فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۶ ـ ش ۱۸ ـ بهار ۸۹

جمال‌شناسی گلشن‌راز

دکتر تورج عقدایی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد زنجان

چکیده

شبستری در مثنوی *گلشن‌راز* که متنی عرفانی است، با تکیه بر پیوند دیرینهٔ عرفان و زیبایی، برای بیان و تجسم بخشیدن به دریافته‌های مجرّدش، از ابزارهای گوناگون زیبایی‌آفرینی و جمال‌افزا استفاده می‌کند تا انتقال پیامش را آسان کند و بر تأثیر کلامش بیفزاید.

مقالهٔ پیش رو، *گلشن‌راز* را از منظر زیبایی‌شناسی نگریسته و بر آن است تا نشان دهد که شیخ محمود شبستری، تشبیه را ابزاری مناسب برای بیان مشابهت‌های خیال‌انگیز میان مفاهیم مجرد و پدیده‌های عینی تشخیص داده و به فراوانی از آن استفاده کرده است.

امّا او برای انتقال اندیشه‌های عمیق‌تر یا تجربه‌های شهودی، به ترتیب استعاره و نماد را به‌کار می‌گیرد، هم‌چنان که برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های دو سطحی، کنایه، ایهام و پارادوکس را ابزارهایی کارآمد می‌یابد که قادر به انتقال چنین دریافته‌هایی هستند.

کلیدواژه‌ها: جمال‌شناسی، عرفان، تشبیه، استعاره، کنایه.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۳/۲۳

Email: Dr_Aghdaie@yahoo.com

مقدمه

«در نهایت انسان در اشیا چیزی نمی‌بیند
جز آن‌چه خود به آنها داده است.» (نیچه)

مثنوی *گلشن راز*، با حجمی اندک و معنایی ژرف، مصداق دقیقی برای ایجاز ـ که خود یکی از مقوله‌های بلاغت و زیبایی است ـ به شمار می‌آید. هم‌چنان که شبستری خود می‌گوید این کتاب «جواب نامه در الفاظ ایجاز» (ب ۴۶) است.(شماره ابیات در این مقاله با *گلشن راز* دکترصمد موحد مطابقت دارد) البته توجه به این نکته نیز ضرورت دارد که آن نامه منظوم نیز «جهانی معنی اندر لفظ اندک» (ب ۳۹) بوده است.

این ایجاز و فشردگی *گلشن راز* به حدی بوده که شرح نوشتن بر آن را ناگزیر می‌کرده است. از میان شرح‌های موجود بی‌گمان *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، بهترین شرحی است که بر آن نوشته شده است. عبدالرزاق لاهیجی در این شرح با به سطح آوردن لایه‌های پنهان معنا و ظرافت‌های سخن شیخ به خوبی از این منظومه کشف حجاب کرده و طرز تلقی و تعبیر شیخ را از هستی و چگونگی سیر ذهن او را از «دانش» به «بینش» آشکارا نشان داده است. به سخن دیگر «لاهیجی در شرح خود، همچون مترجم زبانی فراموش شده، با فصاحت تمام آن شرط لازمی را که به هر بیت جان می‌بخشد، در ذهن خواننده بر می‌انگیزد.» (لویزن۱۳۷۹:۲۴۱)

آن‌چه به سخن شبستری زیبایی می‌بخشد و به کلام او دو سطح ظاهر و باطن می‌بخشد، از طرز تلقی او از هستی برمی‌خیزد. در نظر شیخ، جهان عینی و ملموسی که پیش چشم ماست، در ورای خود حقیقتی دارد که جز با چشم دل مشاهده نمی‌شود، بنابراین، به نظر او، جهان محسوس سایه‌ای از جهان حقیقی است:

تو در خوابی و ایـن دیـدن خیـالی اسـت هـر آن چـه دیـده‌ای از وی مثـالی اسـت
به صبح حشـــر چون گـردی تـو بیـدار بدانی کایـن همـــه وهـم اسـت و پنـــدار
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۱۷۳ـ۱۷۴)

از آن‌جا که این دریافت از شخصی بـه شـخص دیگـر متفـاوت اسـت، زبـان زندگی روزانه، قادر به نمایش دقیق آن نیست. *به بیانی دیگر او* بر این باور اسـت که جهان و هر چه در آن است صورتی دارد و معنایی، بنابراین نـاگزیر بـرای بـاز نمود این باور، از تقابل صورت و معنا استفاده می‌کند. امّـا ماننـد صـوفیان دیگـر «زصورت گشته فارغ صوفیانه» (ب ۵۴) و بر آن باور اسـت کـه «بـه هـر ظرفـی درون معنی نگنجد» (ب ۵۲) و بدین ترتیب می‌رساند که صورت، قادر بـه القـای معنی نیست:

معانـی هرگـــــز انـدر حـــــرف نایـد کـه بحـــــر قلـزم انـــــدر ظـرف نایـد
(همان: ب ۵۳)

اگرچه شیخ می‌توانست پاسخ پرسش‌ها را به نثر بنویسد و به شهادت آثـارش در نوشتن نیز چنان که خود می‌گویـد: «ز نثـر ارچـه کتـب بـسیار مـی‌سـاخت»، (ب ۵۱) تواناست، نظم را برگزید و آن را رسانهٔ بهتری برای انتقال معـانی ذهنـی خود تشخیص داد. زیرا نظم، در قبال نثر از توانایی و ظرفیت‌های زبـانی بـالاتری برخوردار است. او می‌خواهد با بهره‌گیری از ظرفیـت و انـسجامی کـه در سـخن منظوم وجود دارد، دریافته‌های عارفانهٔ خود را که عصارهٔ دریافـت‌هـای روحـانی آدمی از هستی است، آسان‌تر به مخاطب انتقال دهد. چراکه نظم به شـعر نزدیـک است و شعر «ماحصل نفوذ اصلی روحانی و عقلانی بر ماده و جوهر زبان اسـت. این اصل در ضمن، به نحو تفکیـک‌ناپـذیری بـا همـاهنگی کیهـانی و ضـرباهنگ ملازم با آن که در کل تجلّی و ظهور عالم هستی مـشاهده مـی‌شـود، پیونـد دارد» (نصر۱۳۷۵:۹۰). به بیانی دیگر، شعر ویژگی‌هایی دارد که شبستری از رهگـذر آنهـا می‌تواند حقیقت را بهتر منعکس کند و «پیوند فطری انـسان بـا اصـل روحـانی و

عقلانی اشیا را امکان‌پذیر سازد.» (نصر ۱۳۷۵: ۹۰)

پس انتخاب شعر یا دست‌کم سخن منظوم برای سرودن *گلشن راز* از سر تفنن نبوده، بلکه به اقتضای موضوع و استفاده از توانمندی‌های آن بوده است. این مسأله دربارهٔ عارفان دیگر مانند عطار و مولوی هم صادق است. زیرا می‌دانیم که آنان از این‌که شاعر قلمداد شوند خرسند نیستند، اما در عین حال شعر را برمی‌گزینند و از آن به‌عنوان مناسب‌ترین ابزار انتقال معانی ذهنی خود، استفاده می‌کنند.

شیخ می‌کوشد با استفاده از تصاویر شعری مانند راهی برای تجسم‌بخشی به اندیشه‌های مجردش، اثر تعلیمی خویش را به حوزهٔ هنر و زیبایی نزدیک کند. اگرچه به گفتهٔ شفیعی کدکنی می‌توان بر آن بود که «نفس تصوف، جدا از اینکه به زبان شعر یا نثر بیان شود، خود نوعی از هنر است یا بهتر است بگوییم نوعی بینش هنری است در پیرامون مذهب. بنابراین شعر عرفانی از دو دیدگاه، هنر است: یکی که شعر است و دیگر این‌که عرفان است؛ و تصوف در حقیقت هنری است مضاعف، هنری است پیچیده در هنر دیگر.» (عطار۱۳۸۳:۲۷)

به هر رو، در منظومهٔ *گلشن راز*، که برای تأثیرگذاری بر مخاطب، ناچار باید دو امر ناساز منطق و شعر در کنار هم قرارگیرند، گاهی صورت که در نظر شبستری جز ابزار نارسان معنی نیست، برجستگی می‌یابد. اما به هر حال غرض سرایندهٔ *گلشن راز* القای معناهایی است که آنها را برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها تدارک دیده است و «همین اقتضای ضرورت ناشی از پاسخ‌گویی به پرسش‌های سایل، سبب می‌شود که او به نظم خود، درحد ممکن صورت تقریر علمی دهد» (زرین‌کوب ۱۳۷۸:۲۲۶) و از پیرایه و تکلف شعری و تصویر و مبالغه، دور شود (همان). البته به دلیل آن که بیشترین "دانسته"های خود و نه الزاماً "کشف"های تازه‌اش را به نظم می‌کشد، نیازی به ساختن تصاویر تازه ندارد.

شاید به همین دلیل است که دکتر زرین‌کوب دربارهٔ *گلشن راز* می‌نویسد:

> جنبهٔ شاعری در آن قابل توجه نیست و گوینده نیز هرچند خود از شاعری عار نداشته، لیکن به سبب استغراق در عرفان، خود را در تنگنای عروض و قافیه نمی‌خواسته است. (زرین کوب ۱۴۷:۱۳۷۸)

اما از آن رو که بسیاری از پاسخ‌های شبستری به اقتضای ماهیت پرسش‌ها، جنبهٔ عرفانی و فلسفی دارد، بیان آنها نیازمند ابزاری مناسب بوده و به همین دلیل از توسّل به زبان شعر و بهره‌گیری از تصاویر شاعرانه، گزیری نداشته است. به سخن دیگر، اگر بر آن باشیم که *گلشن راز* مانند اثری تعلیمی، در ذات خود به زبان تصویری نیازی ندارد، باید بپذیریم که موضوع آن؛ یعنی مباحث عرفانی و فلسفی ایجاب می‌کرده است که گوینده از زبان اشارت و تشبیه و تمثیل و استعاره و نماد، برای القای اندیشه‌اش استفاده کند.

با توجه به همین ناگزیری‌های شبستری است که زرین‌کوب، با وجود آنکه پیش‌تر، این کتاب را از جنبهٔ شاعری قابل توجه ندانسته بود، می‌پذیرد که *گلشن راز* «گه‌گاه در موجی از شور و هیجان شاعرانه، غوطه می‌خورد و احیاناً به آن‌چه شعر مجرد خوانده می‌شود، نزدیک می‌گردد» (همان: ۲۶۴). وی می‌افزاید که حکمت و عرفان و بیان دقایق اسرار متصوفه هم قادر به از میان بردن جنبهٔ شعری آن نبوده است و «گه‌گاه رایحهٔ تغزّل و شعر غرامی از آن به مشام می‌رسد» (همان: ۲۵۶) و این، با چشم‌پوشی از ماهیت شاعرانهٔ تصوف، به طرز نگاه او به هستی باز می‌گردد که چونان خیام که کوزه را شکل تجسم یافتهٔ عاشقی زار می‌دید، با تخیلی نیرومند، در ورای هرچیز عادی، حقایقی را می‌بیند که همه کس قادر به مشاهدهٔ آن نیست:

به هر جزوی زخاک ار بنگری راست هزاران آدم اندر وی هویداست
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۱۴۶)

به هر رو، به طور کلی مثنوی *گلشن راز*، برای خوانندهٔ مشتاق، در کنار

محتوای ژرفش، حاوی زیبایی‌هایی نیز هست. اما در طول تاریخ توجه به معنای آن، مجالی برای مشاهدهٔ جمال سخن شیخ باقی نمی‌گذاشته است. در حالی که بی‌گمان درک زیبایی‌های سخن او، به دریافت‌های عمیق‌تر معنای این متن منجر می‌گردد.

ساختار گلشن راز

بی‌گمان هر محتوایی برای انتقال به مخاطب، ناگزیر صورتی می‌پذیرد. *گلشن‌راز* نیز معناهای خود را از رهگذر صورتی خاص که در بردارندهٔ شکل بیرونی و نظم درونی آن است، انتقال می‌دهد.

در مرکز اندیشهٔ شبستری، معانی عرفانی قرار دارد و دایرهٔ صورت این منظومه، هر قدر هم که گسترش یابد، تابع این مرکز باقی می‌ماند. به سخن دیگر، این منظومه، معنامحور است و صورت در همه جا در خدمت معناست. امّا شبستری به خوبی و با توانمندی از عهدهٔ هم‌سو کردن معنا و صورت و ایجاد انسجامی چشمگیر میان آن دو بر آمده است. *گلشن راز*، از آن رو که برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های عرفانیِ مشخص امیرسید حسینی هروی، شکل گرفته است، اساساً دانش و بینش شبستری را برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌های عرفانی– فلسفی، می‌طلبد. اما هم‌چنان‌که گفته شد، شیخ برای تأثیرگذاری بر مخاطب، از ظرفیت‌های شاعرانهٔ زبانش نیز به خوبی بهره می‌گیرد.

به طور کلی این مثنوی که در آغاز به اقتضای پرسش‌های علمی، در فضای دانش‌های بستهٔ مدرسی باقی می‌ماند، خشک و بی‌روح است و غلبهٔ دانش شبستری بر هنر شاعری او آشکارا مشاهده می‌شود، به تدریج پخته‌تر و شاعرانه‌تر می‌گردد و سرانجام در پرسش‌های پایانی به اقتضای محتوای پرسش‌ها ـ که در جست‌وجوی کشف راز نمادهای عرفانی است و شیخ با بهره‌گیری از ذهنیت

شهودی و تجربهٔ خود بدان‌ها پاسخ می‌گوید ـ رنگ شعر به خود می‌گیرد و زیباتر می‌شود.

این نکته نیز در خور تأمل است که چون پرسش‌ها به صورت مکتوب به دست شیخ می‌رسد، او حکم کسی را دارد که باید به پرسش‌نامه‌ای پاسخ دهد. بی‌گمان اگر شیخ خود را در جایگاه تکمیل‌کنندهٔ یک پرسش‌نامه می‌یافت، متن *گلشن راز* تا این حد زنده و پویا نبود. اما توجه به ابیات آغازین این مثنوی نشان می‌دهد که شبستری در پاسخ‌گویی، پرسنده‌ای خاص را نه؛ بلکه طالبان حاضر را به جای سایل می‌نشاند و از این پس با آنان سخن می‌گوید.

به هر رو، بخشی از زیبایی کلام شبستری در محور افقی متن؛ یعنی در سطح بیت‌ها تجسم یافته است. امّا بیشتر آنها را باید در محور عمودی متن یافت که اندیشه و زیبایی در کنار هم، راه پاسخ‌گویی را هموار می‌کنند و پیش می‌روند. این هم سویی میان واژگان، تعابیر و عناصر زیباشناختی برای القای معنا، از هماهنگی لازم برخوردار است و به آسانی می‌توان آغاز و انجامی برای هر بخش و کلیت متن، یافت.

شبستری برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های سایل، به سراغ تجربه‌ها و دانسته‌هایش از طبیعت، جامعه و مفاهیم انتزاعی می‌رود تا به یاری آنها تصاویری مناسب بیابد و زمینه را برای القای اندیشه‌هایش فراهم آورد. اگرچه شبستری در سرودن *گلشن راز* به جمال وجمال شناسی عرفانی بی توجه نبوده است، به هیچ وجه در هیچ جای این اثر نمی‌توان غلبهٔ تصاویر بر اندیشه را مشاهده کرد.

زیبایی‌شناسی عرفانی

به باور شبستری خدا خیر محض و جمال مطلق است. همهٔ هستی آفریدهٔ او و زیبایی هستی تجلی جلال و جمال اوست: «تجلی، گه جمال و گه جلال است»

(ب ۷۱۸) و تجلی جمال موجد زیبایی است. او زیبایی را در اعتدال می داند:

ظهـــور نیکـــویی در اعتـــدال اســـت　　عـدالت جـسم را اقـصی الکمـال اسـت
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۶)

پس در باب شکل‌گیری زیبایی می‌گوید:

ملاحـت از جهـان بـــــــی مـثالـــــی　　درآمـــد هـــــــم چـــو رنـــد لاابـــالی
به شهرستـــــــان نیکـویی علـــــــم زد　　همـــه اســباب عـــالم را بـــه هـــم زد
گهی بر رخـش حـسن او شهـسوار اسـت　　گهـــی بـــا نطـــق تیـــغ آبـــدار اســـت
(همان: ب ۶۲۱ ـ۶۲۳)

زیبایی که پرتو جمال مطلق الهی است، در همه کس و چیز یافت می‌شود، اما اگر:

بـود در شـخص خوانـنـدش ملاحـــــــت　　بـــود در نطـــق گوینـــدش فـــصاحت
(همان: ب ۶۲۴)

و می‌افزاید همه‌کس اعم از «ولی و شاه» و «درویـش و پیمبـر» مـسخّر حکـم جمال‌اند. اما آن‌چه روی نیکوان را زیبا می‌نماید، تنها زیبایی ظاهری نیست؛ بلکـه حضور جمال الهی در آنهاست که چنین دلربایی می‌کننـد. و ایـن «آنـی» کـه در حسن نهان است، جز از طریق ذوق دریافتنی نیست. و ذوق «عبارت از احـساس روحانی و وجدان باطنی است که به وسیلهٔ آن مزیت رجحان کلامی برکلام دیگر ادراک مـی‌شـود.» (زریـن‌کـوب ۳۱:۱۳۶۱). در نظرعرفـا «ذوق، اول مرتبـهٔ شـهود» (سجادی۲۲۳:۱۳۶۲) و منشأ الهام صوفیانه به شـمار مـی‌آیـد. بنـابراین، ذوق حـالتی است روحانی که پس از عارض شدن بر فرد، نه تنها دریافت حقـایق فراحـسی و معانی پنهان برای او، به گونه‌ای مـستقیم میـسر مـی‌گـردد، بلکـه افـزون بـر ایـن می‌تواند آنها را با چشم دل مشاهده کند.

همان‌طـور کـه در معرفـت‌شناسـی عارفـان، سـیر از عقـل بـه دل و عبـور از سرآگاهی به دل‌آگاهی اصلی مسلم دانسته می‌شود، در معرفـت جمـال نیـز، آنـان پس از ادراک خردمندانهٔ هستی، و کشف این‌که عقل قادر به درک کلیـت حقـایق

نیست، بر دریافته‌های قلبی و شهودی تکیه می‌کنند و می‌خواهند که زیبایی هستی را با ذوق دریافت نمایند. بنابراین، جمال‌شناسی آنان از معرفت آغاز و به زیبایی‌شناسی و درک جمال ختم می‌شود.

زبان: از عبارت به اشارت

از زمانی که نشانه‌های زبانی شناخته شده است، چگونگی پیوند میان لفظ و معنی مورد توجه متفکران بوده و نظریه‌های متفاوتی دربارهٔ این پیوند ـ که گاه مبتنی بر «حقیقت» و گاه فرازبانی و مجازی است ـ ارائه شده است.

به هر رو، باور این امر، که درک تمامت معنا از رهگذر الفاظ به مثابهٔ ظرف‌های کوچکی برای آنها ممکن نیست، در میان عارفان بسیار شایع است. زیرا اینان هم به دلیل اینکه برای بیان تجربه‌های مستقیم و متفاوت خود از حقایق ناگزیر باید از همین الفاظ استفاده کنند، این تنگنا را بیش از دیگران احساس می‌کنند.

شبستری نیز همانند عارفان دیگر، بر فاصلهٔ میان کلام و معنا تأکید می‌ورزد و الفاظ را برای القای اندیشه، نارساننده می‌داند و ناگزیر به بحث تقابل لفظ و معنی کشیده می‌شود و نشان می‌دهد که تعامل این دو به دو سنتز متفاوت منجر می‌شود. یکی پذیرفتن پیوند منطقی آنها و قبول این که در سطح زبانی لفظ پلی است برای رسیدن به معنایی که بر پایهٔ قرارداد در آن نهفته است ودیگر این‌که، درک رابطهٔ پیچیدهٔ الفاظ و معانی، به ویژه وقتی با ذوق پیدا می‌شوند، دشوار است و همه کس قادر به فهم حقیقت پنهان در ورای الفاظ نیست و ناگزیر این معانی تنها برای کسانی که با زبان اشارت آشنایند، مکشوف می‌شود. به سخن دیگر، در این حالت آن‌چه بیان می‌شود مبنی بر ذوق و شهود است و دیگر الفاظ معبّرآن معانی پنهان نخواهد بود.

هـــر آن معنـــی کـــه شـــد از ذوق پیـــدا کجـــا تعبیـــــر لفظـــــی یابـــــد آن را
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۷۲۲)

شیخ برای توضیح این نظر خویش، ابتدا برخی از عناصر زبان عبـارت، ماننـد رخ و زلف و خط و خال را مطرح می‌کنـد تـا مفـاهیمی را کـه از رهگـذر زبـان اشارت به آنها داده می‌شود، توضیح دهد. این مسأله او را به بحث وضـع واژگـان می‌کشد و در این جاست که می‌گوید اگر چه الفاظ برای دلالـت بـر تجربـه‌هـای حسی مناسب‌اند، توان لازم برای بیان دریافته‌های شهودی را ندارند:

چـو محـسوس آمـد ایـن الفـاظ مـسموع نخـست از بهـر محـسوس‌انـد موضـوع
نـــــــدارد عالـــم معنی نهـــــــایت کجـــا بینـــد مـــر او را لفـــظ غایـــت
(همان: ب ۷۲۵ـ۷۲۶)

به نظر می‌رسد شبستری از این نظر که پیوند لفظ و معنی را «طبیعی» می‌دانـد و نه قراردادی، پیرو اندیشهٔ افلاطون است و با توجه به مفهـوم بیـت‌هـا (۷۲۵ تـا ۷۲۷) بر این باور است که هر نشانه معنایی دارد که خداوند در آغاز در آن نهـاده است و دلالت این نشانه بر مدلولش تنها از رهگذر شهود دریـافتنی اسـت. پـس لفظ و معنی را دو چیز جدا از هم نمی‌داند؛ بلکه به رابطـه‌ای قدسـی میـان آن دو باور دارد. گویی برای اهل اشارت بخشی از آن نیروی ژرفی کـه در معنـای نهـان لفظ وجود دارد، به لفظ منتقل می‌شود و توان القایی آن را افزون می‌کند. بنابراین، تجربهٔ خواننده در درک معنای باطنی واژه، نقشی اساسی دارد: توانـایی درک هـر نشانه به گونه‌ای که بتوان در آن نفوذ و از معنای متداول آن عبور کرد و به معنای پنهانش دست یافت. اما به هر رو، به باور او، واژه هرگـز قـادر بـه القـای تمـامی معنای خود نخواهـد بـود و تنهـا بـا چـشم دل و متناسـب بـا تجربـه، مـی‌تـوان بخش‌هایی از آن را درک کرد. البته این معانی نیز آن چنـان کـه شـیخ مـی‌گویـد، مستقیم نه؛ بلکه به یاری «مانندی» دریافتنی می‌گردد:

چـــو اهـــل دل کنـــد تفـــسیر معنـــی بـــه مانـــندی‌کنـــد تعبیـــر معنـــی
(همان: ب ۷۲۶)

زیرا محسوسات هم‌چون سایه‌ای از عالم معناست و دایهٔ معنا، طفل محسوسات را می‌پروراند (ب ۷۲۴) چون شیخ اهل تأویل است، می‌گوید: به نظر من الفاظ از وضع اولیهٔ خود برکنده شده، بر معانی نمادینی که معنی معنی آنها و غیر قراردادی است، دلالت کرده است. اما از کلام او برمی‌آید که شاید الفاظی که برای دلالت بر معانی وضع شده‌اند، اساساً در همان آغاز هم در عالم معنی برای دلالت بر چیزی وضع شده و سپس به عالم صورت آورده شده باشند. گذشته از این او هنرمندانه و شاعرانه بر این باور است که واژگان زبان، نشانهٔ صرف نیستند، بلکه خود نمادند (ب ۷۲۶)، اما مردم این معنی را درنمی‌یابند.

بنابراین، به باور او نمی‌توان میان لفظ و معنی رابطهٔ یک به یک برقرار کرد. حتی قبول ندارد که «مانندی» دقیق برای مفاهیم مورد نظر یافت شود، زیرا به تصریح می‌گوید:

ولی تشبیه کلی نیست ممکن زجست وجوی آن می‌باش ساکن
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۷۲۹)

اما شیخ با وجود اهل تأویل بودن نمی‌پذیرد که هر نشانه‌ای قابل تأویل باشد. به ویژه عبارات شریعت را تأویل‌پذیر نمی‌داند: «عبارات شریعت را نگه‌دار» (ب ۷۳۱). او رفتن از عبارت به اشارت را برای اهل دل و ذوق در سه حالت «فنا و سکر و دلال» میسر می‌داند (ب ۷۳۲) و بر این باور است:

هر آن‌کس کاو شناسد این سه حالت بداند وضع الفاظ و دلالت
(همان: ب ۷۳۳)

پس اگر سالک به این احوال سه‌گانه نرسد، نباید با تقلید نمادسازی کند (ب ۷۳۴) زیرا «ز هرکس ناید اسرار طریقت» (ب ۷۳۵) البته او پس از این همه توضیح و شرح برای بیان پیوند میان لفظ و معنی، می‌گوید همهٔ دریافته‌های خود را بیان نکرده و قصد او از این بحث، ایجاد حیرت درمخاطب بوده است تا خود این پیوند را از سر تأمل دریابد:

بگفتم وضع الفاظ و معانی ترا سرگشته گرداند، بدانی
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۷۳۷)

زیرا حتی وقتی «مانندی» برای دریافته‌های ذوقی، به کار می‌بریم، تنها یکی از وجوه معنی را انتقال می‌دهیم و از وجوه دیگرش چشم می‌پوشیم. (ب ۷۳۹)

به همین دلیل وقتی پرسش‌های مربوط به «مشکل‌های اصحاب اشارت» (ب ۳۸) مطرح می‌شود، شبستری ناگزیر به جای زبان «عبارت»، زبان «اشارت» را به کار می‌گیرد. زبانی که مرکز آن قلب صافی شده است و تنها ابزار کشف حقایق فراحسی به شمار می‌آید و در نزد اهل اشارت، زبانی آشنا و ابزاری مناسب برای انتقال معانی به اهل راز، و کتمان آن از «غیر» است:

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
(حافظ ۱۳۷۹: ۵۶۹)

البته این نیز گفتنی است که استفاده از زبان اشارت و رمز و کنایه در *گلشن‌راز* و آثار مشابه، تنها برای این نیست که «هر ناشسته روی و ناقابل، گرد حرم‌سرای کعبهٔ مقصود ایشان راه نیابد»؛ (ترکه ۱۹۵:۱۳۷۵) بلکه این کاربرد اساساً بدان دلیل است که در این‌جا گوینده چون «گنگ خواب دیده و مردم تمام‌کر» اند. پس «کلام صوفیه، به‌عنوان زبان طریقت که به کشف حقیقت می‌انجامد، طبیعتاً زبانی است که از رمز و مثل و تمثیل برای ادای مقصود، سود می‌جوید» (ستاری۱۴۲:۱۳۷۲) و این بدان دلیل است که آنان می‌خواهند از تناسب میان کثرت‌ها و طرز به وحدت رسیدن آنها برای ایجاد جمال، سخن بگویند. اما جمال «در همه حال کیفیتی تمثیلی دارد و والاترین معانی هرگز به کلام در نمی‌آیند. از این روست که آدمی تنها به یاری تمثیل قادر به بیان آن است.» (دومن۸۲:۱۳۸۴)

بهره‌گیری از زبان اشارت که به گفتهٔ شبستری «مرد معنی» آن را از رهگذر عبارت بیان می‌دارد (ب ۷۱۴) مخاطب را از کارکرد عادی زبان دور و به کارکردهای ادبی و کشف زیبایی‌های زبانی نزدیک می‌کند. بدین‌ترتیب می‌توان بر

آن بود که زیبایی‌شناسی شبستری که بخشی از آن در زبان وی بازتابیده «زیبایی‌شناسی وقوف به غیر محسوس‌ها و فراطبیعی‌ها و ظرافت‌های طبع خود دل است. آن زیبایی‌شناسی و درک حسن و خوبی که چشم و گوش ظاهری تنها بینندگان و مستمعان خاموش آنند، نه شرکت‌کنندگان حاضر و آمادهٔ آن.» (لویزن۱۳۷۹:۲۷۴)

عاطفه

عاطفه شوری است که در اثر تعامل انسان با جهان خارج، در وی شکل می‌گیرد و تجلی عاطفی هرشاعر، سایه‌ای از"من" او و"من" هرشاعر، نموداری است از گسترهٔ وجودی او و گنجایشی که در عرصهٔ فرهنگ و حوزهٔ شناخت هستی دارد. عواطف بعضی شاعران، از یک"من"محدود و کوچک و شخصی سرچشمه می‌گیرد، مانند"من"اغلب گویندگان ادب درباری،ولی عواطف بعضی دیگر، سایه‌یی است از یک"من"انسانی و متعالی. (مولوی۱۳۸۷:۱۴۶). بدیهی است هرگاه عاطفه حاصل تجربهٔ مستقیم فرد از هستی بیرونی و محیط باشد، اصیل‌تر از زمانی خواهد بود که او آزمودهٔ دیگران را دیگربار بیازماید. البته توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که آدمیان تجربه‌های گوناگون و متنوعی دارند که نباید انتظار داشت همهٔ آنها در اثر رویارویی مستقیم با محیط شکل گرفته باشد؛ بلکه باید پذیرفت که همواره بخشی از این تجربه‌های انسانی هم چنان که دربارهٔ عاطفهٔ شبستری صادق است، حاصل زیستن در جامعه و تعامل اجتماعی و فرهنگی با انسان‌های دیگر است. زیرا هر فرد همواره زیر نفوذ تجربه‌های فرهنگی قوم خویش قرار می‌گیرد و دانسته و ندانسته از آنها در سطحی وسیع استفاده می‌کند.

شبستری ازآن جاکه انسانی متأمّل است، به هر چیز مادی و معنوی که در دسترس حواس و خرد او قرار می‌گیرد، از سر تأمل می‌نگرد و از آنها استفاده

می‌کند، امّا از آن رو که عاطفه حاصل تأثرهای مستقیم آدمی از محیط زندگی است، چون عمر شیخ در محیط‌های علمی سپری و صرف آموختن علم شده است، تأثیر او از این محیط‌ها در جای‌جای بخش اعظم متن *گلشن‌راز* مشهود است. به همین دلیل بیشتر از همین تجربه‌ها برای انتقال اندیشه‌اش استفاده می‌کند. البته او، از میان این نشانه‌ها و تصاویر گوناگونی که جزو ذخایر ذهنی اوست، تنها آنهایی را که با تجربه‌ها و ذهنیت مخاطب تناسب بیشتری دارند و نیز در نظم بخشیدن به طرح ذهنی او، ابزارهای مناسب‌تری به شمار می‌آیند، به‌کار می‌گیرد و بدین‌ترتیب عواطف خود را نسبت به مدلول این نشانه‌ها و تصاویر نشان می‌دهد و به مخاطب کمک می‌کند تا طرز تلقی او را از معرفت عرفانی و طبیعت و جامعه‌ای که در آن زیسته، دریابد.

در بررسی عواطف شعری شبستری آشکارا درمی‌یابیم که پرسش‌های امیر سیدحسینی مانند محرک‌های بیرونی بر ذهن و اندیشهٔ او زخمه می‌زنند و رگ جان او را به حرکت درمی‌آورد و او را به گفتن وامی‌دارد و بدین‌ترتیب اندیشه‌های شیخ از اعماق ضمیرش به سطح می‌آید و عمق دانش و ادراک او را از مفهوم پرسش‌ها و نیز زاویهٔ دیدش را نسبت به آنها به نمایش می‌گذارد. گذشته از حضور همیشگی عرفان در ذهن شبستری، دانایی او در زمینه‌های دیگر هم، برای تجسم اندیشه‌هایش به‌کار گرفته می‌شوند. او در این اثر از دانش‌های منطق و فلسفه(ب ۷۸)، مانند مُثُل افلاطونی(ب ۷۱۶)، کل و جزو(ب ۳۷۰)، وجود، بود(ب ۵۲۸)، اختیار، جوهر و عرض(ب ۲۰۱) و دانش‌های ادبی مانند نحو و علوم قرآنی، که بیانگر گرایش‌های عاطفی شیخ است، سخن گفته است.

گاهی نیز عواطف او رنگ سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد و از این‌که می‌بیند ریاکاران و بی‌خردان عنان اختیار امور را به کف بی‌کفایت خود گرفته و

مجال را برای عارفان و خردمندان تنگ کرده‌اند، در عصر سلطهٔ استبداد شجاعانه فریاد برمی‌دارد که:

فتاده سروری اکنون به جهّال از این گشتند مردم جمله بدحال
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۵۲۳)

این انتقاد تند در ابیات بعدی هم ادامه می‌یابد و او چنان از شیخان جاهل به جان می‌آید که قصد می‌کند از کار کناره گرفته، زنّار ببندد! اما به وی الهام می‌شود که شکیبا باشد: زیرا

اگر کنّاس نبود در ممالک همه خلق اوفتند اندر مهالک!
(همان: ب ۹۲۳)

گذشته از اینها، برخی پدیده‌هاچنان بر وی اثر نهاده‌اند که به نظر می‌رسد نمی‌تواند از زیر نفوذ آنها بیرون رود و از آنها استفاده نکند. به عنوان نمونه از «دایره» که اتفاقاً پر بسامد نیز هست و در بیت‌های ۱۶، ۲۳۸، ۲۶۳، ۳۶۴، ۳۹۶ و ۷۱۰ به عنوان ابزاری استفاده می‌کند تا سیر نزول و صعود انسان در مسیر کمالش و نیز گره‌خوردگی آغاز و انجام هستی را به نمایش درآورد.

انتخاب تصویر «اکمه» برای اثبات محرومیت همیشگی اهل اعتزال از کمال (ب ۱۰۷) و نیز انتخاب قطرهٔ باران که با تغییر شکل و نامش در مراحل گوناگون ابزار نمایش نمودهای مختلف یک" بود" قرار می‌گیرند، از گرایش‌های شیخ به این امور خبر می‌دهند:

نگر تا قطرهٔ باران دریا چگونه یافت چندین شکل و اسما
بخار و ابر و باران و نم و گل نبات و جانور، انسان کامل
همه یک قطره بود آخر در اول کزو شد این همه اشیا ممثل
(همان: ب ۵۰۰ ـ۵۰۲)

به‌طور کلی در سراسر کتاب *گلشن‌راز*، می‌توان تأثیر حوزه‌های علمی و محیط‌های عرفانی و اجتماعی را بر ذهن و ضمیر شبستری مشاهده کرد. امّا از آن رو که پرسش‌ها همه از دنیای مجردات و معقولات برگزیده شده و لاجرم

پاسخ‌ها نیز مجرد است، شیخ ناگزیر برای تجسم این امور مجرد و معقول، آنها را با محسوسات طبیعت و محیط می‌سنجد و از رویارویی دو امر مجرد و مشخص، تصاویری گویا به وجود می‌آورد؛ تصاویری که کمابیش از عواطف و احساسات او خبر می‌دهد. ولی به هر رو، حضور دانش و آگاهی‌های عرفانی، مجالی برای ظهور و بروز تصاویر هنری، از آن دست که در غزل عارفانه دیده می‌شود، باقی نمی‌گذارد. اگرچه این اثر «علاوه برآن که یک مجموعه معارف وجامع الحکمهٔ دقیق و موجز ارباب عرفان در زبان فارسی است، درآمدی هم برای ادراک درست لطایف غزل صوفیانه درشعرفارسی نیز هست.» (زرین‌کوب۱۳۷۸:۲۸۴)

نگاهی گذرا به صور خیال *گلشن‌راز* نشان می‌دهد که تصاویر او بیشتر از شعرای پیشین گرفته شده و کهنه است، امّا او توانسته است عواطف خود را از رهگذر همین تصاویر بیان کند.

تشبیه

با توجه به تحقیقات انجام شده، تشبیه پر بسامدترین ابزار تصویرآفرینی در این کتاب بوده است. زیرا بسیاری از اندیشه‌های شیخ که به گفتهٔ عطار «نتیجهٔ کار و حال است نه ثمرهٔ حفظ و قال» (عطار۱۳۶۲:۵)، تنها پس از مقایسهٔ با محسوسات قابل ادراک خواهند بود. اگرچه شبستری تشبیه کامل را ممکن نمی‌داند (ب ۷۲۹) و به خوبی می‌داند که حتی با تشبیه کردن هم قادر نخواهد بود مجرداتی را که در ذهن دارد، کاملاً به مخاطب منتقل نماید، ولی چون بر این باور است که «دانستن امری بی نمونه در نفس داننده، محال است» (لویزن۱۳۷۹:۸)، ناگزیر برای تجسم‌بخشیدن به ایده‌های مجرد و تقریب آنها به ذهن مخاطب، به فراوانی از تشبیه استفاده می‌کند.

تشبیه در این اثر، از دو منظر ساختار و خاستگاه قابل بررسی است. از نظر

ساختمان، تشبیه به طور کلی به دو دستهٔ گسترده و فشرده تقسیم می‌شود. با توجه به نمونه‌های گردآوری شده، مشاهده می‌شود شبستری از تشبیه گسترده، بیش از فشرده، استفاده کرده است. تشبیه گسترده نیز که اساساً در جمله ظاهر می‌شود، گاه تنها حاوی دو پایهٔ اصلی تشبیه است و گاهی جز این دو، ادات و وجه شبه هم در آن دیده می‌شود. از نظر عقلی یا حسی بودن پایه‌ها نیز گفتنی است که گاه دو سوی تشبیه حسی‌اند. مانند تشبیه «افلاک دوّار به چرخ فخّار» (ب ۲۴۱) و گاهی هر دو عقلی‌اند مانند" لوث هستی "(ب ۸۱۴). اما گونه‌ای که در آن معقولی به محسوسی مانند می‌شود، مانند"کوه هستی"(ب ۱۹۴) به دلیل توان تجسّم بخشی، کاربرد بیشتری یافته است. نمونه‌هایی از ساختارهای تشبیه گسترده، بلیغ غیر اضافی و بلیغ اضافی را در بیت‌های ۵۰۶ ، ۵۷۲ و ۹۲۷ می‌توان دید.

با تکیه بر نمونه‌های به دست آمده در می‌یابیم که تشبیه‌های فشرده، در *گلشن‌راز*، در تمام موارد، از گونهٔ عقلی به حسی است. زیرا همان‌طور که گفته شد این ساختمان مفیدترین تشبیه برای تجسم امور مجرد است. مانند آن‌چه در مصراع‌های زیر دیده می‌شود:

یکی از بحر وحدت گفت اناالحق (ب ۲۵)، به تاریکی در است از بیم تقلید (ب ۱۰۸)، بدان خردی که آمد حبهٔ دل (ب ۱۵۰)، تو را تا پیش کوه هست فانی است (ب ۱۹۲)، دوم صحرای هستی در نوشتن (ب ۳۰۷)، شده پیدا ز بوقلمون امکان (ب ۷۱۲)

تشبیه‌های فشرده گاه تلمیحی است، مانند "رخش حسن "(ب ۶۲۳) و گاه نمادین است مانند"سیمرغ بقا"(ب ۹۲۸) و گاه خیالی و وهمی است. چنان که در دو بیت ۷۰۲ و ۷۰۳ محدث را به عنقا مانند کرده است که لاهیجی در تفسیر آن می‌گوید:

قدیم و محدث از هم خود جدا نیست　　که از هستی است باقی دائماً نیست
همه آن است و این مانند عنقاست　　جز ازحق جمله اسم بی مسماست
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۷۰۲ـ۷۰۳)

«یعنی فی نفس الامر هرچه هست، همه آن است؛ یعنی قدیم است و این که محدث مراد است، مانند عنقاست؛ یعنی وجود خیالی و وهمی دارد». (لاهیجی۱۳۸۳:۴۵۶)

البته شبستری از ساختارهای دیگر تشبیه هم برای القای اندیشه‌های خود استفاده کرده است. در زیر ساختارهای دیگرتشبیه دیده می‌شود.

تشبیه جمع

تشبیه جمع؛ یعنی ساختاری که درآن مشبه یکی ومشبهٌبه بیش از یکی باشد، از ابزارهای مفید بیان اندیشه‌های شبستری بوده است. تشبیه جمع مانند آن‌چه در ابیات زیرآمده در *گلشن راز* نسبتاً پر کاربرد است:

اگرهست این دل ما عکس آن خال　　چرا می‌باشد آخر مختلف حال؟
گهی چون چشم مخمورش خراب است　　گهی چون زلف او در اضطراب است
گهی روشن چو آن روی چوماه است　　گهی تاریک چون خال سیاه است
گهی مسجد بود گاهی کنشت است　　گهی دوزخ بود گاهی بهشت است
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۷۹۶ـ۷۹۹)

تشبیه مفروق

گاه شیخ به یاری تشبیه مفروق آن فضایی را تجسم می‌بخشد تا اندیشهٔ مجرد خویش را از رهگذر در نهایت انسجام و ایجاز القا نماید. بی گمان هر اندیشه‌ای برای آنکه معلّق نماند و انتقال آن به بهترین وجه میسّرگردد، باید از رهگذر یک فضای مناسب مطرح شود. در این حالت فضا حکم زمینی را دارد که دانهٔ درون‌مایه درآن افکنده می‌شود تا بروید و ببالد و به خواننده منتقل شود. با فضاسازی است که به اجزای پراکندهٔ اندیشهٔ خود وحدت می‌بخشیم. به عنوان نمونه، شبستری برای بیان این‌که علم و عبادت موجب سعادت است، فضایی از

میدان چوگان‌بازی که از زندگی اجتماعی گرفته شده است، ترسیم می‌کند و می‌گوید:

به رخش علم و چوگان عبادت ز میدان در ربا گوی سعادت
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۸۴۴)

این فضاسازی و ایجاد زمینه‌های حسی برای درک معقولات را در بیت‌های ۱۹۳، ۳۰۱، ۳۴۹، ۵۲۴، ۵۶۰، ۵۷۱، ۶۵۷، ۶۵۸ و ۸۸۶ هم می‌توان دید.

تشبیه ملفوف

گاه نیز برای تجسم اندیشه‌های مجرد از تشبیه ملفوف استفاده شده است، مانند آن چه در بیت زیر آمده است:

ز روی و زلف خود صد روز و شب کرد بسی بازیچه‌های بوالعجب کرد
(همان: ب ۷۷۲)

نمونه‌های دیگر تشبیه ملفوف در بیت‌های ۱۸۹، ۱۹۰، ۵۸۴، ۷۱۷ و ۷۸۵ نیز دیده می‌شود.

تشبیه مضمر

تشبیه مضمر که افزون بر حذف ادات تشبیه از ساختار معمول تشبیه در آن خبری نیست، از ابزارهای ارزشمند زیبایی‌آفرینی است. گاهی، وقتی که هنر شاعری بر شیخ غلبه دارد و "ادبیات" جای "زبان" را می‌گیرد، با تشبیه مضمر روبه‌رو می‌شویم. در بیت‌های ۷۶۱ و ۷۵۶، زلف و لب، به گونه‌ای پنهان و پوشیده به زنجیر و می مانند شده است.

تشبیه مرکب و تمثیلی

از آن رو که شبستری به قصد تجسم ایده‌های مجردش از تشبیه استفاده می‌کند، تشبیه مرکب را که در ساختار جمله شکل می‌گیرد، ابزار مناسب‌تری برای انتقال اندیشه‌های گسترده‌اش می‌یابد. در این گونه از تشبیه‌ها، به طور کلی مشبه امری است عقلی که به یک مشبهٌ‌به مرکب حسی مانند می‌شود. در یک جا شبستری در

پاسخ به پرسش «مسافر چون بود، رهرو کدام است»(ب ۳۱۱)، پاسخ خـود را در یک تشبیه مرکب زیبا بدین‌سان تجسم بخشیده است:

مـــسافر آن بـــود کـــاو بگـــذرد زود زخـود صـافی شـود چـون آتـش از دود
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۳۱۳)

شبستری در جایی دیگر برای بیان عجز عقل از ادراک حقایق، آن را بـا چـشم خفاش که قادر به تحمل نور خورشید نیست، مقایسه می‌کند و بدین‌ترتیب تشبیه مرکب به تشبیه تمثیلی نزدیک می‌شود:

رهـا کـن عقـل را، بـا حـق همـی بـاش کـه تـاب خـور نـدارد چـشم خفـاش
(همان: ب ۱۱۷)

او برای تجسم این امر پارادوکسی دشواریاب که نور ذات خداونـد از شـدت تابش، چشم را تیره می‌کند، به گونه‌ای کـه گـویی آن نـور خـود در دل تـاریکی است، تشبیه تمثیلی زیر را به کار می‌برد:

سـیاهی گـــر بـدانی نـــور ذات اســـت بـــه تـــاریکی درون آب حیـــات اســـت
(همان: ب ۱۲۳)

مقولهٔ متقابل وحدت و کثرت در ادبیات عرفانی کاربردی وسیع و شـایع دارد. شبستری برای نمودن جهانی که در عین کثرت، وحدت دارد و وحدت در حکـم روح آن است، به تمثیلی ذهنی، زیبا و گویـا در بیـت‌هـای ۱۳۴ – ۱۳۵، متوسـل می‌شود، تا دریافتهٔ خود را به یاری حضور «یک» در تمامی اعداد، به مانند دلیلـی متقن، اثبات نماید.

به گفتهٔ شبستری، آنان که خدای را می‌شناسند، نـه تنهـا از او خـوفی ندارنـد، بلکه در سایه‌سار امن معرفت او خوش می‌آرامند. اما بنـا بـر محتـوای بیـت ۵۱۶ کسانی که از معرفت او عاجزند، به کودکی می‌مانند که از سایهٔ خود هـم هـراس دارد.

عارف همواره به «رفتن» که شوق انگیز است، می‌اندیشد و "ماندن" را کـه بـا

خوف همراه است، خوش نمی‌دارد. زیرا تنها در این صورت است که بی نیازی خود را از محرک بیرونی نشان داده و بر انگیزهٔ درونی تأکید ورزیده است. او این اندیشه را با تصویر زیرتجسّم می‌بخشد.

نماند خوف اگر گردی روانه نخواهد اسب تازی تازیانه
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۵۱۷)

ترک دنیا در نزد عارفان از اصل‌های مسلم خودسازی و معرفت حقیقی است. شبستری برای ترغیب مخاطبان به رها کردن دنیا، آن را در بیت ۹۳۷ با مردار که سگان را می‌شاید، می‌سنجد.

خاستگاه تشبیه

خاستگاه تشبیه جایی است که شاعر مشبهٌ‌به خود را از آن‌جا اخذ می‌کند. این خاستگاه که مرجع تشبیه است، حوزهٔ محاکاتی و گسترهٔ تخیّل شاعر را نشان می‌دهد. با بررسی خاستگاه‌های تشبیه در *گلشن راز* به قلمرو تجربه‌های مستقیم، غیرمستقیم، تحقیقی و یا تقلیدی شبستری پی می‌بریم و نو یا کهنه بودن آنها را بازمی‌شناسیم.

سیری گذرا در تصاویر *گلشن راز*، نشان می‌دهد که این مثنوی با وجود معدود بودن ابیاتش، از این نظر نسبتاً غنی است و بخش‌هایی از طبیعت، جامعه و زندگی اجتماعی و امور معقول و مجرد را به نمایش می‌گذارد و چگونگی تأثیرپذیری شیخ را از هستی بیرون و روند تصویرسازی او را بر پایهٔ این تأثرات، آشکار می‌سازد.

استعاره و رمز

ورای عقل طوری دارد انسان که بشناسد بدان اسرار پنهان
(همان: ب ۴۲۹)

با توجه به آن‌چه گفته شد استعاره به گفتهٔ امبرتو اکو، «ازازل تاکنون موضوع تفکرات فلسفی، زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی بوده است»

(اکو۳۸:۱۳۸۳). استعاره از ابزارهای مؤثر بیان است که به وسیلهٔ آن به چیزی، پنداری یا کنشی به وسیلهٔ کلمه‌ای اشاره می‌شود که مدلول آن پندار یا کنش دیگری است ولی «کیفیّت مشترکی را بین آن دو القا می‌کند.» (کادن ۲۴۱ـ۲۴۰:۱۳۸۰)

اما رمز که مفهومی به غایت وسیع‌تر از استعاره دارد و می‌توان آن را برای «توصیف هرشیوهٔ بیانی به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگری بیان می‌کند.» (چدویک ۱۳۷۵: ۹). اگرچه نمادپردازی فقط نشان دادن یک مضمون به جای مضمون دیگر نیست... بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی است.

بنابراین، یکی از راه‌های بیان دریافته‌های شهودی، استفاده از استعاره و نماد است. زیرا این دو، با مراتب ابهامی که در خود دارند، ابزاری مناسب برای نمایش دریافته‌های پوشیده و مرموزند و متنی عرفانی چون *گلشن راز* از آنها بی نیاز نخواهد بود. پس استعاره و رمز در این کتاب تنها ابزار زیبایی‌آفرینی نیست؛ بلکه پیش از آن، ابزار انتقال معانی مبهمی است که به آسانی تن به بیان صریح نمی‌دهند. به سخن دیگر نه تنها استعاره و رمز در *گلشن راز* در خدمت بیان اندیشه‌اند؛ بلکه با آن گره خورده و وحدت یافته‌اند.

استعاره‌اندیشی و به ویژه نمادپردازی برای کسی که معتقد است جهان مادی سایه‌ای از جهان برین و کلی است یک ضرورت به شمار می‌آید. به سخن دیگر، شبستری که عارف است و برای جهان دو سطح آشکار و پنهان در نظر می‌گیرد و جهان بینی او «عبارت است از شهود وحدت در کثرت و تمام کثرات عالم که نزد اهل حکمت به خلق، صنع و مصنوع و این‌گونه الفاظ تعبیر می‌شود... نمود و نمایشی است که حقیقت آن وحدت است» (زرین‌کوب۲۳۸:۱۳۷۸)، عجیب نیست که «وی در هر کلام در هر شعر و قصه هم رمزی و مظهری بیابد از آن‌چه مربوط

است به همان حقیقت واحد.» (زرین‌کوب ۱۳۷۸:۲۶۰)

«در حقیقت آن احساس وحدت و هماهنگی با تمام ذرات کاینات که شعر و رویای صوفیه را تشکیل می‌دهد و ادب عرفانی ما را یک رنگ جهانی؛ بلکه کیهانی می‌دهد، مبنی بر شهود و ادراک کشفی عارف است از این وحدت، وحدت شهود» (همان: ۲۳۸). به بیانی دیگر وقتی یک قطره در ذهن شبستری عین دریاست، یا ذره‌ای حاوی خورشیدها، ناگزیر باید از زبان و بیان استعاری و نمادین، برای تعبیر این دریافت‌های شهودی خود استفاده کند.

به هرحال پس ازتشبیه، استعاره، پرکاربردترین ابزار بیانی در *گلشن راز* است و می‌توان آن را به دو گونهٔ اصلیِ مصرحه و کنایی (تشخیص)، تقسیم کرد.

استعارهٔ مصرحه نه زیاد است و نه تازه. اما برخی از آنها نظیر صدف و درّ و مغز و پوست که در ذات خود دو سطحی‌اند و با نگاه شیخ به هستی، مناسبت بیشتری دارد، بیشتر به کار او می‌آیند.

در ابیات ۲۷، ۱۷۶، ۳۵۹، ۵۶۱ و ۵۸۷، به ترتیب گوهر و درّ برای "اسرار نهان"، صدف برای "ظاهر"، خورشید عیان برای "خداوند و یقین"، پوست برای "شریعت"، خور برای "حقیقت و ذات خداوند"، درّ شهوار برای "سخن" و سگ برای "نفس"، استعاره شده‌اند.

تشخیص

تشخیص که در روزگار ما یکی از ابزارهای آرایش کلامی مستقل دانسته می‌شود، در اصل گونه‌ای از استعارهٔ کنایی است و از یک جهان‌بینی کهن سرچشمه می‌گیرد و به روزگاری در ورای تاریخ بازمی‌گردد؛ روزگارای که انسان با طبیعت انس و الفتی داشت و آن را بسان خود زنده و دارای اوصاف انسانی می‌پنداشت. بنابراین تشخیص برای شاعر که می‌تواند «در اشیا و عناصر بی‌جان

طبیعت "تصرف کرده" و از رهگذر نیروی تخیل بدان حرکت و جنبش» (شفیعی‌کدکنی ۱۴۹:۱۳۵۸) بخشد، ابزاری است شاعرانه. امّا برای عارف که تمام هستی را در تسبیح خداوند می‌بیند، دیگر ابزار نیست؛ بلکه بینشی هستی‌شناسانه است.

تشخیص در *گلشن راز* کاربرد وسیعی دارد. زیرا شبستری در بیان مافی‌الضمیر، بی آن‌که خود آگاه باشد، به اشیا و پدیده‌ها و مجردات جان می‌بخشد و آنها را زنده و پویا در پیش چشم خواننده به حرکت در می‌آورد. نمونه‌هایی از شخصیت‌بخشی‌های او را در بیت‌های ۴، ۲۲، ۲۵۶، ۸۲۱ و ۸۲۳ می‌بینیم:

در ابیات مذکور با استفاده از فعل به تشخیص‌های خود پویایی می‌بخشد. امّا گاه تشخیص در قالب اضافهٔ استعاری عرضه شده است. این نوع به نسبت تشخیص‌های یادشده، پویایی کمتری دارد. برای نمونه در بیت‌های ۲۲ (دست جان)، ۶۹ (چشم دل)، ۱۸۱ (دست عجز)، ۵۲۵ (زمام تن)، ۹۸۸ (روی جان) قابل ذکر است. شبستری در مواردی تشخیص را در قالب ترکیب وصفی می‌آورد. در این حالت، صفت، قرینهٔ استعاره خواهد بود. «موج مجنون» (ب ۴۹۶)، «چشم مست باده‌خوار» (ب ۸۱۱) و «شراب باده خوار» (ب ۸۱۲) از این قبیل است.

گاهی صفت قرینه استعارهٔ کنایی غیرتشخیص می‌شود. به عنوان نمونه در بیت ۸۱۲ ، پژمردگی که صفت گیاه است به تن و افسردگی که صفت انسان است، به جان نسبت داده شده است:

در استعاره‌های کنایی، همیشه مشبهٌ‌به محذوف انسان نیست. نمونه‌های زیر از این دست است: نورجان(ب ۱)، غلاف دّر(ب ۵۶۳) شهرستان نیکویی(ب ۶۲۲).

شبستری یک بار هم از استعارهٔ کم‌یاب و کم‌کاربرد عنادیه در *گلشن راز*، استفاده و «مرده» را برای پیران جاهل استعاره کرده است:

کسی از مرده علم آموخت هرگز؟ ز خاکستر چراغ افروخت هرگز؟
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۹۱۸)

رمز

اما هم‌چنان که پیش‌تر اشاره شد، شبستری بر این باور است «که محسوسات از آن عالم چو سایه است» (ب ۷۲۴) و هستی در نزد او روساخت و ژرف‌ساختی دارد و این خود بستر مناسبی برای شکل‌گیری رمز در ذهن اوست.

گذشته از متوقف بودن معرفت شهودی بر رمز، احوال درونی شبستری نیز همچون عارفی دل‌آگاه، در بهره‌گیری از رمز مؤثر است. به گفتهٔ عبدالرزاق لاهیجی «اینان امنا الله‌اند و امانتی که عندالله پیش ایشان ودیعت است، بنا برغیرت الهی روا نمی‌دارند که غیری بر آن اطلاع یابد. فلهذا وضع اصطلاحاتی فرمودند که هرگاه که تعبیر از آن حالات و مقالات نمایند، آن کسی که اهل آن حال باشد، فهم آن معانی نماید و هرکه از آن حال بی بهره باشد، از ادراک آن محروم ماند.» (لاهیجی۱۳۸۳: ۳۰-۳۱)

این اصطلاحات، که"به منظورکتمان سّر"به کار می‌رفته، به وسیلهٔ برخی از عارفان شرح شده است. امّا دسته‌ای «از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهایی نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی‌اند، هرکدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارات دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعراست.» (فتوحی۱۳۸۶:۲۱۳)

شبستری خود در مدخل *گلشن راز* دلیل رمزگرایی را چنین توضیح می‌دهد: وقتی در انسان عقل پدید آمد و تمییز برای او ممکن شد، به اصل همه چیز پی برد و خود را شخصی معیّن دید، آن‌گاه «تفکر کرد تا خود چیستم من» (ب ۷). در اثر این اندیشیدن بود که جماعتی، «علم ظاهر» حاصل کردند و از خشکی ساحل نشان دادند (ب ۲۷) و کسانی به گوهر اسرار حق پی بردند و کشته شدند

و گروهی از جزو و کل و قدیم و محدث، حکیمانه سخن گفتند. اما جماعتی نیز رمزپردازانه از زلف و خط و خال سخن گفتند و برای نمودن برخی احوال از وجه نمادین شراب و شمع و شاهد استفاده کردند (ب ۲۹). او دربارهٔ رمزپردازی و رمزگشایی در اثر خویش، گفته است:

سخن‌ها چون به وفق منزل افتاد　　در افهام خلایق مشکل افتاد
کسی را کاندرین معنی است حیران　　ضروری می‌شود دانستن آن
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۳۰ـ۳۱)

اما باید توجه داشت که رمز در آثار عرفانی دقیقاً همان نیست که در آثار غیرعرفانی مشاهده می‌شود. زیرا عارفان میان مرموز و نشانه‌های محسوس آن، پیوندی عمیق، مه‌آلود و دشواریاب، از نوع پیوند محسوسات این جهان و معقولات جهان دیگر می‌یابند.

می‌دانیم که نماد از استعاره برمی‌خیزد و با تمثیل هم خویشاوندی دارد. اما خلاف استعاره و تمثیل، که چیزی شناخته شده را به تصویر می‌کشند و می‌توان هر یک از دو سوی آنها را به طور مستقل و جداگانه در نظر گرفت، تصویر نمادین با ذات خود انطباق می‌یابد و میان رمز و مرموز وحدت و یگانگی برقرار است. گادامر در مقایسهٔ نماد و تمثیل می‌گوید:

> تقابل نماد و تمثیل نظیر تقابل هنر با غیر هنر است. بدین صورت که در هنر نامعین بودن معنا سرچشمهٔ مجموعهٔ بی‌پایانی از معانی است. درحالی‌که در غیر هنر به محض دست‌یابی به معنا، کار تمام می‌شود. (دومن۱۳۸۳:۸۰)

نماد همواره از رهگذر نشانه‌های محسوس قابل ادراک است. شبستری نیز با توجه به این اصل از امور حسی متفاوتی برای انتقال معانی نمادین استفاده و سخن خود را دارای دو سطح می‌کند و این باور خود را در بیت زیر به تصریح نشان داده است.

به زیر پردهٔ هر ذره پنهان　　جمال جانفزای روی جانان
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۱۶۴)

و سپس به مخاطب می‌گوید: «تو از عالم همین لفظی شنیدی»(ب ۱۶۵) در حالی که هستی صورتی ظاهر و معنایی پنهان و شگرف دارد و تو از پیوند این صورت و معنی چیزی درنیافته‌ای. به همین دلیل است که از وی می‌پرسد:

بگو سیمرغ و کوه قاف چبود؟ بهشت و دوزخ و اعراف چبود؟
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۱۶۷)

بیا بنما که جابلقا کدام است جهان را شهرجابلسا چه نام است؟
(همان: ب ۱۷۰)

و بدین‌ترتیب از وی می‌خواهد که در ورای هر چه می‌بیند و می‌شنود، به دنبال حقیقتی که آن چیزها تنها نمایندگان آن هستند، بگردد. با وجود آنکه شبستری سیمرغ و قاف و جابلقا و جابلسا را به مثابهٔ نشانه‌های نمادین معرفی می‌کند، در این مقام از آنها رمزگشایی نمی‌کند. اما شارحان *گلشن راز* از این رمزها کشف حجاب کرده‌اند. در این‌جا طرز تلقی یکی از شارحان این اثر نفیس را دربارهٔ این نمادها می‌خوانیم:

> سیمرغ روح است و کوه قاف بدن، سیمرغ عشق است و کوه قاف دل، سیمرغ جامعیّت انسان است و قاف نشئهٔ او، سیمرغ انسان کامل است و کوه قاف مرتبه تمکین او. (داعی‌شیرازی ۱۳۷۷: ۱۵۶)

و می‌افزاید:

> از روی رمز یا خود خلق، جابلقا اشارت به کمالات نفسانی انسانی است و خلق، جابلسا اشارت به کمالات بدنی است و عکس نیز محتمل است..(همان)

شارح با این توضیح نشان می‌دهد که نمی‌توان برای نمادها معنای یکه‌ای بیان کرد؛ بلکه در این باره دانش و بینش خواننده و موقعیت متن و مخاطب، نقشی تعیین‌کننده خواهد داشت.

گذشته از واژگان، اعداد نیز برای شبستری نمادین‌اند و در ورای آنها نیز به دنبال کشف معنی پنهانی است:

به زیر هر عدد سرّی نهفته است از آن درهای دوزخ نیز هفت است
(شبستری ۱۳۶۸: ب ۶۰۷)

امّا مباحث اصلی نمادپردازانهٔ *گلشن راز* در سه پرسش پایانی امیر سید حسینی مطرح شده است. این پرسش‌ها که از بیت ۷۱۴ آغاز می‌گردد، طرز تلقی شیخ را از نماد مشخص می‌سازد. پرسش سایل این است:

چه خواهد مرد 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؟
(شبستری ۱۳۶۸: ۷۱۵ـ۷۱۶)

در این‌جا شیخ با پیش‌کشیدن مبحث دلالت الفاظ که پیش‌تر بدان اشاره شد، کاربرد حقیقی و مجازی واژگان را توضیح می‌دهد و سپس از نشانه‌های چشم، لب، زلف، رخ، خال،خط، شراب، شمع، شاهد، خرابات، بت، زنّار، ترسایی و ترسابچه به مثابهٔ واژگان نمادین در نزد عارفان سخن می‌گوید و به توصیف آنها می‌پردازد و در کلامی شاعرانه و زیبا از آنها رمزگشایی می‌کند. بی‌گمان این بخش از کتاب که از بیت ۷۱۴ آغاز می‌شود و تقریباً یک سوم کتاب را در برمی‌گیرد، شاعرانه‌ترین بخش *گلشن راز* است.

کنایه

کنایه؛ یعنی سخنی «که معنی حقیقی و نهادهٔ آن قابل ردّ نیست ولیکن به اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع و مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود» (ثروتیان۱۳۸۳:۲۲۴). با توجه به دریافت‌های شیخ از برخی مسایل و نیاز به ترک تصریح آنها، استفاده از لازم معنای واژگان، ترکیب‌ها و عبارات، برای بیان معناهای پوشیده ضرورتی انکارناپذیر است و هرگاه لازم باشد ازآن استفاده می‌کند.

در میان کنایات *گلشن راز*، هیچ کنایهٔ نوی مشاهده نمی‌شود. این کنایه‌ها جنبهٔ زیباشناختی و هنری خود را فروگذاشته و به ابزارهایی زبانی تبدیل یافته‌اند. اما به

هر رو، از آن‌جا که کنایه‌ها امکاناتی زبانی بـرای بیـان مـا فـی‌الـضمیر بـه شـمار می‌آیند، شبستری از آنها استفاده می‌کند. به سخن دیگر، او به جـای بیـان صـریح برخی معانی، نشانه‌هایی را که با آن معانی ملازمه دارنـد، بـه جـای آنهـا بـه کـار می‌برد و سخن خود را دارای دو سـطح حقیقـی و مجـازی مـی‌کنـد. در ایـن‌جـا نمونه‌هایی از این کنایه‌ها را می‌بینیم:

کاردیده: مجرب (ب ۴۲)، قایل دین: پیـامبر اکـرم (ص)(ب ۶۵)، سرپوشـیده: زن (ب ۱۸۳)، چرخ اعظم: فلک (ب ۲۱۹)، هشت مقوّس: افلاک (ب ۲۲۱)، مقام و جای محبوب: دل (ب ۳۹۸)، این مشت خاک: آدم (ب ۴۱۲)، هستی بـه تـاراج دادن: از بین بردن (ب ۳۳۶)، خویشتن را پنبه‌کـاری کـردن: تـن بـه سـختی دادن (ب ۴۳۹)، جگرخوردن: غمگین شدن (ب ۷۴۴)، دم دادن: نفس کشیدن، بـادزدن (ب ۷۴۷)، روسیاهی: شرمساری (ب ۸۵۱)، ریش: نادان (ب ۹۰۱)، لایعرف الهّـر من البّر: احمق (ب ۹۱۳).

پارادوکس

پارادوکس یا متناقض‌نمایی به بیانی اطلاق می‌شود «که بـه ظـاهر متنـاقض بـا خود، نامعقول و مخالف با فهم عمومی است. هر چند وقتـی خـوب بررسـی یـا خوب توضیح داده شود، ممکن است اساس درستی داشته باشد. یـا بنـا بـه قـول بعضی، دراصل حقیقی باشد» (چناری۱۳۷۷:۱۴). وقتی به بیان پارادوکسی نیـاز پیـدا می‌شود که منطق دست و پای ذوق و خرد را نبسته باشد. بنابراین، شاعر و عارف که از این آزادی برخوردارند، بسیاری از اوقات سخنانی می‌گویند که ذهن منطقی آن را در نیافته است.

امّا دنیایی که عارف تجربه می‌کند، همانی نیست کـه عـالم آن را بـه مـشاهده می‌نشیند. در دنیای اهل منطق اجتماع امور ناساز محال است. در حالی که عـارف

و نیز شاعر که ذاتاً شهودی اندیش‌اند، جهـان را در پیونـدی دیـالکتیکی مـشاهده می‌کنند و به اجتماع نقیضین باوردارند و میان امور متناقص به آسـانی سـازگاری برقرار می‌کنند و آنها را آشتی می‌دهند. بدین‌ترتیب عارف حقایقی را که عـالم بـه دلیل سلطهٔ تفکر منطقی، از درک آنها ناتوان است، کشف می‌کند. به سخن دیگـر نگاه عارف به هستی حاوی حقیقتی است که در ظاهر حقیقتی به نظر نمی‌آید.

این متناقض‌نماها، به دلیل آنکه ناشی از عادت‌زدایی و یا خلاف‌آمد عادت‌اند، ذهن را بر سر دو راهی انتخاب محال و ممکن قرار می‌دهند و کمک می‌کنند کـه آدمی تناقضی را که در ذات زندگی وجود دارد، کشف نماید و بـه ایـن حقیقـت بزرگ که هر چیز حامل بخشی از ضد خودش است، پی ببـرد. بیـان پارادوکـسی اگرچه در ظاهر بی معنی می‌نماید، در بـاطن عرضـه‌گـاه معـانی بـسیاری اسـت. به‌همین دلیل قابل تأویل است و از این رو به نماد مـی‌مانـد و همـین امـر سـبب توجه بسیار عارفان بدان بوده است.

در نگاه پارادوکسی شبستری، خداوند «از پیدایی پنهان است» (ب ۹۷)، « شب روشن را در میان روز تاریک می‌توان دید» (ب ۱۲۸)، «صـد بحـر صـافی در دل قطره‌ای می‌گنجد» (ب ۱۴۵) و «در دل هر حبه خرمنی و در دل هر ارزنی جهانی جای دارد» (ب ۱۴۸).

در نگاه اساطیری او، زمان مفهوم متعارف خود را از دست می‌دهـد. او ازل را عین ابد می‌داند و ایجاد آدم و نزول عیـسی را در یـک دم مـشاهده مـی‌کنـد (ب ۱۵۵) و هستی را در عین جنبش، آرام می‌یابد. (ب ۱۶۲)

در نظر او نیستی، عین هستی است و بلندی در ذات پستی دیده مـی‌شـود (ب ۲۷۲). با همین بینش است که از مخاطب می‌خواهد پس از ترک جهان، خـود در خود نهان گردد. (ب ۲۹۸)

شبستری میان جمع و وحدت و وحدت و کثرت، تفاوتی مـشاهده نمـی‌کنـد

(ب ۳۰۹) و باور دارد که معشوق جمال خویش را به تو، بی تو می‌نمایاند (ب ۳۹۹). اگر آدمی از خلقیت خود جدا شود، به وصال حق می‌رسد، در چنین احوالی از خود بیگانه گشتن او، عین آشنایی‌اش خواهد بود.(ب ۴۶۶). به گفتهٔ او وقتی در دار، دیّاری برای تو نماند، به چنان قربی نایل می‌آیی که تو، بی تویی خویش، به خود واصل می‌گردی (ب ۵۰۴) و از آن پس می‌توانی شراب را بی ساغر و جام بطلبی (ب ۸۱۲) و بی لب و کام آن را بنوشی (ب ۸۴۵) و خلاصه شبستری با تکیه بر یکی از پارادوکس‌های معروف عارفان که از رهگذر تقابل صمد و صنم شکل گرفته است، می‌گوید:

مسلمان گر بدانستی که بت چیست بدانستی که دین در بت‌پرستی است

(شبستری ۱۳۶۸: ب ۸۷۲)

آرایه‌های بدیعی

گذشته از موارد یادشده، شبستری از برخی آرایه‌های خیال‌انگیز استفاده کرده و بر زیبایی سخن خویش افزوده است. در زیر نمونه‌هایی از آرایش‌های بدیعی *گلشن‌راز* را می‌بینیم:

شبستری اثر خویش را با "براعت استهلالی" زیبا و رسا آغاز می‌کند. مخاطب با خواندن دو بیت آغازین *گلشن‌راز* درمی‌یابد که در این منظومه با فکرت، دل، جان، فضل، فیض و «گلشن» شدن خاک آدم در اثر فیض الهی سروکار دارد.

"ایجاز" یکی از عوامل بلاغت است و پیش‌تر گفته شد که متن *گلشن‌راز* خود از مصادیق ایجاز و به همین دلیل بلیغ است. اما گذشته از ایجازهای حذف و قصری که در این اثر قابل بررسی است، به ترکیب‌هایی برمی‌خوریم که توان القایی بیش از یک ویژگی زبانی را دارند. به عنوان نمونه، چشم احول در بیت ۱۷۶ در عین حال که ترکیب وصفی است، می‌توان آن را ترکیب اضافی هم به‌شمار آورد. یعنی احول هم می‌تواند صفت باشد و هم می‌تواند جانشین

موصوف (اسم) در نظر گرفته شود. خورشید عیان، در بیت ۱۷۷ نیز بدین‌گونه است، افزون بر اینکه این ترکیب وصفی یا اضافی جنبه‌های زبان‌شناختی دیگری هم می‌یابد. زیرا می‌توان خورشید عیان را اضافهٔ تشبیهی دانست و در همان حال این گروه اسمی را یک استعاره مصرحه (خداوند) هم در نظر گرفت. دو اضافهٔ «قاف قرب» (ب ۱۹۹) و «های هو» (ب ۳۰۱) نیز از این منظر قابل بررسی هستند.

"عکس" و معنی‌آفرینی هم در بیت‌های ۷۸۴، ۷۹۳ تا ۷۹۵، چشم‌گیر است.

"ایهام" نیز می‌تواند ابزار مناسبی برای عارف که در بیشتر موارد در برزخ معنی قطعی و غیرقطعی نشانه‌ها سرگردان است، به شمارآید. شبستری از این امکان زبانی برای ایجاد زیبایی در کلامش استفاده می‌کند. در ابیات ۳۷۸، ۷۰۰، ۷۷۸، ۸۲۸، ۸۵۲ و ۸۵۸ ، به ترتیب مصطفی، باری، خط، روان بی‌پا و سر و جان قابل تأویل به دو معنی است و بدین‌ترتیب ایهام دارند.

و سخن پایانی اینکه شیخ محمود شبستری اگرچه معنی‌گراست، کلام خویش را در دایره‌ای از یک براعت استهلال و یک ایهام زیبا که با نام خویش می‌سازد و در آخرین بیت می‌آورد؛ «خدایا عاقبت محمود گردان» (ب ۱۰۰۴) قرار داده است. دایره‌ای که مرکز و ژرف‌ساختش اندیشه‌های عرفانی منسجم اوست و روساختش کلامی توانا و در بسیاری از موارد زیبا، برای القای آن اندیشهٔ محوری. اما گویی هم‌چنان که او به سفر نزولی و صعودی آدمی بر خط پرگار باورداشت، سخن او نیز با همین سیر نزولی آغازین و صعودی، پایانی به تدریج به کمال می‌رسد.

نتیجه

مسالهٔ اصلی این پژوهش هم چنانکه دیده‌ایم بر این پرسش استوار بوده است که آیا *گلشن راز* که اثری معنی گراست می‌تواند موضوع نقد زیبایی‌شناختی قرارگیرد؟ بنابراین، نخستین فرض این بود که این متن عرفانی، دست کم به دلیل موضوعش که

خود نگاه زیباشناختی به هستی است، نمی‌تواند از آرایه‌های کلامی تهی باشد.

اینک پس مطالعهٔ آن با رویکرد زیباشناختی و به دست آوردن تعداد قابل توجهی فیش، می‌توان گفت که شبستری افزون بر دانش عرفان و توانایی‌اش در معرفی عرفان نظری، شاعری با "ذوق" نیز بوده است. زیرا به روشنی مشاهده می‌شود که در پاسخ‌گویی به مسایل پیش رویش بر توانمندی‌های شاعرانه هم تکیه می‌کند.

بر پایهٔ داده‌های تحقیق حاضر در می‌یابیم که شبستری از تشبیه و گونه‌های متفاوتش، بیش از ابزارهای دیگر بیانی استفاده کرده است. شاید بتوان دلیل این امر را در توانایی تجسّم‌بخشی تشبیه به نسبت استعاره و کنایه دانست. البته از استعاره و کنایه هم در جایی که می‌خواهد موضوعی را ژرف‌تر و پوشیده‌تر بیان کند، استفاده می‌کند.

رمزها را بیشتر بر پایهٔ دریافت‌های ذوقی خویش توصیف و تأویل می‌کند و مانند دیگران درصدد بیان معانی روشن و صریح هر نشانه نیست. به عنوان نمونه، در اشارات چشم تنها نمی‌گوید «صفت بصر الهی را گویند» (عراقی ۴۱۴:۱۳۷۰)، بلکه آن را در دوازده بیت، به شیوه‌ای عاشقانه و عارفانه توصیف می‌کند تا مسائل نمادین آن آرام آرام متجلی گردد. تحلیل این متن از نظر زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که شیخ، هرگاه لازم باشد، از آرایه‌های بدیعی هم برای تأثیر بر مخاطب استفاده می‌کند و سرانجام نگاه زیباشناسانه به این متن نشان می‌دهد که اگرچه *گلشن‌راز*، *مثنوی* مولانا و آثار برجستهٔ دیگری را به مثابهٔ پیشینهٔ کار خود در اختیار داشته است، از آنها پیشی نمی‌گیرد. امّا از زمان سروده شدن تاکنون مورد توجه بوده و می‌تواند در حد خود اثری موفق به شمارآید.

کتابنامه

اکو، امبرتو. ۱۳۸۳. *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*. چ ۱. تهران: سورهٔ مهر.

ثروتیان، بهروز. ۱۳۸۳. *فن بیان درآفرینش خیال*. چ ۱. تهران: امیرکبیر.

چدویک، چارلز. ۱۳۷۵. *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی. چ۱. تهران: مرکز.

چناری، امیر. ۱۳۷۷. *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. چ۱. تهران: فرزان.

حافظ. ۱۳۷۹. *غزلیات حافظ*. به تصحیح بهروز ثروتیان. چ۱. تهران: رهام.

داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. ۱۳۷۷. *نسایم گلشن* (شرح گلشن‌راز). تهران: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
دومن، پل. ۱۳۸۳. «تمثیل و نماد». *ارغنون*. ترجمهٔ میترا رکنی. س ۱. ش ۲.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۲. *ارزش میراث صوفیه*. چ۵. تهران: امیرکبیر.
ــــــــــــــــــ . ۱۳۶۱. *نقدادبی*. ج ۱. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
ــــــــــــــــــ . ۱۳۷۸. *نه شرقی، نه غربی، انسانی*. چ۳. تهران: امیرکبیر.
ستاری، جلال. ۱۳۷۲. *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. چ ۱. تهران: مرکز.
سجادی، سیدجعفر. ۱۳۶۲. *فرهنگ لغات و اصطلاحات وتعبیرات عرفانی*. چ ۳. تهران: طهوری.
شبستری، محمود. ۱۳۶۸. *گلشن راز*. به اهتمام صمد موحّد. چ ۱. تهران: طهوری.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۵۸. *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
ترکه، صاین الدین علی. ۱۳۷۵. *شرح گلشن راز*. به تصحیح کاظم دزفولیان. چ ۱. تهران: آفرینش.
عراقی، فخرالدین ابراهیم. ۱۳۷۰. *کلیات*. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانه سنایی.
عطار. ۱۳۶۲. *تذکرة الاولیا*. به تصحیح محمداستعلامی. چ۵. تهران: زوّار.
ـــــ . ۱۳۸۳. *منطق الطیر*. به تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۱. تهران: سخن.
فتوحی، محمود. ۱۳۸۶. *بلاغت تصویر*. چ۱. تهران: سخن.
کادن، جی، ای. ۱۳۸۰. *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چ۱. تهران: شادگان.
لاهیجی، شمس‌الدین محمد. ۱۳۸۳. *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*. به تصحیح محمدرضا برزگرخالقی و عفت کرباسی. چ ۵. تهران: زوّار.
لویزن، لئونارد. ۱۳۷۹. *شیخ محمود شبستری*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. چ۱. تهران: مرکز.
مولوی. ۱۳۸۷. *غزلیات شمس تبریزی*. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ ۲. تهران: سخن.
نصر، سیدحسین. ۱۳۷۵. *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. چ ۱. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.