

سمبولیسم عرفانی

ندانم کآتش دل برچه سان است
که دیگر شکل می سوزد زبانم
به صد صورت بدیدم خویشان را
به هر صورت همی گفتم من آنم
که صورت‌های دل چون می‌نمانند
که می‌آیند و من چون خانه بانم

صوفیان، جهان محسوس را سایه عالم بالا می‌دانند، هرچه در اینجاست رمزی است از عقل کل و حقیقت مطلق؛ جان صوفی شاعر، مشغول «امر کل» است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در کل و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به شمار می‌رود. اما از آنجا که تصویر و تجسم امر کلی امکان پذیر نیست،^۱ و معانی حقیقت، بی دستیاری امثال و اشباه به عالم صور در نمی‌آیند، شاعر صوفی ناگزیر است آن کل و تجربه‌های مربوط به آن را با واسطهٔ امور حسیه جزئیة نشان دهد، و جزء را تمثیل و تصویری برای کل قرار دهد.^۲ صور جزئی و حسی شعر عرفانی به ذات غیرقابل ادراک حق تعلق دارد. از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شده اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه‌شناسی خاص آن نیز به وجود آمد و اصطلاحات ویژه‌ای پدیدار شد که در درون این نهاد بار معنایی خاصی داشت و برای ناآشنایان به این مکتب نامفهوم بود به قول مولوی:

اصطلاحاتی است مر ابدال را

که از آن نبود خبر غفال را^۳

واژه‌های خاص در زبان تصوف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: یکی اصطلاحات رسمی. دوم رمزهای تصویری

۱) اصطلاحات رسمی صوفیان

دستهٔ اول واژه‌هایی است، که در شمار اصطلاحات رسمی و واژگان ویژهٔ نهاد تصوف درآمده است. این اصطلاحات رسمی و مدرسی به صورت واژگان علمی در آمده و در متون آموزشی صوفیان و نوشته‌های منشور ایشان کاربرد بیشتری دارد. این واژه‌ها عموماً در دوره‌های اول تصوف به وجود آمده‌اند، عمدتاً اسمهای معنی عربی و واژه‌های ذهنی و معنایی (abstract) هستند مانند: تجلی، صحو، سکر، فنا، کرامت، پیر، همت، تکوین، سالک، سلوک، دلیل، استغنا، حیرت، توبه، زهد، تجلی، تجرد، رین، شین، حقیقت، حضرت، طمس، فنا و... چنان که می‌بینیم این واژه‌ها، عموماً اسم معنی هستند و خصلت تصویری و حسی ندارند بلکه به صورت نشانهٔ تک معنای زبانی بکار می‌روند و به عنوان «اصطلاحات علمی تصوف» شناخته می‌شوند. در آثار منشور صوفیه و کتاب‌های آموزشی تصوف، این اصطلاحات رسمیت یافته و در بارهٔ آنها شرح و توضیحات بسیار آمده است. از جمله در کتابهای

^۱. شیخ محمود شبستری در این معنی گفته است:

نظر چون در جهان عقل کردند / از آن جا لفظها را نقل کردند

ولی تشبیه «کلی» نیست ممکن / ز جست و جوی آن می‌باش ساکن (گلشن راز، ابیات ۷۲۶ و ۷۲۷)

^۲. همو فرماید:

معانی چون کند این جا تنزل / ضرورت باشد آن را از تمثیل

هر آن معنا که شد از ذوق پیدا / کجا تعبیر لفظی باید او را

چو اهل دل کند تفسیر معنی / به ماندی کند تعبیر معنی

(گلشن راز، ابیات ۷۲۰ تا ۷۲۹)

^۳. مولوی، جلال‌الدین محمد، **مثنوی معنوی**، دفتر اول، بیت ۳۴۰۹

کشف المحجوب از هجویری (۴۷۰ ق) اللمع فی التصوف از ابونصر سراج طوسی (د: ۳۷۸ ق) رساله تعریفات جرجانی، شرح شطحیات روزبهان بقلی شیرازی (د: ۶۰۶ ق) فتوحات مکیه از ابن عربی (د: ۶۳۸ ق) و ...

در قرن هشتم هجری، عبدالرزاق کاشانی که از صوفیان مکتب محی الدین عربی است، واژه‌نامه «اصطلاحات الصوفیه»^۱ را تدوین کرد، در این کتاب ۵۰۸ اصطلاح صوفیانه، شرح شده که تقریباً همه آن‌ها از اصطلاحات رسمی تصوف است به جز تعداد انگشت شماری واژه‌های حسی که در قرآن کریم نیز آمده و صوفیان در تفسیر قرآن از آنها تأویلهای مختلف صورت داده‌اند. این واژه‌های حسی به تدریج در نوشتار عارفان به صورت رمزهای عرفانی متداول شد و مقبولیت یافت. برخی از این نوع واژه‌ها که کاشانی در کتاب خود آنها آورده عبارتند از: بحر، برق، زیتونه، زیت، زجاجه، زمرد، صبا، غراب، لوح، مشرق، مغرب، یاقوت حمرا و ...

محی الدین عربی در آثار منشورش گرایش چندانی به نمایش حسی تجربه‌های شهودی خویش ندارد و از تصویرپردازی برای بیان دریافت‌های باطنی خود کمتر بهره می‌گیرد. زبان ابن عربی، زبانی انتزاعی و پیچیده و پر از اصطلاحات غیر حسی و غیرقابل تصور است. او بیشتر از اسمهای معنی (و نه ذات) برای بیان افکار و اندیشه‌هایش بهره می‌گیرد. محی الدین، اهل تعبیر است و جندان تعلق‌ی خاطری به تصویر نشان نمی‌دهد. وی بیش از آن که نمادپرداز باشد تأویل‌گر و نماد شکن است. از نام و القاب پیامبران تأویل‌های شگرف بر ساخته و عناصر داستان‌های قرآن و ایماژهای حسی قرآن و احادیث را تأویل کرده است. در آثار او تأویلهای زیبا و شگفتی از این واژه‌ها آمده است: «خلع نعلین، ابل (شتر)، حریر، جرس، ازهار (گل‌ها)، اسد، بابل، بحر، بدر، برق، بستان، بقره، بلد، تراب، تین (انجیر)، جبل، حمام (کبوتر)، خمر (باده)، رعد، رکوع، ریح صبا (باد صبا)، زمرد، زیتون، ساق، سحاب (ابر)، سفر، شجر، شراب، شعر (موی) شمس، صفا و مروه، صنم، صین (چین)، طاووس، تیر، طین (گل)، عجل (گوساله)، عجوز، عصا، عنقا، عنق (گردن)، عین (چشم)، فاکهه (میوه)، فناه (دوشیزه)، فجر، فلق (سپیده)، قبر، قرد (میمون)، قمر، قلم، قمیص (پیراهن)، کرسی، کوثر، لوح، لسان، لؤلؤ، لیل و نهار، لیل، ماء، محراب، مسک (مشک)، مصر (شهر)، مطر، منبر، نار، ناقه صالح، نبات، نجم، نخل، نسر (شاهین)، نمل (مورچه)، نهر و ...»^۲

تأویل عناصر طبیعی و اشیا حسی قرآن و متون دینی در میان صوفیان رونق بسیار داشته است. ادبیات صوفیانه از دو جهت با نمادپردازی و سمبولیسم سر و کار داشت، از یک سو ایماژهای متون دینی (قرآن و حدیث) را با قرائتی نمادگرا تأویل می‌کرد^۳ و از دیگر سو در شعر عرفانی به آفرینش نمادهای تازه مشغول بود.

۲) تصویرهای نمادین

دسته دوم از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریباً با سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد اینگونه تصاویر نمادین بسیار اندک است. اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد. بنا براین نمادپردازی در ادبیات صوفیه یکباره و ارتجالاً در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته‌اند. مثلاً توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق بازی با زیارویان در شعر فارسی و عربی سنتی دیرین بود که گنجینه بزرگی از تجربه‌های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و مصالح آماده‌ای در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود

۱. کاشانی، عبدالرزاق، اصطلاحات تصوف، ترجمه محمد خواجوی، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۷۲

۲. این فهرست منتخب است از کتاب فرهنگ اصطلاحات محی الدین عربی، ترجمه و تدوین قاسم میرآخوری و وحید شجاعی، تهران، جامی، ۱۳۷۶

۳. از جمله در کتابهایی مانند: المصباح فی التصوف از سعد الدین حمویه (د: ۶۵۰ ق) تفسیر کشف الاسرار، میدی، تفسیر عوایس البیان، روزبهان بقلی. (۵۲۲-۶۰۶ ق)

یافتند. گویی سنت شعری همه امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانه صوفیان بدل گردید. در سنت شعر عربی «خمیه سرایی» و سرودن قصاید و غزلیاتی با مضامین سکر و مستی و عشق و باده پرستی از عصر جاهلی تا عصر عباسی رایج بود. وصف‌های شاعرانه از باده و میخانه و ساقی، رفتن به میخانه پیش از طلوع آفتاب، صبحی زدن، صدای خروس سحری، گل افشانی در مجالس شراب، آمد و شد ساقی، دامن به کمر زدن، و خدمت به میخواران و مستان، رنگ سرخ باده و سرخ رویی مستان، زلالی و سفیدی باده ناب، باده آمیخته با آب، باده مقتول با آب، و... در شعر قدیم عرب به انتها درجه جمال‌شناسی رسیده بود. این صور خیال آماده و زیبا که در شعر شاعران جاهلی مانند اعشی قیس، عدی بن زید الحیری، امرؤ القیس، و در شعر عهد عباسی، از جمله در خمیه‌های ابونواس، ولید بن یزید، ابی الهمدی، بشار بن برد، حسن بن هانی، فراوان آمده است، یک نظام هنری مجهز و آماده را در اختیار صوفیان قرار داد.

شباهت بسیار میان بیخودیهای باده‌خواران و عوالم جذبات و سکر و حیرت عارفان، زمینه را برای ورود تصاویر خمیریات شعری به زبان صوفیان هموار کرد. در خمیه‌های عصر عباسی، این تصویرها در سطح ادراک حسی قرار دارند و هنوز به قلمرو شعور باطنی و ضمیر ناخودآگاه شاعران راه نیافته‌اند.^۱ در آغاز قرن دوم هجری به تدریج تصاویر اشعار خمیه به عالم عرفان راه یافت، صوفیان به مدد این تصویرها به وجدهای باطنی و جذبات روحی خود اشاره می‌کردند. در میان صوفیان طبقه نخست، برای بیان احوال سکر و صحو مصطلحات خاصی رایج بود، قدیم‌ترین نشان از کاربرد عناصر خیال خمر و خماری در زبان عارفان، سخنی است که یحیی بن معاذ رازی (د: ۲۵۸ق) به بایزید بسطامی (د: ۲۶۱ق) نوشت:

«اینجا کسانی هستند که جامی از محبت در می‌کشند که دیگر تشنه نمی‌شوند» و بایزید در جواب نوشت: «از ضعف حالت تو در شگفتم: «اینجا مردانی هستند که دریا‌های هستی را سر می‌کشند و دهان گشوده بیشتر می‌طلبند».^۲ و هم از بایزید که پیشوای اهل سکرش خوانده اند نقل است که شیخ یک روز سخن حقیقت می‌گفت و لب خویش می‌مزید و می‌گفت: «هم شرابم وهم شرابخوار و هم ساقی».^۳ ابو نصر سراج (د: قرن ۳) نیز در کتاب **اللمع** ابیاتی بدون نام شاعر نقل کرده است که نشانگر قدمت تصاویر خمیری در شعر صوفیان است.^۴

مشابه همین اتفاق نیز در شعر فارسی افتاد، خمیه‌های رودکی و منوچهری، تغزل‌های زیبای شعر عنصری و فرخی و...، وصف عشق و شباب در شعر فارسی دری تصاویر و امکانات لازم برای گزارش دریافت‌های باطنی و شور و وجدهای درونی عارفان را فراهم ساخته بود، عارفان فارسی زبان جمال مطلق حق را در چهره معشوق بی‌نهایت زیبا و رعنائی که در شعر تغزلی و درباری رایج بود به تصویر کشیدند و اجزای جهان همچون خط و خال و چشم و ابروی این معشوق ممشوق به تصویر درآمد، سکر و فنا و عوالم وجد و ذوق با تصویر مجلس شراب و میخانه تعبیر شد و لحظات ناب مکاشفات صوفیانه با تصویر مستی و عشق بازی و بوس و کنار و وصال امکان بیان پیدا کرد. بسیاری از این تصاویر در سنت شعر تغزلی فارسی وجود داشت، اما در شعر عرفانی با این عناصر «ظرافت‌های زیبایی شناختی وحدت الهی را شرح می‌دهند، و سیمای نمادینی از معشوق روحانی که در قالب انسانی رخ می‌نماید، ترسیم می‌کنند».^۵ «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی فارسی را در شعر شاعران وابسته به مذهب محمدبن کرام (متوفی ۲۵۵) از جمله

۱. جوده نصر، عاطف، **الرمز الشعری عند الصوفیه**، ۳۲۸-۳۳۱

۲. قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم، **رساله القشیریه**، ۳۹؛ در تذکره الاولیای عطار نیشابوری روایت به این صورت آمده است: «نقل است که یحیی معاذ رازی نامه بی نوشت به بایزید- رحمهما الله- که: «چه گویی در حق کسی که قدحی خورد و مست ازل وابد شد؟» بایزید در جواب نوشت که: «اینجا مرد هست که در شبانروز دریای ازل وابد در می‌کشد و نعره هل من مزید می‌زند.» **تذکره الاولیاء**، ۱۶۹

۳. **تذکره الاولیاء**، ۱۸۸

۴. جوده نصر، عاطف، **الرمز الشعر عند الصوفیه**، ۳۴۲

۵. لویزون، لئوناردو، **شیخ محمود شبستری**، ۲۶۸

ابوذر جوزجانی در گذشته اواخر قرن چهارم یافته‌اند. این تجربه‌ها در پرتو نبوغ حکیم سنایی غزنوی (د: ۵۲۵) جهشی عظیم را در تاریخ شعر عرفانی فارسی ایجاد کرد.^۱ و سنایی غزنوی تصویرها و اصطلاحات تغزلی و خمیری را در شعر عرفانی تثبیت کرد. با گذشت زمان، شاعران عارف، به کشف تصاویر و نشانه‌های خیالی تازه‌ای در تجربه‌های خود نائل می‌آمدند و گنجینه رمزهای عرفانی روز به روز غنی‌تر و سرشارتر شد. اساس همه رؤیاها و رؤیت‌ها و مکاشفات صوفیان، در واقع یک چیز است و آن عبارت است از دیدار با «امر مطلق بیرنگ و شکل و بلاکیف». اما وقتی این مکاشفات و رؤیاها به عالم زبان و حس منتقل می‌شود و از آن با عناصر زبان و ادراک حسی گزارش می‌کنند صورت‌ها و تصاویر مختلفی به خود می‌گیرد، چنان که «خواب یک خواست اما مختلف تعبیرها».^۲

صوفیان بزرگ هر کدام دارای زبان و نظام تصویری و نمادین خاصی هستند. سنایی غزنوی از واژه‌های قمار، خرابات، قلندر، لباسات و طامات و کم‌زن و قلاش و رند رمزهای بدیع می‌سازد که در آن روزگار سخت بی‌سابقه و تکان‌دهنده است. رؤیاهای روزبهان بقلی (د: ۶۰۶ق) در کتاب *کشف الاسرار*، از حیث تصاویر خیال بسیار ارزنده و زیبا و مختص به خود اوست، او خدا را به شکل «ستون زر سرخ» و «گل سرخ» رؤیت می‌کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می‌بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهان دیده می‌شود.^۳

در مکاشفات نجم‌الدین کبری (د: ۶۱۸ق) مفاهیم و معانی عارفانه در رنگها ظاهر می‌شود و هر رنگ نمادی از یک مفهوم است.^۴ در رؤیت‌های صوفیان طریقه کبروی نشانه‌های خیالی مکرراً به شکل نورهای رنگین ظاهر می‌شود. آن‌ها مراتب هفتگانه سلوک روحانی را در قالب رنگ‌ها طبقه بندی می‌کنند. نجم رازی و عزیز نسفی، عروج روحانی را به کمک ایماژهای «ستاره»، «ماه» و «خورشید»، به تصویر کشیده‌اند و با استفاده از داستان حضرت ابراهیم در قرآن به بیان مراحل عروج به سوی حقیقت پرداخته‌اند.^۵ در پرداخته‌اند. در کتاب انسان کامل عزیزالدین نسفی، «درخت» یک تصویر مرکزی است، که اساس هستی‌شناسی نسفی را تصویر می‌کند. نسفی عالم را به درختی تشبیه کرده است، زمین، فلک الافلاک است و فلک اول ریشه درخت عالم است، هفت آسمان تنه آن درخت و عناصر و طبایع چهارگانه هم شاخه‌های آن و انسان میوه این درخت است. او همچنین تصویرهای «درخت مزاج، درخت عقل، درخت امکان، درخت وجود، درخت خلق، درخت علم، درخت نور، درخت لقا» را ساخته است.

صوفیانی که تجربه‌های ناب شخصی داشته‌اند تصاویر و تعبیر شخصی مختص به خود دارند و فردیت و خلاقیت آنها را از خلال تصویرهای ابتکاری می‌توان کشف کرد، اما صوفیان موزون طبع و مقلد که صرفاً با خواندن شعرهای بسیار با زبان تصوف انس گرفته‌اند و تصویرها و نمادهای شعری متداول در ادبیات صوفیه، ملکه ذهنی ایشان شده، رنگ و بوی فردیت در شعر و سخنشان نمی‌توان یافت. آنها از تعبیرها و تصویرهای عمومی بهره می‌گیرند. بسیاری از شاعران و عارفان درجه دو و سه از این قبیلند: فخرالدین عراقی (د: ۶۸۸ق)، عمادالدین نسیمی (د: ۷۴۸ق) شاه نعمت‌الله ولی (د: ۸۳۴ق) شاه قاسم انوار (د: ۸۳۷ق) عصمت بخاری (د: ۸۴۰ق) خیالی بخارایی (د: ۸۵۰ق) و...

^۱. رک: شفیع کدکنی، محمدرضا، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی»، *درخت معرفت*، جشن نامه استاد زرین کوب، به کوشش علی اصغر محمدخانی، تهران، سخن، ۱۳۷۶ و نیز *زبور پارسی*، (نگاهی به رندگی و غزلهای عطار)، تهران، آگه ۱۳۷۸ ص ۴۵-۴۷

^۲. *صائب تبریزی*، دیوان ۱/ ۱۵۵

^۳. *کشف الاسرار*، روزبهان بقلی شیرازی، نسخه خطی آستان قدس رضوی، ش: ۹۳۱ برگ ۷

^۴. در کتاب *فوائح الجمال و فوائح الجلال*، نمادپردازی با رنگها به نجم‌الدین کبری فردیت خاصی در میان عارفان بخشیده است. در این باره رک: غلام، محمد، *شیخ نجم‌الدین کبری در آینه فوائح الجمال و فوائح الجلال*، و پاکچی، احمد، *روانشناسی رنگها در اندیشه‌های عرفانی نجم‌الدین کبری*، مجموعه مقالات همایش شیخ نجم‌الدین کبری، راینزی فرهنگی ایران در ترکمنستان، ۱۳۸۰

^۵. ریجون، لوید، *عزیز نسفی*، ۲۳۱

^۶. نسفی، عزیزالدین، *انسان کامل*، ۲۶۷، ۲۶۶، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۰

در شعر این گروه از شاعران تصویرهای تازه که ویژگیهای رمز شخصی و تجربه فردی شاعر را داشته باشد کمتر می‌توان یافت، مثلاً شاه نعمت‌الله هرچند از شهرت بسیار برخوردار است و شاه قاسم انوار نیز سبکی شبیه سبک غزل مولوی دارد اما در شعر ایشان به دشواری شاخصه‌های فردیت و ابداع را می‌توان پیدا کرد، آثارشان سراسر رنگ و بوی تقلید دارد.

متون عرفانی فارسی تا به امروز از منظر تصاویر خیال و تحلیل تصویرهای ابداعی و رسمی چندان مورد پژوهش قرار نگرفته‌اند. البته برخی از خاورشناسان متأخر از جمله هانری کربن، لوید ریجون، لئونارد لویزون، در بررسی آثار عارفان ایرانی به تحلیل تصویرهای نمادین پرداخته‌اند و در این باب نکته‌ها گشوده‌اند، اما جای پژوهشهای دقیقتر هنوز خالی است. در واقع یگانگی چیزی که عارفان ما را از یکدیگر متمایز می‌سازد و درجه ابداع و خلاقیت را در آثار آنها به روشنی نشان می‌دهد، حوزه آفرینش تصاویر خیالی است. تصاویر حسی مربوط به دنیای عینی و این جهانی عارف و قلمرو تجربه شخصی اوست. اما دنیای غیب و قلمرو مکاشفه چنانکه پیشتر اشاره کردیم برای همه تقریباً یکی است. بنابر این از رهگذر تحلیل صور خیال فردی و تحلیل خوشه‌های تصویری در آثار عارفان امکان شناخت عمیقتر تجربه هنری آنها فراهم می‌شود. فردیت هر یک از عارفان، میزان تاثیر و تأثر آنها، ابداع و نوآوری هنری در شعر عرفانی، از رهگذر شناخت تصویرها عملی‌تر است، تصویر دنیای حسی عارف و دنیای فردیت و کثرت است ولی مفاهیم شهودی و معانی متعلق به عالم وحدت، یگانگی و بیرنگی است، عالم شهود، دنیای محو و فنای فردیت است. بنا بر این در تحلیل مفاهیم عرفانی تحلیل‌گر نهایتاً به اموری همسان و مشابه دست می‌یابد اما در واقع تنها در قلمرو صورت است که تفاوت‌های فردی و هنری را به وضوح و روشنی می‌توان دریافت.

۳) شرح و تفسیر نمادهای عرفانی

بسیاری از صوفیان بر اشاری بودن زبان و رمزی بودن آن به منظور کتمان سر اصرار دارند (بونصر سراج، ۳۳۸ قشیری، ۷۸. هجویری، ۵۴۰ و غزالی) (؟؟؟؟)

بونصر سراج و قشیری اصطلاحات خاص را شرح کرده‌اند اما هجویری شاید نخستین کسی است که الفاظ استعاری و غیر استعاری را از هم جدا کرده است. (۲۷ مورد) و (ص، ۵۵۹-۵۶۱). با این همه آنچه هجویری به عنوان الفاظی که استعارت پذیرد نقل کرده باز هم واژه‌های انتزاعی‌اند مانند (حق، خطرات، طمس لطیفه، سر، نجوی و ...) و از این لحاظ تفاوتی با الفاظ بی استعارت ندارد (ازل، ابد، ذات، صفت، نفی، عدل)

در اصطلاحات این سه کتاب اسمهای معنی غلبه دارد و هنوز شیء حسی جانشین مفاهیم ذهنی نشده است. گویی پس از ظهور شعر است که امور حسی جانشین تجربه شهودی می‌شود. شرب، لوازم (نور) (باب دهم کشف المحجوب)

در مدارس و مکاتب صوفیان بر سر معنای اصطلاحات رسمی زبان تصوف، چندان اختلاف نظری وجود نداشت، بلکه اتهامات متوجه تصاویر حسی بود که در ظاهر هیچ ارتباطی با زبان شریعت و طریقت نداشت و در عوالم غیبی و باطنی خداپرستان نمی‌توانست مفهومی داشته باشد. تصویرها و تعبیرهایی مانند «لبخند گل، آواز کبوتر، ماه در پرده، زنان زیبا، باده و پیمان و ساقی و زلف و بوسه و مستی و...» سؤال‌های بی‌شمار برانگیخت، و دامن صوفیان را به اتهامات فراوان آلوده کرد. این سخنان خلاف شرع و شریعت چه نسبتی با مکاشفات عوالم لاهوت و ملکوت داشت؟ برخی از آنها به قطع، منافی ظاهر شریعت و ارزشهای دین بود و با اصل دین تناقض داشت؟ در پی این اتهامات بود که ضرورت شرح و تأویل رمزهای صوفیانه احساس شد.

محمی‌الدین عربی گرچه در نثر زبان انتزاعی و غیرتصویری بکار برده اما در شعرش با تصویرهای حسی به نمادپردازی دست زده است. او سخت دغدغه تفسیر و تشریح تصویرهای نمادین شعر خود را داشت. در منظومه **ترجمان الاشواق**، اتهام بی‌معنایی و

وهم آمیزی رمزهای خود را رد می‌کند و می‌گوید: «این‌ها اوهام نیست اسرار است، اسرار قلب دل من و دل هر کس که همچون من اهل علم است، این‌ها اوصاف قدس و عالم علوی است خاطر از ظاهر آنها بازگردان و معنا را از باطن این الفاظ بطلب تا دریابی».^۱

اندیشه شرح و توضیح رمزهای عرفانی، احتمالاً از رهگذر آثار محی الدین ابن عربی و ضرورت زمانه به ذهن یحیی باخرزی (د: ۷۳۶ق)، فخرالدین عراقی، و شیخ محمود شبستری (د: ۷۴۰ق) و شمس مغربی (د: ۸۰۹ق) رسیده است. شاعران عارف نیز در اشعار و گفتار خود بارها به مجازی بودن این واژه‌ها و تصاویر اشاره کرده‌اند، مولوی گوید:

عارفان را شمع و شاهد نیست از بیرون خویش
خون انگوری نخورده باده شان هم خون خویش
هر کسی اندر جهان مجنون لیلائی شدند
عارفان لیلی خویش و دم به دم مجنون خویش^۲

ابوالمفاخر یحیی باخرزی (د: ۷۳۶ق) در کتاب *اوراد الاحباب*، فص آداب السماع، حدود ۲۵ رمز عرفانی را شرح و تأویل کرده است. این رمزها عبارتند از: «محبت، شراب، ملامت، شرب، دُرْد، کَاس، دیر، زنار، ترسا، ترساپچه، ناقوس، بت، بتخانه، زلف،

^۱. **ترجمان الاشواق** شرح اشتیاق ابن عربی به دختر عابده عالمه زاهده شیخ ابی شجاع زهرین رستم بن ابی الرجاء اصفهانی است به نام نظام که در سال ۵۹۸ ق در مکه او را ملاقات کرده است. محی الدین خواطر اشتیاق خویش به این نظام اصفهانی را به زبان نسیب و تغزل در رشته نظم کشیده و در این نظم از هر اسمی. ایما و اشارتی است به واردات الاهی و واردات روحانیه. خود وی در مقدمه می‌گوید: «سبب شرح این ابیات این است که فرزند بدر حبشی و اسماعیل بن سودکین، در شهر حلب از فقیهی شنیده بودند که منکر این اسرار الاهی است و انتساب این ابیات به دین و طریق صلاح را مردود می‌داند. پس آن دو حقیقت را از من پرسیدند و من شرحی بر آن ابیات آغاز کردم. پاره ای از آن شرح را قاضی ابن العدیم در حلقه فقیهان بر من خواند وقتی آن منکر شرح را شنید توبه کرد و از انکار بر فقرا (صوفیان) و اقوال غزلی و نسیبهای عاشقانه ایشان برگشت». محی الدین قصد خویش را در ابیات ذیل بیان کرده است:

كلما اذكره من طَلَّلٍ أو ربوع او مغان كلما
وكذا إن قلتُها أو قلتُ يا وألا أن جاء فيه أوأما
وكذا إن قلتُ هي أو قلتُ هو أو هو أو هُنَّ جمعاً أو هما
وكذا إن قلتُ قد أنجدَ لي قدَرٌ في شعرنا أو أنهما
وكذا السُّحْبُ إذا قلتُ بكت و كذا الزهر إذا ما ابتسما
أو أنادی بخداؤِ يَمَمُوا بانه الحاجر أو ورقُ الجمي
أو بدورٌ في خُلُورِ أفلت أو شمسٌ أو نباتٌ أنجما
أو بروقٌ، أو رعودٌ أو صبا أو رياح أو جنوب أو شما
أو طريقٌ أو عقيقٌ أو نقا أو جبالٌ أو خيالٌ أو رما
أو خليلٌ أو رحيلٌ أو ربي أو رياضٌ أو غياضٌ أو حما
أو نساءٌ كاعباتٌ نُهدُّ طالعاتٌ أو شمسٌ أو دُمي
كلما اذكره مما جرى ذكره او مثله أن تفهما
منه اسرارٌ و انوارٌ جلا او علت جاء بها ربُ السما
لِفؤادي أو فؤادٌ من له مثل مالي من شروط العلما
صفةٌ قدسيةٌ علويةٌ اعلمت ان لصدقي قَدَمًا
فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما

ابن العربی، ابو بکر محی الدین، **ترجمان الاشواق**، ۲۸-۳۱ و نیز مغربی، محمد شیرین، **دیوان**، ۵.

^۲. **کلیات شمس**، ج ۳، غزل ۱۲۴۷

وجه، نماز، محراب، قبله (کعبه)، مسجد، مدرسه، خانگاه، مناره، خرابات، شاهد، کفر» وی در پایان می‌نویسد: «این بود معانی احتمالی الفاظ که در ذهنم آمد و نوشتم، نمی‌دانم و خدا می‌داند که این شرح، آیا لعمه روحانی بود یا وسوسه شیطانی؟»^۱

فخرالدین عراقی نیز در رساله «اصطلاحات» خود «نبذه‌ای از مشهودات میان طائفه مقصوفه» را شرح کرده است، در این رساله رمزهای تصویری بیش از اصطلاحات رسمی است. از جمله رمزهای نادری می‌بینیم که در شعر عرفانی کمتر متداول بوده مانند: بام (محل تجلیات را گویند) پاییز، بهار، تابستان، زمستان، نرگس، شکوفه، ریحان، بنفشه، ابر، باران، جویبار، سیل، سپیدی، دف و بوس و...^۲

شرف الدین حسین بن احمد الفتی تبریزی (قرن ۸) در رساله‌ای به نام *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ حدود ۳۰۰* تعبیر صوفیانه را شرح کرده که اغلب آن‌ها نمادهای تصویری هستند. شیخ محمود شبستری در منظومه گلشن راز (قرن ۸) دوازده نماد عرفانی را تفسیر کرده (چشم، لب، زلف، خط و خال، شراب، شمع، شاهد، خرابات، بت، زنار، ترسا) او در پاسخ به نامه امیر حسینی هروی (د: ۷۱۸ق) که معنای این الفاظ را پرسیده، مثنوی گلشن راز را در ۱۰۰۴ بیت سروده است. شبستری از چشم و لب تأویلی به دست نمی‌دهد، فقط اوصاف چشم و لب را برمی‌شمارد، به مستی و بیماری، غارتگری، دلربایی چشم و جان بخشی، لطف و عمارتگری و جانفزایی لب اشاره می‌کند.^۳ او از پرسنده می‌خواهد که از زلف سخن نگوید، چرا که زلف جایگاه راز است و می‌خواهد که او را که خود اسیر زلف یار است بر نشوراند زلف راه طلب را می‌بندد و دل عارف را مشوش می‌کند.^۴ شبستری درباره عالم معانی و امر کل و کیفیت بیان رمزها و نیز شرایط درک این الفاظ سخنان جالبی آورده است.

محمد شیرین مغربی معروف به شمس مغربی (ف ۸۰۹ق) در مقدمه دیوان خود هجده بیت به فارسی در بیان ذهنیت نمادگرایانه صوفیان آورده است. این ابیات را عینا بعد از ۱۶ بیت ترجمان الاشواق ابن عربی نقل کرده چنان که گویی ترجمه ابیات ابن عربی است. مغربی در این مقدمه از ۶۴ نماد عرفانی نام برده می‌گوید:

اگر بینی در این دیوان اشعار	خرابات و خراباتی و خمار...
مشو زنه‌ار از این گفتار در تاب	برو مقصود از آن گفتار دریاب
مپیچ اندر سر و پای عبارت	اگر هستی ز ارباب اشارت
چو هریک را ازین الفاظ جانی است	به زیر هریک از اینها جهانی است
نظر گر بر نداری از ظواهر	کجا گردی ز ارباب سرایر ^۵

لئوناردو لویزون معتقد است که: «جامع‌ترین شرح کوتاه در ادبیات فارسی بر ذهنیت نمادگرایانه شاعران پیرو مکتب شبستری همین هجده بیت شمس مغربی است».^۶

^۱. باخرزی، ابوالمفاخر، یحیی، *اوراد الاحباب*، ۲۳۹-۲۵۳

^۲. عراقی، فخرالدین ابراهیم، *اصطلاحات*، فهرستها

^۳. شبستری، محمود، *گلشن راز*، ابیات ۷۴۰- به بعد

^۴. همان، ابیات ۷۶۰-۷۷۵

^۵. مغربی محمد شیرین، *دیوان*، تصحیح ابوطالب میرعابدینی، ۵۲

^۶. لویزون، لئوناردو، *شیخ محمود شبستری*، ۲۷۵

بر تلس ایرانشناس روسی، در کتاب خود رساله‌ای به نام مرآت عشاق آورده که حدود ۵۵۰ رمز عرفانی را شرح کرده است. این شرح‌ها نشان از آن دارد، که شارحان می‌کوشند با محدود کردن معنی رمزها آنها را به یک استعاره مفهومی تک تأویلی بدل کنند. این روش بر اغلب شرح‌های عرفانی بعد از قرن هفتم مسلط می‌شود.^۱ برخی از این رمزها عبارتند از:

ابر، ارغنون، افسانه، انگشت، آه، باد، بازی، بام، بنفشه، پدر، پل، برگ، جفت ابروان، جویبار، چشم سیاه، خط سبز، خط سیاه، دف، دندان (صفت ادراک)، رحش، زمستان، زیت، زیتون، ساق، سبزی، سبو، سفیدی، سیمرغ، شب یلدا، (نور سیاه که نور ذات است)، شتر، طنز، علف، عصا، فروختن، فهرست (تعین اول)، قطر (صفت متابعت)، کلیسا (عالم ناسوت)، گلخن، لاله (نتیجه معارف الاهیة)، مسواک (ذکر قریبی)، موی (ظاهر هویت غیبیه)، میدان (مقام شهرت و تعین)، نای (نی: عبارت از دل و جان انسان)، نغمه (استمرار فیض وجودی)، یاقوت، (جوهر نفس ...)

چنین می‌نماید که این مجموعه پس از مثنوی گلشن راز شبستری نوشته شده چون ابیاتی از گلشن راز در آن آمده است. و زبان این نوشتار با زبان نحله عرفانی شاگردان و شارحان اندیشه‌های ابن عربی همخوانی دارد. این جریان می‌کوشد رمزهای شعر صوفیانه فارسی را با زبان انتزاعی مکتب عرفانی محی الدین تفسیر کند.

۴) ابداع و سنت در نمادگرایی عرفانی

تصاویر نمادین عرفانی در زبان فارسی از اوایل قرن هفتم هجری تقریباً تثبیت شده بود و مجازهای زبان صوفیانه در ادبیات عرفانی برای همگان کاملاً آشنا و شناخته بود. بسیاری از این نمادها چنان که پیشتر اشاره کردیم از سنت شعر تغزلی اقتباس شد. صوفیان و شاعران عارف دوره اول همچون عین القضات و سنایی و غزالی آن رمزها را ابداع کردند و سپس دیگر صوفیان و شاعران آنها را در کلام خود تثبیت نمودند. بگونه‌ای که تصویرهای نمادین شعر عرفانی به صورت قراردادهای شعری درآمد. سنت شعر صوفیانه، در قرن ۷ و ۸ سرشار از تصاویر مجازی تقریباً قراردادی است. تصویرهای عمومی شعر صوفی، برای همگان آشناست، از پایان قرن هشتم و قرن نهم به بعد به تدریج شعر عرفانی پویایی و تاثیر خود را از دست داد. نمادها چندان متداول شد که به قراردادهای سنتی و استعاره‌های مرده بدل شد. حتی در شعر کسانی مثل فخرالدین عراقی، شبستری و شمس مغربی، تصاویر و نمادهای ابداعی کم به چشم می‌خورد. آن‌ها امکانات توصیفی و تصویری چندان تازه‌ای برای بیان تجربه‌های خود به کار نگرفتند، از این رو فردیت آن‌ها در شعرشان چندان تبلور نمی‌یابد. زیرا آن‌ها با رمزهای معمول و مرده سخن می‌گویند، اشیاء مادی در شعرشان حضور زنده و جدی ندارند. توصیف‌ها تازه و دقیق نیست. ذهن شاعر چنان مستغرق امر کلی و کلی‌نگری است که مجال پرداختن به جزئیات را پیدا نمی‌کند. تصویرها تکراری و نگرشها تقلیدی است. و ابداع و ابتکاری در سخن این صوفیان شاعر دیده نمی‌شود. سخن آن بزرگ که گفت: «تصوف در آغاز حال بوده اکنون قال شده»^۲ بر شعر عرفانی این دوره صادق است. اما مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن نهم، در درون همین سنت محکم شعری، دست به ابتکار و ابداع می‌زنند.

^۱. بر تلس: *تصوف و ادبیات تصوف*، صص، ۱۶۵-۲۳۸

^۲. محمد بن علی قصاب (د: ۲۷۵ ق): *كان التصوف حالاً فصار قالاً ثم ذهب الحال والقال و بقى الاحتیال*. «پیش از این تصوف حال بود پس به گونه‌ی قال (گفتار) درآمد آنگاه حال و قال از میان رفت و احتیال (گریزی) جای آن بگرفت». نقل از *اسرار الاتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید*، میهنی، ۲۶۱

۱-۴) سمبولیسم سنایی (پیش‌تاز نمادگرایی در شعر)

پیش از حکیم سنایی (در گذشته بین ۵۲۵ تا ۵۳۵ ه. ق.) استفاده از تمثیلات و اشارات نمادین در نوشتار منثور عارفان فارسی رایج بود اما سنایی نخستین شاعر ایرانی است که در گستره وسیعی به ابداع نمادهای عرفانی در شعر فارسی پرداخته و به زبانی نمادین و شخصی دست یافت که بعدها در سنت عرفانی رواج پیدا کرد. سنایی برای بیان اسرار خویش نیاز به زبانی پرفریت داشت. در قصیده‌ای از اهل روزگار لب به شکوه گشوده^۱ مرد هشیار در این عصر کم است، دانایان و حکیمان خود را از سفیهان پنهان می‌کنند، می‌کنند، همه جا بوی نام و نم است و کبر و جاه طلبی بر همه جا سایه افکنده. سنایی گروههای برتر اجتماع روزگار خویش را به نقد می‌گیرد. پادشاه، امیران، فقیهان، صوفیان، زاهدان، حاجیان، غازیان، فاضلان، ادیبان، متکلمان، طبیبان، دهقانان، خواجهگان، جوانان، پیران، همگی سغبه صیدند، کسی در حرم حق نیست، در امواج بلایی این چنین، سلامت از آن کسی است که خاموش باشد. در چنین شرایطی سنایی به زبان اشارت پناه می‌برد^۲ و شعرش را به بیشه رمز بدل می‌کند. از نارسایی زبان برای بیان معانی خود می‌گوید:

معانی را اسامی نه اسامی را معانی نه	و گرنه گفته گشتی آنچه در پرده نهان دارد
همه دردم از آن آید که حالم گفت نتوانم	مرا تنگی سخن در گفت سست و ناتوان دارد
معانیهای بسیار است اندر دل مرا لیکن	نگنجد چون سخن در دل زبان را ترجمان دارد
ز دریا محیط عقل جیحون معانی را	سوی کشتی روحانی زبان من روان دارد ^۳

او با در آمیختن نشانه‌ها و عبارات گروههای اجتماعی روزگار، نظام دلالتی زبان را آشفته می‌کند زبانی نوین می‌سازد که ظاهری طنزگونه اما باطنی عمیق دارد، رمزها در این فضای طنزآمیز آسان تر نقش خود را ایفا کنند. او بسیاری از واژه‌ها و مصطلحات ادبی، اجتماعی، دینی و ... را از زمینه فرهنگی و زبانی متزع کرده و معنایی تازه به آنها داده است. تکرار این واژه‌ها و تأکید شاعر به آن واژه‌ها تشخیص می‌بخشد و کم کم بر گرد هر یک، هاله‌ای از مفاهیم ضمنی و اشاری شکل می‌گیرد و آنها را به نمادهایی با مفاهیم خاص بدل می‌کند. سنایی این واژه‌ها را از پنج بافت زبانی جدا می‌کند و در فضای سمبولیک شعرش هویتی نمادین به آنها می‌بخشد. این پنج بافت عبارتند از:

- ۱) عنوان اشخاص: رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ...
- ۲) واژگان شعر تغزلی: معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و
- ۳) اصطلاحات میخانه‌ای: می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقام
- ۴) واژگان مقدس و نامقدس: مسجد، کعبه، سجاده، بت، صنم،
- ۵) عناصر اسطوره‌های ایرانی: جمشید، جام جم، رستم، کیکاووس، رخس، فریدون و ضحاک

^۱ . مطلع این قصیده ۴۶ بیتی این است : مرد هشیار در این عصر کم است و رکسی هست بدین متهم است (دیوان، ۸۱-۸۲)

^۲ . از گفتن عبارت گر عبرتی نگیری در گردن اشارت معنی گزید باید (سنایی: دیوان، ۸۷۵)

در غزلی تجربه قلاشی را که منجر به تناقض‌نمایی شعرش می‌شود چنین به تعبیر می‌آورد:

کسی کز کار قلاشی بر او بعضی عیان گردد	گمان او یقین گردد یقین او گمان گردد
نشانی باشد آن کس را در آن دیده که هر ساعت	نشانی بی نشانی رانسان او نشان گردد
بگاہ دیدن از دیدن بگاہ گفتن از گفتن	چو کوران بی بصر گردد چو گنگان بی زبان گردد
چنان گردد حقیقت او که وصف خلق نپذیرد	به پشت خاک هامون همچو پروین آسمان گرد

^۳ . سنایی: دیوان، ۱۱۵-۱۱۶

چنان که پیشتر اشاره کردیم سنایی واژه‌های مرسوم در سنت شعر تغزلی را به خدمت گرفت تا عشق و جذبه خویش را به تصویر کشد، اما عاملی که این واژه‌های شناخته شده را از معنای مرسوم خود فراتر می‌برد و به قلمرو نماد می‌رساند نوع تجربه شهودی است که دست نیافتنی و غیر حسی است برخی از این نمادها عبارتند از عاشق، معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و ...

ای یار بی تکلف ما را نبیند باید	وین قفل رنج ما را امشب کلید باید
جام و سماع و شاهد حاضر شدند باری	وین خرقه‌های دعوی بر هم درید باید
ایمان و زاهدی را بر هم شکست باید	زنار جاحدی را از جان خرید باید
از روی آن صنوبر ما را چراغ باید	وز زلف آن ستمگر ما را گزید باید
جامی بهای جانی بستان ز دست دلبر	آمد مراد حاصل اکنون مرید باید...
از گفتن عبارت گر عبرتی نگیری	در گردن اشارت معنی گزید باید ^۱

وقتی سنایی می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقامر را با زبانی تناقض آمیز می‌ستاید، خود به خود واژه‌ها از واقعیت زبان و معنای واقعی خود دور می‌شوند. شاعر این واژه‌ها را که مغایر نظام ارزشی شرع اند در تقابل با نشانه‌های شرعی مانند محراب و تسبیح و مسجد و زاهد در کانون نگاه خواننده قرار می‌دهد. با صف آراییی این دو گروه نشانه‌ها در برابر هم زبانی خلاف عادت برای مبارزه منفی با آفات دین و دین منافقانه فراهم می‌آید. زبان شاعر طنزآلود می‌شود، و در این بافت طنزگونه این واژه‌ها با ماهیتی تازه می‌رویند. در غزل زیر دو گروه واژه‌ها از دو قلمرو متقابل کنار هم نشسته و تناقض‌نمایی و زبان سمبولیک غزل به اوج می‌رسد:

واژگان دینی: معتکف، کرامات، حقیقت، قبله، قدوه، سکان سموات، صف اول، فاتحه قل، تحیات
 واژگان ضد شرعی: خرابات، رندان خرابات، اصحاب لباسات، عشق، معشوق، ملامات

تا معتکف راه خرابات نگردی	شایسته ارباب کرامات نگردی
از بند علایق نشود نفس تو آزاد	تا بنده رندان خرابات نگردی
در راه حقیقت نشوی قبله احرار	تا قدوه اصحاب لباسات نگردی
تا خدمت رندان نگرینی به دل و جان	شایسته سکان سموات نگردی
تا در صف اول نشوی فاتحه قل	اندر صف ثانی چو تحیات نگردی
شه پیل نبینی به مراد دل معشوق	تا در کف عشق شه او مات نگردی
تا نیست نگردی چو سنایی ز علایق	نزد فضلا عین مباهات نگردی
محکم نشود دست تو در دامن تحقیق	تا سوخته راه ملامات نگردی ^۲

شاعر با جایجایی نشانه‌های زبان اجتماعی، بازی جسورانه‌ای را با نشانه‌های تثبیت شده زبان می‌آغازد. در واقع حریم نشانه‌های مقدس و نامقدس را به هم می‌ریزد، واژه‌های مانند صومعه، زنار، صنم، مغ، بت، می، ساقی، مست، خرابات، جام، میخانه،

^۱ . سنایی: دیوان، ۸۷۵

^۲ . سنایی، دیوان، ۶۲۷

مصطبه، مقامر را تقدس می‌بخشد و به زاهد و محتسب و مسجد بار منفی می‌دهد. با این وارونه‌سازی رابطه‌ی واژه‌ها با حقیقت زبان قطع می‌شود و به تناقضهای زبانی و در نتیجه نمادین شدن برخی واژه‌ها می‌انجامد.

شور در شهر فگند آن بت زنارپرست
چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
پرده‌ راز دریده قدح می در کف
شربت کفر چشیده علم کفر به دست
شده بیرون ز در نیستی از هستی خویش
نیست حاصل شود آن را که برون شد از هست
چون بت است آن بت قلاش دل رهبان کیش
که به شمشیر جفا جز دل عشاق نخست
اندر آن وقت که جاسوس جمال رخ او
از پس پرده‌ پندار و هوا بیرون جست
هیچ ابدال ندیدی که درو در نگریست
که در آن ساعت زنار چهل گردن بست
گاه در خاک خرابات به جان باز نهاد
خاکی را که ازین خاک شود خاک پرست
بر در کعبه‌ طامات چه لیبک ز نیم
که به بتخانه نیایم همی جای نشست^۱

سنایی با دو شگرد این اصطلاحات را در شعرش تثبیت و به نماد شخصی بدل کرد: نخست غلظت فضای سمبولیک غزل بیانگر تجربه‌ی باطنی است که واژه‌ها را در بافتی متفاوت با کاربرد معمولشان سخت برجسته می‌کند و دوم فزونی بسامد و تکرار معنادار این واژه‌ها است که آنها را در کانون حساسیتهای خواننده قرار می‌دهد. بنا بر این رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ... در سخن سنایی آن کسانی نیستند که مردم می‌شناسند، بلکه کسانی دیگرند که تنها در بافت شعر سنایی زندگی می‌کنند و هویت تازه‌ای دارند. یعنی نمادهایی هستند از مفاهیم خاص.

برای نخستین بار در شعر فارسی، حکیم سنایی، عناصر اسطوره‌های ایرانی را که زمینه‌ای ملی و افسانه‌ای داشتند به ساحت تجربه‌های صوفیانه کشاند، در این بافت نوین جمشید، کیکاووس، فریدون، ضحاک، رستم، بیژن، رخس، و ... به نمادهای عرفانی تغییر ماهیت می‌دهند. جمشید پادشاه اساطیری ایرانی به نماد عرفانی بدل می‌شود و شاعر مخاطب را به خدمت او فرا می‌خواند. «جام جم» که جمشید جهان و رخدادهای نهان را در آن می‌دید به صراحت به جای دل عارف می‌نشیند:^۲

تا کی ز کاس ذوالیزن گاهی عسل گاهی لبن می کش بسان تهمتن اندر عجم در جام جم
می خور که غمها می کشد اندوه مردان وی کشد در راه رستم کی کشد جز رخس رخت روستم^۳
به یقین دان که جام جم دل تست مستقر نشاط و غم دل تست
گر تمنا کنی جهان دیدن جمله اشیا در او توان دیدن^۴

۱. سنایی، دیوان، ۸۹

۲. جام جمشیدی بیار از بهر این آزادگان درد می در ده برای درد این جنت زده

(دیوان، ۱۰۰۹)

صحبت زناربندان پیشه گیر خدمت جمشید آذرفام کن
با مغان اندر سفالی باده خور دست با زرد شتیان در جام کن

(دیوان، ص ۹۸۱)

۳. سنایی: دیوان، ۳۹۰

۴. سنایی: مثنویها، ۱۴۱

درین ره هست مرغان کاسمانشان

درون حوصله یک ارزن آمد

عطار نیشابوری در کتابهای مختلف خود و بویژه در مختار نامه و منطق الطیر موفق به تدوین یک نظام نمادین منسجم شد و از رهگذر همین نظام نمادین در میان شاعران عارف به سبکی یگانه دست یافت. مختارنامه مجموعه رباعیات اوست که هر بابی از آن را به یک رمز اختصاص داده است. در هر کدام از این باب‌ها یک شیء طبیعی را در کانون نگاه خود می‌نهد و در چندین رباعی، چندان حوزه مضمون سازی و وصف را می‌گستراند که آن شیء به یک رمز عمیق بدل می‌شود. پروانه (باب ۴۹) گل (باب ۴۵) شمع (باب ۴۷) اجزاء بدن معشوق، زلف و چشم و قد و لب و... از نمادهای مطرح این کتابند. در باب چهل و نهم در ۵۶ رباعی «گل» را به گونه‌های مختلف تصویر کرده، تا آنجا که هاله‌ای رمزآلود گرد گل می‌تند و گل رمزی می‌شود سرشار از مفاهیم «شتاب، رفتن، ناپایداری، غرور، خونین دلی، موجودی که شکوفایی‌اش در فروپاشی است»^۱ و سرانجام گل در گلزار رباعیات عطار رمز ناپایداری انسان می‌شود.

در کتاب منطق الطیر انجمنی که مرغان تشکیل می‌دهند به تکوین یک ساختار تمثیلی منسجم آکنده از نماد می‌انجامد. رمزپردازی با کردار و گفتار مرغان، سبک و سیاق خاصی برای عطار در این کتاب رقم زده است. حضور بیش از بیست مرغ مختلف در داستان و فراونی واژه مرغ بیش از ۱۲۰ بار در ترکیباتی مانند «مرغ همت، مرغ همایون، مرغ دل، مرغ جان، مرغ عقل، مرغ عرش، مرغ عشق، مرغ روحانی، مرغ طور، مرغ گردون، مرغ وجود و...» نشان از قلمرو معنایی گسترده‌ای در ورای نام مرغان عطار دارد. پیش از عطار در آثار سنایی، غزالی و... از منطق مرغان سخن رفته اما مرغان عطار، مجمعی تمثیلی را با زبانی نمادین شکل می‌دهند. در انجمن مرغان منطق الطیر بیش از ۲۰ مرغ برای رسیدن به سیمرغ حقیقت به ترغیب هدهد - راهنمای راه و پیک غیب - رهسپار سفری دشوار می‌شوند، هریک از آنها نماینده یکی از اصناف بشرند که برخی از مرغان در منطق الطیر صفاتی به این شرح دارند:

باز (راهرو مغرور و بهانه‌جو)

بط (زاهد مرغان، اهل کرامات، مظهر پاکی و سجاده بر آب افکندن)

بلبل: (عاشق پیشه اسیر ظاهر، مظهر جمال پرستان)

بوتیمار: (اندهگین و همیشه مستمند، بر لب دریا بی‌خبر از راز دل دریا)

سیمرغ: (با صفات سلطان طيور، وصف ناپذیر، نامرئی، بی‌همتا، گوهر حقیقی همان ذات حقیقت است)

صعوه: (نزار و ناتوان، حیران، اهل سالوس)

طاووس: (اهل ناز و تبختر، جوینده بهشت آسایش)

طوطی: (خضر مرغان، جوینده آب حیات جاوید)

فاخته (قمری، قاری قرآن)

کبک: (زر پرست، اهل تجمل، بهانه‌جو)

^۱ . عطار نیشابوری، فریدالدین، مختارنامه، باب چهل و پنجم

بوف: (عاشق ویرانه، خودرای)

موسیچه: (ترسو،)

هدهد: (پیک غیب، هادی، صاحب سر، آگاه، رهبر)

هما: (گوشه نشین و استخوان خوار)

مرغان عطار به جهان ماورای نار و نور یعنی جهان عاشقان تعلق دارند^۱، در حقیقت آنان جانهای عاشقانند که در صحرای عشق صف بسته و در جشنی بزرگ به صد لحن سور و سرور می خوانند. عطار زبان مرغان را چون زبان عارفان، سراسر رمز می خواند. در منطق الطیر می گوید من زبان و نطق مرغان را تماماً با تو گفتم. در میان عاشقان مرغانی هستند که پیش از اجل از قفص بیرون می پرند. عاشقان همچو مرغان زبان و شرح و بیانی دیگر دارند؛ کسی پیش سیمرخ راه می یابد که زفان این مرغان را بشناسد:

من زفان و نطق مرغان سر به سر

با تو گفتم فهم کن ای بی خبر

در میان عاشقان مرغان درند

کز قفص پیش از اجل برمی پرند

جمله را شرح و بیانی دیگرست

زانک مرغان را زفانی دیگرست

پیش سیمرخ آن کسی اکسیر ساخت

کو زفان این همه مرغان شناخت

زبان مرغان همان زبان رازناک صوفیان است و کسی به اکسیر حقیقت راه می یابد که زبان آن مرغان حق را بشناسد. عطار زبان اشراقی و رمزی مرغان (صوفیان) را در تقابل با زبان فیلسوفان و حکیمان یونان قرار می دهد، سخت بر فلسفه می تازد و مخاطبانش را به ترک حکمت عقلی یونانیان فرا می خواند.

کی شناسی دولت روحانیان

در میان حکمت یونانیان

تا از آن حکمت نگردی فرد تو

کی شوی در حکمت دین مرد تو

هرک نام آن برد در راه عشق

نیست در دیوان دین آگاه عشق

کاف کفر اینجا به حق المعرفة

دوستر دارم ز فای فلسفه

زانک اگر پرده شود از کفر باز

^۱. جهانیان جهان عاشقان است / جهانی ماورای نار و نور است

درون عاشقان صحرای عشق است / که آن صحرا نه نزدیک و نه دور است

در آن صحرا نهاده تخت معشوق / به گرد تخت دایم جشن و سور است

همه دلها چو گلهای شکفته است / همه جانها چو صف های طیور است

سراینده همه مرغان به صد لحن / که در هر لحن صد سور و سرور است (عطار: دیوان)

تو توانی کرد از کفر احتراز
لیک آن علم لژ چون ره زند
بیشتر بر مردم آگه زند

در غزلیات ذره، خرابات در اسرارنامه و مصیبت نامه دریای جان

۳-۴) سمبولیسم مولوی

ما در این کتاب به تفاریق از نمادهای برجسته در آثار مولوی سخن گفته‌ایم (صصص). آنچه در اینجا گفتنش ضرورت می‌نماید بحث از تازگی زبان نمادگرایی مولوی است. در زمان مولوی نمادهای عرفانی بعضاً به قراردادهای ادبی بدل شده بودند و از تأثیر و تازگی اولیه‌ای که در زبان سنایی و عطار داشتند تا حدودی کاسته شده بود. مولوی از چند طریق خون تازه‌ای در رگهای سمبولیسم عرفانی فارسی‌جاری کرد و شعر عرفانی را پویایی بخشید. برخی از شگردهای ابداعی او از این قرار است:

۱-۱-۴) تازگی تصویرها

مولوی در شعرش از پدیده‌ها و اشیاء تازه‌ای سخن گفت که تا آن زمان چندان در سنت شعر صوفیانه رایج نبود و نمادپردازی با امثال آنها در شعر فارسی سابقه نداشت. برخی از آنها از اینقرارند:

الف) ابزارهای موسیقی (نی، دف، سرنا، چنگ دهل، طنبور، رباب) این وسایل را مولوی رمزهایی برای انسان شاد و بی‌اراده قرار داده است. عارف کامل از دید او با دو صفت رضا و شادی و نشاط شناخته می‌شود و او خود را در محضر حق همچون نی و سرنا و تنبور و چنگ در ید سلطان حقیقت می‌داند.

ب) تصویرهایی همچون شاه، شمس، آفتاب و دریا در آثار مولوی در حکم «کلان نماد» هایی هستند که به مفهوم «کل مطلق» و «حضرت حق» اشاره دارند.

دیگر تصویرهای شخصی وی از این قرارند: شیر، آهو، قمر، مرغابی، انگور

مثال کشتنش باشد چو انگوری که کوبندش

که تا فانی شود باقی شود انگور دوشابی

اگر چه صد هزار انگور کوبی یک بود جمله

چو وا شد جانب توحید جان را این چنین بابی

(مولوی: کلیات شمس، ب ۲۶۶۰۷-۲۶۶۰۸)

برخی از این تصویرها چنان در ذهنیت مولوی ریشه دوانده‌اند که لحظه‌ای او را رها نمی‌کنند و پیوسته حامل بن مایه‌های ذهنی و روانی او هستند. از این رو چنان در آثار وی متمرکز می‌شوند که نشان فردیت خاص او را دارند، مثلاً تصویرهای دریا، آفتاب، قمر، شاه، شیر، در شعر قبل از مولوی بسیار آمده اما در منظومه اندیشه مولوی، این رموزها چیزی دیگرند مختص خود او که نشان فردیت مولوی را بر پیشانی دارند.^۱

۲-۱-۴) باطن نگری و تصویر اعماق

۱. برای فهرست نمادهای آثار مولوی رک: تاجدینی، فرهنگ نمادها و نشانه‌های مولوی، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۳ و نیز فاطمی: تصویرگری در غزلیات شمس،

در این گونه تصویرها ذهن از ابعاد حسی و جهات ششگانه فراتر می‌رود و روی به سوی بی‌جانگی دارد. در عوالم باطن و نهان اشیاء، جهان جان را روان می‌یابد و در دل ذره، خورشید می‌بیند و در باطن قطره صد جوی روان می‌جوید. در این شگرد، شاعری در پی کشف باطن اشیاء و جوهر عناصر است. به ماهیت شیئی نظر دارد نه به صورت آن. از این رو شیئی را رازناک می‌بیند. برای هر ظاهری باطنی قائل است و از هر ذره پیامی می‌شنود:

پیام است و پیام است و پیام است^۱ زهر ذره بگفت بی‌زبانی

بنابر این ذهن مولوی از سطح اشیاء و عناصر حسی فراتر می‌رود، به آب قانع نیست، اصل آب (ماهیت و جوهر) را در خطاب می‌آورد. او برای بیان این ذهنیت، از ساختار زبانی ویژه‌ای بهره می‌گیرد، یعنی از تکرار یک واژه، یک مضاف و مضاف‌الیه معنایی می‌سازد: «آبِ آب، اصلِ اصل، باغِ باغ» در این نوع تصویرپردازی بخش دوم (مضاف‌الیه) ذهن را از سطح به عمق و از ماده به جوهر سوق می‌دهد و از آب به یولای آب می‌کشاند:

ای تو در کشتی تن رفته به خواب آب را دیدی نگر در آبِ آب^۲

یعنی ای غافل، آب ظاهر (مدلول حسی و عرضی) را تجربه کردی اکنون بیا در آبِ آب یعنی در جوهر و ماهیت باطنی آب بنگر، گاه این اضافه‌ها تا سه بار مکرر می‌شود:

بر آ ای شمس تبریزی ز مشرق که اصلِ اصلِ اصلِ هر ضیایی^۳

تصویر اصلِ اصلِ اصلِ نور، ما را سه لایه از عوالم حس و صورت به اعماق معانی و جهان باطن می‌برد. از این نوع تصویرها در کلیات شمس و مثنوی فراوان دیده می‌شود.^۴

شگرد دیگر این باطنی‌نگری به اشیاء در شعر مولوی چنان است که او از هر شیئی، هویتی زیاده‌تر از آن چه در آن هست می‌جوید، از باده چیزی بیش از «باده بودن» را می‌طلبد، از گلشن «گلشن تر بودن» را و از سوسن «سوسن تری» و از آهن «آهن تری» را، این ساختار زبانی در شعر و نثر فارسی کم‌نظیر است ساخت صفت برتر از اسم ذات در دستور فارسی بی‌سابقه است:

«ای می‌بترم از تو، من باده‌ترم از تو»

«در دو چشم من نشین ای آن که از من من تری»

تا قمر را وانمایم کز قمر روشن تری

اندر آ در باغ تا ناموس گلشن بشکند

زانکه از صد باغ و گلشن خوشتر و گلشن تری

تا که سرو از شرم قلدت قد خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن تری»

^۱ مولوی: **کلیات شمس**، ج ۱ ب ۳۸۳۰

^۲ مولوی: **مثنوی** معنوی، ۱۲۷۳/۳

^۳ مولوی: **کلیات شمس**، ج ۶ ب ۲۸۷۲۴

^۴ الا ای جانِ جانِ جانِ چو می‌بینی چه می‌پرسی؟

الا ای کانِ کانِ کانِ چو با مایی چه می‌ترسی؟ (همان، ج ۵ ب ۲۶۹۷۷)

من آبِ آب و باغِ باغم ای جان

هزاران ارغوان را ارغوانم (همان، ج ۳ ب ۱۵۹۸۴)

به باطن جانِ جانِ جانی

به ظاهر آفتابِ آفتابی (همان، ج ۶ ب ۲۸۷۸۹)

دیده دیده بود آن دیده

هیچ غیبی و سری زو نهجد (همان، ج ۲ ب ۸۷۰۰)

بصیرت را بصیرت تو حقیقت را حقیقت تو

تو نورِ نورِ اسراری تو روح را جانی (همان ج ۵ ب ۲۷۰۴۱)

فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف

در کم آمد یابی ای یار شگرف (مثنوی ۱/۲۸۴۷)

وقت لطف ای شمع جان مانند مومی نرم و رام

«وقت ناز از آهن پولاد تو آهن تری»^۱

مولوی در این غزل از اسم سوسن، گلشن، آهن، توسن و جوشن ماهیت آن‌ها (خوشی، محکمی، رهواری، حفاظت) را در نظر دارد. و تعبیر سوسن تر از سوسن بودن، و آهن تر از آهن، ناظر به ماهیت و جوهری این اشیاء است. در غزلی دیگر با ردیف «چیز دیگر» مولوی گویی به ایماژهای حسی قانع نیست و مفهوم باطنی او به وسیله ایماژهای حسی قابل بیان نیست، چیزی دیگر و بیشتر می‌طلبد معنای لایتناهی او در ایماژهای متناهی حسی نمی‌گنجد. آن معنی با تصویر جانِ جانِ جانها و کیمیای کانه‌ها و آفتاب باقی و ساقی سواقی و... محدود می‌شود از این رو می‌گوید، تو اینها هستی و چیز دیگر:

ای جانِ جانِ جان‌ها جانی و چیز دیگر وی کیمیای کان‌ها کانی و چیز دیگر
ای آفتاب باقی، وی ساقی سواقی وی مشرب مذاقی، آنی و چیز دیگر^۲

مراد او در جهان بی رنگ و کیف است آن جا که جسم و اسم در بحر نور منبسط بی‌هویت می‌شود و رنگ چونی و چگونگی می‌ریزد. چیزی فراتر از تشبیهات حسی. از این رو در وری این تصاویر امری سترگ و شگرف پنهان است. امری که فقط در ژرفای روح و عاطفیبیکران عارفی همچون مولانا تجربه شده است. مولانا برای سخن گفتن از باطن اشیا و روح جهان از ساختار دستوری دیگری نیز بهره می‌گیرد و آن ساخت اسم مصدر با اسم ذات + ی است مانند: سوسنی و عنبری و آهوئی. «کی همدم شیری شوی تا در تو آهوئی بود». این نوع تصویر پردازی از ان جهت که روی در ادراکات عمیق غیر حسی دارد به نوعی نمادگرایی شبیه است.

۴-۴) سمبولیسم حافظ

ابداع حافظ در درون سنت تصویری نیز جالب توجه است. در دیوان حافظ «باده»، آن رمز کلیشه‌ای و قراردادی شعر عرفانی قرن هشتم و پیش از آن نیست، بلکه تصویری است شناور میان حقیقت و مجاز که هم بادی سنت ادبی است، هم بادی عرفانی هم بادی انگوری. حافظ ایماژهای سمبولیک عرفانی را که در زمان وی تقریباً به کلیشه‌های نخ‌نمای شعر بدل شده بود، حیات دوباره بخشید در دیوان عطار، عراقی، خواجه، سلمان و عماد فقیه، «باده و میخانه و خم» و دیگر ایماژها در یک زمینیکدست و یکنواخت، تا حد یک نماد قراردادی فرو می‌آیند و به استعاره‌های فرسوده بدل شده و بتدریج معنای تک بعدی بخود می‌گیرند. اما حافظ حداقل سه «بافت» برای این تصاویر قراردادی تدارک می‌بیند و با درهم آمیختن زمینه‌ها به تصویرهای مرده جان می‌دهد. خواننده هر کدام از این ایماژها را در سه بافت معنایی در دیوان حافظ می‌خواند و سه نوع تجربه را می‌چشد:

الف) **بافت حقیقت زبانی:** میخانه و ساقی و باده همان واقعیت بیرونی‌اند. مانند «می دو ساله و معشوق چهارده ساله» خواننده در این بافت، لذت جسمانی را با تصویرها تجربه می‌کند.

ب) **بافت سنت شعری:** میخانه و باده و ساقی و شراب ارغوانی، ایماژهای سنت شعری‌اند که شاعران به طور سنتی و معمول به کار می‌گیرند. در این بافت ما با نمادهای ادبی روبرو هستیم که برایمان آشناست.

^۱. مولوی: کلیات شمس ج. ۶ غزل ۲۷۹۸

^۲. همان: ج. ۳ غزل ۱۱۱۳

ج) **بافت عرفانی:** بادی الست، میخانه ازل، جام لایزالی و...^۱ در این بافت تصاویر، مخاطب را به ادراکی ماورائی و نمادین که به بیکران جهان عرفانی معطوف است دعوت می کند.

همیایماژهای بزرگ و تصویرهای کلیدی حافظ در این سه بافت شناورند و همیشه این پرسش جاودانه، ذهن خوانندگان حافظ را به بازی خواهد گرفت که حقیقت «می و یار و میخانه در شعر حافظ چیست؟» حافظ این گونه شعرش را «رندانه» می کند، او ساختارهای زبانی و نظامهای تصویری شناخته شده ادبی، عرفانی و دینی و سیاسی را درهم می ریزد، سیطره نظامهای زبانی را خنثی می کند و مرزها را از میان برمی دارد. ساختار شکنی حافظ اینگونه رخ می نماید او ساختارهای دو قطبی و متقابل شرع و عشق، و کفر و ایمان را درهم می ریزد و به آزادسازی نشانه‌ها و نمادها دست می زند و در دیوانش عالمی از نو می سازد و آدمی دیگر به نام «رند» ابداع می کند تا شیخ و قاضی و صوفی را به بازی بگیرد، رند پیش از حافظ سابقه فرهنگی خوبی ندارد، نامی ناخوشایند است، او بیرون از ارزشهای شرعی و فرهنگی زیسته است، اما حافظ چندان او را برمی کشد و از کرامت و فضیلت و صدق و راستی و پاکبازی اش می گوید که شیخ و قاضی و مفتی و سلطان در برابرش حقیر می شوند. در نهایت، رند به یکی از اصیل ترین نمادهای شخصی حافظ بدل می شود.

حافظ با انتخاب اصطلاحات ملامتی مانند: رند، قلندر، پیر مغان، مغبچه، ترسا بچه، دیر مغان، صومعه، سرای مغان، خرابات، مستی، فساد، بیت الحرام خم، رمزهای شخصی می سازد، «این عناوین و کلمات در حقیقت جانشین عناوین و مصطلحات سنتی: صوفی، مراد، پیر، خانقاه، عرفان، تصوف، مرشد، قطب و غیره یعنی عناوین و القاب و مصطلحات منفور در نظر خواجه به شمار می رود».^۲ حافظ با این کار دست به یک نوع ساختار شکنی در نظام نمادهای عرفانی می زند و هنرمندانه مرز میان نشانه‌ها و نمادهای شرعی و نمادهای ضد شرعی را محو می کند، او در واقع به خنثی سازی زبان قدرت دست زده است، در روزگار وی چند نهاد قدرت در جامعه وجود داشت و هر کدام نظام زبانی و نشانه شناختی خاص خود را داشت: نهاد تصوف، نهاد شرع و حاکمیت سیاسی (که از این دو نهاد قدرت می گرفت). از این دو نهاد تصوف و شرع هر کدام نشانه‌ها و نمادهای خاص خود را داشتند اقتدار نهادها در نمادها و زبان آنها نهفته است که از سنتهای دیرین و اعتقادات دینی مردم مایه می گیرد. در ذیل فهرست برخی از نشانه‌ها و نمادهای این نهادها آمده است.

نهاد تصوف	نهاد شرع	ضد شرع	سیاست
دلچ	زاهد	رند	دفتر
تسبیح	واعظ	ساقی	محتسب
خرقه	مفتی	پیر مغان	ب
خانقاه	سجاده	ساغر	قاضی
شیخ	مسجد	میخانه	سلطان
پیر	امام شهر	شاهد	وزیر
		یرغو	

^۱. ر.ک: خرمشاهی، *حافظ نامه*، ج ۱۹۳/۱

^۲. مرتضوی: *مکتب حافظ*، ۴۲۹

دیر	نماز	باده	شاه
سالک	بیت الحرام	خم	
درویش	محراب	کرشمه	
ماجرا	منبر	میکده	
	تقوی	نظربازی	

مستی

نمادها و نشانه‌ها به دلیل دلالت‌گری بر ارزشها در ذات خود قدرت دارند. واژه‌های نهاد تصوف و شرع بنا به قداستی که داشت دستمایینهاد قدرت قرار گرفته بود. حافظ به شیوه‌ای رندانه، بازی بزرگی را با این نشانه‌ها آغاز کرد. تصویرهای پارادوکسی که از ترکیب این عوالم ناهمخوان ساخته، برای قدرت روزگار طنزی گزنده بود.

بنا بر این تصویرهای متناقض‌نمای «می و باده و مستی و رند...» را در شعر حافظ نمی‌توان به بافت معنایی واحدی محدود ساخت. این تصویرها نه نماد عرفانی محض‌اند و نه معنای لغوی و عادی دارند، بلکه میان حقیقت و مجاز شناورند. حافظ شناسان بزرگ بر این نکته صحه گذاشته‌اند، منوچهر مرتضوی، دو نوع کاربرد برای این ایماژهای حافظ بر می‌شمارد یکی کاربرد سمبولیک و دوم کاربرد در معنای لغوی و عادی و سنت ادبی. ایشان اشاره کرده که تعیین مرز مشخص میان این دو کاربرد بسیار دشوار است و محقق نباید افراط و تفریط کند. «یعنی نه مضمون تراشی عارفانه و تأویل و تعبیر عرفانی غیرلازم را پیش‌خود قرار دهد و نه ساعی در انکار هر گونه مفهوم خارج از مفاهیم لغوی و ظاهری و متعصب در اثبات رئالیسم تصویری و موهومی برای حافظ باشد».^۱ آقای بهاء الدین خرمشاهی نیز با عنایت به همین قلمروهای مختلف شعر حافظ را تفسیر کرده‌اند.

پس از حافظ در قلمرو نمادپردازی عرفانی چندان ابداعی نمی‌یابیم. تصویرپردازی در شعر عرفانی بعد از حافظ برمدار تصویرهای کلیشه‌ای و نمادهای متداول و مرسوم می‌گردد. علت اصلی این امر تنزل آگاهی و فروکش کردن تجربیات ناب شخصی است، عرفان تا حد تقلید و واگویدانسته‌ها و یافته‌های عارفان قرنهای پیش تنزل می‌یابد و شاعران عصر صفوی نه تجربیشخصی خود بلکه سنت ادبی و نمادهایی را که به قراردادهای ادبی تبدیل شده‌اند به نظم می‌کشند.

۵) زیبایی‌شناسی تصویر صوفیانه:

تصویر رمزی از دو جزء تشکیل می‌شود: یکی صورت (کلمیحسی) و دیگری مفهوم، صورتِ نماد، به دنیای مادی تعلق دارد و مفهوم آن به دنیای قسمت ناپذیرجان و عالم ناپیدای پنهان. کلمینمادین مثل دریچیکوچکی است که به ما اجازيورود به آن دنیای بیرنگ یکدست را می‌دهد، در این رمزها معنا به تصویر متعلق نیست بلکه تصویر، در حکم یک پنجره یا گذرگاه است. خواننده باید از این گذرگاه به جهان پنهان پشت تصویر پرتاب شود و لحظاتی در آن عالم شناور باشد تا به ادراک تصویر نائل آید، او قادر نخواهد بود با خود از آن عالم قسمت ناپذیر چیزی بیرون آورد و به عنوان مفهوم و مقصود تصویر قلمداد کند. تصویر نمادین یک سکوی پرتاب است که خواننده را به «آسمان معرفت صوفی» پرتاب می‌کند، به لامکان، به عالم بی‌رنگ و عاری از اضداد. به این جهت اگر کسی از تصویر رمزی، معنای زبان شناختی بجوید ناکام خواهد ماند. تصویر صوفیانه به تعبیر زیبایی مولانا «نردبان آسمان

^۱. همان

است که از آن به بام بر می‌روند.^۱ «انسان باید از تعبیر لفظی به عالم فرا هشیاری معانی مثالی برود و آنجا معنایی را ادراک کند که به لفظ حیات می‌بخشد».^۲ شیخ محمود شبستری ادراک معانی این رمزها را مشروط به داشتن احوال و مواجهه می‌داند، مخاطب باید حال و ذوق و تجربی عارفانه داشته باشد. «اهل دل در سه حال رخصت دارند تا از این معانی دم زنند در حال فنا، سکر و دلال و کسی که این سه حالت را بشناسد وضع الفاظ نمادین و معانی آنها را در می‌یابد».^۳ زبان صوفی را باید کشف کرد، زیرا از روش قیاس‌ها و تصدیق‌های منطقی نمی‌توان بدان رسید. بنابر این با روش تحلیل‌های بلاغی نمی‌توان مجازهای صوفیانه را به عرصی حقیقت‌زبانی و قلمرو معناشناسی زبان کشاند. به تعبیر دیگر لذت زیباشناسی و دریافت تصویر نمادین با عقل حاصل نمی‌شود.^۴ در روش بلاغت سنتی ذهن از کشف ارتباط میان حقیقت و مجاز (مستعارنه و مستعارله) لذت حاصل می‌کند. اما در نماد، بخش مجازی تصویر نامرئی است و متعلق به عالم مثال و دنیای قسمت ناپذیر و تجزیه‌ناشدنی و لایتناهی است. از نگاه عارف تصویرها کفی از دریای حقیقت‌اند:

کف دریاست صورت‌های عالم / ز کف بگذر اگر اهل صفایی^۵

شبستری در گلشن راز تاکید می‌کند که «هر معنایی که از ذوق پیدا شد در تعبیر لفظی نمی‌گنجد، اهل دل اگر بخواهد این معنا را تفسیر کند به ماندی و مثلی این معنی را تعبیر می‌کند» محسوسات سایان عالم است. این نظر او محور تحلیل شعرهای نمادین صوفیانه است. معنای صوفیانه محصول ذوق (شهود) است، ذوق به منی چشیدن یعنی چشیدن حقایق دلپذیری که از حواس جسمانی فراتر است، بنابراین تصاویر نمادین عرفانی در ساینور شهود جان می‌گیرند «ذوق» منشأ الهام صوفیانه است، از سوی دیگر درک و دریافت شهودی و آشنایی با همان فضای الهامی (ذوق) است که به ما امکان می‌دهد تا مفاهیم نمادین تصویر عرفانی را درک کنیم برای کشف حال صوفی باید مانند او شد:

پرسید یکی که عاشقی چیست / گفتم که چو من شوی بدانی^۶

ذوق یکی از اصطلاحات کلیدی تصوف است «همان اوایل در تاریخ تصوف به اصطلاح ذوق بر می‌خوریم که به معنای عرفانی مشابهی از آن استنباط می‌شود. یکی از قدیمی‌ترین موارد حضور این اصطلاح در کتاب عبدالرحمن سلمی (د: ۴۱۹ ق) است بعدها در نوشته شیرازی (د: ۴۶۵ ق) می‌خوانیم: ذوق، درک مستقیم معانی» (ذوق المعانی). ابو حامد غزالی اهمیت خاصی برای ذوق قائل است و آن را در کتاب المنقذ من الضلال خویش اینگونه وصف می‌کند: «خاص‌ترین صفت اکابر عرفانی صوفی و چیزی که منحصر به آنان است، این صفت را فقط از راه چشیدن، می‌توان حاصل کرد نه از طریق یادگیری... [ذوق] همچون رؤیت چیزی به چشم خود و گرفتن چیزی به دست‌های خود است...»^۷ بنابراین «ذوق شهودی روحانی است که بدون آن درک شعر صوفیانه ناممکن است این مفهوم از لحاظ روانشناسی پیچیده تر و پیشرفته‌تر از شمّ خلاق یا ذوق هنری صرف است». فریدون سپهسالار نیز در این باره

^۱ نردبان آسمان است این کلام / هر که از این برود آید به بام (مثنوی معنوی)

^۲ لویزون، لئوناردو، شیخ محمود شبستری، ۲۵۱

^۳ شبستری، محمود، گلشن راز، ابیات ۷۲۷ تا ۷۳۲

^۴ صورت و الفاظ از نگاه عارفان در استعاره‌های کف، نردبان، دلو، دود تصویر شده است که مخاطب را به دنیایی دیگر رهنمون می‌شود.

دلم کف کرد تا نقش سخن شد / بهل نقش و به دل روگر ز مایی (کلیات شمس، ج ۶ غزل ۲۷۰۸)

صورت از بی صورت آید در وجود / همچنان کز آتشی زادست دود (مثنوی ۳۷۱۲/۶)

خمش کن آب معنا را به دلو معنوی برکش / که معنی در نمی‌گنجد در این الفاظ مستعمل

^۵ مولوی: کلیات شمس، ج ۶ غزل ۲۷۰۸

^۶ سپهسالار ؟؟؟؟ مولوی، فیه مافیه ص ۶۷

^۷ لویزون، لئوناردو: شیخ محمود شبستری، ۲۴۳

آورده است: «این معانی تطویل دارد تا طالب بدان مقام نرسد کیفیت مزه و لطف آن حال را به مقام نتواند تصویر کردن...من لم یذق لم یعرف»^۱.

مطالعه دقیق تصویرهای شعر عرفانی فارسی نشان می‌دهد که جلوه‌های گوناگون تجربه شعری را در این شعر وجود دارد، هم شیوه سنتی، هم رمانتیک و بخصوص شیوه سمبولیک. در تجربه‌های عمیق عرفانی، بیان عارف ماهیتی سوررئالیسی دارد.

^۱. سپهسالار، فریدون بن احمد: *زندگی نامه مولوی*، ۶۷

۱. ابن العربی، ابو بکر محی الدین، **ترجمان الاشواق**، ضبط نصوصه و قدم له الدکتور عمر الطباع، شرکه دار الارقم بن ابی الارقم، بیروت ۱۴۱۷/۱۹۹۷
۲. الفتی تبریزی، شرف الدین حسین بن احمد، **رشف الالفاظ فی کشف الالفاظ**، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، مولی، ۱۳۶۲
۳. باخرزی، ابوالمفاخر، یحیی، **اوراد الاحباب**، به کوشش ایرج افشار، تهران ۱۳۵۸
۴. برتلس، ی.: **تصوف و ادبیات تصوف**، ترجمه سیروس ایزدی، تهران امیر کبیر ۲۵۳۶
۵. پاکتچی، احمد، **روانشناسی رنگها در اندیشه‌های عرفانی نجم الدین کبری**، مجموعه مقالات همایش شیخ نجم الدین کبری، راینی فرهنگی ایران در ترکمنستان، ۱۳۸۰
۶. جوده نصر، عاطف، **الرمز الشعری عند الصوفیه**، دارالاندلس، بیروت ۱۹۸۳
۷. خرمشاهی، بهالدین، **حافظ نامه**، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۰
۸. روزبهان بقلی شیرازی، **کشف الاسرار**، نسخه‌ی خطی آستان قدس رضوی، ش: ۹۳۱
۹. ریجون، لوید، **عزیز نفسی**، ترجمیمجدالدین کیوانی، تهران، مرکز ۱۳۷۸
۱۰. زرقانی، سید مهدی، **زلف عالم سوز**، روزگار، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱
۱۱. سپهسالار، فریدون بن احمد، **زندگی نامه مولوی**، تصحیح سعید نفیسی، تهران، اقبال ۱۳۲۵
۱۲. سجادی، سید جعفر، **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، طهوری، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۵
۱۳. سنائی غزنوی، **دیوان اشعار**، مدرس رضوی، کتابخانه سنائی، چاپ سوم، بی جا، ۱۳۶۳
۱۴. سنائی غزنوی، **مثنویهای حکیم سنائی**، سید محمد تقی مدرس رضوی، بابک، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۰
۱۵. شبستری، محمود، **گلشن راز**، تصحیح دکتر صمد موحد، تهران، طهوری، ۱۳۶۸
۱۶. صائب تبریزی، **دیوان**، به کوشش محمد قهرمان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم ۱۳۷۰
۱۷. عراقی، فخرالدین ابراهیم، **اصطلاحات**، به تصحیح سعید نفیسی، تهران، سنایی ۱۳۳۸
۱۸. عطار نیشابوری، فریدالدین، **تذکره بالاولیاء**، تصحیح محمد استعلامی، تهران، انتشارات زوار، چاپ پنجم ۱۳۶۶
۱۹. عطار نیشابوری، فریدالدین، **مختار نامه**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن، چاپ دوم ۱۳۷۵
۲۰. غلام، محمد، **شیخ نجم الدین کبری در آیین فوایح الجمال و فوایح الجلال**، مجموعه مقالات همایش شیخ نجم الدین کبری، راینی فرهنگی ایران در ترکمنستان، ۱۳۸۰
۲۱. قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم، **رساله القشیریہ**، تحقیق عبدالحلیم محمود و محمود بن شریف، طبعه اولی ۱۳۸۵ق
۲۲. کاشانی، عبدالرزاق، **اصطلاحات تصوف**، تصحیح
۲۳. لویزون، لئوناردو، **شیخ محمود شبستری**، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران، مرکز ۱۳۷۹
۲۴. محی الدین عربی، **فرهنگ اصطلاحات**، ترجمه و تدوین قاسم میرآخوری و وحید شجاعی، تهران، جامی، ۱۳۷۶
۲۵. مرتضوی، منوچهر، **مکتب حافظ**، تبریز، انتشارات ستوده، چاپ سوم ۱۳۷۰
۲۶. مغربی محمد شیرین، **دیوان**، تصحیح ابوطالب میرعابدینی، تهران، زوار، ۱۳۵۸

۲۷. مغربی، محمد شیرین، **دیوان**، تصحیح لئوناردو لویزون، چاپ دانشگاه، تهران لندن، ۱۳۷۲/۱۹۹۳
۲۸. مولوی، جلال الدین محمد، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران
۲۹. میهنی، محمد بن منور، **اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید**، مقدمه، تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی.
تهران، انتشارات آگاه ۱۳۶۶
۳۰. نجم الدین کبری، **فوائح الجمال و فوائح الجلال**، عنی بتصحیحہ یوسف زیدان، القاہرہ، ۱۹۹۳
۳۱. نسفی، عزیزالدین، **انسان کامل**، تصحیح ماژیران موله، انتشارات انستیتو ایران و فرانسه ۱۳۵۰