فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و یکم، تابستان ۱۳۹۰: ۱۴۰-۱۲۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۱۲

جستاری در چگونگی کارکرد نمادهای جانوران دراشعار صائب تبریزی و بیدل دهلوی

پروین سلاجقه*

چکیده

این مقاله، تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تعدادی از نمادهای جانوران در شعر صائب تبریزی و بیدل دهلوی، دو شاعر برجستهٔ سبک هندی است. هدف اصلی از این بررسی، نمایش چگونگی کارکرد نمادهای جانوران در ساختار زبان شاعرانه است. این نمادها به شکل بن مایه‌های اصلی، در دوره‌های مختلف و در آثار ادبی تکرار می‌شوند و با توجه به مقتضای حال، محور دلالتی آنها را گسترش می‌دهند. پایهٔ تحلیلی این بررسی به طور عمده، بر موقعیت نمادین این نشانه‌ها در شعر بنا شده است و ضمن تحلیل کارکرد و نقش این نشانه‌های نمادین در گسترش دامنهٔ معنایی اشعار مورد نظر، نوعی طبقه‌بندی صوری بر اساس پیش فرض‌های دلالتی نقش این جانوران در حافظهٔ اجتماعی و ذهنیت راوی این سروده‌ها در نظر گرفته شده است.

واژه‌های کلیدی: بیدل، صائب، نماد، جانوران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی Salajeghe@gmail.com

مقدمه

به نظر می‌رسد از وقتی بشر آموخت اگر برخی از نیات و مقاصد مورد نظر خود را با زبان رمزی و سمبولیک بیان کند تأثیر بیشتری بر مخاطبان می‌گذارد؛ به فکر جانشینی عناصر یا نشانه‌های دیگری به جای آنها افتاد و از آنجا که نزدیک‌ترین انواع به انسان در میان موجودات، جانوران بودند؛ پس به این رسالت انتخاب شدند. در حکایات رمزی بسیاری، از نظم و نثر و همچنین در آثار هنری به جا مانده از تمدن انسانی، جانوران، همواره هم به عنوان نمادهای ناخودآگاهی و جمعی و هم به عنوان نمادهای قراردادی، اقلیمی و گاه شخصی، نقش‌های متفاوت طبقات و گروه‌های انسانی را به عهده گرفته‌اند و حتی در نقش‌های مجازی خود در آثار هنری و ادبیات بسیاری از کشورها، تثبیت و جاودان شده‌اند، به نحوی که نشانهٔ آنها با مدلول مجازی‌شان یکی شده و سپس در هیئت موتیف‌های بنیادین ترجیعی، به طور مکرر در متون ادبی و هنری تکرار شده‌اند. مانند: «روباه» و نقش مجازی تثبیت شدهٔ «فریبکاری». البته در بسیاری از موارد به نظر می‌رسد شیوهٔ عملکرد خود جانوران در گذران امور زندگی‌شان، در انتساب نقش‌های مجازی به آنها مؤثر بوده است. مثلاً در تدبیرهای «روباه» برای امرار معاش، حرکت‌هایی مشاهده شده که دال بر زیرکی و فریبکاری او بوده است. اما آنچه مهم است؛ نقش این جانوران در هیئت یک نشانه یا نماد و کاربرد آنها به منزلهٔ موتیف‌ها یا بن مایه‌های مؤثر در ساختار آثار ادبی و هنری در تقویت محور اندیشه و صور خیال در کلام به وسیلهٔ این نمادها است. آن چه در این جستار، می‌آید؛ بررسی موارد متعدد از دخالت موتیف‌های نمادین جانوران برای تقویت محور معنایی و زیبایی‌شناختی آثار ادبی است که به طور خاص در آثار دو شاعر برجسته، از یک مکتب ادبی با ویژگی‌های مشابه صائب تبریزی و بیدل دهلوی است. از آن جا که به نظر می‌رسد در پژوهش‌های انجام شده در اشعار این دو شاعر تاکنون، کارکرد نمادهای جانوران از این دیدگاه مورد بررسی قرار نگرفته است، کوشش نویسنده در این جهت بوده است که در این جستار، نمادهای جانوری در اشعار این دو شاعر را تا حد امکان در طبقه‌بندی‌هایی با ویژگی‌های نشانه‌شناختی مشابه، به شیوه‌ای تحلیلی مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. به امید این که مباحث مطرح شده در این تحلیل‌ها بتواند دربین پژوهش‌های دیگری که در بازنمایی نقش ادبی نشانه‌های جانوری در آثار ادبی تا کنون انجام شده و یا در آینده انجام خواهد شد، جایی هرچند اندک، برای خود باز کند.

دسته‌بندی و تحلیل نمادهای جانوری در اشعار مورد بررسی

اولین بخش از این مقاله، شامل معرفی نمادهای اساطیری جانوران است. هستی این نمادها، همان طور که از نامشان پیداست، درهاله‌ای از ابهام و رمز پوشانده شده است و این ابهام، خود یکی از عناصر مهمی است که به شاعران، به ویژه، شاعران درونگرا کمک می‌کند تا مقاصد خود را به وسیلهٔ این نشانه‌های رمز آلود، به کمک زبان غیرصریح شاعرانه بیان کنند و بر ابعاد معنایی و

هنری آنها بیفزایند. یکی از این نمادها، نماد آشنای «سمندر» است که زندگی آن با افسانه آمیخته شده است، کنش نمادین «در آتش سوختن» و از «آتش بر آمدن» این موجود اسطوره شده، پیوسته دستمایه‌ای برای پدید آورندگان آثار ادبی، به ویژه شاعران است تا به کمک آن و ایجاد ساختارهای استعاری و تمثیلی، محور معنایی و زیبایی‌شناختی آثار خود را تقویت کنند:

سایهٔ دستی به هر کس قهرمان عشق داد بستر و بالین ز آتش چون سمندر می‌کند

(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۲۵)

همان طور که می‌بینیم، «سمندر» در بافت رمزی خود و با توجه به فضای شاعرانهٔ این بیت، موجودیتی دوباره یافته است، موجودیتی که او را از حضور مادی و واقعی خود، جدا می‌کند و به یک معنا پیوند می‌دهد. تقابل سمندر و مقام معنوی والایی که در ساخت معنایی باورهای فرهنگی یافته است، با «مگس» که نشانه و سمبلی از ناچیزی و حقارت در میان جانوران است؛ قابل تأمل است:

نیست مزاج بوالهوس مایل راز عاشقان قاصد ما سمندر است عزم مگس نمی‌شود

(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۰۵)

در این بیت، دو نماد سمندر و مگس علاوه بر معنی مجازی خود در محور زیبایی‌شناختی کلام، با توجه به نگرش صوفیانه و عارفانه قابلیت تفسیری ویژه‌ای یافته‌اند. به طور مثال در بیت بالا سمندر، نماد روح، عشق و حقیقت والا و «مگس» نماد تن، نفس و موجودیت بی‌ارزش است.

در روند نمادسازی در شعر دو شاعر مورد نظر، به طور معمول هر گاه یک موجود یا پدیده به امر نمادین تبدیل شود، اجزاء و عناصر و هر چه در پیوند با آن قرار می‌گیرد نیز، به مثابهٔ یک پاره ابژهٔ نمادین در می‌آید و معنی سمبولیک پیدا می‌کند. به طور مثال بال سمندر و چشم سمندر در ارتباط با نماد سمندر:

نلرزد شعله بر بال سمندر رخ او را چه پروای نقاب است

(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۱۰۹۲)

در این بیت، «بال سمندر» با توجه به نگرش صوفیانه می‌تواند نماد گوشه یا بخشی از پیکرهٔ جهان آفرینش باشد؛ هر چند معانی دیگری نیز برای آن می‌توان در نظر گرفت. و همچنین است برای «چشم سمندر»:

روغن از چشم سمندر می‌کشد آن شعله خوی ساده دل پروانهٔ ما در غم بال و پرست

(همان: ۴۹۱)

«چشم سمندر» در این بین نماد هر چیز جزئی است و روغن از چشم سمندر کشیدن، دقت

در جزئیات است. البته با توجه به مقتضای حال، می‌توان معانی مجازی دیگری نیز، برای آن در نظر گرفت.

عنقا یا سیمرغ، یکی دیگر از موجودات افسانه‌ای است که در شعر فارسی و به ویژه شعر عارفانه در خدمت بیان مفاهیم رمزی قرار گرفته و بر ابعاد معنایی آن افزوده شده است و همان طور که گفته شد، علاوه بر «عنقا»، آنچه در پیوند و مجاورت با اوست، از جمله اجزای پیکر او، مکان‌های زندگی، رفتارها و رابطه‌اش با انسان‌ها و دیگر جانوران نیز نمادین شده است و در بافت زبان شاعرانه به معانی مجازی قابل تأویل است. همان طور که می‌دانیم، عنقا را در تفاسیر و فرهنگ نامه‌ها، موجودی افسانه‌ای خوانده‌اند. به طور مثال، در «شرح رسائل سهروردی» در مورد دلالت‌های معنای سیمرغ در آثار عطار آمده است:

«عطار از سیمرغ، هم ذات خداوند و هم نفوس ناطقهٔ انسانی و هم نفس کل را خواسته است» (سجادی، ۱۳۷۸: ۴۷).

با توجه به فضای معنایی غزلیات دو شاعر مورد بررسی، نشانه‌های عنقا و سیمرغ به طور عمده در همین معانی به کار رفته‌اند:

می‌زنم هر دم به دل نقش امید تازه‌ای خامه‌ای در دست دارم نقش عنقا می‌کشم

(صائب، ۱۳۷۳، ج۵: ۲۵۹۸)

«عنقا» در این فقره، نماد ارزش‌های معنوی و دست نیافتنی، معشوق، خداوند و هر امر غیر قابل دسترس اما دوست داشتنی است:

آشیان پرداز عنقا بود شوق بی‌نشان گفتگوی رنگ بالی زد به پرواز آمدیم

(بیدل، ۱۳۴۱: ۹۵۷)

همچنین، مضمون‌های «آوارگی» و «کمیابی»در نمادپردازی «عنقا»در هیئت دو موتیف اساسی، به طور مکرر به کار رفته‌اند. این موتیف‌های نمادین در بافت ضرب المثل‌های رایج در زبان محاوره نیز، گاهی، در خدمت تأکید بر شخصیت افسانه‌ای «عنقا» به کار گرفته می‌شوند. در دیوان اشعار این دو شاعر در بیشتر موارد، شاعران برای نشان دادن جنبه‌هایی از سلوک راوی اشعار خود که عمدتاً برجسته‌سازی وجه عارفانهٔ منش آنهاست، این مفاهیم را استعاره‌ای از احوال خود به حساب آورده‌اند، از این رو به طور معمول، «آوارگی» خود را به آوارگی عنقا تشبیه می‌کنند و کمیابی یا بی نشانی عنقا را تمثیلی از کم ادعایی و گوشه نشینی خود به حساب می‌آورند:

بیشتر نوسفران طالع شهرت دارند ورنه آوارگی ما چه کم از عنقا بود

(صائب، ۱۳۷۳، ج ۴: ۱۷۱۶)

و یا:

سراغ از هر چه گیری بی نشانی جلوه‌ها دارد　　غبار وحشتی از بال عنقا گیر عالم را

(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۸)

علاوه بر این موارد، عناصر دیگری نیز در ارتباط با نشانه‌های اسطوره‌ای و نمادین عنقا، به شکل پاره نمادهای قابل تفسیر در خدمت نمادپردازی عنقا قرار گرفته است که به دلیل اجتناب از تطویل کلام در این مقاله فقط به ذکر نمونه‌هایی اندک بسنده می‌شود:

بیضهٔ[1] عنقا:

دل آسوده طمع هر که ز دنیا دارد　　زیر بال و پر خود بیضهٔ عنقا دارد

(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۱۵۹۵)

و:

ما و من گم گشت هر گه خواب شد همبسترت　　بیضهٔ عنقاست سر در زیر بالین پرت

(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۳۷)

و:

آزاد نیستی همه گر بی نشان شوی　　عنقا هم از زبان خلایق نرسته است

(همان، ۱۳۴۱: ۱۸۹)

عنقا و قاف:

نیست از عزلت اگر قصدش بلند آوازگی　　چون به کوه قاف پشت خویش را عنقا دهد؟

(صائب، ۱۳۷۵، ج ۳: ۱۳۳۰)

و:

تا حرص آب و دانه به دامت نیفکند　　عنقاصفت به قاف قناعت خزیده است

(بیدل، ۱۳۴۱: ۲۱۲)

یکی دیگر از نمادهای اساطیری جانوران، «هما» است. هما پرنده‌ای است که به دلیل ویژگی‌های خاص شخصیتی خود به افسانه‌ها راه پیدا کرده است.

هر چند این مرغ را از دستهٔ پرندگان شکاری می‌دانند؛ ویژگی‌های منحصر به فرد آن، هاله‌ای از باورهای اسطوره‌ای برگرد موجودیتش ایجاد کرده و قابلیت نمادین آن را افزایش داده است. دربارهٔ «هما» آمده است:

«این مرغ از پرندگان شکاری است ولی غذای آن فقط استخوان است. قدما این مرغ را موجب سعادت می‌دانستند و معتقد بودند که سایه اش بر سر هر کس بیفتد، او را خوشبخت می‌کند» (معین، ۱۳۶۰: ۵۱۶۹)

---

۱. تخم

این ویژگی، دستمایه‌ای شده است برای شاعران در نمادپردازی این مرغ و استفاده از هیئت استعاری آن برای گسترش دلالت‌های معنایی سخن:

«هما» قابل دستیابی نیست و شکار هر کس نمیشود. زیرا مرغ سعادت است:

تنگ چشمان دام در راه هما می‌گسترند　　دام ما را چشم بر راه شکار دیگرست

(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۵۰۱)

همان طور که می‌بینیم در این بیت، موتیف «هما» به عنوان یک نشانهٔ نمادین در خدمت گسترش دامنهٔ معنایی سخن قرار گرفته و ابزاری است در دست راوی تا با استفاده از ویژگی‌های دلالتی آن، معنای مورد نظر خود را به مخاطب بباوراند:

از هوس با هیچ قانع شو که این جا عنکبوت　　می‌کند صید هما در سایهٔ بال مگس

(بیدل، ۱۳۴۱: ۷۳۷)

همان طور که اشاره شد، در اشعار بیدل و صائب در بسیاری از موارد، نمادهای جانوران در شکل قراردادی خود به بن‌مایه‌های اصلی کلام تبدیل شده و در معانی تلویحی و تمثیلی خود، نمایندگی یک نوع یا تیپ اجتماعی را به عهده می‌گیرند. این نمادها در این موارد، بیانگر نگرش یا نظر راوی اشعار دربارهٔ تعامل اجتماعی این تیپ‌ها با یکدیگر و نوع عقیدهٔ شخصی او دربارهٔ جانشینان آنها در بین گروه‌های انسانی‌اند. از این رو، عنکبوت، مگس و هما در بیت بالا، هرسه، هم تمثیلی هستند برای کنش‌های نوعی خود و هم در محور جانشینی کلام، نمایانگر جهان بینی و نگرش راوی نسبت به ارزش‌های اجتماعی هستند. زیرا راوی قانع بودن عارفانه را می‌پسندد و از این رو، «هما» را نماد خوشبختی و رفاه ظاهری و در نتیجه، قابل دسترس (حتی برای عنکبوت مگسخوار) می‌داند. زیرا عنکبوت از نظر او، نماد مکر و حیله و مگس به منزلهٔ پست‌ترین نوع خوراک، هدف او است. از این رو، در دیدگاه راوی این اشعار، که قانع به ملک قناعت است، ممکن است گاهی معانی مثبت نماد «هما» تخریب شود و ابعاد ارزشی آن که یکی از آنها دور از دسترس بودن آن است، از بین برود، و در نتیجه در نظر انسانهای والا بی‌ارزش به نظر برسد:

در کشور یأسی که سحر خندهٔ شام است　　خفاش شوی به که دهی عرض همایی

(همان: ۱۱۸۶)

«خفاش» در این بیت، نماد «بصیرت ناقص» است. اما از آن جا که شاعر از اوضاع یأس آور زمانه دلگیر است، خفاش بودن (کور بودن) را به هما بودن (سعادت و رفاه مادی داشتن) ترجیح می‌دهد. علاوه بر اینها، «استخوان خواری» هما موتیف دیگری است که در پیوند با موجودیت هما به یک نماد رفتاری تبدیل شده و در اشعار این دو شاعر، به دلالت‌های معنایی زیادی قابل تفسیر است:

می‌توان افروخت شمع از سایهٔ بال و پرش　　استخوان گرم من از بس هما را گرم کرد
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۳: ۱۳۶۷)

«استخوان» در اینجا، نماد وجود گرم عاشق است که خوراک هما شده و گرمی خود را به وجود آن داده است و در نتیجه بر خاصیت سعادت بخشی هما (گسترش گرم سایهٔ بال و پر آن) بر هستی، افزوده است. اما آن چه مسلم است، این است که عارفان و در بحث مورد نظر ما، این دو شاعر سبک هندی، در بسیاری از مواقع، برای نشان دادن عمق عقاید عرفانی مورد ادعای خود، به طور معمول، به «هما و اقبال دولت او»، اعتنایی ندارند، زیرا در عالم عرفان خود را سعادتمندتر از او می‌پندارند:

دل آزادهٔ من فارغ از اقبال هماست　　سر پرواز به بال دگران نیست مرا
(صائب، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۵۸)

و:

جز این که خرد کند حرص استخوان مرا　　دگر ز سایهٔ بال هما چه می‌جویی؟
(بیدل، ۱۳۷۱، ج۲: ۸۱۶)

همان طور که پیداست، «سایه» هما در این بیت، نماد سعادت، حقیقت و شناخت است. با توجه دقیق‌تر به چگونگی کارکرد نماد «هما» و خرده نمادهای آن مانند «بال» یا «سایهٔ» هما می‌توان گفت، به طور کلی در شعر این دو شاعر، نماد هما دو قطبی است و در دو معنی متضاد: الف- ظاهر ب- معنویت قابل بررسی است که با توجه به فضای کلی هر بیت می‌توان یکی از معانی آن را مورد تفسیر قرار داد. در نتیجه، این نماد گاهی معنی مثبت دارد: زمانی که معنوی و پسندیده است (مانند بیت بالا) و گاهی معنی منفی دارد: زمانی که مادی و ناپسند است (مانند برخی از ابیاتی که در بالا آمده است).

اما آنچه از نمادپردازی «اژدها»، در دیوان این دو شاعر قابل تأمل است؛ این است که موجودیت اساطیری این نماد بنا به دلخواه راوی اشعار، قابل انعطاف است و گاهی در دست انداز دلالت‌های عرفانی و شهودی، تغییر ماهیت می‌دهد. به طور مثال، در نگرش راوی اشعار صائب، گاهی شکوه و ابهت اساطیری این موجود تقلیل می‌یابد و اژدها، همان «مار»ی پنداشته می‌شود که به مرور زمان، بزرگ شده است. از این رو با «نفس اماره» در یک ردیف قرار می‌گیرد:

اژدها می‌شود این مار ز مهلت صائب　　رحم بر نفس نمودن ز مسلمانی نیست
(صائب، ۱۳۷۱، ج۲؛ ۷۹۹)

همان طور که می‌بینیم، آنچه از دلالت‌های نماد اژدها به عنوان یک موجود افسانه‌ای و قائم

به ذات بر می‌آید در این بیت به آن اشاره‌ای نشده است و در نتیجه نماد اژدها از هستی کلان خود تقلیل پیدا کرده و به یک «مار» با کیفیتی ملموس و قابل دسترسی تبدیل شده است، اما همان طور که می‌دانیم این موجود در بیشتر موارد که در داستان‌های اساطیری مورد تلمیح قرار گرفته است، موجودیت کلان قائم به ذات خود را حفظ کرده و در هیئت یک نماد یا تمثیل، به دلالت‌های معنایی متعدد راه یافته است:

نترس از نفس سرکش، پنجهٔ تسخیر بیرون کن که چون گیری گلوی اژدها مشکل عصا گیرد
(همان، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۴۴۵)

به هر حال اژدها و مار به مثابهٔ دو «بلعنده»، از جهات زیادی در معانی نمادین قابل تأویل و تفسیرند. در بیشتر فرهنگ‌های نمادین، این موجودات را جزو نمادهای دو قطبی با قابلیت‌های معنایی متضاد در نظر گرفته‌اند. به طور مثال، کارل گوستاویونگ، اسطوره‌شناس، روانکاو و فیلسوف سوئیسی، در جایی نماد «مار» را این گونه تفسیر می‌کند: «مار، رمز مطلوب ناخودآگاهی است» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۴۱) و در جایی دیگر آن را به مثابهٔ یک «بلعنده»، نماد وابستگی به «مادر» می‌داند (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۸۷). علاوه بر آن، در کتاب رمزهای زنده جان آمده است: «مار بسان اوهام ناگهان و به طرزی نامنتظر، از تاریکی سر بر می‌آورد و در جایی و سوراخی که انتظار و گمان نمی رود، می‌خزد. تغییر شکل منظم و دائمی این جانور، نمایشگر ادوار ناخودآگاهی و مراحل مختلف رشد روانی است. مار با پوست انداختن، دوباره جوان می‌نماید ولی در واقع، همان است که بود. بنابراین الگوی تجدید حیات است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۷۰).

همچنین در فرهنگ اصطلاحات عرفانی آمده است: «مار، خزندهٔ مشهور، در اصطلاح، با توجه به داستان آدم و حوا و فریب ابلیس، کنایه از نفس اماره است» (سجادی، ۱۳۷۸: ۶۹۱).

در اشعار شاعران مورد بررسی در این مقاله، بارها اژدها، مار، افعی، مارا رقم و همچنین اجزاء و رفتارهای نمادین آنها مانند به خود پیچیدن، حلقه زدن، گزیدن، به منزلهٔ نمادهایی قابل تأویل به کار گرفته شده‌اند:

علم رسمی می‌گزد روشندلان را همچو مار می‌خلد در دل ز جوهر نیشتر، آیینه را
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۱۲۳)

با طینت ظالم چه کند ساز تجرد ماری به هوس پوستی انداخته باشد
(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۳۳)

در بیت بالا، «مار» نماد «نفس» و «پوست انداختن» آن نماد ظاهر شدن جلوه‌های تازهٔ نفس و چهره‌های مختلف آن است. همان طور که «مار سیاه» در بیشتر موارد نماد اعمال زشت و سیاهکاری است:

چنان گزیـدهٔ اعمـال زشـت خویشـتنم که نامهٔ من و مار سیاه هر دو یکی است
(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۸۷۱)

مضمون «پاسداری مار از گنج» نیز یکی از رفتارهای نمادینی اسـت کـه در خـدمت گسـترش دلالتی قطب‌های مثبت و منفی نماد «مار» است زیرا مار که نماد نفس است، همیشه بر «سر گنج» (روح، جان) حلقه زده است و از آن پاسداری می‌کند. از این رو، هر سالکی کـه بخواهـد بـه گـنج (روح) دست یابد، باید مار (نفس) را بکشد:

تـا چنـد آه سـرد کشـی ز آرزوی گـنج تا کی به گرد مار بگردی به بـوی گـنج
(همان، ۱۳۷۱، ج۲: ۱۱۱۲)

«پیچ و تاب مار» در شکل نمادین خود در اشعار مورد بررسی در این مقاله بـه طـور معمـول، نوعی نماد رفتاری برای فعالیت و کنش‌های نفس است؛ به ویژه، در وقت خواب مار که پیچ و تاب آن زیادتر می‌شود:

در وقت خواب بیش شود پیچ و تاب مار سـودای گـنج از سـر قـارون نمـی‌رود
(همان، ۱۳۷۳، ج۴: ۲۰۴۷)

و همچنین است در مورد نماد رفتاری «کجروی مار»:

صائب نمی‌رود به فسون کجـروی ز مـار همـوار بـدگهر بـه نصـیحت نمـی‌شـود
(همان، ۱۳۷۳، ج۴: ۲۰۶۵)

یکی دیگر از نمادهایی که از جهاتی می‌توان آن را در دستهٔ نمادهای بلعندگی جـانوارن قـرار داد، «نهنگ» است. «نهنگ» در ادبیات عرفانی فارسی، به ویژه در غزلیات صائب به طور عمده نمـاد جرأت و پر دلی است و این کنش رفتاری او، برابرنهادی بـرای شـهامت سـالک حقیقـی و عاشـق است:

سپهر در خم صاحبدلان اثر کرده اسـت نهنگ را چه غم از حلقه دام گرداب است
(همان، ۱۳۷۱، ج۲: ۸۲۱)

از گروه نمادهای تقلید و سخنگویی در بین جانوران در دیوان دو شاعر مورد بررسی، می توان از «طوطی» نام برد. این پرنده و کنش رفتاری او در هیئت نمادین در ایـن اشـعار بـه دلالـت‌هـای زیادی قابل تفسیر است:

به تعلیم نخستین سازد از تکرار مستغنی ز حرف دلنشین آن شکرین گفتار طوطی را
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۱: ۲۱۹)

در این بیت با توجه به نگرش عرفانی راوی شعر، «طوطی» نماد بنده و سالک حقیقی است.

«پلنگ» دیگر از موتیف‌هایی است که همراه با «پاره موتیـف‌هـای» وابسـته بـه خـود ماننـد: «داغ

پلنگ» و «پشت پلنگ» دراشعار صائب و بیدل در خدمت نمادپردازی ویژه‌ای قرار گرفته است و با قرار گرفتن در ساختار تمثیل، تشبیه و دیگر صور خیال شاعرانه، به دلالت‌های نمادین راه می‌برد:

چشم خونخوار تو از لطف رباینده‌تر است　　چشم آهو خجل از داغ پلنگ است این جا
(همان، ۱۳۷۵، ج۱: ۲۳۷)

همان طور که در بیت بالا مشخص است، «آهو»، که یکی از سمبل‌های «ناز و زیبایی» است و همچنین، «داغ پلنگ» که در این کاربرد در خدمت نمادپردازی مفاهیم زشتی و خشونت است، هر دو به دلالت‌های دیگری نیز قابل تفسیرند. به طور مثال، پشت پلنگ در بیت زیر:

در این گلشن سراغ سایهٔ گل　　همان بر ساحت پشت پلنگ است
(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۵۰)

در بیت بالا، با توجه به نگرش عرفانی راوی، «پشت پلنگ» و «سایهٔ گل» هر دو نماد جلوه‌هایی ازجلوه‌های آفرینش هستند. این دو مفهوم هرچند به شکل دو موتیف در ساختار یک تشبیه به کار گرفته شده‌اند؛ به تنهایی می‌توانند نوعی نشانهٔ نمادین قلمداد شوند زیرا در مجاورت با نماد مکانی «گلشن» از ویژگی صوری خود فراتر رفته و قابلیت‌های معنایی تازه‌ای یافته‌اند.

همچنین «شیر» که از نمادهای «صولت و قدرت» در بین جانوران است، در اشعار مورد بررسی در این جستار، با توجه به نگرش صوفیانه، به دلالت‌های معنایی متعدد قابل تفسیر است و همین طور است در مورد «پاره نماد»های مربوط به آن مانند «کام شیر»، «چشم شیر»، «شیر و نیستان» و ... که در خدمت نمادپردازی ویژهٔ آن قرار گرفته‌اند:

دعوی مردان این عصر انفعالی بیش نیست　　شیر می‌غرند و چون وا می‌رسی بزغاله‌اند
(همان، ۱۳۴۱: ۴۱۶)

«شیر» در این بیت نماد «قدرت و صولت» و بزغاله نماد «ضعف و حقارت» است. به طور کلی با توجه به وضعیت نمادها در اشعار این دو شاعر، به نظر می‌رسد در فرایند نمادپردازی جانوران، موقعیت نمادها پیوسته مشروط است و فراز و فرودهای وضعیتی می‌تواند جایگاه دلالتی و موقعیت آنها را تغییر دهد:

چون ورق برگشت مویی شیر را عاجز کند　　خط به مویی بست دست قهرمان حسن را
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۹۷)

همچنین در اشعار مورد بررسی در این جستار یکی از جایگاه‌های شیر در «نیستان» است. از این رو، در بیشتر موارد، موتیف نیستان نیز در پیوند با نماد شیر به نوعی مکان نمادین تبدیل می‌شود که به دلالت‌های مجازی قابل تفسیر است:

صولت شیران نیستان را نگهبانی کند　　این جهان پوچ را از شیر مردان چاره نیست
(صائب، ۱۳۷۱، ج۲: ۶۵۸)

همان طور که می‌بینیم در این تمثیل، نماد «شیر» در معانی مجازی خود می‌تواند نمادی از عارفان، انسان‌های حقیقی، پیامبران و صالحان و «نیستان» نمادی از دنیا باشد.

در نمادپردازی «گرگ» در آثار مورد نظر، به طور معمول نماد گرگ در خدمت القاء مفاهیم منفی قرار گرفته است. همان طور که می‌دانیم، نماد گرگ از نمادهایی است که هم در ادبیات رسمی و هم در ادبیات عامیانه به نوعی نماد قراردادی با دلالت معنایی محدود و ثابت، تبدیل شده است، به نحوی که تبدیل این نماد به یک نماد مثبت در یک جایگاه تازهٔ دلالتی غیر ممکن به نظر می‌رسد:

گرگان روزگار ز یکدیگرش درند　　آن را که پوستین گریبان سمور نیست
(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۱۰۰۵)

در این بیت، «گرگان»می توانند نماد انسانهای درنده و پست باشند و عدم محدودیت زمان در ابعاد فلسفی بیت، گسترهٔ دلالتی آن را به زمانهای مختلفی پیوند داده و این ویژگی قراردادی ثابت، محور تأویلی و دلالتی این نماد را محدود کرده است.

همان طورکه می‌بینیم «سمور» در بیت بالا در کیفیت نمادین ویژه‌ای قابل تفسیر است. حال که صحبت از سمور پیش آمد؛ بد نیست گفته شود که به نظر می‌رسد سه نماد «سمور»، «قاقم» و «سنجاب» در اشعار مورد بررسی در این مقاله به دلیل مجاورت با یک پاره نماد ویژه، که پوست گرانبهای آنها باشد، در اولین تفسیرهای معنایی خود، مفاهیم رفاه و ثروت را به ذهن متبادر می‌کنند. این نمادها در نمادپردازی عارفانه در اشعار مورد بررسی در این جستار، به طور معمول، در خدمت تعریف‌های طبقاتی اجتماعی مورد قبول در نگرش عرفانی قرار دارند، به این معنی که اغلب به نظر می‌رسد راوی به دلیل بی اعتنایی خود به رفاه و آسایش دنیوی و ظاهری، نسبت به ارزش آنها نوعی نگرشی منفی دارد. اما گاهی ممکن است این رفاه ظاهری، وسیله‌ای برای حفظ انسان از دام «گرگان» روزگار باشد، (همان طور که در بیت بالا دیدیم). با این همه در این اشعار، انکار و پس زدن این رفاه مادی در موارد بیشتری مورد توجه قرار گرفته است:

سینهٔ گرمی طمع داریم از احسان عشق　　دیدهٔ ما بر سمور و قاقم و سنجاب نیست
(صائب، ۱۳۷۴، ج ۲: ۶۲۵)

چنین است در بیت طنز آلود زیر که راوی در معنای ضمنی کلام، خود را از این که به رفاه ظاهری دل خوش کرده است سرزنش می‌کند:

پیش از این بر روی خاک تیره آرامم نبود　　این زمان بر بستر سنجاب خوابم می‌برد
(همان، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۱۵۰)

همان طور که در آغاز مقاله نیز گفته شد، نمادپردازی جانوران در محورهای مختلف در این

اشعار، برخی از جاندارترین موتیف‌های بنیادین در آثار ادبی رمزی را به خدمت گرفته است؛ به نحوی که می‌توان گفت، دامنهٔ گستردهٔ این نمادپردازی‌ها برای هر جانور، اعم از کوچک و بزرگ، پرنده، چرنده و خزنده، نوعی نقش رمزی و تلویحی هوشمند و منحصربه فرد در نظر گرفته است. در یک نگاه کلی می‌توان گفت که به نظر می‌رسد، این نقش‌ها به طور معمول، از زمینه‌های طبیعی و ذات زیست‌شناسانهٔ زندگی آنها بیرون کشیده شده و سپس به محور دلالت‌های نمادین و کارکردهای انسانی نزدیک شده است. به طور مثال: «کرم شب تاب» به دلیل درخشندگی لایهٔ سطحی پوست خود در شب، به نماد «روشنایی» در میان جانوران تبدیل شده است. پس به طور عمده، در موقع لزوم به شکل یک ابزار، نقش راهنمایی سالک را به عهده می‌گیرد:

مگر از ابر ظلمت کوکب بختم برون آمد که امشب کرم شب تابی در آغوش لگن دارم
(صائب، ۱۳۷۴، ج۵: ۲۶۸۱)

یکی از جانورانی که به دلیل زیبایی بال و پر خود به ناز و غرور مشهور است، «طاووس» است. در اشعار دو شاعر، در بیشتر موارد، کنش‌های فرضی این جانور، به نوعی نماد رفتاری تبدیل شده و در هیئت یک موتیف تکراری در خدمت نمادپردازی شاعرانه قرار گرفته است:

گر شود زیر و زبر هر دو جهان، چون طاووس حسن مشغول تماشای پر و بال خودست
(همان، ۱۳۷۱، ج۲: ۷۱۹)

علاوه بر این، در نمادپردازی طاووس نیز برخی از اجزاء و عناصر پیکر او در خدمت رفتارهای فرضی این جانور قرار گرفته‌اند و علت ناز و غرور و یا برعکس نقص و خجلت او قلمداد می‌شوند و به منزلهٔ نوعی پاره نماد، نمادین شده‌اند؛ از جمله: «بال و پر» و «پا»ی طاووس:

هر که را بر دست نقاش است چشم دوربین رتبهٔ بال و پر طاووس و پای او یکی است
(همان، ۱۳۷۱، ج۲: ۶۰۱)

در مورد یکی دیگر از نمادهای «ناز و زیبایی و جمال» در میان جانوران، که «غزال» یا «آهو» باشد، نیز، مطلب از همین قرار است. کنش‌های فرضی این جانور نیز، به ویژه «رمیدن» او و همچنین، برخی از عناصر و اجزای جسمانی او که مبدأ این کنش رفتاری فرضی است از جمله «چشم»های او، به پاره نمادهایی خاص تبدیل شده و در خدمت گسترش دلالت‌های معنایی در این اشعار قرار گرفته‌اند:

از چشم او جهانی دارند مردمی چشم آن آهوی رمیده، تا با که رام گردد
(صائب، ۱۳۷۳، ج۴: ۲۱۴۳)

و یا:

سراغم می‌توان از دست بر هم سوده پرسیدن رم وحشی غزالم فرصت گرد دگر دارم
(بیدل، ۱۳۴۱: ۸۳۰)

علاوه بر این موارد، «ناف غزال» به دلیل ویژگی طبیعی خود در عطرآگین بودن به پاره نماد جاندار دیگری تبدیل شده و به عنوان یک موتیف، در محور دلالت‌های نمادین متن شاعرانه قرار گرفته است:

کنون از سایهٔ من می‌رمد آهو، خوشا روزی که از ناف غزالان داشتم پیمانه در صحرا
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۱۲۲۵)

همچنین، یکی از زیباترین و قابل تأمل‌ترین نمادهای جانوری، در این اشعار، «کبک» است. اینکه چگونه، یکی از رفتارهای طبیعی این جانور، یعنی آواز مخصوص او در دشت و کوه و کمر، به «خنده» او تعبیر شده و سپس او را در معرض اتهام «مستی» قرار داده و در نهایت، این «خنده» و «مستی» او را «سبکسر» و خام و سطحی نگر قلمداد کرده است، جای تأمل دارد. به هر حال تمامی این فرآیندهای ذهنی، نوعی زاد و ولد معنایی عجیب در محور دلالتی نمادپردازی کبک ایجاد کرده است. به طور مثال در ساختار تشبیهی این بیت:

نالهٔ من در دل سنگین آن بیدادگر خندهٔ کبکی ست در کوه و کمر پچیده است
(صائب، ۱۳۷۱، ج ۲: ۵۸۸)

و یا:

چه پروا دارد از سنگ ملامت هر که مجنون شد؟ که کبک مست در کهسارها مستانه می‌خندد
(همان، ۱۳۷۵، ج ۳: ۱۴۰۶)

برای تحلیل این برداشت از شخصیت کبک و نکوهش ضمنی او شاید اولین سوالی که برای مخاطب پیش می‌آید این باشد که آیا دریافت معنای سبکسری از آواز شاد کبک در هماهنگی با بافت فرهنگی جامعهٔ «حزن پسند» ما نیست که در بسیاری از موارد، «حزن» را دلیل درونگرایی و ژرف اندیشی و متانت، و شادی را دلیل برونگرایی و سطحی‌نگری و سبکسری قلمداد می‌کنیم؟ به نظر می‌رسد که تأکید بر این نکته در نمادپردازی کبک می‌تواند جای نوعی بررسی روانکاوانهٔ اجتماعی در سمبولیسم جانوران را نیز باز کند. به هر حال در دیوان دو شاعر مورد نظر در این جستار، بارها به شادی و خندهٔ کبک اشاره شده و در محور دلالت‌های معنایی، در بیشتر موارد، این رفتار، نماد نوعی رفتار بی‌مایه و سبک است:

ما از آن ظلم گرانسنگیم در عصیان اسیر کبک ما را هرزه خند آن کوه تمکین کرده است
(صائب، ۱۳۷۱، ج۲: ۵۷۵)

و:

کوهسار از خندهٔ بیجای کبک از جا نرفت بردباری از بزرگان جهان زیبنده است
(همان، ۱۳۷۱، ج ۲: ۵۸۲)

شور امکان غلغل یک کاف و نون فهمیدنی‌ست از ازل کبکی در این کهسار قهقه می‌کند
(بیدل، ۱۳۴۱: ۵۴۳)

یکی دیگر از نمادهای منفی در میان جانوران، «خفاش» است. خفاش بـه طـور معمـول، نمـاد «ناقص بصیرتی» و «کوردلی» است. به نظر می‌رسد، اینکه نقص ظاهری در دید این جانور به کمک مجاز مجاورت، به نقص در بصیرت او تبدیل شده است، به دلیل بازی‌های استعاری زبان شـاعرانه و مضمون سازی بر مبنای مجاز است.

اما به هر حال، خفاش در دلالت‌های سمبولیک در این اشعار، معادل با هر انسـان کـوردل اسـت که با خورشید (حقیقت)، قدرت رویارویی ندارد و از این رو، شایستهٔ عشق ورزیدن و عاشقی نیست:

عشق هر ناقص بصیرت را نمی بیند نصیب　　مهر عالمتاب با خفاش همدم کی شـود؟
(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۴۰۶)

و یا:

چهره با خورشید گشتن طاقت خفاش نیست　　خیره می‌گردد نگـاه بیجگـر از آب تیـغ
(بیدل، ۱۳۴۱: ۷۸۹)

دو نماد منفی دیگر در میان جانوران، «زاغ» و «کلاغ»اند که بـا انـدکی تسـامح در تفـاوت‌هـای فیزیکی این دو جانور، در محور نمادپردازی در آثار این دو شاعر، یـک نقـش مشـابه دارنـد. زاغ و کلاغ در معنی منفی شومی و بدیمنی، نمادینه شـده‌انـد و در بیشـتر مـوارد بـا نمادهـای مثبـت جانوری مانند بلبل، هما و ... در تباین معنایی قرار می‌گیرند. دربارهٔ دلیل نقش منفی نماد این دو پرنده، شاید بتوان رنگ سیاه آنها را که در فرهنگ نمادهای جهانی معادل مرگ، ضمیر نابهشـیار، مالیخولیا (گرین و همکـاران، ۱۳۷۶: ۱۶۴) و یا در فرهنگ اساطیری ایرانی معادل بـا بخـش تاریـک و روشن جهان (دیو در برابر اهورامزدا) است؛ در نظر گرفت و همین را ملاک دلالت معنای شومی آنهـا قرار داد؛ اما به هر حال این دو جانور، پیوسته با مفاهیم مرگ، خزان، سیاهی و فلاکت همراهند:

در هجوم زاغ جای خنده بر گل تنگ شد　　زین سیاهی زود از این گلزار، بلبل مـی‌شـود
(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۱۵۲)

و یا:

بال هما ز شش جهتم سـایه افکـن اسـت　　اقبـال گـو کـلاغ بـه بخـت سـیاه گیـر
(بیدل، ۱۳۴۱: ۷۱۶)

در این اشعار، در نمادهای منفی جانوران نیز همانند نمادهای مثبت، اجزاء و عناصر پیکر آنهـا به عنوان پاره نماد در خدمت زاد و ولد معنایی متن قرارگرفته و نمادین شده‌اند. به طور مثـال در نمادسازی زاغ «بال زاغ، چشم زاغ و پای زاغ (یا کلاغ)»

با بدسرشت پرتو نیکـان چـه مـی‌کنـد　　در بـال زاغ نیسـت اثـر چشـم زاغ را
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۱: ۳۴۵)

همچنین است در مورد یکی دیگر از نمادهای منفی جانوری «جغد» که در مجاورت با خرابه و

ویرانه، دلالت‌های مبتنی بر مفاهیم شومی و تباهی را به ذهن متبادر می‌کند و در بسیاری از موارد در تباین با نمادهای مثبت جانوری که دلالت مفاهیم میمنت و فرخندگی را به عهده دارند، قرار گرفته است:

جغد و هماست درنظرم مرغ یک قفس　　زاقبال بی‌نیازم و ز ادبار فارغم
(همان، ۱۳۷۱، ج ۲: ۷۹۱)

و یا:

سیل عشق تو به آن پایه رسانید مرا　　که به جز جغد کسی خانه نگهدارم نیست
(همان، ۱۳۷۱، ج۲: ۷۹۱)

نماد جانوری دیگری که در ارتباط با مفاهیم شومی، تباهی، مرگ و نحوست، در این اشعار، دلالت‌های منفی معنایی را در محور کلام به عهده گرفته و در نقش قراردادی خویش، نمادینه و نهادینه شده است، «کرکس» است. به نظر می‌رسد فرض «مردارخواری» و «عمر زیاد» این جانور (که گویا عمر زیادش هم بی ارتباط به مردار خواریش نیست)، این سرنوشت شوم را در نمادپردازی او رقم زده است:

ز چرخ پست فطرت مردمی جستن بدان ماند　　که خواهی آوری از بیضهٔ کرکس هما بیرون
(صائب، ۱۳۷۴، ج ۶: ۳۰۳۲)

از مجموعه نمادهای منفی دیگر که دراین اشعار، نقش منفی «فریبکاری» و «تدبیر» (در معنی منفی) را عهده‌دار شده است، «روباه» و «عنکبوت» است. هر چند در کیفیت و نوع تدبیر و حیله گیری این دو جانور، تفاوت‌هایی وجود دارد؛ در اشعار این دو شاعر، کیفیت حیله و تدبیر این دو جانور کم و بیش شبیه هم است؛ زیرا هر دو برای به دام کشیدن طعمه دست به تدبیر ریاکارانه می‌زنند:

خرد از عهدهٔ نفس مزور بر نمی‌آید　　که عاجز شیر نر از حیلهٔ روباه می‌گردد
(همان، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۳۹۶)

و:

ز فسون عالم عنکبوت املت کشیده به دام و بس　　نفسی دو خیمهٔ ناز زن به طناب پوچ گسسته نخ
(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۸۲)

در نمادپردازی «عنکبوت»، نکته‌ای که بسیار جالب به نظر می‌رسد، کنش رفتاری او در تار تنیدن است که در سنت‌های ادبی در اشعار مورد نظر، به «ریسمان بازی» تعبیر می‌شود. این کنش رفتاری در مجاورت با نماد عنکبوت، اغلب به نوعی پاره نماد رفتاری تبدیل شده است. برای روشن‌تر شدن بحث، توجه به تفسیرهای این نماد در فرهنگ نمادهای جهانی، خالی از

لطف نیست. در فرهنگ جهانی نمادها دربارهٔ «عنکبوت» آمده است: «عنکبوت نمادی است با سه معنای متمایز، که گاهی این معانی بر هم منطبق می‌شوند و گاهی یکی از آنها برجسته می‌شود. این سه معنا این گونه پدید آمده‌اند:

۱- قدرت خلاقانهٔ عنکبوت که در تنیدن شبکهٔ تارها متجلی می‌شود.

۲- تجاوزگری عنکبوت.

۳- شبکهٔ عنکبوت به عنوان یک شبکهٔ مارپیچی که به سوی یک نقطهٔ مرکزی همگرایی دارد. نشستن عنکبوت در شبکهٔ تارها، نمادی از مرکزیت جهان است و در هند به عنوان مایا بافندهٔ ابدی شبکهٔ حسی تلقی می‌شود. نیروی خلاقهٔ عنکبوت نیز، اهمیت آن را به عنوان نمادی از جهان پدیده‌ها نشان می‌دهد. آن گونه که شنلدر میگوید: عنکبوت‌ها در تنیدن و کشتن بدون وقفه و ساختن و نابود کردن، نماد تناوب بدون وقفهٔ نیروهایی هستند که پایداری جهان بر آنها استوار است. به همین دلیل، نمادگرایی عنکبوت، از نظر معنایی بسیار ژرف است؛ یعنی همان گونه که عنکبوت عمل می‌کند (با قربانی گرفتن مداوم و تنیدن دوباره)، پس می‌توان نتیجه گرفت که حتی مرگ نیز، {با ویرانگری خود}صرفاً بنای زندگی کهن را برمی‌چینند تا به آن زندگی جدیدی را بتند» (سیرلُت، ۱۹۷۱: ۳۰۴).

با توجه به این تفاسیر می‌توان گفت که کنش عنکبوت در تار تنیدن و تدبیر آن برای صید وگذران معاش، تلاش در جهت برچیدن یک زندگی و ادامهٔ زندگی دیگراست؟ یا با توجه به ویژگی‌های فرهنگی هر سرزمین می‌توان معانی دیگری به تفسیرهای آن افزود؟ به هرحال تعبیر تار تنیدن عنکبوت به ریسمان بازی، که نوعی مفهوم تدبیر، بی‌خیالی، شیطنت، بازیگوشی و خوش خیالی سبک‌سرانه به این کنش می‌دهد در نمادسازی عنکبوت در این اشعار قابل تأمل است:

دل تو تا رگ خامی ز آرزو دارد چو عنکبوت تو را کار ریسمان بازی ست

(صائب، ۱۳۷۱، ج۲: ۸۶۹)

«به نظر می‌رسد، ریسمان بازی» در این اشعار، نوعی نماد رفتاری برای مفهوم کار بیهوده کردن است زیرا عنکبوت در انجام این کنش، افکار خام در سر می‌پروراند، پس کار او بیهوده است. این نماد در محور مجازی می‌تواند جانشین دلالت‌های معنایی دیگری نیز شود.

در جایی از این مقاله، به «شیر» به عنوان یکی از نمادهای قدرت، سیطره و شکوه اشاره شد، اما به نظر می‌رسد توجه به چند نماد دیگر در میان جانوران در این محور، خالی از لطف نباشد. «شاهباز یا باز» یکی دیگر از نمادهای سیطره، قدرت و تیزبینی در میان جانوران است. این نماد در اشعار مورد بررسی، به نوعی سنت ادبی تبدیل شده و یکی از موتیف‌های اساسی جانوری در این اشعار است و در همهٔ موارد در ساخت تمثیل‌ها و تشبیه‌ها به کار گرفته شده و دلالت‌های

نمادین خود را به محور معنایی کلام تحمیل کرده است. در این میان دو کنش رفتاری در ارتباط با شخصیت نمادین «باز»، که به نوعی پاره نماد رفتاری تبدیل شده و خود دلالت‌های معنایی مستقلی را به عهده دارد، «چشم بسته بودن» باز است که گویا نه به وسیلهٔ خود او، بلکه به وسیلهٔ بهره گیرندگان از ویژگی طبیعی قدرت دید او، صورت گرفته و نمادینه شده است. ظاهراً این ویژگی به این مسئله بر می‌گردد که در قدیم در هنگام شکار، «باز» یکی از موجوداتی بوده است که برای بهره گیری بیشتر از قدرت دید آن، با پارچه‌ای چشم‌هایش را می‌بسته‌اند و فقط در لحظهٔ شکار یک پرنده چشم او را باز می‌کرده‌اند (دهخدا). به همین دلیل این ویژگی در پیوند با این نماد، خود نمادی دیگر با دلالت‌های معنایی ویژهٔ خود است:

مباش ایمن از آن چشم‌های شرم آلود که چشم دوخته گیرد شکار خود این باز
(صائب، ۱۳۷۴، ج۵: ۲۳۱۲)

به نظر می‌رسد این ویژگی تحمیلی برای نماد «باز»، گاهی در دست اندازهای محور معنایی در این اشعار، معادل یکی از کنش‌های رفتاری سالک یا عارف، یعنی «چشم پوشی از دنیا» که یک عمل عارفانه و شناختی است؛ قرار گرفته و نمادپردازی شخصیت «باز» را در دلالت‌های عارفانه نیز درگیر کرده است:

وصل حق بیدل نظر بر بستن است از ما سوی قرب شه خواهی ز عالم چشم چون شهباز بند
(بیدل، ۱۳۴۱: ۴۸۰)

بدیهی است که در ارتباط با کلان نماد «باز و شهباز»، بخش‌های زیادی از عناصر و اجزاء پیکر و نیز به منزلهٔ پاره نمادهای قابل تأمل که ویژگی‌های اصلی کنش رفتاری او از طریق آنها انجام می‌گیرد؛ به دلالت‌های نمادین راه می‌یابند. به طور مثال چنگل شهباز، ناخن شهباز یا باز ....:

سازد لب و دهان تو ای کبک خوشخرام گیرنده‌تر ز چنگل شهباز بوسه را
(صائب، ۱۳۷۱، ج۱: ۳۶۰)

همچنین، «شاهین» و «عقاب» دو نماد دیگر از نمادهای «سیطره و قدرت» در میان نمادهای جانورانند. هر چند تفاوت‌هایی در کیفیات شخصیتی این دو نماد دیده می‌شود، به طور مثال در مورد «عقاب» علاوه بر قدرت و سیطره، صفت نمادین «شکوه» را نیز به او منتسب کرده‌اند؟ با اندکی تسامح به دلیل خصلت شکارگری این دو پرنده، آنها نیز درهمین طبقه از طبقه‌بندی نمادهای جانوران قرار می‌گیرند:

زهره می‌بازد عقاب از خندهٔ مستانه‌ام من نه آن کبکم که صید خود کند شاهین مرا
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۹۰)

در این میان تعلق «عقاب» به نوعی نماد مکانی که کوه و جایگاه‌های بلند را در نظر دارد؛ به او

امتیاز بیشتری می‌بخشد و نوعی بلندی همت، شکوه و جایگاه رفیع را در محور دلالت‌های معنایی برای او فراهم می‌کند که نقش تمثیلی و استعاری او را قوی‌تر می‌سازد؛ از این رو شخصیت‌های جانشین شونده، برای نماد «عقاب»، لزوماً باید از نوعی ارزش معنوی نیز برخوردار باشند. در یکی از فرهنگ‌های جهانی نماد، دربارهٔ «عقاب» آمده است: «عقاب» نماد ارتفاع، روح به مثابهٔ خورشید و به طور کلی اخلاق معنوی است. در سیستم خط هیروگلیف مصریان، حرف A با شکل عقاب نوشته شده است که بیانگر گرمی زندگی، مبدأ و روز است. عقاب پرنده‌ای است که در نور کامل خورشید زندگی می‌کند؛ بنابراین، ماهیتاً درخشان است و با عناصر هوا و آتش اشتراک دارد. عقاب نماد «پدر» نیز هست زیرا با خورشید و فعالیت مردانه که سبب باروری زن است، مرتبط می‌شود. این پرنده، بیشتر به خاطر پرواز جسارت‌آمیز، سرعت، معاشرت نزدیک با تندر و آتش مشهور است؛ بنابراین بیانگر نوعی اشرافیت پهلوانی است. از خاور دور تا اروپای شرقی، عقاب، سمبل پرنده‌ایست که با خدایان قدرت و جنگ معاشرت دارد و هم وزن شیر در زمین است. از این رو، گاهی آن را با سر شیر نشان می‌دهند. در میان یونانیان، این باور رایج بود که چون عقاب از هر پرندهٔ دیگری بالاتر پرواز می‌کند، بیشتر از همه مستعد دارا بودن مفهوم خدا- پادشاه است. دانته عقاب را پرندهٔ خدا می‌داند و یونگ معتقد است که عقاب نمادی با تفاسیر چندگانه است. اما او برای سادگی کار آن را فقط نماد «ارتفاع» می‌گیرد؛ زیرا از نظر او «ارتفاع»، خودش دربردارندهٔ همهٔ این مفاهیم است (سیرلُت، ۱۹۷۱: ۹۱).

با توجه به آنچه گفته شد بدون تردید در نگرش عرفانی، سالک می‌تواند یکی ازکامل‌ترین نقش‌های معنایی عقاب، یعنی «ارتفاع» را دارا باشد. چرا که به جایگاه پست مادی نظر ندارد:

ز پست فطرتی از فیض عشق محرومی و گرنه کوه بلند از عقاب خالی نیست
(صائب، ۱۳۷۱، ج۲: ۸۹۳)

به هر حال، عشق، آدمی را بالانشین می‌کند و جایگاه عقاب (سالک، عاشق) نیز کوه بلند است. پس با در نظر داشتن این معنی می‌توان به راحتی توصیه کرد:

آشیان در زمین پست مکن پرو بال عقاب اگر داری
(همان، ۱۳۷۶، ج۶: ۳۴۱۳)

نتیجه‌گیری

با توجه به آن چه گفته شد و همچنین با وجود شاهد مثال‌های فراوان از نمادهای جانوران در اشعار صائب و بیدل، می‌توان نتیجه گرفت که بخش مهمی از معانی و مقاصد مورد نظر این دو شاعر که با زبان صریح به راحتی قابل بیان نیست؛ به کمک این نمادها در بهترین شکل

ممکن بیان شده است. به نحوی که می‌توان گفت این نمادها، توانسته‌اند به طور مکرر جانشین نشانه‌ها یا شخصیت‌های انسانی شوند و نقش آنها را به عهده بگیرند. شخصیت نمادین این جانوران به طور معمول، با توجه به ویژگی‌های طبیعی محیط زندگی، موقعیت زیستی و واکنش‌های طبیعی و گاه فرضی آنها به گونه‌ای ساخته شده است که بتوانند در محور همنشینی کلام، جانشین معانی دیگری شوند. دامنهٔ گستردگی این نمادها، به اندازهٔ دامنهٔ تنوع حضور جانوران در طبیعت است. علاوه بر آن، در فرایند نماد شدن علاوه بر خود این جانوران، تمامی اجزاء و عناصر پیکر آنها و همچنین، رفتارهای طبیعی یا فرضی آنها که به طور کلی توسط انسان‌ها به آنها نسبت داده می‌شود، به شکل قراردادهای نمادین درآمده و سپس در هیئت موتیف‌های تکرار شونده در جریان زاد و ولد معنایی اشعاراین دو شاعر شاخص قرار گرفته است. نکتهٔ دیگر این که با توجه به تحلیل و دسته‌بندی ارائه شده در این مقاله می‌توان نقش و کارکرد این نمادها در آثار شاعران دیگر را نیز مورد مطالعه قرار داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۴۱) کلیات، تصحیح خلیل الله خلیلی، ج اول غزلیات، دپوهنی وزارت و دارالتألیف ریاست.
دوبوکور مونیک (۱۳۷۳) رمزهای زنده جان، ترجمهٔ جلال ستاری، ج اول، تهران، مرکز.
دهخدا، علی‌اکبر، لغتنامه.
سجادی سید جعفر (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چهارم، طهوری.
صائب تبریزی (۱۳۷۱) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج دوم، ج دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
صائب تبریزی (۱۳۷۳) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج چهارم، ج دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
صائب تبریزی (۱۳۷۴) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج پنجم، ج دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
صائب تبریزی (۱۳۷۴) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج ششم، ج دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
صائب تبریزی (۱۳۷۵) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج اول، ج سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
صائب تبریزی (۱۳۷۵) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج سوم، ج سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
گرین ویلفرد و همکاران (۱۳۷۶) مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نیلوفر.
معین، محمد (۱۳۶۰) فرهنگ لغت فارسی.
یونگ کارل گوستاو (۱۳۷۷) انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ حسینعلی سلطانیه، دیبا.

Cirlot J. E (1971) A Dictionary of Symbols, Translated by Jack SAGE, Dover Publications, INC – Mineola, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی