



شعر صوفیانه فارسی

یوهانس دوبروین

ترجمه دکتر محمدالدین کیوانی



مجموعه تصوف و عرفان نشر مرکز
ترجمه دکتر مجدالدین کیوانی
خواجه عبدالله انصاری
روزبهان بقلی
سهروردی و مکتب اشراق
حلاج
عزیز نسفی
فراسوی ایمان و کفر:
اشعار و تعالیم محمود شبستری



این کتاب که پیش‌درآمدی است بر بررسی تحول اشعار عرفانی در ادبیات سنتی فارسی، سیر تفکر صوفیانه را از آغاز (سده‌های چهارم و پنجم هجری) تا زمان عبدالرحمن جامی (اواخر سده‌ی نهم هجری) پی می‌گیرد. مؤلف، که از استادان برجسته‌ی فارسی‌شناسی دانشگاه معروف لایدن هلند بوده آثار و پژوهشهای متعددی درباره‌ی ادبیات کلاسیک فارسی داشته است. وی پس از بررسی رابطه‌ی تصوف و ادبیات، پژوهش خود را با توجه به چهار نوع ادبی «لطایف عرفانی»، «موعظه»، «شعر عاشقانه» و «قصه‌ها و روایتهای منظوم رمزی» در قالبهای چارگانی و قصیده و غزل و مثنوی دنبال کرده، شاعرانی را که در هر قالب شعر صوفیانه‌ای سروده‌اند معرفی و آثارشان را به اختصار تحلیل کرده، و آگاهیهای تازه درباره‌ی بسیاری از جنبه‌های صوری و محتوایی شعر صوفیانه در دسترس نهاده است.

طیف خواننده: علاقه‌مندان و پژوهندگان تاریخ تصوف و عرفان و تاریخ ادبیات فارسی، دانشجویان ادبیات

ISBN: 964-305-443-8



9 789643 054434

۱۰۰۰ تومان

شعر صوفیانه فارسی

تجدید محمد تقی الدین کیوانی



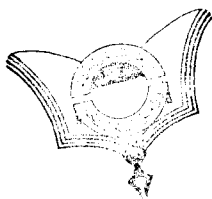
۱/۱ ف

۲۷/۴

۱,۲۰۰

شعر صوفیانه فارسی

از مجموعه تصوف و عرفان



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات



نشر مرکز

شعر صوفیانه فارسی

درآمدی بر کاربرد عرفانی شعر فارسی کلاسیک

یوهانس توماس پیتر دوبروین

ترجمه دکتر مجالدین کیوانی



نشر مرکز

فهرست

پیش‌گفتار مترجم ۱

مقدمه ۷

۱. لطایف عرفانی

چارگانیهای فارسی ۱۵

موردِ عمر خیام ۲۰

باباطاهر عریان ۲۵

شیخ ابوسعید ۲۹

بابا افضل ۳۳

مختارنامه عطار ۳۵

جنگها ۳۸

شرحها ۳۹

۲. زهدیات

قصیده در اشعار دینی و غیردینی ۴۶

کسائی ۵۰

ناصر خسرو ۵۲

سنائی ۵۴

زهدیات سنائی ۵۷

خاقانی و دیگر قصیده‌سرایان سده ششم ۶۳

قصاید عطار ۶۸

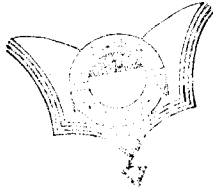
۳. اشعار عاشقانه

درونمایه عشق ۷۳

۷۶	غزل: قالبی عروضی و نوعی ادبی
۷۷	غزل در تاریخ ادبیات
۸۹	حوزه غزل
۹۶	غزل به عنوان شعری عرفانی
۱۰۰	کافران و قلندران
۱۰۷	نمونه‌ای از غزلیات حافظ
۴. آموزگاران و داستان‌سرایان	
۱۱۶	مثنوی
۱۱۹	اشعار تعلیمی
۱۲۱	مثنویهای سنائی
۱۳۲	مخزن‌الاسرار نظامی
۱۳۵	مثنویهای عطار
۱۴۷	مثنوی معنوی رومی
۱۵۲	سلطان ولد
۱۵۴	بوستان سعدی
۱۵۶	جام جم اوحدی
۱۵۸	خواجوی کرمانی
۱۶۰	گلشن راز
۱۶۱	اعمال و رفتار صوفیانه
۱۶۵	تمثیلهای عرفانی
۱۶۷	هفت اورنگ جامی
۱۷۴	گزیده کتاب‌شناسی
۱۷۶	متون فارسی: چاپهای مختلف و ترجمه‌های انگلیسی
۱۸۲	فهرست راهنما

تقديم به عزيزان دلبندم

انوشه و افشين



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

هوالحق

پیش‌گفتار مترجم

یَا مَنْ بَدَا جَمَالَکَ فِی کُلِّ مَابَدَا

بادا هزار جان گرامی ترا فدا

آنچه پیش روی دارید ترجمه *Persian Sufi Poetry*، با عنوان فرعی *An Introduction to Mystical Use of Classical persian Poems*، نوشته یوهانس توماس پیتر دوبروین^۱ (۱۹۳۱-) استاد دانشگاه معروف لایدن هلند است که حدود سه سال پیش از مدیریت بخش فارسی این دانشگاه بازنشسته شد. او پرورده و وارث سنتی در این دانشگاه بوده که خاورشناسان نامداری چون راینهارت دوزی، میخائیل دخویه و تئودور ویلمیان یوینبول^۲ آن را بنیان نهاده بودند. شعر صوفیانه فارسی ظاهراً جدیدترین تألیف این فارسی‌شناس هلندی است. وی قبلاً در ۱۹۸۳ م کتابی به انگلیسی با عنوان *دین ورزی و شعر: مقدمه‌ای بر دین و ادبیات در زندگی و آثار حکیم سنائی غزنوی* تألیف کرده بود. اندکی پیش از کتاب حاضر نیز ترجمه‌ای از *گلستان سعدی* به زبان هلندی منتشر کرد. به علاوه، چندین

1. Johannes Thomas Pieter de Bruijn

2. Juynboll

تحقیق دیگر در باب ادبیات کلاسیک فارسی و تاریخ پژوهشهای اروپائیان درباره این زبان نوشته است.

شعر صوفیانه فارسی، که مقدمه‌ای بر تحول اشعار عرفانی در ادبیات سنتی فارسی است، سیر تفکر صوفیانه را از آغاز (سده‌های چهارم و پنجم هجری) تا زمان عبدالرحمن جامی (اواخر سده نهم هجری) پی می‌گیرد. مؤلف پس از بررسی رابطه تصوف و ادبیات، پژوهش خود را با توجه به چهار نوع ادبی «لطایف عرفانی»، «موعظه»، «شعر عاشقانه»، «قصه‌ها و روایات منظوم رمزی»، و نیز در ارتباط با چهار قالب از مهم‌ترین قالبهای عروضی شعر فارسی یعنی چارگانی (دویتی و رباعی)، قصیده، غزل و مثنوی انجام می‌دهد. به بیان دیگر، دوبروین، با توجه به گرایش کلی و غالب در شعر فارسی، نکات منظوم کوتاه ولی عمیق را که ما در این ترجمه از آن به عنوان «لطایف»، تعبیر می‌کنیم، بیشتر در قالب چارگانی، اشعار عاشقانه را در قالب غزل، مواعظ را در قالب قصیده و داستانهای کوتاه و بلند رمزی را در قالب مثنوی بررسی می‌کند. بدیهی است که این تقسیم‌بندی به معنای تفکیک و عدم تداخل مطلق نیست. لذا، دوبروین از اشعاری که در تعالیم اخلاقی و مواعظ سروده شده هم در فصل قصاید هم در فصل مثنوی سخن به میان آورده است؛ یا در فصل مربوط به غزل که معمولاً وسیله بیان احساسات رقیق و عشقی است به غزلهای موعظه‌آمیز نیز اشاره کرده است. مطلب درخور توجه اینکه دوبروین بحث شعر صوفیانه را فقط به عرفان به معنای اخص کلمه، یعنی اندیشه‌های صرفاً فرامادی، آن جهانی، خداشناختی، عشق الهی و امثال آن منحصر نکرده است، بلکه موضوعاتی را هم که می‌توان زیر عنوان کلی «اخلاقیات» جای داد در بحث خود گنجانده است، در صورتی که این قبیل موضوعات در معنای دقیق کلمه «عرفانی» نیستند، و ظاهراً هم در آغاز جدای از هم

بوده، ولی رفته‌رفته توسط بعضی از شعرا، و در رأس آنها سنائی، و در دوره‌های بعد سعدی و اوحدی، در کنار هم قرار گرفتند یا به هم آمیخته شدند. توضیح آنکه وقتی سخن از عرفان می‌رود، معمولاً اذهان به جانب اشعاری چون سروده‌های عطار نیشابوری، مولوی، عراقی و حافظ معطوف می‌شود. واقع هم همین است که آن اندیشه‌های فرامادی و احساسات‌شورانگیز و سخنان شگفت و گاه غیرمعمولی، که در سروده‌های این دسته از شعرا دیده می‌شود در اکثر اشعار سرایندگانی چون کسائی مروزی و سنائی غزنوی و در بخش اعظم بوستان سعدی و جام‌جم اوحدی نمی‌بینیم. مع‌ذلک، این گروه اخیر هم، در ردیف امثال عطار و مولوی، عموماً به عنوان شعرای عارف یا متمایل به عرفان شهرت دارند. علت شاید در این باشد که شعرای عارف معمولاً با شریعت و علم و اخلاق دینی شروع کرده‌اند و لذا وقتی به عرفان کشیده شده‌اند، اخلاقیات دینی را، که مقدار زیادی از آن به امور دنیوی مربوط است با اندیشه‌های عرفانی درآمیخته‌اند. این است که شعرای صوفی در کنار اشعار عرفانی اشعار اخلاقی و غیرنمادین هم بسیار دارند. مثلاً در مثنوی معنوی، که یکی از امهات کتب عرفانی به شمار می‌آید، اشعار اخلاقی که نمی‌توان آنها را عرفانی صرف دانست کم نیست. فقط به نظر می‌رسد که چون شیفتگی، جذابیت و احساسات رقیق در اندیشه‌ها و سخنان صوفیانه بیشتر و شدیدتر بوده، اندیشه‌های اخلاقی تحت‌الشعاع قرار گرفته‌اند. به عکس مولانا، سعدی در بوستان، اکثر قصائد و در پاره‌ای از غزلیاتش بیشتر معلم اخلاق و موعظه‌گر جلوه می‌کند تا شاعری عارف، گواینکه در آشنائی کامل وی با عرفان و تصوف لحظه‌ای تردید نباید کرد. اختلاط اندیشه‌های عرفانی و اخلاقی و این جهانی و آن جهانی، یا به اصطلاح لاهوتی و ناسوتی به اندازه‌ای است که گاه سخنان صوفیانه مترادف سخنان

اخلاقی به کار رفته‌اند. مثلاً، آنجا که حافظ در یکی از ابیات نادرش می‌گوید: یک «حرف صوفیانه» بگویم اجازت است؟ ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری، پدیده «جنگ و داوری» از امور دنیائی و بیرون از حوزه عرفان به معنای اخص کلمه است، ولی می‌بینیم که خواجه نصیحت درباره این امر دنیوی صرف را «صوفیانه» توصیف کرده است.

باری، به سبب آمیختگی، یا لاقل، «همجواری» که مخصوصاً از زمان سنائی به بعد بین عرفان و اخلاق پیدا شده، دوبروین ضمن اینکه اشعاری را زیر عناوینی چون «زهدیات»، «تعالیم اخلاقی»، «مواعظ» و غیره مطرح می‌کند همه را در مقوله کلی اشعار صوفیانه جای داده است. بنابراین، چنانچه بخشی از مندرجات این کتاب به نظر غیرعرفانی و غیرصوفیانه برسد، با توجه به توضیحات بالا، نباید بر شیوه کار دوبروین انگشت اعتراض نهاد.

همان‌طور که اشاره رفت، دوبروین چهار نوع ادبی لطایف، مواعظ، اشعار عاشقانه و قصه‌ها و روایات منظوم را در ارتباط با چهار قالب اصلی شعر فارسی مورد بررسی قرار داده، و زیر هر یک از این عناوین به معرفی شعرائی که در آن قالب بخصوص شعر صوفیانه‌ای سروده‌اند پرداخته و در جای جای این معرفیها، تحلیلهای کوتاه ولی درخور توجهی کرده است. او در این شیوه، توجهش بیشتر به شعر شعرای صوفی است تا به زندگی شخصی آنان، هر چند که مختصری در شرح احوال هر یک می‌دهد. در میان شعرای صوفی به نظر می‌رسد دوبروین سهم نسبتاً بسیاریستری برای سنائی و عطار قائل شده است، در صورتی که خواننده توقع دارد فضای بیشتری به مولوی و اندیشه‌های او اختصاص می‌یافت. شاید سبب التفات بیشتر به حکیم غزنه مطالعات گسترده‌تری باشد که مؤلف قبلاً درباره این شاعر انجام داده است، و یکی از تألیفاتش را - که

در صدر این پیش‌گفتار بدان اشاره شد - به وی مخصوص گردانیده است.

شعر صوفیانه فارسی، بنا به گفته مؤلف آن، تنها درآمدی است بر تحول شعر صوفیانه از آغاز تا زمانی که معمولاً به عنوان پایان شعر سنتی و اصیل فارسی قلمداد می‌شود. بنابراین، بررسی او نسبتاً اجمالی و بعضی اوقات بسیار گذراست. با این حال، رویکرد وی به مسأله نسبتاً نو و ابتکاری است و می‌تواند الگوی خوبی برای دیگر پژوهشگران در زمینه تصوف باشد. افزون بر آگاهیهای کوتاه اما تازه درباره بسیاری از جنبه‌های صوری و محتوایی اشعار صوفیانه که می‌تواند برای خوانندگان عام آموزنده باشد، تحلیل‌های دوبروین از پاره‌ای عناصر عمیق‌تر اندیشه‌ها و استعارات صوفیانه دارای تازگی‌هایی است که مسلماً متخصصان رشته تصوف را به کار می‌آید. توجه مؤلف به بعضی نکات ظریف که شاید از دید بسیاری فارسی‌زبانان غیرمتخصص به دور مانده باشد، روش علمی و نظاممند وی، رعایت ایجاز و تعادل در عرضه‌داشت مطالب و زبان روشن و خالی از تفننهای بلاغی و ابهام‌آفرینی‌های غیرضرور بعضی نویسندگان، از کتاب وی اثری خواندنی، جذاب و آموزنده ساخته است.

* * * * *

در پایان از مدیریت و کارکنان مجرب و ماهر «نشرمرکز» که با علاقه‌مندی و دلسوزی تمام این ترجمه را به زیور طبع آراستند تشکر می‌کنم. آنان که نه از دور بلکه از نزدیک دستی بر آتش دارند می‌دانند که کتابی در شأن فضل و سلیقه جامعه کتاب‌خوان ایرانی در آوردن مستلزم چه مایه رنج و خون‌دل‌خوردن است. از همسر، فروغ، سپاسگزارم که افزون بر تشویق‌های روحی در حق من، فهرستهای پایانی این ترجمه را تنظیم کرد.

یادآوریه‌ها: ۱- در سراسر کتاب تاریخها در کنار تاریخهای میلادی همه هجری قمری است جز مواردی که با حرف ش (شمسی) مشخص شده است.

۲- در متن کتاب، شماره‌های پراوتزدار به یادداشتهای مؤلف که در پایان هر فصل آمده، و شماره‌های بدون پراوتز به توضیحات و افزوده‌های مترجم که در ذیل بعضی صفحات درج شده، بازمی‌گردد.

مجدالدین کیوانی

تهران، پانزدهم اسفند ۱۳۷۷

مقدمه

عنوان این کتاب همان عنوان است که وقتی از من دعوت کردند کتاب حاضر را بنویسم، مقدمتاً پیشنهاد شد. اکنون که تألیف پایان یافته نیازی احساس نمی‌کنم که در صدد یافتن نام گویاتری برآیم چون آن عنوان موقت، اگر درست فهمیده شود، آنچه را که خواننده در صفحات بعد خواهد خواند تقریباً به طور دقیق بیان می‌کند. عنوان پیشنهادی صرفاً، ولی با وضوح کافی، می‌گوید که اشعاری مورد بررسی قرار خواهد گرفت که به زبان فارسی کلاسیک دربارهٔ موضوعاتی مربوط به عرفان اسلامی سروده شده است.

اگر به توضیحی چند هنوز نیاز است، دلیلش آن است که اولاً موضوع شعر صوفیانه به ترتیبی که تعریف کردیم، به قدری گسترده است که نمی‌توان آن را در مجلدی موجز و مختصر مانند کتاب حاضر به وجهی کامل بررسی کرد. از آغاز سدهٔ پنجم / یازدهم، یعنی تاریخ سرایش کهن‌ترین نمونه‌های شعری که برای ما شناخته شده است، تاکنون انبوه عظیمی اشعار عرفانی به فارسی سروده شده است. شعرا نه تنها در ایران

امروزی، افغانستان و تاجیکستان، یعنی کشورهایی که فارسی زبان طبیعی گفتار و نوشتار مردم آنهاست، بلکه در قسمت‌های دیگری از آسیا - به ویژه شبه قاره هند، آسیای مرکزی و ترکیه - که فارسی ادبی قرن‌ها به عنوان زبان فرهنگی مهمی استفاده می‌شد، زندگی می‌کردند. بنابراین، ما مجبور بودیم از لحاظ زمانی و جغرافیائی حدودی را مدّ نظر داشته باشیم.

گرچه طی این دوران تقریباً هزارساله اشعار زیبا و گیرای عرفانی در همه زمانها و در همه مکانها [ی مذکور] سروده شده، اما تاریخ شعر صوفیانه فارسی، به قول آرتور جان آربری که کتاب ادبیات فارسی کلاسیک او شامل همان دوره‌ای می‌شود که تحقیق حاضر (۱)، شاهد «دورانی طلایی» بوده است. بزرگ‌ترین شاعران صوفی که مؤثرترین اشعار را آفریدند همه در دوره‌ای زندگی می‌کردند که تقریباً مطابق بود با قرون وسطای اروپا. به عنوان تاریخ آسان و مناسبی برای پایان این دوره، سال ۸۹۸ / ۱۴۹۲ را انتخاب کردیم، یعنی سال درگذشت ملا عبدالرحمن جامی، شیخ صوفی بزرگ و نویسنده پراثری که اشعار عرفانی وی مواد مناسب برای درج در خاتمه هر یک از چهار فصل کتاب حاضر فراهم ساخته است.

کوتاه زمانی پس از وفات جامی صفویان بخش اعظم سرزمینهای ایران را تحت حکومت خود متحد کردند. این رخداد سیاسی، مخصوصاً به سبب عرضه اسلام شیعی به عنوان مذهب تمام کشوری که ما آن را با نام ایران می‌شناسیم، فضای فرهنگی را بسیار تغییر داد. ادبیات فارسی سنتی در طول تمام این مدت دوام یافت و، تا قرن حاضر، همچنان برجسته‌ترین عنصر هویت فرهنگی ایرانی باقی مانده است. این ادبیات به اندازه‌ای نیرومند بود که حتی به تمدنهای دیگر اقوام آسیائی نیز رخنه کرد. از سده دهم / شانزدهم به بعد مسلمانان هندی و ترک، نه فقط با ساختن شعر به

فارسی بلکه با تقلید از الگوهای شعرای ایران در زبانهای خودشان، بیشتر و بیشتر در سنت شعر فارسی شرکت جستند. این تحولات هنوز در سده‌های «میانی» به طرز محسوسی آغاز نشده بود.^۱ به طور کلی، شعرائی که در این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرند مسلمان سنی بودند و تقریباً همگی در سرزمینهای زندگی می‌کردند، یا لاقلاً متولد شده بودند، که زبان فارسی زبان بومی آنها بود.

فارسی باستان در کتیبه‌های میخی عهد شاهنشاهان هخامنشی که در فاصله سده‌های ششم و چهارم پیش از میلاد نوشته شده، محفوظ مانده است. پس از سقوط امپراتوری ایران باستان به دست اسکندر کبیر، پارسی باستان به مدت چندین قرن از صفحات تاریخ محو شد، تا اینکه از قرن سوم میلادی به این طرف، باز به توسط شاهان ساسانی، زرتشتیان و مانویان، به عنوان زبان ادبی (موسوم به فارسی میانه یا پهلوی) انتخاب شد. در سده اول / هفتم، که اعراب آئین اسلام را به ایران آوردند، وقفه مهم دیگری در استمرار فرهنگ ایرانی رخ داد. عربی تنها وسیله ابراز فرهنگ ادبی جوامعی شد که بیشتر مسلمان بودند. با وجود این، در نیمه دوم سده سوم / نهم، در ایالات شرقی خلافت عباسی، فارسی رفته‌رفته در کتابت به کار گرفته شد. اوضاع و احوال سیاسی که حاکمان محلی را به قدرت رساند، با رشد سریع زبان فارسی جدیدی موافقت داشت. چنین زبانی از بسیاری جهات نمونه‌ای از ثمرات تمدن اسلام بود: خط، بخش عظیمی از واژگان و بسیاری از قالبهای ادبی [فارسی] از عربی گرفته شد.

۱. منظور از سده‌های «میانی» — که دوبروین بدان اشاره کرده، و آبربی آن را «عصر طلایی» خوانده — تقریباً از زمان کودکی رودکی آغاز و تا سال درگذشت جامی (۸۹۸ ق) ادامه داشت. نویسنده می‌گوید تحولاتی از قبیل تقلید شعرای ترک و هندی از الگوهای سرایندگان ایرانی، هنوز تا اواخر سده نهم قمری شروع نشده بود.

به علاوه، عربی عامل مهمی در فرهنگ ایرانی باقی ماند، و کمابیش همان نقشی را ایفا کرد که لاتین در اروپای قرون وسطی ایفا کرد. این زبان در رشته‌های معارف دینی، که یکی از آنها «علم‌التصوف» بود، بسیار غلبه داشت.

تا قرن چهاردهم / بیستم، شعر فارسی که تحت تأثیر غرب به حدّ قابل ملاحظه‌ای رنگ امروزی گرفت، از سنت بسیار هنری و ضابطه‌مندی پیروی می‌کرد. سرودن شعر در درجه نخست مستلزم کاربرد پاره‌ای قواعد ثابت و غیرقابل تغییر شامل عروض، صور خیال و استفاده از شگردهای بلاغی بود. یک قاعده اصلی عروضی این بود که هر شعر باید به صورت توالی ابیاتی چند ساخته شود. مصرعهای هر بیت از نظر وزن باید تقریباً مانند هم باشند. یا دو مصرع یک بیت هم قافیه‌اند (الف - الف) یا مصرعهای زوج ابیات (ب - الف)، که این موجب پیوند هر بیت با بیت‌های دیگر یک شعر می‌شود. اگر شعر غزل باشد، دو مصرع هم قافیه بیت اول آن را تشکیل می‌دهند؛ حالت دوم [یعنی هم قافیه نبودن مصرعهای فرد و زوج در بقیه شعر] می‌تواند در هر بیت دیگری به کار رود. بدین طریق، بیشتر قالبهای شعری رایج در سنت ادبی فارسی را می‌توان مشخص کرد. مهم‌ترین این قالبها چارگانی یا رباعی، قصیده، غزل و مثنوی است. هر یک از فصول کتاب حاضر به یکی از این چهار قالب شعری اختصاص یافته است.

در آغاز، شعر و شاعری تقریباً درست مربوط به دربارهای ایرانی سده‌های میانی، و بنابراین سنتی غیردینی بود. قالب خاص درباری

۱. «الف» نماینده قافیه مصرعهای اول و دوم اشعاری نظیر غزل و قصیده، و «ب» نماینده قافیه مصرعهای فرد از بقیه غزل یا قصیده است که با قوافی مصرعهای زوج هماهنگ نیست.

قصیده بود که بیشتر برای اشعار مدحی به کار می‌رفت. وقتی صوفیان به سرودن اشعار آغاز کردند، بسیاری از قالبهای شعر درباری را با مقاصد خویش تطبیق دادند. شعر صوفیانه نشانه‌هایی چند از این خاستگاه [یعنی شعر درباری] را به خود نگاه داشت؛ بنابراین، تشخیص تفاوت میان این دو نوع شعر بعضی اوقات دشوار است. از سوئی، گسترش چشمگیر شعر صوفیانه نیز تأثیر خود را بر شعر دنیائی، [و غیردینی] گذارد و در نتیجه خطوط متمایزکننده این دوگونه عملاً مبهم و نامشخص گردید. این وضعیت کار تفسیر شعر فارسی، مخصوصاً نوع عاشقانه غزل را با مشکلات جدی روبرو ساخت. حرف و حدیث بر سر تعابیر عرفانی و غیرعرفانی شعر حافظ برجسته‌ترین نمونه از این وضعیت است.

از همان روزهای نخست حتماً گرایشی عرفانی در اسلام وجود داشته است. کلمه تصوف، که معمولاً بر عرفان اسلامی اطلاق می‌شود، از ریشه عربی است که، طبق محتمل‌ترین تعاریف، اصلاً به معنای «پوشیدن عبائی پشمین» بوده است. پس، این اشاره دارد به رواج زهد و ریاضت در چند سده نخستین، که به نظر می‌رسد متأثر از عادات و رفتار راهبان مسیحی صحرای سوریه بوده است. گزارشهایی از اعمال و اقوال نخستین شیوخ صوفی در اولیاءنامه‌های مفصلی که به عربی و فارسی نوشته شده، محفوظ مانده است. در سده هشتم میلادی (مطابق با سده دوم قمری) کتابهایی حاوی تأملات عمیق‌تر صوفیانه پدید آمد که نشان‌دهنده آغاز شکوفائی پربار ادبیات صوفیانه به نظم و نثر بود که طی چندین قرن در هر یک از زبانهای صاحب فرهنگ جهان اسلام تألیف و تصنیف گردید. این آثار مشتمل‌اند بر جنبه‌های مختلف تجربه و اخلاقیات عرفانی و همچنین نظریه مابعدالطبیعی بدان صورت که، از اواخر سده ششم / دوازدهم به این طرف، بر اثر تلفیق فلسفه و تصوف به وجود آمد؛ پرنفوذترین مجموعه

اعتقادات عرفانی، عرفان محی‌الدین ابن عربی بود که به نظریه وحدت وجود معروف است.

نخستین شاعران صوفی که اطلاعی از آنها داریم عرب بودند. اشعار بسیار شورانگیز عاشقانه به شاعران بزرگی چون شاعره بصری رابعه (د. ۱۸۵ / ۸۰۱)، ذوالنون مصری (د. ۲۴۷ / ۸۶۱)، و حلاج بغدادی (مق. ۳۰۹ / ۹۲۲) که شعرای ایرانی او را، با نام منصور (۲)، به عنوان نمونه اعلای جان‌فشانی در راه عشق ستایش می‌کنند، منسوب است. وقتی در سده پنجم / یازدهم، شعرای صوفی ساختن و خواندن شعر را آغاز کردند، آنان در واقع رسم دیرینه‌ای را ادامه دادند. با این همه، ایرانیان توانستند سنت دیرپای و بسیار مایه‌وری بیافرینند، در حالی که ادب عرب در سده‌های بعدی، به غیر از ابن‌فارض (د. ۶۳۲ / ۱۲۳۵) و ابن عربی (د. ۶۳۸ / ۱۲۴۰) که اشعار عاشقانه عرفانی‌اش تحت عنوان ترجمان‌الاشواق (۳) گردآوری شده، شعرای عرفانی انگشت‌شماری عرضه کرده است.

اندازه کتاب حاضر امکان گنجاندن مقدمه‌ای بر تصوف را به ما نمی‌دهد. به همین دلیل، خواننده باید به یکی از آثار مذکور در گزیده کتاب‌شناسی [در پایان کتاب] مراجعه کند. کانون توجه ما انعکاس‌های عرفان در شعر فارسی خواهد بود. سخن رینولد نیکلسون که «تصوف دارای اندیشه‌های معدود، ولی برخوردار از گنجینه‌ای بی‌پایان از نمونه‌ها و مثالهای گوناگون است»، (۴) دیگر قابل دفاع نیست زیرا دانش ما درباره ادبیات صوفیانه از پایان سده چهاردهم / بیستم تاکنون بسیار افزایش یافته است. مع‌ذلک، شاید هنوز در دعوی یادشده حقیقتی وجود داشته باشد منتها به شرط آنکه آن را بالاخص به شعر صوفیانه محدود کنیم. مفاهیم عارفانه‌ای که شخص باید با آنها آشنا باشد تا سخنان شعرا را درک کند نسبتاً معدودند. بسیاری از این قبیل مفاهیم بیشتر به اجزاء کلی اخلاق

دینی مربوط می‌شوند تا به نکات پیچیده اعتقادات باطنی و رمزی [عارفانه]. توضیحات کوتاهی که ضمن عرضه مطالب داده شده برای خواننده‌ای که دانشی کلی از اندیشه‌های صوفیانه دارد احتمالاً کافی خواهد بود. نمونه‌های ارائه شده در اکثر موارد نیازی به شرح و توضیح ندارد.

در سراسر این پژوهش، تأکید بر اشعار و نه بر شعرا خواهد بود. معمولاً از اطلاعات زندگی‌نامه‌ای برای روشن کردن اشعار استفاده می‌شود و نه عکس آن. چنین اطلاعاتی در جاهائی درج شده که با رشته اصلی بحث بیشترین هماهنگی را دارد، و لزوماً جایی نیست که برای نخستین بار ذکری از نام شاعری رفته است. در هر فصل، ترتیبی تاریخی رعایت شده است. در فصل ۳، درباره غزل، که بیشتر ماهیتی تحلیلی دارد، تاریخچه این نوع ادبی در بخشی جداگانه بحث شده است. هدف از این کتاب، که در واقع درآمدی بیش نیست، نشان دادن راه رسیدن به ادبیات فراخ دامنه موجود به کسانی است که می‌خواهند دانش ژرف‌تری از این موضوع به دست آورند. خوانندگان باید از گزیده کتاب‌شناسی و منابع یاد شده در «یادداشتها» کمک بگیرند.

یادداشتها

۱. *Classical Persian Literature*، ص. ۴۵۰.
۲. نامش در واقع حسین بن منصور حلاج بود. درباره شعر عرفانی عربی، مخصوصاً نگاه کنید به آنماری شیمل *As Through a Veil*، صص ۱۱-۴۸.
۳. ویرایش و ترجمه توسط رینولد ا. نیکلسون، لندن ۱۹۱۱.
۴. *Selected poems from the Divān Shams Tabriz*، کمبریج، ۱۸۹۸، ص. هشتم.

لطایف عرفانی

چارگانیهای فارسی

تقریباً همه دیوانهای شعرای ایرانی، علاوه بر اشعاری در قالبهای مهم سنتی، شامل اشعار کوتاه‌تری نیز هستند. بعضی از این اشعار کوتاه‌تر (دست‌کم از لحاظ ملاکهای عروضی) قطعاتی خارج از قاعده، در اندازه‌های مختلف، ولی نه معمولاً طولانی‌تر از چند بیت، هستند که «قطعات» یا «مقطعات» خوانده می‌شوند. گرچه این اصطلاح لزوماً نمی‌رساند که این اشعار ناتمام یا ناقص‌اند، در واقع خصلتی نسبتاً غیررسمی دارند. چنین «قطعه‌هائی»، غالباً کار اشعاری را می‌کرده که در انگلیسی occasional poems یا epigrams^۱ خوانده می‌شوند، و بنابراین

۱. منظور از occasional اشعاری است که به مناسبت‌های ویژه‌ای چون جشن تولد، مراسم ازدواج، درگذشت، پیروزی نظامی و مانند آن سروده می‌شود. خاورشناسان انگلیسی زبان غالباً این اصطلاح را معادل «قطعه»ی فارسی نهاده‌اند که چندان دقیق به نظر نمی‌رسد. epigram در حقیقت یک قالب شعری نیست بلکه به عبارت یا شعر کوتاهی اطلاق می‌شود که حاوی نکته‌ای عمیق یا مطلبی ظریف و پرمغز باشد. من «لطیفه» را به عنوان معادل آن انتخاب کرده‌ام، البته نه صرفاً در معنای طنز یا «مطلب

بسیار نزدیک‌تر به شعرهای روزمره عادی است تا به قصائد و غزلیات ساخته و پرداخته‌تر. به‌ندرت این نوع شعر اهمیتی بیش از انواع دیگر پیدا کرد، آن‌طور که مثلاً در شعر ابن‌یمین (۶۸۵-۷۶۹ / ۱۲۸۶-۱۳۶۸) (۱) دیده می‌شود؛ وی شاعری درباری در عهد مغول بود که قطعات او هم از لحاظ مقدار هم از لحاظ محتوا قابل توجه بوده است. مقطعات او بیان‌کننده اندیشه‌هایی فلسفی و اخلاقی است، که اکثراً بر چیزی عمیق‌تر از عقل عملی و دانش ناشی از تجربیات روزمره مبتنی نیست. مع‌ذلک، اندیشه‌هایی عرفانی نیز گهگاه می‌توان در میان آنها یافت. اینکه آیا به لحاظ چنین اندیشه‌هایی می‌توان ابن‌یمین را شاعری صوفی خواند هنوز محل بحث است، به خصوص که بعضی اوقات اشعار او با سروده‌های شاعر عارف صریحه‌گوئی از سده ششم / دوازدهم، که اتفاقاً همان ابن‌یمین بود اشتباه شده است.

در میان اشعار کوتاه‌تر، قالب دیگری، به نام چارگانی یا چارپاره، نقشی بسیار مهم‌تر از مقطعات در شعر صوفیانه ایفا کرد. تا آنجا که اطلاعات فعلی ما اجازه می‌دهد، این قالب شعری قدیم‌ترین نوع شعری است که توسط عرفای ایرانی خوانده و سروده شده. بنابراین، تاریخ ادبی خاطر نشان می‌کند که باید بررسی خود را با چارگانها آغاز کنیم، اما سوای ملاحظه

→ خوشمزه» (۱) بلکه در معنایی که بزرگان متقدم ما در شعر و نثر به کار گرفته‌اند، یعنی «دقایق»، و «نکات باریک». مثال: «ابوالفضل در لطایف ادب بارع‌تر بود» (ترجمه تاریخ یمینی، به نقل لغت‌نامه)

«آن صحایف لطایف‌نگار و منشآت غرابت آثار» (حبیب‌السیر، به نقل لغت‌نامه)
 «گفت این لطیفه بدیع آوردی و این نکته غریب گفتی» (گلستان، ص ۱۴۷، چاپ یوسفی).
 لطیفه‌ای به میان آر و خوش بخندانش

به نکته‌ای که دلش رابدان‌رضا باشد (حافظ)

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد

لطایف حکمی با نکات قرآنی (حافظ)

مذکور، این نوع اشعار نقطه شروع خوبی است برای بحث دربارهٔ پاره‌ای از مختصات اصلی این سنت شعری.

چارگانیهای فارسی اشعاری است مرکب از چهار مصرع که در بیشتر آنها طرح قوافی به صورت الف - الف / ب - الف است، گرچه در میان کهن‌ترین نمونه‌های چارگانی که برای ما شناخته شده است طرح قوافی به صورت الف - الف / الف - الف^۱ نیز به کرات دیده می‌شود. چنانچه چارگانی با توجه به اصول کلی عروض فارسی توصیف شود، می‌توان نوع الف - الف / ب - الف آن را شعری بسیار کوتاه مرکب از دو بیت نیز تعریف کرد. در واقع، اصطلاح «دوبیتی» برای چنین شعری مورد استفاده بوده است، منتها فقط برای چارگانیهایی که از قواعد عروضی چارپاره متعارف [رباعی] مقداری فاصله می‌گیرند. اصطلاح دیگری که بعضی اوقات به چارگانیها اطلاق می‌شود «ترانه» است که دقیقاً به معنای «آواز» یا «ملودی» است و به کاربرد چارگانی در موسیقی اشاره دارد. رایج‌ترین نام برای چارگانی فارسی رباعی، (و جمع آن رباعیات)، مشتق از عدد «اربع» عربی است. یک مختصهٔ جالب این نام این است که، برخلاف نظریهٔ عروض فارسی، چهار مصرع در اینجا فقرات یا هویت‌های جداگانه‌ای به شمار می‌آیند (۲).

این تنها انحراف از قواعد متعارف عروض نیست. رباعی فارسی وزن خاص خود را نیز دارد که نمی‌توان آن را در الگوهای نظریهٔ عروضی قرار داد، هرچند که مانند دیگر اوزان شعر فارسی، بر پایهٔ کمیت، یعنی تمایز میان هجاهای کوتاه و بلند، قرار دارد. الگوی رباعی مرکب است از توالی بیست واحد عروضی، که در نظریه وزن شعر «مورا»^۲ خوانده می‌شود. در

۱. نگاه کنید به پانویس ۱، ص ۱۰.

۲. مورا (mora)، در لاتینی به معنای «مکث»، کوچک‌ترین واحد اندازه‌گیری در شعر

بعضی جاهای این توالی می‌توان فقط هجاهای بلند (معادل دو مورا) به کار برد، اما در جاهای دیگر دو هجای کوتاه را ممکن است جایگزین هجائی بلند کرد، که در نتیجه شمار واقعی هجاها در یک مصرع ممکن است بین ده تا سیزده تغییر کند. این تنوع وزن انعطاف‌پذیری زیادی به رباعی بخشیده است، که احتمالاً از دلایل رواج و محبوبیت بسیار آن بوده است (۲).

به گفته شمس قیس، که در اوائل سده هفتم / سیزدهم جامع‌ترین کتاب را در عروض فارسی نوشت، رباعی را رودکی (اوج شهرت، سده چهارم / دهم) ابداع کرد. شاعر نامبرده وزن رباعی را از عبارتی آهنگین که کودکی در حال بازی به آوائی بلند ادا می‌کرده، گرفته و سپس آن را با قواعد عروض سنتی تطبیق داده است. گرچه این حکایت فقط توضیحی افسانه‌آمیز درباره منشأ رباعی به دست می‌دهد، محققاً ماهیت غیرسنتی وزن رباعی را آشکار می‌سازد. تلاشهایی صورت گرفته تا ثابت کنند رباعی یا از ادبیات توده‌پسند فارسی نشأت گرفته یا از نخستین اشعار ترکی که در آن چارگانیها، گرچه نه در اوزان کمی بلکه در اوزان هجائی سروده می‌شد، بسیار رایج و مرسوم بود. علی‌رغم همه این کوششها، منشأ واقعی رباعی همچنان نامعلوم مانده است. واقعیت هرچه باشد، احتمال زیاد دارد که چارگانیها در آغاز به سطحی از سطوح ادبی مربوط می‌شده که از قلمرو شعر فرهیخته که انواع سنتی و اصیل را به وجود آورده، متمایز بوده است.

چارگانی در اکثر موارد یک لطیفه است، یعنی به صورت بیان موجز نکته‌ای شاعرانه که به خوبی می‌تواند کار جمله معترضه کوتاهی را در

مکالمه‌ای، موعظه‌ای یا قطعه‌ای منشور انجام دهد. به سبب کاربردهای متنوع چارگانی، تعیین حدود موضوعات آن ناممکن است. رباعیات به هر موضوعی که امکان طرح آن در شعر سنتی فارسی وجود داشته باشد، می‌پردازد. ویژگی خاص آنها طرز بیان پرمغز و تیز و تند آنهاست، که طی آن شاعر به منظور قوّت بخشیدن و توضیح سخن خود از ظرافت طبع و صور خیال جذابی استفاده می‌کند. توفیق چارگانی در پروراندن فکری در قالب کلمات است، که برای این منظور در بیشتر موارد از مصرع غیر مقفّای سوم استفاده می‌شود. این مصرع فکر یا صورت خیالی آغازین را که در دو مصرع اول مطرح شده، به نتیجه‌ای پیوند می‌دهد که در مصراع آخر می‌آید. این خصیصه ساختاری چارگانی را تبدیل به وسیله مهمی برای بیان امثال و حکم کرده است، که ممکن است هم مبلّغ حکمت‌های غیردینی صرف هم اندیشه‌های عمیق دینی باشد.

چارگانها تا اندازه‌ای قابل مقایسه با ابیات شعرهای بلندترند، که غالباً ساختار لطیفه گونه مشابهی را نشان می‌دهند. ولی تفاوت در این است که چارگانها همیشه برای خود استقلال دارند بدون آنکه هیچ‌گونه پیوندی با ساختار شعر بلندتری داشته باشند. معنای واقعی آنها با بافتی که شعر در آن عرضه می‌شد بسیار بستگی داشته است. این بافت می‌توانست هم متنی ادبی باشد هم کلامی شفاهی؛ در مورد کلام شفاهی، این قبیل بافتها معمولاً هیچ نشانی باقی نگذاشته‌اند و این به راحتی امکان نمی‌دهد که از روی چارگانها در مورد اندیشه‌هایی که بیان می‌کنند به نتیجه قاطعی برسیم. این نکته، مخصوصاً وقتی می‌خواهیم چارگانها را به مثابه سخنانی مبین مبانی اعتقادی صوفیه مطالعه کنیم، باید مدّ نظر قرار دهیم.

به بیانی کلی، در سنت شعر کلاسیک فارسی، سرایندگان دارای هویت معلومی هستند. انواع دیگر شعر، چه تغزلی چه حماسی، معمولاً با نام افراد مشخصی ربطی استوار دارند. گرچه در واقع موارد شناخته شده‌ای از تعمیمه‌های ادبی فاحش [مانند انتسابهای دروغین] در مورد این قالبهای شعری وجود دارد، حقیقت همچنان به قوت خود باقی است که، به طور کلی، فکر انتساب هر شعر به سراینده‌ای خاص در سراسر سنت شعر فارسی فکری غالب بوده است.

موردِ عمر خیام

به علاوه، چارگانیهای فارسی مقوله‌ای متفاوت است. این مخصوصاً در مورد مجموعه رباعیات خیام، که به نظر بیشتر خوانندگان غربی مظهر شعر فارسی است، مشهود است. عمر خیام در خودِ ایران چندان به عنوان یک شاعر مورد اعتنا نبود تا اینکه گسترش شهرت جهانگیر او بر اثر توفیق شگفت‌انگیز ادوارد فیتز جرالده در اقتباس از رباعیات خیام در منظومه خود با عنوان «رباعیات عمر خیام»، از انگلستان عصر ویکتوریا آغاز گردید. این منظومه نخست در ۱۸۵۹ منتشر، چندین بار تجدید چاپ، و به تمام زبانهای عمده جهان ترجمه شد (۳).

عمر خیام (۴۴۰-۵۲۵ / ۱۰۴۸-۱۱۳۱) در زمان حیات خود نه تنها در فلسفه و علوم بلکه در الهیات نیز دانشمندی نامدار بود. تنها مصنفاتی که می‌توان آنها را با اطمینان به وی نسبت داد به عربی و در موضوعات ریاضی، ستاره‌شناسی و مابعدالطبیعه است. همه آنچه درباره زندگی عمر می‌دانیم حکایت دارد از عالمی ممتاز، برخوردار از یک زندگی کمابیش عادی، که از سوی پادشاهان و افراد متنفذ زمان خود، در سده‌های میانی، حمایت می‌شد. قدیم‌ترین اشاره به او به عنوان شاعر در *خریده‌القصیر*

عمادالدین اصفهانی دیده می‌شود، که جنگی است از اشعار عربی؛ بعضی از دیگر مؤلفان عربِ اواخر سدهٔ ششم / دوازدهم نیز که شماری از اشعار خیام را نقل کرده، نامی از او برده‌اند. اینکه خیام، مانند هر فرد با فرهنگ دیگری، احتمالاً گهگاه اشعاری به عربی ساخته غیرعادی نیست، و حتی امکان زیاد دارد که بعضی اوقات بالبداهه رباعیاتی فارسی هم سروده باشد. با وجود این، با توجه به نبود هیچ‌گونه شواهد مستند، بسیار غیرمحمّط است که آفرینشهای شعری او، از لحاظ کمّی قابل ملاحظه بوده باشد یا حتی بتوان اصالت هر شعر منسوب به او را به اثبات رساند.

در اواخر سدهٔ ششم / دوازدهم، دانشمند کلامی فخرالدین رازی (د. ۶۰۶-۱۲۱۰) برای نخستین بار یک رباعی فارسی به نام خیام نقل کرد. همین رباعی با رباعی دیگری را می‌توان در متن صوفیانهٔ معروفی به نام *مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد*، اثر نجم‌الدین دایه، که حدود ۶۲۰/۱۲۲۳ نوشته شده، نیز یافت. بعد از سدهٔ هشتم / چهاردهم بود که تذکره‌نویسان توانستند مجموعه‌های مختصری از رباعیات خیام را گردآوری کنند: در *مونس الاحرار* جاجرمی (۷۴۰-۷۴۱ / ۱۳۳۹-۱۳۴۰) سیزده رباعی ضبط شده است، و گردآورندهٔ *ناشناس نزهة المجالس* (۷۳۰-۱۳۳۰) توانست سی و یک رباعی فراهم آورد. شایان توجه است که چندین فقره از این نخستین نمونه‌ها در بیش از یک منبع آمده است. این می‌رساند که قبل از قرن نهم / پانزدهم فقط شمار محدودی رباعی منسوب به خیام وجود داشته است. نسخهٔ خطی معروف کتابخانهٔ بادلیان تألیف یافته در ۸۶۴ / ۱۴۶۰، که مورد استفادهٔ فیتز جرالده بوده، شامل ۱۵۸ رباعی است؛ اما در تذکرهٔ *طربخانه*، که فقط دو سال بعد تألیف شده، ۵۵۴ رباعی فراهم آمده است. این رقم در مجموعه‌های متأخرتر رباعیات خیام باز افزایش یافت.

خاورشناسان که تحت تأثیر اشتیاق مردم به این رباعیات قرار گرفته بودند، شروع کردند به تحقیق در مسائل مربوط به شیوه نقل رباعیات در متون. نتیجه خیره‌کننده این تحقیق این بود که، در ۱۳۱۵ / ۱۸۹۷، ولادیمیر ژکوفسکی، از استادان دانشگاه سن پترزبورگ، نشان داد که شمار بسیاری از اشعاری را که به نام خیام متداول است، می‌توان در نسخ خطی سده‌های میانی به شاعران دیگری نیز منسوب دانست. بنابراین، مقدار قابل ملاحظه‌ای از این اشعار به عنوان رباعیات سرگردان، شناخته شد، یعنی اشعار منسوب به سرایندگان متعدد، که تعیین مصنف حقیقی آنها غیرممکن است (۴).

معلوم شده که چیزی به عنوان مجموعه ثابتی از این رباعیات وجود ندارد. آنچه از قدیم‌ترین منابع برمی‌آید به ما صددرصد اطمینان نمی‌دهد که حتی یکی از رباعیات نقل شده در آن منابع حقیقتاً سروده خیام بوده است. اگر هم این اشعار اصیل باشد، شمار آنها به اندازه‌ای نیست که به ما امکان دهد شخصیت شعری خیام را بازسازی کنیم. اگر چنین واقعیاتی را بپذیریم، پس مجبوریم موضع خیام را در تاریخ ادب فارسی از نو تعیین کنیم. به نظر می‌رسد که وی به عنوان شاعر بیشتر مخلوق تخیل مردم بوده تا چهره‌ای ادبی که خالق اندیشه‌های بیان شده در رباعیات مورد بررسی قلمداد شود. نظری واقع‌گرایانه‌تر در مورد جایگاه او در تاریخ ادبیات فارسی این است که وی اسماً بانی مجموعه‌ای از درونمایه‌های شاعرانه شد که نمونه‌های آن در اشعار بی‌شماری که سرایندگان واقعی آنها گمنام مانده‌اند، ظهور یافته است. آن «شخصیت» شعری را که در این رباعیات سخن می‌گوید می‌توان دانشمند و فیلسوفی نامدار خواند که، در پایان عمر سراسر تلاشش برای دستیابی به دلایلی منطقی در پس این عالم، تسلیم شک و تردید نسبت به توان ذهن

انسانی در حلّ معماهای این عالم و زندگی ناپایدار انسان بر کره زمین گردید (۵).

پرسشی که باید با توجه به نکته اصلی مورد نظر ما بدان پاسخ داده شود این است که آیا این شخصیت شعری خیام را می‌توان به هیچ نحوی به شعر صوفیانه ربط داد یا نه. این باز مسأله دیگری درباره دانشمند شاعر ماست که، حتی پیش از مطرح شدن قضیه اصالت رباعیات منسوب به او، موضوع بحثهای هیجان‌آمیزی شد. نخستین مترجم غربی که از تعبیر و تفسیری عرفانی از پرسشهای خیام دفاع کرد ژ. ب. نیکولا بود که در مقام کنسول فرانسه مدتی در ایران زندگی کرده بود. او ترجمه خود را (که در ۱۸۶۹ منتشر شد) براساس نسخه‌ای چاپ سنگی شامل ۴۶۴ رباعی قرار داد. نظر او متناقض با تعبیر فیتز جرالده بود که خیام را شکاکی پیرو فلسفه خوشباشی و «دم را غنیمت‌دان» معرفی کرده بود، متفکری که برای درد سرخوردگی خود از این دنیا و از عقل خویش، در پی یافتن درمانی بوده است. روایت نیکولا از اشعار خیام بسیار کم‌تر از روایت فیتز جرالده با موفقیت روبرو شد؛ با وجود این، برداشت عرفانی وی همواره پیروانی داشته است. از این برداشت برای واپسین بار، در ۱۹۶۷، شاعر انگلیسی رابرت گریوز در مقدمه ترجمه‌هائی که از اشعار خیام انجام داد دفاع کرد، اما به زودی ثابت شد که این ترجمه‌ها براساس اشعاری مجعول صورت گرفته است (۶). حداقل مطلبی که می‌توان در تأیید دیدگاه نیکولا گفت این است که چون این دیدگاه تا حدی مبتنی بود بر تعلیمات یکی از صوفیه تهران، که اشعار خیام را برای مترجم شرح کرده بود، البته زمینه‌ای صحیح و اصیل داشت (۷). گویا این رباعیات مستعد و مناسب تفسیری به واقع عرفانی بود و نباید موجب تعجب شود زیرا موضوعاتی مانند بی‌اعتباری دنیا، ناپایداری زندگی، یانارسائی عقل انسانی در حل معماهای

جهان، فی‌نفسه با دیدگاههای عرفانی سازگار، و در شعر صوفیانه امری رایج و معمول بوده است.

مع‌ذلک، نخستین اشارات عرفا به خیام حکایت از چیزهای متفاوتی دارد. در میان اولین شعرهای خیام که مضبوط مانده است، دو رباعی است که نویسنده صوفی، نجم‌الدین دایه نقل کرده است:

دوری که در او آمدن و رفتن ماست آن را نه بدایت نه نهایت پیدااست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

دارنده چوترکیب طبایع آراست از بهرچه افکندش اندرکم وکاست
گرنیک آمد، شکستن ازبهر چه بود؟ ورنیک نیامد این صور عیب کراست؟
قصد دایه از نقل این اشعار اظهار ناخوشنودی [از خیام] بود؛ وی در ادامه بر اعتقادات نادرست فیلسوفانی چون عمر خیام که فقط نیروهای تقدیر و طبیعت را مهم می‌شمارند، ولی حالات والائی را که عرفا طالب آنند نادیده می‌گیرند، سخت تاخته است (۸).

در حال و هوای مشابه، شاعر صوفی بزرگ فریدالدین عطار (د. حدود ۶۱۷ / ۱۲۲۰) از حکایتی درباره سرنوشت عمر در هنگام مرگ استفاده کرده است. او در منظومه تعلیمی خود الهی‌نامه، از غیبگوئی سخن می‌گوید که وقتی برگور خیام ایستاده بود او را «در ناتمامی» می‌بیند: عمر از خجالت و تشویر غرق در عرق بود. به طوری که غیبگو توضیح داده، چون عمر بر درگه [الهی] لاف دانش زده بود، وقتی دریافت که چقدر نادان است سرافکنده و شرمسار شد^۱ (۹).

۱. اصل سخن عطار چنین است:

یکی بیننده معروف بودی که ارواحش همه مکشوف بودی

رباعیاتی عموماً به نام علما و عرفای دیگری شهرت یافته که بعضی از آنان حتی پیش از خیام زندگی می‌کردند. فیلسوف بزرگ ابوعلی سینا، که نزد غریبان به اویسنا (د. ۴۲۸ / ۱۰۳۷) معروف است، نیز سراینده شماری اشعار کوتاه فارسی، و از جمله چند رباعی، به شمار آمده است. بعضی از شیوخ صوفی که به عنوان رباعی سرا از آنها ذکر کرده عبارتند از عبدالله انصاری هروی (د. ۴۸۲ / ۱۰۸۹) و ابوالحسن خرقانی (د. ۴۲۴ / ۱۰۳۳). تمام این انتسابها بسیار تردیدآمیز است.

باباطاهر عریان

مسائل مربوط به سرایندگان اصلی چارگانیهایی که تصور می‌رود در سده پنجم / یازدهم ساخته شده مخصوصاً با بحث ما مناسبت دارد، زیرا به امر تعیین تاریخ شروع شعر صوفیانه فارسی ارتباط پیدا می‌کند. با توجه به کل اطلاعاتی که داریم، چارگانی نخستین قالب شعری بود که عرفا برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌هایشان به کار گرفتند. متأسفانه تردیدهای نسخه‌شناختی که در بالا اجمالاً ذکر شد هاله‌وار پیرامون همه نمونه‌های باقی مانده از سده پنجم / یازدهم را گرفته است. اگر به تنها اشاره مربوط به سنوات زندگی باباطاهر، ملقب به عریان،

در آن گور آنچه می‌رفتی بدیدی
به خاک عمر خیام بردش
مرا آگه کن ای بیننده پاک
که این مردی است اندر ناتمامی
مگر دعوی دانش کرده بودست
عرق می‌ریزد از تشویز جانش
وزان تحصیل در تقصیر ماندست
ز دانش لاف آنجا کی توان زد...

→ دمی گر بر سر گوری رسیدی
بزرگی امتحانی کرد خُردش
بدو گفتا چه می‌بینی درین خاک
جوابش داد آن مرد گرامی
بدان درگه چو روی آورده بودست
کنون چون گشت جهل خود عیانش
میان خجلت و تشویر ماندست
بر آن در حلقه چون هفت آسمان زد

اعتماد کنیم، باید گفت نخستین صوفی که می‌شود او را به عنوان شاعرشناخت هموست (۱۰). زمانی بین ۴۴۷ و ۴۵۰ / ۱۰۵۵ و ۱۰۵۸ سلطان طغرل‌بیک، که جدیداً سلسله سلجوقی را به عنوان قدرت جدید ترک دربخش شرقی خلافت عباسی بنیان نهاده بود، وارد شهر همدان شد. سه تن از اولیاء صوفی بالای کوهی بر در همدان ایستاده بودند. «نظر سلطان بر ایشان آمد، کوکبه لشکر بداشت و پیاده شد، پیش رفت و دستهایشان ببوسید». یکی از آنان که «پاره‌ای شیفته‌گونه بود» به طغرل گفت: «ای ترک، با خلق خدا چه خواهی کرد؟» آن پیر پارسا که جرأت کرد سلطان جدید را نسبت به وظیفه‌اش در مقام پشتیبان جامعه مؤمنان یادآوری کند، باباطاهر بود (۱۱).

تاریخ این رخداد با تاریخ وفات باباطاهر در ۴۱۰ قمری (۱۰۱۹-۱۰۲۰ میلادی)، که تذکره‌نویس سده سیزدهم / نوزدهم رضاقلی‌خان هدایت ذکر کرده، اما هیچ منبع قدیم‌تری آن را تأیید نمی‌کند، تناقض دارد. پس، ناگزیر تردید زیادی در مورد تاریخ زندگی باباطاهر پیدا می‌شود و هیچ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای دیگری هم در دسترس نیست. از سوی دیگر، مختصر اطلاعاتی که بر ما معلوم است همه اشاره به این دارد که همدان، یا احتمالاً کوههای مجاور در لرستان، زادگاه بابا بوده است. او در آن ناحیه به واسطه «اهل حق» جاودانه شد؛ اینان فرقه‌ای بودند فراسوی دورترین مرزهای کژآئینی در اسلام که پیروانی در میان لرهای جبال زاگرس دارند. باباطاهر در کتاب مقدس این فرقه، موسوم به *سرانجام*، به صورت فرشته‌ای در خدمت سومین تن از مظاهر هفتگانه خداوند که، طبق اساطیر اهل حق، در تاریخ مقدس عالم ظاهر شدند، حضور می‌یابد. شخصیت ادبی باباطاهر به واسطه آثار منسوب به او، ملموس‌تر است. این آثار شامل شمار نسبتاً زیادی ترانه و چند غزل است. نوع اول

اشعارش مقداری با رباعیات تفاوت دارد، زیرا به وزن یکی از زحافات بحر هزج، که وزن رایجی در شعر سنتی است، سروده شده است. ویژگی دیگر مربوط می‌شود به زبان این ترانه‌ها که، گرچه اساساً به فارسی ادبی سروده شده، نشانه‌های زیادی از لهجه محلی در آنها دیده می‌شود. گفته می‌شود که این ترانه‌ها اصلاً به لهجه لری ساخته شده و به مرور زمان با فارسی معیار تطبیق داده شده است (۱۲). برای متمایز ساختن این چارگانیها از رباعی، غالباً به آنها دوییتی گفته می‌شود. مجموعه‌ای نیز شامل ۴۰۰ عبارت مثل‌گونه در موضوعات صوفیانه با عنوان کلمات قصار [منسوب به باباطاهر] وجود دارد که شماری شرح، به عربی و فارسی، بر آن نوشته‌اند.

چیزی که بر ابهامهای موجود پیرامون شخصیت تاریخی باباطاهر می‌افزاید بلا تکلیفیهاست که در مورد اصالت ترانه‌های او وجود دارد. قدیم‌ترین منبعی که شماری چند از این اشعار در آن آمده به سده نهم / پانزدهم برمی‌گردد؛ شعرهای دیگر را فقط می‌توان در مجموعه‌های بسیار متأخرتر یافت. اشعار دوییتی هنوز در ایران بسیار پرطرفدار است. مجموعه‌ای را که وحید دستگردی در ۱۳۰۶ ش / ۱۹۲۷ م گردآوری کرد شامل ۲۵۶ ترانه است؛ این ترانه‌ها که به گمان وی از اصالت برخوردارند چندین بار به چاپ رسیده است.

دشوار بتوان برای تصویری که از شخصیت باباطاهر در این دوییتی‌ها منعکس است ارزشی تاریخی قائل شد، همین طور برای اندیشه‌های عارفانه‌ای که در این اشعار بیان شده است. بی‌گمان، بعد از زمان باباطاهر، چیزهائی به مجموعه ترانه‌های وی افزوده شده است؛ در نتیجه مفاهیم و نمادهای صوفیانه‌ای در آنها درج شده که برای عارفی روستائی در سده پنجم / یازدهم هنوز بیگانه بوده است.

با در نظر داشتن این ملاحظات، باید گفت تصویری که ما از این منبع نامطمئن [مجموعه ترانه‌ها] به دست می‌آوریم ویژگی‌هایی دارد که شخصیتی استثنائی به آن می‌بخشد. باباطاهر در نظر ما به صورت درویشی جلوه می‌کند که در طلب عارفانه خویش این سو و آن سو می‌رود.

مو که سر در بیابونم شو و روز سرشک از دیده ریزونم شو و روز نه تو دیرم نه جایوم می‌گرو درد همی دونم که نالونم شو و روز گهگاه به کلماتی برمی‌خوریم که به اصطلاحات قلندران تعلق دارد، و این پدیده‌ای است که بیش از یک قرن دیرتر در تاریخ تصوف ظاهر گردید. این اصطلاحات البته سهم به سزائی در رشد و تکامل شعر صوفیانه داشت، ولی در دوران زندگی باباطاهر هنوز باب نشده بود (۱۳).

مو اون رندم که نامم بی قلندر نه خون دیرم نه مون دیرم نه لنگر چو روز آیه بگردم گرد گیتی چو شو گردد به خشتی وانهم سر باباطاهر بالاخص خود را به صورت عاشق در مانده‌ای نشان می‌دهد که غلیانهای عشق او جایگاه برجسته‌ای در مجموعه سروده‌های وی دارد. عشق او غالباً به لحنی کاملاً غیردینی و لایبالیگراانه بیان شده اما اگر معنای تمام اشعار او را به صورت یک کلّ در نظر بگیریم، در مورد قصد حقیقی از این عشق، دچار اشتباه نمی‌شویم.

دو زلفون بود تار ربابم چه می‌خواهی از این حال خرابم تو که به مُو سر یاری نداری چرا هر نیمه شو آیی به خوابم از همه مهم‌تر، عشق یعنی بی‌کسی و خون دل خوردن زیرا مطلوب آرزوی عاشق دست نیافتنی است.

خداوندا به فریاد دلم رس کس بی‌کس تویی من مانده بی‌کس همه گویند طاهر کس نداره خدا یار منه چه حاجت کس در بسیاری از این دوبیتی‌ها که سخن از مبارزه مستمر با نفس دنیاپرست

در میان است، غم و نومیدی شدیدی موج می‌زند؛ این مبارزه تنها با نابودی نهائی «نفس»، که مانع سهمگینی در راه رسیدن به معشوق است، پایان می‌یابد. در یکی از ترانه‌های باباطاهر از مرگ جسمانی به عنوان راه رهایی روح از قید دنیا استقبال شده است:

خوش آن روزی که قبرم می‌گیره تنگ به بالین سرم خشت و گل و سنگ
دوپا در قبله و جان در بیابان تنم با مار و موران می‌گیره جنگ

شیخ ابوسعید

دومین مجموعه از چارگانیهای نخستین صوفیه، منسوب به عارفی که در سده پنجم / یازدهم زندگی می‌کرد، از نوع رباعیات متعارف است. در این مورد، شرایط تاریخی اشعار، لااقل تا آنجا که به شخصیت شاعر مفروض آنها مربوط می‌شود، کاملاً روشن است. ابوسعید بن ابی‌الخیر مِثَنی (۳۵۷-۴۴۰ / ۹۶۷-۱۰۴۹) یکی از بزرگ‌ترین عرفای زمان خود بود، و تأثیر شخصیتش بر سنت تصوف، به‌ویژه در ولایت او، خراسان، بسیار قوی بود. سند پرمایه‌ای درباره زندگی و تعالیم او در دست است. از دو گزارش مهمی که توسط دو نفر از اعقاب ابوسعید تألیف شده، برمی‌آید که سنت وی در میان خاندانش دوام یافت. گزارش اول با عنوان *حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابی‌الخیر*، نزدیک به یک سده پس از درگذشت شیخ به دست یکی از خویشان او، که نامش بر ما معلوم نیست، تألیف شد. این اولیاءنامه مختصر اساس اثر مفصل‌تری با عنوان *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید* به قلم عضو دیگری از خاندان ابوسعید شد، که آن را در اواسط سده ششم / دوازدهم نوشت. بر پایه این دو کتاب و چندین منبع دیگر، تحقیقات جامعی به عرفان ابوسعید اختصاص یافته است (۱۴). رباعیات مورد بحث تنها متونی است که ادعا می‌شود توسط خود

ابوسعید تصنیف شده است. اینجا نیز حل مسأله اصالت این انتساب دشوار است. مجموعه‌های این رباعیات که در انتشارات امروزی یافت می‌شود از روی شمار زیادی منبع که پاره‌ای از آنها نسبتاً متأخرند، فراهم آمده است. به علاوه، به هیچ وجه محقق نیست که ابوسعید اصلاً رباعیاتی سروده باشد. ابن منور به وضوح کامل بیان می‌دارد که شیخ «پروای بیت گفتن نداشتی» زیرا «او را استغراق بودی به حضرت حق». جانی دیگر در اسرارالتوحید از قول نواده او نقل شده که ابوسعید تنها یک رباعی و یک تک بیتی سروده است. همه اشعاری که او ضمن تدریس و سخنان خود به کار می‌برد از اقوال پیران روحانی، مخصوصاً نخستین معلمش بشر بن یاسین بود. در حکایتی راجع به اینکه چگونه ابوسعید در کودکی با زندگی عرفا آشنا شد، شنیدن یک رباعی به واقع نقشی مهم ایفا کرد. وقتی پدرش او را به نزد جمعی از دوستان خود که هر هفته برای گزاردن نماز و به پای داشتن مجلس سماع گرد هم جمع می‌شدند، برد، ابوسعید شعر زیر را از زبان قوال شنید:

این عشق‌بلی عطای درویشان است

خود را کشتن ولایت ایشان است

دینار و درم نه زینت مردان است

جان کرده نثار کار آن مردان است

چون قوال این بیت بگفت درویشان را حالتی پدید آمد و این شب تا روز برین بیت رقص می‌کردند و در آن حالت بودند و از بسیاری که قوال این بیت بگفت شیخ یاد گرفت. چون به خانه باز آمدند شیخ پدر را گفت که آن بیت که آن قوال می‌گفت و درویشان از استماع آن خوش گشته بودند، چه معنی دارد؟ پدر شیخ گفت خاموش که تو معنی آن درنیابی، تو را با آن چه کار! بعد از آن چون

شیخ را حالت بدان درجه رسید، و پدر شیخ بابو بوالخیر به رحمت خدای پیوست، شیخ در میان سخن این بیت بسیار گفتی و گفتی بابو بوالخیر امروز می‌باید تا با او بگوییم که تو خود نمی‌دانسته‌ای که چه می‌شنیده‌ای آن وقت»^۱ (۱۵).

چنانچه روایات اسرارالتوحید را، که علی‌رغم خصوصیات اولیاءنامه‌ای بسیارش هنوز بهترین منبع موجود در باب احوال ابوسعید است، صد در صد معتبر بدانیم، این نظر که او خود سراینده رباعیات بود باید کنار گذاشته شود. از سوی دیگر، باید این واقعیت تاریخی را پذیرفت که در عهد ابوسعید اشعار فارسی، مخصوصاً رباعی، در حلقه‌های عرفا فراوان مورد استفاده قرار می‌گرفت و احتمالاً نقش عمده‌ای در ممارستهای معنوی آنان داشته است. بهتر آن است که بگوئیم محفوظات شعری قوالان، مانند شعر خوانده شده به مناسبتی که ابن منور آن را روایت کرده، کشکولی از اشعار شعرای مختلفی بوده که نامشان را کسی نمی‌دانسته است. بر این انبوه اشعار می‌توانستند در روزگاران بعد به سهولت بیفزایند و آنها را انتشار دهند، نخست به صورت شفاهی و بعداً در قالب جُنگهائی مشتمل بر اشعار بسیار نامتجانس و جوراجور.

پس می‌توان فهمید که چرا مجموعه اشعار منسوب به ابوسعید شامل این مقدار درونمایه‌ها، و استعارات گوناگون است. پیش از اینها، هرمان اته، دانشمند آلمانی سده نوزدهمی که برای نخستین بار رباعیات پراکنده ابوسعید را از جُنگه‌های فارسی بیرون کشیده و جمع‌آوری کرده بود، عقیده داشت که طیف کاملی از درونمایه‌ها و نمادهای شعر صوفیانه را می‌توان در این شعرها [ی ابوسعید] یافت. به زعم اته، این نشان می‌دهد که

۱. مختصر ویژگیهای رسم الخط متن اصلی مطابق شیوه کتابت امروزی تغییر داده شد.

ابوسعید بنیان‌گذار واقعی این سنت [رباعی سرایی] بود، زیرا او [اته] در اکثر موارد، صحت انتسابهایی را که در منابع مورد استفاده‌اش ذکر شده پذیرفته است. با وجود این، ارزیابی نیکلسون از مسأله بی‌شک به واقعیت نزدیک‌تر است:

[رباعیات گردآوری شده] جُنگ ناهمگنی از اشعار متعلق به شمار زیادی شاعر را تشکیل می‌دهد که در زمانهای مختلف زندگی می‌کرده‌اند و نتیجتاً نمونه‌هایی از اندیشه‌های عرفان ایرانی را به طور کلی منعکس می‌کند (۱۶).

مثالهای زیر، که تماماً در منابع سده ششم / دوازدهم یافت می‌شود، گرچه فقط به‌ندرت انتساب آنها به ابوسعید به صراحت بیان شده، نمی‌تواند جز تصویری اجمالی از مرحله آغازین این مجموعه گونه‌گون به‌دست دهد. تعبیراتی از عشق صوفیانه که به خوبی عرضه شده شامل سخنانی است حاکی از یکی شدن عاشق با معشوق آسمانی که به زایل شدن خود خویشتن می‌انجامد:

چشمی دارم همه پر از دیدن دوست
با دیده مرا خوش است چون دوست در اوست
از دیده و دوست فرق کردن نتوان
یا اوست درون دیده یا دیده خود اوست

جشتم همه اشک گشت و چشمم بگریست
در عشق تو بی‌جسم همی باید زیست
از من اثری نماند این عشق ز چیست
چون من همه معشوق شدم عاشق کیست؟

گر مرده بُوم برآمده سالی بیست
چه پنداری که گورم از عشق تهیست
گر دست به خاک برنهی کاینجا کیست
آواز آید که حال معشوقم چیست؟
با این حال، در میان این اشعار به سخنانی حاکی از دین‌ورزی تسلیم‌آمیزتر
برمی‌خوریم، که نه بر جذبه‌های عارفانه خاص صوفی سالک بلکه بر درد
و رنجهای وظائفی که بر عهده اوست تأکید دارد:
دردا که همه روی به ره باید کرد
وین مفرش عاشقی دوته باید کرد
بر طاعت و خیز خود نباید نگرست
در رحمت و فضل او نگه باید کرد

بی طاعت حق بهشت و رضوان مطلب
بی خاتم دین ملک سلیمان مطلب
گر منزلت هر دو جهان می‌خواهی
آزار دل هیچ مسلمان مطلب (۱۷)

بابا افضل

حتی در دوره مغول (هفتم - هشتم / سیزدهم - چهاردهم) مجموعه‌ای
دیگر از رباعیات با نام فیلسوف و عارف بزرگی پیوند خورد. افضل‌الدین
کاشی، یا مَرّقی، که به بابا افضل هم شهرت دارد، احتمالاً معاصر دانشمند
و عالم نامدار شیعی نصیرالدین طوسی (۵۹۷-۶۷۲ / ۱۲۰۰-۱۲۷۳) بود،
اما این تنها اطلاعی درباره زندگی اوست که ما را در تعیین تاریخ زمان او
کمک می‌کند. چند اثر فلسفی به نثر از او بر جای مانده است، که بیشتر به

موضوعاتی در سنت فکری ارسطو پرداخته است. بابا افضل نیز در موضوعات دینی، به ویژه تصوف، چیز می نوشت و به نظر می رسد که متأثر از اندیشه های اسماعیلیه بوده، گرچه به مذهب تسنن تعلق داشت. رباعیات منسوب به بابا افضل نخستین بار به توسط سعید نفیسی جمع آوری شد؛ او از مآخذ متعدد، اما همه متأخر، بالغ بر ۴۹۳ رباعی فراهم آورد. تنها منبع سده میانی که اشعاری از بابا افضل در آن آمده تذکره مونس الاحرار است. در مجموعه ای جدیدتر شمار رباعیها به ۱۹۵ کاهش یافته است (۱۸).

رباعیات زیر جزو اشعاری است که بیشتر به بابا افضل نسبت داده شده است؛ شاعر در این سروده ها عمدتاً لحنی موعظه آمیز دارد:

بازآ بازآ هر آنچه هستی بازآ گر کافر و گبر و بت پرستی بازآ
این درگه ما درگه نومیدی نیست صد بار اگر توبه شکستی بازآ

حلوای جهان غلام کشکینه ماست دیبای جهان خرقه پشمینه ماست
از جام جهان نمای تا کی گوئی صد جام جهان نمای در سینه ماست

بر هر که حسد بری امیر تو شود وز هر که فرو خوری اسیر تو شود
تا بتوانی تو دستگیری می گن کان دست گرفته دستگیر تو شود

دل نعره زنان ملک جهان می طلبد
پیوسته حیات جاودان می طلبد
مسکین خبرش نیست که صیاد اجل
پی در پی او نهاده جان می طلبد

مختارنامه عطار

رباعی همیشه شعری نیست که سراینده‌اش محلّ تردید باشد. در مجموعه آثار تقریباً همه استادان بزرگ سنت تصوف، که طی فصول بعدی کتاب حاضر از آنها سخن خواهد رفت، رباعیاتی می‌توان یافت. قدیم‌ترین این مجموعه‌های رباعی که در دیوانهای شاعران آنها گنجانده شده مجموعه رباعیات سنائی غزنوی (د. ۵۲۵ / ۱۱۳۱) است. از میان بسیار سراینده‌گان رباعی باید دست‌کم به نام جلال‌الدین رومی، اوحالدین کرمانی (سده هفتم / سیزدهم) و عبدالرحمن جامی (سده نهم / پانزدهم) اشاره کرد.

چیزی بیش از توجه گذرا باید به رباعیات فریدالدین عطار (د. ۶۱۷ / ۱۲۲۰) کرد که مخصوصاً به سبب مثنویهای عرفانی‌اش شهرت یافته است. ولی آفرینشهای شعری او متنوع‌تر از آن است که خوانندگان غربی معمولاً بدان آگاهی دارند و، علاوه بر دیوانی بزرگ، مشتمل است بر مجلد جداگانه‌ای از رباعیات. همان‌طور که از عنوان این مجلد، *مختارنامه*، برمی‌آید، این اثر صرفاً گلچینی است به توسط شاعر از رباعیات خود، چون شمار آنها بیش از آن اندازه بود که در دیوانش جای دهد (۱۹). عطار در مقدمه‌ای بر *مختارنامه* آن ارزشهای معنوی را که می‌توان در رباعیات او یافت این‌گونه توضیح می‌دهد:

و این ابیات از سرِ کارافتادگی دست داده نه از سرِ کارساختگی و از تکلف مبرا است. چنانکه آمده است نوشته‌ایم، و در خون می‌گشته. اگر روزی واقعه کارافتادگان دامن جانت بگیرد و شبی چند سر به گریبان تحیر فروبری آن زمان بدانی که این بلبلان نازنین و این طوطیان شکرچین از کدام آشیان پریده‌اند. مَنْ لَمْ يَذُقْ لَمْ يَعْرِفْ.

نکته بسیار جالب تقسیم کتاب به پنجاه فصل است، که هر یک مشتمل بر رباعیاتی مختص موضوعی ویژه است. این طبقه‌بندی بسیار دقیقی است. کتاب فقط محتوی فهرستی مفصل از موضوعات دینی و عرفانی نیست، بلکه در برگیرنده درونمایه‌ها و استعارات رایج در شعر عاشقانه فارسی نیز هست، از قبیل: وصف معشوق و درد و مصیبت‌های عاشق، نگرش‌های ضد اخلاق اجتماعی و باده‌نوشی، گل سرخ، سپیده‌دم و تشبیه معروف پروانه و شمع. اشعار زیر نمونه‌هایی است از مجموعه رباعیات عطار:

می‌پنداری که جان توانی دیدن

اسرار همه جهان توانی دیدن
هرگاه که بینش تو گردد به کمال

کوری خود آن زمان توانی دیدن (۲۰)

گفتم: دل و جان در سرِ کارت کردم
هر چیز که داشتم نثارِ تو کردم
گفتا: تو که باشی که کنی یا نکنی

کان من بودم که بی‌قرارت کردم (۲۱)

ترسا بچه‌ای که توبه بشکست مرا
دوش آمد و زلف داد در دست مرا
در رقص چهار کرد^۱ برگشت و برفت

ز نثار چهار کرد بر بست مرا (۲۲)

۱. رقص چهار پاره: نوعی رقص است.

با گل گفتم چو یوسف کنعانی
در مصر چمن تو را سزد سلطانی
گل گفت که من صد ورقم در هر باب
خود یک ورقست این که تو برمی خوانی (۲۳)

ای صبح اگر طلوع خواهی کردن
در کشتن من شروع خواهی کردن
حقا که اگر رنجه شوی ز آه دلم
از نیمه ره رجوع خواهی کردن (۲۴)

پروانه به شمع گفت: یارم باشی
گفتا که اگر گشته زارم باشی
در رو به میان آتش و پاک بسوز

گر می خواهی که در کنارم باشی (۲۵)
عطار که به مغایرت بین صور خیال و معانی در بسیاری از این رباعیات
واقف است، از اینکه توجه زیاد صرف موضوعاتی کرده که ممکن است
جزئی و بی اهمیت به نظر برسد و مناسب و لایق مقاصد والای وی نباشد،
پوزش می طلبد:

اگر خواننده به تدبّر و تأمل به سرّ سرّ این گنج رسد در هیچ نوع
نبود که مقصود او به حصول نپیوندد اگر چه ابیاتی چند بود که لایق
این کتاب نبود - بعضی از جهت آنکه هر عقل از ادراک آن
قاصرست و هر فهم از دریافت آن عاجز و بعضی به سبب آنکه از
راه ظاهر در لباس زلف و خال و لب و دهان بود و در قالب صورت
الفاظ متداول اصطلاح اهل رسم می توانست گفت - ولیکن چون

گفته شده بود همه در یک سلک کشیدیم که خال بی‌روی و روی
بی‌خال دیدن، حال کوتاه‌نظران باشد.

جُنْگها

شمار عظیمی از شعرا رباعیاتی سروده‌اند که هم به نام خود آنان هم بدون نام سراینده رواج یافته است. برای تألیف فهرستی از کل این انبوه شعر، باید از دیوانها و مجموعه‌های دیگری که خاص سراینده‌ای واحد است فراتر رفت، و جُنْگهای شعر فارسی را مطالعه کرد. در طی سده‌های مختلف، گلچینهایی به اشکال گوناگون تألیف یافته است (۲۶). دسته‌ای خاص بین این آثار تذکره‌ها هستند که اطلاعاتی نیز درباره شرح احوال شعرا به دست می‌دهند. از این بخش عظیم ادبیات تنها می‌توان به یک اثر در اینجا اشاره کرد: ریاض العارفین، تألیف رضاقلی‌خان هدایت (۱۲۱۵-۱۲۸۸ / ۱۸۰۰-۱۸۷۱) در ۱۲۶۰ ق، واپسین تذکره‌نویس به روش سنتی (۲۷). این تذکره منحصرراً به عرفانی اختصاص یافته که به عنوان شاعر نیز شهرت داشته‌اند. گلزار معرفت حسین آزاد که به شیوه نوتری طرح شده، مجموعه‌ای است شامل ۴۷۰ رباعی عرفانی همراه با ترجمه فرانسوی آنها (۲۸).

منابع مهم دیگر متون منشور عرفانی است که نقل قولهایی شعری، غالباً به صورت رباعیات، در آنها درج شده است. همان‌گونه که قبلاً دیدیم، آثاری مانند اولیاءنامه ابن منور و مرصادالعباد نجم‌الدین دایه اطلاعات ارزشمندی درباره نخستین مرحله از تاریخچه چارگانی فارسی به دست می‌دهند. فهرستی طولانی از عناوین دیگر می‌توان بر عناوین یاد شده افزود، مثلاً سوانح احمد غزالی، رساله‌ای در باب نظریه عشق، شرح عرفانی میبدی بر قرآن، و آثار عارف بزرگ عین‌القضاة همدانی که در نیمه اول سده ششم / دوازدهم می‌زیست.

شرحها

بیشتر رباعیات شعرهای ساده‌ای‌اند که به محض درک نکته مورد نظر شاعر می‌توان آنها را به آسانی تفسیر کرد. با وجود این، گاه تصور می‌شده که معنای رباعی خاصی به شرح نیازمند است. جالب‌ترین مثال شعری است که به مناسبت نخستین کلمه از مصرع اول آن به «رباعیه حورائیه»، موسوم شده است:

حورا به نظاره نگارم صف زد

رضوان به عجب بماند کف بر کف زد

یک خال سیه بران رخ مطرف^۱ زد

آبدال ز بیم چنگ در مصحف زد

این شعر متعلق به مجموعه رباعیات ابوسعید است، و در *اسرارالتوحید* ابن منور در بافت حکایتی آمده که می‌گوید شیخ وقتی شنید بوصالح مقری رنجور شده رباعی یادشده را بر حرزی نویساند و آن را به نزد وی فرستاد. همان‌طور که از توضیحات اضافه شده بر پاره‌ای از مجموعه‌های اشعار ابوسعید برمی‌آید، [در گذشته] غیر معمول نبود که قدرت جادویی برای رباعیات قائل می‌شدند. لیکن این رباعی مورد خاصی است، چون در سده‌های هشتم و نهم / چهاردهم و پانزدهم، علاقه تنی چند از عرفای سرشناس را برانگیخت. دست‌کم دوازده شرح کوتاه شناخته شده در دست است که هر یک به شیوه خاص خود معانی نمادینی از این رباعی برداشت کرده‌اند.

محمد مغربی (د. ۸۰۹ / ۱۴۰۶-۱۴۰۷) نخستین کسی بود که «نگار» مذکور در این رباعی را با آدم یکی دانسته است: آدمی که خداوند او را «بر

۱. مطرف: رداء. در بعضی نسخه‌های دیگر، این مصرع بدین شکل آمده: یک خال سیه بر آن رخان مطرف زد (نک. *اسرارالتوحید*، به کوشش ذ. صفا).

صورت خویش آفرید» و از این رهگذر ساکنان عالم قدس را با زیبایی مطلق خود که منعکس کننده ذات دست نایافتنی الهی است شگفت زده ساخت. این شیوه تفسیر را قاسم انوار (د. ۷۳۷ / ۱۴۳۳-۱۴۳۴) بیشتر پروراند. قدرت شفافبخشی این شعر به نظر وی نتیجه آن بود که شیخ ابوسعید «در مقام ترجمان وحدت» بود. شاه نعمت‌الله ولی (د. ۸۳۴ / ۱۴۳۱)، بنیان‌گذار طریقت بزرگ نعمت الهی، چند شرح بر این رباعی نوشت. استعاره نسبتاً صریح این رباعی به زور و تکلف تمام با شماری مفاهیم انتزاعی مأخوذ از نظریه وحدت وجودی ابن عربی تفسیر شده است. کسی که به معنای اصلی [این استعاره] نزدیک‌تر شد، شیخ بزرگ دیگری به نام عبیدالله احرار، از ارکان فرقه نقشبندی در اواخر سده نهم / اواخر سده پانزدهم، بود. او این طور اظهار عقیده کرده:

خواندن این رباعی بر سر بیمار دلیل است بر آنکه در این رباعی چیزی هست که سبب سرور محبان است و آن آنست که این رباعی یاددهنده است آن حالی را که ارواح محبان را در آن حال به صد هزار ذوق و شوق رجوع به حق سبحانه خواهد بود (۲۹).

ملا عبد الرحمن جامی (۸۹۸-۸۱۷ / ۱۴۱۴-۱۴۹۲) که او نیز از مشایخ نقشبندی بود، در شرح فلسفه عرفانی، از رباعیات به شیوه متفاوتی استفاده کرد. جامی در رساله شرح رباعیات، چهل و چهار رباعی از سروده‌های خود را که تماماً در باب «وحدت وجود و بیان تنزلاتش به مراتب شهود» است شرح کرده است. این درونمایه اصلی عرفان نظری در بسیاری از آثار جامی باز تکرار می‌شود. یکی از رباعیات رساله یاد شده غیبت و حضور موجود غیرمادی روحانی را به صورت بانوئی در اتاق خویش نشان می‌دهد؛ او حسن خویش را در آئینه‌های عالمی تماشا می‌کند که وجود آن جز مدیون خود او نیست:

معشوقه یکیست لیک بنهاده به پیش
از بهر نظاره صد هزار آینه بیش
در هر یک از آن آینه‌ها بنموده
بر قدر صقالت و صفا صورت خویش (۳۰)
جامی همین استعاره را به شکلی مفصل در سرآغاز مثنوی تمثیلی خود،
یوسف وزلیخا، به کار گرفته است:
در آن خلوت که هستی بی‌نشان بود
به گنج نیستی عالم نهان بود
وجودی بود از نقش دوئی دور
ز گفت و گوی مائی و توئی دور
جمالی مطلق از قید مظاهر
به نور خویش هم بر خویش ظاهر
دلارا شاهدی در حجله غیب
مبرا دامنش از تهمت عیب
نه با آئینه رویش در میانه
نه زلفش را کشیده دست شانه
صبا از طره‌اش نگسسته تاری
ندیده چشمش از سرمه غباری...
نوای دلبری با خویش می‌ساخت
قمار عاشقی با خویش می‌باخت
ولی زآنجا که حکم خوب روئیست
ز پرده خوب رو در تنگ خوئیست...
چو هر جا هست حسن اینش تقاضاست
نخست این جنبش از حسن ازل خاست

بـرون زد خـیمه ز اقلیم تقدّس
تـجلی کرد بر آفاق و انفس
ز هر آئینه‌ای بنمود روئی
به هر جا خاست از وی گفت و گوئی (۳۱)

این دو نقل قول نشان می‌دهد که چگونه موضوعی واحد را می‌توان هم در کوتاه‌ترین هم در طولانی‌ترین شکلی از شعر صوفیانه مورد بحث و بررسی قرار داد، و بدین نحو پیوستگی و یک‌پارچگی بنیادی سنتی را ترسیم می‌کنند که ما در فصول بعد سیر بیشتری در آن خواهیم کرد.

یادداشتها

۱. براون، LHP^۱، ج ۳، صص ۲۱۱-۲۲۲؛ آربری، CPL^۲، صص ۳۰۸-۳۱۶؛ ریکا، EI^۳، ذیل ابن یمین و HIL^۴، ص. ۲۶۱.
۲. قس. ال. پی. الؤل - ساتن، *The Persian Metres*، صص. ۲۵۲-۲۵۶؛ همو «رباعی در ادبیات قدیم فارسی»، در CHI^۵، ج ۴، صص. ۶۵۷-۶۳۳؛ فوشه کور، EI، ذیل رباعی.
۳. اصل و منشأ شعر فیتز جرالد را آرتور آربری در اثر زیر تحقیق کرده است:
The Romance of the Rubaiyat
لندن، ۱۹۵۹.
۴. ترجمه انگلیسی این مقاله را ای. دنیسن راس در مجله *انجمن سلطنتی آسیائی*، ج. سی ام، ۱۸۹۸، صص. ۳۴۹-۳۶۶ به چاپ رساند.
۵. در میان مطالب نوشته شده درباره خیار تکنگاری علی دشتی در جستجوی عمر خیار^۶ (ترجمه و مقدمه از ال. پی. الؤل - ساتن)، لندن ۱۹۷۱، و ا. ج. بوئل «عمر خیار: ستاره‌شناس، ریاضی‌دان و شاعر» در CHI، ج. ۴، صص. ۶۶۴-۶۵۸ توصیه می‌شود. برای تحقیقی روزآمد در این باب، و کتاب‌شناسی کامل، نک. دوبلوا^۷، *Persian Literature*، ج. پنجم، بخش ۲، صص. ۳۵۶-۳۸۰.

-
- | | |
|--|---|
| 1. <i>A Literary History of Persia</i> | 2. <i>Classical Persian Literature</i> |
| 3. <i>Encyclopaedia of Islam</i> | 4. <i>History of Iranian Literature</i> |
| 5. <i>Cambridge History of Iran</i> | |

۶. به احتمال زیاد مراد دمی با خیار، اثر علی دشتی است که مترجم عنوان آن را «در جستجوی عمر خیار» (In Search of Omar Khayyam) ترجمه کرده است.

7. De Blois

۶. رابرت گریوز و آ. علی شاه، *The Rubaiyyat of Omar Khayyam* لندن، ۱۹۶۷؛ ج. سی. ای. بوئن در

Translation or Traversy ? An enquiry into Robert Grave's version of some Rubaiyat of Omar Khayyam,

آبینگتن، ۱۹۷۳، پرده از حقه مربوط به دستنویسی که وجود خارجی نداشت، برداشت.

۷. ج. ب. نیکولا، *Le quatrains de Khèyam*، پاریس، ۱۸۶۷، ص. ۸.

۸. *مرصادالعباد*، ص. ۳۱؛ ترجمه این اثر از حامد الگار، ص. ۵۴.

۹. *الهی نامه*، به کوشش فؤاد روحانی، ص. ۲۱۵؛ ترجمه این اثر از ا. ج. بویل، صص. ۲۵۳-۲۵۲.

۱۰. مینورسکی، EI، ذیل باباطاهر.

۱۱. کل حکایت را ای. جی. براون، LHP، ج ۲، ص. ۲۶۰، از روی *راحة الصدور* راوندی، تألیف یافته در حدود ۱۲۰۴/۵۹۹، ترجمه کرده است.

۱۲. در یک نسخه خطی موجود در استانبول، مجتبی مینوی شماری از اشعار باباطاهر را پیدا کرد که نشانه‌هایی از لهجه غربی فارسی در شکلی بارزتر از آنچه معمولاً بدان برمی‌خوریم، در آن به چشم می‌خورد؛ نک ذ. صفا، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۲، چاپ سوم، تهران ۱۳۳۹ ش، صص. ۳۸۶-۳۸۴.

۱۳. درباره قلندران و انگیزه‌های ضد عرف در شعر صوفیانه، نک. کتاب حاضر، فصل ۳، صص. ۱۲۳-۱۲۳.

۱۴. مخصوصاً نک. رینولد ا. نیکلسون، «ابوسعید بن ابی‌الخیر» در

Studies in Islamic Mysticism,

کمبریج، ۱۹۲۱، صص. ۷۶-۱، و فریتس مایر،

Abū saʿīd-i Abū l-Hayr. Wirklichkeit und Legende,

لایدن، ۱۹۷۶.

۱۵. به کوشش شفیعی کدکنی، ج ۱، ص ۱۶.

۱۶. به نقل آرتور ج. آربری، CPL، ص. ۷۱.

۱۷. *سخنان منظوم*، شماره‌های ۱۰۲-۱۲۳، ۱۹۵ و ۳۱.

۱۸. و. چیتیک، *ایرانیکا*، ذیل بابا افضل‌الدین.

۱۹. این مجموعه را هلموت ریتز در *Oriens*، ج. ۱۳-۱۴، ۱۹۶۱، صص. ۲۲۸-۱۹۵ معرفی کرده است؛ وی پیشتر مقدمه عطار را در *Der Islam*، ج. ۲۵، ۱۹۳۸، صص. ۱۵۵-۱۵۲، به آلمانی ترجمه کرد.

۲۰. مختارنامه، ص. ۶۵، فصل ۱۱ («درباره چیزهائی مربوط به عالم غیب و روح که نمی‌توان راجع به آنها سخنی گفت یا چیزی دانست»)، شم ۱.
۲۱. همانجا، ص. ۱۴۶ («در فاصله گرفتن از معشوق»)، شم ۶.
۲۲. همانجا، ص. ۲۰۸ («اشعاری درباره قلندران و شراب»)، شم ۱۱؛ در باب «زَنار»، نک. کتاب حاضر، ص ۱۰۷.
۲۳. همانجا، ص. ۲۱۵، فصل ۴۵ («در معانی گل»)، شم ۵.
۲۴. همانجا، ص. ۲۲۲، فصل ۴۰ («در معانی سپیده‌دم»)، شم ۱۴.
۲۵. همانجا، ص. ۲۴۷، فصل ۴۹ («در باب سخن گفتن به زبان پروانه»)، شم ۵.
۲۶. درباره جنگهای فارسی، نک. BI، ذیل مختارات. ۲.
۲۷. تذکره هدایت برای نخستین بار به صورت سنگی، در تهران، ۱۳۰۵ ش، به چاپ رسید؛ قس. استواری، PL، ج. ۱، بخش ۲، ص. ۹۱۱.
۲۸. *La roseaie du savoir* (گلزار معرفت) ۲ مجلد، پاریس ولیدن، ۱۹۰۶.
۲۹. درباره این شرحها، نک. نفیسی، سخنان منظوم، صص. ۱۲۵-۱۴۲؛ شفیعی کدکنی، *اسرارالتوحید*، ج ۱، مقدمه، صص ۱۱۹-۱۲۷ و متن صص. ۲۷۴-۲۷۵ (حکایت). *رساله حورائیه* شیخ احرار راو. ژکوفسکی ضمیمه چاپ *اسرارالتوحید*، سن پترزبورگ، ۱۸۹۹، منتشر کرد.
۳۰. «شرح رباعیات در وحدت‌الوجود» در *سه رساله در تصوف*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۰ ش، ص ۸۵.
۳۱. *هفت اورنگ*، صص ۵۹۲-۵۹۱.

زهدیات

قصیده در اشعار دینی و غیردینی

تا پایان سده پنجم / یازدهم، کاربرد رباعی به توسط صوفیه چیزی بیش از پدیده کم اهمیتی در تاریخ ادب فارسی نبود. مراکز فعالیتهای ادبی زبان فارسی حلقه‌های کوچک مشایخ صوفی و مریدان آنها نبود، بلکه در دربارهای محلی در ولایات شرقی خلافت عباسی بود که این زبان به عنوان زبان فرهیختگان پایگاهی پیدا کرده بود. مسائل مورد علاقه شعرای درباری عمدتاً به واسطه نقشهائی که هنر آنان در این ساختار اجتماعی ایفا می‌کرد، تعیین می‌شد. شعر و شاعری برای پادشاه و دربارانش امری بسیار سودمند بود، و این بیش از یک دلیل داشت.

نخستین نقشی که کار شعرا می‌بایستی ایفا می‌کرد نقش تشریفاتی بود. همچون گردآوری اشیاء گرانها و ساختن بناهای باشکوه، حمایت و تشویق شعرا در شأن پادشاهان بود. قصائد رسمی ستاً می‌بایستی در جلسات مهم دربار، از قبیل اعیاد یا بزرگداشت پیروزیهای پادشاه، انشاد می‌شد. از لحاظ محتوا، این قصائد نوعی خطابه ستایش آمیز بود که قواعد و اصطلاحات آن را شرایط و احوال موقعیت مورد نظر معین می‌کرد.

مهم‌ترین قسمت ساختار آن «مدیحه» بود که شامل شرح مفصل صفات ممدوح بود، و در این کار به هیچ وجه نیت این نبود که وصفی واقع‌گرایانه از ممدوح به دست دهند. تصویری که شاعر، با استفاده از تمام تبخّر خود در بلاغت، ترسیم می‌کرد، می‌بایستی تصویری آرمانی و کمال مطلوب باشد؛ مقصود از آن این بود که ممدوح را نه آن‌گونه که واقعاً بود بلکه به آن‌گونه که باید در اذهان متصور گردد نشان دهند؛ یعنی به عنوان نمونه کامل طبقه‌ای که بدان تعلق داشت - خواه پادشاه باشد یا سپهسالار یا وزیر، یا عضو بلندپایه‌ای از طبقه روحانیون. می‌توان این تصاویر لفظی را با تابلوهای تشریفاتی رسمی در هنر غرب مقایسه کرد.

دومین فائده شعر رابطه‌ای تنگاتنگ داشت با همین ماهیت مدایح درباری که در بالا بدان اشاره شد. اشعار موفق از این دست برای بالا بردن اعتبار و حیثیت ممدوح بسیار ارزشمند بود. وقتی این اشعار به دیگر نقاط کشور منتقل می‌شد، تنها شهرت شاعر نبود که از آن بهره می‌برد، شهرت ممدوح مذکور در شعر نیز از آن بی‌نصیب نمی‌ماند. ثالثاً، شاعر با سرودن متن گفته‌های بازیگران و نوازندگان، به مجالس سرگرمی که در دربار تشکیل می‌شد کمک می‌کرد. همان‌طور که بعداً خواهیم دید، این جنبه بخصوص از شعر درباری تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر پیشرفت اشعار صوفیان داشت.

چهارمین، اما نه کم اهمیت‌ترین، امتیاز شعر درباری تعالیم اخلاقی آن بود که کم از دیگر ارزشهای آن نبود. یکی از وظائف اصلی ادبیات را، چه نثر چه نظم، این دانسته‌اند که باید مبلغ خرد یا حکمت باشد. کتابهای زرتشتی که به زبان پهلوی نوشته شده سرشار از سخنان حکمت‌آمیز است که بیشتر آنها در متون فارسی بعد از اسلام ماندگار شده است. در اوائل سده سوم / نهم، شعرای عرب مانند ابوالعتاهیه (د. حدود ۲۱۰ /

(۸۲۵) و ابونواس (د. حدود ۱۹۹ / ۸۱۵)، و بعدها مُتَنَبِّی (۳۵۴-۳۰۳ / ۹۶۵-۹۱۵) نوع جدیدی از شعر ابداع کرده بودند مختص تأملاتی مربوط به ناپایداریهای زندگی این جهانی و لزوم آماده شدن برای مرگ و زندگی پس از آن. نامی که کم کم برای این نوع شعر عَلم شد زهدیات بود (۱). کلمه «زهد» که «زهدیات» بر پایه آن ساخته شد، یکی از اصطلاحات حوزه تصوف است، اما مبالغه خواهد بود که این تأملات خشک و جدی شعرای درباری را شعر عرفانی به شمار آوریم. با وجود این، تردیدی نیست که هم ادبیات حکمت‌آمیز فارسی میانه هم زهدیات عربی تأثیر زیادی بر ادب صوفیانه گذاشت.

این شرح مختصر از دنیای شعری که مخصوصاً در ماوراءالنهر، خراسان و سرزمینی که اکنون به افغانستان معروف است رونق یافت، باید زمینه لازم را برای بررسی ادبیات دینی متنوعی که متعاقباً ظهور کرد به دست دهد. قدیم‌ترین نشانه‌های ظهور آن در سده پنجم / یازدهم بود، اما گسترش کامل آن در خلال سده بعدی رخ داد.

من در اینجا عمداً صفت «دینی»، و نه «صوفیانه» یا حتی «عرفانی»، را به کار می‌برم. بین شعر غیردینی از سوئی، و شعری که بی‌تردید باید عرفانی به شمار آید، حوزه وسیعی از فعالیت‌های ادبی وجود داشته که بی‌آنکه لزوماً ارتباطی با تصوف داشته باشد انگیزه مذهبی داشته است. طی سالهای سال، اشعار فراوانی سروده شد که بیان‌کننده تقوای اسلامی به طور کامل، اخلاقیات دینی، بزرگداشت مردان خدا در اسلام و، نه در درجه آخر، ولای امامان شیعی و دلسوزی بر شهادت آنان بوده است. گرچه این حوزه وسیع موضوعات دینی در کانون توجه ما نیست، نمی‌توان آن را تماماً نادیده گرفت زیرا با اشعار صوفیانه به معنای اخص رابطه‌ای تنگاتنگ دارد.

نوع شعر مورد بررسی ما در این فصل قصیده (۲) است، که شعرای مذهبی مشرب آن را از ادبیات درباری به عاریت گرفتند. قصیده در اصل عبارت از شعر مدحی بلندی بود که به شکل تک قافیه (طبق الگوی الف، ب، الف، ج، الف الی آخر)^۱ ساخته می شد. طول آن می توانست بین بیست تا پنجاه یا حتی بیشتر، تغییر کند. این مجال کافی برای شرح و بسط مدیحه به شاعر می داد، و همچنین قصیده را وسیله مناسبی می کرد برای مدح و منقبت رسول الله، امامان و دیگر چهره های مقدس اسلام. لیکن، زهدیات عربی نوع متفاوتی از قصائد بود. آنها دیگر اشعاری در مدح و ستایش نبودند بلکه مشتمل بر یک رشته تأملات و اندیشه هایی بود که معمولاً با لحنی ناصحانه و هشداردهنده پایان می یافت. چنین اشعاری را می توان «نصایح منظوم» خواند و یکی از کلماتی که برای نامیدن این نوع اشعار به کار رفته «مواعظ» است که همان معنای نصایح را دارد. اشتباه خواهد بود اگر با توصیفی که از این نوع قصیده شد، ارزش شعری آن را دست کم بگیریم. برعکس، در نوع مواعظ به پاره ای از قوی ترین اشعاری که در عربی یا فارسی ساخته شده برمی خوریم.

در کتاب معروف قابوس نامه، که حدود ۴۷۵ / ۱۰۸۲ نوشته شده، کیکاوس مزایای درونمایه های ادبی مختلف را بحث کرده است. وی ضمن تأکید بر ارزش صداقت در اشعار مدحی، و دادن هشدار در مورد افراط در هجو، انتخاب درونمایه های عالی تر را توصیه می کند:

اما بر زهد و توحید اگر قادر باشی تقصیر مکن، که به هر دو جهان نیکوست (۳).

از دو واژه زهد و توحید، اولی اشاره دارد به اشعار زاهدانه، که یکی از

انواع شعر در زبان عربی است. واژه دوم حکایت از موضوعات مذهبی تر می‌کند، و آن مشتمل است بر بیان اصول اعتقادی کلّ جامعه اسلامی درباره یگانگی خداوند. برای تکمیل فهرست درونمایه‌های دینی که در قصائد عبرت‌آموز [یا مواظظ] بدان می‌پرداختند، باید نعت رسول اکرم و جانشینان بلافصل او، خلفای راشدین (یعنی ابوبکر، عمر، عثمان و علی) بنابر اعتقاد مسلمانان سنی، بدین فهرست اضافه شود. به این ترتیب درونمایه اخیر معمولاً اصطلاح «مناقب» اطلاق می‌شود.

نمونه‌های این درونمایه‌های مقدّس تا اواخر سده پنجم / یازدهم در اشعار فارسی به ندرت به چشم می‌خورد، اما در سده بعد به صورت نوع ادبی بسیار مهمی درمی‌آید، پرداختن به این درونمایه‌های مذهبی به قصائد محدود نمی‌شد. از این نوع موضوعات علی‌الرسم در مقدمه اشعار روایی یا اشعار تعلیمی در مثنویها نیز استفاده می‌شد؛ ما در یکی از فصول بعدی به این نوع اشعار خواهیم پرداخت.

کسائی

مسأله مبدأ اشعار دینی را هاله‌ای از تردیدها در میان گرفته است. با توجه به همه آنچه در این مورد می‌دانیم، کاربرد گونه‌های درباری شعر برای مقاصد دینی در ادبیات فارسی احتمالاً در اواخر سده چهارم / دهم آغاز شده است.

کسی را که می‌توان، البته با احتیاط زیاد، به عنوان نخستین شاعر [مذهبی] نام برد مجدالدین ابوالحسن کسائی است (۴). به غیر از تاریخ تولد این شاعر، که خود در یکی از اشعارش دقیقاً ذکر کرده: چهارشنبه ۲۶ شوال ۳۴۱ یا ۱۶ مارس ۹۵۳، اطلاع قابل اعتماد چندانی درباره او وجود ندارد. به احتمال بسیار زیاد او اهل مرو بوده، و از قرائن برمی‌آید که

لااقل تا ۳۸۸، آغاز سلطنت سلطان محمود غزنوی زنده بوده است، چه شاعر این سلطان را در شعر دیگری مدح گفته است. از اشعار او بیش از معدودی ابیات پراکنده باقی نمانده است. بنابراین، مشکل بتوان گفت که کسائی تا چه حد در فعالیتهای دربار شاهان، یعنی محیطی که در آن روزگاران شعرا معمولاً عهده‌دار شغلی می‌شدند، درگیر بود. در نخستین سالهای سده هفتم / سیزدهم، عوفی تذکره‌نویس کسائی را این‌گونه وصف کرده است

کسائی شاعری بود که کساء زهد دربر داشت و کلاه فقر بر سر.
غبار از عرصه دل به آستین تسلیم فرورفته و گرد حرص از صحراء
سینه به آب دو دیده درنشانده (۵).

وی می‌افزاید که درونمایه‌های اصلی شعر کسائی زهد و وعظ و مناقب اهل بیت نبوت بود. چون ما نمی‌دانیم که چه مقدار از اشعار کسائی در دسترس عوفی بوده، دشوار بتوان ارزش تاریخی عبارت پر تکلف این تذکره‌نویس را ارزیابی کرد. از سوی دیگر، توصیف عوفی بسیار همخوانی دارد با عبارت «زاهدی گوشه‌گیر» که باخرزی (د. ۴۶۷ / ۱۰۷۵)، تذکره‌نگار عربی‌نویس مقدم بر عوفی، در وصف کسی نوشته که احتمال بسیار دارد همان کسائی باشد.

در اواسط سده ششم / دوازدهم، شیعیان کسائی را یکی از هم‌کیشان خود می‌دانستند. بخشی از سروده وی در مدح علی‌بن‌ابی‌طالب بر جای مانده که شاعر در آن چنین می‌گوید:

این دین هدی را به مثل دایره‌ای دان

پیغمبر ما مرکز و حیدر خط پرگار
چنین عبارت ستایش آمیزی در حق یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های اسلام، که همه مسلمانان او را بسیار محترم می‌دارند، فی‌نفسه دلیل کافی بر

شیعی بودن کسائی نیست. مع ذلک، این مسأله که کسائی واقعاً به کدام شاخه از تشیع تعلق داشت موضوع بحثهای مفصل محققان امروزی بوده است. نکته اصلی در این بحثها اشاراتی چند به کسائی در آثار شاعر مذهبی دیگری است که اعتقادات شیعی وی عاری از شائبه هر تردیدی است.

ناصر خسرو

ناصر خسرو (۳۹۴-۴۶۴ / ۱۰۰۴-۱۰۷۲)^۱ (۶) نیز در مرو متولد شد و کوتاه زمانی پیش از عزیمت به مکه و مصر، که در سفرنامه معروف خود شرح آن را داده، به تشیع اسماعیلی گروید. در سده پنجم / یازدهم، قاهره نه تنها پایتخت خلفای فاطمی، که در آن واحد مرکز ایدئولوژیکی جنبش اسماعیلی بود. در قاهره، ناصر در مراکز علمی وابسته به مذهب جدید خویش به تحصیل پرداخت و همان جا آموزشهای لازم را دید تا به عنوان مبلغی در زاد بوم خویش خدمت کند. پس از بازگشت، باقی مانده عمر خود را کمابیش به طور فراری در بدخشان، ناحیه‌ای کوهستانی در شمال شرقی افغانستان امروزی، سپری کرد. او چندین رساله فلسفی نوشت و در آنها کوشید تا سازگاری حکمت و دانش یونانی را با تعالیم قرآن، که رکن اساسی اسماعیلیه بود، ثابت کند. از قصیده برای آموزشهای دینی خود فراوان استفاده کرد. در چندین قصیده، ادعا کرده که در شعر مذهبی برتر از کسائی است (۷).

این قبیل رقابت‌های کم اهمیت با یکی از گذشتگان از سوی مردی که آن اندازه خود را وقف آرمانهای دینی کرده، ناجور و خارج از تناسب

۱. صفا (تاریخ ادبیات در ایران، ۴۴۳/۲) سال درگذشت ناصر خسرو را ۴۸۱ ذکر کرده است.

می‌نماید. بعضی از مفسران این رقابت را بخشی از مناقشات فرقه‌ای میان نمایندگان شاخه‌های مختلف مذهب شیعی دیده‌اند. اما شاید بهتر باشد که علت این امر را در گذشته خود ناصر جستجو کنیم. همان‌گونه که در یکی از اشعارش می‌گوید، پیش از اتخاذ مذهب جدید، او در دستگاه غزنویان «دبیر» بوده و ضمناً اشعار غیردینی می‌ساخته است. حکم به ناشایستگی این شغل‌های دنیوی بارها در قصائد او تکرار می‌شود. گرچه این اشعار در لحن و محتوا تعلیمی هستند، غالباً با ستایش خلیفه فاطمی مستنصر (۴۲۷-۴۸۷ / ۱۰۳۶-۱۰۹۴) که نه تنها امام حنی اسماعیلیان، بلکه سلطان نیز بود، پایان می‌یابد.

سنگش نفوذ ناصر خسرو بر پیشرفت و توسعه شعر عرفانی فارسی مشکل است. در عصر او، اسماعیلیه جنبشی مذهبی با آرمان‌های سیاسی قوی بود و با حلقه‌های صوفیه، که از دنیا کناره می‌گرفتند و روح و باطن خود را پرورش می‌دادند و، به عوض اطاعت گروهی، در پی تسلیم و اطاعت انفرادی در برابر اراده خداوند بودند، تقریباً وجوه مشترکی نداشتند. به علاوه، این صوفیان تقریباً همگی سنیان مخلصی بودند و به اعتقادات جزمی یا مسائل سیاسی امت اسلامی چندان علاقه‌ای نداشتند. از سوی دیگر، اهمیت ناصر خسرو را به عنوان خالق‌گونه‌های جدیدی از اشعار دینی نمی‌توان نادیده گرفت. قصائد او پر است از همان مواعظ و درونمایه‌های پندآمیزی که در آثار شعرای صوفی ادوار بعد به وفور یافت می‌شود. قصیده فارسی در دست ناصر خسرو تبدیل به وسیله‌ای مؤثر برای تعالیم دینی و اخلاقی گردید. دیگر ویژگی جالب شیوه تعلیمی او پیوند نزدیک آن با فلسفه مابعدالطبیعه است. به عقیده اسماعیلیه، تکامل روحی انسان یعنی فحص و جست و جوی معرفت‌آمیز درباره عالم، و این تنها راه رهایی از قید و بند جهان مادی بود. همان‌طور که خواهیم دید،

نقش قابل توجهی که برای علم به نظام عالم قائل بودند نیز از نظر شعرای صوفی مهم بود. و بالاخره، نمی‌توان انکار کرد که در اقتباس از اشعار غیردینی، آثار ناصر خسرو نخستین نمونه از جریانی را نشان می‌دهند که برای موضوع مورد بررسی ما اهمیت زیادی داشته است.

سنائی

با توجه به زندگی منزوی ناصر خسرو تصور این که چگونه آثار او می‌توانسته بیرون از اجتماعات اسماعیلیه تأثیری گذاشته باشد دشوار است؛ از آنجا که فرقه اسماعیلیه اقلیت تحت تعقیبی بودند، تماس چندانی با جامعه سنی نداشتند. به سبب فقدان مدارک، به این پرسش نمی‌توان پاسخ داد. مع‌ذلک، نمی‌توان انکار کرد که قصائد دینی ناصر خسرو شباهتهای زیادی را با قصائد محدود بن آدم سنائی، که در اواخر سده پنجم / یازدهم در غزنه تولد و در ۵۲۵ / ۱۱۳۱ در همان شهر وفات یافت، نشان می‌دهد. عموماً اعتقاد بر این است که سنائی یکی از بنیان‌گذاران شعر صوفیانه فارسی بود. خوشبختانه، از او مجموعه آثار عظیمی بر جای مانده که امکان اثبات این شهرت را فراهم می‌سازد. به علاوه، چند نسخه خطی کهن از آثار وی به دست ما رسیده، که تاریخ بعضی از آنها را می‌توان سده ششم / دوازدهم دانست، و لذا این آثار در حوزه لغت‌شناسی موادی به دست می‌دهند که برای تحقیق و بررسی سهم سنائی در زهدیات و ادب صوفیانه ارزش زیاد دارد.

آثار جمع‌آوری شده او همچنین مطالبی برای تهیه خلاصه‌ای از شرح احوال وی در اختیار ما می‌گذارد. در واقع زندگانی سنائی به مراتب شناخته شده‌تر از بیشتر شعرای پارسی‌گوی سده‌های میانی است. این جای خوشبختی زیاد است، زیرا به ما امکان می‌دهد رشد و پرورش

شخصی او را، که در ارتباط با ظهور و گسترش شعر صوفیانه در نخستین مراحل آن، حالت نمونه و الگو دارد، دنبال کنیم. در اواخر سده پنجم / یازدهم، سنائی کوشید تا به جرگه شعرای دربار غزنه پیوندد؛ در اوائل همین قرن، سلاطین غزنوی در حمایت از شعر پارسی بذل و بخششها کرده بودند. به هر حال، سنائی ظاهراً در تحقق این آرزو خیلی موفق نبود. اوابته به محافل نزدیک به دربار راه یافت، اما هرگز شخصاً زیر چتر حمایت مسعود سوم، پادشاه وقت، قرار نگرفت. از سوی دیگر، شایان توجه است که چند قصیده از نخستین سروده‌های او در ستایش علمای سرشناس غزنه است. تماسهای سنائی با این علما در تعیین مسیر آتی زندگی او مؤثر بوده است.

در نخستین سالهای سده ششم / دوازدهم، سنائی به قصد خراسان، که در آن زمان خارج از قلمرو غزنویان بود، غزنه را ترک کرد. در این محیط جدید، از جستجو برای پیدا کردن حامیانی در میان نخبگان سیاسی دست کشید. در عوض، از شهری به شهری دیگر رفت و با افرادی که منحصرأ به طبقات مذهبی تعلق داشتند تماس برقرار کرد. اینان یا اعضای طبقه روحانیان بودند یا از صوفیه. به نظر می‌رسد که طبقه روحانی برای او از همه مهم‌تر بود. این طبقه قضات، فقها و واعظان را در بر می‌گرفت که غالباً چهره‌های بسیار متنفذ محلی بودند. در میان این حامیان، از همه مهم‌تر سیف‌الدین محمد بن منصور، فقیهی از پیروان مکتب ابوحنیفه و قاضی‌القضاة شهر سرخس بود. سنائی، در چندین شعر، ارادت عمیق خود را نسبت به این حامی که شاعر ظاهراً با مساعدت وی بنیاد عملی اشعار مذهبی خود را پی‌ریزی کرد، اظهار داشته است.

در مدایحی که سنائی برای این حامی روحانی سروده، آمیزه عجیبی از نکات جالب مادی و معنوی یا این جهانی و آن جهانی به چشم

می خورد. از یک سو، محمد بن منصور با برآورده کردن نیازهای مادی سنائی، مانند هرحامی دیگری عمل کرد. از سوی دیگر، رابطه میان حامی و مرید به وضوح تمام شامل پیوندی روحانی نیز بود. این قاضی القضاة خطیبی مشهور بود که خانقاهی در سرخس برای پذیرائی پیروان خود بنا کرده بود. اشعار دینی سنائی باید بسیار باب طبع او بوده باشد زیرا مواعظ این خطیب را در لباس شعر عرضه می کرد.

تا آنجا که به صوفیه مربوط است، قرائنی در دست است دال بر دیدار سنائی با جماعتی از عرفا در هرات که تحت هدایت اخلاف عبدالله انصاری، یکی از مشایخ بزرگ صوفی سده پنجم / یازدهم، بودند. نمونه ای از مبادلات شعری او با یکی از عرفای هرات محفوظ مانده است. با این همه، به نظر می رسد که رابطه شاعر با واعظ و خطیب سرخس عامل سرنوشت ساز در زندگی وی طی سالهای اقامتش در خراسان بوده است. بنابراین، جا دارد که سنائی را، از این مقطع زمانی مهم به بعد، شاعری «موعظه گوی» بنامیم. چنین صفتی مناسب تراز شاعری «صوفی» است، زیرا اصطلاح اول محیطی را که اشعار وی از آن نشأت گرفته و نیز هدف اصلی آن اشعار را دقیق تر معرفی می کند. همین اصطلاح در مورد واپسین مرحله زندگانی او هم، که به سرودن آخرین اثر مهمش *فخری نامه* یا *حدیقه الحقیقه* آغاز کرد، صدق می کند. این منظومه مفصل تعلیمی (که بعداً بدان خواهیم پرداخت) اصلاً برای خوانندگان صوفی سروده نشده بود، بلکه مخاطبش بهرام شاه بود که، وقتی سنائی در اواخر عمر به غزنه بازگشت، در این شهر اقامت داشت.

اینکه گفته شود منظومه سنائی اساساً در موعظه است - یعنی: به منظور ابلاغ وعظ به مؤمنان مسلمان به طور عام تصنیف شده - به هیچ وجه از اهمیت زیاد این اثر در پیشبرد اشعار صوفیانه نمی کاهد. انواع

مختلف اشعار مذهبی سنائی، کاربرد صور خیال و درونمایه‌های شعری وی تأثیر عظیمی بر شعرا و نویسندگان صوفی ادوار بعد بر جای گذارد. علاقه فزاینده به عرفان که در سده‌های پنجم و ششم / یازدهم و دوازدهم در سراسر مناطق فارسی زبان به چشم می‌خورد، نیاز به زبان جدیدی برای بیان اندیشه‌های روحانی به وجود آورد: زبانی غیر از زبان فنی متصوفه که قبلاً توسط نویسندگان نظریه‌پرداز خلق شده بود. سنائی درست در زمان مناسب بر صحنه ظاهر شد و همین می‌رساند که چرا اشعار او چنان تأثیر چشمگیری را داشته است. شک نیست که شهرت سنائی بسیار زود، و شاید در زمان حیات خودش، تثبیت گردید. تنی چند از شاعرانی که معاصر سنائی بودند به اییاتی از اشعار او استشهاد کرده‌اند. نفوذ ابداعات سنائی ایجاب می‌کند که صفحاتی چند از پژوهش حاضر، نه تنها در این فصل بلکه در فصول بعدی در باب غزل و مثنوی، به وی اختصاص داده شود. فعلاً ما فقط بعضی از مواعظ او را که در قالب قصیده سروده شده، بررسی خواهیم کرد.

زهدیات سنائی

در قصائدی که در بعضی از دستنوشته‌های کهن اشعار سنائی ذیل زهدیات گردآوری شده، به طیف کاملی از موضوعات دینی برمی‌خوریم. این اشعار نه تنها محتویات متنوعی دارند، بلکه در اندازه‌های بسیار متفاوتی نیز هستند. طولانی‌ترین آنها قصیده‌ای است در ۱۴۰ بیت با عنوان پر طمطراق عربی کنوز الحکمه و رموز المتصوفه، (۸). بسیار غیرمحتمل است که این نام را سنائی خود به شعر مورد نظر داده باشد، اما وجود آن در بسیاری از نسخ دیوان او نشانی است مطمئن از برجستگی این قصیده در میان زهدیات وی.

گواه بر محبوبیت این شعر، از همان آغاز، نقل قولی است که از آن در کلیله و دمنه شده است؛ این اثر را، که مقتبس از افسانه‌های هندی است، نصرالله منشی، دبیر سلاطین غزنوی تصنیف و در حدود ۵۴۰ / ۱۱۴۵، یعنی فقط چند سال پس از مرگ سنائی، به سلطان بهرام شاه تقدیم کرد.

در جهان شاهدی و ما فارغ در قدح جرعه‌ای و ما هشیار
خیز تا زاب روی بنشانیم باد این خاک توده غدار
ترک تازی کنیم و برشکنیم نفس زنگی مزاج را بازار! (۹)

این مورد از وام‌گیری روشنگر نکته‌ای است، زیرا نشان می‌دهد که معاصران سنائی چقدر آزادانه از آثار وی بهره می‌جسته‌اند، و ابیاتی را نه تنها از بافت آن بلکه از معنای اصلی‌اش خارج کرده‌اند. ابیات یاد شده از نظر مؤلف نصیحة‌الملوک نامه‌ای مانند کلیله و دمنه، چیزی بیش از تعبیر مناسبی از واقع‌گریزی لذت‌جویانه نبوده است. نقل قول مذکور در بافت قصه‌ای درباره‌ی لذات واقعی آمده است: پادشاهی خسته حال، که می‌خواهد لحظاتی را از جهان کران گیرد، برای کسب آسایش به مجلس انس می‌خرامد.

نیت سنائی مسلماً چیز دیگری بوده است. در قصیده او، همین اشعار آغاز موعظه‌ای جدی و زهدآمیز است. درونمایه‌های عشقی، مانند «شاهد» (تجسم زیبایی ملکوتی در صورت بشری) و باده‌نوشی، تعابیر نمادینی است از رهاکردن دنیا به وجهی بسیار بنیادی. این حتی شامل دل برکندن از ارزشهای مقدسی چون پرستش کعبه می‌شود، که منظور سنائی از آن [پرستش] شکل سهل و ساده‌ای از دین‌ورزی کسانی است که از «مستی» التزام و تسلیم مطلق نسبت به معشوق ازلی تن می‌زنند.

در نخستین بخش این موعظه سنائی موضوع نبرد با «نفس زنگی مزاج» را شرح می‌دهد، و برای این منظور تأثیر زیانبار قوای این عالم، یعنی

اجرام آسمانی و عناصر طبیعی را که مسئول هواهای شیطانی نفس‌اند نشان می‌دهد. برای رهایی از قید و بند عالم وجود، انسان باید از «هستی» (بود)، یعنی از هر چیز که به واسطه آن به دنیا تعلق پیدا می‌کند چشم‌پوشد:

ده بود آن نه دل که اندر وی گاو و خر باشد و ضیاع و عقار
سخنان سنائی پر است از چنین نمونه‌های معمولی و بی‌تکلف که، مانند
نمونه مورد بررسی، به کمک صنعت بازی با کلمات قوت بیشتری می‌یابد.
این نمونه‌های ساده متناوباً جای خود را به عباراتی حاوی اندیشه‌های
عمیق‌تری می‌دهند، مانند ابیات زیر که عبارات منفی و مثبت در قسمت
اول شهادت، «لا اله الا الله» در تقابل قرار گرفته‌اند:

نیست اندر نگارخانه امر صورت و نقش مؤمن و کفار
زانکه در قعر بحر «الا الله» «لا» نهنگی است کفر و دین اوبار^۱
برای درک تأثیر کامل این استعاره باید دانست که کلمه عربی لا در کتابت
شبهه است به آرواره‌های گشوده حیوانی غول‌آسا. به علاوه، باید به
عبارات شاعر با توجه مناسب با نیت او گوش فرا داد. همان‌طور که وی
طی این شعر بلند تصریح کرده، بی‌ارتباطی کفر و دین با تحقق اراده
خداوند نباید با نگرشی دین ستیزانه هم‌طراز به شمار آید. برعکس،
طریق پیشنهادی او عبارت است از تسلیم شدن در برابر قانون اسلام،
یعنی در برابر نوری که قدرت سیطره بر ظلمت «عالم هستی» را دارد. او
در اشعار زیر تردیدی درباره این نکته باقی نمی‌گذارد:

قاید و سایق^۲ صراط الله به زقرآن مدان و به ز اخبار
جز به دست و دل محمد نیست حل و عقد خزانه اسرار

۱. اوبار (از اوباریدن): فروبرنده، بلع‌کننده.

۲. سایق: سوق‌دهنده، هدایت‌کننده.

چون دلت پر ز نور احمد بود به یقین دان که آملنی از نار
با وجود این تأکید بر اطاعت محض از اوامر خداوند، پیام سنائی شامل
خواهشی سرشار از بار عاطفی است که نشان‌دهنده بنیان‌عرفانی اعتقادات
محکم اسلامی اوست: سرآغاز قصیده مورد نظر، که در آن از عشق و
شباب و مستی سخن رفته، با آن لحن به ظاهر ضد دینی‌اش، در قالب
عباراتی طنین‌انداز شده که عشق را به عنوان نیروی محرکه انسان در
نزدیک‌تر شدن به خداوند ارج می‌نهد:

عقل در کوی عشق ره نبرد تو از آن کور چشم، چشم مدار
کاندر اقلیم عشق بی‌کارند عقلهای تهی رو پرکار
شعر دیگری که توجه معاصران سنائی را به خود جلب کرد قصیده‌ای
است که با این توصیه آغاز می‌شود:

مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا

قدم زین هردو بیرون نه، نه اینجا باش نه آنجا (۱۰)
در این شعر سنائی متذکر می‌شود که انسان باید از قید و بند هائی که وجود
خاکی وی بر دست و پای او نهاده فراتر رود. شاعر، برای فهمانیدن این
هشدار، مکرر در مکرر درونمایه‌هائی را سلسله‌وار در زهدیات خود به
کار می‌برد: شخص باید مادام که هنوز در این دنیا زنده است بمیرد، بدین
ترتیب که به تیغ عشق کشته شود تا به عمر ابد رسد؛ انسان نباید به این
دنیای بدمهر اعتماد کند؛

ز باد فقر و باد دین را هیچ نگشاید

میان در بند کاری را که این رنگ است و آن آوا
شخص باید در جنگی روحانی بر ضد طغیان جسم شرکت کند؛ عقل و
دانش را هرگز نباید از سر حرص طلب کرد. این نصیحت آخر در بیتی
چنان به تصویر کشیده شده که در زبان فارسی به صورت مثل سائره‌ای

درآمده است و در مواردی به کار می‌رود که بخواهند علیه عقل‌گرایی بدون اخلاق اِنداز بدهند:

چو علم آموختی از حرص آنگه ترس کاندر شب

چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر برد کالا

این قصیده در کل نمونه شایان توجهی است از بیان صریح مواظبت حکمت‌آمیزی که شاخص سبک سنائی است. استقبال گسترده از این شعر را می‌توان با ارائه فهرستی از مصنفان عارف مسلکی نشان داد که بیتی یا ابیاتی از آن را نقل کرده‌اند: در سده ششم / دوازدهم، به نقل قولهای در نامه‌های عین‌القضات همدانی (مقت. در ۵۲۵ / ۱۱۳۱، سال درگذشت خود سنائی)، در تفسیر صوفیانه رشیدالدین میبدی (تاریخ شروع: ۵۲۰ / ۱۱۲۶)، در مصنفات عارف فیلسوف شهاب‌الدین یحیی سهروردی (که در ۵۸۷ / ۱۱۹۱ به جرم بدعت‌گذاری در دین در حلب به قتل رسید) و عارف شیرازی، روزبهان بقلی (۵۲۲-۶۰۶ / ۱۱۲۸-۱۲۰۹) برمی‌خوریم؛ در سده بعد، این افراد به ابیاتی از قصیده یاد شده استشهاد کرده‌اند: نویسنده مورخ، راوندی (که کتاب خود را حدود ۶۰۰ / ۱۲۰۴ نوشت)، نجم‌الدین دایه صوفی، شمس تبریزی و سلطان ولد، که دو نفر اخیرالذکر از هواداران مولانا جلال‌الدین رومی بودند.

بعضی از اشعار بلندتر سنائی به استفاده از تمثیلهای مفصل متمایزند. در یک مورد، وی سفر حجی را گزارش می‌کند که به سفرنامه‌ای منظوم شباهت دارد، ولی در واقع صرفاً وسیله‌ای است برای آنکه نشان دهد چگونه سرنهادگان بر حکم خداوند خود را به راه او قربان می‌کنند. در نخستین بخش شعر، سنائی خط سیر یک زیارت واقعی را دنبال می‌کند، از جمله زیارت قبر امام ابوحنیفه در بغداد، که بر هر پیرو مکتب فقه حنفی فرض است. آنگاه، در گزارش سنائی چرخشی عجیب پیدا می‌شود:

شاعر پس از بیان اجمالی اینکه زائر از پای افتاده با چه حرارت چشم انتظار به مقصد خود دوخته، ناگهان این گونه نظر می‌دهد که زائر ممکن است پیش از رسیدن به هدف خود جان بسپارد. اگر زائر به راستی مسافرِ راه حق باشد، حتی از این آزمایش نهائی استقبال خواهد کرد:

رو که هر تیری که از میدان حکم آمد به ما

هدیه جان سازیم و آنگه سوی آن پیکان شویم (۱۱)

نوع بسیار جسورانه‌ای از به کارگیری نمادها را می‌توان در شعری یافت که سنائی برای قاضی القضاات سرخس، محمد بن منصور، ساخته است. او از این تصادف مبارک بهره می‌گیرد که نام قاضی القضاات نام پیامبر هم بوده است. گرچه پایان این شعر نشان می‌دهد که مدیحه‌ای است در ستایش ممدوحی واقعی، نیمه اول آن عبارت است از تفسیر عجیبی از یکی از سوره‌های کوتاه قرآن، یعنی سوره نود و سوم. بنا به تعبیر شاعر، سوگند مذکور در آیه اول این سوره (وَالْضُّحَىٰ. وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ)^۱ به طور نمادین اشاره دارد به طبیعت دوگانه شخصیت پیامبر که در آن نور دین و ظلمت عالمی که وی مجبور بود در آن زندگی کند، به هم آمیخته است. این تضاد از لحاظ ظاهری همخوانی دارد با چهره نورانی و طره‌های مشکین موی - درونمایه‌ای که باز از صور خیال اشعار هوسناک عشقی گرفته شده است. سنائی برای آنکه جهت خود را به مدح حامی خویش بگرداند، به واپسین کلمات سوره مذکور متوسل می‌شود: وَ أَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ.^۲ همان‌گونه که پیامبر فرمان می‌یابد نعمتهای خدا را به اعراب بشناساند، سنائی نیز وظیفه خود می‌داند که زبان خویش را در میان ایرانیان، برای ستایش محمد بن منصور به خدمت گیرد (۱۲).

۱. قسم به چاشتگاه. و شب چون آرام گیرد (الضُّحَى، ۹۳ / ۲-۱).

۲. و اما از نعمت پروردگارت [مردم را] خبر ده.

بیش از این چند مورد از اشعار پندآمیز سنائی را نمی‌توان در اینجا ذکر کرد. زهدیات وی گنجینه‌ای غنی و عمدتاً مطالعه نشده از تشبیهات و تصویرپردازی‌هایی را تشکیل می‌دهند که تقریباً در آغاز مرحله رشد کامل شعر صوفیانه فارسی جای دارند.

خاقانی و دیگر قصیده‌سرایان سده ششم

در تاریخ شعر فارسی، سده ششم / دوازدهم دوره‌ای از گرایشهای متضاد است. از سونئی، رشد سریع قالب‌هایی مانند غزل و مثنوی را داریم که، گرچه برای شعرای قدیم‌تر ناشناخته نبود، اینک اهمیتی بیشتر و متفاوت پیدا کرد. این روند را تا حدی می‌توان به گسترش اشعار دینی پیوند داد که مقتضی گونه‌های بیشتری از قالب‌های شعری بود. از سوی دیگر، قصیده جایگاه برجسته خود را در ادبیات از دست نداد، چنانکه در سده‌های بعدی نیز چنین نشد. برعکس، پاره‌ای از تواناترین قصیده‌سرایان کلی سنت شعر فارسی در همین سده می‌زیستند. آنان حتی ویژگی‌های تازه‌ای به این قالب کهن افزودند، که آن را برای مطرح کردن بحث‌های دامن‌دار و از لحاظ بلاغی مؤثر، تناسب بیشتری می‌بخشید. یکی از این ویژگی‌ها کاربرد فزون‌تر واژه‌های عربی بود، روندی که رابطه تنگاتنگی داشت با گسترش دامن‌ه صور خیال در شعر برای آنکه بسیاری از اجزای برگرفته از علوم و هنرهای دیگر [به غیر از شعر] را دربرگیرد. این شعرا طبقه «شاعران استادی» را تشکیل می‌دادند که علم‌آموزی منبع سرشاری از تشبیهات و استعارات پیش‌روی آنان نهاده بود. مع‌ذلک، این‌بدان معنائیست که شعرای مذکور، آن‌گونه که تذکره‌نویسان قدیم غالباً گمان کرده‌اند، دانشمندان بزرگی بودند. دقیق‌تر این است که بگوئیم آنها مردمی برخوردار از تحصیلات عمومی بودند که اجزای پراکنده‌ای از دانشی را که آموخته

بودند مطابق با اهداف خود به کار می‌بردند؛ این اهداف نه عالمانه بلکه شاعرانه بود.

از مشخصات دیگر این دوره این است که قصیده تقویت شده هم در شعر درباری هم در اشعاری از مقوله دینی به کار گرفته شد. در واقع، دشوار بتوان بین این دو حوزه تمایز معقول قائل شد. یکی از استادان بزرگی قصیده در این سبک جدید، انوری (۱۳)، که در خراسان می‌زیست و تاریخ مرگ او در نیمه دوم سده ششم / دوازدهم همچنان نامشخص است، از هر لحاظ شاعری درباری بود. صرف نظر از شکوه‌های گاه‌گاهی از جنبه‌های نامطلوب حرفه خود و پاره‌ای اشعار تعلیمی که ضمن آن صفت قناعت را ستوده، هیچ اثری از تصوف در سروده‌های وی دیده نمی‌شود. تصویری که از زندگی معاصر انوری در غرب ایران، یعنی افضل‌الدین ابراهیم خاقانی (حدود ۵۹۵-۵۱۹ / ۱۱۲۶-۱۱۹۹) (۱۴) عرضه شده، بسیار پیچیده‌تر است. او بیشتر زندگی خود را به عنوان شاعری درباری در کنف حمایت حاکمان محلی موطن خود، شروان، گذراند. او بسیاری از افراد دیگر را که نه تنها به طبقه نخبگان غیردینی، بلکه به روحانیت مسلمان تعلق داشتند نیز مدح می‌گفت. خاقانی در اواخر عمر در شهر تبریز گوشه عزلت گزید. با این همه، نشانه‌های گرایش وی به عرفان و تقوای اسلامی در سراسر آثارش به چشم می‌خورد. چند مورد از قصاید او اشعاری صرفاً مذهبی است که فقط شامل ستایش خداوند، پیامبر، یا کعبه، نماد مقدس اسلام در مکه، است. از طرف دیگر، هیچ نشانه‌ای دال بر رابطه خاصی میان او و یکی از شیوخ صوفی یا وابستگی به محیطی صوفیانه یافت نمی‌شود. از این لحاظ، موقعیت خاقانی بی‌شابهت به موقعیت سنائی نیست و این تنها شباهت میان آن دو شاعر نیست. خاقانی احساسات تحسین‌آمیز خود را نسبت به حکیم غزنه

پنهان نداشتن، و بر خود می‌بالد که آمده تا در عالم جایگزین او شود. با همه این احوال، اشتباه خواهد بود که خاقانی را مقلد محض سنائی بدانیم. او، حتی بیش از انوری، سبکی بسیار نغز و نازک خیالانه برای خود خلق کرد. این سبک، افزون بر مشخصاتی که در بالا ذکر شد، ممتاز به قدرت خلاقیتی پایان‌ناپذیر است که درونمایه‌های اصیل شاعرانه، موسوم به «معانی» (و در حوزه نقد ادبی غربی Concetti) از آن تراویده، و با استفاده از صنایع پیچیده بدیعی و بلاغی آرایش یافته است. گرچه سبک مشابهی را می‌توان در آثار دیگر شعرای این دوره، مخصوصاً شاعر قهرمان‌پرداز، نظامی گنجوی، ملاحظه کرد، شیوه استفاده خاقانی از این سبک در تاریخ شعر فارسی همچنان بی‌نظیر مانده است.

موضوعاتی که خاقانی آنها را در اشعار مذهبی خود عنوان کرده اکثراً محدود است به حوزه زهدیات، که در اوایل این فصل تعریف شد. او دنیا را محکوم می‌کند و به تبلیغ ضرورت کناره‌گرفتن از آن و پیش گرفتن زندگی فقر و قناعت می‌پردازد؛ سرکشی نفس را تقبیح می‌کند و راه تصفیه باطن را که ضمناً راه رهایی از این دنیا و آماده شدن برای زندگی آن دنیاست باز می‌نماید. لحن شکایت، نه فقط در مورد فشارهای روحی بلکه در باب مسائل این جهانی و مادی‌تری از قبیل برخوردهای او با ممدوحانش، غالباً در اشعار وی به گوش می‌رسد. در پاره‌ای اشعار، خاقانی وضعیت خود را «زندانی» می‌خواند، اما جای تردید است که بشود سخن او را به عنوان اشاره‌ای به اسارت حقیقی گرفت (۱۵). گرامی داشت رسول‌الله درونمایه‌ای است تکراری که غالباً با وصفهائی از زیارت، کعبه و تربت پیامبر در مدینه همراه است. از جمله استعاره‌های سوگلی او نمادهای روشنائی و تولد مجدد مانند خورشید، آتش، برآمدن صبح و بیدار شدن طبیعت در بهار است.

یکی از پرجاذبه‌ترین اشعار خاقانی قصیده‌ای طولانی است که عنوان *مرآت الصفا* به آن داده شده است (۱۶). این قصیده نمونه‌ای کامل از شعر در موضوع موعظه است که زنجیره‌ای از درونمایه‌های مختلف را می‌پروراند، و اگر کسی رشته فکر را در لابلای تشبیهات و استعاراتی که ظاهراً به طور نامنظم و پراکنده به کار رفته به دقت دنبال کند، نوعی انسجام، گرچه نه به وجهی یکدست و پیوسته، در میان آن درونمایه‌ها می‌بیند. قصیده *مرآت الصفا* گزارش ماجراهائی است که بین شاعر و دل او رفته، دلی که درمیانه‌های گزارش به صورت «همت» شاعر ظاهر می‌شود؛ این اصطلاح همان است که نیکلسون آن را به [holy aspiration] امید یا آرزوی مقدس ترجمه کرده است (۱۷). خاقانی نخست دل خود را در مقام معلمی معرفی می‌کند که از وی می‌آموزد چگونه نفس را بکشد و در گور به خاکش بسپارد و شریعت اسلام را به نگاهبانی او بگمارد. او سپس به سراغ استعاره‌ای دیگر می‌رود: پادشاهی شاعر را به خوان خویش می‌خواند و با او درباره فقر و دامن کشیدن از دنیا، که آرمانهای زندگی درویش است، سخن می‌گوید. ابیات زیر سرآغاز شرح تأملات شاعر است که در آن دبستانی را در قالب استعاره‌ای مفصل به تصویر می‌کشد:

مرا دل پیرِ تعلیم است و من طفلِ زیانِ دانش

دمِ تسلیم سرِ عشر^۱ و سرِ زانو دبستانش
 نه هر زانو دبستان است و هر دم لوحِ تسلیمش
 نه هر دریا صدف‌دار است و هر نم قطرِ نیسانش
 سرِ زانو دبستانی است چون کشتیِ نوح آن را
 که طوفان جوشِ دردِ اوست، جودی^۲ گردد دامانش

۱. سرعشر: نقش و نشانی در حاشیه قرآن برای تعیین هر ده آیه.

۲. جودی: نام کوهی است که کشتی نوح بر آن قرار گرفت.

خود آن کس را که روزی شد دبستان از سر زانو
 نه تا کعبش بُود جودی و نه تا ساق طوفانش
 نه مرد این دبستان است هر کز جنبشِ دردی
 به هر دم، چار طوفان نیست در بنیادِ ارکانش
 دبستان از سر زانوست خاص آن شیر مردی را
 که چون سگ در پس زانو نشاند شورِ مردانش
 نخستین گام، طبق تعلیم دل، این است که نفس حریص را خاموش سازی
 و به حالتی از سادگی روحانی بازگردی:
 همه تلقینش آیاتی که خاموشی است تأویلش
 همه تعلیمش آشکالی که نادانی است بُرهانش
 مرا بر لوح خاموشی الف، ب، ت نوشت اول
 که دردِ سر زبان است و ز خاموشی است درمانش
 نخست از من زبان بستد، که طفل اندر نو آموزی
 چونایش بی زبان باید، نه چون بربطِ زبانداش
 تأثیر سبک حکمت‌آمیز سنائی، که نمونه‌های برجسته آن را در اشعار
 خاقانی می‌بینیم، به بسیاری از دیگر شعرای سده ششم / دوازدهم نیز
 کشیده شد. شایان ذکر در اینجا نام قوامی رازی (۱۸) است که چون شیعی
 قسم خورده‌ای بود، شهرت چندانی نیافته است. قوامی نیز مانند خاقانی
 به اینکه «سنائی دیگری» است بر خود می‌بالید و او را «خواجه شاعران»
 می‌خواند. دو شاعر اصفهانی، جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق (د. ۵۸۸ /
 ۱۱۹۲) (۱۹) و پسرش کمال‌الدین اسماعیل (حدود ۵۶۷-۶۳۴ / ۱۱۷۲-۱۲۳۷)
 (۲۰) نیز از پیروان سرشناس سنائی بودند. موضع آنان در ارتباط با آنچه
 در ذم «دنیا» تصنیف شده قابل قیاس با موضع خاقانی است. آنچه آنان
 در مورد گوشه‌گزینی و شیوه زاهدانه زندگی گفته‌اند با نقش کاملاً بارز

آنان در مقام مدیحه‌سرا تضاد دارد، گو اینکه حامیان اصلی آنها علمای سرشناسی در اصفهان بودند که سیاست این شهر را در اختیار داشتند. به همین دلیل منتقدان امروزی آنها را محکوم کرده‌اند (ا. ج. آربری حتی کمال اسماعیل را گوشه‌نشینی دروغین خوانده است (۲۱))، ولی اتهاماتی از این دست مسأله همجواری شعر دینی و شعر درباری را، که یکی از جذاب‌ترین مسائل ادبیات فارسی در سده‌های میانی است، نادیده می‌گیرد.

قصاید عطار

همان‌گونه که در فصل پیش به هنگام بررسی مجموعه رباعیات عرفانی عطار دیدیم، تردیدی در مورد پایگاه این شاعر در سنت شعر صوفیانه وجود ندارد. گرچه در آثار وی تأکید بیشتر بر دیگر قالبهای شعری مخصوصاً غزل و مثنوی بوده، عطار شماری قصیده نیز در موعظه بر جای نهاده است. این دسته از اشعار وی نمونه‌های جالبی از جنس قصیده است که مبسوط‌تر از آنچه حوصله این کتاب اقتضا می‌کند شایسته بررسی است. با وجود این، ذکر یک ویژگی ضرورت دارد چون به ویژگیهای زهدیات که قبلاً بدان اشاره شد، بعد قابل توجهی می‌افزاید، و آن کاربرد داستان است. نخستین قصیده از مجموعه قصاید، آن طور که در دیوان عطار آمده (۲۲)، شامل نمونه‌هایی است از چندین موضوع رایج در این نوع ادبی. درونمایه‌های توحید، نعت رسول‌الله و معراج، همه و همه در این شعر گنجانده شده تا زمینه را برای موعظه‌ای بسیار مؤثر درباره موضوع بی‌مقداری بشر در مواجهه با پرتو عظمت ذات الهی آماده سازد. عطار افزون بر درج صور خیال متنوع، حکایتی را نیز در این قصیده گنجانده است:

گویند پشه بر لب دریا نشسته بود
در فکر سر فکنده به صد عجز و صد عنا
گفتند چیست حاجت ای پشه ضعیف
گفت آنکه آب این همه دریا بُود مرا
گفتند حوصله چو نداری مگوی این
گفتا به ناامیدی ازو چون دهم رضا
منگر به ناتوانی شخص ضعیف من

بنگر که این طلب زکجا خاست وین هوا
در خاتمه این بررسی اجمالی، لازم است چند کلمه‌ای هم درباره نحوه استفاده از قصیده توسط شعرای دوره‌های بعد گفته شود. ناموجه نیست اگر بگوئیم ظهور قصیده مذهبی از زمان سنائی این قالب شعری را از فراموش شدن صد در صد نجات داد. پس از سده ششم / دوازدهم، نقش قصیده به عنوان وسیله‌ای برای شعر درباری به طرز فاحشی کم رنگ شد و تا دوره بازگشت ادبی در عصر قاجار تا حد زیادی در حاشیه قرار گرفت. در عوض، قصیده عمدتاً وسیله‌ای شد برای مدایح دینی در شأن رسول‌الله و، بیشتر و بیشتر، در ستایش امام علی و اولاد او. علاقه روزافزونی به سرودن این نوع شعر - موسوم به «مناقب» - را می‌توان پیش از گسترش همه‌جاگیر اسلام شیعی در ایران، در عصر صفویان، شاهد بود. درونمایه اصلی این اشعار طبعاً سوگواری بر مصائب شهیدان جنگ کربلا (۶۰ / ۶۸۰) بود که در آن سومین امام، حسین بن علی و یارانش به دست امویان معاند به قتل رسیدند. بنابراین، اکثر مناقب، مراثی یا سوگنامه‌هایی بودند که به سبب مناسب بودن آنها برای مراسم مذهبی در ماه مُحَرَّم محبوبیت فراوانی پیدا کردند. مشهورترین این جنس شعر «دوازده‌بند» محتشم (د. ۹۹۵ / ۱۵۸۷) (۲۳) شاعر عهد صفوی است. این شعر نه به

صورت قصیده بلکه در قالبِ چم و خم دارترِ ترکیب‌بند سروده شده که مرکب است از توالی چند بند، هر کدام با قافیه‌ای متفاوت، که فقط به واسطهٔ ابیات پایانشان به هم متصل می‌شوند. چندین گونه از این نوع شعر ابداع شده، ولی اهمیت آنها از لحاظ موضوع مورد بررسی ما ناچیز است.

یادداشتها

۱. قس. ا. واگنر،
Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung
ج. ۲، دارمشتات، ۱۹۸۸، صص. ۱۲۰-۱۳۰
۲. نک. استفان اسپزل^۱ و کریستوفر شکیل^۲،
Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa،
جلد ۲، لایدن، ۱۹۹۶، مخصوصاً مقالات جولی اسکات میثمی و مایکل گلونز دربارهٔ
قصائد فارسی، ج. ۱، صص. ۱۳۷-۲۰۳.
۳. قابوس نامه، ص. ۱۹۱.
۴. دائرة المعارف اسلام (EI) ذیل کسائی، و دوبلوا، PL، ج. ۱، بخش ۱، صص. ۱۷۹-۱۸۰
و مراجع کتابشناسی آن.
۵. محمد عوفی، لباب الالباب، بخش ۲، به کوشش ادوارد جی. براون، لندن - لایدن،
۱۹۰۳، ص. ۳۳.
۶. در چاپ دیوان اشعار او، به کوشش نصرالله تقوی، مقاله‌ای دربارهٔ زندگی و شعروی به قلم
حسن تقی‌زاده آمده که هنوز ارزشمند است؛ نیز نک. دوبلوا، PL، ج. ۱، بخش، صص. ۲۰۱-۲۰۶.
۷. نک. ترجمه نمونه‌هایی توسط براون، LHP، ج. ۲، ص ۱۶۲.
۸. سنائی، دیوان، قصیده ۱۱۴.
۹. ترجمه کلیله و دمنه، به کوشش مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۴۳ ش/ ۱۹۶۴ م، ص. ۳۹۶ =
سنائی، دیوان، ص. ۱۹۷، ابیات ۶-۴.

۷۲ شعر صوفیانه فارسی

۱۰. همانجا، ص. ۵۱، قصیده ۱۹.

۱۱. همانجا، ص. ۴۱۴، قصیده ۱۹۵.

۱۲. این قصیده را آنماری شیمل،

And Muhammad is His Messenger

صص. ۱۹۵-۲۰۰، تحلیل کرده است. اینجا و جاهای دیگر در این کتاب، آیات قرآنی از

ترجمه ا. ج. آربری نقل شده است.

۱۳. نک/پرانیکا، ذیل انوری.

۱۴. درباره زندگی این شاعر، نک. ب. رائیت^۱، EI، ذیل «خاقانی».

۱۵. این اشعار از نوع اشعار زندان است که مهم‌ترین نمونه‌های آن را می‌توان در اشعار

مسعود سعد سلمان یافت؛ نک. تکمله EI، ذیل حبسیات.

۱۶. خاقانی، دیوان، صص. ۲۰۹-۲۱۵.

۱۷. کشف/المحجوب، ص. ۱۵۵؛ صفت «همت» آن گونه که در تصور خاقانی بوده، توسط ا.

ال. اف. ا. بیلارت^۲، در اثر زیر بررسی شده است

A Cure for the Grieving

چاپ شده به صورت خصوصی، لایدن، ۱۹۹۶، صص. ۱۰۸ به بعد.

۱۸. دو بروین، Of Piety and Poetry، صص. ۱۲، ۲۵۳.

۱۹. ریپکا، HIL، صص. ۲۱۳-۲۱۴.

۲۰. براون، LHP، ج. ۲، صص. ۵۴۲-۵۴۰؛ آربری، CPL، صص. ۲۴۴-۲۴۸؛ ریپکا، HIL، ص.

۲۱۴؛ عبدالحسین زرین‌کوب، EI، ذیل کمال‌الدین.

۲۱. آربری، CPL، ص. ۲۴۸.

۲۲. عطار، دیوان، صص. ۶۴۵-۶۴۹.

۲۳. نک. EI، ذیل محتشم.

1. B. Reinert

2. A. L. F. A. Beelaert

اشعار عاشقانه

درونیای عشق

شاید عشق عام‌ترین نماد برای رساندن رابطه میان عارف و هدف او از طلب حق باشد. عارفان در همه فرهنگها عشق را به عنوان بخشی از ابزار لفظی که برای بیان آرزوها و تجارب خود به کار می‌بردند برگزیده‌اند. در زبان عشق والاترین اندیشه‌ها درباره رابطه میان انسان و آفریدگار او را می‌توان به قالب عبارات درآورد، آن هم به کامل‌ترین شیوه‌ای که کلام بشری قادر است سرّی را بیان کند که کلماتی برای آن وجود ندارد. این کیفیت بی‌نظیر درونیای عشق ناشی از عین طبیعت آن است، یعنی ناشی از این واقعیت که عشق به یکی از بنیادی‌ترین تجربه‌های نفس‌انسانی مربوط می‌شود. مفهوم عشق، به عنوان یک پدیده، بدون توجه به خاستگاه بشری و حتی زیست‌شناختی آن قابل ادراک نیست. درونیای عشق، شهودی، حتی درانتزاعی‌ترین کاربردها (مثلاً در اصطلاح پیروان فلسفه افلاطونی) اساساً مجازی‌اند. منشأ نهائی آنها عواطف تجربه شده در وجود مادی روح انسانی است. این نشأت گرفتن امری صرفاً صوری و مربوط به ظاهر قضیه نیست. عواطف خود به نوعی دستخوش تغییر می‌شوند که به واسطه

آن عاطفه‌ای اساساً مادی و خاکی به حالت یا مرحله‌ی والاتری از روح (به قول روان‌شناسان امروزی) «تصعید» یا «اعتلا» می‌یابد. آگاهی بر این ارتباط بین عشق دنیوی و عشق عرفانی فقط مبتنی بر تحلیل صاحب‌نظران امروزی نیست، قبلاً هم نویسندگان ایرانی سده‌های میانی که به تجربه بر امر تصعید و قوف یافته بودند، به ارتباط یاد شده تصریح کرده‌اند.

«شوق مرکب مؤمن است»^۱. ابن عبّادی^۲ (۴۹۰-۵۴۷ / ۱۰۹۷-۱۱۵۲) با استناد به این گفته رسول‌الله، در شرح طریقت صوفی، نقش این وسیله‌ی روان‌شناختی [یعنی، شوق] را وصف کرده است. اگر رونده پیاده برود، زود در مانده شود و «به مقصد نارسیده ملول گردد». بنابراین برای آنکه یارای رسیدن به مقصد را داشته باشد به مرکبی تیزرو نیاز دارد:

شوق صفت آرزومندی و انزعاج^۳ دل است که تصور جمالِ مقصود محرّک وی گردد، تحرّکی در باطن آید و اضطرابی در دل افتد، خواننده شود تا به مقصود خود رسد.^۴ آن ارادت یارِ حرکت دل گردد، شوق شود، آن شوقِ جاذبِ دلِ او حاملِ تن شود و در راه طالبِ مسافر گرداند تا ببیند که مرتبه‌ای هست بهتر از مرتبه او طالب گردد، وصول را بدان مرتبه‌ی علیا و مدار حرکت ببیند (۱).

در نتیجه، عشق را باید نیروئی اساساً مستقل تعریف کرد؛ نمی‌توان آن را مقید و محدود به شرایطی نمود که عشق اتفاقاً در آن ظهور می‌یابد. بنا به

۱. الشوقُ مَطِیَّةُ الْمُؤْمِنِ.

۲. قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر العبّادی خطیب صوفی مشرب در نیمه دوم سده ششم مؤلف التصفیه فی احوال المتصوفه، یا صوفی‌نامه، این کتاب را شادروان غلامحسین یوسفی در ۱۳۴۷ ش. ویرایش و منتشر فرمود.

۳. انزعاج: اضطراب و دلشوره.

۴. اضطراب دل را می‌خواند و تشویق می‌کند تا اینکه به مقصود خود برسد.

عقیده احمد غزالی، از معاصران ابن عبادى و همچون او خطیب و عارفی بزرگ،

و تفاوت در قبله عاشق عارضی بود. اما حقیقت او از جهات منزّه است که او را روی در جهت نمی‌باید داشت تا عشق بود^۱. اما ندانم تا دست کشت [کذا] وقت آب به کدام زمین برد. آن نفس که رکاب داری بر مرکبی نشیند که نه مرکب از آنِ او بود، زبانی ندارد^۲.

غزالی به کمک حکایت شاگرد جواهر فروش، ارزش تربیتی که ممکن است بر تظاهرات مختلف عشق مترتب باشد ترسیم می‌کند:
گاه خزفی یا خَرزى^۳ به دست شاگرد نوآموز دهند تا استاد شود.
گاه به تعبیه درّی ثمین و لؤلؤ لالا به دست ناشناس^۴ او دهند که زهره ندارد که دست معرفت استاد بیرماسد^۵ تا به سفتن چه رسد
(۲).

در فصل حاضر درباره نقشی که عشق در اشعار عرفانی فارسی ایفا کرده تحقیق خواهیم کرد. شک نیست که این درونمایه به هسته اصلی موضوع مورد بررسی ما تعلق دارد. بدون درک درست از شعر عاشقانه مبانی این

۱. حاصل معنای این دو جمله چنین است: تفاوت در جهات عشق عارضی است، اما حقیقت آن فراتر از جهات است. عشق برای آنکه عشق باشد نباید جهتی داشته باشد.
۲. وقتی رکابدار، یا مهتر اسبان، بر اسبی می‌نشیند که متعلق به خود او نیست، ضرری به جایی نمی‌رساند

مرکبی را که داغ شه دارد گر رکابی به زیر ران آرد
بینی آنگه که برنشیند شاه هیچ نقصی بدو نیافته راه
(نک. تعلیقات سوانح در مجموعه آثار فارسی احمد غزالی، به کوشش احمد مجاهد، ص. ۶۶).
۳. خَرز: دانه مُهره

۴. دست ناشناس: دست شخص بی تجربه و ناشی

۵. برماسیدن: لمس کردن



نوع ادبیات برای ما ناشناخته خواهد ماند. شعر عاشقانه نه تنها فی نفسه
 فوق العاده غنی است، کانون گرایش چندین موضوع دیگر نیز که مستقیماً
 کتابخانه تخصصی ادبیات
 ربطی به درونمایه‌های عشقی ندارند، بوده است. این ارتباط با اشعار
 دنیوی و غیرعرفانی ستاً چیزی بیش از رابطه‌ای صرفاً صوری و ظاهری
 است؛ به عکس، پیوندی درونی و ذاتی، به معنایی که در بخشهای پیش
 ذکر شد، میان آنها برقرار است.

درونمایه عشق به اندازه‌ای فراگیر و رایج است که بر تمام انواع دیگر
 شعر عرفانی تأثیر نهاده است. امکان ندارد که شما رباعی، قصائد مدحی
 یا نوع حماسه را مطالعه کنید و به نمونه‌هایی از اشعار عشقی برخورد کنید. با
 وجود این، هیچ نوع شعر به اندازه غزل فارسی با درونمایه عشق و همه
 انشعاباتش پیوستگی تنگاتنگ ندارد.

غزل: قالبی عروضی و نوعی ادبی

قالب غزل سنتی را می‌توان طبق سه ملاک تعریف کرد، نخست وضعیت
 قافیه آن، دوم طول شعر و بالاخره محتوا و مضمون شعر. دو ویژگی
 ظاهری آن را می‌توان با مراجعه به قصیده به بهترین وجهی توضیح داد:
 الگوی قافیه در هر دو یکی است، منتها غزل بسیار کوتاه‌تر است؛ هفت
 بیت را اندازه مطلوبی دانسته‌اند هرچند که بسیاری از غزلها به ابیات
 بیشتری، حتی تا دو برابر این مقدار، می‌رسند.

دو مورد دیگر باید بر ویژگیهای قالب غزل افزود. غالباً بخشی به نام
 «ردیف» در غزلیات به کار رفته است؛ ردیف جزوی اضافه بر قافیه است
 که معمولاً شامل یک فعل یا یک اسم است، اما امکان هم دارد که از
 پسوندی صرف تا عبارتی کوتاه کم و زیاد شود. نکته اصلی این است که
 ردیف باید یک تکواژ، یعنی واحدی زبانی با معنایی مشخص باشد. در

بسیاری اشعار تکرار ردیف در پایان مصراعهای مقفا، علی‌رغم صور خیال متنوع و متغیر، انسجامی معنائی به شعر می‌بخشد (۳).

مختصه دیگری که پس از کوتاه زمانی ویژه غزلیات گردید ذکر نام شاعر در یکی از ابیات پایانی غزل بود. به ندرت نام شخصی شاعر به کار می‌رفت. در عوض، نامی مستعار موسوم به «تخلص»، که شعرای ایرانی خود را با آن به عنوان هنرمند معرفی می‌کردند، به کار گرفته شد. مقصود از این کار این بود که سراینده نشان دهد اظهارات مندرج در غزل بیان احساسات شخصی خود اوست. با این همه، دقت کنید که این رسم را به شکلی بیش از حد امروزی و رمانتیک تعبیر نکنید. این نوع «شخصی سازی» غزل را به صورت اعتراف‌نامه خصوصی شاعر در نمی‌آورد، و چیزی نیست مگر صنعتی ادبی متعلق به غزل که این نوع ادبی را مطابق سنت با خاتمه‌ای به پایان می‌رساند که ا.ج. آربری آن را «درونمایه چفت»^۱ نامیده است (۴).

موضوع غزل را نمی‌توان در چند کلمه شرح داد. به وجهی بسیار کلی، میتوان گفت که غزل شعری است در باب عشق که از درونمایه‌های طرب‌آمیز گوناگونی استفاده می‌کند. مع‌ذلک، پیش از آنکه بتوان به این پرسش که غزل فارسی واقعاً درباره چیست پاسخ رضایت‌بخشی داد، باید بررسی مفصل‌تری از محتویات غنی و پرمایه آن صورت گیرد.

غزل در تاریخ ادبیات

پیش از ورود به این بحث، باید مطلبی درباره منشأ و تاریخ غزل گفت. از قدیم‌ترین ایام در اشعار عرب به اصطلاح غزل برمی‌خوریم. در اشعار

۱. ظاهراً مراد از «درونمایه چفت» (clasp theme) درونمایه‌ای است که غزل با آن، به اصطلاح، بسته می‌شود!

دوران جاهلیت، آهنگهای عاشقانه را غزل می‌نامیدند اما کاملاً محقق نیست که این اصطلاح بر اشعار جداگانه‌ای اطلاق می‌شده است. شاید غزل اصلاً نام موضوع پراحساس و تغزلی خاص، و نه قالب مشخصی از شعر بوده است. گرچه مقداری تأثیر اشعار عاشقانه عربی قابل انکار نیست، غزل فارسی را نمی‌توان صرفاً دنباله‌ای از یک سنت عربی به شمار آورد. اشعار شفاهی به گونه‌ای که در ایران پیش از اسلام مرسوم بوده نیز حتماً مؤثر بوده است؛ این قبیل اشعار در اوایل عصر اسلامی، همچنان نوع اصلی سروده‌های مورد استفادهٔ خنیاگران بود.

اشعار عاشقانه در ایران طی سده‌های چهارم و پنجم / دهم و یازدهم در اوائل صرفاً غیردینی بود. در آن دوره غزل هنوز بیشتر به عنوان آهنگهایی شناخته می‌شد که توسط خنیاگران اجرا می‌شد. اگرچه اکثر شعرای آن زمان حتماً غزلهایی می‌ساخته‌اند، تقریباً هیچ نمونهٔ مستقلی از این دست اشعار باقی نمانده است. یکی از دلایل این وضعیت ضعیف ثبت و ضبط اشعار احتمالاً این بوده که شعرهای عشقی آن اندازه جدی گرفته نمی‌شد که به صورت نوشته نگه‌داری گردد. تنها موادی که از روی آنها می‌توان تصویری از این نخستین اشعار عاشقانه فارسی ترسیم کرد قسمتهای مقدماتی قصائد مدحی است که به نظر می‌رسد اشعار عاشقانه را به گونه‌ای که در دربارهای امرای سامانی و اولین سلاطین غزنوی معمول بوده، منعکس می‌کند.

تا آنجا که ما خبر داریم، تاریخ غزلهای مکتوب بازمی‌گردد به اوائل سدهٔ ششم / دوازدهم، یعنی زمانی که می‌دانیم مجموعه‌های از این نوع شعر هنوز در دیوانهای شعرای فارسی زبان موجود بوده است. شاید اتفاقی نباشد که این وضعیت هم زمان است با کاربرد بیش از پیش غزل برای بیان عشق عرفانی. فقط وقتی غزل دیگر به عنوان ترانه‌های صرفاً

هوسبازانه دربارهٔ عشق و شراب به شمار نمی‌آمد، شایستهٔ نگه داشتن برای استفاده‌های بعدی و توزیع در میان مستمعانی جدید بود.

از آن زمان تاکنون، آمیختگی دینی و غیردینی در غزلیات فارسی به صورت چنان ویژگی اساسی درآمده که در بیشتر موارد تشخیص تمایز درست میان آن دو سخت دشوار است. تصمیم در این مورد که آیا فلان شعر را باید غزلی صوفیانه خواند یا ترانهٔ غیر دینی عاشقانه اغلب اوقات آن قدر که به اطلاعات ما دربارهٔ سرایندهٔ آن بستگی دارد به خود شعر بستگی ندارد؛ یعنی بستگی دارد به پاسخ این پرسش: آیا شرح زندگی شاعر اشاراتی به تعلق او به عرفان دارد، یا اینکه صرفاً به عنوان سراینده‌ای درباری شهرت یافته است؟

دست‌کم سه دلیل وجود دارد که چرا باید در این قبیل استنتاجها محتاط بود. نخست، تاریخ ادب فارسی هنوز پُر از تردیدها و بلاتکلیفهاست. مخصوصاً در مورد شعرای سده‌های میانی، مدارک موجود در باب شرح احوال آنان معمولاً بسیار اندک است. حتی اگر هم گزارشهایی از گذشته دربارهٔ زندگی آنها داشته باشیم، باز تمایز بین قصه‌های دین مدارانه و واقعیات تاریخی غالباً مشکل است. دوم، باید متذکر بود که غزل صرفاً به صورت اشعاری بدون مقدمه و مؤخره و بریده از بافتی که اصلاً بدان تعلق داشته، به ادوار بعد منتقل شده است. کاملاً محتمل است که بسیاری اشعار با محتوایی به ظاهر غیردینی در واقع برای اجتماعات صوفیانه یا در موعظه‌ای دینی که شرائط خاص آن معنای مناسب را به اشعار می‌بخشیده، سروده شده، ولی وقتی ارزش صوری آن ملاک قرار گیرد، ممکن است کاملاً هوسبازانه به نظر آید. سوم، باید در نظر داشت که ابهام در معنای نهایی غزلیات یکی از خصایص اصلی این نوع ادبی شده است. بلاتکلیفی در مورد معانی اشعار که فوقاً به آن اشاره شد تا اندازه‌ای در

مورد سنائی غزنوی (د. ۵۲۵ / ۱۱۳۱) به چشم می خورد. شواهد کافی وجود دارد که سنائی را به عنوان شاعری مذهبی که با خطیبان و صوفیان حشر و نشر داشته تأیید می کند. او همچنین قدیم ترین سراینده غزلیات عرفانی است که مجموعه معتنابهی از غزلیات عرفانی بر جای نهاده است. در میان این اشعار به بیشتر درونمایه ها و تشبیهات و استعاراتی برمی خوریم که هم شعرای دینی و هم شعرای عارف به کار می بردند و، به اصطلاح، گنجینه مشترکی را تشکیل می داد که همه غزل سرایان بعدی از آن بهره گرفتند. بسیاری از این شعرها را، اگر نمی دانستیم که واقعاً از طبع سنائی تراوش کرده، از مقوله اشعار عرفانی به شمار نمی آوردیم، و احتمال زیاد دارد که هر کدام از آنها در جلسات دینی که شاعر شرکت می جسته به کار وی می آمده است (۵).

ارزیابی شماری از اشعار سنائی که برای سلطان بهرام شاه غزنوی (مدت سلطنت: ۵۱۲-۵۴۶ / ۱۱۱۸ - حدود ۱۱۵۲) سروده، دشوارتر است. این اشعار در واقع غزل اند، و اکثراً معشوقی را وصف می کنند که، گرچه صراحتاً عرفانی نیست، مسلماً به جمال غیرمادی یا روحانی اشاره دارد. مع ذلک، شاعر به این نوع غزلیات مدیحه کوتاهی افزوده که آنها را رنگ اشعار درباری داده است. این نوع ابهام را، که موجب شده معشوق نه تنها به صورت «معبود»، بلکه به صورت حامی این جهانی یا «ممدوح» به نظر آید، می توان در اشعار سرایندگان متأخرتر، حتی حافظ نیز یافت (۶).

مهم ترین چیز در غزلیات سنائی عرضه مجموعه ای از درونمایه های ضد عرف و قانون است که پیرامون شخصیت «قلندر»، خانه به دوشی بی پروا نسبت به تمام قواعد حاکم بر رفتار خوب و پرهیزگارانه که بعداً بدان خواهیم پرداخت، دور می زند.

در میان معاصران سنائی از سید حسن غزنوی (د. حدود ۵۵۶ / ۱۱۶۰)، معروف به اشرف، نیز باید به عنوان یکی از نخستین شعرای قابل توجه غزل یاد کرد. او زندگی حرفه‌ای خویش را به عنوان شاعر دربار بهرام شاه آغاز کرد، اما پس از چندی غزنه را به قصد سفر به نواحی دیگر، به ویژه غرب ایران و خراسان ترک نمود. قابل ذکر است که سید حسن، علاوه بر شهرت ادبی، به عنوان عالمی دینی و خطیبی بسیار موفق نیز معروفیت یافت.

در سده ششم / دوازدهم، شاعران درباری نامداری چون انوری (د. حدود ۵۶۰ / ۱۱۶۵)^۱، جمال‌الدین اصفهانی (د. ۵۸۸ / ۱۱۹۲) و خاقانی (د. ۵۹۵ / ۱۱۹۹) به سرودن غزل علاقه‌مند شدند، گرچه هر سه نفر در درجه اول قصیده‌سرایان مشهوری بودند. بسیاری از غزل‌های آنها تأثیر سنائی را نشان می‌دهند، تا آن حد که تفسیری عرفانی از غزلیات آنان را نباید همیشه منتفی دانست.

شاعری به واقع عارف، که پس از سنائی شایسته توجه خاص است، فریدالدین عطار (د. حدود ۶۱۷ / ۱۲۲۰) است. درباره زندگی و وابستگی‌های وی به حلقه‌های صوفی اطلاعات بسیار کمی در اختیار داریم، جز آنکه می‌دانیم وی از طریق داروفروشی در بازار نیشابور امرار معاش می‌کرده است (۷). دیوان اشعار احساسی و ذوقی وی عمدتاً شامل غزل است. بنا به نظر هلموت ریتز که شمار زیادی از شعرهای عطار را تحلیل، و با پاره‌ای از غزلیات سنائی مقایسه کرده است، مفهوم عرفانی در شعر عطار بیشتر صراحت دارد تا در شعر سنائی (۸). چیزی که مخصوصاً

۱. این تاریخ بسیار بعید به نظر می‌رسد. محتمل‌تر این است که فوت انوری در ۵۸۱، ۵۸۳ یا ۵۸۷ اتفاق افتاده باشد. (نک. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات صفا، ۶۶۴/۲).

این دو شاعر را به هم پیوند می دهد اهمیتی است که آنان به درونمایه های ضد عرف و قانون بخشیده اند. از سوی دیگر، شمار نسبتاً قابل ملاحظه ای از غزلیات عطار بیشتر حال و هوای مواعظ منظوم کوتاه را دارند تا اشعار تغزلی.

نام مولانا جلال الدین رومی (۶۰۴-۶۷۲ / ۱۲۰۷-۱۲۷۳) اغلب به عنوان سومین استاد شعر عرفانی در ردیف شاعرانی ذکر می شود که شامل سنائی و عطار، و نقطه اوجش خود مولانا است. او متولد بلخ بود، شهری که تا زمان ویرایش به دست مغولان یکی از مراکز بزرگ تمدن اسلامی در شرق ایران (و امروزه، بخش شمالی افغانستان) بود. پدرش بهاء الدین ولد فقیه و خطیبی سرشناس و عارفی ژرف اندیش بود (۹). وقتی جلال الدین هنوز کودک بود، خانواده اش به سمت غرب سفر کردند و سرانجام در قونیه، شهری در آسیای صغیر که در آن روزگار هنوز روم خوانده می شد، رحل اقامت افکندند. در آغاز، جلال الدین قدم به قدم از پدرش پیروی می کرد؛ وی معلم مورد احترام شمار روزافزونی شاگرد شد. در ۶۴۲ / ۱۲۴۴، درویشی اسرارآمیز به نام شمس الدین تبریزی به قونیه وارد شد که مدعی بود در عشق عرفانی به عالی ترین مقام قابل تصور دست یافته است. ظهور او تأثیری تکان دهنده بر جلال الدین گذارد. شمس الدین نه تنها مصاحبی نزدیک بلکه در واقع مراد و مقتدای مورد احترام مولانا شد. این احساسات با رفتن ناگهانی شمس الدین در ۶۴۵ / ۱۲۴۷ شدت گرفت. مولانا پسر خود سلطان ولد را برای بازگرداندن شمس الدین به قونیه راهی دمشق کرد ولی اقامت مجدد شمس در قونیه چندان طول نکشید زیرا چند ماه بعد باز ناپدید شد؛ او احتمالاً به دست مشتی حسود از میان مریدان خود مولانا به قتل رسید.

بسیاری از اشعار دیوان کبیر، که مجموعه عظیمی از غزلیات رومی بالغ

بر ۳۲۰۰ غزل است، حاکی از رابطه عارفانه وی با شمس الدین است. نام شمس غالباً در مقطع غزلیات ذکر می شود، مانند مورد زیر که نشان دهنده منبع واقعی الهام اشعار رومی است:

بی شمار حرفها این نطق در دل بین که چیست
ساده رنگی، هست شکلی آمده از اصل کار
شمس تبریزی نشسته شاهوار و پیش او

شعر من صفها زده چون بندگان اختیار (۱۰)
این کاربرد بی نظیر صنعت تشخیص^۱ آشکار می سازد که جلال الدین تا چه حد شمس را تجلی همان معشوق عرفانی در کالبد بشری می داند. غزلیات مولانا گنجینه تقریباً پایان ناپذیری از صور خیال است که در ادبیات فارسی بی همتاست (۱۱).

در همین سده هفتم، فخرالدین عراقی (د. ۶۸۸ / ۱۲۸۹) استفاده از درونمایه ضد عرف و سنت را، که از عهد سنائی، و عطار کاملاً در غزل جا افتاده بود، به حداکثر رساند. این جنس شعر به واسطه عراقی اهمیت خاصی یافت زیرا با شیوه واقعی زندگی شاعر، طبق آنچه زندگی نامه نویسان گزارش کرده اند، همخوانی داشت؛ زندگی نامه وی، گرچه مسلماً رد پای افسانه در آن زیاد است، بسیار محتمل است که زمینه ای تاریخی داشته باشد. عراقی در جوانی، وقتی گروهی از درویشان قلندر از موطن وی، همدان، می گذشتند، به آنان پیوست؛ او به پسر بچه ای در آن گروه درویشان دل باخته بود.^۲ پس از چندی خانه به دوشی، عراقی گذارش به مولتان (امروز، واقع در جنوب غربی پاکستان) افتاد، و در آنجا به عنوان مرید

1. Personalisation

۲. استاد ذبیح الله صفا (تاریخ ادبیات در ایران، ۵۷۲/۳) این گزارش را داستانی مجعول و دور از شأن عارفی چون عراقی دانسته است.

شیخ معروف، بهاء‌الدین زکریا، به حلقه‌ی طریقه‌ی چشتی درآمد. او همچنان به بیان احساسات خویش در قالب اشعار وجدآمیز و پر هیجان ادامه داد، و به سبب استفاده از تشبیهات و استعارات زنده و تند از مولتان بیرون رانده شد. در پی بازگشت از این شهر، برای مدتی در قونیۀ آسیای صغیر اقامت گزید. در آنجا به مجلس درس صدرالدین قونیوی، یکی از نخستین شارحان فیلسوف عارف ابن عربی، حاضر شد. او که تحت تأثیر نظریه‌های جدید درباره‌ی «وحدت وجود» قرار گرفته بود، رساله‌ی لمعات را در باب نظریه‌ی عشق به سبک سوانح احمد غزالی نوشت. پس از سفری به مصر، راهی دمشق شد و همانجا درگذشت و در جوار مقبره‌ی ابن عربی مدفون شد (۱۲).

شهرت مشرف‌الدین بن مصلح‌الدین سعدی شیرازی (د. ۶۹۱ یا ۶۹۳ – ۱۲۹۲ یا ۱۲۹۴) (۱۳)، لااقل در ایران، همان اندازه مرهون غزلیات اوست که مرهون گلستان و بوستان وی، دو اثری که برای خوانندگان غربی شناخته شده‌تر است. سعدی انبوه غزلهای خود را در چهار مجموعه ذیل عناوین «طبیات»، «بدایع»، «خواتیم» و «غزلیات قدیم» گردآوری کرد. در مورد سعدی نیز باید گفت که مضامین عرفانی به صراحت در همه‌ی اشعارش مشهود نیست، اما این لازم نمی‌کند که ما به نتیجه‌ی مخالف برسیم. نویسنده‌ی چکوسلواکیایی تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا این‌گونه هشدار می‌دهد: «در واقع معقول نیست که همیشه و هرجا در جستجوی تصوف باشیم – چه در سنائی چه در شاعران دیگر» (۱۴). با وجود این، تردیدی نیست که سعدی در پروراندن غزل سهمی تمام و کمال داشت، و این در درجه‌ی اول غزل را به صورت ابزاری برای بیان احساسهای عرفانی یا لااقل وسیله‌ی اظهار آن نوع هیجانهای جنسی درآورده که ریشه در آگاهی بر قابلیت روحانی و غیرمادی آن [هیجانها] دارند. تقریباً تمام دانش ما در باب زندگی و شخصیت سعدی مبتنی است بر آنچه این سخنور ضمن

آثارش دربارهٔ خویش گفته است. او که از به کار بردن زندگی‌نامه به عنوان عنصری از حکایات خود ابائی نداشت سفرهائی را گزارش کرده که هرگز نمی‌توانسته رفته باشد یا دیدار با اشخاصی را که هرگز نمی‌توانسته انجام داده باشد. با این حال، دلیلی وجود ندارد که نسبت به تصویر کلیِ مردی شک کنیم که، گرچه به جنبه‌های افراطیِ عرفان کشیده نشد، جذب زندگی درویشی گردید؛ وی نوع شخصیت مذهبی قابل احترامی بود که شایستگی لقب «شیخ» را که سستاً به او داده‌اند، داشت.

امیر خسرو دهلوی (۷۲۵-۶۵۱ / ۱۳۲۵-۱۲۵۳) (۱۵)، که فرزند مردی سپاهی از ترکان آسیای مرکزی بود، نخستین شاعر بزرگ ایرانی در هند بود. وی بیشتر عمر خویش را در مقام شاعری درباری، اکثراً در دهلی، بود، اما در ضمن از مریدان مقرب محمد نظام‌الدین اولیاء، از شیوخ مهم طریقت چشتی، بود. بنابراین، شرح حال او این نکته را کاملاً روشن می‌کند که عرفان حتماً مهم‌ترین منبع الهام غزلیات او بوده است. امیر خسرو سروده‌های تغزلی خود را در پنج مجموعه گرد آورد. عناوین مجموعه‌ها معلوم می‌دارند که شاعر آنها را انعکاسی از مراحل پیشرفت به سوی تصفیه و تکمیل باطن می‌دید؛ این مراحل باطنی به توسط مراحل مختلف زندگی از هم متمایز می‌شوند: تحفة الصِّغَر، وسط الحیاة، غُرَّة الکمال، بقیة النقیة، و نهاییة الکمال.

یکی از علمای اسلامی، که ضمناً وارث سنتی عرفانی در موطن خود بود، عمادالدین (۷۷۳-۶۹۰ / ۱۲۹۱-۱۳۷۱) (۱۶) ملقب به فقیه کرمانی بود. وی در جوانی در مقام رئیس یک خانقاه جانشین پدر شد. همان‌طور که خود ضمن یکی از مثنویهایش - که در فصل بعد به آن بازخواهیم گشت - گزارش می‌دهد، عماد غزلیاتی می‌سرود تا در خلال محافلی که در این خانقاه منعقد می‌گردید خوانده شود.

عارف دیگر این دوره خواجه‌ی کرمانی (۶۷۹-۷۵۳ / ۱۲۹۰-۱۳۵۲ (۱۳۶۱) (۱۷) عضو طریقه کازرونیه در فارس، بود. در غزل سرایی پیرو سعدی بود، هرچند که وی بیشتر به مثنویهایش شهرت یافته است. سلمان ساوجی (د. ۷۷۸ / ۱۳۷۶) در درجه اول شاعری درباری بود که در بغداد خاندان جلایریان مغول را خدمت می‌کرد. او آخرین استاد قصیده‌سرای سده‌های میانی به شمار می‌آید که این نوع شعر را برای ذکر مناقب رسول‌الله و علی (ع) به کار می‌برد. ولی او به عنوان یکی از سرایندگان غزلیات عرفانی نیز مورد توجه است، و شیوه او در کاربرد صور خیال با شیوه حافظ مقایسه شده است.

حافظ (د. حدود ۷۲۹ / ۱۳۹۰) (۱۸)، به اتفاق نظر همگان، بزرگ‌ترین غزل‌سرای ایرانی است. اشعار وی مسأله تمایز بین عرفانی و غیرعرفانی را به حادترین شکل آن مطرح می‌سازد. این مسأله بارها و بارها نه تنها از سوی منتقدان غربی، بلکه توسط دانشمندان ایرانی بحث شده است، ولی تاکنون به اتفاق نظری نرسیده‌اند. در مورد حافظ، شرح زندگی وی نیز موضوع مهمی در بحثهای مطرح شده است. حافظ هم، مانند همشهری قدیم‌تر خود سعدی، لااقل در خلال فعال‌ترین سالهای عمر خود، با دربار محلی شیراز در ارتباط بود. نشانه‌هایی از تماسهای حافظ با امرا و درباریان در اشعار او به صورت اشاراتی در مدح آنان دیده شده است. پاره‌ای از این اشارات از مقوله تلمیح‌اند و بنابراین تعبیر و تفسیر آنها همچنان نامحقق می‌ماند. مع‌ذلک، آشکار است که حافظ، همچون سنائی و دیگران پیش از خواجه، چندین غزل با مایه مدیحه ساخته، و نام حامی خود را در پایان شعر ذکر کرده است.

علی‌رغم همه اینها، می‌توان بر این عقیده بود که حافظ از تمام تشبیهات، استعارات و درونمایه‌هایی که، قبلاً برای چند قرن، جزو ابزارهای

غزل عرفانی بود، به وفور استفاده کرد. بیشتر مفسران خاورشناس سده‌های پیشین تعابیر عرفانی از اشعار حافظ ارائه کرده‌اند. طبیعت متلون و متغیر شعر حافظ بر پیچیدگی موضوع می‌افزاید. در هر غزلی ممکن است به عناصر گوناگون بسیاری بربخوریم که پاره‌ای از آنها در جهت معنایی فرامادی و عرفانی میل می‌کنند، و بقیه امکان تعبیری غیردینی و این جهانی به ما می‌دهند.

در خلال سده‌های هفتم و هشتم / سیزدهم و چهاردهم، که دو غزل‌سرای بزرگ شیرازی می‌زیستند، غزل به عنوان مهم‌ترین قالب غنائی و احساساتی فارسی پایگاهی استوار یافت، و این پایگاه را برای قرنهای متمادی حفظ کرد. در دوره بلافاصله پس از دوره مورد بررسی، خصلت عرفانی غزل صراحت بسیار بیشتری یافت. بسیاری از شعرا قبل از هر چیز مشایخ صوفی بودند، و از غزل به عنوان وسیله‌ای برای بیان تعالیم خود به زبانی تخیلی استفاده می‌کردند. نکته اصلی در اشعار آنها نظریه فلسفی-عرفانی ابن عربی (د. ۶۳۷ / ۱۲۴۰) است که در تصوف برجستگی و نفوذ زیادی پیدا کرده بود. نظریه عشق که مبین شوق انسان به اتحاد با معشوق ازلی است، وسیله راحت و مناسبی بود برای بیان توجه انسان به وحدت عالم وجود. با این همه، بی‌تردید غزل از مرحله بیان حالات عاطفی و هیجانی به بیان نگرشهای عقلانی‌تر سوق داده شد.

کمال‌الدین مسعود، که به کمال خجندی (د. حدود ۸۰۸ / ۱۴۰۵) بهتر شناخته می‌شود، در آسیای مرکزی زاده شد اما بیشتر عمر خود را در تبریز گذراند. سلطان حسین جلایری، که در زمان کمال خجندی فرمانروای غرب ایران بود، باغی و خانقاهی در اختیار او گذاشت که بتواند در آن تدریس کند. این فقط یکی از بسیار نشانه‌های علاقه زیاد

صاحبان قدرت دنیائی به تصوف است. می‌گویند اشعار کمال بر حافظ تأثیر گذاشته است (۱۹).

یکی از معاصران کمال، که اوهم در تبریز زندگی می‌کرد، مولانا محمد مغربی (د. ۸۰۸-۸۰۹ / ۱۴۰۶-۱۴۰۷) ملقب به «شیرین» بود. شهرتش به مغربی به سبب مراسم خرقه‌پوشی اوست که ضمن سفر شاعر به آفریقای شمالی بر دست شیخی در مغرب صورت پذیرفت. علی‌رغم مقام عالی وی به عنوان مردی عارف، روابط خوبی نیز با میرانشاه، حاکم آذربایجان داشت؛ این حاکم یک چند شاگرد مغربی بود (۲۰). صوفی بزرگ شاه نعمت‌الله ولی (د. ۸۳۴ / ۱۴۳۱) بنیان‌گذار طریقه نعمت‌اللهی (یکی از نهادهای اصلی صوفی ایران و هندوستان) در خانواده‌ای از سادات دمشق، که در کرمان رحل اقامت افکنده بودند، دیده به جهان گشود. او غزل‌سرای پرکاری نیز بود (۲۱). قاسم انوار (د. ۸۳۶ / ۱۴۳۳) با صفی‌الدین، شیخ طریقه صفوی در اردبیل آذربایجان روابطی داشت؛ از این طریقه در سده دهم / شانزدهم نخستین سلسله شیعی که بر سراسر ایران حکومت یافت پدید آمد. قاسم به مثنوی سرائی نیز شهرت دارد (۲۲).

مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷-۸۹۷ / ۱۴۱۴-۱۴۹۲) از مشایخ اصلی سلسله نقشبندی، طریقت صوفی مسلط در دربار تیموریان هرات، بود. او شمار زیادی اثر، شامل تقریباً تمام انواع ادبی به نظم و به نثر، از خود به جای گذاشته که در سده‌های پیشین رونقی و رواجی داشته است. تذکره او درباره شرح احوال اولیاء به نام *نقحات الانس* منبع مهمی برای تاریخ تصوف، و بخشی از آن درباره شعرای صوفی مشرب است. اشعار ذوقی او مشتمل بر شمار زیادی غزل، مطابق مراحل زندگی شاعر به تبعیت از امیر خسرو دهلوی، در سه دفتر گردآوری شده است:

فاتحة الشباب، واسطة العقد، و خاتمة الحياة. تأثیر جامی از مرزهای شعر فارسی فراتر رفته و در اشعار ترکی عثمانی کلاسیک که به سبک فارسی سروده شده مشهود است (۲۳).

از میان انبوه غزل سرایان دیگر لااقل باید ذکرى از بابا فغانى (د. حدود ۹۰۶ / ۱۵۰۰) به میان آورد، زیرا او تأثیر زیادی بر غزلیات دوره صفوی داشت (۲۴). غزل عرفانی در سده های بعدی، به ویژه در آثار شعرائی متعلق به «سبک هندی»، اهمیت خود را همچنان حفظ کرد. سرشناس ترین نماینده این دسته از شعرا در ایران صائب تبریزی (د. ۱۰۸۷ / ۱۶۷۶) بود که آفرینشهای بی شمار او کاربرد امکانات و قابلیت های شعری غزل را در بالاترین حد پیچیدگی نشان می دهد (۲۵). حتی در سده چهاردهم / بیستم، محمد حسین شهریار (د. ۱۳۶۷ ش / ۱۹۸۸)، بزرگ ترین غزل سرای عصر حاضر، توانست حیات تازه ای در قالب کهن اشعار عرفانی بدمد (۲۶).

حوزه غزل

اگر این مطلب درست باشد که خاستگاه غزل عرفانی فارسی آهنگهایی بوده که درباره عشق خاکی سروده می شده، پس عناصر اصلی در میان استعارات و درونمایه های این نوع ادبی باید آنهائی باشد که چنان زمینه یا سابقه خاصی را به روشن ترین وجهی آشکار می سازد. این عناصر ویژگی هایی بود که وقتی عرفا این نوع ادبی غیر دینی [یعنی غزل] را به کار گرفتند، در درجه اول جلب نظر آنها را کرد. با وجود این، باید در نظر داشت که حتی غزل های غیر دینی هم چیزی به مراتب بیش از آهنگ های عشقی ساده بود. همچنین، عشق زمینی مجموعه پیچیده ای از افعال، روابط و هیجانات روحی است که نمی توان آنها را به سلک واژه های ساده

کشید بلکه برای پرداختن به این قبیل غوامض باید از تخیل شاعرانه یاری جست. حتی موضوعی صرفاً مادی مانند ظهور زیبا و دلنشین معشوق را نمی‌توان بدون توسل به زبان مجاز و تصورات شاعرانه توصیف کرد، زیرا تنها با این روش عاشق می‌تواند نشان دهد که این زیبایی چگونه بر روح او تأثیر می‌گذارد.

طبیعت در چشم شاعر غزل‌سرا پر است از پدیده‌هایی که با تجربه‌های عشقی وی همانندی دارد. او این همانندیها را مخصوصاً در فصل بهار می‌یابد که تولد مجدد طبیعت قوی‌ترین خارخارها را برای نیروی تخیل وی فراهم می‌آورد. باغی مملو از گلهای بهاری منبع تقریباً پایان‌ناپذیری است از اشارات نمادین به زیبایی مطلق و، از این رهگذر، به زیبایی نگارین دلبر شاعر. سرو، که در ایران آن را «درخت آزاد» می‌خوانند، نمادی است از قامت لاغر و برازنده محبوب در حالی که گلهای قرمز رنگ مانند لاله و گل سرخ، همطراز گونه‌های برافروخته، سنبل یا بنفشه همسنگ گیسوان خم اندر خم، و نرگس همانند دیدگان خمارآلود دلدار است. حسن غزنوی در غزلی فکر شباهت میان عشق و طبیعت را استادانه پرورانده است. گلهای معشوق را به یاد او می‌آورند:

گل سوری شکفته اندر باغ	راست گوئی رخ نگار من است
لاله بر سبزه‌زار پنداری	روی معشوق بر کنار من است
گوئی از دور نرگس مخمور	چشم دلبر در انتظار من است
در بنفشه نگه کنم گویا	زلف او یا تن نزار من است

اینها فقط برجسته‌ترین اقلام آن زبان تخیلی است که وقتی شعرای عرفانی آن را به کار می‌گرفتند به حدی حالت قالبی پیدا کرده بود که «سرو روان»، تقریباً دیگر به عنوان اشاره‌ای مجازی به قامت معشوق احساس نمی‌شد. عالم حیوانات هم منبعی پر بار در اختیار شعرا می‌گذاشت. پرنده

معروف، بلبل که در مقام حریف گل سرخ، نماینده شاعر عاشق است، تنها یکی از انبوه متنوع این گونه کاربردهاست. سید حسن در بخش آغازین همان غزل خود را همپایه سه پرنده مختلف قرار می‌دهد:

قمری اندر بهار یار من است مونس ناله‌های زار من است
فاخته طوق عشق برگردن در غم دوست غمگسار من است
بلبل از شاخ گل گشاده زبان نایب حال روزگار من است

اگر به موارد مذکور ویژگیهای برگرفته از عالم جمادات (چیزهای مانند «لبان یاقوت رنگ» و «دندانهای همچون مروارید») و اجرام آسمانی را با ثوابت و سیاره‌هاشان (مانند کاربرد مجازی خورشید و ماه برای رخساری تابنده) بیفزائیم، تصویری کامل از عالم پیش روی خواهیم داشت که در آن همه لایه‌های عالم وجود، آن‌گونه که در جهان‌بینی سده‌های میانی قابل تشخیص بود، منعکس است. جهان تصورات شاعرانه نه تنها جمال مطلق معشوق، بلکه احساسات متعالی برخاسته از عشق را نیز منعکس می‌کند. مسلماً، چیزی بیش از رابطه‌ای صوری با عالم واقع وجود ندارد: دنیای شعر دنیائی آرمانی است، بیشتر شبیه به تجسم بهشت بدان گونه که مسلمانان براساس اطلاعات قرآنی در ذهن خود آفریده‌اند. اما تفاوت قابل ملاحظه‌ای در این میان وجود دارد. به خلاف بهشت، زیبایی باغ شاعرانه بهار کم دوام است؛ در مقابل طراوت باغ در بهار زوال باغ پائیزی است که در آن گلها و درختان پرشکوفه خرمی خود را از دست داده‌اند، و نوای بلبل جای فریاد دلخراش زاغ را گرفته است. همین تقابل باز مجالی برای نمادسازی به دست می‌دهد. هیجان ناشی از فرارسیدن بهاران به جای نویدی برخاسته از تأثیر مرگ طبیعت درمی‌آید، یا تجربه شادی بخش وصال به ناچار درد فراق را از پی دارد.

به غیر از طبیعت زندگی اجتماعی نیز در غزل‌های فارسی منعکس

می‌شود. حال و هوایی که از بسیاری اشعار فهمیده می‌شود (اگر هم واقعاً به تصویر کشیده نشده باشد) حال و هوای محفلی گرم و صمیمی است که شاعر در آن به خود اجازه می‌دهد که در مصاحبت یاران لبی تر کند. معمولاً، وقتی شاعر از ساقی طلب می‌کند بهانه‌ای برای آن می‌تراشد. بهانه ممکن است چیزی بیش از بزرگداشت فرارسیدن بهار نباشد، که شخص نمی‌تواند بدون باده از آن لذت ببرد، ولی غالباً این بهانه لحنی حزن‌آمیزتر دارد و آن وقتی است که شاعر برای رهایی از درد عشق، جفاهای روزگار غدار و گذشت بی‌امان زمان به مستی پناه می‌برد. بنابراین، حتی در اشعار غیردینی و دنیوی باده ممکن است معنای مجازی و سیله‌ای را پیدا کند که شاعر به یاری آن از واقعیتی رنج‌آور به دنیائی از امید و خیالات واهی دربارهٔ تحقق عشق خویش می‌گریزد.

درونمایهٔ اصلی غزل البته خود عشق است. این درونمایه، در تحلیل نهائی، عبارت است از مثلی که در آن سه هنریشه هر یک نقشهای خاص خود را ایفا می‌کنند: عاشق، معشوق، و عشق تا جایی که این مفهوم [عشق] را بتوان از عاشق جدا کرد. پیوند ریشه شناختی بین «طرفهای سه‌گانه» در این مثلث به واسطهٔ اصل عربی «ع - ش - ق» فراهم می‌شود که کلمات عاشق، معشوق و عشق از آن مشتق می‌شوند.

عاشق در شخصیت شاعرانهٔ سراینده تظاهر می‌کند، یعنی «من»ی که در اشعار سخن می‌گوید. با وجود این، صدائی که در خلال غزل زمزمه می‌کند، در یکی از ابیات پایانی، شاعر را مخاطب قرار می‌دهد یا دربارهٔ او به گونه‌ای سخن می‌گوید که پنداری وی سوم شخص غائبی است؛ صدای مذکور با این کار معمولاً حساب خود را از شاعر جدا می‌کند. وقتی شخص گوینده به دل خویش، که مرکز هیجانات برخاسته از عشق است، بازمی‌گردد تقسیمی درون‌نگرانه در وجود او صورت می‌پذیرد.

هنرپیشهٔ دوم، یا معشوق، شخصی است که عاشق یا او را وصف می‌کند یا مخاطب قرار می‌دهد. معمولاً این شخص ناشناس است و تنها با ضمیرهای دوم و سوم شخص از او سخن می‌رود. از آنجائی که زبان فارسی ضمایر جداگانه‌ای برای مذکر و مؤنث ندارد، جنس معشوق اکثراً مشخص نمی‌شود. این وضعیت دلالت بر چیزی به مراتب بیش از یک ویژگی زبان شناختی می‌کند، زیرا خصلت بسیار اختصاصی غزل را به عنوان شعری بر محور امیال جنسی نشان می‌دهد و بنابراین نیاز به مقداری توضیح دارد. اگر قرار بود کسی براساس اکثر این نوع اشعار، که اندک نشانی از جنسیت معشوق نمی‌دهند، داوری کند، می‌توان به این نتیجه رسید که غزل فارسی با عشق در سطحی سروکار دارد که تمایز میان مذکر و مؤنث بی‌مورد می‌شود. این نتیجه‌گیری تا حدی صحیح است، زیرا کیفیت غنائی غزل البته از شهوت‌گرایی به معنای مبتذل آن، حتی در اشعاری که نمی‌توان آنها را عرفانی خواند، فراتر می‌رود.

با همهٔ این احوال، این واقعیت را نمی‌توان نادیده گرفت که در شمار قابل ملاحظه‌ای از موارد، نشانه‌هایی از جنسیت به چشم می‌خورد؛ پاره‌ای از آنها حتی به اختصاصی‌ترین درونمایه‌های این گونه اشعار تعلق دارند. این قبیل نشانه‌ها تقریباً همیشه به جنس مذکر معشوق دلالت دارند. تفاوت قابل توجهی از این لحاظ در مورد اشعار روایی فارسی وجود دارد؛ در این قبیل سروده‌ها دو دل داده (مانند مجنون و لیلی، خسرو و شیرین، یا یوسف و زلیخا) تقریباً همیشه از دو جنس مخالفند، که یار مؤنث معمولاً نقش معشوق را ایفا می‌کند. در اشعار عاشقانهٔ عربی نیز، معشوق معمولاً از جنس زن است و اسمی هم دارد.

برای آنکه این مختصهٔ غزل فارسی را در منظر درست آن جای دهیم، باید شرایطی را که روابط عشقی موصوف در این اشعار بدان اشاره دارند

بررسی کنیم. محیط مورد اشاره در این اشعار، چه از لحاظ اجتماعی چه از نظر فکری، محیط عیش و عشرت مردانه در میان اجتماعاتی است که اصطلاح کلی «مجلس» بر آنها اطلاق می شده است. شاید این عمده دلیل باشد بر اینکه چرا معشوق را اکثراً به صورت مردی جوان نشان داده اند. بعض اوقات، او را «پسر» خطاب کرده، یا به عنوان یکی از غلامانی معرفی کرده اند که در مجالس عشرت، مخصوصاً، نقش ساقی را داشتند. مشخصات قومی نیز مطرح است: یکی از معمول ترین اصطلاحات در این رابطه، اصطلاح «ترک» است که بر غلام درباری یا سپاهی جوان اطلاق می شد، چه در این هر دو مسئولیت بود که مردهای جوان ترک عموماً در دربارهای ایرانی سده های میانی خدمت می کردند.

اشاره غیر قابل تردید دیگر ذکر ریش، به ویژه نخستین علائم رشد آن بر گونه های نوجوان است. این به صورت درونمایه ای دلخواه در غزلیات درآمد زیرا می توانست به عنوان نمادی از شروع تظاهر احساسات به هم آمیخته حزن و شوق به کار رود: اولی، به سبب آنکه خبر از پایان جوانی می داد، و دومی، به علت آنکه همان چهره را در اوج زیبایی بکر و خالصش نشان می داد، درست همان طور که ماه در لحظه ای که افول آن شروع می شود در کامل ترین حالت است.

سنت شعر عاشقانه به گونه ای که در غزل شکل می گیرد قواعدی را برای وصف معشوق تعیین می کند. کانون توجه در وصف زیبایی جسمانی معشوق سر اوست که هم رخسار هم گیسو را در بر می گیرد. چشمان، لبان و گونه ها اعضای برجسته سر هستند اما بُناگوش و زنخدان و چال آن نیز مطابق معمول جزو این فهرست است. سیاهی مو، که نمادی است از دیرآشنائی و چهره نهان کردن معشوق، و حلقه های زلف که استعاره ای از شیوه های فریبکارانه اوست مورد توجه خاص است.

نقش مهمی که در غزلیات به معشوق تخصیص یافته، نقش «شاهد» بودن، یعنی گواه بودن بر جمال روحانی یا فرامادی است، که در همه اشیاء زیبای موجود در میان پدیده‌های عالم متجلی می‌شود. این نوع زیبایی، به عنوان یک مفهوم، از تأثیر عظیم فلسفه افلاطونی بر فرهنگ اسلامی سده‌های میانی سرچشمه می‌گیرد؛ از لحاظ شعری، مفهوم مذکور کاربرد درونمایه‌های شهبانی را در اشعار عرفانی قابل توجیه می‌سازد: وصف دلباختگی عاشق به معشوقِ خاکی خصوصیات ناخوشایند خود را زمانی از دست می‌دهد که بُعد والاترِ عشق نسبت به معشوق جاودانی ازلی وارد صحنه می‌شود.

سومین هنرپیشه در مثلث یاد شده، یعنی نفسِ عشق، را می‌توان به عنوان هویتی مستقل متمایز دانست چون غالب اوقات درونمایه جداگانه‌ای از یک غزل است؛ بعضی از غزلها اشعاری تعلیمی هستند که نه به احساسات هوسناک، بلکه به مسائل انتزاعی می‌پردازند.

روانشناسی روابط عشقی در شمار زیادی از درونمایه‌های شعری به تفصیل مطرح شده است. فهرستی از این درونمایه‌ها را کیکاوس که قبلاً به او استناد کردیم، در نصیحت به خنیاگرانی فراهم آورده که، لااقل در سده پنجم / یازدهم، بیشتر مجری اشعار عاشقانه بودند. او در آغاز هشدار می‌دهد که در استفاده از اشعار عاشقانه نباید بیش از اندازه از خود گفت:

اگر بر کسی عاشق باشی همه حسب حال خود مگوی، مگر این تو
را خوش آید و دیگران را نیاید و هر سرودی در معنی دیگر گوی.
شعر و غزل بسیار یادگیر، چون فراقی^۱، وصالی^۲، و ملامت و

۱. فراقی: شعری که در فراق معشوق گفته شود.

۲. وصالی: شعری که در وصال دوست گویند.

عتاب ورد و منع و قبول و وفا و جفا و احسان و عطا و خوشنودی و گله، حسب حالهای وقتی^۱ و فصلی، چون سرودهای خزانی و زمستانی و تابستانی (۲۷).

در میان این موضوعات، شکایت از دوری، بی‌خیالی یا بی‌رحمی معشوق نسبت به عاشق به مراتب بر اظهار احساسات شادمانه که ناشی از تحقق آرزوی عاشق است، می‌چربد. باید این نیز مدّ نظر قرار گیرد که این درونمایه‌های گوناگون نه به عنوان بیان تجربه‌های شخصی بلکه در حکم ارائه عشق در وجوه کلیّ آن فهمیده می‌شد.

غزل به عنوان شعری عرفانی

انتخاب غزل توسط شعرای صوفی را باید به عنوان وامگیری آنان از سنت غیردینی و دیرینه‌ای از اشعار عاشقانه تعبیر کرد که اصلاً به ادبیات فارسی درباری متعلق بود (۲۸). ردّگیری جزء به جزء تاریخچه این جریان دشوار است چون چنین سرگذشتی باید مدتها پیش از زمان کهن‌ترین نمونه‌های شعری تاریخدار که برای ما شناخته شده، آغاز گردیده باشد. مع‌ذلک، مسلم است که عرفای جهان اسلام تقریباً از همان آغاز مفتون درونمایه عشق شدند و آن را یکی از مناسب‌ترین استعاره‌ها برای نشان دادن رابطه خود با خدا یافتند. نخستین اشعار عاشقانه عرفانی در عربی ابیات منسوب به زن عارفه، رابعه، است که در اواخر سده دوم / هشتم می‌زیست (۲۹).

پرداختن به استعاره‌های هوسناک فقط پدیده‌ای ادبی نبود، بلکه می‌توان آن را در آئینهای صوفیانه که تقلیدی بود از راه و روشهای دنیوی،

۱. حسب حالهای وقتی: گزارش احوال بسته یا به اقتضای وقت.

نیز یافت. مجموعه‌ای از رسوم هنری معمول در میان صوفیه زیر عنوان «سماع»، که معنای تحت لفظی آن «شنیدن» است، قرار می‌گیرد: این مجموعه شامل موسیقی، رقص و شعرخوانی است. گنجاندن این کارها در جزو عادات صوفیانه بی‌تردید مسأله‌آفرین بود، زیرا [این قبیل اعمال] نشأت گرفته از نوع محافل سور و سرور غیردینی بود که از نظر تقوای اسلامی بسیار جای اعتراض داشت. اینکه از نظر شرع اسلام، چنین اعمالی مجاز بود یا نه غالباً مورد بحث قرار می‌گرفت. در اوائل سده ششم / دوازدهم، رهبران مذهبی بسیار بانفوذی همچون برادران غزالی، احمد و محمد، از این قبیل اعمال دفاع کردند، گرچه قائل به پاره‌ای محدودیتها هم بودند تا از درآمیخته شدن حالات وجدآمیز عرفانی با هیجانات معصیت‌آمیز نفس‌پیش‌گیری شود. به عقیده محمد غزالی، لذت بردن از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی و آواز می‌تواند به برافروختن «آتش» درونی که خداوند در قلب انسان به ودیعت نهاده، کمک کند. حتی می‌توان گفت برای کسی که دلش در بند عشق الهی است، آیین سماع به عنوان وسیله‌ای برای تشدید شعله‌های عشق او لازم است. از سوی دیگر، شهوت‌انگیزی که ذاتی این تظاهرات هنری است برای کسانی که با آن سروکار دارند خطری مسلّم ایجاد می‌کند. بنابراین، پاسخ به این پرسش که آیا سماع در عرفان مجاز است یا نه به ملاک یت وابسته است. این آئین چیزی بیش از آنچه پیشاپیش در قلب نهفته مانده است، ظاهر نمی‌کند. پاکی و صفای آن تماماً بستگی دارد به درجه تصفیه‌ای که شخص شرکت‌کننده در سماع قبلاً بدان دست یافته است. حتی با قید چنین شرطی، آئین سماع باید چنان به دقت تنظیم شود که مجالی برای نفوذ انگیزه‌های گناه‌آلود نماند (۳۰).

حوزه دیگری که در آن تأثیر حضور اشعار عشقی احساس می‌شد نوع

سخنرانیهای دینی عام بود، که تحت عنوان «وعظ» از نوع رسمی تر آن یعنی «خطبه» که در خلال نمازهای جمعه اجرا می شد، متمایز می گردید. واعظان مسلمان هم که به منظور تهییج عواطف مذهبی مستمعان خود از اشعار هوسناک استفاده می کردند هدف انتقاد شدید علمای سختگیر قرار می گرفتند (۳۱).

نظرات پیرامون معنای عشق در عرفان که در اسلام سده های میانی رایج بود پایه و مبنائی در پاره ای گرایشها در حوزه تفکر نظری پیدا کرد. به اعتقاد روان شناسان مدرسی، نفس انسانی یا نفس ناطقه تعلق خاطر یا کششی نسبت به درجات پائین تر که نفس نباتی و نفس حیوانی خوانده می شوند، دارد. از این الگوی فکری، نظریه فعلیت یافتن استعداد بالقوه انسانی با مسلط کردن نفس ناطقه بر نفوس پست تر، بیرون آمد. ستهای فکری هلنیستی مفهوم افلاطونی «اُرس»^۱ را که سوق دهنده اصلی مخلوقات به سوی خالق آنهاست، عرضه کردند. در متن تمدن اسلامی، نظریه ای در باب عشق پدید آمد، نخست در ادب عربی و سپس از اوائل سده ششم / دوازدهم در کتب نثر فارسی. اولین رساله از این دست سوانح فوق الذکر نوشته احمد غزالی به شیوه ای بسیار ظریف و دقیق بود که، با توجه به پیچیدگیهای موضوع آن، در حدّ اعلای تناسب است. هدف نویسنده این بود که میان مفاهیم دینی و غیردینی عشق تعادلی کاملی برقرار سازد، و با احتیاط تمام از ترجیح دادن یکی بر دیگری احتراز کند. با این حال، بدیهی است که علاقه واقعی احمد غزالی به عشق متعالی یا

۱. اُرس [در یونانی Erōs به معنای عشق] که با کوپید (Cupid) رومیها یکی دانسته شده، در اساطیر یونانی الهه عشق است. او را پسر ونوس (= آفرودیت) دانسته اند، که با پیکانها و مشعلهای خود عشق شهوانی را در خدایان و مردان برمی انگیزد. این نام در لغت انگلیسی به معنای عشق انسان به تحقق قابلیتهای بالقوه خود به کار می رود.

تصعید شده بود. این رساله کوتاه برای درک عمیق تر غزلیات و روان شناسی روح آرزومند که مبنای این نوع شعر را تشکیل می دهد، از بالاترین درجه اهمیت برخوردار است. مؤلفان دیگری که غزالی را الگو قرار دادند، مقاصد عارفانه خویش را به صراحت اظهار داشتند. از چند اثر دیگر نیز باید ذکری کرد: *لوايح*، اثری که شاید اشتباهاً به *عين القضاة* همدانی (د. ۵۲۵ / ۱۱۳۱) منسوب شده است، *عبر العاشقين*، از روزبهان بقلی (۵۲۲-۶۰۶ / ۱۱۲۸-۱۲۰۹) عارفی از شیراز، و *مونس العشاق*، نوشته فیلسوف عارف شهاب الدین یحیی سهروردی ملقب به «مقتول»، زیرا در ۵۸۷ / ۱۱۹۱ به اتهام بدعت گذاری در دین به قتل رسید. به این فهرست، باید لمعات عراقی را افزود، اثری از غزل سرای مهمی که بالاتر ذکری از او رفت.

اشعار عاشقانه عرفانی خود به موضوع نظری مهمی نیز تبدیل شد. فهرستهای در توضیح درونمایه های چند معنایی که شعرا با توجه به اندیشه های عرفانی به کار می گرفتند اختصاص یافت. در این قبیل واژه نامه های صوفیانه، استعاره های عرفانی کمابیش به صورت مجموعه رموز یا علائم خشک و ثابتی درآمد که می شد آنها را در قالب یک رشته مفاهیم انتزاعی از ابهام بیرون آورد. این بی گمان طراوت و انعطاف پذیری واژگان مزبور را از بین می برد و به جنبه تخیلی و خیال انگیزی آنها خلل وارد می ساخت. یکی از نخستین منابعی که چنین گرایشی را نشان می دهد *مرصاد العباد* نجم الدین دایه (د. ۶۵۴ / ۱۲۵۶)، متنی بسیار اثربخش شامل نظرات صوفیانه درباره رشد و تکامل روح انسانی است که نه تنها از لحاظ استشادهای شعری غنی است، بلکه خود سبکی به کار می برد که به فراوانی تصورات شاعرانه ممتاز است. دست کم از سده هشتم / چهاردهم به این طرف، زبان شعر با زبانی که معمولاً در مصنفات صوفیانه به کار

می‌رفت کاملاً ترکیب شد. نمونه خوبی از جریان درآمدین صور خیال شاعرانه به قالب واژگانی کمابیش رسمی و ثابت کتاب معروف گلشن راز، از محمود شبستری است که در ۷۱۷ / ۱۳۱۷ تألیف یافته است (۳۲). در این منظومه تعلیمی کوچک، شبستری شماری از استعارات معروف که از غزلیات، و عمدتاً از اشعار فریدالدین عطار گرفته، تفسیر کرده است. این کتاب در سراسر سده‌های بعدی محبوبیت فوق‌العاده‌ای پیدا کرد و وقتی در روزگاران متأخرتر شناخته‌تر شد، مسلماً در شکل‌گیری مجموعه اصطلاحات صوفیانه تأثیر به سزائی داشت. گلشن راز در یک سلسله تفسیرهای متعدد شرح شد، که برجسته‌ترین همه آنها مفتاح الاعجاز شمس‌الدین لاهیجی است که حدود ۸۷۶ / ۱۴۷۱ تألیف گردید. از آنجا که این اثر چندین برابر متن اصلی است، خود به تنهایی رساله عرفانی مستقلی را تشکیل می‌دهد.

کافران و قلندران

وضعیت اسف‌بار عاشق واقعی پر از تناقضات است. گرچه عشق روح را به بالاترین حد قابل تصور از نعمت و سعادت می‌رساند، راهی که باید طی شود بسیار ناهموار است و از ورطه پرخطر فداکاری و خفت و خواری می‌گذرد. تجربه عشق اغلب تجربه‌ای است بس رنج‌آور. مع‌ذلک، نباید از رنج اجتناب کرد بلکه باید آن را به عنوان نشانه‌ای از التفات معشوق خوش داشت. عشق راهی است برای کسب دانش درباره هدف مطلوب؛ این مهم نه به کمک عقل بلکه از طریق نوعی ادراک شهودی، که غالباً به آن «ذوق» گفته می‌شود، تحقق می‌یابد. در معنایی اخلاقی نیز اینجا تضادی وجود دارد. نشان عاشقی سپردن تمام حواس به معشوق بدون ذره‌ای توجه به مصالح خویش است، حتی اگر عاشق به پای عشق

فنا شود. در این سطح متعالیِ ایثار و از خود گذشتگی، ملاکهای رفتار اخلاقی و دینی دیگر مناسبت خود را از دست می دهند. تمایز میان خوب و بد، اعتقاد و بی اعتقادی برای عاشق دیگر الزام آور نیست. این ملاکها به ارزشهایی اشاره دارند که شائبه چشم داشت به پاداش و نجات و رستگاری در آنها احساس می شود، اموری که به منافع شخصی عاشق مربوط می شود و بنابراین بر مقاصدی غیر از تسلیم بی قید و شرط در برابر اراده مطلق معشوق دلالت می کند.

این ویژگیهای بنیادی عشق در غزلیات فارسی منعکس است. همان طور که دیدیم، جستجو برای دستیابی به ادراکی فراسوی مرزهای تفکر منطقی به کمک درونمایه های مختلفی که به باده نوشی مرتبط است بیان می شود. عاشق رنجهای ناشی از ناپایداری و گریزپایی معشوق و بی اعتنائی به لابه های او را به طیب خاطر می پذیرد، گرچه در بسیاری اشعار از وضع غمبار خود شکایتها دارد. با وجود این، چشمگیرترین ویژگی اعتراف آشکار عاشق به کافری و بی پروائی او نسبت به ارزشها و عرف و آدابی است که برای مسلمان متقی مقدس است. غزلیات عرفانی پر است از طعنه ها و کنایات نیشداری نسبت به زاهدان متدینی که در حجره های خود به شب زنده داری، روزه داری و قرائت قرآن می گذرانند. نکته مهم در انتقادهای آنان این است که صوفیانی که تنها در اندیشه نام نیک خویش در این دنیا و نجات در آخرت اند وظیفه عرفانی و حقیقی خود را، که عشق ورزی است، نادیده می گیرند. این گروه از صوفیه، مانند دیگر نمایندگان دین رسمی، از قبیل عالمان و واعظان، در مظان این تهمتند که با تظاهر به عبادت و، از این رهگذر، جلب احترام مردم، صرفاً هدف خودخواهانه ای را دنبال می کنند.

انگیزه های ضد عرف و قانون را که به صورت چنین عنصر برجسته ای

از غزل درآمد می‌توان به پدیده‌ی مشابهی در تاریخ تصوف ربط داد. در سده سوم / نهم واکنشی نسبت به جهت‌گیری عمدتاً خشک و زاهدانه نخستین مشایخ صوفی در خراسان پدید آمد. این واکنش یا گرایش به «ملامتیه» معروف شد، که از مفهوم «ملامت» (یعنی سرزنش) گرفته شده است. باعث این واکنش نگرانی نسبت به انگیزه‌هایی بود که در پشت دینداری معمول در آن زمان قرار داشت: شیوه‌ای از دینداری که گمان می‌رفت چیزی بیش از خودنمایی یا ریا در جهت مقاصد دنیوی نیست. برای مقابله با این خطری که روح عرفانی را تهدید می‌کرد، گروهی به دفاع از نگرشی مخالف برخاستند، یعنی رفتاری که به جای ستایش انتقاد مردم را برمی‌انگیخت. عارف نه تنها باید اعمال عبادی خود را از چشم خلق پنهان دارد، باید در واقع به شیوه‌ای رفتار کند که هدف نفرت آنان قرار گیرد. مقصود از این کار پیراستن عشق از ناخالصیها بود. با وجود این، مکتب ملامتیه خود از انتقاد برکنار نماند. هجویری (د. حدود ۴۶۷ / ۱۰۷۵)، از نخستین نویسندگان ایرانی در باب نظریه تصوف، که معترف بود «مر ملامت را اندر خلوص محبت تأثیری عظیم است» توجه نیز می‌داد که این کار ممکن است درست به همان نقطه‌ای منتهی شود که ملامتی سعی دارد از آن دوری گیرند.

مُرانی راهی رود که خلق او را قبول کند، و ملامتی به تکلف راهی رود که خلق او را ردّ کند. و هر دو گروه اندر خلق مانده‌اند و از ایشان برون‌گذر ندارند^۱ (۳۳).

با همه این احوال، شیوه عرف و قانون ستیزی همچنان جلب نظر بسیاری از افرادی را می‌کرد که می‌خواستند هم رفتار هم جنبه‌های معنوی زندگی

۱. یعنی هم ریاکار هم ملامتی سعی می‌کنند مورد قبول خلق قرار گیرند و نه خدای خلق، و لذا از خلق فراتر نمی‌روند.

آنان مورد انکار مطلق خلق قرار گیرد. از سده هفتم / سیزدهم به بعد، گروههای مختلفی از درویشان را می‌شناسیم که رفتار ملامت‌آمیز خود را به صورت سپری در برابر گونه‌های مختلف تعلقات دنیوی به کار می‌گرفتند. رفتار ننگ‌آورشان آنها را به طرز بارزی از تصوف اصلی و غالبی که در چارچوب طریقه‌های عرفانی سازمان و انضباط یافته بود متمایز می‌کرد (۳۴). با وجود این، مفهوم ملامت فی‌نفسه می‌توانست به عنوان نگرشی قابل احترام مورد قبول صوفیه راستین باشد به شرط آنکه محدود به مخفی کردن آن فضائل معنوی می‌شد که نقش حفاظی برای خلوص ایمان عارف داشته باشد. ابوحفص عمر سهروردی (۵۳۹-۶۳۱ / ۱۱۴۴-۱۲۳۴) که بنیان‌گذار یکی از بزرگ‌ترین فِرَق صوفی بود، در عوارف‌المعارف خود که متنی موثق در باب تصوف معتدل است، درباره ملامتیه نظری موافق ابراز کرده است. با وجود این، وی کسانی را به شدت محکوم کرده که گمان می‌بردند، به خاطر «خیر و سلامت قلب» (طیب القلب)، آزادند همه قوانین حاکم بر رفتار خوب و پرهیزگارانه را زیر پا بگذارند. برای تمیز این جماعت از گروه قبلی، سهروردی اصطلاح قلندر را به کار می‌برد تا گرایش گروه دوم را نشان دهد، اما معلوم نیست آیا منظور او جماعت خاصی بوده که واقعاً تحت این نام زندگی می‌کرده‌اند (۳۵). از لحاظ تاریخی مسلّم نیست که گروههایی با این نام در اوائل سده هفتم / سیزدهم وجود داشته‌اند (۳۶).

تردید دیگر مربوط است به رابطه بین پدیده قلندریه در تاریخ عرفان اسلامی از یک سو، و شعر صوفیانه از سوئی دیگر. قدیم‌ترین کاربرد کلمه قلندر در متون عرفانی به مدتها پیش از تاریخی برمی‌گردد که این کلمه به عنوان نام نوع خاصی از درویش به کار رفته است. نخستین موارد این کاربرد احتمالاً به سده پنجم / یازدهم می‌رسد، گرچه نمونه‌های

چندان قابل اطمینانی نیستند، چون در مجموعه‌هائی منسوب به باباطاهر و ابوسعید آمده که سندیت تردید‌آمیز آنها را قبلاً بحث کردیم. در صورتی می‌توان تصنیف قلندرنامه‌ای را به این دوره منسوب دانست که ثابت شود مؤلف آن، به ادعای پاره‌ای روایات، واقعاً عارف معروف، عبدالله انصاری (د. ۵۸۵ / ۱۱۸۹) بوده است. در این متن منثور کوتاه آمده که چگونه قلندری ناگهان به مدرسه‌ای وارد می‌شود، و طلبه را ترغیب می‌کند که کتابهای خود را رها کرده، از پی او به «زنجیرگاه» (که شاید منظورش دیوانه‌خانه باشد) بروند؛ او در آنجا راجع به دریاستهای حقیقی یک زندگی عارفانه آنان را موعظه می‌کند (۳۷).

در آغاز سده بعد که شواهد قابل اعتمادی وجود دارد، به مبنای استوارتری دست می‌یابیم. احمد غزالی (د. ۵۲۰ / ۱۱۲۶) در سوانح خود تبعات ملامت را که متوجه عاشق است با ذکر رباعی زیر توضیح می‌دهد: این کوی ملامتست و میدان هلاک / وین راه مُقامرانِ بازنده پاک / مردی باید قلندری دامن پاک / تا برگردد عیار وار و چالاک / اینکه آیا اشعاری را که نهایتاً به «قلندریات» شهرت یافت باید نوع شعر جداگانه‌ای به حساب آوریم جای حرف است. گرچه در واقع از اشعاری که تماماً به این درونمایه اختصاص یافته نمونه‌های زیادی در دست است، جاهای دیگر مخصوصاً در غزلیات نیز به چنین درونمایه‌ای برمی‌خوریم. شاید بهتر باشد قلندریات را نام مجموعه‌ای از صور خیال بدانیم که در موضوع ملامت به عنوان یکی از عناصر اصلی عشق به کار می‌رود. احمد غزالی در بحث نظری مفصل خویش برای این موضوع اهمیت زیادی قائل شده است. او «ملامت» را به شمشیری تشبیه کرده که با آن زوائل درخت عشق را می‌زنند تا اصل و عصاره آن بماند: نخستین ملامت «صمصام غیرت معشوق است که به اغیار باز ننگرد». دوم، «صمصام

غیرت وقت است تا به خود بازنگردد؛ و بالاخره «صمصام غیرت عشق است تا قوت هم از عشق خورد و بسته طمع نگردد»^۱ (۳۸).

درونی‌های قانون ستیزی که در غزلیات دیده می‌شد، مربوط به همین وفاداری و سرسپردگی تمام عیار نسبت به عشق است. بنابراین نباید تصور کرد که در این استعارات شاعرانه انعکاسی از واقعیت وجود دارد. شعرانی از قبیل سنائی (د. ۵۲۵ / ۱۱۳۱) و فریدالدین عطار (د. حدود ۶۱۷ / ۱۲۲۰) که غالباً اینها را در شعر خود به کار می‌بردند یقیناً عرفای قانون ستیزی نبودند، بلکه مسلمانان پرهیزگاری بودند که بر اطاعت از اراده حق، بدان‌گونه که در شریعت تعیین شده، تأکید زیاد می‌ورزیدند. تنها در مورد عراقی (د. ۶۸۸ / ۱۲۸۹) می‌توان فرض کرد که میان آنچه در باب وی نوشته شده و حیات او رابطه‌ای وجود دارد، مشروط بر آنکه به روایات اولیاءنامه‌ها درباره عراقی اعتماد کنیم. از اینها گذشته، عراقی در دورانی زندگی می‌کرد که عرفان قانون‌ستیزانه برای اولین بار به صورت عنصر قابل توجهی در جوامع اسلامی ظهور کرد.

شخصیت اصلی، که جماعت قانون ستیز نام خود را از آن گرفت، «قلندر» است؛ بعضی اوقات او را «قَلاش» نیز می‌خوانند. نه منشأ این دو کلمه معلوم است و نه الگوی زندگی واقعی که شعرا طبق آن قلندرهای خود را شکل بخشیده‌اند. در یکی از کهن‌ترین نمونه‌ها، یعنی رباعی منقول در حکایتی از زندگی‌نامه‌نویس ابوسعید، قلندر به صورت آدم

۱. مقداری از دنباله سخن احمد غزالی چنین است: «و هر سه صمصام غیرت است در قطع نظر از اغیار، زیرا که کمال حال در آن بود که کار به جایی رسد [که] عاشق غیر بود و معشوق غیر گردد، و آن سلطنت تابش عشق بود، زیرا که قوت کمال عشق از اتحاد بود و در تفصیل عاشق و معشوق نبود». (سوانح، در مجموعه آثار فارسی احمد غزالی، به کوشش احمد مجاهد، صص. ۸ و ۹)

خانه به دوشی تصویر شده که ساز نیمه شکسته‌ای می‌نوازد و طلب شراب می‌کند (۳۹). او مردی بی‌خانمان و رانده شده از اجتماعی است که مقام دلخواه وی گوشه «خرابات» است. معنای تحت‌اللفظی «خرابات» ویرانه است؛ معنی ضمنی آن یعنی «میخانه» یا «فاحشه‌خانه»، که محل آمد و شد افراد هرزه‌ای چون قلندران بود، مشخصه‌ای است برگرفته از واقعیت زیرا چنین مکانهایی اغلب در بخشهای خراب و ناباب شهرهای قرون وسطائی واقع بود. اما، این نام به آسانی در معنائی استعاری نیز می‌توانست به کار رود: زندگی کردن در «خرابات» همطراز بود با گذران عمر در دنیای مادی که پر از فساد و تباهی است. نگرش خانه به دوش، که نمادی است از ردِ هرگونه تعلق به این دنیا، نگرش درست و مناسب در چنین محیط و شرائط نکبت‌بار است. از این شیوه زندگی بعضی اوقات با عنوان «آئین» تعبیر می‌شود. همه چیزهای ممنوع در این آیین مجاز شمرده می‌شود. افزون بر باده‌نوشی و افراط‌کاریهای جنسی، از تاس‌بازی، نرد و شطرنج نیز غالباً سخن می‌رود. قلندر، که همه چیز را به مخاطره می‌اندازد، نمونه کامل عاشقی است که تماماً دلبسته شور و عشق خویش است. خرابات را می‌توان معبد مراسمی خیالی تصور کرد که عناصری برگرفته از ادیان غیراسلامی، به ویژه مسیحیت و زرتشتی، در آن به نمایش درمی‌آید. برای ورود به این جماعت [خراباتیان] شخص باید زَنار ببندد، علامتی که مسیحیانِ مقیم در قلمرو حکومت اسلام مجبور بودند بر میان‌بندند، اما در ضمن به معنای کُشتی نیز به کار می‌رفته و آن کمربندی بود که هر شخص به نشان‌گرویدن به دین زرتشتی سه بار به دور کمر خویش می‌بست. شیء مورد ستایش آتش است یا شراب؛ روحانیِ مسئول در خرابات پیر مغان نام دارد. ابزار کار او «جام جم» است و آن پیاله‌ای بوده که می‌گویند، جمشید، پادشاه اسطوره‌ای ایران، به هنگام

جشن نوروز برای پیشگوئی درباره آینده، از آن استفاده می‌کرده است (۴۰).

در این آئینه شگفت‌انگیز، مذهب، هنجارها و ارزشهای دین‌داری و تقوای صوفیانه همه برعکس می‌شود. پیر مغان نقطه مقابل شیخ صوفی است و طعنه‌هایی که به شیوه زندگی زاهدانه زده می‌شود، و ما قبلاً به آن اشاره کردیم، بخشی مهم از سخنان معمول در قلندریات است. اما، وقتی درونمایه اصلی «ملامت» تشخیص داده شد، درک نیت حقیقی فراسوی این نقاب ظاهری دیگر دشوار نخواهد بود. آیین پیرمغان، علی‌رغم ظاهر هرزه‌وار و کفرآمیز آن، چیزی جز سلوک برای دست یافتن به حالت پاک و پالوده‌ای که شرط تسلیم بی‌قید و شرط به عشق عارفانه است، نیست. جام جم، که غالباً آن را با آئینه یکی دانسته‌اند، نمادی است از دل آلت ارتباط با خالق نامرئی از رهگذر علم شهودی.

نمونه‌ای از غزلیات حافظ

رشد و تکامل غزل از لحاظ سبک و سیاق در طی تاریخ طولانی آن موضوعی است که نمی‌توان در اینجا به وجه شایسته‌ای بدان پرداخت. باید اذعان کرد که موضوع فی‌نفسه هنوز تن به تحقیقات عالمانه ادبی نمی‌دهد، و این وضع تا زمانی ادامه خواهد یافت که سروده‌های مهم‌ترین استادان غزل‌سرا به تفصیل کافی مورد بررسی قرار گرفته باشد. موانع عمده پیش روی محقق یکی ابعاد عظیم موادی است که باید مطالعه شود، دیگری طول سنت غزل‌سرایی، و از همه مهم‌تر، این واقعیت که، طی چندین سده، زبان شاعرانه و مجموعه صور خیال و درونمایه‌های مورد استفاده در این نوع شعر ظاهراً تحول چندانی نکرده است. برای توصیف تحول سبک غزل، که بی‌تردید باید در گذشته رخ داده باشد، لازم است

تعامل همه این عناصر زبان شناختی و ادبی را در آثار شعرای قرون متوالی به دقت بررسی کرد.

با این همه، به خطوطی چند از تحول غزل، که در بررسیهای انتقادی بدان اشاره رفته، و روی آن اتفاق نظر قابل ملاحظه‌ای وجود دارد، می‌توان به سهولت پی برد. مهم‌ترین آنها گرایش به متراکم سازی بیشتر در کاربرد عناصر مرسوم و مصطلح غزل است. تا قبل از سده هشتم / چهاردهم، این تحول تا حد قابل توجهی پیشرفت کرده بود. مخصوصاً، در غزلیات حافظ فشرده‌گی متغیر و متلونی از صور خیال می‌توان یافت که تفسیر سروده‌های این شاعر گهگاه گریز پای و دست نیافتنی را با مسئله عمده‌ای روبرو می‌کند. در تحقیقاتی چند به این پرسش توجه خاص شده است که آیا امکان دارد در نمونه‌ای از شعر حافظ قواعدی را که به توالی ظاهراً بدون ترتیب استعاره‌ها و درونمایه‌های عشقی وحدت و یکپارچگی می‌بخشد کشف کنیم یا نه. آرتور جان آربری، با استفاده از شعری از مترجم سده هیجدهمی ویلیام جونز، پرسش مذکور را در قالب این عبارت گنجانده است: «مرواریدهای شرقی که بی‌ترتیبی به رشته کشیده شده است». آربری با رد این نظر که غزلیات حافظ انسجام درونی چندانی ندارند – عقیده‌ای که بعضی اوقات پژوهشگران غربی ابراز می‌کنند – می‌گوید فی الواقع امکان آن هست که پیوندهایی میان شماری از درونمایه‌های یکی از معروف‌ترین غزل‌های حافظ ببینیم.

برای نشان دادن ویژگی سبک حافظ در اینجا نمونه دیگری را مطالعه می‌کنیم، و آن غزلی است که نه تنها نماینده استعارات متغیر در هنر حافظ، بلکه نشان‌دهنده طرز استفاده او از درونمایه‌های عرفانی است. این شعر (شماره ۷۹ در دیوان حافظ چاپ پرویز ناتل خانلری) غزلی است در هشت بیت که با صحنه‌ای از طبیعت آغاز می‌شود:

بلبلی برگ گلی خوش رنگ در منقار داشت
 و ندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
 گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست
 گفت ما را جلوه معشوق در این کار داشت
 این دو بیت اگر از بقیه غزل جدا شود، چیز فی نفسه مستقلی را تشکیل
 می‌دهد که با ساختار سخت به هم منسجم رباعی قابل مقایسه است:
 صحنه‌ای مختصر (تصویر بسیار معمول خواندن بلبل برگل) باعث تبادل
 سخنانی میان شاعر و آن مرغ خوشخوان می‌شود که حاصل آن توجیه و
 تعلیلی است از تناقض‌نمایی میان داشتن گلبرگ و نوای بلبل: بلبلی که
 همچنان دم از شوق دیدار گل می‌زند. اینجا دو درونمایه ذکر شده دال بر
 معنای ایات یاد شده به عنوان قمستهایی از سروده مفصل‌تری که به
 موضوعات ویژه غزل می‌پردازد و، بنابراین، دربردارنده سرنخی است که
 پیوند آن [درونمایه‌ها] را با بقیه غزل نشان می‌دهد. علامت درونمایه اول
 کاربرد کلمه «وصل» یعنی یکی شدن با معشوق است، که در فهرست
 کیکاوس - مذکور در بالا - جزو درونمایه‌های اصلی اشعار عاشقانه آمده
 است. درونمایه دوم مربوط به «جلوه معشوق» است برای بلبل گلبرگ
 خود گل نیست بلکه صرفاً اشاره دارد به زیبایی گل که هنوز برای بلبل
 دست‌نیافتنی است. جلوه‌ای که منحصر به گلبرگی بیش نباشد در
 حقیقت فقط «شاهد» زیبایی روحانی است. در اختیار داشتن گلبرگ، به
 جای آنکه آتش شوق بلبل را بنشانند، صرفاً بر درد عشق او می‌افزاید.
 یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض
 پادشاهی کامران بود از گدایان عار داشت
 در نمی‌گیرد نیاز و ناز ما با حسن دوست
 خرم آن کز نازنینان بخت برخوردار داشت

نوی شاعر در ادامه می‌پردازد به اینکه چرا معشوق به چنین شیوه طفره‌آمیز رفتار می‌کند؛ او در اینجا به سراغ استعاره پادشاهی می‌رود که از همنشینی گدایان دوری می‌گزیند. شاعر بر ناسودمندی لابه‌های عاشق تأکید می‌کند. او ممکن است از اینکه با او به مراد نازنینان این جهان رفتار شود، احساس خوشبختی کند: نازنینانی که در مقام «شاهدان» معشوق ازلی عاشق بیچاره را به بازی می‌گیرند.

خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت
اینجا، از دو لحاظ چرخش قابل توجهی صورت می‌گیرد. از لحاظ دستوری، شاعر [از وجه اخباری] به وجه امری رو می‌کند، یعنی مستمعان خود را مخاطب قرار می‌دهد و آنان را ترغیب می‌کند که همه چیز را به پای عشق ریزند. به علاوه، تغییر موضعی نیز در اینجا مشاهده می‌شود، زیرا درونمایه‌ای که بی‌تردید دینی است در کار دخالت داده می‌شود. در پشت استعاره نقاش آفریدگاری پنهان است که همه زیباییان این جهان هستی خود را مدیون اویند.

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن

شیخ صنعان خرقه رهن خانه خمّار داشت

وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر

ذکر تسبیح ملک در حلقه زُتار داشت

موضوع وظیفه تسلیم شدن بی‌کم و کاست عاشق در برابر اراده معشوق شاعر را تقریباً خودبه‌خود به حوزه درونمایه‌های قانون‌ستیزانه می‌کشاند. سالک راستین راه عشق همانا درویش قلندری است که مشتاق است در مقام مسلمانی دینورز نام نیک خود را به نشان تسلیم محض در حضرت دوست قربان کند. همان‌طور که فریدالدین عطار در منطق‌الطیر خود

آورده، شیخ صنعان صوفی پارسائی بود که در مکه زندگی می‌کرد. وقتی فریفته عشق دختر ترسائی شد پارسائی خویش را یکسره رها کرد و بنده او شد و به هر آنچه اسلام ممنوع کرده، دست زد. معذلک، همین سقوط در گرداب گناه او را از غرور کاذبی که تنها مانع بر سر راه او به سوی هدف عرفانی بود رهایی بخشید (۴۱). بدین طریق، زناری که ترسایان به نشان موقعیت نازل اجتماعیشان بر میان می‌بستند، حال می‌توانست به هنگام ذکر نام خداوند کار تسبیحی را بکند.

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت

شیوه جنات تجری تحتها الأنهار داشت
با این درونمایه پایانی که اشاره‌ای به بهشت دارد و حتی مستقیماً عبارتی از قرآن نقل می‌کند، غزل بالا به نقطه اوج می‌رسد (۴۲). شک نیست که این بیان حافظ تمام جنبه‌های عشق را دربرمی‌گیرد. تغییر دادن صور خیال، از صحنه‌ای در باغی این جهانی به نیم‌نگاهی از باغ فردوس به شاعر کمک می‌کند تا مطالب زیادی را در عباراتی محدود بیان کند. او درباره دست نیافتنی بودن معشوق ازلی، و تجلیات آن یکتای ناپیدا سخن می‌گوید: تجلیاتی که عاشق در جهان هرکجا باشد در برابر دیدگان او ظاهر است؛ شاعر به فشارهایی که بر عاشق واقعی وارد می‌آید اشاره می‌کند. و بالاخره اشاراتی چند به مفاهیم دینی مانند وابستگی عالم به خالق آن، دیدگاه عرفای قانون ستیز و سعادت ابدی می‌کند. با همه این احوال، در تحلیل نهائی، این سؤال هنوز مطرح است که آیا حافظ صرفاً چون دوست دارد، درباره عالم بالا و پدیده‌های روحانی سخن می‌گوید یا باز میان آنچه مقدس است و روحانی و آنچه این جهانی است و مادی تعادلی نگاه می‌دارد. حتی اگر احتمال چنین ابهامی هنوز جای بحث داشته باشد، می‌توان گفت که حافظ شرایط و دریاستهای اصلی غزل را تا عالی‌ترین درجه احراز کرده است.

یادداشتها

۱. عبادی، *التصفیه*، ص. ۱۴۰ به بعد.
۲. احمد غزالی، *سوانح*، ص. ۵.
۳. مانند غزل حافظ که فعل «داشت» در همه ابیات تکرار می‌شود و «ردیف» غزل را تشکیل می‌دهد.
۴. «مرورایدهای شرقی که بی‌ترتیبی به رشته کشیده شده است»،
Bulletin of the School of Oriental and African Studies,
ج. شش، ص. ۶۹۹-۷۱۲.
۵. قس. فرانکلین دی. لوئیس،
Reading, writing and recitation: Sanā'ī and the origins of the Persian ghazal.
شیکاگو، ۱۹۹۵ (پایان‌نامه‌ای که به طور خصوصی چاپ شده است).
۶. درباره کاربرد این سه کلمه برای تعریف معشوق [حقیقی] در غزل، نک. ا. بوسانی در EI
ذیل «غزل» [بخش] ۲.
۷. ب. راینیت، *ایرانیکا*، ذیل «عطار».
۸. *Philologika*، پانزدهم، «فریدالدین عطار». ۷. ۳. *Der Dīwān* در *Oriens*، ۱۲، ۱۹۵۹،
صص ۸۸-۱.
۹. براساس مجموعه مواعظ بهاء ولد، به نام معارف، فریتس مایر رساله‌ای بسیار مهم
درباره زندگی و اندیشه‌های عرفانی او زیر این عنوان نوشت:
Bahā-i Walad, Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik,
لایدن، ۱۹۸۹.
۱۰. آر. ا. نیکلسون، *Selected poems*، ص. ۱۰۷.

۱۱. دربارهٔ صورخیال در اشعار غنائی رومی، مخصوصاً نک. آنماری شیمل، *The Triumphal Sun*
۱۲. نیز نک. آربری، CPL، صص. ۲۶۳-۲۷۲.
۱۳. ج. د. یوهنان، *The Poet Sa'di*، نیویورک، ۱۹۸۷؛ آر. دیویس، EI، ذیل سعدی.
۱۴. ریپکا، HIL، ص. ۲۵۲.
۱۵. پی. هاردی، EI، ذیل امیرخسرو.
۱۶. EI، تکمله، ذیل عمادالدین، فقیه کرمانی؛ غزلیات او را ک. اشتولتز^۱ در *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*,
چهل و نهم، ۱۹۴۲، صص. ۳۱-۷۰، بررسی کرده است.
۱۷. براون، LHP، ج ۳، صص. ۲۲۲-۲۲۹؛ آربری، CPL، صص. ۳۱۶-۳۱۹؛ ریپکا، صص. ۲۶۱-۲۶۰.
۱۸. جی. ام. ویکنز، EI، ذیل حافظ؛ مایکل سی. هیلمان،
Unity in the Ghazals of Hafez
مینوپولیس و شیکاگو، ۱۹۶۷؛ میخائل گلونتس و ی. کریستف بورگل (ویراستاران)،
Earthly and heavenly. Seven Studies on the Poet Hāfiz of Shiraz,
بزن، ۱۹۹۱؛ و کتابهای عمومی که در کتابشناسی [پایان کتاب حاضر] آمده است.
۱۹. نک. براون، LHP، ج ۳، صص. ۳۲۰-۳۳۰، همراه با نمونه‌هایی از غزلیات شاعر.
۲۰. براون، LHP، ج ۳، صص. ۳۳۳-۳۴۴؛ آربری، CPL، صص. ۴۰۸-۴۰۹.
۲۱. براون، LHP، ج ۳، صص. ۴۶۳-۴۷۳؛ آربری، CPL، صص. ۴۱۲-۴۱۷.
۲۲. براون، LHP، ج ۳، صص. ۴۷۳-۴۸۷؛ آربری، CPL، صص. ۴۱۷-۴۲۰.
۲۳. براون، LHP، ج ۳، صص. ۵۴۸-۵۰۷؛ آربری، CPL، صص. ۴۲۵-۴۴۹.
۲۴. براون، LHP، ج ۴، صص. ۲۲۹-۲۳۰.
۲۵. براون، LHP، ج ۴، صص. ۲۶۵-۲۷۶؛ م. رحمان، EI، ذیل صائب.
۲۶. EI، ذیل شهریار.
۲۷. قابوس‌نامه، ص. ۱۹۵.
۲۸. مخصوصاً نک. جولی میثمی،

Medieval Persian Court Poetry

پرینستن، ۱۹۸۷، فصل ششم، صص. ۲۳۷-۲۹۸؛ «غزل: آرمانهای عشق».

۱۱۴ شعر صوفیانه فارسی

۲۹. آ. شیمل، *As Through a Veil*، صص. ۴۸-۱۱.

۳۰. خلاصه بحث محمد غزالی درباره سماع، در *کیمیای سعادت*، صص ۳۶۹ به بعد.

۳۱. درباره درونمایه‌های هوسناک در مواعظ و منتقدان آن نک. دوبروین:

Of Piety and Poetry

صص. ۱۶۴-۱۷۰.

۳۲. لئونارد لویژن *فراسوی کفر و ایمان*، اشعار صوفیانه محمود شبستری [از همین مجموعه که به زودی توسط نشر مرکز منتشر خواهد شد.]
(عنوان انگلیسی:

Beyond Faith and Infidelity. The Sufi Poetry of Mahmud Shabistari

لندن، ۱۹۹۵)؛ EI، ذیل «محمود شبستری».

۳۳. ترجمه رینولد نیکلسون،

The Kashf al-Mahjûb. The oldest Persian treatise on Sufism

ص. ۶۷.

۳۴. عرفان قانون ستیز به عنوان پدیده‌ای اجتماعی در اواخر سده‌های میانی طی تحقیق احمد ت. قره مصطفی، در

God's Unruly Friends: Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period 1200-1500

مورد مطالعه قرار گرفت، ۱۹۹۴، سالت لیک سیتی، ۱۹۹۴.

۳۵. این بخش از اثر سهروردی راهلموت ریتز *Oriens* ۱۲ (۱۹۵۹)، صص. ۱۶-۱۴. به آلمانی ترجمه کرده است؛ نیز نک. همو،

Der Merr der Seele

صص. ۴۹۱-۴۸۷.

۳۶. در اولیاءنامه‌ای که خطیب فارسی بیش از یک قرن بعد، یعنی زمانی که کاربرد اصطلاح قلندر، دال بر رفتارهای ضدعرف و قانون، به خوبی جا افتاده بود، نوشت، درویشان پیرو تعالیم جمال‌الدین ساوی (د. حدود ۶۲۹ / ۱۲۳۲) «قلندران» نامیده شده‌اند؛ نک. قره مصطفی، همانجا، ۴۴-۳۹، و، فصل ۴، ص. ۱۶۳ [از کتاب حاضر].

۳۷. در یکی از یادداشتهای توضیحی بر قلندریات اثر ف. مایر، ابوسعید، صص ۵۱۶-۴۹۴، چندین نمونه ارائه شده است؛ نیز نک. ی. ت. پ. دوبروین، «قلندریات در اشعار عرفانی فارسی، از سنائی به بعد» در لئونارد لویژن (ویراستار) *Legacy*، صص. ۸۶-۷۵.

۳۸. سوانح، ص ۱۲.

۳۹. اسرارالتوحید، ج ۱. ص ۷۳.

۴۰. این آیین اصلاً به پادشاه دیگری از شاهان افسانه‌ای ایران، به نام خسرو، نسبت داده شده، کما اینکه در شاهنامه فردوسی نیز وضع به همین صورت است.

۴۱. درباره داستان شیخ صنعان، نیز نک. فصل ۴، ص. ۱۴۱.

۴۲. مذکور در سوره ۲، آیه ۲۵ (جَنّاتِ تجري تحتها الانهار) و در بسیاری جاهای دیگر قرآن.

آموزگاران و داستان‌سرایان

مثنوی

تفاوت میان انواع لیریک و اپیک^۱، که برای غربیان شعرخوان آشناست، در ادبیات فارسی نیز غالباً مصداق دارد. معمولاً معنائی که به این دو اصطلاح داده می‌شود بیش و کم معنای انواع «کوتاه‌تر» و «بلندتر» شعر است. انواع مختلف شعری که تاکنون بررسی کرده‌ایم به مقوله اول تعلق دارد؛ در مقوله دوم، تنها یک نوع را باید بررسی کرد: نوعی که ایرانیان آن را «مثنوی» نام داده‌اند؛ اینجا نیز، مانند موردِ رباعی، اصطلاحی عربی را برای نوعی شعر به کار برده‌اند که خاصّ سنتهای خود آنان است. ممیزه

۱. دو اصطلاح *epic* و *lyrical* را باید معادلهای تقریبی «تغزلی» و «حماسی» دانست، زیرا حوزه کاربردهای آنها صددرصد یکسان نیست. انواع شعری که تاکنون نویسنده بحث و بررسی کرده، یعنی رباعی، دوبیتی، قصیده و غزل، لزوماً همه از نوع تغزلی یا غنائی نیستند، گرچه بعضی از آنها (و غزل بیش از همه) می‌توانند چنین باشند. به علاوه، اصطلاح *epic* در ادبیات غرب، معمولاً کاربردی وسیع‌تر از آنچه ما ایرانیان از «حماسه» می‌فهمیم، دارد. در ذهن ما معمولاً کتابهایی چون شاهنامه، گرشاسب‌نامه و اسکندرنامه آثار حماسی هستند، در صورتی که فرنگیها هر نوع شعر روایی فارسی را، که معمولاً به صورت مثنوی بلند سروده می‌شود، نیز حماسی می‌خوانند.

عروضی مثنوی مَقَفًا بودن تک تک بیتها، و تغییر قافیه در هر بیت است. بنابراین، شکل ظاهری مثنوی با اشعار انگلیسی که از بیتهای قافیه‌دار تشکیل یافته، قابل مقایسه است. این نداشتنِ تَقید به تک قافیگی که رعایت آن در انواع تغزلی شعر ضرورت دارد، به شاعر این امکان را می‌دهد تا، بدون گرفتاری به سبب کم آوردنِ قوافی کافی، منظومه‌های بلندی بسازد. اگر چه مبدأ مثنوی دقیقاً روشن نیست، به احتمال زیاد شعرائی که این شکل بخصوص قافیه را اختیار کردند، مایل بودند دایره اشعار خود را گسترده‌تر کنند. در زمانی که شعرای عصر اسلامی شروع به استفاده از فارسی برای مقاصد ادبی کردند، مسلماً به همین قالب شعری نیاز بود. قواعد عربی مستلزم رعایت دقیق اصل تک قافیگی بود، که عملاً سرودن منظومه‌های طولانی را متفی می‌کرد. لیکن، ایرانیان وارث سنتی غنی از ادبیات روائی و تعلیمی از گذشته پیش از اسلام خود بودند، که می‌توانستند آن را با استفاده از شیوه مثنوی، در اشعار کلاسیک عصر اسلامی که ملاکهای عروضی عربی در آن رواج داشت، در هم بیامیزند. در مقابل ادب عرب که اشعار مثنوی در آن امر نادری بود، ایرانیان از همان آغاز استفاده فراوان از آن کردند. در سده چهارم / دهم منظومه‌های بسیار بلندی ساخته شد که متأسفانه بیش از قطعاتی پراکنده از آن بر جای نمانده است. رودکی (د. ۳۲۸ / ۹۴۰)، نامورترین شاعر در دربار سامانیان بخارا کتاب معروف کلیلہ و دمنہ را، که مبتنی بر پَنجَه تَنَتَرَه سانسکریت بود، به شعر مثنوی درآورد. از سده اول / ششم، ترجمه پهلوی این کتاب در ایران معروف بود، اما رودکی احتمالاً از ترجمه عربی آن که به قلم ابن مقفع صورت گرفته بود استفاده کرد؛ ابن مقفع چهره بسیار مهمی در انتقال ادبیات پهلوی به تمدن اسلامی بود. کلیلہ و دمنہ چیزی بیش از مجموعه‌ای از قصه‌هاست. این کتاب از مقوله سیرالملوک‌هاست، که بیشتر

به نثر نوشته شده، و درسهای حکمت‌آمیز در اخلاق شاهان با بیانی جذاب عرضه می‌کنند. سابقه ترکیب حکایت و درس اخلاق در اشعار رودکی را می‌توان در آفرین‌نامه ابوشکور نیز (که در ۳۳۶ / ۹۴۸ تألیف شده) یافت؛ وی حکمت عملی را همراه با حکایات کوتاهی به عنوان مثال، توضیح داده است (۱).

به علاوه، در مثنویهای متأخرتر، نوع حماسه - به معنای اشعار روایی - تقریباً همیشه با اشعار تعلیمی درهم آمیخته است. به نظر بسیاری از شعرا نصایح اخلاقی مستتر در حکایات آنها همان اندازه بیانگر معنای اصلی اشعارشان بود که سخنان صریح حکمت‌آمیزی که به آن حکایات می‌افزودند. بزرگ‌ترین حماسه فارسی، شاهنامه فردوسی، که در حدود ۳۹۰ / ۱۰۰۰ سروده شده، مثال مناسبی است. قصه‌های بلند و گونه‌گون تاریخ افسانه‌ای ایران در این منظومه با گفته‌های خردمندانه و پندآموز سراینده، که حماسه کهن این کشور را به صورت منبعی پایان‌ناپذیر از سرمشقهای عبرت‌آمیز برای شاه و رعیت درآورده، پیوند خورده است. برعکس، گوینده یک مثنوی تعلیمی نیز که می‌خواست در درجه اول معلم اخلاق باشد، به کمک خود دیگر خویش^۱، یا راوی، هم نیاز داشت. این خصیصه مهم اشعار روایی و تعلیمی فارسی مخصوصاً بر تحول و پیشرفت اشعار عرفانی در قالب مثنوی تأثیر عظیمی داشت. یکی از نتایج آن این بود که بسیاری از مصنفات بزرگ شعرای عارف در عین حال شاهکارهای هنر روایت‌گوئی نیز هستند؛ نتیجه دیگر این که بسیاری از این قبیل منظومه‌ها برای خوانندگان امروزی معمولاً به مراتب قابل فهم‌ترند تا قالبهای تغزلی.

1. alter - ego

اشعار تعلیمی

اگر بتوان خصلتی فراگیر برای نبوغ ادبی ایرانی برگزید، گرایش به موعظه و اندرزگویی انتخاب مناسبی خواهد بود. مؤید ما در این انتخاب شواهدی است از همه دورانها، و از جمله ادبیات پیش از اسلام و ادبیات نوین قرن بیستم. در ادبیات زرتشتی، که به زبان پهلوی یا فارسی میانی نوشته شده، چندین «اندرز نامگ» یا «پند نامگ» می‌شناسیم که شامل مجموعه‌هایی از سخنان حکیمانه است. چیزی که در این نوع ادبیات آموزش داده می‌شود «خرد» است: اصطلاحی مبهم که اشاره دارد به راهنمایی‌های اخلاقی مربوط به مسائل دنیائی، هر چند که در نهایت اساس چنین راهنمایی‌هایی بی‌گمان دینی بوده است. در ازمنه اسلامی، واژه عربی «حکمت» برای بیان همین مفهوم به کار برده می‌شد. چندین شاعر ایرانی که به برکت خردشان شهره شده بودند، به صفت افتخارآمیز «حکیم» ملقب گردیدند. نوع اظهارنظرهای موعظه‌آمیز نخستین شعرائی که لحظه‌ای پیش از آنها سخن رفت، از همین نوع است. چون مفاهیم دینی که اینان بیان کرده‌اند بسیار کلی است، حکمتی را که تعلیم می‌کنند، چه زرتشتی چه اسلامی، حال و هوای فرقه‌ای بخصوصی ندارد.

ذکر این «ادبیات خرد محور» بدان سبب ضرورت دارد که محتمل‌ترین خاستگاهی است که اشعار تعلیمی عرفانی از آن نشأت گرفته است. با این حال، باید تصریح کرد که وجه تمایز موعظه‌گوئی دینی و غیردینی بسیار ظریف است. ملاکی سودمند برای تعیین چنین تمایزی می‌تواند پاسخ این پرسش باشد که آیا اثر تعلیمی مورد نظر از قبل رنگ و بوی اسلامی بارزی داشته که آن را از نوع غیر دینی‌تر موعظه‌گوئی جدا کند یا نه. چنانچه این ملاک را به کار ببندیم، باید به این نتیجه برسیم که تا پیش از اواسط سده

پنجم / یازدهم، هیچ اثری از نوشته‌ای که ملاک یاد شده را احراز کرده باشد وجود ندارد. نخستین نمونه‌هائی که باید مورد ملاحظه قرار گیرد دو مثنوی کوتاه روشنائی‌نامه و سعادت‌نامه است که به صورت نسخه خطی به نام ناصر خسرو (۳۹۴-۴۶۷ / ۱۰۰۴-۱۰۷۵) به دست ما رسیده؛ ما قبلاً با این شاعر به عنوان سراینده قصاید تعلیمی و یکی از مبلغان شیعه اسماعیلی آشنا شدیم. انتساب سعادت‌نامه به ناصر خسرو شاید درست نباشد، ولی منظومه اول را عموماً به عنوان اثری اصیل پذیرفته‌اند. پس، روشنائی‌نامه نخستین منظومه تعلیمی با ماهیتی به وضوح اسلامی است که به شکلی کامل باقی مانده است. با همه این احوال، بیشتر مندرجات آن مطالبی است مربوط به زندگی در این جهان، که در چارچوب اندیشه‌های دینی بررسی شده است. هدف سراینده ترسیم کلی شیوه مطلوب زندگی است که باید مقدم بر زندگی اخروی دنبال کرد. بدین دلیل، ناصر خسرو ساختار عالم را مطابق با نظم خلقت ترسیم می‌کند؛ موضع انسان را در رأس هرم مخلوقات، و رستاخیز را در پایان زمان قرار می‌دهد. از اینجا به بعد، شاعر به تشریح این مهم می‌پردازد که انسان چگونه باید خود را برای زندگی سعادت‌مندانه‌ای در آخرت آماده سازد (۲).

ناصر خسرو را نمی‌توان طبق هیچ تعریفی شاعری صوفی به شمار آورد. شاید بشود فرض کرد که عمده اهتمام وی در این کتاب مختصر نیز نشر عقاید اسماعیلی بوده است. با این همه، احتمالاً هیچ مطلبی در این منظومه یافت نمی‌شود که برای خوانندگان صوفی مشربی که از فکر هر ارتباطی با اندیشه‌های انحرافی نفرت دارند، قابل قبول نباشد. موضوع پیوند میان کیهان‌شناسی از یک سو و آموزش اخلاقی انسانها از سوئی دیگر، که در دیدگاه مربوط به رستگاری ابدی سابقه‌ای دیرینه دارد، در کل سنت وعظ و تعلیم شعرای صوفی به چشم می‌خورد.

تاریخ آغاز این سنت را می‌توان در نخستین دهه‌های سده ششم / دوازدهم دانست. یک سلسله ممتد از آثار، که به حق می‌توان آنها را تشکیل‌دهنده سنتی منسجم خواند، در چند دهه آغازین سده مذکور پدیدار گردید و شروع آن هم با مصنفات سنائی بود. بی‌تردید، این آثار دیدگاهی اسلامی داشتند و نه فقط با سمت و سوئی این جهانی بلکه با هدفی عرفانی نیز نوشته شده بودند. کسانی که در این سنت پای نهادند از آثار گذشتگان خود قدردانی می‌کردند و می‌کوشیدند از جهاتی بر آنان پیشی گیرند. در این سنت شماری آثار به لحاظ آنکه الگوهای بسیار مؤثری بوده‌اند، از برجستگی خاصی برخوردارند. سنت شعر تعلیمی سنتی است فوق‌العاده طولانی و غنی. آثاری که در این سنت پدید آمد متنوع و متعدد بود، اما پیوند آنها با سیر اصلی سنت معمولاً مشهود است.

مثنویهای سنائی

همچنانکه قبلاً دیدیم، زندگی سنائی با آثار ادبی وی درهم آمیخته است، و این مخصوصاً در مورد مثنویهای او صدق می‌کند. از سه منظومه‌ای که در این قالب سروده، دو منظومه را باید در اینجا بررسی کرد (سومین مثنوی، کارنامه بلخ، اثری است تماماً غیردینی)؛ هر دو منظومه به افرادی اهدا شده که نقش مهم و شاید سرنوشت‌سازی در یکی از مراحل زندگی سنائی ایفا کرده‌اند. نخستین منظومه بسیار کوتاه است، شامل تقریباً ۷۵۰ بیت، و بخش قابل ملاحظه‌ای از آن چندان به درد ما در اینجا نمی‌خورد چون صرفاً مشتمل بر مدیحه‌ای است در شأن حامی شاعر، قاضی القضاة شهر سرخس، سیف‌الدین محمد بن منصور. عنوان عربی طولانی آن، سیرالعباد الی المعاد، گویاتر از آن است که عناوین کتب فارسی معمولاً

هستند، زیرا مشتمل بر دو اشاره به عبارات قرآنی است که نمی‌توانسته دور از توجه خوانندگان این مثنوی مانده باشد.

نخستین اشاره یادآور ابتدای آیه الذی أسرى بعده ليلاً... (سوره ۱/۱۷)، که طبق نظر مفسران اشاره‌ای است به معراج رسول‌الله. این حادثه به عقیده مسلمانان مؤمن نه تنها بزرگ‌ترین رویداد در زندگی محمد (ص) است بلکه، در ضمن، نمادی است از عالی‌ترین هدفی که انسان می‌تواند بدان برسد. سفر رسول‌الله سیری است صعودی در عالم: عالم بدان‌گونه که دانش قرون وسطائی تصور می‌کرد، یعنی منظومه اجرام سماوی طبق عقیده بطلمیوس، که بر کره زمین محیط است و به آسمانی منتهی می‌گردد که وجودهای روحانی در آن برکنار از زحمت آنچه فانی و فاسد است زندگی می‌کنند. مشکل بتوان برای مسیری که انسانها باید، در تلاششان به منظور آزاد کردن خویش از قید و بند این جهان، دنبال کنند معادل و نظیر بهتری یافت. شعرای ایرانی قدرت این نمادسازی را تشخیص داده، و از آن برای دادن معنایی عمیق‌تر به حکایاتی استفاده کرده‌اند که در ظاهر بسیار این جهانی به نظر می‌رسند.

واژه «معاد» در عنوان کتاب یاد شده فقط یک بار در قرآن آمده است: «کسی که واجب ساخت بر تو قرآن را هر آینه بازگردانده تست به جای بازگشت...» (سوره ۸۵/۲۸)^۱. توضیحات مختلفی در تفاسیر داده شده، اما سرانجام تفسیری معادشناختی قبول عام یافت. مسأله «آخرینها» موضوع پر حرف و حدیثی در اسلام سده‌های میانی بود - فیلسوفان عقیده داشتند که انسان بعد از مرگ به حالت روحانی اصلی خویش بازخواهد گشت. مقصود از زندگی آماده شدن برای سرمنزل جاوید است

۱. إِنَّ الَّذِي فَرَضَ عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لَرَأْدُكَ إِلَى الْمَعَادِ... (سوره قصص).

و این از طریق تزکیه اخلاقی و کسب دانش درباره طبیعت عالم مخلوق میسر است. طبق این نظریه، زندگی را باید حرکتی دوری شکل تصور کرد که به انسانها فرصت می‌دهد تا روحهای قدیم^۱ خود را کامل کنند. این عقیده در نوشته‌های گنوسیهای که به اخوان الصفا مشهورند و طی سده سوم / نهم در بصره زندگی می‌کردند، با کلمه «معاد» ارتباط یافته است. «معاد» همچنین اصطلاحی بسیار مهم در آراء بزرگ‌ترین فیلسوف سده‌های میانی اسلامی ابن سینا (د. ۴۲۸ / ۱۰۳۷)، است. متکلمان راستین اسلام آرای مختلفی درباره معاد اظهار داشته‌اند. عقیده جدائی افتادن میان جسم و روح در دنیای دیگر مورد قبول آنان نبود، زیرا با عقیده به رستاخیز مردگان که یکی از مبانی اسلام راستین به شمار می‌آمد تناقض داشت. به اعتقاد آنان، معاد فقط می‌تواند به معنای بازگشت ارواح به ابدان از خاک برخاسته باشد که در روز داوری رخ خواهد داد.

این اختلاف نظر درباره چنان نکته اعتقادی مهم گویندگان صوفی را بر سر دوراهی قرار داد. از سوئی، مفهوم فلسفی تکامل دوری شکل برای آنان که می‌خواستند سیر عرفانی به سوی وحدت را وصف کنند جالب بود. ریاضتهای زاهدانه شامل سعی در سلطه یافتن بر قوای ناشی از نفسهای نباتی و حیوانی، بسیار شباهت داشت به تلاش برای رهائی از وجود مادی بدان شکل که قرن‌ها موضوع تبلیغ گنوسیه و فلاسفه بود. تأکید بر ضرورت علم مابعدالطبیعه به عنوان وسیله نجات نیز با تفکر متصوفه تجانس داشت. از سوی دیگر، نباید از نظر دور داشت که بیشتر صوفیان مسلمانان پارسائی بودند که نمی‌توانستند اعتراضهای متکلمان سنتی را به دیدگاه فیلسوفان درباره سرنوشت انسان تماماً نادیده بگیرند.

دو نکته مهم در عنوان منظومه سنائی کلید فهم تمثیلی است که وی در عباراتی بسیار موجز و اغلب مبهم در این کتاب آورده است. ابیات آغازین خطاب به «باد» است، صنعتی رایج در اشعار فارسی که برای بیان نمادین پیام به کار می‌رود. محتوای این پیام چیزی است که سنائی آن را «روئیت آفرینش» خویش می‌نامد. شاعر گزارش می‌دهد که چگونه، از لحظه بسته شدن نطفه‌اش به بعد، در جهت کمال نفسانی لازم برای بازشناختن صورت کاملی که باید در دوران حیات به دنبال آن باشد، سفر کرده است. در پایان سفر، او الگوئی را که باید از آن پیروی کند در شخص حامی خویش، قاضی القضاة سرخس می‌یابد. بنابراین، گزارش را می‌توان به عنوان گزارشی بسیار خصوصی خواند که از زبان اول شخص روایت شده و به زمان و مکان خاصی ارتباط دارد. مع‌ذلک، بدیهی است که سیرالعباد دارای ارزش عامی است که آن را به عنوان یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های مثنوی تعلیمی جذابیت می‌بخشد. یکی از مختصه‌های جالب این مثنوی این است که طرح مراحل سفر را همزمان در مسیری دوگانه ترسیم می‌کند. گزارشگر، از یک سو، مراحل متوالی زندگی طبیعی، از قبیل مرحله جنینی، تولد، رشد جسمانی و به کار افتادن ذهن انسانی را دنبال می‌کند. راهنمای او در امتداد این مسیر سه مظهر از سه جنبه روح انسانی بر طبق علم‌النفس سده‌های میانی است: پیش از تولد، راهنمای او پرستاری است که مظهر نفس نباتی و عهده‌دار رشد تن است؛ در خلال رشد نفس فروتر، راهنمای او پادشاه جباری است که نمادی از نفس حیوانی است؛ و بالاخره هدایت بر عهده پیری محترم و روشن نهاد است که نماینده عقل فعال و، طبق نظر فیلسوفان سده‌های میانی، بلافاصله بین عقل کلی و عقل انسانی واقع است (۳). در ابیات زیر، مرد پیر موقعیت خود را در نظام عالم وصف می‌کند:

گفت من برترم ز گوهر و جای
 پلدم هست کاردار خدای
 اوست کماؤل نتیجه قِدمست
 کافتاب سپیده عدمست
 علت این سرای و این فرش اوست
 شبهت «استوی علی العرش» اوست (۴)
 او همی بسافد از برای شما
 در فناء فنا قبای بقا
 من به فرمان او بمانده زمین^۱
 در چنین تربت و هوای عفن
 از پی مصلحت نه از سرِ جَهل
 مانده در بند یک جهان نااهل
 ورنه کی بودی آخر ارزانی
 پیادشا زاده‌ای به سگبانی
 زشت نبود برای یار خسی
 هم نفس جبرئیل با مگسی؟
 از تو پرسم توان بُد اندر تک [کذا]
 با چنین اسب هم طویله خر (۵)
 سپس، راوی و راهنمای او از قلمروهای عبور می‌کنند که بدل یا المثنائی
 از عالم هستی را تشکیل می‌دهند. نخست، مسافر از جهان تحت القمر، که
 در آن به نمادهائی از قوای نفس خویش برمی‌خورد، می‌گذرد، سپس از
 کُرات آسمانی می‌گذرد؛ هر یک از این کرات گروهی از مردم را ترسیم
 می‌کند که حیات روحانی خود را به طرز ناقصی پرورش می‌دهند؛
 سرانجام مسافر به قلمرو معقولات می‌رسد، و آن جایی است که به مقصد
 غائی خود دست می‌یابد.

دلیل توجه زیاد ما به این منظومه مختصر این است که در حوزه‌ای
 محدود شماری از موضوعات بنیادی کل سنت شعر تعلیمی صوفیانه را
 گنجانده است. سیرالعباد سنائی، علی‌رغم صورت تمثیلی آن، شباهتهای
 قابل توجهی با روشنائی‌نامه ناصر خسرو دارد. در هر دو متن، ساختار
 عالم بدان‌گونه که در عصر شاعران آنها همچون حقیقتی علمی مورد
 قبول بوده، به عنوان زمینه‌ای برای طرح نظریه‌رستگاری از طریق تصفیة

۱. زمین: بیماری که مرض وی دراز و خود او ضعیف شود.

نفس مورد استفاده قرار گرفته است. هر دو سراینده شرح خود را به موضوع انتظار برای حیاتی دیگر در آینده ربط می‌دهند. جزّ و بحث فیلسوفان و متکلمان بر سر معنای مناسبی که باید برای این هدف غائی از حیات خاکی قائل شد ارتباط چندانی با مفهوم موعظه‌آمیز پیام آنان ندارد. اهمیت تحلیل فوق برای بحث فعلی ما این است که ساختار اساسی بیشتر کتابهایی را که عن‌قرب بررسی خواهیم کرد آشکار می‌سازد.

دومین مثنوی سنائی تقریباً از هر جهت با مثنوی اول تفاوت دارد. در نظر اول، تنها مختصاتی که به نظر می‌رسد دو کتاب در آن مشترکند این است که هر دو دارای عنوان عربی طویل، و شامل بخش مفصلی اشعار مدحی هستند. این منظومه بیشتر به *حدیقة الحقیقه* و *شریعة الطریقه* شهرت دارد، اما در نسخ خطی قدیم عناوین *فخری‌نامه* و *الهی‌نامه* نیز به آن داده شده است. عنوان اول [فخری‌نامه] شاید اشاره دارد به یکی از القاب بهرام‌شاه، سلطان غزنوی که این مثنوی به او اهدا گردید؛ دومین عنوان غالباً برای کتابهای مذهبی به کار رفته است، از جمله برای یکی از منظومه‌های عطار که بعداً آن را بررسی خواهیم کرد. امکان دارد که این عنوانها اصلاً به روایتهای مختلف منظومه مذکور مربوط می‌شده است. یکی از مسائل بزرگ *حدیقه* این است که، از همان آغاز، نسخه‌های گوناگونی از آن پرداخته شده است. قرائنی وجود دارد که نشان می‌دهد شاعر پیش از آنکه بتواند صورتی نهائی به منظومه خود بدهد درگذشت و باز ساخت آنچه مقصود وی بوده امکان‌پذیر نیست. حتی در کهن‌ترین نسخه‌های خطی شناخته شده، اندازه این مثنوی بین ۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ بیت نوسان دارد؛ این ابیات در هر یک از نسخ خطی ترتیب متفاوتی دارند. ماهیت خود منظومه بر شدت این مسائل متن شناختی می‌افزاید.

حدیقه، برعکس سیرالعباد، داستانی تمثیلی نیست بلکه وعظی طولانی و دراز دامن است، که تشخیص انسجام آن غالباً دشوار است و با وجود این، حدیقه محاسنی دارد که کمک می‌کند به درک این که چرا این آخرین منظومه سنائی، نه تنها نزد معاصرانش بلکه در میان نسلهای متأخرتر در تمام کشورهای که کتابهای فارسی خوانده می‌شد، به چنان موفقیت عظیمی رسید. این مثنوی، علی‌رغم همه به هم ریختگیهایش، با بیانی موجز به انبوه گوناگونی از موضوعات مربوط به دین و اخلاق می‌پردازد. تمام اینها به کمک استعارات و تشبیهات بی‌شمار، حکایات کوتاه و تلمیحات عالمانه توضیح و تشریح شده است. همین امتیازات موجب شده که حدیقه به «دائرةالمعارف تصوف» مشهور گردد، اما چنین عنوانی می‌تواند به آسانی غلط تعبیر شود. هر مقدار تردید و ابهامی در مورد نیت نهائی سنائی وجود داشته باشد، هیچ شک نیست که وی هرگز قصد آن نداشته چیزی که مختصر شباهتی به کاری مرتب و نظام‌مند داشته باشد تصنیف کند. قصد واقعی او کاملاً با سبک وی مطابقت دارد: موعظه‌ای را ایراد می‌کند و همه اشاراتی که، از پی آن، به جهان خارج و دانسته‌های علمی یا نظرات فلسفی می‌کند چیزی نیست جز وسائلی که او برای جلب توجه خواننده به آن موعظه به کار می‌گیرد.

براساس قدیم‌ترین روایت این منظومه که هنوز (به صورت نسخه‌ای خطی مورخ ۵۵۲ / ۱۱۵۷ (۶)) موجود است، از طرح اصلی سنائی خلاصه زیر را می‌توان ارائه کرد:

در بخش مقدماتی، جنبه‌های کلی حیات دینی، مخصوصاً تکالیف انسان نسبت به خالق خود، و ضرورت سربرداشتن از شکرخواب غفلت و آماده شدن برای سرمنزل ابدی بحث شده است. اهمیت بسیار زیاد قرآن برای حیات روح، و زندگی نمونه‌وار بزرگ‌ترین مردان تاریخ اسلام

تذکر داده شده است: نه تنها از پیامبر و خلفای راشدین، ابوبکر، عمر، عثمان و علی، بلکه از پسران علی، حسن و حسین (امامان شهید به عقیده شیعیان) و شافعی و ابوحنیفه، بنیان‌گذاران دو مکتب فقه سنی، نیز در زمره این مردان نام برده شده است. سنائی بین احترامی که برای اهل بیت قائل بود و پایبندی به اسلام سنی، هیچ‌گونه تناقضی نمی‌دید و چنین نظری را قویاً مردود می‌دانست. نظریه رستگاری که شاعر در پی تشریح آن است مستلزم چیزی بیش از فقط تقوای اسلامی است: او درباره نیاز به داشتن معرفت به ساختار متافیزیکی عالم و سرشت روح انسانی نیز سخنان زیادی برای گفتن دارد.

سنائی برای انتقال به بخش دوم منظومه خود تمثیل بسیار کوتاهی را عرضه می‌کند: شاعر در باب ملاقاتش با رهبری روحانی سخن می‌گوید که نماینده عقل است، تمثیلی که شباهت دارد با آنچه در *سیرالعباد الی‌المعاد* آمده است. شاعر در ادامه مواعظ خود می‌پردازد به تکالیف خاص کسانی که راه و روش پیشنهادی وی را دنبال می‌کنند. او درباره مسائل روزمره، از جمله بسیاری موضوعات که مستقیماً با شرایط شخصی وی مربوط است به تفصیل سخن می‌گوید، موضوعاتی چون: عفت، اصول اخلاقی مربوط به حرفه شاعری، برابری زبانهای فارسی و عربی تا جایی که به دین مربوط می‌شود، پیری و مرگ، زندگی خانوادگی و آداب مناسب خوردن، سخن گفتن و خندیدن. ترتیب مشهودی در فهرست این دستورالعملها وجود ندارد، جز هشدارهای مکرر در قبال قوای نفس که انسان را به رذائلی چون شهوت پرستی، حرص، پرخاشجوئی و حسادت ترغیب می‌کند؛ سنائی مکرر در مکرر این دنیا را محکوم می‌کند و به مرگ قریب الوقوع انداز می‌دهد. سرانجام، شاعر با وصف طبیعت شاداب و نوآیین که نمادی است از حالت انسانی صافی و مهذب، تلویحاً به هدف

غائی او اشاره می‌کند. این توالی به ظاهر بدون ترتیب موضوعات در پایان به صورت مقامات «زیارت حج» پدیدار می‌گردد.

در این نقطه تغییر دیگری در مطالب منظومه رخ می‌دهد که خواننده را به روزگار سنائی واپس می‌برد. شاعر با ستایش سلطان غزنوی آغاز می‌کند، و به کمک مبالغه‌های شاعرانه در مدح وی تلویحاً می‌رساند که بهرام‌شاه تجسم پادشاه مسلمان کامل است. او خیلی زود باز بر سر موضوعات اخلاقی می‌رود و، ضمن طرح درونمایه‌های آشنای برگرفته از سیرالملوکها، اخلاقیات دلخواه‌ترین پادشاه مسلمان را تشریح می‌کند. در پایان منظومه، شاعر ضمن ابیاتی طولانی استدعا می‌کند که از داشتن ارتباط نزدیک با دربار معاف گردد زیرا تصمیم دارد باقی‌مانده عمر را در انزوا سپری کند. موضع سنائی به عنوان پیش‌کسوت سنت صوفیانه اشعار تعلیمی خالی از تناقضاتی هم نیست. همان‌گونه که دیدیم، نه منظومه‌های کوتاه نه منظومه‌های بلند او را نمی‌توان کلاً از محیطی که نشأت گرفته‌اند جدا کرد. در هر مورد تعالیم شاعر، لااقل در ظاهر، متوجه مردی است که شاعر می‌خواسته از او به عنوان الگوی انسان کامل تجلیل کند، ولی ضمناً با او رابطه‌ای کاملاً معمولی داشته است. به علاوه، هیچ یک از این دو نفر را نمی‌توان شیخی صوفی خواند، حتی محمد بن منصور را نیز که در مقام عالم و خطیبی دینی به احتمال زیاد می‌توانسته هم راهنمای روحانی برای شاعر باشد هم یک حامی اجتماعی، نمی‌توان از مشایخ صوفیه دانست. این مسائل مربوط به رابطه زندگی واقعی سنائی و کارهای او به زودی اهمیت خود را برای نسلهای بعدی از دست داد. چیزی که از وی در منظومه‌هایش به میراث ماند انبوه عظیمی سخنان منظوم حاوی درونمایه‌هایی مربوط به گستره وسیعی از اندیشه‌های مذهبی و اخلاقی بود. اینها هم برای شاعران هم برای عارفان از حداکثر جذابیت برخوردار

بود. نخستین نشانه‌های تأثیر سنائی را می‌توان در طول سده ششم / دوازدهم مشاهده کرد. بعضی شاعران فی الواقع ادعا می‌کردند که در سبکی که سنائی آغاز کرده بود جانشین او هستند. خاقانی (۵۲۱-۵۹۵ / ۱۱۲۷-۱۱۹۹)، که قبلاً از او به عنوان یکی از بزرگ‌ترین قصیده‌سرایان ایرانی یاد کردیم، به این که «سنائی دوم» است افتخار می‌کرد. او منظومه‌ای مثنوی در حدود ۳۰۰۰ بیت به نام *تحفة العراقین* سرود (۷). این منظومه مربوط به زیارت حج است، اما اساساً درباره تنی چند از کسانی است که حامیان حقیقی یا احتمالی او بوده‌اند. گرچه *تحفة العراقین* را، به همین دلیل، باید در درجه نخست مدیحه‌ای به شمار آورد، در عین حال شامل قسمتهائی است که شباهتهائی با منظومه‌های سنائی دارد؛ از جمله آن قسمتهاست گزارش سفری تمثیلی در کشوری به نام قهستان، مواجهه با عقل‌راهبر (که در اینجا به صورت شخصیت افسانه‌ای خضر تجسم یافته، و نعت مفصل پیامبر مشتمل بر توصیفی از معراج او. مع ذلک، عوامل مذکور به ما اجازه نمی‌دهد *تحفة العراقین* را بی‌هیچ قید و شرطی در مقوله‌ای که به بررسی ما در اینجا مربوط می‌شود قرار دهیم.

تمثیل عرفانی قابل قیاس با *سیرالعباد* سنائی مصباح الارواح است. این مثنوی کوتاه، مشتمل بر ۱۱۰۰ بیت، در محیطی صوفیانه تصنیف شد، زیرا در بردارنده اشاراتی است به زندگی در خانقاه و نقش پیر یا شیخ به عنوان رئیس یکی از فرقه‌های صوفیه. سراینده این منظومه به احتمال قوی شمس‌الدین محمد بن ایل طغان بردسیری است. وی احتمالاً اندکی پیش‌تر از شیخ و شاعر صوفی نامدار اوحدالدین کرمانی (د. ۶۳۵ / ۱۲۳۸)، که منظومه یادشده به غلط به وی نسبت داده شده، می‌زیست. این داستان تمثیلی براساس الگوئی است که، حتی بیش از الگوی منظومه سنائی، به تمثیل فلسفی *حی بن یقظان* شباهت دارد که ابن‌سینا آن را در

سده پنجم / یازدهم به نثر عربی نوشت. در مجلس سماعی شیخ به پرسشهایی پاسخ می‌گوید که داستان‌سرا درباره «سر آفرینش» از او سؤال می‌کند. نقطه اوج موعظه‌ای که پیر به دنبال پرسش و پاسخها ایراد می‌کند پیشنهاد رفتن به سفری از کرمان به مصر است که منظور او سفری از جهان ماده به جهان روح می‌باشد. قلمروهای متوالی که مسافران از آن می‌گذرند نماینده مقامات روح در حال تکامل است. عالی‌ترین مقام نفیس فانیه خوانده می‌شود؛ داستان‌سرا پس از آنکه رسول‌الله را در خواب می‌بیند، به این مقام می‌رسد (۸).

واپسین دهه‌های سده ششم / دوازدهم دوره گسترش ادبیات عرفانی به نثر نیز بود. به علاوه، در این آثار تأثیر اشعار تعلیمی سنائی مشهود است. یکی از نمونه‌های بسیار چشمگیر، *عبرالعاشقین* است، که رساله‌ای است به فارسی در باب عشق عرفانی، تألیف روزبهان بقلی (۶۰۶-۵۲۲) / (۱۲۸-۱۲۰۹) یکی از عرفای سترگ شیراز (۹). شرح نظری مندرج در این کتاب به کمک روایتی تمثیلی ارائه شده است: طبق این روایت، شاعر طی رؤیتی که در خلال آن به عالمهای بالاتر سفر می‌کند، معشوق [ازلی] را به صورت مجسم دیدار می‌کند. در گفت و گوئی که متعاقب این دیدار صورت می‌گیرد، عاشق و معشوق هر دو ابیاتی را از *حدیقه الحقیقه سنائی* نقل می‌کنند، مثلاً در مکالمه کوتاه:

گفتم ای جان پر از نکوئی تو	از کجائی مرا نکوئی تو؟
گفت من دست گرد لاهوتم	قائد و رهنمای ناسوتم
اول خلق در جهان مائیم	نه همه جای چهره بنمائیم
بر نااهل و سفله کم گردیم	در جبّلت ز خلقها فردیم
نظر حق به است از همه خلق	خلقت ما جداست از همه خلق (۱۰)

از سده دهم / شانزدهم به این طرف نسخ خطی کتابهای سنائی شامل

مثنویهای دیگری است که ثابت شده همه آنها به توسط دیگرانی سروده شده است که اتفاقاً همان وزن خفیف [آثاری چون حدیقه] را به کار برده‌اند. مفصل‌ترین آنها طریق التحقيق است که امروزه آن را به شاعری صوفی به نام احمد نخجوانی نسبت می‌دهند؛ او احتمالاً در سده هشتم / چهاردهم می‌زیسته است (۱۱). یکی از منظومه‌های جالب نیز عشق‌نامه است، که شرح منظومی بر سوانح احمد غزالی است. در حال حاضر تصور می‌رود که این کتاب را نویسنده صوفی عزالدین محمود کاشانی (د. ۷۳۵ / ۱۳۳۵) نوشته است؛ وی بیشتر به عنوان یکی از شارحان آثار ابن عربی شهرت دارد.

مخزن الاسرار نظامی

نخستین شاعری که در مقام سراینده یک مثنوی تعلیمی به صراحت خود را مدیون سنائی اعلام کرد، الیاس بن یوسف نظامی گنجوی (۵۳۵-۶۰۶ / ۱۱۴۱-۱۲۰۹) بود. او در مثنوی تعلیمی خود، مخزن الاسرار، ادعا کرده که در این نوع شعر برتر از سلف خود است. مخزن الاسرار مثنوی‌ئی است در اندازه متعادل (حدود ۲۲۵۰ بیت) که نظامی برای آن، به جای وزن خفیف حدیقه سنائی، بحر سریع را برگزید. دلیل نسبتاً کم ارزش این رقابت ادبی این بود که نظامی اثر خود را به بهرام‌شاه دیگری اهدا کرد؛ این بهرام‌شاه حاکم نیمه‌مستقل ارزنگان در شرق آناتولی بود. اما، در مورد مخزن الاسرار، مدح اهمیت ناچیزی دارد. درست مانند حدیقه، گفتار نظامی وعظی ممتد و پیوسته است، اما وی طرح بسیار مشخصی برای منظومه خود ریخته است. مخزن الاسرار به بیست «مقاله» تقسیم شده، که هر کدام ساختار واحدی دارند: نخست بخشی نظری، سپس حکایتی نمونه‌وار و سرانجام یک نتیجه‌گیری. در پایان هر مقاله شاعر با استفاده از صنعت التفات

گریزی به خود می‌زند و درست همان‌طور که در بیت آخر هر غزل مرسوم است، تخلص خود را ذکر می‌کند. چندین حکایت از حکایات *مخزن‌الاسرار* شهرت زیادی پیدا کرده است؛ مثلاً، حکایت سلطان سنجر سلجوقی که نصایح پیرزنی مستمند را می‌شنود، حکایت انوشیروان و وزیرش که به گفت و گوی دو پرنده در روستائی ویران گوش فرامی‌دهند، و حکایت عیسی مسیح که معنای دندانه‌های درخشان سگی مرده را برای حواریون خود شرح می‌دهد.

مندرجات منظومه نظامی در عناوینی که صدر هر مقاله اضافه گردیده، نشان داده شده است. با وجود این، باید در نظر داشت که هر عنوان به سبکی مخصوصاً موعظه‌گونه نوشته شده که مشخص‌کننده طرح یا الگوی آن مقاله نیز هست. معمولاً شاعر زود از موضوعی که شروع کرده دور می‌شود به طوری که پی‌گیری رشته پُر چم و خم اندیشه‌ها و توصیه‌های او غالباً دشوار می‌شود. با این حال، پیام کلی گفتار او از نظر دور نمی‌ماند. نظامی شیوه آرمانی زندگی را تبلیغ می‌کند و توجه خواننده خود را به پایگاه والای انسان در میان مخلوقات عالم، پایان قریب‌الوقوع زندگی و ضرورت توجه انسان به منزلگاه ابدی او جلب می‌کند. نظامی در چند مقاله به وجهی خاص‌تر درباره وظائف پادشاه سخن می‌گوید، اما بر روی هم بشریت را به طور عام مخاطب قرار می‌دهد و نه پادشاهی را که حامی اوست.

ویژگی خاص *مخزن‌الاسرار* مقدمه مفصل آن شامل گزارش تجربه‌هائی است که شاعر مدعی است در ساعات مراقبه یا خلوت برای او حاصل شده است. دلیلی در دست نداریم که این گزارش خلوت‌نشینی را صددرصد جدی بگیریم، یعنی آن را از مقوله گزارش اعمال و رفتار واقعی صوفیانه بدانیم. این قبیل گزارشها چیزی جز خیال‌پردازیهای ادبی

نیست که نظامی از آنها استفاده می‌کند تا نظرات خود را درباره وظائف شاعر معنویت‌گرایی که خود می‌خواهد باشد، تشریح کند. هدفی که او در این اثر دنبال می‌کند این است که از قیود و محدودیت‌های ادبیات غیردینی درباره شاهان فراتر رود. نظامی به سبکی متکلف و بسیار لفظ‌پردازانه شرح جستجوئی را که در طلب دل خود انجام داده به وجهی تمثیلی گزارش می‌کند. با این کار پای وی به بحثی راجع به سرنوشت شعر فارسی کشیده می‌شود که با سنائی آغاز شد و توسط دیگران، و در رأس همه به توسط عطار ادامه یافت (۱۲).

نظامی پس از این اثر تعلیمی به اشعار روائی روی آورد. چهار مثنوی دیگر او همراه با *مخزن‌الاسرار* بر روی هم به «خمس» شهرت دارد. یکی از اینها، *لیلی و مجنون*، ماجرای عشق شاعر دیوانه عرب، قیس، به دختری از قبیله‌ای دیگر است، که نمونه دلخواهی برای اشعار عارفانه گردید. نظامی ضمن تذکری که خود در این منظومه گنجانده، تأکید می‌کند که داستان لیلی و مجنون را هم می‌توان به صورت حکایتی از عشق عارفانه و هم به عنوان قصه‌ای از عشق دنیائی خواند (۱۳). بقیه منظومه‌ها - *خسرو و شیرین*، *هفت پیکر*، *اسکندرنامه* - به موضوعاتی مربوط به تاریخ حماسی ایران می‌پردازند. مشکل بتوان تصمیم گرفت که این شاهکارهای شعر روائی فارسی باید در تحقیق حاضر مورد بررسی قرار گیرد یا نه. اینها به ظاهر نمونه‌هایی از آفرینشهای ادبیات غیردینی درباره‌های شاهی هستند، که به راستی ذهنیت آن درباره‌ها را منعکس می‌کنند. با اینکه نظامی بارها به موعظه‌گوئی و بیان تأملات حکیمانه کشیده می‌شود، ذکر صریح اندیشه‌های عارفانه [در آثار او] نادر است و، به علاوه، بیشتر محدود می‌شود به مقدمه‌های منظومه‌ها که در آنها طبق عرف ادبی پرداختن به درونمایه‌های مذهبی مانند ستایش خدا و پیامبر مجاز بوده است. اهمیتی

که در این مقدمه‌ها به وصف معراج محمد داده شده می‌رساند که احتمال تعبیری نمادین از این حکایات که دربارهٔ شاعران مجنون صفت، شاهان عشقباز و جهان‌گشایان گفته شده هم وجود دارد. این مسلماً با آن مفهوم والای رسالت شاعر که با چنان تأکیدی در نخستین اثر نظامی اظهار شده، مطابقت دارد. با این همه، تعبیر عرفانی یکسویه از این داستانهای عاشقانه اشتباه خواهد بود، زیرا آن دوگانگی معنایی مهمی که ویژگی مسحورکنندهٔ هنر نظامی است مورد غفلت قرار خواهد گرفت (۱۴).

مثنویهای عطار

فریدالدین عطار شاید اندکی جوان‌تر از معاصر خود نظامی بوده است. معلوم نیست این دو شاعر که زندگی ظاهراً آرام خود را در نقاط مختلف ایران گذراندند از آثار یکدیگر باخبر بودند یا نه. با وجود این، آنها دو وجه مشترک داشتند: هر دوی آنها سهم شایان توجهی در سنت مثنوی عرفانی داشتند، دیگر اینکه آنها داستان‌سرایان زبردستی بودند. می‌توان گفت که حتی یکی از منظومه‌های عطار شباهتی به داستانهای عشقی نظامی دارد، و آن خسرونامه است که از ماجراهای یک زوج عاشق افسانه‌ای سخن ساز می‌کند، بدون آنکه رنگ و بوئی از عرفان به ذهن القاء کند. اما دیگر آثار عطار آثاری صرفاً عرفانی است که در آن قصه‌گویی نقش عمده‌ای در رساندن مفاهیم نظری در قالب قابل فهم‌تر حکایت ایفاء می‌کند.

مع‌ذلک، یک مسأله از جنسی دیگر در برابر طالبان آثار عطار قرار دارد. چنانچه شواهد موجود در بیشتر نسخ خطی دالّ بر انتساب شماری آثار را به عطار بپذیریم، باید بگوئیم او بسیار پرکار و سرایندهٔ مثنویهای تعلیمی زیادی بوده است. فهرست کامل آثار وی شامل حدود بیست عنوان است.

برای نخستین بار در ۱۳۲۰ ش / ۱۹۴۱ تریدهای جدی در مورد اصالت چند فقره از این آثار از سوی محقق ایرانی سعید نفیسی ابراز شد. او توانست ردّ شماری از آنها را به شاعر دیگری برساند که او هم عطار نام داشت، اما در نیمه دوم سده نهم / پانزدهم، یعنی دو قرن و نیم پس از زمان فریدالدین، داروفروش نیشابور، می زیست. به علاوه، این عطار دوم نشان می دهد که شیعی پرحرارتی بوده، حال آنکه همنام وی هیچ تردیدی درباره پای بندیش به اصول اعتقادی اکثریت سنی، باقی نگذاشت. نکته شگفت آور این است که آن گوینده سده نهمی گهگاه طوری وانمود می کند که پنداری واقعاً فریدالدین عطار بوده است. بنابراین، باید این طور نتیجه بگیریم که وضعیت مذکور نه موردی از انتساب نادرست، که مصداقی از ابهام آفرینی عمدی بوده است (۱۵).

گذشته از این منظومه هائی که آشکارا غیراصیل است، فهرست کارهای عطار شامل چند عنوانی نیز هست که انتساب واقعی آنها به عطار، عمدتاً به دلایل سبک شناختی، سخت مورد تردید دانشمندان معاصر قرار گرفته است. مهم ترین مورد از این گروه آثار *اشترنامه* است، و آن مثنوی مفصلی است در دوبخش راجع به تکاپوی سالکانی که با شترهای کاروان زیارت حج مقایسه شده اند. در مقدمه منظومه، استعاره خیمه شب باز ترکی که با هفت پرده بازی می کند به عنوان نمادی از خالق و عالم به کار رفته است (۱۶). در همه این گروه آثار، که بی سرنامه و هیلاج نامه (۱۷) نیز جزو آنهاست، شیفتگی شاعر به شهید عارف، منصور حلاج، درونمایه مهمی است.

آن دسته از آثار عطار که در اصالت آنها تردیدی نیست عمدتاً شامل چهار منظومه کم و بیش یک اندازه است. این چهار منظومه را دانشمند آلمانی هلموت ریتز منبع تحقیق عظیم و بر جای ماندنی خود درباره

عطار، به نام دریای روح، انسان، دنیا و خدا در حکایات فریدالدین عطار^۱، قرار داد. همان‌طور که از این عنوان برمی‌آید، ریت‌ر تحلیل خود را براساس حکایاتی قرار داده که در این چهار منظومه آمده است. از گنجینه اشاراتی که مخصوصاً در داستانهای کوتاه و قصه‌های سرگرم‌کننده آمده، تصویر استادانه‌ای از روحانیت عارفِ عصرِ عطار ترسیم شده است.

علاقه فراوان عطار به هنر داستان‌سرایی بیش از همه در استفاده او از صنعت حکایت در حکایت^۲ در سه منظومه از چهار منظومه مورد نظر مشهود است. این شگرد ادبی در اواخر عهد ساسانیان با ترجمه چند مجموعه حکایت از قبیل کلیله و دمنه، از هند به ایران آمد. غریبان با این صنعت از طریق قصه داستان‌سرایی شهرزاد، که مجموعه حکایات متداول مردپسندی را در داستان‌های هزار و یک شب به هم می‌پیوند، آشنا هستند. حکایاتی از این دست غالباً ناپرداخته و بدون نقشه بودند و به غیر از فراهم کردن انسجام مقتضی برای مطالب یک کتاب قصه، نقش چندانی نداشتند. ولی، اینکه عطار حکایت را برای این منظور انتخاب کرده از باریک‌بینی و کاردانی بسیار بیشتری خبر می‌دهد. در هر مورد، داستانی که چارچوب کلی منظومه را تشکیل می‌دهد فی‌نفسه هدفمند و معنادار است به طوری که خلاصه‌هایی از منظومه‌های مورد بررسی اشارات ارزشمندی درباره اندیشه‌های شاعر به دست می‌دهند.

برای خواننده غیر متخصص در غرب، منطق‌الطیر (که بعضی اوقات مقامات طيور نیز خوانده می‌شود) قطعاً معروف‌ترین مثنوی عطار است. این بیشترین سبب ترجمه فرانسوی این کتاب در قرن نوزدهم به قلم گارسن دو تاسی بود که بارها به دیگر زبانهای اروپائی برگردانده شد (۱۸).

1. *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gatt in den Geschichten der Farīduddīn Attār.*
2. frame story

در منطق الطیر، داستانی که چارچوب کلی آن را تشکیل می‌دهد از قصه نمادینی اقتباس گردید که در سده ششم / دوازدهم به عربی و فارسی، به ترتیب، توسط محمد و احمد غزالی روایت شده بود. استفاده از پرنده به عنوان نمادی از روح انسانی، که از این داستان استنباط می‌شود، مدتها پیش از عطار حتی در تمثیلهای فلسفی موجود در میان نوشته‌های ابن سینا (د. ۴۲۸ / ۱۰۳۷) به عربی و فارسی سابقه دارد. در شعر عطار، طرح داستان اساساً پیرامون امر تلاش در طلب نمایندۀ تمام عیار طبقه‌ای از موجودات، چه پرندگان چه انسانها، دور می‌زند. روزی مرغان گرد هم می‌آیند تا درباره انتخاب پادشاهی گفتگو کنند که در سایه قدرت او بتوانند علی‌رغم همه اختلافهایشان متحد شوند. رهبری آنها را هدهد بر عهده می‌گیرد و اعلان می‌کند که سلطان مرغان پرنده‌ای اعجاب‌انگیز به نام سیمرغ است که در انتهای جهان آشیانه دارد. مرغان از تعریفی که هدهد از شکوه این پادشاه می‌کند به وجد می‌آیند و از او می‌پرسند چگونه می‌توان به حضرت این سلطان سفر کرد. آن گاه، مرغان ندائی می‌شنوند که آنان را از خطرات مرگبار این جست و جو برحذر می‌دارد، و لذا مرغان یکی پس از دیگری از چنین اقدام هلاکت باری دست می‌کشند. در پایان، فقط گروه کوچکی به راهنمایی هدهد پای در راه سفر می‌گذارند. در این سفر، مرغان از بیابانی با هفت وادی عبور می‌کنند؛ اسامی این وادیه‌ها آشکار می‌سازد که منظور از این سیر و سفر چیست: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر. این مراحل اصطلاح «منازل» را به ذهن متبادر می‌کند، که عبارت از توالی حالات در آموزشهای سنتی متصوفه است، منتها تفاوت‌هایی هم در این بین وجود دارد. طرحی که عطار ترسیم کرده معنای خاص خود را دارد، و آن عبارت است از آشنا شدن تدریجی با ذات الهی سیمرغ و آماده شدن برای مواجهه نهائی. این

سفر فوق‌العاده پر زحمت و موجب تلفات سنگینی در میان مرغان است. سرانجام، تنها سی مرغ به سیمرغ می‌رسند، یعنی در واقع ذات خود را باز می‌یابند؛ این تعبیر را باید با التفات به اشتقاق نام این پرند در ریشه‌شناسی عامه در نظر گرفت. حتی این هنوز پایان مصائب مرغان نیست زیرا آنان به درگاه دست نیافتنی سیمرغ بار نمی‌یابند مگر آنکه نخست همه توهماتی را که درباره خود و دنیا دارند فرو نهند، و به حالتی از فقر مطلق برسند. وقتی در پایان، مرغان به حضرت سیمرغ بار می‌یابند، وی به آنان می‌آموزد که رستگاری حقیقی را فقط می‌توان در آخرت به دست آورد. به مرغان توصیه می‌شود که در انتظار چنان سعادت جاویدی نفسهای خود را تصفیه کنند، دست دعا به سوی خدا بردارند و ذکر نام او کنند.

داستان سرشار از اشاراتی به درونمایه‌ها و استعاراتی است که برای خواننده تحصیل کرده زمان عطار کاملاً آشنا بوده است. عنوان کتاب خود از قرآن (سوره ۲۷ / ۱۶) اقتباس شده است، از آن جایی که سلیمان به دانستن زبان مرغان بر خود می‌بالد. هدهد نیز بخشی از داستان سلیمان است؛ او پیام‌آور این پادشاه به بلقیس، ملکه سبا، است. هفت وادی نه تنها مراحل سلوک صوفیه بلکه راهی را هم که از صحرای عربستان باید برای زیارت مکه پیمود، به یاد می‌آورد. به علاوه، چنانچه سیر این هفت وادی در جهت عمودی تصور شود، به صعود از مسیر افلاک بطلمیوسی^۱ شباهت خواهد داشت، صعودی که ارتقاء به طرف مرحله کاملی از وجود عموماً با آن مقایسه می‌شد. شخصیت سیمرغ از حماسه کهن ایران به وام گرفته شده است (۱۹).

۱. در هیئت بطلمیوسی، زمین وسط عالم است و خورشید و ماه و ستارگان حول مرکز آن در گردشند.

دیگر حکایات منظومه را معمولاً یکی از شخصیت‌های داستان اصلی باز می‌گوید، مخصوصاً هدهد که به پرسش‌های مرغان دیگر پاسخ می‌دهد. اینجا و در دیگر منظومه‌ها، عطار از انبوه حکایات رایج در جهان اسلام سده‌های میانی بهره گرفته است. او که مؤلف مجموعه عظیمی از زندگی نامه‌های اولیای صوفی به نام تذکرة الاولیاء است، در این شاخه بخصوص روایت‌گوئی بسیار مهارت داشت. از قصه‌های مهم عطار آنهایی است که درباره محمد، یاران او، و دیگر پیامبران مورد قبول اسلام است. عطار روایات بی‌شمار دیگر و حکایاتی از گویندگان ناشناس نیز دارد که از منابع مکتوب، و از گزارش‌های شفاهی اقتباس کرده یا شاید خود ابداع نموده است.

یکی از حکایات بیش از همه برجستگی دارد. نخست به سبب طول استثنائی آن: این حکایت که شامل بیش از ۴۰۰ بیت است، به تنهایی تقریباً یک مثنوی است. نقشی محوری نیز در ساختار کل منظومه ایفا می‌کند؛ این حکایت را هدهد وقتی روایت می‌کند که در شرف اتمام بحث خود است و مرغان عازم حرکت در راه طلب هستند. سرانجام، حکایت مذکور فکری را که عطار بارها و بارها ابراز می‌کند به طور مستوفی شرح می‌دهد: نیاز به بی‌خبری مطلق از خود. اساساً همین فکر را سیمرغ در خاتمه منظومه تبلیغ می‌کند.

در حرم کعبه زمانی شیخ بسیار سرشناسی به نام شیخ صنعان (یا طبق بعضی نسخ خطی کهن منطق‌الطیر، موسوم به سمعان) زندگی می‌کرد؛ هویت تاریخی این عارف محقق نیست (۲۰). او مرشد مورد احترام چهارصد شاگرد است که همگی خود عارفان واصلی هستند. شبی شیخ دختر بسیار زیبای ترسائی را که در روم، یعنی آناتولی، زندگی می‌کند به خواب می‌بیند. شیخ نمی‌تواند خیال او را از سر بیرون کند، و به ناگاه مکه

را به طلب ترسا دختر ترک می‌کند. وقتی آن دختر را می‌یابد، او وصل خود را موکول به شرائطی چند می‌کند، که همه آنها مستلزم ترک اسلام و تمام اصول اعتقادی شیخ است. شیخ در حضيض سقوط مطلق خود برای دختر خوکبانی هم می‌کند. در این خلال، گروهی از مریدان وفادارش به جست و جوی وی برمی‌خیزند. آنان شیخ را در وضع فلاکت‌باری می‌یابند. استعانت آنها از خداوند اجابت می‌شود. شیخ رسول‌الله را در خواب می‌بیند و پس از چهل روز مراقبت و شب زنده‌داری از گرفتاری نجات می‌یابد. او پیش از مردن دختر او را به دین اسلام درمی‌آورد. شیخ در توجیه این حرکت عجیب خود، برای مریدان روشن می‌سازد که علی‌رغم مقام عرفانی والای او، مانع خطرناکی هنوز بر سر راهش قرار داشت، و آن ارج و حرمتی بود که وی برای پارسائی خود قائل بود. اثر چنین خودبینی را فقط می‌توان با ارتکاب گناهی به خفت‌آورترین شکل آن، زایل کرد. این عقیده همانند عقاید عرف و قانون ستیزانه در اشعار قلندریه است که در فصل پیشین بحث شد.

الهی‌نامه داستان یکی از خلفا و هفت پسر اوست که آرزوهای دور و درازی در سر می‌پروراند. روزی پدر درباره دلخواه‌ترین آرزوهای هر یک سؤال می‌کند. چنین می‌نماید که شاهدادگان همه دل به چیزهایی بسته‌اند که از مقوله افسانه‌های جن و پری و ادبیات عامه است: دختر شاه پریان، جام جم، انگشتری سلیمان، اکسیر و امثال اینها. خلیفه همان‌طور که وعده داده بود، آرزوهای هر یک را برآورده می‌سازد، اما نه به شیوه‌ای که پسرانش انتظار داشتند. او با کمک قصه‌هایی مناسب بحث خود فرزندان را متقاعد می‌سازد که آرزوهای آنها برای کسب لذات شهوانی، قدرت، ثروت و دیگر ارزشهای دنیوی باید تبدیل به تلاش برای اهداف عالی‌تر گردد. ایشان باید تشخیص دهند که خواسته‌های آنها علائمی

است از مراحل متوالی در مسیرِ منتهی به هدف عرفانی. آنجا تن به کمک کیمیای روحانی به دل بدل می‌شود، و این دل آکنده از درد عشق عرفانی خواهد شد. از این نقطه فراتر، بنا به نظر عطار، اسرار دیگری وجود دارد، اما افشای آنها فقط بر سرِ دارِ مجاز است – اشاره‌ای واضح به شهادت قهرمان روحانی دلخواه عطار، منصور حلاج. معنای تمثیلی این طرح داستانی از همان آغاز شرح داده شده است: خلیفه تجسمی است از روح انسانی؛ شش پسر او نمادهایی از قوا و گرایشهای روح‌اند.

مصیبت‌نامه نیز تمثیلی روشن و صریح است. عطار در معرفی این منظومه توضیح می‌دهد که این شعر باید به عنوان قصه‌ای که به «زبان حال» گفته شده، خوانده شود. گرچه این قصه اگر طبق قواعد کلام معمولی یا «زبان قال» خوانده شود نادرست خواهد بود، در واقع حاوی عین حقیقت است.^۱ او پیشنهاد می‌کند که به جای «زبان حال»، «زبان فکرت» را به کار ببریم. شیوه مورد نظر عطار عبارت است از به کارگیری چیزهای مختلف، ملموس و مجرد، به عنوان شخصیت‌های نمادینی که صفات و کیفیات خاص خود را به روشی رمزی شرح می‌دهند.

شخصیت اصلی یک شبح تمثیلی صرف، یا تجسم فکرت به صورت یک «سالک» است. بهترین تعریف برای واژه «مصیبت» در عنوان کتاب شاید این باشد که آن را به معنای «بحران وجودی»^۲ بدانیم: سالک فکرت گرد جهان در جست و جوی هویت خویش به عنوان یک موجود انسانی سفر می‌کند. مشاهده جهان و ساکنان آن از جمله عرفا، صوفیان و زاهدان که بیهوده سعی می‌کنند پاسخهای درستی برای مسائل خود بیابند، رغبت

۱. گر کسی را هست در ظاهر گمان کین سخن گز می‌رود همچون کمان
آن ز ظاهر کوژ می‌بیند و لیک هست در باطن به غایت نیک نیک

2. existential crisis

سالک را برمی‌انگیزند. در عین ناامیدی وی، فضل الهی «پیری زنده» را به نزد او می‌فرستد^۱ تا وی را به حقیقت هویتش رهنمون شود. سفری که اینان آغاز می‌کنند هم لایه‌های بیرونی هم لایه‌های درونی عالم را در بر می‌گیرد. در این مسیر چهل منزل وجود دارد - و این برابر است با شمار روزها و شبهای یک مراقبه صوفیانه. توصیف کل برنامه این سفر در اینجا باارزش است، زیرا در این منظومه نیز داستان کلی که چارچوب آن را تشکیل می‌دهد مقدار زیادی از نثات شاعر را آشکار می‌سازد.

این سفر در مسیری دوسویه طی می‌شود: سیری نزولی از دنیای روحانی به دنیای مادی، و از پی آن، صعودی که به بازگشت به سوی افلاک روحانی وجود منتهی می‌شود. این ترتیب مطابقت دارد با عقیده‌ای که می‌گوید زندگی انسان در این جهان چرخه‌ای را تشکیل می‌دهد. در هر نیمه‌ای از این چرخه چندین توالی یا زنجیره به شرح زیر می‌توان تشخیص داد:

الف. قوس نزولی:

۱. اقلیم فرشتگان اعظم: جبرئیل (پیام‌آور خداوند)، اسرافیل (فرشته رستاخیز)، میکائیل (حامی حیات) و عزرائیل (ملک الموت)
 ۲. چیزهای مابعدالطبیعی و فرامادی که جزو دانشهای سنتی اسلامی است: عرش الهی، کرسی، لوح محفوظ، قلم تقدیر، بهشت و دوزخ.
 ۳. اجرام سماوی: آسمان، خورشید و ماه.
 ۴. عناصر و امهات عالم سفلی: آتش، هوا، آب، خاک، کوهها و دریاها.
- ب. قوس صعودی:

۱. اقالیم عالم سفلی: جمادات، نباتات، وحوش، پرندگان، حیوانات اهلی، شیطان، دیوان و انسان

۱. سالک القصة چو پیری زنده یافت خویش را در پیش او افکنده یافت

۲. رسولانی که مورد قبول اسلام‌اند: آدم، نوح، ابراهیم، موسی، داوود، عیسی و محمد.

۳. اجزای روان انسانی: حواس، تخیل، عقل، دل و روح.
سالک و راهنمای او با هر یک از این موجودات دیدار می‌کنند و هر کدام توضیحات نمادینی مناسب با ماهیت خود عرضه می‌کنند. این توضیحات را هر بار پیر راهنما به یاری حکایات و قصه‌ها تفسیر می‌کند. نقطه اوج داستان درست پیش از واپسین دیدارها رخ می‌دهد یعنی وقتی که سالک و پیر پیامبر اسلام را ملاقات می‌کنند. تنها محمد می‌تواند به پرسش سالک پاسخ بدهد، بدین ترتیب که به وی نشان می‌دهد راه رسیدن به معرفت حق از معبر معرفت به خویشتر خود می‌گذرد.^۱

طرح این تمثیل را با اندیشه میانجی‌گری میان انسان و خدا که به پیامبر اختصاص دارد، و با واژه عربی «شفاعت» بیان می‌شود، مقایسه کرده‌اند. داستان عطار، تا آنجا که به شخصیت پیر راهنما و برنامه سفر فوق طبیعی مربوط می‌شود، شباهتی هم با تمثیل سنائی در *سیرالعباد الی المعاد* دارد. ترتیب صحیح سنواتی آثار عطار هنوز مشخص نشده است. مثلاً، آراء ضد و نقیضی همچنان درباره تاریخ تصنیف *اسرارنامه* وجود دارد. به نظر کریستیان تورتل^۲، مترجم فرانسوی این کتاب (۲۱)، *اسرارنامه* باید کار دوران پیری عطار بوده باشد، اما آندرو بوئل معتقد است این اولین منظومه از چهار منظومه عرفانی شاعر است (۲۲). واقعیت هر چه باشد به جای خود، ولی اگر تاریخ قدیم‌تری برای *اسرارنامه* قائل شویم توجیه بهتری است برای اینکه چرا این تنها منظومه از چهار منظومه عطار است که از شگرد حکایت در حکایت استفاده نکرده است. اگرچه این منظومه به

۱. نفس خود را چون چنین بشناختی — جان خود در حق شناسی باختی

2. Christiane Tortel

چهل فصل تقسیم شده، به همان سبک و سیاق موعظه‌آمیزی که قبلاً سنائی و نظامی انتخاب کرده بودند، تصنیف شده است. این شاید نکته‌ای باشد در تأیید این فرض که عطار پیش از آنکه شیوه قصه‌گوئی چنان اهمیت چشمگیری در اشعار تعلیمی‌اش پیدا کند، اسرارنامه خود را سرود.

برای آنکه تصویری از سبک خاص این منظومه به خواننده داده باشیم، بخشی از سخنان عطار را در اینجا بررسی می‌کنیم. این بخش از آغاز فصل ششم گرفته شده است (تقسیم کتاب به چند فصل، تقسیمی نسبتاً دلبخواهانه است؛ کتاب فاقد عناوینی است که بتواند چیزی از اندیشه اصلی بررسی شده در هر مورد را برساند).

شاعر در آغاز دنیا را به سبب ماهیت اغواکننده آن ملامت می‌کند. دنیا هر قدر هم عظیم به نظر آید، در حقیقت نه خود دریا بلکه صرفاً کفی بر سطح آب است؛ دنیا خیالی و پنداری است، شبیحی است مانند آنچه کودک ممکن است در پاره شیشه‌ای تماشا کند. منشأ حقیقی اسراری را که در این منظومه بررسی شده باید بسیار فراتر از این عالم، نزدیک عرش الهی، جست و جو کرد. عطار الفبای عربی را مثال می‌زنند که فی نفسه بی‌معناست. همه انحنای حروف صرفاً در حکم پرده‌ای است که پوچی و بی‌معنائی آن حروف را استتار می‌کند. این نکته را می‌توان از نخستین حرف، یعنی «الف» که به شکل خط عمودی مستقیمی نوشته می‌شود دریافت؛ به علاوه، «الف» حرف اصلی کلمه عربی «لا» است. این کلمه اهمیت خاصی دارد چون واژه آغازین بخش اول شهادت مسلمانان است: لا اله الا الله.

وقتی اظهار نظر مردی پرهیزگار درباره «امانت» نقل می‌شود، شاعر درونمایه تازه‌ای را عنوان می‌کند.

با ذکر این کلمه وی اشاره به آیه‌ای قرآنی دارد که سخت مورد علاقه شعرای صوفی بوده است: «به درستی که عرضه کردیم امانت را بر آسمانها و زمین و کوهها پس ابا نمودند که آن را بردارند و از آن ترسیدند و انسان آن را برداشت، به درستی که او ستمکار و نادان است»^۱ (سوره ۷۲ / ۳۳). در قصه کوتاه مورد بررسی، عارف از این آیه نتیجه می‌گیرد که انسان، با قبول امانت خداوند، زندگی خود را بر سرِ آن نهاده است.

از سوئی، بی‌ارزشی دنیا را داریم؛ از سوی دیگر، وظیفه سنگینی را می‌بینیم که خداوند، علی‌رغم تمام نقائص انسان، بر عهده او گذاشته است. عطار در ادامه سخنان خود می‌گوید این مسئولیت فقط از عهده کسانی برمی‌آید که آماده‌اند «سر خود را برباد دهند»، منظور از این حرف عمل فوق‌العاده از خود گذشتگی است که در سنت تصوف با نام حلاج پیوند خورده است.

عطار رؤیائی را نقل می‌کند که حلاج را در حال حمل سر بریده خود و جامی پر از گلاب نشان می‌دهد. این جام، به گفته شاعر، جامی است که «سلطان نکونام» به نشان خوش آمد به آنهائی ارزانی می‌دارد که سر در باخته‌اند.

عطار می‌گوید، تنها با فراموش کردنِ سرِ خود می‌توانید امیدوار باشید که از جام «معنی» بنوشید، جامی که هر آنچه جسم است به روح تبدیل می‌کند و به شما امکان می‌دهد تماماً در «اسم» حل شوید (در اینجا با استفاده از کلمات عربی «جسم» و «اسم»، شاعر از صنعت جناس کمک می‌گیرد).

۱. إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا.

حکایت دیگر، که همین نکته از بحث عطار را تشریح می‌کند، دربارهٔ پادشاه مغروری گزارش می‌دهد که به هنگام عبور از راهی با همهٔ شکوه و طنطنهٔ خود، مرد فقیر و بی‌یار و غمگساری را در کنار معبر می‌بیند و از او می‌پرسد: «هیچ آرزو نداری که من بودی؟» پیرمرد در پاسخ می‌گوید: «عمیق‌ترین آرزوی من آن است که من نباشم».

همان‌طور که این نقلی به معنایِ حدود سی بیت از اشعار عطار نشان می‌دهد، کاربرد مفصلِ صور خیال، صنعت بازی با کلمات و شماری حکایت به شاعرِ موعظه‌گوی امکان می‌دهد تا در محدودهٔ بسیار کمی رشته‌ای از اندیشه‌های عارفانه را به وجهی کاملاً مؤثر ابراز دارد. هنر بزرگ این سبک تعلیمی آن قدر که به حرکت سریعِ گفتار شاعر از موضوعی به موضوع دیگر بستگی دارد به جذابیت حکایات منظومه، که معمولاً بسیار کوتاه‌اند، بستگی ندارد. همین سبک - که نمونه آن در اسرارنامه دیده می‌شود - است که هم ویژگی اشعار تعلیمی سلفِ عطار، یعنی سنائی، هم خلف او مولانا جلال‌الدین رومی بود.

مثنوی معنوی رومی

در قصه‌ای کهن آمده که جلال‌الدین و پدرش بهاء‌الدین ولد با شاعر سالخورده، عطار، در نیشابور دیدار کردند، و آن سال ۶۱۲ / ۱۲۱۵ بود که ایشان از زادگاه خود بلخ، در شمال افغانستان امروزی، به سوی مغرب ایران سفر می‌کردند. در آن موقع، عطار نسخه‌ای از اسرارنامه خود را به جلال‌الدین که پسری بیش نبود داد. اینکه قصه مذکور واقعیت تاریخی دارد یا نه نمی‌توان مشخص کرد، اما حتی اگر هم صرفاً ساختهٔ خیالبافی‌های دین‌مدارانه باشد، مسلماً اندکی از حقیقت در آن هست چون مؤید این واقعیت تردیدناپذیر است که عطار بر سهم جلال‌الدین در

پیشرفت سنت مثنوی سرائی تعلیمی تأثیر داشته است. احتمالاً هیچ یک از چهار مثنوی عرفانی عطار بیش از اسرارنامه، با آن طرح تعلیمی اش، در الگو دادن به مثنوی معنوی جلال الدین نقش نداشته است.

قصه دیگری مربوط به آغاز کار جلال الدین در تصنیف منظومه عظیم خود وجود دارد. این قصه در مناقب العارفین شمس الدین احمد افلاکی آمده که گزارش اولیاءنامه گونه ای است درباره اصل و منشأ طریقت مولویه و در سده هشتم / چهاردهم نوشته شده است (۲۳). افلاکی از قول یکی از قاریان مثنوی بر سر تربت مولانا در قونیه نقل می کند که برادران طریقت در اوائل الهی نامه (یعنی، حدیقه الحقیقه سنائی) و منطق الطیر و مصیبت نامه عطار را با دلبستگی وافر مطالعه می کردند اما درک سبک این آثار برای آنان دشوار بود. مصاحب نزدیک جلال الدین در آن زمان، حسام الدین، از او استدعا می کند که خود اثر مشابهی، روی الگوی منظومه سنائی و به وزن منطق الطیر تصنیف کند. در پاسخ به این درخواست، جلال الدین ورق کاغذی از دستار خود بیرون کشید و به دست حسام الدین داد. بر آن ورق، نخستین یا هیجده بیت مثنوی در بحر مورد تقاضا از قبل نوشته شده بود.

همان طور که افلاکی می نویسد، از آن زمان به بعد هر موقع الهامی به جلال الدین دست می داد متن مثنوی را بر حسام الدین املا می کرد. این حالت می توانست در خلال مجلسی عرفانی، در حمام یا در هر شرائط دیگری پیش بیاید. متعاقباً ابیات یادداشت شده بر جلال الدین خوانده می شد تا وی آنها را به اصلاح آورد. ولی، سهم حسام الدین در خلق این منظومه بسی بیشتر از کاتبی کم اهمیت بود. درست به همان شیوه ای که از شمس الدین تبریزی در غزلیات مولانا یاد شده، در مثنوی نیز به کرات و با تأکید از حسام الدین به عنوان الهام بخش اصلی جلال الدین سخن رفته

است. وقتی به سبب مرگ همسر حسام‌الدین وی گرفتار حزن فراوان بود، کار تصنیف مثنوی به مدت دو سال متوقف شد. در آغاز دفتر دوم آمده که مثنوی سرائی در سال ۶۶۲ / ۱۲۶۳-۱۲۶۴ (تاریخ شروع مثنوی نامعلوم است) از سر گرفته شد. کل کار اندکی پیش از درگذشت مولانا رومی در ۶۷۲ / ۱۲۷۳ تکمیل شد.

مثنوی معنوی، چه در معنای حقیقی و لفظی چه در معنای مجازی، بی‌تردید بزرگ‌ترین اثر در حوزه‌ای است که ما آن را در اینجا بررسی می‌کنیم. این منظومه، شامل دست‌کم ۲۵,۶۳۲ بیت (در چاپ رینولد نیکلسون)، به شش دفتر تقسیم شده، که هر یک با مقدمه‌ای به نثر مزین عربی آغاز شده است. دفتر اول با ابیاتی که در قصه افلاکی بدان اشاره رفته، و از نوای نی سخن ساز می‌کند، شروع می‌شود. پیشنهادهای بسیاری در تفسیر این درونمایه شده است. نی به عنوان نمادی از حسام‌الدین یا خود شاعر، به عنوان تجسم مفاهیم عرفانی مجرد از قبیل «روح ولیّ یا مرد کامل» (نیکلسون) (۲۴)، فرض شده، یا ارتباط داده شده به بحث درباره استفاده عرفا از موسیقی، که پیوسته در آداب «درویشهای رقصان» فرقه مولویه بسیار مهم بوده است. (احمد آتش) (۲۵).

چنین تعبیر کلی از درونمایه نی و نوای آن حق نقیّس بلاغی آن را به عنوان سرآغاز یک منظومه به جا نمی‌آورد. جلال‌الدین به تبعیت از سنتی کهن در اشعار فارسی، مانند سنائی که سیرالعباد خود را با مخاطب قرار دادن باد آغاز کرده، منظومه خود را با استفاده از صنعت مقدمه نمادین شروع کرده است. وی با انتخاب نی به عنوان درونمایه خود – شاید نه به طور اتفاقی – همان شگرد «زبان حال» را که عطار مصیبت‌نامه‌اش را بر اساس آن سرود، به کار برده است. اگر مقدمه مثنوی معنوی به دقت خوانده شود، کاربرد این شگرد خود را نشان می‌دهد. از خواننده در نخستین بیت

خواسته می شود تا به شکایت نی که قصه جدائی می خواند گوش فرادهد.
آن گاه نی به سخن می آید:

از نیستان تا مرا ببریده اند	در نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق	تا بگویم شرح درد اشتیاق
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش	باز جوید روزگار وصل خویش
من به هر جمعیتی نالان شدم	جفت خوشحالات و بدحالات شدم
هر کسی از ظن خود شد یار من	از درون من نجست اسرار من
سر من از ناله من دور نیست	لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست	لیک کس را دید جان دستور نیست (۲۶)

خوانندگان امروزی، خصوصاً در غرب، برای پیدا کردن هر نوع نظم و ساختاری در منظومه رومی مشکل دارند. با این حال، اگر ویژگی آن به عنوان گفتاری تعلیمی، که در سرتاسر کل شش دفتر ادامه دارد، باز شناخته شود، انسجام مناسب این منظومه به وضوح تمام خود را نشان خواهد داد. شاعر، به واسطه تداعیهای ظریف، خیالی یا عقلانی، رشته اندیشه های خود را درهم می تابد. علی رغم غنای مثنوی معنوی از لحاظ محتوای داستانی، به هیچ وجه یک کتاب داستان نیست. رومی واقعاً داستان سرای غربی است زیرا به کرات نخستین فرصت را غنیمت می شمرد تا از داستانی که آغاز کرده گریز بزند، و از این رهگذر به بحثی نظری وارد شود که اغلب فقط با جزء کم اهمیتی از داستان ارتباط دارد. چنین گریز زدنهایی ممکن است فرصتهای تازه ای برای عرضه قصه ای فراهم کند. نتیجتاً، در حالی قصه ای فرعی گفته می شود که داستان اصلی در نوبت می ماند. با این همه، هر کس حاضر باشد مولانا را در چم و خم سخنانش دنبال کند چشم اندازی دل فریب از اندیشه های عارفانه را پیش روی خود در حال دامن گشودن خواهد دید. پاره ای از درونمایه های مطرح شده

مربوط‌اند به اشتغالات مستقیم شاعر به هنگام املای اشعار، مانند وقتی که، مثلاً، دربارهٔ رفتار صواب مریدان و تعالیم دینی آنان سخن می‌راند. درونمایه‌های دیگر در باب موضوعاتی است که در آثار اسلاف رومی نیز بدان پرداخته‌اند، مانند پرورش انسان تا سرحد کمال که به شیوه‌ای مشابه شیوهٔ سنائی مورد شرح و بسط قرار گرفته است. صمیمانه‌ترین و شخصی‌ترین بخشهای منظومه مربوط است به مفهوم بسیار اختصاصی جلال‌الدین رومی از عشق خدائی (۲۷). در همان اوائل مثنوی ابیاتی آمده که نشان می‌دهد شاعر مجذوب تصور خورشید شده است.^۱ او از هر فرصتی استفاده می‌کند تا، هرچه هم مختصر، دربارهٔ شمس‌الدین صحبت کند، همان دوست عزیز تبریزی که شاعر بر فقدان اندوه‌بار وی هنوز می‌ماید. وقتی سرانجام نام او را می‌برد، جانِ شاعر پای در میان می‌گذارد و او را التماس می‌کند که ادامه دهد و بی‌پرده از شمس‌الدین سخن بگوید. اینجا، شاعر از طرح این موضوع آشوب‌برانگیز تن می‌زند: گفتم ار عریان شود او در عیان

نی تو مانی نی کنارت نی میان
 آرزو می‌خواه لیک اندازه خواه
 بر نتابد کوه را یک برگ کاه
 آفتابی کز وی این عالم فروخت
 اندکی گر پیش آید جمله سوخت

۱. اشارهٔ نویسنده به ابیاتی است از دفتر اول مثنوی، آنجا که مولانا می‌فرماید، هیچ چیز جز خود عشق نمی‌تواند عشق را شرح دهد (شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت) همان‌گونه که «آفتاب آمد دلیل آفتاب». ذکر آفتاب مولانا را به یاد شمس تبریزی می‌اندازد و بدین بهانه مدتی با ذکر مجملی دربارهٔ این مرد شگفت‌انگیز خاطر مشغول می‌دارد.

فتنه و آشوب و خونریزی مجوی

بیش از این از شمس تبریزی مگوی (۲۸)

سلطان ولد

پس از مرگ مولانا رومی رهبری جامعه صوفیه در قونیه نخست به عهده حسام‌الدین و سپس در ۶۸۳ / ۱۲۸۴ که وی نیز درگذشت، به عهده پسر ارشد مولانا، بهاء‌الدین محمد (۶۲۳-۷۱۱ / ۱۲۲۶-۱۳۱۲)، بیشتر معروف به سلطان ولد، نهاده شد. او بنیان‌گذار طریقه مولویه بود که تدریجاً از جمع مریدان مولانا پدید آمد. تا اوائل سده چهاردهم / بیستم که این طریقه به توسط جمهوری ترکیه رسماً منحل شد، رهبری آن همچنان در دست بازماندگان سلطان ولد بود. او نه تنها زیر نظر پدر بلکه به توسط معلم پدر خودش برهان‌الدین محقق، در مقام عالمی دینی و فردی عارف تربیت شد. او بعداً از ارشاد صلاح‌الدین فریدون زرکوب، یکی از نخستین زندگی‌نامه‌نویسان مولانا، که [سلطان ولد] با دخترش فاطمه ازدواج کرد، برخوردار گردید. پیوند نزدیک او با پدرش در سخنان مولانا منعکس است: «تو از همه کس خَلَقاً و خُلُقاً به من مانده‌تری». این سخن برای سلطان ولد انگیزه‌ای شد که پدر را در همه امور از جمله فعالیت‌های متنوع ادبی، نصب‌العین خویش قرار دهد. او غزلیاتی به سبک و سیاق پدر سرود، و اثری به نثر موسوم به معارف تألیف کرد که همانند مجموعه مواعظ غیررسمی پدرش به نام فیه‌ما فیه، به موضوعات صوفیانه می‌پردازد.

مهم‌ترین آثار سلطان ولد سه مثنوی مربوط به هم است که اولین آنها، سروده شده در تابستان ۶۹۰ / ۱۲۹۱، معمولاً ولدنامه خوانده می‌شود، هرچند که عنوان ابتدای آن نیز بر آن اطلاق شده است. این مثنوی شعر

بلندی مشتمل بر ۸۰۰۰ بیت است. در لابلای ابیات قطعات کوتاهی به نثری نسبتاً ساده گنجانده شده که مهم‌ترین اندیشه‌هایی را که بعداً در خلال گفتار منظوم شاعر پرورانده می‌شود، خلاصه می‌کند. انتخاب وزن خفیف نشان دهنده توجه احترام‌آمیز سلطان ولد به سنائی است که در چندین مورد از اشعار وی نقل کرده است، اما از حدیقه‌الحقیقه او مویه‌مو تقلید نکرده است. گرچه ابتدائاً نام اطلاعات فراوانی درباره زندگی مولانا و یاران نزدیک او به دست می‌دهد، این منظومه اولیاءنامه به معنای معمول کلمه نیست. هدف سلطان ولد ظاهر ساختن حقایق عارفانه‌ای است که زندگی مولانا و یارانش مظهر آن بود، منتها این حقایق در مثنوی معنوی در پشت قصه‌های پیامبران و اولیائی که در گذشته زندگی می‌کردند، پنهان شده بود. در واقع، ولدنامه شامل شرح ارزشمندی است از افکار مولانا بدان‌گونه که نسل نخستین از پیروان وی آن را می‌فهمیدند.

ولدنامه مانند منظومه‌های سنائی و مولانا از مقوله مثنویهایی است که در موعظه سروده شده‌اند. سلطان ولد در استفاده از قصه‌های طولانی که تداوم آنها مکرراً با حکایات کوتاه یا مطالب جنبی قطع می‌شود و در کاربرد صورخیال فراوان نیز از مولانا پیروی می‌کند. ارتباط بی‌مانند مولانا و شمس‌الدین در واقع نخستین ماجرائی از زندگی اوست که در ولدنامه گزارش شده است. بنا به گفته سلطان ولد، تجربه عاطفی که با غیبت شمس برای مولانا حاصل شد (۲۹) پدرش را از عالمی متدین به شاعر غزل‌سرای شیفته‌ای تبدیل کرد:

شیخ گشت از فراق او مجنون

بی‌سر و پا ز عشق چون ذوالنون (۳۰)

شیخ مفتی ز عشق شاعر شد

گشت خمّار اگر چه زاهد بُد

نی ز خمیری که او بود ز انگور

جان نوری نخورد جز می نور (۳۱)
دیگر مثنویهای سلطان ولد که پاره‌ای از درونمایه‌های ولدنامه را شرح و بسط بیشتری می‌دهند در واقع مکمل آن منظومه‌اند. یکی از آنها به رباب‌نامه معروف است زیرا این آلت موسیقی، به همان روش که نی در مقدمه مثنوی مولانا به کار رفته، به صورت نماد یا نشانه‌ای رمزی در مدخل این منظومه مورد استفاده قرار گرفته است. عنوان سومین منظومه صرفاً آنتهانامه است. سلطان ولد چند بیتی به ترکی سروده که بعضی از محققان امروزی آن را نخستین علامت ظهور اشعار صوفیانه در ترکی عثمانی تلقی کرده‌اند.

بوستان سعدی

مثنوی ممتاز دیگری که در سده هفتم / سیزدهم نوشته شد بوستان سعدی است. به گفته خود شاعر، او این منظومه را در پی بازگشت از سفرهای دراز خود به وطن، به عنوان هدیه‌ای به مردم شیراز تصنیف کرد. این کتاب با آثار دیگری که در بالا بررسی کردیم کلی تفاوت دارد. متن آن به ده باب کاملاً مشخص تقسیم شده است. در هر باب، حکایات مهم‌ترین قسمت‌اند و پیشنهاد‌های نظری بسیاری از زبان این یا آن شخصیت که در هر حکایت آمده، اظهار می‌شود. به علاوه، بوستان همان اندازه که جزو سنت صوفیانه است به اشعار دریاری تعلق دارد. این منظومه به فرمانروای محلی شیراز، ابوبکر بن سعد زنگی اهدا شده، و دو باب اول آن در حکم سیرالملوکی است که بر ضرورت عدالت و مراقبت [شاه] نسبت به رعایا تأکید می‌ورزد. بوستان در بحر متقارب سروده شده، وزنی که سواي منظومه تعلیمی ابوشکور، (سده چهارم / دهم)، بیشتر به حماسه‌های

غیردینی - و در درجهٔ اول شاهنامهٔ فردوسی - اختصاص یافته بود. به هر حال، اشتباه خواهد بود که بوستان را کلاً از سنت اشعار صوفیانه جدا بدانیم. بیشتر مطالب از باب سوم به بعد به مسائل اخلاقی تصوفی مربوط است که سعدی مدافع آن بود، منتها وی در مورد این اخلاقیات حدّ تعادل نگه داشته است. اگرچه معلوم نیست که آیا سعدی واقعاً به هیچ یک از فرقه‌های صوفی زمان خود تعلق داشته یا نه، وی از عارف بزرگ شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی (د. ۶۳۱ / ۱۲۳۴) ساکن در بغداد، به عنوان معلم خویش یاد می‌کند و مکرر در مکرر خود را هماهنگ با شیوهٔ زندگی درویشان اعلام می‌کند. عمیق‌ترین جلوهٔ تصوف او را می‌توان در باب سوم «در عشق و مستی و شور» یافت. در خلال بیش از بیست حکایت نمونه‌هایی از شور و شغف «پیروان طریقت»، ایثار و تحمل آنان در مقابل مصائبی که دامن‌گیرشان می‌شود، ارائه می‌کند. حالات ناشی از عشق کسی که با «آب و گل» ساخته شده، عشقی که ریشه در شهوت دارد، شباهت بسیار ضعیفی به تجربهٔ آنهایی دارد که «از جان می‌گذرند و آرزوی جانان می‌کنند». سعدی سخن خود را در باب عشق با گفتگوی معروف میان پروانه و شمع که رنج مشترک ناشی از عشق خود را با هم مقایسه می‌کنند، به پایان می‌برد. شاعر در شبی که دچار بی‌خوابی شده می‌شنود که پروانه این گونه از شمع سؤال می‌کند:

که من عاشقم گر بسوزم رواست

تو را گریه و سوز و باری چراست؟

بگفت ای هوادارِ مسکین من

برفت انگبین یارِ شیرین من

چو شیرینی از من بدر می‌رود

چو فرهادم آتش به سر می‌رود

همی گفت و هر لحظه سیلابِ درد
 فرومی‌دویدش به رخسارِ زرد
 که‌ای مدعی عشقِ کار تو نیست
 که نه صبر داری نه یارای ایست
 تو بگریزی از پیشِ یک شعله خام
 من استاده‌ام تا بسوزم تمام
 تو را آتش عشق اگر پر بسوخت
 مرا بین که از پای تا سر بسوخت (۳۲)

جام‌جم اوحدی

هیچ یک از مثنویهای عرفانی متعددی که از پایان سده هفتم / سیزدهم به بعد سروده شده به شهرت پایدار آثاری که تاکنون بررسی شده، نرسیده‌اند. معذلک، همه آنها را نمی‌توان به عنوان آثار درجه دوم یا تقلیدهائی صرف از الگوهای وضع شده توسط شعرای بزرگ متقدم مردود دانست. بسیاری از این آثار متأخر شایان توجه ماست زیرا به تکامل مستمر اشعار صوفیانه کمک کرده‌اند. پاره‌ای از این منظومه‌ها برای مدتی، پیش از آنکه تحت الشعاع شهرت درخشان و پایداری شاعرانی چون سنائی، عطار، مولانا و سعدی قرار گیرند، از موفقیتی برخوردار بودند.

سرنوشت اوحدی که حدود ۶۶۸ / ۱۲۷۰ در مراغه (آذربایجان) زاده شد و در ۷۳۷ / ۱۳۳۷ در اصفهان، اقامتگاه او برای سالهای بسیار، وفات یافت، از همین دست بود (۳۳). او به توسط اوحالدین کرمانی، شاعری به شهرت خودِ اوحدی، به طریقت صوفی درآمد. معروفیت او بیشتر مرهون مثنوی بلند وی جام‌جم است؛ جام‌جم عنوانی است مناسب، زیرا

مانند پیاله‌ای که جمشید، پادشاه اساطیری ایرانی، می‌توانست اسرار جهان را در آن تماشا کند، این منظومه به کلّ حوزه تجارب انسانی می‌پردازد. این کتاب مبتنی است بر چارچوبی فکری که ساختار بنیادین آثار قدیم‌تر را تشکیل می‌داده، اما هرگز با وضوحی مشابه آنچه در جام‌جم دیده می‌شود، به کار نرفته بود. اوحدی راههائی را که انسان در طول حیات خود بر روی زمین، به سوی دوزخ یا بهشت می‌پیماید شرح می‌دهد. چرخه هستی بدین صورت ترسیم شده که از منشأ اصلی (مبدأ) از طریق کلمه خلاق الهی^۱، در مسیر حیات دنیائی (معاش) تا مقصد نهائی (معاد) حرکت می‌کند.

نخستین بخش از سه بخش جام‌جم (که شاعر هر یک از آنها را «دوره» می‌خواند) به مسائل مابعدالطبیعی اختصاص دارد و نقش کلیدی بشریت را در نظام آفرینش نشان می‌دهد. دومین و مفصل‌ترین دوره به زندگی در این جهان می‌پردازد، و به دو باب تقسیم شده است: باب اول شیوه‌های زندگی مردم دنیا را بررسی می‌کند؛ باب دوم به شیوه‌هائی می‌پردازد که عرفا دنبال کرده‌اند، یعنی مردانی که خود را برای زندگی آن جهانی آماده می‌کنند. دوره سوم «بازگشت» انسان را به اصل الهی خویش با توجه به داوری نهائی که در انتظار هر موجود انسانی است، مورد بررسی قرار می‌دهد.

اوحدی در خلال عرضه پیام خود درباره آن جهان، مطالب زیادی نیز

1. Creative word of God

نویسنده باید واژه word را به معنای «لوگوس» یونانی (= عقل، کلمه) به کار برده باشد که در فلسفه قدیم آن را واسطه میان خدا و جهان تصور می‌کرده‌اند. در نظر هراکلیتوس لوگوس قانون جهانی حاکم بر تمام اشیاء است. ظاهر عالم در تغییر و تبدل دائمی است، و باطن آن لوگوس است، که یکی است و اصل حیات و قانون کلی الهی است. (برای اطلاع بیشتر، ← دائرةالمعارف فارسی، ذیل «کلمه».)

دربارهٔ امور این جهان بیان می‌کند. او در نخستین باب از دومین دوره دربارهٔ جنبه‌های مختلف زندگی عادی به تفصیل بحث می‌کند، از خدمت شاهان گرفته تا ادارهٔ خانواده، اصول زناشویی، تربیت فرزندان و رفتار با غلامان و زیردستان. مقدمهٔ کتاب شامل ستایش شهر تبریز و پاره‌ای از بناهای تاریخی آن است، و این بی‌تردید حرکتی است احترام‌آمیز نسبت به ممدوح خود، غیاث‌الدین محمد (د. ۷۳۶ / ۱۳۳۶)، پسر مورخ نامدار، رشیدالدین که وزارت امرای مغول را بر عهده داشت. مهم‌ترین منبع الهام اوحدی ظاهراً *حدیقه‌الحقیقه* سنائی بوده است؛ وجه مشترک جام‌جم و حدیقه وزن خفیف هر دو منظومه و توجه زیادی است که در خلال مواعظی معنوی به مطالب مادی کرده‌اند.

خواجوی کرمانی

در آثار ابوالعطا کمال‌الدین محمد خواجوی کرمانی (۶۸۹-۷۵۳ یا ۷۶۱ / ۱۲۹۰-۱۳۵۲ یا ۱۳۶۰) بیشترین تأثیر راخمسۀ نظامی داشته است. خواجو بیشتر عمر خود را در شیراز گذراند اما سفر زیاد کرد و، مانند اوحدی، در واپسین روزهای حیات دربار مغول در تبریز روابط خوبی با آن برقرار کرد. وی مشهورترین اثر خود، مثنوی *همای و همایون* (۷۳۱-۷۳۲ / ۱۳۳۱-۱۳۳۲) را به آخرین حاکم مغول در ایران، سلطان ابوسعید و وزیرش غیاث‌الدین، ممدوح اوحدی در جام‌جم، اهدا کرد. موضوع این منظومه ماجرای عشقی دو چهرهٔ گمنام از حماسه‌های ایرانی است که خواجو آن را به صورت داستانی عاشقانه و پرماجرا درآورد؛ در این داستان عناصری از افسانه‌های جنّ و پری به عاریت گرفته شده است. به خلاف اکثر منظومه‌های پنجگانهٔ خواجو، *همای و همایون* اثری عارفانه نیست. در گل و نوروز، که در ۷۴۲-۷۴۳ / ۱۳۴۱-۱۳۴۲ سروده شد، شاعر

با درج ابیاتی در ستایش بایزید بسطامی (د. ۲۶۰ / ۸۷۴) و ابواسحق ابراهیم کازرونی (د. ۴۲۴ / ۱۰۳۳) که خواجو آنان را نیاکان معنوی خویش به شمار می‌آورد، و نیز در مدح شیخ خود در طریقه کازرونی به نام امین‌الدین، نیت خود را روشن ساخته است. نکته جالب این است که گزارش سفر روحانی بایزید در این اثر جای شرح مرسوم معراج پیامبر را می‌گیرد. در این مثنوی داستانی عشقی مبتنی بر پاره‌ای از ویژگی‌های خسرو و شیرین نظامی به چشم می‌خورد. شخصیت‌های داستان تماماً ساختگی هستند و اسامی تمثیلی دارند: شاهزاده‌ای به نام نوروز، فرزند شاه خراسان، عاشق شاهدختی رومی می‌شود که وصف زیبایی او را از قافله سالاری شنیده است. نوروز در خلال تلاش و جست و جوی طولانی و جان‌فروشی، بر مخالفت پدر خود و موانع بی‌شمار دیگر چیره می‌شود. در این منظومه تأثیر داستان سرائی رایج و مردم‌پسند آن زمان نیز آشکار است. مقداری اشعار تعلیمی هم، مخصوصاً در بخش آخر این داستان عشقی وجود دارد: وقتی گل و نوروز طبق آداب «دین احمد» (یعنی، طلیعه و پیام‌آور اسلام در ازل: که داستان در آن وقوع یافته) به شادی ازدواج می‌کنند، هنگام بازگشت به ایران گذارشان به خانقاهی می‌افتد و آنجا حکیم دانش‌افروز شمه‌ای در باب مبدأ و معاد، نظام مابعدالطبیعی عالم، زندگی و مرگ و اصول فضیلت به آنها تعلیم می‌کند (۳۴).

در *روضه‌الانوار*، که در ۷۴۳-۷۴۴ / ۱۳۴۲-۱۳۴۳ سروده شد (۳۵) خواجو گام‌به‌گام از مخزن‌الاسرار نظامی پیروی می‌کند. ساختار استوار و دقیق این اثر نظامی آن را به صورت الگوی جالبی برای منظومه‌های تعلیمی درآورد. بعد از مطلع‌الانوار شاعر هندی - ایرانی، امیرخسرو، که تصنیف آن در ۶۹۸ / ۱۲۹۹ به اتمام رسید، *روضه‌الانوار* دومین منظومه‌ای است که به تقلید نظامی سروده شد و مثنویهای متعددی به دنبال آن آمد.

یک سال بعد، خواجه مثنوی تعلیمی دیگری به نام *کمال‌نامه*، در بحر خفیف ساخت (۳۶). اینجا باز از نظامی تقلید کرد؛ این منظومه به دوازده باب تقسیم شده که هر یک از آنها ترتیب یکسانی را دنبال می‌کنند: موعظه‌ای مقدماتی، حکایتی بر سبیل مثال، و خاتمه. مقدم بر اینها همه توصیفی از سفری نمادین آمده است: شاعر که از «میخانه» ای سر بیرون می‌آورد به عقل برمی‌خورد و عقل وی را به زندگی زاهدانه‌ای دعوت می‌کند. او پس از جست و جوئی بی‌حاصل در طلب خانه خدا در جوار «کعبه دل» گام در راه طلب می‌گذارد: با عناصر طبیعی خاک، هوا، آب و آتش دیدار می‌کند، اما آنها همه به عجز خود اعتراف می‌کنند و او را پیش موجودات مابعدالطبیعی عالی‌تری می‌فرستند. در پایان، شاعر به مرشد روحانی خود می‌رسد که قادر است تعالیمی را عرضه کند که از طریق متن این منظومه به خواننده منتقل می‌شود. این نمونه مختصر از گزارش یک رؤیا یادآور *سیرالعباد سنائی*، و همچنین *تحفة العراقرین خاقانی* و مصیبت‌نامه عطار است.

گلشن راز

از مثنوی کوچک *گلشن راز*، سروده محمود شبستری (د. حدود ۷۲۰ / ۱۳۲۰)، در فصل مربوط به غزل، به دلیل اهمیتش در تدوین زبان شاعرانه‌ای که ویژه اصطلاحات خاص صوفیه شد، سخن به میان آمد. اما این منظومه اهمیت بیشتری دارد. شبستری، به شیوه پرسش و پاسخ، به سؤالاتی این‌گونه جواب می‌دهد که نخست شرحی نظری ارائه می‌کند و سپس به کمک تشبیهات و حکایاتی چند نکته مورد بحث را روشن می‌سازد. موضوع کلی کتاب نظریه اِکمال انسان از طریق معرفت است. شماری مسائل کیهان‌شناختی، روان‌شناختی و مابعدطبیعی مورد بررسی

قرار گرفته، ولی از مطالب خاص سنت تصوف نیز غفلت نشده است، مانند مسائل مربوط به اتحاد با خداوند. در این کتاب و در مثنوی دیگری راجع به الهیات صوفیانه به نام سعادت‌نامه، تأثیر نظریه وحدت وجود ابن عربی مشهود است. منظومه کوچک شبستری نه تنها در سرزمینهای که فرهنگ ایرانی غالب بود، بلکه در غرب هم موفقیت داشت (۳۷). طبق روایتی نه چندان قابل اعتماد، کسی که سئوالات مطرح شده در گلشن راز را عنوان کرده بود خود سراینده اشعاری عرفانی، موسوم به امیر حسینی سادات (د. پس از ۷۲۸ / ۱۳۲۸)، (۳۸) بوده است. گرچه حسینی مورد احترام معاصران، و حتی نسلهای بعد از خودش بود، آثار او که مهم‌ترینشان مثنوی زوال‌المسافرین و کنزالرموز است، امروز چندان شناخته شده نیست.

اعمال و رفتار صوفیانه

اکثر آثاری که در قالب مثنوی سروده شده عموماً به اندیشه‌های عرفانی و تعالیم معنوی، و خیلی کم به اعمال و رفتار صوفیانه می‌پردازند. اما استثنائاتی هم وجود دارد. یکی از آنها کارنامه اوقاف، منظومه‌ای در کمتر از ۴۰۰ بیت است که در عید نوروز ۶۶۷ / ۱۲۶۹، به توسط پوربها، از شعرای دربار مغولان، سروده شد. این کتاب اثری است طنزآمیز در انتقاد از سوءاستفاده از اوقاف که صوفیه غالباً برای قوت لایموت خود متکی به آن بودند. این کتاب به سبب اشتغال آن بر وصف یکی از درویش‌های حیدری، که عضو یکی از گروه‌های قانون ستیز بود، بسیار جالب است؛ به این گروه‌ها غالباً به گونه‌ای رمزی و مجازی اشاره شده، اما خیلی به ندرت براساس واقعیات به تصویر کشیده شده‌اند (۳۹).

در ۷۴۸-۷۴۹ / ۱۳۴۷-۱۳۴۸ خطیب فارسی شیرازی اولیاءنامه‌ای در

شرح احوال صوفی ایرانی جمال‌الدین ساوی (د. حدود ۶۲۹ / ۱۲۳۲) سرود. این صوفی پس از روی آوردن به زهد مفرط، در دمشق رهبر دسته‌ای از درویشانی شد که خطیب فارسی آنها را «قلندر» می‌خواند. از نظر اینان هم تعلقات دنیوی یک سره مردود بود هم دل‌مشغولی بابت رستگاری در آخرت. نشانه‌های قابل دیدن رفتار آنان تراشیدن موی سر، ریش، سبیل و ابرو بود؛ دیگر آنکه آنها جز لنگی یا جامه پشمی زبری به نام «جُلُق» بر تن نمی‌کردند. عبارتی که در این منظومه مکرراً بازگفته می‌شود بیان‌کننده عصاره معنای رفتار آنهاست:

بیا تا دست از این عالم بشوئیم قلندروار تکبیری بگوئیم (۴۰)
این گروه درویش در واقع به شیوه قلندرانی زندگی می‌کردند که شعرای ایرانی از اوایل سده ششم / دوازدهم آنها را توصیف کرده‌اند (۴۱).

اعمال و رفتار گروهی از صوفیه در مثنویهای عمادالدین علی (د. ۷۷۲ / ۱۳۷۱) معروف به فقیه کرمانی، قاضی کرمانی، نیز که پیشتر از او به عنوان یکی از غزل‌سرایان یاد شد، منعکس شده است. عماد فقیه، مانند بسیاری از عرفای زمان خود از داشتن رابطه با قدرتمندان غافل نبود. وی کتابهایی را به شاه شجاع، یکی از فرمان‌روایان شیراز که ممدوح حافظ نیز بود، و همچنین به وزیر مغولان، غیاث‌الدین، حامی بزرگ شعرای عارف، اهدا نمود.

پنج مثنوی عماد فقیه که بعضی اوقات بر روی هم پنج گنج نامیده شده، هم از لحاظ شکل و قالب هم از حیث محتوا در خور توجه‌اند. صحبت‌نامه، که در ۷۳۰ / ۱۳۳۰ سروده شده، از لحاظ وزن و تقسیم‌بندی آن به ده باب کوتاه، روی الگوی بوستان سعدی ساخته شده است. عماد هم، مانند سعدی، نخست توجه خود را به طبقه حاکم معطوف می‌دارد و بر صفات احسان و عدل که شایسته پایگاه آنان است، تأکید می‌ورزد. اما،

مطالب دیگر ابواب این مثنوی متفاوت است: عماد به آداب رفتار مردمی می‌پردازد که به واسطه نگرششان نسبت به زندگی معنوی ممتاز و سرشناسند. وی پس از صوفیه، علما، و «اهل دنیا»، درباره کسانی سخن می‌گوید که خانقاهی را اداره می‌کنند، کسانی که زندگی خانه به دوشی را برگزیده‌اند، و افرادی که در زندگی روزمره حلقه صوفیان، آئین «فتوت» را دنبال می‌کنند (۴۲). سه فصل آخر کتاب مربوط است به عشق عارفانه و روش عرضه آن در اشعاری که قوالان خانقاه آنها را می‌خوانند. مقدمه این اثر، که شاعر آن را تربیت‌نامه می‌خواند، مشتمل بر اطلاعاتی است که وی درباره خود گفته است (۴۳).

صفانامه، نیز موسوم به مونس‌الابرار، که تألیف آن در ۷۶۵ / ۱۳۶۴ پایان یافته، و در ظاهر تقلیدی است از مخزن‌الاسرار نظامی، حاصل ایام پیری عماد است. درونمایه‌های مهم این منظومه شامل شکایت از استبداد زمانه، و گزارش یک رؤیا در سه باب آخر است. شاعر نخست پیامبر و علی را در خواب می‌بیند و سپس با خضر دیدار می‌کند. عماد نقل می‌کند که چگونه پیش از مواجهه با شیخ صوفی متوفائی که در فصل قبلی منظومه وصف او آمده، رنج و عذاب مرگ و رستاخیز جسمانی را تجربه کرده است (۴۴). دیگر منظومه‌های این مجموعه دارای ارزش صرفاً ادبی، و مخصوصاً بیانگر علاقه عماد به داشتن روابط حسنه با دربارهای شاهی است.

می‌توان برای دو مثنوی کوتاه قاسم‌انوار (۷۵۷-۸۳۶ / ۱۳۵۶-۱۴۳۳) نیز هدفی عملی قائل شد. گرچه این دو مثنوی به مسائل نظری می‌پردازند، سبک موجز و زبان بی‌پیرایه آنها از این کتابها ابزاری برای تعلیم مقدمات به مریدان ساخته است. در صد مقام در اصطلاح صوفیه، مسلک عارفانه از «یقطه» تا «توحید» به کمک واژگانی مناسب آن مفصلاً ترسیم شده است.

این قبیل فهرست‌گونه‌ها، که بی‌تردید هدف از آنها به خاطر سپاری مطالب بوده، غالباً در این دوره تهیه می‌شده است. اثر دیگر قاسم به نام *انیس العارفین*، در ۶۰۰ بیت، کتابی درسی است در باب روان‌شناسی صوفیانه به شیوه پرسش و پاسخ که به سؤالاتی درباره نفس، روح، دل، عقل و عشق عارفانه جواب می‌دهد. شاعر مخصوصاً گناه ریاکاری را به تفصیل شرح می‌دهد. هر آن کس که گرفتار این وسوسه می‌گردد مانند کسی است که پیشاب شیطان را باران رحمت بر سر خود تصور می‌کند.^۱ در عوض، مرید تشویق می‌شود که با تبدیل دل خویش به ظرفی برای دریافت فیضانات روح، آن [دل] را از «دست شیطان» نجات دهد. یکی از نمونه‌های اعلای تصفیة نفس عارف مشهور صفی‌الدین اردبیلی، نیای بزرگ شاهان صفوی، است که سعدی شاعر را وادار به این اعتراف کرد که «مرغ او قادر به ساختن آشیانه خود» در چنان مقام رفیعی نیست.^۲ آنجا که قاسم انوار در خاتمه منظومه خود برای نشان دادن نیروی شدید عشق، به حکایت شمع و پروانه متوسل می‌شود، خواننده به یاد بوستان سعدی می‌افتد.^۳

۱. هرگز از دلق ریا بر سر میار شاشه ابلیس را باران مدار

۲. اشاره‌ای است به داستان ملاقات شیخ صفی‌الدین اردبیلی و شیخ سعدی در شیراز. سعدی از او می‌پرسد که مقصود او از سفر در بیابان طلب چیست و او، که شاه قاسم انوار وی را به شاهبازی تشبیه کرده، قصه‌ای از کمال همت خود با شیخ سعدی می‌گوید و سعدی حیران می‌ماند:

چون شنید آن قصه سرگردان بماند	وز کمال همتش حیران بماند
شیخ را گفت: ای ز معنی بهره‌مند	وز کمال همت خود سربلند
آن مقامی را که فرمودی نشان	مرغ سعدی را نبودست آشیان

(*انیس العارفین*، ضمیمه دیوان قاسم انوار ص ۳۷۵)

۳. چند بیت از خطاب شمع به آتش:

تمثیلهای عرفانی

به معیار درآمدن زبان عارفانه و کاربرد بیشتر و بیشتر تمثیل به صورت ویژگیهای ممیز مثنوی صوفیانه در سده هشتم / چهاردهم درآمد. این ویژگیها در سده بعدی، که دوره تیموریان در تاریخ ایران بود، برجستگی بیشتری داشت. هیچ شاعری بهتر از محمد یحیی بن سبک (د. حدود ۸۵۲ / ۱۴۴۸) این گرایشها را نشان نداده است؛ او که بیشتر به فتاحی شهرت دارد زندگی را در موطن خود نیشابور به گوشه‌نشینی می‌گذرانید. مثنوی دستور عشاق، در ۵۰۰۰ بیت که تصنیف آن در ۸۳۹ق پایان یافت، شامل داستانی عشقی سرشار از ماجراهایی تا حدی شبیه گل و نوروز خواجه است، اما در دستور عشاق بیان تمثیلی داستان تا ذکر عواقب و تبعات داستان کشیده شده است. نه تنها نامهای شخصی بلکه اسامی جغرافیائی همه و همه از واژگان عشق و روان‌شناسی مرتبط به آن گرفته شده است. فقط ذکر مهم‌ترین شخصیت‌های داستان برای نشان دادن ویژگی آن کفایت می‌کند: شاهزاده «دل»، پسر پادشاه «عقل» که در مغرب در «قلعه بدن» فرمانروائی می‌کند در طلب «حسن»، دختر سلطان «عشق» که حاکم مشرق است، به تکاپو می‌افتد. این دختر در شهر «دیدار» که باغی به نام «رخسار» و چشمه‌ای به نام «فم» [دهان] دارد، زندگی می‌کند. فتاحی خلاصه‌ای از این داستان تمثیلی پیچیده را با عنوان حسن و دل، در شرح آن به نثر نوشت. غلبه تمثیل که نمونه‌های آن در اثر فتاحی و

→ خودنمایی می‌کنی در انجمن	زان سبب بیگانه‌ای از خویشان
خودکمال عاشقی پروانه داشت	از وجود خویشان پروا نداشت
جان و تن در پیش جانان باخت رفت	در زمانی کار خود را ساخت، رفت

(نیس العارفین، ص ۳۸۲)

بسیاری از معاصرانش دیده می‌شود قهراً منجر شد به نوعی خشکی و انعطاف‌ناپذیری که از قدرت پراحساس اشعار صوفیانه کاست. شعرای قدیم‌تر داستانها و درونمایه‌های تغزلی خود را به مراتب آزادانه‌تر به کار می‌بردند زیرا پایبند مفاهیم و تصورات از پیش تعیین شده‌ای که در فهرستهائی لغت - معنی‌گونه برای آن داستانها و درونمایه‌ها آمده باشد، نبودند. اتفاقی نیست که در این واپسین مرحله از ادبیات سده‌های میانی، لغت‌نامه‌های کوچکی از اصطلاحات صوفیانه تألیف شد تا به کمک آنها شخص بتواند رمز استعاره‌ها و تشبیهات شاعرانه را پیدا کند.

این فقدان سرزندگی و تحرک به سبب توجه بیشتر به ظرافتهای بلاغی تا اندازه‌ای جبران شد. این دوره دوره‌ای نیز بود که شعرا صنایع لفظی پیچیده‌ای در آثار خود به کار می‌بردند. در مثنوی سحر حلال اهل شیرازی (د. ۹۴۲ / ۱۵۳۵) صنعت ذوقافیتین به کار رفته و می‌توان آن را در دو بحر متفاوت تقطیع کرد^۱.

اگر چه پاره‌ای از مثنویهای تمثیلی برای مدتی از محبوبیتی برخوردار بودند، تقریباً همه آنها سرانجام به دست فراموشی سپرده شدند. یکی از قدیم‌ترین آنها مهر و مشتری، تصنیف شمس‌الدین محمد عصار (د. ۷۷۹ / ۱۳۷۷) بود، که در آن خورشید و ستاره برجیس نقشهای اصلی را بر عهده دارند. انتزاعی‌تر از اینها دو دل‌داده به نامهای «ناظر» و «منظور» در مجمع‌البحرین اثر کاتبی ترشیزی (د. ۸۳۷-۸۳۸ / ۱۴۳۴-۱۴۳۵) است.

۱. مانند این دو بیت:

ساقی از آن باده منصوردم	در رگ و در ریشه من صوردم
خواجه در ابریشم و ما در گلیم	عاقبت ای دل همه یکسر گلیم

که هر مصرع دارای دو قافیه است و هر بیت را می‌توان به دو وزن (یکی رمل مسدس و دیگری سریع) خواند.

عارفی (د. ۸۵۳ / ۱۴۴۹) درونمایه‌های شاعرانه معروفی را در قالب شخصیت‌های منظومه خودگوی و چوگان پرداخته است؛ عنوان فرعی این اثر، یعنی «حالنامه» معنا و منظور واقعی آن را نشان می‌دهد. شمع و پروانه اثر شاعر مذکور در بالا، اهلی، نیز به لحاظ درونمایه‌های شاعرانه، از مقوله‌گوی و چوگان است. هلالی در شاه و قاضی از مقابل قرار دادن «شاه و گدا» به عنوان تمثیلی از رابطه میان خدا و عاشق عارف استفاده می‌کند.

هفت اورنگ جامی

سهم جامی (۸۱۷-۸۹۷ / ۱۴۱۴-۱۴۹۲) در اشعار مثنوی صوفیانه عازی از خصیصه‌های اصیل و بدیعی نیست. او در هفت اورنگ خود، که ضمناً در فارسی به معنای صورت فلکی دُب اکبر است، الگوی پنج منظومه‌ای نظامی را به هفت منظومه افزایش داد. تنها دو مورد از منظومه‌های او، لیلی و معجون و خردنامه اسکندری، حاوی موضوعاتی هستند که در خمسة سلف جامی نیز عرضه شده است. داستان خسرو و شیرین جای خود را به یوسف و زلیخا داده است؛ زلیخا در اخبار اسلامی به عنوان همسر وزیر مصر، پوتیفار، شهرت یافته است. قصه یوسف به سبب ذکر آن در قرآن (سوره ۱۲) قداست یافته و مکرراً در اشعار تغزلی بدان اشاره رفته است. تنها مورد قدیم‌تری از مثنوی که به این موضوع پرداخته و هنوز هم در دست است صرفاً قصه‌های دینی درباره یوسف پیامبر را نقل می‌کند و نمی‌تواند اثری عرفانی به شمار آید (۴۵). این داستان در دست جامی به صورت قصه شکوهمندی از عشق عرفانی درآمد. اگرچه معنای تمثیلی این منظومه به هیچ وجه از نظرها پوشیده نیست، تماماً هم تحت الشعاع چنان معنایی نیست و ارزشی خاص خود دارد (۴۶).

این حکم در مورد سلمان و ابسال صادق نیست صرفاً بدان سبب که

این داستانِ اصلاً یونانی قبلاً به توسط ابن سینا به عنوان حکایتی فلسفی به نثر عربی مورد استفاده قرار گرفته شده بود. سلامان که پسر پادشاه یونان است، اما از شکم مادر زاییده نشده، عاشق دایه خود که بیست سال از او بزرگتر است می شود. این دو دلداده به جزیره ای بهشت آیین می گریزند. در آنجا خود را به آتشی می افکنند که فقط سلامان از آن به سلامت نجات می یابد و از تعلقاتش به این دنیا پاک می شود.

جامی در خاتمه منظومه کلید حل این تمثیل را به دست می دهد. پادشاه یونان به عنوان عقل فعال ظاهر می شود، که واسطه میان عقول عالی تر و عقل انسانی است. مشاور خردمند پادشاه نماینده عقاید و اندیشه هائی است که بر زبان شاه جاری می شود. تولد معجزه آسای سلامان به اصل و منشأ غیرمادی روح انسانی اشاره دارد. همزیستی روح عاقل و بدن، که باید پس از به کمال رسیدن روح به جدائی مطلق بینجامد، داستان این منظومه را تشکیل می دهد. آسسال، که باید در طی این جریان نابود می شد، [نماد] بدن است که تحت سیطره شهوات قرار دارد.

سه منظومه آخر هفت اورنگ به واقع تعلیمی است. در سلسله الذهب سرمشق جامی از گذشته دور، حدیقه الحقیقه سنائی است، اما این منظومه تقلید صرف نیست. نخستین بخش از سه بخش آن که درباره اصول تربیت صوفیانه است شامل «اعتقادنامه» ای است در شرح اجمالی مهم ترین معتقدات اسلام راستین که به درخواست شیخ طریقت نقشبندی، عبیدالله احرار، سروده شده است. دومین بخش منظومه مختص عشق عارفانه، و شامل مثالهای فراوان در قالب حکایات است؛ بخش آخر سیرالملوک نامه ای است که بنا به خواش سلطان عثمانی بایزید دوم (حکومت: ۸۸۶-۹۱۸ / ۱۴۸۱-۱۵۱۲) تصنیف شد (۴۷). تحفه الاحرار و سبحة الاسرار هر دو طبق الگوی مخزن الاسرار نظامی طرح شده، و به

گستره وسیعی از موضوعات مربوط به شیوه زندگی عارفان می‌پردازد، ولی به رفتار مطلوب پادشاهان، علما و شعرا نیز عنایت دارد.

با معرفی هفت منظومه جامی، به مرزی می‌رسیم که برای بررسی خود معین کرده بودیم. در آغاز سده دهم / شانزدهم، تحولات شگرفی در حیات سیاسی و فرهنگی ایران رخ داد، که از بسیاری جهات سمت و سوئی جدید و نیز تغییری در کانون توجه در حیات معنوی پدید آورد. چون تشیع امامیه مذهب شاهان و مردم ایران شد، نقش تصوف، نسبت به سده‌های میانی، کم‌رنگ‌تر گردید. با این حال، نه تصوف به یکباره ناپدید شد و نه ادبیاتی که برای قرن‌ها تصوف را به چنان شیوه شکوهمندی بیان کرده بود. مع‌ذلک، نمی‌توان انکار کرد که در این سده‌های متأخرتر کسی نتوانست بر شعرای صوفی بزرگ دورانهای پیشین پیشی گیرد.

یادداشتها

۱. نک. ژ. لازار، *Les premiers poètes persans*، پاریس - تهران، ۱۹۶۳: ج. ۱، صص ۲۷-۳۰ و ۱۰۰-۱۲۶. دربارهٔ مثنویهای فارسی به طور عام، نک. EI، ذیل «مثنوی ۱».
۲. روشنائی نامه نخستین بار به توسط هرمان اته در ۱۸۷۹-۱۸۸۰ ویرایش و (به آلمانی) ترجمه شد؛ نیز نک. دو بلوا، PL، ج. ۵، بخش ۱، صص ۲۰۶-۲۱۱.
۳. دربارهٔ عقل فعال در فلسفه اسلامی، نک. EI، ذیل عقل (AKI).
۴. قرآن، سورهٔ ۵۴/۷ و سورهٔ ۳/۱۰ که اشاره دارد به اینکه خداوند پس از خلقت عالم در شش روز، زمام ادارهٔ آن را به دست گرفت.
۵. *سیرالعباد الی المعاد*، نسخهٔ خطی بغدادتلی وهبی، شماره ۱۶۷۲، ورقهای 182b-183a.
۶. این نسخهٔ منظومه، که در حال حاضر در کتابخانهٔ سلیمانیه استانبول، با نشانهٔ بغدادتلی وهبی، شمارهٔ ۱۶۷۲، نگه‌داری می‌شود، به سفارش زرگری در قونیه تهیه شد. شکل بسیار مبسوط‌تری از این شعر را مدرس رضوی منتشر کرد؛ نیز نک. دوبروین، *Of Piety and Poetey*، صص ۱۱۹-۱۳۹.
۷. دربارهٔ مثنوی خاقانی، نک. تحقیقات بیلازت، که در فصل ۲، یادداشت ۱۷ بدان اشاره رفت.
۸. این منظومه را بو اوتاس^۱ در مقالهٔ «سفری به دنیای دیگر بر طبق مصباح الارواح»، در *Bulletin of the Asia Institute*، دورهٔ جدید، ج. ۴ (۱۹۹۰)، صص ۳۰۷-۳۱۱، برای مطالعهٔ تحلیلی از سابقه نسخهٔ خطی این کتاب نک.: همو، در *Barg - i sabz / A Green Leaf, Acta Iranica 28, Hommages and Opera Minora 12*، لایدن، ۱۹۸۸، صص. ۲۳۷-۲۵۲.

۹. درباره عرفان بقلی. نک. کارل دبلیو. ارنست،

Words of Ecstasy in Sufism,

البنی، ۱۹۸۵.

۱۰. کتاب عبر العاشقین، صص ۸۶؛ قس. حدیقه به کوشش مدرس رضوی، صص ۳۴۶ به بعد.

۱۱. بو اوتاس تحقیق آماری زیر را درباره اصطلاحات صوفیانه بر مبنای این منظومه انجام داده است،

A Persian Sufi poem: Vocabulary and Terminology,

لندن - مالمو، ۱۹۷۸.

۱۲. بخشهایی از مقدمه نظامی بر این منظومه به توسط یوهان کریستف بورگل به آلمانی ترجمه شد، «نظامی بر ستیغ سخنوری و شاعری» در

Islamwissenschaftliche Abhandlungen, Fritz Meier zum 60sten Geburtstag gewidmet,

ویسبادن، ۱۹۷۴، صص ۲۸-۹. در باب بحثی پیرامون دین و شعر، نیز نک: بی. ت. پ. دوبروین، «یادداشتهایی در مقایسه سنائی و عطار» در

L. Lewisohn (ed.) *Classical Persian Sufism*

صص ۳۶۱-۳۷۹.

۱۳. EI. ذیل «مجنون لیلی» ۲.

۱۴. برای اطلاع از تحقیقی جدید درباره ویرایشها و ترجمه‌های مثنویهای نظامی، نک. دویلوا، PL، ج. ۵، بخش ۲، صص ۴۳۸-۴۹۵.

۱۵. سعیدنقیسی، جستجو در احوال و آثار فریدالدین عطار، تهران، ۱۳۲۰ ش / ۱۹۴۱؛ نیز نک. ه. ریتز، EI، ذیل «عطار» و بررسی آثار او به قلم دویلوا، PL، ج. ۵، بخش ۲، صص ۳۱۸-۲۷۰.

۱۶. در اواخر سده هشتم / چهاردهم / شترنامه به عنوان یکی از آثار اصیل عطار پذیرفته شد. کهن‌ترین نسخه خطی، مورخ ۱۳۸۴ / ۷۸۶، به شماره 310/2 در کتابخانه دانشگاه لایپن نگه‌داری می‌شود.

۱۷. به نظر ه. ریتز، هیلاج‌نامه تقلید ضعیفی از بخش دوم / شترنامه است.

۱۸. *Le langage des Oiseaux*، پاریس، ۱۸۵۷.

۱۹. نک. هانس - پتر اشمیت، «سیمرغ، درباره پرندگان و سگان و خفاشان» در *Persica*، نهم، ۱۹۸۰، صص ۸۵-۱، CHI، ج ۳ (۱) صص ۳۴۶.

۲۰. از او در اشعار تغزلی نیز به عنوان نمونه‌ای از افراد قانون ستیز یاد شده است؛ نک. غزل حافظ که در فصل ۳ تحلیل شد.

۲۱. *Le Livre des Secrets*، پاریس، ۱۹۸۵، صص. ۹-۱۱.
۲۲. «مثنویهای دینی فریدالدین عطار» در *IRAN* ۱۷ (۱۹۷۹)، صص ۹ به بعد.
۲۳. به کوشش ت. یازیچی، صص. ۷۴۴-۷۳۹.
۲۴. مثنوی، دفتر هفتم، صص ۹۸.
۲۵. «معنای هیجده بیت از مثنوی»، در
Fuad Köprülü Armağanı
- استانبول، ۱۹۵۳، صص ۳۷-۵۰ (به ترکی).
۲۶. مثنوی، ج ۱، ابیات ۸۰۲.
۲۷. نیز نک. ویلیام سی. چیتیک،
The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi
 البنی، ۱۹۸۳.
۲۸. مثنوی، ج ۱، ابیات ۱۳۹-۱۴۳.
۲۹. قس. فصل ۳، صص. ۸۳-۸۴.
۳۰. ابوالفیض ثوبان بن ابراهیم ذوالنون (د. ۲۴۷ / ۸۶۱) یکی از نخستین صوفیان بزرگی که در مصر زندگی می‌کرد، در پاره‌ای از سخنانش معرفت را با تجربه وجدآمیز عشق برابر دانسته است؛ نک: شیمل، *Mystical Dimensions*، صص. ۴۲-۴۷.
۳۱. ولدنامه، ص. ۵۳.
۳۲. بوستان، ص. ۱۱۴.
۳۳. براون، LHP، ج. ۳، صص. ۱۴۱-۱۴۶؛ آربری، CPL، صص. ۳۰۸-۳۰۵؛ ریپکا، HIL، ص. ۲۵۴.
۳۴. خواجوی کرمانی، خمسه، صص. ۴۶۹-۷۲۲.
۳۵. همانجا، صص. ۹۸-۱.
۳۶. همانجا، صص. ۱۰۱-۱۹۸.
۳۷. این منظومه به عنوان منبعی از منابع یکی از نخستین محققان عرفان اسلامی در غرب به نام اف. ا. دی. تولاک^۱ (*Sufismus*، برلین، ۱۸۲۱) مورد استفاده قرار گرفت.
۳۸. ک. ا. نظامی، EI، ذیل حسینی‌سادات، امیر.
۳۹. این منظومه به صورت حرف‌نویسی شده همراه با ترجمه آلمانی آن به توسط بیرگیت هوفمان^۲ در مآخذ زیر به چاپ رسیده است:
Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies,

- رم، ۱۹۹۰، صص. ۴۸۵-۴۰۹.
۴۰. یعنی، «چهار بار یگو الله اکبر»، که ذکر آن در مراسم تشییع جنازه مرسوم است.^۱
۴۱. نک. بخش «کافران و قلندران» فصل ۳، صص. ۷۶-۷۱.
۴۲. این بخش را هربرت و. دودا ویرایش و همراه با ترجمه آلمانی آن در *Archiv Orientalni*، ج ۶، ۱۹۳۴، صص. ۱۱۲-۱۲۴، منتشر کرد.
۴۳. عمادالدین، پنج گنج، صص ۱۴۸-۹۴.
۴۴. همانجا، ۹۱-۱۹.
۴۵. این منظومه را بعضاً هرمان اته، اکسفورد، ۱۹۰۸، به عنوان اثری از فردوسی ویرایش کرد، اما اکنون دیگر این انتساب مورد پذیرش نیست؛ قس. دوبلوا، PL، ج ۵، بخش ۲، صص ۵۷۶ به بعد.
۴۶. برای اطلاع از بخش ترجمه شده‌ای از مقدمه این منظومه، نک. آخر فصل ۱.
۴۷. هفت اورنگ، صص ۱۸۳-۲.

۱. نویسنده در ترجمه بیت مورد نظر چهار (Four) را اضافه کرده، در صورتی که در اصل فارسی آن فقط کلمه تکبیر آمده است (قلندروار تکبیری بگوئیم).

گزیده کتاب‌شناسی

- A. J. Arberry, *Sufism. An Account of the Mystics of Islam*, London 1950. Idem, *The Koran Interpreted*, 2 Vols., London - New York 1954 - 56. Idem, *Classical Persian Literature*, London 1958 [CPL].
- Julian Baldick, "Persian Sūfī Poetry up to the Fifteenth Century", in George Morrison (ed.), *History of Persian Literature*, Leiden - Köln 1981, pp. 111 - 32.
- Amin Banani, Richard Hovannisian and Georges Sabagh (ed.), *Poetry and Mysticism in Islam. The Heritage of Rūmī*, Cambridge 1994.
- Edward G. Browne, *A Literary History of Persia*, 4 Vols., London - Cambridge 1902 - 25 [LHP].
- J. T. P. de Bruijn, *Of Pietry and Poetry: The Interaction of Religion and Literature in the Life and Works of Hakīm Sanā'ī of Ghazna*, Leiden 1983.
- Johann Christoph Bürgel, *The Feather of Simurgh: The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York - London 1988.
- The Cambridge History of Iran*, 7 Vols., Cambridge 1968 - 91 [CHI].
- The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden 1960 - [EI].
- Encyclopaedia Iranica*, ed by Ehsan Yarshater, London - Costa Mesa 1982 - [Enc. Ir.].

- Leonard Lewisohn (ed.), *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, London - New York 1992.
- Idem (ed.), *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*, London - New York 1993.
- Reynold A. Nicholson, *The Mystics of Islam*, London 1914.
- Idem, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge 1921; reprint 1967.
- Hellmut Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn 'Attār*, Leiden 1955; reprint 1980.
- Jan Rypka, et al., *History of Iranian Literature*, Dordrecht 1968 [HIL].
- Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill 1975.
- Eadem, *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, London - The Hague 1978.
- Eadem, *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam*, New York 1982.
- Eadem, *And Muhammad is His Messenger*, Chapel Hill and London 1985.
- C. A. Storey, *Persian Literature. A Bio - bibliographical Survey*, London 1927 - ; continued by François de Blois, Volume v / 1 and 2, London 1992 - 94 [PL].
- Ehsan Yarshater (ed.). *Persian Literature*, Albany 1988.

متون فارسی: چاپهای مختلف و ترجمه‌های انگلیسی

ابوسعیدبن ابی‌الخیر:

‘Die Rubā’is des Abū Sa’id bin Abulchair’

Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen Classe der Königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften,

مونخ، ۱۸۷۵، ۲، صص. ۱۴۵-۱۶۸ و ۱۸۷۸، ۲، صص. ۳۸-۷۰ (نیز نک. براون LHP، ج ۲، صص. ۲۶۱-۲۶۴؛ سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، به کوشش س. نفیسی، تهران، ۱۳۳۴ ش / ۱۹۵۵).

افضل‌الدین، بابا:

Rubā ‘lyāt. Les quatrains.... précède d’ une étude sur la vie et l’oeuvre du poète

به کوشش س. نفیسی، تهران، ۱۳۱۱ ش / ۱۹۳۳؛ م. مینوی و مهدوی، مصنفات افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی، ۲ جلد، تهران، ۱۳۳۱-۱۳۳۷ ش / ۱۹۵۲-۱۹۵۸.

افلاکی، شمس‌الدین احمد:

مناقب العارفین، به کوشش تحسین یازجی، ۲ جلد، چاپ دوم، آنکارا، ۱۹۸۰.

اوحدی مراغی:

جام جم، به کوشش سعید نفیسی، در کلیات اوحدی اصفهانی معروف به مراغی، تهران، ۱۳۴۰ ش / ۱۹۶۱، صص. ۴۸۲-۶۷۳.

ابن یمین:

E. H. Roswell, *Ibn Yamin, Persice Ibn - i Yamin, 100 short poems. The Persian text with paraphrases,*

لندن، ۱۹۳۳.

متون فارسی: چاپهای مختلف و ترجمه‌های انگلیسی ۱۷۷

باباطاهر:

نخستین مجموعه جدید به توسط کلمان هوارت در *Journal asiatique* (۱۸۸۹، ۱۹۰۸) به چاپ رسید؛ ترجمه مجموعه به قلم ادوارد هژن - آلن و الیزابت کورتیس برنثن، زیر عنوان *The Lament of Bābā Tahir*، لندن، ۱۹۰۲، و به توسط آرتور ج. آربری، *Poems of a Persian Sūfi*، کمبریج، ۱۹۳۷.

جامی، ملا عبدالرحمن:

مثنوی هفت اورنگ، به کوشش مدرس گیلانی، تهران، ۱۳۳۷ ش / ۱۹۵۸. حافظ:

دیوان، به کوشش پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۲ ش / ۱۹۸۴؛ ج. آربری، *Fifty Poems of Hafiz*، کمبریج، ۱۹۵۳ (متن و ترجمه).

حسن غزنوی اشرف، سید:

دیوان، به کوشش مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۳ ش / ۱۹۸۴. خاقانی:

دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی تهران، ۱۳۳۸ ش / ۱۹۵۹.

تحفة العراقین، به کوشش یحیی قریب، تهران، ۱۳۳۳ ش / ۱۹۵۵.

خسرو دهلوی، امیر:

مطلع الانوار، به کوشش ت. ا. ماگزاموا، مسکو، ۱۹۷۵.

خطیب فارسی:

مناقب جمال‌الدین ساوی، به کوشش تحسین یازیجی، آنکارا، ۱۹۷۲؛ به کوشش حمید زرین‌کوب، تهران، ۱۹۸۵.

خواجو کرمانی:

دیوان، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۳۶ ش / ۱۹۵۷.

خمسه خواجو کرمانی، به کوشش سعید نیازی کرمانی، کرمان، ۱۳۷۰ ش / ۱۹۹۱.

رومی، جلال‌الدین:

کلیات شمس یا دیوان کبیر، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۰ جلد، تهران، ۱۳۳۶ ش / ۱۹۵۷ و چند سال بعد.

نیکلسون، رینولد:

Selected Poems from the Divān Shām - i Tabrīz

کمبریج، ۱۸۹۸ (همراه با ترجمه)؛ ج. آربری،

The Rubā 'īyat of Jalāl al - Dīn Rūmī

۱۷۸ شعر صوفیانه فارسی

لندن، ۱۹۴۹.

مثنوی جلال‌الدین رومی، به کوشش رینولد ا. نیکلسون، ۸ جلد، (متن فارسی، ترجمه انگلیسی و توضیحات)؛ ترجمه منتخبات توسط آر. ا. نیکلسون،

Tales of Mystic Meaning

لندن، ۱۹۳۱، و توسط آرتور ج. آربری در

Tales from the Masnavi

لندن، ۱۹۶۲ و نیز:

More tales from the Masnavi

لندن، ۱۹۶۳.

روزبهان بقلی:

کتاب عبر‌العاشقین، به کوشش هانری کرین و محمد معین، تهران - پاریس، ۱۹۵۸. سعدی:

کلیات، به کوشش محمد علی فروغی، تهران، ۱۳۳۷ ش / ۱۹۵۸، مجموعه آثار از جمله غزلیات؛

طبیات و ویرایش و ترجمه ال. دبلیو کینگ، کلکته ۱۹۱۹-۱۹۲۱ و لندن، ۱۹۲۶؛ ترجمه‌هایی به قلم همو از «بدایع»، برلین، ۱۳۰۴ ش / ۱۹۲۵.

سلمان ساوجی:

دیوان، به کوشش منصور مشفق، تهران، ۱۳۳۶ ش / ۱۹۷۵.

سنائی:

دیوان، به کوشش مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۱ ش / ۱۹۶۲؛ تازیانه سلوک، گلچینی از «زهدیات» همراه با تعلیقات، به توسط محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۷۱ ش / ۱۹۹۳.

حدیقه الحقیقه و شریعة الطریقه، به کوشش مدرس رضوی، تهران، ۱۳۲۹ ش / ۱۹۵۰؛

کلیات اشعار حکیم سنائی غزنوی، به کوشش علی اصغر بشیر، کابل، ۱۳۵۶ ش / ۱۹۷۷؛

صص ۲۸۰-۲ (چاپ تصویری نسخه خطی کهنی در کابل)؛ فخری‌نامه، نسخه خطی

بغدادلی وهبی (استانبول)، شماره 1672، اوراق 1 b - 179 a.

سیرالعباد الی المعاد، نسخه خطی بغدادلی وهبی، شماره 1672، ورقهای 179 b - 203 b.

چاپی نه چندان رضایت‌بخش از متن این اثر و شرحی قدیمی بر آن را می‌توان در

مثنویهای حکیم سنائی، به کوشش مدرس رضوی، تهران، ۱۳۴۸ ش / ۱۹۶۹، صص.

۱۸۱-۳۱۶، یافت. این مجموعه همچنین شامل شماری مثنوی است که اشتباهاً به

متون فارسی: چاپهای مختلف و ترجمه‌های انگلیسی ۱۷۹

سنائی منسوب شده بود (قس. اوتاس، طریق التحقیق، جاهای مختلف، و دو پروین، *Of Piety and Poetry*، صص. ۱۱۳-۱۱۸).

سلطان ولد:

ولدنامه، به کوشش جلال‌الدین همائی، تهران، ۱۳۱۶ ش / ۱۹۳۷.

شبستری، محمود:

Gulshan-i Rāz, The Mystic Garden

به کوشش و ترجمه‌ای. اچ. وینفیلد، لندن، ۱۸۸۰، تجدید چاپ در لاهور، ۱۹۷۸.

عارفی:

گوی و چوگان یا حالنامه، به کوشش و ترجمه‌ای. اس. گرین‌شیلد، لندن، ۱۹۳۱-۱۹۳۲

عطارد، فریدالدین:

اسرارنامه، به کوشش صادق گوهرین، تهران، ۱۳۳۸ ش / ۱۹۵۹.

بی‌سرنامه، به کوشش ا. خوشنویس عماد، تهران، ۱۳۶۲ ش / ۱۹۸۳؛ منتشر شده به همراه متون دیگری که مؤلفان آنها محلّ تردیدند.

دیوان غزلیات و قصائد عطارد، به کوشش تقی تفضلی، تهران، ۱۳۴۱ ش / ۱۹۶۲.

هیلاج‌نامه، به کوشش ا. خوشنویس عماد، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۱ ش / ۱۹۹۲.

الهی‌نامه، به کوشش هلموت ریتز، لایپزیک، ۱۹۴۰؛ به کوشش فؤاد روحانی، تهران، ۱۳۵۱ ش / ۱۹۷۲؛ ترجمه به قلم ج. ا. بویل.

The Ilāhī - nāma or Book of God

منچستر، ۱۹۷۶.

عمادالدین فقیه کرمانی:

دیوان، به کوشش رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، ۱۳۴۸ ش / ۱۹۶۹.

پنج‌گنج، به کوشش رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، ۱۳۵۷ ش / ۱۹۷۸.

عراقی:

کلیات، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۳۸ ش / ۱۹۵۹.

غزالی، احمد:

Kitāb - i Savānih (Aphorismen über die Liebe)

به کوشش هلموت ریتز، لایپزیک - استانبول، ۱۹۴۲؛ ترجمه نصرالله پورجوادی، لندن، ۱۹۶۸.

غزالی، محمد:

کیمیای سعادت، به کوشش احمد آرام، تهران، ۱۳۵۲ ش / ۱۹۷۳.

قاسم انوار:

کلیات، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۳۷ ش / ۱۹۵۸.

قوامی رازی:

دیوان، به کوشش میرجلال‌الدین محدث، تهران، ۱۳۷۴ ق / ۱۳۳۴ ش / ۱۹۵۵.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی:

دیوان خلاق‌المعانی، به کوشش حسین بحر‌العلومی، تهران، ۱۳۴۸ ش / ۱۹۶۹.

کاشانی، عزالدین محمود:

کنوز الاسرار و رموز الاحرار (عشق‌نامه) به کوشش ا. مجاهد، شروح سوانح، تهران، ۱۳۷۲

ش / ۱۹۹۴)، صص. ۳۰-۳.

کیکاوس:

قابوس‌نامه، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۴۵ ش / ۱۹۶۷.

مغربی، محمد شیرین:

دیوان، به کوشش لئونارد لویزون، تهران - لندن، ۱۹۹۳.

محمد بن منور:

اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، به کوشش م. ر. شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۶۶

ش / ۱۹۸۷؛ ترجمه جان آکانه،

The Secrets of God's Mystical Oneness,

کوستامیسا، ۱۹۹۲.

نجم‌الدین دایه:

مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد، به کوشش محمد امین ریاحی، تهران، ۱۳۵۲ ش /

۱۹۷۳؛

The Path of God's Bondsmen from Origin to Return: Mersad al - 'Ebad

ترجمه حامد الگار، دلمار، نیویورک، ۱۹۸۰.

نخجوانی، احمد بن الحسن بن محمد:

طریق‌التحقیق، به کوشش بو اوتاس، لوند، ۱۹۷۳.

ناصر خسرو:

دیوان اشعار، به کوشش نصرالله تقوی، تهران، ۱۳۰۴-۱۳۰۷ ش / ۱۹۲۵-۱۹۲۸، چندین بار

تجدید چاپ شده است. Forty poems from the Divan، ترجمه پیتر لمبوزن ویلسن و

غلام‌رضا اعوانی، تهران، ۱۹۷۷.

روشنائی‌نامه ویرایش (و ترجمه به آلمانی) به توسط هرمان اته، در

متون فارسی: چاپهای مختلف و ترجمه‌های انگلیسی ۱۸۱

Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft,

۳۳، ۱۸۷۹، صص. ۶۶۴-۶۴۵ و ۳۴، ۱۸۸۰، صص. ۴۶۴-۴۲۸، ۶۴۲-۶۱۷، تجدید چاپ در
برلین، ۱۹۲۲، همراه با سفرنامه؛ دیوان، صص. ۵۴۲-۵۱۱.

نظامی:

خمس، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۳-۱۳۱۸ ش / ۱۹۳۴-۱۹۳۹، و چاپهای
مجدد.

مغزن/الاسرار، به کوشش ا.ا. علیزاده، باکو، ۱۹۶۰ یا به کوشش بهروز ثروتیان، تهران، ۱۳۶۳
ش / ۱۹۸۴؛ ترجمه

G. H. Darab, *The Treasury of Mysteries,*

لندن، ۱۹۴۵.

هجویری، علی بن عثمان هجویری:

The Kashf al - Mahjúb. The oldest Persian treatise on Sufism

ترجمه رینولد ا. نیکلسون، لندن، ۱۹۱۱، چندین بار تجدید چاپ شده است.

فهرست راهنما

الف . فهرست اشخاص و جای‌ها

- | | |
|--|-----------------------------------|
| ابوبکر ۵۰، ۱۲۸ | آتش، احمد ۱۴۹ |
| ابوبکر بن سعد زنگی ۱۵۴ | آدم ۱۴۴ |
| ابوحنیفه ۵۵، ۶۱، ۱۲۸ | آذربایجان ۸۸ |
| ابوسعید بن ابی‌الخیر ۲۹-۳۲، ۳۹، ۴۰، ۱۰۴، ۱۰۵ | آربری، آرتور جان ۸، ۶۸، ۷۷، ۱۰۸ |
| ابوعلی سینا ۲۵، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۳۸، ۱۶۸ | آزاد، حسین ۳۸ |
| ابوشکور ۱۱۸، ۱۵۴ | آسیای صغیر ۸۲، ۸۴ |
| ابونواس ۴۸ | آسیای مرکزی ۸ |
| اته، هرمان ۳۱ | آناطولی ۱۳۲، ۱۴۰ |
| احمد نخجوانی ۱۳۲ | ابراهیم ۱۴۴ |
| اخوان الصفا ۱۲۳ | ابن‌سینا ← ابوعلی سینا |
| اردبیل ۸۸ | ابن عبادی ۷۴، ۷۵ |
| ارزنگان ۱۳۲ | ابن عربی ۱۲، ۴۰، ۸۴، ۸۷، ۱۳۲، ۱۶۱ |
| ارسطو ۳۴ | ابن فارض ۱۲ |
| اروپا ۸ | ابن مقفع ۱۱۷ |
| اسرافیل ۱۴۳ | ابن منور ۳۰، ۳۱، ۳۸، ۳۹ |
| اسکندر کبیر ۹ | ابن یمین ۱۶ |
| اسماعیلیه، ۳۴، ۵۲-۵۴ | ابواسحق ابراهیم کازرونی ۱۵۹ |
| اشرف ← غزنوی، سیدحسن | ابوالحسن خرقانی ۲۵ |
| اصفهان ۶۸، ۱۵۶ | ابوالعتاهیه ۴۷ |

- افضل الدين ابراهيم خاقانی ۶۴
 افضل الدين کاشی ← بابا افضل
 افغانستان ۸، ۴۸، ۵۲، ۸۲، ۱۴۷
 افلاکی، احمد ۱۴۸، ۱۴۹
 الؤل - ساتن ۴۳
 امویان ۶۹
 امیر خسرو دهلوی ۸۵، ۸۸، ۱۵۹
 امین‌الدین ۱۵۹
 انگلستان ۲۰
 انوری ۶۴، ۶۵، ۸۱
 انوشیروان، ۱۳۳
 اوحداالدین کرمانی ۳۵، ۱۳۰، ۱۵۶
 اوحدی، ۱۵۶ - ۱۵۸
 اهل حق ۲۶
 اهلی شیرازی ۱۶۶، ۱۶۷
 ایران ۷، ۸، ۹، ۶۹، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۱۱۷،
 ۱۲۷، ۱۴۷، ۱۵۹، ۱۶۵
 بابا افضل، ۳۳ - ۳۴
 باباطاهر عریان ۲۵ - ۲۹، ۱۰۴
 بابا فغانی ۸۹
 بابو بوالخیر ۳۱
 باخرزی ۵۱
 بادلیان ۲۱
 بایزید بسطامی ۱۵۹
 بایزید دوم ۱۶۸
 بخارا ۱۱۷
 بدخشان ۵۲
 براون، ادوارد ۱۱۳، ۱۷۲
 برهان‌الدین محقق ۱۵۲
 بشر بن یاسین ۳۰
 بصره ۱۲۳
 بطلمیوس ۱۲۲، ۱۳۹
 بغداد ۶۱، ۸۶، ۱۵۵
 بلخ ۸۲، ۱۴۷
 بلقیس ۱۳۹
 بو اوتاس ۱۷۰، ۱۷۱
 بوستان ۱۵۴ - ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۴
 بوصالح مقری، ۳۹
 بویل، اندرو ۴۳، ۱۴۴
 بهاء‌الدین زکریا ۸۴
 بهاء‌الدین محمد ← سلطان ولد
 بهاء‌الدین ولد ۸۲، ۱۴۷
 بهرام‌شاه غزنوی ۵۶، ۵۸، ۸۰، ۸۱، ۱۲۶،
 ۱۲۹، ۱۳۲
 پاکستان ۸۳
 پوتیفار ۱۶۷
 پوربها ۱۶۱
 پهلوی ۹، ۴۷، ۱۱۹
 تاجیکستان ۸
 تبریز ۶۴، ۸۷، ۸۸، ۱۵۸
 ترکیه ۸، ۱۵۲
 تورتل، کریستیان ۱۴۴
 تیموریان ۸۸، ۱۶۵
 جاجرمی ۲۱
 جامی، عبدالرحمن ۸، ۳۵، ۴۰، ۴۱، ۸۸
 ۸۹، ۱۶۷، ۱۶۸
 جبرئیل، ۱۴۳
 جلال‌الدین، رومی ۳۵، ۶۱، ۸۲ - ۸۳،
 ۱۴۷ - ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶
 جلایریان (خاندان مغول) ۸۶

۱۸۴ شعر صوفیانۀ فارسی

جمال‌الدین اصفهانی ۸۱	رشیدالدین میبدی ۱۵۸، ۶۱
جمال‌الدین ساوی ۱۱۴، ۱۶۲	رضاقلی‌خان هدایت ۲۶، ۳۸
جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق ۶۷	رودکی ۱۸، ۱۱۷
جمشید ۱۰۶، ۱۵۷	روزبهان بقلی ۶۱، ۹۹، ۱۳۱
جونز، ویلیام ۱۰۸	روم ۸۲، ۱۴۰
چشتی ۸۴، ۸۵	ریپکا، یان ۸۴
حافظ، ۱۱، ۸۰، ۸۶ - ۸۷، ۸۸، ۱۰۷ -	ریتز، هلموت ۸۱، ۱۳۶، ۱۳۷
۱۱۱، ۱۶۲	زاگرس ۲۶
حسام‌الدین ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۲	زرتشتی ۹، ۱۱۹
حسین بن علی، ۶۹، ۱۲۸	ژکوفسکی، ولادیمیر ۲۲
حسینی‌سادات، امیر ۱۶۱	ساسانیان ۹، ۱۳۷
حلاج ۱۲، ۱۲۶، ۱۴۲، ۱۴۶	سامانیان ۷۸، ۱۱۷
حلب، ۶۱	سانسکریت ۱۱۷
خاقانی ۶۴-۶۷، ۸۱، ۱۶۰	سبا ۱۳۹
خانلری، پرویز ناتل ۱۰۸	سرخس ۵۵، ۵۶، ۶۲، ۱۲۱، ۱۲۴
خراسان، ۴۸، ۵۵، ۵۶، ۶۴، ۸۱، ۱۰۲،	سعدی ۸۴، ۸۶، ۱۵۴-۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۴
۱۵۹	سفرنامه ۵۲
خضر ۱۳۰، ۱۶۳	سلجوقی ۲۶، ۱۳۳
خطیب فارسی شیرازی ۱۱۴، ۱۶۱، ۱۶۲	سلطان ابوسعید ۱۵۸
خواجوی کرمانی ۸۶، ۱۵۸ - ۱۶۰، ۱۶۵	سلطان حسین جلایری ۸۷
خیام ۲۰-۲۵، ۵۰، ۱۲۸	سلطان ولد ۶۱، ۸۲، ۱۵۲-۱۵۴
داوود ۱۴۴	سلمان ساوجی ۸۶
دشتی، علی ۴۳	سلیمان ۱۳۹، ۱۴۱
دمشق ۸۲، ۸۴، ۸۸، ۱۶۲	سنائی ۳۵، ۵۴ - ۵۹، ۸۰، ۸۱، ۸۳، ۸۴
دو تاسی، گارسن ۱۳۷	۸۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۲۴ - ۱۳۴، ۱۴۴ -
دهلی ۸۵	۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰،
ذوالنون مصری، ۱۲، ۱۵۳	۱۶۸
رابعه ۱۲، ۹۶	سن پترزبورگ ۲۲
راوندی ۶۱	سوریه ۱۱
رسول اکرم ← محمد (ص)	سیف‌الدین محمد بن منصور ۵۵، ۱۲۱

- شافعی ۱۲۸
 شاه شجاع ۱۶۲
 شاه نعمت‌الله ولی، ۴۰، ۸۸
 شبستری، محمود ۱۰۰، ۱۶۰، ۱۶۱
 شروان ۶۴
 شمس‌الدین احمد افلاکی ۱۴۸
 شمس‌الدین لاهیجی ۱۰۰
 شمس‌الدین محمد بن ایل طغان ۱۳۰
 شمس‌الدین محمد عصار ۱۶۶
 شمس تبریزی ۶۱، ۸۲، ۸۳، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۳
 شمس قیس ۱۸
 شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی ۱۵۵، ۱۰۳
 شهاب‌الدین یحیی سهروردی ۹۹، ۶۱
 شهرزاد ۱۳۷
 شهریار، محمدحسین ۸۹، ۱۱۳
 شیخ صنعان ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۴۰
 شیراز ۸۶، ۱۳۱، ۱۵۴، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۴
 شیطان ۱۴۳، ۱۶۴
 شیمل، آنماری ۷۲
 صائب تبریزی ۸۹
 صدرالدین قونیوی ۸۴
 صفوی ۸، ۶۹، ۸۸، ۸۹، ۱۶۴
 صفی‌الدین اردبیلی ۸۸، ۱۶۴
 صلاح‌الدین فریدون زرکوب ۱۵۲
 طریقه کازرونیه ۸۶
 طغرل بیک ۲۶
 عارفی ۱۶۷
 عبدالله انصاری هروی ۲۵، ۵۶، ۱۰۴
 عبیدالله احرار ۴۰، ۱۶۸
 عثمان ۵۰، ۱۲۸
 عریستان ۱۳۹
 عزالدین محمود کاشانی ۱۳۲
 عزرائیل ۱۴۳
 عطار ۲۴، ۳۵، ۳۷، ۶۸، ۸۱-۸۳، ۱۰۰
 ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۲۶، ۱۳۴، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۶۰
 علی بن ابی طالب ۵۰، ۵۱، ۶۹، ۸۶، ۱۲۸، ۱۶۳
 عماد فقیه ۲۱، ۸۵، ۱۶۲، ۱۶۳
 عمر خیام ← خیام
 عوفی ۵۱
 عیسی مسیح ۱۳۳، ۱۴۴
 عین‌القضاة همدانی ۳۸، ۶۱، ۹۹
 غزالی، احمد ۳۸، ۷۵، ۸۴، ۹۷، ۹۸، ۱۰۴، ۱۳۲، ۱۳۸
 غزالی، محمد ۹۷، ۱۳۸
 غزنوی سیدحسن معروف به اشرف ۸۱، ۹۰، ۹۱
 غزنویان ۵۳، ۵۵، ۷۸
 غزنه ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۶۴، ۸۱
 غیاث‌الدین محمد ۱۵۸، ۱۶۲
 فاتحه‌الشباب ۸۹
 فارس ۸۶
 فاطمه ۱۵۲
 فاطمی ۵۲، ۵۳
 فتاحی ۱۶۵
 فخرالدین رازی ۲۱
 فخرالدین عراقی ۸۳، ۹۹، ۱۰۵

فرانسه ۲۳	محمد بن منصور ۵۶، ۶۲، ۱۲۹
فردوسی ۱۱۸، ۱۵۵	محمد مغربی ۳۹، ۸۸
فقیه کرمانی ۸۵، ۱۶۲	محمد نظام‌الدین اولیاء ۸۵
فیتز جرالد ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۴۳	محمد یحیی بن سیبک ۱۶۵
قاجار ۶۹	محمود غزنوی ۵۱
قاسم انوار ۴۰، ۸۸، ۱۶۳، ۱۶۴	محمی‌الدین ابن عربی ۱۲
قاهره ۵۲	مدینه ۶۵
قلندریه ۱۰۳	مراغه ۱۵۶
قوامی رازی ۶۷	مرو ۵۰، ۵۲
قونیه ۸۲، ۸۴، ۱۴۸، ۱۵۲	مستنصر ۵۳
قهستان ۱۳۰	مسعود سعد سلمان ۷۲
قیس ۱۳۴	مسعود سوم ۵۵
کاتبی ترشیزی ۱۶۶	مصر ۵۲، ۸۴، ۱۳۱
کربلا ۶۹	مغرب ۸۸
کرمان ۸۸، ۱۳۱	مکه ۵۲، ۶۴، ۱۱۱، ۱۳۹، ۱۴۰
کسائی، مجدالدین ابوالحسن ۵۰-۵۲	ملاطیه ۱۰۲، ۱۰۳
کعبه ۶۴، ۱۴۰	منشی، نصرالله ۵۸
کمال‌الدین اسماعیل ۶۷	موسی (ع) ۱۴۴
کمال‌الدین مسعود خجندی ۸۷، ۸۸	مولانا ← جلال‌الدین رومی
کیکاوس ۴۹، ۹۵، ۱۰۹	مولتان ۸۳، ۸۴
گریوز، رابرت ۲۳، ۴۴	مولویه ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۲
لرستان ۲۶	میبدی ۳۸
مانویان ۹	میرانشاه ۸۸
ماوراءالنهر ۴۸	میکائیل ۱۴۳
مُتنبی ۴۸	مینوی، مجتبی ۴۴
مجدود بن آدم سنائی ← سنائی	ناصر خسرو ۵۲-۵۴، ۱۲۰، ۱۲۵
محتشم کاشانی ۶۹	نجم‌الدین دایه ۲۱، ۲۴، ۳۸، ۶۱، ۹۹
محمد (ص) ۴۹، ۵۰، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۴	نصیرالدین طوسی ۳۳
۸۶، ۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۴۰	نظامی گنجوی ۶۵، ۱۳۲-۱۳۵، ۱۴۵
۱۴۴، ۱۴۱	۱۵۸-۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۸

- نعمت‌اللهی ۸۸
نقیسی، سعید ۱۳۶، ۳۴
نقشبندی ۱۶۸، ۸۸
نقشبندی ۴۰
نوح (ع) ۱۴۴
نیشابور ۱۶۵، ۱۴۷، ۱۳۶، ۸۱
نیکلسون، رینولد ۱۴۹، ۶۶، ۳۲، ۱۲
نیکولا ۴۴، ۲۳
ویکتوریا ۲۰
هجویری ۱۰۲
هخامنشی، ۹
هرات ۵۶، ۸۸
هلالی جغتایی ۱۶۷
همدان ۸۳، ۲۶
هندوستان ۸، ۸۵، ۸۸، ۱۳۷
هندی ۸
یونان ۱۶۸
- ب . فهرست کتاب‌ها**
آفرین‌نامه ۱۱۸
ابتدائیه ۱۵۲ - ۱۵۳
ادبیات فارسی کلاسیک ۸
اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ۳۹، ۳۲، ۲۹
اسرارنامه ۱۴۴ - ۱۴۷، ۱۴۸
اسکندرنامه ۱۳۴
اشترنامه ۱۳۶
التصفیه فی احوال المتصوفه ۷۴
الهی‌نامه ۱۴۸، ۱۴۱، ۱۲۶، ۲۴
انتھانامه ۱۵۴
- انیس العارفین ۱۶۴
بی‌سرنامه ۱۳۶
پنج گنج ۱۶۲
پَنجَه تَنترَه ۱۱۷
تاریخ ادبیات ایران ۸۴
تحفة الاحرار ۱۶۸
تحفة العراقین ۱۶۰، ۱۳۰
تذکرۃ الاولیاء ۱۴۰
تربیت‌نامه ۱۶۳
ترجمان الاشواق ۱۲
جام جم ۱۵۶ - ۱۵۸
حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابی‌الخیر ۲۹
حبسیات ۷۲
حدیقه الحقیقه و شریعة الطریقه ۵۶، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۱ - ۱۳۲، ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۶۸
حتی بن یقظان ۱۳۰
خاتمة‌الحیاء ۸۹
خردنامه اسکندری ۱۶۷
خریده‌القصر ۲۰
خسرونامه ۱۳۵
خسرو و شیرین ۱۳۴، ۱۵۹، ۱۶۷
خمسه ۱۶۷، ۱۵۸
داستان‌های هزار و یک شب ۱۳۷
دریای روح - انسان، دنیا و خدا در
حکایات فریدالدین عطار ۱۳۷
دستور عشاق ۱۶۵
دیوان کبیر ۸۲
رباب‌نامه ۱۵۴

۱۸۸ شعر صوفیانه فارسی

روشنائی نامه ۱۲۰، ۱۲۵	کارنامه بلخ ۱۲۱
روضه الانوار ۱۵۹	کلمات قصار ۲۷
ریاض العارفین ۳۸	کلیله و دمنه ۵۸، ۱۱۷، ۱۳۷
زاد المسافرین ۱۶۱	کمال نامه ۱۶۰
سبحه الاسرار ۱۶۸	کنوز الحکمه و رموز المتصوفه ۵۷، ۱۶۱
سحر حلال ۱۶۶	گلزار معرفت ۳۸
سرانجام ۲۶	گلشن راز ۱۰۰، ۱۶۰، ۱۶۱
سعادت نامه ۱۲۰، ۱۶۱	گل و نوروز ۱۵۸، ۱۶۵
سلامان و آبسال ۱۶۷، ۱۶۸	گوی و چوگان ۱۶۷
سلسله الذهب ۱۶۸	لمعات ۸۴، ۹۹
سوانح ۳۸، ۸۴، ۱۳۲	لیلی و مجنون ۱۳۴، ۱۶۷
سیرالعباد الی المعاد، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۵	مثنوی معنوی، ۱۴۸ - ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴
۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۶۰	مجمع البحرین ۱۶۶
شاهنامه ۱۱۸، ۱۵۵	مختار نامه ۳۵
شاه و قاضی ۱۶۷	مخزن الاسرار ۱۳۲ - ۱۳۴، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۸
شمع و پروانه ۱۶۷	مرآت الصفا ۶۶
صحبت نامه ۱۶۲	مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد، ۲۱، ۳۸، ۴۴، ۹۹
صد مقام در اصطلاح صوفیه ۱۶۳	مصیبت نامه ۱۴۲، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۰
صفانامه ۱۶۳	مطلع الانوار ۱۵۹
صوفی نامه ۷۴	معارف ۱۵۲
طربخانه ۲۱	مفتاح الاعجاز ۱۰۰
طریق التحقیق ۱۳۲	مقامات طیور ۱۳۷
عبهرالعاشقین ۱۳۱	مناقب العارفین ۱۴۸
عشق نامه ۱۳۲	منطق الطیر ۱۱۰، ۱۳۷ - ۱۴۰، ۱۴۸
عوارف المعارف ۱۰۳	مونس الابرار ۱۶۳
فخری نامه ۵۶، ۱۲۶	مونس الاحرار ۲۱، ۳۴
فیه مافیہ ۱۵۲	مهر و مشتری ۱۶۶
قابوس نامه ۴۹	نزهة المجالس ۲۱
قرآن ۱۲۷، ۱۳۹، ۱۶۷	
کارنامه اوقاف ۱۶۱	

نفحات الانس ۸۸

واسطة العقد ۸۹

ولدنامه ۱۵۲- ۱۵۴

هفت اورنگ ۱۶۷، ۱۶۸

هفت پیکر ۱۳۴

همای و همایون ۱۵۸

هیلاج نامه ۱۳۶

یوسف و زلیخا ۱۶۷



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه و اسناد ملی ایران

مجموعه‌ی تصوف و عرفان نشر مرکز ترجمه‌ی دکتر مجدالدین کیوانی

کتابهای این مجموعه ترجمه‌ی کتابهای مجموعه‌ی Sufi انتشارات کرزن هستند که مدخلهایی فشرده و جامع برشماری از جنبه‌های مختلف موضوع تصوف ارائه می‌کنند و برای خواننده‌ی معمولی و نیز برای دانشجو و پژوهشگر این رشته قابل فهم و استفاده هستند. محققانه بودن و خواندنی بودن، خصوصیتی هستند که کوشش شده همه‌ی کتابهای این مجموعه از آن برخوردار باشند.

خواجه عبدالله انصاری عبدالغفور روان فرهادی

روزبهران بقلی کارل ارنست

سهروردی و مکتب اشراق مهدی امین رضوی

فراسوی ایمان و کفر اشعار و تعالیم صوفیانه‌ی محمود شبستری لئونارد لویزون

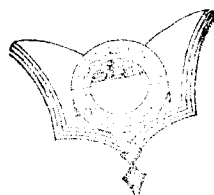
عزیز نسفی لوید ریجون

مفهوم ولایت در عرفان اولیه‌ی اسلام برندراتگه و جان اوگین

شعر صوفیانه‌ی فارسی درآمدی بر کاربرد عرفانی شعر فارسی کلاسیک ج. ت. پ. دویروئن

حلاج هربرت و. میسُن

سایر کتابهای نشر مرکز
در زمینه تصوف و عرفان



متون عرفانی فارسی
محمد حسن حائری

تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

مهاتما گاندی در جستجوی حقیقت

انتخاب و ترجمه خجسته‌کیا

عشق صوفیانه

جلال ستاری

چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار

بابک احمدی