علوم اسلامی انسانی، شماره ۱۹، پاییز ۱۳۹۸، جلد دوم، ص ۸۵- ۷۷

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

مجله علمی علوم اسلامی انسانی (سال پنجم)
شماره ۱۹/ پاییز ۱۳۹۸ / ص ۸۵-۷۷

سمبولیسم و نماد در تصوف از سنایی تا مولوی

تاریخ دریافت مقاله: آبان ۱۳۹۸
تاریخ پذیرش مقاله: آذر ۱۳۹۸

فرخنده میربلوچ[۱]، شهناز براهویی تاجی[۲]

[۱]دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی
[۲]کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی

نویسنده مسئول:
فرخنده میربلوچ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شدهٔ اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه شناسی 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. واژه‌های خاص در زبان تصوف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: یکی اصطلاحات رسمی. دوم رمزهای تصویری. دستهٔ اول واژه‌هایی است، که در شمار اصطلاحات رسمی و واژگان ویژهٔ نهاد تصوف درآمده است. دستهٔ 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 تقریبا 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 گرفته اند. در این تحقیق بر آنیم تا سمبولیسم و نماد در تصوف از از سنایی تا مولوی را مورد بررسی قرار دهیم.

کلمات کلیدی: تصوف، نمادپردازی، سمبولیسم، سنایی، مولوی.

DOI(Digital Object Identifier): 10.6084/m9.figshare.11378451

علوم اسلامی انسانی، شماره ۱۹، پاییز ۱۳۹۸، جلد دوم، ص ۸۵- ۷۷

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

مقدمه

در خصوص شباهت بوطیقای مولانا با مکتب سوررئالیسم، تحقیقاتی انجام گرفته است؛ اما از آنجا که مولانا اولین شخصی نیست که چنین اندیشه هایی ارائه کرده است و در این راه از گذشتگان خود بهره‌ها گرفته است، شایسته است که در آثار پیشگامان او نیز تحقیقاتی انجام گیرد. سنایی از جمله عارفان و شاعرانی است که به شدت، مولانا را تحت تأثیر قرار داده است و اقتباسات و تأثیرپذیری مولانا از سنایی به وضوح در شعرش دیده می‌شود؛ مولانا در بسیاری موارد، هم در مثنوی و هم در غزلیات، از سنایی یاد می‌کند و افلاکی نیز از قول خود مولانا میگوید:«هرکه سخنان عطار را به جد خواند، اسرار سنایی را فهم کند و هرکه سخنان سنایی را به اعتقاد مطالعه نماید، کلام ما را ادراک کند و از آن برخوردار شود و برخورد» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۴۵۸). سنایی اولین شاعری است که مضامین عرفانی را در شعر فارسی به کار گرفت و جالب توجه است که ریشهٔ بسیاری از اندیشه‌های مولانا را باید در شعر سنایی یافت از اینروی، برای بررسی و شناخت بهتر مولانا، باید به سراغ اندیشه‌های شاعرانی چون سنایی رفت. البته مولانا، عارف و شاعری نیست که در پی تقلید صرف باشد و همان اندیشه های کسانی چون سنایی را گرفته و ابداعی در آن انجام نداده باشد، بلکه او عرفان امثال سنایی و عطار را به اوج رسانده و در نوع خود مبتکر است (بهنام فر و غریب ، ۱۳۹۶).

در خصوص تأثیرپذیری مولانا از سنایی نیز، علاوه بر اینکه در سخنان خود مولانا به وضوح قابل مشاهده است، می توان به تحقیقات زیر اشاره کرد: « « سیرمولوی با چراغ سنایی » (کهدویی، ۱۳۸۹)، تأثیرات مولانا از آثار سنایی غزنوی » (بیگ باباپور، ۱۳۸۴)، « ارادت مولوی به سنایی غزنوی » (فرزام ، ۱۳۶۸)، درآمدی بر تأثیرپذیری مولوی از سنایی و عطار » (ابراهیم تبار، ۱۳۶۸).

صوفیان، جهان محسوس را سایه عالم بالا می‌دانند، هرچه در اینجاست رمزی است از عقل کل و حقیقت مطلق؛ جان صوفی شاعر، مشغول «امرِ کل» است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در کل و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به شمار می رود. اما از آنجا که تصویر و تجسم امر کلی امکان پذیر نیست (شبستری، ۱۳۶۸)، صور جزئی و حسی شعر عرفانی به ذات غیرقابل ادراک حق تعلق دارد. از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شدهٔ اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه شناسی 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

(مولوی، بی تا).

واژه‌های خاص در زبان تصوف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: یکی اصطلاحات رسمی. دوم رمزهای تصویری دستهٔ اول واژه‌هایی است، که در شمار اصطلاحات رسمی و واژگان ویژهٔ نهاد تصوف درآمده است.

دستهٔ 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 تقریبا 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 گرفته اند. مثلاً توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق بازی با زیبارویان در شعر فارسی و عربی سنتی دیرین بود که گنجینهٔ بزرگی از تجربه های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و مصالح آماده‌ای در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود یافتند. گویی سنت شعری همهٔ امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانهٔ صوفیان بدل گردید. در سنت شعر عربی «خمریه 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، صبوحی 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 بادهٔ ناب، بادهٔ آمیخته با آب، بادهٔ مقتول با آب، و... در شعر قدیم عرب به منتها درجهٔ 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 خمریه‌های ابونواس، ولید بن یزید، ابی الهندی، بشاربن برد، حسن بن‌هانی، فراوان آمده است، یک نظام هنری مجهز و آماده را در اختیار صوفیان قرار داد.

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

شباهت بسیار میان بیخودیهای باده‌خواران و عوالم جذبات و سکر و حیرت عارفان، زمینه را برای ورود تصاویر خمریات شعری به زبان صوفیان هموار کرد. در خمریه‌های عصر عباسی، این تصویرها در سطح ادراک حسی قرار دارند و هنوز به قلمرو شعور باطنی و ضمیر ناخودآگاه شاعران راه نیافته‌اند(جوده نصر، ۱۹۸۳).

صوفیان بزرگ هرکدام 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 تکان دهنده 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 می کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می‌بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهان دیده می‌شود (روزبهان، بی تا). در مکاشفات نجم الدین کبری (د: ۶۱۸ق) مفاهیم و معانی عارفانه در رنگها ظاهر می‌شود و هر رنگ نمادی از یک مفهوم است. در رؤیت‌های صوفیان طریقهٔ کبروی نشانه‌های خیالی مکرراً به شکل نورهای رنگین ظاهر می‌شود. آن‌ها مراتب هفتگانهٔ 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(ریجون، ۱۳۷۸). در کتاب انسان کامل عزیزالدین نسفی، «درخت»(نسفی، ۱۳۵۰). یک تصویر مرکزی است، که اساس هستی شناسی نسفی را تصویر می کند. نسفی عالم را به درختی تشبیه کرده است، زمین، فلک الافلاک است و فلک اول ریشهٔ درخت عالم است ، هفت آسمان تنهٔ آن درخت و عناصر و طبایع چهارگانه هم شاخه‌های آن و انسان میوهٔ 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 تعابیر 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، ملکهٔ ذهنی ایشان شده، رنگ و بوی فردیت در شعر و سخنشان نمی توان 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)، عماد الدین نسیمی(د: ۷۴۸ق) شاه نعمت الله ولی (د:۸۳۴ق) شاه قاسم انوار (د:۸۳۷ق) عصمت بخاری (د:۸۴۰ق) خیالی بخارایی (د:۸۵۰ق) و... .

در شعر این گروه از شاعران تصویرهای تازه که ویژگیهای رمز شخصی و تجربهٔ فردی شاعر را داشته باشد کمتر می‌توان یافت، مثلاً شاه نعمت الله 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 گشوده اند، اما جای پژوهشهای دقیقتر هنوز خالی است. در واقع یگانه چیزی که عارفان ما را از یکدیگر متمایز می‌سازد و درجهٔ ابداع و خلاقیت را در آثار آنها به روشنی نشان می‌دهد، حوزهٔ آفرینش تصاویر خیالی است. تصاویر حسی مربوط به دنیای عینی و این جهانی عارف و قلمرو تجربهٔ 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 تجربهٔ 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 براین در تحلیل مفاهیم عرفانی تحلیل‌گر نهایتاً به اموری همسان و مشابه دست می یابد اما در واقع تنها در قلمرو صورت است که تفاوتهای فردی و هنری را به وضوح و روشنی می توان دریافت.

تصاویر نمادین عرفانی در زبان فارسی از اوایل قرن هفتم هجری تقریبا تثبیت شده بود و مجازهای زبان صوفیانه در ادبیات عرفانی برای همگان کاملا آشنا و شناخته بود. بسیاری از این نمادها چنان که پیشتر اشاره کردیم از سنت شعر تغزلی اقتباس شد. صوفیان و شاعران عارف دورهٔ 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 و۸ سرشار از تصاویر مجازی تقریباً قراردادی است. تصویرهای

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

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 کلی نگری 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»(میهنی، ۱۳۶۶). 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.

پیش از حکیم سنایی (درگذشته 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 گسترهٔ 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 پر ظرفیت داشت. در قصیده‌ای از اهل روزگار لب یه شکوه گشوده (سنایی، ۱۳۶۳). مرد هشیار در این عصر کم است، دانایان و حکیمان خود را از سفیهان پنهان می‌کنند، همه جا بوی نام و نم است و کبر و جاه طلبی بر همه جا سایه‌افکنده. سنایی گروههای برتر اجتماع روزگار خویش را به نقد می‌گیرد. پادشاه، امیران، فقیهان، صوفیان، زاهدان، حاجیان، غازیانف فاضلان، ادیبان، متکلمان، طبیبان، دهقانان، خواجگان، جوانان، پیران، همگی سغبهٔ 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 (همان)، و شعرش را به بیشهٔ 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
(همان)

او با در آمیختن نشانه‌ها و عبارات گروههای اجتماعی روزگار، نظام دلالی زبان را آشفته می‌کند زبانی نوین می‌سازد که ظاهری طنزگونه اما باطنی عمیق دارد، رمزها در این فضای طنزآمیز آسان‌تر نقش خود را ایفا کنند. او بسیاری از واژه‌ها و مصطلحات ادبی، اجتماعی، دینی و ... را از زمینهٔ فرهنگی و زبانی منتزع کرده و معنایی تازه به آنها داده است. تکرار این واژه‌ها و تأکید شاعر به آن واژه‌ها تشخص می‌بخشد وکم کم برگرد 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:

1) عنوان اشخاص: رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ...
2) واژگان شعر تغزلی: معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و
3) اصطلاحات میخانه‌ای: می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقام
4) واژگان مقدس و نامقدس: مسجد، کعبه، سجاده، بت، صنم،
5) عناصر اسطوره‌های ایرانی: جمشد، جام جم، رستم، کیکاووس، رخش، فریدون و ضحاک

چنان که پیشتر اشاره کردیم سنایی واژه‌های مرسوم در سنت شعر تغزلی را به خدمت گرفت تا عشق و جذبهٔ 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 نایافتنی و غیر حسی است برخی از این نمادها عبارتند از عاشق، معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و ...

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

ای یار بی‌تکلف ما را نبید 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 چرا غ 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

(همان)

وقتی سنایی می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقامر را با زبانی تناقض‌آمیز 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 صف‌آرایی این دوگروه 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، قبلهٔ، قدوهٔ، سکان سموات، صف اول، فاتحهٔ قل ، تحیات

واژگان ضد شرعی: خرابات، رندان خرابات، اصحاب لباسات،عشق، معشوق، ملامات

تا معتکف را ه خرابات نگردی — شایستهٔ ارباب کرامات نگردی
از بند علایق نشود نفس تو آزاد — تا بندهٔ رندان خرابات نگردی
در راه حقیقت نشوی قبلهٔ احرار — تا قدوهٔ اصحاب لباسات نگردی
تا خدمت رندان نگزینی به دل و جان — شایستهٔ سکان سموات نگردی
تا در صف اول نشوی فاتحهٔ 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 — تاسوختهٔ راه ملامات نگردی

شاعر با جابجایی نشانه‌های زبان اجتماعی، بازی جسورانه‌ای را با نشانه‌های تثبیت شدهٔ 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، مصطبه، مقامر را تقدس می‌بخشد و به زاهد و محتسب و مسجد بار منفی می‌دهد. با این وارونه‌سازی رابطهٔ 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
پردهٔ 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 قلاش‌دل رهبان‌کیش — که به شمشیر جفا جز دل عشاق نخست
اندر آن وقت که جاسوس جمال رخ او — از پس پردهٔ 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 — خاکیی را که ازین خاک شود خاک پرست
بر در کعبهٔ طامات چه لبیک زنیم — که به بتخانه نیابیم همی جای نشست

(همان)

سنایی با دو شگرد این ا صطلاحات را در شعرش تثبیت و به نماد شخصی بدل کرد: نخست غلظت فضای سمبولیک غزل بیانگر تجربهٔ 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.

علوم اسلامی انسانی، شماره ۱۹، پاییز ۱۳۹۸، جلد دوم، ص ۸۵- ۷۷

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

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، رخش، 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:

تا کی ز کاس ذوالیزن گاهی عسل گاهی لبن　　می کش بسان تهمتن اندر عجم در جام جم
می‌خور که غمها می‌کشد اندوه مردان وی کشد　　در راه رستم کی کشد جز رخش رخت روستم

(همان).

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

(سنایی، ۱۳۶۰).

سمبولیسم و مولوی

آنچه در اینجا گفتنش ضرورت می نماید بحث از تازگی زبان نمادگرای مولوی است. در زمان مولوی نمادهای عرفانی بعضاً به قراردادهای ادبی بدل شده بودند و از تأثیر و تازگی اولیه‌ای که در زبان سنایی داشت تا حدودی کاسته شده بود. مولوی از چند طریق خون تازه‌ای در رگهای سمبولیسم عرفانی فارسی جاری کرد و شعر عرفانی را پویایی بخشید. برخی از شگردهای ابداعی او از این قراراست:

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، مثلا تصویرهای دریا، آفتاب، قمر، شاه، شیر، در شعر قبل از مولوی بسیار آمده اما در منظومهٔ اندیشهٔ مولوی، این رمزها چیزی دیگرند مختص خود او که نشان فردیت مولوی را بر پیشانی دارند (تاج الدینی، ۱۳۸۳).

در این گونه تصویرها ذهن از ابعاد حسی و جهات ششگانه فراتر می‌رود و روی به سوی بی جانبی 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، شاعر در پی کشف باطن اشیاء و جوهر عناصر است. به ماهیت شیئ نظر دارد نه به صورت آن. از این رو شیئ را رازناک می‌بیند. برای هر ظاهری باطنی قائل است و از هر ذره پیامی می‌شنود:

زهر ذره بگفت بی زبانی　　پیام است و پیام است و پیام است

(مولوی، بی تا).

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

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

مضافٌ الیه معنایی می‌سازد: «آبِ آب، اصلِ اصل، باغِ باغ» در این نوع تصویرپردازی بخش دوم(مضاف الیه) 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

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

برآ ای شمس تبریزی ز مشرق که اصلِ اصلِ اصلِ هر ضیایی

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.

شگرد دیگر این باطنی‌نگری به اشیاء در شعر مولوی چنان است که او از هر شیئ، 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 «سوسن‌تری» و از آهن «آهن‌تری» را، این ساختار زبانی در شعر و نثر فارسی کم نظیر است ساخت صفت برتر از اسم ذات در دستور فارسی بی سابقه است:

«ای می بترم از تو، من باده‌ترم از تو»

«در دو چشم من نشین ای آن که از من من‌تری

تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری

اندرآ در باغ تا ناموس گلشن بشکند

زانکه ازصد باغ و گلشن خوشتر و گلشن‌تری

تا که سرو از شرم قدت قد خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن‌تری»

وقت لطف ای شمع جان مانند مومی نرم و رام

«وقت ناز از آهن پولاد تو آهن تری» (همان).

مولوی در این غزل از اسم سوسن، گلشن، آهن، توسن و جوشن ماهیت آن‌ها (خوشی، محکمی، رهواری، حفاظت) را در نظر دارد. و تعبیر سوسن‌تر از سوسن بودن، و آهن‌تر 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 وسیلیایماژهای حسی قابل بیان نیست، چیزی دیگر و بیشتر می‌طلبد معنای لایتنای او در ایماژهای متنای حسی نمی‌گنجد. آن معنی با تصویر جانِ جانِ جانها و کیمیای کانها 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

(همان).

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 ورای 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 آهویی. «کی همدم شیری شوی تا در تو آهویی بود». این نوع تصویر پردازی از ان جهت که روی در ادراکات عمیق غیر حسی دارد به نوعی نمادگرایی شبیه است.

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

نتیجه گیری

پیش از حکیم سنایی (درگذشته 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 گسترهٔ 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 پر ظرفیت داشت.

او با در آمیختن نشانه‌ها و عبارات گروههای اجتماعی روزگار، نظام دلالی زبان را آشفته می‌کند زبانی نوین می‌سازد که ظاهری طنزگونه اما باطنی عمیق دارد، رمزها در این فضای طنزآمیز آسان‌تر نقش خود را ایفا کنند. او بسیاری از واژه‌ها و مصطلحات ادبی، اجتماعی، دینی و ... را از زمینهٔ فرهنگی و زبانی منتزع کرده و معنایی تازه به آنها داده است. تکرار این واژه‌ها و تأکید شاعر به آن واژه‌ها تشخص می‌بخشد وکم کم برگرد 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:

1) عنوان اشخاص: رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ...

2) واژگان شعر تغزلی: معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و

3) اصطلاحات میخانه‌ای: می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقام

4) واژگان مقدس و نامقدس: مسجد، کعبه، سجاده، بت، صنم،

5) عناصر اسطوره‌های ایرانی: جمشد، جام جم، رستم، کیکاووس، رخش، فریدون و ضحاک

در زمان مولوی نمادهای عرفانی بعضاً به قراردادهای ادبی بدل شده بودند و از تأثیر و تازگی اولیه‌ای که در زبان سنایی داشت تا حدودی کاسته شده بود. مولوی از چند طریق خون تازه‌ای در رگهای سمبولیسم عرفانی فارسی جاری کرد و شعر عرفانی را پویایی بخشید. برخی از شگردهای ابداعی او از این قراراست:

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ISSN: 2538-3671
http://www.johi.ir

منابع و مراجع

- افلاکی. شمس الدین احمد. ۱۳۷۵ . مناقب العارفی . ن ج ۱. به کوشش تحسین یازیجی. تهران: دنیا.
- افلاکی. شمس الدین احمد. ۱۳۷۵ . مناقب العارفی . ن ج ۱. به کوشش تحسین یازیجی. تهران: دنیا.
- بهنام فر، محمد؛ غریب، مصطفی، ۱۳۹۶، تطبیق غزلی از مولانا با غزلی از سنایی براساس مؤلفه های مکتب سوررئالیسم، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س۱۳، ش ۴۷ تابستان ۹۶ ، صص ۱۳۹ تا ۱۶۴.
- تاجدینی،۱۳۸۳، فرهنگ نمادها و نشانه‌های مولوی، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۳ و نیز فاطمی: تصویرگری در غزلیات شمس.
- جوده نصر، ۱۹۸۳،عاطف، الرمز الشعری عندالصوفیه، دارالاندلس، بیروت .
- روزبهان بقلی شیرازی، کشف الاسرار، نسخه‌ی خطی آستان قدس رضوی، ش:۹۳۱ .
- ریجون، لوید،۱۳۷۸، عزیز نفسی، ترجمیمجدالدین کیوانی، تهران، مرکز.
- سنائی غزنوی، ۱۳۶۳،دیوان اشعار، مدرس رضوی، کتابخانه سنائی، چاپ سوم، بی جا.
- سنائی غزنوی، ۱۳۶۰، مثنویهای حکیم سنائی، سید محمد تقی مدرس رضوی، بابک، چاپ دوم، تهران.
- شبستری، محمود،۱۳۶۸، گلشن راز، تصحیح دکترصمد موحد، تهران، طهوری.
- مولوی، جلال الدین محمد، بی تا، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران.
- میهنی، محمد بن منور،۱۳۶۶، اسرارالاتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، مقدمه ، تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران، انتشارات آگاه .
- نسفی، عزیزالدین،۱۳۵۰، انسان کامل، تصیح ماژیران موله، انتشارات انستیتو ایران و فرانسه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی