

بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا

زهرا حیاتی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

نشانه‌شناسی ساختارگرایی تقابل‌های دوتایی را عناصر دلالت‌مندی می‌داند که ساختار پنهان متن را تشکیل می‌دهد و با تحلیل آن‌ها می‌توان به تفسیر و تأویل معنا پرداخت. تقابل‌ها که از دیدگاه زبان‌شناسی، روان‌شناسی و مردم‌شناسی ساختارگرایی عامل شناخت و ادراک هستند، در متون فرهنگی اعم از آثار مکتوب ادبی یا هنرهای دیداری و شنیداری بروز و ظهورهای متفاوتی دارند. بررسی انواع تقابل‌هایی که مؤلف به‌کار برده است و شیوه‌پردازی آن‌ها، نتایج سبک‌شناختی به‌دست می‌دهد؛ چنان‌که بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا نشان می‌دهد: ۱. همه تقابل‌های ذهنی و عینی که نوعی تعالی و تنزل را القا می‌کنند در جهت تبیین پدیده‌های مادی و امور معنوی به‌کار رفته‌اند. ۲. تقابل‌ها در نقطه‌ای به‌وحدت می‌رسند و هویت تقابلی آن‌ها مرتفع می‌شود. ۳. سلب ماهیت تقابلی از عناصر دوگانه با شگردهای بیانی و بلاغی صورت می‌پذیرد که دسته‌بندی آن‌ها به توصیفات سبک‌شناختی اشعار مولانا در *مثنوی* و *کلیات دیوان شمس* رهنمون است.

واژه‌های کلیدی: مولوی، مثنوی، غزلیات شمس، نشانه‌شناسی، تقابل‌ها.

مقدمه

نشانه‌شناسی ساختگرا روشی است که در تداوم یک خرد فلسفی زنجیره‌وار در غرب شکل گرفت و از قرن بیستم در علوم اجتماعی و انسانی به کار رفت. ساختگرایان بر این فرض تأکید می‌کنند که در پس هر نظم و انتظامی قواعدی ثابت و نامتغیر به‌مثابه ساختاری بنیادین وجود دارد و با کشف آن، فرایند شناخت و ادراک محقق می‌شود. مبانی نشانه‌شناسی ساختگرا در یافته‌های زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو سوسور^۱ پی‌ریزی شد. او زبان را نظامی از نشانه‌ها قلمداد کرد که کارکردی اجتماعی دارد و بیانگر اندیشه است؛ از این رو، الگوی زبان‌شناختی سوسور در تحلیل نظام‌های نشانه‌ای دیگر مانند خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب معاشرت و غیره به کار می‌رفت. این کارکرد با دانش نشانه‌شناسی تحقق یافت که سوسور، خود، شکل‌گیری آن را پیش‌بینی کرده و از Semiology سخن گفته بود. هم‌زمان با او فلیسوف آمریکایی، چارلز سندرس پیرس^۲، با بحث درباره کارکرد منطقی نشانه‌ها از دانش Semiotics نام برد. امروزه، اصطلاح‌های «سمیولوژی» و «سمیوتیک» ذیل یک حوزه مطالعاتی به نام نشانه‌شناسی شناخته می‌شوند که الگوی فرهنگ بشری به‌شمار می‌آیند و در تحلیل متون به کار گرفته می‌شوند. راه این دو بنیان‌گذار را دیگران ادامه دادند (نک. سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۲). اما از موضوع اصلی این جستار خارج است که درباره کم و کیف نشانه‌شناسی سوسور و به‌موازات آن نشانه‌شناسی پیرس که مبنای نشانه‌شناسی مدرن است، به تفصیل بحث شود یا اینکه به فراز و فرودهای نشانه‌شناختی در مسیر اندیشه ساختگرایان و پس‌اساختگرایان اشاره شود.

در این مقاله با استناد به یکی از رهیافت‌های نشانه‌شناسی ساختگرا، یعنی تحلیل متون براساس تقابل‌های بنیادین و ساختاری، تصویرپردازی‌های مولوی در *مثنوی* و *غزلیات شمس* بررسی شده است. نمونه‌هایی از دفتر اول و دوم *مثنوی*، چهارصد غزل *دیوان شمس* از قافیه‌های مختلف و ابیات مورد استناد در *شکوه شمس*، *میناگر عشق* و *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*، محدوده تحقیق و متن مورد تحلیل را تشکیل می‌دهد (نک. تاج‌دینی: ۱۳۸۳؛ زمانی: ۱۳۸۲؛ شیمیل: ۱۳۸۷؛ مولوی: ۱۳۷۰ و ۱۳۷۵).

با اشاره‌ای مقدماتی به نظریهٔ تقابل‌های بنیادین، پرسش و فرضیهٔ تحقیق طرح می‌شود.

تقابل‌ها؛ ساختار بنیادین واقعیت

تقابل‌های دوگانه از بنیادهای اندیشهٔ ساختگرا به‌شمار می‌رود و ریشهٔ آن در نظریات زبان‌شناسی سوسور است. از دیدگاه سوسور، بنیادی‌ترین واحدهایی که نظام زبان را شکل می‌دهند، مفاهیم متقابل هستند؛ چنان‌که «تاریک» در تقابل با «روشن» معنا می‌یابد و «مؤنث» در تقابل با «مذکر». نشانه‌شناسانی که سنت سوسوری را پی گرفتند، تقابل‌های دوتایی را به‌عنوان ساختارهای بنیادین متن در نظر گرفتند و به تحلیل کارکردهای معنایی تقابل‌ها در متن پرداختند. برای مثال، پس از ولادیمیر پراپ^۳ که کش شخصیت‌ها را به‌عنوان بنیادی‌ترین ساختارهای روایی پذیرفته بود، لوی استروس^۴ و آلژیرداس گرماس^۵ برخی عناصر متقابل را به‌عنوان ساختار روایت مطرح کردند. استروس از تقابل‌های دوتایی به‌عنوان جنبه‌های نامتغیر ذهن انسان نام برد که فراتر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کند؛ یعنی ذهن انسان جهان را براساس تقابل‌ها می‌شناسد و ساختارهای متقابل نه ذاتی اشیاء و پدیده‌ها، که برساختهٔ ذهن ماست. گرماس ساختار تمام روایت‌ها را به سه تقابل دوتایی محدود کرد: فاعل- مفعول، فرستنده- گیرنده و یاری‌رسان- بازدارنده. به‌عبارتی، او در تقارن با دستور زبان سنتی به نحو داستان قائل شد. روش پراپ، استروس و گرماس با این نقد روبه‌روست که متن را به چند عنصر بنیادی تقلیل داده‌اند و تحلیل ساختگرایی از جنبه‌های دیگری که تولید معنا می‌کند، بازمی‌ماند (نک. چندلر^۶، ۱۳۸۷: ۱۴۶-۱۵۰؛ سجودی، ۱۳۸۲: ۷۴-۸۱). اگر معنایی که از تحلیل تقابل‌ها به‌دست می‌آید بخشی از بنیادهای معنایی متن در نظر گرفته شود نه معنای یگانه و نهایی آن، می‌توان کارکرد معنایی تقابل‌ها را در متون مختلف از جمله ادبیات کلاسیک عرفانی و به‌طور خاص اشعار مولانا پی گرفت.

جست‌وجوی معنای متن در نظام تقابل‌ها

نقش تقابل‌ها در تحلیل متن چیست و ساختگرایان چه بهره‌ای از آن می‌برند؟ چنان‌که گفتیم تمایز نقشمند نشانه‌ها در ذات زبان‌شناسی و به‌تبع آن نشانه‌شناسی سوسوری

است؛ به این معنا که معنای هر واژه در زبان از تقابل آن با واژه‌های دیگر به دست می‌آید و دراصل تعریف‌پذیری مفاهیم در گرو تقابل آن‌ها با دیگر اجزای نظام نشانه‌ای است. «تکیهٔ سوسور بر روابط تقابلی درون نظامی کلی است. او به‌خصوص بر تمایزهای تقابلی و سلبی میان نشانه‌ها تأکید می‌کند و در تحلیل ساختگرایانه اصل بر تقابل‌های دوتایی گذاشته می‌شود؛ مثل طبیعت/ فرهنگ، مرگ/ زندگی، روبنا/ زیربنا.» (سجودی، ۱۳۸۲: ۸۸). تحلیلگران ساختگرا نیز بخشی از ساختار پنهان متون را در زوج دال‌ها پی‌می‌گیرند و با فهرست کردن آن‌ها به تقابل‌های هم‌تراز دست می‌یابند که می‌توان میان آن‌ها رابطهٔ عمودی تصور کرد؛ برای مثال ذیل تقابل مرد/ زن، تقابل ذهن/ بدن قرار می‌گیرد و به‌این ترتیب رابطهٔ مرد- ذهن / زن- بدن به دست می‌آید (نک. چندلر: ۱۳۸۷: ۱۶۲).

تقابل نشانه‌ها تنها به رمزگان متون مکتوب اختصاص ندارد و هر نظام نشانه‌ای را می‌توان از این دیدگاه تحلیل کرد. برای مثال، یکی از نمونه‌های تقابل در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی، ابعاد متقابل در فضاها شهری است؛ مانند اینجا و آنجا یا گستره و محدوده. به‌همین شکل، تقابل‌های مکانی در هنرهای دیداری دلالت‌مند است و دلالت خود را از ارزش‌گذاری تقابل‌ها می‌گیرد که به‌عنوان اموری مسلّم و بدیهی، معیارهای شناخت و ادراک را در ذهن بشر صورت داده‌اند. برای نمونه نشانه‌ای که در بالاست نسبت به نشانه‌ای که در پایین است برتری دارد؛ نشانه‌ای که در مرکز قرار می‌گیرد، اصلی است و نشانه‌های اطراف، فرعی و حاشیه‌ای.

در تبلیغات صفحات داخلی مجلات و نشریات معمولاً چهرهٔ مرد در بالای صفحه و زن در ذیل او تصویر می‌شود که این خود پایگاه زن و مرد را در جامعه بازتاب می‌دهد... قرار گرفتن یک چهره در خط عمودی یک تصویر در تقابل با سایر چهره‌های بالا و پایین، تقابل میان معقول و محسوس، عینی و ذهنی، واقعی و ایده‌آل را مجسم می‌گرداند (ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

روش تحلیل تقابل‌ها در متون

روشی که نشانه‌شناسان برای تحلیل تقابل‌های جانشین پیشنهاد می‌کنند این است که تحلیلگر همهٔ مفاهیم زوج را فهرست کند تا به معانی پنهان متن و بنیادهای ایدئولوژیک آن دست یابد. انتقادی که بر این روش مطالعاتی وارد است، توجه به شیوهٔ

استفاده از تقابل‌ها به جای توجه به نوع تقابل‌هاست؛ اینکه مؤلف «به چه شکل تقابل‌ها را به کار برده»، بیشتر ویژگی‌های سبکی او را نشان می‌دهد تا اینکه «از چه تقابل‌هایی استفاده کرده است». چنان‌که در تحلیل فیلم نیز نظریه‌پردازان ساختگرا به سبک برآمده از ترکیب تقابل‌ها نظر دارند؛ برای مثال سام زدی^۷ در مقاله «توتم و سینما» در تحلیل ساختگرایانه خود از فیلم *آقای دیدز به شهر می‌رود* ساخته فرانک کاپرا^۸ پس از فهرست تقابل‌های ساختاری فیلم، فرایند پردازش تقابل‌ها را در کل روایت فیلم شرح می‌دهد:

بدین ترتیب می‌بینیم که که روایت با تقابل‌های زیر آغاز می‌شود: شهر/روستا، پیچیده/ساده‌لوح. ولی با پیشرفت روایت تقابل‌های فوق معکوس می‌شوند و سرانجام به موقعیتی می‌رسیم که ساده‌لوحی و روستایی بودن معادل خوبی و صداقت و درست‌اندیشی و پیچیدگی واقعی به نظر می‌رسند... روستا که از تصنع و دورویی شهر نقاب برمی‌دارد درعین سادگی، نمایانگر پیچیدگی عمیق‌تری است. این مطلب که یکی از اسطوره‌های متداول امریکاست و جان‌فورد یکی از مبلغان برجسته آن است به دست بسیاری از فیلمسازان دیگر نیز استادانه به تصویر کشیده شده است (نیکولز^۹ ۱۳۸۵: ۱۵۶).

این تحلیل نشان می‌دهد تقابل‌ها دینامیک و پویا هستند و بدون چالش‌های روایی متن شکل نمی‌گیرند. در واقع عناصر متقابل به بافت متن وابسته‌اند. پویایی و تغییرپذیری تقابل‌ها با تکیه بر نفی تقابل صورت می‌گیرد؛ چنان‌که در این مثال به تدریج معنای تقابلی شهر/روستا- پیچیده/ساده نفی می‌شود.

عناصر متقابل در همه سطوح خرد و کلان نشانه‌شناختی به کار می‌رود. برای مثال، ساختگرایان جنبش‌های زیبایی‌شناسی را براساس مواضعی که در برابر یک‌سری تقابل‌های خاص دارند، بررسی می‌کنند. چنان‌که رمانتیسیسم به صورت ضمنی یا مستقیم تقابل‌های عقل و احساس، فکر و عاطفه، استدلال و شهود، تلاش و نبوغ یا دوراندیشی و هیجان را بازتاب می‌دهد و در برابر، سوررئالیسم کوشش می‌کند تا تقابل‌ها را رفع کند؛ زیرا بر این ایدئولوژی تکیه می‌کند که همه تقابل‌ها ماهیتی صوری دارند و در نهاد آن‌ها وحدتی ژرف وجود دارد که باید آن را به‌ظهور برساند (نک. چندلر: ۱۳۸۷: ۱۶۴).

از نگاهی دیگر، بروز ناسازه‌ها می‌تواند در ویژگی‌های سبک‌شناختی متن واکاوی شود که در ترکیب «سهل ممتنع» توجه متقدمین را نیز به خود معطوف کرده است. بابک احمدی درباره فیلم *گرتروود* آن را بر تقابل‌های سادگی و پیچیدگی، سنت و مدرنیسم، کنش و گفت‌وگو و واقعی و هنری استوار می‌داند:

گرتروود ساده است و مرموز. بیانی کلاسیک دارد و مدرن می‌نماید. گفت‌وگو در آن اهمیت کلیدی دارد؛ اما همچون فیلمی خاموش جلوه می‌کند. کلام به‌گونه‌ای ادبی بیان می‌شود و کنش‌ها به‌شکلی نمایشی شکل می‌گیرند؛ اما باز این همه واقعی می‌نمایند (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۲).

به‌همین ترتیب، می‌توان تقابل‌های ساختاری را در واژه‌ها، تصویرها، نحو جملات، پیرنگ روایت، شخصیت‌ها، کنش‌ها و گفت‌وگوها، سبک یا نوع ادبی بررسی کرد. به‌نظر می‌رسد، بررسی کارکرد عناصر متقابل در تصویرهای ادبی اشعار تعلیمی و عرفانی، زمینه‌های شناخت سبک و تفسیر و تأویل متون را هموار می‌کند.

تقابل‌های ساختاری در تصویرهای ادبی اشعار مولانا

تصویرهای ادبی در معنای مصطلح به تصویرهای ذهنی و خیالی گفته می‌شود که با شگردهایی چون تشبیه، استعاره، مجاز، نماد، تمثیل و کنایه ساخته می‌شود. بررسی عناصر سازنده صور خیال در متن ادبی خاص و طرز برخورد شاعر یا نویسنده با آن‌ها، ساختارهایی بنیادین به‌دست می‌دهد که از یک‌سو تفسیر و تأویل معنای متن را میسر می‌کند و از سوی دیگر ویژگی‌های متمایز سبک اثر را نشان می‌دهد. بررسی عناصر متقابل در تصویرهای ادبی اشعار مولانا و به‌ویژه تمثیل‌های او، تفاوت برخوردهای عرفانی و دیگر جهان‌بینی‌ها را با تقابل‌ها نشان می‌دهد و سبک فکری و ادبی مولانا را تبیین می‌کند.

از پرسش‌هایی که در تحلیل تقابل‌های دوتایی در تصویرهای ادبی اشعار مولانا می‌توان مطرح کرد این است که در اشعار مولوی تقابل‌های اصلی کدام‌اند؟ تقابل‌های اصلی در منطق عرفانی مولوی چگونه حل می‌شوند؟ آیا تناقض‌های بنیادین، اعم از

روان‌شناختی و فرهنگی در شعر مولوی مرتفع می‌شوند؟ آیا می‌توان عناصر صوری متقابل بنیادینی را در شعر مولوی فهرست کرد؟

دورنمایی از باورهای عارفانه و صوفیانه، تداعی‌کننده این فرض است که بخشی از کارکرد تصویرهای ادبی بازنمایی تقابل میان عالم ماده و عالم روح است؛ چنان‌که متن عرفانی تلاشی است برای ایجاد یا کشف وحدت میان تعینات متکثر که اغلب بر تفاوت و تضاد و تباین استوارند. اساس جهان‌بینی عرفانی، معرفتی است که در برزخ میان عالم معقول و محسوس حاصل می‌شود. به‌همین سبب، عرفا و متصوفه به مرتبه‌ای سوم در وجود قائل‌اند که در آن عوالم دوگانه به آشتی می‌رسند و با یکدیگر پیوند می‌یابند؛ مانند عالم عقل و عالم حس، عالم غیب و عالم شهادت و عالم ملک و عالم ملکوت.

حقیقت وجودی در نزد ابن عربی دارای سه مرتبه است: مرتبه علوی و آن مرتبه تجرید یا معقولات است و مرتبه سفلی و آن مرتبه حس و محسوسات است و مرتبه برزخی که مرتبه جامع پیونددهنده این دو مرتبه است؛ یعنی هم‌زمان هم معقول است و هم محسوس که همان مرتبه خیال و متخیلات است (ادونیس، ۱۳۸۵: ۹۹).

به این ترتیب در مبادی عرفان و تصوف، فهرستی از دوگانه‌ها وجود دارد که باهم رابطه‌ای عمودی دارند و این عوالم متقابل در عالمی برزخی به اتحاد می‌رسند. چنان‌که واسط ملک و ملکوت، عالم جبروت است؛ واسط صورت و معنی، عالم خیال است و واسط حق و خلق انسان کامل است.

حق / خلق

عالم علوی / عالم سفلی

عالم معنی / عالم صورت

عالم ملک / عالم ملکوت

از نظر مولوی، ساحت وجودی انسان با دو بعد متقابل تعریف می‌شود که در همه پدیده‌ها حضور دارد. جسم و جان یا ظاهر و باطن در تمام هستی، عموماً و در انسان، به‌ویژه با یکدیگر نسبتی دارد که ضمن کنش و واکنش‌های مداوم، امکان سلوک را محقق می‌کند و سیر تطوّر از خدا به خدا را شکل می‌دهد؛ یعنی حرکت دایره‌وار انسان

از روح آغاز می‌شود و با گذر از جماد، نبات، حیوان و بشر، دوباره به روح پایان می‌یابد. دو ساحت جسم و روح به یکدیگر پیوسته است و تعالی روح باطن به تنزل جسم ظاهر وابسته است. گزاره‌های ادبیات عرفانی که قصد تبیین این جهان‌بینی را دارند به‌طور مستقیم و غیرمستقیم از عناصر متقابل تشبیهی و تمثیلی سود می‌جویند. در تصویرپردازی‌های مولانا اصلی‌ترین دوگانه‌هایی که آشکارا در تقابل با یکدیگر قرار گرفته و به‌عنوان مشبّه یا ممثّل در ابیات ذکر شده‌اند، عبارت‌اند از:

حق /	خلق	ماده /	محصول	انبیا و اولیا /	عامه
خدا /	بنده	عشق /	شهوت	کمال /	نقص
روح /	ماده	حق /	باطل	خیر /	شر
جان /	جسم	باقی /	فانی	توفیق /	خذلان
دل /	نفس	معنا /	صورت	بلا /	عافیت
غیب /	شهادت	اهل /	نااهل	غالب /	مغلوب
معنا /	صورت	نفس شریف /	نفس لئیم	نهایت /	بدایت
وحدت /	کثرت	یار موافق /	یار مخالف	عظمت /	حقارت
کل /	جزء	دوست /	دشمن	قدرت /	ضعف
اصل /	فرع	صوفی /	دنیاپرست	صفا /	تیرگی
حقیقت /	مجاز	انسان کامل /	سالک مبتدی	فروتنی /	خودپسندی

رابطه عمودی دوگانه‌ها، کلید تفسیر و تأویل گزاره‌های ادبی-عرفانی اشعار مولوی را در اختیار ما می‌گذارد. نسبت حق به خلق یا نسبت خدا به بنده مانند نسبت انسان کامل به سالک مبتدی یا کمال به نقص، خیر به شر، نهایت به بدایت یا نسبت عظمت به حقارت و قدرت به ضعف است؛ همچنین تقابل صوفی و دنیاپرست مانند تقابل اهل و نااهل، نفس شریف و نفس لئیم یا صفا و تیرگی است. این تقابل‌ها مبنای تصاویر خیالی را تشکیل می‌دهد؛ زیرا مفاهیم متقابل از حوزه محتوا با استعاره‌ها، نمادها و تمثیل‌هایی از حوزه صورت پیوسته می‌شود:

دریا /	موج	مرغ /	سایه مرغ	طیب /	بیمار
دریا /	قطره	می /	جام می	شاهین /	کبوتر

برج / کبوتر	شاخ خشک / شاخ تازه	شیر / بوزینه
مشک / پشک	نور آفتاب / بازتاب نور	دریا / ساحل
شیر / شیر نقاشی	نورخورشید / نور برق	نو / کهنه
جنگل /	دُر / سرگین	راکب / مرکب
هما / کبوتر	دریا / ماهی	زر / سنگ
گندم / کاه	باز / گنجشک	آبادانی / ویرانی
آفتاب / ذره	آهن / موم	کاخ / گورستان
بانگ / بانگ	شیر / آهو	اسب / خر
مرغ / صغیر	باز / بلدرچین	گل / خار
طلا / مس		
گوهر / سنگ		

اگر این تقابل‌های هم‌تراز تصویری را با قرینه آن یعنی تقابل‌های معنایی هم‌تراز مقایسه کنیم، می‌توانیم به رابطه عمودی میان آن‌ها دست یابیم؛ برای مثال ذیل تقابل حق / خلق یا روح / ماده، تقابل تصویری دریا / قطره یا آفتاب / ذره قرار می‌گیرد و به این ترتیب، رابطه‌های حق - دریا / خلق - قطره یا روح - آفتاب / ماده - ذره به دست می‌آید. همچنین ذیل تقابل‌های حقیقت / مجاز یا حق / باطل، وجود تصویرهای تقابلی گندم / کاه یا گوهر / سنگ باعث می‌شود رابطه‌های حقیقت - گوهر / مجاز - سنگ یا حق - گندم / باطل - کاه به دست آید.

تقابل تصویر «شاه» با «تندیس شاه» که اندک شباهتی به او دارد، «بانگ مرغ» با «بانگ صغیر» که شبیه صدای مرغ است و صیادان به عنوان دام از آن استفاده می‌کنند و «مرغ» با «سایه مرغ» که صیاد ساده‌دلی بدان فریفته می‌شود و قصد صیدش را می‌کند، تمثیل‌هایی هستند که اشتباه انسان را در تشخیص حقیقت از مجاز نشان می‌دهند:

چه ماند صورتی کز خود تراشی | بدان شاهی که حوری زاد باشد

(غزل ۳، ۶۷۵)

همچو صیادی که گیرد سایه‌ای | سایه کی گردد ورا سرمایه‌ای

سایه مرغی گرفته مرد سخت | مرغ حیران گشته بر شاخ درخت

(دفتر اول، ۲۸۱۴-۲۸۱۵)

معرفت‌های تو چون بانگ صغیر
بانگ مرغان است لیکن مرغ‌گیر
صدهزاران مرغ را آن ره زده است
مرغ غره کآشنایی آمده است
در هوا چون بشنود بانگ صغیر
از هوا آید شود اینجا اسیر
(دفتر دوم، ۲۶۵۸-۲۶۶۰)

بیان ارزش و ضدا ارزش با تصویرهای «باده و سرکه» و «مشک و پشک» در کنایه‌های «باده نشان دادن و سرکه فروختن» و «مشک نشان دادن و پشک فروختن»، فریبندگی دنیا را به تصویر می‌کشد که کالایی دروغین را به تصور متاعی واقعی به انسان‌ها می‌فروشد.

او باده بریزد عوضش سرکه فروشد
آن حامضه را ساقی و خماری مدارید
گر ناف دهی پشک فروشد عوض مشک
آن ناف ورا نافه تاتار مدارید
(غزل ۶۵۵، ۱۸)

نسبت روح و ماده، روح و نفس، جان و جسم، امیال روحانی و تمنیات نفسانی یا عالم معنا و عالم صورت با تصویرهای دوگانه «باز و زاغ»، «بلبل و جغد»، «اسب و خر»، «گل و خار»، «گندم و کاه»، «باغ و ویرانه»، «مزرعه و شوره‌زار»، «گورستان و کاخ»، «سرگین و ڈر» و «شاه و کفشگر» قیاس می‌شود که اگرچه از حوزه‌های مختلف حیوانات، گیاهان، جامعه انسانی و مکان‌ها هستند، در یک رابطه عمودی مشترک قرار می‌گیرند:

بی‌جان مکن این جان را سرگین مکن این نان را
ای آنک فکنیدی تو ڈر در تک سرگینک
(غزل ۱۳۱۷، ۶)
ای مزرعه بگذاشته در شوره گندم کاشته
ای شعله را پنداشته روزن تو چون پروانه‌ای
(غزل ۲۴۳۱، ۱۴)
تن چو کفشی جان حیوانی درو چون کفشگر
رازدار شاه کی خوانند هر اسکاف را
(غزل ۱۳۵، ۲)
جغد نه‌ای بلبلی از چه درین منزلی
باغ و چمن را چه شد سبزه و سرو و صبا
(غزل ۲۰۵، ۸)
مغزها آمیخته با کاه تن
تن بخت و دانه‌ها بی‌کاه شد
(غزل ۸۳۲، ۴)

به‌همین شکل، در بیان مقام گروه‌های دیندار و دنیاپرست، سالک مبتدی و انسان کامل، انبیاء (و اولیاء) و عامه و در مجموع اهلان و نااهلان از تقابل‌های تصویری «طوطی و بلبل با زاغ و جغد»، «شیر و روباه»، «آهو و خر»، «مرغ آبی و مرغ خاکی»،

«شاخه تازه و شاخه سوخته» یا «گل و خار» در تمثیل‌پردازی استفاده شده است. آهویی که در آخر خران محبوس، و به گاه خشک مبتلا شده است، یادآور اولیای خداست که در دنیا به همنشینی با اهل هوی و هوس گرفتار آمده‌اند. رفتن بلبلان از گلزار با رسیدن زمستان و آمدن زاغان به جای آن‌ها، تمثیلی است برای خاموش شدن یاران در غیبت ولی خدا و درعوض، خودنمایی بیگانگان. تقابل تصویر «در قفس نگه داشتن طوطی و بلبل» با «رها کردن زاغ و جغد» برای بیان این مفهوم به کار می‌رود که علت تأخیر در اجابت دعای اهلان و بی‌درنگ برآورده شدن خواسته ناهلان، تداوم حال خوش دعاگویانی است که نزد خدا مقرب‌اند. در تقابل «نور و تاریکی» نیز باید گفت چنان‌که با پیوستن نور به نور راه روشن‌تر می‌شود و با افزودن تاریکی به تاریکی ظلمات بیشتر می‌گردد، مشورت با عقل یا یار موافق باعث هدایت است و مشورت با نفس یا یار مخالف موجب گمراهی و ضلالت:

عقل با عقل دگر دوتا شود	نور افزون گشت و ره پیدا شود
نفس با نفس دگر چون یار شد	ظلمت افزون گشت و ره پنهان شود
	(دفتر دوم، ۲۶-۲۷)
چون‌که زاغان خیمه بر بهمن زدند	بلبلان پنهان شدند و تن زدند
زانکه بی‌گلزار بلبل خامش است	غیبت خورشید بیداری‌کش است
	(دفتر دوم، ۴۰-۴۱)
طوطیان و بلبلان را از پیسند	از خوش‌آوازی قفس در می‌کنند
زاغ را و جغد را اندر قفس	کی کنند؟ این خود نیامد در قفس
	(دفتر ششم، ۴۲۳۵-۴۲۳۶)
آهویی را کرد صیادی شکار	اندر آخر کردش آن بی‌زینهار
آخری را پر ز گاووان و خران	حبس آهو کرد چون استمگران
آهو از وحشت به هر سو می‌گریخت	او به پیش آن خران شب گاه ریخت
..هرکه را با ضد خود بگذاشتند	آن عقوبت را چو مرگ انگاشتند
	(دفتر پنجم، ۸۳۳-۸۳۸)

در مجموع، تقابل‌های بنیادین اشعار مولوی را می‌توان در فرایندی دو مرحله‌ای تصور کرد: در مرحله اول تقابل‌ها تمایز عالم روح و عالم ماده یا خدا و خلق را نشان

می‌دهد که نمونه‌های آن ذکر شد و در مرحله دوم وحدت پنهان میان تقابل‌ها آشکار می‌شود. این دو مرحله به پرسش و پاسخ عرفانی شبیه است؛ در موقعیت‌هایی، شاعر عارف از وجود تقابل‌ها در هستی و نیز در ذهن و روح خود متحیر است و درباره آن چون و چرا می‌کند:

چه کسم من چه کسم من که بسی وسوسه‌مندم گه از آن سوی کشندم گه ازین سوی کشندم؟
 ...نفسی آتش سوزان نفسی سیل‌گیریزان ز چه اصلم؟ ز چه فصلم؟ به چه بازار خردم؟
 (غزل ۱۶۰۸)

و در موقعیتی دیگر، منشأ این اضداد را ذات واحدی می‌بیند که با چهره‌هایی متفاوت و گاه متباین و متضاد تجلی می‌کند و هر دو وجه از منظر عرفانی او موجه است. تقابل ما و من، مرد و زن یا آستان و صدر تا زمانی معنا دارد که روح واحد در آن‌ها پنهان است:

آستان و صدر در معنی کجاست؟ ما و من کو آن طرف کآن یار ماست
 ای رهیده جان تو از ما و من ای لطیفه روح اندر مرد و زن
 مرد و زن چون یک شود آن یک تویی چونک یک‌ها محو شد آنک تویی
 (دفتر اول، ۱۷۸۶-۱۷۸۸)

در باور عرفانی، به رفع ماهیت تقابلی دوگانه‌ها می‌رسیم و افتراق زیر و زبر، تیر و سپر و بلا و طرب ناشی از دوپارگی وسوسه‌های ذهنی است نه حقیقت وجودی آن‌ها. این سخن یادآور یافته‌های اخیر نشانه‌شناسان است که تقابل پدیده‌ها را صوری می‌دانند نه ماهوی.

زیر دریا خوش‌تر آید یا زیر تیر او دلکش‌تر آید یا سپر
 پاره کرده وسوسه باشی دلا گر طرب را بازدانی از بلا
 (دفتر اول، ۱۷۴۸-۱۷۴۹)

وحدت میان پدیده‌های متکثر، از موضوعاتی است که در بسیاری از تمثیل‌های مولانا به روشنی از آن سخن رفته است: تصویر آبراهه‌های کوچک و بزرگی که به دریا می‌ریزند؛ انوار رنگارنگی که با شکستن شیشه‌های رنگی در نور خورشید محو می‌شوند؛ صد سیب و صد گلابی که وقتی فشرده می‌شوند به عصا و واحد تبدیل می‌شوند و تصاویر مشابه دیگر، همین درون‌مایه را بیان می‌کنند. اما بیان این مضمون

با عناصر متقابل با شگردهای مختلف بیانی و بلاغی همراه می‌شود که خود معناآفرین است. یعنی رفع تضاد و تباین از تقابل‌های دوتایی نه با بیان مستقیم، که با شگردهایی زیبایی‌شناختی تحقق می‌یابد؛ مانند تشبیه معشوق به تقابل‌های متفاوت (مشبه واحد و مشبه‌به‌های متعدد)؛ ابراز احساس و ایجاد هیجان با تکرار تقابل‌های هم‌تراز؛ تشبیه پیوند جان‌ها به مشبه‌به‌هایی که در تشبیه پیوندهای جسمی به‌کار می‌روند و بر وجه‌شبه‌هایی استوارند که آمیزش صوری را تداعی می‌کنند؛ و قائل شدن به تبدیل و دگردیسی یکی از طرفین تقابل به طرف دیگر با تشبیه آن‌ها به عناصر متقابلی که دگردیسی‌شان ممکن یا محال است. در ادامه نمونه‌هایی برای شاهد مثال ذکر می‌شود:

- **تشبیه معشوق به تقابل‌ها:** یکی از کارکردهای عناصر متقابل در تصویرهای شعری مولانا، جمع آوردن اضداد در وجود معشوق با استفاده از تقابل‌هایی است که بر یک کل دلالت می‌کنند. اگرچه این کارکرد اصالتاً زبان‌شناختی است و ترکیب‌هایی مانند مرد و زن، پیر و جوان یا سفید و سیاه معنای کثرت را می‌رسانند، در ابیات مولوی با نمونه‌های جدیدی روبه‌رو می‌شویم که بعد زیبایی‌شناختی دارند و بر اتحاد همه عناصر متقابل، متباین، متضاد و حتی متجانس در وجود معشوق عرفانی (خدا یا انسان کامل) دلالت می‌کنند. چنان‌که مولوی معشوق خود را آب و نان، زهر و پازهر و قند و شکر می‌خواند و بیشترین معنایی که از خلال این دوگانه‌ها به مخاطب القا می‌شود، وحدت اضداد منطقی در پرتو احساس و اشراق است.

هم آب منی هم نان منی	هم لعل منی هم کان منی	نان بی تو مرا زهر است نه نان	هم شاه منی هم ماه منی
هم آرزو منی هم ناله منی	هم لعل منی هم کان منی	زهر از تو مرا پازهر شود	هم شاه منی هم ماه منی

(غزل ۳۱۳۷، ۳-۶)

اینجا رابطه تقابلی خنثی می‌شود و همسویی و هماهنگی، تقابل‌ها را به هم‌زیستی مسالمت‌آمیز فرامی‌خواند؛ یعنی کارکرد تقابل‌ها در بافت متن به چالش کشیده می‌شود.

- **ابراز احساس و ایجاد هیجان با تکرار تقابل‌ها:** تکرار تقابل‌های هم‌تراز موسیقی معنایی کلام را افزایش می‌دهد و بر هیجان و احساس گوینده نیز دلالت دارد؛ چنان‌که در غزل معروف «یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا» تقابل‌های معنایی قطره

و بحر، لطف و قهر، قند و زهر، آب و کوزه، دانه و دام، باده و جام و پخته و خام، موسیقی معنوی را بر موسیقی لفظی می‌افزاید و تقابلهای صوری - معنایی یا ذهنی - عینی را شکل می‌دهد.

قند توئی، زهر توئی، بیش میازار مرا	قطره توئی، بحر توئی، لطف توئی، قهر توئی
آب توئی، کوزه توئی، آب ده این بار مرا	...روز توئی، روزه توئی، حاصل در یوزه توئی
پخته توئی، خام توئی، خام بمگذار مرا	دانه توئی، دام توئی، باده توئی، جام توئی

(غزل ۳۷، ۴-۷)

- **تشبیه وحدت تقابل‌های ذهنی به اتحاد تقابل‌های عینی:** در برخی تصویرهای ادبی **مثنوی و غزلیات شمس**، عناصر متقابل صوری درهم می‌آمیزند تا مفهوم ذهنی وحدت کثرات یا اتحاد اضداد را تداعی کنند. از آنجا که این عناصر گاه در سنت ادبی برای پیوند دلدادگان به کار رفته‌اند، تقابل‌های عارفانه با تقابل‌های عاشقانه قرینه‌یابی می‌شوند و بر التذاذ وحدت تقابل‌ها دلالت می‌کنند.

عاشقان با همدگر آمیختند	باز شیری با شکر آمیختند
آفتابی با قمر آمیختند	روز و شب را از میان برداشتند
جمله همچون سیم و زر آمیختند	رنگ معشوقان و رنگ عاشقان
شاخ خشک و شاخ تر آمیختند	چون بهار سرمدی حق رسید

(غزل ۸۱۰، ۱-۴)

در آمیختن شیر و شکر و سیم و زر یادآور تشبیه‌هایی است که نظامی با شیر و می یا زر و سیماب پرداخته و در منظومه **خسرو و شیرین** برای بیان آشفتگی خسرو هنگام دیدن شیرین در چشمه‌سار یا وصف معاشقه شیرین و خسرو به کار گرفته است:

چنان چون زر درآمیزد به سیماب	دل خسرو بر آن تابنده مهتاب
(خسرو و شیرین، ۸۲)	
چو شیر و می به هم بشتافتندی	چو یکدم جای خالی یافتندی

(همان، ۱۳۰)

- **تبدیل و دگردیسی در تقابل‌ها:** ساختگرایان بر این نکته تأکید می‌کنند که تقابل‌ها را از لحاظ درجه تناقض و تقابل می‌توان به دو نوع تقسیم کرد. برخی از دوگانه‌ها مانند مرده و زنده، کاملاً با یکدیگر رابطه متناقض دارند و برخی دیگر مانند

خوب و بد می‌توانند درجه‌بندی شوند؛ مثلاً غیرخوب برابر بد نیست یا در تقابل سفید و سیاه می‌توان سایه‌های خاکستری را دید. این تقابل با عنوان‌های دیجیتالی و آنالوگ، قیاسی و رقمی یا پیوسته و ناپیوسته شناخته می‌شوند. از نظر نشانه‌شناسان، تصاویر دیداری، ایماها و اشاره‌ها، طعم‌ها و بوها از نشانه‌های آنالوگ هستند که مدلول دقیقی ندارند و معمولاً بر هیجان‌ها و احساس‌ها دلالت می‌کنند (نک. چندلر: ۱۳۸۷: ۷۸-۸۰ و ۱۵۹-۱۶۰). بدون اینکه بخواهیم میان عناصر متقابل تصویرهای شعری با نشانه‌های دیجیتالی و آنالوگ انطباق کامل برقرار کنیم، می‌توانیم برخی از تقابل‌هایی را که مولانا سعی در پیوند آن‌ها دارد به پیوسته و ناپیوسته شبیه بدانیم. توضیح اینکه، مولوی برای تبیین آموزه عرفانی «رسیدن به کمال» از تقابل‌های تصویری‌ای بهره می‌گیرد که ذیل دوگانه‌های خرد و کلان، جزء و کل، اصل و فرع یا بدایت و نهایت قرار می‌گیرند و با اندکی تسامح می‌توان آن‌ها را پیوسته دانست. برای مثال دانه و خوشه، غوره و انگور، انگور و می، سنگ و لعل، آهن و آئینه، چشمه و دریا، خون و شیر، برف و آب یا یخ و آب از تقابل‌هایی‌اند که طرف اول آن‌ها با طی مراحل به طرف دوم تبدیل می‌شود و دوگانگی از میان آن‌ها برمی‌خیزد؛ چنان‌که یوسف نبی (ع) می‌تواند از چاه - نماد ذلت - به تخت - نماد عزت - برسد.

بیند سنگ سر خود درون لعل و پیروزه
که گنجی دارم اندر دل کنم آهنگ بالایی
بیند آهن تیره دل خود را در آئینه
که من هم قابل نورم کنم آخر مصفایی
(غزل ۲۴۹۸، ۱۴)

خورشید گوید سنگ را زان تافتم بر سنگ تو
تا تو ز سنگی وارهی پا در نهی در گوهری
خورشید گوید غوره را زان آمدم در مطبخت
تا سرکه نفروشی دگر پیشه کنی حلواگری
(غزل ۲۴۲۹، ۸)

در اینجا بحث از عبور یک تقابل به تقابل دیگر با کمک گرفتن از واسطه و میانجی است؛ عبور از سنگ - گوهر یا غوره - حلوا با واسطه‌گری خورشید محقق می‌شود. این تبدیل‌ها به تقابل‌های پیوسته محدود نمی‌شود و اندیشه وحدت‌گرایی مولانا به دگردیسی میان تقابل‌های ناپیوسته نیز می‌پردازد؛ چنان‌که بلبل می‌تواند قابلیت صیدهای بهتر را به دست آورد و به باز تبدیل شود:

بلبلی زینجا برفت و باز گشت
بهر صید این معانی باز، گشت
(دفتر دوم، ۸)

شبيهه اين دگرديسي و تغيير نقش يك طرف تقابل به طرف ديگر آن در قابليت نسبي روح و نفس و عقل ديده مي شود؛ نفس بسته به انتخاب خود مي تواند مگس باشد يا عنقا و عقل نيز كه همه جا نقش كليد گشايشگر را دارد در برابر ذات الهي به قفل تبديل مي شود.

بنشسته حس نفس حس نژديك كاسه چون مگس

گر كاسه نكزيدي مگس در حين مگس عنقاستي

(غزل ۲۴۴۷، ۹)

هرجا كه روي هس است مفتاح اينجا چه كني كه قفل هوش است

(غزل ۳۸۰، ۷)

و خلاصه اينكه در پذيرش عرفاني مولانا، نار و نور، ماتم و سور و قهر و لطف جلوه هاي يك حقيقت اند.

نار تو اين است نورت چون بود ماتم اين تا خود كه سورت چون بود

عاشقم بر قهر و بر لطفش به جد بوالعجب من عاشق اين هردو ضد

(دفتر اول، ۱۵۶۷ و ۱۵۷۰)

دريافت ها و نتايج

از نظر ساختگرايان، تقابل هاي دوتايي از عناصر بنيادين متن است كه بخشي از معنا و نه كل معنا در آن پنهان است. در يك تحليل ساختاري كه براساس نظام تقابل ها صورت مي گيرد، مفاهيم زوج و عناصر متقابل فهرست مي شوند تا ساختار ايدئولوژيك متن با گزينش نوع تقابل ها مشخص شود. سپس شيوه برخورد مؤلف با تقابل هاي دوتايي بررسي مي شود تا ويژگي هاي فكري - فلسفي و سبك ادبي او براساس موضعي كه نسبت به تقابل هاي دوتايي اتخاذ کرده است روشن شود. تقابل هاي ساختاري را مي توان در سطوح مختلف نشانه ها بررسي كرد كه يكي از آنها تصويرهاي ادبي است. عناصر متقابل ذهني و عيني در تصويرپردازي هاي مولانا كه گاه با شگردهاي بياني و بلاغي همراه است، جهان بيني عرفاني او را بازتاب مي دهد؛ زيرا عالم ماده را در برابر عالم روح قرار مي دهد و ميان آنها رابطه عالي و نازل برقرار مي كند. اما گذر از فهرست دوگانه ها و تحليل نحوه برخورد شاعر با آنها نشان مي دهد تقابل هاي دوتايي از ديده گاه هاي متفاوت و با شيوه هاي گوناگون در نقطه اي به وحدت مي رسند و سرشت

تقابلی‌شان از میان می‌رود. رفع ماهیت تقابلی دوگانه‌ها از طریق تمثیل‌های استدلالی و اقناعی، تشبیه‌های جمع (تشبیه معشوق به تقابل‌های دوتایی متعدد)، تکرار تقابل‌های هم‌تراز و ایجاد موسیقی معنوی، قرینه‌سازی تقابل‌های عارفانه و عاشقانه و توصیف تبدیل طرفین تقابل‌ها به یکدیگر تحقق می‌پذیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ferdinand de Saussure
2. Peirce
3. V. Propp
4. Levi Strauss
5. Greimas
6. Chandler
7. Sam Ready
8. Frank Capra
9. Bill Nichols

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *تصاویر دنیای خیالی* (مقاله‌هایی درباره سینما). چ ۲. تهران: مرکز.
- ادونیس [علی احمد سعید]. (۱۳۸۵). *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمه حبیب‌الله عباسی. تهران: سخن.
- تاجدینی، علی. (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*. تهران: سروش.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد پارسا. چ ۴. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سوره مهر.
- زمانی، کریم. (۱۳۸۲). *میناگر عشق* (شرح موضوعی مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی). چ ۴. تهران: نی.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.
- شیمل، آن‌ماری. (۱۳۸۲). *شکوه شمس* (سیری در آثار و افکار مولانا). مقدمه سید جلال‌الدین آشتیانی. ترجمه حسن لاهوتی. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چ ۲. تهران: قصه.
- گپرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. چ ۲. تهران: آگاه.

- مولوی، جلال‌الدین بلخی. (۱۳۷۰). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد الین نیکلسون. چ ۲. تهران: بهزاد.
- _____ (۱۳۷۵). *کلیات دیوان شمس*، ج ۲. تهران: راد.
- نظامی، الیاس‌الدین یوسف. (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح سعید حمیدیان. چ ۳. تهران: قطره.
- نیکولز، بیل. (۱۳۸۵). *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمه علاء‌الدین طباطبایی. چ ۲. تهران: هرمس.