

تحلیل کارکرد رُخدادی- زبانی شطح در نظام گفتمانی غزل مولانا در دیوان شمس

ابراهیم کنعانی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران

چکیده

شطح عرفانی، در بستر نظام رُخدادی زبان تحقق می‌پذیرد و نظام رُخدادی با گستره نشانه‌شناسی پساگرماسی در پیوند است. نظام رُخدادی زبان نیز به دلیل ویژگی‌های لحظه‌ای، آنی، بارقه‌ای و استحاله‌ای کارکردی تنشی- عاطفی می‌یابد. این وضعیت، حضوری پدیداری، حسی- عاطفی و تنشی را برای سوژه رقم می‌رند که نتیجه آن بی‌خویشی او است. بسیاری از غزل‌های مولانا نیز برآیند همین لحظه‌های بی‌خویشی است؛ لحظه‌هایی که سوژه خویشتن‌داری خود را از دست می‌دهد و ناگزیر به افشای راز می‌شود. حاصل این افشاگری شطح نامیده می‌شود. بر اساس این، پرسش بنیادین مقاله پیش رو این است که شطح در نظام زبانی غزل‌های مولانا در اثر کدام فرایندها و کارکردهای گفتمانی رُخ می‌دهد. در واقع، هدف پژوهش حاضر، تحلیل نشانه- معناشناسی شطح عرفانی در نظام زبانی غزل‌های مولانا برای تبیین نظام رُخدادی و چگونگی رُخداد معنا در آن است. این پژوهش نشان می‌دهد غزل‌های شطحی مولانا در فضایی رُخدادی شکل می‌گیرند. این فضا نیز به واسطه ویژگی‌های استحاله‌ای، زیبایی‌شناختی، جسمانه‌ای و شوشی گفتمان پیوسته دگرگون می‌شود و بدین‌سان شاهد توالی رُخدادها و ترمیم آن‌ها هستیم. این امر، در نهایت سبب آغشتگی حضور سوژه و هم‌حسی و هم- پیوندی او با حقیقت مطلق و ژرفای هستی می‌گردد.

واژگان کلیدی: نشانه- معناشناسی، غزل مولانا، شطح، رُخدادی، گفتمان

۱. مقدمه

سطحیات یکی از مشهورترین ژانرهای ادبی در عرفان مشرق‌زمین است. از دیدگاه نشانه-معناشناختی شطح در گفتمان ادبی زمانی شکل می‌گیرد که جنبهٔ عینی و کنشی مبتنی بر کارکردهای ارجاعی جای خود را به فرایند تنشی-عاطفی بدهد. از این منظر، شطح فرایندی است که در آن سوژه در اثر تجربهٔ حاصل از شهود درونی، شدنی آنی را از سر می‌گذراند. در نتیجه به بی‌خویشی کامل می‌رسد و در اوج هیجاناناطفی و در وضعیت شوشی رازهایی را بر زبان می‌آورد که خصلت متناقض‌نما و پارادوکسی دارد. در این وضعیت، نظام روایی و کنشی در جایگاه فرعی قرار می‌گیرد و گفتمان رُخدادی جایگزین آن می‌شود. در نظام زبانی و گفتمانی بسیاری از غزل‌های مولانا در دیوان شمس، شاهد بروز چنین تجربه-ای هستیم. مسأله‌ای که اینجا طرح می‌شود این است که این تجربه بر اساس چه فرایندی تحقق می‌پذیرد. براساس این، پرسش‌های بنیادین مقالهٔ پیش رو این است که: الف) در نظام زبانی غزل‌های مولانا شطح در اثر کدام فرایندهای گفتمانی تحقق می‌پذیرد؛ ب) کارکردهای چنین فرایندی از نظر نشانه-معناشناختی کدامند؛ پ) این وضعیت، چه تأثیری بر فرایند رُخدادی معنا می‌گذارد. در واقع، مقالهٔ حاضر با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی به دنبال تحلیل نشانه-معناشناسی شطح عرفانی در غزل‌های مولانا و تبیین نظام رُخدادی آن است. فرضیهٔ اساسی ما در پژوهش پیش رو این است که غزل‌های شطوحی مولانا در پرتو نظامی رُخدادی شکل می‌گیرند و این نظام نیز در گفتمان مولانا با ویژگی‌ها و کارکردهای استحال‌های، زیبایی‌شناختی، جسمانه‌ای و شوشی تحقق می‌پذیرد. در این فرایند، رُخدادهای به‌طور متوالی و پی‌درپی به وقوع می‌پیوندند. همچنین پیوسته رُخدادی در دل رُخدادی دیگر شکل می‌گیرد و هر لحظه وضعیت رُخدادی حضور در موقعیت پیشین ترمیم می‌گردد تا در نهایت شاهد حضوری استعلایی سوژه و شوش‌گر باشیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ نشانه-معناشناسی آثار مولانا در «نشانه-معناشناسی هستی‌محور: از بر هم کنشی تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا» (شعیری و کنعانی، ۱۳۹۴)، کارکرد گفتمانی نور و رنگ در داستان رومیان و چینیان مثنوی بر اساس رویکرد نشانه-

معناشناختی بررسی و تأکید شده که در آن، با فرایندهای گفتمانی روبه‌رو هستیم که به- واسطه حضور هستی‌محور و پدیدارشناختی، معنا گستره‌ای از استحاله تا استعلا می‌یابد. در تحلیل کارکرد گفتمانی نور، صدا و رنگ در مثنوی مولوی: رویکرد نشانه- معناشناختی (کنعانی، ۱۳۹۳)، این فرضیه بررسی شده که در گفتمان مثنوی عنصر نور، صدا و رنگ، در یک فرایند تعاملی و برهمکنشی و در بستر فضاهای گفتمانی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و همزمان با تحولات فرایندی فضاهای گفتمان از نظر کارکردی دچار تحول می‌شوند. همچنین بر اساس حضور این عناصر در نقش‌های کنش‌گر، شوش‌گر، سوژه و اُبژه و با ایجاد هم‌حسی بین آن‌ها و عوامل گفتمانی، وضعیتی شوشی و زیبایی‌شناختی در گفتمان تحقق می‌یابد. در «شطحیات منظوم مولانا در غزلیات شمس» (حسینی، ۱۳۸۶)، ضمن ارائه نمونه‌هایی از غزل‌های دیوان شمس به طور پراکنده، شطح از دیدگاه عرفانی بررسی شده است. در «شطح: سرریزهای روح بر زبان» (تقوی، ۱۳۸۵)، با استناد به اقوال گذشتگان و معاصران درباره شطح به موضوعاتی از جمله: عوامل ابهام و متناقض‌نمایی شطح، نسبت شطح با شعر و تجربه عرفانی، و عاطفی یا معرفتی‌بودن شطح پرداخته شده است. در «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش‌گفتار» (زرقانی و اخلاقی، ۱۳۹۱)، چهل مورد از شطحیات بر اساس شرح شطحیات بقلی شیرازی مبتنی بر نظریه زبانی «کنش‌گفتار» بررسی و تحلیل شده است. «شطح و شیوه بیان آن در مثنوی» (جابری و قهرمانی‌مقبل، ۱۳۹۵) مقوله شطح را در مثنوی بررسی کرده و بسیاری از شطحیات مثنوی را حاوی مضمونی هنجارشکنانه دانسته است. در «مبانی نظری شطحیات عرفانی از نگاه مولانا» (حائری و رحیمی‌زنگنه، ۱۳۸۸)، ضمن تبیین نظرات مختلف در توجیه شطحیات عرفانی، این موضوع بر اساس نظریه تعدد مصادیق بررسی شده است. اما مقاله حاضر جزونخستین نوشتارهایی است که به‌طور خاص رویکرد نشانه- معناشناسی را برای تحلیل غزل مولانا به کار برده و از این رهگذر، نظام گفتمانی شطح را بر مبنای این رویکرد باز کاویده است.

۳. طرح و بررسی

شطح در گفتمان صوفیه، به مجموعه‌ای از گفتارها و رفتارهایی اطلاق می‌شود که برآیند حال عارف در وضعیت غلیان وجد و بی‌خویشی است. این گفتارها و رفتارها، ویژگی پارادوکسی

دارند و مصداق کامل زبان هنری و نمادین به شمار می‌روند. روزبهان بقلی شطح را چنین شرح می‌دهد:

در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان، چون وجد قوی شود و نور تجلی در صمیم سر ایشان عالی شود، به نعت مباشرت و مکاشفت و استحکام ارواح در انوار الهام که عقول ایشان را حادث شود، برانگیزاند آتش شوق ایشان به معشوق ازلی، تا برسند به عیان سراپرده کبریا و در عالم بها جولان کنند. چون ببینند نظایرات غیب و مضمرات غیب غیب و اسرار عظمت، بی‌اختیار مستی در ایشان درآید، جان به جنبش درآید، سیر به جوشش درآید، زبان به گفتن درآید. از صاحب وجد کلامی صادر شود از تلهب احوال و ارتفاع روح در علوم مقامات که ظاهر آن متشابه باشد و عبارتی باشد، آن کلمات را غریب نامند. چون وجهش نشناسند در رسوم ظاهر و میزان آن نبینند، به انکار و طعن از قایل مفتون شوند (بقلی، ۱۳۷۵: ۵۷).

در این گفته، شطح نتیجه وضعیتی رُخدادی و مکاشفه‌آمیز است. از نظر ابونصر سراج نیز شطح «سخنی است که ترجمان وجد باشد و از چشمه جان بجوشد و چونان ادعا بنماید، اما گوینده‌اش اهل دعوی نباشد، بلکه ربوده حق و در امان او باشد» (سراج، ۱۳۸۲: ۳۷۷). بر-اساس این، شطح بر نظامی رُخدادی استوار است که محصول غلبه وجد و بی‌خویشی است. برای شطح می‌توان ویژگی‌هایی را برشمرد: (۱) مبتنی بر تجربه‌ای شهودی است؛ (۲) محصول غلبه وجد و بی‌خویشی می‌باشد؛ (۳) در نظامی رُخدادی و شوشی تحقق می‌پذیرد؛ (۴) بیانی خلاف‌آمد، پارادوکسی و متناقض‌نماست؛ (۵) سرریزهای روح در زبان تصوف است؛ (۶) در فرایندی تنشی - عاطفی رُخ می‌دهد؛ (۷) حضوری پدیدارشناختی و استعلایی را رقم می‌زند؛ (۸) دریافت‌های وجدانی است خارج از چارچوب‌های منطقی و شبیه ادعاهای غیر واقعی که برای اهل آن امر واقع است. این ویژگی‌ها، شطح را به گفتمان‌های رُخدادی پیوند می‌زند.

بنا به نظر شعیری (۱۳۹۰: ۶۲)، «رُخداد در نظام گفتمانی به اتفاقی گفته می‌شود که بدون دخالت کنش‌گر شکل می‌گیرد و منجر به بروز کنشی می‌شود که اگر آن اتفاق نبود ضرورتی برای تحقق آن احساس نمی‌شد». نظام‌های رُخدادی، نظام‌هایی هستند که سوژه در تحقق آن-ها نقشی ندارد. این نظام‌ها در یک وضعیت تنشی-زبانی، به طور ناگهانی و دفعی و در یک شتاب زمانی واقع می‌شوند و به همین دلیل سوژه در برابر این رُخداد، حیرت‌زده می‌شود.

درواقع، در اثر برقرارشدن جریانی حسی، رُخداد به وقوع می‌پیوندد. چنین رُخدادی، سبب بروز کنشی می‌شود که سوژه را در شرایط شوشی خاصی قرار می‌دهد. در این نظام، رُخداد از جنس شوشی است. در این حالت، جریان حسی با شدت و ضرب‌آهنگ تند، رُخ می‌دهد و سوژه را به‌طور مستقیم وارد مرحله شوشی می‌کند. اینجا ممکن است کنشی هم وجود داشته باشد، اما به دلیل حضور ناگهانی جریان حسی و درهم آمیختگی حس‌ها، سوژه بدون آنکه از کنش خود آگاه شود، دچار بی‌خودی می‌شود. شعیری (همان: ۶۵)، برای توصیف چنین کیفیتی اصطلاح «سمفونی حواس» را به کار می‌برد. از نظر این پژوهشگر، در این حالت، «حواس مانند سمفونی عمل می‌کنند؛ یعنی اینکه به موسیقی‌ای تبدیل می‌شوند که گویا سازهای مختلفی در ترکیب آن‌ها با یکدیگر نقش داشته‌اند. سمفونی حواس سبب شکل‌گیری جریانی چندحسی می‌شود» (همان). این تعامل سوژه را به بالاترین موقعیت حسی می‌رساند. در نظام رُخدادی، براساس آنچه که نظام سمفونی حسی نامیده می‌شود، حسی در پی حسی می‌آید و بدن ترتیب حواس در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا معنایی نامنتظر ایجاد گردد. این معنا، به دلیل قرار گرفتن شوش‌گر در وضعیت بی‌خودی ایجاد شده است. فونتنی^۷ (1999: 67) معتقد است: «به محض ورود به فرایند حسی، سوژه با جبر بیولوژیکی و بادهای زیستی قطع ارتباط نموده و به فضای باز و آزاد حضور قدم می‌گذارد که اتوماتیسم بودن را به تعلیق در می‌آورد، گویا بین آنچه که سوژه نشانه رفته و آنچه که به دست آورده است، فاصله‌ای عظیم وجود دارد». در این نظام، بر اساس سمفونی حواس، جریان‌های حسی در هم آمیخته می‌شوند تا در نهایت به اوج خود برسند. این تعامل و در هم آمیختگی حسی، موجب تقویت احساس سوژه و دریافت زیبایی‌شناختی او می‌گردد.

۴. کارکردها و ویژگی‌های نظام رُخدادی شطح

۴.۱ استحاله

یکی از کارکردهای نظام رُخدادی شطح در غزل‌های مولانا، استحاله و دگردیسی است. در غزل (۱۰-۱/۷۳۷)^۸ چنین استحاله‌ای را می‌بینیم. غزل مورد بحث، یادآور داستان پیچیده و استثنایی دقوی در دفتر سوم مثنوی است. در جریان چنین استحاله‌ای، ابتدا انسان به صورت شمع و چراغ در می‌آید و سپس به درخت تبدیل می‌شود و باز درخت به شمع و

آتش تبدیل می‌گردد. استحاله در این گفتمان، دارای ویژگی‌هایی است: (۱) شرط تحقق آن دیوانگی و یا ورود به حلقه دیوانگان است؛ (۲) عشق در حال اوج گرفتن است؛ (۳) عشق آتشین صفت است؛ (۴) برق و آتش شگرف است و بی‌امان و بی‌درپی رُخ می‌دهد؛ (۵) هر لحظه بر شکفتگی و سرسبزی افزوده می‌شد تا به اوج آن می‌رسد؛ (۶) بر گستره و فشاره نور افزوده می‌گردد؛ (۷) آتش و نور ویژگی تصاعدی پیدا می‌کنند و حرکت آن‌ها از عمق زمین به آسمان است؛ (۸) استحاله‌ای از صورت انسان به آتش و از آتش به درخت رُخ می‌داد: (۱۰-۱/۷۳۷) با توجه به این ویژگی‌ها، در گفتمان مورد بحث هر استحاله‌ای به کمک نور و همراه با نور انجام می‌گیرد و موجب شکفتگی و سرسبزی می‌شود. هر چه استحاله قوی‌تر باشد، از یکسو بر شدت نور افزوده می‌گردد و از دیگرسو نور در گستره بیشتری نمود می‌یابد. این استحاله را می‌توان استحاله نوری دانست که در قالب نظام زُخدادی تحقق می‌پذیرد. در این استحاله، ابتدا آتش عشق خدا به بالاترین مرتبه خود می‌رسد. اینجا عشق، در قالب آتش نمود پیدا کرده و نشانه سرعت انتقال و تغییر شرایط گفتمانی است. این آتش، آتش عشق است و ترکیب «آتش عشق»، نشان می‌دهد که نور در آتش تجلی می‌کند و به این دلیل، ضربتی، قدرتی و سرعتی عمل می‌کند و حضور کوبشی دارد. از این رو با اتصال عشق به آتش، گفتمان در سطح فشاره ارتقا می‌یابد:

آتش عشق خدا بالا گرفت / تیر تقدیر خدا جست از کمان

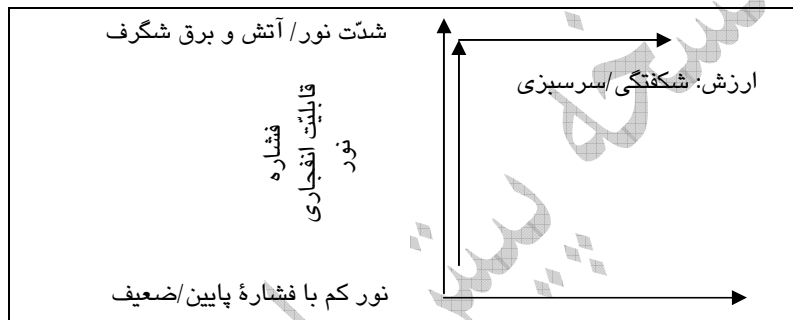
(۶/۷۳۷)

اینجا عنصر آتش از دو جایگاه بسیار مهم برخوردار است: الف) به منزله مکان و جایگاه تحول و تبدیل؛ ب) به مثابه عامل زایش و بازآفرینی. بنا به گفته فونتنی، عنصر آتش هم می‌تواند با گزاره ساختن و هم واسازی در ارتباط باشد (Fontanille, 1995:54- 55). نور برای اثرگذاری بیش‌تر باید به آتش تبدیل شود. پس روند حرکت گفتمان به سوی آتش شدن است و در نهایت نور به برق و آتش تبدیل می‌شود. از دیگرسو، آتش جایگاهی است که به وسیله آن می‌توان به آفرینش جدیدی دست پیدا کرد. اینجا برق و آتش کارکردی انفجاری نیز می‌یابند. جستن برق، کاربرد صفت برق برای آتش، دو ویژگی شگرف و بی‌امان و شکفته شدن یک‌باره گلستان در اثر این آتش، همه به وضعیت انفجاری آتش اشاره می‌کند:

برق جست و آتشی زد در درخت / آتش و برق شگرف بی‌امان
سبزتر می‌شد ز آتش آن درخت / می‌شکفت از برق و آتش گلستان

(۹-۸/۷۳۷)

در نتیجه بالاگرفتن آتش عشق خدایی، آتش در قالب برق، ناگهان و به صورت انفجاری درخشیدن می‌گیرد. آتش در این حالت، فشاره عاطفی گفتمان را به اوج می‌رساند و زمینه شکوفایی و سرسبزی را فراهم می‌کند؛ در واقع، آتش به جای ویرانگری، می‌تواند عنصری را به عنصری دیگر تبدیل کند؛ یعنی آتش به عنوان زیربنای زایش، تحقق نشانه‌های زیبایی-شناختی را ممکن می‌سازد. طرح‌واره استحاله نوری چنین ترسیم می‌گردد:



نمودار ۱: استحاله نوری

براساس این طرح‌واره، ابتدا آتش عشق خدایی در وضعیت فشاره‌ای بروز می‌کند و گفتمان را از این نظر به اوج می‌رساند. در نتیجه چنین وضعیتی، دانه‌ای که در زمین غیب بود، سر می‌زند و به درختی تبدیل می‌شود. در واقع، آتش عشق خدایی، دانه را به درخت تبدیل می‌کند و سپس تمام وجود درخت را به آتش می‌کشد. به همین دلیل، آتش فاصله‌ای را از عمق زمین غیب تا اوج درخت طی می‌کند. این سیر و حرکت، در فضای فشاره‌ای تحقق می‌یابد؛ فضایی که حضور آتش عشق خدایی، زمینه‌ساز آن است. این آتش، با قابلیت انفجاری، در قالب برق و با درخشش، به صورت پی‌درپی و بی‌امان وضعیت فشاره‌ای دیگری را برای گفتمان رقم می‌زند. اینجا ابتدا نور به صورت کیفی و در سطح فشاره اوج می‌گیرد و سپس در سطح گستره پخش می‌شود. در این حالت، در سطح فشاره با افزایش حضور نور مواجه هستیم؛ نور به طور متمرکز در قالب برق، با قدرت انفجاری از سرچشمه به فضای پیرامون خود انعکاس می‌یابد. الگوی تنشی که در قسمت فشاره و به‌طور عمودی دیده می‌شود،

صعودی، با شیب تند و راست خط است. نمودار راست‌خط، نشانه این است که نور به طور انفجاری ساطع می‌شود و در حرکتی مستقیم به نقطه اوج فشاره می‌رسد. در نتیجه نور در سطح فشاره، پایگاه قوی را از آن خود می‌کند و سبب شکفتگی و سرسبزی درخت می‌گردد. سپس با همین شدت و قدرت، حرکت خود را ادامه می‌دهد تا اینکه در سطح گستره نیز پخش می‌شود و در نهایت نور تمام گلستان را به اوج شکوفایی می‌رساند. در این طرح‌واره، حرکت از اوج فشاره به سوی گستره که به صورت یک خط در سطح افقی در بالای نمودار مشخص شده، نشانه این است که نور برق و آتش علاوه بر برخورداری از شدت و فشاره، با همین قدرت در سطح گستره نیز گسترده می‌شود. وضعیت گفتمانی که در این بیت شاهد آن هستیم، وضعیتی رُخدادی را در گفتمان رقم می‌زند. این وضعیت، نتیجه استحاله نوری و تحقق شکوفایی و سرسبزی برای درخت و برای تمام گلستان است. در واقع، با ورود عشق در قالب آتش به گفتمان، وضعیت شوشی جدیدی بروز می‌کند. این وضعیت، سبب شکل‌گیری رُخداد شوشی می‌گردد و رُخداد شوشی چیزی جز شکفتگی و سرسبزی نیست. عشق به گفتمان وارد می‌شود و سبب استحاله انسان به درخت و برق و آتش و در نهایت وضعیت استعلایی حضور و شکفتگی و سرسبزی می‌گردد. اما عشق دیگر تنها یک معنا نیست، بلکه ارزشی است که خود تابع معنایی از حضور استعلایی می‌باشد.

۲.۴ رُخداد زیبایی‌شناختی^۹

گِرماس^{۱۰} (۱۳۸۹) در *نقصان معنا*^{۱۱}، دو نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک^{۱۲} و باروک^{۱۳} را در مقابل هم قرار می‌دهد. در نظام کلاسیک، ابژه از سوژه مستقل است و هر کدام جدای از هم در آفرینش معنا نقش دارند. اما در زیبایی‌شناسی باروک، ابژه زیبایی‌شناختی بر اساس کارکردی روی‌آوردی^{۱۴} و هوسرلی^{۱۵} زیر نگاه سوژه و تأثیر متقابل آن دو بر یکدیگر و تابع نظامی حسی- ادراکی که هم‌آمیختگی سوژه و ابژه را در پی دارد، شکل می‌گیرد. در این نظام، شاهد تحقق نظام «رُخداد زیبایی‌شناختی»^{۱۶} هستیم (همان: ۷۷). در نظام مزبور، در فرایندی ادراکی- حسی ابژه و سوژه در تعامل با هم قرار می‌گیرند تا جایی که در هم آمیخته می‌شوند و نتیجه این همایی، تحقق نظام رُخدادی است.

در غزل (۱۰-۱/۸۸۹)، این فرایند قابل پی‌گیری است. در غزل مورد بحث، «تو»ی گفتمانی

در یک مرکز فشارهای قرار گرفته است و حضوری مطلق و مسلط دارد. نخستین ویژگی این وضعیت، تمرکز و تراکم انرژی‌ها و فشارها در وجود توی گفتمانی است. در این فضا، فشاره عاطفی اوج می‌گیرد؛ چراکه همه‌چیز به نزدیک‌ترین مرکز ارجاع که همان «تو» است، باز می‌گردد. ویژگی دیگر، شکل‌گیری وضعیت چرخشی است که یادآور رقص و سماع صوفیانه است. در این حالت، «تو» به عنوان سوژه در مرکز گفتمان قرار دارد و دیگران در گرد او طواف می‌کنند. حتی خورشید و فلک نیز چرخ‌زنان گرد «تو» می‌چرخند. در این حالت، «تو» (دیگری)، در قالب سازهٔ وجهی^{۱۷} «توانستن»، در گفتمان ظاهر می‌شود و نماد همهٔ توانش‌ها، ارزش‌ها، عواطف و قدرت‌ها به شمار می‌رود. فعل مؤثر توانستن (ر.ک. شعیری، ۱۳۹۵: ۲۷)، به دلیل تجمع توانش در «تو» یک نقطهٔ مرکزی یا منبع تولید انرژی را ایجاد می‌کند که دارای قدرت بالای فشارهای و گستره‌ای است؛ یعنی تو در مرکز گفتمان قرار می‌گیری و همهٔ سطوح گفتمانی در ارتباط با این مرکز معنا پیدا می‌کنند. گویا در جریان قدرت برتر فشارهای و گستره‌ای این مرکز مؤلفه‌ای، تمام سطوح گفتمانی با حضور تو پر می‌شود. به همین دلیل، تمام عوامل هستی در چرخشی طواف‌گونه این مرکز را در احاطهٔ خود گرفته‌اند.

ای در طواف ماه تو ماه و سپهر
ای آمده در چرخ تو خورشید و چرخ
(۱/۸۸۹)

در ادامهٔ گفتمان، دو حضور شکل می‌گیرد: حضور «تو» به عنوان دیگری و حضور «من». البته اینجا توی گفتمانی، از سطح معمول گفتمانی فراتر می‌رود و به توی ایجابی با هستی کامل و پر تبدیل می‌شود. در واقع، دیگری، بنا به گفتهٔ معین (۱۳۹۴: ۱۶۹)، «چیزی است با حضور ناب، هستی‌آن‌جایی که در درون من طنین می‌افکند». این هستی ناب و آن‌جایی، در جریانی ادراکی-حسی، سوژه را از خود بیرون می‌آورد و محو و مسحور خود می‌کند. «من»، در وضعیت من بودن خود گرفتار است و تنها در صورتی می‌تواند حضور خود را به هستی بگشاید که در تعامل فعال با دیگری باشد. اگر این تعامل شکل نگیرد، من نمی‌تواند در وجود دیگری حضور خود را به اثبات برساند. در نتیجه نه من می‌تواند دیگری را به مثابهٔ هستی آن‌جایی درک کند و نه دیگری می‌تواند حضور من را به استعلا برساند:

یارب منم جویان تو یا خود تویی
ای ننگ من! تا من منم، من دیگرم تو
(۲/۸۸۹)

تعامل میان من و تو، تعامل یک‌سویه نیست که از جانب تو به من تحمیل شده باشد و به سود تو منجر بگیرد. در تعامل یک‌سویه، دیگری به مثابه آئینه در نظر گرفته می‌شود؛ یعنی دیگری مانند آئینه‌ای است که چهره من را به من نشان می‌دهد. اینجا دیگری در نقش واسطه-ای، آنچه را که هستم بر من بازتاب می‌دهد. در واقع، در این تعامل که به گفته معین (۱۳۹۴: ۱۶۷)، مبتنی بر «خودبسندهی انعکاسی سوژه» است، هویت سوژه ثابت است و تغییری نمی‌کند. به همین دلیل، گفته‌پرداز از زبان من، نتیجه چنین تعاملی را شکل‌گیری دو حضور مستقل من و تو می‌داند. اما در تعامل مبتنی بر هم‌حضور من و تو که آن را می‌توان به وحدت و این‌همانی این دو حضور عنوان کرد، من نیز در کنار تو به استعلا می‌رسد. اینجا وحدت به معنای هضم دیگری در خود نیست، بلکه هویت هر دو سوی تعامل حفظ می‌شود و همین استقلال هویتی است که نظام تطبیق را شکل می‌دهد. در صورت تحقق چنین تعاملی، من و تو نه تنها هویت مستقلی ندارند، بلکه هر گونه دویی کنار گذاشته می‌شود و در نتیجه هستی در جهان دیگری کشف می‌شود. در این وضعیت، شاهد در هم‌آمیختگی ابژه و سوژه هستیم؛ طوری که هر دو سوی تعامل به گونه‌ای مساوی در گفتمان مشارکت می‌کنند. اما در غزل مورد بحث، شاهد وضعیتی فراتر از هم‌آمیختگی من و تو هستیم که همان شکل‌گیری نوعی زیبایی‌شناسی عرفانی است که در نظامی زُخدادی تحقق می‌پذیرد. در این نظام، من در نتیجه تعامل با دیگری در نقش فراخود، به عمق هستی دست می‌یابد. برای تحقق چنین نظامی نیز ابتدا من به عنوان شوش‌گر پیوند عینی و شناختی خود را با خود و با تمام عناصر دنیایی قطع می‌کند. البته این قطع پیوند، با هدایت و یاری تو به عنوان دیگری یا همان فراخود انجام می‌شود. در این صورت، نشانه با طغیان نشانه‌ای چشمان اسطوره‌ای خود را به روی دنیا می‌گشاید و این چنین زیبایی‌شناسی عرفانی جلوه می‌کند. در واقع، ابتدا سوژه همه زمین‌های گرفتاری و تعلق خود را نفی می‌کند. این نفی، ابتدا به گسست او از «من بودن» خود و تحقق می‌پذیرد. سوژه تا من خویش را به کناری نیفکند، نمی‌تواند به وصال دیگری برسد. چون در این حالت دو من مجزا شکل می‌گیرد و هر کدام از من‌ها می‌خواهد هویت خود را به اثبات برساند. این گسست در مرحله‌ای بالاتر با کنار گذاشتن من و ما یعنی نفی همه مظاهر هستی چه خود من و چه همه غیرهایی که گرد من را احاطه کرده‌اند، معنی پیدا می‌کند. در واقع، من در یک فوریت نشانه‌ای و در جریان یک لحظه - بارقه، وضعیتی خلسه‌ای و مکاشفه‌وار را

تجربه می‌کند که او را از همه آنچه که من و ما بودن او را شکل می‌دهد می‌رہاند. این امر، نتیجه وضعیت رُخدادی حضور سوژه است. این گسست، ابتدا سوژه را تا مرحله بندگی تنزل می‌دهد. سپس با عشق و جاذبه وجود معشوق، زمینه پیوست فراهم می‌شود و سوژه به مقام «مہتری» استعلا می‌یابد.

مولانا با پیشنهاد حذف من و ما و قربانی کردن همه منیت‌ها و سلب ویژگی‌های ارجاعی، شوش‌گر را فراتر از شرایط مؤلفه‌ای حضور قرار داده و بدین ترتیب او را با فرازمان و فرامکانی پیوند می‌دهد که در نتیجه وضعیت رُخدادی رخ می‌دهد. در جریان چنین تعاملی، تو به عنوان فراخود بنا به گفته لاندوفسکی مرا به هستی خودم معطوف می‌کند (به نقل از: معین، ۱۳۹۴: ۱۷۰) و در نتیجه این آگاهی، من خود را به تو می‌سپارد. در این حالت، «تو» جانشین «من» تجربی می‌شود و نقش گفتمانی به خود می‌گیرد. گویا سوژه گفتمانی در نتیجه نوعی گسست و سپس پیوست، حضور ارجاعی و عینی خود را به حضوری هستی-شناختی معطوف می‌کند. در این حالت، من مرزهای محدود خودمحوری را در هم می‌شکند و در موقعیتی فرازمانی و فرامکانی، به وضعیت تنشی-عاطفی دست می‌یابد و در نتیجه به استعلا می‌رسد.

ای ما و من آویخته، وی خون هر دو
چیزی دگر انگیخته، نی آدمی و نی
خورشید عشق لم‌یزل زان تافته‌ست
کاؤل فزایی بندگی، و آخر نمایی مہتری

(۶-۳/۸۸۹)

یکی از عواملی که سبب می‌شود من بتواند حضور خود را به حضوری هستی‌شناختی پیوند دهد، عشق است. من ابتدا وجود ارجاعی و بسته خود را به کناری می‌نهد تا زمینه بندگی فراهم شود. در واقع، من با کنار نهادن من و وجود ارجاعی، به نشانه‌ای طغیانگر تبدیل می‌شود که دیگر در پوسته تنگ نشانه‌ای خود نمی‌گنجد. سپس عشق حق به یاری او می-شتابد تا او بتواند با حضوری دیگر که حضوری استعلایی است پیوند یابد. با ورود عشق به گفتمان، کارکرد کنشی به شدت تضعیف می‌گردد و وضعیت شوشی و عاطفی جایگزین آن می‌گردد. در این وضعیت، من به عنوان شوش‌گر در پیوند با عشقی قرار می‌گیرد که او را با روح هستی پیوند می‌دهد. در نتیجه چنین عشقی است که همه مدلول‌های حضور سوژه شوشی با مدلول‌های حضور روح جهان هستی در هم می‌آمیزد و او را به هم‌حسی با روح

جهان فرا می‌خواند. در چنین شرایطی سوژه به نهایت استعلا می‌رسد که در متن از آن به «مهری» عنوان شده است. در نتیجه نظام زیبایی‌شناسی عرفانی تحقق می‌پذیرد.

۳.۴ از فرایند رُخدادی شوشی تا جسمانه‌ای

یکی دیگر از کارکردهای نظام رُخدادی شطح، کارکرد رُخدادی شوشی است. در ابتدای غزل (۱/۹۶-۲۰)، شاهد تحقق این کارکرد هستیم. اینجا عشق، با واژه دولت همراه شده و دو مفهوم را تداعی می‌کند: اول، عشق در نظام مبتنی بر تصادف شکل گرفته و به همین دلیل با واژه دولت - به معنی طالع و بخت - همراه شده است. در نظام تصادف، «معنا به شکل دفعی، ناگهانی، غیر مترقبه و یک‌سویه زاده شده» (معین، ۱۳۹۶: ۷۱)؛ دوم، عشق که رابطه‌ای مبتنی بر تعامل دو سویه میان طرف‌های تعامل است و در خود سیر کنش و گفت‌وگو زاده می‌شود. این رابطه، نظام تطبیق را معرفی می‌کند که در آن «با رفتار گفت‌وگویی خطاب^۱ و زنده بین من و تو روبه‌رو می‌شویم» (همان: ۶۸). این دو مفهوم، نظام رُخدادی شوشی را شکل می‌دهد. عشق، ویژگی شوشی دارد چون جنس آن عاطفی است و دولت عشق، به طور ناگهانی در فضای گفت‌وگو حاضر می‌شود و با تغییر ناگهانی در فضای گفت‌وگو، سبب تکانه معنایی در سوژه می‌گردد. عشق، با ویژگی شوشی در حالت سوژه چند تغییر ایجاد می‌کند: ۱) مردگی را به زندگی تبدیل می‌کند؛ ۲) گریه را به خنده مبدل می‌گرداند؛ ۳) سبب ایجاد دولت پاینده می‌شود. این سه ویژگی، از تغییر در شرایط ادراکی - حسی گفت‌وگو حکایت دارد. مرگ به مفهوم کنار گذاشتن هر گونه تعامل است، اما عشق، ارتباطی عاطفی شکل می‌دهد که به نهایت سرزندگی منجر می‌گردد. در این حالت، سوژه در بالاترین وضعیت عاطفی قرار می‌گیرد. پس زنده شدن، فشاره عاطفی را به اوج می‌رساند. گریه کردن نیز مفهوم قبض عرفانی را تداعی می‌کند. قبض، از این نظر به معنی بسته شدن تعامل عاطفی است. اما عشق این قبض را به بسط تبدیل می‌کند و بسط، تعامل احساسی را به بالاترین حالت خود می‌رساند تا جایی که شاهد اوج گرفتن فشاره عاطفی هستیم. این وضعیت، هر چند ممکن است موقت و گذرا باشد، اما عشق توانسته آن را تثبیت کند و به آن ویژگی پایداری ببخشد. دولت پایداری، نشانه تثبیت وضعیت سوژه در بالاترین حالت عاطفی و سپس استعلا می‌باشد:

مُرده بُدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

(۱/۴۹۶)

پس از ورود عشق به گفتمان و رُخداد شوشی حاصل از آن، تغییر دیگری در وضعیت سوژه ایجاد می‌شود. سوژه قبل از برخورداری از دولت عشق، دارای کمال و مظهر شجاعت است. البته این کمال، در مقابل دولت عشق، نوعی نقص به شمار می‌رود. اما عشق، سبب می‌شود تا سوژه به نهایت دلبری و تابندگی برسد. زُهره، ستاره‌ای مظهر خنیاگری، دلبری و درخشندگی است. سوژه به یاری عشق، تمام نشانه‌های حضور مقتدرانه خود را کنار می‌گذارد و به نهایت دلبری و درخشندگی دست می‌یابد. درواقع، عشق با ویژگی شوشی، فضایی ادراکی-حسی را شکل می‌دهد که نتیجه آن رسیدن به بالاترین وضعیت عاطفی و دلبری و درخشندگی است. دلبری و درخشندگی نیز همان رُخداد شوشی است که عشق و فضای حسی حاصل از آن، زمینه‌ساز آن است:

دیدۀ سیر است مرا، جان دلیر است مرا / زُهره شیر است مرا، زُهره تابنده شدم

(۲/۴۹۶)

ویژگی دیگری که عشق به سوژه می‌بخشد، دیوانگی، سرمستی و آکنده شدن از طرب است. دیوانگی و سرمستی نیز نتیجه بی‌خویشی است و نشانگر تحقق رُخدادی است که عشق زمینه آن را فراهم کرده است:

گفت که «دیوانه نه‌ای، لایق این خانه / رفتم دیوانه شدم سلسله بندنده

گفت که «سرمست نه‌ای رو که از این دست / رفتم و سرمست شدم وز طرب

(۴-۳/۴۹۶)

تا اینجا عشق توانست با ایجاد فضایی ادراکی-حسی، نظام رُخدادی شوشی را شکل دهد. اما در ادامه با جلوه معشوق، با وضعیت رُخدادی دیگری مواجه می‌شویم که می‌توان آن را وضعیت رُخدادی جسمانه‌ای نامید. پیش از این، دیوانگی، بی‌خویشی، سرمستی و طرب، سوژه را از نظر عاطفی به مرحله‌ای رساند که از آن به رُخداد شوشی عنوان شد. اما با حضور معشوق، سرمستی به کشته شدن، و طرب به آغشتگی در طرب تبدیل می‌شود. اقتضای حضور معشوق، وضعیت برتری برای سوژه عاطفی رقم می‌زند. در نتیجه سوژه که اینجا به شوش‌گر تبدیل می‌شود، وضعیت جسمانه‌ای را تجربه می‌کند و با جسم و تن آن را

احساس می‌کند. در واقع، ظاهر شدن معشوق، از نظر عاطفی حضوری با فشاره قوی را سبب می‌گردد. حضور عاطفی بالا و در اوج، موجب می‌شود تا دیگر گفتمان نتواند به وضعیت شوشی سوژه اعتماد کند. به همین دلیل، جایگاهی که گفتمان نشانه می‌رود، تغییر می‌کند و جایگاهی جسمانه‌ای جایگزین آن می‌گردد. از این رو، شوش‌گر تجربه کشته شدن را از سر می‌گذراند و تمام احساس به جسم و تن او سرایت می‌کند. آغشته طرب شدن نیز در فرایندی جسمانه‌ای تحقق می‌پذیرد. شوش‌گر به مرحله سرمستی و طرب رسیده است، اما در صورتی از نظر معشوق پذیرفته می‌شود که تن او با تمام وجود این تجربه را درک کرده باشد. در واقع، شرط معشوق برای پذیرش شوش‌گر، برخورداری او از تجربه زیسته است. کشته شدن و آغشته شدن در طرب، نشانگر آن است که شوش‌گر با تمام وجود و به طور مستقیم و در دریافتی جسمانه‌ای و مبتنی بر تجربه زیسته این تجربه را کسب کرده است:

گفت که «تو کشته نه‌ای، در طرب آغشته نه‌ای» پیش رُخ زنده کُنش کشته و افکنده شدم

(۵/۴۹۶)

در ادامه وضعیت شوشی دیگری برای سوژه شکل می‌گیرد. سوژه در خطاب گفته-پرداز و معشوق، شمع است و چون قیله‌ای مورد توجه و احترام دیگران است. شمع شدن، نورانی بودن و مقدس شدن، نشانگر حضور عینی و منطقی سوژه است. اینجا سوژه بر مبنای نظامی برنامه‌مدار و براساس آموزه‌های صوفیانه، توانسته به درجه‌ای از پیشوایی دست یابد که مورد اقبال دیگران قرار بگیرد. در این مرحله سوژه در نقش کنش‌گری ظاهر شده که با کنش خویش می‌تواند نقش کنشی خود را ارتقا بخشد و به مرحله پیشوایی دست یابد. شمع شدن، نشانه این است که توی گفتمانی، در وضعیت متمرکز نشانه‌ای قرار گرفته و تمام سطوح نشانه‌ای را در اختیار خود گرفته است. اینجا تو حضوری مطلق را از آن خود کرده است و دیگران در گرداگرد این نقطه مرکزی حلقه زده‌اند. اما سوژه برای رسیدن به وضعیت استعلایی، باید از مقام شمع بودن گذر کند. شوش‌گر برای گذر از شمع بودن، به نشانه‌ای طغیانگر تبدیل می‌شود و طغیان نشانه‌ای، با آتش شدن امکان می‌یابد. پس شوش‌گر ابتدا به آتش تبدیل می‌شود. آتش به دلیل قدرت، سرعت و شتابی که در گفتمان ایجاد می‌کند، نظم و سازماندهی میان عناصر گفتمانی را در هم می‌ریزد و با ایجاد گسست بین عناصر، نوعی معنای نامنتظر و زیبایی‌شناختی می‌آفریند. پس شوش‌گر به آتش تبدیل و پر از سوز و گداز

می‌شود. پس از سوختن نیز در مرتبه‌ای بالاتر دود شدن را تجربه می‌کند. اینجا آتش شدن و دود شدن، به معنای این است که شوش‌گر با تمام وجود در تعامل تنی و جسمانه‌ای با آتش قرار می‌گیرد و با تمام وجود می‌سوزد. شوش‌گر ابتدا می‌سوزد و سپس به دود پراکنده‌ای تبدیل می‌شود. در واقع، دود شدن، همان تجربه زیسته‌ای است که شوش‌گر در فرایندی تنی و جسمانه‌ای به آن دست یافته است. دود پراکنده شدن، به دو وضعیت نشانه‌ای نظر دارد. اول، خارج شدن از وضعیت تمرکز نشانه‌ای و انتشار آن در فضایی نامحدود؛ دوم، رهایی و عدم استقرار در زمان و مکانی خاص. شوش‌گر می‌سوزد و پس از آن دود پراکنده‌ای می‌شود که دیگر نمی‌توان نشانه‌ای از آن یافت. پس رمز استعلا، طغیان نشانه‌ای و گذر از وضعیت انقباضی به انبساطی و گستره‌ای و در نهایت خارج شدن از دایره هستی و وجود است. پس دود پراکنده شدن، رُخداد جسمانه‌ای است که اینجا شاهد آن هستیم:

گفت که «تو شمع شدی، قبله این جمع شدی.» جمع نیم، شمع نیم، دود پراکنده شدم
(۷/۴۹۶)

تا این بخش شاهد توالی رُخدادها در متن گفتمان بودیم. در این توالی نیز پیوسته شاهد ترمیم وضعیت رُخدادی حضور و شکل‌گیری رُخدادی جدید در دل رُخداد پیشین بودیم. برای فرایند ترمیمی رُخداد حضور چند ویژگی می‌توان در نظر گرفت: (۱) از قبض به بسط و از بسط به وضعیت متمرکز فشاره‌ای و در نهایت به انتشار در فضایی نامحدود منجر می‌گیرد؛ (۲) از گسست به پیوست حرکتی انجام می‌پذیرد؛ (۳) از وضعیت شوشی به جسمانه‌ای منتقل می‌شویم؛ (۴) از حضور به فنا و در ادامه از فنا به جذب و بقا می‌رسیم؛ (۵) از نظام مبتنی به تصادف به تعامل و در ادامه به تطبیق سیر می‌کنیم. در نهایت، شاهد تحقق وضعیت استعلایی حضور هستیم. معشوق در ابتدا چشمه خورشید است و به یک نقطه و منبع متمرکز انرژی تبدیل می‌شود که در دو وضعیت فشاره‌ای و گستره‌ای تمام فضای گفتمانی را از آن خود کرده است. در مقابل این منبع متمرکز انرژی، شوش‌گر را داریم که با بهره‌گیری از آن، به نهایت پستی و فروزندگی می‌رسد:

چشمه خورشید تویی، سایه‌گه بید منم
چون که زبی بر سر من پست و گل‌زنده شدم
(۱۲/۴۹۶)

در واقع، توی گفتمانی در یک وضعیت کلّ جهان‌شمول قرار دارد. چشمه خورشید بودن،

نشانه این وضعیت است. سپس این کل به صورت انفجاری متکثر می‌شود. این وضعیت متکثر در یک وضعیت واحد با کانون دید کاملاً متمرکز بر یک «من» واحد، تجلی می‌یابد. در این صورت، شوش‌گر با برخورداری از این نور، دلش می‌شکافد و حیات نوی می‌یابد. در نهایت نیز با وضعیت استعلایی حضور مواجه می‌شویم. در این حالت است که تعامل میان معشوق به عنوان کل مطلق و شوش‌گر به بهترین وجهی امکان می‌یابد و شوش‌گر در مقام وحدت با معشوق قرار دارد. در این وضعیت است که جان ادعا می‌کند او نیز به مقام شاه و خداوندی دست یافته است. دستیابی شوش‌گر به مقام شاه و خداوندی نیز چیزی جز تحقق نظام زیبایی‌شناختی حضور نیست:

تابش جان یافت دلم، وا شد و بشکافت دلم
 اطلس نو یافت دلم، دشمن این ژنده
 صورت جان، وقت سحر، لاف همی‌زد ز بَطَر
 بنده و خربنده بُدم، شاه و خداونده
 (۱۴-۱۳/۴۹۶)

۴.۴ رُخدادی شوشی

در غزل (۱۶-۱/۶۸۱)، شاهد تحقق کارکرد رُخدادی شوشی هستیم. از همین ابتدای غزل با شوش‌گری زیبایی‌شناختی مواجه هستیم. سوژه به عنوان شوش‌گر، با طرب به عنوان ابژه، تعاملی ادراکی - حسی برقرار می‌کند. این رابطه به اندازه‌ای شدت می‌یابد که شوش‌گر به خود طرب تبدیل می‌شود. این رابطه از در هم‌آمیختگی سوژه و ابژه حکایت دارد. این وضعیت، فضایی شوشی با ویژگی عاطفی را بر گفتمان حاکم می‌کند. در این فضا، ابژه خود بهترین دلالت بر حضور سوژه است. در واقع، ابژه خود سوژه است و صمیمیت حضور سوژه و همه احساس تعلق او به آن فضا را به خوبی بیان می‌کند. سوژه از سوئی می‌گوید خود طرب هستم و از دیگرسو معتقد است طرب نیز خود اوست. این امر، نشان می‌دهد در فرایندی دوسویه، سوژه و ابژه از حضور یکدیگر سرشار شده‌اند. در واقع، طرب به عنوان ابژه، به مرکزی تبدیل می‌گردد که جلوه‌ای از حالات درونی و هستی سوژه است. به عبارت دیگر، ابژه به محل امنی برای نمایان ساختن خود نهفته سوژه تبدیل می‌گردد. شوش‌گر با تأثر از این فضای شوشی، به درجه‌ای از سرمستی می‌رسد که زُهره - که مظهر خنیاگری و رقص است - نوای او را ساز می‌زند و حتی عشق برای او ناز می‌کند. در واقع، سرمستی

شوش‌گر، او را از نظر حضوری به استعلا می‌رساند، طوری که با عناصر هستی به این‌همانی می‌رسد. اینجاست که همه مدلول‌های حضور سوژه با مدلول‌های حضور روح جهان هستی گره می‌خورد. به همین دلیل است که همه مظاهر هستی در مقابل این حضور استعلایی به رقص در می‌آیند؛ حتی زُهره به عنوان نماد خنیاگری و رقص، آواز او را سر می‌دهد و عشق برای او عشوه‌گری می‌کند:

من طربم طرب منم، زُهره زند نوای من
عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
(۱/۶۸۱)

هم‌حسی میان شوش‌گر و عناصر هستی به عنوان کنش‌گران گفتمان، به مفهوم تحقق فضای رُخدادی است. این فضای رُخدادی، حضوری را رقم می‌زند که تحیر و بهت‌زدگی از نتایج مهم آن است. در چنین فضایی است که حتی خود عشق نیز سرمست و متحیر می‌شود و عشق به سوژه یا شوش‌گر را فریاد می‌زند. درواقع، در چنین حالتی، هر گونه عنصری یک گونه حضور را معرفی می‌کند: هم - حسی و هم‌آیی انسان و روح هستی:

عشق چو مست و خوش شود بی‌خود و
فاش کند چو بیدلان بر همگان هوای
ناز مرا به جان کشد، بر رُخ من نشان کشد
چرخ فلک حسد برد ز آنچه کند به
(۳-۲/۶۸۱)

در فضای رُخدادی این غزل، وضعیت شوشی دیگری رُخ می‌دهد که در طی آن، شوش - گر دوباره از خود بی‌خویش می‌شود. درواقع، در کنار بی‌خویشی عشق به عنوان ابژه، سوژه نیز دچار بی‌خویشی می‌گردد و اکنون خود ابژه، طبل فنای سوژه را می‌کوبد و این داستان را برای همه بازگو می‌کند.

من سر خود گرفته‌ام، من ز وجود رفته‌ام
نرّه به نرّه می‌زند، دبدبه فنای من
(۴/۶۸۱)

در ادامه غزل (۶-۵/۶۸۱)، شاهد حضور یار (شمس) در گفتمان هستیم. با حضور یار، فضای گفتمانی تغییر می‌کند. تا اینجا سوژه در فرایندی شوشی، در اوج طرب و شادمانی به بی‌خویشی می‌رسد. این بی‌خویش فضای غزل را چنان دگرگون می‌کند که حتی عشق نیز بی - خویش می‌شود و کش‌مکش را کنار می‌گذارد. اما با ورود یار، تغییری در حالت سوژه به عنوان عاشق ایجاد می‌گردد و او وارد مرحله عاطفی می‌شود. هنگامی که سوژه با یار روبرو

می‌شود، در گله‌ای دوستانه از دل‌سیری یار سخن می‌گوید. این امر، فضای شوشی حاکم بر گفتمان را به فضای سودازده و عاطفی تبدیل می‌کند. در این حالت، عاشق، شوش‌گری عاطفی است که از احساس اندوه حاصل از فراق یار، زبان به شکایت سر می‌دهد. در ابتدای غزل، با شوش‌گری زیبایی‌شناختی مواجه بودیم که در رابطه‌ای ادراکی - حسی، به طرب تبدیل شده و طرب و شادمانی در سرایتی حسی به تمام تن او راه یافته بود. در ادامه، این وضعیت تغییر می‌کند و به شوش‌گری عاطفی تبدیل می‌گردد که در فراق یار، دچار تلخی و خماری شده است:

آه که روز دیر شد، آهوی لطف شیر شد
 دلبر و یار سیر شد از سخن و
 یار برفت و ماند دل، شب همه شب در آب
 تلخ و خماری می‌تیم تا به صبح،
 (۶-۵/۶۸۱)

با سر زدن شمس فلک، دیگر بار شاهد هم‌حضور شوش‌گر و عناصر هستی هستیم. شوش‌گر در فراق یار، اندوهناک است، اما با سرزدن خورشید، شوش‌گر امید تازه‌ای می‌یابد. این امید، شور تازه‌ای در او ایجاد می‌کند. این شور دیگر بار تغییری شوشی در فضا ایجاد می‌کند و تمام عناصر هستی را به هم‌حسی فرامی‌خواند. گل، شکفته می‌شود؛ جزو و کل برای شوش‌گر ناز می‌کنند و نای عراق همراه با دُهل ثنای او را سر می‌دهند. در واقع، فضایی رُخدادی شکل می‌گیرد که هر لحظه شوشی در دل شوشی شکل می‌گیرد؛ طوری که بنا به گفتهٔ سوریو^{۲۰} (به نقل از: گرماس، ۱۳۸۹: ۷۸)، با مجموعه‌ای از شور و قرار روبه‌رو می‌شویم:

تا که صبح دم زند، شمس فلک علم
 باز چه سرو تر شود، پشت خم دوتای
 باز شود لکان گل، ناز کنند جزو و
 نای عراق با دُهل شرح دهد ثنای من
 (۸-۷/۶۸۱)

وضعیت رُخدادی در همین جا متوقف نمی‌شود و حضور ساقی - که نماد همان یار یا شمس است - وضعیت رُخدادی دیگری را در گفتمان رقم می‌زند. در این وضعیت، شوش‌گر دچار هیجان می‌شود. در واقع، شوش‌گر در اثر بادهٔ ساقی به عنوان یار، دچار هیجان عاطفی می‌شود که از آن می‌توان به «شوک گفتمانی» و بنا به گفتهٔ گرماس (۱۳۸۹: ۲۷) به «تکان از درون» تعبیر کرد. این شوک ناگهانی، شوش‌گر را بیهوش می‌کند و برای لحظه‌ای او را در وضعیت خاصی قرار می‌دهد که قدرت عکس‌العمل را از او گرفته و او را در حالتی انفعالی

نگاه می‌دارد:

ساقی جانِ خوبرو باده دهد تا سر و پای گم کند زاهد مرتضای من
(۹/۶۸۱)

تکانه عاطفی، شوش‌گر را بهت‌زده می‌کند. اما این بهت‌زدگی تداوم می‌یابد و شوش‌گر را به تجربه تازه‌ای رهنمون می‌کند که می‌توان آن را سودای عاطفی نامید. در واقع، ابتدا شوش-گر در فضای حاصل از هیجان عاطفی، به بی‌خویشی و بهت‌زدگی می‌رسد. سپس این وضعیت ادامه می‌یابد و در اوج این حالت، سودازده می‌شود. در چنین حالتی است که ما بار دیگر با شوش‌گری زیبایی‌شناختی مواجه می‌شویم که با ساقی یا همان یار به هم‌حضور می‌رسد. هم‌حضور شوش‌گر و یار، سبب می‌گردد تا او از کشته شدن به وسیله یار، به طرب و شادمانی نخستین خود برسد و حتی روح خود را به او هدیه کند:

ساقی آدمی کُشم‌گر بکشد مرا راح بود عطای او، روح بود سخای من
(۱۳/۶۸۱)

تا اینجا هر لحظه شاهد ایجاد وضعیت شوشی نوی در گفتمان بودیم. سوژه نیز در جریان حضور در این فضای شوشی و سودایی، در نقش شوش‌گری زیبایی‌شناختی ایفای نقش می‌کرد. توی گفتمانی نیز هر لحظه با جلوه‌ای و در شکل‌های مختلف یار، ساقی و شمس حق، جلوه‌گری می‌کرد. این وضعیت، در نهایت به وصال کامل شوش‌گر و شمس منتهی می‌شود که چیزی جز تحقق فرایند زیبایی‌شناختی حضور البته در مفهوم عرفانی آن نیست. در-واقع، شوش‌گر که در پی تحقق نظام مبتنی بر وحدت عرفانی است، ابتدا به تجربه بی‌خویشی دست می‌یابد. در جریان این تجربه نیز هر لحظه رُخداد شوشی جدیدی برای او رقم می‌خورد تا اینکه نهایت حیرت و بی‌خویشی را تجربه می‌کند. در نتیجه این وضعیت، شوش‌گر با شمس حق به وحدت می‌رسد. حالا شوش‌گر به درجه‌ای از استعلا می‌رسد که می‌تواند غرق نور شمس شود:

شمسِ حقی که نور او از تبریز تیغ زد غرقه نور او شد این شعشعه ضیای
(۱۶/۶۸۱)

۵. نتیجه‌گیری

در مقاله پیش رو، نظام رُخدادی شطح بررسی و تحلیل شد. نظام رُخدادی شطح در غزل‌های مولانا در قالب کارکردهای استحال‌های، زیبایی‌شناختی، جسمانه‌ای و شوشی تحقق می‌پذیرد. در کارکرد استحال‌های، شاهد وقوع استحال‌های نوری هستیم. در استحال‌های نوری، عشق در قالب آتش بروز می‌یابد. این وضعیت، رُخداد شوشی را موجب می‌گردد و رُخداد شوشی سبب استحال‌های انسان به درخت و برق و آتش و در نهایت وضعیت استعلایی حضور و شکفتگی و سرسبزی می‌شود. در کارکرد زیبایی‌شناختی نیز شاهد تحقق وضعیت زیبایی‌شناختی عرفانی هستیم. این نظام نیز فراتر از رابطه تعاملی ابژه و سوژه شکل گرفت و حضور را به عمق وجود و هستی گره زد. در کارکرد رُخدادی جسمانه‌ای نیز شوش‌گر در اثر تعامل تنی و بر اساس تجربه زیسته حضوری استعلایی را رقم زد. در فرایند رُخدادی شوشی نیز فضای عاطفی و سودایی در گفتمان شکل می‌گیرد. توی گفتمانی نیز در جلوه‌های مختلف یار، ساقی و شمس حق، جلوه‌گری می‌کند. سوژه نیز به شوش‌گری زیبایی‌شناختی تبدیل می‌گردد که نتیجه آن استعلای شوش‌گر و تحقق نظام زیبایی‌شناختی حضور است. رُخدادهای گفتمانی نیز پیوسته و به صورت متوالی در دل رُخدادی دیگر شکل می‌گیرند. وضعیت رُخدادی حضور نیز پیوسته ترمیم می‌گردد تا جایی که در اوج خود حضور را به استعلا می‌رساند.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Sémiotique
2. Inspirational paradox
3. transcendental
4. l'état
5. Sujet d'état
6. Bergson
7. Fontanille
۸. در مورد غزل‌ها، ارجاعات به صورت درون‌متنی نگاشته می‌شود. عدد سمت راست، شماره غزل و عدد سمت چپ، شماره بیت است. در همه موارد تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی (۲ج، تهران: سخن، ۱۳۸۸) مرجع خواهد بود.
9. esthétique
10. Algirdas julien Greimas
11. De l'imperfection

12. classique
13. baroque
14. intentionnel
15. Husserl
16. événement esthétique
17. modal
18. déictique
19. Adresse
20. souriau

۷. منابع

- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۷۵). *شرح شطحیات*. تصحیح هانری کرین. تهران: طهوری.
- تقوی، محمد (۱۳۸۵). «شطح: سرریزهای روح بر زبان». *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۱۴. شماره ۵۵-۳۸-۷۱.
- جابری، سیدناصر و علی اصغر قهرمانی مقبل (۱۳۹۵). «شطح و شیوه بیان آن در مثنوی». *مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)*. سال هشتم. شماره اول. (پیاپی ۲۷). بهار. ۴۱-۶۲.
- حائری، محمدحسن و ابراهیم رحیمی زنگنه (۱۳۸۹). «مبانی نظری شطحیات عرفانی از نگاه مولانا». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*. شماره ۴۳. بهار. ۳۳-۴۶.
- حسینی، مریم (۱۳۸۶). «شطحیات منظوم مولانا در غزلیات شمس». *نامه فرهنگستان*. سال نهم. شماره ۳ (پیاپی ۳۵). ۱۰۷-۱۲۵.
- زرقانی، محمد و زهرا اخلاقی (۱۳۹۱). «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*. سال سوم. شماره ۶. بهار و تابستان. ۶۱-۸۰.
- سراج، ابونصر (۱۳۸۲). *اللمع فی التصوف*. تصحیح و حاشیه رینولد آلن نیکلسون. ترجمه مهدی محبتی. تهران: اساطیر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). «الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی و اتیک از دیدگاه نشانه-معناشناختی». *مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان*. تهران: انجمن زبان‌شناسی ایران. ۵۳-۷۳.
- _____. (۱۳۹۵). *نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*.

تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

- شعیری، حمیدرضا و ابراهیم کنعانی. (۱۳۹۴). «نشانه- معنانشناسی هستی‌محور: از برهم کنشی تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. ۶. ش ۲ (پیاپی ۲۳). خرداد و تیر. ۱۷۳-۱۹۵.
- کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۳). *تحلیل کارکرد گفتمانی نور، صدا و رنگ در مثنوی مولوی: رویکرد نشانه- معنانشناختی*. رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشکده علوم انسانی. دانشگاه سمنان.
- گرماس، ژولین آلژیرداس. (۱۳۸۹). *نقصان معنا*، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: نشر علم.
- معین، مرتضی‌بابک. (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه اریک لاندوفسکی. تهران: سخن.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۸). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی. دوره ۲ جلدی. تهران: سخن.
- Fontanille j. (1995). *sémiotique du visible: des mondes de lumières*. presses Universitaires de France (PUF).
- Fontanille j. (1999). "mode du sensible et syntaxe figurative". in *Nouveaux actes sémiotique*. n° 61- 62- 63. Limoges. PULIM.

Analysis of the Language-Event Function of 'Shath' in the Discursive System of Rumi's Sonnets in Diwan-e Shams

Ebrahim Kanani

The Assistant Professor of Persian Language and Literature, "Kosar University of Bojnord",
Bojnord, Iran.

Abstract

Mystical 'Shath' is formed in the context of language event context. The event system belongs to the post-Greimasian semiotics. The language event system finds a tensive-emotional function due to features such as momentary and discursive transformation. This situation poses a phenomenal phenomenological presence and emotional presence and tension for the subject, in which the subject is in a passive state and reaches the state of trance. Many of Rumi's sonnets are the products of these moments; moments in which the subject loses self-consciousness and inevitably reveals the mystery. The result of this revelation can be interpreted as a 'Shath'. According to this, the fundamental question of the present article is that what processes and discursive functions lead to 'Shath' in the lingual system of Rumi's sonnets. In fact, the purpose of the present research is to analyze the sign-semantics of mystic 'Shath' in the lingual system of Rumi's sonnets in order to explain its event and meaning-creating system. This feature transforms the atmosphere of Rumi's ghaza. This research shows that the system of occurrence of the language-event function of 'Shath' in the discursive system of Rumi's has transformation, aesthetics, corporeal and the state functions. Thus, we are witnessing the sequence of events and their restoration. This topic, allows the subject to reach the same depth with the absolute truth and depth of being.

Keywords: Signs-semantics, Rumi's sonnet, *Shath*, event, discourse