نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال یازدهم، شماره اول، پیاپی ۳۲، بهار ۱۳۹۶، صص ۳۶- ۱

نشانه‌شناسی نماد حیوانی باز در غزلیات شمس

علی صفایی*- رقیه آلیانی**

چکیده

شاعران عارف برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی و عاطفی خود ناگزیر با بالابردن ظرفیت زبانی به هنجارشکنی و استفاده از نماد روی می‌آورند که نماد حیوانی ازجملهٔ آن است. در این پژوهش نشانه‌شناسی نماد حیوانی باز در *غزلیات شمس* بررسی شده است.

نشانه‌شناسی مطالعهٔ نظام‌مند نشانه‌ها برای دریافت پس‌زمینه‌های گوناگون فکری شاعر یا نویسنده است. با بررسی این علم در نماد حیوانی باز، زمینه‌های گوناگون فکری مولوی را می‌توان دریافت که از آن جمله، اندیشهٔ بازگشت، خاموشی، سفر و ... است. نشانه‌ها در متون با فرم‌های گوناگونی مثل کلمات، صداها، بوها، حرکت، مکان و ... نمود می‌یابد. با مطالعه بر شبکه‌های وابسته در نماد باز، تطابق کارکرد این سمبل با کنش‌های رنگ، مکان، حرکت و صدا مشاهده می‌شود. در این پژوهش بخش تقابلی و دگردیسی نمادها نیز بررسی می‌شود. با بررسی این شناسه‌ها، نیمهٔ پنهان فکری شاعر و هم‌چنین الگوهای خاموشی، وحدت‌گرایی و زیرساخت‌های ذهنی مولوی نمایان می‌شود. نکتهٔ مهم در بخش روابط تقابلی نه در انتخاب نوع تمایزها، بلکه در شیوهٔ برخورد پویای روابط است. این موضوع گویای روح پرتلاطم مولوی در عشق او به شمس تبریزی یا مضامین عرفانی است. این نوع برخورد در کارکرد میانه‌بودن دو قطب مثبت و منفی نماد

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران safayi.ali@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران aliani.roghaye@gmail.com

تاریخ وصول ۹۴/۷/۲۶ تاریخ پذیرش ۹۵/۱۰/۷

باز، دیدنی است. از سوی دیگر فضای فکری مولوی ازجمله رمزهای فرهنگی آیین بودا و میترا برای تأثیرگذاری فضای دینی بلخ، قونیه و اساطیری، در این گفتار تبیین شده است.

درمجموع، این مقاله، الگوها، کنش‌ها، هنجارشکنی، بازی دال‌ها، شبکهٔ تناسب‌ها، خاستگاه فکری، تقابل و دگردیسی تقابل‌ها در نماد حیوانی باز را بررسی و آن را در شواهد *غزلیات شمس* تحلیل و تبیین می‌کند.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی؛ نماد باز؛ مولوی؛ الگو؛ مفاهیم.

۱ـ مقدمه

انسان برای بیان معنی از دلالت‌های زبانی بهره می‌برد. زبان عادی همیشه بر دانش مبتنی است و از راه عقل و استدلال درک می‌شود؛ بنابراین توانایی انتقال معنی را ندارد؛ به همین سبب از شیوهٔ بیان خاصی برای انعکاس مفهوم استفاده می‌شود که همان «نماد» است. «نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفهومی فراتر از وجود عینی خودش» (داد، ۱۳۷۱: ۳۰). نماد را از دو زاویهٔ مختلف می‌توان بررسی کرد: نخست از نظر کسی که آن را به کار می‌برد و دیگر کسی که آن را کشف و فهم می‌کند. دربارهٔ نخست، نماد یک ابزار بلاغی است که برای انتقال مفاهیم اصلی به‌صورت غیرمستقیم به کار رفته است. در وضعیت دوم، نماد ابزار شناسایی کنش روانی و یا روابط عرفانی و رمزی است که به باطن و فهم عمیق متن می‌انجامد (Gagiu Pedersen, 2015: 587).

این شیوهٔ بیان خاص در شاعران عارف نمود بیشتری دارد. نماد به سبب بیان مبهم، تأویل‌پذیری و چندلایگی، جایگاهی مناسب برای توضیح و تفسیر حقایق فراحسی، توصیف نشدنی و نامحسوس است؛ هم‌چنین هیجان و بیخودی نیز شاعر عارف را به‌سوی استفاده از زبان نمادین هدایت می‌کند. مولانا نیز شاعری عارف و معناگرا است و در بیان اندیشه‌های عارفانه و عاشقانه ناگزیر از نماد بهره می‌برد. علت این کاربرد را در دو مبحث می‌توان جستجو کرد؛ نخست تنگی دایرهٔ نشانه‌ها و دال‌های زبانی که نمی‌تواند تجارب فراحسی و عرفانی را در خود جای دهد و دیگری وسعت عالم معنا و عشق است که در زبان عادی گنجایش بازتاب ندارد. با بررسی آثار

شاعران از منظر نشانه‌شناسی چه‌بسا بتوان به لایه‌های فکری، هنجارشکنی، رمزهای فرهنگی و ... شاعر پی برد. نگارندگان این مقاله می‌کوشند بر پایهٔ غزلیات شمس، نماد باز را از دیدگاه‌های الگو، کنش، هنجارشکنی، بازی دال، شبکه تناسب، فضای فکری، تقابل و دگردیسی تحلیل و بررسی کنند تا بتوانند به زوایای ذهن شاعر دست یابند.

۱ـ۱ پیشینهٔ تحقیق

تاکنون به نشانه‌شناسی نماد حیوانی باز پرداخته نشده است؛ اما دربارهٔ نمادگرایی می‌توان به کتاب‌هایی اشاره کرد: *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا* (تاجدینی: ۱۳۸۸)؛ *هرمونتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس* (محمدی آسیابادی: ۱۳۸۷)؛ *تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات* (نبی‌لو: ۱۳۸۶)؛ *نماد پرندگان در مثنوی* (صرفی: ۱۳۸۶).

بیشتر پژوهش‌های اشعار مولوی، بر *مثنوی* صورت گرفته و به *غزلیات شمس* کمتر توجه شده است؛ به همین سبب در این گفتار سعی شد *غزلیات شمس* بررسی شود تا شناخت کامل‌تری از شخصیت مولوی ارائه گردد. در این مقاله نماد حیوانی باز از منظر نشانه‌شناسی، در مباحث الگو، کنش، هنجارشکنی، بازی دال، شبکهٔ تناسب، فضای فکری، تقابل و دگردیسی بررسی می‌شود. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است.

۱ـ۲ پرسش‌های پژوهش

این مقاله در پی پاسخگویی به این سؤالات است: آیا مولوی در پردازش نماد حیوانی باز تنها به دلالت قراردادی نشانه‌ها بسنده می‌کند؟ انواع کنش‌ها و ارتباط آنها با کارکرد نماد حیوانی باز به چه صورتی نمود یافته است؟ در شبکهٔ تداعی‌های مولوی چه چیزهایی در پرداخت او از نماد حیوانی باز موثر بوده است؟ روابط تقابلی در نماد باز چگونه است؟ مولوی برای پردازش الگوهای فکری خود از نماد باز در چه وجهی بهره می‌گیرد؟

۲ـ مباحث نظری

نشانه‌شناسی به دریافت معانی نهفته در متون کمک می‌کند؛ ازاین‌رو با بررسی این علم بر نمادهای حیوانی در *غزلیات شمس*، می‌توان به لایه‌ها و الگوهای گوناگون فکری شاعر همانند خاموشی، بیداری و بازگشت به اصل و ... دست یافت. نشانه‌ها در متون به صورت‌های مختلفی نمود می‌یابد

و زمانی نشانه است که در جایگاه نشانه تفسیر شود. چندلر در *مبانی نشانه‌شناسی*، تعریفی از نشانه ارائه می‌دهد و افزون‌بر حسی‌بودن نشانه‌ها، صداها و بوها را نیز در طیف نشانه قرار می‌دهد. «نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند؛ اما این چیزها به‌خودی‌خود معنی‌دار نیستند و فقط وقتی معنایی به آنها منسوب کنیم به نشانه تبدیل می‌شوند. به قول پیرس: هیچ چیز نشانه نیست مگر اینکه نشانه تفسیرش کنیم. درواقع هر چیزی که دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود می‌تواند نشانه باشد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۱)؛ ازاین‌رو نشانه‌های وابسته به نمادها، در آثار مولانا، نه‌تنها در قالب واژگان، بلکه در کنش‌های رنگ، مکان، حرکت، صدا و ... نمود یافته است و غالباً دلالت‌های ضمنی حیوان با کنش‌های یادشده در یک راستا قرار می‌گیرد. به همین سبب طبق نتایج، کنش‌های رنگ، حرکت، مکان و کنش‌های طبیعی حیوان همراه با نشانه‌های زبانی، در شکل‌گیری نمادهای حیوانی مؤثر است.

پیرگیرو هدف نشانه را در انتقال معنی می‌داند: «نشانه، محرک یا جوهر محسوسی است که تصویر ذهنی آن در ذهن ما با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود. کارکرد محرک نخست برانگیختن محرک دوم با هدف برقراری ارتباط است» (همان: ۳۹). کالر نوشته است: «نشانه‌شناسی اشیاء یا اعمالی را که درون یک فرهنگ معنی دارند، نشانه تلقی می‌کند و از این طریق می‌کوشد تا به تشخیص قوانین و قراردادهایی بپردازد که اعضای آن فرهنگ آگاهانه و ناخودآگاه درونی کرده‌اند» (کالر، ۱۳۹۰: ۷۶).

در بستری دیگر، هویت اصلی نشانه‌ها به تقابل آن با سایر اجزای درون متن وابسته است. از این طریق به بخشی از معنای پنهان متن و هم‌چنین الگوهای فکری شاعر یا نویسنده می‌توان دست یافت. تقابل‌های دوگانه از موضوعات اساسی تفکر ساختارگرایان ازجمله سوسور است. تمرکز سوسور (۱۸۵۷ـ۱۹۱۳) بر زبان کلامی است که پیرس آن را یکی از انواع نشانه‌ها (سمبل) توصیف کرده بود. مهم‌ترین دستاورد سوسور ایجاد یک طرح چارچوب برای زبان‌شناسی مدرن است. سوسور زبان را از منظر هم‌زمانی مطالعه کرد و این در تقابل با زبان‌شناسی تاریخی است که تغییرات زبان را از منظر درزمانی بررسی می‌کند (Klaus, 2015: 593). 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 نشانهٔ وابسته در تقابل او با سایر اجزای درون متن نمود می‌یابد. سوسور خود برای نشان‌دادن مفهوم ارزش نشانه‌ای از مثال بازی شطرنج استفاده می‌کند. در این بازی ارزش

هر مهره به مکان آن وابسته است و در تقابل با مهره‌های دیگر نمود می‌یابد. از دید سوسور «مفاهیم به‌گونه‌ای اثباتی و به موجب محتوایشان تعریف نمی‌شوند، بلکه به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزا ارزش می‌یابند. آنچه مشخص‌کنندهٔ هر نشانه است، به بیان دقیق، بودن آن چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند» (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۱۵). سجودی هویّت اصلی نشانه‌ها را در ارتباط با یکدیگر در درون نظام می‌داند: «تحلیل ساخت‌گرایانه، تأکید بر روابط ساختاری است که در هر لحظهٔ بخصوص از تاریخ در درون یک نظام دلالت‌گر، جنبه کارکردی دارند و نقش‌مند هستند. تکیهٔ 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» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۷).

نشانه‌ها در فضایی دیگر از رمزهای فرهنگی تأثیر می‌گیرد. دین از رمزهای فرهنگی تأثیرگذار در ناخودآگاه فکری هر فرد است؛ حتی به نوعی درون‌مایهٔ هر جامعه است. این تأثیرپذیری در فضای فکری شاعران و نویسندگان نمایان می‌گردد؛ زیرا اندیشهٔ آدمی در خلأ شکل نمی‌گیرد و محیط در این موضوع نقش سازنده دارد. بافت اجتماعی و فرهنگی «مرزهای فرهنگ را پر می‌کند و بدون آن نظام‌های نشانه‌ای جداگانه نمی‌توانند عمل کنند یا به وجود آیند» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۹۶). بر این اساس چون موطن اصلی مولانا بلخ است و شهر «بلخ مرکز آیین بودا بود» (شیمل، ۱۳۸۲: ۲۹)، پس چه‌بسا این عقاید در ناخودآگاه مولوی ریشه دوانده و از محتوای عرفان بودیسم در اشعارش استفاده کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳ـ باز (شاهین)

باز از کلان‌نمادهای مولوی است که در بستر گفتمان‌های متفاوت، در دلالت‌های ضمنی جان الهی، عاشق و معشوق به کار رفته است. «باز شکاری همیشه در نمادگرایی با خورشید پیوند داشته است، چون این پرنده چشمان زردرنگ داشته، درنده‌خو و بلندپرواز بوده است» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۴۶). از نشانه‌های وابسته به نماد باز، بستن چشم باز، دوری آن از مردارخواری، وفاداری، کلاه‌داری، صدای طبل باز و ... است.

۳ـ۱ الگوها

۳ـ۱ـ۱ بازگشت به اصل[۱]

در غزلیات از ارتباط طبل و باز سخن گفته شده است. در بیشتر آن، بازان یا عاشقان واقعی با

شنیدن نغمهٔ طبل برای رسیدن به پادشاه، پر و بال باز می‌کنند. در نمونهٔ شعری زیر، طبل به ندای آسمانی یا هر صوت دیگری می‌تواند تعبیر شود که عارف را به یاد الست و وصال نخستین می‌اندازد. آدمی در پی بازگشت به اصل و موطن خود است. جان الهی بنابر تقدیر الهی یا گناه انسان، از وطن اصلی هبوط و با شنیدن صدای طبل باز به آشیان خود مراجعت کرد. باز در شعر عرفانی نماد روح آدمی است که زندگی و قفس این دنیا، بنابر خواست الهی یا نافرمانی خود، بر او تحمیل شده است. این مسئله شاید به دوگانگی ماهیت وجود آدمی بازگردد؛ اعتقاد به دوگانگی روح و جسم در نظام فکری مولوی تأثیر گذاشته است. درد فراق از مرجع و موطن، از اضطراب‌های اصلی مولانا است. برای طی این طریق و بازگشت به مبدأ و تعالی روح، از علایق دنیوی و دلبستگی‌های این جهانی باید جدا شد. «این سیر روحانی فقط با طی‌کردن فاصله بین تبتل تا فنا، این دو قدم که در هر دو سوی آن ورطه‌های خطرآزمای روحانی راه به امید وصال می‌بندد، به آنچه برای روح عارف غایت این سلوک متعالی است منتهی می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۹۴: ۲۵۹).

«باز آمدن» در شاهد زیر به دو صورت تأویل می‌شود؛ نخستین تفسیر «دوباره آمدن» است. با این معنا آن را این‌گونه می‌توان تفسیر کرد: باز برای انجام مأموریت آمده و دوباره قصد بازگشت دارد؛ البته مولانا از قرآن و احادیث، بسیار بهره برده است و اگر ارتباط بینامتنی این غزل با آیه «الامانه و الست» در نظر گرفته شود، پس باز برای حمل امانتی از سوی خداوند مأمور شده است و این امانت شاید عشق الهی باشد که بر اساس آیهٔ «الست» به خداوند «قالوا بلی» پاسخ می‌دهد. «تفسیر میثاق الست از یک‌سو سرنوشت از پیش تعیین‌شدهٔ انسان را که در علم خداوند بوده است، امری مقدر می‌کند و از سوی دیگر عشق الهی را با سرنوشت الهی و ازلی انسان پیوند می‌زند» (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۱۷۹). باز نیز در نتیجهٔ عهد و پیمانی که در روز الست با خدا بسته به عهد و پیمان خود وفا کرده است و اکنون دوباره قصد بازگشت به وصال دوست دارد؛ بنابراین صدای طبل یادآور ندای الست بربکم است که بانگ و نغمهٔ آن تنها به گوش انسان عاشق سازگار است. البته شاید جدایی باز از وطن اصلی‌اش را با زندگی مولوی بتوان تطبیق داد؛ زیرا مولوی در کودکی از وطن اصلی خود، خراسان، مهجور مانده بود؛ به همین سبب جدایی را نمی‌پسندد و از کنش پران‌شدن و رهایی برای رسیدن به موطن اصلی خود یاد می‌کند. مولانا در شاهدی دیگر جدایی روح، از قفس قالب را به‌صورت «زادن ثانی» معرفی می‌کند.

معنای دوم «باز آمدم» در نمونه شعری زیر بازگشتن سوی شاه است که اگر بازآمدن به معنی بازگشتن در نظر گرفته شود، پس تداعی‌گر معاد و بازگشت ارواح است و در قرآن نیز به این موضوع اشاره شده است: «ارجِعِی إِلَی رَبِّکِ رَاضِیَةً مَرضِیَّةً» (فجر: ۲۸).

بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز باز آمدم که ساعد سلطانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۸۰)

در این نمونهٔ شعری تداعی معانی در هوا به دو صورت آسمان و عشق تفسیرپذیر است. صاحب *مصباح‌الشریعه* آسمان را پرتو عشق الهی می‌داند. «حب الله سماء الله ما ظهر من تحته شیء الا اعطاه الفیض: محبت خدا آسمانی است که هر چه از آن بر روی چیزی می‌افتد، فیض بر او می‌بخشد» (تاجدینی، ۱۳۸۸: ۴۰). بنابراین خانهٔ عشق و محبت آسمان است. معشوق (شمس) نیز طبل عشق و وفاداری را برای لشکر عاشق می‌کوبد؛ اما تنها عاشقان واقعی (باز) توانایی شنیدن این صدا را دارند و به سوی میدان عشق الهی (آسمان) پران می‌شوند. ارتباط هوا (آسمان) و طبل که هر دو نشانهٔ عشق و محبت است، در همین تداعی‌ها برجسته می‌شود. بنابراین هوا (آسمان) میدان عشق و محبت الهی است که باران رحمت از آن روان است؛ بنابراین نشانه‌های طبل و هوا با مفهوم مشترک عشق و باروری در کنار هم قرار می‌گیرد. «طبل نماد باروری است» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴: ۲۱۴).

بازگشت باز به‌طور آشکار در غزلی از *غزلیات شمس* ذکر شده است. مولوی باز را در این نمونه نماد روح و جانی می‌داند که از کان خود جدا و اسیر محبس دنیا شده است. او توصیه می‌کند باید مثل باز به نیستان خود بازگشت:

جانا به غریبستان چندین به چه مانی؟ بازآ تو از این غربت، تا چند پریشانی؟

بازآ که در آن محبس قدر تو نداند کس با سنگدلان منشین، چون گوهر این کانی

ای از دل و جان رسته، دست از دل و جان شُسته از دام جهان جَسته، بازآ که ز بازانی

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۵۶)

نمونه‌های زیر تأییدکنندهٔ الگوی مفهوم بازگشت به اصل است:

حیف است که جان پاک ما را باشد تن خاکسار انباز

هین، باز پرید! جمله یاران! شه باز بکوفت طبل شهباز

(همان: ۴۳۸)

از پیش تو رفت باز جانم طبل تو شنید، باز آمد
(همان: ۲۹۰)

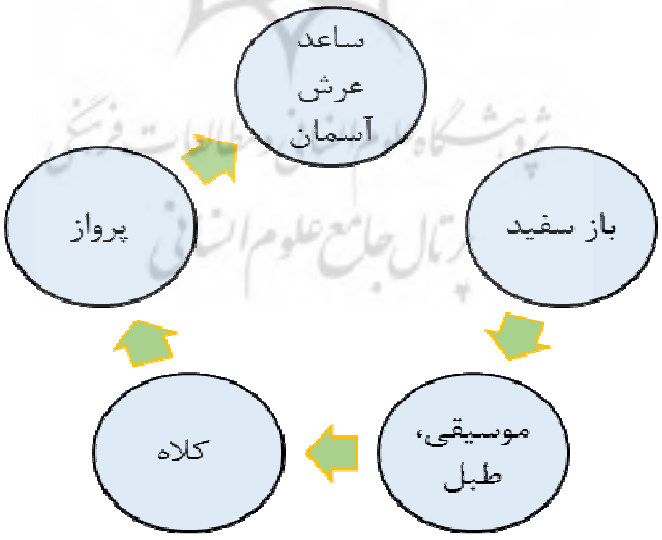
ما به خرمنگاه جان، بازآمدیم جانب شه همچو شهباز آمدیم
(همان: ۶۱۶)

۳ـ۱ـ۲ سفر

عنصر سفر را می‌توان در کنش‌های حرکتی باز مشاهده کرد؛ زیرا باز سفر خود را از سوی پادشاه آغاز می‌کند و حامل پیام و مأموریتی است؛ اما ناگهان با صدای بانگ طبل به سمت اصل پران می‌شود؛ البته اگر کسی گرفتار نفس خود گردد، صدای بانگ طبل را نمی‌شنود؛ پس در سفر نفسانیات خود سیر می‌کند:

ای جان پاک خوش‌گهر، تا چند باشی در سفر

تو باز شاهی باز پر سوی صفیر پادشاه
(همان: ۶۸)



شکل ۱: نمودار سفر در نماد باز

مولوی در نمادپردازی‌های خود بیشتر از زنجیرهٔ واژگانی تداعی‌گر الگوی سفر بهره می‌گیرد؛ در نتیجه باز سفید یا روح با شنیدن موسیقی یا طبل، کلاه تعلقات (مانع) را منهدم می‌کند و با پر عشق به سوی اصل و معشوق عروج می‌کند.

۳ـ۱ـ۳ شکار[۲]

مولوی از تصاویر باز و شکار برای پرداخت آموزه‌های خود سود می‌جوید. عاشقان واقعی باید خود را شکار معشوق بدانند؛ ازاین‌رو شکارکردن مخصوص فردی است که توانایی و قدرت دارد و این اقتدار و قدرت خاص پادشاه یا معشوق است.

اشکاری شه باش و مجو هیچ شکاری کاشکار تو را باز اجل بازستاند

(همان: ۲۹۶)

مثال باز سلطان است هر نقش شکارست او و می‌جوید شکاری

(همان: ۹۷۰)

از سویی دیگر شاهین عاشق با چشم‌های تیزبین عشق در پی شکار دل معشوق است؛ تنها چشمان شاهین قدرت رویایی با شمس تبریزی را خواهد داشت و نامستعدان با تجلی معشوق مدهوش خواهند شد. هم‌چنین در شاهد زیر شبکه نشانه‌ای شاه، شاهین، شمس و عشق به واسطهٔ عناصر حیات و زندگی و گرمادهی در کنار هم قرار می‌گیرند و نشانهٔ شمس با شاه پرندگان یعنی شاهین در جایگاه پیک خورشید و شاه ستارگان یعنی شمس حفظ می‌شود.

شاه گشادست رو دیده شه‌بین که راست

باده گلگون شه بر گل و نسرین که راست

ای بس مرغان آب بر لب دریای عشق

سینه صیاد کو دیده شاهین که راست

خسرو جان شمس دین مفخر تبریزیان

در دو جهان همچو او شاه خوش‌آیین که راست

(همان: ۱۷۰)

۴ـ خاستگاه فکری

۴ـ۱ بودا (چشم‌بندی)[۳]

مولوی از شیوهٔ تربیتی باز، یعنی چشم‌بندی آن برای پردازش بخشی از مباحث خود بهره می‌گیرد؛ زیرا ابتدا چشمان باز را با گذاشتن کلاهی بر سرش می‌بستند و فقط برای غذا اندکی کلاهش را

کنار می‌زدند؛ پرنده این‌گونه اندک‌اندک با چهرهٔ صاحب خود انس می‌گیرد. بنابر گفتهٔ شفیعی کدکنی «ارتباط باز با سلطان، ناخودآگاه از پیوند او با فرّه ایزدی و عنایت الهی خبر می‌دهد. آنچه دربارهٔ باز جنبهٔ رمزی می‌تواند داشته باشد این است که طبیعتی وحشی دارد (رمزی از انسان قبل از ورود به عالم سلوک) و امیال و خواسته‌های خود را دنبال می‌کند و برای خود می‌کوشد، اما وقتی او را تربیت کردند و از مدارج سلوک عبور کرد، خواست او تبدیل به خواست خداوند او می‌شود و آنچه به مراد خویش گرفتی، نیز (دیگر) به مراد خویش نگیرد و مراد خویش زیرِ مراد خداوند آرد» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۷۶-۱۷۵). در نظر مولوی کنش چشم بستن، عملی مثبت و شناختی برای پردازش نمادها است. از نظر عرفانی با گذراندن دورهٔ ریاضت و بستن چشمان از ما سوی الله، می‌توان مست عشق الهی شد.

شه باز را گوید که من زان بسته‌ام دو چشم تو تا بگسلی از جنس خود، جز روی ما را ننگری
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۴۷)

چو باز چشم تو را بست، دست اوست گشایش ولی به هر سر کویی تو را چو کبک داند
(همان: ۲۹۷)

پس اگر آدمی از هستی خود چشم بردارد، عالم روحانی خویش را درمی‌یابد.

پوسیده‌ای در گور تن، رو پیش اسرافیل من
کز بهر من در صور دم، کز گور تن ریزیده‌ام

نی نی چو باز ممتحن بردوز چشم از خویشتن
مانند طاووسی نکو من دیبه‌ها پوشیده‌ام
(همان: ۵۱۴)

به‌طور کلی چشم‌بستن کنش رفتاری مثبتی است. اگر چشم انسان (باز) از تعلقات بیرونی بسته شود و به استعدادهای درونی و الهی خود توجه کند؛ درمی‌یابد که به عالمی دیگر تعلق دارد و این مفهوم تداعی‌گر حدیث «مَن عَرف نَفسه فَقد عرف ربّه» است؛ ازاین‌رو مولوی تبیین می‌کند که با سفر در خویشتن و با بستن چشم ازعوالم مادی، به چشمهٔ عالم غیب می‌توان دست یافت و به آب حیات و معرفت رسید. چه‌بسا مبحث چشم‌بندی را به آیین بودا بتوان پیوند زد. «بودا وقتی بودا شد که مسیر سفر به خویشتن را برگزید و در پی حقیقت راهی طولانی را گام برداشت و آن گاه که به

کشف خویشتن نایل شد از دیگران بی‌نیاز و از درون به لذت و شادمانی رسید» (مقدم‌پور، ۱۳۸۱: ۵۰). اگر به نوع زندگی بودا و مولوی توجه شود به اشتراکاتی می‌توان دست یافت؛ همان‌طور که بودا در اثر برخورد با پیر مسیر زندگی‌اش تغییر کرد، دیدار با پیر و مرشد راه، شمس، به بیداری و تولد دوبارهٔ مولوی انجامید و مسیر زندگی او از درس و مکتب‌خانه به خاموشی و انزوا تغییر یافت؛ بنابراین باز روح برای رهایی از رنج جسم باید مانند بودا به چشم‌پوشی و تمرکز در نفس ناطقه و خاموشی بپردازد تا به این صورت بتواند از رنج جسم و نفسانیات رهایی یابد و به نیروانای حقیقت دست یابد. «مولوی تمام توان خود را به کار گرفته است تا بلکه به طریقی ما را بیدار کند و به حرکت وادارد ... تا شاید ما را از این خواب سنگین، از خواب مرگ بیدار کند و متوجهٔ وخامت مسئلهٔ خانمان‌سوز «نفس» گرداند» (مصفا، ۱۳۹۵: ۱۱). چشم‌پوشی از تعلقات در آیین بودا در پیکرهای موجود از تصاویر بودا مشاهده می‌شود. چشمان بستهٔ بودا برای عارفان به چشم‌پوشی از تعلقات کار و دنیا تأویل می‌شود. عارفان با چشمان بسته به تفکر در خود و اندرون خود می‌پردازند تا بتوانند به شناخت مطلق دست یابند. بر اساس عرفان بودا چه‌بسا بتوان گفت مولوی حال باز را چنین توصیف می‌کند: باز در دنیای پر از رنج و تعلقات گرفتار شده است. عامل اصلی این رنج نیز خود انسان است که وزنه‌ای از تعلقات بر پای می‌بندد و خود را پایبند این دنیا می‌کند. این پایبندی سبب دوری باز از موطن اصلی خود است؛ زمانی می‌تواند به نیروانا برسد که چشم خود را از تعلقات ببندد و با تمرکز در وجود و درون خود، راهی برای رهایی از این رنج بیابد و چون عامل رنج و عذاب، خود باز است، بنابراین باید برای رهایی با چنگال خود تلاش کند. «در آیین بودا نیروانا معرفتی خاص است که انسان با نیل به این معرفت به روشن‌شدگی می‌رسد و بودا می‌گردد. سیر این معرفت با نابودی چشم دوبین انسان حاصل می‌گردد» (همان: ۶۷).

تو چو باز پای‌بسته، تن تو چو کنده بر پا تو به چنگ خویش باید که گره ز پا گشایی
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۱۲۴)

۴ـ۲ میترایسم (باز و کلاه) [۴]

میان آیین میترایسم و آثار مولوی همگونی و تناسبی دیده می‌شود؛ چه بسا برخی از این مفاهیم به‌طور ناخودآگاه و طبق سنت فرهنگی از میترایسم به اندیشه عرفان اسلامی مولوی منتقل شده است. کلاه از نشانه‌هایی است که مولوی آن را با نماد باز هم‌نشین می‌کند و از شیوهٔ تربیت

کلاه‌گذاشتن این پرنده برای پرداخت مفاهیم عرفانی خود بهره می‌برد. در نمونه‌های شعری زیر مولوی تصویر منفی کلاه را ارائه می‌هد و از کنش رفتاری کلاه‌برافکندن در جهت مثبت بهره می‌گیرد؛ بنابراین برای رسیدن به منبع نور، گرما و روشنی (پادشاه) باید از سر باز روح، کلاه تعلقات را کنار زد. از سویی دیگر کلاه را به دستار عارفان نیز می‌توان تعبیر کرد. عارفان برای رسیدن به صحرای عشق می‌بایست دستار برمی‌افکندند تا از هر نوع تعلقی دور شوند. عشق از منظر عارفان نقش محوری و اساسی دارد. پورجوادی در مقالهٔ تصوف معتقد است: «این صوفیان نسبت انسان و خداوند را نسبتی عاشقانه در نظر گرفتند و بر اساس آن مسایل نظری خود را تعریف کردند» (پورجوادی، ۱۳۹۴: ۱۵۷).

زان کله مر چشم بازان را سَدست — که همه میلش سوی جنس خودست

چون برید از جنس، با شه گشت یار — برگشاید چشم او را باز دار

(مولوی، ۱۳۸۹، د۴: ۶۱۱)

ای باز، کلاه از سر و روی تو برون شد — خوش بنگر و خوش بشنو آنچ نشنیدی

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۳۹)

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 — چو زنان چند برین پنبه و پاغنده زنی

(همان: ۱۰۷۶)

این موضوع را بر اساس آیین میترا نیز می‌توان تحلیل کرد. از ویژگی‌های میترا در زمان تولد کلاه بر سربودن او است؛ به همین سبب چه‌بسا این دو نشانهٔ باز و کلاه را بتوان جانشین میترا و کلاه دانست. مهریان از کلاه میترا با کلاه شکسته یاد می‌کنند که این کلاه شکسته در غزلیات به‌صورت کلاه کژ نمود یافته است. در نتیجه باز روح همان میترایی است که کلاهی بر سردارد؛ اما اکنون کلاه را از سر خود برمی‌دارد و آمادهٔ عروج می‌شود. در مرحلهٔ پارسی از آیین تشرف، کلاه نماد آزادی به شمار می‌آمد و این کلاه شکسته تا پایان این مرحله بر سر سالک گذاشته می‌شد. بنابراین در غزل زیر چنین می‌توان تأویل کرد: باز مرحلهٔ پارسی (کلاه‌گذاشتن) را گذرانده، از تعلقات رهایی یافته است و آمادهٔ عروج به مرحله دیگر است؛ بنابراین برای عروج در پی برداشتن

کلاه است. «کلاه فریژی که میترا بر سر داشت کنایه از آزادی و آزادگی بود ... از نشانه‌های ویژهٔ مقام پارسی کلاه شکسته و هلال ماه است» (رضی، ۱۳۸۱: ۵۷۱).

خیز کلاه کژ بنه و ز همه دام‌ها بجه بر رخ روح بوسه ده زلف نشاط شانه کن
(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۰۸)

کلاه کژ بنهی همچو ماه و نورت نیست برو برو که گرفتار ریش و دستاری
(همان: ۹۹۰)

۵ـ کنش‌ها

۵ـ۱ کنش مکانی[۵]

جایگاه باز در غزلیات اصولاً ساعد پادشاه است و در نمونه‌های دیگری از آن به‌صورت عرش، لامکان، گنگره‌های عرش، ساعد سلطان، شکارگاه غیب، کهستان و ... نیز یاد شده است. در شاهد زیر از صحرا یاد می‌کند. صحرا نماد غیب و عالم معنا و زندگی در پرتو عشق الهی است. به سبب آنکه جان آدمی قبل از هبوط در صحرای عدم به سر می‌برد، پس نمی‌تواند آن عشق خود را به وادی فراموشی سپارد. «در صحرا تنها خدا است که با تجربه روحی به دست می‌آید و بنابراین به سبب وجود خداوند نماد باروری و فضیلت است» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴: ۱۴۱)؛ پس بعد از رهایی و خلاصی باز به صحرا رهسپار می‌شود.

مولوی از صحرای عدم، وطن اصلی خود و بازگشت دوباره‌اش به آن صحرا سخن می‌گوید:

به صحرا رو، بدان صحرا که بودی در این ویرانه‌ها بسیار گشتی
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۱۰)

خنک آن دمی که مالد کف شاه، پرّ و بالش که سپید باز مایی، به چنین گزیده دامی
(همان: ۱۰۳۲)

۵ـ۲ کنش رنگ[۶]

مولوی در غزلیات، باز سپید را در دلالت‌های ضمنی انسان کامل، عارف، جان و روح الهی به کار می‌گیرد؛ البته در شاهد زیر باز سپید براساس موقعیت آن در غزل، به معنای خود مولوی است و چه‌بسا مخاطب این غزل نفس ناطقهٔ او است که به خود می‌گوید: مانند باز سپید به سوی شه پران شو. محیط زندگی مولوی و سنت‌های مسیحی در قونیه در پردازش نمادپردازی‌های مولوی

تأثیرگذار بود؛ ازاین‌رو شبکهٔ نشانه‌ای مسیح، صفیر، طبل، پران، سفید در پیوند با هم است. بنابراین چه‌بسا صفیر و طبل را به دم مسیحایی بتوان تعبیر کرد که با نواخته‌شدن آن، باز جانی دوباره می‌گیرد؛ به سوی شاه عروج می‌کند و این پران‌شدن به سوی اصل خود، کنش تداعی‌کنندهٔ زنده‌شدن، تازگی، طراوت و تجدید حیات است؛ به همین سبب پران‌شدن با رنگ سفید هم‌نوایی دارد؛ رنگ سفید حرکت رو به بالا را می‌طلبد و از روح پران به رنگ سفید یاد کرده‌اند؛ بنابراین در یک طیف معنایی قرار می‌گیرند. «سفید رنگ کسانی است که با برگزاری آیین‌های دوباره زاده شده‌اند و نیز رنگ ارواح و جان‌ها است» (ستاری، ۱۳۷۲: ۳۳).

مسیح را چو ندیدی فسون او بشنو　　بپر چو باز سفیدی به سوی طبلک باز

بگیر دامن اقبال شمس تبریزی　　که تا کمال تو یابد ز آستینش دراز

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۳۷)

۵ـ۳ کنش صدا (شنیدن)[۷]

شنیدن، چنانچه در آغاز مثنوی به آن اشاره شده، ازموضوعات کلیدی اشعار مولانا است. در این راستا باید از موضوع پیام و گویندهٔ پیام آگاهی داشت. دربارهٔ نماد حیوانی باز، پیام معشوق و رسالت آن را به بازگشت جان به موطن اصلی می‌توان تعبیر کرد. بنابراین شنیدن، به سماع حقیقی ندای ارجعی تبیین می‌شود که تنها عاشقان به سبب آن نغمه در تکاپوی پیوستن به معشوق هستند. شمس در *مقالات* چنین بیان می‌کند: «گفتن جان‌کندن است و شنیدن جان‌پروریدن است» (شمس تبریزی، ۱۳۷۳: ۳۰۳).

چرا ز صید نپرد به سوی سلطان، باز　　چو بشنود خبر ارجعی ز طبل و دوال

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۹۵)

روح چو بازیست که پران شود　　کز سوی شه طبل شنیدن گرفت

(همان: ۲۰۴)

تو باز خاص بدی در وثاق پیرزنی　　چو طبل باز شنیدی به لامکان رفتی

(همان: ۹۱۵)

باز توام، باز توام، چون شنوم طبل تو را　　ای شه و شاهنشه من، باز شود بال و پرم

(همان: ۵۵۰)

۶ـ هنجارشکنی: تغییر کنش‌های حرکتی

مولانا به دلالت قراردادی نشانه‌ها بسنده نمی‌کند و گاهی به سبب هیجان و روح پرتلاطم و عرفان بسط‌گرایانهٔ خود به هنجارگریزهایی می‌پردازد؛ ازجملهٔ آن می‌توان به تغییر کنش‌های حرکتی، نگهبانی و روابط عاشق و معشوقی اشاره کرد.

پران از سوی شاه: در این باره حرکت باز از سوی پادشاه به زمین است و مأموریت ویرانی جغد جسمانی را بر عهده دارد.

از شاه بی‌آغاز من پران شدم چون باز من

تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم

(همان: ۵۹۲)

پران به سوی شاه: باز خود را به شکارهای جزئی دنیوی مشغول نمی‌کند و بعد از انجام مأموریت به موطن اصلی عروج می‌کند.

به سوی شه پری، باز سپیدی و گر پری به گورستان، غرابی

(همان: ۸۸۰)

اما در این میان بازهایی هستند که خود را به مردار پست دنیایی مشغول کرده‌اند و صدای طبل برای آنها آشنا نیست؛ اما باز یا همان عاشق واقعی باید با شنیدن ندای «ارجعی الی ربک راضیهً مرضیهً» (فجر: ۲۸) به سوی حق رهسپار شود.

چگونه بر نپرد جان چو از جناب جلال

خطاب لطف چو شکر به جان رسید که تعال

چرا ز صید نپرد به سوی سلطان باز

چو بشنود خبر ارجعی ز طبل و دوال

چو کودکان هله تا چند ما به عالم خاک

کنیم دامن خود پر ز خاک و سنگ و سفال

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۹۵)

مولانا از این نوع غافلان با باز کور یاد می‌کند:

باز آن باشد که بازآید به شاه باز کورست آنکه شد گم‌کرده راه

(مولوی، ۱۳۸۹، د۲: ۲۰۵)

۷ـ شبکه تناسب‌ها

۷ـ۱ باز و پادشاه[۸]

همنشینی میان باز و پادشاه در اشعار مولوی بسیار دیده می‌شود. پادشاه بزرگ‌ترین و اولین قدرت و به نوعی مانند خورشید واسطهٔ میان زمین و آسمان است.درواقع پادشاه تصویر قدرت خدا بر زمین است؛ ازاین‌رو باز نیز به‌صورت نماینده و واسط میان پادشاه و زمین نمود می‌یابد؛ از سوی دیگر باز پرندهٔ خورشیدی است؛ پس با پادشاه در یک طیف معنایی قرار می‌گیرد. «پادشاه نماینده زمینی خدا است ... و خورشید به‌صورت پادشاه مجسم شده است» (رک. میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۳۸).

شمس تبریزی! توی سلطان من بازگشتم، باز سلطان را مکش
(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۶۳)

این پرنده بیشتر همنشین شاه، نشانهٔ برتری و سلطنت، است. زیرا شاهین، شاه پرندگان با بال‌های فراخ است. در شواهد زیر از کنش بال‌گشودن شاهین سخن به میان آمده است. در دایرهٔ تداعی‌های مولوی بال‌های گشادهٔ شاهین، به عنایت و حمایت شاه معشوق (حق، شمس تبریزی) و پشتیبانی او تعبیر می‌شود. مولوی در بیشتر اوقات شاهین را در محور هم‌نشینی با شاه قرار می‌دهد.

شه و شاهین جلالی که چنین با پر و بالی نه گمانی نه خیالی همه عینی و عیانی
(همان: ۱۰۶۴)

۷ـ۲ باز و پایبندی

در نمونه‌های دیگر مولوی به رمزگشایی بازهای پابسته به جسم می‌پردازد. در این شواهد دلالت ضمنی باز به روح و جانی تبیین می‌گردد که پایبند جسم خود شده است؛ ازاین‌رو برای پریدن باید جسم را نابودکند.

تو چو باز پای‌بسته، تن تو چو کنده بر پا تو به چنگ خویش باید که گره ز پا گشایی
(همان: ۱۱۲۴)

باز جانی، شسته‌ای بر ساعد خسرو به ناز پای بندت با وی است ار چه پریدستی دلا
(همان: ۱۱۱)

۷ـ۳ پر و پرواز[۹]

پر و پرواز دو موضوع وابسته به هم است. پرواز از زمین سوی آسمان، مفهوم رهایی از گرانی

زمین است. مولانا از پر به‌صورت پر عشق و پر کرمنا سخن می‌گوید.

چگونه طبل برنپرد به پر کرمنا که باشدش چو سلطان زننده و طبال
(همان: ۴۹۴)

ره آسمان درون است، پر عشق را بجنبان پر عشق چون قوی شد، غم نردبان نماند
(همان: ۲۹۹)

از دیرباز روح به‌صورت پرنده‌ای در حال پرواز سوی آسمان تصور شده است؛ شاید سبکی پر را به روح تعبیر کرده‌اند. کنش پرواز در غزلیات به سه صورت، پران از سوی شاه، پران به سوی شاه و چرایی نپریدن باز سوی موطن اصلی خود بیان شده است. پر نشانگر پرواز است و برای عارفی مانند مولوی، پر سبب رهایی از زمین سنگین به سوی بالا، آسمان و صحرا، است؛ هم‌چنین برای صعود باید پر و بال را سبک و فارغ از تعلقات کرد و پری که گل‌آلود باشد درخور صعود نیست.

غرّه گشتی زین دروغین پر و بال پر و بالی کو کشد سوی وبال

پر سبک دارد، ره بالا کند چون گل‌آلو شد، گرانی‌ها کند
(مولوی، ۱۳۸۹، د۳: ۴۴۸)

مولوی در مثنوی چنین می‌گوید:

جان چو باز و تن مرو را کُنده‌ای پای بسته، پر شکسته، بنده‌ای

چونکه هوشش رفت و پایش برگشاد می‌پرد آن باز سوی کیقباد
(همان، د۵: ۷۲۶)

در نمونهٔ شعری زیر پرزدن را به دو صورت می‌توان تأویل کرد؛ بازی معنایی پرزدن، تداعی‌گر دو معنی دیگر می‌شود. اول آنکه پرزدن، پرواز به آزادی و رهایی از سنگینی دنیا به سوی صحرای معنا تعبیر شود؛ زیرا پر، خاصیت گرایندگی سوی آسمان دارد. افلاطون در رسالهٔ فدروس می‌گوید: «بال و پر آن قسمت از تن است که از همه اعضای دیگر به خدا نزدیک‌تر است، چه خاصیت طبیعت آن گرایندگی به سوی آسمان‌ها و بردن تن به آنجا است و آنجا مسکن خدایان است» (افلاطون، ۱۳۶۲: ۱۳۷). پرزدن در معنای دوم، زدن پر روی کلاه است که در بیت با نشانهٔ کلاه ارتباط دارد؛ به همین صورت نشانه‌های پر، کلاه و باز در این بیت خواننده را به تأویل نشانه‌ها سوق می‌دهد. طبق اساطیر، نصب پر روی کلاه سبب عروج دعا به آسمان می‌شود، به همین سبب

در ساختار این غزل می‌توان چنین برداشت کرد که با نصب پر روی کلاه، دعای دیدار حق به آسمان می‌رسد و باران رحمت الهی او را مست دیدار می‌کند؛ البته رحمت الهی در اینجا به صورت «می» آمده است که می‌توان آن را به می تجلی حق نیز تأویل کرد. از این‌رو سبب لطف و سرسبزی جان او می‌شود و بر پایهٔ آنچه در غزلیات رمزگشایی شده است چه‌بسا مؤید این مطلب باشد که «می بارانیست باغ جان را». در نتیجه مولوی مِی را بارانی برای سرسبزی باغ جان می‌داند.

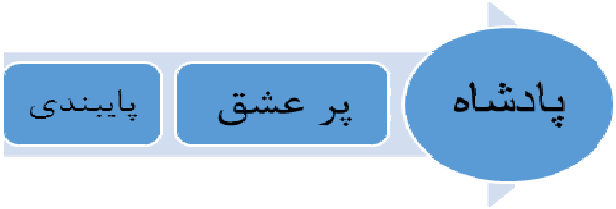
برگیر کلاه از سر باز — تا پر بزند در این صحاری
زان پیش که مِی دهد مرا دوست — آن لطف نماید و بردباری
آید از باغ لطف و سبزی — آید ز بهار هم بهاری
ای باد بهار عشق و سودا — بر خسته‌دلان چه سازگاری

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۶۲)

پر به سبب سبکی فرم آن همانند عروج روح دانسته شده است. در این غزل ارتباط پر، هم در عروج روح به صحرا یا آسمان و هم نشانه‌ای برای اجابت دعا برای دیدار حق، دیده می‌شود. ژان شوالیه پر را در دو بحث نیروی عروج به آسمان و نیروی رویش گیاهان، تبیین می‌کند. در اساطیر نیز چنین آمده است: «پرزدن بر روی اشیاء سبب بالارفتن دعا به سوی آسمان می‌شود و از آسمان باران بارورکننده می‌بارد» (شوالیه، ۱۳۸۴، ج۲: ۱۸۳).

در بیت اول غزل، پرانشدن با بهار و قیامت با مفهوم مشترک باروری حیات دوباره و بیداری، در کنار هم قرار می‌گیرد. عارفی که از مرگ نمی‌هراسد، مرگ برای او خوشایند است و رفتن باز به صحرای قیامت و مرگ، بیانگر نوعی زندگی دوباره و شکوفایی و سرسبزی است؛ اما مولانا بیشتر عمر خود را در قونیه به سر برده است، به همین سبب چشم‌اندازهای طبیعت را در فضای شعرش نمی‌توان نادیده گرفت؛ در این باره شیمل معتقد است: «اگر انسان رعد و برق بهاری را در قونیه دیده باشد به ناگهان پی می‌برد که چرا اشعار بهاری همیشه در آثار منظوم مولانا به‌کرّات به چشم می‌خورد، زیرا وی بهار را سمبل بیداری می‌داند» (شیمل، ب۱۳۸۲: ۷۰). در نتیجه باز با عروج خود سبب بیداری روح و جان می‌گردد. در این ابیات، پر بر اساس زیرساخت اسطوره‌ای، هم نشانه‌ای برای عروج روح و هم «پر بر روی کلاه» نشانه‌ای برای عروج دعا به آسمان برای رویش و سرسبزی جان است.

به‌طور کلی شبکهٔ تناسبی باز شامل پایبندی، پر و پادشاه می‌شود؛ در ابتدا باز اسیر و پایبند تعلقات است؛ اما به واسطهٔ نیروی پر عشق به دایرهٔ کمال پادشاه عروج می‌کند.



شکل۲: روند تکاملی باز در شبکه تناسب‌ها

۸ـ بازی دال‌ها

دال‌های «باز» و «آواز» درگیر بازی نشانه‌ای شده و تداعی‌گر آواز و موسیقی رباب است. گرایش معنایی طبل در فرهنگ نمادها به دعا و مراقبه نزدیک است؛ به همین سبب مدلول دو نشانهٔ باز و طبل به معنای دعا و مراقبه به هم پیوند می‌خورد، زیرا با دعاکردن در هوا یا آسمان، ابر رحمت الهی، همان جام می، جاری می‌شود؛ ازاین‌رو «باز با الفاظی مثل واز، واج، آواز و آوا ارتباط دارد و به معنی کلمه و سخن است، نوعی دعا یا ورود یا زمزمه‌ای است که زردتشتیان در وقت شستن بدن یا غذاخوردن آغاز می‌کنند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۹۵).

بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز باز آمدم که ساعد سلطانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۸۰)

۹ـ تقابل‌های دوگانه

۹ـ۱ وجه ایجابی

۹ـ۱ـ۱ باز ≠ جغد[۱۰]: کنش مکانی

جغد در غزلیات همواره معنای منفی خود را حفظ کرده است و در ردیف نمادهای فرودین قرار می‌گیرد. معنای منفی نماد جغد، معنای مثبت باز را برجسته می‌کند و از نظرمعانی نسبت به یکدیگر هم‌پوشانی دارد. در این غزل، دلالت ضمنی جغد، دنیاپرستانی است که در ویرانهٔ دنیا از حقیقت وجودی خود دور شده‌اند و برای خود اصل و منشأیی در نظر نمی‌گیرند. ندای طبل شهباز بیانگر ندای ارجعی است؛ به همین سبب برای جغد آشنا نیست و جغد را به سوی 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 بلندتر جایی نشیند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۴۰۸). در اینجا دلالت منفی جغد، معنای آرمانی باز یا جان الهی را برجسته می‌کند. رابطهٔ تمایزی میان جغد و باز از منظر کنش مکانی نمایان است. مکان باز در عرش، سلطان و پادشاه است؛ اما جغد در ویرانه و مکانی پست مسکن می‌گزیند.

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

(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۴۹)

مولانا این غزل را با آمدن شخصیت نامعلومی شروع می‌کند. این فرد قصد دارد قفل زندان را بشکند؛ اما مبدأ حرکتش و اینکه «من» چه کسی است و از سوی چه کسی و برای چه امری آمده سؤال‌های به تعویق‌اندازندهٔ معنا است. این تعویق معنا در بیت سوم به رمزگشایی معنا تبدیل می‌شود: «از شاه بی‌آغاز من پران شدم چون باز من». پس حرکت از سوی حق برای انجام مأموریتی است که در بیت بعد رمزگشایی می‌شود. مأموریت، وفای عهد الست یعنی نابودی جغد طوطی‌خوار است. در بیت دوم شخصیت اصلی غزل نمایان می‌شود و کنش از سوی باز، کنشگر و شخصیت اصلی این غزل، شروع می‌شود. او با آمدنش تازگی و طراواتی مثل عید با خود همراه می‌کند؛ اما ناگهان به مانع زندان یا جغد برخورد می‌کند؛ پس برای وفاداری بر پیمان خود، آن را نابود می‌کند و درهم می‌شکند. پورجوادی معتقد است: «در این عالم نیز که روح از وطن اصلی و معشوق ازلی خود دور افتاده است، در وفای به آن عهد [الست] سعی می‌کند که بار دیگر به معشوق الهی خود برسد» (پورجوادی، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

بازآمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم

وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم

از شاه بی‌آغاز من پران شدم چون باز من

تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم

ز آغـاز عهـدی کـرده‌ام کـاین جـان فـدای شـه کـنم

بشکسته بادا پشـت جـان گـر عهـد و پیمـان بشـکنم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۰۳)

شبکه‌های عید، باز، شاه و پران‌شدن با مفهوم مشترک باروری، حیـات و سرسـبزی در کنـار هـم قرار می‌گیرند. این مفاهیم در تمایز با جغد، دیر و ویران نشـانگر مـرگ، تبـاهی و اهریمنـی اسـت. «جغد پیام‌آور یمه (خدای جهان مردگان) خوانده شده است و به این لحاظ پرندهٔ اهریمنـی دانسـته شده است» (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۰).

در بیت اول، باز پران‌شده از حق را به ولی و انسان کامل می‌توان تبیین کرد؛ در بـالاترین درجـهٔ آن همان حضرت محمد (ص) است. شمس در *مقالات*، حضرت محمد(ص) را باز سپید مـی‌دانـد کـه فقط برای هدایت مرغان گمراه از سوی حق بـه سـوی عـالم مـادی پـران شـده اسـت. «ایـن قـدر نمی‌دانند که عزیزداشتن تو ای بنده خاص ما، عزیزداشتن ما و تعظیم خدایی ماست. گفت: ما بنـده خود را باز سپید خود را ازبهر مصلحت شما در این دام انداختیم. آخر نشان باز سلطان را بشناسـی» (شمس تبریزی، ۱۳۷۳: ۳۳۰). البته مولـوی در یکـی از شـورانگیزترین غزلیـاتش از قافلـه‌سـالاری حضرت محمد (ص) برای رهایی از این دامگاه سخن می‌گوید:

خـــود ز فلـــک برتـــریم و ز مـــَلَک افزونتـــریم

زیـــن دو چـــرا نگـذریم؟ منـــزل مـا کـــبریاست

گوهـــر پـــاک ازکجـــا! عـــالم خـــاک ازکجـــا

بـرچه فـرود آمـدیت؟ بـار کنیـد ایـن چـه جاسـت

بخـــت جـــوان یـــار مـــا دادن جـــان کـــار مـــا

قافلـه‌ســـالار مـــا فخـــر جهـــان مصـطفـــاست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۶۹)

تقابل جغد و باز در بیت زیر نیز دیده می‌شود. باز، خود را صید دام معشوق می‌داند؛ اما جغـد از صیدشدن گریزان است. مولوی شومی و نامیمونی جغد را علت این نفرت می‌پندارد:

ای دلبـــر پریـــرین وی فتنـــه تـــو شـــیرین دل نـــام تـــو نـــگوید از غـایـــت غیـوری

بازآمده‌ست بازی صیاد هر نیازی ای بوم اگر نه شومی از وی چرا نفوری
(همان: ۱۰۰۱)

۹ـ۱ـ۲ باز≠کرکس[۱۱]: کنش مکانی و صدا

چهرهٔ مثبت باز با منفی و زشت ارائه‌دادن کرکس برجسته می‌شود. در نمونهٔ شعری زیر تقابل این دو حیوان را بر اساس دو کنش مکان و صدا می‌توان تبیین کرد. از منظر مکانی، جایگاه باز بیشتر ساعد پادشاه است؛ پادشاه نماد خورشید است و به همین سبب نشانگر گرمی و تداوم زندگی است؛ اما کنش مکانی کرکس به سبب رنگ سیاه آن حول محور مرگ، سیاهی و تاریکی می‌چرخد. موضوع دوم این تقابل کنش صدا و حس است؛ بوی مردار را به‌صورت طبل باز می‌توان تأویل کرد؛ نماد باز با شنیدن طبلی که نشانهٔ باروری و زندگی است به سوی پادشاه برمی‌گردد و کرکس هم سوی بوی مردار می‌رود که با مرگ و نابودی در ارتباط است. «باز را به آن سبب باز گویند گه 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، ۱۳۷۱: ۲۰۳).

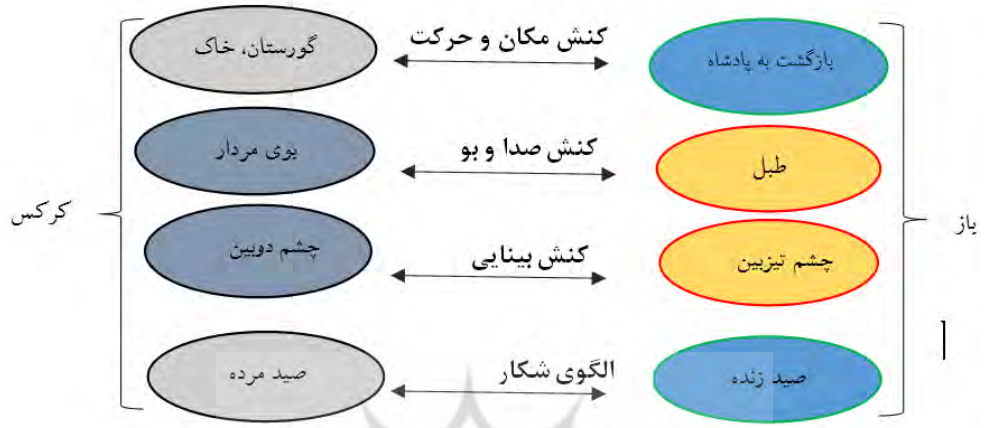
به‌جز دیدار او بختی نجویم به‌غیر کار او کاری نجویم
چو بازان ساعد سلطان گزیدم چو کرکس بوی مرداری نخواهم
(مولوی، ۱۳۸۶: ۶۰۳)

در مثنوی نیز در این باره سخن می‌گوید:

باز آن باشد که بازآید به شاه باز کور است آنکه شد گم‌کرده راه
باز گوید من چه درخوردم به جغد؟ صد چنین ویران فدا کردم به جغد
(مولوی، ۱۳۸۹، د۲: ۲۰۵)

محیط زندگی مولانا در زمینهٔ نمادپردازی از حیوانات بدون تأثیر نبوده است. «کرکس ... از مردار تغذیه می‌کند و این منظره در آناطولی هنوز عادی است» (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

شبکهٔ تضادهای باز و کرکس با بررسی در کل غزلیات به‌صورت این نمودار مطرح می‌شود:



شکل۳: نمودار تقابلی باز و کرکس

مهم‌ترین کنش کرکس، مردارخواری است. در نمودار بالا نشان داده شده است که نماد کرکس از چهار وجه در تقابل با باز قرار می‌گیرد:

۱) کنش حرکتی: در این باره دو کنش متضاد سیر صعودی بازگشت به‌سوی پادشاه (شکوه، عظمت، ارتباط پادشاه با خورشید نمود گرمی و روشنی) و نقطهٔ مقابل آن سیر نزولی به سوی خاک و گورستان (هبوط، مرگ، نابودی، سردی) مشاهده می‌شود.

۲) صدا و بو: نماد باز به سبب قوای شنیداری با صدای طبل پادشاه به سوی او پران می‌شود و البته این قوهٔ شنیداری در نظر مولانا مهم است؛ اما کرکس با بوی مردار سوی خاک گرایش دارد و قدرت سامعه ندارد.

۳) کنش بینایی: چشم‌های عشق شاهین، تیزرو است؛ اما چشمان کرکس کژ و دوبین است.

۴) الگوی شکار: از این منظر کرکس در پی شکار جزئی و پست است؛ اما باز به دنبال صید زنده می‌رود و این نشانگر تحرک و زندگی است.

۹ـ۱ـ۳ باز≠ بلبل: الگو: خاموشی

باز در این دیدگاه با بلبل در تقابل قرار می‌گیرد؛ تقابل آنها از منظر گویا و خاموشی آن دو است. بلبل پیوسته می‌خواند و سخن‌وری می‌کند؛ اما باز در خاموشی به سر می‌برد. خاموشی از نظر مولانا از شناسه‌های مهم در رسیدن به حق است. در این ابیات مولوی با تقابل بلبل در برابر باز، جنبه سکوت باز را برجسته می‌کند. او بلبل را نماد سالکانی می‌داند که فقط اهل قیل و قال هستند و

هنوز از تعلقات دنیوی دست باز نداشته‌اند؛ اما باز نماد سالکان عارف واصلی است که با مَن عرف الله کَل لِسانه به خاموشی رسیده‌اند و چشم خود را از تعلقات دنیوی بسته‌اند. بازی واژه‌های قوالی و قالک این تعبیر را مستحکم می‌کند؛ البته «ک تحقیر» در بیت اول غزل به عاشقان بلبل صفت وابسته به تعلقات دنیوی بازمی‌گردد. در غزلی دیگر به باز توصیه می‌کند مانند منصور نفس ناطقهٔ خود را دار زند و به سوی خاموشی و نفس مطمئنه گرایش یابد. هم‌چنین خاموشی، از شناسه‌های اشاره‌شده در آیین مهر است. تأثیر مولانا از این آیین در قسمت‌های مختلف آثارش مشاهده می‌شود. «از ارکان مهم آیین میترایی خاموشی و سکوت است هنگامی که یک سالک در آیین میترایی به مراتب و مقامات بالای سلوک می‌رسید، لازم بود مُهر خاموشی بر لب نهد» (رضی، ۱۳۸۱: ۵۸۴).

رو رو که نه‌ای عاشق، ای زلفک و ای خالک

ای نازک و ای خشمک پابسته به خلخالک

خامش کن و شه را بین چون باز سپیدی تو

نی بلبل قوالی درمانده در این قالک

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

۹ـ۱ـ۴ باز≠غراب (زاغ)

۹ـ۱ـ۴ـ۱ کنش صدا (باز و موسیقی)

غراب در فرهنگ‌ها بر شومی دلالت می‌کند و نشانه‌ای از فراق و جدایی است. ویرانه‌گزینی غراب نیز مرگ و چهرهٔ منفی باز را نمایان می‌کند؛ چه‌بسا این چهرهٔ منفی باز در ناخودآگاه شاعر بوده است و از آن برای نمادپردازی‌هایش استفاده کرده است.

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

(همان: ۱۳۳)

موسیقی و قوهٔ شنیداری از مسائلی است که ذهن مولانا را مشغول می‌کند. از نظر مولوی «آوازهای خوش سازهای این جهانی که آدمی را مجذوب و مسحور می‌سازد ... پرتو و شعاع ضعیفی از موسیقی عالم بالاست که آدمی قبل از هبوط به این جهان آنها را شنیده است و طنین آن در عمق جان و فطرت او همچنان باقی است» (اسفندیار، ۱۳۹۴: ۲۵۱). عارفان به موسیقی علاقهٔ خاصی داشتند؛ زیرا صدای موسیقی برای عارفان تداعی‌گر گردش افلاک بود و معتقد بودند

موسیقی این جهانی نیز بر اساس چرخش افلاک تنظیم شده است. به همین سبب عارفان با شنیدن صدای موسیقی از خود بیخود می‌شدند و به سماع می‌پرداختند. مولوی از میان آلات موسیقی، با ساز رباب انس بیشتری داشت. این ساز وسیلهٔ القای مفهوم جدایی از اصل در اشعار مولانا است. وی علت ناله‌های رباب را جدایی اجزای رباب از اصل و مرجع خود می‌داند و با این ساز مباحث جدایی روح از جسم را مطرح می‌کند. ازاین‌رو در نمونهٔ شعری بالا تقابل میان روح و جسم به‌صورت باز و غراب تبیین می‌شود. بازِ جان به جهانی دیگر تعلق دارد و با شنیدن صدای طبل آرزوی دیدار معشوق در آن زنده می‌شود؛ اما این نغمه‌ها با تن آدمیِ (غراب) متعلق به جهان مادی سازگاری ندارد. در این باره «صدای طبل همان صدای رباب و کنشی است که برای بیدارکردن باز روح از غفلت و رهایی از بعد جسمانی سر داده می‌شود و باز نیز واکنش خود را با کنش پران‌شدن به سوی شاه نشان می‌دهد این پیوند نشانه‌ها در باز و رباب (موسیقی) باتوجه به زیرساخت اسطوره‌ای یکسان دیده می‌شود. «باز یا شاهین، با ایزد موسیقی نیز ارتباط دارد؛ چنان‌که در فرهنگ نفیسی به معنی نی که چوپان می‌نوازد نیز آمده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۱۵).

در شاهد زیر دو شبکهٔ نشانه‌ای آفتاب، جان، باز سپید، شه و پران در مقابل گورستان و غراب قرار می‌گیرد و عاشق عارف (باز) به سوی شه، نشانهٔ قدرت و اقتدار، عروج می‌کند؛ اما غراب (انسان‌های وابسته به تعلقات دنیوی) به سمت گورستان مرگ و پوچی هبوط می‌کند. دو کنش رنگ و مکان این تمایز را برجسته می‌کند؛ زیرا باز سپید سوی نور و روشنایی یعنی پادشاه صعود می‌کند؛ اما زاغ سیاه سوی گورستان سرد و تاریک نزول می‌کند. «در هندوئسیم «کالی» الههٔ وحشتناک ویرانی به رنگ سیاه است» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

به باطن جان جان جانی به ظاهر آفتاب آفتابی
به سوی شه پری، باز سپیدی وگر پری به گورستان، غرابی
(مولوی، ۱۳۸۶: ۸۸۰)

۹ـ۱ـ۴ـ۲ خاستگاه فکری: اساطیری، پرنده و درخت

در غزلی که در ادامه بیان می‌شود، زیرساخت اسطوره‌ای بین پرنده و باران مشاهده می‌شود. درخت سبز در محور جانشینی همان باز است و باران عشق و وصال سبب باروری وجود او می‌شود. این دو نشانه با مفهوم مشترک زندگی و حیات و باروری در کنار هم قرار می‌گیرد. «پرنده

در سراسر اسطوره‌های پیش از تاریخی سرزمین‌های ایران و بین‌النهرین، نماد ابـر و بـاران یـا پیـک باران بوده است و عطیهٔ خدایان حاصلخیزی برای زمین است» (شوالیه، ۱۳۸۴، ج۲: ۲۰۲). بنـابراین در این نمونهٔ شعری دو شبکه معنایی یافت می‌شود:

۱ـ زنجیرهٔ واژگانی مثبت: درخت، سبز، باران، چتر، سلطان، طبل ⇦ باز

۲ـ زنجیرهٔ واژگانی منفی: چاه، نفس، خشک، سیاه ⇦ زاغ

همان‌طور که مشاهده می‌شود در شبکهٔ نشانه‌ای بخش اول، مفاهیم حیات، سرسـبزی و بـاروری در کنار هم قرار می‌گیرد و سرانجام به نماد باز ختم مـی‌شـود؛ امـا در نـوع دوم، مـرگ، تـاریکی و سیاهی مفاهیم نشانگر است. این مفاهیم در ارتباط مستقیم با زاغ اسـت؛ ازایـن‌رو زاغ‌هـایی کـه در نفسانیات به سر می‌برند با بازهای عاشق در تقابل قرار می‌گیرند؛ زیرا زاغ‌های نفس‌پرسـت توانـایی شنیدن بانگ دهل یا طبل باز را ندارند.

توخـــود مـــی‌نشـــنوی بانـــگ دهـــل را رمـــوز ســـر پنـــهان را چـــه دانـــی؟
زنـــخ کـــم کـــن کـــه انـــدر چـــاه نفـــسی تـــو آن چـــاه زنخـــدان را چـــه دانـــی؟
درخـــت ســـبز دانـــد قـــدر بـــاران تـــو خشـــکی، قـــدر بـــاران را چـــه دانـــی؟
ســـیه‌کـــاری مـــکن بـــا بـــاز چـــون زاغ تـــو بـــاز چتـــر ســـلطان را چـــه دانـــی؟
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۷۲)

جدول۱ـ تقابل نماد ایجابی و سلبی از منظر کنش‌ها

عنوان	ایجابی	سلبی
وجوه تقابل	باز	کلاغ، جغد، غراب، کرکس
کنش رنگ	سفید	سیاه
کنش مکانی	ساعد پادشاه، عرش، آسمان، صید زنده، صحرا	گورستان، ویرانه، وثاق پیرزن، دیر ویران، مردار
کنش صدا	توانایی دریافت موسیقی	دریافت‌نکردن موسیقی
کنش حرکتی	سیر صعودی و رو به بالا	سیر نزولی و رو به پایین
دلالت‌های ضمنی	روح، عارف واصل، معتقدان به عالم ملکوت	جسم، منکران و بی‌خبران از عالم معنوی، وابستگان به مردار دنیا

۹ـ۲ وجه سلبی

۹ـ۲ـ۱ باز ≠ مرغابی

برخلاف سایر بخش‌های *غزلیات شمس* یا نقش‌هایی که مولانا به باز می‌دهد، در این نمونه، باز در نقش شیطان و دیو ظاهر می‌شود و بط را به خشکی دعوت می‌کند؛ اما بط این دعوت را نمی‌پذیرد؛ زیرا آب برای او دژ محکمی است. با این توضیح وجه منفی باز بیانگر برخورد پویا در روابط تقابلی است و سبب هنجارگریزی معنایی می‌گردد.

باز به بط گفت که صحرا خوشست گفت شبت خوش که مرا جا خوشست

(همان: ۱۵۰)

دیو چو بازآمد ای بطان 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، د۳: ۳۲۰)

۹ـ۲ـ۲ باز ≠ بلبل

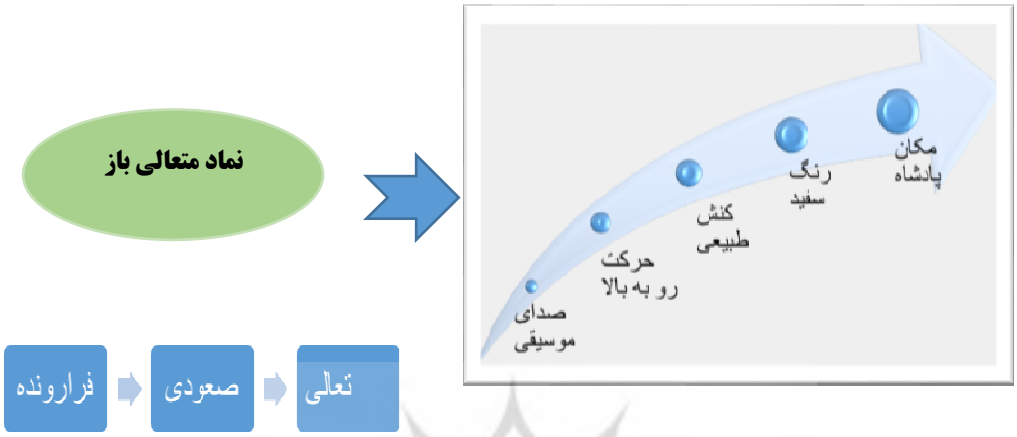
در این ابیات نیز برخلاف سایر بخش‌های غزلیات، مولوی هنجارشکنی می‌کند و باز را در وجه سلبی به کار می‌برد. باز نااهل، بصیرت خود را به سبب بسته‌بودن چشمش (شیوهٔ تربیتش) از دست داده است و توانایی بهره‌گیری از عوالم گستردهٔ عشق را ندارد؛ بلبل عاشق به سبب آگاهی از عالم عاشقانه، آرام و قرار ندارد و همواره ناله سرمی‌دهد؛ اما باز چشم‌دوخته در انفعال و 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

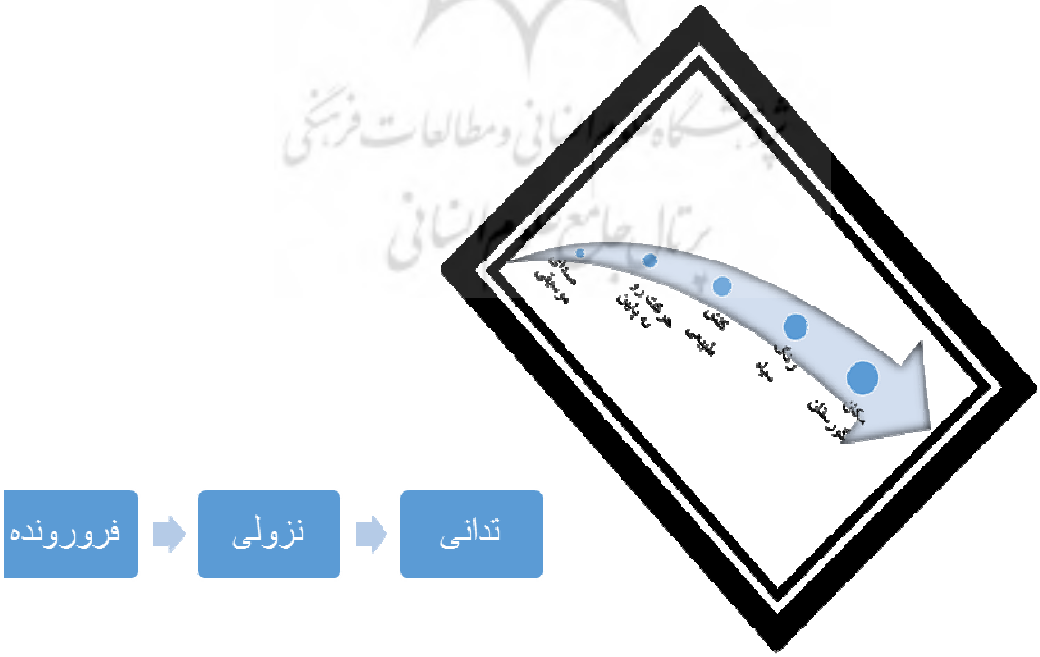
(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۷۳)

سرانجام همان‌طور که مشاهده می‌شود، وجوه تقابلی در موضوعات رنگ، مکان، صدا، حرکت و دلالت‌های ضمنی نمود یافته است. در بیشتر دلالت‌های ضمنی نماد با کارکرد کنش‌ها در یک راستا قرار می‌گیرد؛ مثلاً باز جان به جهانی دیگر تعلق دارد و با شنیدن صدای موسیقی و طبل عشق آرزوی دیدار معشوق در او زنده می‌شود؛ به همین سبب مدل حرکت باز مسیح‌گونه می‌شود. این مدل حرکت با کنش طبیعی پران‌شدن، نمایانگر تازگی و طراوت و تجدید حیات، و هم‌چنین با رنگ سفید و کنش مکانی آسمان و پادشاه به منزلهٔ ارتباط مستقیم این مکان‌ها با نور و خورشید، تطابق معنایی پیدا می‌کند؛ به‌طور کلی حرکت همهٔ کنش‌ها رو به بالا است.



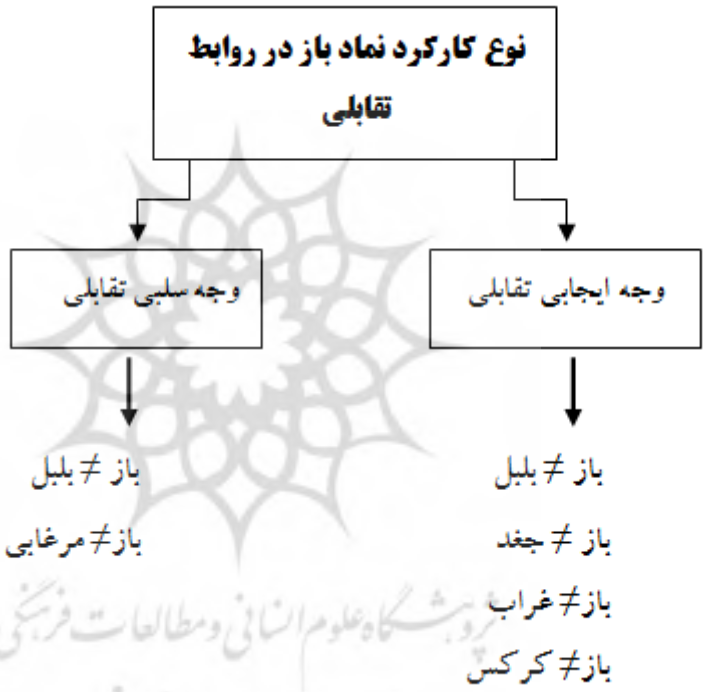
شکل۵: کارکرد فرارونده نماد باز

کنش‌ها در نمادهای فرودین غراب، جغد و کرکس به صورت منفی نمود می‌یابد، مثلاً غراب با دلالت ضمنی جسمانی به سبب بهره‌مندنبودن از عنصر عشق توانایی دریافت موسیقی را ندارد؛ بنابراین حرکت غراب رو به پایین است و این نوع حرکت با کنش طبیعی، رنگ سیاه و گورستان تطابق می‌یابد. همان‌طور که دیده می‌شود همهٔ کنش‌ها با کارکردهای تباهی مرگ و سردی در کنار هم قرار می‌گیرد.



شکل۶: کارکرد فرورونده تقابلی نماد باز

در نوع کارکرد نماد حیوانی باز، نکتهٔ مهم و پراهمیت نه در انتخاب نوع تمایزها، بلکه در نحوهٔ برخورد پویای روابط است که گویای روح پرتلاطم مولوی در عشق او به شمس تبریزی است. در نتیجه نماد باز در بستری به‌صورت مثبت و ایجابی و در بستری دیگر به‌صورت منفی، در نقش شیطان و دیو گمراه‌کننده به کار می‌رود.



شکل۷: کارکرد پویای نماد باز در مبحث تقابلی

۱۰ـ دگردیسی

۱۰ـ۱ جغد به باز

مولوی روح تعالی و کمال را در همهٔ موجودات مشاهده می‌کند؛ ازاین‌رو در جهان‌بینی مولانا مسئلهٔ کثرت به وحدت دیده می‌شود؛ زیرا او همهٔ پدیده‌های عالم را مظهر حقیقت واحد می‌داند. بنابراین برخی از تبدیل‌شدن‌های جغد به باز را به‌صورت گذر از مرحلهٔ کثرت به وحدت می‌توان تبیین کرد؛ در این هنگام دوگانگی‌ها از میان برمی‌خیزد؛ پس آدمی نباید ناامید شود؛ زیرا با عنایات

خداوند می‌تواند جغد نفسانیات خود را به باز سپید تبدیل کند. از سویی دیگر نوع دگردیسی نه‌تنها در نماد، بلکه در تبدیل رنگ سیاه جغد به سفید نیز مشاهده می‌شود. این مسئله را می‌توان با آموزهٔ عرفانی کثرت به وحدت تبیین کرد.

جان حیوان که ندیده است به‌جز کاه و عطن — شد ز تبدیل خدا لایق گلزار فطن
ز نسیمش شود آن جغد به از باز سپید — بهتر از شیر شود از دم او ماده زغن
(همان: ۶۵۰)

۱۰ـ۲ زاغ به باز

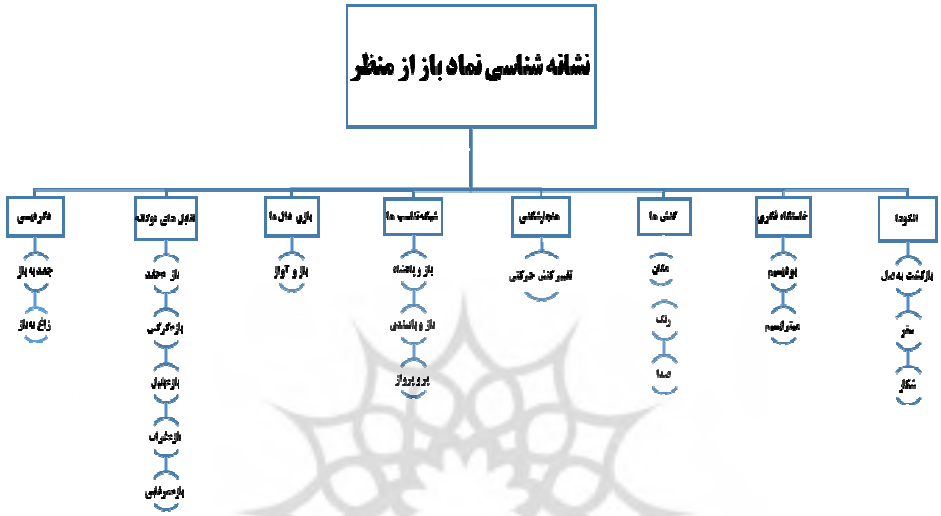
مولانا زاغ را نماد انسان‌های پلید و پست می‌پندارد که آگاهی خود را فدای نفس اماره و طبایع حیوانی خود می‌کنند. آنان خود را به جیفهٔ پست دنیا مشغول می‌کنند؛ به صدای ارجعی مأنوس نیستند و این بانگ طبل برایشان آشنا نیست؛ از این نظر در تقابل با باز قرار می‌گیرند؛ اما مولانا بر این باور است که انسان‌ها اگر تلاش کنند و عنصر عشق پویا را در خود بپرورانند، از زاغی پست و فرومایه به مراتب رفیع روحانی دگردیسی می‌یابند.

چو بازم گرد صید زنده گردم — نگردم همچو زاغان گرد اموات
بیا ای زاغ و بازی شو به همت — مصفا شو ز زاغی پیش مصفات
بیفشان وصف‌های باز را هم — مجردتر شو اندر خویش چون ذات
(همان: ۱۴۱)

باز نماد انسان‌های عارف عاشق و زاغ نیز نماد افراد بی‌خبر از عوالم معنوی و روحانی و دلبستهٔ جیفهٔ دنیا است. این ساختار تقابلی در مثنوی نیز دیده می‌شود.

روح باز است و طبایع زاغ‌ها — دارد از زاغان و جغدان داغ‌ها
(مولوی، ۱۳۸۹، د۵: ۶۶۸)

نشانه‌شناسی نماد حیوانی باز در یک منظر



شکل۸: نشانه‌شناسی نماد باز

۱۱ـ نتیجه‌گیری

مولانا شاعری عارف است و توجه بسیار او به محیط طبیعی و ظرایف و دقایق آن، بستری برای پردازش مفاهیم او ایجاد کرده است. در این نوشتار نشانه‌شناسی نماد حیوانی باز در *غزلیات شمس* بررسی شد. نشانه‌شناسی با کشف نشانه‌های موجود در متن، در پی دست‌یابی به معنا است و بدین وسیله می‌توان به زوایای ذهن و نوع نگرش شاعر دست یافت. این پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی به بررسی این موضوعات می‌پردازد: لایه‌ها و الگوهای گوناگون فکری مولوی، هنجارشکنی‌های موجود در نمادها، انواع کنش‌ها و ارتباط آن با کارکرد نماد حیوانی، خاستگاه نمادهای حیوانی، بررسی روابط تقابلی، نحوهٔ گزینش و فرم برخورد با روابط، زیرساخت‌های ذهنی مولوی در کاربرد نمادها، بررسی رمزگان‌های فرهنگی هر نماد، بازی دال‌ها و شبکه تناسب‌ها. به‌صورت مختصر نتایج حاصل از بحث در ادامه تبیین می‌شود.

با بررسی علم نشانه‌شناسی بر نماد حیوانی به وظیفهٔ اصلی این علم یعنی لایه‌های گوناگون و متضاد فکری یک شاعر می‌توان دست یافت. با تبیین و تفسیر در نماد حیوانی باز در *غزلیات*

شمس مضامین تفکر مولانا ازجمله اندیشهٔ بازگشت، الگوی سفر، شکار و خموشی نمایان می‌شود. مولوی برای مهیّاکردن بستری مناسب به منظور القای مفاهیم عرفانی و عاشقانه، با هنجارشکنی، نشانهٔ باز را از حوزهٔ رمزپرداختگی خارج می‌کند و به چند معنایی سوق می‌دهد. این هنجارگریزی در تغییر کنش حرکتی این نماد مشاهده می‌شود؛ حرکت اول باز از سوی شاه به زمین است؛ باز انجام مأموریتی را برعهده دارد و مأموریت آن نیز جدایی روح از جغد طوطی‌خوار است. با تمام‌شدن مأموریت، کنش حرکتی او از زمین به آسمان چرخش می‌یابد. باز عاشق، واسط میان زمین و آسمان و خواستار جدایی از زمین مادی به‌سوی میدان عشق الهی یعنی آسمان است؛ زیرا عنصر والای عشق با زمین پست مادی تناسبی ندارد.

در بحث کنش‌ها، نشانه‌ها تنها به لفظ محدود نمی‌شود؛ بلکه کنش‌های صدا، حرکت، مکان و کنش‌های طبیعی حیوانات نیز با نماد حیوانی در ارتباط است. مولانا برای تبیین الگوهای فکری خود از کنش‌های رنگ، مکان، حرکت و هم‌چنین کنش طبیعی نماد باز بهره می‌گیرد؛ البته در بیشتر اوقات دلالت‌های ضمنی نماد با کارکرد کنش‌ها در یک راستا قرار می‌گیرد؛ ازاین‌رو رنگ سفید با باز و حرکت رو به بالای این پرنده و هم‌چنین با کنش مکانی آن یعنی آسمان و پادشاه به منزلهٔ ارتباط مستقیم این مکان‌ها با نور و خورشید، این‌همانی معنایی دارد؛ سرانجام کنش رنگ و مکان پرندهٔ باز با دلالت ضمنی روح سفید و عروج‌کننده در کنار هم قرار می‌گیرد.

در مقابل نماد متعالی باز نمادهای فرودین کرکس، جغد و غراب قرار دارد. رنگ سیاه نشانگر حرکت رو به پایین تیرگی و مرگ است؛ ازاین‌رو با مردار، زمین و دلالت ضمنی جیفه و جسم دنیایی موجود بر روی زمین، ارتباط معنایی می‌یابد. از سویی دیگر با بررسی تقابل‌های دوگانه که نشانه‌شناسان ساختارگرا برای بررسی لایه‌های پنهان متن مطرح می‌کنند، به موضوعات مختلفی می‌توان دست یافت؛ الگوهای عرفانی شاعر ازجمله خموشی و صفات درونی آدمی، تقابل کنش‌های مکانی و رنگ، خاستگاه اساطیری نماد باز، برخورد پویای تقابل‌ها همانند میانه‌بودن نماد باز در دو وجههٔ مثبت و منفی، از این جمله است. نماد باز در تقابل با نمادهای جغد، کرکس، غراب و بلبل به صورت ایجابی و مثبت جلوه می‌کند؛ اما در بستر و فضایی دیگر باز در تقابل با بلبل و مرغابی، وجهی سلبی دارد و این مسئله بیانگر این است که مولوی نمادها را از سطح دلالت قرادی به سمت چند معنایی پیش می‌برد.

مولوی در مبحث دگردیسی، روح تعالی و کمال را در همهٔ موجودات مشاهده می‌کند، در نتیجه تبدیل جغد و زاغ به باز، به‌صورت گذر از مرحلهٔ کثرت به وحدت تبیین‌شدنی است. در این زمان تفرقه‌ها از میان برمی‌خیزد. نمادهای متقابل به واسطهٔ عنایات حق و پروردن عنصر عشق در وجود خود به سوی یک نماد متعالی یعنی باز حرکت می‌کند؛ پیام اصلی این شبکه معنایی لزوم حرکت به سوی کمال است. جغد و زاغ متضمن معنی نقض و کاستی است و با حرکت و دگردیسی به سوی باز به کمال و تعالی می‌رسد. در مبحث خاستگاه فکری و رمزهای فرهنگی، فضای زندگی مولوی در بلخ و قونیه، هم‌چنین آیین بودا و میترا در ناخوداگاه ذهن مولوی بسیار تأثیرگذار بوده است. نمود این تأثیرات را در موضوعاتی مثل چشم‌بندی باز و بودا و کلاه باز و میترا می‌توان مشاهده کرد. در بازی دال‌ها، دال باز درگیر بازی نشانهٔ آواز شده است که در کنار همدیگر آواز موسیقی را تداعی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر.ر.ک: (۶۷۱،۱۰۳۵،۲۴۵۳، ۴۳۱،۲۲۵۶،۱۳۲۳،۶۵۴).

۲. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۶۷۰، ۶۰۹، ۸۶۴،۱۱۸۳، ۱۳۶۹، ۱۲۳۳، ۱۷۶۱، ۲۴۶۵).

۳. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۸۳۷،۱۲۳۱،۲۳۳۷).

۴. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۱۳۸۷، ۲۳۲۰، ۲۳۷۵، ۲۶۶۱).

۵. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۱۹۲، ۲۰۷، ۲۲۵۶، ۲۳۲۵، ۲۵۴۶، ۲۳۷۵، ۲۴۵۳، ۲۰۴۲، ۲۰۸۲، ۱۴۵۷، ۲۴۳۴).

۶. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۱۷۲، ۴۸۵، ۶۵۰، ۷۲۱، ۸۸۰، ۱۰۳۲).

۷. . برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۲۰۴، ۴۹۵، ۹۳۹).

۸. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۶۹،۱۳۳، ۲۹۶، ۶۱۳، ۶۱۶، ۵۹۳، ۸۶۴، ۱۴۶۲،۱۴۵۷، ۱۲۵۹، ۱۱۸۳، ۲۰۳۰)

۹. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۱۸۳۰، ۱۵۸۴، ۷۴۹، ۹۸۸، ۱۰۰۱).

۱۰. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۸۴، ۶۰۳، ۱۰۱۰).

۱۱. برای آگاهی بیشتر: ر.ک: (۱۳۰، ۴۸۵، ۵۱۵).

منابع

۱- قرآن کریم (۱۳۷۴). ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: نیلوفر.

۲- آسیابادی محمدی، علی (۱۳۸۷). *هرمونتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس*، تهران: سخن.
۳- اسفندیار، محمودرضا (۱۳۹۴). *خورشید در آینهٔ ماه*، تهران: علم.
۴- افلاطون (۱۳۶۲). *چهار رساله افلاطون*، ترجمه محمود صناعی، تهران: علمی فرهنگی.
۵- پورجوادی، نصرالله (۱۳۹۴) «تصوف در ایران»، *تاریخ جامع ایران*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۰۳ ـ ۲۰۳.
۶- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی فرهنگی، چاپ پنجم.
۷- ---------- (۱۳۹۴). *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: سخن.
۸- تاجدینی، علی (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*، تهران: سروش، چاپ دوم.
۹- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر، چاپ چهارم.
۱۰- داد، سیما (۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
۱۱- رضی، هاشم (۱۳۸۱). *آیین مهر (تاریخ آیین راز آمیز میترایی در شرق و غرب از آغاز و تا امروز)*، تهران: بهجت.
۱۲- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۴). *پله پله تا ملاقات خدا*، تهران: علمی مهارت، چاپ سی و چهارم.
۱۳- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*، تهران: علم.
۱۴- ستاری، جلال (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران: مرکز، چاپ سوم.
۱۵- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم، چاپ دوم.
۱۶- سوسور، فردینان (۱۳۸۷). *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس، چاپ سوم.
۱۷- شمس تبریزی، محمد (۱۳۷۳). *مقالات شمس تبریزی*، تهران: مرکز.
۱۸- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون، چاپ چهارم.
۱۹- ---------- (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون، چاپ دوم.

۲۰- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲). *شکوه شمس*، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.

۲۱- ---------- (۱۳۸۲ ب). «تأثیرات مولانا در شرق و غرب »، *چشم‌انداز ارتباطات فرهنگی* مرداد، شماره ۲، ۶۸ ـ ۷۱.

۲۲- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶). «نماد پرندگان در مثنوی» پژوهش‌های ادبی، دوره ۵، شماره ۱۸، ۷۶ـ۵۳.

۲۳- عطار، محمد ابن ابراهیم (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ ششم.

۲۴- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۹۲). *دانش‌نامه اساطیری جانوران*، تهران: پارسه.

۲۵- کالر، جاناتان (۱۳۹۰). *در جستجوی نشانه‌ها: نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی*، ترجمه لیلا صادقی، تینا امراللهی، تهران: علم.

۲۶- مصفا، محمد جعفر (۱۳۹۵). *با پیر بلخ*، تهران: نفس، چاپ پنجم.

۲۷- مقدم‌پور، فاطمه (۱۳۸۱). «بررسی تطبیقی دو مفهوم فنا در عرفان اسلامی و نیروانه در آیین بودا»، *نامه انجمن*، ش ۵، ۱ـ ۷۸.

۲۸- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۶). *کلیات شمس*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.

۲۹- ---------- (۱۳۸۹). *مثنوی معنوی*، به اهتمام توفیق سبحانی، تهران: روزنه، چاپ هشتم.

۳۰- میت‌فورد، میراندابروس (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*، ترجمه ابوالقاسم دادور، زهرا تاران، تهران: دانشگاه الزهرا.

۳۱- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۶). «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» پژوهش‌های ادبی، ش۱۶، ۲۳۹ ـ ۲۶۲.

۳۲- وارنر، رکس (۱۳۸۶). *دانش‌نامه اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.

۳۳- یاحقی، جعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

34- Klaus B Jensen (2015). Semiotics, In International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition), edited by James D. Wright,, Elsevier, Oxford, 2015, Pages 592-597, ISBN 9780080970875, http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8, 95033-5.

35- Gagiu Pedersen, Elena (2015). Semantics of the symbol: main theories about the symbol and the themes of symbols in Alexandru Macedonski's poetry. Social and Behavioral Sciences 180 (2015) 586 – 592.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی