

بررسی پیوند عاطفه و تصویر در غزلیات شمس

دکتر زیبا قلاوندی^۱، دکتر محسن نورپیشه قدیمی^۲

^۱استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون (نویسنده مسئول)
^۲گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدشهر، ایران

چکیده

تصویر به عنوان بخشی از پیام، واسطه عاطفی گوینده و مخاطب است. بررسی اجزای سازنده تصویر و تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد، می‌تواند ما را از میزان هیجان و عاطفه شاعر آگاه کند؛ تنوع و پویایی تصویر، موجب ماندگاری آن در ذهن مخاطب و در نتیجه انتقال بیشتر عاطفه می‌گردد. در این مقاله ابتدا به نقد و بررسی نظریه‌های مرتبط با عاطفه و تصویر و تأثیر متقابل آن‌ها بر یکدیگر و بر مخاطب، پرداخته شده است. سپس انواع تصاویر زبانی، حرکتی و صوتی، تصاویر متحرک و استحال در محور عمودی خیال، هم‌ذات‌پنداری از طریق تصویر و همچنین اجزای تشکیل دهنده تصویر؛ مانند افعال، تصویرواژه‌ها و پیوند آن‌ها با عاطفه و هیجان مولوی در غزلیات شمس بررسی شده است. مولوی بر خلاف نظریه‌هایی که ایماژ زبانی را نازل می‌داند و تصاویر حسی را سطحی، توانسته است با این نوع تصاویر هم عمق عاطفه و هیجان خود را به نمایش بگذارد و هم به اعماق جان مخاطب راه یابد.

کلیدواژه‌ها: عاطفه، تصویرگری، غزلیات شمس، مولوی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۷

E-mail: ziba.ghalavandi@gmail.com

ارجاع به این مقاله: قلاوندی، زیبا، نورپیشه قدیمی، محسن. (۱۳۹۸). بررسی پیوند عاطفه و تصویر در غزلیات شمس. *زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)* 72(240), 215-239. doi: 10.22034/perlit.2020.10292

۱- مقدمه و بیان مسئله

بدون تردید یکی از عناصر مهم و بنیادی شعر، عنصر احساس و عاطفه است که شکل‌گیری شعر را منوط به پیوستگی آن با تخیل در زبانی آهنگین دانسته‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۶)؛ اما کمترین تحقیقات در ادبیات فارسی به عنصر عاطفه در شعر اختصاص یافته است؛ در حالی که در خصوص عناصر دیگر شعر، مانند صورخیال و موسیقی شعر (یعنی تخیل و آهنگ) کتاب‌های بسیاری نوشته شده است. شاید یکی از دلایل آن، دشواری تعریف جامعی از عاطفه باشد؛ به گونه‌ای که بتوان آن را مانند عناصر دیگر شعر در زبان یافت و به خواننده نشان داد؛ برای مثال در تعریف عاطفه گفته‌اند: «لفظ عاطفه در عرف و اصطلاح معادل آن رویدادهای ذهنی است که همراه با نمودهایی از هیجان غیر ارادی از قبیل گریستن، فریاد زدن، سرخ شدن، لرزیدن و غیره است. اما این لفظ در استعمال اغلب منتقدان، معنایی توسعی به خود گرفته است [...] این واژه در نظر آنان معادل همه گونه جریانات ذهنی است که ارزش توجه را تقریباً قطع نظر از ماهیتشان داشته باشند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۸۵). بسیار دشوار می‌نماید که با چنین تعریفی از عاطفه بتوان آن را در شعر به نمایش گذاشت. در تعریفی که تولستوی از عاطفه ارائه می‌دهد، شاید کمی کار آسان‌تر گردد: «فعالیت هنر، بر بنیاد این احساس آدمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه نماید [...] هنر آن‌گاه آغاز می‌گردد که انسانی، با قصد انتقال احساسی که خود تجربه کرده است، آن احساس را در خویش برانگیزد و به یاری علائم معروف و شناخته شده ظاهری، بیانش کند.» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۵۵-۵۶) تولستوی در این تعریف، به دیدن و شنیدن و بیان آن با علائم معروف و شناخته شده ظاهری، اشاره می‌کند؛ بنابراین راهی برای یافتن آن در تصاویر وجود دارد. شفیع کدکنی در صور خیال تعریفی از عاطفه ارائه می‌دهد: «منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۴). از این تعریف نیز می‌توان حالت‌هایی را در زبان یا تصویرهای شعر جستجو کرد و نشان داد.

در مورد تأثیر عواطف بر تصویر هم نظریه‌هایی وجود دارد. «مک آلیش بر آن است که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال‌ها (=ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آن‌ها (در ترکیب و حاصل) آن‌هاست و کروچه نیز بر آن است که شهود از آن جهت شهود

است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند از این روی ایماژهای روزنامگی (ژورنالیستی) را مثال می‌آورند که ایماژ هست ولی شور و عاطفه ندارد [...] خیال‌ها، یعنی تجربه‌های حسی، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی است...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۷)

بنابر این باید از طریق این واسطه محسوس (خیال‌ها و تصاویر) به میزان هیجان و عاطفه شاعر پی برد. در اینجا، پرسشی که ممکن است در ذهن خوانندگان این پژوهش پیش آید این است که ارتباط عاطفه با شاعر، خواننده و پیام چه گونه است؟ کدام متغیر علت است و کدام معلول؟ در پاسخ چنین گفته‌اند که عاطفه، شاعر را به سرودن شعر برمی‌انگیزد و شعر، عاطفه را در مخاطب برمی‌انگیزد؛ به زبان دیگر: شعر، انگیزنده عاطفه، در ارتباط با شاعر است و انگیزنده عاطفه در ارتباط با مخاطب. هر عاطفه‌ای، معنا و پیامی را برمی‌انگیزد؛ همان‌گونه که هر معنا و پیامی می‌تواند عاطفه‌ای را برانگیزد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۹) صاحب چهارمقاله نیز به نقش و تأثیر وهم و خیال در شعر، جهت برانگیختن عواطف و هیجان‌ها در مخاطب اشاره دارد؛ آنجا که می‌گوید: «و به ایهام قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام طباع را انقباضی و انبساطی بود.» (نظامی عروضی، بی تا: ۴۲)

حال اگر تصویر را -به عنوان بخشی از پیام- پل یا واسطه بین خود و شاعر بدانیم که از طریق آن می‌توان به میزان عواطف و هیجان شاعر پی برد، ضروری می‌نماید که شناخت کاملی از آن داشته باشیم. آبرامز سه معنا یا کاربرد برای تصویرگری در نظر می‌گیرد: ۱- «تصویرگری» (به معنی گروهی از ایماژها) برای اشاره به تمامی اشیا (ابژه‌ها) و ویژگی‌های ادراک حسی به کار برده می‌شود که در شعر یا دیگر آثار ادبی به آن‌ها ارجاع داده شده چه با توصیف لغوی مثل تلمیح و چه با حامل‌های (ارجاعات درجه دوم) آن، که تشبیهات یا استعاره‌ها باشد [...] تصویرگری در این کاربرد نه تنها شامل ویژگی‌های بصری بلکه ویژگی‌های شنیداری، لامسه، وابسته به دما (گرمی و سردی)، بویایی، چشایی و جنبشی نیز می‌شود. ۲- تصویرگری در معنایی محدودتر تنها به توصیفات دیداری اشیا و صحنه‌ها دلالت دارد خصوصاً اگر این توصیف، واضح و همراه با جزئیات باشد. ۳- در کاربرد جدید، تصویرگری به زبان استعاری به ویژه حامل‌های استعارات و تشبیهات اشاره داشته است.» (Abrams, 1999: 121)

کادن، بین سه نوع تصویر تمایز قائل می‌شود: ۱- تصاویر واقعی (literal image) یعنی تصاویری که بدون استفاده از زبان مجازی ساخته می‌شود. ۲- تصاویر ادراکی (perceptual

image) که حاصل زبان مجازی مانند استعاره است؛ مثلاً هنگامی که شاعر می‌گوید: پرچین‌ها به آهستگی رژه می‌روند، به دلیل استفاده از استعاره در فعل، تصویری ادراکی محسوب می‌شود. ۳- تصاویر مفهومی (conceptual) مانند عبارت «قلعه خدا» که عبارتی مفهومی است؛ یعنی نمی‌توان آن را مجسم کرد؛ اما می‌توان مفهوم و ایده‌ای از آن داشت. (Cuddon, 2013:354) سپس می‌افزاید: «بسیاری از ایماژها (اما مسلماً نه همه آنها) با زبان مجازی مثلاً در استعاره، تشبیه، مجازها و صدا-واژه به کار می‌روند. یک ایماژ ممکن است مرتبط با بینایی، بویایی، لامسه، شنیداری، چشایی، مجرد (که در این صورت مرتبط به آنچه قوه ادراک می‌داند) و جنبشی (مرتبط با حس حرکت و تلاش بدنی) باشد.» (همانجا)

فتوحی در بلاغت تصویر با ارجاع به دیگر فرهنگ‌نامه‌های ادبی و شعری، ایماژ را به دو نوع تصویر زبانی (verbal image) و تصویر مجازی (figurative image) تقسیم کرده است. (فتوحی، ۱۳۹۳: ۴۶)

فتوحی به سطحی و عمقی بودن تصاویر اشاره دارد و تصاویر حسی را سطحی می‌داند: «عادی‌ترین و ساده‌ترین صورت خیالی تشبیه است، بویژه تشبیه یک شیء حسی به یک شیء حسی دیگر که در پایین‌ترین سطح ادراک حسی قرار دارد [...] معرفت حسی از آنجا که با سطح خارجی اشیا و عرضیات محسوس پدیده‌ها مرتبط است، در سطح می‌ماند و در ذاتیات اشیا نفوذ نمی‌کند، از این رو عمق ندارد. در این شیوه شناخت، جهان و اشیا همان‌گونه که هستند در ذهن بازتاب می‌یابند و دستخوش تصرف خیال شاعر نمی‌شوند.» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۶۳)

ایشان مثال‌هایی را که برای تصاویر سطحی می‌آورد، این ابیات است:

آن پسته سرگشاده را بین	آورده به دست بر دو صد ناز
چونانک دهان ماهی خرد	آن‌گه که کند ز تشنگی ناز
(بزرجمهر قاینی)	
شاخ بید سبز گشته روز باد	چون یکی مست نوان سرنگون
لاله برگ لعل بنگر بامداد	چون سر شمشیر آلوده به خون
(عمّاره مروزی)	

و می‌گوید که چنین تصویرهایی از سطح ادراک حسی فراتر نمی‌رود. (همانجا)

حقیقت آن است که مشکل این نوع تصاویر حسّی بودن آن نیست؛ این ابیات حتّی دستخوش تصرّف خیال شاعر هم شده است؛ بلکه مشکل در این است که عواطف انسانی و «من شاعر» در این تصاویر حضور ندارد؛ و گرنه حسّی بودن تصاویر دلیل سطحی بودن آن نیست؛ به این ابیات بنگرید:

منم کمانچه ندّاف شمس تبریزی فتاده آتش او در دکان این ندّاف
(کلیات شمس: ۱۳۰۶)

در زلف چون کمندش ای دل میچ کازجا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت
(حافظ: ۵۷)

بند کمرت گشتم ای شهره قبای من تا بسته به گرد تو همچون کمرست این دل
(کلیات شمس: ۱۳۴۱)

گلبن است آن یا تن نازک نهادش یا حریر آهن است آن یا دل نامهر بانس یا حجر؟
(سعدی: ۲۹۳)

لب بر لبی چو چشم خروس ابلهی بود برداشتن به گفته بیهوده خروس
(سعدی: ۳۱۸)

صفت رخام دارد، تن نرم ناز نینت دل سخت نیز با او، نه کم از رخام داری
(سعدی: ۵۶۸)

چو ماهیم که بیفکنند موج بیرونش به غیر آب نباشد پناه و دلخواهم
(کلیات شمس: ۱۷۲۸)

تمام این تصاویر حسّی است؛ اما چون با عواطف انسانی پیوند خورده است، تصاویری عمیق محسوب می‌شود. شاید بهترین نقدی که بتوان بر آن دسته اشعار کرد، همان نقدی باشد که بر سمبولیست‌ها شد: «مهمترین ارزشی که شعر را جاودانه می‌کند علاوه بر ساخت زیبا، ژرفای انسانی آن است. وقتی از سمبولیست‌ها پرسیدند: «در هنر شما جای انسان‌ها و زمین کجاست؟» آنان نتوانستند پاسخ قانع کننده‌ای بدهند.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۳۵)

فتوحی، ایمازهای زبانی به کار رفته در ادبیات واقع‌گرا را هم تصاویری «نازل» و موجد «حسّی آنی و گذرا» می‌داند. (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۳: ۴۸-۴۹)؛ در این صورت باید بخش اعظمی از ادبیات داستانی و سینما را که با همین تصاویر واقعی ساخته شده است، نازل بدانیم؛ درحالی که چنین نیست.

زنجیره اتفاقاتی که از رهگذر این تصاویر حاصل می‌آید، سازنده کنش داستانی، شخصیت‌پردازی، بی‌رنگ، درونمایه، زاویه دید و... است و چگونگی روایت این تصاویر مهم است.

شاید همه ما این تجربه را در خواندن شعر داشته باشیم که بعضی از تصاویر چنان در ذهن ما جا خوش می‌کند که روزها و ماه‌ها بلکه گاه در تمام طول زندگی آن را به خاطر می‌آوریم؛ اما تصویرهایی هم هست که هنوز شعر را به پایان نبرده، فراموش می‌کنیم. راز ماندگاری یا ناپایداری تصویر در چیست؟ قطعاً پاسخ به چنین پرسش روان‌شناسانه‌ای که به سازوکار مغز و روان انسان بازمی‌گردد، ساده نخواهد بود و احتمالاً پدیده‌ای است که عوامل متعددی در پیدایش آن نقش دارد؛ اما آنچه به هنر و ادبیات مربوط می‌شود، یکی بحث «تزام تصویر» است که اوج آن را در سبک هندی می‌بینیم. «از دیرباز تزام خیال و انبوهی استعارات و ترکیب‌های تشبیهی بیش از اندازه را یکی از عیوب سبک هندی شمرده‌اند. به زبان سینمایی بخشی از این عیب فی‌الواقع نمایانگر نوعی میزانسن نادرست است. میزانسنی که در آن آدم‌ها و اشیاء، همدیگر را پوشانده‌اند و هر تصویر، مصرا‌نه در کار خنثی کردن انرژی تصویری تصاویر همجوار خود است.» (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۱۸)

مورد دیگر نوع عاطفه‌ای است که تصویر بازتاب‌دهنده آن است. تصاویر ماندگار و زنده، تصاویری است که در خدمت عواطف بشری و انسانی باشد؛ چرا که «من‌های بشری و انسانی از مرز و مکان محدود، فراتر می‌روند[...]. باید این عنصر بر دیگر عناصر فرمانروا باشد، یعنی آن‌ها در خدمت این عنصر باشند نه این که عاطفه در خدمت آن‌ها؛ چرا که شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات. آنجا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و سریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعر بی‌عاطفه، شعری است مرده [...]» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۸-۸۹)

مورد سوم، بحث حرکت و ایستایی تصاویر است. تصاویر متحرک و پویا بیشتر در ذهن انسان نقش می‌بندد تا تصاویر بی‌جان و ساکن. در پاسخ به این پرسش که چه عواملی می‌تواند در حرکت یا ایستایی تصاویر مؤثر باشد؟ گفته‌اند:

۱- میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاص شعری.

۲- نوع صور خیال. مثلاً تشبیه، حرکت و جنبش بیشتری از استعاره دارد.

۳- نوع افعال به کار رفته در کلام؛ مثلاً افعال حرکتی که بر عملی دلالت می‌کند، مانند صغیر زدن، شعر خواندن، آهنگ زدن، برنشستن، کوفتن و... بیش از افعال ربطی، مانند «است» و «شد» و... ایجاد حرکت می‌کند.

۴- دگرگونی و تنوعی که از بسامد رنگ‌ها حاصل می‌شود.

۵- استفاده از تصاویر طبیعت جاندار و زنده به جای تصویری از طبیعت بی‌جان و مرده. (شفیعی

کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۰-۲۶۶)

بنابراین هرچه تصویر-واسطه عاطفی بین گوینده و مخاطب- تأثیرگذارتر باشد، از سویی انتقال عاطفه به مخاطب بیشتر است و از سویی نشان‌دهنده عاطفه و هیجان شدیدتر گوینده است. از این رو می‌توان نقش افعال و دیگر موارد نهفته در تصاویر را از نظر شدت اثرگذاری بررسی کرد و به نتایجی دست یافت.

پیشینه تحقیق:

در مبحث پیوند بین عاطفه و تصویر در غزلیات شمس، تحقیق مستقلی انجام نشده است؛ اما در پژوهش‌های دیگر به این موضوع اشاراتی شده است که برخی از آن‌ها عبارتند از:

کتاب‌ها:

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۸). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن. نویسنده، بخشی از کتاب را به عاطفه و اندیشه مولانا اختصاص داده است با عنوان «در قلمرو عاطفه و اندیشه‌ها» که زیرساخت بنیادی اندیشه‌ها و عواطف مولانا را تحت عناوینی مانند هستی و نیستی، حرکت و پویایی وجود، بی‌کرانگی هستی، تضاد در درون هستی، آغاز و انجام هستی و... شرح داده است؛ اما همبستگی تصاویر با این عواطف و اندیشه‌ها بررسی نشده است. البته در بخش دیگری به رابطه بین جمله‌های ندایی با عاطفه اشاره شده است. (ر. ک. همانجا: ۶۹)

فاطمی، سید حسین. (۱۳۹۵). *تصویرگری در غزلیات شمس*. ویرایش دوم. تهران: امیرکبیر. موضوع اصلی کتاب، تصویرگری در غزلیات شمس است؛ نه پیوندی که بین تصاویر و عواطف وجود دارد؛ اما در بخشی از کتاب به تصویر عواطف اشاره شده است؛ با این توضیح که تنها به این مورد بسنده شده که مثلاً امید، تسلیم و توکل یا حرص و قناعت و... به چه چیزی تشبیه شده‌اند. (ر. ک. همانجا: ۲۶۶)

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). *در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی)*. تهران: سخن. نویسنده در بخش اسباب و صور ابهام در غزل‌های مولوی، به معنی و عاطفه و تأثیر عاطفه بر زبان، شیوه بیان و موسیقی شعر در غزل مولوی پرداخته است؛ برای مثال، عوض شدن

مخاطب و متکلم بی هیچ مقدمه و قرینه را حاصل شدت هیجان عاطفی می‌داند. (ر. ک. همانجا: ۱۹۴).

خلیلی جهانبغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»*. تهران: سخن. در این کتاب، که بر اساس نظریه‌های صورتگرایی نگاشته شده، توازن موسیقایی شعر مولانا، انواع فراهنجاری‌ها از قبیل: فراهنجاری معنایی (شامل تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه، حس آمیزی، رمز و...)، فراهنجاری واژگانی، فراهنجاری دستوری و... مورد مطالعه، بحث و بررسی قرار گرفته است و نویسنده به ارتباط بین اصوات و عواطف اشاره کرده است. (ر. ک. همانجا: ۵۶)

حسین پور چافی، علی. (۱۳۸۶). *بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس*. تهران: سمت.

نویسنده، در این کتاب به سبک شخصی مولانا در سه سطح فکری، زبانی و ادبی در غزلیات دیوان شمس پرداخته است. اشکالی که در این نوع تقسیم‌بندیها به وجود آمده، جدا دیدن هر کدام از این سطوح از سطوح دیگر است؛ برای مثال هنگامی که سطح فکری مورد بررسی قرار می‌گیرد ارتباط این اندیشه‌ها با زبان و ادبیت اثر آشکار نمی‌شود و تنها شواهدی مثلاً برای اندیشه‌های وحدت وجودی و... مولوی از شعر وی ارائه می‌گردد. باین‌حال در قسمتهایی مانند بحث جاندارانگاری یا تشخیص نویسنده کوشیده است که آن را با اندیشه و احساس مولوی پیوند زند. (ر. ک. همانجا: ۱۷۲)

مقالات:

«بررسی وجه شبه در کلیات شمس»، دکتر تقی پورنامداریان و امیرحسین ماحوزی، (تابستان ۱۳۸۷) *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دوره ۵۹ شماره ۱۸۶، صص ۴۱ تا ۶۴. این مقاله به بررسی ارتباط میان وجه شبه با دو رکن تشبیه، بر اساس تقسیم بندی گوئلی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که «تشخیص‌ها در اکثر موارد به واسطه بخشیده شدن احساس و عاطفه انسانی ایجاد می‌شود تا بخشیدن اندام و فعل انسانی». (همانجا: ۵۴).

«بررسی وجوه زیباشناسی غزلیات شمس»، دکتر زرین واردی، *نجمه دانایان، نشریه ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، شماره ۲۸ (پیاپی ۲۵) زمستان ۸۹، صص ۳۶۱-۳۸۲. در این مقاله به زیبایی معنوی و زیبایی ظاهری بر اساس نظریه‌های اسلامی و

غربی پرداخته شده است. در بخش زیبایی معنوی، والایی یا عظمت‌گرایی جزو زیبایی معنوی محسوب گردیده است.

«آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس»، دکتر محمدحسین محمدی، ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱، صص ۲۲۱-۲۱۱. نویسنده در ابتدا، اصطلاحات آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی و هنجار‌گریزی را از دیدگاه نظریه‌پردازان تعریف کرده است و سپس به انواع هنجار‌گریزی در غزلیات شمس پرداخته است.

«قاعده‌افزایی در غزلیات شمس»، فاطمه مدرسی و امید یاسینی (۱۳۸۷)، تاریخ ادبیات فارسی (شماره ۵۹/۳). صص ۱۴۳-۱۱۹. نویسندگان ابتدا تعاریفی از قاعده‌افزایی بر اساس نظریه فرمالیسم روسی ارائه کرده‌اند و با نظر ایماژیست‌هایی مانند «الیوت» پیوند زده‌اند؛ سپس به توازن‌های گوناگون غزلیات مولوی پرداخته‌اند. از نکته‌های قابل توجه در این مقاله، اشاره به قافیه‌های صوتی و تصویری است.

«گفتار بی‌صدا تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس»، مینا بهنام و همکاران، فنون ادبی (علمی-پژوهشی) دانشگاه اصفهان، سال ششم، شماره ۲، (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۴۸-۳۳. در این مقاله نشانه‌های غیرکلامی؛ مانند نشانه‌های دیداری، آوایی و علائم مربوط به فاصله بدنی، در غزلیات شمس مورد تجزیه و تحلیل آماری قرار گرفته است و بسامد آنها با نمودار مشخص شده است.

لازم به ذکر است که در تحقیقات فوق، به دیگرگونه‌های تصویرگری مانند استحال (تبدیل عناصر شعر به یکدیگر در محور عمودی خیال) و ایماژهای زبانی و رابطه آن با هیجان پرداخته‌اند. همچنین رابطه بین هم‌ذات‌پنداری در تلمیحات با نوع عاطفه را به نتیجه‌ای مشخص نرسانده‌اند که ما در این مقاله، مباحث فوق را بررسی کرده‌ایم.

۲- عاطفه و تصویر در غزل‌های مولوی

۲-۱- هیجان و عاطفه در ایماژهای حرکتی

هیجان ناشی از ایماژهای حرکتی، در دو بخش قابل بررسی است؛ یکی در سطح ابیات و دیگر در سطح کلیت شعر. هرچند به عقیده برخی از منتقدان، با وارد شدن عرفان در شعر فارسی، محور عمودی خیال شاعران (نسبت به دوره قبل) تقویت شده و در عوض محور افقی خیال تضعیف شده

است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۸۶)؛ اما عناصر تشکیل دهندهٔ ابیات، مانند افعال حرکتی و جمله‌های کوتاه در غزل‌های مولوی قابل توجه و بررسی است.

۲-۱-۱- افعال حرکتی و جملات کوتاه

روان‌شناسان معتقدند که «هیجان» با «عمل» و «حرکت» همراه است؛ حتی ریشه‌یابی این واژه نیز مؤید همین نکته است: «تمام هیجان‌ها در اصل تکانه‌هایی برای عمل کردن هستند [...] ریشهٔ اصلی لغت «emotion» فعل لاتین «motere» به معنای حرکت کردن است که اضافه شدن پیشوند «e» به آن که معنای ضمنی «دور شدن» را به آن می‌بخشد، نشان می‌دهد که در هر هیجان، گرایشی به عمل کردن نهفته است.» (گلمن، ۱۳۸۷: ۲۹)

بدیهی است که بروز این هیجان در شعر، در قالب کلمات است. با آن که سرودن شعر، به خودی خود نیز عمل محسوب می‌شود؛ اما انتخاب واژه‌ها و ترکیب آن‌ها می‌تواند ما را به اندازه و حجم این هیجان راهنمایی کند. شاعر در حالت عاطفی و هیجانی از واژه‌هایی استفاده می‌کند که به حرکت و عمل دلالت می‌کند؛ برای مثال عمل و فعل شکستن:

از آنجا که مولوی، تن و عقل را زندان روح و روان می‌داند، هیجان زیادی برای شکستن این زندان دارد:

در شش‌دره‌ای فتاد عاشق	بشکن در حبس شش‌دری را
(کلیات: ۱۲۹)	
چون مرغ در قفسم بهر شمس تبریزی	ز دشمنی قفسم بشکنید و بدرانید
(کلیات: ۹۲۶)	
عقل، بند رهروان و عاشقان است ای پسر	بند بشکن ره عیان اندر عیان است ای پسر
(کلیات ۱۰۸۲)	

یا غزلی با مطلع:

وقت آن آمد که من سوگندها را بشکنم	بندها را بردرانم پندها را بشکنم
(کلیات: ۱۵۹۱)	

مثال دیگر، انبوه فعل‌ها در وجه امری در یک مصراع است که دلالت بر شکستن و دریدن و...

می‌کند:

دو صد دهان و جهان از برای عزّلت بسوز و پاره کن و بردران و برهم زن
(کلیات: ۲۰۸۳)

مثال‌های فراوانی در کلیات شمس می‌توان یافت که این میل مولوی را به شکستن نشان می‌دهد؛
تشبیه جسم به کوزه و سبو و آینه و پرده و... و میل او به شکستن و دریدن آن:

مرا گفستی بدر پرده دریدم مرا گفستی قدح بشکن شکستم
(کلیات: ۱۴۹۶)

چون چشمه بجوش از دل سنگ بشکن تو سبوی جسم و جان را
(کلیات: ۱۲۴)

مثال‌های دیگر در غزل‌های: ۱۱۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۳۹۱، ۶۰۰، ۷۷۸، ۱۰۶۶، ۱۵۹۰، ۱۶۰۵

مولوی در غزل‌های خود از فعل امر «خیز» و «برخیز» جهت ترغیب و تشویق مخاطب به حرکت و عمل، بسیار سود جسته است؛ برای نمونه، او در غزل زیر با تکرار این فعل همراه با دیگر عوامل؛ مانند استفاده از واژه‌های عظیمی چون رستخیز، شاه و... موسیقی تند غزل، منادا قرار دادن، بیان احساساتی مانند تشنگی، تیغ‌زدن و خون ریختن و... فضایی کاملاً عاطفی و هیجانی خلق کرده است:

ساقی روحانیان! روح شدم، خیز خیز	تا که ببینند خلق دبدبه رستخیز
دوش مرا شاه خواند، بر سر من حکم راند	در تن من خون نماند، خون دل رز بریز!
با دل و جان یاغیم، بی دل و جان می‌زیم	باطن من صید شاه، ظاهر من در گریز
کشته شدم هر دمی پیش تو جرجیس‌وار	سر بنهادن ز من، وز تو زدن تیغ تیز
تشنه‌ترم من ز ریگ، ترک سبو گیر و دیگر	با جگر مرده‌ریگ، ساقی جان درستیز

(غزلیات شمس: ۴۲۸)

مثال‌های دیگر در غزل‌های: ۲۵۵، ۵۰۴، ۶۳۲، ۸۸۲، ۱۰۲۱، ۱۱۲۳.

یا غزلی با ردیف «برخیز» و مطلع:

ای خفته به یاد یار برخیز می‌آید یار غار برخیز
(غزلیات شمس: ۴۲۴)

فعل نوشیدن و آشامیدن:

کمتر مقوله‌ای است که مولوی آن را با نوشیدن به کار نبرد؛ چه مادی مانند دانه باشد و چه معنوی مانند آوارگی و عشق: «آوارگی نوشت شده خانه فراموش شده» (کلیات: ۱۷)

«ز دانه سیب اگر نوشد بروید برگ سیب از وی» (کلیات: ۵۴)

«زندان شده بهشت ز نای و ز نوش عشق» (کلیات: ۲۰۲)

«بنوش لعنت و دشنام دشمنان پی دوست» (کلیات: ۲۲۸)

«زین اعتماد نوش کنند انبیا بلا» (کلیات: ۳۰۹)

«جان ز تو جوش می کند دل ز تو نوش می کند» (کلیات: ۵۵۳)

«چو اسماعیل پیش او، بنوشم زخم نیش او» (کلیات: ۵۶۵)

«چه دریاها که می نوشند چو دریاها همی جوشند» (کلیات: ۵۷۲)

«بجز خارش ننوشانم چو در باغ ارم باشم» (کلیات: ۱۴۳۱)

«یک لحظه، بلا نوش ره عشق قدیمیم» (کلیات: ۱۴۷۷)

«اگر دریا شود آتش، بنوشیم» (کلیات: ۱۵۳۳)

«می آشامش کن ایرا دل خیال آشام می گردد» (کلیات: ۵۶۴)

«صفت این دل تنگ شرر آشام بگو» (کلیات: ۲۲۱۶)

«می ستیزم هر شبی با چشم خون آشام او» (کلیات: ۲۱۹۶)

«محال هر دو جهان را چو من در آشامی» (کلیات: ۳۰۷۵).

رقصیدن و چرخیدن:

از میان تصویرواژه‌های موردعلاقه مولوی، می توان به «رقص» و «چرخ» اشاره کرد. نوع نگاه مولوی که همه ذرات هستی را در حرکت و تکاپو می بیند، میل او را به رقصیدن و چرخیدن و ترغیب مخاطب به حرکت‌های دورانی، رقم می زند. مولوی غزلی دارد با ردیف «به رقص آ» و مطلع:

آمد بهار جان‌ها، ای شاخ تر به رقص آ چون یوسف اندر آمد، مصر و شکر به رقص آ
(غزلیات شمس: ۷۸).

او در غزلی دیگر، حس بی‌قراری خود را چنین به خواننده انتقال می دهد:

برجه مستانه کناری بگیر چون شجر و باد به وقت بهار

شاخ تر از باد کناری چو یافت رقص در آمد چو من بی قرار
(کلیات: ۱۱۶۷)

طبق شمارش ما در دیوان شمس بیش از ۲۷۰ مرتبه واژه رقص و رقصان تکرار شده است.

در بیت زیر، ایماژهای زبانی به گرد معشوق گردیدن، همراه با ایماژ بلاغی پرگار، به خوبی میل مولوی را به طواف کردن معشوق نشان می دهد:

تو گرد دلم گردان، من گرد درت گردان در دست تو در گردش، سرگشته چو پرگار
(کلیات: ۱۴۵۸)

موارد دیگر در غزل‌های: ۱۴۵۹، ۱۴۷۳، ۱۵۲۷، ۱۵۲۹، ۱۸۰۲، ۲۴۰۰

تکرار افعال حرکتی و جمله‌های کوتاه:

بهار آمد، بهار آمد، بهار مشکبار آمد نگار آمد، نگار آمد، نگار بردبار آمد
(غزلیات شمس: ۱۹۶)

حرکتی بودن افعال و تکرار آنها، همچنین کوتاهی جمله‌ها و تکرار آنها، به گونه‌ای است که مخاطب را به دیدن دعوت می کند. این جمله «بهار آمد» حتی با «بهار آمد» شاعران دیگر نیز متفاوت است؛ برای مثال:

بهار آمد به صحرا و در و دشت جوانی هم بهاری بود و بگذشت
(باباطاهر: ۳)

در این شعر، «بهار آمد»، جهت ترغیب خواننده به تماشا نیست؛ بلکه صرفاً جهت این است که تمثیلی ساخته شود و بگوید: جوانی هم مثل بهار گذرا بود.

حال آنکه شعر مولوی، ما را به تماشای این بهار و این نگار دعوت می کند. علاوه بر آن، با آوردن صفت مشکبار، ایماژی خلق می کند که حس بویایی مخاطب هم درگیر شود و لذت فرا رسیدن بهار، همه وجود وی را فرا گیرد. تشبیه مضمّر «نگار» به «بهار» با این ساختار، پویایی و حرکت به شعر می بخشد و آن را از جمود و خشکی تشبیهات فشرده رها می سازد.

در غزلیات سعدی نیز «آمدن بهار» به شکلی پویا وصف شده است:

وقت آن است که مردم ره صحرا گیرند خاصه اکنون که بهار آمد و فروردین است

چمن امروز بهشت است و تو در می‌بایی تا خلاق همه گویند که حورالعین است
(سعدی: ۸۷)

اما ساختار شعر مولوی با استفاده از تکرارها، وزن و موسیقی و...، هیجان بیشتری را القاء می‌کند؛
نمونه‌های دیگر در غزلیات شمس، غزل‌های ۳۸، ۷۸، ۱۸۱، ۴۱۲

۲-۱-۲- تصاویر متحرک (عاطفه در محور عمودی خیال)

در بلاغت سنتی، خیال را به تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز محدود کرده‌اند. شفیع کدکنی آن را گسترش داده و از عناصر تصویرساز دیگر؛ مانند اغراق، تشخیص، حس آمیزی و اسطوره در صورخیال نیز سخن گفته است. تأثیری که امتداد تصاویر در محور عمودی شعر بر خواننده می‌گذارد، از تصاویری که فقط در یک بیت می‌آید، بیشتر است. این مسئله نشانگر ادامه دار بودن حس و هیجان گوینده نیز هست.

در شعر مولوی به خیال‌هایی برمی‌خوریم که متفاوت از صور خیال سنتی است؛ این گونه خیال‌ها را نمی‌توان با صور خیال سنتی توضیح داد؛ چرا که در غیاب این گونه تصاویر خیال شکل می‌گیرد:

امروز سماع است و مدام است و سقایی	گردان شده بر جمع قدح‌های عطایی
فرمان سقی الله رسیده‌ست بنوشید	ای تن همه جان شو که ز اخوان صفایی...
از خاک برویند در این دور خلاق	کاین نفخه صور است که کرده‌ست صدایی
از کوه شنو نعره صد ناقه صالح	وز چرخ شنو بانگ سرافیل صلابی
هین رخت فروگیر و بخوابان شتران را	آخر بگشا چشم که در دست رضایی...

(کلیات: ۲۶۳۵)

مولوی، فضایی رؤیاگونه خلق می‌کند که در آن نفخه صور دمیده می‌شود و مردم از خاک برمی‌خیزند؛ صدای ناقه صالح از کوه شنیده می‌شود و اسرافیل از آسمان صلا می‌دهد و... گویی صحنه‌هایی از یک فیلم آخرالزمانی به تصویر کشیده شده است.
نمونه دیگر:

امروز مرده بین که چه سان زنده می‌شود!	آزاد سرو بین که چه سان بنده می‌شود!
پوسیده استخوان و کفن‌های مرده بین	کز روح و علم و عشق چه آکنده می‌شود!

(غزلیات شمس: ۳۲۴-الف)

نوع دیگری از صورخیال که در بلاغت سنتی از آن غفلت شده، استحالته است. استحالته، به معنی تبدیل شخصیت‌ها (کاراکترها) به یک‌دیگر، در محور عمودی شعر است. گاه در پی ایماژها و بر اثر تداعی، استحالته رخ می‌دهد؛ تصاویر، در این حالت متحرک و پویا هستند و از جمود ترکیب‌ها و اضافه‌های تشبیهی رها شده‌اند. می‌توان به راحتی گفت «می‌عشق» یا «شراب عشق» یا «کاسه سر» را به «جام و قده» تشبیه کرد؛ اما این‌گونه تصاویر فاقد حرکت هستند. گاه سلسله‌تداعی‌ها موجب استحالته این عناصر به یک‌دیگر می‌شوند؛ برای نمونه، مولوی در غزلی با مطلع:

ساقیا، بیگه رسیدی، می‌بده، مردانه باش ساقی دیوانگانی، همچو می دیوانه باش
(غزلیات شمس: ۶۵۵)

ابتدا تصویری از قدحی لبالب از شراب ارائه می‌کند:

سر به سر پر کن قدح را موی را گنجا مده وان کزین میدان بترسد، گو: «برو، در خانه باش»
واژه‌های «سر» و «موی» و «قدح»، کاسه سر را در چند بیت بعد برای او تداعی می‌کند. «قدح» تبدیل به «کاسه سر» می‌شود و «شراب» تبدیل به عشقی که باید آن را پر کند:

کاسه سر را تهی کن وانگهی با سر بگو ک «ای مبارک کاسه سر، عشق را پیمانہ باش»
مولوی در غزلی دیگر، در بیت اول، سوال و جوابی درباره حال گوینده ارائه می‌کند:

مرا پرسسی که چونی؟ بین که چونم خرابم، بی‌خودم، مست جنونم
(غزلیات شمس: ۵۶۳)

سپس در بیت دوم از چگونگی خلقت خود می‌گوید:

مرا از کاف و نون آورد در دام از آن هیبت دوتا چون کاف و نونم
سپس ماجرای عشق و دیوانگی خود را بازگو می‌کند. در این‌جا معشوق، پریزادی است که عاشق را دیوانه کرده است:

پریزادی مرا دیوانه کرده است مسلمانان! که می‌داند فسونم؟
در تحولات بعدی، خود را به منزل ماه تشبیه می‌کند. سپس به خرقه صد رنگ قالب، که او چون خیال باد و به شکل آبگونی در آن است، اشاره می‌کند. پس از آن قطره‌ای می‌شود که هم قطره است و هم دریا. نهایتاً در بیت آخر می‌گوید:

خمش کن، خاک آدم را مشوران که این‌جا چون پری من در گمونم

همان‌گونه که مشاهده می‌شود ابتدا پریزاده، معشوق بود که او را دیوانه کرده بود؛ اما پس از تحولاتی، او خود به پری تبدیل شد.

استحاله شمس به‌عنوان خورشید در آسمان به شمس تبریزی نیز در غزلیات مولوی، جالب توجه است؛ برای نمونه در غزلی با مطلع:

آن سرخ قبایی که چو مه پار برآمد امسال در این خرقه زنگار برآمد
(غزلیات شمس: ۲۳۲)

در بیتی می‌گوید:

گر شمس فرو شد به غروب او نه فنا شد از برج دگر آن مه انوار برآمد
سپس از تصویر غروب و طلوع خورشید به بازگشت شمس تبریزی می‌رسد. در حقیقت، عنصر شمس (خورشید) به شمس تبریزی استحاله می‌شود:

شمس الحق تبریز رسیده است، مگوئید کز چرخ صفا آن مه اسرار بر آمد
در غزلی دیگر، در همان مطلع غزل می‌گوید:

آتش افکند در جهان جمشید از پس چار پرده چون خورشید
(کلیات: ۹۷۵)

که در این جا جمشید و خورشید به هم تشبیه شده‌اند. در حقیقت خورشید هم خورشید حقیقی در آسمان است و هم جمشید، خورشید گون است. چنین هم می‌توان گفت که آتش جمشید به خورشید تشبیه شده است نه خود جمشید. در هر صورت در مقطع غزل این شمس تبریزی است که بر مسند جمشید و خورشید نشسته است:

شمس تبریز خسرو عهد است خسروان را هله به جان بخیرد

در غزلی دیگر با مطلع:

چون که کمند تو دلم را کشید یوسفم از چاه به صحرا دوید
(کلیات: ۱۰۰۲)

به بیتی می‌رسد که می‌گوید:

گفتم ای چه، چه شد آن ظلمتت گفت که خورشید به من بنگرید

در حقیقت خورشید در این جا، استعاره‌ای است از یوسف که در عین حال روشنی بخشی خود را هم دارد و ظلمت چاه را از بین برده است. در مقطع غزل، این «خورشید استعاره از یوسف» به شمس تبریزی بدل می‌شود:

تافت ز تبریز رخ شمس دین شمس بود نور جهان را کلید

۲-۲- عاطفه و هیجان در ایمازهای زبانی

نوعی از تصاویر را، تصویر زبانی یا واقعی نامیده‌اند؛ یعنی تصاویری که از کاربرد معانی حقیقی واژه‌های زبان در ذهن حاصل می‌شود (بدون استفاده از زبان مجازی). شاعران بزرگی چون مولوی جهت بیان و انتقال احساسات و عواطف خود در کنار ایمازهای مجازی، از ایمازهای زبانی یا واقعی به خوبی بهره برده‌اند؛ برای نمونه:

بنشسته‌ام من بر درت تا بوکِ بر جوشد وفا باشد که بگشایی دری، گویی که «برخیز اندرا»
امروز ما مهمانِ تو، مستِ رخِ خندانِ تو چون نام رویت می‌برم، دل می‌رود، والله ز جا
(غزلیات شمس: ۷)

تأثیر این تصاویر تنها به دلیل استعاره «جوشیدن وفا» نیست؛ بلکه بیشتر، حاصل تصویر منتظر نشستنِ عاشق بر درگاه معشوق است به امید گشایشِ در و دعوتِ او به درون منزل. در بیت دیگر نیز عاشق، مست دیدار معشوق است و از بردن نام وی دلش می‌لرزد و به تپش می‌افتد. تأثیر عاطفی این نوع بیان، در توصیف جزئیاتی است که در لحظه‌هایی خاص روی می‌دهد و شاعر آن لحظه را به گونه‌ای حسّی به تصویر می‌کشد؛ مانند: «نفسِ نفس زده‌ام ناله‌ها ز فرقتِ تو». (غزلیات شمس: ۱۰۴۳)
مثال‌های دیگر ایماز زبانی:

آن یار نکوی من، بگرفت گلوی من گفتا که چه می‌خواهی گفتم که همین خواهم
(کلیات: ۱۴۶۹)

یک دست جام باده و یک دست زلف یار رقصی چنین میانۀ میدانم آرزوست
(کلیات، ۴۴۱)

می‌گریزد از ما و ما قوامش داریم زن‌زنانش آریم کش‌کشانش آریم

می‌دود آن زیبا بر گل و سوسن‌ها گو بیما ما را بین ما از آن گلزاریم
(کلیات: ۱۷۴۷)

عریان کندم هر صبحدمی گوید که بیا من جامه کنم

در خانه جهد مهلت ندهد او بس نکند پس من چه کنم

(کلیات: ۱۷۵۰)

دست به هم وادهم حلقه صفت جوق جوق جمع معلق زنان مست به دریا رویم

(کلیات: ۱۷۱۹)

در بیت فوق پایه و اساس تصویر بر ایماژهای زبانی است نه تشبیه «حلقه صفت».

به حق آن که بخواندی مرا ز گوشه بام اشارتی که بکردی به سر به جای سلام

به حق آن گزیدی دو لب که جام بگیر بنوش جام و رها کن حدیث پخته و خام

(کلیات: ۱۷۳۲)

به حق آن که تو را دیدم و قلم افتاد (همان جا)

به حق حلقه رندان که باده می نوشند به پیش خلق هویدا میان روز صیام

(همان جا)

۲-۳- هم‌ذات‌پنداری (درون‌حسی) تصویری

در تعریف هم‌ذات‌پنداری یا درون‌حسی (Empathy) گفته‌اند که: «درون‌حسی تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان خود را با آنچه مشاهده می‌کند یکی می‌داند و گویی در حواس فیزیکی موضوع مورد مشاهده، مخصوصاً در حواس مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌یابد. به عبارت بهتر، انسان در تجربه درون‌حسی از یک شیء بی جان یا موجود دیگر، خود را با آن یکی می‌داند» (داد، ۱۳۸۳: ۲۱۸). «هم‌ذات‌پنداری»، مقولۀ جدیدی در ادبیات نیست. در بسیاری از استعاره‌ها، تشبیهات، تمثیل‌ها و تلمیحات، می‌توان دید که شاعر، خود را به جای شخص یا شی‌ای دیگر می‌گذارد و با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند؛ اما وسعت این هم‌ذات‌پنداری در آثار هر شاعری می‌تواند نشانگر شور عاطفی وی باشد؛ به ویژه زمانی که این هم‌ذات‌پنداری با آشنایی‌زدایی نیز همراه گردد؛ برای نمونه خود را با چرخاب یکی دیدن:

چرخ‌زنان بدان خوشم کآب به بوستان کشم میوه رسد ز آب جان شوره و سنگ و ریگ را

(کلیات: ۴۴)

یا در تشبیه، ویرانی خود را چون شهر لوط و حیرانی خود را چون چشم لوط دیدن:
چو شهر لوط ویرانم چو چشم لوط حیرانم سبب خواهم که واپرسم ندارم زهره و یارا
(کلیات: ۶۰)

یا خود را مانند سایه‌ای دیدن که بر سر و روی می‌دود:
همچون مه نو، ز غم خمیدن چون سایه به رو و سر دویدن

از عالم دل ندا شنیدن آخر نه به روی آن پری بود؟
(کلیات: ۷۱۴)

شاعر، گاه خود را همچون جوجه‌ای می‌بیند که نیازمند مراقبت مادر است:
هم تو، تویی هم تو، منم، هیچ مرواز وطنم مرغ تویی چوژه منم چوژه به هر خاد مده
(کلیات: ۲۲۸۴)

گاه خود و دیگر عاشقان را خونی در تغار می‌بیند که غذای سگان می‌شود:
برای عشق خون‌آشام خون‌خوار سگانش را چو خون اندر تغاریم
(کلیات: ۱۵۳۱)

در شعر شاعران دیگر، در اوج احساس و هیجان، خود را سگ در گاه معشوق دیدن، مشاهده
می‌شود؛ آن گونه که عراقی می‌گوید:

همه شب نهاده‌ام سر، چو سگان، بر آستانت که رقیب درنیاید به بهانه گدایی
(عراقی: ۱۶۱)

اما خود را به شکل غذای سگ و آن هم «خون ریخته شده در تغار» دیدن، هم‌ذات‌پنداری
شگرفی است.

یا خود را چون کندوی زنبور عسل دیدن:
جان را چو وثاق و جای زنبور از شهد تو خانه خانه دیدم
(کلیات: ۱۵۶۱)

یا کمانچه حلاج: «منم کمانچه نداف شمس تبریزی» (کلیات: ۱۳۰۶)
یا کمر بند:

بند کمرت گشتم ای شهره قبای من تا بسته به گرد تو همچون کمرست این دل
(کلیات: ۱۳۴۱)

یا تبدیل شدن به برف با تصویری سوررئال:

برف بدم گداختم تا که مرا زمین بخورد تا همه دود دل شدم تا سوی آسمان شدم
(کلیات: ۱۴۱۰)

نوع دیگری از درون حسی یا هم‌ذات‌پنداری آن است که شاعر، خود را به جای شخصیت‌های داستانی می‌گذارد و با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری می‌کند. این گونه هم‌ذات‌پنداری، غالباً در تلمیحات رخ می‌نماید.

احساس فراق و جدایی از شمس تبریزی، مولوی را به هم‌ذات‌پنداری با یعقوب و جدایی او از یوسف می‌کشاند. تداعی دیگر، زیبایی چهره یوسف است که از طریق تداعی شمس به خورشید و درخشندگی و نورانی بودن او، وجه شبهی با یوسف در ذهن مولوی پدید می‌آورد؛ همان‌گونه که در بحث «استحاله» بیان شد.

بسامد نام یوسف در کلیات شمس، خود گواهی بر این هم‌ذات‌پنداری مولوی با داستان وی است؛ به گونه‌ای که بیش از ۳۵۰ مرتبه نام وی تکرار شده است. نمونه‌هایی از این هم‌ذات‌پنداری: ای یوسف آخر سوی این یعقوب نایینا بیا ای عیسی پنهان شده بر طارم مینا بیا

از هجر روزم قیر شد دل چون کمان بدتیر شد یعقوب مسکین پیر شد ای یوسف بر نا بیا
(کلیات: ۱۶)

بسامد نام یوسف با بیش از ۳۵۰ مرتبه تکرار در کلیات شمس، حتی از نام مجنون که حدود ۱۶۰ مرتبه تکرار شده و در برخی موارد، ایهامی بین معنی لغوی مجنون به معنی دیوانه و شخصیت مجنون عاشق لیلی است، نیز بیشتر است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که نوع عاطفه مولوی به شمس، از نوع پدر و فرزندی است و احساس مولوی، احساس پدری است که پسرش را گم کرده است؛ هرچند خود در خصوص این ارتباط دچار نوعی سرگشتگی است و می‌گوید:

گیج شد از تو سر من این سر سرگشته من تا که ندانم پسرا که پسرم یا پدرم
(کلیات: ۱۳۹۴)

آتش عشق در لحظه دیدار، مولوی را به هم‌ذات‌پنداری با موسی و داستان آتش دیدن موسی و سخن گفتن خداوند از طریق درخت با وی می‌کشاند و نیز تجلی الهی بر کوه طور:
 من چو موسی در زمان آتش شوق و لقا سوی کوه طور رفتم حبّذا لی حبّذا
 (کلیات: ۱۳۱)

درخت و آتشی دیدم، ندا آمد که: «جانانم» مرا می‌خواند آن آتش، مگر موسی عمرانم
 (غزلیات شمس: ۵۰۶)

البته بسامد این نوع هم‌ذات‌پنداری، به نسبت نمونه‌ی قبل، در کلیات شمس کمتر است و نام موسی ۲۱۰ مرتبه تکرار شده است.

۲-۴- عاطفه و هیجان در ایماژهای صوتی

ایماژها (تصاویر) تنها به حس بینایی محدود نمی‌شود و گاه، صداها نیز می‌تواند ایماژهایی خلق کند که گوش از شنیدن آن لذت برد و تصویری صوتی در ذهن پدید آورد. (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۳: ۴۳)

این گونه ایماژها در بلاغت سنتی چندان مورد توجه قرار نگرفته است؛ اما شاعران از آن بهره برده‌اند. مولوی در غزلی می‌گوید:

تن مزن، ای پسرِ خوش‌دمِ خوش‌کام، بگو بهر آرامِ دلم، نام دلارام بگو
 (غزلیات شمس: ۸۲۰)

از این بیت مشخص می‌شود که او به رابطه بین شنیدن و عاطفه، کاملاً واقف بوده است؛ زیرا شنیدن نام معشوق را موجب حس آرامش می‌داند؛ در ادامه می‌گوید:

ور در لطف بیستی، در او مید میند بر سرِ بام برآ و ز سرِ بام بگو

ور حدیث صفت او شر و شوری دارد صفت این دل تنگِ شررآشام بگو
 (همانجا)

در بحث انتقال عاطفه می‌توان گفت که هر چه بیشتر حواس خواننده و شنونده درگیر شود، انتقال عاطفه بیشتر خواهد بود. مولوی در غزلی می‌گوید:

در آسمان ز غلغل لَبیکِ حاجیان تا عرش نعره‌ها و غریوست از صدا
 (کلیات: ۱۹۹)

که پس از این ایماژ صوتی، در بیت بعد از ایماژهای تصویری و بساوایی استفاده می‌کند؛ فعل بوسیدن می‌تواند حس بساوایی را تحریک کند:

جان چشم تو بوسد و بر پات سر نهد ای مروه را بدیده و بررفته بر صفا

در بیتی دیگر فعل مالیدن این عمل را انجام می‌دهد:

مالیده رو و سینه در آن قبله‌گاه حق در خانه خدا شده قد کان آمانا

در بیت آخر حتی حس بویایی را هم به کار می‌گیرد:

صبحی بود ز خواب بخیزیم گرد ما از اذخر و خلیل به ما بو دهد صبا

نمونه‌های دیگر در کلیات: ۱۴۱، ۳۰۴، ۵۳۲، ۵۵۸، ۵۸۹، ۶۳۲، ۷۳۵، ۸۳۴، ۱۳۹۲، ۱۳۹۶

در غزلی با مطلع:

در دل من پرده نو می‌زنی ای دل و ای دیده و ای روشنی!

(غزلیات شمس: ۱۰۵۵)

مولوی، با استفاده از موسیقی شعر (وزن تند یا خیزایی، تکرار در سطوح مختلف واژه و واج) و استفاده از اسم صوت، این پرده نور را که در دلش نواخته شده، با ایماژهای صوتی به تصویر می‌کشد: در دل من پرده نو می‌زنی ای دل و ای دیده و ای روشنی!

پرده تویی وز پس پرده تویی هر نفسی شکل دگر می‌کنی

بی من و تو، هر دو تویی، هر دو من جان منی، آن منی، یا منی

نکته چون جان شنوم من ز چنگ تنتن تنتن که تو یعنی منی

گر تنم و گر دلم و گر روان شاد بدانم که توام می‌تنی

از تو چرا تازه نباشم که تو تازگیِ سرو و گل و سوسنی

از تو چرا نور نگیرم که تو تابشِ هر خانه و هر روزنی

(غزلیات شمس: ۱۰۵۵)

حضور عاشق و معشوق در همه ابیات، بار عاطفی شعر را بیشتر می‌کند. مولوی اصرار دارد که معشوق را صدا کند؛ به همین خاطر، ضمیر «تو» را مدام تکرار می‌کند و حتی حروف آن را در واژه‌های دیگر تکرار می‌کند. اسم صوت‌ها هم از «ت» و «ن» یا «تو» و «من» تشکیل شده است؛ همان‌گونه که خود در بیت چهارم می‌گوید.

مولوی در مقطع غزلی به حروف «سین» و «شین» اشاره می‌کند؛ در کلّ غزل نیز تکرار این حروف را به شکل واج‌آرایی می‌بینیم و می‌شنویم. در این که این عمل آگاهانه صورت گرفته یا تداعی‌های دیگری مانند عمر شصت ساله او، یا مثل شیشه شکستش، این صنعت را پدید آورده است یا حتی ناخودآگاه وی از اسم «شمس» این حروف را برگزیده است، نمی‌توان با قاطعیت سخن گفت:

مرا واجب کند که من برون آیم چو گل که عمرم شد به شصت و من چو سین و شین در

از تـــــــن ایــــن شـــــــســـــــتـــــــم

(غزلیات شمس: ۵۱۰)

هرچند به نظر می‌رسد که تکرار حروف «شمس تبریزی»، پایه موسیقی برخی از ابیات غزلیات

شمس است؛ برای نمونه:

من خشک از آن شدستم تا خوش مرا چون تو مرا بسوزی از سوختن برستم

(غزلیات شمس: ۶۳۲)

زین سپس با من مکن تیزی تو ای شم‌شیر زانکه از لطفِ تو ز آتش تندی و تیزی شدست

حق

چون حجاب چشم دل شد چشم صورت شمس تبریزی حجاب شمس تبریزی شدست

لاجرم

(کلیات: ۳۹۹)

یا جایی که به این حروف اشاره می‌کند:

شمس تبریزی که فخر اولیاست سین دندان‌هاش یاسین من است
(غزلیات شمس: ۱۲۸)

باید متذکر شد که بسامد این گونه واج آرایی در دیوان شمس زیاد نیست و مولوی بیشتر از تکرار در سطح واژه و یا بخشی از واژه (به شکل تسمیط یا سجع‌های متوازی و مطرف یا توازن صرفی) استفاده می‌کند. دلیل این امر را ظرفیت وزن خیزابی برای این نوع توازن دانسته‌اند. (ر.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۹)

۳- نتیجه‌گیری

مولوی بر خلاف نظریه‌هایی که ایماژ زبانی را نازل می‌داند و تصاویر حسی را سطحی، توانسته است با این نوع تصاویر، هم عمق عاطفه و هیجان خود را به نمایش بگذارد و هم به اعماق جان مخاطب راه یابد. مولوی در غزلیات شمس با هم‌ذات‌پنداری در تشبیهات و تلمیحات و تنوع آن، نشان می‌دهد که این نوع تصاویر هم، می‌تواند به اندازه استعاره در شعر غنایی در بیان عاطفه و حدیث نفس، اثرگذار باشد. از بسامد نام یوسف با بیشترین تکرار در کلیات شمس می‌توان به این نتیجه رسید که نوع عاطفه مولوی به شمس، از نوع پدر و فرزند است و احساس مولوی، احساس پدری است که پسرش را گم کرده است. تصاویر شعر مولوی جاندار و پویاست؛ در سطح بیت متوقف نمی‌شود؛ بلکه در محور عمودی شعر هم ادامه می‌یابد و به همین علت در روح و جان مخاطب می‌نشیند؛ او با تمام حواس خود آن‌ها را تجربه کرده است و تصاویرش همه حواس مخاطب را دربر می‌گیرد؛ انواع حرکت، صدا، رنگ، بو، مزه، لطافت و... اجزای تصاویر شعرش را تشکیل می‌دهند و بسامد آن‌ها نشانگر تجربه عمیق عاطفی اوست.

منابع

منابع فارسی:

۱. بابا طاهر عریان همدانی. (۱۳۸۷) *دیوان باباطاهر*. تصحیح وحید دستگردی و مقدمه منوچهر آدمیت، تهران: اقبال.
۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱) *سفر در مه (تاملی در شعر احمد شاملو)*. تهران: نگاه.
۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴) *در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی)*. تهران: سخن.
۴. تولستوی، لئون. (۱۳۶۴) *هنر چیست؟*. ترجمه کاوه دهگان. تهران: امیر کبیر.
۵. ثروت، منصور. (۱۳۹۰) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. ویراست ۲، تهران: سخن.
۶. حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۸۱) *دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی*. به اهتمام سید محمدرضا جلالی نائینی و دکتر نذیر احمد، تهران: امیر کبیر.
۷. حسینی، سید حسن. (۱۳۷۹) *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*. تهران: سروش.
۸. خداپناهی، محمد کریم. (۱۳۸۸) *انگیزش و هیجان*. تهران: سمت.
۹. داد، سیما. (۱۳۸۳) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ویرایش جدید، تهران: مروارید.
۱۰. ریچاردز، آی.ا. (۱۳۷۵) *اصول نقد ادبی*. ترجمه سعید حمیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱) *کلیات سعدی*. به کوشش بهاء الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳) *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: سخن.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲) *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.
۱۴. عراقی، فخرالدین ابراهیم. (۱۳۶۱) *کلیات دیوان عراقی*. تهران: گلشایی.
۱۵. فاطمی، سید حسین. (۱۳۹۵) *تصویرگری در غزلیات شمس*. ویرایش دوم، تهران: امیر کبیر.
۱۶. فتوحی، محمود. (۱۳۹۳) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
۱۷. گلמן، دانیل. (۱۳۸۷) *هوش هیجانی*. ترجمه نسرين پارسا، تهران: رشد.
۱۸. مولانا، جلال الدین محمد مولوی رومی. (۱۳۷۶) *کلیات شمس تبریزی*. تهران: امیر کبیر.
۱۹. مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۸) *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۰. نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی. (بی تا) *چهارمقاله*. به کوشش محمد معین، چاپ اول، تهران: ارماغان.

منابع لاتین:

21. Abrams, M. (1999). *A glossary of literary terms*. 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

22. Cuddon, J. (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory*. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.