Maryam Koochaki Shalmani. "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Divan-ı Şems Gazellerindeki Işık İmgesi". *Mevlâna ve Mevlevîlik Harsiyatı - 1*. ed. Nuri Şimşekler vd. 573-594. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 2025.

تصاویر بینامتنی نور و منابع آن در غزلیات شمس

مریم کوچکی شلمانی*

چکیده

غزلیات شمس، از آثار ارزشمند شاعر و عارف فارسی زبان، مولانا جلال الدین بلخی/ رومی، مملو از تصاویری است که نمونه های مشابه آن را می توان در مهمترین متون عرفانی پیش از او مشاهده کرد. در این مقاله سعی شده است که تصاویر پر تکرار و مشابه از نور و منابع آن، که در غزلیات شمس و متون عرفانی اثرگذار بر مولانا به کار رفته اند ، با توجه به نظریهٔ بینامتنیت/ Intertexuality مورد بررسی قرار گیرند. با نمونه آوری ها از اهم متون گذشته و تطبیق دادن آنها با یکدیگر، مشخص شد که ارتباط اینگونه تصاویر در غزلیات شمس با دیگر متون عرفانی غالبا صریح و آگاهانه و در بسیاری از موارد متاثر از تصاویر قرآنی است و مولانا برای تصویر سازی برای نور و منابع آن، کاملا آگاهانه تحت تاثیر مستقیم آثار عرفانی پیش از خود بوده است. همچنین طبق شواهد، تفکر و تخیل حاکم بر آنها نیز مشابه است. به علاوه چنین برمی آیدکه مولانا به دلیل بهره وری از مفاهیم عرفانی در قالب غزل، به این مفاهیم تلطیف داده و با ایجازی دلنشین، بستری مناسب برای تاثیرگذاری هرچه بهتر بر مخاطب، ایجاد کرده است.

کلیدواژه ها: بینامتنیت. تصویرنور. غزلیات شمس. مولانا. متون عرفانی

* مدرس زبان و ادبیات فارسی به غیر فارسی زبانان/ mkoochakishalmani@gmail.com

Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Divan-ı Şems Gazellerindeki Işık İmgesi

Maryam KOOCHAKI SHALMANI[†]

ÖZ

Ana dili Farsça olan şair ve mutasavvıf Mevlana Celaleddin-i Belhi/Rumi'nin kıymetli eserlerinden biri olan Divan-ı Şems-i Tebrizi, kendisinden önceki en önemli tasavvufi metinlerde de benzer örnekleri görülen imgelerle doludur. Bu makalede, Divan-ı Şems-i Tebrizi'de ve Mevlana Celaleddin'i etkileyen tasavvufi metinlerde kullanılan, tekrar eden ve birbirine benzeyen ışık imgeleri ve kaynakları, metinlerarasılık kuramı bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Geçmişin en önemli metinlerinden örnekler alınarak birbirleriyle karşılaştırıldığında, Divan-ı Şems-i Tebrizi'deki bu tür imgelerin diğer tasavvufi metinlerle bağlantısının çoğu zaman açık ve bilinçli olduğu, birçok durumda Kur'an'daki imgelerden etkilendiği ve Mevlana'nın ışık ve kaynaklarına ilişkin imgeler yaparken kendisinden önceki tasavvufi eserlerden doğrudan etkilendiğinin bilincinde olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca, kanıtlara göre, onları yöneten düşünce ve hayal gücü benzerdir. Üstelik, Mevlana Celaleddin'in tasavvufi kavramları gazel formunda kullanarak bu kavramları yumuşattığı ve hoş bir icazla dinleyici üzerinde daha iyi bir etki oluşturmak için uygun bir ortam yarattığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık. Işık İmgesi. Divan-ı Şems-i Tebrizi Mevlana. Tasavvufi Metinler

[†] Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı, Konya / Türkiye. mkoochakishalmani@gmail.com

مقدمه

رابطهٔ بینامتنیت در آثار عرفانی که موضوع واحد آنها عشق حقیقی است، در جزئیات ساختار و حتی تفکر حاکم بر آنها مشهود است. نثرهای عرفانی علاوه بر اینکه رسالهٔ بلاشک نظریه های این مکتب هستند از شعرهای این مکتب نیز جدا نبوده بلکه در فهم یکدیگر نقش مکمل داشته و به عبارت دیگر در خوانش یکدیگر موثرند. در قرن پنجم هجری قمری، کاربرد زبان فارسی غیر از آثار ادبی در آثار علمی، دینی و عرفانی رایج شد. متون نثر عرفانی بیشترین تاثیر پذیری را در حوزهٔ استفاده از آیات و واژگان قرآن داشت چراکه اکثر این متون، تفسیر و تاویل آیات و مفردات قرآنی، به سبک و سیاق عرفانی بودند اما در ادامه در مسیر تکامل این مقوله با ظهور سنایی و وارد کردن مفاهیم عرفانی در شعر فارسی، سیر معنوی در عرصهٔ شعر نیز، آغاز شد و پس از او با عطار و مولانا، اینگونه اشعار، با تصاویر ناب، موجز و هنرمندانه، به معرض نمایش درآمدند. آنچه که حائز اهمیت است وجود مفاهیمی مشابه در آثار نثر و شعر عرفانی است که خالقان آنها با دیدگاهی مشابه به آنها نگریسته و پرداخته اند؛ بنابراین به لحاظ مفهوم، واژگان و تصاویر وجوه اشتراک بسیاری در آنها دیده می شود. در مقالهٔ پیش رو، به رابطهٔ بینامتنیت تصاویر نور و منابع آن در غزلیات شمس و متون پیش از آن «عبهرالعاشقین»، «شرح شطحیات»، «تمهیدات»،«حدیقه الحقیقه»،«منطق الطیر» و«اسرارنامه» پرداخته شده است. علل انتخاب این آثار، فهم بینامتنی آنها است. به عبارت دیگر، این آثاردر خوانش همدیگر موثرند و هریک مکمل دیگری هستند. جملگی این آثار هر یک به نوعی آغازگر یا نقطهٔ اوج این نوع ادبی بوده اند و خوانش آنها از منظر بینامتنیت جایگاه واقعی این آثار و اهمیت بیش از پیش آنها را آشکار می سازد و این آثار را از وضعیت تک صدایی خارج کرده و هویت واقعی آنها را در معرض نمایش قرار می دهد.

مطالعات نظری

نظریهٔ بینامتنیت

«بینامتنیت/Intertexuality» اصطلاحی است که در گذشته در هنر و ادبیات مطرح بوده و امروزه معنا و مفهومی علمی یافته و در قالب یک نظریه مورد توجه قرار گرفته است. نام این رویکرد نظری، دراصل به زبان فرانسوی (Intertextur) می باشد که از دو واژهٔ Inter به معنای تبادل و Texted به معنای متن تشکیل شده است. بنابراین معنای لغوی

این اصطلاح « تبادل متنی» است. (ناهم،۲۰۰٤: ۱۳)

با این تعریف می توان گفت که بینامتنیت نظریه ای است که در آن به ارتباط بین متون پرداخته می شود و هر متنی را در ارتباط با متون دیگر مورد بررسی قرار می دهد. (مرتاض، ۱۹۹۱: ۷۵) یعنی هر متنی با متن های دیگر ارتباط دو سویه دارد تا به صورت اثری جدید و متفاوت خلق شود. با اینکه متن به شکل فزاینده ای از تجربهٔ شاعر بهره می برد، اقتباس های بینامتنی به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه به آن اضافه می شود، بنابراین بینامتنی عبارت است از ایجاد رابطه ای اثر بخش میان متن پیش نوشته و متن موجود در ذهن، برای تولید متن جدید و یا تاثیرات مستقیم و غیر مستقیم یک اثر بر اثر دیگر به صورت آشکار و ضمنی؛ یا تعامل یک متن با متون پیش از خود. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۳)

این اصطلاح همانگونه که از نام آن پیداست نخستین بار در زبان فرانسه ـ قرن بیستم میلادی ـ در آثار اولیهٔ «ژولیا کریستوا/ Julia Kristeva» مطرح شد. او در فرایند ساخت و تولید متن، همکاری و نقش مشترک سوژه، مولف و خواننده را مطرح کرد. او با توجه به این عوامل هر متنی را در کنار پیش متن ها و پیش زمینه های دیگر قرار می داد و معتقد بود هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست.(مکاریک،۱۳۸۵: ۷۲) تعدادی از نظریه پردازان نیز معتقدند «میخائیل باختین/ Mikhail Bakhtin » با طرح نظریهٔ «منطق مکالمه/ Dialogique» اولین کسی بوده که بینامتنیت را بنیان نهاده است، چراکه باختین معتقد بود هر اثر ادبی مکالمه ای است با آثار دیگر. (آلن،۱۳۸۵: ۳۰و بقشی،۲۰۰۷: ۸) «مایکل ریفاتر/ Michael Riffaterre» نیز در نظریه پردازی بینامتنیت ادبیات، نقش پررنگی داشته و موضوعاتی مثل خوانش بینامتنی و نشانه شناسی بینامتنی توسط او مطرح شده اند.«ژرار ژنت/Gérard Genette» نیز با گسترش دامنهٔ مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن های دیگر را با واژهٔ جدید«ترامتنیت/ Transtextualite» نامگذاری نمود و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که عبارتند از : «بینامتنیت/Intertexuality »،«سرمتنیت/ Arcitextualite»،«پیرامتنیت/Paratextualite »، «فرامتنیت/Metatextualite » و«فزون متنیت/Hypertextualite ». (احمدی،۱۳۹۲: ۳۲۱) از این میان بینامتنیت و فزون متنیت به رابطه میان دو متن هنری می پردازند؛ پیرامتنیت به رابطهٔ یک متن و پیرامتن های پیوسته و گسستهٔ آن اشاره دارد؛ فرامتنیت رابطهٔ تفسیری یک متن را نسبت به متن

دیگر مورد توجه قرار می دهد و سرمتنیت نیز به رابطه میان یک متن و گونه ای که به آن تعلق دارد می پردازد. (همان:۳۲۲)

با اینهمه نمی توان با صراحت گفت که «بینامتنیت دستاورد یک فرد است بلکه نتیجهٔ جریان ها و کوشش شخصیتهایی است که در شکل گیری آن نقش داشته اند.» (نامور مطلق،۱۳۹۰: ۳۱) به طور کلی مفهوم بینامتنیت گواه این مسالهٔ مهم است که انسانها اگر توجه و برداشتی از متون دیگر نداشته باشند نمی توانند یک متن جدید به وجود آورند.(مرتاض،۱۹۹۱: ۷۵) در واقع می توان گفت، رابطهٔ بینامتنی، نحوهٔ تعامل متن حاضر و متن غایب و چگونگی ارتباط آنها را بازگو می کند.(جمعه،۲۰۰۳: ١٦٨) به بیان واضح تر، بینامتنیت یعنی«کاربرد آگاهانهٔ متنی در متن دیگر، خواه به گونه ای کامل، یا چونان پاره هایی.»(احمدی،۱۳۹۲: ۲۳۰)

پس متن ها اتفاقی و بدون اثر پذیری از یکدیگر آفریده نمی شوند، در حقیقت متنی از قبل وجود داشته که ذهن انسان با تاثیرپذیری از آن توانسته متن دیگری خلق کند. این تاثیر پذیری گاهی میان آثار یک ملت و جامعه ای واحد است و گاهی میان ملت های مختلف.

با مطالعهٔ آثار ادبی فارسی می توان دریافت که هر آنچه که در طول تاریخ و دوره های مختلف خلق شده اند، همواره از یکدیگر متاثر بوده اند.

تصویر

تصویر/Image در آفرینش اثر ادبی، آنچه را که هست از طریق زبان به تصویر می کشد؛ یعنی شیوهٔ ترکیب متفاوت کلمات با به کار گیری تخیل. صور خیال در حقیقت عنصر اصلی شعر است. این عنصر به شاعر کمک می کند که تجربه های روحی خود را در قالب یک اثر به خواننده منتقل کند. خیال محصول تجربهٔ حسی و واسطهٔ انتقال تجربه های عاطفی است و آنچه به حفظ کیفیت این تجارب کمک می کند صور خیال یا به عبارتی تصویر سازی به وسیلهٔ زبان است.(شفیعی کدکنی،۱۳۸۵: ۲-٤) این تصویر سازی به دو گونه ممکن است: تصویر زبانی/ Verbal image و تصویر مجازی/ Figurative image؛ تصویر زبانی تصویری است که ماحصل کاربرد حقیقی واژگان زبان در ذهن است و تصویر مجازی تصویری است که ماحصل خیال پردازی است که در متون عرفانی برجسته ترین آنها نماد و استعاره و تشبیه است.(فتوحی،١٣٨٦: ٤٧-٥٢)

مولانا جلال الدین بلخی/رومی (٦٠٤-٦٧٢ هـ‌ق/١٢٠٧-١٢٧٣م)

مولانا جلال الدین، در نزد پارسی زبانان معروف به مولوی، پرآوازه ترین شاعر پارسی زبان در عرصهٔ عرفان و تصوف است؛ حتی در غزلیاتش که حاصل ناخودآگاه و غالب گشتن احساسات فردی اوست نیز می توان جهان بینی و اندیشه های ژرفش را مشاهده کرد.مثنوی معنوی او که به قرآن پارسی مشهور است، به حق بیان نمادین حقایق و تفسیر قرآن و معارفی است که متفکران و عارفان مسلمان بر اساس این کتاب مقدس مطرح کرده اند. «رمزها و استعارات به کار رفته در مثنوی بارها در دیوان شمس نیز تکرار شده اند. بنابراین چه در فرم و چه در محتوا پیوستگی خاصی بین آثار او مشاهده می شود که آنها را منحصر به فرد می کند.» (خلیلی جهان تیغ، ١٣٨٠: ١٥٣)

سنایی غزنوی (٤٧٣-٥٤٥ هـ‌ق/ ١٠٨٠-١١٣١م)

ابوالمجد سنایی از شاعران بی مانند ادبیات فارسی است که در این عرصه مظهر تحول و آغازگر شعر عرفانی است. خصوصا قالب غزل به مدد او دچار تحولی شگرف شد و سبک سیاقی روحانی و معنوی یافت. امابه طور کلی« در آثار این شاعر گونه هایی مختلف از قالب ها و انواع شعرها می یابیم که او در آنها با صور خیال خاص خود و در اشکال بسیار گوناگون به بیان اندیشه های دینی و عرفانی پرداخته است که در آثار هیچ یک از شاعران پیشین دیده نمی شود.» (بروین،١٣٧٨: ١٥) پیش از او در متون نثر عرفانی فارسی، استفاده از تمثیلات و اشارات نمادین رواج داشت ولی او با ابداعات خاص خود خصوصا در حدیقه الحقیقه به زبان و صور خیال خاصی دست یافت؛ این صور خیال بعدها توسط دیگر شاعرانی چون عطار و مولانا در گستره های معنایی بیشتری به کار رفت.

عطار نیشابوری (٥٤٠-٦١٨ هـ‌ق/ ١١٤٦-١٢٢١م)

بعد از سنایی،فرید الدین عطار نیشابوری موثر ترین شاعر بر مولانا و شاعران بعد از او بوده است. او در بیشتر آثار خود در پی تدوین یک نظام نمادین منسجم است. اوج این نظام نمادین در شعر عطار، در منظومهٔ منطق الطیر است. در غزلیاتش نیز آتش و آفتاب از جمله نمادهای قابل توجه و پرتکرار هستند. او به نماد سازی و کلام رمزگونه در شعر فارسی هویتی قابل توجه بخشید و خود با کلام شیوای خود مفسر آنها بود و مولانا نیز مقلد و پیرو همین نظام است. حتی درخصوص دلیل سرودن مثنوی معنوی چنین ذکر شده که حسام

الدین چلبی از مولانا خواسته که به طرز الهی نامهٔ عطار کتابی بیافریند (افلاکی، ۱۳٦۲: ۷٤۰-۷٤۱)

روزبهان بقلی شیرازی (۵۲۲-٦۰۱ هـق/ ۱۱۲۸-۱۲۰۹م)

روزبهان بقلی از عارفان اهل کشف و شهود بود او در دو کتاب معروف خود با عناوین شرح شطحیات و عبهر العاشقین که سرشار از مطالب عالی عرفانی و الهامات شرقی است توانست بر عرفای بعد از خودش موثر واقع شود. شرح شطحیات کلیدی است برای فهم سخنان حکیمانه و عرفای متصوفهٔ متقدم. (شیمل،۱۳۷٤: ٤۷۹) روزبهان در شرح این شطحیات، شطحیات دیگری بیان کرده است که سرشار از تصاویر بدیع و خارق العاده است. دیگر اثر او عبهر العاشقین از نخستین آثاری است که در عشق صوفیانه و جمال پرستی معنوی به زبان فارسی تالیف شده است. به گفتهٔ دکتر معین، روزبهان این اثر را در حالات خاص عرفانی و در کشف و مشاهده نوشته است؛ به همین دلیل«جمله ها و عبارات تاب معانی لطیف و نغز و دلکش روزبهان را نمی آورند.»(بقلی شیرازی،۱۳۷۷: مقدمهٔ دکتر معین) کلام این کتاب به دلیل تصاویر بکر و نوین بسیار تداعی گر غزلیات شمس است و بدون شک مولانا از آثار روزبهان تاثیر پذیرفته است.

عین القضات همدانی (٤۹۲-۵۲۵ هـق/ ۱۰۹۸-۱۱۳۱م)

ابوالمعالی عبدالله بن ابی بکر ملقب به عین القضات، یکی از عرفای برجستهٔ ایرانی است. او کتاب تمهیدات را با تاثیرپذیری از کتاب «سوانح احمد غزالی» به رشتهٔ تحریر درآورد. تمهیدات باارزش ترین اثر عین القضات است که به دور از تکلف، پیچیده ترین مسائل و رموز عرفانی را با مثالهایی ساده و روشن، شرح داده است. از ویژگی های بارز آن استشهاد به آیات قرآن و احادیث است. همچنین«رباعی هایی که سرشار از نمادهای استعاری هستند.» (شیمل،۱۳۷٤: ٤۷۷) به دلیل این ویژگی ها تمهیدات نیز از آثار مورد توجه مولانا بوده است و بسیار و به کرات از آن بهره برده است.

تحلیل محتوا

دراین بخش قصد بر آن است که با تکیه بر نظریهٔ بینامتنیت، بینامتن ها و متون تاثیرگذار در شکل گیری و تکوین تصاویر نور و منابع آن در غزلیات شمس مورد بررسی قرار گیرد. طبق نظریهٔ بینامتنیت، یک متن ادبی، معانی و تصاویر خود را از متون پیشین می گیرد، از

طرف دیگر این معانی و تصاویر می توانند تاویل های گوناگونی در نزد مخاطبان داشته باشد که همین امر موجبات گسترش دامنهٔ معنایی اثر را نیز فراهم می کند. اغلب زبان شناسان نثر را دارای طبیعتی بینامتنی می دانند. از نظر آنها « نثر، طبیعتی بینامتنی دارد و حال آنکه شعر چنین نیست،... پیچیدگی شعری در میان سخن و جهان موجود واقع می شود، ولی پیچیدگی نثر بین سخن و اداکنندگان آن قرار می گیرد.» (تودروف،۱۳۷۷: ۱۲۹) از این مطلب می توان دریافت که متون نثر، اثرپذیری آنها از یکدیگر ملموس تر از متونی است که به شعر نوشته شده اند؛ چراکه در شعر جنبه های هنری و رمز گونه از میزان صراحت کلام می کاهد.در ادامه با در نظر گرفتن این مهم، به تحلیل و بررسی مولفه های «نور، خورشید، آفتاب و آتش » در غزلیات شمس و رابطهٔ بینامتنی آنها با متون پیشین می پردازیم.

نور

نور یعنی روشنایی، فروغ؛ نوعی انرژی که ماهیت آن به طور دقیق معلوم نشده است. رنگ آن به طول موج آن بستگی دارد و رنگ سفید ترکیبی از تمام رنگهاست.(حلبی،۱۳۸۵: ۵۳-۵۲) جرجانی در تعریفات می نویسد «النُور کیفیّةٌ تدرکها الباصرة اوّلا و بواسطتها سائرَ المُبصَرات» (جرجانی، ۱۹۶۹: ۲۲۱) یعنی نور کیفیتی است که نخست آن را حس بینایی درمی یابد و به واسطهٔ آن کیفیت دیدنی های دیگر حاصل می شود.از سوی دیگر این واژه ما را به آیات قرآن و باریتعالی رهنمون می سازد زیرا قرآن یکی از منابعی است که شاعران و نویسندگان، همزمان با ظهور اسلام از آن اقتباس کرده و تاثیر پذیرفته اند. نور خداوندی در آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور در قرآن کریم به آن پرداخته شده است و از سوی عرفا برای این آیه تاویل های بسیاری نیز آمده است. «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُوره کَمِشْکَاةٍ فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ کَأَنَّهَا کَوْکَبٌ دُرِّیٌّ یُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَکَةٍ زَیْتُونَةٍ لَّا شَرْقِیَّةٍ وَلَا غَرْبِیَّةٍ یَکَادُ زَیْتُهَا یُضِیءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَی نُورٍ یَهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَن یَشَاءُ وَیَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِکُلِّ شَیْءٍ عَلِیمٌ / خداوند نور آسمان ها و زمین است. داستان نورش به چراغدانی ماند که در آن چراغی باشد و آن چراغ در میان آبگینه ای و آن آبگینه گویی ستاره ای است درخشان،از روغن درخت مبارک زیتون، که نه شرقی است و نه غربی، جهان بدان فروزان باشد. روغنش روشنی بخشد، بی آنکه آتش به آن رسیده باشد، که نور بر نور است. خدا به نور خود هر که را خواهد هدایت کند، خدا برای مردم این مثل ها را می زند و خدا بر همه چیز داناست.»

باتوجه به این آیه می توان به این مهم که در اصطلاح و تاویل صوفیان، «نور نور» عبارت از حق تعالی است (جرجانی: همان) بهتر پی برد. این معنی و مفهوم، در عبهر العاشقین روزبهان با استفاده از وامگیری از قرآن و اثرپذیری واژگانی ازآن، چنین باز تاب یافته است:

« چون نور ذات به نور فعل تجلی کرد فرمود نُورٌ عَلَی نُورٍ آن خاصیت جز ارواح قدسی را عقل جلالی را نیست من بینَ الحَدثانُ و اَهلَ الزَمان وَ المَکان چنانکه فرمود نُورٍ یَهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَن یَشَاءُ » (بقلی شیرازی،۱۳۷۷: ٤٦-٤٧)

از نگاه روزبهان ذات خداوندی در ارواح طیبان تجلی می یابد و وجهی زمینی می یابد. طیب اول، پیامبر است، لذا تعبیر نورنور در وجه دنیوی و مملوس آن، وجود ناب پیامبر است که نورانیت حق در جمال او تجلی یافته است و سپس در وجود خاصان الله؛ پس نعمت وجود بی مانند پیامبر، اگرچه از آن جملگی مسلمانان است اما معرفت درک نور و روحانیت پیامبر، رزقی است که نصیب همگان نمی شود. این معنی در اسرارنامۀ عطار نیشابوری نیز به شکلی موجز، باز تاب یافته است:

کسی کین دید و چشمش این صفا یافت به نور صدر عالم مصطفی یافت
زکونین گر شوی پاک و مجرد نیابد راست بی نور محمد
(عطار،۱۳۸٦: ٤٧)

این نور از منظر عین القضات علاوه بر پیامبر در انسان کامل نیز تجلی می یابد و به تعبیر او، آنکه طالب تر است و نور بیشتری می طلبد به حق نزدیک تر است، به عبارت دیگر عین القضات جلوۀ حق و نور الهی را در بندۀ خاص خدا تفسیر و تصویر کرده است:« دریغا مصطفی علیه السلام با آنکه نور بود، ای دوست، نوری بود که از علی نور بود. دانم که گویی پس فایدۀ آن سخن چیست؟ آن است که مَن رَآنی فَقَد رَأی اللهُ؛ ان اللهَ خَلَقَ آدَمَ علی صُوره الرَحمن این معنی باشد(هرکس من را ببیند خدا را دیده است؛ خداوند آدم را بر صورت خویش آفرید.)...پس چون نور است، این آیت چیست که رَبَنا اَتمم لَنا نُورُنا اگر این آیت را باور داری این دعا چیست؟ اللَّهُمَّ أعطِنی نورا فی وجهی، ونورا فی جَسَدی، ونورا فی أعضائی، ونورا فی عِظامی. هرچند که نور زیادت تر باشد زیادت تر باید خواست.» (عین القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۳۲۳)

مولانا نیز دیدگاهی مشابه با پیشینیان خود دارد وبندۀ خاص خدا (انسان کامل) برای او

وجهی ملموس تر یافته است؛ از منظر مولانا، انسان کامل، مراد است و مراد او «شمس» است، نور و جلوهٔ شمس در شعر او اینگونه بازتاب یافته است:

ای شمس تبریزی بیا ای معدن نور و ضیا کین روح با کار و کیا بی تابش تو جامد است

(مولوی،۱۳٦۳: غزل ۳۲۱)

پس نور خداوندی تنها در صورتی بر جان و روح انسان (مرید) تاثیر گذار است که قبلا در وجود انسانی کامل (مراد) تجلی یافته باشد و در حقیقت نور اوست که بر جان سالک انعکاس می یابد و جمود وجودش را به جنبش و حرکت وامی دارد.

دربیتی دیگر، نور در دولت منصور به تصویر کشیده می شود. مولانا در این بیت به حلاوت و سعادت «حسین بن منصور حلاج» در وصال به «نور نور/ حق تعالی» اشاره دارد، به داستان زندگی عارفی که در سال ۳۰۹ هجری قمری شهید عقاید و معرفت خویش شد. در بیت پیش رو شاعر نه تنها از مفهوم نور– که در متون عرفانی به نماد مبدل شده– استفاده کرده است، بلکه با تلمیح به داستانی تاریخی، بر گسترهٔ کاربرد بینامتنیت در این بیت افزوده است:

ای نور ما ای سورما ای دولت منصور ما جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما

(مولوی،۱۳٦۳: غزل٤)

و در بیتی دیگر مستفیذ شدن مرید از نور مراد (انسان کامل) را به تفسیر می کشد:

شمس حقی که نور او از تبریز تیغ زد غرقهٔ نور او شد این شعشعهٔ ضیای من

(مولوی،۱۳٦۳: غزل۱۸۲۵)

عرفا قولی معروف دارند که : «المجاز قنطره الحقیقه» مجاز پلی است برای حقیقت؛ لذا برای رسیدن به عشق حقیقی(حضرت حق)، باید طعم عشق مجازی را چشید؛ عشق در منظر عرفا، عشق مرید به مراد است. در این بیت نیز منظور از «شعشعهٔ ضیا» همان نوری است که انسان را به واسطهٔ (مراد) به نور اصلی و حقیقی پیوند می دهد. نور خداوندی که در ازل در وجود همهٔ انسان ها نهادینه شده و در بعد مادی و جسمی اسیر گشته است، خود جوینده و طالب این نور است که ابتدا این نور را در بعد مجازی (رابطهٔ مراد و مریدی) و سپس در بعد حقیقی اش می یابد. پس می توان به صراحت گفت که واژهٔ نور فقط یک رمز و یا نماد نیست بلکه بخشی از آموزه ها و باورهای یک عارف است.

خورشید (شمس) و آفتاب

خورشید یعنی مهر،خور و... ستاره ای که سیارات منظومۀ شمسی به گرد آن می چرخند و نور خود را از آن دریافت می کنند و آفتاب نوری است که از خورشید ساطع می شود.(لغت نامۀ دهخدا، ذیل واژۀ خورشید) خورشید یا شمس در لغت همان جرم نورانی است که در آسمان است، یکی است و متعلق به جهان مادی و فانی؛ اما در متون عرفانی این خورشید یا شمس، وجهی روحانی می یابد و معنایی نمادین در خود دارد و بر خلاف خورشید مادی، مانی و باقی است.

نخستین تاویل ها و تفسیر های عرفانی از واژۀ خورشید/ شمس را باید در قرآن جستجو کرد: « أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلا/ آیا ندیدی که لطف خدا سایه را با آنکه اگر خواستی ساکن کردی بر سر جهانیان بگسترانید. آنگاه خورشید را بر آن دلیل قرار دادیم.»(سورۀ فرقان،آیۀ ٤٥)

مفسران خورشید را استعاره از ذات پروردگار دانسته اند که نور عالم از او ساطع می گردد. روز بهان در شطحیات چنین می گوید: «حسین گفت که: هر که حق را بنور ایمان طلب کند، همچنانست که آفتاب را به نور کواکب طلب کند.» (بقلی شیرازی،١٣٧٤: ٤٥٣)

آنچه از پرتو و تیغ آفتاب بر دیگری تابش می گیرد در حقیقت ذره ای از آن حقیقت آفتاب است. خورشید و آفتاب، نماد نور الهی است و ذره جلوه ای از نورانیت او. سنایی غزنوی روح انسان را ذره ای می داندکه در مقابل آفتاب، ناچیز می نماید:

خورشـــــید تـــــویی و ذره مـــــاییم بـــــر روی تـــــو روی کـــــی نمـــــاییم

(سنایی،١٣٦٢: ٩٤٦)

مولانا نیز در غزلیات شمس، خورشید و ذره را در کنار یکدیگر به کار برده است. اوبا استفاده از این نمادها، با لحنی هشدارآمیز بُعد روحانی انسان را برجسته می سازد:

ای آفتاب آن جهان در ذره یـی چـون نـی نهـان وی پادشـاه شـه نشـان در پاسـبانی مـی روی

(مولوی،١٣٦٣: غزل ٢٤٢٩)

و در بیتی دیگر بر کشش به سوی معنویت اشاره دارد که این کشش و در ادامۀ آن نیزکوشش، منجر به چشش وصال حق می گردد:

خورشید عشق لم یـزل زان تافتسـت انـدر دلـت کـاول فزایـی بنـدگی و آخـر نمـایی مهتـری

(مولوی،١٣٦٣:غزل ١٧٨٧)

خورشید/شمس و آفتاب در متون عرفانی علاوه بر نور حقیقت، درمعنای انسان کامل نیز به کار رفته است. این تاویل نیز ریشه در تاویل و تفسیر آیات قرآنی دارد:« وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا / سوگند به خورشید و گسترش روشنی اش» (سورهٔ شمس،آیهٔ ۱) در تفسیر این سوره بسیاری از مفسران معتقدند که مقصود از شمس، وجود حضرت محمد است. این تاویل از خورشید و آفتاب در قرآن، به متون عرفانی نیز راه یافته است، چنانکه روزبهان می نویسد: «هر که هستند ذرهٔ آفتاب محمد اند تا نپنداری که اوباش صحبت در مقام محمود قدمی دارند،یا در دنودنو آن بهتر دمی.» (بقلی شیرازی،۱۳۷۷: ۲۳)

عطار در منطق الطیر نیز، از اضافات استعاری« آفتاب شرع» ، «خواجهٔ خورشید » و «آفتاب جان» برای خلق تصاویری برای درک هر چه بهتر مخاطب از این تفاسیر، بهره برده است:

خواجهٔ دنیا و دین گنج وفا صدر و بدر هر دو عالم مصطفی
آفتاب شرع و دریای یقین نور عالم رحمه للعالمین
جان پاکان خاک جان پاک او جان رها کن آفرینش خاک او
خواجهٔ کونین و سلطان همه آفتاب جان و ایمان همه
صاحب معراج و صدر کاینات سایهٔ حق، خواجهٔ خورشید ذات

(عطار،۱۳۸٤: ۲٦٥-۲٦۹)

سنایی غزنوی نیز در حدیقه الحقیقه پیامبر را به آفتاب مانند کرده است:

آن سپهرش چه بارگاه ازل آفتابش که احمد مرسل

(سنایی،۱۳۵۹: ۸۹)

در مثنوی مولانا نیز، این تصویر را می توان یافت، در مثنوی معنوی به کرات این تصویر به کار گرفته شده است؛ در اینجا تنها به ذکر یک نمونه بسنده می کنیم:

تا برآمد آفتاب انبیا گفت ای غش دور شو، صافی بیا

(مولوی،۱۳٦۱،دفتر۲: ۲۸۷)

مولانا گاهی برای خورشید آسمان الهی و آفتاب محمدی، جایگاه و منزلگه ای هم به تصویر می کشد. در علم نجوم نیز هر اختری خانه و جایگاهی دارد و در آن منزلگاه از عالی ترین حد قدرت برخوردار است. محل حکمرانی و قدرت نمایی خورشید هم در برج اسد است.(مصفی،۱۳٦٦: ۱۵۲) مولانا با نیم نگاهی که به علم نجوم داشته درخشندگی و برتری

پیامبر را با ترکیب هنری «حجرهٔ خورشید» به تصویر کشیده است:

حجرهٔ خورشید تویی، خانهٔ ناهید تویی روضهٔ امید تویی راه ده ای یار مرا

(مولوی،۱۳٦۳:غزل۳۷)

در این بیت، منظور از حجرهٔ خورشید حضرت محمد است که مظهر کامل حق و تجلی«نورعلی نور» است. در عین حال ترکیب «خانهٔ ناهید» هم به دنبال آن می تواند اشاره به «رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ» بودن پیامبر داشته باشد، که وجودش،خیر و سعادت دنیا و آخرت عالمیان را تضمین می کند. اگر خورشید را نماد زندگی معنوی و ناهید را نماد زندگی مادی درنظر بگیریم دریافت این معنی ممکن می گردد. استفادهٔ همزمان از سه دانش قرآنی و نجومی و ادبی، بر گسترهٔ معنایی و همچنین گسترهٔ کاربرد خلاقانهٔ بینامتنیت افزوده است.

گاهی نیز پیامبر واسطهٔ دیدار سالک با حق است. پیامبر خود بدون واسطه از خورشید حق، نور دریافت می کند و دیگران به قدر فهم و ظرفیتشان از بازتاب پرتو نور الهی در وجود واسط، بهره مند می شوند. «محمد(ص)، انسان کامل، چنانکه گفته اند واسطهٔ اتصال حق تعالی با عالم خلق است. می توان گفت برزخ بین واجب الوجود و عالم امکان است.» (شمیل،۱۳۸۳: ۳۰۲) مولانا این واسطه گری را با استعارهٔ «حاجب» به تصویر کشیده است، حاجب در لغت به معنای پرده دار و نگهبان است، برای ورود به بارگاه باریتعالی نخست باید حاجب را ملاقات کرد و اوست که اذن ورود می دهد، در بیت پیش رو خورشید نماد نور الهی و حاجب استعاره از پیامبر است:

خورشید را حاجب تویی امید را واجب تویی مطلب تویی طالب تویی هم منتها هم ابتدا

(مولوی،۱۳٦۳: غزل۱)

در این معنی، عین القضات نیز محمد را واسطهٔ دیدن آفتاب حقیقت می داند، چرا که همگان تاب بی پرده دیدن حقیقت را ندارند، لذا پیامبر پرده داری می کند و به ضرورت آیینه داری می کند تا بگستراند بازتاب جمال و کمال حق را :

«دریغا ندانی چه گویم! آفتاب ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَوَاتِ وَٱلْأَرْضِ بی آیینهٔ جمال محمد رسول الله دیدن، دیده بسوزد، به واسطهٔ آیینه مطالعهٔ جمال آفتاب توان کرد علی الدوام و چون بی آیینه معشوق دیدن محالست در پرده دیدن ضرورت باشد؛ عاشق منتهی را پرده و آینه جز کبریاء الله و عظمت خدای تعالی نباشد.» (عین القضات،۱۳۷۰: ۱۰۳)

اما بار دیگر مولانا تنها به این معنی بسنده نکرده است از منظر او انسان کامل پس از

پیامبر، مراد او، «شمس» است که با تزکیهٔ نفس و با عنایت پروردگار به حقیقت خویش دست یافته و چون اولیاء الله و وارثان نور الهی به مرتبهٔ چشش وصال حق رسیده است. مولانا در سرتاسر اشعارش حتی در مثنوی که رسالهٔ عرفان اوست، با آوردن واژهٔ شمس و مترادفات آن همواره یاد مراد خویش را زنده نگه داشته است. برای مثال در داستان شاه و کنیزک در دفتر اول مثنوی، طبیب که در آن داستان تمثیلی، نماد انسان کامل است، بُعد روحانی او با «آفتاب» به تصویر کشیده می شود:

دیـــد شـــخص فاضـــل پرمایـــه ای آفتـــــابی درمیـــــان ســـــایه ای

(همان، دفتر۱: ۸٦)

در غزلیات نیز، مولانا، به هر دو معنی نظر داشته است اما معنای دوم به جهت اینکه غزلیات، به مراد او (شمس) اختصاص دارد بسیار پررنگ تر و پربسامدتر است:

درآتش و در سوز من، شب می برم تا روز من ای فرخ پیروز من از روی آن شمس الضحی

(مولوی،۱۳٦۳: غزل۵)

مولانا خود را به واسطهٔ جمال آن خورشید درخشنده و تابان، سعادتمند و شادمان حس می کند. شمس الضحی در لغت به معنای گسترش نور خورشید و امتداد روز است. (راغب اصفهانی، ۱۹۰۸: ۲۹۲) بنابراین شمس الضحی را می توان آفتاب ظهر، تلقی کرد که گسترش کامل نور خورشید در آن زمان حادث می شود. درخششی که مولانا در غزلی دیگر به وضوح بیشتری از آن سخن رانده است. او در غزل مشهور خود که گویا توصیفی از ملاقاتش با شمس است این درخشندگی را چنین شرح می دهد:

چشمهٔ خورشـید تـویی سـایه گـه بیـد مـنم چونکه زدی بر سر من پست و گدازنده شـدم

(همان: غزل ۱۳۹۳)

«چشمه» محل جوشش و زایش است، خورشید به جهت گستردگی نور و حرارتش، به چشمه تشبیه شده است. این گستردگی نور و گرما را توامان تنها می توان در صلوه ظهر رویت کرد. تصویر بعدی که تشبیه «خود» به «سایه گه» درخت بید است، به این معنی قوت می بخشد، زیرا تنها در ظهر است که سایه ها کوتاه ترند، حتی اگر اجسام بزرگی و پهنا هم داشته باشند، سایهٔ آنها زیر تابش مستقیم آفتاب، کوتاه و در ابعاد کوچک شکل می گیرد. و در عین حال ، خنکای دلچسبی هم ندارند و سوزان هستند.

در بیتی دیگر نیز وجه قابل توجه و برجسته در انسان کامل، یعنی تزکیه و کشتن نفس را به پخته

شدن در دیگ حق تشبیه کرده است و به عشق متقابل عاشق و معشوق یا به عبارت دیگر طالب و مطلوب اشاره می کند. از منظر عارفان، عاشق همان معشوق است و معشوق همان عاشق:

خورشیدی و زرین طبق، دیگ تو را پخته ست حق مطلوب بودی در سبق طالب شدستی تو کنون

(همان:غزل ۱۷)

گاهی همان انسان کامل آنقدر عزیز و گرانمایه است و آنقدر پرتو نورش بر کالبد روح مولانا تاثیرگذار بوده که با خورشید حقیقی در مقام مقایسه قرار می گیرد و در برتری گوی سبقت می برد؛ آنقدر که پادشاه اختران در مقابل خورشید آسمان معرفت مولانا (شمس) خجالت زده و شرمگین است:

خورشید از رویش خجل،گردون مشبک همچو دل از تابش او آب و گل افزون ز آتش در ضیا

(همان: غزل۱۹)

آتش

آتش یکی از عناصر اربعه است، جسمی دارای روشنایی و گرما که از سوختن چوب و زغال و مانند آن پدید آید (لغتنامه دهخدا- ذیل عنوان آتش) یکی از مشترکات ادیان ابتدایی، پرستش آتش بوده است. البته دیگر عناصر چهارگانه یعنی آب و خاک و باد نیز تقدس داشته اند. اهمیت آتش در زندگی آدمی سبب شده که هر قومی در بیان چگونگی کشف آن یک اسطوره داشته باشد. (تاس،۱۳۷۰: ۲۱) یکی از ویژگی های آتش، گرما و سوزندگی آن است از منظر اهل دلان و عاشق پیشگان، عشق به هر دلی راه پیدا کند آن را گرم کرده و هر آنچه که با آن در تضاد قرار دارد را می سوزاند. عشق در ادبیات غنایی بارها به آتش تشبیه شده است و در ادبیات عرفانی نیز در بُعد معنوی خود همین وجوه گرما و سوزندگی را حفظ کرده است ودست مایهٔ خلق آثار درخشانی شده است. سوز وآه درون سالک، بارها با نماد آتش از آن سخن رفته است. روزبهان در شرح شطحیات، گرمای محبت و عشق را در آتش به تصویر می کشد:

«از راه آتش جان در محبت گرم باش. در جام ابتلا خود را همه زهر باش. در طوف طلب نکورویان عشق میجوی با اقبالیان ارادت سخن درد میگوی. از زهد برگذر تا از خوی عشق در بیشهٔ بلا چون شیر گردی.» (بقلی شیرازی، ۱۳۷٤: ۲٦٦)

سنایی غزنوی نیز بارها بر خصلت آتش گون عشق تاکید کرده است، تشبیه بدیع و درعین حال پارادوکسیکال عشق به آب آتش فروز، کلام شاعرانهٔ او را برجسته ساخته است:

آب آتـــش فـــروز عشـــق آمـــد آتـــش آب ســـوز عشـــق آمـــد

(سنایی،۱۳۵۹: بیت ۳۲٦)

در مثنوی معنوی به کرات شاهد این تصویر هستیم که معروف ترین آنها بیت های نهم و دهم از نی نامه است که زبانزد خاص و عام است:

آتش است ایـن بانـگ نـای و نیسـت بـاد هـر کـه ایـن آتـش نـدارد نیسـت بـاد

آتـش عشـق اسـت کانـدر نـی فتـاد جوششـش عشـق اسـت کانـدر مـی فتـاد

(مولوی،۱۳٦۱: دفتر۱، ۹و۱۰)

بانگ نای همانند آتش است از آن جهت که از عشق برمی خیزد و وجود شنونده را به آتش درد می سوزاند. و این آتش عشق در بُعد معنوی خود و از نگاه صوفیانه از احوال است و نخستین مرحلهٔ فناست. « یعنی فنای صفای محب در صفات محبوب، زیرا هر چه محبت به محبوب بیشتر شود انقطاع و بریدن از غیر محبوب و پرداختن به او افزون تر و بیشتر می شود تا برسد به بالاترین مرحله یعنی مرحله یی که محب یکسره از خود بی خود و فارغ شود که همان مرحلهٔ فناست.» (حلبی، ۱۳۸۵: ۵۸) پس در کلامی ساده تر عشق فنا گشتن عاشق در معشوق است و در ابتدا جزئی از او شدن و در انتها، همه، او شدن . مولانا ناله های پردرد و پر سوز حاصل از عشق را در یکی از غزل هایش با تکرار افعال نهی به گوش دل مخاطب می رساند:

چون می روی بی من مرو ای جان جان بی تن مرو وز چشم من بیـرون مشـو، ای شـعلهٔ تابـان مـن

(مولوی،۱۳٦۳: غزل ۱۷۸٦)

روزبهان، در عبهر العاشقین بر شوق سالک از سوختن در آتش عشق سخن می گوید و شوق را چون مرکبی می داند که عشق الهی را تا دریای توحید پیش می برد و ازآن پس جان عزیز را در معرض آتش عشق قرار دادن و سوختن، امری ست که از هرکس برنمی آید و تنها کسی توان انجام آن را دارد که طالب است و از شدت شوق، شیفته :

«شوق مرکب عشق دان. راکب عشق بر مرکب شوق تا دریای توحید بیش نرود. اگر رود نه شوق ماند و نه عشق. به عشق از شوق مزید گیرد، بهرآنکه جز بر آن کشتی به سواحل بحر مشاهده نمی رسد و لآلی عشق در اصداف تجلی جمال نمی یابد. جان مشتاق اگر با حق انس گیرد منزل انس جان را از گلاب انبساط غرفه ای بر روی افشانده تا آتش عشق در وی بنشاند.» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۷: ۱۳۷)

آتش و سوزندگی آن، در حالت معمول گریز ایجاد می کند، مولانا در بیتی این گریز را در وضعیتی معکوس به تصویر کشیده است، عاشق در مواجهه با آتش عشق، فریاد برمی آورد اما نه از برای گریز از این آتش، بلکه امان می خواهد که ساعتی بیشتر در معرض شعله هایش بماند تا سراپا بسوزد و بگدازد:

چو بر می آید این آتش فغان برمی خیزد از عالم امانم ده امانم ده کـه بگـدازم همـین سـاعت

(مولوی،۱۳٦۳:غزل ۳۲٤)

همچنین در بیت دیگری از غزلیات مولانا، با دو تعبیر از این واژه مواجه هستیم، آتش در مصرع اول استعاره است که یکبار در معنای شوق و بار دیگر به معنای عشق به کار رفته است:

گـه در طـواف آتشـم،گه در شـکاف آتشـم بـادآهن دل سـرخ رو از دمگـه آهنگـرم

(همان:غزل۱۳۷۳)

از جمله کسانی که به دفعات عشق را به آتش مانند کرده است، عین القضات است:

«در عشق قدم نهادن کسی را مسلم شود که با خود نباشد و ترک خود بکند و خود را ایثار عشق بکند. عشق آتش است هرجا که باشد جز او رخت دیگری ننهد. هرجا که رسد، سوزد و به رنگ خود گرداند.» (عین القضات، ۱۳۷۰: ۹۷)

«ای عزیز، پروانه قوت از عشق آتش خورد. بی آتش قرار ندارد و در آتش وجود ندارد تا آنگاه که آتش عشق او را چنان گرداند که همه جهان آتش بیند چون به آتش رسد خود را بر میان زند خود نداند فرقی کردن میان آتش و غیر آتش چرا؟ زیرا که عشق همه خود آتش است... چون پروانه خود را بر میان زند، سوخته شود، همه نار شود، از خود چه خبر دارد.» (همان: ۹۹)

تمثیل شمع و پروانه بارها در ادبیات فارسی توسط شعرا و نویسندگان مختلف به آن پرداخته شده است. شمع که از پای تا به سر می سوزد و جان می بازد و پروانه که پرهایش می سوزد و در نهایت او نیز نیست می گردد.

عطار نیشابوری نیز در این معنی از تمثیل پروانه و شمع بهره جسته است. او در منطق الطیر لازمهٔ رسیدن به مرتبهٔ فقر و فنا را در سوختن وجود عاشق در آتش عشق و طلب می داند؛ در نگاه او عاشق یا سالک واقعی کسی است که در این آتش فنا گشته و نه فقط دیگران از او بی خبر مانند که خود نیز بی خبر از خویشتن گردد و تنها در این صورت است که دل جایگه حضور جانان می گردد:

دیگری برخاست می شد مست مست پای کوبان بر سر آتش نشست
دست در کش کرد با آتش به هم خویشتن گم کرد با او خوش به هم
چون گرفت آتش ز سرتاپای او سرخ شد ـ آتشی اعضای او
ناقد ایشان چو دید او را ز دور شمع با خود کرده هم رنگش ز نور
گفت این پروانه در کار است و بس کس چه داند این خبردار است و بس
آن که شد هم بی خبر هم بی اثر از میان جمله او دارد خبر
تا نگردی بی خبر از جسم و جان کی خبر یابی ز جانان یک زمان

(عطار،۱۳۸٤: ابیات: ٤۰۲۳-٤۰۲۹)

مولانا نیز در این معنی، تصویری نوین و در عین حال، نزدیک به عطار و روزبهان خلق کرده است:

در دل من درآمد او بود خیالش آتشین آتش رفت بر سرم سوخته شد کلاه من

(مولوی،۱۳٦۳: غزل۱۸۲۳)

«کلاه»، مجاز است و در اینجا به معنای سر است، همانگونه که شمع از سر می سوزد و شعله های آتش به پایش نیز می رسد؛ انسان نیز ابتدا تصویر خیال عشق ، سرش را به آتش می کشد و رفته رفته این آتش بر کل وجود او زبانه می کشد. از سوی دیگر سر، مرکز اندیشیدن است و خرد و عشق در تضاد یکدیگرند، جایی که دل حکمرانی می کند محل حضور عقل نیست؛ در نتیجه عشق، آتش می افکند در بیشهٔ اندیشه ها :

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی منتها ای آتشی افروخته در بیشهٔ اندیشه ها

(مولوی، ۱۳٦۳: غزل۱)

گذار از مرحلهٔ اندیشه و همه دل شدن چنان حالی برای سالک عاشق ایجاد می کند که برای رسیدن به معشوق و از شوق وصال، خود را در دریای آتش نیز در می افکند. روزبهان در شطحیات این حال را چنین به تصویر کشیده است:

«شنیده ام که از عاشقان نبوت یونس-علیه السلام- چندان بگریست که هر دو دیده درباخت. حق-سبحانه و تعالی-بدو وحی فرمود، گفت: ای زندگانی روح و ای خلیفه زاده نوح! اگر برای می گریی، به تو دادیم و اگر از ترس دوزخ می گریی امان ترا فرمودیم. آن پیر آشفته دل از جان معانی به زبان شوق ربانی گفت: الهی به عزتت که اگر میان من و تو دریایی پر از آتش باشد در آن فرو شوم تا به تو رسم.» (بقلی شیرازی، ۱۳۷٤: ۲۵۸)

مولانا نیز در ایجازی هنرمندانه در بیتی از غزل هایش این حال را چنین به تصویر کشیده است:

گفتا نه این خواهم نه آن دیدار حق خواهم عیان گر هفت بحر آتش شود من در روم بهر لقا

(مولوی،۱۳٦۳: غزل ۳)

عاشق برای دیدار معشوق، هر مشقتی را طالب است و هر رنج و دردی را با جان و دل پذیراست. حتی اگر لازم باشد که نه از یک دریای آتش بلکه از هفت دریای آتش نیز عبور کند، لحظه ای متوقف نمی گردد. عدد هفت در تمامی ادیان و اقوام در سطح جهان، نماد تقدس و تکامل است. هفت « قویترین همهٔ اعداد نمادین–نشانگر وحدت سه و چهار، کامل شدن دایره، نظم مطلق» است.(گرین و همکاران،۱۳۹۱: ١٦٤) در متون عرفانی نیز با ترکیبات و اصطلاحات بسیاری از جمله هفت شهر عشق، هفت پیر، هفت حجاب، هفت دریا، هفت دوزخ،هفت رونده، هفت وادی و... مواجه هستیم (سجادی،۱۳۸۳: ۷۹۹–۸۰۰) لذا چنین بر می آید که در این بیت از مولانا هفت بحر آتش به معنای اوج رنج و درد ناشی از عشق و سلوک است. در حقیقت در این بیت طالب بودن عاشق و تسلیم بودن او آشکارا به تصویر کشیده شده است.

نتیجه گیری

از بررسی و تحلیل ابیاتی از غزلیات شمس و پیوند آن با دیگر متون عرفانی پیشین درمی یابیم که ارتباط تصاویر در غزلیات شمس با دیگر متون عرفانی غالبا آگاهانه ودر بسیاری از موارد متاثر از تصاویر قرآنی است و این ارتباط و پیوند، باعث غنای هرچه بهتر غزل های مولانا شده است و جذابیت آن را دو چندان کرده است چرا که مفاهیم عرفانی که در واقع احکام سیر و سلوک و طریقت محسوب می شوند با قرار گرفتن در قالب غزل تلطیف یافته و با ایجازی دلنشین، هر چه بهتر بر مخاطب موثر واقع می شوند. بدین ترتیب هر بیت از غزلیات شمس به مثابهٔ یک تابلوی نقاشی از زوایای مختلف عرفان است که با تصاویر خیال گونه ترسیم شده است. بینامتنیت در تصاویر متن های عرفانی به وضوح مشهود است. روابط بین این آثار صریح و خودآگاه است و همچنین تفکر و تخیل حاکم بر آنها مشابه است. مولانا در سرودن ابیات غزلیاتش از متون عرفانی (شعر و نثر) پیشین پیروی کرده؛ به ویژه در تصویرسازی برای نور و منابع آن (خورشید، شمس، آفتاب و آتش) کاملا آگاهانه به آثار گذشتگان، پیش چشم داشته است.

منابع

فهرست منابع ومآخذ

قرآن کریم، ترجمه مهدی الهی قمشه ای.

آلن، گراهام؛ ۱۳۸۵ش. بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکزی.

احمدی، بابک؛۱۳۹۲ش. ساختار و تاویل متن. تهران: مرکز.

افلاکی، احمد؛۱۳٦۲ش. مناقب العارفین، تصحیح حسین یازیجی. تهران: دنیای کتاب.

بروین، ی .د ؛ ۱۳۷۸ش. حکیم اقلیم عشق، ترجمه مهیار علوی مقدم، محمد جواد مهدوی. مشهد: بنیاد پژوهش های آستان قدس رضوی.

بقشی، عبدالقادر؛ ۲۰۰۷م. التناص فی النقدی والبلاغی. المغرب: دارالبیضا.

بقلی شیرازی، روزبهان؛ ۱۳۷٤ش. شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه هنری کربن. تهران: انسیتوی ایران و فرانسه.

بقلی شیرازی؛ روزبهان؛ ۱۳۷۷ش. عبهرالعاشقین، تصحیح و مقدمه هنری کربن. تهران: انسیتوی ایران و فرانسه.

تاس، جان؛ ۱۳۷۰ش. تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.

تودوروف، تزوتان؛ ۱۳۷۷ش. منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.

جرجانی، علی بن محمد؛ ۱۹٦۹م. التعریفات. بیروت: بی نا.

جمعه، حسین؛ ۲۰۰۳م. المسبار فی النقد الادبی، دمشق: الاتحاد الکتاب العرب.

حلبی، علی اصغر؛ ۱۳۸۵ش. شرح مثنوی. تهران: زوار.

خلیلی جهان تیغ، مریم؛ ۱۳۸۰ش. سیب باغ جهان. تهران: سخن.

راغب اصفهانی، ابوالقاسم؛ ۱۹۰۸م. المفردات فی غریب القرآن. بیروت: المکتبه المرتضویه.

سجادی، سیدجعفر؛ ۱۳۸۳ش. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.

سنایی غزنوی، ابوالمجد؛ ۱۳۵۹ش. حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ۱۳۸۵ش. صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگه.

شیمل، آن ماری؛ ۱۳۷٤ش. ابعاد عرفان اسلامی، ترجمه و توضیح عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شیمل، آن ماری؛ ۱۳۸۳ش. محمد رسول خدا، ترجمه حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین؛ ۱۳۸٤ش. منطق الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین؛ ۱۳۸٦ش. اسرارنامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

فتوحی، محمود؛۱۳۸۵ش. بلاغت تصویر. تهران: سخن.

گرین، ویلفرد و همکاران؛ ۱۳۹۱ش. مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

مرتاض، عبدالملک؛ ۱۹۹۸م. السبع المعلقات و مقاربه سیمائیه (انترو بولوجیه لنصوصها). دمشق: اتحادالکتاب العرب.

مکاریک،ایرناریما؛ ۱۳۸۵ش. دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگه.

مولوی، جلال الدین محمد؛ ۱۳٦۳ش. کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال الدین محمد؛ ۱۳٦۱ش. مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: مولی.

نامور مطلق، بهمن؛ ۱۳۹۰ش. درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

ناهم، احمد؛ ۲۰۰٤م. التناص فی شعر الرواد. بغداد: دارشؤون.

همدانی، عین القضات؛ ۱۳۷۰ش. تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران. تهران: منوچهری.