-- Mysticism in Persian Literature --------
Spring & Summer 2025, 4 (7), 49-76
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/msil.2025.86697.1197

ATU PRESS

Original Research
Accepted: 11/09/2025
Received: 30/03/2025
ISSN: 2821-0743
EISSN: 2821-0751

Narrative Apostrophe (Eltelfāt) *Majalis-i Sab'a*

Nasrin Ghaderi — PhD student in Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

Hiva Hasanpour* — Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

Seyed Asad Sheyxahmadi — Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

Extended Abstract

1. Introduction

Each method of analyzing literary works seeks to offer a reading or interpretation shaped by a specific perspective. *Apostrophe* is one of the techniques used to construct literary discourse, characterized by a shift in the tense of speech or a transition from addressing a present to an absent entity, or vice versa. This communicative disruption has its own mechanisms, through which the literary text gains artistic ambiguity, requiring specific tools and methods to unravel its layers

∗ Corresponding Author: hiva.hasanpour@uok.ac.ir
How to Cite: Ghaderi, N., Hasanpour, H., Sheyxahmadi, A. (2025). Narrative Apostrophe (Eltelfāt) *Majalis-i Sab'a*. *Mysticism in Persian Literature*, Vol. 4, No. 7, 49. 76. doi: 10.22054/msil.2025.86697.1197

of meaning. *Majalis-i Sab'a* (The Seven Sessions), one of the prose works of Mowlavi, was composed with the aim of admonition, warning, and, broadly, instructing its listeners and readers from the pulpit. Delivered in the style of orators, it draws upon Quranic verses, followed by their explanation and interpretation, and occasionally employs hadiths to convey Mowlavi's thoughts. This study explores the rhetorical device of *iltifāt* and its application in *Majalis-i Sab'a*, utilizing the theories of Jonathan Culler, who emphasizes discourse levels, to uncover its meanings and implications.

2. Literature Review

Previous studies on *Apostrophe*, based on Jonathan Culler's theories, have been conducted with different case studies. These works have indirectly served as foundational references for this research, contributing to a clearer understanding of the topic. Notable among them are the books *Apostrophe in Contemporary Persian Poetry: A Semiotic Approach* and *Shifts in Addressee in the Holy Quran*. These texts provided practical guidance for this study, aiding in a deeper understanding and application of the concept. Additionally, an article titled "A Semiotic Study of *Ilitfāt* in Contemporary Persian Poetry: Examples from the Poetry of Ahmad Shamloo and Houshang Ebtehaj" was derived from the aforementioned book and contains similar data. Another relevant article, "The Aesthetics of the Literary Device of *Apostrophe* and Its Interpretive Role in *Masnavi-yi Ma'navi*," examines *Apostrophe* not in its traditional sense but with an interpretive purpose in Mowlavi's *Masnavi*. This article is particularly relevant to the present study, as it explores the aesthetic and meaning-making roles of *Apostrophe* in relation to discourse levels, especially since its case study, like this research, focuses on Mowlavi's work. Comparing the results of these two studies could yield insightful findings. Additionally, the article "Examining the Quranic Device of *Apostrophe* in Light of Discourse Information Structure" moves

beyond traditional studies, adopting a discursive approach to *Apostrophe* and serving as an indirect reference for this research.

3. Methodology

This study employs a descriptive-analytical approach, relying on library-based research and note-taking from sources. First, a theoretical framework was extracted and categorized from the sources. Then, the text under study was analyzed and interpreted based on these categories.

4. Conclusion

Based on the findings of this study, it can be stated that the rhetorical device of *Apostrophe* is key to understanding a significant aspect of the persuasive power of Mowlavi's discourse in *Majalis-i Sab‘a*. Given the text's oratorical and admonitory structure, *Apostrophe* serves to elucidate and expound Mowlavi's intellectual framework. In the mystical tradition, *Apostrophe* is not merely a rhetorical device but a manifestation of the mystic's inner voice. Considering that the admonitory and instructional dimension of *Majalis-i Sab‘a* overshadows its mystical aspect, the first level of *Apostrophe* is more prominent in this work. The art of oratory and preaching is designed such that the speaker, during discourse, addresses specific individuals or the audience at large to engage listeners and enhance impact. Mowlavi, in *Majalis*, addresses himself, his disciples, humanity in general, Muslims, and others, pulling the listener out of passivity and immersing them in a spiritual and dramatic experience. Sudden shifts and uncontextualized changes in addressee at the first level create an "I-Thou" relationship between the primary subject (the author) and the absent audience, amplifying the impact of Mowlavi's words within the admonitory and instructional context. *Apostrophe* directed toward objects and concepts (levels 2 and 3) directly stems from Mowlavi's worldview of the unity of existence, where everything is a manifestation of the Divine and possesses life and consciousness.

Sudden disruptions (level 4) and the internalization of the "other" clearly reflect Mowlavi's restlessness, fervor, and the depth of his mystical experience. At level 5, and to some extent level 4, the address is primarily aimed at displaying self-awareness and the soul, essentially referring to the self. In these addresses, Mowlavi highlights his role as a guide, preacher, or even spiritual master. Notably, across all these levels, Mowlavi showcases linguistic play and rhetorical prowess, using deliberate disruptions to elevate language beyond mere reporting. By shifting temporally to the discursive present, he transforms it into a living, relatable experience for the listener.

Keywords: Molawi, *Majalis-i Sab'a*, narrative, Apostrophe (*Eltelfāt)*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰

ISSN: ۲۸۲۱-۰۷۴۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۷۵۱

-- دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی عرفان‌پژوهی در ادبیات ---------

دوره ٤، شماره ۷، بهار و تابستان ١٤٠٤، ٤٩-٧٦

msil. atu. ac. ir

DOI: 10.22054/msil.2025.86697.1197

التفات روایی در *مجالس سبعه*

نسرین قادری دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران

هیوا حسن‌پور* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران

سید اسعد شیخ احمدی استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران

چکیده

متون ادبی، تجلی نگاه‌ها و نگرش‌های خاص خالق آن در بیان‌های ویژه است. یکی از شگردهای ادبی کردن کلام، «التفات» است که این صنعت بر اساس آرای جاناتان کالر (و نه بر اساس آرای سنتی ادبیات فارسی) سطوحی به خود می‌گیرد که آن را به زمان حال گفتمانی پیوند می‌دهد. در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای به بررسی و تحلیل *مجالس سبعه* از مولوی بر اساس صنعت «التفات» پرداخته شده است. داده‌های پژوهش حاکی از آن است که «التفات»، کلید درک بخش مهمی از قدرت تأثیرگذاری کلام مولوی در *مجالس سبعه* است که در خدمت شرح و تبیین نظام فکری مولوی قرار گرفته است. با توجه به بُعد وعظی و تعلیمی *مجالس سبعه*، سطح اول «التفات» برجستگی بیشتری دارد که از طریق آن، شنونده را از حالت انفعال خارج و در فضای معنوی و دراماتیک سهیم می‌کند. سطح دوم و سوم، جهان‌بینی وحدت وجودی مولوی را نشان می‌دهد که تمام مخلوقات در آن، دارای شعور هستند و حق حیات دارند. در سطح چهارم، بیقراری و شوریدگی مولوی و در سطح پنجم، نفس و خودآگاهی بیشتر تجلی پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: مولوی، *مجالس سبعه*، روایت، التفات.

* نویسنده مسئول: hiva.hasanpour@uok.ac.ir

۱. مقدمه

هر یک از روش‌های بررسی اثر ادبی در پی خوانش و قرائتی از آن هستند که از رهگذر نوع نگاه خاصی محقق می‌شوند. «التفات» یکی از روش‌های برساخت کلام ادبی است که با تغییر زمان کلام و گذر از حاضر به غایب و برعکس شکل می‌گیرد. این شکست ارتباطی، سازوکارهای خاص خود را دارد که از طریق آن، متن ادبی، ابهام هنری پیدا می‌کند و برای کشف دلالت‌های آن باید لفافه‌های هنری کلام را برای رسیدن به معنی با تکیه بر ابزارها و روش‌های خاصی بررسی و تحلیل کرد. «التفات [نیز] به عنوان تشدیدکننده و تصویرهایی از شور و تمنا عمل می‌کند. این موضوعی است که گویا اهل بلاغت، دربارهٔ آن اتفاق نظر دارند و در این توافق، نوعی روانشناسی مقدماتی را برای طبیعی جلوه دادن این صنعت ادبی بکه‌ار گرفتند؛ یعنی با تلقی التفات به عنوان معلول طبیعی یک علت غیر منتظره سعی کردند معنای آن را تبیین کنند» (کالر[1]، ۱۳۸۸: ۲۴۶).

مجالس سبعه یکی از آثار منثور مولوی است که آن را با هدف انذار و هشدار و در مجموع، تعلیم روایت‌شنوها و مخاطبان خود بر سر منبر بیان کرده است و به شکل خطیبان از آیات قرآنی و سپس شرح و تفسیر آن‌ها بهره برده و گاهی نیز از حدیث برای بیان اندیشهٔ خود استفاده کرده است. در این پژوهش به صنعت «التفات» و نحوهٔ کاربست آن در *مجالس سبعه* پرداخته شده است و برای کشف معنا و دلالت‌های آن، سعی شده است از آرای جاناتان کالر (که قائل به سطوح گفتمانی است) استفاده شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشتر پژوهش‌های در قالب «التفات» بر اساس آرای جاناتان کالر انجام شده است که با مطالعهٔ موردی متفاوتی شکل گرفته‌اند. هر یک از این پژوهش‌ها در روشن‌تر شدن بهتر موضوع و در مقام پیشینه‌هایی غیرمستقیم در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفتند که می‌توان به کتاب‌های «التفات در شعر معاصر فارسی؛ رویکردی نشانه‌شناختی» و «تغییر مخاطب در قرآن کریم» اشاره کرد. این دو کتاب در بیشتر موارد، راهنمایی عملی برای

1. Culler, J.

انجام پژوهش حاضر به شمار آمدند که در فهم هر چه بهتر موضوع و کاربست آن، راهگشا بودند.

مقالهٔ «بررسی شگرد قرآنی التفات در پرتو ساختار اطلاعات گفتمان» نوشتهٔ حرّی(۱۳۹۰) از جمله مقالاتی است که فراتر از مطالعات سنتی عمل کرده و نگاهی گفتمانی به صنعت «التفات» دارد و به عنوان پیشینه‌ای غیرمستقیم در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفت. ضمن اینکه از کتاب «التفات در شعر معاصر فارسی؛ رویکردی نشانه‌شناختی»، مقالهٔ «بررسی نشانه‌شناختی التفات در شعر معاصر فارسی: نمونه‌هایی از شعر احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج» (۱۳۹۱) نیز استخراج شده است و همان داده‌های کتاب را دربر دارد.

همچنین می‌توان به مقالهٔ «زیبایی‌شناسی شگرد ادبی التفات و نقش تفسیری آن در مثنوی» نوشتهٔ واعظ (۱۳۹۸) اشاره کرد که «التفات» را نه در معنای سنتی، بلکه با هدف تفسیری در مثنوی معنوی بررسی کرده است. این مقاله نیز از این نظر که در کنار بُعد زیبایی‌شناسی صنعت «التفات» به نقش آن در خلق معنا و سطوح گفتمانی پرداخته است تا حدود زیادی به پژوهش حاضر نزدیک است به خصوص آنکه مطالعهٔ موردی آن، مثنوی معنوی از مولوی است که با تطبیق نتایج دو پژوهش می‌توان نتایج جالب توجهی به دست آورد.

در کنار این موارد می‌توان به پایان‌نامهٔ رحمتی با عنوان «التفات در غزلیات شمس؛ تحلیلی روایی» (۱۴۰۳) نیز اشاره کرد که در آن بر اساس آرای کالر به اثر دیگر مولوی پرداخته است. وجه تشابه دو پژوهش در نوع نگاه و بررسی آن‌هاست؛ ضمن اینکه مطالعهٔ موردی پژوهش مذکور، اثر دیگری از مولوی است که در نهایت می‌توان نتایج آن‌ها را به صورت مقایسه، نشان داد. با توجه به جست‌وجوهای نگارندگان در پایگاه‌های اطلاعاتی، پژوهشی که به صورت مستقیم به بررسی و تحلیل «التفات» در *مجالس سبعه* پرداخته باشد، پیدا نشد.

۳. چهارچوب نظری

«التفات» در لغت در معنای «به سوی کسی نگریستن»، «توجه کردن»، «توجه و لطف داشتن به کسی» (عمید، ذیل واژهٔ التفات) و «وانگریستن»، «بازپس نگریستن»، «برگشته نگریستن»

و «به گوشهٔ چشم نگریستن» (دهخدا، ذیل واژهٔ التفات) معنی شده است و در اصطلاح بدیع «از پس نگریستن بوَذ، چون شاعر، بیتی را بگوید و اندرین معنی دیگر بروذ آن را التفات خوانند و پسر معتزّ امیرالمؤمنین چنین گوید: کی التفات، رفتن گوینده بوذ از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه و مانند وی» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۸۱-۷۹). قیس رازی نیز در مورد «التفات» می‌نویسد: «آن است کی چون شاعر، خویش فارغ شد در تمام بیت اشارت به معنی‌ای دیگر کند کی هر چند به نفس خویش مستقل باشد، اما هم به معنی اول تعلقی دارد، چنانک منجیک ترمذی گفته است: ما را جگر به تیر فراق تو خسته شد/ ای صبر در فراق بتان نیک جوشنی» (رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۷).

از معاصران نیز جلال‌الدین همایی، «التفات» را بدین گونه تعریف می‌کند: «التفات در اصل به معنی چپ و راست نگریستن و روی برگرداندن به سوی کسی یا چیزی است... قسم اول آنکه: در سخن از غیبت به خطاب یا برعکس از خطاب به غیبت منتقل شوند و این عمل از لطایف تفنن ادبی است... قسم دوم آنکه سخن را تمام کنند آن گاه جمله یا مصرع و بیتی بیاورند که خود مستقل باشد، اما با سخن قبل مربوط شود و موجب حسن کلام گردد» (همایی، ۱۳۶۷: ۲۹۸- ۲۹۳).

کزازی هم از «التفات» به وانگری تعبیر می‌کند و آن را بر دو گونه می‌داند که یکی از آن‌ها تغییر بافت و زمینهٔ معنایی بیت است و دیگری آن است که ساخت فعل به یک باره دیگرگون شود و سخنور به دوم شخص یا سوم شخص برسد (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۰۳).

کورش صفوی ضمن اشاره به تعریف کزازی می‌گوید: «به نظر می‌رسد که این صنعت را بتوان عکس استطراد دانست... در التفات زمینهٔ معنی به یک باره تغییر می‌کند... این صنعت روی محور همنشینی عمل می‌کند؛ زیرا در همنشینی با بیت‌ها و مصراع‌های دیگر است که می‌توان انسجام یا عدم انسجام معنایی میان ابیات را دریافت» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۷).

وحیدیان کامیار ضمن اشاره به جنبهٔ غافلگیری و غیرمنتظره بودن صنعت «التفات» در کلام، می‌گوید: «در هر شعر و نوشته‌ای، شاعر و نویسنده یا از زبان خود می‌گوید یا از غایبی و یا مخاطبی. روال عادی این است که تا پایان سخن یکی از این سه شیوه را ادامه

دهد، اما گاه برخلاف انتظار از متکلم به غایب یا مخاطب یا برعکس، انتقال صورت گیرد. این انتقال، التفات نام دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۹).

«التفات» از نگاه نشانه‌شناختی و نه بر اساس مطالعات سنتی، در معنای «میل به وضعیتی از امور است، تلاش برای به هستی درآوردن آن وضعیت با انتظار از اشیای بی جان که خود را به این آرزو تسلیم کنند. در این معنا، کارکرد «التفات» ممکن است اُبژه‌های جهان را بالقوه به نیروهای پاسخگو تبدیل کند: نیروهایی که خواسته می‌شود، عمل کنند و یا از عمل خودداری کنند و یا حتی رفتار طبق معمول خود را ادامه دهند. شاعری که از صنعت «التفات» استفاده می‌کند، جهان خود را به صورت دنیایی با نیروهایی ذی‌شعور تعریف می‌کند» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۴۹).

طرح‌واره‌ای که کالر در این زمینه معرفی می‌کند و مدار ارتباطی «التفات» را در آن نشان می‌دهد به قرار زیر است:

٤. التفات روایی در *مجالس سبعه*

با توجه به حجم بالای «التفات‌ها» در *مجالس سبعه* و نیز برای پرهیز از اطناب در ادامه سعی می‌شود در هر سطح به ذکر، شرح، توصیف و تحلیل یک نمونه، اشاره و سپس در پایان سطوح مورد بررسی، بسامد سطوح التفاتی در *مجالس سبعه* نشان داده شود. ضمن اینکه تحلیل و زیبایی‌شناسی «التفات» نیز در پایان سطوح التفاتی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

٤-١. سطح اول

این سطح از خوانش از «التفات» را می‌توان ابتدایی‌ترین سطح «التفات» در نظر گرفت. در این سطح گسست و وقفه‌ای در سخنان گوینده ایجاد می‌شود تا اُبژه یا مخاطبی غایب را

فراخواند و یک رابطهٔ من- تویی ایجاد شود تا نویسنده یا شاعر (سوژهٔ اصلی) این مخاطب را در یک موقعیت روایی سهیم کند و از درونیات خود با او سخن بگوید. در این خطاب «یک نیروی غیبی، یعنی یک «تو»ی غایی را فرامی‌خواند» (همان: ۲۵۰-۲۴۹).

زمان گذشتهٔ روایت شده

روزی سلیمان صلوات الله علیه بر تخت «فسخّرنا له الریح» نشسته بود. مرغان در هوا پر در آورده بودند و قبّه کرده تا آفتاب بر سلیمان نتابد. هم تخت پرّان هم قبّه بر هوا پران «غدوٌّها شهرٌ و رواحها شهر» ناگاه اندیشه‌ای که لایق شکر آن نعمت نبود، در خاطر سلیمان بگذشت. در حال تاج بر سرش کژ گشت. هرچند که راست می‌کرد باز کژ می‌شد. گفت: ای تاج راست شو. تاج به سخن آمد، گفت: ای سلیمان! تو راست شو. سلیمان در حال در سجود افتاد که: «ربّنا ظلمنا» در حال تاج کژ شده بی‌آنکه او راست کند، بر سر راست ایستاد سلیمان به امتحان، تاج را کژ می‌کرد، راست می‌شد.

زمان حال روایت کننده

عزیز من! تاج تو، ذوق توست و وجد و گرمی توست. چون ذوق از تو رفت، افسرده شدی تاج تو کژ شد. ای سلیمان وقت! که پریرویان عقلانی و روحانی به فرمان تواند، دیورویان نفسانی و شیطانی پیش تخت وجود تو دوند:

گرد رخت صف زده لشکر دیو و پری — ملک سلیمان تو راست گم مکن انگشتری
صلح جدا کن ز جنگ، زانکه نه نیکو بود — کارگه شیشه‌گر، دستگه گازری

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۷ و ۳۸)

در اینجا ابتدا به اقتضای موضوع، داستانی از حضرت سلیمان روایت شده (زمان افعال بر گذشته دلالت دارند) و مخاطب در فضایی روایی قرار گرفته است (فضای روایی)، سپس با خطاب قرار دادن روایت‌شنو (عزیز من) از روایت بازمی‌ایستد؛ زمان خطی روایت گسسته می‌شود و نوعی وقفه در زمان و فضا رخ می‌دهد و زمان را به حال گفتمانی تغییر داده و مخاطب را در تجربه‌ای دراماتیک و روحانی سهیم کرده است. این چرخش زمان در «التفات» بعدی برجسته‌تر است وقتی که از عبارت «سلیمان وقت» استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که در مورد زمان حال سخن می‌گوید. در اینجا مولوی یک شخصیت استعاری یا نمادین را خطاب قرار می‌دهد؛ سلیمان، نماد عقل، سلطه و حکمت است. این خطاب و گسست در مدار ارتباطی، جهت هشدار و اقناع مخاطب و با هدف تثبیت عقاید عرفانی نویسنده بیان شده‌است. توی غایی نهفته، هر چند به صورت بارز بر سلیمان(ع) اشاره دارد، اما نوع بشر از این خطاب اراده شده است. به عبارت دیگر، چرخش خطابی به صورت نمادین، دلالت بر یک تعامل کوتاه شده با روایت‌شنو (نوع بشر) دارد و با تکیه بر فضای روایی پیشین، سعی در تشویق و ترغیب روایت‌شنو برای انجام کاری یا حفظ حالتی دارد.

٤-٢. سطح دوم

در این سطح از «التفات» ما ترکیبی از خطاب مستقیم و یک عملکرد یا رخداد را مشاهده می‌کنیم «که حالت خطابی التفات نگرشی به رخداد تلقی می‌شودف چراکه پیش‌انگاری جانداری عمیقاً در آن درونی شده است» (سجودی و دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲: ۷۷). این پیش‌انگاری‌ها به صورتی است که اُبژهٔ موردنظر در مقام سوژه قرار می‌گیرد و اعمال و کنش‌هایی از پیش مشخص شده را به او یادآوری می‌کند و یا از او توقع انجام این کنش‌ها را دارد. پس نویسنده یا شاعر(سوژهٔ اصلی)، وقفه‌ای در سخنان خود، ایجاد می‌کند و با خطاب قرار دادن اُبژه به مثابهٔ سوژه‌ای پویا از او خواستار انجام عملی می‌شود که این عمل می‌تواند بدون در نظر گرفتن ظرفیت‌های اُبژه، یک عمل حقیقی یا انتزاعی باشد. در *مجالس سبعه* با توجه به وعظی و عرفانی بودن این کتاب و سبک خاص آن در بیان سمبلیک و رمزی باورها و اندیشه‌های نویسنده، نمونه‌های بسیاری از این سطح «التفات» می‌توان یافت که در ادامه به توضیح و شرح چند مورد پرداخته می‌شود.

زمان گذشتهٔ روایی

پس باد علم و آب علم از بهر نهال آدمی فرستاده‌اند که: «العلم حیوة القلوب و العمل کفارة الذنوب» اگر سینهٔ گرم داری، نسیم علم و حکمت درخت‌وار بکش. اگر جگر بریان داری از آب حیات عمل تشنه‌وار بچش. چون سلیمان بهار بر تخت عدل نشست که: «علمنا منطق‌الطیر» بهار، حیاتی است که باد تخت اوست که «و سخرنا له الریح». آمده است تا عدل در جهان بگستراند و ظلمی که کافر خزان، بر ساکنان باغ و بوستان رانده است، داد آن خوبرویان از آن زشت فعلان بستاند. از زمین و از درخت، پیش این سلیمان وقت، هر نباتی زبانی برون آورد به دعوی که من، گوهری دارم و میوه‌ای دارم و مغزی دارم و اینک زبان سنبل من گواه است. سلیمان بهار گفت که: هر دعوی را ترازویی است.

دعوی عشق کردن آسان است لیک آن را دلیل و برهان است

زمان حالی روایی

ای اصناف درخت و انواع نبات که دهان‌ها گشاده‌اید و زبان دعوی جنبانیدیت، اینک ترازو بیارید تا معنوی از مدعی ظاهر شود. آن ترازوکدام است؟ یکی باد است و یکی آب. هر برگی که سنبلهایی داشت و میوه‌ای داشت و قیمتی داشت و قامتی داشت، ترازوی باد و آب آمد تا هنر او را و گوهر او را در عالم آشکارا کند (مولوی، ۱۳۹۰: ۱۵۴ و ۱۵۵).

متن با خطاب مستقیم به درختان و نباتات (موجوداتی بی‌جان) آغاز می‌شود، اما بلافاصله آنها را تبدیل به سوژه‌های پویای یک صحنهٔ دراماتیک- تمثیلی می‌کند و در این سطح «عملکرد التفات، ایجاد برخوردهایی با جهان در شکل روابط میان سوژه‌هاست» (سجودی و دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲: ۷۸). مولوی با این چرخش خطاب، صحنه‌ای از محاکمه و داوری را خلق می‌کند تا ایدئولوژی عرفانی خود را دربارهٔ سنجش ادعاهای پوچ در برابر اعمال و ارزش‌های حقیقی بیان کند. پس در اینجا اصناف درخت و انواع نبات اُبژه‌هایی هستند که در مقام سوژه قرار گرفته‌اند. ویژگی‌هایی از قبیل دهان گشادن و زبان دعوی جنبانیدن، بُعد انسان‌پنداری و استعاری آنها را برجسته‌تر کرده است. راوی از این اُبژه‌ها (- انسان) تقاضای کاری در جهان ممکن روحانی را دارد (آوردن ترازو و مشخص کردن مدعی از معنوی) (+ انسان). هر چند این اُبژه‌های سوژه شده هیچگاه مشخصه‌های شنیداری و کنشگری را دارا نخواهند شد و سکوت و سکون خود را حفظ می‌کنند، اما در جهان برساخته، دارای ادراک و احساس هستند و نقش خود را در تثبیت گفتمان مورد نظر نویسنده به خوبی ایفا می‌کنند. نویسنده در بخش اول (زمان گذشتهٔ روایی با تکیه بر نشانهٔ بینامتنی «سلیمان»، مفاهیم مورد نظر خود را که عدالت و پرهیز از ظلم است به روشنی بیان می‌کند و در بخش دوم (زمان حالی روایی که همان تثبیت گفتمان است و چرخش خطابی در آن رخ داده است) به تثبیت اندیشه و مفهوم ابتدایی در ذهن مخاطب می‌پردازد. این شخصیت‌پردازی از مخاطب بی‌جان (درخواست عمل و پیشبرد یک تمثیل اخلاقی- عرفانی) این نمونه را به وضوح در سطح دوم «التفات» قرار می‌دهد؛ نکته‌ای که در سطح اول التفات وجود نداشت.

٤-٣. سطح سوم

در این سطح از «التفات»، شاعر یا نویسنده به عنوان سوژهٔ اصلی با ایجاد وقفه در بیان خود، اُبژه‌ای را در مقام سوژه فرامی‌خواند که براساس قراردادهای از پیش پذیرفته شده به نوع خاصی از رابطه با آن، اشاره می‌کند. به عبارت دیگر، «اُبژه‌ای را به مثابهٔ سوژه فرا می‌خواند که این اُبژهٔ فراخوانده شده به دلیل بر دوش کشیدن پاره‌ای از پیش‌انگاری‌های منطقی- عملگرهای بینامتنی فرهنگی- ویژگی‌هایی را چونان سوژه‌ای به شاعر فرافکن می‌کند و نتیجهٔ این تعامل به نمایش

درآمدن نقابی شاعرانه است که می‌تواند حاکی از غم، امیدواری و... باشد» (همان: ۸۰). در این سطح، اُبژه پس از خطاب واقع شدن با سایر اُبژه‌های همانند خود از لحاظ زیبایی‌شناختی دارای تفاوت می‌شود؛ زیرا مشخصات و ویژگی‌هایی در قالب پیش‌انگاری‌های فرهنگی- ادبی از طریق سوژه (نویسنده) به این اُبژه داده شده است که در اُبژه‌های مشابه خود وجود ندارد. در مجلس اول، قسمتی از سخنان پیامبر (ص) به یارانش ذکر شده است که در ادامهٔ سخنان پیامبر (ص)، یک وقفهٔ ناگهانی و تغییر خطاب را شاهد هستیم:

زمان گذشتهٔ روایی

رسول‌الله صلی‌الله علیه و سلم آن ترجمان بارگاه قدم، آن افصح عرب و عجم آن معدن علم و کرم، آن شهنشاه بی طبل و علم، سید کائنات، سلطان موجودات، جواب فرمود که: ای یاران صادق و ای صحابهٔ موافق بدانید که اگر سیل با قوت از کوهسار، غلط غلطان عاشق‌وار به دریا باز رود، و به دریا پیوندد، با چندین دست و پا که آبها دست و پای یکدیگرند، و مرکب یکدیگرند، به قوت همدیگر، کوه و بیابان را ببرند و جیحون‌ها و به دریا که اصل ایشان است، پیوندند و هر قطره‌ای نعره می‌زند که: «ارجعی الی ربک راضیه» این چه عجب باشد عجیب صعب و دشوار و غریب آن باشد که قطرهٔ تنها مانده در میان کوهساری یا در دهان غاری یا در بیابان بی‌زنهاری از آرزوی دریا که معدن آن قطره است آن قطرهٔ بی‌دست و پا تنها مانده بی‌پا و پا افزار، بی‌دست و دست‌افزار از شوق دریا بار بی‌مدد سیل و یار غلطان شود و بیابان را می‌برد به قدم شوق سوی دریا می‌دواند بر مرکب ذوق.

زمان حال روایی: ای قطرهٔ بیچاره، خاک خصم تو، باد خصم تو، تاب آفتابْ خصم تو، مقصدت که دریاست سخت دورست، ای قطرهٔ بی‌دست وپا، در میان چندین اعدا، جانب دریا چون خواهی رفتن؟ (مولوی، ۱۳۹۰: ۳۴ و ۳۵).

در اینجا «التفات» با اُبژهٔ قطره شروع می‌شود، اما داستان این اُبژه در ابتدا توسط پیامبر (ص) روایت شده است؛ قطره‌ای جدا مانده از اصل (دریا) که استعاره‌ای است از انسان دورافتاده از اصل و ذات باری تعالی. این قطره در پی اتحاد است، در پی وحدت و یکی شدن (رابطهٔ من – منی) است (اُبژه‌ای مانند سوژه که در اصل با او در ارتباط است). پس مشتاقانه و بدون ترس به سوی دریا (حق) می‌شتابد. این چرخش خطابی که موجب گفتمان التفاتی شده است با جواب قطره تداوم می‌یابد. راوی با پرسش خود از او (قطره) که حال در جایگاه یک سوژه قرار دارد به او هشدار می‌دهد «خاک خصم تو، باد خصم تو، تاب آفتابْ خصم تو، مقصدت که دریاست سخت دورست، ای قطرهٔ بی‌دست و پا، در میان چندین اعدا، جانب دریا چون خواهی رفتن؟» و مشکلات طریقت را به او می‌گوید. این خطاب قرار دادن قطره با ضمیر (تو) و قرار دادن اُبژه در زنجیرهٔ استعاری، چرخش زمان را ایجاد کرده است و زمان را تبدیل به حال گفتمانی راوی می‌کند. بنابراین، سطح سوم «التفات» وجود دارد؛ زیرا راوی، از اُبژه، یک تو، می‌سازد و با برجسته کردن مشخصه‌هایی که به صورت پیش فرض در ذهن ما وجود دارد (کوچک و ناچیز بودن، عدم توانایی) آن را فرامی‌خواند. در نهایت براساس یک سری قواعد از پیش تعیین شده، جایگاه اُبژه را به عنوان یک سوژه تثبیت می‌کند. در ادامه، قطره پاسخ می‌دهد و این انسان‌پنداری تداوم می‌یابد:

«قطره به زبان حال می‌گوید که: در جان من که قطره‌یی‌ام و ضعیفم، شوقی است از تأثیر عنایت دریای بی‌پایان که «وَحَمَلَها الانسانُ انّه کان ظلوماً جهولاً» (احزاب، ۷۲/۳۳) اندرین بیابان که سیل‌ها می‌لرزند از بیم فروماندن که «انّا عرضنا الامانة علی السّماوات و الارض و الجبال فابین ان یحملنها واشفقن منها» از هیبت خطر بیابان بی‌زنهار مجاهده آسمان بلرزید و بترسید و کوهها فریاد کرد که ربّنا، ما این امانت برنتابیم. زمین گفت: من خاک آن رهروانم، اما طاقت آن ندارد جانم جان آدمی که قطره‌یی است، میان به خدمت بربست که:

تو مرا دل و دلیری بین روبهِ خویش خوان و شیری بین

ضعیفم، نحیفم، بیچاره‌ام، اما چون آثار عنایت «کرّمنا بنی‌آدم» (اسرا، ۷۰/۱۷) به گوش جانم رسید، نه ضعیفم، نه نحیفم، نه بیچاره‌ام، چاره‌گر جهانم:

چون ز تیر تو پر کنم ترکش کمر کوه قاف گیرم و کش

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۵ و ۳۶)

در ادامه، چرخش زمان به سوی قطره است و قطره در جواب، شرح حال خود را با تضمین آیات قرآنی و سپردن بار امانت به انسان که جان آدمی (که به قطره‌ای مانند شده است) عهده‌دار این امانت می‌شود، زمان حال را به زمانی ازلی پیوند می‌دهد. اینجا قطره یک سوژه است، اما سوژه‌ای که با هدف تثبیت ایدئولوژی عرفانی مولانا به زمانی ازلی اشاره دارد که مخاطب را وارد فضایی گفتمانی و دراماتیک می‌کند. این فضای دراماتیک، زمانی برجسته می‌شود که قطره (انسان)، خداوند را مورد خطاب قرار می‌دهد:

تو مرا دل و دلیری بین ... چون ز تیر تو پر کنم ترکش...

درحالی که زمان به حال گفتمانی برگشته است و قطره (وجود سالک) طلب عنایت از پروردگار دارد، همچنان در پیوند با زمانی ازلی است (کرّمنا بنی‌آدم). هدف از این چرخش زمانی و تغییر خطاب‌ها، ایجاد گفتمانی عرفانی است که موضوع کشش و عنایت حق (کشش الهی) یکی از مباحث بسیار مهم در عرفان است که بارها در متون عرفانی به آن اشاره شده‌است:

زاهـد از ترس گفتـه «من چـه کنم　　در میـان چنـان محن چـه کنـم؟
عارف از عشـــق گفته «او چه کند؟　　عجـب از بهر من خـدا چـه تنـد؟...
(همان: ۱۰۲)

زیرا آنچه در ادامهٔ طریقت مهم است کشش است نه کوشش؛ در صورتی که «زاهد به اعمال خود می‌اندیشد، عارف به توجه پروردگارش می‌اندیشد» را در ذهن مخاطب تثبیت می‌کند؛ انسان همچون قطره‌ای ناچیز است که از اصل خود جدا افتاده و هر چه کوشش می‌کند تا کشش حق نباشد راه به جایی نمی‌برد، اما به محض اینکه مورد عنایت حق قرار می‌گیرد (و با دریا یکی می‌شود) به اشرف مخلوقات و تنها موجودی تبدیل می‌شود که توانایی بر دوش کشیدن بار امانت الهی را دارد (کمر کوه قاف گیرم و کش) زیرا که به اتحاد رسیده است. در مکتب عرفان، همیشه تأکید بر رابطه‌ای نزدیک بین بنده و حق وجود دارد که در شطحیات به اوج خود می‌رسد. زمانی که با گفت‌وگو و چرخش التفاتی یک فضای گفتمانی دراماتیک بین انسان و پروردگار شکل می‌گیرد، تأثیر سخن و اقناع شنونده، دوچندان می‌گردد.

٤-٤. سطح چهارم

در این سطح از «التفات»، نویسنده یا شاعر، اُبژهٔ مورد خطاب را که حالت بیرونی دارد با دادن ویژگی‌هایی به چیزی درونی تبدیل می‌کند. «این صنعت ادبی را که به نظر می‌رسد روابطی میان خود و دیگری ایجاد می‌کند، می‌توان در واقع کنش درونی کردن و خودباوری افراطی نامید» (سجودی و دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲: ۸۲). به عبارت دیگر، سوژه

(نویسنده) از طریق گفت‌وگو با «دیگری»، معنایی برای جهان متعارض می‌سازد. «التفات»، خودپذیری[1] نویسنده را از طریق گفت‌وگو با «دیگری» ممکن می‌کند. پس رابطه‌ای میان خود و دیگری ایجاد می‌کند و «خودپذیری الزامی» یعنی مخاطب غایب به آینه‌ای برای بازتاب هویت درونی شاعر تبدیل می‌شود و اُبژه‌ها، کنش بالقوهٔ خود را به صدای سوژهٔ اصلی منتقل می‌کنند تا او این اُبژه‌های بیرونی را به چیزهای درونی تبدیل کند و همچون درام ذهن نویسنده، عمل کنند.

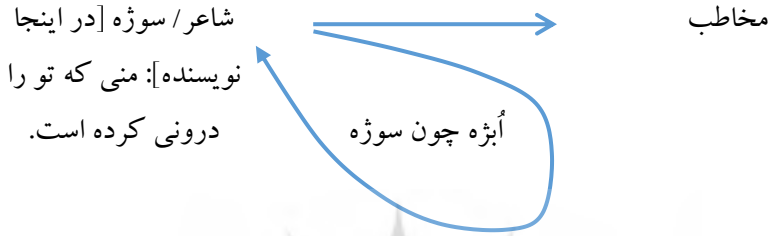
> بازآمدیم به معنی حدیث مصطفوی و تحقیق و بیان و سر و مغز جان آن، خنک او را که مغزی دارد و جانی دارد، آن مغز باید تا مغز را دریابد و جانی باید که از جان لذتی گیرد. ای جان عزیز من! ای طالب من! چندانکه تو در طلب از یک پوست بیرون میایی عروس معنی از یک پوست بیرون می‌آید و چون تو از دوم پوست بیرون می‌آیی او از دوم پوست بیرون می‌آید، می‌گوید که:

اگر یگانه شـــوی با تو دل یگانه کنم ز مهر خلق و هوای کســـان کرانه کنم
(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۶)

مولوی «جان» را خطاب قرار می‌دهد و بلافاصله «طالب» را که استعاره‌ای است برای «جان». جان به معنی روح در مقابل پوست به معنی جسم و مادیات (هر آنچه ما را از حق و مطلوب باز می‌دارد) قرار گرفته است. راوی، جان را که یک موضوع انتزاعی است، خطاب قرار داده است. این خطاب، مخاطبی غیرمادی، ناملموس و تجریدی دارد که در جهان عینی، حضور فیزیکی ندارد، بلکه نمادی از حقیقت درونی یا روحانی است. مولوی با «جان» به عنوان موجودی زنده و مستقل گفت‌وگو می‌کند تا حقیقت عرفانی طلب معنوی را تجسم بخشد. در این قسمت، اُبژه‌ها (جان من- طالب من) با ضمیر ملکی من همراه شده‌اند تا بر وجود منِ نویسنده یا عارف تأکید و مفهوم انتزاعی (جان و طالب) را درونی

1 self. Acceptance

کند. بنابراین، با سطح چهارم «التفات» روبه‌رو هستیم. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که اُبژه، فقط یک ابزار زبانی است که به راحتی دور زده می‌شود. اصل و اساس در این خطاب التفاتی، سوژه است. طرحوارهٔ این شکل التفاتی را سجودی و دهقان طرزجانی (۱۳۹۲: ۸۵) به شکل زیر ترسیم کرده‌اند که به روشنی گویای مباحثی است که ذکر شد:



٤-٥. سطح پنجم

این سطح از «التفات» در آرای کالر وجود ندارد و در کتاب «التفات در شعر معاصر فارسی» (همان: ۹۳) به سطوح دیگر اضافه شده است و یک رویکرد جدید به «التفات» است. در این سطح از «التفات»، سوژه در مقام اُبژه قرار می‌گیرد و سوژگی از او گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، «نخست به انسان مشخصهٔ [-انسان] داده می‌شود و سپس با خطاب آن اُبژه، از طریق فرآیند انسان‌پنداری به اُبژه کیفیتی سوژه‌ای بخشیده می‌شود» (همان).

> حق تعالی بیان کرد که: «السماء رفعها و وضع المیزان ان لاتطغوا فی‌المیزان» آسمان بلند است، میزان از آسمان، بلندتر است ولیکن به تواضع «وضعها» به زمین آمده‌است. با خلقان می‌گوید که: من از عالم بلند بلند آمده‌ام. ای ترازو، به چه کار آمده‌ای؟ آمده‌ام تا سبکساران را و سبک عقلان را بدیشان بنمایم، تا سبک عقلی خود ببینند و به تدارک و داروی حال خود مشغول شوند خویشتن راگوهری و گرانیی و ثباتی و تمکینی حاصل کنند.

گر از هر باد چون کاهی بلرزی　　اگر کوهی شوی، کاهی نیرزی

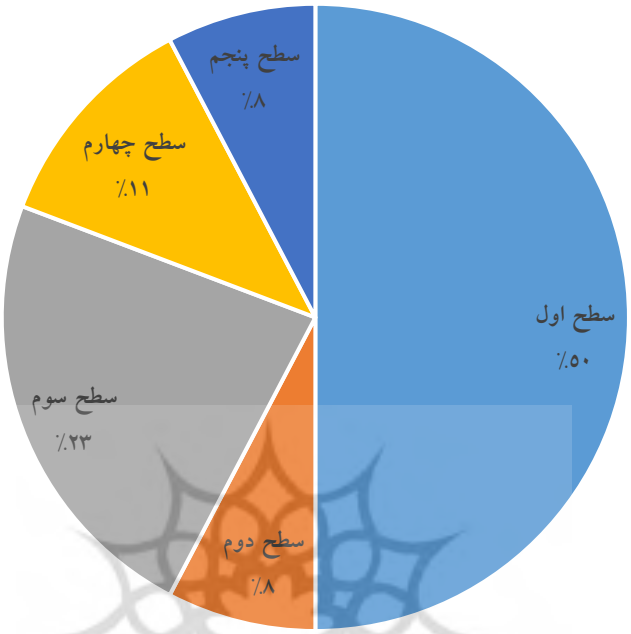
ای ترازو، گرانی به چه حاصل کنیم؟ گفت: شما چون پوستید و جسمید، آب و گلید خویشتن را مغز نغز و جان و دلی حال کنید.

ای ترازو! این مغز از کجا حاصل کنند؟ گفت: آخر این همه گیاه‌ها و سنبل‌ها به گندم و جوز و باقلی و داروها و گیاه‌ها، همه اول از زمین برگی می‌رویند که ایشان را مغزی نیست (مولوی، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

در این نمونه، در واقع ابتدا ما شاهد یک جسم‌پنداری هستیم. انسان که یک سوژه است با توجه به تشخیص عدالت، در مقام اُبژه‌ای بی‌جان (ترازو) قرار می‌گیرد و سپس با خطاب قرار دادن این اُبژه به او کیفیت سوژگی می‌دهد. ترازو (با وظیفهٔ سنجش ارزش‌ها) در مقام سوژه‌ای فعال، مورد خطاب واقع شده است و به مثابهٔ مخاطبی فعال به تبیین مفاهیم متافیزیکی می‌پردازد و با پاسخ خود به سؤال‌هایی که از او پرسیده می‌شود به منشأ روحانی حقیقت انسان اشاره می‌کند و سطح گفت‌وگو را از مادیات به عالم معنا ارتقا می‌دهد. ساختار دیالکتیکی و تغییرات مستمر در خطاب، چرخش زمانی را ایجاد می‌کند و زمان را به حال گفتمانی راوی بدل می‌کند. می‌توان گفت این مکالمه، کارکردی فلسفی- عرفانی دارد و به بازتعریف هویت انسان می‌پردازد. همچنین با انتقال از زبان علمی (ترازو) به مفاهیم روحی (مغز و جان) این حالت نمایان‌تر می‌شود.

متن با شخصیت‌پردازی و جاندارپنداری ترازو به عنوان موجودی حکیم، پرسش‌های بنیادین دربارهٔ ماهیت انسان را مطرح می‌کند و این گفت‌وگو مرزهای واقعیت متعارف را می‌شکند و مخاطب را به تأمل فلسفی- عرفانی وادار می‌کند. در اینجا «التفات» ابزاری است برای کشف حقیقت وجود انسان و رابطهٔ او با عالم معنا. ترازو به عنوان نمادی از عدالت الهی یا حقیقت متعالی که در وجود انسان نهادینه شده، خطاب شده است و پرسش-های عمیق فلسفی- عرفانی مطرح می‌شود. این مثال در سطح پنجم «التفات» قرار می‌گیرد.

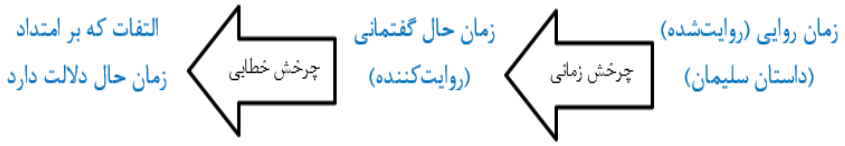
نمودار درصدی سطوح التفات در *مجالس سبعه*



با توجه به نمودار می توان گفت که بنابر بافت تعلیمی، وعظی و خطابی *مجالس سبعه*، سطح اول که ناظر بر یک رابطهٔ من تویی است، بیشترین بسامد را دارد،، چرا که فراخوانی اُبژهٔ غایب در زمان حاضر، بیشتر از طریق این سطح گفتمانی شکل می گیرد و از آنجا که سبک حاکم بر *مجالس سبعه*، منبری بوده است (شکل وعظ و خطابه) طبیعی است که این نوع «التفات» در آن بیشتر وجود داشته باشد. همچنین سطح سوم که ناظر بر پیوند و ارتباط سوژه با اُبژهٔ سوژه شده است برای بیان مفاهیم عرفانی مانند وحدت وجود و حذف فاصلهٔ بین سوژه و اُبژه، بیشتر مورد توجه مولوی بوده است.

۵. زیبایی‌شناسی «التفات» روایی در *مجالس سبعه*

می‌توان به صورت کلی، طرح زیر را از منظر زیبایی‌شناسی برای «التفات» روایی در *مجالس سبعه* ارائه داد:



طرح‌وارهٔ بالا حاکی از آن است که محور افقی کلام با گسست‌های زمانی و خطابی شکسته می‌شود. معنا در همین گسست‌ها نهفته است؛ گسست‌هایی که موجد آشنایی‌زدایی هستند و امکان تفسیر و تحلیل کلام را شکل می‌دهند. «زمانی که اُبژه یا مفهومی انتزاعی خطاب می‌شود، اُبژه یا مفهوم مورد خطاب به واسطهٔ گذر از مجرای انسان‌پنداری از سایر اُبژه‌ها یا مفاهیم انتزاعی متناظر به لحاظ زیبای‌شناختی جدا می‌شود» (سجودی و دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲: ۹۹).

تمایز و جدا شدن اُبژه‌ها یا مفاهیم انتزاعی، باعث شکل‌گیری گفتمان می‌شوند، چرا که سوژه با این چرخش زمانی و خطابی، کلام را از درازگویی، توصیف و... دور می‌کند و خطاب قرار دادن، شنونده یا خواننده را به سمت مفاهیم ذهنی خود هدایت می‌کند. علاوه بر این، خواننده نیز احساس حضور در کلام دارد؛ گویی سوژه به صورت مستقیم او را خطاب قرار می‌دهد. این امر باعث می‌شود کلام، بیشتر تثبیت شود و در واقع، درجهٔ تأثیرگذاری کلام بالاتر رود. «نیوورث، دو سطح ارتباط را برای قرآن شفاهی تعریف می‌کند [...] درونی و بیرونی [...] در سطح بیرونی، صدای الهی با خواننده قرآن مکتوب رو در رو می‌شود. در مقابل، در سطح درونی گوینده، محمد و شنوندگان کلام با یکدیگر در ارتباط هستند» (به نقل از شاهسوندی و خانه‌زاد،۱۳۹۲:۱۳۶)، شاید به همین دلیل است که کاکاندس[1] معتقد است «التفات‌ها، پیام‌هایی هستند که همزمان با وجود دو مخاطب در ذهن بیان می‌شوند» (به نقل از سجودی و دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲: ۵۶).

1. Kacandes, I.

«التفات» از طریق شکست زمان باعث می‌شود مسافت گوینده/ نویسنده، خواننده و مخاطب به حداقل ممکن برسد؛ گویی متن توسط خواننده‌ای حاضر برای مخاطبی حاضر و شنونده‌ای نیز که خود را از آن‌ها جدا نمی‌داند گفته یا نوشته می‌شود. همین حضور باعث تأثیرگذاری بیشتر و تثبیت مفاهیم نهادینه شده در کلام می‌شود. مولوی در *مجالس سبعه* با توجه به بافت تعلیمی آن و شکل خطابی و وعظی مجالس از «التفات» برای از بین بردن فاصلهٔ سوژه، اُبژه و خواننده بهره برده است. برای نمونه در مجلس اول سؤالی از پیامبر (ص) در مورد امت ابراهیم (ع) پرسیده می‌شود که پس از جواب پیامبر (ص)، چند بیت شعر هم به صورت تضمین ذکر می‌شود. پس از این ابیات بلافاصله با یک خطاب مستقیم روبه‌رو می‌شویم:

> «عزیز من! آن قطرهٔ جانی که در فراق دریا قرار گرفته باشد و یاد دریا نمی‌کند، گاهی در برگی می‌آویزد، گاهی در خاک می‌آمیزد، مگر بی‌ادبی کرده است که او را بند بر پای نهاده‌اند بند زرین، بند سیمین، بند مُجوهر. او عاشق آن بند شده است، چنانکه از عشق سیم و زر، آن بند را بند نمی‌بیند او را پند مده که بند او از آن سخت‌تر است که پند راه یابد.

الحذر ای ناقصان زین گلرخی کو به گاه صحبت آمد دوزخی

(مولوی، ۱۳۹۰: ۴۱)

مولوی با استفاده «التفات» به گفتمان‌های احساسی- ادراکی (یعنی عزیز من که مؤید آن است که نویسنده، خود را از شنونده جدا نمی‌داند) سعی دارد ابتدا خواننده را با خود همراه کند و رابطهٔ خاصی (تمایز و جداشدگی اُبژه که به واسطهٔ «التفات» شکل گرفته است) با او برقرار کند. در کنار آن می‌توان گفت این رابطهٔ من تویی، رابطه با «تو»هایی مقدر است و نوع انسان را مورد خطاب قرار می‌دهد که کاملاً با ماهیت *مجالس سبعه* همخوانی دارد. نمونهٔ این نوع التفات‌های احساسی ادراکی در *مجالس سبعه* زیاد است «ای برادر» (همان: ۱۴۶)، «ای دوستان من» (همان: ۹۶)، «ای عزیز من» (همان: ۱۱۰) و... . گاهی

نیز با آنات گفتمانی دیگر مانند خطاب قرار دادن اُبژه‌های بی‌جان در مقام جاندار سعی می‌کند تعامل خود را با خواننده برقرار کند که اُبژه را به شکل پویا و سیال درمی‌آورد و با پیش‌انگاری‌های خاصی، مفاهیم و اندیشه‌های خود را بیان می‌کند مانند «ای بلبل عشق ابدی» (همان: ۱۵۷)، «ای اصناف درخت و انواع نبات» (همان: ۱۵۵)، «ای قطره» (همان: ۱۶۴) و... که با اتصال گفتمانی به آن‌ها بر بُعد شناختی آن‌ها بیشتر تأکید می‌کند. گاهی نیز با تکیه بر گفتمان‌های احساسی عاطفی، سعی دارد خواننده را به خود بیاورد و او را به ماهیت وجود خویش بیشتر رهنمون شود؛ مانند «ای شمع زردروی» (همان: ۱۳۴)، «ای محبوسان جهان نادیده» (همان: ۱۵۹) و... که علاوه بر بُعد شناختی، حاکی از یک نوع گفتمان احساسی عاطفی نیز هست.

بنابراین، آنچه ابعاد زیبایی‌شناسی «التفات» روایی را موجد می‌شود، شکست‌های زمانی است که از طریق خطاب‌ها به آنات گفتمانی متفاوت شکل می‌گیرد و در مجموع، آشنایی‌زدایی کلام مولوی را به وجود می‌آورد.

٦. بحث و نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های این پژوهش می‌توان گفت که شگرد «التفات»، کلید درک بخش مهمی از قدرت تأثیرگذاری کلام مولوی در *مجالس سبعه* است که با توجه به ساختار خطابی و وعظی آن، التفات در خدمت شرح و تبیین نظام فکری مولوی قرار گرفته است. در سنت عرفانی، التفات صرفاً یک شگرد بلاغی نیست، بلکه تجلی ندای درونی عارف است. با توجه به آنکه بُعد وعظی و تعلیمی *مجالس سبعه* بر بُعد عرفانی آن پیشی گرفته است، سطح اول «التفات» در این کتاب برجستگی بیشتری دارد. فن خطابه و موعظه به شکلی است که گوینده در اثنای کلام برای جذب شنونده و تأثیرگذاری بیشتر، خطابی کلی به افرادی خاص یا حاضرین دارد.

مولوی در مجالس، خود، مریدان، انسان به طور کلی، مسلمانان و... را مورد خطاب قرار داده است تا شنونده را از حالت انفعال خارج کند و در فضای معنوی و دراماتیک سهیم کند. چرخش ناگهانی و تغییر بدون قرینهٔ مخاطب در سطح اول، سبب می‌شود

رابطهٔ من - تویی بین سوژهٔ اصلی (نویسنده) و مخاطب غایب شکل گیرد و با تکیه بر بافت وعظی و تعلیمی آن، تأثیر سخن مولوی دوچندان شود. «التفات» به اشیاء و مفاهیم (سطح ۲ و ۳) به صورت مستقیم از جهان‌بینی وحدت وجودی مولوی سرچشمه می‌گیرد که در آن همه چیز، جلوه‌ای از حق و دارای حیات و شعور است. گسست‌های ناگهانی (سطح ۴) و درونی کردن دیگری به وضوح، بیقراری، شوریدگی و عمق تجربهٔ عرفانی مولوی را منعکس می‌کند. در سطح ۵ و تا حدودی سطح ۴، خطاب، بیشتر با هدف نمایش نفس و خودآگاهی است. به عبارت دیگر، به خویشتن خویش اشاره دارد. مولوی در این خطاب‌ها، نقش خود را به عنوان یک راهنما، واعظ و یا حتی مرشد برجسته می‌کند، اما نکتهٔ قابل توجه این است که در همهٔ این سطوح، بازی زبانی و قدرت سخنوری خود را نمایش می‌دهد و با این گسست‌های آگاهانه، زبان را از حالت گزارش فراتر برده و با چرخش زمانی به حال گفتمانی، آن را به تجربه‌ای زنده و قابل فهم برای شنونده تبدیل می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد

ORCID

Nasrin Ghaderi https://orcid.org/0000-0000-0000-0000

Hiva hasanpour https://orcid.org/0000-0002-4640-1200

Seyed Asad Sheykhahmadi https://orcid.org/0000-0000-0000-0000

منابع

حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۰). بررسی شگرد قرآنی التفات در پرتو ساختار اطلاعات گفتمان. نشریهٔ *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۲(۴)، ۳۹-۱۷.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۸). *لغت نامه*. تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

رادویانی، محمد بن عمر. (۱۳۶۲). *ترجمان البلاغه*. تهران: نشر اساطیر.

رازی، شمس الدین محمد بن قیس. (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تهران: انتشارات علم.

رحمتی، پرشنگ. (۱۴۰۳). التفات در غزلیات شمس؛ تحلیلی روایی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه کردستان، کردستان.

سجودی، فرزان، دهقان طرزجانی، فرید. (۱۳۹۱). بررسی نشانه‌شناختی التفات در شعر معاصر فارسی: نمونه‌هایی از شعر احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج. *نشریهٔ همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات*، ۳۴۶- ۳۲۳.

_____. (۱۳۹۲). *التفات در شعر معاصر فارسی* (رویکردی نشانه‌شناختی). تهران: انتشارات علم.

شاهسوندی، شهره، خانه‌زاد، امید. (۱۳۹۲). *تغییر مخاطب در قرآن*. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد دوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

عمید، حسن. (۱۳۷۷). *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی نشانه‌ها* (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی). ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی. تهران: انتشارات علم.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی*. جلد ۳. تهران: نشر ماد.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محند. (۱۳۹۰). *مجالس سبعه*. (هفت خطبه)، تصحیح و توضیح توفیق سبحانی. تهران: انتشارات کیهان.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما.

واعظ، بتول. (۱۳۹۸). زیبایی‌شناسی شگرد التفات و نقش تفسیری آن در مثنوی. *نشریهٔ جستارهای نوین ادبی*، ۵۲(۳)، ۱۲۶- ۹۵.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: انتشارات سمت

References

Amid, H. (1998). *Amid Persian Dictionary*. Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].

Culler, J. (2009). *In Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Translated by Leila Sadeghi and Tina Amrollahi. Tehran: Elm Publications. [In Persian].

Dehkhoda, A. (2009). *Dehkhoda Dictionary*. Tehran: University of Tehran Press and Publishing Institute. [In Persian].

Homaei, J. (1988). *Techniques of Rhetoric and Literary Devices*. Tehran: Homa Publications. [In Persian].

Horri, A. (2011). "Examining the Quranic Device of Ilitfāt in Light of Discourse Information Structure," Journal of Comparative Language and Literature Studies, 2(4), 17-39. [In Persian].

Kazazi, M. (1994). *Aesthetics of Persian Discourse.* Volume 3. Tehran: Mad Publications. [In Persian].

Mowlavi, J. (2011). *Majalis-i Sab'a (Seven Sermons)*. Edited and annotated by Towfiq Subhani. Tehran: Kayhan Publications. [In Persian].

Raduyani, M. (1983). *Tarjuman al-Balagha*. Tehran: Asatir Publications. [In Persian].

Rahmati, P. (2024). "*Ilitfāt* in Shams' Ghazals: A Narrative Analysis." Master's thesis, University of Kurdistan, Kurdistan [In Persian].

Razi, Sh. (2009). *Al-Mu'jam fi Ma'ayir Ash'ar al-'Ajam*. Tehran: Elm Publications. [In Persian].

Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature*. Volume 2. Tehran: Sureh Mehr Publications. [In Persian].

Shahsavandi, S. Khanzad, O. (2013). *Shifts in Addressee in the Quran*. Tehran: Institute of Islamic Culture and Sciences. [In Persian].

Sojoudi, Farzan, Dehghan Tarzjani, F. (2012). A Semiotic Study of *Ilitfāt* in Contemporary Persian Poetry: Examples from the Poetry of Ahmad Shamloo and Houshang Ebtehaj. *National Conference on Literary Criticism with a Semiotic Approach to Literature*, 323–346. [In Persian].

Sojoudi, Farzan, Dehghan Tarzjani, F. (2013). *Ilitfāt* in Contemporary Persian Poetry: A Semiotic Approach. Tehran: Elm Publications. [In Persian].

Vaez, B. (2019). "The Aesthetics of the *Ilitfāt* Device and Its Interpretive Role in *Masnavi*." *Journal of Modern Literary Studies*, 52 (3), 95–126. [In Persian].

Vahidian K. (2004). *Rhetoric from an Aesthetic Perspective*. Tehran: Samt Publications. [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: قادری، نسرین، حسن‌پور، هیوا، شیخ احمدی، سید اسعد. (۱۴۰۴). التفات روایی در *مجالس سبعه*، *عرفان‌پژوهی در ادبیات*، (۷) ۴، ۴۹-۷۶.

Doi: 10.22054/msil.2025.86697.1197

Mysticism in Persian Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.