پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال پانزدهم
شماره ۱ (پی‌درپی ۵۵) بهار ۱۴۰۳، صص ۶۲ - ۴۵

استفاده از عینیّت تصاویر با بهره‌مندی از صور خیال و هنرهای زبانی در غزلیّات مولانا

ملیحه سامانی نژاد[۱]، احمدرضا کیخا فرزانه[۲]، حبیب جدیدالاسلامی[۳]

چکیده

تصویر از اساسی‌ترین عناصر و ارکان اشعار و یکی از وجوه بلاغت کلام است. این عنصر شعری هر چه جدیدتر و نوتر باشد و حاصل نگاه فردی و شخصی شاعر باشد، به همان اندازه هم تأثیرگذارتر خواهد بود. بر اساس همین اهمیّت، این پژوهش بر آن است تا نوآوری‌های شعر مولانا را در غزلیاتش، با تأکید بر موضوع عینیّت‌گرایی مورد بررسی قرار داده و از این طریق به نگرش این شاعر بلندمرتبه دست یابد. به همین مناسبت این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی سعی کرده تا به این پرسش پاسخ دهد که مولانا در مسیر عینیّت‌گرایی از چه تصاویری شعری و هنرهای زبانی بهره گرفته است. درنهایت با بررسی غزلیّات به این نتیجه دست یافتیم که غزلیّات مولانا از تشبیه، حس‌آمیزی، تشخیص و نماد که بیشترین حالت عینیّت‌بخشی به شعر را دارند و در بهره‌مندی از هنرهای زبانی، از واژگان مربوط به طبیعت، رنگ و مزه‌ها بیشترین بهره را برده است، چراکه این موضوعات ارتباطی آشکار با حقایق زندگی دارد و به سهولت حالتی عینی به شعر می‌دهد و باعث عینیت‌گرایی در شعر می‌شود.

کلید واژه‌ها: عینیت‌گرایی، تصاویر شعری، زبان، غزلیات مولانا.

۱دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
۲دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول) danshyaroo@gmail.com
۳ استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۵/۳۱

مقدّمه

صور خیال جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است و چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود. صور خیال معیار ارزش و اعتبار هنری شعر است. در هیچ‌یک از آثار ادبی در طی ده قرن گذشته اثری در نقد علم بلاغت به اهمیت صور خیال نیست مجموعه تصاویر حاصل از انواع صور خیال (استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه) در دیوان هر شاعری بیانگر لحظه‌هایی است که با درون و جهان درونی او سروکار دارد (بیرانوند و آریان، ۱۳۹۵: ۱۲٤) ایماژ یا خیال عنصر اصلی در جوهر شعر است و تخییل بازگشتن به خیال و ایماژ است. خیال یا تصویر حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. عنصر خیال یا شیوه تصرف گوینده در ادای معانی است و علمای بلاغت در ادوار مختلف همواره کوشیده‌اند که این امکانات مختلف را در حوزه تعریف‌ها و در جدول اصطلاحات خاص خود محدود کنند (سنگری، ۱۳۸۰: ۱۷۷)

بیان فشرده، سیمایی آهنگین و عاطفی واقعیت به یاری واژه‌ها ابزار بیان در شعر زبان است و زبان ابزار بیان همه گونه‌های ادبیات نیز هست. آنچه شعر را از گونه‌های دیگر ادبی ویژگی می‌بخشد، فشردگی و آهنگینی است؛ اگرنه، سیماپردازی به یاری تخیل و بیان عاطفی در همهٔ هنرها و در همه گونه‌های ادبی جایگاه روشنی. دارند این تنها هنر زبانی نیست که با تخیل و عاطفه سروکار دارد و از واقعیت بهره می‌گیرد بیان واقعیت کار همهٔ شناخت‌ها است و در همه شناخت‌ها تخیل و باز، عاطفه با بیشی و کمی نمود دارند؛ مگر در شناخت هنری فراگیری و گستردگی فراوان‌تری پیدا می‌کنند؛ همان‌گونه که زبان هم ابزار بیان علم و فلسفه و دین است و هم ابزار بیان ادبیات آنچه تفاوت پدید می‌آورد این است که در علم، زبان که در سرشت خود مبهم است ابهام گریزی پیشه می‌کند و در ادبیات ابهام‌گرایی (ره‌یاب، ۱٤۰۱: ٤۷)

شاعران بزرگ، فرزند زمان و عصاره زمان خویشتن‌اند. زمان، انسان، آرمان‌های انسانی و جمعی در شعر شاعران در پیوندی استوار و ناگسستنی با هم قرار می‌گیرند و شاعر با الهام از جامعه عصر خویش و با نگاهی حساس و تیزبینانه، دردهای فردی خود را با اجتماع و انسان عصر خویش پیوند زده و نغمه‌گر حس مشترك انسانی می‌شود؛ از این رو و برای القای این حس به زیباترین شکل، عناصر زمان خویش و محیط را به کار می‌بندد و بدین‌صورت هارمونی و هماهنگی را که خاص هنر و اثر هنری و عامل زیبایی آن است به کار می‌گیرد. شاعران به سبب بیان نگاه فردی و زاویه دید خاص خویش به پدیده‌ها، دیدی فردی و شخصی دارند و نوآورند. (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ٦۸) خیال شاعرانه هراندازه نو و بدیع و شخصی و فردی باشد، به همان میزان ارزش هنری بالایی دارد. (نوروزی، ۱۳۹٤: ۳۷) عینیّت‌گرایی به این معنی که هر شاعری با جهان‌نگری با نگاه خاصی که دارد تصویرپردازی می‌کند و این نگرش و جهان‌نگری باعث توجّه هرکدام از شاعران و ابعاد خاصی از زندگی فردی و اجتماعی شده است.

در این میان، غزلیات مولانا، با تأکیدی که بر نوگرایی و عینیّت‌گرایی در تصویرپردازی داشته، توانسته به زیبایی تمام، نگاه خاص خود را در زمینه تصاویر شعری منعکس کردند و این عینیّت‌گرایی به نوبه خود سبب نوگرایی در بعد تصویرسازی شد. از میان تصاویر شعری آنچه در غزلیّات مولانا پررنگ‌تر بود، توجّه

به حقیقت-های زندگی مانند: طبیعت، مزه، رنگ و بهره‌مندی از تشبیه، تشخیص، حس‌آمیزی و نماد بود.

بیان مسئله

فرهنگ دیرینه مشرق زمین همواره خاستگاه تمامی ادیان آسمانی و توحیدی بوده و در ژرفنای خود تمام پدیدارها و امور زندگی و جهان و جلوه‌ها و مظاهر آن را به کانونی قدسی و آسمانی ختم کرده، نقطه‌ای نورانی که قرب و بُعد هر کس و چیزی را بر حسب نزدیکی یا دوری به این مرکز می سنجند. وحدت؛ یعنی با نقطه ائتلاف عناصر مختلف. از همین روی در شعر فارسی نیز توصیفات عموماً به‌صورت آرمانی و انتزاعی است: عشق نوعی، عاشق نوعی، محبوب نوعی، رقیب نوعی، باده نوعی، محبت نوعی، چهره و اندام نوعی و کمتر از مصادیق منفرد یاد می‌کنند که این خصلت شعری، بخش مهم آن تحت تأثیر تصوّف و عرفان قرار دارد؛ یعنی ستیز با هر چیز جزئی تا جایی که عارفان به طرد و افکار تمامی امور و احوال زندگی تا سرحدّ بی‌اعتنایی به تمام خاطرات گذشته یا آرزوهای آینده پرداخته و آن را از عوارض ماده و اسباب تشویش وقت و حال می‌دانند. از این‌رو سعی کرده‌اند حتی مفاهیم جنس و جنسیت و حس و لمس و تصاویر مربوط به لطافت‌های جسمی را که مبتنی بر مرزبندی میان عاشق و معشوق، در شعرشان از میان بردارند تا عشق عرفانی آنان کاملاً از عالم زمینی، جسمی، مادی و اغراض آن مجرّد شود. هرچند نتوانستند پیوند شعر و حتی عرفانی را با مفاهیم جنسی کاملاً قطع کنند: به این دلیل که خوش‌ترین و گویاترین شعر چه عرفانی و چه غیر آن لزوماً تصویری‌ترین آن است و تصویر هم جز از طریق تجسم عینی، مادی، جنسی، لمسی و عناصر این جهانی که بشر با آن اُنس دارد، میسّر نمی‌شود؛ یعنی عرفان را هم نمی شود جز با درآمیختن تصاویر حسی و لمسی معرفی کرد و معنی را هم نمی شود جز در صورت، مشاهده نمود. به همین روی، به دلیل تأثیر جذابیت‌های حسّی، بن‌مایه‌های عینی و جنسی را حتی در شعر عارف‌ترین شاعران می‌توان دید؛ گرچه تمام این تصاویر را در نهایت به مفاهیم مجرّد عرفانی و معشوق آسمانی برمی‌گردانند؛ اما در هر حال شعر عرفانی بخشی چشمگیر از تأثیر خود را وامدار همین تصاویر عینی یا کاملاً حسی و جسمانی است؛ چراکه اساساً اداره معانی مجازی یا مدلول عرفانی بدون اینکه ابتدا باید تصویر عینی و محسوس در ذهن شاعر یا مخاطب او تداعی شود، امکان ندارد.

از میان شاعران عارف، مبنای عینیت، حسّی و لمس کردن تصاویر در غزل‌ها، غزل مولانا از همه نیرومندتر است. هرچند از عارفان پیش از مولانا، می‌توان گفت عطّار بارها بن‌مایه‌هایی همچون معشوق مست و عربده چون با رخسار گلگون و خوش کرده، خرامیدنی نازان و کش و لوس و کنار با او و امثال این چیزها را دارد؛ اما جنبه حِسّی و جسمانی تصاویر عاشقانه‌اش به هیچ روی به‌پای مولانا نمی‌رسد و اگر در مرحله بعدی، حافظ در این جنبه قوی است. آنان عارف محض نبوده و شعرشان شعر عرفانی محض نیست و اغلب به آمیختگی عشق زمینی با آسمانی یا صریحاً یا قابل تأویل هستند. (دلیری، ١٣٩٤: ٦٢)

مولانا به زیبایی های این جهانی یا بیرونی چونان پرتوی از آفریدگار می‌نگرد و نفس زیبایی را ایزدی می‌پندارد و حُسن صورت و سیرت را در وابستگی به یکدیگر می‌بیند و جلوه‌گری شاهد و مطرب و ترکان و

لولیان و هر آنچه غنیمت دارند را مستقل و جدای از وحدت و توحید نمی‌بینند و همگی جلوه حق‌اَند و هیچ‌کدام تشخص دنیوی ندارند و تصاویر عینی او به‌واقع کاملاً معقول و ذهنی است، برعکس تصاویر سعدی، حافظ و سایر شاعران عرفان‌گرا که هرجا که خواننده احساس کند، تصویر آن‌ها محسوس است. (آقاحسینی و همکاران، ۱۳۹۷: ٧٦) بلافاصله در ادبیات بعد او را از اشتباه بیرون می‌آورد تا دریابند که برای مثال لولی او آدمی نیست که در بازارها پرسه می‌زند؛ بلکه صرفاً به معنای عارف گرم رو و عیّار چابك در راه حق است:

لولیان از شهر تن بیرون شوید لولیان را کی پذیرد خان و مان

(مولانا،١٣٦٣، ج ٤: ٢٣٤)

و انگیزه او ارائه تصویری است که بدواً محسوس می‌نماید، ولی به‌واقع او هرگونه فکر با واردِ قلبی را که شوخ، دل‌انگیز، گریزان و گریزپا مثل لولی را به این نام می‌خواند. پس هر آنچه را مولانا عینیت می‌دهد، پیداست که درنهایت بیان امری مجرّد و ماورایی است و بس. یا جایی که از فقر می‌گوید، فقر معمول نیست؛ بلکه نفس مطلق وابستگی‌های انسان است، نه فقر دنیوی؛ که برعکس مولانا به فقر دنیوی می‌بالد و هیچ نسبتی با تهیدستی که حافظ یا سعدی آن را با پوست و استخوان لمس می‌کنند، ندارد.

با توجه به مطالب بالا، باید گفت که عینیت‌بخشی در اشعار مولانا در سطح بالایی قرار دارد که این موضوع را با استعاره‌ها و تشبیهات خاص خود به بهترین شکل ممکن نشان می‌دهد. پژوهش حاضر در پی آن است که بررسی نماید استفاده از عینیّت تصاویر با بهره‌مندی از صور خیال و هنرهای زبانی در غزلیّات مولانا به چه میزان است؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به این گفته‌ها، تصویرهای شعری بهتر است قابل‌رؤیت‌تر و عینی‌تر باشند؛ اما گاهی بدخوانی فاحشی از عینیت در شعر اتفاق می‌افتد. همان‌طور که پیش‌تر آوردیم، شعر در حالت کلی نوعی ذهنی‌گرایی را در خودش دارد به این دلیل که «خیال» از موتیف‌های اساسی آن است؛ یعنی امکان ندارد متنی بدون خیال بتواند نقش شاعرانه ایفا کند، گاهی خیال در زبان و گاهی در تصاویر تأثیرش را می‌گذارد؛ اما به‌هرحال همیشه وجود دارد. به نظر می‌رسد باید تصاویر و تعابیر در شعر به سمت عینیت گرایی پیش بروند و برای مخاطب «بصری» امروز قابل‌لمس‌تر باشند؛ اما در کنار آن باید از ذهنیت هم در شعر استفاده کرد. به‌عنوان مثال کلیت یك شعر مفهومی ذهنی را منتقل کند و اما در جزئیاتش به مسائل عینی پرداخته شود. در ادبیات کلاسیك وجه شبه «محسوس و معقول» در تشبیه‌ها، نمودی از عینیت و ذهنیت هستند؛ اما این پژوهش به‌طور جامع مسئله عینیت در غزلیات مولانا را مدنظر دارد؛ چراکه تاکنون هیچ پژوهش مستقلی درباره این موضوع انجام نگرفته و این پژوهش در جای خود یك تحقیق جامع و مستقل است که برای نخستین بار انجام گرفته و همین مسئله اهمیت و ضرورت این پژوهش را آشکار می‌سازد.

چارچوب و روش پژوهش

معمولاً روش پژوهش در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادبیات فارسی بر اساس شیوه اسنادی، کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا است. در پژوهش حاضر نیز این روش مورد استفاده قرار گرفت. منبع مورد نظر نیز کلیات غزلیات مولانا است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ تحقیق جامع و مستقلی در خصوص عینیت تصاویر و استخراج تصاویر حسّی، جنسی و زمینی در غزلیات شمس صورت نگرفته که اثبات کند مولانا به‌عنوان عرفان محض برای افزودن التذاذ و لطایف شعرش جهت جذب مخاطب و بردن او به فضایی آرمانی چقدر و چگونه استفاده کرده، بی آن‌که حتی یك مورد از هزاران واژه از هدف القای این رسالت توحیدی و عرفانی به دور بماند. به صورت بسیار مختصر در کتاب‌های زیر شرح گزیده‌ای از نقد ادبی غزلیات دیوان شمس آمده است:

حمیدیان (۱۳۹۲) در کتاب «شرح شوق» به صورت بسیار کوتاه به شرح و تحلیل گزیده‌ای از اشعار مولانا پرداخته است. همچنین زرین‌کوب (۱۳۹۲) نیز در کتاب «دنباله جستجو در تصوف ایران» به نقد ادبی اشعار شاعران بزرگ از جمله مولانا پرداخته است. کتاب «شرح دیوان کبیر بدیع‌الزمان فروزانفر»، نیز شرح گزیده‌ای از غزلیات شمس است.

مبانی نظری پژوهش

عینیّت

نوذری برای واژه عینیّت دو مفهوم ذکر کرده است: «نخست چیزی شبیه و مطابق با واقع یا واقعیّت که در حوزه کاربردی مفهوم متضاد آن ذهنی است. دوم معنایی که توسّط هر فرد آگاه و منطقی قابل تصدیق و اثبات‌پذیر است و متضاد آن تحکمی است.» (۱۳۷۹: ۳۹) او عینیّت را از ویژگی‌هایی می‌داند که باید هر علمی از آن برخوردار باشد و در توضیح منظور از عینیّت این است که امور دارای کیفیتی باشند که همه کسانی که آنان را مورد پژوهش جدی قرار می‌دهند آن را بپذیرند. او همچنین کمال مطلوب در علم را رسیدن به عینیّت می‌داند. عینیّت به این مفهوم است که رویدادها دارای ویژگی‌ها و خصوصیّاتی باشند که از طرف همه پژوهشگران قابل‌پذیرش باشند، جدای از نظرات شخصی و اعمال سلیقه و بتوان آن را به دیگران هم منتقل کرد.

عنصر خیال و تصویرپردازی شاعرانه

«خیال» تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت دانسته‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۴۹: ۱۲۴) و تصویر سازی را ارائه تصویر ذهنی از طریق تجربه حسی تعریف کرده‌اند. خیال سازنده‌ترین عنصر شعر، تصویر ذهنی اشیا و پدیده‌هایی که قبلاً احساس و تجربه شده‌اند و اینک در دسترس حس قرار ندارند، است. مسئله «تخیّل مورد توجّه کالریج قرار دارد. به نظر او تخیل یک نیروی زنده و حیاتی است که قدرت تأکید عناصر مختلف، همچون تازه،

کهنه، طبیعت و ذهن و همه چیزهای متفاوت را ذوب و پراکنده و سپس ترکیب می-نماید. به‌یک‌باره دیگر این قدرت تخیل شاعر است که همیشه نظم را از پریشانی می‌آفریند پس شاعر «آفریننده» است. وی این مطلب را در جواب سؤال « شاعر کیست؟»، عنوان می‌کند.» (دیچز، ۱۳۸۸: ١٦٤) پیشینیان ما بر عنصر تخیّل تأکید داشتند و بر این بودند که «شعر؛ یعنی کلام مخیّل». گذشته از گروهی ادبای فرم گرا، چون مولانا قیس که بیشتر شعر را سخنی موزون و مقفّی می‌دانستند: « شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صاحب اندیشه و استدلال است و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون، متکرر و متساوی، حرف آخرین آن به یکدیگر مانند.» (شمس‌قیس‌رازی، ١٣٧٦: ١٦٤)

غزلیّات مولانا، بستر پژوهش

این بخش از آثار مولانا معروف به کلیّات یا دیوان مولانا است؛ چه مولانا در پایان و مقطع بیش‌تر آن‌ها (به جز غزل‌هایی که به نام صلاح الدّین زرکوب و حسام الدّین چلبی ساخته و مجموعاً صد غزل بیش‌تر نیست یا آنچه تنها لفظ خاموش یا خمش کن و مترادفات آن به ندرت در مقطع ذکر شده) به جای ذکر نام یا تخلّص خود و بر خلاف معمول شعرا به نام مولانا تبریزی تخلص می‌کند، چنان‌که هرگاه کسی از روابط مولانا و مولانا مطلع نباشد، گمان می‌کند که مولانا یکی از غزل‌سرایان فارسی بوده و این بیت‌ها نظم کرده اوست؛ در صورتی که هیچ کس او را به سمت شاعری نمی‌شناسد. ویژگی‌های زبانی و ادبی اثر، در بیشتر موارد، معلول عوامل فکری آن هستند و از این‌رو، ویژگی‌های فکری غالب در هر اثر، تبیین‌کننده و توجیه‌گر ویژگی‌های زبانی و ادبی آن نیز هستند. برخی از مهم‌ترین وجوه و عناصر فکری غالب، فراگیر و متکرّر دیوان مولانا عبارتند از: ۱- شادی‌گرایی و غم‌ستیزی، ۲- عرفان حماسی، ۳-واقعیّت‌نمایی، ٤- وحدت وجود، ٥- مرگ‌ستایی ٦-خاموشی (حسین پورچافی، ١٣٨٦: ١٤) باید گفت: زبان چیزی جز ذهن نیست. وقتی‌که زبان شاعر تکراری است، جهان‌بینی او هم تکراری است. هرکس هرقدر گسترش زبانی داشته باشد، به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است. چون ازنظر علمی، زبان و فکر دو روی یک سکّه‌اند. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۲۷)

زبانِ شعرِ مولانا به لحاظ تنوّع و گستردگی واژه‌ها در میان مجموعه‌های شعر فارسی، به‌خصوص در میان آثار غزل‌سرایان مستثنا است. او خود را بر خلاف دیگران در تنگنای واژگان رسمی محدود نمی‌کند و می‌کو شد تا آن‌ها را در همان شکل جاری و ساری آن، برای بیان معانی و تعابیر بی‌کران و گوناگون خود به خدمت گیرد و از استخدام کلماتی که بر گرفته از زبان توده مردم است، اصوات حیوانات و اتباع و ترکیبات خاص خود و حتی عبارات ترکی ابایی ندارد. «ترکیبات وصفی و اضافی که در غزلیّات مولانا می با شد، حدود هفتادوپنج هزار ترکیب است که لااقل ده هزار از این ترکیبات مخترع اندیشه و ضمیر خود مولانا هست.» (فروزانفر، ۱۳۵۱: ۳۳) در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات نیز می‌رقصند و مثل حرکات اندام مولوی در سماع، غایتی بیرون از خود حرکات رقص ندارند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷۰) از میان این

ویژگی‌ها و نگرش‌های فکری، آنچه بیش از همه به عینیت‌گرایی شعر مولوی مربوط است را می‌توان در «حقیقت‌نمایی» مشاهده کرد.

حقیقت‌نمایی

غزلیّات مولانا، غزلیاتی زنده هستند که بیشتر در مجالس سماع و در حال شور و نشاط سروده شده و برای بسیاری از آن‌ها شأن سرودی در دست است که شأن سرود آن‌ها در مناقب العارفین افلاکی ذکر شده است. بر همین اساس می‌توان «مختصّه اصلی سبک مولانا را تطابق آن با وقایع حقیقی یا خاصیت حقیقت‌نمایی دانست.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۶) فرای معتقد است: «ادبیات بازتاب زندگی نیست؛ ولی از زندگی فرار هم نمی‌کند و دوری نمی‌گزیند، آن را می‌بلعد.» (فرای، ۱۳۶۳: ۴۸) شعر مولانا نیز مصداق این سخن است. جهان هستی ازنظر شاعر، از امور انتزاعی گرفته تا امور غیرانتزاعی، سرشار از زندگی و عین واقعیت است. هر آنچه که در قلمرو حواس انسان می‌گنجد، از حیات برخوردار است. «دیوان کبیر انفجار مفاهیم عمیق حقایق زندگی می‌باشد، انقلاب و هیجان روحی قلندری است که از ننگ و بدنامی نمی‌هراسد.» (تدین، ۱۳۸۵: ۱۸) و با چنان صدق و صفایی به ثبت احساساتش می‌پردازد که تپش قلب او را میان انگشتانمان احساس می‌کنیم. می‌توانیم خود را مستقیم در هزارتوی ذهن او پرتاب کنیم و بی مواجهه با بن‌بستی راه را پیدا کنیم. (اقبال ۱۳۷۵: ۱۲۸)

از آنجا که بزرگ‌ترین واقعه زندگی مولانا دیدار او با مولانا تبریزی و سپس جدایی او از مولانا بوده، مهم‌ترین عنصر واقع‌نمایی یا همان عینیت در دیوان مولانا، موضوع وصل و هجران است و از آن‌رو که همیشه در وصل، خوف جدایی است و در هجر، شوق نظر، غالب غزلیّات مولانا را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته نخست، شامل غزلیّاتی که در وصال مولانا سروده شده و در آن‌ها مولانا با خواهش و التماس از مولانا می‌خواهد که از پیش او نرود و دسته دیگر، شامل غزلیّاتی که مولانا در فراق مولانا سروده و در آن‌ها اشتیاق شدید خود را به آمدن و بازگشت مولانا بیان کرده است. برخی از غزلیّات مولانا درواقع، نامه‌های منظومی می‌باشد که او خطاب به مولانا سروده و ملتمسانه از او خواسته است که به قونیه برگردد. با توجّه به همین مطلب، می‌توان گفت که اگرچه به‌ظاهر، اشعار عارفانه و عاشقانه است؛ اما توضیحی تاریخی و عینی هم دارد و بر طبق سخن نوذری که پیش‌تر آمد، چیزی شبیه و یا مطابق با واقع و یا واقعیت است با این تفاوت که در ادبیات، این واقعیت با حالتی ادیبانه و شاعرانه و با بهره‌مندی از تصویرسازی مطرح می‌شود.

تازگی مضمون، ترسیمِ مظاهر و جلوه‌های مختلف طبیعت، اصالتِ احساس و به‌عبارتی دیگر صمیمیّت با تجربه‌ها و عواطف شخصی ویژگی اکثر تصاویر غزلِ مولانا است و عناصر سازنده این تصاویر، مفاهیمی است از قبیل مرگ و زندگی و رستاخیز و ازل و ابد و عشق و دریا و کوه و غیره. «خیال‌بندی در اشعار مولوی از رویدادهای محیط پیرامون او الهام می‌گیرد.» (شیمل، ۱۳۶۷: ۸۴) اگر مولوی عناصر تصویری را از شاعران دیگر به وام می‌گیرد، بار عاطفی این تصاویر که از جهان‌بینی و دید او نسبت به هستی ناشی می‌شود، بدان‌ها معنایی تازه می‌بخشد و این تصاویر تکراری در شعر او تازگی دیگری می‌یابد. از آن جایی

که مخاطب او انسان، انسانِ کامل و گاه وجودِ مطلقِ حق هستند و او از عواملی ناپیدا کرانه سخن می‌گوید، عظمت عناصر سازنده تصویرهای او بارز است. نخستین غزل دیوان مولانا با این بیت آغاز می‌شود:

ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها

(مولانا، ۱۳۶۳: ج۱ / ب ۱)

که در آن عناصر تصویری: رستاخیز، رحمت بی‌منتها، آتش افروخته در بیشه، آن هم بیشه اندیشه‌ها از معانی وسیع و بی‌کران هستی برگزیده شده است. الیزابت براونینگ، شاعر انگلیسی، درباره چنین شاعری می‌گوید: «شاعر ذهنی که موضوع مدّاقه‌اش خودش است و از طریق خود به روح مطلق الهی تمسّک می‌جوید، ترجیح می‌دهد به آن نمودهای ازلی طبیعت بپردازد که نور دل و قوّه باطن او را به وفور و بی‌وقفه به نمایش درمی‌آورند و سکوت خشکی و دریا را برمی‌گزیند که در آن بهتر می‌تواند صدای دل خودش را بشنود.» (اقبال، ۱۳۷۵: ۱۱۷) «عشق به طبیعت و هم‌دلی و هم‌زبانی با تمام کائنات پرتوی می‌باشد که اندیشه عرفانی مولانا بر شعرش می‌اندازد و به آن عینیت می‌بخشد. آشنایی با زندگی عامّه و انعکاس الفاظ یا مضامین مربوط به انواع کسب و حرفه هم که در غزلیّات نمود بارز دارد، رنگ خاصی به کلام او می‌بخشد و از مقوله اصالت و تازگی تلقی می‌شود.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۲۴۴) عناصر خیالی که عینیت‌گرایی در آن‌ها آشکار است را می‌توان تشبیه، تشخیص، نماد و حس‌آمیزی دانست. دلیل انتخاب این چهار صورت خیالی، این است که در این چهار مورد حقایق و ضوح بیشتری می‌یابند و عینیت واضح تری را می‌توان مشاهده کرد.

بحث و بررسی

تشبیه

تشبیه تصویری نزدیک‌تر به طبیعت و مستقیم‌تر از استعاره است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث می‌شود، عموماً در تشبیهات حقیقت‌گرایی و یا همان عینیت‌گرایی بیش‌تر از استعاره‌ها باشد. استعاره آوردن اسمی به جای اسمی دیگر به اعتبار همانندی و شباهت آن‌ها است و در این‌گونه موارد استفاده از فعل کم‌تر موردنظر است؛ اما در تشبیه، بیش‌تر فعل به کار می‌رود و همین فعل است که سهم عمده‌ای در واقعی بودن تصویرها دارد.

جان ز ذوق تو چو گربه لب خود می‌لیسد من چو طفلان سرانگشت گزیدم همه‌شب

(مولانا، ۱۳۶۳: ج۱ / ب ۳۲۷۳)

در این بیت مولانا تصویر «لیسیدن گربه لب خود را از ذوق دیدن یا یافتن غذا» و نیز تصویر «مکیده شدن سرانگشت توسط نوزاد گرسنه» را مایه تشبیه خود ساخته و این در حالی است که این نوع تصاویر، تصاویری بسیار ساده و برگرفته از خودِ زندگی است و مولانا به زیباترین صورت ممکن با استفاده از این

تصاویر، مقصود خود را که عبارتند از: ذوق و شوق جان از دیدن یا یافتن معشوق و گرسنگی یا به عبارتی نیاز مبرم خود (عاشق) به دیدار معشوق را برای خواننده ملموس ساخته است.

و اگـــــر بر تـــو ببندد همـه ره‌هـا و گذرها ره پنهـــان بنمـاید کـه کـس آن راه نـــداند
نـــه که قصـــاب به خنـجر چو سر میش ببُرد نهلـــد کُشتـــه خود را، کشد آنگاه کشانـد
چـــو دم میـــش نماند، ز دم خود کنـدش پُر تو ببینـــی دم یـــزدان به کجاهـــات رسانـد!

(مولانا، ۱۳۶۳: ج۲/ب ۸۰۰۱-۸۰۰۳)

در ابیات بالا مولانا تصـاویر مرتبط با حرفه قصّـابی را مایه تشـبیه خود سـاخته و به‌سـادگی و زیبایی هرچه‌تمام‌تر مفهوم «رها نشـدن انسـان توسـط خداوند در همه حال» را بیان کرده اسـت. انسـانی که خدا همه راه‌ها را بر او بسته است، نباید ناامید باشد؛ زیرا او مانند گوسفندی که قصاب می‌کُشدش؛ اما رهایش نکرده و از دم خود در بدنش می‌دمد، از دم و مددهای الهی هرگز بی‌نصیب نمی‌ماند. تصویر بسیار طبیعی و زیبا ست و همین‌که برگرفته از حرفه هرروزه مردم ا ست به حرکت و پویایی هر چه بیش‌تر شعر انجامیده است.

به گـرد دیگ دل ای جان چو کفچه گرد به سر کـه تا چـو کفـچه دهان پرکنی از آن حـلوا

(همان: ج۱/ب ۲۵۴۶)

شاعر از واژه «کفچه» و «دیگ» که از لوازم عادی زندگی روزمرّه ا ست و تصویرِ چرخیدن سر این ابزار در دیگ به هنگام حلوا پختن، استفاده کرده و تشبیهی بسیار زیبا و بدیع خلق کرده است که مفهومی عرفانی و والا را نیز در ضمن این تشبیه ساده بیان می‌دارد و آن این‌که «بهره‌مند شدن از عنایات معشوق در گرو این است که انسان از صمیم قلب خویش و با تمام وجود به معشوق توجّه و نظر کند».

از دل هـــمچو آهنـم، دیو و پری حذر کـند چـون دل همچـو آب را عشق تو آهنین کند

(همان: ج۲/ب ۵۸۹۶)

در این بیت نیز به اعتقادی عامیانه؛ یعنی ترسیدن دیو و پری از آهن، اشاره شده است. اصالتِ احساس در ابیات موج می‌زند و درواقع، هر یک از ابیات تصویری از یک صحنه زندگی است.

تشخیص

جان بخشیدن به اشیا و امور حسی و معنوی یکی از مؤثرترین راه‌های عینیت‌گرایی در یک متن است.

هـر نـی کمـر خدمت در پیش تو می‌بندد شکـر بـه غلامـی حلـوای تـو می‌آیـد

(همان: ج۲/ ب۶۴۸۱)

در این بیت دو شـیء «نی» و «شـکر» ازنظر مولانا دارای حیات‌اند و هر یک برای رسـیدن به مقام خدمت‌گزاری به معشوق آماده و مهیّا هستند.

ابـد دست ازل بگرفت سوی قصر آن مه برد بـریده هر دو را غیـرت بدین هر دو بخندیده

(همان: ج۵/ب۲۴۳۶۷)

در بیت بالا ابد و ازل نیز که از مفاهیم بی‌کران عالم هستی هستند ازنظر مولانا دارای حیات‌اند و به‌سوی معشوق روانه. چنان‌که گویی ابد مانند انسانی، دست ازل را گرفته به‌سوی حضرت حق می‌روند و از سوی دیگر، حسد و غیرت نیز ازنظر مولانا دارای حیات شده و گویی دربان حضرت حق است که دست ازل و ابد را از رسیدن به بارگاه حق می‌بُرَد و به تمسخر به آن‌ها می‌خندد.

بیار آن جام خوش دم را که گردن می‌زند غم را بیار آن یـار محرم را که خاک اوست صد خاقان

(همان: ج٥/ ب٢٢٤٠٢)

و در این بیت نیز مولانا غم را دارای حیات دانسته که می‌توان با نوشیدن باده و سرمست شدن، گردن آن را زد و از قید غم آزاد شد. جان‌بخشی به اشیا و مفاهیم بسیار مورد اقبال مولانا قرار گرفته است.

نماد

نیروی حیات‌بخش نماد و جست‌وجو و کنکاش ذهن خواننده برای یافتن مفهوم واژه‌نمادین و ارتباط آن با سـایر واژه های موجود در متن، فرایندِ خواندن متن را واقعی و به قولی عینی می‌کند. مولانا از جمله شاعرانی است که واژگان بسیاری در اندیشه او دارای مفهومی نمادین هستند. عشق شورانگیز مولوی به مولانا نیز باعث شده اکثر پدیده‌های بزرگ و زیبای جهان هستی و هر آنچه مظهر زیبایی است، به نمادی برای معشوق شاعر تبدیل شوند و هر آنچه در تقابل با این پدیده‌های بزرگ است، در ذهن شاعر، نمادی از وجود خودش (عاشـق) اسـت. واژه‌هایی همچون: شـیر و آهو، آفتاب و سـایه، دریا و قطره، خورشـید و ذرّه.

شیـــر بگفت مر مـرا: «نادره آهویـــی، برو در پی مـــن چه می‌دوی تیز که بـــردرانمت»

(همان: ج١/ ب٣٥٠٤)

در این بیت، شـیر نمادی از معشـوق قدرتمند و عاشـق اسـت در مقابل او همانند آهویی ضـعیف و ناتوان اسـت. تناسـب و ارتباط بین دو واژه شـیر و آهو و از طرفی تلاش خواننده برای یافتن مفهوم واژه‌نمادین و تصویر برساخته در بیت که درنتیجه استفاده از واژه‌نمادین است، همه و همه به عینیت در شعر انجامیده است.

خمـــش کن کاندرین دریا نشاید نعره و غـوغا که غـــوّاص آن‌کسی باشد که او امساک دم دارد

(همان: ج٢/ب٥٩٩٨)

در بیت بالا، دریا نمادی از وادیِ عشق است. شاعر انسانی را که وارد وادی عشق شده است به خاموشی فرا می‌خواند؛ چراکه نعره و غوغا در این وادی موجب هلاک عاشق است و در مصرعِ دومِ بیت با استفاده از تشـبیهی این مفهوم را مملوس‌تر کرده اسـت. ارتباط و تناسـب دریا با غوّاص و امسـاک دم و به‌طورکلی تشـبیهی که در مصـرع دوم بیت آمده و مرتبط با واژه‌نمادین اسـت، قابل‌توجه اسـت و به پویایی هر چه بیش‌تر شعر کمک کرده است.

شـــه من باده فرسـتـد، به چه رو، می نپرستم هلـــه ای مطرب برگو که: «زهی باده‌پرست او»

(همان: ج۵/ ب۲۳۴۴۶)

هرکــه بالاست مر او را چه غــم اســت؟ هرکــه آنجاســت مر او را چه غم اســت؟

(همان: ج۱/ ب۴۵۷۳)

در دو بیت بالا، واژه «شه» نمادی از معشوق و دو واژه «بالا» و «آنجا» نمادی است از بودن در بارگاه حق و در جوار حق (معشــوق) بودن. در این دو بیت نیز تلاش خواننده برای یافتن مفهوم واژه‌های نمادین به واقعی بودن و عینیت شعر می‌انجامد.

حس‌آمیزی

حس‌آمیزی که عبارت از توسّعاتی است که در زبان از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ایجاد می‌شود، درنتیجه تلاش و خلاقیّت هنری شـاعر برای درک بهتر پدیده‌ها و کشـف ارتباط میان آن‌ها در شـعر پدید می‌آید. آنچه مسلّم است این‌که هنگامی‌که شاعر می‌خواهد اغراق در وصف پدیده‌ای داشته باشد و به عبارتی به وصــف بیش‌تر آن بپردازد، از حس‌آمیزی اســتفاده می‌کند و همین وصــف بیش‌تر، به درک و دریافت بیش‌تر آن چیز منجر می‌شود و به همین سبب باعث عینیت متن می‌گردد. وقتی مولانا می‌گوید: «کم گوی ز عشــق و عشــق می‌خور» درواقع، قصــد دارد که «قابل تجربه بودن عشــق» را بیان کند. همان‌گونه که غذا خوردن چیزی است که تمام انسان‌ها آن را تجربه کرده‌اند، عشق نیز چیزی است که همه انســان‌ها می‌توانند آن را تجربه کنند. پس با آمیختن حسِّ چشــایی که «خوردن» باشــد با امری انتزاعی همچون «عشــق» منظور خود را ملموس‌تر می‌ســازد و درک ارتباط میان «خوردن» و پدیده‌ای انتزاعی همچون «عشق» به عینیت‌گرایی هرچه بیش‌تر در شعر می‌انجامد. در بیت زیر نیز نمونه مشابه با همین مورد دیده می‌شود:

بــــریان نخــــورم که هم زیــان مــــن نور خــــورم که قــــوت جــان است

(همان: ج۱/ ب۳۹۸۸)

بــــس کردم و بس کردم من ترک نفس خــــود گوید جانــــانی کز گوش بصــر سازد

(همان: ج۲/ ب۶۳۷۷)

ســاختن چشــم از گوش و به‌عبارتی تبدیل کردن حسِّ شــنوایی به بینایی، نمونه‌ای از حس‌آمیزی اســت. درک ارتباط میان این دو حس و منظور مولانا از آن باعث عینیت‌گرایی بیت شده است.

به شــرق و غرب فتاده‌ســت غلغلی شیـرین چنیــــن بود چــــو دهد شاه خســـروان حلوا

(همان: ج۱/ ب۲۵۴۳)

در بیت بالا نیز مولانا دو حسِّ شــنوایی و چشــایی را به هم آمیخته و ترکیب «غلغلِ شــیرین» را ســاخته است. درک ارتباط میان این دو حس در این ترکیب و دریافتن مقصود مولانا باعث عینیت‌گرایی شعر شده است.

کــــم گــــوی ز عشــــق و عشق، می‌خور گفتــــــن نبود چنــــــان کــــه خــــورده

(همان: ج٥/ ب٢٤٩١٣)

علاوه بر این موضوعات، در شعر مولانا شور و حال عاشقانه‌ای حاکم است که باعث می‌شود، شعر رقصان و پویان باشد؛ امّا جذابیت شعر در آن است که در بیشتر موارد از واژگان و ترکیباتی عینی استفاده شده است.

هر طرف که کاروانی ناز نازان می‌رود عشق را بنگر که قبله کاروان است، ای پسر
(همان: ج٣/ب١١٣٨٥)

سفر راه نهان کن، سفر از جسم به جان کن ز فرات آب روان کن، بزن آن آب خضر بر
(همان: ب١١٣٩٩)

زهی کوچ و زهی رحلت،زهی بخت و زهی دولت من این را بی‌خبر گفتم، حریفا تو خبر داری
(همان: ج٥/ ب٢٦٩٠٤)

تو مرغ چارپری تا بر آسمان پرّی تو از کجا و ره بام و نردبان ز کجا
(همان: ج١/ ب٢٤١٤)

گرد چنین کعبه کن ای جان، طواف گرد چنین مائده گرد ای گدا
(همان: ج١/ ب٢٩٤٠)

آید سوار گشته بر عشق مولانا تبریز اندر رکاب آن شه خورشید و مه پیاده
(همان: ج٥/ ب٢٥٢٥٨)

چون ز درخت لطف او بال و پری برویدت تن زن چون کبوتران، باز مکن بقربقو
(همان: ج٥/ ب٢٢٨٢١)

از پی نیم آبله شرم نیایدت که تو هر قدمی درافکنی غلغله‌ای به قافله
(همان: ج٥/ ب٢٤٢٨٢)

نگفتمت که: «چو مرغان به‌سوی دام مرو بیا که قوّت پرواز و پرّ و پات منم»
(همان: ج٤/ ب١٨٠٦١)

هرچه کنی آن لب تو باشد غمّاز شکر هر حرکت که تو کنی هست در آن لطف دفین
(همان: ج٤/ ب١٩١٠٧)

البتّه ازنظر زبانی، می‌توان، ملموس‌ترین موضوعات را در شعر مولانا دید که باعث عینیّت‌گرایی در غزلیات او ست؛ مانند استفاده فراوان او از واژه‌های طبیعت که بیش‌تر آن‌ها خود، نمادهایی برای عینیت گرایی هستند. «تجربه شعری حاصل از تماس مستقیم با ادراک طبیعت، ناگزیر پیوند بیش‌تری با زندگی دارد.» (شفیعی‌کدکنی، ٢٥٣: ١٣٨٨) و همان‌گونه که حرکت و حیات در یکایک اجزای طبیعت، ساری و

جاری است، استفاده از واژه‌های طبیعت در شعر نیز به حیات و عینیت می‌انجامد و از طرفی سخن گفتن از طبیعت القاگر طراوت و تازگی ا ست و این امر نیز عینیت و یا همان حقیقت‌گرایی شعر را دو چندان می کند.

نـوح وقـت است که عشق ابدی کشتی اوست گـــر جهان زیـــر و زبر کرد به طوفان رسدش
(مولانا، ۱۳۶۳: ج۳/ ب۱۳۲۴۳)

یـــونسی دیدم نشسته بر لـــب دریای عشق گفتمـــش: «چونی» جوابم داد بر قانـون خویش
(همان: ب۱۳۲۱۳)

دریـــای جمال توچون موج زنـــد ناگه پـــر گنج شود پستـــی فردوس شود بـــالا
(همان: ج۱/ ب۹۸۸)

از پـــی مولانا حق و دین دیـــده گریان ما از پـــی آن آفتاب است اشـــک چون باران ما
(همان: ب۱۶۷۴)

پیـــش او رو ای نسیـــــم نرم‌رو پیـــــش او بنشیـــــن، به رویـــش درنگر
(همان: ج۳/ ب۱۱۶۲۹)

مستـــانه جان برون جهـد از وحدت الست چون سیـــــل سوی بحـــر، نه آرام و نه قرار
(همان: ب۱۱۷۹۶)

ابـــــر ترش‌رو که غـــــم‌انگیز شد مـــــژده تو دادیش ز رزق و مطـــــر
(همان: ب۱۲۴۰۸)

دی شـــد و بهمن گذشت، فصل بهاران رسید جلوه گلشـــن به بـــاغ، هم‌چو نگاران رسید
(همان: ج۲/ ب۹۳۳۰)

ای مفلســـــان باغ، خزان راهتـــــان بزد سلطـــــان نوبهـــــار به ایثـــار می‌رسد
(همان: ج۲ / ب۹۱۰۵)

ایـــــن پرده نیلی را بادی است که جنباند ایـــن بـــاد هوایـــی نی، بـــادی که خدا داند
(همان: ب۶۴۵۴)

علاوه بر این‌ها، استفاده از رنگ‌ها هم در شعر، از جمله موضوعاتی است که باعث عینیت‌گرایی می‌شود. دقّت در عنصر رنگ به‌عنوان یک عنصر روان‌پژوهانه، پنجره تازه‌ای را برای شناخت بیشتر هر اثر رو به روی خواننده باز می‌کند که از طریق آن می‌توان بسیاری از سلیقه‌ها، باورها، آرزوها و خواسته‌های آدمیان را باز شناخت. (حسن‌لی و احمدیان، ۱۳۸۶: ۱۶۳) «زبان هر قومی نسبت به محیط جغرافیایی و اقلیم حیاتی ایشان که با چگونه رنگ‌هایی ازنظر طبیعت و افق سر و کار دا شته با شند، تفاوت‌ها دارد. هر رنگ

در محیط خاصی امکان دارد یادآور موضوعی باشد و هر قوم شاید به مناسبت اوضاع اقلیمی خود، رنگی را دوست بدارد و از رنگی نفرت داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲٦۸ -۲٦۹) هرکس که کوه‌های آناتولی و ایران را به هنگام طلوع و غروب خورشید دیده باشد که همچون رنگ‌های ارغوانی و قرمز تند برافروخته است و هم‌چنین رنگ زردی که خورشید بر پهنه بی‌کران زمین می‌گسترد، پی می‌برد که خیال‌بندی‌هایی که مولانا با استفاده از این رنگ‌ها ساخته است، تصنّعی نیست؛ بلکه مشاهداتی است که از طبیعت پیرامون شاعر در ذهن او نقش بسته است. (شمیل، ۱۳٦۷: ۱۱۱) به همین دلیل می‌توان گفت که استفاده از رنگ‌ها، یکی از علل ایجاد عینیت‌گرایی در زبان شعر است؛ زیرا ارتباط مستقیم با تجربه‌های حسی شاعر دارد. تجاربی که از تماس مستقیم با ادراک طبیعت حاصل شده است.

در شعر مولانا که می‌توان آن‌ها را با اندیشه پرشور و نشاط و محرّک وی مرتبط دانست، رنگ زرد و سرخ است. «زرد در اساطیر با رنگ زرّین ایزدی پیوسته است. رنگ زرد، رنگی درخشان و نشانه ایزدان است. در مکزیک زرد نشانه خدای باران‌های بهاری و زرگران بود. کاهنان در جشن‌های بزرگداشت بهار جامه‌ای از پوست انسان دربر می‌کردند که همچون گیاهان سوخته در آفتاب، زرّین بود و متعلّق به انسان‌هایی که برای جلب حمایت آن خدایان قربانی می‌شدند. در مقابر مصریان، زرد نماد خورشید و خدایان است. رنگ جامه خدایان و الهه‌ها، روحانیون، امپراتورها؛ که همگی دارای مفهومی مذهبی هستند، رنگ زرد است. در خاور زمین وجه مشخّصه آیین برهمایی مذهب هندو، رنگ‌های زرد و طلایی هستند که از دیر باز رنگ‌های مقدّسی به شمار می‌رفتند. بودا به هنگام نیایش خدای بلندمرتبه خود، پیراهن‌هایی به رنگ زرد می‌پوشید، کنفسیوس نیز همیشه زرد می‌پوشید.» (سان، ۱۳۷۸: ۱۱۵-۱۱٦) رنگ زرد نشانه نوعی آرامش و سستی است. این رنگ نمایان‌گر میل و رغبت به رهایی و امید یا انتظار شادمانی‌های بزرگ‌تر است. (لوچر، ۱۳۷۳: ۸۸) مولانا در بیش‌تر موارد رنگ زرد را در توصیف چهره زرد عاشق و در تقابل با چهره سرخ معشوق به کار می‌برد و زردی روی عاشق را نتیجه تبلور و کشش و جذبه معشوق در او می‌داند. به همین دلیل که از دیدگاه مولانا رنگ زرد، رنگی مقدّس است و الهی که از جانب خداوند نصیبِ عاشق شده و در نتیجه عاشق نیز انسانی الهی است و در مواردی عاشق از معشوق می‌خواهد از باده لعل به او بنوشاند تا زرِّ چهره‌اش سرخ گردد. زردی چهره عاشق برایش مقدّس و ارزشمند و مایه افتخار است؛ چراکه علّت آن چیزی جز عشق نیست.

در ابیات زیر، مولانا عشق را همچون پیچکی دانسته که به گردِ درختِ وجودِ عاشق پیچیده و به سبب این عشق است که چهره او زرد گشته و همچون زر ارزشمند شده است:

بدان که عشق نبات و درخت او خشک است — به گرد گرد درخت من است پیچیده
چو خشک گشت درختم بسی بلندی یافت — چو زرد گشت رخم شد چو زر بنازیده
(مولانا،۱۳٦۳: ج۵/ ب۲۵٤۸٦-۲۵٤۸۷)

در بیت زیر عاشق با افتخار در پاسخ به این پرسش معشوق که علّتِ زردی چهره‌ات چیست، می‌گوید: چهره من از غمِ عشقِ توست که چنین زرد گشته است:

چند بپرسی که رخت زرد چیست؟ از غم تو ای بُت گل‌رنگ من

(همان: ج٤/ ب٢٢٣٥٤)

و یا در بسیاری موارد عاشق منتظرِ باده گلگون است تا با آن زردی چهره‌اش را بزداید:

روی‌های زرد بین و باده گلگون بده زان که از ین گلگون ندارد بر رخ و رخسار مست

(همان: ج١/ ب٤١٥٠)

یکی دیگر از رنگ‌هایی که در شعر مولانا، بسیار استفاده شده، رنگ سرخ است. ما رنگ سرخ را با عشق و دوستی و محبت، خطر، قدرت و گاه با خشونت و خون همراه می‌دانیم. «این رنگ گرم‌ترین و پرانرژی‌ترین رنگ در میان رنگ‌ها هست و تقریباً در همه‌جا، معنای قدرت می‌دهد و با خون که نماد زندگی می‌باشد، هم‌رنگ است.» (واردی، ١٨٠: ١٣٨٦) رنگ سرخ به معنای تمایل و رغبت و نمودار شدّت میل به زندگی است. رنگ سرخ «برانگیختن» و در جست‌وجوی پیروزی بودن و تمام اشکال حیاتی را شامل می‌شود. (لوچر، ١٣٧٣: ٨٣) ازنظر روان‌شناسان، قرمز، رنگی پویا و زنده است. این رنگ زندگی نوین و شروعی تازه را با خود به ارمغان می‌آورد. پشتکار، قدرت، استقامت و نیروی جسمانی از ویژگی‌های خاص این رنگ محسوب می‌شود. (سان، ١٣٧٨: ٦٠) «سرخ به چشم مولوی بهترین رنگ‌ها می‌باشد. او حتی به این حدیث منسوب به پیامبر اشاره می‌کند که: خداوند را ندیدم مگر به لباس قرمز؛ زیرا قرمز رنگ درخشش و شادی معشوق می‌باشد که با خورشید و با عشق پیوند دارد.» (شیمل، ١٣٦٧: ١٠٣) مولانا حتی سرخیِ روی شفق را نیز از عشق می‌داند:

چرا روی شفق سرخ است هر شام به خونابه جگر از شیوه تو

(مولانا،١٣٦٣: ج٦/ ب٢٣١٨٠)

و در ابیاتی دیگر، می‌گوید:

هر گل سرخی که هست از مدد خون ماست هر گل زردی که رُست رُسته ز صفرای ماست

(همان: ج١/ب٤٨٧٧)

برو، برو که نفورم ز عشق عارآمیز برو، برو، گل سرخی ولیک خارآمیز

(همان: ج٣/ب١٢٨٠٨)

اندک اندک روی سرخش زرد شد مرگ و جسک نو فتاد اندر سرش

(همان/ب١٣٢٨٤)

باغ و جنانش، آب روانش سرخی سیبش، سبزی بیدش

(همان/ ب١٣٥٢٤)

مـــی‌خرامم من به بـاغ از بـاغ با روحانیان　　چـــون گـــل سرخ لطیف و تازه چون نیلوفرم
(همان/ب١٦٦٥٦)

رنگ‌ها و مزّه‌ها در شعر و ادب، باعث عینیت‌گرایی می‌شوند؛ چراکه ارتباط مستقیم با تجارب حسّی شاعر دارند. با توجّه به جهان‌بینی مولانا که از عشق حق مایه می‌گیرد و عرفان او که عرفان سکر و سرور و بسط است، طعم موردعلاقه مولانا که در غزلیّات از بیش‌ترین بسامد نسبت به سایر طعم‌ها برخوردار است، طعم « شیرین» است و تمام واژه‌هایی که دلالت بر این طعم دارند؛ مانند: شکر، قند، نبات، حلوا، عسل، شربت؛ چراکه مفهوم شادی و شیرینی دو مفهوم درهم تنیده هستند؛ چنان‌که هر چیز شادی‌بخش برای انسان شیرین است و هر چیز شیرینی نیز شادی‌بخش است؛ اگرچه در اندیشه مولوی و ازنظرگاه او همه چیز حتی مرگ شیرین است؛ البته مرگی که در راه عشق باشد:

چـون جان تو می‌ستانی چون شکّر است مردن　　بـــا تو ز جـــان شیرین، شیرین ترست مـردن
(همان: ج٤/ ب٢١٤٧٢)

مولانا در غزلیّات هرجا قصد توصیف عشق و معشوق را دارد، از واژه «شیرین» و مشتقات آن بهره می‌برد. چنان‌که در غزلی می‌گوید: با وجود معشوق حتی تلخی نیز تبدیل به شیرینی می‌شود:

تلخ از تو شیرین می‌شود، کفر از تو چون دین می‌شود　　خار از تو نسرین می‌شود، چیزی بـده درویش را
(همان: ج١/ب١٧٠)

و اعتقاد دارد که غم عشق، بر خلاف سایر غم‌های بشری، چون شکر، شیرین است:

تلـخ بود غم بشر، وین غم عشـق چون شکـر　　این غـــم عشق را دگر، بیش به چشـم غم مبین
چون غم عشق ز اندرون یک‌نفسی رود برون　　خانـــه چو گور می‌شود، خانگیان همـــه حزین
(همان: ج٤/ب١٩٣٦٦-١٩٣٦٧)

شاعر از طعم «ترش» همانند طعم «تلخ» بیزار است و از آن دوری می‌جوید:

ای شکـران، ای شکـران، کان شکـر دارم ازو　　پنـــد پذیرنـــده نیم، شور و شرر دارم ازو
خانه شادی است دلم، غصّه ندارم، چه کنم؟!　　هر چـــه به عالم ترشـــی، دورم و بیزارم ازو
(همان: ج٥/٢١٤٦)

نتیجه‌گیری

با بررسی غزلیّات مولانا، به این نتیجه می‌رسیم که تصویرپردازی در غزلیّات، حاصل نگاه خاص مولانا بوده و ره‌آورد اصلی شعر او، عینیت‌گرایی از طریق صور خیال و هنرهای زبانی بوده است و همین مو ضوع، سبب آمده که شعر مولانا در تمامی زمان‌ها، تازگی و جذابیّت خود را دا شته با شد. از میان سه هزار و دویست و سی غزل که مجموع غزل‌های دیوان شمس را تشکیل می‌دهند، اعظم تصویرها رو شن و منطقی می‌با شند و درک و دریافت معنای آن‌ها برای مخاطب کار د شواری نیست؛ به تعبیر دیگر

تصویرها به لحاظ زیبایی شناسی غنی هستند؛ و همچنین مفاهیمی عینی و واقعی و قابل‌درک دارند. در برخی از غزل‌ها وقایعی تصویرساز از گذشته وجود دارد که با نگاشت دو فضای درونداد از گذشته و حال در فضای ذهنی مولوی به تلفیق مفهومی و ایجاد معنای جدید منجر شده‌اند. به‌ویژه شباهت تصویری میان یوسف و شمس و داستان‌های مرتبط با یعقوب و یوسف از باب فراق و هجران که به نظر می‌رسد ناگزیر ذهن وی را به سمت فراق از شمس و یادکرد او برده و یا پیامبرانی چون سلیمان و مسیح و ابراهیم.... این تداعی‌های تصویری گاه با قرینه و گاه بی‌قرینه است و همین تداعی‌ها از موضوعات تاریخی باعث عینیت بیشتر اشعار شده است. بخشی از تصویرسازی‌های مولوی که در مسیر عینیت بخشی به اشعار می‌باشند، ترکیبی از قلمروهای حسی- انتزاعی هستند. نگاشت دو فضای ذهنی بر یکدیگر که یکی حامل معنایی است، در حوزه محسوسات می‌گنجد و دیگری از حوزه مفاهیم انتزاعی مایه می-گیرد، زمینه تلفیق مفهومی برای مخاطب و نیز کشف معنای جدید را فراهم کرده که آن معنای جهت قابل‌فهم برای مخاطب است. مولانا از صنایع ادبی، از ویژگی‌های انسانی و از مضامین عرفانی در مسیر عینیت‌بخشی به اشعار استفاده فراوان کرده که می‌توان گفت با این‌که نظریه‌ای به نام عینیت در زمان او مطرح نبود؛ او به‌خوبی می‌دانست چگونه عرفان را برای هرگونه مخاطبی عالم و عامی، قابل‌درک و فهم نماید.

به‌طورکلی مولانا در بهره‌مندی از صور خیال، همچون تشبیه و حس‌آمیزی و تشخیص و نماد، چندان هنرمندی دارد که می‌توان گفت هرکدام از آن‌ها تازگی خاص خود را دارد و این موضوع که مولانا برای بیان افکار و اندیشه‌ها و حقیقت‌های زندگی از این صور خیال بهره گرفته، نشان‌دهنده ذهن خلّاق و تفکّر به‌روز اوست. مولانا در مسیر عینیّت‌گرایی شعر خود، از حس‌آمیزی و جان‌بخشی به‌تمامی موجودات استفاده کرده؛ اما تنها به این صور قانع نبوده، بلکه از طریق بهره‌مندی از زبان و واژگان مناسب این عینیّت و عینیّت‌گرایی را آشکارتر کرده است. استفاده از عناصر طبیعت و یا رنگ‌ها و مزّه‌ها، درواقع نشان می‌دهد که شاعر کاملاً با مردم و در کنار مردم بوده و تمامی موضوعات مربوط به جامعه و مردم جامعه را با تلفیق ادیبانه به تصویر کشیده است و همین است که شعر او برای عام و خاص، قابل‌فهم و خوانش است.

بنابراین پیشنهاد می‌شود که با توجه به موضوع مطرح شده، عینیت‌گرایی در مباحث تاریخی مولانا به صورت کاملاً جداگانه بحث شود؛ چراکه می‌توان از این طریق اشراف مولانا با تاریخ را هم شناخت و آن‌ها را جداگانه مورد تحلیل قرار داد. همچنین پیشنهاد می‌شود محققین در آینده؛ عینیت از طریق صنایع ادبی و یا عینیت از طریق عواطف شعری یا تنها بحث زبان و واژگان را بررسی کنند.

منابع

- الف) کتاب‌ها
- آقاحسینی، حسین، محمدابراهیمی، آسیه. (۱۳۹۷). جایگاه تصـــویر در شـــعر غنائی (با نگاهی به منظومه‌های عاشقانه). شعر پژوهی (بوستان ادب).
- اقبال، افضـل. (۱۳۷۵)، زندگی و آثار مولانا جلال‌الدین رومی، ترجمه حسـن افشـار، چ اول، تهران: نشر مرکز. پرین، لارنس. (۱۳۸۳)، درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، تهران: سخن.
- تدین، عطاالله. (۱۳۸۵)، مولانا و طوفان مولانا، چ سوم، تهران: نشر تهران.
- حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۸٦)، بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیّات مولانا، چ دوم، تهران: سمت.
- دیچز، دیوید. (۱۳۸۸). شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی، تهران: وزیری.
- رهاب محمدناصر. (۱٤۰۱)، شعر هنر زبانی زیبا. تهران: آمو.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چ هفتم، تهران: انتشارات علمی.
- سان، هوارد و دورتی. (۱۳۷۸)، زندگی با رنگ، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی حکایت.
- سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۰). نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس. تهران: پالیزان.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳٤۹). صور خیال در شعر پارسی، تهران: آگه
- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۷)، ادوار شعر فارسی، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی شعر، چ چهارم، تهران: میترا.
- شیمل، آن ماری. (۱۳٦۷)، شکوه مولانا، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- فرای، نورتروپ. (۱۳٦۳)، تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳)، درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۱)، مجموعه مقالات و اشـعار اسـتاد بدیع‌الزمان فروزانفر، با مقدمه دکتر زرین‌کوب و به کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.
- لوچر، ماکس. (۱۳۷۳)، روان‌شناسی و رنگ‌ها، ترجمه منیرو روانی‌پور، تهران: آفرینش.
- مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳٦۳)، کلیات مولانا یا دیوان کبیر، تصـحیحات و حواشـی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۷٤)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). فلسفه تاریخ، تهران: طرح نو.
- ب) مقالات
- بیرانوند، نسرین، آریان، حسین. (۱۳۹۵)، صور خیال در اشعار قیصر امین‌پور. زیبایی‌شناسی ادبی، ۷ (۲۷), ۱۳۹-۱٦٦.
- حسـن‌لی، کاووس و احمدیان، لیلا. (۱۳۸٦)، «کارکرد رنگ در شـاهنامه فردوسـی»، فصـل‌نامه ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شماره ۲، صص ۱٤۳-۱۸۸.
- نوروزی، یعقوب. (۱۳۹٤). نگاهی به منابع الهام شاملو در تصویرپردازی. مطالعات زبانی و بلاغی، ٦ (۱۱)، ۱٤۳-۱٦٤.
- واردی، زرین تاج و مختارنامه، آزاده. (۱۳۸٦)، «بررسـی رنگ در حکایت‌های هفت‌پیکر نظامی»، فصل‌نامه ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شماره۲، صص ۱٦۷-۱۸۹.