Volume 4. Issue 2. Autumn & Winter 2026-27. Pages 209 to 228.

Research Paper

The Aesthetics of Mystical Prose in the Introduction to Mawlana Rumi's Fīhi Mā Fīhi Based on Benedetto Croce's Theory of Intuition-Expression

Fateme karimi[1], Rashid Kakavand[2*], Fateme Mohseni Gardekoohi[3], Maryam Moradi[4]

[1]Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, ka. C., Islamic Azad University, Karaj, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, ka. C., Islamic Azad University, Karaj, Iran.
[3]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, ka. C., Islamic Azad University, Karaj, Iran.
[4]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, ka. C., Islamic Azad University, Karaj, Iran.

doi ۱۰,۲۲۰۸۰/LPR.۲۰۲۶,۳۰۸۹۱,۱۱۷۹

Received:
December 24, 2025
Accepted:
May 18, 2026
Available online:
September 23, 2026

Keywords:
Aesthetics, Intuition, Expression, Croce, Rumi.

Abstract

The introduction to 'Fīhi Mā Fīhi' possesses a structure in which language transcends its merely descriptive function and becomes a medium for the creation of meaning and the lived experience of truth. The central question of this study is how such a mode of expression can be explained within a philosophical framework rather than merely through rhetorical or literary analysis. This research, therefore, analyzes Rumi's mystical prose in the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi' based on Benedetto Croce's philosophical aesthetic theory of "intuition-expression." According to this theory, a work of art results from the inseparable unity of intuition and expression: intuition as the immediate and living perception of truth, and expression as the necessary and spontaneous embodiment of that perception in a sensory-symbolic form. This theoretical framework allows the linguistic and rhetorical elements of the text to be understood not as decorative devices but as necessary manifestations of intuitive expression. The research method is descriptive analytical and is based on qualitative analysis of selected narrative, allegorical, and metaphorical passages from the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi'. In this approach, stylistic and rhetorical features such as deviation from conventional norms, the inner musicality of language, and imagery are examined in direct relation to the moment of mystical perception and the process of artistic expression. The findings indicate that in the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi', Rumi immediately embodies the moment of mystical intuition in language, so that rhetorical elements function not merely as vehicles for conveying meaning but as the very form through which meaning itself is realized. Linguistic deviations enable a break from purely conceptual logic, while the musicality of the prose strengthens the emotional and intuitive unity of the text. Thus, beauty in this prose is not an end in itself; rather, it serves as a means of opening a horizon of knowledge and facilitating the inner transformation of the reader.

*Corresponding Author: Rashid Kakavand
Address: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, ka. C., Islamic Azad University, Karaj, Iran.
Email: ۱۰۶۲۸۰۸۲۰@iau.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Aesthetics, in its philosophical sense, goes beyond examining beauty as a merely sensory phenomenon and instead studies how artistic experience is formed and communicated. The foundations of this field emerged in the eighteenth century with Baumgarten, who, by introducing the concept of Aesthetica, distinguished between sensory knowledge and logical knowledge. After him, philosophers such as Schopenhauer, Hegel, and Kant approached aesthetics from different perspectives: Schopenhauer regarded art as a temporary liberation from will and suffering; Hegel viewed it as the sensuous manifestation of the idea within the philosophical system; and Kant considered aesthetic judgment to be based on disinterested pleasure, independent of practical utility. Continuing this tradition, Benedetto Croce defined aesthetics as the science of "expression" and regarded art as the realization of complete and immediate intuition, such that intuition and expression constitute two aspects of a single reality, and the artwork becomes the medium through which this intuitive perception attains objectivity. This approach takes on a distinctive form in the Eastern literary tradition, particularly in Persian mystical texts, where aesthetics is closely connected with the illuminative and spiritual dimensions of the creator's experience. Rumi's prose, especially 'Fīhi Mā Fīhi', with its closeness to spoken language, frequent rhetorical imagery, norm-breaking tendencies, and musicality of expression, represents a notable example of the fusion between intuitive-mystical experience and linguistic creativity. The oral origin of these texts and the circumstances of Rumi's gatherings produced a spontaneous and natural style of expression that stands apart from the formal constraints of written language. Croce's theory of "intuition-expression," with its emphasis on the primacy of inner experience over the technical form of the work, provides a suitable analytical tool for examining this prose and allows for a theoretical distinction between the moment of artistic creation and the text as its final product. Applying this theory to 'Fīhi Mā Fīhi' demonstrates that intuitive experience in the text exists prior to conceptual differentiation and is identical with its expressive realization. Consequently, the scope of Croce's philosophical aesthetics can extend to non-conceptual and non-narrative artistic experiences as well.

2. Purpose, Literature Review, and Method

This research is qualitative in nature and is organized according to a descriptive-analytical approach. The main focus of the study is to explain and interpret the philosophical aesthetics of Rumi's mystical prose in the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi' based on Benedetto Croce's theory of "intuition-expression." Within this framework, the mystical text is examined as a field in which the fundamental concepts of the philosophy of art such as intuition, expression, and artistic creativity are realized. Data collection was conducted through library research and relies on primary sources, including authoritative editions of Rumi's works, the original texts of Benedetto Croce, as well as studies on mysticism and theoretical criticism.

3. Discussion

Benedetto Croce's aesthetic theory was founded on the principle that art is neither imitation of nature nor merely technical skill; rather, it is a cognitive activity that is realized in the form of "intuition-expression." In his view, intuition is an immediate and living perception of experience that takes shape prior to any logical analysis and contains a unity of feeling, image, and meaning. Croce divides knowledge into two types: intuitive and logical. Logical knowledge is based on concepts and reasoning, whereas intuitive knowledge is connected with imagination and imagery and concerns the particular and the unique. In this perspective, intuition is incomplete until it becomes expression; therefore, intuition and expression are not two separate stages but two aspects of a single reality. Every artistic experience is realized when inner perception is embodied in a sensible form, such as words, images, or music. For this reason, Croce defines aesthetics as the "science of expression" and regards art as a form of imaginative and emotional knowledge that reveals truth in a concrete and perceptible form. From this viewpoint, metaphor and imagery are not decorative rhetorical devices but the natural forms through which intuition is expressed. A work of art is the result of an organic unity between inner experience and external form. Within this framework, Rumi's discourses in 'Fīhi Mā Fīhi' can be regarded as clear examples of the realization of the unity of intuition and expression. Rumi conveys mystical concepts not through conceptual argumentation but through imagery, allegory, and narrative. For instance, his comparison of the perfect being to a radiant sun that gives light expresses, in intuitive form, spiritual generosity, and independence. Likewise, the narrative of the Prophet's laughter or the image of "breaking the belt of doubt" are examples in which inner experience becomes embodied in a concrete action or sensory image. In these discourses, meaning appears in the form of figurative language before becoming an abstract concept. Therefore, Rumi's prose can be considered a form of artistic creation in which mystical experience and linguistic expression reach an inseparable unity, and the beauty of the text arises precisely from this unity.

4. Conclusion

This study examined the aesthetics of Rumi's mystical prose in the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi' based on Benedetto Croce's theory of "intuition-expression." It aimed to demonstrate that Rumi's mystical experience becomes embodied through language, imagery, and metaphor, and that the rhetorical elements of the text are not merely decorative devices but essential manifestations of artistic intuition.

The analysis shows that Rumi expresses mystical concepts primarily through symbolic images and narrative structures, resulting in an inseparable unity between meaning and linguistic form in his work. The findings indicate that Croce's theory provides an appropriate framework for understanding the aesthetic structure of Rumi's prose and demonstrates that the introduction to 'Fīhi Mā Fīhi' represents a clear example of the unity of intuition and expression. However, since intuition in Islamic mysticism is deeply connected to the sacred dimension, Croce's theory requires further development within its specific cultural and religious context in

order to fully explain Rumi's mystical experience.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest
The authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

دوره ۴ شماره ۲. پاییز و زمستان ۱۴۰۵. صفحات ۲۰۹ تا ۲۲۸.

علمی پژوهشی

زیبایی‌شناسی نثر عرفانی در مقدمهٔ فیه‌مافیه مولوی بر مبنای نظریهٔ شهود-بیان از بندتو کروچه

فاطمه کریمی[۱]، رشید کاکاوند[۲]*، فاطمه محسنی گرده کوهی[۳]، مریم مرادی[۴]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد کرج، کرج، ایران.
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد کرج، کرج، ایران.
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد کرج، کرج، ایران.
[۴] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد کرج، کرج، ایران.

10.22080/LPR.2026.30891.1179

تاریخ دریافت:
۳ دی ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ انتشار:
۱ مهر ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
زیبایی‌شناسی، شهود، بیان، کروچه، مولوی.

چکیده

مقدمه فیه‌مافیه واجد ساختاری است که در آن زبان از کارکرد صرفِ گزارشی فراتر رفته و به عرصهٔ آفرینش معنا و تجربهٔ زیستهٔ حقیقت بدل می‌گردد. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که این شیوهٔ بیان چگونه می‌تواند در چارچوبی فلسفی و نه‌صرفاً بلاغی یا ادبی تبیین شود. پژوهش حاضر با تکیه‌بر نظریهٔ زیبایی‌شناسی فلسفی «شهود-بیان» بندتو کروچه به تحلیل نثر عرفانی مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه می‌پردازد. براساس این نظریه، اثر هنری حاصل وحدت تفکیک‌ناپذیر شهود و بیان است؛ شهود به‌عنوان ادراک بی‌واسطه و زندهٔ حقیقت و بیان به‌مثابهٔ تجسد ضروری و خودانگیختهٔ همان ادراک درصورت حسی- نمادین. این چارچوب نظری امکان آن را فراهم می‌آورد که عناصر زبانی و بلاغی متن نه به‌عنوان ابزارهای تزئینی، بلکه به‌مثابهٔ جلوه‌های ضروریِ بیان شهودی فهم شوند. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی‌بر تحلیل کیفی نمونه‌های شاخص روایی، تمثیلی و استعاری از مقدمهٔ فیه‌مافیه است. دراین‌راستا، مؤلفه‌های سبکی و بلاغی مانند هنجارگریزی، موسیقی درونی کلام و تصویرپردازی، در نسبت مستقیم با لحظهٔ ادراک عرفانی و فرایند بیان هنری تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه لحظهٔ شهود عرفانی را به‌صورت بی‌درنگ و هم‌زمان در زبان متجسد می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که عناصر بلاغی نه واسطهٔ انتقال معنا، بلکه صورت تحقق خود معنا هستند. هنجارگریزی‌های زبانی امکان گسست از منطق مفهومی را فراهم می‌کنند و موسیقی کلام وحدت احساسی و شهودی متن را تقویت می‌کند. نتیجه آن است که نثر عرفانی مولانا نمونه‌ای برجسته از تحقق نظریهٔ «شهود-بیان» در بستر فرهنگی-عرفانی اسلامی است و نشان می‌دهد که زیبایی در این نثر، غایتی خودبسنده نیست، بلکه راهی برای گشودن افق معرفت و ایجاد تحول درونی مخاطب است.

* **نویسنده مسئول:** رشید کاکاوند
آدرس: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد کرج، کرج، ایران.
ایمیل: 106280820@iau.ac.ir

۱ مقدمه

زیبایی‌شناسی در وجه فلسفی خود نه‌صرفاً مطالعهٔ زیبایی به‌مثابهٔ صفتی حسی، «بلکه بررسی چگونگی شکل‌گیری و انتقال تجربهٔ هنری است. بنیان این حوزه از قرن هجدهم با نظریات بومگارتن، که اصطلاح Aesthetica را وضع کرد، بر تمایز «شناخت حسی» از «شناخت منطقی» استوار شد»(Baumgarten, 2007: 21-24). «زیبایی‌شناسی مطالعهٔ آن است که چگونه هنر می‌تواند ما را ازطریق تأمل ناب در تصورات، از قید اراده و رنجِ جهان برهاند» Schopenhauer,1969, Vol.1: 235)). «زیبایی‌شناسی علمی است که قلمرو هنر را از دیدگاه کل نظام فلسفی بررسی می‌کند و آن را به‌عنوان تجلی حسیِ ایده در نظر می‌گیرد»(Hegel,1975,Vol.1:5). کانت، زیبایی‌شناسی را این‌گونه توصیف می‌کند: «زیبایی‌شناسی به بررسی و اندیشیدن دربارهٔ مبانی ادراک حسی و قوهٔ ذوق می‌پردازد؛ داوری زیباشناختی بر پایهٔ بی‌طرفی شکل می‌گیرد و لذت حاصل از دیدن یا تجربهٔ امر زیبا به هیچ هدف یا سود عملی وابسته نیست».(Kant, 2000:45) «زیبایی‌شناسی علمی است که بیان را به‌مثابهٔ شکل شهود کامل و بی‌واسطهٔ اثر بررسی می‌کند؛ هنر همان بیان موفق و شهودِ متعیّن است» .(croce,1995:4) در این چشم‌انداز، اثر هنری، بستر تجلّی ادراک شهودی و سازمان‌دهی آن در قالب بیان است. این رویکرد در سنت ادبی شرق، به‌ویژه در متن‌های عرفانی فارسی، رنگ و بوی متفاوتی می‌گیرد، زیرا در آن، زیبایی‌شناسی نه‌تنها به ساختارهای زبانی، بلکه به لایه‌های اشراقی و معنویِ تجربهٔ خالق اثر وابسته است. آثار منثور مولانا، به‌ویژه فیه‌مافیه، با ویژگی‌هایی چون نزدیکی به زبان گفتار، شدت حضور عناصر بلاغی (استعاره، کنایه، مجاز)، بسامد بالای هنجارگریزی و موسیقی کلام، نمونه‌ای شاخص از ترکیب تجربهٔ شهودی-عرفانی با خلاقیت زبانی‌اند. این متن‌ها به‌دلیل منشأ گفتاری و شرایط زمانی-مکانی مجالس مولانا، حامل بیانی خودانگیخته و پُرقدرت‌اند که کمتر تحت قیدهای رسمی نوشتار قرار گرفته است؛ خصوصیتی که در نقد سبکی به آن «طبیعت‌گرایی در زبان» گفته می‌شود. دراین‌میان، نظریهٔ بندتو کروچه (۱۹۹۵/۱۹۰۲) با تأکید بر وحدت شهود و بیان، ابزاری ارزشمند برای تفسیر این آثار فراهم می‌آورد. ازمنظر کروچه، لحظهٔ خلق هنری زمانی پدید می‌آید که ادراک بی‌واسطهٔ ذهنی به‌صورت بیان درونی متجسم می‌شود؛ این بیان نه وابسته به مادهٔ اثر، بلکه وابسته به کیفیت تجربه و ساخت ذهنی آن است (Croce,1995: 6-8). بدین‌سان، نوشتار یا نقاشی صرفاً به‌منزلهٔ واسطهٔ فنی برای انتقال این بیان مطرح می‌شود، نه اصل هنر. این تمایز کمک می‌کند تا در تحلیل نثر عرفانی مولانا، میان «هنر» به‌عنوان لحظهٔ شهود و «متن» به‌عنوان محصول فنی، تفکیک نظری برقرار شود. افزون‌بر این، این پژوهش نشان می‌دهد که کاربست نظریهٔ «شهود-بیان» کروچه در تحلیل فیه‌مافیه نه‌صرفاً به تطبیق یک چارچوب نظری با متنی عرفانی، بلکه به آشکارشدن لحظه‌ای از آفرینش هنری می‌انجامد که در آن، تجربهٔ شهودی پیش‌از هرگونه تفکیک مفهومی، عینِ تحقق بیانی خویش است؛ امری که دامنهٔ اعتبار زیبایی‌شناسی فلسفی کروچه را گسترش داده و آن را به نظریه‌ای قابل کاربست در تبیین تجربه‌های هنری غیرمفهومی و غیرروایی بدل می‌سازد.

۱٫۱ بیان مسئله

در مطالعات نقد ادبی فارسی، به‌ویژه در حوزهٔ متون عرفانی، تمرکز عمده بر معناشناسی و محتوای عرفانی آثار بوده و کمتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی نثر با رویکردهای نظری مدرن پرداخته شده است. نثر مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، به‌خصوص فیه‌مافیه، به‌دلیل منشأ گفتاری، ساختار آزاد و سرشار بودن از عناصر بلاغی و هنجارگریزی‌های زبانی، بستر مناسبی برای بررسی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی است. بااین‌حال، چارچوب‌های

تحلیلی رایج در نقد کلاسیک فارسی توان محدودی در تبیین پیوند میان تجربه شهودی-عرفانی و بیان هنری دارند. نظریهٔ «شهود-بیان» بندتو کروچه (۱۹۹۵/۱۹۰۲) که هنر را فعالیت شناختی-ذهنی می‌داند و معتقد است لحظهٔ شهود هم‌زمان لحظهٔ بیان است، می‌تواند به‌عنوان ابزار مفهومی برای سنجش و بازخوانی این پیوند مورد استفاده قرار گیرد. در نبود پژوهش‌های نظام‌مند میان‌فرهنگی که نقد زیبایی‌شناسی غرب را با بلاغت فارسی بر سر یک میز گفتگو بنشاند، خلأ علمی قابل‌توجهی در نقد آکادمیک متون عرفانی وجود دارد که این تحقیق تلاش دارد آن را پر کند. هدف اصلی این پژوهش، تبیین و تحلیل زیبایی‌شناسی فلسفی نثر عرفانی مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه براساس چارچوب نظری «شهود-بیان» بندتو کروچه است. این پژوهش می‌کوشد با اتکا به مبانی فلسفهٔ هنر کروچه، نسبت میان تجربهٔ شهودی، امکان‌های بیان زبانی و ماهیت آفرینش هنری را در متن عرفانی مولانا واکاوی کند. دراین‌راستا، شناسایی و بررسی عناصر زبانی و بلاغی نثر، ازجمله شهود، بیان، هنجارگریزی، موسیقی کلام و تصویرپردازی، نه به‌مثابهٔ هدفی صرفاً ادبی، بلکه به‌عنوان نمودهای عینی تحقق مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی فلسفی انجام می‌شود. پژوهش حاضر همچنین با ارزیابی میزان کفایت و محدودیت‌های نظریهٔ کروچه در تبیین کیفیت‌های زیبایی‌شناختی نثر عرفانی فارسی، امکان کاربست و بازخوانی این نظریهٔ فلسفهٔ هنر را در زمینه‌ای فلسفی-زبانی متفاوت می‌آزماید. بدین‌ترتیب، مطالعهٔ حاضر با نقد تحلیلی میان زیبایی‌شناسی فلسفی و سنت عرفانی-بلاغی فارسی، بستری میان‌رشته‌ای در حوزهٔ فلسفهٔ هنر و ادبیات فراهم می‌سازد و به گسترش افق‌های نظری زیبایی‌شناسی فلسفی در تحلیل متون عرفانی یاری می‌رساند.

۱،۲ پرسش‌های پژوهش

۱- نظریهٔ زیبایی‌شناسی فلسفیِ «شهود-بیان» بندتو کروچه تا چه اندازه توان تبیین ماهیت تجربهٔ شهودی و فرایند بیان هنری در نثر عرفانی مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه را دارد؟

۲- رویارویی نظریهٔ زیبایی‌شناسی کروچه با نثر عرفانی فیه‌مافیه چه ظرفیت‌هایی را در توان تبیینی این نظریه آشکار می‌کند و این سنجش نظری چه افق‌هایی را برای بازاندیشی در تحلیل فلسفیِ متون ادبی می‌گشاید؟

۱،۳ فرضیه‌های پژوهش

۱-. در نثر عرفانی فیه‌مافیه مولانا، مؤلفه‌های «شهود» و «بیان» به‌گونه‌ای درهم‌تنیده‌اند که تمایز میان لحظهٔ ادراک عرفانی و لحظهٔ بیان هنری عملاً از میان می‌رود. شهود در این متن، نه نتیجهٔ فرایند عقلانی تدریجی، بلکه تجربهٔ بی‌واسطه و ناگهانی است که همان‌دم در قالب زبان جاری می‌شود. هنجارگریزی‌های زبانی مانند جابه‌جایی نحوی، کاربرد استعاره‌های نو و انفجارهای عاطفی در جمله‌بندی به‌عنوان نمودهای زبانی این بیان درونی عمل می‌کنند، درحالی‌که موسیقی کلام و تصویرپردازی شاعرانه، لایه‌های شنیداری و دیداری تجربهٔ هنری را غنا می‌بخشند. این ویژگی‌ها مطابق نظریهٔ کروچه نشان می‌دهند که اثر هنری در ماهیت خود یک فعالیت شناختی-ذهنی است که از لحظهٔ شهود زاده و بی‌درنگ بیان می‌شود.

۲- مواجههٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی کروچه با نثر عرفانی فیه‌مافیه نشان می‌دهد که چارچوب «شهود-بیان» از ظرفیت تبیینی بالایی برای فهم نحوهٔ تحقق تجربهٔ عرفانی در زبان برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که بیان هنری در این نثر نه ابزار انتقال معنا، بلکه صورت عینی و هم‌زمان ادراک شهودی است و این امر افق‌هایی نو برای بازاندیشی در تحلیل فلسفی متون ادبی، فراتر از رویکردهای صرفاً بلاغی یا معناشناختی، می‌گشاید.

۱،۴ روش پژوهش

این پژوهش ماهیتی کیفی دارد و با رویکرد توصیفی-تحلیلی سامان یافته است. تمرکز اصلی مطالعه بر تبیین و تفسیر زیبایی‌شناسی فلسفی نثر عرفانی مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه بر پایه نظریهٔ «شهود-بیان» بندتو کروچه قرار دارد. در این چارچوب، متن عرفانی به‌عنوان عرصهٔ تحقق مفاهیم بنیادین فلسفهٔ هنر، ازجمله شهود، بیان و خلاقیت هنری، مورد واکاوی قرار می‌گیرد. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای انجام می‌شود و متکی بر منابع دست اول، شامل نسخه‌های معتبر آثار مولانا و متن اصلی آثار بندتو کروچه و مطالعات عرفانی و نقد نظری است.

۱،۵ پیشینهٔ پژوهش

ازجمله مقالاتی که در حوزهٔ متن فیه‌مافیه انجام شده مقالهٔ «اسلوب بیان و شیوه‌گویی مولانا در آثار منثورش با تأکید بر کتاب فیه‌مافیه» از نزهت(۱۳۹۲) است که در این پژوهش، اسلوب بیانی مولانا و ابعاد زیبایی‌شناختی آن در آثار منثور وی مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ دیگری با نام «بررسی ارتباط کلامی در فیه‌مافیه» از صادقی (۱۳۹۳) است؛ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که زبان و گفتار در فیه‌مافیه مولانا واجد سلسله‌مراتبی از خصوصیات است که می‌توان آن‌ها را در دو ساحت اصلی، یعنی معنایی و کارکردی، دسته‌بندی کرد. در بعد معنایی، کلام حامل مفاهیم عرفانی و فلسفی است که از شهود برمی‌خیزد و در قالب بیانی فشرده و پر موسیقی عرضه می‌گردد. در بعد کارکردی، ارتباط کلامی در این اثر به‌گونه‌ای شکل می‌گیرد که ابعاد ظرفیت و آمادگی مخاطب، ایجاد همدلی و اعتماد، گزیده‌گویی، پایبندی به ضوابط بیرونی در کنار تجلی اضطراب یا دغدغهٔ درونی، طرح پرسش‌های هدایتی، و به‌کارگیری انواع سکوت ازسوی گوینده، نقش تعیین‌کننده دارند. این عناصر در دو محور کلان، یعنی گویندهٔ سخن و شنوندهٔ سخن قابل تحلیل‌اند، به‌گونه‌ای که ساختار بیانی اثر نه‌تنها بازتاب تجربهٔ شهودی مؤلف است، بلکه کنش تعاملی میان طرفین گفت‌وگو را نیز هدایت می‌کند. در حوزهٔ نظریهٔ شهود کروچه نیز مقالهٔ «بررسی مفهوم شهود در هنر از دیدگاه دو فیلسوف بیان‌گرا؛ کروچه و کالینگوود» از آینه‌چی(۱۴۰۱) وجود دارد که از آن می‌توان دریافت که مفهومی که کروچه در حوزهٔ هنر با عنوان «شهود» مطرح می‌کند، در اندیشهٔ کالینگوود با تعبیر «تخیل» بازنمایی و تبیین شده است. باوجود پژوهش‌هایی که به بررسی اسلوب بیانی، کارکردهای ارتباطی و ویژگی‌های بلاغی فیه‌مافیه پرداخته‌اند و نیز مطالعاتی که مفهوم «شهود» را در چارچوب کلی نظریه‌های بیان‌گرا بررسی کرده‌اند، تاکنون پژوهشی مستقل و منسجم که نثر عرفانی فیه‌مافیه را به‌طور خاص در قلمرو زیبایی‌شناسی فلسفی و برپایهٔ نظریهٔ «شهود-بیان» بندتو کروچه تحلیل کند، انجام نشده است؛ ازاین‌رو، پژوهش حاضر با انتقال تحلیل نثر مولانا از سطح توصیف‌های ادبی و کارکردی به سطح تبیین فلسفی هنر، می‌کوشد خلأ موجود را پر کرده و افقی نو برای گفت‌وگوی میان فلسفهٔ هنر غربی و سنت عرفانی فارسی بگشاید.

۲ بحث

۲،۱ مبانی نظری

بندتو کروچه فیلسوف و نظریه‌پرداز هنر ایتالیایی، بنیان‌گذار یکی از مهم‌ترین دستگاه‌های نظری در قرن بیستم برای فهم هنر و زیبایی‌شناسی است. او در کتاب زیبایی‌شناسی به‌عنوان علم بیان و زبان‌شناسی عمومی، زیبایی‌شناسی را نه‌صرفاً مطالعهٔ «زیبایی» به معنای کلاسیک، بلکه علمی برای شناخت ماهیت بیان هنری معرفی می‌کند. بنابر دیدگاه او، هنر «با فرایند شهودی آغاز می‌شود، و شهود با بیان هنری یکی است. این هم‌ارزی میان شهود و بیان، محور نظریهٔ اوست و موجب تمایز آن از رویکردهای صوری، تقلیدی یا صرفاً فنّی به هنر می‌شود»(croce,۲۰۰۸:۴-۵).

کروچه زیبایی‌شناسی را علمی می‌داند که موضوع آن «بیان» است؛ بیان همان ظهور اندیشه یا عاطفه در قالب شکل زبانی، تصویری یا موسیقایی. این رویکرد، زیبایی‌شناسی را به حوزه زبان‌شناسی، معناشناسی و روان‌شناسی ادراک پیوند می‌دهد. مبانی نظری کروچه به ترتیب عبارتند از:

۲،۱،۱ شهود (Intuition)

شهود نزد کروچه، ادراک بی‌واسطه و کلّی یک موضوع است که پیش‌از هرگونه تحلیل منطقی رخ می‌دهد. این ادراک دربردارندهٔ تمام کیفیت‌های حسی، عاطفی و معنایی است و خود جوهر هنر است. به نظر او، در فرایند خلاقیت هنری، ابتدا شهود کامل شکل می‌گیرد و همان‌دم به زبان یا شکل هنری تبدیل می‌شود.

«در دستگاه فکری کروچه، معرفت را می‌توان به دو گونهٔ بنیادین تقسیم کرد: معرفت شهودی و معرفت منطقی. معرفت شهودی از رهگذر تخیل و ادراک بی‌واسطه حاصل می‌شود و به شناخت فردی و جزئیات محسوس معطوف است؛ درحالی‌که معرفت منطقی بر پایهٔ عقل استوار است و به شناخت کلی، مفهومی و روابط میان امور می‌پردازد. به بیان دیگر، منشأ شناخت یا «تصویر» است یا «مفهوم». در تجربهٔ روزمره، انسان‌ها پیوسته به معرفت شهودی تکیه دارند، زیرا پدیده‌های خاص نه در قالب تعریف‌های صوری و نه از راه قیاس منطقی قابل بازنمایی کامل‌اند، بلکه باید در فرایند ادراک شهودی آموخته شوند. ازهمین‌رو، فقدان شهود زنده از واقعیت‌ها باعث می‌شود سیاستمدار نظریه‌پرداز انتزاعی را ناکارآمد بداند و آموزگار بر اهمیت تجربه و ادراک مستقیم در آموزش تأکید ورزد» (Ibid:۲۶). این بخش را می‌توان با ارجاع به دیدگاه کالینگوود دربارهٔ نقش تخیل در هنر و شناخت تحلیل کرد، زیرا او نیز همچون کروچه، شهود را بنیان ناگزیر هرگونه فهم خلاق می‌داند، اما آن را با مفهوم «تخیل سازنده» گسترش می‌دهد. ازمنظر کالینگوود (۱۹۳۸):

«تخیل همان فرایند سازمان‌دهی ادراک بی‌واسطه به ساختاری معنادار است که هنوز در قالب مفاهیم انتزاعی ریخته نشده است. بنابراین، تمایز میان معرفت شهودی و منطقی را می‌توان به این صورت فهمید که شهود، حاصل مواجههٔ مستقیم و تصویرگرانه با امور فردی است، درحالی‌که معرفت منطقی، محصول انتزاع و تحلیل روابط کلی میان آن امور محسوب می‌شود. در زندگی عادی، این سطحِ نخست شناخت، اهمیت ویژه دارد زیرا بدون آن، استدلال‌های عقلانی از پیوند با واقعیتِ زیسته و زمینه‌های عاطفی و حسی محروم می‌مانند. برهمین‌اساس، همان انتقادی که سیاستمدار متوجه نظریه‌پرداز فاقد شهود زنده یا معلم متوجه نظام آموزشی صرفاً نظری می‌کند، در چارچوب کالینگوود نیز توضیح‌پذیر است، چراکه او معتقد است فقدان تخیل فعال، حتی دقیق‌ترین مفاهیم را بی‌روح و غیرکارآمد می‌سازد (Collingwood, ۱۹۳۸:۱۳۵). شهود را می‌توان به‌طور کلی نوعی شناخت یا ادراک بی‌واسطه دانست که بدون دخالت فرایندهای استدلالی یا مبادی کلی حاصل می‌شود. در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، «این اصطلاح به‌معنای دریافت مستقیم آثار هنری ازطریق حس است؛ دریافت‌هایی که منشأ آن تجربهٔ حسی بوده و نه نتیجهٔ تحلیل یا برداشت عقلانی. در این رویکرد، شهود نوعی شناخت تلقی می‌گردد که در همهٔ اجزای فرایند ادراک هنری به منزلهٔ ادراک بی‌واسطه عمل می‌کند و اعتبار آن لزوماً وابسته به بنیان‌های عقلانی یا اصول نظری نیست. تجربه‌گرایانِ آغاز قرن هجدهم عموماً از ایدهٔ شهود زیبایی‌شناختی پشتیبانی کرده و اثرپذیری حسی را، همانند کارکرد وجدان در حوزهٔ اخلاق، به‌عنوان نمونه‌ای از شهود مستقیم در نظر می‌گرفتند» (تاونزند، ۲۷۷:۱۳۹۳). در اندیشهٔ دکارت، «شهود حاصل فشردگی لحظات گوناگون زمان در یک کنش آنی و بی‌درنگ است. این مفهوم، بسته به رویکرد فلسفی، می‌تواند معانی

متفاوتی داشته باشد و حتی نزد یک فیلسوف نیز وجوه گوناگونی پیدا کند؛ چنان‌که در فلسفهٔ افلاطون، «شهود مُثل» با «شهود خیر مطلق» تمایز دارد. برگسون، همچون شلینگ، شهود را فرایندی می‌داند که انسان ازطریق آن با خویشتن یگانه شده و خود را بی‌واسطه و مستقیم مشاهده می‌کند. ویژگی بنیادین همهٔ شکل‌های شهود در این دیدگاه‌ها، بی‌واسطه بودن و آنی‌بودن تجربه است» (رؤیایی، ۸۰:۱۳۸۵). در مباحث نظری، مفهوم «شهود» گاه به اشتباه با «حس مستقیم» یا ادراک حسی ساده همسان پنداشته شده است. این خلط مفهومی، به‌دلیل ناسازگاری با بدیهیات عقل سلیم، معمولاً با بیانی آمیخته به ابهام و پیچیدگی که هم‌زمان هدفی دوگانه یعنی ایجاد اختلاط و درعین‌حال تمایزگذاری را دنبال می‌کند، تلطیف یا پنهان می‌شود. در این چارچوب، «برخی مدعی شده‌اند که شهود، نوعی حس است؛ اما نه به معنای حسی خام، بلکه به منزلهٔ «تداعی احساسات» یا برانگیختن شبکه‌ای از دریافت‌های پیشین. تعبیر «تداعی» در این‌جا واجد دو معنای هم‌پوشان است: ازیک‌سو، پیوند ذهنی میان تجربه‌های حسی مختلف، و ازسوی‌دیگر، بازآفرینی ترکیبی آن تجربه‌ها در قالب تصویر یا ادراک واحد که از سطح صرفِ حس فراتر می‌رود»(croce,۲۰۰۸:۳۲). بندتو کروچه پس‌از تعریف هنر به‌عنوان «شهود»، برای شهودِ اصیل و حقیقتاً هنری شرط بنیادینی قائل می‌شود: حضور یک «اصل حیاتی» که به آن جان ببخشد و با آن به وحدتی کامل دست یابد. این اصل حیاتی، به‌زعم کروچه، همان «عاطفه» است. در چارچوب زیبایی‌شناسی او، تحقق اصل «وحدت صورت و معنا» در اثر هنری راستین وابسته به عاطفه‌ای است که بر سراسر اثر سیطره دارد؛ زیرا آنچه شهود را به یک کلیت منسجم و یکپارچه بدل می‌سازد، همین عاطفه است. عاطفه نزد کروچه نه‌صرفاً یک حالت گذرا، بلکه وضعیت روحی ویژه‌ای است که صورتی خیالی به خود گرفته و بدین‌سان اثری زنده، یگانه و استوار پدید می‌آورد» (کروچه،۱۳۹۱:۸۷-۷۹).

بنابراین در سنت فلسفی رایج، جایگاه دانش شهودی هرگز هم‌پای دانش منطقی تثبیت نشده است. منطق، به‌عنوان علمی دیرینه در عرصهٔ اندیشه، بی‌چون‌وچرا پذیرفته شده و بر جریان نظریه‌پردازی چیرگی دارد؛ درحالی‌که «علم» مربوط به دانش شهودی تنها توسط معدودی و با دشواری و تردید مطرح شده است. این برتری دانش منطقی چنان گسترده است که یا تمام حوزهٔ شهود را در خود می‌بلعد، یا حداکثر با بی‌میلی نقشی فرعی و خدماتی برای آن قائل می‌شود. در این نگاه، دانش شهودی بدون همراهی دانش عقلانی همچون خدمتکاری بدون صاحب است؛ هرچند صاحب، نیازمند خدمتکار برای انجام امور است، اما خدمتکار نیز برای بقا و کارایی محتاج صاحب است. شهود به‌تنهایی، کور و فاقد هدایت است؛ این عقل است که دید و روشنایی لازم را در اختیار او قرار می‌دهد.

۲،۱،۲ بیان (Expression)

بیان در این نظریه، همان تحقق بیرونی شهود است؛ یعنی لحظه‌ای که تجربهٔ ذهنی خالق اثر، در قالبی محسوس (واژه، تصویر، صدا) مجسم می‌شود. به گفتهٔ کروچه، شهود و بیان دو مرحلهٔ جدا نیستند، بلکه یک واقعیت واحد به دو وجه مختلف‌اند. در چارچوب نظریهٔ شهود-بیان، هر فعالیت شهودی به میزانی که در قالبی محسوس و قابل دریافت تجلی یابد، واجد بیان است. اگر این تأکید بر هم‌زمانی شهود و بیان در نگاه نخست متناقض به‌نظر برسد، علت آن به برداشت رایجی بازمی‌گردد که مفهوم «بیان» را صرفاً به حوزهٔ لفظی و گفتاری محدود می‌کند. حال آنکه بیان می‌تواند در اشکال غیرکلامی نیز بروز یابد، مانند خط، رنگ، یا صدای موسیقی و باید در دایره‌ای فراگیرتر به تمام شیوه‌های آفرینش و تجلّی انسانی، از سخن‌گویی و موسیقی تا نقاشی و طراحی، تعمیم داده شود. «چه بیان به‌صورت تصویر، چه کلمه، چه نغمهٔ موسیقایی یا هر رسانهٔ دیگری ظهور یابد، هیچ شهود اصیل بدون تحقق در یکی از این قالب‌ها کامل نیست، زیرا بیان، جزئی

جدایی‌ناپذیر از شهود محسوب می‌شود. به‌همین‌دلیل، درک واقعی از یک شکل هندسی نیز تنها زمانی میسر است که تصویر ذهنی آن چنان روشن باشد که بتوان بلافاصله معادل دقیق آن را بر کاغذ یا تخته ترسیم کرد» (croce,۲۰۰۸:۳۵). درواقع، «اعتقاد کروچه به هم‌سانی و هم‌پوشانی کامل میان شهود - بیان، او را به طرح مسئلهٔ نسبت و این‌همانی زبان و هنر سوق داد. بااین‌حال، در ادامهٔ تأملات نظری خود، این دیدگاه را با معرفی مفاهیم تازه‌ای تحت عنوان «شهود شاعرانه» و «بیان شاعرانه» تعدیل و بازتعریف کرد؛ مفاهیمی که ابعاد خاص و متمایز تجربه و بازنمایی هنری را روشن‌تر می‌سازند و امکان تمایزگذاری میان بیان هنری ناب و سایر اشکال زبانی را فراهم می‌آورند»(احمدی،۱۳۸۷:۲۶۲-۲۵۹).

این بخش بر یکی از ستون‌های اصلی نظریهٔ زیبایی‌شناسی کروچه یعنی «وحدت شهود و بیان» تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که شهود، تنها زمانی به معنای کامل خود می‌رسد که در قالبی قابل ادراک برای دیگری تجسم یابد. محدود کردن «بیان» به صرف گفتار یا زبان نوشتاری، به تعبیر کروچه، دیدگاهی ناقص است و ماهیت چندبعدی هنر را نادیده می‌گیرد، زیرا بیان می‌تواند در خطوط یک طراحی، رنگ‌های یک نقاشی یا نغمه‌های موسیقی نیز شکل گیرد. به‌عبارت‌دیگر، هر ادراک شهودی باید ظرفیت تجسم فوری در قالبی محسوس را داشته باشد تا معنا و کارکرد زیبایی‌شناختی خود را حفظ کند.

۲،۱،۳ وحدت شهود و بیان

تمایز میان شهود و بیان در نظر کروچه، تصنعی است؛ هر تجربهٔ هنری واقعی، شهود-بیان است. هرگاه شهود نتواند بیان شود، ناقص است و جنبهٔ هنری ندارد؛ و هر بیان فاقد شهود، صرف مکانیک زبانی یا تکنیکی خواهد بود.

«در نگاه ما، «دانش شهودی» یا «بیانی» همان واقعیت زیبایی‌شناختی و هنری است؛ یعنی آثار هنری را می‌توان نمونه‌های کامل دانش شهودی دانست و ویژگی‌های شهود را به آن‌ها نسبت داد و برعکس. بااین‌حال، این برداشت با دیدگاه رایج میان برخی فیلسوفان در تضاد است؛ آنان معتقدند که گرچه می‌توان پذیرفت هنر نوعی شهود است، اما هر شهود الزاماً هنر نیست و به‌زعم آن‌ها، شهود هنری گونه‌ای خاص و متفاوت از شهود کلی است که واجد «چیزی بیشتر» است»(Croce,۲۰۰۸:۳۹). به‌زعم کروچه، تفاوت میان شهود هنری و غیرهنری، ماهیتی کمّی دارد و بنابراین ازمنظر فلسفه که علم کیفی است، فاقد اهمیت بنیادین محسوب می‌شود. برخی افراد به‌طور طبیعی از استعداد و گرایش بیشتری برای بیان منظم و دقیق حالات پیچیدهٔ روح برخوردارند و در زبان عرف «هنرمند» نامیده می‌شوند. آثار هنری غالباً محصول بیان موفق حالات دشوار و پیچیده‌اند، هرچند این تمایز، برخاسته از تجربه و فاقد تعریف دقیق و جهان‌شمول است. اگر لطیفه می‌تواند مصداق هنر باشد، چرا یک واژهٔ ساده نباشد؟ اگر داستان، هنری است، چرا گزارش خبری روزنامه نتواند باشد؟ اگر منظره مصداق هنر است، چرا نقشه‌برداری توپوگرافی نباشد؟ نتیجه این است که ازنظر کروچه، مرز میان شهود هنری و غیرهنری نه ماهیتی ذاتی و کیفی، بلکه صرفاً تفاوتی کمّی و تجربی دارد؛ بنابراین، هر نوع بیان شهودی، صرف‌نظر از قالب یا موضوع، می‌تواند بالقوه ارزش زیبایی‌شناختی داشته باشد و تقسیم‌بندی عرفی میان آثار «هنری» و «غیرهنری» فاقد پشتوانهٔ نظریِ قاطع است. هنر در نظریهٔ او یک فعالیت شناختی است، نه‌صرفاً زیبایی حسی. این فعالیت، نوعی شناخت متمایز از شناخت علمی یا منطقی است، شناختی که از راه تصویرگری، استعاره و موسیقی کلام به فهم عاطفی و ذهنی می‌رسد. درواقع کروچه هنر را نه بازتاب محض واقعیت (مانند مکتب تقلید) و نه صرف مجموعه‌ای از فنون می‌داند؛ بلکه هنر، آفرینش شهودی-بیانی است که حتی در ساده‌ترین جمله یا یک حرکت موسیقی قابل مشاهده است.

«در رویکرد شهودگرایانه، شهود امری بدیهی و بی‌نیاز از اتکا به عوامل بیرونی تلقی می‌شود. قهرمان شهود ممکن است بپذیرد که این ارزیابی از حیث درستی قابل‌قبول است، اما آن را بی‌ارتباط بداند؛ زیرا شهود، به معنایی که مدّ نظر اوست، هیچ ضمانتی برای تشخیص بدیهیات کلی فراهم نمی‌آورد»(Stocks,۱۹۳۶:۲۹۳). به‌زعم کروچه، شهودِ ناب اگر به مرتبهٔ بیان هنری یا فکری ارتقا نیابد، همچنان خام و غیرقابل انتقال باقی می‌ماند و نمی‌تواند در سطوح «بدیهیات کلی» یا قوانین عام معرفتی ایفای نقش کند. در متن حاضر، «قهرمان شهود» همان شخصیتی است که به تجربهٔ صرفِ درون‌ذهنی اتکا دارد و از دید کروچه، این تجربه زمانی واجد ارزش عقلانی می‌شود که به مرحلهٔ صورت‌بندی برسد؛ زیرا تنها در این مرحله است که محتوای شهودی، وحدتی ارگانیک با معنا پیدا کرده و قابلیت سنجش و ارتباط با نظام‌های کلی اندیشه را می‌یابد .(Croce, ۲۰۰۸: ۵۳)

«توهم و خیال، در معنای سطحی و غیرزایندهٔ آن، ارتباطی با حوزهٔ آرام و متعالیِ شهود هنری ندارند. بااین‌حال، زمانی که هنرمندی فضای داخلی یک موزهٔ عمومی را ترسیم می‌کند، یا بازیگری بر صحنه، بازآفرینی طنزآلود یک پیکرهٔ انسانی را عرضه می‌دارد، اثر حاصل واجد عنصری از روح و شهود هنری است، زیرا تجربهٔ درونی هنرمند به‌صورت بیانی مشخص تجسد یافته است. در همین راستا، عکاسی نیز تنها درصورتی حامل ارزش هنری خواهد بود که بتواند شهود عکاس، یعنی دیدگاه منحصربه‌فرد او، انتخاب ژست، ترکیب‌بندی گروه و فضای مورد نظر را به مخاطب منتقل کند. چنان‌که اگر عکاسی به تمامی در قلمرو هنر قرار نگیرد، دلیل آن حضور پررنگ و مهارناپذیرِ عنصر طبیعت در فرایند تصویرگری است که تا حدی از تسلط کامل شهود و بیان هنرمند بر اثر جلوگیری می‌کند»(Ibid:۴۳). درنهایت باید گفت دانش مفهومی، معرفتی است که ازطریق درک روابط میان امور حاصل می‌شود و این امور در اصل، صورت‌های شهودی‌اند. شکل‌گیری مفهوم بدون اتکای پیشین بر شهود امکان‌پذیر نیست، همان‌گونه که خود شهود نیز بدون برخورداری از مواد خامِ ادراکات حسی و تجربی، به وجود نخواهد آمد.

۲،۲ بحث و بررسی

مقدمهٔ آغازین فیه‌مافیه که در نسخه‌های معتبر آمده با لحنی پندآمیز و خطاب مستقیم به شنوندگان آغاز می‌شود. «کتاب فیه‌مافیه مولانا برجسته‌ترین اثر مولوی در حوزهٔ نثر محسوب می‌شود و ازنظر فهم مفاهیم معنوی و دریافت اشراقات روحانی او، ارزشی ویژه دارد. نثر این اثر با سلاست، طبیعی بودن و زیبایی خاص خود، در بسیاری از موارد چنان کشش و تأثیری ایجاد می‌کند که حتی خوانندهٔ ناآشنا را نیز به خود جذب می‌سازد و آن را می‌توان از نمونه‌های شاخص نثر عرفانی دانست که مخاطب را به تأمل و درون‌نگری وامی‌دارد (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱:۳). مولوی در صدرِ گفتار خود، سخن را با اشاره به بی‌ثباتی دنیا و فریبندگی ظاهر آن شروع می‌کند و یادآور می‌شود که انسان باید از غفلت بپرهیزد و به حقیقتی که ورای صورت‌هاست، رو کند. او می‌گوید که هرچه در این عالم دیده می‌شود، همچون صورتی در آینه است و حقیقت آن نزد اهل بصیرت و دل روشن آشکار می‌گردد. این مقدمه به‌نوعی جایگاه کلی کتاب را روشن می‌کند: درس‌هایی برای سلوک معنوی، پرهیز از وابستگی به قدرت و مال، و تأکید بر پیوند مستقیم با حق.

خَلقان صورت این سخن را گرفته‌اند که: نشاید که عالِم به زیارت امیر آید تا از شرور عالمان نباشد. معنیش این نیست که پنداشته‌اند، بلک معنیش اینست که: شرّ ِ عالمان آن کس باشد که او مدد از امرا گیرد و صلاح او و سداد او به‌واسطهٔ امرا باشد و از ترس ایشان، اول خود تحصیل به نیت آن کرده باشد که مرا امرا صله دهند و حرمت دارند و منصب دهند (مولوی،۱۴۰۲:۱۵).

در چارچوب نظریهٔ «شهود و بیان» بندتو کروچه، مضمون مولوی را می‌توان به‌منزلهٔ تمایز میان دو گونه معرفت و حضور اجتماعی عالم تبیین کرد. کروچه «شهود را نه‌صرف دریافت حسی، بلکه شکل‌یافتن یک تصویر یا احساس کلی در ذهن می‌داند که تنها در لحظه‌ای که به بیان درمی‌آید، به‌عنوان «اثر راستین» کامل می‌شود» (Croce,۱۹۹۵:۷) . عالمِ وابسته به امرا، به‌تعبیر مولوی از آغاز شهود مستقلی ندارد؛ انگیزهٔ او برای تحصیل علم از ترس یا طمع مقام است، پس بیان علمی او بازتاب قدرت بیرونی است، نه نمود آزاد شهود فردی. درمقابل، عالم الهی که علمش از ابتدا تا انتها «برای خدا»ست، فرایند شهودش درونی و خودبنیاد است و بیانش، خواه در کلام و خواه در عمل، جلوهٔ مستقیم آن شهود اصیل است. «شهود درونی را می‌توان تجربهٔ بی‌واسطهٔ جریان حیات دانست؛ نوعی ادراک مستقیم و همدلانه با واقعیت که فراتر از تحلیل مفهومی عمل می‌کند و به ما امکان می‌دهد «درون» پدیده باشیم، نه‌صرفاً ناظر بیرونی آن» (Bergson,۱۹۹۹:۳۷). این وحدت شهود و بیان، همانند «آفتاب نوربخش» مولوی، منشأ اثرگذاری بی‌واسطه بر جهان است و نیازی به سرمایهٔ نمادین امرا ندارد. در اصطلاح کروچه‌ای، چنین عالمی «شهود هنری» به معنای کامل دارد و بیان او نه تقلید از قدرت، بلکه افشای هستی در صورت زبانی و رفتاری خالص است (Croce,۲۰۰۸:۵۴). بدین‌سان، رابطهٔ امیر و عالم به‌جای تابعیت، به وابستگی امیر دربرابر بیان عالم بدل می‌شود. در ادامه چنین می‌آید:

این چنین عالم اگر به نزد امیر رود، به صورت مَزور باشد و امیر، زایر، زیرا در کل احوال امیر از او می‌ستاند و مدد می‌گیرد و آن عالم ازو مستغنی‌ست، همچو آفتاب، نوربخش است، کار او عطا و بخشش است. علی سبیل العموم، سنگ‌ها را لعل و یاقوت کند و کوه‌های خاکی را کان‌های مس و زر و نقره و آهن کند و خاک‌ها را سبز و تازه و درختان را میوه‌های گوناگون بخشد. پیشهٔ او عطاست و بخشش، بدهد و نپذیرد (مولوی،۱۴۰۲:۱۶).

در این بخش، مولوی عالمِ کامل را به آفتاب نوربخش تشبیه می‌کند که ذاتاً دهنده است و از امیر بی‌نیاز، زیرا همهٔ ارزش و اثرگذاری او از «درون» سرچشمه می‌گیرد. این استعاره‌ها، زیبایی را نه صرف نمایش حسی، بلکه نمود فرایند زایش و دگرگونی معنا و ارزش در ذهن و زبان شاعر نشان می‌دهند؛ قدرت تخیل، مادهٔ خام (سنگ، خاک) را به گوهر و محصول تبدیل می‌کند، همان‌گونه که شهود اصیل موضوع خام را به بیان هنری بدل می‌سازد. در چارچوب نظریهٔ شهود و بیان کروچه، این تحول‌گرایی استعاری نشانهٔ یگانگی شهود-بیان در شخصیت عالم است. نزد کروچه، شهود عبارت است از دریافت کلی و ناب پیش‌از هر تحلیل منطقی، که با عمل بیان به کمال می‌رسد (Croce,۱۹۹۵:۴). ازنظر کروچه، «استعاره نه ابزار تزئینی زبان، بلکه شکلی از «بیان» است که مستقیماً برآمده از «شهود» هنری می‌باشد. در نظریهٔ او، هر اثر هنری وحدت شهود و بیان است و استعاره زمانی رخ می‌دهد که ادراک زنده و بی‌واسطهٔ هنرمند به‌طور طبیعی در قالب تصویر یا مشابهت محسوس بیان شود؛ این انتقال نه برای آرایش کلام، بلکه برای تجسد معنای درونی در شکلی حسی-نمادین است. براساس معیار کروچه، ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر وابسته به شدت و خلوص شهود، وحدت درونی بیان و عدم تقلیل‌پذیری به زبان مفهومی است؛ این قطعه از فیه‌مافیه که واجد هر سه مؤلفه است. زبان متن نه پراکنده است و نه تزئینی؛ همهٔ تصاویر در خدمت یک شهود واحدند: حضور وجودیِ بخشنده و نورافشان. عالم مولوی ازآن‌رو شبیه آفتاب است که انرژی و مضمون شهودش از خودش می‌جوشد و هر بیان او، چه لفظی، چه عملی، تجسم همین دریافت ناب است. او «بدهد و نپذیرد» چون بیان اصیل، برآمده از شهود خودبنیاد، نیازمند تغذیه از قدرت بیرونی نیست (Croce, ۲۰۰۸:۵۳). چنین تصویری،

وحدت کامل تجربهٔ درونی و تجلّی بیرونی را در معنا و زیبایی زبان مولوی به نمایش می‌گذارد و زیبایی اثر، محصول یک شهود خلاق و بی‌واسطه است که در ساختار استعاری متن متجسد شده است. تجربه و شهود پیوندی بنیادین دارند؛ شهود «معنای دریافت بی‌واسطهٔ پدیدار ازطریق حواس است که به‌واسطهٔ صورت‌های پیشینی مکان و زمان در ذهن سامان می‌یابد، و تجربه زمانی شکل می‌گیرد که این شهودها با مفاهیم فاهمه ترکیب شوند» (Kant, ۱۹۹۸:۱۳۶). به بیان دیگر، شهود مادهٔ خام شناخت است و تجربه حاصل سازمان‌دهی این شهودها در قالب مفاهیم کلی.

مولوی در این گفتار به تفسیر آیهٔ «يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِمَنْ فِي أَيْدِيكُمْ مِنَ الأَسْرَى...» می‌پردازد و داستان فتح مسلمانان و اسیر شدن کافران، ازجمله عباس، عموی پیامبر ﷺ، را بازگو می‌کند. کافران، گریسته و نومید، تصور کردند خندهٔ پیامبر از سر شادی نفسانیِ پیروزی است؛ اما او توضیح داد که شادی‌اش از دیدنِ قومی است که از دوزخ به زنجیر به‌سوی بهشت کشانده می‌شوند، هرچند خود نمی‌دانند. پیامبر تأکید می‌کند که باید هم در حال قدرت و هم در حال خوف، خدا را قاهر و مقهورکنندهٔ خود دانست و امید را از او نبرید، زیرا او قادر است هر حالتی را به ضدش بدل کند. خدا وعده می‌دهد اگر اسیران ایمان و رجوع حقیقی کنند، مال تاراج‌شده‌شان را به‌اضعاف باز دهد و آخرتشان را نیز آباد سازد. عباس اظهار توبه کرد؛ ولی پیامبر نشانهٔ صدق خواست و او را به بخشش اموال پنهان‌شده برای تقویت مسلمانان فراخواند. عباس انکار کرد، اما پیامبر محل و میزان آن مال را آشکار ساخت؛ عباس با شنیدن این حقیقت به‌کلی ایمان آورد و فهمید که عزّت پیامبر، الهی است، نه دنیوی. پیامبر نیز خبر داد که شک درونیِ او شکسته شده و این صدای رهایی را با «گوش جان» شنیده است.

نی، حاشا که من ازین‌رو می‌خندم که دشمنان را مقهور خود می‌بینم یا شما را بر زیان می‌بینم؛ من از آن شاد می‌شوم بل خنده‌ام از آن می‌گیرد که می‌بینم به چشم سِرّ که قومی را از تون و دوزخ و دوددان سیاه به غُل و زنجیر کش‌کشان به زور سوی بهشت و رضوان و گلستان ابدی می‌برم و ایشان در فغان و نفیر که «ما را ازین مهلکه در آن گلشن و مأمن چرا می‌بری؟» خنده‌ام می‌گیرد، بااین‌همه چون شما را آن نظر هنوز نشده است که این را که می‌گویم دریابید و عیان ببینید. حق تعالی می‌فرماید که اسیران را بگو که شما اوّل لشکرها جمع کردید و شوکت بسیار و بر مردی و پهلوانی و شوکت خود اعتماد کلّی نمودید و با خود می‌گفتید که «ما چنین کنیم، مسلمانان را چنین بشکنیم و مقهور گردانیم» و بر خود قادری از شما قادرتر نمی‌دیدید و قاهری بالای قهر خود نمی‌دانستید (مولوی،۱۴۰۲:۱۷).

در این فراز، خندهٔ پیامبر ﷺ نه واکنشی حسیِ آنی به پیروزی ظاهری، بلکه تجلّی شهودیِ یک حقیقت متعالی است؛ او با «چشم سرّ» واقعیتی را می‌بیند که برای دیگران هنوز در پردهٔ خیال است: جابه‌جایی اسیران از ظلمت و دوزخ به نور و رضوان، و این حرکت، سرچشمهٔ شادی اوست. ازمنظر بندتو کروچه، این لحظه نمونهٔ کامل «وحدت شهود و بیان» است؛ شهود پیامبر، ادراک زندهٔ معنای رویداد در کلیّت روحانی آن است، و بیان همان خنده و کلامی است که این بینش را «بی‌واسطه به‌صورت نمادین و زیبایی‌شناختی آشکار می‌کند» (Croce,۱۹۹۵:۴). زیبایی در اینجا نه به‌معنای صورت حسیِ خنده، بلکه به‌مثابهٔ هم‌سازی کامل میان بصیرت درونی و نمود بیرونی است؛ خنده، به منزلهٔ «بیان خالصِ شهود»، ارزش هنری دارد؛ زیرا از انگیزهٔ نفسانی یا سودگرایانه تهی است و «تنها بازتاب یک «تصویر درونی کامل» است که در روح پیامبر شکل گرفته است» (Croce,۲۰۰۸:۵۳). ازاین‌رو، خندهٔ او همچون اثر هنری ناب، بازنمودی است از دیدن غایت خیر در پسِ ظاهر رنج و اسارت، و این همان معیار کروچه برای زیبایی است: هم‌ارزی میان تجربهٔ شهودی و صورتِ بیانی آن. به‌عبارتی خندهٔ پیامبر، در این مقام، یک «صورت» نرم و دلپذیر است که حامل معنایی عظیم و ناپیدا برای

مخاطبان است: این تجلّی «حسن ترکیب» و «لطافت معنی» است.

درادامه مولانا در این روایت بیان می‌کند که تدبیرهای انسان، اگر براساس غفلت از حقیقت الهی باشد، نتیجهٔ معکوس می‌دهد. پیامبر ﷺ به اسیران، ازجمله عباس، یادآور می‌شود که در حالت قدرت باید خود را مقهور خدا دید و در حالت خوف نیز نباید از رحمت او ناامید شد، زیرا خدا قادر است حالات را دگرگون سازد؛ همان‌گونه که شب را در روز و روز را در شب درمی‌آورد. خدا وعده می‌دهد که اگر از راه پیشین بازگردند و در همهٔ حالات خوف و رجا به او توکل کنند، آنان را از ترس می‌رهاند، اموال ازدست‌رفته را جبران می‌کند، گناهان را می‌بخشد و دولت دنیا را با دولت آخرت پیوند می‌دهد. عباس توبه می‌کند، اما پیامبر ﷺ می‌خواهد صداقت او را با ایثار مال برای لشکر اسلام اثبات کند. عباس انکار می‌کند، ولی پیامبر محل و مقدار مال پنهان او نزد مادر را با جزئیات می‌گوید. عباس از این علم غیبی درمی‌یابد که پیامبر صاحب اقبال الهی است، نه دنیوی، و ایمان کامل می‌آورد. پیامبر تأیید می‌کند که «زنّار شک» عباس گسسته و صدای آن را با گوش نهان جان شنیده است.

از ملوک مثل هامان و شدّاد (و نمرود) و غیرهم، چون این را فرمودید معلومم شد و حقیقت گشت که این اقبال آن سری‌ست [سرایی ست] و الهی‌ست و ربّانی‌ست» مصطفی (صلوات اللّٰه علیه) فرمود «راست گفتی این بار شنیدم که آن زنّار شک که در باطن داشتی بگسست و آواز آن به گوش من رسید. مرا گوشی است پنهان درعین جان که هرکه زنّار شک و شرک و کفر را پاره کند من به گوش نهان بشنوم و آواز آن بریدن به گوش جان من برسد. اکنون حقیقت است که راست شدی و ایمان آوردی (مولوی،۱۴۰۲:۱۸).

در این بخش از گفت‌وگوی پیامبر ﷺ با عباس، لحظهٔ گذر از «ظنّ» به «یقین» را با تصویر شکستن «زنّار شک» و شنیدن صدای آن با «گوش نهان» آشکار می‌کند. ازمنظر زیبایی‌شناختی، متن با استفاده از تصویر محسوس و درعین‌حال نمادین «زنّار» (به‌عنوان نشانهٔ اسارت قلبی و ذهنی) و «گوش نهان» (به‌عنوان ابزار ادراک باطنی)، به وحدت تصویر حسی و معنای درونی دست می‌یابد. در بلاغت کلاسیک اسلامی، این هم‌نشینیِ صورت و معنا مصداق «حسن ترکیب» و «لطافت معنی» است، زیرا شکستن زنّار عمل فیزیکی و نمادین را هم‌زمان به نمایش می‌گذارد و شنیدن صدای آن با گوش جان، تجربهٔ زیبایی را به مرتبهٔ روحانی ارتقا می‌دهد. ازمنظر نظریهٔ شهود بندتو کروچه، شهود همان ادراک درونی پیامبر از تحول عباس، و بیان همان تصویر و سخن شعری نمادینی است که «این ادراک بی‌واسطه را در قالب محسوس منتقل می‌کند» (Croce, ۲۰۰۸:۵۳). این تجربه با «ادراک حضوری» در فلسفهٔ اسلامی نزد سهروردی پیوند دارد؛ «هرگاه مفهومی که در قلمرو ذهن قرار دارد، بر امری حمل شود که امکان آن برای ما وجود دارد تا ماهیت آن را در عقل تشخیص داده و به آن بیفزاییم، و این نسبت ازنظر صدق و تطابق با واقع معتبر باشد، در آن صورت آن حمل و اضافه کردن، واجد اعتبار منطقی و معرفتی خواهد بود» (سهروردی،۱۳۸۴:۱۴۴). «شهود درونی» به‌معنای ورود بی‌واسطه به جریان زندگی و هم‌زیستی با آن است؛ پیامبر در این لحظه مستقیماً درونی‌ترین تغییر عباس را لمس می‌کند، آن‌گونه که برگسون آن را «تجربهٔ همدلانهٔ واقعیت» می‌نامد» (Bergson۱۹۹۹:۳۷). یعنی این تجربه، مرحلهٔ خام شهود حسی نیست، بلکه ترکیب شهود با مفاهیم فاهمه‌ای چون ایمان و رهایی است که تجربهٔ کامل را شکل می‌دهد. درنتیجه، لحظهٔ شنیدن صدای شکستن زنّار، نقطهٔ تلاقی زیبایی‌شناسی حسی، شهود درونی و بیان هنری است که هم در دستگاه کروچه و هم در فلسفهٔ اسلامی و غربی معنای عمیق می‌یابد.

مولانا خطاب به امیر پروانه توضیح می‌دهد که هدفش از بیان این سخن هشدار به او بوده است: او زمانی خود را فدای بقای اسلام کرده و عقل و

تدبیرش را در خدمت کثرت مسلمانان نهاده بود، اما چون به رأی خویش اعتماد کرده و همه را از خدا ندیده، همان سبب خیر به‌سبب نقصان اسلام بدل شده است؛ زیرا با تاتار هم‌پیمان شده و نابودی شامیان و مصریان و ویرانی سرزمین اسلام را یاری رسانده. بنابراین باید در این حالت خوف رو به خدا آورد، صدقه دهد و ناامید نشود؛ حتی اگر طاعت گذشته به معصیت انجامیده، خدا قادر است از همین معصیت طاعتی پدید آورد و دوباره وسیلهٔ قوت اسلام شود. مولانا یادآور می‌شود که امید از رحمت خدا را جز کافران از دست نمی‌دهند و باید در این سقوط از مقام بلند به حضیض، به تضرع و صدقه پناه برد. او هشدار می‌دهد که خداوند مکّار است و ممکن است صورت‌های نیکو نشان دهد که در باطن بدی پنهان دارند، تا انسان مغرور به تدبیر و کار ظاهراً نیکو نشود.

غرضم این بود تا او این فهم کند و درین حالت صدقه‌ها دهد و تضرّع کند که از حالت عالی به غایت در حالت دون آمده است. درین حالت اومیدوار باشد حق تعالی مکّارست صورت‌های خوب نماید در شکم آن صورت‌های بد باشد تا آدمی مغرور نشود که مرا خوب‌رایی و خوب‌کاری مُصوّر شد و رو نمود (مولوی،۱۴۰۲:۱۸).

در این بخش، مولانا با رویکردی هشداردهنده از «سقوط از حالت عالی به حالت دون» سخن می‌گوید و راه علاج را در بازگشت به خدا، صدقه و تضرع می‌بیند، درحالی‌که انسان باید همچنان امیدوار بماند. عبارت «حق تعالی مکّارست صورت‌های خوب نماید» لایهٔ کلیدی متن است که به‌زعم بندتو کروچه، نمونه‌ای از لحظهٔ هم‌نشینی «شهود» و «بیان» به‌شکل مستقیم است. از دیدگاه کروچه، «شهود» «همان ادراک زنده و بی‌واسطهٔ حقیقت است که هرگونه میانجی‌گری مفهومی یا عقلانی را پشت‌سر می‌گذارد و در لحظهٔ هنری، تبدیل به بیان می‌شود» (Croce۱۹۹۵:۴). در متن مولانا، شهود درونی پیام او بر خطر غرور ناشی از «صورت ظاهراً خوب» شکل گرفته است؛ این شهود بنیان معنایی را فراهم می‌کند که با قالب بیانی استعاره‌ای و تصویری («صورت‌های خوب، شکم آن صورت‌های بد») تجلّی می‌یابد. این وحدت شهود-بیان، در چارچوب کروچه، نه‌فقط وحدت فکری و زبانی، بلکه وحدت زیبایی‌شناختی است که مضمون اخلاقی-عرفانی را به‌صورت هنری تبلور می‌بخشد. همچنین، هشدار مولانا برابر «غرور به خوب‌رأیی و خوب‌کاری» بیانگر آن است که در شهود عرفانی، حقیقتْ همواره پویا و از ظاهر فراتر است؛ درست همان‌گونه که کروچه بیان می‌کند، «اثر هنری حقیقی نه بازنمایی تقلیدی، بلکه تجسد درونی معناست» (Croce, ۲۰۰۸:۵۳). بنابراین، این قطعه نمونه‌ای دقیق از گذار تجربهٔ اخلاقی به زبان نمادین است که ازخلال شهود به عرصهٔ بیان می‌آید و نقش آن حفاظت از مخاطب دربرابر فریب ظواهر است. ازمنظر زیبایی‌شناسی شهودی کروچه، این بخش نمود کامل پیوند شهود زندهٔ حقیقت با بیان هنری است که معنای درونیِ هشدار اخلاقی را در تصویر استعاری می‌ریزد و مخاطب را از فریب نیک‌نمایی ظاهری می‌رهاند.

اگرچه هرچه رو نمودی آن‌چنان بودی، پیغامبر با آن‌چنان نظر تیز منوّر و منورِ فریاد نکردی که اَرِنِی الْاَشْیَاءَ کَمَاهِیَ خوب می‌نمایی و درحقیقت آن زشت است زشت می‌نمایی و درحقیقت آن نغز است پس به ما هرچیز را چنان نما که هست تا در دام نیفتیم و پیوسته گمراه نباشیم. اکنون رأی تو اگرچه خوب‌ست و روشن‌ست از رأی او بهتر نباشد؛ او چنین می‌گفت، اکنون تو نیز به هر تصوری و هر رأیی اعتماد مکن. تضرع می‌کن و ترسان می‌باش. مرا غرض این بود و او این آیت را و این تفسیر را به ارادت و رأی خود کرد که ما این ساعت که لشکرها می‌بریم نمی‌باید که بر آن اعتماد کنیم و اگر شکسته شویم در آن خوف و بیچارگی هم از او امید نباید برید. سخن را به وفق مراد خود برد و مرا غرض این بود که گفتیم (مولوی،۱۴۰۲:۱۹).

در این سطور، مولوی با استناد به دعای پیامبر ﷺ «اَرِنِیَ الأَشیاءَ کَما هِیَ» به تمایز بنیادین میان ظاهر

و حقیقت اشاره می‌کند؛ آن‌چه درمنظر چشم نیکو جلوه می‌کند، ممکن است در باطن زشت باشد و بالعکس. ازمنظر زیبایی‌شناسی شهودی بندتو کروچه، این نقطه دقیقاً همان لحظهٔ هم‌نشینی «شهود» و «بیان» است. «شهود» در اینجا عبارت از ادراک زنده، بی‌واسطه و غیرمفهومیِ مولانا نسبت به امکان فریبندگی ظاهر و نیاز مداوم به حقیقت‌نمایی الهی است، ادراکی که نه محصول تحلیل منطقی، بلکه نتیجهٔ حضوریِ تجربهٔ عرفانی است. این شهود، در گذر از ذهن مولانا، بلافاصله در قالب «بیان» هنری متجسد می‌شود؛ یعنی در استعارهٔ تصویری از دیدن «چنان که هست» که بیننده را از دام ظواهر رها می‌سازد. از نگاه کروچه، «اثر هنری حقیقی زمانی پدید می‌آید که معنا و تجربهٔ درونی به‌صورت یکپارچه در ساختار زبانی و تصویری ریخته شود» (Croce, ۱۹۹۵:۴؛ Croce,۲۰۰۸:۵۳). در این متن، هشدار مولانا نسبت به اعتماد به رأی خویش و تأکید بر تضرع، بیم و امید به خدا، خود ادامهٔ همین وحدت است. اینجا بیان مولانا نه بازنمایی تقلیدی از یک آموزهٔ دینی، بلکه عین تجسد هنریِ تجربهٔ شهودی اوست؛ تجربه‌ای که به مخاطب منتقل می‌کند تا در عرصهٔ اخلاقی-عرفانی دربرابر «فریب نیک‌نمایی» مقاوم گردد و پیوسته نظر به حقیقت ناب داشته باشد.

۳ نتیجه

این پژوهش با هدف تحلیل زیبایی‌شناسی نثر عرفانی مولانا در مقدمهٔ فیه‌مافیه بر پایهٔ نظریهٔ «شهود-بیان» بندتو کروچه، کوشید نسبت میان تجربهٔ عرفانی و صورت زبانی آن را نه در سطح توصیف بلاغی، بلکه در قلمرو زیبایی‌شناسی فلسفی بررسی کند. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن بود که آیا می‌توان نثر عرفانی مولانا را به‌مثابهٔ نمونه‌ای از «بیان شهودی» به معنای کروچه‌ای آن تلقی کرد و در این چارچوب، عناصر بلاغی و سبک‌شناسانه را نه به‌عنوان ابزارهای تزئینی، بلکه به‌مثابهٔ تجلیات ضروریِ شهود هنری فهمید. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که مقدمهٔ فیه‌مافیه واجد ساختاری است که در آن شهود عرفانی و بیان زبانی به‌گونه‌ای بنیادین درهم‌تنیده‌اند و همین امر، آن را به نمونه‌ای برجسته از تحقق وحدت شهود-بیان بدل می‌سازد. تحلیل متن نشان داد مولانا تجربهٔ عرفانی را نه در قالب گزاره‌های مفهومی یا استدلالی، بلکه درصورت تصویر، استعاره، روایت و موسیقی کلام متجسد می‌سازد. مطابق نظریهٔ کروچه، شهود، ادراکی زنده و پیشامفهومی است که تنها در لحظهٔ بیان به کمال می‌رسد و ازاین‌رو، بیان نه امری افزوده بر معنا، بلکه عین تحقق آن است. در مقدمهٔ فیه‌مافیه، تشبیه عالم کامل به آفتاب نوربخش، تصویر دگرگونی سنگ به لعل و کوه به معدن زر و تأکید بر «دادن و نپذیرفتن»، همگی نمودهای بیانیِ یک شهود واحدند: شهود فیضان وجود و بی‌نیازی معنوی. این تصاویر، معنا را حمل نمی‌کنند، بلکه خودِ معنا هستند و حذف آن‌ها به فروپاشی تجربهٔ شهودی متن می‌انجامد. عناصر زیبایی‌شناختی نه برای آرایش زبان، بلکه برای امکان‌پذیر کردن بیان تجربه‌ای به کار می‌روند که ذاتاً فراتر از بیان منطقی است. ازاین منظر، موسیقی کلام و تصاویر استعاری، ابزار انتقال معنا نیستند، بلکه خودْ صورت هنریِ ادراک عرفانی‌اند؛ امری که کاملاً با تعریف کروچه از هنر به‌عنوان «بیان شهود» هم‌خوانی دارد. بدین‌ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که مؤلفه‌های شهود و بیان در نثر عرفانی مقدمهٔ فیه‌مافیه به‌صورت وحدتی ناگسستنی تحقق یافته و عناصر بلاغی نقش واسطه یا تزئین ندارند، بلکه تجسد مستقیم ادراک شهودی‌اند. نتایج نشان می‌دهد که نظریهٔ کروچه از ظرفیت تبیینی بالایی برخوردار است. این نظریه با تأکید بر تقدم شهود بر مفهوم، نفی هنر به‌عنوان تقلید یا ابزار اخلاقی و هم‌ارزی شهود و بیان، امکان فهم نثر مولانا را به‌مثابهٔ آفرینش هنریِ اصیل فراهم می‌سازد. در این چارچوب، نثر عرفانی نه متنی تعلیمی یا خطابی، بلکه عرصهٔ تحقق تجربهٔ وجودی و درونی تلقی می‌شود و این نگاه، بسیاری از ویژگی‌های سبکی

فیه‌مافیه، ازجمله سیالیت روایت، غلبهٔ تصویر بر استدلال و پیوند معنا با زبان را توضیح‌پذیر می‌کند. بااین‌حال، پژوهش نشان داد که نظریهٔ کروچه در مواجهه با بافت عرفانی-دینی و فرهنگی نثر مولانا، با محدودیت‌هایی نیز روبه‌روست. کروچه شهود را عمدتاً به‌عنوان تجربه‌ای هنری و فردی در افق فلسفهٔ هنر غربی صورت‌بندی می‌کند، درحالی‌که شهود عرفانی در سنت اسلامی، پیوندی عمیق با امر قدسی، وحی و سلوک معنوی دارد. ازاین‌رو، اگرچه نظریهٔ شهود-بیان ابزار مفهومی کارآمدی برای تحلیل ساختار زیبایی‌شناختی متن فراهم می‌کند، اما در تبیین لایه‌های الهیاتی و قدسیِ تجربهٔ مولانا نیازمند تکمیل و بومی‌سازی است. درمجموع، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مقدمهٔ فیه‌مافیه نمونه‌ای روشن از تحقق وحدت شهود و بیان است؛ متنی که در آن تجربهٔ عرفانی به‌صورت بی‌واسطه در زبان متجسد می‌شود و زبان از سطح ابزار ارتباطی به مرتبهٔ آفرینش هنری ارتقا می‌یابد. نظریهٔ زیبایی‌شناسی فلسفی کروچه، با وجود محدودیت‌های زمینه‌ای، چارچوبی منسجم برای فهم این فرایند فراهم می‌آورد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۷)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر، چاپ پانزدهم، تهران: مرکز.

تاونزند، دبني (۱۳۹۳)، فرهنگ‌نامهٔ تاريخي زيبايي‌شناسي، ترجمهٔ فريبرز مجيدي، تهران: فرهنگستان هنر.

رؤيايي، طلايه (۱۳۸۵)، «شهود در درک و آفرينش اثر هنري»، هنرهاي زيبا-معماري و شهرسازي، ش۲۵ .صص۷۹ -۸۶.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، درعشق، زنده‌بودن، گزیدهٔ غزلیات شمس، چاپ دوم، تهران: سخن.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی(۱۳۸۰)، حکمه الاشراق، ترجمهٔ سیدجعفرسجادی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

کروچه، بندتو (۱۳۹۹)، کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چاپ نهم ،تهران: علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال الدین (۱۴۰۲)، فیه‌مافیه، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ یازدهم، تهران: نگاه.

References

Ahmadi, Babak (2008). Reality and Beauty, Lessons in Philosophy of Art, 15th edition. Tehran: Markaz. (In Persian).

Baumgarten, A. G. (2007). Aesthetica (1750). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Bergson, H. (1999). Introduction to Metaphysics (T. E. Hulme, Trans.). Hackett Publishing. (Original work published 1911).

Collingwood, R. G. (1938). The Principles of Art. Oxford: Clarendon Press.

Croce, B. (1995). Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic. Cambridge: Cambridge University Press.

Croce, B. (2008). Philosophy, Poetry, History: An Anthology of Essays. Oxford: Oxford University Press. (Original work published 1920).

Croce, Benedetto (2020). General Aesthetics. Translated by Fouad Rouhani, 9th edition. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian).

Hegel, G. W. F. (1975). Lectures on Aesthetics (Vol. 1) (T. M. Knox, Trans.). Oxford: Clarendon Press.

Kant, I. (1998). Critique of Pure Reason (P. Guyer & A. W. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1781).

Molavi, Jalal el-Din (202). Fihi Ma Fihi, with corrections and annotations by Badi' al-Zaman Foruzanfar, 11th edition. Tehran: Negah. (In Persian).

Royaei, Talayeh (2006). “Intuition in the Understanding and Creation of Artwork.” Fine Arts – Architecture and Urbanism, No. 25, pp. 79–86. (In Persian).

Schopenhauer, A. (1969). The World as Will and Representation* (Vol. 1) (E. F. J. Payne, Trans.). New York: Dover Publications.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2012). On Love, Being Alive: Selection of Shams’ Ghazals, 2nd edition. Tehran: Sokhan. (In Persian).

Sohravardi, Shahab al-Din Yahya (2001). The Philosophy of Illumination. Translated by Seyed Jafar Sajjadi, 1st edition. Tehran: University of Tehran. (In Persian).

Stocks, J. L. (1936). “Reason and Intuition.” Philosophy, Vol. 11, No. 43, pp. 288–300. Cambridge University Press on behalf of the Royal Institute of Philosophy. https://www.jstor.org/stable/3746187

Townsend, Dabney (2014). Historical Dictionary of Aesthetics. Translated by Fariborz Majidi. Tehran: Academy of Arts. (In Persian).