نقد غزلی از مولانا براساس نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران

The Criticism of one Lyric Poem of Molana based on the Theory of Critique of the Imagination of Gilbert Duran

فاطمه گل عابدی *
محمّدصادق بصیری **
محمّدرضا صرفی***

چکیده

نقد دنیای خیال نوعی نقد مضمونی است و در قرن نوزدهم میلادی، توسّط گاستون باشلار به صورت مدوّن و قانون‌مند به جامعهٔ ادبیّات فرانسه و پس از آن اروپا ارائه شد؛ بعد از باشلار، شاگردان مکتب او، یعنی ژان‌پیر ریشارد، ژان بورگوس و ژیلبر دوران به تکمیل این نظریه پرداختند. این مقاله با هدف دست‌یابی به نگاه مولانا به جهان اطراف خود و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و هم‌چنین، بهره‌گیری از نظریهٔ نقد تخیّلی ژیلبر دوران، به بررسی یک غزل از مولانا با مطلع «ای یوسف خوش‌نام ما» می‌پردازد. نظریهٔ دوران، نگاهی کاملاً انسان‌شناسانه به ادبیّات و تصاویر شعری دارد. در نظر او، تخیّلات درواقع عکس‌العمل‌هایی هستند که شاعر یا نویسنده در برخورد با زمان از خود بروز می‌دهد و بر همان اساس، تصاویر اثر خود را ایجاد می‌کند. بر این اساس، تصاویر مولانا در غزل مورد بررسی، حاصل عکس‌العمل موقعیّتی او در برابر زندگی بوده و نشان از تلاش مولانا برای غلبه بر این عنصر دارد. این غزل کاملاً قهرمانانه و تضادّی است.

واژگان کلیدی: مولانا. تخیّل. ژیلبر دوران. زمان. منظومهٔ روزانهٔ تخیّل

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
abedi.fateme368@yahoo.com
**استاد بخش زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمانms.basiri@gmail.com
***استاد بخش زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
m_sarfi@yahoo.com

Fatemegol Abedi*
Mohammadsadegh Basiri**
Mohammadreza Sarfi***

Abstract

The criticism of the fantasy world which is a type of thematic critique was first presented by Gaston Bachelard in the nineteenth century and then , by Jean-Pierre Richard, Jean-Borges and Gilbert Durand is followed. In the view of Gilbert, the imaginations are in fact the reaction that the poet or writer comes up against in dealing with time and on the same basis , they create the images of their own work; these images are placed in two great day and night poems of imagination. This paper is conducted to the study of one lyric of Molana with the knowledge of « Oh , Yusuf ! Our Most Famous "by analyzing the methodology and using the theory of Gilbert Durand, explores the gospel of Molana" and finally concludes that this lyric is completely heroic and contradictory and all its images are located in the daily imaginary poem.

Key Words: Imagination. Gilbert Durand, Molana, Time, Daily Imaginary Poem

* abedi.fateme368@yahoo
** ms.basiri@gmail.com
***Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman

۱- مقدّمه

خیال در لغت به معنی «عکس یا صورت شبح‌گون مبهم است» (دادبه، ۱۳٦۷: ۸). خیال «قوّه‌ای‌است که مدرکات حسّ مشترک را پس از نهان شدن مادّه از صُوَر محسوسات حفظ می‌کند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)؛ به این معنی که بعد از اتمام حقیقت، تصاویر آن را در ذهن نگاه می‌دارد.

تخیّل به دو بخش اوّلیّه و ثانویه تقسیم می‌شود. تخیّل اوّلیّه، «نیروی حیات و عامل مقدّماتی همهٔ ادراکات بشری است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٤۲)؛ امّا تخیّل ثانویه به آفرینش‌گری می‌پردازد. این نوع تخیّل با استفاده از تصاویر تخیّل اوّلیّه، جهانی نو و متفاوت از جهان ظاهر خلق می‌کند و «مایهٔ تمام فعّالیّت‌های شعر و هنر است. هر خصلتی که ماورای خصوصیّات مادّی و فیزیکی و حسّی است، در عالی‌ترین شکل خود در شعر جلوه‌گر می‌شود و حاصل تخیّل ثانویه است» (همان: ۱٤٥)؛ درواقع، «ذهن آدمی با این عملکرد خلّاق، می‌تواند دنیای مطلوب و دل‌خواه خویش را بیافریند» (فتوحی الف،۱۳۸٥: ٥۳). به عقیدهٔ ژیلبر دوران، «تخیّل ریشهٔ تفکّر انسانی‌است و بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کند. تصاویر ادبی که تخیّل‌ها را شکل می‌دهند، نماد هستند؛ یعنی این‌که این تصاویر ادبی معنایی جوهری و درونی دارند» (عبّاسی، ۱۳۸۳: ۲۰۱)؛ به همین دلیل، بررسی نوآوری‌ها، آفرینش‌ها و دنیای متفاوت هر شاعر، در تعیین نگرش و شناخت دنیای او سهم زیادی دارد.

۱-۱- اهداف تحقیق

هدف اصلی این مقاله، نقد و بررسی یکی از مهم‌ترین غزل‌های مولانا با مطلع «ای یوسف خوش‌نام ما» براساس نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران می‌باشد؛ علاوه بر آن، تعیین منظومه‌های روزانه و شبانهٔ این غزل نیز انجام می‌شود. در سایهٔ هدف اصلی، دو هدف فرعی نیز مورد نظر است که عبارت‌اند از: تعیین نگاه مولانا به جهان در زمان سُرایش غزل مورد نظر، تشخیص حالات روانی شاعر و بیان تأثیر این حالات در آفرینش یک اثر ادبی.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

دنیای خیال و بررسی آن، اوّلین بار توسّط گاستون باشلار، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم مورد توجّه قرار گرفت و به عنوان نوعی نقد ادبی به دنیای ادبیّات عرضه شد. این کار بعد از باشلار توسّط شاگرد او، ژان پیر ریشار و سپس ژیلبر دوران ادامه پیدا کرد و به نهایت رشد خود رسید. در ایران آثار ارزشمندی در زمینهٔ خیال و بررسی تأثیر آن در آفرینش ادبی به چاپ رسیده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کتاب «ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران» از دکتر علی عبّاسی اشاره نمود که مهم‌ترین منبع این مقاله به‌شمار می‌رود. هم‌چنین دکتر محمود فتوحی در کتاب خود، بلاغت تصویر، با استفاده از نظریهٔ نقد خیال به تعیین نوع خیال شاعران و تصویرهای شعری دوره‌های مختلف ادبیّات فارسی پرداخته است. از مقالاتی که تاکنون در این زمینه تألیف شده نیز، می‌توان به مقالات «اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران» نوشتهٔ دکتر بهمن نامور مطلق اشاره کرد که با استفاده از متون روایی به بیان ساختارهای تخیّلی آن پرداخته‌اند؛ امّا مقالهٔ حاضر در نظر دارد با توجّه به ساختارهایی که ژیلبر دوران برای تخیّل برمی‌شمارد، غزل مولانا را مورد بررسی قرار دهد و در نهایت، انواع نمادها و تأثیر آن‌ها بر آفرینش‌گری شعری و هنری را بیان کند.

۲- بحث و بررسی

در این قسمت از مقاله، تاریخچهٔ کامل نقد تخیّلی، یعنی نظریات مربوط به نقد خیال که ابتدا به وسیلهٔ گاستون باشلار ارائه و به وسیلهٔ ژان پیر ریشار، ژان بورگوس و ژیلبر دوران تکمیل شده است، به صورت خلاصه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نهایت، با تکیه بر نظریهٔ ژیلبر دوران، غزل مولانا بررسی و تحلیل می‌شود.

۲-۱- نقد خیال از گاستون باشلار تا ژان بورگوس

در نظر گاستون باشلار *(Gaston Bachelard)* بهترین

روش برای بررسی دنیای خیال و شیوهٔ تخیّل شاعران، پیگیری عناصر اربعه‌ای می‌باشد که هنرمند در زمان خلق اثر خود به آن می‌اندیشیده است. او معتقد بود، تمام آثار اصیل ادبی از «تخیّلی می‌تراود که تار و پودش از یک یا چند عقدهٔ روانی مربوط به عناصر اربعه فراهم آمده و از دولت آن عقده‌ها در عین کثرت، انسجام و وحدت یافته‌اند» (باشلار، ۱۳۷۸: ٦). باشلار در پی یافتن قدرت روانی شاعر و نویسنده در زبان و شیوهٔ بیان او است. در نظر باشلار، هنرمند حقیقی کسی است که در رؤیاپردازی‌های شاعرانه‌اش قدرتمند باشد. به همین دلیل، تصاویر خیال را مورد توجّه قرار می‌دهد. درواقع، «نقد باشلار، کوچک‌ترین واحد شعر یا ادبیّات را مورد تحقیق می‌داند؛ همان موردی که سوررئالیست‌ها در اولویت قرار می‌دادند؛ همان که آندره برتون بهت‌آوری به نام تصویر می‌خواند» (تادیه، ۱۳۸۷: ۱۳۱)؛ درحقیقت، نقد باشلار به‌وسیلهٔ بررسی این تصاویر، دنیایی را که هنرمند می‌خواسته در آن زندگی کند، معرّفی می‌نماید. او قلمرو تصاویر را به دو بخش تقسیم می‌کند: یکی منطقهٔ روشن و نمایان و دیگری منطقهٔ تاریک و پنهان. «تخیّل مربوط به نخستین منطقه، تخیّل صوری و تخیّل دوم، تخیّل مادّی نام دارد» (باشلار، ۱۳۷۸: ۲۸). در نظر باشلار تخیّل مادّی، اصل، اساس و مادّهٔ آفرینش شعر است و تخیّل صوری، سبب ایجاد صورت و ظاهر شعر می‌باشد. باشلار خیال‌پردازی یا درک حضور تصاویر را زادهٔ مادینهٔ جان یا وجود انسان می‌داند. می‌توان مهم‌ترین اصل نقد باشلار را این‌گونه معرّفی کرد: ایجاد وحدت در بین عناصر خیال، برای دست‌یابی به دنیای آرمانی شاعر. کار باشلار در نقد خیال بر مبنای تصویر و بازخوانی آن است و بیش از هرچیز، پدیدارشناسانه به نظر می‌رسد.

بعد از باشلار، یکی از شاگردان او، ژان‌پیر ریشارد *(Jean-Pierre Richard)*، راه او را در نقد دنیای خیال ادامه داد. «ریشار نیز، نحوهٔ حضور هنرمندانهٔ یک خالق را در بستر هستی از خلال چهار عنصر طبیعت به تصویر می‌کشد؛ تا بدین ترتیب به تمایل آن‌ها نسبت به کلمات، رنگ‌ها، اصوات، نشانه‌ها و ساختارها، دست‌یابد» (تحویلداری، ۱۳۸۷: ۵۷و۵۸). وی در نظریه‌هایش به گسترش مباحث و مفاهیم پدیدارشناسانه‌ای که آن را علم تخیّل می‌داند، می‌پردازد. در نظر او، خوانندهٔ شعر و منتقد، باید در سکوت با شعر زندگی کنند تا بتوانند دنیای خیالی گویندهٔ آن سخن را بازشناسند. آرمان این منتقد بزرگ این است که در یک زمان ازلی، ناخودآگاه شاعر را از خلال اثر و تصویر شعری و تخیّلی شاعر بیرون بیاورد.

بعد از ریشار، ژان بورگوس *(Jean Burgos)* و ژیلبر دوران *(Gilbert Durand)* تکمیل‌کنندهٔ کار منتقدان بزرگ عرصهٔ نقد خیال بودند. به عقیدهٔ بورگوس، برای درک یک شعر یا متن ادبی، نباید همچون باشلار فقط به یک نظریهٔ تصویر محدود شد؛ زیرا این عمل «ما را از بافت اثر که به خواننده کمک می‌کند تا معنی شعر یا متن را بهتر درک کند، جدا می‌سازد» (عبّاسی، ۱۳۸٦: ۹٤). چرا که در نظر او، شعریّت یک متن تنها از یک تصویر یا یک عنصر خلق نمی‌شود؛ بلکه متأثّر از نیروهای متضاد است.

بورگوس عکس‌العمل انسان در برابر زمان و مرگ را به سه مقولهٔ شورش، رد و حیله تقسیم می‌کند. «ژان بورگوس بر این باور است که به طور کلّی، تخیّلات شاعران در این سه گونه نظام تخیّلی جای می‌گیرند» (عبّاسی، ۱۳۸۳: ۱۹۳). عکس‌العمل شاعران در مقولهٔ شورش این‌گونه است که شاعر در برابر گذر عمر، پایان و مرگ، از خود شورش نشان می‌دهد و آن را نمی‌پذیرد. این تصاویر، شاعر را به صورت کامل در حال مبارزه و جنگ نشان می‌دهند. شاعر تصویرپرداز در برابر زمان ابراز وجود می‌کند و با آن سر جنگ دارد. واکنش رد، یعنی اینکه شاعر به مکان‌های ساکت و تاریک علاقمند است و خود را به مکان‌های بسته و امن نزدیک می‌کند؛ او هم‌چنین از زندگیِ جمعی دوری می‌گزیند؛ چرا که در مکان‌های خلوت، خود را از حملهٔ زمان دور می‌داند و در فرصت تنهایی، می‌تواند راحت‌تر به گذشتهٔ خود بیاندیشند. بورگوس، واکنش دیگر شاعر را که در برابر زمان در تصاویر شعری بروز می‌دهد، حیله می‌نامد؛ به این شکل که شاعر یا نویسنده در آثارش به نحوی زمان را می‌پذیرد؛ ولی درواقع، آن را می‌فریبد تا بتواند راحت‌تر و با آسیب‌پذیری کم‌تر از آن گذر کند. درواقع، این نوع آثار

سعی ندارند در فضا زندگی کنند؛ بلکه تلاش می‌کنند آن را بپیمایند. آن‌ها سعی می‌کنند فضا را طی کنند تا به پیشرفت برسند.

۲-۲- نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران

در تعریف دوران، تخیّل نظامی پویا است که میان امیال درونی فرد و باورهای عینیِ جهان اطراف در رفت و آمد است. دوران با بهره‌گیری از شبکه‌های فکری فیلسوفان و نظریه‌پردازان پیش از خود که در زمینهٔ ادبیّات و آفرینش‌های ادبی شکل گرفته بود، «تخیّل را اساس دانش و مقدّم بر علم معرّفی کرد» (عبّاسی،۱۳۹۰: ۱۷). به عقیدهٔ ژیلبر دوران، زمان سرچشمهٔ الهام و تخیّل شاعران و نویسندگان است. او در تعریف شعر می‌گوید: «ساخت یک فضاست، فضایی که باید در آن زمان و مرگ را بیرون کرد» (عبّاسی، ۱۳۸٦: ۹۷). به عقیدهٔ او، انسان زندگی را در زمان تعریف می‌کند و همواره خود را زخم‌خوردهٔ گذر زمان می‌داند؛ پس شاعران و نویسندگان تلاش می‌کنند که با آفرینش‌های ادبی، جهانی برای خود بیافرینند که در آن از گذر زمان، مرگ، نابودی و پوسیدگی خبری نیست. دوران، شورش علیه مرگ و کنترل زمان را دو روی یک سکّه می‌داند که هر دو «نیروهای تخیّل و عکس‌العمل دفاعی انسان علیه زمان و مرگ می‌باشند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۷۵).

در نظر ژیلبر دوران، تصاویر مهم‌ترین عناصر آثار ادبی به‌شمار می‌روند که بازنمایندهٔ تخیّلات نویسنده یا شاعر از جهان اطراف و نوع عکس‌العمل او در برخورد با زمان می‌باشند. دوران بر این باور است که تصویر شعری، فرزند خیال شاعر است. تصویر در شعر، برگرفته از عقاید، تخیّلات و تجربیات شاعر است. چرا که «به مبدأ زبان تخیّل برمی‌گردد و در عین حال، مکان عاطفی متمرکز در درون اشیا را بیان می‌کند» (تادیه، ۱۳۸۷: ۱۲۹). درواقع، «وظیفهٔ مجسّم ساختن محتوای عاطفی و احساس و فکری که تجربهٔ شاعرانه را بر دوش می‌کشد، برعهدهٔ تصویر است» (فتوحی ب، ۱۳۸۵: ۸۰)؛ درواقع تصویرها، تجربهٔ شعری را با صداقت تمام نشان می‌دهند.

ژیلبر دوران تخیّل را به دو قسمت اساسی تقسیم می‌کند: «۱- تخیّلاتی که ترس از زمان و ۲- تخیّلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۷۵). این تخیّلات درواقع، عکس‌العمل‌هایی هستند که شاعر یا نویسنده در برخورد با زمان از خود بروز می‌دهد و براساس آن‌ها تصاویر اثر خود را ایجاد می‌کند. دوران عکس‌العمل‌های انسان در برابر زمان را نیز، در سه دستهٔ اصلی قرار می‌دهد: «۱- موقعیّتی یا وضعیّتی. ۲- تغذیه‌ای و ۳- مقاربتی» (همان: ۷۹). در نظریهٔ نقد خیال دوران، عکس‌العمل‌ها با قرار گرفتن در دو منظومهٔ بزرگ روزانه و شبانه، نوع تخیّل شاعر را نشان می‌دهند. منظومهٔ روزانه یک منظومهٔ تضادی و حاصل عکس‌العمل وضعیّتی شاعر یا نویسنده در برابر زمان است. تصاویر این منظومه تماماً دارای ساختاری قهرمانانه می‌باشند که «نبردی علیه مرگ و زمان را به نمایش می‌گذارند» (همان:۹۷). منظومهٔ روزانه با قرار دادن دو گروه از تصاویر یا تخیّلات شاعر در برابر هم به‌وجود می‌آید. تصاویر گروه اوّل که نتیجهٔ تخیّلات کنترل کنندهٔ زمان هستند، از سه نوع نماد ایجاد شده‌اند که عبارت‌اند از: «نمادهای ریخت‌حیوانی، نمادهای ریخت‌تاریکی و نمادهای ریخت‌سقوطی.» (همان: ۸۳) تصاویری که زادهٔ نمادهای حیوانی‌اند، بیانگر حرکت، جنب‌وجوش، نابودی و خشونت می‌باشند. تصاویر حاصل از نمادهای ریخت‌تاریکی، غالباً بیان‌گر ناپاکی و سیاهی هستند. نمادهای سقوطی نیز، تصاویر سقوط، رانده‌شدن از بهشت و گناه را به‌نمایش می‌گذارند. در برابر نمادها و تصاویر بالا که دارای ارزش‌های منفی هستند، ژیلبر دوران برای منظومهٔ روزانه، دسته‌ای دیگر از تصاویر را معرّفی می‌کند که حاصل نمادهای مثبت می‌باشند و در برابر تصاویر دستهٔ پیش قرار دارند. این نمادها عبارت‌اند از: «عروجی، تماشایی و جداکننده» (همان: ۸۵). نمادهای عروجی با تصاویر مربوط به

تعالی و اوج در ارتباط‌اند. نمادهای تماشایی، تصاویر نورانی را نمایش می‌دهند و نمادهای جداکننده، نشان‌دهندهٔ پیروزی و دست‌یابی به تعالی هستند. این نمادها با تصاویری چون، شمشیر و عصا ارتباط دارند. لازم به یادآوری‌است، همهٔ تصاویر این منظومه دارای چهار ویژگی مشترک می‌باشند که عبارت‌اند از: «ایده‌آل‌سازی، جداسازی، بزرگ‌نمایی و تضاد» (همان: ۹۸). درواقع، این تصاویر انسان را از جهان اطراف دور کرده و رابطهٔ او با واقعیّت را قطع می‌کنند تا بدین طریق، انسان به نبرد زمان رفته باشد.

دوران معتقد است، غیر از عکس‌العمل‌های قهرآمیز و قهرمانانه که تصاویر منظومهٔ روزانهٔ تخیّل را به‌وجود می‌آورند؛ نوع دیگری از عکس‌العمل انسانی نیز، وجود دارد و آن تلاش انسان برای همراهی و هم‌سانی با دلیل ترس خود، یعنی زمان است. این نوع تصاویر در منظومهٔ شبانهٔ تخیّل قرار می‌گیرند. منظومهٔ شبانه، حاصل دو نوع عکس‌العمل مقاربتی و تغذیه‌ای است. تصاویر این منظومه دارای ساختاری ترکیبی و اسرارآمیز هستند و اکثراً «به خواب، آرامش و استراحت متمایل‌اند. در تصاویر این منظومه، همه چیز تلطیف شده و ترس از مرگ نسبت به منظومهٔ روزانه کم‌تر و کم‌رنگ‌تر است. هم‌چنین، تصاویر این منظومه با استفاده از تکرار کلمات سعی در کُند کردن حرکت زمان دارند» (ر.ک همان: ۸۸–۹۰). دیگر این‌که تصاویر این منظومه سعی دارند، با نمایش تناقضات و اعمال متناقض با واقعیّت یا همراهی با زمان، آن را نفی کنند.

۲–۳– نقد غزل مولانا براساس نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران

این مقاله درپی آن است که با استفاده از تصاویر شاعرانهٔ غزلی از دیوان کبیر مولانا با مطلع «ای یوسف خوش‌نام ما»، به خوانش تخیّلی آن پرداخته و خیال شاعر را مورد بررسی قرار دهد. در نهایت نیز، به وسیلهٔ خوانش تخیّلی شعر، نگرش مولانا به جهان تعیین می‌شود. در ادامه، ابتدا واژه‌ها و اصطلاحاتی که سبب ایجاد تصاویر تخیّلی هر بیت هستند، مشخّص می‌شود و پس از تعیین ساختار تصاویر و بیان نوع منظومهٔ تخیّلی آن‌ها، نوع تخیّل آفرینندهٔ شاعر، اندیشه و نوع نگاه وی به جهان اطراف توضیح داده می‌شود.

ای یوسف خوش‌نام ما، خوش می‌روی بربام ما
ای درشکسته جام ما، ای بر دریده دام ما
ای نور ما، ای سور ما، ای دولت منصور ما
جوشی بنه در شور ما، تا مِی شود انگور ما
ای دلبر و مقصود ما، ای قبله و معبود ما
آتش زدی در عود ما، نظّاره کن در دود ما
ای یـــار ما، عیّـــار ما، دام دل خمّار ما
پا وامکش از کـــار ما، بستان گرو دستار ما
درگِل بمانده پای دل، جان می‌دهم چه جای دل؟
وز آتش ســـودای دل، ای وای دل، ای وای ما

(مولوی، ۱۳۷٦، ج ۱: ٦ و ۷)

۱– یوسف: یوسف (ع) از انبیای معروف بنی‌اسرائیل و یکی از دوازده فرزند یعقوب (ع) است که به زیبایی چهره و پاک‌دامنی شهرت دارد. در میان عُرفا، یوسف نماد «روح شریف انسانی‌است که گرفتار بند ظلمت‌کدهٔ تن شده است» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۸۰٦). روح انسانی نیز، در نزد این گروه لطیفه‌ای است که «از عالم امر الهی فرود آمده و عقل از درک آن عاجز است» (ر.ک جرجانی، ۱٤۲۱: ۱۱۵–۱۱٦). در این نادرهٔ عالم هستی «هفت صفت تعبیه است؛ از نورانیّت و محبّت و علم و حلم و انس و بقا و حیات» (رازی، ۱۳۱۲: ٤۵) که به خواست خدا و جهت شکل‌گیری آفرینش و ایجاد هستی انسان در جسم مادّی و زمینی قرار گرفته و تا زمان معهود که مرگ انسان فرارسد، در جسم باقی می‌ماند؛ امّا هر لحظه خواهان بازگشت به جهان والا و آسمان نورانی حقّ است؛ چرا که با مرگ «سنگینی بار تن از او برداشته شود و دوباره صفات کمال بدو بازگردد» (گوهرین، ۱۳٦۸: ج٦، ۸۸).

با توجّه به مفاهیم مطرح شده، یوسف (ع) که نماد روح بالارونده است و با عروج و تعالی ارتباط دارد، جزء تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت و نماد عروجی به‌شمار می‌رود که در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد. این تصویر یک عکس‌العمل وضعیّتی یا موقعیّتی به شمار می‌رود که شاعر در برابر گذر زمان از خود بروز می‌دهد. مولانا در این تصویر به مخاطب می‌نمایاند که جهت مقابله با زمانِ گذرندهٔ جهان مادّه، تلاش دارد به جهانی فراتر صعود کند که زمان توان مقابله با آن را ندارد.

۲- بام: بام در لغت به معنی «طرف بیرونی سقف خانه آمده» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) و در میان عُرفا کنایه از آسمان و عرش الهی است. از آن‌جا که در متون عرفانی و صوفیانه، خانه نماد «خودی خود و جسم انسان» (تبریزی، ۱۳۷۷: ٤٨) می‌باشد، بام و بالا رفتن از آن به معنی گذر از جسم و مادّیات است و «کشف حجاب را گویند.» (همان:٤٧)

در نتیجه، بام نیز به مانند یوسف، جزء نمادهای عروجی است که نشان از علاقهٔ شاعر به گذر از زمان و صعود به عالم بالای جهان مادّه دارد تا از بند زمان و اندوه حاصل از آن برهد. این عکس‌العمل نیز، موقعیّتی به‌شمار می‌آید و به‌دلیل ارتباط با بلندی‌ها، مبارزهٔ مولانا با پستی‌های جهان مادّی را نشان می‌دهد؛ جهانی که به نظر وی در بند زمان و گذر بی‌وقفهٔ آن است.

۳- جام: جام در لغت به صورت عام به معنی ظرف، کاسه یا لیوانی است که در آن آب و به طور خاص شراب می‌نوشند. یکی از مهم‌ترین نمادگرایی‌های جام به آیین مسیحیّت بازمی‌گردد که در متون و تصاویر مربوط به آن، به صورت ظرفی نمود می‌یابد که خون مسیح در آن نگاه‌داری می‌شود؛ در نتیجه «به معنی اصل زندگی‌است؛ پس عملکردی مشابه قلب دارد و شبیه مرکز است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۲، ٤٠٥). جام در اصطلاح عرفانی نیز، به معنی «دل عارف سالک آمده که مالامال از معرفت است» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۲۸۰). هم‌چنین، عرفا جام را «کنایه از احوال عارف دانسته‌اند» (تبریزی، ۱۳۷۷: ٦١) که در اثر تجلّیات الهی دچار شور و سرمستی شده و آن را به صورت حرکات یا گفتار خاصّی نشان می‌دهد. جام در نظام تخیّلی «جنبهٔ مسجّل پذیرا بودن و قلمرو زنانگی‌است و با جنبهٔ مؤنّث انسانی مرتبط است.» (میت‌فورد،۱۳۸۸: ۱۰۰) هم‌چنین، با توجّه به شکل ظاهری آن که حالت فرورونده و پذیرنده دارد، در دستهٔ تصاویر با ارزش‌گذاری منفی‌است. این تصاویر حاصل عکس‌العمل تغذیه‌ای و مقاربتی بوده و به صورت مشترک در گروه نمادهای ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی قرار می‌گیرند. این تصویر نشان از ابراز قدرت شاعر در برابر زمان و اعمال قهرمانانه‌ای‌است که در برابر مرگ و اندوه حاصل از گذر زمان در شعر تصویری خود بروز می‌دهد. مولانا در این غزل با روی آوردن به تصویر نوشیدن شراب شادی‌بخش و پناه بردن به زنانگی این تصویر که به گونه‌ای نماد مادر است، مبارزه با نمایه‌های زمان را نشان می‌دهد. درواقع، باید یادآور شد که نمادهای زنانه در تصاویر ریخت‌تاریکی در نقد تخیّلی، نشانهٔ نیاز روح انسان به بازگشت به مادر و آغوش آرام‌بخش او یا فضای خلوت و آرام مانند صومعه یا چلّه‌گاه می‌باشند.

٤- دام: دام به معنی سلاح یا وسیله‌ای‌است که شکارچیان برای شکار از آن استفاده می‌کنند. این سلاح در روانشناسی به عنوان «عقده‌هایی شناخته شده که باعث سرشکستگی در زندگی درونی و بیرونی می‌شود» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۳، ۱۵۸) و در روان‌کاوی نماد «خاطرهٔ دور و سرکوب‌شده‌ای‌است که می‌خواهد از ناخودآگاه به سطح خاطرات فرد بیاید» (همان: ۱۵۹)؛ هم‌چنین، در ادیان و آیین‌های شرقی، آسمان به مثابهٔ دامی است که به انسان اجازهٔ عروج و بالا رفتن از عالم مادّه را نمی‌دهد. عُرفا نیز، جهان را دام سالک می‌دانند و آن را «دام‌گه وهم و خیال می‌نامند» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۳۸۰). به عبارت دیگر، واژهٔ دام ریشه در فرهنگ دام‌پروری و شکارگری دارد و به حیوان مربوط می‌شود. تصاویر حیوانی، از نوع

عکس‌العمل‌های وضعیتی بوده و نشان حرکت و جنب و جوش را در خود دارند. پس این تصویر در زمرهٔ تصاویر با ارزش‌گذاری منفی و ریخت‌حیوانی قرار می‌گیرد. هم‌چنین، به دلیل مبارزهٔ شاعر در این تصویر برای گذر از دام‌گه جهان مادّه و آسمان دنیای ظاهر، در میان تصاویر مربوط به منظومهٔ روزانهٔ تخیّل جای می‌گیرد.

۵– نور: نور آن روشنایی‌است که سبب دیدار و مشاهدهٔ چیزی می‌شود. درواقع نور «ظهور است و ظهور هم نور است. نور آن است که در ذات خود ظاهر است و ظهورش از خود است و ظهور دیگر اشیا هم از اوست» (غفّاری، ۱۳۸۰: ۳٥٤). بنیاد آیین‌های ایرانی و شرقی بر پایهٔ نور استوار است. «در آیین زروانی، هرمزد اوّلین چیزی است که خدای آفرینش‌گر جهان، زروان، خواهان آفرینش آن بود و وجود آن از نور و روشنی است» (ر.ک بهار، ۱۳٦۲: ۱۲۲). آیین زرتشت نیز، آفرینش جهان را بر همین مبنا می‌داند و «خدای نور را اوّلین موجود آفریده شده در جهان معرّفی می‌کند» (ر.ک فرنبغ‌دادگی، ۱۳۹۰: ۳٤–۳۵). متون دیگر آیین‌های شرقی، چون ریگ ودا نیز، «نور را آغاز آفرینش می‌دانند که پس از ظلمت و تاریکی به وجود می‌آید» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۵، ٤٥٦). هم‌چنین، دین یهود نور را از آفریده‌های ابتدای جهان می‌داند. در سِفر آفرینش آمده که «در ابتدا خدا آسمان‌ها و زمین را آفرید و زمین تهی و بایر بود و تاریکی بر روی آن قرار داشت. لجه و روح خدا سطح آب‌ها را فروکوفت و خدا گفت: روشنایی بشود و روشنایی شد» (کتاب مقدّس، عهد عتیق: سِفر پیدایش، ۱–٤). قرآن کریم نیز، نور را اصل آفرینش می‌نامد و چندین بار، در آیات مختلف، خداوند را نور حقیقی می‌نامد. «اللهُ نورُالسَّمواتِ والاَرضِ» (قرآن کریم، سورهٔ نور: آیهٔ ۳۵). در عقیدهٔ عرفا، نور «تجلّی ذات و مجموع همهٔ اسما و صفات خداست» (سجّادی،۱۳۸۳: ۷۷۲) که به صورت‌های مختلف در جهان مادّه نمود یافته است. روح انسانی نیز، نمونه‌ای از نور ذات الهی است که در کالبد مادّی قرار گرفته است.

مفهوم نمادین نور به طبیعت و مشاهدهٔ مظاهر و جلوه‌های آن باز می‌گردد. درواقع «حرکت و نور در افلاک و حرکت حرارت و نور در عالم عناصر، همیشه با هم‌اند و علّت آن‌ها نور است» (غفّاری، ۱۳۸۸: ۳٥٦). بر همین اساس نیز، تمامی اساطیر کهن جهان برای خداوند ماهیّتی نورانی در نظر گرفته‌اند. روان‌شناسان و روان‌کاوان نیز، با بررسی تصاویر ذهنی و بیانی بیماران و مراجعین خود پیدا کرده‌اند که «صعود در ارتباط با تصاویر نورانی و همراه با احساس سرخوشی و نشاط است؛ حال این‌که سقوط در ارتباط با تصاویر تیره و تار و همراه با ترس است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۵، ٤٦۹)؛ بر این اساس، نور را می‌توان نماد شور و شادی دانست که انسان را به عروج و تعالی می‌رساند.

در نظام تخیّلی مورد نظر ژیلبر دوران، نور در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد که حاصل عکس‌العمل موقعیّتی است. تصویر که در نتیجهٔ تأثیر نور بر تخیّل شاعر ایجاد می‌شود، دارای ارزش‌گذاری مثبت می‌باشد. تصویر نور جزء نمادهای تماشایی‌است که به نحوی نیز، یاری‌گر نماد عروجی به‌حساب می‌آید؛ چرا که نور با عروج ارتباط مستقیم دارد. هم‌چنین، «نور نماد نیرویی است که هم زندگی می‌بخشد و هم زندگی را قطع می‌کند» (همان) که با توجّه به شباهت این نوع تصاویر به شمشیر درخشان و برّان که دوران به آن می‌پردازد، می‌توان این تصویر را با نمادهای جداکننده مرتبط دانست. مولانا به عنوان یک عارف و پیر بزرگ، با جنگیدن در برابر زمان، بر آن غلبه کرده و خود قدرت جهان را در دست می‌گیرد. درواقع، او به عنوان یک انسان کامل، هرگز ترس از زمان را واضح و روشن نمایش نمی‌دهد و اکثر تصاویر را در مقابله و جنگ می‌آفریند.

٦– مِی (شراب): می در لغت به معنی شراب سُکرآور است. برخی از فرهنگ‌ها نیز، در معنی آن گفته‌اند: اختصاصاً شرابی‌است که «از انگور باشد.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) در آیین‌های کهن ایرانی، مانند مهر و زرتشت، شراب یا هوم (هئوم *haoma*) مقدّس دانسته شده و نوشابهٔ شادی‌بخش، نیروزا و کامیابی دهنده معرّفی شده است. در آیین مهر،

«هئومه، خداوند باده است که موجد تندرستی، جنگ‌آوری، نظم، تولید مثل نیک و خوب تخمگی و نیک‌بختی و مرگ‌زدایی و... به‌شمار می‌آید» (رضی، ۱۳۸۱: ۱۱۱). شراب به همراه نان، در این آیین کنایه از «کلّ هستی و مظهر و نماد خداوند به شمار می‌آید.» (همان: ٥٤٢) هم‌چنین، شراب در میان مهریان با خون ارتباط می‌یابد. چرا که میترا در شام آخر، خون گاو مقدّس را با هدف رسیدن به وحدت با آن می‌نوشد. تقدّس شراب و می از میترائیسم به آیین زرتشت نیز راه یافته است. در ابتدای کردهٔ بیست و سوم مهریشت، گیاه هوم که مادّهٔ اوّلیهٔ شراب به شمارمی‌رود، مورد ستایش قرار می‌گیرد و با صفاتی نیکو نامیده می‌شود: «هَوم، هَوم بی‌آلایش نیرودهندهٔ درمان‌بخش.» (اوستا، ۱۳۷۱: ۳۷٤) در اساطیر هندی نیز، شراب و الههٔ آن، سومه، مورد تقدّس می‌باشند و در مراسم‌های عبادت و قربانی، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ چرا که بر این باور بودند که «شراب و سومه، چون خون حیوانات و همانند آتش زندگی (که اگنی نماد آن بود)، زندگانی بخش است» (ایونس، ۱۳۷۳: ۲۸). با توجّه به ورود عقاید میترائیسم به دین مسیحیّت، شراب و مِی در این آیین نیز مورد تقدّس است. در انجیل بسیار بدان اشاره شده و مورد توجّه قرار گرفته است. «در انجیل یوحنّا، تبدیل آب به شراب، از معجزات ارزشمند مسیح معرّفی شده‌است» (کتاب مقدّس، انجیل یوحنّا: ۱۹۳).

یونگ در مطالعات روان‌کاوانهٔ خود به ارزش و تقدّس کهن شراب اشاره می‌کند و می‌گوید: «این آب روح‌القدس به عنوان آب زوال‌ناپذیر از قدیم‌ترین ایّام در کار کیمیاگری نقش عمده‌ای داشته و نشانه و رمز روح و پیوستن آن به مادّه بوده است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱۷). بر همین اساس، عرفا نیز، در آثار خود شراب را به عنوان نمادی از «عشق و محبّت و نیستی حقیقی که سالک را مست و بیخود می‌گرداند» (گوهرین، ۱۳٦۸: ج٦، ٤۰۳) به کار برده‌اند. عارفان در گفته‌ها و نوشته‌های خود «غلبهٔ عشق را شراب می‌گویند و بر این باورند که مخصوص کاملان است» (سجّادی، ۱۳۸۳: ٤۹۸). به عقیدهٔ آنان، وجود مطلق خداوند در همهٔ موجودات جاری است و سالکان در حالت بی‌خودی آن را درک کرده و از خود بی‌خود می‌شوند.

در خوانش تخیّلی غزل بالا، اصطلاح مِی یا شراب، تصویر تکامل و بیخودی حاصل از آن است. از آن‌جا که این اصطلاح با روح و تعالی در ارتباط است، جزء عکس‌العمل‌های موقعیّتی یا وضعیّتی بوده که در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد؛ هم‌چنین از نمادهای عروجی به‌شمار می‌رود. شاعر قصد دارد با فرارفتن از حالت کنونی خود، گذر از جهان مادّه، رسیدن به منبع اصلی حیات و هستی و قرار گرفتن در حالت سکر و شور، خود را از ورطهٔ مادّه و زمان گذرا برهاند. درواقع، مولانا در این نوع تصاویر، زمان را در دست گرفته و با قدرت عارفانهٔ خویش، آن را کنترل می‌کند.

۷- انگور: انگور مادّهٔ اوّلیهٔ شراب و نشانهٔ خامی و ناپختگی‌است. «انگور از قدیم‌الایّام سمبل باروری بوده‌است» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۹۰). هم‌چنین «نشانهٔ زندگی نو و خون قربانی می‌باشد و همواره سمبل عیش و عشرت و جاودانگی بوده است» (همان: ۵۲). این تصویر از منظومهٔ روزانهٔ تخیّل با ارزش‌گذاری منفی است که به دلیل شکل‌گیری در اثر عکس‌العمل تغذیه‌ای و ارتباط با خامی و ناپختگی، در دستهٔ نمادهای ریخت‌تاریکی قرار می‌گیرد. در این‌گونه تصاویر، شاعر سعی دارد با روی آوردن به نمادهای تاریک و پنهان، خود را از زمان که نمایندهٔ جهان مادّی است رها کند؛ پس به نفی آن می‌پردازد.

۸- آتش: آتش در فلسفه از عناصر چهارگانهٔ تشکیل‌دهندهٔ جهان به‌شمار می‌رود. «ارسطو و هم‌چنین همهٔ حکما از خاک، باد، آب و آتش به عنوان چهار عنصر موجد جهان سخن گفته‌اند» (بایار، ۱۳۷٦: ۲۰). ادیان نیز، آتش را مقدّس دانسته‌اند؛ در بندَهش در شرح آفرینش مادّی آمده که «در مرحلهٔ ششم آفرینش، پس از انسان، آتش مانند اخگری آفریده شد و درخششی از روشنی بیکران به آن پیوست» (فرنبغ دادگی، ۱۳۹۰: ۳۹). در دین زرتشت آتش به عنوان یکی از نمادهای روشنی

و نمایندهٔ اهورامزدا بر روی زمین، مورد تقدّس دانسته شده و «پسر خدا خوانده می‌شود» (اوستا، ۱۳۷۱: ۹۱). در فلسفهٔ هندو، آتش از اهمّیت بالایی برخوردار است و «نماد اشتیاق، معرفت شهودی و نفسانیّات به شمار می‌رود و برَهما هم‌ذات با آتش دانسته می‌شود» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۱، ٦۰). یهودیان نیز، آتش را محترم دانسته و در «عبادت‌گاه‌های خود از آن استفاده می‌کنند» (ر.ک کتاب مقدّس، سِفر خروج: ۱۳۲). هم‌چنین، در قرآن کریم آمده که خداوند از میان آتش به موسی وحی کرد و با او به گفت‌وگو پرداخت (ر.ک قرآن کریم، سورهٔ قصص: آیات ۲۹ و ۳۰).

گاستون باشلار، به عنوان یکی از اوّلین نظریه‌پردازان نقد تخیّلی، برای تشریح مادّهٔ آتش از تصاویر مربوط به هراکلیتوس *(Héraclite)*، امپدوکل *(Empédocle)*، نوالیس *(Novalis)*، ولدرلین *(Hölderlin)*، هوفمن *(Hoffmann)* و ورتر گوته *(le Werther de Goethe)* یاد می‌کند. آتش روشن و پرجنب و جوش است. افسانه‌ها می‌گویند که «امپدوکل» یک موجود پرتاب شده در «اِتنا» (یک کوه آتش‌فشانی در ایتالیا) است. هراکلیتوس برای تبدیل شدن به اصل در قلب چیزهایی که جهان را ساخته و مصرف می‌کنند، دائماً در حال ساخت آتش است و «ورتر» (شخصیت اصلی یک رمان از گوته که به دلیل یک عشق نافرجام خودکشی می‌کند) توسّط یک عشق ناممکن به پایان می‌رسد. هولدرین یک رمان با عنوان «هیپریون» و سه نسخهٔ تراژدی ناتمام دربارهٔ هراکلیتوس نوشت؛ بیان نوستالژی این بازگشت به درون طبیعت، به همین دلیل پیش از فرورفتن در جنون، احساس غربت و دوری می‌کند. در حالی‌که هیپریون زندگی‌ای را که با زندگی طبیعت مخلوط است، انتخاب کرده بود؛ امپدوکل عنصری را انتخاب کرد که زمینهٔ عنصر خالص آتشفشان است. امپدوکل یک هیپریون است که عناصر «ورتریون» (از شخصیت‌های رمان‌های گوته که قربانی عشق به همسر است و عشق به طبیعت دارد) را با فداکاری‌اش حذف کرده و در حالی که ضعفش را اعتراف نمی‌کند، قدرتش را به این کار اختصاص داده است. باشلار، اکثر تصاویر مربوط به عنصر آتش را با نگاه به این عقده‌ها تحلیل می‌کند.

آتش در اساطیر مختلف با مفاهیمی چون مرگ و رستاخیز، باروری، جوان‌شدگی، جاودانگی، تطهیر و روشنایی در ارتباط است. رستاخیزِ پس از مرگ، به‌وسیلهٔ آتش در افسانه‌های فراوان، از جمله در افسانهٔ ققنوس که «با عقاید مربوط به پرستش خورشید آمیخته شده و نمادی از مرگ و زندگی و تقابل آن‌هاست» (ایونس، ۱۳۸۵: ٥٤) دیده‌می‌شود. در نظر باشلار، شاعرانی که توسّط «سمندر» *(salamandre)* یا ققنوس تحریک به آفرینش تصاویر شده‌اند، تمایل دارند که «خود» را در همه چیز رها کنند. اساطیر ایران این پرنده را با آتش و نوزایی مرتبط می‌دانند و در تعریف آن گفته‌اند: «مرغی است به غایت خوش‌رنگ و خوش‌آواز. گویند: هزار سال عمر کند و چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر آید، هیزم بسیار جمع سازد و بر بالای آن نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال برهم زند؛ چنان‌که آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و خود با هیزم بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید» (تبریزی، ۱۳٤۲: ذیل واژه). این مفهوم با جوان‌شدگی نیز، در ارتباط است؛ «زیرا زمان مرگ تقریباً هیچ و در حدّ صفر است؛ چنان‌که گویی اصلاً مرگی در کار نیست» (بایار، ۱۳۷٦: ۳۳) و بار دیگر با تازگی و نوشدگی آغاز می‌شود. مفهوم باروری آتش نیز، با جنسی دانستن آن مرتبط است. این مفهوم به نوع شکل‌گیری آتش اشاره دارد که به صورت یک حرکت رفت و برگشت و مالشی است؛ در نتیجه «آتشی که از طریق مالش به‌دست می‌آید، به عنوان ثمرهٔ یک وصلت جنسی ملحوظ شده است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ٦٥). گاستون باشلار این مفهوم را با استفاده از روان‌کاوی تحلیل می‌کند و آن را به عقدهٔ جنسی شده یا نوالیس *(Novalis)* نسبت می‌دهد. این عقده عبارت است از گرایش به آتش پدید آمده از

مالش و نیاز به گرمایی که دو تن به هم می‌دهند. او در شرح این تفسیر می‌گوید: «گرما به درون هر چیز نفوذ می‌کند و از این رو، ارزشمندتر از روشنایی است. نیاز رسیدن به درون هر چیز، درواقع پاسخی است به این تصوّر فریبنده و گیرا که هر درونی گرم است» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۱).

سرعت و دوددهندگی آتش «نماد تخیّل پرجنب و جوش، ناخودآگاه، تفکّری عصیان‌زده و به‌طور کامل تمامی شکل‌های روانی‌ای است که سیر صعودی دارند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ٦۹). در اندیشه‌های عرفانی به بالاروندگی آتش بسیار توجّه شده و نشانهٔ صعود و جهش به سوی پاکی و معنویّت است؛ «چرا که انسان وقتی کامل شد و درخور و شایستهٔ وصول به آسمان گردید، چون الماس می‌سوزد» (بایار،۱۳۷٦: ٤۸). هم‌چنین، عرفا آتش را نماد «قدرت معنوی و ایثار»(میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۱۵) و کنایه از «لهیب عشق الهی»(سجّادی، ۱۳۸۳: ۳) می‌دانند.

در غزل مورد بررسی، مولانا آتش را به عنوان ابزار نابودی و نوزایی به کار برده و به تمامی جنبه‌های معنایی آن که در بالا بدان اشاره شد، توجّه دارد. این آتش، جسم مادّی انسان را نابود کرده، به روح او اجازهٔ صعود و بالاروندگی می‌دهد و سبب جاودانگی انسان می‌شود؛ چرا که در عالم بالا زمان وجود ندارد و اندیشهٔ گذر آن نمی‌تواند به انسان آسیب بزند. تصویر آتش در خوانش تخیّلی مورد نظر ژیلبر دوران، نوعی عکس‌العمل موقعیّتی است و در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد. این تصویر دارای ارزش‌گذاری منفی بوده و به دلیل سرعت و نابودگری‌اش، تمام نمایه‌های مربوط به جانوران را در خود دارد؛ پس در دستهٔ نمادهای ریخت‌حیوانی قرار می‌گیرد. هم‌چنین، با توجّه به جنبهٔ تصعید، تطهیر و روشنایی تصاویر مربوط به آتش، می‌توان آن را جزء نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت و جداکننده به شمار آورد که در هر صورت، نشان از تلاش شاعر برای گذر از عالم مادّه و پشت سر نهادن زمان دارد؛ تلاشی که به آفرینش تصاویری می شود که غلبهٔ مولانا بر زمان و به دست گرفتن قدرت جهان توسّط او را نمایش می‌دهند.

۹- عود: نوعی چوب خوش‌بو که برای ضدّعفونی و معطّر کردن فضا از آن استفاده می‌کنند. در فرهنگ‌ها آمده: «چوب درختی است که از جزایر چین و هند خیزد و گویند: بعد از قطع درخت مخصوص، مدّتی در زمین دفن می‌کنند تا به صفات مورد نظر متّصف شود و آن‌چه زیاده در خاک مانده باشد، سست و سبک و متقشّر می‌باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). عود در این غزل نماد تن و جسم خاکی انسان است که نزد عرفا «جوهری کثیف و قابل تجزّی و تقسیم است و از عالم خلق است؛ بلکه خود عالم خلق است» (گوهرین، ۱۳٦۸: ج٤، ٤٤). این جسم در نظر مولانا مدّتی را در جهان مادّه گذرانده و اکنون با آتش عشق سوزانده شده، تا زمان و هر آن‌چه را که مقتضی مادّه است، پشت سر بگذارد و به عالم اعلی صعود کند. تصویر عود در خوانش تخیّلی، جزء نمادهای ریخت‌تاریکی است که با سیاهی و ناپاکی در ارتباط است. تصویر عودی که می‌سوزد، یک عکس‌العمل موقعیّتی است و در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد. مولانا در این تصویر نیز مانند تمام تصاویر دیگر غزل، تلاش دارد تا زمان را در زیر یوغ قدرت خود درآورد.

۱۰- دود: دود یا دُخان هر آن چیزی است که «از زمین متصاعد شود؛ از چیزهایی که شعاع و غیر آن به حرارت تحلیل و تلطیفش کند، هر چه از خشک باشد، آن را دخان خوانند و هر چه از تَر باشد، آن را بخار گویند» (غفّاری، ۱۳۸۰: ۱۷٦)؛ هم‌چنین، در نزد عُرفا دود «مظهر ارتباط بین زمین و آسمان است. ستون دود به هر شکلی که باشد، با محور جهان هم ذات است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج۳، ۲۷۰). تصویر دود در این غزل، نمایان‌گر عروج جسم به عالم والاست که در دستهٔ نمادهای عروجی و در میان تصاویر مربوط به منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرد. این تصویر حاصل یک عکس‌العمل موقعیّتی است.

۱۱- یار: یار در لغت به معنی دوست و همراه آمده

و در میان عُرفا با معنی «عالم شهود و مشاهدهٔ ذات حق» (ر.ک تهانوی، ۱۸٦۲: ذیل واژه) به کار رفته است. عارفان و متصوّفه، یار را «صفت الهی گویند که ضروری کافّهٔ موجودات است و هیچ اسم موافق‌تر از این نیست مر سالک را که کلمهٔ توحید به این اسم دایر است» (تبریزی، ۱۳۷۷: ۵۲). همان‌گونه که عُرفا این واژه را با صعود و دسترسی به ذات یکتای حق مرتبط می‌دانند، در نظام تخیّلی مورد نظر دوران نیز، در دستهٔ نمادهای صعودی قرار می‌گیرد.

۱۲- دل:دل یا قلب، در لغت به عضو داخلی بدن انسان گفته می‌شود که در سمت چپ بدن قرار دارد، «به‌شکل صنوبری است و ضربانش موجب دوران خون می‌گردد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). در میان متصوّفه و عُرفا، «لطیفه‌ای ربّانی و روحانی است که به قلب جسمانی تعلّق دارد و درواقع، حقیقت انسان می‌باشد.» (ر.ک تهانوی، ۱۸٦۲: ذیل واژه) دل یا قلب در نظر متصوّفه، میانجی بین روح و نفس انسان و هم‌چنین، «مخزن اسرار حق دانسته می‌شود» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۳۸۷). این لطیفهٔ ربّانی، «با مقیمان عالم غیب آشنایی تمام دارد؛ مدد از آن‌جا استفاضت کرده و وی را جز حقایق اشیا نظر نیست که رازدار حق و نورپذیر غیب است» (گوهرین، ۱۳٦۸: ۲۹۹).

از آن‌جا که دل با غیب در ارتباط است و دریافت حقایق از عالم شهودی را بر عهده دارد، این تصویر در دستهٔ نمادهای میانجی منظومهٔ تخیّلی روزانه قرار می‌گیرد. این نمادها سبب پیوستن فرد به تعالی و گذر او از جهان مادّه می‌شوند. مولانا به یاری این صعود، به عالم معنا و ذات یکتای حق می‌پیوندد و در سایهٔ این وحدت، بر زمان، حرکت آن و هر آن‌چه که مربوط به جهان مادّه است، حکمرانی می‌کند.

۱۳- گرو دادن دستار: دستار یا عمامه، به معنی شال سر یا پارچه‌ای است که قُدما بر سر می‌بسته‌اند و نشانهٔ بزرگی و مقام افراد بوده است. عمامه هم‌چنین، «علامت مشخّصهٔ مسلمانان در مقابل کفّار بود؛ نشانهٔ تفاوت ایمان و کفر. در متون دینی مسلمانان آمده که در روز قیامت، مؤمن برای هر پیچ عمّامه به دور سرش، نوری دریافت می‌کند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ج٤، ۳۰۷). از سوی دیگر، عمامه نماد مقام روحانی به شمار می‌رود و کسانی که آن را بر سر می‌گذارند، در میان مؤمنان از مقام بالای علمی و مذهبی برخوردار می‌گردند.

در خوانش تخیّلی، دستار به دلیل این‌که نشانهٔ مقام و قدرت به‌شمار می‌رود، در دستهٔ نمادهای عروجی قرار می‌گیرد. این نماد در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار دارد و نشان می‌دهد که شاعر، به هر صورتی در پی گذر از عالم مادّه و شکست زمان می‌باشد؛ به شکلی که حاضر است، تمامی مقام‌ها و مناصب خود را در این راه فدا کند. مولانا این تصویر را در نتیجهٔ یک عکس‌العملی تقابلی و موقعیّتی می‌آفریند و نشان‌دهندهٔ مقابلهٔ او با زمان است.

۱٤- پا در گِل ماندن: پای انسان در نظام نمادشناسی، سمبل «خوش‌شانسی و مانند صلیب شکسته، نماد باروری و احیاست» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۷۹) که با حرکت خود، سبب تعالی و رشد انسان می‌شود. گِل نیز، به معنی خاک آمیخته به آب و نماد «مادّهٔ نخستین و حاصل‌خیز آمده که بنابر سنّت ابراهیمی، انسان از آن ساخته شده است» (شوالیه، ۱۳۷۸:ج٤، ۷۳٦)؛ امّا اگر آب، به عنوان پاکی اوّلیه در نظر گرفته شود، «گِل به صورت جریانی عقب‌رونده و حرکتی پست‌شونده ظاهر می‌شود» (همان: ۷۳۷) که در این صورت، بی‌ارزش به‌شمار می‌رود و در پایین‌ترین سطح خلقت قرار می‌گیرد. این گِل، نماد جهان مادّه است که انسان را دربند خود نگاه می‌دارد و توان رشد و تعالی را از او می‌گیرد؛ به همین دلیل نیز، اصطلاح پای در گِل ماندن، مفهوم حیرانی و سرگردانی انسان در جهان مادّه را به ذهن متبادر می‌کند. این تصویر در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل با ارزش‌گذاری منفی قرار دارد و جزء نمادهای ریخت‌تاریکی می‌باشد. مولانا در این تصویر، روح را گم‌شده‌ای توصیف می‌کند که در تاریکی‌های پرپیچ و خم و ناآشنا قرار دارد و زمان او را به هر سویی می‌برد.

او باید از این تاریکی و مادّیت گذر کند و با فراتر رفتن از جهان مادّه، خود به مقام سروری زمان دست یابد و آن را کنترل کند.

۲-۳-۱- تحلیل

در خوانش تخیّلی مورد نظر ژیلبر دوران، غزل مورد بررسی مقاله، غزلی کاملا قهرمانانه و تضادّی است و تمامی تصاویر این غزل در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرند. از چهارده تصویر مورد بررسی این نوشتار، چهار تصویر با ارزش‌گذاری منفی وجود دارد که تمامی آن‌ها برای قرار گرفتن در برابر تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت ایجاد شده‌اند. دیگر تصاویر مورد بررسی که در دسته‌بندی دوران دارای ارزش‌گذاری مثبت هستند و نشان از ابراز قدرت شاعر دارند، تماماً خواهان دست‌یابی به صعود، تعالی و گذر از زمان حاکم در جهان مادّه هستند. خوانش تصاویر تخیّلی ابیات نشان می‌دهد، ذهن و اندیشهٔ شاعر درگیر زمان و گذر ناجوانمردانهٔ آن است و بر اساس سنّت قهرمانانهٔ عرفانی که هرگز شکست را در برابر مادّیات و ملزومات جهان مادّه نمی‌پذیرد، سعی در کنار زدن زمان و فرارفتن به عالم بالا و صعود به فلک اعلا دارد. مخاطب شاعر در یاری‌رسانی به او برای گذر از زمان و پشت سر نهادن این ترس، دارای قدرت بالایی‌است؛ شاعر صفاتی برای محبوب می‌آورد که در گروه تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت و نماد عروجی قرار می‌گیرند و نابودگر تصاویر منفی غزل می‌باشند.

۳. نتیجه‌گیری

پس از بررسی نظریهٔ نقد خیال و تحلیل غزل مولانا با مطلع «ای یوسف خوش‌نام ما» نتایج زیر حاصل شد:
تصاویر مولانا در غزل نشان‌دهندهٔ مبارزه با زمان است و این‌که شاعر زمان را بی‌ارزش جلوه می‌دهد. درواقع، اندیشهٔ قدرت‌مدار، حماسی و عارفانهٔ مولانا، هرگز اجازه نمی‌دهد که در برابر زمان و ترس‌هایش، شکست را بپذیرد و به اندوه روی بیاورد. تمامی تصاویر غزل مورد بررسی در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل قرار می‌گیرند و نشان‌دهندهٔ مبارزهٔ شاعر با جهان مادّه و زمان حاکم بر آن می‌باشد؛ هم‌چنین اثبات می‌کند که مولانا خواهان گذر از دنیای مجازی و دست‌یابی به جهان والاست تا بدون حضور زمان و اندیشهٔ گذر آن، به نهایت سعادت انسانی که مقام فنا و بقاست، دست یابد. تصاویر شعری مولانا در غزل مورد بررسی، نشان از روح قدرتمند او دارد که جهان را در ید قدرت انسان کامل می‌داند؛ انسان کاملی که با دست‌یابی به مقام فنای الهی و وحدت وجود، جهان و تمام مسائل مربوط به آن را در زیر سلطه دارد.

منابع

کتاب

۱-قرآن کریم.
۲- *اوستا*. (۱۳۷۱). گزارش جلیل دوست‌خواه. تهران. مروارید.
۳- ایونس، ورونیکا.(۱۳۸۵). *شناخت اساطیر مصر*. ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران. اساطیر.
٤- .....(۱۳۷۳). *شناخت اساطیر هند*. ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران. اساطیر.
۵- باشلار، گاستون.(۱۳۷۸). *روانکاوی آتش*. ترجمهٔ جلال ستّاری. چاپ دوم. تهران. توس.
٦-_____ (۱۳۷۷). *شعلهٔ شمع*. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران. توس.
۷- بایار، ژان پیر. (۱۳۷٦). *رمزپردازی آتش*. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران. مرکز.
۸- بهار، مهرداد. (۱۳٦۲). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران. توس.
۹-تادیه، ژان ایو.(۱۳۸۷). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران. نیلوفر.
۱۰- تبریزی، ش.(۱۳۷۷). *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ: فرهنگ اصطلاحات استعاری صوفیه*. شرح نجیب مایل هروی. چاپ چهارم. تهران. مولی.

۱۱-تهانوی،ک.(۱۸٦۲م)*اصطلاحات‌الفنون*. کلکته.
۱۲- جرجانی، علی. (۱٤۲۱ ق). *التّعریفات*. بیروت. دارالکتب‌العلمیّه.
۱۳-دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). *لغت نامه*. زیر نظر دکتر محمّد معین و دکتر سیّد جعفر شهیدی. تهران. مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران. چاپ دوم.
۱٤- رازی، نجم‌الدّین. (۱۳۱۲). *مرصادالعباد من‌المبدأ الی‌المعاد*. به اهتمام حسین حسینی نعمت‌اللهی. تهران. مجلس
۱۵-رضی، هاشم. (۱۳۸۱). *آیین رازآمیز میترایی*. تهران. بهجت.
۱٦- سجّادی،جعفر.(۱۳۸۳).*فرهنگ‌اصطلاحات و تعبیرات‌عرفانی*. تهران.طهوری. چاپ‌هفتم.
۱۷- شوالیه، ژان. گربران، آ.(۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها (مجموعهٔ پنج جلدی)*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران. جیحون.
۱۸-عبّاسی، ع. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران*. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹-غفّاری، محمّدخالد. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق*. تهران. آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۰- فتوحی، محمود(الف). (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران.سخن.
۲۱-ـــــــ(ب).(۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران.سخن.
۲۲-فرنبغ دادگی. (۱۳۹۰). *بندهش*. ترجمهٔ مهرداد بهار. تهران. توس. چاپ چهارم.
۲۳-*کتاب مقدّس*. (۱۹۲۵م). لندن. برتش وفورن بیبل سوسایتی.
۲٤- گوهرین، صادق. (۱۳٦۸). *شرح اصطلاحات تصوّف (مجموعهٔ هشت جلدی)*. تهران. زوّار.
۲۵- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران. فکر روز.
۲٦-مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۷٦). کلّیات شمس تبریزی (دورهٔ ده جلدی). تصحیح و ضمیمهٔ بدیع‌الزّمان فروزانفر. تهران. امیرکبیر. چاپ چهاردهم.
۲۷- میت‌فورد، میراندابروس. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصوّر نمادها و نشانه‌ها در جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم دادور. تهران. کلهر.
۲۸- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰). *روانشناسی و دین*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ هفتم.
مقاله
۲۹- تحویلداری، نگین. (بهار ۱۳۸۷). «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان‌پیر ریشارد». *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*. شمارهٔ ۸. صص ٥٤-٦۹.
۳۰- دادبه، اصغر. (اردیبهشت ۱۳٦۷). «*عالم خیال و خیال معشوق*». *کیهان فرهنگی*. شمارهٔ ۵۰. صص۸-۱۱.
۳۱-عبّاسی، علی. (خرداد و تیر ۱۳۸٦). «معرّفی نظریه و روش‌شناسی نحو تخیّل نزد ژان بورگوس». *پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر*. شمارهٔ ۳. صص ۹۱-۱۱۹.
۲۳- ـــــــ (۱۳۸۳). «*نظریهٔ تخیّل بعد از گاستون باشلار و ژیلبر دوران: ژان بورگوس*». به اهتمام دکتر محمّد حسین جواری. *همایش نقد ادبی در قرن بیستم (مجموعه مقالات)*. تبریز. انتشارات دانشگاه تبریز.