دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا
سال پنجم، شمارهٔ ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲

تحلیل حسِ چشایی در آثار مولوی

طاهره کریمی[۱]
ذوالفقار علّامی مهماندوستی[۲]
محبوبه مباشری[۳]

تاریخ دریافت: ۹۲/۵/۲۹
تاریخ تصویب: ۹۲/۸/۲۰

چکیده

حس چشایی یکی از پرکاربردترین حواسی است که در آثار مولوی برای نمایاندن تمامی ساحت‌های مادی و روحانی استفاده شده و واژه‌های دیگری از خانوادهٔ آن در بازتاب این معانی به شاعر یاری رسانده است. نوعِ زندگی صوفیه و توجه بیش از حد آنها به تقلیل طعام، جوع، روزه، اجتناب از کسب و بها دادن به نظریهٔ توکل، سبب توجه مولوی به حسّ چشایی

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)(نویسندهٔ مسئول). a-thinker107@yahoo.com
[۲]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س). zalami@alzahra.ac.ir
[۳]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س). mobasher@alzahra.ac.ir

شده است. در این پژوهش، افزون بر تحلیل حسّ چشایی، مواردِ درآمیزی این حس با حواسّ دیگر (بصر و سمع) بررسی می‌شود. خاستگاه حسّامیزی به یکی از اصول اساسی تفکر اشاعره- تصرف خداوند و نفی علیّت- بازمی‌گردد و در زبان مولوی صبغهٔ ممتازی دارد. این ایماژ شاعرانه در مثنوی و دیوان شمس بازتاب تلقی ویژه و هنری مولوی از حواس ظاهر و باطن است که البته با جهان‌بینی غیب‌مدار او ارتباط دارد. مولوی برای هر چیزی که در عالم هست، متناظری غیبی پیش روی می‌گذارد؛ از این‌رو، در برابر حواسِّ ظاهری، شکلِ راستینی از حواس باطنی و غیبی وجود دارد. حواس ظاهر و باطن چونان محورهای نظام فکری مولوی در آثار وی با شیوه‌های گونه‌گون و چشم‌اندازهای متمایز مطرح می‌شوند. از نظرگاهِ مولوی، ادراکات نفسانی (شنیدن، دیدن، چشیدن و جز آن) در مرحله‌ای از معرفت نفس، امتزاج حاصل و یکسان عمل می‌کنند و به نوعی «وحدت قوا» می‌رسند.

***واژه‌های کلیدی**: مولوی، حسّامیزی، حس چشایی، حواس باطنی، حواس ظاهری.*

درآمد

هر یک از حواس ظاهری (بینایی، بویایی، چشایی، بساوایی و شنوایی) لغات، تعبیرات و احتیاجات بیانی مخصوص به خود را دارد. افعالی که در حوزهٔ مفهومی و مرتبط با هر دسته از این محسوسات باشد، اسناد طبیعی و حقیقی آنها به یک حسّ

خاص خواهد بود. برای نمونه، حسّ چشایی با شیرینی، تلخی، ترشی، بی‌مزگی و جز آن، و افعالی از قبیلِ خوردن، چشیدن و نوشیدن سر و کار دارد. در این بین، نیروی تخیّل این مجال را می‌دهد که محسوسات یکی از حواس را با لغات و تعبیرات حسّ دیگر به کار بریم؛ چنین تداخلی را حسّامیزی نامیده‌اند. در واقع، حسّامیزی یکی از صور بیان هنری است که خاستگاهِ طبیعی آن جانشین شدنِ حسّی برای حسّ دیگر است.

در زبان‌های غربی به حسّامیزی synaesthesia می‌گویند که در لغت به معنی ترکیب حواس است. مسئلهٔ تداخل حسّ‌ها و یا تجاوز یکی از آنها به مرز دیگری کاری است که از چشم‌انداز زبان‌شناسی مورد بحث است. البته حسّامیزی در اصل، یک اصطلاحِ زبان‌شناسی و مربوط به قلمرو نقد ادبی نیست بلکه یک اصطلاح روان‌شناسی است. طرح نظریه حسّامیزی در نقد ادبی و جمال‌شناسی غرب سابقهٔ چندان درازی ندارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۶۵). درآمیختگی ابعاد حس و دادن امور بصری به امور ذائقه و یا امور سمعی به امور دیگر حس دیگر، کاری است که در ادب صوفیه رواج بسیار، و در فرهنگِ ایران دورهٔ اسلامی، سابقهٔ دیرینه‌ای دارد. فراتر از زبان فارسی، نمونه‌های حسّامیزی در تمام ادوار و در تمام زبان‌ها وجود داشته؛ با این تفاوت که آگاهانه نبوده و این‌همه شیوع نداشته است. «به گفتهٔ یکی از ناقدان، مطالعه در ادبیات جهان نشان می‌دهد که به وام گرفتنِ دایرهٔ لغوی یک حس و انتقال دادن آن به حس دیگر، امری است که در بنیاد، هنجار طبیعی دارد، حتی می‌توان گفت که غفلت از گسترش این نوع استعاره، نوعی غفلت از یکی از ویژگی‌های زبان است.» (همان: ۴۴۹)

اشاعره در تاریخ مسائل جمال‌شناسی، پیشاهنگانِ نظریهٔ حسّ‌امیزی به شمار می‌آیند. آنها این نکته را که حس می‌تواند به قدرت الهی، جانشین حس دیگر شود، آشکارا مطرح کرده‌اند؛ به‌ویژه که در مبانی خود، تصرفِ لحظه به لحظه در قوانین

طبیعی را حقی برای خداوند می‌دانند و با نفی علیّت، بسیاری از امور را که عقل نمی‌پذیرد و محال می‌شمارد، تحقّق می‌بخشند (همان: ۴۶۸). مولوی از مدافعان اصلی این اندیشهٔ بنیادی اشاعره است. در دیدگاه او خداوند وجودی است که در آن سوی قوانین طبیعی بر همهٔ کائنات سیطره دارد و از عالم غیبِ مطلق بر جهان شهادت لحظه به لحظه فرمانروایی خود را اعمال می‌کند.

صوفیه به سبب زمینهٔ دینی و عاطفی خاص و شرایطِ روانی ویژه‌ای که ضمن سیر و سلوک در آنان ایجاد می‌شد، به مکاشفات و تجارب روحانی اهمیّت بسیار می‌دادند و این وقایع را نتیجهٔ آزادی روح از علایقِ تن و رفتن به عالم ملکوت یا غیب و تماشای موجوداتِ برتر و لطیف‌تر می‌دانستند. آنها مُدرکِ این تجارب را روح یا نفس ناطقه می‌دانستند و عضو ادراکِ آن را نیز در قوّه‌ای فرض می‌کردند که در نتیجهٔ ریاضت و تزکیهٔ نفس و توفیق الهی فعلیّت پیدا می‌کرد و معمولاً از آن به عنوان چشم باطن یا بصیرت یاد می‌کردند (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۶۲). بنابراین، هر عارفی، بر اثر تجربه‌های عرفانی خویش، پاره‌ای از عالم معنی یا جهان ماده را به قلمروِ حسّی خویش می‌کشاند که قلمرو طبیعی آن حس نیست «و شاید یکی از روش‌های سبک‌شناسیِ عرفان همین باشد که ببینیم در هنگامِ حسّامیزی، هر عارفی کدام حسّ را مرکزِ احساس خویش قرار می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۸۱).

پایان‌نامه‌ای با عنوان«تبدیل حواس در مثنوی» از حمید رضا توکلی در دانشگاه تهران به سال ۱۳۷۸ دفاع شده است و مقاله‌ای نیز از ایشان با عنوان «حسّ‌آمیزی و جانشینی حواس در مثنوی» در فصلنامهٔ هنر در سال ۱۳۷۷ (شماره ۳۸) منتشر شده است که نکته‌های دقیق و ظریفی را دربارهٔ درآمیزی حواس و فلسفهٔ آن بیان کرده‌اند اما آنچه در مقالهٔ پیش رو مدّ نظر است بررسی و تحلیل حسّ چشایی به منزلهٔ مرکز ثقل حواس در آثار مولوی است. دربارهٔ پیشینهٔ مولوی در کاربرد حسّ چشایی باید از *معارف* بهاء ولد (۵۴۵– ۶۲۸ ه.ق.) نام برد که جزو زیرساخت‌های

اصلی آثار وی است. این کتاب مورد علاقهٔ مولوی بوده و از آن به «فواید والد» تعبیر می‌کرده (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۷۴) و آن را بسیار می‌خوانده است. این اثر شاملِ یادداشت‌های خصوصی بهاء ولد و متضمن احلام و اوهام و آرزوهای او نیز می‌شود و از این حیث در بعضی موارد نوعی رنگِ سوررئالیستی یافته‌است که این رنگ در مثنوی و غزلیات شمس نیز بازتاب دارد. *معارف* شاید تنها کتاب بدون مخاطبی باشد که در دوران کلاسیک نوشته شده است.

> این کتاب «حاوی مخفی‌ترین نوساناتِ عوالم روحی مردی است اهل شریعت و مجلس و منبر که در عین حال تجارب روحی طریقت‌گرایانه‌ای خاص خود دارد و بی هراس از واکنش نامحرمان و بی توجه به منطق‌گرایی ناشی از ابلاغ به مخاطبان، در خلوت و تحت تأثیر تداعی‌های آزاد از ملاحظاتِ ارتباط با دیگران، به قلم درآمده است. پریشان‌نماییِ منطق‌گریزِ زبانیِ این یادداشت‌ها... یکی از علل مؤثر در شیوهٔ بیان مولوی است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۶۸)

در این کتاب، حسّ مرکزی، حسّ مزه و چشیدن است؛ یعنی بهاء ولد هرگونه «ادراک» را برابر با «چشیدن» می‌شمارد. نظامِ استعاری طعم‌انگاری و نوعی ادراک استعاری عقاید به مددِ قوّهٔ چشایی (مانند مزهٔ طهارت و مزهٔ نماز) در جای جای *معارف* سایه افکنده است. بهاءولد در گزارشی از تجربهٔ غیبی و کشف و شهود خویش می‌گوید:

> «... هم‌چنین دیدم که الله مزهٔ جمله خوبان را در من و اجزای من درخورانید؛ گویی جملهٔ اجزای من در اجزای ایشان درآمیخت و شیر از هر جزو من روان شد. هر صورتی که مصوّر می‌شود از جمال و کمال و مزه و محبت و خوشی گویی این همه از ذات الله در شش جهت من پدید می‌آید...» (بهاء ولد، ۱۳۸۳ ج۱: ۱۳۵).

حواس در دیدگاه مولوی

مولوی برای هر چیزی که در عالم هست، متناظری غیبی پیش روی می‌گذارد؛ چراکه اصالت عالم غیب مرکزی‌ترین آموزهٔ اوست. مولوی فراوان از خوراک‌ها و شراب‌های آسمانی، رایحه‌های بهشتی، موسیقی و نغمه‌های غیبی، گزارش‌های مصوّر غیبی و حتی حس لامسهٔ غیبی پیامبر و کرامت‌آفرینی آن (مولوی،۱۳۸۹ :۳/ ۳۱۱۰- ۳۱۲۹ و ۳۱۴۵- ۳۱۷۷) سخن گفته است. اگر دهان و لقمه‌ای مادی هست، اصلِ آن، دهان و لقمه‌هایی از عالم راز است. در حقیقت، هر آنچه در عالم شهادت هست، سایه و نمونه‌ای از عالم غیب است: «هر چه درین عالم می‌بینی در آن عالم[غیب] چنان است بلکه این‌ها همه انموذجِ آن عالم‌اند و هرچه درین عالم است همه از آن عالم آوردند که «اِن مِن شَیءٍ اِلّا عِندَنَا خَزائِنُهُ و مَا نُنَزِلُهُ اِلّا بِقَدَرٍ مَعلُومٍ.» (مولوی، ۱۳۸۵: ۶۲). از این‌رو، در آثار مولوی، در برابر حواس ظاهری نیز شکل راستینی از حواس غیبی وجود دارد. البته پرداختن به حواس باطن پیشینهٔ بسیار کهنی دارد؛ از فلسفه‌های کهن هندی گرفته تا میراث یونانی و در فرهنگِ اسلامی نیز از دوره‌های آغازین، حس باطن را در برابر حس ظاهر قرار داده‌اند اما هیچیک به اندازهٔ مولوی حواس باطنی را غیبی نمی‌دانند و به‌ویژه از نگاه فیلسوفان و حکما حس باطن هرگز غیر مادی تلقی نمی‌شود. (ابن سینا، ۱۳۸۶: ۱۰۹- ۱۱۴؛ شایگان، ۱۳۵۶: ۵۲۳). در اندیشهٔ مولوی نه تنها حواس غیبی وجود دارد، بلکه به هم نیز در می‌آمیزند. این شیوهٔ هنری با نوعی عادت‌شکنی و به بیانی دیگر، با شکستن مرزهای عادی حواس ظاهر و باطن همراه است. بنابراین، علاوه بر اینکه درجهٔ اثر بخشی کلامِ گوینده را می‌افزاید و مقصود او را با قدرتِ بیشتری به مخاطب القا می‌کند، با میزانی از حالت اعجاب و شگفتی نیز توأم است.

چون دهانم خورد از حلوای او　　چشم روشن گشتم و بینای او

(مولوی،۱۳۸۹: ۳/ ۴۱۲۷)

در دل موسی سخن‌ها ریختند
دیدن و گفتن به هم آمیختند

(همان: ۲/ ۱۷۷۳)

بنابراین، آنچه در مورد منظومهٔ زبانی و ذهنی مولوی صدق می‌کند آن است که نمی‌توان آن را به یکی از حواس محدود دانست. در منظومهٔ او به همان میزان که بر قلمروِ «چشیدن» تأکید وجود دارد، به همان میزان نیز بر قلمروِ «دیدن» و شهود تأکید شده است. در واقع، از نظرگاهِ عرفا، ادراکات نفسانی (شنیدن، دیدن، چشیدن و جز آن) در مرحله‌ای از معرفت نفس، امتزاج حاصل و یکسان عمل می‌کنند و به نوعی «وحدت قوا» می‌رسند (مباشری، ۱۳۸۲- ۱۳۸۳: ۱۸۴). مولوی در *مثنوی* فلسفهٔ به هم آمیختگی و یا تبدیل حواس را این‌گونه تبیین‌می‌کند: اصل و بنیادِ حواسِ انسان، قابلیتی است که فاعلیّت حق در آنها ایجاد می‌کند. بنابراین، این حواس به یکدیگر پیوسته‌اند و اگر به یکی از آنها استعدادِ درک معارف شهودی و مکاشفه حقایق نهفتهٔ هستی داده شود، باقی حواس نیز از آن حس متأثر خواهند گشت و این امر به سبب اتحاد حواس در تسلیم و توجه صرف به یک مقصودِ واحد، منجر به آمیزش کارکرد آنها یا جانشین شدن یکی به جای دیگری می‌شود:

پنج حس با یکدگر پیوسته‌اند زانکه این هر پنج ز اصلی رسته‌اند
چون یکی حس در روش بگشاد بند مابقی حس‌ها همه مبدل شود
چون یکی حس غیر محسوسات دید گشت غیبی بر همه حس‌ها پدید

(مولوی،۱۳۸۹: ۲/ ۳۲۳۶ و ۳۲۴۰- ۳۲۴۱)

همین معنی در *فیه ما فیه* چنین آمده است:

«حواس جمعند از روی معنی، از روی صورت متفرقند، چون یک عضو را استغراق حاصل شد همه در وی مستغرق شوند، چنان‌که مگس بالا می‌پرد و پرش می‌جنبد چون در انگبین غرق شد همه اجزایش یکسان شد، هیچ حرکت نکند.» (مولوی،۱۳۸۵ : ۴۳-۴۴).

اندیشه‌های مولوی در این میدان سرچشمه گرفته از آرای اشاعره است که همیشه بر آن بوده‌اند که خداوند قادر است در انسان وضعیتی را به وجود آورد که یک حسّ او جانشین حسّ دیگر شود. مولوی، چه در دیوان شمس و چه در مثنوی، بیشترین بهره را از مقولهٔ حسّامیزی برده است. «در مثنوی بیشتر نگاهِ نظریه‌پردازانه دارد و در دیوان شمس بهره‌جویی هنری.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۷۶):

جهد کن کز گوش در چشمت رود
آنچ کان باطل بُدست آن حق شود
زان سپس گوشت شود هم‌طبعِ چشم
گوهری گردد دو گوش همچو پشم

(مولوی،۱۳۸۹: ۵/ ۳۹۲۱- ۳۹۲۲)

مولوی از رهگذر ذهن و زبان خود، جهان‌های بی‌نهایتی در برابر ما می‌گسترد. در جاذبهٔ حسّامیزی و در سیطرهٔ تصویرسازی اوست که این جهان‌ها در ذهنِ ما آفریده می‌شود. برای نمونه، در نگاه استعاری مولوی انسان میوهٔ پخته‌ای است که باید از درختِ جهان دست رها کند تا شیرین و لب‌گزان در پیش پادشاه جهان شایستگی حضور یابد. به یقین، میوهٔ کالی که سخت به درخت چسبیده است، شایستگی حضور در کاخ خداوندی را ندارد (مولوی،۱۳۸۹: ۳/ ۱۲۹۳- ۱۲۹۶). در تصویرسازی او کل جهان نیم لقمه است و یا در تصویری دیگر تمام آسمان‌ها و زمین یک سیب است.

آسمان‌ها و زمین یک سیب دان
کز درخت قدرت حق شد عیان

(همان: ۴/ ۱۸۶۹)

حوزهٔ مفهومی غذا شامل خامی و پختگی، خوشمزگی و بی‌مزگی، جویدن، خوردن، سیرایی و بهره‌وری و موارد بسیاری از این قبیل است. در مثنوی اِسناد این

ویژگی‌ها به امور معقول فراوان دیده می‌شود. از جمله اسناد شوری و تلخی به جان و یا موارد دیگر:

جـــان شور و تلخ پیش تیغ بر
جان چون دریای شیرین را بخر

(همان: ۱/ ۲۲۴۲)

ازین دیگ جهان رفتی چو حلوا
به خـــوان آن جهان زیرا پزیدی

(مولوی،۱۳۶۳: ۳/ ۲۸۲۶۴)

پخته خورد پخته‌خوار خام خورد عشق یار
خـــــام مـــنم ای نگار که نتوان پختنش

(همان: ۳/ ۱۳۴۹۰)

کاربرد حس چشایی

فعل حسّیِ مربوط به چشایی معمولاً قالب‌های عاطفی و احساسی را در ذهن بر می‌انگیزد و به کار ارزش‌گذاری تجربه‌های انتزاعی می‌آید. «دیدن» و «شنیدن»، حواس دور انسان هستند در حالی که «چشیدن» و «لمس کردن» نیازمند تماس واقعی با شیءِ لمس شده‌اند. در دیدگاه مولوی عشق، شیرین‌ترین لذت است. شیرینی این لذت با خوراک‌های شیرین نشان داده شده است؛ التذاذ معنوی و کامرانی از عشق چون شکر و نیشکر و نبات و قند شیرین است. چنانکه پیش‌تر گفته شد واژهٔ «شِکر» یکی از پر بسامدترین واژه‌ها در دیوان شمس است. در نگاه مولوی، عشق، عاشق و معشوق هر سه شکر هستند و عالم غیب شکرخانه است.

فعل حسّی «چشیدن» ارزشی شخصی دارد و از فردی به فرد دیگر متفاوت است. چیزی که در نظر یک شخص لذیذ می‌نماید، برای شخص دیگر ممکن است خوردن زهر تلقی شود. ذائقهٔ کسی ممکن است به ترشی گرایان باشد و ذائقهٔ فرد

دیگر شیرینی بخواهد. بی‌شک چنین تمایلاتی در زبان استعاری هر دو فرد بازتاب خواهد یافت و زبان آن دو را متفاوت خواهد کرد. چنانکه از موارد بالا پیدا است ذائقهٔ مولوی به شیرینی گرایان است. طعم‌ها در *مثنوی* و *دیوان شمس* به دو گروه کلی مثبت و منفی تقسیم می‌شود که مبنای هر کدام از آنها احساس یا تجربیات مثبت و خوشایند یا منفی و ناخوشایندِ مولوی است. طعمِ ترش سرکه و سرکه‌فروش اشاره به تُرُش‌رویان و عبوسانی است که مشغول به دنیا هستند و یا از شدّتِ زهد خشک از سرخوشی و سرمستی عشق غافل مانده‌اند؛ در مقابل آنها که سر و کارشان با عشق است، شیرین لبانِ شیرین‌کارِ شکر فروش هستند که جز شهد و انگبینِ عشق نفروشند.

هر که بجز عاشقست در ترشی لایقست
لایقِ حلوا شکر لایق سرکا کبر

(مولوی،۱۳۶۳: ۳/ ۱۱۸۹۵)

استعاره‌های مفهومی در قلمرو زبان‌شناسیِ شناختی عبارت است از: «الگوبرداری نظام‌مند بین عناصر مفهومی یک حوزه از تجربهٔ بشر که ملموس و عینی است، بر روی حوزهٔ دیگری که معمولاً انتزاعی‌تر است یعنی حوزهٔ مقصد.» (لیکاف، ۱۹۹۳: ۲۴۳) حوزه مبدأ (source domain) قلمرو معنای تحت‌اللفظی و حوزهٔ مقصد (target domain) قلمرو معنای استعاری یا مفهوم‌سازی استعاری است. لیکاف و جانسن برای نشان دادن ارتباط این دو قلمرو از این تعبیر استفاده می‌کنند که حوزهٔ مقصد همان حوزهٔ مبدأ است. استعاره، نوعی شباهت میان این دو قلمرو را پدید می‌آورد. لیکاف و جانسن برای نشان دادن این شباهت‌ها از اصطلاحِ «نگاشت» (Mapping) استفاده می‌کنند و می‌گویند نگاشت رابطهٔ میان دو قلمرو است که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد. آنها این اصطلاح را از نظریهٔ مجموعه‌ها در ریاضیات گرفته‌اند تا ارتباطِ مفاهیم را نشان دهند.[۱] بنابراین، در بسیاری

از موارد وجوه شباهتی از پیش وجود ندارد بلکه این نگاشت‌ها هستند که میان حوزه‌ها شباهت‌هایی را به وجود می‌آورند. از این تعریف پیداست که هر نگاشت نه یک گزارهٔ صرف، بلکه مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی است و کار کلمات و عبارات، برانگیختنِ ذهن ما به برقراری ارتباطی است که به واسطهٔ آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود (لیکاف، ۱۹۹۳: ۱۸۶). برای نمونه در جملهٔ «حکمت خوراک است»، پذیرفته می‌شود که میان «اندیشه» و «ارتزاق» شباهت وجود دارد. بنابراین، استعاره‌ها از یک واژه یا عبارت ساخته نمی‌شوند بلکه به تعبیر لیکاف، استعاره از شباهت هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی میان دو حوزهٔ مبدأ و مقصد پیدا می‌شود.

در دیوان شمس و مثنوی، غذای شیرین به مثابه قلمرو مبدأ مولوی در نظر گرفته شده است. وقتی که مولوی بر آن است که تجربه‌ها غذا هستند، تجلی استعارهٔ دخیل در این مثال به این صورت می‌شود که: تجربه‌های عرفانی، غذاهای شیرین هستند. برای نمونه، حس چشایی «مثبت» به عنوان قلمرو مبدأ از لحاظ استعاری بر قلمرو شنیداری سماعِ خوشایند، نگاشت می‌شود.

مزه به مثابه ادراک

در بین متون عرفانی، «مزه» از پر بسامدترین واژه‌های *معارف* بهاء ولد است. به یقین، کمتر صفحه‌هایی از این کتاب هست که خالی از این کلمه باشد. ظاهراً هیچیک از عارفان برجسته واژهٔ فارسیِ «مزه» را به اندازهٔ او به کار نبرده و همچون بهاء در مرکز ثقل اندیشه‌های عرفانی خود قرار نداده است (مایر، ۱۳۸۵: ۴۸۷). «مزه» در متون ادبی کهن معنی‌های مختلفی دارد: طعم خوش، چاشنی، شیرینی، لذت، بهره، قسمت، پاداش، و احساس و ادراکی که پس از تأثیر یک شیء بر روی حس ذائقه حاصل می‌شود. برای نمونه، در تاریخ بیهقی به معنای تمتع و بهره آمده است:

«و نزدیکِ امیر آمدم و جوابِ این دو تن گفته شد مگر این فصل. و بوالحسن و بوالعلاء نیز آمدند و هم ازین طرز جوابِ بگتغدی بیاوردند و هر دو فرزند پسر و دختر را به امیر سپرده و گفته که او را مزه نمانده است از زندگانی که چشم و دست و پای ندارد» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۸۷۶).

مزه در یادداشت‌های بهاء بر معانی چندی دلالت دارد: لذّت، شادی، سرخوشی، احساس و نوعی ادراک. این مزه در خوردن، شهوات، دیدن صاحب جمال، حور و قصور، ذکر و قرآن، استغراق در خداوند و صور خوش و خیال خوش نهفته و خالقِ این لذت و مزه نیز خداوند است. و «سببِ وجود و نمای همه چیز از مزه باشد» (بهاء ولد، ۱۳۸۲، ج۱: ۱۶۶).

واژهٔ «ذوق» شاید معادل مزه قرار بگیرد اما بیشتر گویای کشش و جذبه‌ای روحانی است تا نزدیک به احساسِ لذّت. «مزه، احساساتِ متفاوت و شاید مشابهی را چون اغوا، لذّت برانگیختگی و تأثیر بعدی درکِ همهٔ این احساسات را در خود جمع می‌کند» (مایر، ۱۳۸۵: ۴۸۷). بهاء از مزه‌های بسیار – به معنای لذّت- در تمامِ کائنات و نفسانیات و عوالم خیال سخن می‌گوید:

«کسی می‌گفت که چون کسی را لذّتِ شهوت راندن و لذّتِ جاه نباشد، او را هیچ مزه نباشد. گفتم: او نداند که الله را جُز این مزه، مزه‌های دیگرِ بسیار است و بی‌نهایت. اگر این در بندد، درهای مزه دیگر بگشاید؛ از آن که مقدوراتِ او را نهایت نیست. نه بینی که فرشتگان را مزهٔ دیگر است و دیوان را دیگر و هر حیوانی را مزهٔ دیگری است؟» (بهاء ولد، ۱۳۸۲ ج ۱: ۳۸۳).

همچان‌که در نمونهٔ بالا دیده می‌شود، تعبیر مزه به معنای «شادی» و «لذّت» به کار رفته است اما بهاء در زبان استعاری خود تعبیر «مزه» و «مزه دادن» را بیشتر به معنای «ادراک» گرفته است؛ رسیدن به نوعی کمال و کُنه اسرار: « و از اسرار و انوار و

معانی‌های دیگر که در آن سیرها و تفرّج‌ها داری، پیشِ تو نهاده است؛ جهد در آن کن که به مزهٔ آن برسی که چون یه مزهٔ آن برسی ببینی که آن مزهٔ الله است» (همان: ۱۹۱). مولوی نیز این واژه را به معنای ادراک به کار می‌برد:

از عصا ماری و از اُستُن، حنین　　پنج نوبت می‌زنند از بهر دین
گرنه نا معقول بودی این مزه　　کی بُدی حاجت به چندین معجزه

(مولوی،۱۳۸۹: ۱/ ۲۱۴۲- ۲۱۴۳)

توانایی «کانونی‌سازی» (گزینش ادراکی پدیده‌ای خاص از میان سایر پدیده‌ها)، از ساز و کارهای شناختی انسان است که قالب‌های «خوردن» [مزیدن] و «فهمیدن» را با یکدیگر پیوند می‌دهد و مجال کاربرد استعاری «خوردن» [مزیدن] به جای «فهمیدن» را فراهم می‌کند؛ به‌ویژه در کلام صوفیه آمده است که: «مَن لَم یَذُق لَم یَعرِف» (فروزانفر، ۱۳۹۰ الف: ۶۸۶)

تعبیر «مزهٔ دهان کسی را دانستن» یا «مزهٔ دهان کسی را چشیدن» که در زبان رایج به کار می‌بریم، نیز به معنای فهمیدن نظر و عقیدهٔ کسی دربارهٔ چیزی است و یا قصد و نیت او را دریافتن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مزه). در *فیه‌ما فیه* نیز از کاربرد استعاری خوردن به جای فهمیدن استفاده شده است:

«آورده‌اند که در زمان رسول صلّی اللّه علیه و سلّم از صحابه هر که سوره‌ای یا نیم سوره یاد گرفتی او را عظیم خواندندی و به انگشت نمودندی که سوره‌ای یاد دارد برای آنک ایشان قرآن را می‌خوردند.» (مولوی، ۱۳۸۵: ۸۱).

درآمیزی بینایی با چشایی

در گفتمان عرفان، بین حواسِ پنجگانه، «چشم» و «گوش» دو ابزار مهمِ معرفت به شمار می‌آیند. البته در سلوک عرفانی، بینایی (عین‌الیقین) گامی جلوتر از شنوایی (علم‌الیقین) است؛ شنوایی باواسطه و بینایی بی‌واسطه است. از این رو، در نگاه

مولوی معرفتی که از راه گوش به دست می‌آید، قیل و قال و کسب است و در مقابل معارفی که از دیدن نصیب انسان می‌شود، معرفتی شهودی و کشفی است؛ این همان معرفتی است که نصیب انسان شد و سببِ سجدهٔ فرشتگان که در دفتر نخست به آن اشاره شده است (مولوی،۱۳۸۹: ۱/ ۱۲۴۶- ۱۲۴۷).[۲] در گفتمان بلاغت نیز حسِ بینایی نقشی فزون‌مایه‌تر از شنوایی دارد؛ «چشم» نقش‌آفرین‌ترین حواس در تصویرسازی به شمار می‌آید. مجموعهٔ زیبایی‌ها از راهِ چشم و با دیدن، درک می‌شود. افزون بر این، حس بینایی یکی از دریچه‌های اصلی خیال- از حواس باطن- است. در واقع، حس بینایی پر امکان‌ترین حس در قلمرو حسامیزی است؛ چراکه فعّال‌ترین حسّ انسان، حسّ بینایی او است که بیش‌ترین سهم را در فعالیت‌های ادراکی او دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۲ و ۲۷۴).

از دیدگاه شناختی، حسّامیزی تجربه‌ای عصب‌شناختی است که از تحریک هم‌زمان دو حس در یک امر ادراکی ناشی می‌شود. در واقع، یکی از حس‌ها به طور استعاری کارِ حس دیگر را انجام می‌دهد و اموری مربوط به حواس مختلف به هم‌دیگر اسناد داده می‌شوند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۸- ۳۱۹). در نگاشتِ استعاری «جمال به مثابه خوراک» امری دیدنی با حسّ ذائقه و چشیدن در آمیخته است. خوردن جمال در عالم خارج صادق نیست[۳]؛ بلکه فرایند استعاری است. با این فرایند دامنهٔ دریافت و ادراک ما گسترش می‌یابد و موجب تقویت حواس و ژرفابخشی به بینش ما می‌شود. «بیان حسامیزی زمینهٔ تصرف گوینده را در قوانین محدود و تکراری جهان فراهم می‌کند، پدیده‌های طبیعی در گسترهٔ ادراک ما آن‌قدر انعطاف‌پذیر می‌شوند که مزه‌ها شنیدنی و رنگ‌ها چشیدنی می‌شوند و بوها رنگ دارند. در چنین قلمروی از ادراک، پدیده‌ها چند بعدی خواهند شد.» (همان: ۳۱۹).

به کارگیری استعارهٔ جمال به مثابه خوراک در متون صوفیه سابقه دارد و شاید کمتر متنی یافت شود که در آن، به این مطلب اشاره نشده باشد. برای نمونه، یکی از

خادمان بقعهٔ بوسعید به صبحی بر سر تربت شیخ می‌آید و آن‌جا درویشی مرقّع‌پوش و سر به خود فرو برده را می‌بیند و به گمان آنکه همه شب پیر بیدار بوده و بی‌برگ به این‌جا رسیده، غذای خویش را به وی می‌دهد:

«حالی، آن نان و خایهٔ مرغ پیش وی بنهادم و من طریق ایثار می‌سپردم و از جهت موافقت او اندکی به کار می‌بردم و خدمتی به جای می‌آوردم و به راحت مشاهدهٔ او – که غذای روح بود- قناعت کرده بودم... از راحت مشاهده و صحبت آن درویش آن روز مرا از گرسنگی یاد نیامد.» (محمد بن منور، ۱۳۸۹ ج۱: ۳۸۳).

سمعانی گوید: «ای درویش در محبت، دیدار و سماع بباید. دیدار، غذای دل و سماع، نصیب جان» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۹۹). امّا غزالی دربارهٔ جمال خداوند و لذیذی آن می‌گوید: «نظاره‌ای از نظارهٔ حضرت ربوبیّت لذیذتر نباشد؛ و مقتضی طبعِ دل آن است. برای آنکه مقتضیِ طبعِ هر چیز خاصیّت وی بود، که وی را برای آن آفریده باشند.» (غزالی، ۱۳۸۴ ج۱: ۴۰) مولوی بر آن است که: «زندگیِ موحّدِ حقیقی، همانا مشاهدهٔ ربّ العالمین و واهب همهٔ اشیاست.» (نیکلسون، ۱۳۷۷ ج۲: ۸۸۷).

و آن‌ها را که روزی، روی شاهست
ز حسن شه، دهانشان پر شکر بین

(مولوی،۱۳۶۳: ۴/ ۲۰۰۹۷)

دل ز هر یاری غذایی می‌خورد — دل ز هر علمی صفایی می‌برد
صورت هر آدمی چون کاسه‌ایست — چشم از معنی او حسّاسه‌ایست
از لقای هر کسی چیزی خوری — وز قِران هر قرین چیزی بری

(مولوی،۱۳۸۹: ۲/ ۱۰۸۹- ۱۰۹۱)

در یکی از روایت‌های قصهٔ یوسف آمده است که در قحط‌سال مصر «خلق بیچاره گشته و بنالیدند و یوسف را هیچ نمانده بود که بدادی. ندا آمد که یا یوسف!

دیدار تو را غذای ایشان گردانیدم. پس هر روز یوسف بیرون آمدی و بر بالای بنشستی و نقاب از روی برداشتی تا همه خلق او را بدیدندی. از لوت دیدار یوسف سیر شدندی که به طعام و شراب حاجت نیامدی.» (نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۱۷) در اینجا استعارهٔ «حسن یوسف» با استعارهٔ «خوردن» در آمیخته است. به بیان دیگر، انگارهٔ «جمال یوسف خوراک است» سبب شده که زیبایی دریافتنی و ملموس شود؛ حسن یوسف خود استعاره‌ای از زیبایی و حسن خداوند است.

صورت یوسف چو جامی بود خوب
ز آن پدر می‌خورد صد بادهٔ طروب
باز اخوان را از آن زهراب بود
کآن دریشان خشم و کینه می‌فزود
باز از وی مر زلیخا را شکر
می کشید از عشق افیونی دگر
غیر آن چه بود مر یعقوب را
بود از یوسف غذا آن خوب را

(مولوی،۱۳۸۹: ۵/ ۳۳۰۰- ۳۳۰۳)

غذای خلق در آن قحط حسن یوسف بود
که اهل مصر رهیده بدند از غم نان

(مولوی،۱۳۶۳: ۴/ ۲۱۹۴۶)

آنِ خلقان رفت جمله در هوای آب و نان
یوسفا در قحط عالم آب و نان دیگری

(همان: ۶/ ۲۹۷۳۱)

در آثار مولوی جمالِ خداوند بهترین خوراکی است که اولیای خدا و انسان‌های کامل از آن ارتزاق می‌کنند. این خوراک، غذای جبرئیل و فرشتگان نیز به شمار می‌آید.

قوّت جبریل از مطبخ نبود
بود از دیدار خلّاق وجود

(مولوی،۱۳۸۹: ۲/ ۶)

مرا به قند و شکرهای خویش مهمان کن　　علف میآور پیشم منه نی‌ام حیوان
فرشته از چه خورد از جمال حضرت حق　　غذای ماه و ستاره ز آفتاب جهان

(مولوی،۱۳۶۳: ۴/ ۲۱۹۴۴- ۲۱۹۴۵)

درآمیزی شنوایی با چشایی

هنگامی که در درون عارف تجربه‌ای هست و زبان (هر زبانی از زبان‌های موجود در تاریخ) از عهدهٔ ادای آن تجربه بر نمی‌آید، عارف از نشانه‌شناسی (semiology) خویش که آن نیز شکلی از زبان است، بهره‌مند می‌شود و بیانِ مافی‌الضمیر خود را با رقص و سماع، موسیقی، خنده، گریه، نگاه و سکوت عرضه می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۷۲). مولوی برای بیانِ تجربهٔ درونی خود از مجموعهٔ این نشانه‌ها به‌ویژه سماع و موسیقی و شادی استفاده کرده است.

سماع[۴] از مسائل بنیادی در گفتمان تصوف اسلامی و همیشه موردِ بحث و جدال موافقان و مخالفان بوده است؛ شاید هیچ مسئله‌ای در دنیای تصوف به اندازهٔ سماع بحث‌انگیزی نکرده باشد. این مقوله به قدری مهم است که شاید هیچ کتابی نیست که در تصوف نوشته شده باشد و در آن سخن از سماع نرفته باشد.[۵] از قدیم میان اهل شریعت بر سر اباحه یا کراهت و یا حرمت سماع بحث بوده است. حتی مشایخ بزرگ تصوف نیز در برخورد با موضوع سماع یک نوع تلقّی را نداشته‌اند؛ ابوسعید ابوالخیر عارفی سماع‌باره بوده و معاصر او، ابوالقاسم قشیری، سماع را انکار می‌کرده

است. با وجود این، بیشترِ اهل تصوف، «به این مجالس با چشمی نگاه می‌کردند که گویی مجلس عبادت یا مظانِ اجابتِ دعا توانند بود.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۶۲) .

کاربرد سماع به مثابه غذایی لطیف برای ارواح طیبه در متون پیش از مولوی سابقه دارد. مستملی بخاری می‌نویسد: «اکنون چون مستمع گشتند، سماع ایشان را غذا گشت؛ به بوی آن سماع اول تواجد کنند.» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۸). سلّمی در *حقایق‌التفسیر* اشاره می‌کند که: «و غذاء الروح أعَزَّ و هوَ مشاهَده الحَق و السماع منه و ترک التفات الی‌المکونات بحال.» (سلّمی، ۱۳۶۹ ج ۱: ۱۱۶) و بوسعید می‌گوید: «فالسَّماعُ غَذاءُ الأرواحِ وَ شِفاء الأشباح و السَماعُ لِسالِکِی الطَّریقِ و مَن لَم یَسلُکِ الطَّریقَ لا یَکونُ لَهُ سَماعٌ بالتَحقیقِ.» (محمد بن منور، ۱۳۸۹ ج۱: ۳۰۹) و عارفی دیگر در دنیا غذایی جز سماع نمی‌بیند: «و روح طاهر و نفس ناطقه را در دنیا قوت و غذا الّا سماع نیست.» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۱۶). سماع حالت جذبه و اشراق و از خویش رفتنِ عارف است، پس کیفیتی معنوی دارد. «سماع، لطافت غذای اهل معرفت است چون که سماع کیفیتی است که از همهٔ کارها رقیق‌تر و دقیق‌تر است و تنها با رقت طبع دریافته می‌شود و دل‌های پاک و روشن- همچون خود سماع که پاک و روشن است- بدان راه دارند و مزهٔ آن را هم اهل آن می‌فهمند. (ابو نصر سرّاج، ۱۳۸۲: ۳۰۸).

سماع در ریشهٔ عربی از واژهٔ سَمع و سِمع گرفته شده و به معانی شنیدن و شنوانیدن، گوش دادن، سخنی که شنیده می‌شود، شهرت و نام نیک، صدایی که از هر چیزی برآید، و ترانه شنیدن استعمال شده است. این واژه مجازاً به معانی مختلفی از قبیل رقص، نغمه، وجد و حال و مجلس انس و گفتن و شنیدن ترانه به کار رفته است. بنابراین، سماع از امور مربوط به حسّ سمعی است. در سماع، قرآن، شعر، ذکر، آواز، موسیقی و مانند آن را می‌شنوند. هدف صوفیه از سماع و در سماع شنیدن آن است که به آهنگ‌هایی همنوا با روح خویش برخورد کنند و یاد حق

کنند به‌ویژه آن‌که آوای خوش از جنس روح است (همان: ۳۱۳ و ۳۲۹). شاید گزاف نباشد اگر گفته شود که وجوه شباهتی حوزهٔ سماع و حوزهٔ خوردن پرمایه‌تر از مواردِ پیشین است. نقطهٔ مرکزی این دو، لذّت بردن است. «همه کس صدای خوش را دوست دارد و از آن بهره می‌گیرد. رابطهٔ صدای خوب و آدمی رابطهٔ حظّ و بهره‌وری است.» (همان: ۳۱۸- ۳۱۹) همان‌گونه که رابطهٔ غذای خوب و آدمی نیز رابطهٔ حظّ و بهره‌وری است. البته این بهره‌وری چیزی غیر از شهوت و لذت‌جویی است، چه گروهی «پنداشته‌اند که تصوف، سماع و رقص و آوازخوانی و گشادگیری و آوازهای خوش و اشعار عاشقانه است چنانکه برخی از صادقان چنین بوده‌اند؛ اینها هم خطاکارند چه هر دلی که آلوده به دوستی دنیا باشد و هر نفسی که به بطالت و غفلت خو گرفته باشد همه چیزش نازیباست و سماع و وجدش ادامهٔ زشتی روحش و جنبش‌ها و حرکت‌هایش نیز امتدادِ روح ناسفته‌اش خواهند بود.» (همان: ۴۳۷)[۶] بنابراین، سماع برای اهلِ آن شایسته است و نه برای مبتدیان؛ این مسئله نکته‌ای است برای کاربردِ سماع به مثابه غذایی روحانی که تنها از آنِ اهلش است و مبتدیان را از آن، روزی نیست. غزالی در ضمنِ حکایتی، محک آزمایش این دو گروه را بی‌توجهی به غذای جسمانی و توجه به همین غذای روحانی بیان می‌کند:

«خواجه علی حلاج یکی بود از مریدانِ خواجه ابوالقاسم گرکانی- دستوری خواست در سماع. گفت: «سه روز هیچ مخور، پس از آن بگوی تا طعامی خوش بسازند؛ اگر میلت به سماع بیش باشد و سماع اختیار کنی بر طعام، آن‌گاه این تقاضایِ سماع بحق بیش باشد و تو را مسلّم بُوَد» (غزالی، ۱۳۸۴، ج۱: ۴۸۰).

سماع محرک احساسات و عواطف است. هر عاطفه و هر انفعال نفسانی توأم با حالتِ بدنی و حرکت جسمی است که در سماع به دست‌افشانی و پایکوبی نمود می‌یابد. رقص و پایکوبی از ملازمات سماع است که در طول تاریخ مجموعه‌ای از

آداب و رسومِ خاص خود را به وجود آورده و مولوی در میان بزرگان صوفیهٔ ایران و اسلام، بیشترین دلبستگی را به آن داشته است. از چشم مولوی همهٔ اجزای جهان پیوسته در حال سماع هستند. سخن مولوی از موسیقی افلاک و سماعِ چرخ یادآور قولِ اصحاب فیثاغورس است؛ مولوی تصریح می‌کند که عارف در صدای رباب، آوازِ باز و بسته شدن دروازهٔ بهشت را می‌شنود. از این‌رو، سخن مولوی در مثنوی نیز با نوای نی آغاز می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۰۴). در مثنوی، سماع، غذای عاشقان و محرک خیال وصل و اجتماعِ آنها با حضرت حق تلقی شده است.[۷] سماع سبب می‌شود تا هرچه در وجودِ سالک هست مجال ظهور و بروز بیابد. آنچه از الحان موسیقی به گوش می‌آید، خاطرهٔ از یاد رفتهٔ نغمه‌هایی است که ارواح اهلِ سماع پیش از هبوط به عالمِ آب و گل تجربه کرده‌اند.

بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند کآثار بهشت نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای عالم بوده‌ایم در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
پس غذای عاشقان آمد سماع که در او باشد خیال اجتماع

(مولوی،۱۳۸۹: ۴/ ۷۳۶- ۷۳۸ و ۷۴۳)

مولوی از پسِ این سخن، حکایت آن مرد تشنه را بازگو می‌کند که «از سر جوز بُن، جوز در آب می‌ریخت که در کوه بود و در لب نمی‌رسید تا با فتادن جوز بانگِ آب بشنود و او را چون سماع آب بانگ در طرب می‌آورد».

مهمان توایم ما و مهمان سماع
ای جان معاشران و سلطان سماع
هم بحر حلاوتی و هم کان سماع
آراسته باد از تو میدان سماع

(مولوی،۱۳۶۳: رباعی ۱۰۴۵)

مولوی برای قابل درک کردن صدای خداوند نیز از مقولهٔ چشیدن استفاده می‌کند. روشن است که ما همیشه بی‌آنکه صدای خدا را بشنویم، حضور او را درک کرده‌ایم؛ چنین درکی با کاربستِ حس چشایی تبیین‌پذیرتر است. چشیدن لبیک به جای شنیدنِ آن به معنای ادراک اجابت و پذیرش دعا از سوی حق با همهٔ اجزای وجود است:

هست لبیکش که نتوانی شنید
لیک سر تا پای بتوانی چشید

(مولوی،۱۳۸۹: ۲/ ۱۱۹۱)

نتیجه‌گیری

حس چشایی در منظومهٔ ذهنی و زبان هنری و عرفانی مولوی نقشی محوری و اساسی دارد. فهرست نام غذاها و خوردنی‌ها در آثار مولوی بسیار گسترده است. معنی از نظر این شاعر اساساً با کاربرد و تداول دیگران تفاوت‌دارد و چیزی از گونهٔ حال صوفیانه و پیوند گرفتن با غیب است. از این‌رو، نام خوراک‌های شیرین به دریافت‌های شهودی و لذّات روحانی و معانی عالم غیب اشارت دارد و عارف آن را از روزنهٔ جان درمی‌یابد. در دیوان شمس و مثنوی، غذای شیرین به مثابه قلمرو مبدأ مولوی در نظر گرفته شده است. طعم‌ها در مثنوی و دیوان شمس به دو گروه کلی مثبت و منفی تقسیم می‌شود که مبنای هر کدام از آنها احساس یا تجربیات مثبت و خوشایند یا منفی و ناخوشایندِ مولوی است.

مولوی برای هر چیزی که در عالم هست، متناظری غیبی پیش روی می‌گذارد؛ از این‌رو، در برابر حواسِ ظاهری، شکلِ راستینی از حواس باطنی و غیبی وجود دارد. حواس ظاهر و باطن چونان محورهای نظام فکری مولوی در آثار وی با شیوه‌های گونه‌گون و چشم‌اندازهای متمایز مطرح می‌شوند. از نظرگاهِ مولوی، ادراکات

نفسانی (شنیدن، دیـدن، چشـیدن و جـز آن) در مرحلـه‌ای از معرفـت نفـس، امتـزاج حاصل و یکسان عمل می‌کنند و به نوعی «وحدت قوا» می‌رسند.

آمیختن قلمرو حس‌های گوناگون در همهٔ زبان‌هـا سـابقهٔ دیرپـا دارد کـه کنشـی استعاری است و از ویژگی‌های همیشه زندهٔ زبان‌ها است. درآمیختگی ابعـاد حـس و دادن امور بصری به امور ذائقه و یا امور سمعی به امور دیگر حسّ دیگر، کاری است که در ادب صوفیه رواج بسیار، و در فرهنگِ ایـران دورهٔ اسـلامی، سـابقهٔ دیرینـه‌ای دارد. این حسـامیزی در شـعر مولـوی تشـخص ویـژه‌ای دارد کـه بیشـتر ناخودآگـاه پدیدار می‌شود و حاصل کشف و شهود هنری وی است. هر اندازه جنبه‌های روحانی یک اثر فزونی داشته باشد، تداخل حسّ‌ها مشـهودتر اسـت، در شـعر مولـوی نیـز بـا چنین امر بارزی روبه‌رو می‌شویم.

نظـامِ اسـتعاری «خـوراک انگـاری» نـوعی ادراک اسـتعاری ایـده‌هـا، باورهـا و تجربه‌های روحانی به مددِ قوهٔ چشایی است که در آثار مولوی برجسته است. مولوی با به کار بردن جمال و سماع به مثابه خوراک نشان می‌دهد که عرفان نیز مانند کنشِ حسّی «خوردن» فعالیت و نیازی روزانه برای هر فرد به‌ویژه سالکان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

[۱]- نگاشت (mapping) در ریاضیات به نوعی تناظر یک به یک میان اعضای دو مجموعه گفته می‌شود که هر عضوی در مجموعهٔ A فقط یک نظیر در مجموعهٔ B دارد.(فتوحی، *۱۳۹۱*: پاورقی ص ۳۲۶). «البته لیکاف و جانسون خاطر نشان می‌کنند که نباید نگاشت‌های استعاری را با نگاشت‌های ریاضی مقایسه کنیم؛ نگاشت‌های ریاضی دارای تناظرهای ثابتی هستند و بر همین اساس از آنها به عنوان فرایندهای الگوریتمی در برنامه‌نویسیِ کامپیوتر استفاده می‌کنند. پژوهشگران حوزهٔ روان‌شناسی نیز به همین نحو در پردازش اطلاعات و علومِ شناختی، معمولاً نگاشت‌ها را به صورت روندهای الگوریتمی زمان واقعی به کار می‌برند. در حالی که نگاشت‌های استعاره مفهومی به گونه‌ای خلاق موجب ایجاد هستومندهای قلمرو مقصد در قلمرو مبدأ و نیز اضافه کردن هستومندهای جدید به آن می‌گردند.»(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

[۲]- گوش تنها نقش واسطه دارد اما نصیبِ چشم وصال است؛ بر اثر گوش تبدیل صفات رخ می‌دهد و در اثر دیدن تبدیل ذات:

گوش دلّاله است و چشم اهل وصال　　چشم صاحب حال و گوش اصحاب قال
در شنودِ گوش تبدیل صفات　　در عیانِ دیدها تبدیل ذات

(مولوی،۱۳۸۹: ۲/ ۸۵۸- ۸۵۹)

[۳]- غزالی در شرحی که بر اسمای حُسنای الهی نوشته است، می‌گوید: «زیبا، در اصل، صورت ظاهریی است که به چشم ادراک می‌شود، هر چه باشد و به گونه‌ای است که موافق و ملایم با بینایی است.»(المقصد الأسنی فی شرح اسماء الله الحسنی، چاپ مصر، مکتبه الحاج محمد احمد رمضان المدنی، بی‌تا، ص ۵۶، به نقل از: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۶۸).

[۴]- هرگونه مجلسِ موسیقی و محفلی که در آن از غنا بهره برند، مجلس سماع است. سماع و موسیقی، در بسیاری از موارد، مترادف یکدیگر به کار می‌رود.

[۵]- برای چند نمونه بنگرید به: *احیاء العلوم* غزالی ذیلِ عنوان: «کتاب آداب السماع و الوجد»، *کیمیای سعادت* ذیلِ «اصلِ هشتم در آداب سماع و وجود و حرام و حلال آن و آثار و آداب آن»، *عوارف‌المعارف* سهروردی زیر عنوانِ «فی القول فی السماع»، *کشف‌المحجوب* ذیلِ «باب احکام السماع»، ترجمه *رساله قشیریه*، باب پنجاه و دوم: «در سماع».

و بنگرید به کتاب *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن* که سماع‌نامه‌های فارسی را گردآوری کرده است.

[۶]- «سماع هر گاه به شرط باشد، سبب تصفیهٔ روح از آلایش‌ها و کدورت‌هاست و به همین دلیل صوفیان سماع را یکی از وسائل تهذیب نفس شمرده‌اند و تصفیهٔ باطن بلکه آرایش جان و دل می‌شمرده‌اند و گاهی بر عبادات ظاهر ترجیح می‌داده‌اند.» (فزوزانفر، *۱۳۹۰*، ج۱: ۱۵). مولوی نیز می‌گوید:

من که در آن نظاره‌ام مست و سماع‌باره‌ام　　لیک سماع هر کسی پاک نباشد از منی
هست سماع ما نظر، هست سماع او بطر　　لیک نداند ای پسر! ترک، زبان ارمنی

(مولوی،۱۳۶۳: ۵/ ۲۶۳۸۴- ۲۶۳۸۵)

[۷]- در دیوان شمس نیز دو غزل با ردیف «سماع» وجود دارد که مطلع غزل‌ها چنین است:

بیا بیا که توی جان جان جان سماع　　بیا که سرو روانی به بوستان سماع

(همان: ۳/ ۱۳۶۸۱)

بیا بیا که تویی جان جان جان سماع　　هزار شمع منوّر به خاندان سماع

(همان: ۳/ ۱۳۶۹۱)

منابع

- ابن‌سینا. حسین بن عبدالله. (۱۳۸۶). *روانشناسی شفا*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران. المعی.
- ابونصر سرّاج طوسی، عبدالله بن علی. (۱۳۸۲). *اللمع فی التصوف*. تصحیح رونالد آلن نیکلسون. ترجمهٔ مهدی محبتی. تهران. اساطیر.
- بهاءالدین ولد. محمد بن حسین خطیبی (۱۳۸۳). *معارف*. به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران. طهوری.
- بیهقی، محمدبن حسین. (۱۳۷۵). *تاریخ بیهقی*. تصحیح علی اکبر فیاض. با مقدمهٔ محمد جعفر یاحقی. چ سوم. مشهد. دانشگاه فردوسی مشهد.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.
- _____. (پاییز و زمستان ۱۳۸۶). «نگاهی اجمالی به شعر و اندیشهٔ مولوی». *مجلهٔ فرهنگ*، ش ۶۳ -۶۴. صص ۱۹۴- ۱۶۵.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت نامه*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. تهران. دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). *جستجو در تصوف ایران*. تهران. امیرکبیر.
- سلّمی، ابو عبدالرحمان. (۱۳۶۹). *مجموعه آثار (حقایق‌التفسیر)*. گردآوری نصرالله پورجوادی. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- سمعانی، احمد بن منصور. (۱۳۸۴). *روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح*. تصحیح نجیب مایل هروی. چاپ دوم. تهران. علمی و فرهنگی.
- شایگان، داریوش. (۱۳۵۶). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. چاپ دوم. تهران. امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هشتم. تهران. آگه.

- _____. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبک‌شناسی نگاهِ عرفانی*. چاپ نخست. تهران. سخن.
- غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۸۴). *کیمیای سعادت*. به کوشش حسین خدیوجم. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.
- فتوحی، محمود . (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی* (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها). تهران. سخن.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۹۰). *شرح مثنوی شریف*. تهران. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مایر، فریتس. (۱۳۸۵). بهاء ولد. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. چ دوم. تهران. سروش.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن* (سماع‌نامه‌های فارسی). تهران. نشر نی.
- مباشری، محبوبه. (۱۳۸۲- ۱۳۸۳). «وحدت قوا در اشعار مولوی» (شرح بیتی از مثنوی). *مجله دانشگاه الزهرا*. سال سیزدهم و چهاردهم. ش ۴۸ و ۴۹. ص ۱۸۱-۲۱۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *فیه ما فیه*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران. امیر کبیر.
- _____. (۱۳۶۳). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران. دانشگاه تهران.
- _____. (۱۳۸۹). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد الین نیکلسون. تهران. امیرکبیر.
- محمد بن منور میهنی. (۱۳۸۹). *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران. آگه.

- نیشابوری، ابواسحاق. (۱۳۸۶). *قصص‌الانبیا*. تصحیح حبیب یغمایی. تهران. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- نیکلسون، الین رینولد. (۱۳۷۴). *شرح مثنوی معنوی مولوی*. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». گیلان. مجلهٔ *ادب پژوهی*. شمارهٔ دوازدهم. صص ۱۱۹- ۱۴۰.
- Lakoff, G. "*The Contemporary Theory of Metaphor*". In Andrew Ortony(ed), *Metaphor and Thought*. Second Edit. Cambridge : Cambridge University Press. 1993. PP. 202- 251.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی