حس‌آمیزی و جانشینی حواس در مثنوی

حمیدرضا توکلی

حس‌آمیزی در زبان مولانا صبغهٔ ممتازی دارد. این ایماژ شاعرانه در مثنوی و غزل‌ها بازتاب تلقی ویژه و هنری او از حواس ظاهر و باطن است که البته با جهان‌بینی غیب‌مدار او فهم‌پذیر است. این مقدمه گونه چکیدهٔ نوشتار بلندی است دربارهٔ تبدیل حواس در مثنوی که امیدواریم در آینده منتشر شود.

خوانندهٔ آشنا و اهل مثنوی به روشنی درمی‌یابد که معنیِ معنی‌ها و تأویل نهایی خرد و کلان تمثیل‌ها و مضمون‌های حضرت خاموش همانا «اصالت غیب» است.

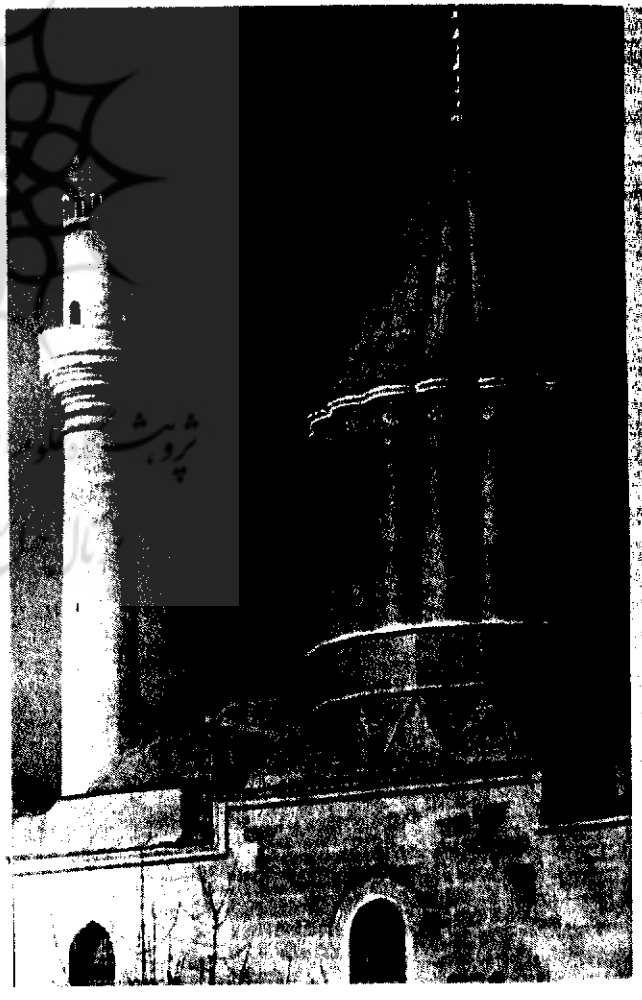
مولانا در پس این «خاکدان» عالمی دیگر می‌شناساند: «به نهان از همه خلقان چه خوش آیین باغی‌است!» از دیدگاه او نه تنها همین جهانِ نهان است که ارجمند است بلکه جهان ما تنها سایه و وابسته‌ای از آن دنیا است و «این جهان خاکی به دست باد غیب» است.

با آنکه این عالم چون آب جویی است بسته‌نما که همه نوبه نو شدن‌هایش از عالم غیب سرچشمه می‌گیرد، پیداست که جهان خاکی ما فیضان آن عالم آسمانی را بر نمی‌تابد و از همین رهگذر است که جهان ما که در دیدرس حواس است این همه از چشم مولانا می‌افتد و به ستیزه با عالم حس برمی‌خیزد و پیاپی دیده‌های چشم جانش را از آن جهان نادیدنی به رخ ما می‌کشد و نفی عالم حس این‌گونه هم‌نشین همیشهٔ «اصالت غیب» می‌گردد.

اما شگفتی در اینجاست که این جهان غیب که از فرط بی‌تعینی مولانا از آن به «حیاتستان بی‌چونی» تعبیر کرده و حتی آن را «نیستی» و «عدم» نام نهاده است، فراوان و فراوان در مثنوی و به ویژه در غزل‌ها با حسی‌ترین و انسان‌انگارانه‌ترین تصویرها گزارش شده است.

بازگشت مسئله البته به پارادوکس تشبیه و تنزیه

بقعهٔ مولانا جلال‌الدین - قبةالخضراء - (قونیه)



است که شور مایهٔ دیرین و همیشه جاوید زبان دین است. و بسیار طبیعی و حتی ضروری است که مولانا به «حس‌های دیگر»ی که در خورِ احساس «عالم بی‌منتها»ی غیب باشند بپردازد.

در ذهن و زبان مولانا البته برای هر پدیده و مفهوم این جهانی یک تبار غیبی می‌یابیم که در نگاه او صورت اصلی و مثالی آن پدیده و مفهوم است. از این‌سو آنچه در دسترس حس ماست تنها صورت تمثیلی و سایه‌واری از حقیقت‌های احساس ناشدنی است.

اگر حرص دنیایی آن همه نفی می‌شود در برابر حرصی آسمانی هم هست که ستایش می‌شود و جز این باران، بارانی غیبی هست که با این حواس خاکی آدمی خویشتن را از آن تر نمی‌یابد و مثال‌های فراوان دیگر.

در قلمرو حواس هم از همهٔ‌گونه‌های حسی، شکل راستین غیبی آن را می‌توان جست و جو کرد در مثنوی از حس لامسهٔ غیبی پیامبر و کرامت آفرینی آن سخن رفته است (دفتر سوم ابیات ۲۹ - ۳۱۱۰ و ۳۱۷۷ - ۳۱۴۵) و فراوان از خوراک‌ها و شراب‌های آسمانی و رایحه‌های بهشتی مثل بوی سیب موسی در واپسین دم زندگانی (کلیات شمس ج ۲، بیت ۴۵۴۹) و از موسیقی و نغمه‌های غیبی نشان‌ها می‌یابیم و نیز از گزارش‌های مصور غیبی که پرمایه‌ترین حوزه در میان حواس است.

توضیح این نکته ضرورت دارد (هر چند این گفتار بررسی تحلیلی و تفصیلی آن را برنمی‌تابد) که پرداختن به حواس باطنی پیشینهٔ بسیار کهنی دارد از فلسفه‌های کهن هندی گرفته تا میراث یونانی و در فرهنگ اسلامی. نیز از دوره‌های آغازین، حس باطن را در برابر حس ظاهر می‌بینیم.

اما هیچ کدام بدان پایه که مولانا، حواس باطنی را غیبی نمی‌داند و به ویژه از نگاه فیلسوفان و حکما حس باطن هرگز غیر مادی تلقی نمی‌شود و در حقیقت حواس باطن آنان عهده‌دار تجزیه و تحلیل و به خاطرسپاری محسوسات حواس ظاهرند[۱].

حواس ظاهر و باطن چونان محورهای دیگر نظام فکری مولانا در مثنوی بارها رخ می‌نمایند و هربار به شیوه‌ای دیگر و از چشم‌اندازی متمایز. شاید بتوان چهار مرحلهٔ گوناگون طرح این مسئله را بدین‌سان سامان داد:

نخست: حس ظاهر و باطن در کنار هم:

حس دنیا نردبان این جهان
حس عقبی نردبان آسمان
۱/۳۰۳[۲]

دیدهٔ تن دایماً تن بین بود
دیدهٔ جان، جانِ پُر فن بین بود
۶/۶۵۴

دوم: در مرحلهٔ بعد حس باطن با نفی حس ظاهر همراه می‌شود و به گونه‌ای سنجش و گزینش می‌رسیم:

حس خفاشت سوی مغرب دوان
حس دُر پاشت سوی مشرق روان
پنج حسی هست جز این پنج حس
آن چو زرّ سرخ وین حس‌ها چو مس
حس ابدان قوت ظلمت می‌خورد
حس جان از آفتابی می‌چرد
۵۱ و ۴۹ و ۲/۴۷

سوم: در پلهٔ فراتر مولانا پروردگی حسِ غیبی را در پژمردگی حس تنی می‌بیند و «ضبط حواس» :

صحّت این حس ز معموری تن
صحّت آن حس ز ویرانی بدن
۱/۳۰۵

هوش را بگذار و آنگه هوش‌دار
گوش را بگذار و آنگه گوش‌دار
۳/۱۲۹۱

و چهارم: که مقامی شگفت و غیب‌آمیز است و در آن حواس جسمانی در فراشدی غیبی به حواس دیگر تبدیل می‌شوند. این تبدیل حواس با نظام علی -

مـعلولیِ حکـیمان چـندان هـم‌خوان نـیست و بـا آموزش‌های اشعری که به تأثیر بی‌واسطهٔ خـداونـد در عالم آفرینش ایمان دارد پیوند می‌یابد.

مبدل شدن حس خاکی به حس افلاکی در چشم مولانا موقوف کوشش بنده نیست چـرا کـه «دادِ او را قابلیت شرط نیست» و تنها و تنها پایه و مایه درکیمیای کرامت الهی دارد. در جهان بینی غیبی مـولانا «کیمیا» تعبیر فوق‌العاده معناداری است و حکایت از آن دارد که دگردیسی‌های بنیادین - که با منطق خاکی نـاپذیرفتنی است - در کارگاه تبدیلات الهـی چـه مـایه آسـان‌یاب است.

تبدیل حواس از این منظر نیز در خور تأمل است که تأثیر «عالم بس آشکار ناپدید» غیب در چشم غیب آشنای عـارف مـی‌توانـد بـه مـحسوس‌ترین صـورتی پدیدار شود. و با همین حـواسِ پست مـی‌توان «عـالم پاک» را احساس کرد و پیداست این شـهود چـه مـایه عینی است. البته در این نکته مـی‌توان تـردید کـرد کـه سخن‌راندن از حس غیبی همراه و همسان بـا حـواس بدن کنشی استعاری در قلمرو زبان است (آن‌گـونه کـه ویتگنشتاین از آن به بازی زبانی تعبیر کرده است[۳]) و یا معجزه‌ای است که هیچ نمی‌توان آن را بـه «وسـوسهٔ تأویل‌ها» نمادین پنداشت؟ و شاید هرگز هم به پاسخی روشن نـتوان دست یـافت و مـرز مـعینی بـین شـهود عارفانه و بیان شاعرانهٔ مولانا رسم کرد.

امـا در مـثنوی روایت حـواس غـیبی عـارفان بـا تجربه‌ای شگـرف هـمراه است کـه شـاید بـتوان آن را جانشینی حواس خواند.

توضیح این رویکرد غریب را که سخن اصلی این نوشتار است، با گفتار مولوی مـحمدرضا از شـارحـان معنوی می‌آغازیم که در شرح یکی از بیت‌های نی‌نامه (لیک چشم و گوش را آن نور نیست) چـنین نگـاشته است: «در اکثر نسخ چشم و گوش "واو" به عاطفه واقع است ولیکن اضافت بهتر است و عطف در کار نیست حاصل معنی آنکه گوش همه کسی صاحب دید و تمییز نیست تا سرّ ناله دریابد و نیز اشارت است به این معنی که شنیدن همین دیدن می‌تواند شد.» چنانکه جای دیگر می‌فرماید که بیت:

گوش چـون نـافذ شـود دیـده شـود
ورنه غل در گوش پیچیده شـود.[۴]

«شنیدن همین دیدن می‌تواند شد.» اشاره به ایـن بـاور برخی اشعریان و عارفان دارد که برای مرد خدا مرتبه‌ای وجود دارد که در آن حسی از او می‌تواند جانشین حس دیگر شود. چنانکه می‌تواند سبز را بشنود یا «ترانه‌های رنگین» ببیند و بشنود.

این تجربه شگفت که بیشتر به کرامت مانند است، از منظر زبان البته گـونه‌ای اسـتعاره است. یـعنی آنـچه فرنگیان «حس‌آمیزی» خوانده‌اند.[۵]

آمیختن قلمرو حس‌های گوناگون در همهٔ زبان‌ها سـابقهٔ دیـرپا دارد کـه کـنشی اسـتعاری است و از ویژگی‌های همیشه زندهٔ زبان‌ها است.

اما حس‌آمیزی در شعر تشخص ویـژه‌ای دارد کـه بیشتر ناخودآگاه پـدیدار مـی‌شود و حـاصل کشف و شهود هنری است و به تازگی فرنگیان بدان اندیشیده‌اند و بر آن نام نهاده‌اند. در شعر فارسی از نخستین دوره‌ها جلوه‌های کمرنگی از آن هست و در دورهٔ سبک هندی است که به اوج (و شاید افراط) می‌رسد. امـا آنـچه در تعابیر مولانا می‌بینیم با همهٔ اینها تفاوت بنیادین دارد اگر چه همانندی‌هایی نیز در میان آنها به چشم می‌آید.

در حقیقت، باز هم بـه مسئلهٔ زبـان مـی‌رسیم. در تبدیل حس ظاهر به باطن می‌بینیم کـه تـعبیر مـولانا و عارفان دیگر از حس باطن، در ساحت زبان، اسـتعاره تلقی می‌شود اگر چـه آنـان هـرگز بـرخـوردی صـرفاً شاعرانه با استعاره ندارند بلکه از شهود خویش، مؤمنانه سخن می‌گویند.

در مـــورد جـــانشینی حـواس هـم بـاز بـه خویشاوندی‌های بسیار با حس‌آمیزی بر مـی‌خوریم و

کاروبار عارفان بیشتر به ساحری شاعران شکل و شباهت می‌برد. از اینها گذشته در توصیفات عرفا، به ویژه مولانا به موارد بسیاری می‌رسیم که باید آنها را حس‌آمیزی شاعرانه دانست و برخوردی استعاری با زبان. البته مولانا همیشه خواننده‌اش را در اینکه تجربه‌اش عارفانه است یا شاعرانه سرگردان می‌کند.

اینک می‌کوشیم همانندی‌ها و ناهم‌نهادی‌های این دو رویکرد را با بررسی نمونه‌هایی از مولانا و دیگران باز نماییم:

یکی از جلوه‌های زبانِ متون مقدس و عرفانی و نیز شعر، آشنایی‌زدایی (difamiliarization) است که در شکل راستین و اصیل خود (نه به راهنمایی تصاویر جدولی) بیش از هر چیز از آنجا سرچشمه می‌گیرد که زبان روزمره نمی‌تواند بیان حقیقتی آسمانی یا تجربه‌ای روحانی و یا کشف و شهودی شاعرانه را برتابد و از همین‌جا در این متون زمینهٔ ستیزه با هنجارهای زبان برای گسترش امکان بازتاب لحظه‌های «دیگر» فراهم می‌آید. حس‌آمیزی آشکارا کوششی است برای بیان ادراکی حسی اما دیگرگون. از یکسو با گستراندن حوزهٔ کارکرد حواس به بیانی حسی‌تر و ملموس‌تر می‌رسیم و بی‌تردید از این چشم‌انداز از گونه‌های بدیع اغراق است و از سوی دیگر با نشاندن حسی در جای حس دیگر، نشان می‌دهیم که این تجربهٔ حسی از گونه‌ای «دیگر» است و ترجمه‌ناپذیر به حسی معین. هنگامی که سنایی می‌گوید:

چشم گوشی شود چو سازد چنگ

گوش چشمی شود چو آرد رنگ(۶)

هر دو مورد حس‌آمیزی او بر اغراق تأکید دارد. همین‌جا بگوییم که با در نظر گرفتن دو سویهٔ ناساز در تصویر حس‌آمیزی که به آن اشاره کردیم می‌توان آن را از گونه‌های اسلوب نقیضی و بیان پارادوکسی به‌شمار آورد که در این بیت سنایی ملموس است و اتفاقاً سنایی آغازگر و پیش‌آهنگ بیان متناقض نماست و این بیت حدیقه از این چشم‌انداز نمونهٔ سبک‌شناختی مهمی است.

اما وقتی مولانا می‌گوید:

چون دهانم خورد از حلوای او

چشم روشن گشتم و بینای او

۳/۴۱۲۷

بیشتر این تناقض‌نمایی را حس می‌کنیم که به گمان ما یادآور پارادوکس تشبیه و تنزیه است که بیان حسی از معرفتی غیبی و برتر شمردن آن از محدوده حواس را سخت به هم آمیخته است. از یک طرف حلوا و چشم‌روشنی تصویری بسیار حسی القاء می‌کنند واز طرف دیگر چشمی که از شیرینی روشنی یافته نمی‌تواند چشم معمولی باشد و البته آن حلوا هم از آنها است که «بپخته است خدا بهر صوفیان». همین‌طور وقتی که شنیدن الهام خدایی مایهٔ روشنی چشم می‌شود باز به پارادوکس تشبیه و تنزیه می‌رسیم:

انتظار قبول وحی خدا

چشم را چشم اعتبار کند

۲/۱۰۴۳۰

از مهم‌ترین این تصویرها وصف‌های سرمستی مولاناست. مستی مولانا تنها با ذایقهٔ پیوند ندارد گوش می‌تواند مست شود، با شنیدن «قصهٔ ایمان»، با بوییدن هم می‌توان بدمستی کرد و چشم نه تنها مست می‌شود بلکه گاه ساقی می‌گردد و مستی بخش: «چشم مست تو قدح بر سر ما می‌ریزد» و یا «مست شوند چشم‌ها از سکرات چشم او»

حس‌آمیزی ترفند مناسبی است برای القاء حالت غیر عادی مستی و به ویژه مستی‌های مولانا که باده از و هست می‌شود نه او از باده و مستی‌اش چنان‌که دیدیم می‌تواند به حواس مختلف نفوذ کند و به همه مظاهر هستی. شاید در همهٔ ادب فارسی تصویری این همه مستی‌بخش و خلاق نیابیم که از شاهکارهای حس‌آمیزی مولانا است:

صنما ببین خزان را بنگر برهنگان را
ز شراب همچو اطلس به برهنگان قباده
۵/۲۵۱۱۹

«درختان خزان زده را جامه‌ای از شراب پوشاندن» تصویری است که فرسنگ‌ها از دسترس شاعران هم روزگار مولانا و قرن‌ها پس از او (حتی سعدی و حافظ) دور بوده است. هر چند در قرآن مجید از ترس و گرسنگی به لباس تعبیر شده آن هم نه لباسی که پوشانده می‌شود بلکه چشانده می‌شود که مثل اعلای حس‌آمیزی در تاریخ بشری است: فأذاقها‌الله لباس‌الجوع والخوف (نحل، ۱۶، ۱۱۲) در کتاب مقدس هم می‌خوانیم: بچشید و ببینید که خداوند نیکوست (کتاب مزامیر ۸/۳۴) که تعبیر نادری است از چشیدن و با نمونه‌های دیگر (عذاب و مرگ و ... را چشیدن) تفاوت دارد و باز مولانا در تصویر دیگر از آفتاب جامه می‌دوزد:

برهنگان ره از آفتاب جامه کنند
برهنگان ره عشق را قبا مدهید
۲/۹۶۵۶

و یا در این تصویر شگرف:

چشم بگذشته از این محسوس‌ها
یافته از غیب‌بینی بوسه‌ها
۴/۲۶۴۳

مشهودات غیبی به بوسه وصف شده یعنی در پیوند با حس لمس که محسوس‌ترین و پست‌ترین حواس است اما از سوی دیگر همین تناقض میان بینایی و بساوایی نشانگر آن است که این تجربه‌ای کاملاً متمایز است.

اگرم در نگشایی زره بام درآیم
که زهی جام لطیفی که تماشای تودارد
۲/۷۹۷۹

با آوردن جام شکل بسیار محسوسی به این مستی می‌دهد تا آنجا که آن را می‌توان نوشید و این تعبیر با کلیشه‌هایی چون «مست دیدار توام» سنجیدنی نیست.

مولانا برتر از اینها نور را هم آشامیدنی می‌داند و بوییدنی: «چون که نورالله درآید در مشام» و در وصف دیده روشنائی که آیات خداوند را می‌نگرند حتی از تعبیر «چریدن» استفاده می‌کند که حیوانی‌ترین گونه کارکرد ذایقه است و به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز محسوس است:

تا به هر حیوان و نامی کِه نُگرند
از ریاض حُسن ربّانی چرند
۶/۳۶۵

حتی خود چشم با استفاده از تشخیص Personification خورنده تصویر می‌شود:

چشم حرامخوارهٔ من دزد حسن تست
ای جان‌سزای‌دزدِ بصرمی‌کنی‌مکن
۴/۲۱۶۹۵

حتی صدا را هم می‌توان نوشید:

بعد از آن از بانگ زنبور هوا
بانگ آب جو بنوشی ای کیا
۳/۳۲۱۵

این بانگ که تجریدی‌ترین محسوسات ماست به ویژه اگر آهنگین باشد، استعدادهای بسیار دارد تا آن را با حس‌های دیگر ملموس‌تر کرد، چنانکه در «ترانه‌های شیرین» دیدیم. یا:

بزن آن پردهٔ نوشین که من از نوش تومستم
بده ای حاتم مستان قدح زفت به دستم
۳/۱۶۸۰۷

و یا:

جگرها را ز نغمه آب دادند
ز کوثرشان توهم «ماءمَعین» ده
۵/۲۴۷۸۶

این تصویرها همه گزارش سماع و موسیقی است. هنری که انتزاعی‌ترین و معنی‌گریزترین هنرها است و پیداست که تأویل پذیرترین هم. در بسیاری توصیفات

آواها و به ویژه در مورد موسیقی به سائقه طبیعی به حس‌آمیزی پرداخته شده، مثلاً نغمه‌ها با حس ذایقه توصیف می‌شود. (از همه مشهورتر اصطلاح «شیرین‌نوازی») و یا با تصویرهای دیداری چنانکه بسیاری از نام‌ها که بر گوشه‌ها یا قطعات موسیقی می‌گذارند زادهٔ تصوری بصری است. و برای خود مولانا هم انگار موسیقی تجربه‌ای دیداری و شهودی است: «این علمِ موسیقی برِ من چون شهادت است.» برخی از صاحبنظران هنر اروپا مانند هوفمان نیز دقیقاً بدین معنا اشاره می‌کنند:

«نه تنها در رؤیا یا در حالت نیمه بیداری پیش از خواب بلکه در حالت بیداری وقتی آهنگ موسیقی به گوشم می‌خورد شباهت و پیوند نزدیکی میان رنگ‌ها، آهنگ‌ها و عطرها می‌بینم گویی برای من همهٔ اینها از یک فروغ روشنایی زاده شده است و باید در یک «کنسرت جالب» دوباره به هم بپیوندند. رایحهٔ دغدغه‌های خرمایی و سرخ در شخص من تأثیری جادویی دارد و مرا در حالت رؤیایی عمیق فرو می‌برد در آن هنگام است که انگار از دور صداهای بم و عمیق شبیه قره‌نی می‌شنوم.»[۷]

بودلر (۱۸۶۷ - ۱۸۲۱) که از سرآمدان و آغازگران کاربرد حس‌آمیزی در شعر معاصر فرانسه است. این گفتار هوفمان را نمایشگر اندیشهٔ خویش خوانده است. از میان شعرهای او «همبستگی‌ها» (correspondances) به‌ویژه، در خور تأمل است که شاعر در آن، طبیعت را معبدی «که گه‌گاه از ستون‌های زندهٔ آن، سخنانی در هم به گوش ما می‌رسد.» معرفی می‌کند. این سخنان در هم همان حس‌های گوناگونند که در لحظه‌هایی نادر به هم می‌آمیزند بودلر این آمیختگی را «ترانهٔ تبدیل اندیشه و احساس» خوانده است زیرا برای او این همبستگی در موسیقی نمود می‌یابد:

«همچون انعکاس آواهای طولانی که از دور در وحدتی ظلمانی و ژرف درهم می‌آمیزد عطرها و رنگ‌ها و آهنگ‌ها به پهنای شب و روز پاسخگوی یکدیگرند.

عطرها تر و تازه چون پیکر کودکان که همچون آوای نی دلپذیر است و همچون چمن‌زاران سبز»[۸]

در داستان زیبای «آهنگ روستایی» از آندره ژید هم دخترک نابینا می‌کوشد. رنگ‌ها و تیرگی و روشنی آنها را با موسیقی و نوایِ سازهای مختلف و آواهای زیر و بم آنها بیاموزد[۹] در هنگام گردش صحرایی دخترک می‌گوید: «صدای زنگ‌ها [زنگولهٔ گاوان علف‌زار] منظرهٔ اینجا را رسم می‌کند.»[۱۰] و یا این تصویر دیگر از تصورات دخترک که ناخودآگاهانه شاعرانه است:

«بعدها برایم نقل کرد که آواز پرندگان را تصور می‌کرد تأثیر محض نور است. همچنین گرمایی را که حس می‌کرد گونه‌ها و دست‌هایش را نوازش می‌دهد و بی‌آنکه دقیقاً درباره‌اش بیندیشد به نظرش کاملاً طبیعی می‌آمد که هوای گرم شروع به آواز کند همچنان که آب نزدیک آتش شروع به جوشیدن می‌کند.»[۱۱]

همانند این تجربهٔ آمیزش آواها با آهنگ‌ها را می‌توان از موسیقی‌دان‌ها و آهنگ‌سازان بزرگ معاصرمان نیز سراغ گرفت. چنانکه حسین علیزاده می‌گوید: «آهنگ‌ها در ابتدا به شکل رنگ‌هایی برایم تصور می‌شود.»

مولانا خود در مثنوی در تمثیل ظریفی آواز زشت را کوری نام می‌نهد:

بود کوری کو همی گفت الأمان
من دو کوری دارم ای اهل زمان
گفت یک کوریت می‌بینیم ما
آن دگر کوری چه باشد وانما
گفت زشت آوازم و ناخوش نوا
زشت آوازی و کوری شد دو تا
۵-۱۹۹۳/۲

مولانا نکتهٔ روانشناسانهٔ مهمی در پی‌می‌آورد که مردمان با شنیدن اعتراف صادقانهٔ او آوازش را خوش

یافتند:

کرد نیکو چون بگفت او راز را
لطـــــف آواز دلش آواز را
۲/۲۰۰۱

که به درستی نشان می‌دهد احساس قلبی و باطنی ما بر احساس ظاهری ما تأثیر می‌نهد. حتی در ادراک بصری هم‌زمینه‌های درونی مؤثر است همان‌که «اگر در دیدهٔ مجنون‌نشینی» یا «گفت خامش چون تو مجنون نیستی» (اسپینوزا هم می‌گوید عشق مادر زیبایی‌ست نه فرزندش!)

اما ریشهٔ این حس‌آمیزی‌ها کجاست؟ آیا می‌توان آن را به حواس باطنی حکما پیوند داد؟ به ویژه حس مشترک که در آن همهٔ حواس به یکدیگر می‌رسند؟ یا به نفس که به قول ابن‌سینا مؤلف قوای خود است؟

آیا اینکه در حواس باطن برخلاف حواس ظاهر، برای هر حس قلمرو جداگانه‌ای معین نیست پیوندی با حس‌آمیزی دارد؟ اخوان‌الصفا این نکته را که ما هنگام دیدن چیزی تلخی، خشونت و .. احساس می‌کنیم، از چشم دیده نمی‌بینند و آن را به عادت‌پذیری قوهٔ مفکره مربوط می‌دانند و معتقدند که آدمی ملازمات چیزی را که به حافظه سپرده است با رؤیت آن به یاد می‌آورد. مثلاً با دیدن چیزی به یاد بو یا مزه‌اش می‌افتد. آنان سراب را مثال می‌زنند که چشم در تصور آن خطاکار نیست بلکه این مفکره است که آن را واقعی می‌پندارد(۱۲).

نکتهٔ دیگر که به ذهن می‌آید آمیختگی و خویشاوندی برخی حس‌هاست مانند لامسه و چشایی یا چشایی و بویایی مثلاً طاهر بن مقدسی می‌گوید: «گروهی حواس را چهار می‌دانند و حس ذایقه را نوعی لامسه می‌دانند»(۱۳) ابن‌سینا هم می‌گوید: «برای بوی‌ها به علت مُشاکلتی که با طعم دارند اسمی مشتق می‌کنند و می‌گویند: بوی شیرینی و بوی ترشی.»(۱۴)

از میان ناقدان ادبی آوستن وارن این‌گونه به تحلیل حس‌آمیزی پرداخته:

«این خصیصهٔ فیزیولوژیکی ظاهراً مانند کور رنگی بازماندهٔ زمانی است که مرکز حواس نمی‌توانسته است بعضی چیزها را از یکدیگر تمیز دهد.»

سپس وارن تردید می‌کند:

«اما چه بسا حس‌آمیزی شگردی ادبی باشد. شکلی از ترجمهٔ استعاری و بیان سبک گرفتهٔ نگرش زیبایی‌شناختی - استعاری به زندگی. از لحاظ تاریخی این نگرش و اسلوب خصیصهٔ دورهٔ باروک و رمانتیک است. در نتیجه در دوران عقل‌گرایی که بیشتر در جست‌وجوی «وضوح و تمایز» بوده‌اند تا اشاره و استعاره و وحدت نامطبوع مانده است.(۱۵)

اما این اشاره و استعاره و وحدت در سرشت زبان مولانا موج زن است و او را بدان دوران عقل‌گرایی کاری نیست.

اما همه این تحلیل‌ها به خاطر بی‌توجهی به مسئلهٔ زبان نارساست زیرا بستر حس‌آمیزی زبان است و حس‌آمیزی به هر روی حادثه‌ای است در زبان و شکل یافته با محدودیت‌ها و استعدادهای زبان ...

گفتیم حس‌آمیزی‌های حضرت خاموش گونهٔ ویژه‌تری نیز دارد که آن را می‌توان جانشینی حواس نام نهاد که با تبدیل حواس (مبدل شدن حس ظاهر به باطن) خویشاوندی دارد بلکه گونه‌ای است از آن.

به گمان ما اصیل‌ترین شکل این تجربهٔ روحانی کمیاب به داستان بینایی یعقوب بازمی‌گردد که در قرآن بدان اشارت رفته است و در آن یعقوب به بوی پیراهن یوسف، روشن چشم می‌شود یعنی حس بویایی در قلمرو حس بینایی تأثیر می‌گذارد آن هم تأثیری اعجازآمیز. ابیات مثنوی و نوع جهان‌بینی و نگرش مولانا نشان می‌دهد که او به هیچ روی این بینایی را به دستاویز تأویل‌های وسوسه‌آمیز استعاری نمی‌داند. پشت این معجزهٔ کاملاً ملموس و حسی، دنیایی از کیمیاکاری‌های غیبی هست چنانچه برادران یوسف او

را پس از هم‌نشینی و گفت و شنود بسیار بازنمی‌شناسند اما یعقوب بوی او را از دوردست‌ها می‌شنود. به هر روی، این روایت قرآنی بسیار مورد توجه مولانا بوده و بارها بدان اشاره کرده، آن هم با برخوردی خلاق که در شعر ما سابقه نداشته:

یعقوب صفت که بود، کز پیرهن یوسف
او بوی پسر جوید خود نور بصر یابد
۲/۶۲۹۸

گر نداری بو ز جان رو شناس
رو دماغی دست‌آور بوشناس
آن دماغی که بر آن گلشن تند
چشم یعقوبان هم او روشن کند
۳/۴۷۷۷-۸

بو دوای چشم باشد نور ساز
شد زبویی دیدهٔ یعقوب باز
۱/۱۹۰۲

بوی پیراهان یوسف کن سند
زانکه بویش چشم روشن می‌کند.
۴/۳۲۲۱

در پایان داستان «بایزید و صدهزاران ماهی اللهی» ذکر همین بوی کیمیاکار که نور چشم می‌شود برای مولانا مسئلهٔ جانشینی حواس را تداعی می‌کند و همین ابیات بی‌گمان بهترین و روشن‌ترین قطعه‌ای است که در مثنوی دربارهٔ این موضوع آمده:

گفت یوسف ابن یعقوب نبی
بهر بو «ألقوا علی وجه أبی»...
پنج حس با همدگر پیوسته‌اند
زانکه این هر پنج ز اصلی رُسته‌اند
قوت هر یک قوّت باقی شود
مابقی را هر یکی ساقی شود
دیدن دیده فزاید نطق را
نطق در دیده فزاید صدق را
۲/۳۲۳۴-۳۲۳۸

این اصلی که پنج حس از آن روییده‌اند البته هیچ ربطی به حس باطنی حکما ندارد که کاملاً جنبهٔ جسمانی دارد و چنانچه نشان دادیم مولانا حس باطنی را به مفهوم حس غیبی و خدایی به کار می‌برد و این که نطق را هم حس فرض کرده به همان گوش برمی‌گردد که ابزار شنیدن سخن است در جای دیگر از گفتار به حس دهان تعبیر کرده است:

از ره حس دهان پُر سان شوید
گوش را بر چار راه آن نهید
۳/۹۸۵

به هر روی وقتی همهٔ حواس شاخه‌های یک ریشه‌اند بیداری یکی مایهٔ هوشیاری حواس دیگر می‌گردد:

چون یکی حس در روش بگشاد بند
مابقی حس‌ها همه مبدل شوند
چون یکی حس غیر محسوسات دید
گشت غیبی بر همه حس‌ها پدید
هر حست پیغمبر حس‌ها شود
جمله حس‌ها را در آن جنّت کشد
۲/۳۳۴۰ - ۱ و ۳۳۴۵

سپس مولانا پرهیز می‌دهد که مبادا گفتار او را استعاری و نمادین فهم کنیم:

حسّ‌ها با حس تو گویند راز
بی‌زبان و بی‌حقیقت، بی‌مجاز
کین حقیقت قابل تأویل‌هاست
وین توهّم مایهٔ تخییل‌هاست
آن حقیقت کآن بود عین و عیان
هیچ تأویلی نگنجد در جهان
۲/۲۳۴۶-۸

این تعبیر «بی‌حقیقت، بی‌مجاز» بسیار در خور عنایت است و نشان می‌دهد مفهوم تبدیل حواس (و همهٔ مفاهیم وابسته به غیب) نه مجازی است و نه استعاری و نه حقیقتی از آن دست که ما می‌شناسیم. زیرا

حقیقت‌های ما تأویل‌پذیر است و استعاره‌های ما خیال‌انگیز!

در داستان «موسی و شبان» جلوهٔ ویژه‌ای از این تبدیل حواس هست:

در دل موسی سخن‌ها ریختند
دیدن و گفتن به هم آمیختند
۲/۱۷۷۳

که در آن از آمیختگی و یگانگی شهود عینی و معرفت کسبی (چشم و گوش) سخن رفته است. شاید بتوان با توجه به بافت کلی داستان که بر محور رویارویی دوگونه خداشناسی تشبیهی (شبان) و تنزیهی (موسی) است به تحلیل ظریفی رسید:

گویا مولانا با شیطنت از این «دیدن» دیدن به معرفت تشبیهی و در عین حال با صفا و یقینی شبان نظری دارد و حتی آن را برتر می‌نهد زیرا او "حال" و "درون" را دارد. (و موسی تاب دیدار را ندارد و کلیم خداست که شاید اشاره‌ای به منش تنزیهی او باشد.)

به یقین، در داستان مولانا، موسی و شبان هر دو به فراشدی معنوی می‌رسند و از یکدیگر درس می‌آموزند و اگر شبان گفتار و صورت نیایش را تغییر می‌دهد موسی به نگرشی تازه دست می‌یابد. مولانا در وصف بعثت موسی هم به این آمیختگی دیدار و شنیدار اشاره می‌کند:

از درخت «إنی اناالله می‌شنید
با کلام انوار می‌آمد پدید
۲/۲۸۸۵

در حقیقت داستان شنیدن صدای خدا از درختی آتشناک را - که در قرآن و تورات آمده[۱۶] - به این دیداری - شنیداری بودن وحی تأویل کرده است. گوییا چشم و گوش عارف در هنگام دریافت الهام غیبی یکی می‌شود که مولانا از آن به گداختگی حواس تعبیر کرده است:

چون گدازه شد حواسش از حجاب
پس پیاپی گرددش دید و خطاب
۶/۱۹۲۲

در بیشتر تعابیر مولانا و عارفان دیگر دربارهٔ تبدیل و یا جانشینی حواس، چشم اهمیت کلیدی دارد حتی در حس‌آمیزی شاعران هم چشم به مراتب نقش‌آفرین‌تر است. مولانا در قطعهٔ زیبا و مهمی در دفتر چهارم نخست، از بهرهٔ معرفت‌شناختی‌ای که ویژهٔ چشم است سخن می‌گوید و اینکه اگر غیبی هست تنها «چشم را باشد از آن خوبی خبر» و از آن پس به مفهوم جانشینی حواسی می‌رسد. در ابتدا، گفت‌وگوی زیبایی با گوش و بینی پیش می‌کشد:

چشم بستی گوش می‌آری به پیش
تا نمایی زلف و رخساره‌ی بتیش
گوش گوید: «من به صورت نگروم
صورت ار بانگی زند من نشنونم
عالمم من لیک اندر فنّ خویش
فن من جز حرف و صوتی نیست بیش»
- «هین بیا بینی! ببین این خواب را»
- «نیست در خور بینی این مطلوب را
گر بود مشک و گلابی بو برم
فنّ من اینست و علم و مخبرم»
۴/۲۳۸۸-۹۲

سپس سخن از حس‌های کژ و به ویژه کژبینی‌های چشم‌های دوربین می‌گوید و از آن پس به مقام تبدیل حواس اشاره می‌کند که وقتی حس‌های غیبی جانشین حس‌های ظاهر تو شد، در آن مقام گوش و بینی تو می‌توانند چشم شوند:

پس بدان که چون برَستی از بدن
گوش و بینی چشم می‌داند شدن
راست گفته‌ست آن شه شیرین زفان
چشم گردد مو به موی عارفان
۴/۲۴۰۰-۲۴۰۱

و این درست همان مقام تبدیل حواس است که یعقوب دیگر با شنیدن بو، هم می‌تواند بینایی را به دست آورد و اصلاً سراپا چشم شود چنانچه در این تصویر از غزلیات شمس یعقوب بی‌اعتنا به نابینایی‌اش می‌گوید:

گفت:اردو چشمم عاقبت خواهند دیدن آن صفت
هرجزو من چشمی شود کی غم خورم من از عمی
۱/۴۴

تحلیل این قطعه به درستی نشان می‌دهد که مولانا حتی همین دیدن این جهانی را نیز چندان جسمانی نمی‌انگارد:

علت دیدن مدان پیه ای پسر
ورنه خواب اندر ندیدی کس صور
۴/۲۴۰۳

و حتی تبدیل حواس را چشم شدن حواس دیگر، به ویژه گوش می‌داند:

جهد کن کز گوش در چشمت رود
آنچه کآن باطل بُدست آن حق شود
زان سپس گوشت شود هم طبع چشم
گوهری گردد دو چشم همچو یشم
بلکه جمله‌ی تن چو آیینه شود
جمله چشم و گوهر سینه شود
۲۲-۵/۳۹۲۰

در حقیقت معرفت کسبی عارف پس از مرحلهٔ شهود دیگر به واسطه نیست و دیگر گوش او «دلاله‌ی وصال» نیست و به دیدار آمیخته است.

در داستان مادر یحیی (الیصابات یا الیزابت) و مریم و سجده کردن یحیی در شکم مادر بر عیسی که او نیز در شکم مریم است که مولانا آن را از انجیل لوقا اخذ کرده است.(باب ۲ آیات ۴۱ و ۴۰) باز مولانا به این سراپا چشم شدن اشاره می‌کند و آن را کلید معمای این خرق عادت می‌شمارد:

دیده‌ها بسته ببیند دوست را
چون مشبک کرده باشد دوست را
۲/۳۶۱۴

در اسرارالتوحید اما سخن از سرتا پا گوش شدن رفته آن هم از راه شراب نوشیدن (جانشینی حواس):

«شیخ ما گفت: آن مردفرا زان دیگر گفت: بیا تو را میهمان کنم گفت: آری. گفت که را خواهی تا تو را سماع کند؟ گفتا باری نخست از این شراب‌پاره‌ای چاشنی بده. پاره‌ای فرا زو داد. گفت: آن مقدار شراب آن مرد را خوش گردانید. آخر گفت فرامیزبان: اگر تومرا از این شراب دو قدح بدهی، مرا هیچ سماع‌گر نباید. من خود هزار تن را سماع کنم. هر گه که از این شراب چشیدم هفت اندام من گوش گردد و همه سماع شنوم «و سقاهم ربهّم شراباً طهوراً»[۱۷]

«شراب چشیدن و همه سماع شنیدن» خبر از نگاهی و مقامی می‌دهد که در آن همهٔ حواس در هم تنیده‌اند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند و حتی یکی می‌شوند و در سطح زبان البته این تصرفی بسیار بدیع و شاعرانه است که سال‌ها پیش از آنکه در شعر پارسی به عنوان یک پدیدهٔ سبک‌شناسانه رخ نماید یعنی سال‌هاپیش از ظهور سبک هندی (و نیز پیش از فرنگیان) عارفان ما به دور از هرگونه ابتذال و کلیشه‌واری بدان پرداخته‌اند. البته جز مولانا، صوفیان کمتر به نظریه‌پردازی دربارهٔ این تجربهٔ نادر پرداخته‌اند. اما در کشف‌المحجوب گفتاری هست که در خور بررسی است. هجویری آنجا که از موضع هر یک از حواس سخن می‌گوید. بساوایی را در همهٔ اعضا شایع می‌داند و از اینجا در مورد حواس دیگر هم نتیجه می‌گیرد که:

«از روی جواز جایز باشدی که این هر یک اندر همه اعضا شایع باشدی چنان‌که لمس؛ و بر نزدیک معتزله روا نباشد که هر یکی را جز محلی مخصوص بود و باطل است قول ایشان به حاسّهٔ لمس که آن را محلی مخصوص نیست و چون یکی بدین صفت روا بود دیگران هم روا بود و مراد جز این است اما از این مقدار چاره ندیدم.»[۱۸]

گفتار هجویری قدری مبهم است. آیا «نظر معتزله» اشاره به کسانی چون اخوان‌الصفا دارد که وقتی از حس لامسه سخن می‌گویند می‌کوشند به دلیلی ناشناخته آن را به موضعی خاص نسبت بدهند و مثلاً دست را آلت حس لامسه بشناسانند تا بتوانند بگویند:«وذلک أن کلّ واحد منها عضو من‌الجسد» (و برای هر یک از آنها [حواس] اندامی از جسد [به عنوان عضو ویژه] هست) حتی وقتی می‌گویند که مجراهای این حس (لامسه) در همهٔ سطح بدن است به ویژه اشاره می‌کنند که به شکلی مخصوص در سر انگشتان (موضع خاص) جای دارد.(۱۹)

اما ریشه اصلی مسئله را باید در کلام اشعری که مولانا و صوفیان دیگر تأویل‌گران هنری آنند جست و جو کرد.

تبدیل یا جانشینی حواس آن‌گونه که عارفان از آن سخن می‌گویند و بدان می‌اندیشند به نظریهٔ عادت گره می‌خورد که سخن‌گوی آن ابوالحسن اشعری است که از جاری شدن عادت خداوند سخن گفته است و صورت‌بندی و نظام بخشی آن پرداخته ابوحامد غزالی است.

اشعریان و عارفان در برابر قانون‌های بی‌شمار طبیعت که از فرط تکرار نمی‌توان در آنها تردید کرد و آدمی را ناخودآگاه به پذیرفتن نظام علت و معلولی وامی‌دارند باید چاره‌ای می‌اندیشیدند زیرا با اندیشهٔ بنیادین آنها که تأثیر مستقیم ارادهٔ الهی و یکسو نهادن علیت است سازگار نبود. آنان برای رفع این تناقض مفهوم عادت را به جای علیت نشاندند و گفتند که این نظم و توالی وقوع اتفاقات این جهان پیرو عادت خداوند است.(۲۰) و هر لحظه این عادت می‌تواند گردانده شود:

عادت خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
۲/۱۶۲۷

این غبار که مولانا از آن سخن گفته همان نظام علی و معلولی است که از نگاه مولانا موقتی است و این ماییم که بر اثر خوگری با صورت‌ها جز این غبار نمی‌بینیم و غبار عادت پیوسته در مسیر تماشای ماست. در حقیقت ما از دریافت غیب که در آن تأثیر مستقیم و مدام خداوند در جریان است (طبق نظریه خلق مدام یا تجدد امثال یا ساعة حاضر) ناتوانیم و پیامبر به همین ادراک حقیقی و غیبی توجه داشت که این‌گونه نیایش می‌کرد: «اللهم ارنی الأشیاء کماهی» (خداوندا همه‌چیز را آنگونه که هست به من بنمایان)

از منظر تیره چشمان این عادت الهی که قانون می‌نماید، تنها در هنگام وقوع معجزه و کرامت الهی پارگی می‌پذیرد و لحظه‌ای شاهد غیبی جلوه‌گری می‌کند و رومی‌بندد (خرق عادت) و البته از این رهگذر ما نیز از عادت کردن به عادات خدایی به درمی‌آییم و از همین روست که اشعریان و صوفیان این همه به کرامت و معجزه توجه می‌کنند و از تأویل آن به قرائتی خردپذیر و زمینی و منطبق با نظام‌های علی و معلولی این همه پرهیز می‌دهند. تبدیل حواس هم در حقیقت گونه‌ای خرق عادت است به ویژه که عادت‌پذیری ما بر ادراک‌های حسی‌مان استوار است و تا وقتی به حسی غیبی مجهز نگردیم ورای این نظام عادتی را درنمی‌یابیم.

با این نگاه به ارادهٔ الهی حواس آدمی می‌توانند جانشین یکدیگر شوند و به هم بیامیزند زیرا آنچه به عنوان قلمرو ویژهٔ هر حس می‌شناسیم پنداری بی‌بنیاد است و با عادت‌گردانی الهی بی‌اعتبار می‌شود و همین است که مثلاً چشمان پیامبر به خواست خداوند لشکریان دشمنان را اندک‌شمار می‌یابد که نمونه‌ای از تصرف در کارکرد طبیعی حواس از سوی غیب است:

هم‌چنان که لشکر انبوه بود
مر پیمبر را به چشم اندک نمود
۲/۲۲۹۲

این فراشد از تبدیل حواس عارف نیز می‌تواند درگذرد و حتی وقتی عارف از عالم پنداریِ اسباب که وابسته حس‌ها است رها شد خود نیز می‌تواند این عالم خیالی را برهم ریزد و سبب‌ها و عادت‌ها را ویران سازد و کرامت و معجزه بدین‌سان با تبدیل حواس می‌پیوندد:

بی‌سبب بیند چو دیده شد گذار
تو که در حسی سبب را گوش‌دار
آنکه بیرون از طبایع جان اوست
منصب خرق سبب‌ها آن اوست
بی‌سبب بیند نه از آب و گیا
چشمه چشمه معجزات انبیا
۲/۱۸۴۲-۱۸۴۴

در این میان وحدت‌مداری عالم غیب و فنای عارف بسی نقش‌آفرین است. در وصف‌های غیب و فنا حضور خداوند عرصه را بر هر دیّار و دیار دیگر تنگ می‌کند و فراوان در گزارش عارفان از این تجربه‌ها به یکی شدن اشاره می‌شود:

خود همو آب است و هم ساقی و مست
هر سه یک شد چون طلسم تو شکست
۲/۷۱۷

هنگامی که عارف از حواس ظاهری یک‌سو می‌شود، حواسی غیبی می‌یابد که از ناحیهٔ خدا است (قرب نوافل) و همین رنگ خداییِ حواس (صبغةالله) به آنها یگانگی می‌بخشد. چون در عالم غیب دوگانگی و چندگانگی راهی ندارد همه‌چیزها انگار تأویلی از یکدیگرند و به بیان بهتر نشانه‌ای از یک حقیقت اصلی و مرکزی. پس حواس غیبی عارف و عارف غیب دیگر آن تکثرات عالم ماده را ندارد. به قول ادوارد کارپنتر: «این ادراک مشاهده‌ای است که در آن همهٔ حس‌ها به صورت یک حس واحد درمی‌آیند». گفتهٔ کارپنتر را استاد نیکلسون ذیل ابیات مولانا آورده و نیز به تائیهٔ ابن فارض اشاره کرده‌اند که در آن گزارشی از این تجربهٔ روحانی (جانشینی حواس) آمده که با روایت مولانا نزدیکی‌هایی دارد:

«چشم من [یا یار] نجوا می‌کند و زبانم مشاهده‌گر جمال است و گوشم سخن می‌گوید و دستم می‌شنود و گوشم همانا چشمی است که هر چه پدیدار می‌گردد، درمی‌یابد و چشم گوشی است که آواز مردمان را می‌شنود.»(۲۱)

از سویی محسوسات عارف هم (با این حواس غیبی) از جنس محسوسات عالم خاک نیست که این همه متکثر باشد بلکه غیب به قول مولانا دریایی است یک رنگ اما «نیست یک رنگی کز او خیزد ملال» و تنها «ماهیان بحر پاک کبریا» دل بستهٔ آنجایند، اگر چه «هست در خشکی هزاران رنگ‌ها» و پیداست که محسوسات دریای غیب، خدا رنگ و یک رنگ است.

همیشه معنی «یگانه» غیبی در ترجمهٔ بشری و زبان قراردادی، تأویل‌های گوناگون می‌یابد و در عبارت‌های رنگارنگ لباس می‌پوشد. محسوس غیبی می‌تواند به حس‌های مختلف ترجمه شود که «دریا هزار جو شود» و ای دریغ که «هزار جو دریا نشود»، آن‌گونه که حسام‌الدین می‌گفت.(۲۲)

«از اشارتهای دریا سرمتاب
ختم کن والله اعلم بالصّواب»
۴/۲۰۶۳

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای فهم جنبهٔ مادی حس باطن از دیدگاه حکما و حس عارفان و سنجش آن با حس غیبی مولانا از جمله نگاه کنید به:

ابن سینا، کتاب روانشناسی شفا، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، تهران، ج ۲، بی تا، ص ۱۱۴-۱۰۹

فتالی محمدتقی، ادراک حسی از دیدگاه ابن‌سینا، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی، ۱۳۷۶، ص ۹۰

بقلی شیرازی، روزبهان، عبهرالعاشقین، به تصحیح هانری کربن و دکتر محمد معین، انیستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۳۷، ص ۷۲.

که حواس روحانی و جسمانی را بر روی هم «ارکان سرای طبیعت» خوانده است.

اخوان الصفا، رسایل اخوان‌الصفا و خلّان‌الوفا، تصحیح نادرالبیر نصری، ج ۲، لبنان، کاتولیکیه، ۱۹۶۴، ص ۴۰۹.

شایگان، داریوش، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، ج ۲، تهران، امیرکبیر، ج ۲، ۱۳۵۶، ص ۵۲۳.

۲- کلیهٔ ابیات مثنوی در این مقاله از این چاپ است: مثنوی معنوی، ۴ ج، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی (افست از لیدن)، تهران، امیرکبیر، چ ۲، ۱۳۷۳.

عدد سمت چپ شمارهٔ دفتر و عدد سمت راست شمارهٔ بیت است و منقولات از دیوان کبیر نیز از این چاپ است:

کلیات شمس (یا دیوان کبیر)، ۱۰ج، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، چ ۲، ۱۳۵۶

عدد سمت چپ شمارهٔ جلد و عدد سمت راست شمارهٔ بیت است

۳- هیک، جان، فلسفهٔ دین، ترجمهٔ بهرام راد، تهران، بین‌المللی‌الهدی، ۱۳۷۲ ص ۱۹۷-۱۹۶

۴- (مولوی محمدرضا، مکاشفات رضوی، شرح مثنوی مولوی، چاپ نول کشور ۱۸۷۷/۱۲۹۴، ص ۴) به نقل از شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چ ۴، ۱۳۷۰، ص ۲۸۷-۲۸۶

۵- حس‌آمیزی معادل پیشنهادی استاد دکتر شفیعی کدکنی است برای Synaesthesia برای آگاهی بیشتر ر.ک. صور خیال در شعر فارسی ص ۲۷۱ به بعد.

۶- سنایی غزنوی، حدیقه‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه، تصحیح و تحشیهٔ مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چ ۴، ۱۳۷۴، ص ۳۰۸.

۷- هنرمندی، دکتر حسن، بنیاد شعر نو در فرانسه، تهران، زوار، ۱۳۵۰، ص ۱۱۵.

۸- همان، ص ۱۱۴ و نیز نگاه کنید به شعر «موسیقی» ص ۲۰۲ که شاعر تصویری دیداری از آن به دست داده است.

۹- زید، آندره، آهنگ روستایی، ترجمهٔ دکتر حسن هنرمندی، تهران زوار، ۱۳۵۱، ص ۴۱

۱۰- همان، ص ۶۷

۱۱- همان، ص ۳۵

۱۲- رسایل اخوان‌الصفا، ج ۲، ص ۴۱۱

۱۳- مقدسی، مطهر بن طاهر، آفرینش و تاریخ مقدمه، ترجمه و تعلیقات: دکترمحمدرضا شفیعی کدکنی، تهران. آگاه، ۱۳۷۴، ج ۱، ص ۱۴۳

۱۴- ترجمهٔ روانشناسی شفا، ص ۷۰

۱۵- ولک، رنه و وارن، آوستن، نظریهٔ ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ص ۸۶ - ۸۵ نقل قول از فصل هشتم: ادبیات و روانشناسی است که نگاشتهٔ وارن است

۱۶- سفر خروج باب سوم آیات ۶ - ۱ و در قرآن چندبار آمده از جمله طه (۲۰) آیه ۱۰ به بعد و یا نمل (۲۷) آیهٔ ۸ به بعد.

۱۷- محمدبن منور، اسرارالتوحید فی‌مقامات‌الشیخ ابی سعید، با مقدمه تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۲۵۶

۱۸- هجویری، ابوالحسن علی بن‌عثمان الجُلابی، کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی با مقدمهٔ قاسم انصاری، تهران طهوری، ۱۳۵۸، ص ۵۰۹

۱۹- رسایل اخوان‌الصفا، ج ۲، ص ۴۰۱ البته اخوان‌الصفا را نمی‌توان اهل اعتزال دانست اما نظام فکری خردمدار آنان به معتزله شکل و شباهت فراوان می‌برد.

۲۰- برای آگاهی از نظریهٔ عادت، ر.ک. ژلفسن هری اوسترین، فلسفهٔ علم کلام، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، الهدی، ۱۳۶۸، ص ۵۹۱ - ۵۸۴.

۲۱- نیکلسون، رینولد.ا. شرح مثنوی معنوی مولوی، ترجمهٔ حسن لاهوتی تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، ج ۲، ذیل بیت ۲/۳۲۴۱

۲۲- افلاکی العارفی شمس‌الدین احمد، مناقب‌العارفین، تصحیح تحسین یازیجی، آنکارا ۱۹۶۱، افست ایران ۱۳۵۷، جهان کتاب، ج ۲، ص ۷۵۹