تاریخ دریافت: ۹۵/۹/۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۲۰

تأثیر تصوّف در منظومه‌های عاشقانه

سیدمرتضی میرهاشمی [۱]
معصومه سیم‌چی [۲]
حبیب‌الله عبّاسی [۳]
بهادر باقری [٤]

چکیده:

تصوّف، که از آن می‌توان به عنوان یکی از عوامل مهم اجتماعی و فرهنگی یاد کرد، از قرن‌های نخستین در جامعهٔ اسلامی شکل گرفت و به سرعت رشد کرد. با سنایی وارد عرصهٔ ادبیات شد و آثار برجسته‌ای در این حوزه چه به صورت نثر و چه از نوع آثار منظوم پدید آمد که مثنوی‌های عطار و مولانا از جملهٔ آنهاست. تحت تأثیر این آثار و با توجه به غلبهٔ روح و فرهنگ تصوّف در فضای اجتماعی قرون هفتم، هشتم و نهم، داستان‌های عاشقانهٔ عصر نیز که به دلیل نگاه عاطفی و احساسی آن‌ها بیش از سایر داستان‌ها مورد توجّه بوده‌اند دگرگون گشته، ضمن حفظ برخی ویژگی-های آثار پیشین، آب و رنگ تازه‌ای به خود گرفتند. در این نوشتار برآنیم تا با بررسی برخی از برجسته‌ترین منظومه‌های عاشقانهٔ این قرون یعنی هشت بهشت امیر خسرو دهلوی(قرن هفتم)، جمشید و خورشید سلمان ساوجی و همای و همایون خواجوی کرمانی(قرن هشتم)، و لیلی و مجنون مکتبی شیرازی(قرن نهم)، عناصر مشترکی را که بیانگر تأثیرپذیری پدیدآورندگان این آثار از اندیشه‌های صوفیّه است، استخراج کرده و مورد مطالعه قرار دهیم. نتایج پژوهش بیانگر این معناست که این اثرپذیری تنها به تحول شخصیت‌های داستانی و صفات و رفتار آنها محدود نگشته بلکه واژگان و تعابیر عاشقانه نیز چه بسا تحت تأثیر تصوّف بار معنایی گسترده‌تری یافته‌اند؛ به عبارتی می‌توان اذعان کرد که عشق زمینی و مجازی در این داستان‌ها به پاکی و بلندای عشق آسمانی ارتقا می‌یابد و عشق و عرفان آنچنان در هم آمیخته و به هم پیوند می‌خورد که نمی‌توان حدّ و مرز مشخصی برای عاشقانه یا عارفانه بودن آن‌ها تعیین نمود.

کلید واژه‌ها: داستان‌های منظوم عاشقانه، عشق، عاشق، تصوّف، سالک.

---

[۱]- استاد تمام زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.
[۲]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی پردیس خوارزمی تهران، ایران. نویسنده مسئول: *simchi704@yahoo.com*
[۳]- استاد تمام زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.
[٤]- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

پیشگفتار

غزل و منظومه‌های عاشقانه به عنوان دو وجه برجستهٔ شعر غنایی در طیّ زمان و تحت تأثیر عوامل گوناگون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، دینی و... دچار تغییر و تحوّلاتی شده‌اند. این تغییرات اگر چه هم صورت این اشعار وآثار را شامل می‌شده است و هم معنای آنها را، اما با توجه به پایبندی شاعران متقدم در اعصار متمادی به سنّت ادبی، بیشترین تحول را درحوزه معنا شاهد هستیم. عشق و بیان احوال عاشق و معشوق و تصویر حوادث عاشقانه و ظهور جلوه‌های گوناگون رفتار شخصیت‌های غنایی، غالباً در عرصهٔ منظومه‌های عاشقانه بیشتر مجال طرح یافته است. شایان ذکر است که داستان به دلیل نمایش بخشی از زندگی شخصیت‌های داستانی، همواره مورد علاقهٔ انسان‌ها بوده است و در این میان داستان‌های غنایی به جهت نگاه عاطفی و احساسی‌شان بیش از سایر داستان‌ها توجه مخاطبان را جلب کرده‌اند.

با رواج شعر غنایی در قرن پنجم و با نظر به زمینه‌های موجود و رونق داستان‌سرایی و منظومه-پردازی، پدید آوردن منظومه‌های عاشقانه نیز کم‌کم مورد توجه قرار می‌گیرد و آثاری در این زمینه سروده می‌شود که از برخی تنها نشانی باقی است؛ مانند وامق و عذرای عنصری و از برخی دیگر تمام آن موجود است؛ نظیر ورقه و گلشاه عیوقی. در سیر تکوین داستان‌های عاشقانه، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی نقطه شروعی برای داستان‌ها و منظومه‌های بعدی است. نظامی با خلق سه منظومهٔ عاشقانهٔ خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر، گوی سبقت را از بقیّه ربود و داستان-های عاشقانه با او به اوج کمال خود رسید. پس از نظامی در ادوار مختلف شاعرانی به پیروی از وی، بر آن شدند تا داستان‌های عاشقانهٔ تازه‌ای را به سلک نظم درآورند؛ شاعرانی چون امیرخسرو دهلوی(قرن هفتم)، خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی(قرن هشتم)، جامی(قرن نهم) و دیگران. عصر تیموری و صفوی دورهٔ رواج نظیره‌گویی و رونق منظومه‌سرایی و داستان‌پردازی است و از دورهٔ بازگشت به بعد، منظومه‌های عاشقانه رو به افول می‌نهد.

تصوف که به عنوان یک پدیده مهم اجتماعی ـ فرهنگی از قرن‌های نخستین اسلامی در جامعهٔ ایرانی پا گرفت و به سرعت رشد کرد، با سنایی وارد عرصهٔ ادبیات شد و از قرن ششم به بعد رو به گسترش نهاد و آثار برجسته‌ای در این حوزه پدید آمد که مثنوی‌های عطار و مولانا از جملهٔ آنهاست. وجود این قبیل آثار عرفانی از یک سو و غلبهٔ روح و فرهنگ تصوّف بر فضای اجتماعی قرون هفتم، هشتم و نهم از سوی دیگر، بر داستان‌های عاشقانهٔ این اعصار تأثیر گذاشت و تا حد نسبتاً قابل توجهی موجب تغییر و تحوّل آن‌ها شد؛ همچنان که غزل‌های عاشقانه هم از این گونه تغییرات بر کنار نماند و تحت تأثیر تصوّف آب و رنگ دیگری یافت.

در برخی از این داستان‌ها هر چند نشانه‌هایی از توجّه شاعران به منظومه‌های پیشین به چشم

می‌خورد؛ مانند وجود نغمه‌پردازانی چون شکر و شهناز در منظومه جمشید و خورشید که پیام عاشق را به معشوق می‌رسانند و یادآور باربد و نکیسا در منظومهٔ خسرو و شیرین هستند که از زبان عاشق و معشوق سخن می‌گویند، اما شیوهٔ پرداختن شاعران نظیره‌گو به آن‌ها طوری است که حتی در این موارد مشترک نیز می‌توان ردّ پای تحوّل و دگرگونی را احساس کرد.

این تحوّلات از جنبه‌های گوناگون قابل بررسی است. گذر از عینیّت و روی آوردن به درون-گرایی و تأویل‌پذیر شدن داستان‌ها نیز در این مرحله چیزی است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. بنابراین سخن جامی را در این زمینه نباید دور از واقع تلقّی کرد، آنجا که می‌گوید: «و اکثر آن‌ها اگر چه به حسب صورت افسانه است، اما از روی حقیقت، کشف حقایق و بیان معارف را بهانه است.» (جامی، ۱۳۷۵: ٦٠٦)

در این نوشتار برآنیم تا با بررسی برخی از برجسته‌ترین منظومه‌های عاشقانهٔ قرون هفتم تا نهم از جمله: هشت بهشت امیر خسرو دهلوی، جمشید و خورشید سلمان ساوجی، همای و همایون خواجوی کرمانی، و لیلی و مجنون مکتبی شیرازی و تأمّل و درنگ در برخی از عناصر مشترک موجود در آن‌ها، شواهد گوناگونی را که بیانگر تأثیر پذیری این شاعران نظیره‌گو از برخی اندیشه-های صوفیّه است، استخراج نموده و به مطالعه و بررسی آن‌ها بپردازیم.

– مفاهیم مشترک در منظومه‌های غنایی و صوفیانه

چنانکه پیشتر نیز اشاره کردیم در غزل‌های عاشقانه و همچنین در منظومه‌هایی از این دست با تعابیری روبرو می‌شویم که عین این تعابیر در اشعار و نیز نوشته‌های شاعران و نویسندگان صوفی هم به کار رفته است. اگرچه شاید در ظاهر نتوان تفاوت چشمگیری میان آن‌ها مشاهده کرد، اما با کمی درنگ می‌توان دریافت که بار معنایی این واژگان در هر دسته از این آثار نمی‌تواند یکسان باشد. در اینجا به بررسی برخی از این تعابیر می‌پردازیم.

– عشق:

در فرهنگ‌ها تعاریف گوناگونی از عشق آمده است.گاه آن را دوستی و محبّت مفرط دانسته‌اند و گاه به مرضی از نوع جنون و یا بیماریی که صاحبش را به خود می‌کشد همچون مالیخولیا تعبیر کرده‌اند. برخی آن را رذیلت و گروهی فضیلتش می‌خوانند. در روانشناسی نیز آن را یکی از عواطفی برمی‌شمارند که مرکب از تمایلات جسمانی، حس جمال، تعجب، عزت نفس و جز آن است. گاه نیز ریشهٔ این کلمه را برگرفته از واژه «عشقه» دانسته‌اند که گیاهی است که چون بر درختی بپیچد آن را خشک کند. و بر این نظرند که عشق نیز بر هر دلی که کاری شود صاحبش را خشک و زرد کند. (ر.ک. لغت‌نامه دهخدا، ذیل واژه عشق)

تعریف عشق و بیان چیستی آن هرچند که هم مورد توجه سرایندگان غزل‌های عاشقانه بوده و هم صوفیه بدان نظر داشته‌اند، اما تعاریف آنان غالباً تعریف علمی از عشق محسوب نمی‌شود و بیشتر تصویری شاعرانه از عشق به شمار می‌آید و شاید بتوان گفت تعریفی ذوقی از آن؛ چنانکه مثلاً فرخی سیستانی که به داشتن تغزل‌های شیرین مشهور است، وقتی که می‌خواهد به توصیف عشق بپردازد تنها از آن به آتشی تعبیر می‌کند که آب را توان فرو نشاندن آن نیست:

عشق آتشی است کاب نیابد برو ظفر ای دل چرا نکردی ز آتش همی حذر

(فرخی، ۱۳۸۸: ٤۳۸)

انوری هم که با غزل‌های شیوا و شیرینش پیشرو سعدی در غزل سرایی است، بیشتر از تأثیر عشق در خویش می‌گوید تا اینکه در پی آن باشد که تعریفی از آن ارائه دهد. با این حال اگر گاهی هم از عشق سخن گفته، آن را «سودایی خوش» دانسته که حاصلش برای عاشق چیزی نیست جز محنت و رنج:

ای برادر عشق سودایی خوش است دوزخ اندر عاشقی جایی خوش است

(انوری، ۱۳۷٦: ٤۰)

در سخن سنایی هم که در واقع او را پیشرو غزل سرایی- چه عاشقانه و چه عارفانه – باید دانست، تعریف روشنی از عشق نیست. او نیز بیشتر از تاثیر عشق می‌گوید. با این حال گاهی برخی اشارات را در این زمینه در اشعار وی می‌توان شاهد بود، چنانکه در جایی گوید:

عشق در عقل و علم در نیاید عشق را عقل و علم رایت نیست
عشق را بوحنیفه درس نگفت **شافعی را در او روایت نیست**
عشق حسی است از برون بشر عشق را آب و گل کفایت نیست

(سنایی، ۱۳٦۲: ۸۲۷)

امام محمد غزالی در کیمیای سعادت، در بیان حقیقت دوستی می‌گوید: «بدان که معنی دوستی میل طبع است به چیزی که خوش بود، اگر آن میل قوی بود آن را عشق گویند... .»(غزالی، ۱۳۸۰: ۵۷۲) به تعبیر غزالی خوش یا ناخوش بودن چیزها در نزد طبع حاصل آگاهیی است که یا از طریق حواس پنجگانه به دست می‌آید که بهایم در این زمینه با آدمی برابرند و یا از طریق عقل که این خاص انسان است.(همان)

- عاشق

دو واژه «عاشق» و «معشوق» واژگانی هستند که در کنار کلمه عشق رخ می‌نمایند. برخی از صاحب نظران از عشق به هرمی تعبیر کرده‌اند که رأس آن حسن و زیبایی متجلّی در صورت انسانی است و سه وجه آن عاشق، معشوق و عشق. (پورنامداریان،۱۳۸۸: ۵۵) عاشق در منظومه‌های غنایی معمولاً کسی است که با دیدن یا شنیدن اوصاف معشوق، آتش عشق در دلش افروخته می‌شود و حوادث داستان در پی این واقعه شکل می‌گیرد. او برای رسیدن به معشوق، مسیرهای طبیعی عشق زمینی را می‌پیماید و تا اندازه‌ای به سهولت به معشوق خویش دست می‌یابد چرا که حوادث به سرعت و در مدار طبیعی و قابل باور اتفاق می‌افتد؛ همانطور که در اکثر داستان‌های غنایی شاهنامه [i] می‌بینیم. حتی در ویس و رامین – طولانی‌ترین و پُرحادثه‌ترین منظومهٔ عاشقانه قرن پنجم– اگر چه عاشق برای رسیدن به معشوق با موانعی مواجه می‌شود، اما همهٔ ماجرا در سیر طبیعی خود اتّفاق می‌افتد و با رسیدن عاشق به معشوق، حوادث بعدی به صورت طبیعی به دنبال آن رُخ می‌دهد، اما در عاشقانه‌هایی که غالبا از نوع نظیره‌ها هستند، عاشق یک عاشق ساده و زمینی نیست، عشق زمینی او واسطه‌ای است برای رسیدن به قلّه‌های معرفت. از این رو عاشقانی چون جمشید در منظومه جمشید و خورشید، همای در داستان همای و همایون، مجنون در لیلی و مجنون مکتبی و حتی بهرام گور در هشت بهشت امیر خسرو هر چند در نقش یک عاشق ظاهر می‌شوند، اما اعمال و رفتار آنان و مسیری که برای دستیابی به معشوق طی می‌کنند بی‌شباهت به کار و کردار سالکان طریقت برای دستیابی به حقیقت نیست؛ عشق آنان ماجرای سوز و گدازی است که حکایت از یک عشق عمیق روحانی دارد تا یک عشق سادهٔ زمینی. این موضوع را می‌توان از چگونگی پرداختن شاعر به داستان و انعکاس صفات و مقامات عرفانی در عاشق، دریافت.

شخصیت جمشید و رفتارهای او که با دیدن رؤیایی در خواب، عاشق خورشید می‌شود و آگاهانه قدم در راهی می‌گذارد که بی‌شباهت به وادی عارفان نیست، همچنین گفتار و کردار جمشید، حاکی ازآن است که سرایندهٔ داستان در پی آن بوده تا او را در جایگاه سالکی قرار دهد که برای رسیدن به خورشید معرفت، رنج‌های بی‌شماری را به جان می‌پذیرد. جمشید در این داستان برای رسیدن به معشوق (خورشید)، از موطن اصلی خود جدا می‌شود و در پی مجاهدت‌های پیاپی و گذشتن از موانع متعدد به مقصود غایی خویش از این سفر پر فراز و نشیب دست می‌یابد. با رسیدن به معشوق، دوباره عشق به وطن در وجود او زنده می‌شود و راهی موطن اصلی خود(چین) می‌گردد. ماجرای این سفر حکایت از تهذیب روح و بازگشت دوبارهٔ آن به اصل خود دارد و به نظر می‌رسد که سلمان در ترتیب دادن چنین سفری برای عاشق و گذشتن او از موانع متعدد برای رسیدن به معشوق و بازگشت دوبارهٔ وی به جایگاهی که از آنجا برخاسته و موطن اصلی اوست، چه بسا از

سفرنامهٔ روحانی سنایی در سیرالعباد الی‌المعاد و همچنین از مثنوی مولانا بخصوص از ابیات آغازین آن الهام گرفته باشد. البته نباید از نظر دور داشت، مهم‌ترین عاملی که زمینه را برای تأویل چنین داستان‌هایی فراهم می‌آورد، عدم واقعیّت یا رگه‌هایی از عدم واقعیّت در آنهاست.(پورنامداریان،۱۳۸۳: ۱۶۲) مثلاً وجود عناصری چون شهر پریان، اژدها، دیو و ... که به طرق مختلف در منظومه‌ها چهره‌نمایی می‌کنند، گاه به عاشق کمک می‌کنند و گاهی سدّ راه او می‌شوند، موضوعی است که حدّاقل در داستان‌های پیشین به این شکل وجود ندارد.

همای عاشق دیگری است مانند جمشید که همچون پرندهٔ همای در طلب معشوق خویش همایون(سعادت) راه گذر از تنگناهای دشوار عشق را برمی‌گزیند. ماجراهایی که در این مسیر شکل می‌گیرد و سخنانی که از زبان عاشق جاری می‌گردد، عشق او را فراتر از یک عشق زمینی نشان می‌دهد. داستان او را نیز می‌توان بر طبق نظرصوفیان ماجرای سفر وجود انسان در خود، برای رسیدن به حقیقت دانست. همای در این منظومه می‌تواند سمبل وجود انسان تلقّی شود که برای رسیدن به سعادت(همایون)، سفری را در درون خود آغاز می‌کند و با شناختی که از خویشتن می‌یابد، آمادگی و پختگی لازم را پیدا می‌کند تا این بار به عنوان خلیفه واقعی خدا در زمین حکومت کند.

مجنونِ منظومه مکتبی، عاشق دیگری است که شیفته‌تر از مجنون نظامی چهرهٔ یک عاشق سالک را به تصویر می‌کشد. مجنون تنها عاشقی است که عشق او به عنوان عشق حقیقی و عذری پذیرفته می‌شود، عشقی پاک که هیچ هوای نفسی را در آن راه نیست، عشقی توأم با سوختن، عاشقی تنها که به چیزی جز معشوق نمی‌اندیشد و در عین حال تاب دیدار او را هم ندارد. مجنونِ مکتبی نه تنها ویژگی‌های معنوی مجنون نظامی را دارد بلکه ماجرای این عشق در داستان او ویژگی‌هایی را شامل می‌شود که بازتاب هرچه بیشتر افکار صوفیانه را در آن به نمایش می‌گذارد.

امیر خسرو در هشت بهشت خویش داستان انسانی را به تصویر می‌کشد که در وجود بهرام به صورت رمز و اشاره نمود پیدا می‌کند. انسانی که روح او به واسطهٔ اشتغالات نفسانی مکدّر شده و قدرت صعود خویش را از دست داده است. بهرام به یاری نعمان بن منذر، که از او می‌توان به عنوان پیر طریقت یاد کرد، قدم در وادی سیر و سلوک می‌گذارد و با ورود به هر گنبد و شنیدن داستانی مرتبط با رنگ هر گنبد، رمزی از رموز طریقت بر او مکشوف می‌شود تا در نهایت با رسیدن به آخرین گنبد به رنگ سفید که می‌تواند آخرین پلّه از طریق سلوک باشد، به فنای واقعی رسیده، غرق دریای حقیقت می‌شود. از طرف دیگر هر افسانه‌ای در این منظومه می‌تواند به صورت جداگانه تحلیلی عرفانی پیدا کند؛ به عنوان مثال در پنجمین افسانه از هشت بهشت که داستان سفر بازرگان زادهٔ جوانی است در گرمابه، امیر خسرو دهلوی که همچون بسیاری از صوفیّه شناخت خویش را

لازمهٔ دستیابی به معرفت می‌داند، از طریق پرداختن به این داستان، در پی آن است تا سالک را که بازرگان زادهٔ جوان مظهر آن است، به سفر در خود و کوشش و مجاهدت برای رسیدن به خویشتن خویش برانگیزد. قدم نهادن در آن گرمابهٔ شگفت انگیز در واقع می‌تواند شروع و آغازی باشد برای این سفر، سفری که اگرچه از عالم خاکی آغاز می‌شود، آدمی را تا اوج ملکوت بالا می‌برد.(ر.ک. هشت بهشت،افسانه پنجم)

- معشوق

معشوق خواه در غزل‌های عاشقانه باشد خواه در غزل‌های عارفانه، در داستان‌های عاشقانه باشد یا در داستان‌هایی که آب و رنگ عرفانی دارند، به هر روی، رکن اصلی در شعر به شمار می‌آید. عشق اگر احساسی است نیرومند، بی تردید جاذبه و کشش اسطوره‌ای معشوق است که بر قوت و نیرومندی آن می‌افزاید و روح و جان عاشق را تسخیر می‌کند. این معشوق که داستان‌ها و اشعار عاشقانه بر مدار آن می‌چرخد، هرچند ویژگی‌هایی دارد که جمال و زیبایی در رأس آن است، اما در همه ادوار از پایگاه یکسانی برخوردار نیست. هر اندازه که از قرون نخستین شعر و ادب فارسی فاصله می‌گیریم، وجه ملموس و عینی معشوق آسمانی‌تر می‌شود و جایگاه وی افزون‌تر می‌گردد که بی‌تردید این دگرگونی تحت تأثیر عرفان و فرهنگ تصوّف ایجاد شده است. بنابراین همانطور که معشوق تغزل‌های فرخی با معشوق غزل‌های انوری و سعدی متفاوت است، معشوق داستان‌های غنایی در شاهنامه و ویس و رامین هم با معشوق در خسرو و شیرین، همای و همایون و جمشید و خورشید نمی‌توانند یکسان باشند.

چنانکه از فحوای سخن شاعران غزل سرا بر می‌آید ونیز در نشیب و فراز زندگی قهرمانان داستان‌های عاشقانه مشاهده می‌کنیم، لازمه عشق گرفتارآمدن در بند غم و اندوهی جانکاه است و هر کس را توان پیمودن این راه بی کرانه نیست. از این رو آن کس در گذر از این راه پر خطر توانمندتر است که از همان آغاز راه، جان خویش را نادیده انگارد. این موضوع هم در آثار صوفیه و اشعار عرفانی مورد توجه قرار گرفته و هم درغزل‌های عاشقانه و بیان احوال قهرمانان داستان‌های بزمی نشانه‌های آن را به کرّات می‌بینیم. اکنون به برخی از تعابیری که به گونه‌ای به عشق و ویژگی-های عاشق مربوط می‌شود می‌پردازیم.

غم و درد: جامی در سلامان و ابسال غم واندوه حاصل از عشق را چنین یادآور می‌شود:

هر کجا از عشق جانی درهم است　　محنت اندر محنت و غم در غم است
خاصه عشقی کش ملامت یار شد　　گفت و گوی ناصحان بسیار شد

(جامی، ۱۳۷۵: ۱۷۲)

درد در مقامات عرفانی جایگاهی عظیم دارد. از دید مولانا «درد است که آدمی را رهبر است در هر کاری که هست. تا او را دردِ آن کار و هوس و عشق آن در درون نخیزد، او قصد آن نکند و آن کار بی‌درد او را میسّر نشود.»(مولانا،۱۳۷۲: ۹۲) بنابر این وجود درد، غم و اندوه آن را نیز در پی دارد. ظهور چنین دردی در عاشق و سلطه غم و اندوه بر وی، حاکمیت روح تصوف در چنین منظومه‌هایی را به نمایش می‌گذارد چرا که یکی از ویژگی‌های سالکان و اهل سلوک، داشتن غم و اندوه و دردی عظیم است که پایانی برای آن متصوّر نیست.

جمشید قهرمان داستان سلمان، غم دوری خویش از خورشید را غمی بی‌پایان می‌داند که سلامت دل را از عاشق می‌گیرد:

مرا دردی است کان درمان ندارد　　مرا راهی است کان پایان ندارد

دل عاشق سلامت برنتابد　　رخ از تیر ملامت برنتابد

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦۳۳)

همای، عاشق داستان خواجو در مورد غم و درد بی پایان خویش چنین می‌گوید:

غریقم به بحری که پایانش نیست　　اسیرم به دردی که درمانش نیست

(خواجو،۱۳۷۰: ۵۳)

مکتبی در لیلی و مجنون، صفت حزین را برای مجنون برمی‌گزیند و در بخشی با عنوان «عذر مجنون حزین از مادر» به تفصیل در مورد غم بی‌پایان مجنون سخن می‌گوید. این غم واندوه علاوه بر وجود عاشق، کل فضای داستان را نیز در بر گرفته است.

هم در منظومه‌های عارفانه و هم در منظومه‌های عاشقانه، عنصر«درد» در هدایت سالک و عاشق به کار گرفته شده است و هرچه عشق در عاشق افزونی یابد، درد وغم او نیز افزون‌تر خواهد شد . این درد از زمانی که عاشق/ سالک قدم در راه عشق می‌نهد آغاز می‌گردد و تا زمانی که به معشوق نرسیده است از این درد نخواهد رست. عنصر درد در منظومه‌های عرفانی آشکارتر و در عاشقانه-های اخیر پنهان‌تر است. شاید دلیل پنهان ماندن این امر، انتظاری است که معمولاً از منظومه‌های عاشقانه می‌رود؛ زیرا که بنا بر ماهیت منظومه‌های عاشقانه، باید روح شادی و نشاط در فضای منظومه و در وجود عاشق نمایان باشد، اما با دقت در منظومه‌های عاشقانهٔ بعد از قرن ششم، روح پر از غم و درد عاشق را می‌توان در لابلای سخنان و اعمال وی حس نمود، درد و غمی که آگاهانه و با اختیار از همان ابتدای راه برگزیده می‌شود و عاشق را در مسیر عشق هدایت می‌کند و حتّی لحظه‌ای

او را رها نمی‌کند.

صبر: صبر در طریقت از صفات مهم و ضروری سالک است که در کتب مختلف عرفانی در باب آن مباحث فراوانی آمده است. امام قشیری در رساله خویش می‌فرماید:« صبر را اقسام است، صبری بود بکسب بنده و صبری بود نه بکسب بنده، صبر کسبی بر دو قسم است، صبری بود بدانچه خدای عزَّ و جلَّ فرموده است و صبری بود بدانچه نهی کرده است.»(قشیری، ۲۷۸:۱۳۸۵) صبر عاشق از معشوق و در درد فراق بی‌قرار نبودن، صبر نامحمودی است که عاشق را از معرفت عشق بی‌نصیب می‌سازد. بنابراین عاشق تا زمانی که به معشوق نرسیده، بی‌تاب و بی‌قرار است و همین بی‌صبری است که او را تا مقام فنا بالا می‌کشد، اما صبر کردن بر سختی‌های راه و همواره در مقام رضا بودن، صبر محمود و مورد تأکید پیران راه سلوک است. همانطور که جمشید، عاشق داستان سلمان با پذیرش عشق، همچون سالکان طریقت، صبوری کردن در راه آن را نیز می‌پذیرد:

همان بهتر که راز دل بپوشم شکیبایی کنم در صبر کوشم

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦۲۸)

حوادث بعدی داستان و تلاش و کوشش خستگی ناپذیر جمشید برای عبور از موانع راه، شاهدی است بر این که صبر او صبری است از نوعی که در نزد صوفیان مطرح است. مهراب که در این داستان گویی نقش پیر طریقت را بر عهده دارد، در بخشی از سخنان خود به هنگام نصیحت کردن جمشید، یکی از شرایط عشق و عاشقی را صبوری کردن در راه عشق می‌خواند:

بدو مهراب گفت آهسته: ای شاه چه برخیزد بجز رسوایی از راه

تحمّل باید و صبر اندرین کار تحمّل کن دمی خود را نگه‌دار

(همان، ٦٦۹)

شاهزاده همای نیز آنگاه که همایون را در خواب می‌بیند، تنها راهی که در خواب برای خلاصی از درد عشق به او الهام می‌شود، صبر است:

زهر گوشه درمان دردی طلب زهر چشمه‌ای آبخوردی طلب

ولی صبر کن تا خلاصت دهند جفاکش که تشریف خاصت دهند

(خواجو، ۱۳۷۰: ۷۲)

بهزاد، که همزاد همای است و در سفر عشق همراه وی، در اندرزهای خویش به همای و

برشمردن خطرات راه عشق، شرط ورود به راه پر خطر عشق و مقابله با این درد را صبر می‌داند:

در ایـــن درد صـــبر اســـت درمـــان تـــو که بـر بـــاد شـد کفـــر و ایـــمان تـو

(همان، ٤٠)

تأکید بر صبر عاشقان در این منظومه‌ها به همراه دیگـر صـفات معنـوی مطـرح در آن‌هـا، صـبر عاشقان را جلوه‌ای روحانی می‌بخشد و مقام عاشقان را تا حدّ سالکان طریقت ارتقا می‌بخشد.

ترک انانیّت: دوری از غرور و ترک انانیّت در راه معشوق از مقوله‌های دیگری است که در ایـن منظومه‌ها شایستهٔ تأمّل است. این ویژگی در عاشقان با عبارات متفاوتی از جمله ترک سر کـردن، از خود گذشتن، حجاب خودی از میان برداشتن، قدم از سر ساختن، از عقل و دیـن بریـدن و... آمـده است و در این منظومه‌ها چه از زبان عاشق و چه از زبان همراهان وی در رابطه با عاشق مطرح می‌شود:

دریـــن ره قـــدم بـــر ســـر خویـــش نـه وزیـــن پـس سـر خـویش را پـیش نـــه

اگر مـــرد راهـــــی ز خـــــود در گـــذر بـــه منـــزلگه بـــی‌خـــودی بـــرگـــذر

(همان، ۳۳)

در ین ره ســاختن بـــــایـــــد ز ســـــر گـذر کـــردن چـو تیـر از سـنگ خـــــارا یا

(سلمان، ٦٥١)

صد رهت جان به فدا رفـت و نیفتـاد قبـول سر نهـم بـر سـر کویـت سـرم از ره بـردار

(همان، ٦٧٠)

در سخنان راهب (یکی از شخصیت‌های فرعی داستان) به جمشید نیز چنین آمده است:

اگـــر خواهـــی خـــلاص از مـــوج دریـــا چـو مـا بایـــد کنـــاری جســـتن از مـا

گهـر جـویی؟ بیـــا در مـا سفـــر کـن امـان خـواهی؟ ز بـــحر مـــا حـذر کـن

(همان، ٦٥٤)

سر باختن و ترک انانیّت در راه معشوق، اولین شرط ورود به طریقت است؛ زیـرا کـه بـه قـول مولانا «پیش او دو «انَا» نمی‌گنجد. تو «آنَا» می‌گویی و او «انَا». یا تو بمیر پیش او، یا او پیش تو بمیرد، تا دویی نَماند؛ اما آن که او بمیرد، امکان ندارد، نه در خارج و نه در ذهن. او را آن لطف هسـت کـه اگر ممکن بودی، برای تو بمُردی، تا دویی برخاستی. اکنون، چون مُردنِ او ممکن نیست، تو بمیر تا او بر تو تجلّی کند و دویی برخیزد.» (مولانا، ۱۳۷۲: ١٦٤) وجود عاشق محو دوست می‌شود، «آنَا »و

«انت» باقی نمی‌ماند و این دو یکی می‌شوند. «اَنَا اَنت وَ اَنتَ اَنا، معنای این عبارت فناء عاشق است در معشوق به طوری که غیر معشوق نبیند حتی نفس خود را.» (سجادی،۱۳۷۰: ۱۳٦) این مطلب می‌تواند با اندیشهٔ فلسفی- عرفانی وحدت وجود در عرفان نیز ارتباط پیدا کند که ابن عربی و مولانا از صاحبنظران بزرگ این حوزه‌اند. در هر حال وجود این اندیشه در ذهن شاعران عصر، بی‌تأثیر از فرهنگ صوفیانه عصر و بینش فلسفی- عرفانی خود آنان نیست که در شعرشان بازتاب داشته است.

گذر از هفت خان یا هفت وادی: «شاید پر تکرارترین بحث دربارهٔ بنمایهٔ «هفت خان» در فرهنگ و ادب ایران و سنّت مطالعات ایرانی، وجوه شباهت و ارتباط آن با «هفت وادی سلوک» باشد.»(آیدنلو،۱۳۸۸: ۲٦) در اصطلاحات شیخ عطار، وادی مراحلی است که سالک طریقت باید طی کند و طیِّ این مراحل را به بیابانهای بی‌زینهاری تشبیه کرده که منتهی به کوه‌های بلند و بی-فریادی می‌شود که سالک برای رسیدن به مقصود، باید از این بیابان‌های مخوف (عقبه‌های دشوار) عبور کند که آن را به وادی‌ها و عقبات سلوک تعبیر کرده است.

وجه مشترک هفت خان حماسه با هفت وادی در عرفان، عبور از آزمون‌ها و دشواری‌هایی برای نشان دادن کمال و دستیابی به هدف یا مقامی والاست و این هر دو را باید بازتاب‌های جداگانهٔ یک مضمون دیرین دانست. در مقایسهٔ هفت خان حماسه و هفت وادی عرفان وجه مشترک دیگری وجود دارد؛ همانگونه که شمار خان‌ها و دشواری‌های سر راه پهلوان در روایات متعدّد الگوی هفت / چند خان متغیّر است و یلان جز از«هفت» خان، با پنج، شش و ده آزمون روبه رو می‌شوند؛ در گزارش‌های عرفانی نیز تعداد عقبات سلوک فقط «هفت» مرحله نیست و در اینجا هم تغییر و تفاوت منزل دیده می‌شود.(همان، ۱۲-۱۳) غیر از هفت وادیِ معروف از پنج، شش، چهل، صد، هزار و یک عقبه نیز سخن رفته است. عطار در مصیبت‌نامه، پنج وادی تصوّر کرده است و در منطق‌الطیر هفت وادی [ii].شاعران در این منظومه‌ها، وادی‌های هفت‌گانه‌ای را که عطار در منطق‌الطیر از آن‌ها سخن گفته، در نظر داشته و عبور عاشق از تنگناها و عقبه‌های دشوار راه را برای رسیدن به معشوق، همچون وادی‌های سلوک دانسته‌اند که عاشق برای پخته شدن و آمادگی جهت حضور در پیشگاه معشوق، باید آن‌ها را پشت سر گذارد. خواجو در آغاز منظومه همای و همایون، از ندایی سخن می-گوید که وی را بر شکستن قفس تن و رفتن به منزلگه جان دعوت می‌کند و لازمهٔ این عمل را زیر پا گذاشتن هفت طومار(هفت اقلیم) می‌داند که به نظر می‌رسد خواجو به کنایه خواسته است ذهن مخاطب را از این هفت طومار متوجه هفت وادی عشق نماید:

تباشیر صبح از تتق‌های نور به گوش آمدم این دم از لفظ حور

که ای خوش نوا مرغ شیرین سخن بجنبان پر و بال و بشکن قفس
برو طی کن این هفت طومار را قلم درکش این هفت پرگار را

(خواجو،۱۳۷۰: ۱۵)

عاشقان در این منظومه‌ها برای رسیدن به معشوق باید از موانعی عبور کنند که هیچ شباهتی با موانع و مشکلات پیش روی عاشقان پیشین ندارد. آنچه فرض ما را در این مورد تأیید می‌کند و پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، وجود عناصر و رگه‌هایی از عدم واقعیت در آنهاست که زمینه را برای تأویل و تفسیر عرفانی داستان و موانع پیش روی عاشق فراهم می‌آورد؛ همانطور که بنا به روایت سلمان، جمشید در سفر به روم با موانع متعدّدی روبه‌رو می‌شود، موانعی که از سویی عبور رستم از هفت خان را تداعی می‌کند و از سوی دیگر وادی‌های هفتگانه‌ای راکه عطار در منطق‌الطیر از آن‌ها سخن می‌گوید. هفت مانع بزرگی که بر سر راه جمشید قرار دارند عبارتند از: شهر پریان، اژدهای کوه سقیلا، اکوان دیو، طوفان، جزیره، رقیب(شاهزادهٔ شامی) و پادشاه شام. هرچند برخی از این عناصر چون دیو و اژدها در شاهنامه وجود دارد، اما به نظر می‌رسد برخی دیگر همچون رسیدن جمشید به شهر پریان و عبور از آن تازگی دارد و چه بسا بیانگر حضور گسترده‌تر عنصر جنّ و پری در فرهنگ مردم زمانه و نفوذ آن در افکار صوفیانه باشد.(میرهاشمی،۱۳۹٤: ۱٦۲)

در جایی از داستان، از مواجه شدن جمشید با طوفانی مهیب در دریا سخن می‌رود. ترتیب دادن چنین صحنه‌ای بیشتر یادآور برخی از آداب صوفیّه برای تهذیب نفس است؛ مواردی چون تنها نشستن جمشید در کشتی و مدت زمان سیر او در دریا که چهل روز به طول می‌انجامد.

ملک در کشتیی بنشست تنها چو خورشید فلک در برج جوزا
چهل روز اندر آن دریا براندند شبی در موج گردابی بماندند

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦۵)

در داستان همای وهمایون نیز همای در سفر خود به چین برای رسیدن به معشوق، با موانع متعدّدی روبه‌رو می‌شود از جمله: سمندون زنگی، پادشاهی در سرزمین خاوران، زرینه دز، زند جادو، چوبک پاسبان، باغبان و فغفور چین. اینها بیانگر عقبه‌ها و تنگناهایی است که عاشق برای رسیدن به معشوق باید آنها را پشت سر می‌گذارد:

امیر خسرو هم شخصیتی است که به دلیل داشتن اندیشه‌های بلند عرفانی، در ورای داستان خود در جستجوی چیز دیگری است. بهرام هر روز هفته را از شنبه تا جمعه در یکی از گنبدهای مشکی، زعفرانی، ریحانی، گلناری، بنفشه‌گون، صندلی و کافوری به سر می‌برد. رنگ گنبدها بیانگر رنگ

لباس صوفیان [iii] در هر مرحله از طریقت است که بهرام با وارد شدن در هر گنبد و شنیدن داستانی که بی‌ارتباط با رنگ آن گنبد نیست؛ تجربهٔ تازه‌ای کسب می‌کند و پخته‌ترمی‌شود تا این که سرانجام با رسیدن به هفتمین گنبد، به معرفت حقیقی خویش دست می‌یابد و کسوت کافوری فنا را که آخرین مرحله سلوک است، به تن می‌کند.

حرکت بهرام از سیاهی(گنبد اول) به سوی نور و روشنایی(گنبد سپید) است. به عبارت دیگر داستان او تمثیلی است برای سیر سالک از عالم ناسوت به عالم ملکوت یا سیر از عالم ماده به عالم معنا. تیرگی صفت عالم ماده و روشنایی صفت عالم معناست. استفاده از زبان رمز و تبدیل داستان به یک داستان سمبولیک، امری است که بی‌تردید تحت تأثیر فرهنگ تصوف صورت گرفته است.

گوشه‌نشینی و عزلت: خواجوی کرمانی در ابتدای منظومهٔ خود هنگام سخن گفتن از مقرّبین، عزلت‌گزینی و گوشه‌گیری را از صفات بارز و برجستهٔ آنان می‌شمارد:

سلاطین نشانان خلوت نشین　　اقالیم‌گیران عزلت گزین
همه غایب و چون جهان در نظر　　همه ساکن و چون زمان در گذر
نخورده می و سرگران از شراب　　درون کرده معمور و بیرون خراب

(همان، ٦)

گوشه‌نشینی صوفیه از جمله آدابی است که جماعت صوفیان پایبندی به آن را برای سالک امری ضروری می‌دانستند و رسیدن به معرفت که لازمهٔ آن زدودن زنگار از آیینهٔ دل است، بدون این عزلت‌ها و گوشه‌گیری‌ها غیر ممکن می‌نمود. نجم‌الدین رازی در مرصادالعباد خلوت را بنای اصلی سلوک راه دین و بهترین وسیله برای وصول به مقامات یقین معرفی می‌کند و در مورد شرایط و آداب آن به تفصیل سخن می‌گوید.(رک؛ رازی،۱۳۸۳: باب سوم)یحیی باخرزی نیز در باب خلوت معتقد است که: «چون مریدان در خلوت به اخلاص باشند الله تعالی برایشان چیزی گشاید که انس خلوت ایشان باشد، و آنچه را جهت خدای ترک کرده‌اند عوض آن شود.» (باخرزی، ۱۳۸۸: ۲۹۵)

اهمیّتی که در چلّه‌نشینی برعدد چهل داده شده است، به جهت اسرار و خواصی است که در این عدد وجود دارد و سبب ظهور استعداد و به کمال رساندن ملکات است. همچنان که انسان در چهل سالگی به کمال و بلوغ عقلی خود نایل می‌شود[iv]. انعکاس عمل چله نشینی وعزلت در منظومه‌های غنایی این دوران با وجود اندیشه‌های عرفانی سرایندگان آن‌ها و فرهنگ حاکم بر جامعه، امری دور از انتظار نیست؛ چنانکه مثلاً عزم برگوشه‌نشینی و عزلت در سخنانی که از زبان مجنون خارج می‌گردد، به وضوح نمایان است:

ای عشق تو سینه‌پرور من　　سودایی ناله‌ات سر من
خواهم که به گوشه‌ای نشینم　　تا هیچ بد از جهان نبینم
(مکتبی، ۱۳۸۹: ۱۴۳)

بعد از این سخن، مجنون راه کوه و بیابان در پیش می‌گیرد و طریق عزلت پیشه می‌کند تا دیگران از آتش عشق او در امان باشند:

برد آتش خویش بر کناره　　تا زو نفتد به کس شراره
(همان، ۱۵۳)

این عمل مجنون یادآور سخن امام قشیری است که می‌فرماید: «حق بنده چون عزلت اختیار کرد آنست کی اعتقاد کند کی بدین عزلت سلامت خلق می‌خواهد از شرّ خویش و قصد سلامت خویش نکند از شرّ خلق که اول قسمت نتیجه خُرد داشتن نفس او بود و دوم مزیّت خویش دیدن بر خلق و هر که خویشتن حقیر دارد و متواضع بود و هر که فضل خویش بیند بر دیگران متکبّر بود.» (قشیری، ۱۳۸۵: ۱۵٤)

در داستان جمشید و خورشید نیز پس از این که آتش عشق در درون جمشید شعله‌ور می‌شود، عاشق چاره‌ای به جز عزلت نمی‌یابد:

از این سودا درونی داشت ویران　　چو گنجی شد، به کنجی گشت پنهان
چو گل پیچید دل در غنچه بنشست　　در خلوت به روی خلق دربست
(سلمان، ۱۳۸۹: ٦۳۲)

پاسخ به دخلی مقدر ضروری می‌نماید؛ اگر گفته شود چه بسیار عاشقانی که به خاطر دوری از معشوق و در امان ماندن از ملامت دیگران ترجیح می‌دهند در کنج خلوت نشسته، در را به روی غیر ببندند، سخنی است پذیرفته، اما باید خاطر نشان ساخت که با یافتن قرینه‌هایی در این داستان‌ها می‌توان اذعان نمودکه اختیار کردن چنین عزلت‌هایی نمی‌توانسته بدون تأثیر افکار صوفیانه در ذهن سرایندهٔ داستان شکل بگیرد. مثلاً در صحنهٔ «گذشتن جمشید از دریا» سلمان می‌کوشد مدت زمانی را که قهرمان داستان در دریا سیر می‌کند تا آنگاه که دچار طوفان می‌شود و کشتی وی درهم می‌شکند، به چهل روز محدود می‌سازد که با اندیشه چلّه‌نشینی عارفان همانگی بیشتری دارد. در عین حال، در روایت شاعر فقط از شکسته شدن کشتی جمشید سخن می‌رود که این موضوع نیز خالی از نکته‌ای نیست و آن آزمودن عاشق است؛ همانگونه که هر مانعی در این مسیر چیزی جز آزمودن

عاشق برای پخته شدن نیست.

مَلِـــک در کشـــتیـــی بنشســـت تـنـــها　　چـــو خورشـــید فلـــک در بـــرج جـــوزا
چهـــل روز انـدران دریـــا بـــرانـــدند　　شـــبی در مـــوج گـــردابی بـمانـدنـــد
فلـــک سـنگ حـوادث داشـت در دسـت　　بـــزد کشـــتی جـــم را خـــرد بـــشکست

(همان، ٦٥٦)

کشتی جمشید را می‌توان تأویلی از وجود جسمانی او دانست که با وزش طوفان درهم می‌شکند و روح او بعد از صیقل یافتن در دریای معنویت غرق می‌شود؛ همانگونـه کـه روح سـالک پـس از چلّه‌نشینی و عزلت صیقل یافته، در دریای معرفت محو می‌شود.

انس با وحوش:

حضور حیوانات در متون صوفیّه، جلوه‌های گوناگونی دارد. یکی از این جلوه‌هـا، وجـود تعـداد زیادی حکایت‌های حیوانات است برای بیان مباحث عرفان نظری و رابطهٔ انسان و خداونـد. بخـش بزرگی از داستان‌های رمزی، تجربه‌های روحی و واقعه‌های سالکان را در هاله‌ای از رمز و با توسّـل به شخصیّت حیوانات بیان می‌کند مانند عقل سرخ سهروردی، منطق‌الطیـر عطـار و ماننـد آن‌هـا(پور نامداریان، ۱۳۸۳: ۱۹۱). حضور دیگر حیوانات در متون صوفیّه، در داستان‌های تمثیلی است کـه بـه نکته‌های اخلاقی در آثار عارفان رهنمون می‌شوند؛ ماننـد نگـاه مولانـا بـه شخصـیت‌هـا و حـوادث داستان‌های کلیله و دمنه که با تفسیر و تأویل آن‌ها، معانی اخلاقی را اراده کرده است. از طرف دیگر وحوش در زندگی برخی عارفان حضور داشته‌اند چنانکه شیبان راعی از عرفای قرن دوم هجـری را گویند که شیری با او مأنوس بود و تا مکّه او را همراهی نمود.(قشیری، ۱۳۸۵: ٦٦٦) در ذکر احوال ابوسعید ابوالخیر نیز آمده است که با حیوانات انس و الفتی داشته و حیوانـات پـیش او بسـیار مـی-آمدند.(عطار،۱۳۸۱: ۷۲٤-۷۲۵) عرفا به جهت این که در دوره‌ای از زندگی، مردم گریـز بـوده و در بیابان‌ها و کوهستان‌ها عزلت گزیده‌اند، با حیوانات وحشی خو گرفته و با آن‌ها مأنوس شده‌اند. البته انس با وحوش تنها به خاطر مردم گریزی عرفا نبوده است بلکـه بـیش‌تـر بـه دلیـل وجـود رأفـت، عطوفت و شفقتی است که در نگاه آنان وجود داشته و همه موجـودات عـالم را جلـوه‌ای از حسـن لایزال الهی دانسته‌اند.

با عنایت به گسترش تصّوف و نگاه صوفیانه از قـرن ششـم بـه بعـد، سـرایندگان منظومـه‌هـای عاشقانه نیز تلاش می‌کنند با نسبت دادن اعمال سالکان و واصلان طریقت به عاشـقان داسـتان‌هـای خود، فضای داستان‌ها را هر چه بیش‌تر با فضای جامعه هماهنگ سازند؛ از ایـن رو حیوانـاتی مثـل

مار، پلنگ، شیر، روباه، گوزن، آهو، انواع طیور و... را همنشین عاشقان منظومه‌های خویش در کوه و دشت می‌نمایند؛ همانگونه که خواجو در بیان حال همایون و همنشینی او با وحوش چنین می‌گوید:

در آن کوه ودریا به حدّی بگشت — که شد مونسش وحشی‌کوه و دشت
گهی با چرنده چراگر شدی — گهی با پرنده پرآور شدی
گهی بر فراز گوزنان سوار — گهش برگذار پلنگان گذار
گهی چشم شیران نمکدان او — گهی یال گوران مگس‌ران او...

(خواجو، ۱۳۷۰: ۱۸۱)

جمشید نیز آنگاه که دیوانه‌وار راه کوه و بیابان را پیش می‌گیرد، با پلنگ، اژدها، ببر، مار و شیر مونس می‌شود:

ملک بیگانه و دیوانه از خویش — گرفت از عشق راه کوه در پیش...
گهی بودی پلنگی غمگسارش — گهی بود اژدهایی یار غارش
گهی از ببر دیدی دلنوازی — گهی با مار کردی مهره‌بازی
گهی ماران چوزلفش حلقه بردوش — گهی خسبیده شیرانش در آغوش
پلنگان را کنارش بود بالش — عقابان سایه‌بان کرده ز بالش
همه با شیر و ببرش بود مجلس — ندیمش بحر بود و وحش مونس

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦٥٧ و٧٠٣)

مشابه چنین رفتاری در لیلی و مجنون مکتبی هم مشاهده می‌شود؛ آن هنگام که مجنون رخت اقامت به کوه می‌افکند، با مرغان، پلنگ، شیر، گوزن و آهو همنشین می‌شود:

آن خسرو ملک عشق بی‌رخت — بنشست به کوه نجد بی‌تخت
از جانوران وادی و کوه — پیرامن او سپاهی انبوه
مرغان شده بر سرش قدم سای — کز گریه نهشته بر زمین جای
شیری که ملازمت نمودش — از شاخ گوزن بیشه بودش
آهو که خفته در کنارش — وز پا به دهن کشیده خارش
در داغ شرار آهش از دیر — سر تا به قدم پلنگ شد شیر

(مکتبی، ۱۳۸۹: ۲۰٦)

خواب و رؤیا:

در منظومه‌های غنایی متقدم غالباً آنچه موجب برانگیختن شعلهٔ عشق در عاشق می‌شود، یا از طریق دیدن است و یا با شنیدن اوصاف معشوق، اما در منظومه‌های غنایی پس از نظامی دیدن معشوق در رؤیا- آن هم رؤیایی که نیازمند هیچ گونه تأویلی نیست و عین واقعیّت است- جای دیدن یا شنیدن در عالم محسوس را می‌گیرد و این مطلبی است که نمی‌توان آن را با نقش رؤیا در آثار صوفیّه بی‌ارتباط دانست. شاید به ندرت بتوان اثری در میان آثار صوفیّه یافت که در آن بر ارزش خواب و رؤیا تأکید نشده باشد. نجم‌الدّین رازی در مورد سالک و مقام خواب چنین می‌گوید:« بدانک سالک چون در مجاهدت و ریاضت نفس و تصفیهٔ دل شروع کند او را بر ملک و ملکوت عبور و سلوک پدید آید و در هر مقام مناسب حال او وقایع کشف افتد، گاه بود که در صورت خواب صالح بود و گاه بود که واقعهٔ غیبی بود.»(نجم‌الدین رازی،۱۳۸۳: ۲۸۹)

ظهور رؤیایی معشوق در خواب، یک حادثهٔ بسیار مهم برای اغلب عرفاست و آن نوعی برکت و نعمت از سوی خداوند به شمار می‌رود و همزمان به عنوان وسیلهٔ تعلیم در مسیر طریقت شمرده می‌شود. این صورت رؤیایی را برخی صوفیان تحت عنوان شاهد مطرح کرده‌اند. در سوانح غزالی در مورد صفات رؤیایی معشوق آمده است:«گاه نشان به زلف و گاه به خد بود و گاه به خال و گاه به قد و گاه به دیده و گاه به روی و گاه به غمزه و گاه به خندهٔ معشوق و گاه به عتاب و این معانی هریک از طلبگاه عاشق نشانی دارد.»(غزالی، ۱۳۵۹: ۵۸)

خواجو در پی رؤیا و واقعه‌ای عارفانه برآن می‌شود تا رازهای درون خویش را که در عالم خواب بر او مکشوف شده، در قالب عشقی زمینی ارائه نماید:

چراغ دل از آه سردم بمرد در اندیشه بودم که خوابم ببرد
چمان در چمن لعبتی سبز پوش تو گفتی به مینو خرامد سروش

مرا گفت کین لحظه کاری بکن برو در جهان یادگاری بکن

(خواجو، ۱۳۷۰: ۲٤ و۲۵)

خواجو زمانی هم که از خواب همای در شهر خاوران یاد می‌کند و از منادیی سخن می‌گوید که او را به ترک پادشاهی و حرکت به سوی دیار معشوق می‌خواند، گویی در پی آن است که نقش رؤیا را برجسته سازد؛ رؤیایی که در آن چنین ندایی می‌شنود:

برو دست از این خودپرستی بدار چو دیوانگان سر به مستی برآر
هر آنکو ازین باده سرمست شد ره نیستی رفت تا هست شد

(همان، ۷۳)

نقش رؤیا در پدید آمدن عشق جمشید به خورشید نیز قابل تأمّل است؛ جمشید، خورشید را به خواب می‌بیند و چنان شیفتهٔ وی می‌شود که پس از برخاستن از خواب کسی را یارای آرام ساختن او نیست:

چو روی خود بهشتی دید درخواب روان هر سو چو کوثر چشمه آب
دل جمشید را ناگه پری برد به دستانش ز دست انگشتری برد...

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦۲۷)

مکتبی نیز در لیلی و مجنون به مواردی از خواب و رؤیا اشاره می‌کند. از آن جمله خوابی است که مجنون به واسطهٔ آن از رسیدن قاصدی از جانب لیلی آگاه می‌گردد؛ رؤیایی صادقانه که بدون نیاز به تأویل، بلافاصله تحقّق می‌یابد:

در خواب بدید با دل ریش کز بادیه آمدش کسی پیش
تعویذ صفت خطی بر او بست دل از غم و جانش از الم رست

(مکتبی، ۱۳۸۹: ۲۰۹)

بیهوش شدن:

در قرآن و در شرح حال موسی(ع) چنین آمده که وقتی خداوند بر کوه تجلّی کرد، موسی بیهوش بر زمین افتاد[۷]. برخی از کتب عرفانی با استناد به داستان حضرت موسی و استشهاد به همین آیهٔ قرآن، موسی(ع) را سالکی دانسته‌اندکه هنگام درخواست دیدار، هنوز به بقای بعد از فنا نرسیده و بقایای صفات در وجودش برقرار بود. به همین سبب از خداوند تقاضای دیدار می‌کرد، تجلّی نور ذات حق بر طورِ نفس موسی(ع)، بقایای وجودی او را از میان برد و چون مقتضای تجلّی ذاتی، نیستی و فنای مظاهر است او را به بقای بالله رسانید.(کاشانی،۱۳٦۷: ۱۳۰)

یکی از تفاوت‌های عمدهٔ عاشقان در منظومه‌های غنایی گذشته و آثار متأخّر از نوع نظیره‌ها، بیهوش شدن یا بی‌خبر گشتن عاشق با دیدن معشوق است. این معنا در اغلب داستان‌های غنایی پس از نظامی با عناوین متفاوت از جمله: بیهوش شدن، بی‌خبر شدن، از هوش رفتن و بی‌خود شدن تکرار می‌شود. عاشق با دیدن معشوق خویشتن خویش را از دست می‌دهد و با محو شدن در وجود

معشوق، به فنای خویش و بقای به دوست می‌رسد:

چو چشمش برآن حور پیکر فتاد　　چو سیمین ستونی ز پا درفتاد
چو بگذشت یک ساعت آمد به هوش　　ز ماهی برآورد بر مه خروش
(خواجوی، ۱۳۷۰: ۹۵)

به حیلت خفته می‌زد راه بیدار　　به صنعت برد مستی رخت هشیار
ملک چون سایه بیهوش اوفتاده　　فراز سایه خورشید ایستاده
(سلمان، ۱۳۸۹: ٦٦٨)

مجنون از جمله عاشقانی است که نه تنها با مشاهدهٔ معشوق از خود بیخود می‌شوند، بلکه گاهی با شنیدن کوچک‌ترین پیام از جانب یار، زمام اختیار از دست می‌دهد:

مجنون چو پیام یار بشنفت　　بی‌خود شد و با خود آمد و گفت
چون کشتنم از برای یار است　　پرهیز نمی‌کنم، که عار است
(مکتبی، ۱۳۸۹: ١٦١)

جامه چاک کردن:

هر که را جامه ز عشقی چاک شد　　او ز حرص و جمله عیبی پاک شد
(مولانا، دفتر اول: ٦)

به عمل جامه دریدن صوفیان در اغلب متون عرفانی اشاره شده است، هرچند که گروهی از علما منکر خرقه دریدن بودند اما به طور کلی پاره کردن جامه یا خرقه در میان صوفیان و در مجالس سماع، هنگام سکر و غلبهٔ سلطان وقت جایز بوده است. هجویری در این مورد چنین می‌گوید: «هر چند که جامه خرقه کردن را اندر طریقت هیچ اصلی نیست، و البتّه اندر سماع در حالت صحّت نشاید کرد؛ که آن جز به اسراف نباشد، اما اگر مستمع را غلبه‌ای پدیدار آید، چنان که خطاب از وی برخیزد و بی‌خبر گردد، معذور باشد؛ یا چون یکی را چنان افتد، اگر جماعتی بر موافقت وی خرقه کنند، روا باشد.»(هجویری،١٣٨٤: ٦٠٧) در باب پنجاه و دوم از ترجمهٔرسالهٔ قشیریه نیز بحث مفصّلی در باب سماع و جامه چاک کردن آمده است و به نظرات متفاوت بزرگان صوفیّه درخصوص جامه دریدن در مجالس سماع اشاره شده است. از آن جمله آمده است:«رویم را پرسیدند از وجود صوفیان به وقت سماع، گفت ایشان معنیها بینند که دیگران آن نبینند، اشارت می-

کند ایشان را که به من شتابید، ایشان بدان شادی و تنعّم می‌کنند پس حجاب افتد از شادی با گریستن گردند، از ایشان کس بود که جامه بدرد، کس بود که بانگ کند و کس بود که بگرید، هرکسی بر قدر حال خویش.» (قشیری، ۱۳۸۵: ٦٠٤)

جامه دریدن، قبا دریدن و جامه چاک کردن هرچند در ادب فارسی سابقه دارد، اما عموماً این عمل به هنگام غم و ناراحتی و از شدّت اندوه رُخ داده است همانند جامه دریدن تهمینه به هنگام شنیدن خبرکشته شدن سهراب به دست رستم. تغییری که در این زمینه و تحت تأثیر افکار صوفیانه در ادب فارسی و به ویژه منظومه‌های عاشقانه ایجاد شده است، جامه دریدن بر اثر شور و شوقی است که در نتیجهٔ دیدار معشوق حاصل شده است.

جامه چاک کردن به کرّات در منظومه‌های عاشقانه پس از نظامی، به هر دو منظور به کار رفته است، اما بسامد بالای آن در معنای دوم (جامه چاک کردن از شدت ذوق)، نشان از تأثیر عمیق افکار صوفیانه در ذهن و ضمیر سرایندگان چنین منظومه‌هایی دارد که در رفتار عاشقان نمود می‌یابد. ساوجی در بیان شور و شوق جمشید پس از دیدن خرگاه خورشید چنین می‌سراید:

مه خورشید چهر اعنی که جمشید　　چو چشم انداخت بر خرگاه خورشید
نماندش تاب وچون مه جامه زد چاک　　چو نور آفتاب افتاد بر خاک
از آن خمخانه‌اش یک جرعه سرجوش　　بدادند و برون رفت از سرش هوش
(سلمان، ۱۳۸۹: ٦٦٧)

جامه چاک کردن و از هوش رفتن، تعابیری هستند که در زبان اهل طریقت استعمال می‌شوند. استفادهٔ همزمان از این دو اصطلاح، دلیلی است بر تأثیر پذیری سرایندگان چنین منظومه‌هایی از اعتقادات طایفهٔ صوفیان و در جهت هماهنگی بیشتر با آنچه مقتضیات عصرش می‌نامند. استدلال قوی‌تر در این زمینه غزلی است که از زبان شهناز خارج می‌شود و به جهت شور خاصّی که دارد بی‌شباهت به سخنان صوفیان در مجالس سماع نیست، حالتی هم که پس از آن بر جمشید عارض می‌شود، بی‌شباهت به رفتار صوفیان نمی‌تواند باشد.

ای دل من بر سر پیمان تو　　جان و دل من شده قربان تو
جان منی، جان منی، جان من　　آن توأم، آن توأم، آن تو...

****

چو شهناز این غزل بر چنگ بنواخت　　صنم زد جامه چاک و خرقه انداخت
(همان، ٦٧٧)

پیر:

پیر در عرفان اسلامی جایگاهی ویژه دارد. اوکسی است که تربیت و ریاضت گروهی از صوفیان را به عهده دارد و سالک به مدد وی به حق می‌رسد، قطب دایرهٔ امکان است و متصدّی تربیت و تهذیب سالک و ایصال او به حق.(رجایی بخارایی، ۱۳۷۵: ۷۸)

در میان آثار عرفانی، مکرّر بر این معنا تأکید شده است که بدون راهنمایی پیر، تلاش و مجاهدت سالک، ره به جایی نخواهد برد. از آن جمله نجم‌الدّین رازی در فصل نهم از باب سوم مرصاد العبادکه آن را «بیان احتیاج به شیخ در تربیت انسان و سلوک راه» می‌نامد، به تفصیل در این باب سخن گفته است vi. خواجه حافظ شیرازی نیز پیر طریقت را در وجود خضر به تصویر می‌کشد و بر همراهی پیر طریقت تأکید می‌کند:

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی

(حافظ، غزل۴۸۸)

خواجو در منظومهٔ خویش، نقش پیر طریقت را در وجود پیر کاروانسالار به تصویر می‌کشد و اطاعت محض از پیر را بر عاشقان واقعی- در اینجا همای- واجب می‌داند. پیر کاروانسالار که تاجر فغفور چین است، در واقع واسطه‌ای است که عاشق را به سرزمین معشوق راه می‌نماید و پیچ و خم راه عشق را همانند پیر طریقت برای وی یادآور می‌شود. (ر.ک.خواجو، ۱۳۷۰: ۷۳-۷۵)

در منظومهٔ جمشید و خورشید، این مهراب است که نقش پیر طریقت را بر عهده دارد. «هرچند شخصیّت مهراب تا حدود زیادی تداعی‌کنندهٔ شخصیّت شاپور در داستان خسرو و شیرین است. با این حال به نظر می‌رسد که سرایندهٔ داستان بیشتر بر آن است تا او را در جایگاه پیر طریقت قرار دهد که دست راهرو عاشق را می‌گیرد.» (میرهاشمی، ۱۳۹٤: ۱٦۰) پیر طریقتی که از عقبه‌های دشوار راه عشق با خبر است و دائماً در کنار عاشق حضور دارد. در واقع ساوجی با تلفیق شخصیّت ندیم در منظومه‌های عاشقانه و پیر طریقت در نزد صوفیان، از مهراب شخصیّتی می‌سازد که از طرفی چون ندیم همدم عاشق و از طرف دیگر همانند پیر طریقت راهنمای اوست.

مکتبی حضورِ پیر را در لیلی و مجنون به صورت غیر مستقیم در دو جا به تصویر می‌کشد، یکی در وجود پدر مجنون که مکتبی از او با عنوان پیر یاد می‌کند و با توجّه به قراین دیگر، ذکر این صفت برای او بیش از آن که بیانگر کهولت سنّ وی باشد، یادآور نقش پیر طریقت در هدایت سالک است. آنچه ادّعای پیر صفت بودن پدر مجنون را قوّت می‌بخشد، علاوه برحضور او در کنار مجنون

و برحذر داشتن پسر از راه پر خطر عشق، نویدی است که به درمان درد پسر می‌دهد و با او پیمان می‌بندد تا لحظهٔ مرگ، وی را در رسیدن به مقصود یاری کند:

جای دیگری که حضور پیر را در این منظومه شاهد هستیم، وجود پیری مستجاب‌الدعوه است که سید عامری برای درمان دردِ عشقی که مجنون گرفتار آن شده، از وجود این پیر یاری می‌جوید تا پیرِ پارسا با دعایی که در حقّ مجنون می‌کند، به بهبودی وی کمک کند؛ پیر، به جای دعا کردن برای درمان درد مجنون، افزونی دردِ عشق را برای او می‌طلبد. حضور این پیر در داستان، هرچند به صورت خیلی کوتاه و گذرا آمده و حضور مستمر او – بر خلاف پدر مجنون– در کنار مجنون وجود ندارد، اما در واقع سخنان او در قالب دعا، بهترین طریق را برای مجنون ارائه می‌دهد.

بگریست که یا رب این جوانمرد　　هرگز مدهش خلاصی از درد
سوز ابدی ده از عطایش　　وانگه به عدم فکن دوایش
سوزی که از او حیات خیزد　　تن سوزد و استخوان بسوزد

(مکتبی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

طبیب روحانی:

یکی دیگر از شخصیّت‌هایی که به تأسّی از فرهنگ تصوّف وکتب عرفانی دربرخی منظومه‌های غنایی وارد شده است وجود طبیب روحانی است که تا حدّی ویژگی‌های پیر طریقت را دارد یعنی بر خلاف طبیب‌های معمول، قدرت شناسایی دردهای روحی را دارد و همانند پیر طریقت با عقبه-های دشوار طریق عرفان آشناست. چرا که یکی از ویژگی‌های چنین طبیبی تجربهٔ دردهایی روحانی است:

طبیب ار به دردی نشد پای‌بند　　چه داند دوای دل دردمند

(خواجو، ۱۳۷۰: ٦۰)

بنا به روایت مکتبی، پدر لیلی پس از ناکامی از قتل مجنون به ناچار لیلی را حبس می‌کند. لیلی در حبس بیمار می‌شود و طبیب بیماری او را درد عشق تشخیص می‌دهد:

چون دست به نبض او بمالید　　چون مارگزیده‌ای بنالید
چون گشت طبیب حاذق آگاه　　کز دوری خور گدازد این ماه
در چاه طلسم‌بندی‌ای کرد　　کاو تجربه کرده بود این درد

(مکتبی، ۱۳۸۹: ١٦٥)

طبیب خود وارد عمل می‌شود و واسطهٔ بین آن دو می‌گردد. او گلی را از جانب مجنون به لیلی می‌دهد و لیلی با بوییدن آن گل، بهبودی خویش را بازمی‌یابد. به نظر می‌رسد شاعر در این بخش از روایت خویش به داستان شاه و کنیزک در مثنوی نظر داشته است. هدف اصلی مولانا در این داستان، تعلیم افکار عارفانه و جهان‌بینی خویش است که بر طبق آن طبیبان جسمانی از درمان بیماری عشق عاجزند و این طبیبان روحانی یعنی آشنا با عالم عشق هستند که قدرت تشخیص و درمان بیماری عشق را دارند. خواجو در همای وهمایون به بازگویی اسرار دل نزد طبیب، تأکید می‌کند:

اگر زانک گشتی گرفتار دل　　چه پنهان کنی از من اسرار دل
کسی را که دردی بود از حبیب　　نشاید که پنهان کند از طبیب

(خواجو، ۱۳۷۰: ۵۹)

سخن از طبیب روحانی و تلاش وی برای درمان درد عاشق ومعشوق، از جمله مواردی است که در دیگر منظومه‌های این دوران نیز مورد توجّه قرار گرفته است و بدون تردید انعکاس دهندهٔ بینش اهل زمان خواهد بود.

در روایت سلمان نیز مهراب که حکم پیر طریقت را دارد، به هنگام سخن گفتن در مورد عشق و دلداری دادن به جمشید، بر لزوم دردشناسی طبیب روحانی تأکید می‌کند و علاج درد را وقتی دشوار می‌داند که طبیب قادر به شناخت احوال بیمار نباشد:

بود وقتی علاج رنج دشوار　　که نشناسد طبیب احوال بیمار
علاج آنگه به آسانی توان کرد　　که روشن گردد او را علّت درد

(سلمان، ۱۳۸۹: ٦٨٥)

بنابراین سخن از وجوب طبیب روحانی و دردشناس در مسیر عشق، همچنین پنهان نکردن راز دل از این طبیبان، موضوعی است که به تأسّی از عارفانی همچون مولانا در این منظومه‌ها انعکاس یافته و مورد تأکید قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری:

همچنان که غزل با گذشت زمان دچار تحول و دگرگونی شد، منظومه‌های عاشقانه نیز از ابتدا تا پایان قرن نهم تحوّلاتی را به خود پذیرفت. با توجّه به غلبهٔ روح و فرهنگ تصوّف از قرن ششم به بعد، منظومه‌های عاشقانه به شدّت تحت تأثیر این جریان قرار گرفتند، سرایندگان این منظومه‌ها، یا به جهت بینش درونی خویش و یا به جهت هماهنگی بیشتر با مقتضیات عصر، افکار صوفیانه را در

منظومه‌های خویش وارد نمودند وآن‌ها را هر چه بیشتر در مسیر تصوّف هدایت کردند. انعکاس صفات و مقامات صوفیان همچون داشتن غم واندوه بی‌پایان، صبر، خواب‌های حقیقت‌نما، انس با وحوش، بیهوش شدن، جامه چاک کردن و ... در رفتار و اعمال عاشق بیش از آنکه بیانگر چهرهٔ عاشقان در منظومه‌های عاشقانه باشد، نمایانگر اعمال و رفتار سالکان طریقت است. از طرفی ارتقای مقام معشوق در این منظومه‌ها و وجود برخی شخصیّت‌ها همچون پیر و طبیب روحانی با ویژگی-هایی خاص در برخی از آن‌ها هماهنگی هر چه بیشتر این نظیره‌ها را با عقاید اهل زمان به تصویر می‌کشد و به نظر می‌رسد که سرایندگان چنین منظومه‌هایی کوشیده‌اند تا با درآمیختن مفاهیم عارفانه و عاشقانه در آن‌ها معجونی بسازند که بتواند جوابگوی سلایق مردمان در زمان‌های مختلف گشته و از هر دو منظر عاشقانه و عارفانه قابل بررسی باشد؛ بنابر این شاید شایسته‌تر آن باشد که نام این منظومه‌ها را منظومه‌های «عاشقانه- عارفانه» بنامیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱- داستان‌های غنایی شاهنامه در مقایسه با داستان‌های حماسی مندرج در آن معمولاً مختصر بوده و در اغلب موارد فاقد عناصر و حوادث غیر واقعی مندرج در داستان‌های حماسی است.

۲- هفت وادی سلوک در منطق‌الطیر از این قرار است: ۱- طلب ۲- عشق۳- معرفت ٤- استغنا ۵- توحید ٦- حیرت ۷- فقر و فنا

۳- رنگ لباس صوفیان را سفید، کبود، ازرق، سیاه، سبز، سرخ، عسلی و خود رنگ دانسته‌اند. محمدبن منور در اسرارالتوحید، رنگ اصلی لباس صوفیان را در ابتدا سه رنگ دانسته است که در قرون بعد دایرهٔ این رنگ‌ها افزایش یافته و به هفت یا بیشتر رسیده است و متناسب با حالات و احوالی که صوفی در آن سیر می‌کرده است، رنگ‌هایی برای خرقهٔ او در نظر گرفته می‌شد. ر.ک.اسرارالتوحید، ٤٦١-٤٦٢

٤- خداوند در آیه ۱۵ سوره احقاف می‌فرماید:" اِذا بَلَغَ اَشُدَّهُ وَ بَلَغَ اربَعینَ سنةً قالَ رَبِّ اَوزِعنی اَن اَشکُرَ نِعمَتَکَ الّتی اَنعَمتَ عَلَیَّ و عَلی والِدی.

و چون انسان به چهل سالگی برسد، گوید پروردگارا مرا توفیق ده که بر من نعمتت که بر من و بر پدر و مادرم ارزانی داشتی سپاس گویم.

۵- سوره اعراف، آیهٔ۱٤۳

٦- برای کسب اطلاع بیشتر، ر.ک. رازی،۱۳۸۳: ۲۲٦-۲۳۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم.

۲- آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۸)، هفت خانِ پهلوان، زبان و ادب فارسی. دوره جدید (۲۶). ۱-۲۸.

۳- انوری، علی‌بن محمد، (۱۳۷٦)، دیوان اشعار، به اهتمام: پرویز بابایی، تهران، نگاه.

٤- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، علمی.

۵- ـــــــــــــ، (۱۳۸۸)، در سایه آفتاب، چاپ سوم، تهران، سخن.

٦- جامی، عبدالرحمن، (۱۳۷۵)، نفحات الانس، تصحیح: محمود عابدی، تهران، نشر اطلاعات.

۷- ـــــــــــــ (۱۳۷۳)، سلامان و ابسال، تصحیح: محمد روشن، تهران، اساطیر.

۸- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۰)، دیوان اشعار، به کوشش: ناهید فرشاد مهر، تهران، گنجینه.

۹- خواجوی کرمانی، ابوالعطا کمال‌الدین محمود، (۱۳۷۰)، همای و همایون، تصحیح: کمال عینی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۰- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۳۷)، لغت نامه، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.

۱۱- دهلوی، امیرخسرو، (۱۳۹۱)، هشت بهشت، تصحیح: حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، تهران، چشمه.

۱۲- رازی، نجم الدین، (۱۳۸۳)، مرصادالعباد، به اهتمام: محمدامین ریاحی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳- رجایی بخارایی، احمدعلی، (۱۳۷۰)، فرهنگ اشعار حافظ، چاپ هشتم، تهران: علمی فرهنگی.

۱٤- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۳)، جستجو در تصوف ایران، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

۱۵- ساوجی، جمال‌الدین سلمان، (۱۳۸۹)، کلیات، تصحیح: عبّاس‌علی وفایی، تهران، سخن.

۱٦- سجّادی، سیّدجعفر، (۱۳۷۰)، فرهنگ اصطلاحات و تعابیر عرفانی، چاپ هفتم، تهران، طهوری.

۱۷- سنایی غزنوی، (۱۳٦۲)، دیوان اشعار، به اهتمام: مدرس رضوی، تهران، کتابخانه سنایی.

۱۸- صفا، ذبیح اله، (۱۳٦۳)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد۲و۳، چاپ سوم، تهران، فردوسی.

۱۹- عطار، منطق‌الطیر، (۱۳۸۱)، تذکرةالاولیا، با مقدمه: مرحوم قزوینی، تهران: پیمان.

۲۰- ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، منطق‌الطیر، تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

۲۱- غزالی، احمدبن محمد، (۱۳۵۹)، سوانح، مصحح: نصرالله پور جوادی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

۲۲- غزالی، امام محمد، (۱۳۸۰)، کیمیای سعادت، به کوشش: حسین خدیو جم، جلد دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

۲۳- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷٤)، شاهنامه، به کوشش: سعید حمیدیان (از روی چاپ مسکو)، تهران، نشر داد.

۲٤- فرخی سیستانی، (۱۳۸۸)، دیوان اشعار، به کوشش: محمد دبیرسیاقی، چاپ هشتم، تهران،زوار.

۲۵- قشیری، ابوالقاسم، (۱۳۸۵)، ترجمه رساله قشیریه، با تصحیح و استدراکات: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی و فرهنگی.

۲٦- کاشانی، عزالدّین محمود، (۱۳٦۷)، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، تصحیح: جلال‌الدین همایی، چاپ سوم، تهران، هما.

۲۷- گرگانی، فخرالدین اسعد، (۱۳۸۱)، ویس و رامین، به کوشش: محمد روشن، چاپ دوم، تهران، سپهر.

۲۸- مکتبی شیرازی، مولانا، (۱۳۸۹)، لیلی و مجنون، تصحیح: حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، تهران،چشمه.

۲۹- مولوی، جلال‌الدین، (۱۳٦۳)، کلیات شمس، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

۳۰- ـــــــــــــــــــ، (۱۳۷۲)، فیه مافیه، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران، مرکز.

۳۱- ـــــــــــــــــــ، (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، تصحیح: رینولد نیکلسون، تهران، امیرکبیر.

۳۲- میرهاشمی، سیدمرتضی، (۱۳۹٤)، بازتاب اندیشه صوفیانه در داستان جمشید و خورشید، متن پژوهی‌ادبی، ۱۹(٦٦)، ۱۵۳-۱٦۹.

۳۳- ـــــــــــــــــــ، (۱۳۸۸)، منظومه‌های کهن عاشقانه، چاپ دوم، تهران، چشمه.

۳٤- میهنی، محمدبن منوّر، (۱۳۸۱)، اسرارالتوحید، چاپ پنجم، تهران، آگاه.

۳۵- هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان، (۱۳۸٤)، کشف‌المحجوب، تصحیح: محمود عابدی، چاپ دوم، تهران، سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Impact of Sufism on Love Poems

Seyed Morteza Mirhashemi, Professor, Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran

Masoumeh Simchi, PhD Student, Persian Language and Literture, International University of Pardis Kharazmi, Tehran, Corresponding writer

Habibullah Abbassi, Professor, Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran

Bahador Bagheri, Associate Professor, Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran

Abstract

Sufism that can be mentioned as one of the most important social and cultural factors was formed in Islamic community since early centuries and grew up rapidly.it was introduced into literature via Sanaee, and outstanding works appeared in this field in both verse and prose such as those of Rumi's and Attar's. Impressed by these works and the domination of the spirit and culture of Sufism over the social atmosphere of seventh, eighth, and ninth centuries, the love stories that were more appealing than other kinds of stories due to their emotional and sensational perspectives, were more evolved and while keeping the characteristics of former works took up new colors. This paper is trying to study some of the most outstanding works of these centuries, namely Hasht Behesht by Amir Khosro Dehlavi,7th century, Jamshid va Khorshid by Salman Savoji, Homa va Homayoon by Khajavi Kermani(eighth century),and Leili va Majnoon by Maktabi Shirazi (Ninth Century), and explore the shared elements that depict the effectiveness of the composers by Sufi mindsets. The result of the writers reveals that the effectiveness was not limited to only the evolution of the characters' behavior, but the love words and statements have further meanings under the influence of Sufism. In other words, one can admit that the earthly and virtual love are enhanced as high as heavenly loves so that the love and mysticism are intertwined so much that no one can determine any borderline between their love or mystical status.

Keywords:*Love poems, love, lover, Sufism, spiritual journey man.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی