

تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا با الهام از نظریه کانت در باب امر والا

فرزاد بالو

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۵)

چکیده

در تلقی کانتی، امر والا در شیء بی صورت یافت می شود که در بی کراتنگی قابل تصور است. وقتی انسان در برابر عظمت و شکوهمندی یک کوه رفیع و با صلابت یا بزرگی و پهناوری یک دریا قرار می گیرد، حکم به والایی می کند و احساسی تحسین آمیز توأم با ناتوانی و هراس (خوف و رجا) به او دست می دهد. از نظر کانت، برای چنین حکم و احساسی، انسان به قابلیت ذهن و پرورش یافتن آن نیاز دارد. در مثنوی و غزلیات شمس، عناصر بیکران و پر عظمت هستی، مانند آفتاب، دریا، کوه و... بسامد زیادی دارند و مولانا با این امور با نوعی احساس احترام و تحسین و در عین حال عجز و هراس مواجه می شود. همچنین او نقش مخاطب آشنا را در فهم امور والا بسیار تاثیرگذار می داند. این مقاله به تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی در پرتو آرای کانت می پردازد.

واژگان کلیدی: مولانا، کانت، امر والا، آفتاب، دریا، کوه.

مقدمه

آن‌گاه که از ادراک و شناخت اثر هنری اعم از نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر و... سخن می‌گوییم سه عنصر «پدیدآورنده اثر هنری»، «مخاطب اثر هنری» و «اثر هنری» نقش اصلی دارند. در این رهگذر، مواجهه با اثر هنری در سه ساحت قابل بررسی است؛ در مقام آفرینش‌گر اثر هنری یا در مقام مخاطب اثر هنری یا در مقام متنیت متن.

بی‌تردید در تبیین و تحلیل چگونگی ادراک و شناخت اثر هنری چه در مقام مخاطب و چه در مقام آفرینش‌گر و چه در مقام متنیت متن، فیلسوفان بیش از دیگر متفکران عرصه‌های مختلف علوم در این باره سخن رانده‌اند. در مغرب زمین، اولین نظریه‌پردازی‌های قابل تأمل و جدی در این باب به افلاطون و ارسطو می‌رسد، با کانت، قلمرو مستقلی پیدا می‌کند و در ذیل نقد قوه حکم است که اولین بار با اصطلاح ذوق روبه‌رو می‌شویم؛ جایی که برخلاف زیبایی‌شناسی متافیزیکی افلاطونی، بنیاد زیبایی‌شناسی، حسی است. هم‌اوست که صافی چارگانه‌ای تعریف می‌کند که هرگاه اثر هنری از این آزمون چهار مرحله‌ای یا به تعبیر کانت چهار دقیقه‌ای بتواند کامیاب بیرون آید، آن‌گاه است که با امر زیبا مواجه خواهیم بود.

درباره چگونگی ادراک و دریافت زیبایی‌شناسانه در سنت ما فیلسوفانی چون فارابی، ابن سینا، ابوحیان توحیدی، ملاصدرا، جلال‌الدین دوانی و... سخنان قابل تأملی دارند، اما به طور کلی می‌توان گفت تلقی و تعریف هنر در قلمرو فلسفه اسلامی، پیشینه افلاطونی و نوافلاطونی دارند. فی‌المثل اشاره‌ای به ذوق در آن‌ها نمی‌بینیم! عارفان نیز تحت تاثیر مبانی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی‌ای که داشتند با کانون قرار دادن جان جهان (خدا) در مرکز هستی، هستی را تجلی آن زیبایی تام تفسیر می‌کرده‌اند و از این جهت تا

۱- جالب اینجا است که مولانا از کلمه ذوق در مثنوی استفاده می‌کند. ذوق بی‌صورت (۳۷۵۱/۶) اگرچه با تعبیر ذوق در اندیشه کانتی مطابقت دقیقی ندارد.

حدود زیادی با زیبایی‌شناسی افلاطونی و نوافلاطونی هم‌داستان بوده‌اند. نقطه کانونی تأملات زیبایی‌شناسی ازین سنخ، این بود که زیبایی، کمال است و باید درباره رسیدن به حقیقت باشد. در این میان، مولانا طی یک رساله یا کتاب مستقلی به دیدگاه زیبایی‌شناختی خود پرداخته است، اما به‌ویژه در مثنوی و غزلیات به پاره‌ای از آرای زیبایی‌شناختی وی برمی‌خوریم. وجود ویژگی‌هایی چند در آثار و احوالش، این فرضیه را تقویت بخشیده است که با زیبایی‌شناسی افلاطونی پیوند عمیق‌تری دارد، اما پژوهش حاضر، برخلاف دیدگاه متعارف و غالب بر آن است تا از منظر آرای زیبایی‌شناسانه کانت که در کتاب نقد قوه حکم آمده است به تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا بپردازد. توضیح اینکه کانت در نقد سومش؛ یعنی کتاب نقد قوه حکم، پس از آن که آرایش را در باب امر زیبا مطرح می‌کند، عنوان تازه‌ای به نام امر والا می‌گشاید و درباره خصوصیات و ویژگی‌های امر والا سخن می‌گوید. اینکه امور والا چه اموری هستند و ویژگی‌هایی که برای آن‌ها برمی‌شمرد، بنیاد تأمل تازه‌ای هستند که نگارنده در پرتو آن کوشیده است خوانشی تازه از امور والا در غزلیات و مثنوی معنوی داشته باشد. این پژوهش به دنبال آن است نشان‌دهنده پتانسیل و افقی تازه در تفسیر غزلیات و مثنوی با توجه به آرای کانت در باب امور والا است بی‌آن که این متون در برابر نظریه کانتی دچار تقلیل‌نمایی شوند یا برعکس.

۱. پیشینه پژوهش

بنیاد پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه زیبایی‌شناسی در سنت ما بر این اصل استوار است که زیبایی‌شناسی فیلسوفان و عارفان اسلامی - از جمله مولانا - را در ذیل زیبایی‌شناسی افلاطونی و نوافلاطونی تعریف کرده‌اند. امری که پژوهش حاضر را از پژوهش‌های موجود متمایز می‌کند، این است که آرا و آثار مولانا از منظر آرای

زیبایی‌شناسایی کانت، مورد بررسی قرار گرفته است. در اینجا به پاره‌ای از پژوهش‌هایی اشاره می‌کنیم که به طور غیرمستقیم به پژوهش حاضر مربوط می‌شود.

حسین احمدی، رسول وطن‌دوست و مریم شیروانی در مقاله خوانش فرآیند ادراک و دریافت زیبایی در نظرگاه مخاطبان آثار هنری براساس مقایسه و تحلیل آرای فلاسفه اسلامی و غربی به ارزیابی و شناخت چگونگی درک اثر و دریافت زیبایی‌شناسی مخاطبان آثار هنری از دیدگاه اندیشمندان و فلاسفه اسلامی و غربی پرداخته‌اند.

بهجت‌السادات حجازی در مقاله مطالعه تطبیقی زیبایی‌شناسی در اندیشه مولانا و بعضی نظریه‌پردازان به تفاوت نگرش افلاطون، کانت و مولوی در زمینه خاستگاه زیبایی و آفرینش هنری و دلایل زیبایی سروده‌های مولانا پرداخته است.

اسماعیل پناهی و عباس اسکوئیان در مقاله درآمدی معرفت‌شناسانه بر فرآیند ادراک زیبایی در اندیشه مولانا از طریق تبیین و بازسازی مفهوم زیبایی و فرآیند آن از طریق دریچه مفهوم کلیدی حیرت پرداخته است.

در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، ابتدا به تشریح و تبیین امر والا مطابق با آرای زیبایی‌شناختی کانت می‌پردازیم، آن‌گاه در پرتو بنیاد نظری مطروحه به تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا در مقام آفرینش گر اثر هنری خواهیم پرداخت.

۲. روش‌شناسی

۲-۱. زیبایی‌شناسی کانتی

«زیبایی‌شناسی» در میانه‌های سده هجدهم میلادی است که به وسیله فیلسوف آلمانی الکساندر گوتلیب بومگارتن^۱ (۱۷۱۴-۱۷۶۲) وارد فلسفه می‌شود. بومگارتن این دیدگاه را نخستین بار در رساله خویش تحت عنوان تأملات فلسفی درباره چندین موضوع مربوط به

1- Alexander Gottlieb Baumgarten

شعر در سال ۱۷۳۵ میلادی بیان داشت و آن را به صورت یک رشته مستقل تحت عنوان «استتیک^۱» درآورد؛ یعنی شکلی از شناخت حسی که اصلی ترین متعلق ادراک آن زیبایی است. به عقیده او، در کنار شناخت منطقی که براساس فاهمه و عقل صورت می گیرد، نوعی شناسایی خاص حسی نیز وجود دارد. شاگردان بومگارتن، افکار او را بسط و گسترش دادند و اصول نظریه ای کلی درباره هنرهای زیبا را به صورت منسجم درآوردند.

ایمانوئل کانت^۲ (۱۷۴۲-۱۸۰۴) نیز به همین سنت تعلق دارد. کانت در ابتدا از بومگارتن به خاطر ضد و نقیض گویی انتقاد کرد و در نقد عقل محض (۱۷۸۱ و ۱۷۸۷) اصطلاح حسیات استعلایی را به معنای دانش فلسفی ادراک حسی به کار برد، اما بعدها در نقد قوه حکم (۱۷۹۰) از واژه Aesthetics برای تعریف تأمل درباره زیبایی و قضاوت های ذوقی استفاده کرد و با این که به معنایی با بومگارتن موافق نیست، اما همانند او، زیباشناسی را مستقل از معرفت شناسی و فلسفه اخلاق به کار گرفت.

کانت در کتاب «نقد قوه حکم» که به زیباشناسی و غایت شناسی اختصاص دارد بر این عقیده است که زیبایی خواه ناخواه براساس یک امر جزئی واحد از طریق حس دریافت می شود و حکمی که به آن تعلق می گیرد، قادر نیست از این محدوده فراتر رود. بحث اصلی در واقع با این سؤال عنوان می شود: «آیا بعضی از امور ماتقدم می توانند سهمی در احکام مبتنی بر ذوق داشته باشند؟» وقتی که می گوییم مثلاً این منظره و یا این چهره زیبا است، حکم ما از چه اصول زیربنایی ذهنی استفاده می کند؟

تخیل و قدرت ابداع آزاد در امور هنری چه سهمی دارند؟ در نظریه کانت جنبه های تاریخ هنر روی هم رفته بسیار کمتر از نوشته های هگل است. او بیشتر در ماهیت زیبایی سخن می گوید، همان طور که قبلاً در مورد شناخت و اخلاق صحبت کرده است. به نظر

1- Esthetica

2- Immanuel Kant

او، سه گروه هنر اصلی وجود دارد که عبارتند از: ۱- هنرهای کلامی، ۲- هنرهای تجسمی و ۳- هنرهای نمایشی (کانت، ۱۳۸۰: ۲۶۸-۲۶۲).

۲-۲. تبیین امر والا^۱ در اندیشه کانت

کانت در قسمت اول کتاب نقد قوه حکم احکام زیبایی شناختی را که احکامی ذوقی هستند به ترتیب بر حسب صور منطقی احکام؛ یعنی کیفیت، کمیت، نسبت و جهت مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد^۲، اما پس از آن که از امر زیبا و متعلقات آن به تفصیل سخن می‌گوید، مدخلی با عنوان امر والا می‌گشاید که در عین حال که ویژگی‌های مشترکی با امر زیبا دارد، تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای نیز دارد^۳. کانت در تفکیک میان امر زیبا و امر عالی، تحت تاثیر ادmond بورک^۴ است، اما در پی بیان استعلایی احکام ذوقی برآمده است (کاپلستون^۵، ۱۳۸۰: ۳۶۹-۳۶۸). کانت در تعریف والا می‌نویسد: «والا، عینی از طبیعت است که تصورش ذهن را وادار می‌کند دسترس ناپذیری طبیعت را به مثابه نمایش ایده‌ها تعقل کند (کانت، ۱۳۸۰: ۱۸۸).

نکته حائز اهمیت این است که والایی به ایده‌های عقلی برمی‌گردد، نه به صورت حسی یا تجربه حسی. به تعبیر دیگر، در امر والا باید تجربه‌های ما براساس صیانت نفس

1- Sublime

۲- والایی به دو بخش والای پویا و والای ریاضی تقسیم می‌شود. آن‌گاه که طبیعت در حکم زیبایی شناختی به مثابه قدرتی در نظر گرفته شود که هیچ قهری بر ما نداشته باشد، والای پویا است، اما هنگامی که بزرگی یک پدیده را با مفاهیم عددی بیان می‌کنیم، والای ریاضی است (کانت (نقد قوه حکم): صفحات ۱۸۶-۱۶۱ و کلباسی اشتری، ۱۳۸۶: ۷۷).

۳- از آن‌جا که پژوهش حاضر متکفل تبیین و تحلیل امر والا در اندیشه کانت است از ورود به تحلیل امر زیبا در نظرگاه کانت به جهت محدودیت حجم مقاله و موضوعیت نداشتن آن صرف نظر کردیم.

4- Edmund Burke

5- Copleston

باشد. «والا چیزی است که صرف توانایی تعقل کردن آن قوه‌ای از ذهن را نشان می‌دهد که از هر معیار حسی فراتر می‌رود. از سوی دیگر، ذهن به هنگام تصور امر والا در طبیعت، خود را در جنبش احساس می‌کند، اما به هنگام حکم زیباشناختی درباره زیبا در حال نظاره آرام است». (به تعبیر کانت) زیبا ما را آماده می‌کند تا چیزی، حتی خود طبیعت را بدون علاقه خاصی دوست بداریم و والا ما را آماده می‌سازد که به چیزی، حتی برخلاف علاقه حسی خود ارج نهیم (همان).

وقتی انسان در برابر عظمت و شکوهمندی یک کوه با صلابت یا بزرگی و پهناوری یک دریا قرار می‌گیرد، حکم به والایی می‌کند و آن کوه یا دریا را با الفاظی همچون «عظمت»، «شکوهمندی»، «وسعت و پهناوری»، «بزرگی» و واژه‌هایی مانند آن می‌ستاید. در واقع، قوه خیال انسان نمی‌تواند هر یک از عناصر و اجزای یک پدیده پهناور و بزرگ همچون کوه یا دریا را تحت مفاهیم فاهمه درآورد و درباره آن‌ها حکم زیبایی‌شناختی ارائه دهد؛ بلکه با جمع شدن همه عناصر و اجزای کوه و دریا در انسان مفهومی فراتر از زیبایی یک گل، همچون عظمت، شکوه، بزرگی، خوفناکی، احساس خردی در برابر یک عظمت ترسناک و امثال آن به وجود می‌آید که این مفاهیم هیچ‌یک دارای جنبه زیبایی‌شناختی نیستند و از سنخ دیگرند. بنابراین، کانت از این مفاهیم به مفاهیم والا تعبیر می‌کند که نه داخل مفاهیم ذوقی و زیبایی‌شناختی است و نه همانند مفاهیم اخلاقی، [بلکه] بیانگر یک هدف و غایت اخلاقی است. به عبارت دیگر، قوه خیال از گنجاندن آن‌ها در ذیل مفاهیم و ایده‌های فاهمه عاجز است و ناخودآگاه از مفاهیمی که از جنس دیگر هستند یا به تعبیر کانت از ایده‌های عقل، کمک می‌گیرد.

تفاوت میان زیبایی با والایی این است که زیبایی به معنای کرانمندی به صورت عین مربوط می‌شود، اما والایی در شیء بی‌صورت یافت می‌شود که به واسطه آن، بی‌کرانگی تصور می‌شود. از این رو، گفته شده است که زیبا، نمایش مفهوم نامعین فهم و والا

نمایش مفهوم نامعین عقل است؛ یعنی آن‌گاه که قوه خیال به حد مفاهیم قوه فاهمه محدود می‌شود در این‌جا حکم به زیبایی می‌شود، اما زمانی که قوه خیال از قوه فاهمه فراتر می‌رود و به ایده‌های عقل می‌رسد در این‌جا حکم به والایی می‌شود. بنابراین، کانت درباره والایی می‌گوید: «والایی راستین نمی‌تواند در هیچ صورت محسوسی نهفته باشد، بلکه فقط به ایده‌های عقل مربوط می‌شود» (همان: ۱۵۸).

امر «والا» جنبه‌ای بی‌حد و حصر دارد و دلالت به نوعی بزرگی و عظمت دارد به نحوی که با مقایسه با آن، بقیه امور کوچک و حقیر می‌نمایند. مثلاً کوه‌های سر به فلک کشیده‌ای که در مقابل آن ایستاده‌ایم و یا عظمت اقیانوس و شدت توفانی که آن را به تلاطم درآورده است. به هر ترتیب لذتی که در امر «والا» احساس می‌شود با نوعی احساس احترام و تحسین همراه است و در ضمن، نوعی وقوف به عجز و عدم قدرت خود. در اینجا احساس خوف و رجاء یک‌جا بروز می‌کنند. تحلیل والا نیازمند تقسیمی است که در مورد زیبا نیازی به آن نیست؛ یعنی تقسیم به والای ریاضی و والای پویا^۳ (همان: ۱۶۰).

مفاهیم والا در انسان به دو صورت، شکل می‌گیرد:

الف- به صورت مطلق و بدون سنجش با چیز دیگر. وقتی می‌گوییم این دریا یا کوه، بزرگ و با هیبت است در تلقی کانتی، منظور از بزرگی در این‌جا، مطلق بزرگی است، بدون آن‌که بخواهیم چیزی را با چیز دیگر ارزیابی کنیم.

ب- این‌که یک پدیده را نسبت به چیز دیگر می‌سنجیم و حکم به بزرگی، عظمت و شکوه آن می‌کنیم. در والایی ریاضی، بدون مقایسه میان دو چیز، حکم به بزرگی، عظمت و شکوه می‌شود و می‌گوییم: «این کوه بزرگ است» و منظور از بزرگی، مطلق بزرگی است. به بیان کانت، منظور از «مطلقاً بزرگ» یعنی «چیزی که ماورای هر قیاسی بزرگ است» (همان: ۱۶۱).

برای بررسی و محاسبه مفهوم «بزرگی مطلق» هیچ حداکثر و امر قابل سنجشی - برخلاف مفهوم زیبایی - وجود ندارد که بنابر تخمین و محاسبه، مفهوم بزرگی را با آن بسنجیم؛ از این رو، چون فاهمه نمی تواند مفهوم بزرگی را با چیز دیگر بسنجد، موجب تحقق یافتن ایده والایی می شود. در محاسبه ریاضی، چون عدد و شمارش حد پایانی ندارد، الفاضلی همچون بزرگی مطلق، بیانگر حد نهایت یک تصور والا است و از چنان هیجان و حالتی حکایت دارد که در بزرگی یک کوه یا اقیانوس دیده می شود و در واقع، مفهوم بزرگی مطلق، جایگزین معنای کمی اعداد می شود. کانت در این باره می گوید: «والا در داوری زیباشناختی درباره کل بی کرانی از این گونه، بیش از آن که در بزرگی عدد نهفته باشد در این واقعیت نهفته است که ما در پیشرفت خود همواره به واحدهای بیش از پیش بزرگ تری دست می یابیم... قوه متخیله ما را علی رغم بی مرزی کاملش و همراه با آن طبیعت را، در قیاس با ایده های عقل... به مثابه چیزی ناپدیدشونده (کوچک و خرد) نشان می دهد» (همان: ۱۷۳).

یکی از نکات به غایت قابل تأمل این است که امر والا را هر کسی نمی فهمد. نمی توانیم انتظار داشته باشیم مردم در مورد امر والا با ما همفکر باشند. حکم والا احتیاج به پرورش روح دارد، مربوط به سرشت انسانی است. فی المثل اگر آدمی آن حس را نداشته باشد، کوه آن عظمت را ندارد؛ در نظراو یک صخره است. به تعبیر دیگر، در حکم به یک امر زیباشناختی، می توان از دیگران توقع و انتظار داشت که در حکم به زیبایی یک پدیده در طبیعت با ما همسو و هم رأی باشند، اما در حکم به والایی نمی توانیم به سادگی چنین توقعی را داشته باشیم که دیگران هم در حکم به والا با ما هم نظر و هماهنگ باشند؛ زیرا کانت معتقد است که فرد برای حکم به والایی در طبیعت، علاوه بر پرورش قوه حاکمه زیباشناختی در حدی بیشتر، نیازمند پرورش قوای شناختی است. وی در این مورد می گوید: «برای حکم کردن درباره این خصلت ممتاز اشای طبیعی، نه فقط

پرورش بسیار بیشتر قوه حاکمه زیباشناختی، بلکه همچنین قوای شناخت که در شالوده آن قرار دارند، لازم است» (همان: ۱۸۴).

۲-۳. زیبایی‌شناسی مولانا

پرواضح است که زیبایی‌شناسی با تلقی بومگارتنی و کانتی محصول پس از رنسانس است و با آنچه در آثار پیشینیان اعم از شرقی و غربی آمده، متفاوت است، اما با این حال، زیبایی‌شناسی متناسب با پارادایم فکری کلاسیک در آرای گذشتگان قابل بررسی است. فی‌المثل با تأمل در آثار مولانا از جمله غزلیات شمس و مثنوی معنوی می‌توان رویکرد زیبایی‌شناختی مولانا را دریافت. در نگره کلی، می‌توان گفت مولانا «زیبایی را در همه چیز می‌یافت، از طبیعت بکر گرفته تا وجود آدمی و هنر. اما بیش از همه در شعر و موسیقی و آن رقص قدسی که رومی به مدد آن از اشکال زیبا به بی‌شکلی می‌رسید» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۲۸).

با توجه به جهان‌بینی و زیست‌جهانی که مولانا دارد «جهان را بی‌جان جهان نمی‌توان تصور کرد و جان جهان را بیرون از جهان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۵). بنابراین، ادراک زیبایی نزد مولانا، عامل لذت حسی صرف نیست، بلکه راهی است به سوی هدایت و توسعه وجودی سالک و اتصال به مبدأ وجود، حقیقت، خیر. زیبایی از منظر مولوی، زیبایی مطلق بی‌صورت از طریق حس و عقل قابل ادراک نیست، بلکه از طریق شهود قلبی و فعالیت قوه تخیل به ادراک درمی‌آید (پازوکی، ۱۳۸۲: ۶).

همان‌طور که پیشتر گفتیم در تلقی کانتی نمی‌توانیم هر پدیده‌ای از طبیعت را والا بخوانیم، هر چند می‌توانیم بسیاری از عناصر و پدیده‌های طبیعت را زیبا بخوانیم، اما چیزی که الایی را در ما برمی‌انگیزد، ممکن است از جهت صورت، فراتر از قوه خیال ما باشد؛ بنابراین، توجه به عناصر وسیع و بی‌کران طبیعی است که امور والا محسوب

می‌شود. «تصاویر شعر مولوی نیز به لحاظ عناصر سازنده بیشتر از عناصر بی‌کران و ابدی و وسیع هستی است نه اجزای کوچک و محدود. اصولاً مولانا زیبایی را در عظمت و بی‌کرانگی می‌جوید. به همین دلیل در تخیل او، همیشه عناصر پر عظمت هستی از قبیل مرگ و زندگی، رستاخیز و ازل و ابد و عشق و دریا و کوه عناصر سازنده تصاویر هستند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۸۶). از این رو، در مثنوی و غزلیات شمس، عناصر بیکران و با عظمت هستی، بسامد زیادی دارند و واژگان کلیدی ذهن و زبان او محسوب می‌شوند؛ آفتاب، دریا، کوه و... از این دسته‌اند. تصویرهایی که مولانا از این عناصر پرشکوه هستی می‌سازد، یگانه و بی‌نظیراند و در گستره ادب فارسی مهر و نشان مولانا را با خود دارند. این ادعا با مقایسه اجمالی تصویرسازی‌هایی که با همین عناصر در دواوین دیگر شعرای نامی چون حافظ و سعدی صورت گرفته به روشنی قابل دریافت است (سروش، ۱۳۸۴: ۱۲۴-۱۱۷). مقایسه‌ای که مرحوم دشتی میان مولانا و سعدی می‌کند نیز این امر را تایید می‌کند (دشتی، ۱۳۳۷: ۱۸۹-۱۸۸).

۲-۴. امر والا در غزلیات شمس و مثنوی معنوی

مولانا آن‌جا که از عناصر بیکران هستی (مثل کوه، دریا، آفتاب و...) سخن می‌گوید از آفتاب، دریا و کوه طبیعت به ماوراءطبیعت اوج می‌گیرد و آفتاب، دریا، کوه و... به صورت رمزی، نماد و سمبل، جان جهان می‌شود، یا آن‌که پاره‌ای از مفاهیم، اوصاف و خصایل در اهمیت، ارزش و برجستگی با آفتاب، دریا، کوه و... پیوند می‌خورند. دال آفتاب، خورشید، دریا و کوه در جابه‌جایی نشانه‌ای در سرتاسر مثنوی و غزلیات یک مدلول خاص را نشانه نمی‌روند، بلکه دائماً از مدلولی به مدلول دیگر رحل اقامت می‌گزینند و در قالب و جامه‌ای نو رخ می‌نمایند.

مولانا به گواهی دیوانش، فقط در مثنوی، بیش از هزار بار الفاظ بحر، دریا، خورشید، شمس و آفتاب را به کار برده است. همین کثرت استعمال، شدت تعلق خاطر و عنایت آن روح بزرگ را به این مظاهر بخشندگی، شویندگی، صلابت و بسط نشان می‌دهد (سروش، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

مواجهه مولانا با مفاهیمی چون آفتاب، دریا، کوه و... با نوعی احساس احترام و تحسین همراه عجز و عدم قدرت و خوفناکی همراه است و از این حیث، مفهوم امر قدسی در تلقی رودلف اتو^۱ را فرا یاد می‌آورد. در تلقی اتو، راز آلودگی و هیبت‌ناکی دوجنبه اساسی در تجربه امر قدسی‌اند؛ امر قدسی هم راز آلود است و هم هیبت‌ناک. راز آمیزی او باعث می‌شود که فراتر از عقل و درک آدمی قرار بگیرد و هیبت‌ناکی او موجب پیدایش نوعی هراس لذت‌بخش در آدمی می‌شود (اتو، ۱۳۸۰: ۹۶-۵۹).

۲-۴-۱. آفتاب

کاربرد آفتاب (خورشید) در مثنوی و غزلیات مولانا از بسامد بالایی برخوردار است. در نگره‌ای تاریخی می‌توان وجهی برای بزرگداشت آفتاب و خورشید در چشم و دل مولانا یافت و تعلق خاطر مولوی به خورشید را محصول آشنایی ناگهانی او با شمس تبریزی دانست و اینکه مولانا با دیدن خورشید طالع در آسمان به یاد شمس تبریزی می‌افتاد، اما این همه ماجرا نبود. تداعی‌های معانی و تصویرسازی‌های مولانا در مواجهه با آفتاب، در آمد و شدی میان طبیعت و ماوراءطبیعت در حال سیلان است و با حالت خوف و رجاء آمیخته است. ما در این جا به ذکر شواهدی از غزلیات و مثنوی می‌پردازیم تا جلوه‌های مختلف تحسین و تکریم مولانا را در مواجهه با آفتاب به نظاره بنشینیم.

۲-۴-۱-۱. تصویر آفتاب در سیمای طبیعی

مولانا در پاره‌ای از اوقات به آفتاب در همان مصداق عینی و طبیعی آن نظر دارد. مقایسه خورشید و چراغ‌های زمینی از آن جمله است تا به ابهت و عظمت خورشید در مقایسه با دیگر روشنایی‌ها اشاره کند. روشنی پیوسته خورشید آسمان، قائم به عناصر مادی (فتیله و پنبه و روغن) نیست:

این چراغ شمس کو روشن بود نه از فتیل و پنبه و روغن بود
(دفتر سوم، بیت ۴)

شب چراغت را فتیل نو بتاب پاک‌دان زینها چراغ آفتاب
رو تو کهگل ساز بهر سقف خان سقف گردون را ز کهگل پاک دان
(همان، ابیات ۱۸۴۶ و ۱۸۴۷)

درشکوه و عظمت خورشید همین بس که خورشید بی‌نیاز از مدح و ستایش کسی است. اگر کسی به ستایش خورشید می‌پردازد در واقع از سلامت بینایی خود خبر می‌دهد که می‌تواند با آن به تماشای نور گسترده خورشید بنشیند و کسی که به ذم خورشید می‌پردازد راوی نایبایی و کوری خود است.

مادح خورشید مداح خودست که دو چشمم روشن و نامرمدست
ذم خورشید جهان ذم خودست که دو چشمم کور و تاریک به دست
(دفتر پنجم، ابیات ۹ و ۱۰)

۲-۴-۱-۲. تناظر تصویر آفتاب با مفاهیم عرفانی و متافیزیکی

نقطه عزیمت مولانا در مواجهه با عناصر بی‌کران هستی مانند آفتاب، دریا، کوه و... سطح مادی و حسی است، اما در پرتو تجارب عرفانی و باطنی، مقصد غایی که دنبال می‌کند، عناصر ماورایی و مفاهیم متافیزیکی است که در پس آن‌ها می‌بیند و از تصویر زبانی به تصویر مجازی می‌رسد و گرمای طبیعی خورشید فلک را با گرمی معنوی خورشید عشق برابر می‌نهد:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا چه نغزست و چه خوست و چه زیاست خدایا
 چه گرمیم چه گرمیم از این عشق چو خورشید چه پنهان و چه پنهان و چه پیداست خدایا
 (غزلیات شمس، شماره ۹۵)

بیا بید بیا بید که گلزار دمیده‌ست بیا بید بیا بید که دلدار رسیده‌ست
 بیا بید به یک بار همه جان و جهان را به خورشید سپارید که خوش تیغ کشیده‌ست
 (همان، شماره ۳۲۹)

انسان کامل از جهت عظمت و بی‌کرانگی به خورشید (انوار الهی) و به دریا (احاطه بر امواج حقایق) و به کوه (در ثبات و پایداری) و عنقا (ذات الهی) تشبیه شده است.

گاه خورشیدی و گاه دریا شوی گاه کوه قاف و گاه عنقا شوی
 تو نه این باشی نه آن در ذات خویش ای فزون از وهمها وز بیش بیش
 (دفتر دوم، ابیات ۵۴ و ۵۵)

مشرق خورشید حقیقی، قلب انسان کامل است که خورشید آفاقی، انعکاس و پوسته آن است. به تعبیر دیگر، طلوع خورشید حقیقی (ذات الهی) که باطن همگان را روشن و منور می‌سازد چنان فروزان است که این خورشید محسوس، انعکاس ناچیز آن است:

شرق خورشیدی که شد باطن فروز قشر و عکس آن بود خورشید روز
(دفتر چهارم، بیت ۳۰۵۸)

نور آفتاب (و در اینجا به طور خاص آفتاب وجود حق) بر ذاتش دلالت می‌کند. شکوه و عظمت حضرت حق فراتر از آن است که کسی یا چیزی دلیل آن باشد و ادراکات عقلی ما از درک چنین عظمتی عاجز است:

خود نباشد آفتابی را دلیل جز که نور آفتاب مستطیل
سایه کی بود تا دلیل او بود این بستش که ذلیل او بود
این جلالت در دلالت صادقست جمله ادراکات پس او سابقست
جمله ادراکات بر خرهای لنگ او سوار باد پیران چون خدنگ
(دفتر سوم، ابیات ۳۷۲۱-۳۷۱۸)

و از خورشید طبیعت به آفتاب حق راه می‌برد:

مشرق خورشید برج قیرگون آفتاب ما ز مشرقها برون
(دفتر دوم، بیت ۱۱۰۸)

در مصراع اول بیت بالا به خورشید ظاهری نظر دارد، اما در مصراع دوم در تناظر با آفتاب ظاهری، آفتاب حق را برمی کشد که از دایره محسوسات بیرون است و بی حد و کرانه. اگر برای خورشید آسمان غیبتی می توان تصور کرد برای خورشید ازلی و طلعت حق این غیبت هم متصور نیست:

آفتابا ترک این گلشن کنی تا که تحت الارض را روشن کنی
 آفتاب معرفت را نقل نیست مشرق او غیر جان و عقل نیست
 خاصه خورشید کمالی کان سریست روز و شب کردار او روشن گریست
 مطلع شمس آی گر اسکندری بعد از آن هر جا روی نیکو فری
 (دفتر دوم، ابیات ۴۵-۴۲)

خورشید روح را هرگز غروبی نیست و همواره از کرانه عقل و روح می تابد. انقروی یای کمالی را یای نسبت می داند. کفافی می گوید: آن سری است؛ یعنی از عالم غیب و جهان برین است. اگر مانند اسکندر به مطلع شمس حقیقی (عالم عقل و جان) برسی از آن پس به هر جا که بروی، دارای شکوه و جلال حقیقی خواهی بود (زمانی، ۱۳۷۹: ۳۳-۳۲). اینچنین است که تا اظهار غلامی و بندگی آفتاب پیش می رود:

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم
 چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی پنهان از او پیرسم به شما جواب گویم
 (غزلیات شمس، شماره ۱۶۲۱)

۲-۴-۲. دریا

یکی دیگر از عناصر بی کران هستی و طبیعت در نظر کانت، دریا است که در مثنوی و غزلیات مولانا از واژگان‌های کلیدی محسوب می‌شود. چنانکه از شرح حال مولانا برمی‌آید، سفر او با پدرش به عراق و سپس حج از طریق دریا می‌تواند مایه الهام و توجه خاص او به دریا باشد، اما به گواهی اشعارش، صرفاً در سطح تصویرسازی‌های مألوف شاعران از دریا متوقف نشده و این مایه الهام باعث شده تا مولانا در پرتو بی کرانگی دریا، پرده از بی کرانگی‌های دیگر نیز بردارد. بنابراین، دریا را بیشتر در حیطه رمزی آن باید در مثنوی و غزلیات فهمید.

۲-۴-۲-۱. دریا در مقام عینی از طبیعت

دریا در غزلیات و مثنوی معنوی بیشتر در معنای رمزی و سمبلیک آن به کار می‌رود، اما در عین حال، خالی از بازتاب‌های طبیعی و عینی آن نیست:

یا وصال یار باید یا حریفان را شراب چونک دریا دست ندهد پای نه در جوی آب
(غزلیات شمس، شماره ۲۹۹)

کنار خویش دریا کردم از اشک تماشا چون نیایی سوی دریا
(همان، شماره ۹۹)

دریا و آفتاب، نماد عظمت و بزرگی‌ای هستند که همواره پاکی و روشنایی بخش‌اند:

کی شود دریا ز پوز سگ نجس؟ کی شود خورشید از پف منطمس
(دفتر ششم، بیت ۳۰۷۹)

مکاری دریا این است که کف بلند روی آن، زیر آن را می پوشاند:

جنبش کفها ز دریا روز و شب کف همی بینی و دریانه عجب
 ما چو کشتیها بهم بر می زنیم تیره چشمیم و در آب روشنیم
 ای تو در کشتی تن رفته به خواب آب را دیدی نگر در آب آب
 (دفتر سوم، ابیات ۱۳۷۳-۱۳۷۱)

۲-۲-۴-۲. تناظر دریا با حضرت حق و انسان کامل

همانطور که پیشتر اشاره کردیم، کمتر می توان تصاویر دریا و مترادفاتش را بیرون از حیطه رمزی آن در مثنوی ادراک کرد (فتوحی، ۱۳۸۰: ۴). فی المثل در ابیات زیر، مولانا در مواجهه با شکوه دریا و در اینجا حق که به سیمای دریایی ترسیم شده است جز سکوت و حیرانی چاره ای نیست، اما نکته اینجا است با وجود آگاهی به بی کرانگی و خوفناکی دریای حق برای غرق شدن در دریای وحدت الهی بی تابی می کند. به تعبیر دیگر، دریا از سویی، مولانا را می ترساند و از سوی دیگر، او را مجذوب می کند:

پای در دریا منه، کم گواز آن بر لب دریا خمش کن لب گزان
 گر چه صد چون من ندارد تاب بحر لیک می نشکیم از غرقاب بحر
 (دفتر دوم، ابیات ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹)

در مقابل فدا کردن جان در دریای الهی، بقا را به تاوان می گیرد:

جان و عقل من فدای بحر باد خونهای عقل و جان این بحرداد
 (دفتر دوم، بیت ۱۳۶۰)

مولانا میان دریا با جلوه‌های مختلف حضرت حق ارتباط برقرار می‌کند.

ای خسرو مهوش بیای خوشتر از صد خوش بیا ای آب و ای آتش بیای دروای دریای بیا
(غزلیات شمس، شماره ۱۷)

دریای حسن ایزد چون موج می‌خرامد خاک‌ک‌ره از قلدومش چون عنبرست امشب
(همان: شماره‌های ۳۰۷، ۸۶ و ۷)

اما از آن طرف هشدار می‌دهد که آب دریا با آب رودخانه و جویبار فرق می‌کند:

هل سباحه رارها کن کبر و کین نیست جیحون نیست جو، دریاست این
(دفتر چهارم، بیت ۱۴۰۳)

و در برابر دریا با آن گستردگی و عمقش، دریای وجود حق را می‌آورد که این دریا در مقایسه با عظمت و وسعت دریای حق چیزی به حساب نمی‌آید.

وانگهان دریای ژرف بی‌پناه در رباید هفت دریا را چو کاه
(دفتر چهارم، بیت ۱۴۰۴)

دریا، صفت کرم و بخشندگی دارند. دریا به نزدیکان خود گوهر و ساکنان ساحل‌ها باران می‌بخشد. رونق‌بخش هر قصر و گنج ویرانه‌ای است. چون میکائیل به همگان روزی می‌بخشد. خوشا کسی که به دریای غیب پیوسته است که اصل بخشش و دهش است:

ای چو بحر از بهر نزدیکان گهر
پشت ما گرم از تو بود ای آفتاب
ای در ابرویست ندیده کس
ای دلت پیوسته با دریای غیب
داده و تحفه سوی دوران مطر
رونق هر قصر و گنج هر خراب
گره ای چو میکائیل راد و رزقده
ای به قاف مکرمت عنقای غیب
(دفتر ششم، ابیات ۳۲۷۰-۳۲۶۷)

صفت کرم و بخشش برای دریا به صورت‌های مختلف در غزلیات هم کاربرد فراوانی دارد:

رویم و خانه بگیریم پهلوی دریا که داد
اوست جواهر که خوی اوست سخا
(غزلیات شمس، شماره ۲۲۲)

از نعمت فرعون چه موسی کف و لب شست
دریای کرم داد مر او را ید بیضا
(غزلیات شمس، شماره ۹۶)

اصل وجودها او دریای جودها او
چون صید می کند او اشیاء منتفی را
(غزلیات شمس، شماره‌های ۱۸۷، ۲۵۵ و ۲۷۱)

حیله‌گری دریا در این است که در ظاهر کفی به تو نشان داده، اما در پس این کف، عمق و پهنایی هلاک‌کننده وجود دارد. در اینجا، مولانا نفس اماره را در هیبت و حیله‌گری به دریا تشبیه کرده است؛ در ظاهر کوچک و ساده، اما در باطن بزرگ و هلاک‌کننده.

بحر مکار است بنموده کفی دوزخ است از مکر بنموده تفی
(دفتر دوم، بیت ۲۲۹۲)

از آن جا که صمت و سکوت یکی از آموزه‌های اخلاقی مهمی عرفان است، مولانا تناظری میان سکوت و سخن گفتن برقرار می‌کند و از سکوت به دریا تعبیر می‌کند و از سخن گفتن به جو تا اهمیت و اعتبار سکوت و پیوند آن را با عالم معنا و پوشاندن اسرار ربوبی محسوس‌تر سازد. چنان که نهر را در مقام مقایسه با دریا محلی از اعتبار نیست:

خامشی بحرست و گفتن هم‌چو جو بحر می‌جوید ترا جو را مجو
از اشارت‌های دریا سرمتاب ختم کن والله اعلم بالصواب
(دفتر چهارم، آیات ۲۰۶۲ و ۲۰۶۳)

«بی کرانگی دریا و محدود شدن آن در سب و ظرف‌های محدود از بهترین نمونه‌ها و مثال‌ها برای تعیین یافتن امر بی‌تعیین و صورت پذیرفتن امری که ذاتاً بی‌صورت است و اصلاً عشق‌ورزی عارفان با پدیدارهای بی‌شکل و بی‌تعیین و بی‌مرز و بی‌کران چون آب دریا و باد و... به همین سبب است» (سروش، ۱۳۸۴: ۱۳۴):

گر بریزی بحر را در کوزه‌ای چند گنجد قسمت یک روزه‌ای
(دفتر اول، بیت ۲۰)

مقایسه سب و دریا، عظمت دریا را برجسته‌تر می‌کند. سب در مقایسه با دریا هیچ است، اما آن سبویی که به بحر راه دارد، رودهای بزرگ در برابرش هیچ به نظر خواهند رسید:

چون به دریا راه شد از جان خم خم با جیحون بر آرد اشتهم
 خم که از دریا در او راهی شود پیش او جیحون‌ها زانوزند
 (دفتر ششم، ابیات ۸۱۴ و ۲۳)

۲-۴-۲. تناظر علم در بی کرانگی با دریا

دانش در وسعت و گستردگی به دریایی مانده است و کسی که در جست‌وجوی دانش است به غواصی:

علم دریایی است بی حد و کنار طالب علم است غواص بحر
 گر هزاران سال باشد عمر او می‌نگرد سیر او از جستجو
 (دفتر ششم، ابیات ۳۸۸۱ و ۳۸۸۲)

۲-۴-۲. تناظر عشق و دریا در گستردگی

دریای عشق را دل من دید ناگهان از من بجست در وی و گفتا مرا بیاب
 (غزلیات شمس، شماره ۳۱۰)

مولانا از ترکیب دریا و عالم غیب و جهان ناشناخته، تصویرسازی‌های فراوانی انجام داده: ۱- تصاویری که سویه دوم آن‌ها خدا است؛ دریای حق، دریای یزدان، بحر پاک کبریا، دریای نور و بحر عشق یزدان، ۲- تصاویری که سویه دوم آن‌ها صفات کمالی و غالباً صفات خداوند است؛ دریای جود، بحر جود، دریای کرم و دریای جلال و ۳- تصاویری که سویه دوم آن‌ها پیامبران و انسان کامل است. و...» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۶-۷).

۲-۴-۳. کوه

کوه از دیگر نمودهای عناصر بی کرانه هستی و امور والا در مثنوی و غزلیات شمس است. همچنین کوه، مقام عبودیت را می گویند (همان: ۶۷۴). باری، کوه در مثنوی معنوی از جمله مفاهیم خاص و مورد توجه مولانا است که عظمت و شکوه آن مورد نمادپردازی مفاهیم مختلف و متنوع قرار گرفته و البته بیشتر از سطح حسی و مادی به حالت رمزی گرایش پیدا کرده است. «در مثنوی هر گونه گرایش و کششی را که بین کائنات عالم هست، مولانا نوعی عشق یا محبت تلقی می کند؛ چنانکه رقص کوه گران را در تجلی کوه طور ناشی از عشق می بیند و آنچه بحر را مثل دیگ به جوش می آورد و کوه را مثل ریگ می ساید و... از عشق می داند» (زرین کوب، ۱۳۶۸: ۴۹۴).

۲-۴-۳-۱. کوه در ساحت یکی از عناصر بیکران طبیعی؛ نماد پهناوری و وسعت

اهل نار و اهل نور آمیخته در میانشان کوه قاف انگیخته
(دفتر اول، بیت ۲۵۷۱)

بحر گوهر بخشش صاف آمده داد او از قاف تا قاف آمده
(دفتر اول، بیت ۲۲۴۶)

کوهست نیست که، که به بادی ز جا رود آن گله پشهست که بادیش ره زدهست
(غزلیات شمس، شماره ۴۴۶)

عفیف و زاهد و ثابت قدم بدم چون کوه کدام کوه که باد توش چو که نربود
(همان: شماره ۹۴۰)

بر آبه کوه و بگوهر کجا که خفته دلیست صلاهی بینش و دانش ز بخت یی‌دارش
(همان: شماره ۱۲۸۲)

۲-۴-۳-۲. کوه نماد انعکاس حق و صدای حق

کوه طور اندر تجلی حلق یافت تا که می‌نوشید و می‌را بر نتافت
صار دکامنه و انشق الجبل هل رایتم من جبل رقص الجمل
(دفتر سوم، ابیات ۱۵ و ۱۶)

هم کوه و هم عقا تویی هم عروه الوقی تویی هم آب و هم سقا تویی هم باغ و سرو و سوسنم
(غزلیات شمس: شماره ۱۳۸۳)

۲-۴-۳-۳. تناظر عشق و کوه

عشق جوشد بحر را مانند دیگ عشق ساید کوه را مانند ریگ
عشق بشکافد فلک را صد شکاف عشق لرزاند زمین را از گزاف
(دفتر پنجم، ابیات ۲۷۳۵ و ۲۷۳۶)

۲-۴-۳-۴. کوه نماد سینه اولیا

لیک در کش در نمود آینه را گرتجلی کرد سینه را
(دفتر اول، بیت ۳۵۵۲)

وین زمین مضطرب محتاج کوه گرنبودی نآفریدی پرشکوه
(دفتر دوم، بیت ۳۲۷۶)

۲-۴-۳-۵. عقل کوه آسا در مواجهه با عشق

عقل کوه آسا به دام عشق همچون اژدها درمی آید:

بنگر این کشتی خلقان غرق عشق اژدهایی گشت گویی حلق عشق
اژدهایی ناپدید دلریبا عقل همچون کوه را او کهریبا
(دفتر ششم، ابیات ۶۲۳ و ۶۲۴)

۲-۴-۳-۶. تناظر شکوه و عظمت آدمی با کوه

آدمی کوهی است چون مفتون شود کوه اندر مار حیران چون شود
(دفتر سوم، بیت ۹۹۸)

ظل او اندر زمین چون کوه قاف روح او، سیمغ بس عالی طواف
(دفتر اول، بیت ۲۹۶۲)

۲-۴-۳-۷. تناظر کوه و انسان کامل

غیر آن قطب زمان دیده ور کز ثباتش کوه گردد خیره سر
(دفتر اول، بیت ۲۱۲۹)

۲-۴-۳-۸. استواری و عظمت عقل‌ها در تناظر با کوه‌ها

عقل‌ها در استواری و عظمت مانند کوه و وهم‌ها و خیال‌ها در گستردگی به دریاها:

عالم وهم و خیال چشم‌بند آنچنان که راز جای خویش کند
تا که هذاری آمدا قال او خربط و خرا چه باشد حال او
غرق گشته عقل‌های چون جبال در بحار وهم و گرداب خیال
(دفتر پنجم، ابیات ۲۶۵۵-۲۶۵۳)

۲-۴-۳-۹. کوه در مقام حقیقت جاودانه

گفت ای عنقای حق جان را مطاف شکر که باز آمدی ز آن کوه قاف
(دفتر سوم، بیت ۴۶۹۴)

در فرهنگ نمادها، کوه قاف حقیقت جاودانه است که به شکل مظهر کامل الهی تجلی می‌کند (شوالیه و...، ۱۳۸۵: ۶۴۶).

۲-۴-۳-۱۰. تناظر کوه و اندیشه در بلندی

در علو کوه فکرت کم نگر که یکی موجش کند زیر وزیر
(دفتر چهارم، بیت ۳۳۶۴)

۳. اهمیت مخاطب پرورش یافته

یکی از ویژگی‌هایی که کانت درباره امر والا در مقایسه با امر زیبا برمی‌شمارد، اهمیت جایگاه مخاطب پرورش یافته در جهت فهم و ادراک امر والا است؛ چه اینکه برخلاف امر زیبا، هر کسی را یارای درک هنریت امر والا نیست. چنان که به روشنی پیدا است، مولانا در سراسر مثنوی و غزلیات به بهانه‌های مختلف از فقدان مخاطب یا مخاطبان مستعد و قابل می‌نالد و تاکید می‌کند که در صورت بودن اهل باطن و دانش، معارف بسیاری را بر زبان جاری می‌ساخت:

گر سخن کِش یابم اندر انجمن صد هزاران گل برویم چون چمن
ور سخن گُش یسنم و خامه بمُزد نکته‌ها از دل گریزد همچو دزد
(دفتر چهارم، ابیات ۱۳۱۹ و ۱۳۲۰)

بنابراین، در نظر مولانا، مخاطبی که اهل و محرم باشد، نقش اساسی در برآغالیدن و شکوفا شدن سخن در نزد گوینده دارد. به ویژه گوینده‌ای چون مولانا که بنیاد سخنان او امور والا است. در همین راستا، نامحرم، معانی را در نطفه خاموش می‌کند و موجب می‌شود در پرده دل و ذهن پنهان بمانند و امکان طرح و شرح نیابند.

این سخن شیرست در پستان جان بی کشنده خوش نمی‌گردد روان
مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود گوینده شد
مستمع چون تازه آمد بی ملال صد زبان گردد به گفتن گنگ و لال
چونک نامحرم در آید از دم پرده در پنهان شوند اهل حرم
ور در آید محرمی دور از گزند برگشایند آن ستیران روی‌بند
(دفتر اول، ابیات ۲۳۹۱-۲۳۸۸)

در چنین وانفسایی، گوینده ناگزیر است سطح کلام خود را تنزل دهد:

هر محدث را خسان باذل کنند حرفش ارعالی بود نازل کنند
زانکه قدر مستمع آید نبا بر قد خواجه بر دوزی قبا
چونکه مجلس بی چنین پیغاره نیست از حدیث پست نازل چاره نیست
(دفتر ششم، ابیات ۱۲۴۲-۱۲۴۰)

و در حسرت فهم و ادراک درست از درد به خود بیچد:

آنچه می گویم به قدر فهم توست مُردم اندر حسرت فهم درست
(دفتر سوم، بیت ۲۰۹۸)

گله می کند که قابلیت مردم و برای درک و فهم امور معنوی بسیار محدود و ناچیز است:

ای دریغ عرصه افهام خلق سخت تنگ آمد، ندارد خلق، حلق
(دفتر سوم، بیت ۱۳)

و تاکید می کند که مقدماتی برای فهم درست و دقیق آنچه بر زبان می آورد، لازم است:

خشک نماید بر تو این غزل چون نشدی تر ز نم کوشم
(غزلیات شمس، شماره ۱۷۷۰)

مولانا سهم مخاطب آشنا را در آفرینش شعر ناب و حالت مستی و بی‌خویشی خویش بسیار جدی و تاثیرگذار می‌داند:

من خمش کردم و در جوی تو افکندم خویش که ز جوی تو بود رونق شعر تر من
(غزلیات شمس، شماره ۲۰۰۱)

به گوش‌ها برسد حرف‌های ظاهر من به هیچ‌کس نرسد نعره‌های جانی من
(همان، شماره ۲۰۷۷)

از این رو، به دنبال خویشاوند فکری و روحی می‌گردد تا با او سخن بگوید. مولانا از کسانی که از سنخ و جنس او باشند به دوزخ آشام تعبیر می‌کند.

فرو کشیدم و باقی غزل نخواهم گفت مگر یابم چون خویش دوزخ آشامی
(همان، شماره ۳۰۵۸)

مولانا علت کم‌گویی خود را نداشتن مخاطبی می‌داند که قابلیت درک و فهم آن سخنان و گفته‌ها را داشته باشد:

کم سخن گویم و گر گویم کم کس پی برد باده افزون کن که ما با کم زنان برخاستیم
(همان، شماره ۱۶۰۱)

بنابراین، در کلام آخر می‌توان گفت اگر مخاطب عام از سطح ظاهری داستان‌پذیری مولانا لذت می‌برند، اما مخاطب خاص و ذهنیت‌های پرورش یافته به رمز و راز سروده‌های او پی می‌برند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

نتیجه‌گیری

چنان‌که پژوهش حاضر نشان داده است، تلقی‌ای که کانت از امور و والایی چون کوه، دریا، آفتاب، و... دارد به نحو شگفتی با مواجهه مولانا با این امور قرابت دارد. اگر کانت در مقام یک نظریه‌پرداز به تبیین و تحلیل امر والا می‌پردازد و تکریم، تحسین، عجز و هراس را محصول رویارویی با امور والا برمی‌شمارد. بی‌تردید مولانا در مقام آفرینش‌گر اثر هنری در مواجهه با آفتاب، دریا، کوه و... چنین احساسی را به آدمی انتقال می‌دهد. با توجه به پژوهش‌هایی که با عنوان زیبایی‌شناسی متفکران اسلامی و یا با نام مولانا به طور خاص صورت پذیرفته است همگی به اتفاق، رویکرد زیبایی‌شناختی مولانا را در ذیل رویکرد افلاطونی و نوافلاطونی تقلیل می‌دهند و همین امر مانع از آن شده است تا از چشم‌اندازهای دیگر زیبایی‌شناختی اشعار و آثار مولانا مورد واکاوی و نقد قرار گیرند. این پژوهش می‌تواند راهگشای دیگر محققانی باشد که تا آرا و آثار شاعران، نویسندگان و متفکران سنت ما را در پرتو آرای نظریه‌پردازان مختلف غربی به تحلیل بنشینند و ضمن نشان قرابت‌ها و غرابت‌ها، قابلیت و توانمندی آرای اندیشمندان ایرانی-اسلامی را آشکار کنند.

منابع

اتو، رودلف. (۱۳۸۰). *مفهوم امر قدسی*. ترجمه و توضیح همایون همتی. تهران: نقش جهان.

احمدی، حسین و دیگران. (۱۳۹۵). خوانش فرآیند ادراک و دریافت زیبایی در نظرگاه مخاطبان آثار هنری براساس مقایسه و تحلیل آرای فلاسفه اسلامی و غربی. **هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی**. د ۲۱. ش ۴. صص ۲۰-۱۳.

پناهی، اسماعیل و عباس اسکوئیان. (۱۳۹۳). درآمدی معرفت‌شناسانه بر فرآیند ادراک زیبایی در اندیشه مولانا. **کیمیای هنر**. ج ۳. ش ۱۰. صص ۶۶-۵۵.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). **در سایه آفتاب**. تهران: سخن.

حجازی، بهجت‌السادات. (۱۳۹۰). مطالعه تطبیقی زیبایی‌شناسی در اندیشه مولانا و بعضی نظریه‌پردازان ادب و زبان. **دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان**. ش ۲۹. صص ۶۳-۸۴.

دشتی، علی. (۱۳۳۷). **سیری در دیوان شمس**. تهران: کتابخانه ابن سینا.

زرین کوب. عبدالحسین. (۱۳۶۸). **سر فی**. ج ۱. تهران: علمی.

زمانی، کریم. (۱۳۷۹). **شرح جامع مثنوی معنوی دوره ۷ جلدی**. تهران: انتشارات اطلاعات.

شوالیه، ژان و آلن گبران. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها، اساطیر، رویاها و رسوم و ایما و اشاره، اشکال و قالب**. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. تهران: جیحون.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۰). تحلیل تصویر دریا در مثنوی. **پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**. ش ۳۱. صص ۲۳-۱.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۸). **نقد قوه حکم**. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۰). **تاریخ فلسفه**. ج ۶، کانت. ترجمه سعادت و بزرگمهر. تهران: سروش.

کلباسی‌اشتری، حسین. (۱۳۸۶). مبادی و مقولات امر والا در نظریه زیبایی‌شناسی کانت.

نامه مفید. ش ۵۹. صص ۸۶-۶۷.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۷۹). **کلیات دیوان شمس مطابق نسخه**

تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر. تهران: بهزاد.

نصر، سیدحسن. (۱۳۷۵). **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: سوره.

