

## سمبولیسم و نماد در تصوف از سنایی تا مولوی

تاریخ دریافت مقاله: آبان ۱۳۹۸

تاریخ پذیرش مقاله: آذر ۱۳۹۸

### فرخنده میربلوچ<sup>۱</sup>، شهرناز براهویی تاجی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup>دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی

<sup>۲</sup>کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی

نویسنده مسئول:

فرخنده میربلوچ

### چکیده

از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شده اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه شناسی خاص آن نیز به وجود آمد و اصطلاحات ویژه‌ای پدیدار شد که در درون این نهاد بار معنایی خاصی داشت و برای ناآشنایان به این مکتب نامفهوم بود. واژه‌های خاص در زبان تصوف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: یک اصطلاحات رسمی. دوسته اول واژه‌های تصویری. دوسته اول واژه‌هایی است، که در شمار اصطلاحات رسمی و واژگان ویژه نهاد تصوف درآمده است. دوسته دوم از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریباً با سنایی رسمیت یافته. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد اینگونه تصاویر نمادین بسیار اندک است. اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد. بنا برای نمادپردازی در ادبیات صوفیه یکباره و ارجح‌اً در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته‌اند. در این تحقیق بر آنیم تا سمبولیسم و نماد در تصوف از سنایی تا مولوی را مورد بررسی قرار دهیم.

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

**مقدمه**

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

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

صوفیان، جهان محسوس را سایه عالم بالا می‌دانند، هرچه در اینجاست رمزی است از عقل کل و حقیقت مطلق؛ جان صوفی شاعر، مشغول «امر کل» است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در کل و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به شمار می‌رود. اما از آنجا که تصویر و تجسم امر کلی امکان پذیر نیست (شیستری، ۱۳۶۸)، صور جزئی و حسی شعر عرفانی به ذات غیرقابل ادراک حق تعلق دارد. از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شده اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه شناسی خاص آن نیز به وجود آمد و اصطلاحات ویژه‌ای پدیدار شد که در درون این نهاد بار معنای خاصی داشت و برای ناآشنایان به این مکتب نامفهوم بود به قول مولوی:

اصطلاحاتی است مر ابدال را                          که از آن نبود خبر غفال را

(مولوی، بی‌تا).

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

دسته‌دوم از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریباً با سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد اینگونه تصاویر نمادین بسیار اندک است. اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد. بنا بر این نمادپردازی در ادبیات صوفیه یکباره و ارتجلأ در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته‌اند. مثلاً توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق بازی با زیبارویان در شعر فارسی و عربی سنتی دیرین بود که گنجینه بزرگی از تجربه‌های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و مصالح آماده‌ای در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود یافته‌ند. گویی سنت شعری همه امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانه صوفیان بدل گردید. در سنت شعر عربی «خرمیه سرایی» و سروden قصاید و غزلیاتی با مضامین سکر و مستی و عشق و باده پرستی از عصر جاهلی تا عصر عباسی رایج بود. وصفهای شاعرانه از باده و میخانه و ساقی، رفتن به میخانه پیش از طلوع آفتاب، صبوحی زدن، صدای خروس سحری، گل افسانی در مجالس شراب، آمد و شد ساقی، دامن به کمر زدن، و خدمت به میخواران و مستان، رنگ سرخ باده و سرخ رویی مستان، زلالی و سفیدی باده ناب، باده آمیخته با آب، باده مقتول با آب، و... در شعر قدیم عرب به منتها درجهٔ جمال‌شناسی رسیده بود. این صور خیال آمده و زیبا که در شعر شاعران جاهلی مانند اعشی قیس، عدی بن زید، الحیری، امروء القیس، و در شعر عهد عباسی، از جمله در خرمیه‌های ابونواس، ولید بن یزید، ابی الهندي، بشاربن برد، حسن بن هانی، فراوان آمده است، یک نظام هنری مجھز و آماده را در اختیار صوفیان قرار داد.

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

صوفیان بزرگ هر کدام دارای زبان و نظام تصویری و نمادین خاصی هستند. سنایی غزنوی از واژه‌های قمار، خرابات، قلندر، لباسات و طامات و کمزن و قلاش و رند، رمزهای بدیع می‌سازد که در آن روزگار سخت بی‌سابقه و تکان دهنده است. رؤیاهای روزبهان بقلمی (د: ۶۰۴) در کتاب کشف الاسرار، از حیث تصاویر خیال بسیار ارزنده و زیبا و مختص به خود اوست، او خدا را به شکل «ستون زر سرخ» و «گل سرخ» رؤیت می‌کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می‌بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهان دیده می‌شود (روزبهان، بی‌تا). در مکاشفات نجم الدین کبری (د: ۱۶۱) مفاهیم و معانی عارفانه در رنگها ظاهر می‌شود و هر رنگ نمادی از یک مفهوم است. در رؤیت‌های صوفیان طریقه کبروی نشانه‌های خیالی مکرراً به شکل نورهای رنگین ظاهر می‌شود. آن‌ها مراتب هفتگانه سلوک روحانی را در قالب رنگ‌ها طبقه بندی می‌کنند. نجم رازی و عزیز نسفی، عروج روحانی را به کمک ایمازهای «ستاره»، «ماه» و «خورشید»، به تصویر کشیده‌اند و با استفاده از داستان حضرت ابراهیم در قرآن به بیان مراحل عروج به سوی حقیقت پرداخته‌اند (ریجون، ۱۳۷۸). در کتاب انسان کامل عزیزالدین نسفی، «درخت» (نسفی، ۱۳۵۰). یک تصویر مرکزی است، که اساس هستی شناسی نسفی را تصویر می‌کند. نسفی عالم را به درختی تشییه کرده است، زمین، فلک الافلاک است و فلک اول ریشه درخت عالم است، هفت آسمان تنۀ آن درخت و عناصر و طبایع چهارگانه هم شاخه‌های آن و انسان میوه این درخت است. او همچنین تصویرهای «درخت مزاج، درخت عقل، درخت امکان، درخت وجود، درخت خلق، درخت علم، درخت نور، درخت لقا» را ساخته است.

صوفیانی که تجربه‌های ناب شخصی داشته‌اند تصاویر و تعابیر شخصی مختص به خود دارند و فردیت و خلاقیت آنها را از خلال تصویرهای ابتکاری می‌توان کشف کرد، اما صوفیان موزون طبع و مقلد که صرفاً با خواندن شعرهای بسیار با زبان تصوف انس گرفته‌اند و تصویرها و نمادهای شعری متداول در ادبیات صوفیه، ملکه ذهنی ایشان شده، رنگ و بوی فردیت در شعر و سخنšان نمی‌توان یافت. آنها از تعابیرها و تصویرهای عمومی بهره می‌گیرند. بسیاری از شاعران و عارفان درجه دو و سه از این قبیلند: فخر الدین عراقی (د: ۸۸۴)، عmad الدین نسیمی (د: ۷۴۸)، شاه نعمت الله ولی (د: ۸۳۴)، شاه قاسم انوار (د: ۸۳۷)، عصمت بخاری (د: ۸۴۰)، خیالی بخاری (د: ۸۵۰) و ... .

در شعر این گروه از شاعران تصویرهای تازه که ویژگیهای رمز شخصی و تجربه فردی شاعر را داشته باشد کمتر می‌توان یافت، مثلاً شاه نعمت الله هرچند از شهرت بسیار برخوردار است و شاه قاسم انوار نیز سبکی شبیه سبک غزل مولوی دارد اما در شعر ایشان به دشواری شاخصه‌های فردیت و ابداع را می‌توان پیدا کرد، آثارشان سراسر رنگ و بوی تقليد دارد. متون عرفانی فارسی تا به امروز از منظر تصاویر خیال و تحلیل تصویرهای ابداعی و رسمی چندان مورد پژوهش قرار نگرفته‌اند. البته برخی از خاورشناسان متأخر از جمله هانری کربن، لوید ریجون، لئونارد لویزون، در بررسی آثار عارفان ایرانی به تحلیل تصویرهای نمادین پرداخته‌اند و در این باب نکته‌ها گشوده اند، اما جای پژوهش‌های دقیق‌تر هنوز خالی است. در واقع یگانه چیزی که عارفان ما را از یکدیگر تمایز می‌سازد و درجه ابداع و خلاقیت را در آثار آنها به روشنی نشان می‌دهد، حوزه آفرینش تصاویر خیالی است. تصاویر حسی مربوط به دنیای عینی و این جهانی عارف و قلمرو تجربه شخصی است. اما دنیای غیب و قلمرو مکاشفه چنانکه پیشتر اشاره کردیم برای همه تقریباً یکی است. بنابر این از رهگذر تحلیل صور خیال فردی و تحلیل خوشة‌های تصویری در آثار عارفان امکان شناخت عمیقتر تجربه هنری آنها فراهم می‌شود. فردیت هر یک از عارفان، میزان تاثیر و تأثیر آنها، ابداع و نوآوری هنری در شعر عرفانی، از رهگذر شناخت تصویرها عملی‌تر است، تصویر دنیای حسی عارف و دنیای فردیت و کثرت است ولی مفاهیم شهودی و معانی متعلق به عالم وحدت، یگانگی و بینگی است، عالم شهود، دنیای محو و فنای فردیت است. بنا براین در تحلیل مفاهیم عرفانی تحلیل گر نهایتاً به اموری همسان و مشابه دست می‌یابد اما در واقع تنها در قلمرو صورت است که تفاوت‌های فردی و هنری را به وضوح و روشنی می‌توان دریافت.

تصاویر نمادین عرفانی در زبان فارسی از اوایل قرن هفتم هجری تقریباً ثبیت شده بود و مجازهای زبان صوفیانه در ادبیات عرفانی برای همگان کاملاً آشنا و شناخته بود. بسیاری از این نمادها چنان که پیشتر اشاره کردیم از سنت شعر تغزیلی اقتباس شد. صوفیان و شاعران عارف دوره اول همچون عین القضاط و سنایی و غزالی آن رمزها را ابداع کردند و سپس دیگر صوفیان و شاعران آنها را در کلام خود ثبیت نمودند. بگونه‌ای که تصویرهای نمادین شعر عرفانی به صورت قراردادهای شعری درآمد. سنت شعر صوفیانه، در قرن ۷ و ۸ سرشار از تصاویر مجازی تقریباً قراردادی است. تصویرهای

عمومی شعر صوفی، برای همگان آشناست، از پایان قرن هشتم و قرن نهم به بعد به تدریج شعر عرفانی پویایی و تاثیر خود را از دست داد. نمادها چندان متداول شد که به قراردادهای سنتی و استعاره‌های مرده بدل شد. حتی در شعر کسانی مثل فخرالدین عراقی، شبستری و شمس مغربی، تصاویر و نمادهای ابداعی کم به چشم می‌خورد. آن‌ها امکانات توصیفی و تصویری چندان تازه‌ای برای بیان تجربه‌های خود به کار نگرفتند، از این رو فردیت آن‌ها در شعرشان چندان تبلور نمی‌یابد. زیرا آن‌ها با رمزهای معمول و مرده سخن می‌گویند، اشیاء مادی در شعرشان حضور زنده و جدی ندارند. توصیف‌ها تازه و دقیق نیست. ذهن شاعر چنان مستغرق امر کلی و کلی نگری است که مجال پرداختن به جزئیات را پیدا نمی‌کند. تصویرها تکراری و نگرشها تقليیدی است. و ابداع و ابتکاری در سخن این صوفیان شاعر دیده نمی‌شود. سخن آن بزرگ که گفت: «تصوف در آغاز حال بوده اکنون قال شده» (میهنه، ۱۳۶۶). بر شعر عرفانی این دوره صادق است. اما مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن نهم، در درون همین سنت محکم شعری، دست به ابتکار و ابداع می‌زنند. پیش از حکیم سنایی (درگذشته بین ۵۲۵ تا ۵۳۵ م.ق.) استفاده از تمثیلات و اشارات نمادین در نوشtar منثور عارفان فارسی رایج بود اما سنایی نخستین شاعر ایرانی است که در گستره وسیعی به ابداع نمادهای عرفانی در شعر فارسی پرداخته و به زبانی نمادین و شخصی دست یافت که بعدها در سنت عرفانی رواج پیدا کرد. سنایی برای بیان اسرار خویش نیاز به زبانی پر ظرفیت داشت. در قصیده‌ای از اهل روزگار لب یه شکوه گشوده (سنایی، ۱۳۶۳)، مرد هشیار در این عصر کم است، دانایان و حکیمان خود را از سفیهان پنهان می‌کنند، همه جا بُوی نام و نم است و کبر و جاه طلبی بر همه جا سایه‌افکنده. سنایی گروههای برتر اجتماع روزگار خویش را به نقد می‌گیرد. پادشاه، امیران، فقیهان، صوفیان، زاهدان، حاجیان، غازیانف فاضلان، ادیبان، متکلمان، طبیبان، دهقانان، خواجهان، جوانان، پیران، همگی سغبۀ صیدند، کسی در حرم حق نیست، در امواج بلایی این چنین، سلامت از آن کسی است که خاموش باشد. در چنین شرایطی سنایی به زبان اشارت پناه می‌برد (همان)، و شعرش را به بیشه رمز بدل می‌کند. از نارسایی زبان برای بیان معانی خود می‌گوید:

و گرنه گفته گشتی آنچه در پرده نهان دارد  
مرا تنگی سخن در گفت سست و ناتوان دارد  
نگند چون سخن در دل زبان را ترجمان دارد  
سوی کشته روحانی زبان من روان دارد  
(همان)

معانی را اسامی نه اسامی را معانی نه  
همه دردم از آن آید که حالم گفت نتوانم  
معانیهای بسیار است اندر دل مرا لیکن  
ز دریا محیط عقل جیحون معانی را

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

- 1) عنوان اشخاص: رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ...
  - 2) واژگان شعر تغزی: معشوق، عشق، زلف، رخ، بار، دلبر، پسر و ...
  - 3) اصطلاحات میخانه‌ای: می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصتبه، مقام
  - 4) واژگان مقدس و نامقدس: مسجد، کعبه، سجاده، بت، صنم، ...
  - 5) عناصر اسطوره‌های ایرانی: جمشد، جام جم، رستم، کیکاووس، رخش، فریدون و ضحاک
- چنان که پیشتر اشاره کردیم سنایی واژه‌های مرسوم در سنت شعر تغزی را به خدمت گرفت تا عشق و جذبه خویش را به تصویر کشد، اما عاملی که این واژه‌های شناخته شده را از معنای مرسوم خود فراتر می‌برد و به قلمرو نماد می‌رساند نوع تجربه شهودی است که دست نایافتنی و غیر حسی است برخی از این نمادها عبارتند از عاشق، معشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلبر، پسر و ...

وین قفل رنج ما را امشب کلید باید	ای یار بی تکلف ما را نبیذ باید
وین خرقه‌های دعوی بر هم درید باید	جام و سمع و شاهد حاضر شدن باری
زنار جاحدی را از جان خرد باید	ایمان و زاهدی را بر هم شکست باید
وز زلف آن ستمگر ما را گزید باید	از روی آن صنوبر ما را چرا غ باید
آمد مراد حاصل اکنون مرید باید...	جامی بهای جانی بستان ز دست دلبر
در گردن اشارت معنی گزید باید	از گفتن عبارت گر عبرتی نگیری
(همان)	

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

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

شاپیسته ارباب کرامات نگردی	تا معتقد راه خرابات نگردی
تا بندۀ رندان خرابات نگردی	از بند علايق نشود نفس تو آزاد
تا قدوّه اصحاب لباسات نگردی	در راه حقیقت نشوی قبله احرار
شاپیسته سکان سموات نگردی	تا خدمت رندان نگزینی به دل و جان
اندر صف ثانی چو تحیات نگردی	تا در صف اول نشوی فاتحه قل
تا در کف عشق شه او مات نگردی	شه پیل نبینی به مراد دل معشوق
نژد فضلا عین مباهاش نگردی	تا نیست نگردی چو سنایی ز علايق
TASOХTEN راه ملامات نگردی	محکم نشود دست تو در دامن تحقیق

شاعر با جابجایی نشانه‌های زبان اجتماعی، بازی جسورانه‌ای را با نشانه‌های تثبیت شده زبان می‌آغازد. در واقع حریم نشانه‌های مقدس و نامقدس را به هم می‌ریزد، واژه‌های مانند صومعه، زنار، صنم، مغ، بت، ساقی، مست، خرابات، جام، میخانه، مصطبه، مقام را تقدس می‌بخشد و به زاهد و محتسب و مسجد بار منفی می‌دهد. با این وارونه‌سازی رابطه واژه‌ها با حقیقت زبان قطع می‌شود و به تناظرهای زبانی و در نتیجه نمادین شدن برخی واژه‌ها می‌انجامد.

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

(همان)

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

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

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

به یقین دان که جام جم دل تست      مستقر نشاط و غم دل تست  
جمله اشیا در او توان دیدن      گر تمنا کنی جهان دیدن  
(سنایی، ۱۳۶۰).

### سمبولیسم و مولوی

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

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

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

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

دیگر تصویرهای شخصی وی از این قرارند: شیر، آهو، قمر، مرغابی، انگور مثال کشتنش باشد چو انگوری که کوبندش که تا فانی شود باقی شود انگور دوشابی اگر چه صد هزار انگور کوبی یک بود جمله چو وا شد جانب توحید جان را این چنین بای (مولوی: کلیات شمس، ب ۲۶۰۷-۲۶۰۸).

برخی از این تصویرها چنان در ذهنیت مولوی ریشه دوانده‌اند که لحظه‌ای او را رها نمی‌کنند و پیوسته حامل بن مایه‌های ذهنی و روانی او هستند. از این رو چنان در آثار وی متتمرکز می‌شوند که نشان فردیت خاص او را دارند، مثلاً تصویرهای دریا، آفتاب، قمر، شاه، شیر، در شعر قبل از مولوی بسیار آمده اما در منظومه اندیشه مولوی، این رمزها چیزی دیگرند مختص خود او که نشان فردیت مولوی را بر پیشانی دارند (تاج الدینی، ۱۳۸۳).

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

پیام است و پیام است و پیام است

(مولوی، بی تا).

بنابر این ذهن مولوی از سطح اشیاء و عناصر حسی فراتر می‌رود، به آب قانع نیست، اصل آب (ماهیت و جوهر) را در خطاب می‌آورد. او برای بیان این ذهنیت، از ساختار زبانی ویژه‌ای بهره می‌گیرد، یعنی از تکرار یک واژه، یک مضاف و

مضاف‌الیه معنایی می‌سازد: «آبِ آب، اصلِ اصل، باغِ باغ» در این نوع تصویرپردازی بخش دوم(مضاف‌الیه) ذهن را از سطح به عمق و از ماده به جوهر سوق می‌دهد و از آب به بولای آب می‌کشاند: آب را دیدی نگر در آبِ آب

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

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

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

شگرد دیگر این باطنی‌نگری به اشیاء در شعر مولوی چنان است که او از هر شیء، هویتی زیاده‌تر از آن چه در آن هست می‌جويد، از باده چیزی بیش از «باده بودن» را می‌طلبد، از گلشن «گلشن تر بودن» را و از سوسن «سوسن‌تری» و از آهن «آهن‌تری» را، این ساختار زبانی در شعر و نثر فارسی کم نظیر است ساخت صفت برتر از اسم ذات در دستور فارسی بی سابقه است:

«ای می بترم از تو، من باده‌ترم از تو»

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

تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری

اندرآ در باغ تا ناموس گلشن بشکند

زانکه از صد باغ و گلشن خوشت و گلشن‌تری

تا که سرو از شرم قدت قد خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن‌تری»

وقت لطف ای شمع جان مانند مومن نرم و رام

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

مولوی در این غزل از اسم سوسن، گلشن، آهن، تومن و جوشن ماهیت آن‌ها (خوشی، محکمی، رهواری، حفاظت) را در نظر دارد. و تعبیر سوسن‌تر از سوسن بودن، و آهن‌تر از آهن، ناظر به ماهیت و جوهری این اشیاء است. در غزلی دیگر با ردیف «چیز دیگر» مولوی گویی به ایمازهای حسی قانع نیست و مفهوم باطنی او به وسیلای ایمازهای حسی قابل بیان نیست، چیزی دیگر و بیشتر می‌طلبد معنای لایتنای او در ایمازهای متنای حسی نمی‌گجد. آن معنی با تصویر جان جان جانها و کیمیای کانها و آفتاب باقی و ساقی سواقی و... محدود می‌شود از این رو می‌گوید، تو اینها هستی و چیز دیگر:

ای جانِ جانِ جانِ جانی و چیز دیگر وی کیمیای کان‌ها کانی و چیز دیگر

ای آفتاب باقی، وی ساقی سواقی وی مشرب مذاقی، آنی و چیز دیگر

(همان).

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

**نتیجه گیری**

پیش از حکیم سنایی (درگذشته بین ۵۲۵ تا ۵۳۵ ه. ق.) استفاده از تمثیلات و اشارات نمادین در نوشتار منثور عارفان فارسی رایج بود اما سنایی نخستین شاعر ایرانی است که در گستره وسیعی به ابداع نمادهای عرفانی در شعر فارسی پرداخته و به زبانی نمادین و شخصی دست یافت که بعدها در سنت عرفانی رواج پیدا کرد. سنایی برای بیان اسرار خویش نیاز به زبانی پر ظرفیت داشت.

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

- (۱) عنوان اشخاص: رند و قلاش و محتسب و قلندر و شیخ و ...
  - (۲) واژگان شعر تغزی: مشوق، عشق، زلف، رخ، یار، دلب، پسر و
  - (۳) اصطلاحات میخانه‌ای: می، ساقی، مست و رند و خرابات، جام، میخانه، مصتبه، مقام
  - (۴) واژگان مقدس و نامقدس: مسجد، کعبه، سجاده، بت، صنم،
  - (۵) عناصر اسطوره‌های ایرانی: جمشد، جام جم، رستم، کیکاووس، رخش، فریدون و ضحاک
- در زمان مولوی نمادهای عرفانی بعضاً به قراردادهای ادبی بدل شده بودند و از تأثیر و تازگی اولیه‌ای که در زبان سنایی داشت تا حدودی کاسته شده بود. مولوی از چند طریق خون تازه‌ای در رگهای سمبولیسم عرفانی فارسی جاری کرد و شعر عرفانی را پویایی بخشید. برخی از شگردهای ابداعی او از این قرار است:
- مولوی در شعرش از پدیده‌ها و اشیاء تازه‌ای سخن گفت که تا آن زمان چندان در سنت شعر صوفیانه رایج نبود و نمادپردازی با امثال آنها در شعر فارسی سابقه نداشت. برخی از آنها از اینقرارند:
- الف) ابزارهای موسیقی (نی، دف، سرنا، چنگ دهل، طنبور، رباب) این وسائل را مولوی رمزهایی برای انسان شاد و بی‌اراده قرار داده است. عارف کامل از دید او با دو صفت رضا و شادی و نشاط شناخته می‌شود و او خود را در محضر حق همچون نی و سرنا و تنبور و چنگ در ید سلطان حقیقت می‌داند.
- ب) تصویرهایی همچون شاه، شمس، آفتاب و دریا در آثار مولوی در حکم «کلان نماد» هایی هستند که به مفهوم «کل مطلق» و «حضرت حق» اشاره دارند.
- دیگر تصویرهای شخصی وی از این قرارند: شیر، آهو، قمر، مرغابی، انگور

## منابع و مراجع

- افلاکی. شمس الدین احمد. ۱۳۷۵. مناقب العارفی . ن ج ۱. به کوشش تحسین یازیجی. تهران: دنیا.
- افلاکی. شمس الدین احمد. ۱۳۷۵. مناقب العارفی . ن ج ۱. به کوشش تحسین یازیجی. تهران: دنیا.
- بهنام فر، محمد؛ غریب، مصطفی، ۱۳۹۶، تطبیق غزلی از مولانا با غزلی از سنبایی براساس مؤلفه های مکتب سوررئالیسم، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س ۱۳، ش ۴۷ تابستان ۹۶ ، صص ۱۳۹ تا ۱۶۴.
- تاجدینی، ۱۳۸۳، فرهنگ نمادها و نشانه های مولوی، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۳ و نیز فاطمی: تصویرگری در غزلیات شمس.
- جوده نصر، ۱۹۸۳، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفيه، دارالاندلس، بیروت .
- روزبهان بقلی شیرازی، کشف الاسرار، نسخه خطی آستان قدس رضوی، ش: ۹۳۱ .
- ریجون، لوید، ۱۳۷۸، عزیز نفسی، ترجمیم جمال الدین کیوانی، تهران، مرکز.
- سنائی غزنوی، ۱۳۶۳، دیوان اشعار، مدرس رضوی، کتابخانه سنائی، چاپ سوم، بی جا.
- سنائی غزنوی، ۱۳۶۰، مثنویهای حکیم سنائی، سید محمد تقی مدرس رضوی، بابک، چاپ دوم، تهران.
- شبستری، محمود، ۱۳۶۸، گلشن راز، تصحیح دکتر صمد موحد، تهران، طهوری.
- مولوی، جلال الدین محمد، بی تا، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران.
- میهنی، محمد بن منور، ۱۳۶۶، اسرار الاتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، مقدمه ، تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران، انتشارات آگاه .
- نسفی، عزیزالدین، ۱۳۵۰، انسان کامل، تصحیح ماژیران موله، انتشارات انتستیتو ایران و فرانسه.