگ، صدا، مکان و حرکت نمود یافته‌اند که اغلب، دلالت‌های ضمنی‌نماد، با کارکرد کنش‌ها در یک راستا قرار می‌گیرند؛ برای مثال، باز جان با شنیدن صدای موسیقی و طبل عشق آرزوی دیدار معشوق در او زنده می‌شود و به‌همین دلیل، حرکت مسیح‌وار باز، با رنگ سفید و مکان آن تطابق پیدا می‌کند. در نقطه مقابل باز، کلاغ با داشتن رنگ سیاه، حرکت روبه‌پایین و مکان مردار، مبین تطابق کنش‌ها با دلالت ضمنی‌نماد است. درنهایت، روح تعالی بخش مولوی معتقد است که این دوگانگی‌ها زمانی از میان برمی‌خیزند؛ اما در مواردی، این دگردیسی‌ها در جهت عکس پیش می‌روند که این مسئله، ناشی از پویایی و هنجارشکنی‌های عرفان مولوی است. گذر متن غزلیات شمس از حالت مکانیکی به دینامیکی نیز منوط به ساختار شکنی‌های موجود در دلالت‌های قراردادی است.

**واژه‌های کلیدی:** مولوی، عرفان، نشانه‌شناسی، تقابل دوگانه، نماد

حیوانی.

## مقدمه

یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های ساختارگرایان، تقابل‌های دوگانه است که ریشه در نظریات سوسور دارد. در این نظریه، معنای هر واژه در نظام نشانه‌ای، منوط به روابط تقابلی است و با تحلیل تقابل‌ها در متن است که می‌توان به ایدئولوژی و مدل‌های ضمنی نویسنده یا شاعر دست یافت. سوسور نظام نشانه‌ای را منفرد و مجزا مطرح نمی‌کند؛ بلکه از ارزش نشانه‌ها در روابط درون هر نظام سخن می‌گوید و معتقد است ارزش هر نشانه، به واسطه تقابل او با سایر اجزای درون متن نمود می‌یابد. سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش نشانه‌ای، از مثال بازی شطرنج استفاده می‌کند که در آن، ارزش هر مهره بسته به مکان آن و در تقابل با مهره‌های دیگر شکل می‌گیرد. از دید سوسور، «مفاهیم به گونه‌ای اثباتی و به موجب محتوایشان تعریف نمی‌شوند؛ بلکه به گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزا ارزش می‌یابند. آنچه مشخص‌کننده هر نشانه است، به بیان دقیق، بودن آن چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند» (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۱۵). با این توضیح، بررسی تقابل‌های دوگانه در شعر شاعران، راهی برای دریافت فضای فکری هر شاعر یا نویسنده است. مولوی نیز از شاعران عارفی است که سخنان عرفانی را مربوط به عالم ماورا و فراتر از محسوسات می‌داند؛ چراکه وسعت عالم عشق و معنا، اجازه بازتاب در زبان عادی را نمی‌دهد. از این رو، برای بیان تفکر متافیزیکی و عوالم وحدت، از نماد بهره می‌گیرد. همچنین شور و هیجان موجود در غزل‌ها، به تحولی چشمگیر در حیطه زبانی مولوی منجر شده است؛ به طوری که زبان بر اندیشه و معنا مقدم شده و کارکرد پیام‌رسانی خود را از دست داده است؛ بنابراین، غزل‌های مولانا از حالت قراردادی و تک‌معنایی خارج شده‌اند و معنای تقابلی به غزل‌ها وارد شده است که بخشی از نیمه پنهان فکری و الگوهای عرفانی مولوی، از طریق همین تقابل نمادها نمایان می‌شود. مقاله حاضر، به روش توصیفی-تحلیلی، نمادها را در روابط تقابلی از منظر الگو، کنش و دگردیسی بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد مولوی برای برجسته و ممتاز کردن الگوی مثبت و متعالی، از الگوی منفی و نزولی بهره می‌گیرد که از میان الگوهای تقابلی متعدد، تقابل الگوی عقل و عشق، برای شاخص کردن الگوی عشق مورد توجه مولوی است؛ چراکه مولانا خود عاشق و رنج کشیده این مسیر

پرتلاطم بود. این پیر بلخ، سیر تکاملی آدمی را منوط به کیمیای عشق می‌داند و عقل را سد راه سلوک و مانع عروج وجود آدمی به اصل خود تلقی می‌کند. در مقوله کنش‌ها، نشانه‌های موجود در محور هم‌نشینی نکته‌ای چشمگیر است؛ چرا که مولوی، نماد متعالی و فرورونده را با کنش‌های برین و نزولی مطرح می‌کند؛ اما در نهایت، مولوی برای افرادی که روحیه کمال‌جویانه دارند، مقوله دگردیسی را مطرح می‌کند. اگرچه در مواردی این دگردیسی در جهت عکس پیش می‌رود، این مسئله ناشی از پویایی عرفان مولوی و در وجهی دیگر عزم و اراده ضعیف آدمی است.

### پیشینه و ضرورت تحقیق

مطابق بررسی‌ها، تاکنون به تقابل‌های دوگانه نمادهای حیوانی در غزلیات شمس به‌طور جامع پرداخته نشده است؛ اما می‌توان در این زمینه به مقاله‌هایی اشاره کرد؛ از جمله: «تحلیلی از مبانی نظریه تقابل در هستی در مثنوی مولانا» از مهدی دهباشی، که با عنایت به دیدگاه ابن عربی، به بررسی تقابل‌های اولیه هستی در مثنوی پرداخت و آن‌ها را تقابل مرآتی نامید. محمدصادق بصیری در «حکمت اضداد در مثنوی مولوی»، با تکیه بر حکایت‌های مثنوی، به جلوه‌های گوناگون تضاد در نظام آفرینش پرداخت. نگین بی‌نظیر در «فروریزی تقابل‌ها و اصالت نگرش نسبی در دستگاه فکری»، نگرش نسبی تقابل‌ها در حکایت‌های مثنوی را تبیین کرد و نشان داد دوقطبی بودن تقابل‌ها، به ایستایی در دلالت‌های ضمنی و تکثیر معنا منجر می‌شود. زهرا حیاتی در «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولوی»، به نمود عناصر متقابل، نه با بیان مستقیم، بلکه با شگردهای مختلف بیانی و بلاغی پرداخت. مریم شریف‌نسب نیز در «بررسی تقابل مرگ و زندگی در دیدگاه مولانا»، با نگاهی کلی به تبیین نظر عارفان مبنی بر گذر از زندگی مادی برای وصال جانان پرداخت. به‌طور کلی، پیش‌پژوهش‌ها درباره تقابل بر پایه مثنوی صورت گرفته و به غزلیات شمس کمتر توجه شده است. به‌همین دلیل، بررسی این روابط در غزلیات شمس ضروری به‌نظر می‌رسد. در مقاله حاضر، با نگاهی وسیع‌تر، تقابل‌های حیوانی از منظرهای الگو، کارکرد دوگانه سلبی و ایجابی، هنجارشکنی در تقابل‌ها،

**کنش و دگردیسی** بررسی می‌شود. براساس نتایج، در مقوله‌الگوها، بسامد استفاده از الگوی عاشق  $\neq$  نااهل، بیشتر از الگوهای تقابلی دیگر است؛ چراکه مولوی معتقد است نااهلان و ناقصان، قابلیت دریافت نکات و ظرایف اسرار مردان راه حق را ندارند و به دلیل محرومیت از عنصر پویای عشق، به آن‌ها اجازه ورود به دریای عشق و وصال داده نمی‌شود. همچنین در این بخش، تقابل‌ها در دو بخش سلبی و ایجابی بررسی می‌شوند. نکته حائز اهمیت در این بخش، هنجارشکنی در نمادهاست که کارکردهای دووجهی و میانه نمادها، نشانگر این مطلب است. همچنین تقابل از منظر کنش‌ها، صدا، حرکت و رنگ بررسی می‌شود. نتایج در این بخش نشان می‌دهد کنش حرکتی در مقایسه با بقیه مؤلفه‌ها حوزه گسترده‌ای دارد؛ چراکه عرفان و عشق، دو مقوله‌ای است که هر دو پویایی و تحرک را می‌طلبد و این دو عنصر نیز در وجود مولانا تجلی یافته است؛ اما در پایان، با مقوله **دگردیسی** نشان داده شده است که درنهایت، با حرکت نمادهای ناقص به سوی کمال، وحدت در جهان حاکم می‌شود.

### تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های دوگانه، مهم‌ترین اساس نظریه ساختارگرایی است که اولین بار نیکلای ترویتسکوی، واج‌شناس، از این اصطلاح استفاده کرد و آن‌را برای تمایزهای واجی به کار گرفت (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۹۸)؛ اما به‌طور قطع نمی‌توان آغاز دقیق آن را مشخص کرد؛ زیرا پیشینه تقابل‌های دوگانه به انسان‌های اولیه برمی‌گردد که برای شناخت طبیعت و جهان، از مفاهیم متضاد بهره می‌گرفتند. به بیان چندلر (۱۳۸۶: ۱۵۹)، «انسان حداقل از دوره کلاسیک، به اهمیت تقابل‌های دوتایی پی برده است؛ برای مثال، ارسطو در متافیزیک، تقابل‌های اساسی را بدین شکل اعلام می‌کند: صورت- ماده، طبیعی- غیرطبیعی، فعال- منفعل، کل- جزء، وحدت- کثرت، قبل- بعد، وجود- عدم».

سجودی (۱۳۸۲: ۲۷)، هویت اصلی نشانه‌ها را در ارتباط با یکدیگر در درون نظام می‌داند: «تحلیل ساخت گرایانه، تأکید بر روابط ساختاری است که در هر لحظه به‌خصوص از تاریخ، در درون یک نظام دلالت‌گر جنبه کارکردی دارند و نقش‌مند هستند. تکیه

سوسور، بر روابط تقابلی در درون نظامی کلی است. او به‌خصوص بر تمایزهای تقابلی بین نشانه‌ها تأکید می‌کند؛ تمایزهایی مثل: طبیعت / فرهنگ، مرگ / زندگی، روبنا / زیربنا. رومن یاکوبسن با تأثیرپذیری از نظریات سوسور و تروبتسکوی معتقد است اولین کنش‌های یادگیری کودکان، از طریق تقابل‌های دوگانه شکل می‌گیرد. «به‌نظر می‌آید دوگانه‌انگاری، ریشه‌های عمیقی در پیشرفت بشر داشته است. یاکوبسن و هله مشاهده کرده‌اند که درک تقابل دوتایی، اولین فعالیت منطقی در کودکان است» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۸). همچنین تقابل‌های دوگانه، زیرساخت فرهنگ و اسطوره را تشکیل می‌دهد که این زیربنا در باورها و فرهنگ‌های گوناگون میان خوبی / بدی، روشنایی / تاریکی، خیر / شر و... دیده می‌شود. براین اساس، استراوس، مبنای تفکر انسان‌های اولیه برای شناخت از جهان و اساس شکل‌گیری اساطیر را تقابل‌های دوگانه تلقی می‌کند. «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی، خلق تقابل‌هاست... و کنش‌های فرهنگی ما، از این تقابل‌ها نشئت می‌گیرد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

اما در زمانی این تقابل‌ها موجب نظم امور می‌شوند و با دگردیسی نمادهای سلبی به نمادهای مثبت و ایجابی، در نقطه‌ای به وحدت می‌رسند. «تقابل‌های دوشقی می‌توانند برای نظم‌بخشیدن به نامتجانس‌ترین عناصر به کار روند و به‌همین دلیل است که دوشقی‌گرایی تا این حد در نوشته‌ها فراگیر شده است» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۵). درنهایت، این تقابل‌ها به تولید معنا منجر می‌شوند. همان‌طور که یاکوبسن معتقد است: «واحد‌های زبانی، توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مربوط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها در تولید معنا نقشی بنیادی دارند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

### مؤلفه‌های تقابلی در نمادهای حیوانی

در این بخش، چگونگی استفاده مولوی از روابط تقابلی نشان داده شده است که در سه مقوله الگو، کنش‌ها و دگردیسی نمود می‌یابد.

## ۱. تقابل از منظر الگوها

تقابل‌ها از سویی برمنبای الگوهای فکری مولوی نمود یافته است که در این موارد، مضامین خموشی / قیل و قال، روح / جسم، عقل / عشق و... در تقابل با هم قرار می‌گیرند. نتایج بحث نشان می‌دهد که گستره الگوی تقابلی عاشق / ناهل، در دستگاه فکری مولوی نمود بیشتری یافته است که این امر، اهمیت این موضوع در بافت فکری مولوی را نشان می‌دهد؛ زیرا از نظر عارفانی مانند مولوی، تنها عاشقانی که از بدن‌امی در کوی عشق بیمی ندارند، قابلیت سیر و سلوک پیدا می‌کنند و به ناهلان و نامحرمان اجازه ورود داده نمی‌شود. براین اساس، موارد تقابلی از منظر الگوها در ادامه بررسی می‌شوند.

### ۱-۱. خموشی / قیل و قال

خاموشی و کتمان اسرار، از نکات بنیادی و اساسی عارفان است و از مؤلفه‌های مهم در رسیدن به حق محسوب می‌شود. در این میان، مولوی نیز به این مقوله توجه وافری دارد. مولوی فواید خاموشی را برای حیطه‌های مختلفی از جمله درک‌نداشتن مستمعان، بیان‌ناپذیری مفاهیم عرفانی، ناتوانی شاعر در القای آن به مخاطبان، واصلان من عرف الله کل لسانه، ریاضت نفس و... به کار می‌گیرد. در حوزه نمادهای حیوانی، باز در این دیدگاه در تقابل با بلبل قرار می‌گیرد. وی با برجسته کردن صفت خموشی باز، به مذمت قیل و قال عارفان (بلبلان) می‌پردازد؛ زیرا تنها عاشقان بازصفت که خموشی را پیشه خود قرار داده‌اند، شایستگی تماشای شاه را دارند؛ در حالی که بلبلان سخنور در زندان به سر می‌برند. در ابیات زیر، مولوی با تکیه بر قیل و قال بلبل، جنبه سکوت باز را برجسته می‌کند و بلبل را نماد سالکانی می‌داند که تنها اهل قیل و قال‌اند و دست از تعلقات دنیوی برنداشته‌اند؛ اما بازان، نماد عارفان اصلی هستند که با من عرف الله کل لسانه، به خاموشی رسیده‌اند و چشم خود را از تعلقات دنیوی بسته‌اند:

رو رو که نه‌ای عاشق، ای زلفک و ای خالک  
ای نازک و ای خشمک پابسته به خلیخالک  
خامش کن و شه را بین چون باز سپیدی تو  
نی بلبل قوالی در مانده در این قالک<sup>۱</sup>

هله ای باز، کله باز ده و پر بگشا      وقت آن شد که بر دولت پاینده زنی  
همچو منصور تو بردار کن این ناطقه را      جو زنان چند برین پنبه و پاغنده زنی  
(۲۶۶۱)

## ۱-۲. عاشق / معشوق

تقابل میان آهو و شیر در زبان متعارف رواج دارد. در آثار مولوی نیز آهو در بیشتر ابیات، در تقابل با شیر قرار می‌گیرد. آنچه در بخش تقابلی شیر و آهو حائز اهمیت است، عوض شدن رابطه‌های چشمگیر کنشی میان این دو نماد است. کنش رفتاری طبیعی شیر، حمله‌وری آن است که در مصراع اول نمونه‌ی شعری زیر به کنش طبیعی پنجه‌نهادن شیر برای شکار آهو سخن به میان آمده است. در این مورد شیر معشوق، با پنجه‌های قدرتمند خود بر آهوی عاشق حمله‌ور می‌شود؛ اما نکته‌ی چشمگیر، در تغییر کنش رمندگی و گریزان بودن آهو است که نه تنها در این شرایط، از کنش رمندگی خود استفاده نمی‌کند، بلکه خود را تمام و کمال در اختیار شیر معشوق قرار می‌دهد و از خونخواری شیر، احساس رضایت و خرسندی دارد. از دیدگاه عرفانی، این رابطه را می‌توان به فنا تعبیر کرد.

جو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش      که ای عزیز شکارم چه خوش بود بخدا  
(۹۸)

چون بزند گردنم سجده کند گردنش      شیر خورد خون من ذوق من از خوردنش  
(۱۱۱۲)

اما در مقوله‌ی هنجارشکنی، مولوی از کنش منفی شکارگری شیر به‌عنوان «حمله‌های خوش» یاد می‌کند؛ زیرا حمله‌وری شیر سبب پراکنده‌شدن مشک معرفت می‌شود.

کجاست شیر شکاری و حمله‌های خوشش؟      که پر کنند ز آهوی مشک صحرا را  
(۱۰۸)

از موارد دیگر هنجارشکنی، مربوط به کنش‌های اصلی شیر یعنی درندگی و حمله‌وری این حیوان است که در بخش هنجارشکنی، به آهو منتقل می‌شود. از این‌رو، در ساختار غزل زیر که کاملاً فضای سورنالیستی دارد و با شرایط این جهانی تطابق ندارد، رابطه‌ی میان شیر و آهو عوض می‌شود و کنش تاخت‌وتاز و شکارگری که از خصیصه‌های ویژه شیر



است، به آهو منتقل می‌شود. بدین ترتیب، آهوی عارف یا عاشق به سوی شیر شمس حمله‌ور می‌شود:

آهوایی می‌تاخت آنجا بر مثال ازدها      بر شمار خاک شیران پیش او نخجیر بود  
دیدم آنجا پیرمردی طرفه‌ای روحانی‌ای      چشم او چون طشت خون‌وموی او چون شیر بود  
دیدم آن آهو به ناگه جانب آن پیر تاخت      چرخ‌ها از هم جدا شد، گویا تزویر بود  
(۷۶۳)

البته سلطه و هراس شیر نر از آهو، در غزلی دیگر به صراحت دیده می‌شود که آهو نه تنها از شیر نمی‌گریزد، بلکه شیر نر بر اثر بیم و هراس، در مقابل آهو تسلیم شده است:

یکی آهوی جان‌پرور برآمد از بیابانی      که شیر نر ز بیم او زند بر ریگ سوزان دم  
(۱۲۰۶)

همان‌طور که اشاره شد، نکته حائز اهمیت در روابط تقابلی، تغییر کنش‌های موجود در الگوهاست که این هنجارشکنی، در ابیات زیر با تغییر کنش نمادین نمود یافته است؛ چرا که شیر برخلاف سایر بخش‌های غزلیات، در نقش عاشق و عارف به کار گرفته شده است و از سطح دلالت‌های قراردادی شیر معشوق و آهوی عاشق فراتر رفته و آهو را نماد معشوق و شیر را به عارفان و عاشقان واقعی دانسته است:

اگرچه شیر گیری دلا می‌ترس از آن آهو      که شیرانند بیچاره مر آن آهوی مستش را  
(۱۳۵)

همچنین این الگو در بستری دیگر به صورت تقابل چرخ و صعوه نمود می‌یابد. کاربرد نماد چرخ در غزلیات، تنها در یک مورد و در تقابل با صعوه برجسته می‌شود. البته چه بسا این تقابل را بتوان در جثه و قدرت چرخ در برابر ضعف صعوه پنداشت. در مورد زیر نیز صعوه را می‌توان به عاشقان ضعیفی تعبیر کرد که قصد دایگی معشوق را دارند:

چون جدا گشت عاشق از معشوق      نیمه‌ای خنده بود و نیمی درد  
صعوه پرشکسته‌ای دیدی      بیضه چرخ زیر پر پرورد؟  
(۴۹۳)

### ۱-۳. عقل / عشق

از جمله موضوعات و مباحثی که در متون عرفانی به آن پرداخته شده، دیدگاه تقابلی عقل و عشق است که مولوی در مواردی، برای برجسته کردن مؤلفه متعالی عشق، عقل شیطانی و جزئی را در تقابل با آن قرار می‌دهد؛ زیرا عقل ناقص و محدود، پاسخگوی عشق نامحدود نیست. براین پایه، در ساختار شعر زیر، عشق با سلطه‌گری خود در تمایز با عقل جزئی ناتوان قرار می‌گیرد؛ چراکه عشق در مقابل باد، قابلیت پرواز و تحرک و پویایی خود را از دست می‌دهد و تنها عاشقان استوار در راه عشق قابلیت ایستادگی دارند که نهایت این ریاضت‌ها تبدیل به بسط عاشق می‌شود. البته قابل ذکر است که نیش پشه را می‌توان با آسیب‌های عقل هم‌نوا دانست. همچنین در این مورد، تقابل میان پشه و پیل به صراحت دیده می‌شود. پشه صاحب عقل جزئی، تحمل سختی‌ها و ریاضت‌ها را ندارد؛ اما سالکان و عاشقان واقعی (پیلان) در برابر ناملایمات راه عشق استوارند:

ناگه برآید **صرصری** نی بام ماند نه دری      زین **پشگان** پر کی زند چونک ندارد **پیل** پا

(۸۵)

مولوی در بیت زیر به رمزگشایی پرداخته است:

در **صرصر** عشق **عقل** **پشه** ست      آنجا چه مجال عقل‌ها بود

(۷۵۶)

در مواردی دیگر، مولوی به دراج و بلبل اشاره می‌کند و وجه منفی آن را در تقابل با بلبل نشان می‌دهد. با رمزگشایی مولانا از بلبل به عشق و وصال، چه بسا بتوان دراج را به عقلی تعبیر کرد که در برابر عشق زبون و خوار است؛ اما دراج در *منطق الطیر*، در وجه مثبت به صورت دریافت‌کننده ندای حق تعبیر شده است. به بیان شفیعی کدکنی، دراج «کسی است که به معراج‌الست بر شده و تاج‌الست را بر فرق بلی دیده‌است» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۷۴):

عشق معراجی ست سوی بام سلطان جمال      از رخ عاشق فروخوان قصه معراج را

بس کن ایرا بلبل عشقش نواها می‌زند      پیش بلبل چه محل باشد دم دراج را؟

(۱۲۲)

### ۱-۴. عقل / نفس اماره

بانگ سگ، یکی از ویژگی‌های ذاتی این حیوان است که نقش ویژه پاسبانی این حیوان را تبیین می‌کند. مولوی از این مقوله، برای القای مفاهیم خود استفاده کرده است. در مورد زیر، سگ به صورت مثبت و به عقل تعبیر شده است و بانگ آن نیز با سگ عقل معنا می‌شود. از آنجا که اصل عقل از جهانی دیگر است، این عقل قدرت برخورد با نفس و مصون ماندن از آن را دارد. در اینجا مولوی از سگ عقل سخن می‌گوید. هنگامی که آدمی در خواب غفلت به سر می‌برد، گرگ نفس از این فرصت برای حمله به رمه (انسان) استفاده می‌کند؛ اما در اینجا سگ عقل با بانگ خود و هشدار ناگهانی، خبر گرگ نفس را به جان آدمی می‌دهد تا از خود محافظت کند. از این رو، بانگ سگ سبب بیداری شبان یا جان می‌شود. سگ عقل، بیدارکننده و پاسبان بعد حقیقی آدمی است. وارنر به تقابل میان گرگ و سگ اشاره می‌کند و گرگ را انعکاس درون آدمی می‌پندارد. «هرچند ترس از گرگ، بازتاب طبیعی آدمی است، اما شخصیت دوستانه و مهربانانه سگ، بارها در اساطیر و افسانه‌ها مطرح شده است و نشان می‌دهد این حیوان، بیدارکننده و واکنش‌های کینه‌توزانه است» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۴۱):

رمه خفتست و همی گردد گرگ از چپ و راست      سگ ما بانگ زند تا که شبان برخیزد  
این مجابات مجیرست در آن قطعه که گفت      بر سر کوی تو عقل از سر جان برخیزد  
(۵۵۲)

### ۱-۵. روح / جسم

اعتقاد به تقابل روح و جسم - که شاید به دوگانگی ماهیت وجود آدمی برمی‌گردد - در نظام فکری مولوی تأثیر گذاشته و این مسئله، دستمایه‌ای برای القای الگوهای عرفانی او شده است. در ساختار غزل زیر، بلبل نماد جان و روحی است که با جغد تن و نفسانیات در تضاد است. جایگاه روح و جان نیز در باغ و چمن عالم غیب است؛ اما جغدها از عوالم غیب بی‌خبرند و به تعلقات خود وابسته‌اند:

گویی که زر کهن من چه کنم بخش کن      من به سما می‌روم نیست زر آن جا روا  
جغد نه‌ای بلبلی ار چه در این منزلی      باغ و چمن را چه شد سبزه و سرو صبا

کسی که جغد صفت شد در این جهان خراب      ز بلبلان بپرید و به گلستان نرسید  
(۵۵۹)

با وجود این، انسان نباید ناامید شود؛ چراکه فضل و عنایت خداوند او را به عالم بیکرانه  
می‌رساند:

تو بلبل چمنی، لیک می‌توانی شد      به فضل حق، چمن و باغ با دو صد بلبل  
(۱۱۷۴)

این مقوله در نماد شیر و گربه نیز نمود می‌یابد. شیرزاده اصل وجود آدمی و زاده شیر  
حق است که سنخیتی با انبان جسم ندارد؛ ولی گربه در انبان جسمانیت خود اسیر شده  
است. از این رو، شیر روح برای رهایی از انبان تن و عروج، باید از کنش دریدن استفاده  
کند. گربه در ایران باستان و فرهنگ مسیحیت، در وجه منفی نمود یافته است و این  
تأثیرپذیری را چه بسا بتوان بر ناخودآگاه مولوی مشاهده کرد. در ایران باستان، گربه «جزء  
خرفستران گرگ سرده است» (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۲۶).

همچو گربه عطسه شیری بدم از ابتدا      بس شدم زیر و زبر کو گربه در انبان نهاد  
گفت ار تو زاده شیری نه‌ای گربه، بر آ      بر در انبان، شیر در انبان درون نتوان نهاد  
(۴۷۸)

نفس اگر چون گربه گوید که: «میاو»      گربه‌وارش من در این انبان کنم  
(۴۷۸)

شایان ذکر است که مولوی به قراردادهای اکتفا نمی‌کند؛ بلکه از قرارداد گربه نفس به  
گربه جان گذر می‌کند. با این توضیح، در بیت زیر کنش میان شیر و گربه عوض شده  
است؛ به طوری که وقتی گربه جان «میاو» می‌گوید، شیر (عاشق) با تمام ابهت و شجاعت به  
خود می‌لرزد. البته حکایتی مبنی بر آفریده شدن گربه از عطسه شیر وجود دارد. «پس موش  
پیدا آمد به کشتی اندرون... خدای عزوجل مر نوح را فرمان داد تا دست بر پشت شیر  
برمالید، این گربه از بینی شیر بیرون افتاد، آن همه موشان را خورد» (عبداللهی، ۱۳۸۱:  
۵۵۴).

گربه جان عطسه شیر ازل      شیر لرزد چون کند آن گربه مو  
(۱۸۵۱)

### ۱-۶. عاشقان / بی‌خبران (نااهلان / نفس پرستان)

شیران عاشق، به دلیل بر خورداری از عنصر عشق، خونخوارند؛ زیرا عشق، شجاعت و بی‌باکی را در وجود آدمی می‌پروراند؛ اما یوزان نامحرم، نااهلانی هستند که به دلیل بهره‌مند نبودن از عشق، به پنی‌ر شهوت بسنده کرده‌اند. با این توضیح، عنصر شکارگری نیز مختص نمادهای متعالی شیر است، نه یوزان ضعیف. نماد حیوانی یوز، در اغلب فرهنگ‌ها به صورت مثبت (نگهبان و ارتباط آن با نور خورشید) نمود یافته است؛ اما این حیوان در ایران باستان از زمره خرفستران محسوب می‌شود. این مسئله چه‌بسا برخاسته از ناخودآگاه مولوی باشد. «طبق بندهش، پلنگ جانوری اهریمنی است و کشتن آن کاری بسیار نیک است» (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۸۹). البته در ابیات زیر، تداعی معانی خون‌جگر خوردن شیر عاشق را می‌توان به دلیل جدایی از معشوق دانست:

ما خون جگر خوردیم چون شیر  
چون یوز نه عاشق پنی‌ریم

(۱۵۱۶)

نخوردم جز جگر و دل که جگر گوشه شیرم  
نه چو یوزان خسیسم که بود طعمه پنی‌ریم

(۱۳۶۴)

اما مولوی، خود دلیل خونخواری شیران عاشق را رمز‌گشایی می‌کند:  
زان خورد خون‌جگر عاشق زیرا شیر است  
شیردل کی بود آن کوز جگر بگریزد

(۵۵۵)

جز خون دل عاشق آن شیر نیشامد  
من زاده آن شیرم، دل جویم و خون خوادم

(۱۳۳۳)

پنی‌ر شهوت، غذای اصلی یوز است؛ پس عشق او نیز از روی شهوت است:  
هرچه به عالم خوشی شهوتست  
همچو پنی‌ر آفت هر یوز شد

(۵۷۱)

اما وجه دیگر تقابل، از منظر تاخت و تاز است که هیچ یوزی در طریق عشق نمی‌تواند گام‌های شیر عاشق را دریابد:

ای جلال‌الدین بخشب و ترک کن املا، بگو      که «تک آن شیر را اندر نیابد هیچ یوز»  
(۱۰۴۰)

این الگو در نماد شیر و کفتار نیز نمود می‌یابد. در نمونهٔ زیر، قطار عاشقان از معشوق (ساربان) درخواست تسامح و نرمی می‌کند؛ چراکه شیران عاشق از مشکلات سلوک آگاه هستند؛ اما کفتار صفتان، بی‌خبران طریق عشق و عاشقی محسوب می‌شوند. از این‌رو، مستان واقعی برای رسیدن به بیشهٔ معنا، خواستار مدارا و نرمی هستند.

ساربان! آهسته، بهر هر دلخسته      کن مدارا آخر کاندرا این قطاریم  
اندرین بیشه ستان، رحم کن بر مستان      گرنی ما چو شیریم، هم نی چو کفتاریم  
(۱۵۰۹)

برو در بیشه معنی چو شیران      چه یار روباه و کفتار گشتی؟  
(۲۲۴۳)

تقابل نمادهای روباه و شیر نیز بر این قرار است. روباه نماد انسان‌های وابسته به تعلقات نفسانی است که برای عشق ورزیدن، از عقل خود استفاده می‌کنند؛ بنابراین، تنها عاشقان پاکباز (شیران نر) قابلیت قدم گذاشتن در بیشه‌زار عشق و وصال را دارند. بر این اساس، برای رفتن در بحر عشق، نفس و عقل جایگاهی ندارند و برای سیر در دریای عشق باید روباه نفس را منهدم کرد. مولوی در این باره می‌گوید:

ساحل نفس رها کن به تک دریا رو      کاندرا این بحر خوف نهنگی نبود  
کار روبه نبود عشق که هر روباه را      حمله شیر نر و کبر پلنگی نبود  
(۳۳۵)

روبه عقل گرچه جهد کند      ره بدان صارم الزمان نبرد  
جان فدا عشق را، که او دل را      جز به معراج آسمان نبرد  
(۵۳۲)

در نمونه شعری زیر، خانه، خانه عشق و وصال است که عاشق از هجرانش خون گریه می‌کند. به بنده عاشق توصیه می‌شود که از پاک و ناپاک بودن خود نباید واهمه‌ای داشته باشد؛ چرا که معشوق حق تعالی بخشاینده گناهان است؛ به شرطی که بنده (شیر) دشمن خود را (نفس اماره = روباه) که راهزن خانه عشق و وصال است، خوار و زبون کند و اگر شیر بنده از این چالش شکست بخورد، در برابر حق تعالی و معشوق بدنام می‌شود. در فرهنگ مسیحیت، «روباہ نماد حیلہ گری است و نیرنگ‌های شیطان را می‌رساند» (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۸۵).

اگر پاکی و ناپاکی، مرو زین خانه‌ای زاکی  
تویی شیر اندرین درگه، عدو راه تو روبه  
گناهی نیست در عالم تو را ای بنده چون رفتن  
بود بر شیر بدنامی از این چالش زبون رفتن  
(۱۶۸۱)

پس برای دستیابی به بحر غیب، باید از شست روباه نفس و تعلقات نفسانی رها شد و خود را به پنجه شیر معشوق سپرد.

چه باشد شست روباهان به پیش پنجه شیران  
بدران شست اگر خواهی، برو، در بحر پیوستی  
(۲۲۰۴)

بر اساس این وجوه تقابلی، تنها عارفان و عاشقان حق می‌توانند در دریای امن حق شناور باشند و دریای عشق و وصال برای ناهلانی (کلاغان) که در خشکی دنیای مادی زندگی می‌کنند در حکم نابودی است. شیمل در این زمینه نوشته است: «آب نشانه خداوند است؛ اما هر کسی راز او را در نمی‌یابد. خداوند فیض و لطف خود را به صورت آب حیات در مؤمنان متجلی ساخت» (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۱۴).

هست دریا خیمه‌ای، در وی حیات  
بط را، لیکن کلاغان را ممت  
(مولوی، ۱۳۸۹، ۵: ۷۶۷)

در این الگوی تقابلی، مولوی برخلاف سایر بخش‌های غزلیات، دست به هنجارشکنی می‌زند و باز را در وجه سلیبی به کار می‌گیرد. باز ناهل، بصیرت خود را به سبب بسته بودن چشمش (به خاطر شیوه تربیتش) از دست داده است و قابلیت بهره‌گیری از عوالم گسترده عشق را ندارد؛ اما بلبل عاشق به دلیل آگاهی از عالم عاشقانه آرام و قرار ندارد و همواره ناله سر می‌دهد. در حالی که باز به دلیل چشم‌دوختگی منفعل است و در قبض به سر می‌برد.

چه کند سرو و باغ را چو نظر نیست باز را      تو ز بلبل فغان شنو که وی است اختیار تو  
(۱۸۸۴، ۲۲۰۴)

این هنجارشکنی، در تقابلی نمادهای باز و بط نیز نمود یافته است؛ چراکه این بار، باز برخلاف سایر نقش‌هایی که مولانا به آن می‌دهد، در نقش شیطان و ناهلی ظاهر می‌شود که بط را به خشکی نفسانیات دعوت می‌کند؛ اما عاشق بط‌صفت، این دعوت را نمی‌پذیرد؛ چراکه آب برای او دژ محکمی محسوب می‌شود. این مسئله بیانگر برخورد دینامیکی و پویا در روابط تقابلی است که سبب هنجارگریزی‌ها معنایی شده است.

باز به بط گفت که صحرا خوشست      گفت شبت خوش که مرا جا خوشست  
(۲۹۷)

دیو چو باز آمد ای بطن شتاب      هین به بیرون کم روید از حصن آب  
باز را گویند رو رو باز گرد      از سر ما دست دار ای پای مرد  
(مولوی، ۱۳۸۹، ۳د: ۳۲۰)

## ۱-۲. روح/ نفس

تنها مورد تقابلی حیوانی ماهی با مار است که با منفی ارائه‌دادن مار، جنبه مثبت ماهی برجسته شده است. در غزل زیر، از آنجا که حقیقت وجودی مخاطب یعنی مار نفسانیات یا ماهی روح مشخص نیست، این نوع افراد مایه ننگ و عیب هستند. البته از لحاظ مکانی نیز می‌توان به این تقابل اشاره کرد؛ چراکه ماهی در آب زندگی می‌کند و آب عنصر حیات و باروری و نوزایی است؛ اما مار وابسته به زمین پست و سرد است. تقابل میان مار و ماهی در انجیل نیز آمده است. «من (مسیح) به (حواریون) می‌گویم که سؤال کنید تا داده شوید، طلب کنید تا بیابید... پس کدام یک از شما پدر باشد و پسر ماهی طلب کند، مار به او دهد به عوض ماهی» (انجیل، ۱۳۷۵، لوقا، ۱۱: ۳۴).

تو عیب ما را کیستی؟ تو مار یا ماهیستی      خود را بگو تو چیستی؟ چیزی بده درویش را  
(۱۳۶)

تا مار زمین باشی، کی ماهی دین باشی؟      مارا، چو شدی ماهی، پس حمله به دریا کن  
(۱۷۰۸)



دایم اندر آب کار ماهی است      مار را با او کجا همراهی است

(مولوی، ۱۳۸۹، د ۳: ۴۳۸)

مولوی در *فیه مافیه* نیز به تقابل میان ماهی و مار اشاره می‌کند: «آدمی مسکین که مرکب است از عقل و شهوت. نیمیش فرشته و نیمیش حیوان. نیمیش مار و نیمیش ماهی. ماهیش سوی آب می‌کشاند و مارش سوی خاک، در کشاکش و جنگ است» (مولوی، ۱۳۹۰: ۷۲).

### ۱-۸. بسط / قبض

ناتوانی کلاغان در درک آواز بلبل، سبب تباین معنایی میان این دو پرنده می‌شود. کلاغان، بی‌خبر از عوالم عشق و عاشقی، در زمستان قبض به سر می‌برند و از ناله‌های عاشقان مست در فصل بهار بی‌خبرند؛ چراکه «کلاغان به زمستان دنیای مادی وابسته‌اند» (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۷۰)؛ اما بلبلان در مستی عشق خوش و خرم هستند. پس شبکه‌ی نشانه‌ای زاغ، کلاغ، فراق، خار، خرابه و بهمن، نشانگر هجران از معشوق (قبض) و نشانه‌های بلبل، مست، گلستان، بهار و عذار بیانگر وصال (بسط) به معشوق شمس تبریزی هستند.

چه داند و چه شناسد نوای بلبل مست      کلاغ بهمنی و لک‌لک یابانی

(۲۶۳۹)

ز فراق گلستانش چو در امتحان خارم      برهم ز خار چون گل سخن از عذار گویم

همه بانگ زاغ آید به خرابه‌های بهمن      برهم از این چو بلبل، صفت بهار گویم

(۱۵۵۸)

### ۲. تقابل از منظر کنش‌ها

در فضایی دیگر، روابط تقابلی بر مبنای کنش‌ها شکل می‌گیرد که این مؤلفه‌ها در سه مقوله مکان، صدا، رنگ و حرکت تحلیل و تبیین می‌شود.

### ۲-۱. کنش مکانی

دلالت منفی جغد، معنای آرمانی باز را که همان جان الهی است، برجسته می‌کند. رابطه‌ی تمایزی میان جغد و باز، از منظر مکانی نمایان است. جایگاه باز در بالا و در کنار سلطان و

پادشاه است؛ درحالی که جغد در ویرانه و پستی مسکن می‌گزیند. در غزل زیر، جغدها دنیاپرستانی هستند که در ویرانه‌ی دنیا از حقیقت وجودی خود دور شده‌اند و برای خود اصل و منشأ قائل نیستند. از این‌رو، ندای طبل شهباز که بیانگر ندای ارجعی است، برای جغد آشنا نیست و جغد را به‌سوی اصل و منشأ خود راهنمایی نمی‌کند. احمد غزالی این مسئله را چنین تبیین می‌کند: «اگر مرغ جان آشنا باشد، چون آواز طبل ارجعی بشنود پرواز گیرد و بر بلندترجایی نشیند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۴۰۸).

ندا آمد به جان از چرخ پروین	که بالا رو چو دردی پست منشین
ندای ارجعی آخر شنیدی	از آن سلطان و شاهنشاه شیرین
در این ویرانه جغدانند ساکن	چه مسکن ساختی ای باز مسکین

(۱۸۳۰)

همچنین در ابیات زیر، حرکت باز از کنش مکانی «شاه بی‌آغاز» برای وفای پیمان ازلی عهد الست شروع می‌شود که به‌طور اتفاقی به مانع زندان یا جغد از ویرانه برخورد می‌کند. پس آن را از بین می‌برد و در هم می‌شکند تا بتواند بر پیمان خود وفادار باشد. درنهایت، با نابودی جغد طوطی‌خوار از مکان شاه، تازگی و طراوات مثل عید را با خود می‌آورد.

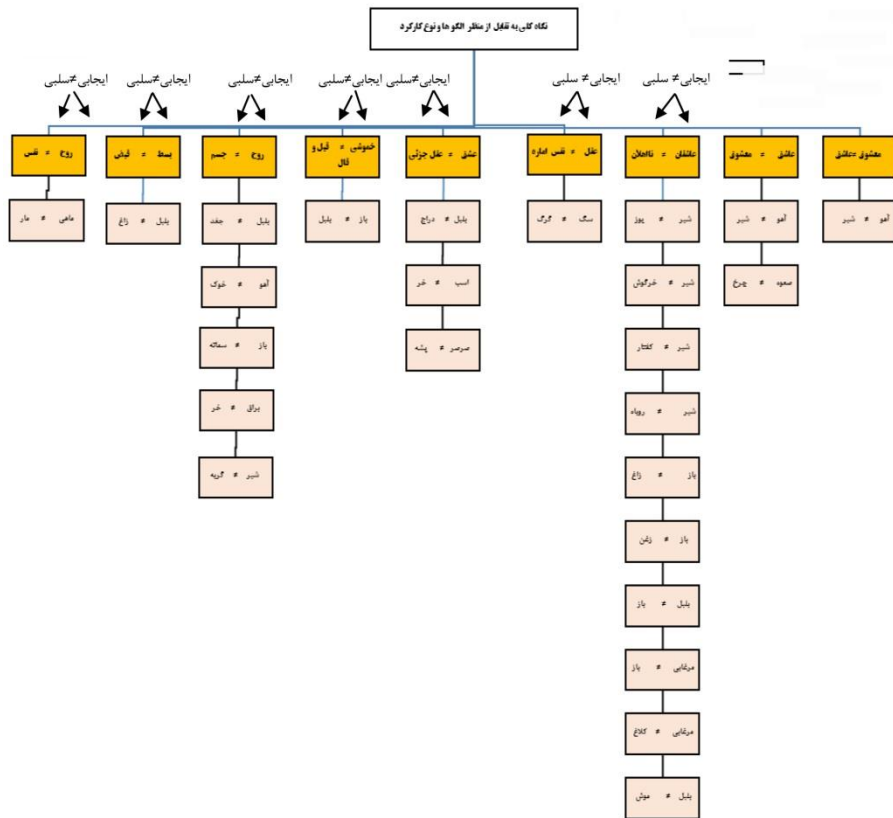
باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم	وین چرخ مردم خوار را چنگال و دندان بشکنم
از شاه بی‌آغاز من پران شدم چون باز من	تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم
ز آغاز عهدی کرده‌ام کاین جان‌فدای شه‌کنم	بشکسته بادا پشت جان‌گر عهد و پیمان بشکنم

(۱۱۵۵)

نمود دیگر تقابل از منظر کنش مکانی، در چغز و موش است. مکان موش‌ها در زیرزمین و تاریکی و ظلمت است. موش صفتان در تاریکی انبار ضمیر ناخودآگاه خود، در قبض و اندوه به سر می‌برند؛ بنابراین، در این زیرزمین، موشان نفسی زندگی می‌کنند که نور معنویت و بصیرت ندارند. «عالم زیرزمین با دیوها و غول‌هایش، با خدایان بدسگالش نشانگر ناخودآگاه است» (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۴۶۷). از دیدگاه عرفانی، موش‌ها را می‌توان انسان‌های وابسته به مادیاتی دانست که مانند قارون در قعر چاه نفسانیات اسیر شده‌اند؛ اما عیسی صفتان به اصل و منشأ نور در آسمان چهارم که جایگاه خورشید است، عروج

می‌کنند. براین اساس، مکان چغز روح در آب حیات بخش است؛ اما موش تن در زیرزمین سرد و تاریک زندگی می‌کند.

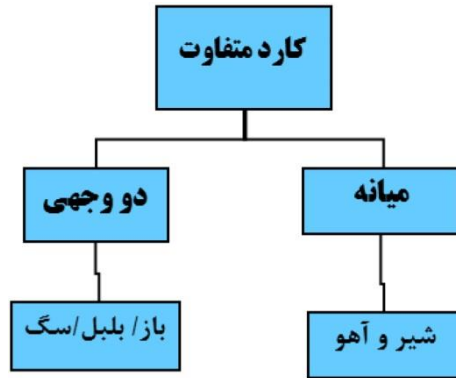
چغز جان در آب خواب بیهشی  
 رسته از موش تن، آید در خوشی  
 گر نبودی جذب موش گنده مغز  
 عیش‌ها کردی درون آب، چغز  
 (مولوی، ۱۳۸۹، د: ۶: ۹۱۴)



شکل ۱. نگاه تقابلی نمادها از منظر الگوها و کارکرد

همان‌طور که در جدول فوق مشاهده می‌شود، در میان الگوهای تقابلی متنوع، مقوله تقابلی عاشق و ناهل، بسامد بیشتری دارد؛ بنابراین، دغدغه مولوی حول محور این تقابل است؛ چراکه عارفانی مانند مولوی معتقدند که تنها عاشقان واقعی با شنیدن ندای ارجعی

می‌تواند به‌سوی میدان عشق الهی عروج کنند و ناهلان منفعل، به‌دلیل محرومیت از عنصر عشق، قابلیت تکاپو و حرکت را ندارند و همواره در قبض و اندوه به سر می‌برند.



شکل ۲. هنجارشکنی مولوی در کارکردهای تقابلی

کارکرد طبیعی در تقابل‌های دوگانه به‌صورت سلبی و ایجابی نمود می‌یابد؛ اما نوع برخورد مولوی با نمادهای حیوانی به‌دلیل شور و هیجان، روح پرتلاطم و عرفان بسط‌گرایانه او، در جهت هنجارشکنی پیش می‌رود. این کارکرد متفاوت را می‌توان در دو حیطه روابط تقابلی میانه و دووجهی تقسیم کرد. از این‌رو، برای مثال، دو نماد شیر و آهو هر یک در بستری به‌صورت عاشق و در فضایی دیگر به شکل معشوق متجلی می‌شوند. همچنین این هنجارشکنی‌ها، در کنش‌های رفتاری این دو نماد نیز دیده می‌شوند؛ چراکه در بستری آهو به‌سوی شیر حمله‌ور می‌شود و در نمایی دیگر، آهو خود را تمام و کمال در اختیار شیر معشوق قرار می‌دهد. کارکرد دوم، دووجهی بودن نمادهاست. در این مقوله می‌توان به نماد باز اشاره کرد؛ چراکه باز در حالت عادی و در اغلب بخش‌های غزلیات شمس، در تقابل با نماد بلبل و در وجه مثبت نمود می‌یابد؛ اما در تقابل با مرغابی و بلبل، به‌صورت منفی و در قالب شیطان متجلی می‌شود. این تفاوت‌ها نمایانگر دینامیک و پویا بودن روابط است.

## ۲-۲. کنش صدا: موسیقی

یکی از دغدغه‌های بنیادی عارفان از جمله مولوی، مقوله موسیقی و قوه شنیداری است. عارفان به موسیقی علاقه خاصی داشتند؛ چراکه صدای موسیقی برای عارفان تداعی گر گردش افلاک بود. به همین دلیل، عارفان با شنیدن صدای موسیقی، از خود بیخود می‌شدند. با این توضیح، باز جان که متعلق به جهانی دیگر است، با شنیدن صدای طبل، آرزوی دیدار معشوق می‌یابد؛ درحالی که این نغمه‌ها با تن آدمی (غراب) - که متعلق به جهان مادی است - سازگاری ندارد. در این مورد، صدای طبل همان صدای رباب و کنشی است که برای بیدار کردن باز روح از غفلت و رهایی از جسمانیت، سر داده می‌شود. به عبارتی، موسیقی در نظر مولانا امری آسمانی است و خانه عشق را خانه‌ای توصیف می‌کند که در و بامش همه از موسیقی است. او نوای رباب را هم صریر باب بهشت می‌داند و این نوا در ارکستر مولانا نوای خاصی دارد» (شیمل ۱۳۸۲: ۲۹۶-۳۰۰).

رباب دعوت بازست سوی شه باز آ      به طبل باز نیاید به سوی شاه غراب

(۲۵۱)

همچنین براساس بافت غزل زیر، آنچه سبب افتراق میان دو نماد سگ و بلبل شده است، در نغمه خوش و زیبای بلبلان عاشق و بانگ ناخوشایند سگان ریاکار است. شایان ذکر است که در بیت دوم، میان دو واژه بلبل و بلبله، بازی دال‌ها دیده می‌شود. از این رو، ارتباط میان این دو دال را از سویی می‌توان به مستی بلبلان و از سوی دیگر، به نغمه خوانی بلبل، یعنی آواز ریخته شدن شراب از صراحی مرتبط دانست.

در خانه بلبل داریم و صلصل      کز سگ نیاید زیبا نوایی  
نک بلبل حر، نک بلبله پر      برخیز سنقر، تا چند پای  
نوشی ست، می نوش، وز گفت خاموش      وین طبل کم زن، پس ای مرایی

(۲۷۲۹)

## ۲-۳. کنش رنگ

پر سبز طوطی، نشانه سرسبزی، بهار و تازگی است که با زیرساخت اساطیری باروری طوطی هم پیوند است. در غزل زیر، عاشقان واقعی خواستار رهایی از دنیا و سیر به ملکوت

هستند؛ بنابراین، جان طوطی با پر سبز، قصد رفتن به سوی آب حیات را دارد؛ اما تنها با عنصر پویای عشق می‌توان به شکرستان راه یافت (ارواح را دارای بال و سبز تصور می‌کردند). البته اگر شکرستان به بهشت تأویل شود، روح سبز عاشقان به سوی بهشت، یعنی موطن اصلی خود می‌رود. همچنین شبکهٔ نشانه‌ای سبز، آسمان، طوطی و عشق، با مضمون باروری و حیات در کنار هم قرار می‌گیرند:

خیزید عاشقان که سوی آسمان رویم	دیدیم این جهان را، تا آن جهان رویم
چون <b>طوطیان سبز</b> به پر و به بال نغز	شکرستان شویم و به شکرستان رویم
راهی پر از بلاست ولی <b>عشق</b> پیشواست	تعلیمان دهد که در او بر چه سان رویم

(۱۵۵۳)

براین اساس، در غزل زیر نیز نشانه‌های آب حیات، طوطی، نبات و خضر با مفهوم آب حیات و جاودانگی در کنار هم قرار می‌گیرند. به سخن شفيعی کدکنی، «سبزی پرهای طوطی، او را با خضر که نقش بسیار مهمی در میان صوفیه و حتی سلسله‌های مشایخ تصوف دارد، مرتبط می‌کند و جست‌وجوی جاودانگی را که صوفی از طریق فناء فی الله خواستار آن است، به یاد او می‌آورد» (عطّار، ۱۳۸۸: ۱۷۲). با خبر آمدن معشوق، طبیعت جانی دوباره می‌گیرد:

چو طوطیان خبر قند دوست آوردند	ز دشت و کوه بروید صد هزار نبات
جهان پر از خضر سبزپوش دانی چیست؟	که جوش کرد ز خاک و درخت آب حیات

(۲۷۳)

با توضیحات فوق، مولوی در بستری دیگر طوطی را در تقابل با زاغ قرار می‌دهد که در دایرهٔ تداعی‌ها چه‌بسا بتوان این تقابل را در حوزهٔ کنش رنگ تأویل کرد. براین اساس، طوطی با رنگ سبز که نمود حیات و باروری است، از شکر قدسی و حیات‌بخش (حقایق معنوی و اسرار عشق) بهره می‌گیرد؛ اما زاغ با رنگ سیاهش که نمود تاریکی مرگ است، به دنبال مردار بدبو و سیاه است:

من بسازم ولیک کی شاید	زاغ با طوطیان شکر نمی‌خاید
گرچه طوطی خود از شکر زنده‌ست	زاغ را می‌چمین خرد باید؟

(۸۳۰)

در غزلی دیگر، مولوی افتراق و جدایی این دو پرنده را به همراه مدلول‌های آن رمزگشایی می‌کند. مولانا الهامات عالم غیب را به شکر و قند یاد می‌کند که مخصوص طوطی عارف است؛ اما اندیشه‌های بیهوده و نفسانیات، خوراکی زاغ نفسانیات می‌شود:

غذای زاغ سازیدی ز سرگینی و مرداری  
چه داند زاغ کان طوطی چه دارد در شکرخایی؟  
کی است آن زاغ سرگین چش؟ کسی کو مبتلا گردد  
به علمی غیر علم دین، برای جاه دنیایی  
کی است آن طوطی و شکر؟ ضمیر منبع حکمت  
که حق باشد زبان او چو احمد وقت گویایی

(۲۷۷۵)

در نمادهای باز و غراب نیز چنین است؛ زیرا باز سپید (عاشق عارف) به سوی نور و روشنایی یعنی پادشاه صعود می‌کند؛ اما زاغ سیاه (انسان وابسته به تعلقات دنیوی) به سوی گورستان سرد و تاریک نزول می‌کند. «در هندوئیسم، «کالی» الهه وحشتناک ویرانی به رنگ سیاه است» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۱۱۰). در ابیات زیر، دو شبکه نشانه‌ای آفتاب، جان، باز سپید، شه و پران در مقابل گورستان و غراب قرار می‌گیرند که در آن، باز به سوی شه که نشانه قدرت و اقتدار است، عروج می‌کند؛ اما غراب به سمت گورستان مرگ و پوچی هبوط می‌یابد.

به باطن جان جان جان جانی      به ظاهر آفتاب آفتابی  
به سوی شه پری، باز سپیدی      و گر پری به گورستان، غرابی

(۲۱۶۷)

## ۲-۴. کنش حرکت

کنش حرکتی اسب در غزلیات به دو صورت بیان شده است: الف) تاختن اسب به سوی چرخ گردون که آسمان به عنوان مسکن خورشید، عرصه مقدسی به شمار می‌آید. این نوع سیر حرکتی اسب، قابل انطباق با حرکت اسب‌ها در اسطوره‌هاست که از زمین به سوی آسمان بود و اسب، گردونه ایزدان را به سوی آسمان می‌کشید. براین اساس، براق عشق،

واسط میان زمین و آسمان و خواستار جدایی از زمین مادیات به‌سوی میدان عشق الهی (آسمان) است؛ چراکه عنصر والای عشق با زمین پست مادیات سنخیتی ندارد. «اسب‌های عهد باستان به آسمان‌ها پرمی کشیدند تا برای همیشه مقدس بمانند» (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۵۸).  
چون براق عشق عرشی بود زیر ران ما گنبدی کردیم و سوی چرخ گردون تاخیم  
(۱۴۷۶)

صورت دوم که اسب در تقابل با خر قرار می‌گیرد، رابطهٔ کنشی به مسیر حرکت براق از آسمان به‌سوی زمین تغییر می‌یابد. براین اساس، چه‌بسا بتوان گفت اسب برای انجام‌دادن مأموریت - که جدا کردن روح از کالبد خر است - به زمین نزول می‌کند.  
ترک خر کالبد بگوئید کان شاه براق تاز آمد  
نور رخ شمس حق تبریز عالم بگرفت و راز آمد  
(۶۵۴)

چون براق عشق از گردون رسید وارهد عیسی جان زین خر، بلی  
(۲۵۳۹)

مولوی برای بیان حقارت صعوه، این پرنده را از منظر کنش حرکتی در تقابل با جعفر طیار قرار می‌دهد. در اینجا مولوی از ویژگی خاص جعفر طیار برای بیان تعالی بهره گرفته است که این ویژگی را در هیچ پرندهٔ دیگری نمی‌بیند. بدین صورت، به‌صورت ضمنی، دو مسئلهٔ قدرت و ضعف را در تقابل با هم قرار می‌دهد؛ چراکه جعفر طیار در نگاه مسلمانان در نتیجهٔ شهادتی که به آن نائل شد، نوعی تعالی و صعود پیدا کرده است. به‌همین خاطر است که جعفر طیار به باور مسلمانان در قالب پرنده پرواز می‌کند و به‌خاطر خلوص در جهاد و شهادت در عین بعد کمال انسانی، جلوه‌ای دیگر نیز به خود می‌گیرد و به پرنده‌ای مبدل می‌شود. از این رو، چه‌بسا بتوان صعوه را به انسان‌های وابسته به دامی (تن) تعبیر کرد که بدون عنایت معشوق، قابلیت حرکت به‌سوی عاشق عارف (جعفر طیار) را ندارند.  
نه که هر مرغ به بال و پر تو می‌پرد تو مرا صعوه شمر، جعفر طیار شمر  
به دو صد پر نتوان بی‌مدت پریدن تو مرا زیر چنین دام، گرفتار مگیر  
(۱۰۲۴)



وجه تقابلی در مورد زیر نیز مربوط به کنش حرکت و سکون است؛ زیرا عاشقان واقعی (بلبل و طوطی) باغ را ترک کردند و به سوی معشوق در حرکت و پرواز شدند؛ اما فاخته همچنان منفعل و ساکن، جویای معشوق است.

هزار فاخته جویان ما که کوکو کو  
هزار بلبل و طوطی به سوی ما طیار

(۹۳۷)

## ۲-۵. کنش‌های ترکیبی

### کنش مکانی و صدا

چهره مثبت باز، با منفی و زشت ارائه دادن کرکس برجسته می‌شود. در نمونه شعری زیر، تقابل این دو حیوان را می‌توان بر اساس دو کنش مکان و صدا تبیین کرد. از منظر مکانی، جایگاه باز، اغلب ساعد پادشاه دانسته شده است و از آنجا که پادشاه نماد خورشید است، نشانگر گرمی و تداوم زندگی است؛ اما کنش مکانی کرکس، به دلیل رنگ سیاه آن حول محور مرگ، سیاهی و تاریکی می‌چرخد. مقوله دوم این تقابل کنش صدا و حس است. از این رو، بوی مردار را می‌توان به صورت طبل باز تأویل کرد که باز با شنیدن طبلی که نشانه باروری و زندگی است، به سوی پادشاه بازمی‌گردد. کرکس هم به دنبال بوی مردار می‌رود که با مرگ و نابودی در ارتباط است. «باز را به آن سبب باز گویند که اگر نزد شاه رفت سوی مردار، بر مردار قرار نگیرد باز نزد شاه آید. چون باز نیامد و هم بر آن مردار قرار گرفت، باز نباشد» (شمس تبریزی، ۱۳۷۳: ۲۰۳).

بجز دیدار او بختی نجویم      به غیر کار او کاری نجویم

چو بازان ساعد سلطان گزیدم      چو کرکس بوی مرداری نخواهم

(۱۴۵۷)

مولوی در مثنوی نیز در این زمینه سخن می‌گوید:

باز آن باشد که باز آید به شاه      باز کور است آنکه شد گم کرده راه

باز گوید من چه در خوردم به جغد؟      صد چنین ویران فدا کردم به جغد

(مولوی، ۱۳۸۹، ۲: ۲۰۵)

### کنش حرکت و رنگ

سیاهی رنگ زاغ، تداعی گر حرکت روبه‌پایین این پرنده (مردار) است که در تقابل با همایی که با نور و روشنی خورشید سیر صعودی او نمایانگر می‌شود، قرار می‌گیرد. هر جنسی باید به سراغ هم‌نوع خود برود؛ بنابراین، همای جان به‌سوی شاه و شمس عروج می‌کند.

اگر تو جنس همایی و جنس زاغ نه‌ای	ز جان تو میل به‌سوی هما توانی کرد
همای سایه دولت چو شمس تبریز است	نگر که در دل آن شاه جا توانی کرد

(۵۴۱)

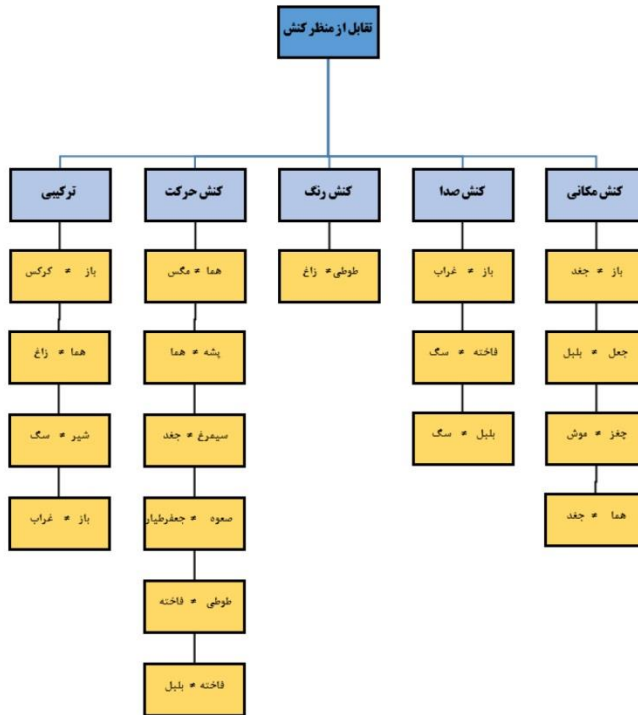
### کنش مکانی و رنگ

عناصر تقابلی میان شیر و سگ از نوع مکانی و رنگ قابل تأویل است. مکان شیران، بیشهٔ عشق حیات‌بخش است. پس رنگ سبز بیشه با عشق زندگی‌بخش و بارورکننده هم‌نواپی معنایی دارد؛ اما جایگاه سگان روی مردار سیاه و پست مادیات است. عناصر رنگ و مکان سگ، با نفسانیات پست آدمی سازگاری دارد؛ بنابراین، برای رسیدن به آب حیات (رنگ سبز) باید نفسانیات (رنگ سیاه) را با جاروب لا منهدم کرد. «گذر از عقبهٔ خوشنامی یا نام و ناموس و شرم و اندیشه، دشوارترین عقبهٔ عشق است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲۹).

عشق خود مرغزار شیران است	کی سگی شیر مرغزار بود
نام و ناموس و شرم و اندیشه	پیش جاروبشان غبار بود

(۷۶۰)

همان‌طور که مشاهده می‌شود، کنش حرکتی بسامد بیشتری را به خود اختصاص داده است؛ چراکه مولوی عارف عاشق است. عرفان در نوع خود حرکت و پویایی را می‌طلبد و عاشقان واقعی نیز به واسطهٔ عنصر عشق به‌سوی کمال و تعالی حرکت می‌کنند.



شکل ۳. وجوه تقابلی از منظر کنشها

جدول ۱. تقابل نمادها از منظر کنشها

سلبی	ایجابی	
کلاغ، جغد، غراب، زاغ، کرکس، جعل، مگس، پشه، سگ	طوطی، بلبل، هما، سیمرغ، فاخته، بلبل، شیر	وجوه تقابل
سیاه	سفید، سبز	کنش رنگ
گورستان، ویرانه، وثاق پیرزن، دیر ویران، مردار، گورستان	ساعد پادشاه، عرش، آسمان، صید زنده، صحرا	کنش مکانی
عدم دریافت موسیقی	قابلیت دریافت موسیقی	کنش صدا
سیر نزولی و روبه پایین	سیر صعودی و روبه بالا	کنش حرکت

در جدول فوق مشاهده می‌شود که کنش‌های با وجه مثبت، در نمادهای ایجابی نمود یافته‌اند و وجوه منفی کنش‌ها نیز با نمادهای سلبی مطابقت دارند.

### ۳. دگردیسی

در مقوله‌ی دگردیسی، مولوی روح تعالی و کمال را در موجودات ناقص مشاهده می‌کند. براین اساس، کثرت‌های جغد و زاغ، پشه و... به وحدت و کمال نمادهای باز، سیمرغ دگردیسی می‌یابند و نمادهایی که متضمن معنی کاستی بودند، به تعالی می‌رسند. بررسی‌ها در این مقوله نشان می‌دهد که این گذر و تبدیل شدن‌ها در دو محور تن به روح و دگردیسی نالایقان به عاشق نمود می‌یابد.

#### ۳-۱. تن به روح

در غزلیات به دو نوع اسب اشاره شده است: ۱. اسب تن که فرد را به سوی هوی و هوس و نفسانیات می‌کشاند، ۲. اسب جان که رساننده‌ی عارف به منزلگه و حق است. در بیت زیر نیز دگردیسی اسب تن به اسب جان دیده می‌شود. این تبدیل، تنها زمانی صورت می‌گیرد که روح آدمی (تیشتر) دیو سیاه‌تن و جسمانیت (دیو اپوش) را منهدم کند. در این زمان است که اسب سفید روح آدمی به سرسبزی و حیات می‌رسد و قابلیت پرواز و عروج پیدا می‌کند. «تیشتر فرشته‌ی باران، برای دستیابی به آب‌های بارور، به پیکر اسب سفیدی در آمد و با اپوش، دیو خشکی که به صورت اسب سیاهی بود، جنگید» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

بر اسب تن ملرز، سبک‌تر پیاده شو      پورش دهد خدای که بر تن سوار نیست

(۴۰۵)

#### ۳-۲. نفس پرستان / نالایقان به عاشق / عارف

در ساختار غزل زیر، مناظره میان من مولوی و عشق نمود می‌یابد که عشق به عنوان عنصر پویا و محرک، سبب دگردیسی زاغ و سار (جسم) به باز سپید (روح) می‌شود؛ اما نوع دگردیسی، نه تنها از نوع دلالت ضمنی، بلکه در کنش رنگ آن‌هاست که حرکت روبه-پایین (سیاه) به سوی حرکت روبه‌بالا (سفید) مبدل می‌شود. پس کنش مکانی زاغ سیاه روی مردار و کنش حرکتی باز به سوی آسمان است. از این‌رو، شبکه‌های عشق، باز سپید، طوطی، طیار و از سوی دیگر زنجیره‌ی نشانه‌ای قالب، مردار، زاغ، سار و قفس با ویژگی مشترک در کنار هم قرار می‌گیرند.

دوش گفتم عشق را: «ای شه عیار ما      سرمکش، منکر مشو، برده‌ای دستار»  
چون بخرسپد در لحد قالب مردار ما      رسته گردد زین قفص طوطی طیار  
از تو شد باز سپید، زاغ ما و سار ما      بس کن و دیگر مگو کین بود گفتار ما  
(۱۱۹)

در نماد مگس نیز این نوع دگردیسی دیده می‌شود. از کنش‌های مکانی مگس، شکر و شیرینی است که در اینجا از کاسه استفاده شده است. درون کاسه، محتویاتی است که چه بسا بتوان از آن به شرایط و امکانات مهیا برای نفس اماره تأویل کرد؛ اما اگر این مگس نفس از وسوسه‌های شیطانی که خوشی آنی و لحظه‌ای دارند، دوری گزیند، به مرتبهٔ نفس مطمئنه (عنقا) تصعید می‌یابد.

بنشسته حس نفس حس نزدیک کاسه چون مگس  
گر کاسه نگزیدی مگس، در حین مگس عنقاستی

(۲۲۲۳)

و به لطف و عنایت معشوق، مگس با عنقا می‌رسد:

به سفر چون مه گردون، به شب چارده پر شد      به نظرهای الهی به یکی لحظه کجا شد  
چو زمین بود فلک شد همگی حسن و نمک شد      بشری بود ملک شد، مگسی بود هما شد  
(۵۶۸)

هر انسانی با بالابردن ظرفیت وجودی خود می‌تواند از مار به ماهی دگردیسی پیدا کند. به‌طور کلی، انسان مستعد کمال و قادر به برداشتن موانع پیش‌روست. در بیت زیر، ماهی در نقش انسان بهشتی نمود می‌یابد که از مرحلهٔ مار نفسانیات و خشکی (هجران)، خود را به آب کوثر (وصال) می‌رساند:

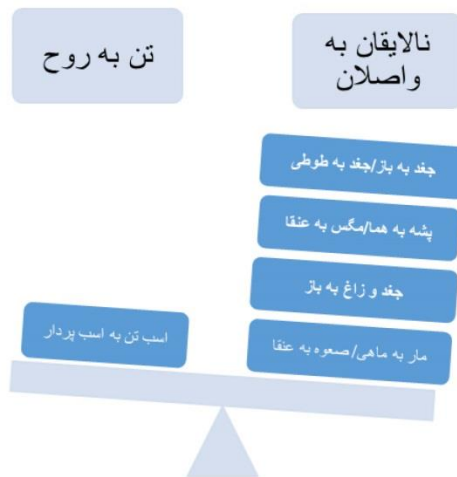
هر جان که الهی شود در لامکان پیدا شود      ماری بود ماهی شود از خاک بر کوثر زند  
(۷۰۱)

همین‌طور مولانا زاغ را نماد انسان‌های پلید و پست می‌پندارد، که آگاهی خود را فدای نفس اماره و طبایع حیوانی می‌کنند؛ به‌طوری‌که روح و جان این نوع افراد به صدای ارجعی مأنوس نیست و از این منظر در تقابل با باز قرار می‌گیرد؛ اما به اعتقاد مولانا اگر انسان

تلاش کند و خصایص باز را در خود پیروراند، می‌تواند از زاغی پست و فرومایه به مراتب رفیع روحانی دگردیسی یابد:

نگردم همچو زاغان گرد اموات	چو بازم گرد صید زنده گردم
مصفا شو ز زاغی پیش مصفات	بیا ای زاغ و بازی شو به همت
مجردتر شو اندر خویش چون ذات	بیفشان وصف‌های باز را هم

(۲۷۲)



شکل ۴. وجوه دگردیسی تقابل‌ها

در موارد فوق، نمود دگردیسی‌ها در جهت مثبت است. همان‌طور که در بخش الگوها گفته شد، دغدغه اصلی مولوی در مقوله تقابلی الگوها، تضاد عاشق و نااهل است. مولوی در بخش دگردیسی، با کنش حرکتی و عنصر محرک عشق در صدد است نالایق‌ان و نااهلان را به کمال و تعالی سوق دهد. کفه سنگین این نوع دگردیسی در نمودار فوق نشانگر این مطلب است.

اما در مواردی دیگر، این دگردیسی در جهت منفی نمود می‌یابد. براین اساس، آن دسته از افرادی که به دنبال مادیات و تمتعات دنیوی‌اند، مانند مورچگانی کمر بسته که در صدد انباشت آذوقه هستند، به تدریج به مار و اژدها تبدیل می‌شوند. از این روست که

مولوی این ویژگی مور را نمی‌پسندد و معتقد است که عاشقان واقعی، از تاج و کمر فارغ‌اند. «آیین بودایی، مورچه را نشانه دل‌بستگی شدید به مال دنیا دانسته است» (شوالیه، ۱۳۸۷، ج ۵: ۳۲۶).

تو کمر بسته چو موری، پی حرص روزی      من فکنده کله و سوی کمر می‌نروم  
(۱۴۴۹)

با این توضیح، اگر مورچگان به حرص و شهوت خود ادامه دهند، به مار تبدیل می‌شوند. پس مور شهوت، بر اثر مهیا بودن بستر و فضا به مار تبدیل می‌شود. این روند تا مبدل شدن به اژدها ادامه پیدا می‌کند.

زانک خوی بد نگشتست استوار      مور شهوت شد ز عادت همچو مار  
مار شهوت را بکش در ابتلاء      ورنه اینک گشت مارت اژدها  
(مولوی، ۱۳۸۹، ۲: ۲۸۸)

### نتیجه‌گیری

با بررسی تقابل‌های دو گانه در اشعار مولوی می‌توان به نیمه پنهان فکری، نوع استفاده از تقابل‌ها، هنجارشکنی و درنهایت، به جهان‌بینی فکری وحدت‌گرایانه مولوی دست یافت. در این پژوهش، تقابل‌ها براساس الگوها، کنش‌ها و دگردیسی تقسیم شده‌اند. بررسی مقوله الگوها نشان می‌دهد مولوی برای تبیین نسبت‌های روح/جسم، عاشق/معشوق، عشق/عقل و...، از روابط تقابلی سود می‌جوید که در این میان، روابط تقابلی عاشق و ناهل، براساس فضای فکری مولوی بسامد بیشتری را به خود اختصاص داده است. همچنین انواع رابطه‌ها را می‌توان به چهار دسته مثبت و منفی، میانه و دوجهی تقسیم کرد که خلاصه آن مطرح می‌شود.

روابط یک‌سویه: زیرساخت ذهنی مولوی در بخش تقابلی سلبی و ایجابی را چه‌بسا بتوان به ساختار دوگانه اندیشگانی ذهن آدمی یعنی تمایز میان خیر و شر، اهورا و اهریمن مرتبط دانست.

روابط دوجهی: نکته حائز اهمیت و چشمگیر، نه در انتخاب نوع تقابل‌ها، بلکه در نحوه‌گزینش و شیوه برخورد با روابط است. از این‌رو، نحوه برخورد دوجهی مولوی با برخی از نمادهای باز، فیل، گربه و سگ را چه‌بسا بتوان با شور و هیجان عشق مولوی به

شمس و نیز عرفان بسط‌گرایانه او منطبق دانست؛ چراکه چرخش‌های سماع‌وارانه‌ی نمادها، دلالت‌های ضمنی آن نماد را از سکون به تحرک و پویایی گذر می‌دهند.

روابط میانه: در این میان، رابطه‌ی میان نماد شیر و آهو منحصر می‌شود؛ چراکه فرمی میانه به خود می‌گیرد. از این‌رو، این پرسش مطرح می‌شود که چرا مولوی در بخش تقابلی، از دریچه‌ای متفاوت به تقابل آهو و شیر نگریسته است و دلیل تغییر کنش‌های مداوم در این دو نماد چیست. در پاسخ می‌توان گفت بنابر ساختار و ذهنیت مولوی، نماد شیر در لایه‌های ضمنی به صورت عاشق و در بستر و فضایی دیگر در نقش معشوق نمود می‌یابد. از این‌رو، ساختار شکنی‌های مولوی را چه‌بسا بتوان به دو بخش عشق و عرفان تقسیم کرد. در بخش عشق مولوی به شمس، رابطه‌ی نمادین به صورت شیر عاشق و آهوی معشوق نمود می‌یابد. بدین ترتیب و با توجه به فضای زندگی مولوی و کنش‌های رفتاری اطرافیان مولانا در برابر شمس تبریزی، چه‌بسا بتوان سوئیۀ مثبت معادله یعنی شیر عاشق را به خود مولوی و سوی دیگر آن (گره، سگ، خرگوش و کفتار) را به حاسدان و نامحرمانی که وابسته به نفسانیات هستند، تأویل کرد؛ بنابراین، می‌توان گفت حضور شیر عاشق (مولوی) در مرکز و محور دایره، توسط حاسدانی محاصره شده است که در این میان شیر راه‌گریزی پیدا می‌کند و به آهوی شمس تبریزی پناه می‌برد؛ اما در بخش عرفانی، رابطه‌ی نمادین، از شیر معشوق به آهوی عاشق تطور می‌یابد. نکته‌ی چشمگیر در این میان، تغییر کنش رمندگی به تسلیم‌شدن آهو در برابر شیر معشوق است که در عرفان می‌توان از آن به بحث فنا تعبیر کرد.

اما روابط تقابلی در مقوله‌ی کنش‌ها به چهار بخش حرکتی، صدا، رنگ و مکان تقسیم شده است که در اغلب موارد، کارکرد کنش‌ها با دلالت ضمنی نماد، هم‌نوایی معنایی دارد. براساس نتایج، کنش‌ها در نمادهای پست به صورت نزولی، سیاهی، ماتم و... نمود می‌یابند؛ اما بازتاب این کنش‌ها، در نمادهای متعالی در وجوه مثبت متعالی، سبزی و باروری و بسط‌نمایانگر می‌شود.

در مقوله‌ی دگرذیسی، مولوی روح تعالی و کمال را در همه‌ی موجودات مشاهده می‌کند. از این‌رو، در جهان‌بینی مولانا، مسئله‌ی کثرت به وحدت دیده می‌شود؛ چراکه او تمام



پدیده‌های عالم را مظهر حقیقت واحد می‌داند. براین اساس، برخی از تبدیل شدن‌های زاغ به باز، مار به ماهی، بلبل به باز و مگس به عنقا را می‌توان به صورت گذر از مرحله تفرقه به وحدت تبیین کرد که در این بخش، کفه فضای اندیشگانی مولوی در مقوله تعالی به سوی عاشق واقعی نمود بیشتری می‌یابد. شایان ذکر است که این دگرذیسی‌ها، تنها در جهت تعالی و کمال شکل نمی‌گیرد؛ بلکه در بستری دیگر، در وجه منفی نیز تجلی می‌یابد.

### پی‌نوشت

۱. مولوی، جلال‌الدین، کلیات شمس. شواهد شعری در این مقاله از کلیات شمس است و در بقیه موارد، به شماره غزل‌ها اکتفا شده است.

### منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۱) ساختار و تأویل متن. مرکز. تهران.
- انجیل. (۱۳۷۵). ترجمه خاتون‌آبادی. نقطه. تهران.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۴). مبانی نظریه ادبی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. ماهی. تهران.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. چاپ پنجم. علمی و فرهنگی. تهران.
- \_\_\_\_\_. (۱۳۸۰). در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی. سخن. تهران.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. چاپ چهارم. سوره مهر. تهران.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی. علم. تهران.
- سوسور، فردینان. (۱۳۸۷). دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کوروش صفوی. هرمس. تهران.
- شمس تبریزی، محمد. (۱۳۷۳). مقالات شمس تبریزی. مرکز. تهران.

- شوالیه، ژان و آلن گریبان. (۱۳۸۲، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضاییلی. دوره پنج‌جلدی. جیحون. تهران.
- شیمیل، آنه ماری. (۱۳۸۲). *شکوه شمس*. ترجمه حسن لاهوتی. علمی و فرهنگی. تهران.
- عبداللهی، منیژه. (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه جانوران در ادب فارسی*. چاپ اول. پژوهنده. تهران.
- عطار، محمد ابن ابراهیم. (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.
- قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۹۲). *دانشنامه اساطیری جانوران*. پارسه. تهران.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمه کوروش صفوی. مینوی خرد. تهران.
- کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادهای آیینی*. ترجمه رقیه بهزادی. علمی. تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۰). *فیه‌ما‌فیه*. تصحیح توفیق سبحانی. چاپ سوم. پارسه. تهران.
- \_\_\_\_\_. (۱۳۸۶). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ اول. هرمس. تهران.
- \_\_\_\_\_. (۱۳۸۹). *مثنوی معنوی*. به اهتمام توفیق سبحانی. روزنه. تهران.
- میت‌فورد، میراندابروس. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*. ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران. دانشگاه الزهرا (س). تهران.
- وارنر، رکس. (۱۳۸۶). *دانشنامه اساطیر جهان*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. اسطوره. تهران.
- هال، جیمز. (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. فرهنگ معاصر. تهران.
- یاحقی، جعفر. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. فرهنگ معاصر. تهران.