
تحلیل الگوهای فکری مولوی در نمادپردازی‌های حیوانی

علی صفایی*

رقیه آلیانی**

◀ چکیده:

نماد گونه‌ای از بیان است که بدون داشتن قرینه‌ای، علاوه بر مفهومی ظاهری، طیف معنایی گسترده‌ای را به خواننده القا می‌کند و بیان‌کننده تجربه‌ای غیرمحسوس با قابلیت چندمعنایی و عدم قطعیت مدلول‌ها است؛ از این رو نماد، مصادیق متعددی پیدا می‌کند و یگانه راه درک معنی آن، تأویل و تفسیر است. بر این پایه برای رسیدن به معنای نماد، باید از روساخت به ژرف‌ساخت، با در نظر گرفتن ساختار و بافت متن گذر کرد. مولانا هم شاعری عارف و معناگراست که از نماد برای پرداخت الگوهای فکری خود بهره گرفته است. توجه فوق‌العاده او به محیط طبیعی و ظرایف و دقایق آن، بستری برای پردازش مفاهیم ذهنی او شده است. این نوشتار با روش توصیفی - تحلیلی، مضامین اندیشگانی مولانا از جمله اندیشه بازگشت، خاموشی، سهر، سفر، قبض و بسط، عشق و ... را مورد تحلیل و تبیین قرار می‌دهد و نگارندگان با کشف نشانه‌های موجود در متن، کوشیده‌اند به لایه‌های متنوع و متضاد فکری مولانا دست یابند تا از این طریق، بتوان به شناخت کامل‌تر شخصیت و عرفان مولوی نزدیک شد. در این پژوهش، نمادهای برجسته الگوهای حیوانی بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: مولوی، غزلیات شمس، نماد حیوانی، الگوها.

*. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان/ safayi.ali@gmail.com

** . دانشجوی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

شاعران عارف همواره برای بیان عرفان نظری و مطرح کردن ناب‌ترین تفکرات خود، از زبان بهره می‌جسته، تا بتوانند مفاهیم فراحسی خود را القا کنند؛ لذا با بالا بردن ظرفیت زبانی، در انتقال مفاهیم تجربی خود می‌کوشیدند؛ از این رو آشنایی با زبان عارفان، برای مخاطبان امری ضروری تلقی می‌شد. مولانا هم شاعری عارف و معناگرا است و در بیان اندیشه‌های عارفانه و عاشقانه به ناچار از نماد بهره گرفته است. دلیل این امر، از یک سو تنگی دایره نشانه‌ها و دال‌های زبانی است که نمی‌تواند تجارب فراحسی و عرفانی را در خود جای دهد و از سوی دیگر وسعت عالم معنا و عشق است که گنجایش بازتاب در زبان عادی را ندارد. «در زبان طبیعی رابطه دال و مدلول و دلالت برقرار است و کلمات بر معنای قراردادی ناشی از دلالت اولیه خود دلالت دارند... اما زمانی که عرفا، زبان را اجباراً برای تعیین امور بالا به کار می‌برند، دچار پیچ و تاب می‌شوند و انحرافات و تحریفات فراوانی به خود می‌گیرند و به صورت تناقض و ابهام و نامعقول گویی در می‌آید» (استیس، ۱۳۵۸: ۲۸۱). در این پژوهش، نگارندگان برآنند تا الگوهای فکری مولوی را در نمادهای حیوانی غزلیات شمس مورد تحلیل و بررسی قرار دهند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که مولوی برای بیان الگوهای عرفانی سَهَر، بازگشت به اصل، سفر، قبض و بسط، خاموشی، صفات درونی آدمی، تهذیب نفس، عشق، تقابل عقل و عشق، شکار، معاد، و الگوی تعالی از نمادهای حیوانی بهره می‌گیرد.

۲- پیشینه و ضرورت پژوهش

در پیوند با موضوع مقاله به عنوان پیشینه تحقیق می‌توان به کتاب «فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا» از تاجدینی اشاره کرد، و چنان‌که از نام کتاب بر می‌آید به گونه‌ای فرهنگ‌وار به ذکر نام نمادها بدون تحلیل وجوه گوناگون آن‌ها پرداخته است و همچنین کتاب «شکوه شمس» از پروفیسور شیمل که در فصول زمینه تاریخی،

خیال‌بندی مولوی، الهیات مولوی و نفوذ مولوی در شرق و غرب تدوین شده است و در نهایت می‌توان به کتاب «تصویرگری در غزلیات شمس» اشاره کرد که در آن، تنها تصاویری از حیوانات بدون توجه به فضای اندیشگانی و الگوهای عرفانی مولوی، مطرح شده است. لذا به طور کلی پژوهش جامعی با موضوع الگوهای فکری مولوی در نمادهای حیوانی غزلیات شمس صورت نگرفته است؛ زیرا اکثر پژوهش‌های مربوط به اشعار مولوی، بر پایهٔ مثنوی صورت گرفته و به غزلیات شمس کمتر توجه شده است. قصد نگارندگان در این پژوهش بر آن است، که الگوهای اندیشگانی مولوی از جمله: سهر، بازگشت به اصل، سفر، قبض و بسط، خاموشی، صفات درونی آدمی، تهذیب نفس، عشق و ... را در نمادهای حیوانی غزلیات شمس تبیین کند.

۳-مباحث نظری

از دیرباز انسان، در انتقال و پیام‌رسانی دغدغه‌های ذهنی خود می‌کوشیده و برای ابراز معانی، به گفتار و نوشتار معیار روی می‌آورده است؛ اما همیشه این زبان عادی که جزئی از دانش بوده و به واسطهٔ عقل استدلالی و حواس به دست می‌آید، قابلیت القای معانی ذهنی را نداشته و همواره انسان، به دنبال زبانی بوده که بتواند ظرفیت پذیرش معانی ژرف را داشته باشد؛ لذا دست به هنجارشکنی می‌زده و بدین وسیله «نماد» خلق می‌شده است. **نماد** یا **سمبل** به عنوان یک اصطلاح در قلمرو علوم مختلف از جمله منطق، ریاضی، روان‌شناسی و... متداول است و همین امر باعث شده نظریه‌پردازان دانش‌های گوناگون، بر اساس نگرش خود تعاریفی از این اصطلاح ارائه دهند و همین فراگیری، ارائه تعریفی جامع و مانع از نماد را دشوار می‌کند. از نظر لغوی، نماد با توجه به آنچه در فرهنگ‌ها آمده با فتح "نون" و سکون "دال" از نمود به معنی نشان دادن می‌آید. همچنین نماد را از ریشه «نمود» دانسته‌اند که به معنی «ظاهرکننده و نشان‌دهنده» به کار می‌رود و بیانگر معنی لازم و

فاعلی آن است. پورنامداریان از نظر لغوی نماد را این‌چنین بیان می‌کند: «...سمبل (Symbol) معادل انگلیسی نماد است و در اصل یونانی از دو جزء ballein ، $\text{Syn}=\text{Sym}$ ساخته شده است. جزء اول این کلمه به معنی «با»، «هم»، «باهم» و جزء دوم به معنی «انداختن»، «ریختن»، «گذاشتن»، و «جفت کردن» است. پس کلمه Symballein به معنی «باهم انداختن»، «با هم ریختن»، «با هم گذاشتن»، «با هم جفت کردن» و نیز به معنی شرکت کردن، سهم دادن، مقایسه کردن است... رمز، معادل عربی نماد است که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود. این کلمه در اصل، مصدر ثلاثی مجرد از باب نصر ینصر و ضرب ینضرب است. معنی آن به لب، چشم، ابرو، دهن، دست و یا به زبان اشارت کردن است» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۵-۱). برخی نماد را عنصری سرکش و غیرقابل تعریف دانسته‌اند. «نماد عنصری سرکش و غیرقابل تعریف است و تأمل و تلاش هر چه بیشتر برای تعریف نماد، فقط به ناگشودگی، بی‌کرانگی و عروج بیشترش مدد می‌رساند» (قبادی، ۱۳۸۶: ۵۸).

برای نماد ویژگی‌هایی ذکر شده است: از اصلی‌ترین ویژگی‌های نماد می‌توان به خصیصه چند معنایی آن اشاره کرد که این ویژگی موجب شده است نماد اساساً مبهم و چند پهلو باشد و حامل معانی ضمنی فراتر از معانی صریح و مستقیم و بیان‌کننده ناخودآگاه روان آدمی باشد. «عمده‌ترین ویژگی‌های سخن نمادین: معنازایی، اثرگذاری در قوام فرهنگ‌ها، ایجاد وحدت ملی و هدایت جمعی، تحول ارتباط پدیده‌ها و تقویت جنبه‌های تفسیرپذیری، دریافت ناخودآگاه و بازگشت به خودآگاه و معرفت‌زایی رمزی و شهودی است» (همان: ۴۶).

اما مولوی، معتقد است از آن‌جا که سخن به عالم بالا و فراتر از محسوسات مربوط می‌شود، پس نمی‌توان آن را با زبان عادی که وسیله ارتباط است، بیان کرد؛ زیرا این‌گونه عبارات از حد اندیشه و فکر بالاتر است و معانی مربوط به عالم وحدت را نمی‌توان با فکر و اندیشه که مربوط به حیطه کثرت است، بیان کرد:

دهان بر بند، گوش فهم بسته‌ست مگو چیزی که می‌ناید به گفتن
(مولوی، ۱۳۸۶: ۶۵۷)

چه می‌گویم! اشارت چیست! کاینجا ننگنجد فکرتی کان همچو موی است
نیابد در نظر آن سر یکتو که در فکر آنچ آید چار توی است
(همان: ۱۶۳)

پس چون سخن فرامگانی است و دریافت آن برای مخاطب دشوار است، لذا
سعی می‌کند کم سخن بگوید و یا خموشی را برگزیند:

کم سخن گوئیم و گر گوئیم کم، کس پی برد
باده افزون کن که ما با کم زنان برخاستیم
(همان: ۶۱۰)

همچنین مولانا معتقد است اگر عارف با زبان محدود و کثرت‌گرا از مسائل آن
جهانی سخن بگوید، هر فردی توانایی درک آن مسائل را ندارد و تنها کسانی قابلیت
پذیرش آن را دارند که درد طلب و بصیرت درونی داشته باشند و ناهلان آن سخنان
فرا تر و برتر را افسانه می‌پندارند:

وگر برگوید از دیده، بگوید رمز و پوشیده
اگر درد طلب داری بدانی نکته و ایما
وگر درد طلب نبود صریحاً گفته گیر این را

فسانه دیگران دانی حواله می‌کنی هر جا
(همان: ۳۳)

به هر حال مولوی، در اشعار خود -به خصوص غزلیات- به دلیل شور و هیجانی
که در سرودن غزل دارد، چه در حالت خودآگاه و چه ناخودآگاه، برای بیان
تجربه‌های حسی و فرازبانی خود ناچار به ساختارشکنی در زبان دست می‌زند و از
زبان سمبلیک و رمزی استفاده می‌کند. «در غزل عارفانه، شاعر کلماتی را که مولود
تجربه‌های حسی و مشترک ماست، برای بیان تجربه‌های شخصی و فردی و بیرون از

حیطه‌های حسی و عمومی به کار می‌برد. نتیجه این‌گونه استفاده از زبان در غزل عارفانه، خصلت سمبلیک و رمزی پیدا کردن زبان است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲). شور و هیجان موجود در غزل‌ها منجر به تحول چشم‌گیر در حیطه زبان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که زبان بر اندیشه و معنا مقدم و کارکرد پیام‌رسانی خود را از دست می‌دهد، لذا غزل‌های مولانا از حالت قراردادی و تک معنایی خارج شده، وارد قلمرو معناهای متناقض می‌شود: «تقدم حضور زبان بر معنی ناشی از هیجانات شدید روحی است که سکون و آرامش لازم برای تعقل و اندیشه منطقی و بعد بیان آگاهانه آن را از میان می‌برد» (همان: ص ۱۵۵).

از جمله نمادهای غزلیات شمس، نمادهای حیوانی است. مولوی در غزلیات، برای ملموس کردن مفاهیم پیچیده عرفانی و عاشقانه از نمادهای حیوانی بهره می‌گیرد و بر خلاف بسیاری که تنها انسان‌های گمراه را با توجه به آیه «اولئک کالانعم بل هم اضل» (قرآن، الاعراف: ۱۷۹) به حیوانات تشبیه می‌کنند، معمولاً از نمادهای حیوانی در جهت القای الگوهایی همچون خاموشی، بازگشت به اصل، قبض و بسط، بیداری و ... استفاده می‌کند. وی برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی از کارآمدترین روش‌های عناصر بلاغی بهره می‌گیرد و با ایجاد ساختارهای تمثیلی و تشبیهی از نمادهای حیوانی توانسته بر جنبه زیبایی‌شناسی غزل‌هایش بیفزاید و از این عناصر بلاغی، بستری برای پردازش لایه‌های متعدد فکری خود فراهم سازد. در ساختار تمثیل‌ها، هر حیوانی، نمادی از مفاهیم عرفانی، اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی را در خود گنجانده است و همچنین به واسطه تشبیهاتی که مولانا در حالت خودآگاه از آن‌ها برای القای مضامین بهره می‌گیرد؛ می‌توان به رمزگشایی نمادها - که هاله‌ای از ابهام آن‌ها را فرا گرفته - پرداخت و آن نمادها را به کمک عناصر بلاغی تأویل و تفسیر کرد.

۴- الگوهای فکری مولوی در نمادها

مولوی از نمادها برای پردازش مفاهیم و الگوهایی که در فضای اندیشگانی او بوده، بهره گرفته است با بررسی نمادهای حیوانی در غزلیات شمس، می‌توان به لایه‌ها و الگوهای گوناگون فکری شاعر از جمله خاموشی، بیداری و بازگشت به اصل و ... دست یافت که این الگوها در نمادهای حیوانی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۴-۱. بیداری و پاسبانی^۱

بیداری و کم‌خوابی به عنوان یکی از مؤلفه‌های تصفیه و تهذیب نفس به سالکان توصیه شده است. این مقوله از منظر عارفانی مانند مولوی، غالباً به بیداری روح و جان و بیرون آمدن از عالم غفلت و بی‌خبری اشاره دارد؛ پس برای سفر به درون و متنبه شدن باید بنیان اوهام و موانع زاغان نفس اماره را در هم ریخت. نفسانیات با توطئه‌گری‌های خود، درصدد منهدم کردن چشمان بصیرت هستند؛ اما مولوی تنها بیداری برای حق را می‌پسندد و به همین دلیل، چغزانی که بیداری را برای تمتعات دنیوی پیشه راه خود قرار می‌دهند، به بیداری برای حق دعوت می‌کند؛ از این رو بر اساس مؤلفه بیداری، عنصر پاسبانی و محافظ، مختص کاملانی است که مأموریت آن‌ها متنبه کردن غافلان است. در این مقوله، می‌توان به محافظانی مانند خروس، آهو، شیر، سگ، گربه، ماهی اشاره کرد که در دایره تداومی‌های مولوی از محافظان، به عقل ایمانی، اولیاء، عاشقان و ... تعبیر شده است؛ زیرا این شحنگان عهده‌دار در بندکشیدن شهوات و تمایلات نفسانی‌اند و مانند داروغه‌ای، آدمی را از راهزن و ساوس شیاطین دور می‌دارند.

از جمله نمادهای پرداخته شده در این الگو، می‌توان به نماد «ماهی» اشاره کرد. از نظر زیست‌شناسی، ماهیان دارای ژن کم‌خوابی‌اند و مولوی از این ویژگی فیزیولوژی ماهیان برای تبیین مفاهیم عرفانی خود بهره می‌گیرد و معتقد است که عاشقان واقعی برای تهذیب روح باید از راه‌های ریاضت از جمله سَهَر و بیداری بهره‌مند شوند و

برای رسیدن به آب زندگانی و حیات، چشم بصیرت و آگاهی خود را باز بگذارند؛
از این رو ماهیانی که در بیداری و هوشیاری به سر می‌برند، به محافظ نیازی ندارند.

رو بر آن‌ها که هم‌جفت توند عاشقان و تشنه گفت توند
پاسبان بر خوابناکان بر فزود ماهیان را پاسبان حاجت نبود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲، ص ۲۹۱)

در بستری دیگر، عقل ایمانی پاسبانی وجود آدمی را برعهده می‌گیرد. عقل در آثار
مولانا انواع مختلفی دارد؛ از جمله آن می‌توان به عقل ایمانی اشاره کرد که وظیفه آن
در بندکشدن شهوات و تمایلات نفسانی است و به مثابه پاسبان و شحنه‌ایی عمل
می‌کند که آدمی را از هوا و هوس و حيله‌های شیطانی دور می‌کند. بر این اساس،
مولوی نیز از تقابل میان موش و گربه برای مطرح کردن این مفهوم خاص استفاده
می‌کند؛ لذا «گربه» به عقل ایمانی (محافظ) تعبیر شده است که از خانه دل آدمی
پاسبانی می‌کند و زمانی که به این خانه، موشِ نفس اماره و حسادت رسوخ کند،
گربه به عنوان نگهبان، مانع ورود راهزن به دل آدمی می‌شود و با چنگال خود که
نشانه قدرت و سلطه گربه شحنه است، موش نفسانیات را شکار می‌کند. بنابراین
پاسبانی گربه، نشانه بیداری و بصیرت اوست زنجیره واژگانی شحنه، عادل، حاکم،
بیدار نشانگر متعالی بودن این نماد است.

عقل ایمانی چو شحنه عادل است پاسبان و حاکم شهر دل است
هم چو گربه باشد او بیدارهوش دزد در سوراخ ماند هم چو موش
(مولوی، ۱۳۸۹: ۴، ص ۵۶۲)

گرچه شود رخنه خانه دین رخنه ز موش حسدی

موش کی باشد، برمد از دم گربه به موی
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۹۱)

عقل به عنوان عنصر بیدارکننده وجود آدمی در نماد «سگ» نیز دیده می‌شود، بانگ سگ از کنش‌های ذاتی این حیوان است که نقش ویژه پاسبانی آن را تبیین می‌کند و در ساختار غزل ذیل سگ به صورت مثبت و به عقل تعبیر شده است. از آن‌جا که اصل عقل از جهانی دیگر است؛ لذا این نوع عقل قدرت برخورد با نفس و مصون ماندن از آن را دارد و زمانی که آدمی در خواب غفلت به سر می‌برد، گرگ نفس نیز 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 خود را محافظت کند؛ از این‌رو بانگ سگ سبب بیداری شبان یا جان می‌گردد. بر این پایه، سگ عقل بیدارکننده و پاسبان بعد حقیقی آدمی است.

رمه خفته‌ست و همی‌گردد گرگ از چپ و راست

سگ ما بانگ زند تا که شبان برخیزد

این مجاببات مجیرست در آن قطعه که گفت:

«بر سر کوی تو عقل از سر جان برخیزد»

(همان: ۲۵۰)

به هر شبی گشدم تا به روز زنده کند
نوای آن سگ کو پاسبان درگه توست

(همان: ۱۷۹)

اگر چه عقل بیدارست، آن از حی قیوم است

اگر چه سگ نگهبان است، تأثیر شبانستی

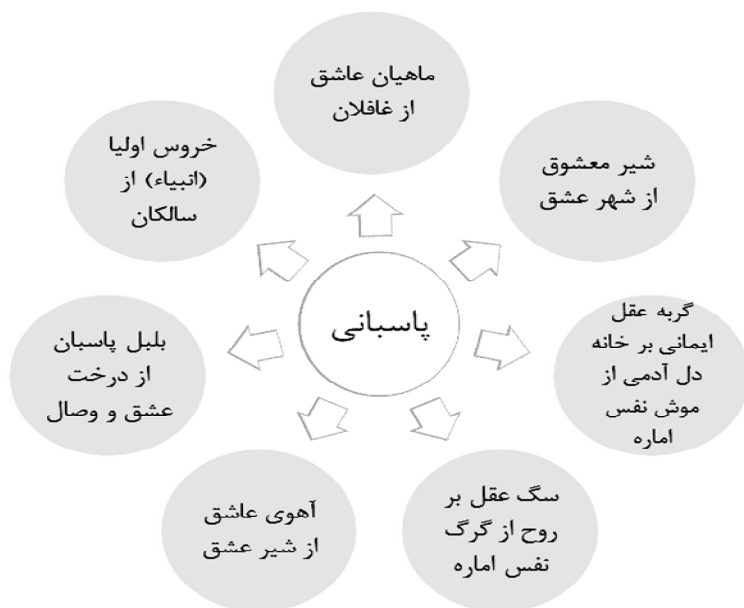
(همان: ۱۱۷۹)

اما در نهایت، مولوی نتیجه این الگوی اندیشگانی خود را به صورت بیداری در راه حق تبیین می‌کند که چغزان با فریاد و فغان خود در شب، بیداری خود را اعلام می‌کنند؛ اما مولوی این کنش قورباغه را به صورت منفی، متعلق به دنیاپرستانی که برای تمتعات دنیوی، بیداری را پیشه خود قرار می‌دهند، به کار می‌گیرد.

همچو نغزان روز شیوه می‌کنند
همچو چغزان شب به تکرار آمدند

کاش بیداری برای حق بدی اینکه بهر سیم و زر زار آمدند
(همان: ۳۰۴)

در نمودار ذیل تمام روابط بیداری/پاسبانی نمادهای حیوانی در غزلیات نشان داده شده است.



۴-۲. عشق^۲

مهم‌ترین عنصری که مولوی از آن سخن می‌گوید، عنصر پویای «عشق» است که 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؛ اما به‌طور کلی این مؤلفه در آثار مولوی در حکم دم مسیحایی نمود می‌یابد؛ زیرا که به حیات دوباره و باروری روح مولانا منجر می‌شود. در این راستا می‌توان به نمادهای حیوانی پلنگ، نهنگ، طاووس، طوطی، فاخته، کبوتر، ماهی اشاره کرد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که زنجیره واژگانی در مقوله الگوی عشق شامل کهستان، آسمان، دریا، پرواز، سبز و خورشید است که این زنجیره نشان‌دهنده حرکت رو به بالای

نشانه‌هاست؛ از این رو کنش حرکتی پرواز با رنگ سبز و همچنین کنش‌های مکانی با عنصر مشترک حرکت، حیات و باروری در کنار مؤلفه عشق قرار می‌گیرند؛ زیرا عشق صعود و عروج را می‌طلبد. عشق عارفانه مولوی «چنان بزرگ و شامل است که همه جهان را در بر می‌گیرد و همه چیز را جزء معشوق و در ارتباط با عشق می‌بیند؛ چنان‌که جوشش طبع شیدایش، غیر شاعرانه‌ترین اشیاء را به حوزه شعر و هنر وارد می‌کند» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۲).

این الگوی عشق با زنجیره واژگانی متعالی در کبوتر و همبسته‌های آن، یعنی کبوترخانه، برج وصال، مستی و ... مشاهده می‌گردد. عشق برای مولوی رهایی‌بخش و آزادی‌آور است؛ از این رو کبوتر دل مولوی با شنیدن بانگ عشق به کبوترخانه وصال عروج می‌کند و با اتصال به عنصر زندگی‌بخش عشق، روح مولوی نیز بارور و شکوفا می‌گردد.

از خانه عشق آنکه بپرد چو کبوتر هر جا که رود عاقبت کار بیاید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۵۶)

کبوتر باز عشقش را کبوتر بود جان من

چو برج خویش را دیدم، چرا اندر بدن باشم؟

(همان: ۵۷۴)

در بستری دیگر، مولوی از نماد «اژدها» بهره می‌گیرد. تقابل میان اژدها و کرم بر اساس عنصر محرک عشق است؛ زیرا دم آتشین اژدها همان سوز عشقی است که موجب سرسبزی، بیداری و نگهبانی او از گنج وجود معشوق می‌گردد؛ اما محرومان از عشق در تیرگی خزان، دل‌مردگی و خواب غفلت به سر می‌برند در بستری دیگر مفهوم اژدها چه بسا با عصای موسی ارتباط پیدا کند؛ آن‌گونه که عصای حضرت موسی به واسطه عنصر عشق مبدل به اژدها می‌شود و به عنوان معجزه و برهان الهی

جادوگران را می‌بلعد پس در این بیت، اژدها می‌تواند نمادی از برتری حق بر ناحق باشد.

مانندۀ خزان، هر روز سردتر

در تو ز سوز عشق یکی دوتای موی نیست

عاشق چو اژدها و تو یک گرم نیستی

نیست تسوی یک ترا و گنج‌ها چو عاشق

از من دو سه سخن شنو اندر بیان عشق

گرچه مرا ز عشق سر گفت و گوی نیست

(همان: ۲۰۰)

همچنین نماد «نهنگ» نیز در این مقوله جای می‌گیرد. نشانه‌های موجود در غزل ذیل بیانگر فضای سورنالیستی و برخاسته از ناخودآگاه مولوی است. در ابتدای غزل از سودا سخن گفته شده، سودایی که از عواقب و ناملايمات راه بی‌خبر است؛ اما اکنون با غوطه‌ور شدن در طریق جنون، از سختی‌ها و مصائب آن نیز آگاهی یافته است. از ناهمواری‌های این سیر می‌توان به سیلابی اشاره کرد، که با کنش ناگهانی خود، عاشق را در دریای بی‌پایان عدم غوطه‌ور می‌کند. البته این سیلاب را می‌توان در وجه مثبت، یعنی جذبه‌های حق تعبیر کرد که عاشق تنها با کشش عشق الهی است که می‌تواند در متن این عشق قرار بگیرد. وی به واسطه این جذبه می‌تواند کشتی عقل را منهدم و ویران سازد و با رمزگشایی مولوی در ابیاتی که در حالت خودآگاه سروده است، چه بسا بتوان کشتی را به کشتی عقل و هوش تعبیر کرد (ر.ک. ۸۲۹)، که در برابر سیلاب عشق مانند حضرت موسی مدهوش می‌شود.

زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافت

که هر تخته فروریزد ز گردش‌های گوناگون

نهنگی هم برآرد سر، خورد آن آب دریا را

چنان دریای بی‌پایان شود بی‌آب چون هامون

شکافت نیز آن هامون نهنگ بحرف‌رسا را

کشد در قعر ناگاهان، به دست قهر چون قارون
چو این تبدیل‌ها آمد نه هامون ماند و نه دریا
چه دانم من دگر چون شد که چون غرق است در بی‌چون
(همان: ۷۳۹)

لذا با جاری شدن سیلابِ عشق، کشتی عقل در هم می‌ریزد. این عشق و جذبه در غزل به سه صورت سیلاب، موج و در نهایت نهنگ نمود یافته است که عبارت "نهنگی هم" نشان‌دهنده وجود همبسته‌های سیلاب و موج، پیش از آن است. در ساختار این غزل نماد حیوانی نهنگ، نقشی محوری ایفا می‌کند و مهم‌ترین کنش این حیوان که همان بلیعدن و بیانگر حد نهایی قدرت نهنگ عشق است، دریا را به کام خود می‌کشانند. «بلیعده شدن به وسیله نهنگ، به منزله ورود به تاریکی مرگ و خروج از آن، پس از دوره سه روزه محاق و بیرون آمدن از غار، ورود به آیین و حیات جدید یعنی رستاخیز است» (کوپر، ۱۳۹۲: ۳۸۷).

باز برآورد عشق، سر به مثال نهنگ تا شکند زورق عقل به دریای عشق
(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۸۳)

در مواردی دیگر نیز از نهنگ عشق سخن گفته شده است:

یاد می‌کن آن نهنگی که ما را در گُشد
تا نماند فهم و وهم خوب و زشت و خشک و تر
(همان: ۳۹۰)

ز خشکی ست این عقل و دریاست آن بمانده‌ست بیرون ز بیم نهنگ
(همان: ۴۸۸)

عشق همچون نهنگ لب بگشاد خواب چون ماهی اندر آب گریخت
(همان: ۱۴۶)

۴-۳. سفر

الگوی سفر با الگوی بازگشت به اصل، هم‌پوشانی دارد، و در اغلب موارد با سفر روح تبیین می‌شود. بر این اساس اگر نوع کنش، حرکتی صعودی به نزولی باشد، پس روح سفر خود را برای شکستن خر جسمانیت شروع می‌کند؛ اما در بستری دیگر حرکت روح از زمین به آسمان به واسطه عنصر محرک عشق تغییر می‌یابد که در این زمان روح به اصل بازگشت می‌کند. از حیوانات این مقوله می‌توان به براق، باز، خر و بلبل اشاره کرد. عنصر سفر را می‌توان در مقوله کنش‌های حرکتی «باز» مشاهده کرد؛ زیرا باز سفر خود را از جانب پادشاه آغاز می‌کند و حامل پیام و مأموریتی است؛ اما ناگهان با صدای بانگ طبل به سوی اصل پران می‌شود به همین سان اگر فردی گرفتار نفس خود شود، صدای بانگ طبل را نمی‌شنود؛ لذا در سفر نفسانیات خود سیر می‌کند.

ای جان پاک خوش گهر، تا چند باشی در سفر؟

تو باز شاهی، باز پر سوی صفیر پادشاه

(همان: ۶۹)

همچنین این مقوله در نماد خر نیز دیده می‌شود. جان آدمی برای رسیدن به موطن و مصدر خود در تکاپو و تلاش است و تنها با رهایی از خر تن و جسم می‌تواند راهی این سفر شود. مقصد این سفر به سوی ملکوت است و عیسویان روزگار برای سیر کردن، باید زمان شب را انتخاب کنند تا بتوانند به آب حیات و جاودانگی دست یابند.

خنک آن جان که رود مست و خرامان بر او

برهد از خر تن در سفر مَصَدِر او

(همان: ۷۶۸)

عیسی روزگاری، سیّاح باش در شب

در آب و در گل، ای جان، تا هم‌چو خر نخسبی

(همان: ۸۸۶)

۴-۴. خاموشی^۳

الگوی خاموشی از مقوله‌های کلیدی و پربسامد فضای اندیشگانی مولوی است. مولانا فواید خاموشی را برای حیطه‌های مختلفی از جمله: بیان‌ناپذیری مفاهیم عرفانی، عدم درک مخاطبان، ناتوانی شاعر در القای برخی مفاهیم متافیزیک و... به کار برده است. البته این مؤلفه مهم را می‌توان به صورت کهن الگو مطرح کرد؛ زیرا مقوله مهم خاموشی در عرفان ایرانی، میترا، بودیسم با طرحی گسترده بیان شده است. در غزلیات شمس نیز، مولوی برای بیان مفهوم خاموشی و رازداری از نمادهای حیوانی باز، هدهد، ماهی، طوطی و تمساح سود می‌جوید و از حیواناتی مانند کبوتر و بلبل و چغز، درخواست سکوت و صمت می‌کند. در این راستا مولانا بلبل را به خاموشی دعوت می‌کند. وی قیل و قال را مخصوص ناقصانی می‌داند که به واسطه سخن گفتن در حجاب قفس تن و نفسانیات اسیر شده‌اند؛ لذا برای دریافت معنویات باید از کنش منفی سخن گفتن پرهیز کنند.

خمش ای بلبل جان‌ها که غبارست زبان‌ها

که دل و جان سخن‌ها نظر یار تو دارد

(همان: ۲۴۰)

خامش کن و در خمش تماشا کن بلبل از گفت پای‌بست آمد

(همان: ۲۷۹)

پس خاموشی و رازداری، از آداب ضروری سالکان است. از نظر مولوی واقفان رازها باید مهر خاموشی بر دهان خود زنند؛ از این‌رو هدهدان سالک به عنوان محرمان، حامل اسرار از سوی سلیمان معشوق هستند. البته از منظری دیگر، هدهد را می‌توان به عنوان واسطه ارسال وحی از سوی خدا در نقش پیامبران تبیین کرد؛ اما در این راستا تنها واصلان فارغ از غم دنیا می‌توانند در زمره محرمان اسرار قرار بگیرند؛

زیرا از ویژگی‌های هدهد، صفت رازداری اوست که عطار از آن به "صاحب سرّ سلیمان" تعبیر کرده است. این ویژگی با پیام‌آوری و پیک‌بودن آن هم‌نشین شده است. «هدهد به عنوان پرندهٔ پیام شهرت یافته و محققان میان این پرنده و ساسی-شو(پرندهٔ پیام در آفریقا) شباهت‌هایی یافته‌اند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۷۲). در اغلب آیین‌ها از رازداری و خاموشی در وجه مثبت یاد شده است؛ هم‌چنین در آیین سیر و سلوک نیز عارفان به این مهم تأکید داشته‌اند. هدهد جان در حالی که حامل رازی است، به سوی معشوق رهسپار می‌شود.

تعب تن راست لایق،	منه رنج تن سگسار
راح دل را	از این سو
سلیمانان،	که آمد هدهد
سوی بلقیس بگذر	طیار از این سو
به منقارش یکی	نموده صد هزار
پر نور نامه	اسرار از این سو

(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۹۵)

بر اساس این مؤلفه، تنها محرمانی (ماهیان) که سکوت را پیشهٔ راه خود قرار داده‌اند، قابلیت غوطه‌ور شدن در دریای عشق و وصال را دارند و به نامحرمان اجازه ورود داده نمی‌شود. به همین دلیل صمت و خاموشی تنها راه مطلع نشدن بیگانگان و ناهلان از وادی مقدس عشق است؛ لذا رازداران با سکوت از قوت معنوی بهره‌مند می‌شوند.

چو ماهی وقت خاموشی خموشیم به وقت گفت ماه بی غباریم
(همان: ۶۲۱)

ماهی ترک زبان کرد که گفته‌ست بحر نطق زبان را که: «تو حلقهٔ برون دری»
(همان: ۹۴۶)

بس کن و چون ماهیان باش خموش اندر آب
تا نه چو تابه شود بر سر نارم طواف
(همان: ۴۸۰)

براین اساس مولوی، کبوتر، چغز و طوطی را به صمت و خاموشی دعوت می‌کند و توصیه می‌کند که برای عروج جان به آشیانه اصلی و موطن خود باید خاموشی و سکوت را برگزید؛ زیرا سخن گفتن، مانع و حجاب دریافت باران لطف و عنایت معشوق- بارورکننده طوطی روح سمی شود.

چو گفته است "انصبتوا" ای طوطی جان پیر خاموش و رو تا آشیانه
(همان: ۸۵۱)

۴-۵. تعالی

ظل و یا سایه هما، مهم‌ترین خصیصه این پرنده است، که دست‌مایه نمادپردازی‌های مولانا قرار گرفته است. سایه هما یادآور حدیث «السُّلْطَانُ ظِلُّ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ...» (فروزانفر، ۱۳۸۵: ۷۱) است. با این توضیح، سایه را می‌توان به عنایت حق تعالی و هم‌چنین سایه مردان کاملی تعبیر کرد که برای رسیدن به نور حقیقی باید از راهنمایی آن‌ها بهره گرفت؛ پس سایه مردان کامل، تعالی بخش حقیقت وجودی آدمی است و از آن‌جا که سایه، واسطه میان خورشید و زمین است، پس پیر یا انسان کامل نیز واسطه میان حق و سالک، تعالی بخش است. قدما معتقد بودند که هما «مرغی است استخوان‌خوار که جانوری نیازارد و هرگاه بر سر کسی بنشیند، او را پادشاه کنند» (هجویری، ۱۳۷۱: ۸۸۸). در بیت ذیل رابطه میان «آفتاب و هما و سایه» دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که سایه هما عامل رسیدن به پادشاهی است.

منم ز سایه او آفتاب عالمگیر که سلطنت رسد آن را که یافت ظلّ هما
(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۴)

من همایم، سایه کردم بر سرت تا که افریدون و سلطنت کنم
(همان: ۵۹۱)

سایه، از خورشید نمود پیدا می‌کند؛ لذا عنقا در نقش خورشیدی جلوه‌گر می‌شود که برای رسیدن به سایه مبارکش باید از عرصه تاریک وجودی خود رها شد تا بتوان در زیر سایه انسان کامل به نور حقیقت دست یافت. بر این اساس،

سایه، تعالی بخش وجود آدم و نمودار تعالی و عروج روح انسان کامل است. «در اشعار مولوی، سیمرغ نشانه کمال روح و برتری است» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۴۹).

وجودی که نرست از سایه خویش پناه سایه عنقاش نبود
(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۳۴)

یک لحظه سایه از سر ما دورتر مکن است مبارک عنقا سایه که دانسته‌ایی
(همان: ۱۱۴)

۴-۶. بازگشت به اصل^۴

از مهم‌ترین دغدغه‌های مولوی مسأله بازگشت به اصل و غم هجران و فراغ از موطن اصلی است که موجب قبض و اندوه او می‌شود. این مقوله، در ابیات آغازین مثنوی به صورت جدایی نی از نیستان نمود یافته است، اما در زمینه نمادهای حیوانی می‌توان به بن‌مایه‌های فیل و هندوستان، باز و پادشاه، شیر و بیشه، ماهی و دریا و... اشاره کرد. در نماد حیوانی سیمرغ، بازگشت این پرنده به سوی کوه قاف است و کنش مکانی کوه در اکثر فرهنگ‌ها و ملل مختلف به صورت کهن‌الگو به استواری، بلندی و واسطه میان زمین و آسمان تعبیر شده است. همچنین عارفان نیز برای بیان اندیشه‌های والای خود از این نماد بهره گرفته‌اند. مولانا از کنش مکانی سیمرغ در کوه، برای دلالت ضمنی بازگشت به اصل بهره می‌گیرد؛ از این رو سیمرغ با عنصر پویای عشق خواستار رهایی و حرکت به سوی کوه قاف است. کوه مرکز آفرینش و اصل خلقت آدمی است که انسان دوباره به اصل خود باز می‌گردد. شیخ شهاب‌الدین سهروردی معتقد است: «کوه قاف گرد جهان درآمده است و یازده کوه است و تو چون از بند خلاصی یابی، آن جایگه خواهی رفت؛ زیرا تو را از آن جا آورده‌اند و هر چیزی که هست عاقبت با شکل اول رود» (سهروردی، ۱۳۵۵: ۴).

ندا رسید به جان‌ها که چند می‌پایید	به سوی خانه اصلی خویش بازآید
چو قاف قربت ما زاد و بود اصل	به کوه قاف بپرید خوش چو عنقایید
سفر کنید از این غربت و به خانه روید	از این فراق ملولیم، عزم فرمایید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۷۹)

وگر پرواز عشق تو در این عالم نمی‌گنجد

به سوی قاف قربت پر که سیمرغی و عنقابی

(همان: ۱۱۲۳)

الگوی بازگشت در نماد باز نیز تجلی می‌یابد؛ زیرا بازان و یا عاشقان واقعی با شنیدن ندای طبل برای رسیدن به پادشاه، پر و بال باز می‌کنند، پس طبل را می‌توان ندای آسمانی و یا هر صوتی که عارف را به یادِ الست و وصال نخستین می‌اندازد تعبیر کرد و از آن‌جا که آدمی قصد بازگشت به اصل و موطن خود را دارد، پس جان الهی به محض شنیدن صدای طبل باز به آشیان خود مراجعت می‌کند. باز در شعر عرفانی نماد روح آدمی است که به تقدیر الهی یا گناه خود، به زندگی و قفس این دنیا گرفتار آمده است. بازگشت باز به‌طور آشکار در غزلی از غزلیات شمس، ذکر شده است. مولوی باز را در این غزل، نماد روح و جانی می‌داند که از کان خود جدا و اسیر محبس دنیا شده است و توصیه می‌کند، مثل باز باید به نیستان خود بازگردد.

جانا، به غریستان چندین به چه می‌مانی؟

باز آ تو از این غربت، تا چند پریشانی؟

باز آ 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 شسته

از دام جهان جسته، بازآ، که ز بازانی

(همان: ۱۰۵۶)

موارد ذیل مؤید 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: ۴۳۹)

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

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

همچنین این الگو در نماد حیوانی فیل نیز نمود یافته است. بشر وقتی که روح خود را از عالم مادیات منقطع کرد و به بیداری درونی رسید، توانست به منزلگاه اصلی خود سفر کند؛ اما پیش از سفر ابدی، این بازگشت در زمان خواب برای روح مسیر است، زیرا در این حالت انسان از زمین و وابسته‌های آن فاصله می‌گیرد؛ لذا فیلِ روحی که از هندوستانِ عالم معنا مهجور مانده، تنها به واسطهٔ عنصر خواب، شور و اشتیاقِ پرواز به آن عالم در او ایجاد می‌شود.

دوش آمد پیل ما را باز هندستان به یاد
پردهٔ شب می‌درید او از جنون تا بامداد
(همان: ۲۱۳)

در این جا به صراحت به سفر روح اشاره شده است.
رفتم سفر باز آمدم، ز آخر به آغاز آمدم
در خواب دید این پیل جان صحرای هندوستان تو
صحرای هندوستان تو میدان سرمستان تو

بکران آبستان تو از لذت دستان تو
(همان: ۷۷۸)

در مثنوی نیز به مؤلفهٔ فیل و هندوستان نیز پرداخته شده است.
پیل باید تا چو خسبد او، ستان خواب بیند خطهٔ هندوستان
(مولوی، ۱۳۸۹: ۴: ۵۶۱)

و در نهایت نماد ماهی نیز برای پرداخت این الگو به کار رفته است. بر این اساس، مولوی ماهیان بی‌قرار و اسیر در دنیا را که قصد بازگشت به موطن خود را

دارند، به دو شکل تبیین می‌کند: ۱- ماهی در آتش ۲- ماهی بر روی خاک و ریگ. ماهی در آتش، همان جان جدا شده از دریای غیب و ملکوت است که جان آدمی قبل از نزول به عالم خاکی در آن عالم بود؛ پس ماهی خواستار بازگشت به موطن اصلی خود است.

ای ماهی در آتش، تو جانب دریا کش ای بیشتر از عالم در وی سمکی بوده (مولوی، ۱۳۸۶: ۸۳۲)

اما مورد دوم، جان اسیر شده در دنیا را می‌توان با ماهیان بر روی ریگ منطبق دانست که ماهی جان، تحمل دنیای خاکی را ندارد و برای رسیدن به اصل، نفس خود را ریاضت می‌دهد تا روحش به اصل خود بازگردد.

می‌طپد ماهی بی‌آب بر آن ریگ خشن

تا جدا گردد آن جان نزارش ز بدن

نیست بازی ککش جزو به اصل گل خویش

چند پیغامبر بگریست پی حب وطن

(همان: ۶۴۵)

وابسته بودن ماهی جان بر منزل خود (آب) در این بیت چنین بیان شده است:

بی‌بحر تو چو ماهی بر خاک می‌طپم ماهی همین کند چو ز آبش جدا کنی

(همان: ۱۰۷۶)

ماهیان جان و روح، زمانی که از دریای لامکان صدای بانگ "الست" را می‌شنوند، از عالم ناسوت و دنیا (خشکی) به بحر زلال عروج می‌کنند. جان آدمی که در خشکی دنیا غریب و مهجور مانده است، برای رسیدن به مطلوب، در انتظار بانگ موجی از سوی معشوق می‌ماند و در این جاست که جان به این ندای "الست" جواب "قالوا بلی" می‌دهد و با میل و اشتیاق، خود را در دریا غوطه‌ور می‌کند، تا با فنا به لقای معشوق دست یابد.

در آب چون نجهد زود ماهی از خشکی

چو بانگ موج به گوشش رسد ز بحر زلال؟

برو برو تو، که ما نیز می‌رسیم ای جان

از این جهان جدایی بدان جهان وصال

(همان: ۴۹۵)

رفتن ماهی جان به بحر دریای معشوق و جواب "بلی" دادن به این ندا، صراحتاً

مشخص است.

دل من رفت به بالا، تن من رفت به پستی

من بیچاره کجایم؟ نه به بالا، نه به پستم

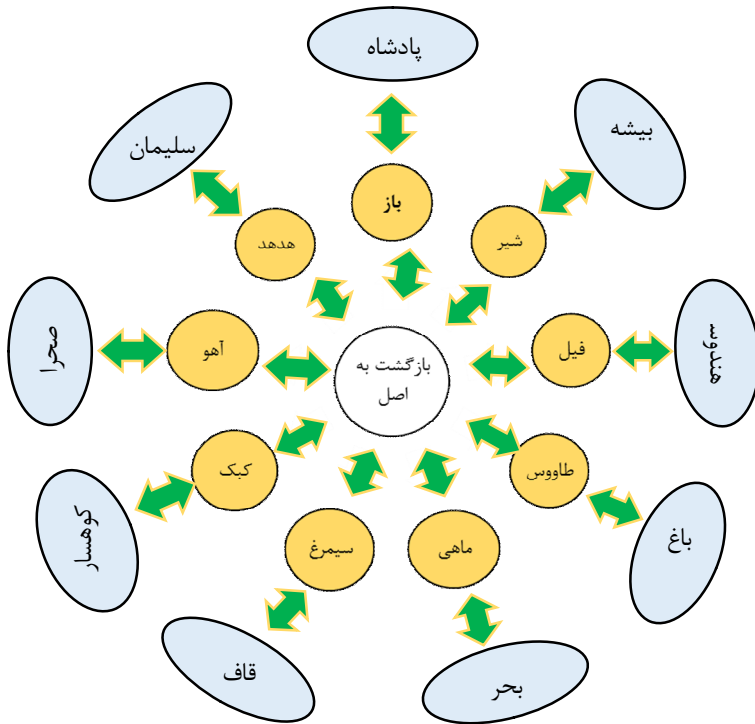
چه خوش آویخته سییم! که ز سنگت نشکیم

ز بلی چون بشکیم من اگر مست الستم؟

چه خوش و بی‌خود شاهی، هله خاموش چو ماهی

چو ز هستی برهیدم، چه کشی باز به هستم؟

(همان: ۵۲۱)



بر اساس نمودار فوق، به طور کلی مولوی برای بازگشت روح/عاشق، به عالم لامکان/معشوق، از رابطه‌های متفاوتی بهره می‌گیرد. البته دلیل هجران و هبوط را می‌توان به گناه خود انسان یا تقدیر حق، برای ارسال امانت عشق الهی یا مأموریت درهم شکستن خر جسمانیات تعبیر کرد که روح بعد از اتمام مأموریت، به موطن اصلی خود باز خواهد گشت. محرک روح برای بازگشت و سفر به اصل ندای ارجعی آسمانی، ندای درونی آدمی و نیروی قدرتمند عشق است؛ زیرا این محرک‌ها برای نمادهای متعالی باز، ماهی، سیمرغ و ... تداعی‌گر روز الست و وصال است. بر این اساس انسانی که به هر دلیلی از اصل خود عدول می‌کند، برای کامل شدن دایره وجودی، باید به نقطه آغازین برگردد.

۴-۷. صفات ناپسند درونی انسان^۵

از ویژگی‌های ناپسند درونی آدمی که در غزلیات به آن پرداخته شده است، می‌توان به حرص، دویینی و نفس اماره... اشاره کرد که از میان این موارد، نفس اماره در نمادهای حیوانی نمود بیشتری می‌یابد. نگاه مولوی نسبت به هواجس نفسانی با تمسک به حدیث «أَعْدَى عَدُوِّكَ نَفْسُكَ الَّذِي بَيْنَ جَنْبَيْكَ»، بیانگر دید سلبی او به این وسوس است که آدمی را از حرکت و حیات به معشوق باز می‌دارد. در بخش نفس اماره، از حیوانات ضعیف و در مواردی دیگر از درندگان وحشی سخن گفته شده است. با این توضیح مولانا زاغ را نماد انسان‌های پلید و پست می‌پندارد که آگاهی خود را فدای نفس اماره و طبایع حیوانی خود می‌کنند و خود را به جیفه پست دنیا مشغول می‌کنند؛ به گونه‌ای که به صدای ارجعی مأنوس نیستند و این بانگ طبل برایشان آشنا نیست. از این نظر در تقابل با باز قرار می‌گیرد؛ اما مولانا این قابلیت را برای انسان‌ها در نظر دارد که اگر آدمی تلاش کند و خصایص باز را در خود بپروراند، می‌تواند از زاغی پست و فرومایه به مراتب رفیع روحانی دگردیسی یابد.

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

(همان: ۱۴۱)

در مواردی نیز برای برجسته کردن صفات ناپسند زاغ به وجه مثبت باز متوسل می‌شود؛ زیرا باز، نماد انسان‌های عارف عاشق است و زاغ نیز نماد افرادی است که بی‌خبر از عوالم معنوی و روحانی و دلبسته جیفه دنیا هستند. این ساختار تقابلی در مثنوی نیز دیده می‌شود.

روح باز است و طبایع زاغ‌ها	دارد از زاغان و جغدان داغ‌ها
----------------------------	------------------------------

(مولوی، ۱۳۸۹، د: ۵، ۶۶۸)

همچنین این نفسانیات در کرکس هم نمود یافته است. مولوی از چشم کرکس که در زبان متعارف به تیزی شهرت یافته است، به صورت منفی یاد می‌کند. در ساختار غزل زیر، خداوند چشم بصیرت و آگاهی به عاشقان خود می‌بخشد و انسان‌ها نیز نباید از چشمان دوبین کرکسان ناقص عقل استفاده کنند؛ زیرا صفت ناپسند دویینی سبب می‌شود تا هواهای نفسانی ديو صفت بر انسان چیره شود.

ای خدا داده تو را چشم بصیرت از کرم
کز خمارش سجده آرد شهپر روح الامین
چشم نرگس را مبند و چشم کرکس را مگیر

چشم اول را مبند و چشم احوال را مبین
(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۴۷)

اما مولوی آدمی را به سوی کمال رهنمون می‌شود و راه‌های تهذیب نفس را به مخاطب پیشنهاد می‌کند.

۴-۸. تهذیب نفس^۶

در کنار الگوی صفات ناپسند آدمی، الگوی تهذیب و تزکیه نفس نیز نمود یافته است. مولانا طرق تهذیب نفس را عوامل مختلفی از جمله: عشق، نیروی معنوی، روزه‌داری، خوارداشت نفسانیات و ریاضت دانسته است. در بستری دیگر، باید به نیروی معنوی «لا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ» برای راندن مگسان نفس اماره و شیطان متوسل شد؛ از این رو اگر انسان به اسباب معنوی مأنوس باشد، قابلیت منهدم کردن نفسانیات را خواهد داشت. از موارد دیگر ریاضت، روزه‌داری است که با ریاضت دادن خر جسمانیات، روح آماده عروج می‌گردد.

۴-۸-۱. عشق

مولانا عشق را اکسیر درمان بخش جهت نابود کردن رذایل اثبات کرده است. وی همچنین عشق را درمانگر "نخوت و ناموس" دانسته که به عنوان وسیله‌ای برای

تهذیب نفس در نمادهای حیوانی، به صورت زمردی که چشم بی‌تمیزان را کور می‌کند، به کار رفته است. از نمادهایی که به این مقوله اختصاص دارد، نماد اژدها است؛ زیرا اگر برقِ زمردِ عشق به اژدهای نفسِ خشک بتابد، به سرسبزی و بیداری روح و جان منجر می‌گردد. پس روح پریشان آدمی که گرفتار دیو نفسانیات گردیده، برای تجدید حیات، خواستار صاعقهٔ عشقِ درمان‌پذیر و بارورکننده است و تنها راه دفع اژدهای سیاهِ نفسانیات یا غم و فراق، زمردِ سبزِ عشق و وصال است با این عنصر کیمیایی می‌توان افعیِ درونِ وجود خود را از تعلقات مادی و دنیوی کور کرد.

هرکه حدیث جان کند با رخ تو نمایمش

عشق تو چون زُمردی، گرچه که اژدها بود
(همان: ۳۲۸)

گر اژدهاست بر ره، عشق است چون زمرد

از برق این زُمرد، هین، دفع اژدها کن
(همان: ۷۰۱)

چونک حزین غم شوم ندیمی‌ام کند عشق زمردی بود، باشد اژدها حزن
(همان: ۶۵۱)

در باورهای عامیانه به کوری چشمِ مار به واسطهٔ دیدن زمرد اشاره شده است در متون عرفانی، زمرد به صورت عشق، عقل، پیر و ... نمود یافته است؛ اما در بیت ذیل، شبکهٔ نشانه‌هایی زهر، فراق، مار غم در برابر زمرد و تریاق قرار می‌گیرد وجه تمایز این دو شبکه، فراق و وصال است؛ از این رو تنها با زمرد عشق و وصال است که می‌توان غم و اندوه ناشی از فراق و جدایی را سرکوب کرد. بنابراین رنگ سبز زمرد که نشانه حیات و زندگی و پویایی است، ویرانگر سیاهی غم و اندوه می‌شود.

هزار جام پر از زهر داده بود فراق رسید معدن تریاق و کرد تریاقی
به گرد خانهٔ دل، مار غم همی‌گردد بکند دیدهٔ ماران، زمرد راقی

(همان: ۱۰۱۹)

۴-۸-۲. ذبح نفس

قربانی کردن نفس یکی از مؤلفه‌های مهم در عرفان به شمار می‌آید و سالک برای طی طریق، باید به ذبح نفس بپردازد. قربانی کردن، نمادی از ذبح نفس اماره و در واقع نوعی مبارزه با نفس در جهت رسیدن به کمال است که فرد قربانی‌کننده به دنبال دریافت ثمره معنوی آن است و آن‌گونه که در تاریخ آمده، حضرت اسماعیل، ارزشمندترین تعلق مادی خود را به نشانه جدایی از وابسته‌های زمینی، قربانی کرد؛ لذا اسماعیل به واسطه همین ذبح بود که به درجات رفیع نزد حق نائل شد. «یکی از نمادهای مشخص تزکیه نفس، حیوان معصوم ذبح شده، یعنی گوسفند است» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴/۳۰). اما آدمی در مقابل لطف خداوند نباید خود را قربانی تعلقات کند.

از برای علف دیو تو قربان تنی بز دیوی تو مگر یا بره ابلسی؟

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۱۲)

همچنین می‌توان به نماد گاو نیز اشاره کرد که آدمی برای دستیابی به عشق الهی و حیات دوباره، باید این حیوان را قربانی کند زیرا نفسانیات در وجود آدمی جوع البقراند و هرگز به فرد احساس سیری دست نمی‌دهد.

تو گاو فربه حُرصت به روزه قربان کن که تا بری به تبرک هلال لاغر عید
و گرنگردی قربان عنایت یزدان او مید هست که ذبحش کند به خنجر عید

(همان: ۳۷۱)

در موارد بسیاری به گاو نفسانیات و گاوکشی در آثار مولانا اشاره شده است.

گاو نفس خویش را زودتر بکش تا شود روح خفی زنده و بهش
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲، ص ۲۱۶)

نفس آن گاو است و دشت این جهان کو همی لاغر شود از خوف نان
(همان: ۵، ص ۷۵۰)

۴-۸-۳. ریاضت

از شرایط تهذیب نفس عارفان، ریاضت نفس است که این جنبه حیوانی سرکش وجود آدمی را باید به واسطه ریاضت نزار و تزکیه کرد با این توضیح در مثال ذیل تنها اسبانی که به دلیل ریاضت نزار شده‌اند، قابلیت شنیدن صدای ارجعی را دارند. «اسب به ریاضت از حد عادت بهیمی به عادت آدمی آید» (هجویری، ۱۳۷۱: ۴۲۹).

امروز می‌گزید ز بازار اسب او اسبان پشت ریش و یدک‌های لاغری
گفتم که: اسب مرده چنّین راه کی برد؟! گفتا که: راه ما نتوان شد به کمتری
زیرا رجوع ضدّ قدوم است و عکس اوست فرمان "ارجعی" را مَنیوش سرسری
(همان: ۹۵۶)

می‌ران فرس در دین فقط، و ر اسب تو گردد سقط

بر جای اسب لاغری، هر سو بیابی گله‌ای
(همان: ۸۶۸)

اسبان تربیت شده، نماد جان‌های اهل ایمانی‌اند که به بندگی رسیده و خواهان رفتن به موطن اصلی خود هستند و برای رها شدن از این اسب سرکش، خود انسان باید لگام اسب نفسانیات را مهار کند؛ در غیر این صورت او را به بی‌راهه سیر می‌دهد و مانند ستوران چموش، صاحبش را به مقصد نمی‌رساند:

چشم حس اسب است و نور حق سوار بی‌سوار این اسب، خود ناید بکار
پس ادب کن اسب را از خوی بد ورنه پیش شاه باشد اسب، رد
چشم اسب از چشم شه رهبر بود چشم او بی‌چشم شه مضطر بود
نور حق بر نور حس راکب شود آنگهی جان سوی حق راغب شود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۲۰۲: ۲۱۰)

مولوی در مثنوی به مقوله ریاضت و آسیب‌های نفس اماره صراحتاً اشاره می‌کند.

میر آخر بود حق را مصطفی بهر استوران نفس پر جفا
قل تعالوا گفت از جذب کرم تا ریاضتتان دهم من رایضم
نفس‌ها را تا مروّض کرده‌ام زین ستوران بس لگدها خورده‌ام

هر کجا باشد ریاضت باره‌ای از لگدهاش نباشد چاره‌ای
(مولوی، ۱۳۸۹: ۴: ۵۶۲)

۴-۸-۴. روزه

عارفان، روزه را یکی از مراحل تهذیب نفس می‌پندارند که سبب قطع شدن تمنیات و خواطر شهوانی می‌شود و این امر در متون عرفانی نمود خاصی پیدا کرده است. مولوی برای پرداخت این مفهوم از خرِ دجال سخن می‌گوید که برای رساندن عیسی روح به میدان عالم غیب و ملکوت باید خر نفسانیات را به روزه‌داری وادار کرد و این امر تنها با یاری خداوند میسر می‌گردد.

اگر دیدی تو ظلمت‌ها ز قوت‌های این لقمه

ز جور نفس تر دامن گریبان‌ها ت پاره‌ستی

بتدریج ار کنی تو پی خر دجال از روزه

بینی عیسی مریم که در میدان سواره‌ستی

اگر امر "تصوموا" را نگه داری به امر رب

به هر یارب که می‌گویی تو، لیکت دوباره‌ستی

(همان: ۹۰۶)

هر گاو و خری سیخ خورد بر کفل و پشت

تو سیخ ندامت خوری بر سینه و بر بر

(همان: ۴۱۳)

آدمی زمانی که به واسطه ریاضت از صفات بهیمی رهایی یافت، می‌تواند به

گلزار عدم دست یابد.

هر آن که ترکِ خر گوید ز مستی غم پالان و افساری ندارد

ز خر رست و روان شد پا برهنه به گلزاری که آن خاری ندارد

(همان: ۲۳۸)

۴-۹. تقابل عقل و عشق

از جمله موضوعات و مباحثی که به کرات در متون عرفانی مورد بحث قرار گرفته، دیدگاه تقابلی عقل و عشق است. مولانا در غزل زیر از اسب به عنوان یکی از مهره‌های شطرنج برای بیان مفهوم عرفانی خود استفاده کرده است. در بیت اول تقابل میان لعبت‌بازی و اسب دیده می‌شود و چه‌بسا این دو تقابل را از دیدگاه عرفانی بتوان به صورت افتراق عقل و عشق مطرح کرد؛ یعنی زمانی که آدمی از عقل و اندیشه خود برای سیر و سلوک استفاده کند، به‌ناچار مانند پیاده شطرنج، عشقی منفعل دارد و افق دید او کوتاه است؛ اما زمانی که با اسب عشق بتازد مانند رخ تیزرو، مسیر حق را به آسانی طی خواهد کرد و تنها براق عشق می‌تواند به آسمان که میدان عشق الهی است، دست یابد. بهاء‌ولد در معارف، دنیا را مانند صفحه شطرنج ترسیم کرده است که در نهایت بر اثر بُرد و باخت، عده‌ای مانند رخ، تیزرو هستند و به جانب شاه راه می‌یابند و به بهشت و گروهی دیگر مانند پیاده، ماندگارند. «بساط اموات و احیاء را بگسترانید... این طبقه را آفرید و شطرنج انجم و شاه آفتاب و فرزین ماه در وی نهاد. بعضی تیزرو چون رخ و بعضی باثبات چون پیاده. آخر این باخت این هردو بساط از بهر برد و مات را بود؛ آن یکی بهشت می‌برد و آن یکی را به دوزخ می‌ماند» (بهاء‌ولد، ۱۳۵۲، ج ۱: ۴۵).

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن

آینه صبوح را ترجمه شبانه کن

ای که ز لعب اختران مات و پیاده گشته‌ای

اسب گزین، فروز رخ، جانب شه روانه کن

(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۰۸)

در نمونه شعری زیر، عقل جزئی در تقابل با براق عشق و وحدت قرار می‌گیرد؛

زیرا به تعبیر مولانا، عقل جزئی عقل زاغ جیفه‌خوار است و طالب حسیض و پستی

است؛ اما عشق به تیزروی و سیر صعودی منجر می‌شود.

عقلِ میدانیِ او خود خر لنگ افتادست در بُراقِ احدی دید کسی لنگیدن؟
(همان: ۱۶۹۸)

این مقوله همچنین در نماد برّه نمود یافته است و شاعر با طرح مناظرهٔ میان چوبان و مخنث صفتان خواسته است که تقابل میان عقل جزئی و عشق را نشان دهد بز عقل جزئی با شاخ‌های خود، مخنث صفتان را آسیب می‌رساند؛ از این رو نفس پرستان از چوپان عقل کلی گله و شکایت می‌کنند.

روزی مخنث بانگ زد، گفتا که: «ای چوبان بد
آن بز عجب ما را گزد» در من نظر کرد از گله
گفتا: «مخنث را گزد، هم بکشش زیر لگد
اما چه غم زو مرد را؟» گفتا: «نکو گفتمی هله»
بی دل شو ار صاحب دلی، دیوانه شو گر عاقلی

کاین عقل جزوی می‌شود در چشم عشقت آبله
(همان: ۸۴۵)

همچنین عشق با سلطه‌گری خود در تمایز با عقل جزئی ناتوان قرار می‌گیرد؛ زیرا عقل در مقابل بادِ عشق، قابلیت پرواز و تحرک و پویایی خود را از دست می‌دهد و تنها، عاشقان استوار در راه عشق، قابلیت ایستادگی دارند، و نهایت این ریاضت‌ها به بسط عاشق می‌انجامد. از سویی دیگر نیش پشه را می‌توان با آسیب‌های عقل هم‌نوا دانست زیرا پشهٔ صاحبانِ عقلِ جزئی تحمل سختی‌ها و ریاضت‌ها را ندارند؛ اما سالکان و عاشقان واقعی (پیلان) در برابر ناملايماتِ راهِ عشق استواراند.

ناگه برآید صرصری، نی بام ماند نه دری
زین پشگان پر کی زند چونک ندارد
(همان: ۶۷)

مولوی در بیت ذیل به رمزگشایی صرصر عشق و پشهٔ عقل پرداخته است.
در صرصر عشق عقل پشه‌ست آن‌جا چه مجال عقل‌ها بود؟
(همان: ۳۲۹)

۴-۱۰. قبض و بسط

قبض و بسط، حالات درونی دوگانه شاعر است که به دلایل متفاوتی در شاعر ایجاد می‌شود. از جمله آن می‌توان به موارد جدایی روح از اصل، فراق عاشق از معشوق و درد و رنج ناشی از دنیاپرستان اشاره کرد:

۴-۱۰-۱. هجران از معشوق

خاستگاه این بخش، غالباً به دوران هجران مولوی از شمس تبریزی برمی‌گردد. براین اساس نمادهای بوتیمار، بلبل، طوطی نیز به دلیل هجران از معشوق، در قبض و اندوه به سر می‌برند؛ اما به محض دستیابی به عنصر پویای عشق، کنش رفتاری این عاشقان از سکون به سماع و مستی مبدل می‌گردد. در ساختار غزل ذیل، عنصر سفر سبب پیدایش دو شبکه معنایی متضاد شده است. زنجیره واژگانی شکر، تابستان، سماع و بهار که تداعی گر شادی و خرمی و نشاط است و از آن می‌توان به بسط عارفانه تعبیر کرد و از سوی دیگر تعبیر دی، مردگان که بیانگر قبض و اندوه عارفانه است. از این رو در این جا بلبل عاشق از سفری که برای او ناخوشایند بود، بازمی‌گردد و در سماع و خوشی به سر می‌برد. بر این پایه، مولوی نیز با وصال به شمس تبریزی از سفر زمستان هجران و قبض، به بهار وصال و بسط باز می‌گردد. «از آنجا که گل بازتابی از شکوه خداوند یا چهره معشوق است، بلبل، به تمام معنا، مرغ جان است» (شیمیل، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد؟

خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد؟

خبرت هست که بلبل ز سفر باز رسید

در سماع آمد و استاد همه مرغان شد؟

خبرت هست ز دزدی دی دیوانه

شحنه عدل بهار آمد و او پنهان شد؟

(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۷۲)

همچنین قبضِ ناشی از فراق معشوق را در ابیاتی دیگر بیان می‌کند:

آه، کان طوطی دل بی‌شکرستان چه کند؟

آه، کان بلبل جان بی‌گل و بستان چه کند؟

(همان: ۳۱۳)

چونک گل رفت و گلستان درگذشت نشنوی زان پس ز بلبل سرگذشت
(مولوی، ۱۳۸۹: ۱: ۶)

اما در زمان وصال، در مستی و بسط به سر می‌برد.

آن میر مطربان که ورا نام بلبل است

مست است و عاشق گل از آن است که خوش است

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۱۷۰)

زهره و مه دف زن شادی ماست بلبل جان مست گلستان ماست

(همان: ۱۷۲)

همچنین می‌توان به نماد بوتیمار اشاره کرد. بوتیماران نماد عاشقان منفعلی هستند که در راه عشق، تحرک و پویایی ندارند. آن‌ها مانند پرگار به دور خویش می‌چرخند؛ در حالی که عاشقان واقعی، در تکاپو و بسط به سر می‌برند؛ از این رو عاشقان منفعل دائماً در قبض و اندوه دوری از یار به سر می‌برند، و این نکته را می‌توان با زندگی مولوی این‌همانی دانست؛ از این رو بوتیمار چه بسا خودِ مولوی باشد که در غم و اندوه دوری از شمس که آب حیات اوست، به سر می‌برد و به همین دلیل، برای رسیدن به آب زندگانی در جست‌وجوی خضر است.

ندارم غصّه دانه، اگرچه گرد این خانه

فرورفته به اندیشه چو بوتیمار می‌گردم

رفیق خضرم و هر دم قدم خضر را جویان

قدم برجا و سرگردان که چون پرگار می‌گردم

(همان: ۵۳۸)

گفتمش: «از ما ببر زحمت اخبار ما بلبلی، مستی بکن، هم ز بوتیمار ما»
(همان: ۱۱۳)

هم چنین الگوی قبض و بسط در نماد طوطی مشاهده می‌شود. شکر، نشانه وابسته به نماد طوطی است. مولوی از این نشانه، در اکثر ابیاتی که از طوطی نام می‌برد، بهره می‌گیرد. خوارکِ طوطی، شکر و قند است و طعامی غیر از شکر را نمی‌پسندد. رابطه میان طوطی و شکر در اغلب موارد برای توصیف لحظات عشق و وصال و خوشی ناشی از دیدار معشوق به کار می‌رود و عاشق (مولانا) با وصال به شکر (شمس تبریزی) در بسط و شادی به سر می‌برد و در این زمان، از نامحرمانی که از سرخوشی و مستی عشق بی‌خبرند، دوری می‌کند؛ اما از سوی دیگر طوطی با هجران و فراق از معشوق، در قبض و اندوه به سر می‌برد. بر این پایه، شکر (معشوق) سبب بروز دو کنش متفاوت در مولوی می‌گردد؛ زیرا از سویی با وصال به معشوق، در بسط و از سویی دیگر، با فراق، در ورطه قبض و اندوه قرار می‌گیرد.

بوی دلدار ما نمی‌آید طوطی اینجا شکر نمی‌خاید
بی‌اثرهای شمس تبریزی از جهان جز مالال ننماید
(همان: ۳۵۵)

طوطی قند و شکر، غیر شکر می‌نخورد
هرچه به عالم تُرشی، دورم و بیزارم از او
از سوی تبریز اگر شمس حقم باز رسد
شرح شود، کشف شود، جمله گفتارم ازو
(همان: ۷۹۴)

آه، کان طوطی دل بی‌شکرستان چه کند؟
آه، کان بلبل جان بی‌گل و بستان چه کند؟
شمس تبریز تویی، صبح شکرریز تویی
عاشق روز، به شب قبله پنهان چه کند؟

(همان: ۳۱۳)

در نماد کلاغ نیز این الگو نمایان می‌گردد و عدم توانایی کلاغان در درک آواز بلبل، سبب تباین معنایی میان بلبل و کلاغ می‌گردد. کلاغان بی‌خبر از عوالم عشق و عاشقی که در زمستان قبض به سر می‌برند، از ناله‌های عاشقان مست در فصل بهار بی‌خبرند. «کلاغان به زمستان دنیای مادی وابسته‌اند» (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۷۰). پس شبکه‌ی نشانه‌ای زاغ، کلاغ، فراق، خار، خرابه و بهمن، مؤید هجران از معشوق و قبض و نشانه‌های بلبل، مست، گلستان، بهار و عذار، مؤید وصال به معشوق شمس تبریزی هستند.

چه داند و چه شناسد نوای بلبل مست کلاغ بهمنی و لک‌لک بیابانی؟

(مولوی، ۱۳۸۶: 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

(همان: ۶۴۱)

۴-۱۰-۲. رنج از دنیاپرستان

در این راستا می‌توان به پیرامونیان مولوی از جمله عنکبوت صفتان دنیاپرستی اشاره کرد که با اشتغال به شکارهای جزئی و پست دنیوی، از کمال و تعالی باز مانده‌اند. از این رو، سطحی‌نگری اطرافیان مولوی، سبب رنج و اندوه او می‌گردد پس عنکبوت صفاتی که خود را به شکارهای جزئی و پست دنیوی مشغول می‌کنند، در قبض و اندوه فرو می‌روند.

اهل جهان عنکبوت، صید همه خرماگس هیچ از ایشان مگو، تام نگیرد ملال

(همان: ۴۵۷)

در پایان این الگو، مولوی راهی برای رهایی از این قبض و اندوه پیشنهاد می‌کند و آن هم پناه بردن به کوی عشق و وصال است که وی برای بیان این مفهوم از نماد کژدم بهره می‌گیرد. مولانا از عقرب، به غم و اندوه تعبیر کرده است. از آن‌جا که فعالیت این حیوان، بیشتر در شب و زیرزمین است؛ لذا با سردی، تیرگی و تاریکی در ارتباط است؛ از این رو، این نشانه‌ها ارتباط تنگاتنگی با قبض و اندوه پیدا می‌کنند؛ زیرا همگی شریر و مخرب هستند و منجر به مرگ و تباهی می‌شوند. البته افسون این شرارت را می‌توان با تعویذ سماع در کوی عشق باطل کرد. پس زنجیره‌های سماع، دور، فرح، مدام، عید، جام و عشق در تضاد با شبکه کژدم، فسون و غم قرار می‌گیرند.

سماع چیست؟ ز پنهانیان دل پیغام	دل غریب بیاید ز نامه‌شان آرام
هزار کژدم غم را کنون ببین کشته	هزار دور فرح بین میان ما بی‌جام
فسون رقیه کژدم نویس، عید رسید	که هست رقیه کژدم به کوی عشق مدام

(همان: ۵۱۲)

۴-۱۱. الگوی شکار

عنصر شکار از مؤلفه‌های کانونی در ذهن مولانا است. وی از این تصویر، در دو وجه متضاد بهره می‌گیرد؛ از سویی عنکبوت و کرکس صفتان به دنبال شکار نفسانیات و جسمانیات هستند و از سوی دیگر، این رابطه در نمادهای متعالی مانند شیر و باز عوض می‌شود؛ زیرا در این زمان، عاشق صید دام معشوق یا عشق می‌گردد و در این دام نه تنها از معشوق نمی‌گریزد؛ بلکه خود را در دام عشق معشوق به فنا می‌سپارد. مولوی از تصاویر باز و شکار، برای پرداخت آموزه‌های خود سود می‌جوید. عاشقان واقعی باید خود را شکار معشوق بدانند؛ از این رو شکار کردن مخصوص فردی است که توانایی و قدرت دارد و این اقتدار و قدرت هم مخصوص 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 می جوید شکاری
(همان: ۹۷۰)

از سویی دیگر، شاهین عاشق با دیدگان تیزبین عشق، درصدد شکار دل معشوق است و تنها چشمان شاهین است که قدرت رویارویی با شمس تبریزی را دارد و گرنه غیرمستعدان، با تجلی معشوق مدهوش می‌شوند. همچنین در مورد ذیل، شبکه نشانه‌ای شاه، شاهین، شمس و عشق به واسطه عناصر حیات و زندگی در کنار هم قرار می‌گیرند و نشانه شمس با شاه پرندگان یعنی شاهین به عنوان پیک خورشید و هم‌چنین شاه ستارگان یعنی شمس حفظ می‌گردد.

شاه گشادست رو، دیده شه بین کراست؟

باده گلگون شه بر گل و نسرين کراست؟

ای بس مرغان آب بر لب دریای عشق

سینه صیاد کو، دیده شاهین کراست؟

خسرو جان شمس دین مفخر تبریزیان

در دو جهان همچو او شاه خوش آیین کراست؟

(همان: ۱۷۰)

مولانا در بستری دیگر، برای بیان این مفهوم، از رابطه میان دام و ماهی بهره می‌گیرد؛ با این توضیح اگر دام عشق از جانب معشوق باشد و شکار حق گردد؛ پس این امر برای جان عاشق خوشایند است؛ اما اگر عاشق در دام تعلقات دنیوی اسیر شود، در این صورت نامطلوب است و باید از آن خلاصی یابد. «از سوداهای دنیا که داری، تو چنگ در حیات دنیا در زده ... همچنانک ماهی در شست مانده باشد» (بهاء

ولد، ۱۳۵۲، ج ۱: ۴۷). از سوئی ماهی شست و دام را می‌پسندد؛ البته روحی که اسیر شست حق است.

شست حق است آرزو و روح ماهی است صیاد جان فداست، چه زیباست آرزو (مولوی، ۱۳۸۶: ۷۹۵)

و از سوئی دیگر دام تعلقات، مانع دستیابی ماهی جان به دریای لامکان می‌شود که در این جا کنش در شست بودن، در وجه منفی نمود یافته است.

خمش کن ای دل دریا از این جوش و کف اندازی

زهی طرفه که دریایی، چو ماهی چون در این شستی

(همان: ۸۹۵)

اما نوع صید حیوانات بنابر کنش‌های مختلف صیاد گوناگون است؛ از این رو، مثلاً در نماد شیر، برای حمله‌ور شدن از پنجه‌های قدرتمند، و در نماد عنکبوت برای شکار از آب دهان سست و متزلزل استفاده می‌شود. براین اساس صید شیر، آهو و صید عنکبوت، مگس است. در ابیات ذیل نیز از زنجیره نشانه‌ای جوله، آب‌دهان، خانه و تنیدن برای بیان حریصانی که در خانه ویران دل خود به دنبال شکار مگس نفسانیات‌اند، استفاده شده است.

چون جوله حرص در این خانه ویران از آب دهان دام مگس گیر تنیدی

از لذت و از مستی این دانه دنیا پنداشت دل تو، که از این خانه رهیدی

(همان: ۹۳۷)

نتیجه

آدمی برای بیان معنی از دلالت‌های زبانی بهره می‌گیرد؛ اما همیشه زبان عادی که مبتنی بر دانش است و از راه عقل و استدلال درک می‌شود، قابلیت انتقال معنی را ندارد. در این جاست که از شیوه بیان خاصی برای انعکاس مفهوم استفاده می‌شود که همان "نماد" نام دارد. نماد به دلیل بیان مبهم و تأویل‌پذیر و چند لایه بودن، جایگاهی مناسب برای توضیح و تفسیر حقایق فراحسی و توصیف ناشدنی و

نامحسوس دارد. مولانا هم از این شیوه، برای پردازش الگوهای اندیشگانی خود استفاده کرده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مولوی برای القای الگوهای کلیدی سَهَر، بازگشت به اصل، سفر، قبض و بسط، خاموشی، صفات درونی آدمی، تهذیب نفس، عشق، تقابل عقل و عشق، شکار، معاد و الگوی تعالی از نمادهای حیوانی بهره گرفته است. بر اساس این الگوها، آدمی به دنبال تعالی دادن وجود حقیقی خود است، و برای رسیدن به این امر، می‌باید به واسطه تهذیب نفس و ریاضت، صفات ناپسند درونی وجود خود را که راهزنان راه سلوک‌اند، به صفات شایسته و درخور تبدیل کند. برای شنیدن ندای الست، باید به عنصر خاموشی - که مختص محرمان اسرار است - و همچنین عنصر پویای عشق که سبب رستاخیز درونی بعلاوه آدمی می‌شود، متوسل شود تا از این طریق، به سوی حق و مقصد اصلی و حقیقی خود بازگشت کند. در این میان دنیاپرستانی که خود را به شکارهای جزئی و پست دنیوی مشغول کرده‌اند، از کمال و تعالی باز می‌مانند و به همین دلیل در قبض و اندوه به سر می‌برند.



پی‌نوشت‌ها:

- ۱- همچنین نمادهای بلبل، خر، خروس، شیر نیز در این مقوله جای می‌گیرند. در بخش نماد بلبل، این پرنده وظیفه نگهبانی و محافظت از درخت مقدس را بر عهده دارد (ر.ک. ۱۲، غ ۱۵۲). در نماد خروس، از ویژگی‌های خاص این پرنده شب بیداری است. مولوی خروس را به اولیاء حقی تعبیر می‌کند که برای مبارزه با ظلمت و تاریکی، سَهَر را پیشه خود قرار می‌دهند (ر.ک. ۱۳، ۳، ص ۴۲۹). همچنین می‌توان به پاسبانی شیر معشوق از عاشقان واقعی (ر.ک. ۱۲، غ ۳۲۴) و در بستری دیگر، نگهبانی آهوی عاشق از شیر عشق اشاره کرد (ر.ک. ۱۲، غ ۱۹۲۰).
- ۲- همچنین در مقوله عشق از رمزگشایی پلنگ عشق (ر.ک. ۱۲، غ ۲۵۴۹) استفاده شده است. این دو نشانه با مفهوم مشترک دلیری و خون‌خواری در کنار هم قرار می‌گیرند؛ زیرا عشق بیم و باکی ندارد و غذای او خون جگر است و از این جهت با پلنگ خون‌خوار رابطه این‌همانی دارد.

۳- از نمادهای به کار رفته دیگر نماد تمساح است که مولوی با تقابل میان صدف و تمساح، چه بسا قصد دارد مؤلفه مهم خود یعنی خموشی را مطرح کند؛ زیرا صدف با بستن دهان خود و رضایت-مندی، گوهر معشوق را در درون خود می‌یابد؛ اما تمساح (عاشقان مجازی) با دهان باز به گله و شکایت از حق می‌پردازند؛ از این رو بی‌بهره می‌مانند (ر.ک. ۱۲، غ ۲۵۱۸). همچنین در این راستا از نمادهای کبوتر (ر.ک. ۱۲، غ ۱۸۶۱)، چغز (ر.ک. ۱۲، غ ۱۸۶۱)، طوطی (ر.ک. ۱۲، غ ۱۷۱، ۸۰۲ و ۱۲۸۲) دعوت به خاموشی شده است.

۴- در این مقوله، همچنین می‌توان به نمادهای آهو، پلنگ، طاووس و طوطی نیز اشاره کرد که در اغلب موارد روح و جان، خواستار بازگشت به موطن اصلی خود است. برای نماد آهو (ر.ک. ۱۲، غ ۵۲۶، ۶۶۹)، پلنگ (ر.ک. ۱۲، غ ۶۶۹)، طاووس (ر.ک. ۹۳، ۲۳۱۷؛ ۱۳، ۶، ص ۹۸۷)، طوطی (ر.ک. ۱۲، غ ۲۲۱۸، ۱۹۹؛ ۱۳، ۱، ص ۵۵). همچنین این الگو در بستری دیگر، با پیمان ازلی-الست تجلی می‌یابد، و این الگو در نماد پروانه نمایان می‌گردد. با این توضیح پروانه (روح) برای دست‌یابی به مُلک عشق، باید با شنیدن ندای طبلِ الست، وجود خود را از غلاف جسمانیت بیرون - کشد تا بتواند به سوی معشوق بازگردد (ر.ک. ۱۲، غ ۳۵۹، ۱۸۷۲۵، ۲۰۹۵، ۱۳۶۹، ۱۵۲۸، ۲۶۵، ۲۵۴، ۸۲۹، ۳۶۱).

۵- در الگوی صفات ناپسند می‌توان به نمادهای ملخ (ر.ک. ۱۲، غ ۶۲۷)، فاخته (ر.ک. ۱۲، غ ۲۷۱۲، ۶۴۳)، پلنگ (ر.ک. ۱۲، غ ۵۰۶)، عقرب (ر.ک. ۱۲، غ ۱۳۱۶)، بط (ر.ک. ۱۳، ۲، ص ۲۴۷) و خرگوش (ر.ک. ۱۲، غ ۵۷۸) اشاره کرد. در تمام این موارد صفات ناپسندی چون نفسانیت، غم و اندوه و ... راهزن راه سلوک و بازدارنده آدمی از سیر تکاملی محسوب می‌شوند.

۶- تهذیب نفس همچنین در نماد گنجشک نمود یافته است که به دلیل تهذیب نفس کوچک شده‌اند؛ از این رو می‌توانند از روزن دل به عشق و وصال دست یابند (ر.ک. ۱۲، غ ۱۵۷۷). در بستری دیگر، تنها به واسطه مگس‌ران «لا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ» می‌توان از مگس نفس‌رهایی یافت (۳۳۳). همچنین در مواردی دیگر، برای دست‌یابی به سلطان معشوق، باید خود را از سگانی که تعلیم و ریاضت ندیده‌اند، خلاصی دهند "و سگان نامعلم را رها کنند" (ر.ک. ۱۶۱، ۸۱۶، ۵۳۳ و ۱۶۱۷). در نهایت می‌توان به الگوی معاد اشاره کرد که مولوی برای القای این مفهوم از نمادهای لک‌لک و مرغابی بهره می‌گیرد در این الگو مرغابی بعد از غوطه‌ور شدن در آب عروج می‌کند (ر.ک. ۱۲، غ ۴۸۳، ۲۴۴۰). همچنین لک‌لک‌ها در فصل خزان که رمز مرگ جسمانی است، به قعر زمین فرو می‌-

روند؛ اما بازگشت آن‌ها در فصل بهار رستاخیز، نمایانگر عروج روح است (ر.ک. ۱۲، غ ۲۷۳۵، ۱۶۱۵).

منابع

- قرآن مجید.
- استیس، والتر ترنس، (۱۳۵۸)، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء الدین خرمشاهی، تهران، سروش.
- بهاء‌ولد، محمدبن حسین، (۱۳۵۲)، معارف، بدیع الزمان فروزانفر، جلد اول، چاپ دوم، تهران، طهوری.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ پنجم، تهران، علمی فرهنگی.
- _____، (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، تهران، سخن.
- پینست، جان، (۱۳۸۰)، اساطیر یونان، ترجمه باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
- سهروردی، شیخ شهاب الدین، (۱۳۵۵)، رساله عقل سرخ، تهران، انجمن دوستداران کتاب.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن، (۱۳۸۵، ۱۳۸۴)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، چاپ دوم، چاپ چهارم، تهران: جیحون (دوره ۵ جلدی).
- شیمل، آنه ماری، (۱۳۸۲)، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.
- فاطمی، سید حسین، (۱۳۶۴)، تصویرگری در غزلیات شمس، تهران، سپهر.
- فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۸۵)، احادیث و قصص مثنوی، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
- قبادی، حسینعلی، (۱۳۸۶)، آیین آینه‌ها، تهران، تربیت مدرس.
- کوپر، جی سی، (۱۳۹۲)، فرهنگ نمادهای آیینی، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، علمی.
- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۶)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.
- _____، (۱۳۸۹)، مثنوی معنوی، به اهتمام توفیق سبحانی، چاپ هشتم، تهران، روزنه
- وارنر، رکس، (۱۳۸۶)، دانش‌نامه اساطیر جهان، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.

- هال، جیمز، (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران، فرهنگ معاصر.
- هجویری، علی بن عثمان، (۱۳۷۱)، کشف المحجوب، چاپ دوم، تهران، طهوری.
- یاحقی، جعفر، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.