



<https://jpll.ui.ac.ir/?lang=en>

Research on Mystical Literature

E-ISSN: 2476-3292

Document Type: Research Paper

Vol. 17, Issue 2, No.51, Fall & Winter 2023, pp. 127-143

Received: 19/02/2024 Accepted: 31/08/2024

The Theory of Mystical Poetry Viewed From Rumi's Poetical Experience

Alireza Mozaffari *

Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Urmia University, Urmia, Iran

a.mozaffari@urmia.ac.ir

Abstract

Mystical poetry, as it expresses the mystical experiences of poets, can be considered from different points of view. In this research, with a Hegelian approach and with an emphasis on the spiritual realm, the author examined Rumi's mystical poetry as a clear example. Iranian mystical poets have chosen a distinct language for their works, considering the drive of differentiation in the field of expression as in other aspects of their material and spiritual life. The main difference between their language and the language of other linguistic groups is the restriction of the language of their poetry to the mental text, the personalization, the symbolic nature of that language, and the breaking of the relations between the signifier and the signified to add physical and emotional dependencies between the two. Mystical poetry, where it is limited to the expression of purely mystical experiences, is affected by the poet's unconscious mind, it is the supplier of the poet's main suppressed and unfulfilled desires and interests. Imagination in such poems to make tangible the intangible and meaningful dimension of the world beyond nature is one of the essentials of mystical poetry. Mystical poetry is not just a confrontation between two spiritual and physical levels; rather, the third element, the mediator of the two, has the most active and effective role in that field. Although "love" often appears in the role of the intermediary element, in the poem of a poet like Rumi, Rumi himself contributes with "love" to achieve such a role. Beauty in such poems is more concentrated in the field of meaning. The pleasure of reading mystical poems mainly depends on the principle of "tazkar". This means that reading these poems evokes eternal memories and the desire to experience those memories.

Keywords: Rumi, Mystical Poetry, Poetry Theory, Mystical Experiences.

* Corresponding author

Mozaffari, A. (2023). The theory of mystical poetry viewed from rumi's poetical experience. *Research on Mystical Literature*, 17 (2): 127-143.

2476-3292 © The Author(s).

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>)



 [10.22108/jpll.2024.140612.1816](https://doi.org/10.22108/jpll.2024.140612.1816)

Introduction

The mystical mentality that sought to create balance and harmony between the two levels of the upper and lower worlds, physical and spiritual, demanded a completely poetic language that could present the ideal order of those two worlds to its audience. In poetic language, meanings are condemned by the sovereignty of the language, sometimes the language has such absolute sovereignty that the meanings are not associated with it, and the result is a language that is "dumb" according to the audience's mind. According to Rumi, "poetry" is nothing but language or, according to Kant, an "expressive field", and the meaning is added to the fact that it does not have a stable connection with poetry. In other words, from Rumi's point of view, what people understand from poetry is not necessarily the same meaning that the poet intended to express. As soon as the poem is born and acquires objectivity, it leaves its meaning in the mind of the poet, and by entering the field of every mind, it demands meaning from that mind.

Review of Literature

When Mowlana describes God from the multitude of academic and scholastic mystic concepts, he has a different language from the official who knows God only according to his individual interests and expectations. In other words, Rumi's language has become subjective and personal in such a situation. Personalized language is the same "individual dialect" according to Peter Zima. According to Zima (2015), "the individual dialect of a writer can be considered as the totality of semantic changes that occur when secondary or implicit meanings are imposed on the meanings of everyday communicative language"; personalized language generally has concepts and meanings that are validated by the poet's individual mind, therefore its symbols and signs are also personal. In other words, in such a field, the understanding of any word is more closely bound to the objective text of the poem than to its mental text. What is meant by the mental text is the same mysticism which, according to its incomprehensibility, reaches the level of its audience's consciousness through the degradation of the semantic level, in the form of "symbolic" language with words bound to the same intellectual text. In other words, poems such as Rumi's mystical poems, according to Umberto Eco's interpretation, are "self-expressive" and according to Roman Jacobsen's interpretation, they do not need to refer to others. The term "mental text" in this position is almost close to what Umberto Eco refers to as "external texture" which is nothing but "cultural and linguistic backgrounds"; Eco apparently took this approach to deny or limit the 'openness of text' thesis. Therefore, the mystical poetry of Rumi's compositions, besides its comprehensibility, seeks an audience that has the intellectual and mental grounds to understand that this language is not necessarily the "mental text".

Methodology

The present descriptive-analytical study uses a Hegelian approach with an emphasis on the spiritual realm to investigate the theory of mystical poetry viewed from Rumi's poetical experience.

Results

At the beginning of Rumi's *Mathnavi*, after the first eighteen verses which are the basis of *Mathnavi*, every hymn was an attempt to make the "mental text" of those eighteen verses comprehensible to his audience. In other words, the audience of Rumi can only find out the meaning of the first 18 verses in Rumi's mental context when he reads all 6 books of *Mathnavi* and presents the "mental text" of *Mathnavi* in his mind as it was present in Rumi's mind.

Mystical poetry, as it is unique to the expression of purely mystical experiences, is influenced by the poet's unconscious, and presents the poet's most suppressed and unfulfilled desires and interests. Rumi's meeting with Shams was a golden opportunity for Rumi's subconscious, which was able to save him

from the shackles of his consciousness and make it possible for his subconscious to freely shout out his suppressed desires and unfulfilled wishes. He says that what Rumi's self-consciousness has withheld from him was "desire in an orderly face" with God, which he has shown in different forms in different parts of his unconscious liberation.

In Rumi's poetic experience - despite what many people think - we are not faced with a simple confrontation between the spiritual and the physical and the different moods of those two areas, here is the arena of a triple challenge in which the third element plays the most active role: the upper and lower areas and a mediator. If the upper area is the only remaining sacred area, the lower area is the place of annihilation 'Arsa Fana', that is, the non-holy area. That third element or mediator is active in two directions: either it transfers the sacred value from the top to the bottom, or it causes the exaltation and ascension of the dependents of the lower world to the higher. Although in mystic poems, "love" often appears in the role of the intermediary element, in the poetry of a poet like Rumi, Rumi himself contributes to this role with "love" by evoking eternal memory and passion of Poetry and speech awakening the desire to ascend to the upper world in the hearts of the audience trapped in the prison of the lower world.


In the theory of mystical poetry, "imagination" has a delicious meaning to present a tangible image of a world beyond sense and touch. In such a field, signifiers distance themselves from their tangible signifiers in favor of inducing abstract and simple meanings in order to provide a space for the presence of often metaphysical additional concepts. In such situations, the meaning of words is not removed in favor of non-status meanings, but it is distanced from them for the presence of additional concepts. The audience of such a language first finds himself faced with words and phrases that are not possible for him to understand with the use of reading abilities, but the emotional attachments of the language trap him in the trap of delay and suspense so that for the comprehension of the text in front of himself, by confronting and making the meanings of each word dialectic, reaches a surprising understanding of those additional concepts.

نشریه علمی پژوهش‌های ادب عرفانی

سال هفدهم، شماره دوم، پیاپی ۵۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص. ۱۲۷-۱۴۳

تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۱۰

تئوری شعر عرفانی از منظر تجربه شعری مولانا

علیرضا مظفری* ، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

a.mozaffari@urmia.ac.ir

چکیده

شعر عرفانی آنجا که گویای تجارب عرفانی شعرا است، می‌تواند از دیدگاه‌های متفاوت مورد توجه قرار گیرد. نویسنده در این پژوهش، با رویکردی هگلی و با تأکید بر ساحت معنوی، شعر عرفانی مولانا را به‌عنوان نمونه‌ای بارز بررسی کرده است. شاعران عارف ایرانی، با توجه به سائقه تمایز طلبی در ساحت بیانی همانند دیگر ابعاد حیات مادی و معنوی خود، زبانی متمایز برای آثار خویش انتخاب کرده‌اند. عمده تمایز زبانی اینان از زبان دیگر گروه‌های زبانی عبارت است از تقید زبان شعر آنان به متن ذهنی، شخصی‌شدگی، نمادین بودن آن زبان و گسیختگی روابط دال و مدلولی برای مضاف‌شدن وابسته‌های ماهیتی و عاطفی در فاصله آن دو. شعر عرفانی آنجا که مقصود بر بیان تجارب صرف عرفانی است، متأثر از ناخودآگاه شاعر، عرضه‌کننده عمده‌ترین تمایلات و علائق سرکوب‌شده و محقق‌ناشده شاعر است. تخیل در چنین سروده‌هایی برای ملموس کردن بُعد ناملموس و معنایی عالم ورای طبیعت از لوازم بایسته شعر عرفانی است. شعر عرفانی صرفاً عرصه تقابل دو سطح روحانی و جسمانی نیست؛ بلکه عنصر سوم یعنی میانجی آن دو، فعال‌ترین و اثرگذارترین نقش را در آن عرصه دارد. «عشق» اغلب در نقش همان عنصر واسطه ظاهر می‌شود، اما در شعر شاعری همچون مولانا، خود مولانا نیز برای به‌دست آوردن چنین نقشی با «عشق» مساهمت می‌کند. زیبایی در چنین سروده‌هایی بیشتر در ساحت معنایی متمرکز است. زیبا هر آن چیزی است که مجلای معنای تام هستی باشد. لذت ناشی از خوانش اشعار عرفانی عمدتاً در گرو اصل «تذکار» است؛ بدین معنی که خوانش این اشعار سبب تداعی خاطرات ازلی و انبعاث شوق تجربه آن خاطرات است.

واژه‌های کلیدی

مولانا، شعر عرفانی، تئوری شعر، تجربه‌های عرفانی.

*مسئول مکاتبات

مظفری، علیرضا. (۱۴۰۲). تئوری شعر عرفانی از منظر تجربه شعری مولانا. پژوهش‌های ادب عرفانی ۱۷ (۲): ۱۲۷-۱۴۳.



2476-3292 © The Author(s).

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>)

 10.22108/jpll.2024.140612.1816

مقدمه

پرداختن به نظریه‌پردازی در حوزه هنر، قدمتی بسیار طولانی دارد. از آن زمان که ارسطو در فن شعر و افلاطون در رسالات جمهور و ضیافت به طرح دیدگاه‌های خود درباره زیبایی، هنر و هنرمند پرداختند، باب مباحثات فلسفی در این حوزه باز شد و هر کدام از فلاسفه بنا به نگرش خاص فلسفی خود راهی برای نظریه‌پردازی در این حوزه گشودند. به‌طور اجمال می‌توان گفت امروزه سه نظرگاه عمده در این حوزه وجود دارد: نظرگاه کانتی، هگلی و نیچه‌ای. کانت، آثار هنری را از مجرای نگاه مشاهده‌گر یا خواننده بررسی و زیبایی هنری را عمدتاً در ساحت بیانی جستجو می‌کند. از دید او «هنر شیوه خاصی از ادراک است و نمی‌توان آن را طفیلی فلسفه پنداشت و یا آن را به گفتمان مفهومی فروکاست» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۲۶). او اثرهای زیباشناختی را مستقل از علایق اقتصادی، سیاسی یا نفسانی می‌داند و با اعتقاد به استقلال هنر، بر طرد هرگونه تلاش برای تقلیل آن به پیامی مفهومی که به جهان واقعی اشاره دارد، تأکید می‌کند. با توجه به اتکای نظرگاه کانتی به ساحت بیانی، از دید او آثار هنری برحسب وابستگی تام به آن ساحت، ترجمه‌پذیر نیستند. هگل، آثار هنری و ادبی را از نگاه تولیدکننده و هنرمند بررسی می‌کند که مولد آگاهی تاریخی خاصی است؛ آگاهی از زمان خود. او آن آثار را بیشتر در حوزه معنایی و محتوایی بررسی می‌کند. از نظر هگل، «وجود زیبایی وابسته به نمود است» (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۳۲) و نمود ذاتاً به هستی ماهوی تعلق دارد. حقیقت اگر دارای نمود نبود، وجود عینی نمی‌داشت (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۳۶). بنابراین، پدیده‌های هنر نمود محض نیستند و در مقایسه با واقعیت معمولی از عینیت برتر و هستی حقیقی‌تری برخوردارند (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۳۸). هگل عناصر زیبایی را به دو بخش جنبه درونی یعنی مضمون و جنبه بیرونی که بر مضمون دلالت دارد، تقسیم می‌کند. او معتقد است مضمون در شکل متجلی می‌شود و به یاری آن به تحقق می‌رسد (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۵۳). او به صراحت می‌گوید: «این جنبه خارجی نیست که اثر را به فرآورده هنر زیبا مبدل می‌کند؛ یک اثر وقتی هنری است که از روح تراویده باشد و به تربت روح نیز تعلق داشته باشد» (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۶۶). در جهت گیری خلاف کانت، هگل معتقد بود که «هر کلمه، خود اشارتی بر یک معنی است و بر خود دلالت ندارد» (هگل، ۱۳۶۳، ص. ۵۳). به‌زعم هگل «معنا و محتوا غیر از آن چیزی نیست که در شکل بیرونی قرار گرفته است» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۲۳). هنر و اثر هنری از این منظر، دیگر چونان اثرهایی فراسو یا بیرون قلمروی مفهومی نیستند؛ بلکه بیانگر آگاهی تاریخی یا یک محتوای تاریخی هستند. ترجمه‌پذیری آثار هنری بنا به اعتبار ساحت محتوایی آنها، از نظرگاه‌های هگلی است. نیچه با حذف متافیزیک از نظام فلسفی خود در حقیقت موضعی کاملاً خلاف هگل در پیش گرفت. او «در جدال با هگل، هنر را اراده نیکی می‌داند که پیوسته به ظاهر و نمود می‌گراید. او با کمک هنر، عازم جنگ با حقیقت متافیزیکی و اخلاق مسیحی شد» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۳۳). پل دومان^۱ با منظری نیچه‌ای معتقد است که «صناعت بیانی نه یک امر تزینی صرف، بلکه جان‌مایه معرفت‌شناختی گفتمان است و قابل فروکاست به مفاهیم نیست» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۳۴). به باور نیچه، انحلال حقیقت متافیزیکی، در مجازهای ظریف بیانی، ناگزیر به ترفیع شدید ساحت بیانی زبان و همزمان تنزل ساحت محتوایی و عناصر مفهومی زبان منجر می‌شود.

1. Paul de Man

نظرگاه عرفایی همچون مولانا با باور محتومی که معنای متافیزیکی دارند و اصالت را از آن ماهیات می‌دانند، به دیدگاه هگل، نزدیکی تام دارد. از این رو، در ارزیابی و تحلیل هنر عرفانی هرگز نمی‌توان از نظریات هگلی و اتباع او چشم پوشید.

پیشینه تحقیق

درباره شعر عرفانی از منظری که نویسنده بدان توجه کرده، پژوهش جدی نشده است. تنها اثری که در زبان فارسی، اشتراک محتوایی در کلیات با این مقاله دارد، کتاب *سلوک شعر تألیف محمود فلکی (۱۳۹۸)* است. نویسنده در این کتاب به طرح کلیاتی در خصوص نقد و تئوری شعر پرداخته است؛ اما تمرکز اصلی این پژوهش بر تجارب عرفانی و چگونگی بازنمایی آنها در زبان شعر است.

عرفا در ساحت آفرینش هنری

با شکل‌گیری جوامع دگراندیش در میان مسلمانان با عنوان جماعت صوفیه، تمایل به تمایزبایی در میان این گروه‌ها به وضوح مشاهده می‌شود؛ آن گونه که می‌توان آن میل ناگزیر را به عنوان اساس همه فعالیت‌های ذهنی و رفتاری آن جماعت تلقی کرد. این میل گاه در سبک متمایز زندگی، گاه در شکل پوشش متمایز، گاه در شکل نوع متفاوتی از جهان‌بینی و گاه نوع متمایز زبان آنها، خود را نشان می‌داد.

اگر زبان در حیطه فعالیت‌های ذهنی قرار گیرد، قطعاً نوع پرورش و استعدادهای ذهنی، زبان خاصی را برای افراد اقتضا می‌کند. به عبارت دیگر، زبان افزون بر آنکه تظاهر عینی ذهنیت هر فرد است، بلکه به گفته میشل فوکو^۱ «زبان تفکر را بازنمایی» می‌کند (فوکو، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۷). پس انتظار می‌رفت که جماعت صوفیه با ذهنیت متفاوت خود، زبان متفاوتی برای بیان مفاهیم ذهنی خود اتخاذ کنند. در تجربه زبان عرفانی، زبان متمایل به نوعی آهنگ و ویژگی‌های شعری بود که پیش از آن در حیطه تجارب شعری ارزیابی می‌شد. خواجه عبدالله انصاری از جمله عارفانی بود که این شیوه بیان را پدید آورد. ذهنیت عرفانی که در پی ایجاد توازن و هماهنگی میان دو سطح از عوالم بالا و پایین و یا جسمانی و روحانی بود، زبانی کاملاً شاعرانه را می‌طلبد که بتواند نظم مثلی آن دو عالم را به مخاطبانش عرضه کند.

از آنجا که زبان، حاصل تجارب زیسته مشترک اقوام و ملل مختلف است، گزیری از تن دادن به باور قرارداد در وضع زبان نداریم. به گفته نوام چامسکی^۲ «هر زبان به مثابه نوعی ارتباط‌دهنده میان آوا و معنی» است (چامسکی، ۱۳۹۰، ص. ۳۰) و بنا به گفته پیر گیرو^۳ «رابطه دال و مدلول همواره رابطه‌ای قراردادی است و از توافق میان کاربران نشانه‌ها ناشی می‌شود» (گیرو، ۱۳۸۷، ص. ۴۱). پس اگر زبان عبارت از برقراری پیوند میان دال‌های ملفوظ و مدلول‌های عینی و ذهنی بر اساس توافق اهل هر زبان باشد، تجارب مادی و دنیوی بزرگترین منبع تغذیه زبان هر ملتی است. به عبارت بهتر، اگر زبان

1. Michel Foucault

2. Chomsky, Noam

3. Pierre Guiraud

عمدتاً مشعر بر حیات مادی بشر بود؛ حق با فوکو است، آنجا که می‌گوید: «قوانین بنیادین یک فرهنگ - آنچه بر زبان، شاکله‌های ادراکی، تبادل‌ها، فنون، ارزش‌ها و سلسله‌مراتب اعمال و رویه‌های حاکم است - از آغاز کار تعیین‌کننده **نظم‌های تجربی‌ای** است که هر انسان با آنها سروکار دارد و خود در چارچوب آنها جای گرفته است» (فوکو، ۱۴۰۰، ص. ۳۶). ویلهلم دیلتای^۱ همین نسبت را میان شعر و تجربه زیسته شاعران برقرار و اذعان می‌کند که «زیربنای هر شعر حقیقی، نوعی تجربه زیستی یا زیسته است ... هر صورت خیالی از جهان خارجی می‌تواند به‌طور غیرمستقیم دقیقاً از طریق چنین رابطه‌ای ماده خلاقیت شاعر قرار گیرد» (دیلتای، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۳). هرچه انسان از ساحت تجارب عینی زیست خود فاصله گرفت و در ساحت شعر، فلسفه، نحله‌های غنوسی و عرفانی به سمت توصیف دریافت‌های عاطفی و شهودی خود و عوالم ناپیدا و مجرد ماوراءالطبیعه سوق یافت، زبان را ناگزیر از یافتن روش‌ها و شیوه‌های توصیف تجارب غیرمادی کرد. این زبان می‌باید الفاظی برای توصیف آن تجارب غیرمادی و غیرمتعارف وضع کند؛ اما این عمل برای زبان، امری سهل و ساده نبود. از این رو، هر آن دال و لفظی را که می‌توانست حسب اشتراکات تجربی و ادراکی با اهل زبان به موافقت برسد، بر گنجینه واژگان زبان خود بیافزاید، افزود و آنجا که نمی‌توانست، همان الفاظ ناظر بر تجارب مادی و دنیوی را از مفاهیم ذاتی یا موضوعی خود خالی کرده برای القای مفاهیم غیرمادی و دنیوی با اهل زبان به مصالحه رسید. لفظ «اصطلاح» از ریشه «صلح» عربی به روشنی بیان‌کننده چنین مصالحه‌ای میان اهل زبان است. جماعت صوفیه و عارف نیز، برای تبیین اصول فکری خود، ناگزیر از چنین مصالحه‌ای با مخاطبان خود بودند. اینان واژگانی با بار معنایی از پیش وضع شده را از گروه‌های زبانی فقها، متکلمان، فلاسفه و شعرا گرفتند و مفاهیم جدیدی در کالبد آنها دمیدند. چه بسیارند مصطلحاتی مانند فقر، کشف، تجرد، استغنا، صبر، توبه و زلف و ابرو و خط و خال که عرفا از گروه‌های دیگر زبانی به وام گرفتند. یعنی زبان تصوف و عرفان به حیث ظاهر، تفاوتی با زبان گروه‌های زبانی دیگر نداشت. آنچه آن زبان را از زبان دیگران متفاوت می‌کرد، ذهنیت متفاوتی بود که معانی متفاوتی را بر الفاظ آن زبان تحمیل می‌کرد. این همان نکته‌ای است که ویتگنشتاین^۲ با نظریه «بازی‌های زبانی» (آلن و تروی، ۱۳۸۳، ص. ۲۶۳) در پی رازگشایی از آن بود. پس هنگام صحبت از متصوفه و عرفا، به جماعتی اشاره می‌شود که ذهنیتی متفاوت و متمایز از دیگران دارند و به حیث همین تمایز ذهنی، عرضه‌کننده زبانی متفاوت و متمایز نیز بودند.

عرفا در دو فعالیت متفاوت، دو زبان متفاوت عرضه کرده‌اند: زبانی که تفسیرگر مبادی فکری و ذهنی آنها است و زبانی که گویای تجارب عرفانی آنها است. زبان نخست که بیشتر ارجاع به غیر دارد در آثاری همچون *کشف المحجوب* و *ترجمه رساله قشیریه* و *تعرف و اشعار تعلیمی شاعرانی همچون سنایی و امثال آن مشاهده می‌شود* و زبان دوم که عمدتاً ارجاع به خود دارد، در برخی آثار شاعران بزرگی همچون مولانا، عطار و حلّاج دیده می‌شود. نگارنده در این پژوهش، منحصراً به طرح تئوری زبان شعری این گروه اخیر می‌پردازد. از آنجا که عرفا و متصوفه برای نفوذ کلام خود در ذهن مخاطب گاهی برای مقصود نخست نیز از زبان موزون و منظوم بهره گرفته‌اند، این زبان (مانند زبان حدیقه سنایی و ...) وارد حوزه بررسی این پژوهش نمی‌شود؛ مگر آنجا که آن زبان به گزارش تجربه عرفانی شاعر عارف، مقصور و منحصر باشد.

1. Wilhelm Dilthey

2. L. Wittgenstein

ذهنیت شاعرانه

اصولاً ذهن شاعر، از اذهان دیگران بدان جهت متفاوت و متمایز است که میل و انگیزه‌ای شدید و مقاومت‌ناپذیر برای **انفصال اجزای متصل و اتصال اجزای منفصل**، مهار اداره ذهن او را در اختیار دارد. این ذهن، غیر از آنکه آن میل را در انواع صور خیال شعری نشان می‌دهد، در حیطه کاربرد صرف زبانی نیز روابط طبیعی یا موضوعی دال و مدلول‌ها را برای نوپوندی، یا از هم می‌گسلد یا چنان فاصله‌ای میان آنها می‌اندازد که بتواند هویت مضافی در آن شکاف تعبیه کند. آن‌گاه که ذهن شاعر، مجذوب آموزه‌های عرفانی شد، مستعد تجارب عرفانی و گزارش آن تجارب می‌شود، همین استعداد شاعرانگی را در درک تجارب عرفانی و گزارش آن عوالم نیز به کار می‌بندد. به عبارت دیگر، او در چنین ساحتی تمام اجزای وابسته به «خود» را از خود بیگانه می‌کند و دورترین ذوات غیرمتجانس و ناپیوسته خود را به خود گره می‌زند. اغلب شطیحات عرفایی همچون حلاج و بایزید، محصول چنین اتفاق ذهنی است. نویسنده، بی‌میل نیست که چنین رخدادی را «**استعاره معرفتی**» در برابر استعاره هنری یا زبانی بنامد. انگیزه شاعرانه اتصال عناصر منفصل به مدد چنین استعاره‌ای است که خدا و بنده را در یک ذات جمع می‌کند (انا الحق) و انگیزه انفصال عناصر متصل موجب می‌شود تا نزدیک‌ترین اجزای وجودی شاعر چون عقل و نفس و تن و «خود» ... رنگ بیگانگی و غیریت یابد (تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز).

تفاوت شعر به‌عنوان بیانی ادبی با بیان غیر ادبی (مثل تاریخ) از روزگار ارسطو محل مناقشه و بحث بوده است (ارسطو، ۱۴۰۱، ص. ۷۳-۷۱). یکی از تفاوت‌های این دو زبان، تعجیل و تعویق لفظ و معنا است؛ یعنی در زبان غیر ادبی و محاوره، معنا آن‌چنان متصل به زبان است که شنونده برای دریافت معنی دچار درنگ و توقف نمی‌شود؛ در حالی که در زبان ادبی و شعر، بنا به همان خاصیتی که پیش‌تر گفته شد (انفصال اجزای متصل)، زبان و معنا دچار چنان گسستگی می‌شود که افزون‌بر آنکه دریافت معنا را در ذهن شنونده دچار تعویق و تأخیر می‌کند، بلکه می‌تواند معنایی جز معنای ذهنی شاعر را در اذهان مخاطبان القا کند. این بدان معنی است که در شعر به‌مثابه متن ادبی، پیوند بالضروره زبان و معنی از هم گسیخته می‌شود؛ و از اینجاست که حسب تعلیقی که میان لفظ و معنا ایجاد می‌شود. «تعبیر» فرصت ورود به حوزه معنایی اثر ادبی و شعر پیدا می‌کند. ژاک دریدا^۱ اصطلاح «تفاوت»^۲ را برای بیان چنین اتفاق زبانی ابداع کرد. «تفاوت عبارت است از نفی پیوسته آنچه دریدا حضور معنا می‌خواند» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۲۱۱). از نظر دریدا «این امر صرفاً توهمی مبتنی بر پیش‌داوری ایده‌آلیستی است که بپنداریم در پس عبارات فرآر و متغیر زبانی چیزی ثابت و پایدار وجود دارد که می‌توان عبارات زبانی را به آن پیوند داد» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۲۰۴). این همان است که هارتمان^۳ از آن با عنوان «رقص معنا» یاد می‌کند (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۲۳۹). امبرتو اکو^۴ بر این باور است که «متن ادبی، معانی اولیه و اصلی زبان طبیعی را به معانی ثانویه یا ضمنی با خلق نظامی از قراردادهای زبان‌شناختی جدید (خصوصاً معناشناختی) تبدیل می‌کند و در آن، واژه‌های زندگی روزمره، معانی جدیدی (یعنی ثانویه) را به خود می‌گیرند؛ بدین نحو اثر ادبی پیوسته معانی اصلی خود را به معانی ضمنی و مدلول‌هایش را به دال‌های مدلول‌های دیگر تبدیل می‌کند» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۴). در شعری

1. Jacques Derrida

2. différence

3. Geoffery H. Hartman

4. Umberto Eco

که عارفی همچون مولانا برای بیان تجارب عرفانی خود به کار می‌گیرد، معنی چنان از زبان جدا و استقلال می‌یابد که گاه معنا امکان همراهی با زبان را پیدا نمی‌کند. در چنین موقعیتی، مخاطب به حکم متافیزیک حضور، باید معنایی گمشده برای زبان بیابد و بر او تحمیل کند. وقتی مولانا می‌گوید:

معنی اندر شعر جز با خبط نیست چون فلاسنگ است اندر ضبط نیست
(مولانا، ۱۳۷۳، دفتر اول، بیت ۱۵۲۸)

بدان معنی است که از دیدگاه او پیوند معنی و زبان در شعر گسسته شده، معنایی از حد ضبط و اختیار شاعر و مخاطبش رها شده است و مسیر خودش را می‌پیماید؛ یا وقتی می‌گوید:

خمش کن، شعر می‌ماند و می‌پرند معنی‌ها پر از معنی بدی عالم اگر معنی بپایستی
(مولانا، ۱۳۶۳، ج. ۲۴۶/۵)

آشکارا نشان می‌دهد که از نظر او «شعر» چیزی جز زبان یا به گفته کانت «ساحت بیانی» نیست و معنا امر مضاف بر آن است که پیوند ثابت و پایداری با شعر ندارد؛ به عبارت بهتر، از دید مولانا آنچه مردم از شعر درمی‌یابند لزوماً همان معنی نیست که شاعر قصد بیانش را داشت. شعر به محض زایش و کسب عینیت، معنای خود را در ذهن شاعر جا می‌گذارد و با ورود به ساحت هر ذهنی، مطالبه معنی از آن ذهن می‌کند.^۱ اینجا دو موضع پیش‌روی است؛ یا باید همانند کانت شعر را از مجرای ذهن گیرنده یا خواننده خواند و در جست‌وجوی معنای قریب به ذهن شاعر بود و شعر را به تک معنایی ذهن شاعر در ساحت بیانی محدود کرد یا نگاهی هگلی به کار بست و از دید شاعر، شعر را دریافت و آن را موصوف به تعدد و تکثر معنایی در ساحت مفهومی کرد. باتوجه به دو بیت اخیر، نگاه مولانا به شعر خود، بیشتر نگاه خواننده‌محور است؛ یعنی او اشعارش را از دید خواننده‌ای مفروض می‌خواند و ادعا می‌کند که «معنی اندر ضبط نیست» یا «شعر می‌ماند و می‌پرند معنی‌ها». قطعاً مراد او از معنی، همان معنی است که در زهدان ذهن شاعری چون او - اگرچه ناخودآگاه - نطفه بسته است. این معنی نسبت به شاعر ثبوت ذهنی دارد؛ اما نسبت به خواننده‌اش ثبات ذهنی ندارد. او وقتی سخن از «شعر» می‌گوید، مرادش یقیناً ساحت بیانی و ملفوظ آن است؛ از این‌روست که او آن معنای مضاف بر زبان شعر را «جانی» می‌داند که بعد از تسویه قالب بر زبان شعر دمیده شده است. معنایی که چنان ذهن او را به خود مشغول می‌کند که از نهایت جذب‌شدگی به او، میل و رغبت عنایت به «شعر» به مثابه زبان و صورت ظاهر آن را ندارد:

عشق آمد این دهانم را گرفت که گذر از شعر و بر شعرا برآ
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲۳۷/۱)

یا:

شما را اطلس و شعر خیالی خیال خوب آن دلدار ما را
(مولانا، ۱۳۶۳، ج. ۷۳/۱)

شعر عرفانی: خودآگاه یا ناخودآگاه

شاعرانی همچون مولانا برای جلوه‌بخشی به آن معنای تام یا به گفته شمس «المعنی هو الله»^۲ پرده‌ای جز شعر ندارند. این معنایی است که در حد و رسم کلام عادی نمی‌گنجد، او زبانی می‌طلبد که پیش از ظهور و تعین، شکل و فرم ثابت ندارد و اوست که باید فرم او را متعین کند. چنان که در این ابیات آورده است:

چهار شعر بگفتم، بگفت نی به از این
 غزال خویش به من ده، غزل ز من بستان
 خمار، شعر نگویم، خمار من بشکن
 بلی ولیک بده اولاً شراب گزین
 نمای چهره شعری و شعر تازه بین
 بدان میی که ننگجد در آسمان و زمین
 (مولانا، ۱۳۶۳، ج. ۲۷۶/۴)

مراد از «چهار شعر» شعری است مبتنی بر تعقل منطوق گرا، شعری که از لحاظ انتساب به عدد «چهار» چون نظام عددی، پیش و پس معلوم دارد و آن معنای مهین، شعری «به از این» از او می‌طلبد و شگفت آنکه مولانا می‌گوید با ذهن معتاد به اسباب و علل، شعری بهتر از این نمی‌تواند بسراید. پس «شراب گزین» می‌خواهد تا تماسک ذوق شاعری او را از دست خود آگاه بگیرد و اجازه دهد تا ذهن او فارغ از این خود آگاه معتاد، شعری فارغ از حد و رسم اشعار کهنه و فرسوده در کوچه‌های آشنا و بی‌روح، «شعر تازه» ببیند و بسراید. اما آن «می» که می‌تواند خمار ذهن ناخود آگاه مولانا را برای سرودن «شعر تازه» بشکند، همان «المعنی هو الله» است که در آسمان و زمین نمی‌گنجد: «لا یسعی ارضی و لا سمانی». این بدان معنی است که مولانا در تجربه شعری خود، آنجا که غزلیاتی از جنس غزلیات شمس را می‌سراید، معنا از جایی تلقی می‌کند که مهار اختیارش از دست خود آگاه او خارج شده است. او شعر زاده ناخود آگاه را «شعر نو یا تازه» می‌خواند، در حالی که اشعار برآمده از خود آگاهی را «شعر کهن» می‌داند:

حقم نداد غمی جز که قافیه طلبی
 بگیر و پاره کن این شعر را چو شعر کهن
 ز بهر شعر و از آن هم خلاص داد مرا
 که فارغست معانی ز حرف و باد و هوا
 (مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲۴۵/۱)
 فریفت یار شکر بار من مرا به طریق
 که شعر تازه بگو و بگیر جام عتیق
 (مولانا، ۱۳۶۳، ج. ۱۳۴/۳)

شاعرانی همچون مولانا وقتی تحت تأثیر ناخود آگاه، زبان به شعر می‌گشایند، چنان می‌پندارند که آن شعر از جایی فراتر از دنیای او برایش تلقین می‌شود - که ای بسا چنین باشد - چه بسیارند شاعرانی که در چنین موقعیتی، خود را مسخر اجنه و تابعه می‌دانستند. از اینجاست که تامسون^۱ می‌گوید: «الهام و جن زدگی هر دو یکی است» (تامسون، ۱۳۵۶، ص. ۶۴). این جن یا عالم دیگر که برای شاعران، شعر غیر متعارف تلقین و الهام می‌کند، در واقع همان ناخود آگاه آنهاست که فارغ از دنیای خود آگاه و تمایلات مصلحت‌اندیشانه او، تمنیات خود را از زبان شاعر بیان می‌کند. به گفته جورج تامسون «وقتی می‌گوییم شاعری الهام گرفته، منظور این است که بیش از سایرین با جهان ناخود آگاه خیال احساس یگانگی می‌کند و به طرز استثنایی مستعد گسیختگی روانی است» (تامسون، ۱۳۵۶، ص. ۵۹). بنا به گفته دیلتای «یکی از اصول پذیرفته شده شاعران قدیم این بوده که خلاقیت شعری نوعی جنون است. دموکریتوس، افلاطون، هوراس و ارسطو با این موضوع موافق‌اند. در نتیجه، رمانتیک‌ها بارها به قرابت بین نبوغ و جنون، رؤیاها و همه حالت‌های وجد آور تأکید کرده‌اند» (دیلتای، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۹). به گمان مولانا، «شعر» او القاء شده از منشئاتی فراتر از ظرفیت ذهن خود آگاه اوست:

غلام شعر بدانم که شعر گفته‌توست
 که جان جان سرافیل و نفخه‌صوری
 (مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱۳۳۷/۲)

¹ . George Derwent Thomson

یا آنجا که می‌گوید:

ای که میان جان من تلقینِ شعرم می‌کنی گر تن زخم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲/۴۰۷)

نوع تعلیم و تربیت، هیجان‌ات و تمایلات سرکوب‌شده و تمنیات محقق نشده برای هر شاعر، ناخودآگاهی متفاوت از دیگران با محتوای متمایز رقم می‌زند. مثلاً میل «شرب خمر» که با استبداد خودآگاه حافظ برای رعایت منزلت اجتماعی و دینی او سرکوب شده، برای او ناخودآگاهی عصیانگر آفریده که هر آن از شبکه حصار خودآگاهی گریخته آن میل سرکوب‌شده را به انحای مختلف فریاد می‌زند و «شراب» را تبدیل به موتیف مکرر و جاودانه در شعر او می‌کند.

خودآگاه مولانا تحت تعلیم پدرش و اصحاب سلسله کبرویه در آنات کودکی چنان پرورده شده است که کوچک‌ترین مجالی برای تظاهر ناخودآگاهش نداده و با رنج طاقت‌فرسا او را در محبس اقتدار خود به صلیب کشیده است. دیدار او با شمس، فرصتی طلایی برای ناخودآگاه مولانا بود که توانست او را از قیدوبند خودآگاهی نجات دهد و امکان آن را فراهم کند که ناخودآگاهش بتواند آزادانه امیال سرکوب‌شده و تمنیات برنیامده‌اش را فریاد بزند. وقتی او در غزلی که حکم مناظره میان او و شمس را دارد می‌گوید:

گفت که دیوانه نه‌ای، لایق این خانه نه‌ای رفتم و دیوانه شدم، سلسله بندنده شدم
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲/۷۱۹)

صراحتاً می‌گوید که شمس، سبب اعراض او از استبداد خودآگاه ذهن خویش و دل‌سپردن به آزادی و جنون ناخودآگاهش شد.

چنان می‌نماید که آنچه خودآگاه مولانا، آن را از او دریغ کرده، «میل رودرویی بی‌آداب و ترتیب» با خداست که در آنات مختلف رهایی ناخودآگاهش، به صورت‌های مختلف آن را نشان داده است. میلی که عطار آن را از زبان عقلای مجانبین بارها برملا کرده است. شبانی که «بی‌ترتیب و آداب» لب به ستایش خدایش می‌گشاید، ناخودآگاه مولانا است و موسی که داغ کفر بر گفتار شبان می‌نشانند، تصویری از خودآگاهی اوست:

دید موسی یک شبانی را به راه کو همی‌گفت ای گزیننده اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم شیشه‌ات گُشم شیـر پیشـت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالسم پایکت وقت خواب آید بروبم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من ای به یادت هی‌هی و هی‌های من
گفت موسی: های بس مُدبر شدی خود مسلمان ناشده کافر شدی

(مولانا، ۱۳۷۳، دفتر دوم، ابیات ۱۷۲۰-۱۷۲۷)

ظاهراً نخستین مکالمه شمس و مولانا و پرسش از پیامبر و بایزید، مقدمه‌ای بود برای رهایی بخشی ناخودآگاه «بایزیدی» مولانا برای سردادن آشکار تمنیات سرکوب‌شده او.

شاعران در تعلق ذوق شاعری به خودآگاه و ناخودآگاه چهار گروه‌اند:

گروهی چون عنصری و ناصر خسرو، ذوق شاعری خود را غالباً از آن خودآگاه خود کرده‌اند.

گروهی چون سهراب سپهری، ذوق شاعری خود را منحصرأ از آن ناخودآگاه خود کرده‌اند. گروهی چون حافظ، ذوق شاعری خود را در ملتقای هر دو ضمیر قرار داده‌اند، از این رو شعر او چیزی جز دیالوگ آن دو ضمیر نیست.

گروهی چون مولانا، عطار، سنایی، ذوق شاعری خود را چون تویی در میان دو ضمیر خود دست‌به‌دست می‌کنند، آن‌گاه که روی به مردم دارند، ذوق آنها در استخدام خودآگاه آنهاست و آن‌گاه که روی به خود دارند، ذوقشان در خدمت ناخودآگاه آنهاست. «ذوق شاعری» چنین شاعرانی، آن‌گاه که میان دو ضمیر آنها دست‌به‌دست می‌شود، همانند مولانا «حیرت» نوسان در میان آن دو ضمیر را چنین به شعر می‌کشد:

چه کس ام من؟ چه کس ام من؟ که بسی وسوسه‌مندام	گه از آن‌سوی کشندم گه از این‌سوی کشندم
نفسی آتش سوزان، نفسی سیل گریزان	ز چه اصلم؟ ز چه فصلم؟ به چه بازار خرندم
نفسی هم‌ره ماهم، نفسی مست‌الاهم	نفسی یوسف چاهم، نفسی جمله گزندم
نفسی رهزن و غولم، نفسی تند و ملولم	نفسی ز این دو بروم؛ که بر آن بام بلندم...

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۸۴۳/۲)

غایت‌مندی شعر عرفانی

ارسطو، غایت هنر شاعری را «کاتارسیس»^۱ می‌داند، هرچند که تعابیر متفاوتی از این اصطلاح ارسطویی ارائه شده است (ر.ک: ولک، ۱۳۹۰، ص. ۲۹)؛ اما به گمانم مراد او از آن «تهذیب عاطفی» است. یعنی شعر به معنای واقعی آن در لحظه خوانش، مخاطب را از اسارت هر عاطفه‌ای جز آنچه شاعر می‌خواهد رها می‌کند؛ گاه اشک در چشمانش می‌نشانند، گاه طرح لبخند بر لبانش می‌کشد، گاه بذر امید در دلش می‌افشانند و گاه سراپای وجودش را در جامه سرد نومیدی می‌پوشد. ابزار شاعر برای ظهور چنین ویژگی در کلامش، خیال است و موسیقی و واژگانی که هر کدام در کنار معنای وضع یا غیر وضع له، پیوست عاطفی هم دارند. تلازم خیال با عاطفه چنان ناگزیر و اجتناب‌ناپذیر است که تصور خیال بدون عاطفه تا حد زیادی امری محال به نظر می‌رسد. تری ایگلتون^۲ زبان شعر را بیش از آنکه معطوف به مصداق بداند، معطوف به عاطفه دانسته و می‌گوید این زبان در حالی که به نظر می‌رسد جهان را توضیح می‌دهد «صرفاً احساسات ما را به طرقی رضایت‌بخش سازماندهی می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۶۸، ص. ۶۴). از این رو، خیال برای زنده‌بودن و معنا یافتن نیازمند همراهی با عاطفه است، تاحدی که شاید تلازم آن دو را به تلازم تن و جان مانند کرد. خیال عاطفه‌مند، آن‌گاه که برای تعیین از ذهن شاعر به سوی زبان جاری می‌شود، واژگان را در ساحت شعر، ناگزیر از یافتن و برتافتن پیوست عاطفی می‌کند. این «پیوست عاطفی» یکی از همان «هویت‌های مضاف» است که در گسستگی روابط دال و مدلول، مجال حضور در شکاف آن دو را پیدا می‌کند. از این حیث، می‌توان شعر عرفانی امثال مولانا را مصداق هنر اکسپرسیونیستی خواند. به این اعتبار که فرم آفریده‌شده، عاطفه آفریننده خود را فرا می‌نماید. به زعم کلایو بل^۳ «هنرمند اشیاء را همچون فرم‌های محض می‌نگرد که از هر پیوستی که ممکن است داشته باشد یا از هر مقصودی که بتوانند بر آورند، آزادند و می‌کوشد که عاطفه زیباشناسانه‌ای را که در برابر چنین فرم‌هایی احساس می‌کند با بازآفرینی آنها در هنر خود فرا نماید» (شپرد، ۱۳۷۵، ص. ۸۳). این پیوست عاطفی را

^۱ . Catharsis

^۲ . Terry Eagleton

^۳ . Clive Bell

تجارب عاطفی شاعر بدان‌ها می‌بخشد و از این رو به احتمال فراوان هر واژه‌ای در آثار شاعران پیوست‌های عاطفی متفاوتی برای خود بیابند. برای مثال، آن‌گاه که مولانا می‌فرماید:

تو خورشیدی و یا زهره و یا ماهی نمی‌دانم
وزین سرگشته مجنون چه می‌خواهی نمی‌دانم
ز رویت جان ما گلشن، بنفشه و نرگس و سوسن
ز ماهت ماه ما روشن چه همراهی نمی‌دانم
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲/۷۴۶)

واژگانی همچون خورشید، زهره، ماه، بنفشه، نرگس و سوسن در خارج از متن شعری، به لحاظ القای عاطفی، خنثی هستند. این تصاویر منفرد، آن‌گاه که جواز حضور در شعر شاعری چون مولانا می‌یابند، هر کدام در مجال گسستگی دال و مدلولی، پیوستی عاطفی می‌یابند تا شاعر را در القای عاطفی به مخاطبانش یاری کنند. این ویژگی به‌ویژه در شعر شاعران سبک هندی به‌خصوص بیدل دهلوی، در حد گراف مورد توجه بوده است. مولانا و شعرای باورمند به تجارب عرفانی، نهایت بهره را از این پیوست‌های عاطفی برای تحریک و ترغیب مخاطبانشان برای مشارکت با آنان در طی مدارج تعالی روحانی، برده‌اند.

اگر بنا به باور افلاطون، هنر به‌ویژه شاعری چیزی جز «محاکات» و امر کاذب (ولک، ۱۳۹۰، ص. ۲۷) نیست و از این رو شاعران از ورود به مدینه فاضله او منع می‌شوند (کلیگز، ۱۳۹۴، ص. ۲۶)، ارسطو کار شاعر و هنرمند را تقلید صرف و محاکات ندانسته با عنایت به ویژگی «حقیقت‌نمایی» و «کاتارسیس» متوقع از آثار هنری، آن را برای جوامع بشری نه تنها مفید که ضروری و اجتناب‌ناپذیر می‌پندارد (کلیگز، ۱۳۹۴، ص. ۲۷-۳۱؛ نیز. ر.ک: سوانه، ۱۳۸۹، ص. ۳۹-۶۷). شعرای عارف از جمله مولانا، آن‌گاه که در پی بیان تجارب عرفانی خود و استعلا در مدارج عالی وجود، غرق در لذت این تجارب و صف‌ناپذیر برای مشارکت دیگران در تجربه عرفانی خود و ترغیب آنان برای پیمودن راه طی کرده خود، زبان به شعر می‌گشایند، مخاطب را حداقل در لحظه خوانش شعر، با بال‌وپر خیال عاطفه‌مند در عوالم خود سیر می‌دهند. کدام خواننده شعر مولانا است که وقتی غزل زیر را می‌خواند، شوق همراهی با مولانا برای سیر در عوالم بالا را در دل نپرواند:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست
ما به فلک رسیده‌ایم یار ملک بوده‌ایم
خود ز فلک برتریم وز ملک افزون‌تریم
گوهر پاک از کجا عالم خاک از کجا
ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست
باز همان جا رویم جمله که آن شهر ماست
زین دو چرا نگذریم منزل ما کبریاست
بر چه فرود آمدیت بار کنید این چه جاست؟
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱/۳۱۲)

عرفان با مرکزیت باور استعلا و فراروی به سوی عالم رازناک و فراتر از حد ادراک ماده‌نگر بشری، با مدد از نظریه «مُتلی» افلاطون و تأیید آن با روایات و احادیث اسلامی، حقیقتی فراتر از عالم سرد و خشک جسمانی، پیش پای سالکش می‌گذارد تا با نردبان شهود و اشراق، پله پله تا ملاقات مسبب‌الاسباب هستی فرا رود. این تجربه آن‌گاه که می‌خواهد برای دیگران منتقل شود، لابد زبانی می‌طلبد که به مدد خیال، تصور آن عالم را برای مخاطبانش، قابل درک و فهم سازد. از این رو، در تئوری شعر عرفانی «خیال» برای ارائه تصویری لمس‌پذیر از عالمی فراتر از حس و لمس بایستگی مزید دارد. در چنین ساحتی دال‌ها به نفع القای معانی مجرد و بسیط، از مدلول‌های تجسم‌پذیر خود فاصله می‌گیرند تا فضایی برای

حضور مفاهیم مضاف غالباً متافیزیک فراهم کنند. در چنین موقعیت‌هایی مدلول واژگان به نفع معانی غیر وضع له حذف نمی‌شود؛ بلکه برای حضور مفاهیم مضاف از آنها فاصله می‌گیرد. مخاطب چنین زبانی، ابتدا خود را با واژگان و عباراتی مواجه می‌بیند که با کاربست توانایی‌های خوانشی، امکان فهم آنها برایش مقدور و ممکن نیست؛ اما پیوسته‌های عاطفی زبان چنان او را در دام درنگ و تعلیق خود گرفتار می‌سازند که برای فهم‌پذیری متن پیش روی خود، با مقابله و دیالکتیک معانی تک‌تک واژگان به دریافتی شگفت از آن مفاهیم مضاف می‌رسد. مگر می‌توان عمق معنایی غزل زیر از مولانا را جز از طریق برابر نهاد واژگان و دریافت مفاهیم مضاف بدان‌ها فهمید؟

داد جاروبی به دستم آن نگار	گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را ز آتش بسوخت	گفت کز آتش تو جاروبی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او	گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آه! بی ساجد سجودی چون بود	گفت بی چون باشد و بی خارخار
گردنک را پیش کردم گفتمش	ساجدی را سر بیر از ذوالفقار
تیغ تا او پیش زد سر بیش شد	تا پرست از گردنم سر صد هزار...

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱/۶۰۵)

خواننده این متن، آن‌گاه که معانی وضع له و آشنای ذهن خود را جایگزین واژگانی همچون جاروب، دریا، آتش، ساجد و... می‌گذارد، نمی‌تواند خلاء فهم خود از متن را پر کند، او گزیری ندارد جز آنکه با تقابل و تناظر واژگان، فهم جدیدی از آنها پیدا کند. به عبارت بهتر، در چنین **ساختی فهم هر واژه‌ای بیش از آنکه مقید به متن عینی شعر باشد، سخت مقید به متن ذهنی آن است**. مراد از متن ذهنی، همان عرفانی است که حسب فهم‌ناشدگی، خود را از طریق تنزل سطح معنایی، در قالب زبانی «نمادین» با واژگان مقید به همان متن فکری، به سطح آگاهی مخاطبانش می‌رساند. به عبارتی، اشعار عرفانی مولانا به تعبیر امبرتو اکو، «خودبیانگر» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۲) و به تعبیر رومن یاکوبسن^۱، بی‌نیاز از ارجاع به غیر خود نیست. اصطلاح «متن ذهنی» در این مقام، تقریباً نزدیک به آن چیزی است که امبرتو اکو از آن با عنوان «بافت بیرونی» که چیزی جز «پس‌زمینه‌های فرهنگی و زبان‌شناختی» نیست، یاد می‌کند و با چنین باوری، مانع از هر تفسیر تصادفی و بی‌پایه از متون ادبی می‌شود (ر.ک: زیما، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۵). اکو ظاهراً این رهیافت را برای انکار یا محدود کردن تز «گشودگی متن» در پیش گرفت. از این رو، شعر عرفانی از جنس سروده‌های مولانا و جز آن، برای فهم‌پذیری، جویای مخاطبی است که زمینه‌های فکری و ذهنی مستعد برای درک آن زبان را دارد و گرنه شعر مولانا همانند سروده‌های دیگر شاعران در هر ذهنی معنایی برمی‌انگیزد؛ معنایی که لزوماً ملازم «متن ذهنی» آن نیست. او با سرودن ابیات بعد از ۱۸ بیت مقدمهٔ مثنوی معنوی، عمداً می‌خواهد مخاطب خود را وارد «متن ذهنی» سروده‌های خویش کند:

بند بگسل باش آزاد ای پسر	چند باشی بند سیم و بند زر
گر بریزی بحر را در کوزه‌ای	چند گنجند قسمت یک‌روزه‌ای
هر که را جامه ز عشقی چاک شد	او ز حرص و جمله عیبی پاک شد...

(مولانا، ۱۳۷۳، دفتر اول، ابیات ۱۹-۲۲)

^۱ Roman Jakobson

چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، بنیاد مَثَلی ذهنیت عرفانی، از ابتدا مستعد عرضه دو سطح از هستی در نظر مخاطبان‌اش بود: سطح برین ارزشمند و سطح زیرین بی‌ارزش. تقابل‌های دو‌گانه در عرصه متون عرفانی همواره محل کشاکش این دو سطح بوده است: ملک و ملکوت، جسم و روح، عشق و عقل، خلق و خالق و... عرفا با چنین ذهنیتی آن‌گاه که در ترقی از مدارج عوالم جسمانی و روحانی، به نقطه مطلق می‌رسند، همه هستی را غرق در حسن و زیبایی مطلق می‌بینند و از عنایت به نسبت‌ها نفور گشته چون مولانا چنین می‌سراید که:

باز رسیدیم ز میخانه مسست	باز رهیدیم ز بالا و پست
جمله مستان خوش و رقصان شدند	دست زیندای صنمان دست دست
ماهی و دریا همه مستی کنند	چونک سر زلف تو افتاده شست
زیر و زبر گشت خرابات ما	خنب نگون گشت و قرابه شکست
پیر خرابات چو آن شور دید	بر سر بام آمد و از بام جست
جوش بر آورد یکی می کز او	هست شود نیست شود نیست هست...

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱، ۳۳۶/۱)

در تجربه شعری مولانا - علی‌رغم تصور بسیاری - با تقابل ساده دو‌گانه روحانی و جسمانی و اطوار مختلف آن دو ساحت مواجه نیستیم، اینجا عرصه چالش سه‌گانه‌ای است که آن عنصر سوم فعال‌ترین نقش را دارد: دو ساحت زیرین و زیرین و یک میانجی. اگر ساحت زیرین تنها ساحت باقی و مقدس است، ساحت زیرین عرصه فنا و غیرقدسی است. آن عنصر سوم، در دو راستا فعال است: یا ارزش قدسی را از بالا به پایین منتقل می‌کند یا سبب تعالی و عروج وابسته‌های عالم پایین به بالاست. نکته جالب اینکه، شاعر عارفی همچون مولانا، گاه در نقش همان عنصر سوم ظاهر می‌شود تا با تداعی خاطره ازلی و جذبه شعر و سخن، شوق استعلا به سوی عالم بالا را در مخاطبان گرفتار در محبس عالم پایین بیدار کند:

چو غلام آفتابم، هم از آفتاب گویم	نه شیم، نه شب پرستم که حدیث خواب گویم
چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی	پنهان از او پیرسم به شما جواب گویم
به قدم چو آفتابم به خرابه‌ها بتابم	بگریزم از عمارت سخن خراب گویم

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲، ۸۵۵/۲)

به نظر می‌رسد، غایت هنرمندی شعری همچون مولانا، رسیدن به چنین موقعیتی از وساطت میان دو عالم بالا و پایین است. آنچه شعرای عارف از تجارب عرفانی خود می‌گویند صرفاً برای ایفای نقش میانجی است، نقشی که شاعر عارف با مساهمت مفهومی به نام «عشق» بر عهده دارد؛ از این رو، گاه مولانا چنان خود را وصف می‌کند که گویی سخن از «عشق» می‌گوید:

ما آتش عشقیم که در موم رسیدیم	چون شمع به پروانه مظلوم رسیدیم
یک حمله مردانه مستانه بکردیم	تا علم بدادیم و به معلوم رسیدیم

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲، ۷۴۴/۲)

شعر متافیزیک و زبان شخصی شده

جان کرو رنسام^۱ بعد از تقسیم شعر به سه نوع طبیعی (مادی)، افلاطونی (اخلاقی) و شعر متافیزیکی، می‌گوید: «شعر متافیزیکی ... حقیقی‌ترین شعر است؛ زیرا با توجه و آگاهی آغاز می‌شود، یعنی توجه جدیدی به شیئی موضوع را

^۱ John Crowe Ransom

موجب می‌شود (دیچز، ۱۳۶۶، ص. ۲۳۹). بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که به‌زعم رنسام کار شعر متافیزیکی برانگیختن توجه و آگاهی است، یعنی شعر طریقه خاص جلب توجه به اشیا است. البته مراد او از «اشیا» هر آن چیزی است که چون ابژه، متعلق علم فاعل شناسا قرار گیرد. یکی از متعلقات علم شاعران ما به‌عنوان فاعل شناسا، خدا بوده است. فهمی که شعرا عارف نسبت به خدا دارند، چون فهم ناب و بکری است لزوماً بیان و وصف آنان از آن ذات یگانه نیز، ناب و بکر خواهد بود. در کی که مولانای شاعر نسبت به خدا به‌عنوان ابژه علم خود دارد، یقیناً از در کی که شخصی همچون غزالی و فارابی از خداوند دارند بسیار متفاوت و متمایز است. هر درک و فهم جدید، لزوماً زبان و بیانی متفاوت می‌طلبد؛ چنان که مولانا آنجا که خدا را از لابه‌لای انبوه مفاهیم عرفان مدرسی و مکتبی، توصیف می‌کند، زبانی متفاوت با مقامی دارد که آن خدا را صرفاً برحسب علایق و انتظارات فردی خود می‌شناساند. به بیانی دیگر، زبان مولانا در چنین موقعیتی زبان سوژکتیو و شخصی شده است. زبان شخصی شده، همان «لهجه فردی» به تعبیر پیتر زیما است. «لهجه فردی یک نویسنده را می‌توان به‌عنوان کلیت دگرگشت‌های معنایی در نظر گرفت که هر گاه معناهای ثانویه یا ضمنی بر معناهای زبان ارتباطی روزمره تحمیل می‌شود، به بار می‌آید» (زیما، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۴). زبان شخصی شده عموماً صاحب مفاهیم و معانی‌ای است که اعتبار از ذهن فردی شاعر می‌یابد. از این رو، عمدتاً نمادها و نشانه‌های آن نیز فردی و شخصی است، به ابیات زیر از غزلیات شمس توجه کنید، زبان این غزل از بهترین نمونه‌های زبان شخصی شده مولاناست:

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی	سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی	مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی	قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا
حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی	روضه امید تویی راه ده ای یار مرا
روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی	آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا
دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی	پخته تویی خام تویی خام بمگذار مرا

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱/۱۷۵)

در چنین زبانی روابط اجزا و تصاویر منفرد شعر، اعتبار از ذهن شاعر می‌یابد، سهم مخاطب از چنین زبانی قرار گرفتن در سیلان مفاهیمی است که اشارات زبانی تنها آنها را از سوی به‌سوی دیگر می‌راند. این روابط زبانی است که معنای ذهنی شاعر و مخاطبش را از نوح به روح، از روح به فاتح و مفتوح و از آنجا به سینه مشروح می‌کشاند. در چنین سروده‌هایی معانی محکوم حاکمیت زباند، گاه زبان چنان حاکمیت مطلق می‌یابد که معانی از همراهی با آن در می‌مانند، حاصل، زبانی است که به اعتبار ذهن مخاطب «گنگ» است. غزل زیر را که دکتر شفیعی کدکنی از آن مولانا نمی‌داند، از جنس چنین سروده‌ها است: (دکتر شفیعی این غزل را در بخش «غزل‌های منسوب به مولانا» ثبت کرده است)

ای مطرب خوش قاقا توقی قی و من قوقو
تو دق دق و من حق حق تو هی هی و من هو هو

(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۲/۱۳۷۴)

زیبایی در شعر عرفانی

زیبایی در اشعار عرفانی، بیش از آنکه مقید به فرم و صورت شعر باشد، سخت وابسته مضمون است. زیبایی در چنین آثاری عمدتاً در استخدام تجربه لذت «تذکار» است. انسان محصور در تاریکی ماده و خسته از تکرار روزمره زندگی، با خوانش اشعاری که او را از آن تنگنا، به فراخنای عالمی غیرمکرر ولی آشنا در خاطره ازل می‌کشد که شاعر آن

را به حوزه ذهنش فراخوانده، می‌کشاند غرق در لذتی می‌شود که آن لذت را تنها در به‌دست آوردن گمشده‌ای محبوب می‌توان تجربه کرد:

پیش از آن کاندرا جهان باغ و می و انگور بود
 پیش از آن کاین جان انالاحق می‌زدیم
 پیش از آن کاین نفس کل در آب و گل معمار شد
 در خرابات حقایق عیش ما معمور بود
 (مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۴۴۸/۱)

هنر شعر مولانا در چنین موقعیتی تداعی‌کننده آن چیزی است که گادامر^۱ در خصوص «بازی» طرح کرده بود. به‌زعم او «هنر نوعی بازی است که به انسان شناسنده لذت می‌بخشد، انسانی که این جهان را ترک می‌کند تا در بیرون و در ورای هستی دنیوی‌اش از ادراکی زیباشناختی لذت ببرد...» (پالمر، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۹)؛ اما اثر هنری از دید او «شیئی صرفاً لذت بخش نیست؛ اثر هنری نمایشی است که در ظرف صورت خیالی ریخته شده و حقیقت هستی را به‌صورت واقعه نشان می‌دهد. حقیقت ذاتی شعر هیچ‌گاه از روی معیار آگاهی زیباشناختی درک نشده است، چراکه شعر نیز مانند هر متن ادبی با معنای نهفته در محتوایش با ما سخن می‌گوید. ما هیچ‌گاه در شعر نخست درباره صورت پرسش نمی‌کنیم و آنچه شعر را شعر می‌سازد صورت نیست» (پالمر، ۱۳۹۳، ص. ۱۹۲).

از دید شاعر عارفی همچون مولانا، «زیبا» هر آن چیزی است که زیبایی از «جمیل مطلق» یا وابسته‌های او می‌گیرد:

منم باری به حمدالله غلام ترک همچون مه
 که مهرویان گردونی از او دارند زیبایی
 (مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۱۲۰۵/۲)

این بدان معنی است که زیبا، هر آن پدیده‌ای است که می‌تواند در عرصه ذهنیت شاعر، مجلای زیبایی عالم مُثُل و ایده‌ها و بالاتر از آن مجلای جمال حق باشد، از این رو، نمی‌توان چشم از گرایش‌های شدید سوژکتیو ذهن شعرای عارف پوشید. در تمثیل معروف سنایی، از نگاه ابژکتیو «ابلهی»، نقش اشتر سراپا کزی و عیب است حال آنکه از دید سوژکتیو سنایی، قامت به ظاهر ناساز همان اشتر، چون مجلای هنر آفرینندگی حق است، جز زیبایی چیزی نمی‌نماید:

آن نکوتر که هرچه زو بینی
 گرچه زشت آن نکو بینی
 (سنایی، ۱۳۶۸، ص. ۸۴)

با چنین نظریه‌ای است که شاعران عارف می‌کوشند، عرصه سخن را جلوه‌گاه ظهور جلوات عالم معنا و ذات حق کنند و این برای آنها مقدور و ممکن نیست مگر با توجه ویژه به زیبایی‌های معنایی و محتوایی آثار خود. این بدان معنی است که سخن شعرای عارفی همچون مولانا آنجا که ناظر به بیان تجارب عرفانی آنها است، به حیث ظاهر از بهره‌های صنایع بدیع لفظی حسب آراستگی‌های صورت، خالی است، آنچه شعر آنها را زیبا می‌نماید، معانی بکر و نابی است که به حیث غرابت و ناشناختگی، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. مراد این است که لذت خوانش چنین اشعاری عمدتاً ناشی از درک معانی غریب و نامجرب شخصی و گره‌گشایی از رمز و راز واژگان و ساختار زبانی است که در سطح ظاهر نسبتی با معانی و مفاهیم معطوف به ذهنیت عرفانی شاعر ندارد. مولانا تا آنجا سر قافیه‌اندیشی و زیبایی صورت شعر را دارد که اخلاقی در آن زیبایی منتهی به لذت تذکار نداشته باشد. کم نیست اشعاری از او چه در مثنوی و چه در

^۱ . Hans-Georg Gadamer

غزلیات شمس که لذت زیبایی تذکار، شعر او را خالی از قافیه کرده است، خلائی که نه خود مولانا و نه مخاطبانش در نگاه اول متوجه آن نمی‌شوند، بهترین نمونه آن غزلی است با ردیف «بی تو به سر نمی‌شود»:

بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی‌شود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی‌شود
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۳۶۱/۱)

در شعر مولانا، ساحت بیانی تحت الشعاع ساحت معنایی است. اگر ساحت بیانی زیبایی دارد آن زیبایی متأثر از زیبایی ساحت درونی تر یعنی ساحت معنایی است. او آنجا که ساحت بیانی اشعارش را در خورد زیبایی ساحت معنایی نمی‌یابد، دیوان شعر خود را «استغفار» جوی «آن پری چهره» می‌خواند:

خمش کردم خمش کردم که این دیوان شعر من ز شرم آن پری چهره به استغفار می‌آید
(مولانا، ۱۳۸۸، ج. ۳۸۱/۱)

نتیجه‌گیری

بنا به آنچه گذشت، شعر عارفانی همچون مولانا، آنجا که ناظر به بیان تجارب عرفانی آنهاست، ریشه در تمنیات ناخودآگاه آنها دارد که می‌خواهد خدا را به دور از آداب و ترتیب اهل تعقل بازشناسد و بازنماید. این دریافت نوآیین برای تعین، زبانی متمایز از زبان دیگر گروه‌های زبانی را می‌طلبد. ذهنیت شاعرانه چنین عرفایی، با ایجاد گسست در میان اجزای وابسته و متصل مانند لفظ و معنا، مفاهیم مضافی همچون عواطف و ماهیات جدید در شکاف آنها تعبیه می‌کند. این ذهنیت در فرایند انفصال عناصر و اجزای پیوسته، هرآن چیزی را که پیوستگی به هستی عارف دارد از او بیگانه می‌کند. زبان در چنین ساحتی عمدتاً زبان معطوف به عاطفه است تا با انگیزش مخاطبان آنها را در استعلا به سوی عالم برین با شاعر عارف همراه سازد. شعر عرفانی را باید در گروه اشعار متافیزیک قرار داد. زیبایی در چنین آثاری اغلب در سطح محتوایی و معنایی آن متمرکز شده است. زیبا از دیدگاه شاعر عارفی همچون مولانا، هرآن چیزی است که جلوه‌گاه جمیل مطلق و وابسته‌های او باشد. اصل تذکار عامل دیگری برای التذاذ خواننده از اشعار عرفانی است؛ اشعاری که می‌تواند خاطرات ازلی فروخته در ناخودآگاه آنان را بیدار کند. هنر عرفانی از جمله شعر، هنری غایتمند است. غایت در چنین هنری برای هنرمند، واسطه‌گری میان دو جهان بالا و پست و برای مخاطب هنرمند حداقل در لحظه خوانش شعر مشارکت با هنرمند برای استعلا در مراتب و مدارج عوالم و رای عالم روزمره است.

پی‌نوشت‌ها

۱. شاید این نکته که مولانا شعر خود را «نان مصر» می‌خواند ناظر به همین نکته باشد:

شعر من نان مصر را ماند شب بر او بگذرد نتانی خورد
آن زمانش بخور که تازه بود پیش از آنکه بر او نشیند گرد
گرمسیر ضمیر جای وی است می‌بمیرد در این جهان از برد
(مولانا، ۱۳۶۳، ج. ۲۵۱/۲)

یعنی هرچه فاصله زمانی از زایش شعر بگذرد، امکان ادراک معنای ابتدایی و اصلی حتی برای شاعر نیز دشوار و تاحدی ناممکن می‌شود.

۲. گفت المعنی هو الله شیخ دین بحر معنی‌های رب العالمین
(مولانا، ۱۳۷۳، دفتر اول، بیت ۳۳۳۸)

آنچه مولانا از زبان «شیخ دین» یا در برخی نسخ «شیخ ما» نقل می‌کند، شمس تبریزی در مقالات خطاب به شیخ محمد می‌گوید (ر.ک: شمس تبریزی، ۱۳۹۱، ج. ۱/۱۲۰).

منابع

- آلن، ریچارد، و تروی، ملک (۱۳۸۳). *ویتگنشتاین، نظریه و هنر* (فرزان سجودی، مترجم). فرهنگستان هنر.
 ارسطو (۱۴۰۱). *شاعری (بوطیقا)* (رضا شیرمرز، مترجم؛ ج. ۳). انتشارات ققنوس.
 ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی* (عباس مخبر، مترجم). نشر مرکز.
 پالمر، ا.، ریچارد (۱۳۹۳). *علم هرمنوتیک* (محمدسعید حنایی کاشانی، مترجم؛ ج. ۸). انتشارات هرمس.
 تامسون، جورج (۱۳۵۶). *خاستگاه زبان، اندیشه و شعر* (جلال علوی‌نیا، مترجم). انتشارات حقیقت.
 چامسکی، نوام (۱۳۹۰). *زبان و ذهن* (کوروش صفوی، مترجم؛ ج. ۵). انتشارات هرمس.
 دیچز، دیوید (۱۳۶۶). *شیوه‌های نقد ادبی* (غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، مترجمان). انتشارات محمدعلی علمی.
 ديلتای، ویلهلم (۱۳۹۴). *شعر و تجربه* (منوچهر صانعی دره‌بیدی، مترجم). انتشارات ققنوس.
 زیما، پیتروی (۱۳۹۴). *فلسفه نظریه ادبی مدرن* (رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی، مترجمان). انتشارات رخداد نو.
 سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۶۸). *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه* (مدرس رضوی، مصحح؛ ج. ۳). انتشارات دانشگاه تهران.
 سوانه، پیر (۱۳۸۹). *مبانی زیباشناسی* (محمدرضا ابوالقاسمی، مترجم). نشر ماهی.
 شپرد، آن (۱۳۷۵). *مبانی فلسفه هنر* (علی رامین، مترجم). انتشارات علمی و فرهنگی.
 شمس تبریزی، محمدبن علی (۱۳۹۱). *مقالات شمس* (محمدعلی موحد، مصحح؛ ج. ۱؛ ج. ۴). انتشارات خوارزمی.
 فلکی، محمود (۱۳۹۸). *سلوک شعر* (ج. ۲). نشر ماه و خورشید.
 فوکو، میشل (۱۴۰۰). *الفاظ و اشیاء* (فاطمه ولیان، مترجم؛ ج. ۲). نشر ماهی.
 کلیگز، مری (۱۳۹۴). *درسنامه نظریه ادبی* (جلال سخنور، الهه دهنوی، سعید سبزیان، مترجمان؛ ج. ۲). نشر اختر.
 گیرو، پی‌یر (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی* (محمد نبوی، مترجم؛ ج. ۳). نشر آگاه.
 مولانا جلال الدین محمد بلخی (۱۳۸۸). *غزلیات شمس* (محمدرضا شفیعی کدکنی، مصحح). انتشارات سخن.
 مولانا جلال الدین محمد بلخی (۱۳۶۳). *کلیات شمس* (بدیع‌الزمان فروزانفر، مصحح؛ ج. ۳). امیرکبیر.
 مولانا جلال الدین محمد بلخی (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی* (رینولد. ا. نیکلسون، مصحح؛ ج. ۲). امیرکبیر.
 ولک، رنه، و وارن، وستین (۱۳۹۰). *نظریه ادبیات* (ضیاء موحد، و پرویز مهاجر، مترجمان؛ ج. ۳). انتشارات نیلوفر.
 هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳). *مقدمه بر زیباشناسی* (محمود عبادیان، مترجم). نشر آوازه.

References

- Allen, R., & Turvey, M. (2004). *Wittgenstein, Theory and the arts* (F. Sojudi, Trans.). Farhangestan honar. [In Persian].
- Aristotle. (2022) *Poetica* (R. Shirmarz, Trans.). Ghoghnus. [In Persian].
- Eagleton, T. (1989). *Literary Theory An Introduction* (A. Mokhber, Trans.). Markaz publication. [In Persian].
- Palmer, R. E. (2014). *Hermeneutics* (M. S. Hanayi Kashani, Trans.). Hermes. [In Persian].
- Thomson, G. (1977). *The Human Essence: The sources of science and art* (J. Alaviniya, Trans.). Haghghat. [In Persian].
- Chomsky, N. (2011). *Language and Mind* (K. Safavi, trans.). Hermes. [In Persian].
- Daiches, D. (1987). *Critical Approaches to Literature* (Gh. H. Yusefi & M. T. Sedghiani, trans.). Elmi. [In Persian].
- Dilthey, W. (2015). *Poetry and Experience* (M. Sanei Darebidi, Trans.). Ghoghnus. [In Persian].
- Zima, P. V. (2015). *The Philosophy of Motherly Literari Theory* (R. Veysi Hesar & A. Amini, Trans.). Rokhdad no. [In Persian].
- Sanai, A. M. (1989). *Hadigat ol Hagiga* (Modarres Razavi, Ed.). Tehran university press. [In Persian].
- Sauvanet, P. (2010). *Basics of aesthetics* (M. R. Abolghasemi, Trans.). Nashr e Mahi. [In Persian].
- Sheppard, A. (1996). *Aesthetics, introduction to the philosophy of art* (A. Ramin, Trans.). Elmi va Farhangi. [In Persian].
- Shams Tabrizi, M. A. (2012). *Maghalat e Shams* (M. A. Movahhed, Ed.). Kharazmi.
- Falaki, M. (2019). *Suluk e Sheer*. Nashr e Mahi. [In Persian].
- Foucault, M. (2021). *Les mots et les choses* (F. Valiyani, Trans.). Nashr e Mahi. [In Persian].
- Klages, M. (2015). *Litrary Theory, a Guide for the Perplexed* (J. Sokhanvar, E. Dehnavi, & S. Sabzian, Trans.). Nashr e Akhtar. [In Persian].
- Guiraud, P. (2008). *Sémiologie* (M. Nabavi, Trans.). Nashr e Agah. [In Persian].
- Molana, J. M. (2009). *Ghazaliyat e Shams* (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. [In Persian].
- Molana, J. M. (1984). *Kolliyat e Shams* (B. Foruzanfar, Ed.). Amir Kbir. [In Persian].
- Molana, J. M. (1974). *Masnavi Manavi* (R. A. Nicholson, Ed.). Amir Kabir. [In Persian].
- Wellek, R., & Warien, A. (2011). *Theory of literature* (Z. Movahhed & P. Mohajer, Trans.). Nilufar. [In Persian].
- Hegel, G. W. F. (1984). *Aesthetic* (M. Ebadi, Trans.). Avaze. [In Persian].