تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۵، بهار ۱۴۰۲، صص۳۱۹-۳۴۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵
(مقالهٔ پژوهشی)

DOI: 10.30495/dk.2022.1942384.2355

طیف رمزگان و نمادهای شادی و امید در غزل‌های مولانا

پروین‌دخت رضایی مجدآبادی[۱]، دکتر حسین پارسایی[۲]، دکتر رضا فرصتی جویباری[۳]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

نمادهای شادی و امید به مثابهٔ دو نشانهٔ به هم پیوسته‌ای که همواره برصورت و معنای زندگی و منش آدمیان اثر می‌گذارد، در تمام فرهنگ‌های بشری موضوعی درخور تأمل بوده است. مولانا بنابرآن‌چه از آثارش، به‌ویژه غزلیات شمس به‌دست می‌آید، انسانی شاد و امیدوار است. در این مقاله، دو نشانهٔ شادی و امید، نه تنها به مثابهٔ دال‌هایی که بر مدلول‌هایی قراردادی و مشخصی دلالت دارند؛ بلکه به مثابهٔ مرکز طیفی از نشانه‌های متعددی که به نوعی با شادی در پیوند بوده‌اند و از عوامل ایجاد آن به شمار می‌آیند، بررسی و تحلیل شده است. مسألهٔ اصلی این نوشته نشان دادن گستره و طیف‌های معنایی شادی و امید است. این مسأله با توجه به این فرض شکل گرفته است که فراوانی اوزان رقصان و لحن طرب‌انگیز و شادمانگی عشق، در غزل‌های مولوی، احتمالاً بیانگر معنایی فراتر از چیزی است که از دو نشانهٔ شادی و امید دریافت می‌شود. بدین ترتیب بازنمود این طیف‌ها و هاله‌های معنایی ناشی از آن‌ها ضرورت می‌یابد و «هدف» نویسندگان بازنمود گسترهٔ اندیشه و عمق عاطفهٔ مولانا در باب این نشانه‌هاست. داده‌های پژوهش که با روش کیفی تحلیل و توصیف شده است، نشان می‌دهد که مولانا تقریباً در تمام لحظه‌های زندگی و در هر شرایط روحی و در هر برخورد با پدیده‌های محیطی، روحیهٔ شاد خود را حفظ کرده و نگذاشته‌است گرد ناامیدی بر چهرهٔ زندگی او بنشیند.

واژگان کلیدی: غزلیات مولوی، طیف، نماد، رمزگان، نشانه، شادی و امید.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.
p.rezaei@qaemiau.ac.ir
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
h.parsaei@qaemiau.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.
r.forsati@Qaemiau.ac.ir

مقدّمه

پرداختن به هر موضوعی در آثار مولانا به ویژه در غزلیات او، همواره برای محققان شوق-انگیز بوده است؛ زیرا در نگاه اوّل با پدیده‌هایی ساده، مثل آن‌چه در جای دیگر دیده می‌شود، مواجه می‌گردند و پس از تأمل و دقّت بیش‌تر به چندلایگی و در نتیجه پیچیدگی آن‌ها پی می-برند. امّا همین شوق، در تمام روزگاران به شناخت بهتر و بیش‌تر مولانا و آثارش منجر شده است. طرح پرسش‌های تازه و قرار دادن پژوهش‌ها در مسیرهای جهت‌دار، حاصل برخورد متفاوت پژوهشگران با آثار این شاعر بزرگ بوده است.

امّا مشخصاً در پیوند با موضوع این مقاله باید گفت، گذشته از هر فایده‌ای که بر آن مترتب باشد، به بازشناخت منش عارفانه و شاعرانهٔ مولانا یاری می‌رساند؛ زیرا محققان تمام حوزه‌هایی که با انسان سروکار دارند، برای تحلیل شخصیت او، چه در جهان واقع و چه در جهان داستان، حضور شادی و امید یا نقطهٔ مقابل آن دو؛ اندوه و نومیدی را در تکوین شخصیت و جهان‌بینی او مؤثر دانسته‌اند.

مقالهٔ حاضر به طور کلی به حوزهٔ نشانه- معناشناسی تعلق دارد. کار با بحث دربارهٔ نماد و دانش نشانه‌شناسی، آغاز می‌گردد و تکیه‌گاه پژوهش دربارهٔ طیف‌های نشانه‌شناختی و دو مقولهٔ شادی و امید، قرار گیرد، بنابراین نویسندگان با این فرض که هر یک از نشانه‌های طیفی شادی و امید خود به مرکز طیفی دیگر تبدیل می‌گردد، کار را شروع کردند. این طیف‌های فرعی نظیر: باده(ساقی، ساغر، می، میخانه و ...)، موسیقی (عروض، سازه‌ها، رقص، سماع و...)، آب (دریا، چشمه، جوی، رود، ابر و...)، دین(قرآن، عرفان، دعا، اخلاق و...) و طیف‌های مشابه دیگر، از سویی قلمرو گستردهٔ تحقیق و از سوی دیگر، پیچیدگی و پرلایگی ذهن مولانا را نشان می‌دهد.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش دربارهٔ غزلیات شمس، اگرچه اندکی دیرتر از تحقیق دربارهٔ شاعران دیگر آغاز شده امروز با عطف و توجه جهانیان به این اثر، به درخت پرباری تبدیل شده است. تقریباً در باب هر موضوعی که در غزلیات شمس وجود دارد، پژوهش‌های بسیاری صورت پذیرفته و در دسترس همگان قرار گرفته است. این پژوهش‌ها غالباً به صورت کلان و کلی مسایل را بررسی کرده‌اند. به عنوان نمونه رحیمی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «بررسی نقش نشانه‌ها و نمادواژه‌ها در زبان شعری مولانا»، به بررسی بسیاری از نشانه‌های تکراری در زبان شعر مولانا پرداخته که در

ادبیات عرفانی در قالب تشبیهات و استعاره‌های شناخته شده کاربرد دارد و شاعر با توجه به تجربه‌های عمیق خود، دلالت تازه‌ای به آن‌ها بخشیده و تفسیری جدید از آن‌ها فرا روی مخاطب نهاده است. پارسا و همکاران (۱۳۹٤)، در مقالهٔ «نشانه‌شناسی غزلی از مولانا» به واکاوی نشانه‌های عرفانی و ادبی در یکی از غزل‌های مولانا پرداختند و رابطهٔ میان دال‌ها و مدلول‌ها را نشان دادند. باقری خلیلی و عامری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «شادی در غزلیات شمس تبریزی با تکیه بر عوامل عرفانی»، با بررسی عوامل شادی در غزلیات مولانا پی‌بردند که نوع شادی در غزلیات شمس درونی و انفسی است و تأکید مولانا بر عشق، معشوق و وصال، بیشتر از سایر عوامل است. حیاتی (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «بررسی نشان‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا»، با بررسی و تحلیل تقابل‌های دوتایی در اشعار مولانا، از دیدگاه نشانه‌شناسی ساختگرا که ساختار پنهان متن را تشکیل می‌دهد، به تفسیر و تاویل معنای اشعار او پرداخت.

در پیوند با موضوع این مقاله جز چند اثر که به بررسی نشانه‌هایی مثل عشق، سماع، می و برخی نمادها پرداخته و عمق اندیشه و عاطفهٔ مولانا را در همان محدوده نشان داده‌اند، به پژوهشی که کار را بر مبنای طیف‌بندی نشانه‌ها قرار داده باشد، برنخوردیم.

روش تحقیق

داده‌های این تحقیق با بهره‌گیری از شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی فراهم‌آمده و پس از مقوله‌بندی با روش کیفی تحلیل و توصیف شده است.

مبانی تحقیق

نشانه‌شناسی

دانش «نشانه‌شناسی به صورت علمی و دقیق مبحث دلالت، در منطق صوری است. در این منطق، دلالت عبارت از بودن شیء است به نحوی که از علم به آن، علم به چیزی دیگر حاصل شود» (خوانساری، ۱۳۵۹: ۵۷). به سخن دیگر دلالت که به معنای راهنمایی و هدایت است، به رابطهٔ دال، در راهنمایی کردن مخاطب به مدلول، اشاره دارد.

از آن جا که «منطق» را دانشی می‌دانستند که راه و روش درست فکر کردن را به انسان می‌آموزد، ناگریز به سراغ نشانه‌هایی می‌رفتند که پایه و اساس اندیشیدن است. امّا از آن جا که نشانه‌ها یا علایمی که آدمی می‌تواند به وسیلهٔ آن‌ها دریافته‌هایش را به دیگری انتقال دهد، بسیار

است، یک نشانهٔ قراردادی؛ یعنی نشانه‌های زبانی را به عنوان مهم‌ترین و مناسب‌ترین ابزار برای اندیشیدن و انتقال اندیشه انتخاب می‌کردند؛ زیرا به راستی بدون نشانه‌های زبانی نه می‌توان اندیشید و نه می‌توان اندیشه را به دیگری انتقال داد. امّا «علمای منطق، برخلاف زبان‌شناسان می‌گفتند: «غرض و بحث اصلی منطق دربارهٔ معانی است، نه الفاظ. امّا برای رسیدن به معانی از بحث الفاظ چاره‌ای نیست» (مظفر،۱٤۰٤ ه.ق: ۳۵)، بنابراین آن‌ها در بحث «دلالت»، ابتدا به هر علامت و نشانه‌ای که بتواند کسی را به چیزی جز خودش راهنمایی کند، اشاره کردند و دلالت را، در یک حصر منطقی، به سه گونهٔ عقلی (دلالت دود بر آتش)، طبعی (دلالت درد بر بیماری) و وضعی یا قراردادی (دلالت لفظ درخت بر خود درخت)، تقسیم کردند. آنان از دلالت وضعی که در آن به سبب وضع یا قرارداد، و نه عقل و طبع می‌توان چیزی را به جای چیزی دیگر به کار برد، به وضع و قرارداد در زبان رسیدند و دلالت الفاظ بر معانی را مطرح کردند. آن‌ها با تأملی بیش‌تر بر طرز کارکرد لفظ در انتقال معنا، دلالت لفظی را به سه‌گونهٔ مطابقی، تضمّنی و التزامی تقسیم کردند (ر.ک: حلّی، ۱۳۷۷: ۱۰). با توجه به این داده‌های منطق صوری، می‌توان بر آن بود که نشانه‌شناسی، در مفهوم زبان‌شناختی آن، از دل همین بحث‌های منطقی که به تدریج علمی‌تر شد، بیرون آمد.

اصطلاح نشانه‌شناسی را فردینان دوسوسور، پدر زبان‌شناسی نوین، به جای بحث‌های منطقی پیشین به فرهنگ بشری افزود. او «که زبان‌شناسی را بخشی از علم نشانه‌شناسی آینده می‌انگاشت، آرای خود را بر پایهٔ مفهوم نشانه، بنا کرد» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۷). سوسور رابطهٔ میان دال و مدلول را نه ساده؛ بلکه بسیار پیچیده و دشوار می‌دانست و با نقد این باور که زبان «در جوهر اصلی خود تنها تباری از واژه‌هاست؛ یعنی فهرستی از اصطلاحاتی که هر یک از آن‌ها معادل چیزی در جهان خارج است» (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۵)، وی گفت «نشانهٔ زبانی نه یک شیء را به یک نام؛ بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد» (همان: ۹٦). به سخن دیگر به باور او دال یا نشانه مفهومی است که به صورت قراردادی یا نمادین به مفهوم، موضوع یا مصداقی در جهان خارج دلالت می‌کند و این دال یا نشانه «چه عینی و چه انتزاعی، بیرون از نظامی که در آن به‌کار رفته، معنایی ندارد» (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۰). به سخن بهتر «هر نشانه در چهارچوب یک نظامِ نشانه‌ای، معنا دارد» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۱۹). هم‌چنان‌که در بحث منطقیون هم دیدیم، جهان پر از نشانه‌هایی است که با پذیرش یک قرارداد اجتماعی، بالقوه

می‌تواند به جای چیز دیگری به کار رود. به گفتهٔ آمبرتو اکو «نشانه، تمامی آن چیزهایی است که بر پایهٔ قراردادی اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگر معرفی می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۲) به تعبیری دیگر، «نقش نشانه این است که چیزی دیگر را بازنمایی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۱۸).

این نشانه، هم‌چنان‌که دیدیم، قراردادی است؛ زیرا هیچ رابطهٔ ذاتی‌ای میان نشانه و معنای آن وجود ندارد. به این اعتبار هر نشانه یک رویهٔ محسوس و مشخصی دارد که بدواً با آن مواجه می‌شویم و به آن دال می‌گوییم و یک رویهٔ پنهان و نامحسوس و ذهنی، که قرار است از طریق آن به مدلول پی ببریم. مثلاً وقتی دال یا نشانهٔ «درخت»، در غیاب آن، بیان شود در ذهن کسی که به رابطهٔ قراردادی لفظ درخت و چیزی که واقعاً و در جهان خارج آن است، آگاه باشد، تصور یا تصور تجریدی درخت نقش می‌بندد و بدین ترتیب گوینده و مخاطب با او ارتباط برقرار می‌کنند، بنابراین در تمام زبان‌ها، نشانه‌ها، بدون در نظر گرفتن نقشی که به عهده دارند، به کار نمی‌روند، چیزی که مولانا قرن‌ها، پیش از زبان‌شناسان به آن اشاره کرده است:

هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب بهر عین کوزه، نی از بهر آب؟
هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام بهر عین کاسه، نی بهر طعام؟
هیچ خطاطی نویسد خط به فن بهر عین خط نه بهر خواندن؟
نقش ظاهر بهر نقش غایب است و آن برای غایب دیگر ببست

(مولوی، ۱۳۸۲: ٦۷۵)

در این شاهد مثال مولانا با نشانه‌ها و مثال‌های ساده و محسوس، حکمت آفرینش را بازگو می کند و این موضوع را بسط می‌دهد که خداوندِ حکیم و فرزانه هیچ چیز را در این جهان، عبث نیافریده است. او با آوردن مثال‌هایی مانند وجود کوزه نشانهٔ کوزه‌گر، وجود کاسه نشانهٔ کاسه‌گر و خط نشانهٔ وجود خطاطّ و بیان هدف پدیدآمدن هر کدام از این موارد، این مطلب را بیان می‌کند که خلقتِ جهان، هدف‌دار است و لغو و هزل نیست؛ بنابراین می‌توان گفت نشانه‌شناسی، که علم نشانه‌هاست، وظیفه‌اش «مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید، تفسیر یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۲٦). هدف این علم کشف مناسبتی میان دال یا نشانه است، یا مفهومی که مخاطب از رهگذر آن نشانه، مستقیماً یا از طریق تأویل نشانه، دریافت می‌کند (ر.ک: احمدی، ۱۳۸٤: ٦). زیرا اگر چه نشانه‌ها اساساً معنای قراردادی

خود را با دلالت صریح انتقال می‌دهند، در مواردی هم دلالت آن‌ها ضمنی است و تنها از طریق تأویل قابل درک است. دلالت صریح و ضمنی در معناشناسی، برای تمایز میان معنای متداعی نشانه‌هاست که بحث تأویل نشانه‌ها را پیش می‌کشد. بدیهی است که درک معانی ضمنی، هم دشوارتر و هم لازم‌تر از معنای ارجاعی نشانه‌ها، به‌ویژه در هنر است؛ زیرا در هنر، به‌ویژه هنر شاعری، بسیاری از اندیشه‌ها و عواطف شاعر در همین معناهای ضمنی خود را پنهان کرده و کشف آن وظیفهٔ هر خواننده متبحّر و آگاه است. این همان چیزی است که شمس تبریزی، و بی‌تردید مولانا هم، از مخاطبان خود توقع دارند: «ورقی فرض کن یک روی در تو یک روی در یار، یا در هر که هست. آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی یارست هم باید خواندن» (شمس تبریزی، ۱۳٦۹: ۷٦٦). این سخن شمس به زبان امروز، بدین معنی است که «هر اثر دنیای نشانه‌های ویژهٔ خود را می‌آفریند و دلالت معنایی خاص خود را ایجاد می‌کند، از این‌رو واقعیتی است مبهم. هر مدلول در ذهن مخاطب «موردی تأویلی» است و از این‌رو ما همواره با تأویل‌های گوناگون از هر اثر هنری رویارو می‌شویم» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷).

رمزگان

رمزگان همان کد یا رمز است. «کد یا رمز عبارت است از نظام از پیش تدوین شده‌ای که برای ارسال علایم، مورد استفاده قرار می‌گیرد» (ساغروانیان، ۱۳٦۹: ۳٦٦). این نظام، هر زبانی، از جمله زبان فارسی را شامل می‌شود. گوینده در هر زبانی کدسازی می‌کند و «کدسازی چیزی جز تولید جملات زبان نیست؛ یعنی این‌که انسان احساسات خود را در قالب‌های دستوری و واژگانی زبان بریزد» (همان). وقتی که رمز یا کدها در یک نظام نشانه‌شناسی معینی به‌کار می‌روند، رمزگان را به‌وجود می‌آورند. بنابراین «رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم به ترتیب آن‌هاست» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۳٦). مثلاً یک جمله در زبان بر پایه قواعد نحوی و معنایی و آوایی ساخته می‌شود، یک رمزگان، در همان زبان، به شمار می‌آید. گاهی رمزگان معادل زبان و در برابر گفتار است. در زبان‌شناسی؛ رمزگان مفهومی وسیع‌تر دارد و نه تنها در مورد ارتباط؛ بلکه در مورد هر نظامی که بتوان آن را نظامی دلالتی خواند، نیز به‌کار می‌رود. در نظریهٔ ادبی، رمزگان را نویسنده یا شاعر تولید می‌کند، بنابراین برای فهم زیرساخت‌های یک متن. بازشناسی رمزگان به‌وسیله خواننده اهمیت بسیار دارد. اگرچه به نظر رولان بارت متن «صورت تحقق یافته یک رمزگان

نیست؛ بلکه گذرگاهی است که رمزگان‌های متنوعی از آن عبور می‌کنند» (همان: ۱۳۷). گفته‌اند که در دسته‌بندی رمزهای یک متن آگاهی از قواعد رمزگان‌ها اهمیت دارد؛ زیرا عملکرد همین قواعد در متن «برخی از رفتارها را قاعده‌مند می‌کند» (همان: ۱۳۹)، بنابراین رمزگان‌ها نهادهایی هستند که کار تولید معنی را در متن برعهده دارند، اما از پیش معلوم است که این معناها صرفاً بازتاب واقعیت نیستند؛ بلکه آن را تکثیر هم می‌کنند. به طور کلی و غالباً «مقصود از رمزگان، معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنا بهره می‌گیرد و توسط دال‌های خصوصی تولید می‌شود» (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۵).

نماد

نماد، در لغت به معنی نشان و علامتی است که در ریاضیات و موسیقی به کار می‌رود، بنابراین نماد به یک اعتبار همانند نشانه‌ای است که در زبان‌شناسی متداول است؛ زیرا می‌تواند مثل نشانه، به جای چیز دیگری به کار رود. در این صورت نماد با علامت و دال و نشانه در منطق، زبان‌شناسی فرق ندارد. امّا نماد در مفهوم اصطلاحی آن چیزی فراتر از نشانه و عبارت از «کلمه، ترکیب یا عبارتی است که بر معنی و مفهومی غیر از آن‌چه در ظاهر به نظر می‌رسد، دلالت کند و به خاطر مفاهیم متعددی که در خود پنهان دارد، دست‌یابی به معنی دقیق آن ممکن نباشد» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۲۸۱). نماد گذشته از این مفهوم که در عالم ادبیات به آن تعلق می‌گیرد، در عرفان هم مثل آثار مولانا و به‌ویژه غزلیات شمس، معنای اصطلاح خاصی دارد. در این آثار «رمز عبارت از معنی باطنی است که مخزون است تحت کلام ظاهری که غیر از اهل آن، بدان دست نیابند» (پورنامداریان، ۱۳٦۷: ٤).

طیف

طیف در لغت به معنی «آمدن خیال در خواب، گرد چیزی درآمدن است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). مثل طیف مغناطیسی که در اثر کشش و جابه‌جایی براده‌های آهن در روی یک صفحه که در آن آهن‌ربایی در زیر آن قرار داده باشند، اتفاق می‌افتد و «مجازاً به مجموعهٔ افراد یا چیزهایی که دارای ویژگی مشترک باشند، دلالت می‌کند» (انوری، ۱۳۸۱: ٤۹۲۳). بنابراین گرد آمدن نشانه‌ها یا واژگان در گرد یک مرکز، که حاکی از ارتباط معنایی آن‌هاست، می‌تواند «طیفی از معنای مترادف، نزدیک، مشابه و یا صرفاً مرتبط از نظر تداعی، به ترتیب سایه روشن‌های معنایی» (فراروی، ۱۳۸۷: یازده) به وجود آورد. هم‌چنان که مولانا با قرار دادن «شمس» در مرکز

اندیشه‌های بسیار خود پیرامون، این پیر و مراد خود، طیفی از معناهای متداعی نظیر خورشید، آفتاب، برج حمل، سیمرغ، قاف، معراج و... را به‌وجود آورده است.

این بحث‌ها نشان می‌دهد که «زبان، انتخاب یک ظرف خالی نیست. زبان مهم‌ترین ابزار یک قوم در فهم و نظام‌بخشی جهان است. براین اساس، نمی‌توان دربارهٔ هیچ زبانی، جدا از فرهنگ و واقعیت آن سخن گفت و به همین لحاظ نمی‌توان از متنی منفصل از فرهنگ و واقعیت سخن گفت. چرا که هر متنی در چهارچوب نظام زبانی خود قرار دارد» (ابوزید، ۱۳۸۱: ٦٨). بنابراین اگر نشانه‌ای هست، مدلول آنهم در فرهنگ گوینده وجود دارد. مولانا مثل هر گویندهٔ دیگر در چهارچوب یک موقعیت اجتماعی–فرهنگی خاص و به‌طریق اولی در یک نظم نشانه‌ای خاص سخن می‌گوید، بنابراین مخاطب نیز باید سخن او را در همین نظام معین، دریافت، معنی و تفسیر کند؛ زیرا او با متن به عنوان یک نظام نشانه‌ای که خود حاصل هم‌نشینی رمزگان است، سخن می‌گوید. در مقالهٔ حاضر هدف ما نشان دادن لحن، موسیقی، رمز و... است که در طیف معنایی شادی و امید گرد می‌آیند و به سخن دیگر مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ شادی و امید به شمار می‌روند.

بحث

مولانا در غزلیات شمس

بی‌گمان، غزلیات شمس نه تنها در تاریخ ادبیات فارسی؛ بلکه در ساحات شعر جهانی، نظیری ندارد و این امر برخاسته از فردیّت‌یافتگی مولانا در منش، دانش، بینش و عاطفه و احساس است. در میان شاعران زبان پارسی، هیچ‌کس را که به قدر مولانا در پی خودی، ناخودآگاهی و استغراق و شور، شعر سروده باشد، نمی‌شناسیم. این مسأله‌ای است که او در لحظه‌های هوشیاری به آن اشاره کرده و گفته است:

هین سخن تازه بگو، تا دو جهان تازه بگذرد از حد جهان، بی‌حد و اندازه شود

(مولوی، ۱۳۸۲: ٦٧٥)

این سخن تازهٔ مولانا محصول «وجد و حال است و اغلب از سر مستی و در حالت بی‌قراری گفته شده و همین معنی از گرمی و سوز زندگی» (فروزانفر، ۱۳۷٦: ۱٤۹) او حکایت دارد. بنابراین غزلیات شمس یک اثر هنری است؛ زیرا از حدّ «سخن فردی» که مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی است، فراتر می‌رود و قراردادهای تازه‌تری را که در حکم کشف روابط

تازه‌تری میان نشانه‌ها و معناهای آن است، پیش می‌کشد. گویی مولانا شاعری است که «شعر بر او حادث می‌شود» (کیانوش، ۱۳۹۰: ۲۳۵) و نه او؛ بلکه «من شعرساز» اوست که سخن می‌گوید. به هر حال «نوع لحظه‌هایی که در شعر مولانا تصویر شده است، در عرف شعر فارسی ناشناخته و غریب است، دلیل آن نیز آشکار است. او در عوالمی سیر می‌کرده است که ویژهٔ خود او بوده و برای بیان این حالات اسالیبی برگزیده که در سنت شعر فارسی پیشینه‌ای چندان ندارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۱). همین ویژگی‌ها باعث می‌شود که غزلیات شمس به یک اثر ادبی بزرگ تبدیل شود؛ زیرا آثاری از این دست «وقاری متعالی» (ر.ک: گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ٤٧) و خارج از معیارهای متعارف، کسب می‌کنند. بی‌جهت نیست که از دریاواری غزلیات شمس سخن گفته‌اند. دریایی که آرامش و هیجانش، شورانگیز و غیر قابل پیش‌بینی است. به همین دلیل نشانه‌ها نیز در آن معنایی قطعی ندارند و هر سخنی دربارهٔ آن‌ها، کلامی ناتمام خواهد بود. این چیزی است که مولانا خود با نشانهٔ «نامحرمی‌های زبان» از آن یاد می‌کند. بنابراین از رهگذر نشانه که در سطح رویین متن غزل‌ها، می‌بینیم، رسیدن به عمق احوال و حالات عاطفی او، ممکن نیست و ناگزیر باید از معیارهای متفاوتی برای ارزیابی آن‌ها استفاده کرد. این امر که او معیارها و ترازوها را در هم می‌شکند، خود دلیل عظمت و شکوه این غزل‌ها تواند بود.

عاطفه

عاطفه، گذشته از آن که در لغت به معنی مهربانی و عطوفت است، در روان‌شناسی عبارت از جنبهٔ مشهود انفعال، شور، یا هیجان است که در برخورد با پدیده‌های جهان خارج در ذهن شکل می‌گیرد و سبب تغییرات بسیار جسمی و روحی انسان می‌گردد. عواطف متناسب با شدت و ضعفی که دارند، نه تنها سبب کشف نیروهای تازه‌ای می‌گردند؛ بلکه رفتارهای متقابل و متناقضی را سبب می‌شوند (ر.ک: پورافکاری، ۱۳۸۰: ج۱، ٢٦٨). عاطفه در هنر و ادبیات عبارت از تجسم حالات عاطفی مثل مهر و کین و شادی و اندوه است. بدیهی است که «هر هنرمندی به طرز خاص خویش به جهان می‌نگرد و نگاهش متأثر از حالات عاطفی و روحی اوست» (فتوحی، رودمعجنی، ١٣٨٦: ٦٧) و این طرز نگاه در زبان او منعکس می‌شود.

یاکوبسن در نظریهٔ ارتباطی خود به نقش‌های زبان، در پیوند با پیام متن، که از نظر او عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی است، اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که وقتی پیام، نه

برای ارسال به سوی مخاطب و القای به او؛ بل برای بیان عواطف و احساسات گوینده، فارغ از دغدغهٔ مخاطب به کار می‌رود، نقش عاطفی زبان تحقق می‌یابد (ر.ک: مقدادی، ۱۳۸۷: ٦۳۲)، بنابراین اگر شناخت شاعر یا نویسنده از روی آثارش مقدور باشد، بهترین ابزار کشف جلوه‌های عاطفی او خواهد بود. زیرا «تجلیات عاطفی هر شاعر، سایه‌ای از «من»، او و «من» هر شاعر نمودار گسترهٔ وجودی او و گنجایشی است که در عرصهٔ فرهنگ و حوزهٔ شناخت هستی دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ٤٦).

عواطف انسانی بسیارند، امّا ما در این جا بر دو عاطفهٔ شادی و امید، که با موضوع مقالهٔ حاضر در پیوند است، تمرکز خواهیم کرد و آن‌ها را در لحن، موسیقی، رمز، عشق، شمس تبریزی و نشانه‌های نمادی امید و شادی، نشان خواهیم داد.

لحن و نشانه در سروده‌های مولوی

لحن در لغت به معنی چگونگی ادای سخن یا آهنگ بیان است. امّا در ادبیات «لحن، در واقع صدای نویسنده است که در نوشته‌ای، ولو بسیار رسمی، از لایه‌لای واژه‌ها و جمله‌ها به گوش می‌رسد. این صدا نشانگر رابطهٔ نویسنده یا موضوع است. هرچه پژواک این صدا، در متن، قوی‌تر باشد، فردیّت نوشتار پر رنگ‌تر است» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۷۷). در هنر داستان‌نویسی، لحن را نگرش نویسنده به موضوع، خواننده و اثر خویش می‌دانند، به گونه‌ای که خواننده بتواند آن را حدس بزند. می‌توان لحن را «با لحن صدای گوینده در موقع حرف زدن مقایسه کرد» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۲۳۳). با توجه به این ویژگی‌ها لحن سخن را می‌تواند جدی، طنزآمیز، محزون، شاد، رسمی، صمیمی، متکبرانه و.. باشد. در هر اثر ادبی نویسنده یا شاعر، برای ایجاد لحنی خاص، درست به گزینش‌های خاص می‌زند و گذشته از واژگان از جملات، ابزارهای زیباشناختی مثل تشبیه و استعاره و بسیار ویژگی‌های دیگر، بهره می‌گیرد. از آن جا که صدای گوینده در دسترس خواننده نیست، باید از تمام ابزارهایی که به القای لحنی خاص منجر شده، برای بازآفرینی لحن گوینده استفاده کند. زیرا درک معنای کاملترش در گرو کشف لحن آن است. پی بردن به لحن در غزلیات شمس، که در نگاه اوّل آسان می‌نماید، بسیار دشوار است. زیرا غالباً از یک غزل یک صدای واحد به گوش نمی‌رسد و گذشته از این اگر نتوان در فضای روحانی و عرفانی مولانا غوطه خورد، درک این لحن باز هم دشوارتر می‌شود. در هر حال یک نگاه گذرا به غزل‌ها نشان می‌دهد که لحن او، مثل بسیار چیزهای دیگر در شعرش،

بسیار متنّوع است. امّا محمود فتوحی در یک دسته‌بندی که از لحن شاعران بزرگ، به‌طور کلی، به‌دست داده، «لحن مولوی را شادمانه و شورانگیز» (۱۳۹۲: ۷) دانسته است. در نمونه‌های زیر، سخن شادمانهٔ او، با نشانه‌های بسیاری که برشمردن و دسته‌بندی کردن آن‌ها کار را به درازا می‌کشد، بلند و رسا به گوش می‌رسد:

پوشیده چون جان می‌روی، اندر میان جان من — سروخرامان منی، ای رونق بستان من...
تا آمدی اندر برم، شد کفر و ایمان چاکرم شود — ای دیدن تو دین من، ای روی تو ایمان من
از لطف تو چون جان شدم، وز خویشتن پنهان شدم — ای هست تو پنهان‌شده،ای هستی پنهان من
ای شه صلاح‌الدین من ره‌دان من ره‌بین من — ای فارغ از تمکین من ای برتر از امکان من
(مولوی، ۱۳۸٦: ۳۰-۷۲۹)

صورتگر نقاشم هر لحظه بتی سازم — وان‌گه همه بت‌ها را در پیش تو بگدازم
صد نقش برانگیزم، با روح درآمیزم — چون نقش ترا بینم، در آتشش اندازم
(همان: ٥٦۹)

همه را بیاموزدم، ز تو خوش‌ترم نیامد — چون فرو شدم به دریا، چو تو گوهرم نیامد
سر خنب‌ها گشادم، ز هزار خم چشیدم — چو شراب سرکش تو، به لب و سرم نیامد
ز پِیَت مراد خود را، دو سه روز ترک کردم — چه مراد ماند زان پس، که میسّرم نیامد؟
(همان: ۲۹۳)

موسیقی شعر غزلیات شمس و پیوند آن با شادی

موسیقی شعر جزئی جدایی‌ناپذیر از آن است. بی‌گمان شاعر گذشته از اوزان و بحور شناخته شده، واژه‌ها و نشانه‌های زبانی را هم، پیش از توجه به معنا و مدلول آن‌ها، به خاطر صدایشان انتخاب می‌کند، بنابراین موسیقی شعر یکی از ابزارهای برکندن شاعر از محدودیت‌ها و فرابردن او به نقطه‌ای که در آن می‌تواند معناهای تازه‌ای به نشانه‌ها بدهد.گفته شد که غالب غزل‌های مولانا، در حالت‌های بی‌خودی و بی‌وقوفی بر خود و زمان، سروده شده است. یکی از عواملی که پیوندی ناگسستنی با این ناهشیاری دارد، موسیقی است. وقتی موسیقی غزلیات مولانا را با معیارهای علمی عروض ارزیابی می‌کنیم و آن را با موسیقی شاعران بزرگی چون سعدی و حافظ می‌سنجیم، حاصل کار این است که بگوئیم اوزان شعر غزلیات‌شمس اوزانی «خیزابی»، در برابر اوزان «جویباری»، است؛ زیرا «خاستگاه طبیعی وزن در دیوان شمس، حرکت سماع و

رقص و تپش قلب و نبض سراینده است و چنگ و چنانهٔ جان مولانا با حرکت طبیعی زندگی و قلب انسان کوک شده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۰۱). بدین ترتیب می‌توان بر آن بود که «موسیقی بخشی از جان مولاناست» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۳۲). مولانا، با توجه به گستره و تنوعی که در موسیقی شعر غزل‌هایش ایجاد کرده، بی‌گمان «از خصلت جذبه‌آور موسیقی آگاهی داشته است» (شمیل، ۱۳۷۰: ۱۱).

همواره سخن گفتن از موسیقی شعر مولانا، پای «سماع» را هم به بحث باز می‌کند. می‌دانیم که «سماع خوش‌ترین مشغلهٔ او بوده است» (شمیسا، ۱۳٦۸: ۳۸). او سماع را اساس توجه به عشق و انسان قرار داده و در بی‌خودی رقص شورانگیز سماع، پرده‌های ناشناختگی عشق را، از هم درید و به جای بیان عشق و انسانیّت آن را بی‌حجاب در معرض دید دیگران قرار داد. به همین دلیل است که گفته‌اند: «موسیقی دربرانگیختن جذبه‌های روحی مولانا سهم بزرگی داشته» (دشتی، ۱۳۸٦: ۱۸۵) و غوغای درونی آنان را تفسیر می‌کرده است. بنابراین، «در جمال‌شناسی شعر او، موسیقی بر همه چیز مقدم است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ٤۱٦)؛ زیرا مولانا برای بیان و اعتلای عشق زاده شده است و «هیچ هنری بیش‌تر از موسیقی برای بیان عشق‌های بزرگ که روح انسانی را به تلاطم درمی‌آورند، ساخته نشده است» (برقلمی، ۱۳۹۲: ۳۰۱). از آن جا که عشق عمیق‌ترین عاطفهٔ بشر؛ یعنی عشق و زندگی است وظیفهٔ موسیقی بیان ژرفنای زندگی عاطفی (ر.ک: همان: ۳۰۰) هر انسان بزرگی است. به سخن دیگر موسیقی «محاکات عواطف» (همان) بشری است.

برای پی‌بردن به پیوند موسیقی شعر غزلیات شمس با شادی، پس از توضیحاتی دربارهٔ رابطه وزن با محتوا، اوزان شاد و امیدبخش مولانا با معیار دوگانهٔ «تکرار» و «تناوب» یا «دور» و «تسمیط و تشطیر» بررسی می‌کنیم:

رابطهٔ وزن و محتوا

از آن جا که موسیقی شعر مولانا، یک نشانه، به شمار می‌آید، باید مدلول و مفهومی داشته باشد. یعنی باید بتواند عواطف شادی و اندوه، امید و نومیدی و نظایر این‌ها را در ما بیدار کند. به سخن دیگر وزن شعر مولانا عاطفهٔ او را به ما انتقال می‌دهد و در همان‌حال این عاطفه به موسیقی شعر هم تحرک و پویایی بیشتری می‌بخشد و بدین ترتیب معلوم می‌شود که میان وزن و محتوا رابطه‌ای تعاملی و درهم‌تنیده وجود دارد. یعنی «هر شعری بسته به محتوا و حالت

عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد. به عبارت دیگر شاعر از اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند. این انتخاب، بیش‌تر آگاهانه نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۷:٦۱). این مسأله‌ای است که پیش‌تر خواجه نصیر طوسی به آن اشاره کرده و گفته است که موسیقی شعر حتی «حیوانات دیگر را در حرکت و اهتزاز آورد» (۱۳٦۷: ۵۹۰).

خانلری به مثابه عروض‌دانی بزرگ، این تأثیر را ناشی از نوع ترکیب هجاهای بلند و کوتاه در شعر می‌داند و می‌گوید: «تألیفی از الفاظ که در آن شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه و شدید بیشتر باشد، حالات عاطفی شدیدتر یا مهیج‌تری را القاء می‌کند و برعکس برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به‌کار می‌رود که هجاهای بلند یا ضعیف در آن‌ها بیشتر است» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۱٦۷).

به دلیل حضور گستردهٔ موسیقی، در غزل‌های شمس که نشان‌دهندهٔ روح ناآرام مولاناست. انتخاب غزل‌هایی که موسیقی آن‌ها عواطف شادی و امید را در غیبت عقل و آگاهی به مخاطب القا می‌کند، آسان نیست. امّا با انتخاب معیار «تکرار» و «تناوب» یا «دور» و «تسمیط و تشطیر» برای بیان هیجانات روحی او، برای بیان شادی‌های ناشی از درک حقایق بیان‌ناپذیر، کار اندکی آسان‌تر می‌شود. در زیر نمونه‌هایی از این اوزان شاد و امیدبخش را معیار دوگانهٔ فوق، با نمونه-های معدود می‌آوریم:

تکرار

منظور از تکرار، اوزانی است که در آن‌ها یک فعل عروضی، عموماً با مکث‌هایی مشخص، در پی هم می‌آیند. به‌گونه‌ای که گویی کلام و موسیقی پایانی ندارد و تا دیر زمانی مکرّر می‌گردد. مثل نمونه‌های زیر که در آن‌ها به ترتیب مفتعلن، مستفعلن و مفاعیلن به کار رفته است.

خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگر بار بیا دفع مده، دفع مده، ای مه عیار بیا
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۲۹)

امروز خندانیم و خوش کان بخت خندان می‌رسد سلطان سلطانان ما از سوی میدان می‌رسد
(همان: ۲۵۵)

سعادت جو دگر باشد و عاشق خود اگر باشد ندارد پای عشق او کسی کش عشق سر باشد
(همان: ۲۵۹)

تناوب و دور

وزن دوری متناوب است و فعل‌های عروضی در آن یک در میان تکرار می‌شود و همین تناوب دور ایجاد می‌کند و موسیقی شعر را، به دلیل مکث‌های میان مصراعی، به اوج می‌رساند:

باز بنفشه رسید، جانب سوسن دو تا — باز گل لعل‌پوش، می بدراند قبا
باز رسیدند شاد، زان سوی عالم چو باد — مست و خرامان و خوش، سبز قبایان ما
سرو علمدار رفت، سوخت خزان را به تفت — وز سر که رخ نمود، لالهٔ شیرین لقا
(همان: ۴۲)

تسمیط

اساس تسمیط بر قافیهٔ درونی است، به صورتی که هر بیت به چهارپاره تقسیم می‌شود و سه بخش اول قافیه‌ای مشترک دارند که با قافیهٔ اصلی یا پایانی فرق دارد. تسمیط هم به دلیل مکث-هایش برای رقص و پای‌کوبی مناسب و به همین دلیل نشاط‌آور است:

پیش آی دمی جانم، زین بیش مرنجانم — ای دلبر خندانم، آهسته که سرمستم
ساقی می جانان، بگذر ز گرانجانان — دزدیده ز رهبانان، آهسته که سرمستم
رندی و چو من فاشی، بر ملت قلاشی — در پرده چرا باشی، آهسته که سرمستم
ای می بترم از تو، من باده‌ترم از تو — پر جوش ترم از تو، آهسته که سرمستم
(همان: ۵۲۷)

تشطیر

تشطیر همانند تسمیط بر قافیهٔ درونی است. به صورتی که هر بیت به چهارپاره تقسیم می‌شود. امّا در این جا ممکن است مطلع غزل چهار قافیهٔ هم‌سان داشته باشند:

گر بی‌دل و بی‌دستم، و ز عشق تو پا بستم — بس بند که بشکستم، آهسته که سرمستم
(همان)

اما شاعر گاه فقط در مصراع اوّل یا در مصراع دوم، دو قافیه همسان را رعایت می‌کند، در بیت‌های زیر نمونه‌هایی از این دوگونه را می‌بینیم:

این سو کشان سوی خوشان وان سو کشان با ناخوشان — یا بگذرد یا بشکند کشتی در این گرداب‌ها
از جرم ترسان می‌شوی، وز چاه پرسان می‌شوی — آن لحظه ترساننده را، با خود نمی‌بینی چرا

(همان)

بدیهی است موسیقی شعر مولانا که از ابزارهای اساسی شادی‌آفرینی است، جلوه‌های بسیار دیگری هم، نظیر موسیقی ردیف‌ها، موسیقی واژگان، هم‌قافیه‌ای که در کنار هم می‌آیند دارد. البته پرداختن به تمام این مصادیق، کار مستقل و مفصل است.

رمز و شادی

این که رمز، نشانه نیست؛ بلکه برخلاف ظاهرش بر مفهومی در ورای ظاهر خود دلالت دارد، از بحث ما بیرون است؛ زیرا پس از پذیرفتن تمام آن تعاریف، برآنیم که رمز از این جهت که یک «کشف» به شمار می‌آید و کشف همواره بشر را مشعوف می‌سازد، از ابزارهای شادی‌آفرین خواهد بود. رمز محصول کشاکش روانی انسان برای گذر از نشانه‌ای ظاهری چیزی به معنای مجهول و پوشیدهٔ آن است، بنابراین رمز با ژرفای جان آدمی سروکار دارد و به او برای رسیدن به چیزی مستور که جانش در پی آن است، توانایی، پویایی و سرزندگی می‌بخشد. پس رمز که نوعی دل‌آگاهی است، برخلاف سرآگاهی، رمزپرداز را به فضایی گسترده و قدسی و سرشار از هیجان راهنمایی می‌کند. فضایی که خاستگاه نشانه‌هاست. همین اندیشهٔ بازگشت به اصل نشانه‌ها که با بازگشت «نی» به «نیستان» در اندیشهٔ مولانا سنجیدنی است، به انسان لذت معنوی می‌بخشد و جان او را از شادمانی برخوردار می‌کند.از آن‌جا که «نشانهٔ نمادین» یک چیز و طیف معناهایی که برگرد آن می‌چرخند، بسیار است، حرکت ذهن از نماد به مفاهیم مجهول آن، بازگرداندن کثرت‌ها به وحدت است و این سیر برای جان‌های آگاه که واحد را بر کثیر ترجیح می‌دهند، خود شادی‌آفرین است.

ذهن ژرف‌نگر و پویای مولانا، همواره در پشت نشانه‌ها در جست‌وجوی مفاهیمی است که می‌تواند نشانه‌ها را از حبس و تنگناهای واژه‌ها نجات دهد و آن‌ها را به ابزارهایی زنده و بی‌کرانه برای بیان چیزهایی که «هستِ نیست‌نما» هستند، تبدیل کند. بی‌گمان مولانا با زیستن در همین فضاهای نمادین است که این همه سرزنده باقی می‌ماند؛ زیرا او به این حد از دل-آگاهی رسیده بود که بداند «با ادراک رمز که امری کاملاً شخصی است، دنیای نهفته‌ای مکشوف می‌شود که غنایی غیرقابل تصور دارد» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ٤). این غنای غیرقابل تصوّر از اسباب شعفِ رمزپرداز است. مثلاً «سماع» برای مولانا یک نشانهٔ نمادین برای رسیدن به بزرگ‌ترین حقیقت است و در باب شادمانی‌هایی که از مولانا در پرتو سماع یافته بسیار سخن گفته‌اند و

تکرار آن لازم نیست؛ زیرا ما در پی دسته‌بندی کردن طیف‌های نمادین غزل‌های مولانا نیستیم؛ بلکه قصد ما از مطرح کردن این موضوع، تنها نشان دادن ارتباط میان نماد و شادی است، اما برای رعایت اختصار، از میان نمادهای بسیار دیوان شمس به بیان وجوه نمادین «درخت» که خود یکی از حلقه‌های بزرگ‌تر طیف رستنی‌هاست، اکتفا می‌کنیم.

درخت یکی از مظاهر زندهٔ طبیعت است که از دیرباز و در عصر اساطیری زندگی بشر، انسان را به تأمل برمی‌انگیخته است. گویی او در آغاز، رویش درخت از خاک و بالیدن و شاخ گستردن و میوه دادن آن را چونان آیینه‌ای که می‌تواند چهرهٔ زندگی او را بنمایاند می‌دانسته است، بعدها درخت را به مثابهٔ وسیله‌ای برای نمایش هستی به کار برد و نشان داد که هستی درخت، عظمتی است که زمین و آسمان را به هم متصل می‌کند و هر شاخ و برگ آن نماینده یکی از عناصر سازندهٔ جهان هستی است و انسان هم یکی از شاخه‌های این درخت غول‌پیکر به شمار می‌آید. درخت در اساطیر ملل مختلف مقدس و رابطهٔ انسان با درخت، با نوعی نیایش و ستایش همراه بوده است. مثل دخیل بستن به آن در جاهای مختلف جهان و از جمله ایران و مثل کاج نوئل که همه ساله در آیین مسیحیت، شاهد تزیین آن هستیم. به همین دلیل در ادبیات سراسر جهان درخت یکی از عناصر تخیل پویای شاعران و نویسندگان بوده و داستان‌های تمثیلی نمادین فراوانی یا محوریت درخت به وجود آمده است و این‌ها همه از اسباب شادی انسان است. مولانا هم با نشانهٔ درخت، مفاهیم بسیاری را بازمی‌گوید و آن را به جای جهان، خدا، انسان، معشوق، شمس تبریزی و چیزهای دیگر، به کار می‌برد:

در ظـل آفتـاب تـو چرخـی همـی‌زنـیم کوریّ آن‌که گوید: ظل، از شـجر جداسـت
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱٦۳)

مرا چو مست کنی، زین شجر برآرم سـر به خنده دل بنمایم به خلـق هـم چـو انـار
(همان: ٤۰۸)

کی خندد این درختم، بی نو بهار رویت؟ کی در رسـد فطیـرم تـا نسرشـی خمیـرم؟
(همان: ٥٦٦)

چو شمس مفخر تبریز زد آتشی بـه درختـی ز شعله‌های لطیفش، درخت و بار چه می‌شد!
(همان: ۲۷۸)

طیف معنایی عاطفهٔ عشق

عشق عمیق‌ترین و بنیادین‌ترین عاطفهٔ بشری است. در عرفان به‌ویژه در عرفان عاشقانهٔ مولانا هیچ عاملی به اندازهٔ عشق در تکامل روح عارف مؤثر نیست. عشق به درستی کلید واژهٔ ذهن مولاناست. اگرچه عشق در آفاق اندیشه مولانا، از عشق الهی هم‌چنان که در آغاز مثنوی آمده، آغاز می‌شود، اما تردید نمی‌توان کرد که آن چه عشق را در غزلیات او به اوج می‌برد، با عشق انسانی او به شمس تبریزی ارتباط دارد. عشقی که پایانی ندارد. با وجود اشارت‌های بسیارش به عشق مجازی، عشق او حقیقی است و چنان پخته و شورانگیز می‌شود که مرز عاشق و معشوق را مخدوش می‌کند و به جای تقابل در میان عاشق و معشوق یا تعامل میان آن دو شکل می‌گیرد. البته در اندیشهٔ مولانا عشق نه تنها به انسان؛ بلکه به تمام ذرات هستی تعلق می‌یابد. از نظر او آن‌چه در دل ذره به مثابهٔ جماد، جای می‌گیرد تا او را به سوی خورشید ببرد، چیزی جز عشق نیست. وقتی عشق می‌تواند ذره‌ای خرد و حقیر را به پویایی وادارد، معلوم است که با انسان چه تواند کرد، امّا عشق در غزلیات شمس، موضوعی کلیدی و بسیار گسترده است به گونه‌ای که می‌توان گفت، هیچ نشانه و معنای دیگری نمی‌تواند با آن به رقابت برخیزد و در هر مسأله‌ای، حضور آن احساس می‌شود، امّا عشق با تمام گستردگی‌اش که تماماً در مثلث عشق، عاشق و معشوق، جای می‌گیرند. چنان‌چه عشق را در مرکز دایره‌ای قرار دهیم، طیفی گسترده از نشانه‌های متفاوت می‌بینیم که به نوعی با این مثلث مرتبط است. نشانه‌هایی که مثل براده‌های آهنی که در طیف مغناطیسی یک آهن‌ربا، به دام افتاده و به رقص درمی‌آیند. در این طیف (عشق)، نشانه‌هایی که از حوزه‌های مختلفی می‌آیند، دیده می‌شود. نشانه‌هایی که بر شادی، اندوه، وصال و فراق، خود دوستی و دیگر دوستی، زیبایی و زشتی، ناز و عتاب و توده‌ای از استعاره‌های واژگانی و مفهومی مثل آینه، گل، رنگ و بو، دل‌دادگی و دل‌بردگی، جنون و شیفتگی و گزاره‌هایی مفهومی مانند: عشق دریاست، عشق بستان است و نظایر فراوان آن‌ها، از گسترهٔ وسیع طیف عشق در غزلیات شمس خبر می‌دهد. ما در این جا به مثال‌هایی اندک، که بر شادمانگی مولانا در پیوند عشق دلالت دارد، توسل می‌جوییم:

یک دسته کلید است به زیر بغل عشق از بهر گشاییدن ابواب رسیده

(مولوی، ۱۳۸٦: ۸۲۷)

ای عشق خندان هم چو گل، وی خوش نظر چون عقل کل

خورشـید را درکـش بـه جـل، ای شهسـوار «هـل أتـی»

(همان: ۱۴۵)

ای عشق طرب پیشه، خوش گفت خوش‌اندیشـه بربـای نقـاب از رخ آن شـاه نقـابی را

(همان: ۱۰۲)

عشق گزین عشق، بی حیـات خـوش عشـق عمـر بـود بـار، همچنـان کـه تـو دیـدی

(همان: ۹۴۴)

عشق برید کیسه‌ام، گفتم: هی! چه می‌کنی؟ گفت تو را نه بس بُود نعمت بی‌کـران مـن

(همان: ۷۳۰)

عاشق

گفت که سرمست نه‌ای، رو که ازین دست نـه‌ای رفتم و سرمست شدم وز طرب آکنده شدم

(همان: ۵۴۰)

مـاییم چـو مـی جوشـان، در خـم خرابـاتی گر چه سر خم بسته است از کهگل پنـداری

از جوشش می کهگل شد بر سر خم رقصـان والله که از این خوش‌تر نبود به جهان کـاری

(همان: ۹۳۱)

معشوق

معشوق درختی است که مـا از بـر اویـیم از مـا «بـر» او دور شـود، هـیچ نمـانیم

(همان: ۶۲۱)

معشوقه به سامان شد، تا بـاد چنـین بـادا کفرش همه ایمان شد، تـا بـاد چنـین بـادا

(همان: ۷۲)

دلبر و یار من تویی، رونق کار من تـویی باغ و بهار من تویی، بهر تو بـود، بـود مـن

(همان: ۷۱۷)

نشانهٔ «شمس» و طیف‌های معانی آن

شمس تبریزی، محمدبن‌علی‌بن‌ملک داد تبریزی چهره‌ای که در تاریخ خیلی شناخته شده نیست، امّا به دلیل برخورد با مولانا و قرار گرفتن در طیف ماجراهای مربوط به او در عرفان اسلامی نه تنها چهره‌ای آشنا؛ بلکه اعجوبه‌ای شگفت‌کار است. دیدار شمس و مولانا از نظر برخی دیداری اتفاقی بوده، اگرچه برخی معتقدند این دو پیش‌تر یکدیگر را دیده و کمابیش با

هم آشنا بوده‌اند. امّا آن‌چه برای تاریخ ادبی و عرفانی ایران اهمیت دارد، این است که این دو در شرایطی که هر یک شخصیتی شکل گرفته داشته، هر دو در مقام تأثیرپذیری نبوده‌اند.

تأثیر و تأثری که در میان آنان روی داده چنان شگرف بود که باور کردنش آسان نیست. این مسأله‌ای که نه تنها برای شاهدان این برخورد؛ بلکه برای شمس و مولانا هم سخت عجیب به نظر آمده است: «ما دو کس عجب افتاده‌ایم. دیر و دور، تا چو ما دو کس برهم افتند» (شمس تبریزی، ۱۳٦۷: ۹۳) امّا هم‌چنان که حافظ بعدها با مشاهده چنین رویدادهای عجیبی گفت: «غنیمت دان امور اتفاقی» مولانا و شمس این تلاقی کیمیاکارانه را غنیمت دانستند و یکدیگر را به کمال رساندند و در شهرت جهانی یکدیگر سهیم شدند. تأثیر شمس بر مولانا با توجه به مقام و موقعیت او در آسیای صغیر، بسی بیش از تأثیری است که شمس از مولانا پذیرفت. «شمس تبریزی وقتی که با مولوی برخورد کرد، چنین تشخیص داد که با کوه آتشفشانی روبه‌رو شده که دهانهٔ آن بسته است، با عقابی روبرو گردیده که رشته‌های تعلقات بر دست و پای اوست» (سروش، ۱۳۸۵: ۸). بدین ترتیب درهای بستهٔ دهان او را گشود و او را شکوفا کرد. شمس باعث شد که مولانا مذاب تجربه‌های روحانی نابی را که طی زمان‌های درازی گردآورده بود، به گونه‌یی ناخودآگاه بیرون ریخت و مخاطبان را بیش از آن که به شگفت وادارد، هراسان کرد، به همین دلیل است که مولانا به نور شمس کاری ندارد؛ بلکه سَر و سِرّ او با خود شمس است.

نـــور از دیـــوار تـــا خـــور مـــی‌رود تـــو بـــدان خـــور رو کـــه در خـــور مـــی‌رود

(مولوی، ۱۳۸۲: ۳٦۳)

امّا هر چه بود هیچ یک از این دو، پس از دیدار، همانی نبودند که پیش از دیدار. مولانا نه تنها به صراحت چه در مثنوی و چه در غزلیات شمس، از شمس سخن می‌گوید؛ بلکه می‌توان گفت: که فیل مولانا به هر بهانه‌ای یاد هندوستان می‌افتد. این‌ها چیزهایی است که در آثار مولانا به گونه‌ای مستقیم و قابل رویارویی است. امّا تصویرهای بسیاری که هر خوانندهٔ آگاه و اهل ذوقی، ردپای شوق شمس و مولانا را در آن می‌بیند، قابل شمارش نیست. همین طرز برخورد مولانا با مسأله شمس سبب شده است که طیفی از نشانه‌ها، نمادها و تصاویری که به نوعی با شمس ارتباط دارد، در کار او پیدا شود. در یک نگاه نه چندان دقیق، می‌توان نشانه‌هایی نظیر آفتاب، خورشید، ماه، نور، شرق و مشرق، ستاره، اختر، سایه، پرتو خورشید، آسمان، تبریز ... و

تصاویر بسیاری که با این نشانه‌ها ساخته شده، همه طیفی از نشانه‌هاست که در زمان مولانا به گرد مرکز یا مغناطیس شمس می‌چرخند. امّا در پیوند با شمس کار به این مختصر تمام نمی‌شود و به این آسانی نیست؛ زیرا کمتر غزلی در دیوان مولانا یافت می‌شود که در آن، شمس و احوال مولانا که، پرتوی از خورشید و خود شمس است، دیده نشود. وقتی خود او آشکارا می‌گوید که شعرهای من چونان بندگانی پیش شمس ایستاده‌اند.

شمس تبریزی نشسته شاهوار و پیش او شعر من صف ها زده چون بندگان اختیار
(همان: ۳۹۸)

و نیز می‌گوید که نشان‌ها نام او را برنمی‌تابند و من ناگریز از لقب او یعنی «شمس» استفاده می‌کنم:

بگو تو نام شمس‌الدین تبریز که نامش را نشان‌ها برنتابد
(همان: ۲۲۱)

به وسعت این کار اشاره دارد. بنابراین بدیهی است که حتی پرداختن به نشانه‌های مستقیم شمس هم در مقاله‌ای با حجمی اندک و گستردهٔ موضوعی وسیع، ممکن نیست، ناگزیر به یکی دو مثال که بتواند سرخوشی مولانا را نسبت به این معدن شکوه بازنماید، بسنده می‌کنیم:

خدای خصم شما گر به پیش آن خورشید ز ماه و شمع و ستاره و چراغ نام برید
(همان: ۳٦۸)

شمس تبریزی تو خورشیدی و از تو چاره نیست چون که بی تو شب بود، استاره‌ها بشمرده گیر
(همان: ٤۲٦)

شمس الحق تبریزی در برج حمل آمد تا بر شجر فطرت خوش خوش بپزد ما را
(همان: ۷۹۰)

شمس دین بر یوسفان و نازنینان نازنین بر سر جمله شهان و سرفرازان نازنین
(همان: ۷۵۸)

شادی

شور زندگی که محصول کشاکش‌های روانی برای زندگی شادمانه است، در عین حال زمینه‌ساز آفرینش‌های هنری و فعالیت‌های علمی و اندیشه در باب خدا، هستی و آدم بوده است. به همین دلیل در تاریخ بشر دوره‌های شادزیستی و محصولات ماندگارش برتر از

دوره‌های پر اندوه و خمودگی‌ها و افسردگی‌های بیماری آفرینش، دانسته شده است. در تاریخ سرزمین ما از دیرباز حکومت‌های قدرتمند و ریشه‌دار، شادمانی مردمان را یکی از رازهای آفرینشگری و پیشرفت دانسته، برای تحقق آن کوشیده‌اند. قدیم‌ترین جایی که از شادی در آن سخن رفته، یکی از سنگ نوشته‌های شاهان هخامنشی به زبان فارسی باستان است که به زبان امروز چنین است: «اهورامزدا، خدای بزرگی است که شادی را برای مردم آفرید» (ناتل خانلری، ۱۳٦٦، ج۱: ۷٦). «شادی عبارت است از دلبستگی به خود و دیگران و نقطهٔ آغاز حرکت‌های تازه به سوی افق‌های دوست‌داشتنی و خوش‌فرجام و تعبیری مثبت است از موافق بودن جریان حیات با نیازهای انسانی» (رستگارفسایی، ۱۳۸۱: ٥٦؛ نقل از شریفی و سیدصادقی، ۱۳۹۹: ۱۷).

شادی نقطهٔ مقابل غم و اندوه و نه البته «رنج» است، زیرا رنج معادل دردمندی است که بزرگ‌ترین انگیزهٔ بشر برای تحقق خواسته‌هایش به شمار می‌آید. طرز نگاه مردم جهان به تقابل شادی و غم یکسان نیست. در فرهنگ ایران اسلامی به رغم نیاز به شادی، اندوه بیش‌تر بر زندگی سایه می‌افکند. در تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری «می‌خوانیم که وقتی خداوند آدم را از خاک بیافرید» «بر آن خاک آدم علیه‌السلام» «چهل روز» «باران اندوهان ببارانید تا آغشته گشت و آن گه «یک ساعت باران شادی برآن بارانید» (نیشابوری، ۱۳٤۷: ٥). گذشته از تقابل شادی و غم، تمام اندیشه‌های مولانا، اندیشه‌هایی تقابلی است و «جان در نگاه او مجمع ضدان است و او اختلاف ضدین را منبع توسعه و تکامل دانسته است» (طبری، ۱۳۵۷: ۱۲) به باور او تضاد درونی هر چیز، «مظهر و سرچشمهٔ حرکت و تغییر» (همان) آن است. بنابراین می‌توان گفت که تقابل غم و شادی، به مثابهٔ عاطفه‌ای متقابل به وجود آدم، او را به حرکت درمی‌آورد و دگرگون می‌کند.

امّا این تقابل که اساساً از بین رفتنی نیست، به طرز نگاه آدمیان به زندگی بستگی دارد و با تکیه بر حالات روانی آنان و درون‌گرایی و برون‌گرایی ایشان معنی و تفسیر می‌گردد. مولانا بر تکیه بر آثارش اهل «بسط» است و این همه سرمستی و نشاط و شادمانگی در همین ویژگی او و نیز از طرز نگاه متفاوت او به زندگی ناشی می‌شود. اگر بر آن باشیم که مولانا و شمس دو روح در یک تن‌اند آن‌چه شمس دربارهٔ شادی می‌گوید، می‌تواند حرف‌های مولانا به شمار آید. او در جایی می‌گوید: «دلی را کز آسمان و دایرهٔ افلاک بزرگ‌تر است و فراخ‌تر و لطیف‌تر و روشن‌تر، روان و اندیشه وسوسه چرا باید ننگ داشتن؟ و عالم خوش را بر خود چو زندان تنگ

کردن؟ چگونه روا باشد عالم چو بوستان را بر خود چو زندان کردن؟ هم‌چو کرم پیله، لعاب اندیشه و وسوسه و خیالات مذموم برگرداگرد خود تنیدن و در میان زندانی شدن و خفه شدن» (چیتینگ، ۱۳۸۶: ۱۹۳). به هر روی او از میان این دو عاطفهٔ متقابل، جانب شادی را می‌گیرد و می‌گوید:

چنان کز غم دل دانا گریزد　　دو چندان غم ز پیش ما گریزد
مگر ما شحنه‌ایم و غم چو دزد است　　چو ما را دید، جا از جا گریزد
بغرّد شیر عشق و گلّهٔ غم　　چو صید از شیر در صحرا گریزد
مرا سود است تا غم را ببینم　　ولیکن غم ازین سودا گریزد
همه عالم به دست غم زبونند　　چو او بیند مرا تنها، گریزد

(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۵۱)

متناسب با موضوع این نوشتار باید گفت که نشانهٔ شادی، مثل بسیاری از نشانه‌های دیگر در طیفی از نشانه‌هایی که با آن هم‌خوانی دارند و آن را فرا می‌خوانند، عمل می‌کند. می‌توان تمام چیزهایی را که به تحقق شادی کمک می‌کنند، در این طیف گسترده جای داد، امّا این طیف خود در برگیرنده صورت‌های متفاوتی است که با شادی هم‌معنا هستند و می‌توانند در مرکز طیف معنایی و نمادین شادی قرار گیرند. مثلاً نشانه‌های مسرت، خوشی، شادمانی، سرور و نظایر این‌ها از سویی با هم مترادف‌اند و از سوی دیگر به دلیل آن‌که هیچ دو نشانهٔ مترادفی از لحاظ حوزهٔ معنایی دقیقاً برهم منطبق نیستند، خود می‌توانند طیفی تازه با معناهای مرتبط با شادی ایجاد کنند. نشانه‌های طیفی شادی مثل عید، جشن، عروسی، رقص، آواز، خنده، تبسم، خوش طیفی و می‌گساری که خود طبعی گسترده در غزلیات شمس دارد می‌تواند جزیی از نشانه‌های طیفی این مترادف‌های شادی به شمار آیند. می‌بینیم که حتی اشاره به هر یک از این طیف‌ها کار را به درازا می‌کشد و از حد یک مقاله، فراتر می‌رود، بنابراین با آوردن مثال‌هایی اندک وجود آن‌ها را در غزلیات شمس نشان می‌دهیم و دست خواننده را در بررسی، تحلیل و تفسیر و تأویل آن‌ها باز می‌گذاریم. مولانا در غالب مواردی که از ابزار موسیقی نام می‌برد، نوعی شادمانگی از کلامش می‌تراود و این نام‌ها رمزهایی برای بیان شادی است:

همه چو کوس و چو طبلیم دل تهی پیشت　　برآوریم فغان چون زنی تو زخم دوال
چگونه طبل نپرّد به پرّ کرمّنا　　که باشدش چو تو سلطان زننده و طبال

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۹۴)

عشق هم، هم‌چنان که در جای دیگر دیده‌ایم، از ابزارهای شادی‌آفرین در جان مولاناست:

اگـــر عـــالم همـــه پـــر خـــار باشـــد　　دل عاشـــــق همـــــه گلـــــزار باشـــــد

(مولوی، ۱۳۸٦: ٦٦۲)

ترک اندیشه‌های مزاحم هم زمینه‌ساز شادی است:

ای عاشـقان! ای عاشـقان، پیمانـه را گـم کـرده‌ام　　زان می که در پیمانـه‌هـا انـدر نگنجـد خـورده‌ام

آویخـتم اندیشـــه را، کاندیشـــه هشـــیاری کنـــد　　ز اندیشـــه بیـــزاری کـــنم، زاندیشـــه‌هـــا پژمـــرده‌ام

در جـام مـی آویخـتم، اندیشـه را خـون ریخـتم　　بـــا یـــار خـــود آمیخـــتم، بـــا او درون پـــرده‌ام

دوران کنون دوران من، گردون کنون حیـران مـن　　در لامکـــان ســـیرانِ مـــن، فرمـــان زقـــان آورده‌ام

در جسم من، جانی دگر در جان مـن قـانی دگـر　　بـا آن مـن آنـی دگـر، زیـرا بـه آن پـی بـرده‌ام

(مولوی، ۱۳۸٦: ۵۱۵)

امید

نشانهٔ امید هم اگر با هم معنا و با طیف معنایی‌اش در نظر گرفته شود، حوزهٔ نسبتاً وسیعی را به وجود می‌آورد. کافی است ردپای آرزو، رجا، امل، توقع، انتظار و... را از غزلیات شمس دنبال کنیم، تا به معناهای بسیاری که حول محور امید می‌گردد، دست یابیم. مولانا به مثابهٔ عارفی مسلمان است که به شهادت آثارش در پیام‌های قرآنی سخت پای‌بند است و در کاربست آن‌ها در زندگی خویش تردیدی به خود راه نمی‌دهد. او که آشکارا می‌گوید که: «امید از حق نباید بریدن که «إنّه لایَیأس مِن روح الله» امید سر راه ایمنی است» (مولوی، ۱۳۹۰: ٤۸)، نمی‌تواند ناامید و مأیوس زندگی کند؛ زیرا او بهتر از هر روان‌شناسی دریافته است که ناامیدی رابطه‌ای مستقیم با افسردگی دارد، در حالی‌که مولانا معدن شور و شوق و شادی و سرزندگی و پویایی است. با چنین واقعیتی به راستی، ناامیدی در کجای اندیشهٔ او می‌تواند جای گیرد؟ اگرچه نباید و نمی‌توان در هیچ مقوله‌ای و از جمله در مورد امید، مطلق‌گرایی کرد؛ زیرا او به‌عنوان یک عارف که اندیشهٔ خود را بر تقابل‌ها بنا کرده و به تقابل «خوف و رجا» باور دارد.

بی‌گمان لحظه‌های خوف و ناامیدی را تجربه کرده است. امّا به حکم طبیعت شاد و سرشت سودایی و شورانگیز خود، اساساً انسانی امیدوار است: «یکی را پرسید که رجا خود خوش بود، این خوف چیست؟ گفتم تو مرا خوفی بنمایی بی‌رجا یا رجایی بنمایی بی‌خوف. چون از هم جدا نیستند و بی‌همدیگر نیستند» (مولوی، ۱۳۹۰: ۲٤۲). با تمام این دلایل ناگزیر باید مولانا را

انسانی امیدوار دانست. بی‌گمان اگر او اندکی یأس در وجودش لانه می‌کرد، این همه شاهکار پدید نمی‌آورد و بر زندگی این همه انسان، نه در ایران؛ بلکه در سراسر جهان تأثیر نمی‌گذاشت، بنابراین در بررسی و تحلیل نشانه‌های امید در آثار او، نباید فقط به اشارت‌های صریح او بسنده کرد؛ زیرا این نشانه‌ها در قبال لحن امیدوارکنندهٔ او که در جای‌جای غزلش شنیده می‌شود، نشانه‌هایی بیش‌تر و نیرومندتر برای اثبات این حال در اوست. از این گذشته نمی‌توان رابطهٔ تعاملی شادی و امید را در این بررسی نادیده گرفت. اگر آن باشیم شادی در غزل‌های شمس موج می‌زند، باید بپذیریم که در کنار این همه شادی، امید هم حضوری چشم‌گیر دارد. در این جا نمونه‌هایی از نشانه‌ها، امید و لحن امیدوارکنندهٔ او را می‌بینیم:

مسلم کن دل از هستی، مسلم امید نامسلم را رها کن
(مولوی، ۱۳۸۶: ۶۹۹)

تلخی باده را مبین، عشرت مستیان نگر محنت حامله مبین، بنگر امید قابله
(همان: ۹۴۶)

دو دیده در عدم دوزو عجب بین زهی امیدها در ناامیدی
(همان: ۴۹۱)

به کاهلی پر و بال امید می‌پوسد چو پرو بال بریزد دگرچه را شایید
(همان: ۳۸۰)

منابع

کتاب‌ها

ابوزید، نصر حامد (۱۳۸۱) *معنای متن‌پژوهی در علوم قرآنی*، مترجم مرتضی کریمی‌نیا، تهران: طرح نو.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) *ساختار، تأویل متن*، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۱) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.

انوری، حسن (۱۳۸۱) *فرهنگ سخن*، تهران: سخن.

برقلمی، ژان (۱۳۹۲) *زیبایی‌شناسی*، مترجم احمد سمیعی، تهران: سخن.

پورافکاری، نصرت‌اللّه (۱۳۸۰) *فرهنگ جامع روان‌شناسی روان‌پزشکی*، تهران: فرهنگ معاصر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) *در سایهٔ آفتاب*، تهران: سخن.
چیتینگ، ویلیام (۱۳۸۶) *من و مولانا*، مترجم شهاب‌الدین عباسی، تهران: مروارید.
حلی، حسن‌بن‌یوسف (۱۳۷۷) *الجوهر النضید فی شرح منطق التجرید*، تصحیح محسن بیدار فر، قم: بیدار.
خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۰) *سیب باغ جان*، تهران: سخن.
خواجه نصیرطوسی (۱۳۶۷) *اساس‌الاقتباس*، مصحّح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
خوانساری، محمّد (۱۳۵۹) *منطق صوری*، تهران: آگاه.
دشتی، علی (۱۳۸۶) *سیری در دیوان شمس*، به کوشش مهدی ماحوزی، تهران: زوار.
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳) *رمزهای زندهٔ جان*، مترجم جلال ستاری، تهران: امیرکبیر.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۰) *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه دانشگاه تهران.
ساغروانیان، سیدجلیل (۱۳۶۹) *فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی*، مشهد: نشر نما.
سروش، عبدالکریم (۱۳۸۵) *قمار عاشقانه*، تهران: صراط.
سوسور، فردینان (۱۳۷۸) *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، مترجم کورش صفوی، تهران: هرمس.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
شمس‌الدین تبریزی، ملک داد (۱۳۶۹) *مقالات شمس*، مصحّح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) *گزیده غزلیات مولانا*، تهران: بنیاد.
صفوی، کورش (۱۳۸۰) *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد۱، تهران: حوزهٔ هنری.
طبری، احسان (۱۳۵۷) *مولوی هگل شرق*، بی‌جا: بی‌نا.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶) *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
فراروی، جمشید (۱۳۸۷) *فرهنگ طیفی*، تهران: هرمس.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶) *زندگانی مولانا جلال‌الدین محمّد*، تهران: زوار.
فروم، اریک (۱۳۶۸) *زبان از یاد رفته*، مترجم ابراهیم امانت، تهران: مروارید.
کیانوش، محمود (۱۳۹۰) *شعر زمان کودکی انسان*، تهران: قطره.

گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۰) *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا مهین‌خواه، تهران: اطلاعات.

مظفر، محمّدرضا (۱٤۰٤ه. ق) *منطق*، تهران: حکمت.

معین، محمّد (۱۳٦۰) *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکرروز.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤) *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، مترجمان مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگاه.

مولوی، جلال‌الدین محّمد (۱۳۸۲) *مثنوی*، تهران: هرمس.

مولوی، جلال‌الدین محّمد (۱۳۸٦) *کلیات شمس*، تهران: هرمس.

مولوی، جلال‌الدین محّمد (۱۳۹۰) *فیه مافیه*، شرح کریم زمانی، تهران: معین.

مهاجر، مهران، ونبوی، محمد (۱۳۷٦) *به سوی زبان‌شناسی شعر*، تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال، میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: مهناز.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷٦) *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران: مهناز.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳٦٦) *تاریخ زبان فارسی*، تهران: نشرنو.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷) *هفتاد سخن*، جلد۱، تهران: قدس.

نیشابوری، ابوبکر عتیق (۱۳٤۷) *قصص القرآن مجید*، تهران: دانشگاه تهران.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٦۷) *وزن و قافیه در شعر فارسی*، تهران: نشر مرکز.

مقالات

شریفی، حمیده، سیدصادقی، سید محمود. (۱۳۹۹). پیوند دادگری و شادی، و نقش آن در کاهش آسیب‌های فردی و اجتماعی در شاهنامه. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۲(٤۳)، ۱۳-٤۰. doi: 10.30495/dk.2020.672383.

فرامرزی فرد، سعیده، مرادی، سیاوش، خدیور, هادی. (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی مفهوم عشق در منظومهٔ ویس و رامین بر اساس نظریه رمزگان دانیل چندلر. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*،۱۲(پیاپی ٤٤)، ۲٦۵-۲٦۸. doi: 10.30495/dk.2020.677301.

References

Books

Abu Zeyd, Nasr Hamed (2002) *The Meaning of Text Research in Quranic Sciences*, Translated by Morteza Kariminia, Tehran: New Design.

Ahmadi, Babak (1991) *Structure, Text Interpretation*, Tehran: Center.
Ahmadi, Babak (1992) *From Visual Signs to Text*, Tehran: Center.
Anvari, Hassan (2002) *Farhang Sokhan*, Tehran: Sokhan.
Barghlami, Jan (2013) *Aesthetics*, translated by Ahmad Samiei, Tehran: Sokhan.
Cheating, William (2007) *Me and Rumi*, translated by Shahabuddin Abbasi, Tehran: Morvarid.
Dashti, Ali (2007) *Siri in Divan Shams, by Mehdi Mahouzi*, Tehran: Zavar.
Dehkhoda, Ali Akbar (1981) *Dictionary*, Tehran: Azad Tehran.
Dubocor, Monique (1994) *The Living Secrets of John*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Amirkabir.
Fararavi, Jamshid (2008) *Spectral Culture*, Tehran: Hermes.
Forouzanfar, Badi 'al-Zaman (1997) *The Life of Maulana Jalaluddin Mohammad*, Tehran: Zavar.
Forum, Eric (1989) *The Forgotten Language*, translated by Ebrahim Amanat, Tehran: Morvarid.
Fotouhi Rudmajani, Mahmoud (2007) *Rhetoric*, Tehran: Sokhan.
Gorin, Wilfred et al. (1991) *Handbook of Literary Criticism Approaches*, Translator by Zahra Mahinkhah, Tehran: Information.
Helli, Hassan Ibn Yusuf (1998) *Al-Jawhar Al-Nadhid Fi Sharh Mantiq Al-Tajrid*, edited by Mohsen Bidar Far, Qom: Bidar.
Khajeh Nasir Tusi (1988) B*asis of Acquisition, edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi*, Tehran: University of Tehran.
Khalili Jahantigh, Maryam (2001) *Sib Bagh Jan*, Tehran: Sokhan.
Khansari, Mohammad (1980) *Formal Logic*, Tehran: Agah.
Kianoosh, Mahmoud (2011) *Poetry of human childhood*, Tehran: drops.
Makarik, Irnarima (2005) *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah.
Meghdadi, Bahram (1999) *Dictionary of Literary Criticism Terms*, Tehran: Fekrooz.
Mirsadeghi, Jamal, Meymanat, Meymant (1998) *Dictionary of the Art of Fiction*, Tehran: Mahnaz.
Mirsadeghi, Meymanat (1998) *Dictionary of Poetic Art*, Tehran: Mahnaz.
Moein, Mohammad (1981) *Farhang-e Farsi*, Tehran: Amirkabir.
Mohajer, Mehran, Vanbavi, Mohammad (1997) *Towards Linguistics of Poetry*, Tehran: Center.
Molavi, Jalaluddin Mohammad (2003) *Masnavi*, Tehran: Hermes.
Molavi, Jalaluddin Mohammad (2007) *Generalities of Shams*, Tehran: Hermes.
Molavi, Jalaluddin Mohammad (2011) *Fih Mafia*, Sharh Karim Zamani, Tehran: Moin.
Muzaffar, Mohammad Reza (1980) *Logic*, Tehran: Hekmat.
Natel Khanlari, Parviz (1987) *History of Persian Language*, Tehran: Nashrno.
Natel Khanlari, Parviz (1998) *Haftad Sokhan*, volume. 1, Tehran: Quds.
Neyshabouri, Abu Bakr Atiq (1963) *Stories of the Holy Quran*, Tehran: University of Tehran.
Pourafkari, Nusratullah (2001) *Comprehensive Culture of Psychiatric Psychology*, Tehran: Contemporary Culture.

Pournamdarian, Taghi (1988) *Mysteries and Mysterious Stories in Persian Literature*, Tehran: Scientific and Cultural.

Pournamdarian, Taghi (2001) *In the Shadow of the Sun*, Tehran: Sokhan.

Safavi, Kourosh (2001) *From Linguistics to Literature*, Volume 1, Tehran: Hozeh Honari.

Saghravanian, Seyed Jalil (1990) *Dictionary of Linguistic Terms*, Mashhad: Nashr-e Nama.

Saussure, Fardinan (1999) *General Linguistics Course*, translated by Kourosh Safavid, Tehran: Hermes.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2006) *Poetry Music*, Tehran: Agah.

Shamisa, Sirus (1989) *Excerpts from Rumi's lyric poems*, Tehran: Bonyad.

Shamsuddin Tabrizi, Malek Dad (1990) *Shams Articles*, edited by Mohammad Ali Movahed, Tehran: Kharazmi.

Soroush, Abdolkarim (2006) *Romantic Gambling*, Tehran: Sarat.

Tabari, Ehsan (1978) *Mawlawi Gol Shargh*, No place: No publisher.

Vahidian Kamyar, Taghi (1988) *Weight and Rhyme in Persian Poetry*, Tehran: Markaz Publishing.

Articles

Sharifi, H., Sayedsadeghi, S. (2020). Judgment and happiness and its role in injuriesinShahnameh. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 12*(43), 13-40. doi: 10.30495/dk.2020.672383

Faramarzi Fard, S., Moradi, S., Khadivar, H. (2020). The semiology of concept of love in Ways and Ramin poem based on Daniel Chandler theory. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 12*(Consecutive44), 265-268. doi: 10.30495/dk.2020.677301.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 55, Spring 2023, pp. 319-347
Date of receipt: 10/10/2021, Date of acceptance: 5/1/2021
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.1942384.2355

The range of codes and symbols of happiness and hope in Mawlana's sonnets

Parvindokht Rezaei Majdabadi[1], Dr. Hossein Parsaei[2], Dr. Reza Forsati Joybari[3]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

The symbols of happiness and hope as two interconnected signs that always affect the form and meaning of human life and character, have been a subject of reflection in all human cultures. Rumi is a happy and hopeful human being according to what can be obtained from his works, especially the sonnets of Shams. In this article, the two signs of happiness and hope, not only as signs that indicate conventional and personal meanings; Rather, it serves as the center of a spectrum of various symptoms that are somehow associated with happiness and are considered to be the factors that cause it. The main issue of this article is to show the range and semantic spectra of happiness and hope. This issue has been formed according to the assumption that the abundance of dancing weights and the turbulent tone and joy of love in Rumi's sonnets probably expresses a meaning beyond what is received from the two signs of joy and hope. Thus, it is necessary to represent these spectrums and the semantic auras that result from them, and the "purpose" of the authors is to represent the breadth of thought and the depth of Rumi's emotion in this regard. The data of the research, which have been analyzed and described by a qualitative method, show that Rumi has maintained his happy spirit in almost all moments of life and in every mental condition and in every encounter with environmental phenomena, and has not left a circle of despair. Sit on the face of his life.

Keywords: Mawlana's lyric poems, spectrum, symbol, codes, signs, happiness and hope.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Qaimshahr, Iran. p.rezaei@qaemiau.ac.ir
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Qaimshahr, Iran. (Corresponding author) h.parsaei@qaemiau.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Qaimshahr, Iran. r.forsati@Qaemiau.ac.ir