بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم

دوفصلنامهٔ علمی - پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شماره ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: محبوبه مباشری
سردبیر: مهدی نیک‌منش
ویراستار فارسی: سپیده جواهری
ویراستار انگلیسی: فهیمه پارسائیان
مدیر اجرایی: رویا مشمولی پیله‌رود

اعضای هیئت تحریریه
مهین پناهی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
مریم حسینی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
عبدالحسین فرزاد، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی
حسین فقیهی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
محبوبه مباشری، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
رحمان مشتاق‌مهر، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
علیرضا نیکویی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
مهدی نیک‌منش، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
عباسعلی وفایی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

چاپ و صحافی: انتشارات فرگاهی / ۲۶۱۱۵۵۷۴-۰۲۱
ترتیب انتشار: دوفصلنامه
شمارگان: ۵۰ نسخه
تمام حقوق برای دانشگاه الزهرا(س) محفوظ است.
آدرس: تهران، ونک، دانشگاه الزهرا، دفتر مجلات دانشکده ادبیات.
پست الکترونیک: adabiaterfani@Alzahra.ac.ir
وب سایت: http://journals.alzahra.ac.ir

دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی، مجلهٔ تخصصی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س) است که به‌موجب نامهٔ شمارهٔ ۱۰۵۶/۱۱/۳ مورّخ ۱۳۸۸/۶/۲۳ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، با درجهٔ علمی ـ پژوهشی از سوی معاونت پژوهشی این دانشگاه به‌چاپ می‌رسد.

شاپا: ۹۳۸٤-۲۰۰۸
شاپای الکترونیکی: ۱۹۹۷-۲۵۳۸

شرایط پذیرش مقاله

مقاله‌های تحقیقاتی که حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان بوده، از ارزش علمی برخوردار باشد، برای بررسی و چاپ پذیرفته خواهد شد.

مقاله‌های ارسال‌شده قبلاً در مجلهٔ دیگری چاپ نشده باشد و یا هم‌زمان به مجلهٔ دیگری ارسال نشود.

مسئولیت مطالب مندرج در هر مقاله به عهدهٔ نویسنده است.

هیئت تحریریه در رد یا قبول و اصلاح مقاله‌ها آزاد است.

چاپ مقاله‌ها و تقدّم و تأخّر آن‌ها مشروط به بررسی و تأیید هیئت تحریریهٔ مجله است.

ضوابط تنظیم مقالات

مقاله‌ها باید به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشد:

- صفحهٔ اول شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، مرتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، نام گروه تخصصی و دانشگاه و نشانی الکترونیکی. چنانچه مقاله حاصل طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله و نام استاد راهنما نیز درج شود.
- چکیدهٔ فارسی حدود ۲۰۰ کلمه شامل بیان مسئله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، نتیجه و کلیدواژه‌ها شامل ۴ تا ۶ کلمه باشد.
- ارسال چکیدهٔ انگلیسی در صفحه‌ای جداگانه شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، مرتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، نام گروه تخصصی و دانشگاه و نشانی الکترونیکی الزامی است.
- مقدمه شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلّی مقاله باشد.
- متن مقاله شامل مبانی نظری، پیشینهٔ تحقیق، بحث و بررسی، فرضیات، ارائهٔ تحلیل‌های مناسب با موضوع، یافته‌ها و نتایج و فهرست منابع باشد.
- پی‌نوشت‌های شماره‌گذاری‌شده شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری دربارهٔ اصطلاحات و مطالب مقاله، در انتهای متن و قبل از فهرست منابع درج شود.
- رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقاله‌ها الزامی است.
- مقاله حداکثر در ۲۰ صفحه به‌صورت تایپ‌شده در محیط word و منحصراً از طریق سامانه الکترونیک مجله(http://journals.alzahra.ac.ir/jml) ارسال شود.
- مجله در ویرایش مقاله‌ها بدون تغییر در محتوای آن آزاد است.

شیوهٔ درج منابع

- فهرست منابع در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده به این صورت درج شود:

  کتاب: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). *عنوان کتاب*. نام مترجم. شمارهٔ چاپ. محل انتشار. نام ناشر.

  مقاله: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله». *نام مجله*. سال و شمارهٔ مجله. شمارهٔ صفحات مقاله.

  پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشارمقاله). «عنوان مقاله».*نام نشریهٔ الکترونیکی*. دوره. تاریخ مراجعه به سایت <نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>.
- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره صفحه) نوشته شود. در مورد منابع لاتین، به همان صورت لاتین درج شود.

دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام www.Isc.gov
- پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی www.SID.ir
- پایگاه اطلاعات نشریات کشور www.magiran.com

معرفی پایگاه الکترونیکی *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی*

کاربران و مخاطبان محترم می‌توانند با مراجعه به سامانهٔ *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی* صاحب صفحهٔ شخصی شوند. فرایند کار مجله از ارسال مقاله تا داوری، چاپ و انتشار مقاله از طریق این سامانه قابل مشاهده است. از همهٔ مخاطبان مجله اعم از نویسندگان مقاله، داوران و صاحب‌نظرانی که مجله را یاری می‌کنند دعوت می‌کنیم با ورود به سامانه و نام‌نویسی، ما را در تسریع کار، گسترش دایرهٔ همکاری‌ها، نظم و دقت و به‌روزرسانی فرایند انتشار مجله یاری فرمایند.

http://journals.alzahra.ac.ir/jml

مشاوران علمی این شماره

ردیف	نام	نام خانوادگی	محل خدمت
۱.	داوود	اسپرهم	دانشگاه علامه طباطبایی
۲.	حسین	آقاحسینی	دانشگاه اصفهان
۳.	محمدصادق	بصیری	دانشگاه شهید باهنر کرمان
۴.	نگین	بی نظیر	دانشگاه گیلان
۵.	مهین	پناهی	دانشگاه الزهرا (س)
۶.	محمد	تقوی	دانشگاه فردوسی مشهد
۷.	حجت‌الله	جوانی	دانشگاه الزهرا (س)
۸.	بهجت‌السادات	حجازی	دانشگاه کرمان
۹.	محمد حسن	حسن‌زاده	دانشگاه علامه طباطبایی
۱۰.	مریم	حسینی	دانشگاه الزهرا(س)
۱۱.	سید محسن	حسینی	دانشگاه لرستان
۱۲.	زهرا	حیاتی	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۱۳.	حسن	ذوالفقاری	دانشگاه تربیت مدرس
۱۴.	سید محمد	راستگوفر	دانشگاه کاشان
۱۵.	سید مهدی	زرقانی	دانشگاه فردوسی مشهد
۱۶.	فرهاد	ساسانی	دانشگاه الزهرا(س)
۱۷.	علی‌اکبر	سام خانیانی	دانشگاه بیرجند
۱۸.	نسرین	شکیبی ممتاز	دانشگاه مطالعات خارجی توکیو
۱۹.	علی	صفایی سنگری	دانشگاه گیلان
۲۰.	سهیلا	صلاحی مقدم	دانشگاه الزهرا (س)
۲۱.	مریم	عاملی رضایی	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۲۲.	حبیب‌الله	عباسی	دانشگاه خوارزمی
۲۳.	ذوالقفار	علامی مهماندوستی	دانشگاه الزهرا(س)
۲۴.	نسرین	علی اکبری	دانشگاه کردستان
۲۵.	مهبود	فاضلی	دانشگاه الزهرا (س)
۲۶.	عبدالحسین	فرزاد	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۲۷.	نسرین	فقیه ملک مرزبان	دانشگاه الزهرا(س)
۲۸.	حسین	فقیهی	دانشگاه الزهراء(س)
۲۹.	علیرضا	فولادی	دانشگاه کاشان
۳۰.	سید علی	قاسم‌زاده	دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین
۳۱.	محمدکاظم	کهدویی	دانشگاه یزد
۳۲.	مصطفی	گرجی	دانشگاه پیام نور – استاد مدعو در رومانی
۳۳.	محبوبه	مباشری	دانشگاه الزهرا(س)
۳۴.	مهدی	محبتی	دانشگاه زنجان
۳۵.	یوسف	محمدنژاد	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۳۶.	فاطمه	مدرسی	دانشگاه ارومیه
۳۷.	سید جواد	مرتضایی	دانشگاه فردوسی مشهد
۳۸.	رحمان	مشتاق مهر	تربیت معلم آذربایجان
۳۹.	مهدی	نیک منش	دانشگاه الزهرا(س)
۴۰.	علیرضا	نیکویی	دانشگاه گیلان
۴۱.	پارسا	یعقوبی جنبه سرایی	دانشگاه کردستان
۴۲.	محمدکاظم	یوسف پور	دانشگاه گیلان

فهرست مطالب

از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران ۷
نسیم کرامت، حسین فقیهی

بازنگری رمز تنبیه اول نمط نهم *اشارات* و *تنبیهات* در رد انتساب سلامان و ابسال به ابن‌سینا ۳۳
سید ارسلان ساداتی، پروانه عادل‌زاده

رباعی روایی در *مختارنامهٔ* عطار نیشابوری ۵۷
مهدی محبتی، قربان ولیئی، امیر مومنی هزاوه، حامد شکوفگی

رفتار مولانا با زبان و پدیده‌های غیرزبانی در *مناقب‌العارفین* افلاکی ۸۳
محمد دستورانی، سید جواد مرتضایی، ابوالقاسم قوام

منطق‌الطیر و موضوع سفر در زمان یا سفر در جهان‌های موازی در فیزیک نوین ۱۱۱
لیلا غلامپور آهنگرکلایی، محمود طاووسی، شهین اوجاق علیزاده

نقد انگارهٔ بی‌بهرگی فرشته از عشق در شعر حافظ ۱۳۳
زهرا ماحوزی، حسینعلی قبادی، احمد پاکتچی، مریم حسینی

نقطه و دایره در ادبیات عرفانی فارسی براساس مکتب ابن‌عربی ۱۶۳
مهدی حیدری

چکیدهٔ مقالات به انگلیسی

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران[۱]

نسیم کرامت[۲]
حسین فقیهی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۱
تاریخ تصویب: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

«خیال» و «تخیل» جوهرهٔ اصلی هنر و ادبیات هستند؛ از وهم گرفته تا رؤیا و الهام و مراتب قدسی، از دورهٔ یونان باستان تا فلسفه و عرفان اسلامی، همه با خیال و تخیل پیوند دارند. این دو واژه اگرچه نزدیک‌اند، تعاریف متفاوتی دارند. توجه به خیال در عرفان اسلامی قرن های چهارم تا ششم هجری و حتی پس از آن، جایگاهی ویژه داشت؛ به‌طوری‌که سهروردی در قرن پنجم عالم مثالی خیال را تعریف کرده است. اما در همین دورهٔ زمانی، یعنی دورهٔ قرون وسطی، در غرب خیال و تخیل معادل وهم و خرافات و جنون انگاشته می شد. رویکردهای اخیر غربی‌ها به معارف شرق و به‌ویژه نظریه‌های عرفان شرقی و اسلامی، تأثیرات شگفت‌انگیزی بر دانش غربی، به‌ویژه در حوزهٔ علوم انسانی، برجای گذاشت. در این دوره، شرق‌شناسانی چون هانری کربن و گاستون باشلار، با بهره‌گیری از معارف شرق، تغییراتی جدی در رویکرد نسبت به تخیل و شیوه های نقد ادبی به

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.21668.1578

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، n.karamat@alzahra.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران، hn.faghihi@alzahra.ac.ir

وجود آوردند و درنهایت ژیلبر دوران توانست با بهره‌گیری از تعالیم شرقی و نیز روش متقدمان خود، به بررسی انسان‌شناسانهٔ ساختارهای تخیل و دسته‌بندی صورت‌های تخیلی بپردازد. در این پژوهش که به روش کتابخانه‌ای انجام شده است، علاوه‌بر تعریف و تبیین دو واژهٔ متشابه خیال و تخیل، به بررسی نظریه‌های شرقی و غربی که منشأهای اصلی نظریهٔ ژیلبر دوران بوده‌اند، پرداخته شده است، و درنهایت، تأثیرپذیری جریان تخیل شناسی و نقد تخیلی معاصر غربی و به‌ویژه ژیلبر دوران از معارف اندیشمندان مسلمان قرون وسطی نشان داده شده است.

واژه‌های کلیدی: خیال، تخیل، عرفان، فلسفه، ژیلبر دوران.

مقدمه

رؤیا و خیال و تخیل اصطلاحات مهمی، به‌ویژه در عرصهٔ هنر و ادبیات هستند که اغلب در مفهوم و معنای مشابه به‌کار می‌روند. «بحث خیال و تخیل از مهمترین و اصلی‌ترین مباحث فلسفهٔ هنر در حوزهٔ ادبیات و هنر است» (بلخاری، ۱۳۷۸: ۱). «تخیل همواره با هنر و ادبیات عجین بوده است. تخیل به‌تعبیری با نیروی الهام نیز پیوستگی دارد. این پیوستگی از آنجاست که هم تخیل و هم الهام با جهان فراحسی مرتبطند» (نجومیان، ۱۳۸۴: ۲۳۶). از افلاطون تا به امروز، فیلسوفان و متفکران، آرای مهم و متنوعی دربارهٔ خیال ارائه کرده‌اند. بحث از خیال و تخیل، به‌عنوان مرتبتی از مراتب نفس، سابقه‌ای طولانی در فلسفه دارد و قدمتش به یونان باستان می‌رسد.

تخیل عرصه‌ای وسیع دارد که مرزهایش مشخص نیست. خیال، رؤیا، خاطره، اسطوره، ایدئولوژی، آرمان‌شهر، امید و نظایر آن‌ها همگی جلوه‌های گوناگون تخیل انسانی هستند. تخیل پیوند نزدیکی با الهام و جهان شعر و شاعری دارد. افلاطون شاعر را موجودی لطیف، سبکبال و حتی مقدس دانسته که تمام ابداع و آفرینشش در اثر الهام است. برت به‌نقل از سیدنی، شاعر رنسانس، دربارهٔ کیفیت خلق شاعر می‌نویسد: «تنها شاعر است که به کمک شور و اشتیاق و توانایی ابداع و آفرینش خود تعالی می‌یابد و اشیا و پدیده‌ها را به‌گونه‌ای می‌آفریند که کاملاً نو و تازه است؛ چنان شکل‌هایی که هرگز در طبیعت یافت نمی‌شوند» (برت، ۱۳۷۹: ۷).

ساموئل تیلور کالریج، شاعر معروف رمانتیک قرن نوزدهم انگلستان، صراحتاً بیان کرده است که تخیل - که وی آن را دارای وحدت اندام‌وار معرفی کرده است - قوهٔ عینیت بخشیدن به خویش است؛ نیروی نبوغ که هر لحظه می‌تواند به شکلی درآید. وی با همسان‌انگاری ذهن و طبیعت، تخیل را نظریهٔ کم‌رنگی از آفرینش دانسته که در ذهن محدود تکرار می‌شود و قادر به آفریدن و نظم‌دادن به جهان آشفته است (بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۸ و ۱۹).

درحقیقت می‌توان گفت که تخیّل چیزی بهتر و حتی در حد کمال می‌آفریند. تخیل به‌واسطهٔ ارتباط با عالم بالا یا همان عالم مُثُل که افلاطون مطرح کرده است، درپی کمال می‌رود و تلاش می‌کند آنچه را که می‌تواند از عالم بالا دریافت کند در این عالم پیاده نماید؛ بنابراین، جهان تخیل - که سهروردی، فیلسوف و عارف قرن پنجم هجری، آن را عالمی از جنس مثالی می‌داند و از آن با عنوان اقلیم هشتم یاد می‌کند - جهانی است با درجهٔ کمال بالاتر که محدودیت‌ها و نقایص جهان ما را ندارد و از محدودیت‌های زمانی و مکانی ما رهاست؛ جهان الهام، نوآوری و خلق، یا نسخهٔ پیش‌نویس جهان فیزیکی ما که تنها راه ارتباط با آن نیز ذهن و تخیل ماست. وظیفهٔ تخیل بازخوانی صور از عالم مثال و تجلی یا آفرینش آن‌ها در عالم مادی است؛ بنابراین تخیل وظیفهٔ «خلق کردن» را - که به‌تعبیر ابن‌عربی همان «تجلّی» است - به‌عهده دارد و بدون تخیل، هیچ خلاقیتی نمی‌تواند صورت بگیرد؛ تا جایی که وی حتی شالودهٔ خلقت را نیز بر خیال خداوندی استوار کرده است. خیال همچنین عامل دریافت معارف الهی و وسیلهٔ ارتباط انسان با عالم فرامادی است؛ بنابراین، از بن‌مایه‌های اصلی عرفان به‌شمار می‌رود که به‌دلیل اهمیت ویژهٔ آن، ابن‌عربی پدر عرفان نظری، بخش عمده‌ای از نوشته‌های خود را به توصیف و تبیین خیال و تخیل و نقش اساسی آن در سلوک عارف اختصاص داده است.

اما دیدگاه سنتی غرب نسبت‌به تخیل چندان مثبت نبوده و تخیل را معادل وهم و خرافات و جنون می‌دانسته، و از این‌رو هیچ ارزش شناختی و ادراکی برای آن قائل نبوده است. به‌خصوص در دوران حاکمیت خِرَد، تخیّل و محصولش، تصویر کاملاً به حاشیه رانده شد. براساس دیدگاه عقل‌گرا، «رؤیا» - که می‌توان آن را از واژه‌های نزدیک به خیال و تخیل دانست - همواره مترادف با اختلال و خیالات واهی تلقی شده و رؤیاپرداز فردی هذیانی است. «رؤیا [به‌معنی خواب دیدن در شب] به تجلی اختلالات مربوط به وضعیت روز قبل محدود می شود که می توان آن را *پسماند* خِرَد نامید» (دوران، ۱۳۸۸: ۴۳). طبق اعتقاد برخی روان‌شناسان کلاسیک، آنچه موجب رؤیا و تخیل می‌شود بخش ناخودآگاه وجود انسان است. رؤیا دادهٔ بلادرنگ ناخودآگاهی یا همان روان بشر است و از نظر روان‌شناسان متقدم، «ناخودآگاه» زباله دانی خودآگاه بوده است؛ یعنی یگانه عملکرد رؤیا این بوده که به‌طور خودکار، روان فرد را تنظیم کند (همان). این دیدگاه که نمایانگر عمدهٔ تفکر غرب با ذهنیت ابژه گرا[1]ی مادی است، تصویر را تا حدّ تداعی جهان فیزیکی پایین آورده و هیچ اصالتی برای تصویر و تخیل قائل نیست.

اما رؤیا، تخیل، معنویت و عرفان پیوند نزدیکی با شرق و به‌ویژه شرق مسلمان دارد. اکثر محققان حوزهٔ عرفان و تخیل، از جمله رمانتیک‌ها و سوررئالیست‌ها، از نروال[2] تا کربن تا باشلار و

ژیلبر دوران و حتی یونگ، به شرق و آموزه های عرفانی شرقی گرایش داشته‌اند؛ زیرا تصویری که شرق از انسان و نفس ارائه می‌دهد، به حقیقت انسانی نزدیک‌تر است و از جسم مادی فراتر می‌رود. متفکران شیعه و سنی قرن‌ها پیش، تئوری «خیال بارور» یا همان «تخیل خلاق» را که بر قدرت آفرینش و تأثیرگذاری تخیل و توانایی‌های ذهن بشر تأکید می‌نماید مطرح کرده‌اند که اوج آن را می‌توان در نوشته‌های ابن‌عربی مشاهده کرد.

در چند دهۀ اخیر، با ظهور هانری کربن و گاستون باشلار و برخی ساختارگرایان، پیشرفت‌های زیادی در حوزۀ تخیل و نقد تخیلی در غرب دیده می‌شود که این نظریه‌ها اغلب با دیدگاه‌های سنتی غرب در تضاد هستند و حتی نظریه پردازان آن، همچون ژیلبر دوران، به‌کلی دیدگاه غرب راجع‌به خیال و تخیل را مورد نقد قرار داده و زیر سؤال برده‌اند.[۳] اما در عوض، مشابهت‌هایی با آموزه‌ها و نظریه‌های عرفان اسلامی راجع‌به خیال و عالم خیال به چشم می‌خورد. آنچه در این پژوهش مورد مداقه قرار می گیرد این است که بدانیم تعریف دقیق خیال و تخیل و تفاوت آن‌ها چیست؟ اندیشه‌های غربی معاصر راجع‌به نقد و شناخت تخیل و به‌ویژه نظریۀ ژیلبر دوران راجع به نظام تخیل تا چه حد متأثر از نظریه‌های عارفان اسلامی است؟ آبشخورهای فکری نظریۀ نظام تخیل ژیلبر دوران چیست و این نظریه‌ها چه سیری را طی کرده‌اند تا نهایتاً در قالب نظریۀ ژیلبر دوران، به عنوان یکی از نظریه‌های نسبتاً جامع در حوزۀ تخیل‌شناسی ظاهر شده‌اند؟ خاطرنشان می‌شود که در این پژوهش، هدف معرفی و بررسی نظریۀ نظام تخیل ژیلبر دوران نیست؛ بلکه با بررسی نظریه‌های عرفان شرقی راجع‌به خیال و تخیل و همچنین نظریه های غربی قدیم و جدید، درپی یافتن عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نظریۀ وی و نقش هریک از این عوامل هستیم. در شیوۀ نگارش این اثر، توالی مطالب از نظر تاریخی رعایت شده است تا خواننده بتواند با پی‌گیری سیر تاریخی و توالی منطقی، به نتیجه‌گیری مدنظر نویسندگان دست پیدا کند.

پیشینۀ تحقیق

تاکنون تحقیقات فراوانی راجع‌به بررسی تخیل از دیدگاه یک یا چند فرد خاص، چه ایرانی و چه غربی، انجام گرفته است. برای مثال، می توان به کتاب علی عباسی با عنوان *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران* اشاره کرد و همچنین به مقالۀ «رؤیا و معنویت» از ژیلبر دوران با ترجمۀ نازنین اردوبازارچی که موضوع آن دربارۀ رؤیا و معنویت و تخیل از دیدگاه غرب و نیز ژیلبر دوران است. کتاب *عکس مهرویان*، *خیال عارفان* نوشتۀ حسن بلخاری (انتشارات فرهنگستان هنر) و مقالات «بررسی تطبیقی آرای ابن‌سینا و ساموئل کالریج درمورد تمایز میان خیال و تخیل» و «تخیل

هنری در حکمت اشراقی سهروردی» از همین نویسنده، مجموعهٔ مناسبی را برای بررسی تخیل از دیدگاه اندیشمندان شرقی فراهم آورده است. امیرعلی نجومیان در مقاله‌ای کوتاه اما جامع با عنوان «واسازی تخیل رمانتیک»، تخیل را از دیدگاه رمانتیک ها بررسی کرده است. همچنین کتاب *تخیل فرهیخته* نوشتهٔ نورتروپ فرای (مرکز نشر دانشگاهی) کتاب *تخیل* نوشتهٔ آر. ال. برت (انتشارات مرکز) و کتاب *تخیل خلاق ابن‌عربی* نوشتهٔ هانری کربن با ترجمهٔ انشاءالله رحمتی (نشر جامی) نیز منبع بسیار خوبی برای بررسی دیدگاه‌های ابن‌عربی راجع‌به تخیل است. اما در این میان، اثری جامع به چشم نمی خورد که بتواند خط سیر موضوع مهم خیال و تخیل را از دورهٔ فلسفهٔ یونانی تا عرفان اسلامی و سپس نظریه های تخیل شناختی و نقد تخیلی دوران اخیر در غرب و شرق پیگیری نماید و چگونگی پیوند و احیاناً تأثیرپذیری آنان از یکدیگر را نشان دهد؛ بنابراین در این نوشته تلاش بر این است که نه‌تنها شکل گیری که تحول این مفهوم در فرازونشیب های تاریخ، چگونگی تأثیر آموزه‌ها و نظریه‌های عرفان اسلامی بر اندیشه‌های غربی قرون اخیر و به‌ویژه نظریهٔ ژیلبر دوران به عنوان نقطهٔ عطفی در سیر تخیل شناسی مورد مطالعه قرار گیرد؛ بنابراین، این مقاله در سه بخش یونان باستان، اندیشمندان مسلمان معاصر قرون وسطی و غرب معاصر (به‌ویژه بعد از رمانتیسم) بررسی شده است.

خیال و تخیل در فلسفهٔ یونانی

اولین تعریف راجع‌به خیال و تخیل را می توان به افلاطون نسبت داد. در آن دوران که عقل و خرد برترین جایگاه را دارد، یقیناً «خیال» چندان نمی‌تواند مقبول واقع شود.

در نظام فلسفی یونان باستان، خیال به‌عنوان قوه‌ای از قوای نفس مورد توجه قرار می گرفت. افلاطون برای اولین بار در بحث مراتب معرفت، خیال را مطرح کرد و آن را در پایین‌ترین سطح از سطوح معرفت و معادل «وهم» قرار داد که به‌معنای پنداری گمراه‌کننده و فاقد مبنا و معناست (بلخاری، ۱۳۸۶: ۷۷). «جزء چهارم معرفت که همان خیال و پندار یا آیکازیا[۴] است، فقط نمودی میان تهی از حقیقت است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۰۵۴) و «اصولاً یکی از دلایل وی برای اخراج شعرا و هنرمندان از آرمان‌شهر خیالی‌بودن آثار شعرا و هنرمندان است» (بلخاری، ۱۳۸۶: ۷۸).

اما نگرش ارسطو به موضوع تخیل منعطف تر از افلاطون است. وی ضمن نقد آرای افلاطون، تعاریف و توصیفات دقیق تری را ارائه داده است. ارسطو در تبیین ماهیت تخیل، از قوهٔ «حس مشترک» سخن گفته است؛ حسی که از نظر او یکی از اجزای نفس و عامل ادراک است. او ریشهٔ کلمهٔ فانتازیا[۵] به‌معنی تخیل را از فائوس[۶] به‌معنی نور دانسته است و معتقد است که «چون بینایی

عالی‌ترین حواس است و بینایی بدون نور ممکن نیست، لذا اسمی که برای تخیل به‌کاررفته مشتق از اسمی است که برای نور به‌کار رفته است» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۱۲۰). ارسطو همچنین معتقد است که «نفس بدون صورت خیالی فکر نمی‌کند» (همان: ۲۴۹). بااین‌حال ارسطو نیز تخیل و به‌ویژه تصویر را چندان قابل‌اعتماد نمی‌داند. عقیدهٔ غالب فیلسوفان یونان این بود که تخیل انسان را از مسیر حقیقت دور می‌کند؛ برخلاف خرد که موجب اصلاح خطاها و بازگشت به مسیر اصلی می‌شود (Braga, 2007: 61).

خیال و تخیل از دیدگاه اندیشمندان اسلامی

ابویوسف اسحاق کندی[۷] (قرن دوم و سوم هجری) نخستین حکیم اسلامی است که به آثار حکمای یونان دسترسی داشته و به ترجمهٔ آثار ارسطو و تفسیر و بیان آن‌ها پرداخته است. وی از قوهٔ مصوره (مخیله) سخن گفته است که وظیفه‌اش کمک به دریافت صور اشیا در نفس است. این قوه صور اشیا را زمانی که در معرض حواس نباشند در ذهن پدید می‌آورد (الفاخوری، ۱۳۵۸: ۳۸۹).

ابونصر فارابی، فیلسوف و دانشمند قرن سوم و چهارم هجری قمری، نیز قوه‌ای برای نفس برشمرده که هرگاه در اختیار روح و عقل قرار گیرد به آن «مفکره» یا «متفکره» می‌گویند و هرگاه در اختیار وهم و پندار باشد «متخیله» نامیده می‌شود. این قوه می‌تواند با اتصال به عقل فعال به اخبار غیبی و امور الهی دست پیدا کند. این دسترسی ممکن است در عالم بیداری یا خواب صورت بگیرد (بلخاری، ۱۳۸۶: ۸۶). همین موضوع که از آرای بدیع فارابی است، سنگ بنای تبیین و توجیه ماهیت وحی در تمدن اسلامی قرار گرفته است. وی همچنین امکان رؤیت فرشتگان را نیز با استناد به قوهٔ متخیله اثبات کرده است. از دیدگاه وی، بسیاری از محسوساتی که از ناحیهٔ عقل فعال به متخیله افاضه می‌شود بر قوهٔ باصره تأثیر می‌گذارد و فرد چیزهای نامرئی را در هوای نورانی می‌بیند (همان: ۸۸). به عبارت دیگر، «آنچه که عقل فعال از این‌گونه امور به متخیله اعطا کرده است مرئی آن انسان واقع می‌شود» (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۴۷).

پس از فارابی، ابن‌سینا علاوه‌بر تأیید نظریه های فارابی، نظریه‌پردازی در حوزهٔ خیال و تخیل را ادامه داد. «ابن‌سینا اولین بار با ایجاد تمایز میان کارکرد قوهٔ خیال و متخیله، رویکردی متفاوت از فلاسفهٔ مقدم بر خود در پیش گرفت؛ رویکردی که تأثیر بسیار مهمی در آرای فلاسفه و حکمای جهان اسلام بر جای گذاشت» (بلخاری، ۱۳۸۷: ۲). در تعریف وی، قوهٔ خیال و مصوره، به‌عنوان یکی از قوای باطنی نفس، تمام آنچه را حس مشترک دریافت کرده – حتی پس از غیبت صورت

خارجی محسوس - در خود حفظ می کند و کارش فقط دریافت و حفظ این صور است. اما قوهٔ متخیله قوه‌ای است که قادر است صور ضبط‌شده در قوهٔ خیال را با برخی دیگر ترکیب یا از هم جدا نماید؛ بنابراین توان دخالت و ترکیب و تفصیل می یابد. این قوه هنگامی‌که عقل آن را استعمال کند «مفکره» و هنگامی‌که نیروی حیوانی آن را به‌کار ببرد «متخیله» نامیده می شود (ابن-سینا، ۱۴۱۷: ۲۳۰).

اما پس از ابن‌سینا و در اواخر قرن پنجم، تحول بزرگی در فلسفه و فرهنگ ایران روی داد. خردگرایی محض که از تحفه های فلسفهٔ یونانی بود، کم‌رنگ شد و با رواج عرفان مکتب خراسان که بنای آن بر سکر نهاده شده بود، اقبال به جذبه و شهود فزونی یافت؛ به‌طوری‌که عشق، به‌عنوان مظهر کمال و عامل دریافت‌های شهودی، در مقابل عقل معاش دوراندیش قرار گرفت. تأثیر این تغییر نگرش، در عرصهٔ خیال و تخیل نیز کاملا مشهود است.

در چنین شرایطی عین القضات پای به عرصهٔ وجود گذاشت. وی اگرچه تحت تأثیر و تعالیم غزالی بود، در اواخر عمر کوتاهش به ابن‌سینا ارادت پیدا کرد. «قبول حقیقت و باطن برای ظاهر و شریعت که تصدیق وجوب تأویل را درپی داشت، از سوی ابن‌سینا چیزی بود که عین‌القضات را به تحسین و شگفتی وامی‌داشت» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: بیست). یقین عین‌القضات نسبت‌به سخنان ابن سینا نه از راه دلیل عقلی که از طریق معرفت قلبی و کشف و شهود عرفانی و اشراقی حاصل آمده است. آنچه او می‌گوید از دیده‌ها و چشیده‌های وی در عالم تمثل است؛ عالمی که در آن می‌توان معقولات عالم الهی را و نیز معنی صور محسوس جهان مادی را در هیئت صوری محسوس ادراک کرد. عین‌القضات خود می گوید: «هرچه در آسمان و زمین است همه خدا در تو بیافریده است و هرچه در لوح و قلم و بهشت آفریده است مانند آن در نهاد و باطن تو آفریده است. هرچه در عالم الهی است عکس آن در جان تو پدید کرده است. تو این ندانی. باش تا تو را بینای عالم تمثل کنند. آنگاه بدانی که کار چون است و چیست. بینایی عالم آخرت و عالم ملکوت جمله بر تمثل است» (عین‌القضات، ۱۳۹۲: ۲۸۷). طرح موضوع تمثل و عالم تمثل و تمثل‌گری که بی‌تردید از تجارب عملی صوفیانهٔ عین‌القضات نشئت گرفته است، زمینه را برای تأسیس عالم مثال و صور معلقهٔ آن توسط سهروردی آماده می‌کند. از سخنان او برمی‌آید که عالم ملک آیینهٔ عالم نفس و عالم ملکوت است (همان: نوزده و بیست).

عین‌القضات در ۳۹سالگی کشته شد و پاسخ سؤال هایی راجع‌به تمثل ناگفته ماند؛ از جمله اینکه تمثل در کجا اتفاق می‌افتد؟ آلت ادراک این صور کدام است؟ پاسخ به این سؤال‌ها نیازمند شخصیتی بود که هم در بحث و هم در تصوف نظری و عملی مهارت داشته باشد. بیست‌وچهار

سال پس از کشته‌شدن عین‌القضات، شیخ شهاب‌الدین یحیی سهروردی، ملقب به شیخ‌اشراق، پا به جهان گذاشت. عمر کوتاه او در تحصیل علوم عصر به‌ویژه فلسفه و نیز ریاضت‌های صوفیانه گذشت (همان: بیست). سهروردی را نخستین نظریه پرداز عالم مثال در تمدن اسلامی دانسته‌اند. «وی نخستین کسی است که وجودشناسی عالم خیال را تأسیس کرد و ضمن اذعان به وجود آن، تلاش کرد که با طرح ادله ای وجود آن را اثبات نماید؛ درحالی‌که عدم اعتقاد به ساحت خیال در غرب مسائل لاینحلی را به‌وجود آورده است» (کربن، ۱۳۷۳: ۳۰۰). وی عالم مثال و یا عالم صور معلقه را به‌منزلهٔ عالمی وسیط و برزخی میان دو عالم معقول و محسوس تأسیس کرد و با تأسیس این عالم که مکان صور مثالی کلیهٔ موجودات عالم معقول و محسوس است، بسیاری از مسائل مطرح در قلمرو تجارب روحی و عرفانی را پاسخ گفت» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: بیست‌ویک).

این عارف نامی قرن ششم هجری، در مدت‌زمان حیات کوتاه خود، تأثیر عمیقی بر فلسفهٔ مشرق‌زمین، به‌ویژه ایران، برجای گذاشت. «توغل او در بحث و تصوف نظری و عملی و آشنایی او با حکمت ایران باستان و یونان، وی را قادر ساخت تا کوشش های پراکنده در جهت جمع میان عقل و قلب یا فلسفه و تصوف را در یک نظام فلسفی سازمان بخشد و طریق حکمت اشراقی را که اقتران قطعی تصوف و فلسفه را تحقق می بخشید، فراروی متفکران بعد از خویش بگشاید. سهروردی در نظریات خویش، حکمت الهیه و عرفان شیعی را دوباره احیا کرد» (همان). وی نه‌تنها فرهنگ و حکمت ایران باستان را در فلسفهٔ اسلامی وارد کرد بلکه توانست عرفان و فلسفه را باهم پیوند دهد؛ پیوندی که تا حال حاضر نیز پابرجا باقی مانده است.

از عالم خیال مثالی که سهروردی آن را اقلیم هشتم نامیده، با عناوینی چون عالم رابع، فردوس شمالی، سوق‌الجنه و عالم ذر نیز یاد شده است (شفیعی و بلخاری، ۱۳۹۰: ۱۹-۲۰). از نظر سهروردی، صورت های موجود در خیال انسانی نه عینی و نه صرفاً ذهنی است؛ بلکه این صور مثالی «ابدان معلقه ای در مرتبهٔ چهارم هستی [= عالم مثال] هستند که قوهٔ خیال واسطهٔ تجلی آن‌هاست» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۱۱). سهروردی «تحقق بعث، اجساد و اشباح ربانی و جمیع مواعید نبوت» را در همین عالم، حد واسط خیال می داند (همان: ۳۳۸). او همچنین در بحث از هنر اصیل، اصالت هنر را در گرو پیوند آن با عالم خیال عنوان می کند. از دیدگاه حکمت اشراقی سهروردی، هنر، متعالی، مقدس و دارای منشأ علوی و نورانی است که تجلی آن در عالم مادی سفلی نمایان می شود. درواقع پلی است که دو ساحت قدسی و انسانی را پیوند می دهد و هدف آن القای حقایق آسمانی در عالم مادی است (شفیعی و بلخاری، ۱۳۹۰: ۲۴-۲۶). «هنر اصیل و عالم خیال باهم تعاملی دوطرفه دارند؛ یعنی عالم خیال باعث پدیدارشدن هنر می گردد و هنر چون پدیدار گردید، خیال را شدیداً فعال و متلاطم می‌نماید» (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۸۴).

یکی از اعجوبه‌های حوزهٔ عرفان که توانست تأثیر شگرفی بر اندیشه و حکمت و اصول عرفانی شرق اسلامی برجای بگذارد، ابن‌عربی اندلسی، متولد مُرسیه در جنوب اسپانیا، عارف مشهور قرن ششم هجری و پدر عرفان نظری است. تأثیر وی چنان بود که تقریباً تمام عرفا و شعرای پس از وی، از جمله مولانای کبیر، خواه‌ناخواه از تفکر و آموزه‌های او بهره گرفته‌اند.

هانری کربن، مستشرق معروف فرانسوی، وضعیت مشرق زمین را به‌شیوه‌ای خاص ناشی از تأثیر همین دو استاد شاخص، یعنی شیخ شهاب‌الدین سهروردی و ابن‌عربی اندلسی می‌داند (کربن، ۱۳۹۰: ۶۲). یکی از از کلیدواژه‌های بسیار اساسی در نظام فکری محی‌الدین ابن‌عربی «خیال» است؛ به‌طوری‌که می‌توان او را فصل‌الخطاب نظریه‌پردازان حوزهٔ خیال در بین عرفا و آثار او را دائرةالمعارف خیال دانست؛ چنانکه شاید شناختن نظریه‌های وی برای شناخت تمام عرفان اسلامی کافی باشد.

ابن‌عربی با ورود به بحث خیال، بسیار هیجان‌زده و شورانگیز سخن می‌گوید. او خیال را حلقه‌ای واسط و جایگاه اتصال حواس و معانی می‌داند و قائل است که «حواس» حرکتی عروجی به‌سمت خیال دارند و معانی سیری نزولی که در آنجا با یکدیگر ملاقات می‌کنند (حکمت، ۱۳۸۵: ۶۰). از دید وی، عالم خیال مبنایی برای تصدیق رؤیاها و گزارش‌های شهودی و تأویل و تعبیر منامات است. به‌جرئت می‌توان گفت هیچ‌یک از قدما به‌اندازهٔ ابن‌عربی به موضوع خیال نپرداخته اند و از این‌رو می‌توان ابن‌عربی را واضع اصلی نظریهٔ خیال به‌ویژه در عالم اسلامی دانست. او خیال را اصلی‌ترین قوهٔ میان قوای باطنی می‌داند و معتقد است که سایر قوای باطنی از رشد و بلوغ خیال حاصل می‌شوند (اهل سرمدی و حکمت، ۱۳۹۲: ۹ و ۱۹).

مهمترین نکتهٔ قابل‌توجه، در ابتدای ورود به مبحث خیال از دیدگاه ابن‌عربی، دیدگاه وی راجع به خلقت خداوندی است. ابن‌عربی «خلق از عدم» را رد کرده و در عوض، آن را «تجلی» ذات مکنون باری‌تعالی دانسته که با تجلی خداوند در تخیل حضرتش صورت گرفته است؛ لذا ابن عربی معتقد است که وجود عیان‌شدهٔ ما و تمام موجودات، همان تخیل الهی است (کربن، ۱۳۹۰: ۲۸۱ و ۲۸۲). وی انگیزهٔ این تجلی را اشتیاق موجود سرمدی به شناخته‌شدن دانسته است. «کنت کنزاً مخفیّاً فاحببتُ ان اعرف فخلقتُ الخلق لکی اُعرف.»[۸]

ابن‌عربی تنزلات از حضرت حق را در پنج مرتبه دسته‌بندی کرده است: ۱) تجلی ذات در اعیان ثابته؛ ۲) عالم ارواح؛ ۳) عالم نفوس؛ ۴) عالم مثال (مادهٔ لطیف)؛ ۵) عالم شهادت یا عالم مادی حواس. این تقسیم‌بندی که به «حضرات خمس» معروف است، یکی از مشهورترین نظریه‌های ابن‌عربی است (کربن، ۱۳۹۰: ۳۳۳).

ابن‌عربی معتقد است که ادراک یا شناختی که از طریق خیال حاصل می‌شود کلیدی است برای راهیابی به انواع معانی که از اذهان عقلانی پنهان‌اند. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر، خلط خیال و تخیل در کلام ابن‌عربی است؛ به‌گونه‌ای که در بسیاری موارد، این دو واژه در یک معنا و مفهوم به‌کار رفته‌اند و در جاهای اندکی، ابن‌عربی با بیان ویژگی‌ها، این دو واژه را از هم متمایز کرده که این موارد خاص بیانگر دیدگاه واقعی وی راجع‌به دو مقولهٔ مجزای «خیال» و «تخیل» است. ابن‌عربی، به‌عنوان پدر عرفان نظری، فقط ذات باری‌تعالی را حق و حقیقت دانسته و تمامی عالم ممکنات و ماسوی‌الله را - که تجلی خداوند است - در حیطهٔ خیال برشمرده است (کربن، ۱۳۹۰: ۲۱-۲۵). طبق نظریهٔ وحدت وجود ابن‌عربی، تنها خداوند است که متصف به وجود است و ماسوی، از جمله جهان محسوس ما، چیزی جز خیال و رؤیا نیست، اما نه خیالی پوچ بلکه خیالی که منعکس‌کنندهٔ حقیقت است و به‌سوی حق مطلق راه دارد (اهل سرمدی و حکمت، ۱۳۹۲: ۱۰). از نظر ابن‌عربی خیال می‌تواند به مشاهدهٔ اموری نائل شود که قوای ظاهری آدمی قادر به ادراک آن‌ها نیست، از جمله خبردادن از آینده و گذشته، غیب‌گویی و... . لازمهٔ دریافت و ادراک از طریق خیال، جدایی انسان از آگاهی حسی است که پس از کاهش اشتغال روح انسان به بدنش چه در خواب و چه در بیداری حاصل می‌شود و زمینه را برای ذوق و دریافت‌های شهودی فراهم می‌آورد و در این حالت، بر تصورات حسی انسان مسلط می‌شود (همان: ۱۶) و (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۵ و ۱۰۶).

اما «تخیل» در مقابل خیال که خزانه‌ای است برای حواس، قوه‌ای برای ادراک است. این قوه، چنانکه ذکر شد، توان ترکیب و تفصیل دارد و چون عقل و ارادهٔ انسان می‌تواند در آن دخالت کند، ترکیب و تفصیلات آن ممکن است درست یا غلط باشد (اهل سرمدی و حکمت،۱۳۹۲: ۱۳). سلیمان عطار که مقولهٔ خیال را نزد ابن‌عربی بررسی کرده است، نیز «تخیل» را شامل تمثل و صورت‌دهی کائنات در قالب صوری - که دلخواه شخص متخیل است - تعریف کرده است که به این طریق امکان دخالت ارادهٔ آدمی و شیطان و بدین‌ترتیب، خطا به‌وجود می‌آید (عطار، بی‌تا: ۶۰). ابن‌عربی در بسیاری موارد، واژهٔ «یتخیل» را برای برداشت‌های غیرواقعی و ناصحیح استفاده کرده است. وی به‌صراحت در «فتوحات مکیه» مواردی را که به متعلقات وهمانی انسان مربوط می‌شود «تخیل» نامیده که مقصود از آن نیز تصدیقات و تصورات غیرواقعی انسان است. ابن‌عربی و مفسران آثار وی، از جمله ابن‌ترکه و محمودالغراب، برای نشان دادن تمایز میان خیال و تخیل و تعیین درجهٔ اعتبار آن‌ها، داستان موسی و ساحران را مثال زده‌اند. ایشان مبدأ اعمال فرعونیان و ساحران را تخیل و فعل الهی حضرت موسی را نتیجهٔ ارتباط با حضرت خیال معرفی کرده‌اند. مهمترین تمایزی که ابن‌عربی بین خیال و تخیل قائل شده این است که خیال همه حق است، اما

تخیل می‌تواند حق یا باطل یا ترکیبی از آن دو باشد: «انّ الخیالَ حقٌّ کُلّه و التخیل مِنه حقٌّ و باطلٌ» (ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۲: ۱۱۳).

خیال عارفان همان مرتبهٔ خیال حقیقی و الهی است که منشأ آسمانی دارد؛ بنابراین هرچه درجهٔ خلوص و تجرد انسان در نتیجهٔ رهایی از حصار مادیات بیشتر باشد، آنچه در آینهٔ خیال وی نقش می‌بندد به حقیقت نزدیک‌تر خواهد بود. از همین رو، «وحی»، به‌عنوان انعکاس حقیقت در آینهٔ خیال پیامبران که کمال‌یافته‌ترین انسان‌ها هستند، منشأ الهی دارد.

ابن‌عربی وحی و الهام را امری درونی دانسته است و باور دارد که در این عالم، برای ارتباط با حقایق و معارف متعالی، طریق دیگری جز طریق خیال وجود ندارد. انسان‌های متعالی، هم‌چون انبیاء و به‌ویژه حضرت ختمی مرتبت، از طریق قوهٔ خیالشان به عالم مثال کلی متصل می‌شدند، حقیقت کلی خویش را به‌صورت ملَک مشاهده می‌کردند و ندای هدایت او را می‌شنیدند. به‌تعبیر ابن‌عربی این حقیقت کلی، عین ثابتهٔ آن‌ها بود که در قالب حضرت جبرئیل بر ایشان آشکار می‌شد و تمام حقایق را بر آنان وحی می‌فرمود (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۱).

ابن‌عربی برای تمییز خیال و تخیل، اصطلاح «خیال منفصل» و «خیال متصل» را به‌کار برده است؛ به‌طوری‌که خیال منفصل معادل خیال و خیال متصل متناسب با تخیل از دیدگاه ابن‌عربی به کار گرفته شده است. خیال منفصل هویتی مستقل از فاعل خیال دارد، اما حیات خیال متصل در گرو فاعل آن است.

خیال در نظر ابن‌عربی، چندان والامرتبه است که معرفت آن جز برای خدا و اهلش میسر نیست (محمودالغراب، ۱۹۹۳: ۱۵). ابن‌عربی خیال را فاعل و خلاق، اما تخیل را منفعل معرفی کرده است. وی قوی‌تر از خیال در خلاقیت و ابداع سراغ ندارد و آن را قوه‌ای بهشتی می‌نامد که قادر است هر آنچه را انسان اراده نماید خلق کند و از همین رو، خیال را نزدیک‌ترین موجود به خداوند می‌داند.

ابن‌عربی شأن عبودیتی انسان را متناسب با حضور وی در عالم خیال ذکر کرده و معتقد است که «عالم خیال طریق معرفت و تقرب عبد نسبت‌به معبود است؛ زیرا جز در عالم خیال، عارف قادر نیست واحدیت خداوند را در کثرت مخلوقاتش ادراک نماید» (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۵ و ۱۰۶). از این‌رو، از عالم خیال با عنوان «طریق معرفه الله» یاد کرده است. وی محقق‌شدن دسترسی به مقام ملکوتی انسان کامل را نیز در گرو ارتباط با عالم خیال دانسته است و بنابراین نماز، به‌عنوان والاترین مظهر عبادت، عالی‌ترین فعال‌کنندهٔ خیال خلاق به‌حساب می‌آید. اندام نیایش و عبادت قلب عارف است. قلب اندام خیال تجلی‌گون و خیال اندام تجلی الهی است. دل عارف به‌مثابهٔ چشم خداوند است که وی خود را در آیینهٔ این قلب می‌بیند. از این‌رو، در تصوف، دل اندامی

است که مولد شناخت حقیقی و شهود جامع و معرفت به خداوند و اسرار الهی است (کربن، ۱۳۹۰: ۳۶۵). توجه به دل، به‌عنوان مرکز تجلی هستی، در سراسر ادبیات عرفانی ایران به‌وضوح نمایان است و تأکید فراوانی بر صفای دل و زدودن زنگار از این آینهٔ تمام‌نمای هستی وجود دارد. دل چون آینه «جام‌جم» است که تمام جهان در آن تجلی پیدا می‌کند. عامل صیقل دل در ادبیات عرفانی عشق است که از آن، فراوان با رمز «مَی و شراب» نیز یاد شده است. تمام تلاش عرفان زدودن ناخالصی‌ها از دل و رسیدن به قلبی پاک و به دور از حصار مادیات و محسوسات است تا بتواند با ملکوت اعلی پیوند یابد و به شناخت حقیقی دست پیدا کند؛ بنابراین دل به‌عنوان مرکز هستی، و عشق و مظاهر آن، به‌عنوان راه رسیدن به شناخت، مهمترین درونمایه‌های ادبیات عرفانی ما هستند.

ابن‌عربی همچنین از «همت» عارف نام برده است. همت همان قوهٔ خلاقیت خیال است؛ یعنی نیرویی که قادر است آنچه را قوهٔ خیال در عالم خیال خلق کرده است در عالم حسی به ظهور برساند؛ به عبارت دیگر، همت توانایی تجلی خیال در عالم محسوس است.

ابن‌عربی خلاقیت خیال را به دو قسم فعال و غیرفعال تقسیم کرده است. خلق وجود ذهنی، تا زمانی‌که به عالم حسی منتقل نشده باشد، مصداق همت غیرفعال است، اما انتقال این وجود ذهنی به عالم حسی نمود همت فعال است (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

کوتاه سخن آنکه ابن‌عربی، برخلاف پیشینیان فیلسوف خود، بر این باور است که تخیل به‌دلیل بهره‌مندی از قدرت ترکیب و تفصیل و نیز دخالت عقل و اراده، ممکن است محل خطا و اشتباه قرار بگیرد و بدین‌ترتیب، قابل‌اعتنا و اطمینان نیست. برعکس، خیال منشأ قدسی دارد و به‌دلیل دوری از تصرف عقل و شیطان، می‌تواند مورد وثوق قرار بگیرد، اما به‌شرطی می‌تواند به عوالم ملکوتی بالا دست پیدا کند که از حصار مادیات و محسوسات رها شده باشد.

پس از ابن‌عربی، خیال و تخیل در منظومهٔ فکری ملاصدرا پیگیری شد. اصول عرفان ابن‌عربی و به‌ویژه نظریهٔ خیال وی - چه در قوس صعود و چه نزول - مورد توجه ملاصدرا قرار گرفت. با این تفاوت که نظریه‌های ابن‌عربی اغلب بر مبنای کشف و شهود و ذوق قرار داشت؛ درحالی‌که ملاصدرا کوشید این نظریه‌ها را در «حکمت متعالیهٔ خود به‌صورتی منسجم و استدلالی با ارتباطی منطقی و از دیدگاه فلسفی معرفی کند و بدین طریق، با واردشدن منطق و عقلانیت در دایرهٔ نظرات و تعالیم ابن‌عربی، مفاهیم شخصی عرفان وی به معارف تعلیمی حکمت صدرایی تبدیل شدند که قابل‌بحث و تعلیم و انتقال بودند» (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۳ و ۱۰۴). «تلفیق عقل و عرفان در آثار ملاصدرا، مبانی عرفان نظری ابن‌عربی را مستدل، منسجم، متقن و کاربردی ساخت» (صانع‌پور،

۱۳۸۸: ۱۶۳). البته ناگفته نماند که مقصود از عقلانیت در حکمت ملاصدرا، عقل جزئی معاش نیست، بلکه عقلانیتی است متعالی؛ بصیرتی که از آن با عنوان برهان شهودی یاد می‌شود و تلفیقی از عقل و عرفان است.

ملاصدرا برای ورود به بحث خیال و بیان عقلانی‌تر آن، به موضوع نفس پرداخته است. ابن‌عربی در حضرات خمس، عالم نفوس را از عالم مثال جدا کرده است، اما رویکرد ملاصدرا کمی متفاوت است. وی برای نفس مراتب مختلفی قائل می‌شود که می‌تواند هر سه ساحت عقلی، خیالی و طبیعی انسان را دربربگیرد. با این تفاسیر، نفس عامل محرکه و حیات انسان است و در مرتبهٔ عقلی می‌تواند با روح معادل باشد و در مرتبهٔ مثالی با حس مشترک و در مرتبهٔ مادی با حواس پنج‌گانه. شاید بتوان آن را با «لیبیدو»[۹]ی فروید - که خودش آن را غریزه یا نیروی حیات معرفی کرده است - مشابه دانست. اگرچه سهروردی عالم خیال را از جنس مثالی دانسته است که بین حالت روح مجرد و ماده قرار دارد، ابن‌عربی و به‌ویژه ملاصدرا بر مجردبودن خیال تأکید ورزیده‌اند.

ملاصدرا خیال را نفسی مجرد و مرتبه‌ای از آگاهی نفس می‌داند که در میان روح و بدن قرار دارد و دارای پنج حس درونی بینایی، شنوایی، بویایی، لامسه و چشایی است. وی معتقد است که صور خیالی عاری از ماده اما واجد اعراض ماده هستند (شیرازی، ۱۳۸۳ ب، ج ۱: ۲۴۵-۲۴۸).

ملاصدرا در برخی آثار خود «خیال» را به «جنّ» تشبیه کرده است و در جایی دیگر به آتش. «چابک و سبک که در یک لحظه از این سر عالم به آن سر عالم می‌رود، گرم و جسور و روشنگر» (یعقوبیان، ۱۳۸۳: ۷۷).

صدرالمتألهین قوهٔ متخیلهٔ انسان را ماهیتاً از سنخ عالم مثال در قوس نزولی معرفی کرده است که در صعودی معرفتی، با اصلش متحد می‌شود. وی همواره بر تجرد قوهٔ خیال از ماده، شرایط، وضع و مکان مادی تأکید می‌کند و این قوه را مبرا از انفعال و تأثر از مواد جسمانی معرفی کرده است (شیرازی، ۱۹۸۱، ج ۲: ۳۰۳-۳۰۹).

در تفکر ملاصدرا، نفس فقط قابل و پذیرندهٔ صورت‌های خیالی نیست، بلکه دارای قابلیت خلق و ایجاد صور خیالی نیز هست؛ یعنی «صور خیالی نسبت‌به نفس قیام صدوری دارند» (شیرازی، ۱۳۸۳ الف، ج۸: ۲۸۱). از نظر وی، نفس انسانی وقتی به مرتبهٔ کمال وجودی خود رسید، می‌تواند به قدرتی خارق‌العاده در تأثیرگذاری بر مرتبهٔ پایین‌تر از خود دست یابد و صورت ماده را تغییر دهد. دعای این فرد در عالم ملک و ملکوت به اجابت می‌رسد؛ زیرا وی به ملکوت یا نفس و ذات اشیا و صور دست یافته است و ابدان تحت‌تأثیر نفوس هستند. هرگاه مفارقت نفس از

بدن بیشتر شود، آن نفس قوی‌تر می‌شود، قدرت عمل بیشتری می‌یابد و می‌تواند تأثیر بیشتری بر مراتب پایین‌تر بگذارد (شیرازی، ۱۳۸۳ الف، ج ۱: ۲۷۵).

عمده‌ترین تفاوتی که شاید بتوان بین ابن‌عربی و ملاصدرا قائل شد این است که ابن‌عربی به دلیل ماهیت نظام شهودی‌اش، اغلب سیر نزولی و وجودشناسانهٔ خیال را بررسی کرده است؛ در حالی‌که ملاصدرا متناسب با نظام فلسفی خویش، بخش اعظم نظریهٔ خیال را به قوهٔ خیال و تخیل اختصاص داده و خیال را در قوس معرفت‌شناسانه و صعودی بررسی می‌کند (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۷). از سایر بدایع وی نیز، چنانکه پیش‌تر ذکر آن رفت، می‌توان به «انشا، ابداع و آفرینندگی نفس نسبت‌به صورت‌های حسی و خیالی، اثبات علمی و فلسفی عالم مثال یا برزخ، اثبات تجرد قوهٔ خیال و بقای آن پس از مرگ اشاره کرد» (کاوندی، ۱۳۸۳: ۶). اگرچه برخی از این موارد مثل تجرد قوهٔ خیال را بعضی فلاسفه و علمای پیش از ملاصدرا نیز استدلال کرده بودند، اثبات صریح و جامع این موارد را حکیم ملاصدرا در حکمت متعالیهٔ خود مطرح و به انجام رسانید.

تخیل در غرب

پیش از رنسانس، از منظر اندیشمندان غربی، موضوع تخیل صرفاً در ساحت فلسفه مورد بحث قرار می‌گرفت، اما همراه با تحولات علمی و ادبی، نظریه‌پردازی در عرصهٔ خیال، به حوزهٔ نقد ادبی و شعر و هنر کشیده شد. بااین‌حال، پرداختن به تخیل، رؤیا و همین‌طور ضمیر ناخودآگاه به‌عنوان موضوعی قابل‌اعتنا - به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات - تنها پس از ورود به دورهٔ رمانتیسم قوت گرفت؛ در حالی‌که پیش از آن در یک دورهٔ خردگرایی محض، یعنی دورهٔ نئوکلاسیسیسم، بشر تمام مظاهر تخیل و افسون و جادو و رمز و خیال‌پردازی را از بین برده یا نادیده گرفته بود. در این دوره، افرادی چون وردزورث و به‌ویژه کالریج ظهور کردند و کوشیدند تا این میراث ازدست‌رفته و فراموش‌شده را احیا کنند.

«هانری گوهییه»[۱۰] دوران خردگرایی عصر رنسانس را چنین توصیف کرده است: «در زمانی‌که میانجی‌گری فرشته‌ها پایان یافت، تصاویر، واسطه‌ها، میانجی‌ها و نهادها خرافه قلمداد شدند و از بین رفتند. آسمان از پریان خالی شد و همه‌چیز تفسیر عقلانی گرفت. عقلانیت، همهٔ الوهیت‌های کوچک، همهٔ خدایان، و ارباب جادو را از بین برد و «علم» را به‌عنوان تنها آینهٔ حقیقت نمای انسان جایگزین کرد» (شریعتی، ۱۳۸۵: ۹۲).

اما از اواخر قرن هجده میلادی، در دورانی که بشر از عقل گرایی مفرط خسته شده بود و به گفتهٔ ژیلبر دوران «نیاز به تخیل و افسانه و عطش امر شاعرانه احساس می‌شد (Durand, 1999:

237)، توجه شاعران مکتب جدید رمانتیسم چون وردزورث، کالریج، بلیک و... به طبیعت گم‌شده و نادیده‌گرفته‌شدهٔ انسان جلب شد. در اوایل قرن نوزده، با مطرح‌شدن ناخودآگاهی و توجه به رؤیا در روان‌شناسی جدید از سوی یونگ، بشر درپی بازآفرینی میراث گم‌شدهٔ خود به بازیابی اسطوره‌ها و جهان پررمزوراز خیال و تخیل روی آورد.

نورتروپ فرای، مردم‌شناس برجستهٔ معاصر، دربارهٔ تفاوت رویکرد عقل و عاطفه (= تخیل) نسبت‌به جهان می‌نویسد: «علم و عقل تلاش می‌کنند واقعیت خارجی را همان‌طورکه وجود دارد یا تشخیص می‌دهند، بدون اینکه سعی کنند تغییری در آن به‌وجود آورند، بررسی و مورد سنجش قرار دهند تا بتوانند آن را توصیف کنند، اما عاطفه که موضوع ادبیات و تخیل است، جهان را چنانکه دوست دارد می‌بیند، نه لزوماً آن‌طور که وجود دارد» (فرای، ۱۳۷۲: ۱۰).

پس از دورهٔ رمانتیسم که بر ساحت غیرعقلانی انسان تأکید می‌کرد و پس از کشف ناخودآگاهی توسط یونگ که بر ساحت‌های غیرمادی وجود صحه می‌گذاشت، نگرش ابژه‌گرا و عقلانی محض غرب تا حدودی متزلزل شد. از قرن نوزدهم به‌بعد و به‌ویژه در قرن بیستم، افرادی در غرب پیدا شدند که به نقد دیدگاه تمسخرآمیز غرب نسبت‌به موضوع تخیل پرداختند. آن‌ها کوشیدند اعتبار ازدست‌رفتهٔ تخیل را بدان بازگردانند و بدین‌منظور از شیوه‌های علمی که برای تفکر غربی آشنا و مقبول بود استفاده کردند. اگرچه تخیل عرصه‌ای بسیار وسیع‌تر از علم و عقل و جهان محسوس مادی را دربرمی‌گیرد و در ظرف محدود بررسی‌های عینی نمی‌گنجد، به‌هرحال استفاده از این روش‌ها از سوی محققان انسان‌شناس و منتقدان ساختارگرا توانست تا حدود زیادی دیدگاه منفی غرب را نسبت‌به تخیل که آن را معادل با وهم می‌دانست تغییر دهد و برای تخیل اعتبار شناختی کسب کند. از تأثیرگذارترین محققان این حوزه می‌توان به هانری کربن، گاستون باشلار و ژیلبر دوران اشاره کرد.

هانری کربن از شرق‌شناسان برجسته‌ای بود که در معرفی عرفان و فلسفهٔ ایرانی اسلامی در غرب نقش مهمی داشت. وی فیلسوف، ایران‌شناس، اسلام‌شناس و شیعه‌شناس فرانسوی است که بخشی از عمر خود را در ایران و خاورمیانه سپری کرد. او استاد شیعه‌شناسی دانشگاه سوربن و نیز بنیان‌گذار و رئیس ادارهٔ «انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران» و همچنین از اعضای حلقهٔ ارانوس[۱۱] فرانسه بوده است. در این جلسات با افرادی چون یونگ، میرچا الیاده و ژیلبر دوران دیدار داشت و برخی از آثار مهم خود چون «اسلام ایرانی» و «تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی» را در نشست‌های این حلقه بنیان نهاد (ویکی‌پدیا، مدخل *هانری کربن*).

کربن ابتدا پژوهش‌های علمی خود را با معنویت و عرفان شیعه آغاز کرد. در ادامه، اندیشه‌های ابن‌سینا و سهروردی را مورد مطالعه قرار داد و آنگاه در خصوص مفهوم اساسی «عالم خیال عرفا» نظریهٔ خود را ارائه کرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۸).

جذاب‌ترین موضوعی که در عرفان ایرانی و به‌ویژه اندیشهٔ سهروردی و ابن‌عربی برای کربن وجود داشت، موضوع خیال و تخیل و عالم حد واسط خیال بود؛ زیرا این مفهوم و متعلقات آن، به این شکل، در اندیشهٔ غربی وجود نداشت و فقدان آن موجب خسران عظیم غرب در طول تاریخ شده بود. «کربن با معرفی تعریف ابن‌عربی از خیال، قدم بزرگی را برای فلسفه و عرفان ایرانی-اسلامی در اروپا برداشت و بخش کاملی از تأملات نشانه شناسانه و هرمنوتیک تخیل و تصویر هنری، به‌طور خاص از این فلسفه الهام می‌گیرند» (همان: ۲۱).

گاستون باشلار اولین فردی است که به‌طور رسمی «نقد تخیلی» را بنیان نهاد. وی فیلسوفی بود که به تخیلات شاعرانه گرایش زیادی داشت. بدین سبب در آثار خود توانست علم و شعر را به‌هم پیوند دهد و در روش نقد ادبی خود نیز هردو جریان را مدنظر قرار داد. «ارزش کار گاستون باشلار در این بود که سعی کرد ماهیت تخیل را شناسایی کند» (همان: ۳۶). باشلار پیکرهٔ مطالعات خویش راجع‌به تخیل را با تصاویر ادبی آغاز کرد؛ زیرا به اعتقاد او تصویر اولی است؛ یعنی ذات و ارزش بنیادی دارد (باشلار، ۱۳۷۸: ۶، مقدمهٔ جلال ستاری).

تصاویر ادبی واقعیت‌های روانی اولیه‌اند. باشلار علت ظهور تصاویر را احساس می‌داند، اما معتقد است که علت اصلی خلق تصاویر خود «تخیل» است. از این‌رو، تخیل ادبی نیز تخیلی اصیل و اولیه است و ماخوذات خود را نه از عالم عینی واقع بلکه از عالم ناب خیال دریافت می‌کند. از دیدگاه باشلار، کار هنرمند تخیل است و حتی تقلید وی از واقعیت هم، به این دلیل که پیش‌تر آن را در عالم خیال رؤیت کرده، از روح هنری برخوردار است. وی شاعر را هنرمندی می داند که با تخیل تصاویر بدیع و آوردن آن‌ها در قالب کلام، خلاق زبان است (باشلار، همان: ۱۷-۲۲).

روش نقد گاستون باشلار که به «نقد دنیای تخیل» یا «نقد پدیدارشناختی» شهرت دارد، بر مکاشفه و شهود و هم‌زادپنداری بنا شده است. در این روش، خواننده به اعماق روح خلاق آفرینندهٔ اثر هنری می‌رود تا بتواند معانی نهفته در آن را کشف کند. درنهایت، تلاش‌های باشلار بر روی ساختن دستگاهی از تخیل متمرکز شد که قادر باشد انواع تخیل را در شکل و ماده توضیح دهد. وی محتوای تخیلی را به دو گونه تقسیم کرد:

۱) تخیل با منشأ صوری که به تخیل سطح و ویژگی‌های آن چون رنگ و شکل مربوط است.
۲) تخیل با منشأ مادی و محتوایی که با عمق و درون سروکار دارد.

تخیل مادی به اثر هنری جوهر و هستی می بخشد؛ درحالی‌که تخیل شکلی مسئول زیبایی ظاهر اثر هنری است. به‌نظر می‌رسد که همین تقسیم‌بندی بعدها منشأ شکل‌گیری دو نظام تخیلی اصلی ژیلبر دوران، یعنی نظام‌های روزانه و شبانه قرار گرفته باشد.

علاوه‌بر این دسته بندی دوگانه، باشلار تخیل را از لحاظ عنصر سازنده، در قالب چهار عنصر اصلی - یعنی آب، آتش، باد و خاک - دسته‌بندی کرد که از مهمترین مشخصه‌های روش نقد تخیلی باشلار شناخته می‌شود.

پس از باشلار، شاگردان او راه وی را ادامه دادند. یکی از این افراد ژیلبر دوران (۱۹۲۱-۲۰۱۲)، فیلسوف و انسان شناس فرانسوی بود که کوشید راهی را که باشلار آغازگر آن بوده اما نتوانسته بود کامل کند به انجام برساند. بدین‌منظور وی باید از نظام تخیلی چهارگانهٔ باشلار فراتر می‌رفت. روش نقد ادبی ژیلبر دوران که درنهایت به اسطوره‌کاوی ختم می‌شد، تحول بزرگی در حوزهٔ نقد ادبی و تخیلی ایجاد کرد. وی «توانست با ابداع روشی علمی، اعتبار حقیقی تخیل را که به‌مدت دو قرن در غرب انکار می‌شد بدان بازگرداند» (پورشعبان و امین، ۱۳۹۵: ۵۱).

آشنایی باشلار با یونگ طی جلسات حلقهٔ ارانوس در پاریس اتفاق افتاد. وی در این جلسات، علاوه‌بر یونگ، با افرادی چون هانری کربن و الیاده نیز آشنا شد که همگی در شکل گیری بنای فکری او مؤثر بودند.

وی کوشید با بهره گیری از روان‌شناسی مکتب یونگ، ماهیت تخیل را شناسایی نماید. یونگ، به‌عنوان فیلسوفی خداباور، با ارائهٔ مفهوم «کهن‌الگو» تأثیر زیادی بر شکل گیری بینش دوران گذاشت. دوران با استفاده از روش ساختارگرایی «لوی استراوس»[۱۲]، مردم‌شناس، ساختارهای علمی و منطقی برای تخیل ارائه داد؛ کاری که باشلار آغازگر آن بود. «اهمیت مردم‌شناسی و تحلیل‌های ساختارگرایی و منطق اسطوره‌ای کلود لوی استراوس در آثار ژیلبر دوران انکارناپذیر است. این تحلیل ها به او کمک کرد تا تمام تصاویر تخیلی را در نظامی منسجم عرضه کند و درست همین دستگاه مربوط به تخیل، تحولی بزرگ در نقد ادبی به‌وجود آورد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۸). از دیگر اندیشمندان تأثیرگذار بر دوران می‌توان به استراوس، گریماس، کاسیرر و چامسکی نیز اشاره کرد.

از میان اندیشمندان تأثیرگذار بر افکار ژیلبر دوران، تأثیر گاستون باشلار مهمتر از دیگران بوده است؛ به‌طوری‌که دوران و باشلار رابطه ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند. تحقیقات باشلار راجع‌به کشف ریشهٔ تخیلات انسان تأثیر زیادی بر شکل گیری بنای نظریات ژیلبر دوران داشت. اعتقاد باشلار به قدیم‌بودن تخیل و حادث‌بودن حس، از سرچشمه‌های اصلی دیدگاه ژیلبر دوران به تخیل

است. همچنین مفهوم تصویر مادی و اینکه تصاویر ارزش اصیل و قابلیت شناختی دارند از آموزه‌های مهم باشلار به‌شمار می‌آید. درواقع می‌توان گفت که باشلار سهم مهمی در شکل‌دهی و آماده‌سازی دیدگاه‌های ژیلبر دوران در ارتباط با انسان‌شناسی و نقد ادبی داشته است؛ به‌طوری‌که رسالهٔ دکتری وی که بعدها در قالب کتابی با عنوان *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل* منتشر شد، کلیتی از انسان شناسی تخیل است که مفاهیم آن را ابتدا گاستون باشلار بنا نهاده بود. ژیلبر دوران فلسفه و روش باشلار را نقطهٔ آغاز نظریات خود در مطالعهٔ تخیل قرار داد و کوشید راهی را که باشلار آغاز کرده بود به انتها برساند. اما نظام چهارگانهٔ باشلار در دسته‌بندی تخیلات از نظر وی ناکافی بود؛ زیرا اعتقاد داشت که «چهار عنصر فیزیکی، واقعیت مادی ادراک‌شدهٔ انسان را به‌طور کامل نشان نمی‌دهند. ادراک و تخیل انسان بسیار غنی‌تر از مجموع عناصری است که فیزیک ارسطویی درنظر گرفته است» (همان: ۳۸-۴۱).

ژیلبر دوران حاصل دستاوردهای خود راجع‌به تخیل را در رسالهٔ دکتری‌اش، تحت عنوان «ساختارهای انسان شناسانهٔ تخیل» آورد. «ساختارهای انسان شناسانهٔ تخیل» با این پرسش مهم آغاز می‌شوند که «تخیل یا عقل کدام‌یک آغازگر و اساس اندیشه هستند؟» و در پاسخ، ژیلبر دوران تخیل را سرچشمهٔ تمام تفکر تعریف کرده است. ریشهٔ تفکر وی بر این اصل قرار دارد که تخیل اساس دانش و مقدم بر عقل است؛ همان دیدگاه عرفای اسلامی که عشق را مقدم بر عقل و اساس شناخت می‌انگاشت.

وی اولین دسته‌بندی جامع خود را راجع‌به تخیل، براساس بازتاب‌های اصلی فیزیولوژیک و محیطی انسان و حیوان ارائه داد. این سطح اولین سطح شکل‌گیری تخیلات انسان است که به سطح عصب زیست‌شناسی[۱۳] است و بازتاب‌شناسی[۱۴] مربوط می‌شود.

دوران در بررسی صورت‌های تخیلی، تحت‌تأثیر کربن، دلالت طبیعی نشانه‌ها بر معانی آن‌ها را اصل قرار داد و بر تأویل‌پذیری نشانه‌ها تأکید کرد؛ زیرا معتقد بود که بررسی صورت‌های تخیلی انسان و ساختاربندی آن‌ها بدون درنظرگرفتن این اصل ناممکن خواهد بود. این عقیده برخلاف نظام سه‌گانهٔ نشانه‌شناختی پیرس[۱۵] بود که ارتباط نماد با معنای آن را از نوع قراردادی می‌دانست نه طبیعی. دوران نشان داد که «تولیدات تخیل دارای معانی ذاتی هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۱: ۲۰۱).

ژیلبر دوران به‌دنبال یافتن محرک‌های تصاویر تخیلی درنهایت ترس را عامل اصلی شکل‌گیری تخیلات بشری در طول اعصار دانسته و مرگ را بزرگ‌ترین ترس انسان معرفی کرده است؛ بنابراین زمان (به‌عنوان عامل نزدیک‌کنندهٔ مرگ)، ترس از تغییر و ترس از ناشناخته‌ها (به

دلیـل احتمـال ایجـاد مـرگ) محـرک اصـلی تخـیلات بشـر هسـتند. «دوران بـا تأکیـد بـر نظـر اسطوره‌شناسان و انسان‌شناسان، اثبات می‌کند که زمان در نزد انسان‌های نخستین [تا کنون] چهره ای منفی دارد و انسان همواره و در تمام اعصـار آثـاری علیـه مـرگ و زوال آفریـده و همـواره در جست‌وجوی غلبه بر مرگ و گذر زمان [و یافتن اکسیر جاودانگی] بوده است» (سعیدی، مـاحوزی و اجاق علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷۶). به این ترتیـب، دوران بـه دسـته‌بنـدی صـورت‌هـای خیـالی براسـاس محرک‌ها و بازتاب‌های اصلی آن پرداخت. وی چهار سطح اصـلی را بـرای رونـد تخیـل در مسیر انسان‌شناسی تشخیص داده است:

۱) از بازتاب‌شناسی به تکنولوژی؛

۲) از تکنولوژی به فلسفه؛

۳) از فلسفه به شمایل‌شناسی (تصویرشناسی)؛

۴) از تصویرشناسی تا نشانه‌شناسی (Wunenburger, 2003: 6-8).

به‌اعتقاد دوران، هدف و رسالت اصلی «تخیل، کوشش برای ایجاد امیدی پایدار بر ضد جهـان عینی مـرگ اسـت و ایـن انگیـزهٔ ژرف تمـام اسـطوره‌هـا و نمادهاسـت» (عباسـی، ۱۳۹۰: ۸۱). وی تخیلات انسان را براساس رویکرد وی برای مقابله با مرگ به دو دستهٔ اصـلی تقسـیم کـرده اسـت؛ تخیلاتی که تلاش می کنند با مرگ مبارزه و بر آن غلبه کنند که بـا عنـوان نظـام روزانـهٔ تخـیلات شناخته می شوند و تخیلاتی که به‌دنبال محافظت و پناه گرفتن در مقابل خطر مرگ هستند تا خـود را از نابودی مصون بدارند. اما درهرحال، هردو نظام برای حفظ بقای انسان تلاش می نمایند چـه از طریق حمله و چه به‌شیوهٔ دفاعی.

کامل ترین حالت تخیل در زنجیرهٔ تخیلی ژیلبر دوران اسـطوره اسـت. وی زنجیـرهٔ تخیـل را از بازتاب‌ها آغاز می‌کند و سپس با گذر از محرک/شم‌ها، کهن‌الگوها و درنهایت نمادها به اسـطوره می‌رسد. «اسطوره‌ها در اندیشـهٔ ژیلبـر دوران نقشـی مهـم ایفـا مـی‌کننـد، زیـرا [چنانکـه ذکـر شـد] مهمترین تجلی تخیل در زبان، اسطوره هاست [...] اسطوره با حضور زبان روایی متجسم‌ترین شکل تخیلی محسوب می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۲-۳۳) و بنابراین، اسطوره به‌عنوان جامع‌ترین نمـاد تخیل، قلمرویی است که می‌تواند با زمان و مرگ به مبارزه برخیزد.

روش نقد ادبی ژیلبر دوران که به اسطوره‌سنجی[۱۶] و درنهایت اسطوره‌کاوی[۱۷] ختم می‌شود، بـا شناخت و بررسی اجزای تخیل در یک اثر و به‌ویژه در محل تکرارها آغاز می‌شود و تلاش می‌کند از طریق بررسی نظام تخیل و شناسایی اجزای اسطوره‌ها در آثار نویسندگان و هنرمندان، نه‌تنها نوع تخیل و نحو تخیل ایشان را بیابد (= اسطوره‌سنجی) بلکه اسطوره‌هـای حـاکم بـر فرهنـگ و افکـار

ایشـان را نیـز پیـدا کنـد و حتـی اطلاعـاتی راجـع‌بـه جامعـه و تـاریخ ایشـان بـه‌دسـت آورد (= اسطوره کاوی). برخلاف شارل مورون[۱۸] که درپی یافتن «اسطوره‌های شخصی»[۱۹] اسـت، دوران در روش اسطوره‌سنجی خود از وی تبعیت کرده است. دوران اعتقاد دارد که «من» به‌تنهایی قدرت بیدارکردن انگیزه‌ها را ندارد، بلکه این «اسطوره‌های آغازین»[۲۰] برگرفته از تخیل جمعی و فرهنـگ ابنای بشر است که به عنوان نیروی پویا و خلاق تخیل از شخص فراتر می‌رود و قدرت تأثیرگذاری بر افکار، آثار و رفتار انسان ها را دارد. البته ناگفته نماند که تعریف اسطوره از منظر ژیلبر دوران تـا حدودی متفاوت از تعاریف رایج زمان وی است. در تعریف وی، اسطوره نمادی اسـت کـه دارای روایت باشد و زمان و مکان اتفاق افتادن این روایت در همان عالم خیـال و زمـان غیرخطـی همـان عالم است؛ عالمی که از نظر ژیلبر دوران واقعی‌تر از این جهان حسی ماست؛ بنابراین اهمیتی ندارد که نمود آن حادثه یا اسطوره در عالم حسی ما پدیدار شده باشد یا خیر.

درنهایت، ژیلبر دوران با انجام مطالعات گسترده در حوزهٔ تخیل، توانست تأثیر عمیقی بر روش مطالعات انسان شناسان بگذارد و ایشان را به‌سوی شناخت تخیـل بشـر و عـالم خیـال وی، از طریـق بررسی اجزای تخیل یعنی نمادها و اسطوره ها، به‌عنوان میراث عظیم بشری سوق دهد؛ روشی که با دربر گرفتن تمام جنبه های وجودی انسان از مسائل فرهنگـی و اجتمـاعی گرفتـه تـا روان‌شناسـی و فیزیولوژی می‌تواند نقشهٔ دقیقی از تاریخ حیات بشر و تحولات آن ارائه دهد.

نتیجه‌گیری

خیال، تخیل و رؤیا اصطلاحاتی هستند که اغلب در معنای مشابه استعمال می‌شوند، اما تفاوت‌هایی باهم دارند. اولین بار افلاطون اشاره‌ای گذرا به تخیل کرده و آن را در ردهٔ پندار و وهم قرار داده و به‌عنوان یکی از راه های شناخت معرفی کرده است که چندان قابل‌اطمینان و عاری از خطـا نیسـت. به‌دنبال او، ارسطو چهرهٔ قابل‌قبول تری به تخیل داده و آن را معادل نور دانسته است که سبب بینایی و لذا شناخت و ادراک می‌شود. پس از ارسطو، مباحث فلسـفی یونـان و از جملـه مبحـث خیـال و تخیل اولین بار توسط ابویوسف اسحاق کندی در جهان اسلام وارد شد و بعد از او فارابی، ابن‌سینا و به‌تبع آن‌ها سهروردی و ابن‌عربی این بحث را پی گرفتند. در آن زمان، خیال با عنوان خزانهٔ حس مشترک شناخته می‌شد؛ درحالی‌که تخیل قدرت ترکیب و تفصیل ادراکات را می‌یافت و به خرد و قوهٔ تعقل و تفکر نزدیک می‌شد. اندیشمندان مسلمان به‌دلیل آموزه‌هـای خـاص اسـلامی کـه عـالم فرامادی وحی و ماوراءالطبیعه را می پذیرفت، پیشـرفت هـای زیـادی در شـناخت موضـوع خیـال و تخیل و عوالم مربوطه ایجاد کردند.

نظریه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی را می‌توان نقطهٔ عطف موضوع خیال دانست. وی اولین کسی بود که با بهره گیری از باورهای ایرانیان باستان و نیز معارف اسلامی، به‌طور رسمی عالم خیال را معرفی کرد. ابن‌عربی، پدر عرفان نظری، نیز بخش عمده‌ای از تعالیم خود را به موضوع خیال اختصاص داده و به‌تفصیل در این باره سخن گفته است. پس از ابن‌عربی، ملاصدرا تعالیم وی را ادامه داد و در قالب حکمت متعالیهٔ صدرایی ارائه داد.

درحالی‌که مباحث مربوط به خیال و تخیل در شرق دوران اوج و تعالی خود را سپری می‌کرد، در غرب نگرش به موضوع خیال و تخیل چندان مثبت نبود؛ به‌ویژه در دوران استیلای فلسفهٔ نئوکلاسیک ها در قرن هفدهم که دورهٔ بازیابی خرد یونان و روم باستان بود. از اواخر قرن هجدهم با رواج رمانتیسم، انسان غربی کم‌کم به بازیابی مظاهر میراث ازدست‌رفتهٔ تخیل پرداخت. اگرچه روان‌شناسی کلاسیک هنوز هم تصویر را با مفهوم تداعی درهم می‌آمیخت و آن را به بقایای ذهنی تقلیل می داد، در قرن بیستم گرایش به مطالعهٔ منابع شرقی در میان اندیشمندان غربی بیشتر شد و شرق شناسانی چون هانری کربن بخشی از معارف ارزشمند شرقی - از جمله عرفان و فلسفهٔ اسلامی - را در غرب معرفی کردند؛ به‌طوری‌که می‌توان ادعا کرد جریان های تخیل‌شناسی معاصر غربی، از جمله نقد تخیلی که باشلار آغازگر آن بود، تا حد زیادی مدیون مطالعات گستردهٔ کربن و باشلار در منابع شرقی و اسلامی است. هم‌زمان با این جریان، موضوع ناخودآگاهی از سوی یونگ مطرح شد و بر وجود ساحت غیر مادی بشر مهر تأیید زد. به این ترتیب، تلاش برای کشف بخش‌های ناشناختهٔ بشر موجب گرایش به مباحثی چون تخیل و اسطوره شد. در ادامهٔ تلاش‌های گاستون باشلار که نقد تخیلی را مطرح کرد، ژیلبر دوران با دسته‌بندی صورت‌های تخیلی و معرفی نظام‌های تخیل، برای شناسایی ماهیت تخیل تلاش کرد.

ژیلبر دوران، با دیدگاهی که همچنان متأثر از نظام دوقطبی خیر و شر غربی بود و مرگ را پایان کامل حیات بشری می دانست، به مطالعهٔ حوزهٔ خیال پرداخت، اما با اصالت بخشیدن به تخیل انسان و به‌رسمیت‌شناختن عالم خیال و تأکید بر دیدگاه سوبژه‌گرایانهٔ شرقی در مقابل دیدگاه ابژه‌گرای غربی و نیز توجه به مفهوم «رمز» در عرفان اسلامی، توانست دو نوع نظام کلی را در تمام اعصار حیات بشری شناسایی کند: نظام روزانه که مبتنی بر تلاش و تکاپو است و وظیفهٔ اصلی بشر به‌شمار می‌آید و نظام شبانه که به آرامش مربوط می‌شود و تمام نیازهای انسان به استراحت و آرامش و تجدید قوا را دربرمی گیرد. دوران با عنایت به مفهوم رمز و نشانه در عرفان اسلامی که به دیدگاه باطنیان و شیعه نزدیک بود و هر ظاهری را دارای باطنی می دانست، بر ارتباط طبیعی تصاویر با مفاهیمی که بر آن‌ها دلالت می کنند تأکید کرد. وی بر این اساس و همچنین با استفاده

از آموزه‌های یونگ دربارهٔ کهن‌الگو و نماد و اسطوره - که خود در بنیان فکری مرهون اندیشه های شرقی است - توانست نمادهای ترس بشر و سازوکارهای مقابله ای و دفاعی انسان را تشخیص دهد؛ به‌طوری که شناخت آن‌ها می‌تواند تأثیر زیادی در تحلیل رفتارها و بنابراین باورهای افراد و به‌ویژه نویسندگان و هنرمندان ارائه دهد.

دور از انتظار نیست که نتیجه‌ای که از نظام تخیل ژیلبر دوران به‌دست می‌آید با آموزه‌های دینی کتاب های مقدس و به‌ویژه قرآن مطابقت زیادی داشته باشد؛ چنانکه می توان امر به حرکت در مسیر حق و نیز تلاش برای بیداری و پویایی بشر را در دستهٔ نظام روزانه قرار داد که ضامن سعادت بشر است و برعکس، غفلت و مشغول‌شدن به لهوولعب و فراموشی را - که مانع حرکت در مسیر کمال و پیشرفت می‌شود - در دستهٔ نظام شبانه جای داد. البته ناگفته نماند که رفتارهای مربوط به هردو نظام در حد طبیعی خود، لازم و ضامن بقای بشر است، اما حد افراط‌گونهٔ آن عامل نابودی انسان خواهد بود. بنا بر آنچه ذکر شد، می‌توان نتیجه گرفت که غرب امروز در حوزهٔ تخیل‌شناسی، بیش از آنکه متکی به فرهنگ و باورهای سنتی غربی دربارهٔ تخیل باشد، در اساس و خاستگاه خود، وامدار نظریه‌ها و نظریه‌پردازان شرقی و به‌ویژه عرفان ایرانی-اسلامی است که اغلب در قرون وسطای غربی که اوج دوران شکوفایی در ممالک اسلامی بوده، شکل گرفته است.

پی‌نوشت

1. Objective
2. Gérard de Nerval

۳. به مقدمهٔ کتاب *The Anthropological Structures of the Imaginary* از ژیلبر دوران رجوع کنید.

4. Eikasia
5. Phantasia
6. Phaos
7. Kindi

۸. من گنج نهانی بودم. دوست داشتم که شناخته شوم؛ پس مخلوقات را آفریدم تا در آن‌ها شناخته شوم. حدیث قدسی که البته منبع دقیق آن شناخته شده نیست و علامه مجلسی در *بحارالانوار* آن را به‌نقل از پدرشان نقل کرده‌اند.

9. Libido
10. Henri Gohier
11. Eranos
12. Claude Lévi-Strauss
13. Neuro-biological
14. Reflexology
15. Charles Sanders Peirce
16. Mythcritics
17. Mythanalysis
18. Charles Mauron
19. Personal myth
20. Primordial myth

منابع

ابن‌سینا. (۱۴۱۷). *النفس من کتاب الشفاء*. تحقیق آیت‌الله حسن‌زادهٔ آملی. قم: مرکز النشر التابع المکتب الاعلام الاسلامی

ابن‌عربی، محی‌الدین. (بی‌تا). *الفتوحات المکیه*. جلد ۲ و ۳. بیروت: دار احیاءالتراث العربی.

ارسطو. (۱۳۴۹). *دربارهٔ نفس*. ترجمهٔ علیمراد داوودی. تهران: نشر دانشگاه تهران.

افلاطون. (۱۳۷۹). *جمهوری*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چاپ نهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

امامی‌جمعه، سید مهدی. (۱۳۸۵). *فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا*. تهران: فرهنگستان هنر.

اهل سرمدی، نفیسه و نصرالله حکمت. (۱۳۹۲). «نگاهی به خیال و تخیل در فتوحات مکیهٔ ابن‌عربی»، *نشریهٔ فلسفه و حکمت*.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۸). *روانکاوی آتش*. ترجمه و مقدمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: انتشارات توس.

برت، آر. ال. (۱۳۷۹). *تخیل*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: انتشارات مرکز.

بلخاری، حسن. (۱۳۷۸). *عکس مهرویان. خیال عارفان (مفهوم شناسی خیال در آرای مولانا)*. تهران: فرهنگستان هنر.

_____ . (۱۳۸۶). «ابداعات فارابی در مفهوم و کارکرد تخیل». *مجلهٔ شناخت*. تابستان. شمارهٔ ۵۴. صص ۷۵-۹۰.

_____. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی آرای ابن‌سینا و ساموئل کالریج درمورد تمایز میان خیال و تخیل». *فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی دانشگاه شیراز*. شمارهٔ پیاپی ۲۷. صص ۱-۲۴.

پورشعبان، سارا و احمد امین. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختار تخیلی داستان تشنه و دیوار مثنوی براساس ساختارهای نظام تخیل در آراء ژیلبر دوران». *مجلهٔ شعرپژوهی بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال هشتم. شمارهٔ ۳. صص ۵۱-۷۰.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تحلیلی از داستان‌های عرفانی-فلسفی ابن‌سینا و سهروردی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

حکمت، نصرالله. (۱۳۸۵). *متافیزیک خیال در گلشن راز شبستری*. تهران: فرهنگستان هنر.

دوران، ژیلبر. (۱۳۸۸). «رؤیا و معنویت». ترجمهٔ نازنین اردوبازارچی. *اطلاعات حکمت و معرفت*. آذرماه. شمارهٔ ۴۵. صص۴۳-۴۶.

سعیدی، مریم و امیرحسین ماحوزی و شهین اوجاق علی‌زاده. (۱۳۸۴). «تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی» (داستان بهرام گور در شاهنامه و هفت‌پیکر). *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*. سال یازدهم. شمارهٔ ۲۰. پاییز ۱۳۹۴. صص ۷۳-۹۰.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۵). *مجموعهٔ مصنفات*. جلدهای ۱ و ۲ و ۳. چاپ دوم. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شریعتی، سارا. (۱۳۸۵). «جامعهٔ انسان‌شناسی تخیل اجتماعی». *فصلنامهٔ فرهنگستان هنر*. صص ۸۹-۹۶.

شفیعی، فاطمه و حسن بلخاری قهی. (۱۳۹۰). «تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی». *مجلهٔ متافیزیک*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان. شمارهٔ ۹ و ۱۰. صص ۱۹-۲۳.

شیرازی، صدرالمتألهین (ملاصدرا). (۱۳۸۳ الف). *ترجمهٔ اسفار اربعه*. ترجمهٔ محمد خواجوی. جلدهای ۱ تا ۹. تهران: انتشارات مولی.

شیرازی، صدرالدین محمد. (۱۳۸۳ب). *اسفار اربعه*. جلد ۳. به‌ضمیمهٔ تعلیقات سبزواری. تصحیح و تحقیق و مقدمه مقصود محمدی. به‌اشراف سید محمد خامنه‌ای. تهران: انتشارات بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

_____ (۱۹۸۱). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه*. چاپ سوم. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

صانع‌پور، مریم. (۱۳۸۸). *تجرد خیال در حکمت متعالیه*. بنیاد حکمت اسلامی صدرا. تهران.

_____ (۱۳۸۹). «رویکردی تطبیقی به نظریهٔ خیال در آراء ابن‌سینا و ملاصدرا». سال اول. شمارهٔ ۱. صص ۵۵-۷۶.

عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران. کارکرد و روش‌شناسی تخیل*. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

_____ (۱۳۹۱). *تخیل و مرگ در ادبیات و هنر*. سخن. تهران.

عطار سلیمان. (۱۹۹۱). *الخیال عند ابن‌عربی*. دارالثقافه. قاهره.

عین‌القضات، عبدالله بن محمد. (۱۳۹۲). *تمهیدات*. با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران. چاپ نهم. منوچهری. تهران.

الغراب، محمود. (۱۹۹۳). *الرؤیا و المبشرات*. انتشارات نضر. دمشق.

الفاخوری، حنا و خلیل الجر. (۱۳۸۵). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. کتاب زمان. تهران.

فارابی، ابونصر. (۱۳۶۱). *اندیشه‌های اهل مدینه فاضله*. ترجمهٔ سید جعفر سجادی. کتابخانهٔ طهوری. تهران.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۲). *تخیل فرهیخته*. ترجمهٔ سعید ارباب شیروانی. چاپ دوم. مرکز نشر دانشگاهی. تهران.

کاوندی، سحر. (۱۳۸۳). «خیال و ادراکات خیالی از منظر شیخ الرئیس و صدرالمتالهین». *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی ابن‌سینا*. ۱-۳ شهریور ۱۳۸۳.

کربن، هانری. (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*. ترجمهٔ سید جواد طباطبایی. انجمن ایران‌شناسی فرانسه. چاپ اول. انتشارات کویر. تهران.

_____ (۱۳۹۰). *تخیل خلاق ابن‌عربی*. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. چاپ دوم. جامی. تهران.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *مقدمه‌ای بر اسطوره‌شناسی*. سخن. تهران.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۴). «واسازی تخیل هنری رمانتیک». *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری*. صص ۲۳۵-۲۴۶.

یعقوبیان، حسین. (۱۳۸۳). *جلوه های تصویری عالم خیال*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد گرایش تصویرسازی گروه آموزشی گرافیک و عکاسی. استاد راهنما: دکتر عبدالمجید حسینی راد. دانشکدهٔ هنرهای زیبا.دانشگاه تهران.

References

Ibn-Sina. (1417 L). Alnafs men ketabe Alshafa. Research by Ayatollah Hassanzadeh Amoli. Qom: The publishing center of the Islamic Information Office.

Ibn-Arabi, Mohyaddin. (ND). Alfotuhat almakkiyah.V 2 & 3. Beirut: Arab Heritage House Publications.

Aristotle. (1349 L). About Self (=Nafs). Translated by Alimorad Davoodi. Tehran: Tehran University Publication.

Plato. (2000). Republic. Translated by Foad Roohani. Ninth edition. Tehran: Scientific and cultural publications.

Imami-Jom'e, Seyyed Mahdi. (2006). Philosophy of Art in Love subject of Mulla Sadra. Tehran: Iranian Academy of Arts.

Ahl-e Sarmadi & Hekmat, Nafiseh & Nasrollah. (2013). "A Look at Imaginary and Imagination in Fotoohat-e Makkiyeh of Ibn-Arabi", Journal of Philosophy and Wisdom.

Bachelard, Gaston. (1991). Psychoanalysis of Fire. Introduction and Translated by Jalal Sattari. Second edition. Tehran: Toos publications.

Betrr, Raymond Laurence. (2000). Fancy. Translated by Masood Jafar. Tehran: Markaz publications

Bolkhari. Hassan. (1999). Photo of Beauties, Imaginary of Sufies (The Concept of Imaginary in Rumi's Belief). Tehran: Iranian Academy of Arts.

_____. (1998). "Farabi's Innovations in Concept and Function of Imagination". Journal of Recognition. Summer. No. 54. P 75-90

_____. (2008). "A Comparative Study of the Views of Ibn Sina and Samuel Coleridge, about the Distinction of Imaginary and Imagination". Quarterly of Religious Thought of Shiraz University. Consecutive No.27. P 1-24.

Poorsha'ban & Amin, Sara & Ahmad. (2016). "The Analysis of the imaginary Structure of The Story of "The Thirsty and the Wall" of Rumi's Masnavi, Based on the Gilbert Durand's Structures of the Imagination orders". Journal of Poetry Research, Boostan-e Adab, University of Shiraz. Eighth year. No. 3. P 51-70.

Purnamdarian, Taqi. (2004). symbolism & symbolic stories in Persian Literature. An analysis of the mystical-philosophical stories of Ibn Sina and Suhrawardi. Tehran: Scientific and cultural publications.

Hekamt, Nasrollah. (2006). Metaphisics of Imaginary in Shabestari's Golshan-e Raz. Tehran: Iranian Academy of Arts.

Durand, Gilbert. (2009). "Dream and Sprituality". Translated by Nazanin Ordubazarchi. Journal of Wisdom and Knowledge Information. No. 45. P 43-46

Saeedi & Mahozi & Ojaqalizadeh, Maryam & Amirhossein & Shahin. (2005). "The Imagination of Lion in Ferdowsi's Battle and Nezami's Banquet" (Bahram-e Goor's Story in Shahnameh and Haft-Peykar). Epic Literary Research Letter. No. 20. P 73-90

Suhrawardi, Shahabaddin Yahya. (1996). Collected Works. V 1 & 2 & 3. Second edition. Tehran: Institute for Cultural Studies and Researches.

Shari'ati, Sara. (2006). "socio-anthropology of Social imagination". Quarterly of Academy of Arts. P 89-96.

Shafi'ee & Bolkhari qohi, Fatemeh & Hassan. (2011). "Artistic Imagination in Illumination of Suhrawardi". Journal of Metaphisics, College of Literature and Humanities of Isfahan University. No. 9 & 10. P 19-23

Shirazi, Sadrolmota'allehin (Molla Sadra). (2003 A). The Translation of Asfar-e Arba'e. Translated by Mohammad Khajavi. V 1-9. Tehran: Mowla Publications

_____. (2003 B). Asfar-e Arba'e. V 3. Correction and research and introduction OF Maqsood Mohammadi, by Supervision of Seyyed Mohammad Khameneyi. Tehran: Islamic Wisdom foundation of Sadra publications.

_____. (1981). Alhekmat Almota'aliya fi Alasfar Al'Aqliya Al'arba'a. third edition. Beirut: Arab Heritage House publications.

Sane' poor, Maryam. (2009). Abstraction of Imagination in the Wisdom of Mota'aliyeh. Tehran: Islamic Wisdom foundation of Sadra publications.

_____. (2010). "A comparative approach to the theory of imaginary in the opinions of Avicenna (Ibn Sina) and Mulla Sadra". First year. No. 1. P 55-76.

Abbasi, Ali. (2011).The Structures of the Imagination Orders from Gilbert Durand's perspective, Functions and Methodology of Imagination. Tehran: Scientific and cultural publications.

_____. (2012). Imagination and Death in Litrature and Arts. Tehran: Sokhan Publications.

Attar, Soleiman. (2012). Alkhiyal Enda Ibn Arabi. Caira: Dar Althaqafeh Publications

EinolQozat, Abdollah Ibn Mohammad. (2013). Tamhidat, Introduction and correction by Afif Oseyran. Ninth Edition. Tehran: Manoochehri

AlQorab, Mahmood. (2014). Alroya & Almobasherat. Damascus: Nazr Publications

Alfakhuri and Georr, Hanna & Khalil. (2006). History of Philosophy in Islamic World. Translated by Abdolmohammad Ayati. Tehran: Book of Time (Ketab-e Zaman) Publications.

Farabi, Abu Nasr. (1982). Thoughts of the Utopians. Translated by Seyyed Jafar Sajjadi. Tehran: Tahoori Library.

Frey, Northrop. (1993). The Educated Imagination. Translated by Saeed Arbab Shirvani. Second Edition. Tehran: University Publications Center.

Kavandi, Sahar. (2004). "Imaginary and Imaginative Perceptions from the perspective of Avecina and Mulla Sadra". Researches of the International Conference of Ibn Sina. 1st to 3rd of Shahrivar 2004.

Corbin, Henry. (1994). Islamic Philosophy History. Translated by Seyyed Javad Tabatabayi. French Association of Iranian Studies. First Edition. Tehran: Kavir Publications.

_____. (2011). Ibn Arabi's creative imagination. Translated by Inshallah Rahmati. Second Edition. Tehran: Jaami Publications.

Namvar Motlaq, Bahman. (2013). An Introduction to Mythology. Tehran: Sokhan Publications.

Nojumian, Ali. (2005). "Deconstruction of Romantic Artistic Imagination". Researches of the First Concert of Artistic Imagination. P 235- 246

Yaqubian, Hossein. (2004). Visual Effects of the Imaginary World. Thesis for Master's Degree of Illustration. Department of Graphic and Photography. Advisor: Dr. Abdolmajid Hosseini Rad. Tehran University. Faculty of Fine Arts.

Wunenburger, Da Jean-Jacques. (2003). *L'imaginaire*. t.i.L'immaginairio. ll Melangolo. Genova 2008.

Durand, Gilbert. (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated to English by Judith Haten and Sarah Sankey. Australia: Boombana publication.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بازنگری رمز تنبیه اول نمط نهم *اشارات و تنبیهات* در رد انتساب سلامان و ابسال به ابن‌سینا[۱]

سید ارسلان ساداتی[۲]
پروانه عادل‌زاده[۳]

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۰۴
تاریخ تصویب: ۹۷/۰۵/۱۴

چکیده

در پی تشکیک و معارضهٔ فخر رازی با موضوع اشارهٔ رمزی ابن‌سینا به قصهٔ رمزی-تمثیلی سلامان و ابسال در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، خواجه نصیر در رد ادعای او به تأویل قول ابن‌سینا به روایتی از سلامان و ابسال پرداخت که آن را موافق قول ابن‌سینا یافته بود؛ و با عنوان این نکته که جوزجانی نیز قصهٔ سلامان و ابسال را در ردیف آثار ابن‌سینا آورده و ابن‌سینا هم در رسالهٔ قضا و قدر به نام «ابسال» اشاره کرده است، تلویحاً روایت دو برادرِ سلامان و ابسال را از قصه‌های رمزی-تمثیلی ابن‌سینا تلقی کرد. پس از این اقدام خواجه نصیر، شارحان متأخر *اشارات و تنبیهات* و دیگر آثار ابن‌سینا، بی هیچ تحقیق، و صرفاً به اعتبار ادعای خواجه نصیر، روایت سلامان و ابسال خواجه‌نصیری را

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2018.19027.1467

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
s_arsalan_236@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران.
adelzadehparvaneh@yahoo.com

سومین قصهٔ رمزی-تمثیلی ابن‌سینا تلقی کردند؛ درحالی‌که برای این کار، جز ادعای نامستند خواجه نصیر هیچ سندی نداشتند. این پژوهش با رد این تلقی، براساس شواهد و دلایل مستند اعلام می‌کند که ابن‌سینا هیچ قصه‌ای با عنوان «سلامان و ابسال» تصنیف نکرده و مشارالیه او در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات* نیز، نه روایت خواجه نصیر از قصهٔ سلامان و ابسال که اسطورهٔ سلامان و ابسال یونانی‌الاصل ترجمه‌شده توسط حنین بن اسحاق بوده است.

واژه‌های کلیدی: ابن‌سینا، *اشارات و تنبیهات*، سلامان و ابسال، خواجه نصیر.

مقدمه

در دوران ضد فلسفی و ضد سینوی، اشارت رمزی شیخ‌الرئیس به قصهٔ رمزی-تمثیلی سلامان و ابسال در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، موجی مهیب از رد و تخطئه و توجیه و تأویل شتاب زده را در پی داشت. امام المشککین که علمدار جنبش ضد فلسفی و ضد سینوی بود، این اشاره را بی‌محتوا و لُغَز خواند و رمزگشایی از آن را تکلیف و دعوت به شناسایی امور غیبیه نامید، و خواجه نصیر - که خود را شارح و مدافع آرای فلسفی شیخ‌الرئیس می‌دانست- برحسب نقش محقق خود، به یافتن نسخهٔ حکایت «سلامان و ابسال» منطبق با اشارهٔ شیخ و کشف محتوای فلسفی آن همت گماشت. وی گویا بیست سال پس از اتمام شرح اشارات، قصهٔ سلامان و ابسال متناسب با ارجاعات شیخ در تنبیه اول نمط نهم را یافت و مدعی شد که جوزجانی نیز این قصه را در تتمهٔ شرح احوال و آثار ابن سینا، جزء تصانیف استاد خود آورده و خود شیخ نیز در *رسالهٔ قضا و قدر*، اصالت این روایت از قصه را تأیید کرده است. براین‌اساس، شارحان و ناقدان بعدی *اشارات و تنبیهات* نیز دو دسته شدند. گروهی در صف فخر رازی قرار گرفتند و گروهی در خط خواجه نصیر قلم زدند. در این گیرودار، آنچه لحاظ نشد، رویکرد سینوی به عرفان فلسفی نهفته در حکایات رمزی-تمثیلی و *اشارات و تنبیهات* شیخ درمورد آن‌ها بود. به این ترتیب، چنین القا شد که شیخ‌الرئیس، علاوه بر *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر*، رسالهٔ رمزی-تمثیلی سومی تحت عنوان سلامان و ابسال نیز تصنیف کرده است.

نباید فراموش کرد که شیخ‌الرئیس پیش و بیش از آنکه عارف باشد فیلسوف بود و عرفان او نیز عرفان فلسفی مبتنی بر مبانی تبیین شده در قصیدهٔ عینیه و حی بن یقظان و *رسالة‌الطیر* است؛ بنابراین، باید توجه داشت که رمزگشایی از محتوای معنوی تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات* با تحلیل و تأویل روایت هرمسی *سلامان و ابسال* یونانی‌الاصل یا هر روایت دیگر از این قصه در

چارچوب رویکرد سینوی به عرفان فلسفی، بی توجه بـه محتـوای معنـوی قصـیدهٔ عینیـه و حـی بـن یقظان و *رسالةالطیر*، نه ممکن است و نه معقول و نه نتیجه‌ای دربرخواهـد داشـت. بـراین‌اسـاس، در بررسی و تحلیل موضوع این تحقیق، معیار اساسی، مشی فکری و عرفان فلسـفی تبیـین‌شـده توسـط شیخ‌الرئیس در سه اثر مذکور خواهد بود.

اهداف تحقق

همان گونه که در مقدمه آمد، تشکیک فخر رازی در ارجاع نکات اساسـی تنبیـه اول از نمـط نهـم *اشارات و تنبیهات* به قصهٔ «سلامان و ابسال» و اعلام «ابسال» به‌عنـوان درجـهٔ عرفـان افـراد از سـوی شیخ‌الرئیس، موجب تلقی نادرستی دربارهٔ سلامان و ابسال شـد. همچنـین تـلاش خواجـه نصـیر در توجیه و تبیین محتوای معنوی تنبیه مذکور و مستندسازی ارجاع شیخ با اعـلان روایتـی متناسـب از قصهٔ سلامان و ابسال و انتساب آن بـه شـیخ‌الـرئیس و تبعیـت ناقـدان و شـارحان متـأخر *اشـارات و تنبیهات* از خواجه نصیر، موجب شد تا روایتی مشکوک از قصهٔ «سـلامان و ابسـال» جـزء رسـالات شیخ‌الرئیس تلقی شود؛ به‌طوری‌که رویکرد فلسفی-عرفانی شـیخ بـه «فـرد عـارف» و درجـهٔ او در عرفان، به تأویلات خواجه نصیر از نمادهای آن روایت مشکوک از قصهٔ «سلامان و ابسـال» ارجـاع داده شد؛ کاری که هرچنـد در تقابـل و تعـارض بـا تشـکیکات فخـر رازی کارسـاز بـود، موجـب سوءبرداشت از رویکرد شیخ‌الرئیس به «نفس» و درجهٔ نفس در عرفان- در درازمدت شد؛ بنابراین، اهداف این تحقیق دو موضوع مرتبط را به شرح زیر شامل می‌شود:

الف) رد تلقی رایج مبنی بر اینکه قصهٔ «سلامان و ابسال» جزء تصنیفات شیخ‌الرئیس باشد.

ب) اثبات اینکه منظور شیخ‌الرئیس در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، روایت هرمسی *سلامان و ابسال* یونانی‌الاصل ترجمهٔ حنین بن اسحاق بوده است.

مباحث نظری

انتساب قصهٔ سلامان و ابسال به شیخ‌الرئیس

شیخ الرئیس در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات* به داستان «سلامان و ابسال» اشارهٔ واضـحی دارد: «هرگاه داستان سلامان و ابسال به گوش تو رسـید و کسـی آن داسـتان را برایـت نقـل کـرد، توجه داشته باش که سلامان ضرب‌المثلی است برای تو و ابسال ضـرب‌المثـل درجـهٔ تـو در عرفـان است، اگر از اهل عرفان هستی. پس اگر می توانی رمز را حل و بیان کـن» (ابـن سـینا، ۱۳۸۸: ۴۴۰). این اشارهٔ ابن‌سینا، فخر رازی را - که با بیشتر آرای شـیخ‌الـرئیس مخالفـت مـی‌ورزیـد و ظـاهراً از

وجود قصهٔ سلامان و ابسال بی‌خبر بود - واداشت که در نقد این تنبیه شیخ بگوید: «سخن شیخ نوعی لغز است و سلامان و ابسال را شیخ جعل کرده، و مقصود شیخ از سلامان حضرت آدم و مراد از ابسال بهشت و مقصود از آدم، نفس ناطقهٔ تو، و مقصود از بهشت، درجات خوشبختی است. و تکلیف شیخ به حل این رمز از لغز بدان ماند که کسی را به شناسایی امور غیبیه دعوت کنند.»

خواجه نصیر ضمن رد نظر فخر رازی گفت: «تکلیف شیخ به حل معما تکلیف به شناسایی امور غیبیه نیست، بلکه حل معما را به مکلفی واگذار می‌کند که این داستان را شنیده باشد، و در آن صورت است که «اندیشه می‌تواند بدان آگاهی یابد و عقل می‌تواند آن را بگشاید» (سجادی، ۱۳۷۴: ۱۳۸-۱۳۹).

از آنجا که داستان رمزی-تمثیلی یونانی‌الاصلی که حنین ابن اسحاق آن را از یونانی به عربی ترجمه کرده بود، روایت مشهور قصهٔ سلامان و ابسال بود، ابتدا خواجه نصیر آن را مشارالیه تنبیه شیخ‌الرئیس می‌پندارد و رموز آن را در راستای ارجاع شیخ تشریح و تأویل می‌کند، اما ظاهراً در تأویل رمز «ابسال» درمی‌ماند و بیست سالی را در تکاپوی روایتی متناسب‌تر از داستان سلامان و ابسال سپری می‌کند تا آنکه گویا «پس از گذشت بیست سال از اتمام شرح اشارات، داستان دیگری را [غیر از روایت حنین ابن اسحاق] می‌شنود و می‌پندارد که این قصه باید همان باشد که مورد نظر شیخ بوده است؛ و [در توجیه این پندار] استناد می‌کند که: ابوعبید گرگانی در فهرست تصانیف شیخ‌الرئیس از داستان سلامان و ابسال یاد کرده است» (همان: ۱۴۲). او در تکمیل و توجیه این استناد تصریح می‌کند که «این داستان را عیناً به بیان شیخ رقم نزده و آن را به قلم و انشای خود نقش این سطور ساخته، تا سخن به اطناب نکشد» (کربن، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

چنین می‌نماید که علاوه بر شوق وافر و ارادهٔ قاطع خواجه نصیر برای رد نظر فخر رازی و علاقهٔ او به مستندسازی محتوای رمزی آن تنبیه به داستان متناسب با بیان شیخ، مشکل دیگری نیز رخ نموده است و آن، رویکرد نادرست خواجه نصیر در مطابقت‌دادن محتوای رمزی-تمثیلی *قصیدهٔ عینیه*، *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر* با نظریهٔ ابن‌سینا دربارهٔ قوس نزولی و صعودی هبوط و صعود نفس است که در جعل انتساب این قصه به شیخ الرئیس مؤثر بوده است. درهرحال، علی‌رغم پندار غالب، دایر بر اینکه روایت دو برادر سلامان و ابسال از ابن‌سیناست، و با وجود اصرار خواجه بر این انتساب نامستند، در این پژوهش تبیین می‌شود که شیخ‌الرئیس هیچ‌گاه داستان رمزی-تمثیلی‌ای با عنوان «سلامان و ابسال» ننوشته، بلکه در تنبیه آغازین نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، به نمادهای داستان رمزی-تمثیلی سلامان و ابسال یونانی‌الاصل ترجمه‌شده توسط حنین ابن اسحاق اشارات معنی‌دار داشته است.

شواهد رد انتساب قصهٔ سلامان و ابسال به شیخ‌الرئیس

الف) مغایرت محتوای قصهٔ سلامان و ابسال منتسب با مبانی رویکرد شیخ‌الرئیس به عرفان

قصیدهٔ عینیه را - چه سرودهٔ شیخ‌الرئیس باشد و چه نباشد - می‌توان عصارهٔ رویکرد ابن‌سینا به عرفان تلقی کرد؛ قصیده‌ای که ابیات آن از سه مرحلهٔ هبوط، صیرورت معطوف به اندیشه و صعود نفس ناطقه حکایت دارد و شیخ الرئیس، بخش عمدهٔ این مراحل را با بیان رمزی-تمثیلی در حکایات *رسالة‌الطیر* و *حی بن یقظان* تبیین کرده است.

براساس تحلیل های انجام‌شده، آن مرغ هابط قصیدهٔ عینیه که از مقامی ارفع در جسم خاکی هبوط کرد و به نقل از *رسالة‌الطیر*، در قفس تن و دام تقیدات مادی اسیر شد، درواقع «نفس ناطقه» (روان) بود که به زعم حکایت رمزی-تمثیلی *حی بن یقظان*، به ارشاد عقل فعال، ابهامات دانسته‌هایش را رفع کرد و برخی ندانسته‌ها و سبک سلوک را آموخت، تا به ترازی از آگاهی برسد که مستحق این خطاب عقل فعال شود که «اگر خواهی که با من بیایی، سپس من بیای» (کربن، ۱۳۸۴: ۸۷). از دیدگاه کربن (۱۳۹۲: ۳۳۸)، «*رسالة‌الطیر* پاسخ به دعوتی است که در پایان *حی بن یقظان* دریافت شده است. این رساله سفر به مشرق را تکمیل می‌کند. این دو رساله که یکی ادامهٔ دیگری است، بدین‌سان رونوشت‌های یک نحوه شهود یگانه‌اند.» بدین‌ترتیب، به پندار غالب، آن مرغ هابط همان نفس ناطقهٔ تربیت‌شده در مکتب *حی بن یقظان* است که در حکایت *رسالة‌الطیر*، در نقش مرغ اسیر طالب پرواز ظاهر می‌شود تا به‌مدد حکیمان وارسته، به تعقل از بند و قفس رهایی یابد و در قوس صعود و در پی عقل فعال پرواز کند، تا در فلک نهم، به درک محضر «ملک مرغان» نائل شده و مستدعی رفع بقایای بندها از پاهایش شود، اما پس از درک محضر ملک، به روایت شیخ اشراق از ترجمهٔ *رسالة‌الطیر*، این حکم را از ملک مرغان می‌شنود که: «بند از پای شما همان گشاید که بسته است. و من رسولی با شما فرستم تا ایشان را الزام کند تا بندها از پای شما بردارد. [و] حاجبان بانگ برآوردند که باز باید گشت» (سهروردی، ۱۳۷۷: ۷). به اعتبار ترجمهٔ شیخ اشراق از بخش اخیر *رسالة‌الطیر*، با صدور چنین فرمانی از سوی ملک علی‌الاطلاق مرغان، در سرانجام سفر صعود، لابد ذهن مخاطبان قصه های رمزی-تمثیلی *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر* به این گمان هدایت می‌شود که شاید قصهٔ سومی از این مجموعه وجود دارد که بندزدایی نهایی از پای مرغان سالک را- در زمین- توصیف می‌کند؛ مجموعه قصه‌هایی که کربن آن‌ها را رونوشت‌های یک نحوهٔ شهود یگانه می‌پندارد. منشأهای این تلقی عبارت‌اند از:

الف) فرمان بازگشت به همراهی رسول ملک با محتوای «بند از پای شما همان گشاید که بسته است؛ و من رسولی با شما فرستم تا ایشان را الزام کند تا بندها از پای شما بردارد.» این فرمان ملک مرغان ظاهراً دلالت بر پیگیری وقایع بخش سوم حکایت سلوک عرفانی–فلسفی سالک نمادین در زمین دارد.

ب) بندهایی که برگرفتن آن ها موضوع فرمان است، بندهای تقیدات مادی و تبع مادی بر پای «نفس ناطقه» است؛ و برگرفتن تتمهٔ آن بندها از پای «نفس ناطقه» باید به‌معنای فک کامل جسم مادی از نفس ناطقه باشد و این جز به مرگ ممکن نیست.

ج) شیخ‌الرئیس در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، از داستان سلامان و ابسال می‌گوید و مخاطب اهل عرفان را به رمزگشایی آن داستان فرامی‌خواند.

د) برداشت عمدهٔ شارحان– از جمله خواجه نصیر– از رویکرد شناخت‌شناسانهٔ شیخ‌الرئیس به قوس‌های هبوط و صعود، مشتمل بر مقاطع زیر بوده است:

۱. هبوط «نفس ناطقه» در جسم و اسیرشدنش در دام تقیدات مادی و تبع مادی جسم، به روایت قصیدهٔ عینیه و بخش اول *رسالة‌الطیر*؛
۲. تعالی بعد از خودآگاهی و جهان‌آگاهی شناخت شناسانهٔ فلسفی–عرفانی و صیرورت ارتقایی نفس ناطقه در صعود بر افلاک و درک محضر عقول عالی و کروبیان سکان افلاک اعلی تا رسیدن به مقام و محضر ملک مرغان؛
۳. برگشت از مقام «ملک مرغان» با فرمان ملک، برای بندزدایی نهایی از پای «نفس ناطقه»؛
۴. صعود نهایی، پس از فک کامل تعلقات مادی و جسمانی «نفس ناطقه» تا رسیدن به مصدر بنیادی نفوس ناطقه.

بنابراین، تأویل و توضیح این برداشت از رویکرد شیخ‌الرئیس، جز با افزودن رسالهٔ سومی به مجموع دو رسالهٔ *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر* که طی آن، با مرگ معصومانهٔ جسم، تتمهٔ بندهای علایق و تقیدات مادی از پای نفس ناطقه رفع شود، ممکن نمی‌نمود. بدین‌ترتیب، خواجه نصیر، به‌عنوان جدی‌ترین شارح و مدافع آرای شیخ[1]، خود را مکلف می‌یابد تا روایتی از داستان «سلامان و ابسال» به دست دهد که در آن، نماد مثبت داستان، معصومانه با دسیسه های نماد منفی هلاک شود، و چون این محتوا در سلامان و ابسال یونانی‌الاصل نیامده، روایتی از سلامان و ابسال را منظور نظر شیخ سازد که در آن، ابسال فرزانه سرانجام قربانی دسیسه های شهوانی همسر سلامان شود، تا بدین‌ترتیب، نبرد نهایی «نفس ناطقه» با «شهوات جسم»، به کمال نفس ناطقه و رهایی کامل آن از تقیدات جسم بینجامد و اجرای کامل قوس صعود سینوی ممکن شود.

مبنای تصور وجود رسالهٔ سوم، بخش اخیر از *رسالة‌الطیر*است، بدین مضمون که «بند از پای شما همان گشاید که بسته است، و من رسولی با شما فرستم تا ایشان را الزام کند تا بندها از پای شما بردارد. [و] حاجبان بانگ برآوردند که باز باید گشت» (سهروردی، ۱۳۷۷: ۷). با توجه به این امر و به‌دلیل اهمیت فرمان اخیر ملک مرغان و نیز به اعتبار اینکه ترجمهٔ شیخ اشراق با متن معتبر *رسالة‌الطیر*مغایرت معنادار دارد، با نقل این بخش از متن معتبر *رسالة‌الطیر*و نقل ترجمهٔ آن از شرح ابن سهلان ساوی - که با متن اصلی بیشتر همخوانی دارد - به شرح زیر، از موضوع رفع ابهام می‌شود:

فقال: «لن یقدرعلی حل [گشایش] الحبائل [دام‌ها] عن أرجلکم، إلا عاقدوها بها. وانی منفد إلیهم رسولا، یسومهم إرضاءکم، وإماطة الشرک [السوء] عنکم؛ فانصرفوا مغبوطین (شادکامانه). وهوذا [آن درنگر: عجبا] نحن فی الطریق، مع الرسول» (ابن‌سینا، ۱۸۹۱: ۴۷): «... پس گفت، قادر نبوَد بر گشودن دام از پای شما، مگر آن کس که بسته باشد به آن، و من به ایشان رسول فرستم، که ایشان را تکلیف کند برخشنودگردانیدن شما، و دورگردانیدن بدی از شما. پس بازگردید شادکامانه؛ و عجبا ما در راه بازگشتیم، با رسول» (ساوی، ۱۳۹۱: ۴۶ با ویرایش).

براین‌اساس، ظاهراً:

۱. تکلیف بر خشنودسازی و دورکردن بدی بوده است، نه الزام بر گشودن تتمهٔ بندها از پا که به مرگ منجر شود.
۲. حاجبی - یا صاحبی - بانگ برنمی آورد که: «باز باید گشت»، بل که همان «متکلم» که در نقش ملک سخن می گوید، مرغان را بشارت می‌دهد که: «فانصرفوا مغبوطین: پس بازگردید، چونان کسانی که به سعادت و شادکامی‌شان غبطه می‌خورند.»
۳. در بازگشت از ترکیب «هو ذا» استفاده شده است به‌معنی «آن درنگر: آن را باش: عجبا»؛ و این نشان از سرخوردگی مرغان ندارد، بلکه حاکی از آن است که چه می‌پنداشتند و چه بود و چه شد؟

با توجه به شرح اخیر، ظاهراً سوءبرداشت شیخ اشراق (متوفی به سال ۵۸۷) از فرمان اخیر ملک مرغان در متن *رسالة‌الطیر*و استناد خواجه نصیر (متوفی به سال ۶۷۲) به ترجمهٔ شیخ اشراق از این بخش *رسالة‌الطیر*یا عدم اصالت نسخهٔ *رسالة‌الطیر*مبنای تأویل خواجه نصیر، موجب این سوءتأویل و انحراف اذهان به پندار ضرورت تصنیف رسالهٔ سوم مبین فک نهایی بندهای تقیدات جسمی از نفس ناطقه به قلم شیخ‌الرئیس شده است.

ب) عدم اصالت مستندات خواجه نصیر در باب انتساب قصهٔ سلامان و ابسال به شیخ‌الرئیس

خواجه نصیر در انتساب داستان سلامان و ابسال به شیخ‌الرئیس، به گزارش جوزجانی استناد می‌کند و می‌گوید جوزجانی در فهرست آثار شیخ‌الرئیس داستان «سلامان و ابسال» را آورده است، اما وجود دست‌نوشتهٔ معتبر شرح احوال و آثار شیخ به قلم جوزجانی گزارش نشده است و آنچه هست، نقل‌قول از جوزجانی در کتاب هایی از قبیل *تتمهٔ صِوان الحکمة*، *عیون الانباء فی طبقات الاطباء* و *نزهة الارواح و روضة الافراح* است؛ و در هیچ یک از این کتب، اثری از نام سلامان و ابسال در فهرست آثار شیخ نیست:

الف) در کتاب تتمهٔ صوان الحکمه (بیهقی، ۱۳۵۱: ۵۰) از ظهیرالدین بیهقی (متوفی به سال ۵۶۵ هـق) صفحات ۳۸ تا ۶۱ به شرح احوال و آثار شیخ‌الرئیس اختصاص یافته و در صفحهٔ ۵۰ این کتاب آمده است: شیخ الرئیس کتاب *الهدایة* و *حی بن یقظان* و *رسالةالطیر* و *القولنج* را در قلعهٔ فردجان تصنیف کرده است؛ و در این منبع معتبر – که منعکس‌کنندهٔ گفته‌ها و نوشته‌های جوزجانی است – ذکری از تصنیف سلامان و ابسال توسط شیخ‌الرئیس در میان نیست.

ب) در کتاب *عیون‌الانباء فی طبقات الأطباء* از موفق‌الدین سعدی خزرجی، معروف به «ابن ابی اُصیبعه» (متوفی به سال ۵۶۱۶ هـق) صفحاتی به شرح احوال و آثار و اشعار ابن سینا اختصاص یافته است، اما در این منبع معتبر نیز در آثار شیخ، هیچ اشاره‌ای به سلامان و ابسال نشده است (خزرجی، ۱۸۸۲: ۳–۲۰).

پ) در کتاب *نزهة الأرواح و روضة الافراح* از شمس‌الدین محمد شهر زوری (متولد ۵۱۱ هـق) صفحات ۳۶۷ تا ۳۷۵ به شرح حال و آثار شیخ اختصاص یافته است و در صفحه ۳۷۲ آمده است که: شیخ حی بن یقظان و *رسالةالطیر*را هم‌زمان با تألیف کتاب های *الهدایة* و *القولنج* در قلعهٔ فردجان تصنیف کرده است، اما در این سند معتبر نیز هیچ جا ذکری از تصنیف «سالامان و ابسال» به میان نیامده است (شهر زوری، ۲۰۰۷: ۳۷۲).

ت) در کتاب *إخبار العلماء بأخبار الحکماء* از علی بن یوسف القفطی (۵۶۴ تا ۶۴۶ هـق) نیز در صفحات ۳۰۳ تا ۳۱۲ به شرح احوال و ذکر آثار ابن سینا اختصاص یافته است و در صفحهٔ ۳۰۷ به نقل از جوزجانی آمده است که: «.... و کان قد صنف بالقلعه [= قلعه فردجان) کتاب *الهدایة* و رسالهٔ *حی بن یقظان* و کتاب *القولنج*. و اما ادویهٔ القلبیهٔ فإنما صنفها اول وروده الی همذان...» و در این منبع معتبر نیز هیچ اشاره ای به تصنیف سلامان و ابسال توسط شیخ‌الرئیس نشده است (قفطی، ۲۰۰۵: ۳۰۷).

ث) در کتاب *وفیات الأعیان و أنباء أبناء الزمان*، ابن خلّکان (متوفی به سال ۶۸۱ هـق) صفحات ۱۵۷ تا ۱۶۲ از جلد دوم به شرح جزء احوال و آثار ابن سینا پرداخته و در صفحهٔ ۱۶۰- به سبک شرح حال نویسان- اجمالاً آمده است که: «... وکان نادرة عصره فی علمه و ذکائه و تصانیفه، و صنف کتاب الشفاء فی الحکمة، و النجاة و الإشارات و القانون و غیر ذلک مما یقارب مائه مصنف مابین مطول و مختصر و رساله فی فنون شتّی. و له رسائل بدیعة: منها رسالة *حی بن یقظان* و رسالة سلامان و ابسال و *رسالةالطیر* و غیرها، و انتفع الناس بکتبه، و هو أحد فلاسفة المسلمین» (ابن خلکان، ۱۹۷۸: ۱۶۰).

ج) در جلد سوم از کتاب *مرآة الجنان وعبرة الیقظان* تألیف عبدالله بن اسعد الیافعی الیمنی المکی (متوفی به سال ۷۶۸ هـق) صفحاتی به ذکر برخی احوال و آثار شیخ الرئیس اختصاص یافته و در صفحهٔ ۳۹ با نقل عبارت ابن خلکان آورده است که: «... وکان نادرة عصره فی علمه وذکائه و تصانیفه، وصنف کتاب الشفاء فی الحکمة، والنجاة والإشارات والقانون وغیرذلک، مما یقارب مائه تصنیف، مابین مختصر ومطول ورساله فی فنون شتّی. وله رسائل بدیعة: منها رسالة الطیر وغیرها، وهو أحد فلاسفة المسلمین.» اما برخلاف ابن خلکان، از رسائل بدیعة شیخ، فقط *رسالةالطیر*را نام برده است (یافعی، ۱۹۹۷: ۳۹).

چ) در کتاب *انباء الأمراء بأنباء الوزراء* تألیف شمس الدین محمد بن علی بن طولون (متوفی به سال ۹۵۳ هـق) صفحات ۱۲۴ تا ۱۲۶ به ذکر شمه‌ای از احوال و برخی آثار ابن‌سینا اختصاص یافته و در صفحهٔ ۱۲۶ آمده است: «... و صنف ما یقارب مائة مصنف منها کتاب النجاة، و کتاب الإشارات، و کتاب الفیض، و کتاب القانون، و میزان النظر، و رساله *حی بن یقظان*، و رسالة سلامان، و *رسالةالطیر* ...»؛ که مؤلف مذکور برخلاف سلف خود، ابن خلکان، از رسالة سلامان به‌جای سلامان و ابسال نام می‌برد (بن‌طولون، ۱۹۹۸: ۱۲۶).

ح) عبدالحی بن احمد بن محمد العکری الحنبلی الدمشقی (متوفی به سال ۱۰۸۹ هـق) در کتاب شذرات الذهب فی أخبار من ذهب، صفحات ۱۳۲ تا ۱۳۷ از جلد ۵، به ذکر برخی احوال و آثار ابن سینا می‌پردازد و در نقل مطالب، با ذکر «قال ابن خلکان» به‌صراحت به گفتهٔ ابن خلکان در *وفیات الأعیان* استناد می کند و در صفحهٔ ۱۳۵ مندرجات صفحهٔ ۱۶۰ *وفیات الأعیان* را با برخی تغییرات جزئی نقل می کند: «... و کان نادرة عصره فی معرفته و ذکائه و تصانیفه، و صنف کتاب الشفاء فی الحکمة، و النجاة و الإشارات والقانون و غیر ذلک ما یقارب مائة مصنف مابین مطول و رساله فی فنون شتّی. و له رسائل بدیعة، منها: رسالة *حی بن یقظان* و رسالة سلامان و رساله الطیر

و غیرها، و انتفع الناس بکتبه، و هو أحد فلاسفة المسلمین» (عکری، ۱۹۸۹: ۱۳۵) کـه شـرح‌حـال‌نویس اخیرالذکر نیز به تبعیت از بن‌طولون، از رسالهٔ سلامان به جای سلامان و ابسال نام مـی‌بـرد؛ و این به‌وضوح می‌رساند که شرح‌حال‌نویسان در نقل مطالب دقت لازم را نداشته‌اند و اغلـب *وفیات الأعیان* ابن خلکان را مبنای کار خود قرار داده‌اند؛ و با توجه به خلاصه‌نویسی نامستند ابن خلکـان، نباید به این‌گونه منابع در اثبات انتساب قصهٔ سلامان و ابسال به شیخ‌الرئیس اتکاء و اعتماد کرد.

خ) نظام‌الدین عبدالعلی بن محمد بن حسین (متوفی به سال ۹۳۴ هـق)- بـه نقـل از کتـاب *پـور سینای* استاد سعید نفیسی- در کتاب *مسالک و ممالک* آورده است که: «علاءالدولـه ابـن کاکویـه که پسر خال مجدالدوله بود - و دیالمه خال را کاکویه گویند - از اصفهان بـه طلـب شـیخ‌الـرئیس فرستاد و شیخ از رفتن امتناع نموده در سرای ابوغالب عطار مخفی شد و بی آنکه نسخه‌ای در نظـر او بود، طبیعیات و الهیات کتاب *شفا* را به اتمـام رسـانید و تـاج‌الدولـه پسـر شـمس‌الدولـه او را بـه مکاتبت علاءالدوله ابوجعفر بن کاکویه متهم گردانیده، گرفـت و در قلعـهٔ فردجـان بـاز داشـت. و شیخ در آن حبس، رسالهٔ *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر* و کتاب *ادویهٔ قلبیه* و دیگر نسخ تصنیف کرد و مدت چهار ماه در آن قلعه محبوس بود» (نفیسی، ۱۳۵۵: ۲۵۷)؛ کـه ظـاهراً در ایـن کتـاب نیـز از تصنیف سلامان و ابسال گزارشی مذکور نیست.

د) علاوه بر موارد مذکور، باید از کتاب جامع البدائع نام برد که به سال ۱۳۳۵ هـق در چاپخانهٔ السعادة قاهره چاپ شده و محی‌الـدین صـبری الکـردی الکانیمشـکانی السـنندجی بـر آن تعلیقـات نوشته است. این کتاب حاوی هفده رسالهٔ مختلف‌المضمون از شیخ‌الـرئیس اسـت و در آن، رسـالهٔ *حی بن یقظان* و *رسالة‌الطیر* در ردیف رسالات نهم و دهم آمده است و هیچ نامی از سلامان و ابسال در ردیف رسالات تصنیفی شیخ‌الرئیس مذکور نیست.

در همین کتاب، رسالهٔ هفتم فی القضاء و القدر است که صفحات ۴۳ تا ۶۸ را شامل می‌شود؛ و این رساله همان است که خواجه نصیر در انتساب قصهٔ مدعای سلامان و ابسال خود به شیخ‌الرئیس، به اشاره شیخ به نام ابسال و ذکر واقعه‌ای در ارتباط با او در این رساله استناد کرده است. در صفحهٔ ۵۰ از این رساله، ضمن اشاره به رحمت الهی در حفظ بندگان از لغـزش، تلمـیح بـه آیـهٔ ۲۴ سـورهٔ یوسف[۲] دارد کـه «... و إذا رمقت أمثالهم بعین الرحمة و ألقیت علیهم الرأفه بورک لک و لهـم فیمـا تنحلهم و ما کل یعصم عصمة یوسف حین رأی برهان ربه و کانت همت بـه وهـم بهـا ولا عصـمة ابسال حین نشأ علیه کنهورة من حیث شب سلاله فأرته وجهها...» (ابن‌سینا، ۱۳۳۵: ۵۰).

مطلبی که واقعاً جای تأمل دارد این است که در تلمیح مذکور، ظاهراً شیخ الرئیس نام ابسـال را تلویحاً مانند یک اسم علَم و در حد قیاس با یوسف (ع) آورده است؛ درحالی که در قصص عـرب

و عجم، هیچ ابسال با چنین شهرت فراگیر و درجهٔ شهرت، مذکور و موصوف نبوده و نیست - کما اینکه محققی چون فخر رازی اساساً از وجود قصه‌ای با نام «سلامان و ابسال» بی‌اطلاع بود - و علاوه‌براین، به‌دلیل کمیاب‌بودن نسخه های خطی معتبر از *رسالة فی القضاء و القدر*، مقایسهٔ این بخش از این رساله با نسخه‌بدل‌ها و احراز اصالت قیاس ابسال با یوسف (ع) از ناحیهٔ شیخ ناممکن می نماید؛ به‌ویژه آنکه آن ابسال که خواجه نصیر این متن را سند اصالت قصهٔ او کرده است، مذکور و موصوف روایتی است که فقط خواجه نصیر آن را خوانده و با قلم خود- و نه با انشای نویسنده- آن را بازنویسی کرده و نسخه‌ای از اصل آن را هیچ کس ندیده است.

علاوه بر موارد مذکور، اخیراً شهرت یافت که نسخهٔ خطی سلامان و ابسال با عنوان «خطبات التسلیة فی قصة سلامان و ابسال و قصة یوسف» جزء مجموعه‌ای موسوم به «رسائل حکما»، در کتابخانهٔ مخطوطات مؤسسهٔ خاورشناسی ازبکستان دیده شده است، اما ظاهراً تاکنون نه گزارش مستندی از وجود چنین نسخه‌ای در مرجعی ثبت شده و نه محقق معتبری وجود و اصالت چنین نسخه‌ای را تأیید کرده است.

توجیه نکات اساسی تنبیه اشارات به‌روایت هرمسی سلامان و ابسال یونانی‌الاصل

گفتیم که کلام شیخ در تبیین و توجیه مبانی فلسفی عرفان - به ضرورت کاهش خسارات ناشی از رویکرد ضد فلسفی و ضد سینوی حاکم - کلامی موجز و رازناک بود و ایجاز و رازناکی کلام شیخ در حی *بن یقظان* و *رسالةالطیر* دلیل بر این واقعیت است. براین‌اساس، شیخ در مدخل نمط نهم *اشارات و تنبیهات* که نمط اساسی تشریح و تبیین عرفان است، نه به محتوای کمابیش شناخته‌شدهٔ حی بن یقظان و *رسالةالطیر* که به محتوای قصه‌ای ارجاع می دهد که با ظاهری عوام‌پسند و عاشقانه، محتوایی کاملاً نمادین و رازناک دارد و در جمع، مفاهیم رازناک و نمادین آن، تالی مفاهیم رازناک و نمادین رسالهٔ حی *بن یقظان* و *رسالةالطیر* است. درواقع، شیخ با صدور حکمی موجز در باب عرفان فلسفی و ارجاع مخاطب به دو نماد اساسی قصهٔ «سلامان و ابسال» مخاطب را به محتوای رمزی این قصه ارجاع می‌دهد و عملاً محتوای غنی این قصه را ضمیمهٔ تنبیه اول نمط نهم از *اشارات و تنبیهات* می کند؛ بنابراین، برای درک محتوای پیام موجز و رمزی شیخ در این تنبیه مهم، الزاماً باید محتوای رمزی- نمادین قصهٔ سلامان و ابسال یونانی‌الاصل را دریافت؛ و این مهم ممکن نیست، مگر با شناخت چند رمز اساسی تعبیه‌شده در این قصه با رویکرد سینوی.

نمادهای داستان سلامان و ابسال یونانی‌الاصل

۱. هرمانوس بن هرقل السوفسطیقی

هرمانوس نمادین، ظاهرۀ فرزند هرقل تعریف شده است، و این هرقل با عنایت به مشخصات حوزۀ حاکمیت موروثی هرمانوس باید همان هراکلیوس، امپراطور بیزانس باشد که در سال‌های ۶۱۰ تا ۶۴۱ میلادی می زیست و پسر جانشین او کنستانتین سوم بود که از مادری به نام فابیا ادوکیا متولد شد.

درحالی که اسامی «هرقل: هراکلیوس» و «کنستانتین سوم» به‌دلیل معاصربودن آنان با ظهور اسلام، در متون اموی و عباسی نام‌هایی آشنا هستند، در متن داستان سلامان و ابسال، دوران سلطنت هرمانوس بن هرقل «زمان‌های قدیم و پیش از توفان آتش» ذکر شده است؛ بنابراین، چون سلامان و ابسال جزء اسطوره های کهن یونانی و هرقل [هراکلیوس] امپراطور مسیحی روم معاصر ظهور اسلام بوده، ظاهراً تبار هرمانوس در متن ترجمۀ حنین بن اسحاق مبهم و جعلی می‌نماید و احتمالاً این تبارسازی از ذهنیت حنین بن اسحاق صادر شده است؛ با این حال، انتساب لقب سوفسطیقی به پدر هرمانوس، صرف‌نظر از تبارسازی مجعول حنین بن اسحاق، معنی‌دار است و چنین می‌نماید که قصد از این انتساب، فلسفی‌تبارکردن هرمانوس و فلسفی‌نمایی فضای داستان بوده باشد.

این هرمانوس که اسماً طبق تبارسازی موصوف، فرزند هرقل، و براین‌اساس، احتمالاً حاصل ازدواج «هراکلیوس» و «فابیا ادوکیا» است، عجبا که هیچ رابطۀ جنسی را برنمی تابد و اجرای تولیدمثل خود را الزاماً خارج از حوزۀ دخالت رابطۀ جنسی می‌خواهد؛ و لاجرم، به تدبیر حکیم الهی، از سلول جنسی منفرد او – به روشی شبیه به کپی‌سازی مدرن امروزی – پسری الزاماً و اساساً هم‌سرشت با او تولید می‌شود؛ و عجبا، این کپی که الزاماً می بایست برابر با اصل باشد، شباهت اخلاقی و رفتاری با اصل ندارد و برخلاف سرشت تباری خود، تمایلات شدید جنسی دارد (تسع رسائل، ۱۹۸۹: ۱۵۹–۱۶۰).

زمانی که این هرمانوس به عللی که در متن قصه آمده است قصد هلاک سلامان را می کند، هرنوس وزیر به او می گوید:

> «پادشاها... من خوف آن دارم که اقدام بدین عمل که در تمام عمر مرتکب نشده اید موجب تزلزل ارکان حکومت گردد و سپس باب ارتباطت با گروه کروبیان بسته شود» (تسح رسائل، ۱۹۸۹: ۱۶۳–۱۶۴).

سلطان هرمانوس قصۀ سلامان و ابسال، ابزاری طلسم‌آجین، مشتمل بر دو نی طلایی دارای هفت موضع دمیدن دارد که هرگاه در آن می دمد، بر اوضاع هفت اقلیم آگاهی می یابد و با آن ابزار می‌تواند هر موضع مورد نظر در هر مکان از هفت اقلیم را بسوزاند (همان: ۱۶۴).

سلطان هرمانوس قصه، در سلسله مراتب مقام و منزلت در مقامی است که می‌تواند به روح آب [شاید کالیپسو الههٔ آب‌ها] دستور دهد که سلامان مغروق را تا رسیدن گروه اعزامی از سوی او سالم نگه دارد و ابسال را غرق کند. (تسع رسائل، ۱۹۸۹: ۱۶۶)

در جمع‌بندی، با توجه به موارد موصوف می‌توان گفت:

الف) اینکه هرمانوس نزد اقلیقولاس حکیم از بی‌فرزندی شکوه کند و به ترفند آن حکیم، بی رابطهٔ جنسی تولیدمثل کند، محل تأمل است.

ب) تمایل شدید هرمانوس به تولیدمثل، توأم با اکراه معنی‌دار او از مقاربت با نسوان که ظاهراً با دخالت اقلیقولاس حکیم، بی رابطهٔ جنسی این تولیدمثل ممکن می‌شود، ممکن است بدین نحو توجیه شود که به پندار سینوی-نوافلاطونی، اجتماع عقول غیرمادی با طبیعت مادی ناممکن است؛ تا آنجا که براساس همین پندار، حتی اجتماع نفس ناطقه با طبیعت مادی به اکراه پذیرفته شده و تقیدات مادی برای نفس ناطقه «دام» تلقی می‌شود.[۳]

پ) اینکه هرمانوس کروبی - که در این داستان نماد عقل فعال تلقی می‌شود - طبق متن روایت ناگزیر از دفع منی باشد، با مختصات نمادین و تمثیلی قصه قابل‌توجیه نیست؛ مگر آنکه این عمل را نماد صدور نفوس ناطقه از عقل فعال تلقی کنند.

ت) اینکه آمده است: «... فجاؤا بامرأة جمیلة یقال لها ابسال بنت ثمانی عشرة فارضعت الولد...» (همان: ۱۶)؛ استخدام دختر هجده‌ساله و باکره که سابقهٔ ازدواج او در روایت مذکور نیست، برای شیردهی به فرزند «نوصدور» لااقل به لحاظ مبانی بیولوژیک شیردهی قابل‌توجیه نیست، مگر به ضرورت فلسفی-عرفانی «تلفیق نفس پاک و جسم خاک»[۴] در چارچوب حکمت سینوی-نوافلاطونی که در این صورت، سلامان صادرهٔ غیرجنسی و غیرمادی از عقل فعال، نماد «نفس ناطقه: جان پاک» و هجده‌ساله دختر باکرهٔ شیرده و پرورندهٔ سلامانِ جان، نماد «جسم خاک» تلقی تواند شد؛ و باز هم در این صورت، این حالت از تلفیق می‌تواند تمثیلی از «تعین و نمودِ بودِ معنوی در طبیعت مادی» به‌شمار آید؛ مبحثی که در مدارج نظریهٔ فیض (صدور) نوافلاطونی، مبهم‌ترین مرحله و سخت‌توجیه‌ترین مقطع است.

ث) اینکه آمده است: «و اما الصبی فلما تم له مدة الرضاع اراد الملک أن یفرق بینه و بین المرأة» (تسع رسائل، ۱۹۸۹: ۱۶۱)، ارادهٔ هرمانوس شاه در جداسازی سلامانِ نفس از ابسالِ جسم بعد از اتمام مقطع شیرخوارگی، اساساً نقض غرضِ تجلی و تعین بود معنوی در نمود جسمی است و با توجه به ماهیت موضوع قابل‌توجیه نیست؛ و اینکه هرمانوس با بی‌قراری کودکانهٔ سلامانِ نفس رضایت داده باشد، به تداوم اجتماع نفس و جسم تا رسیدن به بلوغ جسمی، با این تصور که شاید

«سلامانِ نفس»، خود به جدایی از «ابسالِ جسم» قائل شود، نیز نامعقول و نقض غرض است؛ که هدف نهایی فیض (صدور) احراز نحوهٔ تعاملات نفس با تعلقات مادی و تبع مادی فرد آگاه و بالغ است و نه فک جسم و تعلقات جسمی در آغاز بلوغ.

ج) اینکه هرمانوس عقل فعال، ابسالِ تعلقات دنیوی را فاجره نامیده و سلامان نفس را از گرایش به او تنبیه داده باشد بدین معنی که «... فخذ نفسک عن هذه الفاجرة ابسال اذ لا حاجة لک فی‌ها ولا مصلحة لک فی مخالطتها فاجعل نفسک رجلا متحلیا بحلیة التجرد» (تست رسائل، ۱۹۸۹: ۱۶۲)، این منطبق با اجرای همان تکلیف ارشاد نفس ناطقه توسط عقل فعال [حی بن یقظان] است، در توصیه به پرهیز از پیروی شهوات که «چنان کن که دست تو زبر دست ایشان [قوای تحت امر نفس ناطقه] بود و سلطان تو فراز سلطان ایشان بود و مکن که مهار خویش به دست ایشان دهی و مر ایشان را گردن نهی، بلکه به تدبیر نیکو کردن اندر کار ایشان مشغول شو، تا ایشان را به راه راست بداری؛ ازیرا که هر بار که تو بزور باشی ایشان را مسخر خویش کنی و ایشان ترا مسخر نتوانند کردن، و بر ایشان نشینی و ایشان بر تو ننشینند» (کربن، ۱۳۸۴: ۱۶).

چ) در توصیهٔ معقول هرمانوس به سلامان آمده است: «فلو کان لی الی هذه الفواحش میل اشتغلت بها لکن الاشتغال بها یشغل عن الخیر کله فان کان و لابد فجعل حظک قسمتین احدالقسمین تشتغل بالاستفادة من الحکماء والثانی تأخذ لنفسک منها ما تظنه لذة» (تسع رسائل، ۱۹۸۹: ۱۶۳)؛ و این توصیه نیز یادآور توصیهٔ حی بن یقظان به نفس ناطقه راه‌جوست، آنگاه که: نفس ناطقه با اطلاع از فتنهٔ قوای تحت امر خود، از عقل فعال (حی بن یقظان) می‌خواهد که راهش نماید به سیاحتی چون سیاحت خود، و عقل عاشر چنین راهنمایی‌اش می‌کند که سیاحت نفس با جسم و قوای تبع جسم ممکن نیست؛ بنابراین، پیش از مرگ می‌تواند گه‌گاه موقتاً از جسم و قوای تبع جسم ببرد و به عقل گراید: «... فقال إنک و من هو بسبیلک عن مثل سیاحتی لمصدود، و سبیله علیک و علیه المسدود أو یسعدک التفرد و له لذلک موعد مضروب لن تسبقه فاقنع بسیاحة مدخولة باقامة تسیح حینا و تخالط هؤلاء حینا فمتی تجردت للسیاحه بکنه نشاطک وافقتنی و قطعتهم و إذا حننت نحوهم انقلبت إلیهم و قطعتنی حتی یأتی لک أن تتولی برأتک منهم...» (ابن سینا، ۱۸۸۹: ۷) پس گفت تو و آن کس که به تو ماند، این‌چنین سیاحت‌کردن که من کنم نتوانید کردن که شما را از چنین سیاحت‌کردن بازداشته‌اند و آن راه بر شما بسته است مگر نیک‌بختی‌ات یاری کند به جداشدن از این یاران. و اکنون وقت آن جداشدن نیست که وی را وقتی است معلوم که تو پیش از آن وقت جدا نتوانی شدن. پس اکنون بپسند به سیاحت‌کردنی آمیخته با آرام و نشستن که گاهی

سیاحت کنی و گاهی با آن یاران آمیزش کنی. و هر بار که نشاط سیاحت‌کردن کنی به نشاطی تمام و به‌جد، من با تو همراهی کنم، و تو از ایشان ببری. و هر بار که تو را آرزوی ایشان آید، به نزدیک ایشان شوی و از من ببری، تا آنگاه که وقت آید که به‌تمامی از ایشان برگردی» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۵).

جمیع موارد مذکور - و سایر اشاراتی که در محتوای داستان رمزی-تمثیلی سلامان و ابسال یونانی‌الاصل آمده است - افادهٔ قطع و یقین دارند بر اینکه در داستان سلامان و ابسال، سلطان هرمانوس نه یک سلطان زاهد، که رمز یکی از کروبیان است؛ و با توجه به صدورِ نمودِ مجسمِ سلامان از او، لابد این سلطان هرمانوس باید رمزِ عقل عاشر (= عقل فعال) تلقی شود؛ همان جوهر عقلی مجاور عالم عناصر که شیخ‌الرئیس در *اشارات و تنبیهات* بدان اشارت‌ها دارد و وصف آن در شرح و تأویل اقلیقولاس نمادین خواهد آمد.

اقلیقولاس حکیم

در داستان سلامان و ابسال، به‌عنوان حکیمی الهی و زاهد به شرح زیر تعریف و توصیف شده است: چله‌نشین دائمی غار ساریقون است (تسع رسائل، ۱۹۸۹: ۱۵۸).

مهم‌ترین عامل اجرایی حکومت سلطان هرمانوس است و به‌واسطهٔ همین حکیم، جمیع ارضِ مسکون مسخر هرمانوس شده است (همان: ۱۵۹).

سلطان هرمانوس نزد این حکیم الهی از نداشتن پسری که وارث ملک و علم او شود شکوه می‌کند، و حکیم مذکور، از گامت (سلول جنسی) منفرد سلطان در مکانی مناسب و با ترفندی طلسم‌گونه، مجتمع اجزا پیکری را ایجاد می‌کند که واجد استعداد پذیرش حیات و صورت نفس مدبره شود (تسح رسائل، ۱۹۸۹: ۱۵۹-۱۶۰)؛ و بدین‌سان، با ترفند طلسم‌آسای این حکیم، سلامان ایجاد می‌شود؛ و به بیانی دیگر، از عقل فعال، نفس ناطقه صادر می‌شود و نمود جسمانی در کالبدی طبیعی می‌یابد.

گفته‌اند که این حکیم الهی نماد رابط معنوی عقل فعال با مدارج مافوق و عامل فیض‌یابی او از کروبیان ارشد است، اما با توجه به اینکه در سلسله‌مراتب نظریهٔ فیض و صدور نوافلاطونی-سینوی چنین واسطه‌ای ملحوظ نیست، این پندار باطل می‌نماید.

ابن سینا، مبتنی بر رویکرد نوافلاطونی، ابتدای افاضهٔ نفوس نباتی و حیوانی و ناطقه از جوهر عقلی مجاورِ عالم عناصر را در *اشارات و تنبیهات* چنین تبیین کرده است:

«ذات واجب یک جوهر عقلی را ابداع می‌کند که آن در حقیقت مُبدَع است، و به توسط آن یک جوهر عقلی دیگر و جرم آسمانی را ایجاد می‌کند. و همچنین از این جوهر عقلی تا آنکه

اجرام آسمانی تمام شود و به یک جوهر عقلی برسد که از آن جرم آسمانی پدید نیاید. پس واجب است که هیولای عالم عناصر از عقل اخیر [عقل دهم] پیدا شده باشد... و این هم در استقرار لزوم ماده، مادامی که «صورت» به آن همراه نشده باشد، کافی نیست. و اما صورت ها هم از این عقل افاضه می شوند... و در اینجا است که نفوس نباتی و حیوانی و ناطقه، از جوهر عقلی که مجاور عالم عناصر است، افاضه می‌شود...» (ابن‌سینا، ۱۳۸۸: ۳۶۷-۳۶۸). براین‌اساس و با توجه به سایر موارد مذکور، ممکن است اقلیقولاس را رمزِ نفس همزاد جوهر عقلی مجاور عالمِ عناصر، یعنی نفس نهم در سلسله‌مراتب نظریهٔ فیض نوافلاطونی سینوی، تلقی کرد؛ که از یک سو با عقول و از دیگر سو با طبیعت مادی مرتبط است.

سلامان

محصول تولیدمثلِ، خارج از حوزهٔ دخالت رابطهٔ جنسی، سلطان هرمانوس است. به بیانی دیگر، محصول صدور از جوهر عقلی مجاور عالم عناصر است؛ و با توجه به رویکرد سینوی، لابد باید نفس ناطقه تلقی شود.

همان مرغ هابط موصوف قصیدهٔ عینیه است، که سرگذشتش را شیخ‌الرئیس پیش‌تر در *رسالةالطیر* توصیف کرد. همان مرغ هابط است که «به صفیر صیادان، که همان ترفند طلسم‌آسای حکیم اقلیقولاس باشد، صحرای طبیعت مادی را جای نزه و خوشی دید و هیچ شک در راهش نیامد و هیچ تهمت او را از صحرا بازنداشت. [پس] روی به آن دامگاه نهاد و در میان دام افتاد. چون نگاه کرد، حلقه‌های دام در حلق او بود و بندهای تله‌ها در پای او بود. قصد حرکت کرد تا مگر از آن بلا نجات یابد. هرچند بیش جنبید، بندها سخت‌تر شد. پس هلاک را تن بنهاد و به آن رنج تن درداد و به رنج خویش مشغول شد، که پروای دیگری نداشت. روی به جستن حیله آورد تا به چه حیلت خویش را برهاند... یک چند همچنان [می] بود تا بر آن خو کرد و قاعدهٔ اول خویش را فراموش کرد و با این بندها بیارامید و با تنگی قفس تن درداد» (سهروردی، ۱۳۷۷: ۵ با ویرایش).

همان خرَدِ برین است که در تراز عقل فعال هرمانوسی، میل و شوق به جهان پست و فرومایه را در قالب میل و گرایش به ابسال، پذیرا شد و به نفس ناطقه تقلیل مقام یافت و از عقل عاشرِ موصوف حکمت سینوی-نوافلاطونی صادر گردید؛ و حسب رویکرد سینوی-نوافلاطونی، همان است که حکیم نو افلاطونی در «اثولوجیا» سیر نزولش را چنین تبیین کرده است که:

«خِرَد همین‌که میل و شوق به جهان پست و فرومایه را پذیرا شد، به‌صورت نفس درخواهد آمد. پس نفس همان خرد است که اندیشهٔ شوق و میل و رغبت (به جهان ماده) در آن پدید آمده

است. بدین‌سان بسا در خرد شوق و انگیزهٔ کلی (به جهان حس و ماده) پدیدار خواهد گشت و زمانی هم خرد به جهان حس و ماده، میل و انگیزهٔ جزئی خواهد داشت. پس همین که در او آزمندی و انگیزهٔ کلی پدیدار گردد، صورت‌های کلی را پدیدار خواهد ساخت، و تدبیر نگرش او به پایان کار اندیشهٔ عقلی، حقیقت کلی و معنای فراگیر است؛ بی‌آنکه از جهان کلی به‌درآید و از آن جدا شود» (افلوطین، ۱۳۸۸: ۲۰) و این سیر نزول، همان سرگذشت «سلامان» است که از «عقل» به «نفس» تنزل تراز یافت و به‌واسطهٔ نفسِ نهم در کالبد نمادین ابسال تعبیه و تلفیق شد تا آن «بودِ معنوی» نمودِ عینی یابد و نشو و نما کند، و با تعامل معقول و منطقی‌اش با ابسالِ جهانِ حس و ماده، سیر صعود به مصدر خرد را بازسازد؛ وگرنه در گرداب جهان حس و مادهٔ ابسالی غرق شود.

ابسال

همان دام تقیدات مادی و تبع مادی است، که به ترفند حکیم اقلیقولاس، دایر بر تعیین نمادین دختر هجده‌سالهٔ شیرده به‌عنوان مادر رضاعی، در پایِ مرغ هابط نفس ناطقهٔ سلامانی پیچید و او را به قفس تن و دام تقیدات مادی چنان عادت داد و وابسته و دلباخته کرد که میل ذاتی پرواز و سیر صعود و برگشت به مصدر خرد را فراموش کند.

همان مجموع رفیقان بدِ نفس ناطقه است که آن پیر فرزانهٔ رسالهٔ حی بن یقظان، نفس ناطقه را از شرور آن‌ها بر حذر داشت و تنبیه داد که: «... این یاران که به گرد تو اندرند و از تو جدا نشوند، رفیقانی بدند. و بیم است که تو را فتنه کنند و به بند ایشان اندرمانی، مگر که نگاه‌داشتن ایزدی به تو رسد و تو را نگاه دارد از بد ایشان» (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳) و سپس فتنهٔ هریک را برشمرد که «این یار که پیش‌روی تو است و اندر پیش تو ایستاده است، دروغ‌زن است و ژاژخای است و باطل‌ها به‌هم‌آرنده است و... خبر راست با دروغ برآمیزد و حق را به باطل پلید کند. و اما این یار که بر دست راست توست، خربط است و ناپاک‌دار است. هر بار که بیاشوبد نصیحت نپذیرد و پنددادنش سود ندارد، و مداراکردن با وی آشفتگی‌اش را کم نکند... و اما این یار که بر دست چپ تو است، چرکن است و بسیارخوار است و فراخ‌شکم است و جماع‌دوست است. هیچ چیز شکم وی پر نکند جز از خاک، و هیچ چیز گرسنگی وی ننشاند مگر گل و کلوخ لیسنده است و چشنده و خورنده و حریص. گویی که خوکی است که گرسنه کنندش و اندر میان پلیدی گمارندش» (کربن، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۶) و آنگاه «نفس ناطقه» را برحذر داشت که «تو را ای مسکین! بدین یاران بد بازبسته اند و با ایشان بردوسانیده‌اند، چنانکه از ایشان جدا نتوانی شدن، مگر که به غریبی شوی به شهرهایی که ایشان آنجا نتوانند آمدن. و اکنون وقت آن غریبی نیست و بدان شهرها نتوانی شدن و از ایشان نتوانی گسستن و از دست ایشان نتوانی رستن...» (همان: ۱۶).

حال باید دید چرا و چگونه شیخ‌الرئیس این مجموعه تقیدات مادی و تبع مادی و قوای جسمی را که تبعات ناگزیر در تعامل با نفس ناطقه‌اند، تحت نماد «ابسال» ضرب‌المثلِ درجهٔ فرد در عرفان تلقی کرده است؟ پاسخ این پرسش را نیز باید همان‌جا جست که حکیم نوافلاطونی در «ائولوجیا» به‌تفصیل در سیر نزول خِرَد به جهان حس و ماده توصیف کرد و شیخ‌الرئیس، با بیان «حی بن یقظان» نفس ناطقه را نسبت به فتنهٔ مجموعهٔ قوای جسمانی- تحت نماد ابسال- تنبیه داد که «چنان کن که دست تو زبر دست ایشان [یاران بدی که نفس ناطقه را بدان‌ها بازبسته‌اند و «او» را با ایشان بردوسانیده‌اند] بُوَد و سلطان تو فراز سلطان ایشان بود، و مکن که مهار خویش به دست ایشان دهی و مرایشان را گردن نهی، بلکه به تدبیر نیکو کردن اندر کار ایشان مشغول شو، تا ایشان را به راه راست بداری؛ ازیرا که هر بار که تو به زور باشی، ایشان را مسخر خویش کنی و ایشان ترا مسخر نتوانند کردن، و بر ایشان نشینی و ایشان بر تو ننشینند» (همان: ۱۶)؛ یعنی نحوهٔ تعامل منطقی با نماد «ابسال» که منجر به غلبهٔ سلامانِ نفس بر ابسالِ دنیای مادی باشد یا برعکس آن، سنجه‌ای‌ست دقیق برای نشان‌دادن درجهٔ هر فرد در عرفان، همچنان که یکی از صلحا گفت: «... فمن غلب عقله علی شهوته فهو اعلی من الملائکة و من غلب شهوته علی عقله فهو ادنی من البهائم.»

با دقت در نکات مذکور و بخش اخیر تحلیل نماد «هرمانوس» و با عنایت به مبانی عرفان خِردمدار سینوی که تعامل منطقی و معقول نفس با قوای جسمانی تحت کنترل نفس را مفید و مُعین سیر صیرورت و تعالی نفس ناطقه می‌داند، باید این نکته را دریافت که کلام موجز شیخ‌الرئیس در تنبیه اول نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، دایر بر اینکه «ابسال درجه نفس ناطقه در عرفان است»، کلامی مبتنی بر همین تعامل سلامان نفس غیرمادی با ابسال جسم مادی و قوای تبع آن است؛ و نباید فراموش کرد که گفتار شیخ‌الرئیس در این تنبیه از نمط نهم- به ضرورت جو فرهنگی ضد فلسفی و ضد سینوی آن دوران- رازناک است؛ و شیخ بدین قول، به ظرافت ذهن نامحرمان را از تعامل با رمزِ ابسال به «ابسال» برگردانده است.

هانری کربن که حی ابن یقظان و *رسالة‌الطیر* و سلامان و ابسال را توالی رونوشت‌های یک نحوهٔ شهود یگانه می‌پندارد، علی‌رغم وضوح ماهیت و نقش ابسال در جریان اسطورهٔ هرمسی یونانی‌الاصل سلامان و ابسال، ابسالِ رمزِ تقیدات مادی و تبع مادی را همتای ملکوتی سلامانِ نماد نفس ناطقهٔ کروبی‌الاصل می‌شناسد و چنین می‌شناساند که متعاقب غرق و امحاء ابسال: «... سلامان از نزول به دوزخ برمی‌خیزد؛ درحالی‌که تولدی دوباره یافته است. ابسال به‌اعتبار عشقی که سلامان به او می‌ورزد، دیگر در میان نیست... سلامان باید به جایی می‌رسید که درمی‌یافت ابسال امری خارجی برای وجود او نیست و آن عشق که او قادر نیست بدون چشم‌پوشیدن از وجود خویش از

آن خلاص شود، به‌معنای مالکیت یا برخورداری از یک شیء بیرونی نیست. باید واقف شود به آن صورت که در درون خویش دارد، یعنی آن صورت که جلوهٔ همتای ملکوتی وجود وی است» (کربن، ۱۳۹۲: ۳۸۴-۳۸۵).

جدای از هر رویکرد جانبدارنه به مجموعهٔ آثار شیخ الرئیس، شاید باید تأویل‌پذیری ناگزیر برخی آثار مبتنی بر رویکرد هرمسی ابن‌سینا را متأثر از تضادها و تناقضات نهادینه‌شده در بستر خردورزی او دانست که: «ابن‌سینا ساخته و پرداختهٔ خویش نبود؛ او ساخته و پرداختهٔ فرهنگ عربی-اسلامی است که از عصر تدوین آغاز و تا زمان او ادامه داشته است؛ و تناقضات او، بیانگر لحظهٔ تناقض عقل عربی با خود و آرمان هایش و یا راه در پیش گرفته شده است؛ لحظه‌ای که ناتوانی عقل عربی در گسست نهایی اش با هرمس‌گرایی و نظام معرفتی آن، آشکارا نشان داده می‌شود» (جابری، ۱۳۹۴: ۴۰۴).

درهرحال، بی‌تردید هر ابهام در مبحث مبتنی بر رویکرد هرمسی را باید در چارچوب رویکرد مربوط رفع ابهام کرد؛ و بدین راه، اگر کسی با وجود توضیحات این مقاله، کماکان تشکیک کند که: سلامانِ قصه با کدام درجهٔ عرفانی از ابسال قصه رهید؟ باید او را بدین گفتار از شیخ الرئیس ارجاع داد که با بیان حی بن یقظان، نفس ناطقه را درمورد فتنه یاران بد تنبیه داد که: «... بیم است که تو را فتنه کنند و ببند ایشان اندر مانی، مگر که نگاه‌داشتن ایزدی به تو رسد و تو را نگاه دارد از بد ایشان» (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳) و در متن قصهٔ سلامان و ابسال، به وضوح نگاه‌داشتن ایزدی به‌واسطهٔ «جوهر عقلی مجاور عالم عناصر» در نقش هرمانوس شاه را درمورد سلامان می توان یافت. درواقع می توان گفت که این درجهٔ والای عرفانی سلامان نبود که او را از فتنهٔ نمادین «ابسال» رهانید و سپس ارتقای معنوی داد، بل‌که نگاه داشت ایزدیِ چونان کیمیای هرمسی بود که ابتدا او را به ارادهٔ معطوف به حکمت هرمانوس نماد جوهر عقلی مجاور عالم عناصر از غرقاب امحاء در اسارت شهوات رهانید و سپس به افسون و طلسم ارشاد اقلیقولاسِ نمادِ نفسِ بنیادی در بوتهٔ ریاضت ساریقونیِ نماد تبدیل و نبرد گداخت، تا مس کم‌عیار عشق مجازی‌اش به طلای ناب عشق و عرفان حقیقت مبدل شود.

نتیجه‌گیری

اشارهٔ رمزی شیخ‌الرئیس به قصهٔ رمزی-تمثیلی سلامان و ابسال در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات* و تشکیک امام فخر رازی در محتوای این تنبیه و تخفیف تمثیل عارف و درجهٔ او در عرفان به سلامان و ابسال - در این تنبیه - خواجه نصیر شارح و مدافع آرای فلسفی شیخ الرئیس را

ناگزیر به یافتن نسخهٔ حکایت «سلامان و ابسال» منطبق با محتوای تنبیه مذکور کرد؛ که ظاهراً بیست سال پس از اتمام شرح *اشارات و تنبیهات*، او روایت دو برادر سلامان و ابسال را منطبق با ارجاعات شیخ در تنبیه اول نمط نهم اشارات یافت و مدعی شد که جوزجانی آن قصه را جزء تصنیفات ابن سینا در تتمهٔ شرح احوال و آثار استادش آورده است و خود شیخ نیز در رسالهٔ قضا و قدر اصالت آن روایت از قصه را تأیید کرده است؛ و براین‌اساس، این پندار شکل گرفت که قصهٔ سلامان و ابسال، سومین قصهٔ رمزی-تمثیلی ابن سینا بوده؛ و مشارالیه شیخ در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات* نیز همان سلامان و ابسال موضوع قصه مدعای خواجه نصیر بوده است، حال آن که بر اساس یافته‌های این تحقیق:

۱. محتوای قصهٔ سلامان و ابسال مدعای خواجه نصیر با بوطیقای نوشتار رمزی-تمثیلی ابن‌سینا و رویکرد او به عرفان فلسفی - که مبانی آن در قصیدهٔ عینیه و حی بن یقظان و *رسالة‌الطیر* تبیین و توجیه شده است - ناهمنوایی و ناهمخوانی اساسی دارد؛ و اساساً سوءبرداشت از فرمان نهایی «ملک مرغان» در *رسالة‌الطیر*، محمل پندار باطل ضرورت تصنیف قصهٔ رمزی-تمثیلی سوم متمم حی بن یقظان و *رسالة‌الطیر* توسط شیخ‌الرئیس می‌بوده است؛ و تصنیف قصهٔ سوم در توجیه مشی عرفان فلسفی شیخ، آن‌گونه که از محتوای سلامان و ابسال خواجه نصیری برمی‌آید، نه ضروری است و نه معقول و منطقی.

۲. در هیچ گزارش مستند و سند مُتقن، انتساب قصهٔ سلامان و ابسال به شیخ الرئیس نیامده است و کتب و رسالات معتبر، جز دو اثر حی بن یقظان و *رسالة‌الطیر*، تصنیفِ رسالهٔ رمزی-تمثیلی سومی را به شیخ‌الرئیس نسبت نداده و گزارش نکرده‌اند.

۳. تمثیل دو نماد «سلامان» و «ابسال» به «عارف» و «درجهٔ عارف در عرفان» برخلاف ادعای خواجه نصیر، اساساً با هویت نقش‌های معادل در قصهٔ سلامان و ابسال مدعای ایشان توجیه و تأویل‌پذیر نیست، بلکه نمادهای مذکور دقیقاً با ماهیت و هویت نقش‌های معادل در قصهٔ سلامان و ابسال یونانی‌الاصل ترجمه‌شده توسط حنین بن اسحاق مطابقت دارد و این مطابقت، دقیقاً مبتنی بر مبانی فلسفی عرفان سینوی است.

به بیانی ساده‌تر، برخلاف پندار رایج، شیخ‌الرئیس هیچ رسالهٔ رمزی-تمثیلی سومی با عنوان «سلامان و ابسال» تصنیف نکرده و مشارالیه ایشان در تنبیه اول از نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، محتوای رمزی-تمثیلی اسطورهٔ سلامان و ابسال یونانی‌الاصل ترجمه‌شده توسط حنین بن اسحاق بوده است.

پی‌نوشت

۱. از مقایسهٔ شرح و تأویل شارحان اصلی *سلامان و ابسال* معلوم می‌شود که:

الف) در تمام موارد، مبنای کار، شرح و تأویل خواجه نصیر بر محتوای قصه بوده است.

ب) رویکرد به محتوای رمزی قصهٔ *سلامان و ابسال* خواجه نصیری، رویکردی فلسفی-زیستی بوده و محور شرح و تأویل نیز تطبیق جریان قصه با سیر تحولات مقاطع حیات انسانی تحت توجیه مفاهیم و اصطلاحات فلسفی بوده است.

پ) جز خواجه نصیر که در شرح و تأویل محتوای قصه، رمزگشایی از اشارهٔ شیخ‌الرئیس به قصه در *اشارات و تنبیهات* را درنظر داشت، سایر شارحان و تأویل‌کنندگان این قصه، رویکرد فلسفی-عرفانی شیخ‌الرئیس به محتوای قصه را در شرح و تأویل لحاظ نکرده‌اند.

ت) نه سایر شارحان که حتی خواجه نصیر نیز علی‌رغم اطلاع از محتوای حکایات رمزی-تمثیلی شیخ‌الرئیس، سیر منطقی محتوای قصه‌های رمزی-تمثیلی شیخ را در تحلیل و تأویل محتوای قصهٔ *سلامان و ابسال* درنظر نداشته‌اند و لحاظ نکرده‌اند.

۲. وَ لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (یوسف: ۲۴)۲

۳. پنج بیتِ آغازِ قصیدهٔ عینیهٔ شیخ الرئیس به وضوح این اکراه را تصویر می‌کند:

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ — وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَ تَمَنُّعِ
مَحْجُوبَةٌ عَنْ مُقْلَةِ كُلِّ عَارِفٍ — وَ هْيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَ لَمْ تَتَبَرْقَعِ
وَصَلَتْ عَلَى كُرْهٍ إِلَيْكَ وَ رُبَّمَا — كَرِهَتْ فِرَاقَكَ وَ هْيَ ذَاتُ تَفَجُّعِ
أَنِفَتْ وَ مَا أَلِفَتْ فَلَمَّا وَاصَلَتْ — أَنِسَتْ مُجَاوَرَةَ الخَرَابِ البَلْقَعِ
وَ أَظُنُّهَا نَسِيَتْ عُهُودًا بِالحِمَى — وَ مَنَازِلاً بِفِرَاقِهَا لَمْ تَقْنَعِ

(فاخوری و جر، ۱۳۷۳: ۵۰۰)

۴.

جزو کل شد، چون فروشد جان به جسم — کس نسازد زین عجایب‌تر طلسم
جان بلندی داشت، تن پستی خاک — مجتمع شد خاک پست و جان پاک
چون بلند و پست با هم یار شد — آدمی اعجوبهٔ اسرار شد

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۳۹)

منابع

قرآن کریم. (۱۳۴۹). *ترجمه و تجمیع تفاسیر از زین العابدین راهنما*. چاپ کیهان. تهران.

ابن‌سینا. (۱۳۸۸). *اشارات و تنبیهات*. ترجمه و شرح حسن ملکشاهی. انتشارات سروش. تهران.

_____ . (۱۸۹۱). *رسائل فی أسرار الحکمة المشرقیه*. تصحیح میکائیل مهرنی. چاپخانهٔ بریل. لیدن.

_____. (۱۳۳۵). *جامع البدائع*. با تعلیقات محی‌الدین صبری الکردی الکانیمشکانی السنندجی. چاپخانهٔ السعادة. قاهره.

_____. (۱۸۸۹). *رسالهٔ حی بن یقظان*. تصحیح میکائیل بن یحیی المهرنی. چاپخانهٔ بریل. لیدن.

ابن‌خلکان، شمس‌الدین احمد. (۱۹۷۸). *وفیات‌الأعیان و أنباء أبناء‌الزمان*. تصحیح احسان عباس. نشر دارصادر. بیروت.

بن طولون، شمس الدین محمد. (۱۹۹۸). *إنباء الأمراء بأنباء الوزراء*. دارالبشائر الاسلامیه. بیروت.

بیهقی، ظهیرالدین. (۱۳۵۱). *تتمهٔ صوان‌الحکمة*. بی‌جا. لاهور.

جابری، محمد عابد. (۱۳۹۴). *تکوین عقل عربی*. نشر نسل آفتاب. تهران.

حنین بن إسحاق. (۱۹۸۹). *پیوست تسع رسائل*. انتشارات دارالعرب. قاهره.

خزرجی، موفق‌الدین. (۱۸۸۲). *عیون الأنباء فی طبقات الأطباء*. جلد دوم. چاپخانهٔ وهبیه. قاهره.

ساوی، ابن سهلان. (۱۳۹۱). *شرح رسالة‌الطیر*. انتشارات نور محبت. تهران.

سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۴). *حی بن یقظان و سلامان و ابسال*. انتشارات سروش. تهران.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۷). *قصه‌های شیخ اشراق*. ویرایش جعفر مدرس صادقی. نشر مرکز. تهران.

شهرزوری، شمس‌الدین محمد. (۲۰۰۷). *نزهة الارواح و روضة‌الافراح (تاریخ الحکماء)*. انتشارات داربیبلیون. پاریس.

عطار، فریدالدین. (۱۳۸۴). *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. انتشارات سخن. تهران.

عکری حنبلی دمشقی، عبدالحی. (۱۹۸۹). *شذرات الذهب فی أخبار من ذهب*. دار ابن کثیر. بیروت.

فاخوری، حنّا- جر، خلیل. (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

فلوطین. (۱۳۸۸). *اثولوجیا*. ترجمهٔ حسن ملکشاهی. انتشارات سروش. تهران.

قفطی، علی بن یوسف. (۲۰۰۵). *إخبار العلماء بأخبار الحکماء*. دارالکتب العلمیه. بیروت.

کربن، هانری. (۱۳۸۴). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*. انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. تهران.

_____. (۱۳۹۲). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*. ترجمه انشاالله رحمتی. انتشارات سوفیا. تهران.

نفیسی، سعید. (۱۳۵۵). *زندگی و کار و اندیشه و روزگار پور سینا*. کتابخانهٔ دانش. تهران.

یافعی، عبدالله. (۱۹۹۷). *مرآة الجنان و عبرة الیقظان*. دارالکتب العلمیه. بیروت.

References

Holy Quran. 1970. Translated and Collecting of Interpretations by Rahnoma, Z. A. Kayhan Press. Tehran.

Akriy al-Hanbali al-Dimashqi, A 1989. *Shazarat Al-Zahab Fi Akhbar Man Zahab*. Dar Ibn Katheer. Beirut – Lebanon.

Attar, F. 2005. *Mantiq Al-Tayr*. Correction of Mohammad Reza Shafiee Kadkani. Sukhan Press. Tehran.
Avicenna. 1889. *Letters of Hayy Ibn Yaqzan*. Correction by Mehren, M. Brill Press. Leiden.
Avicenna. 1891. *Rasayel fi Asrar Almashreqiah*. Correction by Mehren, M. Brill Press. Leiden.
Avicenna. 1957. *Jami Al- Badaye*. Comments by Sabri Al-Kurdi Al-Kanimeshkani Al-Sanandaji, Al-Sa'adah Press. Cairo.
Avicenna. 2009. *Esharat O-Tanbihat*. Translated by MalekShahi, H. Soroush Press. Tehran.
Ayati, A. 1994. *History of Philosophy in the Islamic World*. Elmi Va Farhangi Press.Tehran.
Bayhaqi, Z.A. 1973. *Complement of Siwan Al-hikmah.* Not Available(NA) Publisher Name. Lahore.
Hunayn ibn Ishaq, 1989. *supplement Nine letters*. Dar Al Arab. Cairo.
Ibn Khallikan, S. A. 1978. *Wafacompyat Al-A'yan Wa-Anba'abna' Al-Zaman*. Correction by Dr Abbas, E. Dar Sader Publisher. Beirut – Lebanon.
Ibn Tulun, S. M. 1998. *News of princes by telling Ministers' n*ews. Inba Al-Omara Bana Al-Islamic Dar-Albashaer. Beirut – Lebanon.
Jaberi, M. A. 20016. *Formation of Arabic intellect*. Aftab Press. Tehran.
Khazraji, Muʾaffaq Al-Din, 1882. *Uyun Ul-Anbaʾ Fi Ṭabaqat Al-Aṭibba.* Volume II. Vahabyyah press. Cairo.
Nafisi, S. 1976. *Life and Work and Thought and time of Pour Sinai*. Danesh Library. Tehran.
Malekshahi, H. 2009. *Utu Lu Jiya*. Soroush Press. Tehran.
Qifti, Ali ibn yusuf. 2005. *Akhbar Al-Alama Bi Akhyar al-Hukama.* Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah.(DKi). Beirut - Lebanon
Rahmati, E. 2013. *Avicenna and The Visionary Recital*. Sofia Press. Tehran.
Sajjadi, Z. 1995. *Hayy Ibn Yaqzan and Salaman and Absal*. Soroush Press. Tehran.
Savi, I. 2012. *Description of Rsalat O-Tayr*. Noure Mohabbat Press. Tehran.
Shahrazori, Sh. 2007. *Nozhat Al-Arvah wa Ravzat Al-Afrah (Tarikh Ol-Hokama)*. Dar Byblion press. Paris.
Suhrawardi, Sh. 1998. *Stories Shikh-I Ishraq*. Markaz Press. Tehran.
Society for the Approciation of Cultural Works and Dignitariss. 2005. *Avicenna and The Visionary recital*. Tehran.
Yafi, A. 1997. *Mir'at Al-Janan Wa Ibrat Al-Yaqzan*. Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah.(DKi). Beirut – Lebanon.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

رباعی روایی در *مختارنامهٔ* عطار نیشابوری[۱]

مهدی محبتی[۲]
قربان ولیئی[۳]
امیر مومنی هزاوه[٤]
حامد شکوفگی[٥]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

بیشترین حجم روایت‌های عرفانی در ادبیات فارسی به مثنوی اختصاص دارد که سبب شده از توانش قالب‌های روایی دیگر و تمایل عرفا به قصه‌گویی در آن قالب‌ها غفلت شود. همین امر نشانهٔ ضرورت پژوهش‌های جدید است که توانش قالب‌های دیگر شعری و ویژگی‌های هریک از این قالب‌ها را بررسی کند. یکی از کارکردهای مهم قصه‌گویی نزد صوفیه، بیان تجربه‌های روحی در قالب روایتی کوتاه است. عرفای قصه‌گو برای انتقال تجارب شهودی خود که فشردگی و برق‌آسایی از خصیصه‌های وحدانی آن است، در پی قالبی شعری‌اند که روایت متراکم شهودشان را در نهایت ایجاز و به‌صورتی یکپارچه بازنمایی

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.21684.1580
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران(نویسندهٔ مسئول).. mohabbati@znu.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. valy.qorban@znu.ac.ir
۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. am.hezaveh@znu.ac.ir
۵. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. hshekufegi@gmail.com

کند. رباعی، یکی از کهن‌ترین قالب‌های ادب فارسی، با توجه به ویژگی‌های ساختاری‌اش، علاوه بر نمایاندن وحدت و یکپارچگی، گذرابودن تجارب روحانی عرفای رباعی‌سرا را نشان می‌دهد. در این پژوهش، که به روش توصیفی-تحلیلی و از منظر حضور عناصر روایی بر *مختارنامهٔ* عطار نوشته شده، دریافتیم در ۲۶۱ رباعی روایی *مختارنامه* (از مجموع ۲۲۷۹ رباعی)، بیش از قالب‌های قصه‌گویی دیگر، وحدانیت تجارب عرفانی راوی، در فشرده‌ترین شکل و با درهم‌تنیدگی و جدایی‌ناپذیری فرم و محتوا نمایش داده شده است. شخصیت‌های اصلی رباعی‌های روایی، عاشق (عارف) و معشوق است و از آنجا که روایت در ناخودآگاه عارف رخ می‌دهد، مکان و زمان غالباً مبهم و کلی بیان می‌شود. عطار، در رباعی روایی، با بهره‌گیری از تخیل و شاعرانگی، میان تجربه و تعبیر عرفانی ارتباط برقرار کرده است و صورت خام روایت تجربهٔ خود (داستان) را به‌صورت هنری آن (پیرنگ) بدل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شعر عرفانی، رباعی روایی، عطار نیشابوری، *مختارنامه*.

مقدمه

از دیرباز، قالب رباعی را مناسب بیان اندیشه‌های فلسفی دانسته و ابداع آن را به ایرانیان نسبت داده‌اند. همچنین رباعی قالبی مردمی و دور از دربارها خوانده شده که از قدیمی‌ترین دوره‌های شعر فارسی دری تا به امروز گویندگان و علاقه‌مندان فراوانی داشته است. بسیاری از دانشمندان و فلاسفهٔ ایرانی بی‌آنکه ادعای شاعری داشته باشند، افکار و تأملات فلسفی‌شان را از طریق این قالب انتقال داده‌اند. دیرینگی استفادهٔ عرفا و صوفیهٔ ایرانی از رباعی برای بیان اندیشه‌های عرفانی نشان از علاقهٔ ویژهٔ آنان به این قالب مردمی دارد؛ به‌طوری‌که حجم انبوهی از بهترین رباعی‌های فارسی را شعرای عارف مسلک ایرانی مانند عطار، مولانا، اوحدالدین کرمانی،... سروده‌اند. ظاهراً کوتاهی و خوش‌آهنگی رباعی، استفاده از این قالب را در مجالس وعظ و سماع صوفیه رونق می‌داده است. مشایخ بزرگی مانند ابوسعید رباعی‌های شعرای دیگر را، که مناسب احوال خود می‌دیده، در مجالس بر مریدانش می‌خوانده که مواردی به نام او ثبت شده است. همین موضوع منشأ بسیاری از رباعیات سرگردان در ادبیات فارسی شده است.

از سوی دیگر، توجه عرفای بزرگ ایران و خصوصاً مثلث شعر عرفانی فارسی ـ سنایی، عطار، مولانا ـ به قصه و قصه‌گویی گویاترین شاهد حجم چشمگیر قصه در آثار این سه شاعر است.

مرحوم فروزانفر در مقدمهٔ کتاب *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار* می نویسد: «تنها در چهار کتاب *منطق‌الطیر*، *اسرارنامه*، *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامه*، ۸۹۷ حکایت نقل شده است و این سوای ۹۸۸ حکایت و ۲۸۶۴ گفتار صوفیان است که در دو جلد *تذکرة‌الاولیاء* آمده است» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۱). اما آیا قصه گویی سنایی، عطار و مولانا فقط در قالب مثنوی بوده است؟ آیا رباعی، که قطعاً یکی از قالب‌های محبوب نزد شعرای صوفی بوده است، ظرفیت قصه گویی نداشته است؟ اگر قصه‌گویی در رباعی هم به‌کار رفته است، چه تعداد و با چه ویژگی‌هایی بوده است؟

تاکنون به ظرفیت‌های رباعی برای قصه گویی و بیان احوال و مکاشفه های روحی عرفا به شکل روایت های کوتاه عرفانی توجه چندانی نشده است؛ در حالی که با دقت‌نظر درمی‌یابیم در رباعی‌های شعرای عرفانی مانند عطار تعداد بسیاری «رباعی-قصه» هست که در بیشترشان شرح مکاشفه ها و تجربه های عرفانی شاعر در قالب ادبی رباعی ارائه شده است. معرفی این قالب روایی، ویژگی‌های آن، علل تمایل عرفا به قصه‌گویی، از مهم‌ترین پرسش‌هایی است که در این مقاله به آن‌ها پاسخ داده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رباعی دو کتاب مستقل در زبان فارسی تألیف شده است؛ اولین اثر مستقل، کتاب *سیر رباعی در فارسی* که چاپ اول آن در سال ۱۳۶۲ از سیروس شمیسا و کتاب دیگر *رباعی و رباعی سرایان تا پایان قرن هشتم* از محمد کامکار پارسی در سال ۱۳۷۲ است. اما در هیچ یک از این دو کتاب به قصه‌گویی در رباعی و ظرفیت این قالب برای بیان روایت اشاره ای نشده است. در این دو کتاب، به مباحثی نظیر پیشینه و منشأ رباعی، وزن رباعی، تاریخ رباعی،... پرداخته شده که مسائل فنی برای شناخت کلی قالب رباعی محسوب می‌شود. از دیگر آثار تحقیقی ارزشمند دربارهٔ رباعی، مقدمهٔ مفصل ریاحی، در سال ۱۳۶۶، بر کتاب ارزشمند *نزهة‌المجالس* است. نویسنده، در این کتاب، علی‌رغم بیان نکات انتقادی تازه، اشاره‌ای به روایت‌گری رباعی‌سرایان نکرده است. فقط دو مورد از مقالات دانشگاهی به نکاتی دربارهٔ قصه‌گویی مولانا در رباعی پرداخته‌اند. در بخشی از مقالهٔ کاووس حسن‌لی و شهین حقیقی، با عنوان «رفتارهای هنری مولانا در رباعیات مولانا»، به روایت داستانی در رباعیات مولانا اشاره شده و نمونه هایی از آن آمده است. «از جمله رفتارهای مولانا در قالب رباعی، آوردن داستانی کامل در یک رباعی است» (حسن‌لی و حقیقی، ۱۳۸۹: ۱۲۸). در مقالهٔ «تحلیل رباعیات مولانا از منظر داستانی» نوشتهٔ یعقوب زارع ندیکی مبسوط‌تر به بحث قصه‌گویی در رباعیات مولانا و برخی ویژگی‌های آن پرداخته شده است (زارع

ندیکی، ۱۳۸۹: ۹۲-۱۱۲)، اما زارع ندیکی صرفاً به رباعی های روایی مولانا توجه داشته و از قصه‌گویی صوفیه در قالب رباعی سخنی نگفته است. یکی از رباعی‌پژوهان دو دههٔ گذشته سیدعلی میرافضلی است. وی نیز در مجموعه مقالات «به همین کوتاهی» دربارهٔ ویژگی‌های صوری رباعی سخن رانده و به قصه‌گویی عرفا در این قالب اشاره ای نکرده است. از جدیدترین پژوهش‌های میرافضلی در حوزهٔ رباعی‌پژوهی، کتاب *جُنگ رباعی* است که در آن ۴۱۹۷ رباعی از ۳۵ شاعر جمع‌آوری شده است. برخی از رباعی‌های کهن و نویافته به علت انتساب به شعرایی مانند سنایی، مباحث جدیدی را پیش روی علاقه‌مندان و پژوهشگران می‌گشاید؛ کتاب *چهارخطی؛ کندوکاوی در تاریخ رباعی فارسی* که به تازگی (۱۳۹۷) منتشر شده، علی‌رغم برخی نکات نو و یافته‌های مؤلف محققش، به قصه‌گویی عرفا در رباعیات فارسی اشاره‌ای نشده است. جدای از مدخل رباعی در برخی فرهنگ های ادبیات فارسی مانند *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی* و *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی* - که گاه لابه‌لای مطالب آن به نکات تاریخی جدیدی دربارهٔ رباعی اشاره می‌شود - و مقدمهٔ برخی مجموعه‌های رباعی مانند مقدمهٔ شفیعی کدکنی بر *مختارنامه* عطار، در چند دههٔ گذشته، تحقیق مفصل و کتاب جداگانه‌ای دربارهٔ این قالب و قصه‌گویی در آن نمی‌بینیم.

بنابر آنچه گفتیم، هم اهمیت موضوع و هم تازگی آن برای پژوهشگران قالب های روایی در ادب فارسی مشهود است. گویا باید با مصحح رباعیات عطار هم‌نظر شد که جنبه‌های مغفول پژوهشی در *مختارنامه‌ی* عطار بسیار است و «در باب ارزش زبان‌شناسیک و ادبی این کتاب، چه از نظر مسائل شعری و چه از نظر مسائل زبانی و سبکی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۶) به تفصیل می‌توان بحث کرد. در این مقاله، بنا به ضرورت و تازگی مطلب، ویژگی‌های قالب رباعی به صورت عام و رباعی روایی در *مختارنامه‌ی* عطار را بررسی می‌کنیم.

روش تحقیق

در این مقاله، روش توصیفی-تحلیلی به‌کار گرفته شده. در نسخهٔ شفیعی کدکنی ۲۲۷۹ رباعی *مختارنامه* گردآوری شده و از منظر روایی، عناصر موجود در آن مورد بررسی قرار گرفته است. پس از شناسایی و برشمردن رباعی‌های روایی این مجموعه، عناصر اصلی روایت مانند شخصیت، صحنه‌پردازی، پیرنگ، کنش و همچنین برخی دیگر از ویژگی‌های فرعی مانند تغییر زاویهٔ دید بررسی و تحلیل شده است.

۱. رباعی و صوفیه

رباعی قالبی محبوب نزد شعرای فارسی محسوب می‌شد و قدمت کاربرد آن به انتساب ابداع رباعی به رودکی (فارغ از درستی یا نادرستی این قول) برمی گردد. گستردگی حوزهٔ جغرافیایی کاربرد آن، با توجه به مجموعه‌هایی نظیر *نزهة‌المجالس* و جُنگ‌های رباعی فارسی‌زبانان مناطق گوناگون ایران تأییدشدنی است. اشتغال به سرایش آن در میان طبقات متعدد شعرا، از درباری و رسمی تا شعرای مردمی و حتی فلاسفه و صوفیه، علت پذیرش و محبوبیت عام رباعی در ادبیات فارسی است. «عوفی در *لباب‌الالباب* در ذکر بیشتر شاعران تصریح دارد که تنها رباعی می‌سروده‌اند و عارفان و حکیمان و شاعران بسیاری را مثل اوحدالدین کرمانی و افضل‌الدین کاشانی می‌شناسیم که فقط یا اکثر رباعی سروده‌اند» (ریاحی، ۱۳۶۶: ۴۰-۴۱). محبوبیت رباعی به حدی است که حضور آن به روزگار جدید هم رسیده و برخلاف بسیاری از قالب‌های سنتی، که با تحول در شعر نو فارسی کاربردشان محدود شد، همچنان باقی مانده است.

یکی از گروه های اجتماعی و فکری در عالم اسلام، که به رباعی علاقه و توجه بیشتری داشته‌اند، صوفیه و عرفا هستند. با وجود توجه اقشار گوناگون مردم نظیر فیلسوفان، شاعران درباری، مردم،... به اسناد تاریخ گرایش صوفیه از میانه های قرن سوم به رباعی از دیگران ممتازتر بوده است. قدمت توجه صوفیه به رباعی، بر اساس متون موجود و بررسی تاریخ اجتماعی صوفیان، امری مسلم است. چنان‌که شفیعی کدکنی در این باره می گوید: «در نیمهٔ دوم قرن سوم که دوران حیات جنید (متوفی ۲۹۷) است، رباعیات بر نوعی شعر اطلاق می‌شده است که در مجامع صوفیهٔ بغداد و طبعاً دیگر بلاد خوانده می شده است... اگر ظاهر امر را در نظر بگیریم و بگوییم به زبان عربی بوده است، این نتیجه حاصل است که در زبان عربی پیش از رودکی (که می گویند مخترع رباعی است) وجود داشته... تفسیر دیگر این است که بگوییم در حلقات صوفیه بغداد، که غالباً مشایخ آن از ایرانیان بوده‌اند (مثل حلاج، جنید، شبلی، ابن‌نسروق طوسی و...)، ترانه‌هایی به زبان دری (یا دیگر لهجه‌های ایرانی: فهلویات)، خوانده می‌شده است که از زبان تودهٔ مردم گرفته شده بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۷۵-۴۷۶). صرف‌نظر از تعیین زمان دقیق به‌کارگیری رباعی در میان صوفیه، می‌توان آن را یکی از قدیمی ترین قوالب شعری در نزد صوفیان محسوب کرد. «تا آنجا که اطلاعات فعلی ما اجازه می‌دهد، این قالب شعری قدیمی‌ترین نوع شعری است که توسط عرفانی ایرانی خوانده و سروده شده است» (دوبروین، ۱۳۷۸: ۱۶).

صوفیان نه تنها به این قالب شعر می گفته‌اند و از رباعیات دیگران برای رونق محافل خود و شور میان مریدانشان بهره می گرفتند، بلکه به نظر می‌رسد در گسترش رباعی در ادبیات فارسی هم

نقش مهمی داشته‌اند. «صوفیان را بر گردن رباعی و ترانه حق بسیار بزرگی است؛ اینان بودند که در گسترش و رواج و روایی رباعی بیشترین کوشش‌ها را سامان دادند و بلندترین گام‌ها را برداشتند» (راستگو، ۱۳۸۹: ۵۶). در یک نگاه، صوفیه و عرفای رباعی‌گو دو دسته‌اند: گروهی که از رباعی‌های دیگران به مناسبت احوال و اوقات عرفانی‌شان در مقام نمونه یاد می‌کردند که غالباً به تحریک و تهییج مریدان و رونق مجالس آنان منجر می‌شد. ابوسعید ابی‌الخیر، عارف قرن پنجم، سردستهٔ این رباعی‌گویان است؛ گروهی دیگر که خود سرایندهٔ رباعیات در مضامین و موضوعات گوناگون بودند و از مهم‌ترین افراد این دسته، که از پررباعی‌ترین شعرای زبان فارسی هم محسوب می‌شوند، عطار، مولانا، اوحدالدین کرمانی را می‌توان نام برد.

راز محبوبیت و مقبولیت رباعی در میان صوفیه چیست؟ چرا صوفیه بیش از دیگر شعرای فارسی‌گو و بیش از قالب‌های دیگر در رواج آن نقش داشتند؟ آیا رباعی در کنار قالب‌های دیگر شعر فارسی یک فرم ادبی از پیش تعیین‌شده برای صوفیه محسوب می‌شده که ناچار معانی مورد نظرشان را مانند مظروفی در رباعی می‌ریخته‌اند؟ اگر این‌گونه باشد، نباید میان رباعی و مثنوی و غزل و... در نظر آنان فرقی باشد. با وجود اهمیت این موضوع و ابهام در پاسخ به پرسش‌های مذکور، در تحقیقات ادبی کمتر به آن پرداخته شده است. از این رو، این مقاله قصد پاسخ به پرسش‌هایی از این دست را دارد، اما پیش از آن باید ویژگی‌های قصهٔ عرفانی و کارکرد آن را نزد صوفیه تبیین و سپس میزان تناسبات قالب رباعی با قصهٔ عرفانی را بررسی کرد.

۲. قصه‌گویی صوفیه

قصهٔ عرفانی

قدمت قصه‌گویی انسان به برخی غارنگاشته‌ها برمی‌گردد و نشان می‌دهد که آدمی همواره برای ثبت رخدادها و انتقال آن به دیگران تمایل به قصه‌گویی داشته است. این علاقهٔ انسانی در دوره‌ها و فرهنگ‌های گوناگون به شکلی و با هدف ویژه‌ای دنبال می‌شود. با ظهور اسلام قصه و قصه‌گویی در نزد مسلمانان تعریف تازه‌ای پیدا کرد و بیشتر به بیان سرگذشت انبیا و اقوام گذشتهٔ بنی‌اسرائیل و با هدف تسکین خاطر پیامبر (ص) و عبرت‌گیری از این سرگذشت‌ها برای مؤمنان معطوف شد. در دو قرن اول اسلامی، عموم مسلمانان بیان قصه را جز با هدف مذکور دور از سنت پیامبر (ص) تلقی و با قصه‌گویان مخالفت می‌کردند.

از قرن دوم و سوم هجری، با شکل‌گیری گروه‌های اجتماعی و عقیدتی مختلف، صوفیه هم یکی از گروه‌ها و دسته‌هایی بود که برای پاسداشت یاد و معنویت پیران و مشایخ خود به

جمع‌آوری روایت‌هایی از زندگی آنان اهتمام ورزید، اما رفته‌رفته قصه‌گویی نزد صوفیه اهداف جدیدتری پیدا کرد. «حکایت و قصه در آثار عرفانی دورهٔ نخست همانند نثر دینی و زهدی بیشتر جنبهٔ ابزاری داشته... اما در دورهٔ نضج عرفان و تصوف حکایت نیز به دلیل بینش هنری صوفیه لون دیگری پیدا کرد و ارزش هنری و ادبی یافت» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

جدا از قصهٔ زندگی و کرامت های پیران صوفیه که پس از رحلت آنان برای مریدان حالت تقدس می‌یافت و بعدها نوادگان و مریدان خاص زندگی آنان را به صورت مکتوب ثبت می‌کردند[1]، قصه به دو علت عمده در نزد صوفیه به کار گرفته شده و دو کارکرد اصلی حکایت و قصه در نزد آنان را باید از هم باز شناخت: یکی به قصد انتقال معارف پایه‌ای و تعلیم آموزه‌های متعدد عرفانی به مریدان که جنبهٔ عمومی کاربرد قصه نزد صوفیه محسوب می‌شده و معمولاً این قبیل قصه‌ها اگر منثور نباشد، در قالب مثنوی سروده می‌شده است. «قصه‌گویی در آثار تعلیمی به عنوان یک عنصر بلاغی همواره مورد نظر شاعران بوده است. یافتن حکایاتی برای تبیین اندیشه‌های عرفانی و کشف تناسب و تشابه میان اندیشه و اجزای حکایت یک از کارکردهای تخیل در نظارت عقل است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۸۴). کارکرد دیگر قصه نزد صوفیه، که محدودتر از کارکرد پیشین است، بیان تجربه‌ها و مکاشفه‌های روحی آنان به صورت دیدار با خویشتن عارف در قالب روایتی کوتاه یا بلند است. دسته‌ای از این روایت‌ها، که معمولاً بلندتر و مفصل‌تر است، در قالب داستان‌های رمزی منثور بیان شده است. داستان‌های رمزی شیخ اشراق موفق‌ترین آن‌ها در ادبیات منثور عرفانی است؛ اما عرفای صاحب کشف و تجربه، گونهٔ منظوم و مؤجز و کوتاه این روایت‌ها را در قالب غزل ـ قصه، رباعی ـ قصه بیان کرده‌اند. «عطار در چهار مثنوی تعلیمی خود و نیز *تذکرةالاولیاء* از تجارب روحی و شخصی خود سخن نمی‌گوید. *تذکرةالاولیاء* و مثنوی‌های او قلمرو تجربه‌های گوناگون و عقاید عرفانی او و دیگران است. قلمرو بیان تجربه‌های روحی و شخصی او، غزل‌ها و قصایدی است که در دیوان او آمده است... قلمرو تخیل رها از سلطه و نظارت عقل است» (همان: ۳۰۱).

قصه‌های عرفانی در نگاه کلی یک روایت محسوب می‌شوند و بیشتر ویژگی‌های عام روایت را دارند. اگر تعریف اکثر روایت شناسان بزرگ مانند پراپ و تودوروف و... بپذیریم که روایت را «تغییر وضعیتی از حالتی متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل...» می دانند (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸)، ویژگی عام روایت در بیشتر این قصه‌ها دیده می‌شود، اما ویژگی‌ها و شاخصه‌های قصهٔ عرفانی است که آن را از نمونه‌های دیگر قصه خصوصاً در ادبیات فارسی متمایز می‌کند.

بنا بر این نگاه، وحدت مهم‌ترین ویژگی قصهٔ عرفانی و محصول ذهن عارفی موحد با کشف‌ها و تجربه‌های اصیل عرفانی است. «تراکم و فشردگی حکایت عرفانی نیز برآمده از همین خصیصه وحدانی است؛ به همین سبب، حکایت‌های عرفانی جنبهٔ انفجاری دارند. آنچه از داستان ادراک می‌کنیم، در روندی از رخدادها که از صافی روایت می‌گذرد، در آرایش ویژه‌ای که با حضور شخصیت یا شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، به وقوع یک تدارک نامنتظر می‌انجامد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). تجربهٔ وحدت عارف تجربه‌ای بسیط هم هست و بنابراین، همراه این تجربه، علاوه بر وحدت کانونی، انسجام و یک‌پارچگی آن هم در حکایت عارف تجلی پیدا می‌کند. همچنین اختصار و گذرا بودن این کشف‌ها در سخنان عرفا تأیید می‌شود. «ذوالنون را پرسیدند از عارف، گفت: اینجا بود و بشد. پیران گفته اند: حال چون برقی بود. اگر بایستد، نه حال بود، حدیث نفس بود» (قشیری، ۱۳۹۱: ۱۳۵). پس برق‌آسایی و گذرایی تجارب و احوال عرفانی نزد عارفان صاحب حال تأیید شده است، صورت نمایشی و بازنمایی روایی این احوال در قصه‌های عرفانی نظم و نثر فارسی جلوه دارد. «این حکایت‌ها لمحه‌ای، چشم‌زدنی، تجربهٔ فضای حق را برای شما میسر می‌کند... البته چنان تجربهٔ برق‌آسایی لازمه‌اش رعایت اقتصاد بیان است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). حال که مهم‌ترین ویژگی‌های قصهٔ عرفانی را به اختصار دانستیم، باید دید انواع قالب‌های روایی در قصهٔ عرفانی چیست و این ویژگی‌های قصه عرفانی بیش از همه با کدام قالب روایی انطباق کامل دارد.

انواع قالب‌ها در قصه‌گویی عرفانی

صوفیه همواره به قصه و حکایت توجه داشته و بخش مهمی از ادبیات منظوم و منثور عرفانی به قصه‌گویی صوفیه در انواع قالب‌های روایی مانند مثنوی ـ قصه، غزل ــ قصه، رباعی ــ قصه و... اختصاص یافته است. در تحقیقات عرفانی معاصر، بیشتر به قصه‌گویی در قالب مثنوی توجه شده که بیشتر قصه‌های بلند و متوسط عرفانی در این قالب روایی است. مهم‌ترین آثار ادبیات منظوم عرفانی مانند *حدیقه‌الحقیقه* سنایی، *منطق‌الطیر* عطار، *مثنوی* مولوی در قالب قصه‌گویی سروده شده است. در بخش گذشته گفتیم بیشتر قصه های عرفانی کارکردی توضیحی برای مفاهیم انتزاعی دارد و عارف قصه‌گو با نوعی استدلال عقلی برای تبیین نگره‌ای عرفانی بهترین راه تعلیم را استفاده از قصه و تمثیل می‌داند. در این کارکرد، قصد عارف از آوردن تمثیل و قصه‌های کوتاه، یافتن تأییدی بر مطالب تعلیمی و محسوس کردن یک مفهوم است. در این قصه‌ها، سراینده تحت نظارت خودآگاه و عقل قصه‌ای را از مآخذ و متون پیش از خود می‌گیرد و گاه برای نزدیکی قصه به آموزه‌های مورد نظرش مطالبی به آن می‌افزاید یا از آن حذف می‌کند. اکثر قصه‌های منظوم

عرفانی به این قصد و در قالب مثنوی سروده شده اند. «اصولاً داستان در ادبیات کلاسیک ما جز چند استثنا جنبهٔ تعلیم داشته است و به‌خصوص در داستان‌های عرفانی داستان جز بهانه‌ای برای بیان مطالب عرفانی نبوده است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲۰).

اما در دستهٔ دیگری از قصه های عرفانی، که کمتر از دستهٔ اول است، با نظارت و حضور قوهٔ عقلانی عارف شکل نمی گیرد. در این قصه‌ها، ناخودآگاه شاعر نه به قصد تعلیم، بلکه یادکردی از تجربه و مکاشفه‌اش در فضایی ویژه به همراه دارد و دور از بایسته های زندگی عادی است. در این قصه ها که «نتیجهٔ فعالیت تخیل رها از سلطه و نظارت عقل است، فقط می تواند در تجربه‌های فراآگاهی و تعطیل عقل و حواس مثل رؤیا و مکاشفه و واقعه تحقق پیدا کند» (همان: ۲۸۹). قالب روایی این قصه‌ها معمولاً قالبی غیر از مثنوی است که مناسب تعلیم و آموزش است. در تحقیقات معاصران، پیرامون جنبه های گوناگون قصه پردازی عطار و مولانا در قالب مثنوی نکته های تازه کم نیست، «قصه‌های کوتاه عرفانی ساختمان شکلی متعدد و متنوعی دارند و هر کدام بسته به حادثه یا واقعه‌ای که می‌خواهند روایت کنند، فرم و قالب ویژه‌ای به خود می گیرند» (محبتی، ۱۳۹۲: ۴۴). اما تحقیق در سایر قالب های روایی و قصه های آن‌ها بسیار دیرتر و محدودتر آغاز شده است، حال آنکه فرم‌پژوهی در ادبیات یکی از بایسته‌های ابتدایی است. «ناقد نخست به جست‌وجوی فرم می پردازد و به جست‌وجوی هنر سازه‌ها و بایگانی کارها در گسترشی که دارند؛ زیرا آنچه ادبیات را از غیر ادبیات جدا می کند، همانا صورت و فرم است و فرم ادبی ویژهٔ ادبیات است، به همین دلیل، تنها موضوع تحقیق ادبی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴). در همین تحقیقات اندک بیشتر به پژوهش دربارهٔ غزل ـ قصه (داستان) برمی‌خوریم، اما دربارهٔ رباعی-قصه تحقیقی انجام نشده است.

در یکی دو دههٔ اخیر، دربارهٔ قصه‌پردازی عطار و مولانا در غزل چندین مقاله و یکی دو کتاب نوشته و گفته شده است: «دیوان عطار شامل ۸۷۲ غزل است که در آن ها مجموعاً ۶۲ قصه آمده است (تقریباً کمی بیشتر از هر ۱۴ غزل یک قصه) که از نظر تعداد و بسامد بیشتر از قصه های غزلیات مولانا (۹۱ قصه در حدود ۳۲۰۰ غزل، یعنی حدود هر ۳۶ غزل یک قصه) است. عطار بیش از مولانا، سنایی و هر شاعر دیگری به قصه‌پردازی در غزل توجه کرده است و تعداد قصه ها و حکایت‌های در غزلیات نیز بیشتر است» (گراوند، ۱۳۹۳: ۹۶). اگر بخواهیم قصه گویی در غزل را میان سه شاعر بزرگ عرفانی با هم مقایسه کنیم، عطار نیشابوری به لحاظ کمّی غزل-داستان های بیشتری دارد. «غزل-داستان‌ها حجم قابل توجهی از غزل‌های سنایی را به خود اختصاص نداده‌اند (از مجموع ۴۰۸ غزل سنایی، ۱۲ غزل به‌طور کامل روایت داستانی را به عهده دارند، در ۷ غزل نیز در تعدادی از ابیات روایت داستانی صورت گرفته است» (شریف‌نسب و کرمی، ۱۳۹۲: ۲۸۰).

اما از نظر کیفی و توجه به جنبه های هنری قصه پردازی در قالب غزل، چنان‌که محققان اشاره کرده‌اند، مولانا خلف شایسته‌ای برای هر دو شاعر پیش از خود در قصه‌گویی و از جمله در غزل ـ داستان است. «غزل-داستان های او [سنایی] از نظر برخورداری از عناصر داستان، ابتدایی هستند. داشتن روحیهٔ حکیمانه و زاهدانه و تأثیر آن بر زبان و شعر سنایی در این غزل ــ داستان ها مانع از خیال‌پردازی زیاد او شده است» (همان). تکامل هنری قصه پردازی هم از نظر تأخر زمانی که مولانا نسبت به دو شاعر پیش از خود دارد پذیرفتنی می‌نماید و هم به لحاظ نبوغ ذاتی او در قصه‌گویی. «مولوی، علاوه بر به خدمت‌گرفتن حکایت و داستان، در تحلیل و تبیین مسائل عرفانی تا چه حد به جنبهٔ تفریحی و سرگرم‌کنندگی و جذابیت داستان‌ها اهمیت می‌دهد؟ این موضوع خود یکی از خلاف‌عادت ها در دورهٔ کلاسیک و سوابق داستان‌پردازی در ادب فارسی تا دورهٔ مولوی و قرن‌ها پس از اوست» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۳۸۰).

علی‌رغم اهمیت رباعیات در *مختارنامه* و *کلیات شمس*، شاید به علت عظمت و اهمیت انکارناپذیر غزلیات این دو شاعر، چنان‌که باید دربارهٔ جنبه های متعدد رباعیات آنان، خصوصاً قصه‌پردازی‌هایشان، پژوهش شایسته‌ای صورت نگرفته است. این کمبود در حوزهٔ رباعی‌پژوهی کاملاً محسوس است و این مقاله سعی کرده به جنبه های مغفولی که در رباعی ــ قصه های عطار هست، بپردازد.

رباعی روایی

رابطهٔ فرم و محتوا

راز شکل‌گیری، رواج و غلبهٔ فرم‌های ادبی بر یکدیگر در یک سنت ادبی بیش از هر چیز به نظام فکری کل حاکم بر آن اجتماع و فرهنگ‌های زیرمجموعه این نظام فکری بستگی دارد. به نظر می‌رسد از آنجا که تفکر ایرانی از دیرباز قائل به الگوهای ازلی و تکوین یافته در نظام آفرینش است و چنین الگوی ایستایی وقتی در جامعه ای که همهٔ عوامل سیاسی و اجتماعی و عقیدتی آن خروج از این نظام را نوعی تلاش برای تغییر و درهم‌ریختن الگوی ثابت و ازلی می‌پندارند و با آن به سختی مخالفت می‌کنند، صورت‌ها و فرم‌ها، که زیرمجموعه‌ای از این اندیشه و الگوی فکری تلقی می‌شوند، فقط می‌توانند بازتاب همین الگو و نظام ثابت باشند و در برابر هر تغییری مقاومت نشان دهند. «تغییر در صورت های هنری آن‌گاه میسور و ممکن است که نخست صورت ازلی هستی و صورت ازلی اجتماعی در نگاه هنرمند دگرگون شود و چون آن صورت های ازلی هیچ‌گاه تغییر نمی‌پذیرد، صورت‌های اثر ادبی باید همواره ثابت بماند یا هرگونه تغییری ناگزیر

باید در چهارچوب همان سرنمون ازلی یعنی همان صورت اصلی شکل بگیرد تا اثر ادبی تباه و زشت نگردد» (محبتی، ۱۳۹۰: ۱۰۴).

از آنجا که شعر در فرهنگ گذشته فارسی زبانان بیشتر از راه گوش دریافت و اساساً هنری کلامی شنیداری محسوب می‌شد، صورت‌ها و قالب‌های شعری در سنت شعر کلاسیک فارسی بر اساس موزون و مقفی‌بودن شکل گرفت تا همچنان که صورت شنیداری شعر وزن و تکرار قافیه را نشان می‌داد، صورت نوشتاری و مکتوب آن هم تناسبات ظاهری را بازتاب دهد. «وزن و قافیه چنان تشخصی به شعر می داد که قدما برای نوشتن شعر هم طرحی را برگزیدند که بتواند تناسب وزن و قافیه و ردیف را ـ که مادهٔ ساختاری آن صوت است و سرشت شنیداری دارد ـ در صورت نوشتاری شعر و مکان نیز نشان دهد و در صورت دیداری هم منعکس نماید» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۴). انواع قالب های شعر سنتی مانند قصیده، غزل، مثنوی، رباعی،... با جابه‌جایی قافیه در انتهای برخی بیت‌ها و تعداد ابیات پدید آمد و هر تغییری در قالب‌های محدود شعری با مقاومت طرفداران سنت ادبی فارسی مواجه می‌شد؛ چنان‌که انعطاف‌ناپذیرترین بخش تغییر و تحول در شعر کلاسیک فارسی تغییر در فرم‌ها و قالب‌های شعری بوده است. «تغییر و تحول در صورت و قالب شعر که طرح و هیأت خود را از وزن و قافیه می یافت، به دشواری ممکن بود. چون هر تغییر در اساسی در آن مستلزم ستیز با عادت ذهنی مخاطبان بود که قرن‌ها تفاوت شعر و نثر را در وجود وزن و قافیه و عدم آن در دیگری دیده بودند» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۴۱).

البته باید به تفاوت کاربرد واژهٔ فرم در فرهنگ فارسی توجه کرد. معنای مصطلح این واژه، که کاربرد کهن‌تر و رایج‌تری دارد، به ترکیب مصراع‌ها و بیت‌ها بر اساس قافیه در شعر اطلاق می‌شود و قصیده و غزل و مثنوی و رباعی مصداق‌های این مفهوم‌اند. معنای دیگر فرم که مفهوم عمیق‌تری دارد، «مسئلهٔ پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۸). اگر فرم و شکل (قالب) شعری را به معنای اول در نظر بگیریم، قالب هایی مانند رباعی تابعی از شرایط فرهنگی، سیاسی،... جامعه محسوب می‌شود و بازتابی از نگره‌های کلی حاکم بر فرهنگ دوره‌های زمان است که با تغییر اوضاع اجتماعی می توان تغییر در قالب رایج حاکم بر آن فرهنگ را انتظار داشت. چنان‌که برخی شکل‌گیری رباعی را در دوره‌های ابتدایی شعر فارسی، که به علل سیاسی با سامانیان و به علل فرهنگی و اجتماعی با گسترش تفکر فلسفی و عقلانیت هم‌زمان است، بازتابی از اوضاع اجتماعی قرن چهار و پنج می‌دانند و انتساب ابداع رباعی به رودکی را نتیجهٔ خراسانی‌بودن سبک رودکی و غلبهٔ عقلانیت در این سبک معرفی می‌کنند و در نهایت، نتیجه می‌گیرند رباعی نتیجهٔ تبلور عقلانیت ایرانی در دورهٔ حاکمیت عقل و منطق در سبک

خراسانی است. «رباعی به‌دلیل داشتن ساختار منطقی و منسجم و شکل یک قضیهٔ منطقی قابلیت انعکاس جهان‌بینی عقلانی را داراست و بی‌دلیل نیست که یکی از پرکاربردترین قالب‌های شعری سبک خراسانی بوده است» (خاتمی، علی‌مددی و امن‌خانی، ۱۳۸۹: ۱۳).

اما فرم در معنای دومش، که معادل مفهوم انسجام میان همهٔ عناصر شعری است، با محتوای خود کاملاً یکی است و درک کلیت شعر بدون حضور فرم ممکن نیست. در این نگاه، تصور محتوا بدون در نظرگرفتن فرم آن مانند جدایی مفهوم رقص از رقصنده است و برخلاف تصور رایج در فرهنگ گذشتهٔ ما، صورت و فرم مظروفی برای ظرف محتوا در نظر گرفته نمی شود، بلکه فرم است که شکل دهندهٔ محتوا است. «فرم برسازندهٔ محتواست و نه صرفاً بازتاب آن. نواخت، ضرب‌آهنگ، قافیه، نحو، هم‌صدایی، دستور زبان، نقطه‌گذاری و نظایر آن خالق معنا هستند، نه صرفاً حامل آن. تغییر هر یک از آن‌ها خود معنا را تغییر می‌دهد» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴). خصوصاً در شعر که گونه‌ای ادبی محسوب می‌شود، فرم و محتوا به کمال اتحاد می‌رسند. «فرم از چیزی که محتوا خوانده می شود، جدایی‌ناپذیر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴)؛ بنابراین، برای درک محتوای یک شعر چاره‌ای جز فهم فرم آن نداریم. برای معرفی و شناخت رباعی روایی و درک چرایی محبوبیت رباعی نزد صوفیه شاید یکی از بهترین روش‌ها، بررسی تناسبات فرم و محتوا در این قالب باشد. «چیستی اثر از طریق بررسی چگونگی آن... به‌خصوص در مورد شعر صادق است، گونهٔ ادبی که توانست تا حدودی به‌عنوان گونه‌ای شناخته شود که در آن فرم و محتوا به‌شدت در هم تنیده‌اند» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۴).

وحدت فرم و محتوا در رباعی روایی عرفانی

قالب رباعی در الگوی بستهٔ فرهنگی شکل گرفته، اما با توجه به کوتاهی ابیات و طرز قرارگرفتن قافیه‌اش ویژگی‌های منحصربه‌فردی پیدا کرده که بسیاری از پژوهش‌گران رباعی به انسجام و وحدت ساختاری آن اذعان داشته‌اند. «رباعی تشکل و وحدتی دارد، به‌طوری‌که غالباً نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ زیرا بیت اول ارتباط معنایی و حتی لفظی مستحکمی دارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۲). رباعی، به علت ساختار و فرم، قالبی منسجم و به‌هم‌پیوسته است که عناصر یا مصراع‌های آن با هم ارتباط کامل دارند و حتی نظریه‌پردازان شعری در دورهٔ جدید بر این نکته تأکید کرده اند. «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه ای خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد، برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع آخر می‌یابد» (اخوان‌ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۲). شاید یکی از علل اقبال به رباعی در

دورهٔ جدید، با وجود سنتی‌بودن آن، در نزد نوگرایانی مانند نیمایوشیج، توجه به وحدت ساختاری آن و هماهنگی با تجربهٔ واحد شاعر در دورهٔ جدید باشد.

پس رباعی انسجامی ساختاری دارد و هرچه از دوره‌های ابتدایی شعر فارسی فاصله می‌گیریم انسجام و اتحاد آن رو به فزونی است. ساختار رباعی با توجه به ترتیب قرارگرفتن قافیه (الف الف ب الف) است، اما چنان‌که گفته‌اند در رباعی‌های قرن‌های پیشین هر چهار قافیه با هم مطابقت داشته‌اند و در دوره‌های بعد رعایت قافیه در مصراع سوم الزامی نداشته است. «از اوایل قرن ششم، رباعی سرایان به سمت رهاکردن قافیهٔ مصراع سوم رباعی رفتند و پس از ۷۰-۸۰ سال، این فرم قافیه‌بندی، به شکل رایج و مقبول تبدیل شد» (میرافضلی، ۱۳۹۷: ۵۱). اما به عللی این تغییر مورد توجه قرار نگرفت، مگر نزد میرافضلی که بر این باور است: «دو دلیل عمده در آن نقش داشته است: نخست، سهولت در امر سرایش رباعی و دوم، و مهم‌تر از همه، برجسته‌سازی مصراع چهارم. با حذف قافیهٔ مصراع سوم، درنگی در ریتم رباعی ایجاد می‌شود که حالت انتظار مخاطب را برای شنیدن مصراع چهارم، به مهم‌ترین بخش رباعی تبدیل می‌کند و حالت کلیدی می‌یابد» (همان: ۵۲). شاید یکی از علل حذف قافیه در مصراع سوم، افزودن به وحدت ساختاری آن باشد که با افزایش تجربه‌های رباعی‌سرایی در قرن ششم به بعد به آن رسیده‌اند.

در قالب روایی رباعی روایی یک طرف فرم و ساختار کار است و طرف دیگر محتوای آن. حال که نشان دادیم رباعی ساختار صوری منسجم دارد، اگر بتوانیم انسجام و یک‌پارچگی رویدادهای رباعی ـ قصه را اثبات کنیم، می‌توانیم به وحدت میان فرم و محتوا برسیم که در کمال شعر رخ می‌دهد.

ویژگی خاص عرفا خلوت‌گزینی و دوری از اجتماع برای رسیدن به احوال و دریافت‌های شهودی مبتنی بر کشف است. به علت عمق تجربه‌ای که در مکاشفه‌های عرفانی هست، تصویر این تجربه‌ها را در شعر عرفانی بیشتر در قالب غزل و رباعی می‌بینیم تا مثنوی. پیش‌تر گفتیم که قصه های متعلق به این فضا بازتاب تجربهٔ وحدت‌اند و عموماً وحدت را در صورت بازنمایی خود منتقل می‌کنند. «قصهٔ عرفانی اگر اصلاً تجزیه‌پذیر یا مجزاشدنی باشد، نوید یک‌پارچگی و یگانگی می‌دهد. در همان حال، عناصر و عوامل، بخشی از ذات مفهومی آن را تشکیل می‌دهد، یعنی قصهٔ عرفانی، که البته دربارهٔ توحید است، عملاً در ساختار خود و در هستی بی‌بدیل خود بازنمای توحید است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۷۰). بسیاری از اشکالاتی که معمولاً افراد ناآشنا به ویژگی‌های این حکایت‌ها می‌گیرند، مانند باورناپذیری، علیت‌ناپذیری،... نتیجهٔ نشناختن فضای حاکم بر حکایت‌ها و قصه‌هاست، چراکه عارف تحت تأثیر ناخودآگاه و فرامن خود بسیاری از الزامات

قصه های طبیعی و در فضای خودآگاه را برنمی تابد. قصهٔ عرفانی بازتابی از تجربهٔ واحد، بسیط، مؤجز، عارفی سالک است که سعی کرده تجربه‌اش را به صورت قصه بنمایاند؛ «بنابراین حکایت‌های عرفانی از منطق خاصی پیروی می کنند که بر منطق جهان غیب حاکم است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶).

یکی از ویژگی های تجربه های عرفانی، همان‌گونه که بیشتر عرفا از آن سخن گفته‌اند، زودگذربودن و در اختیارنبودن آن‌هاست. اگر تجربه‌های شهودی عرفا را برق‌آسا بدانیم، مناسب‌ترین قالب برای چنین احوالی قالب رباعی است. رباعی شعر لحظه‌ها و نگاه‌های زودگذر است و در شعر فارسی نمونهٔ موفق مطالب متوالی و به هم‌پیوسته همچون رباعی نداریم. «رباعی و دوبیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای بیان اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۱۸). بنابراین، محتوای واحد قصهٔ عرفانی قالبی مناسب‌تر از رباعی با ساختاری منسجم و برق‌آسایی نمی‌یابد. در رباعی روایی عرفانی، میان فرم و محتوا کمال اتحاد برقرار است و یکی از علل محبوبیت قالب رباعی نزد صوفیه و فراوانی رباعی ـ قصه، هماهنگ‌یافتن این قالب برای بیان حال‌ها و لحظه‌های تجربهٔ وحدت آن‌هاست.

«هر تلاشی برای ایجاد ثنویت تجربه و شعر بی‌فایده است. نقاش مثل یک نقاش می‌بیند و نقاشی توضیح و تکمیل بینش اوست. شاعر سازنده‌ی شعر است، اما دست‌مایه شعرش تمام زندگی ادراکی اوست. از لحاظ هنرمند، وسیلهٔ بیان هر چه باشد، هنر است که هر احساسی را شکل می دهد. هنرمند هیچ چیز را قوام‌نیافته تجربه نمی کند» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۸۸). از این نظر، رباعی قالبی کاملاً منحصربه‌فرد می شود؛ به این معنا که برخلاف بسیاری از قالب های شعری مرسوم در ادبیات فارسی، رباعی فرمی است که ظرفیت انتقال تجربه‌ها و دریافت‌های لحظه‌ای شاعر را، بدون آمادگی قبلی‌اش، دارد؛ بنابراین «در بیشتر قوالب شعری، همیشه فرم شعر است که بر تجربهٔ شاعرانه تقدم دارد، ولی در رباعی، لحظه و تجربهٔ شعری غالباً بر فرم تقدم دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۲). رباعی روایی قالبی است که تجربهٔ وحدانی عارف و شاعر رباعی‌سرا آن را اقتضا می کند و بهترین صورت برای بازنمایی احوالش می‌یابد.

رباعی روایی در *مختارنامهٔ* عطار

مختارنامه، بنابر تقسیم‌بندی عطار و مضمون های شعری و ترتیب مثنوی هایش، پنجاه باب است. او رباعی هایش را دربارهٔ توحید باری تعالی و در نعت سیدالمرسلین (ص) و در فضیلت صحابه و... جمع‌آوری کرده و خود را ملزم به داشتن رباعی با این مضامین، که مناسب این قالب نیست، کرده

است؛ به همین علت، رباعی های ضعیف و قوی‌اش در کنار هم قرار گرفته‌اند. از این نظر، حق با مصحح *مختارنامه* است که گفته است: «بگذریم از مقداری استثناها که گاه یک تجربهٔ زبانی یا تأمل در یک نکتهٔ زبانی او را وادار به گفتن مقداری حرف های سست و در معیار ذوقی عصر ما، خنده‌دار و مضحک و مبتذل کرده است» (همان: ۱۲).

این مقاله مصداق های روایت را در *مختارنامه* بررسی می‌کند. باور به رباعی روایی و گفتن قصه‌ای کامل در چهار مصراع، با توجه به کوتاهی بیش از اندازهٔ رباعی، در نگاه نخست، اندکی بعید و دور از ذهن بنماید، اما وقتی به توانایی شعرای قصه‌پرداز ایرانی در قالب‌های کوتاه‌تر از دو بیت توجه کنیم، این تردید تا اندازه‌ای از میان می‌رود. «در مثنوی گاهی نیز قصه به قدری به اختصار و ایجاز گفته شده که واقعاً شایستهٔ تحسین است و قصه به صورت تمثیل درمی آید... یکی از آن‌ها، این قصه است که تنها در یک بیت به‌پایان می‌رسد:

مرغکی اندر شکار کرم بود　　گربه فرصت یافت او را دررربود

(جمالزاده، بی‌تا: ۱۷)

با درنظرگرفتن این مبانی نظری، رباعی زیر از عطار را یک رباعی روایی می‌نامیم:

چون بادیهٔ عشق مرا پیش آمد　　هر گامم ازو ز صد جهان بیش آمد

دل رفت و در این بادیه تک زد عمری　　خود بادیهٔ او بود چو با خویش آمد

(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

رباعی مذکور، در وضعیت اولیه، با اتفاق یا حادثه ای، از حالت تعادل خارج شده و در انتهای رباعی، باز به تعادل ابتدایی خود بازگشته است. عنصر مشترک بسیاری از این تعاریف رخداد یا حادثه است.

بلبل به سحرگه غزلی تر می‌خواند　　تا ظن نبری کان غزل از بر می‌خواند

از دفتر گل باز همی کرد ورق　　وز هر ورقش قصهٔ دیگر می‌خواند

(همان: ۳۰۵)

دوش آمد و صبر از دل درویشم رفت　　آرام ز عقل حکمت‌اندیشم رفت

چون حیرت من بدید یک دم بنشست　　در خواب خوشم کرد و خوش از پیشم رفت

(همان: ۲۵۳)

در همهٔ نمونه‌های بالا به‌هم‌خوردگی وضعیت ابتدایی براثر پیشامد و رخدادی خاص منجر به بروز وضعیتی جدید می‌شود. «تودوروف نیز معتقد است که تغییر از وضعیتی به وضعیتی دیگر (و در واقع خصوصیت استنتاجی روایت) از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایت است و هر نوع تعریف

دربارهٔ روایت با توجه به این ویژگی باید صورت بپذیرد» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۱). بنابراین، روایت و همهٔ انواع آن مانند قصه را «توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع که به‌صورت غیرتصادفی با هم مرتبط‌اند» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۶) دانسته‌اند. روایت در *مختارنامه‌ی* عطار گاه آن‌قدر کوتاه و مختصر حتی در یک بیت می‌شود که مصداق کامل انفجاری‌بودن حکایت عرفانی است.

چون هیچ کسی ندیده‌ام در خوردش　　پیوسته نشسته‌ام دلی پر دردش
ناگاه چو برق بگذرد بر در من　　چندان بناستد که ببینم گردش
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

گاه یک بیت مقدمه و زمینه‌چین رخداد اصلی روایت است که در بیت دوم خواهد آمد:

ماهی که چو مهر عالم‌آرا افتاد　　تا هرکس را به مهر او رای افتاد
دی می‌شد و می‌کشید موی اندر پای　　و امروز چو موی گشت و از پای افتاد
(همان: ۱۹۹)

و گاهی اگرچه داستان در یک بیت است، اما بیت اول کنش اصلی آن محسوب می شود و دیگری به منزلهٔ نتیجه‌گیری است:

آن مرغ که بود از می معنی مست　　پرّید و دل اندر کرم مولی بست
گیرم که نداد دولت عقبی دست　　آخر ز خیال رهزن دنیی رست
(همان: ۱۹۰)

نمونه‌های رباعی روایی در *مختارنامه* آن مقدار هست که بتوان آن را قالب روایی خاص محسوب کرد. مقایسهٔ قصه‌گویی عطار در قالب‌های مثنوی و غزل و رباعی نشان می‌دهد، در مجموع، در رباعی نسبت به قالب غزل اندکی بیشتر قصه‌گویی کرده است (غزل ـ قصه‌های عطار حدود ۷/۱۱ درصد و رباعی–قصه‌های حدود ۱۱/۴۵ درصد).

	مثنوی	غزل	رباعی
تعداد کل اشعار در قالب	در چهار مثنوی *اسرارنامه*، *الهی‌نامه*، *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه*	۸۷۲ (تصحیح تفضلی)	۲۲۷۹ (تصحیح شفیعی‌کدکنی)
قصه‌گویی قالب	۸۹۷ (فروزانفر، ۱۳۹۴: ۸۷۶)	۶۲ (گراوند، ۱۳۹۳: ۹۵)	۲۶۱

یکی از اصطلاحات روایت‌پژوهان، درونه‌گیری است که «تودوروف این اصطلاح را برای تحلیل داستان هزار و یک‌شب به‌کار می‌برد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۳) و در روایت‌های نظم و نثر

ادبیات فارسی نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود. این شیوهٔ روایت‌گری یکی از روش‌های تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب محسوب می‌شود و اصولاً در روایت‌های بلند داستانی مانند هزار و یک شب یا کلیله و دمنه به‌کار رفته است، اما از بدایع قصه‌گویی عطار، کاربرد آن در روایت‌های بسیار کوتاهی مانند رباعی روایی است. عطار در رباعی زیر به‌نوعی از درونه‌گیری استفاده کرده است و پس از اشاره‌ای کوتاه، وارد قصه‌ای درونه‌ای شده و شرح مکاشفه‌اش را بیان کرده است.

این بیخودی‌ای که من در آن افتادم — شرحش بدهم که از چسان افتادم؟
خورشید بتافت سایه دیدم خود را — برخاستم و در آن میان افتادم

(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۹)

از دیگر نکات شگفت در رباعی‌های روایی عطار با همهٔ محدودیت‌هایی که به جهت کمّی در گسترش روایت دارد، تغییر زاویهٔ روایت در آن‌هاست. اگرچه «التفات از دیرباز در ادب فارسی و به‌ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلاغت فارسی طرح شده است. آن را رفتن گوینده از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه تعریف کرده‌اند» (توکلی، ۱۳۹۱: ۸۵)، اما به‌کارگیری آن در دو بیت مانند آنچه در رباعی زیر آمده، حکایت از توانایی روایت‌گری شاعر دارد.

دل گم شد و در ره الهی استاد — در بادیه نامتناهی استاد
هان ای دل بیقرار! عمری رفتی — تا چند روی چون تو نخواهی استاد

(عطار، ۱۳۸۹: ۲۳۱)

شخصیت‌پردازی در رباعی روایی

شخصیت یکی از عناصر داستان است که می تواند انسان یا غیر انسان، گیاهان یا حیوان، عاشق یا معشوق باشد. در اکثر رباعی های روایی عطار، بنابر سنت ادب غنایی، عاشق جورکش به دنبال معشوق جفاپیشه است. بحث مهم در شخصیت‌های هر داستان شخصیت‌پردازی است و در رباعی-قصه، با توجه به کوتاهی طول داستان، معمولاً راوی فرصتی برای پرورش یا معرفی شخصیت ها ندارد، اما گاه با صفاتی آنان را به مخاطب می‌شناساند:

آن ماه که از کنار شد بیرونم — در ماتم او کنار شد پر خونم
دوشش دیدم به خواب در، خفته به خاک — گفتم: چونی؟ گفت: چه گویم چونم

(همان: ۱۹۸)

به رنگ خطت که رام افسونم بود — می تاخت به تک که تشنهٔ خونم بود
بر روی آمد، تو گویی از گرم روی — شبرنگ خط تو، اشک گلگونم بود
(همان: ۱۱۱)

در بسیاری از رباعی های عرفانی عطار، شخصیت مبهمی از معشوق نشان داده شده که مانند اکثر معاشیق در سبک عراقی تفوق و رجحان با اوست. در مقابل، شخصیت عاشق، که در بسیاری از رباعی‌ها یا خود راوی یا دل اوست، بیشتر شنوندهٔ صحبت‌ها یا روایت‌کنندهٔ گفته‌های اوست.

دوش از سر لطفی بنشاندست مرا — چون مست شد از پیش براندست مرا
چون می رفتم به خشم پس بازم خواند — این کار نگر که باز خواندست مرا
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۵۴)

دل گفت: ره زلف تو چون کوتاهی است — چون دید که نیست هر زمانش آهی است
در زلف تو می رفت و به زاری می گفت — یارب چه دراز و بس پریشان راهی است!
(همان: ۲۶۱)

در بیشتر رباعی‌های روایی، شخصیت‌های ایستای قصه مطابق سنت‌های ادبی آن دوران شکل گرفته، اما گاه از لابه‌لای گفت‌وگوها یا صفاتی کوتاه اندکی باز نمایانده می شود، حتی تحول شخصیت هم در برخی رباعی‌های روایی دیده می‌شود.

چون مرغ دلم به دام هستی درشد — چندان که طپید بند محکم‌تر شد
وز بی‌صبری و بی‌قراری جانم — از بس که بسوخت جمله خاکستر شد
(همان: ۲۱۸)

زمان و مکان در رباعی‌های روایی عطار

باید دانست از آنجا که فضای بیان روایت‌ها در ناخودآگاه شاعر و در تعطیل عقل و حواس رخ می‌دهد، از بسیاری از بایدهای جهان حسی و مادی دور است. «تار و پود این آثار را توحید می‌بافد که در آن فضای حقانی جاری است. بنابراین، حکایت‌های عرفانی از منطق خاصی پیروی می کنند که منطق جهان غیب است» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۶). اصولاً در داستان‌های سنتی ادب فارسی، به علت نگاه کلی‌نگر و تمثل گرای مشرق‌زمین، کلیات هر چیز بیان می‌شود و بیان جزئیات داستان از جمله زمان و مکان خیلی پراهمیت تلقی نمی‌شود. مکان بیشتر بستر رخداد حوادث و کنش‌هاست بدون نقش کارکردی خاص. «در مورد دو بعد زمان و مکان ... وضع به همین منوال است. معمولاً در داستان‌های سنتی کمتر چیزی به نام رعایت مقتضیات و ضرورت‌های زمان و مکان در کار است و هر آنچه مربوط به سیر چیزی در زمان است، آن‌سان که باید مورد توجه

نبوده است، بدین سان که چندان معلوم نیست که فضای داستان، اشخاص و نحوهٔ زیست و فکر و فرهنگ آن‌ها متعلق به چه زمانی است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۵)، اما مکان و فضای رویدادها در عالمی غیر از عالم حس رخ می‌دهد و با همین تحلیل، می‌توان به چرایی ابهام و وصف کلی آن با واژه‌هایی مانند بادیه و عدم و... در توصیف مکان این‌گونه رباعی‌ها پی برد.

چون بادیهٔ عشق، مرا در پیش آمد — هر گامم ازو ز صد جهان بیش آمد
دل رفت و در این بادیه تک زد عمری — خود بادیه او بود چو با خویش آمد
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

زمان رخداد روایت ها غالباً یا به تصریح نیامده یا مانند بسیاری از وقایع روحانی عارفان، که در حوالی سحرگاه پیش می آید، با آوردن «دوش» برای زمان روایت بسنده شده است. «این زمان که مرز میان تاریکی شب و روشنایی روز است و لحظهٔ تحول تاریکی به روشنی، لحظهٔ تحول روحی سالک، در ضمن یک واقعهٔ روحانی و گذر از تاریکی عالم کثرت و ماده به عالم نور و روشنی و وحدت و روحانی نیز هست» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۵۴).

دوش آمد و ره بر دل و جانم دربست — زنار ز زلف دلستانم دربست
گفتم که ز زلف دلکشت بخروشم — برخاست و به یک شکر زبانم دربست
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۵۳)

دوش آمد و گفت: در درون ما را باش — در خاک نشین و غرق خون ما را باش
بر من می‌زد تا که ز من هیچ نماند — چون هیچ شدم گفت: کنون ما را باش
(همان: ۲۵۱)

داستان و پیرنگ در رباعی‌های روایی عطار

روایت بازتاب بی طرفانهٔ وقایع و رخدادها نیست و اولین بار فرمالیست‌ها، تفاوت میان رخدادها و آنچه راوی برای روایت‌شنو نقل می‌کند، را مطرح کردند. «تمایز میان داستان با طرح یکی از مهم ترین دستاوردهای فرمالیست‌ها در گسترهٔ نظریهٔ ادبی است... داستان شمای بنیادین روایت، منطق نهایی تمام کنش‌ها، قاعدهٔ اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها (بیان‌شده و بیان‌ناشده در طرح) و حرکت مشروط به زمان روایت است. اما طرح قطعات برگزیدهٔ داستان است که روایت می‌شود، چنانکه راوی-مؤلف نظم آن را انتخاب کرده است. پس گسست‌های زمانی دارد. حرکت آن لزوماً به‌سوی آینده نیست و ضرب‌آهنگش لزوماً با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست» (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۳).

در رباعی‌های عرفانی، با روایت دیدار و مکاشفه مواجه‌ایم. در واقع، رباعی سیوژت یا طرح (پیرنگ) تجربه‌ای است که هیچ‌گاه نمی‌توانیم فابولا یا قصه آن را آن‌گونه که در لحظه‌های خاص و بی‌صورت عارف رخ داده تصور کنیم. استیس برای تبیین حالات عرفانی از دو اصطلاح تجربه و تعبیر یاد می‌کند. «لازم است که چنین تمایزی نیز بین تجربهٔ عرفانی و تعبیر آن قائل شویم، ولی در اینجا هم نباید انتظار مرز مشخصی داشته باشیم. دشواری تعیین اینکه چه قسمت از وصف و حکایت عارف را از تجربه‌اش باید محققاً جزء تجربه و چه قسمتش را به عنوان تعبیر او تلقی کرد، به واقع از دشواری مشابهی که در مورد تجربه حسی هست بزرگ‌تر است» (استیس، ۱۳۹۲: ۲۲). عارف تجربه‌ای پاک و دست نخورده و به دور از هر تعین بیرونی دارد که کسی قادر به درک بی‌صورت آن تجربه نیست. بنابراین، برای صورت‌بخشی آن در قالب زبان از روایت‌هایی استفاده می‌کند که توان بازنمایی آن‌ها را داشته باشند. «صوفیه روایت کردند و حکایت ساختند تا دیدن و حس‌کردن‌های خود را در قالب زبان سامان دهند و به عبارتی، تجربیات شهودی خود را در ساختار زبان، موجودیت زبانی ببخشند و به دیگران انتقال دهند» (جبری، ۱۳۹۰: ۷۴). ما برای شناخت این تجارب و مکاشفه‌ها چاره‌ای جز مطالعه و بررسی صورت‌ها و ساخت‌های زبانی آن در قالب روایت نداریم. «منظور از تجربه، حاق مشاهدات و دریافت‌ها و حالات عرفانی است و منظور از تعبیر انتقال این تجربه است به حوزهٔ اندیشه و نطق» (ضرابیها، ۱۳۸۴: ۲۲۷).

یکی از اشکال تعبیر در مفهوم مدنظر استیس حکایت است و یکی از بهترین قالب‌ها برای شکل‌دهی به تجارب خام و بدون تعبیر عارف در زبان فارسی رباعی است. ما هیچ‌گاه به خود تجربه (قصه و وقایع رخ‌داده در عالم مکاشفهٔ عارف) دسترسی نداریم و فقط با تعبیر (صورت تعین یافته از آن تجربه) روبه‌رو هستیم. «مرز میان داستان (مواد پراکندهٔ سازندهٔ یک روایت) و پیرنگ (شکل هنری و به تعبیری صورت نهایی آن مواد) را ساختار هنری به‌وجود می‌آورد که نویسندهٔ هنرمند متعهد آن می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۷). به‌نظر می‌رسد رباعی بهترین ساختار هنری در قالب های روایی برای بخشیدن شکل خلاقانه و هنری به مواد روایی خام در نزد شعرای عارف باشد.

شاعر و عارفی مانند عطار، در رباعی روایی، از تخیل خود و همهٔ ابزارهای شاعرانه (هنرسازه‌ها)، برای تبدیل فابولا (داستان) به سیوژت (پیرنگ) بهره می‌گیرد. شاعرانگی و خلاقیت هنری عطار، میان تجربه و تعبیر عرفانی، به این شکل ارتباط برقرار می‌کند که صورت خام روایت (صرف تجربه یا داستان) را به صورت هنری و خلاقانهٔ آن (تعبیر یا پیرنگ) مبدل می‌کند.

ترسا بچه‌ای که توبه بشکست مرا　　در رقص چهار کرد و برگشت و برفت
دوش آمد و زلف داد در دست مرا　　زنار چهار کرد بربست مرا
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۹۳)

نتیجه‌گیری

قالب‌های روایی در ادبیات صوفیه آن چنان‌که در ابتدا به‌نظر می‌رسد، منحصر به قالب محدودی مانند مثنوی نیست، اما با توجه به غلبهٔ کمّی روایت های منظوم صوفیه در قالب مثنوی و پژوهش‌های مربوط به آن، معمولاً قالب‌های دیگر روایی مغفول مانده‌اند. ضرورت‌های ذهنی شاعری مانند عطار، که واجد تجربه‌های شهودی است، او را متوجه عدم هماهنگی و نارسایی و کهنگی و کاهش اثربخشی و قدرت القایی مثنوی در بیان مکاشفه‌های روحی‌اش کرده است. این عوامل شاعر را برای بازنمایی تجارب عرفانی در فرمی که ویژگی‌های وحدانی و برق‌آسایی تجاربش را نمایش دهد، به بهره گیری از رباعی مصر کرده است. ۲۶۱ رباعی روایی در *مختارنامه‌ی* عطار (از مجموع ۲۲۷۹ رباعی به تصحیح شفیعی کدکنی) در مقایسه با غزل-داستان‌های او در دیوانش (۶۲ غزل از مجموع ۸۷۲ غزلیات دیوانش)، علاوه بر اینکه او را در قالب رباعی قصه‌گوتر از غزل معرفی می‌کند (حدود ۱۱/۵ درصد رباعی‌ها و ۷ درصد غزلیات عطار روایی محسوب می‌شود) نشان می‌دهد که عطار میان قالب رباعی و محتوا (مکاشفه‌های عرفانی) بیش از هر قالب روایی دیگر در ادبیات فارسی تطابق خلق کرده است؛ زیرا رباعی، با توجه به ویژگی های ساختاری‌اش، یکی از بهترین قالب‌ها برای نمایش تجربه‌های زودگذر عرفای شاعر است.

در این پژوهش نشان دادیم، در بسیاری از رباعی های عرفانی عطار، دو شخصیت اصلی عاشق (عارف) و معشوق پیش برندگان کنش های روایی‌اند. شخصیت مبهم معشوق مانند اکثر معاشیق در سبک عراقی تفوق و رجحان دارد؛ در مقابل، شخصیت عاشق یا خود راوی یا دل اوست که غالباً شنوندهٔ صحبت‌ها یا روایت‌کنندهٔ گفته‌هاست. با توجه به محدودیت‌های راوی و کوتاهی ابیات در رباعی، موارد معدودی از تغییر زاویهٔ دید روایت (التفات) و داستان های درونه ای (داستان در داستان) را می‌توان در رباعی های روایی *مختارنامه* دید. از آنجا که بیشتر رباعی های روایی عطار در *مختارنامه*، شرح احوال روحانی و مکاشفه های عرفانی اوست، زمان و مکان فاقد نشانه های زمینی برای تعیین دقیق آن‌هاست و شاعر به آوردن واژه‌هایی مانند «بادیه» و «عدم» و... در توصیف مکان و واژهٔ «دوش» برای توصیف زمان بسنده کرده است.

ضمن شناخت و تبیین ویژگی‌های رباعی‌های روایی عطار، نتیجه می‌گیریم عطار برای تعبیر تجارب خام عرفانی‌اش چاره‌ای جز صورت‌بخشی آن‌ها در قالب حکایت و قصهٔ عرفانی ندارد و

این یکی از کارکردهای مهم قصه‌گویی صوفیه است که صورت منظوم آن‌ها را باید در قالب‌هایی غیر از مثنوی مانند غزل و رباعی بجوییم؛ حال آنکه بیشترین اشکال منظوم روایی صوفیه بیشتر به قصد تعلیم آموزه‌های عرفانی آن‌ها (شاهکارهایی مانند *منطق‌الطیر* و *مثنوی* مولانا) در قالب مثنوی است.

پی‌نوشت

۱. مقامات‌نویسی (hagiology) نوع ادبی حکایات صوفیه.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۹۲). *ساختار و تأویل متن*. مرکز. تهران.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج*. بزرگمهر. تهران.

اخوت، احمد. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. مؤسسهٔ نشر فردا. اصفهان.

استیس، والتر. (۱۳۹۲). *عرفان و فلسفه*. سروش. تهران.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. اساطیر. تهران.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۶). *چگونه شعر بخوانیم؟* ترجمهٔ پیمان چهرازی. آگه. تهران.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. هرمس. تهران.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). *خانه‌ام ابری است*. مروارید. تهران.

_____ (۱۳۹۲). *در سایهٔ آفتاب*. سخن. تهران.

_____ (۱۳۹۰). *دیدار با سیمرغ*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. تهران.

توکلی، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *بوطیقای روایت در مثنوی*. مروارید. تهران.

تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی (درآمدی بر زبان‌شناختی-انتقادی)*. سمت. تهران.

جمال، خلیل شروانی. (۱۳۶۶). *نزهة‌المجالس*. زوار. تهران.

جبری، سوسن. (۱۳۹۰). «حکایت و جهان‌بینی صوفیانه». مجلهٔ *بوستان ادب (شعرپژوهی)*. سال سوم، شمارهٔ ۲. صص ۶۹-۹۸.

جمالزاده، محمدعلی. (بی تا). *بانگ نای (داستان‌های مثنوی مولوی)*، با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر. راد. تهران.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. ناهید. تهران.

خاتمی، احمد، علی‌مددی، مونا، عیسی امن‌خانی. (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)». *پژوهش زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۱۶. صص ۱-۲۰.

دوبروین، یوهانس. (۱۳۷۸). *شعر صوفیانهٔ فارسی*. مرکز. تهران.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۹). *عرفان در غزل فارسی*. علمی و فرهنگی. تهران.

زارع‌ندیکی، یعقوب. (پاییز ۱۳۸۹). «تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی». *پژوهش زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۱۸. صص ۹۲-۱۱۲.

شریف‌نسب، مریم و سمیه کرمی. (بهار ۱۳۹۲). «سیر سبکی داستان در غزلیات سنایی غزنوی و عطار نیشابوری». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب*. شمارهٔ ۱۹. صص ۲۵۹-۲۸۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. سخن. تهران.

_____ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات (نظریه ادبی صورتگرایان روس)*. سخن. تهران.

_____ (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*. آگه. تهران.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *سیر رباعی*. علم. تهران.

ضرابیها، محمدابراهیم. (۱۳۸۴). *زبان عرفان (تحلیلی بر کارکرد زبان در بیان دریافت‌های عرفانی)*. بینادل. تهران.

عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۸۷). «حکایت‌های عرفانی و نقش آن‌ها در گفتمان منثور صوفیه». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ۵۸. صص ۱۲۳-۱۴۴.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۹). *مختارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۹۴). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری*. هرمس. تهران.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۱). *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*. ترجمه ابوعلی عثمانی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات مهدی محبتی. هرمس. تهران.

کامکار پارسی، محمد. (۱۳۷۲). *رباعی و رباعی سرایان تا پایان قرن هشتم*. به کوشش اسماعیل حاکمی. دانشگاه تهران. تهران.

گراوند، علی. (۱۳۹۳). «ریخت‌شناسی قصه‌های غزلیات عطار». فنون ادبی، سال ششم، شمارهٔ ۱، صص ۹۵-۱۱۲.

محبتی، مهدی. (۱۳۹۲). *پیمانه‌های بی‌پایان*. جلد اول. هرمس. تهران.

_____ (۱۳۹۰). *از معنا تا صورت*. جلد اول. سخن. تهران.

میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۹۷). *کتاب چهارخطی (کندوکاوی) در تاریخ رباعی فارسی*. سخن. تهران.

_____ (۱۳۹۲). *به همین کوتاهی (از رباعی تا شعر کوتاه)*. نون. تهران.

_____ (۱۳۹۴). *جُنگ رباعی (بازیابی و تصحیح رباعیات کهن پارسی)*. سخن. تهران.

هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۸۹). *حکایت‌های عرفانی*. حقیقت. تهران.

_____ (۱۳۹۴). *رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی*. هرمس. تهران.

ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۹۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. نیلوفر. تهران.

References

Ahmadi, B. (2013). The text-structure and texual interpretation. Nashr-e markaz. Tehran.

Akhavan, S. (1990). Innovations and novelties Nimayushij. Bozorg mehr. Tehran.

Okhovat, A. (2013). The grammar of stories. Nashr-e farda. Isfahan.

Stace, W. T. (2014). Mysticism and Philosophy. Translated into Persian by B. Khorramshahi. Sorooush press. Tehran.

Ashrafzadeh, R. (1994). The expression of narration and mystery in the poetry of Attar Neyshaburi. Asatir. Tehran.

Eaglton, T. (2018). How to read a poem. translated by Peyman Chehrazi. Agah publishing house. Tehran.

Bameshki, S. (2012). Narratology of Mathnavi Stories. Hermess. Tehran.

Purnamdarian, T. (2012). My house is cloudy. Morvarid publication. Tehran.

_____ (2013). In the shade of the sun (Deconstruction in the poetry of Rumi). Sokhan publication. Tehran.

_____ (2011). The vision of Simorgh. Institude for humanities and cultural studies. Tehran.

Tavakoli, H. R. (2012). Poetics of narrative in Mathnavi. Morvarid publication. Tehran.

Toolan, M. (2014). Narrative: A critical linguistic introduction. translated by Fatemeh alavi, Fatemeh nemati. Samt publication. Tehran.

Khalil Shervani, J. (1987). Noz-hat ol majales. edited by Mohamad Amin Riyahi. Zavar. Tehran.

Jabri, S. (2011). "Sufi narrative and worldview". Boostan-e Adab Journal. No. 2. PP. 69–98.

Jamalzadeh, M. A. (-). The sound of the reed (Rumi's Mathnavi Stories). Intrudotion by Foroozanfar. Raad. Tehran.

Hamidian, S. (2014). An Introduction to Ferdowsi's Thoughts and Art. Nahid. Tehran.

Khatami, A., Alimadadi, M., and Amn Khani, I. (2010). "From a meaningful structure to a - structure of quatrain". Farsi Language and Literature Research Journal. No. 20. PP. 1–20.

De Bruijn, J. T. P. (2000). Persian sufi poetry. Translated by Majdoddin Keyvani. Nashr-e Markaz. Tehran.

Rastgoo, M. (2010). Mysticism in Persian lyric. Scientific and Cultural Pub. Tehran.

Zare Nadiki, Y. (2010). "Analysis of Rumi's quatrain: from a narrative Perspective". Farsi Language and Literature Research Journal. No. 18. PP. 92–112.

Sharif Nasab, M. and Karami, S. (2013). "The stylistic course of the story in Ghaznavi's and Attar Neyshaburi's Ghazal". Bahar-e Adab Journal. No. 19. PP. 259–283.

Shafiee Kadkani, M. R. (2011). Periods of Persian poetry. Sokhan.Tehran.

_____ (2012). Resurrect of words (Literary Theory of Russian formalists). Sokhan. Tehran.

_____ (2010). Poetry music. Agah publishing house. Tehran.

Shamisa, S. (2008). Process of quatrain. Elm. Tehran.

Zarrabiha, E. (2005). Language of Mysticism (An analysis of the function of language in expressing mystical acquisitions). Binadel. Tehran.

Abbasi, H. (2008). "Mystical stories and their role in prose discourse Sofia". Human Sciences Research magazine. No. 58. PP. 123–144.

Attar Neyshaburi, F. (2010). Mokhtarname. edited by Shafiee Kadkani. Sokhan. Tehran.

Foroozanfar, B. (2015). Description of Civic and Criticism and Analysis of Attar Neyshaburi's Works. Hermess. Tehran.

Ghoshayri, A. (2012). Ghoshayriye Resale. edited by Mehdi Mohebati. Hermes. Tehran.

Kamkar Parsi, M. (1993). Ru'ba'i and Raba'isarayan until the end of the eighth century. University of Tehran. Tehran.

Geravand, A. (2014). "The Morphology of the stories of Ghazals Attar". Literary Techniques Journal. No. 1. PP. 95–112.

Mohebati, M. (2013). Endless Means. Hermes. Tehran.

_____ (2011). From meaning to form. Sokhan. Tehran.

Mirafzali, S. A. (2013). like this shortness. Noon publication. Tehran.

_____ (2015). Anthology of quatrain. Recovery and correction ancient Persian quatrains. Sokhan. Tehran.
_____ (2018). Four-line book (Exploring the history of Persian quatrains). Sokhan. Tehran.
Hasheminezhad, Gh. (2010). Mystical stories. Haghighat. Tehran.
_____ (2015). Handbook on Definition, explanation and classification of mystical stories. Hermes. Tehran.
Wellek, R., and Austin, W. (2011). Theory of literature. translated by Ziya Movahed, Parviz Mohajer. Niloofar publication. Tehran.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

رفتار مولانا با زبان و پدیده‌های غیرزبانی در *مناقب‌العارفین* افلاکی[۱]

محمد دستورانی[۲]
سید جواد مرتضایی[۳]
ابوالقاسم قوام[۴]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۲۰

چکیده

بخشی از هرمنوتیک صوفیه، شامل تأویل‌های صوفیه از امور غیرقدسی است. تأویل‌های امور غیرقدسی صوفیه را می‌توان به زبان و پدیده‌های غیرزبانی تقسیم‌بندی کرد. در این مقاله، این بخش از تأویل‌های مولانا که در *مناقب‌العارفین* گزارش شده، بررسی می‌شود. مولانا، همانند بیشتر عرفا، تأویل امور غیرقدسی را دستمایهٔ وسعت‌بخشیدن به تجارب معنوی خویش قرار داده است. براساس آرای هرمنوتیکی گادامر، این تأویل‌ها از طریق فرایند گفت‌وگوی فهمنده با متن حاصل شده است. فهمنده در مواجهه با نمود، بنا بر

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.23332.1650

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران).
m.dasturani2011@yahoo.com
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران(نویسندهٔ مسئول).
gmortezaei1@yahoo.com
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. ghavam@um.ac.ir

شاکله‌های ذهنی و مفهومی پیشین در ذهن، در گفت‌وگو با نمود، تأویلی از آن بیان کرده که با پیش‌داوری‌ها و زیست‌جهانش انطباق دارد. در این قسم تأویل‌ها، هر نمود آفاقی تداعی‌کنندهٔ امری انفسی در ذهن عارف است؛ تداعی‌هایی که برمبنای تشابه، مجاورت و تضاد شکل می‌گیرد و در زبان عارف، به صورت‌های بلاغی‌ای نظیر واج‌آرایی، اسلوب‌الحکیم، تشبیه، تشخیص، رمز، مجاز و خلاف‌آمد نمایان می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تأویل متن، گادامر، تأویل عرفانی، مولانا، *مناقب‌العارفین*.

مقدمه

هرچند به‌سختی می‌توان آغاز دقیقی برای هرمنوتیک در گذشتهٔ تاریخ فکری بشر ردیابی کرد، اما شواهد نشان می‌دهد که سابقهٔ رفتار تأویلی با متن در جهان کلاسیک به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد. بیشتر موارد تأویل، در آن روزگاران، به تأویل متون قدسی اختصاص دارد. در گذشته، مبلغان دین جهت ایضاح و تبیین آموزه‌های متون مقدس برای مؤمنان، به تأویل می‌گراییده‌اند؛ به‌طوری‌که «این رخداد در حوزهٔ ادیان گوناگون تکرار شده است. به همان اندازه که می‌توان پیشینهٔ تأویل دینی را در چین و هند جست‌وجو کرد، امکان جست‌وجوی آن در تفاسیر زند بر اوستا، تفاسیر شناخته‌شده با عنوان عمومی مدارش در دین یهود، تفاسیر پرشمار آباء کلیسا بر بخش‌هایی از کتاب مقدس و طیف وسیعی از تأویل‌های غنوصی و البته تفسیر قرآن کریم در جهان اسلام نیز وجود دارد» (ساسانی، ۱۳۶۷ ذیل مدخل تأویل: ۳۹۵).

در جهان اسلام، سابقهٔ تأویل به قرون اولیهٔ اسلامی بازمی‌گردد. تأویل حروف مقطعه، نخستین تأویل‌های قرن اول هجری از قرآن است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۱۵). شیعیان، اسماعیلیه، اخوان‌الصفا و صوفیه از جمله نخستین کسانی بوده‌اند که به تأویل آیات قرآن روی آورده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۲۵). صوفیه در این حوزه آثار فراوانی را خلق کرده‌اند. «از تفسیرهای رمزی قرآن توسط صوفیه خوشبختانه نمونه‌های بیشتری در دست داریم؛ از نخستین ادوار تصوف، از حدود قرن سوم هجری تا همین عصر خودمان. از تفسیر سهل بن عبدالله تستری تا بیان‌السعادهٔ گنابادی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۴۴).

صوفیه به موازات تأویل متون قدسی نظیر قرآن و احادیث، برای توسع تجارب روحی خویش، رویکرد تأویلی را به امور غیرقدسی بسط داده‌اند، به‌طوری‌که با نگاه کل‌نگر به تأویل، می‌توان هرمنوتیک صوفیه را به دو بخش هرمنوتیک قدسی و هرمنوتیک غیرقدسی تقسیم‌بندی کرد.

قلمرو هرمنوتیک غیرقدسی صوفیه گسترهٔ وسیعی را شامل می گردد: «از مواد و اصطلاحات علوم تا گفتار و کردار مردم کوچه و بازار و از حروف الفبا تا اسامی خاص و از رفتار جانوران تا مهره‌های شطرنج همه و همه به عرصهٔ تأویلات عرفانی وارد شده‌اند» (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۳۳)؛ بنابراین، همهٔ این موارد را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرد:

الف) رفتار هرمنوتیکی صوفیه با زبان؛

ب) رفتار هرمنوتیکی صوفیه با پدیده‌های غیرزبانی.

در این مقاله کوشش بر آن است که این قسم تأویل‌ها، یعنی تأویل‌های غیرقدسی مولوی را که احمد افلاکی در *مناقب‌العارفین* گزارش کرده، مورد بررسی قرار گیرد. از یک منظر، این قسم از تأویل‌ها ، براساس آرای هرمنوتیکی گادامر بررسیده و توجیهی نظری برای آن‌ها ارائه شده و از سوی دیگر، از منظر تمهیدات بلاغی به تقسیم‌بندی آن‌ها پرداخته شده است.

مسئلهٔ پژوهش

نظریهٔ تأویل جزء یکی از پنج حوزهٔ مطالعاتی هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، علم‌النفس عرفانی، متافیزیک زبان و نظریهٔ تأویل در میراث صوفیه است که در آن به چگونگی فهم و تفسیر متون از منظر صوفیه پرداخته می‌شود. در این پژوهش، فهم و تفسیر مولوی از امور غیرقدسی، بنا بر گزارش نویسندهٔ *مناقب‌العارفین*، از منظر نظریهٔ تأویل بررسی می‌شود. برای رسیدن به این منظور، سه پرسش اصلی مطرح، و بدان‌ها پاسخ داده می‌شود.

۱. مولوی در گزارش نویسندهٔ *مناقب‌العارفین* چه اموری را مورد تأویل قرار داده است؟
۲. مولوی از چه شیوه‌هایی برای بیان تأویل‌های خود استفاده کرده است؟
۳. از منظر هرمنوتیک جدید، تأویل‌های مولوی از امور غیرقدسی در *مناقب‌العارفین* با کدام یک از رویکردهای هرمنوتیک جدید توجیه‌پذیر است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ مسئلهٔ تأویل در آثار مولوی، رساله‌های متعددی نوشته شده و مقاله‌هایی در نشریه‌های متعدد به‌چاپ رسیده است. بیشتر پژوهش‌ها، در این موضوع، حول آثار مولوی و به‌ویژه مثنوی است. دربارهٔ *مناقب‌العارفین* مقاله‌های چندی تاکنون به نگارش درآمده که نویسندگان این مقالات بیشتر به معرفی *مناقب‌العارفین* و بررسی انتقادی و تحلیل محتوایی آن پرداخته‌اند، از جمله «*مناقب‌العارفین* احمد افلاکی» از علی‌اکبر کوثری (*یغما*، ۱۳۵۰، ش ۲۸۰)، «منطق حکایت‌سازی

در روایت‌های *مناقب‌العارفین*» از تیمور مالمیر (*مولوی پژوهی*، ۱۳۹۰، ش ۱۲)، «زندگانی شمس‌الدین احمد افلاکی و بررسی انتقادی *مناقب‌العارفین*» از تحسین یازیجی (*معارف اسلامی*، ۱۳۵۰، ش ۱۲)، «بررسی اصطلاحات عرفانی مشترک در *حدیقة‌الحقیقه* و *مناقب‌العارفین*» از ساره یزدانفر (*عرفانیات در ادب فارسی*، ۱۳۹۱، ش ۱۱)، «بشوی اوراق: نقد محتوایی بر دو بخش از *مناقب‌العارفین*» از مجتبی دماوندی (*شناخت*، ۱۳۸۷، ش ۵۷). دربارهٔ مسئلهٔ تأویل در *مناقب‌العارفین* که موضوع این پژوهش است، مطلب مستقلی نگاشته نشده است. در این مقاله، مسئلهٔ هرمنوتیک امور غیرقدسی در *مناقب‌العارفین* مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

کاوش در هرمنوتیک غیرقدسی صوفیه چنان‌که باید هم‌اندازه با هرمنوتیک قدسی صوفیه پیش نرفته است. دربارهٔ این قسم از تأویلات صوفیه مطالب مفیدی را شفیعی کدکنی در تعلیقات *اسرارالتوحید* و در مطاوی کتاب *زبان شعر در نثر صوفیه* بیان کرده است. علیرضا فولادی، در کتاب *زبان عرفان*، در توضیح بعد تأویلی زبان عرفان، به این قسم از تأویلات صوفیه اشاره کرده و با ذکر مثال‌هایی از متون نثر صوفیه، به تبیین بُعد تأویلی زبان عرفان، پرداخته است. در این پژوهش، با بهره‌مندی از مطالب راه‌گشای دو کتاب *زبان شعر در نثر صوفیهٔ* شفیعی کدکنی و *زبان عرفان* علیرضا فولادی، تأویلات غیرقدسی مولانا در *مناقب‌العارفین* بررسی می‌شود.

روش پژوهش

در این پژوهش برای یافتن پاسخ‌های درخور به پرسش‌های مسئلهٔ پژوهش، از روش تحلیل محتوا استفاده شده است، یعنی شواهد و عبارات و جمله‌هایی را که مولوی در آن‌ها رویکرد تفسیری داشته با روش تحلیل محتوا و براساس پرسش‌های مطرح‌شده در قسمت مسئلهٔ پژوهش، رده‌بندی و تحلیل و بررسی شده است.

بحث نظری

اهم اندیشه‌های هرمنوتیکی گادامر

گادامر[1] از مهم‌ترین نظریه‌پردازان هرمنوتیک جدید است که با نگارش کتاب *حقیقت و روش*، در قرن بیستم، هرمنوتیک فلسفی مطرح در کتاب *هستی و زمان* هایدگر[2] را شرح و بسط داد. هرمنوتیک فلسفی گادامر از جهاتی تأثیرپذیری‌هایی از آرای هایدگر داشته و از جهاتی دیگر، افق‌های تازه‌ای را در عرصهٔ هرمنوتیک ارائه کرده که با آرای هایدگر تفاوت دارد. در این نوشتار، مختصراً به اهم آرای او اشاره می‌کنیم.

در هرمنوتیک مؤلف‌محور پیش از گادامر، اندیشمندانی نظیر شلایرماخر[۳] و دیلتای[۴] در تفسیر متن، بر اصل جدایی فهمنده از متعلق فهم (متن، حادثهٔ تاریخی و...) تأکید می‌کنند. در نظر آنان، متعلق فهم امری منفعل و ایستاست که فاعل شناسایی با پیمودن روشی به شناخت آن دست می‌یابد. روشی را که شلایرماخر پیشنهاد می‌کند بازسازی و بازتولید دنیای ذهنی مؤلف متن است. گادامر ایراد مهمی که بر هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای می‌گیرد، همین جداانگاری فهمنده از متعلق فهم است (بهشتی، ۱۳۵۹-۱۳۸۹)؛ زیرا که این جداانگاری را متأثر از ذهنیت سوبژکتیویتهٔ دکارتی می‌داند که ادعایش تسلط تام فاعل شناسایی بر وجود و توانایی در تسخیر هستی است. برعکس این تلقی، گادامر جداانگاری را موجب گمراهی در رسالت هرمنوتیک قلمداد می‌کند. او فهم را در هرمنوتیک، رخدادی می‌داند که طی فرایند پرسش و پاسخ با مشارکت فهمنده و متعلق فهم حاصل می‌شود. در این برداشت، متعلق فهم دیگر امری ایستا و ثابت نیست، بلکه همانند بازیگری وارد بازی با فهمنده می‌شود. در اینجا، بازی را می‌توان هم در مفهوم بازی و هم در مفهوم نمایش در نظر گرفت؛ بازی‌ای که فهمنده و متعلق فهم نمی‌توانند از قبل نتیجهٔ نهایی رخداد را پیش‌بینی کنند. متعلق فهم، فهمنده، عوامل ارتباطی دیگر همگی مؤلفه‌های این رخدادند، نه تعیین کنندهٔ آن. آنچه سیر حوادث و نتیجهٔ نهایی را تعیین می‌کند خود بازی است. از نظر گادامر، در اینجا «بازی بر بازیگر تفوق دارد و او در چارچوب قالب، قواعد و اقتضائات بازی عمل می‌کند. از نظر وی، فاعل واقعی بازی شخص بازیگر نیست؛ بلکه خود بازی است» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۳۷)؛ بنابراین، فهم در نظرگاه گادامر، دیگر روش و متد نیست که مفسر با به‌کارگرفتن آن به بازسازی ذهنیت مؤلف متن بپردازد و از این طریق، به کشف حقیقت یا ذهنیت مؤلف دست یابد، بلکه فهم در دیدگاه او واقعه و رخداد است، رخدادی خارج از تسخیر مفسر. فهم در اینجا «امری است که برای مفسر اتفاق می‌افتد، نه اینکه نتیجهٔ عملی باشد که فهم‌کننده آن را سرپرستی کند» (همان: ۲۱۷).

در باور گادامر، آنچه در مقام حقیقت در مواجهه با نمود برای فهمنده آشکار می‌شود، حقیقتی ثابت و پایدار و ابدی نیست زیرا حقیقت در فهم هرمنوتیکی با حقیقت در فهم استنتاجی علوم تجربی، که با تمهید مقدماتی حاصل می‌شود، فرق دارد. او همانند هایدگر تأکید می‌کند که «دنبال کردن حقیقت مطلق به معنای یک گزارهٔ ضروری، کلی و ابدی به‌عنوان این که ما یک پشتوانهٔ عمومی برای دانش‌ها درست کنیم و دانش‌ها را روی آن بنا کنیم. این مدعا و این راه را رفتن، اثر سوئی که دارد این است که واقعیت فهمیدن را می‌پوشاند و انسان را به دنبال یک معرفت ایده‌آلی که هیچ گاه به دست نیامده و نخواهد آمد سرگردان می‌کند» (مجتهد شبستری، ۱۳۹۵).

گادامر حصول معنا و حقیقت مطلق نمود را ناممکن می‌داند؛ زیرا در نگاه او حصول حقیقت مطلق کار خدایان است نه کار انسان و حصول حقیقت مطلق از جانب انسان با تناهی او تناقض

دارد. انسان موجودی متناهی است، روزگاری نبوده است، بعداً بود شده است و پس از مدتی دوباره نابود خواهد شد. برای چنین موجود متناهی‌ای نمی‌توان آگاهی تام و تمامار حقیقت امری را تصور کرد؛ بنابراین، گادامر «دربارهٔ مشروعیت و حقانیت آن معنا از حقیقت سخن می‌گوید که با متدهای عام قابل‌کنترل نیست، ولی خود را نشان می‌دهد» (مجتهد شبستری، ۱۳۹۵). حقیقت خود را نشان می‌دهد، نشان‌دادنی که معنای تام و تمام نمود نیست، بلکه جلوه‌هایی از آن است که به حالت سایه‌روشن بر فهمنده رخ می‌نماید؛ گویی فهمنده، در فضای جنگلی، نور را از پس شاخ و برگ‌ها می‌بیند.

دیالکتیک به جای روش

گادامر در هرمنوتیک به‌دنبال یافتن روش، برای دریافت معنای نمود نیست. از نظر او «حقیقت از راه روش به دست نمی‌آید، بلکه از راه دیالکتیک به‌دست می‌آید» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۸۲)؛ بنابراین، او بر این نکته تأکید می‌کند که «حقیقت آری، روش لزوماً نه» (بهشتی، ۱۳۹۵-۱۳۸۹). در چشم‌انداز هرمنوتیک گادامر، هرمنوتیک روش نیست، هرمنوتیک نوعی بیداری و هوشیاری است. بیداری بر اینکه هرمنوتیک نوعی حرکت به سوی فهم است و هوشیاری بر اینکه فهم رخدادی است که با گفت‌وگوی میان فهمنده و متعلق فهم صورت می‌پذیرد. آنجا که فهمی اتفاق می‌افتد، حتماً گفت‌وگویی رخ داده است. گفت‌وگویی که پرسش و پاسخ ذات و ماهیت آن است. فهم گفت‌وگوست. ما فهمندگان هر چیزی را که می‌فهمیم آن را به صورت پاسخ پرسشی می‌فهمیم، حالا «آن چیز می‌تواند یک فعل، یک ژست، یک سکوت، یک نگاه و... باشد. ما آن را به منزلهٔ پاسخی برای یک پرسش می فهمیم (بهشتی، ۱۳۹۵-۱۳۸۹). به نظر گادامر، رخداد فهم حاصل گفت‌وگوی مفسر با متن است. «فهم، محصول گفت‌وگوی مفسر و فهم‌کننده با موضوع و متعلق شناسایی است؛ یعنی مفسر با متن به گفت‌وگو می‌نشیند و فهم حادثه‌ای است که ممکن است در نتیجهٔ این گفت‌وگو پدید آید» (واعظی، ۱۳۹۲: ۱۵۵).

در منظر گادامر، گفت‌وگو محور زبان انسانی است. گادامر به دیدگاهی که عقیده دارد «جملات خبری‌ای نظیر «این میز است»، «آن درخت است»، «اکنون شب است»که یک امر محقق واقعی را بیان می‌کنند و محور زبان هستند، اعتراض می‌کند و معتقد است که هیچ کدام از جملات خبری محور زبان نیستند. به نظر او، محور زبان انسانی گفت‌وگو است. هر جمله‌ای در گفت‌وگو معنا پیدا می‌کند، جمله در گفت‌وگو معنا دارد و هر جمله به‌عنوان بخشی از گفت‌وگو در ارتباط با انگیزه و انتظارات و علایق و سؤالات فهمنده معنا دارد. پس فهمیدن، عبارت است از

مشارکت‌کردن در یک گفت‌وگو. گفت‌وگویی که پیش از ما آغاز شده است و در سنت و روایت منقول منعکس است» (مجتهد شبستری، ۱۳۹۵).

ذوب افق‌ها

همان‌طور که گفته شد، به اعتقاد گادامر، فهم حاصل دیالکتیک فهمنده با موضوع و متن است. فهمنده به اقتضای موقعیت هرمنوتیکی‌اش وارد گفت‌وگوی با متن می‌شود. در این گفت‌وگو، مفهوم‌های ذهنی فهمنده با افق‌های معنایی متن به پرسش و پاسخ می‌پردازند و طی این فرایند، افق ذهنی فهمنده با افق معنایی متن در یکدیگر ذوب می‌شود. و از این ذوب، دریافت یا فهم پدید می‌آید. فهم محصول توافق و امتزاج یا ذوب دو افق است که بدان ذوب افق‌ها یا امتزاج افق‌ها می‌گویند. گادامر گوشزد می‌کند که در این گفت‌وگو، فهمنده (حال) و متعلق فهم (گذشته) دو مقولهٔ جدا و متمایز از هم نیستند که در واقعهٔ فهم با یکدیگر امتزاج می‌یابند، بلکه میانشان نوعی پیوند برقرار است. «افق معنایی مفسر، پیشاپیش از سنت و تاریخ اثر، تأثیر پذیرفته است. پیش‌داوری‌های نخستین مفسر که سازندهٔ افق معنایی او دربارهٔ یک متن یا اثر [است]، پیشاپیش از سوی تاریخ این اثر و سنتی از تفاسیر، که این اثر را دربرگرفته است، تأثیر پذیرفته [است]» (واعظی، ۱۳۹۲: ۲۶۵-۲۶۶).

بنابراین، افق ذهنی مفسر به نوعی با افق معنایی متن در درون سنت پیوندهایی دارد و این دو مقولهٔ جدای از هم نیستند. از امتزاج این دو، یعنی امتزاج افق حال و افق گذشته، افق جدیدی شکل می‌گیرد که عناصر جدید از افق امروز وارد و برخی عناصر و پیش‌داوری‌ها از صحنه خارج می‌شود (همان). در نهایت، در وضعیت خاص تاریخی و موقعیت هرمنوتیکی، تفسیر جدید و موقتی از متن شکل می‌گیرد که نمی‌توان معنای نهایی آن تلقی کرد؛ زیرا در اوضاع تاریخی دیگر، امکان بروز تفسیرهای متفاوت با تفسیرهای قبلی وجود دارد.

تاریخ تأثیر و تأثر

انسان موجودی تاریخ‌مند است و به تبع آن، فهمش مقوله‌ای تاریخ‌مند است. افق ذهنی هر مفسری محدود به زمانه و عصری است که در آن می‌زید. افق ذهنی مفسر مجموعه‌ای از باورها و دانسته‌های جهان زیستی او را شکل می‌دهد؛ جهانی همواره سیال و متغیر که خواه ناخواه در واقعهٔ فهم تأثیرگذار است. اثرپذیرفتگی از تاریخ یا به تعبیر دیگر تاریخ تأثیر و تأثر؛ یعنی «متحدبودن تاریخ با فهم» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۶۵). مفسر در واقعهٔ فهم، تحت تأثیر میراث و سنت گذشته است.

سنت و فهم پیشینیان از یک نمود، متن، مقولهٔ هنری، انسانی، تاریخی، به نوعی تاریخ اثرگذار متن را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین، مفسر در واقعهٔ فهم به تقیدهایی محدود می‌گردد که نمی‌تواند از بند آن‌ها برهد تا درکی سوبژکتیو از متن ارائه دهد. درواقع «هرگونه تأویل و شناخت لحظه‌ای از یک سنت است، سنتی که تأویل‌کننده و متن، هردو تابع آن هستند و درست به این دلیل، هرگونه تأویل و شناخت، گفت‌وگو یا مبادله‌ای است که در چارچوب این سنت شکل می‌گیرد و پیش می‌رود» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۷۹).

بنابراین، تقید مفسر به سنت و تأثیرپذیری از آن، ناقض ایدهٔ نظریه‌پردازان هرمنوتیک مؤلف‌محور است که معتقدند فاعل شناسایی می‌تواند بر بیگانگی و فاصلهٔ زمانی میان خود و متن فائق آید و با درنوردیدن فاصلهٔ تاریخی و ورود به دنیای ذهنی مؤلف، به بازسازی ذهنیت وی، مبادرت ورزد.

پیش‌داوری در فهم

پیش‌داوری‌ها همان تمایلات، دیدگاه‌ها، انتظارات مفسر است. «پیش‌داوری‌های شخص، در هر لحظه از زمان، به عنوان ساختارهای موروثی فهم، شامل هر آن چیزی است که شخص آگاهانه یا ناآگاهانه می‌داند. پیش‌داوری‌ها مشتمل بر معنای واژه‌ها، ترجیحات ما، واقعیت‌هایی که می‌پذیریم، ارزش‌ها و احکام زیبایی‌شناختی ما، قضاوت‌های ما در ماهیت انسان و امر الهی و مانند این‌هاست» (لارنس کندی، ۱۳۹۴: ۲۰۵-۲۰۶).

انسان همواره، با یک سری انتظارات و علایق شخصی، به سوی فهم امری می‌رود. «هیچ تأویل بی پیش‌فرضی امکان وجود ندارد. متنی مقدس یا ادبی یا علمی بدون پیش‌فرض تأویل نمی‌شود» (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۰۱). هیچ فهمی بدون پیش‌داوری امکان‌پذیر نیست، پیش‌داوری جزء لاینفک ساختار فهم است و همواره پیش‌داوری‌ها در زبان فهمنده حضور دارد، چون زبان محمل سنت است. انسان در هر سنتی که رشد می‌کند، با زبان همان سنت فهمی از جهان پیدا می‌کند. «در زیست‌جهان هر انسانی سه گونه شبکه‌های معنایی وجود دارد: زبانی، تجربه‌ای و آموزشی-تعلیماتی.

شبکه های معنایی زبانی: اهل هر زبانی (فارسی، انگلیسی، عربی و...) با معناها و مفاهیمی آشنا هستند و با آن معناها و مفاهیم جهان را می فهمند. این معناها و مفاهیم، خاص یک زبان است و با شبکه‌های معنایی زبان‌های دیگر تفاوت‌هایی دارد؛ مثلاً فارسی‌زبانان در زبان فارسی، شبکه‌های معنایی ویژه‌ای دارند که با این شبکه های معنایی جهان را به‌طور خاصی می‌فهمند که این فهم از یک پدیدهٔ واحد ممکن است با زبان دیگری متفاوت باشد.

شبکه‌های معنایی تجربه‌ای: مجموعهٔ معناهایی است که هر انسانی در زندگی خودش، شخصاً تجربه کرده است و در مواجهه با جهان، معناهایی کسب کرده است که حاصل تجارب شخصی اوست.

شبکه های معنایی آموزشی و تعلیماتی: مجموعهٔ معناهایی است که از طریق آموزش نهادهای اجتماعی و آموزشی نظیر خانواده، مدرسه، حکومت، رسانه ها، نهادهای دینی، علمی و... انسان ها آموخته‌اند. (مجتهد شبستری، ۱۳۹۱-۱۳۹۴).

هر فهمنده‌ای خواه ناخواه با شبکه‌های معنایی، که در زیست‌جهان اوست و نوعی پیش‌داوری محسوب می‌شود، به سوی فهم هر امر معناداری می‌رود. در نتیجه، عنصر فهم از پیش‌داوری‌های مفسر جدایی‌ناپذیر است. هیچ فهمی را نمی‌توان عاری از پیش‌داوری تصور کرد. وظیفهٔ مهم، تفکیک پیش‌داوری‌های موجه از پیش‌داوری‌های ناموجه است. پیش‌داوری‌ها از منظر صحت و اعتبار دو دسته‌اند: «پیش‌داوری‌های فراخور موضوع (موجه)، پیش‌داوری‌های نافراخور موضوع (ناموجه). پیش‌داوری فراخور موضوع یعنی پیش‌داوری‌هایی که راه‌یابی به جانب موضوع و حقیقت را ممکن می‌کنند. پیش‌داوری‌های نافراخور، یعنی پیش‌داوری‌هایی که امکان راه‌یابی به جانب موضوع و حقیقت را از فهمنده سلب می‌کنند، پیش‌یابی‌ها و پیش‌گرفت‌هایی که یک‌جانبه هستند و موضوع ابا دارد که بپذیرد که در این بیان خود را آشکار کند» (بهشتی، ۱۳۸۹-۱۳۹۵).

در هرمنوتیک، گفت‌وگوی اصیل با متن با پیش‌داوری‌های موجه است که شواهد و قرائن متن بر درستی آن‌ها صحه می‌گذارد. در غیر این صورت، اگر با پیش‌داوری‌های نادرست به گفت‌وگو با متن بپردازیم، گفت‌وگویی غیر اصیل خواهیم داشت؛ زیرا در چنین گفت‌وگویی «فقط به این سبب درگیر گفت‌وگو می‌شویم که بر حق‌بودن خود را اثبات کنیم... نه اینکه به شناخت دست یابیم» (لارنس کندی، ۱۳۹۴: ۲۲۸). به عقیدهٔ گادامر، پیش‌داوری‌های درست مولد فهم‌اند و پیش‌داوری‌های نادرست منبعث از افکار و اوهام عامیانه‌اند که موجبات سوءفهم را فراهم می‌آورند. گادامر برای تمییز پیش‌داوری‌های درست از پیش‌داوری‌های نادرست بر این باور است که با استمداد از نقش مثبت فاصلهٔ زمانی می‌توان معضل تشخیص پیش‌داوری‌های درست از نادرست را حل کرد؛ زیرا «[فاصلهٔ زمانی] نه فقط اجازه می‌دهد که برخی پیش‌داوری‌های متعلق به ذات موضوع از میان بروند، بلکه همچنین باعث می‌شود که پیش‌داوری‌های منتهی به فهم حقیقی نیز مطرح شوند» (پالمر، ، ۱۳۷۷: ۲۰۴).

کاربرد (اطلاق، انطباق)

در تحلیل پدیدارشناختی گادامر از رخداد فهم، می توان هرمنوتیک را مثلثی فرض کرد که در یک ضلع آن فهم و در ضلع دیگرش تفسیر و در ضلع سوم کاربرد واقع شده است. فهم و تفسیر از منظر هرمنوتیک فلسفی همواره یک امرند. تفسیر سویهٔ آشکار هر فهمی است، اما سویهٔ کاربردی فهم «این است که فهم یک اثر با توجه به موقعیت مفسر و علائق و شرایط و انتظارات فعلی او صورت می پذیرد و هیچ تفسیری بدون ربط زمان حال وجود ندارد» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۴۰). تلقی گادامر از کاربرد، جنبهٔ علمی و اخلاقی ندارد، بلکه یکی از اضلاع تفکیک ناپذیر و امور ذاتی فهم هرمنوتیکی محسوب می‌شود. کاربرد در فهم، این گونه نیست که ابتدا فهم حاصل شود، سپس فهمنده اطلاق و کاربرد را به آن پیوست کند، بلکه «فهم فهمنده از موضوع در همین ماجرای موقعیت‌دار زمان‌دار زبان‌دار حال صورت می‌گیرد و دو عمل متعاقب هم نیست که اول فهم باشد و بعد اطلاق فهم» (بهشتی، ۱۳۸۹–۱۳۹۵). بدین ترتیب، در منظر هرمنوتیک فلسفی گادامر، فهم مؤلف و مخاطبان اولیه از متن رنگ می بازد؛ زیرا مؤلف متن و مخاطبان اولیه و بعدی همگی در یک رتبه قرار می گیرند و هیچ رجحانی میان مخاطبان قبلی و فعلی نیست. مهم این است که سویهٔ کاربردی فاعل شناسایی، با انتظارات و امیال و موقعیت هرمنوتیکی و افق معناییش در زمان حاضر، گره می‌خورد و معنایی از موضوع ارائه می‌دهد که می توان آن را به‌مثابهٔ «معنا برای مفسر» قلمداد کرد. بنا بر اصل کاربرد، «وقتی فهمنده‌ای می گوید یک نمود، متن، حادثهٔ تاریخی را فهمیده‌ام، معنایش این است که معنای گذشته را صرفاً در زمان حال و زبان حال فهمیده است؛ یعنی آنچه را که در گذشته بوده (چه گذشتهٔ دور و چه گذشتهٔ نزدیک) در زبان حال و زمان حال فهمیده است؛ بنابراین، فهم درواقع به منزلهٔ نوعی ترجمه به زمان حال و زبان حال است» (همان).

زبان‌مندی فهم

امروزه زبان یکی از مسئله‌های اصلی فلسفه است؛ زیرا در فلسفهٔ جدید «زبان وجهٔ بنیادی عملکرد هستن ـ در ـ جهان ماست. زبان صورت فراگیر بنیاد جهان است» (نیچه و همکاران، ۱۳۷۹: ۸۶)؛ بنابراین، زبان جایگاه بنیادینی در هرمنوتیک گادامر دارد. گادامر، با تأثیرپذیری از آرای شلایرماخر، فهم و تفسیر را توأمان زبانی می‌داند و جدایی میان آن‌ها را انکار می کند. گادامر به تقدم یکی و تأخر دیگری قائل نیست. به اعتقاد او فهم، سرشت و ماهیتی زبانی دارد و این دو ذاتاً تفکیک‌ناپذیر و سرشته درهم‌اند. به نظر او، زبان نقش ابزاری برای فهم ایفا نمی کند، بلکه «فهم سرشتی زبانی دارد و تجربهٔ هرمنوتیکی حادثه‌ای است که در زبان واقع می شود؛ نه آنکه زبان

مقدمه و ابزار تحقق تجربهٔ هرمنوتیکی باشد» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۷۲). اندیشیدن تقدم بر زبان ندارد. این‌گونه نیست که اندیشه‌ای تولید شود، آن‌گاه زبان در مقام ابزاری برای بیان اندیشه به‌کار رود، بلکه اندیشه با زبان رابطهٔ ذاتی دارد، اصلاً جریان اندیشیدن با زبان است. با زبان، فعل اندیشیدن اتفاق می‌افتد و هر نمودی که انسان معنایی از آن دریافت کند، زبان‌مند است. «سخن تازه آن هنگام شکل نمی‌گیرد که شناخت کامل شده باشد؛ زیرا که سخن با این شکل‌گیری و صورت‌بندی فکر یکی است و مترادف است و ذوب در هم هستند» (بهشتی، ۱۳۸۹-۱۳۹۵). در فرایند دیالکتیک مفسر با متن که در نهایت به ذوب افق‌ها منجر می‌شود، ذوب افق‌ها در رخداد فهم دستاورد زبانی به‌شمار می‌رود. درواقع، در این گفت‌وگو «زبان مشترکی خلق می‌شود؛ گویی امتزاج افق‌ها، همان امتزاج زبان‌هاست. یعنی زبان مفسر با زبان اثر ممزوج می‌شود و زبان مشترکی پدید می‌آید» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۷۲)؛ بنابراین، هر فهم و تأویلی در زبان جای گرفته است و «ما همواره جهان خود را در زبان و به شکلی «زبان‌گونه» باز می‌یابیم و باز می‌شناسیم» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۸۰). به عقیدهٔ گادامر، زبان نوعی نگرش به جهان است و هر فردی در نگرش به جهان دارای یک «دنیای زبانی» است. مقصود گادامر از دنیای زبان، شبیه دنیایی است که هایدگر دربارهٔ هستی دازاین به آن اعتقاد دارد. «یعنی هر فرد انسانی دارای فردیت و دنیای ذهنی خاص خویش است» (همان: ۲۷۵). دنیای ذهنی هر فرد و نگرش او ماهیت زبانی دارد و در زبان شکل می‌پذیرد، به گونه‌ای که نمی‌تواند از قید و بند این دنیا رهایی یابد.

از نظر گادامر، «حقیقت هرمنوتیک بدون زبان قابل دریافت نیست» (بهشتی، ۱۳۸۹-۱۳۹۵)؛ زیرا ما با زبان می‌اندیشیم «ما همواره به نحو زبانی در عالم سکنی و زندگی داریم و عالم هم با زبان است که برای ما حاضر است، حضور عالم هم، برای ما با زبان است» (همان). همان‌طور که گفتیم، هر نمود، متن، حادثه، که به فهم درآید، زبان است. اما نمی‌توانیم همهٔ آنچه که از یک نمود دریافت کرده‌ایم به صورت سخن و کلام اظهار کنیم. ناتوانی آدمی در اظهار نطق باطن، ناشی از کاستی زبان در برابر اندیشه نیست، بلکه ناشی از متناهی‌بودن آدمی است. «نطق ظاهر در ما موجودات متناهی نمی‌تواند تمام نطق باطن را دربربگیرد. به تعبیر گادامر، ما موضوعی نداریم که تا نهایتش به اندیشهٔ ما درآمده باشد و به‌کل ما توانسته باشیم به نحو مستوفا آنچه را که در باطن هست استیفا کنیم» (همان).

وقتی که دربارهٔ موضوعی می‌اندیشیم، اندیشیدن با کلمات است. فهمیدن با جست‌وجوی کلمات اتفاق می‌افتد. اندیشهٔ محض و فاقد شاکلهٔ زبانی وجود ندارد. همواره مجازها، استعاره‌ها، تمثیل‌های زبان خطوط اندیشه را ترسیم می‌کند، ولی پیوسته از اظهار آنچه با نطق باطن دریافته‌ایم در قالب نطق ظاهر عقب می‌مانیم و این امر به ویژگی تناهی انسان برمی‌گردد.

خلاصه، هرمنوتیک فلسفی، به‌ویژه هرمنوتیک فلسفی گادامر، انقلابی در گسترهٔ تأویل متن محسوب می‌شود؛ چرا که عرصهٔ تأویل را از محدودهٔ پیشین خود بیرون می‌آورد و همهٔ عرصه‌هایی را که منش زبانی و غیر زبانی دارند و به رخداد فهم می‌انجامند در بر می‌گیرد «هر اثر هنری (همچون هر شکل تجربهٔ ما که زبان‌گونه است) و به زبان و سنت زبان‌شناسیک تعلق دارد. تجربه و شناخت اثر هنری (خواه در پیکر متن نوشتاری شکل گرفته باشد؛ خواه کاربرد مستقیم زبان گفتاری در آن تعیین کننده باشد؛ خواه در نگاه نخست «غیرزبانی» بنماید، همچون موسیقی غیرآوازی، عکاسی یا...)» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۸۴). همه و همه در زمرهٔ تأویل قرار می‌گیرد. در این هرمنوتیک، حصول معنای نهایی متن یا نیت مؤلف رنگ می بازد و مؤلف در کنار دیگر مخاطبان و مفسران متن قرار می گیرد که تفسیر او از متن هیچ رجحانی بر تفسیر دیگران ندارد؛ زیرا «معنای یک متن فراتر از آن چیزی است که مؤلف آن در ابتدا قصد کرده است» (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۹۶؛ نقل‌شده در Truth And Method: ۳۷۲).

در چنین هرمنوتیکی که قصد و نیت مؤلف به کنار می رود، دیگر فاعل شناسایی به دنبال روشی برای بازسازی و بازتولید ذهنیت مؤلف نیست، بلکه مفسر، با استفاده از پیش‌داوری‌ها و اثرپذیری از سنت، با متن گفت‌وگو می‌کند. در نهایت، با کاربرد متن، در زمان حاضر و موقعیت هرمنوتیکی خویش، به تولید معنای جدیدی از متن دست می یابد که نه معنای نهایی متن، بلکه یکی از معناهای متکثر متن در برهه ای از زمان است. این معنا، معنای نهایی متن نیست و رجحانی بر دیگر معناها ندارد؛ فقط نوعی تفاوت معنایی را از دیگر معناها به نمایش می‌گذارد.

روش در هرمنوتیک صوفیه

همان طور که قبلاً اشاره کردیم گادامر در هرمنوتیک به دنبال روش نیست. از نظر او، فهمنده نباید با اتخاذ روش به سوی فهم نمود برود؛ زیرا اولاً فهمنده هیچ گاه نمی‌تواند خود را از پیش‌داوری‌ها رها سازد و همیشه با انتظارات و پیش‌داوری‌ها به‌سوی موضوع می‌رود؛ بنابراین، پیش‌داوری‌ها همیشه در فرایند فهم حضور دارند. دوم اینکه اساساً انسان موجودی است تاریخی. او به سنتی افکنده می‌شود و در میان امور قالب‌ریزی‌شده از پیش، قرار می‌گیرد. انسان هیچ گاه نمی‌تواند در مقام زیرنهاد، بنیاد فکر و اندیشه واقع گردد؛ یعنی هیچ وقت نمی‌تواند از یک حالت صفر و خلأ نظیر آن چه دکارت ادعا می‌کرد اندیشیدن را آغاز کند. انسان همیشه با ماقبل‌های قالب‌ریزی‌شده (زبان، فرهنگ، سنت، دین و...) روبه‌روست؛ بنابراین، فهم او به تبع این ویژگی‌ها خالی از پیش‌فهم نیست. از این رو، هر قدر هم بکوشد باز هم پیش‌فهم‌ها در فهم او دخیل‌اند.

بدین‌ترتیب، هرمنوتیک از منظر گادامر روش نیست «هرمنوتیک به انسان متد نمی‌دهد، هرمنوتیک به انسان فقط هوشیاری می دهد، هوشیاری نسبت به اینکه فهم انسان تحت چه شرایطی و با چه قیودی صورت می‌گیرد» (بهشتی، ۱۳۸۹-۱۳۹۵).

اگر فهمنده‌ای فهمش را از نمود، در قالب گزاره‌های زبانی بیان کند، به این معنی نیست که ابتدا فهمی صورت گرفته و سپس آن فهم در قالب گزاره های زبانی به مخاطب ارائه شده است، بلکه در همان لحظه که فهمنده دنبال کلمات است، فهم نیز همان رخداد جست وجوی کلمات است. هیچ وقت نمی‌شود «صورت زبانی و محتوای منقول این‌ها را در تجربهٔ هرمنوتیکی از هم‌دیگر جدا کرد» (بهشتی، ۱۳۸۹-۱۳۹۵). هر چیزی که بتواند به فهم درآید زبان‌مند است. به‌طورکلی «عالم در زبان خود را نشان می‌دهد و با زبان است که بر ما معلوم می‌شود که اساساً انسان‌ها عالم دارند و عالم‌داری انسان از دیدگاه گادامر کاملاً عالم‌داری زبانی است» (همان).

بنا بر توضیحات پیشین، الصاق روش بر فهم امر نادرستی است. فهم و زبان با هم پیش می‌روند. جست‌وجوی واژه‌ها همان فهم است. زبان عارف و فهم او یکی است و این دو متعاقب هم نیستند. عارف در همان لحظهٔ فهم که مجازها و کلمات و استعاره‌ها و... را می‌جوید، به جست‌وجویی هنری دست می‌زند. جست‌وجویی که به اظهار بیانی از نمود منجر می‌شود.

شفیعی کدکنی در تعریف عرفان می‌نویسد: «عرفان چیزی نیست مگر نگاه هنری و جمال شناسانه نسبت به الهیات و دین» (۱۳۸۴: ۱۵). اگر تعریف شفیعی کدکنی را بپذیریم، تأویل‌های صوفیه هنری‌اند. صوفیه به‌طور اعم و مولانا به‌طور اخص تأویل‌هایی را در مواجهه با نمودها بیان کرده‌اند که از منظر زیبایی‌شناسی و بلاغی شایان توجهند. این تأویل‌ها آن گونه نیستند که با نگاهی اجمالی بر پاشانی و پریشانی‌شان نظر داد، بلکه اگر از منظر زیبایی شناسی در تأویل ها درنگ کنیم، درمی‌یابیم اکثراً بر مبنای تداعی شکل می‌گیرند. هر نمود بیرونی (سیر آفاقی) تداعی‌کنندهٔ امری در درون (سیر انفسی) عارف است. گویی میان درون و بیرون تساوی و تناظری برقرار است. امری در بیرون به‌مثابهٔ امری در درون فهم می‌شود و همان گونه که گفتیم کاملاً در جریان زبان شکل می‌گیرد. در این جا، زبان به هیچ وجه تأخری به فهم ندارد، هردو زبان‌مندند. آن چه از این هم‌ذاتی اندیشه و زبان حاصل می‌شود، تأویلی هنری است که می‌توان آن را از چشم‌انداز تمهیدات بلاغی تقسیم‌بندی کرد. همان‌گونه که در شواهد نقل‌شده، مولانا با تمهیدات بلاغی، تأویل‌هایی از نمودهای زبانی و غیر زبانی بیان کرده است که دستاویزی برای میدان‌دادن به ساحات روحی او شده‌اند. هر امری در نگاه او قدسی می‌شود، همه چیز در استخدام تجربهٔ روحی اوست. جهان شهود پلی است برای ورود به جهان غیب. حقیقت امری غیبی و نهانی است و ظاهر وسیله‌ای برای عبور از ظاهر به سوی باطن.

تأویلی که صوفی به صورت گزاره‌های زبانی بیان می‌کند، کوششی هنرمندانه و روش‌مند است. تأویل‌های صوفیه در نگاهی استقرایی بیان‌گر آن‌اند که پاشان و پریشان نیستند. «تأویل عرفانی از ساحات تداعی‌های قاعده‌مند بیرون نیست و کمتر دیده‌ایم که یک عارف، در بیرون این ساحات به جست‌وجوی معنای چیزی بپردازد و با این وصف، ایراد احمد کسروی که می‌گوید، تأویلات قرآنی صوفیه بی‌قاعده است، درست به‌نظر نمی‌رسد» (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۳۸-۱۳۹).

بنا بر گفتهٔ فولادی تأویلات صوفیه بر مبنای تداعی شکل می‌گیرند، ذهن صوفی براساس مشابهت، مجاورتو تضاد معناسازی را سامان می‌دهد. هر نمود بیرونی، به علت تشابه، مجاورتو تضاد با یک اندیشه یا حال یا امری در درون عارف، به خلق معنایی تازه می‌انجامد، یعنی امری در عین به‌مثابهٔ چیزی در ذهن تداعی می‌شود و عارف در آن لحظه امری را به مثابهٔ امری بیان می‌کند. از این‌رو تأویل‌های غیرقدسی صوفیه براساس تداعی‌های قاعده‌مند، قابل‌رده‌بندی و تحلیل هستند.

مناقب‌العارفین و نظریهٔ تأویل مولوی

مناقب‌العارفین، در کنار *رسالهٔ فریدون سپهسالار* و *ولدنامه*، یکی از سه متنی است که به شرح حالات و مقامات جلال‌الدین محمد مولوی می‌پردازد. نویسندهٔ این اثر شمس‌الدین احمد افلاکی (متوفی ۷۶۱ ق) است. افلاکی «از شاگردان و مریدان شیخ جلال‌الدین عارف، نوادهٔ جلال‌الدین محمد مولوی» (محمدی، ۱۳۶۷: ۵۸۹) بوده و *مناقب‌العارفین* را آن‌گونه که در آغاز کتاب اشاره می‌کند، بنا بر اشارت با بشارت شیخ و مرادش، عارف چلبی، نوشته است (افلاکی، ۱۳۶۲: ۴). افلاکی کتاب را در ده فصل ساخته و در هر فصل به معرفی یکی از اسلاف و اعقاب مولوی پرداخته است که این کسان به ترتیب عبارت‌اند از: ۱. بهاءالدین ولد؛ ۲. سیدبرهان‌الدین محقق ترمذی؛ ۳. مولانا جلال‌الدین محمد مولوی؛ ۴. شمس‌الدین تبریزی؛ ۵. صلاح‌الدین زرکوب؛ ۶. حسام‌الدین چلبی؛ ۷. سلطان ولد؛ ۸. جلال‌الدین چلبی امیر عارف؛ ۹. شمس‌الدین چلبی امیر عابد؛ ۱۰. اولاد و اخلاف این خاندان.

افلاکی در این اثر به گردآوری مطالب از منابع دیگر پرداخته است، تحسین یازیجی در مقاله‌ای تصریح می‌کند که افلاکی از یازده منبع پیش از خود در گردآوری مطالب *مناقب‌العارفین* بهره برده است. یکی از مهم‌ترین منابع مورد استفادهٔ افلاکی *رسالهٔ فریدون سپهسالار* بوده که مؤلف «قریب سه چهارم مطالب اثر فریدون بن احمد را بدون ذکر نام او با بیان متفاوت و ملحقات مختصر در کتاب خود نقل و بر عکس سلفش، مطالب مربوط به اشخاص را به ترتیب تاریخی

تنظیم کرده است» (یازیجی، ۱۳۵۰: ۲۳). در این پژوهش، با گذر از مسئلهٔ وثاقت و عدم وثاقت اقوال و رفتار منقول از مولوی، به رفتار تأویلی او با پدیده‌ها در این اثر می‌پردازیم؛ هر چند که مولوی در عرصهٔ نظر درست مانند اقران خود نظیر غزالی، نگرش مثبت به مسئلهٔ تأویل ندارد و در جای‌جای مثنوی، به اهل تأویل ـ معتزله و اسماعیلیه ـ می‌تازد و آنان را نکوهش می‌کند:

بر هوا تأویل قرآن می‌کنی　　پست و کژ شد از تو معنی سنی
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۲)

صاحب تأویل باطل چون مگس　　وهم او بول خر و تصویر خس
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۲)

اما در عرصهٔ عمل، خلاف نگرش خود، به تأویل می گراید و همانند عرفا، تأویل را پلی برای بیان تجارب روحی و معنوی خویش قرار می‌دهد:

پس به تأویل این بود کانفاس پاک　　چون بهار است و حیات برگ و تاک
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۳)

۷. بحث عملی

در این جستار، تأویلات غیرقدسی مولوی را که در کتاب *مناقب‌العارفین* گزارش شده بررسی، و آن‌ها را از چشم‌انداز تداعی مطالعه می‌کنیم.

۱. تأویل با تمهید بلاغی تداعی واجی: در این تأویل، «یک واحد واژگانی به لحاظ تشابه آوایی سبب تداعی واحدهای واژگانی دیگر [می]شود» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۱). در این حالت، تداعی بر مبنای شباهت شکل می‌گیرد. بدین صورت که واج‌های واژه‌ای از هم تفکیک می‌شود و هر واجی واژهٔ دیگری را که آغازش با آن واج همسان است، تداعی می‌کند. در حقیقت، صوفی در مواجهه با واژه‌ای از زبان، به تأویل واج‌های آن واژه می‌پردازد. واج‌های واژه، آغازگر تجربه‌های روحی عارف است. زبان آغازگر تجربه است. تجربه امری مابعدی است که به‌واسطهٔ زبان گسترش می‌یابد. عارف با زبان به کشف امکان‌های جدید دست می‌یازد و واژه‌ای از زبان را در راستای گسترش تجربه‌های معنوی خود تأویل می‌کند.

تأویل رباب و اجزای آن

«و فرموذ که رباب را شش خانه ساختند؛ چه از قدیم‌العهد رباب عرب چهارسو بوذه و فرموذ: شش

گوشهٔ رباب ما شارح سر شش گوشه عالم است و الف تار رباب مبین تألف ارواح است بالف الله» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۸۸).

اشاره: شش گوشهٔ رباب، بر مبنای تشابه، شش گوشهٔ عالم را در ذهن مولوی تداعی کرده است و الف تار رباب الف واژهٔ الله را. در پیش‌فهم مولانا، همهٔ امور در جهان شهود، جلوه‌های حق‌اند و بر مبنای همین پیش‌فهم است که مولانا تأویلی ذوقی را از رباب بیان کرده است.

۲. تأویل با تمهید بلاغی اسلوب‌الحکیم: اسلوب‌الحکیم «گونه‌ای از ایهام و آن است که در بیت واژه‌ای باشد که شاعر یا مخاطب از آن معنایی دیگر بر خلاف آن چه مراد و منظور گوینده است، در نظر گیرد و اراده کند» (مرتضایی، ۱۳۹۴: ۱۷۰). صوفیه در مواجهه با اسامی خاص و گفتارهای معمولی به معناسازی‌هایی مبادرت می‌کنند. این معناسازی‌ها به کلی با مقصود و مراد اولیهٔ این واژگان متفاوت است. ابداع معنای جدید کاملاً ساختگی و ذوقی و همسو با حالات روحی و معنوی صوفی در لحظهٔ خلق معناست. در این موارد، زبان کاربرد هنری می یابد و تجربهٔ عارف با این کاربرد هنری گسترش می‌یابد.

۱-۲. تأویل واژهٔ جامه‌شویی

«نقل است از خدمت صاحب اصفهانی که روزی از بندگی سید استدعا کردند تا جامه‌های مبارکش بشویند؛ قطعاً ممکن نشد، و قرب دوازده سال بوذ که ناشسته بوذ؛ فرموذ که اگر باز چرکین شوذ چه کنم؟ گفت: باز بشویند؛ فرموذ: پس ما به عالم جهت جامه‌شویی آمذه باشیم؟ این‌چنین فضولی دیگر مکن و مرا مرنجان؛ همانا که جان‌شویی از جامه‌شویی بهتر است» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۷۱).

اشاره: تأویل واژهٔ «جامه‌شویی» به واژهٔ «جان‌شویی». واژهٔ جامه‌شویی عملی معمولی در زندگی روزمرهٔ انسان است، اما مولانا بر مبنای تشابه آوایی این واژه را از معنای معمولی خارج و در معنای مورد نظرش، یعنی «جان‌شویی» تأویل می‌کند. در منظر مولانا، کنشی آفاقی تأویل به کنشی انفسی می‌شود، برای دعوت به تطهیر درون و رستن از آلایش‌های دنیوی. تأویل مولانا در این جا کاملاً با پیش‌فهم‌های او هماهنگی دارد.

۲-۲. تأویل واژهٔ دلکو

«همچنان روزی در میان بازار قونیه می‌رفت، مگر ترکی پوستین روباه به دست گرفته مزاد می‌کرد

که دل کو دل کو و بجد می‌گفت؛ حضرت مولانا نعره‌زنان به چرخ درآمذه دل کو دل کو می‌گفت و سماع‌زنان تا به مدرسهٔ مبارک روانه شذ» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۶۵).

اشاره: تأویل دلکو به دل کو؟ دلکوی اول واژه‌ای ترکی به معنی روباه است که در این متن، مجازاً به معنی پوستین روباه آمده. تشابه آوایی این واژه «جملهٔ دل کو؟« ی فارسی را در ذهن مولوی تداعی می‌کند و مولوی فی‌البداهه آن را در راستای پیش‌فهم‌های خود به جملهٔ «دل کو؟» ی فارسی تأویل می کند. نکتهٔ مهم در این موارد زبان برانگیزانندهٔ عارف است برای بیان تجربهٔ روحی در مواجهه با رویداد و حادثه.

۳-۲. تأویل واژهٔ بادام

«همچنان مگر در عروسی یاری حاضر شذه بوذ؛ یکی بانگی برزذ که شکر باذام نیست بیاورند؛ مولانا فرموذ که شکر هست، اما با دام است» (افلاکی، ۱۳۶۲. ج ۱: ۴۴۹).

اشاره: بادام نخستین به معنی خوردنی است که مولوی آن را به «با دام»، یعنی همراه با دام تأویل کرده است. تأویل براساس تشابه آوایی صورت پذیرفته است.

٤-۲. تأویل جملهٔ «من الماء کل شیء حی»

«از ناگاه حضرت مولانا با اصحاب درآمذ و در میان سرا گرد حوض فروکشید؛ چندانک سلطان و پروانه مبالغه کردند بالا نگذشت؛ شیخ صدرالدین گفت: و من الماء کل شیء حی؛ حضرت مولانا فرموذ بل و من الله کل شیء حی» (افلاکی، ۱۳۶۲. ج ۱: ۳۳۹).

اشاره: جملهٔ «و منَ الماء کل شیء حی» در زبان محاوره بیان می‌شود، ولی این جمله را مولانا به ساحت عرفانی می‌برد و تأویلی هماهنگ با نقد حال خویش بیان می‌کند.

۳. تأویل براساس هم‌سانی هجایی: در این حالت، تأویل بر مبنای هماهنگی هجاهای دو واژه حاصل می‌شود. به این ترتیب، هجایی از یک واژه موجب تداعی واژه یا واژه‌هایی می‌شود که با هجای واژهٔ قبلی هم‌سانی دارد.

تأویل نماز عشاق

«همچنان اوقات اتفاق چنان می‌افتاذ که گویندگان از غایت مداومت سماع خسته می‌شذند؛ روز دوشنبه و اما پنج شنبه به مدرسه دیرترک می‌آمذند؛ حضرتش می‌فرموذ که چون نماز عشاق دست

نداذ، باری نماز اشراق بگزاریم و چند رکعت نماز کرد تا گویندگان می‌رسیذند و پاکوبندگان سماع می‌کردند» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۹۴).

اشاره: نماز عشاق/ نماز اشراق. هجای «اق» در انتهای عشاق واژهٔ اشراق را تداعی کرده است. تشابه آوایی هجاهای پایانی، موجب این تأویل و زبان باعث توسع تجربه شده است.

٤. تأویل با تمهید بلاغی تشبیه: تأویل در این موارد بر مبنای شباهت شکل می‌گیرد و امری آفاقی تداعی‌کنندهٔ تجربه‌ای انفسی در درون عارف می‌شود. عارف با تشبیه یکی به دیگری به بیان تجارب روحی خود می‌پردازد.

الف) تأویل در نام‌آواها

٤-۱. نام آوای ناقوس

«همچنان از علمای اصحاب منقول است که در اواخر حال چون حضرت مولانا به سماع مباشرت می‌فرموذ خدمت شمس الدین ماردینی طبلک را بر فرق سر برداشته گفتی: حقا حقا که تسبیح می‌گویذ و هر که می‌گویذ که این سماع حرام است حرام‌زاذه است و این حکایت را مذکور روایت کرد و گفت: روی ان علیا ـ رضی‌الله عنه ـ سمع صوت الناقوس فقال لمن معه من اصحابه أ تدری ما یقول هذا الناقوس؟ فقال الله و رسوله و ابن عم رسوله (اعلم)، فقال علی إن علمی من علم رسول الله و إن علم رسول الله من علم جبرائیل و إن علم جبرائیل من علم الله: هذا الناقوس یقول حقا حقا حقا حقا صدقا صدقا صدقا صدقا» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۲۱۰-۲۱۱).

اشاره: به فرمودهٔ آیات کتاب مقدس، تسبیح خدواند در همهٔ موجودات زمینی و آسمانی ساری و جاری است؛ بنابراین پیش فهم؛ علی (ع) آوای ناقوس را به واژهٔ حقا تأویل کرده است. این تأویل براساس تداعی تشبیهی صورت پذیرفته است.

٤-۲. نام آوای آسیاب

«همچنان از کرام اصحاب منقول است که روزی خدمت شیخ صدرالدین و قاضی سراج‌الدین و سایر العلماء و العرفاء به اتفاق به تفرج مسجد جامع مرام و باغ‌ها بیرون آمذه بوذند و همچنان حضرت مولانا هم در میان آن جماعت تشریف حضور ارزانی فرموذه بوذ؛ بعد از ساعتی برخاست و در آسیابی درآمذه بسیار توقف فرموذ و انتظار این جماعت از حد گذشت؛ مگر خدمت شیخ و قاضی سراج‌الدین در طلب او به آسیاب درآمذند و دیذند که حضرت مولانا برابر سنگ آسیا به

چرخ درآمده است؛ فرموذ که بحق حق او که این سنگ آسیا سبوح قدوس می‌گوید؛ شیخ فرموذ که من و قاضی سراج‌الدین همان ساعت محسوس می‌شنیذیم که از آن سنگ آسیا آواز سبوح قدوس به سمع ما می‌رسیذ» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۷۰-۳۷۱).

اشاره: در اینجا، براساس همان پیش‌فهم، مولانا صدای سنگ آسیا را به دو اسم از اسمای الهی (سبوح و قدوس) تأویل کرده است.

۳-٤. نام‌آوای رباب

«همچنان حضرت سلطان ولد فرموذ که روزی از حضرت پذرم سؤال کردند که آواز رباب عجایب آوازی است؛ فرموذ که آواز صریر باب بهشت است که ما شنویم» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۴۸۳).

اشاره: تأویل آهنگ رباب به صریر در بهشت. تداعی براساس شباهت شکل گرفته است. تأویل صدای رباب حاکی از نگاه معنوی مولانا به موسیقی است.

ب) تأویل در قلمرو پدیده‌های غیر زبانی

٤-٤. چاه

«حکایتی آغاز کرد که مگر فقیهی ساذه‌دل با نحوی زیرک موافقت کرده بوذ؛ از ناگاه به سر چاهی رسیذند که خراب و یباب گشته بوذ؛ فقیه آغاز کرد که و بئر معطلة (۲۲/ ۴۵) بی‌همزه گفت؛ نحوی برنجیذ و گفت: و بئر بگو، مهموز بخوان فصیح تر بوذ؛ همچنان بحث فقیه و نحوی به‌غایت دراز کشیذ و جهت همزه اعلال نموذه تمامت کتب صرف و نحو را ورق ورق می‌کردند و از دلائل گفتن ملول شذند؛ عاقبة الجدال اصلاً به منزلی و آباذانی نرسیذند و به تاریکی شب مانده، در عین آنک در بحث گرم شذه بوذند، قضا را نحوی ما به چاهی مغ فروافتاذ؛ از اندرون چاه بانگ و فریاذ می‌کرد که ای رفیق طریق و ای فقیه شفیق حسبةلله تعالی مرا ازین چاه مظلم برهان فقیه گفت: به شرطی خلاصت دهم که همزه را از بئر حذف کنی؛ بیچاره نحوی مسکین که مغرور هنر گشته بوذ، تا از بئر حذف همزه نکرد، از آن چاه نرهیذ؛ همچنان تا همزه تردد و هستی خوذ را حمزه‌وار از خوذی خوذ حذف نکنی از بئر تاریک خوذبینی که چاه طبیعت و نفس است و غیابت الْجب (۱۲/ ۱۰) عبارت از آن است، نرهی و هرگز به فضای صحرای و أرْض‌الله واسعةٌ (۳۹/ ۱۰) نرسی» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۰۶-۱۰۷).

اشاره: داستان جدال نحوی و فقیه بر سر همزهٔ واژهٔ «بئر» دستمایهٔ عارف می شود، برای ارشاد در سلوک عرفانی. بنا بر پیش‌فهم عرفانی، چاه بیرونی، تداعی‌گر چاه درونی، یعنی طبیعت و نفس

درون آدمی است که همتی حمزه وار برای صوفی بایسته است که از چاه نفس و طبیعت خویش بیرون آید تا به فضای واسع صحرای الهی قدم بگذارد.

٤-٥. زرسازی از مس

«همچنان کبار اصحاب روایت چنان کردند که خدمت شیخ بدرالدین تبریزی رحمةالله که معمار تربه معظمه بوذ و در علم کیمیا و انواع حکم بدیع‌الزمان و یگانهٔ جهان بوذ؛ روز همه روز در صحبت اصحاب ملازمت نموذی، شب همه شب به استعمال کیمیا مشغول گشتی و از آنجا دراهم و دنانیر در حق یاران فقیر صرف کردی؛ مگر شبی حضرت مولانا به خلوت‌خانه مذکور درآمذه او را در آن کار مستغرق دیذ؛ همانا که مذکور از هیبت مولانا بر جا خشک گشته حیران بماند؛ حضرت مولانا به دست مبارک خوذ سندان او را بر گرفته به دست او بداذ؛ دیذ که سندانی است زرین لطیف درخشیذه گشته؛ فرموذ که اگر زرسازی می‌کنی چنین زرساز و این چنین زرسازی را سازی و انگازی و سندانی دربایست نیست و حقیقت بدان که چون بذین‌ها گوهر عمر نازنین را صرف کنی و چون انقلاب امور پیش آیذ حاصل بیش از قلابی نبوذه باشذ و آن زمان که زر تو مس گشته باشذ ندامت و تحسر تو سوذ نکنذ؛ جهدی کن که تا مس وجود تو زر گردذ و زر تو گوهر شوذ و گوهر تو آن شوذ که در اوهام این و آن نگنجذ» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۹۳-۱۹۴).

اشاره: عمل و حرفهٔ زرسازی کیمیاکاری بیرونی است که مولانا آن را به کیمیاکاری درونی تأویل می‌کند. همان گونه که زرگر مس را به طلا تبدیل می‌کند، سالک نیز می‌تواند وجودش را به گوهر باارزش الهی تبدیل می‌گرداند.

٤-٦. سنگ

«همچنان منقول است که روزی حضرت مولانا به کنار جویی نشسته بوذ و سنگی بزرگ در میان آب پیذا بوذ؛ فرموذ که یاران عجبا این سنگ سخت کی گل شوذ؟ گفتند: مگر بعد از مرور ادوار و کرور اطوار؛ فرموذ که بلی این گل شوذ اما دل‌های گلین را سال‌ها بگذرذ که مبدل نشوذ و همچنان در آن سنگی و تنگی و ننگی می‌روذ تا می‌روذ» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۴۸۰).

اشاره: تأویل سنگ سخت به دل تیره. بر مبنای شباهت، سنگ سخت سیاه، تداعی‌کنندهٔ دل تیرهٔ آدمی در ذهن مولاناست و مولانا آن را بنا بر پیش‌فهم‌های خود به دل تیره تأویل کرده و از این طریق پدیده‌ای را در بیرون دست‌مایهٔ ارشاد سالکان راه قرار داده است.

۵. تأویل با تمهید بلاغی رمز: پورنامداریان در تعریف رمز می نویسد: «رمز چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۳). مولوی پدیده‌های بیرونی و محسوس و شناخته‌شده را، که معنای متعارف دارند، در معنای غیر مستقیم و نامتعارف و رمزگونه به‌کار می گیرد. رمزهایی که به صورت شخصی و ذوقی حاصل تجربه‌های روحی خود اوست. مولانا در آثار خویش ابتدا به رمزگرایی می‌پردازد، سپس در پایان به رمزگشایی مبادرت می کند.

۱-۵. در نمونهٔ زیرمولوی خود به تأویل رمزها می‌پردازد:

«جماعت حاجیان به زیارت کعبه می‌رفتند؛ مگر درویشی را در راه بادیه اشتری رنجور شد؛ چندانک کوشیدند برنخاست بار او را بر اشتری دیگر بار کرده او را گذاشتند و گذشتند؛ همان لحظه جانوران وحشی و سباع بری گرد او حلقه کرده یکی پیش‌تر نمی‌رفت؛ قافلهٔ حجاج درین حال حیران ماندند که عجبا جانورانش چرا پاره نمی کنند و امتناع می‌نمایند؛ شخصی از قافله بازگشت تا کیفیت حال را دریابد؛ در گردن اشتر هیکلی بسته دید؛ چون هیکل را از او باز کرد و روانه شد، فی‌الحال دذان هجوم کرده پاره‌پاره‌اش کردند؛ اکنون بدانید و آگاه باشید که این عالم بر مثال آن اشترست و علماء و امراء و فقراء و غیرهم که درین عالم‌اند بر مثال آن قافلهٔ حاجیان‌اند و وجود ما بر مثال آن هیکل است که بر گردن اشتر عالم بسته‌اند، چندانک آن هیکل بر گردن اوست بر کارست و قافلهٔ جهان به کامرانی روان باشد، تا هیکل را بر موجب یا أیتها النفْس الْمطْمئنة ارْجعی إلی ربک راضیةً مرْضیةً (۸۹/ ۲۷- ۲۸) از گردن اشتر عالم بگشایند، آن‌گاه مشاهده کنید که عالم چه می‌شوذ و آدمیان به کجاها می‌روند و سلاطین و ارباب علم و قلم چگونه فنا می گردند؛ یاران فریاذها کردند و زاری‌ها نموذند» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج : ۱۰۸).

اشاره: مولوی، بنا بر پیش‌فهم‌های خود، عناصر حکایت را رمز قرار می‌دهد و اشتر را به عالم، قافلهٔ حاجیان را به علما، امرا و فقراو هیکل بسته برگردن اشتر را به وجود انسان تأویل می کند.

۲-۵. خواب و اجزای آن

«و فرموذ که در خواب جامهٔ سرخ پوشیذن یا سرخی دیذن عیش است و فرح، سبزی دیذن زهدست، سپیذی تقواست، کبوذی و سیاه ماتم و غم و الله اعلم» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۲۸۰- ۲۸۱).

اشارهٔ: جامهٔ سرخ پوشیدن یا در خواب سرخی‌دیدن رمز عیش و فرح؛ سبز رمز زهد؛ سپید رمز تقوا؛ کبودی و سیاه رمز ماتم.

٦. تأویل با تمهید بلاغی مجاز: در این حالت، نمود و پدیدهٔ بیرونی مجاز در نظر گرفته می‌شود و فهم صوفی از آن نمود و پدیده حقیقت آن مجاز قلمداد می‌گردد.

تأویل صدر

«در مذهب اهل طریقت صدر چه جا را گویند؟ قاضی سراج‌الدین گفت که در مدارس علما صدر میانه صفه است که مسندگاه مدرس است و شیخ شرف‌الدین هریوه گفت که در طریقهٔ اهل اعتکاف و پیران خراسان کنج زاویه صدر است و شیخ صدرالدین گفت که در مذهب صوفیان صدر در خوانق کنار صفه را گویند و آن فی‌الحقیقهٔ صف نعال است؛ بعد از آن، بر سبیل امتحان از حضرت مولانا سؤال کردند که محل صدر در سنت شما کجاست؛ حضرتش فرموذ که

شعر (رمل):

آستان و صدر در معنی کجاست؟ ما و من کو آن طرف کان یار ماست

صدر آنجاست که یار است، سید شرف الدین گفت کو یار؟ فرموذ که کوری نمی‌بینی» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۲۰-۱۱۹).

اشاره: در این واقعه صدر در تلقی مولانا به معنی یار است. بر مبنای مجاورت، صدر محل جلوس یار است. از این روی، مولوی صدر را در مفهوم مجازی یار تأویل کرده است.

۷. تأویل با تمهید بلاغی «خلاف‌آمد» یا بیان نقیضی: «خلاف آمد، همان پارادوکس کرداری است؛ یعنی پارادوکسی یک سویهٔ آن در درون سخن وجود داشته باشد و سویهٔ دیگر آن از بیرون سخن به‌دست آید»(فولادی، ۱۳۸۹:۲۵۰). در این موارد، میان نمود و تفسیر آن از نظر معنایی گونه‌ای تناقض هست و یکی معنای دیگری را نقض می‌کند. در اغلب موارد، صوفیه در مواجهه با عقاید اشخاص دیگر و نحله‌های دیگر از این تمهید، خلاف عادت گویی بهره می‌برند. در نمونهٔ زیر، مولانا از این شگرد بلاغی برای تأویل واژهٔ صدر استفاده کرده است.

۱-۷. صدر

«همچنان بعضی ارباب احباب روایت حکایت چنان کردند که این ماجرا در زمان جلال‌الدین

قرطایی بوذه است که چون مدرسه خوذ را تمام کردند اجلاس عظیم فرموذکردن و همان روز در میان اکابر علماء بحث افتاذ که صدر کذام است و آن روز حضرت مولانا شمس‌الدین تبریزی به نوی آمذه بوذ؛ در صف نعال میان مردم نشسته بوذ و به اتفاق از حضرت مولانا پرسیذند که صدر چه جا را گویند؟ فرموذ که صدر علماء در میان صفه است و صدر عرفاء در کنج خانه» (افلاکی، ۱۳۶۲. ج ۱: ۱۲۱).

اشاره: تأویل صدر به کنج‌خانه، که میان این دو (صدر و کنج‌خانه) از نظر معنایی تناقض است و مولانا با شگرد خلاف‌آمدگویی این تأویل را ارائه داده است.

۲-۷. لامکان

«هم از حضرتش عزیزی پرسیذ که لا مکان چه جاست و کجاست؟ فرموذ که لامکان جان و دل مردان است» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج : ۴۵۱).

اشاره: میان لامکان و جان و دل مردان بیان نقیضی هست؛ زیرا در لامکان در معنای لغوی جایی متصور نیست، ولی مولوی آن را در مفهوم جان و دل انسان، که دارای مکان است، به‌کار برده است.

۳-۷. راه

«همچنان منقول است که روزی حضرت مولانا به خدمت فرزندش سلطان ولد فرموذه است که بهاءالدین اگر از تو پرسند که راه مولانا چیست، بگو: ناخوردن و باز فرموذ که نی نی بگو مردن» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۲۰۵).

اشاره: مولوی با خلاف‌آمدگویی راه را ناخوردن و مردن تأویل کرده است.

۸. **تأویل با تمهید بلاغی ایهام:** در این حالت، واژه بر مبنای شباهت، واژهٔ دیگری را در ذهن عارف تداعی می‌کند که دو واژه در لفظ یکسان و در معنا متفاوت‌اند، یعنی لفظ یکسان با دو دریافت متفاوت در سخن به‌کار گرفته می‌شود.

۱-۸. پوست‌کندن

«همچنان روزی خدمت چلبی شمس الدین ولد مدرس از یکی شکایت کرد که فلان دانشمند به من گفت که پوستت بکنم؛ حضرت مولانا فرموذ که زهی مرد که اوست و ما شب و روز در

حسرت آنیم که پوست را بکنیم و از زحمت پوست برهیم تا به رحمت دوست برسیم؛ زنهار تا بیاید و از پوستمان خلاص دهذ؛ چون این خبر به گوش دانشمند رسید، غلطان غلطان به حضرت مولانا بیامذ و به عشق تمام مرید شذ و فرجی پوشیذه در باطن خوذ فرجی و مخرجی بیافت و از سلک اولیا گشت» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۵۲۵).

اشاره: عبارت کنایی «پوستکندن» در ذهن مولانا، از طریق تشابه، ایهامی را در راستای اندیشه‌های عرفانی او شکل می‌دهد و مولوی تجربهٔ معنوی تازه‌ای را که زبان محرک اصلی آن است، بیان می‌کند.

۲-۸. نماز دیگر

«همچنان مگر روزی در بندگی مولانا رباب می‌زذنذ و مولانا ذوق‌ها می‌کرد؛ از ناگاه عزیزی درآمذ که نماز دیگر می‌گویند؛ لحظه تن زذ، فرموذ که نی نی آن نماز دیگر، این نماز دیگر؛ هر دو داعیان حق‌اند یکی ظاهر را به خدمت می‌خواهذ و این دیگر باطن را به محبت و معرفت حق دعوت می‌نمایذ» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۹۵).

اشاره: آهنگ رباب در سخن مولانا به نماز دیگر تأویل شده است. منشأ اصلی تأویل «نماز دیگر» از زبان گوینده‌ای دیگر است که در ذهن شاعر تداعی شده است. تأویل مولوی ذوقی و هماهنگ با پیش‌فهم‌های اوست.

۹. **تأویل با تمهید بلاغی تشخیص:** گاهی صوفیه برای بیان تجارب روحی خویش از تمهید بلاغی تشخیص بهره می‌گیرند. در این بیان، شیء یا حیوان تمثیلی از انسان تلقی می‌شود تا عارف اندیشه‌ها و تجارب عرفانیش را از زبان شیء یا حیوان بیان کند.

صدای گربه

«همچنان در آن روزها در مدرسهٔ مبارک خوذ سیر می‌فرموذ و نعره‌ها می‌زذ و آه‌های عظیم می‌کرد؛ مگر در خانهٔ گربه بوذ، پیش آمذ و به زاری تمام بانگ می‌زذ و فریاذ می‌کرد؛ حضرت مولانا تبسم فرموذه گفت: می‌دانید که این گربه مسکین چه می‌گویذ؟ گفتند: نی. گفت: می‌گویذ که شما را به مبارکی درین ایام عزیمت ملک بالاست و به وطن اصلی می‌رویذ؛ من بیچاره چه خواهم‌کردن؟ تمامت یاران فریاذکنان بی‌هوش گشتند» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۲: ۵۸۰).

اشاره: مولانا، با انسان‌انگاری گربه، مقاصد عرفانیش را بر زبان می‌آورد. مقصود گربه از آوازخوانی امر دیگری است و سخنان مولانا از زبان او برای امر دیگر.

نتیجه‌گیری

با نگاهی استقرایی به تأویل‌های مولانا در مواجهه با نمودها می‌توان به چند نکته اشاره کرد. نخست، همان گونه که در مباحث نظری اشاره کردیم، گادامر در هرمنوتیک از تأثیر پیش‌داوری در فهم سخن می‌گوید و بر این باور است که پیش‌داوری جزء ذات فهم است. انسان در گفت‌وگوی با هر نمودی، با مجموعه‌ای از انتظارها و علایق به‌سوی فهم آن نمود می‌رود. براساس نظریهٔ گادامر، تأویل‌های مولانا از نمودهای پیرامونش، از پیش‌داوری‌ها و زیست‌جهانش نشئت گرفته است. شاکله‌های ذهنی و مفهومی مولانا، در زیست‌جهان عرفانی و الهیاتی، ساخته شده است؛ بنابراین، تفسیرها و تأویل‌هایش با زیست‌جهان عرفانی او انطباق دارد. مولانا عارف است، تأویل‌هایش نیز عارفانه است. پیش‌داوری‌های او مانع آن‌اند که تأویلی فلسفی یا متشرعانه از نمودها ارائه دهد. معنایی را که از نمود بیان می‌کند، برای خود او و به‌مثابهٔ امری منکشف شده‌است. گذشته، در انطباق با دریافت کنونی‌اش شکل پذیرفته است. زبان حال و زمان حال، با درک و دریافت، از یک نمود انطباق دارد. این انطباق به صورت امری انضمامی بر فهم او الصاق نمی‌شود، بلکه به‌صورت ذاتی بر وضعیت کنونی مولانا و دریافت از نمود، منطبق است.

دوم اینکه تأویل‌های مولانا در چارچوب سنت تاریخی‌یی شکل گرفته‌استکه در این سنت، گفتمان عرفانی از جمله گفتمان‌های مقتدر روزگار مولانا بوده است؛ بنابراین، تأویل‌های او تأثیرپذیرفته از گفتمان عرفانی زمانه است و مولانا متأثر از گفتمان عرفانی، نمودها را تأویل می‌کند و در ضمن تأویل، بر گفتمان عرفانی اثر می‌گذارد. او هم متأثر از سنت است و هم مؤثر بر سنت. تأویل‌هایش نیز در خدمت بسط دستگاه تصوف است؛ زیرا زیست‌جهان و تاریخ اثرگذاری که مولانا از آن تأثر پذیرفته، اندیشه‌های صوفیه و درون‌گرایانه است.

سوم این که آیا تأویل‌های مولوی از نمودهای پیرامون، معنای حقیقی نمودها را آشکار می‌کند؟ پاسخ این سؤال مهمخیر است، زیرا آن‌گونه که گادامر دربارهٔ حقیقت در هرمنوتیک فلسفی می‌گوید، حقیقت در هرمنوتیک امری کامل و ابدی نیست، حقیقت جلوه‌ای از نمود است که در سایه‌روشن بر فهمنده آشکار می‌شود. حقیقتی نیز که در تأویل‌های مولانا از نمودها بیان می‌شود چنین است. امری به‌مثابهٔ امری برای مولانا رخ می‌نماید و این معنا در آن لحظهٔ تاریخی حقیقت است. حقیقتی که ما از آن سخن می‌گوییم حقیقتی کامل و ابدی نیست. ممکن است

مولانا در شرایط و وضعیت دیگری، معنای متفاوتی را از نمودی واحد ارائه دهد و این معنا هم در آن لحظه و موقعیت برای او حقیقت تلقی شود؛ زیرا فهم در هرمنوتیک فهم برای همهٔ زمان ها و موقعیت‌ها نیست.

چهارم اینکه تأویل های مولوی از نمودها بیانگر رفتار هنرمندانهٔ او با هستی و نشان‌دهندهٔ زدودن غبار عادت از مفاهیم و زیستن در سمت تازهٔ اشیاست. مولوی تلقی دیگران از هستی و پدیده‌های آن را به کناری می‌نهد و خود معنای جدیدی برای مفاهیم خلق می‌کند. معنای جدید، بیانگر روحیهٔ عادت‌گریز مولوی است، گریز از تجربه‌های خودکارشده‌ای که خاصیت انگیختگی خود را از دست داده‌اند، اما مولوی معنای نوینی را بر این مفاهیم می‌پوشاند و جلوه‌ای دیگر از حقیقت پنهان در آن‌ها را آشکار می‌کند.

پی‌نوشت

1. Gadamer
2. Heidegger
3. Schleiermacher
4. Dilthey

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. مرکز. تهران.

اشمیت، لارنس کندی. (۱۳۹۴). *هرمنوتیک*. ترجمهٔ علیرضا حسین‌پور. نقش و نگار. تهران.

افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۲). *مناقب‌العارفین*. جلد اول. دنیای کتاب. تهران.

بهشتی، سیدمحمدرضا. (۱۳۸۹). «حقیقت و روش گادامر؛ درس گفتار حقیقت و روش گادامر (دانشگاه تهران)». تارنمای https://3danet.ir.

پالمر، ریچارد ا. (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. هرمس. تهران.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ پنجم. علمی و فرهنگی. تهران.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۶۷). «تأویل». در *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. به سرپرستی محمدکاظم موسوی بجنوردی. جلد اول. مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. تهران.

سهلگی، محمدبن‌علی. (۱۳۸۴). *دفتر روشنایی*. ترجمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع*. فردوسی. تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. سخن. تهران.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. سخن (فراگفت). تهران.

صفوی، کورش. (۱۳۸۲). «پژوهشی دربارهٔ با هم‌آیی واژگانی در زبان فارسی». *متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ۱۸. صص ۲۷۶-۳۸۸.

مجتهد شبستری، محمد. (۱۳۹۲). «هرمنوتیک جدید چیست؟»، *درس‌گفتار هرمنوتیک جدید چیست؟* (تارنمای شخصی http://mohammadmojtahedshabestari.com)

_____ (۱۳۹۵). «حقیقت در هرمنوتیک فلسفی»، *درس‌گفتار هرمنوتیک جدید چیست؟* (تارنمای شخصی http://mohammadmojtahedshabestari.com)

محمدی، پروانه. (۱۳۶۷). «افلاکی». *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. جلد نهم. صص ۵۸۹-۵۹۱.

مرتضایی، سیدجواد. (۱۳۹۴). *بدیع از بلاغت*. زوار. تهران.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۴). *مثنوی معنوی*. چاپ دوم. هرمس. تهران.

نیچه، فریدریش ویلهم... و [همکاران]. (۱۳۷۹). *هرمنوتیک مدرن*. ترجمهٔ بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی. مرکز. تهران.

واعظی، احمد. (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ معاصر. تهران.

_____ (۱۳۹۲). *نظریهٔ تفسیر متن*. پژوهشگاه حوزه و دانشگاه. قم.

یازیجی، تحسین. (۱۳۵۰). «زندگی شمس‌الدین احمد افلاکی و بررسی انتقادی مناقب‌العارفین». ترجمهٔ اینال صائمه. مجلهٔ *معارف اسلامی (سازمان اوقاف)*. شمارهٔ ۱۲. صص ۱۹-۳۵.

References

Ahmadi, B. (2001). The text- structure and textual interpretation. Tehran: Markaz Publishing.

Schmidt, L. (2015). .Hermeneutics . (A. Hosseinpur Trans). Tehran: Naghshonegar.

Aflaki, SH. (1983). Managheb ol-Arefin. Vol 1. Tehran: Donyay-e-ketab

Beheshti. MR. (2010)." Gadamer's Truth and method ". Class lecture. University of Tehran. [accessed 26 November 2018] .<https://3danet.ir>.

Palmer, R (1998). Hermeneutic Science. (M. Hanaii Kshani Trans). Tehran: Hermes.

Purnamdarian, T (2004). Symbol and symbolic stories in Persian literature.5th ed. Tehran: scientific and cultural publication co.

Sasani, F. (1988)." Interpretation".in The Great Islamic Encyclopedia under the supervision of Kazem Musavi Bojnurdi. Vol 1. Below the" Interpretation" Entry. Tehran: The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia.

Sahlagi, M. (2005). Daftar-e-rowshanayi. (MR. Shafiei Kadkani Trans and correction).Tehran: sokhan.

Shamisa, S. (1999). Figures of speech a new outline. Tehran: Ferdowsi.

SHafiei Kadkani, MR. (2013). Poetry in Sofia Prose. Tehran: sokhan.

Fouladi, AR. (2010). The Language of Mysticism. Tehran: sokhan: faragoft.

Safavi, K. (2003)." A Survey of Lexical Collocation in Persian Language". Literary Text Research. 18. autumn and winter. Pp 276-288.

Mojtahed-e-shabestari, M. (2013)." What is new hermeneutics?". Clas Lecture. (Last modified: 8 March 2019). < http://mohammadmojtahedshabestari.com>.

_____. (2016). "The Truth in Philosophical Hermeneutics".. (Last modified: 8 March 2019) <http://mohammadmojtahedshabestari.com>.

Mohammadi, P. (1988). "aflaki" In The Great Islamic Encyclopedia. Tehran: The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia. Vol 1. PP: 589-591.

Mortezaei, J. (2015). Rhetorical figures from rhetoric. Tehran: zavvar.

Mowlavi, J. (2005). The Mathnawi. 2th ed. Tehran: Hermes.

Nietzsche, F. et al. (2000). Modern hermeneutics. (b. Ahmadi, M. mohajer, M. nabavi Trans). Tehran: Markaz.

Vaezi, A. (2001). Introduction to Hermeneutics. Tehran: Research Center for Islamic Culture and Thought.

_____. (2013). Text interpretation theory. GHom: Research Institute Of Howzah and University.

Yaziji, T. (1971)." Shamsedin Ahmad Aflaki's life and critical review of the Managheb ol-Arefin".[E. saeme Trans].Islamic educations.12. Spring.Pp:19-35.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

منطق‌الطیر و موضوع سفر در زمان یا سفر در جهان‌های موازی در فیزیک نوین[۱]

لیلا غلامپور آهنگرکلایی[۲]
محمود طاووسی[۳]
شهین اوجاق علیزاده[٤]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

منطق‌الطیر عطار شاهکاری بی‌نظیر در ادبیات عرفانی است که با طرح اساسی‌ترین موضوعات هستی‌شناسانه، بشر را به تأمل فرامی‌خواند. این پژوهش بینارشته‌ای بر آن است تا با تحلیل سفر در جهان‌های موازی در *منطق‌الطیر* براساس اصولی که در فیزیک کوانتوم مطرح است، به طرحی عقلانی برای پاسخ به پارادوکس‌های موجود در این اثر دست یابد؛ زیرا در مکانیک کوانتوم، به‌فعلیت‌رسیدن همهٔ احتمالات و پارادوکس‌ها امکان‌پذیر است. مطابق نتایج، عطار با طرح چنین داستانی، در جست‌وجوی همزاد دقیقی از خود (سیمرغ) در

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.21954.1591

۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). lailagholampour@gmail.com
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، تهران، ایران. tavoosi@riau.ac.ir
۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، تهران، ایران. alizade@riau.ac.ir

جهانی دیگر است. با توجه به تناقض موجود در سفر در زمان، قسمت آغازین سفر براساس فرضیهٔ «تاریخ‌های سازگار» و قسمت پایانی سفر براساس «تاریخ‌های تناوبی» قابل‌تحلیل است. آیینه نماد «کرم‌چاله‌ها» (سکوی پرتاب به جهان موازی) و «کوه قاف» مانند «افق رویداد»، گذرگاهی برای ورود به ابعاد دیگر هستی در مرز میان این جهان و جهان موازی است. علاوه‌براین، میان آن‌ها از لحاظ ساختاری جناس قلب نیز وجود دارد و نورالنور نیز می‌تواند عامل پرتاب به جهان موازی محسوب شود. عطار بر آن است تا با رسیدن به تمامیت و یکپارچگی به حقیقت هستی برسد. انیشتین نیز قصد دارد با نظریهٔ یکپارچگی، ذهن خدا را بخواند. اما هم عطار و هم فیزیک‌دانان معتقدند با دانش موجود نمی‌توان وارد جهان‌های موازی شد.

واژه‌های کلیدی: جهان‌های موازی، سی‌مرغ و سیمرغ، سفر در زمان، عطار، *منطق‌الطیر*.

مقدمه

در باب *منطق‌الطیر* عطار که یک اثر سوررئالیستی است، تفاسیر و تحلیل‌های متعددی صورت گرفته است و این تفاسیر گوناگون از خاصیت شعر شاعر است که با هر بار خواندن «بیشتر بخشد نصیب» و مخاطبان را «خوش‌تر آید»:

این کتاب آرایش است ایام را — خاص را داده نصیب و عام را
نظم من خاصیتی دارد عجیب — زان که هر دم بیشتر بخشد نصیب
گر بسی خواندن میسر آیدت — بی‌شکی هر بار خوش‌تر آیدت
(عطار، ۱۳۸۹ب: ۴۵۰۴-۴۵۰۷)

به‌یقین عطار با اشتغال به حرفهٔ داروسازی، به علوم زمانه از جمله علم شیمی آگاهی کامل داشته است و از سوی دیگر، به‌دلیل جامع‌الاطراف‌بودن علمای اولیه، در آثار وی یافته‌های حوزه‌های گوناگون در هم تنیده شده است. یافته‌های پژوهش این واقعیت را روشن می‌سازد که عطار در اثبات و القای اندیشه‌های عرفانی، از تمامی ظرفیت‌های دانشی و علمی عصر خود بهره برده و حتی گاهی فراتر از زمان خویش هم حرکت کرده است. «عطار نه مرد روزگار خود و نه مرد روزگار ما، بلکه مرد عصری است که ممکن است تکامل بشر و علو انسانیت از این پس آن را به وجود آورد» (فروزانفر، ۱۳۵۳: ۱).

فیزیک کوانتومی، یکی از موفق‌ترین نظریه‌ها در همهٔ حوزه‌های علمی و همهٔ دوره‌هاست. این نظریه، رفتار اجرام بسیار کوچک مثل اتم و ذرات بنیادی تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها را توضیح می‌دهد؛ زیرا فیزیک‌دان‌ها معتقدند که «کوانتا یعنی ذرات موج‌گونه (مانند الکترون)، در حکم مادهٔ اولیه‌ای است که کل جهان از آن به‌وجود آمده است» (تالبوت، ۱۳۸۹: ۴۵). نظریهٔ کوانتوم بر این ایده بنا شده است که همهٔ رویدادهای محتمل، هرچقدر عجیب و احمقانه باشند، احتمال دارد روزی اتفاق بیفتد. «این ایده به‌نوبهٔ خود در قلب نظریهٔ جهان تورمی قرار دارد. زمانی که انفجار بزرگ اولیه رخ داد، تغییر حالت کوانتومی صورت گرفت و بدین‌ترتیب جهان ما می‌تواند از یک جهش کوانتومی غیرمحتمل بیرون جهیده باشد» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۸۶).

در کتاب تائوی فیزیک، در زمینهٔ شباهت‌های میان فیزیک معاصر و تصوف شرق آمده است: «عالم کبیر از نظر عرفان شرق، بافته‌ای پیچیده است که تاروپودش پویا و نیروسرشت است. فیزیک معاصر نیز این عالم را نیروسرشت یا دینامیک می‌داند. ذره طبق تئوری کوانتوم، پیوسته در حرکت است که خصیصهٔ جهان زیراتمی است. عالم کبیر دینامیک، موزون، هماهنگ و در جنب‌وجوش است» (کاپرا، ۱۳۸۵: ۱۹۶). همچنین محسن فرشاد در پیوند فیزیک کوانتوم و عرفان می‌نویسد: «یکی دیگر از مسائل مهمی که در فلسفهٔ کوانتوم مطرح است، کل‌نگری در علم و به‌ویژه فیزیک و کیهان‌شناسی است» (۱۳۸۷: ۵۴)؛ همان‌طور که در اندیشه‌های عطار مخصوصاً در *منطق‌الطیر* می‌بینیم که او در جست‌وجوی یکپارچگی و تمامیت هستی است، اما با نگاهی تازه و نوین. کاپرا می‌گوید: شالودهٔ علوم فیزیکی قرن بیستم، یعنی نظریهٔ کوانتوم و نظریهٔ نسبیت به‌منظور تبیین پدیده‌های جهان‌ساب میکروسکوپی (ذرات بسیار ریزی که حتی با میکروسکوپ هم دیده نمی‌شوند) در متصوفان شرقی است (۱۳۸۵: ۲۱). از همین رو، «متصوف و فیزیک‌دان که یکی از قلمرو درونی و دیگری از جهان بیرونی شروع کرده است، سرانجام به نتیجهٔ واحدی دست می‌یابند» (همان: ۳۰۷).

ایدهٔ چندجهانی در فیزیک با نام جهان‌های موازی و در نظریهٔ ادبی با نام جهان ممکن مطرح است. در این پژوهش بینارشته‌ای، ارتباط میان سفر در *منطق‌الطیر* را به‌عنوان یک اثر سوررئالیستی با مفهوم «سفر در زمان یا سفر در جهان‌های موازی» در فیزیک بررسی و تحلیل می‌شود و براساس اصولی که در فیزیک کوانتوم مطرح است، مانند بحث احتمالات، عدم قطعیت، تابع موجی و... پارادوکس‌های موجود در *منطق‌الطیر* توجیه و تبیین عقلانی می‌شود. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه ارتباطی میان سفر در *منطق‌الطیر* با سفر در جهان‌های موازی وجود دارد.

پیشینهٔ تحقیق

معروف‌ترین کتابی که در این باره به فارسی ترجمه شده است، کتاب *جهان‌های موازی* اثر میچیو کاکو[1]، از بنیان‌گذاران نظریهٔ ریسمان، فارغ‌التحصیل دانشگاه هاروارد و استاد دانشگاه نیویورک است. همچنین فریتیوف کاپرا، فیزیک‌دان آمریکایی، کتاب تائوی فیزیک را - که کاوشی در همانندی‌های بین فیزیک معاصر و تصوف شرق است - نوشته است.

محسن فرشاد نیز مقالهٔ «فیزیک کوانتوم و مکاشفات مولانا» را در فصلنامهٔ آفتاب اسرار (زمستان ۱۳۸۷) و کتاب *اندیشه‌های کوانتومی مولانا* را در پیوند علم و اندیشه‌های عرفانی مولانا نوشته است. ضمناً ستار طهماسبی (۱۳۹۶) «مبانی متافیزیکی فیزیک کوانتوم دیوید بوهم» را نوشته که در دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی تأملات فلسفی به چاپ رسیده است.

روش و هدف پژوهش

در این نوشتار، برای رسیدن به پرسش پژوهش، *منطق‌الطیر* عطار مطالعه شده و سفر در *منطق‌الطیر* با سفر در زمان یا سفر در جهان‌های موازی بررسی می‌شود. روش پژوهش کتابخانه‌ای و توصیفی-تحلیلی است.

چارچوب نظری پژوهش

رؤیای سفرکردن در زمان شاید به قدمت خیال انسان باشد. امروزه بعضی از نظریه‌های علمی سفر در زمان را امکان‌پذیر می‌دانند. از قرن نوزدهم، سفر در زمان همواره موضوع داستان‌های علمی-تخیلی بسیاری بوده است و نیز سفر یک‌طرفه در فضا با استناد به پدیدهٔ پارادوکس زمانی مبتنی بر سرعت در تئوری نسبیت خاص - که در پارادوکس‌های دوقلو تشریح شده است - و نیز پارادوکس زمانی جاذبه‌ای در نسبیت عام، تقریباً امکان‌پذیر است. انیشتین صد سال پیش پارادوکس دوقلو را برای اثبات نسبی‌بودن زمان در جهان‌های گوناگون مطرح ساخت. بدین‌ترتیب که اگر یکی از دوقلوها بعد از بیست‌سالگی به‌وسیلهٔ یک سفینهٔ فضایی با سرعت بسیار بالا به فضا اعزام شود، ولی برادر دوقلوی او در زمین بماند، اگر بعد از گذشت ۱۰ سال به زمین برگردد، او ۳۰ ساله است، اما برادر زمینی‌اش ۲۲۰ ساله است، مانند داستان اصحاب کهف که خواب یک روزشان معادل ۳۰۹ سال زمینی بود. درک واقعیت جهان موازی، بستگی شدیدی به درک انسان از زمان دارد. ما زمان را به‌خاطر نسبی‌بودن آن به‌صورت واقعی احساس نمی‌کنیم.

قرن‌ها پیش از انیشتین، در عرفان کراماتی مشابه «سفر در زمان» از عرفا دیده می‌شد که به طی‌الارض و طی‌الزمان تعبیر شده است. شاید به همین دلیل، بوهم یکی از بزرگ‌ترین فیزیک‌دانان

کوانتومی می‌گوید: «فیزیک دارد به قلمروهایی راه می‌یابد که زمانی ملک مطلق عارفان بود» (تالبوت، ۱۳۸۹: ۳۷۹) و از همین رو، «ایدهٔ جهان‌های موازی زمانی به‌دلیل اینکه جولانگاهی بود برای عرفا، با تردید به‌وسیلهٔ دانشمندان مطرح می‌شد، ولی اخیراً ورق برگشته است. چون افراد نخبه به‌دلیل ظهور نظریهٔ ریسمان (نظریهٔ یکپارچگی) به این مسئله توجه کرده‌اند» (کاکو، ۱۳۹۵: ۲۹). با ظهور نظریهٔ مذکور، امید بر آن است که نه‌تنها پرده از راز طبیعت جهان‌های چندگانه گشوده شود، بلکه به ما امکان می‌دهد تا به تعبیر انیشتین، ذهن خدا را بخوانیم.

زمانی که فیزیک‌دانان در تلاش بودند تا مکان دقیق ذره‌های اتمی مانند الکترون‌ها را مشخص کنند، با کمال شگفتی مشاهده کردند که این ذره‌ها مکان واحدی ندارند و این امر یکی از دلایلی است که دانشمندان را بیشتر به ایدهٔ امکان وجود جهان‌های موازی علاقه‌مند می‌کند؛ زیرا ذرات تنها در جهان ما وجود ندارند، بلکه در جهان‌های دیگر نیز وجود دارند. «الکترون‌ها در یک زمان می‌توانند در مکان‌های متعددی حضور داشته باشند. از آنجا که جهان در مرحله‌ای از عمر خود حتی کوچک‌تر از یک الکترون بوده است، هر بار که احتمال اعمال اصل کوانتوم را به جهان مطرح می‌کنیم، ناچاریم موضوع جهان‌های موازی را بررسی کنیم» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۸۷).

از آنجا که زمان خود جزئی از فضا است، اگر در فضا سفر کنیم، در زمان هم سفر کرده‌ایم و از طرف دیگر، برای رفع تناقض سفر در زمان، راه‌حل‌هایی پیشنهاد شده است که جهان‌های موازی یکی از آن‌هاست. به همین دلیل، میان سفر در زمان و سفر در جهان‌های موازی ارتباط وجود دارد. در این مقاله اصطلاحاتی ذکر شده است که به‌اختصار توضیح داده می‌شود:

افق رویداد: «درواقع مرزی است که هر کس که از آن عبور کند، شاهد وجود جهان دیگری خواهد بود و دیگر هرگز دیده نخواهد شد» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۴۸).

کرم‌چاله‌ها: «سوراخ‌هایی در فضا-زمان هستند که نواحی متفاوت فضا-زمان را به هم می‌پیوندند. فضاپیما از یک دهان سوراخ کرم وارد و از دهانهٔ دیگر در فضا زمانی متفاوت بیرون می‌آید؛ به‌طوری‌که می‌توان با فضاپیمایی از میان یک سوراخ کرم گذر کرد و به آن سوی کهکشان سر زد و برای شام برگشت. درحالی‌که از نظر دانشمندان، ده‌ها هزار سال طول می‌کشد که فضاپیمایی با سرعت کمتر از نور از کهکشان ما گذر کند» (هاوکینگ، ۱۳۸۶: ۱۹۹-۲۰۱).

فرضیهٔ تاریخ‌های سازگار: «آنچه در سفر فضا-زمان روی می‌دهد باید با راه‌حل‌های فیزیک سازگار باشد» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۲۴۵).

فرضیهٔ تاریخ‌های تناوبی: «مسافران زمان می‌توانند بدون سازگاری با تاریخ پیشین خود، آزادانه عمل کنند» (همان: ۲۴۶).

بررسی داده‌های پژوهش

منطق‌الطیر داستان سفر تمثیلی به سرچشمهٔ عالم آفرینش است و به همین دلیل، با بازخوانی قصهٔ آفرینش عالم آغاز می‌شود:

آفـــرین جـــان‌آفـــرین پـــاک را　　آن که جان بخشید و ایمان خاک را
کرد در شش روز هفت انجم پدید　　وز دو حـرف آورد نـه طـارم پدیـد
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۱ و ۳)

و با بازآفرینی داستان آفرینش در قالب سفر پرندگان در زمان، از طریق ملاقات سی مرغ با سیمرغ در کوه قاف به پایان می‌رسد. شاعر در خلال این سفر تخیلی به موضوعاتی اشاره می‌کند که می‌تواند قابل‌مقایسه با نظریات فیزیک کوانتوم باشد.

۱. پیدایش جهان از ذره

شاعر در مقدمهٔ *منطق‌الطیر*، بعد از توصیف و بازخوانی قصهٔ آفرینش جهان به بازآفرینی ساحرانهٔ جهان با تجسم کیهان به‌صورت میکروسکوپی (ذره) و تناظر آن با عالم می‌پردازد. این ذره (نماد جهان میکروسکوپی) به‌عنوان مادهٔ اولیه و سرچشمهٔ آفرینش جهان ماکروسکوپی بیان شده است.

در چنین بحری که بحر اعظم است　　عالمی ذرّه است و ذرّه عالم است
کرد در شش روز هفت انجم پدید　　وز دو حـرف آورد نـه طـارم پدیـد
(همان: ۱۵۱)

ذره رمزی از مادهٔ اولیهٔ عالم[۲] است؛ زیرا مطابق اندیشهٔ فیزیک‌دانان، «جهان روزی کوچک‌تر از یک الکترون (ذره) بوده است» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۲۲). به همین دلیل، آن‌ها در تعمیم اصل کوانتوم به جهان، به‌اجبار وارد موضوع جهان‌های موازی می‌شوند. براساس نظریهٔ جهان‌های تورمی، بعد از انفجار بزرگ، تغییر حالت کوانتومی صورت گرفت؛ زیرا «جهان کوچک‌تر از یک الکترون در اثر تورم حباب ذره‌ای‌شکل به جهان فعلی تبدیل شده است. برطبق این نظریه، ذرهٔ کوچکی از جهان ممکن است ناگهان متورم شود و جهان دیگری را به دنیا آورد. ممکن است ما در دریایی از این جهان‌ها زندگی کنیم» (همان: ۲۷). آنچه سبب ظهور نظریهٔ مذکور شده است، داده‌های دریافتی از ماهواره‌های فضایی است که از آثار به‌جامانده از فرایند آفرینش ارائه می‌دهد. در این تصویر جدید، «دنیای ما را می‌توان به حبابی شناور در اقیانوسی بزرگ تشبیه کرد که حباب‌های جدید در تمام مدت، در آن در حال شکل‌گیری هستند» (همان: ۱۶). در اندیشهٔ عرفانی شاعر ما نیز جهان ما حباب (کوبله) روی آب دریا را می‌ماند و ذره مانند حبابی در حال رشد است.

حباب‌ها پیوسته در حال شکل‌گیری در دریای عظیم هستی‌اند تا جهان‌های دیگری (کوبله)[1] را خلق کنند.

کوبله‌ست این بحر را عالم بدان ذره‌ای هم کوبله‌ست این هم بدان
گر نماند عالم و یک ذره هم کی شود یک کوبله زین بحر کم
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۱۵۲-۱۵۳)

از یک طرف، فیزیک‌دانان معتقدند که «کل جهان ما می‌تواند نتیجهٔ فرعی تورم یک تک‌حباب بوده که پس از تورم، کل جهان را پر کرده است» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۲۰). شاعر در ابیات مذکور بر واژگان ذره، عالم و حباب تأکید ورزیده است (اگرچه می‌تواند نماد ناپایداری جهان هم باشد؛ همان‌طور که در اندیشهٔ فیزیک‌دانان نیز هریک از این جهان‌ها سرانجام از هم می‌پاشند). از طرف دیگر، هم‌اکنون فیزیک‌دانان می‌دانند که «بدون وجود فیزیک ابعاد بسیار کوچک، یعنی نظریهٔ کوانتوم و ذرات بنیادین نمی‌توان به عمیق‌ترین اسرار جهان پی برد» (همان: ۱۰۴). عطار هم به این نکته اشاره می‌کند:

عقل و جان و دین و دل درباختیم تا کمال ذره‌ای بشناختیم
(همان: ۱۵۵)

در عین حال معتقد است:

کس نداند کنه یک ذره تمام چند پرسی چند گویی والسلام
(همان: ۱۵۸)

از کنکاش در اشعار عطار این ایدهٔ کوانتومی (انبوهی از ذرات زیراتمی در دل ذرهٔ بی‌نشان) با ظرافت تمام دیده می‌شود:

در هر دل ذره‌ای محقر گویی تو که صد هزار جان بود
هر ذره اگرچه صد نشان داشت چون درنگریست بی‌نشان بود
چون پرتو ذره‌ای چنین است چه جای زمین و آسمان بود
(دیوان، ۱۳۴۵: ۳۳۴)

بنابراین «وقتی اعمال تغییرات کوانتومی به جهان را بپذیریم، به‌ناچار مجبور خواهیم شد امکان وجود جهان‌های موازی را نیز بپذیریم» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۲۲). از همین رو، شاعر مانند فیزیک‌دانان کوانتوم، ذره را عامل پیدایش هفت آسمان، زمین و زمان، هردو جهان و حتی پا را فراتر می‌نهد و سبب شکل‌گیری صدهزاران عالم در ورای جهان ما می‌داند و کل (کیهان) را نتیجهٔ تورم ذره می‌داند:

یقین می‌دان که چشم جان چنان است — که در هر ذره‌ای هفت آسمان دید
ولی هر ذره‌ای از آسمان نیز — به‌عینه هم زمین و هم زمان دید
چه جای آسمان است و زمین است — که در هر ذره‌ای هر دو جهان دید
چه می‌گویم که عالم صد هزاران — ورای هر دو عالم می‌توان دید
اگر یک ذره رنگ کل پذیرد — عجب نبود چنین باید چنان دید

(عطار، ۱۳۴۵: غزل ۳۷۰)

۲. جهان‌های موازی

داستان سفر تخیلی پرندگان در منظومهٔ تمثیلی-عرفانی *منطق‌الطیر* یکی از مشهورترین داستان‌های سوررئالیستی ادبیات ایران و جهان را تشکیل می‌دهد. به‌نظر می‌رسد در بن‌مایه‌های آن یک واقعیت علمی نهفته باشد. با توجه به آنکه امروزه «بسیاری از داستان‌های علمی-تخیلی مانند *سفر به ماه* و *سفر دور دنیا در هشتاد روز* اکنون یک واقعیت علمی شده‌اند» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۲۳۳).

جهان‌های موازی اندیشهٔ وجود یک «خود دیگر» نظیر «خود ما» است که شگفت‌انگیز به‌نظر می‌رسد، اما مشاهدات نجومی این اندیشهٔ متافیزیکی را تأیید می‌کنند. نخستین نشانه‌های آن در فیلسوفان مکتب میلتوس در قرن پنج قبل از میلاد، در شهر میلتوس یونان شکل گرفت، اما در دنیای علم «نخستین کسی که پیش‌بینی کرد جهان‌های دیگری نیز وجود دارد، پل دیراک بود که جایزهٔ نوبل را دریافت نمود» (کاکو و تامسون، ۱۳۸۸: ۱۰۱). عطار قرن‌ها پیش در آثارش به وجود جهان‌های بی‌شمار دیگر اشاره کرده است:

چه می‌گویم که عالم صد هزاران — ورای هر دو عالم می‌توان دید
(عطار، ۱۳۴۵: ۳۷۹)

هردو عالم را و صد چندان که هست — گر بسایی و ببیزی آن که هست
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۳۶۳۹)

فیزیک‌دانان برای بیان و اثبات جهان‌های موازی از تمثیل «جهانی در اتاق خواب شما» استفاده کردند. در این تمثیل، «اتاق خواب شما به کل جهان تبدیل می‌شود. هر نقطه بر روی دیوار سمت چپ اتاق خواب شما، دقیقاً با نقطه متناظر آن یکسان است. اگر به بالا یا پایین بنگرید، در این حالت نیز نسخهٔ دیگری را از خود خواهید دید» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۷۳-۱۷۵). ظاهراً به‌دلیل همین تناظر است که عطار می‌گوید: چون سی مرغ بودید، سیمرغ ظاهر شدید و اگر چهل یا پنجاه مرغ بودید، در آن صورت نیز نسخهٔ دیگری را از «خویش» می‌دیدید (عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۷۵-۴۲۷۶).

برطبق تفسیر مکانیک کوانتومی «تمام جهان‌های ممکن در همین لحظه با ما در حال هم‌زیستی هستند. این حقایق کوانتومی همه در همان اتاقی که در آن زندگی می‌کنیم، وجود دارند، اما چرا آن‌ها را نمی‌بینیم؟ زیرا این امواج دیگر، با امواج ما هم‌دوس (هم‌فاز) نیستند» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۵۲). فیزیک‌دانان برای تفهیم هم‌فازبودن امواج، تمثیل امواج رادیویی را به‌کار می‌برند؛ همان‌طور که در اطراف ما صدها امواج رادیویی وجود دارد. اگر رادیویی را روشن کنید، در هر زمان فقط می‌توانید به یک فرکانس گوش دهید که با ما هم‌فاز هستند. «ما در جهان خود بر روی فرکانسی که به واقعیت فیزیکی مربوط می‌شود، تنظیم شده‌ایم؛ یعنی تعداد نامحدودی واقعیت‌های موازی وجود دارند که اگرچه نمی‌توانیم بر روی آن‌ها تنظیم شویم، ولی با ما هم‌زیستی می‌کنند. با اینکه دنیاها بسیار به هم شبیه هستند، اما هرکدام انرژی متفاوتی دارند؛ بنابراین، امواج هر دنیایی در فرکانس متفاوتی نوسان می‌کند» (همان: ۲۱۴)؛ زیرا در ابعاد تفاوت دارند. «از نظر ما انسان‌های ساکن، سه بعد دنیا عبارت است از تمام آنچه می‌توانیم ببینیم؛ غافل از اینکه ممکن است جهان‌های کامل‌تر دیگری درست در بالای سر ما وجود داشته باشند. شناورشدن در بعد چهارم منجر به ناپدیدشدن می‌گردد» (همان: ۲۲۹). امری که در اندیشهٔ عرفانی عطار، در نتیجهٔ ملاقات سی‌مرغ با سیمرغ در مرز کائنات به فنا تعبیر شده است. البته فنا از دید دنیای سه‌بعدی ما، اما همین فنا، بقاست در دنیای موازی چهاربعدی کامل‌تر.

چون همه بی‌خویش با خویش آمدند　　در بقا بعد از فنا بیش آمدند

(عطار، ۱۳۹۸ ب: ۴۲۹۸)

فلسفهٔ تحمل انواع ریاضت‌ها در عرفان قبل از ورود به جهان کشف و شهود را می‌توان این‌گونه تعبیر کرد تا تغییر واقعیت فیزیکی سالک، متناسب با فاز جهان مورد نظر تنظیم شود. به همین دلیل، اعمالی از آن‌ها سر می‌زند که از نظر جهان ما غیرعادی است. در این داستان، مرغان برای رسیدن به هدف از هفت وادی می‌گذرند که با ریاضت‌های طاقت‌فرسا همراه است و بدین‌وسیله، واقعیت فیزیکی و روحی آن‌ها با فاز جهان مورد نظر تنظیم می‌شود؛ زیرا:

دیدهٔ سیمرغ بین گر نیستت　　دل چو آیینه منور نیستت

(همان: ۱۰۹۶)

۳. تناقض برای سفر در زمان

مسئلهٔ زمان، یکی از مسائل پرمناقشه در حوزهٔ هستی‌شناسی فلسفه، فیزیک و عرفان است که می‌تواند در پرتو دستاوردهای جدید در فیزیک نوین مانند نظریهٔ انیشتین و جهان‌های موازی تحلیل شود.

برای سفر در زمان، تناقض‌هایی قابل‌پیش‌بینی است که مهم‌ترین آن‌ها «پارادوکس پدربزرگ» است. «مثلاً شما در زمان به عقب رفتید و پدربزرگ خود را به‌هنگام کودکی کشتید. ویرایش‌های گوناگونی از این تناقض وجود دارد» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۲۴۴). در آن صورت، شما دیگر وجود نخواهید داشت تا به گذشته بروید. دو راه‌حل ممکن برای تناقضی که در سفر زمان پیش می‌آید، وجود دارد:

۱. فرضیهٔ تاریخ‌های سازگار، یعنی «شما در گذشته ورود کرده‌اید، اما پدربزرگ خود را نکشته‌اید یا هیچ کاری نکرده‌اید که در تضاد با وضعیت شما در زمان حال باشد. شما نخواهید توانست تاریخ ثبت‌شده را تغییر دهید. در چنین شرایطی، مسافر زمان از ارادهٔ آزاد برخوردار نخواهد بود» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۲۴۵). در داستان سفر پرندگان در *منطق‌الطیر* نیز آن‌ها براساس تاریخ سازگار، در جست‌وجوی یافتن «نسبت خویشتن» با سیمرغ هستند؛ نسبتی که خود هیچ دخالتی در آن نداشتند:

نسبت ما چیست با او بازگوی — زان که نتوان شد بعمیا رازجوی
گر میان ما و او نسبت بدی — هر یکی را سوی او رغبت بدی

(همان: ۱۰۷۵-۱۰۷۶)

بدین‌وسیله یک راز ازلی براساس پدیده‌ای پیشین در قالب «اسرار کهن» فاش می‌شود. درواقع، آن‌ها به یک تاریخ ثبت‌شده و سازگار با حقیقت وجودی خود در زمان گذشته پی بردند.

چون همه مرغان شنودند این سخن — نیک پی بردند اسرار کهن
جمله با سیمرغ نسبت یافتند — لاجرم در سیر رغبت یافتند

(همان: ۱۱۶۴-۱۱۶۵)

ابیات مذکور یادآور این جملهٔ معروف فریمن دیسون فیزیک‌دان است: «به‌نظر می‌رسد که جهان از قبل می‌دانسته که ما می‌آییم» (کاکو، ۱۳۹۰: ۳۰۸) که در فیزیک به «اصل انسانی» مشهور است؛ تاریخ ثبت‌شده‌ای که ابن‌عربی آن را «اعیان ثابته در عدم» نامیده است و عطار این‌گونه آن را توصیف می‌کند:

زان پیش که بوده‌ها نبوده است — پود تو ز ما جدا نبوده است
چون بود تو بود بود ما بود — کی بود که بود ما نبوده است
ما بر در تو چو خاک بودیم — نه آب و نه گل هوا نبوده است

(عطار، ۱۳۴۵: ۵۵)

این تاریخ ثبت‌شده و سازگار در اندیشهٔ عطار از فرهنگ نیاکانش سرچشمه گرفته است؛ زیرا آن‌ها بر این باورند که «همان‌گونه که هریک از آفریدگان مادی یک اصل مینوی دارند، انسان نیز یک «خود آسمانی» دارد که فروشی اوست» (هینلز، ۱۳۸۶: ۸۹). همان‌طور که در *منطق‌الطیر* در بیت ۱۰۹۵، هرچه اینجا سایه‌ای پیدا شود / اول آن چیز آشکار آنجا شود، می‌تواند به این امر اشاره داشته باشد. از همین رو، سی مرغ در *منطق‌الطیر* در جست‌وجوی نسخهٔ دیگری از خود براساس تاریخ‌های ثبت‌شده و سازگار با گذشتهٔ خود بودند.

گرچه بسیاری به سر گردیده‌اید　　خویش را بینید و خود را دیده‌اید

(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۷۷)

عطار بارها در آثارش (مخصوصاً در *مختارنامه*) به این امر اشاره می‌کند که او در جست‌وجوی خود است:

با خویشتنم ز خویشتن بی‌خبرم　　بی‌خویشتنم خویشتنم می‌باید

(عطار، ۱۳۸۹ الف: ۴۵۸)

۲. فرضیهٔ تاریخ‌های تناوبی که از تاریخ‌های ثبت‌شده متفاوت‌اند، اما براساس جهان‌های موازی قابل‌تبیین است؛ یعنی تاریخی که هم‌زمان در جهان‌های موازی مختلف، متفاوت‌اند. مکانیک کوانتومی با ذرات مثل امواج رفتار می‌کند و آن‌ها را به نام «تابع موج» توصیف می‌کند. شاید عجیب‌ترین ویژگی تابع موج این باشد که به‌موجب آن یک ذرهٔ کوانتومی می‌تواند هم‌زمان در چند وضعیت (اصل عدم قطعیت هایزنبرگ) قرار داشته باشد؛ یعنی شیئی در یک لحظه در دو یا چند وضعیت متفاوت قرار دارد؛ برای مثال، در پارادوکس پدربزرگ، پدربزرگ می‌تواند در آن واحد هم زنده باشد و هم مرده، اما در جهان‌های متفاوت؛ زیرا یک «خود» دیگر پدربزرگ هم در جهان موازی آن وجود دارد و این پدربزرگ مرده نسخهٔ دیگری از «خود» است، مانند سی مرغ که سیمرغ به‌نظر می‌آمدند و در عین حال سیمرغ، سی مرغ.

چون نگه کردند آن سیمرغ زود　　بی‌شک این سی مرغ آن سیمرغ بود

خویش را دیدند سیمرغ تمام　　بود خود سیمرغ سی مرغ مدام

چون سوی سیمرغ کردندی نگاه　　بود آن سیمرغ، این کائن جایگاه

ور به سوی خویش کردندی نظر　　بود این سی مرغ ایشان، آن دگر

(همان: ۴۲۶۳ تا ۴۲۶۸)

این جناس مرکب علی‌رغم بیان شباهت فراوان، از یک طرف بیانگر یک تفاوت جزیی میان «خود» و نسخهٔ دیگری از آن در جهان موازی است. «در حال حاضر تعداد زیادی کپی‌های کمی

متفاوت با ما، در دنیاهای موازی با ما زندگی می‌کنند» (همان: ۲۱۲)؛ زیرا علی‌رغم مشابهت فراوان، به‌دلیل انرژی متفاوت همانند نیستند. عطار با انتخاب آگاهانهٔ واژگان سی مرغ و سیمرغ، ضمن بیان این شباهت فراوان، با استفاده از آرایهٔ جناس مرکب و به‌کاربردن واژه‌های «بیش‌وکم» به ذکر این «تفاوت» می‌پردازد:

ور نظر در هر دو کردندی به هم　　هردو یک سیمرغ بودی بیش و کم

(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۶)

همچنین عطار در دیوان اشعار می‌گوید که سیمرغ‌ها اگرچه در صورت یکی هستند، در جوهر متفاوت‌اند:

گرچه بود آن صورت سیمرغ ولیکن　　چون جوهر سیمرغ به عینه نه همان است

(عطار، ۱۳۶۶: ۶۰)

از طرف دیگر، انتخاب آگاهانهٔ واژگان سی مرغ و سیمرغ بیانگر آن است که میان دو نسخهٔ جهان‌های موازی تناظر یک‌به‌یک وجود دارد.

چون شما سی مرغ اینجا آمدید　　سی درین آئینه پیدا آمدید

گر چل و پنجاه مرغ آیید باز　　پرده‌ای از خویش بگشایید باز

(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۷۵ و ۴۲۷۶)

در کوه قاف، جایی در مرز این جهان با جهان دیگر هم‌زمان در یک نگاه، سی مرغ (جهان سه‌بعدی) بودند و در نگاهی دیگر (جهان چهاربعدی و کامل‌تر) سیمرغ به‌نظر می‌رسیدند. به همین دلیل، عطار در ابیات زیر در توجیه آن، لفظ «این جایگاه» را به‌کار می‌برد؛ زیرا مرغان در آن جایگاه خاص (قاف) با غلبه بر هواهای نفسانی، تغییرات فیزیکی و روحی لازم را برای ورود به ابعاد دیگر هستی در خود به‌وجود آوردند و صاحب «کرامات» شدند؛ زیرا «اگر کسی بتواند به درون این بعد فضایی چهارم وارد شود، می‌تواند حتی قدرت‌هایی را به‌دست آورد که به‌طور معمول به ارواح و خدایان نسبت داده می‌شوند» (کاکو، ۱۳۹۵: ۲۲۸).

چون شدند از کل کل پاک آن همه　　یافتند از نور حضرت جان همه

(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۵۸)

به این ترتیب، سیمرغ معرفی‌شده در آغاز سفر، با فرضیهٔ تاریخ‌های سازگار و ظهور هم‌زمانی سی مرغ و سیمرغ در پایان سفر با فرضیهٔ تاریخ‌های تناوبی منطبق است که در جهانی موازی این جهان شکل یافته است. عطار خود با شگفتی تأکید می‌کند که با منطق حاکم بر عصر شاعر منطبق نبوده است. انتخاب سی مرغ از هزاران مرغ در برابر سیمرغ هم می‌تواند همزاد آسمانی را بهتر تبیین کند و هم جهان‌های موازی را.

مدتی شد تا درین ره آمدیم　　از هزاران، سی به درگه آمدیم
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۱۹۹)

بسیاری از پارادوکس‌های عرفانی عطار براساس تاریخ‌های تناوبی و جهان‌های موازی قابل‌تفسیر هستند. «افراد هریک از جهان‌ها ممکن است معتقد باشند که جهان آن‌ها در اصل جهان واقعی است و جهان‌های دیگر خیالی هستند. درحالی‌که جهان‌های موازی خیالی نیستند» (همان: ۲۱۲). چنین پارادوکس‌هایی در آثار عطار فراوان وجود دارد:

گفت کائن هردو جهان بالا و پست　　قطره‌ای آب است نه نیست و نه هست
(همان: ۸۶۸)

٤. آیا سفر در زمان امکان‌پذیر است؟

۱. یک راه امکان‌پذیربودن سفر در زمان آن است که «بتوانید تندتر از سرعت نور حرکت کنید» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۲۳۷). در این صورت وارد جهان‌های موازی خواهید شد، اما طبق نظر فیزیک‌دانان و فرمول معروف انیشتین ($E=mc^2$) «هیچ چیز سریع‌تر از نور حرکت نمی‌کند» (همان: ۱۳۸). نور و ذره از مقوله‌هایی هستند که هم در *منطق‌الطیر* عطار و هم در مبحث سفر در زمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. در علم فیزیک، ذره با نور در ارتباط است؛ زیرا «نور مجموعه‌ای از ذره‌هاست» (هاوکینگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷) و ذرات هم عامل آفرینش کائنات هستند. عطار در مقدمهٔ داستان، در ابیات فراوانی به توصیف ذره و شکل‌گیری عالم از آن پرداخته است، اما درنتیجهٔ داستان، تنها از آشکارشدن جهان بی‌حجابی سخن می‌گوید که از نورالنور به‌وقوع پیوسته است. احتمالاً این نورالنور (نور اصلی) که مطابق بیت ۴۲۵۸ *منطق‌الطیر* معادل نورالانوار سهروردی است، می‌تواند بسیار فراتر از نور مورد نظر فیزیک‌دانان باشد و همین‌طور می‌تواند سرعتی فراتر از آن داشته باشد؛ زیرا در «هر نفس صد پردهٔ دیگر می‌گشاید». همان‌طور که در *مختارنامه* (رباعی ۱۰۸) در «هر قدم هزار عالم را طی می‌کند».

حاجب لطف آمد و در برگشاد　　هر نفس صد پردهٔ دیگر گشاد
شد جهان بی حجابی آشکار　　پس ز نور النور در پیوست کار
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۲۶ و ۴۲۲۷)

شایان ذکر است که فیزیک‌دانان دانشگاه کوئینزلند استرالیا توانستند برای نخستین بار پدیدهٔ «سفر در زمان» را برای ذرات نور شبیه‌سازی کنند. این پدیدهٔ شگفت‌انگیز، از خواص کوانتومی ذرات است (ر.ک: مقالهٔ «شبیه سازی تجربی از منحنی‌های زمانبندی بسته» از مارتین رینگبوئر و

همکاران در مجلهٔ نیچر)؛ بنابراین، در اندیشهٔ عطار، نورالنور می‌تواند عامل پرتاب به جهان موازی برای ورود به ابعاد دیگر هستی باشد.

۲. کرم‌چاله‌ها: از منظر فیزیک‌دانان، یک راه دیگر امکان‌پذیربودن سفر در زمان، کرم‌چاله‌ها هستند که انیشتین آن‌ها را «پل» نامیده است. کرم‌چاله سکوی گذر از زمان است که می‌تواند در عرض چند ساعت، ما را چندین سال نوری جابه‌جا کند. درواقع، کرم‌چاله تونل ارتباطی است و می‌تواند بین جهان‌های موازی ارتباط برقرار کند. ریاضی‌دانان آن‌ها را فضاهای متصل چندگانه نامیدند، اما فیزیک‌دانان به آن‌ها کرم‌چاله می‌گویند؛ زیرا «همانند سوراخ کرم‌ها در زمین «مسیری میان‌بر» بین دو نقطه ایجاد می‌کنند. گاهی آن‌ها را دروازهٔ ورود به ابعاد دیگر می‌نامند» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۵۲). همان‌طور که عرفان نیز (در مقابل فلسفه و علم) یک «راه میان‌بر» برای شناخت حقیقت هستی است.

اولین کسی که کرم‌چاله را بر سر زبان‌ها انداخت، لوئیس کارول (نویسندهٔ سوررئالیست) بود که در کتاب *به درون آینهٔ*[۳] او، کرم‌چاله به‌صورت آینه‌ای توصیف شده است که حومهٔ شهر آکسفورد را به «سرزمین عجایب» متصل می‌کند؛ زیرا کارول به‌عنوان ریاضی‌دان و استاد دانشگاه آکسفورد با این فضاهای چندگانه آشنا بود. در این کتاب، «آلیس (در خواب) از میان آینه رد شده، به جهان دیگری راه یافت. درواقع کارول به کودکان می‌گفت که دنیاهای دیگر با قواعد کاملاً متفاوت امکان‌پذیر است» (کاکو و تامسون، ۱۳۸۸: ۲۰۱).

آینه در *منطق‌الطیر* نیز نقشی کلیدی دارد. اگرچه در آغاز داستان (ب ۱۰۹۶ و حکایت پادشاه صاحب جمال) نیز این فضاسازی صورت گرفته و عطار تأکیده کرده که تنها دل آینه‌گون مجوز ورود به عالم سیمرغ را داراست:

دل به دست آر و جمال او ببین　　آینه کن جان، جلال او ببین

(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۱۱۲۱)

اما در پایان داستان هم سالکان در کوه قاف با الهام‌دهنده‌ای مواجه می‌شوند که:

بی‌زفان آمد از آن حضرت خطاب　　کاینه ست این حضرت چون آفتاب

هرکه آید خویشتن بیند درو　　جان و تن هم جان و تن بیند درو

(همان: ۴۲۷۳ و ۴۲۷۴)

آینه در اساطیر ایران نماد جهان‌های بی‌پایان است و در عرصهٔ عرفان، «آینه‌واری جهان، بیانگر وحدت وجودی است و هدف از طرح مسئلهٔ آینه‌واری جهان در نزد عارفان بیشتر تأمل در کار جهان هستی و دستگاه آفرینش است» (سرامی، ۱۳۸۹: ۵۲-۵۳). به همین دلیل، در *منطق‌الطیر* آمده

است: «هرکه آید، خویشتن بیند درو». البته یک فضاپیما باید از «افق رویداد» گذر کرده تا به داخل کرم‌چاله راه یابد.

۵. افق رویداد یا کوه قاف؟

هست ما را پادشاهی بی‌خلاف　　در پس کوهی که هست آن کوه قاف
(همان: ۷۱۳)

در این سفر روحانی، مقصد کوه افسانه‌ای قاف است که جایگاه سیمرغ است. کوه قاف در ادبیات، نماد دورترین نقطهٔ جهان است؛ یعنی دورترین نقطه‌ای که نور می‌تواند به آن سفر کند و ظاهراً درک آن مشکل است.

در آن موضع که تابد نور خورشید چه　　نه موجود و نه معدوم است ذرات
می‌گویی تو ای عطار آخر　　که داند این رموز و این اشارات؟
(عطار، ۱۳۴۵: غزل ۵۵)

«قاف، کوهی است افسانه‌ای که گویند محیط بر عالم است. بعضی‌ها گفته‌اند آن سوی قاف، عالم‌هاست که جز خدای هیچ کس نداند» (مقدسی، ۱۳۷۴: ۲۹۸). نکته‌ای که از این عبارات به ذهن می‌آید، آن است که آیا می‌توان «قاف» را همان «مرز جهان» انگاشت؟ البته شایان ذکر است که عالم، یعنی کائنات (universe) که شامل میلیاردها کیهان و هر کیهانی دارای میلیاردها کهکشان و هر کهکشانی حاوی میلیاردها ستاره است (رک: *اسرارنامه*: ابیات ۱۷۴۵ تا ۱۷۴۹).

از یک طرف «گذر از کوه نماد گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر است. از این‌رو صعود از کوه، گذر روح از دنیا را نیز تجسم می‌بخشد» (راشد محصل، ۱۲۹۱: ۱۲۶) و از طرف دیگر، «صعود از کوه اشاره به ارادهٔ دستیابی به خویشتن است» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۹۶) که در *منطق‌الطیر* هردو مورد مذکور دیده می‌شود.

کوه قاف در *منطق‌الطیر* می‌تواند چیزی شبیه «افق رویداد» در فیزیک کوانتوم باشد که یک کرهٔ تخیلی با ویژگی‌های عجیب و نامأنوس است و مانند این کوه افسانه‌ای، شگفت‌انگیز است؛ زیرا این جهان‌های موازی از طریق دریچه‌های فرار و تونل‌های مخفی به یکدیگر متصل می‌شوند. هرکس که از آن عبور کند، دیگر هرگز دیده نخواهد شد؛ زیرا «با نزدیک‌شدن به افق رویداد، اتم‌های بدن شما از هم می‌پاشد» (همان: ۵۰) *منطق‌الطیر* رسیدن مرغان به کوه قاف را مقام فنا در افعال الهی تعبیر می‌کند؛ فنایی که بقا در ابعاد دیگر هستی را به‌دنبال دارد. «افق رویداد دورترین نقطهٔ قابل‌مشاهده است؛ دورترین نقطه‌ای که نور می‌تواند به آن سفر کند. سفر به افق رویداد راه

برگشتی ندارد؛ مگر آنکه بتوان سریع‌تر از نور حرکت کرد که غیرممکن است» (همان: ۱۵۰). همچنین در توصیف این حلقهٔ جادویی آمده است که «اگر از درون آن عبور کنی، آناً در جهان کاملاً متفاوتی خواهی بود» (همان: ۱۵۵). ابیات زیر در نتیجهٔ *منطق‌الطیر* و *مختارنامه*، وجود جهان‌های دیگر را اثبات می‌کند.

یا شما را کس چه گوید در جهان؟ با چه کار آیید مشتی ناتوان؟
شد جهان بی حجابی آشکار پس ز نورالنور در پیوست کار
(همان: ۴۱۹۶ و ۴۲۲۷)

در این مقایسه، واژه‌ها و مفاهیم مشترکی چون «مرز»، «ورود به جهان‌های دگر و متفاوت»، «افسانه‌ای یا تخیلی‌بودن آن»، «برگشت‌ناپذیری»، «دوری» و «شگفت‌انگیزی» میان کوه قاف و افق رویداد به‌چشم می‌خورد که زمینه را برای همانندی میان آن‌ها تقویت می‌کند؛ ضمن آنکه میان دو واژهٔ «افق» و «قاف» از لحاظ ساختاری جناس قلب هم وجود دارد. همچنین عطار در آثار دیگرش هم در شرح سفری روحانی، از دنیایی سخن می‌گوید که با اصول دنیای مادی مطابقت نمی‌کند؛ زیرا باید دارای سرعتی فراتر از سرعت نور باشد که:

در هر قدمی هزار عالم طی کرد در هر نفسی هزار فرسنگ برفت
(عطار، ۱۳۸۹ الف: ۱۰۸)

٦. قرن‌های بی‌زمان

عطار بعد از نتیجهٔ داستان، برای اینکه تفاوت‌های میان جهان ما و جهان موازی را در گذرگاه کوه قاف بیان کند، تعبیر پارادوکسی «قرن‌های بی‌زمان» را مطرح می‌کند که ظاهراً با اصول زمان در دنیای مادی مطابقت نمی‌کند:

چون بر آمد صد هزاران قرن بیش قرن‌های بی‌زمان، نه پس نه پیش
(همان: ۴۲۹۷)

«این مصراع عطار، یکی از شگفت‌آورترین سخنانی است که بشر تاکنون در باب مفهوم ابدیت گفته است و با اینکه اسلوب بیان او کاملاً پارادوکسی است، در منظومهٔ ذهنی او و دیگر عارفان قابل‌تفسیر است؛ زیرا از دیدگاه عارف ماضی، مستقبل و حالی وجود ندارد و همهٔ جهان مادی در یک لحظه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۷۶۲). همچنین جنید در تفسیر یکی از سخنان بایزید گفته است: «اوقات در چنین حالی غایب‌اند؛ ده سال، بیست سال و صد سال و بیش از آن، همه در یک معنی خواهد بود» (سرّاج طوسی، ۱۹۱۴: ۳۸۸).

دو نکته در بیت مذکور قابل تأمل است: یکی اینکه از نظر شاهد بیرونی (یعنی ما)، گذر از این گذرگاه (قاف) صد هزاران قرن طول می‌کشد و نکتهٔ دیگر اینکه گذر این قرن‌ها از دید یک ناظر (مثلاً عطار) که سی مرغ را در حال عبور از این گذرگاه می‌بیند، بی‌زمان هستند؛ یعنی زمان متوقف می‌شود نه آینده (پس) وجود دارد و نه گذشته (پیش). هردو نکتهٔ مذکور به‌وسیلهٔ فیزیک‌دانان با توجه به نسبیت زمان انیشتین پاسخ داده شد. فیزیک‌دانی هلندی، یوهانس دروست با توجه به نسبیت عام نشان داد که زمان در موقع عبور از مرز، کاملاً از حرکت می‌ایستد. درحقیقت از دید یک ناظر، زمان برای شما با رسیدن به کرهٔ جادویی متوقف می‌شود» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۴۹). کیهان‌شناسی به نام رابرتسون دریافت که «تنها از دید ناظری که موشک شما را در حال ورود به کرهٔ جادویی مشاهده می‌کند، متوقف می‌شود، اما از منظر خود شما، به‌طور آنی است. درحالی‌که از نظر شاهدی که از بیرون نگاه می‌کند، به‌نظر می‌آید این امر هزاران سال طول می‌کشد» (همان: ۱۵۰). در بیت مذکور، عطار نیز به همین موضوع اشاره کرده است. انیشتین معتقد است: «از آنجا که هیچ کس نمی‌تواند از افق رویداد عبور کند؛ زیرا زمان متوقف می‌شود. پس هیچ کس نمی‌تواند به جهان موازی دیگری وارد شود» (همان: ۱۴۹). عطار هم بعد از ذکر نتیجهٔ داستان، مخاطب را غافلگیر می‌سازد و بیان می‌کند که چنین سفری «اینجا» امکان‌پذیر نیست:

بعد از آن مرغان فانی را به ناز — بی‌فنای کل به خود دادند باز
آن کجا «اینجا» توان پرداختن — نوکتابی باید آن را ساختن
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۲۹۸ و ۴۳۰۳)

از نظر فیزیک‌دانان نیز چنین رویدادی در زندگی روزمره بسیار نادر است؛ زیرا «دانسته‌های ما هنوز ناکامل است» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۷۷). عطار نیز معتقد است که سی مرغ در آن جایگاه خاص (کوه قاف) به فنای کل نرسیدند؛ زیرا هنوز جنبهٔ سی مرغی (ابیات ۴۲۶۳ تا ۴۲۶۸) به‌چشم می‌خورد. همچنین از نظر وی، چنین سفری نیاز به علم و دانش پیشرفته (نوکتاب) دارد و این داستان را تنها برای مثال ذکر کرده است؛ زیرا:

نیست هرگز گر نو است و گر کهن — زان فنا و زان بقا را کس سخن
همچنان کو دور دور است از نظر — شرح این دور است از شرح و خبر
لیکن از راه مثال اصحابنا — شرح جستند از بقا بعد فنا
آن کجا اینجا توان پرداختن — نوکتابی باید آن را ساختن
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۳۰۰-۴۳۰۳)

پارادوکس‌های زیر نیز در همین رابطه قابل‌تحلیل است:

تـا تـو هسـتی در وجـود و در عـدم　　کی تـوانی زد در ایـن منـزل قـدم؟
چون همه بی‌خـویش بـا خـویش آمدنـد　　در بقـا بعـد از فنـا بـیش آمدنـد
(عطار، ۱۳۸۹ ب: ۴۳۰۴ و ۴۲۹۸)

حالت‌های وجود و عدم در یک زمان در خلال یک رویداد کوانتومی می‌تواند اتفاق بیفتد؛ در یکی از این جهان‌ها در وجود و در جهان دیگر در عدم به‌سر می‌برد، مانند معمای گربهٔ شرودینگر که «گربه در یک زمان هم زنده است و هم مرده، ولی در دو جهان متفاوت» (کاکو، ۱۳۹۵: ۲۱۱). سالکان هم در جهان مادی بی‌خویش (ترک تعلقات مادی) شدند، در جهان موازی آن به خـویش (وجود حقیقی) رسیدند و همین‌طور مفهوم هم‌زمانی فنا و بقا؛ زیرا جهان به دو جهان تبـدیل شـده است. در یک جهان فنا و در جهان دیگر بقاست. درحقیقت، «در هر موقعیت کوانتومی، جهـان بـه دو جهان تقسیم می‌شود و تمام جهان‌ها ممکن هستند، اما افرادی که در هرکـدام از ایـن جهـان‌هـا زندگی می‌کنند، ممکن است معتقد باشند که جهان آن‌ها در اصل واقعی است و جهان‌های دیگـر توهمی» (کاکو، ۱۳۹۵: ۲۱۱). این اصل از آنجا ناشی مـی‌شـود کـه در کوانتـوم، «الکتـرون در هـر لحظه مـی‌توانـد در دو جهـان حضـور داشـته باشـد» (همـان: ۱۸۷) کـه همـان اصـل عـدم قطعیـت هایزنبرگ نامیده می‌شود. از همـین رو، برخـی از محققـان گفتـه‌انـد: «وجـود و عـدم را نمـی‌تـوان محدود ساخت و تعریف نمود» (حلی، ۱۴۰۷: ۳). کاپرای فیزیکـدان نیـز در ایـن زمینـه مـی‌گویـد: «مفاهیم وجود و عدم، معمایی‌ترین چهرهٔ تصوف شرقی است. متصوفین شرقی همانند فیزیک‌دانان اتمی با واقعیتی سروکار دارند که در آن سوی وجود و عدم قرار داشته است و از این‌رو می‌گویند: حقیقت غایی نه آن است که وجود است و نه آن است که عدم است، نه آن است که به‌طور هـم-زمان وجود و عدم هست و نه آن است که به‌طور هـم‌زمـان وجـود و عـدم نیسـت» (کـاپرا، ۱۳۸۵: ۱۶۰).

بنابراین، واژهٔ «صدهزاران قرن» با توجه به نسبیت انیشتین، تنها براساس جهـان مـا قابـل‌محاسـبه است و در جهان موازی آن، این زمان به‌وقوع نپیوسته است. انیشتین همچنین می‌گوید: «موجودات زنده هیچ‌گاه نمی‌توانند از درون یکی از کرم‌چاله‌ها عبور کرده و سپس درمـورد آنچـه بـر آن‌هـا گذشته است، صحبت کنند» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۵۵). در عرفان ما هم «کان را که خبر شد خبـری بـاز نیامد» و در اندیشهٔ عطار نیز:

وانیامد در جهان زیـن راه کـس　　نیست از فرسنگ آن آگاه کس
(همان: ۳۲۴۹)

۷. سفر در زمان واقعیت یا تخیل؟

تنها نظریه‌ای که از نظر انیشتین، قابلیت «خواندن ذهن خدا» را دارد، نظریهٔ M است که نسخهٔ نهایی نظریهٔ ریسمان (نظریهٔ یکپارچگی) است؛ نظریه‌ای که برای برقراری پیوند میان نسبیت عام انیشتین و مکانیک کوانتوم به‌وجود آمده است. چنین نظریهٔ شگفت‌آوری قادر خواهد بود توصیفی یکپارچه از جهان ارائه دهد، شواهد بیشتری مبنی بر اینکه جهان ما ممکن است یکی از چندین جهان موجود باشد، ارائه کند و به سؤالات همیشگی ما پاسخ دهد: قبل از آغاز جهان چه اتفاقی افتاده است؟ آیا بُعدگذرها (کرم‌چاله‌ها) می‌توانند ما را در جهان جابه‌جا کنند؟ اگرچه فیزیک‌دانان معتقدند که ایدهٔ مذکور نظری بسیار فراتر از قابلیت‌های آزمایشگاهی حال حاضر ماست، هم‌اکنون برخی آزمایش‌ها در حال برنامه‌ریزی هستند که ممکن است بتوانند این وضعیت را تغییر دهند. عطار نیز بعد از نتیجهٔ داستان بیان می‌کند که شرح چنین سفری بسیار بعید است و نیاز به علم پیشرفته (نوکتاب) دارد. امروزه این مسئله با وجود گذشت قرن‌ها از زمان عطار و پیشرفت شگفت‌انگیز علم بشری، هنوز از لحاظ علمی تنها در حد تئوری قابل‌قبول و امکان‌پذیر است.

نکتهٔ مهم و اساسی که در تمثیل *منطق‌الطیر* حائز اهمیت است، آن است که سالکان در پی رسیدن به تمامیت و یکپارچگی هستند؛ زیرا «از دوران یونانی‌ها دانشمندان عقیده داشتند جهانی که ما امروز می‌بینیم، تکه‌پاره‌های باقی‌مانده از یک مفهوم سادهٔ بزرگ‌تر است و هدف ما یافتن این یکپارچگی است» (کاکو، ۱۳۹۵: ۱۰۵). از آنجا که جهان ما می‌تواند نتیجهٔ تورم حباب ذره‌ای-شکل باشد؛ بنابراین، ما با نوعی شبکهٔ کوانتومی کیهانی اشتراک داریم و عطار در *منطق‌الطیر* خواهان این یکپارچگی آغاز آفرینش است؛ زیرا «بین هر اتم بدن ما و اتم‌هایی که چندین سال نوری با ما فاصله دارند، وابستگی کیهانی وجود دارد. از آنجایی که تمام مواد، از انفجار بزرگ ناشی شده‌اند، اتم‌های بدن ما به‌نوعی با اتم‌های دیگری در طرف دیگر جهان، در نوعی شبکهٔ کوانتومی کیهانی پیوند دارند» (همان: ۲۲۲). هدف عطار در *منطق‌الطیر* نیز با طرح داستان تمثیلی سفر پرندگان به‌سوی سیمرغ برای دست‌یافتن تمامیت و یکپارچگی است که با طرح تمثیل علمی «یگانگی میان ذرات و عالم» در بیت ۱۵۱ آغاز شد تا شاید به حقیقت هستی برسد؛ همان‌طور که انیشتین می‌خواست با نظریهٔ یکپارچگی «ذهن خدا را بخواند».

نتیجه‌گیری

این پژوهش با طرح مباحث جدیدی مانند ارتباط میان سفر در جهان‌های موازی در فیزیک کوانتوم و سفر عرفانی در *منطق‌الطیر* می‌تواند چشم‌انداز جدیدی (طرح هستی‌شناسی کوانتومی)

برای خوانندگان سفرهای تمثیلی عرفانی فراهم کند؛ زیرا به عقیدهٔ فیزیک‌دانان، امروزه با پیشرفت علوم ایدهٔ جهان‌های موازی، تنها جولانگاهی برای عرفا نیست. خواننده با فهم این هستی‌شناسی می‌تواند پارادوکس‌های موجود درنتیجهٔ *منطق‌الطیر* را توجیه عقلانی نماید. درضمن با طرح وابستگی کیهانی، ذرات وجود ما با کل هستی به‌گونهٔ علمی که بیانگر نوعی اشتراک در شبکهٔ کوانتومی کیهانی است، بهتر می‌توان دست‌یافتن سالکان به تمامیت و یکپارچگی را در *منطق‌الطیر* توجیه و تبیین کرد.

سفر سی مرغ در *منطق‌الطیر* به سفر در جهان‌های موازی شباهت دارد؛ زیرا سی مرغ عطار در این سفر تمثیلی در جست‌وجوی همزاد و نسخهٔ دیگری از «خود» (سیمرغ) در جهان موازی هستند. قسمت آغازین سفر مرغان براساس فرضیهٔ تاریخ‌های سازگار (اسرار کهن) و قسمت پایانی سفر مرغان با تاریخ‌های تناوبی مطابقت می‌کند؛ زیرا مرغان هم‌زمان در این جهان، سی مرغ و در جهان موازی، سیمرغ هستند که ورود در آن به فنا تعبیر می‌شود. این جناس مرکب آگاهانه، علی‌رغم بیان شباهت فراوان، بیانگر تفاوت جزیی نیز هست؛ زیرا این جهان‌ها هرکدام انرژی متفاوتی دارند. ضمن آنکه جناس مذکور بیانگر تناظر یک‌به‌یک میان دو نسخهٔ جهان‌های موازی نیز هست.

«کوه قاف» قابل‌مقایسه با «افق رویداد» نماد دورترین نقطهٔ هستی و گذرگاهی برای ورود به ابعاد دیگر هستی است. ضمن آنکه میان آن‌ها از لحاظ ساختاری جناس قلب نیز وجود دارد. آیینه مطابق نظر فیزیک‌دانان نماد کرم‌چاله‌ها (سکوی پرتاب) و نورالنور نیز عامل پرتاب به جهان موازی در *منطق‌الطیر* بوده است. «قرن‌های بی‌زمان» با توجه به نسبیت عام انیشتین قابل‌تحلیل است. ریاضت‌های هفت وادی می‌تواند زمینه را برای ایجاد تغییرات لازم فیزیکی و روحی متناسب با فاز جهان مورد نظر فراهم سازد.

عطار بر آن است تا با طرح چنین سفری برای با رسیدن به تمامیت و یکپارچگی شاید به حقیقت هستی برسد و انیشتین بر آن است تا با طرح نظریهٔ یکپارچگی ذهن خدا را بخواند. سفر در جهان‌های موازی با دانش موجود در هریک از دو حوزهٔ معرفت، هم فیزیک و هم متافیزیک در حد تئوری است. به همین دلیل، عطار مانند فیزیک‌دانان در نتیجهٔ داستان بیان می‌کند که چنین سفری بسیار بعید است؛ زیرا نیاز به علم پیشرفته دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Michio Kaku

۲. رک: مقالهٔ «بازخوانی اساطیری-علمی نظریهٔ ذره در اشعار عرفانی عطار» در فصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، پاییز و زمستان ۱۳۹۵.

۳. ر.ک: مقالهٔ «بررسی سیمرغ *منطق‌الطیر* با آلیس در آن سوی آینه براساس نظریهٔ تقارن آینه‌ای جهان»، ادبیات کودک، دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.

منابع

تالبوت، مایکل. (۱۳۸۹). *جهان هولوگرافیک*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. چاپ شانزدهم. انتشارات هرمس. تهران.

حلّی، ابومنصور جمال‌الدین. (۱۴۰۷ هـق). *کشف‌المراد*. مؤسسهٔ نشر اسلامی. قم.

راشد محصّل، محمد تقی. (۱۳۸۵). *گزیده‌های زاداسپرم*. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی. تهران.

سرّاج طوسی، ابونصر. (۱۹۱۴). *اللّمع فی‌التصوف*. تحقیق نیکلسون. لیدن.

سرامی، قدمعلی. (۱۳۸۹). «تجلی آیینه در ادبیات عرفانی ایران». *فصلنامهٔ تخصصی عرفان*. سال هشتم. شمارهٔ ۲۴. صص ۳۳-۷۴.

طهماسبی، ستار (۱۳۹۶) «مبانی متافیزیکی فیزیک کوانتوم دیوید بوهم» (با محوریت ایدهٔ نوین جهان هولوگرافیک). *دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی تأملات فلسفی*. شمارهٔ ۱۸. صص ۱۲۵-۱۵۵.

عطار، فریدالدین. (۱۳۴۵). *دیوان عطار*. به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. تهران.

_____. (۱۳۸۹). *مختارنامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.

_____. (۱۳۸۶). *اسرارنامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران.

_____. (۱۳۸۹). *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. سخن. تهران

فرشاد، محسن. (زمستان ۱۳۸۷) «فیزیک کوانتوم و مکاشفات مولانا». *فصلنامهٔ آفتاب اسرار*. سال ۲. شمارهٔ ۸ صص ۴۶-۵۷.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۳). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری*. دهخدا. تهران.

کاپرا، فریتیوف. (۱۳۸۵). *تائوی فیزیک*. ترجمهٔ حبیب دادفرما. انتشارات کیهان. تهران.

کاکو، میچیو. (۱۳۹۵). *جهان‌های موازی*، ترجمهٔ سارا ایزدیار و علی هادیان. چاپ سیزدهم. مازیار. تهران.

کاکو و تامسون، میچیو و جنیفر. (۱۳۸۸). *فراسوی انیشتین*. ترجمهٔ رضا خزانه. فاطمی. تهران.

مقدسی، مطهربن طاهر. (۱۳۷۴). *آفرینش و تاریخ*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی. آگاه. تهران.

هاوکینگ، استیون. (۱۳۸۶). *جهان در پوست گردو*. ترجمهٔ محمدرضا محجوب. انتشارات حریر. تهران.

_____. (۱۳۹۰). *تاریخچهٔ زمان*. ترجمهٔ کوروش زعیم. چاپ سوم. ایرانمهر. تهران.

هینلز، جان. (۱۳۸۶). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چشمه. تهران.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپخانهٔ دیبا. تهران.

References

Talbot, M. (2010). *The Holographic Universe*. Translated by Mehrjui D. 16th Edition. Hermes's Publishers. Tehran.

Helli, A. M. J. (1407 AH). *Kashf ol-Morad*. Qom Eslami's Publishers.
Rashed Mohassel, M T. (2006). *Glossary of Selections of Zadsparam.* Institute for Humanities and Cultural Studies. Tehran.
As-Sarraj, A N. (1914). The Al-Loma' fi al-Tasawwof. Nikelson Publishers. Leiden.
Serami, Gh. (2010). "The Manifestation of the mirror in mystical literature of Iran". *Specialist of Mysticism quarterly.* 8th Edition. N 24. P33-74.
Tahmasebi, S. (2018). Metaphysical foundations of David Bohm's Quantum Physics. *Scientific – Research of Philosophical reflections two chapters.* 18. 125-155
Aṭṭār, Fa. (1966).Attar's Divan. To effort and Correction Tafazzoli taqi. Translation and publishing company. Tehran.
_____ (2010). *Mukhtār-Nāma.* Edited and annotated by Shafiei Kadkani, M, R. Sokhan Publishers. Tehran.
_____ (2007). *Asrār-Nāma.* Edited and annotated by Shafiei Kadkani, M, R. Sokhan Publishers. Tehran.
_____ (2010). *Manṭiq-uṭ-Ṭayr.* Edited and annotated by Shafiei Kadkani, M, R. Sokhan Publishers. Tehran.
Farshad, M. (winter 2008). Quantum physics and Molana's revelations. *Aftab-e Asrar* quarterly. Years 2. 8, 46-57.
Forouzanfar, B. (1974). *Description of Civic and Criticism and Analysis of the Works of Sheikh Farid al-Din Mohammad Attar Neyshabouri*. Dehkhoda Publishers. Tehran.
Capra, F. (2007). *The Tao of Physics.* Translated by Dadfarma, Keyhan Publishers. Tehran.
Kaku, M. (2017). *Parallel Worlds*, Translated by Izadyar,s & Hadian, A. 13th Edition. Maziar publisher. Tehran.
Kaku, M. and Thomson, J. (2010). *Beyond EINSTEIN*, Translated by Khazane, R. Fatemi Publishers. Tehran.
Moghadasi, M. (1995). *Creation and history*, Translated by Shafiei Kadkani, M. Agah Publishers. Tehran.
Hawking, S. (2007). *The Universe in a Nutshell*. Translated by Mahjob, M. R., Harir Publishers. Tehran.
_____ (2010). *A Brief History of Time*. Translated by Zaim, K. 3th Edition. Iranmehr Publishers. Tehran.
Hinnells, J. (2007). *Persian Mythology*. Translated by Amozegar, J. & Taffazoli, A., Cheshmeh Publishers. Tehran.
Jung, C. (2008). *Man and His Symbols,* Translated by Soltanieh, M., Diba Publishers. Tehran.
Ringbauer, M & Broome, M, A & Myers, C, R & White, A, G. and Ralph, T, C., (2014). "*Experimental simulation of closed timelike curves"*, Nature. Communications.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نقد انگارهٔ بی‌بهرگی فرشته از عشق در شعر حافظ[۱]

زهرا ماحوزی[۲]
حسینعلی قبادی[۳]
احمد پاکتچی[٤]
مریم حسینی[٥]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۶/۲۸
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

معنای انگارهٔ فرشته در اندیشهٔ حافظ، در تطبیق اثر با سایر متون صوفیه، دستخوش تحولی جدی شده است. غالب حافظ‌پژوهان بر این باورند که حافظ عشق را همان بار امانت الهی تلقی می‌کند که منحصراً به انسان سپرده شده است و در مقابل، فرشتگان را از عشق بی‌نصیب می‌داند. با وجود این، مقایسهٔ نشانگان موجود در شعر حافظ، با صورت‌بندی‌های مفهومی موجود در تألیفات سایر صوفیه، صحت این گزاره را مورد تردید قرار می‌دهد. ادعای حافظ مبنی بر بی‌بهرگی فرشتگان از عشق، از آنجا که با رویکرد کلی عرفای اسلامی یعنی

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.22155.1601

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). zahmahouzi@gmail.com
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. h.ghobadi@ihcs.ac.ir
۴. دانشیار گروه علوم قرآن و حدیث، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران، ایران. a.pakatchi@isu.ac.ir
۵. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. drhoseini@yahoo.com

سیطرهٔ عام عشق در جهان خلقت تضاد دارد، شایستهٔ بازنگری است. به‌نظر می‌رسد که حافظ در این میانه بیش از همه از عطار نیشابوری تأثیر پذیرفته و با وجود اعتقاد به سیطرهٔ عام عشق در جهان خلقت، نقطهٔ کمال عشق را که همان درد عشق است، مخصوص انسان می‌داند. این در حالی است که حافظ‌پژوهان عمدتاً این دیدگاه حافظ را به گونهٔ دیگری تفسیر کرده‌اند. در خلال این تفاسیر، بسیاری از مفاهیم و مضامین شعر حافظ از دسترس فهم مخاطب خارج خواهد شد. این مقاله با تبیین یکی از استعاره‌های بنیادین موجود در متون تصوف، یعنی «دُردی دَرد»، و مقایسهٔ گزاره‌های مرتبط با آن در شعر حافظ و سایر تألیفات اهل تصوف به بازخوانی انگارهٔ فرشته و بهرهٔ آنان از عشق در متن اندیشهٔ حافظ می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: عشق، امانت الهی، دُردی دَرد، حافظ، عطار نیشابوری.

مقدمه

در خلال قرون سوم تا هشتم هجری، گفتمان عرفانی در ساحت معارف اسلامی، نقشی تعیین‌کننده و جدی داشت. لاجرم، مبانی عرفان خطوط کلی اندیشه متفکران آن عصر را رقم می‌زد؛ بنابراین، کردارهای غیرگفتمانی که در ضدیت با این خطوط کلی قرار داشت، ممکن نمی‌شد. در همین راستا، حافظ‌پژوهانی همچون قاسم غنی کوشیدند تا جهان فکری حافظ را با توجه به فضای عصر او که دوران غلبهٔ عرفان بوده است، شرح دهند (غنی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۲۲۱-۲۲۳). به این ترتیب، حافظ محصول زمانه و زمینهٔ عصری بود که شعر و نظام معرفتی او را امکان‌پذیر می‌کرد. همچنین، روابط بینامتنی قوی میان اشعار حافظ و تألیفات اهل تصوف، بازاندیشی در انگارهٔ فرشته را، نزد حافظ، در قیاس با این متون، به یک ضرورت در راه شناخت منظومهٔ فکری این شاعر، بدل می‌کند. به عبارت دیگر، ضرورت ورود به این پژوهش همان ضرورت احیای یک نگاه تاریخی به ادبیات است. با عبور از لایه‌های ظاهری متن حافظ، می‌توان دریافت که علی‌رغم تفاسیر موجود از شعر حافظ، وی فرشتگان را نه محروم از عشق، بلکه بهره‌مند و برخوردار از آن می‌داند. با این توضیح که به اعتقاد او، انسانیت درجه‌ای از کمال عشق را داراست که فرشتگان از رسیدن به این نقطه ناتوان‌اند. حافظ این درجه را «درد عشق» می‌نامد و عالم خلقت را به میخانه‌ای تشبیه می‌کند که در آن تمام مخلوقات، به غیر از انسان، سرخوشانه از صافی شراب عشق می‌نوشند و دردی یا ناصافی آن شراب را که موجد خماری و درد است، بر خاک (انسان) می‌ریزند. به این ترتیب،

حافظ خود را گدای خاک‌نشین و دردی‌آشامی معرفی می‌کند که هر چه را ساکنان عالم ملکوت، یعنی فرشتگان، از جام عشق نمی‌نوشند و به پیمانه او می‌ریزند، بی‌گلایه نوش می‌کند و این گونه درد عشق را به جان می‌پذیرد. بدیهی است که در این تصویر، فرشتگان نه‌تنها از عشق بی‌نصیب نیستند؛ بلکه واسطهٔ افاضهٔ عشق به انسان تلقی می‌شوند. با این همه، به باور حافظ، نقطهٔ کمال و تمامیت عشق همان دُرد (دردی جام) است که فرشتگان قادر به کشیدن بار آن نبودند و آن را خاک انسان ریختند و به این نحو، با آدم راه‌نشین هم‌پیمانه شدند. از همین رو، حافظ مدعی می‌شود که «فرشته عشق نداند که چیست»؛ زیرا فرشتگان پیمانهٔ عشق را به تمامی نمی‌نوشند و از دَرد عشق یا دُردی خمارآور آن پیمانه پرهیز می‌کنند.

این مقاله به چهار بخش کلی تقسیم شده است. در بخش نخست، به بازخوانی و بررسی آرای حافظ‌پژوهان دربارهٔ انگارهٔ فرشته در اشعار حافظ و رابطهٔ آن با عشق خواهیم پرداخت. بخش دوم، را به نقد تحلیل حافظ‌پژوهان اختصاص خواهیم داد. پس از آن، در بخش سوم نشان خواهیم داد که چگونه بازی مؤلفان آثار عرفانی با جناس دو واژهٔ «دُرد» و «دَرد»، استعاره‌ای بنیادین را در سنت ادبیات عرفانی صورت‌بندی می‌کند که در آن، جهان خلقت به‌مثابهٔ میخانه‌ای تصویر می‌شود که همهٔ مخلوقات (از جمله فرشتگان) از شراب عشق الهی می‌نوشند و از همان نقطه تمایز میان عشق انسان و عشق فرشته رخ می‌نماید. در بخش چهارم، با تکیه بر همین استعارهٔ بنیادین، رابطهٔ میان انسان و فرشته و هم‌پیمانگی این دو را در یکی از غزل‌های دشوار و بحث‌برانگیز حافظ پی می‌گیریم تا در پایان، بر اساس نتایج به‌دست‌آمده نشان دهیم که توجه به این استعارهٔ بنیادین، چگونه ادراک خواننده را از انگارهٔ فرشته در شعر حافظ دگرگون خواهد کرد.

۱. مروری بر آرای حافظ‌پژوهان پیرامون رابطهٔ فرشته و عشق در اشعار حافظ

برای راه‌بردن به جهان شعر حافظ، توجه به دیدگاه او در باب اسطورهٔ آفرینش و رابطهٔ خدا و انسان و فرشتگان اهمیتی کلیدی دارد. در نگاه اول، به‌نظر می‌رسد که حافظ فرشتگان را فاقد عشق تلقی می‌کند و امتیاز آدمی را بر فرشتگان همان برخورداری آدمی از موهبت عشق می‌داند:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی بخواه‌جام‌وگلابی (شرابی) به خاک آدم ریز

(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۳۰)

غالب حافظ‌پژوهان ظاهر همین ادعا را برگرفته و فرشتگان حافظ را محروم از عشق برشمرده‌اند و به تبع آن، بار امانتی را که بر دوش انسان نهاده شده، همان عشق قلمداد کرده‌اند. به واقع، «امانت» مفهومی قرآنی است که در این آیه به آن اشاره شده است: «إِنا عَرَضْنَا الْأَمانَه عَلَی السماوات وَ الْأَرْضِ وَ الْجِبالِ فَأَبَیْنَ أَنْ یَحْمِلْنَها وَ أَشْفَقْنَ مِنْها وَ حَمَلَها الْإِنْسانُ إِنهُ کانَ ظَلُوماً جَهُولاً.»

(احزاب، آیهٔ ۷۲). ما امانت [الهی و بار تکلیف] را بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها عرضه کردیم. پس، از برداشتن آن سرباز زدند و از آن هراسناک شدند، [ولی] انسان آن را برداشت راستی او ستمگری نادان بود (ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند).

مطابق این آیه، خداوند «امانت» را از میان همهٔ مخلوقات، منحصراً، به نوع انسان سپرده است. در اینجا، لفظ «آسمان‌ها» مجازاً به‌معنای فرشتگان (ساکنان آسمان) تعبیر می‌شود. چنانکه حافظ نیز، در غزل معروف خویش، با مطلع «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند»، همین معنای مجازی را برگرفته است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید　　قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

به این ترتیب، چنانچه لفظ قرآنی «امانت» یا به تعبیر حافظ «بار امانت» به‌معنای «عشق» باشد؛ هیچ مخلوقی، جز انسان، نمی‌تواند از عشق برخوردار شود.

گروهی از حافظ‌پژوهان باور دارند که مراد حافظ از «بار امانت» همان عشق است. گروه دیگر، ضمن تأیید این نکته که امانت الهی عشق بوده است، باده‌نوشی انسان با فرشته را به صورت افاضهٔ عشق از انسان به فرشته تعبیر کرده‌اند. این باده‌نوشی مشترک یا هم‌پیمانگی انسان و فرشته راجع به یکی از ابیات حافظ است:

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت　　با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

عده‌ای از حافظ‌پژوهان، بدون اشاره به تعبیر «بار امانت»، منحصراً، بر این معنا تأکید می‌کنند که فرشتگان از موهبت عشق محروم‌اند. در مقابل، گروهی «بار امانت» را به‌معنای «معرفت» تفسیر کرده‌اند. به این نحو، ما ضمن این بخش، ابتدا، در سه قسمت مجزا، به مرور آرای حافظ‌پژوهان خواهیم پرداخت و سرانجام، در قسمت چهارم نشان خواهیم داد که اختلافات حافظ‌پژوهان چگونه با توجه به یک حدیث قدسی موسوم به «حدیث کنز» در متون سنت صوفیانه به هم‌گرایی دست می‌یابد.

۱-۱. «بار امانت» به‌مثابهٔ عشق

بهاءالدین خرمشاهی «بار امانت» را مطلق عشق می‌داند؛ اما بر آن است که تحقق عشق مستلزم دستیابی به معرفت است (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۲۸۹). او، همچنین، قوهٔ عصیان آدمی را، در کنار موهبت عشق و هم‌ردیف آن قرار می‌دهد و می‌نویسد: «آسمان و اهل آسمان (فرشتگان) بار امانت،

یعنی عشق و معرفت عاشقانه را نکشیدند؛ چه فرشته اهل عبادت و اطاعت است، نه مانند انسان اهل عشق و عصیان» (خرمشاهی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۶۷۸). خرمشاهی این تفسیر از لفظ «امانت» را به سرتاسر حوزهٔ عرفان گسترش می‌دهد و بر آن است که «حافظ هم‌آواز با سایر عرفا» عشق را همان امانت الهی دانسته که مخصوص به انسان است و موجب برتری او بر فرشتگان (خرمشاهی، ۱۳۸۹، ج ۲، ص ۸۵۳). داریوش آشوری در کتاب *عرفان و رندی در شعر حافظ*، به‌طور کلی، این ایده را پیش می‌برد که فرشتگان رقیب ازلی آدم بودند و سرانجام، انسان به دلیل موهبت عشق (دوستی با خداوند) که همان امانت الهی است، بر آنان برتری می‌یابد (آشوری، ۱۳۷۹: ۲۴۰). او تأکید می‌کند که فرشتگان هرگز از آن شراب ازلی ننوشیده‌اند (همان: ۲۴۳). او، همچون خرمشاهی، قوای عشق در انسان را با وجود قدرت عصیان در او مرتبط می‌داند؛ زیرا در مقام تفضیل عارفان بر زاهدان اظهار می‌کند که زاهدان مایل‌اند تا با تنزیه از گناه به مقام فرشتگان برسند؛ یعنی مقام همان مخلوقات زاهد و خودبینی که با نظر به گناه انسان، با آفرینش وی مخالف بودند (آشوری، ۱۳۷۹: ۳۹۴). هاشم جاوید «امانت» را همان «عشق» معرفی می‌کند که فرشتگان از آن بی‌بهره‌اند (جاوید، ۱۳۷۷: ۵۹۸). محمد سرور مولایی، خلیل خطیب رهبر، حسین‌علی یوسفی و علی دشتی همین مطلب را تأیید می‌کنند (مولایی، ۱۳۶۸: ۵؛ حافظ، ۱۳۸۳: ۳۶۱؛ حافظ، ۱۳۸۱: ۳۰۸؛ دشتی، ۱۳۸۰: ۱۹۹). برزگر خالقی عنوان می‌کند که عده‌ای امانت را معرفت تلقی کرده‌اند، اما بیشتر عرفا آن را عشق می‌دانند (برزگر خالقی، ۱۳۸۹: ۴۵۹). سودی اشاره می‌کند که ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت، یعنی فرشتگان، با انسان خاک‌نشین باده عشق و محبت الهی را می‌نوشند (سودی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۱۰۸۰). با وجود این، هم او، تنها در چند سطر بعد، امانت الهی انسان را همان عشق می‌داند (همان: ۱۰۸۱).

گروهی از حافظ‌پژوهان بر آن‌اند که عشق امانت الهی به انسان است، اما سرانجام، فرشتگان به‌واسطهٔ انسان از موهبت عشق مستفیض می‌شوند. به‌نظر شمیسا، عشق همان حقیقتی بود که فرشته نمی‌دید و انسان آن را می‌دانست و حال، فرشته این حقیقت را دریافته و با انسان هم‌پیاله شده است، به این معنا که جنگ را کنار گذاشته و به مذهب انسان یا همان عشق گرویده است. سرانجام، شمیسا در ماحصل بحث خود این توضیح را می‌آورد که عشق همان روح الهی است که خداوند در آدمی دمید و او را بر فرشتگان برتری داد (شمیسا، ۱۳۹۵: ۴۰). محمد استعلامی می‌نویسد: «فرشتگان که مطابق آیهٔ ۷۲ سورهٔ احزاب آن درک (درک عشق) را ندارند، با دیدن جلوهٔ عشق در این انسان خاکی با او هم‌نشین می‌شوند تا سخن عشق آن‌ها را مست کند و بادهٔ مستانه زدن با انسان خاکی همین است» (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۱۰).

۱-۲. بی‌بهرگی فرشتگان از عشق

مسعود فرزاد، در کتاب خویش، *اصالت غزل‌های حافظ*، اعتقاد به نبود عشق در فرشتگان را بخشی از سنت عرفانی ایران می‌داند. او در ذیل بیتی از حافظ:

جلوه‌ای کرد رخش دید ملک عشق نداشت　　عین غیرت شد از این آتش و بر آدم زد

علت صحت بیت را این گونه بیان می‌کند: «متن، مسلماً، درست است. در عرفان ایران، عقیده بر این است که فرشتگان درک عشق ندارند» (فرزاد، ۱۳۴۹، ج ۱: ۳۲۴). سعید نیاز کرمانی پا را از این فراتر گذاشته و این باور را نه به سنت عرفانی، بلکه به مذهب بازمی‌گرداند و می‌نویسد: «در اندیشهٔ مذهبی ماست که چون انسان پا به عالم هستی نهاد و از خیل فرشتگان ممتاز گردید، عشق را که فرشته از آن بی‌خبر بود، به عالم خاکی ارمغان آورد» (نیاز کرمانی، ۱۳۷۴: ۷۵؛ همان: ۸۱). حسین‌علی یوسفی چنین اظهار می‌دارد: «نهایت آنکه (حافظ) به سرشت فرشتگان اشاره دارد که فاقد عشق هستند. بر اساس این روابط می‌گوید: باید بر خاک آدم که عشق و سرمستی را فهمید، شراب ریخت» (حافظ، ۱۳۸۱: ۴۲۴). خرمشاهی دربارهٔ ملائکه می‌گوید که عنایت ازلی آنان را برای امانت عشق شایسته ندیده بود (خرمشاهی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۶۰۵). ختمی لاهوری که در قرن یازدهم به تفسیر عرفانی شعر حافظ پرداخته است، همین مسیر را پیموده و می‌گوید که عشق میل به اتحاد است. فلذا در فرشتگان که از دوام مشاهده برخوردارند، عشق نیست. در مقابل، انسان که از حضرت حق دور افتاده، میل به اتحاد (عشق) دارد (ختمی لاهوری، ۱۳۸۱، ج ۳: ۱۸۰۴). حسن انوری در نفی امکان عشق برای فرشتگان تا آنجا پیش می‌رود که اظهار می‌کند مراد از «ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت»، در شعر حافظ، فرشتگان نیستند و آنان نمی‌توانند با انسان باده بنوشند؛ زیرا باده همان عشق است (انوری، ۱۳۹۱: ۸۷) سیروس شمیسا بر این باور است که فرق آدمی با فرشته در محرومیت فرشته از عشق است (شمیسا، ۱۳۹۵: ۳۹).

۱-۳. «بار امانت» به‌مثابهٔ معرفت و رابطهٔ معرفت و عشق

عدهٔ دیگری از تفسیرگران شعر حافظ، با رجوع به کتاب *مرصاد العباد* اثر نجم الدین رازی (متوفی ۶۵۴)، امانت الهی را نه عشق، بلکه معرفت برمی‌شمارند، اما نکتهٔ جالب توجه آن است که حتی این اتخاذ موضع، سبب تغییری در دیدگاه آنان مبنی بر بی‌بهرگی فرشتگان از عشق نیست.

منوچهر مرتضوی، در *مکتب حافظ*، دو عنصر عشق و مستی را علت فضیلت بشر بر فرشتگان آسمانی و مرجح او بر کائنات و موجودات می‌داند (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۳۵۹). مرتضوی در تفسیر «بار امانت»، ابتدا، به *مرصاد العباد* رجوع می‌کند و می‌گوید که «بار امانت» همان «معرفت» است.

با این حال، زمانی که به تفسیر شعر حافظ بازمی‌گردد، اظهار می‌دارد حافظ امانت را به «معرفت و عشق» تفسیر کرده است و توضیح می‌دهد: «اهل تصوف معتقدند که هرچه در تفسیر این آیه جز عشق در نظر بگیریم، از قبیل ولایت و معرفت و غیره، خود از متفرعات عشق و محبت محسوب می‌شود» (همان). محمد امین ریاحی نیز، با رجوع به *مرصاد العباد*، «بار امانت» را همان «معرفت» می‌داند (ریاحی، ۱۳۷۴: ۲۴۴). او این توضیح منحصر به فرد را ارائه می‌دهد که مراد از ملکی که عشق نداشت ابلیس است؛ زیرا او از آتش بود و عشق خاصیت خاکیان است (همان: ۲۵۱). سعید حمیدیان، با استناد به برخی متون عرفانی همچون *مرصاد العباد* یا *رساله عقل و عشق* از احمد غزالی (متوفی ۵۲۰)، «بار امانت» را معرفت دانسته است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۳۳). با وجود این، او با این توضیح بیشتر بر ابهام موضوع افزوده است؛ چرا که همچنان فرشته را فاقد عشق قلمداد می‌کند و با پیش‌کشیدن مفهوم «روح» تصویری آشفته از موضوع به‌دست می‌دهد و می‌گوید: «فرشته آفریده از روح محض، از عشق بی‌بهره است، لیکن تکه‌ای خاک به نام آدمی به دولت عشق، فرشته را پس پشت می‌نهد... گفته‌اند که عشق اساساً خاصیت خاک است» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۴: ۲۸۶۷) در عین حال، حمیدیان به شاعرانی از متن ادبیات قدیم فارسی اشاره می‌کند که «بار امانت» را عشق دانسته‌اند (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۳۷). جلالیان نیز با توضیح آنکه فرشته از نور و آتش آفریده شده، عشق را خاصیت خاک می‌داند (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۳: ۱۳۹۷). سرانجام، برای حل مشکل دو مفهوم، عشق و معرفت را به هم می‌آمیزد و عنوان می‌کند که «بار امانت» به‌معنای «عشق به معرفت الهی» بوده است (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۲: ۹۹۵) و در جای دیگر آن را منحصراً عشق می‌داند (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۳: ۱۵۷۸).

شاهرخ مسکوب فرشتگان را راهنما و دستگیر آدمی معرفی می‌کند. از این رو، دیدگاه او درست نقطهٔ مقابل آشوری است که از فرشتگان در کسوت رقیب انسان یاد می‌کند (مسکوب، ۱۳۸۹: ۴۰؛ آشوری، ۱۳۷۹: ۲۴۰). از همین رو، هم‌پیالگی انسان با فرشته و افاضهٔ وجود یا معرفت به انسان از سوی فرشته، از منظر مسکوب، امری بعید نیست. او امانت را معادل «معرفت» تلقی می‌کند و می‌گوید که انسان با کسب معرفت به خداوند، شراب ازلی را نوشید و با فرشتگان هم‌پیمانه و با خدا هم‌پیمان شد (همان: ۱۷).

۱-٤. همانی دو مفهوم عشق و معرفت در آرای صوفیه با توجه به حدیث کنز

چنانکه مشاهده شد، حافظ‌پژوهان اصطلاح «بار امانت» را یا به صورت «عشق»، یا به «معرفت» معنا کرده‌اند. پیش از ورود به بخش آتی، گفتنی است که از منظر متفکران صوفی و در متن سنت

عرفانی، مرتبهٔ کمال عشق که منحصر به انسان است، جاذبه‌ای از جانب حق انسان را نشانه می‌رود و موجد معرفت وی به خداوند است. به این ترتیب، دو مفهوم «عشق» (یا کمال عشق) و «معرفت» (یا کمال معرفت) با یکدیگر این همانی دارند و مخصوص به نوع انسان به‌شمار می‌روند. این موهبت، در تعابیر عارفان، گاه به صورت گنجی تعبیر شده که خداوند آن را در ویرانهٔ عالم خاکی پنهان کرده است. این تصویر معرف قابلیتی منحصر به انسان است که از چشم فرشتگان مستور مانده و گاه در ذیل حدیث موسوم به «حدیث کنز» به آن اشاره می‌شود. این حدیث قدسی که در متون صوفیانه مکرراً به آن رجوع می‌شود، از این قرار است: «کنت کنزاً مخفیا فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق لکی أعرف»: «من گنج پنهانی بودم، پس دوست داشتم که شناخته شوم، پس خلق را آفریدم تا شناخته شوم». در اینجا، خداوند خود را به‌مثابهٔ گنجی پنهان معرفی می‌کند که به قصد تجلی اقدام به آفرینش مخلوقات کرده است. با این حال، ذات حق همواره ناشناختنی و فراتر از حد ادراک همهٔ مخلوقات است. باید توجه داشت که لفظ «خلق»، در اینجا، لفظ عام و شامل همهٔ مخلوقات است. چنانکه حکیم ترمذی تمامی مخلوقات و عوالم وجود را مصداق آن می‌داند (ترمذی، ۱۴۲۶ هق: ۲۲). باری، در متون صوفیانه، لفظ «خلق» اغلب به جن و انسان (روزبهان بقلی، ۱۴۲۶ هق: ۱۲؛ همان، ۱۴۲۸ هق: ۱۷۰)، یا منحصراً به انسان (جیلانی سرالاسرار، ۱۴۲۸ ق: ۱۰)، یا به‌طور خاص به انسان عارف تعبیر می‌شود، همچنان‌که روزبهان بقلی آن را خاص مشتاقان و اهل محبت می‌داند (روزبهان بقلی، ۲۰۰۸ م، ج ۱: ۳۴۵؛ همان، ج ۲: ۶۵؛ همان، ج ۳: ۳۹۱). عین‌القضات همدانی نیز لفظ «خلق» را بر همهٔ مخلوقات اطلاق می‌کند، اما در توضیح می‌افزاید که «فأحببت أن أعرف» را تنها عارفان درمی‌یابند (عین‌القضات، ۱۹۲۶ م: ۱۹). به تعبیر عین‌القضات، کمال این گنج یا کمال کمال معرفت مصداق رحمت خداوند و متعلق به پیامبر اسلام (ص) است. باری، رسول اکرم (ص) از این رحمت خاص به همهٔ نوع بشر زکات می‌دهد (عین‌القضات، ۱۳۴۱ هق: ۹۰). او تأکید می‌کند که این گنج را به برکت محمد (ص) به عالم وجود آوردند (همان: ۲۵۶). به این ترتیب، عین‌القضات همهٔ مخلوقات را طفیل هستی پیامبر اسلام (ص) تلقی می‌کند. روزبهان بقلی، به نقل از سهل تستری (متوفی ۲۸۳ هق)، ضمن اشاره به حدیث کنز، بر آن است که محبت و معرفت ازلی خداوند به بندگانش موجب تجلی انوار صنع و افعال بر بندگان و مخلوقات بود، اما معرفت والاتر که انوار اسما و صفات است، تا زمان خروج پیامبر اسلام (ص) متجلی نشد و ذروهٔ کمال آن که معرفت به ذات (در حد مقدور برای انسان) بود، به برکت مشاهدات نبی اکرم (ص) برای امت وی ممکن شد (روزبهان بقلی، ۲۰۰۸ م، ج ۱: ۲۹۷ و ۳۶۸؛ همان، ج ۳: ۵۳۲؛ همان، ۱۳۸۱: ۷۰؛ همان، ۱۳۷۴: ۱۶۶؛ همان،

۱۴۲۷ هـق: ۷۲). او می‌افزاید که این گنج پنهان بـه قصـد شناسـاندن خـود ابتـدا «بـر هسـت (تمـام موجودات) تجلی کرد» و سپس این تجلی را با انوار صفات کامل کرد (همـان، ۱۳۷۴: ۱۷؛ همـان، ۱۴۲۷ هـق: ۹). روزبهان، سرانجام، با استفاده از حدیث کنز به نتیجه می‌رسد که محبـت و معرفـت لازم و ملزوم یکدیگرند (همان، ۱۳۷۴: ۳۳۶). میبدی، در ذیل همین حدیث قدسی، مقام معرفت را خاص عارفان می‌داند و می‌گوید: «بناء معرفت بر محبت اسـت. هرجـا کـه محبـت اسـت، معرفـت است» (میبدی، ۱۳۷۱، ج ۶: ۴۷۷). البته باید توجه داشت که انسان حتی در کمال معرفت خود تنها به مرتبه‌ای از معرفت خداوند دست می‌یابد که به اندازهٔ قدر و استطاعت اوست. لاجرم این کمـال معرفت که مقدور انسان است، همان گنج پنهان دانسته و به‌دست انسان و از خاک او بیرون کشیده می‌شود. حدیث کنز و رابطهٔ آن با معرفت و محبت، بعدها در آرای ابن‌عربی و شـارحان او، دنبـال می‌شود؛ چنانکه ابن‌عربی، ضمن اشاره به حدیث کنز، یادآور می‌شود که اگر محبت نبود، عالم در وجود نمی‌آمد و حرکت عالم از عدم به سـوی وجـود تنهـا بـا محـرک عشـق ممکـن شـده اسـت (ابن‌عربی، ۱۹۴۶ م، ج ۱: ۲۰۳؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۲: ۱۱۲). او یادآور می‌شود که این حرکـت در جملگی اشیا جاری است و بر همین اساس، اقسام و درجات گونـاگونی از حـب (عشـق) در عـالم هست (همان، ج ۲: ۳۰۳؛ همان، بی‌تا، ج ۲: ۱۱۲). با این همه، این ظهور بـرای مخلوقـات بـه‌طـور عام و برای انسان (یا مشتاقان از میان انسان‌ها) به‌طور خاص بوده است (همان، ج ۲: ۶، ۶۱ و ۳۲۶). ابن‌عربی یادآور می‌شود که شناخت حق، چنانکه هست، برای هیچ مخلوقی ممکن نیست و انسـان که به کمال معرفت ذات دست می‌یابد، به واقع ذات را در مقام مشاهده و به حـد ظرفیـت خـویش ادراک می‌کند. در آن مقام که ابن‌عربی آن را «وحدت شهود» می‌نامد، انسان با مشهود خویش که تجلی حق است، یگانگی می‌یابد، نه با ذات حق (همان، ج ۲: ۶۷). ابن‌عربی، در *فتوحات مکیه*، به تعریف اصطلاح «کأس‌الحب» یا جام محبت می‌پردازد و در توضیح می‌گوید جام همان «مظهر» یـا مدرک عشق و شراب همان «ظاهر» یا تجلی حق و «شرب» به‌معنای ادراک تجلی خداونـد اسـت و متذکر می‌شود که قلب انسان به منزلهٔ همان جام است و صافی یا ناصافی شراب عشق بسته به حـال مدرک آن است (ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۲: ۱۱۴) به هر ترتیب، همین مفهوم است کـه بعـدها در شـعر حافظ به صورت عبارت «گنج غم عشق» ظـاهر مـی‌شـود و شـاه نعمـت‌الله ولـی همـین تعبیـر را در منظومهٔ عرفانی خویش مکرر می‌کنـد (شـاه نعمـت‌الله ولـی، ۱۳۸۰: ۵۶۰ و ۶۵۸)؛ بنـابراین، بـه‌نظـر می‌رسد که در همهٔ این مراحل، جمیع مخلوقات (از جمله فرشتگان) از عشق و معرفـت بـی‌نصـیب نیستند، اما کمال این مرتبه را که مختص انسان است، درنمی‌یابند.

در جمع‌بندی بخش اول، چنین به‌نظر می‌رسد که همهٔ حافظ‌پژوهان این رأی را اتخاذ کرده‌اند که فرشتگان، بر خلاف انسان، سهمی از موهبت عشق ندارند. آنان غالباً «عشق» را همان امانت الهی تلقی می‌کنند که هیچ مخلوقی، جز انسان، آن را نپذیرفت و بار آن را بر دوش نکشید. عده‌ای دیگر، امانت الهی را به «معرفت» معنا می‌کنند. به هر ترتیب، علی‌رغم این اختلاف ظاهری، با رجوع به متن سنت عرفانی درمی‌یابیم که همواره دو مفهوم عشق و معرفت یا معاین یا لازم و ملزوم یکدیگر دانسته شده‌اند. نکتهٔ جالب توجه در آرای شارحان حافظ آن است که گاه برداشت شخصی خود را با اطمینان و بی‌هیچ تردیدی، باوری عرفانی و حتی دینی تلقی می‌کنند و سابقه‌ای را در سنت به آن نسبت می‌دهند که در اصل وجود ندارد. در دو بخش آتی نشان خواهیم داد که چگونه گزارهٔ «محرومیت فرشتگان از عشق» نه‌تنها در سنت عرفانی وجود ندارد، بلکه با هستهٔ اندیشهٔ متفکران عرفانی متناقض است. بنابراین، دعوای حافظ اساساً از نقطهٔ دیگری آغاز می‌شود و تبیین گزارهٔ «فرشته عشق نداند»، مستلزم واکاوی بیشتر در زیرلایه‌های متن اثر حافظ و متقدمان اوست.

۲. بهرهٔ فرشتگان از عشق

پاره‌ای از تحلیل‌گران شعر حافظ که با پشتوانه‌ای از عرفان و فلسفهٔ اسلامی به تحلیل شعر حافظ پرداخته‌اند، عشق را امری عام در عالم آفرینش تلقی کرده و در این میان، مرتبه‌ای خاص از عشق را به انسان نسبت داده‌اند. عبدالعلی پرتوعلوی، در *عقاید و افکار خواجه*، تأکید می‌کند: «حرکت آسمان و زمن و آنچه در اوست، حرکتی جاویدان به سوی کمال از اثر عشق است و هیچ موجودی از این حرکت بی‌بهره نیست و این جهان حرکت در جوهر جسم است که به سوی کمال خویش رهسپر است» (پرتوعلوی، ۱۳۷۸: ۲۱). با وجود این، در ادامه به تناقضی دچار می‌شود و ضمن تعریف امانت الهی، «عشق» را تنها مخصوص به انسان می‌داند: «جلوات حسن معبود لایزال، لزوم ایجاد موجودی را که به این جمال عشق ورزد آشکار ساخت و عاشقی جمال‌پرست را به‌وجود آورد و چون بار گران عشق را که در لسان قرآن مجید به امانت تعبیر شده آسمان‌ها و زمین نتوانستند کشید بر دوش انسان نهاد» (همان: ۲۰). این تناقض آنجا بیشتر جلوه می‌کند که وی، در موضعی دیگر، امانت را معادل «معرفت» می‌داند (همان: ۱۳۷). همچنین، علی سعادت‌پرور، در کتاب *جمال آفتاب*، به وجود محبت عام در همهٔ مخلوقات و محبت خاص در انسان اشاره کرده است: «کمال عشق و حقیقت بی‌انتهای محبوب، آن را باشد که در قبول ولایت کلیهٔ الهیه یکتاست؛ وگرنه همهٔ موجودات به حضرت دوست عشق می‌ورزند... خواجه هم می‌گوید: ملائکه

عشق حضرت دوست را (در حد اعلی) ندارند؛ زیرا ایشان در کمال و منزلتی هستند که به آنان داده شده و فراتر نمی‌روند...اما تو ای انسان! بیا و قدمی در طریق سیر و سلوک بنه؛ و با مجاهدات، پرده از رخسار فطرت خود برکنار کن، و حجاب‌های میان خویش و معشوق را زایل نما، تا از شراب تجلیات دوست جامی بیاشامی» (سعادت‌پرور، ۱۳۸۲، ج ۶: ۱۳۷).

در حقیقت، باور به جاری و ساری‌بودن عشق در همهٔ اجزای عالم خلقت، یکی از ارکان مهم در اندیشهٔ عارفان اسلامی است. سهروردی، شیخ اشراق، (متوفی ۵۸۷ هـق) «عقول» را فرشتگانی متعالی می‌داند که مدبر فرشتگان دیگری به نام «نفوس» اند. او قوای محرکهٔ افلاک را عشق می‌داند و یادآور می‌شود که افلاک نفس دارند و نفس آنان عالم عقل را ادراک می‌کند و هر یک از نفوس معشوقی جداگانه در عالم عقل دارند. به این ترتیب، محرک افلاک عشق به عالم بالاتر، یعنی عالم عقل است و نیز هر یک از عقول (فرشتگان مدبر) به مرتبهٔ عالی‌تر وجود خود عشق می‌ورزند. از نگاه سهروردی، این عشق عشقی صافی و منزه از ناصافی خشم و غضب و شهوت است (سهروردی، ۱۳۷۵: ۴۹-۵۰) عشق فرشتگان که سهروردی آن را عشقی محض و بی‌شائبه می‌داند، قابل قیاس با شرابی صافی و بی‌درد است. عزالدین محمود کاشانی (متوفی ۷۳۵)، در *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، این مطلب را به این نحو شرح می‌دهد: «بدان بنای جملهٔ احوال عالیه بر محبت است... و محبت میل باطن است به عالم جمال و آن بر دو گونه است: محبت عام؛ اعنی میل قلب به مطالعهٔ جمال صفات، و محبت خاص؛ اعنی میل روح به مشاهدهٔ جمال ذات» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۲۸۰). او پس از آن که محبت را امری فراگیر دانست و آن را به دو گونه عام و خاص تقسیم کرد، محبت را به «شراب» تشبیه می‌کند و می‌گوید «محبت عام» از نظر صفا و کدورت یک دست نیست و محبان ذات که صافی این شراب را دریافتند، گاهی موجودات دانی را از ته‌ماندهٔ جام خویش مستفیض می‌کنند: «محبان ذات این شراب را در اقداح ارواح نوش کنند و فضاله و صبابهٔ آن بر قلوب و نفوس ریزند و للارض من کأس الکرام نصیب[1]» (همان: ۲۸۱). به این ترتیب، کاشانی در مقام یکی از نویسندگان صوفیه، در نظام تمثیلی خود، قدح صاف ارواح را از جام صاحبان قلوب و نفوس جدا می‌کند. به واقع، تصویری که او از عالم خلقت ترسیم می‌کند تصویر میکده‌ای است که در آن روحانیان (آنان که به صفای روحانی دست یافته و به عالم عقل و ملکوت پیوسته‌اند) شراب محبت ذات را که شرابی صاف و بی‌غش است، می‌نوشند و مستی این عشق را در درجهٔ اعلای آن تجربه می‌کنند. در عین حال، روحانیان که واسطهٔ افاضهٔ معرفت به مراتب فرودست‌اند، ته‌ماندهٔ (کدورت و دردی) جام خود را از عالم بالا بر خاک می‌ریزند تا خاکیان از شراب محبت صفات (محبت عام) بی‌نصیب نباشند. حکیم سنایی غزنوی

(متوفی ۵۳۵) شرابی را در همه عالم جاری می‌داند که صافی آن بهرهٔ فرشتگان و انبیا، میانهٔ آن نصیب اصفیا و اولیا و دُردی آن سهم شاعران است و می‌گوید: «چون در سنت کرام این بود که و للارض من کاس الکرام نصیب، ایشان را از آن جرعه بی‌بخش نکردند. تا این حکما و شعرا به تجرع جرعهٔ ایشان عمر ثانی و ذکر باقی به‌دست آوردند» (سنایی، ۱۹۶۲ م: ۴). از سخن سنایی چنین برمی‌آید که او این شراب را شراب معرفت می‌داند و مقصود او از آن دُردی که روحانیان بر خاک می‌ریزند، معرفتی ناخالص و مشوب به حجاب است. به این ترتیب، تصویر فروریختن شراب به دست فرشتگان بر خاک‌نشینان ما را در نزدیکی به تصاویر بنیادین شعر حافظ و تحلیل منظومهٔ اندیشگانی او یاری می‌کند.[۲] در این میان، باید توجه داشت که در سنت عرفان اسلامی مراد از روحانیان، فرشتگان و گروهی از آدمیان‌اند که با صافی‌کردن نفس به عالم ارواح و عقول پیوسته و در ردیف فرشتگان قرار گرفته‌اند. بنابراین، در این فضای اندیشگانی، فرشته در مرتبه‌ای عالی‌تر از انسان خاک‌نشین قرار می‌گیرد و معرفت (در قالب استعاره شراب محبت) به واسطهٔ فرشته به انسان افاضه می‌شود. حافظ با تکیه بر همین تصویر بنیادین، جهان شعر خود را بسط می‌دهد. حافظ در بسیاری از تصاویری که از فرشته ارائه می‌کند او را با جامی از شراب توصیف می‌کند و به‌نحوی در این میخانه بر کار می‌داند. در عین حال، بر تسبیح‌گویی فرشته طعنه می‌زند که اشارتی است به اعتراض ازلی فرشتگان بر آفرینش آدم. حافظ فرشتگان را، در اصل، تسبیح‌گوی انسان می‌داند و این امتیاز به سبب تحمل درد خمار عشق است که با فراق انسان از عالم ملکوت و خاک‌نشینی برای او حاصل شده است:

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح‌گوی　　کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۷۹)

او آدمی و پری را «طفیل هستی عشق» می‌داند و شرط هستی و گنجیدن در عالم را ارادت به آستان عشق معرفی می‌کند (همان، ۳۷۴). در جای دیگر، ابتدا تمام عالم را سوخته از آتش عشق می‌داند و سپس آن را به انسان مخصوص می‌کند و می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد　　عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت　　عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

(همان: ۱۴۲)

از این ابیات چنین برمی‌آید که حافظ مفهوم کلی عشق و محبت را منحصر به انسان نمی‌داند، بلکه مرتبه‌ای خاص از عشق را به انسان نسبت می‌دهد که در آن نقطه، عشق به اوج و تمامیت خود می‌رسد و می‌توان آن را عشق حقیقی دانست. با تأمل در تصاویر شعر حافظ، می‌توان دریافت که

او خود را گدای خاک‌نشینی تصور می‌کند که بر در میخانهٔ عشق می‌نشیند و دردی آن جام را که دیگران نمی‌نوشند مشتاقانه طلب می‌کند و درد این عشق را به جان مـی‌خـرد. او، در پـرورش ایـن تصویر، به ابیات عطار نزدیک می‌شود:

عشــق مغــز کائنــات آمــد مــدام　　لیـک نبـود عشـق بـی‌دردی تمـام
قدسیان را عشق هست و درد نیسـت　　درد را جز آدمی در خـورد نیسـت
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

مفهوم «دَرد» که خود یکی از اصـطلاحات کلیـدی در اندیشـهٔ عطـار اسـت، تعبیـری از مرتبـهٔ تمامیت عشق به‌شمار می‌رود که جز برای انسان میسر نیست. شفیعی کدکنی در مقدمهٔ *الهی‌نامه* بـه مفهوم کلیدی «دَرد» در شعر عطار اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که عطار آن «کیمیای راسـتین را که در درون آدمی است» درد می‌خواند (عطار، ۱۳۸۷: ۳۴). از نگـاه عطـار، همـهٔ عناصـر عـالم بـه خالق خود عشق می‌ورزند و با این همه، از این عشق جز شور و سرمستی و شادی نصـیبی ندارنـد و تنها انسان است که به تحمل درد این عشق مخصوص شده است. تحمل این درد همان «بار امانـت» است که در ازل بر دوش انسان نهاده شده است. درواقع، حافظ از این ابیات عطار بسیار متأثر بـوده است. اصطلاح «دُرد» را از «دَرد» برمی‌گیرد و مدعی است آنجـا کـه فرشـتگان و سـاکنان عـرش و ملکوت خداوند از شـراب عشـق او بـادهٔ صـاف مـی‌نوشـند و سرخوشـانه مسـتی مـی‌کننـد، انسـان برخاک‌افتاده دردی‌کش این میخانه گشته و درد و بلای خمار عشق را به جان خریده است:

به دُرد و صاف تو را حکم نیست قصه مخوان　　گر اندکی نه به وفق رضاست خرده مگیر
(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۲۳)

پس از این مرور کوتاه بر دیدگاه عارفانی چون سهروردی، کاشـانی، سـنائی، عطـار، سـرانجام حافظ، می‌توان دریافت که شعر حافظ بر تصویری بنیادین در ساحت اندیشـهٔ عرفـانی تکیـه دارد و در مسیر تقابلی عرفانی قرار می‌گیرد. در آن تصویر بنیادین، همهٔ موجودات عالم خلقـت از شـراب محبت الهی می‌نوشند و هیچ جزئی از اجـزای ایـن عـالم نمـی‌توانـد از ایـن محبـت محـروم باشـد. در این میان، از نظر گروهی از عرفا از جمله سنائی و عزالدین کاشانی، روحانیان به واسـطهٔ صـافی نفس، بهرهٔ بیشتری از محبت الهی دارند و صافی شراب محبت را می‌نوشند و از سر لطف جرعه‌ای از آن جام را به انسان افاضه می‌کنند. در مقابل، صوفیانی همچون عطار، اقدام انسان را به عبادت و اطاعت، در عین داشتن توان گناه، نقطهٔ کمال عشق می‌دانند و از این رو، انسان را در مقامی بـالاتر از فرشته جای می‌دهند. حافظ بر سر این دوراهی اندیشگانی که از گره‌گاه‌های مهـم سـنت عرفـان است، می‌ایستد و موضع دوم را انتخاب می‌کند. گفتنی اسـت کـه ایـن گـزاره بـه‌معنـای قـراردادن

حافظ در زمرهٔ عارفان و اهل تصوف نیست، بلکه همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، نمی‌توان به سادگی منظومهٔ فکری متفکری تاریخ‌مند را مطلقاً خارج از دعاوی عصر او و بی‌اعتنا به منابع و مآخذ اندیشه‌اش شرح داد.

۳. دُردی دَرد و تمایز عشق در انسان و فرشته

یکی از بحث‌برانگیزترین مسائل، در اشعار حافظ که ذهن بسیاری از حافظ‌پژوهان را به خود مشغول داشته، مسئلهٔ ریختن جرعه‌ای از شراب بر خاک به هنگام باده‌نوشی است، آنجا که می‌گوید:

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک　　از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک

(همان: ۲۵۵)

یا:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی　　بخواه جام و شرابی به خاک آدم ریز

(همان: ۲۳۰)

حافظ جرعه‌ای را که بر خاک می‌ریزد به عجز تقاضا می‌کند؛ زیرا آن را مقامی روحانی می‌داند[۳] و در آن حال، برای رسیدن به این کمال آرزوی خاک‌شدن را در دل می‌پرورد:

از جرعهٔ تو خاک زمین در و لعل یافت　　بیچاره ما که پیش تو از خاک کمتریم

(همان: ۳۱۳)

در واقع، به اعتقاد او، همهٔ خاکیان از این جام بهره نمی‌برند و این فضیلت، فقط از آن عاشقان در میان خاکیان است. به عبارت دیگر، آن جرعه که بر خاک ریخته می‌شود، از جنس عشق است:

خاکیان بی‌بهره‌اند از جرعهٔ «کأس الکرام»　　این تطاول بین که با عشاق مسکین کرده‌اند

(همان: ۴۲۵)

به این ترتیب، می‌توان بار امانت را از جنس عشق برشمرد، با این دقیقه که شروطی بر آن مترتب است. چنانکه پیش از این گفتیم، غالب حافظ‌پژوهان بار امانت را همان عشق و موهبت منحصر به انسان برشمرده‌اند. با وجود این، به‌نظر می‌رسد که حافظ، همچون سایر متفکرانی که در فضای غلبهٔ اندیشهٔ عرفان به تألیف آثار خود اقدام کرده‌اند، همهٔ موجودات عالم خلقت را در مسیر عشق تصور می‌کند، اما تمامیت عشق یا درد عشق را مخصوص انسان برمی‌شمارد. حافظ آشکارا

درد خود را به «بار غم» تشبیه می‌کند و این خود تأییدی است بر آن نکته که او «بار امانت» را نوعی درد می‌داند:

سینهٔ تنگ من و بار غم او هیهات　　مرد این بار گران نیست دل مسکینم

(همان: ۳۰۰)

تعبیر «دَرد عشق» که از تعابیر مشهور حافظ است (همان: ۲۳۳)، از نگاه شارحان حافظ پنهان نبوده، تا آنجا که ناتل خانلری بر آن است که مصرع «سر درس عشق دارد، دل دردمند حافظ» باید به این صورت خوانده شود: «سر درد عشق دارد، دل دردمند حافظ» (خانلری، ۱۳۳۷: ۱۶). خرمشاهی یکی از بیست‌وشش ویژگی عشق عرفانی را این می‌داند که عاشق غم‌پرست است (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۲۸۹). همچنین، بسیاری از نویسندگان صوفی به این نکته بازمی‌گردند که عشق گستره‌ای وسیع است که آدمی از آن «درد» را برمی‌گیرد، چنانکه احمد سمعانی در این باب می‌گوید: «ای درویشان، از عشق جز درد نصیب نیست» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۹۹).

در ادامه، می‌کوشیم تا نشان دهیم که چگونه در آثار صوفیه، مفهوم «درد عشق» در قالب استعاره «دردی درد» بازنمایی شده است.[۴] ختمی لاهوری، یکی از شارحان قدیمی حافظ، دربارهٔ دو مفهوم «دردی» و «دردی‌کش» چنین توضیح می‌دهد: «دردی در لغت به معنی تیرگی شراب بود» (ختمی لاهوری، ۱۳۸۱، ج ۳: ۱۷۸۰) و نیز: «مراد از دردی‌کشان عالی همت، همان گدایان کوی عشق است که بر ریاضات و مجاهدات شاقه، ظاهر و باطن خود را از لوث تعلق به ماسوی‌الله پاک نموده، بر در آستان خرابات یکرنگی منزل گزیده‌اند» (همان: ۱۳۴۰). خرمشاهی دربارهٔ معنای «دردی» به نقل از *غیاث‌اللغات* می‌گوید: «هر کدورت (است) که در چیزی رقیق ته‌نشین شود» (۱۳۸۹، ج ۱: ۱۵۰) و دربارهٔ «دردی‌کش» توضیح می‌دهد: «کسی که تا ته پیاله و درد شراب را می‌نوشد» (همان: ۱۵۱) همان گونه که بر همهٔ مخاطبان اشعار حافظ آشکار است، حافظ بارها خود را در خلال اشعار خویش با عنوان «دردی‌کش» معرفی می‌کند. به‌نظر می‌رسد که سابقهٔ این تعبیر را می‌توان به عطار نیشابوری بازگرداند که تأثیرپذیری حافظ از ذهن و زبان او همواره مورد اشاره حافظ‌پژوهان بوده است.

عطار بارها اصطلاح «دردی درد» را در اشعار خویش به‌کار می‌گیرد. بنابراین، می‌توان او را مبدع این تعبیر به‌شمار آورد. او در یکی از غزل‌های دیوان به این نکته اشاره می‌کند که زمانی که از «قرائی و تایبی» خسته شده، به رندی روی آورده و «دردی درد بی‌دلان» را نوشیده است (عطار، ۱۳۸۷: ۱۶۹-۱۷۰). در جای دیگر، خود را راه‌سپار عشق می‌داند، ساقی را صدا می‌زند و خود را طالب «نیم جرعه درد» معرفی می‌کند (همان: ۴۹۳-۴۹۴) و برای عمری که صرف دردی‌کشی

نشد، حسرت می‌خورد (همان: ۳۹۴). نیز می‌گوید که چشیدن «دردی درد» او را از دو کون بی‌نیاز کرده و هرگز درمانی برای این درد نمی‌جوید (همان: ۴۹۴). درد او را از فقر و زهد و فضیلت اسلام بر دیگر ادیان (همان: ۱۵۳) و از عمر و عقل (همان: ۲۴۱) و حتی از خویشتن خویش (همان: ۳۹۳) فارغ می‌کند و او مردانگی را در گرو نوشیدن «دردی درد» می‌داند (همان: ۵۸۶). عطار بر کسانی که از صاف میکده می‌نوشند هیهات می‌زند و دردنوشان را «اهل درد» می‌نامد که کار مهم بر دوش ایشان است (همان: ۵۱۰). سرانجام، عطار برتری انسان را بر سایر موجودات کائنات در گروی همین دُردنوشی می‌داند:

وز هرچه یافت جوهر انسان ز شوق و ذوق — بویی به جنس جملهٔ حیوان نمی‌رسد
مقصود آنکه از می ساقی حضرتش — یک قطره دُرد درد به دوجهان نمی رسد
(همان: ۱۸۷)

به‌طور خاص، از نگاه عطار، فضیلت انسان بر فرشتگان آن است که آنان صافی شراب عشق را نوشیدند و مستی عشق را دریافتند و دردی آن را که درد عشق و بلای خمار بود تاب نیاوردند و بر خاک ریختند و تنها انسان آن بار را بر دوش کشید:

عشق را دَردی بباید پرده‌سوز — گاه جان را پرده در گه پرده‌دوز
ذره‌ای عشق از همه آفاق به — ذره‌ای درد از همه عشاق به
عشق مغز کائنات آمد مدام — لیک نبود عشق بی دردی تمام
قدسیان را عشق هست و درد نیست — دَرد را جز آدمی درخورد نیست
(عطار، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

حمیدیان، در شرح خود بر ابیات حافظ، ابتدا به همین ابیات عطار اشاره می‌کند. با این همه، نتیجه‌گیری نهایی او مسیری متفاوت را طی می‌کند و می‌گوید، به رغم گفتهٔ عطار؛ باور معمول حاکی از عشق‌نداشتن فرشته است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۴: ۲۸۶۸). به این ترتیب، او مسیر شعر حافظ و عطار را از هم جدا می‌کند و هر دو را خارج از سنت اندیشهٔ عرفانی قرار می‌دهد. مرتضوی هم به شعر عطار باز می‌گردد و آن را اختلاف نظر عطار با حافظ تلقی می‌کند: «عطار عاشق دردهاست و امتیاز و فضیلت بشر را به درد می‌داند و می‌گوید عشق مهم نیست؛ بلکه درد عشق اهمیت دارد و رجحان بشر به فرشتگان از آن جهت است که فرشتگان درد ندارند» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۳۶۰-۳۶۱).

گفتنی است که پیش از عطار، حکیم سنایی تأکید می‌کند که آدمی باید در طلب درد برآید تا به عالم فرشتگان راه یابد[۵] و «مرحباگوی جبرئیل» شود (سنایی، ۱۳۸۳: ۲۸۲). از نگاه سنائی، انسان

اهل تحقیق و کسی که پر جبرئیل بر موافقت او می‌پرد کسی است که «دردی درد» را نوشیده است (همان: ۱۶۴). در میان شاعران معاصر حافظ، عده‌ای این استعاره را به‌کار برده‌اند. بررسی کاربرد این استعاره در ساختار اشعار این افراد، می‌تواند ما را در نزدیکی به ذهن و زبان حافظ یاری کند. مثلاً خواجوی کرمانی، صوفی معاصر حافظ (متوفی ۷۵۳ هـق) تعبیر «دردی درد» را در آثار خود به‌کار می‌برد:

عاشقان را بجز از درد نباشد درمان　　دردی درد به دست آر و دوا بازگذار

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۸: ۲۲۴)

شاه نعمت‌الله ولی (متوفی ۸۳۴ هـق)، صوفی دیگری که با حافظ معاصر بوده و تحصیلات خود را در شیراز (شهر حافظ) به انجام رسانده و با برخی از اساتید حافظ نظیر قاضی عضدالدین ایجی (متوفی ۷۵۶ هـق) مراوده داشته، با شدت بیشتری از این تعبیر استفاده می‌کند و آن را در خلال اشعار خویش پرورش می‌دهد. شاه نعمت‌الله آدمی را به نوشیدن مدام «دردی درد» دعوت می‌کند و دوام انسان در عالم فانی را به این نوش مدام وابسته می‌کند (شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: ۱۰۰). او این دردی را بر می صاف ترجیح می‌دهد (همان: ۵۴۳)[۶] و آن را به دوا نمی‌فروشد (همان: ۵۶۰) و به‌کرات اشاره می‌کند که «دردی درد» به حقیقت دوای آدمی است (همان: ۱۰۳)[۷] و از همین رو، باید آن را شادمانه نوشید (همان: ۲۴۳). او بارها به باده‌نوشی در خرابات اشاره می‌کند (همان: ۱۵۲)[۸] و تعبیر «گنج غم عشق» (همان: ۵۶۰) را به‌کار می‌برد. به عبارت دیگر، وی این دردی را که از شراب عشق بر خاک ریخته و خاک ـ یا به‌طور دقیق‌تر دل انسان خاکی ـ را به خرابات بدل کرده (همان: ۲۲۲)، به‌مثابهٔ گنجی تلقی می‌کند که در ویرانه‌ها یافت می‌شود:

عشق او گنجی و دل ویرانه‌ای　　آن‌چنان گنجی در این ویران خوش است

جرعه‌ای دُردی دَرد عشق او　　جان ما را ده که جان آن خوش است

(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: ۱۲۰)

به این ترتیب، او بر آن است که برگزیدگی انسان، به علت نوشیدن دردی درد است (همان: ۶۴۷) و خود را، با افتخار، در برابر عاشقان بی‌غم که سایر موجودات و کائنات مخصوصاً فرشتگان هستند، «دردمند عشق» معرفی می‌کند که «دردی عشق» را می‌نوشد تا درمان شود (همان: ۱۷۳).

حال، با روشن‌شدن رابطهٔ «بار امانت» و «درد عشق» و کاربرد استعارهٔ «دردی درد»، این پرسش پیش می‌آید که مراد صوفیان از این تعبیر دقیقاً چه بوده است؟ به‌نظر می‌رسد که غالب مؤلفان صوفیه توان عصیان در انسان و میل و کشش او به‌سوی گناه (شهوت) و در عین حال، توبه و صبر او بر گناه را به علت غلبهٔ عشق حق، همان درد عشقی تلقی می‌کنند که فرشتگان از آن

بی‌نصیب‌اند. میبدی، به عکس، گناه آدمی را حاصل از شدت عشق او می‌داند و از قول بایزید می‌گوید: «وقتی در خمار شراب عشق بودم در خلوت بستاخی بکردم و از آن بستاخی بار بلا بسی کشیدم و جرعهٔ محنت بسی چشیدم. گفتم: الهی! جوی تو روان، این تشنگی من تا کی؟ این چه تشنگی است و جام‌ها می‌بینم پیاپی» (میبدی، ۱۳۷۱، ج ۸: ۳۸۸). علی بن عثمان هجویری (متوفی ۴۶۵)، مؤلف کتاب *کشف‌المحجوب*، دردی بادهٔ عشق را از زبان ابوالحسن حصری، یکی از صوفیان قرن چهارم، این‌گونه توصیف می‌کند: «بگذارید مرا به بلای من، نه شما از فرزندان آدمید، آن که حق ـ تعالی ــ او را به ید قدرت خود بیافرید، به تخصیص خلقت و به جان، بی‌واسطهٔ غیر، ورا زنده کرد و ملائکه را فرمود تا وی را سجده کنند. پس وی را فرمانی فرمود، در آن فرمان مخالف شد؟ چون اول خنب دردی بود آخرش چگونه باشد؟» (هجویری، ۱۳۹۲: ۲۴۳-۲۴۴). همین روایت، به عینه، در *طبقات‌الصوفیه* سلمی (متوفی ۴۱۲ هـق) تکرار می‌شود (سلمی، ۱۴۲۴ هـق: ۳۶۶). چنانکه می‌بینیم، راوی در اینجا دردی را همان معصیت انسان می‌داند یا توان عصیانی که در او مقرر شده است. احمد سمعانی، در کتاب *روح‌الارواح*، این معنی را به‌روشنی توضیح می‌دهد و می‌گوید خداوند به هر یک از مخلوقات از جمله عرش و آسمان و کوه و... خلعتی داد که حرمت آن را نگاه داشتند، اما انسان هر خلعتی یا امانتی را که به او سپردند پاس نداشت و آن را به یک جرعه از دردی درد فروخت (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۵۰). با این همه، این دردی درد (زیستن با قابلیت عصیان و در عین حال، عشق‌ورزیدنی که ناشی از معرفت آدمی است) مقامی است که فرشتگان مقرب به آن دست نمی‌یابند. چنانکه بنا به قول سمعانی، چهار فرشتهٔ مقرب، یعنی جبرئیل و میکائیل و اسرافیل و عزرائیل، کوشیدند تا درد انسان را درک کنند و نتوانستند (همان: ۶۳۰). از این روست که خداوند فریاد صاحبان درد را می‌شنود و فرشتگان رابه یاری آنان می‌فرستد (همان: ۱۰۲). سمعانی گناه انسان را همان محبت او برمی‌شمرد و می‌گوید که آن درخت ممنوع که آدم دست به آن برد، «شجرةالمحبة» نام داشت (همان). همچنین، جالب است که در اندیشهٔ سمعانی، فرشتگان با دیدن سلطان دل در آدمی روح خود را نثار آدم کرده‌اند. به واقع، او به نوعی فیضان اشاره می‌کند که از فرشتگان به آدمی رسیده است: «چون ملائکه ملأ اعلی آن بزرگی و علا بدیدند، ارواح خود نثار خاک بی‌باک کردند» (همان: ۱۶۴) و همهٔ اجزای عالم را باده‌نوش شرابی می‌داند که آنچه را از آن مانده و کس ننوشیده به خلق آخر یعنی انسان داده‌اند (همان: ۳۰۶). رشیدالدین میبدی فرشتگان را واسطهٔ افاضهٔ عشق به عالم خاکی تلقی می‌کند و می‌گوید در عهد ظهور پیامبر اسلام (ص) جبرئیل در آسمان آواز «بسْم‌الله الرحْمن الرحیم» سرداد و با آواز او عشق در اجزای عالم گسترش یافت «تا هر ذره‌ای از ذرائر عالم در عشق

سماع این کلمات زبانی یافت و از وی طنینی و ضجیجی شنیدند» (میبدی، ۱۳۷۱، ج ۹: ۲۸۱) همچنین، به گفتهٔ میبدی جبرئیل بود که گاه با پیامی حاوی «اسرار محبت» و «صفت عشق» چون لطیفه‌ای روحانی بر قلب پیامبر ظاهر می‌شد (همان: ج ۱: ۳۰۲؛ همان: ج ۳: ۱۸۷).

٤. هم‌پیمانگی انسان با فرشته و بازخوانی شعری از حافظ

حافظ در یکی دیگر از اشعار خود به باده‌نوشی «ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت» با انسان اشاره می‌کند:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند — گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت — با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند
(همان: ۱۶۶)

این دو بیت، از جهات بسیاری، بحث‌برانگیز بوده و در تفسیر آن اختلافاتی میان حافظ‌پژوهان درگرفته است. این اختلافات عمدتاً پیرامون نقشی است که فرشتگان در ماجرای خلقت انسان بازی کرده‌اند. پرسش نخست آن است که فرشتگان چگونه در آفرینش آدم و سرشتن گل او نقش داشتند. آیا فرشتگان همان تسبیح‌گویان خرده‌گیری نبودند که به علت آفرینش آدمی، زبان اعتراض به خداوند گشودند؟ اگر عشق امتیاز انسان بر فرشتگان است، فرشتگان بر در میخانهٔ عشق چه می‌کنند؟ (به‌خصوص در آن هنگام که هنوز گل آدم سرشته نشده است) و مراد حافظ از به‌پیمانه‌زدن گل آدم چه بوده است؟ به علاوه، معنای باده‌نوشی فرشته با انسان چیست؟ حافظ‌شناسان تفاسیر مختلفی را از این ابیات به دست داده‌اند که البته هر یک در جایگاه خود، گرهی را بر گره‌های موجود می‌افزاید.

برخی از مفسران شعر حافظ، برای تبیین نقش فرشتگان در آفرینش انسان، به داستانی در *مرصادالعباد* نجم رازی رجوع می‌کنند (نجم‌الدین رازی، ۱۳۹۱: ۶۸-۶۹) که میبدی نیز آن را نقل می‌کند (میبدی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۳۶؛ همان، ج ۳: ۵۶۲) و پیش از آن در *تاریخ الامم و الملوک* (تاریخ طبری) نقل شده است. طبری (متوفی ۳۱۰ هـق)، در سیر آفرینش انسان، نقش مختصری را برای فرشتگان قائل می‌شود که همانا برگرفتن قبضه‌ای از خاک زمین و بردن آن به نزد خداوند برای سرشتن گل آدم است. البته، فرشتگان در ایفای نقش ناچیز خود نیز شکست می‌خورند و تنها فرشتهٔ مرگ، ملک الموت، است که سرانجام مشتی خاک از زمین برگرفته و نزد خداوند می‌برد (طبری، ۱۹۶۷ م، ج ۱: ۴۴). با این همه، در این روایت، فرشتگان در سرشتن گل آدم نقشی نداشتند و در نهایت، تخمیر گل آدم تنها به ید خداوند صورت پذیرفت.

به این ترتیب، پرسش نخست به قوت خود باقی می‌ماند. پس فرشتگان به میخانه عشق راه دارند، اما بر در آن متوقف می‌شوند و تسبیح می‌گویند؛ چرا که در آنجا قرار است دردی جام خود را (که درد عشق است) بر خاک بریزند و گل آدمی را مخمر کنند:

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی　　کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند

(همان: ۱۷۹)

حمیدیان در تفسیر این بیت می‌گوید: «چرا فقط در؟ لفظ با دقت همیشگی خواجه برگزیده شده، زیرا ملائک به فحوای نص قرآنی به هنگام خلق هیچ چیز (از جمله آدم) به شهادت خوانده نشدند (الکهف: ۵۱)؛ بنابراین، به هنگام سرشته‌شدن گل آدم نیز چون به درون راهی نداشتند بر در ایستادند» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۲۸) همچنین، دربارهٔ میخانه چنین توضیح می‌دهد: «استعاره‌ای است از آن خلوتخانهٔ خاص و مکان لامکانی که خداوند در آفرینش شاهکار خویش تنها بود و آن گل را با مایهٔ عشق پرورد. این خلوتگاه خدا با برترین آفریده‌اش را در اشعار سمبولیک با تعابیری چون میخانه، میکده، تماشاگه راز، و در غیر شعر، گاه با حظیره قدسی بیان می‌کنند» (همان: ۲۳۲۹) و دربارهٔ ضمیر جمعی که در باب سرشتن گل انسان و به پیمانه‌زدن گل او در شعر حافظ آمده، توضیح می‌دهد که در اینجا ضمیر جمع برای فاعل مفرد، یعنی خداوند، به کار رفته است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۲۹).

گفتنی است که پیمانه در شعر حافظ به‌معنای ظرفی برای نوشیدن شراب به‌کار رفته و «به‌پیمانه‌زدن» که شاید در اینجا به‌معنای برهم‌زدن جام‌ها و هم‌پیمانی است، غالباً در آرای حافظ‌پژوهان به‌معنای اندازه‌گیری و تقدیر فهمیده شده است. با وجود این، تصویری که کلیت شعر حافظ به‌دست می‌دهد آن است که فرشتگان با ریختن دردی جام خود بر خاک با انسان هم‌پیاله و هم‌پیمانه شدند و همگی از یک شراب (شراب عشق) نوشیدند. حمیدیان در توضیح اصطلاح «راه‌نشین» به هم‌پیمانگی انسان و فرشته اشاره می‌کند و می‌گوید که شرط هم‌پیمانگی هم‌مرتبگی است و آن نیازمند عروج روح انسان خاکی به مقام ملکوتیان است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۳۳). چنانکه می‌بینیم، تفسیری که حمیدیان در این موضع ارائه می‌دهد، با سوگیری کلی او مبنی بر راه‌نیافتن فرشتگان به میخانه‌ای که گل آدم در آن مخمر می‌شود، متناقض است. او بار دیگر، دربارهٔ «پیمانه‌زدن» می‌گوید: «زدن گل آدم به پیمانهٔ شراب با رحمت خداوند و به مدد فرشتگانی صورت گرفت که خود عشق را نمی‌شناختند» (همان: ۲۳۲۸). در پایان، این شارح، علی‌رغم ذکر همهٔ توضیحات، عبارت «پیمانه‌زدن» را همچنان به همان معنای تقدیر و اندازه‌گیری تفسیر می‌کند (همان: ۲۳۳۰). استعلامی بر آن است که فرشتگان فقط گل آدمی را بالا بردند تا

خداوند آن را با دست خود در میخانه عشق تخمیر کند و فرشتگان بر در آن میخانه به تسبیح مشغول‌اند و به اندرون آن راهی ندارند (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۰۹-۵۱۰). به اعتقاد برزگر خالقی، اصطلاح «میخانه» استعاره از زمین، منزلگاه انسان خاکی، است که در آن منزل همه از عشق الهی مست و بیخودند (برزگر خالقی، ۱۳۸۹: ۴۵۸). همچنین، اصطلاح «پیمانه‌زدن» را به صورت «در قالب‌ریختن یا موزون و هماهنگ‌ساختن» تعبیر می‌کند و فرشتگان را در آفرینش آدم دخیل می‌داند (همان: ۴۶۰).

در مقابل، غالب حافظ‌پژوهان فرشتگان را در میخانه عشق حاضر می‌دانند و برآن‌اند که فرشته گل آدمی را سرشته است. خطیب رهبر عنوان می‌کند که فرشتگان، منحصراً، گل آدم (ع)، نه انسان نوعی، را با باده محبت آمیختند و آن را «به‌پیمانه زدند»؛ یعنی در قالب بشری ریختند (حافظ، ۱۳۸۳: ۲۴۸). طاهره فرید همین معنا را تأیید می‌کند (فرید، ۱۳۷۶: ۲۴۹) و می‌افزاید که فرشتگان گل آدمی را با عشق آغشته و تخمیر می‌کنند و همین سبب برتری آدم بر فرشته است (همان: ۲۷۰). او معنای دوگانه‌ای را برای «پیمانه‌زدن» تعریف می‌کند. درواقع، این بیت را از ایهام‌های شعر حافظ می‌داند و می‌گوید به‌پیمانه‌زدن گل آدم یعنی آنکه فرشتگان او را در قالب و پیمانه‌ای مساوی قالب که خود جز پیمانهٔ می نبود، قالب‌گیری کردند (همان: ۲۴۹). جلالیان میخانه عشق را زمین و فرشتگان را عامل سرشتن گل آدم ابوالبشر (ع) و به‌پیمانه‌زدن یا «در قالب هستی‌ریختن» او می‌داند (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۲: ۹۹۵؛ همان: ۱۹۱).

یوسفی، با معنی به قالب‌زدن و اندازه‌گیری، مخالف است و معتقد است: «به‌پیمانه زدند، یعنی گل وجود آدم را با شراب عشق آمیختند» (حافظ، ۱۳۸۱: ۳۰۸) و از زبان شاعر می‌گوید که فرشتگان در نوشیدن شراب عشق و معرفت با من همراهی کردند (همان). جلالیان در توضیح این مسئله از قول حافظ می‌گوید: «فرشتگان با من باده مستانه زدند؛ زیرا همان زمان که گل آدم ابوالبشر را سرشتند می‌دانستند که انسان واجد استعدادهایی ذاتی است و هر نسل او از نسل پیشین در راه معرفت برتری می‌گیرد و سرانجام، از فرشتگان پیش می‌افتد و با چنین شناختی همهٔ فرشتگان آسمانی من را به رسمیت شناختند (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۲: ۹۹۵). همچنین، خطیب رهبر عنوان می‌کند که فرشتگان با شاعر بادهٔ مستی‌آور معرفت را نوشیدند (حافظ، ۱۳۸۳: ۲۴۸).

با توجه به توضیحات بخش‌های پیشین، به‌نظر می‌رسد که حافظ در این ابیات فضای عالم خلق را به میخانه‌ای تشبیه می‌کند که در آن روحانیان (فرشتگان و انسان‌هایی که از کدورت نفس صافی شده و در ردیف ساکنان عالم ملکوت جای گرفته‌اند) برای نوشیدن شراب محبت الهی گرد آمده‌اند. پیش‌تر، با استناد به *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه* نشان دادیم که در متون عرفانی عصر

حافظ محبت به شراب تشبیه شده و در اینجا لازم به ذکر است که این روحانیان کریم (کرام) از سر لطف ته‌ماندهٔ جام خود را که دردآلود است و خود میلی به نوشیدن آن ندارند، بر خاک می‌ریزند. خاک از این جرعهٔ عشق که از عالم ملکوت به او افاضه می‌شود، جان می‌گیرد و به این ترتیب، گل آدم سرشته می‌شود. در این حال، روحانیان با خاک راه‌نشین (انسان آلوده به عالم ماده و گرفتار نفس) از یک باده می‌نوشند و هم‌پیمانه می‌شوند و به نشانهٔ هم‌پیمانی (با خود یا با انسان) جام‌های خود را بر هم می‌زنند. این تعبیر با آنچه پیش‌تر در مورد عطار و «دردی درد» گفتیم هم‌خوانی دارد؛ زیرا اگر فرشته از صافی شراب خورده و درد آن را بر گل آدم ریخته باشد، سرشتن گل آدم و به‌پیمانه‌زدن آن که در تفاسیر پیشین مفهوم نمی‌نمود، فهم‌پذیر می‌شود. جالب آنکه بلافاصله بعد از بادهٔ مستانه‌زدن یا ریختن درد شراب برای گل آدم، بیت زیر مطرح می‌شود و اشاره به امانتی دارد که همان درد عشق است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید　　قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

گویا حافظ، در این بیت، از زبان خاکی که از دردی عشق جان‌گرفته به‌سخن می‌آید و در مقام دفاع از خود می‌گوید که این دردی عشق که از عالم بالا و آسمان (و از کأس‌الکرام) بر من فروریخته و موجد خمار و دردسر عشق است. همان بار امانتی است که آسمان نمی‌توانست آن را از جام عشق بکشد (سربکشد یا بنوشد) و من دیوانه (انسانی که ظلوم و جهول بود) این بار را بر دوش کشید و دردی‌کش این میخانه شد.

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه　　چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد　　صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند

(همان)

در این بیت، ردپای حدیثی از پیامبر اکرم (ص) به چشم می‌خورد که می‌فرماید: «یهودیان بعد از موسی (ع) به هفتاد و یک فرقه تقسیم شدند، هفتاد فرقه اهل دوزخ بودند و یک فرقه اهل بهشت و نصاری (مسیحیان) بعد از عیسی (ع) به هفتاد و دو فرقه منشعب شدند که هفتاد و یک فرقه اهل دوزخ بودند و یک فرقه اهل بهشت و امت من در هفتاد و سه فرقه متفرق خواهند شد (و میان آنان اختلاف خواهد افتاد) که هفتاد و دو فرقه دوزخی هستند و یک فرقه بهشتی...»[۹] (کلینی، ۱۴۰۷ هـق، ج ۸: ۲۲۴). حافظ‌پژوهان بر سر این نکته بسیار بحث کرده‌اند که چرا حافظ به جای هفتاد و سه فرقه از هفتاد و دو فرقه سخن گفته است. در نهایت، عده‌ای این هفتاد و دو گروه را گمراهانی دانسته‌اند که با فرقهٔ ناجیه که حافظ نیز به آن تعلق دارد، هفتاد و سه گروه خواهد شد

(حـافظ، ۱۳۸۳: ۲۴۹؛ جلالیـان، ۱۳۷۹، ج ۲: ۹۹۲؛ اسـتعلامی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۱۰؛ برزگـر خـالقی، ۱۳۸۹: ۴۵۹). حمیدیان این عدد را فقط نشـانهٔ کثـرت تلقـی کـرده اسـت (حمیـدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۴۰).

با نگاه به تفسیری که از ابیات بالاتر ارائه شد، به‌نظر می‌رسد که حافظ فرقهٔ هفتاد و سوم یا فرقهٔ ناجیه را فراتر از اختلاف و ادیان و مذاهب و اجزا و اعضای جهان آفرینش می‌داند؛ چراکه چـه از روحانیان و ساکنان عالم ملکوت باشند و چه از خاکیان راه‌نشـین، همگـی از یـک شـراب (شـراب محبت الهی) نوشیدند و مست شدند. در این میان، صوفیان (دردی‌کشان رنـدی کـه سـاکنان عـالم خاک‌اند)[۱۰] از شادی آنکه دست کم دردی آن شراب به ایشـان رسـیده و از آن شـراب عـالم‌گیـر بی‌بهره نبوده‌اند ساغر شکرانه می‌زنند.

آتش آن نیست که از شعلهٔ آن خندد شمع　　آتش آن است که بر خرمن پروانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب　　تا سر زلف عروسـان سـخن شـانه زدنـد
(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

شاید مراد حافظ در اینجا از «آتش» همـان شـراب عـالم‌گیـر باشـد کـه همـهٔ موجـودات از آن نوشیده‌اند، اما سهم فرشته (شمع) از این آب آتشگون و شراب صـاف، سرخوشـی و خنـدهٔ مسـتانه بوده و در مقابل، بهرهٔ انسان خاکی (پروانه) سوختن و فناشدن.

نتیجه‌گیری

بسیاری از شارحان حافظ بر این نکته اتفاق نظر دارند که عشق مختص انسان است و فرشـته فهمـی از آن ندارد. در نتیجه، بار امانت الهی را که بر دوش انسان نهاده شده، عشق تلقی می‌کنند. در ایـن مقاله نشان دادیم که این انگاره با صورت‌بندی‌های مفهومی صوفیه، چـه پـیش از حـافظ و چـه در زمان حیات او، هم‌خوانی نداشته است. درواقع، حافظ به تبع متفکران عرفان‌اندیش عصر خود، همهٔ موجودات عالم خلقت را در مسیر عشق تصور مـی‌کـرد، هـر چنـد تمامیـت عشـق یـا درد عشـق را مختص انسان می‌دانست. در نتیجه، این انگاره که فرشته هیچ نصیبی از عشق نداشته، درست نیست. بلکه انسان به‌واسطهٔ نوشیدن «دُردی دَرد» دردمند عشق نیز هست، امـا فرشـته در ایـن عشـق از درد عاری است. از این رو، به تعبیر عطار نیشابوری بار امانت اشاره به همین درد دارد که مختص آدمی است. در ادامه، با اشاره به غزل بحث‌برانگیز «دوش دیـدم کـه ملائـک در میخانـه زدنـد...» (غـزل شماره ۱۸۴ تصحیح قزوینی)، به این مشکل، در تفسیر غزل، از زاویهٔ دیگر پرداخته شـد. سـپس بـه این نکته پرداختیم کـه چگونـه درد شـراب عشـق بـر گـل آدم ریختـه شـد و از تجلـی آن انسـانی

سربرآورد که گل او به دُرد دَرد آغشته بود. از نگاه عطار، برتری انسان بر فرشتگان نوشیدن صافی شراب عشق و دریافت مستی عشق و ریختن دردی آن بر خاک است. به این ترتیب، در این مقاله نشان دادیم که محدودکردن عشق به آدمی و بری‌کردن فرشتگان از آن، فهم بسیاری از مضامین و اشعار حافظ را از دسترس فهم ما خارج می‌کند.

پی‌نوشت

۱. این شعر را غزالی، در *احیاء علوم الدین*، بدون ذکر شاعر آن به این صورت آورده است:

شربنا شراباً طیباً عند طیب　　کذاک شراب الطیین یطیب
شربنا و أهرقنا علی الأرضِ فضله　　و للأرضِ من کأسِ الکرامِ نصیب
(غزالی، بی‌تا، ج ۱۲: ۹۴)

ترجمه: نزد فردی نیک شراب پاکیزه‌ای نوشیدیم؛ شراب پاکان چنین صاف می‌شود؛ نوشیدیم و اضافه آن را بر خاک ریختیم؛ و از جام کریمان برای زمین نصیبی است.

۲. از میان شارحان معاصر علی سعادت‌پرور به این معنا نزدیک شده است (سعادت‌پرور، ۱۳۸۲: ۶۰).

۳. گفتنی است که محمدامین ریاحی تلقی عجیب و البته منحصر به فردی از تعبیر «جرعه بر خاک‌ریختن» دارد و بر آن است که جرعه‌افشاندن بر کسی به‌معنای تحقیر او است (ریاحی، ۱۳۷۴: ۱۱۸).

۴. گفتنی است که تعبیر «دُردی دَرد» و آن باور که سهم انسان از عشق منتشر در همهٔ ارکان جهان خلقت درد است چنان شایع و رایج بوده که حتی مخالفانی نیز داشته است. از جمله بهاءولد و پسرش مولانا جلال‌الدین رومی عشق را موجب شادی می‌دانند و درد عشق یا نوشیدن دُردی دَرد را تصوری باطل تلقی می‌کنند (معارف بهاء ولد، ج ۱: ۲۵۵؛ مولوی، ۱۳۸۴: ۲۸۶؛ همان: ۶۳۴).

۵. همان گونه که در بخش پیشین مقاله اشاره کردیم، سنائی در نقطه مقابل عطار و حافظ بهرهٔ بیشتر و صافی‌تر عشق را متعلق به روحانیان می‌داند، اما به علت تصویر بنیادین در اندیشهٔ صوفیانه همگی این افراد از استعاره «دُردی دَرد» بهره می‌برند و تأکید می‌کنند که انسان باید طالب این دَرد باشد.

۶. همچنین رک، همان: ۵۶۱ و ۶۳۲ و ۸۱۵.

۷. همچنین رک، همان: ۱۲۰ و ۱۲۱ و ۱۵۳ و ۲۱۴ و ۱۰۵۱ و ۱۰۵۴ و ۱۰۵۷ و ۱۷۳ و ۱۵۲ و ۲۲۳ و ۲۶۱ و ۲۶۸ و ۲۸۹ و ۳۵۸ و ۳۹۴ و ۵۷۶ و ۶۴۲ و ۶۹۳ و ۷۴۱ و ۷۸۲ و ۸۰۹ و ۱۰۲۶ و ۱۰۹۱ و ۱۱۰۵.

۸. همچنین رک: همان: ۱۷۳ و ۳۰۱.

۹. «إن الْیَهُودَ تفَرقُوا مِنْ بعْدِ مُوسَی ع عَلَی إِحْدَی وَ سَبعِینَ فِرْقَه مِنْهَا فِرْقَه فِی الْجَنه وَ سَبعُونَ فِرْقَه فِی النارِ وَ تفَرقَت النصَارَی بعْدَ عِیسَی ع عَلَی اثنَتَیْنِ وَ سَبعِینَ فِرْقَه فِرْقَه مِنْهَا فِی الْجَنه وَ إِحْدَی وَ سَبعُونَ فِی النارِ وَ تفَرقَت هَذِهِ الْأُمه بعْدَ نبیها ص عَلَی ثلَاث وَ سَبعِینَ فِرْقَه اثنَتان وَ سَبعُونَ فِرْقَه فِی النارِ وَ فِرْقَه فِی الْجَنه...»

۱۰. توضیح آنکه حافظ چگونه از لفظ صوفی ساکنان عالم خاک و آدمیان را مراد می‌کند در حوصلهٔ مقالهٔ دیگری است. با وجود این و با توجه به اختلاف نظر شدیدی که در تفسیر لفظ صوفی هست، ظاهراً حافظ

لفظ صوفی را در مقابل صافی (روحانی) به‌کار گرفته و در همه جا از خرقهٔ کبود صوفی (جسم خاکی) و دلق ملمع او (نفس متلون و ناصاف او) سخن به‌میان می‌آورد. صوفی دام راه آسمانیان است و مدام در میکدهٔ خلقت بر سر راه آنان می‌نشیند تا جرعه‌ای از جام آنان را گدایی کند و گاه خرقهٔ خود (وجود خاکی خود) را برای ستاندن نصیبی از آن جام به گرو می‌گذارد.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۹۳). ترجمهٔ عزت الله فولادوند. چاپ دوم. پیام عدالت. تهران.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱۹۴۶ م). *فصوص الحکم*. چاپ اول. دار إحیاء الکتب‌العربیه. قاهره.

استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). *نقد و شرح غزل‌های حافظ*. چاپ دوم. سخن. تهران.

آشوری، داریوش. (۱۳۷۹). *عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریستهٔ هستی‌شناسی حافظ)*. چاپ دوم. مرکز. تهران.

انوری، حسن. (۱۳۹۱). *حافظ*. چاپ اول. خانهٔ کتاب. تهران.

برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸۹). *شاخ نبات حافظ*. چاپ پنجم. زوار. تهران.

پرتوعلوی، عبدالعلی. (۱۳۷۸). *عقاید و افکار خواجه*. چاپ دوم. نشر اندیشه. تهران.

ترمذی، الحکیم. (۱۴۲۶ هـ‌ق). *ریاضة‌النفس*. چاپ دوم. دارالکتب‌العلمیه. بیروت.

جاوید، هاشم. (۱۳۷۷). *حافظ جاوید*. چاپ دوم. نشر و پژوهش فرزان روز. تهران.

جلالیان، عبدالحسین. (۱۳۷۹)، *شرح جلالی بر حافظ*. جلد دوم و سوم. چاپ اول. تهران. یزدان.

جیلانی، عبدالقادر. (۱۴۲۸ هـ‌ق). *سرالأسرار و مظهر الأنوار فیما یحتاج إلیه الأبرار*. چاپ دوم. دارالکتب‌العلمیه. بیروت.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۰). *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد شیرازی*. به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی. زوار. تهران.

_____. (۱۳۸۱). *دیوان حافظ براساس نسخهٔ قزوینی و خانلری با مقابلهٔ نسخه‌ها و شرح‌های معتبر همراه با شرح و معنی کامل غزل‌ها و فرهنگ لغات و اصطلاحات*. به تصحیح حسین‌علی یوسفی. چاپ اول. روزگار. تهران.

_____. (۱۳۹۲)، *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی. چاپ اول. پیام عدالت. تهران.

_____. (۱۳۸۳). *دیوان حافظ شیرازی*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ سی‌وهفتم. مروی. تهران.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۹). *شرح شوق*. چاپ اول. قطره. تهران.

ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمان. (۱۳۸۱). *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*. تصحیح و تعلیقات بهاءالدین خرمشاهی و کوروش منصوری و حسین مطیعی امین. جلد سوم. چاپ چهارم. قطره. تهران.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۲). *حافظ حافظهٔ ماست*. چاپ اول. تهران. قطره.

_____. (۱۳۸۹). *حافظ‌نامه*. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

خواجوی کرمانی، محمود بن علی. (۱۳۷۸). *دیوان غزلیات خواجوی کرمانی*. چاپ اول. انتشارات خدمات فرهنگی کرمان. تهران.

دشتی، علی. (۱۳۸۰). *نقشی از حافظ*. به کوشش مهدی ماحوزی. چاپ دوم. اساطیر. تهران.

روزبهان بقلی. (۱۳۷۴). *شرح شطحیات*. چاپ سوم. انتشارات طهوری. تهران.

_____. (۱۳۸۱). *رساله القدس*. چاپ دوم. تهران. انتشارات یلدا قلم.

_____. (۱۴۲۶ هـق). *مشرب‌الأرواح*. چاپ اول. دارالکتب العلمیه. بیروت.

_____. (۱۴۲۸ هـق). *المصباح فی مکاشفه بعث‌الأرواح*. چاپ اول. دارالکتب‌العلمیه. بیروت.

_____. (۱۴۲۸ هـق). *تقسیم‌الخواطر*. چاپ اول. دارالآفاق‌العربیه. قاهره.

_____. (۲۰۰۸ م). *عرائس‌البیان فی حقائق القرآن*. چاپ اول. دارالکتب‌العلمیه. بیروت.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۷۴). *گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ*. چاپ اول. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

سعادت‌پرور، علی. (۱۳۸۲). *جمال آفتاب*. چاپ سوم. احیاء کتاب. تهران.

سلطان العلماء، بهاءالدین محمد بلخی. (۱۳۸۲). *معارف (بهاء ولد)*. جلد اول. چاپ سوم. طهوری. تهران.

سلمی، ابوعبدالرحمن محمد بن الحسین. (۱۳۶۹). *مجموعه آثار السلمی*. چاپ اول. مرکز نشر دانشگاهی. تهران.

_____. (۱۴۲۴ هق). *طبقات‌الصوفیه*. چ ۱. دارالکتب العلمیه. بیروت.

سمعانی، احمد. (۱۳۸۴)، *روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح*. تصحیح نجیب مایل هروی. چاپ دوم. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۸۳). *حدیقة‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه*. چاپ ششم. انتشارات دانشگاه تهران. تهران.

_____. (۱۹۶۲ م)، *مکاتیب سنایی*. چاپ اول. انتشارات دانشگاه علیگره. هند.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن امیرک. (۱۳۷۵). *پرتونامه؛ مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. جلد سوم. مقدمه و تصحیح سیدحسین نصر. چاپ دوم. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی. تهران.

سودی بسنوی، محمد. (۱۳۶۶). *شرح سودی بر حافظ*. به کوشش عصمت ستارزاده. چاپ پنجم. نگاه. تهران.

شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۸۰). *دیوان کامل حضرت شاه نعمت‌الله ولی*. چاپ اول. انتشارات خانقاه نعمت اللهی. کرمان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). *یادداشت‌های حافظ*. چاپ اول. میترا. تهران.

طبری، ابوجعفر محمد بن جریر. (۱۹۶۷ م). *تاریخ‌الأمم و الملوک*. تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. چاپ دوم. دارالتراث. بیروت.

عطار، فریدالدین نیشابوری (۱۳۸۹). *منطق‌الطیر*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ هفتم. سخن. تهران.

_____. (۱۳۸۴). *دیوان عطار*. چاپ یازدهم. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

_____. (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ هشتم. سخن. تهران.

غزالی، ابوحامد محمد. (بی تا)، *احیاء علوم‌الدین*، به کوشش عبدالرحیم بن حسین حافظ عراقی. چاپ اول. دارالکتب‌العربی. بیروت.

غنی، قاسم. (۱۳۸۶). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*. چاپ اول. هرمس. تهران.

فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). *حافظ (صحت کلمات و اصالت غزل‌ها)*. انتشارات دانشگاه پهلوی. شیراز.

فرید، طاهره. (۱۳۷۶). *ایهامات دیوان حافظ*. چاپ اول. طرح نو. تهران.

کاشانی، عزالدین. (۱۳۸۹)، *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه*، به کوشش عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی. چاپ چهارم. زوار. تهران.

کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۴۰۷ ه.ق)، *الکافی*، تصحیح و تحقیق علی اکبر غفاری و محمد آخوندی، جلد هشتم. چاپ چهارم. دارالکتب الاسلامیه تهران.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*. چاپ چهارم. ستوده. تبریز.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۹). *در کوی دوست*. چاپ سوم. خوارزمی. تهران.

مولایی، محمد سرور. (۱۳۶۸). *تجلی اسطوره در شعر حافظ*. چاپ اول. توس. تهران.

مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۸۴). *دیوان کبیر شمس*. چاپ اول. طلایه. تهران.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۷۱). *کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*. مصحح علی‌اصغر حکمت. چاپ پنجم. امیرکبیر. تهران.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۷). *چند نکته در تصحیح دیوان حافظ*. سخن. تهران.

نجم رازی، عبدالله بن محمد. (۱۳۹۱). *مرصادالعباد*، به اهتمام محمدامین ریاحی. چاپ پانزدهم. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.

نیاز کرمانی، سعید. (۱۳۷۴)، *دولت پیر مغان*، چاپ اول. پاژنگ. تهران.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۹۲). *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. چاپ هشتم. سروش. تهران.

همدانی، عین‌القضات. (۱۳۴۱). *تمهیدات*. چاپ اول. دانشگاه تهران. تهران.

_____. (۱۹۶۲ م). *شکوی الغریب عن الأوطان إلی علماء البلدان*. چاپ اول. داربیبلیون. پاریس.

References

Ebn Arab, Mohi Al-Din. (1946). Fosos Al-Hokm. First Edition. Dar Al-Ahya Al-Kotob Al-Arabia. Cairo.

Estelami, Mohammad. (2005). Critic and Explanation of Poems of Hafez. Second Edition. Sokhkan. Tehran.

Ashoori, Darioush. (2001). Mysticism and the Notion of Rend in Hafez's poems (A review of Anthology of Hafez). Second Edition. Markaz. Tehran.

Anvari, Hassan. (2012). Hafez. First Edition. Khane Ketab, Tehran.

Barzegar Khaleghi, Mohammadreza. (2010). Shakh Nabat Hafez. Fifth Edition. Zavar. Tehran.
Parto Alavi, Abd-Al-Ali. (2000). Beliefs and Thoughts of Khajeh. Second Edition. Andisheh Publication. Tehran.
Termazi, Al-Hakim. (2005). Riazat Al-Nafs. Second Edition. Dar Al-Kotob Al-Elmiah, Beirut.
Javid, Hashem. (1999). Second Edition. Farzanrooz Publication and Research Centre. Tehran.
Jalalian, Abd- Al-Hossein. (2001). Jalali's Description of Hafez. Vol 2 & 3. First Edition. Yazdan. Tehran.
Jeylani. Abd Al-Ghader. (2007). Ser Al-Asrar va Manzar Al-Anvar Fima Yahtaj Al-ayh Al-Abrar. Second Edition. Dar Al-Kotob Al-Elmiah. Beirut.
Hafez, Shams Al-Din Mohammed. (2012). Collection of Khajeh Shams Al-Din Mohammad Shirazi. Corrected by Mohammad Ghazvini & Ghasem Ghani. Zavar. Tehran.
Hafez, Shams Al-Din Mohammed. (2003). Collection of Hafez based on the issue of Khanlari & Ghazvini and in comparison with other issues and reputable descriptions , along with descriptions and complete meanings of poems and table of vocabulary and terminology. Corrected by Hossein Ali-Yousefi. First Edition. Roozegar. Tehran.
Hafez, Shams Al-Din Mohammed. (2014). Collection of Hafez. Corrected by Mohammad Ghazvini. First Edition. Payam Edalat. Tehran.
Hafez, Shams Al-Din Mohammed. (2005). Collection of Hafez. Corrected by Khalil Khatib Rahbar. 37th Edition. Marvi. Tehran.
Hamidian, Saeed. (2011). Sharh Shogh. First Edition. Ghatreh. Tehran.
Khatmi. Lahouri. Abol Hassan Abd Al-Rahman. (2003). Sharhe Erfani Poems of Hafez. Corrected by Bahaedin Khoramshahi & Koroush Mansouri & Hossein Motie Amin. 3rd Vol. 4th Edition. Ghatreh. Tehran.
Khoramshahi, Bahaedin. (2004). Hafez is our memory. First Edition. Ghatreh. Tehran.
_____. (2011). Hafez Nameh. Elmi Farhangi Publication. Tehran.
Khajoo Kermani, Mahmoud Al-Ebn Al-Ali. (2000). Poetry collection of Khajoo Kermani. First Edition. Khadamat Farhangi Publication of Kerman. Tehran.
Dashti, Ali. (2002). A portrait of Hafez. Corrected by Mahdi Mahouzi. Second Edition. Asatir. Tehran.
Rouzbehan, Baghli. (1996). Description of Shathiat. 3rd Edition. Tahouri Publication. Tehran.
_____. (2003). Resalat Al-Ghods. Second Edition. Yalda Ghalam Publication. Tehran.
_____. (2005). Mashreb Al-Arvah, First Edition. Dar Al-Kotob Elmiah. Beirut.
_____. (2007). Al-Mesbah Fi Mokashefeh Baas Al-Arvah. First Edition. Dar Al-Kotob Elmiah. Beirut.
_____. (2007). Taghsim Al-Khavater. First Edition. Dar Al-afagh Al-Arabia. Cairo.
_____. (2008). Araes Al-bayan Fi Haghaegh Al-Quran. First Edition. Dar Al-Kotob Elmiah. Beirut.
Riahi, Mohammad Amin. (1995) Golgasht in Poetry and Thoughts of Hafez. First Edition. Elmi Farhangi Publication. Tehran.
Saadatparvar, Ali. (2003). Jamal Aftab. The Beauty of Son. Third Edition. Ehia Ketab. Tehran.
Soltan Al-Olama Baha Al-Din Mohmmad Balkhi. (2003). Maaref (Baha'e Valad), First Vol. Third Edition. Tahouri. Tehran.
Salmi Abou Abd Al-Rahman Mohammad Ben Al-Huussein. (1990). Collection of impressions of Al-Salmi. First Edition. Daneshgahi Publication Centre. Tehran.
_____. (2003). Tabaghat Al-Sufiah. First Edition. . Dar Al-Kotob Elmiah. Beirut.
Sam'ani, Ahmed. (2006). Rouh Al- Arvah Fi Sharh Asma Al-Malek Al-Fattah. Correction of Najib Mayel Heravi. Second Edition. Elmi Farhangi Publication. Tehran.
Sanaie, Abol Majd Majdoud Ben Adam. (2005). Hadighat Al-Haghighah va Shariat Al-Tarighah. Six Edition. Tehran University Publication. Tehran.
_____. (1962) Schools of Sanaie. First Edition. Publication of Aligoreh University. India.

Sohrevardi. Shahab Al-Din Yahya Ben-Habash Ben-Amirak. (1997). Parto Nameh. Collection of literary works of Sheikh Eshragh. 3rd Edition. Introduction and correction of Seyed Hossein Nasr. 2nd Edition. Institute of Studies and Cultural Research. Tehran.

Soudi Basnavi. Mohammad. (1988). Description of Soudi on Hafez. Corrected by Esmat Sattarzadeh. 5th Edition. Negah. Tehran.

Shah Nemat-Allah Vali. (2002). Collection of Hazrat Shah Nemat-Allah Vali. First Edition. Nemat-Allahi Khanghah Publication. Kerman.

Shamisa, Sirous. (2017). Notes of Hafez. First Edition. Mitrah. Tehran.

Tabari, Abou Jafar Mohammad Ben-Jarir. (1967). Tarikh Al-Omam va Al-Molouk. Research by Mohammad Abolfazl Ibrahim. 2nd Edition. Dar Al-Torras. Beirut.

Attar, Farid Al-Din Neishabouri. (2011). Mantegh Al-Teir. Introduction, correction and commentated by Mohammadreza Shafie Kadkani. 7th Edition. Sokhan. Tehran.

_____. (2006). Collection of Attar. 11th Edition. Elmi Farhangi Publication. Tehran.

_____. (2009). Elahi Nameh. Corrected and commentated by Mohammad Reza Shafie Kadkani. 8th Edition. Sokhan. Tehran.

Ghazzali, Abou-Hamed Mohammed. (Un-dated). Ehia Al-Olum Al-Din. Corrected by Abd-Al-Rahim Ben-Hossein Hafez Araghi. First Edition. Dar Al-Kotob Arabi. Beirut.

Ghani, Ghasem. (2008). Description of impressions, thoughts and biography of Hafez. First Edition. Hermes. Tehran.

Farzad, Masoud. (1971). Hafez (Accuracy of vocabularies and the origin of poems). Pahlavi University Publication. Shiraz.

Farid, Tahereh. (1998). Ambiguity in Collection of Hafez. 1st Edition. Tarhe No. Tehran.

The Holy Quran. (2005). Translated by Ezat-Allah Fouladvand. Payam Edalat. Tehran.

Kashani, Ez Al-Din. (2011). Mesbah Al-Hedayeh va Meftah Al-Kefayah. Corrected by Effat Karbasi and Mohammad Reza Barzegar Khaleghi. Fourth Edition. Zavar Tehran.

Koleini, Mohammad Ben-Yaghoub. (1987). Al-Kafi. Corrected and researched by Ali Akbar Ghafari and Mohammad Akhoundi. 8th Volume. 4th Edition. Dar Al-Kotob Al-Eslamieh. Tehran.

Mortazavi, Manouchehr. (2006). Hafez school of thought or introduction on investigation of Hefez. Sotoudeh. Tabriz.

Maskoub, Shahrokh (2011). Dar Kooye Doost. 3rd Edition. Kharazmi. Tehran.

Molayi, Mohammad Sarvar. (1990). Manifestation of Myth in Hafez's poems. First Edition. Tous. Tehran.

Molavi, Molana Jalal Al-Din Mohammad Balkhi. (2006). The Great Collection of Shams. First Edition. Talayeh. Tehran.

Meybodi, Abolfazl Rashid-Al-Din (1993). Kashf Al-Asrar va Edat Al-Abrar. Corrected by Ali Asghar Hekmat. Fifth Edition. Amir Kabir. Tehran.

Natel Khanlari, Parviz. (1959). A few notes on correction of collection of Hafez. Sokhan. Tehran.

Najm Razi. Abd-Allah Ben Mohammad. (2013). Mersad Al-Ebad. Corrected by Mohammad Amin Riahi. 15th Edition. Elmi va Farhangi Publication. Tehran.

Niaz Kermani, Saeed. (1996). Dolate Pire Moghan. First Edition. Pazhang . Tehran.

Hojviri, Ali Ben-Osman. (2014). Kashf Al-Mahjoub. Corrected by Mahmoud Abedi. 8th Edition. Soroush. Tehran.

Hamedani, Eym Al-Ghozat. (1963). Tamhidat. 1st Edition. Tehran University. Tehran.

_____. (1962). Shakva Al-Gharib An Al-Autan Ela Olama Al-Baladan. First Edition. Dar Al-Biblion. Paris.

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نقطه و دایره در ادبیات عرفانی فارسی براساس مکتب ابن‌عربی[۱]

مهدی حیدری[۲]

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

محیی‌الدین بن عربی با نگاه رمزی و استعاری خود به عناصر طبیعی و هندسی، زمینه‌ساز ظهور استعاره‌های وحدت‌وجودی در ادب فارسی شد. استعاره‌های دوگانهٔ او که غالباً به ظهور کثرت از وحدت اشاره دارد، پس از وی به آثار شاعران و ادیبان عارف فارسی‌زبان راه یافت. نقطه و دایره یکی از این استعاره‌های دوگانه است که به تقابل و عینیت توأمان حق و خلق اشاره دارد. به این استعاره در آثار ابن‌عربی از وجوه گوناگون پرداخته می‌شود و ویژگی‌های متفاوتی از رابطهٔ نقطهٔ وحدت با دایرهٔ کثرت تبیین می‌گردد. گاه از ارتباط نقطهٔ احدیت با نقاط محیط دایرهٔ ممکنات از طریق شعاع‌های اسماء الهی سخن می‌رود، زمانی به حلقوی‌بودن ساختار دایره و یکسان‌بودن ابتدا و انتهای آن در معنی قوس نزول و صعود اشاره می‌شود و گاهی ضمن کاربرد استعارهٔ نقطهٔ آتش‌گردان، تجدد امثال تبیین می‌گردد. این نوع نگاه، پس از ابن‌عربی درآثار ادیبان عارفی نظیر حمویه، عراقی، نسفی، شبستری، مغربی، نعمت‌الله ولی، داعی

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2019.20793.1531

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران. m.heidari@yazd.ac.ir

شیرازی و نیز شارحان *فصوص الحکم* گاه به همان شکل مستعمل و گاه همراه با وجوه شباهت جدید به‌کار رفته است. روش تحقیق، کتابخانه‌ای و برمبنای آثار شاعران و نویسندگان یادشده بوده است.

واژه‌های کلیدی: عرفان، نقطه، دایره، ابن‌عربی، استعاره.

مقدمه

به‌طورکلی می‌توان گفت روی‌آوردن به استعاره‌های هندسی در ادبیات عرفانی فارسی، پس از ظهور ابن‌عربی فراوانی و رنگ‌وبوی دیگری به خود می‌گیرد. رمزپردازی اگرچه در آثار عرفانی پیش از ابن‌عربی هم به‌چشم می‌آید و اساساً از ویژگی‌های عام زبان عرفان است، در آثار ابن‌عربی به‌نحو شدیدتری ظهور و بروز یافته است. ابوالعلاء عفیفی در این زمینه نوشته است: «اگر استعمال زبان رموز و اشارات و سخن‌گفتن به لسان باطن از علل غموض زبان صوفیه به‌طور عام است، درمورد زبان ابن‌عربی به‌طور خاص چنین است» (مقدمهٔ عفیفی بر ابن‌عربی، ۱۳۷۰: ۱۶). عفیفی همچنین علت صعوبت فهم اندیشه‌های ابن‌عربی را نه منبعث از خود این افکار که ناشی از اسلوب تعبیر و راه‌های غریب وی برای پیمودن معانی می‌داند (همان: ۱۶-۱۷).

ابن‌عربی همه چیز حتی نجوم کهن را نیز ابزاری رمزی در جهت تبیین مفاهیم مکتب خود می‌بیند و بسیاری از اصول آن را به‌راحتی با مبادی مکتب خویش تطبیق می‌دهد؛ چنانکه در کتاب *مواقع النجوم* تحت پوشش رمزهای نجومی به توصیف نوری می‌پردازد که خداوند طی مراحل سه‌گانهٔ طریق به صوفی اعطا می‌کند (برای نمونه‌هایی از رمزاندیشی نجومی ابن‌عربی رک: بورکهارت، ۱۳۹۳: ۳-۶۴؛ کربن، ۱۳۸۴: ۱۰۳).

ابن‌عربی در بخش عمده‌ای از فتوحات، نگاه رمزاندیشانهٔ خود را به مسائل شرعی نظیر نماز نیز تسری می‌دهد؛ چنانکه سجود، رکوع و قیام را با قوس نزولی، حرکت افقی جانداران (رشد) و قوس صعودی منطبق کرده است (ابن‌عربی، بی‌تا: ۵۶۰-۷۶۰؛ کربن، ۱۳۸۴: ۳۸۱-۳۸۷).

به‌طورکلی، شیخ محیی‌الدین ابن‌عربی در اصطلاح‌پردازی و استعاره‌گرایی بسیار مهارت داشته است. وی اصطلاحاتی نظیر وحدت وجود، اعیان ثابته، حضرات خمس، فیض اقدس و مقدس، حقیقت محمدیه، انسان کامل و ... را پدید آورده و ذیل هرکدام از این‌ها، دایره‌های کوچک‌تری از اصطلاحات دیگر را ایجاد کرده است. او مهم‌ترین اندیشهٔ عرفانی خود، ، یعنی وحدت وجود را با تکیه بر زوج اصطلاحاتی که یکی از کلیدواژه‌های آن بر مقام یگانگی حق و دیگری بر مرتبهٔ

کثرت خلق تأکید دارد، ظاهر ساخته و مثلاً از عباراتی نظیر احدیت و واحدیت، اسم و مسما، کثرت و وحدت، مقید و مطلق، ظاهر و باطن، تشبیه و تنزیه و... بهره برده است. شیخ در همین راستا با توجه به استعاره‌هایی خیالی مفهوم وحدت وجود را واضح‌تر تبیین کرده است.

استعاره‌های وی نیز غالباً مرکب از دو عنصر متقابل هستند که یکی از آن‌ها از مقام وحدت حق و دیگری از کثرت خلق حکایت می‌کند و هردو به‌نوعی دو روی یک سکه محسوب می‌شوند. ده استعارهٔ رایج در آثار او که بعدها به کتب پیروانش نیز راه یافته است، عبارت‌اند از: آینه و عکس، نور و سایه (و مشتقات آن‌ها)، آب و اشکال گوناگون آن، می و ساغر، دانه و درخت، نقطه و دایره، عدد یک و سایر اعداد، حرف الف و سایر حروف، بیابان و سراب، صاحب لباس و لباس. این استعاره‌ها، برخی طبیعی و بعضی هندسی و حروفی بودند و به‌نوعی عنصر دوم آن‌ها، تفصیل‌یافتهٔ عنصر اول حساب می‌شود و از وحدت وجود حکایت می‌کند.

ابن‌عربی برخلاف فیلسوفان اشراقی که متأثر از نوافلاطونیان هستند، وجود را نه یک ساختار خطی پایین‌آمده از واحد یا اول که دایره‌ای می‌داند که مرکز و محیط دارد. محیط، محدودهٔ موجودات ممکن و مرکز دایره، «الله»، اسم جامع اسماء الهی است که ظاهر «ذات» را نیز نشان می‌دهد. از مرکز دایرهٔ وجود تا نقطه‌نقطهٔ محیط، خطوطی فرض می‌شود که همان اسماء الهی‌اند و به شماره نمی‌آیند و نیز درون دایره، دایره‌های کوچک‌تری هست که برخی اسماء فاعل در ایجاد ممکن اول و بعضی دیگر عناصر اربعهٔ طبیعی را نشان می‌دهد. آن خطی که از نقطهٔ مرکز دایره به نقاط محیط می‌رسد، همان وجهی است که هر موجودی از خالق خود دارد و ارادهٔ الهی در جهت ایجاد همان خطی است که آن را از مرکز محیط فرض کردیم و درواقع توجه الهی است به آن نقطه در محیط به موجود گشتن (رک: ابوزید، ۱۳۸۵: ۲۲۱-۲۲۲).

این استعاره به‌صورت مستقل و جداگانه در آثار ابن‌عربی و پیروان او واکاوی نشده است؛ هرچند به‌اختصار و منحصراً دربارهٔ شمس مغربی در مقالهٔ «رابطهٔ هستی و خدا از دیدگاه ابن‌عربی و شمس مغربی» (حسینی و واردی، ۱۳۹۱: ۲۳-۴۵) به نقطه و دایره اشاره شده است و در یادداشتی با عنوان «ابن‌عربی و مخالفت عرفانی با قاعدهٔ الواحد»، منتشرشده در روزنامهٔ رسالت در تاریخ ۱۴ شهریور ۹۱ (حمودی، ۱۳۹۱: ۱۸)، بسیار خلاصه و تنها از زاویهٔ قاعدهٔ الواحد به این استعاره پرداخته شده و وجوه گوناگون آن در آثار ابن‌عربی و پیروان او در ادبیات فارسی مورد توجه قرار نگرفته است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «آفرینش براساس عشق و قاعدهٔ الواحد از دیدگاه ابن‌عربی» (شجاری، ۱۳۸۸: ۸۳-۱۰۸)، موضوع مخالفت ابن‌عربی با قاعدهٔ الواحد بدون پرداختن به استعارهٔ نقطه و دایره و پیگیری آن در ادب فارسی تحلیل شده است.

در این پژوهش، ابتدا با مراجعه به آثار ابن‌عربی، کاربرد وجوه گوناگون رمزهای نقطه و دایره و کیفیت ارتباط آن‌ها با یکدیگر بررسی می‌شود و سپس با پرداختن به آثار ادیبان عارف (به‌ترتیب زمان) و نیز شارحان *فصوص الحکم*، کیفیت کاربرد این رمزپردازی در آثار آن‌ها و مشابهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها واکاوی خواهد شد.

نقطه و دایره در آثار ابن‌عربی و پیروانش

ابن‌عربی

این استعارهٔ وحدت‌وجودی از استعاره‌هایی است که خود شیخ پایه‌گذار آن است. در نگاه او، اصل همهٔ خطوط و اشکال هندسی، نقطه است. همهٔ شکل‌ها، ظواهر متعدد نقطه هستند، اما نقطه واحد است. وی در *فتوحات*، دایره را مثال خلق دانسته و نقطه را وجود حق پنداشته که دایره را پدید آورده است. در نگاه ظاهربینان، نقطه در دایره دیده نمی‌شود؛ درحالی‌که دایره چیزی جز نقطه نیست. درواقع شیخ با این استعاره، وحدت در عین کثرت را به‌خوبی نشان داده است. او در *فتوحات* گفته است: «بدان که عالم کروی‌شکل است و برای همین انجام انسان به آغازش ختم می‌شود. شدن ما از عدم به وجود از او بوده و به او بازخواهیم گشت. آن‌گونه که خود فرموده: «الیه یرجع الامر کلّه» و «الیه المصیر». نمی‌بینی که اگر بخواهی دایره‌ای بکشی، از نقطه‌ای آغاز می‌کنی و به همان نقطه پایان می‌دهی» (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲۵۵).

در نگاه ابن‌عربی، هر خطی که از نقطهٔ مرکز دایره به‌سمت محیط کشیده می‌شود، مساوی با مصاحبش است و نقطه در ذات متعدد نمی‌شود و با کثرت شعاع‌های خارج از مرکز، خود آن نقطه تکثر نمی‌یابد. ابن‌عربی در این زمینه نوشته است: «نقطه در ذات خود متعدد و متکثر نمی‌گردد و با کثرت خطوطی که از آن به‌سوی محیط صادر می‌گردد، افزون نمی‌شود، یعنی تقابل هر نقطه‌ای از محیط با نقطهٔ مرکز دایره آن را منقسم و متعدد نمی‌گرداند؛ بنابراین از واحدی شعاع‌های کثیر پدید می‌آید، درحالی‌که نقطهٔ واحد در ذاتش تکثیر نمی‌شود؛ لذا قول آن کس که به صدور واحد از واحد تأکید می‌کند، باطل است» (همان: ۲۶۰).

از نظر شیخ، قاعدهٔ الواحد باطل است؛ زیرا از نقطه، چندین شعاع ساطع می‌شود، درحالی‌که خود نقطه متکثر نمی‌شود. درواقع، اسماء گوناگون الهی مربوبیت کثرات گوناگون را می‌پذیرند و درنهایت با ذات عینیت می‌یابند. همچنین محیی‌الدین مقام ذات حق را عالی‌تر از تعینات تلقی کرده و با همین استعاره به‌خوبی آن را توضیح داده است. شیخ در این باره نوشته: «پس او اوست برای خودش نه برای تو و تو، تویی برای خودت و برای او، یعنی تو با او مرتبط هستی اما او با تو

مرتبط نیست. دایره از وجه اطلاق با نقطه ارتباط دارد، اما نقطه از وجه اطلاق بـا دایـره سـروکاری ندارد. آن نقطهٔ دایره است که به دایره مربوط می‌شود. همچنین ذات در وجه اطلاقی با تـو مـرتبط نیست، اما الوهیت ذات با مألوهش در ارتباط است مثل نقطهٔ دایره» (همان: ۴۶).

شیخ در این مثال، نقطه و دایره را از حیث اطلاق بررسی کرده است. از نگاه او اگر وجود نقطه را مطلق و جدا از دایره درنظر بگیریم، امکان‌پذیر است و در این صـورت، هـیچ ارتبـاطی بـا دایـره ندارد. ذات خداوند نیز در شأن اطلاقی‌اش هیچ نسبتی با مخلوقات ندارد و مثل نقطه در شأن احدی از مقام تعینات ممتاز می‌شود، اما وجود دایره را حتی اگر از حیث اطلاق هـم بنگـریم، چیـزی جـز نقطه نیست؛ درست همان‌گونه که مظاهر همگی بالذات مرتبط با حق‌اند. بدین‌ترتیب، دایره همیشه مرتبط با نقطه است، اما نقطه تنها زمانی با دایره مربوط می‌شود که این قید بـدان اضـافه شـود و بـه «نقطة الدائرة» تبدیل شود و درحقیقت از این حیث و اعتبار بدان نگریسـته شـود؛ بنـابراین، حـق در مقام احدیت ذات، ارتباطی با خلق ندارد، اما زمانی که به اعتبار الوهیت نگریسته شـود، بـا تعینـات مرتبط می‌شود، درست مانند نقطهٔ دایره با دایره.

ابن‌عربی با تأکید بر این موضوع در موضعی دیگر از فتوحات، موضوع افتقـار عـالم بـه خـدا و بی‌نیازی وی از عالم را مطرح ساخته اسـت. در ایـن اسـتعاره‌پـردازی، شـیخ بـه مجـاورت اولـین و آخرین نقطهٔ دایرهٔ موجودات اشاره کرده که نسبتشان با ذات یکسـان اسـت و ضـمناً امکـان ترقـی موجودات از قوس نزول به صعود را هم مطرح کرده و نوشته است: «انتهای دایره با ابتدایش مجاور است و این (محیط) طالب نقطه است اما نقطه آن را نمی‌طلبد. پس افتقار عالم به خدا و بی‌نیازی او از عالم معلوم گردید» (همان: ۲۵۹).

علاوه‌براین، شیخ به یکسان‌بودن نسبت همهٔ نقاط دایره بـا مرکـز (ذات) اشـاره کـرده و نیـز بـه اکمل و احسن‌بودن نظام آفرینش قائل شده و به استمرار و تجدد امثال در خلقت هم توجـه داشـته است؛ همان‌گونه که در دایره میان نقاط محیط فاصله‌ای نیست؛ بنابراین، وی نوشته است:

«هر جزئی از عالم می‌تواند سبب وجود عالم دیگری مـثلش شـود، نـه کامـل‌تـر از خـودش تـا بی‌نهایت. همانا محیط دایره نقاطی مجاور هستند در فواصلی مجاور که بین ایـن فاصـله‌هـا، فاصـلهٔ سومی نیست و بین دو نقطه از آن نیز نقطهٔ سومی وجود ندارد. هر نقطه در ایجاد محیط نقـش دارد و حکم نخستین آن‌ها مثل آخری است تا بی‌نهایت» (همان).

بنابراین، با بذل توجه نقطهٔ مرکز به اطراف، شعاع‌هایی پدیـد مـی‌آیـد کـه بـه نقـاطی در دایـرهٔ کائنات منتهی می‌شود و از راه آن - که ارادهٔ حق است - موجودات خلق می‌شوند و این شـعاع از جانب مخلوق نیز همان اسمی است که آن مخلوق، حق را با آن وجه مشاهده می‌کند و می‌شناسد:

«پس هر خط صادره از نقطهٔ مرکز دایره به نقطه‌ای در محیط، همان وجهی است که برای هر موجودی از خالقش حاصل می‌شود. پاک و منزه است او که فرمود قول ما به هر چیزی هر زمان که آن را اراده کنیم، آن است که به او می‌گوییم موجود باش، پس موجود می‌شود. پس اراده در اینجا همان خط فرضی است که از نقطهٔ مرکز به محیط دایره می‌رسد و آن توجه الهی است به ایجاد عین همان نقطه در محیط؛ زیرا آن محیط، همان دایرهٔ ممکنات است و آن نقطهٔ مرکز، واجب‌الوجود است» (همان: ۲۶۰).

محیی‌الدین همچنین از دایره به نقطه رسیدن را صحیح می‌داند، اما از نظر او روش عارفان کامل این نیست. وی اذعان می‌دارد که اگر کسی از راه مدارج اسماء به‌سوی شناسایی حق گام بردارد، به شرط صدق و فطرت کمال‌جو به قبول ذات راه می‌یابد و این درست مانند کسی است که از حیث «نقطة الدائرة» به «نقطه» می‌نگرد. هرچند که وی شناختی از نقطه به دست می‌آورد، در حجاب دایره باقی می‌ماند، همان‌گونه که عارف اسماءطلب ممکن است در حجاب اسماء و صفات گرفتار آید؛ چنانکه شیخ نوشته است: «اما از زوجیت حقائق نسبت به فردیت حق غافل ماندند» (همان: ۴۹).

ابن‌عربی با استفاده از این استعارهٔ گسترش‌یافته و از پیش طراحی‌شده، بسیاری از غوامض مسئلهٔ وحدت وجود را شرح می‌دهد. محیی‌الدین در *فتوحات* با اشاره به اینکه عقل اول نخستین موجودات، و انسان آخرین موجودات است، نوشته است: «همانا وجود، دایره است. ابتدای دایره، عقل اول است که نخستین جنس است و خلق به جنس انسانی ختم می‌گردد و دایره کامل می‌شود، یعنی انسان به عقل متصل می‌گردد؛ همان‌گونه که اول دایره به آخرش اتصال می‌یابد. پس دایره و طرفین آن جمیع مخلوقات خدا از اجناس عالم بین عقل اول یا همان قلم و بین انسان یا همان موجود آخر است و از آنجا که خطوط صادره از مرکز دایره به محیط - که موجد آن است – علی‌السویه است، به همین شکل نسبت حق با همهٔ موجودات نسبتی یکسان است و تغییری در مرکز راه ندارد. همهٔ اشیا متوجه مرکزند و پذیرای موهبات او مثل توجه نقاط محیط به مرکز دایره» (همان: ۱۲۵).

در این گفتار نیز ابن‌عربی، محیط دایره را تعینات دانسته است که ابتدایش به انتها وصل می‌شود؛ بنابراین، از نظر وی وجود، دوری است که در آن، مقام عقل اول (قلم) و انسان یکی است و در این دایره به‌خوبی می‌توان قوس نزول و قوس صعود را ملاحظه کرد. از نگاه شیخ، امر الهی نیز مستدیر است و به‌تبع امر، اولین شکل قبل از جسم کلی نیز همان چرخ (فلک) است و چون موجودات همگی از حرکات افلاک پدیدار می‌شوند، میل به استداره در تمامی آن‌ها وجود دارد و بدین‌ترتیب، شکل کروی برترین اشکال است؛ چنانکه شیخ نوشته است:

«همانا امر الهی دوری است و به همین سبب، امر خداوند در اشیاء پایان نمی‌یابد که دایره را ابتدا و انتهایی نیست مگر به حکم فرض. بر همین اساس، عالم در صورت امر نیز دایره‌وار ظاهر گردیده است و حتی نخستین شکل قبل از جسم کلی، شکل دایره، یعنی همان فلک است و از آنجا که اشیا با حرکات فلکی از تقدیر خداوند عزیز و علیم موجود می‌شوند، حکمت اقتضا دارد که به شکل آن (فلک) نزدیک باشند؛ پس حیوان یا درخت با برگ یا سنگ یا جسمی نیست مگر آنکه به استداره می‌گراید و به همین دلیل شکل کروی برترین اشکال است» (همان: ۶۶۳).

نقطه در دایره نیز نقش ذات حق را داراست که نسبت همهٔ موجودات با آن علی السویه است و همگی نقاط دایره از طریق شعاع، چشم توجه به مرکز دوخته‌اند و این نسبت طولی آن‌ها با حق است. همچنین محیی‌الدین به‌سبب یکسان‌دانستن عقل اول و نور محمدی، حقیقت محمدیه را همان اولین نقطهٔ دایره خوانده که در علم و حکمت سیادت دارد. شیخ در این باره نوشته است: «و کدام شرف بالاتر از دایره‌ای که آخرش ارحم‌الراحمین است، درحالی‌که آخر دایره به اولش متصل است. پس کدام شرف بالاتر از شرف محمدی است آنجا که ابتدای دایره به انتهایش می‌پیوندد؟» (همان: ۱۴۴)

بدین‌شکل، ابن‌عربی آخرین اسم دایرهٔ وجود را «ارحم‌الراحمین» دانسته و از نگاه شیخ، سیر موجودات به‌سمت آخرین نقطه، نجات همهٔ اهل نار از دوزخ است؛ زیرا وی اذعان داشته که اسم «ارحم‌الراحمین» نزد اسم «المنتقم» برای مظاهر طلب شفاعت می‌کند و این چنین است که شفاعت محمد (ص) با شفاعت ارحم‌الراحمین منطبق می‌شود و مؤمن نیز میان الله و انبیا قرار می‌گیرد و شفاعتش با شفاعت ارحم‌الراحمین پیوند می‌خورد (رک: همان).

از منظر محیی‌الدین، اگر هرکدام از نقاط محیط را به هم متصل کنیم، نیم‌دایره‌هایی در میان دایرهٔ خلقت شکل می‌گیرد که اجناس گوناگون ممکنات را نشان می‌دهد. این اجناس شامل جوهر مکانی و لامکانی و اکوان و الوانی است که به انواع و اشخاص منحصر نمی‌شود. این جواهر از انواع، فراگیرتر است، به همین سبب، شیخ از انواع و اشخاص به‌عنوان نقاط و از نیم‌دایره‌ها به‌عنوان جواهر اجناس یاد می‌کند.

بدین‌ترتیب، از ممکنات هرقدر هم نیم‌دایره‌هایی وسیع و بزرگی تشکیل دهند، دایرهٔ کامل سر نمی‌زند و این امر محال است؛ همان‌گونه که شیخ بدان اشاره کرده است: «پس مقدور نیست که از ممکنی که همان دایرهٔ اجناس است، دایرهٔ کاملی سر برآورد که این مشارکت با حق و رفع امتیاز

است و محال؛ بنابراین به‌علت نقص ممکنات در برابر واجب‌الوجود، ظهور دایره‌ای کامل از آن‌ها ممتنع است» (همان: ۲۶۰).

محیی‌الدین در موضعی دیگر از فتوحات، برای تبیین سرعت نفوذ امر الهی، توضیح تجدد امثال (خلق مدام)، سرعت ترکیب و گردش دایرهٔ وجود و نمود بی بود عالم، استعارهٔ نقطهٔ آتش‌گردان و دایرهٔ فرضی را مطرح ساخته و نوشته است: «اگر می‌خواهی صورت ایجاد و ظهور عالم و نیز سرعت نفوذ امر الهی را در آن بنگری، پس نگاه کن بدانچه که در هوا از سرعت حرکت جمرهٔ آتش در دست حرکت‌دهنده‌اش پدید می‌آید. اگر حرکت طولی یا در شکلی دیگر باشد، در چشم بیننده، دایره یا خطوطی مستطیل‌مانند ظاهر می‌گردد. و تو شک نمی‌کنی که در حال مشاهدهٔ دایره‌ای از آتش هستی و نیز شک نداری که دایره‌ای در کار نیست و آن را سرعت حرکت در چشم تو پدید آورده و این همان قول کُن است که مثل جمرهٔ آتش و مثل چشم به هم زدن است. دایره هست و نیست؛ مثل صورت مخلوق در مقابل چشم که در عین وجود، معدوم است» (همان: ۷۰۲).

ابن‌عربی در رسالهٔ انشاء الدوایر نیز از این استعاره به‌طور ویژه بهره برده است. در این رساله، شیخ از دوایری وجودی یاد کرده که یکی از آن‌ها «دایرهٔ بیضا» است. این دایرهٔ سفید در نگاه شیخ، مثال حضرت الهی بر تنزیه است. دایرهٔ صغری نیز دایرهٔ وجودی دیگری است که محیط به مرکز است و انسان کامل، یعنی همان خلیفهٔ الهی و عالم صغیر، تحت سیطرهٔ این دایره است. همچنین شیخ از جدول هیولانی یاد می‌کند که دایره‌ای اطلاقی، محیط به موجودات و حاوی جمیع حقایق موجوده و معدومه است (برای توضیحات بیشتر دربارهٔ این دوایر رک: ابن‌عربی، ۱۳۳۹ هـق: ۲۴-۲۷).

ادیبان عارف

۱. سعدالدین حمویه

شیخ سعدالدین حمویه از نخستین شاعران هم‌عصر ابن‌عربی است که به عناصر طبیعی، حروفی و هندسی نگاه رمزی دارد و در برخی از این تأویلات، از ابن‌عربی متأثر بوده است. حمویه با اشاره به استعارهٔ نقطه و دایره، احدیت ذات را نقطه‌ای دانسته که دایرهٔ هویت و ماهیات از آن پدید آمده؛ چنانکه نوشته است: «نقطهٔ احدیت را در دایرهٔ هویت بازیابند و سرّ قدس لاهوتی در مثال هیکل ناسوتی مشاهده کنند» (حمویه، ۱۳۶۲: ۱۰۰). پس این لاهوت است که به‌صورت نقطه‌ای در مرکز دایرهٔ ناسوت واقع شده و حکم آن دایره، بدان نقطه است. شیخ در موضعی دیگر نیز در این باره نوشته: «اشارت است به دایرهٔ احاطت و هویت که در اوست نقطهٔ احدیت» (همان: ۱۲۱).

بنابراین در نگاه حمویه، نقطهٔ ذات (احدیت: لاهوت)، دایرهٔ ماهیات (هویت: ناسوت) را ایجاد کرده است. حمویه همچنین با نقطه‌دانستن وحدت بر ویژگی بساطت آن اشاره کرده است. او مراتب گوناگون نقطهٔ وحدت را به‌تصویر کشیده و اذعان کرده که این مراتب در دایرهٔ کثرت هم راه پیدا کرده است. وی در توضیح انواع استعارهٔ نقطه نوشته است: «بدان ای عاقل فاضل که نقطه سه گونه است: اسودیه و بیاضیه و احمریه. اسودیه اشارت است به ذات و بیاضیه به صفات و احمریه به خلق» (همان: ۵۷)؛ بنابراین، شیخ، استعارهٔ نقطه را ذومراتب دانسته و آن را فقط به‌معنای ذات به‌کار نبرده، بلکه نقاط سفید و سرخ را نمایندهٔ صفات و خلق دانسته و البته با تأکید بیشتر بر استعارهٔ نقطهٔ سیاه یا همان ذات نوشته است: «و نقطهٔ حقیقی اصلی یکی است و این‌ها که گفته شد، مراتب اویند و محل ظهور نور حضور وی» (همان: ۵۸).

این‌گونه نگاه به رنگ‌های مختلف نقطه و دایره در رسالهٔ انشاءالدوایر ابن‌عربی نیز مورد تأکید قرار گرفته است (ر.ک: ابن‌عربی، ۱۳۳۹: ۲۵). حمویه همچنین گاه از استعارهٔ نقطه و دایره در جهت تبیین عظمت مقام انسان کامل بهره برده و نوشته است: «پرگار امر و ارادت به اذن تو گردد و گرد همهٔ اشیا درآیند و تو نقطهٔ دایرهٔ وجود گردی و خلق عالمین را مسجود گردی و معبود شوی و مراد تو باشی و مقصود تو گردی» (همان: ۱۰۳).

وی از عارفان هم‌عصر ابن‌عربی است و طبیعتاً نسبت به ادیبان استعاره‌پرداز دوره‌های بعد، گوناگونی کمتری از این نوع در آثارش یافت می‌شود. با این همه، حمویه با تشکیک مراتب در خود نقطه و اینکه به‌جای حق، انسان کامل را در مرکز دایرهٔ ممکنات نشسته، وارد حوزه‌هایی از ابداع نیز شده است. به‌طورکلی روش تأویلی سعدالدین، یادآور بازی ابن‌عربی با حروف و اشکال هندسی جهت اثبات مدعای خود است.

۲. فخرالدین عراقی

عراقی در آثار منثورش به این استعاره پرداخته و در اشعارش به آن اشاره کرده است. چنانکه دیدیم، در منظر ابن‌عربی، مرتبهٔ حق چون نقطه‌ای است که دایره از آن شکل می‌گیرد و نیز از سرعت حرکت نقطهٔ آتش، دایره ظاهر می‌شود. عراقی نیز با اشاره به استعارهٔ نقطهٔ متحرک که دایرهٔ جهان از آن پدید آمده، سروده است:

یک دایره فرض کن جهان را — هر نقطه ازو میان نماید
این دایره، بیش نقطه‌ای نیست — لیکن به نظر چنان نماید
این نقطه ز سرعت تحرک — صد دایره هر زمان نماید

این نقطه به تـو شـهادت و غیـب　　هم ظـاهر و هـم نهـان نمایـد
آن نقطـه بـه تـو کمـال مطلـق　　در صورت ایـن و آن نمایـد
(عراقی، ۱۳۳۶: ۱۰۶)

از منظر عراقی در دایرهٔ خلق، نقاطی در محیط واقع شده که همگـی آن‌هـا نقطـهٔ میـانی (حـق) هستند و در اثر سرعت حرکت است که دایره پدید آمده است؛ یعنی به‌واسطهٔ خلق مـدام و تجـدد امثال، صور، لحظه‌به‌لحظه به عالم شهادت گام می‌نهند و سپس به عالم غیـب مـی‌رونـد و آن‌بـه‌آن خلع و لبس انجام می‌شود. به‌سبب همین سرعت در تجدد است که دنیا مستمر به‌چشم می‌آید. پس این نقطه هم ظاهر شده و هم باطن خلقت است و سرّ شهادت و غیب در آن نهفتـه شـده و اگـر بـا دیدهٔ حق‌بین بنگریم، این نقطه کمال مطلق است که در صورت اعیان پدیدار شده است.

از سوی دیگر، عراقی با استعاره‌ای ابداعی در این حوزه، محـور کاربردهـای اسـتعاری مکتـب ابن‌عربی را گسترش داده است. شیخ فخرالدین، عاشق و معشوق را دو نیم‌دایـره از دایـره‌ای واحـد دانسته که خط فرضی میان این دو نیم‌دایره سـبب جـدایی آن‌هـا شـده اسـت. درحقیقـت، از نگـاه عراقی عاشق و معشوق یک حقیقت‌اند که در عالم تعین این خط در میان آن‌ها قرار گرفتـه اسـت. عراقی در این باره نوشته است: «محب و محبوب را یک دایره فرض کن که آن را خطی به دو نـیم کند، بر شکل دو کمان ظاهر گردد. اگر آن خط که می‌نماید که هسـت و نیسـت، وقـت منازلـه از میان محو شود، دایره چنانکه هست، یکی نماید، سرّ قاب قوسین پیدا آید» (عراقی، ۱۳۹۰: ۸۰).

پس، از نظر عراقی، هستی واقعی یک دایره است و عبارت قرآنی قاب قوسین نیز همـین معنـی را افاده می‌کند. عراقی نیز نظیر محیی‌الدین با تأویل عرفانی آیات قرآن، محور استعاره‌های خود را بنا نهاده و از معـراج پیـامبر و نزدیـک‌شـدن دو کمـان، اتحـاد محـب و محبـوب و خلـق و حـق را استنباط، و استعارهٔ دو نیم‌دایره را ابداع کرده است. البته عراقی اعتقاد دارد که در عالم وحدت نیـز مرز ذات محبوب و محب از بین نمی‌رود و مقام ذات حق درهرحال منـزه بـاقی مـی‌مانـد؛ چنانکـه نوشته است: «اما اینجا حرفی است که بداند که اگرچه خط از میان محو شود و طرح افتد، صورت دایره چنان نشود که اول بود و حکم خط زایل نشود. اگرچه خط زایل شود، اثرش باقی ماند... هـر آن کو در خدا گم شد، خدا نیست» (همان). پـس محوشـدن خـط تمـایز، بـه‌طـور کامـل صـورت نمی‌پذیرد و باقی‌ماندن اثر این خط همان جمع میان تشبیه و تنزیه است.

چنانکه دیدیم شیخ فخرالدین، بخشی از استعارهٔ نقطـه و دایـره، ، یعنـی سـرعت حرکـت نقطـهٔ آتش و تشکیل دایره را مستقیماً از ابن‌عربی گرفته و در اشعار خود به‌کار بـرده اسـت، امـا متـأثر از شیوهٔ رمزاندیشی محیی‌الدینی در تفسیر آیات قرآن دست به ابـداع زده و از عبـارت قرآنـی «قـاب قوسین»، استعارهٔ دو نیم‌دایره و اتحاد خلق و خالق را به‌خوبی اقتباس و تبیین کرده است.

۳. عزیزالدین نسفی

شیخ عزیزالدین نسفی نیز در آثار منثورش از استعارهٔ نقطه و دایره بهره برده است. وی در اغلب رساله‌هایش، با اشاره به قوس نزول و صعود، خلقت را دایره‌ای دانسته که از نقطهٔ ذات آغاز شده و بدان بازخواهد گشت؛ مثلاً شیخ در رسالهٔ *زبدةالحقایق* در این باره نوشته است: «و خودشناس و خداشناس می‌باید شد و باز از اینجا عروج می‌باید کرد و به مقام اول خود می‌باید رسید و چون دایره تمام شد، ترقی ممکن نبود» (نسفی، ۱۳۸۱: ۵۴ و ۷۰).

همچنین نسفی در همین رساله با عقل دانستن نقطهٔ شروع و پایان تجلی نوشته است: «چون انسان پیدا آمد و به کمال رسید، به عقل رسید، معلوم شد که اول، عقل بوده است که چون دایره تمام شود، به اول خود رسیده باشد. پس عقل هم مبدأ است و هم معاد» (همان: ۶۲).

عزیزالدین در رسالهٔ *بیان‌التنزیل* نیز این استعاره را بارها مطرح کرده است؛ چنانکه با تأکید بر یکسان‌بودن نقطهٔ آغاز و پایان، مبدأ دایره را به خاص و عام تقسیم کرده و اظهار داشته است: «و هر چیز که به مبدأ خود رسید، اگرچه او را مدتی بقا باشد، اما عاقبت بازگشت به مبدأ عام خواهد بود؛ یعنی کل، دایره است و هر جزوی از اجزای دایره، هم‌دایره است. پس هر جزوی را مبدأ و معاد خاص باشد و مبدأ و معاد عام بود و مبدأ خاص به مدد مبدأ عام، روی در معاد خود دارد» (نسفی، ۱۳۷۹: ۲۵۰)؛ بنابراین، از نگاه شیخ هر جزوی از اجزای دایرهٔ وجود با کمک مبدأ خاص خود، به‌سوی مبدأ عام ، یعنی همان عقل اول یا ذات حق روی خواهد آورد.

به عقیدهٔ نسفی، اکمل موجودات، انسان کامل است که مراد غایی از خلقت، وجود او بوده تا نور را مطلقاً از ظلمت جدا سازد و چون نقطهٔ شروع انسان از عقل اول بوده، دایرهٔ وجود با اتصال وی به منبع نور یا همان عقل اول پایان می‌یابد: «مراد از این، انسان کامل است که در نزول از سه سماوات و سه ارض بگذشت، آن‌گاه بر عرش مستولی شد، یعنی از عقل اول بیامد و باز به عقل اول رسید و دایره تمام کرد» (همو، ۱۳۴۱: ۱۹۰). پس نقطهٔ شروع و اتمام وجود، نور انسان کامل است؛ با سیر نزولی آن، جهان پدید آمده و با سیر صعودی‌اش، دایرهٔ هستی به کمال خواهد رسید.

٤. شیخ محمود شبستری

این استعاره در کلام شبستری مطابق با شیوهٔ بیان استعاری مکتب محیی‌الدینی مطرح شده است. از نگاه شیخ محمود، جهان مانند نقطه‌ای از آتش است که وقتی آن را سریع می‌گردانند، دایره می‌نماید. درحقیقت، دایره، وجود خارجی ندارد و اصالت با همان نقطه است:

جهان خود جمله امر اعتباری است　　چو آن یک نقطه کاندر دور ساری است

برو یک نقطهٔ آتش بگردان — که بینی دایره از سرعت آن
عدم مانند هستی بود یکتا — همه کثرت ز نسبت گشت پیدا

(شبستری، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

بنابراین نقطهٔ آغاز و پایان این دایره، یعنی ازل و ابد بر هم منطبق است و کثرات همه از اعتبار نسبت‌ها پدید آمده است. نقاطی که در این دایرهٔ موهومی در گردش هستند، در تعین خود محبوس شده‌اند و از رؤیت وحدت کلی غافل گشته‌اند:

ازل عین ابد افتاده با هم — نزول عیسی و ایجاد آدم
به هریک نقطه زین دور مسلسل — هزاران شکل می‌گردد مشکّل
ز هریک نقطه دوری گشته دایر — همو مرکز، همو در دور، سایر
تعین هر یکی را کرده محبوس — به جزویت ز کلّی گشته مأیوس

(همان: ۸۱)

شبستری در رسالهٔ *حق‌الیقین* نیز این استعاره را گسترش داده است. در نگاه شیخ، به‌دلیل سرعت گردش نقاط، خطی مستمر حاصل شده و از مجموعهٔ این خطوط، سطح و سپس جسم به‌وجود آمده و از تجدد اجسام، حرکت منتج شده و از حرکت هم‌زمان ایجاد شده است. وی در این باره نوشته است: «چون وحدت حقیقی متعین شد، نقطه گشت و از سرعت اقتضا تجدد و تعین متناسبه مانند خط صورت بست و باز از تجدد تعین خطی، سطح پیدا شد و از تجدد تعینات جسمی حرکت مصور شد و از کثرت تعینات متوافقه، زمان در وهم آمد و کثرت موهومه غیرمتناهی‌نمودن گرفت» (شبستری، ۱۳۱۷: ۳۱). درحقیقت به‌علت سرعت گردش این نقطهٔ بسیط بوده که دوایری تودرتو از تعینات شکل گرفته و حتی دایرهٔ چرخ نیز از همین راه خلق شده است:

صورت وحدت از جهان مثال — نقطه‌ای بست نقش‌بند خیال
نقطه مانند شعله عکس انداخت — وهمش از دور صورتی برخاست
باز چون دایره مجسّم شد — کرهٔ شکل چرخ اعظم شد

(شبستری، ۱۳۷۱: ۱۶۷)

بنابراین، اصل همهٔ پدیده‌ها و اشکال مختلف عالم، همان نقطهٔ وحدت است. دوایر و خطوط و اجسام و زمان، همه و همه از این نقطهٔ ذات حاصل شده و روی به‌سوی آن دارد:

وحدت حق چو مرکزی است بسیط — ما همه نقطه‌های دور محیط
نقطه هرجا که رخ نهد پس و پیش — روی او هست سوی مرکز خویش

(همان: ۱۶۲-۱۶۳)

شبستری همچنین از استعارهٔ نقطه و دایره برای تبیین کیفیت ظهور و تغییر تعینات از حضرت اعیان تا عالم ظاهر بهره برده و در این باره نوشته است: «هر چیزی که به حواس ظاهر نزدیک‌تر بود، تغییر و تبدیل در او ظاهرتر می‌نماید، اگرچه تغییر و تبدیل متأخر اظهر مسبوق است به متقدم اخفی و مرتب بر آن به‌مثابهٔ مرکز متحرک که هرکدام دایره که از او دورتر افتد، حرکت مرکز در او ظاهرتر نماید» (شبستری، ۱۳۱۷: ۳۷). بدین‌ترتیب، شیخ اعتقاد دارد که اعراض نسبت به جواهر، جواهر عالم کون و فساد نسبت به علویات و علویات نسبت به جواهر روحانی، تغییرات حقیه را بارزتر اظهار می‌کنند.

درحقیقت از نگاه شبستری، وجود یک دایره است و نقطهٔ اول و آخر آن یکی است؛ این دایره از ذات آغاز می‌شود، اسماء و اعیان را طی می‌کند و دوباره با صعود در همین مراتب به ذات بازمی‌گردد: «در هر طوری او را شهودی خاص حاصل شد و اسمی از اسماء حسنی به حد شهود عینی رسید و باز آخر، در مظهر اول و ظاهر در مظهر باطن، ظهور فرموده و اکنون معلوم می‌شود که خط مستقیم وهمی در صورت شجره، به حقیقت دوری بوده، چه که اتصال نقطهٔ بسیط مجردات آخر و اول جز در حرکت دوری صورت نبندد و باز در حرکت وهمی دایره، محیط، به حقیقت، نقطهٔ بسیط مجرد است و نقطهٔ عین وحدت» (همان: ۵۴).

شبستری با استفاده از استعارهٔ نقطه و دایره، وجود را نه خطی که حلقوی پنداشته است؛ حلقه‌ای که در آن، ظاهر در باطن ظهور می‌کند و آخر در اول به پایان می‌رسد و همهٔ این‌ها وحدت نقطهٔ مرکز را مخدوش نمی‌سازد.

چنانکه گفتیم، در مکتب شیخ اکبر، وحدت، نقطه‌ای است که در اثر به‌حرکت‌درآمدن آن، دایره‌هایی متفاوت ظاهر می‌شود. ابن‌عربی خود محیط دایره را ممکنات خوانده و نقطهٔ وسط را واجب‌الوجود دانسته است. شبستری نیز مکان و زمان را امری تجدیدشدنی پنداشته و عموم مردم را در فهم این موضوع معذور دانسته است؛ زیرا خود مقید زمان و مکان هستند و از خلق جدید غافل‌اند. شیخ از این طریق، مفهوم تجدد امثال را هم توضیح داده است؛ چنانکه با اشاره به هویت لایُدرک نقطه که در اثر گردش ممکنات را پدید آورده، نوشته است: «آفتاب و ماه و کواکب را نسبت به ابقاع در هر طرفةالعین، افولی و غروبی و مشرقی و مغربی است... مانند خطوط که سطوح از آن مرکب‌اند و نقطه که اصل دایره است، عبارت است از هویت بی‌کیفیتی که در اشخاص روان شده. مانند قطرهٔ باران که در وقت نزول ریسمان نماید و نقطهٔ گردان، دایره» (همان).

درحقیقت از نظر شیخ، یک عین ثابت، تعین‌های وجودی را یکی پس از دیگری واجد می‌شود یا عوض می‌کند و درعین‌حال همچنان همان است که در عالم غیب بوده؛ یعنی بنیاد

ایجابی این تحولات، همان فعالیت مداوم اسماء الهی است که مقتضی ایجاد عینی اعیان ثابته است و تجدید خلقت عبارت از همین تکرار تجلیات است.

شبستری با استفاده از این استعاره، بسیاری از ویژگی‌های خلقت از جمله کیفیت ایجاد کثرات از نقطهٔ وحدت و ظهور تغییرات و تحولات در عالم مظاهر را به‌تبع عالم اعیان به تصویر کشیده است.

۵. شیرین مغربی

مغربی با بهره گیری از این استعاره، حرکت نقطهٔ مطلق را موجب ایجاد محیط و مدار مقیدات پنداشته و سروده است:

چو نقطه در حرکت آمد از پی تدویر　　محیط و مرکز و دور و مدار پیدا شد

(مغربی، ۱۳۵۸: ۱۲۷)

علاوه‌براین، مغربی با تأکید بر یگانگی وجودی بنده و حق، انسان را هم محیط دوار دایره و هم از راه ارتباط شعاعی با مرکز، عین نقطهٔ مرکز دانسته و سروده است:

هم نقطه‌ای که اصل وجود دوایر است　　هم گرد نقطه دایره دوّار بوده‌ایم

(همان: ۱۷۰)

بنابراین، در نگاه مغربی، این استعاره برای تفهیم مرز نهایی میان مطلق و مقید به‌کار رفته است و الاّ نقطه و دایره، صورت یکدیگرند و انسان جامع‌ترین مظاهر حق است.

مغربی در رسالهٔ کوتاه جام جهان‌نما، با اصطلاحات مکتب ابن‌عربی و غالباً بدون استعارهٔ مفاهیم وحدت‌وجودی را مطرح ساخته است. این رساله شامل دو دایره و مشتمل بر دو قوس است و خطی در وی که برزخ است بین قوسین. دایرهٔ اول، در احدیت و واحدیت و وحدت و اعتبار وجود علم و نور و شهود و تجلی و یقین اول و دایرهٔ دوم در ظاهر وجود که وجوب، وصف خاص اوست و ظاهر علم که امکان از لوازم اوست» (همان: ۲۹۵-۳۰۰). وی در همین رساله، دربارهٔ برزخ واسط با کاربرد استعارهٔ دایره نوشته است: «و آن برزخیت اکبر که اول قاب قوسین احدیت و واحدیت است، غایت معراج محمدی است؛ او ادنی اشارت است به اتحاد قوسین احدیت و واحدیت به‌واسطهٔ اکتام برزخیتی که سبب انقسام دایره بود» (همان: ۳۰۸)؛ بنابراین، انسان کامل، واسطهٔ ارتباط فیوضات حق و برزخ میان احدیت و واحدیت شده است.

٦. شاه نعمت‌الله ولی، شاه داعی شیرازی

صوفیان تلفیق‌گرای قرن هشتم و نهم هجری نیز به‌شدت از افکار ابن‌عربی متأثرند. شاه نعمت‌الله ولی نیز از شاعران عارفی است که به این استعاره توجه داشته و مسئلهٔ وحدت وجود را با آن تبیین کرده است. وی سرعت گردش نقطهٔ وحدت را نمایانندهٔ دایرهٔ ممکنات انگاشته و سروده است:

نقطه‌ای دایره نمود و نبود — بلکه آن نقطه دایره بنمود
نقطه در دور دایره باشد — نزد آن کس که دایره پیمود
اول و آخرش به هم پیوست — نقطه چون ختم دایره فرمود

(نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: ۳۸۵)

بنابراین، از نظر او وجود دایره‌ای است که ابتدا و انتهایش همان نقطهٔ بسیط وحدت است. وی در مواضعی نیز این استعاره را به‌گونه‌ای دیگر مطرح کرده؛ برای مثال، در جایی نقطه را روح، دایره را اشیا و حق را محیط خوانده و سروده است:

فی‌المثل یک دایره این شکل عالم فرض کن — حق، محیط و نقطه، روح و دایره، اشیا بود

(نعمت‌الله ولی، ۱۳۹۱: ۲۲۴)

درحقیقت، نعمت‌الله به‌سبب احاطهٔ حق بر جمیع وجود، او را به محیط مانند کرده و همهٔ اجزای محاط در این دایره را اشیا خوانده که مرکزیت آن‌ها با روح است و از این لحاظ در کیفیت استعمال استعارهٔ نقطه و دایره در مکتب ابن‌عربی تغییراتی پدید آورده و آن را به شکلی بدیع عرضه کرده است.

در مثنوی‌ها و دیوان شاه داعی شیرازی نیز این استعاره به‌صورت وجودی به‌کار رفته است. او در مثنوی مشاهد، از اتحاد راه و راهرو و منزل سخن به میان آورده و با یکسان‌دانستن نقطه و دایره سروده است:

راه یکی، رهرو و منزل یکی است — خانه یکی، دوست یکی، دل یکی است
دایره و نقطه یکی در وجود — آینه و چهره یکی در شهود

(داعی شیرازی، ۱۳۳۹: ۳۱)

پس از ابن‌عربی، نگاه رمزی و استعاری او به شارحان فارسی آثارش نیز سرایت می‌کند و شاید بتوان گفت شروح فارسی *فصوص الحکم* زمینهٔ تثبیت این استعاره‌ها را در شعر و ادب فارسی فراهم می‌کنند.

شارحان آثار ابن‌عربی

شیخ رکن‌الدین شیرازی از استعارهٔ نقطه و دایره مطابق روش ابن‌عربی بهره برده است. وی در این استعاره، بر ویژگی دورانی‌بودن دایره و انتهانداشتن آن تأکید کرده و مسیر تعینات را من البدو الی الختم، راهی لایتناهی پنداشته که در همه حال متمایل به نقطهٔ وحدت است: «پس سیر سایر را نه اول باشد و نه آخر. همچنان که دایره و حرکت دوریه را آخر نیست؛ چرا که سایر چون مطلوب خویش با هر موجودی در دایره وجود می‌یابد، هر دم با هر موجودی به وجهی مایل می‌شود و درنهایت نقطه راست» (شیرازی، ۱۳۵۹: ۳۱۶).

تاج‌الدین خوارزمی در تشریح استعارهٔ نقطه و دایره به ابیات عراقی استناد کرده و این موضوع به‌خوبی نشانهٔ تأثیرپذیری او از عرفان عاشقانهٔ متأثر از ابن‌عربی و تلاش برای تلفیق شرح‌نویسی و عاشقانه‌سرایی است:

یک دایره فرض کن جهان را　　هر نقطه ازو میان نماید

(خوارزمی، ۱۳۶۸: ۲۸)

این بیت عراقی که پیش‌تر نیز آن را نقل کردیم، بر دایره‌دانستن ممکنات بنا نهاده شده و در این بیان، هر نقطه از محیط دایره ضمن منظورکردن وجه ارتباطی‌اش با مرکز، همان نقطهٔ میانی پنداشته شده است. شیخ صائن‌الدین ترکه نیز به گفتار عراقی بسنده کرده است (رک: ابن ترکه، ۱۳۵۱: ۲۷) و تنها در موضع دیگری از رسالاتش از عبارت «دایرهٔ وجود» استفاده کرده است (همان: ۲۴۱). البته او در شرح *فصوص الحکم* به این استعاره بیشتر پرداخته و حتی از مرکز وحدت وجود و محیط کثرت کونی در دایرهٔ خلقت سخن به میان آورده است (ابن ترکه، ۱۳۷۸: ۲۰).

سیدحیدر آملی هم از استعارهٔ نقطه و دایره در تبیین این مفهوم بهره برده است. او نقطه را باعث و موجد دایره دانسته و با اشاره به اعتباری‌بودن محیط دایره که حاصل ترسیم شعاع‌ها از نقطهٔ مرکز به‌سوی اطراف است، نوشته: «دایرهٔ توحیدی در صورت نقطهٔ مرکز است. نقاط محیط همگی بر وحدت وجود گواهی می‌دهد و کثرتش به‌سبب ظهور وجود امکانی است» (آملی، ۱۳۶۷: ۱۱۸).

همچنین خواجه محمد پارسا با تشبیه دایره به وجود، قوس نزول و صعود را تشریح کرده و نوشته است: «به او نصف دایرهٔ وجود تمام می‌گردد و باز چون قطع مراتب آخریت کند، اقتضای بطون کند تا دور دایره تمام شود و هر صبغی که در مرتبهٔ نصف دایرهٔ اول گرفته است، در نصف دایرهٔ رجوع از آن منسلخ می‌گردد و به نقطهٔ آغاز راجع می‌شود» (پارسا، ۱۳۶۶: ۲۵)؛ بنابراین، در

نگاه او محیط دایره از نقطهٔ حق آغاز می‌شود و در قوس نزول هر نقطه‌ای منصبغ به تعیناتی می‌شود که آن‌ها را در قوس صعود فانی می‌کند و به نقطهٔ ابتدا راجع می‌گردد.

نتیجه‌گیری

ابن‌عربی با نگاه رمزی خود به عناصر هندسی پایه‌گذار نگاه وحدت‌وجودی به نقطه و دایره شده است. او با توجه ویژه به رابطهٔ نقطهٔ مرکز دایره و محیط و نیز تشکیل‌شدن محیط از مجموعهٔ نقاط، استعاره‌های متعددی را پی‌ریزی کرده است که پس از وی، در آثار شاعران فارسی‌زبان با همان سبک و سیاق و نیز توأم با افزودن ضمائم و وجوه ابداعی ادامه پیدا کرده است؛ برای مثال، شاعران فارسی‌زبان متأثر از شیوهٔ رمزاندیشی محیی‌الدینی در تفسیر آیات قرآن، دست به ابداع زدند و از عبارت قرآنی «قاب قوسین»، استعارهٔ دو نیم‌دایره و اتحاد خلق و خالق را به‌خوبی اقتباس کردند و نیز از ذومراتب و مشککبودن خود نقطه و تقسیم آن به رنگ‌های سیاه‌وسفید و سرخ سخن گفتند. به‌طورکلی، ارتباط میان مشبه و مشبه‌به در استعارهٔ نقطه و دایره بر ویژگی‌ها و وجوه شباهت زیر استوار است:

شکل‌گیری دایره از اجتماع نقاط نظیر صدور کثرت از وحدت، تعدد شعاع‌های صادر از نقطهٔ مرکز دایره با وجود بساطت نقطه نظیر بساطت ذات و تکثر صفات، نسبت یکسان همهٔ نقاط دایره با نقطهٔ مرکز نظیر ارتباط برابر وجوه مختلف مخلوقات با حق، عدم فاصله بین نقاط محیط دایره نظیر خلق مدام و تجدد امثال، توجه نقطهٔ مرکز به نقاط دایره از طریق شعاع‌ها نظیر انتساب اسماء و صفات به ذات حق، شکل کروی و مستدیر محیط دایره نظیر قوس نزول و صعود، اتصال نقاط محیط دایره به یکدیگر و پدیدآمدن نیم‌دایره‌ها در درون دایره اصلی نظیر خلقت انواع و اجناس در عالم، حرکت سریع نقطهٔ آتش‌گردان و ایجاد دایرهٔ فرضی در هوا نظیر تجدد امثال و ظهور کثرات اعتباری.

منابع

ابن ترکه، علی بن محمد. (۱۳۵۱). *چهارده رسالهٔ فارسی*. به تصحیح سیدعلی موسوی بهبهانی و سیدابراهیم دیباجی. نشر تقی شریف رضایی. تهران.

_____. (۱۳۷۸). *شرح فصوص الحکم*. نشر بیدار. قم.

ابن‌عربی، محمد بن علی. (۱۳۳۹ ق). *کتاب انشاءالدوائر (و یلیه کتاب عقله المستوفز و یلیه کتاب التدبیرات الالهیّه فی اصلاح مملکه الانسانیه)*. مطبعه بریل. لیدن.

_____. (۱۳۷۰). *فصوص الحکم*. با تعلیقات ابوالعلاء عفیفی. الزهرا. تهران.

_____. (بی‌تا). *الفتوحات المکیّه*. ۴ ج. دارصادر. بیروت.
ابوزید، نصر حامد. (۱۳۸۵). *چنین گفت ابن‌عربی*. ترجمهٔ احسان موسوی خلخالی. چاپ اول. نیلوفر. تهران.
آملی، حیدر بن علی. (۱۳۶۷). *المقدمات من کتاب نص النصوص فی شرح فصوص الحکم*. با مقدمهٔ هانری کربن و عثمان یحیی. توس. تهران.
بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۳)، *نجوم کهن در آموزه‌های ابن‌عربی*. ترجمهٔ لیلا کبریتچی و مهدی حبیب‌زاده. چاپ اول. مولی. تهران.
پارسا، محمد بن محمد. (۱۳۶۶). *شرح فصوص الحکم ابن‌عربی*. به کوشش جلیل مسگرنژاد. مرکز نشر دانشگاهی. تهران.
حسینی، اعظم، واردی، زرین. (۱۳۹۱). رابطهٔ خدا و هستی از دیدگاه ابن‌عربی و شمس مغربی. *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*. سال چهارم، شمارهٔ ۷. صص ۲۳-۴۵.
حمودی، صادق. (۱۳۹۱). ابن‌عربی و مخالفت عرفانی با قاعدهٔ الواحد. *روزنامهٔ رسالت*، تاریخ ۹۱/۶/۱۴. ص ۱۸.
حمویه، سعدالدین. (۱۳۶۲). *المصباح فی التصوّف*. تصحیح نجیب مایل هروی. چاپ دوم. مولی. تهران.
خوارزمی، تاج‌الدین حسین. (۱۳۶۸). *شرح فصوص الحکم*. تصحیح نجیب مایل هروی. چاپ دوم. مولی. تهران.
داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. (۱۳۳۹). *کلیات شاه داعی شیرازی مشتمل بر مثنوی‌های شش‌گانه و دیوان‌های سه‌گانه*. ۲ ج. به کوشش محمد دبیرسیاقی. کانون معرفت. تهران.
شبستری، محمود بن عبدالکریم. (۱۳۱۷). *مجموعهٔ عوارف المعارف (شامل رسالات حقّ الیقین، مرآت المحقّقین و مراتب العارفین شبستری به انضمام ترجیع‌بند هاتف، ترجیع‌بند عراقی، ترجیع‌بند و غزلیات نعمت‌الله ولی، جامع الاسرار و رسائلی دیگر از نورعلیشاه)*. نشر کتاب‌فروشی جهان‌نما. شیراز.
_____. (۱۳۷۱). *مجموعهٔ آثار شیخ محمود شبستری*. تصحیح صمد موحّد. چاپ دوم. طهوری. تهران.
_____. (۱۳۸۲). *متن و شرح گلشن راز بر اساس قدیمی‌ترین و مهم‌ترین شروح*. به کوشش کاظم دزفولیان. طلایه. تهران.
شجاری، مرتضی. (۱۳۸۸). آفرینش بر اساس عشق و قاعدهٔ الواحد از دیدگاه ابن‌عربی. *پژوهش‌های فلسفی و کلامی؛ فصلنامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه قم*. سال دهم. شمارهٔ ۴. صص ۸۳-۱۰۸.
شیرازی، رکن‌الدین مسعود بن عبدالله. (۱۳۵۹). *نصوص الخصوص فی ترجمة الفصوص*. تصحیح رجبعلی مظلومی. مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران-دانشگاه مک‌گیل. تهران.
عراقی، فخرالدین. (۱۳۳۶). *کلیات شیخ فخرالدین ابراهیم همدانی*. تصحیح سعید نفیسی. چاپ دوم. کتابخانهٔ سنایی. تهران.

_____. (۱۳۹۰). *لمعات (به همراه سه شرح از قرن هشتم هجری)*. تصحیح محمد خواجوی. چاپ چهارم. مولی. تهران.

کربن، هانری. (۱۳۸۴). *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. جامی. تهران.

مغربی، محمدشیرین بن عزیزالدین. (۱۳۵۸). *دیوان کامل شمس مغربی*. به کوشش سیدابوطالب میرعابدینی. زوار. تهران.

نسفی، عزیز بن محمد. (۱۳۴۱). *مجموعه رسائل مشهور به کتاب الانسان الکامل*. به کوشش ماریژان موله و ضیاءالدین دهشیری. طهوری. تهران.

_____. (۱۳۷۹). *بیان التنزیل*. با مقدّمهٔ هرمان لندولت و به کوشش محمدرضا جوزی. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. تهران.

_____. (۱۳۸۱)، *زبدة الحقایق*. به تصحیح حق‌وردی ناصری. چاپ دوم. طهوری. تهران.

نعمت‌الله ولی، سید نورالدین. (۱۳۸۰). *دیوان کامل حضرت شاه نعمت‌الله ولی*. خدمات فرهنگی کرمان. کرمان.

_____. (۱۳۹۱). *دیوان شاه نعمت‌الله ولی*. با مقدمهٔ سعید نفیسی. انتشارات نگاه. تهران.

References

Ibn-e-Torkeh, A. (1972). *Fourteen Persian Treatises*. Taghi Sharif Rezaie Publication. Tehran.

_____. (1999). *Commentary to Fosusol Hekam*. Bidar. Qom.

Ibn-e-Arabi, M. (1920). *Book of Enshaoddavaer*. Brail. Leiden.

_____. (1991). *Fosusol Hekam*. Alzahra. Tehran.

_____. (?). *Alfotuhatol Makkiah*. 4 V. Darsader. Beirut.

Abuzeid, N. (2006). *Ibn-e-Arabi said that*. Translated by Mousavi Khalkhali, E., Niloufar. Tehran.

Amoli, H. (1988). *Almoghaddamat Men Nasonnosus Fi Sharhe Fosusol Hekam*. Toos. Tehran.

Burckhardt, T. (2014). *Ancient astronomy in the teachings of Ibn-e-Arabi*. Translated by Kebritchi, L & Habibzadeh. M. Mola. Tehran.

Parsa, M. (1987). *Commentary to Fosusol Hekam*. Markaze-e-Nashr-e-Daneshgahi. Tehran.

Hosseini, A & Varedi, Z. (2012). The relationship between God and Creatures from the perspective of Ibn-e-Arabi & Shams Maghrebi, *Mystical Literature Journal of Alzahra University*, 4(7), 23-45.

Hamudi, S. (2012). Ibn-e-Arabi and The Mystical Opposition to Principle of al-vahed. *Resalat Newspaper*. 4 September 2012, P.18.

Hamuieh, S. (1983). *Almesbah Fettasavvof*. Mola. Tehran.

Kharazmi, H. (1989). *Commentary to Fosusol Hekam*. Mola. Tehran.

Daei Shirazi, M (1960). *Kolliat*, 2V. Kanoon-e-Marefat. Tehran.

Shabestari, M. (1938). *Avarefolmaaref Collection*. Jahannama Publication. Shiraz.

Shabestari, M. (1992). *Collection of works by Sheikh Mahmood-e-Shabestari*. Tahoori. Tehran.

Shabestari, M. (2003). *Text &* Commentary to *Golshan-e-Raz (Based on the oldest and most important Commentaries)*. Talayeh. Tehran.

Shajari, M. (2009). Creation based on the love and the principle of al-Vahid. *Journal of Philosophical and theological research*. Qom University, 10(4), 83-108.

Shirazi, M. (1980). *Nosusol Khosus Fi Tarjomatel Fosus*. Tehran: Institute of Islamic Studies, Tehran University and McGill University.
Iraqi, F. (1957). *Collection of Works*. Sanaie Library Publication. Tehran.
Iraqi, F. (2011). *Lomaat*. Mola. Tehran.
Corbin, H (2005). *Creative Imagination in Mysticism of Ibn-e-Arabi*. Translated by Rahmati, E. Jami. Tehran.
Maghrebi, M. (1979). *Collection of Poems*. Zovvar. Tehran.
Nasafi, A. (1962*). Collectin of Works (Alensanol Kamel)*. Tahoori. Tehran.
_____. (2000). *Bayanottanzil*. Community of Cultural Works (Anjoman-e-Asar va Mafakher-e-Farhangi). Tehran.
_____. (2002). *Zobdatol Haghayegh*. Tahoori. Tehran.
Nematollah Vali, N. (2001), *Collection of Poems*. Cultural services of Kerman. Kerman.
_____. (2012), *Collection of Poems*. Negah. Tehran.

Point and Circle in Persian Mystical Literature Based on Ibn Arabi's School

Mahdi Heidari[1]

Received: 13/ 06/ 2018
Accepted: 31/12/ 2018

Abstract
Ibn Arabi's symbolic and metaphorical look at natural and geometric elements provided the basis for the emergence of unity of existence metaphors in Persian literature. His dual metaphors, which often refer to the emergence of multiplicity out of unity, penetrated the works of other Persian mystic poets and literary scholars. The point and circle is one of these dual metaphors that points to the simultaneous contradiction and identicalness of creator and created. This metaphor has been studied in Ibn Arabi's works from various aspects and different features of unity point and multiplicity circle have been explicated. Sometimes the relationship between the point and circumference of the circle is considered through the radius of the divine names; other times the circular structure of the circle and its identicalness at the beginning and end of the curve of descent and ascent are referred to, and sometimes renewal of essences is explained through applying point of fire metaphor. After Ibn Arabi, this view was adopted in the literary writings of the mystics like Sadeddin Hamuyeh, Fakhreddin Araqi, Azizeddin Nasafi, Sheikh Mahmoud Shabestari, Shirin Mahadi Maraghei, Shah Nematollah Vali, Shah Daei Shirazi and the commentators of *Fusush al-Hekam*; either in the same way or with new similarities. In this paper, we will examine the metaphorical application of point and circle in these works. The research methodology is library-oriented and based on the works of the above-mentioned poets and authors.

Keywords: Mysticism, Point, Circle, Ibn Arabi, Metaphor.

[1]. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran.
m.heidari@yazd.ac.ir

Criticism on the Theme of Angels' Deprivation of Love in Hafez Poetry

Zahra Mahouzi[1]
Hosein-Ali Ghobadi [2]
Ahmad Pakatchi[3]
Maryam Hoseini[4]

Received: 19/09/2018
Accepted: 31/12/2018

Abstract
The theme of "Angel" in Hafez thoughts, in comparison with other texts of Sufism, has undergone serious semantic transformations. Most of the well-known scholars are of the opinion that Hafez considers love as the divine deposit, which is reserved only for human beings, and of which angels are deprived. However, the comparison of the codes in Hafez poetry with other works of Sufism does not support the validity of this proposition. Hafez's claim that angels are deprived of love is controversial because it contradicts Muslim mystics' general approach, which declares the general dominance of love in the created world. It seems that Hafez was chiefly affected by Attar Neyshaburi and believed in the general dominance of love in the whole created world, although he held that the perfection of love which is the pain of love belongs exclusively to human beings. Nevertheless, the scholars who study Hafez have largely interpreted this view of Hafez differently and through these interpretations many of the concepts found in Hafez poetry turn out to be beyond the comprehension of readers. This paper attempts to explicate one of the fundamental metaphors in Sufi texts, "Dordi-e-Dard" (the remains of pain) and compare its related propositions in the poetry of Hafez and other Sufi writings, and then reviews the theme of "Angel" and its share of love in the thoughts of Hafez.

Keywords: Love, Divine Deposit, Dordi-e-Dard, Hafez, Attar Neyshaburi.

---

[1]. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran (Corresponding author). dr.mahouzi@gmail.com
[2]. Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran. h.ghobadi@ihcs.ac.ir
[3]. Associate Professor of Quran and Hadith Department, Center of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. a.pakatchi@isu.ac.ir
[4]. Professor of Persian Language and Literature, Al-zahra University, Tehran, Iran. drhoseini@yahoo.com

Rumi's Treating Linguistic and Non-linguistic Phenomena in Aflaki *Managhebol al-Arefeen*

Mohammad Dasturani[1]
Seyyed Javad Mortezaei[2]
Abolghasem Ghavam[3]

Received: 06/12/2018
Accepted: 11/03/2019

Abstract
A part of Sufi hermeneutics includes the interpretations Sufism has made of non-sacred things. Sufi interpretations of non-sacred affairs could be categorized as linguistic and non-linguistic phenomena. In this paper, the part of Rumi's interpretation, which is reported in *Managhebol al-Arefeen*, is examined. Like many mystics, Rumi deploys the interpretations of non-sacred affairs to expand his spiritual experiences. According to Gadamer's Hermeneutic views, such interpretations have been made through the process of reader's dialogue with the text. The interpreter, while facing the representations and in dialogue with in, based on his mental configurations and concepts existing in his mind, makes an interpretation of them which is consistent with his biases, prejudices and lived experiences. In such kinds of interpretations, every heavenly representation is reflective of an inner image in the mind of the mystic. Such associations are formed on the basis of similarity, proximity and contradiction and in the mystic language they appear in rhetorical forms such as alliteration, uslub al-hakim, similes, personifications, symbols, metonymy and paradoxes.

Keywords: Text Interpretation, Gadamer, Mystical Interpretation, Rumi, *Managhebol al-Arefeen*.

[1]. PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Ferdowsi University of Mashhad. m.dasturani2011@yahoo.com
[2]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad. (Corresponding author) gmortezaei1@yahoo.com
[3]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad (FUM). ghavam@um.ac.ir

Narrative Quatrain (Ruba'i) in Attar's *Mokhtarnameh*

Mahdi Mohabbati[1]
Ghorban Valiee[2]
Amir Momeni Hezaveh[3]
Hamed Shekufegi[4]

Received: 13/08/2018
Accepted: 31/12/2018

Abstract
The largest volume of mystical narratives in Persian literature is devoted to Mathnavi. This has caused neglecting the potentials of other forms of narrative and the tendency of mystics to tell stories in those forms. This necessitates new studies that can examine the potentials of other poetic narrative forms and their features. One of the important functions of storytelling in Sufism is sharing spiritual experiences in form of a short narrative. The mystic storytellers for transferring their spiritual experiences, which are uniquely characterized as condensed and fleeting, seek a poetic form that reflects the condensed narrative of their intuition as concisely and cohesively as possible. Quatrain **(**Ruba'i), as one of the oldest forms of Persian literature, due to its structural features, can display the transience of the spiritual experiences of quatrain-writer mystics; besides representing unity and integrity. In this research, conducted through descriptive-analytical method and from the viewpoint of the presence of narrative elements in Attar's *Mokhtarnameh*, we found that in 261 quatrains (out of a total of 2279), the unity of the mystical experiences of the narrator is displayed in the most compressed form and with entanglement and integrity of form and content; more than other storytelling formats. The main characters of narrative quatrains are the lover (mystic) and the beloved, and since the narration occurs in the mystic's subconscious mind, the place and time are often vague and general. In narrative quatrains, Attar has connected the experience to mystical interpretation of the narrative through deploying imagination and poeticness, and has turned the crude form of his narrative into an artistic one (plot).

Keywords: Mystical Poem, Narrative Quatrain **(**Ruba'i), Attar Neyshaburi, *Mokhtarnameh*.

---

[1]. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran (Corresponding author). mohabbati@znu.ac.ir
[2]. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. valy.qorban@znu.ac.ir
[3]. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. am.hezaveh@znu.ac.ir
[4]. PhD Candidate of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. hshekufegi@gmail.com

Manteq Al-Tair and Traveling in Time or Traveling in Parallel Universes in Modern Physics

Leila Gholampour Ahangarkolayi[1]
Mahmoud Tavoosi[2]
Shahin Ojaq Alizadeh[3]

Received: 04/09/ 2018
Accepted: 31/12/2018

Abstract
Attar's *Manteq Al-Tair* is a magnificent masterpiece in mystical literature that through presenting the most essential ontological issues invites humans to contemplate them. This interdisciplinary study seeks to analyze the journey in parallel universes in *Manteq Al-Tair* based on the principles of quantum physics to achieve a rational plan for responding to the paradoxes of this literary work; since in quantum mechanics actualizing all probabilities and paradoxes is feasible. According to the findings, Attar is in search of an exact twin of his own (Simorgh) in another world by creating such a story. In view of the contradiction in time travel, the starting part of the journey is based on the hypothesis of "compatible dates" and the final part of the journey is based on "periodic dates". The mirror symbolizes the "Wormholes" (launching platform to the parallel world) and "Mount Ghaf", like the "event horizon", is a passageway to enter other life dimensions along the borderline between this world and the parallel world. In addition, there is a structural palindrome among them and Nur Alnur can also be a factor for launching forwards into a parallel universe. Attar intends to reach the truth of universe by attaining integrity and completeness. Einstein also intends to read God's mind through integrity theory. However, both Attar and physicists believe that one cannot enter parallel worlds by the existing knowledge.

Keywords: Parallel Universes, Simurgh (Thirty Birds) and Si-Murgh, Time Travel, Attar, *Manteq Al-Tair*.

[1]. PhD in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Tehran, Iran (Corresponding author). St.l_gholampour@riau.ac.ir
[2]. Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Tehran, Iran. tavoosi@riau.ac.ir
[3]. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Tehran, Iran. alizade@riau.ac.ir

Revisiting the Secret of the First Admonition of the Ninth Namat of *Esharat O-Tanbihat* in Refusing the Ascription of Salaman O-Absal to Avicenna

Seyed Arsalan Sadati[1]
Parvaneh Adelzadeh[2]

Received: 24/01/2018
Accepted: 05/08/2018

Abstract
Following the conflicts and doubts cast by Fakhr Razi on Avicenna's symbolic reference to the symbolic-allegorical tale of Salaman O-Absal in the first admonition of the ninth Namat of *Esharat O-Tanbihat*, Khajeh Nasir, in refuting this claim, expounded on Avicenna's accounts through a narrative of Salaman O-Absal which he had found consistent with Avicenna's remarks. Jozjani also mentions Salaman O-Absal in Avicenna's works and Avicenna makes a mention of "Absal" in his "Ghaza O-Ghadar" treatise. Considering the existing evidence, the tale of two brothers, Salaman and Absal, could be considered as Avicenna's allegorical-symbolic tales. After Khajeh Nasir, other commentators of *Esharat O-Tanbihat* and other works of Avicenna, considered Khajeh Nasir's Salaman O-Absal as the third allegorical-symbolic tale of Avicenna; merely relying on Khajeh Nasir's statements and without further explorations; while there were no documents other than the unsubstantiated claims made by Khajeh Nasir. This study, through providing firm evidence, refutes such an assumption and declares that there is no tale entitled Salaman O-Absal written by Avicenna. Besides, the mentioned first admonition of the ninth Namat of *Esharat O-Tanbihat* is not Khajeh Nasir's narration of the tale Salaman O-Absal but, actually, is the legendary Greek tale of Salaman O-Absal translated by Hannis Ibn Ishaq.

Keywords: Avicenna, *Esharat O-Tanbihat*, Salaman O-Absal, Khajeh Nasir.

[1]. MA of Farsi Language and Literature, Islamic Azad University, Tabriz Branch, Iran (Corresponding author). s_arsalan_236@yahoo.com
[2]. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tabriz Branch, Iran. adelzadehparvaneh@yahoo.com

From Mystics' Imaginary to Gilbert Durand's Imagination

Nassim Karamat[1]
Hossein Faghihi[2]

Received: 12/08/2018
Accepted: 31/12/2018

Abstract

"The imaginary" and "imagination" are the essences of art and literature. However, all through history, a long-held dispute has always revolved around what they actually stand for. From illusion to dream and inspiration and divinities; from the ancient Greece to the era of Islamic philosophy and mysticism, all are linked to such concepts as imagination and the imaginary. Although these two terms are close to each other in meaning, they are actually different. "The imaginary" played an important role in Islamic mysticism of 4th to 6th centuries (AH), and even later. In the fifth century (AH), Sohrevardi defined the symbolic universe of the imaginary. But in that period of time, i.e., the medieval period, fantasies and imaginations were thought to be the equivalents to superstition and insanity in the West. The Western Post-Romantic era witnessed a growing inclination to Eastern ideologies and concepts, where Henry Corbin and Gaston Bachelard had a pivotal role in the introduction of Eastern knowledge and beliefs to the West, which led to serious changes in the Western perspective on imagination and imaginology, as well as extension of novel methods in literary criticism of the time. But it was not before the twentieth century when Gilbert Durand, relying heavily on Eastern and Islamic teachings and the preceding approaches, took influential steps in recognizing the nature and the structure of imagination, according to anthropological studies. In this library research, in addition to defining and explicating the two similar terms of the imaginary and imagination, we examine the eastern and western-oriented theories which were the origins of Gilbert Durand's main theory. Accordingly, one can conclude that the contemporary Western imaginology and imaginary criticism approaches are basically indebted to the accomplishments of the Islamic scholars of the medieval period.

Keywords: The Imaginary, Imagination, Mysticism, Philosophy, Gilbert Durand.

---

[1]. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran (Corresponding author). n.karamat@alzahra.ac.ir
[2]. Associate Professor of Persian Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran. hn.faghihi@alzahra.ac.ir

Contents

From Mystics' Imaginary to Gilbert Durand's Imagination **7**
Nassim Karamat, Hossein Faghihi

Revisiting the Secret of the First Admonition of the Ninth Namat of *Esharat O-Tanbihat* in Refusing the Ascription of Salaman O-Absal to Avicenna **33**
Seyed Arsalan Sadati, Parvaneh Adelzadeh

Narrative Quatrain (Ruba'i) in Attar's *Mokhtarnameh* **57**
Mahdi Mohabbati, Ghorban Valiee, Amir Momeni Hezaveh, Hamed Shekufegi

Rumi's Treating Linguistic and Non-linguistic Phenomena in Aflaki *Managhebol al-Arefeen* **83**
Mohammad Dasturani, Seyyed Javad Mortezaei, Abolghasem Ghavam

***Manteq Al-Tair* and Traveling in Time or Traveling in Parallel Universes in Modern Physics** **111**
Leila Gholampour Ahangarkolayi, Mahmoud Tavoosi, Shahin Ojaq Alizadeh

Criticism on the Theme of Angels' Deprivation of Love in Hafez Poetry **133**
Zahra Mahouzi, Hosein-Ali Ghobadi, Ahmad Pakatchi, Maryam Hoseini

Point and Circle in Persian Mystical Literature Based on Ibn Arabi's School **163**
Mahdi Heidari

Abstracts of Papers in English

In the Name of God

Biannual Journal of Mystical Literature
Vol. 10, No. 18, 2018

Publisher: Alzahra University
Chief Executive: M. Mobasheri
Chief Editor: M. Nikmanesh
Persian Editor: S. Javaheri
English Editor: F. Parsaeian

Editorial Board
A. Farzad, Ph.D. Associate Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
H. Faghihi, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
M. Hoseini, Ph.D. Professor, Alzahra University
M. Mobasheri, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
R. Moshtagh Mehr, Ph. D. Professor, Azarbaijan Tarbiyat Moallem University
M. Nikmanesh, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
A. Nikouei, Ph.D. Associate Professor, Guilan University
M. Panahi, Ph.D. Professor, Alzahra University
A. Vafaei, Ph.D. Professor, Allameh Tabatabaei University

Printing & Binding: Fargahi Publication
Publication Frequency: Biannual
Circulation: 50

Email: adabiaterfani@Alzahra.ac.ir
Website: http://journals.alzahra.ac.ir/jml

This periodical will be indexed in:
www.Isc.gov.ir
www.SID.ir
www.magiran.com

Alzahra University Publications
Address: Alzahra University, Vanak, Tehran, Iran
Postal Code: 1993891176

ISSN: 2008-9384
E-ISSN: 2838-1997