ماریا اوا سابتلنی

گلشن راز: باغ ایرانی و بیان شاعرانهٔ عرفان[1]

ترجمهٔ داود طبایی

فارسی‌گو برای این کار، هم از غادپردازی و تمثیل بهره گرفته‌اند و هم از جناس و ایهام. به سبب همین توانایی‌ها، زبان فارسی ابزاری یکسره بی‌نظیر برای بیان معانی عرفانی است.

تحول روحانی‌ای که با ورود به باغ تأمل عرفانی دست می‌دهد ترک نفس و تعالی روح است. این دگرگونی سیری است که از مکانی آغاز می‌شود و به لامکان بازمی‌گردد. این سیر، همچون سیر مرغان به سوی بارگاه سیمرغ و ورود حکیمان به پردس، با بیخودی‌ای همراه است که موجب دگرگونی حال می‌شود. این راز باغ به منزلهٔ تمثیل تعمق و عروج عرفانی است. خود انسان است که به واسطهٔ قدرت خیال خلاقش متحول می‌شود. تنها زبان شاعرانه است که می‌تواند این راز را، از طریق نهان کردنش در پس پردهٔ کنایه و ایهام، فاش کند.

طبیعت معبدی است که از ستونهای زنده‌اش گهگاه
سخنانی مبهم می‌تراود.
در آن معبد، انسان از درون جنگل غادها می‌گذرد که
او را با نگاههای آشنا می‌نگرند.
بودلر،(۱) *پیوندها*(۲)[2]

باغ و خیال آن اثری ژرف بر تخیل شاعرانهٔ ایرانی در سده‌های میانه کرده است. در شعر فارسی، باغ زمینی جلوه‌ای و مظهری از باغ آسمانی یا باغ ملکوت است. باغ عرفانی، یا گلشن راز، بخشی از عالم خیال یا عالم مثال در جهان‌شناسی اسلامی است. این عالم در عرفان یهود (در نزد قبّالیان) «عُلَم هاـ دموت» خوانده می‌شود. عالم خیال عالم آگاهی حسی و روحی است و شاعران فارسی‌گو غالباً آن را به دریافت هم‌حسّانهٔ باغ تشبیه کرده‌اند که در آن، حواس بینایی و شنوایی و بویایی با هم درمی‌آمیزند و حال دِماغی متعالی‌ای پدید می‌آورند.

این‌گونه کاربرد باغ چون تمثیلی برای تأمل و مراقبهٔ باطنی در سنت یهودی سده‌های میانه نیز شواهدی دارد و در آن سنت نیز، اثر فرهنگ ایرانی دیده می‌شود. واژهٔ پردیس (پائیریدائزه) فارسی به صورت «پردس» در *تلمود* راه یافته است. در حکایت *تلمود*، چهار حکیم روحانی به پردس وارد می‌شود؛ و این پردس ساحت مراقبه و شهود عرفانی است که با معنای حقیقی تورات مرتبط است.

شیوهٔ مرکّبه در نزد عارفان قبّالی متضمن انتقال جسم و ورود به پردس ـ باغ بهشت است، که نویسندگان متقدم بر سنّت قبّاله آن را به عروج روح تفسیر کرده‌اند. چنین عروجی در اسلام نیز نظیر دارد و منشأ آن معراج [حضرت] محمد [(ص)] به آسمانها برای رسیدن به لقای عرش الهی است.

اندام یا قوه‌ای که عارف را قادر می‌کند به عالم خیال باغ وارد شود و آن را درک کند «دل» است. چون دل در میانهٔ دو عالم جسم و روح واقع است، صورتی که در این آینهٔ دوگانه می‌بیند واقعیتی در میانه یا برزخ دو عالم جسم و روح است که عالم مثال یا عالم خیال نام دارد. پس قابلیت دل در دیدنْ همچون آینه‌ای است که آن را سخت صیقل کرده‌اند و می‌تواند صورت را نیک بازتاباند. این تمثیل در سنت عرفان یهود در سده‌های میانه نیز به کار رفته و در آن بین «آینه‌ای که می‌درخشد» و «آینه‌ای که نمی‌درخشد» فرق گذاشته‌اند.

عارفان با این دشواری مواجه بوده‌اند که اسرار عرفانی را چگونه بپوشانند و در همان حال آن را به دیگران بشناسانند. شاعران عارف

(1) Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867)

(2) *Correspondances*

(3) synesthésie

باغ ایرانی با برهوت پیرامونش تضادی چشم‌گیر داشت و کارکردش از زراعت بسیار فراتر می‌رفت. باغ ایرانی در محاصرهٔ دیوارهای بلند و غرقه در سایهٔ انبوه درختان میوه و آکنده از رنگها و عطر گلها و گیاهان خوش‌بو و آواز مرغان و همهمهٔ گنگ زنبوران بود و جویبارهایش هر تماشاگری را به شوق می‌آورد. آمیزهٔ ظریف منظرهٔ رنگارنگ با محرکهای بویایی و شنیداریْ پدیدهٔ هم‌حسی(۳)ای را به وجود می‌آورد که بودلر در شعر *پیوندها* بدان اشاره می‌کند. بودلر از این واژه برای توصیف طبیعت چون معبدی استفاده می‌کند «که در آن عطرها و رنگها و صداها به هم پاسخ می‌دهند».[3] هرکس سری به باغ ایرانی زده باشد احساسی غافل‌گیرکننده و تکان‌دهنده دریافته است؛ گویی به محیطی ماوراایی پا نهاده است که مرز و کرانه‌ای ندارد.

باغ بر تخیل شاعرانهٔ ایرانی اثری عمیق کرده است. این تخیل از معنای متعالی طبیعت الهام گرفته که به واسطهٔ باغ به سطحی استعاری رسیده است. در تصویرپردازیِ آرمانیِ چهرهٔ معشوق [در شعر]، تصویر گل و باغ غالب بود؛ چنان‌که گونه‌های معشوق را به برگ گل، چشمانش را به نرگس، دهان تنگش را به غنچه، حلقه‌های زلف مشکین‌اش را به سنبل، و قامتش را به سرو تشبیه

می‌کردند. گل خود نماد معشوق و بلبل نماد عاشق بود. بهترین میعادگاه عشاق نیز جایی جز باغ نبود، که لویی ماسینیون[۴] از آن با عنوان «خیال ملکوت» یاد می‌کند.[۴]

اما معنای نمادین باغ ایرانی به‌ویژه در طریق تصوف به اوج خود می‌رسد. از آنجا که باغ هم با مُلک پیوند دارد و هم با ملکوت، به استعاره‌ای برای جنبهٔ باطنی معنویت‌گرایی اسلامی تبدیل شده است. شیخ محمد شبستری (ف ح ۷۲۰ ق/ ۱۳۲۰-۱۳۲۱م) در *گلشن راز*، از نخستین آثار منظوم ادبیات فارسی که به نمادپردازی زبان تصوف اختصاص دارد، از استعارهٔ باغ بهره گرفته است:

از آن گلشن گرفتم شمه‌ای باز
نهادم نام او را *گلشن راز*
در او از راز دل گلها شکفته است
که تا اکنون کسی دیگر نگفته است
تأمل کن به چشم دل یکایک
که تا برخیزد از پیش تو این شک[۵]

باغ عرفانی، مانند باغ زمینی ایرانی، باغی محصور است؛ اما به روی همگان کاملاً بسته نیست، زیرا محرمان اسرار عرفانی می‌توانند بدان‌جا راه یابند. بنا بر این، تناقض نهفته در مسیر آشنایی با کاربرد استعاری باغ، در خصوص اسرار تصوف نیز صادق است: برای محرم شدن باید از پیش محرم شده باشی. سنایی شاعر در دیباچهٔ *حدیقة الحقیقه* (۵۲۵ق/ ۱۱۳۰-۱۱۳۱م)، که نخستین تفسیر عرفانی قرآن در زبان فارسی است، آورده است که اسرار اسماء الهی تنها بر کسانی آشکار می‌شود که از پیش با آن آشنایی داشته باشند:

هر یک افزون ز عرش و فرش و مَلَک
زان هزارویک است و صد کم یک
هر یکی زان به حاجتی منسوب
لیک نامحرمان از او محجوب[۶]

باغ چون عالم خیال

براساس آنچه آنری کُربن[۵] «عالم خیال»[۶] نامیده است، می‌توان تصوری از باغ عرفانی به دست آورد. عالم خیال مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی است که الوهیت را در آن می‌توان در منظری دید که مأوای جان است و حایز این الوهیت است و بدان شکل می‌بخشد. «این شکل دادن یا از طریق نمایاندن خیال در تصویری آرمانی است، یا از طریق ثبت آثار آن روی زمین.»[۷] این باغ آسمانی نشان‌دهندهٔ بعدی دیگر از مکان و زمان است که البته به گونه‌ای متناقض، همچون فرامحیط باغ زمینی، در جهان موجود و در زمان کنونی قرار دارد. مطابق این خیال، باغ آسمانی در ذهن ساخته و به نیروهای روانی تبدیل می‌شود؛ و این نیروها نیز از طریق قوهٔ تخیل به حالات آگاهانه بدل می‌شود.[۸]

عالم خیال کربن را می‌توان در استعارهٔ باغ بازشناخت. این عالمْ وهمی یا غیرواقعی نیست؛ بلکه عالمی واقعی است که در خیال حضور دارد و در آنِ واحد عینی و ذهنی است.[۹] این عالم برزخ، که بین عالم حس (ماده) و عالم روح (معنا) قرار دارد، موقعیتی بینابین دارد و نقشی واسطه‌ای ایفا می‌کند.[۱۰] این عالمْ «عالم مثال» صوفیان و «عُلَم ها-دِموتِ»[۷] قبالی[۸]های یهود، و به عبارت دیگر، عرصهٔ سیر عرفانی و مکاشفه است.[۱۱] بزرگان عرفان ایران از آن با نامهایی چون «لامکان» (مولوی) یا «ناکجاآباد» (سهروردی) یاد کرده‌اند.[۱۲] این عالمی نیست که هیچ جا نباشد؛ بلکه عالمی است که خود جا تعیین می‌کند؛ خود مکانمند است. این عالم مکانی در درون مکانی دیگر نیست، بلکه عالمی است که خود حاوی مکان است؛ درست همچون روح که حاوی جسم است.[۱۳]

حکیمان مسلمان در چارچوب علم جغرافی اسلامی قرون وسطا، که مبتنی بر تقسیم جهان به هفت اقلیم بود، مکان این ناکجاآباد را اقلیم هشتم می‌دانستند.[۱۴] می‌توان این عالم را مشابه مکان-زمان، یعنی چهارمین بُعد توصیف‌شده در فیزیک نظری دانست، که در آن مکان و زمان در توصیف ریاضی واحدی ادغام شده‌اند.[۱۵] درک مفهوم بعد چهارم برای ما که در بعد سوم به سر می‌بریم همان قدر دشوار است که درک بعد سوم برای اهالی کشور مسطح دوبعدی در رمان انگلیسی قرن نوزدهمی *سرزمین مسطح*[۹]. توصیف «سرزمین اندیشه»[۱۰] به بهترین صورت ماهیت این بعد را برای خوانندهٔ امروزی قابل درک می‌کند:

بعد چهارم نه رنگ است، نه نور، نه چیزی دیگر از این دست؛ بلکه به‌راستی بُعد است. البته نمی‌توانم جهت آن را به شما نشان دهم و شما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانید آن را بسنجید. حتی خود نیز نمی‌توانم آن را بفهمم یا از طریق

(4) Louis Massignon (1883-1962)

(5) Henry Corbin (1903-1978)

(6) géographie visionnaire/ *mundus imaginalis*

(7) *'olam ha-demut*

(8) cabaliste

(9) Flatland

(10) Thoughtland

حس بینایی یا تعقل آن را درک کنم. من جز به واسطهٔ ایمان از درک آن عاجزم.[۱۶]

رابطهٔ عالم خیال و عالم ماده را می‌توان با مقایسه‌ای درک کرد که مولوی (ف۶۷۲ق/ ۱۲۷۳م)، شاعر و عارف بزرگ، میان روغنِ شیر و عقل و جسم می‌کند:

همچو روغن در میان جان شیر
لامکان اندر مکان آید همی
همچو عقل اندر میان خون و پوست
بی‌نشان اندر نشان آید همی[۱۷]

(11) merkabah

نه چربی درون شیر را می‌توان به چشم دید و نه عقل را؛ اما این دو به ترتیب عناصر مهمی از شیر و جسم انسان‌اند. موجودیت شیر و جسم وابسته به آن عناصر نامرئی است؛ زیرا آن عناصر سازندهٔ ماهیت شیر و جسم است. چربی چنان با شیر و عقل چنان با جسم انسان درآمیخته است که تجزیهٔ آنها ناممکن است. به اعتقاد مولوی، رابطهٔ عالم معنا با عالم ماده نیز همین‌گونه است او می‌گوید:

(12) hekhalot

(13) Gershom Scholem

این همه رمز است و مقصود این بود
کان جهان اندر جهان آید همی[۱۸]

مولوی تکاپوی خود را نسبت به دو جهان به موقعیت کسی تشبیه می‌کند که بر درگاه میان دو جهان ایستاده و نقش واسطه را ایفا می‌کند:

این سو جهان آن سو جهان بنشسته من بر آستان[۱۹]

شاعران عارف ایرانی غالباً عمل ورود به این لامکان- مکانی را که آگاهی ما بدان در آنِ واحد هم حسی است و هم روحانی است (زیرا بین دو جهان مادی و معنوی معلق است) به ورود به باغ تشبیه می‌کنند. این امر برای مولوی دریافتی هم‌حسی است که در آن یک تحریک دیداری و شنیداری به حالت بیخودی می‌انجامد:

(14) Cabale/ Kabbalah

خنک آن دم که نشینیم در ایوان من و تو
به دو نقش و به دو صورت به یکی جان من و تو
دادِ باغ و دم مرغان بدهد آب حیات
آن زمانی که درآییم به بستان من و تو[۲۰]

شاعر بی‌صبرانه در انتظار بازگشت به باغ است تا به حضور باغبان الهی برسد:[۲۱]

(15) gen

گفتند خواجه عاشق آن باغبان شده است
او را به باغها جو یا بر کنار جو[۲۲]

«پَردِس» در حکایتهای «چهار حکیم»

در سنت عرفانی یهود نیز می‌توان تمثیل باغ را هم در مقام اندیشه‌ای رمزی و هم در مقام عالم خیال یافت. در واقع، واژهٔ عبری «پَردِس»، که از واژهٔ «پائیریدائزهٔ» فارسی باستان مأخوذ است، در یکی از حکایات مشهور *تلمود* آمده است. این حکایت دربارهٔ ورود چهار تن از احبار یهود به پردس، یعنی عرصهٔ اندیشه، در معنای راستین تورات، است.[۲۳] نظریه‌پردازان همچنان مشغول بحث دربارهٔ معنای این حکایت اسرارآمیزند که در عرفان مِرکَبه[۱۱] (ارابهٔ الهی)، از نخستین صورتهای عرفان یهودی، گنجانده شده است. سلوک مِرکَبه، که شدیداً متأثر از رؤیای حزقیال بود، شامل گذار عارف از هفت کاخ (هِخالُت)[۱۲]، یا هفت اتاق کاخ، به منظور رسیدن به دیدار ارابه یا عرش الهی بود.[۲۴]

گرشوم شولم،[۱۳] محقق نامدار یهودی، کاربرد واژهٔ پردس را در این حکایت بسیار مهم می‌داند و معتقد است که این واژه در اینجا «دارای دو معنای متفاوت» است. او این دو معنا را شامل باغ به معنای متداول و نیز معنای خاص «بهشت آسمانی» می‌داند.[۲۵] البته اینکه پردس در این حکایت معنای بهشت نیز داشته باشد جای تأمل است. وانگهی، ترجمهٔ پردس به «باغ» متعارف، که در عرصهٔ مطالعات یهودی کاملاً پذیرفته است، با نکتهٔ مورد نظر او مناسبت ندارد؛ زیرا این معنا دربرگیرندهٔ خصوصیات مشخص پائیریدائزهٔ فارسی، که پردس از آن مشتق شده است، نیست. واژهٔ پردس در این حکایتِ تمثیلی، که از نکات بسیار پیچیده در مطالعات مربوط به پایه و اساس عرفان یهودی و نیز قبّاله[۱۴] است، نیازمند تحقیقاتی عمیق‌تر است.[۲۶] (قبّاله عرفان یهودی در قرون وسطاست، و در متون آن از این واژه استفاده کرده‌اند.)

پیش‌تر دیدیم که باغ باستانی ایران به لحاظ طرح معماری‌اش، و خصوصاً به لحاظ اینکه اقامتگاه سلطنتی به‌شمار می‌رفت، از دیگر باغها متمایز بود. همین بنای کاخ که جزء لاینفک باغ بود، از جمله تالار تخت سلطنتی، پائیریدائزه را از باغ معمولی توراتی جن[۱۵] متمایز می‌کرد.[۲۷]

نکتهٔ مهم آنکه رؤیت ارابه- عرش الهی را با عمل ورود به پردس— مکانی که به باور مفسران کهن به عمارت کاخ پیوسته بود— مربوط می‌دانستند. یکی از

مؤلفان سده‌های دهم و یازدهم میلادی در اشاره‌ای به حکایت چهار حکیم می‌نویسد:

> خداوند دربارهٔ این تأملات می‌گوید: «چهار تن به پردس وارد شدند.» و این کاخ (هِخالُت)ها را با پردس قیاس کرده و این نام را بر آنها نهاده است.[۲۸]

مائیمونید،[۱۶] فیلسوف بزرگ یهودی اسپانیا در سدهٔ دوازدهم، نیز تعمق در صورتها (یا فرشتگان) مرتبط با عرش الهی و «عمل ورود به پردس» را با هم مقایسه کرده است.[۲۹]

گفتنی است که واژهٔ پردس به سرواژهٔ بسیار معروفی برای تفاسیر چهارگانهٔ تورات تبدیل شده است: پِشات،[۱۷] معنای تحت‌اللفظی یا متنی؛ رِمز،[۱۸] معنای تمثیلی؛ دراشاه،[۱۹] معنای خطابه‌ای؛ سُد،[۲۰] معنای سرّی یا عرفانی. گویا این کاربرد را نویسنده‌ای قبّالی به نام موئیز دو لئون[۲۱] در اواخر سدهٔ سیزدهم میلادی در اثری مفقود به نام *پردس*، که مبتنی بر تلمیح حکایت چهار حکیم بوده، باب کرده است.[۳۰]

منظور او و دیگر قبّالیانی که از او پیروی کردند نشان دادن این نکته بود که چهار تفسیر نودیافته در این سرواژهٔ بدیع همه حاوی معنایی عرفانی یا حتی قبّالی است.[۳۱] در قبّاله، از شِخیناه[۲۲]، قوهٔ مؤنث الهی، با عنوان «پردس تورات» یاد شده است؛ چه آن را با تفسیر باطنی کتاب مقدس عبری و بالاخص تورات شفاهی یکی می‌دانستند.[۳۲]

عروجهای آسمانی و سفرهای باطنی

مِرکبه و معراج و منطق‌الطیر

هرچند عروج مکاشفه‌ای، که از ویژگیهای عرفان مرکبه بود، بدواً مشتمل بر عروج جسم بود، در نزد مؤلفان پیشاقبّالی مکاشفه‌ای درونی بود که به واسطهٔ معرفت دل حاصل می‌شد و از این رو عروج جان در آن رخ می‌داد.[۳۳] بدین سان، یکی از مفسران سدهٔ یازدهم میلادی ورود چهار حکیم را به پردس چنین توضیح داد:

> آنان به آسمان صعود نکردند؛ بلکه به مراقبه پرداختند و در حین مراقبه بود که توانستند به واسطهٔ معرفت دل به بصیرت نایل شوند.[۳۴]

وانگهی، طبق تفسیر تمثیلی، کاخ (هخالُت)ها، یا اتاقهای کاخها، را همچون دهلیزهای درونی قلب عارف ساخته بودند که او برای نیل به لقای عرش بایست از آنها گذر می‌کرد.[۳۵]

وصف تجربهٔ مکاشفه‌ای عارفان مرکبه به شکلی عجیب مشابه سفر آسمانی در اسلام، خصوصاً معراج [حضرت] محمد [(ص)] و عبور از هفت آسمان برای رسیدن به عرش الهی، به‌ویژه روایتهای قرون وسطایی این معراج در زبانهای فارسی و ترکی است که در آنها این سفر هم مکاشفه‌ای درونی و هم عروجی جسمانی است.[۳۶] در واقع، ارابهٔ الهی عرفان یهودی معادل عرش خداوند در الهیات اسلامی است.[۳۷] سفر آسمانی [حضرت] محمد [(ص)] به الگویی الهام‌بخش برای عارفان تبدیل شد که حکایتهایش با داستان معراج بایزید بسطامی، عارف سدهٔ سوم/ نهم، آغاز می‌شود.[۳۸]

این مسیر روحانی را می‌توان معراج جان، زیارت، یا سفری تشرفی با عنوان «معراج» یا به گفته پی‌یر لوروآ «معراج ساکن» تلقی کرد.[۳۹] واضح است که معراج یا سیر مکاشفه‌ای دریافتی در حال بیخودی است و تعمق و مکاشفه در آن به هیچ وجه از دریافت متحدکننده متمایز نیست.[۴۰]

سیر مکاشفه‌ای کامل‌ترین صورت شاعرانه‌اش را در عرفان ایرانی در منظومهٔ *منطق الطیر* عطار (ف ۶۲۷ق/ ۱۲۲۹م) یافت که اوج تجربهٔ شهودی را وصف می‌کند. در این حکایت مکاشفه‌ای، گروهی بزرگ از مرغان سفری را برای رفتن به نزد سیمرغ آغاز می‌کنند.[۴۱] پس از دشواریهای فراوان سرانجام تنها سی‌مرغ به دیدار سیمرغ می‌رسند که در دربار شاهانه‌اش نشسته است:

> حضرتی دیدند بی وصف و صفت
> برتر از ادراک عقل و معرفت[۴۲]

این دیدار، که ادراک آن از قوهٔ تعقل خارج است، از طریق معرفت دل برای آنها ممکن می‌شود. این ارتباطی شهودی است که بدون استفاده از زبان حاصل می‌گردد.[۴۳] داستان با دریافت شهودی فنای مرغان در لقای تجلی الهی سیمرغ، دریافتی که در آن خویش را بازمی‌یابند، به پایان می‌رسد.[۴۴]

می‌توان حکایت ورود چهار حکیم به پردس را به سیر آشنایی یا داستانی آموزنده تعبیر کرد که در آن، انواع خطرات نهفته در اقدام برای رؤیت ارابه- عرش

(16) Maïmonide

(17) peshat
(18) remez
(19) derashah
(20) sod
(21) Moïse de Léon

(22) Shekhinah

الهی به صورت نمایشی بیان می‌شود. از گروه چهار نفری حکیمان، یکی مُرد، یکی دیوانه شد، یکی نیز ایمانش را از کف داد. فقط قهرمان عارف، خاخام آکیبا،[۲۳] که پیش‌تر با اسرار آشنا بود، بی‌هیچ مشکلی ماجرا را به پایان برد.[۴۵] عمل ورود به باغ و خارج شدن از آن، که نماد تجربهٔ روحانی و امتحان است، بخشی از ماجرای مرغان نیز هست که پیش از رسیدن به بارگاه سیمرغ می‌بایست از هفت وادی معرفت عبور می‌کردند. درست چنان‌که بر پایهٔ یکی از روایتهای حکایت چهار حکیم در ادبیات هخالُت[۴۶] ششمین کاخ بحرانی‌ترین مرحلهٔ سیر چهار حکیم است، ششمین وادی نیز، وادی حیرت، برای مرغان *منطق الطیر* سخت‌ترین مرحله است:

هر که او اینجا رسد سر گم کند
چار حدّ خویش را در گم کند
گر کسی اینجا رهی دریافته
سرّ کل را او سراسر یافته[۴۷]

(23) Rabbi Akiba

هم در تصوف ایرانی و هم در سنت عرفانی یهود، عروج تا عرش خدا یا گذر از میان هخالُت، که به تمثیلی برای سیر درونی و مکاشفه از طریق معرفت قلبی تبدیل شد، مستقیم یا غیرمستقیم با عمل ورود به یک کاخ ـ باغ ارتباط دارد.

توانایی مکاشفهٔ دل

دل عضو یا نیرویی است که عارف را قادر می‌کند در عالم خیال باغ نفوذ و آن را درک کند. دل، که بین معرفت حسی و معرفت عقلی در تعادل است و با نفس از سویی و عقل از دیگر سو در تضاد است، ابزار ادراک روحانی و معرفت عرفانی است. دل واسطه‌ای بین جهان جسمانی و شهادت با جهان روحانی و غیب، و به عبارت دیگر جهان راز است.[۴۸] بنا بر این، دل مقرّ و نماد تخیل فعال یا خلاق، به‌ویژه تخیلِ شناختی[۲۴] است و از همین رو غالباً آن را با «خرد» یکی دانسته‌اند.[۴۹] شاید بتوان آن را «قلب ـ جان» نامید.

(24) imagination cognitive

در تصوف ایرانی، چنان‌که پیش‌تر در حکایت *منطق الطیر* دیدیم، دل را غالباً به مرغ تشبیه کرده و این تصویر را برای تجسم معراج مکاشفه‌ای به کار برده‌اند.[۵۰] مولوی «مرغ دل»، یعنی تخیل خلاق را که متعلق به «عالم جان» است، به اسیر «عالم صورت» تشبیه می‌کند و او را به پرواز فرامی‌خواند.

دلا چه بستهٔ این خاکدان برگذرانی
از این حظیره برون پر که مرغ عالم جانی
به حال خود نظری کن برون برو سفری کن
ز حبس عالم صورت به مرغزار معانی[۵۱]

مولوی در بیتی که به عقیدهٔ من بهترین نمونهٔ کاربرد این صورت خیال است، می‌پرسد:

به عاقبت بپریدی و در نهان رفتی
عجب عجب به کدامین ره از جهان رفتی[۵۲]

مرغ تخیل خلاق به عالم خیال تعلق دارد. مولوی آن را غالباً به بازِ شاهانه تشبیه می‌کند:

بسی زدی پر و بال و قفس در اشکستی
هوا گرفتی و سوی جهان جان رفتی
تو بازِ خاص بدی در وثاق پیرزنی
چو طبل باز شنیدی به لامکان رفتی
نشانه‌های کژت داد این جهانْ چون غول
نشان گذاشتی و سوی بی‌نشان رفتی[۵۳]

مولوی با مرتبط کردن صورت خیال «دل ـ مرغ» با باغ، عالم خیال، این لامکان و این مکان بی‌نشان را که مرغ دل بدان تعلق دارد به باغی تشبیه می‌کند که تحت مراقبت باغبان الهی است:

بُدی تو بلبل مستی میانهٔ جغدان
رسید بوی گِلستان به گلِستان رفتی[۵۴]

عارفان ایرانی با تأکید بر اینکه دل ابزار درک و شهود است، از توانایی عارف در «دیدن» با «چشم دل» سخن گفته‌اند. در منابع قبّالی نیز اصطلاحی مشابه «چشم دل» هست. به باور مؤلف (یا مؤلفانِ) زُهَر، شاهکار قبّالی اسپانیا که معاصر مثنوی معنوی مولوی است، معرفت عرفانی با ظرفیت شهودی در ارتباط مستقیم است:

چنین است قدیس، که درود بر او بادا هرکس بتواند به روح خِرَد بپیوندد، به اندازهٔ ظرفیت دل خود او را خواهد شناخت و به او واصل خواهد شد. هر کس او را به صورت دل خود می‌بیند.[۵۵]

از آنجا که این شهود نه به واقعیتی عینی، بلکه به واقعیتی خیالی مربوط است، شهود عارف نیز با چشمان بسته روی می‌دهد نه با چشمان باز.[۵۶] مولوی در شعری با ردیف «بینی» می‌گوید:

بر بند دو چشم سر تا چشم نهان بینی[۵۷]

تشبیه دل به ادراک شناختی را کاربرد مترادفِ تصاویر چشم دل و چشم خرد پشتیبانی می‌کند. چشم خرد نیز باید بسته باشد؛ زیرا چشم باز شریک در تحریفی است که نفس عامل آن است. بدین سان، مولوی با مقایسهٔ نفس با خر می‌گوید:

ببند چشم خر و برگشای چشم خرد[۵۸]

پژوهشگران عرفان اسلامی و عرفان یهود به این برتری شهود بر دیگر روشهای ادراک نزد عرفا پی برده‌اند. این خصوصیات را می‌توان در عقاید ابن عربی (ف۶۳۸ق/ ۱۲۴۰م) بزرگ‌ترین عارف اسلامی، بازیافت که برای شهود در آنچه کُربن تخیل خلاق می‌نامید رجحان قایل شده است.[۵۹] اما معرفت عرفانی نافی دیگر حواس ادراک، همچون شنوایی (که اغلب با آن رقابت می‌کند)، بویایی، و حتی چشایی نیست. مثلاً به باور مولوی، بو نقشی استثنایی در معرفت عرفانی دارد و این باور جزو ویژگهایی در شعر مولوی است که سزاوار بررسی دقیق‌تر است. در ابیات زیر می‌بینیم که عطر باغ خاطرهٔ باغ آسمانی و محبوب الهی را در وجود او زنده می‌کند:

بوی باغ و گلستان آید همی
بوی یار مهربان آید همی[۶۰]

و عطر گل خود به استعارهٔ معرفت عرفانی تبدیل می‌شود:

تا شوی چون بوی گل با عاشقان
پیشوا و رهنمای گلستان
کیست بوی گل دم عقل و خرد
خوش قلاووز ره مُلک ابد[۶۱]

همچون پیوندهای بودلری که در آنها تواناییهای حسی در دریافتی هم‌حسّانه، مشابه با آنچه در تجربهٔ فراحیطی باغ روی می‌دهد، به یکدیگر پاسخ می‌دهند، معرفت عرفانی نیز با ایجاد هم‌حسی ناشی از تلاقی انواع شیوه‌های معرفت شناختی به شهود ذهنی می‌انجامد.[۶۲]

آینهٔ دل

مفهوم دل را در مقام نمایندهٔ نیروی شهود غالباً با رمز آینه نشان داده‌اند. دل عارف آینه‌ای است که جلال الهی در آن می‌تابد؛ جلال الهی نیز خود آینه‌ای است که خویشتن عارف در آن انعکاس می‌یابد. به عبارت دیگر، دل آینه‌ای است که منعکس‌کنندهٔ آینهٔ حقیقت الهی است و آینهٔ حقیقت الهی نیز بازتابندهٔ دل عارف است.

از آنجا که دل واسطهٔ بین دو جهان است، تصویری که در این انعکاس دوسویه مشاهده می‌شود بازتاب واقعیتی بینابین و برزخی ــ عالم مثال ــ است؛ نه واقعیتی حقیقی.[۶۳] پس شهودی مستقیم و بی‌واسطه در کار نیست؛ بلکه تنها انعکاس و انعکاس و انعکاس است.[۶۴]

ناتوانی دل از «دیدن» را غالباً به زنگار یا غباری تشبیه کرده‌اند که سطح آینه را می‌پوشاند. آینه را باید با مراقبه و ریاضت و زهد صیقلی کرد تا بتواند حقیقت الهی را منعکس کند. به گفتهٔ مولوی:

چه جای صورت اگر خود غم شود صدتو
شعاع آینهٔ جان عَلَم زند به ظهور[۶۵]

این انعکاس دو سویه ــ که طبق آن حقیقت الهی آینه‌ای است که عارف انعکاس خود را در آن می‌بیند و بالعکس، دل عارف آینه‌ای است که جلال الهی را منعکس می‌کند ــ نگرشی است که در عرفان یهود نیز هست. وانگهی، قبّالیان قرون وسطا هم بین دلی که می‌توانست به‌وضوح ببیند و آنکه نمی‌توانست فرق می‌گذاشتند و آنها را به «آینهٔ صافی» و «آینهٔ کدر» تشبیه می‌کردند؛ یعنی آینه‌ای چنان صاف که بتواند تصویری را منعکس کند و آینه‌ای که نتواند.[۶۶] چهار حکیمی که به پردس وارد شدند از طریق معرفت دل به دیدار ارابهٔ الهی نائل شدند؛ «همچون کسی که در آینه‌ای مکدر می‌نگرد».[۶۷] این امر حتی دربارهٔ پیامبران هم صادق بود، که از میان ایشان فقط موسی [(ع)] اجازهٔ رؤیت واضح‌تر جلال الهی را یافت. موسی جلال الهی را چنان دید که تصویر در آینهٔ صافی دیده می‌شود.[۶۸] با این وصف، آنچه به موسی عطا شد نیز نه رؤیتی مستقیم، بلکه تنها انعکاس و تجلی‌ای بود.

مولوی با بیان حکایت عارفی که برای مراقبه به باغی می‌رود،[۶۹] با مهارت تمام تصویر باغ را به منزلهٔ رمز مراقبهٔ عرفانی با تصویر دل به منزلهٔ آینه ترکیب می‌کند. عارفی سر بر زانو می‌نهد و به جیب مراقبه فرومی‌برد. چون از او می‌پرسند که چرا به جای غرق شدن در مراقبه به تماشای زیبایی باغ که مظهر آثار پروردگار است نمی‌پردازد،[۷۰] پاسخ می‌دهد که آثار خدا را باید در دل جست، نه در باغ که مظهر آثار آثار خداست.[۷۱] مولوی می‌گوید خطاست که باغ زمینی را بهشتی تلقی کنیم

بی‌آنکه به اصل زیبایی آن پی ببریم. باغهای حقیقی در دل عارف جای دارد؛ اما باغهای زمینی، درست مانند طبیعت، فقط خیالاتی منعکس‌شده در آینهٔ دل است که خود انعکاس آینهٔ زیبایی الهی است:

(25) Métatron

(26) *Livre des palais*

(27) Hénoch

باغها و سبزه‌ها در عین جان
بر برون عکسش چو در آب روان
باغها و میوه‌ها اندر دل است
عکس لطف آن بر این آب و گل است[۷۲]

مولوی برای معرفت عارفانه به سراغ حس بویایی می‌رود و می‌گوید که این عطر باغ است که راز اصل زیبایی باغ را بر عارف آشکار می‌کند:

ای خنک آن را که پیش از مرگ مرد
یعنی او از اصلِ این رَز بوی برد[۷۳]

در *منطق الطیر*، دیدار سیمرغ به آینه‌ای تشبیه شده است که سی مرغ تصویر خود را در آن می‌بینند و تمام منظورِ حکایت در بازی واژهٔ «سیمرغ» بیان می‌شود:

(28) Elliot Wolfson

هم ز عکس روی سی مرغ جهان
چهرهٔ سیمرغ دیدند آن زمان
چون نگه کردند این سی مرغ زود
بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود[۷۴]

در عرفان یهودی نیز، از دیدار ارابهٔ الهی، مانند سیمرغ، چون آینه‌ای شفاف یاد شده است. همچنین شِخیناه، حضور مؤنث الهی، آینه‌ای است بازتابندهٔ حضور درخشان مذکری که پنهان است و دیدار مستقیمش ناممکن.[۷۵] بنا بر این، سیمرغ تنها یکی از تجلیات گونه‌گون الهی است که سِرّ صورت الهی در آنها نمود می‌یابد و تمام تعارض موجود در یکتاپرستی در آنها نهفته است؛[۷۶] زیرا هرگز نمی‌توانیم صورت الهی را مستقیماً ببینیم. مولوی در این باره از زبان خدا می‌گوید:

(29) raza

به صورت بشرم هان و هان غلط نکنی
که روح سخت لطیف است و عشق سخت غیور[۷۷]

پرندهٔ فرشتهٔ سیمرغ معادل فرشتهٔ صورت، متاترون،[۲۵] در عرفان یهودی مرکبه است. سیمرغ حجابی است که بدون آن دیدن ممکن نیست؛ زیرا او آینه‌ای است که سی مرغ در آن تصویر خود را می‌بینند و خویشتن خویش را می‌شناسند. معنای این دیدار در پاسخ سیمرغ به مرغان است. او در پاسخ مرغان که سِرّ حقیقت مایی و توبی را پرسیده بودند، می‌گوید:[۷۸]

بی‌زبان آمد از آن حضرت جواب
کآیینه است آن حضرتِ چون آفتاب
هر که آید خویشتن بیند در او
جان و تن هم جان و تن بیند در او[۷۹]

چنان‌که در *کتاب کاخها*[۲۶]، هِنوخ[۲۷] مبدل به فرشتهٔ صورت شد، سی مرغ *منطق الطیر* نیز در پایان سیر خود به سیمرغ بدل می‌شدند.[۸۰]

راز و افشای راز

مفهوم راز رکن اصلی همهٔ مکاتب باطنی است و عارفان اسلامی نیز می‌کوشیدند اسرار معرفت عرفانی را که طی تجربیات روحانی به دست آورده بودند، از اغیار پنهان کنند. با این وصف، در ادبیات ایران عارفان با مسئله‌ای پیچیده روبه‌رو بودند؛ بدین معنا که بایست ضمن تلاش برای انتقال اسرار، آنها را پنهان نیز نگاه دارند. دربارهٔ مسئلهٔ رازپوشی در چارچوب سنن گوناگون باطنی بحث شده است؛ اما ظاهراً هیچ‌کس به خوبی الیوت وُلفسون،[۲۸] که در آثارش دربارهٔ راز و رازپوشی در آیین قبّاله به این موضوع پرداخته، آن را بررسی نکرده است. یکی از بارزترین نمونه‌های حفظ اسرار در طی تاریخ در همین سنت قبّاله دیده می‌شود.[۸۱] جالب اینکه در ادبیات قبّالی، برای دلالت بر مفهوم سرّ دینی غالباً واژهٔ «رَزَه»[۲۹] به کار رفته که از فارسیِ پهلوی گرفته شده است.[۸۲]

به اعتقاد ولفسون، منطق باطنی بر رابطه‌ای دیالکتیکی مبتنی است که بین پنهان کردن راز و افشای آن هست. راز برای اینکه پوشیده بماند نباید فاش شود؛ در عین حال، اگر راز به گونه‌ای فاش نگردد، پی بردن به سرشت پنهان آن ناممکن است. پس راز به صورتی تناقض‌آمیز با فاش شدن، لیکن فاش شدنی که در عین حال نوعی پنهان شدن است، سرشت رازگونه و در نتیجه قدرت خود را حفظ می‌کند.[۸۳]

شاعران عارف ایرانی غالباً از اسرار معرفت عرفانی سخن می‌گفتند و همواره، مثلاً با قطع رشتهٔ سخنی که به نقطه‌ای خطیر می‌رسید و ممکن بود به افشای راز بینجامد، در حفظ آن می‌کوشیدند. اما آنان، مانند عطار، اذعان می‌کردند که عمداً سخن را به چنان نقاطی هدایت می‌کنند:

لاجرم من نیز همچون رفتگان
جلوه دادم مرغ جان بر خفتگان

زین سخن گر خفتهٔ عمری دراز
یک نفس بیداردل گردد به راز[۸۴]

پنهان کردن و افشا کردن هم‌زمانِ اسرار معرفت عرفانی تنها به وسیلهٔ زبان شعر ممکن است؛ زیرا برای بیان آنچه وصف‌ناپذیر و ناگفتنی است، زبانی لازم است که در آن، به قول ورلِن[۳۰] در *هنر شعر*[۳۱]، «نامعلوم به معلوم می‌آمیزد».[۸۵] این امر پیش از هر چیز مستلزم نمادپردازی شاعرانه‌ای است که به واسطهٔ آن، نماد عرفانی به آنچه نمادین شده بدل می‌شود و بدین‌سان، آنچه را ورای بیان است انتقال می‌دهد؛ و یا چنان‌که فرنک تلمیج[۳۲] گفته است، «نمادین‌شده در نماد شریک می‌شود».[۸۶] در واقع، همهٔ جهانِ رمزی تصوف را می‌توان در بازی متناوبی بین نماد و نمادین‌شده، بین رمز و مدلول خلاصه کرد. این زبان را که فقط برای کسانی فهمیدنی است که قانونش را می‌شناسند، غالباً به زبان «مرغان» تشبیه کرده‌اند و این نکته از همان عنوان *منطق الطیر* نیز به دست می‌آید. این عنوان برگرفته از قصص قرآنی است که بر اساس آن، خدا زبان مرغان و جانوران را به سلیمان آموخته بود.[۸۷] مولوی نیز این زبان را زبان رمز می‌داند:

ای مرغ بگو زبان مرغان
من دانم رمز تو شنیدن[۸۸]

عارفان یهودی هم کنایه را از شرایط ضروری باطنیگری می‌دانستند. آنان برای این منظور از همین واژهٔ «رِمز» استفاده می‌کردند که حاکی از معنای تمثیلی است. اما ظاهراً، چنان‌که در سرواژهٔ پردس دیدیم، مترادف با معنای باطنی یا عرفانی «سُد» برای چهار سطحِ تعبیر تورات بوده است.[۸۹]

در شعر عرفانی فارسی، افزون بر استفاده از روش بیان نمادین، وسیله‌ای دیگر را نیز برای تبیین بیان‌نشدنی به کار می‌بردند که این زبان را هم تکمیل می‌کرد و هم تقویت. شاعران ایرانی برای به دست آوردن تناقض بنیادین موجود در بطن هر گونه دریافت عرفانی، به جناس و ایهام و شطح متوسل شدند و بدین‌سان زبانی ایجاد کردند که به معنی واقعی کلمه «ماورایی» بود. چنان‌که میشل دو سرتو[۳۳] نیز می‌گوید، این «خوانش دوسویه» سبب شد زبان فارسی به یکی از ابزارهای کم‌مانند بیان عرفانی بدل شود که تنها رقیبش زبان عبری (زبان آرامی را هم باید بدان افزود)، زبان قبّالیانی

ت ۱. سلیمان پیامبر [(ع)] با مرغان و جانوران. *شاهنامه* فردوسی

است که در تفاسیر حکیمانه‌شان از جناس بهرهٔ فراوان برده‌اند.[۹۰]

مولوی هرچند پیرو عقیدهٔ منشأ الهی زبان بود، محدودیتهای زبان انسانی در تبیین بیان‌نشدنی را نیز می‌شناخت. دعوتهای مکرر او به «خاموشی» در پایان بسیاری از شعرهایش حاکی از ناگفتنی بودن اسرار عرفان و شاهد این مدعاست.[۹۱] او در عین حال گاه خشنود است که زبان شعر می‌تواند بیان‌نشدنی را بیان کند؛ مثلاً در پایان یکی از اشعارش خطاب به خود می‌گوید:

(30) Verlaine
(31) *Art poétique*
(32) Frank Talmage
(33) Michel de Certeau

تو خمش کن که خداوند سخن‌بخش بگوید
که همو ساخت درِ قفل و همو کرد کلیدی[۹۲]

این بیت یادآور عقاید قبّالیان سدهٔ هشتم میلادی دربارهٔ قدرت عرفانی زبان عبری است. آبراهام ابولافیا[۳۴] در یکی از آثارش می‌گوید:

(34) Abraham Abulafia

من اشارات فراوان کرده‌ام و کلیدهایی در اختیارتان نهاده‌ام تا با آنها درهای حکمت و فهم و شناخت را بگشایید.[۹۳]

با این حال، به باور مولوی همهٔ زبانها برای تبیین عرفانی توان برابری دارند، زیرا فقط محتوای الهامی آنها مهم است نه صورتشان؛[۹۴] اما قبّالیان زبان عبری را یگانه زبان مقدس و دارای موقعیتی یگانه می‌دانند و معتقدند که فقط این زبان است که معنایی عرفانی دارد.[۹۵]

ولفسون تناقض رازداری در شعر عرفانی فارسی را که هم‌زمان حاوی پرده‌پوشی و پرده‌دری است، به ایجاز تمام در قاعده‌ای بیان کرده است که خود شاهکاری است: «تمثیل {شاعرانه} پرده‌ای است که به واسطهٔ آن بی‌پردگی در پردهٔ بی‌پردگی نهان می‌شود.»[۹۶]

استفادهٔ ولفسون از تمثیل «پرده»، که در شعر عرفانی فارسی اهمیتی محوری دارد،[۹۷] مرا بر آن می‌دارد تا قاعدهٔ او را در تعبیری جدید از یکی از ابیات بسیار معروف دیباچهٔ *مثنوی* مولوی به کار بندم:

نی حریف هر که از یاری برید
پرده‌هایش پرده‌های ما درید[۹۸]

تعبیر رایج این بیت مبتنی بر تفسیر جناس تامّ واژهٔ پرده است که هم به معنی دستان موسیقی و هم به معنی حجاب است. استعارهٔ نی و نوای محزونش نماد اشتیاق سوزان عارف برای پیوستن دوباره به خداست؛[۹۹] چنان‌که طبق نص قرآن، خدا برای جان بخشیدن به انسان در زمان خلقت، از روح خود در او دمیده (حجر (۱۵): ۲۹). نوای نی، که همان دم الهی است و مولوی آن را به آتش عشق نیز تشبیه کرده است، در عارف دمیده می‌شود.[۱۰۰] پس نی نماد شاعر ــ خود مولوی ــ است که واسطه است و پرده‌هایی که می‌سازد کلمات شاعر است که پرده‌های شنونده را، یعنی حس نفسانی او را و هر چه را که مانع از درک عالم معناست، می‌درد.[۱۰۱]

لیکن من مایلم با استفاده از قاعدهٔ تناقض‌آمیز پرده‌پوشی و پرده‌دریِ هم‌زمان، این تفسیر را بیشتر پیش ببرم؛ بر این طریق که به عقیدهٔ من نخستین مورد پرده‌ها ایهامی است که هم به معنای «دستانها» و هم به معنای «حجابها» با هم است و نتیجتاً خوانشی بدین مضمون را ممکن می‌سازد: دستانهای آن، که پرده‌ها (حجابها)یی است، پرده‌های ما را می‌درد. دستانهایی که «من» آنها را می‌سازد، یعنی همان کلمات شاعر، راز هویت عارفانه را افشا می‌کند؛ اما تنها به این سبب که دستانها خود پرده‌هایی است که آن راز را پنهان می‌کند. به عبارت دیگر، این پرده‌های کلمات شاعر است که پرده‌های راز را می‌درد، نه خود کلمات او؛ وگرنه راز آشکار می‌شد و از میان می‌رفت. مولوی همین تناقض را به شیوه‌ای دیگر، که به همان اندازه پوشیده است، در جایی دیگر از *مثنوی* بیان می‌کند؛ آنجا که می‌گوید پرده‌های کلمات است که محل افشای معنای پنهانی است:

حرف گفتن بستنِ آن روزن است
عین اظهار سخن پوشیدن است[۱۰۲]

بنا بر این، زبان شعر، به واسطهٔ ایهام و تناقض و تلمیح تمثیلی، به افشای راز، ضمن حفظ تمامیت راز بودن آن، می‌پردازد. تنها زبان شعر است که می‌تواند با ابزارهایی نهانی و وسایلی چون کنایه به پرده‌برداری از معنای باطنی بپردازد که در عین پرده‌دری در پرده مانده است.

تحول روحی شخص پس از ورود او به باغ رمزی معرفت عارفانه چنان است که آگاهی از خویش را از کف می‌دهد و خویشتنی برتر، یا به گفتهٔ کُربن «خویشتنی دوم‌شخص» می‌یابد.[۱۰۳] این سفری است که در مکانی آغاز می‌شود و به لامکان بازمی‌گردد. این سفر چه جستجوی دشوار سی پرنده برای یافتن سیمرغ باشد و چه ورود چهار حکیم به پردس، همواره مستلزم جابه‌جایی و بی‌خودی‌ای است که به تغییر حال می‌انجامد و همچنان بخشی از خویشتن است. این راز باغ به منزلهٔ عالم خیال است؛ خود انسان است که از طریق نیروی خلاق خویش تغییر می‌کند؛ و تنها زبان شعر است که می‌تواند رازهای این باغ را، در ضمن پنهان داشتنشان زیر پردهٔ کنایهٔ شاعرانه، آشکار سازد. مولوی این نکته را با ترکیب تمثیل باغ با ایهام تناقض‌آمیز پرده چنین بیان می‌کند:

در میان پرده خون عشق را گلزارها
عاشقان را با جمال عشق بی‌چون کارها[۱۰۴] □

کتاب‌نامه

شبستری، شیخ محمود. *گلشن راز*، تصحیح جواد نوربخش، تهران، ۲۵۳۵.

عطار، فریدالدین. *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدجواد مشکور، تهران، ۱۳۵۳.

مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. *کلیات دیوان شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران ۱۳۷۸، ۲ ج.

———. *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، کیمبریج، ۱۹۲۵–۱۹۳۳؛ چاپ مجدد ۱۹۷۱–۱۹۸۵.

Abbott, Edwin A. *Flatland: A Romance of Many Dimensions*,1884; repro. New York, Penguin Books, 1998.

Altmann, Alexander. "The Delphic Maxim in Medieval Islam and Judaism", in: *Biblical and other Studies*, ed. Alexander Altmann, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963.

Certeau, Michel de. *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.

Chittick, William C. *Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabi and the Problem of Religious Diversity*, Albany, State University of New York Press, 1994.

———. "The Paradox of the Veil in Sufism", in: *Rending the Veil: Concealment and Secrecy in the History of Religions*, ed. Elliot R. Wolfson, New York, Seven Bridges Press, pp. 59-85.

Corbin, Henry. *Terre céleste et corps de résurrection: De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel.

———. *Le paradoxe du monotheism*, Paris, l'Herne, 1981.

———. *Face de Dieu, Face de l'Homme : Herméneutique et soufisme*, Paris, Fiammarion, 1983.

———. *L'imagination créatrice dans le sorifisme d'Ibn 'Arabî*, 2e éd., Paris, Aubier, 1993.

———. *Avicenne et le récit visionnaire*, Paris, Verdier, 1999.

de Fouchécour, C. H. "Les récits d'ascension (me'rāj) dans l'oeuvre de Nezâmi", in: *Études irano-aryennes offertes à Gilbert Lazard*, éd C.-H. de Fouchecour et Ph. Gignoux, Paris, Cahiers de Studia hanica 7, 1989, pp. 99-108.

Goshen- Gottstein, Alon. "Four Entered Paradise Revisited", in: *Harvard Theological Review* 88/1, 1995, pp. 69-133.

———. *The Sinner and The Amnesiac: The Rabbinic Invention of Elisha ben Abuya and Eleazar ben Arack*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

Hawking, Stephen. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, Bantam Books, New York, 1990.

Idel, Moshe. *Kabbalah: New Perspectives*, New Haven, Yale University Press, 1988.

———. *Studies in Ecstatic Kabbalah*, Albany, State University of New York Press, 1988.

———. "Pardes: Some Reflections on Kabbalistic Hermeneutics", in: *Death, Ecstasy, and other Worldly Journeys*, éd. John J. Collins et Michael Fishbane, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 249-268.

al-Kisā'ī, Muhammad ibn 'Abd Allāh. *Tales of the Prophets (Qisas al-anbiyā')*, transl. Wheeler M. Thackston Jr., Chicago, Great Books of the Islamic World, Inc., 1997.

Lory, Pierre. "Le mi'rāğ d'Abū Yazīd Bāstmī", in: *Le voyage initiatique en terre d'Islam: Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, éd. Mohammad All Amir-Moezzi, Peeters, Paris, Louvain, pp. 224-37.

Mopsik, Charles (transl.). *Le livre hébreu d'Henoch ou livre des palais*, Paris, Verdier, 1989.

Richard, Alain. "Nezami de Gandjeh et l'hermétisme - Les nuits du Maxzan al-asrar", in: *Connaissance des religions* 57-59 (Lumiéres sur La voie du cæur), 1999, pp. 205-214.

Rumi. *Selected Poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, ed. and transl. Reynold A. Nicholson, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Sanā'ī, Abū al-Majd Majdūd. *Hadīqat al-Haqīqa*, ed. and transl. J. Stephenson, 1972; repro. New York, Samuel Weiser, 1908.

Schäfer, Peter. "New Testament and Hekhalot Literature: The Journey into Heaven in Paul and in Merkavah Mysticism", in: *Journal of Jewish Studies* 35/1 (1984), p. 19-35; repr. Peter Schäfer, Hekhalot-Studien, Tübingen, Mohr Siebeck, 1988, pp. 234-249.

Schimmel, Annemarie. *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, Londres, Fine Books, 1978.

Scholem, Gershom. *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism, and Talmudic Tradition*, New York, Jewish Theological Seminary of America, 1965.

———. *On the Kabbalah and its Symbolism*, transl. Ralph Manheim, New York, Schocken Books, 1966.

Sells, Michael. "Bewildered Tongue: The Semantics of Mystical Union in Islam", in: *Mystical Union in Judaism, Christianity and Islam: An Ecumenical Dialogue*, ed. Moshe Idel et Bernard McGinn, New York, Continuum, 1999, pp. 87-124.

Shaked, Shaul. "Esoteric Trends in Zoroastrianism", in: *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities* 3, 1969, pp. 175-221.

Shimoff, Sandra R. "Gardens: From Eden to Jerusalem", in: Journal for the Study of Judaism 26/2, 1995, pp. 145-155.

Supplique au siget des Chrétiens et sur la résurrection des morts, ed. and transl. Bernard Pouderon, Paris, Éditions du Cerf, 1992, VIII, 40-IX, 22.

Talmage, Frank E. "Apples of Gold: The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism", in: *Apples of Gold in Settings of Silver: Studies in Medieval Jewish Exegesis and Polemics*, ed. Barry Dav Walfish, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1999, pp. 108-150.

Thackston, W. M. "The Paris Mi'rājnāma", in: *Annemarie Schimmel Festschrift*, ed. Maria E. Subtelny (*Journal of Turkish Studies* 18), 1994, pp. 263-299.

———— . *Through a Speculum That Shines: Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Verlaine, Paul. *Poésies*, Paris, Pocket classiques, 1999.

Wolfson, Elliot R. "Forms of Visionary Ascent as Ecstatic Experience in the Zoharlc literature", in: *Gershom Scholem's 'Major Trends in Jewish Mysticism' 50 Years After*, ed. Peter Schäfer et Joseph Dan, Tübingen, Mohr Siebeck, 1993, pp. 209-235.

———— . "Occultation of the Feminine and the Body of Secrecy in Medieval Kabbalah", in: *Rending the Veil: Concealment and Secrecy in the History of Religions*, ed. Elliot R. Wolfson, New York, Seven Bridges Press, 1999, pp. 113-154.

———— . *Abraham Abulafia-Kabbalist and Prophet: Hermeneutics, Theosophy, and Theurgy*, Los Angeles, Cherub Press, 2000.

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Maria E. Subtelny, "La Roseraie Des Secrets: l'Ésotérisme Persan et Son Expression Poétique", in: *La Monde Est Un Jardin*, Paris, Association Pour l'Avancement Des Études Iraniennes, 2002.

۲. مأخذ ترجمهٔ شعر: شارل بودلر، «پیوندها» (از مجموعهٔ *گلهای شر*)، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، در: رضا سیدحسینی، *مکتبهای ادبی*، تهران، نگاه، ۱۳۸۱، ج ۲، ص ۵۵۶ ــ و.

3. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 13.

4. ibid, p. 107.

۵. شیخ محمود شبستری، *گلشن راز*، ص ۶۴.

۶. سنایی، حدیقة الحقیقة:

Sanā'ī, *Hadīqat al-Haqīqa*, p. 1.

7. Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection: De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, p. 48 ff., et surtout p. 55.

8. ibid, p. 57.

9. idem, *Face de Dieu, face de l'Homme: Herméneutique et soufisme*, p. 7 ff.

10. William C. Chittick, *Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabi and the Problem of Religious Diversity*, p. 70.

11. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le sorifisme d'Ibn 'Arabi*, p. 167 ff.; Moshe Idel, *Studies in Ecstatic Kabbalah*, p. 73 ff. et surtout p. 75 où il constate que "Before us we have a Sufi concept in Hebrew garb"; Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum That Shines*, pp. 147-148.

12. Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'Homme*, p. 8.

13. ibid, p. 21.

14. idem, Terre céleste et corps de resurrection:…, p.125 ff.; idem, *Face de Dieu, face de l'Homme*, p. 8 ff.

15. Stephen Hawking, *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, p. 24.

16. Edwin A. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, p. 2-3.

۱۷. مولوی، *کلیات دیوان شمس*، غزل ۲۸۹۷.

۱۸. همان‌جا.

۱۹. همان، غزل ۱۷۸۹.

۲۰. همان، غزل ۲۲۱۴.

۲۱. به مفهوم باستانی «باغبان خوب» برای شاه در این منبع توجه شود:

Maria E. Subtelny, *La Monde Est Un Jardin*, ch. 4.

۲۲. مولوی، همان، غزل ۲۲۳۹.

۲۱. نسخه‌های متعددی از آن در دست است. مخصوصاً نک: نسخهٔ منطبق بر رسالهٔ حاقویقا (Haguiga) از *تلمود* بابلی.

24. Peter Schäfer, "New Testament and Hekhalot Literature", pp. 243-246; Charles Mopsik (transl.), *Le livre hebreu d'Henoch ou livre des palais*.

25. Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*, p. 57; idem, *Jewish Gnosticism, Merlcabah Mysticism, and Talmudic Tradition*, p. 16.

۲۶. تا جایی که می‌دانم پیتر شافر تنها پژوهشگری است که معتقد است شاید پردس به معنای «باغ شاهی» باشد؛ نک:
Peter Schäfer, "New Testament and Hekhalot Literature", p.240;

مقالهٔ ساندرا شیموف دربارهٔ باغها در این خصوص ناامیدکننده است؛ نک:

Sandra R. Shimoff, "Gardens: From Eden to Jerusalem", pp. 150-152;

برای تازه‌ترین بحث در این باره که در آن، همچنان ادعا بر این است که پردس باغ میوه بوده است، نک:
Alon Goshen- Gottstein, *The Sinner and the Amnesiac*, p. 47 ff.;

برای حکایت قباله، نک:
Elliot R. Wolfson, "Forms of Visionary Ascent as Ecstatic Experience in the Zoharlc literature", p. 211.

27. ibid, p. 107.

28. Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, p. 90; Charles Mopsik (transl.), *Le livre hebreu d'Henoch ou livre des palais*, p. 74.

29. Moshe Idel, ibid, p. 124.

۳۰. موییز کوردورو، نویسندهٔ قبالی قرن شانزدهم، نیز عنوان کتاب خود دربارهٔ عرفان قباله را پردس ریمونیم («باغ انار») نهاده است.

31. Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*, p. 57-59; Moshe Idel, "Pardes: Some Reflections on Kabbalistic Hermeneutics", pp.249-253.

32. Gershom Scholem, op. cit., p. 58;

این پیوند باغ با مؤنث به منزلهٔ تمثیلی برای باطنیگری را می‌توان در «غزل غزلها» (۴، ۱۲) نیز مشاهده کرد که در آن عروس جوان به «باغی قفل‌شده با کلید» تشبیه شده است. به‌علاوه، نویسندگان قبالی از عمل ورود شبانهٔ شخیناه به باغ به منظور خواندن تورات در آنجا تعبیری آشکارا شهوانی کرده‌اند؛ نک:
Elliot R. Wolfson, "Forms of Visionary Ascent as Ecstatic Experience in the Zoharlc literature", p. 230 ff.

33. Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, p. 88 ff.; Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum that Shines*, p. 74 ff. and p. 145-147.

34. *'Oṣar ha-geonim*, ed. Benjamin Lewin, 13 vols., Jerusalem, Commentaire sur Traite Haguiga, vol. 4, p. 61; Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum That Shines*, p. 147.

35. Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, p. 90; Elliot R. Wolfson, op. cit., p. 146.

۳۶. شباهتهای عرفان اسلامی و یهودی در این موضوع را کربن مطرح کرده بود؛ نک: پی‌نوشت ۳۹. برای روایات معراج در سده‌های میانه مخصوصاً نک: روایت فارسی. همین روایت در عصر تیموریان در ایران به ترکی اویغوری ترجمه و به تصاویری مزین شد. این نسخه امروز در کتابخانهٔ ملی فرانسه نگهداری می‌شود؛ نک:

W. M. Thackston, "The Paris Mi'rājnāma". P.263-299.

37. See Henry Corbin, *Le paradoxe du monothéisme*, p.103 (il faut ajouter Ie kursī, le tabouret ou repose-pieds du Trône, qui joue un rôle important dans la tradition islamique); see Michael Sells, "Bewildered Tongue: The Semantics of Mystical Union in Islam", pp. 101-108.

38. See Pierre Lory, "Le mi'rāğ d'Abū Yazīd Bāstmī", pp. 233 ff.; de Fouchécour, "Les récits d'ascension (me'rāj) dans l'oeuvre de Nezâmi", pp. 99-108; Alain Richard, "Nezami de Gandjeh et l'hermétisme - Les nuits du Maxzan al-asrar", pp.205-214.

39. Pierre Lory, ibid, p. 233.

40. Elliot R. Wolfson, "Forms of Visionary Ascent as Ecstatic Experience in the Zoharlc literature", p. 218.

۴۱. برای تاریخ، نک:

Henry Corbin, *Avicenne et Ie récit visionnaire*, pp. 246-252; ibid, p. 243, n. 346.

۴۲. عطار، *منطق الطیر*، ص ۲۷۰.

۴۳. همان، ص ۲۷۵.

۴۴. همان، ص ۲۷۶؛

Henry Corbin, *Avicenne et Ie récit visionnaire*, pp. 251-252.

۴۵. ظاهراً چنین استنباطی از این نکته نیز به دست می‌آید که حکایت یادشده در دومین فصل از رسالهٔ «حاقویقا»ی *ثمود* آمده است. این فصل به محدودیتهای مربوط به مطالعهٔ برخی از مضامین باطنی، از جمله عمل ارابهٔ الهی می‌پردازد که مطالعهٔ آن نباید در تنهایی صورت گیرد «مگر اینکه شخص آگاه باشد و بتواند صرفاً به اتکای آگاهی خویش آن را درک کند». دیگر حکیمان عبارت بودند از بن آزای و بن زوما و الیشا بن ابویاه. فرد اخیر به سبب «قطع درختان جوان» از پردس معروف بود و روحانیان یهود این جمله را همچون مترادفی برای توصیف ارتداد به کار می‌بردند. نک:
Alon, Goshen- Gottstein, "Four Entered Paradise Revisited", p. 76 and pp. 114 ff.;

به عقیدهٔ من، چنین استفاده‌ای از جملهٔ یادشده اشاره به ممنوعیت قطع درختان در باغهای سلطنتی است که تجاوز آشکار به حاکمیت شاه بود؛ در خصوص ارجاعات به هخامنشیان و شاهان آشور، نک:
ibid, p. 103.

46. See Peter Schäfer, "New Testament and Hekhalot Literature", pp. 244-245; Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, p. 51-53.

۴۷. عطار، همان، ص ۲۵۳.

48. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans Ie sorifisme d'Ibn 'Arabi*, pp. 170 ff.

49. idem, *Face de Dieu, face de l'Homme: Herméneutique et soufisme*, p. 8; Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum That Shines*, p. 171.

50. See Corbin, *Avicenne et Ie récit visionnaire*, pp. 222 ff.; Pierre Lory, "Le mi'rāğ d'Abū Yazīd Bāstmī", p. 227 and pp. 235-236.

۵۱. مولوی، کلیات دیوان شمس، غزل ۴۴.

۵۲. مولوی، همان، غزل ۳۰۵۱.

۵۳. همان‌جا.

۵۴. همان‌جا.

55. Le *Zohar*, vol. 2, p. 74.

56. Cf. Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum That Shines*, pp. 380-383.

۵۷. مولوی، همان، غزل ۲۵۷۷.

۵۸. همان، غزل ۳۰۵۵؛ او بین خر و خردمند جناسی برقرار کرده است.

59. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans Ie sorifisme d'Ibn 'Arabi*, pp. 170-180; Elliot R. Wolfson, op. cit., p. 288.

۶۰. مولوی، همان، غزل۲۸۹۷.

۶۱. هو، *مثنوی معنوی*، دفتر پنجم، ابیات ۳۳۴۹–۳۳۵۰. ظاهراً سخن از عقل در اینجا در تضاد با معرفت عرفانی است؛ لیکن در واقع این یادآوری شعاری عرفانی است بدین مضمون: «هر کس خود را بشناسد، خدا را شناخته است». این شعار شبیه شعار دلفی بسیار معروفی است؛ نک:
Alexander Altmann, "The Delphic Maxim in Medieval Islam and Judaism", p. 196 ff.

۶۲. برای موضوع هم‌حسی در عرفان یهودی، نک:
Elliot R. Wolfson, Through a Speculum That Shines:..., pp. 287-288.

63. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans Ie sofisme d'Ibn 'Arabî*, p. 167-168.

64. ibid, p. 168:
«هر چند صورتها را می‌توان در آینه دید؛ آنها در آینه نیستند».

۶۵. مولوی، *کلیات دیوان شمس*، غزل ۱۱۴۵.

66. Elliot R. Wolfson, op. cit., pp. 147-148.

67. *'Oṣar ha-geonim*, vol. 4, p.61; see la discussion dans Elliot R. Wolfson, op. cit., p. 147.

68. Elliot R. Wolfson, op. cit., p. 148 and p. 353.

۶۹. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، ابیات ۱۳۵۸–۱۳۷۲.

۷۰. اشاره به آیهٔ ۴۹ سورهٔ روم (۳۰): «پس به آثار رحمت خدا بنگر که چگونه زمین را پس از مرگش زنده می‌گرداند».

۷۱. برای آگاهی از این اندیشه از منظر ابن عربی، نک:
William C. Chittick, *Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabī and the Problem of Religious Diversity*, p. 168.

۷۲. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، ابیات ۱۳۶۳ و ۱۳۶۵.

۷۳. همان، بیت ۱۳۷۲؛ (شاید همراه یا جناس ناقصی با واژهٔ رز که باید معنای راز از آن مستفاد گردد).

۷۴. عطار، همان، ص ۲۷۵.

75. Elliot R. Wolfson, op. cit., p. 274 and p. 381.

76. Henry Corbin, *Le paradoxe du monothésme*, pp. 150-156; idem, *Avicenne et le récit visionnaire*, p. 228; William C. Chittick, *Imaginal Worlds*, p. 69.

۷۷. مولوی، *کلیات دیوان شمس*، غزل ۱۱۴۵.

۷۸. برای گفتاری دربارهٔ ترجمهٔ این اصطلاح، نک:
Henry Corbin, Avicenne et le récit visionnaire, p. 250.

۷۹. عطار، همان، ص۲۷۵.

80. See Charles Mopsik (transl.), *Le livre hébreu d'Hénoch ou livre des palais*, pp. 381 ff. (= Moché Idel, "Hénoch c'est Métatron").

81. Voir Elliot R. Wolfson, *Abraham Abulafia-Kabbalist and Prophet*, p. 9.

82. idem, "Occultation of the Feminine and the Body of Secrecy in Medieval Kabbalah", p. 145: raza de-'oraita' ("le secret de la Torah"), for exemple. See Shaul Shaked, "Esoteric Trends in Zoroastrianism", pp. 206-213.

83. Elliot R. Wolfson, "Occultation of the Feminine and the Body of Secrecy in Medieval Kabbalah", p. 147 and pp. 3-4 (l'introduction).

۸۴. عطار، همان، ص ۲۸۸-۲۸۹.

85. Paul Verlaine, Poésies, p. 128.

86. Frank E. Talmage, "Apples of Gold", p. 136.

۸۷. برای آگاهی از این حکایت، نک:
Muhammad ibn 'Abd Allāh al-Kisā'ī, *Tales of the Prophets (Qisas al-anbiyā')*, pp. 294 and 313 ff.

۸۸. مولوی، *کلیات دیوان شمس*، غزل ۱۹۱۹؛ به گمان من، منظور مولانا از مرغ خود اوست.

89. Frank E. Talmage, op. cit., pp. 116-117.

90. de Michel Certeau, La fable mystique, p. 154; Frank E. Talmage, ibid, p. 124-125.

91. Voir Michael Sells, Mystical Languages of Unsaying.

۹۲. مولوی، همان، غزل ۲۸۲۰.

93. Elliot R. Wolfson, *Abraham Abulafia-Kabbalist and Prophet*, p. 68, n. 207.

94. See Annemarie Schimmel, *The Triumphal Sun*, pp. 48-49.

۹۵. به نظر ایشان، عبری «زبان طبیعی» است که همهٔ زبانهای دیگر از آن مشتق شده است، نک:
Elliot R. Wolfson, Abraham Abulafia-Kabbalist and Prophet: ..., p. 58 ff.

96. idem, "Occultation of the Feminine and the Body of Secrecy in Medieval Kabbalah", p. 144.

97. See William C. Chittick, "The Paradox of the Veil in Sufism", pp. 59 ff.

۹۸. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر اول، بیت۱۱؛ به عبارت دقیق‌تر، منظور از پرده همان دستان در موسیقی است.

۹۹. این تشبیه را پیش‌تر آتناگور به کار برده است. شاید او نخستین کسی باشد که از چنین تشبیهی استفاده کرده است؛ نک:
Supplique au siget des Chrétiens et sur la résurrection des morts, p. 99.

۱۰۰. این همچنین حسن تعلیلی است از شیوه‌ای که طی آن سوراخهایی با سوزاندن در نی ایجاد می‌کردند تا با آن ساز بسازند.

101. See Annemarie Schimmel, *The Triumphal Sun*, p. 216.

۱۰۲. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر ششم، بیت ۶۹۹.

103. Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'Homme*, p. 9.

۱۰۴. مولوی، *کلیات دیوان شمس*، غزل ۱۳۲.