https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 3, No.56, 2026, pp.19-34
Received: 03/09/2025 Accepted: 27/12/2025

The Five Layers of Speech in Divan-e Shams: An Analysis Based on Kenneth Burke's Theory of Rhetorical Speech

Faezeh Arab Yousefabadi *
Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Zabol, Zabol, Iran
famoarab@uoz.ac.ir

Abstract
In the domain of analyzing classical Persian texts, the utilization of modern rhetorical theories can pave the way for a re-examining perspective on the linguistic and semantic structures of the texts. The general corpus of the Divan-e Shams-e Tabrizi, with its complex structure and highly dynamic language, is among those works whose rhetorical analysis necessitates a dynamic and flexible theory; therefore, Kenneth Burke's theory of rhetorical address has been selected as the analytical framework of this study. The aim of the current research is to reveal how address is formulated in the ghazals of Shams based on the five components derived from Kenneth Burke's theory. The research method is qualitative and text-based. The findings indicate that in Shams's ghazals, the apostrophe (nida) serves as a rhetorical summons to invoke the presence of the addressee to all existence, God, the soul, and even the poet himself. The imperative, rather than implying coercion or obligation, functions as the invocative act of the speaker to call the addressee to another realm of existential experience. The questions posed in Shams's ghazals, instead of being answer-oriented, are contemplative, serving to invite wonder, summon to intuition, or awaken the addressee. Addressing the self in these ghazals acts as a construct in which the boundaries between inside and outside, self and other, 'I' and 'you,' dissolve, and performance is the passionate presence of meaning at the level of language—when language becomes, for the poet, a field of Sama and presence.[1]

Keywords: Performance, Self-Address, Divan-e Shams, Imperative Verb, Kenneth Burke, Apostrophe.

Introduction
In the realm of classical Persian text analysis, utilizing modern rhetorical theories can facilitate a rethinking of linguistic and semantic structures. The Divan of Shams Tabrizi by Jalal al-Din Muhammad Rumi, with its complex structure and performative language, is a work whose rhetorical analysis requires a dynamic and flexible theoretical framework; thus, Kenneth Burke's theory of the "Rhetorical Situation" has been selected as the analytical framework for this study. Burke, in his book A Rhetoric of Motives (1950), moves beyond viewing rhetoric merely as a tool for persuasion, defining it

[1] This research was conducted with financial support from the University of Zabol under Grant No. 3245.

*Corresponding author
Arab Yousef Abadi, F. (2026). The Five Layers of Speech in Divan Shams: An Analysis Based on Kenneth Burke's Theory of Rhetorical Speech. *Literary Arts*, *18*(3), 19-34.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.146489.2507

instead as a mechanism for social bonding and interaction that necessitates the interplay of speaker, audience, and scene. This perspective aligns with the address-centric nature of Shams's ghazals, where the poet addresses real humans, himself, abstract concepts, and the Divine. This study aims to reveal how address is formulated in the ghazals of Shams based on five components derived from Burke's theory: Invocation, Imperative, Question, Internal Address, and Performance. The primary problem addressed in this study is how rhetoric manifests in audience-oriented actions within Shams's ghazals, with the goal of investigating the capacity of the rhetorical situation theory to explain the linguistic and action-oriented structures that elevate language from a transmissive to a performative state.

Materials and Methods

The present study employs a qualitative research methodology, utilizing a descriptive-analytical approach to conduct an in-depth textual analysis. The primary corpus for this investigation consists of the Divan of Shams Tabrizi by Jalal al-Din Muhammad Rumi, specifically selected for its sophisticated linguistic structures and its reliance on intense, audience-oriented dynamics. Given the text's complex nature—which invites the audience to participate in a verbal action rather than merely observe it—the research is grounded in the hypothesis that the ghazals are highly compatible with Kenneth Burke's theory of the Rhetorical Situation.

The analysis focuses not only on the formal presence of these elements but also on their functional role in shifting the text's register. Specifically, the research examines how these layers operate to dismantle traditional boundaries between the speaker and the listener, treating the "audience" as a fluid construct that ranges from the Divine to the poet's own self. By tracing the trajectory of these five components, the study aims to demonstrate how Rumi elevates language from a static, transmissive tool to a dynamic, performative force. This approach allows for a comprehensive investigation of the "logic of address" in the poetry, revealing how the poet utilizes linguistic capacity to transform the text into a "scene" where meaning is enacted and shared, effectively moving the reader from a passive receiver to an active participant in the semantic field.

Research Findings

The analysis of the ghazals based on the five specified components yielded the following results:

Invocation: In Shams's ghazals, invocation functions as a rhetorical call to summon the presence of the entire cosmos, God, the soul, and even the poet himself. It acts not as compulsion or obligation, but as an evocative action by the speaker to invite the audience to another realm of existential experience.

Imperative: The imperative verbs in the text serve to move the spirit and excite the soul, rather than to command or impose obligation. Rumi elevates language from the propositional level to the level of action.

Questions: The rhetorical questions posed in the ghazals are not answer-oriented; instead, they are contemplative and designed to invite the audience to wonder, intuition, or awareness.

Internal Address: Addressing the self functions as structures in which the boundaries of inside and outside, self and other ("me" and "you"), are obliterated. Shifts in pronouns and the transition from "me" to "you" reflect psychological, emotional, and existential layers.

Performance: There are verses in the ghazals where words dance, scream, circle, and command. In this context, language transforms into a field of "Sama" (spiritual audition) and vigorous presence.

Discussion of Results and Conclusions

The results of the analysis demonstrate that rhetoric in Rumi's semantic system is not merely a tool for expression or persuasion; rather, it is a living, participatory, and multi-layered structure that invites the audience not only to receive a message but to be present in the field of meaning. In Shams's ghazals, every address is a linguistic event that rises from the depths of language and projects into the world of experience and intuition.

Overall, the five components analyzed in this research reveal that the address in Rumi's ghazals possesses a fluid, multi-voiced, and absolutely rhetorical structure. It is neither purely internal nor externally projected but is continuously generative and unfolding. By leveraging linguistic, syntactic, rhetorical, emotional, and musical capacities, Rumi does not merely "address"; rather, he performs, lives, and transforms the address into a collective experience.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۳ (پیاپی ۵۶) ۱۴۰۵، ص۱۹-۳۴
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۶/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۶

مقاله پژوهشی

لایه‌های پنج‌گانهٔ خطاب در دیوان شمس؛ واکاوی بر اساس نظریهٔ خطاب بلاغی کنت برک[1]

فائزه عرب یوسف‌آبادی *، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران
famoarab@uoz.ac.ir

چکیده

در حوزهٔ تحلیل متون کلاسیک فارسی، بهره‌گیری از نظریه‌های بلاغی نوین زمینه‌ساز نگاهی بازاندیشانه به ساختارهای زبانی و معنایی متون خواهد بود. کلیات دیوان شمس تبریزی با ساختار پیچیده و زبان پرکنش خویش، از زمرهٔ آثاری است که تحلیل بلاغی آن، نیازمند نظریه‌ای پویا و انعطاف‌پذیر است؛ ازاین‌رو نظریهٔ خطاب بلاغی کنت برک برای چارچوب تحلیلی این مقاله برگزیده شده است. هدف پژوهش، آشکار ساختن چگونگی صورت‌بندی خطاب در غزلیات شمس بر پایهٔ پنج مؤلفهٔ برآمده از نظریهٔ کنت برک است. روش تحقیق، کیفی و متن‌محور است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در غزلیات شمس، ندا نوعی فراخوان بلاغی برای احضار حضور خطاب به همهٔ هستی، خدا، جان و حتی خود شاعر است. امر به جای تحکم یا الزام کنش احضارگرانهٔ گوینده برای فراخواندن مخاطب به ساحت دیگری از تجربهٔ هستی است. پرسش‌هایی که در غزل‌های شمس مطرح می‌شود، به جای پاسخ‌محور بودن، تأمل‌افزا و برای دعوت به حیرت، فراخوان به شهود یا آگاه‌سازی مخاطب است. مخاطبه با خویشتن در این غزلیات، به‌مثابهٔ ساخت‌هایی عمل می‌کند که در آن مرزهای درون و بیرون، من و او، من و تو، مضمحل می‌شوند و اجرا، حضور پرشور معنا در سطح زبان است، آن‌گاه که زبان برای شاعر تبدیل به میدان سماع و حضور می‌شود.

کلیدواژه‌ها: اجرا، خطاب درونی، دیوان شمس، فعل امری، کنت برک، ندا

---

* مسؤول مکاتبات

عرب یوسف‌آبادی، فائزه . (۱۴۰۵). لایه‌های پنج‌گانهٔ خطاب در دیوان شمس: واکاوی بر اساس نظریهٔ خطاب بلاغی کنت برک، *فنون ادبی*، (۱۸)۳، ۱۹-۳۴.

۱. این پژوهش تحت حمایت مالی دانشگاه زابل به شماره گرنت ۳۲۴۵ انجام گرفته است.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.146489.2507

۱. مقدمه

دیوان شمس تبریزی از جلال‌الدین محمد مولوی، یکی از پیچیده‌ترین متون ادبی کلاسیک است که حاوی بسترهای زبانی مناسب و جالب برای تحلیل‌های بلاغی نوین است؛ اثری که بر ساختارهای شورانگیز و خطاب‌محوری استوار است و زبان را در جایگاهی فراتر از ابزار ارتباط قرار می‌دهد. زبان در این اشعار رخدادی معنایی و وجودی است؛ در چنین زمینه‌ای، بررسی بلاغت علاوه بر واکاوی صورت‌های لفظی یا صناعات شعری، به کشف منطق خطاب و کنش زبانی و منطق حضور کلامی می‌رسد که مخاطب را به مشارکت در تجربه دعوت می‌کند.

نظریه‌ای که در این مقاله مبنای تحلیل دیوان شمس تبریزی قرار گرفته، نظریهٔ خطاب بلاغی (Rhetorical Situation)کنت برک (Kenneth Burke) است که از نظریه‌های متأخر حوزهٔ بلاغت نوین به شمار می‌رود و در کتاب بلاغت مقاصد (A Rhetoric of Motives) او مطرح شده است. این نظریه تمرکز خود را بر تحلیل کنش زبان و مخاطب‌محوری آن گذاشته است. برک در این اثر، بلاغت را فقط ابزار اقناع نمی‌داند و آن را سازِکار پیوند اجتماعی و کنش متقابل می‌بیند (Burke, 1950, P. xvii). او معتقد است که هر کنش بلاغی هنگامی معنا پیدا می‌کند که در بطن موقعیتی شکل گیرد که گوینده، مخاطب و صحنه در تعامل باشند

(Burke, 1950, P. 59). او تأکید می‌کند که هر کنش بلاغی نیازمند مخاطبی فرضی است؛ حتی اگر این مخاطب درونی، خیالی یا متعالی باشد (Burke, 1950, P. 172). این دیدگاه با ویژگی‌های خطاب در غزلیات شمس مطابقت دارد؛ جایی که شاعر گاه به انسان‌های واقعی، گاه به خود و گاه به مفاهیم انتزاعی و حضرت حق خطاب می‌کند. زبان در این تعامل همواره نقش صحنه‌ای دارد که کنش در آن تحقق می‌یابد و حضور معنایی شکل می‌گیرد. برک بر این باور است که کنش بلاغی تنها بازتاب‌دهندهٔ واقعیت نیست، بلکه خود سازندهٔ معناست (Burke, 1950, P. 175). این نکته در تحلیل غزلیات شمس اهمیت دارد؛ زیرا هر خطاب و هر حرکت زبانی شاعرانه، زمینهٔ شکل‌گیری حضور معنایی و تجربه مشارکتی را ایجاد می‌کند.

کاربرد این نظریه در تحلیل متون عرفانی و ادبی کلاسیک؛ به‌ویژه آثاری چون غزلیات مولوی که برپایهٔ رخدادهای کلامی غیرخطی، مشارکت‌جویانه و اجراپذیر بنا شده‌اند، ظرفیت‌های نوینی در خوانش بلاغی فراهم می‌آورد. لایه‌های پنج‌گانهٔ خطاب که این پژوهش بر اساس آن‌ها تحلیل خواهد شد عبارت‌اند از: ندا، فعل امری، پرسش، خطاب درونی و اجرا. این پنج لایه نشان می‌دهند که چگونه مولوی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و بلاغی، کنش را در متن شکل می‌دهد و زبان را از سطح گزاره‌ای به سطح مشارکتی و اجراپذیر ارتقا می‌دهد. توجه به این لایه‌ها، بدون ورود به نتایج پژوهش، امکان شفاف‌سازی ساختار نظری و آماده‌سازی خواننده برای تحلیل متن را فراهم می‌کند؛ بنابراین، مسئلهٔ اصلی این جستار آن است که بلاغت در غزلیات دیوان شمس چگونه در قالب کنش‌های مخاطب‌محور نمود می‌یابد؟ باتوجه به این مسئله، هدف پژوهش عبارت است از واکاوی ظرفیت‌های نظریهٔ خطاب بلاغی در تبیین ساختارهای زبانی و کنش‌محور در غزلیات شمس با تمرکز بر مؤلفه‌هایی که زبان را از حالت انتقالی به حالت اجرایی و موقعیت‌محور تبدیل می‌کند.

روش تحقیق در این پژوهش، کیفی و مبتنی بر تحلیل متن است.

پژوهش بر پایه این فرضیه شکل گرفت که غزلیات شمس تبریزی، با مؤلفه‌های نظریهٔ خطاب بلاغی تطبیق‌پذیر است. این اثر با ماهیت پیچیده خود، مخاطب را به تجربهٔ مشارکت در یک کنش کلامی می‌خولند که در آن، خطاب، امر و پرسش جایگاهی محوری دارند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ دیوان شمس تبریزی انجام شده که هر یک به جنبه‌های مختلفی از این اثر پرداخته‌اند؛ از جمله:

حمزئیان و رشیدی نسب در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تجلی در دیوان شمس» (۱۴۰۲) با تحلیل تجلی در غزلیات شمس به این نتیجه می‌رسند که مولوی تجلی حق را در انسان کامل می‌داند و شمس تبریزی را عالی‌ترین ظهور این حق به شمار می‌آورد؛ بنابراین اشعار او تجلی توحید و اسما و صفات الهی را ستایش می‌کنند. عبداللهی و خاتمی نیز در مقالهٔ «نشانه‌هایی از وقوع‌گویی و واسوخت در دیوان شمس» (۱۴۰۲) بر ویژگی‌های سبکی؛ همچون وقوع‌گویی و واسوخت در غزلیات شمس تأکید کردند و نشان دادند که این ویژگی‌ها، بیان‌کنندهٔ حالات شوریدگی و مستی مولانا در بیان وقایع میان خود و معشوق است که به‌عنوان رفتارهای اجتماعی-سبکی در شعر وی حضور یافته است.

رضایی مجدآبادی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل زنجیره‌های واژگان مثبت در دیوان شمس تبریزی» (۱۴۰۲) نشان دادند که مولوی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های روانشناسی مثبت‌گرای مارتین سلیگمن، فضیلت‌های انسانی و مفاهیم تعالی، خرد، شجاعت و نوع‌دوستی را به‌طور گسترده در این دیوان به کار برده است. شریف‌پور و همکاران نیز در مقاله ای با عنوان«دیوان شمس تبریزی، آینه بازتاب شعورمندی کائنات (۱۳۹۸) تأکید کردند که این اثر، آینهٔ بازتاب شعور کائنات و باورهای عرفانی اسلامی مولانا است و شعور موجودات از منظر مولوی برگرفته از آیات قرآن و روایات اسلامی بوده و از طریق کشف و شهود نیز به دست آمده است.

محمدعلی و همکاران در مقالهٔ «خیال خلاق در دیوان شمس تبریزی» (۱۳۹۹) نشان می‌دهند که خیال خلاق نقش مؤثری در هویت‌بخشی انسان سرگردان و رهایی از بحران بی‌هویتی دارد و دیوان شمس می‌تواند نمونه شاخصی از ادبیات عرفانی متجلی‌کنندهٔ این خیال خلاق باشد. مباشری و کریمی نیز در مقالهٔ «تحلیل شناختی تصویر «آهو» در دیوان شمس» (۱۳۹۴) نشان دادند که تصویر «آهو» در غزل‌های مولوی فراتر از استعاره‌های سنتی است و ساحت‌های جدید عرفانی دارد و به کلان-استعاره‌ای از خداوند و استعاره‌هایی از مولوی، شمس، سالک و معانی عرفانی تبدیل شده است .

بهنام در مقالهٔ «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» (۱۳۸۹) با استفاده از نظریهٔ شناختی استعارهٔ معاصر، کارکردهای استعاره نور و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن را در غزل‌های مولوی تبیین کرد و نشان داد که نور به‌مثابهٔ انگارهٔ استعاری اولیه در ژرف‌ساخت دیوان شمس است و مولوی آن را به خدا، انسان کامل، مکان، خوراک، شراب، وجود، هدایت و امید نسبت داده است. انزابی نژاد و حجازی نیز در مقاله‌ای با عنوان «ناهوشیاری هوشیارانه مولوی در دیوان شمس» (۱۳۸۴) به پیوند ادبیات و روان‌شناسی، شعردرمانی و غلبهٔ ناهوشیاری بر مولوی و پیامدهای آن پرداختند و به این نتیجه رسیدند که دیوان شمس دریایی متلاطم از شخصیت مولوی را به تصویر می‌کشاند که از منظر روان‌کاوی منبع عمیق و مهمی است.

پیشینهٔ مرورشده نشان می‌دهد که هیچ‌یک از این پژوهش‌ها نظریهٔ «خطاب بلاغی» کنت برک را برای تحلیل غزلیات شمس به کار نبرده‌اند؛ بنابراین پژوهش حاضر با بهره‌گیری از این نظریه، نوآور محسوب می‌شود.

۳. بحث و بررسی

زبان، علاوه بر انتقال معنا با کنش، نیت و افق‌های ذهنی فراتر از خبررسانی نیز پیوند دارد. کهن‌ترین جلوه‌های تأمل درباره موقعیت‌های بلاغی به بلاغت یونانی برمی‌گردد. ارسطو در فن بلاغت (Rhetoric) میان سه نوع سخن‌وری سفسطایی، قضایی و خطابی تمایز قائل شد و بلاغت را نوعی «جست‌وجوی عقلانی در باب شیوه‌های اقناع» معرفی کرد (Aristotle, 2007, P. 25). نزد ارسطو، اقناع خصلتی موقعیتی دارد و بسته به موقعیت، سخنور باید ابزار مناسب را برگزیند. این پیوند میان سخن و

موقعیت، بعدها در آثار خطیبان رومی مانند سیسرو (Cicero) و کوینتیلیان (Quintilian) ادامه یافت. کوینتیلیان در کتاب نهاد سخنوری (Institutio Oratoria) بر اهمیت شخصیت گوینده، مقتضای مقام و شرایط شنونده تأکید داشت و همین تأکید مقدمه‌ای برای شکل‌گیری مفهوم موقعیت بلاغی در نظریه‌های جدید شد (Kennedy, 1969, P. 83).

در همین راستا، بلاغت مشرق را می‌توان خاستگاهی هم‌عرض با بلاغت غربی در نظر گرفت؛ هرچند بلاغت اسلامی واژه‌ای معادل «خطاب بلاغی» (Situation Rhetorical) به‌کار نبرده، در عمل، به تحلیل پیوند میان نیت، مخاطب، زمینه و ساختار سخن پرداخته است؛ برای مثال جرجانی در *دلایل‌الاعجاز* بر رابطهٔ ضروری میان سخن و موقعیت تأکید دارد؛ او در این‌باره چنین می‌نویسد: «واعلم أن الکلام الفاضل، البلیغ، هو الذی إذا سمعه السامع، أو تأمّله المتأمل، رأی کل کلمهٔ قد وُضعت فی موضعها، وأنها لو نُقلت عن مکانها الذی هی فیه، لم یصلح مکانَها غیرُها، ولم یُوجدْ فی مضمون معناها شیءٌ أنقصَ أو أزید» (جرجانی، ۱۹۸۲م. ص. ۲۷۸). (ترجمه: بدان که سخن فاضل و بلیغ، آن است که چون شنونده آن را بشنود یا تأمل‌کننده در آن تأمل کند، ببیند که هر واژه‌ای در جای خود نهاده شده است و اگر آن واژه از جایگاهی که در آن است جابه‌جا شود، هیچ واژه‌ای جز آن برای آن جایگاه شایسته نباشد و در معنای مقصود، چیزی کمتر یا بیشتر نیاید).

در دوران معاصر، این خط سیر در قرن بیستم با نظریه‌های تازه‌ای از سر گرفته شد. لوید بیتزر (Lloyd Bitzer) در مقالهٔ بنیادین خود با عنوان «موقعیت بلاغی» (The Rhetorical Situation) سخن‌گفتن را امری وابسته به وضعیتی دانست که در آن «فراخوان به سخن» ایجاد می‌شود (Bitzer, 1968, P. 3). از نظر بیتزر، موقعیت بلاغی دارای سه مؤلفهٔ اساسی مقتضی (exigence) ، مخاطب (audience) و قیود موقعیتی(constraints) است. این نظریه، نقطهٔ عطفی در مطالعات بلاغت بود و راه را برای بازاندیشی دربارهٔ ماهیت سخنوری در حوزه‌های گوناگون، از جمله شعر، ادبیات و حتی سیاست گشود. با این‌حال، نگاه بیتزر به «وضعیت بلاغی» همچنان به بافت‌های بیرونی سخنوری معطوف بود. در برابر او، نظریه‌پردازی همچون ریچارد وتس (Richard Vatz) در مقاله‌ای انتقادی، تأکید کرد که موقعیت بلاغی هم از بطن شرایط عینی و هم به‌واسطهٔ گزینش‌های گوینده پدید می‌آید (Vatz, 1973, P. 159)؛ درنتیجه گفتمان، خالق موقعیت است، نه فقط پاسخگو به آن. این دوگانهٔ بیتزر–وانس راه را برای ظهور دیدگاه‌های پیچیده‌تری در باب موقعیت و کنش بلاغی باز کرد.

در این میان، کنت برک (Kenneth Burke) را باید نقطهٔ عطف نظریه‌پردازی معاصر در حوزهٔ بلاغت دانست؛ اندیشمندی که نظریه‌اش بیش از آنکه در چارچوب سخنوری کلاسیک بگنجد، در پیوند با تحلیل‌های فلسفی، روان‌شناختی و اجتماعی از زبان و کنش شکل گرفت. نظریهٔ بلاغت نزد برک، در امتداد پروژهٔ کلی او یعنی «درک انسان از راه نمادها» (symbolic action) قرار دارد. او در کتاب بلاغت مقاصد (A Rhetoric of Motives)، بلاغت را علاوه بر فن اقناع، تلاشی برای «شناسایی»(identification) میان گوینده و شنونده دانست؛ امری که از طریق زبان، کنش و اشتیاق مشترک پدید می‌آید (Burke, 1969, P. 55). این شناسایی، بنیان آن چیزی است که برک از آن با عنوان «موقعیت بلاغی» سخن می‌گوید؛ موقعیتی که علاوه بر روابط عقلانی در صحنه‌های پرتنش و شور و کشاکش در پنج مؤلفه‌ای که در پژوهش حاضر مبنای تحلیل قرار گرفته، در همین کتاب معرفی شده‌اند. در ادامه به معرفی این مؤلفه‌ها و بازتابانی مصادیق آن‌ها در غزلیات شمس تبریزی می‌پردازیم:

۱-۳. ندا

ندا در غزلیات شمس علاوه بر سازهٔ نحوی نشانه‌ای از لحظه‌ای است که شاعر می‌کوشد مخاطب را برای بودن در صحنهٔ عاطفی و شهودی شعر احضار کند. در این لحظه، زبان از گزارش فاصله می‌گیرد و به احضار یا «دعوت به مشارکت» در معنا بدل می‌شود

(Burke, 1950, P. 179). در این ابیات ندای مولوی، برخلاف خطاب مستقیم منطقی، برآمده از اشتیاقی وجودی است؛ اشتیاقی که مخاطبان متعدد را برای ساختن حضور در بطن زبان احضار می‌کند. در برخی از غزل‌های دیوان شمس، ندا متوجه حقیقتی می‌شود که نه نام دارد نه شکل و نه تعریف‌پذیر است؛ اما حضور آن، تمام هستی شاعر را در بر گرفته است. در این‌گونه نداها، مولوی از واژگانی چون «ای رستخیز»، «ای آتش»، «ای رحمت» استفاده می‌کند تا ساحت غیبی را به قلمرو حس و زبان بیاورد. ابیات زیر چنین نگاهی را به‌روشنی نشان می‌دهد:

«ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته، در بیشهٔ اندیشه‌ها»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۲۲۹).

در این بیت سه ندا پیاپی با «ای» آغاز می‌شود و هر سه، مفهومی فراشخصی و مطلق را هدف گرفته‌اند: رستخیز، رحمت و آتش. این ترکیب‌ها نشان‌دهندهٔ وضعیتی حضوری هستند که عقل را منحل می‌کند و بیشهٔ اندیشه‌ها، با آتشی می‌سوزد که ندا آن را فرامی‌خواند. بلاغت این ندا، احضار شور در میدان اندیشه است. در ادامهٔ این غزل، نوعی دیگر از ندا دیده می‌شود که حقیقت را نه در مفاهیم فلسفی، بلکه در صورت زندهٔ عرفانی «ساقی» فرا می‌خواند:

«خامش که بس مستعجلم، رفتم سوی پای علم کاغذ بنه، بشکن قلم، ساقی درآمد، الصلا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/۲۶۱).

این بیت همچون یک فراخوان صوفیانه، درون شعر را به بیرون آیین می‌برد. «خامش» در ابتدای بیت، ندایی است به خویشتن؛ اما در ادامه «ساقی درآمد، الصلا» نشان می‌دهد که زبان شعر در این‌جا از خطاب فردی فراتر رفته و به آواز جمعی تبدیل شده است. این ندا، به‌منزلهٔ احضار جمع است به محفل حضور؛ علاوه‌بر این، گونه‌ای از ندا در دیوان شمس، نه به فرد خاص یا درون شاعر، بلکه به جمع، کاروان یا افراد محفل صوفیانه تعلق دارد. در این‌گونه خطاب‌ها، واژگان ندا ماهیت صوتی و اجرایی می‌گیرند و فراخوانی هستند که با واژه‌هایی مثل «الصلا»، همراه می‌شود:

«ما سایه‌وار در پی آن مه دوان شدیم ای دوستان همدل و همراه، الصلا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۳۹۵).

در این بیت نیز قافیهٔ «الصلا» شعر را به پایان یک حرکت می‌رساند؛ حرکتی که از «در پی مه دوان شدن» آغاز شده است و با ندا به دوستان همراه، تبدیل به فراخوان می‌شود.

در گسترهٔ غزلیات شمس، گونه‌های متنوع‌تری از ندا وجود دارد. مولوی از طریق این نداها، میان خویشتن و جهان رابطه‌ای عاطفی و وجودی پدید می‌آورد؛ گویی هر «ای» در دیوان شمس، ضربه‌ای است بر طبل حضور، تا غایب در میدان معنا حاضر شود. گاه این حضور در چهره‌ای شخصی؛ چون «ساقی»، «شمس»، یا «یوسف» تجلی می‌یابد؛ مثلاً در دو بیت زیر:

«ای یوسف خوش‌نام ما، خوش می‌روی بر بام ما ای درشکسته جام ما، ای بردریده دام ما

ای نور ما، ای سور ما، ای دولت منصور ما جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۴۱۳).

ندا در سطح ظاهری خطاب به یوسف تاریخی است؛ اما در عمق، احضار چهرهٔ نجات‌بخشی درونی است که از ورای نقاب تاریخ می‌درخشد. تکرار پی‌درپی «ای» در این غزل، حرکت از شخص به معناست؛ از «یوسف» به «نور» و از «نور» به «جان». در بیت دوم ندا همان لحظهٔ امتزاج زبان و شوق است؛ شاعر در شور خود مخاطبی می‌سازد که از درون او برمی‌خیزد و در عین حال بر او فرود می‌آید. در جایی دیگر، همین خطاب از صورت شخصی درمی‌گذرد و به احضار صفات و عناصر طبیعت می‌انجامد:

«ای خسـرو مه‌وش بیا، ای خوش‌تر از صـد خوش بیا ای آب و ای آتش بیا، ای در و ای دریا بیا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۴۳۲/۱).

مولوی در این فراخوان، حقیقتی را می‌خواند که هم آب اسـت و هم آتش هم در و هم دریا. در این بیت تضـادهای طبیعی در وحدت ندا حل می‌شـوند و مخاطب، دیگر موجودی معین نیسـت. کانونی اسـت از حضـور الهی که در تمام عناصـر عالم جاری است. زبان شاعر در این‌جا آیینی است از شور و هر «ای» طنین دعوتی است به وصال. در برخی از ابیات، مولوی گاه همین ندا را به جان مطلق یا حقیقت بی‌نام متوجه می‌سازد؛ حقیقتی که در زبان به‌صورت نیروی جان‌بخش ظاهر می‌شود. در بیت زیر چنین وجهی دیده می‌شود:

«ای جان جان جان ما، نامدیم از بهر نان برجه گدارویی مکن، در بزم سـلطان سـاقیا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۴۳۵).

در بیت بالا ندا علاوه بر خطاب، قیام زبانی روح اسـت در برابر مادیت. ندا در این‌جا وسـیلهٔ بیداری اسـت، نه گفت‌وگو. همین روح بیدارگر در ابیات دیگری نیز دیده می‌شـود، جایی که مولوی به جای انسـان، حیوان یا طبیعت را مخاطب قرار می‌دهد و از این راه، کل هستی را در گفت‌وگو درمی‌آورد:

«ای طوطی عیسـی‌نفس، وی بلبل شـیرین‌نوا هین زهره را کالیوه کن زان نغمه‌های جان‌فزا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۲۳۲).

در بیت بالا ندا با دو پرنده همراه می‌شود که هر دو نشانهٔ صوت و سخن هستند. مولوی از طریق این ندا، زبان را از قید معنا آزاد می‌کند و آن را به موسیقی حیات بدل می‌سازد.

در مجموع تحلیل ابیات مرورشده نشان می‌دهد که ندا در دیوان شمس، بسته به جایگاهش، مخاطب را یا از درون شاعر احضار می‌کند (دل، جان، عقل) یا از ساحت مطلق، یا از محفل جمع. در همهٔ موارد، یک اصل مشترک است: زبان، مخاطب را فرامی‌خواند تا حاضر شود. مولوی در این احضار نه استدلال می‌آورد و نه استعاره می‌چیند، بلکه با قدرت صرف زبان در ندا، جهان شعر را صحنهٔ حضور مخاطب غایب می‌سازد؛ ازاین‌رو، ندا در این ابیات یکی از نخستین لحظه‌های است که شعر از «سخن» به «شور» بدل می‌شود.

۲-۳. فعل امری

کنت برک در کتاب بلاغت مقاصد تأکید می‌کند که بلاغت اصیل، به جای زبانی برای اقناع صرف، دعوتی است برای مشارکت در تجربه‌ای مشترک، برای پیوستن به موقعیتی که گوینده در آن است (Burke, 1950, P. 179). فعل امری در بسیاری از ابیات غزلیات شـمس، چنین دعوتی برای رفتن، شـدن، ترک کردن، خموش ماندن، و دگرگون گشـتن اسـت. گاهی این افعال امری دعوت‌محور هستند و فعل امر به‌مثابهٔ دعوت برای پیوستن است. در این دسته، فعل امری نوعی فراخوان آرام، مکرر یا پنهان است برای آمدن، دیدن، شناختن، درنگ کردن یا دل دادن. نخستین نمونه از این‌گونه، فعلی است که به مشاهدهٔ حقیقت دعوت می‌کند؛ همچون بیت زیر:

«بگیر دامن لطفش کـه نـاگهـان بگریزد ولی مکش تو چو تیرش که از کمان بگریزد»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۳/ ۴۸۰).

در این‌جا فعل «بگیر» دارای لحنی آرام است؛ گوینده نمی‌گوید «بدو» یا «بچسب»، بلکه با گفتن «بگیر دامن لطفش» کنشی نرم، پنهان، پرحیا و درعین‌حال مؤثر را پیشنهاد می‌دهد برای زمانی که محبوب «می‌گریزد»، تنها راه با او بودن، گرفتن حاشیه‌ای از وجود اوست. در نمونه‌ای دیگر، فعل امری فرمان به درآمیختن با حرکت طبیعت است:

«ساقی روحانیان روح شدم، خیز خیز تا که ببینند خلق دبدبهٔ رستخیز»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۴/ ۶۶۵).

در این بیت، فعل «خیز خیز» ترکیب امری مضاعفی است که هم دعوت به برخاستن است، هم آغاز شوری بلاغی. شاعر خود را «روح شده» می‌نامد و از مخاطب یا همان ساقی روحانی می‌خواهد برخیزد تا خلق، دبدبهٔ رستخیز را ببینند. این فعل، دعوت به حرکت جسمانی نیست و دعوت به خیزش از ساحت غفلت به آگاهی است.

از دیگرسو، گاهی افعال امری در این غزلیات بازدارنده یا سلبی است و فعل امر توقف برای حضور و نهی بلاغی به‌مثابهٔ مراقبه است. در این دسته، افعال امری شکلی بازدارنده دارند؛ اما هدف آن‌ها منع نیست، هدف گشودن راه دیگری است. در عرفان مولوی، دستور «خاموش»، «مرو»، «مکش»، نشانهٔ فروکاستن از صدای عقل، پرسش یا میل است تا زبان به تجربهٔ بی‌میانجی راه یابد. در پایان غزلی از این مجموعه چنین آمده است:

«هین خمش باش و بیندیش از آن جان غیور جمع شو، گر نبود حرف پریشان چه شود»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۴/۷۴۰).

فعل‌های امری در این بیت: «خمش باش»، «بیندیش»، «جمع شو». سه کنش بازدارنده است که شاعر از مخاطب و حتی خودش می‌خواهد زبان را خاموش کند، ذهن را متوجه باطن کند و وجود را جمع کند. این فعل‌ها، با جنبه فروکاهنده فراخوانی به تمرکز برای ورود به ساحت حضوری ناب هستند.

در توضیح می‌افزاییم که در برخی از ابیات مولوی، زبان امر از سطح دعوت عمومی فراتر می‌رود و به عرصهٔ گفت‌وگوی مستقیم با حق می‌رسد؛ جایی که گوینده در مقام طالب، خطاب را به جای انسانی دیگر به سرچشمهٔ حضور می‌گوید؛ مانند بیت زیر:

«حاجت بنگر مگیر حجت بر نقد بزن مگو که فردا»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۲۵۶).

در دو بیت دیگر همین ویژگی در گفت‌وگوی عاشق و حق نیز آشکار است:

«بگفتم هجر خونم خورد بشنو آهِ مهجوران بگفت آن دام لطف ماست کاندر پات پیچیدم

«بگفتم روز بی‌گاه است و بس ره دور، گفتا رو به من بنگر، به ره منگر که من ره را نوردیدم»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۷۶۵).

در این ابیات امر «بشنو» از زبان معشوق می‌آید، اما از موضع تمنا و استغاثه معشوق نمی‌فرماید تا سلطه ورزد، بلکه می‌گوید تا مشارکت پدید آید. بلاغت امر در این مقام، یعنی فرمانی که از دلِ همدلی می‌جوشد. در بیت زیر نیز وضعیت چنین است. سه فعل امری «رو»، «بنگر» و «منگر» به‌صورت زنجیروار می‌آیند. امر نخست، حرکت است؛ امر دوم، تغییر زاویهٔ دید و امر سوم، نفی توجه به مسیر در برابر صاحب مسیر. فرمان «رو» مخاطب را از توقف ذهنی به حرکت شهودی می‌برد. «به من بنگر» مسیر نگاه را از راه به صاحب راه برمی‌گرداند و «به ره منگر» سلبی است که در دل خود اثباتی پنهان دارد. لازم به یادآوری است که بلاغت امر در غزلیات مولوی فقط در سطح فرمان به حرکت نیست و در وجه بازدارنده و نهی نیز عمل می‌کند. در ابیات زیر:

«ای تن‌پرســـت بوالحزن در تن مپیچ و جان مکن　　منگر به تن بنگر به من، چیزی بده درویش را
ای ساربان با قافـــــله مگذر، مرو زین مـــــــرحله　　اشـــتر بخوابان، هین هله، نه از بهر من، بهر خدا»
(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۲۱۴).

در بیت نخست سه فعل نهی «مپیچ» ، «مکن» و «منگر» به همراه فعل امر «بنگر»، با تضاد بلاغی و نفی جسمانیت به اثبات جانان می‌رسد. این نهی، بازداشتن نیست بلکه گشودن راه ادراک و جدال میان نفی و ایجاب است. در بیت بعد نیز «مگذر» و «مرو» فرمانِ توقف و مکث است در کنار فعل امر «اشتر بخوابان» فرمانی است به خاموشی میل و سکون دل در میانهٔ سفر. این‌جا امر نه دعوت به حرکت جسمانی بلکه فرمانی به گسستن از علل و چراهاست و سرانجام، در بیت:

«چو بی‌گاه است آهسته، چو چشمت هست بربسته　　مزن لاف و مشـو خسـته، مگو زیر و مگو بالا»
(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۱/ ۳۷۶).

امر و نهی در هم می‌تند تا به سکوت برسند. «آهسته»، «مزن»، «مشو» و «مگو» فرمان‌هایی هستند که غایتشان خاموشی است نه کنش. مولوی در این پایان‌بندی، از گفتار برای گذر از گفتار بهره می‌گیرد. امر در این مقام، خود را می‌زداید تا راه حضـــور را بگشاید. بدین‌گونه، فعل‌های امری و نهی در غزلیات مولوی، از سطح گفتار دستوری فراتر می‌روند و به‌صورت تجربهٔ زبانی حضور درمی‌آیند؛ زبانی که نه می‌خواهد متقاعد کند و نه فرمان براند، بلکه می‌کوشد شنونده را در میدان مکاشفه شریک سازد.

۳-۳. پرسش بلاغی

پرسش در زبان عرفانی مولوی، اغلب پرسش برای کسب پاسخ نیست و به نیت شکل‌دادن به موقعیت‌های اشتراک تجربه است(Burke, 1950, P. xv) که برای بیدار کردن ذهن مخاطب طراحی شده‌اند. آن‌ها خطاب به کسی یا چیزی نیستند، بلکه بر زبان شاعر جاری می‌شوند تا خواننده را به لرزشی معرفتی برسانند. یکی از درخشان‌ترین نمونه‌ها، آغاز غزل ۱۳۰۰ است:

«چـونـک خـر خـورد جـمـلـه کـنـجـد را　　از چـه روغـن کشـــیـم بـهـر چـراغ؟»
(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۵/ ۴۹۵).

این پرسش، هم طنزآمیز و هم هشدارگونه است. شاعر با زبانی ساده اما تصویری می‌پرسد: وقتی نیروی نادان (خر) همه سرمایهٔ معنا (کنجد) را بلعیده است، دیگر چرا از آن روشنایی انتظار داریم؟ پرسش در این‌جا توبیخ نیست؛ نوعی مشاهدهٔ تلخ از غیبت عقل و معناست. در بیتی دیگر از همین غزل پرسش بلاغی دیگری مطرح می‌شود:

«کـــی گـــذارد خـــدا تـــو را فـــارغ　　چـون خـدا را ز کـار نـیســـت فـراغ؟»
(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۵/ ۵۰۲).

این پرسشی نیست که انتظار پاسخ داشته باشد؛ زیرا پاسخ روشن است: هرگز. این پرسش، نهیب حضور الهی در زندگی روزمرهٔ آدمی است. وقتی خدا خود در کار است، بنده چگونه فارغ باشد؟ ساختار این پرسش به جای اقناع، برای شکستن خیال آســودگی اســت. در این غزلیات اســتفهام‌های انکاری وجود دارد که گوینده از کســی یا چیزی نمی‌خواهد بداند بلکه می‌خواهد نفی کند، اعتراض کند یا امری را به پرســش بکشــد که نباید پذیرفته شــود. این پرســش‌ها، گاه برای تکذیب موقعیت‌های نادرست و گاه برای فروپاشی ساختارهای ظاهری جهان به‌کار می‌روند. در غزل ۱۸۰۰، بیت زیر آمده است:

«ای دل ز دیده دام کن، دیده نداری؟ وام کن　　ای جان نفیر عام کن تا برجهی زین آب و طین»
(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۶/ ۶۲۵).

این بیت دربردارندهٔ یک پرسش تلویحی است: «دیده نداری؟» پاسخ روشن است: نه؛ بنابراین شاعر فرمان می‌دهد: وام کن. پرسش در این‌جا، بهانه‌ای برای صدور دعوت بعدی است: نفیر کن و برخیز. در غزلی دیگر نیز این نمونه دیده می‌شود:

«نمی‌آیی؟ سر از طاقی برون کن ببین این غلغل و غوغای مستان»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۵۵).

پرسش اول در ظاهر خبری است: «نمی‌آیی؟» اما در واقع اعتراض است به غیبت معشوق. پرسش، جای خود را به فراخوان و انتقاد می‌دهد: برخیز، سر برآر، ببین غوغای شور را؛ بنابراین، این پرسش نیز، انتظاری برای پاسخ ندارد و هدف بیان رنج شاعر از غیبت معشوق است. در مجموع اغلب پرسش‌های بلاغی در غزلیات شمس، راهی برای رسیدن به پاسخ نیست، بلکه شکلی از احضار، تعلیق و دعوت بلاغی به تأمل یا شور است که از بطن ساختار زبانی، مخاطب را از وضع دانایی به وضع شهود پرتاب می‌کند؛ گاه با اعجاب، گاه با اعتراض. در نظریهٔ خطاب بلاغی، این نوع پرسش، شکلی از مشارکت است؛ نه فقط در معنا که در لحظهٔ زیستن در شعر و شاعر با این نوع پرسش‌ها، جهان مخاطب را گشودنی می‌سازد و در عرفان مولوی، این گشودگی همان امکان وصل است.

۴-۳. خطاب درونی

در نظریهٔ خطاب بلاغی، آنچه زبان را بلاغی می‌سازد، فقط جهت‌گیری آن به‌سوی مخاطب بیرونی نیست و قابلیت آن برای درونی‌سازی فاصلهٔ گوینده و مخاطب در درون خود زبان نیز هست. از منظر کنت برک، بلاغت اصیل علاوه بر اقناع مخاطب بیرونی، در بازتنظیم مناسبات درونی خویشتن از خلال زبان شکل می‌گیرد. برک در این‌باره می‌نویسد: «در لحظه‌هایی خاص، زبان به‌جای آنکه ابزار اقناع دیگری باشد، تبدیل به ساحت تدبیر خود می‌شود. در این لحظه‌ها، ما نه برای دیگری، بلکه برای بخشی از خود می‌نویسیم که در موقعیت مخاطب قرار گرفته است» (Burke, 1950, P. 179). به همین اعتبار، خطاب درونی یکی از مؤلفه‌های بلاغت در متون عرفانی است و عبارت است از لحظه‌ای که گوینده، به‌جای آنکه مخاطب خود را در دیگری بجوید، در دل، جان، نفس، زبان، چشم یا حتی سکوت خویش می‌سازد. چنین خطاب‌هایی، هم ابزار هنری و هم میدان تلاقی بین «زبان و جان»، «گوینده و تجربهٔ روحانی» و «منِ در آینه و منِ تماشاگر» هستند. این گونهٔ بلاغی در غزلیات شمس به اوج می‌رسد؛ زیرا او در ساحت شعر، «خود» را همچون پیکره‌ای چندپاره و گفت‌وگومند بازمی‌سازد. همان‌گونه که باختین در نظریهٔ «چندصدایی» خویش می‌نویسد، درون هر سوژهٔ ناطق، «صداهایی هم‌زمان، متعارض و گفت‌وگوگر» حضور دارند (Bakhtin, 1981, P. 272).

شعر مولوی، در لحظاتی که با «دل»، «جان»، «نفس»، «زبان» یا «چشم» خود سخن می‌گوید، عینیت همین چندصدایی تجربهٔ عارفانه‌ای است که در آن، خطاب، ابزاری برای تجربهٔ حضور است. لحظاتی که مولوی با «دل» یا «جان» خویش سخن می‌گوید، درواقع ساختاری بلاغی برای مواجهه با تردید، رنج، حیرت یا بصیرت درونی می‌آفریند. او دل را چون فاعلی زنده و مستقل می‌بیند، گاه از آن بازخواست می‌کند گاه آن را به آرامش می‌خواند و گاه با آن در راز و ناله همراه می‌شود. این خطاب، بیش از آن که استعاره‌ای زبانی باشد، روشی برای «نهادینه‌سازی کشمکش عرفانی» در ساحت زبان است. در این خطاب‌ها، بلاغت به کار بازنمایی درونی‌ترین لایه‌های سوژهٔ سالک درمی‌آید؛ سوژه‌ای که هم خود است، هم از خود گریز دارد و هم خود را در آینهٔ خطاب فرامی‌خواند. برای نمونه، در بیتی چنین می‌گوید:

«ای دل ز خود چو باخبری رو خموش کن چون بی‌خبر مباش، به اخبار آمده»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۵۵).

دل، این‌جا فاعل شناختی است. اگر بدانی، پس باید خاموش بمانی و اگر نمی‌دانی، خاموش بمان تا معرفت برسد. در این ساحت، بلاغت به‌جای آنکه صرفاً پیرامون معنا باشد، تبدیل به تجربه‌ای از تنانه شدن معنا می‌گردد. همان‌گونه که ژاک دریدا (Jacques Derrida) در نظریهٔ فروپاشی مرزهای گوینده می‌گوید، گاه زبان چنان در خود فرومی‌پیچد که «خود ناطق از طریق زبان با خویشتن به تقابل می‌رسد؛ نه برای بازتاب، بلکه برای افشا و فروپاشی اقتدار خویش» (Derrida, 1976, P. 92). در دیوان شمس، این موقعیت به‌زیبایی در خطاب‌هایی نمایان است که به زبان، چشم، دهان یا سکوت انجام می‌شود. این‌ها «مخاطب» نیستند، بلکه تجسد لایه‌های واگرا و رازناک درونی خویشتن سخنگو هستند.

۵-۳. اجرا

کنت برک در کتاب بلاغت مقاصد مفهوم بلاغت را به حوزه‌ای فراتر از اقناع و استدلال می‌کشاند. در نگاه او، بلاغت علاوه بر کنش زبانی می‌تواند وضعیتی اجرایی هم باشد. او واژهٔ «اجرا» (performance) را در کنار «انگیزش»(motive) قرار می‌دهد و معتقد است که هر پیام بلاغی، شکلی از کنش‌ورزی روانی، اجتماعی و فرهنگی است (Burke, 1950, P. 263). در غزلیات شمس، این اجرا تجربه‌ای است از تجسّم معنا، در تن، صدا، حرکت و وضعیت؛ لحظه‌ای که معنا در فرم ذوب می‌شود و زبان به میدان سماع و حضور بدل می‌شود. صحنه‌پردازی در این مواضع، ساختار نحوی پُر از افعال حرکتی، اشیای تعاملی و شخصیت‌های زنده است. همه‌چیز در حال وقوع است، نه در حال توصیف؛ برای نمونه در بیت زیر تصویر شاعر که شمع در دست، خانه‌گردی می‌کند تا محبوب را در تاریکی بیابد، نمایشی تمام‌عیار است:

«در خانه همی‌گشتم، در دست چنین شمعی تا تیره شد این شمعم از تابش انواری»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۸۸).

این‌جا شمع، فقط یک شیء نورانی نیست؛ بازیگر درون صحنه است. به‌واسطهٔ برخورد با انوار، تیره می‌شود و این بازیگری اشیاست که شعر را در بیت بعد به سطح اجرا می‌رساند:

«من دست‌زنان بر سر، چون حلقه شده بر در وین طعنه‌زنان بر من، هم یافته بازاری»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۶۹).

اینجا با ترکیب تصویرهای (دست بر سر، حلقه بر در) و اجتماعی (بازار طعن‌زنی)، اجرا در سطحی نمایشی شکل می‌گیرد. در دیگر ابیات شاعر شور را با ریتم تکرارشونده و ساخت فعل‌های امری، عاطفی و وزن شتابان، شور را اجرا می‌کند. برای نمونه به بیت زیر دقت شود:

«امروز گویم چون کنم، یک‌باره دل را خون کنم وین کار را یک‌سون کنم، چیزی بده درویش را»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۹۳).

در این‌جا، سه فعل پشت سر هم، با صدای قاطع و امری، شعر را از سطح بیانی به سطح رفتاری می‌برد. ساخت جمله‌ای تکراری «چیزی بده درویش را» در کل این غزل، با هر تکرار یک ضرب‌آهنگ قوی می‌سازد؛ گویی در فضای سماع، هر بار که درویش می‌چرخد، این جمله را فریاد می‌زند. بیت زیر نیز چنین است:

«امروز ای شمع آن کنم، بر نور تو جولان کنم بر عشق جان افشان کنم، چیزی بده درویش را»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۹۳).

در این بیت ساختار نحوی: فعل آینده «آن کنم»، «جولان کنم»، «افشان کنم» همراه با جملهٔ تکراری «چیزی بده درویش را»، نوعی زبان حرکتی خلق می‌کند و مخاطب را به مشارکت در اجرا دعوت می‌کند، نه صرفاً به شنیدن معنا. در نمونه‌ای دیگر، شاعر، بی‌قرار است، سرمست است و عاشق است. سکون نحوی در مصرع دوم هر بیت «آهسته که سرمستم» با حرکت پیاپی در مصرع اول در تضاد قرار می‌گیرد و این تضاد فضا را بلاغی‌تر می‌کند؛ جایی که زبان، خود شور است:

«گر بی‌دل و بی‌دستم، وز عشق تو پابستم بس بند که بشکستم، آهسته که سرمستم»

(مولوی، ۱۳۴۵، ج. ۷/ ۶۸۵).

این‌جا، زبان شاعر در خدمت توصیف تنی (بی‌دل، بی‌دست، پابسته) است؛ اما همچنان در حال فریاد. شعر در این موضع شکل بدن‌مندی یافته است. اجرا به سطح حرکتی می‌رسد و شعر خود کنش حضور است که با آوا، ریتم و بلاغت مشارکتی سخن می‌گوید.

۴. نتیجه

از مجموع آنچه دربارهٔ بررسی غزلیات دیوان شمس برمبنای نظریهٔ خطاب بلاغی گفته شد، این نتایج به دست آمد که بلاغت در نظام معنایی مولانا، صرفاً ابزار بیان یا اقناع نیست؛ بلکه ساختاری زنده، مشارکتی و چندلایه است که مخاطب را به دریافت پیام و به حضور در میدان معنا فرامی‌خواند. در غزلیات شمس، هر خطاب حادثه‌ای زبانی است که از بطن زبان برمی‌خیزد و به جهان تجربه و شهود پرتاب می‌شود. در بخش ندا، این نتیجه حاصل شد که مولوی از ندا چونان ابزاری برای درگیر کردن کل هستی بهره می‌گیرد. ندا در شعر او حضور لبریزانهٔ شوق است. مخاطب در این خطاب همهٔ هستی، خدا، جان و حتی خود شاعر است.

در بخش فعل امری، این حقیقت کشف شد که مولوی زبان را از سطح گزاره به سطح کنش ارتقا می‌دهد. افعال امری در غزلیات، برای حرکت روح و تهییج جان است نه تحکم یا الزام. در بخش پرسش بلاغی، این نتیجه حاصل شد که سؤال‌های بلاغی این غزلیات به جای پاسخ‌محوری تأمل‌افزا، باز و چندلایه هستند و همچون پلی بین زبان و ساحت شهود قرار می‌گیرند. در بخش خطاب درونی، این حقیقت کشف شد که مولانا علاوه بر ساختار بیرونی خطاب به بازتاب‌دادن لایه‌های روان‌شناختی، عاطفی و وجودی سخن توجه دارد. تغییر ضمیر، چرخش از من به تو، یا تبدیل سخن به تک‌گویی دوصدایی، همه به‌مثابهٔ ساخت‌هایی هستند که در آن مرزهای درون و بیرون، من و او، من و تو، مضمحل می‌شوند. در بخش اجرا، این نتیجه حاصل شد که در غزلیات مولوی ابیاتی وجود دارد که در آن واژه‌ها در صحنه می‌چرخند، نعره می‌کشند، حلقه می‌زنند و فرمان می‌دهند و زبان به میدان سماع و حضور تبدیل می‌شود.

پنج مؤلفهٔ تحلیل‌شده در این پژوهش نشان داد که خطاب در غزلیات مولوی، ساختاری مطلقاً بلاغی، سیال و چندصدایی دارد؛ ساختاری که نه درون‌زاست و نه برون‌افکن، بلکه پیوسته در حال زایش و انکشاف است. مولوی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، نحوی، بلاغی، عاطفی، و موسیقایی، نه‌فقط خطاب می‌کند که خطاب را اجرا، زیست و به تجربهٔ جمعی تبدیل می‌کند.

پژوهش حاضر با تکیه بر نظریهٔ خطاب بلاغی و با بررسی نظام‌مند عناصر آن در دیوان شمس، نشان داد که شعر مولانا نه تنها ساحت معرفت، بلکه صحنهٔ زندهٔ رخداد بلاغی حقیقت است. بلاغت نزد او، نه ابزار تزئین معنا که خود معناست و خطاب نه‌فقط پل ارتباط بلکه حقیقتی است که در زبان زنده می‌شود.

منابع

انزابی نژاد، رضا، و حجازی، بهجت السادات (۱۳۸۴). ناهوشیاری هوشیارانه مولوی در دیوان شمس. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۶(۱۰)، ۳۹-۹. https://kavoshnameh.yazd.ac.ir/article_2307.html

بهنام، مینا (۱۳۸۹). استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس. *نقد ادبی*، ۳(۱۰)، ۹۱-۱۱۴.
https://lcq.modares.ac.ir/article_18488.html

الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۲). *دلائل‌الاعجاز* (محمود شاکر، محقق). دار المعارف.

حمزئیان، عظیم، و رشیدی‌نسب، طناز (۱۴۰۲). بررسی تجلی در دیوان شمس. *عرفان اسلامی*، ۱۹(۷۶)، ۴۱-۶۰.
https://doi.org/10.2234/erfan.2023.703023

رضایی مجدآبادی، پروین دخت، پارسایی، حسین، و فرصتی جویباری، رضا (۱۴۰۲). تحلیل زنجیره‌های واژگان مثبت در دیوان شمس تبریزی. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۱۶(۳)، ۲۱۷–۲۴۰.
https://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2023.16.6874

شریف‌پور، عنایت‌الله، امیری خراسانی، احمد، و ایرانمنش، مهین (۱۳۹۸). دیوان شمس تبریزی، آینه بازتاب شعورمندی کائنات. *عرفان اسلامی*، ۱۵(۶۰)، ۷۸–۹۷. https://journals.iau.ir/article_667399.html

عبداللهی، زهره، و خاتمی، احمد (۱۴۰۲). نشانه‌هایی از وقوع‌گویی و واسوخت در دیوان شمس. *پژوهش‌های ادبی و اجتماعی*، ۲(۱)، ۴۳–۵۶. https://sipl.gu.ac.ir/article_176777.html

مباشری، محبوبه، و کریمی، طاهره (۱۳۹۴). تحلیل شناختی تصویر «آهو» در دیوان شمس. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ۹(۲)، ۲۵-۴۹. https://jpll.ui.ac.ir/article_16473.html

محمدعلی، زهره، غنی‌پور ملک‌شاه، احمد، محسنی، مرتضی، و روحانی، مسعود (۱۳۹۹). خیال خلاق در دیوان شمس تبریزی. *عرفان اسلامی*، ۱۷(۶۶)، ۹-۲۸. https://journals.iau.ir/article_678668.html

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۴۵). *کلیات دیوان شمس تبریزی* (بدیع‌الزمان فروزانفر، مصحح). انتشارات دانشگاه تهران.

References

Abdollahi, Z., & Khatami, A. (2023). Signs of occurrential speech and disenchantment (Vāsukht) in the Dīvān of Shams. *Literary and Social Research, 2*(1), 43–56. https://sipl.gu.ac.ir/article_176777.html [In Persian]

al-Jurjānī, ʿA. (1982). *Dalāʾil al-iʿjāz* [The proofs of inimitability] (M. Shākir, Ed.). Dār al-Maʿārif. [In Arabic]

Anzabinezhad, R., & Hejazi, B. (2005). Conscious unconsciousness of Molavi in the Divan of Shams. *Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature*, *6*(10), 9–38. https://kavoshnameh.yazd.ac.ir/article_2307.html?lang=en [In Persian]

Aristotle. (2007). *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse* (G. A. Kennedy, Trans.). Oxford University Press.

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Ed.; C. Emerson & M. Holquist, Trans). University of Texas Press

Behnam, M. (2010). The conceptual metaphor of light in the Divan of Shams. *Literary Criticism*, *3*(10), 91–114. https://lcq.modares.ac.ir/article_18488.html?lang=en [In Persian]

Bitzer, L. F. (1968). The rhetorical situation. *Philosophy & Rhetoric, 1*(1), 1–14. https://www.jstor.org/stable/40236733

Black, E. (1965). *Rhetorical Criticism: A Study in Method*. University of Wisconsin Press.

Burke, K. (1950). *A Rhetoric of Motives*. University of California Press.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.

Hamzeyan, A., & Rashidi Nasab, T. (2023). The study of manifestation (tajallī) in the Divan of Shams. *Islamic Mystical, 19*(76), 41–60. https://doi.org/10.2234/erfan.2023.703023 [In Persian]

Kennedy, G. A. (1969). *Classical rhetoric and its christian and secular tradition from ancient to modern times*. University of North Carolina Press.

Mobasheri, M., & Karimi, T. (2015). A cognitive analysis of the "deer" image in the Divan of Shams. *Research on Mystical Literature*, *9*(2), 25–50. https://jpll.ui.ac.ir/article_16473.html?lang=en [In Persian]

Mohammad-Ali, Z., Ghanipour Malek-Shah, A., Mohseni, M., & Ruhani, M. (2020). Creative imagination in the Divan of Shams Tabrizi. *Islamic Mystical, 17*(66), 9–28. https://journals.iau.ir/article_678668.html [In Persian]

Molavi, J. M. (1966). The complete works of the Divan of Shams Tabrizi (B. Furouzanfar, Ed.). University of Tehran Press. [In Persian]

Rezaei Majd-Abadi, P., Parsaei, H., & Forsati Juybari, R. (2023). Analysis of positive word chains in the Divan of Shams Tabrizi. Journal of the Stylistic of Persian Poem and Prose *(Bahar-e Adab), 16*(3), 217-240. https://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2023.16.6874 [In Persian]

Sharifpour, E., Amiri Khorasani, A., & Iranmanesh, M. (2019). The Divan of Shams Tabrizi, the mirror reflecting the sentience of the universe. *Islamic Mystical, 15*(60), 78–97. https://journals.iau.ir/article_667399.html [In Persian]

Vatz, R. E. (1973). The myth of the rhetorical situation. *Philosophy & Rhetoric, 6*(3), 154–161. https://www.jstor.org/stable/40236848