معارف عقلی، شماره۸، زمستان ۱۳۸۶، ۱۰۱-۵۷

نظری بر واگویه‌های عاشقانه در ادبیات عارفانه

(در آمدی بر تحلیل زبان عاشقانه در عرفان ادبی)

مسعود اسماعیلی

چکیده

عرفان ادبی، به عنوان ساحتی ویژه از عرفان اسلامی، دارای زبانی متمایز از دیگر ساحت‌های آن است. در این میان، به‌ویژه اشعار عاشقانه، رندانه و خمری دارای زبانی پیچیده و گاه رهزن‌اند که دیدگاه‌های مختلفی در تحلیل آنها ارائه شده است. دیدگاه‌های سنّتی در این باب، دو طیف اصلی را تشکیل می‌دهند که طیفی از آنها، بر ویژگی رمزگونه زبان عاشقانهٔ عرفان ادبی تأکید دارد که این مطلب به معنی پوشیدگی معانی عرفانی در این زبان می‌باشد. طیف دوم در این حیطه، بر هویدایی معانی عرفانی از طریق زبان عاشقانه عرفان ادبی تأکید می‌ورزد که نظر موافق بسیاری از صاحب‌نظران معاصر را نیز به همراه خود دارد. اما آنچه در بررسی دقیق اقوال دو گروه فوق به دست می‌آید عدم تباین بین این دو دیدگاه است؛ به طوری که طیف اول، به گونه‌ای بیان معانی عرفانی از طریق زبان عرفان ادبی وطیف دوم پوشیدگی اجمالیِ این معانی را در پسِ الفاظ این زبان پذیرفته‌اند، که این نشان می‌دهد این دو دیدگاه در افقی بالاتر قابل جمع‌اند. در این دیدگاه جامع، با بهره‌گیری از نقاط قوت آراء ارائه شده، می‌توان زبان عرفان ادبی را زبانی تشکیل یافته از «نمادهای عرفانی ادبی» تلقی نمود که زبانی در جهت انتقال احساسات و ریشه‌دار در استفادهٔ ادبی و دارای خاصیت رمزگونه و برخوردار از عمق و ژرفایی ویژه است.

کلیدواژه

عرفان ادبی، شعر عاشقانه، قلندرانه و خمری، معنای ظاهری و باطنی، رمز، نماد، سمبل.

الا ای دلربای خوش! بیا کامد بهاری خوش　　شراب تلخ ما را دِه که هست این روزگاری خوش

(سنایی، دیوان اشعار، ۹۰۹، غزل ۱۸۶)

شعر عرفانی اسلامی، آن‌چنان با زبان عاشقانه زمینی، آمیخته است که اغلب، برای کسانی که از چند و چون زبان این اشعار و فراز و فرود تاریخی آن ناآگاه‌اند، گرچه نیز اهل ادبیات باشند، تمییز شعر عاشقانه عرفانی و عاشقانه زمینی بسیار دشوار است. این شباهت ظاهری، به‌ویژه برای "دیگرزبانان" مشکل‌آفرین بوده و هست؛ به‌گونه‌ای که «اگر کلیدی برای فهم نیت شاعر در دست ندشته باشیم، در فهم معانی اشعار، دچار حیرت و سرگردانی می‌شویم... حتی زمانی که شاعر، به عمد، خواننده را میان زمین و آسمان معلّق نگاه می‌دارد، غالباً تشخیص میان غزل عرفانی و خمریه یا قطعه‌ای عاشقانه، دشوار و امکان اشتباه، بسیار است» (نیکلسون، *عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۷). این مشکل به‌گونه‌ای است که برخی صاحب‌نظران مسلمان و غیر مسلمان،[۱] گاه به سختی باور دارند که این اشعار ـ و دست‌کم حجم عمده‌ای از آنها ـ دارای معانی کاملاً عرفانی نیز باشد.

هنگامی که از عرفان ادبی سخن می‌رود، بیشتر ترجمانِ اشتیاق و شوقِ عارفانه به واگویه‌های عاشقانه، قلندرانه[۲] و مستانه[۳] مورد نظر است. زیرا هرچند عرفان ادبی، گستره‌ای است که ابعاد آن، چهارسوی زبان ادبی را فرا گرفته، اما جوهره اصلی آن، در این نوع ادبیات (عاشقانه، قلندرانه و...) بروز یافته است. از این رو، به رغم گستردگی حیطه عرفان ادبی، در اینجا تنها به این عصارهٔ اصلیِ آن یعنی اشعار غزلی (عاشقانه)، خمری (مستانه) و رندی (قلندرانه) می‌پردازیم.

---

۱. برای نمونه ر.ک: خرمشاهی، *ذهن و زبان حافظ*، ۶۱ـ۹۹ و درگاهی، *حافظ و الهیات رندی*، ۹۰ـ۱۰۱؛ برتلس ۱۰۱، *تاریخ مختصر ادبیات فارسی*، ۵۲ و ۵۳؛ پطروفسکی، *اسلام در ایران*، ۳۶۱ و ۳۶۲.

۲. اشعار قلندرانه یا رندانه، از نظر ظاهری به اشعاری گفته می‌شود که مخاطب را به رهایی از همه قید و بندها، از جمله قید و بند شرع تشویق می‌کند و ترکیبی از آزادی منفی (بی‌بند و باری و لاابالی گری) و آزادی مثبت (رهایی از تعلقات دنیوی و آزادی مردی) می‌سازد؛ اما درونمایه عرفانی این اشعار ـ آنگاه که به عنوان قالبی برای شعر عرفانی بدل می‌شود ـ دوری از ریا کاری و منیت و پرهیز از محور قرار دادن ظواهر است.

۳. اشعار خمری ـ که در اینجا گاه آن را مستانه نامیده ایم ـ اشعاری است که در آن سخن از «می» و «میخوارگی» است و محتوای باطنی آن دعوت به شراب محبت یا معرفت است که در نزد عارفان تنها راه شایسته برای رسیدن به حق تعالی، و تنها ثمره بایسته چنین سلوکی است.

حافظ گوید:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست　　پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان　　نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست

(*دیوان*، ۱۰۹، غزل ۲۶)

در تصویر این صحنهٔ عشقی، شاعر، معشوق خود را با اوصافی معرفی می‌کند که در قالب زبان عادی ادبی، صفات یک زیباروی زمینی است؛ زلفْ آشفته، عرق آلود، غزل‌خوان و... در ظاهر، جز بر صورت مادی یک انسان قابل تطبیق نیست. اما فضای معنایی اشعار حافظ، ما را بر آن می‌دارد که در ورای این معانی ظاهری، معنایی دیگر نیز در نظر گیریم. گو اینکه اندکی بعد خود می‌گوید:

برو ای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیر　　که ندادند جُز این تحفه به ما روز اَلَست

که حکایت از الهی بودن این عشق دارد.[1] اما به‌راستی شاعرِ غزل عرفانی، چه می‌کند و چگونه معنای عرفانی را به مفهوم عشق زمینی و متعلقات آن پیوند می‌زند؟ بررسی‌های سنتیِ این پرسش، در کاویدنِ مقصود عارفان از چنان پیوندی (میان عشق زمینی و عشق الهی) جلوه‌گر گشته است؛ به این سبب، پرسشی دیگر در افق این جستجو، نمایان می‌شود که: مقصودِ اهل سلوک و عرفان، از بیانی چنان تودرتو از معارف روحانی و معنوی چیست؟ به تعبیر دیگر، چه چیزی در روح و روان عارف می‌گذرد که وی را وادار به گزینش چنین واژگان و ساختاری می‌کند؟ به تعبیر شبستری:

چه خواهد مَردِ معنی زان عبارت　　که دارد سوی چشم و لب اشارت

چه جوید از رخ و زلف و خط و خال　　کسی کاندر مقامات است و احوال

(*گلشن راز*، ۷۲)

---

۱. در ادبیات عرفانی و در اشعار کسانی چون سنایی، عطار، مولوی و حافظ، «زاهد» و «عابد» بارها به عنوان ظاهرپرستی و ریاکاری به کار رفته است و تقابل با «زهد» و «عبادت»، با توجه به این سنّت ادبی، معنای واضحی دارد که عبارت از اهتمام به «عشق خالصانه» می‌باشد و لذا این تعابیر، مضمونی عرفانی را منتقل می‌کند و نشان می‌دهد این عشق، عشقی است که ظاهرگرایان و ریاکاران از آن محروم‌اند و از این تقابل، الهی بودنِ عشق و معشوق را در این شعر درمی‌یابیم. به ویژه آن‌که تعبیرِ «تحفهٔ روز الست» برای این عشق، بر بارِ عرفانی آن می‌افزاید و میثاق ازلی خدا را در «الست» یادآور می‌شود که «بلا»ی بندگان در پاسخ بدان، در حکم پذیرش این عشق می‌باشد.

و به عبارت دیگر، ارتباط معانی ظاهریِ چنین اشعاری با معانی عرفانی چگونه است و آیا این ربط و پیوند ـ در صورت تصدیق به آن ـ به گونه‌ای هست که بتوان به دلالت لفظیِ کلماتْ بر معانی باطنیِ آنها امید بست و آنها را در قالبِ زبان ادبی ـ که در حیطهٔ دلالاتِ زبانی قرار می‌گیرد ـ ارزیابی نمود؟ آیا از واژگان عاشقانه و عارفانه، تنها با توجه به معانی آنها در زبان عرفی و با توجه به فنون ادبی (تشبیه، مجاز، استعاره، تمثیل، کنایه و ...) و قرائن حالی و مقالی، می‌توان به معانی عرفانی آنها منتقل شد یا اینکه پی بردن به معانی عرفانی از واژگان، محتاج آگاهی به وضعی خاص یا کسب حال و مقامی ویژه (از احوال و مقامات عرفانی) است؟ پاسخ این مسئله، هرچه باشد، تأثیر شگرفی در نگرش به اشعار عرفانی خواهد داشت و می‌توان با تبیین صحیح آن، مَحَک مناسبی برای آزمون عرفانی ـ ادبی بودنِ یک اثر به دست داد.

۱. گذری در نظرها (مروری بر دیدگاه‌ها)

چنان‌که گذشت، این مسئله از دیرباز، به مناسبت‌های چندی، مورد نقد و نظر اصحاب سلوک و عرفان، و اهل ادب و بیان قرار گرفته است. گشت و گذاری در این نظرستان، افق نگرش ما را گسترش داده، راه را بر سلوکی صحیح در این پژوهش هموار خواهد ساخت.

خواهیم دید که بیشتر نظریات سنّتی در این زمینه، در دو بستر اصلی جریان یافته اند: **بستری** که در آن انگیزه و کار کرد اصلی شعر عرفانی را استتار معانی باطنی و شهودی از اغیار ـ والبته در پسِ حجاب الفاظ ظاهری، انتقال آن به محرمانِ راز ـ می‌داند و کم و بیش بر لزوم باورْداشتِ معانی و عواطف عارفانه تأکید دارد و ضرورت نیل به حال و مقام شهودی را برای درک معانی مراد، یادآور می‌شود ـ و لذا در این دیدگاه، تنها اهل سلوک و عرفان‌اند که می‌توانند به آن معانی دست‌یازند و اینان‌اند که محرمان اسرارند. بدین ترتیب، نقش زبان عرفی و لفظ و دلالت‌های ادبیِ زبانْ (در قالب مجاز و استعاره و تشبیه و تمثیل و کنایه) برای دریافت مقصود شاعر، در این دیدگاهْ بسیار ضعیف گشته، رمزی یا اشاری بودنِ زبان و واژگانِ آن، بسیار پررنگْ جلوه‌گر می‌شود. البته در این چارچوب واحد (یعنی گرایش به رمزی بودنِ ادبیات عرفانیِ عاشقانه)، نظریات مختلفی مطرح

می‌شود که هر یک دارای مختصاتی بوده، نکات مختلف ریزتری را پیش می‌کشند که به آنها اشاره خواهد شد. **بستری دیگر** که جریان دوم در این باب را هدایت می‌کند، معنای شهودی را در قالب تعابیر عشقی و خمریِ زمینی، قابل بیان می‌داند و بر نقش ادبیات و فنون مختلف ادبی (و کارکردهای دلالی آنها)، در راه‌یابی به وادی معانی عرفانی، پای می‌فشارد و با قبول اینکه معانی باطنی در این فرایندْ کاملاً منتقل نمی‌شوند، کسب احوال و مواجید عارفانه را تنها برای دریافت کامل این معانی (و یا به تعبیر بهترْ برای درک شهودی آنها) لازم می‌بیند. از دید بسیاری از این گروه، زبان عاشقانه، خودْ نه تنها بیانگر مواجید و اذواق عارفان است، بلکه بهترین زبان برای این منظور می‌باشد.

پیش از هر گونه پیش‌داوری در ارزیابی این دو رویکرد، دیدگاه‌ها و گفته‌های دو گروه را از نظر می‌گذرانیم و داوری در چندوچون آنها را به قسمت بعد (نظری دوباره) موکول می‌کنیم.

یکم. سَتر معانی در پس الفاظ (نظریه خفای معانی)

۱ـ۱ـلزوم پرده پوشی: گروه عمده‌ای از اصحاب عرفان عقیده دارند که حقایق و عواطف شهودی را نمی‌توان و نباید به آسانی بیان نمود؛ چرا که غیرت عارفان بر اسرار الهی، حکم می‌کند که آن معانی را بر هر نامحرمی عرضه نکنند و از بیان آن جز به ضرورت بپرهیزند:

جنید (قرن ۳) به یارانش توصیه می‌کرد که اسرار به اغیار نگویید (زرین کوب، *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، ۴۱) و دیگرانی نیز چون مولوی (قرن ۷) پیوسته بر این لزوم تأکید می‌کردند. (دارا شکوه، *حسنات العارفین*، ۴۴)؛ **عین‌القضات همدانی** (قرن ۶) نیز پس از شرح چندی از واژگان ادبی-عرفانی چنین می‌گوید: «جز روان مصطفی ﷺ و محبان خدا کسی دیگر **بر معنی این بیت‌ها مطلع و واقف نشود**» (*تمهیدات*، ۲۶۹/بند ۳۵۳). دیگر آن‌که، خود این معانی و احوال و مواجید، با زبان عادی، چندان قابل عرضه نیست و پیوسته در لسان عبارات یا اشارات، بیم آن می‌رود که چیزی غیر از آنچه منظور عارفان است، فهم گردد:

باید دانست که عالمِ معانی را ادراک نتوان کرد مگر در لباس صورت؛ زیرا که معانی از آن‌رو که معانی‌اند لطیف‌اند و وجود روحانی مادام که از کثرت صورت، مجرد

باشد ادراک بشری بدان راه نتوان برد (الفتی تبریزی، *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، ۳۳ و ۳٤).

نیز، در بیان معانی شهودی، همواره باید، استعداد و حال مخاطبان رعایت گردد (همان، ۳٦)؛ به عبارت دیگر، مخاطب عادی، آن ظرفیت و قوای لازم برای درک این معانی را ندارد. زیرا حس باطنی و چشم قلبْ باید بیدار باشد تا به راحتی بتواند به آن معانی پی ببرد. به قول استیس، مردم عادی، دچار نابینایی معنوی‌اند (*عرفان و فلسفه*، ۲۵۹)؛ «جنید گفت: اهل انس در سخن و مناجات خویش در خلوت چیزها گویند که آن **نزدیک عوام کفر باشد** و گاهی گفتی که: اگر عوام بشنوند ایشان را تکفیر کنند. ایشان در احوال خود، مزید بر آن یابند و آن از ایشان محتمل باشد و بدیشان لایق» (غزالی، *احیاء علوم‌الدین*، ٤ (ربع منجیات)، ۹۵۲). به قول مولوی:

بادهٔ او در خور هر هوش نیست　　حلقهٔ او سخرهٔ هر گوش نیست

(*مثنوی معنوی*، ٤۹۱)

۱ـ۲ـ ضرورت نیل به حال عرفانی، برای ادراک عارفانهٔ الفاظ عاشقانه: به دلیل فوق، این گروهْ پیوسته بر این مطلبْ پای فشرده‌اند که معانی و اذواق نهفته در اشعار عرفانی را جز به حال عرفانی یا به شرح و توضیح خودِ صاحبان احوال نتوان شناخت: **امام محمد غزالی (قرن ۵)**، اشعار و الفاظ عاشقانه را از آن رویْ که در نزد عارفان، دِلانه و به ذوقْ و با غلبهٔ حالْ گفته و شنیده می‌شود، دارای معانی ویژه‌ای (غیر از آنچه از ظاهر آن برمی‌آید) می‌داند (غزالی، وجد و سماع؛ در: هروی، *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن*، ۱۷۲). البته خودِ وی توجه دارد که توضیح این کلمات، بر وفق حال دوستان خدا، ممکن است، و خودْ نیز چنین می‌کند؛ اما عقیده دارد که این، نه به آن معناست که از خود آن کلمات، بتوان بی‌وجدی و ذوقی، به ورای آن رسید و لذا می‌گوید دریافتِ مقاصدِ عرفانیْ از آنها از وادی دلالت و فهم عادی زبان شعر بیرون است (همان، ۱۲۰) و گاه فهم عرفانی یک شعر از معنای خود آن شعر، خارج است. (همان، ۱۷۳ و نیز ر.ک: غزالی، *کیمیای سعادت*، ۱۷۸). **عین‌القضات، همدانی (قرن ٦)** در پی این دو بیتی که:

اندر دو جهانْ مشرک و کافر ماییم　　زیرا که بت و شاهد و دلبر ماییم

با گوهر اصلْ هیچ نماند در خور　　آن گوهر اصل را چو در خور ماییم

(*تمهیدات*، ۲۱۶، بند ۲۷۶)

عقیده دارد که همگان را یارای فهم چنین عبارات و سخنانی نیست (همان، ۱۱۰، بند ۱۵۷ وص ۲۱۶، بند۲۷۷) و برای این منظور باید به خود صاحب همان حال رجوع نمود و یا به همان حال نائل شد. **سنایی (قرن ٦)** نیز در مواجهه با اشعار تغزّلی عرفا ـ که بیشتر در سماع خوانده می‌شده است ـ عقیده دارد که جز به "حال"، نمی‌توان شعر را در خورِ شأن عرفانی‌اش شنید. وی بعد از بیان کارکرد اشعار عرفانی می‌گوید:

معنی از دل طلب ز حرف مجوی　　که نیابی ز نقش عنبر بوی

مجلس روح جای بی‌گوشی است　　اندر آنجا سماع خاموشی است

کی سوی عشق دیدنی باشد　　لذتی کان شنیدنی باشد

(سنایی غزنوی، *حدیقة الحقیقة*)

سنایی در رساله‌ای دیگر نیز همین نظر را ارائه کرده است (سنایی غزنوی، سماع وجد و رقص، در: *اندر غزل خویش...*، ۱۸٤).

ابن فارض مصری شاعر عاشقانه سرای عرب نیز در بیتی، همین رأی را اظهار نموده است: «و عنّی بالتلویح یفهم ذائق / غنی عن التصریح للمتعنّت» (دیوان ابن فارض، ۵۵) که به این معناست که نکات باطنی و اشاریِ اشعار وی جز به ذوق و وجدانْ فهم نمی‌شود (جودة نصر، *شعرُ عمرِبن الفارض*، ۱۱۹). **مکی (قرن ٤)** نیز بر لزوم حال عرفانی و توجه به اذواق عارفان، برای فهم این اشعار تأکید دارد (*قوت القلوب*، ۲/ ۷۰). **ابوالمفاخر (نجم الدین) باخَرزی (قرن ۸)** نیز از **سیف الدین باخَرزی (قرن ۷)**، لزوم حال را در فهم این اشعارْ نقل می‌کند (رقص و خرقه دریدن در سماع، در: *اندر غزل خویش...*، ۳۰٤ و ۳۰۵) و خود نیز برضرورت این امر تأکید می‌ورزد (باخرزی، *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، ۲۳۹).

۱ـ۳ـ تعبیر «رمز» و تعابیر مشابه در مورد اشعار عاشقانه و ...: همین پوشیدگی، موجب آن است که برخی از عرفا چون سیف الدین باخرزی (همان، ۱۹۱و ۱۹۲) و محی‌الدین ابن‌عربی (قرن ۷) این اشعار را رمز و محتاج تأویل بدانند:

و إذا قلت هویت زینباً — أو نظاما أو عنانا فاحکموا
إنه رمز بدیع حسن — تحته ثوب رفیع مُعلَم
و انا الثوب علی لابسه — و الذی یلبسه ما یعلم

(*فتوحات مکیة*، ۳۲۰/۲)

و گاه کسانی نیز که خود با خفای کامل معانی در پس واژگان مخالف‌اند، تحت تأثیر همین دیدگاه، تعبیر رمز را در مورد آن به کار برده‌اند (بقلی شیرازی، *شرح شطحیات*، ۱۸۵ و غزالی، *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، ٦٧).

۱ـ۴ـ نقش شرح و توضیح این واژگان در این دیدگاه: بدین ترتیب اگر قرار باشد که این معانی و احوال و عواطف خاص بر دیگران آشکار گردد، با ممارست در خود اشعار میسر نخواهد بود و جز به شرح، هویدا نمی‌گردد؛ آن هم، شرح راه‌رفتگان و آگاهان از اسرار عارفان:

> واجب نمود رمزی و شطحیه‌ای از معانی الفاظی که عزیزان و اهل‌دل، در اشعار و ابیات، گفته‌اند شرح کردن؛ اگر چند... اربابِ وجدان، به قدر مراتب و حدس خود معانی را فهم می‌کنند؛ لکن، مقصودْ آن است تا مبتدیان بدانند که از این الفاظ، مراد، آن معنی نیست که اهل ظاهر می‌شنوند و می‌دانند.... (*اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، ۲۳۹)

این عبارات، نشان می‌دهد که از نظر این گروه، باز با زبان شرح و تفصیل، نمی‌توان آن معانی را آنطور که هست نمایان ساخت؛ چرا که زبان عبارت و تصریح نیز، در این مسیر گُنگ است؛ و به قول **کاشانی** (قرن ۸)، زبان عبارتْ معنا را می‌پوشاند (*کشف الوجوه الغرّ لمعانی نظم الدّر*، ۳۷/۲ و ۳۸).

۱ـ۵ ـ مخالفت گروهی از صوفیان با اشعار عاشقانه عارفانه، مؤید همین دیدگاه در زبان عرفان ادبی است: یکی از دلایل اصلی مخالفت گروهی از اهل عرفان با این نوع اشعار عرفانی، پوشیدگی معانیِ مراد و عدم توانایی شوندگان در درک آن بوده است. **سرّاج طوسی** (قرن ۵) قصاید عاشقانهٔ عرفا را به سبب غیر زمینی بودن معانی آن از سویی و فهم آن در معانی زمینی توسط دیگران از سوی دیگر، مکروه داشته است (*اللمع فی التصوف*، ۲۹۹). «شیخ العالم سیف‌الدین باخرزی رضوان الله علیه، از غیر درویشْ سماعْ استماع نکردی و فرمودی تا مغنّی، از اشعار مشایخ طریقت و سالکان راه خدا

برگفتی. شعری که در او صفتِ زلف و خال و رخسارْ بودی منع فرمودی و اجازت ندادی که مغنی برگوید. فرمودی که این معانی به تأویلْ محتاج است و از فهمْ دورتر است و سماع، موطن تدبّر و تفکر نیست» (باخرزی، همان، ۱۹۱ و ۱۹۲). به همین دلیل، سرایندگان این اشعار عرفانی، پیوسته در معرض انکار و مخالفت دیگران بوده‌اند و سعی می‌کرده‌اند که با توضیح اشعار خود، از تهمت ها و سخنان ناروای دیگران رهایی یابند: محی‌الدین، که خود اشعاری در این سیاق سروده است (کتاب *ترجمان الأشواق*) در بیان علت شرح برخی از ابیات خود چنین می‌گوید:

و کان سبب شرحی لهذه الابیات، أنّ الولد بدراً الحبشی و الوالد اسماعیل ابن‌سودکیر سألانی فی ذلک و هو انّهما سمعا بعض الفقهاء بمدینة حلب ینکران هذا من الأسرار الالهیة .... فشرعت فی ذلک ... فلما سمعت ذلک المنکر..تاب الی اللّه..و رَجَعَ من الإنکار علی الفقراء و ما یأتون به فی اقاویلهم من الغزل و التشبیب و یقصدون فی ذلک الأسرار الالهیة (۹و ۱۰).

این جملات، نشان می‌دهد که مخالفت گروهی با اشعار غزلی ابن‌عربی، ناشی از غموض الفاظ و نیاز آنها به شرح و توضیح عرفانی بوده است.

۱ـ۶ـ نفی ارتباط دلالیِ عادی (در سیاق دلالات ادبی) میان معنای ظاهری و معنای باطنی: آنچه در ظاهرْ از تمامی سخنان حامیان این دیدگاه برمی‌آید آن است که در استعمال واژگانی چون زلف، رخ، لب، عارض، معشوق و شاهد، اساساً معانی ظاهری مراد نبوده، این معانی رابطه‌ای دلالی و بیانی با معانی اصلی ندارند. ابن‌عربی در این باره می‌گوید:

کلما اذکره من طَلَل — او رُبوع او مغان کلما
و کذا ان قلت " ها" اوقلت "یا" — و " ألا" اِن جاء فیه او "أما"
و کذا ان قلت "هی" او قلت "هو" — او "همو" او "هن "جمعاً او"هما"
منه اسرار و انوار جلت — او علت جاء به ربّ السماء
صنعة قدسیة علویة — اعلمت أن لصدقی قدما
فاصرِف الخاطر عن ظاهرها — و اطلب الباطن حتی تعلما

(ابن‌عربی، همان، ۱۰ و ۱۱)

در این شعر، محی‌الدین تأکید می‌کند که معنی این الفاظ، اسرار الهی است و باید از ظاهر آنها صرف‌نظر کرد تا به باطن رسید. همچنین ایشان در «ترجمان الأشواق» در توضیح اشعار خویش، آنها را ایماء و اشاره‌ای به واردات الهی می‌داند و سبق خاطر مخاطبان به امور محسوس را ردّ می‌کند (*ترجمان الأشواق*، ۹). **صاحب *اللمع*** نیز اشعار عاشقانه را به دو دستهٔ کاملاً زمینی و کاملاً الهی تقسیم می‌کند (ص ۲۹۹) [۱] که نشان می‌دهد در این اشعار، از معانی ظاهری، به‌کلی صرف نظر گردیده است. **ابوطالب مکّی (قرن ٤)** نیز در *قوت القلوب*، سخنی از احمدبن عیسی الخراز (قرن ۳)، نقل می‌کند که نشان می‌دهد در این اشعارْ به‌کلی باید از ظواهر، صرفِ خاطر کرد و معانی ظاهری و محسوس را فراموش نمود (۷۰/۲). [۲] وی در ادامه، از این حکایت چنین نتیجه می‌گیرد که این اشعار نباید حتی بر وجه «تشبیه» و «تمثیل» فهمیده شود و جز برای اهل "صفا" و "حال"، آن فواید عرفانی افاده نمی‌شود (همان). [۳] با نفی تشبیه و تمثیل در مسیر فهمِ معانی عرفانی و لازم شمردن حال عرفانی برای درک معانی باطنی، معلوم می‌شود که از نظر مکّی، ظاهراً میان معنای ظاهری الفاظ و معانی مراد (معنای عرفانی)، هیچ نسبت و علاقه و مشابهتی نیست و لذا از لفظ و در دایره دلالت لفظی (خواهْ دلالتِ در قالب تشبیه و تمثیل و استعاره و مجاز باشد، خواه نباشد) نمی‌توان به معانی باطنی رسید و تنها با حال و دید عرفانی و با نوعی تأویل، می‌توان به آن پی‌بُرد. «... و من سمعه بقلب بمشاهدة معان تدله علی الدلیل و تشهده طرقات الجلیل فهذا مباح و لایصح إلا لأهله ممن کان له نصیب منه و وجد فی قلبه...» (همان، ۷۱). **نجم‌الدین باخرزی (قرن ۸)** نیز همین حکایت را از قوت القلوب مکی اخذ کرده و از آن، نتیجه‌ای مشابه می‌گیرد. (*رقص و خرقه دریدن در سماع*، ۳۰٤، ۳۰۵) از میان **معاصران، پطروفشکی** زبان اشعار عاشقانهٔ تصوف را نوعی زبان رمزی می‌داند؛ به این معنا که در میان عرفا، هر یک از این الفاظ برای یک معنای عرفانی ـ که گویی همه، آن را از قبل

۱. «... هذه الرباعیات لایخلومن احد وجهین: إمّا هُم قومٌ متلهّون من اهل الدُعابة و الفتنة او هم قوم وصلوا الی الأحوال الشریفة و عانقوا المقامات الرّضیة و أماتوا نفوسهم بالریاضات و المجاهدات و طَرَحوا الدنیاء وراءَ ظهورهم و انقطعوا إلی اللّه عزّوجلّ فی جمیع معانیهم...».

۲. «احمدبن عیسی الخراز... بعض اصحاب سهل (التستری) قال رأیته [أی رأیتُ الخرازَ] فی المنام بعد موته. فقلت: ما فعل اللّه بک؛ فقال أوقفنی بین یدیه فقال لی یا احمد حملتَ وصفی علی لیلی و سعدی؛ لولا انی نظرتُ الیک فی مقام واحد أردتنی به خالصاً لعذبتک ... فقلتُ (یعنی قال الخّراز) یا سیدی، لم أجدُ من یحملنی غیرک فطرحت نفسی علیک؛ فقال صدقت ...».

۳. «و فی هذا تخویف للسامعین علی التشبیه الحائدین عن سمع اهل الفهم و التنبیه لأن السماع علم لایصلح الّا لأهل "الصفاء" فمن سمعه علی کدر فذاک له محنة و ضرر .... فمن سمع علی "التشبیه" و "التمثیل" ألحد و من سمع علی الهوی و الشهوة فهو لعب ...».

یک از این الفاظ برای یک معنای عرفانی ـ که گویی همه، آن را از قبل می‌دانند و در تجارب خویش آن را یافته اند ـ قرارداد شده‌اند (*اسلام در ایران*، ۳۶۱) و لذا ارتباط این الفاظ با معانی عرفانی خود، از چارچوب دلالت وضعی عرفی و دلالت‌های عقلیِ مبتنی بر آن خارج است.

۱ـ۷ـ ارتباط هستی‌شناختی معنای ظاهری و باطنی: تباین معنای ظاهری و معنای مراد در دیدگاه ایشان، در دایرهٔ مفاهیمْ مطرح است؛ اما واقعیت خارجیِ آن دو از نظر اینان، از یکدیگر جدا نبوده و همین ترابطِ وثیقِ واقعی است که موجب می‌شود، عارفْ مقصود بلند خویش را در لباسی از مظاهر صوری و محسوس عرضه کند: **هُجویری (قرن ٤ و ٥)** در *کشف المحجوب*، سخن برخی از متصوفه را در این زمینه نقل می‌کند که: «آن‌که گوید من اندر چشم و رخ و خَد و زلف و خال، حق می‌شنوم و آن می‌طلبم، واجب کند تا به چیزی دیگر، اندر نگرد و خدّ و خال بیند و گوید که من حق می‌بینم و آن می‌طلبم؛ از آنچه چشم و گوش، محل عبرت است و منبع علم اند» (ص ۵۱۹). به این ترتیب، هجویری بیان می‌دارد که هر چند به دلیل ارتباط واقعی میان باطن و ظاهرِ وجود، این امکانْ وجود دارد که با نظر خاص عرفانی، همهٔ آنچه در اشعار عاشقانهٔ اهل تصوّف می‌آید، تجلی حق دیده شود، اما دعوی این گروه از صوفیان را نمی‌پذیرد و عقیده دارد که اینان، در این صور مادی، حق نمی‌بینند و به همین جهت، این اشعار را مُجاز نمی‌داند. **عین‌القضات**، عشق انسانی را جلوه‌ای از عشق الهی و معشوق مادی را تجلی‌گاه معشوق حقیقی می‌داند و معتقد است که اگر بدین نظر، به معشوق زمینی نگاه شود، صفات جمال الهی دیده خواهد شد نه صفات معشوق مادی:

> بر دل‌ها نصیبی از شاهدْبازیِ حقیقت، در این شاهد مجازی، که روی نیکو باشد، درج است؛ آن حقیقت، تمثّل بدین صورت نیکو توان کردن ... اما گمان مبر که محبت نفس را گویم که شهوت باشد؛ بلکه محبت دل می‌گویم و این محبتِ دلْ نادر بود (*تمهیدات*، ۲۹۷، بند ۳۸۹؛ نیز ر.ک: ۲۳۰، بند ۳۰۰).

آنچه عین‌القضات در فراز فوق می‌گوید، «تمثّلِ» عشق الهی در عشقِ خاکی است که اگر معشوق مادی، بدین حال و بدین دیده، نگریسته شود، معشوق حقیقی، به چشم دل می‌رسد و از این رو، صحبت از دلالت متعارف و عادیِ کلمات نسبت به مفاهیم عالی (ولو با وساطت مفاهیم

ظاهری آنها) نیست؛ بلکه بحث درکسب حال عاشقانِ سوخته الهی است (همان، ۶۳، بند ۸۷). لذاست که بیان آن عشق در لباس این عشق، از باب تشبیه و مجاز و استعاره و کنایت و تمثیل ادبی نیست. **روزبهان بقلی شیرازی** نیز، بارها بر این سخن مُهر تأیید زده است (*شرح شطحیات*، ۱۸ و ۱۹، بند ۳۸ تا ۴۰).

ابن‌عربی نیز پیوند معنای ظاهری و معنای اصلی در الفاظ عاشقانهٔ عارفانه را نه در طورِ ذهن، بلکه در وعاء واقع می‌بیند. وی در وصف این معنا به دو نظریهٔ عرفانی توسل می‌جوید، که هرچند توضیح آن، مجال گسترده‌ای می‌طلبد، اما برای تکمیل این پژوهش، اجمالی از آن ارائه می‌گردد: وی در یک دیدگاهِ عام عرفانی بر آن است که حبِّ «سعاد» و «هند» و «لیلی»، همان حبّ متنزّل و "در حجابْ‌رفتهٔ" الهی است. بنابراین او نیز چون عین‌القضات و روزبهان بقلی، به عشق انسانی چنین می‌نگرد که تجلّی و تمثّل خارجیِ عشقِ آسمانی است. البته او، خود را از داشتن چنین عشق زمینی مبرّا می‌دارد و بارها اشارهٔ خود به چنین عشقی را رمزی برای اشاره به عشق الهی می‌داند، اما این مطلب را ـ که عشق زمینی، مظهر عشق الهی است ـ توضیحی بر «چگونگی بیان حالات و مقامات عشق حقیقی در قالب تصاویر عشق مجازی» می‌شمرد:

فکما انه لایفتقر الی غیره تعالی و ذلک و اللّه لا یُحَبُّ فی الموجودات غیرهُ و هو الظاهر فی کل محبوب لعین کل محبّ و ما فی الوجود الا محبٌّ فاَعین العالم المحبون منه، کان المحبوب ما کان فان جمیع المخلوقین مَنصّات تجلّی الحق... ما احب احدٌ غیر خالقه، و لکن احتجب عنه تعالی بحب زینب و سعاد و هند و لیلی و العارفون لم یسمعوا شعرا و لا لُغزا و لامدیحا و لا تغزلاً الا فیه حجاب الصورة (*فتوحات*، ۲۶۰/۴ و نیز ر.ک: ۴۴۹/۳)

جمیلٌ و لایهوی جلیّ و لایری ... و تشهده الالباب من حیث لا تدری
و لا تدرک الأبصار منه سوی الذی ... تنزهه عنه عقول ذوی الأمر
فان قلت محجوب فلست بکاذب ... و ان قلت مشهود فذاک الذی ادری
فما ثَمّ محبوبٌ سواه و انّما ... سلیمی و لیلی و الزیانب للستر
فهنّ مستورٌ مسدلات و قد اتی ... بذلک نظم العاشقین مع النثر
کمجنون لیلی و الذی کان قبل ... کبِشر و هند ضاق من ذکرهم صدری

(همان، ۵۴۲/۲ و نیز ر.ک: ۴۵۰/۳)

در دیدگاهی خاص‌تر، وی معتقد است که معانی شهودیِ مقصود از چنین تعابیری با معانی محسوس آنها، در عالمی میان عالم روحانی و عالم جسمانی ـ یعنی عالم مثالی ـ با یکدیگر پیوند می خورند. به عبارت دیگر، عارف که مواجید و عواطف کشفی خود را در حدیث «مِی» و «معشوق» و «مطرب» و «ساقی» بازگو می‌کند، به آن سبب است که معانی مشهود وی، در قالب صور مثالی بر وی عرضه گشته است و به اصطلاحْ «کشف صوری» داشته است. (محمود الغراب، *الحب و المحبة الالهیة*، ٤٤ و ٤٥) وی در این راستا گاه به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی منظور وی از عالم صور مثالی، عالم خیال انسانی است که ناخودآگاه، بر برخی از شهودات معنوی عارف، لباس مادی می‌پوشاند. (*فتوحات*، ۳۳۵/۲ ـ ۳۳۸) و گاه نیز، به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که منظور وی را در مرتبهٔ مثالی عالم کبیر می‌یابیم(همان،۳۸۹/۲ ـ۳۹۰) که البته این دو نظر با یکدیگر تضاد یا منافاتی نداشته، قابل جمع‌اند؛ به قول ابن عربی، عالم مثالی و خیالی، عالمی است که در آن، معانی و روحانیات متجسد می‌گردند و محسوساتْ در آن به امور مجرد می‌پیوندند و ابدی می‌شوند و لذا مثال و خیالْ عالمی است که اساساً حب و عشق، از شهود آن مرتبه شکل می‌گیرد (همان، ۳۳۷/۲ ـ۳۸۹).

دوم. ظهور معانی در قالب الفاظ (نظریه بیان معانی)

طیف دیگری از دیدگاه‌های موجود در باب زبان عرفان ادبی، به این مطلب باور دارند که احساسات و معانی شهودی در قالب الفاظِ خاصِ ادبیات عاشقانه، رندانه و مستانه، بیان شدنی هستند.

۱ـ۸ـ احمد غزالی، هر چند عقیده دارد: «مشاهده حق سبحانه و تعالی در عبارت هیچ واصفی نگنجد» (*مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، ٦٦)، اما خودْ زبان اشارت را برای وصف شمه‌ای از آنچه در بحرِ مشاهده یافته است، برمی‌گزیند (همان، ٦٧).

۱ـ۹ـ ابن‌عربی، که ـ چنان‌که گذشت ـ خودْ بیشتر بر اختفای معانی بلند شهودی در پس واژگان حسی معتقد است، گاه زبان تغزّلی را جهت انتقال قسمتی از احساسات و لطایف روحانی کافی می‌داند (*ترجمان الاشراق*، ۱۰).

۱ـ۱۰ـروزبهان بقلی شیرازی در شرح *شطحیات*، سه زبان برای معارف عرفانی بر می‌شمرد: «یکی زبان **معارف** ....، یکی زبان **تمکین**، و بدان علوم توحید گویند و یکی زبان **سکر**، و بدان رمز و اشارات و شطحیات گویند... و این زبانْ صوفیان مست راست» (ص ٥٦). وی عقیده دارد که: «عادت مکاشِف آن است که چون اشارت کند به مقامات، از حالِ کشف سخن بگوید و از معرفت و لذات توحید و خطاب خاص، آنچه بیند گوید و آنچه شنود خبر دهد» (ص ٣٤٥). بدین ترتیب از نظر وی، زبان سکر برای بیان اشارات است که اشارت، حال کشف را باز می‌نمایاند.

۱ـ۱۱ـشبستری (قرن ۷) معتقد است میان معانی ظاهری واژگان ادبیْ عرفانی و معانی باطنی آنها، تشابه برقرار است:

تناسب را رعایت کرد عاقل — چو سوی لفظ معنی گشت نازل
ولی تشبیه کلّی نیست ممکن — زجست‌وجوی آن می‌باش ساکن ...
نظر کن در معانی سوی غایت — لوازم را یکایک کن رعایت

(*گلشن راز*، ۹۲ و ۹۳)

بدین ترتیب،خود وی در تفسیر و توضیح معانی اینگونه الفاظ به این تناسب و تشابه توجه دارد:

نگر کز چشمِ شاهد چیست پیدا — رعایت کن لوازم را بدینجا
ز چشمش خاست بیماری و مستی — ز لعلش گشت پیدا عین هستی

(همان، ۹۳)

شیخ محمد لاهیجی (قرن ۹)، در «*مفاتیح الإعجاز*» (در شرح *گلشن راز*) می‌گوید: معنی این بیت که: «چو اهل دل کند تفسیر معنی/ به مانندی کند تعبیر معنی» (همان، ۹۲) این است که: «اهل دل که تحصیل معانی دل و معارف، به طریق تصفیه و تجلیهٔ قلوب کرده‌اند، هرگاه که خواهند که تفسیر و بیان آن معانی ـ که بر دل‌های صافیهٔ ایشان جلوه‌گری نموده است ـ نمایند و به جهت ارشاد قابلان و طالبان، اظهار آن نفرمایند، عادت پسندیدهٔ ایشان آن است که البته، مناسبت و مشابهت، میان آن معانی مکشوفه و امور محسوسه، پیدا سازند و در لباس محسوسات، آن معانی

مکشوفه را در نظر محرمان بنمایند» (همان، ۵۵۵ـ ۵۵۶). وی همچنین در شرح بیت «تناسب را رعایت کرد عاقل/ چو سوی لفظ و معنی گشت نازل»، به تحقق تناسب میان معنای ظاهری و باطنی تصریح کرده است (همان، ۵۵۸). از ابیات شبستری و شرح لاهیجی بر آن، چنین برمی‌آید که هرچند در ورای معانی ظاهری کلمات عاشقانهٔ اهل عرفان، معانی بلند شهودی نهفته است و آگاهی کامل به آنها، در گرو وصول به همان حالات است (همان، ۹۲، بیت ۷۵۳ و ۷۵٤ و ۷٦۰ و ۷٦۵ تا ۷٦۷؛ لاهیجی، *مفاتیح‌الاعجاز*، ۵۵۵، ۵۵۸)، اما به دلیل تشابه اجمالی این دو معنا، می‌توان به پیدایی مقاصد عارفان از دریچهٔ این واژگان، امید بست. این دیدگاهْ با قبول استتار انوار شهود، در پرده الفاظ عاشقانه به انگیزهٔ رعایت استعداد محجوبان (همان، ۳٤)، به وجه بیانی و دلالیِ این الفاظ نیز توجه داشته و از روزنِ «مشابهت» معانی، آن را در حیطهٔ دلالات ادبی قرار می‌دهد.

در مورد شبستری و شارحان وی، مهم آن است که ایشان ارتباط واقعی و هستی‌شناختی میان دو معنا را به مثابه سببی برای تشابه ذهنی و معنایی آن دو به کار برده اند و به گونه‌ای جالب توجه، میان این دو مبنا را جمع نموده‌اند؛ شبستری ابتدا از مظهر و تجلی بودن واقعیت محسوسِ معانی عاشقانه (زلف و رخ و ...) نسبت به حقایق روحانی (صفات حق) سخن می‌گوید:

هر آن چیزی که در عالم عیان است — چو عکسی ز آفتابِ آن جهان است
جهان چون خط و خال و چشم و ابروست — که هر چیزی به جای خویش نیکوست
تجلّی، گه جمال و گه جلال است — رخ و زلفْ آن معانی را مثال است
صفات حق تعالی لطف و قهر است — رخ و زلفِ بتان را زان دو بهر است

(*گلشن راز*، ۹۱، ۹۲)

و سپس گویی این ارتباط واقعی موجب می‌شود که مشابهت به معانی منتقل شود؛ چه این‌که بعد از این بیتْ خودْ صریحاً سایه و مظهر بودن محسوسات نسبت به عالم بالا را دلیلی بر مشابهت یادْشده ذکر می‌کند:

چو اهل دل کند تفسیر معنی — به مانندی کند تعبیر معنی
که محسوسات از آن عالم چو سایه است — که این طفل است و آن مانند دایه است

(همان، ۹۱)

شبستری در رسالهٔ «حق الیقین»، خودْ به این مطلب تصریح دارد که «هر آینه روی مهرویان، به مناسبت لطف و نور و رحمت، با تجلی جمالْ مشابهت داشته باشد» (به گزارش *مفاتیح‌الاعجاز*، ۵۵۳) و لذا باید گفت: «چشم و لب و زلف و خط و خال .... هر یکی البته مظهر معنای خاصِ ذاتِ واحد حقیقی باشند و (لذا) مشابهت و مناسبت ـ اگر چه "بوجهٍ ما" باشد ـ میان ایشان متحقق خواهد بود» (همان، ۵۵۱). اما در این میان، جالب تر آن است که شبستری، معانی واژگان عاشقانه‌ای چون زلف و رخ را به حسب وضع اولی عبارت از آن معانی باطنی و والا می‌داند و معتقد است که بعد از مدتی، این الفاظ به دلیل مشابهت میان معانی والا و دون، به معانی محسوسْ نقل داده شده است و لذا این الفاظ در معانی محسوسشان، الفاظ منقول اند (همان) و گویی اساساً عارف، این الفاظ را به حسب وضع اولیِ خود و بدون هیچ مجازی به کار می‌برد.

۱ـ۱۲ـ عبدالرزاق کاشانی (قرن ۸) در مورد الفاظ و تعابیر ادبی ـ عرفانی عقیده دارد که زبان اشاریِ عرفان ادبی، هرچند لباسی لطیف و نازک، بر تن معانی عرفانی می‌کند، اما در برابر زبان عبارت، که کاملاً معنی را می‌پوشاند، مانند آن است که آن را بی ستر و حجابْ بر ما عرضه داشته است و لذا زبان عاشقانه در گویایی معانی عرفانی، رساتر است.[۱]

۱ـ۱۳ـ عبدالرحمن جامی (قرن ۹) نیز در شرح خود بر *لمعات* فخرالدین عراقی (قرن ۷)، عقیده دارد که عراقی «بنابر استمالت قلوب طالبان و مریدان و ستر بر منکران و معاندان، در این رساله [یعنی *لمعات*] بیان حقایقْ اکثرْ در صورتِ مَجاز کرده...» (*اشعة اللمعات*، ۳۶) و «مجاز»، چنان‌که می‌دانیم صورتی از فنون ادبی است که بر پایه تناسب و ارتباط میان دو معنا بنا شده است. بنابراین، بنابر نظر جامی، راه بردن از تعابیر عاشقانه به جذبه های عارفانه، در حیطهٔ دلالات عادیِ زبان ـ که ادبیات نیز جزئی از آن است ـ قرار دارد و لذا کلمات، خود، بیانگر معانی باطنی می‌توانند بود.

۱ـ۱۴ـ شرف‌الدین الفتی تبریزی (قرن ۸)، عقیده دارد که شیواترین بیان بر مواجید عارفان، همین زبان عاشقان است (*رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، ۳۴ـ۳۶) وی علت گزینش این زبان را از سوی

---

۱. «(الاشارة) فهمُ معنی لاتعرفه العبارة، ابلغُ من العبارة فی تعریف المبهم، لأنّ فیها معنی سترته العبارة ... فالمعنی المفهوم من العبارة مستور بها و المفهوم من الاشارة کالمنکشف العاری من اللباس و ان کان مکتسیاً بلباس الاشارة لأنها ارق و الطف» (کاشانی، همان).

عارفان، آن می‌داند که آدمیان با امور حسّی مأنوس‌ترند و از این رو تمنّیات آنان به این امور بیشتر تعلّق می‌گیرد (همان، ۳۶). وی در «مظهریت صور حسّی ـ به ویژه صورت انسانی ـ برای حقایق عرفانی»، رابطه‌ای معنایی میان دو سطح ظاهری و باطنی می‌جوید و از این، محملی برای بیان‌مند دانستن صور حسّی نسبت به حقایق فراحسّی می‌سازد؛ اگرچه بر عدم انتقال کامل معانی در فرایند بیان ادبی آن، صحّه می‌گذارد (همان، ۳۳).

۱ـ۱۵ـ ملامحسن فیض کاشانی (قرن ۱۲) همچون گذشتگان، "بیانگر" و نیز "پوشاننده" بودن زبان عشق جسمانی، نسبت به معانی روحانی را تأیید کرده و مطلب شایانی را بدان افزوده است: این زبان بیش از هر چیز، به مقصود کاستن شدّت تأثرات روحی شاهدان غیب و انتقال شور و شوق و محبت عارفانهٔ آنان به دیگران است و بیشتر، عواطف و احساسات شهودی را بیان می‌کند تا **معانی و حقایق** کشفی.[۱] از نظر ایشان، کاربرد «استعاره» و «مجاز» در بیان مواجید عارفان، هر چند گویاترین لسان نیست و چندی نیز معانی را می‌پوشاند، در عین حالْ زبانی است که در آن، اشواق و اهتزازات درونی از پردهٔ دل برون می‌افتد و بر دگران عرضه می‌گردد. در واقع، دو قالب «استعاره» و «مجاز» ـ که مبتنی بر ارتباط میان دو معنای ظاهری و باطنی‌اند ـ انتقال دلالی و زبانی از یک معنا به معنای دیگر را ایجاب می‌کند. همچنین فیض همچون شبستری و الفتی تبریزی، آینه و مظهر بودن صور عالم حسّی به‌ویژه صور محسوس انسانی را، دلیلی بر انتخاب زبان عاشقانهٔ ناسوتی برای بیان جمال لاهوتی می‌داند (همان، ۱۰)؛ زیرا این پیوند واقعی و هستی شناسانه میان ظاهر و باطن، عُلقه‌ای ذهنی و معنا شناسانه نیز میان معنای وضعیِ محسوس و معنای غیر وضعیِ

---

۱. «در بیان سبب انشاد شعر در اشاره به معانیِ حقایق و اسرار؛ بدان که اهل معرفت و محبت را گاهی در سرّ شوری و در دلْ شوقِ پر زوری مستولی می‌شود، به حدی که اگر بوسیله سخن، اظهار مافی الضمیر نکنند، وجد و قلقْ ایشان را رنجه می‌دارد و صبرْ بر آنان در دل های ایشان، تخمِ غم و اندوه می‌کارد و چون اظهارِ اسرار معرفت و افشای ما فی الأستارِ محبت را رخصت نداده اند، ناچار گاهی در پردهٔ استعاره و لباس مجاز، به انشادِ اشعارِ مشتمله بر اشاره به معانیِ حقایق ـ که باعث باشد بر اهتزاز ـ دلی خالی می‌کنند و ارباب قلوب را به استماعِ آن، در اهتزاز می‌آورند و بدین وسیله در دل‌های روشن، شوق بر شوق و محبت بر محبت می‌افزایند و متعطشان به وادیِ طلب ... به دستیاریِ آن کلماتِ شورانگیز و آن اشعارِ مهرانگیز، کمندِ شوق در گردنِ جان انداخته، خود را از مهاویِ خذلان، بیرون کشند و از آن مَیْ‌ها، جرعه بچشند» (فیض، *رساله مشواق*، ۸).

فرامحسوس رقم می‌زند و کاربرد «مَجاز» را ـ که صنعتی ادبی در حیطهٔ دلالات زبانی است ـ برای شاعر، روا می‌دارد.

۱ـ ۱۶ـ بیشتر **معاصران** نیز بر همین ارتباط لفظی و معنایی در دو سطح ظاهر و باطن تأکید ورزیده‌اند و البته از کارکرد ساترانهٔ این الفاظ و اشعار نیز غفلت نکرده‌اند؛ **نیکلسون**، این زبان را بهترین زبان برای بیان معانی و عواطف اهل عرفان معرفی می‌کند و عقیده دارد که علت انتخاب این زبان از سوی صوفیان نیز، همین مسئله بوده است (*عرفان عارفان مسلمان*، ۵۹؛ همو، *فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۱۰۷) **برتلس**، با تأکید بر این وجهِ پوشانندگیِ اشعار عاشقانهٔ عرفا ـ که امکان طرح دعاوی عرفانی را بدون ترس از به خطر افتادن جان می‌داده است (*تصوف و ادبیات تصوف*، ۷۸)ـ از حیث بیانیِ این زبان غفلت نمی‌ورزد و آن را بهترین نمودار احساسات و عواطف عارفانه و وجد و شوق آنها می‌داند (همان، ۷٦ ـ ۷۹). **آن ماری شیمل**، با این‌که در ابتدا از سمبل‌ها ـ که نزد وی ابزار پنهان‌سازی معانی اصلی هستند ـ سخن می‌گوید (*ابعاد عرفانی اسلام*، ٤٦۵) اما به نکتهٔ "انتقال احساسات در این اشعار "متذکر شده، از "تشبیهات" و "تمثیلات" سخن می‌گوید (همان، ٤٦٤) که نمایانگر این است که قسمتی از معانی روحانی (ولو این معانی، احوال و عواطف را حکایت کنند) در پنجرهٔ الفاظْ قابل دیدن است. اما ایشان در نهایتْ از زبان عرفان ادبی، زبانی دوگانه می‌سازد که در هر دو سطحِ خود (ظاهر و باطن)، مراد و قابل فهم است (همان، ٤٦۵). **عبدالحسین زرین‌کوب** نیز شعر عاشقانهٔ صوفیانه را بیان کنندهٔ وجد و جذبات و غلبات روحانی آنان می‌شمرد (*ارزش میراث صوفیه*، ١٤٤) و نوع این زبان و دلیل انتخاب آن را ناشی از آنچه در غلبهٔ وجد و حال، بر عارفْ رو می‌نموده است می‌داند (همان، ١٤٩). صوفیه برای رفع سوء تفاهم این الفاظ در زبان عرفی، دست به‌کار شده و آنها را به حقایق عرفانی بازگردانده‌اند (همان، ١٤٩). بنابراین از نظر ایشان، هرچند زبان عاشقانهْ چندان دلالتی بر حقایق هستی‌شناسانهٔ عارفانه ندارد اما چون سبب اساسی انتخاب آن، همان حال و وجدی است که عارفْ در تلاطم درونی حس می‌کرده است (زرین‌کوب، *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، ۵۷)، میان این زبان و آن احوال، ربط و نسبتی هست و می‌توان گفت زبان آن، مجازی و استعاری است (*ارزش میراث صوفیه*، ۳۸). **قاسم غنی** نیز با مرموز دانستن زبان عاشقانهٔ

عرفانی ادبی (*تاریخ تصوف در اسلام*، ۶۱، ۶۲ و ۳۳۴) و با توجه به استفادهٔ صوفیان از همین ویژگی زبان عاشقانهٔ برای مخفی داشتن عقاید و حقایق صوفیانه (همان، ۳۳۵)، در نهایتْ انتخاب این زبان را از سویی، به این علت می‌داند که هیچ زبان دیگری برای بیان احساسات عارفان وجود ندارد و لذا این زبان که در سطح بیرونی خود احساسات مأنوس و مادی را بیان می‌کند، برای انتقال احساسات عرفانی به دیگران که آن را نچشیده‌اند ـ ولی با احساسات مادی آشنایند ـ بهره گرفته‌اند و شمه‌ای از آن را بیان نموده‌اند (همان، ۳۳۶ـ۳۳۸) و لذا انتخاب این زبان ولو این‌که از سر ناچاری است اما بهترین و گویاترین وسیله بیان مواجید عرفانی در زبان بشری است. **سعید نفیسی** با وجود تأکید بر پرده‌پوشی معانی عرفانی، در الفاظ و اصطلاحات «مرموز» عرفان ادبی (*سرچشمه تصوف در ایران*، ۴۲)، این زبان را بیانگر مطالب رقیق و لطیف عرفانی می‌داند (همان) که این تعبیر، نشان می‌دهد که از نظر ایشان نیز لطف و رقت معنای عارفانه که ناشی از احساسات پیرامونی آن در هنگام شهود است، مهم‌ترین چیزی است که در روند لفظی شدن آن معانی، منتقل می‌شود؛ و لذا به علت هویدایی معانی عرفانی در مظهر الفاظ عاشقانه، تعبیر کنایه و استعاره را برای این زبان به کار می‌برد (همان، ۴۶)، اما در نهایت نتیجه می‌گیرد که این زبان سمبولیک است (همان) که بیشتر به نظر می‌رسد منظور از این تعبیر، پوشانندگی قوی این زبان نسبت به معانی باطنی می‌باشد نه نفی دلالت لفظی و مشابهت معانی.

پل نویا عقیده دارد زبان اشارت که از نمادها و تمثیل‌ها ساخته می‌شود (*تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ۲۶۶) ـ در مقابل زبان عبارت که تصریحی و دقیق و اختصاصی است (همان، ۲۶۶، ۲۶۷) و از اصطلاحات (یعنی آنچه دارای حد و رسم مشخص و بیان شده‌ای است) ساخته می‌شود (همان، ۲۶۶) ـ در "استعاره" ریشه دارد (همان، ۲۶۷) و کارکرد اصلی آن، بیان عناصر روحانی تجربه عرفانی، در هیأتی ملموس می‌باشد و صوفی از طریق آن ـ به نحو رضایت‌بخشی برای خودش ـ آنچه در زبان عبارت (و با اصطلاحات) نمی‌توانست بیان کند (یعنی احساسات و عواطف پیرامونی شهود) را در زبان اشارت بیان می‌کند (همان). در حقیقت، نکته اصلی در گویاتر بودن زبان اشاره نسبت به عبارت، آن است که عناصر این زبان یعنی تمثیل و نماد، در تجربه عارف، زاده می‌شود (همان) و در

حقیقت وجهِ عمومی‌تر اصل تجربه ـ که امری شخصی است ـ می‌باشد (همان، س ۱۷ـ۱۹)؛ اما نویا، گویا باز از این تعبیر، خرسند نمی‌شود و تمثیل را در حقیقت، نسبت به تجربه، برونی (و نه ذاتی آن) شمرده، آن را قراینی برای نفوس ضعیف ـ برای هدایت به امور شهودی ـ می‌داند (همان، ۲۶۸)؛ اما در قله همین زبان استعاری ـ که دامنه آن را تمثیل ها ساخته اند ـ نمادها قرار دارند(همان، ۲۶۷، بند اول)که همچون شعر، نسبت به تجربه عرفانی، درونی و ذاتی آن‌اند(همان، ۲۶۸، س ۲۱). اما وی به‌رغم آن‌که هم **تمثیل** و هم **نماد** را ریشه دار در «استعاره» می‌داند (همان، ۲۶۷)، در نهایت، تنها **تمثیل** را مبتنی بر تشبیه و استعاره (و در جهت تصویر و توصیف تجارب عرفانی برای دیگران) می‌داند، و **نماد** را از هر گونه وجه تشبیهی (از جملهٔ استعاره، که وجهی تشبیهی است) مبرّا می‌داند و همچون خودِ تجارب، آن نمادها را محتاج تفسیر می‌داند (همان، ۲۶۸، بند سوم) چرا که آن را در خودِ تجربه، تصور می‌کند.[۱]

۲. نظری دوباره (ارزیابی و نقد)

۲ـ۱ـ عدم تضاد یا تباین در دیدگاه‌ها: با نگاهی به دیدگاه‌های ارائه شده، درمی‌یابیم که هر یک از آنها، وجوه مهمی از حقیقت زبان عرفان عاشقانه ادبی را بازگو کرده‌اند و در واقع نباید به آنها به عنوان نظریاتی متباین یا متضاد نگریست. چه این‌که گروه اول (طرفداران اختفای معانی) هرچند بر لزوم پنهان داشتن معارف و احوال شهودی از اغیار به جهت حفظ جان و غیرت بر اسرار الهی و رعایت استعداد دیگران تأکید داشته‌اند، و نیل به حال عرفانی را شرط فهم کامل معانی اشعار عرفانی دانسته‌اند، اما هیچ‌گاه صریحاً ارتباط معنای ظاهری و معنای باطنی را (در حیطه دلالت ها و ترفندهای ادبی) انکار نکرده‌اند و خود در هنگام تفسیر این الفاظ، معانی عرفانی را در تناسب با معانی وضعی الفاظ مطرح ساخته اند. عبارت یادشده از امام محمد **غزالی** در شرح برخی الفاظ عاشقانه (همان، ۱۲۰)، گویای همین مطلب است؛ همچنین **عین‌القضات**، در شرح کوتاهی که بر الفاظ عاشقانه عرفانی ادبی دارد، مشابهت میان معنای باطنی و ظاهری را مراعات نموده است

---

۱. از دیگر معاصران در این عرصه، کاشانی (از علمای امامیه سده ۱٤) در *اصطلاحات الصوفیة* و سید اکبر حسینی در *تبصرة الاصطلاحات الصوفیة* نیز مشابهت را مبنای زبان عرفان ادبی دانسته اند (ستاری، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، ۱٤۸).

(*تمهیدات*، ۱۱۵ تا ۱۲۱، بند ۱۶۲ تا ۱۶۹). **ابن‌عربی** در *ذخائر الأعلاق*[۱] و نجم الدین **باخرزی** در *اوراد الأحباب* (ص ۲۳۹ به بعد) نیز راهی مشابه را پیموده اند. این مشی در شرح واژگان عاشقانه عارفانه،[۲] کما بیش در همه کتب و رسائلی که در این وادی تحریر شده، دیده می‌شود.[۳] از این میان، **شبستری** در *گلشن راز* (ص ۹۳)، **الفتی تبریزی** در *رشف الألحاظ* (ص ۳۹) و **فیض** کاشانی در *مشواق* (ص ۸) قابل ذکراند.

از سویی دیدیم نام کسانی چون ابن‌عربی که در گروه اول، جای داشت در گروه دوم هم ذکر شد، و در میان دسته دوم نیز، نام هایی چون احمد غزالی، روزبهان بقلی، عبدالرزاق کاشانی و الفتی تبریزی در گروه اول یاد گردید که این نشان می‌دهد که دو دیدگاه یاد شده، نزد عرفا و صاحبنظرانْ وجوه مختلفی از یک حقیقت واحد است و تفاوت، بیشتر در اهتمام زیادتر آنان به یکی از دو نظر می‌باشد. اساساً بیشتر نظریات مطرح شده در هر یک از این دو چارچوب، به‌گونه‌ای است که نزدیکی به دیدگاه بدیل را ایجاب می‌کند و میان آن دو، خویشاوندی می‌نهد. فی‌المثل، این نظر که امور حسی و به‌ویژه جلوه های مادی انسان، عرصه تجلی و ظهور حق و منصه بروز صفات الهی‌اند، در اصحاب هر دو دیدگاه (یعنی هجویری، عین‌القضات همدانی و محی‌الدین‌بن‌عربی از گروه اول، و بقلی شیرازی، شیخ محمود شبستری، شیخ محمد لاهیجی، الفتی تبریزی و فیض کاشانی از گروه دوم)، رسوخ یافته و تنها تفاوت این دو گروهْ در نقب زدن یا نقب نزدن از ارتباط وجودی دو معنا، به ارتباط ذهنی و زبانیِ آن دو است. اساساً قائلان به نظریه «ارتباط معنایی و مفهومی میان ظاهر و باطن »(گروه دوم)، یکی از شواهد ادعای خود را، در همین پیوند خارجی و وجودی می‌جویند. افزون بر این دیدگاه مشترک میان دو گروه، «اختفای معانی شهودی در

---

۱. این کتاب، شرحی است که ابن‌عربی بر اشعار خود نگاشته است.

۲. در اینجا از میزان توافق خود، با معانی ارائه شده برای این الفاظ در این شروح، صرف نظر کرده‌ایم.

۳. فهرستی از این آثار، از این قرار است: الفتی تبریزی، شرف الدین حسین، *رشف الألحاظ فی کشف الألفاظ*؛ شبستری شیخ محمود، *گلشن راز*؛ لاهیجی، شیخ محمد، *شرح گلشن راز* (*مفاهیم الأعجاز*)؛ ابن ترکه صاین علی، *شرح گلشن راز*، الهی اردبیلی، *شرح گلشن راز*، داعی شیرازی، شاه محمود، *نسایم گلشن*؛ باخرزی، نجم الدین، *اورا در الاحباب و خصوص الآداب*؛ فیض کاشانی، محسن، *رساله مشواق*؛ شروح *دیوان ابن فارض* همچون شرح نابلسی و ...

حجاب الفاظ عشقی» که لبّ اقوال حامیان دیدگاه اول را تشکیل می‌دهد، از سوی بیشتر صاحبان دیدگاه دوم (احمد غزالی، بقلی شیرازی، شبستری، لاهیجی، عبدالرزاق کاشانی، جامی، الفتی تبریزی و فیض کاشانی) مورد پذیرش واقع شده و با «بیان دانستن اشعار عاشقانه برای اذواق و احوال صوفیانه»، ترکیب گشته است. **دیدگاه ابن‌عربی** نیز که پیوند جهان‌شناسانه امور روحانی و صورِ جسمانی را در وعائی میان یعنی عالم مثالی و جهان خیالی بیان می‌نمود، در آن چهره خود که این مرتبه وصل کننده برزخی را در عالم صغیر انسانی (یعنی در مثال متصل) تصویر می‌کند، گویی در صدد است میان مفاهیم محسوس و معانی مشهود نیز در حیطه ذهن و علم حصولی، ارتباطی (مقبول در زبان ادبی) رقم زند؛ اگر چه در این دیدگاه نیز- حتی در همین چهره خود - آنچه تصریحاً از آن سخن رفته است، اتصال آن دو حقیقت، در وادی حضور و شهود است نه حصول.

۲ـ۲ـ اتفاق بر شهودی بودن معنای اصلی: صدای واحد همه اصحاب عرفان و اهل نظر، این است که زبان عاشقانه و مستانه عارفان، دارای عقبه شهودی است؛ شعر غزلی همچون آبشاری از سرریز بلند حال و مقام صوفیانه فرو می‌ریزد و در بستری حسّی، بر زبان شاعر جریان می‌یابد، تا سرانجام در آفتاب روح و جان مخاطب، تغزلانه به سوی آسمان باطن، زبانه می‌کشد و وی را نیز با خود می‌برد؛ پس همانطور که منشأ شهود و کشف است، معنای نهایی هم امری شهودی خواهد بود. در اقوال گذشته، این صدا به وضوح شنیده می‌شود.

۲ـ۳ـ اصطلاح «رمز» در لسان اندیشمندان: کاربرد واژه «رمز» یا واژگان مشابه آن نظیر «**اشارت**»، در لسان صاحب‌نظران، از معنای اصطلاحی (یا هر معنای خاص دیگری غیر از معنای لغوی) فارغ است؛ هم مدافعانِ "استتار معانی"، این واژه را به کار برده اند (سراج طوسی (*اللمع فی التصوف*، ۳۲۷)، ابن‌عربی (*الفتوحات المکیة*، ۳۲۰/۲)، سیف الدین باخرزی (*اوراد الاحباب و خصوص الأداب*، ۱۹۱ و ۱۹۲)) و هم حامیانِ "دلالت این الفاظ بر معانی باطنی" (احمد غزالی (*مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، ٦٧)، بقلی شیرازی (*شرح شطحیات*، ۱۸۵)، صائن الدین ابن‌ترکه (*شرح گلشن راز*، ۱۹۵ـ ۱۹٦)). این نکته، نشان می‌دهد که مقصود از واژه "رمز" همان پوشیدگی معنای عرفانی در

اشعار عاشقانه است که کمابیش مورد اتفاق همه بزرگان و صاحب نظران می‌باشد.[۱] این واژه و نظایر آن، در دیدگاه بیشتر معاصران نیز همین وضعیت را دارد و اغلب به همین" پنهانیِ فی الجمله‌ی معانی باطنی" نظر دارد. فی المثل نیکلسون در جایی به‌کارگیری زبان رمزی و عشقی از سوی عارفان را متذکر می‌شود (*فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۹۰) و در جایی دیگر، خود از این زبان با عنوان «**کنایه**» و «**نماد**»، یاد می‌کند (*عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۷)؛ آن ماری شیمل نیز گاه از این الفاظ، به «**سمبل**» و «**نماد**» تعبیر می‌کند (*ابعاد عرفانی اسلام*، ٤٦٧ـ٤٦٨). گاه آنها را «**تشبیه**» و «**تمثیل**» می‌نامد (همان، ٤٦٤)؛ عبدالحسین زرین‌کوب با آن‌که این واژگان را «**اشارت**» و «**رمز**» می‌خواند (*ارزش میراث صوفیه*، ۱٤۹) باز در مورد آنها، تعبیر «**کنایت**» (همان) و «**مجاز**» و «**استعاره**» را استعمال می‌کند (همان، ۳۸)؛ سعید نفسی نیز در این زمینه هم از واژه «**رمز**» و «**شطح**»، بهره می‌گیرد و هم از تعبیر «**کنایه**» و «**استعاره**» (*سرچشمه تصوف در ایران*، ٤۲)؛ قاسم غنی نیز هم از **رمز** و **سرّ** سخن می‌گوید و هم از **مجاز** (*تاریخ تصوف در اسلام*، ۲و۱۲۵/۳). بدین ترتیب، تنها می‌توان از استعمال این واژه (رمز) در عبارات اصحاب نظر، به شهودی و روحانی بودن معنای اصلی اشعار عرفانی و سَتر آن در پوشش لفظ و معنای ظاهریش، پی برد؛ اما هر برداشتی بیش از آنچه گفتیم، نیازمند تمسّک به شواهد و عباراتی دیگر از این اندیشمندان است.

۲ـ٤ـ هدف و انگیزه اصلی سرودن اشعار عاشقانه: با وجود همه تأکیدات اهل عرفان بر خفای معانی کشفی در حجاب واژگان اشعار غزلی، به نظر می‌رسد که مقصود اصلی از انشاء اشعار عاشقانه ـ چنان‌که در کلام ملامحسن فیض کاشانی نیز معلوم بود ـ بیرون ریختن عواطف و احساسات ناشی از احوال عرفانی و انگیزش و تواجد دیگران است. به عبارت دیگر هدفِ «بیان باطن» در اشعار عاشقانه، بر ویژگی «استتار آن در پس الفاظ» غلبه دارد؛ زیرا ـ همان‌طور که در بند «۱/۲» دیدیم کلام طرفداران احتجاب معانی، در اکثر موارد حاوی نکاتی است که پیوند لفظ و

---

۱. همین‌طور است معنای واژه «اشارت» (ر.ک: سراج، *اللمع فی التصوف*، ۳۲۷؛ و شبستری، *گلشن راز*، ۹۱ و ۹۳؛ و لاهیجی، *شرح گلشن راز*، ۳۵؛ و عطار نیشابوری، *تذکرة الأولیاء* ۶۳۲، ۷٤۰ و ۷۷۳؛ و بقلی، *شرح شطحیات*، ٥٦ و ٤٤٥؛ و غزالی، *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، ٦۷؛ و فیض کاشانی، *رساله مشواق*، ۱۸ و زرین کوب، *ارزش میراث صوفیه*، ۱٤۹.

معنای باطنی را در حوزه دلالات ادبی (خواه در قالب مجاز خواه استعاره و خواه ....) قرار می‌دهد. این سخن **شبلی** که «گفت: عبارت زبان علم است و اشارت، زبان معرفت» (عطار، *تذکرة الاولیاء*، ۶۳۲) نشان می‌دهد که اشعار عاشقانه که جزئی از زبان اشارت است، در درجه اول، کارکردی زبانی و بیانی دارد. **عین‌القضات** همدانی که بر لزوم نیل به حالْ برای **درک معانی** شهودی تأکید می‌ورزد، به این مسئله نیز اشاره می‌کند که منظور وی از **درک آن معانی** ـ که بدون حال ممکن نیست ـ، درک شهودی و یافت حضوری است نه درک عادی (که بی‌حال هم ممکن است): «جُز روان مصطفی ﷺ و محبّان خدا، کسی دیگر بر معنی این بیت‌ها مطّلع و واقف نشود؛ اما دیگران را نصیب، جز شنودن نباشد؛ دانستن و دریافتن دیگر باشد و دیدن دیگر» (*تمهیدات*، ۲۶۹، بند ۳۵۳)؛ «اصل سخن، سخت، قوی و برجای باشد، اما هر کسی خود فهم نکند؛ زیرا که در کسوتی و عبارتی باشد که آن در عین کسی نباشد» (همان، ۱۸، بند ۲۸). این دو عبارت، نشان می‌دهد که منظور از «اطلاع» و «وقوف» و «فهم»، «دیدن» و «معاینه» یا" شهود" می‌باشد. به‌ویژه، در عبارت اول به‌روشنی معلوم است که «دانستن و دریافتن» ـ به‌رغم کم شمردن آن در مقابل «دیدن» باطنی ـ انکار نشده و امکان آن رَوا دانسته شده است.

همچنین دقت بیشتر در اقوال و آراء کسانی چون **ابن‌عربی** ـ که قبلاً قرابت نظریه وی در این باب را با دیدگاه گروه دوم نشان دادیم (ر.ک: بند ۱/۱) ـ ما را به این مطلب رهنمون می‌شود که ایشان، ناخودآگاه، به هویدایی شمّه‌ای از معانی عرفانی در مجلای زبان شیدایی، معترف‌اند و دایره ارتباط ظاهر و باطن را در وجود منحصر نکرده، به حیطه معنا و مفهوم نیز می‌کشانند؛ به تعبیر نیکلسون: «ابن‌عربی می‌گوید: "عارفان نمی‌توانند دیگران را در احساسات خود، سهیم سازند؛ تنها می‌توانند برای سالکانی نوپا که حال و تجربه را آغاز کرده‌اند ـ به گونه‌ای نمادین ـ **به شمّه‌ای از احساس و ادراک خود اشاره کنند**"» (*عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۸). این نشان می‌دهد که شیخ اکبر نیز انتقال مفهومی سطوح باطنی را، در فرایند «اشاره» می‌پذیرد. شرح وی بر برخی از اشعار عاشقانه‌اش نیز چنین وانمود می‌کند که گویی عشق زمینی را از نظر معنایی، عین عشق آسمانی و الهی تلقی می‌کند و تفاوت را تنها در متعلَّق حب می‌داند (ابن عربی، *ترجمان الأشواق*، ٤٤). همچنین از شرحش بر برخی

ابیات دیگر، چنین استفاده می‌شود که وی التقای حقایق مشهود و صور محسوس را در عالم مثال جهان کبیر، مبنای شکل‌گیری صورتی خیالی در عالم مثال متصل انسانی و در نتیجه، تشبیه دو معنا به یکدیگر می‌داند: «... شبهه بالقمر ... فهو مشهد برزخی مثالی صوری یضبطه الخیال» (همان، ۱۰۵) از این روست که **چیتیک** در پاسخ پرسشی در مورد "کیفیت کاربرد تمثیل در کلام ابن‌عربی برای افاده معانی عرفانی"، عقیده دارد که محیی‌الدین برای بیان واقعیات عرفانی، زبانی بهتر از زبان عاشقانه حسّی سراغ نداشته و به همین سبب، در تنظیر و تشبیهی معنایی، آن حقایق را با زبان محسوسات، توصیف می‌کند (*عوالم خیال*، ۱۶۸ و ۱۶۹).

اهتمام اصحاب شهود و عرفان به شرح اشعار و الفاظ عاشقانهٔ خود، بیش از هر چیز بیانگر این مطلب است که مقصود اصیل از آن اشعار و الفاظ، به گویش درآوردن حقایق و احوال باطنی است. افزون بر اینکه مواجهه این شروح با واژگان غزلی،مواجهه‌ای ادبی است؛ به بیان دیگر، ساختمان این تفاسیر و توضیحات آنها، بر پایه مشابهت میان معانی ظاهری و باطنی بنا شده است. بدین ترتیب، با توجه به رویکرد بخش عمده‌ای از دیدگاه‌ها به" ارتباط ذهنی و لفظی میان معانی"، و پذیرش" امکان انتقال از یک معنا به معنای دیگر" و در عین حالْ حفظ دغدغه‌های رویکرد بدیل (خفای معانی) و جمع آن با دیدگاه خود، باید گفت که دیدگاه دوم (نظریه ظهور معانی در عین خفای اصل آنها)، دیدگاهِ مقبول و مختارِ هر دو گروه می‌باشد.

۲ـ۵ـ مدعای وضع اول الفاظ عاشقانه در معانی عارفانه: ادعای وضعِ اول این الفاظ در معانی باطنی (قول شبستری)، ادعایی است که اگر درست هم باشد، دست‌کم در مورد برهه‌ای که عارفان در آن شروع به انشاء چنین اشعاری کرده اند، قابل تطبیق نیست. زیرا با شواهد تاریخی و نزاع‌هایی که این اشعار و کاربرد واژگان عشقی در آن معانی برانگیخته و سعی و تلاش فراوان صوفیان برای توضیح و توجیه این کار، می‌توان دریافت که وضع ابتدایی این الفاظ در معانی حسی و مادی، مورد پذیرش همگان (حتی خود عارفان) بوده است. آری، ممکن است این وضع، با نقل واژگان از معنای اولیه دیگری صورت گرفته باشد (چنان‌که شبستری می‌گوید)؛ اما باید توجه داشت که این فرضیه، از آنجا که شاهد تاریخی خاصی ندارند و دلیلی و تبیینی نیز برای آن اقامه نگشته است، از

نظر علمی قابل پذیرش نیست.

۲ـ٦ـ خفای معانی، کارکرد فرعی عرفان ادبی: اما با همه تأکیدات بر بیان‌مند بودن زبان اشعار عاشقانه نسبت به معانی عارفانه، نمی‌توان از این کارکرد حتمی آن که عبارت از "پوشاندن معانی و مواجید" است گذشت. این ویژگی، از سویی از نفسِ ذاتِ یافت شهودی سرچشمه می‌گیرد که با شناخت‌های عادی حصولی کاملاً مسانخ نبوده و نمی‌تواند چنان‌که هست، در لباس حصول درآید. به عبارت دیگر این بخش از مشکل، مربوط به محدودیت شناخت های حصولی ماست و از آنجا که زبان با معانی و شناخت‌های حصولی سر و کار دارد، این مشکل به بیان **وجدان و کشف** در زبان عادی نیز سرایت می‌کند. اما از سوی دیگر، زبان نیز نسبت به همهٔ آنچه انسان در آگاهی حصولی خود می‌یابد، گسترده نیست و لذا قسمتی از این معضل، ناشی از محدودیت های زبان است. از این روست که گفته می‌شود اساساً "آگاهی وجدانی، ورای حد تقریر است" (حافظ، *دیوان*، غزل ٤٤٠) و لذا این مقولهٔ بیان ناپذیری، فی الجمله در عرفانِ تمام مکاتب، امری مسلم تلقی می‌شود (استیس، *عرفان و فلسفه*، ۲۸۹ و ۲۹۰) اما افزون بر این دو محدودیتِ عام، الفاظ عاشقانه، از آن روی که از زیرساختی تشبیهی و استعاری بهره می‌برند، هر چند بخش عمده‌ای از عواطف و معانی شهودی را از همین طریق منتقل می‌کنند، اما از جهتی، بر آن پرده نیز می‌افکنند. زیرا پیوسته در معرض تفسیر مادی قرار داشته و مفاهیم شهودی را بی واسطه‌ی صور محسوس بیان نمی‌کنند. در نهایت باید چنین گفت که زبان اشارت، گفتن در عین نگفتن است و نهفتن در گفتن (شاهرودی، *نردبان آسمان*، ۲۲۵). مولوی گوید:

کیف یأتی النظم لی و القافیة — بعد ما ضاعت اصول العافیة
ما جنون واحد لی فی الشجون — بل جنون فی جنون فی جنون
ذاب جسمی من اشارت الکنا — منذ عانیت البقاء فی الفناء

(مولوی، *مثنوی شریف*، ٤۹، دفتر پنجم)

تشبیه و استعاره و تمثیل، از جهتی رسا و از طرف دیگر نارساست:

گر نظایر گویم اینجا و مثال — فهم را ترسم که آرد اختلال

(همان، ۲۰٦، دفتر دوم)

از این رو، هرچند این زبان، تنها راه بیان آن حقایق است و جز آن چاره‌ای نیست (نیکلسون، *عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۸) اما به هر حال، این نارسایی (یعنی عدم بیان کامل معانی عرفانی) وجود دارد و همین موجب شده که برخی، این ویژگی را به عنوان هدف اصلی انشاء اشعار عاشقانه از سوی عارفان، تلقی کنند؛ در حالی‌که این خصیصه، چنانچه مورد نظر بزرگان تصوف و عرفان بوده است، به عنوان یک **فایده** و یا یک **مقصود فرعی** از این اشعار مورد توجه قرار گرفته است نه بیشتر.

دوش با من گفت پنهان کاردانی تیز هوش — وز شما پنهان نشاید داشت سرّ می‌فروش
وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک — زهره در رقص آمد و بربط‌زنان می‌گفت نوش
تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی — گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

(حافظ، *دیوان*، ۱۴۸، غزل ۲۸۶)

۲ـ۷ـ نقش کاربرد مجاز، استعاره، تمثیل، تشبیه و... در زبان عرفان ادبی: همانطور که گفته شد در همه این صنایع ادبی (مجاز و...)، میان معنای اولیه کلمه با معنای دیگری، نوعی علقه و ارتباط وجود دارد که همین ربط و پیوند، عبور از معنای اول به معنای دوم را توسط لفظ ممکن می‌سازد. از این رو، دیده می‌شود که نزد اغلب اندیشمندانی که زبان عاشقانه را **استعاری** یا **تمثیلی** و یا ... دانسته‌اند،[1] دلالت الفاظ عاشقانه و رندانه و مستانه بر معانی عارفانه، بر جایْ داشته شده است. بنابراین باید گفت استعاری، تمثیلی، تشبیهی یا مجازی دانستن زبان عرفان ادبی، تنها با دیدگاهی که ارتباط معنایی و زبانی میان دو معنای ظاهری و باطنی را می‌پذیرد، سازگار است و در واقع، این صنایع، قالب‌ها و فرم‌های مختلف انتقال زبانی (در ادبیات) از یک معنا به معنای دیگر را بازمی‌نمایانند.

۲ـ ۸ ـ نقش غلبه احساسات و وجد عارفانه در سرودن اشعار عاشقانه: گرچه در نزد برخی

---

۱. برای نمونه ر.ک: الفتی تبریزی، *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، ۳۸؛ جامی، *اشعة اللمعات*، ۳۶؛ فیض کاشانی، *رساله مشواق*، ۸؛ نیکلسون، *عرفان عرفای مسلمان*، ۱۹۶؛ همو، *فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۱۹۹؛ شیمل، *ابعاد عرفانی اسلام*، ۲۲۱؛ زرین کوب، *ارزش میراث صوفیه*، ۳۸؛ نفیسی، *سرچشمه تصوف در ایران*، ۴۲؛ برتلس، *تصوف و ادبیات تصوف*، ۵۵.

از صاحب نظران،[1] اشعار عاشقانه عارفانه، ناشی از حالت **وجد و جوشش احساسات عارفانه** است، اما باید توجه داشت که همیشه، این گونه اشعار، درحالت وجد سروده نمی‌شود (زرین‌کوب، *ارزش میراث صوفیه*، ۱۴۴، ۱۴۸ و ۱۴۹) و گاهْ اشعار بعد از فرو نشستن عواطف روحانی و با تداعی و تخیل دوبارهٔ آنها شکل می‌گیرد و حتی خود شاعرْ، اثری مشابه با تأثیری که در مخاطبان دارد، از آن احساس می‌کند. البته روشن است که هر چه وجد و حالْ شدیدتر و فاصله میان وجد و حال و سرودن شعر کمتر باشد، احساس در شعر، تموّج بیشتری خواهد داشت و شعر" پرسوز و گداز"تر خواهد شد. و نیز روشن است که بهترین فرض در اینجا، فرضی است که زبان یا قلم در حالت وجد، خود بخود به جنبش در آمده، آنچه در عرش شهود یافته شده، خودْ بر فرش کلام نقش بندد.[2] اما به هر حال، تحقق چنین حالتی برای سرودن شعر عارفانه لازم و ضروری نیست:[3] کمترین ارتباط یک شعر عاشقانه با مواجید عارفانه را می‌توان در کسانی که خودْ چندان اهل سیر و سلوک و کشف و شهود نیستند یافت. می‌توان فرض کرد که این گروه، از راه همنشینی با اهل عرفان و با انس به آموزه‌ها و احوال و مقامات اولیاء، به تخیلی بسیار قوی از آنچه آنان دیده‌اند، دست یافته و همان

---

۱. احمد جام (قرن ۵و۶)، (*سماع چیست*، ۱۹۶)، بقلی شیرازی (*شرح شطحیات*، ۵۶، ۴۴۵ و ۵۴۵؛ *سماع عاشقانه*، ۲۲۸)، شبستری (*گلشن راز*، ۹۲ و ۹۳)، شیخ اشراق (قرن ۷) (*مجموعه مصنفات*، ۲۶۴/۳، فی حالة الطفولیة) و عزالدین محمود کاشانی (قرن ۸) (*مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، ۱۷۹ و ۱۸۰)، فیض کاشانی (*رساله مشواق*، ۸)، نیکلسون (*عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۸؛ *فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۹۰ و ۹۵)، زرین کوب (*ارزش میراث صوفیه*، ۱۴۸ و ۱۴۹ و ۱۴۲ و ۱۴۳ و ۳۸) ولویی ماسینیون (*سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ۴۰ و ۴۱) از جمله این گروه از اندیشمندان هستند.

۲. این فرض را می‌توان نزد کسانی یافت که کارکرد اشعار عاشقانه را خالی کردنِ احساسات و کاستنِ بارِ تحملِ غلباتِ وجد دانسته‌اند، مانند: شیخ احمد جام و روزبهان بقلی و فیض کاشانی (هروی، *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن*، ۸ و ۱۹۶ و ۲۲۸)؛ همچنین کسانی که تنها اشعار عاشقانه را در حالت غلبه وجد و سکر و دلال جایز می‌دانند؛ مانند: شبستری (*گلشن راز*، ۱۲۰). حکایاتی از حلاج، تصویر صحنه‌های سرودن شعرْ در حال غلبهٔ حالت وجد را بخوبی بازمی‌نمایاند (ر.ک: *الاخبار الحلاج* ...، ۵۲، بند ۳۹ و ۸۰؛ و ماسینیون، *سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ۳۰۰).

۳. هرچند نگارنده نفی نمی‌کند که به احتمال قوی، آغاز اشعار عاشقانه عارفانه در تاریخ، با چنان وجد و حالاتی همراه بوده است؛ اما این مطلب بسیار طبیعی است که پس از گذشت مدتی از آغاز یک سنت ادبی، گروهی بدون برخورداری از ویژگی‌ها و حالات مؤسسان آن سنت ادبی، به اقتفای آنان و با الگو یافتن از ساختارها، سبک‌ها و نوع ادب‌پردازی‌های آنها به خلق آثاری مشابه می‌پردازند که این آثار، از نظر علمی در ذیل همان سنت ادبی دسته‌بندی می‌شوند (ولو از نظر ادبی در درجه‌ای پایین‌تر باشند).

تخیل، نقش تداعی یک شهود را برای این گروه (که غیرعارف‌اند) بازی می‌کند.[۱]

۲ـ۹ـ تفاوت جمال‌شناسی عارفانه با جمال‌پرستی عوامانه: یکی از نقاط بسیار مهم در طرح زبان عاشقانه، نوع و چگونگی جمال‌شناسی عارفان است. همان‌طور که آمد، آنچه سالک راه حق را بر سر وجد می‌آورد و دیگ عشق او را به جوش می‌آورد، بیشتر تجلیات معنویی است که در قالب صور زیبای انسانی یا زمینی بر قلب عارف فرود می‌آید (ابن‌عربی، *فتوحات مکیه*، ۳۳۷/۲) و یا جمال الهیِ ظاهرْشده در مظاهر عالم است (همان، ۳٤٥/۲) که در لسان بسیاری از عارفان به «دیدن خدایْ در رخ و زلف و خط و خال» تعبیر می‌گردد[۲] و محتوای کلی آن، تجلی جمال الهی در صور زیبای عالم، به ویژه در عالم محسوس و مظهر انسانی آن است؛ این مطلب، بیش از آن‌که بر نظرکردن واقعی عرفا به مظاهر حسی و انسانی دلالت کند، به عنوان محملی برای بیان شهودات و مواجید عرفانی در قالب الفاظ عاشقانه حسّی، مورد نظر عارفان است و در نزد گروه دوم، به عنوان "واقعیت خارجیِ وجه شَبَهِ معنای ظاهری و عرفانی" تلقی می‌گردد.[۳]

اما این مسئله که "نمودهای زیبای مادی انسان، تجلیگه جمال الهی است"، نزد برخی از اندیشمندان، به عنوان **نظر دوگانهٔ عرفا به جمال انسانی و جمال الهی** تفسیر گشته است؛ به این معنا که عارف، هم زیبایی حسی انسانی را ـ به معنای کاملاً مادی آن ـ قصد کرده است و هم زیبایی الهی منطوی در آن را؛ و لذا در عبارات این گروه، سخن از **واسطه انسانی برای تعلق حب عارف و زبان دوگانهٔ عاشقانه** به میان می‌آید (شیمل، *ابعاد عرفان اسلامی*، ٤٦٥ ـ ٤٦٨). البته گاهْ این تفسیر از اشعار عاشقانهٔ عرفانی، به تفاسیر رایج‌تر و به تفسیر مختار نزدیک می‌شود (همان، ٤٧٠) اما در نهایت، به تعریف و تصویر دقیقی از این مسئله دست پیدا نمی‌کند و حامیان آن، سرانجام به دو سطحی بودن

---

۱. نظیر چنین دیدگاهی در مورد اشعار عاشقانه ـ عارفانه را می‌توان در عباراتی از اندیشمندان یافت که این اشعار را *بیان وجد و حال عاشقانه و پس از آن* معرفی کرده‌اند؛ مانند «نیکلسون» که غلبه حالت وجد و نوشتن و گفتن خودبخودی را به قصاید اختصاص می‌دهد و بقیه اشعار عارفانه را ملازم با چنان حالتی نمی‌بیند (*فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۹۵ و ۹٦) و «پل نویا» که در مورد تمثیل و استعاره و اشعار بهره‌مند از آن دو چنین می‌گوید و به تصریح، آنها را مربوط به حالتِ بعد از وجد و حال عرفانی می‌داند. (*تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ۲٦۷ و ۲٦۸).

۲. این موارد را در آراء هر دو گروه، به تفصیل ملاحظه نمودید.

۳. این مطالب، پیشتر در همین قسمت (نظری دوباره) مورد بررسی قرار گرفته است.

معنای این اشعار (گویی به این معنا که هر دو سطح ظاهری و باطنی، مراد جدی گوینده است) قائل می‌شوند[۱] (ر.ک: پورجوادی، *رندی حافظ*، ۱۵/٦به بعد). اما آنچه در بررسی کلام اهل‌عرفان، بدان می‌رسیم، **نفی هرگونه عشق مادی و زمینی به جمال انسانی** است؛ به عبارت دیگر، وصف شاهد و معشوق در عرفان ادبی، بیشتر به عنوان **یک سنت ادبی برای بیان احساسات عاشقانه** استفاده می‌شود تا یک شیوه واقعی و عملی برای دریافت تجلیات جمالیِ الهی. زیرا: **اولاً**، از میان عارفان برجسته، بسیاری از عارفانْ نظیر حلاج (ر.ک: ماسینیون، *سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ۳۰۰ و ۳۰۱)، قشیری (قرن ٤ و ٥) (همان)، هجویری (ر.ک: هجویری، *کشف المحجوب*، ٥٤٩)، سرّاج (ر.ک: *سخن انا الحق و عرفان حلاج*؛ و سراج، *اللمع اللمع فی التصوف*، ۲۹۹) و مستملی بخاری (قرن ٥) (ر.ک: مستملی بخاری، *شرح التعریف لمذهب اهل التصوف*، ۱۸۱۲/٤)، به کلی نظر در احداث، زنان و زیبارویان زمینی را حرام شمرده‌اند. ابوحامد غزالی (قرن ٥) نیز با برشمردن فرض‌های مختلف فقهی این مسئله، فرض‌های حرام آن را همچون دیگر فقها، باطل شمرده است و از نظر عرفانی نیز، مردود می‌داند. به روایت هجویری، حرمت وردّ این کار، مذهب همه مشایخ عرفان (تا قرن ٥) بوده است (هجویری، کشف المحجوب، ٥٤٩). **ثانیاً**، کسانی چون عین‌القضات همدانی (ر.ک: *تمهیدات*، ۲۹۷، بند ۳۸۹)، و روزبهان بقلی شیرازی (ر.ک: *عبهر العاشقین*، ۱۱، ۱۹، ۲۰، ۲۵، ۲۹ و ۸۸) (قرن ٤) ـ از اخلاف احمد غزالی ـ که به عشق انسانی و یکی دانستن آن با عشق الهی پرداخته اند، هرگز نظر خود را به‌گونه‌ای که عشق زمینی و مادی از آن مستفاد گردد، مطرح نساخته و آن را به فروض باطل و شهوانی تعمیم نداده اند. عین‌القضات می‌گوید:

> بر دل‌ها نصیبی از شاهد بازی حقیقت، در این شاهد مجازی که روی نیکو باشد درج است؛ آن حقیقت، تمثّل بدین صورت نیکو توان کردن. **اما گمان مبر که محبت نفس را می‌گویم که شهوت باشد؛ بلکه محبت دل را می‌گویم و این محبت دل، نادر است** (*تمهیدات*، ۲۹۷).

بدین‌سان می‌توان گفت عارف در جمال انسانی، اساساً نظری به انسان ـ به عنوان یک تعین

---

۱. انکار نمی‌کنیم که محتمل است این تفسیر، در راستای آنچه که به عنوان نظر مختار خواهد آمد، باشد.

مادی ـ ندارد و آن را به عنوان تجلّی حق (و در ارتباط با او) می‌نگرد و حقْ در او می‌بیند: «صوفی که کاملاً جذب عشق گردیده است، در معشوق انسانی خویش، تنها ظهور و تجلی کامل الهی را... می‌بیند» (شیمل، همان، ۴۷۰). **گیسو دراز** در *انیس العشاق* می‌گوید:

تو بر چهره‌ای زیبا نظر می‌کنی و صورت و قامت وی را می‌بینی ـ در حالی که من چیزی، حائلْ بین آن زیبایی [انسانی] و هنر خالق نمی‌بینم (شیمل، ۴۷۰، به نقل از: گیسو دراز، دیوان انیس العشاق، ۹۷).

جامی (قرن ۹) این مسئله را این گونه جمع‌بندی می‌کند که:

فرد عاشق با مشاهدهٔ صبغه‌ای از جمال الهی در همهٔ نفوس گوناگون بشری، وجدا از آنچه که هر یک از این انفاسْ در عالم دنیاست، به بالاترین مراتب جمال و زیبایی، صعود می‌کند: به مرتبه عشق و معرفت ذات مقدس الهی؛ البته از طریق پله های این نردبانِ انفاسِ خلایق (نیکلسون، *عرفان عرفای اسلام*، ۱۱۰).

بدین ترتیب، در جمال‌شناسیِ عرفان ادبی عاشقانه باید گفت مراد جدی شاعر، جمال الهی است که یا بی‌واسطهٔ صور و یا در ضمن صور مثالی یا مادی، به شهود عارف درآمده است. اثر این جمال الهی، همچون دیگر صفات حق ـ و ذات او ـ در سرتاسر هستی، جلوه‌گر است و عارف با باریابی به شهودِ آن، مقام والایی را احراز می‌کند که هرگز با حال یک عاشقْ پیشهٔ هرزه، قابل قیاس نیست. با توجه به این مطلب، نمی‌توان به هیچ رویْ در تحلیل زبان عرفان ادبی، معنای ظاهری و باطنی را درعَرْض یکدیگر دانست و برای معنای ظاهری، وجهه‌ی استقلالی قائل شد؛ معنای ظاهری، در حقیقتْ گذرگاهی برای حرکت به سوی درک احساس‌مندِ معنای باطنی است و هرگز مقصود اصلی شاعر را تشکیل نمی‌دهد.

۳ـ نظری دیگر (دیدگاه مختار)

هرچند هدف اصلی این نوشتار، بازنمایی دیدگاه‌ها و تحلیل و ارزیابی آنها بوده است، و پی‌ریزی نظریه‌ای کامل در این باب، خودْ مجال مستقل و گسترده‌ای می‌طلبد، اما ارائهٔ چشم اندازی از این نظریه در اینجا، خالی از فایده نیست؛ نظریه‌ای که با درسْ‌گرفتن از نکات مهم و بدیع

صاحب‌نظران، بالنده شده و می‌شود.

۳ـ۱ـ هدف اصلی عرفان ادبی؛ بیان و انتقال احساسات عارفانه: اساسی‌ترین نکته در این باب، آن است که بدانیم منظور اصلی عارفان از سرودن اشعار، به ویژه در شعر عاشقانه، بیان احساسات عرفانی و ایجاد عواطفی مشابه با مواجید عارفان (در حال کشف و شهود) می‌باشد:[۱] روشن است که احساسات شهودی، جدا از معارف و علوم شهودی نیست و این دو در هم تنیده‌اند؛ به عبارت دیگر، عارف در هر شهود، پیرامون کشف یک حقیقت روحانی و الهی ـ که یک معرفت عرفانی به وی می‌دهد ـ از عواطف و احساساتی برخوردار می‌شود و این دو (معرفت و احساس) در ارتباط با یکدیگر، حال و مقام وی را تشکیل داده و تنها در سیاق همین ارتباط، به درستی فهمیده می‌شوند. بنابراین عارف، برای بیان شمه‌ای از آنچه در درون وی می‌گذرد، به گونه‌ای عمل می‌کند که احساسات و عواطف پیرامونی شهود نیز منتقل شود که در ضمن این انتقال، نمایی از معارف و حقایق شهودی نیز به مخاطب می‌رسد.

اما احساسی بودن زبان عرفان ادبی، مطلبی است که ریشه در تاریخ عرفان ادبی و اولین ادوار شکل‌گیری آن یعنی قرن سوم و چهارم هجری دارد. تشکیل مجالس سماع[۲] و وعظ صوفیانه در قرن سوم (برتلس، *تصوف و ادبیات تصوف*، ۵۲ و ۵۴؛ *سماع عارفان*، ۳۵)،[۳] برای ایجاد وجد در عارفان و انگیزش سالکان (ماسینیون، *سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ۲۹۹ و ۳۰۰؛ حلاج، *طواسین*، ۱۷۹؛ هروی، *اندرغزل خویش...*، ۶۲ ـ ۶۵ و ۸۶ ـ ۸۷) و در نتیجه، نیاز به ابزاری برای ایجاد این وجد و احساس، وجود اشعار عرفانیِ وجدی را ـ که بیش از هر چیز، صبغه احساسی دارد ـ ضروری ساخته است و از آنجا که

---

۱. حجت الاسلام و المسلمین استاد یزدان پناه، در دروس مصباح الانس (جلسه ۲۳)، توضیحات ارزشمندی درباره تفاوت و ویژگی‌های هر یک از شاخه های عرفان اسلامی (نظری، عملی و ادبی) ارائه نموده اند که «احساسی بودن بیان عرفان ادبی» به عنوان وجه ممیز عرفان ادبی در آنجا مطرح گشته است. نگارنده، مایه اصلی این مطلب را با بهره گیری از این دروس، یافته است.

۲. مجالس سماع، در ابتدا تنها بر وعظ و نصیحت مشایخ برای سالکان، مشتمل بوده و کارکرد و هدف اصلی آن، هدایت طالبان و ایجاد انگیزه و شور عرفانی در افراد بوده است.

۳. همه ارجاعات، از این پس، تنها به عنوان نمونه هایی از منابع سهل‌الوصول ارائه می‌شود و معرفی منابع موثق تر به دلیل گستردگی آنها به گفتاری دیگر واگذار می‌شود.

مشایخ در آن دوره، هنوز زبان خاصی برای بیان شعری و احساسی مواجید خود نیافته بودند، تحت تأثیر مشابهت معنایی و مسانخت بیرونی عشق انسانی و عشق الهی، از اشعار عاشقانهٔ غیر عرفانی به منظور القا وجد و عشق درونی خود استفاده می‌کرده‌اند (*تصوف و ادبیات تصوف*، ۷۳ و ۷٤) و با نگاهی تأویلی، این اشعار را از معنای مراد شاعران، به معنای مراد خود برمی‌گردانده‌اند (غزالی، وجد و سماع، در: *اندر غزل خویش...*، ۱۳۰ـ ۱۳٤). با رشد و گسترش تصوف، همین نوع از زبان ـ که در مجالس صوفیانه با احساسات و عواطف شدید عارفانه عجین گشته بود ـ به عنوان بهترین زبان احساسیِ عرفانی، مورد استفادهٔ عارفان در سرودن شعر واقع شد (برتلس، همان، ٥٤ و ٥٦). از این رو باید گفت هدف اصلی اشعار عاشقانه، بیان و انتقال احساسات و مواجید عارفانه بوده و لذا در تحلیل اکثر صاحب‌نظران، به عنوان زبان احساس و شور عرفانی معرفی گشته است که برای نمونه، می‌توان از مکی (*قوت القلوب*، ۷۱)،[1] قشیری (سماع شعر به آواز خوش، در: *اندر غزل خویش...*، ٦٦)، هجویری (*کشف المحجوب*، ۸۷)، محمد غزالی (وجد و سماع، در: *اندر غزل خویش...*، ۱۳۰)، شیخ اشراق (*مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، ۲٦٤/۳، فی حالة الطفولیة)، ابن‌عربی (*ترجمان الاشواق*، ۱۰)، عزالدین محمود کاشانی (*مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة*، ۱۷۹ و ۱۸۰)، ابوالمفاخر باخرزی (*اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، ۱۸۸/۲)،[2] فیض کاشانی (*رساله مشواق*، ۸)، نیکلسون (*عرفان عارفان مسلمان*، ۱۹۸ ـ۲۰۰ و *فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ۹۰)، شیمل (*ابعاد عرفان اسلامی*، ٤٦٤)، زرین‌کوب (*تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، ۵۷ و ۱۲۹ و *ارزش میراث صوفیه*، ۱٤۸ ـ۱٤۹)، ماسینیون (*سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ۲۹۹/۲)[3] و برتلس (*تصوف و ادبیات تصوف*، ۷٦ـ۷۹) نام برد.

۳ـ۲ـ احساس، نقطه پیوند عرفان و ادبیات: در تحلیل ادبیات، با سه سطح **معنایی و احساسی** (سطح درونی)، سطح **ادبی**[4] (سطح میانی) و سطح **زبانی** (سطح بیرونی) روبروییم.[1] در سطح

---

۱. مکی در اینجا، تأثیر مثبت اشعار عارفانه را ایجاد هیجان، شوق و وجد می‌داند.

۲. وی از اشعار عارفانه به عنوان مشوّق قلوب و انگیزانندهٔ وجد یاد کرده است.

۳. ماسینیون در اینجا چکامه های غیر روحانی (عاشقانه) را در جهت ایجاد وجد و هیجان، ارزیابی کرده است.

٤. این سطح، به معنای اخصّ واژه، ادبی نامیده می‌شود، چرا که وجهِ ممیّز ادبیات با دیگر قلمروهای زبان مانند زبان عرفی و زبان علمی، در همین سطح آشکار می‌شود؛ و گرنه هر سه سطح یاد شده، در فرایند ادبی‌شدن دخیل‌اند و لذا "ادبی" محسوب می‌شوند.

معنایی و احساسی، شاعر با حقیقتی مواجه شده، وجهی از آن را درک می‌کند و به احساسی خاص نایل می‌گردد. در سطح ادبی، شاعر در صدد ارائهٔ آن احساس و ادراک برمی‌آید و در این جهت ناچار به تغییراتی معنایی و لفظی متوسل می‌شود و با تغییراتی که در معنای یافت شده یا در الفاظ صریح آنها می‌دهد و یا با ایجاد وزن و آهنگ خاص و یا با هنجار شکنی در ساختار عادی دستوری، در ضمنِ اظهار حقیقتِ درک شده، سعی در بازگو کردن احساس ویژهٔ خود می‌کند. در سطح زبانی، شاعر، محصول فرایند ادراکی و احساسی (در سطح اول) و فرایند ادبی و احساسی کردن بیان را (در سطح دوم) در قالب کلمات و ساختارهایی از زبان، بیان می‌کند.

در راستای آنچه در مورد سطح دوم گفته شد، باید گفت ادبیات، زبانی است که تمام شناخت‌ها و معانی باریک و احساس‌مند را به همان ظرافت و احساس (کم یا بیش) بیان می‌کند و در این راه، لاجرم تغییراتی در آنچه بیان صریح آن معانی شمرده می‌شود، می‌دهد؛ تغییراتی معنایی و لفظی که بسیاری از آنها در سنت ادبی ما، با نام آرایه ها و صنایع ادبی معنوی و لفظی (در علومی چون معانی، بیان و بدیع) شناخته می‌شوند. حکمای ما از تمام فرایند ادبی شدن در این سطح دوم، به «تخییل» و «محاکات»، تعبیر کرده‌اند (ر.ک: فارابی، *احصاء العلوم*، ٦٨؛ ابن‌سینا، *فن الشعر*، (ضمیمه فن الشعر ارسطو)، ١٦١؛ طوسی، *اساس الاقتباس*، ٥٨٦،٥٩٠ـ٥٩١؛ همو، *معیار الاشعار*، ٣) که گویا بهترین ترجمه و تعریف برای این دو واژه، همان «خیال انگیزی» (به معنی احساس انگیزی) و «تصویر سازی» است (شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی*، ١٦ و ١٧) که این دومی (محاکات یا تصویرسازی) در راستای رسیدن به اولی (تخییل) مطرح می‌گردد. در حقیقت، تمام تغییرات لفظی و معنوی در این سطح (اعم از صور سنتیِ این تغییرات و صور جدید آن)، ابزاری برای رسیدن به تخییل و محاکات

---

۱. این سه سطح را بدین گونه، در جایی نیافته ام. اما سه واژه «سطح فکری»، «سطح ادبی» و «سطح زبانی» در تحلیل سبک‌های ادبی در کتاب *سبک‌شناسی شعر* از سیروس شمیسا، بدون هیچ تعریف خاصی آمده است و از مواردی که وی در ذیل هر یک از این سطوح (به عنوان مشخصه های هر سبک ادبی) می‌شمرد می‌توان فهمید که تلقی ناگفته ایشان از آن سه واژه، با دیدگاه ارائه شده در اینجا، متفاوت است. همچنین در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* اثر شفیعی کدکنی، تحلیل مفصلی از چیستیِ ادبیات ارائه گشته است که می تواند خمیر مایه این دیدگاه را فراهم سازد. البته این دیدگاه در مورد ادبیات، چندان ناآشنا نیست و بیشتر پژوهندگان، ناخودآگاه، آن را مبنای تحقیقات خود قرار می‌دهند.

محسوب می‌شوند.

بدین ترتیب، هدف اصلی ادبیات نیز در سطح دوم آن، هویدا می‌شود که عبارت است از بیان احساسی و خیال‌انگیز. به همین علت است که عرفان، در پی یافتن زبانی نیرومند برای بیان و ایجاد احساسات عرفانی، به زبان ادبی و در نهایتْ به احساسی‌ترین نوع ادبیات، یعنی ادبیات عاشقانه روی می‌آورد. بنابراین عرفان ادبی، عرفانی است که در روند بیان خود، در همان سه سطحِ یاد شده، فرایند ادبی شدن را طی می‌کند و تبدیل به عرفان ادبی می‌گردد. تفاوت بارز این فن ـ اگر به عنوان یک شاخه از ادبیات لحاظ گردد ـ با انواع دیگر زبان ادبی، شهودی بودن سطح معنایی و احساسی (سطح اول) و به تبع آن، شدید بودن درک و عاطفهٔ جاری در آن است. گاه این درک و احساس عرفانی، آن‌قدر سهمگین است که ویران‌گرانه، سد بیان و زبان را درمی‌نوردد و ناچار در ساحل سنت‌های ادبیِ فرا آموخته در ذهن و روان عارف، آرام می‌گیرد. به عبارت دیگر، در اثر غلبه وجد و احساس، آنچه عارفْ در فرهنگ و سنتِ زبانی و ادبی خویش آموخته، خودبه‌خود و بدون عزم چندانی، بر معانی و عواطفْ قالب می‌زند و کاری که هر شاعر در سطح دوم، با خودآگاهیِ حصولی و با تأمّل و تعمّل انجام می‌دهد، در اینجا به طرفةالعین صورت می‌گیرد و ناخودآگاه، معانی و احساسات عرفانی، بیان احساسی و ادبی به خود می‌گیرد.

۳ـ۳ـ تشبیه، مجاز، استعاره، رمز، نماد و نقش آنها در زبان عرفان ادبی

۳ـ۳ـ۱ـ تعریف اجمالی: در **تشبیه**، همیشه با دو عنصر معنایی روبروییم که یکی مشابه دیگری است و آنچه مراد گوینده است، در نسبتش با معنای مشابه، بیان می‌گردد تا رسایی بیشتری پیدا کند (مازندرانی، *انوار البلاغه*، ۲۴۷؛ همایی، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ۲۲۷). در **مجاز**، میان دو معنا، ارتباطی از نوع ارتباطاتِ مطبوع در ذهن بشر ـ مانند مشابهت و کلیت و جزئیت ـ برقرار است و گوینده، به‌جای بیان معنای مراد خود، لفظی را که افاده‌گرِ معنای مرتبط با آن است، بر زبان جاری می‌سازد (*انوار البلاغه*، ۲۷۵؛ *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ۲۴۷). در این صورت، اگر رابطه میان دو معنا، مشابهت باشد، صورتی از مَجاز و شکل خاصی از تشبیه (به معنی اعم) خواهیم داشت که **استعاره** نامیده می‌شود (*انوار البلاغه*، ۲۸۰؛ *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ۲۴۹). در صنعت استعاره، سعی بر آن است که

با آوردن تبعات و ریزه‌کاری‌های معنایی مشبّه‌به ـ که به جای مشبّه نشسته است ـ معنای مشبه‌به تقویت گردد (استعارهٔ مرشّحه: *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ۲۵۳). در **تمثیل**، ما با استعاره‌ای در قالب یک داستان یا روایتی کوتاه و یا جملاتی چند، مواجه‌ایم (شمیسا، *بیان*، ۲۲۶ و ۲۲۷) که ممکن است، هر یک از اجزای آن، در ازای یک جزء از معنای مراد قرار گیرند که در این صورتْ اجزای تمثیل، **سَمبُل** ادبی (نه سمبل اجتماعی) نامیده می‌شوند (همان). در تمثیل سعی بر آن است که با تشریح بیشتر جزئیات معنای ظاهری. خواننده در معنای ظاهری غرق شود و با جان و دلْ پذیرای آن گردد و سپس در پایان، از آن ظاهرْ به معانی درونی‌تر (معنای مراد) نقب زده می‌شود تا مطبوع بودن ظاهر، مقبولْ افتادنِ باطن را موجب شود. به عبارت دیگر، در سمبل و تمثیل، گویا سطح ظاهری کلام بیشتر از استعاره (حتی استعاره مرشّحه) تقویت می‌شود و توقف مخاطب در این سطحْ بسیار بیشتر از توقف او در سطح ظاهریِ استعاره است که اندکی بیش ادامه ندارد. لذا باید گفت تمثیل و سمبل، از نظر معنایی حالتی دو سطحی دارند (همان، ۲۲۵) ولو آن‌که در نهایت، مراد جدی گوینده همان سطح درونی‌تر (مشبّه) است. رمز و **نماد** را گاه در معنایی مشابه با سمبل، تعریف کرده اند. بدین صورت که رمز و نماد را اجزایی از کلامی می‌دانند که در معنای آن، دو سطح ظاهری و باطنی وجود دارد (همان، ۲۱۱ـ۲۱۴). اما در رمز و نماد، به جهت آن‌که وجه شبه میان معنای ظاهری و معنای مراد، بسیار شخصی یا فرقه‌ای است، به آسانی نمی‌توان به مراد اصلی گوینده دست یافت و قرائن نیز، آن‌قدر گُم و ناپیدایند که یا اساساً قابل دسترسی نیستند و یا اگر هم یافت شوند، سالیان درازی به طول می‌انجامد. اما فرق اساسی رمز و نماد ادبی با تمثیل و سمبل را باید در این دانست که رمز و نماد، بیشتر استعاره های بالابر (anaphore) هستند که در آنها میان معنای بیرونی و درونی، رابطه طولی برقرار است ولی تمثیل و سمبل، لزوماً استعارهٔ بالابر نیستند و می‌توانند استعاره معمولی (metaphore) باشند (ستاری، *مدخل بر رمز شناسی عرفانی*، ۲۵ و ۲۶). اما گاه نیز از رمز، کلامی اراده می‌شود که میان معنای ظاهری و درونی آن، هیچ ارتباطی از نوع ارتباطات مقبولِ اهل زبان و ادب، وجود ندارد و گویا میان یک لفظ و معنایی جدید، وضعی تازه ایجاد شده است. این معنا از رمز، به معنای نشانه و نماد اجتماعی نزدیک می‌شود (همان، ۲۳ و ۲۴) و روشن شد که این نوع تلقی از زبان

عرفانی ادبی ـ که میان دو معنای ظاهری و باطنی، هیچ ارتباط ادبی و زبانی نمی‌بیند ـ (بخصوص از ادبیات عاشقانه آن) اشتباه است.

۳ـ۳ـ۲ـ در حیطهٔ عرفان ادبی: اما هر چند زبان عرفان ادبی، به جهت قرارگیری در مسیر ادبیات (به ویژه در سطح دوم آن)، از چند قالب یاد شده (استعاره، مَجاز، تمثیل، رمز و ...) بهره بُرده است، اما کاملاً در سطح هیچ یک از آنها باقی نمانده و فراتر رفته است. به بیان دیگر، هر چند اساسی‌بودن "نوع بیان" در عرفان ادبیِ عاشقانه، اقتضاء می‌کند که معانی[۱] ـ خودبخود یا همراه با قصد و تلاش ـ دچار رنگی استعاری شوند، اما شهودی و وجد آمیز بودن این فرایند و فوران احساس و هیجان در طول این تجربهٔ عرفانی ادبی شکلی دیگر و بسیار ژرف‌تر از استعاره و تمثیل و رمز و ... را رقم می‌زند. بدین ترتیب ما برخلاف برخی از صاحب‌نظران (نویا، *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ۲۶۸) عقیده نداریم که غلبهٔ وجد و فوران احساس درطی تجربه عرفانی و در فرایند بیانی شدن آن، موجب خروج آن زبان از حیطهٔ تکنیک‌های ادبی (چون استعاره) می‌شود. البته بسیار مهم و لازم است که فهم خود را از این‌گونه استعاری‌شدن، عمیق‌تر کنیم و آن را چون استعارات شاعرانِ عامیِ عاشق پیشه ننگریم: **اولین وجه تفاوت** که قبلاً نیز ذکر شد، شدت و حدّتِ "سطح ادراکی و احساسی" در ادبیات عرفانی عاشقانه است. این شدت و حدّت، معنا و احساسِ یافت شده در سطح اول (از سطوح سه گانه) را، در رتبه‌ای قرار می‌دهد بسیار بالاتر از تمام آنچه در دیگر انواع ادبیات بیان می‌شود. همین نکته، تفاوت دیگری را نیز رقم می‌زند و آن، بُعدِ بسیار زیاد میان سطح اول و سطح دوم است که قرار است در آن، یافته های سطح اول، در قالب معانی ملموس و محسوس (در شکل تشبیه و استعاره و...) ریخته و بیان شود به عبارت دیگر شاید بتوان گفت در این نوع استعاره، رابطهٔ میان دو معنا، رابطه‌ای طولی باشد ـ که البته بسیار بعید است ـ ولی در انواع دیگرِ استعاره، دو معنا رابطه‌ای عرْضی و قریب دارند. این ویژگی در استعاره عرفانی، موجب می‌شود که استعاره، چهره‌ای از «رمز» (به معنای رمز ادبی که بیان شد) به خود گیرد و از این نظر، از استعارات معمولی متمایز گردد.

---

۱. "معانی" در اینجا اعم از "حقایق خارجی شهودی" و "احساسات و عواطف درونی عرفانی" است.

نمود دیگری از این تفاوت را در سرریز شدن معانی، به سوی قالب‌ها و کلمات و ساختارها می‌توان یافت: همان‌طور که آمد، شکل بسیار متعالی‌ای از شعر عاشقانه در عرفان ادبی، شعری است که از شدت وجد، در حالت بی‌خودیِ عارفانه سروده می‌شود. این بی‌خودی به نحوی است که پل نویا، در این نوع از گویش عرفانی، گمان کرده است که قالب‌های بیانی نیز در خودِ تجربه زاده می‌شوند و لذا آن را در چارچوبی غیر از تکنیک‌های ادبی ـ که از پیش، نوع و نحوهٔ کار با آنها مشخص است و پیش از تجربه عرفانی و پس از آن هم وجود دارد ـ قرار می‌دهد. اما به نظر می‌رسد که آنچه در فرآیند «به لفظْ درآمدنِ» این مواجید رخ می‌دهد، هر چند مقارن تجربهٔ وجدی و در حالت بی‌خودی است، اما در حقیقتْ تحت تأثیر همان تکنیک‌ها، فنون، قوالب و شکل‌های مختلف بیان ادبی می‌باشد که در ضمن جذب فرهنگ و سنن اجتماعی ـ که زبان و ادبیات نیز جزئی از آن است ـ در روح و روان عارف، ملکه گشته و چون سرشتی ناخودآگاه، در هنگام شدت احساس و فوران آن، به کار آمده و رشحات سرریزْ شده از آن تجربه را در آغوش خود آرام می‌کند. نکتهٔ مهم‌تر در این میان، آن است که شدت احساس و خودبخودی بودن فرآیند ادبی و استعاری شدن آن، موجب می‌شود که استعارات و الفاظ، در عالی‌ترین درجهٔ تناسب با معانی اصلی و در بالاترین درجهٔ احساسی و اثربخشی قرار داشته باشند. در حقیقت، وجد و احساس عارفانه موجب می‌شود که استعارهٔ عرفانی ادبی، هم در سطح معنای باطنی، به شدت ژرف و نافذ گردد و هم در سطح معنای ظاهری بسیار عمیق و اثربخش شود. این وجه ممیز، در مورد اشعار عاشقانهٔ عرفانیِ غیر وجدی نیز به شکلی نازل‌تر صدق می‌کند. زیرا گذشت که شرط اصلی این‌گونه اشعارْ استناد آنها به پشتوانهٔ شهود و وجد عارفانه است که این استناد، از درجه‌ای بسیار شدید تا رتبه‌ای بسیار ضعیف کشیده شده است.

تفاوت دیگر ـ و شاید مهم‌ترین تفاوت ـ در این زمینه که ما را وادار می‌کند شکلی دیگر و فراتر از استعاره را، به این زبان اختصاص دهیم، وجوه فراوانِ معنایی است که در ضمن یک استعارهٔ عاشقانه ـ عارفانه، فرانموده می‌شود. این خصیصه نیز پیش از هر چیز، بسته به شهودی بودن و شدت و حدّتِ وجد و حالی است که گوینده بدان دست پیدا کرده است. به عبارت دیگر، اندماج

معانی و عواطف بی‌شمار در شهود ـ که تیزی و سهمگینی شهود نیز در حد بالایی مرهون همین امر است ـ و تنگ بودن استعاره عادی برای گنجاندن چنین دامنه بلندی از معنا در خود، باعث می‌شود که این استعاره هم بسیار دورتر و صعب‌تر بنماید و هم بسیار پُرتر و سنگین‌تر. که این دو خصیصه، دو چهره *رمزی و نمادین* به چنین استعاره‌ای می‌دهد. زیرا از سویی بُعدِ زیادِ دو سطح مختلف معنایی در استعاره، به رمز نزدیکش می‌کند و از سوی دیگر، فشردگی و پُریِ بسیارِ معانی نیز گویی آن را به سوی نماد و نشانه (به معنای نمادهای غیرادبی) می‌کشاند ـ که در آن، واضع هر آنچه می‌خواهد، بدون رعایت ارتباط خاصی، در نماد و نشانه می‌ریزد به نحوی که گاه برای تفسیر و تعریف هر یک از این نمادها، نیازمند توضیحات عریض و طویلی هستیم. اما این خصیصهٔ نمادین، گرچه ناشی از وضع جدید نیست، و در آن ظرفیت‌های موجود زبان و ادبیات ـ و با رعایت مناسبت‌ها و مشابهت‌ها ـ استفاده گشته است، اما الفاظ از شدت فشردگیِ معانیِ پرشمار، گویی از معنای وضعی و عادی خود بسیار بالاتر رفته و از وضع اولی خود خالی گشته و وضعی ثانوی یافته است. اما وفور و اندماج معانی (اعم از عواطف و حقایق عرفانی) به این میزان، محدود نمی‌گردد و این خصیصه، از وجوه دیگری تشدید می‌شود. زیرا مواجید و احساسات عرفانیِ ریخته در قالب یا لفظی خاص، همواره یکسان نیست و این عواطف، در میان احوال گوناگون یک عارف یا در میان عارفان مختلف، از حیث شدت و ضعف و از جهت ظرافت‌های متعددِ احساسی (در پیرامون هر شهود) متفاوت می‌گردد؛ از این رو، به مرور زمان، همهٔ این ظرافت ها و ریزه‌کاری‌ها که همچون امواج درشت و ریز و شکن‌های بسیار ظریفْ در کنار یک تلاطم سهمگین پدید می‌آید، در مرز سایه‌روشن این الفاظ، پیدا و ناپیدا، تعبیه می‌گردد؛ یک واژهٔ دیرآشنا، در سنت عرفان ادبی عاشقانه، آن‌چنان روح و روان را متموّج می‌کند و چنان سلسلهْ تبعاتی از احساس و معنا در پی‌می‌آورد که هیچ کس را یارای ثبت و ضبط آن نیست.

این مطلب، خودْ سرّ دیگری را آشکار می‌کند که: چرا استعارات عرفانی، ادبی، با وجود استعمال فراوان، کمتر دچار «کلیشه شدگی»، رکود و ایستایی و ابتذال ادبی می‌شوند: سیلان و وفور معانی در یک واژهٔ "جاافتاده" و پخته در عرفان ادبی، اجازه می‌دهد که شاعر، بر هر معنای باریکی از آن که

می‌خواهد، توقف کند و در ضمنِ نظر داشتن به تمام این پهنه، بر نقطه یا نقاطی از آن بایستد و احساس خود را فریاد کند. به علاوه، همین تلاطم معنایی موجب می‌گردد که حد و مرز الفاظ عاشقانه در زبان عارفانه چندان مشخص نبوده، کناره‌های آن در افق بلند و دورِ خود، در طیفی از الوان مشابه و گوناگون، آهسته آهسته محو گردد که این تیرهْ روشنِ معنایی در لفظ، ورود نازکانهٔ هر معنای جدید و همرنگ را اجازه می‌دهد. به بیان دیگر، عارف شاعر، در هر بار ممکن است به تجربه‌ای جدیدتر و ژرف‌تر از معانی الفاظ و فرایندِ بیان کردن آن، دست بزند و در هر مرتبه، با استفاده از محوشدگی مرز معنایی، هماهنگ با دیگر خطوط معنایی، خط ظریفی بر این نقش بیافزاید.

۳ـ٤ـ سخن پایانی: تفاوت‌های استعارهٔ عرفانیْ ادبی عاشقانه با استعارات ادبی دیگر، ما را مُجاز می‌دارد که از واژهٔ "استعاره" درگذریم و اصطلاحی دیگر را برای شناساندن زبان عرفان ادبی به کار گیریم؛ شاید با اندک تسامحی و با لحاظ تدقیق‌های ویژهٔ برخی اندیشمندان[1] در این وادی، بتوان برای این منظور کلمهٔ «نماد» را برگزید. اگرچه واژهٔ نماد، گاه در معنای سمبل‌ها و نشانه‌های قراردادی اجتماعی به کار می‌رود، اما استعمال کمتر آن در حیطهٔ ادبیات و زبان، باعث می‌شود که این لفظ، از پیش‌فرض‌ها و القائات معنایی مبراتر بوده، شرایط مناسبی را جهت احراز این مقام (یعنی جهت حکایت از نوع زبانِ عرفان ادبیِ عاشقانه) دارا باشد و چه بسا اگر با آن دو قیدِ توضیحیِ «عرفانی» و «ادبی» همراه شود، فضای آن بطور کامل، از حال و هوای دیگرْاصطلاحات مشابه بیرون آید.

بنابراین زبان عرفان ادبی، زبانی است از سنخ **«نماد عرفانی ـ ادبی»**، که در تعریف این اصطلاح باید چنین گفت: نماد عرفانی ـ ادبی، ریشه در استعاره داشته، ساختار اصلی آن بر پایهٔ مشابهتْ میان معنای عرفانی و معنای حسی، و جایگزینی معنای حسی (و لفظ دال بر آن) به جای معنای عرفانی (و لفظ دال بر آن)، بنا گشته است. اما غَلَیان احساس و فَیضان معنا و بلندی و سنگینی آن، به این استعاره، خاصیتی بسیار ژرف‌تر و رمزی‌تر می‌دهد. این استعارهٔ ژرف و مرموز، که در یک یا چند

---

۱. نظیر پل نویا در *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*.

موردِ اولِ کاربردِ خود، هنوز از سطح استعاره فراتر نمی‌رود، کم‌کم و به مرور زمان، با کاربردهای مکرر، در این معنای عمیق، سنگین و دور تثبیت می‌شود و ـ در اثر تجارب عرفانی جدید از همان معنا و افزوده گشتن ظرافت‌های احساسی جدید بر لفظ استعاری آن، لایه‌های احساسی و معنایی جدیدی در آن پدید می‌آید. به تدریج، این لایه‌های معنایی[1] در این استعاره، فشرده می‌شود و این فشردگی معنایی، هم واژه را بسیار پربارتر و «جاافتاده» تر از یک استعاره معمولی می‌سازد و هم بدان، پویایی و طراوتی بسیار اعطا می‌کند که این از «کلیشه» شدگی و ایستایی و رکود، بر اثر استعمالات مکرر و جاافتادگی شدید آن ـ که در نمادها و سمبل‌های ادبی و اجتماعی دیده می‌شود ـ جلوگیری می‌کند و لفظ را هم‌چنان ـ به رغم استعمالات زیادش درقرون متمادی ـ مانند یک استعارهٔ نورس و تازه، لطیف و باطراوت نگه می‌دارد و چه بسا هر استعمال جدید آن، با تجربه‌ای دیگر از همان معنا و کشف مشابهتی دیگر میان باریکه‌های جدید شهودی (و در سطح باطن) و لایه‌های ناشناختهٔ مفهومی (درسطح ظاهر)، همراه گردد و این گستردگی پهنهٔ لفظ ـ که چون سایه روشنی، خطوط و نقوش بسیار زیادی را در خود، جای می‌دهد ـ اجازه دهد که رنگ دیگری با ظرافت بر آن افزوده گردد. از سوی دیگر، بلندی افق معنا (اعم از احساس درونی عارفانه و حقیقت بیرونی مشهود) و شهودی بودن آن، رازآموزگی ویژه‌ای به این استعاره یا" نماد" می‌دهد که هر چند استعمالات مکرر آن به تدریج از رمزی بودن آن می‌کاهد، اما با دست نهادن بر وجوه مختلفی از معانی مندرج در آن و یا احیاناً با افزوده گشتن وجوه دیگری بر آن معنا، به نحوی این خاصیت نیز تقویت می‌شود ولی این رمز، همچون رمزهای غیرادبی نیست که مناسبت‌ها و مشابهت‌های معنایی (میان ظاهر و باطن) در آن فراموش شود و لذا ریشه داشتن آن در استعاره، آن را از رمز ـ به معنای رایج آن ـ فراتر می‌برد.

بدین ترتیب زبان عاشقانه عرفان ادبی، باید «**نمادین**» نامیده شود که سازه‌های آن را «**نماد**»های «**عرفانی ادبی**» تشکیل می‌دهند: که از سویی در استعاره ریشه داشته، از طریق مشابهت،

---

۱. هر یک از این لایه‌های معنایی، با کشفِ یک لایهٔ ظریفِ معنایی در معنای ظاهری و تشبیه آن به یک لایهٔ معناییِ شهودی، بر بار معناییِ لفظ افزوده شده است.

معانی را در نسیجی از احساس تنیده و عرضه می‌کند و از سوی دیگر تموّج و زبانه کشیِ احساس و عمق شهودی معنا، موجب ژرفای شگفتی در آن می‌گردد و از دیگر سو، بلندی آن معانیْ خاصیت رمزی بدان می‌افزاید؛ حقایق را با احساسات در هم می‌تند و این فشردگی، ابهام و احساس‌مند بودن، لفظ را در تکاپو و جنبشی دائمی نگه می‌دارد و با روا داشتن هر نوآوری، پیوسته آن را از خودْ فراتر می‌برد و واژه را میان احساسات و معانیِ پیدا و ناپیدای خود سرگشته و حیران می‌سازد. این ویژگی‌ها که به مرور در چارچوب واژه جای گیر شده است این نوع نماد را از سطح استعاره، رمز و نماد عادی، به رتبه‌ای بالاتر ارتقاء داده، از آن، «**نماد عرفانیْ ـ ادبی**» می‌سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. ابن‌عربی، محی‌الدین، *ترجمان الاشواق*، بیروت، دار صادر، ۱۳۸٦م.

۲. ابن ترکه، صائن الدین علی، *شرح گلشن راز*، تهران، آفرینش، ۱۳۷۵ش.

۳. ابن‌سینا، ابوعلی حسین، *فن الشعر شفا*، ضمیمه فن الشعر ارسطو، عبدالرحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳م.

٤. ابن‌عربی، محیی الدین، *الفتوحات المکیة*، دوره ٤ جلدی، بیروت، دار صادر، [بی تا].

۵. ابن فارض، عمربن‌علی، *دیوان ابن فارض*، شرح: مهدی محمد ناصرالدین، بیروت، دارالکتب العلمیة، ۱٤۱۰ق.

٦. استیس والتر، ترنس، *عرفان و فلسفه*، ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی، تهران، سروش، ۱۳٦۱ش.

۷. الفتی تبریزی، شرف الدین حسین، *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، تهران، مولی، ۱۳٦۷ش.

۸. الهی اردبیلی، حسین‌بن‌عبدالحق، *شرح گلشن راز*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷٦ش.

۹. باخزری، ابوالمفاخر یحیی، *اوراد الاحباب و خصوص الأداب*، ج ۲، تهران، فرهنگ ایران زمین، ۱۳۵۸ش.

۱۰. برتلس، ادوارد ویچ، *تاریخ ادبیات فارسی*، ترجمه: سیروس ایزدی، تهران، هیرمند، ۱۳۷٤ش.

۱۱. ــــــــــــــ، *تصوف و ادبیات تصوف*، ترجمه: سیروس ایزدی، تهران، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۷٦ش.

۱۲. بقلی شیرازی، روزبهان، *شرح شطحیات*، تهران، کتابخانه طهوری، ۱۳۷٤ش.

۱۳. ــــــــــــــ، *عبهر العاشقین*، تهران، منوچهری، ۱۳٦٦ش.

۱٤. پاولیچ پطروفشکی، ایلیا، *اسلام در ایران*، ترجمه: کریم کشاورز، تهران، پیام، چاپ چهارم، ۱۳۵٤ش.

۱۵. پورجوادی، نصرالله، «رندی حافظ»، *مجله نشر دانش*، شماره ششم، سال هشتم، [بی جا]، [بی تا].

۱٦. جامی عبدالرحمن بن احمد، *اشعة اللمعات*، تهران، گنجینه، ۱۳۵۲ش.

۱۷. جودة نصر، عاطف، *شعر عمر بن الفارض*، بیروت، دارالأندلس، [بی تا].

۱۸. چیتیک، ویلیام، *عوالم خیال*، ترجمه: نجیب الله شفق، قم، موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی ﷺ، ۱۳۸۵ش.

۱۹. حافظ، *دیوان*، تهران، اساطیر، چاپ دوم، ۱۳٦۸ش.

۲۰. خرمشاهی، بهاءالدین، *ذهن و زبان حافظ*، تهران، معین، چاپ پنجم، ۱۳۷٤ش.

۲۱. داراشکوه، محمد، *حسنات العارفین*، تهران، ویسمن، ۱۳۵۲ش.

۲۲. داعی شیرازی، شاه محمود، *نسایم گلشن*، تهران، الهام، ۱۳۷۷ش.

۲۳. درگاهی، محمود، *حافظ و الهیات رندی*، تهران، قصیده سرا، ۱۳۸۲ش.

۲٤. رامی، شرف الدین محمد، *انیس العشاق*، تهران، روزنه، ۱۳٦۷ش.

۲۵. زرین کوب، عبدالحسین، *ارزش میراث صوفیه*، تهران، امیرکبیر، چاپ دهم، ۱۳۸۱ش.

۲۶. ـــــــــــــــ، *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران، سخن، ۱۳۸۳ش.
۲۷. ستاری، جلال، *مدخل بر رمز شناسی عرفانی*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش.
۲۸. سراج طوسی، ابی نصر عبدالله ابن علی، *اللمع فی التصوف*، [بی جا]، نشر فیض، ۱۳۸۰ش.
۲۹. سنایی غزنوی، مجدود بن آدم، *دیوان*، تهران، کتابخانه سنایی، چاپ سوم، ۱۳۶۲ش.
۳۰. ـــــــــــــــ، *حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة*، تهران، [بی نا]، ۱۳۲۹ش.
۳۱. سهروردی، شهاب الدین یحیی، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، ج ۳، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، ۱۳۷۲ش.
۳۲. شاهرودی، عبدالوهاب، *نردبان آسمان*، تهران، قلم، ۱۳۸۰ش.
۳۳. شبستری، محمود، *گلشن راز*، تهران، علمی فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.
۳۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، [بی جا]، آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶ش.
۳۵. شمیسا، سیروس، *بیان*، تهران، فردوس، چاپ نهم، ۱۳۸۱ش.
۳۶. شیمل، آن ماری، *ابعاد عرفان اسلامی*، عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۴ش.
۳۷. طوسی، خواجه نصیرالدین، *اساس الأقتباس*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۲ش.
۳۸. ـــــــــــــــ، *معیار الأشعار*، تهران، طبع سنگی، [بی تا].
۳۹. عطار نیشابوری، فریدالدین، *تذکرة الاولیاء*، تهران، زوار، چاپ پنجم، ۱۳۶۶ش.
۴۰. غزالی، محمد، *احیاء علوم الدین*، تهران، علمی فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۸ش.
۴۱. ـــــــــــــــ، *کیمیای سعادت*، ج ۴، مهاباد، سیدیان، [بی تا].
۴۲. غنی، قاسم، *تاریخ تصوف در اسلام*، ج ۲، تهران، زوار، چاپ پنجم، ۱۳۶۹ش.
۴۳. فارابی، ابونصر، *احصاء العلوم*، قاهره، [بی نا]، [بی تا].
۴۴. فیض کاشانی، محسن، *رساله مشواق*، تهران، بین الملل، ۱۳۶۲ش.
۴۵. کاشانی، عبدالرزاق، کشف الوجوه الغرّ لمعانی نظم الدر، در حاشیه *دیوان ابن فارض با شرح النابلسی*، چاپ سنگی، [بی جا]، [بی نا]، [بی تا].
۴۶. کاشانی، عزّالدین بن علی، *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة*، تهران، هما، چاپ چهارم، ۱۳۷۲ش.
۴۷. لاهیجی، محمد، *شرح گلشن راز* (مفاتیح الإعجاز)، [بی جا]، کتابفروشی محمودی، [بی تا].
۴۸. مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح، *انوار البلاغة*، تهران، دفتر نشر میراث مکتوب و مرکز فرهنگی قبله، ۱۳۷۶ش.
۴۹. ماسینیون، لویی، *سخن انا الحق و عرفان حلاج*، ج ۲، ضیاءالدین دهشیری، تهران، جامی، ۱۳۷۴ش.

۵۰. مجاهد، احمد، *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷ش.

۵۱. محمود الغراب، محمود، *الحب و المحبة الالهیة من کلام الشیخ الاکبر محی الدین بن العربی*، دمشق، نصر، چاپ دوم، ۱٤۱۲ق.

۵۲. مستملی بخاری، ابوابراهیم اسماعیل بن محمد، *شرح التعرف لمذهب اهل التصوف*، تهران، اساطیر، [بی تا].

۵۳. مکی، ابی الفرج، *قوت القلوب*، قاهره، انوار الحمدیه، ۱٤۰۵ ق.

۵٤. مولوی، جلال الدین محمد، *مثنوی*، شریف، تهران، اسلامیه، [بی تا].

۵۵. ــــــــــــــــ، *فیه ما فیه*، تهران، امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳٦۲ش.

۵٦. نفیسی، سعید، *سرچشمه*، تصوف در ایران، تهران، مروی، چاپ هفتم، ۱۳٦۸ش.

۵۷. نویا، پل، *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه: اسماعیل سعادت، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ش.

۵۸. نیکلسون، رینولد، *عرفان عارفان مسلمان*، اسدالله آزاد، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲ش.

۵۹. ــــــــــــــــ، *عرفای اسلام*، ترجمه: ماهدخت بانو همایی، تهران، نشر هما، ۱۳٦٦ش.

٦۰. ــــــــــــــــ، *فی التصوف الاسلامی و تاریخه*، ابوالعلاء عفیفی، قاهره، لجنة التألیف و الترجمة و النشر، ۱۹٦۹م.

٦۱. هجویری، علی ابن عثمان، *کشف المحجوب*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳٦ش.

٦۲. هروی، نجیب مایل، *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن*، تهران، نی، ۱۳۸۲ش.

٦۳. همایی، جلال الدین، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، توس، چاپ سوم، ۱۳٦٤ش.

٦٤. عین القضات همدانی، عبدالله‌بن محمد، *تمهیدات*، تهران، منوچهری، چاپ چهارم، ۱۳۷۳ش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی