نشریّـــهٔ ادب و زبـــان
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهیـــد باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۸(پیاپی۲۵) زمستان ۸۹

بررسی وجوه زیباشناسی غزلیات شمس*(علمی - پژوهشی)

دکتر زرین واردی
استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
نجمه دانایان
دانشجوی دکتری بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

در این مقاله سعی شده است تا ابیاتی از «دیـوان کبیرشـمس» بنـا بـر تعاریفی که از مفهوم زیبایی توسط اندیشمندان ایرانی و غربی ارائه شده اسـت، بررسی شود. از آنجا که زیبایی مطلوب بشر است و در فطرت آدمی ریـشه دارد، مشاهده خواهد شد که بعضی تعاریف و کاربردهای هنری زیبایی از نگاه ایرانیان و غربیان به یکدیگر شبیه‌است .

به منظور نظم نوشتاری، نویسندگان این مقالـه، بررسـی وجـوه زیباشناسـی ابیات «دیوان کبیر» را در دو بخش بررسی کرده‌اند: ابتدا جنبه معنـوی زیبـایی که شامل موضوعاتی همچون نور، شادی، وحدت وجود و ... مـی‌شـود و دیگـر جنبه صوری و ظاهری زیبایی در موضوعاتی چون مسائل بیان و موسیقی شعر.

کلید واژه ها: غزلیات شمس،زیبایی‌شناسی شـعر فارسـی ، زیبـایی صـوری شـعر فارسی ، زیبایی معنوی شعر فارسی .

مقدمه

از دلایل ماندگاری شاهکارهای ادبی جهـان، شـمول معنـایی و شـگردهای هنـری این آثار در ارائه مفاهیم است.از ویژگی آثار ماندگار، برتری لفظی – معنایی آنها بر اصـول رایج زمان است به گونه ای که تا اندازه‌ای از دوران خویش فراتراست که قرنها بعـد را نیـز در بـر مـی‌گیـرد و گـاه از مرزهـا مـی‌گـذرد. شـرح و گرایـشهای گونـاگون و تـأویلات

*تاریخ ارسال مقاله :۸۶/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۸/۲/۲۹
آدرس ایمیل:zvaredi@rose.shirazu.ac.ir

منظومه‌های ماندگاری چون آثار نظامی، عطار، مثنوی معنوی، حافظ و ... شاهدی بر این مدعا است. ازاین میان، مجموعه اشعار بجای مانده «غزلیات شمس» سرودهٔ جلال الدین محمد مولوی بلخی جایگاه قابل توجهی دارد.

محدود کردن ابیات دیوان کبیر در اصول تعریف شده امکانپذیر نیست؛ اما برای شناختن تعدادی از شگردهای هنری مولوی و نقد زیباشناسانه این اثر گرانقدر، تعاریفی از دیدگاه حکما،فیلسوفان و هنرمندان در باب زیبایی ارائه ، و شواهدی چند از غزلیات ارائه می شود. تقسیم‌بندی مباحث در دو حوزهٔ زیبایی معنوی و صوری علاوه بر ایجاد نظم منطقی در مقاله،گویای این است که نباید در بررسی متون ادبی تنها بر صناعات صوری و ظاهری اکتفا کرد؛ بلکه می‌توان با نگرشی دیگر و به کار بستن راهکارهای نوینی در این عرصه وسیع وارد شد.

در این مقاله سعی شده است تا ذیل عناوین گوناگون به این پرسش ها پاسخ داده شود که آیا می توان متنی کهن را در هیأتی جدید مورد بررسی قرار داد و با موازین نوین ناقدان غرب آن را تحلیل کرد؛ معیار های زیبایی چیست و تفاوت زیبا شنلسی معنوی و صوری در چه اصولی است؟ قطعا در پی پاسخگویی به این پرسش ها می توان به راز ماندگاری شاهکارهای ادبی پی برد.

۲- زیبایی معنوی

شاید بتوان بهترین تعریف زیبایی معنوی را در گفتار جمال‌شناسی عارفان یافت؛ آنجا که عالم را نماد تجلی خداوند می‌دانند و برجسته ترین صفت آشکار شدهٔ او را جمال ذکر می‌کنند. از این رو یافتن لذتی معنوی و دریافت مفاهیم عالی هنر، که هریک با صفتی از صفات باری تعالی مرتبط است، ذیل این عنوان قرار می‌گیرد. تولستوی معتقد است: «هنر یا یکی از عالیترین تجلیات تصور خدا، زیبایی و یا عالیترین لذت روحی و معنوی است» (تولستوی، ۷۸: ۱۳۵۰). بنابراین قول، بنا و اساس هنر، زیبایی ، و هنرمند در پی این است تا آنچه به نظر او شگفت و زیباست در قالب یکی از انواع هنری ارائه کند. در ادامهٔ همین مطلب ،نویسندگان،طبق نظریات متفکران ایرانی و اروپایی عناوینی را استخراج کرده‌اند که بر اساس هریک، شواهدی از «دیوان کبیر» مطرح می‌شود.

۱-۲- زیبایی و والایی

بجا است که مبحث این مقام با آیه سی و دو سورهٔ یوسف (ع) آغاز شود. این آیه به زمانی مربوط است که زلیخا برای نشان دادن جمال یوسف (ع) به دیگر زنان، او را وارد جمع ایشان می‌کند:«فلمّا رأینه اکبرنه و قطّعن ایدیهنّ و قلن حاش لله ما هذا بشراً»

کاربرد فعل «اکبرنه» برای شخصی که قرار است زیبایی وی مورد توجه واقع شود قابل تأمل است و این ذهنیت را به وجود می‌آورد که عظمت و شکوه با زیبایی ، خویشاوندی دارد. پس از ذکر این نکته از قرآن کریم ،که بر اساس فطرت و نهاد بشریت نازل شده است به تعاریف فلاسفه می‌پردازیم.

«برک» از فلاسفه قرن هجده بین زیبایی و والایی تفاوت قائل شد از این جهت که منشأ والایی ترس و ابهام است. بعد از «برک»، «کانت» برای هراسها و ابهامها لذت قائل می‌شود و از عظمت قله پر برف کوهستان و دریای طوفانی به عنوان عناصری زیبا و شگفت یاد می کند(احمدی،۷۹: ۱۳۸۰).در تعریف اصطلاح «sublime» آمده است که این لغت به معنای بالاترین و برترین است و کانت دو نوع «sublime» در نظر دارد: اول از نظر مقدار و کمیت که بر اندازه و حجم چیزهای قابل درک نظردارد و موجب حیرت و شگفتی در انسان می‌شود مانند بلندی کوه یا پهناوری دریا. دوم از نظر نیرو که به نوعی مقاومت‌ناپذیر، سهمگین و مرموز است مانند تلاطم دریا یا تاریکی شب؛معادل این دو نوع زیبایی در فرهنگ اسلامی صفات جمالی و جلالی است (کروچه، ۳۸-۴۰: ۱۳۸۱). مولانا می‌گوید:

روی تو جان جان است از جان نهان مدارش آنچ از جهان فزون است اندر جهان در آرش
(مولوی، غزل ۱۳۶۱: ۱۳۷۷)

در شواهد غزلیات شمس ، معلوم می‌شود که مولانا بیشتر به آن نوع دوم عظمت، که مرموز و سهمگین است، نظر دارد:

ای که تو ماه آسمان ماه کجا و تو کجا در رخ ما کجا بود این کر و فر و کبریا
(همان، غزل ۴۷)

معشوق مولانا نیز با ماه آسمان و خورشید فلک مقابله می‌کند و حتی از آنها برتر است به گونه‌ای که حتی در جان‌ها و جهان نیز جای نمی‌گیرد. در آیه‌ای که از سورهٔ

یوسف نقل شد، آن‌گاه که زنان در برابر کبریای یوسف (ع) دستان خود را می‌برند، نشانی از بی‌خویشتنی آشکار است و آن گاه که با شگفتی می‌گویند: «ما هذا بشرا» این حیرت به اوج خود می رسد.

حیرتهای شاعرانهٔ مولانا هم قابل توجه است. شاعر در دنیای عظیم ساخته ذهن خود سیر می‌کند که در آن اندازه هر چیز متفاوت با دنیای معمول است .مولانا می‌گوید:

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

(همان، غزل ۱)

و زمانی که اندیشه‌ها از سوختن نابود شوند جز حیرت در برابر رحمت بی نهایت و رستخیز ناگهانی، چیزی نخواهد ماند. در شاهد زیر هم سؤال شاعر گویای این حالت است:

این باغ روحانی است این یا بزم یزدانی است این

سرمهٔ سپاهانی است این یا نور سبحانی است این

(همان، غزل ۱۷۹۲)

بسامد مصوتهای بلند در این ابیات بر القای بزرگی و حیرت می‌افزاید و به نوعی زیبایی معنوی را در ذهن شنونده به وجود می‌آورد.از میان حدود ۵۵۰ غزل بررسی شده ۱۷ نمونه از این دست مشاهده شد که آمار آن معادل ۳/۴ ٪ است.

۲-۲- زیبایی و تداعی

در لغتنامه دهخدا از قول دکتر سیاسی تعاریف و طبقه‌بندیهای مختلفی دربارهٔ تداعی و تداعی معانی آمده که به اختصار چنین است که بعضی نفسانیات چنان با هم پیوستگی پیدا می‌کنند که هرگاه یکی از آنها در ذهن شخص نمایان شود، دیگران را نیز در باطن شخص حاضر می‌کند.وی سپس توالی و تداعی نفسانیات را تابع سه اصل می‌داند: مجاورت، مشابهت و تضاد که در مورد هریک مثالهایی آورده شده است.اریک نیوتن در تعریف زیبایی معتقد است که زیبایی پدیده ای است که وقتی با حواس دریافت ، و به اندیشه و باطن شخص منتقل شد این خاصیت را دارد که دیگر تجربه‌های مشابه خود را برانگیزد (نیوتن، همان، ص ۳۷۵). در مثنوی شریف ،تداعی ذهنی مولانا بیشتر قابل مشاهده است؛ یعنی گریز شاعر به موضوعات دیگر و نقطه شروع این گونه گریزها را بهتر می‌توان دید، اما باید توجه داشت که ساختار بعضی غزلها نیز مانند مثنوی است. دراین ابیات که

پیوسته است و تمثیل واحدی را دنبال می‌کند این روش آشکار است و هر لفظ در هر بیت نقطهٔ تداعی ذهن شاعر به موضوع بیت بعدی می‌شود:

آخر چه گوید غره‌ای جز ز آفتابی ذره‌ای — از بحر قلزم قطره‌ای زین بی نهایت ماجرا
چون قطره‌ای بنمایدت باقیش معلوم آیدت — زانبار کف گندمی عرضه کند اندر شرا
کفی‌چو دیدی‌باقیش نادیده‌خود می‌دانیش — دانیش‌ودانی چون شود چون باز گردد آسیا
هستی تو آن بار کهن‌دستی در این انبار کن — بنگر چگونه گندمی وانگه به طاحون اندر آ

(همان، غزل، ۲۷)

در سه مصرع اول رابطه«ذره و آفتاب» تداعی‌گر رابطه«قطره و دریا» است که در مصرع چهارم معادل نسبت «یک کف گندم و انبار» است. در واقع چهارمین مصرع نقطه آغاز ابیات بعدی است. در بیت سوم این کف گندم با آسیا تناسب پیدا می‌کند و در بیت چهارم انبار و طاحون از وابستگان آن ظاهر می‌شود.

در اشعار مولانا تنها تجربیات عینی نقش نمی‌آفریند بلکه ذهن و دیگر حواس نیز حاضراست. اریک نیوتن در کتاب «معنی زیبایی» بعد از ذکر مثالهایی از طبیعت معتقد است که خطوط منحنی و دایره‌وار برای چشم‌دلپذیر است و در کل میل طبیعت به ایجاد اشکال دایره شکل است (نیوتن، همان، ص۵۵تا۶۰).اصولاً تداعی معانی حرکتی چرخشی و دورانی در ذهن ایجاد می‌کند که به دلیل نداشتن زاویه و گوشه موجب زیبایی است. زمانی که انسان تصوراتی را یکی پس از دیگری به خاطر می‌آورد، امتداد این تصاویر در ذهن خطوط حلزونی شکل می‌شود که به یک مرکز (نقطه شروع تداعی) متصل‌است. در شاهد زیر نام یک پرنده، ذهن مذهبی شاعر را به جستجوی نزدیکترین عنصر با آن راهنمایی می‌کند. (هدهد← سلیمان)؛سپس سایر ارکان وابسته به این مرکز واحد می‌شود:

ز هدهدان تفکر چو در رسید نشانش — مراست ملک سلیمان چو نقد گشت عیانش
پری و دیو نداند ز تختگاه بلندش — که تخت او نظراست‌وبصیرت است جهانش
زبان جمله مرغان بداند او به بصیرت — که هیچ مرغ نداند به وهم خویش زبانش

(همان، غزل، ۱۳۸۰)

عناصر طبیعت هم همچون بهار و پاییز و گیاهان همه با خویشان خود حاضر می‌شوند مانند غزلهای «۱۷۹۴-۱۱۲۱-۹۴۶-۹۳۴-۸۹۴ و ...» در کل می‌توان بنا بر تقسیم‌بندی دکتر

سیاسی تناسب و تناقض را زیرمجموعه ای ازتداعیها دانست. از میان ۵۵۰ غزل بررسی شده ۱۵ نمونه معادل ۳/۰ ٪ در این موضوع مشاهده شد .

۳-۲- زیبایی و تضاد

آندره برتون که از شخصیتهای شاخص سور رئال است اعتقاد دارد که: «اگر کسی دو اصطلاح مطلقاً متضاد را با هم آشتی دهد، موفقیت بزرگی کسب کرده است و در واقع این همان نقطه متعالی است»(سید حسینی، ۸۵۳: ۱۳۸۱). این جمع ضدین تنها در عالم شهود در بیان شاعر پیدا ، و در واقع به ترکیبات بدیعی منجر می‌شود:

سایهٔ نوری تو و ما جمله جهان سایهٔ تو نور که دیدست که او باشد از سایه جدا

(همان، غزل ۴۱)

و یا

«غریو و ناله جانها ز سوی بی‌سویی مرا ز خواب جهانید دوش وقت دعا

(همان، غزل ۲۲۴)

وجود سایه برای نور و «سوی بی سویی» توصیفاتی است که مصداق خارجی ندارد و در واقع از مقام رئال و واقعی فراتر است.آندره برتون در جای دیگر می‌گوید: «همه چیز به حدی می‌رسد که زندگی و مرگ، واقعی و خیال،گذشته و آینده، عالی و دانی و ارتباط‌پذیر و ارتباط‌ناپذیر دیگر مخالف یکدیگر نیست.»(همان، ص ۹۰۴). زمانی که مولوی می‌گوید:

«دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا»

(همان، غزل ۳۷)

این انتساب صفات و نسبتهای متضاد به معشوق در واقع او را در مقام کل و کامل تصور کردن است و شاعر چنین تصویر می کند که معشوق وی در حد کمال - یا همان نقطه متعالی - قرار دارد.از این رو جمع ضدین در عالم شعر نشانه‌ای از دنیای متعالی شاعر است که ذهن شنونده از دریافت این گونه تصاویر به شگفت می‌آید. البته گاه در به کار بردن صفات و اسامی متضاد مرز کفر و ایمان کم رنگ می شود که شطحیات عارفانه از این نوع‌است؛ به عبارتی از آنجا که اساس و مبانی بسیاری از شطحیات بر تضاد است گاه

انتساب صفات متضاد به خداوند یا معشوق الهی با مبانی دینی، ناسازگار می‌نماید.از میان ۵۵۰ غزل بررسی شده ۱۰ نمونه معادل با ۲/۰ ٪ در این مبحث مشاهده شده است.

٤-۲- زیبایی و نور

در نوشته‌های سهروردی آمده است که «کلّ لذه برزخیه انّما حصلت بامر نوری...» و در توضیح آن ذکر شده که انسان جمالی را نمی طلبد مگر اینکه در آن اثری از نورانیت و روحانیت وجود داشته باشد (ابراهیمی دینانی، ۶۱۹: ۱۳۸۱). قول دیگری که ارتباط نورو زیبایی و خداوند را بیان می‌کند گفته لاهیجی است. او می‌گوید اینکه خداوند مثل ندارد واضح است اما یک نمونه یا مثال دارد، طبق حدیثی که پیامبر (ص) می‌فرماید که خداوند را در زیباترین وجه دیده است، می‌توان استنباط کرد که این حضور با تجلی در «نور سیاه» بر دل حضرت رسول صورت پذیرفته است. «نور سیاه» همان نور ذات پاک است و آب زندگی است درون تاریکی، سیاهی به فنای فی‌الله اشاره دارد و نورانیت هم همان جوهر پاک و هستی به خود پاینده الهی است (کربن، ۱۳۸۳ ،ص۱۷۳تا۱۶۲).

مولانا کاملاً هنرمندانه از واژه و مفهوم «نور» بهره می‌برد. در واقع هم کاربردی شاعرانه و هم عارفانه ، و از طرفی با آیات قرآنی مرتبط است. با توجه به مثالهایی که می‌آید، دیده خواهد شد که مفهوم بیشتر آیاتی که دربارهٔ نور نازل شده در اشعار مولوی آمده است.

در متون عرفانی نقل شده است: «الظهور فی الضوء اقوی و اکمل» (جامی، ۲۱: ۱۳۷۰). از طرفی سبب اصلی همه چیز خداوند است و دیگر موجودات همچون سایه, وجودی عرضی دارند. مولانا بنابراین حکم نور الهی را بدین گونه وصف می‌کند:

نور مسبب بود و هرچه سبب سایه او بی‌سببی قد جعل الله لکل سببا

(همان، غزل ۴۱)

نظر دیگر عارفان این است که نور وجود الهی همچون نور محسوسی است که بنا بر ظرفیت و استعداد هرچیز بر آن می‌تابد؛ به عبارتی ظهور حق در موجودات که همچون زجاجه و شیشه‌های رنگین‌است، متنوع و مختلف است (جامی، همان، ص ۷۱). در اندیشه مولانا نهایت تجلی انوار الهی در وجود معشوق وی، شمس تبریزی است؛ زیرا می‌گوید:

ای شمس تبریزی بیا ای معدن نور و ضیا کین روح با کاروکیا بی تابش تو جامد است

(همان، غزل ۳۲)

با توجه به این گونه ابیات نه تنها شمس تبریزی تجلی نورانیت الهی است بلکه به نوعی نوربخش نیز هست. نتیجه اینکه خداوند منبع نور است و بنا بر استعداد هر موجود بر آن می‌تابد و مظهر کلی این نورانیت برای مولانا، شمس است که مقام ولایت دارد.

در اغلب غزلها به شمس (ایهام تناسب با معشوق مولانا) خورشید و قمر اشاره شده است؛ لیکن در شمارش، ابیاتی مورد نظر بوده که واژه نور در آنها آمده است.از میان ۵۵۰ غزل بررسی شده ۱۳ نمونه معادل با ۲/۶ ٪ در این مبحث مشاهده شده است.

۵-۲- زیبایی و وحدت وجود

یکی از مهمترین مسائل عرفانی ،که مولانا آن را به شکلهای مختلف در اشعارش به کار می گیرد، «وحدت وجود» است. وحدت وجود یعنی هستی همه اشیا به واسطه حق است و از خود جوهرهٔ وجودی ندارند.در واقع ظهور وجود مطلق بر همه فرعیات به گونه‌ای است که هر چه هست همچون آینه، منعکس کننده تصویر یک شخص باشد و در مرحله عشق، عاشق آینه تمام نمای وجود معشوق است و جامع جمیع صفات او (گوهرین،۱۳۶۸ ،ص۵۳ تا ۶۰).

در کل ، همه ادیان توحیدی خدا را به انسان بسیار نزدیک می‌دانند. در قرآن کریم آیه شانزده سوره (ق) می گوید: «نحن اقرب الیه من حبل الورید» .درارمیا (۲۳: ۲۳) آمده است: «یهوه می گوید من خدای نزدیک هستم و خدای درونی». از این رو در تاریخ عرفان مسیحی و اسلامی و دیگر ادیان توحیدی، هر عارفی از تجربه وحدت وجود برخوردار بوده است (کاکایی،۱۳۸۱،ص۱۳۳). در حوزه وحدت وجود اولین سیر «وحدت آفاقی» است؛ یعنی عارف هرچه غیر خداوند را نیست می‌انگارد و هست مطلق را خدا می‌داند. سیر دوم «وحدت انفسی» است که در ضمن وحدت آگاهی به وجود می‌آید؛ یعنی عارف در وحدت انفسی، خود را نیز در فنا و نیستی می‌بیند و در همین حالت شهود جمالی یا ادراک جلالی خداوند حاصل می شود. سیر سوم «توجیه کثرت» است؛ یعنی بعد از اینکه عارف به خود می‌آید کثرات را بر مبنای وحدت توجیه می کند (همان، ص ۱۷۸). مولانا بدون صراحت کلام و با به کار بردن اشارات و کنایات، وحدت وجود را به گونه‌ای متنوع به کار می‌برد به علاوه اینکه از بین مسیرهای وحدت وجود سیر سوم یعنی توجیه کثرت در اشعار مولانا شایع است:

هله برجه هله برجه قدمی بر سر خود نه هله بر پر هله بر پر چون من از شکر و غرامت
چو من از غیب رسیدم سپر غیب کشیدم برو ای ظالم سرکش که فتادی ز زعـــامت
(همان،غزل ۴۰۵)

در این دو بیت ابتدا مولوی از فنای خود یعنی وحدت انفسی سخن می‌گوید و سپس از بازگشت از عالم غیب که حقایق بر او آشکار شده است.

وجه دیگری که مولانا از وحدت وجود بهره می‌برد چنین است که انسان کامل را با این اصل عرفانی وصف می‌کند. ابن عربی در رسالهٔ «حقیقه الحقایق» می‌گوید که معرفت هرچیزی بر حسب ظهور حق است در او و هرچیزی یا مظهر صفتی واحد است یا مظهر بعضی صفات، اما انسان کامل اعظم موجودات است به واسطه معرفت تامه (ابن عربی،۱۳۸۲ ،ص۹۰). در ابتدا مولانا معرفت تامه را در شمس تبریزی دید و وصف کرد:

شمس حقی که نور او از تبریز تیغ زد غرقه نور او شد این شعشعهٔ ضیای من
(همان، غزل ۱۸۳۵)

اما زمانی که شمس تبریزی او را ترک گفت مولانا وجود صلاح‌الدین زرکوب را جایگزین او کرد و سرود:

آن سرخ قبایی که چو مه پار برآمد امسال در این خرقه زنگار برآمد (همان، غزل ۶۳۹)

«سرخ قبا» شمس تبریز است که بنا بر اصل وحدت وجود، تجلی خداوند در او به کمال رسیده بود و طبق حدیث حضرت رسول «ما رأیت الله الا بلباس الاحمر» این امر تأیید می شود، اما زرکوب همان شخص پرهیزگار و مؤمن با خرقه زنگار است که نماد دیگری از شمس الهی است .

بنا بر عقیده علامه همایی، انسان کامل مظهر تمام و تام الهی و آینه حق‌نماست. از این رو جمال مطلق در او منعکس شده است.از طرفی «وحدت نوری» یعنی فنای تاریکی بشری در روشنایی الهی (همایی،۱۳۷۷،ص۸۰۷).

با این نظر می‌توان نتیجه گرفت که در اعتقاد عرفا «وحدت وجود» به نوعی بر غلبه نورانیت خداوند بر همه عالم تأکید می‌کند و همان گونه که پیش از این آمد ، نور وجود مطلق خداوند با زیبایی و جمال ارتباط تنگاتنگ دارد. از میان ۵۵۰ غزل بررسی شده ۸ نمونه معادل با ۱/۶ ٪ در این مبحث مشاهده شده است.

۳- شرایط درک زیبایی معنوی

در انتهای موضوع زیبایی معنوی، ذکر شرایط درک این نوع زیبایی به منظور تکمیل مطالب بجا است.

عین القضاه ملاک درک زیبایی قرآن را داشتن قلب پاک ذکر می‌کند که می‌توان این اصل را بر سایر آثار ادبی تعمیم داد (واردی،۱۳۸۳،ص۵). البته باید به این نکته اشاره کرد که دریافت جنبه معنوی زیبایی از دریافت جنبه ظاهری و صوری آن دشوارتراست؛ زیرا وجه معنایی زیبایی با حواس ظاهری درک نمی‌شود و این پنهان بودن، وصف آن را دشوارتر می‌کند. بنابراین دریافت و درک این نوع زیبایی از عهده باطنی پاک‌برمی‌آید وعقل معاشی وحواس مادی راه به جایی نمی‌برد.مولانا در این باره می‌گوید:

عقل را معزول کردیم و هوا را حد زدیم کاین جلالت لایق این عقل و این اخلاق نیست

(همان، غزل ۳۹۵)

از این رو پاک کردن درون از حواس ظاهری شرط درک زیبایی معنوی است.

دل را ز خود برکنده‌ام با چیز دیگر زنده‌ام عقل و دل و اندیشه را از بیخ و بن سوزیده‌ام

(همان، غزل ۳۷۲)

ابن سینا نیز در کتاب «اشارات و تنبیهات» بر مانع بودن حواس ظاهری به منظور رسیدن به کمال معنوی و لذت روحی تأکید می‌کند و می‌گوید: «بدان که آن بازدارنده مر تو را از کمال خویش چنان که دانستی انفعالاتی است و هیأتی که مر نفس تو را لاحق شود به همسایگی بدن و از جهت پیوند به وی »(ابن سینا،۱۳۱۶،ص۲۴۱) .مولانا می‌گوید:

ازیرا اصل جسم تو ز زهر قاتل افتادست سقر بودست اصل تو نداند جز سقر چه بود

جهان و عقل کلی را ز عقل جزء چون‌بینی در آن دریای خون‌آشام، عقل مختصر چه‌بود

(همان، غزل ۵۹۰)

در واقع شاعر بر این عقیده است که با کنار گذاشتن و تخریب حجابهای مادی آن گنج معنوی و کنز مخفی ، که اصل زیبایی است به دست می‌آید. از این رو خراب شدن زمینه رسیدن به مقصود و مطلوب است:

تا که خرابم نکند کی دهد آن گنج به من تا که به سیلم ندهد کی کشدم بحر عطا

(همان،غزل ۳۸)

از این رو شاعر توصیه می‌کند که حتی پنج حس ظاهری نیز به وسیله دل منور و پاک شود که نماد حقیقت و معنویت واقعی است:

چراغ پنج حست را به نور دل بفروزان حواس پنج نمازست و دل چو سبع مثانی

(همان، غزل ۳۰۳۷)

٤- زیبایی صوری

بنای مسائل ظاهری ، که در ادامه به آن پرداخته می‌شود بر اصول پیشین است؛ بدین معنا که بسیاری از معانی و مفاهیم زیبایی در قالب لغات، عبارات و ظواهر شعری آشکار می‌شود. هماهنگی ظاهر و باطن در این موضوع بر کمال و زیبایی اثر می‌افزاید و قطعاً شناخت کامل هر اثر ایجاب می‌کند تا هم از نظر معنا و هم از نظر ظاهر مورد بررسی قرار گیرد.

۱-٤- تشبیه

در چند سطر تعریفی مختصر از ناقدان متقدم ادب فارسی به منظور تکمیل مباحث ارائه می شود. در کتاب ترجمان البلاغه در باب تشبیه آمده است: « راست ترین و نیکوترین آن است که چون باشگونه کنی اش تباه نگردد و نقصان نپذیرد... و تشبیه بر چند گونه است یکی آن است که چیزی را به چیزی مانند کنند به صورت و هیأت یا چیزی را به چیزی مانند کنند به صفتی از صفتها » (الرادویانی،۱۳۶۲،ص۴۴). رادویانی که هیچ تعریف یا شرط دیگری را برای تشبیه نیکو عنوان نمی کند در ادامه به ذکر انواع تشبیه و مثالهایی از شاعران فارسی زبان می پردازد. رشید الدین وطواط نیز ، که کتاب حدائق السحر را در معارضه با ترجمان البلاغه نوشته، معتقد است که تشبیه نیکو باید دو ویژگی داشته باشد:« در صفت تشبیه نیکوتر و پسندیده تر آن باشد که اگر عکس کرده شود و مشبه به به مشبه مانند کرده آید سخن درست بود و معنی راست... » (رشید الدین وطواط،بی تا،ص۴۲)؛ اما نکته ای که در کتاب معالم البلاغه، که بر اساس کتاب بلاغی کهن به نگارش در آمده به آن اشاره شده قابل توجه است: « متکلم بلیغ در ادای سخن به طریق تشبیه لامحاله نکته ای در نظر دارد والا تشبیه از فایده ادبی خالی مانده و از درجه اعتبار ساقط خواهد بود» (رجایی،۱۳۷۹،ص۲۴۴).

مهمترین نکته درباره تشبیهات مولانا تخیل قوی او در تصویرسازی است. دکتر براهنی قدرت تخیل را شور و هیجان کاملی تعریف می کندکه موجب پیوند احساسات و اشیا و تجربیات مختلف شود که در واقع این امر به درک انسان از طبیعت وابسته است (براهنی، ۱۳۸۰،ص۱۳۱و۱۳۲)؛ مثلاً ایجاد ارتباط تشبیهی میان سلام و کبوتردر غزل(۹۵۵) ، عروسی و نخل خرما در غزل(۲۶۶۶) و عاشق و اسفناج در غزل(۱۴۵۰) تنها در حوزه تخیلی وسیع صورت‌پذیر است. البته مولوی با ارائه وجه شبه مناسب ، پیوندهای بدیع را موجه می‌کند.در بیشتر تشبیهات استقلال ذهنی شاعر در تصویرگری حفظ شده است؛ واضحتر اینکه مولانا با نگاه خود می‌بیند و با عبارات خود وصف می‌کند. اگر در تصورات کلی انسانها، بهار همچون جوانی پر از سر زندگی و شادی است و زمستان و خزان به واسطه بی باری و خشکی درختان و باریدن برف پیری را به یاد می‌آورد،مولانا بهار را شیخ می‌خواند و دلیل او برای این عنوان پیروی فصل خزان از بهار همچون ارتباط و پیروی مرید از مراد است:

خزان مرید بهار است زرد و آه کنان نه عاقبت به سر او رسید شیخ بهار

(همان، غزل ۱۱۳۴)

مهمترین ویژگی مولانا در همه موارد بویژه تشبیه، نوآوریهای اوست. «لذت شعری نوعی ارتباط با تعجب دارد و وقتی چیزی تکرار شد دیگر تعجب حاصل نمی‌شود و از همین جاست که ابن سینا لذت بردن از تشبیه را به تعجب برمی‌گرداند (کدکنی، ۱۳۸۰،ص ۲۰).

ازمیان ۵۵۰ غزل بررسی‌شده ۱۹ نمونه‌تشبه جدید معادل با ۳/۸ ٪ دراین مبحث مشاهده شده است.

۲-٤- استعاره

مهمترین نکته ای که رادویانی در ادامه این تعریف بیان می کند، تازه بودن این صنعت است در علم بلاغت آن روزگار (رادویانی, همان, ص ۴۰) ؛ حتی در قرن نهم واعظ کاشفی هم توضیحی بیشتر از آنچه رادویانی در این باب داده است ارائه نمی کند. او تنها بعد از تعریف استعاره آن را نوعی از مجاز می شمرد (واعظ کاشفی ، ۱۳۶۹، ص۱۰۴) .آنچه در نقد ادبی جدید مورد توجه واقع می شود بهره بردن شاعر است از صناعات تازه و

در نهایت چگونگی تأثیری که هر یک بر مخاطب می گذارد.کروچه برای استعاره اصطلاح «ملکه تشبیهات مجازی» را به کار می‌برد و معتقد است استعاره های شاعرانه و ناب از احساسات روزمره وپیش پاافتاده به دور است (کروچه، ۱۳۸۵،ص ۴۵و۴۶).با بررسی غزلیات شمس بخوبی می‌توان فهمید که یافتن استعاره بسیار راحت‌تر از تشبیه ، و در بیشتر غزلها نوعی از صور استعاری به کار رفته است. دلیل مناسبی که بر این امر می‌توان یافت نظریه دکتر شوقی ضیف است. وی معتقد است که تشبیه در حالت تأثیر شدید مورد استفاده قرار نمی‌گیرد و از آنجا که شعر غنایی بر اساس احساس و هیجان سروده شده است، تشبیه و ادعای همانندی شاعر را راضی نمی‌کند اما استعاره با شور عاطفی هماهنگی بیشتر دارد (کدکنی، همان، ص ۳۸۷). مستعارمنه‌های مولانا ، که جانشین مخاطب او می‌شود ، همگی نشانی از زیبایی و عظمت دارد.اما شایعترین نوع استعاره در دیوان شمس «تشخیص» است؛ یعنی مولانا به همه موجودات شخصیت انسانی می‌بخشد و آنها را در حالت مختلف جسمی و روحی وصف می کند.

چنین نگرشی‌درگواه عرفان عالی شاعر است؛ زیرا در صفای دل و با صیقل باطن محرم این سمیعان و بصیران به ظاهر بی زبان و کلام می‌شود که با نامحرمان خاموشند و گفتگوی ایشان را در قالب استعاره نقاشی‌می کند.لکن علاوه بر این نقوش، تصویرهای شاعر از انتزاعیات قابل توجه است وهنرنمایی اودر این بخش جلوه‌گری شگفت دارد.در دنیای وسیع مولانا دندان عیش به واسطه ترش‌رویی هجرکند می‌شود و روز جدایی‌پیراهن‌سیاه می‌شود:

دندان عیش کند شد از هجر ترش روی امروز قند وصل گزیدن گرفت باز
پیراهن سیاه کــه پوشیــد روز فصــل تا جایگاه ناف دریدن گرفــت باز

(همان، غزل ۱۱۹۸)

غم نیز کافری است که آتش به پا می‌کند و شاعر از آب طلب یاری می‌کند:

فزود آتش من آب را خبر ببرید اسیر می‌بردم غم ز کافرم بخرید

(همان، غزل ۹۵۹)

در دیوان کبیر همه چیز در تحرک و پویندگی نشان داده می‌شود و از آنجا که به عقیده بعضی معاصران –بویژه فرمالیست ها – وظیفه اصلی شعر نشان دادن است و نه گفتن، تصاویر غزلیات شمس بدیع و متحرک است و قوه بصیرت مخاطب را نیز به کار می‌گیرد.

آمار فراوان استعاره تاکیدی است بر قول دکتر ضیف در این سطور به علاوه درصد بسیار صنعت تشخیص از بینش عارفانه و عاشقانه شاعر نشان دارد ؛زیرا همه ارکان را صاحب شعور و حیات می بیند وبه عبارتی، خداوند را در همه جا حی و حاضر می داند.از میان ۵۵۰ غزل بررسی شده تعداد استعاره های بدیع ۳۶ نمونه معادل با ۵/۲ ٪ است.

۳-٤- برجسته سازی یا فورگراندینگ

از اصول هنری ، که در نقد و ادب فرمالیستی و غربی پیشینهٔ زیادی ندارد برجسته‌سازی است. در ابتدا تعاریفی که از این صنعت هنری بیان شده است، ارائه می‌شود. دکتر شمیسا می‌گوید:«اگر استعاره در فعل غیرمنتظره و بدیع و نو باشد به طوری که جلب نظر کند و یا متضمن خبر غیر متعارفی باشد بدان فورگراندینگ گویند»(شمیسا، ۱۳۷۸، ص۱۸۶).

استعاره در فعل وقتی تشخیص می‌یابد و برجسته می‌شود که جامع عقلی باشد نه حسی. در اصطلاحات ادبی ابرامز در تعریف برجسته‌سازی نکات قابل توجهی مطرح شده که ترجمه‌ای از خلاصه آن بدین گونه است که در قرن نوزده فرمالیست‌های روسی می‌خواستند ادبیاتی خاص و تازه ارائه کنند. اولین هدف ادبیات برجسته‌سازی بنا بر گفته شکلوفسکی غریب و بیگانه ساختن زبان است؛ یعنی روشهای معمولی و ترکیبهای طبیعی را شکستن و از کاربرد روزانه دور ساختن که با این کار خواننده به درک و حسی تازه دست می‌یابد (آبرامز،۱۹۹۳، ص۲۷۴).

درکلیات شمس بیشتر ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌ها ساخته ذهن فعال شاعر است.نبوغ مولانا نه تنها موجب بدیع بودن تصاویر می‌شود بلکه کاربردهای شگفت و غیرمعمول را نیز عرضه می‌کند. اگر در دیوان شعر هر شاعری تشبیه و استعاره‌های مرده به مقدار زیاد دیده شود در غزلیات او انواع فراواقع و بدیع شایع است؛برای نمونه نسبت دادن فعل روییدن به خون درحوزه معنای طبیعی قرارنمی‌گیرد و درمحور همنشینی‌کلام،انحرافی ایجاد شده است:

هر خون که ز من روید با خاک تو می‌گوید با مهر تو همرنگم با عشق تو همبازم
(همان، غزل ۱۴۶۲)

و یا در اسناد زهر فراق نوشیدن و سپس مردن به خواب هم جامع عقلی به کار رفته و هم برجستگی معنایی نسبت به دیگر ارکان متن صورت پذیرفته است:

خوابم از دیده چنان رفت که هرگز ناید خواب من زهر فراق تو بنوشید و بمرد
(همان، غزل ۷۷۹)

«ترنس هاوکس» جایی که از برجسته سازی سخن می‌گوید معتقد است شاعر باید به ابزار بیانی چنان دسترسی و تسلط داشته باشد که استعاره‌هایش برجسته و زنده تلقی شود. هرچه درجه همنشینی بیشتر باشد استعاره بیشتر به پس زمینه تعلق می‌یابد و هرچه این درجه پایین‌تر باشد استعاره بیشتر از پس زمینه رانده می‌شود و برجسته می‌گردد (هاوکس، ۱۳۸۰،ص ۱۱۰ و۱۱۲).پریدن در نیستی نوعی از این برجسته‌سازی است:

دیوانه کوکب ریخته از شور من بگریخته من با اجل آمیخته در نیستی پریده‌ام
(همان، غزل ۱۳۷۲)

و یا ترجمه کردن آینه صبوح:

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن آینه صبوح را ترجمه شبانه کن
(همان، غزل ۱۸۲۱)

حتی در ترکیبات وصفی نیز برجسته‌سازی دیده می‌شود؛ مانند ترکیب باد لعل‌گون در غزل (۲۸)و یا سلامی که دم درازی از نور دارد درغزل(۱۳۲).از میان حدود ۵۵۰ غزل بررسی شده ۶ نمونه مشاهده شد که معادل ۱/۲ ٪ آمار آن است.

٤-٤- موسیقی غزلیات شمس

آهنگین بودن واجها و کلماتی که ابیات و در نهایت غزلی را به وجود می‌آورد، موجب می‌شود تا تمایزی میان شعر و کلام معمول روزمره ایجاد شود و به اصطلاح فرمالیست‌ها رستاخیز کلمات به وجود آید. به قول دکتر کدکنی تمام تعاریف از شعر به این عبارت برمی‌گردد که «شعر تجلی موسیقیایی زبان است» (کدکنی،۱۳۸۱،ص۳۸۹). کارکردهای هنری که هر شاعر به کار می‌برد تا زبان را به موسیقی نزدیک کند، متفاوت است. دکتر کدکنی آهنگ شعر را به چهار گروه تقسیم کرده است:موسیقی بیرونی،

موسیقی کناری، موسیقی داخلی و موسیقی معنوی (کدکنی،۱۳۷۷،ص۲۳). آنچه در مبحث موسیقی داخلی به آن پرداخته می‌شود، انواع جناسها، واج‌آرایی، رجع و تکریر است. در موسیقی معنوی بررسی تناسبات، تلمیح، حس آمیزی، پارادوکس و تضاد و طباق انجام می‌پذیرد. این نکات در شعر مولوی بسیار طبیعی و نزدیک به بافت کلام به کار رفته و دکتر کدکنی نیز معتقد است شاعران صنعتگری همچون رشید وطواط و عبدالواسع جبلی در این زمینه بر مولانا تقدم دارند (کدکنی، ۱۳۸۱،ص۴۱۷).بنابراین در ادامهٔاین نوشتار به دو موضوع موسیقی کناری و بیرونی پرداخته می‌شود.

۱-٤-٤- موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری کاربرد ردیف و قافیه در شعر است. مولوی در کاربرد این دو مورد ابداعاتی به کار برده است که شعر او را از آثار دیگر شعرا متمایز می‌کند.

۱-۱-٤-٤- ردیف

علاوه بر اینکه استفاده از افعال ربطی در زبان فارسی ایجاب می‌کند تا ردیفهای فعلی از ابتدا مورد استفاده شاعران قرار گیرد، تأثیر موسیقیایی آن، که در تکمیل قافیه به کار گرفته می‌شود، اهمیت وجود ردیف را بیشتر می‌کند . از آنجا که اساس و بنای موسیقی تکرار است ، نوع ردیفهایی که شاعر درهر غزل با توجه به محتوای آن به کار می گیرد و آن را در همه ابیات تکرار می‌کند، اهمیت بسیار دارد.

آنچه در نظر اول دربارهٔ ردیفهای غزلیات شمس توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، کاربرد ردیفهای طولانی است که گاه نیمی از مصرع را پر می‌کند؛ برای نمونه ردیف غزلهای ۲۱۸۸،۲۳۳۷، ۵۳۳ ، ۱۴۳۹، ۲۰۱۵ و ... البته بیشتر این ردیفها یا شبه جمله است یا جمله کامل و با جرأت می‌توان گفت تنوع و تعدادشان در دیوان هیچ شاعر دیگری وجود ندارد.از میان حدود ۵۵۰ غزل بررسی شده ۱۷ نمونه دارای ردیفهای بلند بود که معادل ۳/۶ ٪ است.از نکاتی که دکتر کدکنی درباره ردیف به آن اشاره می‌کند ارتباط ردیف با ساختمان صوتی بیت است(کدکنی، همان، ص ۱۶۰)؛ برای نمونه در غزل ۱۰۷۴ :

گرم در گفتار آمد آن صنم این الفرار بانگ خیزاخیز آمد در عدم این الفرار
صد هزاران شعله بر در صد هزارن مشعله کیست بر درکیست بر درهم منم این الفرار

شاعردر این ابیات دنبال راه فرار می‌گردد.وجود صدای واجهای «ص، ز، ش، ر» ایجاد حرکت و شتاب می‌کند بویژه «بانگ خیزاخیز» که سرعت را بیشترمی کند و ابیات را جنبشی و به دور از سکون می سازد. مطلب دیگر، توجه به ارتباط معنای ردیف و معنای بیت است. البته این مطلب با ابیات موضوع پیش قابل انطباق است اما به منظورآشکاری بیشتر مثالی دیگر ذکر می‌شود:

نوبهارا جان مایی جانها را تـــــازه کن باغها را بشکفان و کشت‌ها را تـــازه کن
رعد گوید ابر آمد مشکها بر خاک ریخت ای گلستان رو بشو و دست و پا را تازه‌کن
(همان، غزل ۱۹۶۱)

ردیف «تازه کن» با وجود بهار، باغ، گلها و کشتزارها ایجاد تازگی بیشتر می‌کند. بویژه بارش باران و شسته شدن گلها بر این طراوت می‌افزاید.

۲-۱-٤-٤- قافیه

دکتر شوقی ضیف قافیه را یادگار نواختن آلات موسیقی می‌داند که در گوش صدای کف زدن و طبل و دف را به یاد می‌آورد (کدکنی، همان، ص ۵۳). در واقع از آنجا که قافیه لازمه شعر است و صامت و مصوتهایی را در قسمت معینی از ابیات یک غزل تکرارمی کند و ذهن شنونده را به شنیدن آوایی مستمر عادت می‌دهد در موسیقی شعر اهمیت بسیار دارد. از ویژگیهای مهم غزلیات شمس قافیه درون ابیات است؛ بدین معنا که شاعر دربسیاری از غزلها هر نیم مصرع را درحکم مصرع پایانی به شمار می‌آورد و در آخرآن‌کلمه‌ای جای می‌دهدکه با آخرین‌کلمات نیم‌مصرعهای دیگرحکم قافیه‌داشته باشد.

در غزلیات مولوی قافیه درونی بیش از غزلیات دیگر شعرا استفاده می‌شود؛برای نمونه:

نغزی و خوبی و فرش، آتش تیز نظرش پرسش همچون شکرش کرد گرفتار مرا
گفت مرا مهر تو کو، رنگ تو کو فر تو کو رنگ کجا ماند و بو ساعت دیدار مرا
(همان، غزل ۳۹)

درباره قافیه درونی در غزلیات شمس باید گفت که شاعر به اندازه‌ای مجذوب این موسیقی درونی شعر است و به آن اهمیت می‌دهد که گاه از قافیه کناری چشم می‌پوشد؛برای نمونه غزلهای «۸۳،۲۸۵۶، ۵۵۳، ۵۳۳، ۵۳۴».نکته قابل توجه این است که ردیف در این غزلها از حد معمول غزل فراتر رفته و عبارات طولانی مانند بی تو به سر

نمی شود، تو چنین شکر چرایی، مستان سلامت می‌کنند، تا روز مشین از پا و ... است. ردیف طولانی به عنوان موسیقی کناری قوی و وجود قافیه درونی شاعر را از به کار بردن قافیه کناری باز داشته است و حتی شنونده نیز کمتر متوجه عدم قافیه اصلی در این غزلها می‌شود؛ زیرا موسیقی شعر به اندازه کافی قوی است.از میان ۱۰۰ غزل ۹۷ غزل وزن دوری دارد و از میان همین تعداد ۶۸ غزل دارای قافیه درونی است.

۲-٤-٤- موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی مسائل مربوط به اوزان عروضی است. از ویژگی برجسته اوزان عروضی این اثر، طرب انگیز بودن آنهاست. کاربرد وسیع وزنهای هزج، رمل، رجز و مجتث از عواملی است که بسیاری از پژوهشگران آن را دلیل بر شور و نشاط و طرب غزلها ذکر کرده‌اند. در این مقام با ارائه مطلبی از ابن سینا دلیل دیگری نیز عنوان می‌شود.

ابن سینا درباره زیباشناسی ایقاعات و الحان معتقد است که شنونده باید حسن موقع الحان و ایقاعات را درک کند و این زمانی میسر می‌شود که الحان و نغمات از حس گذشته در خیال شنونده اجتماع مناسبی را تشکیل دهند. توضیح بیشتر اینکه نغمه اول وارد حس شنوایی وسپس وارد خیال شنونده می‌شود. نغمه دوم در پی آن از مرحله حس به مرحله خیال می‌رسد. زمان بین دو نقره می‌باید چنان معین و حساب شده باشد که در خیال شنونده به ائتلاف و وحدت برسد و این محاسباتِ زمانی مسئله‌ای تجربی است. ابن سینا سپس اشاره می‌کند که ایقاع به نقر،گاه به زبان حکایت می‌شود و در ادامه از دو گونه حرف بحث می‌کند:اول حروف تسریبی که قابل کشیده شدن هستند مانند حرف یا، ودیگر حروف حبسی مانند باء، تاء، لام، میم (کدکنی،۱۳۸۱، ص۳۴۵تا۳۴۷). از این رو می‌توان قوانین الحان و نغمات را بر حروف نیز منطبق کرد و نتیجه گرفته می‌شود که با آوردن حروف تسریبی در آخر کلمات و شنیدن آنها تا رسیدن حرف دیگر پیوند و ائتلاف نغمه‌ای آنها در ذهن بیشتر حفظ می‌شود . هرچه این کشیدگی و پیوستگی نغمهٔ حروف مداومتر و بیشتر باشد، سیری خطی در ذهن ایجاد می‌کند و نوایی آرام به وجود می‌آورد. اما چنانچه درصد استفاده از حروف حبسی در بیت بیشتر باشد، وجود انقطاع و فاصله بین نغمات بیشتر خواهد بود و ایجاد حرکت، جوشش و طرب می‌کند؛ نمونه‌هایی از ابیات غزلیات شمس بنا بر این تعریف بررسی می‌شود:

تودیدی هیچ عاشق راکه‌سیری بود ازسودا تودیدی هیچ‌ماهی را که اوشدسیر ازاین دریا
تو دیدی هیچ نقشی را که از نقاش بگریزد تودیدی هیچ وامق راکه عذرا خواهد از عذرا
(همان، غزل ۶۴)

در این ابیات ، که بر وزن هزج سروده شده است، فراوانی حروف تسریبی باعث تداوم لحن هنگام قرائت شعر می‌شود؛ یعنی در بیت اول کشیده شدن حرف الف در «را» آن را به «ک» بعدی متصل می‌کند. بعد از آن حرف «ی» در کلمه «سیری» پیوند مستمری بین این کلمه و حرف «ب» در «بود» به وجود می‌آورد. به همین ترتیب هر حرف حبسی با اتصال به حرف تسریبی قبل و بعد از خصوصیت حبسی و انقطاعی خود اندکی دور می‌شود و خواننده شعر می‌تواند یک نفس بیت را قرائت کند و نوای خواندن شعر آرام و مستمر خواهد بود. اینک در غزل دیگر به همین وزن اما با فراوانی حروف حبسی:

چو آمد جان جان جان نشاید برد نام جان به پیش جان چه کار آید مگر از بهر قربان را
اگر ترک است و تاجیک است بدو این بنده نزدیک است
چو جان با تن ولیکن تن نبیند هیچ مرجان را
(همان، غزل ۵۸)

در این ابیات تقطیع کلمات بیشتر است. از این رو پیوستگی قرائت غزل پیشین کمتر در اینجا اجرا می‌شود. وجود حروف حبسی و آمدن آن در پی یکدیگر انقطاع را موجب می شود؛ مثلاً در بیت اول حرف «ن» در آخر «جان» و ابتدای «نشاید» و حرف «د» در آخر «آید»و حرف «م»در ابتدای «مگر» که در هر دو نیم مصرع آمده است امکان کشیدن هجاها را کم می‌کند. البته ذکر این نکته بجا است که در غزلهای با وزن دوری این مطلب بیشتر قابل ملاحظه است؛ زمانی که در هر نیم مصرع حرف تسریبی به کار رود فاصله بین دو نیم مصرع پر می شود اما اگر حرف حبسی به کار رفته باشد فاصله دو نیم مصرع بیشتر ، و تقطیع باعث می‌شود که قرائت شعر با نوای نواختن ضرب هماهنگی بیشتر داشته باشد و طرب‌انگیزتر شود.

در پایان یادآور می‌شود که نکات برشمرده، اندکی از جلوه‌های زیبایی دیوان کبیر است که با تأمل و نگرش بیشتردر مجالی گسترده‌تر می‌توان عناوین و نمونه‌های گوناگون دیگری را برشمرد.

تأکید و هدف نویسندگان این مقاله بر معرفی جنبه‌های نوین این اثر بود که پژوهشگران دیگر بدان اشاره نکرده‌اند. از این رو پرهیز از تکرار هر تعریف و مثال یاد شده در آثار دیگران از اصول این کار بود.

نتیجه

منتقدان، فیلسوفان و سخن سنجان بر اساس آثار هنری موازینی وضع می‌کنند تا اثر ناب و زیبای هنری را معرفی کنند. هنرمند در اغلب موارد با به کارگیری آگاهانه این اصول نخواهد توانست تا اثری ماندگار و دلپسند عرضه کند؛ زیرا این نکات بیشتر ناآگاهانه و برخاسته از ضمیر ناخودآگاه هنرمندانه وی در نوشته و اثرش آشکار می‌شود و حتی خالق اثر را مغلوب خود می‌کند و اگر شاعر خود را به کاربرد آگاهانه اصول هنری ملزم نماید، اثر وی رنگ تکلف و تصنع خواهد گرفت. بنابراین اگر نکات زیباشناسی در اثر مولانا بررسی شود در واقع این اصول بر شعر وی منطبق می‌شود و نه عکس آن.

اثری را می‌توان از نظر زیبایی و هنری در کمال دانست که هم از جنبه صوری و ظاهری برتر باشد و هم از جنبه معنا و محتوا. در حوزه زیباشناسی صوری کاربرد طبیعی صور خیال و زینتهای کلام به گونه‌ای که تصاویر بدیعی را در ذهن مخاطب ایجاد کند دارای اهمیت است. این ویژگی زمانی ارزشمند خواهد بود که هنرمند از نگاه خود ببیند و آن را بیان کند. در حوزه زیباشناسی محتوایی نیز به کار گرفتن مفاهیم عالی که در نهاد همه انسانها ریشه داشته باشد در دلنشینی کلام مؤثر است . هرچه القای این مفاهیم با تصویرگری همراه باشد، تأثیر بیشتری بر مخاطب خواهد نهاد. از این رو زیبایی صوری و محتوایی با یکدیگر رابطه‌ای متقابل و محکم دارد و در بررسی زیباشناسی هر اثر باید این دو وجه را در نظر گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

۱.قرآن کریم. (۱۳۳۷). به خط مصباح زاده. سازمان انتشارات جاویدان علمی.

۲.ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۸۳). **شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی،** تهران**:** حکمت. چ ششم.

۳.ابن سینا. (۱۴۰۴).**الشفا.** منشورات مکتبه آیه الله العظمی المرعشی نجفی. قم المقدسه:ایران.

۴.ابن عربی،محیی الدین .(۱۳۸۲).**حقیقه الحقایق.**ترجمه شاه داعی شیرازی. تهران: مولا.

۵.احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **حقیقت و زیبایی.** چ پنجم.تهران: نشر مرکز.

۶.براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلا در مس.** تهران: زریاب.

۷.تولستوی،لئون. (۱۳۵۰) **هنر چیست؟** ترجمه کاوه دهگان. چ سوم .تهران: امیرکبیر.

۸.جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۰). **نقدالنصوص.**تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۹.رادویانی، محمدابن عمر. (۱۳۶۲).**ترجمان البلاغه به تصحیح پروفسوراحمد آتش.** تهران :

۱۰.رجائی، محمد خلیل. (۱۳۷۹). **معالم البلاغه.** چ پنجم .شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۱۱.سید حسینی، رضا. (۱۳۸۱). **مکتب‌های ادبی.** چ یازدهم. تهران: نگاه.

۱۲.شفیعی کدکنی،محمدرضا. (۱۳۸۰).**صورخیال درشعر فارسی.** چ هشتم تهران:آگه.

۱۳.ـــــــــ .(۱۳۷۷). **گزیده غزلیات شمس.** چ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۴.ـــــــــ (۱۳۸۱). **موسیقی شعر.** چ هفتم .تهران: آگه .

۱۵.شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸).**بیان.** چ هفتم.تهران: فردوس.

۱۶.کاشفی سبزه واری, میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹). **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**.تهران : نشر مرکز.

۱۷.کاکایی،قاسم. (۱۳۸۱). **وحدت وجود.** تهران: هرمس.

۱۸.کربن،هانری. (۱۳۸۳). **انسان نورانی در تصوف ایرانی.** ترجمه فرامرز جواهری نیا. چ دوم. شیراز: نشر آموزگار خرد.

۱۹.کروچه، بندتو. (۱۳۸۱). **کلیات زیباشناسی.** ترجمه فواد روحانی. چ پنجم .تهران: علمی و فرهنگی .

۲۰.گوهرین،صادق. ۱۳۶۸). **شرح اصطلاحات تصوف.** تهران: زوار.

۲۱.مولانا جلال الدین بلخی. (۱۳۷۷). **کلیات شمس تبریزی.** تصحیح فروزانفر. تهران: نشر نغمه.

۲۲.نیوتن، اریک. (۱۳۸۱). **معنی زیبایی.** ترجمه پرویز مرزبان. چ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۳.وطواط، رشیدالدین عمر (بی تا). **حدائق السحر فی دقایق الشعر به تصحیح عباس اقبال**. تهران: کتابخانه کاوه

۲۴.هاوکس،ترنس. (۱۳۸۰). **استعاره.** ترجمه فرزانه طاهری. چ دوم. تهران: نشر مرکز. انتشارات اساطیر.

۲۵.همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶).**مولوی‌نامه.** چ نهم. تهران: نشر هما.

26.Abrams, M.H (۱۹۹۳). A Glossary of Literary Terms, sixth Edition, U.S.A. (Florida): Holt, Rinehart and Winston, Inc.

فهرست مقالات

۱. واردی، زرین.(۱۳۸۳). **ابن سینا و زیباشناسی.** مجموعه مقالات همایش بین‌المللی ابن سینا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی