مقاله پژوهشی

بروز و ظهور امر قدسی در غزل‌داستانهای دیوان شمس

الناز ابراهیمی*، حسینعلی قبادی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

سال هجدهم، شماره هفتم، مهر ۱۴۰۴، شماره پی در پی ۱۱۳، صص ۷۷-۵۵

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7914

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

بیان مسئله و هدف: مولانا جلال‌الدین بلخی استاد مسلم قصه‌گویی و ادبیات تمثیلی است و در هرجایی چه در مثنوی و چه در غزل از داستان بهره میگیرد. آنچه که لازم است بدان توجه کنیم، تفاوت هدف و روش و منطق داستانگوییِ مولانا در غزلیات شمس نسبت به آثار دیگر وی است. قطعا نمیتوانیم با همان رویکردی که در مثنوی و ادبیات تعلیمی به سراغ داستان میرویم، داستان را در غزل و ادبیات غنایی تعریف و فهم کنیم. هدفِ غایی سرودن داستان در این دو عرصه با یکدیگر کاملا متفاوت است. در اولی داستان با داشتن معنایی از پیش تعیین شده در نزد مؤلف، پدید میاید و فرم در خدمت معنا و داستان ظرفِ بیان معنی برای مقصودی از پیش مشخص است. اما در غزل و به‌خصوص غزل عارفانه که عرصه نمودار شدن عمیقترین عواطف سرکشانهٔ بشری و کشف و شهودات عارفانه است، معنا سیال و از پیش نامعلوم و گره‌خورده با تخیل و سرمستی است و مخاطبش بر خلاف ادبیات تعلیمی دیگر عموم مردم نیستند و در خود متن تلویح و اشاره‌ای به رموز و نمادهای پنهان در آن نرفته. در این پژوهش میخواهیم بدانیم سرمنشأ و انگیزهٔ این رمزگرایی چیست و رموز از چه مسیری ساخته میشوند و در غزل بروز پیدا میکنند.

روش پژوهش: در این پژوهش با توجه به نظریات جدید نقد ادبی به دنبال بررسی متن غزل‌داستانها در دو سطح ژرف‌ساخت و روساخت هستیم. و با به کارگیری رویکردی توصیفی-تحلیلی برای درک کلیت اثر با چارچوب ترکیبیی از کنار هم نشاندن نظریهٔ هایدگر، گادامر به اثر نگاه میکنیم و سپس برای درک تک‌تک اجزا از روش خوانش تنگاتنگ بهره میبریم و برای توضیح مواجهٔ مولانا با امر قدسی در غزل‌داستانها به دیدگاه رودلف اتو چشم داریم.

یافته‌ها: این شیوهٔ تفسیر و تحلیل به دستیابی به یک معنای جزمی و نهایی و حتمی از متن منجر نمیشود، اما از آنجایی که فهم را پدیده‌ای انباشتی میداند که درگذر زمان تکامل و تحول پیدا میکند، به شکلگیری یک نگاه تازه و عمیق که در چندلایه متن را تحلیل و بررسی میکند، کمک میکند که در آن امر قدسی اصلیترین عامل شکلگیری نظام رمز در این غزل‌داستانهاست.

نتیجه: مولوی در غزلهای راویی دیوان شمس به خصوص غزل‌داستانهای رمزی تحت تاثیر «فرامن» ، «امر برتر» و یا همان «امر قدسی» است. مواجهه با امر قدسی ردپا و نشانه‌هایی در متن روایت برجای میگذارد که از جملهٔ آن تغییر وجه تخاطب و تبدل انواع «من» به یکدیگر است. در روایت خطی و عادی و چنین نشانه‌ای تخطی از سیر طبیعی روایت است اما در یک روایت رمزی که تحت تأثیر مواجه با امر فراتر نگاشته شده نشانه‌ای از کشف و شهود و مکاشفهٔ روایتگر است، گویی خود را در این میانه گم کرده و به طور متداول از «خود» عبور میکند و از لونی دیگر به «خود» باز میگردد و با یافتن یکایک این عناصر درمییابیم این جنس از غزلیات را نمیبایست به داستان و روایتی عادی تقلیل بدهیم و به صورت خودکار یا ماشینی صرفا عناصر داستانی نظیر شخصیت و پیرنگ را از دل آنها بجوییم بلکه باید از منظر مواجه با امر قدسی رموز را فهم و دسته‌بندی کنیم.

تاریخ دریافت: ۰۹ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۲۷ اردیبهشت ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۰ تیر ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
مولوی، غزل‌داستان، رمز، هرمنوتیک، امر قدسی

* نویسنده مسئول:
elnaz.ebrahimi@modares.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۸۲۸۸۰

Eighteenth year, Number Seven, October 2025, Continuous Number 113, Pages: 55-77

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The Emergence of the Sacred in the Ghazals and Tales of Divan Shams

E. Ebrahimi*, H.A. Ghobadi
Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 29 March 2025
Reviewed: 01 May 2025
Revised: 17 May 2025
Accepted: 01 July 2025

KEYWORDS
Molavi , Narrative sonnet, symbol, Hermeneutics, Sacred

*Corresponding Author
✉ *elnaz.ebrahimi@modares.ac.ir*
☎ (+98 21) 82880

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Molānā Jalāl al-Dīn Balkhī is a master of storytelling and allegorical literature, making use of narrative both in the *Masnavi* and in his ghazals. What requires our attention is the difference in purpose, method, and logic of storytelling in the *Divan-e Shams* ghazals compared to his other works. We cannot approach stories in ghazals and lyrical literature with the same perspective we bring to the *Masnavi* and didactic literature. The ultimate aim of composing a story in these two realms is entirely different. In the former, the story emerges with a pre-determined meaning held by the author; form serves meaning, and the narrative is a vessel for expressing a meaning already defined in advance.In contrast, in the ghazal—particularly the mystical ghazal, which is a domain for the manifestation of the deepest rebellious human emotions and mystical insights—meaning is fluid, undefined beforehand, and intertwined with imagination and ecstasy. Its audience, unlike that of other didactic works, is not the general public, and the text itself contains no explicit explanations of the hidden symbols and allusions it holds. In this research, we aim to discover the origins and motivations of this symbolism, the pathways through which these symbols are formed, and how they manifest in the ghazal.

METHODOLOGY: In this study, drawing upon contemporary theories of literary criticism, we examine the text of ghazal-narratives on two levels: deep structure and surface structure. Adopting a descriptive-analytical approach, we employ a combined framework that sets Heidegger's and Gadamer's theories side by side to grasp the work as a whole. Then, to understand each individual element, we make use of close reading, and to explain Mawlānā's encounter with the sacred within ghazal-narratives, we turn to Rudolf Otto's perspective.

FINDINGS: This interpretive and analytical method does not lead to a definitive, final, and absolute meaning of the text. However, as it considers understanding to be an accumulative phenomenon that develops and evolves over time, it fosters the emergence of a fresh and profound perspective—one that analyzes the text in multiple layers and identifies the sacred as the central factor in shaping the symbolic system of these ghazal-narratives.

CONCLUSION: In the narrative ghazals of the *Divan-e Shams*, particularly in the symbolic ghazal-narratives, Rumi is influenced by the *transcendent*, the *supreme*, or the *sacred*. The encounter with the sacred leaves traces and signs within the narrative, among them the shift in the mode of address and the transformation of various forms of "I" into one another. In a straightforward, linear narrative, such a sign would be a deviation from the natural progression of the story. But in a symbolic narrative composed under the influence of an encounter with what lies beyond, it is a mark of the narrator's mystical unveiling and illumination—as if they have lost themselves in the process, passed beyond the self, and returned to the self in another mode. Identifying each of these elements leads us to realize that this kind of ghazal should not be reduced to an ordinary story or narrative, nor should we mechanically extract only conventional narrative elements such as character and plot. Rather, we must understand and classify its symbols from the perspective of an encounter with the sacred.

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7914

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
45	0	0

مقدمه

شاید بتوان گفت سمبل یا رمز از نخستین مواجهٔ انسان اولیه با جهان طبیعی شکل گرفت و بشر از همان ابتدا، طبیعت پیرامونش را در شبکه‌ای از رموز درک کرد. داستانسّرایی برای انسان از دیرباز تاکنون عرصه‌ای برای بیان التهابات، کشف و شهودات، الهامات، اضطرابات و مواجهٔ او با هر نوع امر هیبتناکی در نفس خودش و یا طبیعت پیرامونش میباشد. انسان برای بیان آنچه که از دنیای غیب یا ناشناخته‌ها، دنیایی معنوی و آرمانی دریافته، رمز را با داستان تنیده. حال اگر این داستان رمزی به شعر و در قالبی نامأنوس‌تر چون غزل بیان شود آنوقت با غزل‌داستان رمزی مواجه خواهیم بود که رویکرد ما برای تحلیل و بررسی رموزی که در غزل‌داستانها تجلی پیدا کرده‌اند میبایست با انواعِ دیگرِ روایت متفاوت باشد. چرا که از اساس شعر و بخصوص غزل محل بیان عواطف و احساسات ذوقیند. اغلب، معانی از پیش‌اندیشیده نیستند و جنس مخاطب در غزل با دیگر انواع روایت متفاوت است.

بیان مسئله

تمثیل از مهمترین ابزاری است که مولانا در مثنوی برای بیان مقاصد خود به کار میگیرد. تمثیل به طور کلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که فکر یا پیام اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی یا جز آن را بیان میکند. اگر این فکر یا پیام به عنوان نتیجهٔ منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد و یا به صراحت ذکر شود، آن را مثل یا تمثیل میگوییم و اگر این فکر یا پیام در حکایت یا داستان بکلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیِل و تفسیر داستان داشته باشد، آن را تمثیل رمزی مینامیم. در غزلیات شمس با داستانهایی مواجه هستیم که صورت مکتوب آنها بی‌هیچگونه توضیح و تفسیر و مقایسه با یک فکر و پیام وجود دارد و این تمایزی اساسی میان داستانگویی مولوی در مثنوی با داستانگویی او در غزلیات است. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۶۳-۳۰۰)

در غزل‌داستانهای رمزی دیوان شمس نیز با تصاویری شکفته در فضای رویایی و سوررئالیستی مواجه هستیم، تصاویری که حاصل فعالیت آگاهانهٔ ذهن او نیست و بعد از مرحلهٔ کشف و شهود، توسط او بازتعریف شده است. رویدادی خارق‌العاده از جهان نامحسوس که به ناچار با محسوسات بیان شده‌اند.

مولوی در مثنوی هم از داستان بهره میبرد اما هم شیوهٔ مواجهٔ او با موضوع و هم غرض او از داستانگویی متفاوت است. وی در مثنوی به نیت تعلیم و پند و اندرز و آگاهی دادن به مخاطبِ از پیش معلوم به داستانگویی روی میاورد و داستان برای او صرفا ظرفی برای بیان مقاصدی از پیش مشخص و تعیین شده است. رموز موجود در داستان در انتها یا توسط خود راوی رمزگشایی میشوند و یا قرینه‌های در متن به مخاطب داده میشود تا بتواند رمزها را بگشاید. مفهومی از پیش تعیین شده در ذهن راوی بر کل داستان چیرگی دارد، در واقع داستان برای فهم بهتر مقصود راوی بیان میشود. اما وقتی یک داستان به خودی خود کامل است و آغاز و انجام معین و قابل قبولی دارد و نیز در آن اشاره‌ای به وجود معنی پنهان نرفته است، چه انگیزه‌ای مایهٔ تصور معنای پنهان در آن میگردد؟ آیا میتوان هر داستانی را بالقوه یک تمثیل رمزی شمرد که در خویش معنایی نهفته را پنهان دارد؟ با دقت و تأمل بر داستانهایی از این دست که مورد تأویل و تفسیر قرار گرفته‌اند، میتوان پاسخ داد که انگیزهٔ تصور معنی نهفته در یک داستان، وجود رگه‌های عدم واقعیت در آن است، به همین دلیل میبینیم که هیچکس در پی تفسیر و تأویل داستانهای تاریخی که در زمانی معین رخ داده و از شخصیتها و وقایع بخصوص سخن میگوید، برنیامده است.

اما عدم واقعیت یا رگه‌های عدم واقعیت در داستانها، به طور کلی یا ناشی از نسبت دادن اعمال و افعال انسانها به حیوانات و اشیا و مفاهیم انتزاعی است و یا ناشی از غیرواقعی بودن و خارق‌العاده بودن حوادث و موجودات و اعمال و افعال شخصیتهای ناشناس و غیرتاریخی است.(همان: ۱۶۲)

نشانه‌های عدم واقعیت در داستان به بارزترین شکل آن از طریق شخصیت‌بخشی پدیدار میگردد، در نوعی دیگر از تمثیلها، مفاهیم انتزاعی هستند که شخصیت پیدا کرده‌اند. نوع دیگر از داستانهایی که در آنها رگه‌های عدم واقعیت را ملاحظه می‌کنیم، داستانهایی است که در آنها عدم واقعیت ناشی از شخصیت‌بخشی به حیوانات یا اشیا یا مفاهیم انتزاعی نیست بلکه ناشی از اعمال شخصیتها و کیفیت وقوع حوادث داستان است. در این نوع داستانها وقتی به صراحت از منظور خاصی چه اخلاقی چه تعلیمی و چه سیاسی و اجتماعی و جز آن سخن نمیرود و به طور کلی داستان با عقیده یا فکری مقایسه نمیگردد و بلاخره نتیجه‌ای که اشاره به قصد و غرض خاصی داشته باشد در میان نمیاید، خواننده حق دارد که تصور کند باید در زیر پوستهٔ ظاهری داستان، مغز و معنی دیگری نهفته باشد. چنین تصوری باعث میگردد که داستان یک تمثیل رمزی تلقی شود و نیازمند تفسیر باشد و با تفسیرِ آن، سطح دیگری از معنی دریافت گردد. اساطیر و افسانه‌ها، داستانهای پیامبران و دیگر داستانهایی در آنها از بعضی نظرها رگه‌های عدم واقعیت دیده میشود به همین علت از قدیم گاه‌گاهی تفسیر شده‌است. (همان : ۱۷۵)

نویسندهٔ چنین متنی در واقع امری درونی و باطنی را از طریق بیان تمثیلی به امری واقعی و ظاهری تبدیل کرده است. اما خوانندهٔ متن به عکس از طریق تأویل، امری بیرونی و واقعی را درونی و باطنی میکند تا آن را دریابد. یعنی از طریق تأویل، ظاهر را به باطن و حقیقت آن باز میگرداند. در این تمثیلها از طریق تأویلِ متن، خواننده در واقع ذهن خود را تفسیر میکند، چون متن نمایندهٔ معنی مشخص و اندیشه‌ای معین و واقعی نیست که همه بتوانند از طریق متن به یک معنی مشترک و معین و قطعی برسند، بخصوص زمانی که معانی روانی، متافیزیکی و عرفانی یا درونی با عواطف و احوال نفسانی آمیخته است و همین امر مانع صراحت و روشنی معنی و در نتیجه مانع گنجیدن آن به طور تمام و کمال در نمایشی بیرونی میشود. پس طبیعی است که هرچه معنی انتزاعی‌تر و خاص‌تر باشد به نحوی که در غزل عارفانه با آن سروکار داریم بیان آن به صورت تمثیل دشوارتر میشود. داستان در غزل به منظور ثبت لمحهٔ گریزپای شهود به کار می‌رود و مخاطب این غزل‌داستان دیگر همهٔ مردم نیستند بلکه خود راوی و یا معشوق او (شمس) که عامل شکلگیری آن لحظهٔ شهود بوده، خواهند بود. بنابراین شاعر برای تحلیل این رموز، قرینه‌ای به دست ما نمیدهد.

«مخاطب این شعرها من است. منِ محدود و جزئی و تجربیِ لحظاتِ هشیاری. در حقیقت این شعرها تصویرهایی است که منِ نامتناهی و جامع و متعالی فرد در مقابل منِ محدود و جزئی و تجربی زمان، آگاهی میگشاید تا وی خود را در کلیت و گسترهٔ بیکران خویش بشناسد و نظاره کند و از طریق شناخت این حقیقتِ خود، به شناخت حق نائل گردد. بنابراین آن وجود مطلق و قادر و غنی و تقیدناپذیری که به عنوان معشوق و شمس میخواندش، پس از فقدان در وجود خویشش کشف میکند و گفته‌های خود را گفته‌های او میداند. و عشق که در لحظه‌های فنا با عاشق و معشوق یکی میگردد در غزل مولوی وصف و طرف خطاب قرار میگیرد، در نهایت همان حق و من متعالی مولوی است. این من درضمن واقعه‌ها و تجارب روحانی در چشم‌انداز دیدارهای باطنی مولوی ظهورات گوناگون و متنوعی دارد.» (همان: ۱۰۴)

بنابراین در غزل‌داستانهای رمزی مولوی هیجانات روحی و واقعه‌های صوفیانه را در شبکه‌ای از تصاویر طبیعی و شخصی از جمله شخصیتهای دینی، عرفانی، اساطیری و نیز در صورتهای حیوانیِ سیمرغ، نهنگ و شیر بیان میکند

و از آنجایی که بیان این تصاویر از حال وجدی و ذوقی مایه گرفته، همیشه ناشی از شعور ادبی و هنری و حاصل نیروی تخیل در شرایط آگاهی نیست. در این نوع، رمزها و نشانه‌ها کاملا مصنوعی و اختیاری نیستند چون آن مفاهیم را نمیتوان با هر نشانه و رمزی بیان کرد و حتی آن معانی گاهی به گونه‌ای است که تجسم و تصور آنها بدون رمز هم امکانپذیر نیست به همین سبب پیوند میان معنی اصلی و رمزهای متن پیوندیست ذاتی. بنابراین، این ظاهر و واقعیت دارای باطن و حقیقتی است که ظاهر و واقعیت متن، صورت مجازی آن است. اما بر خلاف تمثیل، که حقیقت و باطن مقدم بر ظاهر متن است، در یک اثر رمزی ظاهر متن است که بر باطن یا بواطن و حقیقت یا حقایق مقدم است. در تمثیل، راز، باطن متن است که در عین حال هم واقعیت و هم حقیقت است. چرا که گفتیم در تمثیل، نویسنده اندیشه یا حادثه‌ای را از روی قصد و اختیار بنا به ملاحظاتی در باطن متن کتمان میکند. اما در یک اثر رمزی یا صورت مکتوب یک واقعه‌ی روحانی، اندیشه یا حادثه‌ای از پیش معلوم از روی قصد و اختیار پنهان نشده است و بنابراین، این خود متن است که راز است به همین سبب درحالی که در تفسیرِ تمثیل باید به حقیقتی حتمی و قطعی که مقصود اصلی و کتمان شدهٔ نویسنده و تنها معنی مجازی متن است برسد، در داستان رمزی تنها میتوان حقیقتی از حقایق احتمالی و مکتوم متن را حدس زد. (همان،۱۰۴) حقیقتی که بدین طریق از رمز درمییابیم در ارتباط با تفسیر نفس خود ماست که ظاهر میگردد و تنها معنی حتمی و قطعی متن نیست، از این روی تفسیر یک متن رمزی مستلزم تفسیر نفس است. هر مخاطب در شرایط خاص خود با متن روبرو می‌شود. فهم هرچیزی در حقیقت به فعلیت رسیدن امکانهای پیشین فرد و یافتن امکانهای جدید است. ملاقات با هرفهمی موجب خویشتن‌فهمی انسان میشود. بنابراین فهم اولیه هم درون ظرف انسان محقق میشود و پیرو امکانهایی است که درون او برایش فراهم آورده، بر این اساس فهم متن متأثر از دنیای ذهنی مفسر خواهد بود، اما چیزی که باعث افزایش امکانهای تفسیرپذیری میشود، ملاقات با متن است. در فرایند تفسیر متن، اساسیترین مرحله همان به خود اختصاص دادن متن است و تأویل که به مفهوم بازگرداندن متن به اصل و حقیقت آن، یعنی تبدیل و استحالهٔ معنوی متن به پدیده‌ای روحانی و تجربه‌ای درونی و روانی است. پیداست که چنین تفسیری وقتی ممکن است که وجود عالم مثال را به عنوان عالمی واسطه میان عالم معقول و محسوس بپذیریم، عالمی که محل حوادث نفس و مقدم بر عالم محسوس است و صورت روحانی عالم محسوس و صورت جسمانی لطیف عالم معقول و مکان رؤیاها و مکاشفه‌هاست. بدون در نظر گرفتن عالم وسیط یا عالم مثال، بدون قبول امکان تجاربی روحانی که در حالت خلسه و در مکانی ماورای عالم حس اتفاق میافتد و با عضو ادراکی سوای عقل و حواس، ادراک و مشاهده میشود و بدون آشنایی با زمینهٔ تفکر و جهانبینی کسانی که این داستانها را پرداخته‌اند، داستانها نه معنی دارند، نه می‌توان علتی موجه برای بیان رمزآمیز و مبهم آنها ذکر کرد، و نه گشودن رمزها و پی‌بردن از ظاهر و مجاز به باطن و حقیقت آنها ممکن است. (همان: ۲۶۷) به همین سبب است که معنی دریافته از طریق تأویل چه در مورد کتب مقدس و چه در مورد پدیده‌های رمزی دیگر هیچ‌گاه نباید در همهٔ موارد تنها معنی حتمی و قطعی متن تلقی شود. تأویل واقعی متن وقتی تحقق مییابد که خواننده، متن ظاهر را به واقعه‌ای در درون خود تبدیل کند و آن را تجربه کند. (همان ۲۷۱)

هزاران سال است که شالودهٔ فهم ما از ادبیات این فرض بوده که متن ادبی یکی از شکلهای بازنمایی است. یعنی به دست دادن تصویری از چیزی یا کسی، عمل کردن به مثابهٔ جایگزین یا نماد آن مصداق. بازنمایی به معنای نمایاندن دوبارهٔ واقعه یا رخداد سپری شده در گذشته است. در این تعاریف بر وجود شکافی تأکید می‌شود؛ بین مصداق واقعی‌ای که اکنون خاموش، راکد، جایی دیگر، متعلق به گذشته است و بازنماییِ آن مصداق یعنی پژواک،

نسخه‌ی بدل یا تاریخچهٔ آن چیزی که در زمان حاضر دیگر وجود ندارد. مسئلهٔ بازنمایی در ادبیات پیچیده است چون مکانها، اشخاص، رویدادها و تصاویری که در متون ادبی بازنمایی میشوند چه‌بسا هیچ‌گونه دنبالهٔ اصیل یا «واقعی» در جهان پیرامون ما نداشته باشند. افلاطون در رسالهٔ جمهوری هشدار میدهد که ادبیات می‌تواند واقعیتهای کاذبی از خود بسازد. امروزه منتقدان ادبی بازنمایی ادبی را دلیل مهمی بر این موضوع میدانند معنای متن صرفا حاصل جمع تک‌تک کلمات به کاررفته در آن نیست. لذا تحلیل متون ادبی این نیست که خلاصه‌ای از وقایع پیرنگ داستان به دست دهیم یا معنای بیتهای شعر را بر حسب تاریخ یا فرهنگ لغت بازگویی کنیم. معنای متن از واژه‌های به‌کاررفته در آن فراتر میرود، همچنین موضوعات مهمتر و پیوندهای ضمنی و بیان‌نشده‌ای بین اجزاء اثر را شامل میشود. (کوش، ۱۳۹۶: ۴۱-۲۱)

مطالعه و بررسی غزل مولانا، یکی از پرچمداران غزل فارسی، روشن میسازد آنچه کمتر مورد عنایت قرار گرفته، عنصری است که البته میتوان با در نظر گرفتن چشمگیر بودن آن در *مثنوی*، مسکوت ماندنش را توجیه کرد. استفادهٔ هنرمندانهٔ مولوی از غزل به مثابهٔ بستری برای بیان حکایت و خلق داستان و فضای متفاوت حاکم بر غزلیات مولانا و شگردهای خاص و ویژهٔ او در داستانپردازی سبب شده است تا غزل‌داستانهای دیوان شمس بعضا بی‌سابقه و متمایز از پیشتازان این عرصه باشد. برای مثال عنصر زمان و شیوهٔ ممتاز مولانا در استفاده از آن منحصر به فرد است. بیشتر داستانهای غزلیات که در فضایی عرفانی و رؤیایی سروده شده‌ند، از جریانی سیال بهره‌مند هستند و شیوهٔ تداعی و تودرتویی داستانی در اشعار مولانا ـ که نمایانگر شگرد جریان سیال ذهن در داستان است ـ جزو ویژگیهای بارز سبک شعری این شاعر ـ چه در غزلیات و چه در مثنوی ـ به شمار می‌رود. (اسپرهم و اسدی، ۱۳۹۲)

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون بررسی و پژوهشهای متعددی در خصوص عنصر روایت و داستان در غزلیات شمس صورت گرفته، پژوهشهایی که به تقسیم‌بندی انواع غزل‌داستانهای این دیوان منتج شده. این تقسیم‌بندی گاه براساس محتوا و گاه براساس فرم و ساختار بوده است. در ابتدا لازم است شرح مختصری از پژوهشهای صورت گرفته، محوریت و نتایج حاصل از آن بیان شود تا وجه تمایزِ و اهداف پژوهش پیش رو تبیین شود.

آنچه که در تألیفات موجود فرض تلقی شده در پژوهش ما مسلم در نظر گرفته شده. ما در غزلیات شمس با داستان مواجه هستیم (فرضیه ای که محور اصلی پژوهشهای پیشین است) و درصدد اثبات داستانوارگی غزلیات نخواهیم بود. یافتن عناصر روایت در غزلیات شمس و اثبات روایتمندی آنها غرض اصلی صاحبان این تألیفات بوده. به طور مثال در پژوهشی با عنوان «داستانوارگی در غزلیات شمس» به کوشش داوود اسپرهم و سمیه اسدی(۱۳۹۲) با رجوع به سوالات پژوهش که از این جمله است:

-ساختار غزل‌داستانهای مولانا تا چه اندازه منطبق با ساختار داستان، به معنای یک گونهٔ ادبی است؟

ـ عناصر داستانی تا چه اندازه و چگونه در غزل مولانا نمودار شدند؟

ـ غزل‌داستانهای مولانا بر چه پایه و به چند دسته تقسیم میشوند؟

در میبابیم مؤلفان در تلاش بوده‌اند به الگویی سازمان‌یافته متکی بر عناصر داستان، از شیوهٔ روایتهای غزلیات شمس دست پیدا کنند و داستانهای دیوان شمس را از نظر فرم و محتوا به داستانواره‌ها، داستانکها و داستان‌بیتها و ... تقسیم کنند.

در پژوهش دیگری به نام «بوطیقای قصه» به کوشش علی گراوند (۱۳۸۸) غزلیات شمس با محور قرار دادن عنصر روایت و زاویهٔ دید، مورد بررسی قرار گرفته‌اند که به تحلیل ساختاری و ریختشناسی مجموعهٔ داستانهای استخراج شده منجر شده و در نهایت ۹۰ قصه‌ای که از دیوان استخراج شده بر اساس الگویی مشابه با ریختشناسی قصه‌های پریانِ پراپ دسته‌بندی شده‌اند و چهار کارکرد کلیِ برای تمام داستانها برشمرده شده‌اند که از این قرارند: ۱-شراب نوشی۲-دیدن احوالات شگفت ۳-گفتگو ۴-دردمندی و علاج. در این پژوهش اگرچه اشاره‌ای به رمزی بودن برخی از داستانها شده اما تحلیلی از رمز و کیفیت آن ارائه نشده چرا که از اساس مقصود نویسنده تحلیل داستانها نبوده بلکه دسته‌بندی آنها بر اساس عناصر روایت و اثبات روایتمندی آنها بوده است. آنچه که این پژوهشگران به دنبال آن بوده‌اند الگوهای ادبیات داستانی و عناصر سازنده‌اش در غزل است.

از دیگر پژوهشهای مشابه میتوان موارد زیر را نام برد:

- ایشانی، طاهره ۱۳۸۹. انسجام در غزل فارسی. رسالهٔ دکتری. دانشگاه خوارزمی
- شریف نسب، مریم و سمیه کرمی ۱۳۹۲. سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری. بهار ادب. شماره ۱۹
- فرهنگی، سهیلا و پگاه حمیدی اصیل ۱۳۹۷. بررسی الگوهای روایت در غزل سعدی. ادب غنایی. شماره ۳۰
- قانونی، حمیدرضا ۱۳۹۳. نگرش سنایی به داستان در حدیقه و دیوان. مطالعات داستانی. شماره ۴

آنچه که در پژوهشهای پیشین مورد غفلت واقع شده، عدم توجه به مفهوم و تعریف داستان در دورهٔ پیدایش اثر است و بررسی و تحلیل غزل‌داستانها بر اساس تعریف مدرن و معاصر از داستان صورت گرفته و پژوهش در یافتن عناصر داستان با معنای امروزی، نظیر زاویه دید و کنش و واکنش و... خلاصه شده. حال آنکه شیوهٔ نگرش به این غزل‌داستان‌ها به دلیل تغزلی-عرفانی بودن موضوع و محدودیت قالب و فرم میبایست متناسب با تعریف تمثیل و جریانهای ادبی موجود در سدهٔ هفتم تنظیم شود. در این تحقیق برآنیم تا ضمن ایضاح چرایی استفادهٔ مولوی از داستان در تغزل به کشف معانی‌ای بپردازیم که از جنس معانی تعلیمی در مثنوی و داستان‌های دیگر مولوی نیستند.

روش تحقیق

با توجه به تحولی که تا روزگار معاصر در هر دوره در مواجه با فهم و تحلیل متن رخ داده و منجر به شکلگیری نظریات متنوع و متفاوتی چون نظریهٔ «مرگ مؤلف»، «چند صدایی اثر» و «بینامتنیت» شده باید گفت برای داشتن موضعی میانه‌رو که هم استقلال متنیت متن و هم اهمیت قصد مولف را درکنار هم ببیند و بر خصوصیت مکمل این دو تاکید ورزد باید چندین عامل را در نظر بگیریم؛

۱- در نظر گرفتن بافت اثر و توقعات معقول در این نوع معین از ارتباط زبانی، یعنی بررسی الگوهای مشترک و عرفهای آن نوع خاص از ادبیات و خوانندگانی که انتظار میرود آن را بخوانند.

۲- بررسی واژه‌ها، هم معانی تلویحی آنها و هم معانی صریحشان. قرائت دقیق یا اصطلاحا قرائت تنگاتنگ close" "reading بررسی صناعات سبکی و شکل‌های بیان ادبی‌ای را شامل میشود که ممکن است حامل معنای بیشتر و مجازی باشند.

۳- بررسی بافتار سایر نوشته‌های همان نویسنده برای کشف معانی تکرار شونده.

۴- تلاش برای یافتن پیوندهای متن ادبی با جریان تاریخی و فرهنگی برههٔ تألیف برای درک بهتر ارجاعات و

معانی.

۵- بررسی متن با سایر متون دبی در همان مقطع زمانی و دوره‌های قبلتر تا بسنجیم که آیا معنی با جریان عمومی ادبیات در آن همسویی دارد یا خلاف آن است.

۶- خوانش دیدگاه تخصصی سایر مفسران و شرح نویسان دربارهٔ متن با امکان شکلگیری مسیرهای تفسیری جدید.

ضرورت انجام پژوهش

در ضرورت انجام این پژوهش میتوان گفت آنچه که در پژوهشهای پیشین مغفول مانده و نهایتا به تحلیل و رمزگشایی راستین غزل‌داستانها به ویژه غزل‌داستانهای رمزی منجر نشده؛

اول: برخورد کاملا تقلیدی و فرمی و غیرمنعطف با اثری است که مؤلفِ آن به فرم‌گریزی و ساختارشکنی شهیر است و این نگرش مکانیکی به داستان، منجر به جدا شدن پوستهٔ ظاهری داستان از محتوا شده و در واقع محتوای اصلی داستان و غرض داستانگویی نادیده انگاشته شده.

دوم؛ آنکه تعریف ما از داستان باید با دوره‌ای که داستان را در آن مورد بررسی قرار میدهیم همخوانی داشته باشد. در پژوهشهایی که نام برده شد، با تعریف معاصر اروپاییان از داستان و همهٔ عناصرش که روایتی دارای پیرنگ و زمان و شخصیت و روابط علت و معلولی و ... است (و این تعریف تقریبا برابر است با تعریف رمان در معنای امروزی) به سراغ تحلیل غزل‌داستانهای مولوی رفته‌اند. و به علت عدم همخوانی تعریف با مصداق به باور من تحلیل همه جانبه رخ نداده و در مواضعی نیز تحمیل به متن حادث شده.

سوم؛ از آنجایی که غزل عرصه‌ای برای بروز عواطف و احساسات و کشف و شهودات و سرمستیهای عاشقانه است باید توجه کرد که آیا غرض داستانگویی مولوی در مثنوی با غزلیات یکسان بوده؟ آیا داستانگو در اثری که به قصد تعلیم و تربیتِ مخاطبانی معلوم نگاشته می‌شود با اثری که عموما در اثر وجد و شدت عواطف و بیخویشی برای مخاطبی عموما خاص- که حتی میتواند خود شاعر باشد- تولید شده، یکسان عمل میکند؟ آیا تعریف یک داستان کوتاه در غزل برای مولوی خودآگاه بوده؟ یا استفاده از شیوهٔ داستانی به صورت ناخودآگاه و به عنوان یک کارکرد ذهنی برای تعریف یک واقعهٔ روحی و کشف و شهودی رقم خورده است؟

آنچه که ما در این پژوهش به دنبال آن هستیم تحلیل محتوایی غزل‌داستاهای دیوان شمس است البته نه با به کارگیری یک نظریهٔ واحد بلکه در تلاشیم با به کار بستن دیدگاهی ترکیبی، منعطف و واقع‌بینانه نسبت به متن لایه‌های مختلف داستانها را بکاویم و رموز احتمالی آن را بگشاییم.

هرمنوتیک و تأویل

اگر در دورهٔ کلاسیک، هرمنوتیک «هنر تفسیر» و در دورهٔ رمانتیک «هنر فهم» تلقی میشود، در هرمنوتیک مدرن «خودِ فهم»، فرایند آن و وجودشناختی فهم مورد مطالعه قرار میگیرد. هرمنوتیک اولیه که به عنوان قواعدی برای تفسیر و تأویل متون مقدس(صرفا در مواقعی که دچار ابهام میشویم) پیشنهاد شد به مرور جایش را به بررسی چالشِ فهم داد. در واقع شلایرماخر ذره‌بین را از روی متن برداشت و اظهار کرد ما پیش از آن‌که با فهم مواجه باشیم با سوءفهم مواجه هستیم و بدین طریق رسالت هرمنوتیک از حالت مقطعی به حالت همیگشی گسترش یافت و وی تلاش کرد تا اصولی برای فهم درست متن ارائه دهد. تا بدین‌جا هرمنوتیک رسیدن به فهم نهایی و عینی متن را امری ممکن میداند و معتقد است نیت مؤلف محور نهایی متن و قابل دسترس است. اما با شروع

هرمنوتیک مدرن و فلسفی پرسش از خود هستی به عنوان نخستین سوال طرح شد. هایدگر معتقد بود فهم موجودات مبتنی بر فهم هستی است. هستی موجودات امری جدا از موجودات نیست از این رو هستی را باید در نهانِ هستها جستجو کرد و ما برای کشف معنای هستی باید از هستی پرسنده آغاز کنیم. هستی انسان در جهانی واقع شده است که نسبت به او تقدم دارد، مراد از جهان، محیط خارجی یا زمین نیست، بلکه مراد وی عالم ذهنی و روانی، شرایط و موقعیتها و علایقی است که انسان در آنها به سر میبرد، یعنی وجود انسان در مجموعه‌ای از روابط قرار میگیرد. این محدودیت و وابستگی تاریخی انسان به دنیایی قالب‌زده که اختیار انسان در آن محدود به حصاری است که خودش آن را شکل نداده باعث میشود انسان نتواند برتر از جهان فردی‌اش بنشیند و در مقام سوبژه به جهان خویش به منزلهٔ یک ابژه بنگرد. به این دلیل و از آنجایی که هر انسانی جهان خاص خود را دارد که وابسته و محدود به امکانهای خاص اوست، فهم او منحصر به خود است. فهم، قدرت درک امکانهای خودِ شخص، برای بودن در متن جهانی که خود انسان در آن زندگی میکند است.

با دیدگاهی که هایدگر به دنیا عرضه کرد هر فهمی از متن از رهروِ افق و جهان خاص خواننده که توسط آن احاطه شده حاصل می‌شود. با این تفاسیر و از این منظر، فهم امری متکثر و نسبی خواهد بود و رسیدن به معنای اصیل و نهایی یک متن عملا غیرممکن خوانده میشود. اما گادامر که ادامه دهندهٔ راه هایدگر بود تلاش کرد تا فرایند مفاهمهٔ افراد از یک متن واحد را توضیح دهد. او فهم را امتزاج دو افق معنایی میدانست که از سویی به افق معنایی صاحب اثر و از سوی دیگر به افق معنایی مفسر برمیگردد. افق معنایی اثر متعلق به دیروز و افق معنایی مفسر نیز متعلق به امروز است. از این رو شناخت، محصول درهم شدن افق معنایی گذشته و حال است. فهم، مکالمه میان دو افق و دو زمانه است. قرائت یک متن به نظر گادامر مانند یک گفتگوست. البته به دلیل وجود فاصلهٔ تاریخی میان اثر و مفسر، طبعا اثر به صورت عینی به فهم نمیاید. از طرفی فهم مفسر از متن بر اساس کاربرد آن متن در موقعیت کنونی وی است. وظیفهٔ تأویل این است که بکوشد فاصلهٔ کنونی را هرچه کمتر کند. تأویل افزون بر اینکه باید مشتمل بر تبیین معنای متن در جهان خودش باشد، باید مشتمل بر توضیح معنای آن بر حسب لحظهٔ کنونی باشد. بنابراین گادامر تحقق فهم را به روشن شدن کاربرد معنای متن در نسبت آن با زمانِ حالِ مخاطب میداند.(الهی راد، ۱۳۹۶)

طبق دیدگاه پل ریکور مفسر باید بکوشد تا به قصد مؤلف از متن برسد اما مراد او از قصد مؤلف، مؤلف حقیقی نیست که در تاریخ خاص متن را ایجاد کرده، بلکه مراد او، مؤلف ضمنی است. یعنی همان جهان متن و آنچه که از متن میتواند در ظرف زبان اراده شود، هرچند ممکن است مؤلف اولیه اصلا چنین قصدی نداشته باشد. ریکور این مرحله از تفسیر را فهم مینامد. او فرایند تفسیر را در ضمن یک قوس هرمنوتیکی از معنا به مفهوم و از تبیین به تصاحب متن، تصویر میکند. این فرایند با تصاحب معنای متن، یعنی جهانی که محکی متن است و گشوده شدن دنیایی به روی مفسر پایان میپذیرد. از منظر او مفسر کار خود را ابتدا با یک فهم اولیه و حدس و پیش‌داوری آغاز میکند (روشی که ما نیز در روند تحلیل خود از آن استفاده میکنیم)، سپس به تبیین معنای متن بر اثر تحلیل ساختارهای زبانی میپردازد در مرحلهٔ پایانی به مرتبهٔ نوینی از فهم دست مییابد که میتواند معنای جدیدی برای متن هم باشد.(واعظی، ۱۳۸۰: ۳۸۸-۳۸۵)

در فرایند تحلیل متن یک دور هرمنوتیکی رخ میدهد و این همان گفتگویی است که میان متن و پیش‌فهم‌های خواننده اتفاق می‌افتد. خواننده با پیش‌داوریها و پیش‌فهم‌ها به سراغ متن میرود و با آنچه از متن درمییابد دوباره

به پیش‌داوریهای خود بازمیگردد و ممکن است در آنها اصلاحاتی انجام دهد و بار دیگر از منظر جدید به سراغ متن میرود. این رفت و آمد آنقدر ادامه مییابد تا سرانجام به توافق و هماهنگی میان متن و خواننده بینجامد.

دور هرمنوتیکی دیگری که در فرایند تفسیر متن رخ می‌دهد حلقهٔ شناختی مؤلف و سخن وی است. از سویی برای شناخت سخن باید راوی را شناخت و از دیگر سو راوی را باید از سخنش شناخت، راه حل این حلقه نیز مانند دور شناختی جزء و کل است که در بالا شرح آن رفت. (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۲۸)

از سوی دیگر نمادها و سمبلها مفاهیم ثابت نیستند، بلکه میتوانند وجدانی، فردی، عاطفی و ذوقی باشند. جهشهایی درونی که خالق اثر جز با بهره‌گیری از آنها به آفرینش نماد قادر نخواهد بود و گذرگاه آفرینش تصویرهای نمادین، حالتی رؤیاگونه به آنها میبخشد. رولان بارت نیز معتقد بود که نمادها الهام‌بخش معنای گوناگون هستند و همواره با همان زبان نمادین در زمانهای گوناگون سخن میگویند. از نظر او نماد پایدار است و تنها معنا و دیدگاه اجتماع نسبت به آن و حقوقی که برایش قائل است، تغییر میکند.

نماد با برخی از مواد و عناصر تاویل، پیوستگی و گاه ملازمتهایی افزونتر دارد اما بدان معنا نیست که نماد جز تأویل چیز دیگری نیست یا نگرش هرمنوتیک از جنبه‌ها و وجوه افراطی آن بر سراسر دنیای نماد و نمادشناسی سایه افکنده است و به عبارتی دقیقتر، نماد سرانجام بازگشتگاه، ملاک و ضابطه‌ای برای تشخیص دارد، اما برای کشف معنای آن باید ضابطه‌ها و ابزارها را بیشتر فهمید. علوم بلاغت و فصاحت و دیگر عناصر و صنایع ادبی و حتی صرف و نحو و درک ظاهر و ساختار کلام، از جمله ابزارها و محکهای مفید در این معنایابی به شمار میایند. (همان: ۱۰۳-۱۰۰)

امرِ قدسی؛ ناگفتنی و گفتنی

شاید بتوان گفت، حضور و درک امر قدسی هستهٔ مرکزی شهودات و انگیزهٔ اصلی بیان رمزآمیز مولانا باشد. اگر از اساس با مقوله‌ی تجربهٔ دینی بیگانه باشیم، درکی از شیوهٔ بیان، استعارات و فراز و نشیبهای روحی مؤلف نخواهیم داشت.

امر قدسی، امری ذهنی(به معنی امرِ محاسبه‌پذیر و منطق‌پذیر و مفهوم‌محور) نیست. تجربهٔ دینی یک حالت روحیست که با حضور امر قدسی به شدت برانگیخته میشود. این حالت یک حالت معرفتی متکی به ذات خودش است. یعنی حالتی «کاملا دیگر» نسبت به ارزشهایی چون زیبایی و خیر و علم و عقل. این حالت تقلیل‌پذیر هم نیست و فقط چیزی را تصدیق و تأیید می‌کند که در همه‌ی دینها و خداترسیها و پارساییها مشترک است. هیچ‌کس قادر نیست که امر قدسی ناب و اصیل را آموزش دهد. تنها راه احتمالی انتقال آن به دیگران، تحریک و برانگیختگی است.(اتو، ۱۴۰۲: ۱۱)

درک ماهیت امر قدسی یک تجربهٔ فردی و درونزاد است و در تجربه‌گر موجب نوعی بیحسی و مستی و گیجی میشود در این حالت او نمیتواند جز به زبان رمز و استعاره شهوداتش را بیان کند، در واقع بیان تجربهٔ تازه نیاز به واژگان، تصاویر و حتی دستور زبان تازه دارد. از این رو در غزلیات مولانا مکرر با تصاویر و مدلولهایی مواجه میشویم که پیش از آن حتی در متونی با موضوع مشابه سابقه نداشته‌اند. زبانی سرشار از توصیف، تصویرگری و نقاشی-واژگانی.

تمامی این تعابیر و توصیفات بعضا متناقض‌نما، تعبیرهای شخصِ تجربه‌گر از امرقدسیست، برای همین تا این حد تازه، غریب و نامأنوس، غیرقابل دسترس و رازآمیز بیان شده‌اند، تعابیری که هرچقدر هم پر و بال پیدا کنند، باز در شأن خود راوی است نه سزاوار امر قدسی.

امر قدسی ماده و محتوایی دارد که با صورت‌هایش در تجربه‌گر متناسب است. ابتدا به شرح ویژگیهایی که دین-پژوهان برای امر قدسی برشمرده‌اند می‌پردازیم.

۱- هیبت و صلابت

تجربه‌گر دینی در همهٔ دورانهای بشر، وقتی با محتوای مهیب امر قدسی مواجه میشود در خود نوعی احساس هراسِ همراه با احترام را درک میکند.

رودولف اتو دین‌پژوه معروف آلمانی(۱۸۶۹-۱۹۳۷ م) این ویژگیِ امرقدسی را Mysterium Tremendum به معنای راز هیبتناک معرفی میکند. (همان: ۶۲)

تعبیری که اتو از آن با نام راز یاد کرده در باور ما با عنوان غیب یا امر ماورایی شناخته می‌شود که این مواجهٔ بشر با غیب، همیشه هولناک و اضطراب‌آور و تسخیر کننده بوده است. راز هیبتناک به صورتهای مختلفی بر انسان ظاهر میشود. «احساس چنین راز هیبتناکی ممکن است گاهی همچون موجی آرام در عمیقترین حالت آرامش‌انگیز عبادت، به ذهن ما هجوم بیاورد و ممکن است با وضعیتی ثابت و ماندگار در روح ادامه یابد و روان ما را به لرزه و ارتعاش درآورد و در سراسر ضمیر ما طنین‌انداز گردد و سرانجام خاموش شده و روح حالت دنیوی و غیر دینی تجربهٔ هرروزینهٔ خود را بازیابد. این حالت ممکن است به گونهٔ انفجاری ناگهانی از اعماق روح فوران کند و با گونه‌ای تشنج و آشفتگی همراه شود که به شگفت‌آورترین هیجان یا شوریدگی مستانه و جذبه و خلسه منتهی شود، این عنصر شکلهای مهارناپذیر و جنون‌آمیزی دارد و میتواند موجب هراسی تقریبا خوفناک و ارتعاش‌آور شود. این حالت، زمینه‌های خام و ابتدایی و نمودهای اولیه‌ای دارد که باز ممکن است به شکلی زیبا و پاک و باشکوه تکامل یافته و تجلی کند؛ چنین حالتی ممکن است موجب نوعی خاموشی، هراس و خشوع تجربه‌گر در حضور آن کس یا چیزی شود که دقیقا نمیداند چیست. در حضور چیزی که وجودش رازی بیان‌ناپذیر و برتر از همهٔ مخلوقات است. (محمدی و صوفی،۱۳۹۶)

مولانا نیز در غزلیات بارها از خشم و قهر و غلبهٔ معشوق که همان امرقدسی یا نومینوس نزد دین‌پژوهان است سخن گفته.

بیش مگو راز که دلبر به خشم جانب من کژ نگرستن گرفت
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۹۵)

فریاد ز یار خشم کرده سوگند به خشم و کینه خورده
(همان، ج ۵: ۱۳۹)

۲- غلبه، قهاریت، استیلا

وقتی تجربه‌گر در تجربه‌ی امر قدسی با نیرویی قدرتمند و عظیم مواجه میشود که بر همه چیز غلبهٔ مطلق دارد و راه گریزی از او نیست، خود را یک سره در بند و چنگ او و در حالت غرق شدن میبیند و دچار احساس مخلوقیت و خاکساری و حقارت میشود.(اتو، ۱۴۰۲: ۶۳)

مولوی نیز در چارچوب و پارادایم زمانهٔ خودش در فیه ما فیه دربارهٔ استغراق اینطور گفته: « استغراق آن باشد که او در میان نباشد و او را جهد نماند و فعل و حرکت نمانده، غرق در آب باشد. هر فعلی را که از او آید فعل او نباشد؛ فعل آب باشد.» (مولوی، ۱۳۸۹: ۵۸)

مرد بحری دائماً بر تختهٔ خوف و رجاست چون که تخته و مرد فانی شد جز استغراق نیست
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۸۹)

۳-جذبه و فریبندگی

امر قدسی، هم هیبت و صلابت و مهابت دارد و هم ویژگی جذبه و فریبندگی. ویژگی اول، باعث پدید آمدن خشیت و خوف در تجربه‌گر میشود، اما جذبه و جذابیت باعث احساس سکینه و آرامش در تجربه‌گر میشود و او را از آنِ خودش میکند، پس تجربه‌گر نیز به طور طبیعی به ستایش امر قدسی میپردازد. برای نزدیک شدن به فهمِ این جنبه از امر قدسی باید مفاهیمی مانند عشق و مهر و شفقت و آرامش که در طول زندگی عادی تجربه‌ای از آن داریم را به صورت امر مطلق در نظر بگیریم. تجربهٔ ما از این مفاهیم هرگز به طور جامع نشانگر این بعد امر قدسی نمیتواند باشد. ویژگی جذبه در واقع مکمل ویژگی قبلی یعنی هیبت است. اگر صاحب شهود فقط در همان مرحله درجا بزند در ادامه نتیجه‌ای جز احساس خشیت اهریمنی ندارد. چنین تجربه‌گری فقط به دنبال دفع خشم امر قدسی و مجازات اخروی است. چنین تجربه‌ای تهی از شور و شوق و اشتیاق و هیجان است و غایت نهایی آن هرگز این نیست که شهودگر امر قدسی را برای خود امر قدسی بخواهد. (اتو، ۱۴۰۲: ۶۵-۶۳)

اینکه مادهٔ امر قدسی که به طور هم‌زمان ترسناک و فریبناک، رازآلود و شوق‌انگیز است، امری متناقض‌نماست. و شهودگری که در حال تجربهٔ این ماهیت پارادکسیکال است نیز حین بیان این تجربه به ناچار روی تناقض‌گویی میاورد.

درکش رمیدگان را، محنت رسیدگان را　　زان جذبه‌های جانی، ای جذبه‌ی تو غالب
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۸۶)

۴-شوق‌برانگیز و سیال

رودولف اتو میگوید: این ویژگی همه جا خود را با تعابیری سمبلیک نشان میدهد نظیر؛ سرزندگی، شورمندی، حالت عاطفی، اداره، نیرو، هیجان، کنش، انگیزه. امر قدسی قرار و دوام ندارد، فعال و متقاعد کننده است. (اتو، ۱۴۰۲: ۶۶و ۶۵)

این عنصر در عرفان اثری بسیار ویژه دارد، در عرفان اراده‌گرایانه و عرفان عشقی این ویژگی در قالب آتش شعله‌ور عشق نمودار می‌شود که عارف سوزندگی آن را به دشواری میتواند تحمل کند. عارف خواستار تسکین این سوز است، زیرا در غیر اینصورت او را به نابودی میکشاند. این طلب و فشار که زاییدهٔ عشق است، مستلزم نوعی قرابت ملموس با خودِ امر قدسی است و همان هیبت و جلال نومینوس است که به گونهٔ متفاوتی تجلی یافته.» (اتو، ۱۳۸۰: ۷۵)

از عشق جهان‌سوزت وز شوق جگردوزت　　بی‌هیچ دعاگویی، عالم شده پر آمین
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۴: ۱۴۶)

۵-راز آمیز و کاملا دیگر

راز به معنای طبیعی و معمولی و عرفی‌اش فقط به معنای سِرّ است که برای ما غریبه و درک‌ناپذیر و توضیح‌ناپذیر میباشد اما در اینجا این مفهوم میخواهد از معنای عمیق و واقعی‌اش رونمایی کند اما به طور کامل قادر به این کار نیست. و دقیقا همین‌جاست که صفتِ «کاملا دیگر» به میان میاید و راز را به ما مینمایاند، فرد در تجربهٔ دینی در یک لحظهٔ خاص و در حالتی خلسه‌وار در برابر موجودی «کاملا دیگر» قرار میگیرد و به آن آگاه میشود. فرقی نمیکند آن را روح بنامد یا جهت فهم و تفسیر «این کاملا دیگر» به سراغ تخیل برود یا تصوراتی را قبول کند که برگرفته از پارادایم اساطیری است. رازآمیز بودنِ امر قدسی از این جهت است که توضیح‌ناپذیری‌اش برگرفته از آن است که به کلی و ذاتا «غیر» از هر چیزی است که موجود است. (اتو ۱۴۰۲، ۶۶) این ماهیت مینوی نه تنها در

تضاد با اشیای مأنوس و عادی قرار میگیرد بلکه به شکل موجودی فراطبیعی جلوه میکند و دارای منزلتی فراجهانی است که او را برتر از کل نظام جهان قرار میدهد. در عرفان نیز ما با امری «فراتر» مواجه هستیم که هستهٔ مرکزی همهٔ ادیان نیز هست.

مولانا در غزلیاتش بارها بر «مطلقا دیگر» بودنِ خدا یا همان معشوق تأکید میکند و با الفاظ مختلف این موضوع را بیان میکند. او معشوق ازلی را «چیز دیگر» ورای همهٔ بودنها و موجودها مینامد.

روح آمد و راح آمد معجون نجاح آمد ور چیز دگر خواهی، آن چیز دگر آمد
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۲: ۴۷)

از حور و ماه و روح و پری هیچ دم مزن کانها به او نماند او چیز دیگر است
(همان، ج ۱: ۱۸۶)

صورتهای امر قدسی در تجربه‌گر

امر قدسی ماده و مایه‌ای است که با حضورش در دل و جان و ضمیر انسان، او را به شدت میلرزاند. در این تجربه در درون انسان اتفاقهایی می‌افتد که باطن او را دچار واکنشهای احساسی نیرومند و بیمانند میکند. این واکنشها نشانه‌ها و صورتهای گوناگون حضور و تجربهٔ دینی در وجود مکاشفه‌کننده است. که عبارتند از:

۱-خشیت

این ویژگی در وجود تجربه‌گر متناظر با ویژگی صلابت و عظمتی است که به عنوان نخستین عنصر برای امر قدسی برشمردیم. این واژه را هرگز نباید به معنای «ترس» که احساسی طبیعی است به شمار آورد.

هرکسی بتواند درون‌نگری دقیقتری داشته باشد، باید بفهمد که فرق میان چنین خشیتی با ترس طبیعی صرفا در تفاوت شدت و درجه‌شان نیست. این نوع لرزش درونی از اساس جنسی متفاوت با هراس معمولی دارد و در قالب هیجانات نادیدنی، مانند سایه‌ای گذرا با تسخیر سراپای شهودگر همراه است. هیچ ترس طبیعیی نمی‌تواند فقط با شدت یافتنش به خشیت تبدیل بشود. این هراس احترام‌آمیز، قدسی و جذاب ممکن است به علت ابتدایی بودن مراحل خام تجربهٔ دینی، ناگهانی و نامنظم بودنش با احساسات طبیعی یکسان انگاشته شود.(اتو، ۱۴۰۲: ۷۱ و ۶۸) اما از جنس سلطه و منجر به حیرت و خاموشی و تجربه‌گر میشود.

۲-مجذوبیت

امر قدسی، چون هیبت و صلابتش رازآمیز است، برای فرد در حال مکاشفه غریبه، نافهمیدنی و غیرقابل انتظار مینماید، لذا موجب حیرت میشود. یک راز بزرگ و «کاملا دیگر» است، اما چون تجربه‌گر در این تجربه امر قدسی را جذاب و تماشایی و فریبا میبیند، برایش علاوه بر غریبگی آشنا نیز هست.

افلاطون نیز در سمپوزیوم درباره‌ی زیبایی چنین می‌گوید:

«اکنون بکوش تا بیشترین حد قدرتت به من توجه کنی، زیرا هرکسی که امور عاشقانه را تا این گام آموخته است و به ترتیب و درست چیزهای زیبا را دیده است، در حرکت کنونیش به سوی پایانهٔ کامل چیزهای زیبا، ناگهان، نگاهش به چیزی شگفت‌انگیز میافتد.» (جعفری، ۱۴۰۲: ۷۹)

تعبیر «ناگهانی» که افلاطون از آن یاد میکند، دلالت بر معنای فرامکانی و فرازمانی و فرافهمی درک نهایی حقیقت دارد. و چنین تعبیری جا را برای تفسیر دینی-عرفانی از فلسفه‌ی افلاطون باز میکند؛ زیرا آنچه در ایمان دینی و تجربهٔ عرفانی مطرح است، جهش است، نه درنگ و تأمل.

و عبارتِ «چیز شگفت‌انگیز» که افلاطون در *هیپّیاس بزرگ*، *پولیتیا* و *فایدورس* نیز از آن سخن گفته، همان وجودی است که وجودش مستقل از چیزهای زیباست، اما چیزهای زیبا متکی به و بهره‌مند از آن هستند. و کوششهای منطقی و استدلالی برای رسیدن به آن پا در هوا هستند. برای رسیدن به آن باید با تطهیر نفس و دوری از تن مسئلهٔ بنیادینِ «یادآوری» رخ دهد. (همان، ۷۹و ۷۸)

این خشیت و مجذوبیت، دو تناقض‌نمایی است که جان تجربه‌گر را قبض و بسط میدهد و ذهن و ضمیرش را به شدت درگیر میکند و او را به حالت خوف و رجا میافکند. میتوان اینگونه گفت که امر قدسیِ رازآمیزِ مطلقا دیگر، به صورت ترکیبیِ جذابِ خشیت‌آور نمایان میشود و حالت **ربودگی** در مکاشف به وجود میاورد که ذهن و ضمیرش را میلرزاند.

لطف تو گفت: پیش آ، قهر تو گفت: پس رو ما را یکی خبر کن، کز هردو کیست صادق
(مولوی، ۱۳۶۲، ۵۱۰)

۳-لرزش درونی

تجربه‌گر که هنوز تجربهٔ مستقیم و زنده‌اش آغاز نشده پس از دچار شدن به حالت خشیّت و فریفتگی، از درون آغاز به لرزیدن می‌کند و امر قدسی کم کم در برابر مکاشف نمایان میشود. این ارتعاش درونی، آغاز تأثیر مستقیم تجربهٔ دینی بر تجربه‌گر است. دو حالت قبلی هراس احترام آمیز و مجذوبیت تجربه‌گر را آمادهٔ مواجهه با امر قدسی و مینوی میکنند و بعد از این لرزش مرحلهٔ چهارم بر شهودگر حادث میشود.

۴-احساس مخلوقیت، هیچی و خاکساری

این احساس، تسکین‌دهندهٔ لرزش درونی و احساس هیچی و مخلوقی در برابر آفریده‌ای است که قاهر مطلق است. تجربه‌گر در این مرحله احساس غرق شدن و غبار شدن و خاکستر شدن را دارد. پایه و مایهٔ تجربهٔ دینی همین احساسِ مخلوقیت در مقابل موجود بیرونی قاهر مطلق است. و هرگز نمیتوان این احساس درونی و والا و برتر و بزرگ را در قالب تنگ و تاریک ذهن و زبان و واژگان بیان کرد. (جعفری،۱۴۰۲: ۸۲)

آنچه که دین‌پژوهان اروپایی دربارهٔ این تجربه بیان کرده‌اند، بی‌شباهت با مرحله‌ی فنا و نیستی در عرفان اسلامی نیست. بیانات شطح‌آمیز عرفا از تجربهٔ مواجه با امر قدسی بیانگر همین احساس نیستی و پوچی در برابر وجود مطلق است. عارف از حال خود آگاه نیست و گزاره‌های صادره از وی را نمیتوان درست یا غلط خواند و ارزشگذاری اخلاقی کرد. زیرا بیانات او پاسخی ناخودآگاه به امر تحریک‌پذیر قدسی است.

نمونه:

لب ببند و صفت لعل لب او کم کن همه هیچند به پیش لب او، هیچ مگو
(مولوی، ۱۳۶۲، ۵۱۰)

۵-جلوهٔ بی‌همتای مخلوقیت؛ حس ربودگی

از دیدگاه اتو، حس ربودگی در عبادت عالیترین درجه از تجربهٔ دینی است. شکی نیست که انسانهای دیندار هنگامی که عبادت و نیایش میکنند، به والایی و تعالی اخلاقی نیز میرسند. به هرحال عبادت، گونه‌ای مراقبه و گونه‌ای کار نیک است که انسان را به تعالی اخلاقی میرساند اما حس ربودگی در عبادت، انسان را حیرتزده میکند. انسان مؤمن در اوج عبادت و تسلیم‌شدگی گویی ربوده شده است و کسی او را با خود به جایی دیگر برده است. از این روست که او از خود بیخود میشود. انسانِ در اوج عبادت، چنان غرق در عبادت میشود که چندان نمیفهمد پیرامونش چه میگذرد.(اتو، ۱۳۸۰: ۸۴)

این، حالتی ویژه و بیمانند در مخلوق است و در برابر موجودی آشکار میشود که همهٔ جنبه‌ها و ابعاد هستی شخص را در دست دارد؛ ابراهیم وقتی میخواهد دربارهٔ نجات قوم لوط با خداوند سخن گوید، چنین آغاز میکند: « اینک من خاک و خاکستر هستم، جرئت کردم با خداوند سخن بگویم» این یک احساس وابستگی و نیازمندی و فقر است که در وجود آدمی، هنگام رویارویی با نومینوس برانگیخته میشود. (همان: ۵۴-۵۱)

مولانا نیز در جای جای غزلیات خود به زیبایی این حس نیستی و ربودگی در پیشگاه حق را به تصویر میکشد، در واقع این تجربه را میتوان از اجزای اصلی منظومهٔ فکری و پایه و مایهٔ نگاه عرفانی او به هستی دانست. او در زمرهٔ عارفان اهل سکر است. بارها در مثنوی و پیوسته در غزلها عمل فنا را به نمایش گذاشته و برای مخاطب دیدنی کرده است. مسئلهٔ جذبه و بیخویشتنی را از تک تک عبارات و واژه‌ها و صداها و موسیقی متن میتوان فهمید.(محمدی،۱۳۸۸:۸۰۴) از نمونه‌های تجربهٔ این بیخویشتنی در غزلیات:

گم شدن در گم شدن دین منست نیستی در هست آیین من است
(مولوی، ۱۳۶۲، ۲۰۰)

چنان در نیستی غرقم که معشوقم همی‌گوید بیا با من دمی بنشین سر آن هم نمیدارم
(مولوی، ۱۳۷۸،ج ۳: ۲۰۹)

بیان‌ناپذیری تجربهٔ دینی

حال باید پرسید اگر تجربهٔ دینی یک تجربهٔ فردی، شهودی و مفهوم‌گریز است پس چگونه باید از آن سخن گفت؟ مسئلهٔ بیان‌ناپذیری تجربه‌های عرفانی و دینی از آن مسائلی است که بازتاب گسترده‌ای در عرفان اسلامی داشته است. عارفان معتقدند آنچه در لحظه‌های کشف و شهود دریافت میشود، در قالب الفاظ و عبارات نمیتوان درآورد. آنان زبان را نامحرم و ناتوان از بیان لحظات پرشکوه خلسه و استغراق و فنا میدانند. در عرفان غربی نیز این ویژگی بازتاب داشته است و دین‌پژوهان غربی دربارهٔ آن بسیار گفته‌اند، *والتر ترنس استیس* در کتاب عرفان و فلسفه برخی از سخنان دین‌پژوهان غربی را بیان کرده است، *اکهارت* مینویسد: پیامبران در روشنایی گام برمیدارند و گاه بی‌تاب میشوند تا بهره‌ای از آنچه میدانند با ما بگویند و معرفت خدا را به ما بیاموزند و از افشای این راز، مهر خاموشی بر دهانشان میافتد و زبان در کام میماند، رازی که به آن پی‌برده‌اند ناگفتنی است. *ر.م بک* میگوید: تجربه‌اش محال است به وصف درآید. *تنیسون* میگوید: این حال به‌کلی برتر از کلام است. *ج. ا .سیموندز* میگوید: این حال را برای خودش هم نمیتوانست وصف کند و نمی‌توانست الفاظی بیابد که تعبیر مفهومی از آن‌ها به دست دهد. آرتور کوستلر از تجربه‌اش میگفت که معنا نداشت، اما نه قالب الفاظ، او درباره‌ی جدّ و جهدی که برای توصیف آن کرده بود، چنین میگفت. برای آنچه ابلاغ‌ناپذیر و ذاتا در میان‌نگذاشتنی است باید دست به دامن الفاظ شد. (استیس، ۱۳۶۷: ۲۹۱-۲۸۹) تجربیات عارفان بیانگر همین ویژگی است، یعنی تجربه میشود اما مفهوم‌ناپذیر و بیان‌ناپذیر است. به گفتهٔ استیس در وحدت بی‌تمایز، مفهومی از هیچ‌چیز نمیتوان یافت، زیرا اجزایی در آن نیست که به شکل مفهوم درآید. مفهوم هنگامی به دست میاید که کثرت و یا دست‌کم دوگانگی در کار باشد. در بطن کثرت، گروهی از اجزای مشابه میتوانند به صورت صنف درآیند و از سایر گروه‌ها متمایز شوند، آنگاه درپی آن میتوان لفظ داشت. (همان،۳۱۰)

این تجربه اگرچه در آغاز بار معناییِ قدسی و الهی و فراعقلانی دارد، اما کم کم بار معناییِ اخلاقی و عقلانی پیدا میکند و لباس فهم به تن میکند. این تعبیر که «جهان، معلول و مخلوق خداست» (که موضوعی عقلانی است) همان «احساس وابستگی به امر قدسی» است (موضوعی قلبی و درونی است). کسی که به تجربهٔ دینی دست

میبابد و تماسی زنده و رودرور با امر قدسی دارد، در آن لحظهٔ ناب و زنده و مستقیم و بی‌واسطه، خدا را نه قادر مطلق میبیند و نه خیرخواه مطلق. آنجا دیدار، دیدار خصوصیست. آنجا تجربهٔ فرد تجربه‌گر، تجربه‌ی «تو» با «تو» است. آنجا هرچه هست فرااخلاق و فراعقل است.(جعفری، ۱۴۰۲: ۴۶)

مولوی نیز به بیان‌ناپذیری تجربه‌های عرفانی و حالات کشف و شهود معتقد است. او شاید حتی از این رو تخلص «خموش» را برای خود برگزیده تا بارها به ناتوانی خود در بیان تجربیات ناب عارفانه اعتراف کند.

خامش که گر بگویم من نکته‌های او را از خویشتن برآیی نی در بود نه بامت
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۰۱)

خمش خمش که اشارات عشق معکوس‌ست نهان شوند معانی به گفتن بسیار
(همان: ۴۵۰)

در ادامه با مبانی نظری که ذکر آن رفت برای نمونه یکی از غزل‌داستانهای دیوان شمس را بررسی میکنیم تا تجلی روح بیقرار مولوی را در مواجهه با امر قدسی نشان دهیم. غزل شماره ۱۸ دیوان شمس با مطلع «ای یوسف خوش نام ما...» جزو نامی‌ترین غزلیات مولوی و روایتی سراسر شور و شهود عاشقانه است.

در میانهٔ این غزل یک مکالمه از نوعِ " گفتم و گفتا" وجود دارد که با منطق عرفی سازگار نیست و تصاویر ساخته شده ناشی از تجربهٔ عرفانی شاعر است. این غزل در بیت هفتم مکالمه‌ای را آغاز میکند خطاب به ممدوحی که در بیتهای پیشین هم ذکر احوال و زیباییهای او و سرگشتگیهای خودش در راه وصال به این محبوب رفته بود.

البته برای پی‌بردن به معانی نهفته در تصاویری که در داستان خلق شده و مرجع‌شناسی برخی ضمایر و هویت شخصیتها ناگزیریم مروری به ابیات پیشین یعنی عباراتی که جزو روایت داستانی به شمار نمیایند داشته باشیم، بنابراین ما غزل را از ابتدا بررسی میکنیم.

۱ ای یوسف خوش نام ما، خوش میروی بر بام ما انّا فتحنا الصلا بازآ ز بام از در درآ
۲ ای بحر پرمرجان من والله سبک شد جان من این جان سرگردان من، از گردش این آسیا
۳ ای ساربان با قافله، مگذر مرو زین مرحله اشتر بخوابان هین هله نز بهر من بهر خدا
۴ نی نی برو مجنون برو خوش در میان خون برو از چون مگو، بیچون برو زیرا که جان را نیست جا
۵ گر قالبت در خاک شد جان تو بر افلاک شد گر خرقهٔ تو چاک شد جان تو را نبود وفا
۶ از سرّ دل بیرون نه‌ای بنمای رو کایینه‌ای چون عشق را سرفتنه‌ای پیش تو آید فتنه‌ها
۷ گویی مرا چون میروی گستاخ و افزون میروی بنگر که در خون میروی آخر نگویی تا کجا
۸ گفتم کز آتشهای دل بر روی مفرشهای دل میغلط در سودای دل تا بحر یفعل مایشاء
۹ هردم رسولی میرسد جان را گریان میکشد بر دل خیالی میدود یعنی به اصل خود بیا
۱۰ دل از جهان رنگ و بو گشته گریزان سو به سو نعره‌زنان کان اصل کو جامه‌دران اندر وفا

مولوی در **بیت اول**، یوسف را خوش‌نام را مورد خطاب قرار میدهد. یوسف در دیوان شمس مصداق روح، معشوق، شمس‌الدین و خود عشق است. زیباست و تجلی صفت جمال حق‌تعالی است. این یوسف در بام جلوه‌گری میکند، کارش حرکت و دلربایی است.

بام محلی برای نمایش و جلوه‌گری است و علاوه بر این به وجه استعلایی معشوق و فوق انسان بودن او و در دسترس نبودنش هم اشاره دارد. این یوسف خوش‌نام است، نامش را شنیده‌ایم و هنوز جمالش را ندیده‌ایم پس در مصرع بعدی با تضمین به آیهٔ قرآن، فتح حقیقی را این میداند که سینه‌اش برای حضور معشوق، انسان کامل و

دریافت مظهر صفت جمیل خدا گشوده است و درخواست میکند تا معشوق از بام پایین بیاید و از در وارد قلب و جان عاشق شود و در منظر او قرار بگیرد چون او نسبت به بام اشراف ندارد.

در **بیت دوم**، یوسف خوش‌نام را بحر پر مرجان مینامد و میگوید جان من سبک شده و از زندان تن رهیده است این سبکی هم به دلیل گشایش و فتوحی است که در بیت قبل از آن سخن گفت و هم به دلیلی است که در مصرع بعدی ذکر میکند و آن رهایی جانش از گردش آسیای زمانه است و لفظ آسیا تداعیگر وضعیت دانه در زیر آسیا است که مراحل تکامل را طی کرده و بعد از آرد شدن روسفید میشود و از گرانی جان رهایی پیدا میکند و در واقع ارزشمندتر میشود. گردش آسیا نیز میتواند رمزی از گردش افلاک باشد.

در **بیت سوم**، معشوق را با نام ساربان میخواند که هادی و راهبر است و از او درخواست میکند از این مرحله نگذرد تا آن جمال را بیشتر ببیند و مستفیض شود.

بیت چهارم، وجه تخاطب تغییر میکند و به خود مولوی بازمیگردد. «برای مولوی حق مطلق و منزه و غیر قابل رؤیت در جهان، در وجود شمس جلوه‌ای محسوس و قابل رؤیت هم داشت که دیدار او جدا از واقعه‌ها و مکاشفات بیرون از قلمرو جهان محسوس می‌توانست هیجانات عاطفی او را دامن بزند... این ویژگی نادرِ تجربهٔ عشق که سبب تجربه‌های روحی و عاطفی طرفه‌ای در مولوی میشد، میتوانست زمینهٔ تجربی ارتباطهای مکرر «من» او را با حق یا «فرامن» فراهم سازد. تجربهٔ یگانگی حق در دو مقام مرئی و نامرئی که ادراک دیگری از یگانگی حق و خلق بود که با وجود شمس تبریزی از قلمرو نظر به قلمرو تجربه درمیامد و سابقهٔ ذهنی از دوگانگی هستی انسان که در برابر «من» تجربی، وجود «من» ملکوتی دیگری را مطرح میکرد که در آثار دیگر عارفان نیز هویتش با حق یکسان شمرده میشد، زمینهٔ ذهنی مولوی را برای درک و تجربهٔ مبتنی بر این عقیدهٔ عرفانی آماده و حساس کرده بود.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۶۳-۱۶۱) در اینجا و در غزل سایر غزلیات رمزی دیگر هم وجه تخاطب به نحوی در میانِ انواع «من» چرخش پیدا میکند که گاهی اصلا مشخص نیست مولوی دارد از چه کسی و با چه کسی سخن میگوید. البته در اینجا واضح است که بعد از سخن گفتن با «فرامن» ناگهان روی به «من» میاورد و یا از «فرامن» به من میگوید که " نی نی برو ، مجنون برو..." در واقع ابتدا خطاب به آن وجود روحانی یا منِ برتر میگوید نرو و بیشتر در این مرحله بمان و سپس روی به «من» تجربی میاورد که نه تو مجنون‌وار در میان خون برو، چرا که تجلی دوام پیدا نمیکند بنابراین تو باید به دنبال او بروی. و این رفتن، رفتنِ مادی در دنیای آفاقی نیست، یک سیر و سلوک در عالم انفسی است چرا که باید «بی‌چون» در این مرحله سیر کرد و این سفری در عالم جان است و جان کم و کیف و جا و مکان نمیشناسد.

بیت پنجم، سخن از این است که اگر در این مسیر جسم را رها کردی و از قید تن رهیدی جان تو تعالی پیدا میکند و چنانچه این خرقهٔ تن که لباس روح است از هم بدرد، ضمانتی است بر این‌که دیگر این جان فنا نمیپذیرد.

در **بیت ششم**، هنوز «من» خطاب به «فرامن» میگوید که تو ضمیر و جان ما هستی و تقاضای جلوه‌گری از او میکند که خود وجودش آینه‌ای تمام عیار برای تجلی صفات خدا شده و او را سرفتهٔ عشق مینامد که تمام فتنه‌ها از برمیخیزد و بدو بازمیگردد.

از **بیت هفتم**، داستان ما آغاز میشود که "گویی مرا چون میروی..." و روایت با "گفتم و گفتا" جلو میرود. اینجا «فرامن» به «من» میگوید که چگونه در این مسیر طی طریق میکنی؟ به گوش باش که این راه، راهیست به خون آغشته. کار عاشقی گستاخی میطلبد چرا که برای سربرآوردن و نظر کردن به جمال حق باید گستاخ بود. پرسش " آخر نگویی تا کجا" حکایت از بی‌پایانی مسیر عشق دارد.

بیت هشتم، مولوی خطاب به خودش میگوید که از آتش عشق در این مسیر خون بغلط و پیش برو. "مفرش دل" ترکیب تازه‌ای است که اشاره میکند عاشق در این راه تنها نیست و دیگرانی چون او در این مسیر سربازی و جان‌بازی کرده‌اند و اکنون او بر فرشی از دل و خون عشاق باید تا " بحر یفعل ما یشاء" براند. کلمۀ بحر در ادب عرفانی همیشه اصطلاحی از عالم غیب، عالم بی‌خویشی، عالم بسیط و حتی وجود حق‌تعالی بوده است. و "یفعل ما یشاء" نیز رمزی از استغنای معشوق نسبت به عاشقان و کشتگان این راه است. میگوید در این دریای بی‌پایاب بران و فکر جان و یا وصال نکن. دریای عشق و یا دریای استغنای معشوق از تصاویر پرکاربرد در ادبیات فارسی است.

بیت نهم، اشاره دارد به رسولان قدسی و عالم بالا که از طرف همان یوسف خوش‌نام میایند و هرلحظه ندا میدهند و گریبان جان ما را میکشند. عبارت دویدن خیال اشاره به خواطر رحمانی دارد که دعوت کنندۀ انسان به سوی سرمنشاء و اصل خودش است.

بیت دهم و بیت پایانی اشاره بدین مفهوم دارد که دل در اثر تجربۀ عشق معشوق و مواجهه با عالم جان که عالم «بی‌چون»ی بود دیگر از جهان رنگ و بو سیر آمده و بیتاب و بیقرار در این عالم به دنبال ردی از معشوق آن جهانی یا انسان کامل میگردد و در وفاداری او هرزمان میخواهد جامۀ تن را بدراند. جامه دریدن مضمونی است که در بیت پنجم هم با عبارت خرقه چاک شدن تکرار شده و به جز تفسیری که یاد شد اشاره به سنت خرقه‌درانی عرفا در مجالس سماع دارد که در اثر وجد و شور مواجهه با امر قدسی گریبان چاک میکرده‌اند.

در این غزل در بخش غیرروایی آن استحالۀ مکرر شخصیتها را میبینیم. یوسف خوش‌نام، بحر پرمرجان خوانده میشود و بعد تبدیل به قافله‌سالار میشود. در بخش روایی با تصاویری خارق‌العاده مواجه هستیم، حرکت در مسیری که آغشته به خون است و فرش راه آن از دل آدمیان است. ترکیبهای "مفرش دل" و "بحر یفعل ما یشاء" حاکی از تجربه‌ای شهودی و باطنی است که حضور و مواجۀ امر قدسی را نشان میدهد امر قدسی قهاریت دارد و در عین حال جذاب است و حالت ربودگی در مکاشف ایجاد میکند به نوعی که گوینده در این مسیر از تن و جهان ماده غافل میشود و میخواهد از خود بگریزد و در وجود معشوق فنا شود و در بحر استغنای او براند. جز این تغییر وجه تخاطب از «فرامن» به «من» و برعکس سبب نوعی ابهام در سیر طبیعی گفتگو شده است.

نتیجه‌گیری

مولوی در غزلهای راویی دیوان شمس به خصوص غزل‌داستانهای رمزی تحت تاثیر «فرامن» ، «امر برتر» و یا همان «امر قدسی» است. مواجهه با امر قدسی ردپا و نشانه‌هایی در متن روایت برجای میگذارد که از جملۀ آن تغییر وجه تخاطب و تبدل انواع «من» به یکدیگر است. در روایت خطی و عادی و چنین نشانه‌ای تخطی از سیر طبیعی روایت است اما در یک روایت رمزی که تحت تأثیر مواجه با امر فراتر نگاشته شده نشانه‌ای از کشف و شهود و مکاشفۀ روایتگر است، گویی خود را در این میانه گم کرده و به طور متداول از «خود» عبور میکند و از لونی دیگر به «خود» باز میگردد. پویایی و توالی تصاویر حاکی از روایتی رؤیاگونه دارد که از پیش‌تعیین شده و حساب شده نیست. در واقع راوی خود متن روایت به سر میبرد و هم در زمان سرایش در حال تجربۀ مفاهیم همراه با مخاطب است. در غزل‌داستانهای رمزی عناصر طبیعی، چندصدایی و خلق تصاویر تازه و خارق‌العاده نظیر «راه رفتن یوسف بر پشت بام خانه‌ی راوی...» پیش برندۀ روایت خواب‌گونه هستند. و با یافتن یکایک این عناصر درمییابیم این

جنس از غزلیات را نمیبایست به داستان و روایتی عادی تقلیل بدهیم و به صورت خودکار یا ماشینی صرفا عناصر داستانی نظیر شخصیت و پیرنگ را از دل آنها بجوییم.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه تربیت مدرس استخراج شده است. جناب آقای دکتر حسینعلی قبادی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم الناز ابراهیمی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان مراتب تشکر و قدردانی خود را از مدیر گروه رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس اعلام مینمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. در این تحقیق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی رعایت شده و هیچ تخلف و تقلبی در آن صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بر عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

A. Palmer, Richard 2014. *The Science of Hermeneutics*. Translated by Saeed Hanaei. Tehran: Hermes.

Otto, Rudolf 2023. *The Idea of the Holy and Its Forms*. Translated by Hadi Jafari. Tehran: Naqd Farhang.

Ahmadi, Babak 2003. *Structure and Interpretation of Text*. 2nd edition. Tehran: Markaz.

Akhavat, Ahmad 1992. *Grammar of Storytelling*. Isfahan: Farda.

Asperhem, Davood & Somayeh Asadi 2013. "Narrativity in Shams' Ghazals." *Adab-e Farsi* (Persian Literature), No. 2.

Skolz, Robert 2000. *Introduction to Structuralism in Literature*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah.

Afkhami, Ali & Fatemeh Alavi 2003. "Narrative Linguistics." *Journal of Faculty of Literature and Humanities*, No. 72, pp. 55–165.

Aflaki Arifi, Shams al-Din Ahmad 2022. *Virtues of the Mystics*. Edited and Corrected by Tahsin Yazici; Revised and Added by Tofigh H. Sobhani. Tehran: Doostan.

Isermbs, M. H. & Jeffrey Galt Harpham 2008. *Dictionary of Literary Terms*. Translated by Saeed Sabzian. Tehran: Rahnama.

Eshani, Tahereh 2010. *Cohesion in Persian Ghazal*. PhD Dissertation, Kharazmi University.

Eyotadie, Jean 2011. *Literary Criticism in the Twentieth Century*. Translated by Mahshid Nonahali. Tehran: Niloufar.

Barthes, Roland 1973. *Interpretive Criticism*. Translated by Mohammad Taghi Ghiyasi. Tehran: Amir Kabir.

Bameshki, Samira 2012. *Narratology of Masnavi Stories*. Tehran: Hermes.

Pournamdarian, Taghi 2017. *Symbolism and Symbolic Stories*. 9th edition. Tehran: Elm Farhangi Publications.

——— 2009. *In the Shade of the Sun*. Tehran: Sokhan.

——— 2014. *Stories of the Prophets in Shams' Kulliyat, Vols. 1 & 2*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Tolan, Michael J. 2007. *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by Seyedeh Fatemeh Alavi. Tehran: SAMT.

Heydarzadeh, Hasan 2017. *Sources of the Sun*. Tehran: Ettelaat Publications.

Dad, Sima 2003. *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid.

Sepahsalar, Fereydoun ibn Ahmad 2016. *Treatise on the Virtues of the Lord*. Edited and Corrected by Mohammad Ali Mohahed. Tehran: Karnameh.

Sajjadi, Mohammad 2001. *Introduction to the Thematic Evolution of Ghazal in Persian Literature*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.

Sharifi Nasab, Maryam & Somayeh Karami 2014. "Stylistic Development of Storytelling in the Ghazals of Sanai, Ghaznavi, and Attar Nishapuri." The Stylistics of Persian Verse and Prose (*Bahar-e Adab*), No. 19.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza 2009. *Ghazals of Shams Tabrizi*. Tehran: Sokhan.

Shams Tabrizi 2017. *Essays*. Edited and Corrected by Mohammad Ali Mohahed. Tehran: Kharazmi.

Gholamrezaei, Mohammad 2003. *Stylistics of Persian Poetry from Rudaki to Shamloo*. Tehran: Jami.

Fatemi, Seyed Hossein 2017. *Illustration in Shams' Ghazals*. Tehran: Amir Kabir.

Foruzanfar, Badi' al-Zaman 1983. *Complete Works of Shams Tabrizi*. Tehran: Amir Kabir.

Koosh, Selina 2017. *Principles and Foundations of Literary Text Analysis*. Translated by Hossein Payandeh. 2nd edition. Tehran: Morvarid.

Gravand, Ali 2009. "Poetics of Symbolic Stories in Shams' Ghazals." *Kavoshnameh*, No. 18.

Martin, Wallace 2014. *Narrative Theories*. Translated by Mohammad Shahba. 6th edition. Tehran: Hermes.

Mohammadreza, Roozbeh 2012. *Contemporary Iranian Literature (Prose)*. 5th edition. Tehran: Roozegar.

Mohammadi Asiyabadi, Ali 2011. *Rumi and the Secrets of Silence*. Tehran: Sokhan.

——— 2008. *Hermeneutics and Symbolism in Shams' Ghazals*. Tehran: Sokhan.
Mohammadi Pasharki, Mohsen & Pantea Safaei 2014. "Narrative Techniques in Contemporary Cinema Poetry." *Fanoon-e Adabi*, No. 10.
Mokhtari, Mohammad Hossein 2018. *Hermeneutics of Meaning and Language*. Tehran: SAMT.
Makarik, Irna Rima 2005. *Encyclopedia of Literary Theories*. Translated by M. Mohajer. Tehran: Agah.
Molana Jalal al-Din Mohammad Balkhi 2018. *Masnavi Ma'navi*. Edited and Corrected by Karim Zamani. Vols. 1-7. Tehran: Ettelaat.
——— 2011. *Masnavi Ma'navi*. Edited and Corrected by Badi' al-Zaman Foruzanfar. Vols. 1-3. Tehran: Zavar.
——— 2004. *Fihi Ma Fihi*. Edited and Corrected by Karim Zamani. Tehran: Moein.
Mirsadeghi, Jamal 1987. *Fictional Literature*. Tehran: Shafa.
——— 1988. *Elements of Story*. 2nd edition. Tehran: Shafa.
Nojumiān, Amir Ali 2017. *Semiotics: Key Articles (Selection and Editing)*. Tehran: Morvarid.
Webster, Roger 2003. *Introduction to Literary Theory Study*. Translated by Elahe Dehnavi. Tehran: Rouznegaar.
Harland, Richard 2009. *A Historical Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes*. Translated by Shiraz Translation Group under Shapur Jorkesh. 2nd edition. Tehran: Cheshmeh.
Heidegger, Martin 2011. *The Origin of the Work of Art*. Translated by Parviz Zia Shahabi. 4th edition. Tehran: Hermes.

فهرست منابع فارسی

ا.پالمر، ریچارد ۱۳۹۳. علم هرمنوتیک. ترجمه: سعید حنایی. تهران: هرمس
اتو، رودلف ۱۴۰۲. مادهٔ امر قدسی و صورتهای آن. ترجمه: هادی جعفری. تهران: نقد فرهنگ
احمدی، بابک ۱۳۸۲. ساختار و تأویل متن. چ دوم .تهران: مرکز
اخوت، احمد ۱۳۷۱.دستور زبان داستان. اصفهان: فردا
اسپرهم، داوود و سمیه اسدی ۱۳۹۲. داستانوارگی در غزلیات شمس. ادب فارسی. شماره ۲
اسکولز، رابرت ۱۳۷۹. درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه: فرزانه طاهری. تهران: آگاه
افخمی، علی و فاطمه علوی ۱۳۸۲. زبان‌شناسی روایت. مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم و انسانی. ش ۷۲، ۱۶۵-۵۵
افلاکی عارفی، شمس‌الدین احمد ۱۴۰۱. مناقب العارفین. شرح و تصحیح: تحسین یازیچی. ویرایش و اضافات: توفیق هـ سبحانی. تهران: دوستان
ایبرمز، ام. اچ و جفری گالت هرفم۱۳۸۷. فرهنگ اصطلاحات ادبی. ترجمه: سعید سبزیان. تهران: رهنما
ایشانی، طاهره ۱۳۸۹. انسجام در غزل فارسی. رسالهٔ دکتری. دانشگاه خوارزمی
ایوتادیه، ژان ۱۳۹۰. نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه: مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر
بارت رولان ۱۳۵۲. نقد تفسیری. ترجمه محمد تقی غیاثی. تهران: امیرکبیر

بامشکی، سمیرا ۱۳۹۱. روایتشناسی داستانهای مثنوی.تهران:هرمس
پورنامداریان، تقی۱۳۹۶.رمز و داستانهای رمزی.چ نهم. تهران: انتشارات علمی فرهنگی
ـــــــــــــ ۱۳۸۸. در سایهٔ آفتاب. تهران: سخن
ـــــــــــــ۱۳۹۲. داستان پیامبران در کلیات شمس ج ۱و ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
تولان، مایکل جی۱۳۸۶.روایت‌شناسی:درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی. ترجمه: سیده فاطمه علوی.تهران: سمت
حیدرزاده، حسن ۱۳۹۶. سرچشمه‌های آفتاب. تهران: انتشارات اطلاعات
داد، سیما ۱۳۸۲. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید
سپهسالار، فریدون بن احمد ۱۳۹۵. رساله در مناقب خداوندگار. شرح و تصحیح: محمد علی موحد. تهران: کارنامه
سجادی، محمد ۱۳۸۰. مدخلی بر تحول موضوعی غزل در ادب فارسی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی
شریف نسب، مریم و سمیه کرمی ۱۳۹۲. سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری. سبک-شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). شماره ۱۹
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۳۸۸. غزلیات شمس تبریز. تهران: سخن
شمس تبریزی ۱۳۹۶. مقالات. شرح و تصحیح: محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی
غلامرضایی، محمد ۱۳۸۲. سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو. تهران: جامی
فاطمی، سید حسین ۱۳۹۶. تصویرگری در غزلیات شمس. تهران: امیرکبیر
فروزانفر، بدیع الزمان ۱۳۶۲. کلیات شمس تبریزی. تهران: امیرکبیر
کوش، سلینا ۱۳۹۶. اصول و مبانی تحلیل متون ادبی. ترجمه: حسین پاینده. چ دوم. تهران: مروارید
گراوند،علی ۱۳۸۸. بوطیقای قصه‌های رمزی در غزلیات شمس. کاوش‌نامه. شماره ۱۸
مارتین، والاس ۱۳۹۳.نظریه های روایت. ترجمه: محمد شهبا. چ ششم. تهران: هرمس
محمدرضا، روزبه ۱۳۹۱. ادبیات معاصر ایران(نثر). چ پنجم. تهران: روزگار
محمدی آسیابادی، علی . ۱۳۹۰ مولوی و اسرار خاموشی. تهران: سخن
ـــــــــــــ۱۳۸۷.هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس. تهران: سخن
محمدی فشارکی، محسن و پانته آ صفایی ۱۳۹۳.شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز. فنون ادبی. شماره ۱۰
مختاری، محمد حسین ۱۳۹۷. هرمنوتیک معنا و زبان. تهران: سمت
مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۴. دانشنامه نظریه های ادبی. ترجمه: م. مهاجر. تهران: آگه
مولانا جلال الدین محمد بلخی ۱۳۹۷. مثنوی معنوی. شرح و تصحیح: کریم زمانی. ج۱-۷. تهران: اطلاعات
ـــــــــــــ ۱۳۹۰. مثنوی معنوی. شرح و تصحیح: بدیع الزمان فروزانفر. ج ۱-۳. تهران: زوار
ـــــــــــــ۱۳۸۳. فیه ما فیه. شرح و تصحیح: کریم زمانی. تهران: معین
میرصادقی، جمال ۱۳۶۶. ادبیات داستانی. تهران: شفا
ـــــــــــــ۱۳۶۷. عناصر داستان. چ دوم. تهران: شفا
نجومیان، امیرعلی ۱۳۹۶. نشانه شناسی، مقالات کلیدی(گزینش و ویرایش). تهران: مروارید
وبستر، راجر ۱۳۸۲. پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی. ترجمه: الهه دهنوی. تهران: روزنگار

هارلند، ریچارد ۱۳۸۸. درآمدی تاریخی بر نظریه ی ادبی از افلاطون تا بارت. ترجمه:گروه ترجمهٔ شیراز زیر نظر شاپور جورکش. چ دوم. تهران: چشمه

هایدگر، مارتین ۱۳۹۰. سرآغاز کار هنری. ترجمه: پرویز ضیاء شهابی. چ چهارم. تهران: هرمس

معرفی نویسندگان

الناز ابراهیمی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(Email: *elnaz.ebrahimi@modares.ac.ir* :نویسنده مسئول)

(ORCID: 0009-0001-8913-6195)

حسینعلی قبادی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(Email: *hghobadi@modares.ac.ir*)

(ORCID: 0000-0001-0383-871x)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Elnaz Ebrahimi: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Email: *elnaz.ebrahimi@modares.ac.ir* : Responsible author)

(ORCID: 0009-0001-8913-6195)

Hossein Ali Ghobadi: Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Email: *hghobadi@modares.ac.ir*)

(ORCID: 0000-0001-0383-871x)