Received:2024/6/3 scientific quarterly journal of Islamic mysticism
Accepted:2024/8/19 erfan.eslami.zanjan@gmail.com
Vol.22/No.85/Autumn2025 https://sanad.iau.ir/journal/mysticism

The study of Semantic Mysticism in Divan-i Shams based on Reuven Tsur's Semantically Oriented Poetics

Tina Nasiri, Javad Taheri[*]*, Lida Namdar*
PhD Student, Persian Language & Literature, Khodabandeh Branch, Islamic Azad University, Khodabandeh, Iran.
Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran. **Corresponding Author*, j.Taheri@gmail.com
Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Khodabandeh, Branch, Islamic Azad University, Khodabandeh, Iran.

Abstract

Formalistic and semantic mysticism include components that the frequency of them in a mystical text can lead that text to be considered as formalistic or semantic one. The basic features of semantics are precious views of a poet concerning some important subjects of mysticism in a way that the content is shown more important whereas the basics of formalism is paying attention to figures of speech and rhetoric. Reuven Tsur, the eminent Romanian thinker has a theory named semantic poetics that is a combination of the two mentioned approaches. He believes the poets who have obtained this style, achieved the peak of poetry. Divan-i Shams as one of the greatest mystical works in the history of Persian literature, has been created based on this structure. This study is going to consider shams sonnets based on Tsur's theory. According to results, the maestro concepts of motion of love and unity of opposites are of high frequency in this work and multi-layer ambiguity and cohesive personifications are the most important devices in the competent hands of Molana for creating rhetorical aspects.

Keywords: Moulavi, Divan-i Shams, semantic mysticism, Reuven Tsur, rhetorical aspects.

تاریخ دریافت:۱٤۰۳/۳/۱٤ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/۵/۲۹ دوره۲۲-شماره۸۵-پاییز ۱٤۰٤-صص: ۱٤۱ـ۱۵۸
مقاله پژوهشی

بررسی عرفان معناگرا در غزلیات شمس برپایه نظریه بوطیقای معناگرای رووِن تسور

تینا نصیری[۱]
جواد طاهری[۲]
لیدا نامدار[۳]

چکیده

عرفان معناگرا و صورتگرا به مانند دو رویکرد عرفانی، دارای مؤلّفه‌هایی هستند که بسامد وجود هریک از آن‌ها در متون عرفانی روشنگر معناگرا یا صورتگرا بودن آن اثر است. ویژگی بنیادین معناگرایی، دیدگاه‌های برجستهٔ شاعر دربارهٔ یک یا چند موضوع با ارزش عرفانی است به‌گونه‌ای که، جانب معنا برتری می‌یابد؛ درحالی‌که، اساس در صورتگرایی پرداختن به وجوه ادبیت است. رووِن تسور، اندیشمند برجستهٔ رومانیایی، در کنار این دو رویکرد، گونهٔ سومی را با نام بوطیقای معناگَرا معرفی‌نموده که آمیزه‌ای از دو گونه پیشین و دربرگیرنده دو مؤلفه اصلی کلان‌مفهوم و وجوه ادبیت است. در باور وی شاعرانی که به این سبک دست‌یافته‌اند به برترین درگاه شاعری رسیده‌اند. پژوهش پیش‌رو که با هدف بهره‌مندی ازگنجایش نظریه بوطیقای معناگرای تسور در واکاوی متون عرفانی و به‌گونه بارزتر در بازبینی غزلیات شمس و به‌دست‌دادن درک و دریافت‌های تازه‌تری از متون عرفانی است؛ به شیوه تحلیلی انجام‌شده‌است. یافته‌هانشان‌می‌دهند کلان‌مفاهیم حرکت حبی و دیالکتیک اضداد برجسته‌ترین اندیشه محوری چشمگیر مولانا بوده که از بسامد بالایی برخوردارند و او برای بخشیدنِ وجوه ادبیت به شعر، سوی استعاره‌ها و تشبیه های گنگ و پیچیده نرفته بلکه، از انواع هنجارگریزیَ (زبانی، لغوی و نحوی) و آفرینش موسیقی درونی از راه سجع و جناس، تشخیص‌های منسجم و ابهام‌های لایه‌ای به‌عنوان چهار مایه پربسامد در ادبی‌ساختن مفاهیم همسانش بهره‌برده‌است. بنابراین، ابهام چندلایه و تشخیص انسجامی برجسته‌ترین ابزار مولانا برای پدیداری وجوه ادبیت می‌باشند.

کلیدواژه‌ها: مولوی، غزلیات شمس، عرفان معناگرا، رووِن تسور، کلان‌مفهوم، وجوه ادبیت.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران.نویسنده مسئول: j.taheri22h@gmail.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.

پیشگفتار

عرفان معناگرا که فراروی عرفان صورتگرا می‌باشد، ناظر بر «وجود نظام فکری مستقل است. این نظام فکری می‌تواند اعم از موضوعات عرفانی یا شرعی و حتی ادب تعلیمی باشد» (حقیقت، ۱۳۸۳: ۷٦). عارف معناگرا «نسبت به یک یا چند موضوع کلی و مهم، علاوه بر ارائهٔ دیدگاه‌های پیشینیان، آرای شخصی خود را نیز ابرازمی‌دارد بدون اینکه برای بیان آن دیدگاه‌ها سعی در انتخاب آگاهانهٔ صورخیال و میل آشکار و مفرط به استفاده از صنایع ادبی داشته‌باشد» (عمید زنجانی، ۱۳٦٦: ۲٤). حال آن‌که عرفان صورتگرا «عرفانی است که به صورت، بیش از معنا می‌اندیشد و با وسعت مشرب و دید وسیع به همه حوزه‌های مضمونی می‌نگرد و آن را تنها وسیله‌ای برای خلق زیبایی و مفاهیم هنری قرارمی‌دهد» (حیدری،۱۳۹٦:۵). در نگاه عارفان صورتگرا، ارزش «چگونه» از «چه»، بیشتر است و هدف از شاعری را چیزی جز تصویرگری در زبان نمی‌دانند. سروده‌های اندکی از عرفا آمیزه‌ای از عرفان معناگرا و صورتگراست که غزلیات شمس مولونا نمونه‌ای بی‌هنباز از این گونه است.

بیان مسأله

گفتنی است شعر عرفانی در ادبیات کهن ایران یا مانند حدیقه الحقیقه سنایی رویکرد معناگرایی داشته، یا چون مخزن‌الاسرار نظامی و غزلیات حافظ، در دسته شعر عرفانی صورتگرا قرارگرفته‌است. اما شمار آثاری که آمیزه‌ای از صورتگرایی و معناگرایی را در خود داشته‌باشند بسیار اندک است؛ از این رو، شناسایی و بررسی آن‌ها، نه‌تنها ضروری می‌نماید بلکه، می‌تواند به شناسایی روشی نظام‌مند در واکاوی متون عرفانی، کمک درخوری نماید. این ضرورت زمانی دوچندان می‌شود که بدانیم شمار آثاری هم که به بررسی و بیان ویژگی‌های ادبیات عرفانی معناگرا و صورتگرا به‌ویژه گونه آمیخته آن، پرداخته‌اند انگشت‌شمارند. رووِن تسور[1] از اندیشمندانی است که به این شعر دوساحتی پرداخته و آن را بوطیقای معناگرا[2] نامیده‌است.

واژه بوطیقا، همسنگی برای واژهٔ لاتین poetic است که به آن، فن شعر نیز می‌گویند. با تکیه بر این نظریه می‌توان به درک و شناخت بهتری از متون عرفانی به‌طور عام و غزلیات شمس به‌طور خاص دست‌یافت. پژوهش حاضر با این فرض که نظریهٔ تسور می‌تواند سنجه فراخوری برای

1 - Reuven Tsurr
2 - poetic semantics

شناسایی آثار عرفانی دوساحتی باشد، به دنبال یافتن پاسخی به‌سامان برای این پرسش بنیادین است که با تکیه بر این الگو، تا چه میزان می‌توان بنیاد فکری غزلیات شمس و ساختار موجود در آن را واکاوی و بازنمایی نمود؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون آثار گوناگونی به جستجوی مفاهیم گوناگون عرفانی در غزلیات شمس پرداخته‌اند که از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

– شفیعی‌کدکنی(۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز. این کتاب پیش‌درآمد، گزینش و تفسیر بی‌همتایی را داراست که جدا از گزیده آن در سال ۵۲ بوده و به تبیین چشم‌اندازهای گوناگون هنر مولانا و جهان روحانی او پرداخته‌است.

– دشتی(۱۳۹۸). سیری در دیوان شمس. این کتاب، به بررسی ساختار و محتوای غزلیات شمس پرداخته‌است. موضوعاتی چون موسیقی، عشق و اطوار آن و موضوع فقر و فنا، سخنان سودبخش دارد.

– فروغی پویا (۱۳۹۹). مفاهیم مشترک عرفانی در فیه‌مافیه و غزلیات شمس. در این کتاب، نزدیک ٦۰ مفهوم مشترک عرفانی در دو اثر مانای مولوی، درمیان گذاشته‌شده‌است. هرچند نویسنده چندان به نقد تطبیقی این مفاهیم و پیشینهٔ آن‌ها نپرداخته‌است.

– سادات شریفی (۱٤۰۰). درّی از دریای جان(شرح و تحلیل غزلیات شمس با تکیه بر مفاهیم عرفانی). این کتاب، به روشن‌سازی برخی اصطلاحات عرفانی و دیدگاه‌های مهم عرفانی در غزلیات شمس می‌پردازد.

– آنه ماری شیمل(۱٤۰۱)، شکوه شمس. این کتاب، یکی از مهمترین منابع دربارهٔ زندگی و عرفان مولوی و به‌ویژه طریقت وی یعنی سلسلهٔ مولویه است.

هرچند اشاراتی گذرا و فشرده در خصوص عرفان معناگرای مولوی در برخی پژوهش‌ها آمده‌است اما، هیچ پژوهشی به واکاوی غزلیات شمس بر اساس بوطیقای معناگرای رووِن تسور نپرداخته‌است؛ با این وجود، شناسایی کلان مفاهیم اصلی غزلیات شمس و بیان دیدگاه ویژه مولوی به آن‌ها، همچنین شیوه نمایش آن مفاهیم بر مبنای وجوه ادبیت بررسی‌نشده‌است.

مبانی نظری پژوهش

عرفان معناگرا و صورتگرا

اصطلاح عرفان معناگرا به رویکردی اشاره‌دارد که در برابر عرفان صورتگراست؛ یعنی «در بررسی عرفان معناگرا به‌دنبال تحلیل آن دسته از آثار و متون ادبی عرفانی هستیم که دارای اندیشه‌های خاص و مهم عرفانی هستند و برای بیان این اندیشه‌ها از حداقل لوازم شعری (وزن، قافیه، تشبیهات بلیغ

کلیشه‌ای و ...) استفاده‌می‌کنند و کمتر شاهد صنایع ادبی پیچیده و غریب هستیم» (حیدری، ۱۳۹٦: ٤٨).

عرفان معناگرا «عرفانی است که به ذکر و تبیین مهم‌ترین اندیشه‌های عرفانی براساس نوع عرفانِ صاحب آن اثر می‌پردازد و از شعر صرفاً به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی استفاده‌می‌کند و قصد آن، پروراندن صورت و لفظ نیست» (چیتیک، ۱۳۹٦: ۹۸).

برخلاف عرفان معناگرا، در عرفان صورتگرا مشرب مجازی، وسیله‌ای برای سلوک به مدارج کمال و حقیقت است (المجاز قنطرة الحقیقة)، زبان در مرکز توجه قراردارد و ویژگی فنی سخن، امکان نگرش گسترده برای پدیدآوردن گونه‌های جدیدی از صور خیال مبتنی بر تجارب زاهدانه و عارفانه و نوآوری برقراری تناسب موسیقایی لفظی و معنوی را فراهم‌می‌سازد.

عرفان معناگرا و صورتگرا هرکدام زیرشاخه‌هایی دارند و «در این دو شاخه اصلی، می‌توان به اعتباری از معناگرایی عرفانی نظیر آثار اغلب عرفای ایرانی از حسن بصری گرفته تا مولوی و صورتگرایی عرفانی نظیر آثار نظامی و خاقانی سخن‌گفت» (عمید زنجانی، ۱۳٦٦: ۸٤). جریان معناگرای عرفانی در ایران تا حدود قرن هفتم، خود «به دو شعبه زهدگرایی (مثل افعال و اقوال صوفیان دو قرن نخست و آثار برخی صوفیان قرن‌های سوم تا پنجم نظیر شرح‌التعرف و کشف‌المحجوب) و عشق‌گرایی (مثل افعال و اقوال بایزید و بوسعید و آثار احمد غزالی، سنایی، عطار، مولوی و ...) تقسیم‌می‌شود که هرکدام از آن‌ها نیز زیرشاخه‌ها و ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری مربوط به خود را داشته‌اند» (حقیقت، ۱۳۸۳: ۱۲۵).

از ویژگی‌های معناگرایی در عرفان، غلبهٔ درون‌گرایی شاعران آن در قیاس با عارفان صورتگراست؛ به بیان دیگر «عارفان اهل معنا بیشتر از همتایان اهل صورت و فرم، انسان را به نگریستن به درون خود تشویق‌می‌کنند و از روح و روان سخن می‌گویند و به باطن جهان علاقه نشان‌می‌دهند» (چیتیک، ۱۳۹٦: ۱۰۹). این در حالی است که صورتگراها پیروان لفظ هستند و معانی را مطروحه در طریق می‌بینند.

بوطیقای معناگرا از دیدگاه رووِن تسور

از اندیشمندانی که در حوزهٔ معناگرایی و صورتگرایی در شعر عرفانی سخن‌گفته‌اند می‌توان به رووِن تسور اشاره‌نمود که افزون بر عرفان معناگرا و عرفان صورتگرا به گونه سومی از عرفان با عنوان بوطیقای معناگرا قائل است که آمیزه‌ای از دو نوع پیشین بوده، ویژگی‌هایی دارد که مبنای این مقاله در بررسی و بازنمود ساختار غزلیات شمس بوده‌است.

بوطیقای معناگرای تسور رهنمون آن است که «شاعران معناگرا، غالباً به‌دنبال دریافت مال و املاک از راه شعر نیستند و اگر هم گوشهٔ چشمی به این امر داشته‌باشند، به درخواست مستقیم و دائمی آنان نیست» (تسور، ۲۰۰۳: ٦). همانند این نوشته را در گفتار برخی بزرگان ادب خود می‌یابیم «از جمله ویژگی‌های مکتب معناگرایی، غیرحرفه‌ای بودن شاعران آن است؛ یعنی شاعران این مکتب از شاعری،

ارتزاق‌نمی‌کنند، شغل مداحی دربار را نمی‌پذیرند و مشاغل دیگری دارند، حال آن‌که صورتگراها عموماً درباری هستند و کارشان صله‌گرفتن است و گاهی برای دریافت کمترین چیز مجبورند شعر بگویند» (حیدری، ۱۳۹۸: ٦۲). به عقیده تسور «در اغلب نمونه‌هایی که از ادب عرفانی در ادبیات ملل کهن به جا مانده، این شعر معناگراست که هم جریان اصلی را تشکیل‌داده و شاعران مهم و فراوانی را به خود جذب‌کرده و هم در آغاز کار، بسامد آثار معناگرای عرفانی نسبت به صورت‌گرا بیشتر بوده‌است» (همان: ۱۲). «عرفانِ موجود در شعر فارسی از آغاز تا اوایل قرن ششم، بیشتر به سمت محتوامحوری و بیان اندیشه‌های محوری عرفان و تصوّف با زبانی ساده و دور از صنعت‌پردازی‌های بدیع بود. یک جریان مهم این نوع نگرش، ادبیات زهدی بود که در شعر سنایی به‌خوبی مشهود است» (زرین‌کوب، ۱۳٦٦: ۱۱۵).

انگیزه نام‌گذاری نظریهٔ تسور به «بوطیقای معناگرا» این است که برخی عارفان معناگرا در شعرشان لفظ و صورت را نیز پاییده‌اند. او در سرآغاز گفتار روشن‌می‌کند که «نباید از شعر این شاعران دوساحتی انتظار وجود صنایع ادبی پیچیده و صورخیال غریب داشته‌باشیم بلکه زمانی‌که می‌گوییم جانب لفظ را رهانکرده‌اند منظور این است که با تمهیداتی مشخّص و البته بلیغ و زیبا به‌دنبال مزیّن کردن کلام و آراء خود هستند» (تسور، ۲۰۰۳: ۹).

دیدگاه تسور درباب بوطیقای معناگرا دربرگیرنده دو بخش بنیادین است: کلان‌مفاهیم و وجوه ادبیت. هریک از این دو بخش نیز دارای زیرمجموعه‌هایی هستند:

کلان‌مفهوم

در اندیشه تسور۱ یکی از ویژگی‌های محوری عرفان معناگرا به‌گونه عام و بوطیقای معناگرا به‌گونه خاص، وجود یک یا چند «کلان‌مفهوم»[1] در اثر است. این شناسه «یک یا چند ایدهٔ محوری اثر عرفانی یا فلسفی است که ممکن است ابداع خود شاعر باشد یا از گذشتگان، آن‌ها را وام گرفته‌باشد؛ اما به تجزیه و تحلیل آن‌ها براساس آرای خود نیز پرداخته و به‌اصطلاح رنگ و بوی شخصی به آن‌ها بخشیده، لکن این مفهوم یا مفاهیم باید در قسمت عظیمی از آن اثر با مضامین مختلف تکرارشوند و موضوعات متعدّدی به آن‌ها برگردند و در رابطه با آن‌ها باشند» (تسور، ۲۰۰۳: ۸٦).

ازاین‌رو، «کلان‌مفهوم، مهم‌ترین ویژگی شعر عرفانی معناگراست و برای تشخیص معناگرابودنِ یک اثر باید مفاهیم و اندیشه‌های محوری آن را که در اغلب ابیات آن اثر، موجود هستند و از بسامد بالایی برخوردارند و از طرفی دیگر، مورد توجّه خاص صاحب اثر هستند، استخراج‌کرد و بنابر آن کلان‌مفاهیم، به شرح و تحلیل شعر وی دست‌زد» (همان: ۸۱).

1 - Macro concept

عنصر کلان‌مفهوم در هر اثر عرفانی، بسته به دستگاه فکری نویسنده دارای نمودهای گوناگونی است؛ چنانکه در یک نوشته می‌توان شاهد کلان‌مفاهیم جبر و اختیار، تسلیم و رضا ، فقر و فنا و در اثر دیگر، دم‌غنیمتی، عشق، شادی‌گرایی بود. کلان‌مفاهیم براساس بسامد و ارزش آن‌ها در نوشتار، شناسایی و گزینش می‌شوند وگرنه نمی‌توان تمام اندیشه‌های موجود در یک اثر را کلان‌مفهوم دانست.

در این فرایند کلان‌مفاهیم، اندیشه یا ایده‌های محوری یک اثر هستند که در همه بخش‌های آن، با واژگان و عبارات ناهمگون دیده‌می‌شوند. شناسایی این کلان مفاهیم، کار چندان آسانی نیست؛ زیرا در هر نوشته، جستارهای فکری گوناگونی وجوددارند که گاه ممکن است برخی از آن‌ها بارها پیش کشیده‌شوند؛ بنابراین بایددانست که ناهمگونی آشکاری میان کلان‌مفاهیم و دیگر زمینه‌ها وجوددارد. «کلان‌مفاهیم جدای از این‌که در اغلب قسمت‌های آن متن، دیده‌می‌شوند (البته با ظاهر متفاوت)، شاعر، دربارهٔ آن‌ها به تجزیه و تحلیل می‌پردازد یعنی نظر شعرا و بزرگان قبلش را دربارهٔ آن مفاهیم (با ذکر نامشان یا بدون ذکر نام) بیان‌می‌دارد و از طرف دیگر، قطعاً برداشت‌های شخصی خود را نیز دربارهٔ آن موارد بیان‌می‌کند یا با بهره‌گیری از سخنان کتب مقدّس یا افراد اهل فکر و اهل اشراق، آن مفاهیم را توسّع‌می‌بخشد» (تسور، ۲۰۰۳: ۱۱۷).

عبدالرفیع حقیقت، آن‌گونه که پیداست بدون آگاهی از کتاب تسور، سخنی همسان وی دارد. او در کتاب خود، به این ویژگی مهم عرفان معناگرا پرداخته‌است: «در شاعرانی که اهل معناگرایی عرفانی هستند چنان سنایی، عطار و مولوی، یک یا چند نظام فکری معدود وجوددارد که بر تمامی اشعار و سخنان آنان، گسترده هستند و مفاهیم خرد و متعدّدی که مطرح‌می‌شوند هم در تناسب یا تداوم این‌ها هستند» (حقیقت، ۱۳۸۳: ٦٨). با این همه او، به بیان شواهد و نمونه‌ها نپرداخته‌است؛ ولی با کمی جستجو می‌توان این‌گونه از نظام‌های فکری کلان را در اشعار بزرگانی چون سنایی، عطار و مولوی یافت.

وجوه ادبیت

در سخن کارشناسان «آن‌چه یک متن را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند موضوع اصلی کار پژوهشگران حوزه ادبیات باید باشد. ادبیت همان عاملی است که ماده ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند و ادبیت هنگامی آغازمی‌شود که هنر سازه‌ها -که هم بی‌شمارند و هم تقریباً مشترک در آثار ادبی_ از حالت مألوف و آشنا و غیرفعال خود به‌درآیند و به‌گونه‌ای خود را بر خواننده آشکارکنند که خواننده تصورکند که این نخستین بار است که با این هنر سازه‌ها روبه‌رو شده‌است.» (شفیعی کدکنی،۵۹:۱۳۹۱-٦٠). در باور تسور «وجوه ادبیت، در شعر عارفانی که دارای سبک بوطیقای معناگرا هستند، چهار مصداق اصلی دارد: ابهام چندلایه، تشخیص انسجامی، هنجارگریزی و ایجاد موسیقی شعر» (تسور، ۲۰۰۳: ۹۳).

او در کتابش به جستار دربارهٔ روش‌هایی که شاعران معناگرا دستاویز قرارداده تا به شعر خود، شیوایی و بلاغت ببخشند پرداخته و آن‌ها را وجوه ادبیت نامگذاری کرده‌است. تسور به بیان نمونه‌هایی از اشعار سرزمین سوخته از تی اس الیوت و اشعاری از رالف والدو امرسون[1] پرداخته، بر این باور است که «شاعران معناگرا از نوع دوم که میل به صورتگرایی هم دارند، از هر طیف که باشند (فلسفه-گرا، عرفان‌گرا و ...) به دلیل طرح ایده‌ها و افکار بلند در اثرشان نمی‌توانند به انواع بازی‌های زبانی و صنعت‌پردازی‌های ادبی با بسامد بسیار زیاد دست‌بزنند. اگر با دقّت به بررسی شعر این دست شاعران که تعدادشان هم کم است، بپردازیم متوجّه‌می‌شویم که چهار نوع تمهید[2]، مهم‌ترین ابزار ادبی در دست این شاعران است» (تسور، ۲۰۰۳: ۱۲۷). او نمی‌گوید که هر چهار تمهید باید در شعر شاعر دووجهی موجود باشد بلکه، براین باور است این نکته‌ها در شعر آنان با بسامد بالایی وجود دارد و اثری نیست که تهی از آن‌ها باشد. این چهار گونه براین پایه‌اند: هنجارگریزی[3] (نحوی، زبانی و ادبی)، ابهام لایه-ای[4]، ایجاد موسیقی شعر[5] (سجع، جناس و واج‌آرایی) و تشخیصِ انسجامی[6].

بحث و بررسی

بررسی غزلیات شمس برمبنای نظریهٔ بوطیقای معناگرای تسور

کلان مفهوم حرکت حبّی در دیوان شمس

در دیوان شمس چند کلان‌مفهوم مهم و محوری وجوددارد که اساس معناگرایی این اثر را شکل-می‌دهند. یکی از آن‌ها، کلان‌مفهوم حرکت حبّی است؛ که تنها در عرفان بیان‌شده و در فلسفه، چیزی با این عنوان نمی‌یابیم. چنانچه فلاسفه دوران کهن در تعریف حرکت وضعی گفته‌اند: «کمال اول لما بالقوهٔ من حیث انّه بالقوهٔ یعنی کمال اول آنچه که بالقوه است از آن جهت که بالقوه است» (تایلور، ۱٤۰۱: ۳٦). بنابراین، برداشت از حرکت «حصول جسم در مکانی پس از مکان دیگر است زیرا جسم تا وقتی که در مکان اول قراردارد حرکتی نکرده و وقتی در مکان دوم قرارگرفت حرکت‌کرده‌است» (همان). این شناسه با مفهوم حرکت حبّی که به خدا پیوسته است سازگار نیست؛ زیرا شأن خداوند اجلّ از حرکت بالقوه و رسیدن به فعلیت است. پس می‌توانیم تعریف افلاطون را نسبت به تعاریف دیگر حرکت برای این نگرش، مناسب‌تر بدانیم: «الحرکهٔ خروج عن المساواهٔ أی کون الشیء بحیث لایکون حاله فی آنٍ مساویا لحاله قبل ذلک الآن و بعده: حرکت عبارت است از خروج از مساوات ،یعنی چیزی در یکِ زمان، همان حالت خود را که در زمان قبل یا بعد دارد، نداشته‌باشد» (همان: ۵۳).

1 - Ralph Waldo Emerson
2 - device
3 - deviation from norm
4 - layer ambiguity
5 - poem intonation
6 - cohesive personification

اما در شناساندن پاره دوم ترکیب اضافی حرکت حبی؛ یعنی حب و محبت، حمزه ابن فناری در کتاب معروفش *مصباح الانس* می‌گوید: «محبت عبارت است از طلب اولی آلی به سبب اجتماع اسماء با توجه ذاتی یعنی میل الهی و حرکت غیبیه از یکی حقایق اسما. این طلب، حالتی ذاتی بر اسما است نه به وسیلهٔ موجب خارجی زیرا موجب خارجی در کار نیست» (ابن فناری، ۱٤۰۰: ١٦٥).

از این رو این کلان‌مفهوم ، حرکتی است ناشی از عشق خدا به ذات خود و هرگونه جود و بخشش پروردگار معلول همین عشق است؛ پس عشق انگیزه آفرینش گیتی است و جز پروردگار به برکت حرکت حبی، هستی یافته‌اند. در *رساله‌العشق* ابن سینا نیز مفهوم حرکت حبّی دیده‌می‌شود. ابن سینا در این رساله بیان‌می‌کند که «عشق صرفاً به انسان اختصاص‌ندارد بلکه در همه موجودات، فلکیات، عنصریات، موالید سه‌گانه (معدنیات، نباتات و حیوانات) جاری و ساری است» (ایگدر، ۱٤۰۲: ۹۹). بی‌گمان این عشق، در جمادات هم روان است. «شمّه‌ای از عشق الهی به حسن ذاتی خویش در غیرذی‌الروح نیز آرام‌گرفته‌است و از همین روست که سنگ بر کف محمد (ص) شهادت‌می‌دهد و ستون، با وی سخن‌می‌گوید» (چیتیک، ١٣٩٦: ٧٦).

با وجود اشاره به مفهوم «حرکت حبّی» در برخی کتب فلسفی و عرفانی قرن سوم و چهارم همچون کتاب ابونصر فارابی، این ابن عربی است که نخستین بار، اصطلاح «حرکت حبّی» را در *فصوص الحکم* خود بیان‌کرده‌است. او این کلان‌مفهوم را دوسویه شمرده است. «یکی حرکت حبّی، از سمت خدا به مخلوقات سرازیر می‌شود و درواقع عشق خدا به ذات خود، محرّکی برای حرکت مخلوقات، به سمت کمال خود می‌گردد» (ابن عربی، ۱٤۰۰: ۱۳۵). سویهٔ دوم حرکت حبّی، در آغاز، از سوی خدا و باز هم با انگیزه عشق خدا به سمت انسان می‌رود سپس، «برخی انسان‌ها، با درک آن عشق، به سمت خدا حرکت‌می‌کنند که ممکن است به بالاترین حد این پویایی یعنی اتّحاد برسند و برخی هم از درک آن عشق و درنتیجه از حرکت به سمت کمال انسانیت بازمی‌مانند»(همان: ١٣٦). پس در هر دو حالت، سرچشمه حرکت حبّی از سمت خداست.

در مثنوی همین کلان‌اندیشه، بارها با دستمایه‌های گوناگون یا واحد، به‌کاررفته‌است. پس دور از انتظار نیست که «حرکت حبّی» در دستگاه فکری مولوی دارای همین دو سویه باشد. یک سویهٔ آن، همان است که اشاره به حرکت کمالی همه موجودات که انگیزه عشق خداوند دارد و سویهٔ دوم حرکت حبّی که متوجّه سالک راه حق است. در دیوان شمس تبریزی، شماری از غزل‌ها، آیینهٔ تمام‌نمایی از پژواک حرکت حبّی هستند، به‌سان غزل سوم دیوان شمس با مطلع:

ای طایران قدس را عشقت فزوده بال‌ها در حلقه سودای تو روحانیان را حال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ١٦)

یکی از برتری‌های شناسایی کلان‌مفاهیم، شناخت بهتر اشعار غزلیات شمس است. نپرداختن به کلان‌مفهوم‌ها در یک اثر، گاه می‌تواند مایه نادرستی در توضیح، شرح مفهوم و معنای ابیات گردد. شوربختانه برخی از ابیات غزل یادشده در تمامی شروح موجود غزلیات شمس، اشتباه معنا شده‌است. از همان بیت نخست، این کاستی دیده‌می‌شود. کم و بیش در همه، طایران قدس، استعاره‌ای از انسان-های کامل دانسته‌شده‌است (زمانی، ۱٤۰۱: ۲۳، پایریز، ۱۳۸۹: ٦٤ و ثروتیان، ۱۳۸٦: ۱۷) بدون اینکه برای ما روشن‌شود که «بال» استعاره از چیست و آن وقت مصراع دوم چه توجیهی دارد؟

برمبنای کلان‌مفهوم حرکت حبّی، «طایران قدس» در این بیت در معنای درست خود یعنی فرشتگان عالم قدس به‌کاررفته و بدین‌ترتیب، «بال» نیز برای آنان، عضوی راستین می‌شود. برپایه حرکت حبّی، تمام موجودات در مسیر حرکت کمالی خود، از عشق خدا به خویش بهره‌گرفته‌اند؛ همان‌گونه در لخت دوم این بیت نیز، با اسلوب معادله؛ می‌خوانیم که روحانیان (اهل عرفان) اگر به حالی می‌رسند، در حلقهٔ عشق تو است نه خارج از آن. درواقع، احوال آنان هم از سمت توست و به‌راستی تعریف «حال» نیز همین است: «واردی قلبی از جانب خداوند به دل سالک منتهی که بی‌دوام و زودگذر است» (ابن فناری، ۱٤۰۰: ۱۳٤). بیت دوم این غزل نیز ادامهٔ مضمون‌پروری با این کلان‌مفهوم است:

در لا احب الافلین پاکی ز صورت‌ها یقین در دیده‌های غیب‌بین هر دم ز تو تمثال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱٦)

این بیت نیز، به‌سان بیت نخست در شروح کلیات شمس، نیمه‌کاره معنا شده‌است. برخی شارحان، تمثال‌ها را تصاویر ذهنی بیان‌کرده‌اند که انسان‌های غیب‌بین می‌بینند (پایریز، ۱۳۸۹: ٦٤، ثروتیان، ۱۳۸٦: ۱۸) و دیگر توضیح‌دهندگان هم دربارهٔ بیت دوم به داستان ابراهیم (ع) در قرآن کریم و جملهٔ لاأُحبّ الآفلین، بسنده‌کرده‌اند. مولوی در این بیت، براساس سویهٔ دوم کلان‌مفهوم حرکت حبّی، عمل-کرده‌است؛ یعنی برای دسته‌ای از مردم که به پیکر و پیدایی آفریدگار باوردارند، پیامدی جز نومیدی ندانسته به گونه دیگر، در جایگاهی چون موقعیت لااحب الآفلین (ماجرای ابراهیم و ستاره‌پرستان)، مردم ندانستند که نباید برای خدا صورت جسمی و مرئی قائل‌شوند؛ اکنون همین وضعیت برای افرادی که با حرکت حبّی به سمت کمال انسانی رفته‌اند، مثبت است و آنان پیوسته دچار کشف و شهود می-شوند و خدا را در انواعی از تصاویر، به چشم شهودی می‌بینند. و یا در بیت زیر:

کوه از غمت بشکافته وان غم به دل درتافته یک‌قطره خونی یافته از فضلت این افضال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱٦)

باز هم گفتار حرکت حبّی از گونه دوم است که سرچشمه آن از سوی خداست و آفریدگار این غم را نخست به کوه و دیگر موجودات عرضه‌کرده گرچه کوه از آن سر باز زده‌است. زمانی‌که این غم (عشق) به آدمی پیشنهادشد، وی آن را پذیرفت و به مرتبه‌ای برتر دست‌یافت. دوباره عدم شناسایی

کلان‌مفهوم سبب دریافت اشتباه معنا ازسوی شارحان شده‌است. کمابیش همه آن‌ها، غم را غم فراق گرفته، دل را دل کوه و قطره خون را قطره‌ای از فضل الهی دانسته‌اند که همه علوم را (افضال‌ها) ایجادکرده‌است (ن.ک: پایریز، ۱۳۸۹: ٦٥، ثروتیان: ۱۳۸٦: ۱۹، زمانی: ۱٤۰۱: ۲٤). حال آنکه، منظور از قطره خون، دل انسان است که رنگ خون دارد و کوچک است (یا نطفهٔ انسانی) و از تحمّل غمی (عشق الهی) که کوه از آن سرباز زده، و البته به‌واسطهٔ لطف خدا، به وی داده‌شده، به افضال‌ها (مراتب فضل و بزرگی) دست‌یافته‌است. اگر شارحان بزرگوار با کلان مفهوم حرکت حبّی آشنا بودند، معنای این بیت و بسیاری دیگر از ابیات غزلیات شمس برایشان آشکارتر می‌بود. چنانکه بیان شد؛ یکی از کلان‌مفاهیم مهم و محوری مولانا در غزلیات شمس، حرکت حبّی است و در ابیات بسیاری، این مفهوم را می‌یابیم:

عشق تو کف برهم زند صد عالم دیگر کند　　صد قرن نو پیدا شود بیرون ز افلاک و خلا

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۹)

کلان‌مفهوم دیالکتیک اضداد

یکی دیگر از مهم‌ترین کلان‌مفاهیم مولوی در همه آثارش، عنوان «دیالکتیک اضداد» یا وحدت اضداد[1] است. دو کلان‌مفهوم حرکت حبّی و دیالکتیک اضداد در کنار کلان‌مفهوم «پویایی ذرات هستی» محوری‌ترین کلان‌مفاهیم در دستگاه فکری او هستند و مفاهیم دیگر در غزلیات شمس به‌گونه‌ای با این سه مفهوم در پیوندند. این گفتار که اضداد تمام‌کننده هم هستند و به‌راستی، شالوده کیهان، بر وحدت اضداد نهاده‌شده، به فلسفهٔ جهان کهن بازمی‌گردد. چنانکه در چین باستان، «ین» و «یانگ» دو عنصر مثبت و منفی اما مکمّل یکدیگرند. در فلسفهٔ اسلامی نیز این مفهوم، بارها مطرح‌شده‌است از جمله ابن سینا بر این باور است که «ذات اقدس خدا، خود جامع اضداد است و ممکنات نیز از جمع و هماهنگی اضداد است که شناخته‌می‌شوند»(ایگدر، ۱٤۰۲: ۸۲). ملاصدرا نیز در اندیشه‌های فلسفی خود، بارها به موضوع «وحدت اضداد» پرداخته‌است: «لولا التّضاد لما صحّ الکون و الفَساد یعنی اگر در آفرینش، تضاد نبود، فعل و انفعال، امکان‌پذیر نبود»(آشتیانی، ۱۳۷۸: ٦۳). اکنون که روشن‌شد، اندیشهٔ وحدت اضداد از دیرینگی برخوردار است، برای دریافت بهتر این نکته در اندیشهٔ مولوی، به نمونه‌ای از مثنوی معنوی اشاره‌می‌کنیم؛ سپس به جستار در خاستگاه اصلی می‌پردازیم:

زندگانی اشتی ضدهاست　　مرگ، ان کاندر میانشان جنگ خاست

صدهزاران ضد، ضد را می‌کشد　　بازشان حکم تو بیرون می‌کشد

1 Unity of opposites

پس بنای خلق بر اضداد بود　　لاجرم جنگی شدند از ضر و سود

که از ضدها ضدها ایدپدید　　در سویدا روشنایی افرید

(مولوی، ۱۳۸۷: ج۱: ٤۷۵)

کلان‌مفهوم «وحدت اضداد» را ما به دیالکتیک اضداد در غزلیات شمس گزارش‌کردیم چراکه، نگاه مولانا به این گزاره گسترده‌تر از دید یک فیلسوف است. وی گاه در بلندای درجات سلوک نیز جای پایی از دیالکتیک اضداد می‌بیند. شاعر، سالک منتهی را تحت تصرّف حالت‌های ضدی می‌داند که با خواست آفریدگار بر سالک واردمی‌شوند:

یک لحظه‌ات پَر می‌دهد، یک لحظه لنگر می‌دهد

یک لحظه صحبت‌می‌کند یک لحظه شامت می‌کند

یک لحظه می‌لرزاندت یک لحظه می‌خنداندت

یک لحظه مستت می کند یک لحظه جامت می‌کند

گه ان بود گه این بود، پایان تو تمکین بود

لیکن بدین تلوین‌ها مقبول و رامت می‌کند

خامش کن و حیران نشین حیران حیرت آفرین

پخته سخن مردی ولی گفتارخامت می‌کند

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)

جلال الدین این کلان‌مفهوم را بارها در غزلیات شمس، با گزارش‌های گوناگون بیان‌کرده‌است. در غزل زیر شکارا از مقام «اتحاد» سخن‌گفته، دوستی اضداد را منتهی به اتحاد برای سالک کمال می‌داند:

عشق بین با عاشقان امیخته　　روح بین با خاکدان امیخته

چند بینی این و ان و نیک و بد　　بنگر اخر این و ان امیخته

اب و اتش بین و خاک‌و باد را　　دشمنان چون دوستان امیخته

اتحاد اندر اثر بین و بدان　　نور حق با عارفان امیخته

(مولوی، ۱۳۸۹: ج۲: ۱۲۱۳)

هر از چند گاهی مولانای بلخ، در نگرش شخصی خود به پرسمان «اضداد»، برآیند و نشانه یک عنصر را متضاد نتیجه و اثری که همیشه از آن برمی‌آید می‌شناساند. هرچند، این نتیجه عکس عناصر، ویژه عارفان است:

خاک و خس این خانه همه عنبر و مشک است — بانگ در این خانه همه بیت و ترانه است

مستان خدا گرچه هزارند یکی‌اند — مستان هوا جمله دوگانه‌ست و سه‌گانه‌ست

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

مولوی، کلان‌مفاهیم را افزون بر اینکه به‌عنوان جستاری ناوابسته، بارها در جای‌جای غزلیات شمس، می‌شناساند، مسائل دیگری را نیز در باره آن‌ها، بیان‌می‌کند. برای نمونه، در غزل ۳٤۸ انسانی که گناهکار است اگر بیان پشیمانی کند، دادار او را مورد دلجویی قرارمی‌دهد، می‌گوید:

عزیزی بخشد آن کس را که خواریست — بزرگی بخشد آن را که حقیریست

که هستی نیستی جوید همیشه — زکات انجا نیاید که امیریست

ازیرا مظهر چیزیست ضدش — ازین‌رو ضد، دگر ضد را ظهیریست

(مولوی، ۱۳۸۹: ۸۷)

گیرم که خارم خار بد، خار از پی گل می‌زَهَد — صراف زر هم می‌نهد، جو بر سر مثقال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ١٦)

یا در بیت زیر دوباره به این کلان‌مفهوم اشاره‌شده‌است. بایسته است بدانیم، نمونه زیر از جمله ابیاتی است که دستاویز وگواه فیزیکدانان برای اثبات نظریهٔ انفجار بزرگ در شعر مولوی است. بیش از ٤۰ بیت در مثنوی و غزلیات شمس به انفجار بزرگ اشاره‌دارند:

آغاز عالم غلغله پایان عالم زلزله — عشقی و شکری با گله آرام با زلزال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ١٦)

کلان‌مفاهیم محوریِ دیگری نیز در غزلیات شمس دیده‌می‌شوند از جمله، «نشستن مَظهر و مُظهر به جای هم» که در آن، انسان کامل به جهت اینکه جهان اکبر است و بیش از هر آفریده‌ای، نماینده و نماد نام‌ها و ویژگی‌های خدا است، توانایی دست‌بردن در امور طبیعت و پدیدار کردن کنش‌هایی چون افعال حق را دارد:

برا بتاب بر افلاک شمس تبریزی — به مغز نغز بیارای برج جوزا را

(مولوی، ۱۳۸۹: ۲۰)

یا کلان مفهوم «تجدّد امثال» از گونه پیدایی انسان‌های کامل که می‌توانند جانشین انسان‌های آرسته پیشین شوند:

صدیق و مصطفی به حریفی درون غار　　بر غار عنکبوت تنیدن گرفت باز

مستورگان مصر ز دیدار یوسفی　　هریک ترنج و دست بریدن گرفت باز

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱٤۸)

وجوه ادبیت

با این‌که مولانا از دیدگاه برخی پژوهندگان، به ادیبانه ساختنِ اثرش پرداخته، یگانه اندیشمندی است که دارای نظام فکری از نوع کلان‌مفهوم است. برخی برپایه ابیاتی که مولوی در آن‌ها از شاعری و قید و بندهای آن می‌نالد، چنین نتیجه‌گرفته‌اند که گرایشی به صنایع ادبی و وجوه ادبیت در کلامش نداشته‌است (ن.ک: پایریز، ۱۳۸۹: ۱۳٦ و فروغی، ۱۳۹۹: ۱۰۸) حال آن‌که درست، وارونه این گزاره درست است.

مولوی برای بخشیدنِ وجوه ادبیت به شعر، به‌سوی استعاره‌ها و تشبیه‌های گنگ وپیچیده نرفته؛ بلکه از انواع هنجارگریزیِ (زبانی، لغوی و نحوی) و نیز آفرینش موسیقی درونی از راه سجع و جناس، تشخیص‌های منسجم و همچنین از ابهام‌های لایه‌ای به‌عنوان چهار مایه پربسامد در ادبی‌ساختن مفاهیم همسانش بهره‌برده‌است. به‌جهت گنجایش اندک، تنها به دو مورد از ابزار نامبرده در غزلیات شمس بسنده‌می‌شود:

ابهام‌های لایه‌ای

در دید تسور، ابهام لایه‌ای «استفادهٔ شاعر از کلمه‌ای در بیت است که زیرساخت تشبیهی دارد و در ادامهٔ بیت، آن کلمه مجدداً ذکرمی‌شود اما با حدسی که مخاطب زده و انتظاری که داشته، یکسان نیست و به اصطلاح، به تخریب حدس مخاطب می‌انجامد» (تسور، ۲۰۰۳: ۹۳)

افلاک از تو سرنگون خاک از تو چون دریای خون

ماهت نخوانم ای فزون از ماه‌ها و سال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۹: ٦)

در لخت دوم، سراینده به معشوق می‌گوید که تو را ماه خطاب‌نمی‌کنم؛ زیرا از ماه و سال (زمان) برتری و در زمان نمی‌گنجی. مولانا، با نگرش به ایهامی که در واژه «ماه» هست، بازی زیبایی با آن نموده، در ابهام را برای خواننده، گشوده‌است. مخاطب انتظاردارد که شاعر، معشوق خود را به این دلیل

ماه نخواند؛ زیرا از ماه زیباتر است گرچه ناگهان با این موضوع روبرو می‌شود که سبب برتری معشوق بر ماه، فراتر بودن وی از چنبرهٔ زمان است.

یا بیت زیر و واژه «کشیدن»:

من دی ز ره رسیدم قومی چنین بدیدم　　من خویش را کشیدم ایشان مرا کشیدند

ابیات پیشین این غزل بنام، در انسجام با این بیت وهمه غزل در بیان مهمانی افرادِ مست است:

یک خانه پر ز مستان　　مستان نو رسیدند

بس احتیاط کردیم تا نشنوند ایشان　　گویی قضا دهل زد بانگ دهل شنیدند

مستان سبو شکستند بر خنب ما نشستند　　یارب چه باده خوردند یارب چه مل چشیدند

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۳۷)

فعل «کشیدن» با نگاه بر شیوه بیت و ابیات پیشین، در معنای نوشیدن شراب است حال آنکه اگر کسی خود یا به‌ویژه دیگران را به‌عنوان همکردِ (متمّم) این فعل بیاورد، خارج از گمان مخاطب است.

تشخیص انسجامی

یکی از تمهیدات مهم و پربسامد شاعران دو وجهی، تشخیص انسجامی است. «گاهی یک شاعر، به یک شیء یا یک حیوان، نوعی رفتار انسانی یا عضوی از بدن انسان را اسنادمی‌دهد به‌گونه‌ای که کاملاً در تناسب و انسجام با حال و هوای آن شعر است. به عبارت دیگر، تشخیصی که استفاده‌می‌کند در انسجام با فضای فکری و عاطفی آن قسمت است» (تسور، ۲۰۰۳: ۱۳۹).

در مطلع این غزل:

از چشم پرخمارت دل را قرار ماند؟　　وز روی همچو ماهت در مه شمار ماند؟

در بیشتر بیت‌ها، با تشخیص مواجهیم و این‌ها به‌تمامی در ارتباط با موضوع اصلی غزل هستند؛ یعنی هنگامی‌که عشق حق در وجود سالک ریشه‌می‌گیرد جایی برای سرگرمی‌های دیگر نمی‌ماند:

چون مطرب هوایت چنگ طرب نوازد　　مر زهره فلک را کی کسب وکار ماند؟

یغمابک جمالت هرسو که لشکر ارد　　انسوی شهرماند؟ ان سو دیار ماند؟

گلزار جان فزایت بر باغ جان بخندد　　گل‌ها به عقل باشد یا خارخار ماند؟

جاسوس‌شاه عشقت‌چون در دلی درآید　　جز عشق هیچ کس را در سینه یار ماند؟

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۳٤)

سخن از جوشش عشق در وجود عاشق و دستیابی بر همه خواسته‌ها با قدرت عشق و تشخیص‌ها در انسجام با حال و هوای این ابیات است :

در هوایت بی‌قرارم روز و شب　　سر ز پایت برندارم روز و شب

روز و شب را همچو خود مجنون‌کنم　　روز و شب را کی گذارم روز و شب

خواب را با خواب دشمن می‌کنم　　خواب را بیدار دارم روز و شب

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۲۲)

نتیجه‌گیری

برآیند پژوهش چنین می‌نمایاند که برپایه بوطیقای معناگرای تسور که خود شامل دو مؤلفه کلان‌مفهوم و وجوه ادبیت است، کلان‌مفاهیم حرکت حبی و دیالکتیک اضداد برجسته‌ترین اندیشه محوری موردتوجه مولانا بوده‌است. وی کلان‌مفاهیم را افزون بر اینکه به‌عنوان جستاری ناوابسته، بارها در جای‌جای غزلیات شمس می‌شناساند، مسائل دیگری را نیز در ارتباط با آن‌ها بیان‌می‌کند. همچنین، برای بخشیدنِ وجوه ادبیت به شعر، سوی استعاره‌ها و تشبیه‌های گنگ و پیچیده نرفته بلکه، از انواع هنجارگریزیَ (زبانی، لغوی و نحوی) و نیز آفرینش موسیقی درونی از راه سجع و جناس، تشخیص‌های منسجم و همچنین از ابهام‌های لایه‌ای به عنوان چهار مایه پربسامد در ادبی‌ساختن مفاهیم همسانش بهره‌برده‌است. برخورداری و به‌کارگیری ابزار هنجارگریزی، ایجاد موسیقی شعر، ابهام لایه‌ای و تشخیص انسجامی، که تبیین دو گزینه آخر انجام‌پذیرفت؛ نماد آفرینش وجوه ادبیت در دستان توانمند مولانا است. مؤلفه‌های بوطیقای معناگرای رووِن تسور و کاربست آن‌ها در شرح ریزبینانه و واکاوی آثارادبی به‌گونه عام و متون عرفانی و اثر نامبرده بالاخص، می‌تواند پژوهشگران و دوستداران را به بهترین معنا و کامل‌ترین دریافت، رهنمون‌شود.

منابع و مآخذ

۱) آشتیانی، جلال الدین.(۱۳۷۸). شرح حال و آرای فلسفی ملاصدرا، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

۲) ابن فناری، شمس الدین محمد حمزه.(۱٤۰۰). مصباح الانس، ترجمهٔ محمد خواجوی با عنوان: پیوند استدلال و شهود در کشف اسرار وجود، تهران: مولی.

۳) ابن عربی، محی‌الدین.(۱٤۰۰). ترجمه و متن فصوص‌الحکم، ترجمه محمد خواجوی، تهران: مولی.

٤) ایگدر، محمود.(۱٤۰۲). شرح حال و آرای فلسفی ابن سینا، تهران: نشر اساتید.

۵) پایریز زنجانی، فائزه.(۱۳۸۹). شرح یک‌صد غزل اول دیوان شمس تبریزی، تهران: سوره مهر.

٦) ثروتیان، بهروز.(۱۳۸٦). شرح و نقد غزلیات شمس، تهران: امیرکبیر.

۷) تایلور، سی.سی.(۱٤۰۱). تاریخ فلسفه راتلِج، ترجمه حسن مرتضوی، جلد اول، تهران: چشمه.

۸) جلال‌الدین محمد مولوی.(۱۳۸۸). کلیات شمس تبریزی، از روی نسخه تصحیح‌شده بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

۹) ----------.(۱۳۸۹). کلیات شمس تبریزی (نسخه قونیه)، تصحیح توفیق سبحانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، دو جلدی.

۱۰) حقیقت، عبدالرفیع.(۱۳۸۳). مکتب‌های عرفانی در دوران اسلامی، تهران: کومش.

۱۱) حیدری، مهدی.(۱۳۹٦). «جریان عرفان صورتگرا و وسعت مشرب در ادبیات فارسی»، سومین همایش شرق‌شناسی، صلح و دیپلماسی فرهنگی.

۱۲) _____.(۱۳۹۸). جریان‌شناسی عرفان ابن‌عربی در ادب فارسی، با مقدمه سیدحسین نصر، تهران: مولی.

۱۳) چیتیک، ویلیام.(۱۳۹٦). اصول و مبانی عرفان مولوی؛ ترجمه جلیل پروین، تهران: بصیرت.

۱٤) دشتی، علی.(۱۳۹۸). سیری در دیوان شمس، تهران: زوار، چاپ هفتم.

۱۵) رحمانی، اکرم، اقدامی، رضا.(۱۳۹٦). بررسی مقایسه یی‌اندیشه دل در اشعار مولانا و سهراب سپهری، سومین همایش متن‌پژوهی ادبی.

۱٦) شیمل، آن ماری.(۱٤۰۱). شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ نهم.

۱۷) رودگر، محمدجواد.(۱٤۰۱). عرفان اجتماعی، ماهیت، مبانی و کارکردها، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، چاپ دوم.
۱۸) زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳٦٦). جستجو در تصوف ایران، تهران: هما.
۱۹) زمانی، کریم.(۱٤۰۱). شرح دیوان شمس تبریزی، تهران: علمی، دو جلدی.
۲۰) شعیری، حمیدرضا.(۱۳۹۱). مبانی معناشناسی نوین، تهران: سمت.
۲۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸٦). غزلیات شمس تبریزی، تهران: سخن، دو جلدی.
۲۲) _____ .(۱۳۹۱). رستاخیز کلمات،تهران:سخن.
۲۳) عمید زنجانی، عباسعلی.(۱۳٦٦). پژوهشی در پیدایش و تحولات تصوف و عرفان، تهران: امیرکبیر.
۲٤) فرشاد، محسن.(۱۳۹۱). اندیشه‌های کوانتومی مولانا، (پیوند علم و عرفان)، تهران: علم.
۲۵) فروغی‌پویا، اعظم.(۱۳۹۹). مفاهیم مشترک عرفانی در فیه‌مافیه و غزلیات شمس، تهران: کلک زرین.
26) Themerson, Stephen. (1975). On semantic poetry, Brydon publications.
27) Reuven, Tsur.(2003). On the shore of nothingness, imprint academic.