گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی تاثیر تصاویر شعری بر مخاطب در حکایت‌های مشترک حدیقه حقیقه سنایی و مثنوی معنوی مولوی

علی ایمانی زاده [۱]، مریم خادم ازغدی[۲*]، فاطمه حیدری[۱]، عطاالله کوپال[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران (نویسنده مسئول).

* ایمیل نویسنده مسئول: Maryam.khadem@kiau.ac.ir

چکیده

تصویر یکی از مهم‌ترین ابزارهای ادبی برای انتقال مفاهیم است. آنچه موجب تأثیرگذاری بیشتر تصاویر شعری می شود، تخیل و تخییل شاعرانه است. واژه تصویر معادل ایماژ است که برخاسته از تفکرات مکتب ادبی ایماژیسم است که در اوایل قرن بیستم در انگلستان توسط عده‌ای به رهبری هیوم بر اساس نظریات برگسون فیلسوف نامدار فرانسوی بنیاد نهاده شد. شاعران با آگاهی به جهان هستی می‌نگرند و با گزینش تصاویری که در محیط پیرامون خود می‌بینند ازآن‌ها برای تجسیم مقوله‌های انتزاعی و ذهنی استفاده می‌کنند. به این ترتیبآن‌ها می‌کوشند فرآورده‌های ذهنی خود را به مخاطب انتقال داده و او را به فضای ذهنی خود بکشانند و از این رهگذر، اعتقادات خود را تعمیم دهند. در حدیقه و مثنوی تصاویر مشابهی دیده می شود که از جنبه‌های مختلف تصویرپردازی با یکدیگر متفاوتند. نظر به این تفاوت‌ها، میزان تاثیرگذاریآن‌ها بر مخاطب تغییر می‌کند. در این جستار، که به شیوهٔ توصیفی تحلیلی انجام پذیرفته، تصاویر موجود در حکایات مشابه حدیقه و مثنوی، استخراج گردیده و از حیث تأثیرگذاری بر مخاطب مورد تحلیل قرار گرفته است. در نهایت نیز مشخص گردید که آنچه موجب تفاوت تأثیرگذاری این تصاویر بر مخاطب گردیده عناصری چون عینیت گرایی، تجسیم، پویایی، تخیل، مثبت اندیشی، رسانگی، جلوه‌های هنری، توصیف پذیری و زیبایی می‌باشد.

کلیدواژگان: تأثیر، ایماژ، تصویر، حدیقه، مثنوی.

شیوه استناددهی: ایمانی زاده، علی.، خادم ازغدی، مریم.، حیدری، فاطمه.، کوپال، عطاالله. (۱٤۰٤). بررسی تاثیر تصاویر شعری بر مخاطب در حکایت‌های مشترک حدیقه حقیقه سنایی و مثنوی معنوی مولوی. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۱)، ۷٦-۵۲.

© ۱٤۰٤ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال:۱٤۰۳/۱۲/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱٤۰٤/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۲/۲۸
تاریخ چاپ: ۱٤۰٤/۰۳/۱۳

The Treasury of Persian Language and Literature

The Theory of Differential Association in the Mirror of Saadi's Gulistan

Ali Imanizadeh [1], Maryam Khadem Azghadi[2]*, Fatemeh Heidari[1], Ataullah Koopal[1]

1. Department of persian language and literature, Ka.C., Islamic Azad University, karaj, Iran.
2. Department of persian language and literature, Ka.C., Islamic Azad University, karaj, Iran (Corresponding Author).
*Corresponding Author's Email: Maryam.khadem@kiau.ac.ir

Abstract

This study analyzes the social relationships and associations of characters in Saadi's Gulistan through the lens of Edwin Sutherland's theory of differential association. The differential association theory emphasizes that social behaviors—particularly deviant ones—are shaped through interactions and learning from companions. The aim of this research is to investigate the influence of social environments and human relationships on the behavior of characters and to present models for social crime prevention. Using content analysis methodology, this study examines the anecdotes in Gulistan from a criminological perspective, focusing on how social relationships affect the characters' behaviors. The findings indicate that positive social environments and associations guide individuals toward ethical and socially constructive behaviors, whereas corrupt environments give rise to deviant conduct. These results underscore that Saadi's teachings can be effective in crime prevention and in promoting positive social relations in contemporary society. The analysis of anecdotes reveals that Saadi, with particular sensitivity, highlights the decisive role of environment and companions in the formation of personality and behavior.

Keywords: *Differential association, Saadi's Gulistan, social relationships, crime prevention, social environment, criminology.*

How to cite: Imanizadeh, A., Khadem Azghadi, M., Heidari, F., Koopal, A. (2025). The Theory of Differential Association in the Mirror of Saadi's Gulistan. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *3*(1), 52-76.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 2025-03-15
Revise Date: 2025-05-01
Accept Date: 2025-05-18
Publish Date: 2025-06-03

مقدمه

حدیقه حقیقه و مثنوی معنوی دو اثر مهم ادبیات عرفانی پارسی هستند. در این دو اثر که با یکدیگر از نظر محتوایی رابطه بالای بینامتنی دارند تصاویر مشابه و مشترکی نیز به چشم می‌خورد عمده این تصاویر در شش حکایت پیل در تاریکی، فرد احول، مرغ و دام، شخص گلخوار، خدو انداختن خصم بر چهره علی (ع) و زنگی و آینه خلاصه می‌شوند. تصاویر شعری این روایت‌ها عمدتاً در پی عینیت بخشی به یک مقوله ذهنی هستند. در واقع خیال‌های شاعرانه است که تصویر را می‌سازد یا پردازش می‌کند. به عبارت ساده‌تر خیال است که در شعر به تصویر مبدل می‌شود و همین عامل است که موجب می‌شود هر شاعر به طیف خاصی از تصاویر بیشتر توجه کند. «تصویر، صورت خیال، رمز شناخت شاعر و راهیابی به دنیای ذهنی اوست.» (1). هر یک از تصاویر شعری که از منظر عینیت بخشی بر مقولات ذهنی و عناصر خیال، تخییل و تخیل قوی‌تر باشند بر مخاطب تاثیر بیشتری می‌گذارند. تاثیرات ایماژهای شعری گاهی خودآگاه و اغلب ناخودآگاهند تصاویری که محصول خیال پردازی و رنگ آمیزی فکری طبیعی‌تری باشند و در واقع میان انسان و جهان پیرامون او ارتباط قوی‌تری برقرار کنند از منظر ایماژیسم قاعده مندترند.

رنگ، شکل، حرکت و نور، از مهمترین اهداف تصویری و عینی ایماژهای شاعرانه است. اما این اهداف در روایت‌های حدیقه و مثنوی به میزان مختلف بر ذهن مخاطب تاثیر می‌گذارد اما این تاثیر، صرفاً در زیبایی خلاصه نمی‌شود بلکه کنجکاوی و اشتیاق و بیداری ذهنی که منجر به دست یافتن شاعر به هم اندیشی و اتحاد نظری با مخاطب می‌شود، نیز از پیامدهای تصویر است. تجسیم تصاویر با استفاده از دال‌ها و مدلول‌ها و نشانه‌ها و نمادها رخ می‌دهد در این میان تصاویر پویا و متحرک از قدرت بیشتری برای تاثیرگذاری برخوردارند. در تصاویر شعری این روایت‌ها توجه به تصاویر بلاغی (تشبیه استعاره کنایه مجاز حسن تعلیل و اسلوب معادله) بسیار حائز اهمیت است. نکتهٔ قابل توجه این است که تشبیه مبنای بسیاری از این آرایه‌ها را تشکیل می‌دهد. در حقیقت یک تصویر ابزاری نیرومند برای مخیل ساختن متون است و به مثابه ریسمانی است که از اعماق حفره‌های ذهن معانی زلالی را استخراج می‌کند. هر تصویر یک تشبیه آشکار یا پنهان است و هر تشبیه ارائه آشکاری از ذهنیت شاعر است. «تشبیه وسعت و زاویه دید خالق آن را به نمایش می‌گذارد.» (2).

پس از تشبیه، استعاره که خود محصول تشبیه است نیز از مهمترین ابزارهای سازندهٔ تصاویر مخیل است. تاثیرگذاری تصاویر استعاری بر ذهن مخاطب بیشتر است چرا که اصولاً استعاره هنرمندانه‌تر زیباتر و معماگونه‌تر است. «اساس استعاره، ادعای یکسان انگاری است و به همین دلیل میزان تخیل و ابهام در آن در سطح بسیار بالایی قرار دارد.» (3). در کنار تصاویر بلاغی، ایماژهای دیداری برتر از سایر ایماژها شناخته می‌شوند البته حواس دیگری چون پسایی و چشایی و به ویژه شنوایی و بویایی نیز از عناصر مهم تصویرساز هستند که در حدیقه و مثنوی و به طور کل نظم پارسی تاثیرگذاری تصاویر برخاسته ازآن‌ها را شاهد هستیم حدیقه و مثنوی به دلیل ماهیت عرفانی و تربیتی طبیعتاً اغلب بر مفاهیم و مضامین انتزاعی دلالت دارند همین مورد سبب می‌شود این چنین آثاری ظرفیت بالایی برای تخیلات شاعرانه و عواطف ناب عارفانه داشته باشند اما این عواطف و تخیلات برای آنکه بیشتر بر دایره اندیشناکی مخاطب تاثیر بگذارند ناچارند خود را به عینیت نزدیک کنند بهترین راه برای محسوس‌تر کردن یک مقوله نظری و ذهنی تصویرسازی و تصویر پردازی با استفاده از ایماژهای عینی است. چنین امری به دلیل اینکه یک یا چند حس از حواس پنجگانه را درگیر می‌کنند امر انتقال مفهوم را تسهیل می‌کنند.«تجسیم مناظر طبیعی به گونه‌ای که شاعرآن‌ها را می‌بیند اغلب نمودار آن است که انفعالات نفسانی آدمی با دیدن مناظر طبیعت به لباس کلمات در می‌آید.» (4).

بطور مثال سنایی در حدیقه گوید:

پای طاووس اگر چو پر بودی

در شب و روز جلوه‌گر بودی.

تخیل استوار شاعر در کنار تجسم پاهای نازیبای طاووس در مقایسه با پرهای منقش و رنگ رنگ او دو تصویر عینی یعنی هیئت ظاهری طاووس و درخشش و تابناکی و جذابیت وی در شب را پدید آورده است. در این تصویر دینامیک و فعال، شاعر عارف پیشه سه عنصر رنگ، شکل و حرکت را به کار گرفته و این پویایی قوی از دید دقیق مادی و معنوی شاعر سرچشمه می‌گیرد. واضح است که شاعر این ایماژ و مقایسه قوی بین پاها و پرهای طاووس را برای حصول مفهومی انتزاعی یعنی حکمت آفرینش به کار گرفته است. « عارف صدا و حرکت و نبض آن را می‌تواند حس نماید روح شاعر است که ین شور و حرکت کیهانی را درک می‌کند و از زبان تمام جزا کائنات پیغام محبت می‌شنود.» (5).

هم نه‌ای بلبل که عاشق وار زار

خوش بنالی در چمن یا لاله زار

هم نه‌ای هدهد که پیکی‌ها کنی نه چو لک لک که وطن بالا کنی

(مولوی، ۱۳۸٤: ۱۲٦۱/٦)

مولوی برای تجسیم مفاهیم انتزاعی خود همچون عشق، راهبری، رشد و تعالی از تصاویری عینی از جمله آوازخوانی بلبل و یا راهبری هدهد و نیز آشیان ساختن لک لک بر فراز بلندی، بهره گرفته است.

۱) تصاویر شعری

پس از آنکه در اوایل قرن بیستم مکتب ایماژیسم در انگلستان بر اساس نظریات هیوم و برگسون بنیانگذاری شد توجه به ماهیت تصاویر ادبی رونق بیشتری گرفت و موجب گردید عواطف و احساسات گویندگان با جهان پیرامون و به ویژه طبیعت پیوند قوی تری برقرار کند. از این رو تصویر به عنصری مهم و تقریباً بی‌جایگزین در شعر تبدیل گردید. به ویژه مفاهیم غلیظی که اشتراک گذاریآن‌ها تنها از طریق زبان بسیار دشوار است. «مفاهیمی که با تعاریف و توصیف‌ها، قدرت انتقال ندارد به یاری تصویر منتقل می‌شود چراکه فرایند تصویر ابزاری به منظور شناخت هنری و پرورش خلاقیت است.» (6).

واژه تصویر معادل ایماژ و خیال است از این رو تصویر در یک آن از ذهن شاعر عبور می‌کند و با توجه به عواطفی که از قبل نسبت به آن در ذهن او وجود داشته(تجربه شعری) منجر به تخیل و تخییل می‌شود. وقتی شاعری به رودخانه‌ای فکر می‌کند، تخیل در وجودش شکل می‌گیرد و چنانچه به زیبایی و طراوت و تاثیرگذاری آن بیندیشد، آن را با عواطف خود آمیخته اما اگر رودخانه را چون دسته بزرگی از کبوتران سفیدبال تصور کند که در مسیر خود گاه به چپ و راست و گاهی مستقیم و گهگاه تند و کند حرکت می‌کنند، پا به دنیای تخییل گذاشته است. آن لحظهٔ کوتاهی که دیدگان اندیشه شاعری، شاهد عبور تصویر است و یا در عالم واقع و جهان پیرامون خود آن را می‌بیند لحظه قدسی و باشکوه آفرینش و گزینش تصویر است که برای لحظاتی شاعر را در دنیای خود غوطه ور می‌کند. «آزادسازی ناگهانی، رهایی از چنگ محدودیت‌های زمان و مکان و آن بالندگی نهایی که نتیجه این رهایی و عقده گشایی است همگی در گرو همین ایماژ یا تصویر است.» (7).

در شعر تصاویر به گونه‌ای روایت می‌شوند که مخاطب با وجود آنکه آن تصاویر را بارها دیده است اما احساس می‌کند از دریچه جدیدی بهآن‌ها می‌نگرد. اینجاست که مخاطب می‌کوشد تصویر را چنان که شاعر می‌گوید تصوّر و تجسّم کند این خیال پردازی توسط مخاطب همان چیزیست که شاعر از او طلب می‌کند در حقیقت چنانچه این اتفاق روی دهد شاعر موفق گردیده ایماژی خلق کند که بر مخاطب تاثیرگذار باشد:

مصطفی روزی به گورستان برفت

با جنازهٔ مردی از یاران برفت

خاک را در گور او آگنده کرد
زیر خاک آن دانه اش را زنده کرد
این درختانند همچون خاکیان
دست‌ها برکرده اند از خاکدان
سوی خلقان صد اشارت می‌کنند
وانکه گوشستش عبارت می‌کنند
با زبان سبز و با دست دراز
از ضمیر خاک می‌گویند راز
(مولوی، ۱۳۸٤: ۱/ ۲۰۱٦ – ۲۰۱۲)

شاعر درختان را که از اعماق خاک بر می‌آیند گویندۀ رازها و شاخه های آنان را به دستان دعاگویان و برگ‌های سرسبزآن‌ها را به زبان شیرین مناجات کنندگان شبیه می‌کند و به طور متقابل وفات یافتگان را که قرار است در روز معاد از دل خاک بیرون بیایند به این درختان مانند می‌کند که در ابتدا بذری مدفون در درون خاک تیره بوده اند و کم کم جوانه زده و سر به عالم نور کشیده اند. تصویر درخت و شاخ و برگش در ذهن مخاطب موجود است اما آنچه تازگی دارد تعبیر بالا گرفتن دست‌های درختان و زبان سرسبزآن‌ها و بازگو کردن رازهای درون خاک است. شاعر با مجموع این تصویرسازی‌ها یک اصل از اصول مهم اعتقادی اسلام یعنی معاد را به طور عینی بیان می‌کند و همین عینیت بخشی باور این اصل را در ذهن مخاطب رقم می‌زند. «دید ویژه شاعر در لحظه بیداری در برابر نوعی ارتباط میان طبیعت و انسان او را به جهانی دیگر می‌کشاند. جهانی که تازگی دارد و با آنکه اجزای آن عادی و ساده و در دسترس همه کس هست امّا نوع ترکیب آن یعنی طرز پیوند برقرار کردن میان انسان و طبیعت چیزیست تازه و پرداخته تخیل او .این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزیست که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم.» (8). شعرای مهمی چون مولوی و سنایی برای تاثیر بیشتر بر مخاطب، با بهره گیری از نیروی خیال و البته تحلیل تیزبینانۀ جهان پیرامون خود به سرایش شعر مصور پرداخته اند. در حقیقت آنان به جای نقش بندی و آذین دواوین شعری خود از مجرای رسم تصاویر، به تصویرگری را به حوزۀ کلام کشانیدند و از رهگذر این تصویرپردازی‌ها مباحث معرفتی و تعلیمی را ارائه نمودند. در حقیقت آنان به درستی دریافته بودند که تصاویر طبیعی تا چه اندازه به انتقال مفاهیم پیچیده کمک می‌کند. به این منظور از طریق استخدام چند صنعت کهن، تصویر را به خدمت معنا درآوردند.

اگرچه تصویر نزد ناقدان قدیم بیشتر تشبیه استعاره کنایه مجاز تمثیل اسلوب معادله و هر آنچه بر پایه تشبیه استوار باشد را شامل می‌شد اما تردیدی نیست که هر فن ادبی و ساخت زبانی که حواس فیزیکالی چون بینایی، شنوایی، بویایی، بساوایی، چشایی و مشترک را درگیر کند و منجر به خلق تصویری از جنس رنگ، شکل، آوا حرکت، بو، طعم و مجموعۀ دریافت‌های لمسایی همچون گرمی و سردی، نرمی و زبری،تری و خشکی و... شود قطعاً در حوزه تصویرپردازی تعریف می‌شود. این تصاویر که خود معمولاً نماینده عینی و محسوسی از یک امر انتزاعی و ذهنی است همواره تنها ایجاد حس زیبایی نمی‌کند بلکه گاهی با ساختار خود و دلالت بر معنای مشخصی، تاثیرات دیگری چون تشویق، تهدید، تعقل، تساهل، شادی، غم، یاس، امید، خشم، سکون و... بر مخاطب می گذارند در حقیقت شاعران با تصویرسازی مخاطب خود را مسخ کرده و عواطف و احساسات خود را به او انتقال می‌دهند.

تصاویر شعری، زمانی مفهومی گسترده‌تر و معنادارتر می‌یابند که از قالب‌های ساخت معمول زبان خارج شوند به عبارتی معنای قاموسی خود را ترک گفته و به معنای مجازی بگرایند و هرچه هم که تصاویر ذهنی‌تر مجازی‌تر و انتزاعی‌تر باشند وسیع‌تر می‌شوند و تاثیر گذاری شان بر جغرافیای ذهن مخاطب گسترده‌تر می‌شود. منظور از تصاویر زبانی که مشخص است به طور مثال وقتی شاعری درختی را از حیث رنگ هیئت اجزا و غیره توصیف می‌کند تصویر زبانی و قاموسی ارائه کرده اما گاهی شاعر علاوه بر انگارۀ

قاموسی، انگاره‌ای انتزاعی را نیز اراده کرده است. بطور مثال زمانی که با استفاده از فنون بلاغی درخت را نماد کثرت و وحدت یا نماد پیوند آسمان و زمین یا اجتماع اجزاء در یک وجود واحد و یا در مفهوم استعاریِ انسانی دعاگو که اگرچه پایبند تعلقات است اما نظر به سماوات دارد. و این انگاره انتزاعی است که حدود و ثغور تاثیرگذاری ذهنی را به شدت افزایش می‌دهد. و یا دریا، آسمان، نور، آب، آتش، رنگ و ...

«تصویر دریا در مثنوی نظریه وحدت وجود را اعاده می‌نماید بر اساس این اصل فلسفی و عرفانی جهان وجود اعم از جماد و نبات و حیوان و انسان و ملک و فلک همه یک وجود واحدند وجود، دریای بی‌کرانیست که موجودات، قطرات و امواج آنند و در این عین که موجند دریا هم هستند.» (7)

مولوی همواره سنایی را به عنوان یک شاعر و عارف بزرگ که از او بهره‌ها برده می‌ستاید و از کتب مختلف سنایی به ویژه حدیقه الحقیقه یا همان الهی‌نامه به عنوان یک منبع مهم و موثق، الگو برداری می‌کند. بطور مثال در بحث ظاهر و باطنِ قرآن چنین به سنایی استناد کند:

خوش بیان کرد آن حکیم غزنوی

بهر محجوبان، مثال معنوی

که ز قرآن گر نبیند غیر قال

این عجب نبود ز اصحاب ضلال

کز شعاع آفتاب پر ز نور غیر گرمی می‌نیابد چشم کور

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳/ ٤۲۳۱ – ٤۲۲۹)

اقتباس مولوی از حدیقه در کنار منابع بسیار متعدد و مهم دیگر در ابیات زیادی به شکل پراکنده دیده می‌شود البته این مسأله در میان اکثر آثار ادبی دیده می‌شود. «گاهی بسیاری از واژگان تصویری از یک شئ اند و از همنشینی‌ها فضا مکان حرکت و زندگی در شعر شکل می‌گیرد گویی انسان با یک تصویر طبیعی روبروست و کلیت اندام وار به هم پیوسته آن را می‌نگرد.» (9). با دقت در تصاویر شعری حدیقه در می‌یابیم که سنایی در دیدن و تشریح جزئیات یک تصویرچندان سخت گیر نبوده است اما مولانا در مثنوی با وسواس و کنکاش فراوان، تصاویر شعری را برگزیده و به ابعاد مختلف آن نگریسته است اما این حساسیت، در چه راستایی و با چه هدفی دنبال شده است؟ بی‌تردید آنچه موجب این حساسیت وسواس گونه گردیده تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بوده است. آنچه میزان این تاثیرگذاری را افزایش یا کاهش می‌دهد، شیوهٔ روایت مفاهیم است مهمترین بازوی روایت نیز تصویر است. بسیاری از این تصاویر نیز مشترک و تکراری‌اند اما آنچه غیر تکراری و نوآورانه است چینش و تنظیم مجدد است. «هیچ اثری منحصراً از قلم و فکر امضا کننده آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی‌سابقه اگر به کلی نایاب نباشد قطعاً کمیاب است» (10, 11). این مسأله همان مباحث نظریه بینامتنیت را پیش می‌کشد که در قرن بیستم توسط زبان شناس بزرگ فردیناندو دوسوسور مطرح شد. ضمناً پس از زبان که مهمترین راه ارتباطی مفاهیم سطحی است، ادبیات مسیری قابل اعتنا برای فهم معانی عمیق‌تر است. «ایجاد تفاهم معنوی حقیقی تنها از راه ادبیات میسر است.» (12).

۲) تصاویر شعری مشترک مثنوی و حدیقه بر مخاطب

تصاویر مشترک شعری در حدیقه و مثنوی از منظر بلاغی و حسی قابل بحث و بررسی است هر یک از این تصاویر اثر یا آثاری بر ذهنیت مخاطب می‌گذارد که این اثرات از کیفیت و کمیت متفاوتی برخوردارند.

سنایی یکی از مهم‌ترین تاثیرگذاران بر نگاه و اندیشه مولوی است از میان آثار سنایی یا به تعبیر مولوی حکیم غزنوی، حدیقه الحقیقه یا همان الهی‌نامه بیش از سایرین دارای مرجعیت و اعتبار است. «در حوزه یاران مولوی، الهی نامه مثل قرآن جهت سوگند دادن مریدان به کار می‌رفت.» (11). بنابراین طبیعی است که مثنوی و حدیقه از اشتراکات زیادی برخوردار باشند.

در این پژوهش به تاثیر تصاویر شعری در روایت‌های مشترک حدیقه سنایی و مثنوی معنوی مولوی می‌پردازیم البته تصاویر مشابه دیگری نیز در این دو اثر وجود دارد که در بیت‌های پراکنده و نامرتبط (از منظر محتوایی) گاه در یک مصراع ذکر گردیده است که به دلیل عدم استقلال محتوایی و بلاغی امکان بررسی میزان و چگونگی تاثیر ایماژهای مشترک و مشابه را به پژوهشگر نمی‌دهد به طور مثال در دفتر سوم در روایت پیدا شدن روح القدس به صورت آدمی بر مریم در هنگام تغسیل گوید:

در الهی نامه گوید شرح این
آن حکیم غیب و فخرالعارفین
غم خور و نان غم افزایان مخور
زان که عاقل غم خورد کودک شکر

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳/ ۳۷۵۱ ، ۳۷۵۰)

که اشاره غیر مستقیم به رزاق دانستن خداوند توسط زالک به وقت خشک شدن مزرعه‌اش است که در حدیقه ذکر گردیده. البته همواره اینگونه نیست که مولوی بصورت اجمالی و گذرا تصویری را منعکس کند که پیشتر سنایی در حدیقه آن را مفصلاً بیان کرده باشد بلکه گاهی ایماژی مختصر در حدیقه بازتابی وسیع در مثنوی داشته است .مثلاً چنین به نظر می‌می رسد که در سرایش هجده بیت آغازین مثنوی که به نی نامه شهرت دارد و محققین آن را مانیفست مولانا در آفرینش مثنوی محسوب می‌کنند اقتباسی باشد از این بیت رمزگونه سنایی:

نای چون در دمید کرد آواز
با خلایق که فاش کردم راز

(سنایی، ۱۳۲۹: ٤٨٥/١)

البته از منظر تصویری بیت یازدهم بیشترین تطابق را با بیت فوق دارد :

نی حریف هر که از یاری برید
پرده هایش پرده‌های ما درید

(مولوی، ۱۳۸٤: ۱/ ۱۱)

اما با توجه به اینکه چنین ابیاتی بیشتر از منظر محتوا با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند و نه تصویر، نمونه‌های مناسبی برای بررسی تصاویر شعری مشترک و سنجش میزان تأثیرات ذهنی بر مخاطب محسوب نمی‌شوند از این روی در این پژوهش همه تصاویر مشابه در حکایات مشترک حدیقه و مثنوی از منظر بلاغی و حسی مورد ارزیابی قرار گرفته است .

تصاویر بلاغی مهم اصولا بر مبنای مشابهت شکل می‌گیرد و از فنونی چون تشبیه، استعاره، کنایه، اسلوب معادله، حسن تعلیل، لف و نشر، مجاز(به علاقه مشباهت) تلمیح، تضمین، بهره مند می‌باشند و تصاویر حسی نیز با استفاده از یک یا چند حس از حواس ظاهری به جنبه‌های مختلفی چون رنگ، آوا، شکل، حرکت، طعم، بو، و... شکل می‌گیرند. تاثیرگذاری تصویر حسی نیز صرفاً به حوزه بصری خلاصه نمی‌شود. بطور مثال وقتی از خوارکی ترش، شور یا شیرین صحبت می‌شود کم کم بزاق دهان شروع به ترشح می‌کند بی‌آنکه آن خوراک دیده شود. تصویر ممکن است صدا، بو، تجربه قابل لمس مثل سختی و رطوبت و سردی و حس درونی مثل گرسنگی و تشنگی تهوع و یا حرکت و کششی در عضلات یا مفاصل باشد.» (13).

اما از منظر روایات و حکایات مستقل هفت مورد مشابه دیده می شود:

پیل در تاریکی، خدو انداختن خصم بر روی حضرت امیرالمومنین (ع)، فرد احول، انسان گلخوار، ابراهیم و آتش، زنگی و آینه، مرغ و دام در این میان داستان ابراهیم در آتش نزد هر دو شاعر بیشتر دارای جلوهٔ معنویست و چندان از خیال پردازی‌ها و عواطف شاعری بهره‌مند نیست و از منظر بصری و رنگ آمیزی شعری شگفتی‌های جدیدی ندارد بنابراین در این پژوهش به بررسی اثرگذاری آن شش روایت مشترک دیگر می‌پردازیم:

پیل در تاریکی

روایت سنایی:

بود شهری بزرگ در حد غور
و اندر آن شهر مردمان همه کور
پادشاهی در آن مکان بگذشت
لشکر آورد و خیمه زد بر دشت
داشت پیلی بزرگ با هیبت
از پی جاه و حشمت و صولت
مردمان را ز بهر دیدن پیل
آرزو خواست زان چنان تهویل
چند کور از میان آن کوران
بر پیل آمدند از آن عوران
تا بدانند شکل و هیئت پیل
هر یکی تازیان در آن تعجیل
آمدند و به دست می‌سودند
زان که از چشم بی‌بصر بودند
هر یکی را به لمس بر عضوی
اطلاع اوفتاد بر جزوی
هر یکی صورت محالی بست
دل و جان در پی خیالی بست
چون بر اهل شهر باز شدند
برشان دیگران فراز شدند
آرزو کرد هر یکی زیشان
آنچنان گمرهان و بدکیشان
صورت و شکل پیل پرسیدند
وآنچه گفتند جمله بشنیدند
آنکه دستش به سوی گوش رسید
دیگری حال پیل از او پرسید
گفت شکلی است سهمناک عظیم
پهن و صعب و فراخ همچو گلیم
وانکه دستش رسید زی خرطوم
گفت گشتست مر مرا معلوم
راست چون ناودان میان تهیست
سهمناک است و مایه تبهیست
وانکه را بد ز پیل ملموسش
دست و پای ستبر پربوسش
گفت شکلش چنان که مضبوطست
راست همچون عمود مخروطست
(سنایی، ۱۳۲۹: ۱/ ٦۹)

روایت مولوی:

پیل اندر خانه تاریک بود
عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی
اندر آن ظلمت همی شد هر کسی
دیدنش با چشم چون ممکن نبود
اندر آن تاریکیش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد
گفت همچون ناودانست این نهاد
آن یکی را دست برگوشش رسید
آن برو چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود
گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست
گفت خود این پیل چون تختی بدست
همچنین هر یک به جزوی که رسید
فهم آن می‌کرد هرجا می‌شنید
(مولوی، ۱۳۸٤: ۳/ ۱۳٦۵ ، ۱۲۵۹)

این داستان مطابق نظر استاد فروزانفر از کتب کهنی چون مقابسات ابوحیان توحیدی و کیمیای سعادت برگرفته شده است (14). در

ابتدا باید این مسأله را روشن کرد که تصویر مجازی شعری بر خلاف تصاویر حقیقی پدیده‌ای دوبعدی است که یک بعد آن بر مبنای حواس ظاهری یعنی بینایی، شنوایی، چشایی، لامسه و بویایی است و بعد دیگر آنکه در حقیقت هدف غایی شاعر است تحریک حواس باطنی پنجگانه از جمله مشترکه، خیال، متصرفه، واهمه و حافظه است. «دانش حاصل از حواس ظاهری و باطنی انسان در نقطه عطفی به نام عالم خیال یکدیگر می‌پیوندند و بوسیله تصویر به آفرینش‌های متعددی منجر می‌شوند.» (6). در این حکایت که البته در ظاهر تفاوت‌هایی نیز در روایت آن وجود دارد محتوا و نتیجه حاصل نهایی یکسان است و آن این است که اشراف به جز لزوماً اشراف به کل را در پی نخواهد داشت. درک فیلی در فضای تاریک برای کسی که ذهنیتی از این حیوان ندارد و صرفاً با اکتفای به لمس جوارحش میخواهد به چگونگی ظاهر آن موجود پی ببرد از عنصر نوجویی نیز برخوردار است به تعبیر امروزین چالشی جالب محسوب می‌شود. در محور افقی سنایی حکایت خود را بر یک فرض شگفت آور بنا می‌کند و آن تصویر عجیب در بیت نخست را خلق می‌کندکور بودن همه مردمان یک شهر بزرگ. این نخستین تصویر مهم سروده سنایی است. دومین تصویر مهم در بیت دوم و سوم دیده می‌شود و آن مهابت و شکوه پادشاهی است که با لشکری عظیم و فیلی سترگ تجسیم می‌شود. در این تصویر همراهی لشکر با پادشاه و خیمه زدن در دشت و نیز همراه داشتن فیل بزرگی که نشانه‌ای از شوکت پادشاه است همگی تصویری مرکب پویا و زنده ارائه می‌کنند که احترام توأم با ترس مخاطب را نسبت به مقام آن پادشاه برمی‌انگیزد. در ابتدای سروده سنایی تصویر کور بودن افراد و درک ناقصآن‌ها تاثیری ناخوشایند در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به نوعی همدردی مخاطب را طلب می‌کند. برخی تصاویر شعری تلخ و گزنده‌اند و از این طریق بر مخاطب اثر می‌گذارند این گونه تصاویر به نوعی پژواکی از زخم‌های روحی و رنج‌های همتراز قدرت اندیشه شاعران است.

اما در حکایت مثنوی که بیشتر شبیه به آزمودن درک لامسه افراد از شیئی که تاکنون ندیده‌اند تصویر مثبت‌تری در ذهن ایجاد می شود. همین مسئله فضا را خوشایندتر می‌کند. البته تاریکی که عموماً و بطور غیرمستقیم رنگ سیاه را تداعی می‌نماید نیز به دو دلیل نکته‌ای شایان توجه است. اولاً به دلیل موقتی و ساختگی بودن این شرایط (تاریکی فضا) بعد منفی این رنگ، مد نظر نیست. ثانیاً اشارهٔ تلویحی به مبحث رنگ‌های بی‌فام که معمولاً عناصری کنشگر در حوزهٔ تصویرند. «رنگهای بی‌فام شامل مفاهیم یا واژگانی مانند زلال، روشن تاریک و... می‌شوند.» (15) اما در مهم‌ترین بخش از تصویر این دو سروده یعنی پاسخ لمس کنندگان جوارح فیل به دیگران هر دو سروده به یکدیگر شبیه‌اند با این حال تفاوت‌هایی نیز از منظر تصویری بین این دو سروده وجود دارد: پاسخ شخصی که دست به گوش پیل برده در حدیقه شگفت آور و تاحدودی ترسناک است چرا که فیل را شبیه به گلیمی پهن و خشن و ضخیم گزارش می‌کند اما در مثنوی پاسخ شبیه بودن فیل به باد بزن است که لطافت بیشتری را به همراه دارد. شخصی که دست به خرطوم فیل زده در حدیقه چنین پاسخ می‌دهد که فیل موجودی شگفت آور است چرا که به ناودانی راست و توخالی شبیه است. در مثنوی بدون اشاره به صفت خاصی خرطوم را به یک ناودان مانند می‌کند. آنکه دست بر پای فیل سوده بود در حدیقه با درک و انتقال جزییات زیادی گوید فیل شبیه به ستون های پرچین و چروک و بزرگ و بد هیبتی است حال آنکه در مثنوی تنها به مخروطی بودن و استوانه‌ای بودن آن اشاره می‌کند. نفر چهارم که دست بر پشت فیل کشیده و تنها در مثنوی حضور دارد فیل را شبیه به تختی بزرگ به تصویر می‌کشد.

از مجموع این تصاویر و گفتارها چنین برمی‌آید که تصاویر ارائه شده توسط سنایی صریح‌تر و شفاف‌تر و قاطع‌تر و از همه مهمتر

جزیی نگرانه‌تر است و حال آنکه در تصاویر ارائه شده مولوی چنین ظرافت و صراحتی دیده نمی‌شود اما در **محور عمودی** تفاوت تصویرها در تاثیر بر ذهن مخاطب مشخص می‌شود از تصاویر سنایی با توجه به مخوف و هولناک بودن تصاویر موجودی موهوم و رعب آور در نظر مجسم می‌شود. اما در مثنوی تصویر به شکل طبیعی پیش می‌رود و تنها بحث بر سر شگفت انگیز و عجیب بودن فیل مطرح است .البته علیرغم لطافت بیشتری که در تصاویر شعری مولوی در این سروده نسبت به اثر سنایی می‌بینیم، تاثیر ایماژهای سنایی بر مخاطب بیشتر است چرا که در تصاویر ارائه شده سنایی و مولوی آشکارا می‌توان برتری خیال انگیزی سروده سنایی را برداشت نمود زیرا احساس حیرت، توأم با وحشت یا دلهره به وضوح از ایماژهای سنایی دریافت می‌شود. مهمترین عامل این توفیق ریزبینی و ظرافتی است که در توصیف سنایی دیده می‌شود به شکلی که گویی شاعر، قرن‌ها پیش، بر اصول مکتب ایماژیسم یعنی تمرکز بر جزئیات و اثر آن بر مخاطب واقف بوده است. از آنجا که عنصر خیال و پس از آن تخیل و تخییل مهم‌ترین عامل در پیدایش تصاویر ابداعی هستند ذکر جزئیات که خود منجر به پدید آمدن تصاویر جانبی و کوچکتر می شود بر تراکم تصاویر و تنوع آن می‌افزاید اساساً شعری غنی‌تر است که خیال‌انگیزتر باشد. «همه کتاب‌های منطق دوره اسلامی شعر را کلام مخیل و بنیاد شعر را تخییل دانستند» (8).

فرد احول:

روایت سنایی:

پسری احول از پدر پرسید
کای حدیث تو بسته را چو کلید
گفتی احول یکی دو بیند چون
من نبینم از آنچه هست فزون
احول ار هیچ کژشمارستی
بر فلک مه که دوست چارستی
پس خطا گفت آنکه این گفتست
کاحول ار طاق بنگرد جفتست
ترسم اندر طریق شارع دین
همچنانی که احول کژبین
یا چو ابله که با شتر پیکار
کرده بیهوده از پی کردار
(سنایی، ۱۳۲۹: ۱/ ۸٤)

روایت مولوی:

گفت استاد احولی را کاندر آ
رو برون آر از وثاق آن شیشه را
گفت احول زان دو شیشه من کدام؟
پیش تو آرم؟ بکن شرح تمام
گفت استاد: آن دو شیشه نیست، رو
احولی بگذار و افزون بین مشو
گفت:ای استا مرا طعنه مزن
گفت استا: زان دو یک را درشکن
چون یکی
بشکست هر دو شد ز چشم
مرد احول گردد از میلان و خشم
شیشه یک بود و چشمش دو نمود
چون شکست او شیشه را، دیگر نبود
(مولوی، ۱۳۸٤: ۱/ ۳۳۳ ، ۳۲۷)

سنایی و مولوی در روایت خود دوبینی و لوچی فردی را با تفاوت‌هایی در ظاهر روایت به تصویر کشیده‌اند اما نیت هر دو از این حکایت‌ها نکوهش بی‌خردان و جاهلان و فریب خوردگان ابلیس است که حق و حقیقت واحد را نمی‌بینند. در محور افقی نخستین تصویر سروده سنایی تشبیه مرکبی است که حل معما توسط پدر به باز کردن قفل توسط کلید تشبیه شده است. این تشبیه اگرچه در محور اصلی سروده واقع نشده اما منجر به ایجاد پنداری

خیال انگیز بر پایه تشبیه شده است و از این جهت که تازگی دارد بر فضای ذهن مخاطب تاثیرگذار است. «تشبیهی شورانگیز است و ارزش زیباشناختی دارد که شگفت و نوآیین باشد.» (16). ضمنا مرکب بودن این تشبیه نیز بر غنا و زیبایی و اثرگذاری آن افزوده است. «می توان گفت هنری‌ترین تشبیه به لحاظ تصویرسازی و تعمیق معنا، تشبیه مرکب است.» (17).

در سروده مولوی تصویر در آغاز با عنصر حرکت همراه است به شکلی که فردی فرد دیگری را در پی چیزی می‌فرستد. در کنار این تصویر پویا یک ایماژ نمادین یعنی ظرف شیشه‌ای که مظهر شکنندگی است وجود دارد که ابزاری برای حرکت داستان است. در سروده سنایی ادعای شخص اول که می‌گوید در آسمان دو ماه دیده می‌شود در حالی که اگر من احول بودم باید چهار ماه می دیدم منجر به پدید آمدن یک ایماژ عجیب شگفت آور می‌شود. نکته مهم در این سروده خیال پردازی و تصویرگری شاعر است که با منطقی جالب تصاویر خیالی احول را از یک به چهار می رساند. در مثنوی نیز تصویر شگفت انگیز است اما مهمتر از آن این است که از عینیت بخشی بیشتری برخوردار است چرا که با تصویر خرد کردن ظرف شیشه‌ای ادعای احول در ایماژی مکانیکی نقض می‌شود در حالی که در سروده سنایی چنین امکانی وجود ندارد. تردد فیزیکی در روایت مثنوی در تصاویر پایانی قوت بیشتری می‌گیرد آنجا که فرد احول به دستور استاد به درون اتاق بازگشته ظرف شیشه‌ای را برمی‌دارد و با جدیت بر زمین می‌کوبد می‌دانیم که تحرک و هیجان در شعر منجر به سرایت احساسات شاعر به مخاطب می‌شود از این روست که سروده مولوی تاثیری محرک بر مخاطب می‌گذارد. «حرکت و پویایی می‌تواند متنی را از ایستایی و مردگی خارج کند و به آن حیات و تحرک بخشد.» (18). در بیت پایانی روایت سنایی برای تمثیل با حاصل کردن تصویر مجادله انسان بی‌خرد با شتر لجوج مخاطب را دیدگاه‌های غیر واقع برحذر می‌دارد. این تصویر به دلیل پیوند با دنیای طبیعت و عناصر آن از قوت بالایی در تاثیرگذاری و ایجاد حس هم ذات پنداری در مخاطب بهره مند است. اما در محور عمودی تصویر کلی ارائه شده توسط مولوی که هم بر پایه حس دیداری و هم بر پایه حس بساوآیی و بطور مضمر حس شنیداری تشکیل شده است ملوس‌تر و محسوس‌تر است و این مسئله موجب می‌شود که احساس اقناع و پذیرش در مخاطب بیشتر رخ دهد چرا که ایماژی که ارائه شده تجسیم و تجسم را سهولت می‌بخشد .البته تصویر ارائه شده سنایی به دلیل آمیخته شدن با طبیعت از اصول اصلی ایماژیسم یعنی تلفیق عواطف انسانی با عناصر طبیعت بهره‌مندتر است. «ایماژیست‌ها در پی ادغام عواطف و احساسات انسانی و تصاویر طبیعت بودند» (19).

فرد گِل خوار:

روایت سنایی:

بود در شهر بلخ بقالی
بی‌کران داشت در دکان مالی
ز اهل حرفت فراشته گردن
چابک اندر معاملت کردن
هم شکر داشت هم گِلِ خوردن
عسل و خردل خلّ اندر دن
ابلهی رفت تا شکر بخرد
چون که بخرید سوی خانه برد
مرد بقال را بداد درم
گفت شکر مرا بده به کرم
برد بقال دست زی میزان
تا دهد شکر و برد فرمان
در ترازو ندید صدگان سنگ
گشت دلتنگ از آن و کرد آهنگ
مرد بقال در ترازوی خویش
سنگ صدگان نهاد از کم و بیش

کرد از گل ترازو را پاسنگ
او به جای سنگ آن گل را نهاد

تا شکر بدهدش مقابل سنگ
پس برای کفه دیگر به دست

مرد ابله مگر که گل خوردی
هم به قدر آن شکر را می‌شکست

تن و جان را فدای گل کردی
چون نبودش تیشه‌ای او دیر ماند

ز ترازو گلک همی دزدید
مشتری را منتظر آنجا نشاند

مرد بقال نرم می‌خندید
رویش آن سو بود گلخور ناشکفت

گفت مسکین خبر نمی‌دارد
گل از او پوشیده دزدیدن گرفت

کاین زیان است و سود پندارد
ترس ترسان که نباید ناگهان

هرچه گل کم کند همی زین سر
چشم او بر من فتد از امتحان

شکرش کم شود سری دیگر
دید عطار آن و خود مشغول کرد

مردمان جهان همه زین سان
که فزون‌تر دزد هین‌ای روی زرد

گشته از بهر سود جفت زیان
گر بدزدی وز گل من می‌بری

خویشتن را به باد بر داده
رو که هم از پهلوی خود می‌خوری

آن جهان را بدین جهان داده
تو همی ترسی ز من لیک از خری

(سنایی، ۱۳۲۹: ۴۱۱/۱)
من همی ترسم که تو کمتر خوری

روایت مولوی:
(مولوی، ۱۳۸٤: ٤/ ٦٤١ ، ٦٢٥)

پیش عطار یکی گلخوار رفت
خوردن گِل توسط انسان‌ها ظاهراً نوعی بیماری رفتاری یا عادتی ناپسند بوده که برخی به آن دچار می‌شدند البته برخی زنان باردار نیز خوردن گل را هوس کرده اند. با این وجود گونه‌ای از گِل‌ها را نیز در قدیم برای خوردن تهیه می‌کردند که ظاهرا خواص دارویی داشته است. (طین مأکول) در بیت سوم سروده سنایی اشاره‌ای به این مسئله شده است. «گل خواری از عادات زشت بوده که چه در طب و چه در دین نهی شده است و حتی در کنوز حقایق از رسول خدا روایت شده که کسی که گل می‌خورد چنان است که بر کشتن خویش همدست شود.» (20). در این دو روایت مشابه مخاطب با تصاویر متعددی روبروست در محور همنشینی در روایت سنایی سه بیت آغازین تصاویری مختلفی از فراوانی اموال بقالی و تبحّر وی در تجارت ارائه می‌شود در بیت سوم تصویری بصری و فیزیکی ارائه می‌شود و آن اشاره به اجناس

تا خرد ابلوج قند خاص زفت

پس بر عطار طرار دو دل

موضع سنگ ترازو بود گل

گفت گل سنگ ترازوی منست

گر تو را میل شکر بخریدنست

گفت هستم در مهمی قندجو

سنگ میزان هرچه خواهی باش گو

گفت با خود پیش آنکه گلخورست

سنگ چه بود گل نکوتر از زرست

گر نداری سنگ و سنگت از گِلست

این به و به گل مرا میوه دلست

اندر آن کفهٔ ترازو ز اعتداد

درون مغازه از جمله شکر، گل خوردن، عسل، خردل و مهمتر از همه سرکه درون خمره است. در بیت دوم عبارت کنایی فراشته گردن و چابک بودن هر دو تصاویری بلاغی و نیز حسی محسوب می‌شوند ضمناً عباراتی همچون دستی زی میزان بردن، سنگ صدگان نهادن، نرم خندیدن، از ترازو گلک دزدیدن، همگی تصاویری مرکب و متحرک هستند. در بیت سیزدهم کم کردن گل از سویی به معنای کم شدن شکر از سوی دیگر عنوان شده است. این تصویر آفرینی که مفهوم برابری وزنی را به دنبال دارد در فرم فیزیکی خود ترازو و میزان کردن وزن یک ماده را بطور عملی در ذهن تجسیم می‌کند. البته در بیت نهم نیز تصویری نزدیک به آن دیده می‌شود این تصویرسازی‌های ذهنی از ایماژهای غریب این سروده است. تصاویر بیت یازدهم نیز برگرفته است از ذهن خلاق و اندیشه خیال پردازانه شاعر است چرا که مخاطب از روی تصویر در ذهن مجسم می‌کند که فرد گلخوار سعی می‌کرد مخفیانه از گل ترازو بخورد و بقال نیز آهسته به او می‌خندید.

اما در روایت مولوی بیشتر از مهارت و کارآمدی بقال در تصاویر ابتدایی به ویژگی‌های منفی بقال از جمله حیله گری و دزدی و بی‌عدالتی وی می‌پردازد .در بیت سوم تصویری دیده می‌شود که مقداری گل که وزن آن دقیقاً مشخص نیست به جای سنگ در یک کفه ترازو قرار داده شده است. در بیت چهارم عبارت مختصر (قندجو) تصویری اتفاقی از فردی که در پی یافتن قند است در نظر جلوه‌گر می‌شود. در ابیات بعدی نیز به دزدی و کج رفتاری عطار با اشاره به تصویر گل قرار گرفته کمتر در کفه ترازو اشاره می‌کند. در بیت نهم تصویر گم شدن تیشه و جستجوی بقال ارائه گردیده که مخاطب از آن سرگشتگی و تعلل را برداشت می‌کند. در بیت چهاردهم تصویر ترس ترسان، ناخنک زدن فرد به گل موجود در کفه ترازو، اضطراب و نگرانی فردا را به مخاطب منتقل می‌کند و در پایان در بیت پانزدهم (دید عطار تا آخر) نادیده گرفتن حرکت فرد توسط عطار عنوان می‌شود. شگفتی با این تصویر پارادوکسی که فردی در برابر دزدی اموالش نه تنها سکوت کند بلکه احساس رضایت کند برداشت می‌شود. در این لحظه در نظر مخاطب دو تصویر متناقض شکل می‌گیرد که در مجموع موجب شکل گیری تصویری پارادوکسی می‌گردد. «تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند.» (21).

در ضمن شرمساری آن دزد گلخوار با روی زرد خطاب کردن او به دلیل بهره گرفتن از عنصر رنگ که یکی از مواد اصلی تصویرسازی است محسوس‌تر ارائه می‌شود .البته در اینجا باوجود آنکه مستقیما نام این رنگ ذکر گردیده اما مراد از به کارگیری واژه زرد کارکرد تصویری مجازی آن است. «رنگ در شعر شاعران با هر موضوع و محتوایی گاهی به صورت زبانی به کار گرفته شده و گاهی در ساختار ادبی و بلاغی. گاهی غرض از آن، مفهوم خودش بوده و گاهی معنایی مجازی و غیر واقعی از آن اراده شده است» (22) اما در محور جانشینی به جز تصویر متفاوت از شخصیت اصلی یعنی فروشنده که در یکی بقالی زبردست و ماهر و در دیگری عطاری فرصت طلب و خطاکار است، که در پی دزدی و کم فروشی است اختلاف دیگری به چشم نمی‌خورد. که البته این تفاوت خود تاثیری مهم در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. در سروده سنایی بیشتر تعقل و درایت بقال برداشت می‌شود اما در سرودهٔ مولوی بیشتر آن جنبه منفی شخصیتی بقال یعنی فرصت طلبی و بی‌اخلاقی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. با توجه به سیاق تصاویر، ایماژهای سنایی به دلیل فیزیکال‌تر بودن و جزیی نگری بیشتر و جریان مثبت‌تر اقناع بیشتر مخاطب و برقراری ارتباط قوی‌تر مخاطب و شعر را درپی دارد.

مرغ و دام

روایت سنایی:

آن شنیدی که مرغکی در شخ

دید در زیر ریگ پنهان فخ

گفت تو کیستی چنین بدحال
گفت هستم ستودهٔ ابدال
چیست این زه که بر میان داری
به چه معنی همی نهان داری
گفت این زه نگاه دار من است
در بد و نیک یار من است
من میان بسته بهر طاعت را
گوشه بگزیده ام قناعت را
گفت این گندم از برای چراست
در میان دو چیز از چپ و راست
گفت هستم به قوت حاجتمند
هست حیوان به قوت اندر بند
راتبم گندمیست هر روزی
یکی پارسای دلسوزی
هیچ بازت ندارم ار بخوری
راتب روز من اگر ببری
سر فرو کرد و گندمک برکند
حلقش از حلقه‌ها بماند به بند
مرغ گفتا که من شدم باری
مفتادت چو من خریداری
هیچ فاسق مرا ز راه نبرد
زاهدی کرد گردنم را خرد
به خدایم فریفت مکّاری
این چنین نا بکار غدّاری
هر که او بهر لقمه شد پویان
زود مانند من شود بی‌جان
کرده ام اختیار غفلت و جهل
زین چنین عالمی پر از نا اهل
من وفایی ندیده ام ز خسان
گر تو دیدی سلام من برسان
(سنایی، ۱۳۲۹: ۲/ ۷٤۰)

روایت مولوی:

رفت مرغی در میان مرغزار
بود آنجا دام از بهر شکار
دانهٔ چندی نهاده بر زمین
و آن صیاد آنجا نشسته در کمین
خویشتن پیچیده در برگ و گیاه
تا در افتد صید بیچاره ز راه
مرغک آمد سوی او از ناشناخت
پس طوافی کرد و پیش مرد تاخت
گفت او را کیستی تو سبز پوش؟
در بیابان، در میان وحوش
گفت: مرد زاهدم من منقطع
با گیاهی گشتم اینجا مقتنع
زهد و تقوی را گزیدم دین و کیش
زآنکه می‌دیدم اجل را پیش خویش
مرگ همسایه، مرا واعظ شده
کسب و دکّان مرا بر هم زده
چون به آخر فرد خواهم ماندن
خو نباید کرد با هر مرد و زن
مرغ گفتش خواجه در خلوت مایست
دین احمد را ترهب نیک نیست
از ترهب نهی کرده است آن رسول
بدعتی چون در گرفتی‌ای فضول؟
بعد از آن گفتش: که گندم آن کیست
گفت امانت از یتیم بی‌وصی است
مال ایتام است امانت پیش من
زآنکه پندارند ما را مؤتمن

گفت من مضطرم و مجروح حال
هست مردار این زمان بر من حلال
هین به دستوری از این گندم خورم
ای امین پارسا و محترم
گفت: مفتیٍ ضرورت هم تویی
بی ضرورت گر خوری مجرم شوی
ور ضرورت هست، هم پرهیز به
ور خوری باری ضمان آن بده
مرغ بس در خود فرو رفت آن زمان
توسنش سر بستد از جذب عنان
چون بخورد آن گندم اندر فخ بماند
چند او یاسین و الانعام خواند
بعد درماندن چه افسوس و چه آه؟
پیش از آن بایست این دود سیاه
(مولوی، ۱۳۸٤: ٦/ ٥٤١- ٤٣٥)

این دو روایت که البته از منظر شخصیت پردازی با یکدیگر متفاوتند محتوای یکسانی دیده می‌شود. از منظر بیان روایت سروده سنایی در شانزده بیت به طور پیوسته روایت شده اما روایت مثنوی در دو بخش با تفاسیر متصل در شصت و چهار بیت ارائه شده است. از منظر شخصیت‌های داستان نیز تفاوت‌هایی بین این دو روایت وجود دارد در روایت سنایی هر دو شخصیت ساختگی خیالی و فرضی است حال آنکه در روایت مولوی چنین نیست. «در روایت سنایی مرغ به عنوان شخصیت اصلی و تمثیلی و فخ نیز به عنوان شخصیت اصلی غیر انسانی مقابل او در نظر گرفته شده است اما در روایت مولوی نقش مقابل مرغ صیاد است که شخصیت اصلی انسانی است.» (23). در محو افقی بیت‌های نخستین سرودهٔ سنایی با به کارگیری واژگانی چون مرغ، شخ و ریگ تصویر را از عناصر طبیعی سرشار می‌کند. در ادامه خیال پردازی شاعر موجب می‌شود گفتگوی مرغ و دام به تصویر کشیده شود. همچنین رشته‌های دام، در بیت‌های سوم و چهارم و گندم‌ها در بیت‌های بعدی نیز از عناصر طبیعی تصویرساز به شمار می‌آیند. اوج تصویرسازی شاعر در بیت دهم به چشم می‌آید آنجا که مرغ برای برچیدن گندم‌ها سر را پایین می‌آورد و وقتی بلند می‌کند حلقه دام به دور گردنش افتاده. ترسیم شاعر در این بیت بسیار آشکار و طبیعی و فیزیکی روی داده است. در بیت چهاردهم هم تصویر مرکبی دیده می‌شود که از تحرک به سکون می‌انجامد در مصراع نخست دویدن و تکاپو برای یافتن غذا به تصویر کشیده شد در حالیکه در مصراع دوم گرفتار شدن و جان دادن پرنده دیده می‌شود. در بیت پایانی نیز یک تصویر تمثیلی دیده می‌شود به شکلی که وفاداری را کالایی نایاب در نظر گرفته که در نزد هر کسی وجود ندارد. اما این تصاویر به دلیل اینکه مرغ و صیاد، مانند بسیاری از الفاظ و مفاهیم دیگر جنبهٔ نمادین یافته، در سرودهٔ مولوی از عینیت بیشتری برخوردارند. «در سراسر مثنوی حضور سرشار از معنای این تصاویر یا واژگان روان خواننده را تسخیر می‌کند و احساسی ژرف را از طریق این تصاویر به او القا می‌نماید تصاویری چون آفتاب، شمس، قمر، کوه، یوسف، ماهی و... از این قبیل‌اند.» (7).

در ابیات نخست، تصویر بوستانی ارائه می‌شود که در آن صیادی، دام خود را گسترده و با ظاهری مبدل در انتظار شکار است و سپس پرنده‌ای حاضر می‌شود و روایت شکل می‌گیرد: در بیت سوم استتار کردن صیاد با برگ‌ها و گیاهان از خیال پردازی بالایی برخوردار است و ضمناً منجر به تجسم تصویر می‌شود. در بیت چهارم اشاره به سبز پوش بودن فرد از دو منظر ذهنی و عینی قابل بررسی است از منظر ذهنی رنگ سبز در باورهای دینی و آموزه های کهن مظهر درستکاری و ایمان است. در ادبیات عرفانی نیز همواره رنگ سبز رنگ قابل احترام و ویژه بوده است اما از منظر عینی رنگ سبز رنگی شاداب و با طراوت است و چون رنگ گیاهان و درختان و عالم طبیعت است از نفوذ و تاثیرگذاری بالایی

برخوردار است. با توجه به اینکه آدمی همواره ارتباطی قوی میان خود و طبیعت احساس می‌کند برای ساختن ایماژهای شعری رنگی مهم به حساب می‌آید. «این رنگ به سبب رابطه تنگاتنگی که با طبیعت دارد نوعی پاکی و صفا را لقا می‌کند که با باروری و رویش همراه است.» (24).

در ابیات بعدی دو مفهوم ترس از مرگ با مردن همسایه و تمرین تنهایی به تصویر کشیده می‌شود و سپس تصویری از فرود آمدن پرنده و دانه خوردن و گرفتار شدن در دام دیده می‌شود. در بیت ماقبل پایانی نیز تصویری شنیداری از خواندن قرآن و به وقت رنج و گرفتاری برداشت می‌شود در بیت پایانی نیز تصویر دود سیاه به طور کنایی برای حسرت و افسوس آن پرنده بیان شده رنگ سیاه بهره‌گیری از رنگ سیاه در ادبیات علی رغم اینکه گاهی کارکردهای مثبتی هم چون رنگ گیسو و چشم و ابروی یار داشته و البته در عالم عرفان رنگی مهم برای پوشش عرفا بوده معمولاً کارکرد منفی دارد به شکلی که بیشتر نشانه غم و اندوه و دریغ و حسرت است. چه آنکه در حوزه فرهنگی نیز این رنگ کارکردی منفی دارد . «رنگ سیاه نمایانگر مرزهای مطلقی است که در پشتآن‌ها زندگی توقف می‌شود.» (25).

اما در محور عمودی یعنی جانشینی تصویر ارائه شده سروده سنایی به اندازه تصویر مولوی در ذهن مخاطب تاثیرگذار نیست و دلیل آن را باید در بحث عینیت و ذهنیت و توصیف این دو تصویر جستجو کرد. «توصیف بیش از همه عناصر دیگر در ایجاد فضای شعر نقش دارد تا حدی که برخی توصیف را به عنوان سکوی پرش برای فضا و حال و هوا می‌دانند.» (26). با در نظر گرفتن محور اصلی اشعار سنایی و مولوی در حدیقه و مثنوی که همانا اندیشه عرفانی و به طبع آن رشد و تعالی انسان می‌باشد مشخص می‌شود که روح حاکم بر تمام اشعار این شاعران امری ذهنی است که صاحبان این آثار کوشیده‌اند از طریق خیال پردازی و تمثیل‌های مختلف آن را به عینیت نزدیک کنند بنابراین اگر مفهومی ذهنی باشد و تصویر ارائه شده برای آن نیز ذهنی باشد تصویر حاصله از جذابیت لازم برخوردار نیست که سروده سنایی به ویژه به دلیل گزینش شخصیت‌ها چنین است اما تصویر ارائه شده توسط مولوی از عناصر مهمی چون عینیت، ارتباط انسان و طبیعت، بهره‌گیری از عناصر رنگ و شکل و حرکت تأثیر لازم را در انتقال ایماژها بر ذهن مخاطب می‌گذارد. «ادراک ما وابسته به حواس ماست مسلّم است که هر چیزی تا در قالبی در نیاید که حواس بتواند آن را درک کند ادراک ناپذیر است.» (27). مولوی به خوبی واقف است که حواس ظاهری در عین ایجاد محدودیت می‌تواند بر مفاهیم انتزاعی وسیعی دلالت کند.

خدو انداختن خصم بر روی علی

روایت سنایی:

هرگز از خشم هیچ سر نبرید
جز به فرمان حسام بر نکشید
هر عدو را که در فگنده از پای
در زمان مالکش ببرد از جای
وانکه را زد به ضرب دین آرای
نام بر دستش و زننده خدای
کرده در عقل و دین به تیغ و قلم
با شجاعت سماحت اندر هم
چرخ را رهنمای حلم او بود
دهر را که خدای علم او بود
حلم را کار بست روز جمل
عفو کرد از عدو خلاف و جدل
تاج حلمش گذشته از پروین
تخت علمش نهاده بر در دین
مهر و کینش دلیل منبر و دار
حلم و خشمش قسم جنت و نار
جان حیدر در آز ناویزد

شیر از آتش همیشه بگریزد
(سنایی، ۱۳۲۹: ۲۴۵/۱)

روایت مولوی:

از علی آموز اخلاص عمل
شیر حق را دان منزّه از دغل
در غزا بر پهلوانی دست یافت
زود شمشیری برآورد و شتافت
او خدو انداخت بر روی علی
افتخار هر نبی و هر ولی
آن خدو زد بر رخی که روی ماه
سجده آرد پیش او در سجده گاه
در زمان انداخت شمشیر آن علی
کرد او اندر غزایش کاهلی
گشت حیران آن مبارز زین عمل
وز نمودن عفو و رحم بی‌محل
گفت بر من تیغ تیز افراشتی
از چه افکندی مرا بگذاشتی
آن چه دیدی بهتر از پیکار من
تا شدی تو سست در اشکار من
آن چه دیدی که چنین خشمت نشست
تا چنان برقی نمود و باز جست
آن چه دیدی که مرا زان عکس دید
در دل و جان شعله‌ای آمد پدید
آن چه دیدی برتر از کون و مکان
که به از جان بود و بخشیدیم جان
در شجاعت شیر ربانیستی
در مروت خود که داند کیستی
گفت من تیغ از پی حق می‌زنم
بندهٔ حقم نه مأمور تنم
شیر حقم نیستم شیر هوا
فعل من بر دین من باشد گوا
ای علی که جمله عقل و دیده‌ای
شمّه‌ای واگو از آنچه دیده‌ای
تیغ حلمت جان ما را چاک کرد
آب حلمت خاک ما را پاک کرد
باد خشم و باد شهوت باد آز
برد آن را که نبود اهل نماز
کوهم و هستی من بنیاد اوست
ور شوم چون کاه، بادم یاد اوست
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۷۷۲ – ۳۷۲۱)

این روایت در مثنوی به طور مفصل بیان شده و شرح آن نیز در ابیات طولانی ذکر گردیده اما در حدیقه در جایی که شاعر علی علیه السلام را می‌ستاید تنها در ابیاتی پراکنده به آن ماجرا اشاره می‌کند به همین دلیل است که به نظر نمی‌رسد مولوی در روایت آن به حدیقه نظر داشته باشد. «این روایت را به صورتی که در مثنوی نقل شده تاکنون در هیچ ماخذ نیافتم و ظاهرا حکایت مذکور با تصرفی که از خصایص مولاناست ماخوذ است از گفته غزالی در احیا العلوم.» (14). در محور افقی سنایی با بهره‌گیری از واژگانی چون حسام، عدو ، ضرب، خشم، تصویر زنده‌ای از صحنهٔ نبرد ارائه می‌کند در بیت سوم شاعر با نظر به آیه هفده از سوره مبارکه انفال تصویری مدلولی ارائه می‌کند و می‌گوید اگرچه شخصی به دست علی (ع) کشته می‌شود اما در حقیقت زننده ضربه اصلی خداوند است.

در بیت چهارم جوانمردی و شجاعت علی علیه السلام در صحنه میدان نبرد را یادآوری می‌کند در بیت ششم، بخشیدنِ دشمن در میانه میدان جنگ تصویری متناقض ارائه می‌کند که موجب شگفتی مخاطب می‌شود. در بیت بعدی مهم‌ترین تصویر این سروده از منظر ذات ایماژ به چشم می‌آید چرا که چهار تصویر پیاپی در پی

تفهیم یک مقوله ذهنی از پی یکدیگر می‌آیند. ابتدا در تصویری بلاغی حلم او را به تاج و علم او را به تخت مانند کرده و نیز عالم دین را به سرایی مانند کرده که تخت علم در آن جا قرار گرفته و در یک تصویر حسی از نوع تصاویر بصری اجمالاً به خوشه پروین و مجازاً به آسمان اشاره می‌کند در بیت ماقبل پایانی چهار تصویر متضاد با بهره‌گیری از صنعت لف و نشر به وجود آمده به شکلی که مهر و محبت علی را به منبر موعظه و دشمنی اش را به دار و حلم او را به جنت و خشم او را به جهنم مانند کرده چهار تشبیه ذهنی به عینی که برگرفته از تصاویر حسی بلاغی هستند در بیت پایانی سنایی با فن اسلوب معادله تصویری ارائه کرده که در مصراع دوم کاملاً محسوس و مشهود است گریختن شیر از آتش را مشبه بهی برای پرهیز علی(ع) از حرص و آز در نظر گرفته شده اما در سروده مولوی تصاویر قوی‌تر و موثرتری مشاهده می‌شود چنانکه در بیت‌های نخستین سلحشوری و صلابت علی(ع) با اشاره به تصاویری همچون شیر، پهلوان، شمشیر و شتافتن به میدان جنگ برداشت می‌شود.

نکته‌ای که حتماً باید به آن توجه داشت تصویر شیر در دو سروده است البته چنانکه گفته شد در سروده سنایی به یک حقیقت مادی یعنی ترس شیر از آتش اشاره شده که تصویری منفی محسوب می شود اما در سروده مولوی تشبیه هم در محتوا و هم در ساختار جنبه کاملاً مثبتی دارد. یکی از ایماژهای مهم در این سروده رفتار شیر است. در این سروده سه بار از تصویر شیر استفاده شده که نشان دهندهٔ کوشش شاعران برای تأثیرگذاری بر مخاطب به وسیلهٔ این نشانه است.

می‌دانیم شیر نماد سلطنت پیروزی و برتری است و در متون عرفانی از جمله مثنوی نیز معمولاً نماد بعد روحانی انسان و عارفان راه یافته به قرب الهی می‌باشد.

اگرچه شیر از القاب خاص حضرت علی علیه السلام است اما اشاره شاعر به آن و به کارگیری این لقب در فضای این سروده بسیار قابل توجه است در حقیقت شیر نقش نشانه‌ای برای آشکارسازی صفات دال خود یعنی علی علیه السلام است. (با نشانه شناسی می‌توان به دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها پی برد) (28).

در بیت چهارم سجده کردن ماه بر چهره علی علیه السلام تصویری خیال انگیز است که از عناصر بصری ذهنی تشکیل شده است که منجر به پیدایش یک تصویر شکلی (سجده کردن ماه) شده است. خدو انداختن خصم به چهره علی(ع) روال حرکت تصاویر را قطع می‌کند و برای لحظه‌ای تصویر ساکن می‌شود سپس حرکت تصاویر با شمشیر انداختن علی(ع) و تعویق نبرد به شکل آهسته ای ادامه می‌یابد. در بیت نهم بهره‌گیری از نشانه برق (صاعقه) به شکل تازه‌ای برای تصویرسازی دو مفهوم پارادوکسیکال جدیت و آرامش علی علیه السلام مورد توجه قرار می‌گیرد چرا که صاعقه برای لحظاتی ایجاد سر و صدا و نور و روشنایی می‌کند و سپس خاموش می‌شود در بیت دوازدهم و چهاردهم هم به مدلول شیر اشاره شده که پیشتر بحث آن مطرح گردید.

در ادامه استفاده از نشانهٔ باد برای خشم و غضبی که به ناگهان آدمی را در می‌نوردد تصویری بساوایی و عینی پدید می‌آورد و نیز استفاده از نشانه‌هایی چون کوه و باد کاه به خودی خود تصاویر متضادی از سکون و تحرّک را به دنبال می‌آورد چرا که باد کاه را فرسنگ‌ها جابجا می‌کند اما کوه را نمی‌جنباند و این تصویر برای منقلب نشدن علی(ع) بر اثر باد خشم و کین و خودخواهی ساخته شده است. که از عینیت و تجسم پذیری بالایی بهره مند است. در محور عمودی دو تصویر ارائه شده کاملاً با یکدیگر متفاوتند مولوی در سروده خود نه تنها اصل حکایت را کاملاً به تصویر کشیده بلکه جزئیات و تمثیلات و تشبیهات را نیز در قالب ایماژ های محسوس عرضه کرده چنانکه اولاً منجر به احساس آگاهی در مخاطب نسبت ماجرا روی می‌دهد ثانیاً درک تصاویر طبیعی و محسوس موجب التذاذ و اقناع مخاطب می‌شود. اما سنایی در حدیقه تنها تصاویری کلی و مبهم از ماجرا را ارائه کرده که به

خصوص برای مخاطبی که تسلّطی بر ماجرای داستان را ندارد جذابیتی ندارد.

هندو و آینه، زنگی و آینه

روایت سنایی:

یافت آیینه زنگیی در راه
و اندرو روی خویش کرد نگاه
بینی پخج دید و دو لب زشت
چشمی از آتش و رخی ز انگشت
چون برو عیبش آینه ننهفت
بر زمینش زد آن زمان و بگفت
کانکه این زشت ر ا خداوندست
بهر زشتیش را بیفگندست
گر چو من پر نگار بودی این
کی در این راه خوار بودی این
بی‌کسی او ز زشتخویی اوست
ذُلّ او از سیاه‌رویی اوست
این چنین جاهلی سوی دانا
اینت رعنا و اینت نابینا
نیست اینجا چو مر خرد را برگ
مرگ به با چنین حریفان مرگ
(سنایی، ۱۳۲۹: ۲۹۰/۱)

روایت مولوی:

خوب را من زشت سازم رب نه‌ام
زشت را و خوب را آیینه‌ام
سوخت هندو آینه از درد را
کاین سیه رو می‌نماید مرد را
گفت آیینه گناه از من نبود
جرم او را نه که روی من زدود
او مرا غماز کرد و راست‌گو
تا بگویم زشت کو و خوب کو
(مولوی، ۱۳۸٤: ۲/ ۲٦۸۹ – ۲٦۸۷)

روایت سنایی از منظر تصاویر شعری عینی‌تر و پربارتر است و گویا مولوی از حدیقه و سنایی از کتب کهن اعراب اقتباس کرده اند. «ماخذ آن حکایتی است که در باب یازدهم نوادر الاعراب و جزء ششم نثرالدرر نقل شده است.» (14).

در محور همنشینی سنایی در بیت نخست تصویر فرد سیاه پوستی را نشان می‌دهد که آیینه‌ای در راه یافته و در آن می‌نگرد. در بیت دوم تصویرسازی و خیال پردازی شاعر به اوج می‌رسد و با تجربیات شاعری خود تصویری اغراق آمیز اما بر پایه حقیقتی زننده ارائه می‌کند: همینکه فرد آیینه را مقابل خود می‌گیرد، چهره ای با بینی پهن و دو لب زشت و چشمانی به سرخی آتش و صورتی به رنگ زغال ظاهر شد. این تصویر بصری با بهره گیری از دو رنگ سرخ و سیاه، ترکیبی کاملاً ملموس به مخاطب ارائه می‌کند. شاعر در اینجا چنانکه در نظر دارد، با عنصر رنگ، احساس انزجار مخاطب را برمی انگیزد. پیرامون رنگ سیاه اشاره شد که در بیشتر مواقع نمادی نامطلوب است اما رنگ سرخ معمولاً در مقابل رنگ زرد قرار می‌گیرد و نشان از سلامتی و پیروزی و قدرت است. «رنگ سرخ بیانگر نیروی حیاتی است. لذا معنای آرزو و تمام هر شکل راهای میل و اشتیاق را دارد.» (29) اما این رنگ در اینجا کارکردی پارادوکس و متناقض دارد چرا که سرخی چشم نشانه نازیبایی و رنجوری و اندوهناکی است . در حقیقت این بیت با توجه به آگاهی آنی نسبت به تصویر، ایماژی اصیل مطابق دیدگاه ایماژیست‌ها ارائه می‌کند. «ماده هنر در دانسته‌های خام زندگانی ذهنی یا ایماژها یا مجموعه پیچیده و آنی ادراکات روشنفکرانه و عاطفی نهفته شده است.» (30). بنابراین تصویر این بیت علیرغم طبیعت عادی خود به دلیل مداخلات ذهنی ذهنی شاعر از هنرمندی، شاعرانگی و منطق تصویری بالایی نیز برخوردار است که به سادگی به مخاطب نیز سرایت می‌کند.

در بیت سوم نیز تصویری کفشی وجود دارد کوبیدن آینه به زمین تصویری فعلی یا کنشی است. «عواطف شاعران است که موجب پیدایش تصویر می‌شود این عواطف به دو دسته فعلی و انفعالی تقسیم می‌شوند مثلاً خشم فعلی و انفعالی است.» (8). در بیت چهارم تصویر استنتاجی به چشم می‌خورد یعنی شاعر از زبان زنگی به نا زیبایی آینه اشاره می‌کند و در نتیجه آن را شایسته دور انداختن می‌داند. در بیت پنجم عبارت پرنگار بودن تصویری استعاری از گونه‌های تصاویر بلاغی ارائه می‌کند در اینجا نگار استعاره از اجزای زیبا و متناسب صورت فرد است. این تصویر به دلیل استعاری بودن، در لایه‌های زیرین خود از عناصر مهمی چون رنگ، شکل و نور برخوردار است. اصولاً تصاویر استعاری از منظر زیباشناسی اهمیت زیادی دارند. «استعاره عروس زبان مجازی است که در قالب‌های مختلف در خدمت نازک اندیشی و نمایش روابط ظریف و عاطفی پدیده‌ها قرار می‌گیرد.» (31) زیبایی در بیت ششم شاعر با بهره‌گیری از صنعت حسن تعلیل و استفاده از عنصر رنگ یک تصویر بصری مستحکم ارائه کرده به شکلی که هم به سیاهی آینه (از نظر زنگی) و هم به بی‌ارزشی آن (دلیل دور انداخته شدن) اشاره کرده است. در بیت هفتم شاعر با بهره‌گیری از صفات منفی (رعنایی و نابینایی) برای آینه تصویری ذهنی خلق کرده است. چراکه رعنا در گذشته بیشتر صفتی منفی در باب زنان خودنما بوده که امروزه کارکرد متفاوتی یافته است. در بیت پایانی سروده خالی از عنصر تصویر است و اصطلاحاً شعر حرفی به شمار می‌آید و گاهی چنین ابیاتی در شعر سنایی دیده می‌شود. (شعر حرفی شعری است که با منطق نثری مطلبی را بدون استعانت از فنون شعری بیان می‌کند. در حقیقت این گونه شعر جز وزن عروضی نشانه دیگری از شعر بودن را ندارد ولی از دیدگاه تعدادی می‌باید به آن نظم گفت (32).

سرودهٔ مولوی تنها در سه بیت خلاصه شده و در لابلای حکایت بیدار کردن ابلیس معاویه را به وقت نماز ذکر گردیده است. در بیت نخست دو تصویر ذهنی و عینی متضاد دیده می‌شود در مصراع نخست نفوذ شیطان در آدمیان و تغییرآن‌ها از خوب به بد را به تصویر کشیده و در مصراع دوم ایماژی عینی یعنی انعکاس تصویر اجسام با هر ظاهری در برابر آینه را تجسیم می‌کند. در بیت دوم سوختن آینه تعبیری تصویر آفرین و نوگرایانه ارائه کرده است این تصویر ذهنی موجب نشان دادن جدیت و عصبانیت فرد است و نیز سیه‌روی کردن تصویری کنایی و بصری ایجاد کرده است. در بیت سوم تصویری دیداری از قرارگیری دو چهره زیبا و نازیبا در برابر هم بطور شفاف و واضح ارائه کرده است. نیز صفت فاعلی راستگو یک تصویر تشخیصی خیال انگیز ایجاد می‌کند اما در محور عمودی یا جانشینی سروده سنایی از حیث تاثیر ایماژها قوی تر است چرا که جزئیات تصویر را از قلم نینداخته و با بهره‌گیری از فنون بلاغی مهمی چون تشبیه استعاره کنایه تضاد حسن تعلیل و اسلوب معادله زیبایی ادبی و تخیلات شاعری بیشتری به کار گرفته است. البته با وجود آنکه چندان از نظر تاریخی بین این دو شاعر فاصله‌ای نیست اما زبان سنایی همواره به جز جهت گزینش واژگان مهجور تعقیدات خاصی برخوردار است لذا اگرچه چنین واژگانی مانع تصویر آفرینی شاعر نمی‌شوند اما بی‌تردید مانعی قوی برای انتقال تصاویر به خاطب محسوب می‌شوند البته غامض بودن حدیقه همواره مورد تایید شارحان بوده است. «دشواری حدیقه از دو جنبه است یکی جنبه لفظی به علت استفاده شاعر از واژگان و ترکیبات نامأنوس و ساختارهای نحوی پیچیده و دیگری فقدان ساختاری مشخص در تبویب اثر که سبب ایجاد شفتگی‌های معنایی شده است» (33).

نتیجه‌گیری

تصاویری که شعرا برای دغدغه‌های ذهنی خود خلق می‌کنند می بایست به تاثیرگذاری بر ذهن مخاطب منجر شود در این صورت است که می‌توان فرایند تصویرسازی و خیال پردازی او را موفق دانست. صاحبان این آثار در آفرینش و پردازش تصاویر توفیقات

لازم را کسب کرده‌اند؛ لذا این توفیقات در همه تصاویر حکایت‌ها یکسان و یک اندازه نبوده است و این مسئله ناشی از تفاوت‌آن‌ها در میزان درک دقیق‌تر جهان هستی و شناخت عمیق شباهت‌ها و تفاوت‌های اشیاء پدیده‌ها و مخلوقات و نیز اختلاف استعداد و ذوق هنری و در یک عبارت سطح شاعرانگی‌آن‌ها است. تصاویر شعری موجود در حدیقه و مثنوی حاصل سال‌ها کوشش پررنگ و مملو از اشتیاق و تجارب روحی صاحبانشان است فارغ از استعداد و علاقه پیگیری شده مولوی و سنایی تفاوت اثرگذاری تصاویر شعری این دو اثر اخلاق محور به دو دلیل عمده است اول آنکه سنایی تنها بخشی از عمر خویش را مصروف جریان شعری صوفیانه نموده است و در ثانی مولوی از ابتدا به دلیل داشتن پدری چون بهاولد که خود واعظی توانا و فقیهی کامل و عارفی وارسته بود تعالیم ناب و مفاهیم مهمی را آموخت بلکه بر اساس تجارب روحی پدر بسیاری را بی‌آنکه شخصاً بیازماید آموخته بود و بخش کثیری از این تعالیم از راه ادبیات به وی تفهیم شده بود.

۱) پیل در تاریکی

اگرچه طرح و پیرنگ تصاویر ارائه شدهٔ سنایی در این حکایت نسبت به تصاویر مولوی مصنوعی‌تر است اما با این وجود از نفوذ و تاثیرگذاری بیشتری برخوردار است. علیرغم حس مثبتی که به شکل ناخودآگاه از تصاویر مثنوی در این حکایت نسبت به حدیقه برداشت می‌شود، ظریفکاری‌ها و جزئی نگری‌های سنایی موجب تجسیم تصاویر و حتی لمس ایماژها و ایجاد اشتیاق بیشتر مخاطب گردیده است. ضمناً مخاطب با مشاهدهٔ تصویرپردازی مولانا این اندیشهٔ متعالی را تجربه می‌نماید که درک مفاهیم تنها به انسان و توانایی هایش وابسته نیست؛ اندیشه‌ای که با تفکرات اومانیستی و انسان محور در تضاد است.

۲) فرد احول

تصویر کانونی و تصاویر جانبی‌ای که توسط سنایی ارائه شده است به دلیل عینیت پایین‌تر به اندازه تصاویر ارائه شدهٔ مولوی بر ذهن مخاطب تاثیرگذار نیست البته تنها برتری تصویر سنایی نوجویی و غافلگیر کنندگی آن است. با این حال مخاطب از تصاویر مولوی بیشتر لذت می‌برد و بهتر متوجه تبعات کج بینی کوته نظری می‌شود زیرا دارای کنشگری و فراز و فرود و پویایی بیشتری است.

۳) فرد گلخوار

سنایی در این حکایت از منظر ساخت ایماژهای شکلی مفرد و مرکب موفق‌تر از مولوی است و همین موجب قرارگیری بیشتر مخاطب در جریان تصویرسازی‌هاست ضمناً تفاوت نوعی شخصیت‌ها موجب تمایل بیشتر مخاطب برای پیگیری ادامه داستان می‌شود.

٤) مرغ و دام

در این حکایت تصاویر ارائه شده مولوی به دلیل عینیت بالاتر و تحرک و پویایی بیشتر تجسیم پذیرتر و باورپذیرتر است و مخاطب نشاط و هیجان لازم را از ایماژها دریافت می‌کند. حال آنکه حکایت سنایی با آن تصاویر ذهنی دست کم برای مخاطب امروز از جذابیت بالایی برخوردار نیست.

۵) خدو انداختن خصم بر روی علی(ع)

تصویرسازی مولوی در این حکایت آنچنان نیرومند و فعال صورت گرفته که حتی اگر تفصیلات پایانی و تشبیهات عینی آن را در نظر نگیریم به دلیل تصویرهای بصری قوی برخاسته از مفاهیم اعتقادی از اقناع کنندگی بالایی در ذهن مخاطب برخوردار است ضمناً از سوی مقابل روایت سنایی به دلیل ابهام وپیچیدگی های دور از ذهن چندان بستر تصویرسازی‌های هنری را مهیا نکرده است. با این وصف تضاد در چند بیت ایماژهای نیرومندی حاصل کرده که برای تاثیرگذاری بر فضای ذهن مخاطب کافی نیست.

٦) زنگی و آینه

تصویر پردازی سنایی در این سروده علیرغم ذات منفی تصویر به دلیل اشاره به عناصر مختلفی چون رنگ فرم و حرکت و نیز رعایت تمرکز بر عینیت و داشتن منطق قوی تصویری از تاثیرگذاری بالایی

به ویژه از نظر درک ظرافت‌ها برخوردار است اما سروده مولوی به دلیل ایجاز و اختصار بیش از حد مجالی برای تصویر پردازی کافی نمی‌گذاردو با این وجود در چند تصویر بلاغی و حسی سعی در اقناع مخاطب داشته است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study examines the impact of poetic imagery on audience reception within the shared narratives of *Hadiqat al-Haqiqa* by Sanai and *Masnavi-ye Ma'navi* by Rumi, emphasizing the aesthetic, psychological, and communicative functions of poetic images. Central to this inquiry is the concept of the "image" or "imāge" as rooted in Imagism, a literary movement formed in early 20th-century England, led by figures such as T. E. Hulme and informed by Henri Bergson's philosophy of intuition and perception. The poets Sanai and Rumi, although temporally and culturally distant from Imagism, similarly demonstrate a deep awareness of reality, selecting elements from their environments to concretize abstract and metaphysical concepts through poetic depiction. These poets do not merely describe the external world, but rather shape it imaginatively to facilitate an emotional and cognitive experience in the reader. Their imagery functions not only as a means of transmitting subjective experiences but also as a vehicle for extending their metaphysical and moral worldview. The study argues that despite the surface similarities in imagery across the two texts, the differences in their imaginative execution—through elements such as dynamism, embodiment, artistic brilliance, optimism, and narrative vividness—result in varying degrees of emotional and intellectual impact on audiences (21).

Employing a descriptive-analytical methodology, the study systematically extracted analogous tales from both *Hadiqat al-Haqiqa* and *Masnavi-ye Ma'navi* and subjected them to comparative analysis in terms of poetic imagery and audience effect. The corpus selection was guided by a thematic alignment, ensuring that the stories chosen from both works addressed similar spiritual or ethical motifs. The focus was then directed toward evaluating how poetic elements such as metaphor, personification, visual concreteness, and symbolic depth contribute to the sensory and affective engagement of the reader. Each selected narrative was deconstructed to isolate and compare the specific techniques used in visual construction, tracing how the image evolves within the structure of the narrative and how it intersects with the moral or mystical message. The study also paid special attention to the use of imagination and poetic fancy (takhyil) in shaping these images, analyzing their epistemological and emotional weight. By anchoring the analysis in both literary theory and Sufi poetics, the study not only unpacks the linguistic artistry but also explores the

transformative power of imagery in communicating esoteric truths.

Findings of the research indicate that the imagery in Sanai's *Hadiqat al-Haqiqa* tends to be more static and meditative, rooted in philosophical abstraction and doctrinal allegory. His poetic images often function as intellectual metaphors, inviting the reader to reflect on metaphysical realities through contemplative symbolism. For instance, his use of light and darkness as representations of divine knowledge and ignorance are presented in stark, fixed contrasts, appealing more to cognition than to emotion. In contrast, Rumi's *Masnavi-ye Ma'navi* demonstrates a more dynamic, narrative-driven imagery, infused with kinetic energy and emotional immediacy. Rumi animates metaphors with dramatic dialogue and movement, making his images resonate with readers on both emotional and spiritual levels. One exemplary difference lies in the portrayal of divine love: while Sanai may invoke it through serene, luminous metaphors, Rumi stages it through the drama of longing, separation, and ecstatic union, turning the image into a lived, almost theatrical experience for the reader. This difference in affective delivery stems largely from their respective mystical orientations—Sanai's being more didactic and theological, and Rumi's more performative and experiential—each cultivating a distinct readerly reception and transformation.

Further comparative insights reveal that Rumi's use of imagination (takhyil) serves as a vital mechanism for moral and spiritual persuasion, not merely ornamentation. His poetic images often simulate real sensory experiences, thereby inviting the reader into a shared spiritual reality. For example, the tale of the reed flute in the opening of the *Masnavi* becomes more than a metaphor—it is a sonic and tactile symbol of separation from the divine, evoking pain, beauty, and yearning all at once. Sanai, by contrast, tends to rely more heavily on rhetorical exposition and discursive imagery. His images are structured in such a way that they unfold doctrinal points through analogical reasoning rather than emotional immersion. Consequently, while both poets seek to communicate transcendental truths, their routes of access—Sanai's through the intellect and Rumi's through the heart—elicit divergent audience responses. These findings suggest that image-making is not merely a stylistic device but a strategic communicative act shaped by theological stance, poetic ethos, and the intended mode of reader transformation.

In exploring how poetic images exert influence, the study identifies nine critical elements that modulate their effectiveness: objectivity, embodiment, dynamism, imagination, optimism, communicative clarity (rasanegi), artistic brilliance, descriptiveness, and aesthetic charm. Each of these variables was operationalized in the analysis of selected stories. For example, Rumi's imagery often demonstrates high dynamism and embodiment—his metaphors walk, talk, and

change form—whereas Sanai's remain grounded in static contemplative vision. Additionally, Rumi's optimism permeates his images with hope and grace, often resolving tales with spiritual elevation, while Sanai's conclusions tend to be cautionary or philosophical. The criterion of "rasanegi" or communicative clarity was especially important in differentiating audience impact, with Rumi frequently prioritizing emotional immediacy and Sanai emphasizing didactic closure. These differences not only underscore the poets' individual styles but also illuminate broader epistemological distinctions between mystical experience and mystical knowledge. From a reader-response perspective, these elements interact in complex ways to determine how and to what extent the audience is affected, persuaded, or transformed by the imagery.

Ultimately, the study positions poetic imagery as a central mechanism for moral instruction and mystical insight in classical Persian literature. The shared tales from *Hadiqat al-Haqiqa* and *Masnavi-ye Ma'navi* serve as ideal case studies for observing how similar narrative frameworks can be infused with distinct poetic visions. Sanai's imagery offers stability, abstraction, and intellectual resonance, creating a reflective distance that invites contemplation. Rumi's imagery, in contrast, dissolves that distance, pulling the reader into an emotionally charged and spiritually vibrant space. Through this juxtaposition, the study contributes to a deeper understanding of the psychology of poetic reception, the interrelation of form and function in mystical poetics, and the cultural continuity of image-based didactics in Persian Sufi tradition. The conclusions drawn here not only enrich the field of comparative Persian poetics but also underscore the enduring power of poetic imagery as a transformative aesthetic force.

References

1. Mohammadzadeh Alizamini Y. The Influence of Classical Persian Poets' Imagery on Nima's Visual Poetry. Journal of Contemporary Persian Literature. 2013.
2. Hemmatian M, Ghafouri A. Rhetorical Analysis of Imagery Domains in Fazel Nazari's Poetry. Journal of Literary Techniques. 2019.
3. Salajegheh P. From This Eastern Garden: Institute for the Intellectual Development of Children and Adolescents; 2008.
4. Hemmati C. Comparison of Nature Imagery in Mystical Masnavis of the 7th Century 2019.
5. Zarrinkoub A. Poetry Without Lies, Poetry Without Masks: Elmi Publications; 1993.
6. Tahmasebi F, Saremi Z. Examining Imagery and Introducing Its Types in Ahmad Shamloo's Poetry. Journal of Literary Studies. 2014.
7. Fotouhi M. Analysis of the Image of the Sea in Masnavi. Journal of Humanities, Shahid Beheshti University. 2001.
8. Shafi'i Kadkani MR. Imagery in Persian Poetry: Agah Publications; 1987.
9. Omidali H, Dehrami M. Aesthetic Aspects of Imagery and Its Harmony with Emotion and Thought in Nosrat Rahmani's Poetry. Journal of Grammatical and Rhetorical Studies. 2017.
10. Zarrinkoub A. Exploration in Iranian Mysticism: Amir Kabir Publications; 1990.
11. Zarrinkoub A. Literary Criticism: Amir Kabir Publications; 1990.
12. Abbaspour Tamijani MH. The Transformed Sensitivity of the Modern World and Modern Literature. Negin Journal. 1969.
13. Perrine L. Poetry and Poetic ElementsPB - Rahnama Publications2000.
14. Forouzanfar Ba-Z, Mojtaba D. Hadiths and Stories of Rumi's Masnavi: Amir Kabir Publications; 1997.
15. Moradi M. Diversity of Color Distinction in Manzavi's Poetry and Analysis of

Its Innovative and Imitative Aspects. Journal of Poetry Studies. 2016.
16. Kazazi MJa-D. Aesthetics of Persian Speech: Markaz Publishing; 1989.
17. Rezaei Jamkarani A. Simile: Evolution, Analysis, and Critique: Morvarid PublicationsER -; 2017.
18. Masbooq M, Ghaemi M, Farokhi Rad P. Examining the Dynamism and Vitality of Imagery in Al-Mutanabbi's Poetry. Lisan Mobin. 2011.
19. Fotouhi Rudmajani M. The Rhetoric of Imagery: Sokhan Publishing; 2006.
20. Dorry Z. Explanation of the Difficulties of Sana'i's Hadiqat al-Haqiqah: Zavvar Publications; 2013.
21. Shafi'i Kadkani MR. The Poet of Mirrors: Agah Publications; 1997.
22. Kolahchian F, Noraei E, Nazari Far F. Reflection on the Content Function of Color in Rumi's Ghazals. Journal of Literary Text Studies. 2017.
23. Partovi S. Structural Comparison of Shared Stories in Sana'i's Hadiqah and Rumi's Masnavi. Journal of Text Criticism, Analysis, and Aesthetics. 2022.
24. Pourhosseini M. The Meaning of Color: Honar Abi PublishingER -; 2005.
25. Luscher M. Psychology and Colors: Afarinesh Publishing; 1994.
26. Noble W. Suspense and Narrative Action: Resh Publications; 2008.
27. Mosharraf M. Rumi and Mystical Interpretation: Sokhan Publishing; 2016.
28. Safaei Sangari A, Alyani R. Semiotics of the Animal Symbol of the Lion in Shams' Ghazals. Journal of Mysticism. 2018.
29. Fatehi S, Ghahramani A. The Function of the Element of Color in Masnavi. Bahar Sokhan. 2017.
30. Dastgheib A. Imagery in Poetry. Negin Journal. 1969.
31. Fallah G, Zarei M. Indian Style in Fazel Nazari's Poetry. Khwarazmi University Press. 2015.
32. Shamisa C. Stylistics of Persian Poetry: Ferdows Publications; 1999.
33. Farzi Shoob M. From Sea to River: Khamoosh Publishing; 2020.