بسم الله الرحمن الرحيم

طراوت تکرار

بررسی تاثیر شاعران سبک عراقی
«عراقی و حافظ»
بر دو شاعر دورهٔ بازگشت
«فروغی و هاتف»

دکتر مهدی احمدی

سرشناسه : احمدی، مهدی، ۱۳۴۶ فروردین –
عنوان و نام پدیدآور : طراوت تکرار: بررسی تاثیر شاعران سبک عراقی " عراقی و حافظ " بر دو شاعر دوره بازگشت " فروغی و هاتف "/ مهدی احمدی.
مشخصات نشر : قزوین: سایه گستر: مهرگان دانش، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری : ۳۴۰ص.
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۳۷۴-۲۴۳-۷
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
عنوان دیگر : بررسی تاثیر شاعران سبک عراقی " عراقی و حافظ " بر دو شاعر دوره بازگشت " فروغی و هاتف ".
موضوع : حافظ، شمس‌الدین محمد، – ۷۹۲ق. -- تاثیر -- فروغی، عباس‌بن موسی
موضوع : حافظ، شمس‌الدین محمد، – ۷۹۲ق. -- تاثیر -- هاتف اصفهانی، احمد
موضوع : شعر فارسی -- قرن ۷ق. -- تاریخ و نقد
موضوع : شعر فارسی -- قرن ۸ق. -- تاریخ و نقد
موضوع : شعر فارسی -- قرن ۱۲-۱۳ق. -- تاریخ و نقد
موضوع : عرفان در ادبیات
رده بندی کنگره : PIR۵۴۳۷ ۱۳۹۳ ۳الف۲ت/
رده بندی دیویی : ۳۲/۱فا۸
شماره کتابشناسی ملی : ۳۷۵۷۶۲۰

انتشارات مهرگان دانش
mehregan.danesh@yahoo.com

انتشارات سایه گستر
www.sayegostar.com

آدرس: قزوین، چهارراه نادری، جنب داروخانه قانون، پلاک ۳۱۰، طبقه ۲ ۰۲۸-۳۳۲۲۹۵۸۸-۳۳۲۳۵۳۰۵

طراوت تکرار، بررسی تاثیر شاعران سبک عراقی «عراقی و حافظ»
بر دو شاعر دورهٔ بازگشت «فروغی و هاتف»

- نویسنده: دکتر مهدی احمدی
- ویراستار: قوام الدین خرمشاهی
- صفحه‌آرا: انسیه بخارایی
- طراح جلد: حمید نصرت آقایی
- ناشر: سایه گستر – ناشر همکار: مهرگان دانش
- نوبت چاپ: اول – ۱۳۹۴
- شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
- قیمت: ۱۸/۵۰۰ تومان
- لیتوگرافی، چاپ و صحافی: عمران
- شابک: ۹۷۸–۶۰۰–۳۷۴–۲۴۳–۷

تقدیم به:

یاوران زندگی ام

پدر

و

مادر عزیزم

سپاس‌نامه

سپاس بی‌حدومرز پروردگار عالمیان را که فیضی عطا فرمود که نه شایسته من بود بلکه با مهر خویش خاکی بی‌قدر را از زمین برداشت و توفیق آن را داد که اینک توانستم قلم را بر پهنای کاغذ بگردانم و برای استادان گرانقدر خویش نه درخور آنان، که ران ملخی در حد توان خویش به ارمغان ببرم.

استادانی که از دل به آنان عشق می‌ورزم و همواره زحمات بی‌منتشان را می‌ستایم.

از استاد جلیل‌القدر جناب آقای دکتر علی دهقان که در کمال سعه‌صدر با حسن خلق از هیچ کمکی در این عرصه بر من دریغ ننمودند و زحمت راهنمایی این رساله را بر عهده گرفتند و از استاد صبور و محبوب جناب آقای دکتر خلیل حدیدی که زحمت مشاوره این رساله را در حالی تقبل فرمودند که بدون مساعدت ایشان این رساله به نتیجه مطلوب نمی‌رسید و از استادان فرزانه و دلسوز جناب آقای دکتر فرضی و جناب آقای دکتر عابدی و جناب آقای دکتر گلی که زحمت داوری این رساله را قبول فرمودند کمال تشکر و قدردانی را دارم.

امید است خداوند متعال آن استادان بزرگوار را در مرتبه استادی و بنده را در مرتبه شاگردی بر دوام دارد و با بینشی الهی در طول حیات خویش توانای سپاس و حق‌شناسی آنان باشد.

همچنین از سرکار خانم عالی مسوول آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیز صمیمانه سپاسگزارم.

اما ذکر این **توضیح** برای خوانندگان عزیز ضرورت دارد:

همانطور که اشاره شد، کتاب حاضر ابتدا به صورت رساله دکتری بنده بود در دانشگاه آزاد تبریز با عنوان: ***بررسی تأثیر دیدگاه‌ها و مضامین عرفانی شعر دورهٔ سبک عراقی*** (فخرالدین عراقی و حافظ) ***بر شعر دورهٔ بازگشت ادبی*** (هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی)

از آنجایی که بنده هنگام تحقیق و پژوهش به منظور تدوین این رساله با کمبود جدی و محسوس منابع مربوط به « دورهٔ بازگشت » روبرو بودم، با این امید که این رساله بتواند مرجعی مفید برای محققان و آیندگان باشد، بر آن شدم تا رساله، با اندکی تغییر، به صورت کتاب در اختیار علاقمندان و پژوهشگران عزیز قرار گیرد. بنابراین، لازم بود تا عنوان نیز تغییر کند تا در عینِ کوتاهی حتیّ المقدور جامع، دقیق و رسا بوده و با موضوع همخوان و مرتبط باشد.

مهدی احمدی

بهمن ۹۳

فهرست مطالب

پیشگفتار ۱۳

فصل اول: مقدمه‌ای در باب عرفان

عرفان مفهومی تعریف گریز ۲۰

جنبه‌های نظری عرفان ۲۴

جنبه‌های عملی عرفان ۲۶

طریقت و عمل ۲۸

ویژگی‌های پیر در طریقت ۲۹

وظایف صوفی ۳۱

ریشه‌ی تصوف اسلامی در ایران ۳۳

زمینه‌های شکل‌گیری و رشد عرفان و تصوف در ایران ۳۵

تجلی عرفان در شعر فارسی ۳۶

احوال و آثار چهار شاعر(عراقی،حافظ،هاتف،فروغی) ۴۲

الف- عراقی ۴۲

عرفان عراقی ۴۴

آثار عراقی ۴۵

بازتاب عرفان عراقی ۵۳

ب- حافظ ۵۵

عرفان در شعر حافظ ۶۱

ج- هاتف اصفهانی ۶۷

شعر هاتف ۶۸

د- فروغی بسطامی ۷۲

سبک شعری فروغی ۷۳

فصل دوم :عرفان در دوره‌های مورد مطالعه

نگاهی اجمالی به وضعیت عرفان پیش از قرن هفتم ۷۸
فخرالدین عراقی و عرفان در قرن هفتم ۸۳
فخرالدین عراقی در دورهٔ زبان نمادین ۱۰۹
وضعیت تصوف از عراقی تا حافظ ۱۱۸
خلاصه ای از وضعیت تصوف از پایان سبک عراقی تا دوره ی بازگشت ۱۵۲
عرفان در دوره ی بازگشت ادبی ۱۵۳
عرفان در شعر فروغی بسطامی ۱۵۸
نمای کلی عرفان در شعر هاتف اصفهانی ۱۶۱

فصل سوم:شناخت و تحلیل مفاهیم عارفانه در غزلیات هاتف و فروغی

۱- معرفت شناسی ۱۶۶
عقل ۱۶۹
دل ۱۷۵
نفس ۱۷۸
روح ۱۸۳
۲- هستی شناسی
وحدت وجود ۱۸۶
تاریخچهٔ وحدت وجود ۱۸۷
وحدت وجود در دستگاه بینش فلسفی ۱۹۰
دیدگاه مکاتب گوناگون دربارهٔ وحدت وجود ۱۹۱
دیدگاه مکاتب مشایی: نظریهٔ کثرت متباین ۱۹۱
دیدگاه حکمت متعالیه: نظریه تشکیک خاص ۱۹۲
دیدگاه عرفانی: وحدت وجود و کثرت نمود ۱۹۳
انسان کامل ۱۹۸

۳- بررسی رموز و اصطلاحات عارفانه درغزلیات: عراقی، حافظ، هاتف، فروغی

استغنا ۲۰۳

پیر ۲۰۶

عشق ۲۱۲

تقابل عشق با عقل در عرفان ۲۲۰

جام می /می/ باده/ شراب/ مستی ۲۲۱

رابطه ی جام می و جام جم ۲۲۶

می و عشق ۲۲۹

صبر ۲۳۰

رضا ۲۳۴

طلب ۲۳۷

فقر ۲۳۸

فنا و بقا ۲۴۱

غیبت و حضور ۲۴۵

انس و هیبت ۲۴۷

وجد ۲۴۸

ورع و زهد ۲۴۹

خوف و رجا ۲۵۳

قبض و بسط ۲۵۶

شوق ۲۵۸

جمع و تفرقه ۲۶۰

تجلی ۲۶۲

مشاهده ۲۶۷

یقین ۲۶۹
وقت ۲۷۱
جبر و اختیار ۲۷۳
سماع ۲۷۹
حجاب ۲۸۲
خرابات ۲۸۴
زلف / کفر و ایمان ۲۸۸

فصل چهارم: بحث در تکمیل فصل سوم و نتیجه گیری

کاربرد مفاهیم ظاهری و محسوس در خدمت زبان عرفان ۲۹۸
چشم ۲۹۸
لب ۳۰۴
ابرو ۳۰۵
زنخدان ۳۰۶
خال ۳۰۷
کرشمه ۳۱۰
شکستن عادت برای بیان حقیقت ۳۱۴
سخن آخر ۳۲۴
فهرست منابع ۳۲۶

پیشگفتار

این پژوهش همان‌گونه که از عنوان آن پیداست به بررسی تأثیر دیدگاه‌ها و مضامین عرفانی موجود در شعر دو شاعر و عارف نامدار ایران در دورهٔ سبک عراقی(حافظ و فخرالدین عراقی) بر شعر دو شاعر معروف دورهٔ بازگشت(هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی) می‌پردازد. بنابراین، مهمترین عنصری که باید در شعر هر چهار شاعر مورد بررسی و دقت واقع شود، **عرفان اسلامی** است.

عرصهٔ وسیع عرفان از دیرباز خاستگاه مناسبی برای شاعران و نویسندگان فارسی زبان بوده است. چنانچه مضامین عرفانی در بسیاری از موارد منشأ به وجود آمدن شعر و نثر فارسی بوده‌اند و برجسته‌ترین آثار ادبی در پرتو عرفان به منصه ظهور رسیده‌اند. علاوه بر این، اندیشه‌های عرفانی نزد مسلمین طریقهٔ وصول به حقیقت مطلق بوده است. از سوی دیگر، اشعار غنایی در ادب فارسی با بهره‌گیری از اصطلاحات عرفانی، همواره در سطحی دیگر از معنای خود، حامل تجارب و معارف صوفیانه‌ای می‌باشند که این حوزه از ادبیات را به مجرایی برای تفکر درباب حقیقت و راه‌های وصول به آن مبدل می‌سازد.

بازتاب عرفان در عرصهٔ شعر، به ویژه در حوزهٔ غنایی آن، نه تنها می‌تواند تصویرگر حالات و مقامات عرفانی، و شور و جذبهٔ عاشقانه در سیر و سلوک عارفان باشد، بلکه بیانگر مضامین مهم و موضوعات حیاتی است که در عرصهٔ تفکر عرفانی برای والاترین شکل زیست انسانی ارائه شده‌اند. بنابراین، طبیعی است که شاعران در دوره‌های مختلف با بهره‌گیری از ذوق خویش، رسالت بازتاب تجربهٔ شور و هیجان خاص عرفانی را در شعر خود به عهده بگیرند.

در ادبیات فارسی، از نظر تاریخی، این جریان در شعر شاعران از سنایی آغاز شد و در شعر شاعرانی چون مولوی، عطار و عراقی و **حافظ** به اوج رسید. اما در دوران بعد از حافظ و با تغییر سبک عراقی به هندی، از رونق جریان عرفان کاسته شد. سپس در دورهٔ بازگشت که شاعران به تجدید دیدگاه‌های گذشته و احیای سبک شاعران دوره‌های قبل همت گماردند، بار دیگر مضامین و اندیشه های عرفانی به شعر شعرای دورهٔ بازگشت راه یافت. ولی هرگز توفیقی که شاعران سبک عراقی در بازتاب اندیشه‌های عرفانی داشتند، نصیب شعرای دورهٔ بازگشت نشد. با این حال، این حرکت شاعران در دورهٔ بازگشت، دستاوردهایی در ادب فارسی برجای نهاد که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

از جمله شاعرانی که در این زمینه و در این دوره خوش درخشیدند و به عنوان شاعران عارف در دورهٔ بازگشت شناخته شدند؛ فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی بودند که در این مقال به چگونگی توجه و برداشت این دو از شعر دو شاعر بلندآوازهٔ سبک عراقی(حافظ و عراقی) پرداخته خواهد شد.

شعر فارسی همچون بستری برای بیان عشق و عواطف و زبان عرفانی بوده و همواره عرصه‌ای برای بحث و پژوهش در این حوزه محسوب شده است. در شرایطی که اکثر پژوهشگران توجه خود را به بزرگان این عرصه معطوف داشته‌اند، باید به این مهم توجه داشت که در قلمرو شعر فارسی، شاعران و نویسندگان طراز اول معمولا بر آثار شاعران و نویسندگان پس از خود اثر گذاشته‌اند و حتی خود این بزرگان طراز اول نیز در آثار خود متأثر از گذشتگان بوده‌اند.

با این توضیحات می‌توان دریافت که بررسی چگونگی اثرگذاری و اثرپذیری بسیاری از سخنوران در ادب فارسی، یکی از حوزه‌هایی است که همواره ظرفیت‌های خالی برای تحقیق و پژوهش خواهد داشت.

از این رو، پرداختن به این‌گونه موضوع‌ها می‌تواند هم در دست یافتن به ریشه‌های فکری اندیشمندان بزرگ راهگشا باشد و هم میزان تأثیر اندیشه‌های آنان را بر شاعران دوره‌های بعد نشان دهد.

از سوی دیگر، برای بررسی عرفان در شعر شاعران دورهٔ بازگشت ادبی در ایران، باید به ریشه‌ها، علل و عوامل پیدایش سبک بازگشت و وضعیت عرفان در این دوره توجه کرد.

با این دیدگاه، بررسی موضوع عرفان و جایگاه این دو شاعر(هاتف و فروغی) موضوع بکر و مستور در حوزهٔ مطالعات عرفانی است، که علیرغم اهمیت مسأله تاکنون یک پژوهش جدی و قابل قبول پیرامون آن انجام نشده است. با تمام کشمکش‌هایی که جریان تصوف و عرفان در این دوره پشت سر گذارده، باید اظهار نمود که عرفان در این دوره، به ویژه در آثار فروغی و هاتف، دستاوردها و تاثیراتی را در ادب فارسی به دنبال داشته است که نیازمند بررسی و شناسایی می‌باشند.

تمامی کسانی که با ادب فارسی آشنایی دارند، به میزان توجه و دامنهٔ پژوهش‌هایی که تاکنون دربارهٔ حافظ صورت گرفته است، آگاهی دارند. شهرت جهانی و بلندی اندیشه و اهمیت اشعار حافظ سبب شده است که بسیاری از محققان در داخل و خارج از ایران، حافظ‌پژوهی را در رأس فعالیت‌های ادبی خود قرار دهند.

دربارهٔ فخرالدین عراقی نیز می‌توان گفت که اگرچه به اندازهٔ حافظ مورد بحث نبوده، اما به دلیل نوشتن اثر معروف *لمعات* در شرح آثار ابن عربی و دیوان شعر پرشور و تأثیراتی که بر شاعران بعد از خود به ویژه حافظ بر جای نهاد، تاکنون از حوزهٔ بحث محققان چندان دور نبوده است.

دلیل توجه به این دو شاعر بزرگ بیش از هر چیز اندیشه‌های خاص، عاشقانه و عرفانی بوده که افکار ناب و معانی تازه‌ای را به شعر آن دو وارد کرده است. آثار تحقیقی در باب حافظ آن‌چنان

متعدد است که اشاره به آن‌ها هم تکرار مکررات است و هم در این مجال نمی‌گنجد.

اینجا فقط می‌توان به نام برخی از این پژوهش‌ها که به عرفان حافظ اختصاص دارند و یا در بخشی از آن‌ها به اندیشه‌های عرفانی حافظ پرداخته شده است، اشاره کرد. مانند: بحث در آثار و افکار و احوال حافظ(قاسم غنی)، ذهن و زبان حافظ (بهاءالدین خرمشاهی)، مکتب حافظ(منوچهر مرتضوی)، عرفان حافظ(مرتضی مطهری)، نقشی از حافظ (علی دشتی)، از کوچهٔ رندان (عبدالحسین زرین‌کوب)، عرفان و رندی در شعر حافظ(داریوش آشوری)، گمشدهٔ لب دریا(تقی پورنامداریان)، اسرار عشق و مستی(فرهاد طهماسبی)، شرح شکن زلف(فتح‌الله مجتبایی)،حافظ و عرفان ایرانی(خسرو ملاح) و... همچنین مجلات تخصصی نظیر حافظ‌پژوهی که تاکنون مقالات بسیاری را دربارهٔ حافظ منتشر ساخته است.

دربارهٔ عراقی نیز علاوه بر شرح‌هایی که بر *لمعات* وی نوشته شده، اشعار او نیز تاکنون چندین‌بار مورد بررسی قرار گرفته و در کتاب‌ها و مقالاتی هم به طور کلی به احوال و آثار او توجه شده و نامی از او وجود دارد. اما آخرین و مفیدترین کتابی که دربارهٔ او برای ادب‌دوستان امروز نوشته شده است، کتابی است با نام «همه اوست» نوشتهٔ نسرین محتشم که در آن ضمن توجه کلی به شخصیت و تفکر و آثار عراقی به شرح اشعار او نیز پرداخته شده است.

اما دو شاعر دیگر مربوط به دورهٔ بازگشت جز در موارد اندک، موضوع بحث ادب‌پژوهان واقع نشده‌اند. تاکنون جز چند مقاله دربارهٔ شعر و دیدگاه‌های هاتف و فروغی بسطامی، اثری منسجم و کامل وجود نداشته است که به ریشه‌های تفکر عرفانی این دو شاعر توجه خاص نشان داده باشد. در حالی که فروغی و هاتف از آن جمله شاعرانی هستند که به قول شمس لنگرودی « فقط یک یا دو شعر، حافظ نامشان می‌شود». علاوه بر این، تاکنون در این حوزه، از تأثیر حافظ و عراقی در کنار هم به عنوان نمایندگانی از سبک عراقی، بر شعر دو شاعر عارف دورهٔ بازگشت به صورت مستقل تحقیق نشده است.

به طور کلی دربارهٔ تأثیر عرفان در شعر شاعران فارسی هم باید متذکر شد که تاکنون درآثار نفیس

بزرگان و استادان متقدم و متاخر ازجمله کتاب *مولـوی نامـه* نوشـتهٔ اسـتاد جـلال الـدین همـایی(۱۳۷۶) و «شرح مثنوی» از استاد فروزانفر(۱۳۶۷) و ... توجه و عنایاتی بـه عرفـان شـده اسـت و بعضـاً بـه مقایسـه‌هـای عرفانی نیز پرداخته‌اند. و تنها موضوعاتی نسبتا مشابه دیده شده است، که از آن جمله می‌توان بـه اثـر جنـاب استاد موسی صباغیان اشاره کرد با موضوع «پیدایش مکتب بازگشت و گرایش به سبک عراقـی». همچنـین استاد محمد علوی مقدم که «جلوه‌های عرفان در شعر جامی» را نوشته و تـأثیر تصـوف و عرفـان را در شـعر او بیان کرده است. یا در پژوهش آقای دکتر کاووس رضایی و دکتر روئین‌تن فرهمنـد کـه دربـاره تـأثر شاعران دورهٔ بازگشت از حافظ بیانات درخور تـوجهی ارائـه کـرده‌انـد.(۱۳۹۰) همچنـین دکتـر عبـدالعلی درباره فروغی بسطامی و غزل بازگشت مقاله‌ای نوشته‌اند.(۱۳۹۰)

شاعران همواره به بازتاب تجربه‌های موجود در زندگی می‌پردازند و موضوع‌های حیاتی و مهم را در شعر خود منعکس می‌کنند. بنابراین در دورانی که عرفان با رویکرد خاص خـود بـه هسـتی و حقیقت ظهور می‌کند، طبیعی است که شاعر با بهره‌گیری از ذوق خویش، رسـالت بازتـاب تجربـهٔ شور و هیجان خاص عرفانی را نیز در شعر خود به عهده بگیرد.

دلیل دیگری که در پیوند شعر و عرفان نقش بسزایی داشته است، رویکرد مشترک شـعر و عرفـان بـه مفهوم عشق است. زیرا شعر فارسـی بـدون توجـه بـه چگـونگی بیـان و بازتـاب عشـق، امکـان ظهـور و شکوفایی نداشته است و می‌توان گفت که انگیزهٔ اصلی ادبیات و به ویژه شعر، همین شور عاشـقانهٔ موجـود در هستی تمامی کاینات است که محور اصلی جریان عرفان را نیز به خود اختصاص داده است.

شاعر در هر زمانه‌ای زبان را به خدمت اندیشهٔ خویش می‌گیرد تا از طریق آفـرینش ادبـی، هـم تجربه‌های خاص بشری را در شعر خـود پـژواک دهـد و هـم لـذت حاصـل از شـور و جذبـهٔ ایـن تجارب را به مخاطب خود انتقال دهد. رابطهٔ نزدیک میان ادبیات از یک سو و تصوف و عرفـان از سوی دیگر چنان مشهود است که نابودی یکی باعث انقراض آن دیگـری مـی شـود.(براون،۱۳۷۵: ۴۱) این جملهٔ کوتاه از ادوارد براون نشان می‌دهد که جایگاه عرفان در شعر فارسی کجاست. بنـابراین، توجه به اندیشه‌های عرفانی شاعران در دوره‌های مختلف و سبک‌هـای گونـاگون شـعر فارسـی، از

جمله نیازهای موجود در عرصهٔ پژوهش و تحقیق به شمار می‌رود.

از این رو، با توجه به اهمیت و نقش عرفان در شعر فارسی، در این مقال به جنبه‌های عارفانه در شعر چهار شاعر از دو دورهٔ متفاوت پرداخته می‌شود. می‌توان گفت در خصوص شعر عراقی و حافظ، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است، اما در خصوص دورهٔ بازگشت و به ویژه دربارهٔ شعر فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی تاکنون تحقیق درخور توجهی انجام نشده است.

بنابراین، جای چنین پژوهشی در میان آثار پژوهشی خالی به نظر می‌رسد. به طور کلی هدف در این‌جا، با توجه به تغییر و تحولات عرفان از دورهٔ عراقی تا بازگشت، آشکار کردن اهمیت عرفان و بررسی چگونگی مضامین عرفانی در شعر این چهار شاعر و سپس میزان تأثر شعر هاتف و فروغی از بزرگانی چون حافظ و عراقی می‌باشد. بنابراین نگارنده در این پژوهش بر آن است که مقایسه‌ای میان تأثیر عرفان دو شاعر دورهٔ عراقی را بر دو شاعر دورهٔ بازگشت، بررسی کند و از این طریق تأثیر عرفان و تصوف در ادب فارسی را در دورهٔ مورد بحث مشخص نماید که در نهایت به استخراج و تبیین دیدگاه‌ها و مضامین عرفانی در سبک عراقی و دورهٔ بازگشت در شعر شاعران مورد نظر و بیان تشابهات و تفاوت‌های این دو دیدگاه می‌انجامد.

فصل اول

مقدمه‌ای در باب عرفان

«خدایا مرا به عمق دریای یکتایی نامتناهی‌ات وارد کن ....»

(ابن عربی)

عرفان، مفهومی تعریف‌گریز

عرفان اسلامی نوعی طریقت خاص است و هدف آن وصول به حق‌تعالی از طریق سیر و سلوک و کشف و شهودی عارفانه است. طریقت عرفان از آغاز تاکنون، هم بـه لحـاظ ماهیـت اسـرارآمیز و شهودی‌اش و هم به دلیل گستردگی ظرفیـت‌هـای زبـانی و نیـز تفکـر تلفیقـی‌اش و بـه طـور کلـی پیچیدگی‌هایی که در فکر، زبان و روش آن وجود داشته است، مورد توجه بسـیاری از متفکـران و اندیشمندان بوده است. این میزان توجه به عرفان در ادوار گوناگون باعث ایجاد دیـدگاه‌هـا و آراءِ متعددی دربارهٔ چیستی و چگونگی آن شده است، به گونه‌ای که ارائهٔ تعریفی جامع و مشـترک از عرفان و تصوف را مشکل می‌سازد.

برخی پژوهشگران تصوف را چنین تعریف کرده اند: « روشی عملی است که با اکسـیر عشـق، وجود انسان را از پستی و رذالت به قلهٔ بلندی و فضیلت می‌کشاند، و ماهیـت او را دگرگـون مـی‌سـازد.» (حلبی،۱۳۸۱: ۴) این تعریف یادآور سخن حافظ است آنجا که می‌گوید:

دست از مس وجود چومردان ره بشوی　　تـا کیمیـای عشـق بیـابی و زر شـوی[۱]

۱. ارجاعات ابیات از سایت گنجور است.

در تعاریف اولیهٔ تصوف از زبان ابوسعید ابوالخیر چنین نقل می‌شود که: «صوفیگری این است که آنچه در سر داری، بنهی و آنچه در کف داری، بدهی و آنچه بر تو آید، نجهی.» در تعریف دیگری از ابوسعید میهنی هم دربارهٔ تصوف چنین آمده است: « تصوف دو چیز است: یکسو نگریستن و یکسان دیدن.» تقریباً می‌توان اظهار کرد که این تعاریف همگی به یک معنی هستند و سخن تمامی آنها یکی است. زیرا به اعتقاد همهٔ وارستگان، مهمترین دگرگونی در ذات انسان این است که صفات بد خویش را به صفات نیک مبدل کند. و همچنین یکسو نگریستن و یکسان دیدن هم نتیجهٔ همین حالتی است که انسان می‌تواند صفات نکوهیده را از ذات خویش دور کرده و صفات نیک را کسب کند و زمانی می‌تواند صوفی باشد که بر سخنان درشت مردم دربارهٔ خود صبر پیشه کند و در برابر آنها به نرمی سخن بگوید و به لطف و خوشی بر دل‌های مردم دست یابد.

صوفیان صفات نکوهیده‌ای که در وجود آدمی است، به «ذات» و «وجود» و «هستی» تعبیر می‌کنند و معتقدند تا انسان آن‌ها را در وجود خود نکشته باشد و یا به اصطلاح صوفیانه «فانی» نکرده باشد، «بقا» نخواهد یافت.(همان: ۵).

به طور کلی باید اذعان کرد که اگر در نهایت تعریف تصوف غیرممکن هم نباشد، لااقل بسیار مشکل است. « تصوف هیچگاه نظراً و عملاً طریقهٔ منظم و محدود و معینی نبوده، بلکه در هر عهدی مفهوم مخصوصی داشته است.»(غنی،۱۳۸۶: ۱۷۸) .

در شناخت طریقت عرفان، توجه به دو واژهٔ عرفان و تصوف می‌تواند راهگشا باشد. اساساً به نظر می‌رسد که واژهٔ تصوف، بسیار بحث برانگیز و مورد اختلاف است که از ابتدا برای اشاره به مظهر نمادین حقیقت باطنی ایمان به کار رفته است. این واژه گاهی به عنوان نماد افتخار و گاهی نماد وهن به حساب آمده است.

واژهٔ عرفان نیز که به کرّات در متون کلاسیک برای اشاره به طریقت تصوف از آن استفاده شده است، از نظر لغوی به معنای «علم» یا «شناخت» است و همواره به صورت تلویحی به شناختی از اشیا اشاره دارد که تنها به واسطهٔ یک دگرگونی باطنی قابل حصول است و اغلب به «گنوسی»

یا «معرفت باطنی» ترجمه می‌شود و هدف آن تحصیل توأمان معرفت نفس و شناخت خداست.

متون عرفانی در واقع به دنبال آن هستند که به ما تأکید کنند که این نوع از معرفت در کتاب‌ها یافت نمی‌شود و تنها در قلب انسان وجود دارد و به واسطهٔ پیروی از روشی می‌توان به آن دست یافت که راه کمال انسان را در پیش می‌گیرد.(همان:۸۴)

مارتین لینگز نیز دربارهٔ عرفان چنین می‌گوید: «گام نهادن در طریق عارفان، گویی به دست آوردن یک بعد اضافی است؛ زیرا این طریق چیزی جز بعد عمق نیست.»(لینگز،۱۳۸۳ :۳۷) از دیدگاه لینگز، عرفان اسلامی با وابستگی کامل به وحیِ خاص، کاملا مستقل از هر چیز دیگری است، اما در عین حال می تواند از حوزه‌های دیگر نیز بهره ببرد و در حوزه‌های دیگر نیز وارد شود.(همان:۳۹).

علاوه بر این می‌توان به نظر نیکلسون هم دربارهٔ تعریف تصوف اشاره کرد که پس از سال‌ها تحقیق و مطالعه در باب تصوف، اذعان داشته است که علی رغم تعریف‌های زیادی که در کتاب‌های فارسی و عربی برای تصوف برشمرده‌اند، تصوف را نمی‌توان تعریف کرد. همان‌گونه که در ابتدای این بحث گفته شد، بیان تعریف دقیق و واحد برای تصوف امکان‌پذیر نیست. چراکه تعاریف گوناگونی از عرفان در آثار عرفای اسلامی دیده شده است که اگرچه در نهایت معنی تمامی آنها یکسان است، اما به شیوه و بیانی متفاوت ارائه شده‌اند. اما همین چند تعریفی که به عنوان نمونه ذکر شد، تا حدود بسیاری نشان‌دهندهٔ اصول این مکتب است.

اما توجه به این نکته نیز ضروری است که بدانیم با تمام توضیحاتی که در مورد تعریف ناپذیر بودن عرفان و تصوف داده شد، باز هم در تمام تعاریفی که از تصوف دیده می‌شود وجوهی وجود دارد که خاص تصوف است و تقریباً در تمامی تعریف‌ها مشترک است. ذکر تمامی این تعریف‌ها در این مجال ممکن نیست اما برای نمونه می‌توان به چند مورد اشاره کرد که همگی در کتاب *تاریخ تصوف در ایران*، نوشتهٔ دکتر غنی از منابع گوناگون نقل شده است:

- از *معروف کرخی* تعریف تصوف را پرسیدند وگفت: «گرفتن حقایق و گفتن به دقایق و

نومید شدن از آن‌چه هست در دست خلایق».

- عمروبن عثمان مکی گوید: «تصوف آن است که بنده در هر وقتی مشغول به چیزی بود که در آن وقت آن اولی‌تر».
- سهل‌بن عبدالله تستری: «صوفی آن بود که صافی شود از کدر و پر شود از فکر و در قرب خدای منقطع شود از بشر و یکسان شود در چشم او خاک و زر».
- ابوالحسین نوری می‌گوید: «صوفی آن بود که هیچ چیز در بند او نبود و او در بند هیچ چیز نشود».
- شبلی گوید: «صوفی آن بود که اندر دو جهان هیچ چیز نبیند به جز خدا».
- جنید بغدادی در تعریف تصوف عبارات بسیاری دارد که می توان به چند نمونه از آن‌ها در این‌جا اشاره کرد:
- «این راه را کسی باید که کتاب خدای بر دست راست گرفته باشد و سنت مصطفی بر دست چپ و در روشنایی این دو شمع می‌رود تا نه در مغاک شبهت افتد و نه در ظلمت بدعت».
- «صوفی چون زمین باشد که همه پلیدی در وی افکنند و همه نیکویی از وی بیرون آید».
- «تصوف آن بود که تو را خداوند از تو بمیراند و به خود زنده کند».
- «تصوف نعتی است که اقامت بنده در آن است. گفتند نعت حق است یا نعت خلق، گفت حقیقتش نعت حق است و رسمش نعت خلق».
- «تصوف ذکر است، پس وجدی است، پس نه این است و نه آن تا نماند چنانکه نبود».

این نمونه تعریف‌ها میزان بسیار ناچیزی است از آن‌چه مشایخ و بزرگان در تعریف تصوف ارائه کرده‌اند و نه در این‌جا و نه در هیچ کتابی آوردن مجموع آن‌ها امکان‌پذیر نیست. اما آن‌چه از تمامی این تعریف‌ها برمی‌آید این است که پرستش خداوند در عرفان بر پایهٔ عشق قرار گرفته است. این عشق روحانی و معنوی خاص است که صوفی را به سمت معبود ـ که همان معشوق است ـ سوق می‌دهد.

«صوفی سر آفرینش را با اصل **کنتُ کنزاً مخفیا فاحببت ان اُعرف** آغاز می‌کند و رابطهٔ بین خالق و مخلوق را با **یحبهم و یحبونه** بیان می‌کند و با روش استحسانی مفهوم خود را از ممکن و واجب و عشق و محبت و معرفت و امثال آن اثبات می‌نماید. یعنی یک سلسله اصول موضوعهٔ مسلم و تعلیلات تهیه شدهٔ قبلی را نقطهٔ شروع بحث قرار داده، همه چیز را به دور آن می‌چرخاند و در راه اثبات معتقدات خود به قرآن و حدیث و عقل و نقل و شعر و امور ذوقی و سماع و حال و مکاشفه متمسک می‌شود و در همه جا زبان او سراپا زبان عشق است.» (همان:۱۸۸)

با این همه آراءِ مختلف، در تمام تعاریف وجوه مشترکی وجود دارد که نشان می‌دهد مکتب عرفان برای نیل عاشقانهٔ خود به کمال مطلقی که هدف آن است، دو زمینهٔ نظری و عملی را در آموزه‌های خود لحاظ کرده است؛ که برای درک عرفان باید به این دو جنبهٔ آن توجه شود. معمولا در تمام کتاب‌هایی که به شناخت عرفان اختصاص دارند، این دو زمینه به طور جداگانه توضیح داده می‌شوند و مقولهٔ عرفان همواره به دو بخش نظری و عملی تقسیم می‌گردد.

جنبه‌های نظری عرفان

مبانی نظری تصوف که چارچوب نظریات اساسی عارفان را در برمی‌گیرد، با تمامی دیدگاه‌های نظریه‌پردازانه تفاوت دارند؛ زیرا نظریه‌پردازی معمولاً با تکیه بر عقل صورت می‌گیرد، اما در عرفان نظری که بنیان آن بر «حقیقت» نهاده شده است، تکیه بر درک شهودی و معرفت است. «دیدگاه تصوف راجع به واقع عالم، برگرفته از قرآن و حدیث است؛ ولیکن فرزانگان و مشایخ صوفی در طول زمان، آن را شرح و بسط داده و جرح و تعدیل کرده‌اند.

دیدگاه آنان، نقشه‌ای از عالم را ارائه می‌کند که طبق آن افراد می‌توانند جایگاه خودشان را در ارتباط باخدا بدانند. این نقشه تبیین می‌کند که انسان‌ها چیستند و چه باید باشند و شیوه‌ای را به کار می‌گیرد تا بتواند افراد را از موقعیت کنونی‌شان به هدف نهایی از حیات انسانی ـ یعنی از نقص به کمال ـ رهنمون شود. اولین شهادت یعنی لا اله الا الله، حق را از غیر حق، مطلق را از نسبی

و یا خدا را از ماسوی‌الله که عالم باشد، متمایز می‌نماید.

چنان که گفته می‌شود، شهادت از دو بخش نفی **لا اله** و اثبات **الا الله** تشکیل شده است. نیمهٔ اول، وجود حقیقت ذاتی برای عالم و نفس را نفی می‌کند و نیمهٔ دوم غائیت حقیقت الهی را تثبیت می‌نماید. این شهادت بدین معنی است که هیچ خالقی غیر از خدا، هیچ رحیمی غیر از خدا و هیچ عالمی غیر از خدا وجود ندارد و در کل بدین معنی است که هیچ حقیقتی غیر از خدا نیست و آن به اصطلاح حقیقت‌هایی که ما تجربه می‌کنیم، تماما ثانوی و فرعی هستند.

آیات قرآنی و احادیث متعددی این تمایز اساسی مورد اشاره در شهادت را بازگو کرده، لوازم و پیامدهای آن را تبیین می‌کنند. یکی از آیاتی که به‌کرات در متون عرفانی نقل می‌شود، این آیه است: **کل شیء هالک الا وجهه** (قصص:۸۸)؛ و همان‌طور که یکی از مشایخ صوفیه اظهار می‌کند: نگفت یهلک تا معلوم شود که وجود همهٔ اشیا در وجود او خود امروز هالک است و حوالت مشاهدهٔ این حال به فردا در حق محجوبان است.» (چیتیک،۵۲:۱۳۸۸-۵۳)

بنابراین، دیده می‌شود که مبنای نظری تصوف، برای اثبات «حقیقت» خداوند و نفی حقیقت غیر خدا، از اولین شهادت شروع می‌شود و سپس در تمام دستورالعمل‌های نظری برای تاکید این دیدگاه، به آیات و احادیث دیگر توجه می‌شود. «حقیقت خداوند چنان است که هیچ چیز را یارای مقایسه با آن نیست. واجدیت یکتا و یگانهٔ او نسبت به هر آن‌چه حقیقی است و هر آنچه که معطی حقیقت به اغیار است، بدین معنی است که در واقع اصلا اغیار معدوم‌اند. این حرف همان تفسیر صوفیان از حدیث نبوی است که: **کان الله و لم یکن معه شیء**». (همان: ۵۳)

«در واقع، عرفان نظری ترجمان حقایقی است که مشهود عارف هستند. بنابراین، راهی که تا دستیابی به مقام فنا و مشاهده پیموده می‌شود، همان طریقت و تجربهٔ سلوکی است که در علم عرفان عملی بیان می‌شود و تعبیرهایی که از حقایق مشهود در آن مقام به دست داده می‌شود، همان «عرفان نظری» است.» (یزدان‌پناه، ۱۳۹۱ :۶۷) با این توضیح اگر قرار باشد تعریفی از عرفان نظری به عنوان یک علم ارائه داده شود، می توان چنین گفت که: «ترجمه و تعبیر حقایق و معارف

توحیدی، یعنی وحدت شخصی وجود و لوازم آن‌که عارف از راه شهود، در نهایی‌ترین مرحلهٔ آن، به دست آورده باشد؛ شهودی که معمولا در پی ریاضت و عشق حاصل می‌گردد.»

جنبه‌های عملی عرفان

در بحث پیشین دریافتیم که عرفان و تصوف، با در نظر گرفتن هدف اساسی خود که همانا دستیابی به سعادت است، در هر دو زمینهٔ نظری و عملی، ابتدا اساس کار خود را بر پایه‌های شریعت استوار ساخته است. سپس از حدود قوانین معمولی شریعت پا فراتر نهاده و شیوه‌ای خاص در رسیدن به سعادت در پیش گرفته است. در جنبهٔ نظری عرفان، همان‌طور که دیده شد، مسائل اساسی مربوط به حوزه‌های معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی، مطرح و اثبات گردید. اکنون در جنبهٔ عملی عرفان باید به چگونگی بهره‌برداری عارف از این دیدگاه‌ها و روش وی در به کار بستن این نظریات عرفانی، توجه داشت. در این جا باید به چگونگی قدم نهادن و طی کردن و به وصال رسیدن عارف در طریقت پرداخت. چرا که مهمترین هدف در عرفان و تصوف رسیدن به حقیقت است و این مهم پس از درک آموزه‌های نظری با پشت سر نهادن هرچه دقیق‌تر و صحیح‌تر طریقهٔ سلوک، امکان‌پذیر خواهد شد. «به عقیدهٔ صوفیان، معرفت دربارهٔ خداوند هم نظری و هم تجربی است که اولی در صورتی ارزش دارد که برای نزدیک کردن انسان به خدا به کار رود.» (ریجون،۱۳۷۸: ۱۸۰)

پس همان‌طور که ذکر شد، برای درک عرفان و تصوف، بعد از بحث‌های نظری باید دربارهٔ زمینهٔ عملی آن تحقیق کرد؛ یعنی روش‌ها و رفتارهای خاصی که عبادات و سلوک صوفی را از عبادت دیگر افراد متمایز می‌کند. در اکثر آموزه‌های عرفان عملی گفته می‌شود که عارفان قبل از هر چیز در رفتار خاص خود، به دنبال گواهی دادن به حقانیت آموزه‌های اسلام بوده‌اند و بیشتر آداب خود را از آداب شریعت و قرآن برداشت کرده‌اند.

آن‌ها گواهی اولیهٔ خود را با ادای ذکر شهادت (لااله‌الاالله) که اساس اسلام است، بیان نموده‌اند.

زیرا کلمهٔ شهادت تأییدی است بر توحید حق‌تعالی و نفی کنندهٔ هرگونه چندخدایی است. همچنین در نگاه عمیق‌تر شهادت نخستین و مهمترین وسیله‌ای است که سالک را به سعادت رهنمون می‌سازد.(همان).

نسفی «طریق سعادت را که شامل ترک و معرفت خداوند است، در عباراتی چند خلاصه می‌کند تا دستورالعمل ساده‌ای را که برای میلیونها مسلمان آشناست: لااله‌الاله، نشان دهد: ای درویش ترک و معرفت خدای کلمهٔ شهادت است. کلمهٔ شهادت نفی و اثبات است. نفی ترک بتان است و اثبات معرفت خدای است...»(ریجون،۱۳۷۸ : ۱۹۶-۱۹۷).

بنابراین کلمهٔ شهادت در اسلام منبع الهام صوفیه بوده است. ابن عربی نیز این شهادت را در قالب مفهوم «او/نه او» معرفی می‌کند که دربردارندهٔ نفی و اثبات است. یعنی هر آن‌چه در عالم هست، در مقایسه با وجود خداوند محدود است؛ مثلا وجود انسان در مقایسه با خداوند از پاره‌ای جهات به خدا شبیه است، چرا که به طور مثال انسان چون می‌تواند اخلاق صالح از خود بروز دهد ازجهاتی به خدا مانند شده اما از نظر طول عمر و استعداد در برابر خداوند محدود است، زیرا خداوند جاوید و دانا و توانا برهمه چیز است و کلمهٔ شهادت در مفهوم «او/نه او» تنها شایستهٔ شأن اوست.(همان:۱۹۷) .

طریقت و عمل

به نوشتهٔ دکتر قاسم غنی در کتاب ***تاریخ تصوف در اسلام***، قدیمی‌ترین و روشن‌ترین کتابی که در موضوع تصوف موجود است، کتاب *اللمع* تألیف ابونصر سراج است؛ که مقامات و حالات سالکان در آن شرح داده شده است.

«مصنف کتاب *اللمع* مقامات را هفت مقام می‌شمرد و بعد از مقام اول، هر مقام را نتیجهٔ مقام قبل می‌داند که آن هفت مقام عبارتند از: *توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا.*» (غنی،۱۹۲:۱۳۸۶).

تمامی این مقامات به گفتهٔ دکتر غنی در همان کتاب، در حکم ورزش اخلاقی و تمرین رفتار صوفی در سلوک می‌باشد. همچنین صاحب کتاب *اللمع* در ادامه، میان «مقام» و «حال» تمایز اساسی قائل شده است و متذکر می‌شود که مقامات از امور خارجی و از مقولهٔ معاملات هستند و به هیچ وجه نباید با حالات درونی و امور ذهنی سالک اشتباه گرفته شوند. حالات در واقع، حالت‌های نفسی و تاثیر باطنی است که در هر مقام در سالک ظاهر می‌گردد. وی مجموعاً ده «حال» برای سالکان برشمرده است که عبارتند از: *مراقبه، قرب، محبت، خوف، رجا، شوق، انس، اطمینان، مشاهده و حال یقین.* بنابراین باید اشاره داشت که «مقامات تصوف از امور اکتسابی و اجتهادی و از جملهٔ اعمال و در تحت اختیار سالک است. در صورتی که احوال از مقولهٔ احساسات و انفعالات روحانی و از حالات و کیفیات مخصوصهٔ نفسی است که در تحت اختیار انسان نیست، بلکه از جملهٔ مواهب و افضال نازل از جانب خدا است به قلب سالک، بدون اینکه سالک بتواند در نزول آن‌ها به قلب خود یا برعکس در برطرف شدن آن‌ها از قلب خود، ادنی تاثیری داشته باشد.

به عقیدهٔ برخی بزرگان صوفیه، از جمله جنید بغدادی، «حال» بقا و دوام ندارد، بلکه گاهی مثل آن‌که برقی بزند، پیدا می‌شود و از میان می‌رود. بعضی دیگر از جمله حارث محاسبی هم گفته‌اند که بقا و دوام حال ممکن است.»(غنی،۱۳۸۶ :۱۹۳).

برخی دیگر معتقدند که طی مقامات طریقت از مقام «ذکر» شروع شده و به مقام فناءفی‌الله ختم می‌شود.(گوهرین،۱۳۶۷: ۵۶)

بنا بر آن‌چه بزرگان صوفی گفته‌اند، سالک از همان آغاز راه باید به وصول بیندیشد و در پی به کمال رساندن خویش برای نیل به این هدف باشد. وی باید از مراحل گوناگون گذر و مقاماتی که به اختیار خویش قدم در آن‌ها نهاده، گذر کند و ممکن است در هر قدم از این مسیر دشواری‌ها و سختی‌هایی برای او پیش بیاید که تا پیش از آن حتی تصور آن‌ها برای او مشکل می‌نموده است؛ اما هرگز نباید از این مشکلات به وحشت افتد و از راه بازماند. بلکه باید هر چه را در طریقت پیش پای او قرار می‌گیرد، خیر شمرده و با دلیری خود را به سرمنزل مقصود برساند.

«سالک در طریقت تا از همهٔ مقامات نگذرد و خود را در هر مقامی، قبل از ورود به مقام بالاتر تصفیه نکند و تکمیل ننماید و نیز احوال روحانی را که خداوند نصیب او فرموده تحصیل نکند و مزهٔ آن‌ها را نچشد، سیر او تمام نیست و به کمال نرسیده است. بعد از کامل کردن این مقامات و احوال است که سالک به مراحل و فضاهای عالی تصوف می‌رسد که صوفیه مقام معرفت و حقیقت می‌نامند و در این مقام است که طالب «عارف» نامیده می‌شود و خود او این عرفان را در درون خویش احساس می‌کند و در این عوالم جانفزاست که طالب و مطلوب و عارف و معروف یکی می‌شوند و متحد می‌گردند. به این معنی که سالک چنان در خدا فانی می‌شود که از هستی او جز نامی باقی نمی‌ماند و به این نظر که هر چه در او هست، مطلوب است و طالب و مطلوب متحد شده‌اند.»(گوهرین،۱۳۶۷ :۱۹۵)

ویژگی‌های پیر در طریقت

اکنون که با استناد به برخی نظرات در باب تصوف، به ضرورت نیاز مرشد و پیر در طریقت اشاره شد، بهتر است دربارهٔ برخی ویژگی‌های یک راهنما در این راه نیز بحث شود؛ زیرا شرایط و خصوصیات مرشد یکی دیگر از مباحث بسیار مهم در عرفان عملی است که جویندگان در این راه باید به آن توجه

خاص نمایند. در این زمینه می توان به یکی دو نمونه از دیدگاه‌های موجود اشاره کرد.

عزیزالدین نسفی عارف بزرگ قرن هفتم مثل اعلای «شیخ» را با الهام و در نظر داشتن دیدگاه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی در عوارف‌المعارف، در چهار مورد این‌گونه ذکر کرده است:

«اول آن است که متقی و پرهیزگار باشند و فرایض و سنن و آداب را به غایت نگاه دارند و در قوت و لباس و مسکن احتیاط هرچه تمام‌تر به جای آورند و از مال شبهت و مال وقف و زکات و از مال پادشاهان و از مال اصحاب مناصب و ظالمان دور باشند...

دوم آن است که از مال و جاه گریزان باشند و چنان که از مال و جاه گریزان باشند به باطن هم مال و جاه را دوست ندارند که دوستی مال و جاه سرِ همهٔ معصیت‌هاست؛ و علامت آن‌که ترک مال کرده آن است که مالش نباشدو اگر دهندش قبول نکند؛ و با هیچ کس تکبر نکند و با همه کس متواضع باشد و با رفتن و نشستن خود را با اهل مناصب و اصحاب دنیا مانند نکند.

سیّم آن است که هرگز تزکیهٔ نفس خود نکند (به نظر می‌رسد این جمله به این معناست که نفس خود را مبرا از عیب نداند) و مدح خود نگوید یعنی از طاعت و تقوای خود نگوید و ایثار و بذل خود را حکایت نکند و با همه کسی متواضع باشد و اظهار معرفت و علم خود نکند [بلکه] همه تقصیر و نقصان خود و از کمال و حال دیگران حکایت کند و پیوسته از بی انصافی خود گوید و از انصاف دیگران یاد کند.

چهارم آن است که سخن بسیار نگوید و چیزی که از او سوال نکنند نگوید و جواب به طریق اختصار گوید و اگر به یقین آن چیز را نداند، گوید نمی‌دانم و به ظن و تخمین جواب نگوید.

پس هرکه تربیت خلق می‌کند و این چهار علامت بیرونی در وی باشد، بسیار کس از صحبت وی سود کنند و هر که را این چهار علامت نباشد، تربیت خلق بر وی حرام باشد که از صحبت او کس بسیاری زیان کنند و نقصان بی نهایت از او به خلق رسد.(نسفی،۱۳۴۴ :۱۲۸-۱۲۹)

تا اینجا در بحث عملی عرفان، به شروع حرکت صوفی مبتدی یا همان سالک در راه معرفت پرداخته شد. مقامات و حالات وی معرفی شدند و مشخص شد که پس از توبه و برداشتن اولین

قدم با شروع سیر و سلوک نیاز به شیخ و مرشد برای سالک ضروری است؛ اما اکنون باید دانست پس از اینکه سالک با توبهٔ خویش و انقلاب روحی، برای سیر آماده شد و در این راه به پیر و راهنمایی متوسل گردید، اکنون خود سالک برای ادامهٔ این مسیر باید چگونه عمل نماید و چه ویژگی هایی باید داشته باشد تا مقبول نظر شیخ واقع شود. باید دانست سالک برای اجرای دستورهای پیر خود در این راه باید چگونه آماده شود و در نهایت این مسیر را چطور به پایان می‌رساند؟ پس درواقع باید به این پرسش پاسخ داد که صوفی کیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟

وظایف صوفی

باید دانست که آن‌چه در وهلهٔ نخست، عارف و صوفی را از دیگر انسان‌ها متمایز می‌سازد، رویگرداندن از ظواهر دنیا و توجه قلبی و خواست حقیقت و رفتن در پی حق است. دربارهٔ آدابی که سالک باید رعایت کند تاکنون سخن بسیار گفته شده است.

در این مورد می‌توان گفت که نظرات بسیاری در آثار مختلف ارائه شده است که مضمون همهٔ آن‌ها در ابتدا توبه و سپس زهد و ترک تعلقاتی است که مانع از سیر و سلوک رهرو باشند؛ چه تعلقاتی مادی و چه معنوی.

«به نظر عارفان همهٔ وسایل حیات، هرگاه موجب دلبستگی نشود و آدمی را از مقام بلند انسانیت بیرون نسازد، جزو دنیا محسوب نمی‌شود. اقسام عبادات از نماز و روزه و حج و جز آن نیز هرگاه حجاب حقیقت شود، در شمار دنیاست و نزد عارفان قدری ندارد. آخرت نیز در نزد این گروه، هر امری و کاری است که موجب وصول به حقیقت و مدارج کمال باشد خواه مادی و خواه معنوی. حاصل این‌که: آن‌چه مذموم است دلبستگی و آویزش به زر و سیم و زن و فرزند است و جاه و مقام، نه داشتن آن‌ها و دارا شدن اسباب و آلات و معاشرت با مردمان با جاه و مقام.»(حلبی، ۱۳۸۱: ۶۷) و به قول مولانا:

چیست دنیا؟ از خدا غافل شدن نه قُماش و نَقده و میزان و زن

در این نمونه از شرح وضعیت عارفان، چنان‌که مشاهده می‌شود، تجرد و فقر به معنای ظاهری امر توصیه نشده است؛ اما در برخی دیگر از کتب معروف صوفیان، بسیاری از امور دنیایی مورد نکوهش‌اند. برای نمونه، به دنبال مطلبی که دربارهٔ احوال شیخ از مرصادالعباد نقل شده، در این‌جا می‌توان به این دیدگاه توجه داشت که با برخی دیدگاه‌هایی که تا کنون دربارهٔ مقامات و احوال سالک، ذکر شده کمی متفاوت است.

مؤلف مرصادالعباد، مریدی را صفت ذات حق می‌داند که باید ابتدا از سوی پروردگار بر روح بنده تجلی کند و سپس بنده دست از تمام علایق و عوایق بشوید و به خدمت شیخی در بیاید و سلوک را آغاز کند. وی بیست مورد از ویژگی‌های سالک را نقل می‌کند که برخی از آن‌ها را در واقع با مقامی که سالک طی می‌کند، برابر دانسته و برای بیان این صفات چنین اشاره کرده است که: مقام اول همواره **توبه** است و پس از آن **زهد** است که طی آن سالک به طور کلی از هرچه مانع و حجاب بر سر راه او باشد روگردان می‌شود.

در این‌جا، مقام یا مرحله‌ای که پس از **زهد** باید طی شود، **تجرید** است؛ به معنای مجرد شدن و قطع تعلقات سببی و نسبی و پس از آن **عقیده** است که در آن به اهل سنت بودن مرید تأکید می‌کند. در قسمت بعد به **تقوی** و پرهیزگاری اشاره می‌شود و ششمین ویژگی یا مقام در این‌جا **صبر** است و بعد به ترتیب از صفت هفتم تا بیستم عبارتند از: مجاهده، شجاعت، بذل، فتوت، صدق، علم، نیاز، عیّاری، ملامت، عقل، ادب، حسن‌خلق، تسلیم و تفویض.(ریاحی ،۱۳۸۳ :۱۴۴-۱۵۲)

به طور کلی، هدف صوفی سلوک است و راه او ریاضت است. ریاضتی که به کشف و شهود برسد. قدم اول همان‌طور که گفته شد، توبه است. بعد از آن به مجاهده با نفس می‌پردازد که انسان را به دنیا و لذت‌ها و شهوات آن می‌خواند و از راه حق بازمی‌دارد. شرط مجاهده برای صوفی در این است که تحت اشارت پیر یا مرشد با تجربه قرار بگیرد. «سالک در دست او باید مثل مرده‌ای باشد که زیردست مرده‌شوست: بی‌اختیار و بی‌اراده.»(زرین‌کوب،۱۳۸۵: ۳۱).

سالک از این پس تحت نظارت مرشد خود باید به روزه، سکوت ممتد، تفکر، محاسبهٔ نفس و... بپردازد و در تمام این احوال صادق و مخلص باشد تا به این ترتیب طی سالها، از مقامی به مقام دیگر برسد.(همان) .

از این توضیحات می‌توان تا حدودی به ویژگی‌های سالک پی برد، اما باید دانست که در عرفان عملی، سالک بسته به اعمالی که انجام می‌دهد، از درجات و مراتبی عبور می‌کند تا به بالاترین مرتبهٔ عرفانی دست یابد.

ریشهٔ تصوف اسلامی در ایران

تاکنون دربارهٔ پیشینهٔ عرفان و تصوف در ایران، بحث‌های مفصلی وجود داشته است. اما نخستین نکته‌ای که باید در این رابطه مورد توجه قرار بگیرد، این است که منظور از عرفان و تصوف در ایران، تصوف اسلامی است که پس از اسلام در ایران آغاز شد. جریانی که بر تفکر و اندیشهٔ متفکران و همچنین بر آثار نویسندگان بزرگ در ایران تأثیر چشمگیر و بی‌سابقه‌ای برجا نهاد.

بنابراین، باید به برخی پرسش‌ها در این زمینه پاسخ داد؛ که جریان تصوف در ایران نتیجهٔ چیست؟ و عرفان اسلامی در ایران چگونه به وجود آمد؟ آیا این جریان از تلفیق اسلام با جریانات موجود در ایران قبل از اسلام نشأت گرفت؟ آیا تصوف اسلامی دنبالهٔ عرفان در ادیان پیشین است و ریشهٔ آن را می‌توان در ادیانی که در ایران قبل از اسلام بوده جستجو کرد؟

برای پاسخ به این‌گونه پرسش‌ها و رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب باید نظرات و دیدگاه‌های مختلفی که دربارهٔ منشأ تصوف تاکنون ارائه شده مورد بررسی قرار داد.«جستجوی یک منشأ غیر اسلامی برای تصوف اسلامیان قرنهای دراز معمای جالب و سرگرم کننده‌ای برای چندین نسل از محققان اروپا شده است و از این رو فرضیه‌های گونه‌گون در بیان اصل و منشأ تصوف اظهار گشته است. از آن جمله، ثالوک، از قدمای قوم، مدعی شده است که منشأ عمدهٔ آن آیین مجوس بوده است و حتی بعضی از مشایخ صوفیه نیز مجوسی نژاد بوده‌اند. دوزی هم که از نام‌آوران قوم است،

همین نظر را تأیید کرده است.»(زرین‌کوب،۱۳۸۵ :۱۲) .

دکتر غنی، یکی از محققان این حوزه است که در کتاب ***تاریخ تصوف در ایران*** به چند نمونه از این دیدگاه‌ها دربارهٔ تصوف اشاره داشته است؛ برای شروع، می‌توان مختصری از دسته‌بندی وی را در این باره مطرح کرد. بر اساس آن‌چه در کتاب مذکور ذکر شده، عده‌ای معتقدند که تصوف نتیجهٔ واکنشی است که فکر آریایی ایرانیان در برابر اسلام عربی، نمایان ساخته است.

این دسته مدعی‌اند که ایرانیان پس از شکست از اعراب در جنگ‌های صدر اسلام، برای حفظ جان به دین اسلام گرویدند ولی در واقع اساس تفکر خود را حفظ کردند و آن را در دو واکنش نشان دادند که یکی تشیع و دیگری تصوف بود. البته باید متذکر شد که این واکنش ایرانیان نه از روی عمد و اختیار و نه با نقشه‌ای از پیش تعیین شده صورت گرفته است، بلکه در اکثر موارد به صورت ناآگاهانه بوده است.

گروهی دیگر بر اساس برخی شباهت‌هایی که میان تصوف اسلامی و برخی فرقه‌های هندی دیده شده است، تصوف اسلامی را برگرفته از افکار و فرقه‌های هندی دانسته‌اند. دسته‌ای دیگر، تصوف را حاصل افکار فلسفی و به ویژه فلسفهٔ نوافلاطونی می‌دانند.

گروهی دیگر تصوف را محصول رهبانیت دانسته و سرچشمهٔ آن را در مسیحیت جستجو کرده‌اند. برخی نیز آن را به افکار بودایی نسبت داده‌اند و خلاصه این‌که نظرات فراوانی در این زمینه داده شده که خود صوفیه تمامی این موارد را رد می‌کنند. چرا که در حقیقت در نظر صوفیه، عرفان اسلامی اساس و بنای خود را بر پایهٔ قرآن و احادیث گذاشته است و سپس اولیاءالله در نتیجهٔ تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ باطن به کشف و شهودهایی دست یافتند و مستحق مواهبی الهی شدند و مقاماتی طی کردند که راه سلوک را نشان دادند.(غنی،۱۳۸۶ :۱۵-۱۶.)

تاکنون بسیاری از محققان ایرانی و به خصوص خود عارفان، در پاسخ به این نظرات وگفته‌ها دلایل منطقی خود را ارائه نموده‌اند و سرچشمهٔ عرفان و تصوف اسلامی را مشخص کرده‌اند. این پژوهش نیز، با ارائهٔ ادله‌ای که محققان ایرانی، مسلمانان و به ویژه خود صوفیان در برابر این گفته‌ها

مطرح کرده‌اند، یک بار دیگر و بنا بر نیاز این بحث در این‌جا، به نتایج حاصل از این‌گونه مباحث و پرسش و پاسخ‌های مربوط به این حوزه، اشاره خواهد کرد؛ زیرا برای دست یافتن به یک پاسخ روشن و نظر قطعی در این زمینه، باید ابتدا دلایل و شواهد موجود در هر یک از نظریات داده شده، مورد بررسی قرار گیرند و سپس برای تأیید و رد هریک از آن‌ها دلایل منطقی هر نظر ارائه شود.

زمینه‌های شکل‌گیری و رشد عرفان و تصوف در ایران

چرا عرفان اسلامی در ایران به وجود آمد و چه عواملی باعث شد که تا حدی گسترش یابد که تمامی حوزه‌های ادبی و فرهنگی را تحت تأثیر بسیار خود قرار دهد؟ اگر زهد و فقر پایه‌های اساسی تصوف در اسلام است، چگونه ممکن است ذهن مردم ایرانی که با آموزه‌های دین زرتشتی خوگر شده و با فقر مخالف است، چنین پذیرندهٔ عرفان شده باشد؟ مرحوم زرین‌کوب با بررسی دقیق شرایط اجتماعی و فرهنگی ایرانیان در قرون اولیهٔ ظهور اسلام، به این پرسش‌ها پاسخی روشن و قابل قبول ارائه کرده‌اند که اشاره‌ای مختصر به نظرات وی در این زمینه راهگشا و مفید است. بنابر نظر ایشان، توجه به وضعیت ایران در دورهٔ صدر اسلام نشان می‌دهد که عواملی چون بروز کشمکش‌های اجتماعی، برخوردهای شدید طبقاتی، مبارزات مذهبی و کلامی، زمینه‌های دینی و عقاید و تقالید کهنهٔ رایج در آن دوران، بدون شک از دلایلی محسوب می‌شوند که زمینه را برای ظهور مکتب عرفان آماده کرده است.

«بی هیچ شک، بدون توجه به این زمینه‌ها، آمادگی قلمرو دیرینهٔ ساسانیان را برای رشد و توسعهٔ مبادی و اصول تصوف نمی‌توان به شیوهٔ معقولی توجیه کرد. البته در بین آن‌چه تأثیر بلاواسطه‌ای در پیدایش تصوف داشته باشد، بدون شک مذاهب عهد ساسانی مثل آیین مانی، عقاید گنوسی، آیین بودایی و کیش مسیحی را باید یاد کرد.»(زرین‌کوب،۱۳۷۹،جستجو در تصوف ایران:۱) .

بنابراین، توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی و دینی حاکی از کاستی‌هایی است که تحت تأثیر آن شرایط در زندگی مردم به وجود آمده بود و باعث می‌شد که ذهن آن‌ها نسبت به مسائلی چون زهددوستی، ملایمت در رفتار، توجه به احساسات، عشق و دیگر مسائلی که در عرفان اسلامی به

آن‌ها توجه می‌شد، سوق یابد. در حقیقت، تصوف برای بیشتر نیازها و تمایلات روحی مردم در قرون اولیه، پاسخی مناسب داشت. به همین دلیل به سرعت گسترش یافت و افکار صوفیانه در ذهن مسلمین جایگاهی خاص یافت و دامنهٔ آن به تمامی حوزه‌های اندیشه رسید. به ویژه در حوزهٔ ادب فارسی، هم در نثر و هم در شعر، چنان مؤثر افتاد که بیشتر آثار فارسی به رنگ شور و وجد و ذوق عرفانی درآمد. به خصوص در شعر چنان متجلی گشت که مسیر شعر فارسی را تغییر داد.

تجلی عرفان در شعر فارسی

تحولی که جریان عرفان و تصوف در ادب فارسی، به ویژه در حوزهٔ نظم به وجود آورد، چنان گسترده و فراگیر و برجسته بوده و چنان بر تمامی ابعاد شعر فارسی تأثیر داشته است که همچنان محل بحث و اندیشه است. عرصهٔ وسیع عرفان از دیرباز خاستگاه مناسبی برای شاعران و نویسندگان فارسی زبان بوده است. چنانچه مضامین عرفانی در بسیاری از موارد منشأ به وجود آمدن شعر و نثر فارسی بوده اند و برجسته‌ترین آثار ادبی در پرتو عرفان به منصهٔ ظهور رسیده‌اند؛ اما رابطهٔ میان شعر فارسی و عرفان ارتباطی دوسویه است، چرا که زبان شعر نیز بستری مناسب برای اندیشه‌های عارفانه بوده است.«صوفیه شعر فارسی را رنگ خاص داده‌اند و در نقد آن نیز بر ذوق و تأویل بیشتر از صنعت و ادیبی تکیه کرده‌اند. قصیده را از لجنزار دروغ و تملق به اوج رفعت و وعظ و تحقیق کشانده‌اند و غزل را از عشق شهوانی به محبت روحانی رسانده‌اند.»(زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۲۸).

بسیاری از صوفیان که چشمه‌های وجد و شور در دلهاشان می‌جوشید، خود از عالمان و ادیبان و شاعران زمان بودند و به تدریج در اشعار خود تفکر عرفانی خود را بازتاب می‌دادند تا آن‌جا که از قرن ششم تجلی عرفان در شعر کاملا آشکار شد. البته گفته می‌شود که ابتدا شعرهای صوفیانه بیشتر رنگ زهد داشت و سپس شور و ذوق عارفانه در آن‌ها کاملا نمود یافت و در قرن هفتم شعر عرفانی به اوج شکوفایی خود رسید. با توجه به این‌که در فاصلهٔ میان قرن پنجم تا هفتم، بزرگترین مشایخ صوفیه وجود داشته‌اند و در عرصهٔ ادب ظهور کرده‌اند، می‌توان به تأثیر این فرقه در ادب فارسی پی برد.

«این فرقه با توجه خاصی که به تربیت سالکان و ارشاد عامهٔ مردم داشتند، شعر و نثر فارسی را وسیلهٔ بیان مقاصد عالی عرفانی و اخلاقی و تربیتی خود ساختند و چون بنای کارشان بر ذوق و حال بود، شعر و نثر فارسی را با لطف و صفایی خاص همراه کردند و بدان‌ها مایه‌های جدیدی از تفکر بخشیدند و نیز وسیلهٔ قاطعی برای بیرون آوردن شعر و نثر از محافل درباری، اشرافی و ترویج آن در میان مردم شدند.»(صفا،۱۳۸۳: ۱۹۵).

باید دانست که علاوه بر اشعاری که به صورت خاص به ادب صوفیانه و عارفانه اختصاص دارند، بسیاری دیگر از اشعار غنایی نیز با بهره‌گیری از اصطلاحات عرفانی در سطح دیگر معنایی خود حامل تجارب و معارف صوفیانه می‌باشند و نشان از بازتاب عرفان در عرصهٔ شعر و به ویژه در حوزهٔ غنایی آن، دارند. درحقیقت این اشعاریا تکامل یافتهٔ نظم و نثر و فرهنگ عرفانی پیش از خود هستند و یا منعکس کنندهٔ نمادهای آن به شمار می‌روند.

«بررسی چگونگی جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر، به ویژه غزل فارسی، باید با شیوهٔ خاصی انجام پذیرد، زیرا [عامل] الهام بخش و انگیزهٔ شاعران عارف بیشتر عشق عرفانی و جمال است و الهام دهندهٔ صوفیان دیگری که با شعر تفننی ... بنابراین در اشعار عارفانه که به دو شکل ویژهٔ غزل و مثنوی سروده شده به سبب کیفیت ویژهٔ غنایی غزل که قالب برازنده‌ای برای بیان سوز و ساز و شور و حال عاشقانه می‌تواند باشد، بیشتر عشق به جمال و بیان حال و شوری است که عشق الهی می‌تواند انگیزهٔ والای آن باشد ولی در شکل‌های دیگر، به ویژه مثنوی‌های عارفانه، بیشتر بیان مقامات عرفانی و سیر و سلوک به چشم می‌خورد که آن هم نه از باب تعریف و استدلال و تدریس است، بلکه اشاراتی است که شاعر در بیان عشق عارفانه و پیمودن راه تصوف و وصول به حق و غایت عرفان، ناگزیر از یادآوری آنها بوده است. بنابراین در غزل نباید صرفا آموزش‌های عرفانی را به گونهٔ درس خانقاه و مقامات سیر و سلوک انتظار داشت.» (صبور،۱۳۸۴ :۳۰۷) .

روایاتی وجود دارد که نشان می‌دهند نخستین صوفی که به سرودن شعر پرداخته است، عبدالله‌بن مبارک است که در کتاب *الورقه* نوزده بیت در زمینهٔ زهد سروده است؛ اما چون این

اشعار بیشتر شبیه به زهدیات ابوالعتاهیه بوده، پس نمی‌توان او را نخستین صوفی شاعر دانست. در اللمع نام بیست نفر از صوفیه آمده و روی هم یکصد و نود و هفت بیت شعر از آنان گزارش داده شده است. در حلیه‌الاولیاء نیز سیصد و سی بیت شعر به حدود بیست و پنج نفر از صوفیانی که در قرن‌های سوم و چهارم زیسته‌اند، نسبت داده شده است که از آن میان می‌توان به ذوالنون مصری، سری سقطی و یحیی‌بن‌معاذ رازی، اشاره کرد.

از این رو، می‌توان آغاز شعر صوفیانه را در نیمهٔ اول قرن سوم در نظر گرفت؛ یعنی روزگاری که عرفان از زهد جدا شده و سماع میان صوفیه متداول شده بود. همچنین، اصطلاحاتی چون سکر، صحو، ذکر و نسیان را نخستین بار ابوالحسین نوری و سمنون محب در شعر خود به کار بردند و دیگر بعد از آن‌ها تا زمان ابن عربی، در اشعار صوفیانهٔ عربی دیده نشده است.

اما در مورد عرفان در شعر فارسی دری باید گفت که از همان آغاز شعر فارسی، مضامین عرفانی بر پایه‌های عشق به ذات حق و مفهوم پروردگار، در شعر فارسی دیده شده است. چنین به نظر می‌رسد که پاکبازان عالم عرفان در ابتدا بیشتر اندیشه های پرشور خود را به صورت جمله‌ای مقطع که گاه وزن هجایی نیز داشته، بیان می‌کرده‌اند. حتی گفته می‌شود که می‌توان در بعضی از آن‌ها وزن عروضی را نیز جستجو نمود. صحت این نظرات را می‌توان با بررسی برخی اقوال صوفیان نخستین توجیه نمود که تقریبا موزون و دارای سجع بوده است؛ بنابراین شعر صوفیانه در فارسی از جملات موزون و مقطع آغاز شده و سپس در شکل کاملتر خود در وزن ترانه و رباعی سروده شده است. نمونه‌هایی از رباعیات صوفیانه با مضمون عشق که در کتاب *سوانح* احمد غزالی دیده شده است، می‌تواند مؤید این نظر باشد. همچنین برخی سروده‌های محلی و ترانه‌های منسوب به باباطاهر ـ با آن‌که در انتساب همهٔ آن‌ها جای تردید است ـ از قدیمی‌ترین اشعار صوفیانه به شمار می‌روند.

باید دانست که تا نیمه‌های قرن پنجم و ظهور سنایی، نوعی یکنواختی در زندگی مردم وجود داشت که نیازمند یک عامل برای دگرگونی و تغییر بود. درواقع در آن زمان مضامین شعر فارسی

یکنواخت و کهنه شده بود. اما رفته رفته نفوذ تربیت اسلامی در شاعران با رواج علوم و روایات و احادیث و تاریخ و فلسفه در مدارس آن دوره، در اندیشهٔ شاعران تحول و دگرگونی ایجاد نمود.

به علاوه، آثار بزرگانی چون خواجه عبدالله انصاری و ابوالقاسم قشیری تصوف دوره‌های پیشین را به سمت تصوف فنی و علمی سوق داد و باعث استواری و گستردگی بیش از پیش در عرفان و تصوف شد. گسترش تدریجی مقارن با زمانی بود که بیشتر شاعران آن زمان در خدمت پادشاهان و حاکمان بودند و برای حفظ موقعیت و مقام خود همواره به مدح آنان می‌پرداختند اما ظهور و پیشرفت عرفان ـ که حامل پیام دین اسلام بود و هرگونه ستایش غیر حق را منع می‌کرد ـ موجب گسترش اندیشه‌های والا و عشق معنوی شد.

بنابراین، در شعر شاعران و عارفان آن دوره مضامین پیوستن به ذات پروردگار، پرهیز از دنیا، تربیت نفس و به طور کلی اندیشه‌های برتر، رواج یافت و توجه شاعران از وصف و مدح به سوی مضامینی عرفانی از قبیل عشق معنوی، سیر و سلوک، استغنا، رضا، وصل، فنا و بقا و مانند این‌ها جلب شد.

به این ترتیب در اواخر قرن پنجم رواج اندیشه‌های عرفانی و نفوذ آن در اذهان مردم تا بدان‌جا پیش رفت که قدرت شاعران را نیز تحت تأثیر خود قرار داد؛ به طوری که شاعرانی که به دربار می‌رفتند سلطان را نیز به سوی عرفان هدایت می‌کردند.

در این دوره تقریبا در هر شهری رباط‌ها و خانقاه‌هایی ساخته شده بود و اجتماعی از مردم در مجالسی که در آن‌ها برگزار می‌شد، شرکت داشتند. شور حالی که در این مجالس وجود داشت معمولا به دلیل خواندن اشعار عرفانی بود که بیانگر اندیشه‌های بلند و پرشور عارفان در آن دوره بود. به این ترتیب ظهور جلوه‌های تصوف در شعر فارسی از این مجالس آغاز گردید.

به طورکلی در قرن پنجم نفوذ اندیشه‌ها و اصطلاحات عرفانی به شعر فارسی بیشتر شد و سپس همان‌گونه که واقفیم، با ظهور سنایی تحولی چشمگیر در غزل صورت گرفت. بی تردید با ظهور سنایی و شیوهٔ وی در شاعری، برای نخستین بار مضامین زاهدانه و عارفانه و همچنین بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات ویژه عرفانی وارد شعر فارسی شد و غزل فارسی در کنار مسیر

عاشقانه و عادی خود راه دیگری که بر پایِ نمود عشق الهی و سیر ملکوتی روح آدمی بود در پیش گرفت. البته تحولی که در اشعار سنایی دیده شد، در مقام عالی عرفانی قرار ندارد و می‌توان گفت که جنبه‌های زاهدانهٔ آن‌ها بر جنبه‌های عاشقانه غالب است.

بنابراین اگرچه سنایی اولین کسی بود که مضامین عرفان و تصوف را وارد شعر کرد، اما نمی‌توان اشعار وی را نمونهٔ کامل و تمام عیار شعر عرفانی دانست اما بدون شک از نظر پایه‌گذاری مضامین عرفانی در شعر و آغاز این راه، از ارزش و اهمیت بسیاری برخوردار است، چرا که راه را بر شاعران عارف پس از خود چنان گشود که بتوانند آسان‌تر و سریع‌تر در راهی گام نهند که سنایی آغاز کرده و برای آنان هموار ساخته بود.

پس از سنایی، یکی از چهره‌های درخشان در تکامل غزل عرفانی، عطار بوده است که با ظهور او غزل عرفانی فارسی راه مشخص‌تری در پیش گرفت. در بیان عطار، غزل فارغ از بیان سوز و گداز و وصال و هجران و وصف سر زلف و اندام معشوق زمینی، بیشتر محل تجلی عشق عرفانی و بیان احوال عاشقان الهی گردید. بی شک عطار سیر غزل عرفانی و کمال آن را چندین سال به جلو انداخت. پس از عطار باید از شاعری سخن گفت که اعتراف به ناتوانی بیان در برابر ارزش و اعتبار و عظمت اندیشه و مقام والای او در شعر فارسی، خود نمودار جایگاه بی نظیر او در ادب فارسی و به ویژه شعر عرفانی است.

مولانا جلال‌الدین مولانا که گسترهٔ بینش و اندیشه‌هایش در ادب فارسی قابل ارزیابی نیست. تنها می‌توان به این نکته اشاره داشت که او چنان در وادی شوریدگی و عشق و وصال معشوق الهی خویش گرم می‌تازد که همانندی برای او نمی‌توان یافت. اما پس از مولانا، به فاصلهٔ یک قرن، نابغهٔ دیگر شعر فارسی حافظ است که سخنش همانند مولانا جهانگیر شد. حافظ پس از مولانا، در زمینهٔ شعر عرفانی و اندیشهٔ والا و زیبایی سخن و غزل‌های پرشور به اوج رسید و بی‌شک در غزل فارسی بی رقیب گردید.(صبور،۱۳۸۴ :۱۸۱-۲۴۹)

دربارهٔ اندیشه و شعر هریک از شاعرانی که در غزل عرفانی فارسی نقشی بسزا داشته‌اند، سخن بسیار است، چنان‌که تا کنون کتاب‌ها نوشته شده و سخن‌ها گفته شده و همچنان راه پژوهش و تحقیق در این باره باز است و می‌توان گفت پایانی نخواهد داشت.

اکنون که از حافظ و اشعار او و نقش اساسی شعر وی در سیر غزل عرفانی سخن به میان آمد، لازم به ذکر است که در پژوهش حاضر، با توجه به این‌که شعر حافظ یکی از منحصر به فردترین و بی‌نظیرترین نوع غزل عرفانی است، غزلیات این شاعر بی‌بدیل، در کنار اشعار فخرالدین عراقی، که او نیز از شاعران بنام در حوزهٔ عرفان به حساب می‌آید، مورد بحث قرار خواهد گرفت و همچنین شعر این دو شاعر بنام که هر دو از شاعران سبک عراقی بوده و تقریبا هم‌دوره و هم‌سبک بوده‌اند، از نظر مضامین و تفکر عرفانی، با دو شاعر معروف در سبک بازگشت مورد قیاس قرار خواهد گرفت.

با توجه به این گفته‌ها، در ادامهٔ این بحث که به مقایسهٔ تأثیر عرفان در شعر دو شاعر سبک عراقی و دو شاعر دورهٔ بازگشت، اختصاص می‌یابد، پس از معرفی هر یک از شاعران و بررسی مضامین عرفانی در اشعار تک‌تک آن‌ها، می‌توان علاوه بر نشان دادن چگونگی برخورداری از زبان عرفانی و کاربرد آن در شعر آن‌ها و تفاوت‌های سبکی موجود در شعر هر یک، به تأثیر میزان رونق تصوف در هر دوره بر شعر شاعر آن دوره اشاره کرد.

در نتیجه، باید در پایان مشخص شود که تفکر عرفانی و شور صوفیانهٔ موجود در شعر، در اوج ظهور و سیطرهٔ عرفان در غزل سبک عراقی، با دوره‌های بعد، به ویژه دورهٔ بازگشت که مد نظر ماست، چه میزان تفاوت داشته است. بی تردید دلایل این‌که شهرت غزل‌های حافظ و عراقی و شور و ذوق سرشار آن‌ها در دوره‌های بعد در شعر عرفانی شاعران دیگر مشاهده نشده است، باید با چگونگی سیر جریان عرفان و نمودهای عرفانی در جامعه رابطه‌ای مستقیم داشته باشد که یکی از اهداف این تحقیق می‌تواند بررسی همین جریان باشد.

احوال و آثار چهار شاعر (عراقی، حافظ، هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی)

الف- عراقی

دربارهٔ فخرالدین ابراهیم عراقی یا همدانی تاکنون سخن بسیار بوده است و قدیمی‌ترین شرحی که از احوال او داده شده است، مقدمه‌ای بوده که در ابتدای دیوان اشعار او آمده است.

این شاعرعارف مسلک در سال ۶۱۰ هـ.ق در کمیجان از توابع همدان به دنیا آمد. نامش ابراهیم و کنیه‌اش فخرالدین است و نام پدرش بزرجمهر و نام جدش هم عبدالغفار ذکر شده است. وی تخلص عراقی را به دلیل انتسابش به عراق، یعنی ناحیهٔ وسیع مرکز ایران در آن زمان، برای خود برگزید. گاهی هم او را جوالیقی نامیده‌اند، زیرا قلندران را در آن زمان به این نام می‌خواندند.

نام جوالیقی برای قلندران برگرفته از نام لباس خشنی بود که از پارچه‌ای درشت‌بافت و پست به نام گوالخ که مخصوص کیسه و جوال بوده، درست می‌شد و معرب آن جوالیق است. اجداد و خانوادهٔ عراقی همه از اهل ادب دوران به شمار می‌رفتند. چنانچه گفته می‌شود که عموی او در شام به تعلیم حکمت و تفسیر علوم شرعی مشغول بود و برادر بزرگش قاضی احمد، آن‌گونه که از نامهٔ عراقی مشخص است، در بیان سلوک تألیفی عجیب داشته و برادر کوچک وی نیز به تحصیل علوم نظری اشتغال داشته و دارای طبع شعر نیز بوده است.

اما عراقی استعدادی خاص و حافظه‌ای فوق‌العاده داشته است به طوری که در پنج سالگی قرآن را از بر و با صدایی خوش، قرائت می‌کرده است و پس از آن به تحصیل علوم مختلف پرداخته و مدرس مدرسهٔ شهر بوده است. در آن خانواده که همه اهل علم و پیرو سنت زمان خود بوده‌اند و احتمالا نهایت تفریحشان به بحث در امور حل نشدنی ختم می‌شده و در محیط محدود کمیجان که حتی امروزه نیز فضایی دلگیر و نه چندان آبادانی دارد، جوانی با شور سرشار و وجودی مملو از عشق و غوغای هستی، فضا را برای پرواز تنگ می‌دیده است و به همین علت، روزی تحت تأثیر جاذبهٔ قوالی که به همراه قلندران از حوالی مدرسه‌ای که وی در آن به تدریس مشغول بوده، مدرسه و خانواده و شهر و دیار خود را ترک می‌کند و به دنبال افقی نامعلوم به همراه قلندران به

راه می‌افتد. آن‌چنان که از نامه‌های او به برادرش پیداست، گویا یکی دو سال درماندگی و آوارگی را تجربه می‌کند تا به خانقاه بها الدین زکریا ساکن می‌گردد.

دربارهٔ فاصله‌ای که عراقی همدان را ترک می‌کند تا رفتن به خانقاه زکریا، سخن بسیار است. اما آن‌گونه که از نامهٔ خود عراقی پیداست در آن دوره به مکاتب و مشایخ دیگر سر زده است. به گفتهٔ خود عراقی، مدتی در خدمت باباکمال خجندی بوده است و از این رو مرحوم دکتر غنی وی را از تربیت شدگان مکتب خجندی معرفی کرده است.

خلاصه این‌که زکریا مولتانی که از شاگردان شهاب‌الدین ابوحفص سهروردی بوده، مؤسس سلسلهٔ سهروردیه در هند است و مردی آزادمنش بود که به کسانی که هوش عارفانه و طبع صادقانه داشتند، ارادتی خاص نشان می‌داد. ولی خانقاه او پر بود از تنگ‌نظری‌ها و حسادت‌هایی که در نهایت باعث شد که عراقی پس از مرگ زکریا ـ که مرشد و پیر او محسوب می‌شد ـ آن‌جا را ترک کند و سپس راهی روم یا آسیای صغیر شود.

روم که در آن دوران از مراکز علم و ادب بود و از پناهگاه‌های ادبی پس از حملهٔ مغول به حساب می‌آمد و به دلیل رواج زبان فارسی و تسامحی که در فرهنگ و مذهب در آن‌جا بود، برای تجمع متفکران و عرفا و سخنوران زمینه‌ای مساعد داشت و مهمترین مراکز در آن دیار خانقاه و مدرسهٔ مولانا و مدرسهٔ صدرالدین قونوی بود.

شیخ فخرالدین عراقی در سن ۵۶ یا ۵۷ سالگی وارد روم شد و سپس به حلقهٔ درس صدرالدین قونوی پیوست که شاگرد و به قولی پسرخواندهٔ ابن عربی محسوب می‌شد. عراقی در خدمت صدرالدین قونوی که تحت تعلیمات ابن عربی مدارج عرفان را طی کرده و شارح و ناشر مکتب ابن عربی است، زیباترین اثر منثور خود، یعنی *لمعات* را به رشتهٔ تحریر در آورده و به استاد تقدیم می‌کند که گفته می‌شود صدرالدین آن را بردیده می‌گذارد و «*لمعات*» را لُبِّ «*فصوص*» می‌خواند.

اما باید دانست که *لمعات* لبّ فلسفهٔ ابن عربی است، به این علت که بیشتر مسائلی که در آن آمده در فتوحات مکیه هست و برخی از آن‌ها نیز در فصوص آمده است. بنابراین می‌توان گفت

که خمیرهٔ ذوق و استعداد عراقی در حدی بوده که توانسته باشد هر دو اثر ابن عربی را در یک مجموعه جمع کند و اثری بیآفریند که به زیباترین صورت تجلی‌گاه فلسفهٔ ابن عربی باشد. بنابراین در محیط پربار قونیه، عراقی از محضر بهترین شاگرد ابن عربی بهره‌مند شده و همچنین با عارفان بزرگی چون مولانا جلال‌الدین و مولانا اکمل‌الدین آشنا می‌شود.

قابل ذکر است که هرچند خانقاهیان مولانا با شیخ صدرالدین قونوی تجانسی نداشتند، ولی گویا رفت و آمدی داشتند و رابطهٔ عراقی با مولانا دوستانه بوده است. به طور کلی رابطهٔ عراقی با صدرالدین قونوی رابطهٔ مرید و مراد بوده است و در واقع عراقی دورهٔ عرفان خود را در زاویهٔ او به کمال رساند و اصل وحدت وجود را به شیوهٔ ابن عربی آموخت. پس از آن، عراقی در آسیای صغیر به شهرت رسید و کسی چون معین‌الدین پروانه که اعتقادی عمیق به صوفیه داشت و وجوه هنگفتی برای صوفیه میفرستاد، شیفته و مرید او بود و برای او خانقاهی ساخت و در هر فرصتی در محضر او حاضر می‌شد.

عرفان عراقی: مشرب عرفانی عراقی در خانقاه او، وحدت وجود بر مبنای اصل تجلی بوده است و مریدان بسیاری در خانقاه او طی طریق کرده‌اند. نامه‌ای از عراقی نشانگر این است که تا پیش از فوت مولانا جلال‌الدین رومی، خانقاه عراقی پر رفت و آمد و پر رونق بوده است ولی پس از مولانا شیخ صدرالدین خرقه تهی کرده و جمع محبان قونیه از هم گسست و رونق خانقاه عراقی نیز از میان رفت. همچنین پس از قتل معین‌الدین پروانه، عراقی به جستجوی پسر معین‌الدوله با دو همسفر خود راهی مصر شد ولی چون به نتیجه نرسید، جواهراتی که معین‌الدوله به او سپرده بود را در محضر سلطان سیف‌الدین قلاوون الفی بر روی زمین گذاشت و آیه‌ای بر زبان راند. سلطان از امانتداری و این رفتار او متحیر شد و شیفتهٔ او گشت و دستور آزادی پسر معین‌الدوله را صادر کرد. در این سرا بود که عراقی شیفتهٔ نظربازی حسن پسر یک کفشگر شد و به دیدار او به یاد جمال معشوق واقعی خود می‌گریست. عراقی بعد از مدتی اقامت در مصر آنجا را نیز ترک گفت و راهی دیار شام شد و در آن‌جا نیز قدم در سرای جمال پسر ملک‌الامرا نهاد. در نهایت پس از شش

ماه اقامت در دمشق، عراقی فرزند خود کبیرالدین را به همراه پسرش ابراهیم، نزد خود خواند. این دیدار پس از سالها دوری از خویشان، برای او بسیار شورانگیز بود و در همین دیدار یک نسخه از آثار خود را به فرزند داد.

همچنین عراقی بارها از برادرانش درخواست کرده بود که به نزد او بروند؛ اما گویا برادر بزرگ هرگز نتوانست گستاخی فخرالدین ابراهیم را در ترک دیار و شکستن سنن و اخلاق شریعتی ببخشد. در نهایت عراقی به سال۶۸۸ پسر را به بالین خواند و اشکی ریخت و او را وداع گفت و دیده از جهان فروبست.

اهالی دمشق او را با نهایت احترام در پای مرقد ابن عربی به خاک سپردند که امروزه اثری از این مرقد نیست. آن‌گونه که از شواهد بر می‌آید؛ پس از عراقی فرزندان او تا به امروز راه او را در ادب و عرفان ادامه دادند. گفته می‌شود که استعداد سخنوری و نفوذ کلام و قدرت بیان از عراقی به فرزندان او رسیده است، اما با جابه‌جایی‌های بسیاری که از آن دوران تا این زمان در خاندان او رخ داده است و دو مشرب مختلف عرفان، یعنی عرفان مقید به سنت و حدیث زکریا مولتانی و عرفان فلسفی ابن عربی در مسلک او، نمی‌توان روش خانقاهی نوادگان او را مشخص کرد، اما تصور می‌شود که بیشتر بر منوال خانقاه زکریا مولتانی باشد.(محتشم،۱۳۸۳: ۳-۱۴)

آثار فخرالدین عراقی: «در واقع باید گفت که بازماندگان حقیقی عراقی آثار او هستند. زیرا نشات گرفته از وجود ناب او و گویای منویّات قلبی و اسرار درون و آموخته‌های او هستند. هرآن‌چه که از گذرگاه‌های پرپیچ و خم زمان می‌گذرد و به ما می‌رسد، پیداست که قدرت و توان گذشتن از تنگنای انتقادها و ذوق‌ها و سلیقه‌های مردم زمانه را در دوره‌های مختلف داشته است و از این رو مهر تأیید و اعتبار بر این اثر خورده است.

استعداد سرشار و ذوق و شور بی حد، قدرت بیان و نفوذ کلام، تحصیلات بنیادی در ادب فارسی و عربی و مقدمات علوم ظاهری و باطنی، حافظهٔ سرشار، سفرها، تجربه‌ها، دیدن مکاتب اکابر صوفیه و برخورد با نظریه‌ها و عقاید مختلف، از عراقی مجموعه‌ای ساخته است که چکیدهٔ

آن را در آثار او می‌توان دید.

او در غزلیاتی شور انگیز که با زبانی ساده ولی شاعرانه سروده شده است، نیز در ترجیعات و خصوصاً در *لمعات* که با نثری زیبا آن را نگاشته است، اصل وحدت وجود، همچنین، پریشانی و دلتنگی را که نشانی از دوری از عالم حقیقی و تنهایی در عالم محسوس است و نیز عروج دل به سمت نور و عشق را با زبانی شیوا بیان می کند و آثار خود را آیینه ای می سازد برای تجلی عرفانی که از شرق و غرب مایه گرفته و در مشرب ابن عربی بر پایه‌هایی استوار شده که هرچه در عالم هست، مجلای حقیقتی است مطلق که «همه اوست» و باقی جز عکسی و سایه‌ای از او نیست.

متأسفانه قدر عراقی و جایگاه حقیقی او در ادبیات عرفانی ایران، آن طور که باید شناخته نشده است. به غیر از غزل های شورانگیز او که از زمان خود شاعر بر سر زبان ها بود و قوّالان در مجالس صوفیّه آنها را می‌خواندند، جز گروهی از عرفا و متصوفان، کمتر کسی است که از اثر بسیار زیبای او؛ *لمعات* که شرح بسیاری هم بر آن نوشته شده است، خبر داشته باشد، یا اصلاً بداند که عراقی اثر منثور هم دارد. هم چنین ترجیع بندهای بسیار زیبای او که یکی از بازتاب های آن ترجیع بند معروف هاتف است با آن مفاهیم بلند، به گوش کمتر کسی، حتی اهل ادب و عرفان رسیده است.» (محتشم،۱۳۸۳: ۱۶).

آثار منظوم عراقی شامل دیوان اشعار او به همراه منظومه‌ای به نام *عشاق‌نامه* یا *ده فصل* می‌باشد و آثار منثور او را نیز *لمعات*، نامه‌ها و رساله‌ای به نام *اصطلاحات صوفیانه* تشکیل می‌دهد. البته لازم به ذکر است که رسالهٔ *اصطلاحات صوفیانه* منسوب به عراقی است. دیوان او شامل چند قصیده، قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند و غزلیات اوست.

از ویژگی‌های سبکی عراقی می‌توان به صداقت دربیان و نزدیکی زبان او به زبان گفتگو اشاره داشت که سبک سخن او را از نحوهٔ قراردادی و ساختگی و تصنعی دور می کند. وی اگر چه از الفاظ ساده و معمولی در اشعار خود استفاده می کند، اما به این کلمات مفاهیم رمزی و معانی شاعرانه می‌دهد و همین امر باعث می‌شود که شعر او ساده و بی‌تکلف و روان باشد.

همچنین صنایع معنوی موجود در شعر عراقی به گونه‌ای در شعر حل شده است که به هیچ وجه مخل و مانع دسترسی به معنای شعر نیستند. کاربرد لغات و اصطلاحات عربی در شعر دورهٔ عراقی بسیار متداول بوده است، اما با وجود تسلطی که فخرالدین عراقی در زبان عربی دارد و حتی ملمعاتی نیز به این زبان سروده است، در سرودن شعر عربی و کاربرد بیش از حد لغات عربی در شعر خود اصرار نورزیده و تنها گاهی بر حسب نیاز از کلمات مأنوس عربی در شعر خود استفاده کرده است. نکتهٔ دیگری که دربارهٔ شیوهٔ سخن عراقی جالب توجه می‌نماید این است که وی در کاربرد اصطلاحات صوفیه تا آن‌جا که می‌شده، از برگردان فارسی آن‌ها استفاده کرده است.

برای مثال؛ همواره دو اصطلاح خوف و رجا را به صورت بیم و امید آورده است. همچنین لازم به ذکر است که کلمهٔ «امید» بعد از عشق محبوب‌ترین کلمه در دیوان او بوده است.

به طورکلی عراقی در ادب فارسی، با غزلیاتش شناخته می‌شود. این غزل‌ها که با زبان سادهٔ یک عاشق شیفته سروده شده‌اند، در ادبیات ایران به ویژه در ادبیات عرفانی، اهمیت ویژه‌ای دارند؛ به گونه‌ای که از زمان شاعر تاکنون ورد زبان عاشقان و عارفان بوده‌اند. به طوری که عرفا و سالکان این شعرها را زمزمه می‌کرده‌اند و قوالان از آن‌ها برداشت می‌کردند و با آواز خوش در مراسم سماع می‌خواندند.

در دیوان عراقی هر سه نوع غزل عاشقانه، عارفانه و قلندرانه دیده می‌شود اما نوع قلندرانه در دیوان او به اوج رسیده است. غزل قلندرانهٔ عراقی از جسارت و بی‌پروایی خاصی برخوردار است که در شعر قلندری هیچ یک از شاعران عارف دیده نمی‌شود. این غزل‌ها که ریشه در عرفان ابن عربی دارند، معنای وحدت در سایهٔ تجلی را به خواننده القا می‌کنند.

در این مورد می‌توان گفت:«قدرت بیان عراقی در این‌گونه غزلیات وصف‌ناپذیر است. چون این غزلیات، عراقیِ ناب را و آن‌چه را که او می‌اندیشد و نیت اوست، با خلوص تمام بیان می‌کند. او سر به پای عشق نهاده است و از همان آغاز کار، ترک نام و ننگ گفته و چون پر کاهی خود را به دست امواج اقیانوس لایتناهی هستی و حقیقت مطلق، معشوق ازلی، سپرده است. بعضی اوقات

غزل‌های عارفانهٔ عراقی حالت تعلیمی به خود می‌گیرد.»(محتشم،۱۳۸۳ :۱۹).

استاد سعید نفیسی در مقدمهٔ کلیات عراقی دربارهٔ شعر وی چنین نظرمی‌دهد: «من در زبان فارسی شاعری را نمی‌شناسم که مانند فخرالدین عراقی در بیان عشق (خواه مجازی بوده باشد، خواه حقیقی) تا این اندازه دلیر و بی‌باک و بی‌پروا و بلندپرواز بوده باشد. حتی در ادبیات زبان‌های دیگر تا این اندازه بلندپروازی در عشق دیده نشده است. آن شیفتگی و آشفتگی عاشقانه که در شرح حال وی نوشته‌اند، همه جا در اشعار وی به منتهی درجه صریح و آشکار است. عاشق‌پیشگان معروف زبان فارسی مانند سعدی و حافظ و وحشی که سرآمد داستان‌سرایان عشق و دلدادگی هستند باز در صراحت گفتار و اوج بیان به عراقی نمی‌رسند. خمریات وی نیز که البته از مغازلات او کمتر است، پایهٔ بسیار بلند دارد و شاهکارهای انا کرئون شاعر معروف یونان قدیم و ابونواس سرایندهٔ مشهور عرب و ابن‌الفارض شاعر بزرگ مصری را به یاد می‌آورد.(نفیسی،۱۳۳۸ :۳۸).

آن‌گونه که از برخی قصاید و غزلیات عراقی پیداست، او به شاعرانی چون سنایی و عطار توجه نشان داده است. زیرا علاوه بر بعضی اشعار موجود در دیوان شعرش که از نظر وزن و قافیه و شکل ذهنی و زبانی برگرفته از اشعار سنایی بوده است، عشاق‌نامه را هم بر وزن حدیقه سروده است و هم مانند حدیقه که ده باب دارد، در ده فصل آورده است. اما از نظر موضوع کاملا متفاوت سروده است. چرا که در حدیقه تنها یک باب به عشق و حالات آن اختصاص داده شده اما عشاق‌نامه سراسر دربارهٔ عشق است. اما زبان عراقی در غزل بیشتر به عطار نزدیک است و در عین سادگی می‌توان گفت که از سنایی شیواتر و پخته‌تر غزل سروده است. ساقی‌نامه‌های وی که مجموعا شامل دو ترجیع‌بند، یک ترکیب‌بند و چند غزل است، از لطفی خاص برخوردارند و قصاید او نیز معمولا زیبا و منسجم بوده و در برخی از آن‌ها به استقبال سنایی و خاقانی و انوری رفته است. یکی از نکات قابل توجه در شعر او مربوط به سرودن قصیده‌ای است که در دو مطلع و با تغییر ردیف سروده شده است.

البته این صنعت پیش از عراقی در شعر ادیب صابر و کمال‌الدین اسماعیل نیز دیده شده، اما به نظر می‌رسد که عراقی این شیوه را زیباتر و کامل‌تر از دیگران به کار برده است. برخی محققان از جمله استاد شفیعی کدکنی معتقدند که تغییر ردیف از هنرهای شاعری محسوب می‌شود و از معایب نیست. «این خود کوششی بوده است برای رهایی از تسلط ردیف‌ها»(شفیعی کدکنی،۱۳۶۸ :۱۴۷) .

اما در نظر برخی دیگر مانند استاد نفیسی نیز این شیوه خطا محسوب شده است. (با توجه به اینکه در نسخهٔ ایشان همهٔ ردیف در شعر مذکور «**آید**» آمده است چنین نتیجه‌ای گرفته شده است).

درمورد رباعیات عراقی، متأسفانه باید شرط احتیاط را نگه داشت. زیرا کاتبان به دلیل شهرت وی تاکنون رباعیات بسیاری را که در هر دیوانی مشاهده کرده‌اند، به او نسبت داده‌اند. اما به هر صورت سبک عراقی متمایز است و رباعی‌های او جز تعداد اندکی که در شرح احوال خود سروده، غالباً عرفانی می‌باشند. اثر معروف عراقی منظومهٔ *عشاق‌نامه* یا *ده‌نامه* است که در بحر خفیف مسدس محذوف و با موضوع عشق در ده فصل سروده شده است.

شاعر در این اثر با شرح داستان‌هایی از نظربازی عاشقان و عارفان، در صدد بیان عشقی است که از مجاز به حقیقت می‌رسد. وی در جهت تبیین این موضوع که حسن معشوق مجازی در واقع انعکاس و تجلی جمال محبوب ازلی است، برخی قسمت‌های این منظومه را به شورانگیزترین و دلنشین‌ترین وجه سروده است.

دیدگاه شاعر در این اثر، آن را در ردیف شعر عارفانهٔ تعلیمی و به طور کل ادبیات تعلیمی، قرار داده است. در مورد نقش ویژهٔ شعر تعلیمی عراقی در ادب صوفیه باید به این نکته اشاره داشت که گفته شده است: «در ادب صوفیه شعر تعلیمی بسیار است و بیشتر قالب مثنوی را برای این مقصود برگزیده‌اند. از آن جمله فخرالدین عراقی که غزل‌های گرم و پرشور او ادب صوفیه را رنگی خاص داده است. در منظومهٔ ده فصل خویش با وزن حدیقهٔ سنایی لحن پرشور عطار را جمع دارد. هر چند از حیث تنوع و کثرت و قوت معانی، این مثنوی عراقی به هیچ وجه به پای حدیقه نمی‌رسد، اما هم سلاست و انسجام آن بیشتر است و هم درد و سوز آن افزون‌تر.» (زرین‌کوب،۱۳۸۵: ۱۴۷).

شادروان زرین‌کوب در جای دیگر می‌نویسد: «عشاق‌نامه که در عین حال ذوق قلندری و شور جولقی گوینده را نشان می‌دهد، با آن‌که تا حدی از مقولهٔ شعر تعلیمی محسوب است، از شور و هیجان خالی نیست.»(زرین‌کوب، ۱۳۸۰ :۱۴۸).

پیش از عراقی نیز عشق‌نامه‌هایی نوشته می‌شده، اما شیوهٔ عراقی در این اثر چنان منحصر به فرد بوده که کار او را از دیگران متمایز ساخته است. زیرا او غزل را با مثنوی درآمیخته و بر لطف اثر افزوده است. همچنین باید اذعان داشت که این اثر از لحاظ موسیقایی در ادبیات عارفانه قابل توجه است و روی هم رفته هیچ عشق‌نامه‌ای شور و جذابیت آن را ندارد. زیرا هم از نظر انسجام و هم از لحاظ لطف و تنوعی که شاعر با آوردن داستاهای مربوط به نظربازی‌ها و عشق‌بازی‌های عرفای مشهور در آن ایجاد نموده، نسبت به آثار مشابه برتری خود را حفظ کرده است.

در بحث از آثار عراقی بد نیست به یک قصیده و چند غزل و چند ملمع و دو رباعی او اشاره کرد که به زبان عربی سروده است. این اشعار، البته از نظر ادبی چندان قابل توجه نبوده‌اند، اما نشانگر تسلط شاعر به زبان عربی می‌باشند. ضمن این‌که عراقی در آن زمان هرچه را که از عربی به فارسی ترجمه کرده است، چه نظم و چه نثر، از اصل هم شاعرانه‌تر و شیواتر شده است.« این شاعر شوریده که در فراق معشوق پرسوزترین ناله‌های عاشقانه را می‌سراید، از آن‌جا که پیوسته رو به جانب محبوب دارد، آن‌چه می‌بیند زیبایی و رنگ و نور و تلألو است و ایماژهایی که به کار می‌بندد برای تجسم همین بی‌رنگ رنگ‌آمیز و بی‌شکل شکل‌آفرین و ناپیدای آشکار است.

صور خیالی که وی به کار می‌گیرد بدین قرار است: آب، با تغییر شکل‌های مختلف آن؛ ابر، برف، یخ، دریا و موج؛ نور با تمام جلوه‌های آن؛ آفتاب، شعاع و پرتو، ماه به مثابه مجلای خورشید، شیشه و بلور به مثابه جسم بی‌رنگ قابل رنگ‌پذیری یا رنگین و ناقل نور. شراب عامل رنگ‌دهنده و حیات‌بخش تشنهٔ عشق و سرانجام آیینه به مثابه مظهر انعکاس و نقش‌پذیری و تجلی. به همین جهت نوعی از شفافیت و تبلور و روشنایی در شعر عراقی موج می‌زند.

او از این طریق نشان می‌دهد که جهان و هرچه در آن است انعکاس و پرتویی از معشوق ازلی

و حقیقت مطلق و واحد است و آن‌چه مانع این انعکاس است، دلبستگی‌های نفس و تشخّص نفسانی یا خودی و انیّت ماست و آن‌گاه وصال میسر می‌شود که این حجاب از میان برخیزد. چنان که گوید:

از پیشگه وصل چو برخاست عراقی با تو دمکی خوش بنشستیم دگربار

اما در خصوص ضعف تألیف در آثار منظوم عراقی باید بگوییم بسیار ناچیز و قابل اغماض است.» (محتشم،۱۳۸۳ :۳۴-۳۵) .

دربارهٔ آثار منثور عراقی باید توجه داشت که آن‌چه امروزه به طور حتم به نام عراقی موجود است، اثر ارزنده‌ای به نام *لمعات* است به علاوهٔ پنج نامه از مراسلات وی که امضای شخصی او در پای یکی از آن‌ها دیده می‌شود. اما آثاری که به عراقی منسوب شده، رساله‌ای است به نام «مصطلحات صوفیه» و همچنین دو رسالهٔ کوچک سه چهار صفحه‌ای به نام‌های «حمدله» و «لطیفه‌فی‌الذوقیات» که نثر عراقی را دارند.

این سه اثر که فقط به عراقی منسوب بوده احتمالا از آنِ وی می‌باشد، اما سه اثر دیگر نیز به عراقی نسبت داده شده که به نام چند عارف دیگر هم دیده شده و به دلایل بی‌شمار از آن عراقی نیست. *لمعات* عراقی که هنگام بحث پیرامون *فصوص‌الحکم* ابن عربی نوشته شده است، شامل یک مقدمه و بیست و هشت لمعه است. گفته می‌شود که عراقی *لمعات* را بر طبق سنت *سوانح* غزالی نوشته است. البته منظور عراقی در این کار تقلید از سبک غزالی نبوده، بلکه هدف او بیان مسائل عرفانی از طریق سبک و اسلوب غزالی بوده است.

بنابراین، عراقی از مقتدای خود، شیخ احمد غزالی، استقبال نموده و مطالب مبهم فصوص را در قالب نثری دلپذیر و با زبانی متفاوت از زبان غزالی، عرضه کرده است. بدیهی است که معلومات عراقی در نوشتن *لمعات* به *فصوص* یا دیگر نوشته‌های ابن عربی مانند *فتوحات مکیه*، محدود نشده، بلکه حاصل عمری مطالعه و سلوک عملی بوده است. «ارزش کار عراقی در این است که وی ضمن بهره‌گیری از *فصوص‌الحکم* ابن عربی و *سوانح‌العشاق* غزّالی کار یک مقلد را

نکرده است، بلکه برگرفته‌ها را در کارگاه ذوق سلیم و قریحهٔ سرشارش با عصارهٔ دانش و بینش عارفانه خود آمیخته و اثری دیگرگونه و بدیع و متعالی خلق کرده است که این مولود هم از نظر فرم و هم تا اندازه‌ای از نظر فکر، شخصیتی برتر از خویشان خود دارد.»(همان:۳۹)

اگرچه این پژوهش بیشتر حول محور شعر عارفانه و چگونگی تأثیر عرفان در شعر شاعران مورد بحث شکل گرفته است و هدف اصلی آن بررسی و مقایسهٔ عرفان در شعر دو گروه از شاعران در دو سبک و دورهٔ متفاوت است اما در معرفی فخرالدین عراقی نمی‌توان از نثر او در *لمعات* بی هیچ توضیحی گذر کرد. دلیل نخست این‌که عرفان عراقی در این اثر تلفیقی از اندیشه و سبک دو اندیشمند بزرگ بوده و نکته‌های عرفانی موجود در آن مسلما در شناخت اندیشهٔ عارفانه و همچنین شعر عارفانه و عاشقانهٔ او مؤثر است و دلیل دیگر این است که نثر عراقی در *لمعات* چنان شاعرانه است که برخی آن را شعر منثور دانسته‌اند.

«نثر صوفیه مثل شعر آن‌ها به یک قلمرو تعلق ندارد. گاه این نثر مثل یک شعر آکنده از شور و جذبه و ذوق و عرفان می‌شود. در زبان فارسی پاره‌ای از آثار منثور صوفیه هست که آن‌ها را می‌توان شعر منثور خواند. *مناجات‌های* پیر انصاری و *تمهیدات* عین‌القضات و *سوانح* احمد غزالی و *لمعات* عراقی و *لوایح* جامی، شعرهایی عارفانه‌اند که در قالب کلام منثور مجال بیان یافته‌اند.» (زرین‌کوب، ۱۳۰:۱۳۸۵).

بازتاب عرفان عراقی در ادب فارسی:

عراقی پس از آن‌که آراءِ و عقاید ابن عربی را در محضر شیخ‌صدرالدین، شاگرد بلا فصل او، آموخت، *لمعات* را به رشتهٔ تحریر درآورد که اگرچه از لحاظ تقسیم‌بندی لمعه‌ها بر شیوهٔ فصوص ابن عربی بود اما در واقع لبّ کلیهٔ آراءِ عرفان فلسفی ابن عربی به حساب می‌آید.

چکیده‌ای از آراءِ گنوسی و عرفانی وحدت وجودی شرق به اضافهٔ بهره‌گیری از گفته‌های فلاسفهٔ غربی. بی تردید فصوص ابن‌عربی تأثیر قابل توجهی بر تصوف در ایران داشت اما نثر بسیار پیچیدهٔ آن سبب شد که شرح‌های متعددی بر آن نوشته شود. در واقع آراءِ ابن عربی تا قرن هفتم در ایران چندان شناخته نشده بود و عراقی نخستین کسی است که در ایران با اندیشه‌های ابن عربی آشنایی یافت.«از این رو بنا بر مشهور، عراقی حلقهٔ واسطهٔ بین عرفان فلسفی ابن عربی و عرفان و ادبیات عرفانی در ایران است.»(محتشم،۱۳۸۳ :۵۱) .

در اندیشهٔ فلسفی ابن عربی، نخست در پاسخ به پرسش دربارهٔ خدا و انگیزهٔ او برای خلق هستی، از نفس رحمانی و عشق که اصل هستی است سخن رفته است و عراقی نه تنها در لمعهٔ پنجم *لمعات* بلکه در اشعار خود این اندیشه را در باب عشق با شور و ذوق وصف‌ناپذیری بیان می‌کند.

وجود و عدمی که در اندیشهٔ ابن عربی مطرح می‌شود در زبان عراقی به شکل «بود و نابود» ادا می‌شود. اما مسألهٔ بنیادی عرفان ابن عربی که مربوط می‌شود به تجلیات الهی، در شعر و سخن عراقی کاملا منعکس شده و آشکار است. همچنین مسائلی چون اسماء الهی، توحید و شوق دیدار معبود، نیروی خیال، ناز و نیاز میان عاشق و معشوق و به ویژه مفهوم انسان کامل که در عرفان ابن عربی مطرح شده است، نخستین بار در آثار عراقی بازتابی خاص داشته و اشعار و سخنان منثور بسیاری حول این مفاهیم بر زبان عراقی جاری شده است.

نکتهٔ مهم در این است که عرفان ابن عربی از طریق شعر عراقی، در اشعار شعرای بعد بازتابی چشمگیر داشت.«به خصوص در ترکیب‌بند و ترجیع‌بندهای او معانی و مفاهیمی که در عرفان عملی مطرح است، با ذکر مثال‌های ملموس، تبیین و تشریح می‌شود و حقا باید در ردیف شعر

تعلیمی قرار بگیرد. این ترجیعات مقلدین زیادی داشته، از جمله شاه نعمت‌الله ولی، جامی و بسیاری دیگر که بهترین آن‌ها هاتف اصفهانی است که گرچه از نظر وزن و مفهوم عرفانی از عراقی بهره گرفته، ولی با طرح متفاوتی که برای آن ریخته بسیار خوب از عهده برآمده و توانسته به نوعی دیگر جذابیت و دلنشینی فوق‌العاده‌ای به آن ببخشد.

از شعرای دیگری که تحت تأثیر آثار عراقی، شعرشان مجلای وحدت وجود متکی بر اصل تجلی شده است، باید از حافظ نام برد که شعر او خورشید کهکشان ادب فارسی است، و جامی که خاتم شعرای شعر کلاسیک لقب گرفته است. (محتشم،۱۳۸۳ :۷۸) .

این مطالب نشان می‌دهد که فخرالدین عراقی با وارد کردن اندیشه‌های ابن عربی در آثار خود تا چه اندازه در آثار شاعران پس از خود تأثیرگذار بوده است. وجود نام حافظ و هاتف اصفهانی در شمار شاعران معروفی که آشکارا از سخن عراقی بهره گرفته‌اند، می‌تواند در تبیین هدف این پژوهش برای بررسی اشعار این سه شاعر به همراه شاعر دیگر دورهٔ بازگشت یعنی فروغی بسطامی، مؤثر واقع شود.

اگرچه بررسی و قیاس اشعار حافظ و عراقی، بحث مورد نظر در این تحقیق نیست اما بد نیست به این نکته توجه شود که بسیاری از اشعار حافظ نه تنها از نظر شکل ظاهری و درونمایه از عراقی تأثیر پذیرفته است، بلکه از نظر مفاهیم عرفانی و به ویژه مفهوم وحدت وجود مبتنی بر تجلی، نیز برگرفته از سخن عراقی بوده است. در نظر داشتن این نکته می‌تواند در ادامهٔ این پژوهش، برای بیان مشترکات میان زبان و اندیشهٔ این دو شاعر هم‌سبک و تأثیر آن‌ها بر دو شاعر دیگر مورد بحث، یاری دهنده باشد.

در نهایت باید اشاره کرد که تأثیر مستقیم و غیر مستقیم فخرالدین عراقی بر عرفا و متصوفه و شاعران و عاشقان عرفان و ادب بر همگان آشکار است و می‌توان گفت که ادب فارسی از طریق سخن این عارف و ادیب نامدار ایرانی با اندیشه‌های ابن عربی و عرفان فلسفی او پیوند خورده است و این امر بر غنای شعر فارسی بیش از پیش افزوده است.

ب- حافظ

دربارهٔ زندگی و شعر حافظ تا امروز بسیار سخن گفته شده و کتاب‌ها و مقالات متعدد نوشته شده است. صاحب‌نظران و شعر دوستان و به ویژه اهل ادب و تحقیق هر یک از منظر خاص خود به حافظ و سخن او پرداخته‌اند. برخی او را عارف و خانقاه‌نشین دانسته‌اند و برخی مصلح اجتماعی و برخی هم شاعر درباری. به طور مثال، خانلری معتقد بوده است که عنوان خواجه حافظ از مشغلهٔ درباری شاعر نشان دارد. خلخالی ثناگویی حافظ را محدود و کم اهمیت می‌داند و استاد زرین‌کوب هم حافظ را به معنی رسمی کلمه صوفی نمی‌داند. نه تنها بسیاری از ادیبان غیر ایرانی چون **گوته** در آثار خود از او الهام گرفته‌اند بلکه بسیاری از محققان و شرق‌شناسان تاکنون در احوال حافظ تحقیق کرده و نظریاتی ارائه داده‌اند. از این میان می‌توان به لسکو اشاره کرد که معتقد بوده است حافظ شاعری درباری است و معشوق و یار در غزل او بر یک پشتیبان و حکمران دلالت دارد.(آژند، ۱۳۸۰: ۸۴) .

به همین ترتیب، دیدگاه‌های بسیاری درباب شخصیت، اندیشه و شعر این شاعر بلندپایه وجود دارد که حتی ارجاع و معرفی آن‌ها به مجالی وسیع نیازمند است. اما گوناگونی و تنوع در نظریات و همچنین وسعت تحقیق دربارهٔ حافظ، نشان از این دارد که هنوز راه حافظ‌پژوهی ادامه دارد و هنوز جاهای خالی بسیاری در این زمینه باقی است.

حتی دربارهٔ مسلک عارفانه و عشقی که در غزل‌های او موج می‌زند هنوز نمی‌توان به درستی قضاوت کرد. در واقع هنوز با گذشت قرن‌ها تحقیق دربارهٔ این رند فرزانه، حقیقت احوال او بر اهل ادب روشن نشده است و به گفتهٔ استاد زرین‌کوب: «این رند جهان‌سوز حقیقت حال خود را چنان از هر کسی پنهان می‌دارد که از سخن او به درست نمی‌توان دانست که آیا مقصود او از این عشق و شراب در واقع عشق مجازی و شراب شیرازی است یا آن عشقی که صوفیان از آن سخن می‌گویند و آن شرابی که کنایه از جذبه و فنایش می‌شمارند. شاید هر دو باشد اما کیست که بتواند یقین بداند که در هرجا مقصود چیست؟»(زرین‌کوب،۱۳۷۹: ۲۷۵).

اما به نظر می‌رسد که حافظ با این شخصیت درون‌گرای خود با ذهن و ضمیر مردم بیش از بسیاری دیگر از سخنوران و شاعران فارسی ارتباط برقرار کرده است.«حافظ در وجدان عمومی پایگاهی ویژه دارد. دیوان او در کنار قرآن در همه خانه‌های ایران پیدا می‌شود. هر روز آن را برای تفأل و استخاره می‌خوانند. غزل حافظ به کمال رسید و در دست او توازن ظریفی بین اشکال عرفانی و عینی پدید آورد.» (آژند، ۱۳۸۰: ۸۵) .

علی‌رغم شهرت جهانی حافظ و پژوهش‌های فراوان در باب شعر و شخصیت او، هنوز از زندگی این شاعر بزرگ اطلاعات درستی در دست نیست. دربارهٔ عصر حافظ و اوضاع اجتماعی و موقعیت او در آن روزگار تاکنون تحقیقات روشنگرانه و مفیدی صورت گرفته و اطلاعاتی به دست آمده است. به ویژه استاد غنی در کتاب «*تاریخ عصر حافظ*» دراین مورد به تفصیل سخن گفته و با اشارهٔ دقیق به تاریخ آن دوران و حوادث مربوط به عصر حافظ بسیاری از ابهامات را رفع کرده و در شناخت برخی حقایق دربارهٔ این شاعر بزرگ کمک شایانی نموده‌اند.

قابل ذکر است که در مقدمهٔ این کتاب، دکتر غنی به ذکر نام و آثار کسانی اهتمام ورزیده است، که از حافظ و یا شعر او در آثار خود سخنی آورده‌اند. بنابراین حدود بیست و یک نویسنده یا اثر را باذکر شواهد موجود، ذکر می‌کنند که اطلاعاتی راجع به حافظ ارائه داده‌اند.

اما همچنان سال‌های کودکی و زندگی شخص حافظ تا قبل از جوانی، در پردهٔ ابهام باقی مانده است. همهٔ جوانب احوال شخصی و اجتماعی او را می‌توان از زبان دکتر زرین‌کوب به طور خلاصه و مفید چنین نقل کرد: «در سالهای جوانی او فارس در دست شاه ابواسحاق اینجو بود، اما غبار حوادث فیروزهٔ بواسحاقی را فروگرفته بود. در خارج از فارس وحشت و ناامنی همه جا سایه افکنده بود. امیر مبارزالدین با فرزندان خویش بر کرمان دست انداخته بود و فارس را نیز تهدید می‌کرد. آذربایجان در آتش جور و بیداد ملک اشرف چوپانی می‌سوخت و خراسان عرصهٔ آشوب و هرج و مرج سربداران بود. دولت ایلخانیان مغول بازیچهٔ مدعیان سلطنت و امرای آوازه‌جوی گشته بود. ناامنی سایه شوم خود را همه جا افکنده بود.

در خراسان، در آذربایجان، و در عراق مکرر به دنبال جنگ‌ها قحطی و طاعون پدید می‌آمد و باقیماندهٔ بینوایان را قتل عام می‌کرد. شاه شیخ در فارس سر به عشرت و شراب فرو برده بود و اگر هم به جنگ می‌پرداخت، جنگ را نیز چون بازیچه‌ای می‌گرفت. در دورهٔ او فارس یک چند آرام اما خواب‌آلود و بی‌خیال به سر می‌برد. با این همه این آرامش و ایمنی دوام نیافت. نه فارس ایمن ماند و نه پادشاه عیاش جوانش شاه ابواسحاق. وقتی امیر مبارزالدین با فرزندانش بدان‌جا در رسید، فارس به دست آل مظفر افتاد و شاه ابواسحاق با خون خویش کفارهٔ عشرت‌جویی‌هایش را داد.

در این زمان حافظ هنوز در سال‌های جوانی بود و در شیراز به عشرت و شادی می‌زیست. نسیم مصلی و آب رکنی خاطر او را که جویای خلوت و تفکر بود، به خود مشغول می‌داشت. در خانهٔ خویش آسایشی داشت و از همین رو به شیراز علاقه می‌ورزید.

در باب زندگی او در خانواده و راجع به احوال خویشان و کسانش جز پاره‌یی اطلاعات مختصر از دیوانش چیزی به دست نمی‌آید. تذکره‌نویسان گفته‌اند مادرش از اهالی کازرون بود و پدرش هم از اصفهان یا جای دیگر به فارس آمده بود. اگر بر این‌گونه روایات بتوان اعتماد کرد وی هم برادر و خواهر داشت، هم زن و فرزند. از روی دیوانش نیز تا حدی می‌توان تصویری از این کانون خانوادگی شاعر ترسیم کرد. زنی را داشت که با او می‌توانست اندوه و تنهایی خود را از یاد ببرد. در سایهٔ قدش بنشیند و فتنهٔ روزگار خون‌آلود خویش را فراموش کند. اما، این یار کزو خانهٔ وی رشک پری برد، صحبتش دیر نپایید، حتی یک فرزند نیز که «میوهٔ دل» شاعر بود، نماند.

با این همه عشق به خانه و خانواده در دل شاعر همواره باقی بود و در واقع همین عشق بود که او را به شیراز پایبند می‌کرد. درست است که بعد از این گهگاه اندوه و ملال شاعر را به ترک یار و دیار بر می‌انگیخت اما نسیم خاک مصلی و آب رکن‌آباد وی را اجازت به سیر و سفر نمی‌دادند. یک دو سفر کوتاه هم که به یزد و شاید هورمز کرد، ظاهرا چندان مطلوب او واقع نشد.از این رو همهٔ عمر در زادگاه خویش ماند و از این منزل جانان دیگر سفر نکرد. آیا جز عشق به زن و فرزند عشق دیگری نیز دل شاعر را در این شهری که «معدن لب لعل است و کان حسن»، تسخیر کرده

بود؟ هیچ‌کس نمی‌داند.

اما افسانه‌سازان درباب عشق‌های شاعر داستان‌ها پرداخته‌اند. یک افسانه او را دلدادهٔ دختری نشان می‌دهد ـ نامش شاخ نبات ـ و می‌گوید که از غیب در خلوت یک رویا، شاعر جوان نومید را به دولت وصل او نوید داده‌اند. افسانهٔ دیگر می‌گوید که شاعر شیفتهٔ پسر مفتی شیراز بود و وقتی هم درون گنبدی با وی خلوت کرده بود.

اما شاه شجاع که در این خلوت عیش شاعر سر رسیده بود، اگر چند نخست او را تهدید گونه‌ای کرده بود، سرانجام عفوش کرده بود. این‌ها بی‌شک افسانه است و ظاهرا از این‌که حافظ چندجا در غزل‌های خویش از شاخ نبات نام برده است و شاه شجاع را خطابخش و جرم‌پوش خوانده است، این داستان‌ها را برای وی برساخته‌اند. افسانهٔ شاخ نبات را ظاهرا از روی بعضی داستان‌های باباطاهر درست کرده‌اند، و حکایت حافظ و پسر مفتی با داستان قاضی همدان که در گلستان سعدی است، بی شباهت نیست، و بی‌شک هر دو را جز قصه و داستان نمی‌توان نامید.

با این‌همه، اشارت به رندی‌های حافظ در دیوانش بسیار است و با طبع حساس و ذوق لطیف او عجب نیست که دلش یک‌چند نیز در حلقهٔ دلبران شیراز دست به دست گشته باشد. باری دلبستگی حافظ به شیراز بی‌شک تا حدی به سبب علاقه‌ای است که او به خانواده و شاید به عشق‌های ناشناختهٔ جوانی خویش داشته است.

یک اشتغال دیگر او نیز کتاب و مطالعه بود که شاید تا اندازه‌ای وی را به شهر خویش پایبند می‌کرده است. حافظ، در اوایل جوانی قرآن را با قرائت‌های گونه‌گون متداول آن آموخته بود و ظاهرا تخلص او نیز از همین معنی بود. گذشته از آن به تفسیر قرآن نیز شوقی داشت و در مطالعهٔ کتاب‌های تفسیر صرف اوقات می‌کرد. در مجالس درس علمای بزرگ وقت تردد می‌کرد و چنان‌که معمول زمان بود کتب مهم حکمت و کلام را برِ آن‌ها می‌خواند.

این مجالس درس در آن زمان در شیراز رونقی داشت. از جمله در مجلس قاضی مجدالدین شیرازی حتی گاه ابواسحاق پادشاه وقت نیز حاضر می‌آمد و شاه شجاع آل مظفر هم، مثل حافظ

در نزد قاضی عضدالدین ایجی شاگردی می‌کرد. شاید در همین مجالس و یا در خانقاه‌هایی که ابن بطوطه محیط گرم و پرشور آن‌ها را وصف می‌کند نیز با بعضی از صوفیه و مشایخ عهد آشنایی یافت. با این حال، نه در سلسلهٔ صوفیه درآمد و نه با صوفیه میانهٔ خوبی یافت. حتی در حق سید نعمت‌الله صوفی نامدار عصر طعنه‌ها داشت. اما اگر ریاکاری و خودنمایی صوفیه را نپسندید، افکار و تعالیم آن‌ها را دلپذیر یافت.

عرفانی که در کلام او انعکاس دارد از همین‌جاست. نه ملامتی بود، نه اویسی، حتی از صوفیه و طامات آن‌ها بیزار بود. با این همه عرفان صوفیه و فکر کشف و شهود و وحدت و اتحاد آن‌ها بیش از سخنان اهل کلام با ذوق و مشرب او سازش داشت. از این رو است که الفاظ و اصطلاحات صوفیه و افکار و تعالیم آن‌ها در شعر وی انعکاس یافت. لیکن این ذوق عرفان او را از صحبت خلق دور نمی‌کرد، نه خانقاه‌نشین بود و نه اهل ریاضت. با اهل ذوق می‌جوشید و از عشق و بیخودی بهره می‌برد. شاه ابواسحاق با او دوستانه می‌زیست و دوران طرب‌انگیز سلطنت او روزگار جوانی حافظ را از احلام و رویاهای خوش سرشار می‌کرد.

حکومت کوتاه امیر مبارز در فارس، که با خشونت و تعصب «محتسب‌مآبانه»یی آغاز شد و با خیانت و طغیان پسرانش خاتمه یافت، البته چنگی به دل شاعر نمی‌زد. اما پسرش شاه شجاع که چشم پدر را میل کشیده بود و بساط ریا و تعصب «محتسب» را در هم نوردیده بود، یکچند شوق و علاقهٔ حافظ را جلب کرد. کشمکش‌هایی که دائم بین این پادشاه و کسانش بود، سلطنت وی را در موج خون غوطه داد. شاعر که بوی خیری از این اوضاع نمی‌شنید، دل به عشق و بیخودی داد و هر روز بیشتر در آن غرق می‌شد. شاه هم که خود شاعر بود با او به حرمت اما با بدبینی و احتیاط سلوک می‌کرد. یک‌بار حتی رشک و ناخرسندی او غوغا را جرأت داد که بر شاعر بشورند و او را به تهمت آن‌که در باب رستاخیز فردا شک کرده است، تهدید کنند. با این همه زندگی او در آرامش درس و بحث و عشق و رندی گذشت.(زرین‌کوب۱۳۷۹ :۲۷۶-۲۷۸) .

این توضیحات برگرفته از مبحث «خواجهٔ رندان» کتاب *با کاروان حله*، به بیشتر پرسش‌های

موجود دربارهٔ حافظ اشاره‌ای دارد. در این توضیح مختصر، هم به وضعیت خانه و کاشانهٔ شاعر اشاره می‌گردد و هم به شرایط اجتماعی روزگار او توجه شده است. همچنین به دیدگاه شاعر دربارهٔ عرفان و مشرب صوفیه و نیز به دانش و رویکرد او به علوم کلامی هم اشاره می‌شود، که از میان تمامی این مباحث آن‌چه بیش از دیگر مسائل حائز اهمیت است، مربوط به حوزهٔ اندیشهٔ حافظ و نگاه عارفانهٔ او به هستی است. حافظ چگونه اساسی‌ترین اندیشه‌های عرفانی را با شور و ذوق بی‌نظیر در اشعار خود به کار بست که اینچنین در دل‌ها نشست و در جان‌ها تأثیر کرد. چه چیز در سخن و اندیشهٔ حافظ چنان قدرتی به شعر او داده که عرصهٔ غزل عارفانه و عاشقانه، پس از سیطرهٔ تأثیر سخنش، هرگز خارج نشد؟

پاسخ این‌گونه پرسش‌ها درباب حافظ هرگز پاسخی روشن، صریح و کامل نخواهد داشت و این مباحث هرگز به نقطهٔ پایان نخواهد رسید. اما جستجو و تفکر در این باره، تاکنون به ایجاد آثار ادبی و پژوهشی بسیار گرانقدری در زمینهٔ حافظ‌پژوهی انجامیده است که هر یک از منظری خاص شعر وی را به عرصهٔ نقد و بررسی برده‌اند.

با این همه، دربارهٔ مقام عرفانی حافظ هنوز عرفان‌شناسِ حافظ‌پژوهی پیدا نشده است که بعد عرفانی سخن این شاعر را به خوبی نمایان کند. به قول استاد خرمشاهی: «فحل و فارِس باشد و کمان یا کبادهٔ عرفان حافظ را بکشد.» (خرمشاهی:دوازده).

اعتقاد اهل تحقیق و ادب‌پژوهان بزرگ بر این است که هنوز کسی حافظ را آن‌چنان که باید نشناخته و به خصوص به حقیقت عرفانی اشعار او دست نیافته است. اما همان‌گونه که در مقدمهٔ حافظ‌نامه آمده است، تاکنون در شرح ادبی و زبانی و هنری شعر حافظ پیشرفت‌هایی صورت گرفته است. طی قرن‌ها بعد از حافظ که عرفا و حکمایی چون شریف جرجانی، ملا جلال دوانی، صدرمتألهین، فیض کاشانی، ملا مهدی و ملا احمد نراقی،حاج ملا هادی سبزواری،آقا علی مدرس و ملاعبدالله زنوزی، میرزا مهدی آشتیانی، مرحوم قمشه‌ای، علامه طباطبایی، استاد مطهری و... گاه به شرح غزل‌های او پرداخته‌اند و گاه برای بیان مقاصد عرفانی خود به اشعار او استشهاد

کرده‌اند، اما هنوز صاحب‌نظر صاحب همتی اگر باشد که با توجه به تمامی شروحی که تاکنون بر اشعار عرفانی حافظ نوشته شده، شرحی عالمانه از غزل‌های عرفانی وی به دست دهد، کاستی بزرگ عرصهٔ حافظ‌شناسی را برطرف خواهد ساخت.(خرمشاهی: سیزده).

عرفان در شعر حافظ

اگرچه بنا به قول بسیاری از صاحب‌نظران، تا امروز شرحی شایسته و کامل از اشعار عرفانی و به طور کلی عرفان حافظ در ادب فارسی صورت نگرفته است، اما آن‌چه تاکنون از مطالعهٔ آثار گوناگون دربارهٔ حافظ به دست آمده نشان‌دهندهٔ این است که جهان بینی حافظ عرفانی محض نیست. « از مجموعهٔ اشعارش می‌توان دریافت که وی، زندگی و امور مربوط به آن را با دیدی واقعی و در ضمن انتقادی می‌نگریسته است. به همین سبب پدیده‌های عالم آفرینش و نعمت‌های زندگی را از یک سوی درخور بهره‌وری متعادل می‌دانسته و از سوی دیگر آن را متصل با مبدأ آفرینش می‌دیده است. آفرینش را زیبا و تجلی‌گاه جمال حق می‌یافته و به همین سبب عناصر و اجزاء طبیعت را زنده و متحرک و گویا می‌دیده و آن را به زیبایی و جمال توصیف کرده است. مذاهب را محترم می‌شمرده و به شیوهٔ عارفان وسیع‌المشرب ملل گوناگون را راه‌های مختلف به حق می‌دانسته است.»(غلامرضایی،۱۳۸۱ :۱۸۸).

این گفته‌ها بیانگر این است که عرفان و مضامین عرفانی در شعر حافظ علاوه بر جنبهٔ معنوی، در خدمت هنر شاعر قرار گرفته است؛ هنری که هدف والای انسانی و اجتماعی آن بر همگان آشکار است.

دربارهٔ جنبهٔ عرفانی شعر حافظ، به طور کلی باید متذکر شد که محققانی نظیر علامه قزوینی و دکتر غنی و دکتر منوچهر مرتضوی، معتقدند که این جنبه نسبت به سایر جوانب شعر او از اهمیت کمتری برخوردار است. از سوی دیگر، بسیاری دیگر هم بر این اعتقادند که حافظ اساسا شاعری عارف است. «حافظ را عموم پژوهشگران در شمار شاعران عرفانی دانسته‌اند، این داوری در

مجموع درست و به جاست...

این یک نتیجه‌گیری کلی است که حافظ شاعری عارف است، ولی پژوهشی توام با روشن‌بینی به خوبی روشن می‌نماید که عرفان او از جنس عرفان دیگران نیست. نه چون سنایی دربند معتقدات بسته است و شرح مقامات می‌کند و نه چون عطار یکسره با دید عارفانه جهان را می‌نگرد و نه مانند جلال‌الدین محمد در جذبهٔ وصل سرگشته و بی‌خودانه در تکاپوست. عرفان حافظ مانند زبانش ویژهٔ خود اوست. او بی آن‌که از این جهان مادی فارغ باشد و نابسامانی‌ها و رنگ‌ها و ریاها و رنج‌ها را نبیند، « ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است».

او در حالی که شاعری اندیشمند و عارف است، وظیفهٔ اجتماعی انسان زمینی را از یاد نمی‌برد و با آیینه‌داری در برابر اجتماع و انتقاد از آن، مکتب عرفانی خود را پناهگاه راستین آدمی برای آزاد زیستن می‌نماید. با آن‌که پیرامون مکتب عرفانی حافظ بسیار نوشته‌اند، باز از این‌که وی راه سلوک پیموده و مریدی پیر و مرادی را گردن نهاده باشد همچنان در ابهام است.»(صبور،۱۳۸۴ :۲۶۵- ۲۶۶).

نظر برخی محققان دیگر هم بر این است که:«حافظ در تاریخ عرفان اسلامی ـ ایرانی مقام شامخی ندارد، یعنی مقامی نظیر شاعران عارف دیگر: سنایی، عطار و مولوی. مقام حافظ شامخ است ولی نه در عرفان. نه مؤسس مکتب است، نه صاحب نظر و نظریه‌ای و نه پیر یا پیرو خانقاهی. آن‌چه در دیوان او هست گاهی تلمیحات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی است که با عناصر و مضامین و احوال دیگر آغشته است.

مهم این است که این اصطلاحات و تلمیحات در خدمت هنر اوست. نه این‌که مانند شاه نعمت‌الله و شیخ محمود، هنر او در خدمت این اصطلاحات باشد...حافظ قرآن‌شناس هم هست؛ اهل کلام و فلسفه هم هست، در معارف دیگر هم دست دارد. وی در درجهٔ اول و تحلیل آخر شاعر است. شاعری سترگ. منتها چون ضریب هنرش بالاست و به قول خودش حکایت دل را خوش ادا می‌کند، پایگاه عرفانی‌اش از آن‌چه هست فراتر می‌نماید... حافظ هم سخن عارفانهٔ

آسمانی دارد و هم غزل عاشقانهٔ انسانی و زمینی که شباهت صوری با یکدیگر دارند. اگر همهٔ عاشقانه‌های او را عارفانه بشماریم یک افراط است، و بالعکس همهٔ عارفانه‌های او را هم عاشقانهٔ جسمانی بشماریم، افراط دیگر...».(خرمشاهی، ۱۳۷۴ چ۵: ۱۷-۲۰).

این گفته حاکی از آن است که شعر حافظ حاوی نوعی عرفان خاص و متعادل بوده است و در حقیقت بخشی از مضامین دیوان او عرفانی است و نه تمام و مطلق شعر او. پس به هر صورت نه می‌توان ادعا کرد که جنبهٔ عرفانی شعر حافظ نسبت به دیگر جوانب آن کم‌رنگ‌تر است و نه می‌توان گفت که شعر او مطلقا عرفانی محض است. اما می‌توان گفت که حافظ در پرتو عرفانی معتدل، به همراه دید انسانی و انتقادی خویش در اجتماعی که می‌زیسته، هنر شاعری خویش را بیش از هر چیز بها داده است.

پس نه تنها اندیشه‌های عارفانه را در جهت بیان هنر خود به کارگرفته است، بلکه در رابطه‌ای دو سویه، از قریحهٔ بی‌نظیر خود در شعر نیز برای نمایان ساختن جنبه‌های عارفانهٔ وجودی‌اش و عشق به حقیقت مطلق و مستی و شور حاصل از وصال به معبود خویش، استفاده کرده است.

«حافظ برای شعر شأن و اصالت مستقل قائل است. یکی از درونمایه‌های شعرش عرفان است. البته بینش عرفانی و حکمت ذوقی برشعر او پرتو افکنده است. ولی همو که «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد» را سروده است، «گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود» هم سروده است. همو که «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد» را سروده است، «مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد» هم سروده است. همو که «در خرابات مغان نور خدا می‌بینم» سروده است، «سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود» هم سروده است...

در جنب شعر عرفانی و آسمانی حافظ که حجم کمتری از دیوان او را دربر می‌گیرد، شعر عاشقانهٔ انسانی و زمینی و خاکی هم در دیوان او موج می‌زند که آکنده از وسوسه‌های «لب از ترشح می پاک کن برای خدا/ که خاطرم به هزاران گنه موسوس شد» است. تا کسی نداند یا نپذیرد که حافظ برای زیبایی‌های دنیوی و شعر و سخن و سخنوری و ظرائف لفظی و صنایع زبانی

و ادبی شأن و اصالتی قائل است، رهیافتش به حافظ کژی و کاستی خواهد داشت.»(خرمشاهی، ۱۳۷۵: نه ـ ده) .

بنابراین، می‌توان گفت زبان رندانه و پوشیده‌ای که حافظ در بیان خود داشته باعث شده است که همچنان ماهیت واقعی شعر او بر حافظ‌پژوهان و عرفان‌پژوهان پوشیده بماند.

در هر کتاب و نوشته‌ای که در احوال حافظ نوشته شده، دربارهٔ عرفان او نیز دیدگاهی مطرح شده؛ برخی او را کاملا عارف دانسته‌اند و برخی کاملا مخالف این نظر بوده‌اند. برخی هم که راه اعتدال را در پیش گرفته و عرفان را یکی از چندین مضمون مهم در شعر او برشمرده‌اند، نتوانسته‌اند به درستی مرز میان عارفانه‌ها و عاشقانه‌های او را باز شناسند. دلیل این همه پوشیدگی ابتدا می‌تواند نداشتن آگاهی دقیق و درستی از شخصیت و زندگانی شاعر باشد.

شاید اگر مانند عراقی که در بخش قبل دربارهٔ او سخن گفته شد، از زندگی و احوال و خانوادهٔ حافظ هم اخباری روشن و دقیق در دست بود، می‌شد به طور حتم دریافت که آیا حافظ در طول حیات خود اصلا به طور جدی و خانقاهی در مکتبی عرفانی طی طریق کرده است یا نه. همواره در بسیاری از کتاب‌هایی که دربارهٔ حافظ دیده شده، به این نکته اشاره می‌شود که حافظ تحصیلات جدی عرفانی نداشته و رابطهٔ مرید و مرشدی و آداب سالکانه را تجربه نکرده است.

این موضوع حتی در منابعی که حافظ را صرفا عارف دانسته‌اند، دیده می‌شود. اما پرسش این است که اگر چنین نظری درست است، پس حافظ چگونه توانسته تا این حد از درک و دریافت‌های اعلای عرفانی سخن بگوید؟ و هرچند که تعداد اشعار بسیار عارفانهٔ او کم باشد، باز هم این پرسش مطرح خواهد بود.

دلیل دیگری که باعث این همه پوشیدگی در کار اوست، همان زبان رندانهٔ منحصر به فردی است که در سراسر اشعار خود به کار بسته و جز در مواردی بسیار اندک، نشانه‌ها و قراین شفاف در شعر خود قرار نداده است، که خواننده و محقق شعرش بتواند قاطعانه دربارهٔ اندیشهٔ پشت آن نظر بدهد. مرحوم زرین‌کوب در بخشی از کتاب *از کوچهٔ رندان* پاسخی برای این پرسش داشته و

معتقد است با آن‌که هیچ سندی مبنی بر انتساب حافظ بـه مشـایخ صـوفیه و اهـل خرقـه، در دسـت نیست، اما بعید هم به نظر می‌رسد کسی که آشکارا از مکاشفات خود دم می‌زند و از تجلی ذات و صفات حق یاد می‌کند، خود به کلی از دستیابی به لحظه‌های عرفانی به دور بوده باشد.

«حقیقت آن است که وقتی حافظ از طریقت و روندگان طریقـت سـخن مـی‌گویـد سـخنش بـه طور بارزی با اخلاص توأم است اما پیداست که دکان‌داری‌های مشـایخ و ریاکـاری‌هـای صـوفیان شهر، وی را از این‌که با روندگان طریقت همسفر شود باز می‌دارد و ایـن نیـز او را وا مـی‌دارد کـه وضع و حالت روشنفکر مبارزی را بگیرد که با هیچ یک از احزاب وقت هـماهنگی نـدارد، و مثـل هر تکرو مستقلی با خـود تکـرار کنـد و زمزمـه: جریـده رو کـه گـذرگاه عافیـت تنـگ اسـت.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

در قسمت پیش، بعد از اینکه مختصری از زندگی عراقـی و احـوالات او بدسـت داده شـد، بـه رویکرد عرفانی او در شعر و چگونگی رسیدن به آن رویکرد عارفانـه پرداختـه شـد و سـپس آثـار منثور و منظوم او مورد بررسی قرار گرفت. اما در این قسمت که به شناخت حافظ اختصاص دارد، آن‌چنان اطلاعات درخوری در این زمینه‌ها وجود ندارد. تنها می‌توان اشاره کـرد کـه حـافظ را در عرفان پیرو مکتب عشق می‌دانند؛ «یعنی همان نظریه‌ای کـه عرفـان بیشـتر عارفـان خراسـانی بـر آن مبتنی است و سابقهٔ آن در آثار مولوی و عطار و احمد غزالی و امثال آنان می‌تـوان یافـت و مسـألهٔ جمال و حسن نیز کـه در آثـار احمـد غزالـی و فخرالـدین عراقـی انعکـاس یافتـه در شـعر او تـأثیر گذاشته است.»(غلامرضایی، ۱۳۸۱ :۱۸۹).

در مورد بررسی آثار او نیز باید به تنها اثر او ؛ یعنـی دیـوان اشـعارش اشـاره کـرد کـه بیشـترین بخش آن را غزلیات پرشور و ذوق او تشکیل می‌دهد. همان غزل‌هایی که با وجود تعداد نه چنـدان بسیارشان در ادب فارسی تا به امروز بی‌همتا بوده‌اند و هیچ یک از نمونه‌هـای فراوانـی کـه در دوره‌هـای بعد به تقلید از این غزلیات، از زبان شاعران دیگر سـروده شـد، بـه انـدازهٔ آن‌هـا مـورد توجـه قـرار نگرفت. این غزلیات با کیفیتی منحصر به فرد و وصف نشدنی چنان در طـول سـالیان بـا دل و جـان

فارسی‌زبانان عجین گشته‌اند که شاید شرح دقیق و کامل بعضی از آن‌ها نیازمند دفتری باشد. اما به طور کلی، برخی معتقدند که غزل‌های او را می‌توان از باب محتوای عشق و عرفان درآن‌ها به این صورت تقسیم‌بندی کرد: غزل‌های عاشقانه، عارفانه و آمیخته.(غلامرضایی،۱۳۸۱ :۱۹۲).

از نظر تنوع وزن در دیوان حافظ باید اشاره داشت که دیوان او نیز مانند بسیاری دیگر از شاعران سبک عراقی تنوع چندانی در وزن ندارد. در مورد موسیقی شعر او می‌توان به توجه حافظ به کاربرد ردیف، البته ردیف‌های متعادل و خوش‌آهنگ، اشاره کرد. خوش‌آهنگی و زیبایی و تراشیدگی واژه‌ها در شعر او، یکی دیگر از امتیازهای خاص محسوب می‌شود.

وی علاوه بر این‌که به خاصیت‌های گوناگون واژه‌ها، به ویژه خاصیت همصدایی واژگان توجه داشته، در شعر خود از کلماتی که بار تاریخی و فرهنگی خاصی داشتند مانند جام جم، خرابات، دیر مغان و غیره بهره برده است که شعر او را از نظر واژگانی متفاوت ساخته است. دیگر این‌که ابهام و کنایه را در خدمت رندانه گفتن خود گرفته و با این عناصر لحن سخن خود را به رندی و زیرکی و طنزی خاص آمیخته است.

هر چه از ظاهر و باطن و شکل و مضمون سخن حافظ گفته شود باز حق مطلب ادا نخواهد شد و تنها می‌توان خلاصه کرد که حافظ شاعری است که با گستره‌ای وسیع از معنی و لفظ توانسته بخش وسیعی از توجه مردم را در طول تاریخ به سوی خود جلب کند. به طور کلی، با این‌که حافظ تنها یک دیوان از خود برجا گذاشته و دربارهٔ احوال او نیز تاکنون اطلاعات چندانی در دست نبوده است، اما ژرفای سخن او تا به اندازه‌ای بوده که با این‌همه آثار گوناگون در حافظ‌پژوهی، همچنان بحث دربارهٔ این شاعر شگرفت ادامه دارد و هنوز ظرفیت‌های بسیاری در باب او خالی مانده است.

لازم به ذکر است که در بخش‌های بعدی این پژوهش، بحث مفصلی به عرفان حافظ و عرفان در عصر حافظ اختصاص داده خواهد شد. همچنین تأثیر شعر عرفانی او بر دو شاعر دورهٔ بازگشت (هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی) نیز در مباحثی دیگر مورد بررسی قرار خواهد گرفت. بنابراین

در این قسمت به همین میزان توضیح دربارهٔ این شاعر عالیقدر بسنده می‌گردد تا در بخش‌های بعد و در مجالی وسیع‌تر به آن بازگشته و مفصل‌تر بحث شود.

ج- هاتف اصفهانی

سید احمد هاتف اصفهانی در نیمهٔ اول قرن دوازدهم هجری در اصفهان متولد شد و در آن شهر به تحصیل ریاضی، طب و حکمت پرداخت. وی از سادات حسینی بوده است، اصالتاً از خاندانی است در اردوباد آذربایجان، که در زمان صفویان به اصفهان مهاجرت کرده و در آن‌جا ساکن گردیده‌اند. گفته می‌شود که هاتف تحصیلات خود را نزد میرزا محمد نصیر اصفهانی فراگرفت و در شعر نیز از مشتاق به عنوان راهنما و استاد خود بهره‌مند شد. او در حلقهٔ درس میرزا محمد نصیر و مشتاق با کسانی چون صباحی، آذر و صهبا، آشنایی یافت و دوستی و رفاقتی تمام حاصل کرد که رشتهٔ آن میان این شاگردان و استادان ایشان جز به دست اجل منقطع نشد. به این ترتیب هاتف تا پایان عمر با میرزا محمد نصیر، که در عهد کریم خان زند در شیراز ساکن بود، مکاتبه و مشاعره داشت و همچنین پس از مرگ مشتاق به همراه دو دوست خود؛ آذر و صهبا، به جمع‌آوری دیوان استاد پرداخت.

گفته می‌شود که هاتف اوایل در اصفهان با علافی روزگار به سر می‌برده و مشربی عرفانی داشته است و سیدی کریم و خلیق بوده است. اما به طور حتم و از روی شکایات و درددلی که گاه با دوستان خود داشته می‌توان دریافت که شغل او طبابت بوده است و او گاه از این شغل و ریاکاری همکاران خود در این شغل اظهار نارضایتی کرده است.

نکتهٔ‌دیگری که دربارهٔ شخصیت این شاعر باید به آن اشاره داشت این است که برخی معتقدند او هرگز به مدح پادشاهان زمان روی نکرده است، که البته با شعری که هاتف به نام هدایت خان حکمران گیلان سروده است، این اعتقاد مورد تردید واقع می‌شود. وی در اواسط عمر برای همنشینی با آذر و صباحی به کاشان رفت و سالها در مجاورت دوستان شفیق خود که از ملاکین و

صاحبان ضیاع آن شهر بودند، ساکن بود.

در دیوان این سه شاعر، مکاتباتی وجود دارد که این سه رفیق شفیق به زبان شعر با هم داشته‌اند. همچنین مرثیه‌هایی که هاتف و صباحی پس از فوت آذر سروده‌اند. حتی در برخی از این اشعار گله و شکایت از روزگار و اطرافیان خود را برای دوستان سروده و با آن‌ها درد دل بازگو کرده‌اند.

از برخی قراین و ماده تاریخ‌های موجود در دیوان هاتف می‌توان دریافت که سال‌های پایانی عمر خود را در اصفهان و کاشان و قم گذرانده است و غالبا میان این سه شهر در رفت و آمد بوده است. دربارهٔ خانوادهٔ هاتف و زندگی شخصی او اطلاعات چندانی در دست نیست اما گفته می‌شود که پسرش نیز در روزگار پادشاهی فتحعلی‌شاه از شاعران مداح دربار بوده و تذکره‌ای به نام سحاب را به نام آن پادشاه شروع کرده بوده است که به اتمام نرسانده است.

شعر هاتف

به گفتهٔ صاحبان تذکره‌ها، سید احمد هاتف به هر دو زبان فارسی و عربی شعر می‌سروده است. در دیوان اشعاری که از او باقی مانده است، قریب به دوهزار بیت و شامل ترجیع‌بند و غزل و قصیده و قطعه و رباعی می‌باشد که همه به زبان فارسی سروده شده است. از اشعار عربی چیزی در دیوان او دیده نمی‌شود اما صاحب تذکرهٔ آتشکده او را به اغراق، در شعر عربی «ثالث اعشی و جریر» می‌داند. ولی به یقین می‌توان گفت که اشعار عربی هاتف تعدادی قابل توجه نداشته است.

استاد وحید دستگردی در این مورد اشاره کرده است که در تذکرهٔ نگارستان دارا تألیف میرزا عبدالرزاق خان دنبلی قصاید و قطعات بی نظیری به عربی از هاتف دیده می‌شود که از آن روزگار تاکنون کمتر کسی به این پایه در عربی شعر سروده است.

قصاید هاتف معمولا به تقلید از اساتید قصیده‌سرای گذشته سروده شده است و به همان شیوه روان و محکم است و حاوی مضامین لطیف می‌باشد. یکی از قصاید هاتف که در مدح «هدایت خان» حکمران گیلان سروده شده، نشانگر ارتباطی است که میان شاعر و هدایت خان پسر حاجی جمال

برقرار بوده است.

این شخص در دورهٔ فترت بعد از نادرشاه در گیلان قدرتی داشته و به همراهی شخصی به نام حاجی شفیع این ولایت را تحت سلطهٔ خود درآورده بوده است. دربارهٔ غزلیات هاتف باید گفت که علی‌رغم شیوهٔ تقلیدگرایانه‌ای که دارند، حاوی مضامین دلکش و عاشقانه می‌باشند. اما شاهکار جاوید و بی‌نظیر و منحصر به فرد هاتف اصفهانی، ترجیع‌بند پنج‌بندی معروف اوست که وی را در میان شاعران فارسی زبان، صاحب اسم و رسمی شایان کرده است. این ترجیع‌بند عارفانه و عاشقانه، هم از نظر اسلوب کلام و صحت ترکیب الفاظ و هم از نظر معانی و مضامین لطیف، توجه صاحبان ذوق و ادب‌دوستان را به خود جلب کرده و هاتف را از دیگر شعرای عصر خود مشهورتر نموده است.

دیوان هاتف اصفهانی نخستین بار در سال ۱۳۱۷ هجری قمری با چاپ سنگی و با قطع کوچک، در تهران به طبع رسیده است. سپس برای دومین بار در سال ۱۳۰۷ هجری شمسی، کتاب‌خانهٔ خاور چاپی سربی از آن در هشتاد و هشت صفحه و با مقدمه‌ای به قلم آقای رشید یاسمی، منتشر کرد که اشتباهات موجود در آن، نسبت به چاپ نخست بسیار زیاد بود. لازم به ذکر است که برخی از غزل‌های هاتف اصفهانی توسط مستشرق فرانسوی به نام «ژوانن» ترجمه شده و بعضی دیگر از غزلیات او را نیز «دفره‌مری» به فرانسه ترجمه کرده و در مجلهٔ انجمن آسیایی پاریس در سال‌های ۱۸۲۷ و ۱۸۵۶ منتشر ساخته‌اند. همچنین مستشرقی انگلیسی نیز در کتابی با عنوان «یک قرن غزل فارسی» بعضی از غزلیات هاتف را به انگلیسی آورده است.

ترجیع‌بند معروف هاتف را «نیکلا قنسول»؛ مستشرق معروف فرانسوی ترجمه کرده، سپس در رساله‌ای با عنوان «خدا و شراب در اصطلاح شعرای فارسی زبان» گنجانده که در سال ۱۸۹۷ در ازمیر منتشر کرده است. همچنین یکی از ادبای باکو به نام «سلمان عسکراوف» در سال ۱۲۳۱ ه.ق، رسالهٔ کوچکی به ترکی در بیست و سه صفحه در شرح احوال هاتف و ترجیع‌بند معروف او، همراه با شرحی از لغات مشکل آن به ترکی، نوشته و آن را در تفلیس به چاپ رسانده است.

دکتر غلامحسین یوسفی در مقدمهٔ دیوان هاتف شرحی بر ترجیع‌بند عرفانی هاتف آورده است که حاوی نکته‌های بسیار قابل توجهی می‌باشد. ایشان بر این اعتقادند که هاتف اصفهانی با سرودن این ترجیع‌بند در زمرهٔ آن دسته از اندیشمندانی قرار گرفته است که با الهام از سرچشمه‌های روشن ادیان الهی و رهنمون‌های پیامبران خدا، به عالم انسانیت خدمت کرده‌اند و مبشّر انسانیت بوده‌اند. همچنین جداگانه در هر بند به نکته‌های عرفانی اشاره کرده‌اند و ریشه‌های مضامین عرفانی را مشخص کرده وگاه به برداشت‌های کلام هاتف از منابع دینی و آثار عارفان و شاعران دیگر نیز اشاره کرده‌اند.

در این میان اشارهٔ او به شعر حافظ در بند دوم ترجیع‌بند قابل توجه بوده و به نظر می‌رسد در بخش‌های بعدی این پژوهش باید به تفصیل به آن پرداخته شود. در این شرح مرحله به مرحله بندهای این شعر معروف بررسی می‌شود و در پایان مشخص می‌شود که هاتف در این شعر، اندیشه‌های بلند عارفانه‌ای را که عرفا و بزرگان گذشته مطرح کرده بودند، به زبانی ساده و روان و دلنشین بیان کرده است.

شعر او از لحاظ واژگان و تعابیر و تصاویر، لطیف و غنایی است و تناسب و هم‌آهنگی آشکاری در سراسر بندهای آن مشاهده می‌شود. زبان شاعر از اصطلاحات بیش از اندازهٔ عرفانی مشحون نیست و تنها به کاربرد اصطلاحات مورد نیاز و تعبیرات مأنوس و آشنای عرفانی بسنده کرده است. وزن شعر و ترکیب موسیقایی آن نیز گوش‌نواز و زیبا انتخاب شده و میزان پویایی و ایستایی هر بند با معنا و مفهوم آن بند متناسب در نظر گرفته شده است.

در نهایت از نظر دکتر یوسفی، حسن تأثیر و شهرت این شعر هاتف بیشتر به دلیل قالب متناسب و زبان شعری اوست که وسیله‌ای برای القای معانی عمیق و انسانی شده است.(اقبال آشتیانی،۱۳۷۸: ۳۱-۴۳).

برخلاف تصور کسانی که تصوف و عرفان را در این دوران از بین رفته می‌دانستند، باید گفت که این ترجیع‌بند هاتف و اشعار برخی دیگر از شاعران آن دوره که رنگ صوفیانهٔ شبیه به اشعار

عرفانی دوران گذشته در آن‌ها دیده می‌شود، می‌توانند نشان دهندهٔ بازگشت عرفان و تصوف به دوره‌های گذشته باشند؛ درست همانند بازگشتی که در همهٔ آثار ادبی صورت گرفته بود. این‌گونه اشعار مبین آن است که با تمام رکودها و کشمکش‌هایی که در جریان‌های عرفانی در این دوران رخ داده است، هنوز دستاوردهای قابل توجهی در زمینهٔ عرفان و تصوف در حوزهٔ ادبیات فارسی وجود داشته و در میان شخصیت‌های این دوره هنوز شاعرانی بوده‌اند که در شعرشان از تمایلات عرفانی ناب سخن گفته‌اند.

با این توضیحات می‌توان دریافت که هاتف اصفهانی در شعر خود به عرفان دورهٔ عراقی توجه نشان داده است؛ همچنان که در دیگر زمینه‌ها، به ویژه در سرودن غزل و قصیده، به شاعران سبک عراقی از جمله سعدی، خواجو، حافظ و عراقی، نظر داشته است. این پژوهش، همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، درصدد یافتن مشترکات عرفانی در شعر هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی به عنوان دو نماینده از دوران بازگشت ادبی، با دو شاعر برجستهٔ سبک عراقی، یعنی فخرالدین عراقی و حافظ است.

بنابراین، معرفی مختصر هاتف در این فصل، تنها به این منظور است که راه را برای پرداختن به جزئیات مسائل و مضامین عرفانی موجود در شعر هر یک از این چهار شاعر مذکور، بازنماید. از این رو، به همین میزان دربارهٔ این شاعر دورهٔ بازگشت بسنده می‌شود. زیرا به طور حتم در بخش‌های بعد به بررسی دقیق اشعار هر چهار شاعر و مقایسهٔ اندیشه‌های عرفانی دو دورهٔ مورد بحث، پرداخته خواهد شد. در پایان این بحث تنها باید اشاره کرد که هاتف اصفهانی سال‌های پایانی عمر خود را در قم گذراند و در سال ۱۱۹۸ درگذشت و در همان‌جا به خاک سپرده شد.(اقبال آشتیانی،۱۳۱۲).

د- فروغی بسطامی

میرزا عباس، فرزند آقا موسی بسطامی در سال ۱۱۷۷ - ۱۲۱۳ هـ.ق - در عتبات بـه دنیـا آمـد. در شانزده سالگی پدر را از دست داد و با مادر راهی ایران شد و نـزد عمـوی خـود دوسـتعلی‌خـان بـه مازندران رفت و در ساری اقامت گزید. میرزا عباس سواد نداشت اما آن‌چنان رنج برد تـا خوانـدن و نوشتن را آموخت و بیشتر وقتش را صرف مطالعه در دیوان غزل‌سـرایان بـزرگ ماننـد سـعدی و حافظ کرد تا آنکه در نتیجه مطالعه و ممارست خود نیز غزلهایی سـرود و **مسـکین** تخلـص یافـت. دوستعلی‌خان که خزانه‌دار شاه بود، هنگام مراجعت از مازندران برادرزاده را نیز بـا خـود بـه تهـران آورد و به خدمت فتحعلی‌شاه معرفی کرد.

مسکین، غزلی را که در مدح شاه ساخته بود به عرض رسانید و پسند افتاد و به فرمان شـاه بـرای خدمت نزد شجاع‌السلطنه والی خراسان عازم مشهد شد. شجاع‌السلطنه مقدم او را گرامـی داشـت و سمت منشی‌گری به او داد و پس از چندی ، مسکین به نـام امیـرزاده فـروغ‌الدولـه یکـی از پسـران شجاع‌السلطنه تخلص خود را به **فروغی** تبدیل نمود.

هنگامی‌که قاآنی به خدمت شجاع‌السلطنه به خراسان درآمد فروغی در مشهد بـا او آشـنا شـد و دوستی و صمیمیتی عمیق میان آن دو حاصل شد. پس از چند سال اقامت در مشهد هر دو به اتفـاق شاهزاده به کرمان رفتند، تا اینکه در سال ۱۲۱۲ - ۱۲۴۹ هجری - که شجاع‌السلطنه به تهران آمـد فروغی نیز با او وارد تهران شد. فروغی تا آخر سلطنت فتحعلی‌شاه و بعد از چندی در دوره محمـد شاه در تهران زیست و چند بار به خدمت محمد شاه رسید و از او نوازش‌ها دید و پس از مـدتی از دربار دوری کرد و راهی عتبات گردید. پس از مراجعت از عراق به واسـطه اسـتغراق در احـوال و آثار عرفا مانند بایزید بسطامی و منصور حلاج ، تغییر حال داد و از مردم دوری گزید و زنـدگی را به درویشی و اعتزال گذرانید.

به طور کلی غزلیات پرشور و دلنشین فروغی بسیار مورد توجه اهل دل قرار گرفت. فروغـی بـا همت بلند و تواضعی که داشت و ذوق سرشار و رفتار درویش‌گونه‌ای کـه از خـود نشـان مـی‌داد،

همگان را شیفتهٔ خود ساخته بود. تا جایی که پای ارادت به خدمت عارف بزرگی چون میرزا امین شیرازی نهاد.(صفا،۱۳۶۷،:۲۰۶) همچنین داستان شوریدگی و غزل‌های عارفانهٔ فروغی به سمع ناصرالدین شاه رسید، او را خواست و ملاطفت کرد و چندان شیفته او گشت که هر وقت غزلی می‌سرود بر وی می‌خواند و فروغی آن را تکمیل می‌کرد.

فروغی همچنان با وجد و حال و دور از مردم زندگی می‌کرد و هر ماه نزد شاه می‌رفت و غزل‌های تازهٔ خود را به عرض می‌رسانید تا آن‌که در سال ۱۲۳۶ - ۱۲۷۴ هجری در شصت و یک سالگی بعد از کسالتی شدید درگذشت. البته رضا قلی‌خان هدایت در *مجمع‌الفصحا* سال وفات او را به اشتباه سال ۱۲۳۴ ذکر کرده است که با توجه به این‌که این همان سالی است که ناصرالدین شاه به تخت پادشاهی نشسته، نمی‌تواند سال وفات فروغی باشد. زیرا همان‌گونه که در اکثر منابع آمده، فروغی در دوران آن پادشاه در قید حیات بوده و گاه در دربار او حاضر می‌شده است.

سبک شعری فروغی :

مطالعهٔ دیوان فروغی نشان می‌دهد که وی از حدود سی و پنج سالگی عارف‌مسلک گشته و غزلیات عارفانهٔ او نیز یادگار همین دوران شوریدگی در دورهٔ دوم زندگی اوست.به نظر می‌رسد که او در غزل از سعدی پیروی می‌کرده است، زیرا بسیاری از غزلیات او رنگ غزل‌های عاشقانهٔ سعدی را دارد.(فروغی بسطامی،۱۳۳۶: ۳۹۰).

اما باید توجه داشت که اندیشه‌ها و مضامین عرفانی موجود در غزلیات فروغی، بیشتر الهام گرفته از شعر حافظ است. در شعر فروغی بسیاری از اشارات و مضامین و حتی ترکیبات عارفانهٔ مجرد در شعر حافظ دیده می‌شود و به همین علت می‌توان به روشنی و صراحت ادعا کرد که او در غزل عارفانه، بیش از هر شاعر دیگر به حافظ نظر داشته است.(همان:۳۹۱) .

«غزلیات فروغی لطیف و دلنشین است. شعر او در نهایت سادگی و روانی است، با وجود سادگی از فصاحت و بلاغت و پاره‌ای از صنایع شعری به دور نیست. در شعر او واژه‌های ناآشنا و ترکیب‌های دور از ذهن و غریب دیده نمی‌شود. تشبیهات لطیف و وصف دقیق و ایهام و کنایه از

صنایع شعر است که گه‌گاهی در شعر او دیده می‌شود. روانی و دلنشینی سخنان او تا جایی است که تعدادی از اشعار او به عنوان امثال و حکم و ضرب‌المثل بر زبان مردم جاری است. معنی هر بیت به سادگی فهمیده می‌شود. زبان غزل فروغی، زبان غزل سعدی و حافظ است.

بسیاری از ترکیبات زیبا از این شاعران وام گرفته است، اما ترکیبات و اصطلاحات تازه‌ای مانند گل به سر افشاندن، سرو سیمین‌ساق، یوسف عیسی دم، دل حسرت نصیب، گریهٔ رنگین، بر سر هر مژه چندین گل رنگین داشتن نیز در دیوان فروغی به چشم می‌خورد. فروغی از هواخواهان واقعی بازگشت ادبی است و بیشترین تلاش او معطوف به تقلید از غزل سعدی و حافظ بوده است. غزلیات او گاهی چنان استادانه سروده شده است که تشخیص آن‌ها از غزل غزل‌سرایان بزرگ زبان فارسی دشوار است.»(اویسی کهخا، ۱۳۹۰: ۹).

اگرچه فروغی در شاعری از شعرای دورهٔ عراقی به ویژه حافظ و سعدی تقلید می‌کرده است، اما در حقیقت سوز درونی و احساسات سرشار وی موجب سرودن چنین اشعار لطیف و سوزانی بوده است. آن‌گونه که در بعضی منابع ذکر شده، فروغی طبعی عاشق پیشه داشته است. چنان که عبدالرفیع حقیقت در مقدمه‌ای بر دیوان او به این موضوع اشاره می‌کند که فروغی حتی در شصت سالگی عاشق دختری زیبا شده بوده و بسیاری از غزلیات او دربارهٔ آن معشوق بوده است. اما به طور کلی مضمون در شعر فروغی ، همان مضامین شعر سعدی و حافظ است.

وجود اصطلاحات و ترکیباتی فراوانی از شعر حافظ در دیوان فروغی و همچنین طبع آزمایی او در استقبال از برخی غزلیات سعدی، به خوبی بیانگر این امر است که او نیز مانند تمامی شاعران دورهٔ بازگشت، توجه خود را به شاعران گذشته معطوف داشته و به تقلید از آنان پرداخته است. حتی دربارهٔ رنگ عارفانه و عاشقانهٔ غزل‌های او می‌توان اظهار داشت که کاملا با غزل‌های سبک عراقی یکسان است و گاه عارفانه و گاه عاشقانه است و معشوق او نیز درست همانند معشوق در شعر غنایی گذشته ظاهر شده است؛ یعنی همان موجودی که به تعبیر شفیعی کدکنی حتی نمی‌توان تشخیص داد که مرد است یا زن.(شفیعی کدکنی ۱۳۸۰ :۲۳).

ولی آن‌چه مسلم است، این است که مهمترین مضمون در شعر این شاعر، عشق است. البته

فروغی غزل‌هایی نیز در مدح پادشاهان قاجار سروده است که بیشترین تعداد این‌گونه غزل‌ها در مدح ناصرالدین شاه سروده شده است.

اما دربارهٔ عرفان در شعر فروغی می‌توان گفت که حالت درویشانهٔ شاعر و انزوا و گوشه‌نشینی او به ویژه بعد از سفر به عتبات و دوری از دربار و همچنین توجهی که به اندیشه‌های حافظ در شعر خود نشان داده است، همه از دلایلی هستند که موجب انعکاس مضامین عرفانی در شعر او شده‌اند. اندیشهٔ عرفانی حاکم بر ذهن فروغی در حقیقت همان **وحدت وجود** است یعنی همان اندیشه‌ای که در شعر شاعران گذشته، از قرن هفتم به بعد رواج یافت.

البته گفته می شود که او از طریق مطالعهٔ آثار کسانی چون بایزید و حلاج به چنین اعتقادی رسیده است، اما در این‌جا باید به این نکته توجه داشت که طبق آن‌چه در قسمت‌های پیش ذکر شد، نخستین کسی که اندیشه های وحدت وجودی ابن عربی را در شعر فارسی وارد کرد، فخرالدین عراقی بود. در واقع تا پیش از آن، این اندیشه در آثار نثر عارفان اولیه دیده شده بود، اما نه به صورتی که ابن عربی مطرح ساخته و عراقی تحت تعلیم صدرالدین قونوی به شرح و تفصیل آن پرداخته و در اشعار عارفانهٔ خویش وارد ساخته است.

عراقی این اندیشه را که مبتنی بر اصل تجلی بود در شعر خود وارد کرد و پس از او در شعر حافظ منعکس گردید و اکنون با توجه به تقلیدی که فروغی در شعر از مضامین حافظ داشته است، می‌توان گفت که وجود چنین اندیشه‌ای در شعر او تنها تحت تأثیر دانسته‌های عارفانه و مسلک عرفانی او نیست، بلکه در کاربرد این اندیشه در شعر نیز به گذشتگان خود به ویژه حافظ نظر داشته است.در نتیجه می توان ادعا کرد که با این درجه توجهی که فروغی در برداشت از زبان، مضمون و اندیشهٔ شاعران سبک عراقی داشته است، در تجدید سبک استادان قدیم شعر فارسی نقشی به سزا ایفا کرده است.

پژوهش حاضر با در نظر داشتن نکته هایی که دربارهٔ شعر فروغی و عرفان در اشعار او داده شد، در بخش‌های بعد به طور مفصل به تأثیر اندیشه‌های عرفانی دو شاعر و عارف بزرگ سبک عراقی یعنی حافظ و فخرالدین عراقی، بر شعر این شاعر دورهٔ بازگشت خواهد پرداخت.

فصل دوم

عرفان در دوره‌های مورد مطالعه

نگاهی اجمالی به وضعیت عرفان پیش از قرن هفتم

بر اساس پژوهش‌هایی که تاکنون در باب تصوف اسلامی صورت گرفته است، ظهور تصوف و مسائل مربوط به آن به قرن دوم هجری باز می‌گردد و هر کس در این زمینه اندک تحقیقی کرده باشد به وضوح درخواهد یافت که پیوند تصوف با شعر و ادب فارسی از قرن پنجم هجری، زمینه‌ای فراهم آورد که عرفان اسلامی در قرن هفتم به اوج خود رسید و رونق و شکوفایی آن تا اواخر قرن هشتم ادامه یافت. جالب توجه است که پژوهش حاضر به دو شاعر عارف مسلک معروف در این دو قرن پرداخته است و در نظر دارد که تأثیر و تأثر این دو شاعر نامدار را در این دو قرن مورد بررسی قرار دهد. به این ترتیب، ارائهٔ مقدمه‌ای کوتاه از سیر تطور عرفان اسلامی از ابتدا تا پایان قرن هشتم هجری، می‌تواند به شفافیت موضوع در این قسمت کمک کند.

همان‌گونه که ذکر شد، طبق اکثر پژوهش‌های عرفانی، در قرن اول فرقه‌ای به نام صوفیه و به طور کلی مفهومی با عنوان «صوفی» وجود نداشته است. می‌توان گفت در این دوران، تنها افرادی دیده شده‌اند که زندگی و اعمالشان به زندگی صوفیان در دوره‌های بعد شبیه بوده است. اما «طبق اسناد موجود صوفی به معنای اصطلاحی معروف، یعنی شخصی که تابع مراسم و آداب و دارای هیئت خاص باشد، در قرن دوم ه . ق شناخته شده و شهرت یافته است. در نیمهٔ دوم این قرن، نام صوفی به مردم منزوی غارنشین یا صحراگرد پشمینه‌پوش اهل ریاضتی اطلاق می‌شود که در زهد و ترک دنیا

و نعمت های آن، قبل از خود، نظیری در بین مسلمانان نداشته، و گاه این کار را به حد افراط می‌رسانیده‌اند؛ فی‌المثل مالک دینار در بصره که مرکز خرماست، چهل سال با آرزوی خوردن رطب مقابله می‌کند، و محمد بن واسع به نان خشکی که بیابد و در آب زده به کار برد می‌سازد، و سریّ سقطی خنک کردن آب را در کوزه از هوای نفس می‌داند، و رابعهٔ عدویه وقتی بیمار می‌شود حتی دعا کردن برای شفای خود را خلاف توکل می‌داند»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۴۲۸-۴۲۹).

این شواهد نشان می‌دهد که در این دوره رفتار صوفیانه برگرفته از کمال دقت در اجرای حکم دینی و پرهیز از دنیادوستی و همچنین تمایل به فقر و تکیه بر توکل و رضای حق است و هنوز عناصر خاص عرفان و تصوف، به عنوان یک مکتب مستقل، به وجود نیامده است.

«راست است که در این قرن، عناصر تصوف تکوین نیافته و مسائل و مطالب آن بالتّمام مورد بحث نیست و عشق الهی و وحدت وجود و تجلی و فنا و بقا به صورت جامع و کامل خود وجود ندارد، اما طبق قانون اساسی طبیعت که کمال تدریجی‌الحصول است و تغییر و تحول افکار و نضج و تکامل آن محتاج زمان است، باید گفت که زمینهٔ این مطالب نیز در این قرن اندک اندک در کار تهیه شدن است. یکی از این مسائل وحدت وجود است که بعدها مدار افکار و رفتار صوفیه شده است.»(همان:۴۲۹).

متون پژوهشی که در این زمینه وجود دارند، نشان می‌دهند که اصول عرفان و تصوف در قرن سوم پایه‌گذاری شده‌اند. «با شکل گرفتن و نهادی شدن تصوف از قرن سوم، رفته رفته ادبیات آن پدید آمد که در آغاز آموزه‌های زهد و پرهیز و آداب ریاضت و سلوک و اندرزهای پیرانِ رهپیموده به سالکانِ در راه، با رویکرد به قرآن و حدیث بود.»(آشوری:۱۶۸).

با این توضیح می‌توان نتیجه گرفت که در حقیقت ارکان این فرقه تا پایان قرن چهارم ساخته و پرداخته شده است، به گونه‌ای که گفته می‌شود در قرون بعد چیزی بر این ارکان افزوده نشده است. ظهور مشایخ بزرگ و معروف در این دوران باعث شد که آثار تعلیمات و خدمات آنان تا قرن‌ها در عالم عرفان و تصوف اسلامی مورد توجه قرار گیرد.

همچنین در این دوره جنبهٔ سیاسی تصوف نیز اهمیتی خاص یافته است، چرا که در میان آشوب و درهم‌ریختگی حاصل از قیامهای گوناگون بعد از اسلام در ایران، سران این فرقه با فداکاری‌های خویش توانسته بودند تا حد زیادی اصل برابری میان فرقه‌های مختلف و به ویژه میان عرب و عجم را به اجرا درآورند و مسیحی و زردشتی و یهودی و مسلمان را پرتو یک ذات شمرند و آیین محبت و صفا را برپا دارند. نکتهٔ دیگر مربوط به این دوره، آشنایی صوفیه با فلسفه است.

«در این دوره صوفیه چه مستقیما و چه از راه آثاری که در عهد عباسی از سایر زبانها به خصوص یونانی به سریانی و بعد به عربی ترجمه شده بود، با فلسفهٔ غرب آشنایی حاصل کردند، و آثار صوفیهٔ قرون بعد پر است از مسائل حکمی و اشاراتی که نشانهٔ اطلاع آنان از فلسفه است. بدیهی است برای درک مسائل فلسفی مقدمات علمی لازم می‌نمود و مقابله با صاحبان علم کلام بهرهٔ وافی از این علم را نیز ایجاب می‌کرد.»(رجایی بخارایی:۴۳۳).

البته باید این نکته را در نظر گرفت که فلسفه‌ای که صوفیان با آن آشنا شدند، بیشتر مربوط بود به آرای نوافلاطونیان و آن‌چه به فلوطین تعلق داشت، و گفتنی است که اساس فلسفهٔ نوافلاطونی بر پایهٔ «وحدت وجود» بنا شده است.؛ به این معنا که خداوند وجود مطلق است و منشأ وجود است و مابقی هر چه هست به او بازمی‌گردند و در واقع شبه هستی و هستی‌نما می‌باشند.

با توجه به این افکار که مسلمانان آن را باشرع وفق داده‌اند، صوفیان منتهای آرزوی خود را در این افکار جستجو کردند و در نظر آنان هر موجود می‌توانست آینه‌ای باشد که خداوند در آن جلوه کند. لازم به ذکر است که جمعیت اخوان‌الصفا از جمله کسانی بودند که به نشر این آراء پرداختند و رسالات و کتاب‌هایی در این زمینه تألیف نمودند. همچنین در این دوره بود که از افراط در زهد نیز کاسته شد و با ظهور عارفانی چون بایزید بسطامی، توجه به وصال حق از طریق تفکر، و نه طاعت و گرسنگی مطلق، اساس کار عارفان گردید.

اما در قرن پنجم که ترکان غزنوی و سلجوقی بر سر کار آمدند و بساط حکومت عادلانه و ملی سامانیان را برچیدند، در این دوران است که مطالعه در حقیقت اشیا جای خود را به تقلید و تعصب

می‌دهد و شافعیان و حنفیان و اشعریان و سایر مذاهب با هم به نزاع می‌پردازند و هر یک از مذاهب علم و حکمت را دستمایهٔ پیشبرد عقاید خود می‌کنند. بدیهی است در این دوران حقیقت بی‌باور باشد و مورد حمله واقع شود.« چنان که چون غزالی مردی تهافت‌الفلاسفه می‌نویسد و فلاسفه را تکفیر می‌کند و بر روی حکمت ماوراءالطبیعه قلم نسخ و بطلان می‌کشد.

عمیدالملک کندری، حنفی‌ها را حمایت می‌کند و خواجه نظام‌الملک، شافعیان را زیر پر می‌گیرد. عمر خیام مورد طعن و قدح واقع می‌شود و ناچار از سفر و کتمان اسرار خویش می‌گردد. شیعه و سنی و اشعری و معتزلی و اسماعیلی از سویی و حنفی و شافعی از طرفی و فقیه و صوفی از جانبی و فیلسوف و صوفی از جهتی به جان هم می‌افتند، و اندک اندک کار از مناظره و مجادله به زد و خورد و قتل و غارت و سوختن می‌رسد.»(همان۴۴۹).

بدیهی است که در چنین زمانه‌ای صوفیان از تأثیر اوضاع مصون نباشند، اما بودند بزرگانی چون ابوالحسن خرقانی، احمد غزالی و عین‌القضات همدانی که با کناره از کاینات در حال عارفانهٔ خویش مستغرق و به حق پیوسته بودند. همچنین کسانی چون قشیری، هجویری و سنایی غزنوی که اعتدال پیشه کرده بودند. اما گروهی نیز همچون امام محمد غزالی، حافظ ابونعیم و خواجه عبدالله انصاری هم از کسانی بودند که تحت تأثیر چنین زمانه‌ای، بسیار متعصبانه و سختگیرانه رفتار می‌کردند.

اما در این میان ظهور و نفوذ فلسفهٔ نوافلاطونی و حکمت اشراق در این دوران، مانع غرق شدن صوفیان در این فساد شد، زیرا مسائل عرفانی در این برخورد عقاید و آراءِ پخته‌تر شد و بزرگان این مکتب با بهره‌گیری از آیات و احادیث به شیوهٔ مورد پسند تمامی ارباب مذاهب، با برکنار داشتن صوفیان از مجادله و کشمکش و همچنین وارد کردن اصطلاحات صوفیانه در نثر و شعر، تصوف را همچنان دلپذیر نگاه داشتند و توانستند بر دامنهٔ طرفداران و دوستداران خود بیفزایند.

می‌توان اذعان داشت که بهترین وسیلهٔ بیان سوز و شور عارفان در این میان زبان شعر بود، چرا شعر زبان دل است و تصوف نیز مذهب دل، و بنابراین پرستش عاشقانه را که اساس تصوف بوده

جز با زبان شعر نمی‌شد بیان نمود. با این توضیح می‌توان گفت که این پیوستگی شعر با عرفان، شعر فارسی را نیز از خطر انحطاط رهایی بخشید. اما به طور کلی، مجادله میان مذاهب گوناگون حتی در قرن ششم شدت بیشتری داشت و در نتیجه باعث کسادبازار علوم عقلی شد و برخلاف آن کار مشتغلین به علوم فقه و حدیث رونق داشت.

از طرف دیگر، بروز جنگ‌های صلیبی نیز باعث ضعف حکومت‌های اسلامی شده و در نهایت هم حملهٔ ناگوار مغول به حیات ممالک اسلامی خاتمه داد. چنین محیط پر از ترس و وحشت، شاعر و نویسندهٔ این دوران را تحت تأثیر قرار داده و موجب انعکاس این غم و فشار و فلاکت در شعر او بود. در این میان تنها چیزی که می‌توانست به فریاد مردم ستمدیده و وحشت‌زدهٔ این سرزمین برسد، تصوف بود، که از قرن پنجم در شعر و نثر جای خود را باز کرده بود و می‌توانست بر دل مصیبت‌زدهٔ مردم مسکّن و مؤثر افتد. خلاصه تصوف که مذهب عشق و و محبت و صلح و برابری بود و می‌توانست جماعت بیزار از نزاع و جنگ را به سوی وحدت کل و صلح کل سوق دهد، با گفتار بزرگانی چون سنایی و عطار مستحکم شد و با ظهور مولانا قوام یافت.(همان: ۴۵۰-۴۵۵).

پس از این توضیح مختصر دربارهٔ سیر عرفان تا ابتدای دوران عراقی، در ادامهٔ این فصل باید به ادامهٔ این سیر در دوره‌های بعد توجه نمود. به این منظور، جریان عرفان به ترتیب زمانی هر شاعر دنبال خواهد شد. بنابراین بدیهی است که بحث باید از دوران فخرالدین عراقی، یعنی عرفان قرن هفتم آغاز شود.

دربارهٔ چگونگی سیر جریان عرفان در دورهٔ عراقی، ابتدا اشاره به چند نکتهٔ خاص که مربوط به تحولات اندیشه و شرایط محیطی این جریان در آن زمان بوده، حائز اهمیت است که در این بخش به طور خلاصه بحث خواهند شد.

نخستین موضوعی که دربارهٔ عرفان هر دوره باید مورد توجه قرار گیرد، وضعیت اجتماعی، اعم از وجود خانقاه‌ها و مکان‌های ویژهٔ تعلیم این مکتب و همچنین حضور مشایخ بزرگ و به‌ویژه

استادان هر شاعر است که در شیوهٔ فراگیری و میزان رشد تصوف و تأثیر تصوف بر شعر مؤثر بوده‌اند. بنابراین، توجه به تأثیر نظریات و اندیشه‌های متفکر بزرگی چون ابن عربی در دورهٔ مورد بحث، به دلیل تغییر و دگرگونی خاصی که تحت تأثیر اندیشهٔ وی در تصوف ایجاد شد می‌تواند سودمند و راهگشا باشد.

همچنین، اهمیت مفهوم عشق عارفانهٔ مبتنی بر جمال‌شناسی معنوی، که از قرن هفتم به بعد در کلام عارفان شکل و رنگی بسیار خاص و متفاوت می‌یابد نیز از جمله مباحثی است که نمی‌توان بدون توضیح از آن گذر کرد. در نهایت، لازم به ذکر است که تغییر زبان عرفان در هر دوره، به دلیل ظرفیت‌های زبانی ویژه‌ای که در زبان آن دوره و دوره‌های بعد ایجاد می‌نماید، تا حد امکان باید بررسی شود.

فخرالدین عراقی و عرفان در قرن هفتم

اگرچه محققانی چون آن ماری شیمل، تصوف را در ابتدا نوعی مذهب برای گروهی از نخبگان صریحه‌گوی جامعه معرفی کرده‌اند، اما باید دانست که این جریان تا اواخر قرن ششم به صورت حرکتی فراگیر درآمد و به رشد و پیشرفتی چشمگیر رسید. اما دوران خاص و اوج اندیشه‌های صوفیانه را باید در سدهٔ هفتم جستجو کرد.

«سدهٔ هفتم به راستی عصر پرهیجانی از نظر تصوف بود؛ به علاوه نمی‌توان از وجود نوع واحد ویکدستی از عرفان اسلامی در این عصر سخن گفت، زیرا تظاهرات آن از لحاظ شکل و برداشت تفاوت داشت. نمونهٔ اشکال متعدد تصوف در انبوه اندیشه‌های نظری ابن عربی، باریک‌اندیشی‌های شاعرانهٔ جلال‌الدین رومی و کتاب‌هایی که رؤیت‌های نجم‌الدین کبری را شرح می‌دهد، منعکس شده است. این تظاهرات و نمودهای تصوف به رغم گونه‌گونی در شکل و در برداشتی که از آن می‌شد، در هدف اساسی ـ یعنی طلب حق از طریق عبادت و طاعتی که می‌توانست به رابطه‌ای نزدیک و خصوصی، بر پایهٔ عشق با واحد مطلق بینجامد ـ مشترک بودند.»(کیوانی: ۸-۹) .

همچنین باید اضافه کرد که: «در قرن هفتم تصوف و عرفان نضج یافته و رنگ علوم و مباحث فلسفی به خود گرفت و به شکل دیگر علوم مدرسی درآمد. یعنی تصوف که از این به بعد می‌توان آن را **علم عرفان** یا **تصوف فلسفی** نامید، در حوزهٔ علوم رسمی درآمده، در ردیف سایر آموختنی‌های آن زمان مثل فلسفه و علم کلام و علم توحید یا علم الهی، محلی برای خود احراز کرد و از اواخر این قرن به بعد، کتاب *فصوص‌الحکم* ابن عربی و به تبع آن کتاب‌های دیگر از قبیل *فکوک* قونوی و *لمعات* شیخ عراقی و *قصاید* ابن فارض، کتاب درسی تصوف شده، عده‌ای سرگرم تعلیم و تعلم آن بودند و فضای صوفیه شروح و ایضاحاتی به آن‌ها افزودند.»(غنی، ۱۳۸۶: ۴۳۶).

در مورد مسلک صوفیانه و یا همان طریقت صوفیان در این زمان نیز باید اشاره کرد که تا پیش از قرن هفتم از یک رشته فرقه‌های گوناگون که عبارت از حلقه‌های صوفیانه با «شجرهٔ» مشترک بود، رشد و گسترش می‌یافت. اما با افزایش شمار این حلقه‌ها در آن زمان، همچنین ازدیاد تعداد شیوخ صاحب برکت که مریدان را به مسلک صوفیانه وارد می‌نمودند، سلسله‌ها پیچیده و پیچیده‌تر شد و تفاوت‌هایی در میان آن‌ها ظاهر شد که به شکل‌گیری طریقت‌های گوناگون منتهی گردید.(کیوانی:۱۹۸-۱۹۹) .

از سوی دیگر ظهور ابن عربی و نشر طریقهٔ او در این دوران، واکنش گروه‌های مخالف و موافقی را به دنبال داشت که گاه به نوشتن مکاتبات و آثار انتقادی در این زمینه می‌انجامید. از جمله مواردی که در این زمینه می‌توان به آن اشاره کرد، مخالفت برخی بزرگان سلسلهٔ کبرویه با برخی شارحان ابن عربی است. یکی از این مخالفان که در برابر این آراءِ واکنشی شدید از خود نشان داد علاءالدوله سمنانی بود که مکاتباتی مناقشه‌آمیز با شیخ عبدالرزاق کاشانی، شارح و مروج آراءِ ابن عربی، داشت. حتی گفته می‌شود که این مرشد کبرویه اقوال دهریه و طبیعیه را از گفته‌های ابن عربی صحیح‌تر شمرده است و بعدها این گونه سخنان علاءالدوله در میان کبرویه رایج شد.

اما شیوخ ذهبیه به سبب علاقه‌ای که به مشایخ شیعه داشتند، کوشیدند تا تقریری تازه از آراءِ ابن عربی ارائه دهند که گفته می‌شود این تقریر بیشتر به قول علاءالدوله نزدیک بوده است. به این

ترتیب به نظر می‌رسد که ذهبیه و کبرویه و نوربخشیه، هریک به نوبهٔ خود میراث شیخ علاءالدوله را حفظ و منتشر ساختند. اما گفتنی است که در این میان، کسانی چون عزیز نسفی و یحیی باخرزی، از مشرب کبرویه هم بودند که توانستند بین تعلیمات شیخ کبری و آرای ابن عربی پیوندی برقرار کنند، به طوری که آثار آنان از منظر ادبی نیز قابل توجه بوده است. دربارهٔ این حوادث و چگونگی رشد عرفان و شاخه‌های آن از قرن هفتم به بعد، بحث‌های گسترده‌ای وجود دارد که از عهدهٔ مبحث حاضر خارج است و شاید بتوان تحقیق کاملی را بر اساس آثار و اطلاعات موجود در این زمینه، نوشت.

اما این توضیحات مختصر دربارهٔ چگونگی ایجاد تفاوت میان طریقت‌های مختلف در تصوف و گسترش آن از قرن هفتم به بعد، بیانگر این است که در این عصر مشایخ معروف و بزرگی ظهور کردند و آثار ارزشمندی از خود برجای نهادند.

به دلیل رشد چشمگیر این جریان در آن دوران، شمار بسیاری از مشایخ بزرگ در این دوره می‌زیسته‌اند که ابتدا می‌توان به صورت ترتیب زمانی، فهرست‌وار به برخی از آن‌ها اشاره کرد:

فریدالدین ابوحامد محمدبن ابراهیم نیشابوری ۶۲۷ هـ.ق.

شهاب‌الدین ابوحفص عمربن محمد سهروردی ۶۳۲ هـ.ق.

اوحدالدین حامدبن ابی‌الفخر کرمانی ۶۳۵ هـ.ق.

شمس‌الدین محمد بن علی بن ملک داد تبریزی ۶۳۵ هـ.ق.

محی الدین ابن عربی ۶۳۸ هـ.ق.

سعدالدین محمد بن مؤید بن ابی‌البکر بن الحسن بن محمدبن حموی ۶۵۰ هـ. ق.

شیخ نجم الدین ابو عبدالله بن محمد بن ابو عبدالله بن محمد بن رازی ۶۵۴ هـ

شیخ ابوالحسن مغربی شاذلی ۶۵۴ هـ.ق.

شیخ صلاح الدین زرکوب قونوی ۶۵۷ هـ.ق.

سیف‌الدین ابوالمفاخر سعدبن مظفر باخزری ۵۶۹ هـ.ق.

جمال‌الدین احمد جوزجانی ۶۶۹ هـ.ق.

جلال‌الدین محمدبن بهاءالدین محمد بلخی (مولانا) ۶۷۲ هـ.ق.

صدرالدین محمد بن اسحق قونوی ۶۷۳ هـ.ق.

حسام‌الدین چلپی ۶۸۷ هـ.ق.

شیخ فخرالدین ابراهیم عراقی ۶۸۸ هـ.ق.

شیخ عفیف‌الدین تلمسانی ۶۹۰ هـ.ق.

بهاءالدین محمدبن جلال‌الدین (سلطان ولد) ۷۱۲ هـ.ق.

نجم‌الدین ابوبکر محمد بن مودود تبریزی ۷۱۲ هـ.ق.

اکنون در این گفتار به **فخرالدین عراقی**، شاعر معروف این دوره که یکی از عارفان نامی و شاعران عاشق محسوب می‌شده، می‌پردازیم. بدین منظور تلاش می‌شود که وضعیت تصوف در شعر ابتدا در عصر او و سپس در غزل‌هایش، مورد بررسی قرار گیرد.

نکتهٔ بسیار مهم و قابل توجه مربوط به دوران عراقی این است که در این عصر، تأثیر آراءِ ابن عربی در عرفان اسلامی بسیار قابل توجه بوده است. مهمتر این‌که فخرالدین عراقی مدتی را در مصاحبت صدرالدین قونوی، معروف‌ترین شاگرد ابن عربی، به سر می‌برده است و بی‌تردید از طریق او عرفان ابن عربی را آموخته و کتاب *لمعات* خود را در این زمینه نوشته است. می‌توان اذعان داشت که بیشترین آموزه‌های عرفانی در زمان و مکانی که عراقی در آن می‌زیسته است، از اندیشه‌های ابن عربی برگرفته شده است.

آراءِ این متفکر بزرگ در قرن هفتم در عالم تصوف، به ویژه در محدودهٔ مکانی که فخرالدین در آن می‌زیسته است، چنان تحول بی‌نظیری ایجاد کرده که تا امروز مورد بحث است و گفتنی است که راه او و پیروانش همچنان در وادی عرفان دنبال می‌شود. بنابراین، هرجا سخن از تصوف ـ به ویژه تصوف در حد فاصل زمانی قرن هفتم تا نهم ـ در ایران باشد، نمی‌توان این تحول عظیم را نادیده انگاشت و بی هیچ توضیح از آن رد شد.

اکنون برای آشنایی با این تغییرات و میزان تأثیرپذیری فخرالدین عراقی از تغییراتی که تحت تأثیر محی‌الدین ابن عربی در تصوف اسلامی صورت گرفت، توضیح مختصری دربارهٔ چگونگی آراءِ وی در آن دوران ضروری به نظر می‌رسد.

تأثیر ابن عربی و تحول اندیشه‌های عرفانی در روزگار فخرالدین عراقی بر هر کس که در این زمینه اندک جستجویی کرده باشد، پوشیده نیست. محی‌الدین ابن عربی را می‌توان بزرگترین نظریه‌پرداز عرفان اسلامی در این قرن دانست که تأثیر اندیشهٔ او همچنان در عالم تصوف باقی است. «پیشوای این دوره محیی‌الدین ابن العربی، صاحب *فتوحات مکیه* و *فصوص‌الحکم* است، و بعد از او شاگردانش، مخصوصاً صدرالدین قونوی که مطالب فلسفهٔ الهی را از قبیل وجود مطلق و ربط حادث به قدیم و امثال آن را مورد بحث و تدفیق قرار داده، عقیدهٔ وحدت وجود را بسط داده‌اند و کتب آن‌ها بعد از اینکه چندی بین رد و قبول و اقبال و ادبار سیر کرد، بالاخره کتب درسی تصوف شد.»(همان) .

گفته می‌شود نخستین کسی که در میان عرفا اندیشهٔ وحدت وجود را اساس تعلیمات خویش قرار داد، ابن عربی بوده است و شاید به همین دلیل او را به القاب شیخ‌الاکبر، ابن‌الافلاطون و خاتم‌الاولیاء خوانده‌اند.(زرین‌کوب، ارزش میراث صوفیه: ۱۱۰).

«صدرالدین قونوی، فخرالدین عراقی، ابن فارض مصری، داوود قیصری(شارح *فصوص‌الحکم*)، عبدالرزاق کاشانی(شارح دیگر *فصوص*)، مولانا جلال‌الدین محمد مولوی، محمود شبستری، خواجه حافظ شیرازی و عبدالرحمان جامی، همه شاگردان مکتب او و مفسران نظریهٔ عرفانی وی می‌باشند.»(کیایی‌نژاد:۱۷۴).

اگر با این توضیحات و با توجه به آثاری که عراقی تحت تأثیر این متفکر بزرگ نوشته است، بتوان این دوره را دورهٔ غلبهٔ عرفان به شیوهٔ ابن عربی در نظر گرفت، برای یافتن زمینهٔ اصلی عرفان در ذهن این شاعر عارف، باید با نگاهی هرچه دقیق‌تر بر مکتب عرفانی ابن عربی اهداف این پژوهش را به پیش برد. دکتر زرین کوب در ارزش میراث صوفیه از زندگی محی‌الدین ابن عربی

شرحی مفید ارائه داده‌اند و چگونگی تأثیر اندیشه‌های این متفکر را در ایران در بحثی کوتاه، اما کامل و واضح، نشان داده‌اند.

به نظر می‌رسد، بحث در احوال و اقوال ابن عربی و گفتگو درباب چگونگی پذیرش یا ردّ دیدگاه‌های خاص او در ایران و همچنین چگونگی رواج اندیشه‌های او از طریق سفر وی به مشرق و نیز وجود شاگردان وی در این سرزمین، که در کتاب مذکور بیان گردیده، در مبحث حاضر که بیشترین تأکید را بر مکتب ابن عربی و تأثیر آن بر عرفان دورهٔ عراقی دارد، چندان جایز نباشد. چنانکه خود استاد زرین‌کوب نیز دو مقولهٔ سیر احوال ابن عربی و مکتب و دیدگاه او را در اثر جداگانه ذکر کرده است.

ایشان در کتاب *دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران* مبحثی را با عنوان مکتب ابن عربی مطرح نموده‌اند و جالب توجه است که در ابتدای بحث خود در این قسمت، معتقدند که وقتی جستجو در باب تصوف ایران موضوع بحث باشد، طرح گفتگو در باب ابن عربی که عارفی اندلسی بوده، ضروری به نظر نمی‌رسد.

اما در ادامه ذکر می کنند که چون ادب صوفیانه اعم از نظم و نثر، و همچنین آن‌چه علم تصوف خوانده می‌شود، مبتنی بر تعالیم ابن عربی در *فصوص‌الحکم* می‌باشد، بدون اشاره به احوال و اندیشه‌های وی، جستجو در تصوف ایران ممکن نیست. چناچه صراحتاً اعلام می‌دارد که: «در هر حال ادب صوفیهٔ ایران، مخصوصاً در آثار امثال فخرالدین عراقی، شاه نعمت‌الله ولی، مولانا جامی و مولانا مغربی، به طور بارزی تحت تأثیر مکتب ابن عربی و ابن فارض واقع شد و اشارت به مکتب ابن عربی در تصوف ایران بدون ارزیابی آثار این شاعران تمام نیست، خاصه که بعضی از آن‌ها غیر از شعر، پاره‌ای رسالات منثور نیز در تقریر مبادی این مکتب نوشته‌اند.

فخرالدین ابراهیم عراقی که غزلیات پرشور عارفانه و عاشقانهٔ او در ادب فارسی از لطف خاصی بهره‌مند است، از آن جهت که *فصوص‌الحکم* محی‌الدین را از تقریر زبانی صدرالدین قونوی تلقی کرد، در بین شاعران مربوط به مکتب ابن عربی اهمیت مخصوص دارد.» (دنبالهٔ جستجو:۱۴۳).

پس با توجه به تأثیر خاص این اندیشمند در ادب صوفیه و به ویژه در شعر عراقی، ابتدا باید سررشتهٔ نفوذ فکری او در ایران را جستجو نمود. بررسی کتاب‌هایی که دربارهٔ احوال او وجود دارد، نشان می‌دهد که اصلی‌ترین دلیل رواج اندیشه‌های او در ایران، مسافرت‌های او به ممالک شرقی است. حاصل این سفرها آشنایی او با مشایخی چون عمر سهروردی، سعدالدین حموی و اوحدالدین کرمانی است. اما آن‌چه بیش از همه قابل توجه است؛ مصاحبت طولانی وی با خانوادهٔ مجدالدین اسحاق پدر شیخ صدرالدین قونوی بوده است.

وجود اینگونه روابط و همچنین تأثیر آثار متصوفهٔ عراق و خراسان در این مدت، باعث نفوذ افکار و فرهنگ شرقی و ایرانی در ابن عربی شد و بعدها در برخی آثار او منعکس گردید. نیکلسون معتقد است که ابن عربی در فرهنگ اسلامی دارای دو ویژگی مهم بوده است: «یکی اصل وحدت وجود و دیگری ایجاد زبان خاصی که نمایشگر نوعی جهان‌بینی معین و بی‌سابقه است. دیگر ویژگی‌های کار او در متن این دو خصوصیت انحلال‌پذیر است.»(نیکلسون: ۱۶۶).

پس نظریهٔ وحدت وجودی او در این عبارت خلاصه می‌گردد:«فسبحان من اظهرالاشیاء و هو عینها» (منزه است آن‌که اشیاء را آشکار کرد و خود او عین اشیاء بود). این عبارت نشان می‌دهد که در نظر وی هستی در ذات خود تنها یک حقیقت است که تکثرات آن به اسماء و صفات و اعتبارات و اضافات است و چیزی است قدیم و ازلی و تغییرناپذیر، درحالی که صورت‌های آن هماره در تغییر و تبدل می‌باشند.

وقتی به این حقیقت گستردهٔ ابدی و ازلی به اعتبار ذات آن بنگری **حق** است و از منظر مظاهر و اعتبارات آن، **خلق** است. بنابراین او هم حق است و هم خلق، هم واحد است، هم کثیر، هم قدیم است و هم حادث، هم اول است و هم آخر، هم ظاهر است و هم باطن. این تناقض‌ها به تفاوت منظرها باز می گردد، و به زبان خاصی که ابن عربی در بیان خود خلق کرده است و بیشترین تأثیر را بر نسل‌های پس از خود گذاشته است.(همان:۱۶۷).

طبق نظریات ابن عربی، هم عالم که انسان کبیر است و هم انسان که عالم اصغر است بر

صورت حق خلق شده‌اند و با هم مماثل‌اند با این تفاوت که یکی صورت مفصّل است و یکی صورت مجمل.(فصوص: ۱۹۵) حق و خلق دو وجه وجود واحد و یا حقیقت واحدند.(همان:۲۶).

حق از جهت ذات واحد، و از جهت صدور در موجودات کثیر است.(همان:۵۸).

اکنون، با توجه به آن‌چه در شعر عراقی و دیگر آثار وی دیده می‌شود، و همچنین با توجه به انتشار اندیشه‌های ابن عربی در دورهٔ مذکور و به ویژه نزدیکی عراقی به صدرالدین قونوی، می‌توان اذعان داشت که عراقی تحت تأثیر صدرالدین قونوی با زبان خاص ابن عربی و اندیشهٔ او انس یافته و آن را در آثار خود منعکس ساخته است.

در نگاهی اجمالی به مسائل مهمی که در آن دوران توسط ابن عربی مطرح گردیده، می‌توان به عمق تأثیر اندیشه‌های او در آن زمان پی برد. مسائلی که وی مطرح کرده از نظر تعداد و اهمیت موضوعی قابل ملاحظه است و با چنین گسترگی و عمق موضوع، نشر و تأثیرگذاری آن‌ها در آن زمانه، هیچ دور از ذهن نیست.

«مکتب ابن عربی و تعلیم او در مسائل مربوط به وحدت وجود، فیض اقدس و فیض مقدس، مسألهٔ ولایت، مسألهٔ انسان کامل، مسألهٔ وحدت جوهری ادیان و نظایر آن‌ها مخصوصا به وسیلهٔ شاگرد دست‌پرورده‌اش صدرالدین قونوی در بین صوفیه تدریجا انتشار قابل ملاحظه‌ای یافت و کسانی که در قونیه تقریر صدرالدین را از عقاید و آراءِ وی تلقی کردند، امثال فخرالدین عراقی، مؤیدالدین جندی، و سعدالدین فرغانی در نشر آن چنان شوق و علاقه‌ای نشان دادند که تدریجا در مدت یک قرن مکتب ابن عربی به طور بارزی بر تفکر صوفیهٔ ایران غلبه یافت و با وجود مناقشاتی که در این باب بین موافق و مخالف به وجود آمد، در ادب صوفیهٔ ایران انعکاس آن قابل ملاحظه شد.» (دنبالهٔ جستجو:۱۲۰).

لازم به ذکر است که اگرچه ابن عربی قویترین نظریه‌پرداز وحدت وجود در عالم اسلام بوده، اما مبدع و مبتکر آن نبوده است. اما زبان ابن عربی در این مورد از غنایی خاص برخوردار است که وی را از دیگران ممتاز می‌سازد. در واقع، نظریهٔ وحدت وجودی که پیش از ابن عربی مطرح

بود، مبتنی بر عشق است و همواره از غم فراق و شوق وصال حکایت دارد، اما ابن عربی در نظریات خود با نظری آفاقی در مقام توصیف کل عالم وجود برمی‌آید و در بیان خود از اصطلاحات علمی، فلسفی و کلامی بهره می‌گیرد.

اما نکتهٔ قابل توجه در این بحث این است که، نقطهٔ تلاقی اندیشه‌های مبتنی بر وحدت وجودی سنتی ایران با نظریات خاص ابن عربی را می‌توان در *لمعات* فخرالدین عراقی جستجو کرد. آنگونه که از سخن پژوهشگران این عرصه دریافت می‌شود؛ *لمعات* عراقی هم از لحاظ شکل و ساختار و هم از منظر محتوایی، تلفیقی از *سوانح* احمد غزالی و *فصوص* ابن عربی است، به گونه‌ای که گفته می‌شود عراقی در نوشتن این اثر چیرگی و پختگی خود را به اثبات رسانیده است.(موحد،۱۳۸۹: ۷۳-۷۲).

بی‌شک، بعید نیست متفکری همچون ابن عربی که چندی پیش از عراقی زیسته و آثار گسترده‌ای از خود بر جای گذاشته، بر عراقی و دیگر صاحبان اندیشه و قلم در زمانهٔ او تأثیری چنین عمیق برجای نهاده باشد. به گفتهٔ استاد مصطفی ملکیان در گزارش شب ابن عربی در خانهٔ هنرمندان، ابن عربی چنان در تاریخ فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی در ایران مؤثر واقع شده است که می‌توان او را در شمار ده شخصیت برجستهٔ بسیار تأثیرگذار در تمدن اسلامی قرار داد.(موحد: ۱۳۸۹: ۷۴۱).

علاوه بر نوشته‌های فراوانی که پس از ابن عربی در شرح آثار وی نوشته شده است، توجه به گستردگی تألیفات خود او نیز بیانگر تأثیر متأخران از اوست. خود ابن عربی در نامه‌ای که برای پادشاه قونیه نوشته، ۲۴۰ عنوان از تألیفات خود را برشمرده است. اما شعرانی نوشته‌های وی را در حدود ۴۰۰ مورد می‌داند، جامی بیش از ۵۰۰ مورد برای آن‌ها ذکر می‌کند، عثمان یحیی تعداد آن‌ها را ۸۴۰ مورد می‌داند و نهایتا ویلیام چیتیک شمار آثار ابن عربی را بالغ بر ۹۰۰ دانسته است. (همان: ۳۵).

نشر چنین تعداد وسیعی از آثار و نوشته‌های این متفکر، در قرن هفتم بی‌تردید، تحولی قابل

توجه به همراه داشته است.

خلاصه این‌که جریان عرفان و تصوف که از قرن پنجم در ایران رواج یافته بود در قرن هفتم با ظهور متفکرانی چون ابن عربی و مولانا جلال‌الدین رومی رنگ دیگری گرفت و به کمال و پختگی رسید. اما دکتر زرین‌کوب معتقد است: مروری بر گذشتهٔ ادبی ایران نشان می‌دهد که تمام آثار عرفانی که پس از سنایی، عطار، مولانا، شبستری، عراقی و مغربی نوشته شده است، تقلید معانی و افکار مندرج در این آثار است.(زرین‌کوب، از گذشتهٔ ادبی ایران:۳۲۵).

وجود نام عراقی در کنار بزرگانی چون عطار و مولانا می‌تواند بیانگر آن باشد که قطعا باید در سخن عراقی چیزی متمایز کننده وجود داشته باشد. با این توضیح، می‌توان متذکر شد که غزلیات فخرالدین عراقی از آن جهت که مضمون و محتوای آن تصوف معمولی رایج در ایران آن دوران نبوده، و بیشتر به اندیشهٔ ابن عربی، ابن فارض و شیخ صدرالدین قونوی اختصاص دارد، به عنوان یک جریان مجزا و مستقل در توالی گذشتهٔ ادبی ایران قابل توجه است.

بنابراین، چون سخن در باب مشرب فخرالدین عراقی است، قبل از ورود به بحث عرفان در شعر وی، بد نیست توضیح مختصری هم دربارهٔ فرقه‌های مهم آن دوران و استادان بزرگی چون زکریا مولتانی صدرالدین قونیوی که بی‌شک در زندگی و مسلک صوفیانهٔ او نقش بسزایی داشتند، داده شود.

نخستین عارفی که در این‌جا مورد توجه قرار می‌گیرد، شیخ صدرالدین قونیوی است که در شرح احوال او چنین آمده است: «محمدبن اسحاق‌بن محمدبن علی شافعی قونیوی؛ ملقب به صدرالدین، مکنی به ابوالمعالی از عارفان مشهور قرن هفتم هجری است. پدر صدرالدین هنگامی که وی کودک بود زندگی را بدرود گفت و مادرش به ازدواج محی‌الدین ابن عربی درآمد.

بدین وسیله صدرالدین زیر نظر ناپدری خود و دیگر دانشمندان به سبب تحصیل علوم متداول زمان خود موفق شد و در اندک زمان جامع فقه و حدیث وعلوم گردید و در همهٔ آن‌ها وحید عصر و مرجع استفاده و استفاضه اکابر وقت شد. قطب‌الدین شیرازی، فخرالدین عراقی، شمس‌الدین

ایکی و سعدالدین فرغانی از شاگردان به‌نام اویند.

وی با سعدالدین حموی ملاقات کرده و رابطهٔ محبت با یکدیگر داشتند. با خواجه نصیرالدین طوسی نیز از مسائل حکمت مکاتبات و مراسلات بسیار داشته و مورد احترام و تمجید خواجه بوده است. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی نیز از شاگردان وی بوده و گویا علوم ظاهری را از او اخذ کرده و در طریقت و عرفان مرشد او بوده، به هر صورت کمال یگانگی با هم داشته و تجلیل و احترام تمام در حق یکدیگر معمول می‌داشته‌اند، این اخلاص تا آن‌جا کشیده که بنابر وصیت مولانا جلال‌الدین بر جنازهٔ او نماز کرده است.» (کیایی‌نژاد:۲۴۸).

اعجاز البیان فی کشف بعض الاسرار ام القرآن (در تفسیر سورهٔ فاتحه)، *تبصره المبتدی و تذکره المنتهی*، *شرح الاحادیث الاربعینیه*، *شرح الاسماء الحسنی*، *شرح مفاتیح الغیب*، *النصوص فی تحقیق الطور المخصوص* و *النفحات الالهیه* از آثار اوست.(همان) «تعداد و تنوع آثار شیخ صدرالدین که بروکلمان سی و دو رساله وکتاب عربی را به وی منسوب می‌دارد و مجموعه آثار در بعضی فهرست‌ها به ۴۵ رساله و کتاب می‌رسد، در عین حال حاکی از تبحر وی در مسائل مختلف علوم شرعی و عرفانی است.» (زرین کوب، دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران:۱۲۳).

گفتنی است که باوجود شاگردان معروفی که برای شیخ صدرالدین ذکر شد، طریقهٔ او در مکتب ابن عربی بیشتر به وسیلهٔ عبدالرزاق کاشانی نشر شد که نزد مشایخ سهروردیه تربیت یافته بود. هرچند که فخرالدین عراقی طریقت او را در کتاب *لمعات* و اشعار خود منعکس کرده بود اما تقریر علمای این مکتب بعد از صدرالدین توسط کاشانی صورت گرفت.(همان: ۱۲۷) سلسلهٔ قونویه که از فرقه‌های مهم و معروف آن زمان محسوب می‌شد، به صدرالدین قونیوی نسبت داده شده است.

استاد دیگر فخرالدین عراقی، شیخ زکریا مولتانی بوده است که خود تربیت شدهٔ مکتب شیخ شهاب‌الدین عمر سهروردی؛مؤسس سلسلهٔ سهروردیه در هند، بوده و بنیاد خانقاهش بر سنت و حدیث بوده است. البته گفتنی است که طریقت او خشک و زاهدانه نبوده و آزادمنشی و محبت او

به عارفان اهل سلوک، برای صوفیان آن دوره روشن بوده است. اما گویا محیط خانقاه او پـر بـوده است از کوته‌نظری و حسادت‌هایی که در نهایت باعث شد عراقی پس از مرگ زکریـا کـه در آن زمان حکم مراد و پیر او را داشت و برای او همه کس بود، خانقـاه را تـرک کنـد و راهـی آسـیای صغیر شود. شیخ زکریا در سال ۵۷۸ در حدود مولتان به دنیا آمد و مدتی در خراسان و ماوراءالنهر به تحصیل علم پرداخت و سپس مدتی را در مدینه به خلوت و اعتکاف مشغول شد و به ریاضت و مجاهده پرداخت.

پس از آن در بغداد به خدمت شیخ شهاب‌الدین سـهروردی رسـید و شـیخ او را چنـان کامـل و مستعد یافت که به عنوان خلیفهٔ خویش او را به مولتان فرستاد. مهمترین نقشـی کـه زکریـا مولتـانی در عرفان این دوره داشته است را می‌توان نشر طریقت سهروردیه در هند دانسـت. سـهروردیه، آن زمان در هندوستان در کنار فرقه‌های دیگری فعالیت می‌کرد که یکی از معروف‌ترین آن‌ها چشـتیه بود که توسط معین‌الدین چشتی تأسیس شده بود و توسط نظام‌الدین اولیاء نشر یافت.

در طریقت سهروردیه که به ظاهر شریعت مقید بود آدابی چون زمین‌بوس و سماع را که در آن دوره نزد پیروان فرقه‌هایی نظیر چشتیه رایـج بـود، نهـی مـی‌کـرد. بـه عـلاوه زکریـا مولتـانی تـردد قلندران و جولقیان را در خانقاه خود نمی‌پسندید. وی از طرف سلطان ایلتمش مقام شیخ‌الاسـلامی یافت و در زمان مغولان هم با تقدیم هزار دینار بـه آن‌هـا شـهر را از محاصـرهٔ آن قـوم نجـات داد. کتاب *الاوراد* او که شامل اذکار و دعای بسیار اسـت، در میـان سـالکان طریقـت سـهروردیه رواج داشته و مقبره‌اش در مولتان، زیارتگاه علاقمندان است.

اکنون با مقدماتی که ذکر شد، باید اذعان داشت که نکتهٔ اصلی در بحث عرفان عراقـی و دورهٔ مورد بحث، توجه به تغییر مفهوم **عشق** و بازتاب آن در شعر عرفـانی اسـت. مفهـوم عشـق بنـده بـه معبود و رویارویی و صحبت بنده با خداوند به شکل رابطهٔ نزدیک و عاشقانه تا پـیش از سـنایی در شعر وجود نداشت. این نوع از عشق، تا پیش از قرن ششم در نثر صوفیان دیـده مـی‌شـد، امـا شـعر همچنان در خدمت مدح و وصف و عشق زمینی بود.

اما شعر غنایی و به ویژه قالب غزل که تا قرن ششم به موضوع عشق زیبارویان اختصاص داده می‌شد، کمی قبل از دورهٔ ظهور عراقی و هم‌عصران او، دستخوش تغییری شگرف شد. به دلیل ارتباط دوسویه‌ای که میان شعر و عرفان شکل گرفت. به این معنی که عرفان منشأ تبلوری برای شعر فارسی بود و زبان شعر نیز می‌توانست بستری مناسب برای اندیشه‌های عارفانه باشد. «صوفیه شعر فارسی را رنگ خاص داده‌اند و در نقد آن نیز بر ذوق و تأویل بیشتر از صنعت و ادیبی تکیه کرده‌اند. قصیده را از لجنزار دروغ و تملق به اوج رفعت و وعظ و تحقیق کشانده‌اند و غزل را از عشق شهوانی به محبت روحانی رسانده‌اند.»(ارزش میراث صوفیه، زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

باید متذکر شد که وقتی وظیفهٔ عرفان و تصوف، ارائهٔ بهترین و زیباترین تفسیر یا جهان‌بینی از هستی باشد، می‌تواند در همهٔ پدیده‌های هستی جلوهٔ جمال معبود و معشوق را نشان دهد. بنابراین اگر برخی، نام مکتب عشق را به این جریان اختصاص داده‌اند، نه تنها بیراه نگفته‌اند، بلکه به هدف والای عرفان نیز که همان توجه به سرچشمهٔ کمال بوده، اشاره کرده‌اند. گفتنی است، بنای عشق بر جمال و زیبایی است و مکتب عرفان که مکتب عشق است، در حقیقت رویکردی جمال‌گرایانه دارد.

با این تفاوت که جمال در این مکتب چیزی فراتر از جمال در معنای سطحی و ظاهری آن است. عارفان همواره در پی بازنمایی نوعی زیبایی از هستی و پدیده‌های آن بوده‌اند که جز با تمرین و ممارست و مکاشفه حاصل نمی‌شود.

همان‌گونه که در شعر سنایی هم دیده می‌شود، ورود اصطلاحات صوفیانه و رواج تفکر عارفانه به شعر فارسی، در ابتدا به عرفان زاهدانه نزدیک بود، اما در قرن هفتم تحولی عظیم نه تنها از نظر جنبهٔ عارفانهٔ اشعار در این دوره صورت گرفت، بلکه رابطهٔ عاشقانهٔ انسان و معبود که تا آن زمان مخصوص نثرهای صوفیانه بود، به شعر راه یافت و به سرعت رشد کرد و شعر فارسی را به طرز شگفتی زیر و زبر کرد.

می‌توان ادعا کرد که در کنار شاعران طراز اول این دوران، کسانی چون فخرالدین عراقی با زبانی که شور و حرارتی وصف ناشدنی داشت، شیوهٔ عاشقانه سرودن را ـ چه مجازی و چه

حقیقی ـ به اوج رساندند. فخرالدین عراقی که یکی از شاعران مورد بحث در این پژوهش است، خود در این باره معتقد است که هستی جلوهٔ عشق است و رابطهٔ حق و خلق، اوج زیبایی و شادمانی است. چنان‌که در *لمعات* چنین آورده است: «عاشق چون لذت شهود یافت و ذوق وجود بچشید، زمزمهٔ قول «کن» بشنید، رقص‌کنان بر در میخانهٔ عشق دوید ... عاشق سیراب آب حیات شد. از خواب عدم برخاست ... نظرش بر جمال معشوق افتاد، گفت: مارأیتُ شیئاً الا و رأیت الله قبلَهُ، نظر در خود کرد، همگی خود را او یافت. آنجا عشق عین معشوق آمد.»(*لمعات*:۵۳) .

البته چنین نوشته‌هایی به نثر پیش از عراقی فراوان دیده شده اما نکتهٔ قابل توجه در آثار عراقی همچنان‌که توضیح داده شد، اندیشهٔ وحدت وجود و توجه خاص آن به عشق و جمال حق بوده که نه تنها در نثر شعرگونهٔ *لمعات* او دیده می‌شود، بلکه در غزل‌های او به حدی وجدآمیز، مستانه و پرشورتر می‌رسد و غزل او را از این جهت متمایز و قابل توجه می‌سازد. این امر را می‌توان در معروف‌ترین غزل او با مطلع زیر می‌توان به خوبی مشاهده کرد:

نخستین باده کاندر جام کردند ز چشم مست ساقی وام کردند

به طورکلی در قرن پنجم نفوذ اندیشه‌ها و اصطلاحات عرفانی به شعر فارسی بیشتر شد؛ سپس همانگونه که واقفیم، با ظهور سنایی تحولی چشمگیر در غزل صورت گرفت. «بی هیچ دودلی با ظهور سنایی و شیوهٔ وی در شاعری، برای نخستین بار مضامین زاهدانه و عارفانه و همچنین بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات ویژه عرفانی وارد شعر فارسی شد و غزل فارسی در کنار مسیر عاشقانه و عادی خود راه دیگری که بر پایِ نمود عشق الهی و سیر ملکوتی روح آدمی استوار بود در پیش گرفت.»(صبور،۱۳۸۴ :۱۹۵)

با این توضیح، باید گفت که علاوه بر اشعاری که به صورت خاص به ادب صوفیانه و عارفانه اختصاص دارند، بسیاری دیگر از اشعار غنایی نیز با بهره‌گیری از اصطلاحات عرفانی در سطح دیگر معنایی خود حامل تجارب و معارف صوفیانه می‌باشند و نشان از بازتاب عرفان در عرصهٔ شعر و به ویژه در حوزهٔ غنایی آن دارند. درحقیقت این اشعار یا تکامل یافتهٔ نظم و نثر و فرهنگ

عرفانی پیش از خود هستند و یا منعکس کنندهٔ نمادهای آن به شمار می‌روند. «بررسی چگونگی جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر، به ویژه غزل فارسی باید با شیوهٔ خاصی انجام پذیرد، زیرا [عامل] الهام بخش و انگیزهٔ شاعران عارف بیشتر عشق عرفانی و جمال است و الهام دهندهٔ صوفیان دیگری که با شعر تفننی داشته‌اند بیشتر مقامات سلوک و تهذیب نفس و اخلاق که غایت آن عرفان است.

بنابراین در اشعار عارفانه که به دو شکل ویژهٔ غزل و مثنوی سروده شده به سبب کیفیت ویژهٔ غنایی غزل که قالب برازنده‌ای برای بیان سوز و ساز و شور و حال عاشقانه می‌تواند باشد بیشتر عشق به جمال و بیان حال و شوری است که عشق الهی می تواند انگیزهٔ والای آن باشد ولی در شکلهای دیگر به ویژه مثنوی‌های عارفانه، بیشتر بیان مقامات عرفانی و سیر و سلوک به چشم می‌خورد که آن هم نه از باب تعریف و استدلال و تدریس است، بلکه اشاراتی است که شاعر در بیان عشق عارفانه و پیمودن راه تصوف و وصول به حق و غایت عرفان، ناگزیر از یادآوری آنها بوده است. بنابراین در غزل نباید صرفا آموزش‌های عرفانی را به گونهٔ درس خانقاه و مقامات سیر و سلوک انتظار داشت.»(صبور،۱۳۸۴ :۳۰۷)

بی تردید غزل و شعر غنایی بدون توجه به چگونگی بیان و بازتاب عشق امکان ظهور و شکوفایی نداشته است و می‌توان گفت که انگیزهٔ اصلی اشعار غنایی در ادبیات همین شور عاشقانهٔ موجود در هستی تمامی کائنات است. از طرف دیگر شاعران همواره به بازتاب تجربه‌های موجود در زندگی می‌پردازند و موضوعات حیاتی و مهم را بسته به نوع و قالب شعری که ارائه می‌دهند، در شعر خود منعکس می‌کنند.

شاعر در هر زمانه‌ای زبان را به خدمت اندیشهٔ خویش می‌گیرد تا از طریق آفرینش ادبی، هم تجربه های خاص بشری را در شعر خود پژواک دهد و هم لذت حاصل از شور و جذبهٔ این تجارب را به مخاطب خود انتقال دهد. در دورانی که عرفان با رویکرد خاص خود به «عشق» ظهور کرده، طبیعی است که شاعران با بهره‌گیری از ذوق خویش، رسالت بازتاب تجربهٔ آن شور و هیجان خاص عرفانی را در شعر خود به عهده می‌گیرند و در این میان شعر غنایی و غزل بیش از

هر نوع و قالب دیگری برای این امر به کار گرفته شده است. زیرا مثنوی و قصیده و قالب‌های دیگر عهده‌دار ارائهٔ جنبه‌های دیگر این جریان هستند.

اما مهمترین چیزی که در این دوران محرک جوشش عشق و شور است، رونق جمال‌پرستی به گونه‌ای دیگر است، که نه فقط جمال خوبرویان و زیبارویان زمینی و دست‌یافتنی را شامل می‌شود بلکه مکتبی تازه وخاص در توجه به جمال و زیبایی در شعر به وجود می‌آید. زیبایی که موجب دوست‌داشتن و عشق است، در شعر این زمان مفهومی کاملا تازه یافته است. در این دوره، جمال معشوق اگر هم زمینی و این‌دنیایی است، وسیله‌ای است در خدمت توجه به معشوق الهی و معنوی. به ویژه این‌که چنین رویکرد زیبایی‌گرایانه‌ای که تا آن زمان تا حدودی در نثرهای صوفیانه دیده می‌شد، اکنون در شعر ظهور کرده و به سرعت به اوج خود رسیده است.

دربارهٔ مفهوم «عشق»به عنوان محور اندیشه‌های عارفان، بحث بسیار است. از منظر دیالکتیکی، نظریه‌های ابن عربی و شیخ روزبهان در تاریخ عرفان اسلامی، که عشق را از هر دو منظر طبیعی و روحانی نگریسته‌اند، بسیار قابل توجه است. اما برای بازگویی چنین دیدگاه‌های بنیادین به مفهوم عشق در عرفان، مسلما باید مجالی دیگر در نظر گرفته شود که صرفاً به این مبحث پرداخته باشد.

اکنون برای توضیح اجمالی آن در شعر صوفیه، می‌توان از توضیح واژهٔ عشق آغاز نمود. «کلمهٔ عشق در میان علمای اسلام با تعریفی پذیرفته شد که احتمالاً باید میراث ارسطو باشد.ارسطو عشق را در مقایسه با دوستی به نوعی احساس شدید تعبیر می‌کند که تنها به یک شخص تعلق می‌گیرد. جزء اول تعریف ارسطو را که اشاره بر محبت شدید دارد، اغلب علمای اسلامی نیز برای کلمهٔ عشق یادآور شده‌اند.»(پورنامداریان:۲۳).

بررسی تاریخ این موضوع نشان داده است که انگیزهٔ اولیهٔ عشق، همواره زیبایی و جمال بوده است.«عشق که نخستین فرزند جمال است، با خود گرما و نیرویی را به همراه دارد که همهٔ موجودات عالم هستی را به حرکت در آورده و در مکتب جمال همهٔ حرکات هستی از نیروی عشق سرچشمه می‌گیرد. همهٔ ترانه‌های جانبخش و همهٔ نغمه‌های سرمست کننده که در جهان

شنیده می‌شود، از عشق است.»(افراسیاب‌پور:۷۵-۷۶).

یکی از قدیمی‌ترین تعریف‌ها را افلاطون دربارهٔ عشق بیان کرده است:« قدیمی‌ترین امیال آدمی میل به زیبایی و تملک آن است و چون این میل به حد افراط رسد، عشق خوانده می‌شود.» (صناعی۱۳۴۴ :۹۱) .

اما تعریف عارفانه و شاید بهترین تعریف را ابن دباغ از عشق می‌دهد: «مقام عشق، میل و علاقهٔ کلی قلب به جانب محبوب و دوری از غیر او و همیشه مقصود بودن محبوب و صرف همت برای اوست.»(ریتر: ۸) .

دربارهٔ این اشتیاق خاص حاصل از میل به زیبایی، که تاکنون تعریف‌های بسیاری از آن داده شده، خود عراقی به عنوان شاعر مورد بحث در این پژوهش در غزلی چنین می گوید:

حسنت ز ازل نظر چو در کارم کرد　　بنمود جمال و عاشق زارم کرد
من خفته بدم به ناز در کتم عدم　　حسن تو به دست خویش بیدارم کرد

از نظر تاریخی در ایران، دوران پس از سنایی دوران تحول در چگونگی و بیان مضمون عشق به شمار می‌رود. از این زمان به بعد، سخن از عشق به معبودی الهی در ادبیات به میان می‌آید. «معشوق و معبود و مرکز اندیشهٔ عارفان و سوز و گداز آنان، ذات یگانهٔ خداوند و وحدت وجود کامل و جامع اوست که مصدر و مبدأ ازلی و منشأ کل وجود است.

در راه این عشق هر موجودی وقتی کامل می‌شود که از رذایل و تعلقات این جهانی فارغ گردد و حتی خود را نیز در میان نبیند و با رسیدن به فنای کامل به وجود کل و مبدأ نخستین بپیوندد و به بقای جاوید دست یابد، چه تنها اوست که چنان که ازلی است ابدی نیز هست.»(همان:۳۱۰) .

عشقی که در اینجا مورد توجه قرار می گیرد، عشقی است که در بند دنیا و تعلقاتش نیست و از بند ظواهر رسته و پا فراتر از صورت گذاشته است. پس اندیشهٔ موجود در غزل عارفانه که تمامی موجودات را در صدد رسیدن به یک معبود و معشوق ازلی می‌داند، ما را به آن روشن‌بینی می‌رساند

که نتیجه بگیریم که این نوع از شعر بر پایهٔ اندیشهٔ وحدت وجودی شکل گرفته است؛ همان اندیشه‌ای که در عرفان مطرح می‌شود و مبنی بر مفهوم حقیقت کل می‌باشد. «وحدت وجود که هم در میان آیین هند رواج دارد و هم در میان فلسفه نوافلاطونی، در میان صوفیان ما هم، به خصوص از زمان ابن‌عربی به بعد، رواج بیشتری پیدا کرد.» (آریا،۱۳۸۱ :۲۷).

در حقیقت مفهوم عشق از حدود قرن هفتم به بعد در آموزه‌های عرفانی بیشترین اهمیت را به خود اختصاص داده است. در این دوران، تصوف که به گونه‌ای زاهدانه و خائفانه آغاز شده بود، به تدریج به سمت عرفان عاشقانه پیش می‌رود و عشق و محبت را بیش از هر چیز در آموزه‌های خود مورد تأکید قرار می‌دهد. در این زمینه، چیتیک معتقد است: «به رغم تعداد بسیار زیاد نویسندگانی که راجع به عشق الهی و عشق انسانی می‌نوشتند، ابن عربی و رومی را می توان بزرگترین شیوخ این سنت به حساب آورد.» (چیتیک: ۱۳۴).

«ابن عربی عشق را اصل هستی می شمارد و عشق در سراسر نظام اندیشهٔ عرفانی او به شکل‌های گوناگون حضور دارد و وظیفه‌ای بزرگ در کل نظام جهانی و نیز هستی انسان بر عهدهٔ آن است. هنری کربن، نظریهٔ عشق را نزد ابن عربی، دیالکتیک عشق می‌نامد.» (محتشم:۵۴).

لازم به ذکر است که اکثر تعالیمی که پس از ابن عربی و مولوی دربارهٔ مفهوم عشق ارائه شد، از آثار یک یا هر دوی آن‌ها الهام پذیرفته است. اگرچه ابن عربی و مولانا، به دو نحلهٔ مختلف تصوف تعلق دارند و هریک نماد اوج سنت عرفانی خود هستند و رویکردهایی متفاوت به مسائل گوناگون داشته‌اند، اما در برخی موضوعات از جمله موضوع عشق، وجوه مشترکی میان آن دو وجود داشته است.

«در ساحت الهی عشق را می‌توان نیروی برانگیزش فعل خلاق خداوند نامید. ابن عربی در یکی از تفاسیر متعددش بر حدیث کنز مخفی می گوید که نوع معرفتی که خدا دوست داشت به واسطهٔ خلقت حاصل شود، که ریشه در زمان داشت؛ چرا که او از قبل بر خود و تمام اشیا در ازل علم داشت.»(چیتیک:۱۳۶).

اندیشهٔ ابن عربی در این زمینه بیش از دیگران مورد بحث بوده است زیرا «محی‌الدین تصوف را به نوعی فلسفه تبدیل کرده است.»(زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۱۱۸) .

همچنین ابن عربی با توجه به همین وحدت خلق به حق است که عشق خلق به حق را مطرح کرده است.« هر چیز به جنس خود عشق می‌ورزد و این تجاذب که در عالم هست به همین سبب است. در این صورت عشق به حق و محبت الهی که صوفیه از آن سخن گفته‌اند در نظر ابن عربی نامعقول نیست و بیان این فکر که اساس مذهب ابن عربی است تفصیلی دارد که بیانش در این‌جا نمی‌گنجد.»(همان:۱۲۰).

اما به طور کلی این اندیشه که نشان دهندهٔ رجوع کل هستی به سرچشمه‌ای است که همان معشوق ازلی می باشد، در زبان و اندیشهٔ هر یک از عارفان به شکلی خاص بیان شده است و شاعران با زبان شعر و بیان عواطف و احساسات به زیبایی آن را به رشتهٔ کلام درآورده‌اند. مثلا عطار با حکایت تمثیلی مرغان به بیان این اندیشه در شعر خود می‌پردازد و مولانا نیز در باب عشق بر این عقیده است که همهٔ هستی از نیروی عشق سرچشمه می‌گیرد. «مولانا عشق را نیروی محرکهٔ پدیده‌های کائنات می‌داند و در همهٔ اجزای هستی آن را جاری می‌بیند.»(شفیعی،۱۳۸۷ :۶۶).

حافظ چنان رندانه از این عشق سخن می‌گوید که قابل وصف و توضیح در این بحث نیست.« اما در آراءِ عرفانی باید او را پیرو مکتب عشق دانست.» (غلامرضایی،۱۳۸۱ :۱۸۱) .

«نزد حافظ عشق به هر صورت که هست، مایهٔ کمال انسانی است چرا که انسان را با معشوق وی پیوند روحانی می‌دهد.»(زرین‌کوب،۱۳۸۱: ۱۸۹) .

« این سیر روحانی که روح عارف را از دم صبح ازل تا آخر شام ابد در جستجوی وصول به نقطهٔ وحدت وا می‌دارد، در واقع زبدهٔ تمام آن تعلیم است که عرفان نام دارد.»(همان: ۱۸۹) .

همچنین مولانا نیز در یکی از آثار منثور خود مفهوم کنز مخفی را با اشاره به دو دسته صفات لطف و قهر خداوند، شرح داده است و نشان می‌دهد که خدا با آفرینش عالم تمام صفاتش را ظاهر می‌سازد، که مستلزم تعدد و تکثر بی‌نهایت است.(چیتیک:۱۳۷) .

مولانا، بارها از عشق به عنوان انگیزهٔ خدا در آفرینش هستی یاد کرده است. ابـن عربـی نیـز سـه نوع عشق را تعریف می‌کند: «عشق طبیعی، عشق روحانی و عشـق الهـی و در تعریـف عشـق الهـی می‌گوید حب خدا به بنده و حب بنده به خداوند است.»(محتشم: ۳۰)

به طور کلی عارفان این دوره معتقدند که عشق اساس و رکن طریقت است و ایـن مقـام را تنهـا انسان کامل که مراتب تکامل را طی کرده است، درک می‌کند.(مشیری، مهشید،۱۳۷۶: ۲۳).

این گفته نشان می‌دهد که تمام اندیشه‌های مربوط به وحدت وجود و انسان کامل در نهایت بـه همین رکن ختم می‌شود.

اکنون باید توجه داشت که وجـود چنـین رویکـرد خاصـی بـه مفهـوم عشـق در ایـن دوران، در اندیشه و شعر فخرالدین عراقی چگونه منعکس شده و تحـت تـأثیر ایـن جریـان در آثـار او تـا چـه اندازه به مفهوم عشق توجه شده است. آنماری شیمل در تحقیقات خود دربارهٔ عراقی در بحـث از مفهوم عشق چنین نقل کرده است که تا قبل از قرن سوم هجری، صوفیان اهل سنت با کلمهٔ محبت مخالف بوده‌اند و هنگامی که نخستین زمزمه‌ها برای کاربرد کلمهٔ عشق برای ارتبـاط بـین انسـان و خدا آغاز شد، تعداد بسیاری از صوفیان با آن به مخالفت پرداختند.

زیرا از یک سو خداوند را از وجود این رابطه و علاقه بی‌نیاز می‌دانستند و از سوی دیگـر انسـان را به داشتن چنین احساسی به خدا مجـاز نمـی‌دانسـتند. تـا اینکـه حـلاج عشـق را محـرک درونـی زندگی عارفانه خواند و صوفیه پـس از او تحـت تـأثیر شـدید ایـن نظـر قـرار گرفتنـد و در نهایـت فخرالدین عراقی عبارت مقدس متداول آنان را به فرمول *لا اله الا العشق* بازگردانـد کـه در میـان اغلب صوفیان ترک رواج یافته است و از زبان آن‌ها شنیده می‌شود.

البته باید متذکر شد که این عبارت در هیچ یـک از آثـار عراقـی و هـیچ یـک از کتـب عرفـانی دیده نشده است. اما مفهوم آن در بسیاری از گفته‌ها و سـروده‌هـای عراقـی نهفتـه اسـت و احتمـال می‌رود که چنین عبارتی را به عنوان ذکر در خانقاه خود به مریـدانش داده و از همـان‌جـا در میـان صوفیه متداول شده باشد و خانم شیمل با آن برخورد کرده است(محتشم:۵۷).

به هر صورت، آنچه تذکره‌نویسان دربارهٔ عراقی گفته‌اند بیانگر این است که عراقی به دلیل عشق پسری زیبارو ترک خانه و کاشانه کرده و به دستهٔ قلندران پیوست. در حقیقت او با دل سپردن به این عشق زمینی گام اول را در پیمودن راه عشق به زیبایی و جمال پیموده است و سپس همان‌گونه که از آثار و اشعارش نمایان می‌گردد، عشق زمینی را ترک گفته و متوجه سرچشمهٔ این زیبایی شده است.

غزلیات پرسوز او نشان می‌دهند که زیبایی مطلق بی‌همتا را در تمام مظاهر طبیعی و انسانی در دنیا درک کرده است. «عراقی، عاشقی شیفته به جمال الهی است و به همهٔ تجلیات این زیبایی در مظاهر طبیعی و انسانی آن عشق می‌ورزد و این یکی از اصول مکتب جمال می‌باشد. همهٔ بزرگان این مکتب چنین روشی داشته‌اند.»(افراسیاب‌پور:۴۱۳) .

هم وجود عشاق‌نامهٔ عراقی، با موضوع عشق، و هم وجود غزل‌های پرشور او می‌تواند بیانگر حضور عشقی عارفانه در دستگاه فکری این شاعر باشد. عشاق‌نامهٔ عراقی منظومه‌ای تعلیمی اما دلنشین و شورانگیز است که در ده‌باب نوشته شده است. این منظومه با ذکر داستان عشق‌بازی‌های عرفای مشهور، موضوع رسیدن به عشق حقیقی از طریق عشق مجازی را مطرح می‌کند و به انعکاس و تجلی جمال معشوق ازلی در صورت معشوق مجازی توجه می‌کند. عراقی بارها از رابطهٔ میان عشق صورت و عشق معنا سخن گفته و در آثار خود مکررا به این موضوع اشاره کرده است که عشق مجازی همواره می‌تواند به عنوان وسیله‌ای باشد برای رسیدن به عشق و معبود حقیقی. چنانچه می‌گوید:

گفتش اول به حسن عاشق شو — واندر آن عشق نیک صادق شو
پس بیا چون صفات شد حاصل — تا رسانم تو را به عالم دل

همچنین:

عشق معنی صراط عشاق است — عشق صورت رباط عشاق است
تا از این راه بر کران نشوی — درخور خیل صادقان نشوی+
رازی است در این پرده چو آن را بشناسی — دانی که حقیقت ز چه در بند مجاز است

وی همچنین تشخیص حسن را کار دیدهٔ دل می‌داند و معتقد است که چشم ظاهربین قادر به کشف و شهود نیست. چنانکه می‌گوید:

دیده‌ای پاک‌بین همی باید تا که حسنش جمال بنماید

بی‌تردید می‌توان چنین ادعا کرد که وقتی عراقی در مثنوی عشق‌نامهٔ خود اینچنین با حرارت و شور از عشق گفته است، پس بی‌گمان در غزل که جایگاه بیان عشق و عرصهٔ اصلی عشق‌پردازی است، سخن را در این باره به اوج رسانده است.

« عراقی با احساس لطیفی که دارد سخن را از صافی عشق می‌گذراند و از ساغر غزل‌های بی‌غش خود شراب بیخودی در کام جان هشیاران می‌ریزد. او که در بیان عشق و صحبت با معشوق به کودکی بی‌ریا می‌ماند، خواسته‌های خود را بدون حسابگری و پرده‌پوشی بیان می‌کند. از این‌رو غزل‌های قلندرانه و پرشور او آیینهٔ تمام‌نمای هیجانات روحی عاشقی است بی‌پروا که چشمش آن را می‌بیند که عشق می‌خواهد و گوشش آن را می‌شنود که عشق می‌طلبد و زبانش زبان عشق است. به همین دلیل، هم دلنشین است و هم الهام‌بخش اهل ذوق. تأثیر سخن فخرالدین در حدّی است که از زمان او نیز فراتر می‌رود و سرود سخن‌سرایان پس از او می‌شود.»(محتشم:۲۴)

دربارهٔ تأثیری که غزل عراقی بر متأخرانش، از جمله بر حافظ، گذاشت فقط کافی است به این بیت حافظ اشاره‌ای داشت که صراحتاً می‌فرماید:

غزلیات عراقی است سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

به طور کلی عراقی پاکدلی در عشق و نظر بر حقیقت داشتن را می‌ستاید و از حسن ظاهری همواره به عنوان وسیله‌ای برای لذت چشم یاد می‌کند و دیدهٔ بصیرت بین را لازمهٔ مشاهدهٔ جانان می‌داند. دقت در غزل‌های عراقی، تأکید او برمفاهیم عمیق عارفانه و توجه به مفهوم عشق حقیقی را نشان می‌دهد و بیانگر سوز و شور حاصل از عشق به معشوق ازلی و ابدی است :

عاشقی دانی چه باشد؟ بی دل و جان زیستن جان و دل درباختن بر بوی جانان زیستن

سوختن از هجر و خوش بودن به امید وصال ساختن با درد و پس با بوی درمان زیستن

در این غزل‌ها همچنین اندیشهٔ وحدت وجودی برگرفته از آراءِ ابن‌عربی نیز به چشم می‌خورد که وجود حق را در تمام کائنات مشاهده می‌کند و انعکاس نور حق را در کل هستی می‌بیند:

ز روی روشن هر ذره شد مرا روشن که آفتاب رخت در همه جهان پیداست

و یا

آفتاب روی تو گر در جهان تابد همی در جهان هر ذره‌ای خورشید تابانی بود

عراقی در برخی ابیات غزلیات خود به طریقت عارفانه اشارهٔ مستقیم دارد و از قطع تعلقات مادی و گذشتن از مقامات عارفانه در طریقت عارفانه سخن می‌گوید:

تا گم نگردی از خود گنجی چنین نیابی حال چنین که یابد نگذشته از مقامات+

بایارخوشی بنشست دل کز سرجان برخاست باجان جهان پیوست جان کز دوجهان بگسست

مضامین این‌چنینی که درغزل عراقی دیده می‌شود، در حقیقت متأثر از شرایط عرفان و تصوف در روزگاری است که عصر اوج اندیشه‌های صوفیانه و تلاقی دیدگاه‌های عارفانه تلقی می‌شد. البته باید توجه داشت که موارد ذکر شده، تنها اندکی از مضامین مهمی را که از تصوف آن دوران در شعر عراقی راه یافته، بازگو می‌نمایند. بنابراین با توجه به هدف این بخش در پژوهش حاضر، که بررسی چگونگی وضعیت عرفان و تصوف در دورهٔ مذکور است، ذکر تمامی شواهد موجود در غزل این شاعر، لازم و جایز نیست و از حوصلهٔ این بحث نیز خارج است. به این ترتیب، همین تعداد از شواهد شعری در تأیید گفته‌های این بحث کافی به نظر می‌رسد.

همان‌گونه که ذکر شد، جریان تصوف از قرن دوم آغاز شده بود و در قرن پنجم آن‌قدر شناخته شده و رواج یافته بود که آثار منثور بسیاری تحت تأثیر این جریان نوشته شد. اما پرسشی که در اینجا به ذهن می‌رسد این است که پس از سنایی در قرن هفتم چه چیز باعث تغییر رویکرد عرفان و تصوف به عشق حقیقی گردید که چنان پرسوز و گداز بیان شد و شعر عارفانه را دگرگون ساخت؟ به نظر می‌رسد که پاسخ علمی و بنیادی این پرسش را می‌توان در تغییر رویکردهای زیبایی‌شناسانهٔ آن دوران جستجو نمود.توضیح این مطلب نیز می‌تواند به فرمول مهم وحدت وجودی بازگردد که در تصوف آن زمان فراگیر شده بود.

چرا که وقتی همه پدیده‌ها به یک حقیقت واحد می‌پیوندند و در پی کمال مطلق باشند، در نتیجه تمام زیبایی‌های هستی نیز مظهری از آن زیبایی اصیل و منبع کمال هستند. درواقع باید چنین توضیح داد که:« موجودات جهان جمیل‌اند، زیرا خدا در آن‌ها تجلی کرده است و عشق می‌ورزند تا بدان جمال حقیقی برسند اما آدمی که حبیب خاص یزدان است، از شرارهٔ جمال الهی بیش از دیگران بهره برده است و به همین دلیل است که آدمی زیباترین و کامل‌ترین مخلوق خداست و می‌تواند با طلب و دردمندی و نیاز در راه کمال قدم نهد.

اما سالک و عاشق در طلب کمال نرد عشق مجازی می‌بازد و دل در بند معشوقی خاکی دارد و زلف و روی او را به زیبایی می‌ستاید، باکی نیست؛ چه، عشق مجازی پایه و نردبان عشق حقیقی است و به علاوه چنان که گفتیم، زیبایی هر ماه‌رویی نشان آن جمال و کمال مطلق است و عشاق غرضی از عشق‌ورزی جز اتصال بدان یار یگانه ندارند.»(دانشور:۲۲۰).

در تأیید این گفته باز هم می‌توان از عراقی مثالی ذکر نمود:

بگویم سخن از می و روی خوب غرض از رخ و روی میگون تویی

برخی عشق را همچون هرمی سه وجهی دانسته‌اند که زیبایی و حسن در رأس آن قرار دارد و این زیبایی در صورت انسانی متجلی می‌شود. قاعدهٔ این هرم در حقیقت بر استعداد درونی انسان در درک زیبایی و جمال قرار گرفته است؛ یعنی همان چیزی که در عرفان از آن به دل یا جان تعبیر می‌شود.

لازم به ذکر است که این جان و دل با آن جان و دلی که در وجود بهایم است، فرق می‌کند و درواقع لطیفه‌ای است روحانی که به دلیل پیوندش با دل انسان، گاه دل نام می‌گیرد و به دلیل ارتباطش با عقل و جان، گاه با عنوان جان وعقل از آن نام برده می‌شود. البته هم عقل در این معنی با آن عقل مصلحت‌اندیش و منفعت‌طلب متفاوت است و هم جان با آن جانِ ناشی از فعل و انفعالات جسمانی و مایهٔ حیات مادی فرق می‌کند.(پورنامداریان:۵۵-۵۶) .

«پس زیبایی در عالم تصوف هدیه‌ای است خدایی و جمال،امری است معنوی که عشق برمی‌انگیزد

و عاشق حقیقی تنها بر صورت نظر ندارد، بلکه صورت و معنی را توأمان می‌بیند و بـه همـین دلیـل او را ذوالعینین می‌گویند و باید دل صاف داشت تا معنی و صورت را توأمان دید.

حتی در عشق‌های مجازی هم این صورت نیست که دل می‌برد، بلکه جمال است کـه آدمـی را شیفته می‌کند که خود امری معنوی است؛ البته این جمال در آیینهٔ صورت جلوه نمـوده اسـت و بـه علاوه جمال صورت، در حقیقت، سایه و تنزل جمال کلی و معنوی است. چون تابش خورشید که بر دیوار می‌افتد و دیوار را فروغی زایل حاصل می‌نماید، جمال معنی هم بر صورت پرتو می‌افکند و اگر این تابش از بین رفت، هیچ‌کس بدان صورت دل نبندد.

آری بی فروغ معنی میان پیکر انسانی و کلوخ تفاوتی نیست و هر زیبارخی دلاویز که آن لطف و نور الهی از آن برگیرند، زشت‌رویی نفرت‌انگیز گردد که عشق را نشاید. پس طلبکاران خـدا بـه جمال صورت دل نبندند که آن عرضی است و ناپایدار. جمال صورت از پیری بپژمـرد و از مـرگ تباه گردد، اما آن‌چه فناناپذیر است جمال معنوی و حقیقـی اسـت کـه عشـق و دلبسـتگی را شـاید. عاشق صادق در این راه گام می‌زند و مس وجود خود را در کورهٔ چنین عشق کاملی می‌گدازد.

باشد که روزی فرّ سوز جمال جانان به وی رسد و عشق حقیقی بسان کیمیا مس وجـود او را بـه زر ناب بدل سازد. اما گروهی از صوفیه دسترسی به چنین عشقی را از طاقـت خـود فـزون دیـده و لاجرم به عشق مجازی روی آورده و کوشیده‌اند که به کمک این پله در نردبان عشق حقیقی گـام گذارند. آنان معتقدند که پرستش جمـال صـوری و دل بـاختن بـه زیبـایی ظـاهری، راه وصـول بـه زیبایی معنوی و جمال مطلق است.

احمد غزالی، اوحدالدین کرمانی و فخرالدین عراقی از این گروه هستند. اینان بنیاد طریقـت را بر اساس جمال‌پرستی استوار کرده و به تمام مظاهر جمال کـه صـورت زیبـا یکـی از آن‌هـا اسـت، عشق ورزیده‌اند و معانی عرفانی را با لغات و اصطلاحات و تعبیرات عاشقانه بیـان کـرده‌انـد.» (دانشور:۲۲۲)

باید توجه داشت که مهمترین تغییر و تحولی که در بافت ارتباطی حاکم بر عشق عرفانی ایجـاد

شد، از یک طرف ناپیدایی و غیرمرئی بودن معشوق عرفانی است و از سوی دیگر، علم و قدرت نامتناهی اوست. در حقیقت، شباهت‌های ارتباطی بافت ارتباطی میان عاشق و معشوق الهی با عاشق و معشوق زمینی سبب می‌شود که همان معانی و مضامین شعر عاشقانه، یعنی وصف زیبایی معشوق و سوز و ساز عاشق و غم و اندوه فراق که در غزل عاشقانه بود، با همان زبان ساده و بی‌پیرایه و خالی از تکلف و به دور از اظهار فضل و هنر در غزل عارفانه هم متجلی می‌شود و تواضع و خاکساری در مقابل معشوق متعالی نمودِ بسیار برجسته‌تر و چشمگیرتری پیدا کند. استغنا و بی‌نیازی معشوق و نیاز و افتقار عاشق که در شعر عاشقانه ناشی از زیبایی معشوق و نیاز غریزی عاشق بود، در عشق عرفانی در بُعدی متعالی‌تر و فارغ‌تر از غرایز نفسانی جلوه‌گر می‌شود.(پورنامداریان:۹۱-۹۲).

باید اذعان داشت که عشق، شیرازه و اساس جهان تصوف است. این اندیشه در تاریخ عرفان اسلامی تاکنون نبوغ بسیاری از سرایندگان و نویسندگان عاشق و عارف‌مسلک را برانگیخته است. «اگر عشق را از فرهنگ سیر و سلوک حذف نمایید،آن‌چه باقی می‌ماند قصه‌ای بی‌نمک و غصه‌ای پر دردسر است. از این رو کوشش بزرگان تصوف در طول قرون و اعصار بر این مسأله تکیه داشت و اکنون هم دارد که اساس و پایهٔ کاینات را بر جذب و انجذاب، یعنی عشق بدانند.»(تدین:۶۹۵).

از آن‌چه ذکر شد، به همراه بررسی بیشتر غزل‌های فخرالدین عراقی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تغییر بافت زبان عاشقانهٔ غزل در این دوران محصول جهان‌بینی خاص آن دوران است، که موجب تغییر در ماهیت معشوق شده است. عارف این دوره با کناره‌گیری از دنیا و قطع تعلق به دلبستگی‌های آن به وصال حق می‌اندیشد و تمام زیبایی‌های دنیا را در یک وجود مطلق درمی‌یابد.

از این رو، خواهان برقراری پیوندی عمیق میان خود و معبود خویش می‌شود و تمام نیرو و تمام توان فکری خود را صرف می‌کند تا طریق عشق الهی را طی کند. اکنون صوفی عاشق در برابر معشوقی قرار دارد که مظهر تمام زیبایی‌هاست و از همه چیز بی‌نیاز است و از تمام آن‌چه در دل این بندهٔ عاشق می‌رود، آگاه است. پس عشق به چنین معشوقی اگرچه با عشق به معشوق زمینی شباهت دارد، اما در سطحی فراتر، والاتر و مهم‌تر مطرح می‌شود. زیرا عامل مهمی که در این

رابطه وجود دارد این است که این عشق را از عشق‌های مجازی و زمینی متمایز می‌سازد.

اکنون باید توجه داشت که بیان عشق به معشوقی والا و فرا انسانی زبان خاص خود را می‌طلبد. این زبان گاه در ظاهر به عاشقانه‌های زمینی نزدیک می‌شود اما در حقیقت چنان خاص و عمیق است که نمی‌توان آن را با زبانی که برای بیان عشق مجازی به کار رفته یکی دانست.سطح والای این عشق سطح والای بیان را طلب می‌کند که در ادامهٔ این مبحث بررسی و تحلیل می‌گردد.

فخرالدین عراقی در دورهٔ زبان نمادین: در بسیاری از دیدگاه‌ها، زبان ابزاری ثانویه برای رساندن اندیشه و تجربه است. اما امروزه زبان و ادبیات را در دو مقولهٔ جدا از هم می‌توان بررسی نمود. زبان می‌تواند به لحاظ تاریخی مورد توجه قرار گیرد و تحولات آن در طول زمان تعیین شود. از این منظر، رهیافت‌های موجود از مطالعهٔ زبان، کاملا از حوزهٔ ادبیات خارج می‌شود. بنابراین برای بررسی جنبهٔ ادبی زبان در هر اثر، باید کارکرد ادبی زبان اثر را مورد توجه قرار داد. با این توضیح ویژگی‌های ادبی آثاری که در دسته‌های موضوعی گوناگون، و در دوره‌های زمانی متفاوت به وجود می‌آیند، اهمیت دارند و نه تنها تغییرات کلی زبان از یک تاریخ مشخص در گذشته تا به امروز.

پس باید دانست، که علاوه بر تغییرات کلی زبان در دوره‌های مختلف، کارکرد زبان در جریان‌های فکری گوناگون نیز متفاوت است. زبان در هر دوره علاوه بر اینکه حامل ارزش‌ها و تجربیات خاصی بوده، می‌تواند ماهیت ادبی متمایزی نیز از خود نشان داده باشد.

طبیعی است که وقتی جریانی به صورت یک مکتب یا نهاد در می‌آید، زبان خاص آن نیز به وجود آید. بنابراین، تصوف به عنوان یک مکتب یا نهاد شناخته شدهٔ اجتماعی، زبان و نظام نشانه‌شناسیک خاص خود را بنا نهاد. این زبان حاوی اصطلاحات ویژه‌ای است که درون این نهاد بار معنایی خاصی بوده و برای ناآشنایان به این مکتب ناشناخته و نامفهوم می‌نمایند، به قول مولوی:

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

از لحاظ سیستم واژگانی، زبان تصوف به دو دسته تقسیم می‌شود که یکی اصطلاحات رسمی آن و دوم نمادها و رمزهای این زبان را در برمی‌گیرد.(فتوحی:۲۱۱).

در بحث کلی از زبان تصوف، و علت اساسی وجود این زبان خاص دراین مکتب باید به این نکته توجه داشت که صوفیان جهان محسوس را سایه‌ای از عالم بالا می‌دانند که هرچه در آن هست، رمزی از امر کل و حقیقت مطلق به شمار می‌رود. علت این دیدگاه این است که: «جان صوفی مشغول امر کل است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در آن و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به شمار می‌رود.

اما از آن‌جا که تصویر و تجسّم امر کلی امکان‌پذیر نیست و معانی حقیقت، بی دستیاری امثال و اشباه به عالم صور در نمی‌آیند، شاعر صوفی ناگزیر است آن کل مطلق و تجربه‌های مربوط به آن را با واسطهٔ امور حسی و جزئی نشان دهد، و جزء را تمثیل و تصویری برای کل قرار دهد. صور جزئی و حسی شعر عرفانی به ذات غیر قابل ادراک حق تعلق دارد.»(فتوحی:۲۱۰)

به این ترتیب زبان گویای اندیشه‌های انسانی است. دگرگونی اندیشه‌های بشری در هر عصر، تغییرات فراوانی را در بافت زبان ایجاد می‌نماید. چنان‌چه در آثار صوفیه نیز تغییرات زبان حاصل تجربهٔ خاص عارفانهٔ صوفی است و از تغییرات حال وی سرچشمه می‌گیرد. اگر دیدگاه ریکور را در این زمینه بپذیریم که معتقد است «آن‌چه در تجربه از کف می‌رود، همان است که در زبان نجات می‌یابد و چون مجموعه‌ای یا قاموس و گنجینه‌ای از علائم حفظ می‌شود»(ریکور،۱۳۸۶ :۸۶) .

در این صورت، تجربیات و اندیشه‌هایی که بر ذهن و دل عارف می‌گذرد نیز از طریق زبان ثبت می‌شود. از آن‌جا که برای ظهور هر اندیشه و تجربهٔ نو اصطلاحات و تعبیراتی تازه لازم است، واژه‌های تازه نیز به سیستم زبان در هر جریان وارد می‌شوند. این امر، دقیقا دربارهٔ جریان و نظام زبانی خاص آن نیز وجود دارد.

بر اساس دسته‌بندی مفیدی که در کتاب *بلاغت تصویر* آمده، واژه‌های خاص عرفان و تصوف به دو دسته تقسیم می‌شوند:« دستهٔ اول واژه‌هایی است که در شمار اصطلاحات رسمی و واژگان ویژهٔ نهاد تصوف در آمده است. این اصطلاحات رسمی و مدرسی به صورت واژگان علمی درآمده و در متون آموزشی صوفیان و نوشته‌های منثور ایشان کاربرد بیشتری دارد.»(فتوحی:۲۱۱).

واژه‌های مذکور عموما مربوط به دوره‌های اولیهٔ تصوف بوده که اساس تعلیمات صوفیانه در حال پایه‌ریزی است.

«دستهٔ دوم از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالبا نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسّی‌اند و هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریبا با شعر سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد این‌گونه تصاویر نمادین بسیار اندک است.اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد.

بنابراین نمادپردازی در ادبیات صوفیه، یکباره و ارتجالاً در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است، بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته‌اند. مثلا توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق‌بازی با زیبارویان در شعر فارسی و عربی، سنتی دیرین بود که گنجینهٔ بزرگی از تجربه‌های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و مصالح آماده‌ای در زبان شعر و سنّت ادبی برای تجربه‌های خود یافتند. گویی سنت شعر همهٔ امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانهٔ صوفیان بدل گردید.

در سنت شعر عربی، خمریه سرایی و سرودن قصاید و غزلیاتی با مضامین سُکر و مستی و عشق و باده‌پرستی از عصر جاهلی تا عصر عباسی رایج بود. وصف‌های شاعرانه از باده و میخانه و ساقی، رفتن به میخانه پیش از طلوع آفتاب، صبوحی زدن، صدای خروس سحری، گل‌افشانی در مجالس شراب، آمد و شد ساقی، دامن به کمر زدن و خدمت به میخواران و مستان، رنگ سرخ باده و سرخ‌رویی مستان، زلالی و سفیدی بادهٔ ناب،بادهٔ آمیخته با آب، بادهٔ مقتول با آب و... در شعر قدیم عرب به منتها درجهٔ جمال‌شناسی رسیده بود.

این صور خیال آماده و زیبا که در شعر شاعران جاهلی مانند اعشی قیس، عدی بن زیدالحیری، امرؤالقیس، و در شعر عهد عباسی، از جمله در خمریه‌های ابو نواس اهوازی، ولیدبن یزید، ابی‌الهندی،

بشاربن برد و حسن‌بن هانی فراوان آمده است، یک نظام هنری مجهز و آماده را در اختیار صوفیان قرار داد.»(فتوحی: ۲۱۴).

در واقع بررسی پیشینهٔ این تصاویر نمادین و سیر آن در شعر فارسی و عربی نشان می‌دهد که شباهت تصویری که میان مستی میخواری مربوط به خمریات دورهٔ عباسی، با عوالم سکر و حیرت عارفان وجود داشت، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی‌های این‌چنینی در زبان عرفا فراهم نمود. با این تفاوت که تصاویر خمریه معمولا از سطح ادراک حسی برخاسته، اما در سخن عرفانی بسیار عمیق و روحانی جلوه نمود.

در شعر فارسی نیز «خمریه‌های رودکی و منوچهری، تغزل‌های زیبای شعر عنصری و فرخی و...، وصف عشق و شباب و رندی در شعر فارسی دری، تصاویر و امکانات لازم برای گزارش دریافت‌های باطنی و شور و وجدهای درونی عارفان را فراهم ساخته بود، عارفان فارسی زبان جمال مطلق حق را در چهرهٔ معشوق بی‌نهایت زیبا و رعنایی که در شعر تغزلی و درباری می‌درخشید، به تصویر کشیدند و اجزای جهان همچون خط و خال و چشم و ابروی این معشوق ممشوق به تصویر درآمد، سکر و فنا و عوالم وجد و ذوق با تصویر مجلس شراب و میخانه تعبیر شد و لحظات ناب مکاشفات صوفیانه با تصویر مستی و عشق‌بازی و بوس و کنار و وصال، امکان بیان پیدا کرد. بسیاری از این تصاویر در سنت شعر تغزلی فارسی وجود داشت اما در شعر عرفانی با این عناصر ظرافت‌های زیبایی‌شناختی وحدت الهی را بیان می‌کنند، و سیمای نمادینی از معشوق روحانی که در غالب انسانی رخ می‌نماید، ترسیم می‌کنند.»(فتوحی:۲۱۵).

این گفته‌ها نشان می‌دهد که شعر عرفانیِ حاوی تصاویر مذکور، باید مربوط به دوره‌ای پس از شاعرانی چون رودکی و منوچهری باشد. همچنانکه تاکنون اشاره شده و مشهود است؛ ورود این تصاویر به شعر فارسی از سنایی به بعد رونق خاصی گرفت. نکتهٔ قابل توجه در این دوره پیوندی است که میان زبان عرفان و زبان در شعر غنایی وجود دارد.

فخرالدین عراقی را می‌توان در زمرهٔ شاعرانی دانست که در این رابطه نقشی بسزا ایفا نموده‌اند.

غزلیات پرشور عراقی در آن دوره را می‌توان نمونهٔ تمام عیاری از ارتباط غزل و عشق صوفیانه در نظر گرفت. وی در رواج این شیوهٔ غزلسرایی یکی از پیشگامان محسوب می‌شود و شعر او به پیشرفت این رابطه کمکی درخور توجه نمود. به طور کلی، رواج این امر سبب شد که شاعران بیشترین بهره را برای بیان اندیشه‌هایشان از قالب غزل بگیرند. اما نوعِ عشق موجود در این غزل‌ها با دوره‌های پیشین کاملا تفاوت داشت.

اکنون با توجه به این‌که زبان عرفان با زبان غنایی پیوند دارد، همان‌گونه که در غزل‌های غیر عرفانی دیده شده است، درشعر غنایی زبان به طور خاص از ظرفیت‌های زیبایی‌گرایانه نظیر شادی و سرمستی و خوش‌باشی و لذت‌بخشی خود بهره می‌گیرد و در بیشتر موارد از عشق و لذت و مستی سخن می‌گوید. هرچند عشق زمینی و لذت و مستی و شادی که در این غزلها وجود دارد، از نوع این دنیایی و ملموس و ظاهری است اما از سوی دیگر عرفان نیز از همین ظرفیت زبان برای بیان عشق و ذوق و شور و مستی عارفانه بهره می‌گیرد. یعنی هر دو؛ هم زبان غنایی و هم زبان عرفانی در این مورد با هم مشترکند.

حتی می‌توان گفت که در بیان سوز و گداز عاشقانه نیز همین اشتراک میان عرفان و زبان غزل وجود دارد. «اساساً توجه به این نسبت در فهم زبان عرفانی و مراحل تکامل آن اهمیتی بنیانی دارد. باید متون صوفیانه را از دورترین زمان‌ها بنگریم؛ یعنی جایی که آرام آرام از دوران زهد وارد مرحلهٔ تکوین ذهن و زبان عرفانی می شویم. نمایان‌ترین ویژگی این مرحلهٔ تکوین، گونه‌ای نگاه و منش زیباشناسانه و تلاش برای عادت‌زدایی است. آشکارا تکامل ذهن و زبان عرفانی با گسترش زبان تغزلی در تعامل است. در مرکز آموزه‌های صوفیان، نظریهٔ عشق الهی جای دارد که باید آن را اصلی‌ترین نظریهٔ جهان‌شناسی عرفانی به شمار آورد.»(توکلی،۱۳۸۹: ۴۱۰).

بنابراین، عارفان تلقی عاشقانه‌ای از رابطه با خداوند دارند و از عشق سخن می‌گویند؛ یعنی از همان چیزی که شعر غنایی نیز از آن سخن می‌گوید.«زبان تغزلی اساساً پیرامون دو بن‌مایهٔ مرکزی شکل گرفته است: عشق و شراب. تقریباً همهٔ بن‌مایه‌های دیگر و غالب وصف‌ها و تصویرها و

تعبیرها به این دو وابسته‌اند.»(همان) .

بنابراین در کنار عشق تصاویر زلف، خط، خال، گیسو، چشم و مژگان، لب و... قرار دارد و اخلاقی از قبیل پاکبازی و بی‌خوابی و... و روابط و مفاهیمی چون رقیب، غیرت و... نیز هست. همچنین در کنار شراب هم تصاویر ساقی، میخانه، خرابات، مستی، راستی، مغان، محتسب و... وجود دارد.« زبان عرفانی این مجموعهٔ عظیم را که تنها به سراغ دسته‌ای از سرنخ‌هایش رفتیم، به تمامی و جزء به جزء جذب خود ساخت. شاخهٔ شراب و مستی نیز در عرفان جایگاهی بلند یافت و اساساً عشق الهی گونه‌ای مستی ازلی دانسته شد. تعابیر مربوط به مستی گویاترین زبان را برای بیان حالات عارف شکل داد. آن‌چه در این فرآیند روی داد، گونه‌ای تغییر در سازو کار نشانه‌ای زبان بود.»(همان:۴۱۱)

با توجه به آن‌چه دربارهٔ زبان عرفان و شعر غنایی گفته شد، می‌توان به طورمختصر چگونگی این زبان در غزلیات فخرالدین عراقی را نشان داد. غزلیات عراقی مشحون است از تمامی تصاویری که برای زبان تغزلی برشمردیم. بسیاری از بن‌مایه‌های مربوط به شعر صوفیانهٔ قرن هفتم در شعر عراقی آشکارند. اما اینکه این مضامین تا چه اندازه در مفهوم عرفانی‌شان به کار گرفته شده‌اند در بررسی و تفسیر غزل‌ها مشخص می‌گردد. بررسی دقیق‌تر این غزل‌ها نشان می‌دهد که در کنارمضمون عشق و مستی، در بیشتر موارد، سخن از سوز و گداز عاشقانه، بی‌وفایی یار ، درد فراق و هجران و وصف معشوق و ... وجود دارد. این توصیفات و تصاویر چنان گسترده است که نیازی به آوردن شاهد مثال باقی نمی‌گذارد. به‌طوری که می‌توان ادعا کرد که تمامی غزل‌های عراقی حاوی این مضامین هستند.

بحث زبان در هر دوره و در آثار هر شاعر و نویسنده چنان گسترده و پر شاخ و برگ است که وارد شدن به هر یک از شاخه‌های فرعی آن در چندین کتاب نمی‌گنجد. زبان در آثار عراقی نیز بسیار گسترده و قابل بحث است. اما از آن‌جا که تمرکز این پژوهش بر غزل این شاعر بزرگ قرار گرفته است تنها به ویژگی‌های زبان تغزلی او بسنده می‌شود.

از سوی دیگر باید توجه داشت که، این غزلیات در کنار غزلیات سه شاعر دیگر بررسی می‌شوند. در نتیجه، پژوهش حاضر گنجایش در نظر گرفتن تمام جنبه‌های زبانی غزل در شعر این چهار شاعر را نخواهد داشت و نگارنده ناچار به رعایت اختصار می‌باشد. اما جریان و اندیشه‌ای چنان مهم در غزل فارسی از قرن هفتم به بعد وجود دارد، که با توجه به نقش ویژهٔ عراقی در پیشرفت آن، بی اشاره‌ای ـ هرچند کوتاه ـ نمی‌توان از آن گذشت.

همان‌گونه که در بحث از عشق در شعر عراقی ذکر شد، یکی از اساسی‌ترین مباحث مربوط به شعر عراقی و دیگر شاعران عارف‌پیشهٔ پس از او، تأثیر و رواج اندیشه‌های خاص ابن عربی در شعر این دوران است. در قسمت‌های پیشین تا حدودی در مورد این موضوع سخن گفته شد و نگارنده در پی آن است که به دلیل اهمیت این موضوع، مهمترین شاخصه‌های این آراءِ را در برخی قسمت‌های بخش‌های بعدی نیز پی بگیرد و به توضیح برخی مباحث مهم در این زمینه دست یازد.

اندیشهٔ ابن عربی نه تنها بر مفهوم عشق و دیگر مفاهیم عارفانه سایه انداخت و رنگ دیگری به مفاهیم عرفانی زد، بلکه در تازه‌ای نیز بر مقولهٔ زبان در عرفان اسلامی گشود. بنابراین، مقولهٔ زبان نیز از جمله موضوعاتی است که در این زمینه باید به آن دقت داشت. اما به همان دلایلی که در رعایت اختصار ذکر شد، در این‌جا با اشاره‌ای به این تأثیر، بحث زبان در شعر دورهٔ عراقی و به ویژه غزل این شاعر به پایان خواهد رسید.

چنانچه گفته شد، ابن عربی قوی‌ترین نظریه پرداز وحدت وجود در عرفان اسلامی است اما مبدع و مبتکر این نظریه نبوده است. اصل اندیشه قبلا شناخته شده بود و هوادارانی داشت اما آنچه ابن عربی را در این زمینه از دیگر اندیشمندان متمایز ساخته است، زبان او و تأثیر زبانی ویژه‌اش بر عرفان و تصوف است. این زبان پردامنهٔ او از غنا و وسعتی بی‌نظیر برخوردار است که وحدت وجود را از شکل سنتی آن به شکلی آفاقی می‌رساند و سراسر عالم عرفان را تحت تأثیر این اندیشه قرار می‌دهد. سعادالحکیم نویسندهٔ کتاب *زبان تازهٔ عرفان* در این باره به طور مفصل بحث می‌کند. وی برای دست یافتن به ماهیت زبان عربی، ابتدا می‌کوشد که از تجربهٔ زبان فلسفی در

آثار او کمک بگیرد. اما به این نکته می‌رسد که زبان فلسفهٔ تحت تأثیر متون غیر عربی و غیر اسلامی تکوین یافته است، در صورتی که سرچشمهٔ زبان در عرفان اسلامی عربی است و درواقع این زبان ریشه در قرآن داشته و همواره در پیوندی دائمی با این متن تکوین‌یافته به سرمی‌برد.

همچنین مسألهٔ دیگر این است که، هرچند ابن عربی از واژگان فلاسفه در آثار خود بهره برده، اما به هیچ روی نمی‌توان اذعان داشت که زبان او اساساً از تجربهٔ فلسفی نشأت گرفته باشد. به طور کلی شاید بتوان گفت که ساخت و سامان زبان عرفان گاه از برخی جهات، به زبان فقه یا کلام و حدیث شبیه است، اما با زبان فلسفه کاملا متفاوت است. بررسی دایرهٔ واژگان و اصطلاحات ویژهٔ آثار او، اگرچه راهگشا به نظر می‌رسد اما برای شناخت ماهیت زبانی‌آثارش کافی نیست. (سعاد الحکیم، ۱۳۹۱ :۳۱-۳۳) .

بی‌تردید تأثیر همه‌گیر و وسیع ابن عربی بر آثار پس از خود، علاوه بر بلندی اندیشه، باید ریشه در همین ماهیت ویژهٔ زبانی تفکر او داشته باشد. مطالعهٔ آثار نظم و نثر ابن عربی نشان می‌دهد که زبان او در آثار منظوم سخت نمادین است و همین امر را می‌توان دلیل مؤثر واقع شدن زبان او در شعر فارسی به حساب آورد. اگرچه هیچ اثری مانند *لمعات* عراقی نمایندهٔ زبان و تفکر اندیشه‌های ابن عربی به نظر نمی‌رسد، اما توجه به کتاب *ترجمان‌الاشواق* ابن عربی می‌تواند نشان می‌دهد که زبان نمادین و تصویرسازی‌های رمزگونهٔ موجود در این اثر، بر شعر عرفانی پس از او تأثیر بی‌نظیری داشته است. اندیشهٔ وحدت وجود و زبان پرشور غزلیات فخرالدین عراقی به عنوان شاگرد با واسطهٔ او می‌تواند به خوبی بیانگر چنین ادعایی باشد.

به طور کلی در این زمینه می‌توان چنین گفت: «محی‌الدین عربی گرچه در نثر زبان انتزاعی و غیرتصویری به کار برده اما در شعرش با تصویرهای حسّی به نمادپردازی دست زده است. او سخت دغدغهٔ تفسیر و تشریح تصویرهای نمادین شعر خود را داشت.» بنابراین، ابن عربی پس از کاربرد تصاویر نمادین و رمزگونه در شعر خود به تفسیر و توضیح رمزهای عرفانی سخن خود می‌پردازد. این اندیشه چنان که مشهود است، در شاعران پیرو او همچون فخرالدین عراقی و

دیگرانی چون یحیی باخرزی، شبستری و مغربی نیز به وجود می‌آید. چنانچه در رسالهٔ اصطلاحات منسوب به فخرالدین عراقی نمونه‌هایی از این شرح و توضیحات را می‌توان دید. حتی می‌توان گفت: « در این رساله رمزهای تصویری بیش از اصطلاحات رسمی است. از جمله رمزهای نادری که شعر عرفانی کمتر متداول بوده مانند: بام(محل تجلیات را گویند)، پاییز، بهار، تابستان، زمستان، نرگس، شکوفه، ریحان، بنفشه، ابر، باران، جویبار، سیل، سپیدی، دف، و بوس و ...»(فتوحی،۱۳۸۵ :۲۲۱).

به طور کلی با اتفاقاتی که برای شعر فارسی و جریان عرفان در دورهٔ عراقی رخ داد، زبان در شعر عارفانه به شکلی تثبیت شده درآمد به گونه‌ای که تصاویر و نمادهای عرفان در زبان شعر به صورت قراردادهای این نوع شعری پذیرفته شد. در این دوره شعر صوفیانه مشحون از تصاویر مجازی و نماد شد تا جایی که تصویرهای آن برای همگان به صورتی آشنا و قابل پذیرش بود. با این توضیح باید متذکر شد که در این میان، عراقی نیز اگرچه تصاویر ابداعی و نمادین شعری‌اش به درجهٔ شاعران بلندپایهٔ آن دوران مانند مولانا و عطار نرسیده اما رمزهای معمول و نمادهای گاه معمولی که در شعر او فراوان وجود دارد، در زمینه‌سازی شعر نمادین عارفانه بی‌تأثیر نبوده است. در نتیجه می‌توان این‌گونه به نتیجه رسید که زبان عراقی در غزل تحت تأثیر زبان نمادین ابن عربی در عرفان، به زبانی سرشار از مفاهیم رمزی و معانی شاعرانه نزدیک شده است.«وی الفاظ ساده و کلمات معمولی را به کار می‌گیرد و به آن‌ها مفاهیم رمزی و معانی شاعرانه می‌دهد.»(محتشم:۱۷).

در نتیجه می‌توان دریافت که اگرچه سنایی پیش از عراقی سنت شعر تغزلی را به خدمت گرفت و واژه‌های مرسوم در غزل عاشقانه را در معنایی فراتر به کار برد و تصاویر شعری را به قلمرو نمادهای عارفانه هدایت کرد و عراقی و دیگر شاعران همانند او، بعد از سنایی از تصاویر و نمادهای از پیش ساخته شدهٔ او بهره بردند، اما ویژگی متمایزکنندهٔ دیگری که در شعر فخرالدین عراقی دیده می‌شود این است که او نیز در این دوره، به واسطهٔ برخورداری از اندیشه‌های والای وحدت وجودی خود و با زبانی که شور و حرارت آن کم نظیر و تازه بود، غزل عارفانه را رنگ و صفایی دیگر بخشید.

وضعیت تصوف از عراقی تا حافظ

به نظر می‌رسد که وضعیت عرفان و تصوف در قرن هشتم هم تقریبا دنبالهٔ سدهٔ پیشین باشد، با این تفاوت که در این قرن اوضاع اجتماعی دگرگون شده و تغییرات فراوانی در وضعیت داخلی ایران رخ داده است. همان‌طور که ذکر شد، مهمترین عامل تعیین‌کنندهٔ اوضاع ایران در قرن هفتم حملهٔ خانمان‌برانداز مغول بود که وضعیت سیاسی اجتماعی و فرهنگی آن زمان را تغییر داد.

در واقع اثرات نامطلوب این رخداد در قرن هشتم اوضاع داخلی ایران را تحت تأثیر قرار داد و باعث کشمکش‌های داخلی و ناپایداری در اوضاع اجتماعی شد و این دوره را به یکی از آشفته‌ترین دوران در تاریخ ایران بدل کرد. در دورهٔ قبل، تحت تأثیر حملهٔ مغول توجه به عرفان به دلیل جنبهٔ تسلی‌دهندهٔ آن، افزایش یافت و علاوه بر این، مهاجرت بسیاری از بزرگان و مشایخ به ممالک غربی اسلام برای نجات از حملهٔ وحشیانهٔ مغولان و ظهور ابن عربی و سفرهای او به شرق، که منجر به مبادلهٔ اندیشه‌های عرفان شرق و غرب شد، جریان تصوف را رونق بخشید.

در این میان، ظهور اندیشهٔ وحدت وجود در شعر فارسی منجر به دگرگونی مفهوم عشق شد و محور موضوعی غزل را کاملا تغییر داد. ادبیات و به‌ویژه شعر در این دوره یکباره مشحون از عشق الهی و اندیشه‌های وحدت وجود و انسان کامل شد. بنابراین هرجا سخن از عرفان در شعر این دوره باشد، عشق در بالاترین سطح خود به عنوان موضوع طراز اول مورد بحث قرار می‌گیرد. اما در قرن هشتم و در محدودهٔ مکانی که حافظ در آن می‌زیست، وضعیت به گونه‌ای دیگر بود. به طوری که شعر حافظ به عنوان شخصیت نخبهٔ آن دوران، اگرچه مضامین دورهٔ قبل را حفظ نمود، اما تحت تأثیر این اوضاع، شیوه‌ای عجیب ـ هم در معنا و هم در زبان ـ به خود گرفت، که منجر به ایجاد طنز تلخ اجتماعی و رندی شگفت‌آوری در گفتار او شد.

تا آن‌جا که رندانه‌گویی مهمترین ویژگی غزل حافظ گشت. اهمیت وضعیت اجتماعی آن دوران تا حدی است که می‌توان ادعا کرد که در بهترین و کاملترین پژوهش‌هایی که دربارهٔ حافظ صورت گرفته است، به این اوضاع پرداخته شده و دربارهٔ آن مفصلا بحث شده است.

پژوهشگران این حوزه در اکثر کتاب‌های مربوط به حافظ، برای توضیح واژه‌هایی از قبیل محتسب، صوفی، ...و... که مکرراً در شعر حافظ به کار رفته است، ابتدا ناچار به توضیح هریک از آن‌ها در اجتماع زمان او بوده‌اند. بی‌شک می توان اقرار کرد که تفسیر شعر حافظ بدون در نظر گرفتن آن اوضاع خاص اصلا امکان‌پذیر نبوده است و هرجا سخن از اوست، زمانهٔ او نیز باید مورد بررسی واقع شود.

چراکه وضعیت اندیشه‌های عرفانی در این قرن، به ویژه در فارس، کاملاً تحت تأثیر این اوضاع خاص بوده است. به طور کلی دامنهٔ تحقیق دربارهٔ حافظ و عرفان در دورهٔ او، بسیار وسیع است و پژوهشگران صاحب‌نام در این زمینه سخن رانده‌اند که هرچه در این پژوهش گفته شود در مقابل آن نوشته‌ها، تنها قطره‌ای برگرفته از دریای بیکران گفته‌های این نویسندگان و پژوهشگران بزرگ است. دربارهٔ عرفان و تأثیر و تأثر حافظ در این دوره نیز تاکنون کتابها و مقالات بسیاری نوشته شده است، اما از آن‌جا بیشترین تغییرات در تصوف این دوره محصول وضعیت اجتماعی بوده، تمرکز این پژوهش نیز مانند اکثر تحقیقات موجود بر تحولات آن عصر قرار دارد، چرا که مفهوم مهم و ویژهٔ «رندی» در شعر حافظ، به عنوان شاعر مورد نظر در این بحث، با چگونگی عرفان و تصوف آن دوره رابطه‌ای غیرقابل انکار دارد.

اما به نظر می‌رسد کاملترین تحقیق دربارهٔ عصر حافظ را دکتر غنی در اثر ارزشمند «عصر حافظ» انجام داده‌اند و دیگران در انواع رویکردها و نوشته‌ها در مورد شعر حافظ ابتدا این کتاب را مرجع قرار داده و با توضیح مختصری از آن دوران ، به جنبه‌های دیگر شعر و شخصیت این شاعر توجه نموده‌اند. در کتاب مذکور تمام اتفاقات تاریخی فارس در قرن هشتم توضیح داده شده و حتی نکات جزئی نیز مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین هر کس نیازمند دانش دربارهٔ این مقوله باشد با مراجعه به این کتاب می‌تواند اطلاعات کافی را در این زمینه بدست آورد بی‌آنکه مجبور به جستجو و خواندن کتاب‌ها و منابع تاریخی فراوان در این زمینه باشد. اما دکتر رجائی بخارایی در فرهنگ اشعار حافظ با اشاره به کتاب دکتر غنی در این زمینه، این بحث را به شکلی

مختصر و موردی آورده‌اند که اختصار ایشان در بحث مذکور، استفاده و ذکر آن را در این‌جا امکان‌پذیر می‌سازد.

بنابراین برای آگاهی از جریان‌های موجود در عصر این شاعر، در ادامهٔ این مقدمه می‌توان اینچنین توضیح داد: «قرن هشتم عصری است که تبعات حملهٔ مغول در معنویات ما آشکار گردیده، و اگر در این ظلمت معنوی گاه از گوشه‌ای کوکب هدایتی برون آمده، استثنایی و نادر است. به خصوص که در سال ۷۳۶ هجری ابوسعید بهادر خان آخرین ایلخان مغول در گذشت و امرای ترک هریک مغول بچه‌ای را آلت دست ساخته به نام این‌که ایلخانی و شاهی حق اوست، ادعای خودمختاری کردند، و گردنکشان و هنگامه‌جویان نیز با استفاده از فرصت به تطاول و ستم پرداختند و بین آنان بر سر قدرت مناقشات و منازعات شدیدی درگرفت. در نتیجه، آن‌چنان هرج و مرج عظیم و مصیبتی پدید آمد که هیچ کس بر جان و مال و ناموس خود ایمن نبود و قحط و غلا و بیماری و فقر کار را به جایی رسانده بود که مردم از حکومت ایلخانان قهّار و حکام چنگیزی خونخوار با حسرت یاد می‌کردند. وضع ایالات و شهرها و قلاع ایران در این عصر بسیار متزلزل بود و حاکم و صاحب و مدافع معینی نداشت و شهرها و روستاها دست به دست می‌گشت. طبیعی است که در هر تغییر حکومت، قتل و غارت و نهب و اسارت تجدید می‌شد و وضع بیچاره مردم خود با این نابسامانی‌ها معلوم است. فی‌المثل در یک زمان از قرن هشتم، وضع حکومتی ایران بدین‌سان بود:

شیخ حسن ایلکانی در روم و آسیای صغیر.
امیر علی پاشا در دیار بکر.
حاجی طغای پسر امیر سونتای در ارمنستان.
طغا تیموریان در مازندران و گرگان.
امیر شیخ‌علی قوشچی در خراسان.
سربداران در سبزوار.
آل کرت در هرات.

امیرمبارزالدین محمد مظفری در یزد و توابع .

خاندان اینجو در فارس.

قوم اویرات در بغداد و عراق عرب.

علاوه بر این‌ها، کرمان و اصفهان و دیگر شهرها در اختیار امـرای محلـی بـود . ابوسـعید بهـادر خان پسر اولجایتو نیز تا سال ۷۳۶ ایلخان و فرمانروای کل و قدرت بزرگ آن عهد بـود. در اواخـر این عهد بلاخیز، یعنی در سال ۷۸۲، تیمور با سپاهی جرّار نخستین حملهٔ خود را به ایران آغاز کـرد و تا سال ۸۰۷ که سومین حملهٔ خود را پایان داد و بر سراسر ایران مسلط شد، کاهی از کشت کـرم و جوانمردی بر کشتزار باقی نگذاشت، و نه تنها هفتادهزار و به قولی دویست هزار سر در قتل عـام اصفهان به فرمان او بریدند، بلکه در کشتار دسته‌جمعی شاهزادگان آل مظفر بر کودک شش ماهـه نیز رحم نکرد.

البته این سفاکی منحصر به چنگیز و تیمور نبود، بلکه مبارزالدین محمد سرسلسلهٔ آل مظفـر نیـز وقتـی با کسی دشمن می‌شد، خانواده و تمام منسوبان و کسان او را که بی‌خبر و بی‌گناه و بی‌دفاع بودند از بـین می‌برد؛ چنان‌که با مجدالدین بندامیری از امرای سپاه شاه شیخ ابواسـحاق بـه سـبب نقـض عهـدی چنـین کرد و حتی پسر معصوم هفت‌سالهٔ او را به دست خود کشت. همچنین پسر ده‌سالهٔ شـاه شـیخ ابواسـحاق موسوم به علی سهل را که در آن سن خوش خط و فهیم بود دستور داد کشتند و خود اقرار کـرد کـه تـا هشتصد نفر را به دست خود کشته است.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴ :۴۶۰-۴۶۱).

ذکر آمار و جزئیات این‌چنینی در این پژوهش تنها برای روشن شدن موضوع و اشاره به برخـی جنبه‌های مهم رفتار و اعمال حاکمان و بزرگان آن زمـان اسـت. البتـه سـعی شـده اسـت کـه بـرای بدست دادن اینگونه اطلاعات تا حد امکان از منابعی استفاده شود که در این زمینه جانـب اختصـار را گرفته و به اشاره‌های موردی و مختصر بسنده کرده‌اند.

به طور کلی در ادامهٔ این بحث باید اضافه کرد کـه پسـتی فکـر و قسـاوت و سـفّاکی ، در میـان شاهان و امرای قرن هشتم خانوادهٔ آن‌ها عمومیت دارد و طبیعی است دیگران نیز یا به حکم النـاسُ علی دین ملوکهم و یا بنابر اصل سرایت، از این فساد کم و بیش مصون نمانده‌اند. اما چون در ایـن

جا بحث تاریخی و تحلیل دقیق اجتماعی مورد نظر نمی‌باشد، تنها برای نشان دادن درجهٔ این قساوت‌ها فهرست‌وار به چند نمونه که به طور خلاصه در فرهنگ اشعار حافظ نیز به همین ترتیب آمده، اشاره می‌شود:

ساده‌ترین وسیله برای از میان برداشتن مخالفان، بعد از مرگ یک خان یا ایلخان این بود که شایعهٔ مشاهدهٔ آثار سم در بدن خان را می‌پراکندند و سپس با این بهانه هرکه را سدّ راهشان محسوب می شد و قصد از میان بردنش را داشتند، به عنوان عامل بی چون و چرای این اتفاق معرفی کرده و می کشتند؛ چنان‌چه خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر دانشمند آن دوره، فرزند او و بغداد خاتون را به همین بهانه متهم کرده و به قتل رساندند. همچنین گفته می‌شود که شخصی با نام دولندی را که زمانی دربارهٔ ملک غیاث‌الدین پادشاه هرات زبان به تحقیر گشوده بود و گفته بود که وی برای آهنگری مناسب‌تر از پادشاهی است، وقتی در میان پناهندگان یافتند، به بدترین شیوه به دستور غیاث‌الدین به قتل رساندند. از موارد دیگر می‌توان به قتل پیرحسین و شیرون، فرزندان امیر محمود چوپانی اشاره کرد که به دست شیخ حسن کوچک و با زهر به قتل رسیدند.

در این روزگار قتل و آدم‌کشی چنان عادی شده است که حتی برادر به برادر رحم نمی‌کرد؛ از همین موارد می‌توان به امیر جلال‌الدین مسعود اشاره کرد که برادرش غیاث‌الدین را به قتل رساند و برادر دیگرش شمس‌الدین محمد هم که از دست او گریخته و از ترس جلال‌الدین با پیرحسین؛ نوادهٔ امیرچوپان همدست می‌شود، به دست پیرحسین کشته می‌شود. از سوی دیگر شیخ حسن چوپانی پیر حسین را در سلطانیه دستگیر کرده و او را به انتخاب زهر یا شمشیر برای مردن مخیّر می‌کند و به انتخاب پیرحسین او را به زهر به قتل می‌رساند. شیخ ابواسحاق از یک سو با اشرف چوپانی هم‌پیمان می‌شود و از سوی دیگر بر او می‌تازد و شیراز را صاحب می‌شود. ملک اشرف عموی خود را به شکلی پنهانی به قتل میرساند و سپس او را به یاغی بودن و فرار متهم می‌کند. امیر ایلکان، امیر سیورغان را که به او پناه آورده ابتدا پذیرایی کرده و سپس به قتل می‌رساند. شیخ ابواسحاق پیمان خود را با مبارزالدین نقض می‌کند و به مخالفان او یاری می‌رساند.

شیخ ابواسحاق همچنین دو تن از افراد سرشناس و ارزندهٔ شیراز را نیز بـه قتـل رسـاند کـه یکـی امیر سید حاجی ضراب از اجلهٔ سادات شهر بود و دیگری حاج شمس‌الـدین قاسـم پیشـوای محلـهٔ باغ نو در شیراز. البته بعدها به بهانه‌ای عوام‌فریبانه توسط مبارزالدین محاکمه شـد و بـه دسـت پسـر سید ضراب گردن زده شد. در همین دوران است که شاه حسـن وزیـر شـاه شـجاع، از روی حسـد نامه‌ای جعل کرده که نشان می‌داد جلال‌الدین تورانشاه و یکی دیگر از بزرگان شیراز به نـام همـام‌الـدین محمود از شاه محمود رقیب شاه شجاع برای تصرف شیراز دعوت کرده‌اند.

اما پیش از آن‌که به نتیجه برسد شاه حسن رسوا شده و در چاهی که خود کنده می‌افتد و به قتل می‌رسد. شاه یحیی برادرزادهٔ شاه شجاع هم بارها با او پیمان می‌بندد و هربار پیمان مـی‌شـکند و تـا فرصت می‌جوید بر او حمله می‌برد. سلطان اویس، فرزند شـاه شـجاع کـه از سـوی او بـه اصـفهان رفته، علیه پدر با عموی خود همدست می‌شود. زن پهلوان اسد حاکم کرمان به طمع ازدواج با شاه شجاع با فرندان خود همدست شده و پیکر شوهر خود را قطعه قطعه کرده و به مـردم شـهر مـی‌فروشـد! دوندی زن شاه محمود، تنها به این دلیل که شاه محمود از همسر درگذشته‌اش با حسرت یاد کرده بود، دستور نبش قبر او را داده و فرمان داد جسد او را بسوزانند. زن شیخ حسن چوپـانی بـه دلیـل آن‌کـه تصور می‌کرد همسرش از روابط عاشقانهٔ او با یعقوب‌شاه بـاخبر شـده، بـه محـض ورود شـیخ حسـن بـا خدمتکارانش همدست شد و وی را به قتل رساند و خودش به دست امرای شـیخ حسـن بـا کـارد قطعـه قطعه شد!(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۴۶۱-۴۶۳)

این نمونه‌ها نشان می‌دهد که دشـمنی و هـرج و مـرج و قتـل‌هـای بـی‌اسـاس و سـفاکانه در آن زمان، نه تنها در میان حکام و رقیبان دو ناحیه، بلکه در داخـل خانـدان و خـانوادهٔ آن‌هـا نیـز امـری بسیار طبیعی و عادی شده بود. روزگار چنان بود که حتی پدر و پسر و برادر همسـر نسـبت بـه هـم اندک رحمی در دل نداشتند و برای رسیدن به اهداف خود به هرگونه قساوتی تن می‌دادند.

در نتیجه شواهد معدودی که بر سبیل نمونه گذشت می‌تواند دورنمـای سـیاه و وحشـتزای قـرن هشتم را در برابر دل‌های عبرت‌بین مجسم کند؛ قرنـی کـه نقـض عهـد و دروغ و جعـل و تزویـر و

خیانت و شکنجه‌های بی‌شرمانه و کور کردن و کشتن در میان طبقهٔ حاکمه از زن و مرد رونق دارد. در میان این هرج و مرج عظیم و فساد و تباهی بی‌حد، کار معنویات سخت زار است و طبیعی است که تصوف نیز تحت تأثیر اوضاع نه تنها گسترش و قوامی نمی‌یابد، بلکه از انحطاط نسبی بی‌نصیب نمی‌ماند، و شاید بتوان گفت که کمال تصوف به مولوی ختم گشته و از آن به بعد، این فوارهٔ بلند سرنگون می‌گردد و تصوف به همان وضعی دچار می‌شود که اسلام پس از خلفای راشدین به آن دچار شد و همان‌طور که دستگاه پرتجمل سلطنتی امویان و عباسیان جای بساط خلافت سادهٔ خلفای پیشین را گرفت، در تصوف این قرن نیز ظاهرسازی و دکانداری و تدلیس و مسندنشینی، جایگزین حقیقت‌بینی و ارشاد واقعی و شور و صفای پیران گذشته گردید و به قول مولانا، دونان حرف درویشان را دزدیدند و برای کسب مال و مقام در کار ساده‌دلان کردند و جامهٔ رنگین و مرقع پشمین را وسیلهٔ دریوزگی قرار دادند.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۴۶۳-۴۶۴).

از آن‌چه ذکر شد می‌توان دریافت که در این قرن، تصوف از اوج قله‌های معنوی بر خاک مذلتِ خواسته‌های دنیایی افتاده و دغلکاران عارف‌نما جای صوفیان واقعی و عارفان راستین را گرفته‌اند. وضعیت در این عصر چنان است که تمامی نویسندگان و محققانی که تاکنون از حافظ سخن گفته‌اند، از توجه به زمانهٔ او غافل نبوده و این دوره را در شمار تأسف‌برانگیزترین دوران تاریخ ایران معرفی کرده‌اند. دکتر زرین‌کوب روزگار خواجهٔ رندان را روزگار دروغ و روزگار ریا معرفی کرده است.(زرین‌کوب،۱۳۸۱: ۲۷۵) .

در تأیید این سخن می‌توان به مطلبی با عنوان «حافظ رنج می‌برد» نوشتهٔ علی دشتی، اشاره کرد که نویسنده در این مطلب با استناد به شعر حافظ، دیدگاه خواجهٔ شیراز را نسبت به آن زمانهٔ سراسر رنگ و ریا و مشحون از کینه و دغلکاری، توصیف می‌کند. بحث مذکور با بیت زیر آغاز می‌شود:

معرفت نیست در این قوم خدایا مددی تا برم گوهر خود را به خریدار دگر

این‌گونه ابیات که تعدادشان در سخن حافظ کم نیست، نشان از رنجی دارد که شاعر آگاه از بی‌معرفتی آن قوم و آن روزگار می‌برده و نمی‌توانسته نسبت به آن بی‌تفاوت باشد: «حافظ از بی‌معرفتی

قوم رنج می‌برد، از شیوع ریا و تزویر رنج می‌برد، از بی‌ایمانی و دروغ رنج می‌برد، از استبداد امراء و مردن اصل عدل و انصاف رنج می‌برد، مرگ آزادی فکر و بی‌اعتنایی به هنر او را رنج می‌دهد. یکی از خطوط قیافهٔ تابناک حافظ مبارزه با عوام‌فریبی، با بی‌ذوقی، با تعصب و خرافات، با فکرهای محدود و اندیشه‌های متحجر در تقلید است.»(دشتی:۱۷۷).

شاید این طور به نظر برسد که اگر بحث در این فصل بر سر وضعیت عرفان در دورهٔ حافظ یعنی قرن هشتم است، این‌همه سخن از حافظ چه لزومی دارد و چرا نمی‌توان تنها به اطلاعات تاریخی دربارهٔ عرفان آن دوره بسنده کرد؟ در پاسخ باید گفت که به طور کلی هرجا سخن از ادب فارسی در قرن هشتم باشد، سررشتهٔ سخن از شعر حافظ نشأت می‌گیرد، همچنان‌که هرجا سخن از حافظ بوده باشد، بی‌شک تصویر زمانهٔ او نیز منعکس شده است.

دقت در تمام نوشته‌ها و پژوهش‌هایی که تاکنون دربارهٔ شعرحافظ صورت گرفته است، نشان می‌دهد که در همهٔ آن‌ها، هم از وضع اجتماعی و سیاسی و هم از وضعیت دین و طریقهٔ عرفان در آن قرن، سخن گفته شده است. همچنین به طور متقابل، در تمام نوشته‌های مربوط به تاریخ ادبیات سدهٔ هشتم و نوشته‌های انتقادی از آن دوران هم از حافظ به عنوان شاعری که غزلش به طرز حیرت‌آوری هم حاوی بالاترین سطح عشق و عرفان است و هم حامل پیام‌هایی به شدت اصلاح‌گرایانه و منتقدانه است از حکومت، فقیه، صوفی، واعظ، محتسب و حتی معشوق سنتی که در شعر شاعران گذشته مقدس شمرده می‌شد.

بنابراین، نه در تفسیر شعر حافظ و اندیشه‌های او می‌توان از توجه همه‌جانبه به قرن هشتم صرف نظر کرد و نه در بحث از هرگونه مسألهٔ مربوط به آن دوران می‌توان از توجه به شعر حافظ و اندیشهٔ او غافل ماند. این رابطهٔ دوسویه در تمام تحقیقات مربوط به آن دوران رعایت شده است، همچنان‌که مشاهده شده است؛ تقریبا تمام محققان و نویسندگانی که دربارهٔ حافظ مطلبی دارند به این مهم توجه دارند و تأکید کرده‌اند که عصر حافظ از اعصار تاریک و مشوش ایران است. به‌ویژه محیط زندگی او که در آن زمان مرکز آشوب و فتنه به شمار می‌رفته است. در این دوره آرامش

و سکون، ثبات در فکر و روش عقلی نیست. در این گیر و دارهایی که برای رسیدن به قدرت صورت می‌گیرد، اخلاق و ذوق به منتها درجهٔ انحطاط و آشفتگی می‌افتد، همه در این اندیشه‌اند که از خوان یغما نصیبی ببرند، یا اقلاً گلیم خود را از آب بیرون بکشند.

در این موقع است که فضایل بی‌ارزش، بازار دروغ و تقلب رایج می‌شود، استبداد و خودرایی نه تنها در امراء و طبقهٔ حاکمه، بلکه در افراد[دیگر] هم به حد رسوا و اشمئزاز انگیز می‌رسد، «مزاج دهر تبه» می‌شود و حافظ آرزوی «فکر حکیمی و رأی برهمنی» می‌کند و گاهی با حیرت و تعجب از خود می‌پرسد:

ازین سموم که بر طرف بوستان بگذشت عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی

در این تیرگی‌های مشوش و هراسناک، سیمای فروزان حافظ، با صفای باطن، دور از فرومایگی‌های محیط، منزه از دنائت‌های رایج آز و طمع و پاکیزه از تعصب‌های جاهلانه در افق شیراز طالع می‌شود و فکر روشن او می‌خواهد بر تاریکی‌های زمان فروغ بریزد.»(دشتی:۱۷۸).

با این توضیحات روشن می‌شود که توجه به غزل‌های حافظ و دقت در سخن او، می‌تواند فضای مورد نظر او را به گونه‌ای ملموس‌تر، تفسیر و بازنمایی کند. فضایی که از نظر حافظ پنهان نمانده و در زبان و شعر او منعکس شده است. حافظ با آن نبوغ و شیوهٔ سخن‌سرایی بی‌سابقه‌اش می‌توانست در آن زمانهٔ هزار رنگ به رنگی درآید که منفعتی عایدش شود و سر خود بگیرد و کار خود از پیش ببرد. اما اشعار او نشان می‌دهد که او وظیفهٔ هنرمندی خویش را تمام و کمال به جا آورده و در برابر این وضع سکوت اختیار نکرده و همواره لب به شکوه باز کرده است. نکتهٔ بسیار شگفت‌آور این‌جاست که حافظ چنان هوشمندانه غزل را ظرف گفتار خود کرده است که توانسته بی‌آنکه حتی ذره‌ای از عذوبت غزلش کاسته شود، شدیدترین انتقادها را به گوش حاکمان و زاهدان خشک‌مذهب و صوفیان گرفتار ریا و تزویر زمانه‌اش برساند.

علاوه بر حافظ بسیاری دیگر از مشایخ و بزرگان همان دوره که زمانه را لمس کرده بودند، نیز در آثار خود زبان به توصیف وضعیت عرفان آن زمان گشودند. چنان‌که از زبان عزّالدین محمود

کاشانی که خود از مشایخ آن دوره بوده در مصباح‌الهدایه در این باره چنین نقل است: «...و مشهور و معروف در میان مردم آن است که اسم صوفی بر کسی اطلاق کنند که مترسّم بود به رسم صوفیان و متلبّس بود به زیّ ایشان اگر از اهل حقیقت بود و اگر نبود و اهل خصوص از متصوفه اکثرشان مترسّمان را صوفی نخوانند بلکه متشبّه به صوفی خوانند.»(کاشانی ،۱۳۲۳: ۶).

علاوه بر این، باید از آثار عبید زاکانی به عنوان شاعر طنزپرداز و تیزبین دیگری که او نیز همچون حافظ، چشم بر بیداد آن زمانه نبسته و زبان به اعتراض گشوده، هم در این‌جا یاد کرد که شیوهٔ گفتارش با حافظ تفاوت داشت اما هدفش یکی بود. چنان‌چه دربارهٔ او نیز گفته می‌شود: «آن روزها اگر به میان مردم کوچه و بازار شیراز برویم، عبید زاکانی را در میان آن‌ها می‌بینیم که [اگرچه] صلابت کلام حافظ را ندارد، اما با ستم‌دیدگان پاک دل، از همین درد سخن می‌گوید و اگر سخن را به هزل می‌آمیزد، نالهٔ سینه‌های دردمند مردم است... رسالهٔ اخلاق‌الاشراف عبید نقدی کوبنده است بر احوال همهٔ آنان که بر چاربالش دین تکیه زده و هیچ راهی با خدا ندارند.» (استعلامی:۳۱۱).

وقتی قرار به مطالعه در باب قرن هشتم و وضعیت تصوف در این دوران باشد و شاعر مورد بحث هم حافظ باشد، شاید بتوان ادعا کرد که با وجود آن‌همه شواهد روشن و قراین واضح در شعر حافظ، دیگرجستجو در منابع و نوشته‌های حجیم تاریخ چندان مفید به نظر نمی‌رسد. هوشمندی سخن حافظ تا بدان‌جاست که خوانش و بررسی شعرش می‌تواند به درک تمام جنبه‌های لازم از شخصیت و دوران او کمک برساند. به همین دلیل هم هست که هرچه در باب او سخن می‌رود باز هم جا برای قلم‌فرسایی باقی می‌ماند. آن‌که با تیزهوشی تمام و بیش از دیگران توانسته از عهدهٔ انتقاد بر این وضع برآید بی‌شک حافظ است که شعرش به واسطهٔ همین ویژگی‌ها همه‌گیر و جاودانی و جهانی شد. اوست که با مشاهدهٔ این‌که «چگونه حکومت وظایف خود را فراموش کرده و آلت اجرای مقاصد دین‌فروشان گشته است و اصل آزادگی در زیر پای هوی و هوس ریاکاران لگدمال می‌شود، زبان به زمزمه می‌گشاید»(دشتی: ۲۰) و چنین طلب رهایی و نجات می‌کند:

در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

در اکثر نوشته‌های مربوط به تاریخ این دوران، از رونق خانقاه و بسیاری مشایخ و رونق فرقه‌های صوفیانه، سخن رفته است. اما با توضیحاتی که داده شد می‌توان دریافت که اگرچه رونق بازار تصوف در این دوره گرم و خانقاه‌ها پر بوده و سلسله‌های دورهٔ قبل همچنان در فعالیت بودند، اما تحت تأثیر آن همه آشوب و فساد اجتماعی، در ورای سطح ظاهری جریان عرفان، چیزی در ذات و هدف عارفانه تغییر کرده بود که هستهٔ اصلی و مهم این مکتب به شمار می‌رفت و همان عشق دیگرگونه به ذات باری‌تعالی و وصال به کمال مطلق بود.

در زمانه‌ای که بسیاری از اشخاص به ظاهر عارف، دیگر سرمست از عشق الهی و در پی وصال معشوق نبودند، بلکه به دنبال بهره‌وری هرچه بیشتر از دنیا و کسب جاه و مقام به لباس عرفان درآمده‌اند، نه تنها وضع طریقت که وضعیت شریعت هم تأسف‌برانگیز بوده است. همین است حافظ به عنوان منتقد و اندیشمند اجتماعی، در کنار انتقادهای شدید از حکومت، این دو دسته را نیز به باد نکوهش گرفته، هم از صوفی و هم از زاهد شکوه و گلایه می‌کند و شریعت و طریقت را آلوده به ریا و فساد می‌داند. گفته می‌شود:« در عصر او دو فساد اجتماعی از فسادهای دیگر بارزتر بود ـ گو این‌که فساد سیاسی هم بیداد می‌کرد ـ دو نهاد مقدس به تحریف و انحراف کشیده شده بود: شریعت و طریقت، و پیداست که در این میانه چه بر سر حقیقت می‌آید. [حافظ] به عیان می‌دید که: آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت؛ می‌دید که نقد صوفی، همه صافی بی‌غش نیست.»(خرمشاهی: ۲۲۰).

البته پیش از قرن هشتم و از همان اوایل نفوذ تصوف در شعر، انتقاداتی از صوفیان ظاهری در شعر شاعران وجود داشت و حتی شاعرانی چون عطار و مولانا نیز در انتقاد از اهل سلوک، از کلمهٔ صوفی استفاده کرده بودند ، با این تفاوت که در آثار آن‌ها، ابتدا شواهد عینی و تجربی وجود داشت و سپس کلمهٔ صوفی را برای گزارش آن شواهد به کار می‌بردند.(پورنامداریان:۱۵).

با این اوصاف، هیچ بعید نیست که از تعداد طرفداران واقعی طریقت، به دلایلی که شرح داده شد، کاسته شده باشد. همچنانکه در برخی منابع نیز به این موضوع به طور مستقیم به دلایل این امر

اشاره شده است: «این که گفته شد طرفداران واقعی این مکتب اندک است، با شرحی که در اوضاع سیاسی و اجتماعی این قرن گذشت، محتاج به توضیح دیگری نیست، و القاب مشایخ این عصر که همه مضاف به «دین» است هم نشانهٔ طرز تفکر مردم و پیران آنان است. زیرا در این قرن و حتی از زمان غازان خان و الجایتو، قوی‌ترین حامی متصوفه، ایلخانان مغولند که مردمی ساده‌دل و نقش‌پذیر و کم‌عمق بوده‌اند و از نشئهٔ دیگر و عذاب آخرت سخت هراسان و از عالم مغیبات نگران.

بنابراین، از یک سو دین را که وسیلهٔ تأمین رفاه عالم دیگر آنان بود محترم و پیشوایان دینی را معزّز می‌داشتند و از سوی دیگر به پیروان صوفیه که عقیده داشتند بر ضمایر مشرف و صاحب کرامات و عالم به مغیباتند، اعتقاد خاصی نشان می‌دادند، و واضح است رضایت پیرانی را که بین طریقت و شریعت جمع کرده باشند، وسیلهٔ فوز دارین می‌شمردند؛ چنان‌که مکاتبات رشیدی و تاریخ مبارک غازانی و صفوةالصفای ابن بزاز و حبیب‌السیر پر است از اسامی و موقوفات مساجد و مدارس و خانقاه‌هایی که ایلخانان سابق‌الذکر در قلمرو خود احداث کرده بودند، و احترامی که به مشایخ صوفیه داشتند هم در آن کتب مسطور است، تا آن‌جا که وزرای بزرگی چون خواجه رشیدالدین فضل‌الله و خاصه فرزندش خواجه غیاث‌الدین محمد، دست مشایخی چون شیخ صفی‌الدین اردبیلی را می‌بوسیده و در سماع صوفیان عملا شرکت می‌کرده‌اند و غازان خان به زیارت تربت بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر و ملاقات پیر ابراهیم زاهد رفته و ابوسعید از شیخ صفی‌الدین اردبیلی برای سلامت ماندن از حملات ازبکان همت خواسته است، و هم به دو زانو نشستن این ابوسعید بهادرخان در برابر شیخ علاءالدوله سمنانی در *روضة‌الصفا* مسطور و مشهور است.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴ :۴۶۵-۴۶۶) .

اگر چه گفته می‌شود که طریقت با شریعت منافات ندارد و آموزه‌های خود را از دین گرفته و رنگ عاشقانه و خاص به آن داده است. اما در آن زمان این‌گونه نزدیکی میان طریقت و شریعت در نظر ایلخانان مغول پیامدهایی را به دنبال داشت که به انحراف هر دو از راه مستقیم منجر می‌شد. چنان‌چه گفته شده است که همدوش مسجد خانقاه ساخته می‌شد و برای خانقاه‌ها موقوفات

فراوانی در نظر گرفته می‌شد و در مجالس سماع عام و سماع خاص برای قوال هم هزینه‌ای در نظر گرفته می‌شد. همچنین نقل است که در قلمرو ایلخانان به مناسبت‌های دینی هم سماع برگزار می‌شد و حتی در محاسبهٔ مخارج حکومت و مخارج تولیت برخی مشایخ بزرگ آن دوران، مبلغی به عنوان «اخراجات لیالی متبرکه» هم وجود داشته است.

با این نشانه و قراینی که دربارهٔ وضعیت خانقاه‌ها و مجالس آن زمان وجود دارد، آلوده شدن تصوف به امور دنیایی هیچ بعید به نظر نمی‌رسد.چنان‌چه گفته می‌شود: « تصوف بی حد و رسم و برکنار از دنیاپرستان و دستگاه‌های حکومتی، در این زمان جای خود را به تصوف‌گونه‌ای که تنها در خانقاهش می‌توان جُست و [فقط] در پناه دین حق حیات دارد، داده است و آن هدیهٔ آسمانی و لطیفهٔ غیبی در کنار دیگر کالاهای روزگار قرار گرفته است.

از آن‌همه شور و عشق و صفاو ذوق و محبت خبری نیست و به قول خواجه رشیدالدین وزیر، پاره‌ای از پیران «مشایخ صورت و فضول سریرت» شده‌اند و خلاصه این‌که اگر جنبشی یا در بعضی جهات گسترشی دیده می‌شود، شخصی و طولی است، نه عمقی. نکتهٔ دیگری که در تصوف این عهد قابل ملاحظه است، شرکت صوفیان پاره‌ای از نقاط در تعلیمات جنگی است. ظاهراً پس از حملات مغول و جهاد مشایخ صوفیه نظیر نجم‌الدین کبری، به صوفیه تعلیمات جنگی داده می‌شده است و صوفیان برای دفاع از وطن و دین و ناموس در برابر اجنبیان، استعمال اسلحه را می‌آموختند.»(بخارایی:۴۶۸).

هر خواننده که این مطالب را بخواند، همچون نویسندهٔ فرهنگ اشعار حافظ، نخستین چیزی که به ذهنش می‌رسد این است که این عمل تا چه اندازه از اساس تصوف که بر محور عشق و محبت بنا نهاده شده، دور می‌نماید. درست است که دفاع در برابر بیگانه و حفظ مال و جان و ناموس عملی شایسته محسوب می‌شود اما به هیچ وجه نمی‌توان جنگ و کشتار و به خصوص قتل نفس ـ به هر دلیل که باشد را در آداب صوفیه گنجاند. به گفتهٔ بخارایی در فرهنگ اشعار حافظ، از صوفی جنگ خواستن درست مانند آن است که از آب کار آتش بطلبند، یا از عسل تلخی، از

خورشید تیرگی، از برف گرمی و از آتش سردی طلب کنند.

به هر صورت، نکته‌های یاد شده انحراف صوفیه را از اصول تصوف تأیید می‌کنند و همین دلایل باعث شد که آن دسته‌ای که همچنان راه راست را در پیش گرفته و دیدهٔ روشن‌بین و حقیقت‌جویِ خود را بر مسائل آن جریان نبسته بودند، لب به مذمت این دسته باز گشودند.

مواردی که ذکر شد، بار دیگر بر خوانندهٔ این سطور روشن می‌سازد که صوفیِ آن زمان اگرچه بر مسند ارشاد نشسته است، اما خود گرفتار و گمراه است.«صوفی زمان حافظ، خاصه در محیط فارس با حکومت فاسد و عوام فریب آل مظفر، صدرنشین مسند ارشاد ولی از قید هر حقیقتی آزاد است. حافظ از این صوفی‌نمایان که به غلط نام صوفی بر خود نهاده بودند، در رنج است و در دیوان او غالبا صوفی مرادف با ریاکار متنمّس و مدلّس به کار رفته است.» (رجایی بخارایی،۱۳۶۴ :۴۶۹).

به طور کلی و به اختصار می‌توان چنین گفت: «از مختصات تصوف این قرن، قرار گرفتن آن در حمایت دین و کاسته شدن از عمق و افزوده شدن به طول آن و رواج خانقاه‌ها و سماع در آنها و جانبداری ایلخانان از این طریقه و وسیله قرار گرفتن تصوف برای مسندنشینی و ریاست‌فروشی و رسیدن به حوایج دنیوی است. پیشرفت تصوف در هند و آسیای صغیر نیز در این قرن قابل عنایت است.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴ :۴۷۱-۴۷۲).

اکنون با اوضاعی که توضیح آن داده شد، باید توجه داشت در دورانی که ریا پرچمدار فرقه‌های دینی و عرفانی شده، چه بر سر اصل و اساس طریقت آمده است؟ یعنی عشق الهی که چندی پیش غزل عارفانه را متحول ساخت اکنون در چه جایگاهی قرار دارد؟همان مفهوم والا؛ که طبق توضیحات داده شده دربارهٔ عرفان دورهٔ فخرالدین عراقی، تا قبل از قرن هفتم در نوشته‌های منثور صوفیه وجود داشت و سپس با ظهور سنایی به عرصهٔ شعر وارد شد و بزرگانی چون عطار و مولانا آن را در شعر خود به اوج رسانده و ستون شعر عارفانه را بر مبنای آن مستحکم کرده بودند.

باید دید آن جستجوی حقیقت راستینی که در قرن هفتم در عرصهٔ شعر، در پرتو اندیشه‌های

وحدت وجودی برجسته‌تر شده بود، آیا تحت تأثیر آن همه آشوب و نفاق از رونق افتاد؟ نقش حافظ و دیگرهمفکرانِ هم‌دورهٔ او در آن میان چه بود و میراث دورهٔ پیش چگونه در قرن هشتم حفظ شد؟

در پاسخ به این‌گونه پرسش‌ها باید گفت که اندیشه‌هایی با چنان وسعت و عمق و ژرفا در این عرصه، هرگز از بین نرفت و علی‌رغم آن‌همه تاریکی و تباهی، هنوز هم عارفانی روشن‌بین و حقیقت‌جو بودند که راه راست در پیش گرفته بودند و حتی در این میان راه چاره را در گسترش افکار پاک خود به سرزمین‌های مجاوری چون هند و آسیای صغیر جستجو می‌کردند، چرا که در آن‌جا مردم گرفتار مصائب و فسادی که در ایران دیده می‌شد، نبودند. علاوه بر این، در قرن هفتم به دنبال تلاش بزرگان و مشایخ این فرقه، آثار بسیار قابل توجهی نوشته شد که به عنوان میراثی عظیم و ارزشمند در اختیار عارفان قرن بعد یعنی دوران حافظ قرار گرفت. شروحی که بر آثار ابن عربی نوشته شده بود و کتاب‌هایی چون *عوارف‌المعارف* سهروردی و همچنین *حدیقهٔ* سنایی، *الهی‌نامهٔ* عطار و *مثنوی* مولوی، در این دوران در اختیار رهروان طریقت قرار گرفت.

همچنین، در این دوران دو مکتب معروف سهروردیه و مولویه که بنای تعلیمات اولی بیشتر با زهد آمیخته بود و دومی هم بر طریق خداپرستی عاشقانه و وجد و ذوق و سماع بنا نهاده شده بود، با رونق و پویایی فعالیت می‌کردند. علاوه بر وجود ارزشمند خواجهٔ شیراز، وجود عده‌ای دیگر از عرفای صاحب‌ذوق آن دوره نظیر بهاءولد، شیخ محمود شبستری و... در این زمان حاکی از آن است که همچنان تصوف راستین ـ هرچند کندتر از قرن گذشته ـ در حرکت و تلاش است. حتی می‌توان ادعا کرد که وجود نابغه‌ای چون خواجه حافظ به تنهایی برای سر دادن ندای آزادی و نمایان ساختن چهرهٔ ساختگی تصوف آن قرن و سوزاندن جامهٔ ریا به آتش تند زبان خود، کافی بود. تا آن‌جا که امروزه هرگاه از تاریخ ادب ایران در قرن هشتم ذکری به میان می‌آید، نخستین چیزی که به ذهن هر شنونده یا خواننده متبادر می‌شود، نام حافظ باشد و تداعی غزلش، نه تصویر شوم جامعهٔ آن زمان. چنان‌که دیده می‌شود بیش از آن‌که مسائل مربوط به آن زمان بر ذهن و

سلیقهٔ فرهنگی مردم ایران تأثیر گذاشته باشد، شعر حافظ به عنوان نمونه و پدیدهٔ شعر و عرفان آن زمان تأثیرداشته است. حتی شاید بتوان این‌گونه بازنمود که ؛ دریای روشنی و صفای شعر حافظ، تباهی و سیاهی آن دوران را در نظر ادب‌دوستان این مرز و بوم کم اهمیت کرده است. به قول دکتر زرین کوب:« در وحشت و سکوت دنیایی محدود که در حال خرد شدن و فرو ریختن بود، حافظ ندای شادی، ندای نشاط، و ندای زنده‌دلی درافکند و در ورای آلام و دردهای ظاهر، عشق‌ها و زیبایی‌های باطن را نشان داد.»(زرین کوب،۱۳۷۹: ۲۸۴).

عشقی که از طریق غزل خواجهٔ شیراز از آن زمان تاکنون در اذهان مردم این سرزمین راه یافته است، چنان عمیق و مؤثر جلوه کرده که بیشتر توجهات را به سوی خود جلب کرده و جایی برای تأسف بی‌نتیجه بر دورانی که گذشته، باقی نگذاشته است. به همین دلیل هم هست که هرچه از حافظ و شعرش سخن می‌رود باز حق مطلب ادا نمی‌شود. اما با این وجود، عدم توجه به آن دوران نیز می تواند اهمیت ویژهٔ شیوهٔ بیان رندانهٔ حافظ را تقلیل دهد و به همین دلیل هم پژوهشگران همواره از توجه به این امر غافل نمانده و شعر حافظ را در بستر اجتماعی، سیاسی، دینی و فرهنگی زمانه‌اش و با در نظر داشتن همهٔ جوانب تفسیر نموده‌اند.

همان‌گونه که بحث شد، علی‌رغم آن همه نابسامانی در قرن هشتم فرقه‌های تصوف به راه خود ادامه می‌دادند و برخی بزرگان این مکتب آثار ماندگاری نیز در همین دوران از خود به جای نهادند که در پی آشنایی بیشتر با وضعیت پیران و مشایخ عارف در آن دوره نام چند تن از مشاهیر آن‌ها به ترتیب سال ظهورشان در این عرصه، در این‌جا ذکر می گردد:

شیخ محمود شبستری (۷۲۰هـ).

عزالدین محمود بن علی نطنزی(۷۳۵).

شیخ صفی‌الدین ابوالفتح بن امین الدین جبرئیل اردبیلی (۷۳۵ هـ).

کمال الدین عبدالرزاق کاشانی (۷۳۶).

ابوالمکارم رکن الدین علاءالدوله احمدبن محمد بیابانکی سمنانی(۷۳۶).

اوحدالدین بن حسین اصفهانی مراغه‌ای(۷۳۸).

قطبالدین ابوالفضل یحیی جامی نیشابوری(۷۴۰).

جلال الدین محمد باکلنجار(۷۵۶).

امیر سید علی بن شهاب الدین همدانی(۷۸۶).

جلال الدین محمد زاهد مرغابی هروی(۷۸۸).

بهاءالدین محمدبن بخاری نقشبند(۷۹۱).

مغربی تبریزی(۸۰۱).

خواجه علاءالدین محمدبن عطار بخاری(۸۰۲).

کمال خجندی (۸۰۳).

گفتنی است هریک از این مشایخ صاحب آثاری بوده و نوشته‌هایی در این زمینه از خود برجای گذاشته‌اند. با ذکر این تعداد و با علم به این‌که تمامی این‌ها نویسندگان بزرگی در آن دوران محسوب می‌شوند، این پرسش بحث برانگیز مطرح می‌شود که این‌همه عارف و پاکباز خانقاه‌دار و چله‌نشین چگونه نتوانستند حرفی را که حافظ در پانصد و اندی غزل کوتاه و عاشقانه به گوش دیگران می‌رساند، در آن همه نوشتهٔ عارفانهٔ خود بگویند؟

حافظ چنان‌چه ذکر شد، علاوه بر قرائت قرآن به روایت‌های گوناگون و آموختن تفسیر قرآن، به مطالعهٔ کتب حکمت و کلام نیز پرداخته و در بازار گرم درس و علم آن زمان در محضر برخی بزرگان هم شاگردی کرده است اما نه شیخ و پیر مشخصی دارد و نه چنان پاکباز و پایبند در این حوزه معرفی شده است. چنان که دکتر زرین‌کوب هم ذکر کرده « نه در سلسلهٔ صوفیه در آمد و نه با صوفیه میانهٔ خوبی یافت. حتی در حق سید نعمت‌الله صوفی نامدار عصر طعنه‌ها داشت. اما اگر ریاکاری و خودنمایی صوفیه را نپسندید، افکار و تعالیم آنان را دلپذیر یافت. عرفانی که در کلام او انعکاس دارد از همین‌جاست.

نه ملامتی بود، نه اویسی، حتی از صوفیه و طامات بیزار بود. با این‌همه عرفان صوفیه و فکر کشف و شهود و وحدت و اتحاد آن‌ها بیش از سخنان اهل کلام با ذوق و مشرب او سازش داشت. از این رو است که الفاظ و اصطلاحات صوفیه و افکار و تعالیم آن‌ها در شعر او انعکاس یافت. لیکن این ذوق عرفان او را از محبت خلق دور نمی‌کرد. نه خانقاه‌نشین بود و نه اهل ریاضت. با اهل ذوق می‌جوشید و از عشق و بیخودی بهره می‌برد.»(زرین کوب،۱۳۷۹ :۲۷۸).

در باب طریقت مشخص و مسلک حافظ سخن بسیار است.اما اکثر منابع این مطلب را تأیید می‌کنند که حافظ رسما در سلک متصوفه وارد نشد. « اعتقاد و علاقه‌ای که بعضی مشایخ و صوفیهٔ بعد از عصر حافظ در حق اشعار وی نشان داده‌اند، بدون شک از اسباب عمده بوده است در اینکه عوام صوفیه یا معتقدان آن‌ها حافظ را به عنوان شاعری صوفی تلقی کنند و دریافت کلام او را موقوف بر دریافت طریقهٔ صوفیه و آشنایی با سیر و تحول تصوف بشمارند. از مشایخ معتقد به شعر حافظ، قاسم انوار را می‌توان نام برد که دولتشاه می‌گوید«دیوان حافظ را پیش او علی‌الدوام خواندندی»، جامی هم در *نفحات* از یک تن از مشایخ خواجگان نقشبند نقل می‌کند که می‌گوید هیچ دیوان به از دیوان حافظ نیست، اگر مرد صوفی باشد.

در واقع خود جامی که یک ربع قرن بعد از حافظ به دنیا آمده بود، دربارهٔ صوفی بودن خواجه به صراحت می‌گوید که «معلوم نیست که وی دست ارادت پیری را گرفته است و در تصوف به یکی از این طایفه نسبت درست کرده باشد.» معهذا، بعدها مترسمان صوفیه که غالباً از تجربهٔ عرفانی و روحانی صوفیه جز به «نسبت ارادت» و «اسناد خرقه» به چیزی اهمیت نمی‌دادند، با انکار و استهزاء بر این قول جامی طعنه می‌زدند « که اگر بی پیر چون حافظ توان شد، کاش مولوی جامی نیز پیر نداشتی.»(زرین‌کوب،۱۳۷۹ :۲۳۱-۲۳۲).

به هر صورت آن‌گونه که از منابع برمی‌آید، با آن‌که خواجهٔ شیراز چندان توجهی به عموم صوفیان در آن زمان نداشته و در اکثر موارد حتی با دیدهٔ بی‌اعتمادی به آنان نگریسته، تعداد قابل ملاحظه‌ای از ابیات او صبغه‌ای صوفیانه دارند. «از این رو چون ارتباط وی با مشایخ معروف عصر

امکان گرایش رسمی او را به هیچ یک از طوایف و سلاسل معروف نمی‌دهد، بعضی محققان پنداشته‌اند که باید وی را از ملامتیه شمرد و قلندران اهل ملامت. البته خود او از ملامت و حتی لزوم اجتناب از سالوس و ریا که لازمهٔ طریقهٔ اهل ملامت است، مکرر در اشعار خویش یاد می‌کند و غیر از اشارت به ملامت کشیدن خویش، این هم که فی‌المثل دربارهٔ«واعظ شهر» می‌گوید که « تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود» بی‌شک با قول اهل ملامت که ریا را شرک خفی و احتراز از آن را اصل طریقت خویش می‌شمرند، توافق تام دارد.

اما این نفرت از سالوس و ریا اختصاص به ملامتیه ندارد، به‌علاوه اهل ملامت هم در این ایام دیگر مثل ابوحفص و حمدون قصار فرقهٔ واحد و مشخصی نبوده‌اند.»(زرین کوب،۱۳۷۹ :۲۳۳) اکثر حافظ‌پژوهان در دورهٔ حاضر این نظر را دربارهٔ نبودن پیر و فرقهٔ مشخص در زندگی حافظ، پذیرفته‌اند. چنانچه در بسیاری منابع هم همین نظر تأیید شده است. مثلا در جای دیگر چنین آمده است که« حافظ به عنوان یک صوفی هم معروف نبوده است. صوفیان، حتی صوفیان مشهور و مشایخ بزرگ، هر کدام منتسب به سلسله‌ای بوده‌اند و شیوخ آن‌ها همه معین و مشخص بوده است، اما این صوفی بزرگ و عارف عظیم‌الشأن منزه از این قیود و حدود بوده و هیچ محققی پیر و مراد او را نشان نداده است.»(کیایی نژاد:۴۵۱).

ادعای دیگری که در این باره وجود دارد؛ نظر سودی(شارح دیوان حافظ) است که او را به فرقهٔ روزبهانیه منسوب کرده است. اما اکثر محققان امروزی با استاد زرین‌کوب در این زمینه همرأی بوده‌اند که نظر هلموت ریتر را پذیرفته‌اند که معتقد است: راجع به تعلق و انتساب حافظ به یک سلسلهٔ صوفی هیچ‌گونه اطلاعات دقیقی در دست نیست. بنابراین به نظر می‌رسد: «آن‌چه درباب شباهت و قرابت بین بعضی افکار حافظ و روزبهان هست، برخلاف پندار هانری کُربن فقط ارتباط فکری را ثابت می‌کند ـ نه ارتباط طریقی را.»(زرین کوب،۱۳۷۹ :۲۳۴) .

همچنین استاد زرین‌کوب به طور کلی وجود سلسله‌ای با عنوان روزبهانیه را در دورهٔ حافظ بعید می‌داند. اما شباهت مشرب فکری حافظ و با روزبهان را صحیح دانسته و بر این است که

احوال و سخنان شیخ شطاح گویی از چندین نسل پیش، زمینه را برای شور و هیجان عاشقانهٔ شعر کسانی چون سعدی و حافظ، آماده کرده است. نکتهٔ دیگر این‌که؛ در بین غزلیات پاره‌ای غزلیات هست که تجارب شخصی وی را در زمینهٔ حالات عرفانی منعکس می‌کند. از جمله در یک غزل معروف که می‌گوید: «سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد» آشکارا خواننده را توجه می‌دهد که این جام جهان‌بین دل اوست ـ دل عارف. این عارف که دلش را مثل یک قدح باده به دست دارد و نمی‌کوشد مثل اهل ریا باطن آن را از خلق مخفی دارد، البته می‌تواند «اندر آن آینه» هم«صدگونه تماشا» کند.(همان:۲۳۴) اما نکتهٔ دیگری که شباهت کلام حافظ را به روزبهان بقلی مورد تأیید قرار می‌دهد؛ نوسانی است که در کلام حافظ بین دو جنبهٔ مجازی و الهی برقرار است. در کلام حافظ معمولا عشق مفهومی دوگانه دارد به طوری که «برای وی نیز مانند روزبهان مجاز پلی است که واقعیت محسوس را با حقیقت معقول ارتباط می‌دهد.»(زرین‌کوب،۱۳۸۱: ۱۷۹)

بنابراین آن‌چه سخن حافظ را از کلام نویسندگان دیگر آن عصر مؤثرتر و ماندگارتر کرده و او را به نمایندهٔ ادبی قرن هشتم مبدّل ساخته، نگرش همه جانبهٔ او به هستی است. او به جای آن‌که گوشهٔ انزوا اختیار کند و یا درگیر کار خانقاه و درس و وعظ باشد، ذوق و سرمستی عرفان را دستمایهٔ آزاداندیشی‌های مصلحانهٔ خود ساخته است و در آن واحد به دنبال اندیشهٔ عارفانی چون ابن عربی و مولانا و عطار، هم از عشق در رفیع‌ترین درجهٔ آن دم زده و هم فریاد بیداد از فساد و تزویر حاکم بر زمانهٔ خویش را سر داده است. در غزل حافظ از هرکه و هرچه با طینت انسانی در تضاد است، انتقاد شده و در عین حال هم سرمستی و شور و ذوق عاشقانه منعکس شده است.

همه چیز با هم در مختصرترین صورت گفتار ادبی آن زمان گنجانده شده؛ از تفسیر قرآن و علم و کلام و حکمت و عشق و شور و سرمستی و ...گرفته تا طنز تلخ و گزندهٔ یک منتقد بی‌باک.

مهمترین نکته‌ای که دربارهٔ عرفان آن دوره وجود دارد این است که نوعی شیوهٔ ابداعی خاص توسط حافظ در شعر آن دوره به وجود آمد که می‌توانست از اندیشه‌های عارفانه برداشتی دیگرگونه به نفع دیدگاه انتقادی خود نسبت به جامعه بهره‌برداری کند. گذشته از صوفیان متظاهر

که تکلیفشان در آن زمانه مشخص شد، عارفان راستین آن زمان نیز با بسط اندیشه‌های مبتنی بر عشق و محبت خود، جز برای گروه علاقمندی که به آنان پیوسته بودند، کاری نکردند. آن‌ها فقط توانستند ادامه دهنده و قوام بخش تفکر شکل گرفته در قرن گذشته از جمله آراءِ ابن عربی و صدرالدین قونوی و شیخ شهاب‌الدین سهروردی و غیره باشند. اما در مقابل حافظ که صرفا صوفی نبود، با بهره‌گیری از همین اندیشه‌ها و با توجه به همان عشق مخصوص عارفانه که در کلام عطار و مولانا به اوج رسیده بود، شیوه‌ای رندانه در بیان خود ایجاد کند و بار دیگر در غزل دگرگونی معنایی خاصی ایجاد کند که با گذشت قرن‌ها همچنان مورد بحث است. چیزی که در اندیشه و کلام حافظ می‌توانست چنین ظرفیتی برای بیان او ایجاد نماید. بی‌شک استفاده از نوعی بیان حکمی، عارفانه، عاشقانه و طنزگونه در شعر بود که در بهترین تعبیر آن را «سخن رندانه» باید نامید.

باز هم پرسش این‌جاست که چرا توجه به مفهوم رندی در شعر حافظ، درست در جایی که سخن بر سر تغییرات عرفان و تصوف در دورهٔ او می‌باشد، نکته‌ای درخور توجه به حساب می‌آید؟ در پاسخ باید گفت: چنان‌که ذکر شد، در بحث تطور عرفان در دورهٔ حافظ، جز انحطاط و انحراف بیشتر مشایخ صوفیه از این راه، چیز تازه‌ای دیده نشد و در آثار آن دسته از عرفا هم که راه گم نکرده و در طریقت ثابت قدم بودند، چیزی جز بحث‌های پیشین و تأیید آموزه‌های قرن هفتم دیده نشد.

درحقیقت، آموزه‌های ابن عربی در قرن هفتم چنان گسترهٔ وسیعی را در برگرفت که مدت زمان زیادی برای نشر و شرح و تفسیر آنان لازم بود. شارحان تا قرن نهم همچنان در پی شرح آثار این متفکر بزرگ بودند. تأثیر او در عرفان اسلامی مشرق‌زمین تا مدت‌ها نیاز عرفا را از منابع معنایی ارضا می‌ساخت. علاوه بر این، بسیاری از مشایخ هم به شرح و بسط اصول عارفانه‌ای که در قرن گذشته به شکلی ثابت درآمده بود، مشغول بودند.

پیوند شعر و عرفان در این دوره نیز از دیگر مسائلی بود که تحت تأثیر اندیشه‌های خاص

عارفانه شکل گرفته بود و رواج غزل و مثنوی عارفانه هم دیگر در قرن هشتم چیز تازه‌ای نبود. از سوی دیگر تحت تأثیر اندیشه‌های ابن عربی جریاناتی موافق و مخالف هم در این دوره وجود داشت که هر یک سردمداران و طرفداران مخصوص به خود را طلب می‌کرد. بنابراین، عرفان در دایرهٔ این تغییرات، در اصل همانی بود که در گذشته بود. زبان عرفان در نثر هم با تغییراتی که طبیعی هر دوره است به دنبال زبان عارفانهٔ قرن پیش در حرکت بود. اما زبان عارفانه در شعر، که بعد از مولانا دیگر چیزی برای تبلور و شکوفایی از آن بیشتر نمی‌یافت، در اشعار عرفای پس از او، واقعا عنصر تازهٔ درخور توجه و برجسته‌ای نداشت که بتوان ذکر کرد.

بنابراین استفادهٔ حافظ از آموزه‌های عرفانی در ابداع شیوهٔ رندانه‌ای که در غزل انتخاب کرده بود، به شکلی سنت‌شکنانه و به تعبیر امروزین آن آشنایی‌زدایانه از زبان و تعلیمات تصوف، در جهت طنز خاص موجود در زبان خود، بی‌نظیر و شگفت‌آور بود. به این ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه در دورهٔ فخرالدین عراقی، دیگرگونی عجیبی تحت تأثیر اوج گرفتن اندیشه‌های عرفانی در مفهوم عشق ایجاد شد و عشق مجازی و زمینی در پیوند شعر و عرفان جای خود را به عشق حقیقی و والا داد و سپس زبان شعر در اشاره به مسائلی چون عشق به حقیقت مطلق و انسان کامل و ... پر شد از اصطلاحات و رموز خاص عارفانه و عاشقانه‌ای که نیاز به تفسیر داشت و دستیابی به آن رموز کار هر کس نبود.

اما نکته در اینجاست که درست در جایی که به نظر می‌رسید تمام ظرفیت‌های موجود در اندیشه‌های عرفانی به ویژه برای بیان عشق ـ به عنوان مهمترین مفهوم ـ پر شده است و هرچه باید گفته شود، از زبان عارفان و شاعران قرن هفتم گفته شده است و زبان شعر که مملو شده از اندیشه‌های عارفانه و رموز عاشقانه، دیگر قادر نخواهد بود که پا فراتر از آن گذارد و چیزی بر آن عشق الهی مملو از رمز و کنایه و شور و جذبه بیفزاید یا تغییری در زبان و معنا ایجاد کند به طوری که دگرگون کننده و قابل توجه باشد. البته طبیعی بود که فراتر از آن عشق حقیقی، در آن حدّ اعلا که در عرفان قبل از حافظ در شعر ظهور کرده بود، معنا و مفهوم متحول کنندهٔ دیگری

نمی‌توانست وجود داشته باشد که برگرفته از عرفان اصیل باشد و به همان اندازه اهمیت داشته باشد.

اما از آن‌جا که هنرمند و گویندهٔ واقعی، در هر زمانه و دورانی گنجایش‌های اندیشه و زبان را در پی رساندن معنا به خوبی پیدا می‌کند و حرف خود را به نحوی متفاوت با آن‌چه قبلا گفته شده، به گوش دیگران می‌رساند و جستجوی آن روش متفاوت در گفتارش، به نحوی که برانگیزانندهٔ خواننده و شنونده باشد، تنها برای آن است که به خوبی بر این امر واقف است که؛ توجه شنونده و خواننده همواره بر دیگرگونه گفتن است، حتی اگر همان معنای نخستین در میان باشد.

یعنی اگر حرف همهٔ رهروان طریقت، رسیدن به کمال مطلق و بیان اندیشهٔ وحدت است ـ چنان‌که در شعر حافظ هم دیده می‌شود ـ بیان باید در سطوح مختلف زمانی و مکانی متفاوت باشد. به همین دلیل هم هست که از یک سو، در شعر حافظ، شور مستانه خیام و اندیشه‌های بلند عارفانهٔ عطار و مولانا و رنگ عاشقانهٔ کلام سعدی وجود دارد و صدای بسیاری از متفکران بزرگ و عارفان و عاشقان عرصهٔ نظم و نثر فارسی قرون گذشته را در پس غزل‌های او می‌توان شنید و از دیگر سو، شعرش با ابداع مفهوم اعجاب‌انگیز رندی، هم تمام اندیشه‌های گذشته را به هم پیوند زده و هم صدای اعتراض به جامعهٔ آن زمان شده است.

لازم به ذکر است که اگر اندیشه‌های آزادمنشانهٔ عرفانی توسط سنایی به شعر وارد نمی‌شد و در قرن هفتم در شعر بزرگان این عرصه به اوج نمی‌رسید، دستمایهٔ اصلی مفهوم رندی در شعر حافظ موجود نبود. زیرا ورود واژگان و اصطلاحات عرفانی به شعر، که حامل سطوح معنایی چندلایه بودند، این امکان را برای شاعر ایجاد می‌کرد که بتواند هر واژه را به طرزی قابل تأویل به کار گیرد. همچنین، آزادی در گفتار که تحت تأثیر تصوف در شعر پدید آمد، امکان ابداع در گفتار شعری را نیز برای شاعر فراهم می‌کرد. از سوی دیگر، برای بهره‌وری از این امکان درجه‌ای از هوشمندی و نبوغ لازم بود که شاعر بتواند از ظرفیت هنجارگریزانهٔ زبان عرفان به بهترین نحو استفاده کند.

می‌توان گفت که در قرن هشتم، تنها کسی که اهمیت این امر را درک کرده و به جای تکرار گفته‌های عارفانهٔ گذشته از این ظرفیت بیشترین بهره را برد، حافظ بود. این برخورد هوشمندانه با زبان عرفانی شعر، هم به پویایی زبان عرفان در آن دوره کمک کرد و هم توانست از امکانات چندمعنایی این زبان به نفع بیان مقاصد و اهداف دیگر شاعر در گفتار استفاده کند. به همین دلیل است که حافظ می تواند عشق و عرفان را در شعر خود پیوند بزند و ایهام به عنوان مهمترین خصیصهٔ شعری او شناخته می‌شود و هر بیت غزلش می‌تواند چندین معنا را دربرگیرد.

اما نمونهٔ بسیار قابل توجه و شگفت مربوط به بهره‌برداری از ظرفیت چندمعنایی زبان ـ که در آن دوران تحت تأثیر جریان عرفان و ورود آن به شعر فارسی حاصل شد ـ در شعر حافظ، همان ابداع مفهوم رندی و شیوهٔ رندانه‌گویی است. مفهوم به ظاهر منفی «رندی»،برای توصیف شخصیتی آزاداندیش و بی‌پروا و پاکباز، به کار گرفته شده است. نکتهٔ دیگر این است که دقت در عمق شخصیت رند و ویژگی‌های آن، در حقیقت دورنمای عارفی شوریده و پاکباز را به ذهن متبادر می‌نماید که در ورای شخصیتِ به ظاهر متناقض و لاابالی، نماد تعادل و رستگاری است. دربارهٔ ارتباط رند و مفهوم رندی به بحث عرفان می‌توان به بخشی از نوشته‌های ارزشمند استاد خرمشاهی در کتاب *ذهن و زبان حافظ*، در مطلبی با عنوان «حافظ رند است و دیوانش رندی‌نامه» توجه نمود. ایشان در بحث از کلمه و مفهوم رند و رندی، و سیر تاریخی معنای آن در زبان و سپس در شعر حافظ به نکاتی حائز اهمیت اشاره داشته‌اند: «رند کلمهٔ پربار شگرفی است و در سایر فرهنگ‌ها و زبان‌های قدیم و جدید جهان معادل ندارد. تا کمی پیش از حافظ و بلکه حتی در زمان او هم معنای نامطلوب و منفی داشته است. چنان‌که همین امروزه هم بعد از آن‌همه مساعی حافظ، دوباره رند، به صورت کهنه رند، مرد رند و خرمرد رند درآمده است.

معنای اولیهٔ رند برابر با سفله و اراذل و اوباش بوده است. حافظ از آن‌جا که نگرش ملامتی داشت و هر نهاد یا امر مقبول اجتماعی، و همچنین هر نهاد یا امر مردود اجتماعی را با دید انتقادی و ارزیابی دوباره می‌سنجید، رند را از زیر دست و پای صاحبان جاه و مال و مقام، و از صف نعال

بیرون کشید و با خود هم‌پیمان و هم‌پیمانه کرد؛ و رند در دیوان او«ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید». حافظ نظریهٔ «انسان کامل» یا «آدم حقیقی» را از عرفان پیش از خود گرفت و آن را با همان طبع آفرینش‌گر اسطوره‌ساز خود بر رند بی سر و سامان اطلاق کرد، و رندان تشنه لب را «ولی» نامید. شرح مقام رند با آن گذشته و امروز ننگین، اما با شأن و شکوه درخشان که در دیوان حافظ دارد، به راستی دشوار است. رند انسان برتر(ابرمرد) یا انسان کامل یا بلکه اولیاءالله به روایت حافظ است، و اگر تصویرش از لابه‌لای اشعار او درست فراگرفته نشود، مهمترین پیام و کوشش هنری ـ فکری حافظ نامفهوم خواهد ماند. رند چنان‌که از متن و فحوای دیوان حافظ برمی‌آید شخصیتی است به ظاهر متناقض و در باطن بس متعادل. اهل هیچ افراط و تفریطی نیست. بزرگترین هدفش سبکبار گذشتن از گریوهٔ هستی است. به رستگاری نیز می‌اندیشد.

رند آزاداندیش و غیر دینی هم داریم ولی رند حافظ تعلق و تعهد دینی دارد. به آخرت اعتقاد دارد و می‌اندیشد ولی از آن اندیشناک نیست، چه عشق و عنایت را نجات‌بخش خود می‌یابد. تکیه بر تقوا و دانش و فضل و فهم ندارد. رند همچون زاهد، یعنی زاهد راستین، اهل اصالت دادن افراطی به آخرت نیست. دنیا را نیز بی اصل و بی اصالت نمی‌داند. سلوک رند، رند دینی حافظ، نوسانی بین زهد و زندقه دارد. گاه در سراشیب شک می‌لغزد و گاه در دامان شهود می‌آویزد. از بس به اعتدال ایمان دارد، ایمانش نیز اعتدالی است. اما هرچه هست ایمان صلب و ساده‌ای نیست. سجاده را به امر پیر مغان به شراب می‌آلاید و آتش در خرقه می‌زند و از ظاهر شریعت و طریقت می‌کوشد راه به باطن حقیقت بیابد.»(خرمشاهی،۱۳۸۴ :۵۹-۶۰).

چنان‌که از توضیحات مذکور برمی‌آید؛ رند در شعر حافظ انسان عارف و آگاهی است با شخصیتی همه جانبه. به هیچ وجه اهل تظاهر نیست و تمام کاستی‌ها و ضعف‌های بشر را می‌شناسد و می‌پذیرد اما انتقاد هم می‌کند. غم و اندوه زندگی را می‌بیند و می‌شناسد و تاب می‌آورد، اما امیدوار و شاد به سر می‌برد.«با دل خونین لب خندان می‌آورد. وفا می‌کند و ملامت می‌کشد و خوش می‌باشد و بر آن است که «مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن». رند به فتوای خرد و به

مدد عقل‌ورزی، ام‌الفساد حرص را به زندان می‌افکند و این لوازم آزادی و آزادگی اوست. بخشنده و بخشاینده است. رند بسی آزمون و خطا می‌کند تا به مدد «تحصیل عشق و رندی» از بیراههٔ مجاز و غفلت و عادت، و چاهسار طبیعت، به شاهراه حقیقت و راستای راستی، و از تنگنای نخوت و خودخواهی، به فراخنای عزت نفس و دل آگاهی راه می‌برد.»(همان:۶۰) برخی معتقدند رند همان «من» شعری حافظ است که در برابر شیخ و زاهد و مفتی و محتسب و صوفی و واعظ قرار می‌گیرد؛«عامی‌نما، پرخاشجویانه، گستاخانه، شیدا و شیفته‌گونهٔ» او که نمایندهٔ «مقام عدل انسانی» است. رند نیز مثل پیر مغان و مثل «من» شاعرانهٔ حافظ، عاشق، نظرباز، شرابخوار و خراباتی است اما در ضمن لاابالی‌تر و بی‌احتیاط‌تر، به طوری که نه نسبتی با صلاح و تقوی دارد، نه اعتنایی به مصلحت‌بینی و سود و زیان. به همین سبب بدنام و نامه‌سیاه و بی‌سامان و بلاکش است. با این همه دارای صفات باطنی است: پاکباز، بی‌نیاز، بی‌حرص و دور از ریا و تظاهر.»(پورنامداریان::۲۴-۲۵)

این توضیحات می‌توانند مؤید این نظر باشند که اگر میان حافظ و زبان عرفان، واکنشی دوسویه برقرار نبود، این‌همه معنا در مفهوم رندی نمی‌گنجید. چراکه از یک سو، بزرگانی چون سنایی و عطار و مولانا و عراقی و...، پای واژه‌ها و اصطلاحات تازه و بی‌سابقه را به شعر باز کردند و زبان را از خدمت استعارات و کنایات و اصطلاحات طبیعی و معمول و تک معنایی مربوط به دوره‌های پیش، خارج ساختند و از دیگر سو، در میان تمامی رهروان و بزرگان مکتب عرفان در قرن هشتم، تنها خواجهٔ شیراز، با آن‌که خود حتی عارف محسوب نمی‌شد، به واسطهٔ استعداد ویژهٔ درونی، وسعت نظر و ژرف‌اندیشی بی‌نظیرش، این ویژگی را تمام و کمال درک کرده و به بهترین نحو در جهت بیان مقاصد چندجانبهٔ بیان شعری خویش از آن بهره برده است و غزل را در بالاترین سطح زبانی و بیانی و معنایی سروده است، به گونه‌ای که سخنش بی‌اندازه تأویل‌پذیر و قابل تفسیر است و حاوی دنیایی از معانی و تعبیرهای چندگانه شده است.

نکتهٔ بسیار مهم این است که حافظ به سبب مشرب قلندرانه و شخصیت سرکش و نبوغ سرشار خود از آزادی بیانی که تحت لوای عرفان در زبان شعر به وجود آمده بود، استفاده کرد و مفهوم

رندی را دستمایهٔ بیان حقیقت کرد و آن حقیقت والایی که نظرگاه اصلی حافظ است، همان «عشق» بوده که در غزل او به شیواترین و شیرین‌ترین شکل ادا شده است. زیرا هنگامی که می‌توان رند را با منِ شاعر یکی دانست، شاخصه‌های عشق به هستی و عالم انسانی را می‌توان در آن دید و آن زمان که رند در شعر او مصداق انسان کامل در نظر گرفته می‌شود نیز والاترین مقام از منظر او چیزی جز عشق نمی‌تواند باشد. در شعر حافظ، شاعر در موقعیت عاشق و رندی ظاهر شده است که یا رو در روی خود قرار دارد و از صفات عاشقانه و رندانه دم می‌زند، «یا به پایین می‌نگرد و از جایی که ایستاده است زاهد و واعظ و صوفی را می‌بیند، یا به بالا نگاه می‌کند و به قبلهٔ خود که معشوق است می‌نگرد و از عروج خود به آن مرتبه سخن می‌گوید و در همهٔ این حالات محور اصلی مقام رندی است.»(نصرالله پور جوادی، مقاله؛ رندی حافظ) به هر صورت، وقتی می‌شود ریشه و اساس مکتب رندی خواجه حافظ را در عرفان جستجو کرد، قطعا می‌توان آن شور و جذبه حاصل از عشق الهی را نیز در شعر او یافت. در توضیح این مطلب ابتدا باید متذکر شد که برخی حتی معتقدند که اندیشهٔ عرفانی شعر حافظ تحت تأثیراصول خاص مکتب رندی او از دامنهٔ مشرب تصوفِ موجود در آن دوره نیز پا فراتر نهاده است. برای نمونه می‌توان به نظر استاد منوچهر مرتضوی در این زمینه اشاره کرد که معتقد است:« حافظ به فرض انسلاک رسمی در سلک صوفیه، از نظر فکری و روحی و عمق و وسعت دامنهٔ جولان اندیشهٔ ژرف و نکته‌یابش، محدود به حدود کلاسیک تصوف(که همان اصول معتقدات اهل ظاهر است) نمی‌باشد.» (مرتضوی، ۱۳۷۰ :۹۸) خلاصه و چکیدهٔ این برداشت از رابطهٔ عرفان با رندی را می‌توان در حافظ‌نامهٔ استاد خرمشاهی دید که عرفان را به دو بخش تقسیم نموده‌اند؛ یکی پوستهٔ طریقت و دیگر مغز حقیقت. پس حافظ آن پوستهٔ دست و پا گیر را رها کرده و «سلطنت فقر» را به مدد«توانگری دل» و نه با نذورات و موقوفات عریض و طویل خانقاهی، اختیار کرده است. در واقع،«عرفان تکروانه و عشق جسورانه از ارکان و قوائم رندی است.»(خرمشاهی،:پانزده).

بنابراین جذبات عشق الهی در مکتب او، قطعا با آن‌چه در کتاب‌ها و احوالات دیگر عارفان تا

آن زمان وجود داشته، متفاوت است.(مرتضوی، ۱۳۷۰ :۹۹) به طور کلی«افکار و عقاید کلاسیک تصوف در دیوان خواجهٔ شیراز به کلی بر هم می‌خورد و حقیقتی آتشین و خالص به صورت شعله‌ای فروزان کلیهٔ حدود و ثغور این مکتب را می‌سوزاند و «صوفی» مظهر تصوف کلاسیک در ردیف زاهد و عابد و قشری قرار می‌گیرد.»(همان:۳۳۵) خلاصه این‌که از هر سو بنگریم؛ با هر رویکردی؛ چه رندانه و چه عارفانه و چه عاشقانه، به این خواهیم رسید که حافظ برای عشق ارزش والایی در نظر گرفته است و محور اندیشهٔ او عشق است. چه هنگامی که در مقام منتقد بی‌پروا در پی اصلاح زمانه برآمده، جز عشق به انسان و عالم انسانی چیزی در نظرش نبوده و چه وقتی دم از مستی و شور زده، چیزی جز عشق به کمال مطلق و سرچشمهٔ کشف و شهود و مستی، نظر نداشته است. حتی باید گفت: «حافظ آفرینش جهان را، آفرینش حبّی و ناشی از تجلی الهی می‌داند. او عشق را هم در عالم انسانی و هم در سراسر جهان و طبیعت ساری و جاری می‌داند و بر آن است که طفیل هستی عشق‌اند آدمی و پری و هم علت‌العلل پیدایش و آفرینش جهان را از عشق می‌داند، و هم علت غایی آفرینش را: عاشق شو ار نه روزی کار جهان سر آید/ ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی.»(خرمشاهی،۱۳۸۴: ۲۷۷).

در بحث عشق، در اشعار حافظ گاه عقاید عرفای پیش از او دقیقا تکرار می‌شود. نگاهی به این سیر در تصوف پیش از حافظ و سپس توجه به غزل او می‌تواند مؤید این نظر باشد که او نیز ــ با وجود تفاوت در شیوهٔ رندانهٔ غزلش ـ عشق، شور، سرمستی و جذبه را از اندیشه‌های پیش از خود وام گرفته است. یعنی عشق به همان معشوقی ازلی که در نظر عرفا؛ راه عشق خود را برای انسان باز کرده و افتخار این عاشقی را برای انسان درنظر گرفته است. لازم به ذکر است که اندیشهٔ رابطهٔ عاشقانهٔ بنده و پروردگار در عرفان اسلامی، بی‌تردید از برخی آیات قرآن و احادیث قدسی گرفته شده است. از سوی دیگر شعر حافظ نیز مانند مولانا سراسر اشاره به قرآن است. دقت در دیدگاه عرفا در این زمینه نشان می‌دهد که اکثراً در برداشت از عشق به حدیث قدسی *«کنت کنزا مخفیا ...»* و آیاتی همچون آیهٔ امانت*« انّا عرضنا الامانة علی السماوات و الارض و الجبال فأبین ان...»* نظر داشته‌اند.

گروهی از آنان تحت تأثیر ذوق عارفانه و حس رقیق و شم لطیفشان بر این اعتقادند که چنین ودیعه و امانتی را که آسمان و زمین و کوه و دریا نمی‌تواند به دوش بکشد، همان عشق است که انسان بار آن را به دوش پذیرفته است. چرا که تنها انسان آن را درک کرده است. چنان‌که در اکثر متون عرفانی پیش از حافظ دیده شده است اشاره به عاشقی انسان و قبول بار امانت وجود دارد. به طور مثال؛ در مرصادالعباد آمده: « ... و در قطرهٔ آب و گل حیوانی که صفا و نورانیت به کمال نبود باز بار امانت نتوانست کشید، مجموعه‌ای می‌بایست از هر دو که... تا بار امانت را مردانه و عاشقانه در دوش جان کشد.»(مرصادالعباد) و خواجهٔ شیراز در این باره آورده:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

همچنین در مرصادالعباد آمده: «بفرمود تا به بدل آوازهٔ «وعصی آدم ربه...» منادی «انالله اصطفی آدم» به عام برآمد.»(مرصاد: ۷۹).

و خواجه چنین سروده:

خال‌مشکین که بدان عارض‌گندمگون است سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست+

پدرم روضهٔ رضوان به دو گندم بفروخت من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم

و یا:

در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را

و یا

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد ما را چگونه زیبد دعوی بی‌گناهی

بی شک نظریهٔ عشق عرفانی و الهی حافظ نیز همانند عارفان پاکباز پیش از او ریشه در کلام الهی دارد. در این زمینه آیات بسیاری وجود دارد که مصداق آن‌ها را هم در شعر و نثر عارفانهٔ پیش از حافظ می‌توان دید و هم با مراجعه به اکثر شرح‌هایی که تاکنون بر غزل او نوشته شده است، شواهد بسیاری مشاهده خواهد شد. اما هرگاه بحث عرفان حافظ و ارتباط آن با کلام حق باشد، از ذکر یک بیت هرگز نمی‌توان صرف‌نظر کرد:

جلوه‌ای کرد رخت‌دید ملک عشق نداشت عین آتش شد ازین غیرت و بر آدم زد

بی هیچ تردیدی بیت مذکور هم ناظر است به حدیث قدسی «کنت کنزا مخفی» و هم به آیهٔ امانت ، به خصوص به آیهٔ«فلما تجلی ربه للجبال جعله دکّا و خرّ موسی صعقاً» (اعراف:۱۴۳).

نمونهٔ دیگر اشاره به آفرینش آدم از خاک یا گل است که یکی از مضامین برجسته در آثار قرن هفتم بوده و در شعر حافظ هم فراوان به کار رفته است:

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی کاندر آن‌جا طینت آدم مخمر می‌کنند

اینگونه اشارات همچنان که در شعر عرفانی قرن هفتم، به‌ویژه در مثنوی مولانا و آثار عطار و عراقی، فراوان دیده می‌شد، در غزل حافظ نیز به میزان قابل توجه دیده شده است. پژوهشگران تاکنون به بررسی این تأثیر عظیم بر شعر عارفان پرداخته و در این باره مطالب فراوانی نوشته‌اند ولی حتی استناد به تمامی موارد در این مقال نمی‌گنجد. اما با وجود این شواهد، و با در نظر داشتن همان نکتهٔ اصلی که عشق را اساس مکتب عرفان معرفی کرده است، دربارهٔ دیدگاه حافظ به عشق می‌توان گفت: «حافظ عشق را غالبا، بلکه همیشه(جز به ندرت و استثنا) در مفهوم کلی و عالی و معنوی آن یعنی هیجان و حرکت و انجذاب به سوی معبود مطلق و تأثر و شیفتگی در برابر سرچشمهٔ حسن ازلی و تسلیم شوق‌آمیز در برابر کشش دوست و بالاخره تأثر و تشوّق در مشاهدهٔ زیبایی‌های طبیعت، که همه آیینه‌ای در برابر جمال مطلق و نمونه تصویری از زیبایی ازلی است، استعمال می‌کند.»(مرتضوی، ۱۳۷۰ :۳۹۹).

این مطلب یادآور همان رویکرد عاشقانه‌ای است که ابن عربی در عالم عرفان ایجاد کرد و بسیاری از شاعران از قرن هفتم به بعد، پیرو بی چون و چرای آن شدند و حافظ نیز مسلماً به دلیل توجهی که به شعر کسانی نظیر عراقی (به عنوان یکی از سردمداران و طرفداران نظریات ابن عربی) داشته است، این اندیشه‌ها را در غزل خود منعکس کرده است. در تمامی کتب حافظ‌پژوهی به این نکته اشاره شده است که حافظ آثار گذشتگان را به خوبی مطالعه کرده است و این امر از شواهد شعری موجود در دیوان او نیز پیداست.

در مقدمهٔ حافظ نامه تقریبا به طور مفصل از تأثیر شاعران قبل از او، با ذکر شواهد کافی، سخن

رفته است، که البته در صورت ضرورت در این پژوهش هم به آن‌ها به طور خلاصه اشاره خواهد شد. اما با تمام این اوصاف، همان‌گونه که ابتدای بحث ذکر شد، حافظ بی‌آنکه به شکل رسمی به حلقه‌ای از صوفیه متصل باشد، خود دارای تجاربی شخصی در عرفان بوده است که در اشعارش منعکس شده‌اند. و اگر نه، هرگز با مطالعه و برداشت صرف از آثار گذشتگان و استناد از کلام الهی، امکان نداشت چنین اسراری را در سخن خود جای دهد. حافظ آن‌جا که می‌گوید:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

اگرچه همچون بسیاری عارفان پیش از خود به مسألهٔ آفرینش رویکردی عاشقانه و پرشور و مستانه داشته است، اما مسلما بدون داشتن تجربهٔ شخصی عرفانی، نمی‌توانسته چنین مکاشفهٔ صوفیانه‌ای را تصویر کند، طوری که گویی «در عوالم کشف و شهود، تکوین و تخمیر فطرت آدم را معاینه می‌کند و در میخانه‌ای که کنایه از عالم وجود است، به عیان می‌بیند که گل آدم را چگونه با جرعهٔ جام بیخودی و فراموشی به هم می‌آمیزند و آن‌جا که بار امانت و محبت را آسمان هم نمی‌تواند تحمل کند، آن را به این انسان دیوانه، به این آدمی‌زادهٔ ظلوم جهول می‌سپارند که می‌تواند شک کند که این بار امانت همان چیزی است که صوفیه معرفت می‌خوانند و سرّ حق هم که نزد حافظ عشق است، چیزی جز آن نیست.

این تجارب عرفانی را شاعر گاه به همان الفاظ و اصطلاحات صوفیه هم بیان می‌کند ... نکته در این جاست که این تجارب را حافظ ظاهرا از طریق مراقبت قلبی به دست می‌آورد نه از راه ریاضت و سلوک خاص اهل خانقاه. همین مراقبت قلبی است که تجربهٔ عرفانی او را مخصوصاً به سبب سابقهٔ اشتغالی که به حفظ و تفسیر قرآن دارد، به نوعی کشف منتهی می‌کند و او را ترجمان اسرار و لسان‌الغیب جلوه می‌دهد. تفألی که دربارهٔ دیوان او رسم است و تداول آن در عهد جهانگیر و همایون‌پادشاه از رواج آن در عهد تیموریان حکایت دارد نیز بدون شک ناشی از همین ارتباط اوست با مکاشفات روحانی و شخصی.» (زرین‌کوب،۱۳۷۹: ۲۳۵)

حافظ هم مانند حلاج و ابن عربی در مکاشفات، تجلی حق را در تمامی کاینات مشاهده کرده

است و آن‌جا که می‌گوید:« عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد» یا «این‌همه عکس می و نقش نگارین که نمود»، در حقیقت تجلی حق را در جام قلب خویش می‌بیند و آن‌جا که می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و اتش به همه عالم زد

عشق را همان امانت الهی می‌داند که مایهٔ فخر و مباهات انسان در برابر ملائکه است. بنابراین حافظ که عشق را امتیاز انسان می‌داند، تمام سیر و سلوک شخصی خود را بر ان نهاده و بنیاد سخنش را نیز بر اساس همین تجربهٔ عرفانی خاص قرار می‌دهد.(زرین‌کوب،۱۳۷۹ :۲۳۵-۲۳۶).

این عشق در نظر حافظ عالی‌ترین وسیلهٔ تطهیر و تلطیف و کمال روح بشر است، تا جایی ذره‌ای ناچیز در پرتو آن به کمال ازلی خواهد رسید:

کمتر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

نکتهٔ دیگری که باید توجه داشت این است که هرگاه بحث از دیدگاه عرفانی به شعر شاعران دورهٔ عراقی است، نمی‌توان از مفهوم «می» بی توضیح عبور کرد. در این دوره اکثر شاعران در شعر خود برای نشان دادن حال مستی و بی‌خبری از کائنات و نهایت استغراق در عشق، از این مفهوم استفاده کرده‌اند.

اینگونه مفاهیم ابتدا در شعر سنایی نمود یافت و سپس در شعر عرفانی قرن هفتم اوج گرفت. از معروف‌ترین شاعرانی که قبل از حافظ دربارهٔ بادهٔ الست و مستی ازلی سخن گفته‌اند ، ابتدا عطار و سپس فخرالدین عراقی بوده‌اند. عراقی «می» را به معنی محبت الهی در شعر خود به کار برده است. دربارهٔ می و مستی در دیوان حافظ هم گاهی این پرسش مطرح شده است که آیا می در نظر حافظ جنبه‌ای کاملا عرفانی داشته است یا نه؟

در پاسخ به این پرسش عده‌ای معتقدند که حافظ در اشعار خود بارها به معنویت می و میخانه اشاره کرده است و باده و شراب شعر خود را ازلی دانسته است. در تأیید این سخن هم نخستین بیتی که به ذهن متبادر می‌شود و همواره شاهد گرفته می‌شود همان بیت معروف به تخمیر طینت آدمی به می است که در بالا ذکر شد.

«آیا می‌توان در معنویت باده‌ای که ملائک آن را با گل آدم عجین می‌کنند و به پیمانه می‌زنند یا میخانه‌ای که به عشق تخصیص یافته است و فرشتگان بر در آن تسبیح می‌گویند، تردید کرد؟ پس وقتی که اولین باده و پایهٔ می و میخانهٔ حافظ چنین باده‌ای است، چگونه و به چه دلیلی می‌توان در معنویت «می» حافظ تردید داشت. منتهی درجهٔ وضوح و معنویت می بر حسب شدت و ضعف قرائن فرق می‌کند، چنان‌که اضافهٔ می به عشق در این بیت احتمال مجازی بودن آن را یکباره از بین می‌برد:

زان می عشق کزو پخته شود هر خامی گر چه ماه رمضان است بیاور جامی

تهذیب دل و تزکیهٔ نفس و زدودن غبار هواجس شیطانی و خبائث جسمانی از صفحهٔ دل و جان که شرط به دست آوردن جام جم(حاسهٔ باطن و استعداد شهود و اشراق) است در نظر خواجهٔ بزرگوار فقط در سایهٔ مستی و بی‌خبری از هستی و بیخودی از جام شراب الهی است و مستی حاصل از این می بی‌خمار آسمانی رابط جان و دل شوریدهٔ بشر با منبع جمال و کمال لایزال به شمار می‌رود.»(مرتضوی، ۱۳۷۰ : ۴۱۱-۴۱۲).

همچنین نظر دیگری که استاد پورنامداریان در این زمینه ارائه کرده‌اند این است که:« با توجه به توغّل حافظ در قرآن و معارف اسلامی به سختی می‌توان باور کرد که حافظ شراب نوشیده باشد و اهل فسق و فجور بوده باشد و خلاصه طعم گناه را چشیده باشد؛ چرا که تربیت روحی ناشی از چنان آشنایی عمیق با معارف دینی و چه بسا حسن شهرت به عنوان یک حافظ قرآن، به زحمت امکان چنین باورداشتی را رخصت می‌دهد؛ اما با توجه به شعر او نه می‌توان گفت حافظ شراب نوشیده و طعم گناه را چشیده است و نه می‌توان عکس آن را ثابت کرد. این‌همه که حافظ از شراب و شاهد و میخانه سخن می‌گوید، گویی برای آن است که حساب خود را از آنان که در حرف انکار شاهد و شراب و ادعای پاکی و طهارت و وارستگی می‌کنند، جدا کند.

اصرار آنان در این انکار و ادعا جز توجه آنان به خلق برای برخورداری بیشتر از لذائذ دنیوی نیست. آن‌که در جلوت و خلوت با حق خالص است نیازی به عرض خلوص در مقابل خلق ندارد. در نفس همین انکار و ادعا ریاکاری نهفته است. حافظ در سخن، آن‌چه آنان انکار می‌کنند ادعا

می‌کند وآن‌چه آنان ادعا می‌کنند انکار، تا در خیل آن ریاکارانِ قدیس‌نمایِ دنیاطلب قرار نگیرد. اصرار حافظ در شرابخواری ناشی از اخلاص و صداقت‌جویی و عقیدهٔ او به مقام وجودی انسان در میان موجودات دیگر است، نه گزارش شرابخواری‌هایش. شرابخواری و شاهدبازی آن همه قدر ندارد که شاعری آن هم با تخلص حافظ(کسی که حافظ قرآن است) آن همه در تأکید آن اصرار بورزد. سخن از شراب و شرابخواری وسیله‌ای است که حافظ با آن به جنگ ریا و تظاهری می‌رود که خاستگاهش انکار مقام برزخی انسان و نمود اجتماعی‌اش عیب‌پوشی خویش و عیب‌جویی از دیگران است.»(پورنامداریان،۱۳۸۴: ۱۷).

دیدگاه اول در این زمینه مسألهٔ «می» در شعر حافظ را کاملا عارفانه تعبیر کرده است و می‌توان گفت تقریبا با اندیشه‌های وحدت وجودی پیوند زده است. اما دیدگاه دوم به طور غیر مستقیم، تقریبا به رویکرد ملامتی شخصیت حافظ در زمینهٔ شراب اشاره کرده است. نظر اول مستی حافظ را از آن نوع سرمستی عارفانه‌ای می‌داند که به بنده در پی رسیدن و وصال به حق دست می‌دهد.

اما رویکرد دوم مستی حافظ را نوعی نمایش و تظاهر به مستی و اظهار گناه می‌داند که شیوهٔ ملامتیان در مقابل ریا و دنیاطلبی خلق بوده است. به هر صورت، چه از منظر عشق و شور و جذبهٔ عرفانی و چه از منظر اجتماعی به «می» در شعر حافظ نظر شود، بی‌تردید معنای آن با «می» ظاهر متفاوت خواهد بود. درست همان‌طور که معشوق در شعر او چهره‌ای دیگر یافته است. به طور کلی، ارزیابی اینگونه مفاهیم در دیدگاه حافظ به جهت رویکرد دوسویه‌اش به عرفان، کار دشواری است. چرا که از یک سو؛ شواهد و قراین فراوان عارفانه در غزل حافظ شیفتگی او به عرفان را ثابت می‌کنند و از سوی دیگر؛ انتقاد سرسختانه از صوفیان هم یکی از اصلی‌ترین مضامین شعری اوست.

در پایان این بحث باید متذکر شد که؛ دایرهٔ سخن دربارهٔ عرفان و شعر حافظ و عشق در غزلیات او، چنان گسترده است که حقیقتاً جمع‌آوری و تلخیص آن‌چه محققان تا امروز در این زمینه فراهم آورده‌اند، در چندین دفتر هم نخواهد گنجید. بنابراین، تنها چکیده‌ای از دیدگاه کلی عرفان در شعر حافظ در این بخش از پژوهش حاضر گنجانده شده است تا پیش‌زمینه‌ای برای توضیح جزئیات و اصطلاحات عرفانی در فصل بعد فراهم شود.

خلاصه‌ای از وضعیت تصوف از پایان سبک عراقی تا دورهٔ بازگشت

در بررسی آثار هر دوره، توجه به پیش‌زمینهٔ تحولات آن دوره از اصولی است که هرچند خلاصه باید در نظر گرفت. بنابراین در بحث از عرفان دورهٔ بازگشت ادبی به هیچ روی نمی‌توان از چهار قرن فاصلهٔ زمانی میان قرن هشتم تا دوازدهم بی‌هیچ اشاره‌ای گذشت. به‌ویژه این‌که به دلیل به قدرت رسیدن طایفه‌ای از صوفیان در این دوره و تشکیل دولت صفوی، رخدادهایی بر جریان تصوف در ایران گذشت که اثرات آن بر دوره‌های بعد از صفویان قابل تأمل است.

به گفتهٔ دکتر زرین کوب؛ تاریخ تصوف بی اشاره به احوال صوفیان از پایان عهد تاتار، تا پایان عهد صفویه کامل نخواهد شد. با قدرت یافتن شیخ صفی‌الدین اردبیلی در امور مملکت، جانشینان او به خصوص جنید و پسرش سلطان حیدر، با جمع کردن پیروان بسیار، برای افزودن سلطنت صوری به سلطنت معنوی تلاش فراوان کردند. تلاش این صوفیان قزلباش که «طاقیهٔ ترکمانی را به تاج دوازده ترک» و کشکول و تبرزین را به تیغ و کمان مبدل ساخت، دولت رسمی صفویه را به روی کار آورد.

در این دولت؛ شخص شاه مرشد کامل و صوفی اعظم به حساب می‌آمد و سرداران داعیه‌دار به جرم ناصوفیگری مجازات می‌شدند. در حقیقت از آیین و طریقت تصوف در این دوران چیزی جز تشریفات و اسم و القاب باقی نماند. درواقع در همین دوران است که چهرهٔ تصوف در نظر فقها چنان منفور شده است که حتی علمایی که اندک تمایلات صوفیانه داشتند، مورد طعن و سرزنش واقع می‌شدند. دولت صفوی اگرچه از خانقاه برخاست اما در حقیقت تصوف را تقریبا سرکوب و نابود ساخت. اما با تمام این اوصاف برخی سلسله‌ها در این دوران تشکیل شدند و یا دوباره رونق یافتند که از آن میان می‌توان به ذهبیه و نعمت‌اللهیه اشاره کرد. ذهبیه در اواخر این عهد توسط قطب‌الدین شیرازی تأسیس شد و نعمت‌اللهیه هم بعد از مدتی دوباره در در دورهٔ زندیه رونق گرفت تا این‌که در دوران بازگشت ادبی ظهور نورعلی‌شاه اصفهانی و سلسلهٔ نورعلیشاهی دوباره بازار تصوف در ایران را رونقی خاص بخشید.

عرفان در دورهٔ بازگشت ادبی

در عهد قاجار، همان‌گونه که شعر و ادب به سمت گذشته میل نمود، پس از تلاشی که حکمای دورهٔ صفوی برای احیای افکار و اقوال کسانی چون ابن عربی و غزالی کرده بودند، جریان تصوف نیز به سمت بازگشت به عرفان دوره‌های گذشته پیش رفت. همچنین در دوران افشاریه و زندیه که هم نظامات صوفیگری قزلباش برچیده شد و هم تسلط بیش از حد فقها کم شد، تصوف بازاری درویشان دوره‌گرد نیز از رونق سابق افتاد. اتفاق مهم این دوران پیدایش نهضت تازه‌ای در میان ذهبیه و نعمت‌اللهیه بود که مانند جنبش ادبی اصفهان ـ بازگشت ادبی ـ برخی مسائل مربوط به تصوف گذشته را دوباره در اقوال مشایخ جدید احیا کرد.

قطب‌الدین نیریزی و معصوم‌علی‌شاه دکنی از جمله بزرگان این نهضت بودند که دو سلسلهٔ ذهبیه و نعمت‌اللهیه را از رخوت و رکود نجات دادند و با بازگشت به برخی اصول گذشتهٔ این مکتب، تصوف این دوران را رونقی دوباره بخشیدند. قطب‌الدین نیریزی در سلسلهٔ ذهبیه شوری دوباره برپا کرد و معصوم‌علی‌شاه نیز با مسافرت به ایران سلسلهٔ جدید نعمت‌اللهیه را تأسیس نمود. البته در کنار این دو هنوز فرقه‌هایی نظیر؛ قادریه، نقشبندیه، جلالیه، مداریه و خاکساریه هم بی‌فعالیت نبودند اماتجدید عهد با گذشته هم از نظر عملی و هم نظری، در این دو سلسلهٔ مهم رخ داد. گفتنی است که وضعیت ایران در فاصلهٔ میان دولت صفوی تا قاجار نیز از لحاظ جنگ‌های داخلی و اغتشاشات گوناگون سیاسی و فرقه‌ای، تقریبا چیزی شبیه عصر پرآشوب مغول بود. بنابراین باید متذکر شد که؛ «در طی سال‌هایی که از سقوط نادر تا غلبهٔ نهایی آقامحمدخان قاجار سراسر آن در تفرقه و اغتشاش و جنگ‌های داخلی گذشت، متاع تصوف نیز مثل متاع مدرسه طالب چندان نداشت و احیاء شعر و ادب قدیم در اوایل عهد قاجار نوعی بازگشت یا تجدید عهد با گذشته بود. با این‌همه این بازگشت به تصوف هم، مثل بازگشت به حکومت متمرکز بدون دشواری‌های بسیار انجام نگرفت و مخصوصاً با مخالفت شدید فقها و مجتهدان، که در این دوره هم مثل عهد صفویه، دعاوی مشایخ صوفیه را باطل می‌دانستند و اظهار علاقهٔ عوام را به آن‌ها در عین حال تهدیدی

برای دین و دولت تلقی می‌کردند، مواجه شد که البته غلبهٔ آن‌ها مانع از رواج بازار صوفیه گشت و صوفیه در این دوره هم با آن‌که در احیاء طریقت سعی بسیار کردند و حتی جانبازی‌هایی هم در این راه نمودند، تقویت فقها از جانب دولت و علاقهٔ تدریجی عامه به زهاد فقها، احیاء شریعت را بیشتر از احیاء طریقت در این دوره ممکن ساخت.»(زرین‌کوب،۱۳۷۹ :۳۱۰-۳۱۱).

نکتهٔ دیگر در انکار صوفیه از سوی فقها به انتساب برخی قدمای این دسته به تسنن مربوط می‌شد که در این دوران با انتقاد شدید فقیهان از این امر، عامهٔ خلق نیز به پیروی از زهاد متشرعه از گرویدن به صوفیه رویگردان می‌شدند. درحالی که تا پیش از آن، مردم بسیاری از قدیم به کرامات مشایخ صوفیه معتقد بودند و آن‌ها را مورد تکریم می‌دانستند. اما در این دوره اکابر مجتهدان و زهاد همان کرامات را به فقها نسبت دادند و از این طریق حیثیت قدیم مشایخ صوفیهٔ قدیم را نصیب زاهدان و فقیهان نمودند. ازاین‌رو بحث تصوف در این عصر بدون توجه اجمالی به نقشی که شهرت فقها در منحرف کردن اذهان عامه از کرامات منسوب به صوفیه داشتند، ناتمام خواهد بود. زیرا برخورد آن‌ها با تصوف سرانجام هم منجر به ابتذال تدریجی تصوف یا انحراف آن از مسیر تجربهٔ عرفانی قدما گشت. اما توجه به این نکته نیز لازم است که در میان این فقیهان هنوز کسانی بودند که خود مشرب و ذوقی صوفیانه داشتند یا حداقل با دیدهٔ تساهل به صوفیه می‌نگریستند که از آن میان می‌توان به میرزا حبیب خراسانی اشاره کرد.

«به‌هرحال اکثر فقهای عصر، در این دوره هم مثل اواخر عهد صفوی نسبت به صوفیه با نظر انتقاد می‌نگریستند و چون ظاهراً دعوی مشایخ آن‌ها را در باب مقام قطب همچون قول به مهدویت نوعیه تلقی می‌کردند، نفی و ردّ آن را لازمهٔ تشیع می‌شمردند. به علاوه قول به وحدت وجود را از مقولهٔ عقاید حلولیه و اتحادیه تلقی می‌کردند و با توجه به این‌که اکثر قدمای مشایخ صوفیه هم به تسنن منسوب بودند یا در سنت افراط و مبالغه داشتند، برای فقها اقدام کسانی که با احیای طریقهٔ نعمت‌اللهیه می‌کوشیدند با تصوف گذشته تجدیدعهد نمایند، همچون اقدام در نشر و احیای عقاید الحادآمیز، یا سعی در نشر معارف اهل تسنن، و به هر حال مخالف با قدرت شرعی

مجتهدان تلقی می‌شد و به همین سبب در اظهار مخالفت با آن تقریباً اکثر فقهای متشرعه ـ با وجود اختلاف در مسلک اخباری یا اصولی و شیخی و جز آن که بین خود آن‌ها وجود داشت ـ هم‌داستان بودند.»(همان:۳۱۲)

با این توضیحات پیداست که تجدید عهد با گذشته در تصوف و حفظ همان آداب خانقاه‌داری و مرید و مرشدی و سجاده‌نشینی، تا چه اندازه باید دشوار بوده باشد. درجهٔ این سختی تا جایی است که اقدام برخی متشرعان در حبس و قتل اهل تصوف در این دوره، سایر بلاد را نیز بر ضد صوفیان تحریک می‌نمود. از این موارد می‌توان به واقعهٔ حبس و قتل معصوم‌علیشاه در کرمانشاه اشاره کرد که با تأکید فقها در دورهٔ صدارت حاجی ابراهیم شیرازی صورت گرفت. همچنین واقعهٔ سنگسار یکی از مریدان نورعلی‌شاه با نام مشتاق‌علی‌شاه که به فتوای ملاعبدالله، مجتهد و امام جمعهٔ کرمان، در جامع گواشیر کرمان اتفاق افتاد. به‌علاوه این‌گونه اقدامات فقها هیجان عوام را نیز بر ضد جریان تصوف به جایی رسانده بود که گاه به قتل برخی مشایخ این فرقه منتهی می‌شد.

با تمام این اوصاف، به هر حال جریان عرفان از تأثیر ماجرای نهضت جدیدی که در شعر و نثر و یا به اعتباری در فرهنگ صورت گرفت، چندان دور نبود و با تمام دشواری‌هایی که در فعالیت صوفیه پیش آمد همچنان توانست با نهضت بازگشت همسو شود. البته لازم به ذکر است که بازگشت تصوف به اصل نیز، همچون بازگشت شعر و نثر در آن دوره، تقریباً به تقلید از گذشتگان محدود شد و از آن عمق و اعتلای پیشین که به دنبال تجربه‌های عمیق عرفانی در دوره‌های گذشته دیده می‌شد، در این زمان خبری نبود. زیرا تصوف در این دوران اگر هم کم و بیش بر مشکلات فائق می‌آمد و گاه رونقی حاصل می‌شد، بیشتر به جنبه‌های فعالیت فرقه‌ها و آداب آن مربوط می‌شد.

در حقیقت، برداشت شاعران در دورهٔ بازگشت از شعر عرفانی به طور کلی نه به تجربهٔ خاص خودشان از عرفان، بلکه به توجه تام به آثار گذشته معطوف بود. بنابراین بازتاب تجربیات عرفانی شاعران در آثار این دوره چندان برجسته نیست. اما به هر صورت، با شکل‌گیری این نهضت و

بازگشت شاعران به تجدید دیدگاه‌های گذشته و احیای سبک شاعران دوره‌های قبل، بار دیگر مضامین و اندیشه‌های عرفانی به شعر شعرای دورهٔ بازگشت راه یافت. برخلاف تصور کسانی که تصوف و عرفان را در این دوران کاملا از بین رفته می‌دانستند، باید گفت که اشعار برخی از شاعران آن دوره که رنگ صوفیانهٔ شبیه به اشعار عرفانی دوران گذشته در آن‌ها دیده می‌شود، می‌توانند نشان دهندهٔ نوعی بازگشت عرفان و تصوف به دوره‌های گذشته نیز باشند؛ درست همانند بازگشتی که در همهٔ آثار ادبی صورت گرفته بود. وجود این‌گونه اشعار مبین آن است که با تمام رکودها و کشمکش‌هایی که در جریان‌های عرفانی در این دوران رخ داده است، هنوز دستاوردهای قابل توجهی در زمینهٔ عرفان و تصوف در حوزهٔ ادبیات فارسی وجود داشته و در میان شخصیت‌های این دوره هنوز شاعرانی بوده‌اند که در شعرشان از تمایلات عرفانی ناب سخن گفته‌اند.

اما باید توجه داشت هرگز توفیقی که شاعران سبک عراقی در بازتاب اندیشه‌های عرفانی داشتند، نصیب شعرای دورهٔ بازگشت نشد. با این وجود، حرکت شاعران در دورهٔ بازگشت، دستاوردهایی در ادب فارسی برجای نهاد که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. از جمله شاعران دورهٔ بازگشت که در این زمینه خوش درخشیدند، باید به دو شاعر مورد بحث این پژوهش، یعنی فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی اشاره کرد که در آن زمان گویا مشربی عارفانه داشتند و تا حدی توانسته بودند تجربیات عارفانهٔ خود را در آثار خود منعکس نمایند. بسیاری از پژوهشگران ادب فارسی بر این اعتقادند که آن‌ها با برداشت از سرچشمه‌های روحانی، اندیشه‌های بلند عارفانه‌ای را که عرفا و بزرگان گذشته مطرح کرده بودند، به زبانی ساده و روان و دلنشین در شعر خود وارد کردند.

تاکنون در هیچ یک از کتاب‌های تاریخ ادبیات، دربارهٔ عرفان در شعر این دو شاعر دورهٔ بازگشت ادبی، چندان اشارهٔ دقیقی وجود نداشته است که بتوان مبنای بحث در این فصل قرار داد. در اکثر کتاب‌هایی که دربارهٔ عرفان و تصوف در دورهٔ بازگشت بحث کرده‌اند، جز اطلاعات

تاریخی و یا تحلیل کلی آثار شاعران این دوره، مطلب چندانی یافت نمی‌شود. البته یکی از دلایل این امر همانطور که ادوارد براون هم در تاریخ ادبیات ایران ذکر کرده است، کمبود آثاری است که به معنای دقیق عرفانی تلقی شوند. براون در بخشی که به آثار صوفیانهٔ دورهٔ بازگشت اختصاص داده ، چنین آورده است: «ممکن است انتظار رود که در این بخش شمه‌ای از شعر عرفانی اخیر صوفیه ذکر کنم، اما اگرچه این نوع شعر تا به امروز هم سروده می‌شود، ولی از میانشان چیزی که با گفتار سنایی، عطار،جلال‌الدین رومی، محمود شبستری، جامی و دیگر شاعران عرفانی که در سه جلد قبلی آورده‌ام برابری کند، نیافته‌ام.

شاید در این باره چیز تازه کم گفته شده است و بهتر از آن‌چه که سابقاً سروده شده مطلبی ارائه نمی‌دهد. چرا که در دوران صفویه شرایط برای بیان این عقاید بسیار نامطلوب بود و تا آن‌جا که نگارنده اطلاع دارد، تنها ترجیع‌بند زیبای هاتف اصفهانی است که در قرن دوازدهم سروده شده است.»(براون:۲۰۲).

این گفته‌ها مؤید این نظر است که به واقع در این دوران شعر عرفانی بسیار کم بوده و هاتف یکی از معدود شاعرانی است که در این زمینه شعر می‌سرودند.

به این ترتیب، برای دستیابی به اندیشه‌های عرفانی موجود در شعر فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی، به احتمال زیاد تنها منبع کمک‌کننده در این زمینه، باید دیوان اشعار آن دو شاعر باشد. در بررسی غزل این دو شاعر، شواهدی وجود دارد که ابتدا توجه آن‌ها را به شعر عارفانهٔ دوره‌های گذشته ثابت می‌نمایند و سپس مؤید تجربه‌های عارفانهٔ آن‌ها می‌باشند. اگرچه عرفان منعکس شده در شعر این دو به گفتهٔ اکثر پژوهشگران با بزرگانی که براون و دیگران در تاریخ ادبیات ایران نام برده‌اند، هرگز برابر نبوده، اما هر دوی آن‌ها در برداشت خود از شعر صوفیانه و احیای آن در این دوره سهم بسزایی داشتند.

عرفان در شعر فروغی بسطامی

یکی از شاعرانی که در دورهٔ بازگشت ادبی توانست شیوهٔ سعدی و حافظ را در غزل خویش تکرار کند، فروغی بسطامی بوده است. به نظر می‌رسد وی در بیان خود بیشتر به شیوهٔ استاد سخن سعدی، نظر داشته و در اندیشهٔ شعری او ذوق و شور غزل حافظ و عراقی را می‌توان دید. از آن‌جا که هدف اصلی این مقال مقابله و مقایسهٔ شباهت گفتاری و زبانی غزل‌های او با استادان دورهٔ عراقی نیست، نمی‌توان این بحث فرعی را در این‌جا وارد نمود، در حالی‌که اگر فرصت چنین مقایسه‌ای می‌بود، آنقدر استعارات و تشبیهات و کنایات از غزل فروغی می‌توان مثال زد که مایهٔ تعجب خواهد بود. حتی گاه غزل او از نظر ساختاری نیز کاملا به سبک غزل‌های سعدی و حافظ نزدیک شده است به گونه‌ای که هر خواننده با مطالعهٔ آن بی‌تردید به یاد شعر سعدی و حافظ خواهد افتاد. خلاصه از آن‌جا که توضیح چنین مباحثی از بحث اصلی این پژوهش خارج است و باید به رویکرد عرفانی شعر فروغی پرداخته شود، از ذکر و توضیح این شباهت‌ها گذشته و به بحث باز می‌گردیم.

بنابراین از خوانش شعر فروغی در نگاه نخست می‌توان به این نکته پی برد که او نه تنها در احیای دوبارهٔ کلام و اندیشهٔ شاعران سبک عراقی در غزل مهارت داشته است، بلکه گاه درک و دریافت‌های درونی و احساس شیرین باطنی خود را به طرزی دل‌انگیز بیان نموده است. وجود اصطلاحات و تعبیرات عرفانی در غزل فروغی به خوبی نشان دهندهٔ شخصیت و تفکر عارفانهٔ او در حیات ادبی او می‌باشد. درواقع می‌توان گفت که پیوند میان ذهن و ذوق ادبی بسطامی و منش صوفیانهٔ او در بسیاری از غزل‌هایش به سادگی و شیوایی منعکس شده است. این ادعا را حتی می‌توان با خواندن نخستین غزل از دیوان او نشان داد؛ زیرا اصطلاحات خاص تصوف در این غزل چنان واضح و آشکارا بیان شده‌اند که حتی جای توضیح دربارهٔ ماهیت صوفیانهٔ آن‌ها باقی نمی‌ماند:

دعوی پیر خرابات به حق بود به حق　　عمل شیخ مناجات ریا بود ریا

پیر و خرابات و شیخ که از واژه‌های کلیدی شعر عارفانه محسوب می‌شوند، دیدگاه عارفانهٔ

فروغی را در غزل تأیید می‌کنند. سراسر غزل‌های فروغی پر است از اصطلاحاتی که مخصوص غزل عاشقانه و عارفانه بوده و غزل‌های او نیز مانند غزلیات بزرگان این عرصه، بر محور عشقی والا قرار گرفته است. اما شاید به دلیل شیوهٔ تقلیدگونه‌ای که در کلام او بوده، به خوبی قادر به پروردن این عشق روحانی در حد اعلای آن نبوده است و آن شور و جذبه‌ای که در کلام استادان بزرگ ادب فارسی در گذشته دیده می‌شد، در غزل او چنان که باید وجود نداشته باشد.

اما به هر صورت او نیز همچون هر عارف هنرمند و با ذوق دیگر، سخنش را بر مبنای عشق، شور و جذبه و مستی عارفانه قرار داده است و در جایی که مشایخ صوفیه در پی احیای آداب و سنن گذشته با فقهای زمانه در کشمکش بوده‌اند، او به عنوان هنرمند و سخنگوی جامعهٔ خود زبان شعر را وسیلهٔ بیان اندیشه و تجربهٔ صوفیانه نموده است. هنگامی که در غزل او حتی مضامین مهمی همچون تجلی، آفرینش انسان، بادهٔ ازلی ، طلب، رضا، تضاد میان عقل و عشق و... دیده می‌شود، میزان توجه او به تجربهٔ عرفانی، بی هیچ تردیدی برای هر خواننده روشن می‌گردد. در تأیید این نظر می‌توان برای نمونه به ابیات زیر توجه نمود:

سر تسلیم نهادیم به زانوی **رضا** که به تفسیر قضا فاعل مختار شدیم+
اولین گام ار سمند **عقل** را پی می‌کنی وادی بی منتهای **عشق** را طی می‌کنی+
ساقی به مذاقم از **ازل** کرد شهدی که مقابل شرنگ آمد+
یک **تجلی** همه‌را سوخت فروغی امشب مگرآن شمع فروزنده دراین انجمن است

همچنین در اشاره به پیمان روز الست و بلی گفتن انسان و قبول بار امانت و گناه نخستین انسان هم ابیاتی دارد که اگرچه به روشنی اشعار دورهٔ عراقی نیست اما در تفسیر این ابیات تمامی این معناها را می‌توان دریافت نمود. مانند:

غیر ما در حرم دوست کسی راه نداشت تا چه کردیم که محروم ز دیدار شدیم
به چه رو باده ننوشیم که با پیر مغان همه در روز ازل بر سر اقرار شدیم

نکتهٔ دیگری که در این باب گفتنی است؛ توجه بسطامی به اندیشه‌های ملامتی و حتی رندانه است که گویا در آن دوره دیگر چندان معمول به نظر نمی‌رسیده است. چنان‌که در برخی ابیات آشکارا آمده است:

ز شرّ گنبد مینا نشاید ایمن شد مگر که خدمت رند شرابخواره کنم

این تعداد محدود از شواهد که به طور خلاصه در این قسمت ذکر شد، به خوبی بیانگر آنند که غزل فروغی بسطامی نیز به جای آن‌که ظرف مضمون‌های پیچیده و پر تصویر سبک هندی باشد، به سمت غزل‌های دورهٔ عراقی پیش رفته و منبعی برای انعکاس تصویر عشقی حقیقی و بازتاب اندیشهٔ کمال معنوی، بوده است. این غزلیات به دلیل سادگی گفتار و روانی عذوبت و شیرینی سخن سعدی را به ذهن متبادر نموده و منشأ لذت هر خواننده بوده‌اند و از سوی دیگر، به دلیل تغییر رویکردهایشان به مفاهیم مهم هستی و بازگشت به سوی مفاهیم عارفانهٔ دوره‌های پیشین، منشأ تعمق و تفکر درباب هستی انسان و میل او به کمال، به شمار می‌روند. البته با یادآوری این نکته که نه در بافت سخن و نه در معنا به پای پیشینیان نرسیده و آن‌گونه که باید و شاید انتظار خوانندگان خود را برآورده نساخته‌اند. ولی باید اذعان کرد که همین میزان توجه به سادگی و ساده‌گویی و اندیشه‌های بنیادین غزل عارفانه، در شعر کسانی چون فروغی بسطامی، به هیچ روی خالی از اهمیت نیست.

نکتهٔ دیگر این‌که در بحث عرفان و تصوف در شعر، هر جا سخن از شاعرانی همچون سنایی، عطار، مولانا، حافظ، عراقی و جامی باشد، بی‌شک میزان پژوهش‌هایی که دربارهٔ آن‌ها وجود دارد، آنقدر زیاد است که حتی بیان خلاصه‌ای از پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، به درازا می‌کشد. اما جستجو دربارهٔ شاعرانی نظیر فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی که تاکنون به صورت جدی مورد توجه واقع نشده‌اند، همواره با فقر اطلاعات و منابع جستجو روبه‌رو می‌شود و چاره‌ای جز تحلیل اشعار آن‌ها باقی نمی‌ماند.

از سوی دیگر در پژوهش حاضر، بررسی دقیق اشعار این دو شاعر به عهدهٔ فصلی جداگانه قرار

داده شده است. بنابراین نمی‌توان برای ارائهٔ شمایی کلی از عرفان این دو شاعر بیش از توضیحات کلی و ذکر چند شاهد مثال به عنوان نمونه‌های تأییدکنندهٔ نظریات مطرح شده، تفصیل و تفسیر بیشتری قائل شد. زیرا شرح جزئی‌تر اشعار موجود ـ که مربوط به بخش دیگر است ـ در این مبحث زاید و بی‌دلیل به نظر خواهد آمد. با این توضیح، در بحث کلی عرفان در شعر فروغی مطلب بیشتری نمی‌توان اضافه نمود. زیرا ممکن است تکرار و اطناب بی‌مورد این توضیحات در بخش بعد، کهنه و ملال‌انگیز نماید و در نتیجه از فایدهٔ سخن بکاهد. بنابراین با ذکر خلاصه‌ای از نمای کلی عرفان در شعر هاتف اصفهانی، آخرین شاعر مورد بحث این پژوهش، این فصل به پایان خواهد رسید.

نمای کلی عرفان در شعر هاتف اصفهانی

غزلیات هاتف نیز همچون فروغی، حاوی برخی از تصاویری است که برای غزل دوره‌های پیش برشمردیم. عشق و شراب به عنوان دو بن‌مایهٔ اصلی همراه با تمامی تصاویری که در کنار این دو مفهوم قرار دارند، در شعر وی دیده می‌شود. در این غزل‌ها همواره از طلب، یار، نگاه، نظر، رقیب، ساغر، شراب، مستی، لب، صنم پرستی و کفر و ....سخن گفته شده است. اما اینکه این مضامین تا چه اندازه در مفهوم عرفانیشان به کار گرفته شده‌اند در بررسی و تفسیر غزل‌ها مشخص می‌گردد. بررسی دقیق‌تر این غزل‌ها نشان می‌دهد که در کنارمضمون عشق و مستی، در بیشتر موارد، سخن از سوز و گداز عاشقانه، بی‌وفایی یار، درد فراق و هجران و وصف معشوق با تمامی ویژگی‌های انسانی مایهٔ اصلی می‌باشد. این توصیفات و تصاویر چنان گسترده است که نیازی به آوردن شاهد مثال باقی نمی‌گذارد. اما با دقت در دیوان او می‌توان شماری از غزلیات را نیز یافت که این تصاویر در آن‌ها کاملاً به مفاهیم عرفانی اختصاص داده شده است. به طور مثال، اشاره به لب یار و جستن آب زندگی در ابیات زیر، با توجه به وجود واژه‌هایی نظیر سرچشمهٔ حیوان، جرس و محمل جانان، اشاره‌ای عارفانه به نظر می‌رسد:

در لب یار است آب زندگی در حیرتم خضر می‌رفت از پی سرچشمهٔ حیوان کجا
چون جرس با ناله عمری شدکه ره طی می‌کند تا رسد هاتف به گرد محمل جانان کجا

در جایی دیگر نیز تاکید شاعر برگام برداشتن در بادیهٔ عشق، حتی اگر به منزل نرسد، گویا نشان دهندهٔ مفهوم طلب برای سالک است و همچنین دامان بی‌نیازی و بی‌تعلقی به دو عالم، به واژه‌های لب و لعل و بوسه نیز معنایی عارفانه بخشیده است. مانند:

بوسه‌ای چند ز لعل لب تو می‌طلبم بشنوم تا زلب لعل تو دشنامی چند
گرچه در بادیهٔ عشق به منزل نرسی اینقدر بس که در این راه زنی گامی چند

و یا

گوهرفشان کن آن لب‌کزشوق جان فشانم جان پیش آن دو لعل گوهرفشان فشانم
گر بی توام به دامن نقد دو کون ریزند دامان بی‌نیازی بر این و آن فشانم

همچنین در برخی اشعار توجه به رویگردانی شاعر ازمسجد و زهد ریایی و روکردن به میخانه می‌تواند توجیهی عارفانه در معنای عشق بتان و دلربایان محسوب شود:

بود در بازی عشق بتان، جان باختن، بردن میان دلربایان است و جانبازان قماری خوش
به مسجدها برآرم چند با زهاد بیکاره خوشا رندان‌که‌درمیخانه‌ها دارندکاری خوش

ابیاتی که در آن‌ها از می و مستی و نفی واعظ و ناصح به کار رفته در غزل هاتف فراوان دیده می‌شود که با توجه به حوزهٔ معنایی واژه‌هایی که معمولا همراه با واژه‌های می، شراب، ساغر، مستی و...به کار رفته‌اند، می‌توان به مفهوم عارفانهٔ آن‌ها پی برد. مانند:

شستم ز می درپای خم، دامن ز هر آلودگی دامن نشوید کس چرا ز آبی بدین پالودگی
می‌گفت واعظ با کسان دارد می و شاهد زیان از هیچ کس نشنیده‌ام حرفی بدین بیهودگی

به طورکلی بررسی غزل‌های هاتف نشان داده است که واژه‌ها و تعبیرات عارفانهٔ سده‌های گذشتهٔ شعر فارسی در این غزل‌ها بار دیگر ظهور کرده‌اند. هاتف نیز همچون فروغی از مضمون‌سازی‌های پیچیدهٔ سبک هندی فاصله گرفته و به اندیشه و زبان سبک عراقی نزدیک شده است.

در پایان ذکر این نکته لازم است که در شعر دورهٔ بازگشت نیز هرچه پیش می‌رویم صبغهٔ عرفانی غزل کمتر می‌شود. چنانچه مقایسهٔ سطحی و اجمالی در غزل هاتف و فروغی نیز همین امر را نشان می‌دهد. در شعر فروغی وجود هر واژه که مربوط به دستگاه زبانی تصوف است، حتی اگر از بافت بیت خارج شود باز هم در نظام معنایی عرفان قابل شناسایی است به علاوه این‌که صبغهٔ عارفانهٔ غزل‌ها نیز پررنگ‌تر به نظر می‌رسد اما در شعر هاتف چنین به نظر نمی‌رسد. اگرچه ترجیع‌بند معروف هاتف اصفهانی به زعم برخی پژوهشگران تنها اثر عارفانهٔ محض در این دوره محسوب می‌شود و مشرب هاتف در این طریقت نیز تا حدی مشخص است، اما دربارهٔ قالب غزل و نوع عارفانهٔ آن باید گفت که شعر هاتف گویا یافته‌های کمتری در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

خلاصه این‌که به دلایلی که در پایان بحث عرفان در شعر فروغی بسطامی ذکر شد، از توضیح بیش‌تر شعر دورهٔ بازگشت خودداری کرده و شرح جزئیات عرفانی در غزل این دو شاعر به بخش دیگر این تحقیق موکول خواهد شد.

فصل سوم

شناخت و تحلیل مفاهیم عارفانه در غزلیات هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی از طریق مقایسه با غزل‌های عراقی و حافظ

۱- معرفت شناسی

معرفت در لغت به معنی شناختن، شناسایی، علم و دانش است.(معین،۱۳۸۴ :۸۸۷) از نظر عارفان اصل معرفت شناخت خداوند است و شش وجه دارد: «معرفت وحدانیت، معرفت تعظیم، معرفت منت، معرفت قدرت، معرفت ازل و معرفت اسرار» (سجادی،۱۳۷۵: ۷۳۰) اما بحث بسیار قابل توجهی که بعدها در فلسفه، کلام و عرفان مطرح شده است، «معرفت شناسی» است که به چگونگی شناخت می‌پردازد.

«معرفت شناسی» به معنای شناخت معرفت است؛ یعنی چگونگی شناخت پیداکردن. برای شناخت‌شناسی یا معرفت‌شناسی تاکنون تعاریف بسیاری ارائه شده است. این اصطلاح، در زبان انگلیسی دو ریشه دارد نخست «Epistemology» ودوم«Theory of knowledge». واژهٔ «Epistemology» از دو ریشه یونانی«Episteme» به معنای«علم و معرفت» (knowledge) و دیگری«Logos» به معنای «نظریه» (Theory) گرفته شده است که در مجموع به معنای «نظریه شناخت» به کار می‌رود. واژه دیگر «Theory of knowledge» که معادل عربی آن «نظریه المعرفه» است با وجود آن که از عمر آن بیش از یک قرن نمی‌گذرد ولی بیش از واژه نخست استعمال دارد. (خسروپناه، ۱۳۷۹: ۱۸).

گفته می‌شود که به طورکلی معرفت‌شناسی در جهان اسلام، دو مقطع را سپری کرده است: مقطع اول از کندی.(۱۸۵-۲۶۰ه ق) تا علامه طباطبایی را در بر می‌گیرد که اندیشمندان آن تنها به مسائل و فصول معرفت‌شناسی پرداخته‌اند، و کتاب جامع و کاملی در این حوزه از سوی آنان به نگارش در نیامده است. مقطع دوم به عصر علامه طباطبایی وشاگردان ایشان (نوصدرائیان) بازمی‌گردد که برای حوزه معرفت‌شناسی به نوعی استقلال قائلند و آثار مستقل معرفت‌شناسی نگاشته‌اند.(خسروپناه،۱۳۸۴: ۲۵) .

ریشهٔ مباحث معرفتی از گذشته‌های دور در متون فلسفی و کلامی پیدا می‌شود. در این که امکان معرفت هست یا نه، دیدگاه‌های متفاوتی موجود است، اندیشمندان اسلامی قائل به دریافت معرفت حقیقی که مطابق با نفس الامر است می‌باشند و در این رابطه از علم حضوری خطاناپذیر سخن به میان می‌آورند.

هر چند در دنیای اسلام دانش معرفت شناسی در کنار سایر دانش‌های اسلامی به عنوان یک علم مستقل وجود نداشته است و بابی تحت عنوان «نظریه المعرفه» یعنی «نظریه شناخت» وجود ندارد، اما بسیاری از مباحث این علم در دامن سایر علوم اسلامی مانند: منطق، فلسفه، کلام و عرفان مطرح شده است.(مطهری: ۳۴۲).

هدف از قرار دادن بحث معرفت‌شناسی در پژوهش حاضر، در واقع توجه به اهمیت این بحث در عرفان اسلامی بوده است. همان‌گونه که ذکر شد معرفت‌شناسی به عنوان یک علم منسجم و تعریف‌شده در میان علوم اسلامی تقریباً از قرن یازدهم آغاز شده است. اما مراد از معرفت‌شناسی در عرفان اسلامی توجه به مسألهٔ شناخت حق‌تعالی یا معرفت حق، بوده است که می‌توان گفت از ابتدای جریان عرفان و تصوف در اسلام مورد توجه بوده است.

بنابراین معرفت حق یکی از مباحث بسیار مهم در حوزهٔ عرفان اسلامی بوده که بزرگان این مکتب عمدتاً به آن پرداخته‌اند. چنان‌که دیده می‌شود در اکثر فرهنگ‌های عرفانی ذیل این واژه به توضیح دربارهٔ شناخت خداوند پرداخته شده است و منظور از معرفت همواره به معنای معرفت

درباب خدا بوده است. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی آمده است که « معرفت یا استدلالی است که استدلال به آیات حق است بر وجود حق؛ و یا شهودی است که استدلال به ناصب آیات است بر آن که برهان صدیقان است...و معرفت خدا دو گونه است: یکی معرفت علمی و دیگری معرفت حالی.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۳۰- ۷۳۱).

هجویری نیز در تعریف معرفت چنین می گوید: «معرفت، حیات دل بود به حق، و اعراض سر از جز حق، و ارزش هرکس به معرفت بود و هر که را معرفت نبود بی قیمت بود.»(هجویری،۱۹۲۶: ۳۴۲).

همچنین عزّالدین محمود کاشانی، باب سوم *مصباح‌الهدایه* را به طورکلی به بحث معارف اختصاص داده است. وی پس از تعریف معرفت و توضیح دربارهٔ معرفت ربوبیّت، انواع و مراتب معارف را تنظیم کرده و توضیح داده است که عبارتند از: معرفت نفس، معرفت روح، معرفت دل، معرفت سرّ و عقل. بنابراین در تعریف او معرفت؛ «عبارت است از بازشناختن معلوم مجمل در صور تفاصیل... پس معرفت ربوبیت که مشروط و مربوط است به معرفت نفس، چنان‌که در حدیث آمده است؛ من عرف نفسه فقد عرف ربّه، عبارت بود از بازشناختن ذات و صفات الهی در صور تفاصیل افعال و حوادث و نوازل، بعد از آن که بر سبیل اجمال معلوم شده باشد که موجود حقیقی و فاعل مطلق اوست سبحانه... و معرفت الهی را مراتب است. اول آن‌که هر اثری که یابد از فاعل مطلق داند چنان‌که یاد کرده باشد.

دوم آن‌که هر اثری که از فاعل مطلق یابد به تعیین داند که نتیجهٔ کدام صفت است از صفت‌های او. سوم آن‌که مراد حق را در تجلی هر صفتی بشناسد و خود را از دایرهٔ علم و معرفت، بل از وجود خارج کند.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۸۰- ۸۱) لازم به ذکر است که در بحث معرفت باید به چهار حوزهٔ مهم در عرفان توجه نمود که بحث معرفت با آن‌ها در ارتباط است. این چهار مفهوم عبارتند از: عقل، دل، نفس وروح.

عقل

نخستین مطلبی که باید در ابتدای این بحث بر آن تأکید شود؛ این است که این پـژوهش در صـدد آن نیست که عقل را از دیدگاه‌های گوناگون و با تعریف‌های پیچیدهٔ فلسفی، کلامی و یا حتـی بـا زبان خاص و پیچیدهٔ صوفیانه تعریف کند. بلکه هـدف آن اسـت کـه تعریفـی صـریح و روشـن از عقل و چگونگی معرفت عقلی، به عنوان بحثی مهم در عرفان و شعر عارفانهٔ دو دورهٔ مورد بحث و شاعران مورد نظر این تحقیق، ارائه شود.

بنابراین، پس از نگاهی کوتاه به صریح‌ترین و فشرده‌ترین تعریف‌ها و توضیحات ممکن در این زمینه، به رویکرد هر شاعر به مقولهٔ عقل و نقش آن در حـوزهٔ معرفـت توجـه خواهـد شـد. بـه ایـن ترتیب، در تعریف و توضیح عقل، ابتدا می‌توان با سه حدیث معروف آغاز نمـود. نخسـت؛ اوّلُ مـا خَلَقَ اللهُ تعالی العقلُ، دوم؛ اولُ ما خَلَقَ اللهُ تعالی نوری و سوم؛ اولُ ما خَلَقَ اللهُ تعـالی القلـم. اکنـون تطبیق این سه حدیث با هم چگونه است؟ کاشانی می‌گوید: « این هر سه چیز عبارت از یک معنـی بیش نیست، چه وجود سید کاینات علیه‌السلام در عالم شهادت مظهر صورت روح اضـافی بـود در عالم غیب و عقل اول نوری است فایض از روح اضافی و هـم قلـم عبـارت از عقـل اول اسـت کـه واسطهٔ اظهار صور کلمات الهی است، و رابطهٔ اخراج آن از جمع به مقام تفصیل. پس هیچ منافـات نبود میان این سه حدیث.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۱۰۳).

در عرفان اسلامی، عقل سومین میزان در مکاشفه‌های عرفانی در نظر گرفته شـده اسـت. میـزان اول در شهودهای عارفانه شریعت است که میزان عام نامیـده مـی‌شـود و میـزان دوم؛ پیـر یـا اسـتاد سلوک است که میزان خاص محسوب می‌شود.

پس از این دو میزان در عرفان اسلامی، عقل به عنوان میزان سوم شناخته شده است. میزان عقل، زمانی به عرفان اسلامی افزوده شد که تصوف دوران بلوغ خـود را بـا تعامـل بـا عقـل آغـاز کـرد. ابوحامد ترکه، نخستین کسی بود که از فلسفهٔ مشایی اقناع نشده و بـه عرفـان روی آورد و کوشـید که بر مدعای وحدت وجود شخصی برهان عقلی اقامه کند. بنابراین عقـل را معـارض بـا عرفـان و

شهود قلبی ندانست و حتی در شرایط خاص به عنوان یکی از معیارهای تمایز میان شهود کاذب و صادق در نظر گرفت. البته این عقل در عرفان، در حقیقت آن عقل مورد نظر فلاسفهٔ مشایی نیست، بلکه همان «عقل منور» است.(یزدان‌پناه،۱۳۹۱: ۸۴- ۸۵).

این عقل در واقع همان عقلی است که در ابتدای بحث با تکیه بر سه حدیث معروف، توضیح داده شد. بنابراین رویکرد به عقل در عرفان اسلامی تقریباً از دوران بعد از ابن عربی و به ویژه از دوران ملاصدرا به بعد تغییر یافت. این توضیحات مشخص می‌کنند که رویکرد عرفای قرون هفت و هشت؛ یعنی دوران عراقی و حافظ، باید با آن‌چه بعدها دربارهٔ عقل در عرفان گفته شد کاملا متفاوت باشد.

به طور کلی اکنون در توضیح عقل و معرفت عقل می‌توان چنین توضیح داد: « عقل تنها شناختگر ما یا انگیزهٔ ما در عمل و اندیشه و امور دین و دنیا نیست. گو این که روشن‌ترین بخش ذهن و قوای تحلیل‌گر ماست. در دیانت و عرفان رهبرهای رهشناس‌تر از عقل هست...در همهٔ امور اعم از صلاح و فساد و صلح و جنگ، عقل حضور دارد و حتی تصویب‌کننده است، ولی آغازگر نیست.

تاریخ یعنی هم رویدادهای تاریخی و هم دستاوردهای فرهنگی، برآیند عقول نیست. حتی در تاریخ فلسفه هم که بزرگترین آوردگاه عقل است، عقل یکه‌تاز نیست. اگر فلسفه صرفاً عقل ورزیدن و رعایت منطق بود، باید فلسفه‌ها و مکتب‌های گوناگون نمی‌داشتیم، و عقل‌ها اگر صرفاً تکیه بر منطق می‌داشتند، این‌همه اختلاف آراءِ نمی‌یافتند.

علمی هم که صرفاً تکیه بر عقل داشته باشد، گامی فراتر از طبیعیات و جهان‌شناسی قدما نخواهد نهاد. باری عقل بدون اتحاد و ازدواج با سایر عوامل و انگیزه‌ها و عواطف و احساسات و غرایز و شور و شعور ناخوداگاه و تجربه و اخلاق، عقیم است و زاد و رودی ندارد. عقل در خدمت همه چیز در می‌آید: جنگ، صلح، علم، هنر، اخلاق، دین، فلسفه، حتی به گواهی تاریخ و زندگی روزمره در خدمت فساد و جرایم و جنایات هم در می‌آید. چه پیداست که اگر بدکاران

عقل نورزند، توفیقی در کار خود نخواهند یافت.

قدما عقل را به نظری و عملی تقسیم می کردند. عقل نظری با تجربه و ملاحظات و شرایط بیرونی یا اخلاقی کاری ندارد و بهترین جلوه‌گاهش منطق و فلسفه است. عقل عملی با اخلاق و رفتار جمعی و فردی انسان‌ها سر و کار دارد. نیز از سیاست مدن گرفته تا تدبیر منزل و حتی تدبیر تن و روان. اما بعید و شاید غیرممکن باشد که این دو حوزه به کلی جدا از هم و بی‌تأثیر از یکدیگر یا بر یکدیگر باشند. لطف خداوند در این حقیقت نیز آشکار است که ایمان به او در گرو عقل ورزیدن و عقل فرسودن نیست، وگرنه همهٔ مؤمنان باید خردمندان و خردورزان سترگی باشند، و همهٔ خردورزان و فیلسوفان باید مؤمن باشند. ایمان از مقولهٔ اراده و ساحت خاصی از اراده و عواطف و عقل و اندیشه و شور است، نه تنها عقل. آری ایمان به گفتهٔ عرفای سراسر تاریخ و سراسر عالم کار دل است.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۶۹۰ -۶۹۱) .

بنابراین اکنون می‌توان ابتدا با دقت در شعر عراقی و حافظ، رویکرد هر یک از این دو را نسبت به عقل مورد تحلیل قرار داد. سپس غزلیات دو شاعر دورهٔ بازگشت را از همین منظر بررسی کرد. شواهد موجود در شعر عراقی نشان می‌دهند که عراقی نیز همچون بسیاری دیگر از عرفای آن دوران نسبت به عقل دید چندان مثبتی ندارد.

جسارت فخرالدین عراقی در بیان عشق و نیز شور خاص عشق در غزلیات و به طور کلی آثار او، حاکی از آن است که عشق در نظر او چنان کارآمد و همه‌جانبه و پررنگ بوده که تقریبا حضور عقل را کمرنگ می‌کند. به نظر می‌رسد که عقل در نظر عراقی نیز مانند دیگر عرفای آن دوران، هنوز همان عقل جزوی است که بی عشق و ایمان کاری از پیش نمی‌برد. برخی از اشعار عراقی نشان دهندهٔ این است که با وجود عشق نیاز به عقل و خرد کم می‌شود. ابیات زیر نمونه‌هایی آشکار در این زمینه است:

چون عشق در دل آمد آن‌جا خرد نیامد چون شاه رخ نماید فرزانه‌ای چه سنجد+
چون شدم مست از شراب عشق عقلم گو: برو گر فروشست آب حیوان نقش دیواری چه شد

عقل در معنایی که گفته شد، در شعر حافظ نیز مانند عراقی چندان جایگاه مطلوبی ندارد. چرا که به اعتقاد حافظ نیز باید با دستیابی به عشق از بند عقل وهم‌اندیش جزوی رهایی یافت و رستگاری در حقیقت در گرو این آزاد شدن از بند عقل و گرفتار شدن در عشق است. حافظ هم معتقد است آن‌جا که عشق باشد، عقل جایی ندارد. اکنون می‌توان به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره کرد:

یکی از عقل می‌لافد یکی طامات می‌بافد + بیاکاین داوری‌هارا به پیش داور اندازیم
بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود

حافظ گاهی می را در مقابل عقل قرار می‌دهد که حتی از وسوسهٔ عقل هم دور باشد:

این خرد خام به میخانه بر + تا می لعل آوردش خون به جوش
ما را ز منع عقل مترسان و می بیار کان شحنه در ولایت ما هیچکاره نیست

در حافظ‌نامه آمده است که حافظ با علم و مدرسه و به طور کلی هر نهاد عقل‌پرور، میانهٔ خوشی ندارد و حتی پا را فراتر نهاده و عقل را نیز مانند ایمان و عرفان تخته‌بند تکلف و تظاهر می‌بیند، «چه از زهدفروشی تا ایمان خالصانه و مخلصانه راهی دراز است. همچنین از شراب صرف وحدت تا پشمینه‌پوشی تندخویانه و صومعه‌داری سیاهکارانه تفاوت بسیار است.» بنابراین در این زمینه می‌گوید:

کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود + که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد
دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد عشق می‌گفت به شرح آن‌چه بر او مشکل بود

از نظر حافظ برای رستگاری باید از بند عقل رها شد. چنان‌که می‌گوید:

عقل اگرداند که دل دربند زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

به طور کلی باید گفت: مقابلهٔ عقل و عشق که همواره مربوط به دو نگرش کلی به هستی بوده است در اندیشهٔ حافظ نیز مورد توجه بوده است. در این جریان دو سویه که یک سوی آن فلسفه و حکمت بوده و سوی دیگرش عرفان و کشف و شهود، حافظ مسلماً جانب عرفا را داشته و به

کفایت عقل در مقابل عشق اعتقاد ندارد و عقل را در برابر عشق ناچیز و کم‌بهره می‌داند:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چوشبنمی است که بر بحرمی کشد رقمی

تقابل میان عشق و عقل و در نهایت برتری عشق نزد حافظ در این بیت به روشنی بیان شده است:

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست

همان‌طور که ذکر شد، از زمان ترکه و سپس ملاصدرا عقل در عرفان به عنوان یکی از میزان‌های کشف و شهود جایگاهی تازه یافت اما با این وجود باز هم اندیشهٔ تقابل عشق و عقل و ناتوانی عقل در برابر عشق همواره در جریان‌های عارفانهٔ پس از عراقی و حافظ ادامه داشته است. اکنون باید دید که این اندیشه در شعر دورهٔ بازگشت، به خصوص در غزلیات هاتف و فروغی، چگونه منعکس شده است؟ بیت زیر در بیت هاتف اصفهانی نشان می‌دهد که در دورهٔ بازگشت نیز چنین تقابل میان عقل و عشق وجود دارد و عرفای هر دوران به برتری عشق معتقد بوده‌اند و عقل را همچون زندان و مانع برای رسیدن به حقیقت و عشق در نظر داشته‌اند:

به جان از تنگنای شهربند عقل آمد دل جنونی ازخدا می‌خواهم ودامان صحرایی

همچنین در بیت دیگری از هاتف در نقد عقل و جانبداری از جنون آمده است:

ناصح که می‌زد لاف عقل از حسن لیلی‌وش بتان

یک شمه بنمودم به او عاشق نه مجنون کردمش

در غزلیات فروغی بسطامی حتی می‌توان به موارد بیشتری اشاره کرد که شاعر عقل مصلحت بین را نفی می‌کند و همواره عشق را بر عقل برتری می‌دهد این‌گونه ابیات می‌توانند بیانگر این باشند که جریان تقابل عشق و عقل در دورهٔ بازگشت هم در اندیشهٔ عارفان و شاعران عارف وجود داشته و همچون دورهٔ عراقی، عشق همواره بر عقل رجحان داشته است. ابیات زیر از فروغی این نظر را به خوبی تأیید می‌نمایند:

در قمار عشق آخر باختم دل و دین را وا زدم دراین بازی عقل مصلحت بین را+

قدم به کوچهٔ دیوانگی بزن چندی که عقل بر سر بازار عشق حیران است+

کمند عشق را در هم نهادم کمند عقل را در هم گسستم

گفتنی است؛ عراقی نیز مانند حافظ گاه می را در برابر عقل قرار می‌دهد و بیخودی و مستی را چاره‌ای برای دفع مکر و ناآگاهی عقل می‌داند:

من مست می پرستم من رند باده نوشم ایمن ز مکر عقلم فارغ ز قید هوشم

توجه مختصر به شواهد موجود در غزل‌های این چهار شاعر، در زمینهٔ معرفت شناسی عقل، نشان داد که همواره در عرصهٔ عرفان، عقل مورد نکوهش واقع شده است. البته توجه به این نکته ضروری است که آن عقلی که عرفا همواره آن را کم انگاشته‌اند و آن را بی‌ارزش دانسته‌اند، عقلی جروی و مصلحت‌اندیش و حسابگر بوده و نه عقلی که اول ماخلق‌الله و رحمانی است. همان‌گونه که ذکر شد، عقل رحمانی در واقع خود یک معیار مهم در کشف و شهود عارفانه بوده است. اما در شعر و غزل عرفانی معمولا عشق در تضاد با عقل مصلحت‌نگری قرار دارد که تکیه بر آن راه به جایی نمی‌برد و باید از آن و موانعی که تحت تأثیر حسابگری آن برای سالک به وجود می‌آید، رها شد تا به حقیقت دست یافت.

چنین به نظر می‌رسد که در میان این چهار شاعر مورد بحث در پژوهش حاضر، خواجه حافظ بیشترین تأکید را بر رجحان عشق به عقل داشته و به طور مکرر در نقد عقل کوشیده است. بالاترین بسامد شواهد مربوط به این بحث در شعر حافظ نشان می‌دهد که وی با دیدگاهی عمیق‌تر و جدی‌تر به این نکته توجه کرده است. با این نتیجه بد نیست این بحث هم چند نمونهٔ دیگر در این باب از خواجهٔ شیراز، به پایان برسد تا میزان توجه او به این مسئله، نسبت به دیگر شاعران مورد بحث بیشتر مشخص گردد:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردانند+

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود+

عقل می‌خواست کز ان شعله چراغ افروزد برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد

و...

دل

دل در اصطلاح معانی مختلفی دارد از جمله؛ « عبارت از نفس ناطقه و محل تفصیل معانی است و به معنی مخزن اسرار حق که همان قلب باشد، نیز هست...کاشانی گوید: مراد از دل به زبان اشارت آن نقطه است که دایرهٔ وجود از دور حرکت آن به وجود آمد و بدو کمال راه یافت و سر ازل و ابد به هم پیوست، و آن مبتدای نظر در وی به منتهای بصر رسید، و جمال و جلال وجه باقی بر او متجلی شد، و عرش رحمان و منزل قرآن و فرقان و برزخ میان غیب و شهادت و روح و نفس و مجمع‌البحرین ملک و ملکوت و ناظر و منظور شد.

دل محل و مخزن اسرار الهی است. که فرمود: افمن شرح الله صدره للاسلام.(الزمر:۲۲) و انصاری گوید: دل آدمی را چهار پرده است؛ پردهٔ اول صدر است که مستقر عهد الهام است. پردهٔ دوم قلب است که محل نور ایمان است. پردهٔ سوم فؤاد است که سراپردهٔ مشاهدت حق است...و پردهٔ چهارم شغاف است که محط رحل عشق است...»(سجادی،۱۳۷۵: ۳۸۸).

دل در اشعار عارفانه به معانی گوناگون ظاهر شده است. به دلیل نقش اساسی دل در حیات احساسی انسان دل همواره در ادب فارسی، عنصری ارزشمند و مهم در اشعار و به ویژه غزلیات عاشقانه و عارفانه محسوب می‌شده است. اکنون با نگاهی به شعر هاتف در دورهٔ بازگشت، برخی تعابیر دل در شعر او مورد توجه قرار خواهد گرفت. هاتف در بیتی از غزل‌های خود دل عاشقان را به گوهر تشبیه کرده است:

دل عشاق روا نیست که دلبر شکند گوهری کس نشنیده است که گوهر شکند

همچنین هاتف نیز مانند تمامی شاعران و عارفان دل را محل ناگفته‌ها و غم‌ها دانسته است. مانند:

به دل صدگونه مطلب سوی او رفتم ولی ماندم
ز بیم خوی او خاموش و در دل ماند مطلب‌ها+

رفتی و غم‌ها در دلم خوش آن‌که بازآیی و من
گویم غم دل یک به یک با غمگساری همچو تو

اما یکی از ویژگی‌هایی که مخصوص دل بوده و همواره در ادبیات و به ویژه در شعر آمده است، صفت بی‌قراری است. معمولا بی‌قراری مخصوص دل بوده و شخص وقتی بی‌تاب و بی‌قرار است که دلش قرار و آرام ندارد. در شعر عاشقانه این صفت دل همیشه موضوع بحث عشق بوده است. هاتف می‌گوید:

دل من ز بی‌قراری چو سخن به یار گویم نگذاردم که حال دل بی قرار گویم

از دیگر موضوعاتی که در ارتباط با دل معمولا در غزل از آن استفاده می‌شود این است که دل به صیدی تشبیه می‌شود که معشوق آن را شکار کرده است. هاتف می‌گوید:

دل زارم بود در صیدگاه عشق نخجیری که‌بر وی هرزمان ابروکمانی‌می‌زند تیری

در شعر فروغی بسطامی نیز موارد ذکر شده در شعر هاتف دیده می‌شود که به برخی نمونه‌های آن اشاره می‌شود:

دل شکستهٔ ما را درست نتوان کرد غم نهفتهٔ او را به غیر نتوان گفت+

نداده است کسی روز بی کسی جز غم تسلی دل بی صبر و بی قرار مرا+

هیچ سر نیست که سودایی گیسویش نه هیچ دل نیست که دیوانهٔ زنجیرش نه

همان‌طور که دیده می‌شود در شعر فروغی بسطامی نیز دل محل نهفتن غم‌های عشق است و صفت آن بی‌قراری و دیوانگی است.

به طور کلی شواهد در شعر هاتف و فروغی نشان می‌دهد که آن دیدگاه عارفانه‌ای که در شعر دورهٔ عراقی دربارهٔ دل به عنوان محل اسرار حق وجود داشت، در شعر دورهٔ بازگشت به خوبی منعکس و بیان نشده است. در غزلیات سبک عراقی، موارد بسیاری وجود دارد که دل در آن‌ها به آیینه تشبیه شده است، آیینه‌ای که در آن می‌توان به مشاهدهٔ جمال الهی و یا حقایق عرفانی دست یافت. به طور مثال در غزلیات فخرالدین عراقی بارها چنین تعبیری از دل ارائه شده است:

دلم که آینه‌ای شد چرا نمی‌تابد درو رخ تو همانا که نیست آینه پاک

دل من آیینهٔ توست، پاک می‌دارش که روی پاک نماید بود چو آینه پاک

حافظ در این زمینه از همه پا را فراتر نهاده و دل را در معانی بسیار ویژه‌ای آورده که بحث دربارهٔ هر یک از آن‌ها نیازمند دفتری جداگانه است. در بسیاری از ابیات حافظ دل را همراه با قلب(نام دیگر دل) همراه کرده و با ایهام بسیار ظریفی که ایجاد کرده است، دل خود را به صفت ناسره بودن و تقلبی بودن محکوم کرده و خواستار تغییر و تحول در این دل شده است تا از این طریق به درگاه حق لایق شود. مانند:

گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری من نقد روان در دمش از دیده شمارم+
عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست

حافظ حتی گاهی کلمهٔ «قلب» را با ایهام در معنای دل و نقد ناسره به کار می‌برد:

قلب اندودهٔ حافظ بر او خرج نشد کاین معامل به همه عیب نهان بینا بود+
قلب بی‌حاصل ما را بزن اکسیر مراد یعنی ازخاک در دوست نشانی به‌من آر+
تو که کیمیافروشی نظری به قلب ما کن که بضاعتی نداریم و فکنده‌ایم دامی

البته باید توجه داشت که پیش از حافظ، عراقی نیز قلب را با چنین ایهامی به کار برده است. اما فراوانی ابیاتی که حافظ در این زمینه دارد بسیار حائز اهمیت است. بیت زیر از عراقی است:

مهری ز قبول بر دلم نه کاین قلب کسی نمی‌ستاند

یکی از مهمترین تعابیری که دربارهٔ دل در دیوان حافظ دیده می‌شود، تعبیر دل به جام جم یا جام جهان‌نما بوده است. جام جم در دیوان حافظ به دو صورت آمده است. حافظ گاه جام می را به جام جم تشبیه کرده است و گاه دل آگاه عارف را جام جم یا جام جهان‌نما خوانده است. موضوع جام جم در ادبیات فارسی از جمله موضوعات بسیار گسترده است که تنها به شعر حافظ و حتی شعر عارفانه اختصاص ندارد. این مفهوم از جمله مفاهیم اساطیری در عرفان اسلامی است که تاکنون بارها مورد بحث وتوجه قرار گرفته است.

اطلاعات جامع در این زمینه را می توان در کتاب«مکتب حافظ» استاد منوچهر مرتضوی، جستجو کرد، اما در این‌جا اهمیت این تعبیر این است که حافظ از آن برای توصیف دل عارف استفاده

کرده است.«جام جم کنایه از دل غیب‌نما و رازگشای عارف است.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۵۶۵).

دلی که غیب‌نمای است و جام جم دارد ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد

بیت دیگری از حافظ وجود دارد که دل را از صحبت اضداد خالی می‌داند:

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته درآید

نفس

نفس در لغت به معنی خود، تن، کالبد، شخص، ذات، روح و روان، آمده است.(معین،۱۳۸۴: ۹۵۸)

«در تعریف نفس گفته‌اند جوهر مجردی است که در ذات نیاز به ماده ندارد ولی در فعل نیاز به ماده دارد. جنید در مفهوم عرفانی آن گوید: حقیقت نفس به واسطهٔ علم ادراک نشود و به وجدان شناخته نگردد. حقیقت نفس عبارت از وجود مطلق است که به واسطهٔ نقائص نفس محجوب شده است و چنان‌که وجود مطلق به طور جزئی به علم دانسته نمی‌شود، حقیقت نفس نیز به نحو کلی دانسته نخواهد شد، بلکه آثار نفس شناخته می‌شود. اگر سالک شناسای نفس خود شود، خواهد فهمید که تعریف نفس ممکن نیست. ابوالقاسم قشیری گوید: نفس الشیء یعنی وجود شیء ولکن نزد اهل معرفت مراد از نفس وجود نیست، بلکه مراد، افعال و اخلاق و اوصاف مذمومهٔ بنده است. وی گوید: نفس لطیفهٔ مودعه‌ای است در قالب، که محل اخلاق مذمومه است. همانطور که روح محل اخلاق محموده است.»

اهل معانی گفته‌اند: ظلم نفس را سه روی است: یکی آن‌که بر نفس و ذات خود جنایت کند، چنان‌که از وی درنگذرد. دیگر آن‌که بر خویشان و نزدیکان جنایت کند. سوم آن‌که بر دیگری ظلم کند وبال آن ظلم به وی بازگردد. نفس زندان روح و دنیا زندان نفس است. چون روح از تدبیر بدن تعلق به نفس دارد، که تدبیر بدن بدون پیشکاری واهمه و خیال که رئیس قوای نفسانی است، میسر نیست. پس نفس پابند و در زندان روح است. دنیا که مشتهیات حیوانی و شیطانی نفس است، پابند نفس و مانع عروج او به سوی جان است. ذوالنون گوید: شدیدترین حجاب رؤیت

نفس است و متابعت آن. زیرا متابعت آن مخالفت رضای خدا باشد.

ابویزید گوید: نفس را صفتی است که آرام نگیرد مگر به باطل. جنید گوید: اساس کفر قیام بر وفق خواسته‌های نفس است. ابوسلیمان گوید: نفس خائن و مانع عروج است و بهترین اعمال مخالفت با نفس است. هجویری گوید: بدانکه ترکیب انسان آن‌که کاملتر بود نزد محققان از سه معنی بود: یکی روح و دیگری نفس و سوم جسد. هریک از این اعیان را صفتی بود که قائم بدان بود. روح را عقل و نفس را هوا و جسد را حس؛ و مردم نمونه است از کل عالم و عالم نام دو جهان است و از هر دو جهان در انسان نشان است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۶۴).

در *مصباح‌الهدایه* نیز در تعریف نفس آمده است: لفظ نفس را بر دو معنی اطلاق کنند: گاهی نفس الشیی گویند و بدان ذات و حقیقت آن چیز مراد بود؛ چنان‌که گویند فلان چیز به نفس خود قائم است و گاهی اطلاق لفظ نفس کنند و مراد از آن نفس ناطقه انسانی بود که عبارت است از مجموع خلاصهٔ لطایف اجزای ترکیب بدن که آن را روح حیوانی و طبیعی خوانند، و نوری که بر او فایض شود از روح علوی انسانی، و بدان نور مورد الهام فجور و تقوی گردد. چنان‌که نص کلام مجید است: و نفس و ماسواها فالهمها فجورها و تقویها.(شمس:۷و۸) و مراد تعریف این نفس است.

هرچند معرفت او به جمیع اوصاف متعذر است. چه او صفت بوقلمون دارد و دم به دم رنگی دیگر نماید و ساعت به ساعت به شکلی دیگر برآید. هاروت بابل وجود است. هر لحظه نقشی دیگر بر آب زند، و هر نفس نیرنگی دیگر آغاز کند و در ارتباط و اشتراک معرفت الهی به معرفت او اشارتی است بدان‌که او را شناختن به جمیع اوصاف و رسیدن به کنه معرفتش مقدور هیچ آفریده نیست، همچنان‌که رسیدن به کنه معرفت الهی، و همچنان‌که معرفت او کما هی متعذر است، ضبط احوال او کما ینبغی متعسر است. نفس اماره و لوامه و مطمئنه، جمله اسامی اوست به حسب مراتب مختلفه و اوصاف متقابله.

در هر مرتبه‌ای به سبب وصفی دیگر اسمی دیگر یافته. در اوایل تا هنوز ولایت وجود در تحت

تصرف استیلا و غلبهٔ او بود، او را نفس اماره خوانند و در اواسط، چون تدبیر ولایت وجود به تصرف دل مفوض گردد و نفس به ربقهٔ اطاعت و انقیاد او متقلد شود و هنوز از نوازع صفات نفس و تمرد و استعصاء او بقایای چند مانده و بدان جهت پیوسته خود را ملامت کند، آن را نفس لوامه خوانند و در اواخر چون عروق نزاع و کراهت به کلی از وی منتزع و مستأصل گردد و از حرکت منازعت با دل، طمأنینت یابد و در تحت جریان احکام رام گردد و کراهتش به رضا مبدل شود، آن را نفس مطمئنه خوانند. ودر بدایت که نفس هنوز در مستقر طبیعت راسخ بود، همواره خواهد بود که روح و قلب را از عالم علوی به مستقر خود که مرکز سفلی است کشد و پیوسته خود را به زینتی دیگر بر نظر انسان جلوه می‌دهد، و شیطان بدلالگی در میان ایستاده، جمال مزخرف او را تزیین می‌کند و آن را ملواح ارواح و قلوب می‌سازد تا چگونه روح رفیع را وضیع گرداند و به چه حیلت قلب مطهر را ملوث کند و طایفه‌ای که نفس ناطقه و دل را یک چیز دانستند، سبب تصور ایشان آن بود که او را در نهایت موصوف یافتند به وصف طمأنینت و رضا که از خواص دل است و گمان بردند که میان او و دل هیچ فرق نیست و نفس اماره خود نفس دیگر است. ندانستند نفس اماره است که از کسوت امارگی منسلخ شده است و خلعت طمأنینت و رضا پوشیده و رنگ دل گرفته و هرگاه که او رنگ دل گیرد، دل نیز رنگ روح گیرد و همچنان فرق واضح بود.(کاشانی،۱۳۲۳: ۸۲-۸۵).

صفات نفس هم در *مصباح الهدایه* مورد توجه واقع شده است. عبودیت هوا از صفات ذمیمه و اخلاق سیئهٔ نفس است زیرا نفس همواره خواهان لذات حسی است و خدا را پیوسته در معبودیت شریک می‌گیرد و از صفات دیگر او نفاق و ریا و ضدیت با الوهیت است. همچنین صفاتی چون: خودبینی، شره، طیش و کسالت نیز در نفس وجود دارد.

با تعریف و توضیحی که در مورد نفس داده شد، جای هیچ‌گونه تردید نیست که در تصوف و شعر عارفانه نیز نفس یکی از عناصر مورد نکوهش است که همواره باید از آن دور شد و یا باید به تغییر آن پرداخت و صفات نفسانی را از جسم و جان زدود تا نفس از درجات اماره و لوامه به

سمت درجهٔ نفس مطمئنه پیش رود. در شعرهای عارفانه؛ به ویژه در اشعار تعلیمی، سخن از تهذیب نفس بسیار است اما معمولا در غزل عارفانه که سخن بیشتر بر مبنای عشق بوده، نفس و کیفیت و درجات آن چندان حضور نمی‌یابند.

چنان‌که بررسی غزلیات هاتف اصفهانی، فروغی بسطامی، حافظ و فخرالدین عراقی نشان می‌دهد، این شاعران چندان از نفس و عواقب توجه به آن حرفی به میان نیاورده‌اند. علت این امر ممکن است در این باشد که در غزلیات آن-ها تمرکز اصلی بر عشق بوده و در کنار موضوع عشق مفاهیمی چون شور و شوق و مستی حاصل از عشق بیش از هر مطلبی بیان شده است. همچنین در در این غزل‌ها رموز و اصطلاحات رایج عرفان و تصوف دورهٔ مذکور بیشتر نمود داشته تا توجه به بنیان‌های اصلی حیات معنوی انسان و معرفت‌شناسی حق. نکتهٔ دیگر این است که سخن از عشق معبود و تلاش سالک در جهت رسیدن به او همواره وقتی مطرح است که شخص از مرحلهٔ نفس عبور کرده و به وادی سلوک گام نهاده باشد و غزل عاشقانه ـ عارفانه معمولاً شرح حالات روحانی کسانی است که نفس را پشت سر نهاده و اکنون در نهایت سوی هدف روحانی خود می‌روند و یا از درد فراق در سوز و گدازند و یا به امید وصل در اشتیاق و حیرت و مستی. به این ترتیب کم بودن شواهدی که به طور مستقیم به نفس و معرفت نفس اشاره داشته باشد در این غزل‌ها دور از انتظار نیست. اما با وجود این، نمونه‌هایی در شعر فروغی بسطامی است که می‌تواند حاکی این مطلب باشد که شاعران غزلسرای دورهٔ بازگشت همچنان به برخی از جوانب و موارد مربوط به نفس و چگونگی آن در مراتب حیات، توجه داشته و در غزلیات خویش منعکس ساخته‌اند. برای نمونه می‌توان به این چند مثال از فروغی توجه نمود:

بر نفس کافر کیش من طعن مسلمانی مزن زیراکه میر انجمن باید که مهمان پرورد+

نفس نامسلمان از گنه پشیمان شد راهبی به راه آمد کافری مسلمان شد+

نفس از این بیش توانایی تقصیر نداشت عقل پنداشت که ازکرده پشیمان شده‌ایم

می توان چنین اذعان داشت که در شعر حافظ هم اگرچه از لفظ نفس به معنای مورد نظر ذکری به میان نیامده است، اما نکتهٔ قابل تأمل در این است که حافظ توجه بسیار عمیق و پررنگی به برخی صفات مربوط به نفس دارد و در ابیات بسیاری از غزل‌های خود به نکوهش صفاتی پرداخته است که اغلب برگرفته و نتیجهٔ توجه آدمی به نفس بوده‌اند. از جملهٔ این صفات که در شعر حافظ به وضوح مورد نکوهش بوده و بارها به آن اشاره شده است، «ریا» بوده است.« از نظر حافظ و در شعر او هیچ فسق و گناهی بزرگتر از ریا نیست.» (خرمشاهی،۱۳۸۵: ۸۱۸) می‌توان به چند نمونه از این ابیات توجه کرد:

گرچه برواعظ شهر این سخن‌آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود+
گرچه با دلق ملمع می‌گلگون عیب است مکنم عیب کزو رنگِ ریا می‌شویم

همچنین «نفاق و زرق و سالوس و تزویر و جلوه فروشی هم ترادف با ریاست» که تمامی این موارد را می‌توان از صفات نکوهیده‌ای دانست که در بحث شناخت نفس و صفات آن ذکر شد. ابیات زیر نکوهش این موارد را در شعر حافظ نشان می‌دهند:

دربارهٔ تزویر که از مظاهر ریا بوده و در دیوان حافظ بارها به آن اشاره شده و شواهد متعددی در این زمینه وجود دارد، می‌توان به اختصار اشاره کرد:

در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند+
دور شو از برم ای زاهد و بیهوده مگوی من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم

دربارهٔ زرق و سالوس:

صراحی می‌کشم پنهان و مردم‌دفتر انگارند عجب‌گر آتش این‌زرق دردفتر نمی‌گیرد+
بیار می که به فتوای حافظ از دل پاک غبار زرق به فیض قدح فرو شویم+
بیا وز غبن این سالوسیان بین صراحی خون دل و بربط خروشان+
صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم وین نقش زرق را خط بطلان به سرکشیم

در نکوهش جلوه‌فروشی:

جلوه برمن مفروش ای ملک‌الحاج کـه تـو خانه مـی‌بینـی و مـن خانـه خـدا مـی‌بینـم+

واعظان کاین جلوه درمحراب ومنبرمی‌کنند چون به خلوت می‌روند آن‌کاردیگر می‌کنند

اما در غزلیات فخرالدین عراقی که بیشتر رنگ سوز و گدازهای عاشقانه دارد نکـوهش نفـس و صفات آن تنها به صورت رویگردانی از زهد ـ که معمولا منظور زهد ریایی بـوده اسـت ـ نمـودار می‌شود و صفات مربوط به نفس، چنان‌که در شعر حافظ به شدت مورد نکـوهش واقـع مـی‌شـوند، در این‌جا چندان برجسته و قابل توجه نیستند.

در مقایسهٔ شعر هاتف و بسطامی در برخورد با نفس و صفات آن باید گفت کـه اگرچـه هـر دو توجه چندانی به نفس و مشتقات آن نداشته‌اند و محور غزل‌هایشان بیشـتر بـر عشـق و بـی‌قـراری و سوز و گداز بوده، اما با توجه به شواهدی که از شعر فروغی ذکر شد، باید اذعان داشت که فروغی گاه به صورت صریح و مستقیم به این مفهوم اشاره‌هایی داشـته اسـت کـه هـاتف در ایـن زمینـه در غزل‌ها اشاره‌ای نداشته است. اما هر دو مانند فخرالـدین عراقـی و بـه طـور کـل شـعر دورهٔ عراقـی هرجا که به نقد و نفی زهد پرداخته‌اند در حقیقت به ریا و زهد ریایی نظر داشته‌اند. بـه طـور کلـی، شاید بتوان گفت که از این منظر،حافظ جسورترین شـاعر مـورد بحـث در ایـن نوشـتار اسـت کـه صفات نفسانی را در شعر خود مکرراً ذکر نموده و نکوهش کرده می‌کند.

روح

روح؛ در لغت به معنای روان و جان آمده است.(معین،۱۳۸۴ :۴۹۵) روح نزد صوفیه لطیفـهٔ مدرکـهٔ انسان است که مصداق آیهٔ «قل الروح من امر ربّی» مـی‌باشـد. روح در ایـن معنـی تقریبـا بـه معنـی اسرار قلب است.(غنی،۱۳۸۶: ۳۶۳).

روح در گفتار عارفان کاربرد بسیاری دارد. در *مصباح‌الهدایه* دربارهٔ معرفـت روح چنـین آمـده است: « بدان که پایهٔ معرفت روح و ذروهٔ ادراک آن به غایت رفیع و منیع است. بـه کمنـد عقـول،

وصول بدان میسّر نگردد. سیمرغی است که نشیمن بر قاف عزّت دارد. به ملواح عبارت، صید هیچ وهمی و فهمی نشود، گوهری است از قعر بحر عظمت برخاسته، به میزان قیاس تقدیر اوصاف او ممکن نبود. ارباب مکاشفات و اصحاب قلوب که امنای اسرار غیوب‌اند و از رقّ هوا و عبودیت نفس آزاد گشت، بر کشف آن غیرت نموده‌اند و جز به زبان اشارت از آن عبارت نکرده فان الحر یکفیه الاشاره. بدان‌که شریفتر موجودی و نزدیکتر مشهودی به حضرت عزّت روح اعظم است که حق سبحانه و تعالی آن را به خود اضافت کرده است به لفظ من روحی و من روحنا.

آدم کبیر و خلیفهٔ اول و ترجمان الهی و مفتاح وجود و قلم ایجاد و جنّت ارواح همه عبارت از اوصاف اوست. و اول صیدی که در شبکهٔ وجود افتد ذات او بود و مشیت قدیمه او را به خلافت خود در عالم خلق نصب کرد و مقالید خزاین اسرار وجود بدو تفویض نمود و او را به تصرف در آن مأذون گردانید و از بحر الحیات نهری عظیم بر وی گشود تا پیوسته از او استمداد فیض حیات می‌کند و بر اجزای کون افاضت می‌نماید و صور کلمات الهی را از مقرّ جمع اعنی ذات مقدس به محل تفرقه که عالم خلق است، می‌رساند و از عین اجمال در اعیان تفاصیل جلوه می‌دهد و کرامت الهی او را دو نظر بخشید. یکی از برای مشاهدهٔ جلال قدرت ازلی و دوم از برای ملاحظهٔ جمال حکمت لم یزلی.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۹۴-۹۵).

نسفی گوید: «بدان که روح هرکه در مقام ایمان مفارقت کند، بازگشت او به آسمان اول است و روح هرکه در مقام عبادت مفارقت کند، بازگشت او به آسمان دوم باشد و در جمله مقامات همچنین می‌دان.[یعنی] هر یک در هر مقام که مفارقت کند، بازگشت او به اهل آن مقام باشد و حیفی عظیم باشد که کسی به مقام اول خود نرسد و نتواند رسید. حال این مرتبه چنین خواهد بود که گفته شد. اما آن‌که در این قالب به [مقام] ایمان نرسد، بازگشت او به آسمان اول نخواهد بود؛ از هر کدام مرتبه که باشد.(سجادی،۱۳۷۵: ۴۲۷) روح در این معانی عارفانه‌ای که ذکر شد، در اشعار صوفیه نیز به کار رفته است. در شعر شاعران مورد بحث این پژوهش نیز روح به معنای جان، قلب و اسرار آن و یا بالاترین درجهٔ وجود انسان که به فهم عقول درنمی‌آید، به کار رفته است.

به طور مثال در شعر هاتف اصفهانی می‌توان به بیتی اشاره کرد که واژهٔ جان به معنی روح به کار رفته است، روحی که آرزوی واصل شدن به جانان و یا همان معشوق و معبود حقیقی را دارد:

جان به جانان کی رسد جانان کجا و جان کجا ذره است این، آفتاب است، این کجا و آن کجا

یافتن شواهدی که نشان دهد چه واژه‌هایی به معنای روح انسانی و روح در بالاترین مقام آن در شعر این شاعران به کار رفته است، هم مستلزم وقت و تلاشی مضاعف است و هم مستلزم مجالی که منحصراً به این مبحث اختصاص داده شود.

بنابراین، مبحث معرفت‌شناسی در این‌جا، به دلایلی که ذکر شد، تنها بر مواضع شناخت معرفت تکیه کرده و به توضیحات و شواهد شعری مختصری از مواضع اصلی شناخت معرفت؛ اعم از عقل، دل، نفس و روح پرداخته است. به این ترتیب، شواهد شعری مربوط به سه مبحث عقل، دل و نفس تا حد امکان ارائه شده‌اند.

اما به جای پرداختن به شواهد شعری مربوط به بحث «روح» ــ که امکان ارائهٔ آن‌ها در این پژوهش نبوده است ـ در نتیجهٔ این بحث، به نظرات و اعتقادات کلی و اصلی صوفیه در بحث معرفت پرداخته خواهد شد که در ادب فارسی و به ویژه شعر فارسی تأثیری بسزا داشته است و شاعران مورد نظر این تحقیق نیز قطعاً از این اعتقادات متأثر بوده‌اند.

بنابراین در پایان این بحث باید متذکر شد که معرفت صوفیه نتیجهٔ علم و تحقیق و درس و مدرسه نبوده است، بلکه عارف از طریق کشف و شهود روحانی به معرفت خداوند دست می‌یابد. بدیهی است که میزان دستیابی این معرفت نزد عارفان متفاوت است. همچنین قابل ذکر است که دستیابی به معرفت برای صوفیان در گرو توفیق و عنایتی است که از سوی حق شامل حال آنان می‌شود. همچنین عارفان کسانی را که در طلب معرفت خدا هستند بر سه گونه می‌دانند: « اول اهل زهد و عبادت که به امید بهشت و پاداش اخروی یا پاداش روحانی دیگری از قبیل کرامات خدا را پرستش می‌کنند و خداوند از راه فضل خود را به آن‌ها می‌شناساند. دوم حکمای حکمت الهی که خداوند از راه جلال و جبروت خود، خود را به آن‌ها می‌شناساند ولی با استدلال و منطق هیچ وقت نمی‌توانند جلال و جبروت الهی را ادراک کنند. در ادراک صفات و آثار خداوندی سرگردان و از ادراک ذات الهی به کلی عاجز و

ماحصل مقالشان این است که ذات الوهیت لایدرک است و نتیجهٔ علم ما این است که؛ می‌دانیم از ادراک او عاجزیم. سوم عرفا که خداوند به وسیلهٔ اشراق، خود را به آن‌ها می‌شناساند. یعنی عارف به حالی می‌رسد که از ماسوی‌الله منقطع گشته، از حدود تعینات شخصی خارج می‌شود و فانی و محض می‌گردد و در خدا باقی می‌شود.»(غنی،۱۳۸۶ :۳۶۸).

اما نکته‌ای که در بحث معرفت عارف از خداوند، نباید فراموش کرد این است که عارف هم نمی‌تواند به شناخت ذات خدا برسد و تنها صفات او را مشاهده می‌کند و مشاهدهٔ ذات خداوند زمانی رخ می‌دهد که صوفی به مرحلهٔ محو شدن در ذات او رسیده باشد. اما بزرگترین نتیجهٔ معرفت در نزد عارف «توحید» است. البته توحید نزد صوفیه با متشرعین متفاوت است. شخص متشرع بر اساس سورهٔ توحید، بر این اعتقاد است که« خدا در ذات و صفات و اعمال واحد است و به کلی غیر مشابه با کاینات.»(غنی،۱۳۸۶ : ۳۷۰).

اما عارف می گوید: هستی حقیقی خداست و جز او هیچ هستی نیست و اساس همهٔ هستها اوست و همهٔ کاینات نمودی از «بود» خداوند هستند. گویا تمامی کاینات اشعه‌هایی منشعب از آفتاب حقیقت هستند، بدون این‌که به وحدت آفتاب خللی وارد شده باشد و همچنین به تعبیر دیگر کاینات در حکم آیینه‌هایی هستند که صفات الهی در آن‌ها جلوه می کند.(همان:۳۷۱).

در پایان بحث معرفت می‌توان به این بیت از حافظ توجه کرد که می‌فرماید:

بی معرفت مباش که در من یزید عشق　　اهل نظر معامله با آشنا کنند

۲- هستی شناسی

وحدت وجود

در فصل اول این تحقیق توضیحی دربارهٔ اندیشهٔ «وحدت وجود» در عرفان نظری داده شد و سپس از فروع این نظریه سخن گفته شد. اما تمرکز سخن در فصل حاضر، بیشتر بر چگونگی بازتاب این اندیشه در شعر شاعران مورد بحث است. ولی به دلیل اهمیت ویژهٔ این نظریه، در این مبحث ابتدا باید نسبت به تاریخچهٔ مختصر و دقیقی از چگونگی ظهور آن آگاهی حاصل شود و سپس رویکردهای گوناگون به این اندیشه تا حد امکان مورد توجه قرار گیرند. زیرا بدون توجه به

برخی اصول و نکات دربارهٔ این نظریهٔ مهم، نمی‌توان به تحلیل چگونگی بازتاب آن در شعر هر یک از شاعران مذکور پرداخت. همچنین از آن‌جا که درک و دریافت نظریهٔ وحدت وجود در عرفان، همواره مستلزم شناخت این نظریه نزد دیدگاه‌های مختلف بوده است، در پژوهش حاضر سعی شده است که دیدگاه دستگاه‌های فکری دیگر؛ نظیر مشائی و صدرایی نیز از این منظر، به صورت مختصر و مفید، مورد توجه قرار داده شوند. زیرا اکثر متفکران و محققان در این زمینه بر این اعتقادند که فهم «وحدت وجود» نزد عارفان بدون شناخت این نظریه نزد برخی دیدگاه‌های فکری دیگر امکان‌پذیر نمی‌باشد. بنابراین همان‌گونه که در فصل اول گفته شد، در این فصل، برخی مسائل مربوط به این نظریه که در عرفان تأثیرگذار بوده‌اند تا حد امکان شرح داده خواهند شد. البته تا آن‌جا که توضیحات منجر به اطناب در کلام و دور شدن از بحث اصلی نگردد.

اهمیت «وحدت وجود» در عرفان، به عنوان یکی از موضوعات اساسی و اصول و مبانی اعتقادی عرفا، به اندازه‌ای است که گفته می‌شود اثبات حقانیت آن می‌تواند یکی از راه‌های اثبات حقانیت عرفان باشد. «وحدت وجود یکی از بنیادی‌ترین نگرش‌های عرفانی است که بسی از دیگر باورهای عارفان دربارهٔ خدا، انسان، جهان و آفرینش بر آن پای گرفته است؛ نیز بسیاری از ستیزه-ها، بدبینی‌ها، تکفیرها و از این‌ها بالاتر، زدن و کشتن‌هایی را که در طول تاریخ دربارهٔ عارفان و صوفیان انجام گرفته است، از پی آورده است.»(راستگو،۱۳۸۳: ۶۱).

تاریخچهٔ وحدت وجود در عرفان: دقت در تاریخچهٔ این نظریه نشان می‌دهد که منشأ وحدت وجود اساساً از عرفان است. زیرا در عرفان نوعی وحدت‌انگاری وجود دارد و عارف باید از درجه‌ای از شهودِ وحدت برخوردار باشد.(کاکایی،۱۳۸۱: ۱۰۳).

نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ تاریخچهٔ وحدت وجود این است که عارفان تجارب عرفانی خود را تنها از طریق تعبیرات زبانی به دیگران منتقل می‌کنند. بنابراین دو مسئله در این زمینه ایجاد می‌شود: تعبیر و تجربه. گفتنی است که تجربه برای هر عارف امری شخصی محسوب می‌شود بنابراین، در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد که در حیطهٔ کاوش‌های تاریخی نمی‌گنجند، اما وقتی این تجارب به

عرصهٔ تعبیر و زبان راه می‌یابند، با تاریخ همگام شده و از فرهنگ و محیط ابتدا تأثیر می‌پذیرند و سپس تأثیر می‌گذارند.

بنابراین هر عارف برای تعبیر تجربهٔ عرفانی خود از تعابیر دیگر عرفا و حتی متکلمان و فیلسوفان استفاده می‌کند به علاوه اینکه خود او نیز احتمالاً اصطلاحات و تعبیرات جدیدی را به زبان وارد می‌کند ولی در همهٔ این احوال عارف تابع تجربهٔ شخصی خویش است. به هر صورت در این بحث باید بین دو حوزهٔ تجربه و تعبیر عرفانی تفاوت قائل شد. در حوزهٔ تعبیر است که می‌توان به دنبال تاریخچهٔ پیدایش اصطلاحات گشت و به مقایسهٔ عرفا در فرهنگ‌های مختلف پرداخت.

« مسلماً در مورد ارتباط با خدا و خلق، تجربهٔ ساده‌ای که هر مؤمن متدینی درجه‌ای از آن را واجد است، همان چیزی است که در فرهنگ اسلامی از آن به قرب خدا یاد می‌کنند و در مسیحیت به حضور خدا (presence of God) در مؤمن تعبیر می‌شود. این قرب دارای درجات مختلف است و حد اعلای آن عبارت از عروج مخلوق به سوی خالق و یا تجلی حق بر خلق است که اوج آن را در معراج رسول‌الله (ص) در اسلام، و ظهور خدا در عیسی (ع) در مسیحیت، و درجاتی از آن را در مکاشفات وحیانی اولیا در اسلام و یا معراج قدیس پولس در مسیحیت، می‌بینیم. همان‌طور که گفتیم هر مؤمنی درجاتی از این قرب را داراست، اما آخرین درجهٔ آن چیست؟ عرفای مسیحی در سیر تاریخی تعابیر خود، از حد اعلای حضور خداوند، به اتحاد با خدا(union with God) و سرانجام به اتحاد عرفانی(union mystical) یاد کرده‌اند. هرچند بحث اتحاد از همان ابتدا در انجیل یوحنا و در نوشته‌های قدیس پولس مطرح بوده است، لیکن قبل از قرن دوازدهم در غرب، اتحاد مقوله‌ای اساسی برای توصیف تجربهٔ حضور خدا در حیات دنیا نبوده است.

در قرن دوازدهم، کاوش در باب ماهیت اتحاد با خدا گسترش یافت. عرفان جهان اسلام نیز از غایت این قرب به فنای فی‌الله تعبیر کرده و بعدها اصطلاح را کاملتر نموده و فنای فی‌الله و بقای بالله را آورده‌اند. به تعبیر برخی از محققان، فنا و بقا بهترین معادل برای اصطلاح(union) در غرب است.»(کاکایی،۱۳۸۱: ۱۰۷).

با این توضیحات و با دانستن این نکته که اصطلاح فنا در عرفان اسلامی از قرن دوم هجری به وجود آمد و در قرن سوم به صورت رایج در تصوف مورد توجه قرار گرفت، می‌توان گفت که این تجربهٔ عرفانی که ابتدا از احساس نزدیکی و قرب با خداوند آغاز شده بود، بعدها با رسیدن به درجات بالاتر به فنا و یگانگی منتهی می‌گردد.

«قرآن نیز در موارد مختلف از اقسام قرب و درجات آن یاد کرده است. بالاترین درجهٔ قرب همان وحدت و یگانگی است. به قول ابوسعید اعرابی؛ لایکون قرب الّا وثمه مسافته (نزدیکی نگویند تا مسافت نبود) و به قول خواجه عبدالله انصاری؛ قرب دوگانگی است که یکی به دیگری نزدیک بود. پس چون نیک بنگری قرب، بعد بود. تصوف یگانگی است.

در ادیان ابراهیمی، همچنین مسألهٔ یگانگی خداوند در ربوبیت، استناد همهٔ امور به او، فقر و احتیاج همهٔ اشیاء به او، سیطرهٔ او بر کل هستی، فعال مایشا بودن او، قضا و قدر و مسائل دیگری از این دست مطرح است. عارف با شناخت این امور، عظمت و جلال خدا را دریافته و خود را برابر وی هیچ می‌بیند و این امر به تصدیق این مطلب می‌انجامد که تنها اوست که وجودی حقیقی و پایدار دارد...» (کاکایی،۱۳۸۱: ۱۰۸).

بنابراین می‌توان گفت که این اندیشه با توجه به حالاتی که از قرب و فنا ذکر شد، از ابتدا در عرفان اسلامی ریشه داشته است اما نه به آن صورتی که ابن عربی آن را در قرن هفتم مطرح ساخت. ابن عربی در حقیقت نخستین اندیشمند عارفی بود که میان مکاشفات و شهود خویش و زبان تعبیر این شهود پیوندی مستحکم برقرار نمود و توانست بینش خود را در زمینهٔ هستی‌شناسی و مسألهٔ وجود به گونه‌ای عرضه کند که منجر به تحولی عظیم در گسترش این اندیشه در جهان اسلام شود. درحقیقت، آموزه‌های ابن عربی در قرن هفتم چنان گسترهٔ وسیعی را در برگرفت که شارحان تا مدت‌ها به نشر و تفسیر آموزه‌های او پرداختند.

همان‌گونه که در فصول گذشته ذکر شد، فخرالدین عراقی به واسطهٔ استاد خود، صدرالدین قونوی ـ شاگرد مستقیم و شارح آثار ابن عربی ـ نخستین شاعری بود که تحت تأثیر تفکر بی‌نظیر

ابن عربی قرار گرفت. همچنین سه شاعر دیگر مورد نظر این تحقیق نیز هر یک به نوبهٔ خود و تحت تأثیر فخرالدین عراقی به عنوان یکی از نخستین شعرایی که از بازتابانندهٔ این اندیشه بوده است، تفکر مبتنی بر وحدت وجود عرفانی را در شعر خود انعکاس داده‌اند. اکنون پیش از توضیح نظریهٔ وحدت وجود نزد عارفان، ابتدا به چگونگی آن در بینش فلسفی و برخی دستگاه‌های فکری توجه خواهیم نمود.

وحدت وجود در دستگاه بینش فلسفی: هرچند در بررسی تاریخچهٔ وحدت وجود، مشخص شد که منشأ این اندیشه در عرفان است. اما باید توجه داشت که این نگرش در فلسفه نیز وجود داشته است. نگرش فلسفی به وحدت وجود همواره در کنار دو دیدگاه فلسفی دیگر ظاهر شده است: یکی نظریهٔ «کثرت وجود» و دیگر؛ نظریهٔ« وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت».

بنابراین نگرش فلسفی در این زمینه به سه نظریهٔ کثرت وجود، وحدت وجود و کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت، تقسیم می‌شود. در این‌جا به توضیح مختصری از هر یک از آنها پرداخته می‌شود. در کثرت وجود همهٔ پدیده‌هایی که در جهان وجود دارند دارای هستی محسوب می‌شوند.نظریهٔ کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت نیز که توسط ملاصدرا استوار گشت، در ظاهر پارادوکسی عجیب دارد و گویای این است که حقیقت هستی یگانه و یکتاست و در عین حال چندگانه است و این چندگانگی آن به هیچ وجه با وحدت آن ناسازگار نیست. یعنی از یک نظر یگانه است و از نگاهی دیگر چندگانه به نظر می‌رسد. در این اندیشه برای این‌که سازواری میان کثرت و وحدت نشان داده شود از کثرت طولی و عرضی سخن گفته می‌شود. یعنی کثرت‌ها یا چندگانگی‌ها یا طولی‌اند و یا عرضی و در هر صورت کاملاً با وحدت در سازواری و هماهنگی قرار دارند. در واقع اینجا نقطه‌ای برای تلاقی فلسفه و عرفان محسوب می‌شود.

البته با توجه به توضیحاتی که در فصل اول این پژوهش دربارهٔ توجه عرفان به دیدگاه شریعت در باب وحدت وجود داده شد، می‌توان گفت که این نقطه پیوند خاصی میان عرفان، فلسفه و شریعت برقرار می‌کند پس در نتیجهٔ مقایسه‌ای که عرفان میان نظریه‌های ذکر شده انجام می‌دهد،

نشان‌دهندهٔ آن است که آن‌چه در نظریهٔ وحدت وجود مطرح می‌شود، قرار گرفتن «وحدت» و «کثرت» در کنار هم نیست، بلکه همان‌گونه که در فصل نخست اشاره شد، نگاهی است هستی‌شناسانه، به جمع شدن وحدت و کثرت است. در این نظر، دو مفهوم هستی‌شناختیِ وحدت وجود و کثرت با تبیینی دقیق در کنار هم قرار می‌گیرند و با هم جمع می‌شوند.(یزدان‌پناه، ۱۳۹۱: ۱۹۹-۲۰۰).

دیدگاه مکاتب گوناگون دربارهٔ وحدت وجود:

دیدگاه مکتب مشایی: نظریهٔ کثرت متباین

برای درک دیدگاه حکمت مشایی نسبت به مسألهٔ وحدت و کثرت وجود همواره تلاش می‌شود که با استفاده از شواهد متنی مربوط به آثار آن‌ها، به مسألهٔ اصالت داشتن یا اعتباری بودن وجود و همچنین چگونگی ارتباط وحدت و کثرت موجودات، پرداخته شود. در این زمینه گفته می‌شود که دستگاه فلسفهٔ مشا از پختگی لازم برای دستیابی به نتیجه در مباحث وجودشناسی، برخوردار نیست. اما از آن‌جا که بررسی سیر تطور نظریات این مکتب می‌تواند در مسائل هستی‌شناختی مؤثر واقع شود، نگاه مختصر به برخی گزاره‌های این مکتب خالی از فایده نیست. از منظر مشائی؛ همهٔ وجودها اصیل‌اند، همهٔ وجودها به تمام ذات تباین دارند، همهٔ وجودها در مفهوم وجود مشترکند و این مفهوم به طور تشکیکی بر وجودهای مختلف صدق می‌کند.

با توجه به این گزاره‌ها «کثرت حقیقی در جهان عینی برقرار است و این کثرات تنها از طریق امری که لازم عام آن‌ها و خارج از ذاتشان تلقی می‌شود، ارتباط و وحدت می‌یابند. این لازم عام همان مفهوم وجود است که به تمام کثرات خارجی به نحو تشکیکی حمل می‌شود. بنابراین نظریه؛ ذات خارجی اشیا به کلی با هم متباین‌اند و اشتراکشان در یک مفهوم ذهنی است که خارج از ذات آن‌ها، اما در عین حال عرض لازم آن‌ها است. بنابراین میان وجود جوهری و وجود عرضی و همین طور وجود واجبی و وجود امکانی هیچ وجه اشتراک در ذات و هویت آن‌ها نمی‌توان یافت و تنها وجه اشتراکشان عروض مفهوم وجود بر هر دوی آن‌ها است.»(یزدان‌پناه، ۱۳۹۱: ۱۵۴-۱۵۵).

بنابراین، در این نظریه کثرت در اعیان خارجی اصل واقع می‌شود و این در حالی است که در همین اعیان خارجی وحدت از میان رفته است(البته برخی معتقدند که این برداشت از نظرات مشائیان بیش از اندازه افراطی بوده زیرا با برخی مباحث فلسفهٔ مشا در تناقض است) اما به هر صورت، در این حکمت رابطهٔ علت و معلول یک رابطهٔ خارجی تلقی می‌شود که میان علت و معلول سنخیت وجود دارد.(همان:۱۵۶).

دیدگاه حکمت متعالیه: نظریهٔ تشکیک خاص

نظریهٔ اصالت وجود که از سوی ملاصدرا مطرح شد، درواقع نظریهٔ هستی‌شناختی مشائیان را تصحیح و بازسازی نمود. این نظریه ابتدا به جدا ساختن «مفهوم وجود» از دیگر مفاهیم همسان مانند تشخص و وحدت، پرداخت؛ یعنی مفاهیمی که در دستگاه فلسفهٔ مشائی از نظر حمل بر اشیای خارجی هیچ تفاوتی با هم نداشتند. از نظر ملاصدرا پذیرفتن اصالت وجود(همان عینی بودن وجود) کل دیدگاه به هستی‌شناختی را تغییر می‌دهد. بنابراین تمایزی که ملاصدرا میان «مفهوم عام وجود» و « حقیقت عینی وجود» قائل شد، نکتهٔ اصلی و مفهوم کلیدی این بحث شد.

از این منظر تمام آن‌چه که در واقعیت یافت می‌شوند باید در ذات و اصل هویتشان هم با هم اشتراک داشته باشند و این اشتراک همان اصطلاحی است که در حکمت صدرایی به «حقیقت عینی وجود» معروف است.« همین حقیقت عینی و نه حمل مفهوم عارضی وجود بر مصادیق است که مراتب و شدت و ضعف دارد و گفته می‌شود که این حقیقت یک حقیقت واحد دارای مراتب است. نظریهٔ ملاصدرا در این باره را «تشکیک خاص» می‌نامند.

البته تشکیک خاص، نظر نهایی ملاصدرا در این زمینه نیست. سخن نهایی و نظر عالی صدرا در این زمینه، همان نظر عرفاست که به «وحدت وجود» معروف است. ولی همان‌گونه که خود ملاصدرا نیز یادآور شده است، برای فهم آن نظر نهایی، به لحاظ آموزشی، پرداختن به این نظریهٔ میانی برای آشنایی ذهن مخاطب ضروری است.»(یزدان‌پناه،۱۳۹۱: ۱۵۷).

دیدگاه عرفانی: وحدت وجود و کثرت نمود

در دیدگاه صدرایی حقیقت عینی وجود در عین این‌که وحدتی حقیقی دارد، کثرتی حقیقی نیز در مراتب تشکیکی آن حقیقت را نیز دارا می‌باشد. اما در نظر عرفا؛ وجود که به عنوان حقیقت عینی و خارجی اصیل شناخته می‌شود، یکی بیشتر نیست. یعنی وقتی از حقیقت اصیل وجود سخن گفته می‌شود، نمی‌توان از کثرت سخن گفت، زیرا از نظر آنان صفت وجود را به چیزی غیر از واحد مطلق نمی‌توان موصوف کرد. البته این ادعا به هیچ وجه به معنی نفی کثرت در عالم واقع نیست.« عرفا کثرت مشهود در اعیان خارجی را به کلی نفی نمی‌کنند و آن را هیچ و پوچ و توهم محض نمی‌دانند. اما در عین حال، تکیه می‌کنند که کثرت مشهود، کثرت در وجود نیست، بلکه کثرت در مظاهر و شئون آن وجود مطلق واحد است.»(همان: ۱۶۱) .

دربارهٔ تعریف صریح نظریهٔ وحدت وجود باید گفت که این نظریه در تند و تیزترین و صریح‌ترین تعریف، گویای این است: «هستی حقیقتی یگانه و یکتاست و هیچ‌گونه کثرت و تعدد و چندگانگی در او راه ندارد (وحدت شخصی وجود) و این هستی ناب (صرف) و یکی و یگانه، همانا هستی خداوند است. تنها اوست که هست و جز او هیچ چیز دیگری نیست و دیگر پدیدارهایی که با نام‌های گوناگون انسان، حیوان، زمین، ستاره و... هستی‌دار می‌نمایند و در چشم ما جهان را از هستی خویش انباشته‌اند، هیچ یک هیچ بهره‌ای از هستی ندارند؛ همه نیست‌هایی هست‌نما و نمودهایی بودنما هستند. از این دیدگاه شعار «وحدت وجود» چیزی جز این نیست که: لیس فی‌الدار غیره دیّار(و یکی هست و هیچ نیست جز او). و این اندیشه همان است که در قرن دوازدهم همچنان پس از قرن‌ها که از نظریهٔ وحدت وجود گذشته، باز هم در ترجیع‌بند مشهور هاتف اصفهانی تکرار می‌شود. اندیشهٔ وحدت وجود بیش از هر دوره در غزلیات عارفانهٔ سبک عراقی متجلی می‌شود اما در دورهٔ بازگشت ادبی بار دیگر در شعر شاعران عارف احیا می‌شود و مورد توجه قرار می‌گیرد.

وحدت وجود به این معنی، یعنی هست و هستی را به خدا ویژه دانستن و دیگر پدیده‌ها را

نیست‌های هست‌نما پنداشتن و برای هیچ کدام پایه و مایه‌ای باور نداشتن، از آن جا که با دید و دریافت حسی و همگانی ناسازواری دارد، آشکارا اندیشه‌ستیز و ناپذیرفتنی می‌نماید و از این رو کمتر کسی پذیرش آن را گردن می‌نهد و چه بسا کسانی که باورمندان این نگرش را خام‌پندار و کم خرد و خیال‌باف و خرافه‌پرداز بشمارند؛ از این جاست که عارفان خود برای ذهن‌اشنایی این انگارهٔ ذهن‌گریز از تمثیل و مثال یاری جسته‌اند تا به این شیوه از اندیشه‌ستیزی آن اندکی بکاهند و برخی از ذهن و ذوق‌ها را پذیرای آن سازند.»(راستگو،۱۳۸۳: ۶۳).

به هر صورت باید اذعان داشت که در این نگرش هستی که حقیقتی یگانه است خود را به صورت جلوه‌های گوناگون و با نام‌های مختلف پدیده‌های موجود در این جهان، نشان می‌دهد و به همین علت است که عارف در هر چه می‌نگرد فقط جمال حق را می‌بیند و به هر سو که رو می‌کند جز حضرت حق چیزی در دیدرس او وجود ندارد.

اکنون با توضیح مختصری که دربارهٔ وحدت وجود داده شد می‌توان نمودهای این نظریه را در شعر شاعران مورد بحث مورد توجه قرار داد. همان‌طور که گفته شد هاتف اصفهانی در دورهٔ بازگشت با ترجیع‌بند معروف خود اوج این اندیشه در آن دوران را به نمایش می‌گذارد اما گفتنی است که بازتاب وحدت وجود در غزل‌های وی نیز گاهی قابل مشاهده است. برای مثال می‌توان به ابیات زیر از وی توجه کرد:

مطلب و مقصود ما از دو جهان اوست اوست او همه مغز است مغز، هردو جهان پوست پوست+
جان به جانان کی‌رسد جانان کجا وجان کجا ذره است این آفتاب است، این کجا وآن کجا

گویا در این بیت آن اندیشهٔ اشراقی وحدت وجودی هست که حق را آفتاب و منبع نور ازلی و ابدی می‌داند و هر پدیده و شخص ذره‌ای از نور حق می‌باشد.

فروغی بسطامی نیز در برخی از ابیات خود به وحدت اشاره کرده است:

هم نکتهٔ وحدت را با شاهد یکتا گو هم بانگ اناالحق را بردار معظم زن+
صاحب‌نظر آن است که در صورت و معنی چشم از همه بر بندد و بینای تو باشد

بیت دیگری از فروغی در غزلیات او دیده می‌شود که آشکارا و بسیار زیبا به وحدت وجود، از نوعی که عارفان به آن اشاره داشته‌اند، اشاره کرده است:

صنمت چرا نگویم، صمدت چرا نخوانم که تو منحصر به فردی و هزار نام داری

بیت مذکور نشان می‌دهد که با وجود تغییرات خاص زبان در دورهٔ بازگشت، هنوز اندیشهٔ وحدت وجود به همان گونه که در سبک عراقی مورد توجه بوده، مطرح می‌شود.

بنابراین، اوج این تفکر را می‌توان در غزلیات فخرالدین عراقی جستجو کرد. عراقی نیز مانند بسیاری از عارفان آن دوران، پدیده‌های این هستی را نیست‌های هست‌نما دانسته و به «نقش دومین چشم احول» مانند کرده است:

هست این همه نقش‌ها و اشکال نقش دومین چشم احول
در نقش دوم اگر ببینی رخسارهٔ نقش‌بند اول
معلوم کنی که اوست موجود یابی همه چیزها مخیل

از این منظر؛ نقش «دومین چشم احول»، که بهره‌ای از اصالت و واقعیت ندارد، به چشم دوبین احول واقعی می‌آید. بنابراین پدیده‌ها هم که نیست بوده‌اند در دید ما هست می‌نمایند.(راستگو،۱۳۸۳: ۶۳) قابل ذکر است که این گونه تعبیرات که در غزل عراقی وجود داشته است، در شعر دورهٔ بازگشت دیده نشده است و اشاره به مفهوم وحدت وجود در شعر این دوره با تعبیرات خاص کسانی چون عراقی، مولانا، عطار و... یافت نمی‌شود.

به طور کلی در غزلیات عراقی نمونه‌های مربوط به وحدت وجود با تعابیر گوناگون، قابل مشاهده است و گاه به طور مستقیم به این مفاهیم اشاره شده است. مانند:

در تنگنای وحدت کثرت چگونه گنجد در عالم حقیقت بطلان چه کار دارد+
خورشید وحدت اینک از مشرق وجودم طالع شدست از آن من چون ذره ناپدیدم+
چون محو گشتم از خود همراه من عراقی بر آشیان وحدت بی بال و پر پریدم

و همچنین این ابیات که به روشنی حاوی این اندیشه در غزلیات عراقی بوده‌اند:

در جـــام جهـــان‌نمـــای اول　　شـــد نقـــش جهـــان همـــه ممثـــل
خورشـید وجـود بـر جهـان تافـت　　گشـت آن همـه نقـش‌هـا مشـکّل
یـــک روی و هـــزار آینـــه بـــیش　　یـک مجمـل و ایـن همـه مفصّـل

نکتهٔ قابل توجه در غزلیات حافظ این است که بازتاب اندیشهٔ وحدت وجودی بیشتر در قالب مفهوم عارفانهٔ «تجلی» پدیدار گشته است.« تجلی که با وحدت وجود پیوندی تنگاتنگ دارد و روی دیگر سکهٔ وحدت شهود است، گویای این است که آن‌چه در جهان آفرینش نمودار است و به دید ما می‌آید همه جلوهٔ خدا و تجلی آفریدگار است و همین باور یکی از تفاوت‌های بنیادین جهان‌بینی عرفانی با دیگر جهان‌بینی‌های علمی و فلسفی است.»(راستگو،۱۳۸۳: ۸۷).

با این توضیحات می‌توان گفت که هریک از پدیده‌های هستی در نگاه عارف پرتویی از نور آن مطلق واحد است. بنابراین عارف در هر چه بنگرد و به هر سو رو کند تنها فروغی از روی او را می‌بیند و این همان نقطهٔ تلاقی و ارتباط میان تجلی و وحدت وجود است. همان نقطه‌ای که حافظ در غزلیات خود بیشتر بر آن نظر داشته است و مفهوم وحدت وجود را با با استفاده از مفهوم تجلی بیان نموده است.

همچنین از سوی دیگر حافظ خلقت این همه پدیده‌های گوناگون از یک منشأ واحد و جلوهٔ حق در اطوار مختلف و این کثرت ناشی از وحدت را بر پایهٔ عشق می‌داند. عشقی که ذات آن واحدمطلق است و هرچه در این عالم هست جلوه‌ای از آن محسوب می‌شود:

طفیل هستی عشق‌انـد آدمـی و پـری　　ارادتـــی بنمـــا تـــا ســـعادتی ببـــری

یا

هر دو عالم یـک فـروغ روی اوسـت　　گفتمـــت پیـــدا و پنهـــان نیـــز هـــم

و باز هم باید در ارتباط با مفهوم تجلی و عشق با اندیشهٔ وحدت وجود به این بیت حافظ بازگردیم که در بردارندهٔ تمامی این موارد است:

در ازل پرتـو حسـنت ز تجلـی دم زد　　عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

به این ترتیب می‌توان گفت که تجلی و وحدت وجود پیوندی استوار دارند و به اعتباری می‌توان

آن‌ها را «پشت و روی یک سکه» دانست.(راستگو،۱۳۸۳: ۱۱۳) این پیوند نخست در دیدگاه ابن عربی با رویکرد او به هستی و شناخت آن برقرار بوده است. بنیاد نگرش ابن عربی بر این تجلی بوده و از دید او هستی از پیامدهای تجلی خداوند بوده و آینه‌ای برای نموداری و آشکاری آن وحدت مطلق به حساب آمده است. در نتیجه می‌توان گفت که آموزه‌ها و اندیشه‌های ابن عربی در اشعار حافظ نیز به این صورت نمایان شده است.دیگر این‌که اگرچه به نظر می‌رسد که حافظ مانند عراقی اهل خانقاه نبوده و رسماً تحت ارشاد و راهنمایی استاد قرار نداشته است، اما روشن است که تا چه اندازه تحت تأثیر شعر و عرفان گذشته بوده است و به افکار ناب عارفانهٔ ابن عربی و شعر عراقی توجه داشته است. به حدی که نقطهٔ بسیار حساس وحدت وجودی و وحدت شهودی را مرکز توجه غزل خویش قرار داده است.

نکتهٔ دیگری که در پایان بحث قابل تأمل بوده این است که؛ به هر صورت در غزل عراقی و حافظ نفوذ اندیشه‌های ابن عربی در باب وحدت وجود پررنگ‌تر به نظر می‌رسد. زیرا اگرچه در دورهٔ بازگشت، هاتف و فروغی هم به این اندیشه نظر داشته و در صدد احیا و بازتاب دوبارهٔ آن در غزل برآمده‌اند، اما شاید به دلایلی از قبیل وضعیت عرفان و تغییر زبان عارفانه در این دوره، نتوانستند این اندیشه را چنان که در غزلیات عراقی و حافظ نمود یافته است، در غزلیات خود منعکس نمایند. اما به هر صورت احیا و توجه دوبارهٔ این دو شاعر بزرگ در آن دوره که قرن‌ها از دورهٔ رونق این اندیشه گذشته، همچنان توجه هر خواننده را به غزلیات عارفانهٔ این دو جلب کرده و ذهن را به کاوش در این باب برمی‌انگیزد و شاید این همان دلیلی باشد که نگارنده را در این زمینهٔ خاص به فکر و تحقیق واداشته است. در پایان این بحث می‌توان به این بیت فروغی بسطامی توجه کرد:

گر عارف حق بینی چشم از همه بر هم زن　　چون دل به یکی دادی آتش به دو عالم زن

هم نکتهٔ وحدت را با شاهد یکتا گو　　هم بانگ انالحق را بر دار معظم زن

انسان کامل

در ابتدای بحث انسان کامل می‌توان به این گفتهٔ پیامبر توجه کرد: «خلق‌الله آدم صوره الرحمن» (خداوند انسان را در صورت رحمان آفرید) این گفته همان چیزی است که جیلی بر اساس آن نقل می‌کند که «انسان کامل نسخهٔ حق‌تعالی است»(نیکلسون:۱۲۴).

پس چون خداوند« زندهٔ دانای توانای شنوای بینای سخنگوست و انسان نیز زندهٔ دانا و... است. سپس بدان که انسان کامل کسی است که شایستهٔ اسماء ذاتیه و صفاتیهٔ الهی است به شایستگی اصیل و دارای آن‌هاست به حکم مقتضای ذاتی، زیرا او به حقیقت خویش بدان عبارات سخن می‌گوید و بر لطیفهٔ خویش بدان اشارات اشاره می‌کند و هیچ مستندی در هستی جز انسان کامل، برای آن‌ها وجود ندارد. مثال او برای حق، مثال آینه است که شخص خود را جز در آن نتواند دید وگرنه ممکن نیست که او صورت خویش را در جز در آیینهٔ اسم الله ببیند، پس این نام آیینهٔ اوست و انسان کامل نیز آیینهٔ حق است و خداوند تعالی بر خویش واجب کرده است اسماء و صفات خویش را جز در انسان کامل نبیند. از این روی بود که پیامبر گفت، یا دست کم صوفیه چنین معتقدند که گفته است؛ هرکه مرا دیده است حق را دیده است؛ همان‌گونه که مسیح گفت: هر که مرا دیده است بهشت را دیده است.»(نیکلسون،۱۳۵۸: ۱۲۵).

بنابراین باید توجه داشت که حقیقت انسان به واسطهٔ جامعیت او که واجد حقایق الهی و خلقی بوده؛ همهٔ حقایق وحدانی را در خود جمع نموده است. «هر آن‌چه در عالم خلق و اله به صورت منفصل و متمایز دیده می‌شود، در حقیقت انسان کامل به صورت احدی جمع می‌باشد. پس انسان در نگاه عرفان، حقیقت وحدانی و آینه‌ای است که تمام مراتب و تجلیات از عرش تا فرش را در خود ظاهر می‌سازد و به نحو احدیت، همهٔ آن‌ها را داراست.»(یزدان‌پناه،۱۳۹۱: ۵۷۶).

اما عبارت جامعیت انسان همواره این پرسش را به ذهن متبادر می‌سازد که آیا تنها انسان‌های کامل جامع حقایق هستند؟ یا این‌که هر فرد، یا به طور کلی نوع انسان می‌تواند در این‌جا مورد نظر باشد؟ عارفان با استشهاد به آیهٔ امانت، این پرسش را چنین پاسخ می‌گویند که این مقام برای نوع

انسان به صورت بالقوه وجود دارد و همهٔ انسان‌ها امکان و استعداد رسیدن به آن مرحلهٔ جمع همهٔ حقایق اسمایی را در خود دارند ولی در عمل تعداد اندکی این قابلیت را در وجود خود درک کرده و موفق به دستیابی به آن مرحله می‌شوند.

«پس نوع انسان، قابلیت دستیابی به عالم اله و حتی تعین اول را داراست، ولی این قابلیت تنها در افرادی که از آن‌ها با عنوان خلیفه و حجت خداوندیاد می‌شوند، به فعلیت می‌رسد. جایگاه و مقام هر فرد انسانی نیز به میزان به فعلیت رساندن همین قابلیت وابسته است؛ تا جایی که چه بسا برخی افراد انسانی حتی به اندازهٔ جمادات نیز کشف از حق نداشته باشند.»(همان: ۵۸۰).

با توجه به آن‌چه گفته شد، ابن عربی که یکی از نظریه‌پردازان مهم در نظریهٔ انسان کامل بوده، گاه گیاهان و یا حتی پدیده‌های بی‌جان را از این منظر بالاتر از انسان قرار می‌دهد و معتقد بوده که آنها خالق خود را از طریق کشف می‌یابند، اما انسان به عقل و فکر و ایمان تقلیدی وابسته است. این مطلب ممکن است ایجاد چنین استنباط ابتدایی شود که منظور ابن عربی این بوده که انسان در مرتبه‌ای پایین‌تر از جمادات و گیاهان قرار دارد، اما با توجه و مطالعهٔ دقیق‌تر نظریات او در این زمینه، می‌توان به این نتیجه رسید که منظور و مقصود او در این مورد تنها به افرادی بازمی‌گردد که به عقل و فکر و ایمان تقلیدی وابسته باشند و نه نوع انسان. یعنی از نظر او؛ نوع انسان توانایی و استعداد دستیابی به همهٔ مراحل عالی وجود را دارد اما برخی از آنان که این قابلیت را درک نکرده و به فعلیت نمی‌رسانند و حتی در جهت خلاف شکوفایی آن پیش می‌روند، مرتبهٔ وجودی آن‌ها از جماد و گیاه هم نازل‌تر می‌شود. پس اشرف بودن نوع انسان بر اساس قابلیت او به اثبات می‌رسد و این اشرف بودن او در موارد اندکی به فعلیت کامل می‌رسد و در مورد دیگر افراد انسانی با توجه به میزان فعلیت استعداد و قابلیت آن‌ها تعیین می‌گردد.(همان: ۵۸۲).

اما نکتهٔ قابل توجه در بحث از جامعیت حقیقت انسان، نگاه ویژه‌ای است که عرفا به این مقام دارند. بنابراین، عرفا در برخی از تعبیرهایشان انسان را «هوالحق الخلق»(هم حق و هم خلق) در نظر می‌گیرند. از دید آنان انسان هم بنده است و هم پروردگار؛ هم ممکن است و هم واجب. این نظر

نیز مانند نظر ابن عربی در ابتدا در نظر خرده‌گیران این توهم را ایجاد می‌کند که منظور عرفا ذات الوهیت انسان است. اما با توجه به توضیحات داده شده و تصویر کلی که از تصوف تاکنون داده شده، می‌توان دریافت که نظر عرفا این نیست. آنان به روشنی تصریح می‌نمایند که هیچ موجودی، حتی رسول‌الله نمی‌تواند به مقام ذات الهی راه یابد و آن مقام برای احدی قابل شناخت نیست.

بنا بر نظر بسیاری از بزرگان تصوف بالاترین مقام شناخت خداوند همین تعین اول است و بنا بر نظر دیگران که تعین اول را نمی‌پذیرند هم بالاترین درجهٔ شناخت تعین ثانی(یا مرتبهٔ اسم جامع الله) بوده. با توجه به این نکات، عرفا حق و خلق بودن انسان را این‌گونه توضیح می‌دهند:« از آن‌جا که صقع ربوبی و تعین ثانی، جهت حقانی[دارند] و تعینات خلقی جهت خلقی دارند، آن‌گاه که انسان جهت ربّانی صقع ربوبی در تعین ثانی یا تعین اول را در خود جاری کند، حقانی خواهد شد و در همان حال، از آن‌جا که دربردارندهٔ عوالم خارج از صقع ربوبی نیز هست، وجههٔ خلقی خواهد داشت. گاهی تعبیر کرده‌اند که حق تعالی، حق بلاخلق است(به لحاظ الوهیت یا تعین ثانی، و نه مقام ذات، زیرا به لحاظ ذات، حق از هیچ موطنی غایب نیست). از سوی دیگر، تمامی موجودات، خلق بلا حق‌اند و در این میان، انسان هم خلق است و هم حق.»(یزدان‌پناه،۱۳۹۱: ۵۸۳).

قابل ذکر است که؛ مبحث «انسان کامل» به دلیل اهمیتی که در بحث از وجود و هستی‌شناسی داشته و تأثیری که در ادبیات عارفانه گذاشته، در این پژوهش، به گونه‌ای مختصر، قرار داده شده است؛ اما از توضیحات داده شده چنین برمی‌آید که مبحث مربوط به انسان کامل، یکی از تخصصی‌ترین، پیچیده‌ترین و شگفت‌آورترین مباحث عرفان است و در حقیقت بدون در نظر داشتن اصطلاحات خاص عرفانی نمی‌توان به توضیح دقیق آن پرداخت. بنابراین طبیعی است که خلاصه و ساده کردن مطالب مربوط به این مبحث، بیش از این، برای نگارنده امکان‌پذیر نمی‌باشد. از سوی دیگر به دلیل دور شدن از بحث اصلی پژوهش و مجال اندک، امکان ارائهٔ توضیحات گسترده و باز کردن مطالب هم در این‌جا وجود ندارد.

با وجود این، نگارنده سعی داشته است که تا حد امکان مطالب را بی‌حاشیه و صریح و روشن بیان نماید. بنابراین برای درک بیشتر مطالب مربوط به انسان کامل ابتدا می‌توان به بحث مقام ذات و مراتب تجلیات و بحث اسماء الهی در عرفان نظری توجه کرد. (برای اطلاعات بیشتر، رجوع شود به «مبانی و اصول عرفان نظری»؛ سید یدا...یزدان‌پناه).

بنابراین خلاصهٔ مطلب این است که هر انسان با استفاده از استعداد و قابلیت بالقوهٔ خود برای رسیدن به مراتب عالی وجود، می‌تواند به درجه‌ای برسد که کمال انسانی یا همان انسان کامل گفته می‌شود. اما نکتهٔ مورد نظر در این‌جا، این است که تمامی شعرای عارف در سخن عارفانهٔ خود همواره به تلاش شخصی خود در جهت این کمال مطلوب اشاره داشته‌اند. این دسته از شاعران، معمولا با علم و آگاهی به این موضوع که در مراتب هستی باید برای رها شدن از بند بندگی دهر و رسیدن به مرتبهٔ کمال بشری تلاش کنند، خود را رهرو این راه خوانده‌اند.

در حقیقت آن‌جا از طلب و سلوک و عجز و فقر خود در شعر سخن گفته‌اند، همواره مقصودشان رسیدن به درجهٔ کمال انسانی بوده است. اهمیت مطلب در این است که شاعران برای بیان موضوعات اساسی و مهم عارفانه نظیر انسان کامل و وحدت وجود از ابزار سخن موزون بهره گرفته‌اند. موازینی را که نظریه‌پردازان عارف تنها با ابزار زبان عرفان بیان کرده‌اند، شاعر آگاه و صاحب ذوق با چاشنی ذوق همراه کرده و فهم و درک آن را برای خوانندگان و طالبان حقیقت ساده‌تر و لذت‌بخش‌تر نموده‌اند. انسان کامل مفهومی و مرتبه‌ای است که اگر به دقت بنگریم، در تک تک ابیات عارفانهٔ شاعران در هر دوره قابل درک و دریافت است. هرجا که شعر خود را در پی رسیدن و دریافت راز کونین می‌بیند در حقیقت در پی جستجوی درک و دریافت آن درجه‌ای از وجود انسانی خویش است که هم حق باشد و هم خلق.

شاعران همواره با کمک نیروی ذوق خود در طی مراتب هستی گام برمی‌دارند و در هر مرحله از جام شور و عشق به کمال مطلق جرعه جرعه بهره می‌برند و به مستی عارفانهٔ خود اعتراف و افتخار می کنند. در حقیقت تمام تعبیرات شاعرانهٔ آنان حول محور کمال می گردد و عشق

مهمترین عنصر این محور به حساب می‌آید. بنابراین، زبان و ذوق و قریحهٔ شاعر در خدمت بیان حقیقت هستی است که همانا کمال انسان و درک حقیقت واحد و مطلق است که هرچه در عالم است پرتویی از اوست.

بنابراین، توجه شاعران به مفهوم انسان کامل را نمی‌توان با یکی دو نمونه شواهد و مثال شعری نشان داد. بحثی که در دل تمام ابیات عرفانی شاعران نهفته است، تنها می‌تواند با بررسی رموز عارفانهٔ شعر هر یک به نتیجهٔ تقریباً مناسب برسد.

به این ترتیب در بخش بعدی تا حد امکان به اصطلاحات موجود در زبان شاعران مورد نظر پرداخته خواهد شد. نگارنده امیدوار است که مشخص شدن میزان بهره‌گیری شعرای مورد نظر، از این رموز عرفانی در شعر هریک، بتواند بیانگر میزان توجه آن‌ها به اندیشه‌های اصلی عرفان نظیر معرفت‌شناسی، وحدت وجود و انسان کامل باشد و به طور کلی بازتاب عرفان در شعر هر یک را تا اندازه‌ای نشان دهد.

بررسی رموز و اصطلاحات عارفانه در غزلیات:

فخرالدین عراقی، حافظ، هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی

۱- استغناء

استغنا در لغت به معنای بی‌نیازی و بی‌نیاز شدن است. در فرهنگ معین به معنی توانگری خواستن و خواستار بی‌نیازی بودن نیز آمده است.(معین،۱۳۸۴: ۱۰۸) در اصطلاح صوفیانه «مقام کبریایی و بی‌نیازی است که هر دو جهان در جنب آن به شمار ذره‌ای هم درنیاید و همه کوشش و سعی جهانیان در آن مقام به پشیزی نیرزد. شیخ فریدالدین عطار در منطق‌الطیر آن را یکی از هفت وادی عرفان دانسته و پس از وادی معرفت و جلوتر از وادی توحید قرارش داده است. به این معنی که حدّ معرفت رسیدن به وادی استغنا است و در انتهای وادی استغنا باب توحید را گشاده‌اند.»(گوهرین، ۱۳۶۷: ۲۰۰).

مفهوم استغنا هنگامی که به عنوان یک وادی در عرفان و یا ویژگی عارفان کامل در نظر گرفته می‌شود، چنان‌که ذکر شد، همان بی‌نیازی عارف از همهٔ عالم است. مرحله‌ای است که چون عارف به آن می‌رسد در مقابل معشوق و معبود خود سراپا نیاز می‌گردد و از تمام جهان بی‌نیاز می‌گردد.

اکنون با توجه به هدف این بخش در بررسی مفاهیم عارفانه در شعر دو شاعر دورهٔ بازگشت، ابتدا می‌توان به بیتی از هاتف اصفهانی اشاره کرد که استغنا در معنایی که گفته شد، به خوبی در آن منعکس شده است:

گر بی توام به دامن نقد دو کون ریزند دامان بی نیازی بر این و آن فشانم

دقت در معنای این بیت نشان‌گر این است که حتی اگر به عارف پاکباخته نقد دو عالم را ببخشند باز هم بی‌نیازی از دو عالم را ترجیح می‌دهد چرا که نیاز اصلی او عنایت حق بوده و تنها در پی برآوردن آن است که به حق واصل شود. در این معنی می‌توان اشاره‌ای هم به بیتی از فروغی بسطامی کرد که تقریباً حاوی چنین معنایی می‌باشد:

جز نقد جان و دل که پسند تو نیستند چیزی میسرم ز کثیر و قلیل نیست

در این بیت از واژهٔ استغنا و یا بی‌نیازی سخنی گفته نشده اما دقت در معنای بیت نشان می‌دهد که شاعر عارف از دارایی هستی در این جهان هیچ چیز جز نقد جان و دل خود ندارد و از کثیر و قلیل جهان چیزی ندارد. البته دقت در شعر فروغی بسطامی نشان می‌دهد که این مفهوم در معنای خاص و عارفانهٔ آن چندان در غزلیات او منعکس نشده است. اکنون با دقت بیشتر در کاربرد این مفهوم در شعر دو شاعر دورهٔ عراقی(فخرالدین عراقی و حافظ) می‌توان این ادعا را تأیید نمود.

از آن‌جا که نخستین بارقه‌های عارفانه در غزل از عراقی سرچشمه گرفته و سرچشمهٔ کاربرد اینگونه اصطلاحات را می‌توان در شعر او جستجو نمود، باید اشاره کرد که واژهٔ بی‌نیازی در این بیت هاتف، معادل همان معنایی است که در برخی غزل‌های فخرالدین عراقی نیز دیده می‌شود. مانند:

چون فشاندیم آستین بی‌نیازی بر جهان　　دامن ناز اندر آن عالم کشان خواهیم کرد

و همچنین:

خرمن هستی به باد بی‌نیازی بردهیم　　آتشی از سوز دل در بنگه آدم زنیم

اما در معنایی دیگر گفته می‌شود که استغنا؛ «بی‌نیازی حق است از نمودها و کردار بندگان و اگر در مورد عارفان کامل به کار برند، مراد بی‌نیازی از غیر حق است و نیاز به او.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۵۹).

در شعر فخرالدین عراقی استغنا یا بی‌نیازی با چنین مفهوم نیز دیده می‌شود. مانند:

اگر نبودی بر من لباس هستی تو　　ز بی‌نیازی تو کردمی گریبان چاک

در معنای این بیت مشخص می‌شود که عاشق از بی‌نیازی معشوق به عشق آگاه است و معتقد است که هستی و بودن معشوق برای او کافی است وگرنه از این‌همه بی‌نیازی معشوق گریبان از هم می‌درید.

قابل ذکر است که استغنا در معنای بی‌نیازی حق از بندگان و یا معشوق از عاشقان، در اصل ریشه در عبارت «الله الغنی و انتم الفقراءُ» داشته است که این شعر حافظ هم اشاره به همین مطلب بوده است:

ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده تا بشنوی ز صوت مغنی هوالغنی

همچنین این بیت به معنای نخستین که برای استغنا ذکر شده نیز اشاره می‌کند و بنابراین می‌توان گفت که بی‌نیازی رندان در برداشت عارفانه، حاکی از آن است که عاشق از تمام هستی بی‌نیاز است اما چون به شراب عشق مست شود در برابر معشوق او همواره سراپا نیاز است و معشوق سراسر بی‌نیازی. با این توضیح هر دو معنای ذکر شده در معنای استغنا را می‌توان در بیتی از خواجهٔ شیراز مشاهده نمود.

حافظ در ابیات دیگری نیز به بی‌نیازی معبود و نیاز بنده اشاره کرده است. مانند:

سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است چه سود افسونگری ای دل که در دلبر نمی‌گیرد

همچنین در غزل دیگر آمده است:

به هوش باش که هنگام باد استغنا هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند

همان‌طور که دیده شد، بی‌نیازی در دو معنای بی‌نیازی حق یا معشوق از بنده یا عاشق و همچنین در معنای بی‌نیازی عارف از تمام کاینات و نیاز مطلق او به معشوق و معبود، در شعر دورهٔ عراقی، هم در غزل فخرالدین و هم در غزل حافظ دیده می‌شود. ضمن آن‌که باید اقرار کرد که غزل عاشقانه و عارفانهٔ حافظ به عنوان نمونه‌ای که در برداشت از قرآن و احادیث به بالاترین درجهٔ تکامل رسیده، توانسته است که هر مفهوم عرفانی را با شبکهٔ معنایی ـ و نه تنها یک معنا ـ عرضه نماید و نیز پیشینهٔ برداشت این معانی را از منبع اصلی عرفان اسلامی که همانا قرآن و احادیث قدسی بوده بازگو نماید. بدین ترتیب، مفهوم استغنا را نیز مانند بسیاری دیگر از مفاهیم عرفانی به نحوی آشکار منعکس نموده است.

اما نگارنده با مطالعهٔ دو اثر مورد بحث در دورهٔ بازگشت، معتقد است که این‌گونه غنای معنایی واژگان عارفانه در دوره‌های بعد در اشعار عارفانهٔ شاعران دیده نمی‌شود. زیرا در بررسی شعر هاتف و فروغی نیز اشاره‌هایی چنین دقیق دیده نمی‌شود. در نتیجه بررسی نشان می‌دهد که مفهوم استغنا در شعر هاتف، تنها در معنای اول یعنی؛ بی‌نیازی عارف از غیر حق دیده شد و در

غزل فروغی بسطامی حتی به صورت آشکارا در این معنی هم نیامده و شاید در تفسیر برخی ابیات نهفته بوده باشد.

۲-پیر

پیر در لغت، به معنای شخص سپید موی است که سالیان دراز بر او گذشته باشد. در فرهنگ معین به معنای سالخورده، مسن، مراد، شیخ و مرشد آمده است. در تعبیر صوفیانهٔ پیر می‌توان چنین گفت:« انسان کامل را گویند که استکمال کرده باشد فاء فقر را و آ« نهایت ادراک حقایق است؛و...»(گوهرین،۱۳۶۷: ۳۷۵) در تعریف ساده‌تر آن چنین آمده است: « پیر در اصطلاح صوفیان به معنای پیشوا و رهبری است که سالک بی‌مدد آن به حق واصل نمی‌شود، و الفاظ قطب و شیخ و مراد و ولیّ و غوث، نزد صوفیه همه به همین معنی استعمال شده است. به جز طایفهٔ اویسیان که به نقل از شیخ عطار چون اویس قرن در حجر نبوت پرورش یافته خود را محتاج به پیر نمی‌دانند، نزد سایر فرق صوفیه، پیر دارای اهمیت بسیار است و خرقه پوشیدن از دست پیر است که قدم اول ورود به دایرهٔ تصوف محسوب می‌شود و بودن شخصی را در یکی از سلاسل صوفیه مشخص می‌سازد. پیر در تصوف، قطب دایرهٔ امکان و متصدی تربیت و تهذیب سالک و ایصال او به حق است. از این رو، دستور او بی چون و چرا در هر باب مطاع و متبع است.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۸۸).

بنابراین، با توجه به نقش هدایت کننده و فرمان‌دهندهٔ پیر، در اکثر کتاب‌های متصوفه، آداب مربوط به مرید و مرشد یا رهرو و پیر ذکر شده است. در *مصباح الهدایه* وظایف سالک نسبت به پیر و همچنین وظایف پیر در مقام عهده‌داری مسؤولیت سالک به تفصیل بیان شده است. باید توجه داشت که نظر پیر در تربیت مرید تعیین کننده است به این معنا که روح انسانی سالک با هدایت و راهنمایی پیر به سمت کمال پیش می‌رود.

در توضیح درجهٔ کمال انسانی و نقش پیر در طی مراحل آن ابتدا می‌توان به مبحث فرعی ولادت ثانویه به طور مختصر اشاره‌ای کرد: «تحت تأثیر تربیت و به تصرف مشایخ و اولیای حق،

روح انسانی تکامل می‌یابد و آن ولادت ثانویه که خاص جان‌های پاک و درون‌های تابناک است، امکان‌پذیر می‌گردد. ولادت نخستین، خاص آدمیان نیست. هر حیوانی یک‌بار به دنیا می‌آید و یک‌بار می‌میرد. اما از میان حیوانات، تنها انسان و از میان انبوه انسان‌ها، تنها عدهٔ معدودی به این درجه از کمال می‌رسند که تولدی دیگر یابند و از تیرگی‌های حیوانی برهند...جلال‌الدین محمد مولوی، جان اولیای حق را به مثابهٔ آبی می‌داند که شوینده و پاک‌کنندهٔ پلیدی‌ها است.

فضل حق، بدان را با همهٔ آلودگی‌ها سرانجام پاک می‌کند، و این پاکی به وسیلهٔ پیر انجام می‌گیرد، چون کار اولیای حق پیکار با ناپاکی‌هاست. اما خود آنان نیز از این آلایش‌ها بی‌بهره نمی‌مانند، همان‌گونه که آب نیز چون آلودگی‌ها را شست، رنگ و بویش دگرگون می‌شود، تا آن‌جا که شامه و ذایقه آن را رد می‌کند. ولی به مدد خورشید، از پلیدی‌ها می‌رهد، بخار می‌شود و راه آسمان در پیش می‌گیرد، به دریای خروشان راه می‌یابد، خلعت پاکی از حق می‌گیرد و دیگر به صورت باران لطیف حیات‌بخش بازمی‌گردد، تشنه‌کامان را سیراب می‌سازد...»(همان: ۸۹).

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی به معانی گوناگون پیر در ادبیات عرفانی اشاره شده است که عبارتند از: «پیر دیر، پیر خانقاه، پیر پیغمبران کنعان، پیر میخانه، پیر مغان، پیر سالخورده و پیر خرابات، پیر گاه به معنی مرشد و قطب است و گاه رند خراباتی است و گاه عقل را گویند.»(سجادی،۱۳۷۵: ۲۱۶).

در شرح اصطلاحات تصوف نیز پس از تعریف و توضیح این واژه، به معانی گوناگون آن اشاره شده است: «کلمهٔ پیر در تصوف از جمله الفاظی است که معانی بسیار دارد و آن را به صورت شیخ، مراد، مرد کامل، ولی، انسان کامل، پیر، دلیل و گاهی در معنی انسان کبیر و غوث و قطب استعمال کرده‌اند... روی هم رفته، پیر؛ به انسان کاملی اطلاق می‌شود که مراحل تصوف را به قدم اخلاص پیموده و به حقایق رسیده باشد. تا بتواند دیگران را ارشاد نماید و تربیت آنان را به عهده گیرد.»(گوهرین،۱۳۶۷: ۳۶۳) .

بنابراین، طالب سالک باید دست ارادت به یک پیر دهد و تحت ارشاد وی به سوی حق گام

بردارد. بررسی اشعار عارفانه در دوره‌های گوناگون نشان می‌دهد که بسیاری از معانی ذکر شده در باب «پیر» تقریبا در شعر تمام عارفان و شاعران دیده می‌شود. پیر به عنوان مفهومی اساسی در عرفان اسلامی، یکی از لوازم تصوف به شمار می‌رود.

به این ترتیب در هر اثری که رنگ عارفانه داشته باشد، نشانه‌ای از یک یا چند معنی آن دیده می‌شود. اما به طور حتم بیشترین کاربرد این مفهوم، همچون دیگر مفاهیم عارفانه، باید در دورهٔ اوج عرفان و تصوف بوده باشد. به طوری‌که در شعر کسانی چون عطار، عراقی، مولانا و حافظ نمونه‌های فراوان کاربرد آن قابل توجه می‌باشد. بیشترین تنوع این مفهوم را می‌توان در شعر حافظ دید. زیرا اشاره به پیر طریقت، پیر مغان، پیر خرابات،پیر پیمانه‌کش، پیر دردی‌کش، پیر میخانه، پیر میکده و پیر حافظ که همگی در معنی مرشد و دلیل راه سالک آمده‌اند، در غزلیات او فراوان است. در چند مثال از غزل حافظ می‌توان انواع کاربرد لفظ پیر را که همه در معنای عارفانهٔ مرشد و راهنما بوده، مشاهده‌نمود:

پیر:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

پیر طریقت:

نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر　　که این حدیث ز پیر طریقتم یاد است

پیر دردی کش:

پیر دردی کش ما گرچه ندارد زر و زور　　خوش عطابخش و خطاپوش خدایی دارد

پیر پیمانه‌کش:

پیر پیمانه کش من که روانش خوش باد　　گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان

پیر مغان:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید　　که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

توجه به معنای این ابیات نشان می‌دهد که حافظ تمامی این الفاظ را برابر با همان مفهوم «پیر» در طریقت تصوف به کار برده است. به طور مثال توجه به لفظ پیر مغان در مثال آخر این قسمت،

که مربوط به نخستین غزل دیوان حافظ بوده، نشان می‌دهد که معنای «پیر مغان» ، با توجه به معنای کل غزل و همچنین در کنار الفاظی چون «سالک» و «راه و رسم منزل‌ها» می‌تواند کاملا با پیر طریقت یکسان باشد.

اگر به همین ترتیب تمامی ابیات شعر حافظ، که حاوی تعابیر گوناگون لفظ «پیر» می‌باشند، در نظام معنایی کل غزل در نظر گرفته شوند، می‌توان این انطباق معنایی همهٔ آن‌ها را با همان معنای پیر در طریقت تصوف اثبات نمود. در تأیید این ادعا می‌توان به حافظنامهٔ استاد خرمشاهی مراجعه نمود که تمامی ابیات و تعابیر این لفظ را بررسی نموده‌اند و در نتیجه معتقدند که اگرچه دلیل قاطعی بر سرسپردگی حافظ به یک پیر یا ولیّ در دست نیست اما در سراسر دیوان او سخن از پیر و مرشد و دلیل راه و نظایر آن بوده که به تعابیر گوناگون بیان شده است.

اما با توجه به این که وجود پیر در طریقت از ضروریات اولیهٔ عرفان است، در شعر عرفانی تمام دوره‌ها به آن اشاره شده است. با این توضیحات، معانی ذکر شدهٔ پیر را می‌توان در آثار فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی هم جستجو نمود و سپس با گریزی به شعر فخرالدین عراقی و حافظ، میزان تأثر این دو شاعر دورهٔ بازگشت را در استفاده از کلمهٔ «پیر»، از شعرای دورهٔ عراقی مورد سنجش قرار داد.

واژهٔ پیر در معنای پیر مغان در شعر هاتف در این بیت آمده است:

شکست پیر مغان گر سرم به ساغر می عجب مدار که سرها شکسته بر سر می

بررسی دیوان غزلیات هاتف نشان می‌دهد که پیر در معانی گوناگون آن از جمله شیخ، راهبر، پیر خرابات و مغان و ... چندان در غزل او نمودار نگشته است. اما در دیوان فروغی پیر به معنای شیخی که پیشرو مکتب مستی و عشق بوده باشد در این بیت دیده می‌شود:

من پیرو پیری که ز خاصیت مستی در پای خم انداخته دستار امامت

اشاره به پیر مغان در چند بیت از غزل‌های فروغی بسطامی:

خود را به همه حال فراموش نمودم تا پیر مغان آگهم از سرّ خدا کرد+

بگزیدهٔ پیر مغان رندیست از بخت جوان کزطفلیش مام جهان زآب رزستان پرورد

در این ابیات لفظ پیر مغان در معنای راهبر و مرشدی که اسرار خدا را بر سالک آشکار می‌کند آمده است و این دقیقا با معنایی که در شعر عارفانهٔ دوران عراقی و حافظ آمده همسان است. همچنین در بیت دیگری از فروغی «پیر باده‌خواران» هم از نظر معنای عارفانه و تناسبی که با پیر مغان و پیر خرابات دارد، قابل توجه است:

گر پیر باده‌خواران گیرد ز لطف دستم هر سو به کام خاطر عیشی به پا توان کرد

در این بیت نیز اشاره به مفهوم پیر مغان و پیمان روز ازل بسیار قابل توجه است.

به چه رو باده ننوشیم که با پیر مغان همه در روز ازل بر سر اقرار شدیم

ابیات ذکر شده از هاتف و فروغی نشان می‌دهد که تصویر پیر یا همان دلیل و راهنمای سالک در مراحل سلوک، که در شعر صوفیانهٔ گذشته وجود داشت اکنون در غزل این دوره نیز با برخی از همان صفات ظاهر شده است؛ یعنی همان پیر مغان و پیر میکده و خرابات که باید سالک را از بادهٔ عشق سرمست می‌کرده و کارش پیمانه‌کشی در مذهب عشق بوده است در این اشعار نیز حضور دارد.

اما بررسی غزل‌های این دو شاعر دورهٔ بازگشت ادبی نشان می‌دهد که معانی گوناگون پیر از دورهٔ عراقی تا بازگشت تغییراتی در پی داشته است. مهمترین تفاوت آن در کاربرد متنوعی از این واژه بوده است که در شعر عراقی و حافظ از بسامد بسیار بالاتری برخوردار بوده است و حتی می‌توان گفت در شعر حافظ به اوج رسیده است.طبق نظر استاد خرمشاهی در حافظ‌نامه؛ «پیر مغان اگرچه در ادبیات فارسی سابقه دارد، ولی با این اوصاف و ابعادی که در دیوان حافظ می‌یابیم، از برساخته‌های هنری حافظ است که بیهوده نباید دنبال رد پای تاریخی او بود و با مغان زردشتی مربوطش کرد. بلکه بیشتر با می‌فروشان زردشتی مربوط است.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۹۷).

بنابراین پیر مغانی که حافظ از آن یاد می‌کند همان مرشد و راهنمای اوست. تصویر پیر مغان در شعر حافظ، در واقع؛ «ترکیبی است از پیر طریقت و پیر می‌فروش و علاوه بر این دو نام، پیر، پیر

میکده، پیر میخانه، پیر خرابات و به یک تعبیر پیر گلرنگ، پیر پیمانه‌کش، پیر دردی کش و شیخ ما هم نامیده شده است.»(همان: ۹۸).

اکنون می‌توان به چند نمونه از ابیات حافظ اشاره کرد که آن آمیختگی تصویر پیر مغان و پیرمیکده را دربردارند:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند　　بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

این بیت به خوبی بیانگر همسانی در معنای عارفانهٔ پیر سالک که مرشد و راهنما بوده با پیر میکده که نوشیدن می را توصیه می‌کند، بوده است. از این‌گونه اشعار در دیوان حافظ بسیار فراوان است که در این بخش تنها می‌توان به چند نمونه اشاره کرد که در آن از پیر مغان سخن رفته است:

نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان　　هرچه کردیم، به چشم کرمش زیبا بود+
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش　　کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد+
پیر مغان ز توبهٔ ما گر ملول شد　　گو باده صاف کن که به عذر ایستاده‌ایم

همان‌گونه که در ابتدای بحث نیز ذکر شد، موارد استفاده از پیر در شعر حافظ فراوان است اما اگر طبق روش این پژوهش یک گام به عقب نهیم و موارد استفاده از این مفهوم را در شعر فخرالدین عراقی مورد توجه قرار دهیم به این نتیجه خواهیم رسید که این مفهوم در غزل عراقی کاربرد فراوانی نداشته است. برای مثال می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:

پیری به در آمد از خرابات　　سرمست و زجام عشق بیهوش

بنابراین از میان این چهار شاعر، اوج استفاده از این مفهوم را می‌توان در غزلیات حافظ مشاهده نمود. در شعر فخرالدین عراقی که سخن رنگ عاشقانه دارد از این واژه چندان استفاده نشده است. در دورهٔ بازگشت ادبی نیز در شعر هاتف، کاربرد این کلمه در همان معنای صوفیانه‌ای که مورد نظر این پژوهش بوده، چندان شایع نیست، اما در شعر فروغی کاربرد آن بیشتر بوده است. در نهایت بیشترین استفاده از این کلمه و نمودهای مختلف آن را می‌توان در شعر حافظ جستجو نمود، به طوریکه فراوانی تعداد ابیات حاوی این مضمون در شعر حافظ چنان است که حتی اشاره به تمامی آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد.

۳- عشق

عشق در لغت به معنی: محبت تام، به حد افراط دوست داشتن و علاقهٔ مفرط است.(معین،۱۳۸۴ :۶۴۳).

محبت، پیش از هرچیز نشانگر صفای درون و رقّت طبع انسان است. البته محبت گاهی به عواملی چون غرایز، مقتضیات بشری، نفع و ضرر و غیره نیز بستگی پیدا می‌کند.« اما محبت صوفیان محبتی است عام، بلاشرط، فارغ از قیود و بیرون از ملاحظات، به همه کس و از همه نژاد و به هر رنگ و در هر جای و به دارندهٔ هر عقیده و آیین؛ چون آفتاب همه جا گیر و چون باران بی‌دریغ، چون نسیم راحت‌رسان و چون آتش گرمی‌بخش...صوفی محبت را چراغی می‌داند که تاریکی را به روشنی بدل می‌نماید، عاملی که دل‌ها را نرم و زندگانی را گرم می‌کند، دشمنی‌ها را به دوستی‌ها و کینه‌ها را به شفقت، بیماری را به صحت و قهر را به رحمت و گلخن را به گلشن مبدل می‌سازد.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۵۸۹ -۵۹۰).

با تعریفی که از محبت داده شد، بدون شک «عشق» که در بالاترین درجهٔ محبت قرار دارد، باید تأثیری خارق‌العاده داشته باشد. همان‌گونه که در فصل پیش اشاره شد، «کلمهٔ عشق در میان علمای اسلام با تعریفی پذیرفته شد که احتمالاً باید میراث ارسطو باشد. ارسطو عشق را در مقایسه با دوستی به نوعی احساس شدید تعبیر می‌کند که تنها به یک شخص تعلق می‌گیرد. جزء اول تعریف ارسطو را که اشاره بر محبت شدید دارد، اغلب علمای اسلامی نیز برای کلمهٔ عشق یادآور شده‌اند.»(پورنامداریان:۲۳)

بررسی تاریخ این موضوع نشان داده است که انگیزهٔ اولیهٔ عشق، همواره زیبایی و جمال بوده است.«عشق که نخستین فرزند جمال است، با خود گرما و نیرویی را به همراه دارد که همهٔ موجودات عالم هستی را به حرکت در آورده و در مکتب جمال همهٔ حرکات هستی از نیروی عشق سرچشمه می‌گیرد. همهٔ ترانه‌های جانبخش و همهٔ نغمه‌های سرمست کننده که در جهان شنیده می‌شود، از عشق است.»(افراسیاب‌پور:۷۵-۷۶) یکی از قدیمی‌ترین تعریف‌ها را افلاطون دربارهٔ عشق بیان کرده است:« قدیمی‌ترین امیال آدمی میل به زیبایی و تملک آن است و چون این

میل به حد افراط رسد، عشق خوانده می‌شود.»(محمود صناعی:۹۱).

افلاطون دربارهٔ سرچشمهٔ عشق چنین می‌گوید:« روح انسان در عالم مجردات قبل از ورود به دنیا، حقیقت زیبایی و حسن مطلق یعنی خیر را بدون پرده و حجاب دیده است. پس در این دنیا چون حسن ظاهری و نسبی و مجازی را می‌بیند، از آن زیبایی مطلق که سابقاً درک نموده، یاد می‌کند. غم هجران به او دست می‌دهد و هوای عشق او را بر می‌دارد. فریفتهٔ جمال می‌شود و مانند مرغی که در قفس است می‌خواهد به سوی او پرواز کند. عواطف و عوالم محبت، همه همان شوق لقای حق است...»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۶۱۴).

اما تعریف عارفانه و شاید بهترین تعریف را ابن دباغ از عشق می‌دهد:« مقام عشق، میل و علاقهٔ کلی قلب به جانب محبوب و دوری از غیر او و همیشه مقصود بودن محبوب و صرف همت برای اوست.»(ریتر:۸).

دربارهٔ این اشتیاق خاص حاصل از میل به زیبایی، که تاکنون تعریف‌های بسیاری از آن داده شده، خود عراقی به عنوان شاعر مورد بحث در این پژوهش در غزلی چنین می‌گوید:

حدیث حسن تو هر جا که در میان آمد ز ذوق هرکه دلی داشت درمیان انداخت

از نظر تاریخی در ایران، دوران پس از سنایی دوران تحول در چگونگی و بیان مضمون عشق به شمار می‌رود. از این زمان به بعد، سخن از عشق به معبودی الهی در ادبیات به میان می‌آید.«معشوق و معبود و مرکز اندیشهٔ عارفان و سوز و گداز آنان، ذات یگانهٔ خداوند و وحدت وجود کامل و جامع اوست که مصدر و مبدأ ازلی و منشأ کل وجود است. در راه این عشق هر موجودی وقتی کامل می‌شود که از رذایل و تعلقات این جهانی فارغ گردد و حتی خود را نیز در میان نبیند و با رسیدن به فنای کامل به وجود کل و مبدأ نخستین بپیوندد و به بقای جاوید دست یابد، چه تنها اوست که چنان که ازلی است ابدی نیز هست.»(صبور،۱۳۸۴ : ۳۱۰).

عشقی که در اینجا مورد توجه قرار می‌گیرد، عشقی است که در بند دنیا و تعلقاتش نیست و از بند ظواهر رسته و پا فراتر از صورت گذاشته است. پس اندیشهٔ موجود در غزل عارفانه که تمامی

موجودات را در صدد رسیدن به یک معبود و معشوق ازلی می‌داند، ما را به آن روشن‌بینی می‌رساند که نتیجه بگیریم که این نوع از شعر بر پایهٔ اندیشهٔ وحدت وجودی شکل گرفته است؛ همان اندیشه‌ای که در عرفان مطرح می‌شود و مبنی بر مفهوم حقیقت کل می‌باشد. «وحدت وجود که هم در میان آیین هند رواج دارد و هم در میان فلسفه نوافلاطونی، در میان صوفیان ما هم، به خصوص از زمان ابن عربی به بعد، رواج بیشتری پیدا کرد.»(آریا،۱۳۸۱ :۲۷).

در حقیقت مفهوم عشق از حدود قرن هفتم به بعد در آموزه‌های عرفانی بیشترین اهمیت را به خود اختصاص داده است. در این دوران، تصوف که به گونه‌ای زاهدانه و خائفانه آغاز شده بود، به تدریج به سمت عرفان عاشقانه پیش می‌رود و عشق و محبت را بیش از هر چیز در آموزه‌های خود مورد تأکید قرار می‌دهد. در این زمینه، چیتیک معتقد است: «به رغم تعداد بسیار زیاد نویسندگانی که راجع به عشق الهی و عشق انسانی می‌نوشتند، ابن عربی و رومی را می توان بزرگترین شیوخ این سنت به حساب آورد.»(چیتیک،۱۳۸۸: ۱۳۴) .

«ابن عربی عشق را اصل هستی می‌شمارد و عشق در سراسر نظام اندیشهٔ عرفانی او به شکل‌های گوناگون حضور دارد و وظیفه‌ای بزرگ در کل نظام جهانی و نیز هستی انسان بر عهدهٔ آن است. هانری کربن، نظریهٔ عشق را نزد ابن عربی، دیالکتیک عشق می‌نامد.»(محتشم،۱۳۸۳ :۵۴).

خواجه عبدالله انصاری دربارهٔ عشق چنین آورده است:« اگر بستهٔ عشقی خلاص مجوی که عشق آتشی سوزان است و بحری بی‌پایان است.هم جان است و هم جان را جانان است و قصهٔ بی‌پایان است و درد بی‌درمان است و عقل در ادراک وی حیران است و دل از دریافت وی ناتوان است و عاشق قربان است، نهان‌کنندهٔ عیان است و عیان‌کنندهٔ نهان است. عشق حیات فواد است، اگر خاموش باشد دل را چاک کند و از غیر خودش پاک کند و اگر بخروشد وی را زیر و زبر کند. عشق درد نیست ولی به درد آید. بلا نیست ولیکن بلا را به سر مرد آرد. چنان‌که علت حیات است همچنان سبب ممات است. هرچند مایهٔ راحت است، پیرایهٔ آفت است. محبت محبّ را سوزد نه محبوب را و عشق طالب را سوزد نه مطلوب را.» (انصاری،۱۳۱۹: ۱۲۵).

عشق به این معانی که گفته شد، تا قبل از رواج تصوف در ایران چندان شناخته شده نبوده است. عشق، تا قبل از ظهور اندیشه‌های والای عرفانی در ادب فارسی، تنها به شکل علاقه‌ای خاص به معشوقه‌ها و غلامان و دلبران زمینی منعکس شده است. حتی می‌توان دید که صوفیان نخستین هم به دلیل زهدی که در افعالشان وجود داشت، از عشق عارفانه دم نزده‌اند. اما با رواج اندیشه‌های صوفیانه و به ویژه اندیشه‌های مربوط به وحدت وجود، عشق در رفیع‌ترین جایگاه اندیشه های عرفانی قرار گرفت و اساس و بنیاد تفکر صوفیانه را به خود اختصاص داد. سپس بازتاب آن در ادب فارسی و به ویژه غزل، به طرز گسترده‌ای مشاهده شد و شاعران آن را دستمایهٔ غزل‌های پرشور خود قرار دادند. گفتنی است، شاعران سبک عراقی انقلاب شگفتی در طرح مفهوم عشق ایجاد کرده و بیشترین تأثیر را در بازتاب این مفهوم در ادبیات عارفانه برعهده داشتند و این روند توجه به مفهوم عشق حقیقی را به دوره‌های بعد منتقل کردند.

اکنون با توجه به موضوع این پژوهش، باید به دیدگاه‌های فخرالدین عراقی و حافظ در این زمینه توجه کرده و سپس با ذکر شواهد به تأیید نظرات آن‌ها در این زمینه پرداخته شود. زیرا با توجه به بازگشتی که هاتف و فروغی در غزل خود به سبک عراقی داشته‌اند، بررسی این موضوع در غزلیات عراقی و حافظ؛ به عنوان دو تن از بزرگان غزل سبک عراقی، می‌تواند در بررسی موضوع عشق نزد هاتف و فروغی در دورهٔ بازگشت مؤثر باشد.

آنماری شیمل در تحقیقات خود دربارهٔ عراقی در بحث از مفهوم عشق چنین نقل کرده است که تا قبل از قرن سوم هجری، صوفیان اهل سنت با کلمهٔ محبت مخالف بوده‌اند و هنگامی که نخستین زمزمه‌ها برای کاربرد کلمهٔ عشق برای ارتباط بین انسان و خدا آغاز شد، تعداد بسیاری از صوفیان با آن به مخالفت پرداختند. زیرا از یک سو خداوند را از وجود این رابطه و علاقه بی‌نیاز می‌دانستند و سوی دیگر انسان را به داشتن چنین احساسی به خدا مجاز نمی‌دانستند. تا اینکه حلاج عشق را محرک درونی زندگی عارفانه خواند و صوفیه پس از تحت تأثیر شدید این نظر او قرار گرفت و در نهایت فخرالدین عراقی عبارت مقدس متداول ایمان را به فرمول لا اله الا العشق

بازگرداند که در میان اغلب صوفیان ترک رواج یافته است و از زبان آن‌ها شنیده می‌شود. البته باید متذکر شد که این عبارت در هیچ یک از آثار عراقی و هیچ یک از کتب عرفانی دیده نشده است. اما مفهوم آن در بسیاری از گفته‌ها و سروده‌های عراقی نهفته است و احتمال می‌رود که چنین عبارتی را به عنوان ذکر در خانقاه خود به مریدانش داده و از همان‌جا در میان صوفیه متداول شده باشد و خانم شیمل با آن برخورد کرده است(محتشم،۱۳۸۳ :۵۷).

همچنین، حافظ در سراسر دیوان خود به عشق و محبت الهی توجه داشته و غزلیات پرشور و بی‌نظیر خود را بر پایهٔ آن بنیاد نهاده است. خواجهٔ شیراز، عشق را موجد کاینات عالم می‌داند و تجلی ذات حق را در پدیده‌ها موجب پدید آمدن شور عشق در هستی می‌داند و همانطور که در بخش‌های گذشته ذکر شد، عشق در مفهوم عالی و کلی آن در نظر حافظ، همان هیجان و حرکت همیشگی و پیوستهٔ کاینات به سوی کمال مطلق است.

اکنون با توجه به جایگاه رفیع عشق در ادب عرفانی و نقش شاعران سبک عراقی از جمله حافظ و فخرالدین عراقی در این زمینه، باید دید که رویکرد شاعران دورهٔ بازگشت نسبت به این مفهوم والا در غزل چگونه بوده و تا چه حد توانستند دیدگاه شاعران سبک عراقی دربارهٔ مفهوم عشق را در شعر خود دوباره احیا نمایند. بدین منظور باید توجه کرد که در عالم تصوف، عشق ویژگی‌هایی دارد شاعران با عارف و آگاه با زبان شعر به بیان این ویژگی‌ها پرداخته‌اند. در این‌جا می‌توان به برخی از ویژگی‌های این نیروی شگفت در شعر شاعران مورد بحث توجه نمود:

ـ عشق ازلی است:

عراقی در این زمینه گوید:

سر جان و جهان ندارد آن‌که در سرش بادهٔ الست افتاد

حافظ در این‌باره می‌گوید:

پیش‌از این کاین سقف سبز وطاق مینا برکشند منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود+

سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد تا روی در این منزل ویرانه نهادیم

فروغی بسطامی دربارهٔ ازلی بودن عشق می‌گوید:

به چه رو باده ننوشیم که با پیر مغان همه در روز ازل بر سر اقرار شدیم

ـ عشق ابدی است:

زین سان که منم سرمست از بادهٔ دوشینه تا روز قیامت هم هشیار نخواهم شد

حافظ گفته است:

از دم صبح ازل تا آخر شام ابد دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

ـ عشق مایهٔ آفرینش انسان است:

ز عشق تو عراقی را دمی هست کز آن دم روح انسان آفریدند

ـ عشق قابل شناخت نیست

عشق سیمرغی است کو را دام نیست در دو عالم زو نشان و نام نیست

پی به کوی او همانا کس نبرد کاندر آن صحرا نشان گام نیست

ـ عشق به شکل‌های گوناگون جلوه می‌کند

عشق است که هر دم به دگر رنگ برآید ناز است یکی جای و دگر جای نیاز است

بیتی از فروغی بسطامی که اشاره به جلوه‌های گوناگون عشق دارد:

جز عاشق پاک‌دیده نشناسد یاری که به صدهزار رنگ آمد

ـ عشق مایهٔ حرکت و جنبش و غوغای هستی است:

عراقی گوید:

ز عشقت عالمی پرشور و غوغاست چه دانم تا در این غوغا کجایی

عشق رویت رستخیزی از زمین انگیخته آرزویت غلغلی در آسمان انداخته

فروغی بسطامی نیز در این زمینه چنین می‌گوید:

هست به سر تا هوای کعبهٔ مقصود کوشش راکب خوش استوجنبش مرکب

ـ عشق مایهٔ پاکی درون عارف و تطهیر دل اوست:

بیا که خانهٔ دل پاک کردم از خاشاک درین خرابه تو خود کی قدم نهی حاشاک

عشق ودیعهٔ و امانت الهی است:

فخرالدین عراقی به صورت آشکار به این خصیصه اشاره می‌کند و می‌گوید:

عجب چرا به عراقی سپرد امانت را نبود در همه عالم کسی نگهبانش
مگر که راز جهان خواست آشکارا کرد بدو سپرد امانت که دید تاوانش

حافظ در این بیت معروف گفته است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

دربارهٔ عشق به عنوان «امانت» تاکنون بحث‌های بسیار قابل توجهی در کتاب‌های عرفانی صورت گرفته است. اشاره به آیهٔ امانت یکی از موضوعات مهمی است که در عرفان اسلامی همواره مورد توجه بوده و عارفان با استناد به آیهٔ معروف امانت، معتقدند که روز ازل انسان بار امانت که همان عشق الهی بوده را پذیرفته است. به این ترتیب، توجه عارفان به آیهٔ امانت و مسألهٔ عشق در شعر عرفانی دوره‌های مختلف مطرح بوده است. از این رو فروغی بسطامی نیز در غزل‌های خود به آن اشاره کرده است:

خواهی که شوی خازن اسرار امانت جبریل صفت در همه احوال امین باش

ـ عشق حق، دل عارف را از بند اغیار می‌رهاند :

عراقی در برخی ابیات خود به این ویژگی عشق به روشنی اشاره کرده است:

ز شوق در دل من آتشی چنان افروز که هرچه غیر تو باشد بسوزد آن را پاک+
تا دلبرم او باشد دل بر دگری ننهم تا غم خورم او باشد غمخوار نخواهم شد

ـ عشق همیشه با غم همراه است:

هاتف دربارهٔ غم عشق و دلنشینی آن می‌گوید:

جان و دلم از عشقت ناشاد و حزین بادا غمناک چه می‌خواهی ما را تو چنین بادا

فروغی بسطامی در ابیات بسیاری از غزل‌های خود به غم عشق اشاره کرده است:

غم تو را به نشاط جهان نشاید داد من این خریدهٔ خود را به هیچ نفروشم+
صد شکر خدا را که نشستست به شادی گنج غمت اندر دل ویرانه‌ام امشب+

سـرّ غـم عشـق را در دل انـدوهناک هرچه نهان می‌کنی از همـه پیـداتر اسـت

حافظ هم غم عشق را به گنج تعبیر کرده و چنین گفته است:

سـلطان ازل گـنج غـم عشـق بـه مـا داد تـا روی در ایـن منـزل ویرانـه نهـادیم

هاتف هم غم عشق را چنین ابراز می‌کند:

چون جرس نالد اگردل زغمت بی‌جا نیست باری ازعشق تو باری است‌که گفتن نتوان

ـ عشق؛ مشکلی است که آسان نشود:

هاتف دربارهٔ مشکل عشق چنین می‌گوید:

چاره جو هاتف برای مشکل عشقم ولی مشکل از تدبیر آسان گردد ایـن مشـکل مـرا

همچنین هاتف در یکی از غزل‌های خود مشکل عشق را مشکل‌گشای مشکلات دیگر می‌داند:

در اول عشـق مشـکل‌تـر ز هـر مشـکل نمـود امـا

از این مشکل در آخر بر من آسان گشـت مشـکل‌هـا

پیش از هاتف، حافظ در نخستین بیت از دیـوان خـود بـه شـیواترین و زیبـاترین بیـان از مشـکل عشق دم می‌زند:

الا یـــا ایهاالســـاقی ادر کأســـاً و ناولهـــا که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌هـا

دربارهٔ طریق پرآشوب و راه پربلای عشق و مشکلات آن، سخن بسیار اسـت چنـان‌کـه حـافظ در بسیاری دیگر از غزل‌های خود به آن اشاره کرده است:

طریق عشق پرآشوب و فتنه است ای دل بیفتـد آن‌کـه در ایـن راه بـا شـتاب رود

و یا:

در ره عشق که از سیل بـلا نیسـت گـذر کرده‌ام خاطر خود را به تمنای تو خـوش

ابیات حافظ در این زمینه بسیار است که نمی‌توان به تمامی آن‌ها اشـاره کـرد امـا اشـاره بـه ایـن بیت معروف او نیز خالی از لطف نیست:

چو عاشق می‌شدم گفتم که بردم گوهر مقصود

ندانستم کـه ایـن دریـا چـه مـوج خونفشـان دارد

فروغی بسطامی هم دربارهٔ بلاهای راه عشق ابیاتی دارد. مانند:

چو رو به دوست کردی سر کن به جور دشمن چون نام عشق بردی آماده شو بلا را

تقابل عشق با عقل در عرفان:

تقریبا در شعر اکثر شاعران تقابل میان عقل و عشق را می‌توان دید. در این بحث، عقل مصلحت-بین همواره در برابر عشق سودایی سپر انداخته و تسلیم است. در مکتب عرفان عقل جایی ندارد و همواره مغلوب عشق است.

فروغی بسطامی این برتری عشق به عقل را در بسیاری از غزل‌های خود مطرح نموده است که یکی از آن‌ها این بیت است:

بگذر ز سر عقل و قدم نه به ره عشق چندی پی آن رفتی چندی پی این باش

اما قبل از فروغی این تقابل را در غزلیات عراقی و حافظ به روشنی می‌توان دید. یکی از ابیاتی که عراقی در زمینهٔ برتری عشق بر عقل آورده، بیت زیر است:

چون عشق در دل آمد آن‌جا خرد نیامد چون شاه رخ نماید فرزانه‌ای چه سنجد

حافظ بارها به تعارض میان عقل و عشق اشاره کرده است که اکنون در پایان این بحث به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌گردد:

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست+

عقل می‌خواست کز آن شعله چراغ افروزد برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد+

حریم‌عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است کسی‌آن آستان بوسدکه جان درآستین دارد

در پایان این بحث دربارهٔ مفهوم عشق می‌توان به این نتیجه دست یافت که عشق با مفاهیم بسیار گسترده‌ای که در مکتب عرفان و تصوف دارد، در غزلیات هر چهار شاعر به طرز شگفت‌آوری منعکس شده است. بنابراین به طور خلاصه می‌توان گفت؛ بررسی غزلیات هر چهار شاعر مورد بحث نشان از آن دارد که تقریبا در همهٔ اشعار آن‌ها از عشق با کارکردها و خصیصه‌های

گوناگون عارفانهٔ آن سخن رفته است و آن‌چه از ابیات آن‌ها در این‌جا به عنوان شواهد شعری ارائه شد، نمونه‌ای بسیار اندک از آن‌ها بوده و تنها در جهت تأیید هر یک از ویژگی‌های برشمرده برای عشق ارائه گردیده‌اند.

٤- جام می/ می / باده/ شراب / مستی

از هنگامی که عرفان و تصوف به ادب فارسی وارد شد، مفهوم «می» همواره در دو معنای می انگوری و می عارفانه به کار گرفته شده است. البته برخی چون استاد خرمشاهی به این نکته اشاره داشته‌اند که در شعر حافظ می معنای سومی نیز داشته و آن نوع ادبی کاربرد آن است که با ذکر مثال‌هایی از شعر حافظ به اثبات این نظر پرداخته‌اند. اما آن‌چه از می، شراب، باده و کلماتی نظیر این‌ها در این تحقیق مورد توجه است، نوع عارفانهٔ آن‌هاست. بنابراین در توضیح می عرفانی باید دانست که می که در واقع موجب حالت مستی و بیخودی است، در عالم عرفان نیز باید برای وصف چنین حالاتی به کار گرفته شود.

بنابراین برای درک مفهوم آن باید اینچنین توضیح داد: «برای نمایش حالت وصف‌ناپذیر بیخودی و عشق و مستی و بی‌خبری از خود و کاینات و استغراق در عشق دوست، رمز و مظهر و عبارتی لازم بود، زیرا این حالات معنوی در حالت تجرید و بدون داشتن مشبه‌به مادّی و محسوس قابل توصیف و درک نیست، و چون این حالت وآثار آن (از لحاظ ظاهر) بیش از هر چیز با مستی و آثار ناشی از خوردن می انگوری متناسب و متشابه است، «می و مستی» را برای این حالت یعنی حالت عشق‌آمیز و مستی‌خیز بیخودی معنوی و شور و وجد و شوق عرفانی انتخاب کردند. حل این مسئله که آیا می در نظر حافظ و دیگر شعرای عارف ما مفهوم صد در صد معنوی داشته است یا نه، چندان دشوار نیست. مثلاً حافظ در اشعار خود به صراحت معنویت می و میخانه را آشکار کرده و از این بادهٔ معنوی و می مستی‌بخش ازلی در حدیث تخمیر طینت می‌آلود و سرشت عشق‌آمیز و مستی‌خیز بشر یاد کرده است.»(مرتضوی، ۱۳۷۰: ۴۱۱-۴۱۲).

بنابراین «می» از جمله مفاهیمی است که در غزلیات عارفانه کاربردی ویژه و اساسی داشته است و به نقش های گوناگون ظاهر شده است.شاید بتوان گفت استفاده از می و میخانه در غزلیات سبک عراقی از تمامی دوره ها بیشتر بوده است و سپس در دورهٔ بازگشت توجه به می یا بادهٔ عرفانی در غزل بار دیگر احیا شده است. آن‌چه روشن و بدیهی می‌نماید این است که استفاده از «می»، «شراب»، «باده» و مفاهیمی اینچنینی که حاکی از مستی و بیخودی عارفانه بوده‌اند، نخستین بار در سبک عراقی به صورت‌های گوناگون در شعر ـ به ویژه غزل ـ وارد شدند و با مفاهیم بسیار مهم عارفان پیوند خورده و به معناهای خاص ظاهر شدند و سپس به شکلی وسیع در شعر عارفانهٔ هر دوران به عنوان مواد اساسی و اصلی بیان عرفانی درآمدند. می‌توان اذعان داشت که یکی از دلایل فراگیری و وسعت کاربرد اصطلاحاتی چون: می، شراب، باده، میخانه و مستی و ... در شعرعرفانی این است که این اصطلاحات با برخی از مفاهیم بلند عرفانی ارتباطی اساسی برقرار کرده‌اند. مانند رابطهٔ جام می و جام جم، ارتباط می با عشق، ارتباط می و بدنامی و رندی، رابطهٔ می با پیمان نخست و روز الست و... که اکثر این موارد همواره در شعر عرفانی با مفهوم مستی و بادهٔ عرفانی مرتبط و همراه شده‌اند.

با این توضیحات می‌توان به شعر دورهٔ بازگشت مراجعه کرد و دربارهٔ ماهیت می و شراب و باده در این دوره را با توجه به غزلیات هاتف و فروغی، مورد توجه قرار داد. همچنین می‌توان روابط این مفهوم را با مواردی که ذکر شد، در غزلیات این دو شاعر معروف دورهٔ بازگشت ادبی، مورد توجه قرار دارد.

اشاره به می عارفانه و میخانه در شعر هاتف اصفهانی به وفور دیده می‌شود. نمونه‌هایی از ابیاتی که به ساغر و می و مستی اشاره دارند:

خالی است گر خم فلک از بادهٔ نشاط — غم نیست چون ز می خم پیر مغان پر است
آن کس که ساغر می نابش دهد کدام — وان کس‌که می‌ستاند از اوجام باده کیست

«می» به عنوان غذای روح و عامل صفای درون:

غذای روح بود بوی می خوشا رندی که روح پرورد از بوی روح‌پرور می
نه لعل راست نه یاقوت را نه مرجان را به چشم اهل بصیرت صفای جوهر می

استفاده از «می» و «میخانه» برای نشان دادن تقابل میان زهد و عرفان و نقد زهد ظاهری:

شکوه از پیری کنی زاهد بیا همراه من تا به میخانه برم پیر و جوان آرم تو را+
زاهد آن راز که جوید ز کتاب و سنت گو به میخانه در آی و ز می وچنگ شنو

اشاره به لفظ زاهد در این ابیات نشان می‌دهد که میخانه در معنای صوفیانه به کار گرفته شده است. بنابراین می در این‌جا عامل جوانی دل و روح معرفی شده است.

اشاره به مفهوم رندی و رابطهٔ «می» با رندی و بدنامی و قلندرمسلکی:

منم آن رند قدح نوش که از کهنه و نو باشدم خرقه‌ای آن هم به خرابات گرو
رندی که باز بسته در عیش بر جهان تنها به روی او در عشرت گشاده کیست

«می» به عنوان عاملی برای زدودن زنگار غم از آیینهٔ دل آمده است:

باغبان پرداخت گلشن را اکنون بایدبه می در چمن ز آیینهٔ دل زنگ غم پرداختن

اشاره به «می» به عنوان آشکار کنندهٔ راز هستی:

راز کونین به میخانه شود زان روشن که فتاده‌است به جام از رخ ساقی پرتو

در برخی موارد می و مستی به عنوان نماد رحمت حق در شعر هاتف نمایان شده‌اند:

نخست چون در میخانه بسته شد گفتم کز آسمان در رحمت به روی ما بستند

ارتباط «می» با آب حیات و اشاره به خاصیت جاودانگی آن :

نداشت بهره‌ای آن بوالفضول از حکمت که وصف آب خضر کرد در برابر می

در غزلیات فروغی بسطامی نیز «می» به صورت‌های گوناگون به کار رفته است و معناهای عارفانهٔ مختلفی را در بر داشته است که برخی از آن‌ها با آن‌چه در غزلیات هاتف دیده شد، مشترک است.

«می» عارفانه به عنوان نماد رحمت حق:

به شکر این که واعظ غافل است از رحمت ایزد فدای دستت ای ساقی بده صهبای رنگین را

«می» به عنوان التیام‌بخش غم‌ها و مایهٔ شادی:

غـم زمانـه مـرا سـخت در میانـه گرفـت بیا فدای تو ساقی که وقت امـداد اسـت+
تا بـه خوشـی مـی‌وزد بـاد خـوش نوبهـار جام می خوشگوار گر تو دهی خوشتر است

ارتباط «می» با آب حیوان و جاودانگی:

ز خاک میکده در عین بی‌خودی دیـدم همـان خـواص کـه سرچشـمهٔ بقـا دارد+
مـــن و میخانـــه خضـــر و راه ظلمـــات کـــه مـــی بـــا آب حیـــوان فـــرق دارد+
ساقی از می باقی جرعـه‌ای بـه‌خـاک افشـاند در قلمرو ظلمت نـامش آب حیـوان شـد
دادن بـاده حـرام اسـت بـه نـادانی چنـد کآب حیـوان نتـوان داد بـه حیـوانی چنـد

اشاره به «می» به عنوان عامل صفای درون:

من و صراحی می بعد از ایـن و نغمـهٔ نـی کـــه همنشـــینی صـــافی‌دلان صـــفا دارد

ارتباط «می» و بدنامی:

تـــو و نوشـــیدن پیمانـــه و خشـــنودی دل مـــن و خـــاک در میخانـــه و بـــدنامی‌هـــا

گفتنی است که کاربرد مفاهیم می، مستی، میخانه و... در غزلیات فروغی بسیار فـراوان اسـت و اشاره به شواهد بیشتر به دلیل اندک بودن مجال امکان ندارد. امـا بایـد توجـه داشـت کـه انعکـاس وسیع این مفاهیم در غزل دورهٔ بازگشت، از توجه خاص شاعران این دوره به غزلیات دورهٔ عراقـی نشأت گرفته است. تمامی مواردی که درباره می و مستی در شعر هاتف و فروغی مورد توجه قـرار گرفت در ابتدا در غزل‌های عراقی و حافظ وجود داشته‌اند. نکتهٔ قابل توجه در این است که علاوه بر موارد ذکر شده در غزل هاتف و فروغی، مواردی در غزلیات عراقی و حافظ وجـود دارنـد کـه می‌توان در این جا بیشتر به توضیح آن‌ها پرداخت. یکی از این موارد؛ توجه به مضمون بسیار عـالی و مهم جام جم در ادبیات عرفانی، به ویژه در غزلیات سبک عراقی اسـت. بنـابراین وجـود شـواهد مثال فراوان از «می»، «شراب»، «باده»، مستی و دیگر واژه‌ها و اصطلاحات مربوط به حالت مسـتی و بیخودی عارفانه در شعر این دو شاعر بزرگ بر هـیچ‌کـس پوشـیده نیسـت. بـه همـین دلیـل؛ ارائـهٔ شواهد مثال و ابیاتی که حاکی از این اصطلاحات باشند برای تأیید ایـن گفتـه‌هـا تنهـا بحـث را بـه

درازا کشانده و چندان مفید نخواهد بود. چراکه سراسر دیوان حافظ و فخرالدین عراقی از ابتدا تا به آخر، سخن از مستی و می و باده و ...بوده، و آنقدر در این زمینه تاکنون مطالب فراوان در کتاب ها و مقالات ادبی نوشته شده و شواهد ارائه شده است، که ارائهٔ شواهد شعری برای این اصطلاحات از غزلیات حافظ و عراقی، جز تکرار مکررات و پر کردن صفحات، فایدهٔ تازه‌ای نخواهد داشت. در مورد فخرالدین عراقی همان‌گونه که در معرفی او در فصل‌های پیشین ذکر شد، همین بس که بدانیم از نخستین کسانی است که این سنت توجه به مستی عارفانه را به طور قابل ملاحظه‌ای در غزلیات و حتی در کل آثارش منعکس کرد. غزل‌های او دراین زمینه چنان معروف و همه‌گیر بوده که کمتر کسی را می‌توان یافت که اندک علاقه‌ای به شعر کلاسیک فارسی داشته باشد اما با چند غزل مشهور او آشنا نباشد. مطلع دو غزل معروف عراقی خود مؤید این نظرات بوده و این بحث را به پایان می‌رساند.

من مست می عشقم هشیار نخواهم شد　　وز خواب خوش مستی بیدار نخواهم شد

و غزل شگرف او با این مطلع:

نخستین باده کاندر جام کردند　　ز چشم مست ساقی وام کردند

و دربارهٔ حافظ نیز اولین بیت از دیوان او برای تأیید کل آن‌چه باید در این زمینه گفته می‌شد، کافی است:

الا یا ایهاالساقی ادر کأسا وناولها　　که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

اکنون در بحث از «می» و «جام می» می‌توان به یکی از موارد حائز اهمیت اشاره کرد که در شعر بسیاری از شاعران سبک عراقی مورد توجه بوده است. یعنی تشابه میان جام می و جام جم که از مضامین مهم ادب عرفانی است که در غزلیات حافظ و... مورد توجه بوده و سپس در دوره بازگشت در برخی از غزل‌های فروغی بسطامی نیز به آن اشاره شده است.

رابطهٔ جام می و جام جم

جام جم که از اصطلاحات اسطوره‌ای بسیار مشهور و مهم در عرفان بوده، با جام می ارتباط قابل توجهی داشته که در این‌جا مختصر توضیحی در باب آن داده خواهد شد. در توصیف جام جم آمده است که «جام جم، دل پاک و روشن و مهذب عارف است که جلوه‌گاه حقیقت و متجلای معشوق ازلی و آیینهٔ تمام نمای کلیهٔ رازهای ناگشودنی و مبهم آفرینش به شمار می‌رود.» (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۱۶۲)

قابل ذکر است که مفهوم جام جم در ادبیات عرفانی، از آن جهت که یکی از رموز اصلی تصوف و ماهیت فلسفی و اسطوره‌ای عرفان بوده، بسیار مهم و حائز اهمیت است. از این‌رو، بحث دربارهٔ جام جم باید به تفصیل صورت بگیرد و در اختصار نمی‌گنجد. بنابراین در این مبحث تنها می‌توان اشاره‌ای کوتاه به این مفهوم داشته و شواهد شعری موجود را ارائه داد. این اصطلاح در شعر حافظ، مولانا، سنایی، عطار و بسیاری از بزرگان عرصهٔ تصوف وجود داشته است و درک آن مستلزم کوشش و مطالعهٔ بسیار در این زمینه است. اما تا آن‌جا که به این مبحث مربوط می‌شود و به طور خلاصه می‌توان به تشابهی میان جام جم و جام می اشاره کرد که این شاعران در شعر خود ذکر کرده‌اند. (توضیحات بیشتر دربارهٔ جام جم را می‌توان در کتاب *مکتب حافظ* استاد منوچهر مرتضوی مشاهده نمود).

« در دیوان خواجهٔ شیراز جام جهان‌بین اسرارنما با جام می اختلاط و اقتران تام دارد و عارف بزرگوار در جام می صافی راز دهر را معاینه می‌بیند و حقایق اولین و آخرین را در آیینهٔ قدح مالامال از شراب مشاهده می‌کند. تهذیب دل و تزکیهٔ نفس و زدودن غبار هواجس و شیطانی و خبائث جسمانی از صفحهٔ دل و جان که شرط به دست آوردن جام جم است، در نظر خواجهٔ بزرگوار فقط در سایهٔ مستی و بی‌خبری از هستی و بیخودی از جام شراب مردافکن عشق و شور و وجد و حال امکان‌پذیر می‌باشد. حافظ راز روزگار را در جام کشف می‌کند:

بدین شکرانه می‌بوسم لب جام که کرد آگه ز راز روزگارم

حافظ جام جهان بین را از پیر میخانه در می‌یابد:

پیـر میخانـه سـحر جـام جهـان‌بیـنم داد واندر آن آینه از حسـن تـو کـرد آگـاهم

و بالاخره به وضوح هرچه تمام‌تر اسرار دایرهٔ مینا و راز گردون را در ساغر مینایی می‌جوید:

زیـن دایـرهٔ مینـا خـونین‌جگـرم مـی ده تا حل کنم ایـن مشـکل در سـاغر مینـایی

این اختلاط و اقتران بین مفهوم جام جهان نما و جام می و شاعر مینـایی و مسـتی و بیخـودی در دیوان خواجه ناشی از علایق و وسائطی زیر است:

مطابق با روایات ایرانی کشف باده مربوط به جمشید است. جام شراب را برای اولین بار جمشید پس از کشف شراب ساخت...و خواجه حافظ معتقد است کـه درک حقـایق و کشـف اسـرار آفـرینش فقط در سایهٔ شور و عشق و مستی و بیخودی میسر می‌باشد...»(مرتضوی، ۱۳۷۰ :۱۸۹– ۱۹۱).

اما مشهورترین بیت حافظ که حاوی مفهوم عرفـانی جـام جـم بـوده، مطلـع یکـی از غـزل‌هـای عارفانهٔ اوست:

سال‌ها دل طلب جام جـم از مـا مـی‌کـرد وانچه خود داشت ز بیگانه تمنـا مـی‌کـرد

در این غزل حافظ جایگاه گوهر معرفت را، که از کون و مکان بیرون است، در دل عـارف و وجود بندهٔ عاشق می‌داند. ابیات دیگری از حافظ که در این زمینه می‌توان به آن‌ها اشاره کرد:

دلی که غیب‌نمای است و جام جـم دارد ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد+

چـو مسـتعد نظـر نیسـتی وصـال مجـوی که جام جم نکند سود وقت بـی‌بصـری+

کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بـردار که‌من پیمودم این‌صحرا نه بهرام است‌ونه گورش+

گوهر جام جم از کان جهانی دگر اسـت تـو تمنـا ز گـل کـوزه‌گـران مـی‌داری

و...

حافظ گاه از مفهوم جام جهان‌بین به جای جام جم استفاده کرده است. مانند:

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم گفت آن روز که این گنبد مینا مـی‌کـرد

در این بیت جام جهان‌بین با لفظ جم همراه شده است که قرارگرفتن جـام جهـان‌نمـا در معنـای جام جم آشکارا تأیید می‌گردد:

همچو جم جرعهٔ ما کش که ز سرّ دو جهان پرتو جام جهان‌بین دهدت آگاهی

گفتنی است که فخرالدین عراقی نیز در غزلیات خود گاه به این مفهوم اشاره کرده است:

پنهان چه شوی که عکس رویت در جام جهان‌نمای پیداست

مراجعه به ابیات پیشین این بیت در کل غزل(ص۱۴۸ دیوان عراقی) نشان می‌دهد که جام جهان نما در این بیت می‌تواند با جام می عارفانه برابری کند. از دیگر ابیات عراقی که مستقیما جام می را به جام جهان‌نما تعبیر کرده است می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:

در جام جهان‌نمای می بین سرّ دو جهان ولی مکن فاش

به طور کلی باید توجه داشت که بحث در این زمینه در شعر دورهٔ عراقی، همان‌گونه که ذکر شد، بسیار مفصل و گسترده است. بنابراین، پژوهش حاضر تنها می‌تواند شمایی کلی از این اصطلاح و نحوهٔ کارکرد آن را در شعر شاعران مورد بحث ارائه دهد و امکان توضیح همه‌جانبهٔ این‌گونه مفاهیم را در این جا نداشته است. اما نکتهٔ قابل توجه بازتابی است که مسائلی از این دست، در شعر دوره‌های بعد داشته‌اند. به طور مثال، اشاره به مفهوم جام جم در غزلیات فروغی نیز در این مبحث مورد توجه است.

در شعر فروغی؛ مواردی دیده می‌شود که جام می درست به همان معنای عارفانه‌ای به کار رفته است که در دورهٔ عراقی در شعر خواجه حافظ به کار رفته بوده است. اکنون در تأیید این گفته، می‌توان به برخی شواهد موجود در غزلیات فروغی اشاره کرد:

فصل نوبهار آمد جام جم چه می‌جویی از می کهن پر کن کاسهٔ سفالین را

و یا:

خیزو بجو جام جم سوی چمن خوش بچم کز نم ابر کرم دامن صحرا تر است

تا به خوشی می‌وزد باد خوش نوبهار جام می‌خوشگوار گرتو دهی خوشتر است

این نمونه‌ها به خوبی نشان می‌دهند که دیدگاه کسانی چون حافظ، به تشابه میان جام جم و جام می، در دورهٔ بازگشت همچنان مورد توجه شاعران قرار داشته است.

آن‌چه در تمامی ابیات مربوط به مستی عرفانی و می و باده و اصطلاحاتی از این دست در این ابیات قابل توجه و تأمل است، این است که تمامی این ابیات حول محور شگفت‌آور رابطهٔ مستی و عشق شکل گرفته‌اند. بنابراین در این‌جا باید به نکتهٔ مهم دیگری در این زمینه توجه داشت که همان رابطهٔ میان می عرفانی و عشق می‌باشد.

می و عشق

همان‌گونه که ذکر شد، معمولا دریافت اسرار و حقایق عشق در حالت مستی و بیخودی عارف رخ می‌دهد. می عارفانه که در شعر شاعران عارف بسیار به کار رفته، نمادی است برای نشان دادن همان حالت مستی و بیخودی که لازمهٔ طی کردن مراحل عشق به حق و رسیدن به درک او بوده است. بنابراین همواره رابطه‌ای خاص میان می و عشق در غزلیات عرفانی بوده است که قطعاً این رابطه در شعر هر چهار شاعر مورد نظر این پژوهش نیز وجود داشته است. اگر قرار باشد این موضوع از قدیمی‌ترین آن‌ها که فخرالدین عراقی بوده آغاز شود، باید اذعان کرد که این مضمون در سراسر غزل‌های عراقی موج می‌زند و اشاره به همان ابیاتی که در بحث می و مستی به عنوان معروف‌ترین نمونه‌ها داده شد، در این مبحث می‌توان به کلی راه‌گشا باشد:

من مست می عشقم هشیار نخواهم شد　　وز خواب خوش مستی بیدار نخواهم شد

اشاره به می عشق در این رابطه، خود گویای همه چیز در این زمینه است. ابیات در این زمینه در غزل عراقی فراوان است که می‌توان به نمونه‌ای دیگر از آن‌ها اشاره کرد:

کو جام می عشقش تا مست شوم زیراک　　در بزم وصال او هشیار نمی‌گنجد+

بدین صفت که منم ازشراب عشق خراب　　مرا کجا سر نام است و یا غم ننگ است

در شعر دورهٔ بازگشت نیز این مضمون به خوبی قابل دریافت است. چنان‌که می‌تواند به شواهدی از این دست درغزلیات فروغی اشاره کرد:

حالیا مست و خرابیم ز کیفیت عشق　　پس از این تا چه رسد بر سر سودایی ما+

هم بادهٔ عشقش را می‌گیرم و می‌نوشم　　هم دانهٔ مهرش را می‌کارم و می‌چینم+

نشوهٔ عشاق را هرگز نمی‌دانی که چیست تا ننوشی جرعه‌ای از بادهٔ رخشان عشق

در شعر حافظ نیز اسرار عشق همواره در پرتو بادهٔ ناب جلوه می‌کند. و همان‌گونه که گفته شد، در نظر او هم عشق مانند باده‌ای ناب موجب مستی و بی‌خبری از هستی می‌گردد و این بی‌توجهی به عوالم ظاهر، موجب تهذیب و تزکیهٔ دل می‌گردد.« خاک آدم سرشته از می عشق الهی است و مستی حاصل از این می، بی خمار آسمانی رابط جان و دل شوریدهٔ بشر با منبع جمال و کمال لایزال به شمار می‌رود.»(مرتضوی، ۱۳۷۰: ۴۱۲).

به این ترتیب، حافظ ابیات بسیاری دربارهٔ رابطهٔ عشق و می در دیوان خود دارد که در این‌جا به برخی از آن‌ها اشاره می‌گردد:

طبیب عشق منم باده ده که این معجون فراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد+
مژدگانی بده ای دل که دگر مطرب عشق راه مستانه زد و چارهٔ مخموری کرد+
بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی کاندر آن‌جا طینت آدم مخمر می‌کنند+
فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

و...

۵- صبر

صبر در لغت به معنی شکیبایی است. در اصطلاح صوفیانه صبر «لازمهٔ فقر و موجب استواری توبه و توکل است. چه، دل برگرفتن از آن‌چه سالک را از حق به خود مشغول می‌دارد و شکیبا بودن در برابر دشواری‌های راه، هر دو مقتضی صبر است بدون التجا به اسباب.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۳۷۱) معنی صبر صوفیانه در *مصباح الهدایه* نیز چنین آمده است:« معنی صبر در عرف حبس مرید است از مراد منهی عنه یا ربط کاره بر مکروه مأمورٌ به و اثبات این مقام بعد از مقام فقر از آن جهت افتاد که از جمله انواع صبر یکی صبر است بر فقر. و صبر یکی از دو قاعدهٔ ایمان است.»(کاشانی،۱۳۲۳:۳۷۹) در فرهنگ اشعار حافظ از قول امام غزالی، دربارهٔ اهمیت بسیار صبر در فرهنگ عارفانه و ارتباط آن با ایمان و توبه آمده است که: « توبه بی صبر راست نیاید، بلکه

گزاردن هیچ فریضه و نگذاشتن هیچ معصیت بی صبر راست نیاید. و برای این بود که از رسول پرسیدند که ایمان چیست؟ گفت صبر، و گفت اندر خبری دیگر که صبر نیمهٔ ایمان است...جملهٔ ایمان دو چیز است: دیدار و کردار. و کردار بی صبر ممکن نیست. پس صبر یک نیمهٔ ایمان است. و صبر از دو جنس باید: یکی از جنس شهوت و یکی از جنس خشم. روزه صبر است از جنس شهوت، پس یک نیمهٔ صبر است. و از وجهی دیگر چون نظر همه به کردار بود و ایمان عبارت از وی کنی، کردار مؤمن اندر محنت صبر است و اندر نعمت شکر. از این وجه، صبر یک نیمهٔ ایمان بود و شکر یک نیمهٔ ایمان؛ چنان که اندر خبری دیگر آمده است. و چون نظر بدان کنی که مشکل‌تر و دشوارتر است و وی را اصل گیری، هیچ اصل دشوارتر از صبر نیست، بدین وجه صبر جملهٔ ایمان است.»(بخارایی،۱۳۶۴: ۳۷۳) به طور کلی می‌توان گفت که صبر؛ شکایت نکردن از سختی‌ها و بلایا است.با توجه به این تعبیر؛ «صابر کسی است که خود را با بلا چنان قرین کرده باشد که از آمدن بلا باک ندارد.»(سجادی،۱۳۷۵: ۵۲۱) به طور کلی طبق نظر عرفا، اثبات مقام صبر پس از فقر است و صبر در کل بر سه نوع است: «صبر نفس و صبر قلب و صبر روح. اما صبر نفس دوگونه است: یکی صبر از مراد و دوم صبر از مکروه، و صبر از مراد هم دو گونه است: فرض و نقل. فرض؛ صبر است از محرمات شرعی که نفس بدان تشوقی دارد، و نقل؛ صبر از مکاره است چون شبهات و زیادات قولی و فعلی. چه ترک آن از قبیل مستحسنات است... اما صبر بر مکروه هم بر دوگونه است: فرض و نقل. فرض صبر است بر اداء فرایض عبادات از صلات و زکات و صوم و حج؛ و نقل از انواع بسیار است مانند صبر بر نوافل عبادات و صبر بر رعایت اقتصاد، صبر بر کتم کرامات و احوال، صبر بر خمول،صبر بر مذمت، صبر بر فقر، صبر بر اخفاء آن، صبر بر بلا و مصیبت و صبر بر نعمت و عافیت،...و اما صبر بر قلب هم دو گونه است: صبر بر مکروه و صبر از مراد. اما صبر بر مکروه یا بر دوام تصفیهٔ نیت بود و اخلاص آن از شایبهٔ نصیب نفس؛ و آن را صبر لله خوانند، یا بر دوام مراقبت و ذکر الله تعالی و آن را صبر علی‌الله خوانند.»(سجادی،۱۳۷۵ :۵۲۱- ۵۲۲).

خواجه نصیرالدین طوسی انواع صبر را به گونه‌ای دیگر نیز طبقه‌بندی کرده است که به موقعیت اشخاص و میزان صبر آن‌ها بستگی داشته است و ذکر آن در این مبحث خالی از فایده نیست. « و صبر سه نوع باشد: اول، صبر عوام؛ و آن حبس نفس است بر سبیل تجلد و اظهار ثبات در تحمل تا ظاهر حال او به نزدیک عاقلان و عموم مردم مرضی باشد... دیم، صبر زهاد و عباد و اهل تقوی و ارباب حلم از جهت توقع ثواب آخرت...و سیم، صبر عارفان.» (همان:۵۲۳).

آن‌گونه از صبر که در عرفان و تصوف مورد نظر بوده است، مسلماً در شعر کسانی چون عراقی و حافظ وجود داشته است و در ادامهٔ این بحث ابیاتی از غزلیات این دو شاعر در تأیید این نظر ارائه خواهد شد. اما باید توجه داشت که این مفهوم، بعدها در دورهٔ بازگشت ادبی چگونه در شعر هاتف اصفهانی و فروغی نمود یافته است؟ بدین منظور طبق روش این پژوهش، شواهد مربوط به «صبر» نیز از دیوان هاتف آغاز شده‌اند. مانند:

برای امتحان تا می‌توانی بار درد و غم بنه بر دوش من تا بردباری‌های من بینی

این بیت کاملا می‌تواند مفهوم صبر و بردباری در برابر سختی‌های راه عشق را نشان دهد. همچنین اشاره به درجهٔ بالای تحمل سالک در این عرصه داشته، زیرا از معشوق یا معبود خود درخواست می‌کند که سنگین‌ترین بار را بر دوش او قرار دهد تا نهایت صبر او را ببیند. همچنین در بیت دیگری از هاتف چنین آمده است:

ای که مشتاق وصل دلبندی صبر کن بر مفارقت چندی

در این بیت که نخستین بیت از یکی از غزل‌های هاتف است، از همان ابتدای غزل به صبر در هجران و مفارقت اشاره شده است. صبوری و تحملی که فرد باید در فراق معشوق داشته باشد در این بیت کاملا نمایان است. اما به طور کلی؛ بررسی ابیات نشان داده است که هاتف اصفهانی بیشتر در غزل خود بر سوز و گداز و بی‌تابی در عشق اشاره کرده است تا صبر به فراق، زیرا در سراسر غزل‌های او مفهوم صبر به این معنا کمتر دیده می‌شود و حتی گاهی واژهٔ صبر کاملا در معنایی غیرعارفانه آمده است. اما به هر صورت نمونه‌های اندک موجود هم می‌توانند تا اندازه‌ای

حضور مفهوم «صبر» در معنای مورد نظر را در این غزلیات تأیید نمایند.

به دنبال بررسی شعر هاتف اکنون باید دید که «صبر» چگونه در غزلیات فروغی منعکس شده است. بررسی غزلیات فروغی نشان می‌دهد که در برخی ابیات این غزل‌ها، همانند غزلیات هاتف، واژهٔ صبر در حقیقت برای بیان بی‌تابی شاعر به کار گرفته شده است.یکی از موارد بسیار آشکاری که می‌توان به عنوان مثال ذکر نمود، بیت زیر است:

صبر در چنگ شوق مغلوب است　　عقل در کار عشق مفتون است

اما به طور کلی می‌توان گفت که اگرچه این واژه با مفهوم مورد نظر این پژوهش که در ابتدای این بحث اشاره شد، در این غزلیات کاربرد چندانی نداشته است، اما در این غزل‌ها گاه ابیاتی دیده می‌شود که واژهٔ صبر در آن‌ها به کار نرفته است، اما صبر در معنای آن دیده می‌شود. مانند ابیات زیر:

اگر تو داغ گذاری چگونه نپذیرم　　وگر تو درد فرستی چگونه نپسندم+

بر سرم گر ز فلک سنگ ببارد غم نیست　　زانکه از خشت سر کوی تو بالین دارم

توجه به معنای ابیاتی مانند ابیات فوق، نشان از آن دارد که شاعر عارف در برابر خواست معشوق سراپا بردباری و تحمل است.

مواردی در شعر حافظ وجود دارد که حاکی از کاربرد «صبر» در معنای عارفانه است. در واقع صبر از مفاهیم مهم عرفانی در دیوان حافظ است.چنان‌که می‌فرماید:

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر　　آری شود ولیک به خون جگر شود

و همچنین:

هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد　　که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند

و یا:

این‌که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت　　اجر صبریست که در کلبهٔ احزان کردم

در شعر فخرالدین عراقی نیز می‌توان به این بیت اشاره کرد:

خواه با من لطف کن خواهی جفا　　من نیارم گفت کان کن این نکن

در نتیجه مشخص شد که نحوهٔ استفاده از اصطلاحات عرفانی نظیر صبر، از دورهٔ عراقی تا بازگشت همراه با تغییراتی بوده است. همان‌گونه که مشاهده شد، در شعر هاتف این مفهوم از معنای عارفانهٔ آن فاصله گرفته و به شکلی دیگر مورد استفاده قرار گرفته است.

٦- رضا

رضا در لغت به معنای خوشنودی، خوشدلی و یا صلاح و صواب دید است.«در نزد عارفان عبارت از رفع کراهت و تحمل مرارت احکام قضا و قدر است. مقام رضا بعد از مقام توکل است. نیز گفته‌اند: رضا در اصطلاح اهل سلوک تلذذ به بلوی است و گفته‌اند رضا خروج از رضای نفس و آمدن در رضای حق است.ذوالنون گفته است: رضا سرور دل باشد. واسطی گفته است: رضا و سخط از اوصاف حق‌اند که تا ابد جاری‌اند.عمروبن عثمان گفته است: محبت داخل رضا است و محبت بی رضا محبت نباشد» (سجادی،۱۳۷۵: ۴۱۶).

در *مصباح‌الهدایه* آمده است:« رضا عبارت است از رفع کراهت و استعلای مرارت احکام قضا و قدر، و از این تفسیر محقق شود که مقام رضا بعد از عبور بر منزل توکل باشد. چه لازم نیست که با یقین سابقهٔ قسمت و توکیل قسّام کراهت موجود نباشد و مرارت احکام در مذاق حلاوت نماید. و آن‌چه در بعضی ادعیهٔ مأثوره از سید کاینات علیه افضل الصلوات و اکمل‌التحیات رسیده است که؛ اللهمَ انّی اَسألُکَ ایماناً یُباشِرُ قَلبی و یقیناً صادقاً حتّی اَعلمَ اَنَّه لَن یُصیبَنی اِلّا ما کَتَبتَ لی والرّضا بما قَسَمَت لی، مشعر است بدین فرق.

چه اول یقینی که بدان معلوم شود که به هیچ کس نرسد، الّا آن‌چه در ازل بر او نوشته‌اند، خواسته است و آنگاه سوال رضا بر آن عطف کرده تا معلوم شود که رضا به قسمت غیر یقین قسمت است و مقام رضا نهایت مقامات سالکان است، توصل به پایهٔ رفیع و ذروهٔ منیع آن هر رونده را مقدور و میسّر نه. هر که را در این مقام قدمگاهی کرامت فرمودند، به بهشت متعجّلش رساندند، چه روح و فرح که از لوازم اهل بهشت است در رضا و یقین تعبیه فرموده‌اند. چنان‌که در

خبر است: انّ الله تعالی جَعَلَ بحکمته الروح و الفرح فی الرضا و الیقین. و نیز تسمیهٔ خازن بهشت به رضوان اشارت بدین معنی است. و رضا از یقین تولد کند، تا نخست دل مؤمن به نور یقین منشرح و منفسح نشود چشم بصیرتش به مشاهده و معاینهٔ حسن تدبیر الهی منفتح نگردد و در او گنجایی وقایع و حوادث بل سرور و فرح به وقوع آن پدید نیاید.» (کاشانی، ۱۳۲۳: ۳۹۹-۴۰۰)

اکنون می‌توان به تعریف چند تن از عرفای بزرگ در این باره نیز اشاره کرد:

ذوالنون گوید: رضا یعنی سرور و خوشی دل نسبت به وقوع آن‌چه مقرر شده است. حارث محاسبی گفته است: رضا یعنی آرامش دل بر جریان و وقوع حکم و قضای الهی. جنید معتقد بوده است که: رضا یعنی برداشتن اختیار از خود و رضا به قضا. ابن عطا گفته است: رضا یعنی نظر کردن دل به قضای الهی که از پیش بر بنده مقرر شده است.(سجادی،۱۳۷۵: ۴۱۹) .

بنابراین همان‌گونه که ذکر شد؛ به طور کلی و خلاصه باید گفت که رضا در لغت به معنای خشنودی بوده و نزد صوفیان عبارتست از:« خشنودی دل بدان‌چه خدا بر شخص پسندد و تسلیم محض در برابر آن. اصل این لفظ و معنی در قرآن مجید است و از مؤمنان صالح به عنوان کسانی که خداوند از آنان راضی است و آنان نیز از خداوند راضی‌اند، یاد شده: رضی‌اللهُ عنهم و رضوا عنه (این عبارت که بخشی از آیه است در چهار آیهٔ قرآن تکرار شده است: مائده۱۱۹، توبه۱۰۰، مجادله۲۳ و بینه۸).

همچنین مشتقات دیگر رضا از جمله رضوانٌ من الله(آل عمران۱۵، توبه ۷۲) و رضوان الله(آل عمران۱۷۴،۱۶۲؛ حدید۲۷) به کار رفته است.

در قرآن مجید به مفهوم رضا ـ بدون لفظ آن نیز ـ بارها اشاره شده است. از جمله: ما تشاءون الّا اِن یشاءالله(و نمی‌خواهید مگر چیزی را که خدا خواهد. انسان۳۰، تکویر۲۹) رضا که کما بیش مترادف با تسلیم و قریب‌المعنی با شکر و توکل است. در کتاب و سُنت از صفات و لوازم ایمان و در تصوف از احوال یا مقامات عالی و نهایی سلوک شمرده شده است.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۸۵۴-۸۵۵).

با این توضیحات اکنون باید توجه داشت که این اصطلاح عارفانه در شعر شعرای مورد نظر این تحقیق

چگونه به کار رفته است. در دیوان حافظ گاه به رضا به عنوان یک مقام عارفانه اشاره شده است:

بیا که هاتف میخانه دوش با من گفت که در مقام رضا باش وز قضا مگریز

همچنین گاه لفظ رضا به معنای رضایتمندی و خشنودی از خواست حق، اشاره شده است:

رضا به داده بده وز جبین گره بگشای که بر من و تو در اختیار نگشاده است+

به منت دگران رو مکن که در دو جهان رضای ایزد و انعام پادشاهت بس

بدون این‌که به لفظ رضا اشاره شده باشد، معنای رضا آمده است. مانند:

آن‌چه او ریخت به پیمانه ما نوشیدیم اگر از خمر بهشت است و گر بادهٔ مست

در غزل‌های فروغی بسطامی نیز بارها به این لفظ اشاره شده است که می‌توان به چند نمونه از آن اشاره کرد:

تا اختیار کردم سرمنزل رضا را مملوک خویش دیدم فرماندهٔ قضا را+

ما از ازل رضا به قضای خدا شدیم زان تا ابد رضای قضا در رضای ماست+

باید رضا به حکم قضا بود و دم نزد مرد خدا چه سان گله از آسمان کند

در غزلیات هاتف نیز اگرچه لفظ «رضا» در معنای عرفانی یافت نشده است، اما معنای این واژه را می‌توان در برخی ابیات مشاهده کرد. مانند:

بر کشور جان شاهی زاندوه دل آگاهی شادش چو نمی‌خواهی غمگینتر از این بادا

دقت در معنای بیت نشان می‌دهد که خواست شاعر در راستای خواست معبودی است که پادشاه کشور جان است.چنان‌که حتی شاعر معتقد است که اگر رضای معشوق در غمگینی اوست پس جان او باید از این غمگین‌تر باشد. در بیت دیگر از هاتف نیز چنین آمده است:

بستگی ها به ره عشق و گشادی‌ها هست بسته شد هاتف اگر کار تو دلتنگ مشو

در این بیت نیز هاتف از بسته شدن کار خود ناراضی نیست چرا که می‌داند بسته شدن ها و گشایش ها در راه عشق وجود دارد که باید آن را بپذیرد. دقت در معنای بیت در واقع رضایتمندی شاعر را نسبت به هرچه در راه عشق پیش می‌آید، نشان می‌دهد. در بیت دیگری چنین آورده است:

ز تو گر تفقد و گر ستم، بود آن عنایت و این کرم
همه‌ازتو خوش بود ای صنم،چه جفا کنی،چه وفاکنی

معنای این بیت هم کاملا از رضایتمندی و تسلیم کامل شاعر عارف در برابر معبود نشان دارد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم عارفانهٔ «رضا» در غزلیات عرفانی برخی شاعران دورهٔ بازگشت به همان‌گونه که در سبک عراقی مورد توجه بوده ، بازتاب داشته است.

۷- طلب

طلب در لغت به معنی خواستن، جستن، خواست، التماس، خواهش، بدهی و وام آمده است(معین،۱۳۸۴ :۶۲۸).

«در اصطلاح، جستجو کردن از مراد و مطلوب را گویند. مطلوب در وجود طالب هست و می‌خواهد تمام مطلوب را بیابد و آن را باید در وجود خود بطلبد و اگر از خارج بطلبد، نیابد. حقیقت طلب در هر دلی گروست.مرد این کار مردی عظیم است و درد این درد ، دردی الیم است.مرد دردش در میان باید و وی را دیده بی گمان باید. حافظ گوید:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد وان‌چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

بالجمله طلب، معرفت خدا به دلیل و وجدان است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۵۵۳).

هاتف اصفهانی در این باره می‌گوید:

ترک جان گفتم نهادم پا به صحرای طلب تا در آن وادی مرا از تن برآید جان کجا

همچنین:

شهر به شهر و کو به کو در طلبت شتافتم خانه به خانه در به در جستمت و نیافتم

فروغی نیز در برخی ابیات خود به صحرای طلب و یا راه، کوی و عرصهٔ طلب اشاره کرده است:

گر مرد رهی باخبر از نالهٔ دل باش زیرا که به هر قافله بانگ جرسی هست
یا قافله‌سالار ره کعبه ندانست یا آن‌که به صحرای طلب بار بسی هست+
در راه خطرناک طلب گم شدم آخر زیرا که در آن ورطه مرا راهبری نیست+

تـا نـرفتم ز در دوسـت نشـد معلـومم که سر کوی طلب این همه حرمان دارد+
صد جان گران‌مایه گرفت از لـب جانـان یک جان به سر راه طلب هر که فدا کـرد

بنابراین کاملاً مشهود است که شاعران دورهٔ بازگشت همچنان بـه اصـطلاحاتی نظیـر طلـب کـه از دورهٔ عراقی در غزلیات عارفانه مورد استفاده قرار داشته، توجه کرده و در غزلیات خود به آن‌ها پرداخته‌اند.

۸- فقر

فقر در لغت به معنی تنگدستی و نیازمندی است. فقر در اصطلاح عرفانی ریشـه در سـخن معـروف پیامبر دارد که فرمودند: «الفقر فخری»؛ دلیل این‌که فقر می‌تواند فخر انسان شمرده شود ایـن اسـت که در اصطلاح عارفانه فقیر کسی است که از غیر حق بی‌نیاز باشد و این ارزش و فخری بزرگ بـه شمار می‌آید. به طور کلی فقر در اصطلاح صوفیانه این‌گونه تعریف شده است:« فقر، نیازمندی بـه خدا و بی‌نیازی از غیر اوست و فقیر، درویشی را گویند که سالک طریق کمال باشد.

بدیهی است فقر ظاهری و لغوی نیز با زندگی صوفیان هماهنگی و تا حـدی ملازمـه دارد. زیـرا صوفی که جز خدا نمی‌خواهد و نمی‌بیند، چگونه می‌تواند به حطام دنیوی توجه داشـته باشـد و آن که انقطاع از ماسوی الله را هدف حیات خویش قرار داده است و از فنای کل به جانـب بقـای کـل می‌رود به دنیا و آخرت سر فرود نمی‌آورد و به هر عاملی حتی اندیشه‌ای که او را از حـق منحـرف سازد، پشت پا می‌زند.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۵۰۹).

در *مصباح الهدایه* عزالدین محمود کاشانی دربارهٔ «فقر» آمده است که: «سالک راه حقیقـت بـه مقام فقر که عبارت است از عدم تملک اسباب نرسد الّا بعد از عبور بر مقام زهد، چـه، اول رغبـت او از دنیا منصرف نگردد عدم تملک از او درست نیاید.

و اسم فقر بر کسی که رغبت دارد به دنیا اگرچه هیچ ملک ندارد، عاریت و مجاز بود، چه فقـر را اسمی است و رسمی و حقیقتی، اسمش عدم تملک با وجـود رغبـت، رسـمش عـدم تملـک بـا وجود زهد، و حقیقتش عدم امکان تملـک، چـه اهـل حقیقـت بـه واسـطهٔ آن‌کـه جملـه اشـیا را در

تصرف و ملکیت مالک‌الملک بینند امکان حوالت مالکیت با غیر روا ندارند و فقر ایشان صفتی ذاتی بود که به وجود اسباب و عدم آن متغیر نشود. اگر تقدیرا مملکت عالم جمله در حوزهٔ تصرف ایشان آید همچنان خود را از تملک آن بری دانند.

مترسّمان که از حقیقت فقر اثری نیافته‌اند و معنی آن در ذات ایشان متجوهر نگشته، صفت فقرشان امری عارضی بود، لاجرم به حدوث اسباب متغیر شود و خود را متملک آن بینند، و این طایفه جهت اعتداد به فضیلت فقر و طلب ثواب اخروی حذر از صورت غنا و تملک بیش از آن کنند که اهل غنا از صورت فقر، و اهل معنی در فضیلت فقر بر غنا و غنا بر فقر سخن رانده‌اند، و مذهب صحیح آن است که به نسبت با مبتدیان و متوسطان فقر از غنا فاضلتر و به نسبت بامنتهیان، هر دو متساوی‌اند. چه صورت غنا معنی فقر و حقیقت آن از ایشان سلب نتواند کرد.»(کاشانی، ۱۳۲۳، ۳۷۶)

بنا براین تعریف؛گفته می‌شود که فقرا چند طایفه‌اند: «طایفه‌ای آن‌که دنیا و و اسباب آن را هیچ ملک نبینند، اگرچه در تصرف ایشان بود و هرچه به دست ایشان آید ایثار کنند و بر آن توقع عوضی در دنیا و آخرت ندارند، و طایفه‌ای آن که با این وصف اعمال و طاعات را اگرچه از ایشان صادر شود، هم از خود نبینند و ملک خود ندانند و بر آن عوضی چشم ندارند و طایفه‌ای آن که با این دو وصف، هیچ حال و مقام از آن خود نبینند، بلکه جمله را فضل و لطف او دانند. وطایفه‌ای آن که با این اوصاف، ذات و هستی خود را از آن خود نبینند، بلکه خودی خود را از آن خود نبینند. ایشان را نه ذات بود نه صفت، نه حال نه مقام، نه فعل نه اثر. در هر دو عالم هیچ ندارند و این وصف که هیچ ندارند هم ندارند و این فقر است که بعضی از صوفیان ورای آن هیچ مقام اثبات نکرده‌اند و صاحب این فقر را در دو کون هیچ کس نشناسد مگر حق سبحانه، تا غایتی که از نظر خود مستور باشند: اولیایی تحت قبایی لایعرفهم غیری. و این فقر مقام صوفیان و منتهیان است نه مقام سالکان. چه واصل را بعد از عبور مقامات در هر مقامی قدمگاهی بود فراخور حال خود ورای قدمگاه سالک.»(سجادی،۱۳۷۵: ۶۲۳-۶۲۴).

در نهایت برای دریافت اهمیت بسیار فقر در زندگی و تفکر عارفانه باید به نظر بزرگان این

عرصه مراجعه نمود که در این مبحث مجال بازگویی آن به طور کامل نیست. همین اندازه باید گفت که فقیر واقعی کسی است که از غیر خدا کاملا بی‌نیاز شده باشد و همه چیز این عالم در نظر او حقیر بنماید.چنین شخصی در اوج فقر به سلطنت درویشی رسیده است و به خرسندی و خوشنودی دست یافته است.چنانکه در بیت معروف حافظ مشاهده می‌شود:

درین بازار اگر سودی است بادرویش خرسند است

خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی

همچنین در ابیات دیگری حافظ به صراحت از سلطنت و دولت فقر سخن می‌گوید. مانند:

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی+

دولت فقر خدایا به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

در شعر هاتف اصفهانی هم مواردی را می‌توان ذکر نمود که در ستایش درویشی آمده است. مانند:

مکن به چشم حقارت نظر به درویشان که بی نیاز جهانند اگر تهی دستند

در بعضی دیگر از ابیات هاتف نیز مفهوم و معنای درویشی آمده است بی آن‌که لفظ درویشی و فقر به کار رفته باشد. اما در واقع با تأمل در معنای سخن می‌توان دریافت که این‌گونه ابیات نیز بیانگر همان تفکر درویش‌مسلک می‌باشند. مانند ابیات زیر:

در راه عشق آن صنم هر کس که بگذارد قدم باید که چون هاتف نخست از دین و دنیا بگذرد+

منم آن رند قدح نوش که از کهنه و نو باشدم خرقه‌ای آن هم به خرابات گرو+

دین و دنیا و دل و جان همه دادم چه کنم وای بر حال کسی کوست گرفتار کسی

دقت در معنای این ابیات نشان می‌دهد که عارف پاکباخته که از همه چیز خود از جمله، دل و دین و دنیا، گذشته و فقر سالکانه را به هرگونه دارایی و مالکیتی ترجیح داده است.

این‌گونه فقر صوفیانه را در برخی غزلیات فروغی بسطامی نیز می‌توان مشاهده نمود. فروغی بسطامی نیز همچون بسیاری از شاعران سبک عراقی، به برگزیدن سلطنت فقر اشاره کرده است که تنها ممکن است در نوع بیان اندکی متفاوت نماید.

برای مثال می‌توان به بیت زیر اشاره کرد که شاعر در آن به طور آشکار به مقام فقر توجه داشته است:

اگر ز مسکنت اورنگ سلطنت خواهی　　بر آستانهٔ سلطان عشق مسکین باش

همچنین بیت دیگری که می‌توان اشاره کرد:

سلطانی اگر خواهی درویش مجرد شو　　نه رشته به گوهر کش نه سکه به درهم زن

اکنون می‌توان به غزلیات فخرالدین عراقی بازگشت که حتی پیش از حافظ به اصطلاح فقر در شعر عارفانهٔ خود اشاره کرده است. گفتنی است شواهد فراوانی مبنی بر تمایل به فقر صوفیانه در شعر عراقی دیده می‌شود که به عنوان یکی از منابع مهم این‌گونه مفاهیم در غزل دورهٔ بازگشت به سبک عراقی به شمار می‌رود. به طور مثال می‌توان به چند بیت از غزلیات او که از فقر صوفیانه در آن‌ها سخن گفته شده است، اشاره کرد:

در حلقهٔ فقیران قیصر چه کار دارد　　در دست بحرنوشان ساغر چه کار دارد+

بنمای به من دلی فراهم　　کو محنت درهمی ندارد+

دل از جان و جهان بردار کلی　　نخست آن‌گه قدم زن در مراحل+

گر چه ز جهان جویی نداریم　　هم سر به جهان فرو نیاریم

در نتیجه می‌توان دید که مفهوم فقر صوفیانه در سراسر تاریخ تصوف چنان مهم و برجسته بوده است که تمام شاعران مورد بحث از آن در شعر خود یاد کرده و بر آن تأکید نموده‌اند.

۹- فنا و بقا

فنا در لغت به معنی نیستی و محو شدن است و بقا به معنی زنده ماندن، پایستن و جاوید ماندن است(معین،۱۳۸۴ :۲۰۴) در اصطلاح صوفیانه عبارتند از: «فنای بنده در حق که جهت بشریت بنده در جهت ربوبیت حق محو گردد. با فنا به سقوط اوصاف مذموم و با بقا به قیام اوصاف محمود اشاره می‌کنند. فناء بنده از اوصاف و افعال مذموم، عدم آن اوصاف و افعال است؛ همچنان که فناء او از نفس خود و خلق، زوال احساس او به خود و خلق است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۶۲۸).

هنگامی که انسان خود و بندگی خود را در برابر حق نیست می‌شمارد به مقام فنا رسیده است. در این مقام انسان تمنیات و تمایلات خود را هیچ می‌انگارد و همهٔ جهان و جهانیان را در مقابل پروردگار هست نمی‌داند و سپس بقا که نتیجهٔ این فنا بوده برای وی حاصل می‌شود که همان پایندگی در محضر حق می‌باشد. با توجه به آن‌چه دربارهٔ فنا و بقا در کشف‌المحجوب هجویری آمده باید گفت که دو اصطلاح فنا و بقا نخستین بار از سوی ابوسعیداحمدبن عیسی خراز بغدادی(متوفی۲۷۹) که از اصحاب ذوالنون مصری است، به این معنی به کار رفته و سپس در طول زمان تفسیرهای دیگری از این دو کلمه به عمل آمده است.(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۵۲۵).

در *مصباح‌الهدایه* نیز در این‌باره چنین آمده است: فنا عبارت است از نهایت سیر الی‌الله، و بقا عبارت است از بدایت سیر فی‌الله. چه سیر الی الله وقتی منتهی شود که بادیهٔ وجود را به قدم صدق یکبارگی قطع کند، و سیر فی‌الله آنگاه محقق شود که بنده را بعد از فنای مطلق، وجودی و ذاتی مطهر از لوث حدثان ارزانی دارند تا بدان در عالم اتّصاف به اوصاف الهی و تخلّق به اخلاق ربّانی ترقّی می‌کند. و اختلاف اقوال مشایخ در تعریف فنا و بقا مستند است به اختلاف اقوال سائلان، هر کسی را فراخور فهم و صواب او جوابی گفته‌اند و از فنا و بقای مطلق به سبب عزت آن تعبیر کمتر کرده... و فنا دو نوع است؛ فنای ظاهر و فنای باطن. فنای ظاهر فنای افعال است و این نتیجهٔ تجلی افعال الهی است و صاحب این فنا چنان مستغرق بحر افعال الهی شود که نه خود را و نه غیر را از مکوّنات هیچ فعل و ارادت و اختیار نبیند و اثبات نکند الّا فعل و ارادت و اختیار حق سبحانه و چنان مسلوب‌الاختیار گردد که به خودش اختیار هیچ فعل نماند و در هیچ کار خوض نکند و از مشاهدهٔ مجرد فعل الهی بی شایبهٔ فعل غیر لذّت می‌یابد و بعضی از سالکان در این مقام بمانده‌اند و نخورده و نه آشامیده تا آنگاه که حق تعالی کسی بر ایشان گماشته است که به تعهدات ایشان از اطعام و سقی و غیر آن قیام نمایند.

و اما فنای باطن فنای صفات است و فنای ذات. صاحب این حال گاه در مکاشفهٔ صفات قدیمه غرق فنای صفات خود بود و گاه در مشاهدهٔ آثار عظمت ذات قدیم غرق فنای ذات خود، تا چنان ذات حق

بر او مستولی شود که باطن او از جملهٔ وساوس و هواجس فانی گردد.» (کاشانی،۱۳۲۳ :۴۲۶-۴۲۷).

هاتف در این زمینه بیتی دارد که برای رسیدن به بقای در حضور معشوق خواستار فنای خود است تا آن‌جا که آرزو دارد ای کاش وجودش به خاک بدل شود تا توسط نسیم به دامان یار بتواند رسد:

تا به دامانش رسد دستم به امداد نسیم جسم من در رهگذارش خاک بودی کاشکی+

به‌ره او چه غم آن را که ز جان می‌گذرد که ز جان در ره آن جان جهان می‌گذرد

البته این گونه مفاهیم درغزل دورهٔ بازگشت و به ویژه در غزلیات هاتف چندان برجسته و پرکاربرد نیستند و نمونه‌های بسیار اندکی را می‌توان در این زمینه مثال زد. اما شاید بتوان گفت که برخی اصلاحات در شعر فروغی از هاتف بیشتر بوده و یا می‌توان گفت که به صورتی آشکارتر نمود داشته است. زیرا در بسیاری از ابیات غزل‌های او می‌توان کلمات و اصطلاحات عرفانی را عیناً مشاهده نمود، اما در شعر هاتف گاه تنها می‌توان با دقت در معنا به استخراج و دریافت برخی از مفاهیم عارفانه دست یافت.

این گونه تفاوت‌ها در شعر این دو شاعر دورهٔ بازگشت مسلماً دلایلی خواهد داشت که در نتایج پژوهش به طور حتم دربارهٔ آن‌ها بحث خواهد شد. اکنون به شواهدی از غزلیات فروغی اشاره خواهیم داشت که در آن‌ها اصطلاحات فنا و بقا در معنای عارفانه‌شان، به وضوح دیده می‌شود:

ناموس ما به باد فنا رفت و خوشدلیم زیرا که ننگ عشق تو از نام خوشتر است

و یا دربارهٔ بقا می‌توان به این بیت اشاره کرد:

به تشنه‌کامی خود خوشدلم که خضر خطش مرا نوید به سرچشمهٔ بقا داده است

در این جا می توان دربارهٔ غزلی از حافظ بحث کرد که به اعتقاد استاد خرمشاهی، فنای عارفانه در سراپای این غزل موج می‌زند و سپس به برخی ابیاتی که حافظ در آن‌ها لفظ فنای عارفانه را به کار برده است، اشاره کرد. غزل معروف خواجهٔ شیراز با مطلع زیر از جمله غزل‌های اوست که انسجام معنایی در تمام ابیات آن وجود دارد و از آغاز تا پایان بیانگر خواست عارف برای فنا شدن در راه حق است:

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم

استاد خرمشاهی از ابتدای توضیح بیت نخستین بحث فنای عارفانه را مطرح نموده و مضمونی که در کل ابیات این غزل موجود است را بر بحث فنا در عرفان مبتنی دانسته‌اند و چنین توضیح داده‌اند: «صوفیه و عرفا همواره از تنگنای قفس تن نالیده‌اند و گرفتاری در این قفس و دام دنیا را سدّ راه نیل به فراخنای مجردات و عالم معنی و مینو دانسته‌اند و دلیرانه و به لحن حماسی، نه از روی دلتنگی و عاجزانه، آرزوی مرگ کرده‌اند تا بیاید و دست و بال آن‌ها را بگشاید. یا به مردن پیش از مرگ (موت ارادی) پرداخته‌اند و کوشیده‌اند تا از اخلاق و افعال و صفات ـ و حتی ذات ـ خود پیراسته شوند، و به اخلاق الهی آراسته گردند و در خویش بمیرند و در او زنده شوند.» (خرمشاهی،۱۳۸۵: ۹۷۴-۹۷۵).

بنابراین در توضیح این غزل در حافظ‌نامه مشخص می‌شود که اگرچه حافظ در آن لفظ فنا را به کار نبرده است اما مضمون و معنای فنا در سراسر آن مشهود است چنان‌که در بیت پایانی به اوج می‌رسد:

بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار که با وجود تو کس نشنود زمن که منم

اینک چند مثال از ابیاتی که حافظ در آن‌ها مستقیماً به فنای عرفانی اشاره کرده است:

در بیابان فنا گم شدن آخر تا کی ره بپرسیم مگر پی به مهمات بریم

همچنین:

در ره عشق از آن سوی فنا صد خطر است تا نگویی که چو عمرم به سر آمد رستم

اکنون باید توجه داشت که در غزلیات فخرالدین عراقی این دو مفهوم چگونه به کار رفته‌اند. به طور مثال می‌توان به این نمونه اشاره کرد:

هان عراقی ببر ز هستی خویش نیستی بهره‌ات ز هست افتاد

مثال فوق نشان می‌دهد که در اندیشهٔ عراقی هم نیست شدن و فنا مرحله‌ای است که به هست شدن حقیقی می‌انجامد. همچنین در بیت دیگری به صورت آشکار به مقام بقا اشاره می‌کند که از

محو شدن صفات سالک اشاره، که در واقع نوعی نیست شدن و ناپدید شدن ظاهری است، حاصل می‌گردد:

گر صفات خود کند یکباره محو در مقامات بقا یکتا شود

اما بیت دیگری از عراقی در دست است که بسیار روشن و آشکار به این دو مرحله اشاره می‌کند:

تمنا می‌کند مسکین عراقی که دریابد بقا بعد از فنایی

آخرین بیت مذکور نشان می‌دهد که تفکر صوفیانه‌ای که فنا شدن را لازمهٔ باقی شدن می‌داند، در شعر عراقی به صورتی صریح بیان شده است و سپس در شعر حافظ شیراز منعکس گشته و بعدها در دورهٔ بازگشت بیشترین تأثیر را در شعر فروغی بسطامی داشته است.

۱۰- غیبت و حضور

غیبت در لغت نبودن در جایی و عدم حضور است. بنابراین حضور معنایی عکس غیبت دارد.« در اصطلاح صوفیان، مراد از غیبت، غایب بودن دل از ماسوی‌الله است و حضور، حضور در پیشگاه حق است با غیبت از خلق. بنابراین باید گفت که غیبت از خلق منجر به حضور در پیشگاه حق است.به نقل از منازل‌السائرین غیبت سه درجه دارد:

«الف ـ غیبت مرید، که به سبب توجه به حق و استیلای محبت او بر دلش، از ماسو ی الله غیبت کند؛ چنان که هیچ چیز او را از سیر الی الله باز ندارد.

ب ـ غیبت از رسوم و احکام علم، به واسطهٔ غلبهٔ حال. زیرا گفته‌اند: العلم حجاب الاکبر. پس حجاب علم را بدرد و به مقام وجدان حال رسد.

ج ـ غیبت مرید از احوال خود که به مقام وصول به عین احدیت جمع است. در این مقام، همهٔ رسوم و حتی ذات و آثار ذات و صفات مرید در ذات حق محو شود.»(کاشانی،۱۳۵۴: ۲۱۶ –۲۲۰).

فروغی گاه لفظ غیبت و حضور را در برخی ابیات خود به کار برده است مانند:

غیبت نکرده‌ای که شوم طالب حضور پنهان نگشته‌ای که هویدا کنم تو را

اما همان‌گونه که از معنی بیت برمی‌آید، لفظ غیبت و حضور در این‌جا با آن‌چه در تعریف این

دو مفهوم آمده متفاوت است. البته بیت رنگی عارفانه دارد اما معنای این دو مفهوم دقیقاً با آن‌چه ذکر شده یکسان نیست.

همچنین دقت در غزل‌های هاتف نیز حاکی از آن است که برخی اصطلاحات نظیر غیبت و حضور در غزل عرفانی دورهٔ بازگشت چندان به کار نرفته است. چنان‌که در شعر هاتف موردی در لفظ و معنا از این دو اصطلاح یافت نشده است. اما نگاهی به شعر حافظ، بازتاب کامل چنین مفاهیمی را در غزلیات او نشان می‌دهد.مانند:

حضوری گر همی‌خواهی ازاوغایب مشو حافظ متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها

و یا:

از دست غیبت تو شکایت نمی‌کنم تا نیست غیبتی نبود لذت حضور

همچنین نمونه‌های اندکی از این دو اصطلاح را می‌توان در غزلیات فخرالدین عراقی دید.همچنین نکتهٔ قابل توجه در شعر عراقی این است که غیبت و حضور در شعر او بیشتر در معنای شعر نهفته است. مانند:

دلی یا دلبری یا جان و یا جانان؟ نمی‌دانم همه هستی تویی فی‌الجمله این و آن نمی‌دانم

همچنین در این‌جا به ابیاتی از عراقی اشاره می‌شود که شاید بتوان گفت از نظر معنایی به غیبت سالک از اغیار و غایب بودن او از دیگران و حضور او در حق اشاره می‌کنند:

جز حسن و جمال تو نبیند از گلشن و لاله هر که بیناست+

چشم سر اغیار ببستند ز غیرت آنگاه در مخزن اسرار گشودند

در نتیجهٔ این بحث باید اضافه کرد که برخی مفاهیم عارفانه مانند غیبت و حضور در شعر حافظ و فروغی به طرزی آشکارتر بیان شده‌اند. شاید بتوان گفت که این‌گونه موارد میزان بهره‌گیری و توجه بیشتر فروغی بسطامی از شعر حافظ و توجه هاتف اصفهانی به شعر فخرالدین عراقی را تأیید می‌نمایند.

۱۱- انس و هیبت

انس: در لغت به معنی خوگرفتن و آرامش است.«انس در لغت ضد توحش و وحدت و سکون قلب است. انس در اصطلاح عبارت است از التذاذ باطن به مطالعهٔ کمال محبوب.(سجادی،۱۳۷۵: ۱۴۶) و از نشانه‌های اهل انس آن است که« از غیر محبوب و مأنوس خود مستوحش باشند تا غایتی که از نفس خود نیز وحشت دارند...»(کاشانی،۱۳۲۳: ۴۲۲) بنابراین انس خوگر شدن با محبت حق است چنان که بنده از هر چیز غیر حق، حتی از نفس خود، نیز وحشت دارد که مبادا او را از محبت حق دور دارد.

هیبت: در لغت به معنی ترس و بیم و وحشت است و نزد صوفیه؛« مشاهدهٔ جلال خدا در قلب است . چون خدا به شاهد جلال به دل بنده تجلی می کند، نصیبت دل هیبت بود و هیبت درجهٔ عارفان است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۸۰۱) در *مصباح الهدایه* نیز در تعریف هیبت چنین آمده است: «هیبت عبارت است از انطوای باطن به مطالعهٔ کمال جمال محبوب. و منشأ انس و هیبت یا جلال و جمال صفات بود، یا جمال و جلال ذات که مشروب روح است، چنان‌که قسم اول مشروب قلب است.»(کاشانی، ۱۳۲۳ ، ۲۴).

دربارهٔ دو اصطلاح هیبت و انس باید به نکته‌ای اشاره کرد که در رسالهٔ قشیریه ذکر شده است. این نکته ارتباط میان این دو اصطلاح را با حالت قبض و بسط برای عارف مشخص می‌نماید. قشیری در این باره چنین گفته است:« هیبت و انس فوق قبض و بسط‌اند.چنان‌که قبض فوق رتبت خوف است و بسط فوق منزلت رجا است. هیبت اعلی از قبض است و انس، اتم از بسط است. حق هیبت غیبت است و هر هائبی غایب است»(قشیری:۳۳).

بنابراین در توضیح این مطلب می‌توان گفت با توجه به تفاوت در غیبت عارفان، درجات هیبت نیز در میان عرفا متفاوت است. همچنین باید توجه داشت که وقتی حق انس هوشیاری به حق است پس هر کس که انس نصیب او شود، صحو نیز در کنار آن برای او ایجاد می‌گردد و اختلاف درجهٔ آن نیز بر حسب میزان بهره‌مندی عارفان متفاوت است. نکتهٔ قابل توجه دیگر هم این است

که اهل حقیقت تجلی حالت انس و غیبت را نوعی نقص به حساب آورده‌اند، چرا که این‌ها منجر به دگرگونی در حال عارف می‌شوند و عارف منتهی نباید دچار هیچ گونه دگرگونی از جمله هیبت و انس گردد و باید در ذات حق محو باشند.(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۸۲)

انس و خوگر شدن در دیوان عراقی نیز در این بیت قابل مشاهده است:

هاتف دولت مرا آواز داد کاین نوا می‌گو: عراقی ز آن ماست

حافظ در این زمینه می‌گوید:

ما محرمان خلوت انسیم غم مخور با یار آشنا سخن آشنا بگو

در پایان این بحث، توجه به این نکته لازم است که در غزلیات دو شاعر دورهٔ بازگشت، ابیاتی که به طور مستقیم به مفهوم انس و خوگر شدن در معنای عرفانی اشاره داشته باشند، تا جایی که نگارنده دقت کرده، یافت نشده است. اما ممکن است با دقت بیشتر در معنای غزل‌ها به مفهوم انس دست یافت.

۱۲- وجد

وجد در لغت به معنی خوشی بسیار و ذوق آمده است.(معین،۱۳۸۴ :۹۸۴) اما در فرهنگ اشعار حافظ آمده است که:«یکی از معانی وجد در لغت، اندوهگین شدن و شیفتگی است، و در اصطلاح صوفیان حالت شوریدگی و ذوق و شوقی است که در سماع بی اختیار رخ دهد.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۶۷۳).

هجویری در کشف المحجوب در باب وجد می‌نویسد: «کیفیت وجد اندر تحت عبارت نیاید، از آن‌چه آن اَلَم است اندر مغایبه و الم را به قلم بیان نتوان کرد. پس وجد سرّی باشد میان طالب و مطلوب که بیان اندر کشف آن غیبت بود و به کیفیت وجود نشان و اشارت درست نیاید، از آنچه طرب است اندر مشاهدت و طرب را به طلب اندر توان یافت. پس وجود فضلی باشد از محبوب به محب، اشارت از حقیقت آن معزول بود. و به نزدیک من وجد اصابت المی باشد مر دل را یااز

فَرَح یا از تَرَح یا از طرب یا از تَعَب و وجود ازالت غمی از دل و مصادقت مراد آن. و صفت واجد اما حرکت باشد اندر غلیان شوق اندر حال حجاب و اما سکون اندر حال مشاهدت اندر حال کشف، اما زفیر و اما نفیر، اما انین و اما حنین، اما عیش و اما طیش، اما کرب و اما طرب.»(هجویری،۱۹۲۶: ۵۳۸).

بنابراین در اصطلاح عرفانی وجد؛ «واردی است که از حق تعالی آید و باطن را به احداث وصفی غالب چون حزن یا فرح از هیأت خود بگرداند.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۸۰).

عزالدین محمود کاشانی هم در *مصباح‌الهدایه* ضمن آن‌که وجد را برای منتهیان نقصان دانسته در باب وجد می‌گوید:« و وجد در سماع اگرچه کمال حال مبتدیان است، ولیکن نقصان حال منتهیان است. چه وجد، عبارت است از بازیافتن حال شهود، و بازیافتن بعد از گم کردن بود، پس واجد در سماع به حقیقت فاقد بود و سبب فقدان حال شهود، ظهور صفات وجود، و صفات وجود یا ظلمانی بود و آن صفات نفسانی است که حجب مبطلان است یا نورانی و آن صفات قلبی است که حجب محققان است...»(کاشانی، ۱۳۲۳: ۱۹۱).

حافظ:

مطرب چه پرده ساخت که در پردهٔ سماع　　بر اهل وجد و حال درِ های و هو ببست

۱۳- ورع و زهد

ورع

وَرَع در لغت به معنی پارسایی و پرهیزگاری است.« در اصطلاح ترقی نفس از وقوع در مناهی است. شبلی گوید: ورع بر سه نوع است:

۱- ورع به زبان؛ یعنی ترک فضول و سکوت از آن‌چه بی معنی است.

۲- ورع به ارکان که ترک شبهات و دوری کردن از مشکوکات و محرمات است.

۳- ورع به قلب که ترک همت‌های پست و اخلاق بد است. سهل گوید: ورع اول زهد است و زهد اول توکل و توکل اول قناعت است و قناعت اول صبر است. ابراهیم خواص گوید: ورع

دلیل خوف است و خوف دلیل معرفت است و معرفت دلیل قرب است. مقام ورع مقامی شریف است و اهل آن بر سه طبقه‌اند: یکی آن که ورع آن‌ها در احتراز از شبهات است و دیگر ورع از آن‌چه دل بدو راه ندهد و سه دیگر، ورع از تمام ماسوی‌الله است.

برخی گویند: ورع یعنی ترک محظور است؛ و تقوی یعنی ترک شبهات. بعضی گویند: ورع خودداری از اباحات است و گروهی گویند: ورع یعنی تصفیهٔ دل و حفظ زبان.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۸۵).

«ماحصل آن‌چه در باب ورع گفته‌اند، این است که شریعت حلال و حرام را روشن ساخته ولی در میان حلال و حرام شبهت‌های گوناگون که گاه بسیار مشکل و پوشیده است، پیش می‌آید که هر که گرد آن گردد، بیم آن است که در حرام بیفتد.»(غنی،۱۳۸۶ :۲۴۳).

به این ترتیب ورع پرهیزگاری سالک است، از تمام آن‌چه ممکن است او را گمراه سازد. اما این مفهوم در شعر شاعران هر دوره همواره به شکل‌های مختلف بازتاب داشته است. در شعر بسیاری از شعرا ورع و زهد به صورت مترادف به کار رفته‌اند و گاه مفهوم زهد به جای ورع به کار گرفته شده است اما در شعر فخرالدین عراقی گاه واژهٔ ورع در معنایی که مورد نظر این مبحث بوده به کار رفته است که می‌توان به نمونه‌ای از آن اشاره کرد:

آن‌جا نپذیرند صلاح و ورع امروز آنچه ازتو پذیرند درآن کوی نیاز است+
عشقش به زیان برد صلاح و ورع ما اینک همه در عین فسادیم دگربار

زهد

زهد در لغت به معنی روی گردانیدن از چیزی است.اما در اصطلاح مراد از زهد« صرف رغبت است از متاع دنیا و اعراض قلب از اعراض آن. و مقام زهد ثالث مقام توبت و ورع است.»(کاشانی، ۱۳۲۳: ۳۷۳)

زهد در واقع یکی از مقاماتی بوده است که سالک باید آن را طی می‌کرده است. زهد ابتدا در فرهنگ صوفیانه از صفات مثبت صوفیان راستین به شمار می‌رفته است که از دنیا روگردان شده بودند. اما به دلیل تحولاتی که در معنی آن صورت گرفت بعدها در شعر شاعران، به ویژه شعر

حافظ با معنایی منفی به کار رفته است. زیرا به دلیل افراط برخی صوفی‌نمایان در زهد و تظاهر به منزه و مقدس نمایی بسیاری از آن‌ها زهد حقیقی به زهد ریایی تبدیل شد. بنابراین «زهدی که به معنی کناره‌گیری از خلق و اشتغال به اعمال ظاهری شرع با رعونت و تقشف و بی عشق و حال باشد، از نظر صوفیه مطلوب نیست و آن را نشانهٔ ظاهرپرستی و بی خبری از حقیقت می‌دانند.» (رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۲۴۱).

این گونه زهد بیش از هر جا در دیوان حافظ مورد انتقاد قرار گرفته است چنان‌که می‌گوید:

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست　　درحق ما هرچه گوید جای هیچ اکراه نیست

به طور کلی، زهد در دیوان حافظ غالباً با صفاتی از قبیل ریایی و خشک و گران همراه شده است. انتقاد از زهد ریایی در دیوان حافظ به اوج رسیده و میزان اشعاری که خواجه در این زمینه سروده بسیار فراوان است که می‌توان به اختصار به چند نمونه از آن‌ها توجه کرد:

اگر به بادهٔ مشکین دلم کشد شاید　　که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید+
ما مرد زهد و توبه و طامات نیستیم　　با ما به جام بادهٔ صافی خطاب کن+
آتش زهد ریا خرمن دین خواهد سوخت　　حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو+
صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش　　وین زهدخشک را به می خوشگوار بخش+
باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود　　بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست

گفتنی است به دلایلی که ذکر شد، بسیاری از صوفیان از زهد به خوبی یاد نکرده‌اند. زیرا «این گروه عمل قلبی و صفای باطن و عشق به حق و پرداختن به خدا را مربوط به عمل جوارح و اعضا نمی‌دانند. بنابراین تنفر و طعنهٔ صوفیه متوجه زهّاد حقیقی نیست، بلکه معطوف به آنهاست که زهد را دکانی برای خویش ساخته و به آزار صوفیان و تحریک مردم به مخالفت با آنان برخاسته بودند.«(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۲۴۸).

به دلیل گسترشی که در دورهٔ اوج عرفان و تصوف در زهد ،به ویژه زهدخشک و همراه با ریا، در میان عارف نماهای آن دوران دیده می‌شد، نگرش منفی نسبت به این نوع از زهد در شعر بیشتر شعرای صوفی دیده می‌شود. از جمله ابتدا در شعر فخرالدین عراقی نیز این تفکر انتقادی

قابل توجه است. به این ترتیب پیش از حافظ در برخی غزل‌های عراقی هم نقد زهد را می‌توان مشاهده نمود. مانند:

زاهدی را کز می و معشوق رنگی نیست نیست گر کند بر عاشقان هر لحظه انکاری چه شد+
با عشق تو ما راه خرابات گرفتیم از صومعه و زهد برستیم دگربار+
مرا که بتکده و مصطبه مقام بود چه جای صومعه و زهد و وجد و حالاتست

همچنین در برخی ابیات عراقی صریحاً به مفهوم ورع هم اشاره شده است و گاه به ترک ورع و زهد ظاهری تأکید شده است. مانند:

آنجا نپذیرند صلاح و ورع امروز آنچه ازتو پذیرند درآن کوی نیاز است+
من باز ره خانهٔ خمّار گرفتم ترک ورع و زهد به یک بار گرفتم

قابل ذکر است که همراه با سیر تصوف در طول زمان تفکر انتقادی شعرا و عرفا نسبت به زهد ریایی همچنان در آثار مختلف دیده می‌شود. در واقع این موضوع یکی از مواردی است که در طول تاریخ تصوف همواره مورد توجه قرار داشته است. تا جایی که در شعر فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی هم نمونه‌های آن کاملاً آشکار است. به طور مثال هاتف اصفهانی در این زمینه می‌گوید:

زاهد چه عجب گر زندم طعنه نداند آگاهی از احوال دل سوخته خامان

همچنین:

ای زاهد آسوده جان تا چند طعن عاشقان آزار جان ما مکن شکرانهٔ آسودگی

آسوده خواندن و ناآگاه دانستن زاهد در این ابیات هاتف نشان می‌دهد که هنوز در دورهٔ بازگشت هم مانند دورهٔ عراقی و حافظ، زهد ظاهری در اندیشهٔ عارف و سالک مورد سرزنش واقع می‌شده است. اکنون در تأیید این نظر می‌توان به غزلیات فروغی و نمونه‌هایی که در این زمینه در آن‌ها دیده می‌شود، توجه نمود:

شیخ گر شد به ره زهد چنین پندارد که کسی باخبر از حیله و تزویرش نیست+
گر آن شاهد که من دیدم ببیند دیدهٔ زاهد نخست از سرگذارد مایهٔ سودای رضوان را+

زاهـد سـخن تقـوی بسـیار مگـو بـا مـا دم درکش ازاین معنی‌یعنی‌که نفس کـم زن+
زاهـد و سـبحهٔ صـد دانـه و ذکـر سـحری مـن و پیمـودن پیمانـه و دیوانـه‌گـری

این شواهد گویای آن است که فروغی نیز گاه به تزویر زاهد اشاره کرده و گاه تقوی او را مورد نقد قرار داده و دلیل عبادت و زهد و زاهد را خواستن رضوان معرفی کرده و در حقیقت این نوع از زهد را نکوهش کرده است. درست همان‌گونه که در شعر عراقی و حافظ چنین بوده است.

۱۴- خوف و رجا

خوف: در لغت به معنی ترس است و تعریف صوفیانهٔ آن در *مصباح‌الهدایه* چنین آمده است که: «از جمله منازل و مقامات طریق آخرت یکی خوف است. اعنی انزعاج قلب و انسلاخ او از طمأنینت امن به توقع مکروهی ممکن الحصول. و این مقام تالی مقام شکر از آن است که نظر شاکر در مقام شکر مقصور بود بر ملاحظهٔ نعمت الهی که طمأنینت امن لازم آن است تا آن‌گاه که از مقام خوف به ملاحظهٔ امکان نزول نعمت و سخط نازله‌ای به دلش فرود آید و او را از طمأنینت امن ازعاج کند و به توقع سخط ممکن الحصول به منزل خوف کشد و نظر جلال بینش با نظر جمال بینش قرین گردد و به ظاهر صلاح حال اعتماد نکند و پیوسته از نوازل قهر و غضب خایف بود.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۳۸۷- ۳۸۸).

به طور کلی در توضیح ساده‌تر این مفهوم، گفته می‌شود که حال خوف از معرفت متولد می‌شود و سالک هرچه بیشتر به خدا عارف شود ترسش از او نیز بیشتر می‌گردد. حاصل تقریر صوفیه دربارهٔ حال خوف این است:« خوف نتیجهٔ علم و معرفت سالک است و در قرآن می‌فرماید: «انما یخشی الله من عباده العلماء» و نیز پیغمبر فرموده: رأس الحکمه مخافه الله...و خوف را سه درجه است؛ یکی خوف عامه که از سطوت خداوند می‌ترسند نه از روی معرفت صحیح و این قسم خوف شبیه به خوف کودکان است. خوف قوی و به حد افراط نیز مذموم است، زیرا ترس از درجهٔ معینی که گذشت منجر به ناامیدی و یأس می‌شود. خوف ممدوح و پسندیده خوف معتدل است که هم از معاصی بازمی‌دارد و هم بر طاعت تحریض می‌کند.

اساساً خوف کمال محسوب نیست و فقط معدل رجا است و تنها فایده‌اش همین است والا عارف کامل از خوف و رجا بی‌نیاز است زیرا خوف و رجا شأن کسی است که از پایان کار بی‌خبر است، در حالی که عارف از راه و رسم منزل‌ها باخبر است و از خوف و رجا فراغت دارد.»(غنی،۱۳۸۶ :۳۰۷- ۳۰۸).

رجا: معنی رجا در لغت امید است و در اصطلاح صوفیان: «ارتیاح قلب است»(کاشانی،۱۳۲۳: ۳۹۲).

راحتی قلب معمولا حاصل امیدواری بوده است. زیرا «هرکه در آینده انتظار نیکویی داشته باشد، صاحب رجا و امیدوار است. به عقیدهٔ صوفیه عبادت خداوند به امید فضل و کرم او، بهتر است از عبادت به هراس از عقوبت. زیرا از امید محبت حاصل می‌شود و به طوری که سابقاً گفته شد، محبت از عالی‌ترین مقامات سالک است. ابونصر سراج در کتاب *اللمع* می‌گوید: رجا بر سه قسم است: رجاءِ در صواب، رجاءِ در وسعت رحمت خداوند و رجاء فی‌الله. رجاءِ در صواب و رجاءِ به فضل و رحمت الهی شأن بندهٔ فرمانبردار است. اما رجاءِ عارف واصل «رجاء فی‌الله» است که از خدا جز خدا تمنی ندارد. به قول شیخ سعدی:

خلاف طریقت بود کاولیا تمنی کنند از خدا جز خدا

نومیدی از حالات بسیار مذموم است و رجاء توأم با خوف، سالک را راهبر به جادهٔ اعتدال است.»(غنی،۱۳۸۶: ۳۰۸-۳۰۹).

اینک به ابیاتی از چهار شاعر مورد بحث در این زمینه توجه خواهیم کرد.

ابتدا این بیت از هاتف که لفظ بیم و امید در کنار هم به کار رفته است، قابل توجه است:

هرگزم امید و بیماز وصل و هجر یار نیست عاشقم عاشق، مرا با وصل وهجران کار نیست

معنی این بیت گویایی این اندیشه است که عشق چنان برتر از هر اندیشه‌ای در ذهن عارف وجود دارد که جایی برای بیم و امید از وصل و هجران معشوق نمی‌گذارد.به این ترتیب حتی می‌توان چنین تعبیر نمود که عارف در این مرحله از مرحلهٔ «خوف و رجا» که مربوط به سالک مبتدی است و برای عارف والا نقص محسوب می‌شود، گذشته است و از راه و رسم منزل‌ها باخبر گشته

است، درست همان‌گونه که در تعریف خوف و رجا نزد عارفان ذکر شد.

ابیات دیگری از هاتف اصفهانی که در معنا می‌تواند حاوی این اندیشه باشد، ابیات زیر است:

مرغ اسیرم اما دارم در این اسیری　　آسایشی که رفته است از خاطر آشیانم

نخلم ز پا فتاده، شادم که کرد فارغ　　از فکر نوبهار و اندیشهٔ خزانم

گفتنی است در برخی ابیات از غزل‌های رنگ امیدواری دیده می‌شود که می‌توان به یک نمونه اشاره کرد:

گل خواهد کرد از گل ما　　خاری که شکسته در دل ما

دربارهٔ بیم و امید در غزل فروغی بسطامی نیز می‌توان به مواردی اشاره کرد:

دوش گفتی ماجرای وصل وهجرانت به من　　هم امید لطف و هم بیم ستم دادی مرا

بیم و امید ذکر شده در این بیت می‌تواند معادل همان اندیشهٔ بیم و امید در دل سالک مبتدی باشد که در در ابتدای راه هم امید وصال دارد و هم بیم هجران.

با توجه به بازگشت فروغی و هاتف به شعر سبک عراقی، اکنون می‌توان به چند نمونه از ابیات فخرالدین عراقی در این زمینه اشاره کرد. اما پیش از آن باید دانست که در شعر عراقی بیم و خوف چندان برجسته نیست، چراکه در این دوره از رونق زهد کاسته شده و مذهب عشق چنان رونق گرفته که عراقی خود از سردمداران این مکتب بوده است.

بنابراین، اساس و پایهٔ اندیشهٔ او بیشتر بر محور امید بوده و خوف که بیشتر نتیجهٔ زهد و ترس از عذاب بوده در تصوف این دوره و به خصوص در شعر فخرالدین عراقی چندان به چشم نمی‌آید. در واقع این دوران که آغاز اوج گیری مکتب عشق بوده از ترس از قهر و غضب معبود کمتر سخن به میان آمده تا لطف و مهر او، و گاه حتی عارف از این‌که در بند اندیشهٔ بیم و امید باشد و به چیزی غیر از حق بیندیشد هم اظهار اکراه و ناخوشی می‌کند. چنان‌که در بیت زیر از عراقی دیده می‌شود:

تا چند آخر امید یا بیم؟　　تا کی به امید بوی یا رنگ

در شعر عراقی همان‌طور که گفته شد از خوف و بیم چندان خبری نیست و حتی در بند بیم و امید بودن در برخی موارد ،مانند بیتی که ذکر شد،نفی شده است، اما گاه به سوی امید به توجه حق میل کرده و از امیدواری در این زمینه سخن گفته است که یکی از آن موارد را می‌توان در بیت زیر مشاهده کرد:

در بند امید ای دل بگشای دو دیده باشد که ببینی رخ دلدار که داند؟+
نظر کن بر دل امّیدواری که بر در گاه تو نومید افتاد

اکنون در پایان بحث خوف و رجا به شعر حافظ می‌پردازیم که حاوی نکتهٔ بسیار جالب توجه دربارهٔ «بیم و امید» و یا «خوف و رجا» است. زیرا در سراسر دیوان او از خوف و رجا به معنایی که گفته شد، بیتی دیده نمی‌شود. علت آن است که «بیم و امید» نزد حافظ که صوفی حقیقی است، خلاف مذهب عشق بوده است.«در نظر صوفی حقیقی پرستش خدا از بیم دوزخ یا به طمع بهشت، قصور در عبودیت و درخور خامان و نارسیدگان و کودکان است؛ این هر دو یعنی عبادت از روی بیم و امید خلاف مذهب عشق است و عشق بالاتر از این‌همه قرار دارد و از خوف و رجا بری است.

عاشق صادق زنده است به عشق و زنده است به ارادهٔ دوست، نه می‌ترسد و نه امید دارد، بلکه سعی او در تسلیم محض در برابر رضای معشوق است، بهشت را با دوزخ در دیدهٔ یاربین او فرقی نیست.»(مرتضوی، ۱۳۷۰ :۳۶۲) در تأیید این نظر می‌توان به این بیت حافظ توجه نمود:

عاشقان را گر درآتش می‌پسندد لطف دوست تنگ چشمم گر نظر در چشمهٔ کوثر کنم

۱۵- قبض و بسط

«سالک طریق حقیقت چون از مقام محبت عام بگذرد، و به اوایل محبت خاص رسد، داخل زمرهٔ اصحاب قلوب و ارباب احوال شود و حال قبض و بسط بر دل او فرود آمدن گیرد و مقلب‌القلوب تعالی شأنه، قلب او را همواره میان این دو حال متعاقب و متناوب متقلّب می‌داردتا به کلی حظوظ او را از او قبض کند و از نور خودش منبسط گرداند. گاهی در قبضهٔ قبضش تنگ بیفشارد تا

فضلات وجود حظوظی از او مترشّح گردد، ممکن که آثار آن رشحات در صورت قطرات عبرات نموده شود، و گاهی در میدان بسطش عنان فروگذارد تا مراسم عبودیت و اخلاص به پای می‌دارد.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۴۲۴).

«قبض و بسط دو مرحله از مراحل سلوکند که پس از عبور بنده از حالت خوف و رجا پدید می‌آید. قبض برای عارف به منزلهٔ خوف است برای مبتدی، و بسط برای عارف به منزلهٔ رجا است برای مبتدی...قبض و بسط دو حالت‌اند که تکلیف بنده از آن ساقط است. و چنان‌که آمدنش به کسب نباشد ، رفتنش به جهد نه. قبض، قبض قلوب است و بسط عبارت بود از بسط قلوب اندر حالت کشف، و این هر دو از حق است. قبض و بسط در ید خداست، کار او دارد و حکم او راست. یکی را دل از شناخت خود در بند دارد، یکی را در انس با خود به روی بگشاید. یکی در مضیق خوف حیران، یکی در میدان رجاء شادمان. یکی از قهر قبض وی هراسان، یکی بر بسط وی نازان. یکی به فضل خود نگرد در زندان قبض بماند، یکی به فضل حق نگرد، بر بساط طرب آرام گیرد.»(سجادی،۱۳۷۵: ۶۳۴-۶۳۵).

اکنون می‌توان به نمونه‌هایی از کاربرد این دو مفهوم در شعر هاتف اشاره کرد:

دوروزی بگذردگو ناخوش ازهجرش به من هاتف

که بگذشته است برمن‌در وصالش روزگاری خوش

این بیت بیانگر این است که سالک اگر گاه در ناخوشی و گرفتگی و به اصطلاح حالت قبض به سر می‌برد گاهی نیز در آرامش وصال یار به سر می‌برد و خود به این امر آگاهی دارد. همچنین بیت دیگری که در این زمینه می‌توان به آن اشاره کرد، بیت زیر است:

بستگی‌ها به ره عشق و گشایش‌ها هست بسته شد هاتف اگر کار تو دلتنگ مشو

این بیت که با لفظ بستگی و گشایش همراه است کاملاً بر معنای قبض و بسط عارف در راه عشق اشاره دارد.

فروغی نیز در برخی اشعار خود به این دو اصطلاح مستقیماً اشاره داشته است.مانند:

گرندیدی قبض وبسط عشق را بریک بساط گریهٔ مینا نگر خندیدن ساغر ببین

لازم به ذکر است که این دو اصطلاح نیز مانند بیم و امید در شعر حافظ به وضوح و آشکارا، یافت نمی‌شوند. بنابراین با توجه به این‌که این دو مرحله هم برای سالک پس از خوف و رجا ایجاد می‌شود، شاید بتوان در توضیح این مطلب چنین استنباط کرد که باز هم برای عارف کامل توجه به این حال‌های گرفتگی و انبساط روحی چندان اهمیتی ندارد و باز باید اذعان داشت که عشق در بالاترین درجه، عارف را از فکر کردن به گشایش و تنگی نیز ـ مانند بیم و امید ـ باز می‌دارد و شاید بتوان در مورد حافظ هم که تمام سخنش از عشق در بالاترین مرحلهٔ آن است، چنین دلیلی را منطقی دانست.

اما قبل از حافظ در شعر فخرالدین عراقی هم توجه به این حالات چندان نبوده است و باز هم حرف اول را مکتب عشق می‌زده است اما نمونه‌های اندکی وجود دارند که گاه از بسط یا قبض عارف حکایت دارند. به طور مثال شاید بتوان در ابیات زیر گاه بسط و گاه قبض را مشاهده کرد:

این لحظه از آن شادم کاندر دل تنگ من غم چاره نمی‌یابد، تیمار نمی‌گنجد+

غصه دم دم می‌کشم از جام غم نیست جز غصه گوارانم دریغ

ابر محنت خیمه زد بر بام دل صاعقه افتاد در جانم دریغ

بیت اول حاکی از حالت گشایش و شادی است و دو بیت بعد حاکی از حالت گرفتگی و غم بوده است. اما نتیجه در این مبحث این است که شعر هر چهار شاعر مورد بحث،گاه شاد و گاه غمگین مطابق با حال روحی این شاعران است و به طور کلی حالت قبض و بسط که ناشی از حال درونی شاعران عارف بوده در شعر همهٔ آنان منعکس گشته است.

۱۶- شوق

شوق در لغت به معنای میل، رغبت، اشتیاق و آرزومندی است.(معین،۱۳۸۴ :۵۹۸) «در نزد عارفان، میل مفرط را گویند. یافتن لذت محبتی باشد که لازم فرط ارادت بود، آمیخته با الم مفارقت به او.

در حال سلوک بعد از اشتداد ارادت، شوق ضروری باشد، و باشد که پیش از سلوک چون شعور به کمال مطلوب حاصل شود و قدرت سیر به آن منضم نباشد، و صبر بر مفارقت نقصان پذیرد، و شوق حاصل شود. و سالک چندان که در سلوک ترقی بیشتر کند، شوق او بیشتر شود و صبر کمتر تا آن‌که به مطلوب رسد. بعد از آن لذت نیل کمال خالص شود از شائبهٔ الم و شوق منتفی گردد. و ارباب طریقت باشد که مشاهدهٔ محبوب را شوق خوانند و آن به این اعتبار باشد که طالب اتحاد باشد و به آن مرتبه هنوز نرسیده.»(سجادی،۱۳۷۵: ۵۱۲) .

عزالدین کاشانی در *مصباح‌الهدایه* در تعریف شوق چنین آورده است: «مراد از شوق همان داعیهٔ لقای محبوب است در باطن محب و وجود آن لازم صدق محبت است. چنان‌که ابوعثمان حیری گوید: الشوق ثمرهٔ المحبت. من احب الله اشتاق الی لقائه. و شوق به حسب انقسام محبت منقسم شود به دو قسم: شوق محبان صفات به ادراک لطف و رحمت و احسان محبوب؛ و شوق محبان ذات به لقاء و وصال و قرب محبوب. و این شوق از غایت عزت چون کبریت احمر قلیل‌الوجود است، چه بیشتر طالبان رحمت الهاند نه طالبان اله. صاحبدلی گفته است چندین هزار عبدالرحمن و عبدالرحیم و عبدالکریم بینی و یک عبدالله نبینی. یعنی طالبان رحمت بسیارند و طالبان خدا کم. طالبان خدای را جنت لقای اوست و اگر تقدیراً در دوزخ باشند، و دوزخ فراق او و اگرچه در بهشت باشند. محبت پیوسته است و مادام تا محبت باقی بود، شوق لازم باشد.

بعضی از متصوفه بر بقای شوق در مقام حضور و شهود انکار کرده‌اند و گفته: انما یکون الشوق الی الغایب و متی یغیب الحبیب من الحبیب حتی یشتاق الیه. و این انکار وقتی متوجه شدی که شوق مخصوص بودی به طلب مشاهده و لازم نیست. چه اهل خصوص را و رأی مشاهدهٔ محبوب مطالب و مارب دیگر هست که با وجود شهود مشتاق آن باشند. چنان‌که وصول و قرب و ترقی و استدامت آن. نه هر که مشاهدهٔ محبوب یافت، به دولت وصل او رسید و نه هر که واصل شد، مقام قرب یافت، و نه هرکه قریب شد به منتهای درجهٔ قرب رسید، و نه هر که آن درجه یافت بر او مستدام و باقی ماند و شوق بدین مطالب بر حسب رفعت درجات آن از شوق مشاهده بسی صعب‌تر بود...»(کاشانی،۱۳۲۳: ۴۱۲).

هاتف در این باره می‌گوید:

گوهرفشان کن آن لب کز شوق جان فشانم　　جان پیش آن دو لعل گوهرفشان فشانم

البته قابل ذکر است که شعر هاتف چنان که باید به شوق در معنای عارفانهٔ آن به عنوان یک حال یا مقام عرفانی اشاره نشده است اما فروغی بسطامی آشکارا به این مقام اشاره می‌کند و می‌گوید:

مست مقامات شوق از همه هشیارتر　　پیر خرابات عشق از همه برناتر است+

مریض شوق کی اندیشهٔ دوا دارد　　شهید عشق کجا فکر خون‌بها دارد+

شرار شوق تو برمی‌جهد ز هر عضوم　　نوای عشق تو سر می‌زند ز هر بندم+

حلقه بگوشان شوق با المش خوشدلند　　خانه بدوشان عشق با ستمش خرمند

اما فخرالدین عراقی نیز که دیوان او سراسر شوق و شور است دربارهٔ آن چنین آورده است:

جانا حدیث شوقت در داستان نگنجد　　رمزی ز راز عشقت در صد بیان نگنجد+

ز شوق در دل من آتشی چنان افروز　　که هرچه غیر تو باشد بسوزد آن را پاک

۱۷- جمع و تفرقه

جمع در لغت به معنی فراهم آمدن و تفرقه به معنی پراکندگی است.« در اصطلاح عارفان جمعیت خاطر را گویند که مقابل آن فرق است. فرق احتجاب است از حق به خلق. یعنی همه خلق بیند و حق را من کل الوجوه غیر داند. جمع مشاهدهٔ حق است بی خلق؛ و این مرتبهٔ فناء سالک است، چون تا زمانی که هستی سالک بر حال باشد، شهود حق بی خلق نیست و جمع الجمع، شهود خلق است قائل به حق. گفته شده است که جمع را دو درجه است؛ یکی اندر اوصاف حق و دیگری اندر اوصاف بنده. آن‌چه اندر اوصاف حق است سر توحید است و آن‌چه اندر اوصاف بنده است عبارت از توحید است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۲۹۰).

در *مصباح‌الهدایه* لفظ جمع در اصطلاح صوفیان چنین تعریف شده است که عبارت است از

«رفع مباینت و اسقاط اضافات و افراد شهود حق تعالی، و لفظ تفرقه اشارت است به وجود مباینت و اثبات عبودیت و ربوبیت و فرق حق از خلق. پس جمع بی تفرقه عین زندقه بود، و تفرقه بی جمع، محض تعطیل، و جمع با تفرقه، حق صریح و اعتقاد صحیح. چه حکم جمع تعلق به روح دارد و حکم تفرقه تعلق به قالب، و مادام تا رابطهٔ میان ترکیب روح و قالب باقی بود، اجتماع جمع و تفرقه از لوازم وجود بود.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۱۵۱).

حافظ در این باره صریح اشاره‌ای دارد و می‌گوید:

ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع به حکم آن که چو شد اهرمن سروش آمد

« بعضی گویند: اظهار جمع نفی تفرقه باشد از جهت آن‌که جمع و تفرقه با هم متضادند. بعضی گویند جمع عبارت از خصوصیت است و تفرقه عبودیت است. خصوصیت حق به بنده جمع باشد و عبودیت بنده وی را تفرقه.»(سجادی،۱۳۷۵: ۲۹۰).

اما در اکثر شعرهای عارفانه برای هر یک از این اصطلاحات عارفانه نمادهایی عاشقانه ساخته شده است. به طوری‌که در اغلب غزل‌ها زلف و پریشانی آن در مقابل خاطر مجموع قرار می‌گیرد و شاعر جمع و فرق را از این طریق به صورت شاعرانه بیان می‌کند. چراکه بازگو کردن و توضیح دادن اصل این اصطلاحات نه کار غزل است و نه در فضای آن می‌گنجد اما معمولا با اشارات این‌چنینی خواننده به سمت این‌گونه اصطلاحات و مفاهیم عارفانه در غزل سوق می‌یابد.

حافظ بارها به تفرقه با لفظ «پریشان و پریشانی» و به جمع با لفظ «مجموع و جمعیت» اشاره کرده است. در این‌جا می‌توان به چند مورد از شواهد موجود در شعر خواجهٔ شیراز توجه کرد:

کی دهد دست این غرض یارب که‌همدستان شود

خاطر مجموع ما زلف پریشان شما+

جمع کن به احسانی حافظ پریشان را ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی+

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت ازآن زلف‌پریشان کردم+

خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکی ست مجموعه‌ای بخواه و صراحی بیار هم

بعدها در دورهٔ بازگشت در شعر فروغی بسطامی هم نمونه‌های بسیاری از این نوع اشاره به جمع و تفرقه وجود دارد که می‌توان شواهدی از آن ذکر نمود:

آشفته خاطر کرده‌ام جمعیت عشاق را هرشب که یاد آورده‌ام زلف پریشان‌تو را+
نخواهدجمع شدهرگز پریشان‌حال مشتاقان مگر وقتی که سازدجمع آن‌زلف پریشان را+
جمع کن سلسلهٔزلف پریشانت را تا مگر جمع کنی حال پریشانی چند+
یکی ز جمع پراکندگان عشق منم که عقده بر دل آن جعد مشکسا دارد+
واقف از حال پراکنده‌دلان دانی کیست دل جمعی که در آن جعد معنبر باشد+
مطربی به مستی کرد ذکر چشم و زلف او حال ما دگرگون گشت جمع ما پریشان شد

بررسی غزل‌های شاعر دیگر دورهٔ بازگشت، هاتف اصفهانی، نشان داده است که اشاره به جمع و تفرقه در غزل او به شیوهٔ گذشته وجود نداشته است. همچنین در غزل‌های فخرالدین عراقی نیز اشاره به جمع و تفرقه چندان روشن نیست. بنابراین در شعر این دو شاعر، شواهدی در این زمینه برای ارائه یافت نمی‌شود. در نتیجه می‌توان دریافت که ممکن است شاعران دورهٔ بازگشت در کاربرد برخی از مفاهیم سبک عراقی، شعر شاعر خاصی را مورد توجه قرار داده باشند. به طور مثال در این تحقیق فروغی در کاربرد مفهوم جمع و تفرقه بیشترین تأثیر را از حافظ گرفته و هاتف به عراقی نظر داشته است.

۱۸-تجلی

تجلی در لغت به معنای جلوه کردن، نمودار شدن، پدید آمدن، هویدا گردیدن، هویدایی، پیدایی، تابش، روشنی، نمود و جلوه آمده است.(معین،۱۳۸۴: ۳۱۳) در عرفان اسلامی، تجلی یکی از دشوارترین و مهمترین اصطلاحات است تا آن‌جا که ورای تعاریف گوناگونی که در اقوال گوناگون صوفیه برای آن آمده است، محی‌الدین ابن عربی و صدرالدین قونوی آن را مبدأ آفرینش دانسته‌اند . در تعریف کلی صوفیه عبارتست از؛« جلوهٔ انوار حق بر دل صوفی.»(رجایی

بخارایی،۱۳۶۴: ۱۱۷).

تجلی، کلمه‌ای قرآنی است و دو بار در قرآن مجید به کار رفته است. یک بار در مورد آشکار شدن روز در سورهٔ لیل آمده است و بار دیگر درست به معنای تجلی الهی در آیه‌ای که مربوط به میقات حضرت موسی و سخن گفتن خداوند با اوست، به کار رفته است که به آیهٔ تجلی معروف است: «فلما تجلی ربُّهُ للجبل جعله دکاً و خرَّ موسی صعقا: چون پروردگارش بر کوه تجلی کرد، کوه را خرد و پاشان کرد و موسی بیهوش درافتاد.» به طور کلی با توجه به آن‌چه از متون عرفانی برمی‌آید، تجلیات نامتناهی خداوند را می‌توان به سه گروه تقسیم نمو: «تجلی یا تجلیات ذاتی، تجلیات او بر دل عارفان، تجلیات او در آخرت...»(خرمشاهی،۱۳۸۵ :۵۹۸)

در کشف‌المحجوب دربارهٔ تجلیات نوع دوم که تجلی خداوند بر دل عارفان است چنین آمده است:« تجلی؛ تأثیر از انوار حق باشد به حکم اقبال بر دل مقبلان، کی بدان شایستهٔ آن شوند که به دل مر حق رابینند.»(هجویری،۱۹۲۶: ۵۰۴).

در فرهنگ اشعار حافظ در توضیح تجلی به نقل از سهل چنین آمده است: «سهل می‌گوید: تجلی بر سه حال است: یکی تجلی ذات است و آن مکاشفه است. و معنی این نه آن است که ذات حق سبحانه امروز بنده را کشف افتد تا عیان به وی نگرد، لکن چون سلطان بر سرّ او غالب گردد تا در سرّ او چیزی نماند و از غلبهٔ سلطنت حق چنان گردد که گویی حق را می‌بینند. و این میان خلق متعارف است که چون کسی از کسی غایب باشد، از فرط محبت حالش چنان گردد که گویی او را می‌بیند و یا با دوست خویش همچنان ملاطفت و معاملت کند که گویی حاضر استی. و هر که این بیند و شنود، او را دیوانه و هذیان‌گوی خوانند؛ از بهر آن‌که ایشان نظارهٔ به چشم می‌کنند و او نظارهٔ به سرّ می‌کند و چشم ایشان از حال سرّ او خبر ندارد.»(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۱۱۷).

حافظ در این زمینه به کلمهٔ جلوه و جلوه‌گری اشاره می‌کند که با تجلی از یک ریشه و یک معنی است:

به هر نظر بت ما جلوه می‌کند لیکن کس این کرشمه نبیند که من همی نگرم+
شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

کاشانی در *مصباح‌الهدایه* دربارهٔ سه قسم تجلی چنین می‌نویسد: «تجلی سه قسم است: یکی تجلی ذات و علامتش اگر از بقایای وجود سالک چیزی مانده بود فنای ذات و تلاشی صفات است در سطوات انوار آن. و آن را صعقه خوانند چنان‌که حال موسی علیه‌السلام که او را بدین تجلی از خود بستدند و فانی کردند...قسم دوم از تجلیات، تجلی صفات است. و علامت آن اگر ذات قدیم به صفات جلال تجلی کند از عظمت و قدرت و کبریا و جبروت، خشوع و خضوع بود؛ اذا تجلی‌الله لشیءٍ خشع له. و اگر به صفات جمال تجلی کند از رأفت و رحمت و لطف و کرامت سرور انس بود...قسم سوم تجلی افعال است.و علامت آن قطع نظر از افعال حق و اسقاط و اضافت خیر و شرّ و نفع و ضرّ بدیشان و استواء مدح و ذمّ و قبول و ردّ خلق. چه مشاهدهٔ مجرّد فعل الهی خلق را از اضافت افعال به خود معزول گرداند.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۱۳۰-۱۳۱).

بنابراین با توجه به سخن کاشانی دربارهٔ فنای ذات و تلاشی صفات در سطوات انوار می‌توان به برخی اشعار حافظ اشاره کرد که گاه کلماتی چون پرتو و نور را در این معنی به کار گرفته است:

روشن ازپرتو رویت نظری نیست‌که نیست منت خاک‌درت بربصری نیست‌که نیست+
در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

و یا گاهی مستقیماً به جلوهٔ ذات و صفات جمال اشاره دارد:

بیخود از شعشهٔ پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلی صفاتم دادند
بعد از این روی من و آینهٔ وصف جمال که در آن‌جا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند

همچنین دربارهٔ قسم سوم تجلی که تجلی افعال است، در شعر حافظ نمونه‌هایی دیده می‌شود. مانند:

گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند+
سوز دل، اشک روان، آه سحر، نالهٔ شب اینهمه از نظر لطف شما می‌بینم

در تکمیل این بحث باید اضافه کرد که تجلیات نوع اول که تجلیات ازلی خداوند می‌باشند، در تاریخ عرفان اسلامی برگرفته از نظریات ابن عربی بوده است.« نظر داشتن حافظ به مکتب ابن

عربی و شارحان او حدس بسیار محتملی است. یعنی نفوذ این مکتب و قبول عام آن در نزد اهل نظر، و نیز حساسیت ذهن وقاد حافظ در قبال آراءِ و اندیشه‌های حکمی و کلامی و عرفانی رایج در فرهنگ زمانه بیش از آن بوده که بگوییم حافظ به کلی از آن بی‌خبر یا از تأثیر آن و توجه به آن برکنار بوده است. باری ابن عربی با آن‌که در آثارش به خلق(آفرینش آن‌چنان‌که در قرآن مجید از آن سخن رفته) بارها اشاره می‌کند ولی مانند متکلمان و اصحاب ادیان قائل به خلق از عدم نیست. چرا که قائل به دوگانگی و بینیت بین خالق و مخلوق نیست، و وجودی جز برای خداوندو اسماء و صفات او قائل نیست.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۶۰۰).

اکنون تأمل در معنای برجسته‌ترین بیت حافظ که به تجلی اشاره می‌کند، می‌تواند در تأیید و درک این مبحث مفید واقع شود:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

استاد خرمشاهی در حافظ‌نامه پس از توضیح در باب تجلی، در معنای این بیت آورده است که در ازل که آغاز بی‌زمان است، خداوند با حسن بی‌پایان خود، به اقتضای حبّ ذاتی و جمال جلوه جو آیینه‌ای می‌جست که از کنز مخفی به مرحلهٔ شناخته شدن درآید. پس تجلی ذاتی یافت و فیضان فیض اقدس که صورت علمی یا همان اعیان ثابتهٔ ماهیات همهٔ ممکنات بوده؛ یعنی عشق را پدید آورد. پس با تجلی دوم، عشق ظاهر شد و از وجود علمی غیبی درآمده و وجود خارجی پیدا کرده و در همهٔ هستی جریان یافت و هستی را یکباره به آتش خود شعله‌ور ساخت و در نتیجه؛ عشق انسان ها به یکدیگر(مجازی) و عشق انسان به پروردگار(حقیقی) حاصل شد. پس عشق سلسله جنبان حرکت آفرینش و زایندهٔ اعیان موجودات این عالم گردید.

بدیهی است که قبل از نشر اندیشه‌های ابن عربی در ایران، عراقی نخستین ایرانی‌ای بوده که با اندیشهٔ ابن عربی آشنایی یافته است(به واسطهٔ صدرالدین قونوی) و تحت تأثیر آن آثاری پدید آورده است که کاملا متأثر از اندیشه های ابن عربی بر مبنای تجلی و وحدت وجود، است. بنابراین، عراقی حتی پیش از حافظ در غزلیات خود به شکل‌های گوناگون «تجلی» را مطرح کرده

است و می‌توان گفت؛ حافظ در این زمینه از او بیشترین تأثیر را گرفته است. زیرا در ایران، عراقی حلقهٔ اتصال اندیشه‌های ابن عربی با شعر شعرای پس از خود محسوب می‌شود. با این توضیح، اگرچه حافظ نقشی چنان پر رنگ در این زمینه ایفا کرد که سال‌ها شعر او به شیوه‌های گوناگون مورد تقلید قرار گرفت اما درمورد مباحثی چون تجلی و وحدت وجود که منشأ آن‌ها در تفکر ابن عربی بوده است، می‌توان اذعان داشت که حتی انعکاس این‌گونه اندیشه‌ها در شعر شعرای دورهٔ بازگشت، ابتدا ریشه در شعر عراقی و سپس در شعر حافظ دارد. به نظر نگارنده تحول عظیم و سنت‌شکنانه در زبان و نحوهٔ بیان غزل از شعر فخرالدین عراقی آغاز شد و راه را برای سخن عارفانهٔ بی‌پروا و انتقادی و حافظ باز کرد. بنابراین حافظ که می‌گوید: «بعد از این روی من و آینه‌ی وصف جمال» به عراقی نظر داشته است که می‌گوید:

آیینهٔ روی توست جانم عکس رخ تو در آن هویداست

عراقی پیش از حافظ، حسن و تجلی را به زبان دیگر اینچنین بیان کرده است:

حسن را بر دیدهٔ خود جلوه داد منتی بر عاشق شیدا نهاد

بنابراین، عراقی نیز مانند حافظ و پیش از او، به این نکته در شعر خود اشاره کرده است که اساس تجلی حق در این است که او خود خواهان شناخته شدن است، آن‌جا که می‌گوید:

برای صورت خود سوی من نگاه کنی برای آن‌که به من‌حسن خودکنی ادراک

مرا به زیور هستی خود بیارایی وگرنه سوی عدم کی نظر کنی حاشاک

تجلی به عنوان یکی از مباحث مهم در عرفان در شعر هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی هم مطرح شده است. اما نکته در این است که هاتف اصفهانی به عنوان شاعری عارف در دوران بازگشت مباحث مهم و عمیق عارفانه را بیشتر در ترجیع‌بند معروف منعکس ساخته و شاید موارد اندکی در غزل او بتوان یافت که به این موضوع اشاره داشته است. اما در شعر فروغی بسطامی کاربرد این‌گونه واژه‌ها بیشتر از هاتف دیده شده است. ولی لازم به ذکر است که صرفا کاربرد این واژه‌ها دلیل بر استفادهٔ آن‌ها دقیقاً به همان شکلی که در شعر دورهٔ عراقی(به ویژه در غزل

عراقی و حافظ) دیده می‌شده، نمی‌باشد. زیرا مثلا دربارهٔ تجلی برخی ابیات در شعر او دیده می‌شود که لفظ تجلی در آن به کار رفته اما فاصلهٔ معنایی آن با شعر دورهٔ عراقی بسیار است. به گونه‌ای که اگر حتا بتوان برداشتی عارفانه از بیت ارائه داد، نمی‌توان آن معنای عمیقی که در شعر حافظ و عراقی بوده را به آن نسبت داد. در تأیید این نظر می‌توان به برخی شواهد توجه نمود:

ز تجلی جمالش نظر از دو کون بستم به صمد نمود راهم صنمی که می‌پرستم

معنی این بیت بیانگر آن است که شاعر از دیدار روی محبوب مجازی خود به سمت عشق حقیقی راه یافته است. بنابراین معنای بیت رنگی صوفیانه دارد اما نمی‌توان کلمهٔ تجلی به کار رفته در آن را همان‌گونه تعبیر نمود که در شعر فروغی و حافظ به کار رفته است.

این‌گونه موارد در شعر دورهٔ بازگشت، نشان می‌دهد که بعد از دوران اوج عرفان یعنی از ششم تا نهم هجری، آن‌چه از تصوف به شعر شاعران در دوره‌های بعد راه یافته است بیشتر مربوط به سطح عرفان اسلامی است و مباحث اصلی عرفان در غزل فارسی از ژرفای گذشته برخوردار نیست. بنابراین شاعران دورهٔ بازگشت هم در احیای غزل صوفیانهٔ دورهٔ عراقی، به دلیل کمرنگ شدن مفاهیم خاص عارفانه در این دوران و تغییراتی که در نحوهٔ ارائهٔ مبانی تصوف در اجتماع آن دوران ایجاد شده بود، چندان موفق نشدند.

۱۹- مشاهده

مشاهده در لغت به معنی دیدن است و «در نزد عارفان عبارت از حضور حق است. مشاهده از کسی درست آید که به وجود مشهود قائم بود نه به خود، و تا شاهد در مشهود فانی نشود و بدو باقی نگردد مشاهدهٔ او نتوان کرد. نیز شهود تجلی ذات را مشاهده گویند. آسمان چو صاف گردد آفتاب شهود تابش کند. بعضی گویند: مشاهده دیدن اشیاء است به دلایل توحید. صاحب مکاشفه به علمش نزدیک شود و صاحب مشاهده را معرفتش محو کند. مشاهده فوق مکاشفه است زیرا مشاهده عین مقام جمع است و سالک باید یقین کند که مشاهدهٔ حقیقت برای او ممکن بود و پیوسته مراقب باشد و بداند که چه وقت مشاهده حاصل می‌شود.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۲۳) در

مصباح‌الهدایه آمده است: «مشاهده حال ارواح است و مکاشفه حال اسرار است و محاضره حال قلوب.»(کاشانی،۱۳۲۳: ۱۳۱).

فروغی در این باره چنین می‌گوید:

با صد هزار جلوه برون آمدی که من　　با صد هزار دیده تماشا کنم تو را
چشمم به صد مجاهده آیینه ساز شد　　تا من به یک مشاهده شیدا کنم تو را

عراقی گوید:

جز دیدن روی تو مرا رای دگر نیست　　جز وصل توام هیچ تمنای دگر نیست
این چشم جهان بین مرا در همه عالم　　جز بر سر کوی تو تماشای دگر نیست

این بیت حافظ نیز می‌تواند حاکی از اندیشهٔ رویت و مشاهدهٔ در غزلیات او باشد:

این جان عاریت که به حافظ سپرد دوست　　روزی رخش ببینم و تسلیم وی کنم

البته باید توجه داشت که به طور کلی، اندیشهٔ رویت الهی معمولا در اکثر فرقه‌ها انکار شده است و حتی اشاعره هم که قائل به رویت و مشاهدهٔ خدا هستند، این مشاهده را در دنیا و قبل از مرگ ممکن نمی‌دانند. عراقی در این زمینه گفته است:

هم دیدهٔ تو باید تا چهرهٔ تو بیند　　آن‌جا که آن جمال است، انسان چه کار دارد

همچنین حافظ که خود اشعری معتدلی است، در این زمینه چنین می‌گوید:

دیدن روی تو را دیدهٔ جان بین باید　　وین کجا مرتبهٔ چشم جهان بین من است

اما حاصل سخن دربارهٔ بحث مشاهده این است که صرف نظر از مجادلاتی که میان فرق گوناگون به ویژه میان متشرعین و بزرگان صوفی وجود دارد، خلاصهٔ نظر عرفا این است که «عارف کامل در هر چیزی خدا را می‌بیند و از آن متأثر می‌شود، آثار رویت و مشاهده بیشتر از عرفان باید مؤثر باشد. به این معنی که عارف به هر چیزی که بنگرد، خواه با فکر و خواه از راهی دیگر، باید به حالی باشد که خدا را در آن چیز روشن ببیند و خدا را در آن چیز روشن‌تر ببیند تا خود آن چیز را.»(غنی،۱۳۸۶ :۳۲۶)

در پایان و در تأیید این مطلب می‌توان به این بیت از عراقی توجه نمود که دقیقاً با آن‌چه در نتیجهٔ این بحث ذکرشد، هماهنگی دارد:

به هر چه می‌نگرم صورت تو می‌بینم از این میان همه در چشم من تو می‌آیی

۲۰-یقین

یقین در لغت به معنی بی شبهه، بی‌گمان، بصیرت، علم و اطلاع است.(معین،۱۳۸۴ :۱۰۲۰)غنی دربارهٔ یقین می‌نویسد: «یقین درلغت یعنی علمی که شکی با آن نباشد و نزد عرفا عبارت است از رؤیت عیان به قوت ایمان نه به حجت و برهان.»(غنی،۱۳۸۶: ۳۵۷) در فرهنگ اصطلاحات عرفانی ذیل این واژه آمده است:« اعتقاد جازم، اعتقاد قلبی، یعنی آن‌چه در اثر تشکیک مشکک زائل نشود.»(سجادی،۱۳۷۵: ۸۰۴).

«چون سالک در مشاهده متمکن شود و استقرار بیابد و ملکهٔ او شود و در فنا مستحق گردد و در خدا باقی شود، به مقام یقین واصل می‌شود. بنابراین یقین اصل و منتهی الیه جمیع احوال است.در حال یقین است که هر شک و ریبی از قلب عارف زائل می‌شود و استبشار جانشین آن می‌گردد و بزرگان صوفیه، یقین را آخر احوال و باطن جمیع احوال دانسته‌اند... ابونصر سراج در کتاب *لمع* می‌گوید یقین بر سه وجه است؛ «علم‌الیقین»، «عین‌الیقین» و «حق‌الیقین» و اهل یقین بر سه گونه‌اند، اول یقین اصاغر و عموم است که اول مقام یقین است و آن عبارت است از وثوق به آن چیزی که در دست خدا است و یأس از آن چیزی که در دست مردم است و این، آن است که جنید گفته یقین از میان برخاستن شک است و نیز ابویعقوب گفته که چون بنده به مقام رضا واصل شود، یعنی به آن‌چه که خداوند قسمت او قرار داده راضی باشد، به یقین رسیده است. دوم یقین خواص است که مرحلهٔ تمکن در یقین است و در آن حال سالک مأنوس شده و در یقین تحقق و دوام دارد. سوم یقین بزرگان و اخصّ خواص است و آن مرحله‌ای است که هر سبب بیم خود و خدا را قطع نموده و جز خدا مرادی ندارد و به چیزی غیر او ناظر و شاعر

نیست.»(غنی،۱۳۸۶: ۳۵۷ ـ ۳۷۶).

هاتف اصفهانی در برخی ابیات خود به شیوهٔ خاص خود بـه یقـین اشـاره کـرده اسـت و معتقـد بوده است که در راه عشق جای هیچ دلتنگی و نگرانی نیست و کسی که بـه عشـق محبـوب دسـت می‌یابد به خود می‌بالد. ابیات زیر می‌تواند مبین این اندیشه در شعرغزلیات هاتف باشند:

هاتف زعشقت می‌سزد هر لحظه گربالد به خود جزاوکه دارد درجهان زیبانگـاری همچـو تـو+

منزل آن‌جاسـت در ایـن بادیـه کـز پـا افتـی در ره عشق همین‌است غرض از تک و دو+

روزی‌که تن فرسایدم‌درخاک وجـان آسـایدم هر ذرهٔ خاکم تو را جوید پس از فرسودگی

دیدن ابیاتی با این این گونـه محتـوا نشـان از آن دارد کـه شـک از دل عـارف زدوده شـده و بـه مرحلهٔ رضایتمندی کامل و یقین در راه عشق رسیده است.

در غزلیات فروغی بسطامی، به عنوان دیگر شاعر دورهٔ بازگشت، نه تنها چنین محتـوایی را مـی‌تـوان مشاهده کرد، بلکه فروغی آشکارا به این مفهوم در برخی ابیات اشاره کـرده اسـت و معتقـد اسـت که صوفی در این راه به یقین می‌رسد و زاهد که تنها به عبادت ظاهر اکتفـا کـرده اسـت، در شـک باقی می‌ماند. بیت زیر به روشنی این معنی را بازگو می‌نماید:

تـــا دم زدم از معجـــزهٔ پیـــر خرابـــات صوفی به یقین آمد و زاهد به گمـان شـد

فخرالدین عراقی در بیتی از غزلیات خود صـراحتاً بـه مقـام یقـین اشـاره کـرده اسـت و یقـین را بالاترین مقام در تصوف دانسته است:

مقـــام دُردکشـــانی کـــه در خراباتنـــد یقین بدان کـه ورای همـه مقامـات اسـت

البته نکته‌ای که در معنی این بیت قابل توجه است، این است که کلمـهٔ یقـین در ایـن‌جـا ایهـام دارد و می‌تواند هم بالاترین مقام روحانی و عرفانی در نظر گرفته شود و هم به معنای لغوی آن کـه بـی‌شـک و حتمی بوده در نظر گرفته شود، اما با توجه به آن‌چه در تعریـف یقـین گفتـه شـد مسـلماً عراقـی بـه معنای عارفانهٔ این کلمه که همانا مقامی است که فراتر از همه مقامات است، نظر داشته است.

همچنین در بیت دیگر از عراقی، معنای یقین در مقابل گمان به طرزی صریح آمده است:

تو در کنار من آ، تا من از میان بروم که هرکجا که‌برآید یقین گمان برخاست

در این بیت عراقی از میان برخاستن خود را رسیدن به مرحلهٔ یقین می‌داند. همچنین در بیت دیگر آورده است:

بی رخت جان در میان نتوان نهاد بی یقین پا بر گمان نتوان نهاد
چون پرده براندازد عالم به سر اندازد جایی که یقین امد پندار نمی‌گنجد

۲۱- وقت

وقت در لغت به معنی مقداری از زمان، هنگام، موقع و مقام آمده است.(معین،۱۳۸۴ :۹۹۱) در اصطلاح صوفیان به احوالی چون حب فی‌الله، توکل، تسلیم و رضا که بر سالک وارد می‌شود و او را از زمان فارغ می‌سازد وقت گفته می‌شود. «وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود، چنان‌که واردی از حق به دل وی می‌پیوندد و سروی را در آن مجتمع گرداند، چنان‌که اندر کشف آن نه از ماضی یاد آید و نه از مستقبل. پس همه خلق را بدان دست نرسد و نداند که سابقت بر چه وقت و عاقبت بر چه وقت خواهد بود. صاحبان وقت را اندر وقت با حق خوش است که اگر به فردا مشغول گردند یا اندیشه دی بر دل گذرانند، از حق محجوب شوند و حجاب پراکندگی باشد، پس هرچه دست بدان نرسد اندیشه آن محال باشد.»(سجادی،۱۳۷۵: ۷۸۹) .

در *مصباح‌الهدایه* در توضیح وقت آمده است که: «صوفیان لفظ وقت را بر سه معنی اطلاق کنند: گاهی وقت گویند و مرادشان وصفی بود که بر بنده غالب باشد، مانند قبضی یا بسطی یا حزنی یا سروری. و صاحب آن وقت از غایت غلبهٔ حال و امتلا از آن، ادراک حالی دیگر نتواند کرد. چنان‌که صاحب قبض از غلبهٔ حال قبض چنان متأثر و ممتلی بود که نه از بسط گذشته اثری یابد و نه از بسط آینده خبری. بلکه جمله اوقات را به رنگ وقت حال ببیند.

و نیز تصرف او بر احوال دیگران بر وصف حال خود باشد و منشأ غلط او در تعرف احوال دیگران از این‌جا بود که هر که حال آن‌را موافق حال خود بیند بر صحت آن حکم کند و اگر بر

خلاف آن یابد آن را مختل داند. و معنی وقت بدین تفسیر عام بود که هم سالک را و هم غیر سالک را متناول باشد و گاهی اطلاق لفظ وقت کنند و مرادشان هر حالی بود که بر سبیل هجوم و مفاجات از غیب روی نماید و به غلبهٔ تصرف، سالک را از حال خود بستاند و منقاد و مستسلم حکم خود گرداند. و این وقت خاصه سالکان است و... اما مراد از وقت به معنی سوم، زمان حال است که متوسط بود میان ماضی و مستقبل.» (کاشانی، ۱۳۲۳: ۱۳۸).

به طور کلی باید توجه داشت که وقت، در اصطلاح عرفانی همیشه در کنار حال و مقام می‌آید. وقت خوش عرفانی در واقع حالتی است که عارف فارغ از زمان و مکان شده و در نوعی بی وقتی به سر می‌برد و به حالت شهود و مشاهده وارد شود.(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۱۰۴۵).

نکته‌ای که دربارهٔ «وقت» باید در نظر داشت، این است که در بسیاری از اشعار عرفانی اوقات خاصی وجود دارد که از نظر زمان کشف و شهود عارفانه برای اکثر عرفا مشترک بوده است. به طور مثال در بسیاری از غزل‌ها «وقت سحر» زمانی بوده که سالک در حالت خاصی از تجربهٔ عارفانه قرار می‌گرفته است. چنان‌چه در شعر فروغی بسطامی نیز همان حالت عارفانه به وقت سحر اطلاق می‌شود که در قرن‌ها پیش از او در شعر حافظ دیده می‌شد.

توجه به بیت زیر این نظر را تأیید می‌نماید:

هرگز آن دولت بیدار نصیبش نشود　　هر که را وقت سحر دیدهٔ بیداری نیست

بدیهی است که نظیر همین توجه به وقت سحر را همگان در شعر خواجهٔ شیرازمشاهده نموده‌اند:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند　　واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

اشاره به وقت سحر به عنوان وقتی خاص برای حال عرفانی، پیش از حافظ در شعر عراقی دیده می‌شود. عراقی در این ابیات به وقت سحر اشاره می‌کند و می‌گوید:

سحرگه بر در راحت‌سرایی　　گذر کردم شنیدم مرحبایی

درون رفتم، ندیمی چند دیدم　　همه سرمست عشق دلربایی

همه از بی‌خودی در های و هویی　　همه ز آشفتگی در هوی و هایی+

ساغری از می لبش دوش سوال کرده‌ام　　وقت سحر به کوی او بهر جواب می‌روم

اما اشارات این شاعران به وقت در غزلیات آنان تنها به وقت سحر ختم نمی‌شود. آن‌ها در جاهای دیگر هم به وقت عرفانی اشاره دارند. مانند این ابیات از عراقی که می گوید:

وقتی خوش است مرغ دل ار نغمه‌ای زند　　زیبد که باز شد در بستان صبح گاه

و حافظ در بیت بسیار معروف خود گوید:

وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی　　حاصل از حیات ای جان این‌دم است‌تادانی

و همچنین ابیات دیگر از حافظ دربارهٔ وقت وجود دارد که می‌توان به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره کرد:

من اگر باده خورم ورنه چه کارم با کس　　حافظ راز خود و عارف وقت خویشم+

بیا که وقت‌شناسان دو کون بفروشند　　به یک پیاله می صاف و صحبت صنمی+

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز　　این سالکان نگر که چه با پیر می کنند

در پایان این بحث باید اضافه نمود که از میان این چهار شاعر، هاتف در غزل‌های خود به مفهوم وقت اشارهٔ روشنی نداشته است. بنابراین می توان نتیجه گرفت که ممکن است که برخی تعبیرات عرفانی این شاعر در غزلیات او منعکس نشده باشد.

۲۲- جبر و اختیار

اختیار: در لغت به معنای آزادی عمل، قدرت انجام دادن کار به ارادهٔ خویش و برگزیدن و انتخاب کردن آمده است.(معین،۱۳۸۴ : ۸۶).

اختیار از جمله اصطلاحات مهم کلامی معتزله و شیعه محسوب می‌شود، زیرا معتزله به اختیار تام بشر در افعال قائل بوده و هر عمل را کاملاً به فاعل آن نسبت می‌دهند. درواقع، اعتقاد به اختیار نزد معتزله به حد افراط بوده است. اما در اصطلاح عرفانی معنای دیگری نیز دارد و آن است که؛ « بنده اختیار کند آن‌چه را حق اختیار کرده است، اختیار کند اختیار حق را بر اختیار خود.»(سجادی،۱۳۷۵: ۶۴) .

در کل اختیار برای صوفی که در برابر حق برای خود وجود ی قائل نیست، به این معنا است که اختیار او همان چیزی است که حق اختیار کرده باشد.(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۴۱) .

هجویری دربارهٔ اختیار آورده است: « به اختیار آن خواهند که اختیار کند مر اختیار حق را بر اختیار خود؛ یعنی بدان‌چه حق‌تعالی مر ایشان را اختیار کرده است از خیر و شر، پسندکار باشند. و اختیار کردن بنده مر اختیار حق‌تعالی را هم به اختیار حق بود، که اگرنه آن بود که حق‌تعالی را بی اختیاری اختیار کردی، وی اختیار خود فرونگذاشتی...»(هجویری،۱۹۲۶: ۵۰۳).

جبر: در لغت معانی گوناگون داشته اما یکی از معنای‌های آن مقابل اختیار است و به معنی ناچار به کاری بودن آمده است.(معین،۱۳۸۴: ۳۶۱).

جبرانگاری و اعتقاد به جبر، خاصهٔ اشعریان بوده است. به این معنی که آن‌ها حتی افعال عادی و عبادی خود را فراگرفته از ارادهٔ خداوند می‌دانستند و این عقیده درست مقابل عقیدهٔ اختیار افراطی معتزله بوده است.

جبر و اختیار همان‌گونه که ذکر شد، از مسائل مهم کلام است. اما به طور کلی این مسئله از جمله مسائلی است که ذهن مسلمانان را از ابتدا به خود مشغول کرده است.« مسألهٔ جبر و اختیار از جمله مسائلی است که از همان قرن اول هجری افکار مسلمانان را به خود مشغول داشت. و جمعی به اختیار انسان و جمعی به مجبور بودن او معتقد شدند و هر دو فرقه جهت اثبات اقوال خود به آیات قرآن کریم و احادیث نبوی تمسک جستند.

معتقدین به اختیار که در تاریخ اسلام به «قدریه» معروف شدند... اولین فرقه‌ای بودند که به اهمیت عقل و رعایت آن در موازین دینی توجه خاص داشتند و بسیاری از محققین گویند که این مسئله از مسیحیت به اسلام کشانیده شد و طرفداران اولیه قدر مسیحیانی بودند نومسلمان و یا مسلمانانی که زیر دست استادان مسیحی تربیت شده بودند...»(گوهرین،۱۳۶۷: ۸۷-۸۸)

باید توجه داشت که موضوع جبر و اختیار از جمله موضوعاتی بوده که در طول زمان مورد توجه تمامی فرق فکری بوده است. اکنون باید دید که دیدگاه عارفان نسبت به این دو مفهوم

متقابل چیست؟ صوفیه معمولا راهی میانه را در این زمینه در پیش گرفته است و اختیار را به دو گونه در نظر می‌گیرد. از این منظر اختیار گاه مذموم و گاه پسندیده بوده است.

بدیهی است که خداوند هنگامی که کاینات را خلق می کرد.تنها، به انسان اختیار ارزانی داشت، زیر بنای فکری صوفیان دربارهٔ جبر و اختیار، از نوع نگرش آن‌ها به جهان هستی و انسان ناشی می‌شود. به طور خلاصه می‌توان گفت که عرفا از یک سو خداوند متعال را موجد افعال انسان می‌دانند و کردار بشر را آثار خلق ایزد می‌پندارد. اما از سوی دیگر؛« انسان در افعال خود مختار است و این اختیار امری است حسی و احتیاجی به اقامهٔ دلیل بر این مسأله نیست. عجز آدمی در مقابل حوادث، زاری اضطراری او در قبال مشکلات، وجود صفاتی چون شرم و آزرم و خجلت، دریغاگویی‌های او در موارد فوت امور، اقدام آدمی به تعلیم و تربیت هم‌جنسان خود، خاصه در کودکی و غیره و غیره، همه دلیل روشنی است بر اختیار آدمی در افعال و اعمال خود.»(گوهرین،۱۳۶۷ :۹۵)

گفتنی است عرفا نیز مانند شیعیان که راهی میان معتزله و اشاعره را در رویکرد به مسألهٔ جبر و اختیار در پیش گرفته بودند، نسبت به این مفهوم دیدگاهی متعادل و بی‌تعصب از خود نشان دادند. چنان‌چه دیده می‌شود شعرای عارف در اشعار خود گاه از اختیار دم می‌زنند و گاه تمایل به پذیرش جبر را نشان می‌دهند. در غزلیات هاتف تمایل به جبر در برخی ابیات دیده می‌شود. مانند:

بر کشور جان شاهی ز اندوه دل آگاهی شادش چو نمی‌خواهی غمگینتر از این بادا

بیت دیگری که هاتف آشکارا در آن به جبر گرایش داشته است:

گر ز سودای تو رسوای جهان شد هاتف چه توان کرد که تغییر قضا نتوان کرد

نکتهٔ قابل ذکر دربارهٔ غزلیات هاتف در باب مفهوم جبر و اختیار و برخی دیگر از مفاهیم عارفانه، این است که هاتف در غزلیات خود، که بیشتر همراه سوز و گداز عاشقانه بوده است، به برخی مفاهیم کمتر اشاره کرده است و حتی گاهی به برخی دیگر ـ مانند اختیار ـ اصلاً اشاره نکرده است.. اما این بدان معنی نیست که او صرفاً به جبر معتقد بوده است و یا به بعضی از رموز عارفانه

اشراف نداشته است، بلکه دلایل فراوانی می‌تواند در توضیح این مطلب وجود داشته باشد که در نتیجه‌گیری نهایی به این‌گونه مباحث پرداخته خواهد شد.

اما در شعر فروغی می‌توان به ابیاتی اشاره کرد که به طور صریح تمایل شاعر به اختیار را نشان می‌دهند. مانند بیت زیر که شاعر در آن تقدیر را مملوک خود می‌داند:

تا اختیار کردم سرمنزل رضا را مملوک خویش دیدم فرماندهٔ قضا را

همچنین در این ابیات که شاعر معتقد است کسی که در پناه خاک میخانه باشد از فتنهٔ آسمان و تقدیر نمی‌هراسد و چرخ غلام او خواهد شد و به کام او خواهد گردید:

اندیشه‌ای از فتنهٔ افلاک ندارد آنرا که ز خاک در میخانه پناهی است+
چرخ شود غلام من دور زند به کام من گرتو به گردش آوری جام شراب بی‌غشم

و همچنین دو بیت زیر نیز کاملا به اندیشهٔ مختار بودن آدمی اشاره دارند:

گر آدمی درآید در عالم خدایی آدم ز نو توان ساخت عالم بنا توان کرد
گر نیمشب بنالی از خون دل فروغی راه قضا توان زد دفع بلا توان کرد

شاید بتوان گفت که مصرع دوم بیت نخست از مثال ذکر شده، یادآور مصرع دوم این بیت از حافظ نیز می‌باشد که گفته است:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی‌نو دراندازیم

در غزلیات فروغی ابیاتی که گواه تمایل شاعر به پذیرش جبر می‌باشند نیز دیده می‌شود. برای مثال می‌توان چند مورد از آن‌ها را در این‌جا ذکر کرد:

زدیوان قضا تا چند خواهد شد نصیب من زکوی دوست رفتن چشم حسرت برقفا کردن+
یک طایفه را بهر مکافات سرشتند یک سلسله را بهر ملاقات گزیدند+
مرا با چشم گریان آفریدند تو را با لعل خندان آفریدند+
باید رضا به حکم قضا بود و دم نزد مرد خدا چسان گله از آسمان کند

با توجه به شواهدی که دربارهٔ جبر و اختیار درغزلیات فروغی دیده می‌شود، می‌توان به این نتیجه دست یافت که شاعر در برخورد با مقولهٔ جبر و اختیار میانه‌رو بوده و نه کاملا خود را بی‌اختیار

دانسته و نه مختار تام. اکنون اگر به شعر حافظ رجوع شود، خواهیم دید که این وضعیت تعادل در دیوان خواجه نیز به چشم می‌خورد. زیرا در غزلیات او هم ابیاتی مبنی بر مختار بودن و هم ابیاتی مبنی بر تسلیم بودن شاعر در برابر تقدیر و قضا دیده می‌شود. از اشعار حافظ گاهی بوی اختیار بر می‌آید و گاهی جبر. اکنون می‌توان به شواهد مثال در هر دو مورد توجه کرد:

چند نمونه ابیات حاکی از اختیار در شعر حافظ:

چرخ برهم زنم ار غیر مرادم گردد — من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک+
آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست — عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی+
کمتر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز — تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان+
فردا اگرنه روضهٔ رضوان به ما دهند — غلمان ز روضه حور ز جنت به در کشیم+
سرّ خدا که در تتق غیب منزویست — مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم

و...

و چند نمونه ابیات حاکی از اندیشهٔ جبرانگارانه در غزل حافظ:

مرا روز ازل کاری به جز رندی نفرمودند

هرآن قسمت‌که آنجا رفت از آن افزون نخواهد شد+

من اگر خارم اگر گل چمن‌آرایی هست — که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم+
گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ — تو در طریق ادب باش گو گناه من است+
عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم — کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم+
بیا که هاتف میخانه دوش با من گفت — که در مقام رضا باش و از قضا مگریز+
هرچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم — اگر از خمر بهشت است وگر بادهٔ مست

و...

در هر دو مورد موارد بسیاری در شعر حافظ دیده شده است و در نتیجه می‌توان گفت ابیات حاکی از اختیار در شعر حافظ، تقریباً با ابیات مبتنی بر جبر، برابر به نظر می‌رسند و این نشان‌دهندهٔ این است که حافظ در این زمینه تعادل را رعایت کرده و میانه‌رو بوده است.

فخرالدین عراقی نیز در غزلیات خود به جبر و اختیار اشاره‌هایی داشته است و ابیاتی که در هر دو زمینه در غزلیات او دیده می‌شود بیانگر آن است که او نیز نه صرفاً جبری بوده و نه به اختیار تام معتقد بوده است. بلکه او هم به سبب آگاهی و روشن‌بینی خود، مانند هر عارف و صاحب‌دلی، به تعادل میان این دو نظر داشته است. بنابراین اکنون می‌توان به هر دو نمونه ابیات او توجه کرد.

چند نمونه از ابیاتی که بیانگر دیدگاه اختیارگرایانهٔ عراقی است:

گرچه ز جهان جوی نداریم — هم سر به جهان فرو نیاریم
زانجا که حساب همت ماست — عالم همه حبه‌ای شماریم+
از توبه و قرایی بیزار شدم لیکن — از رندی و قلاشی بیزار نخواهم شد

چند نمونه از ابیات مبتنی بر تقدیر و جبرگرایی در غزلیات عراقی:

ز جور یار چه نالم که طالع دل من — چنان‌که بخت عراقیست همچنان آمد+
نهان با محرمی رازی بگفتند — جهانی را از آن اعلام کردند
چو خود کردند راز خویشتن فاش — عراقی را چرا بدنام کردند+
او چه خواهد که همی با وطن آید لیکن — تا خود از درگه تقدیر چه فرمان آید

در پایان این بحث می‌توان به این نتیجه رسید که اگرچه عراقی، حافظ و فروغی در غزلیات خود به مسألهٔ مختار بودن و مجبور بودن انسان در مواضع گوناگون اشاره کرده‌اند، اما بیشترین روشنی و صراحت بیان در این باب، به اشعار حافظ مربوط می‌شود. به نظر می‌رسد اشعار مربوط به جبرگرایی و اختیارانگاری در غزلیات حافظ هم از نظر تعداد و هم از نظر صراحت و جسارت در بیان، از سه شاعر دیگر برجسته‌تر است.

۲۳- سماع

سماع از ریشهٔ سمع در لغت به معنی شنیدن است.« اما سماع در اصطلاح صوفیه، عبارت است از آواز خوش و آهنگ دل‌انگیز روح‌نواز و به طور مطلق قول و غزل و آن‌چه ما امروز از آن به موسیقی تعبیر می‌کنیم که به قصد صفای دل و حضور قلب و توجه به حق شنیده شود.

تأثیر موسیقی در ذهن و درون انسان موضوعی نیست که محتاج شرح و بیان باشد، به خصوص اگر در نظر بگیریم که صوفی عاشق و اهل دل، سر و کارش با تخیلات زیبا و احساسات است و همواره خود را نابود انگاشته تا فانی گردد. برای ایجاد چنین حالتی و وصول به چنین عالمی بهتر از موسیقی وسیلتی نمی‌توان یافت. سماع به محبت و عاطفه قوت می‌بخشد، دل را نرم و احساسات را لطیف می‌کند، به تخیلات شهپری می‌دهد که تا عالم لامکان و حضرت لایموت اوج می‌گیرد، و ذهن اندک اندک کلمات و عبارات و اصوات و نغمات را فراموش می‌کند و از عالم اجسام به ارواح می‌گراید و در عالم معنی به سیر می‌پردازد. به عبارت دیگر؛ هستی و تعین و تفرّد صوفی، نابود می‌شود و فارغ از قید زمان و مکان، در دریای بی‌کران وجود و ابدیت غرق و در ذات حق فانی می‌گردد.(رجایی بخارایی،۱۳۶۴: ۲۶۷-۲۶۸).

به این ترتیب، سماع وسیله‌ای می‌شود که عارف مستعد به وجد و ذوق برسد و با شنیدن نغمهٔ روح‌نواز صوفیانه و با جوش و خروش حاصل از این نغمه، به سمت حق به حرکت درآید و هرچه زودتر به مرحلهٔ فانی شدن در حق برسد و به عالم غیب دست یابد. اکثر صوفیان سماع را وسیله‌ای برای پرواز و حرکت روح به سمت حق دانسته‌اند.

هرچند عارفان ثابت نموده‌اند که سماع به روح مربوط می‌شود و به نفس تعلق ندارد، اما به هر صورت تاکنون بحث‌های فراوانی در رد و پذیرش آن وجود داشته است. هر یک از عرفا در تعریف و توضیح خود از سماع، آن را به وسایل گوناگون تشبیه نموده‌اند که سبب کشش و حرکت سالک به سمت فانی شدن در حق دانسته‌اند. گفتنی است که سماع از آن‌جهت که از وسایل تلطیف روح و تهذیب باطن سالکان به شمار می‌رفته، آداب خاص و دقیق خود را داشته

است که به طور مفصل در کشف‌المحجوب هجویری و مصباح‌الهدایهٔ عزالدین محمود کاشانی و برخی دیگر از کتب مهم صوفیه ذکر شده است. اما در این مجال کوتاه نمی‌توان به توضیح حتی برخی از تعاریف و نظرات بزرگان صوفی در باب سماع، فواید و انتقاداتی که از آن کرده‌اند و آداب و شرایط آن پرداخت. بنابراین با ذکر همین توضیح مختصر و آگاهی از چیستی و چگونگی آن، به سراغ بحث اصلی این پژوهش رفته و میزان و نحوهٔ کارکرد سماع را در غزلیات شاعران مورد نظر، مورد بررسی قرار خواهیم داد.

بهتر به نظر می‌رسد که توضیح این مفهوم از شعر فخرالدین عراقی آغاز شود. زیرا همان‌گونه که ذکر شد، ظهور و تجلی شور و حال و ذوق عارفانه در غزل را می‌توان ابتدا به عراقی نسبت داد. اگرچه سماع از ابتدا در عرفان و تصوف وجود داشت و در اکثر کتاب‌های مربوط به صوفیه به عنوان اصلی در به شور واداشتن و سرعت بخشیدن به حرکت سالک در شتافتن به سوی حق و چشیدن لذت فنا شدن در او، توضیح داده شده و حتی آداب آن نیز بیان شده بود، اما می‌توان گفت که تا قبل از سنایی در غزل فارسی چندان نمودی از این شور عارفانه دیده نمی‌شد.

سپس با ظهور فخرالدین عراقی و آن سنت‌شکنی خاص و زبان پرشور عرفانی او در غزل که بر همگان آشکار است، راه ورود مفاهیمی چون سماع، به غزلیات فارسی گشوده شد. البته از سوی دیگر هم باید توجه داشت که همزمان با عراقی، مولانا جلال‌الدین هم از این منظر انقلابی در غزل ایجاد نمود که مایهٔ شگفتی است. اما از آن‌جا که دو شاعر مربوط به سبک عراقی در این تحقیق عراقی و حافظ هستند و نیز با توجه به تأثیری که ابتدا حافظ از عراقی داشته و سپس در دورهٔ بازگشت هاتف و فروغی از این دو داشته‌اند، در این‌جا به فخرالدین عراقی به عنوان یکی از پیشروان اشاعهٔ این حالات ذوقی و شور عارفانه و عاشقانه در غزل توجه می‌گردد.

به طور کلی، شور و ذوق عارفانه در سراسر غزل فخرالدین عراقی موج می‌زند و یکی از شاخصه‌های مهم غزلیات او همین حالت شورانگیز است و سخن از طرب و شادی و مطرب و ... در آن‌ها دیده می‌شود که می‌توان به چند نمونه از آن‌ها اشاره کرد:

آوردبه یک زخمه جهان را همه در رقص کز زخمهٔ آن نه فلک اندر تک و تاز است+
خیزید عاشقان نفسی شور و شر کنیم وز های و هو جهان همه زیر و زبر کنیم+
نوای مطرب عشقش اگر در گوش جان آید ز کویش دست بفشاند قلندروار برخیزد+
باز دلم عیش و طرب می‌کند هیچ ندانم چه سبب می‌کند
از می عشق تو مگر مست شد کاین همه شادی و طرب می‌کند

همچنین ابیاتی را نیز می‌توان ذکر نمود که به طور خاص به سماع اشاره دارند:

چو در سماع عراقی حدیث دوست شنید به‌جای خرقه، جان توان انداخت+
در سماع دردمندان حاضر آ یارا دمی بشنو این سازی که ما از خون دل بنواختیم

نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ سماع و طرب در این‌جا این است که در بررسی غزلیات هاتف اصفهانی نمونه‌ای که نشان‌دهندهٔ توجه او به سماع صوفیانه باشد دیده نشد و در غزلیات فروغی نیز چندان از سماع سخنی به میان نیامده است اما گاهی به ندرت از طرب و مطرب و همچنین از واژهٔ رقص، سخن گفته می‌شود. برای نمونه می‌توان به بیتی از یکی از غزل‌های او اشاره کرد که در آن مطرب و رقص به معنایی صوفیانه آمده‌اند:

گر مطرب عشاق تویی رقص توان کرد ور ساقی مشتاق تویی مست توان شد

اما بیشترین اشاره و کاربرد سماع از میان این چهار شاعر، مربوط به حافظ بوده است که بارها هم به لفظ سماع و هم گاه در الفاظ دیگر به معنای آن اشاره کرده است:

درسماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص ورنه با گوشه رو و خرقهٔ ما در سر گیر+
ببین که رقص‌کنان می‌رود به نالهٔ چنگ کسی که رخصه نفرمودی استماع سماع+
گراز این‌دست زند مطرب مجلس ره عشق شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم+
رقص بر شعر تر و نالهٔ نی خوش باشد خاصه رقصی که دراو دست نگاری گیرند

و...

ابیاتی که حافظ در آن‌ها به طرب، سماع، رقص، مطرب و به طور کلی شور عارفانه نظر داشته در غزلیات او بسیار است که در این‌جا فقط چند نمونه از آن‌ها ذکر شد. همچنین در سماع دو

رفتار خاص صوفیانه نیز وجود داشته است که یکی خرقه برانـداختن و دیگـری خرقـه پـاره کـردن بوده است. حافظ و عراقی در غزل خود به این دو رفتار صوفیان که در سـماع بـه دلیـل غلبـهٔ وجـد انجام می‌داده‌اند نیز گاه اشاره کرده‌اند. اما در شعر هاتف و فروغی به این‌گونه رفتارهـای صـوفیانهٔ مبنی بر شعف و وجد سالکان توجهی نشده است.

به طور کلی می‌توان گفت؛ اشاره غیر مستقیم به سماع با کاربرد الفاظی چـون طـرب، مطـرب و رقص در شعر فروغی بسطامی وجود داشته است ولی در غزلیات هاتف دیده نشده است.

در نتیجه شاید بتوان چنین استنباط کرد که سماع صوفیانه در شعر سبک عراقی یکـی از مفـاهیم پرکاربرد بوده است که بعدها در غزلیات عرفانی بازگشت، به ویـژه در غزلیـات هـاتف اصـفهانی، میزان توجه به آن کمتر شده است.

۲٤- حجاب

حجاب در لغت به معنی پرده و پوشـش اسـت و در اصـطلاح؛ «مـانع میـان عاشـق و معشـوق و نیـز انطباع صور را در دل گویند که مـانع قبـول تجلـی حقـایق اسـت. مـانع و اسـباب پوشـیدگی میـان فیوضات و تجلیات حق و انسان، چیزهایی است که مخالف با گوهر نفس بوده و با وی مشـابهت و مناسبت نداشته باشد.»(سجادی،۱۳۷۵: ۳۱۱).

عمدتاً در عقیدهٔ عرفا هر آن‌چه که میان بنده و خداوند حایـل شـود و بنـده را از حـق‌تعـالی بـاز دارد، حجاب محسوب می‌شود. عرفا، جسم و نیازهای آن را نیز حجاب می‌دانند و در واقع خـود و خودی بنده را حجاب راه او می‌شمارند. تقریباً تمام شاعرانی که اندیشه‌هـای عارفانـه داشـته‌انـد بـه این مفهوم در شعر خود اشاره کرده‌اند. اصطلاح حجاب با معنا و مفهوم روشن و صـریح، همـواره مورد توجه همهٔ عرفا بوده است. درنتیجه بی هیچ تردید و بحثی در نظر همگـان، بـه عنـوان مـانعی که باید از سر راه سالک برداشته شود شناخته شده است و در اشعار عارفانه هم به کار رفتـه اسـت. بیت زیر از غزلیات فروغی بسطامی نمونه‌ای از کاربرد این اصطلاح در غزل دورهٔ بازگشت است:

کاش به‌کوی نیستی خاک شوم که آن پری چهره نشان نمی‌دهد تا به حجاب هستی‌ام

گاه حتی عارفان خیالات و پندار سالک را به معنای حجاب و مانع میان او و حق دانسته‌اند که در این زمینه می‌توان به بیت مشهوری از فروغی بسطامی اشاره کرد که در آن پندار به پرده تشبیه شده است. همچنین، از معنای بیت به روشنی مشخص می‌شود که پرده، که گاه در معنای لغوی حجاب نیز به کار رفته است، در این بیت کاملا در معنای حجاب مورد نظر صوفیان به کار رفته است:

مردان خدا پردهٔ پندار دریدند یعنی همه جا غیر خدا هیچ ندیدند

بدیهی است که چون سخن از حجاب باشد و شعر حافظ، بی‌تردید این بیت خواجهٔ شیراز بر ذهن هر خواننده می‌گذرد:

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم

و نیز چند مورد دیگر از ابیات دیگر حافظ که در آن‌ها به حجاب اشاره شده است:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست توخود حجاب خودی حافظ ازمیان برخیز+

حجاب راه تویی حافظ از میان برخیز خوشا کسی که در این راه بی حجاب رود

پیش از حافظ، در غزلیات فخرالدین عراقی هم بارها به حجاب به معنای مورد نظر، اشاره شده است که گاه به نظر می‌رسد حافظ بعدها به این ابیات از عراقی در شعر خود توجه داشته است. در این‌جا می‌توان نمونه‌هایی از آن‌ها را ذکر نمود:

حجاب ره تویی برخیز و در فتراک عشق آویز که بی عشق آن حجاب تو ز ره دشوار برخیزد+

صورتت چون شد حجاب راه تو محو کن تا سیرتت زیبا شود+

جسم چبود پرده‌ای پرنقش بر درگاه جان جان چه باشد پرده‌داری بر در جانان دل

در پایان بحث دربارهٔ اصطلاح حجاب عرفانی باید متذکر شد که گویا در غزلیات هاتف اصفهانی این اصطلاح به این معنا دیده نشده است. بنابراین به نظر می‌رسد که هاتف برای بازگشت غزل به سمت سبک عراقی، اگرچه با استفاده از برخی اصطلاحات عرفانی در غزلیات خود به آن‌ها رنگی عارفانه بخشیده، اما در توجه به اصطلاحاتی از این دست، چندان موفق عمل

نکرده است و به نظر می‌رسد سبک خاص خود را داشته تا بازگشت به سبک عراقی را، و این نکته از جهتی هم می‌تواند حسن و امتیازی برای وی محسوب شود.

۲۵- خرابات

تاکنون معانی بسیاری برای خرابات درنظر گرفته شده است. لفظ خرابات از دیرباز گاهی در ادب فارسی به کار رفته است. اما با ظهور سنایی و شعر عرفانی، کاربرد این لفظ در شعر فارسی فراوان شد. در حافظ‌نامه در توضیح خرابات به نقل از برهان قاطع آمده است که خرابات بر وزن کرامات به معنی شراب خانه و قمارخانه و امثال آن بوده است. همچنین در توضیح آن به طور اجمالی، گفته می‌شود: « چون میفروشی و میگساری در شرع اسلام از جمله محرمات است. می‌فروشان و سبوکشان در خارج از شهرها، در ویرانه‌ها و خرابه‌های متروک به این کار مشغول می‌شده‌اند و سپس به محل شاهدان شیرین‌کار و میگساران و ساقیان اطلاق می‌شده است. اگرچه گفته‌اند بدان سبب بر میخانه‌ها نام خرابات گذارده‌اند که موجب مستی و خرابی سبوکشان می‌شود؛ برخی نیز آن را شکل دیگر خورآباد یعنی محل خوردن و نوشیدن دانسته‌اند. اما در ادب عرفانی؛ عبارت است از خراب شدن صفات بشریت و فانی شدن وجود جسمانی. خراباتی مردی کامل است که از او معارف الهی بی‌اختیار صادر شود. نیز گفته‌اند که خرابات و مصطبه عبارت از خرابی اوصاف نفسانی و عادات حیوانی و تخریب قوت غضبی و شهوانی و عادات رسوم و تبدیل شدن اخلاق مذمومه است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۳۴۲).

در راحةالصدور راوندی خرابات به معنی مرکز انواع فسق و فجور به کار رفته است. دربارهٔ لفظ خرابات دو دسته نظر وجود دارد؛ برخی معتقدند که خرابات جمع خرابه است و برخی دیگر خرابات را مشتق از واژهٔ خور دانسته و به آیین مهرپرستی مربوط می‌دانند. به هر صورت خرابات نزد عرفا، از ابتدا معنایی متعالی داشته است و هرچند که گاهی مترادف با میخانه بوده، ولی آشکار است که عارفان می و میخانه را هم در معنای کنایی یا سمبولیک به کار برده‌اند. (خرمشاهی،۱۳۸۵: ۱۵۲-۱۵۳).

نکتهٔ دیگر این که خرابات گاه به صورت «خرابات مغان» در شعر آمده است. خرابات مغان نیز به همان معنای خرابات یا دیر مغان بوده است که باز به همان معنای عشرتکده و میخانه بوده است اما قطعاً معنای عارفانهٔ آن چیز دیگری است.

بررسی غزلیات عرفانی هاتف اصفهانی نشان می‌دهد که اگرچه هاتف بارها از می و میخانه در معنای عرفانی آن در شعر خود بهره جسته است، اما چندان توجهی به کاربرد اصطلاح خرابات در معنی نداشته است. اما گفتنی است که از مترادفات اصطلاح خرابات در این معنا، استفاده کرده است. بنابراین خرابات که در دوره‌های پیش ـ به ویژه در غزل سبک عراقی ـ به معنی میخانه بسیار پرکاربرد بوده در غزل هاتف جای خود را کاملا به واژهٔ میخانه داده است. اما دیر مغان در این معنا چندین بار در غزل هاتف به کار رفته است. اکنون تنها می‌توان به کاربرد «میخانه» و «دیر مغان» در شعر هاتف اکتفا کرد:

شکوه از پیری کنی زاهد بیا همراه من تا به میخانه برم پیر و جوان آرم تو را+
از مقیم حرم کعبه نباشد کمتر آن‌که گاهی ز در دیر مغان می‌گذرد+
هاتف این‌گونه که دارد هوس مغبچگان بعد از این معتکف دیر مغان خواهد بود

بررسی غزلیات فروغی نشان می‌دهد که واژهٔ «خرابات» از جمله اصطلاحاتی است که در شعر دورهٔ بازگشت نیز به همان معنایی که در شعر عارفانهٔ دوره‌های قبل به کار می‌رفته، مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین، مثال‌هایی در این زمینه از شعرهای فروغی وجوددارد که می‌توان به چند مورد از آن‌ها اشاره کرد:

مست مقامات شوق از همه هشیارتر پیر خرابات عشق از همه برناتر است
یار خراباتی‌ام رطل گران داد و گفت شغل خراباتیان رطل گران دادن است
در کوی خرابات‌نشینان رسیدم به مقامی کانجا ز کرامات‌فروشان خبری نیست

در شعر حافظ خرابات از کلمات مهم و بسیار پرکاربرد است.« می‌توان گفت از کلمات کلیدی و اسطوره‌های مهم دیوان حافظ است.» (خرمشاهی،۱۳۸۵: ۱۵۴) نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ

خرابات درشعر حافظ این است که در شعر حافظ، خرابات دارای سه مرحله یا جنبه است. نخست اینکه خرابات کنایه از میخانه باشد. مانند:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است همواره مرا کوی خرابات مقام است+
بیا ساقی آن بکر مستور مست که اندر خرابات دارد نشست

و...

دومین جنبه‌ای که از خرابات در غزل حافظ قابل مشاهده است، خرابات به همان معنی میخانه بوده، اما میخانه‌ای که در مقابل مسجد و خانقاه به کار رفته باشد:

رطل گرانم ده ای مرید خرابات شادی شیخی که خانقاه ندارد+
یاد باد آن‌که خرابات نشین بودم و مست وانچه درمسجدم امروز کم است آنجا بود+
در خرابات مغان گر گذر افتد بازم حاصل خرقه و سجاده روان دربازم

و...

جنبهٔ مهم دیگر خرابات در شعر حافظ این است که خرابات با فحوای احترام‌آمیز و عرفانی آن به کار رفته است:

تو خانقاه و خرابات در میانه مبین خدا گواست که هر جا که هست با اویم+
در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین‌که چه نوری زکجا می‌بینم+
آن‌کس که منع ما ز خرابات می‌کند گو در حضور پیر من این ماجرا بگو+
شست و شویی کن وآنگه به خرابات خرام تا نگردد ز تو این دیر خراب‌آلوده

و...

اکنون می توان گامی به عقب برداشته و مفهوم خرابات را در غزلیات فخرالدین عراقی پی گرفت. بررسی غزلیات وی نشان می‌دهد که این مفهوم در شعر او نیز فراوان به کار رفته است. قابل ذکر است که سه جنبه‌ای که در معنای خرابات در غزلیات حافظ مورد توجه قرار گرفت، ابتدا در غزلیات عراقی وجود داشته است. یعنی پیش از حافظ، عراقی در شعر خود خرابات را در سه معنای میخانه، میخانه‌ای که در برابر مسجد و خانقاه بوده و خرابات در معنای کاملاً عارفانه،

به کار گرفته است. اکنون می‌توان به چند نمونه از ابیاتی اشاره کرد که عراقی خرابات را در معنایی عارفانه به کار برده است:

مست خراب یابد هر لحظه در خرابات — گنجی که آن نیابد صد پیر در مناجات
خواهی که راه‌یابی بی رنج بر سر گنج — می‌بیز هر سحرگه خاک در خرابات+
اسرار خرابات به جز مست ندانند — هشیار چه داندکه دراین کوی چه‌راز است+
تا مستی رندان خرابات بدیدم — دیدم به حقیقت که جز این کار مجاز است+
خراب کوی خرابات را از آن چه خیر — که اهل صومعه را بهترین مقامات است
اگرچه اهل خرابات را ز من ننگیست — مرا نصیحت ایشان بسی مباهات است

و...

بدیهی است که در این ابیات خرابات کاملاً در معنای عارفانه به کار رفته است. که اکنون می‌توان به چند نمونه از مواردی اشاره کرد که عراقی خرابات را در معنای میخانه‌ای که مقابل مسجد و خانقاه باشد، به کار برده است:

دیدی چو من خرابی افتاده در خرابات — فارغ شده ز مسجد و ز لذت مباهات+
چنین که حال من زار در خرابات است — می مغانه مرا بهتر از مناجات است

و...

همان‌گونه که ذکر شد، در غزلیات عراقی نیز گاه خرابات صرفاً به معنای میخانه نیز دیده می‌شود:

در خرابات خراب افتاده — عاشق بی سر و سامان چه خوش است+
در کوی خرابات جمالش نظر افکند — در خم زلف پریشان چه خوش است

و...

در نتیجه؛ کاربرد خرابات به معانی گوناگون در غزلیات فخرالدین عراقی، نشان می‌دهد که حافظ نیز در غزلیات خود از این شیوهٔ کاربرد عراقی متأثر بوده باشد. سپس در دوره‌های بعد، کسانی چون فروغی بسطامی بیشترین تأثیر را از غزلیات حافظ و عراقی در کاربرد این‌گونه مفاهیم داشته‌اند. بنابراین در پایان و در تأیید نتایج این بحث، می‌توان به یکی دیگر از ابیات فروغی

بسطامی اشاره کرد که به تأثیر از غزل سبک عراقی، خرابات را در معنای کاملاً عارفانه و مقابل زهد و تکلیف و شرع، عرضه می‌دارد:

مناجـــــاتی خرابـــــاتی نگـــــردد کـــه ســیر جســم تــا جــان فــرق دارد

به نظر می‌رسد که مراجعه به مطلع این غزل، در نتیجه‌گیری نهایی این بحث خالی از لطف نباشد. زیرا نشان می‌دهد که در نظر فروغی نیز مانند فخرالدین و حافظ، عارف به اسرار حق آگاه است و با جان سر و کار دارد، اما عابد تنها به جسم عبادت می‌کند و خدا را می‌خواند؛ و این دقیقاً مرزی است میان رهرویی که در خرابات عارفانه، مست از بادهٔ ناب شناخت حق است و آن زاهد ظاهرنمایی که همچنان در بند عبادت ظاهری و زهد ریایی خویش است.

خــدا خــوان تــا خــدا دان فــرق دارد کــه حیــوان تــا بــه انســان فــرق دارد

۲۶- زلف/ کفر و ایمان

زلف

معنای لغوی زلف بر همگان آشکار است اما اهمیت آن در عالم عرفان به دلیل ارتباط ویژه ای است که این واژه با دو مفاهیم بسیار مهمی چون کفر/ ایمان و جمعیت/ پریشانی دارد. می‌توان گفت؛ با توجه به تعریف کفر در عالم تصوف و تعبیر آن به «ظلمت عالم تفرقه»، ارتباط آن با بحث «جمع و تفرقه» در بخش‌های پیش مورد توجه قرار داشته است. بنابراین، دربارهٔ ارتباط زلف با جمعیت و پریشانی در همان مبحث، تا حدودی، توضیح داده شده است و چارچوب‌های اصلی بحث در این زمینه به طور مختصر بیان شده است. به این ترتیب، به منظور دوری از تکرار و اطناب، در این‌جا از توضیح بیشتر دربارهٔ ارتباط زلف با پریشانی و جمعیت، خودداری می‌گردد. چرا که توجه به بحث جمع و تفرقه ـ که قبلاً ذکر شد ـ می‌تواند تا حد قابل قبولی نیاز این بحث را تأمین نماید.

پیش از پرداختن به زلف و ارتباطش با کفر و ایمان، شاید بهتر باشد که تعریف مختصری از کفر و ایمان در اختیار قرار گیرد.

ایمان: «اعتقاد قلبی به کسی یا چیزی، خواجه نصیرالدین گوید: ایمان در لغت تصدیق باشد، یعنی باور داشتن و در عرف اهل تحقیق، تصدیقی خاص باشد و آن تصدیق بود به آن‌چه علم قطعی به آن حاصل است... پس ایمان عبارت از : تصدیق وثوق و اطمینان، و مقابل کفر است و به معنی خضوع و انقیاد و تصدیق مطلق و فضیلت و ثبات آمده است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۱۷۱) گفته می‌شود که ایمان دارای مراتب و درجات است و شدت و ضعف آن مشخص کنندهٔ میزان نقصان و کمال در بشر است. به این ترتیب، بلاترین مقام ایمان مخصوص اولیاء است که به درجهٔ اخلاص در ایمان کامل رسیده‌اند.

کفر: در تعریف کفر چنین آمده است: «در ادب عرفانی، ظلمت عالم تفرقه را کفر گویند. نیز گفته‌اند کفر، پوشیدن وحدت در کثرت است. برخی گفته‌اند: کفر حقیقی فنای عبد است. کافر آن است که از مرتبهٔ صفات و اسماء و افعال نگذشته باشد...نسفی گوید: ای درویش از کفر تا به توحید راه بسیار است و از توحید تا به اتحاد راه بسیار است و از اتحاد تا به وحدت هم راه بسیار است؛ و وحدت است که مقصد سالکان و مقصود روندگان است.

ای درویش معنای مطابق کفر پوشش است و پوشش بر دو قسم است: یک پوشش آن است که به واسطهٔ آن پوشش، خدای را نمی‌بینند و نمی‌دانند و این کفر مبتدیان است و این کفر مذموم است. دیگر پوشش آن است که به واسطهٔ آن پوشش، غیر خدای نمی‌بینند و نمی‌دانند و این کفر منتهیان است و این کفر ممدوح است.»(سجادی،۱۳۷۵: ۶۶۶).

با توجه به گفتهٔ نسفی و تعریف کفر و انواع آن در عالم تصوف، می‌توان به این نتیجه رسید که آن کفری که گاه در شعر شاعران ممدح و پسندیده است و عارف از آن دم می‌زند همان کفر ممدوحی است که مخصوص منتهیان بوده است. این نوع از کفر در شعر، گاهی با نمادهای کافری مانند زنار بستن ارائه می‌شود و گاهی با سخن از زلف معشوق از آن یاد می‌شود.

در اشاره به زلف، ابتدا باید به توضیحات صوفیه دربارهٔ آن توجه کرد. زلف در اصطلاح صوفیان کنایه است از: «مرتبهٔ امکانی از کلیات و جزویات و معقولات و محسوسات و ارواح و اجسام و جواهر و اعراض.» (سجادی،۱۳۷۵: ۴۴۲).

همچنین در اصطلاحات صوفیان آمده است که زلف کنایه از ظلمت کفر است.(همان) با این توضیح کوتاه ارتباط زلف با کفر و ظلمت و تقابل آن با ایمان در نظر صوفیان مشخص می‌گردد در اکثر کتاب‌های مربوط به تصوف زلف، همواره نماد کفر و متضاد ایمان معرفی شده است. همچنین در تأیید نظر صوفیان دیده می‌شود که تعبیر زلف به کفر و ارتباط زلف با کفر و ظلمت در شعرهای عارفانه فراوان است. اما نکتهٔ بسیار حائز اهمیت در این بحث، توجه به کفر ممدوح است که در تعریف کفر توضیح داده شد. به این ترتیب، باید دانست که دم زدن از کفر در شعر عارفانه، با هر نمادی(زلف، زنار و ...) می‌تواند به معنای فرو رفتن عارف در پوششی باشد که باعث ندیدن غیر خدا می‌گردد و همان کفر ممدوح محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد تحقیق در این زمینه و تمایز قائل شدن میان گفتار شاعر در برخورد با کفر، و نیز تشخیص نوع کفری که شاعر در شعر خود می‌آورد، از جمله مباحث گسترده‌ای است که دربارهٔ شعر هر شاعر می‌تواند به طور کامل مورد بحث قرار گیرد و خود به صورت بحثی مجزا در جایی دیگر ارائه شود. در این مبحث به تبع آن‌چه در باب دیگر اصطلاحات عارفانه رفت، تنها می‌توان محض آشنایی با اصطلاحات موجود در غزل شاعران مورد بحث، به برخی شواهد موجود در شعر آن‌ها توجه نمود.

اکنون با توجه به روشنی بحث، بی هیچ تعلل می‌توان به مصادیق این نظر در غزل‌های چهار شاعر مورد این تحقیق توجه نمود و شواهدی از ابیات آن‌ها را ذکر نمود.

در شعر فروغی بسطامی کاربرد زلف فراوان است و اشاره به آن، گاه به عنوان نمادی از کفر و نقطهٔ مقابل ایمان، در بسیاری از ابیات دیده می‌شود که می‌توان به چند نمونه از آن‌ها در این‌جا توجه کرد:

ز سودای سر زلف رسایش بدل کردم به کفر اسلام خود را

این بیت از فروغی به خوبی بیان‌کنندهٔ دیدگاه شاعر به کفر ممدوح در تقابل با ایمان معمول است. کفری که طبق تعریفی که از نسفی داده شد، مخصوص منتهیان است و هر کسی توانایی دست‌یابی به آن را ندارد، زیرا باید در پوششی قرار گیرد که دیگر غیر خدا به چشم او نیایند.

گر تو در بتکده با زلف چو زنار آیی　　بت‌پرستان نپرستند بت سیمین را
کفر زلف تو چنان زد ره دین و دل من　　که مسلمان نتوان گفت من بی دین را

چنان‌که ملاحظه می‌گردد در بیت نخست ، زلف به زنار تشبیه شده است که بی‌شک از عناصر کفر محسوب می‌شود. سپس در بیت دوم اشاره به کفر تصریح شده است.بنابراین، باز هم شاعر به کفری اشاره دارد که نزد عرفا پسندیده است.

این گونه ابیات در غزل فروغی فراوان است. به این ترتیب بی هیچ توضیح دیگری در مورد رویکرد فروغی به کفر و عناصر آن، نظیر زنار و ... ـ به مواردی از آن‌ها اشاره می‌گردد:

کفر زلفش رهزن دین من است　　کافری سرمایه‌اش این‌است گویی‌نیست، هست+
من‌ار محبوب خود را می‌پرستم دم مزن واعظ　　که از کفر محبت اولیا جستند ایمان را+
گیسوی چون زنار او آرایش رخسار او　　یک شمه است از کار او کفری که ایمان پرورد

شواهد مبنی بر این اصطلاح در شعر فروغی فراوان است که امکان ذکر شواهد بیشتر در این مبحث وجود ندارد. بنابراین، باید به سراغ غزل‌های هاتف رفته و بازتاب کفر و ایمان و نقش زلف را در این زمینه مورد بررسی قرار داد. در این باره می‌توان گفت که مظاهر کفر و ایمان و کارکرد زلف در این زمینه، در غزلیات هاتف، مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات و رموز عرفانی ، با شعر فروغی متفاوت است. در شعر هاتف اشاره به کفر و ایمان چندان مشهود نیست و کاربرد زلف در معنای یاد شده نیز با آن‌چه در شعر فروغی دیده شده تقریباً متفاوت است و می‌توان گفت در برخی غزل‌ها اشاره به زلف چندان عارفانه نبوده و حتی اگر معنای کل غزل هم عارفانه بوده باشد، زلف به صورت آشکار در معنای کفر ممدوح به کار نرفته است. به طور مثال یکی از مواردی که از زلف در شعر هاتف استفاده شده است بیت زیر است:

نه زلف و خال و رخ لیلی آن دگرچیز است که آفت دل و صبر و قرار مجنون است

همچنین در بیت دیگری از پیروی همواره از کمند یار سخن می‌گوید:

سر نپیچم ز کمندت به جفا آن صیدم که توان بست مرا لیک رها نتوان کرد+

گرهی اگرچه هرگز نگشوده‌ام طمع بین که ز زلف یار دارم هوس گره‌گشایی

اگرچه ممکن است که از زلف یار در هر یک از این غزل‌ها بتوان تعبیری صوفیانه داشت، اما با داشتن چنین تعبیری هم باید توجه داشت که زلف در این ابیات تنها می‌تواند وسیله‌ای جهت رساندن منظور شاعر در بیان عرفانی خود باشد و نه آن نشان کفر ممدوحی که در غزلیات فروغی مورد توجه قرار گرفت.

در مورد مظاهر کفر؛ مانند زنار، در غزلیات هاتف، باید اذعان داشت که این‌گونه مفاهیم نیز چنان که در غزل فروغی در جهت اشاره به کفر عرفانی مورد استفاده قرار گرفته است، در این‌جا چنان کاربردی نداشته‌اند. بیت زیر می‌تواند تأییدی بر این نظر باشد:

مگر میان بتان روی آن صنم دیدند که اهل صومعه زنّار بر میان بستند

اکنون پس از بررسی مفهوم زلف و ارتباط آن با کفر و ایمان در غزلیات دورهٔ بازگشت با تکیه بر دو شاعر مورد بحث(هاتف و فروغی)، می‌توان به سبک عراقی بازگشت و کارکرد این مفاهیم را در شعر فخرالدین عراقی و حافظ نیز پی گرفت.

حافظ در این باره می‌گوید:

ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری+

کفرزلفش ره دین می‌زد وآن سنگین دل در پی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود

عراقی در این زمینه آورده است:

با پرتو جمالت برهان چه کار دارد با عشق زلف و خالت ایمان چه کار دارد+

نگارا جسمت از جان آفریدند ز کفر زلفت ایمان آفریدند+

در بندگی زلف چلیپات بماندیم زنار هم از زلف تو بستیم دگربار

با توجه به این شواهد شعری از غزل‌های عراقی و حافظ، بی هیچ توضیح دیگری، می‌توان به وضوح دریافت که آن چه دربارهٔ کفر ممدوح و نیز کاربرد عارفانهٔ زلف و رابطهٔ آن با کفر و ایمان گفته شد، ابتدا در غزلیات عراقی و حافظ وجود داشته است و سپس در دورهٔ بازگشت در غزل‌های کسانی چون فروغی بسطامی طور کامل منعکس گشته است.

در پایان این فصل باید اضافه کرد که قطعاً رموز و اصطلاحات عرفانی به مواردی که در این پژوهش ذکر شده محدود نمی‌شوند. دامنهٔ اصطلاحات و مفاهیم عارفانه در فرهنگ و ادب فارسی چنان گسترده است که تاکنون در این زمینه فرهنگ‌ها و کتاب‌های بسیاری نوشته شده است. اما بدیهی است که پژوهش حاضر مجال و گنجایش پرداختن به اصطلاحات بیشتری را نداشته است.

نکتهٔ قابل ذکری که باید اضافه کرد؛ این است که برخی اصطلاحات دیگر مانند چشم، لب، ابرو، زنخدان، کرشمه و برخی مفاهیم از این قبیل که در توصیف چهره و رفتار معشوق از آن‌ها استفاده می‌شود، در ترکیب اصطلاحات یاد شده در این فصل قرار داده نشده‌اند. زیرا می‌توان گفت که این دسته؛ از مفاهیمی هستند که پیش از رواج تصوف در ادبیات ـ به ویژه غزل ـ بیشترین استفاده را در توصیف معشوق در شعر عاشقانه به عهده داشتند و بعدها پس از آن‌که مفاهیم عرفانی به شعر گسترش یافت، این دسته از واژه‌ها دارای بار معنایی دیگری در پس رویهٔ ظاهری‌شان شدند و این ظرفیت دو سویهٔ آن‌ها می‌تواند بیشتر مورد توجه باشد.

چراکه اصطلاحات خاص عرفان اکثراً با ورود عرفان و تصوف به غزل، مورد توجه قرار گرفتند. به طور مثال واژه‌هایی چون؛ طلب، فنا، بقا، یقین، تجلی و... همه از اصطلاحاتی هستند که همواره وجه تمایز اشعار عارفانه با دیگر انواع شعر بوده‌اند و مشخصاً در ادب عرفانی مورد بحث واقع می‌شوند، اما واژه هایی چون لب، چشم، ابرو و ... قطعاً در نگاه اول عارفانه نمی‌نمایند و معنای عرفانی آن‌ها در بررسی معنای بیت یا کل یک غزل، مشخص می‌شود. نکتهٔ دیگر این‌که؛ این دسته از واژگان در توضیح اشعار عاشقانه ـ عارفانه، نقش به سزایی داشته‌اند.

(البته زلف هم جزو واژه‌هایی چون چشم، ابرو و...محسوب می‌شود، ولی به دلیل ارتباط با دو

مفهوم مهم کفر و ایمان در کنار اصطلاحات خاص عرفان مورد توجه قرار گرفت.) با این توضیح، باید توجه داشت که بررسی این دسته از مفاهیم را می‌توان در فصل نهایی این پژوهش به صورت جداگانه پی گرفت و سپس به نتیجه‌گیری کلی مباحث پرداخت.

فصل چهارم

بحثی در تکمیل فصل سوم

و

نتیجه‌گیری

شاید با آن‌چه تاکنون ذکر شد، وضعیت عرفان و تصوف در غزلیات هاتف و فروغی و همچنین میزان بهره‌گیری آن دو از غزلیات عراقی و حافظ، تا حدودی روشن شده باشد. بنابراین، فصل حاضر ابتدا به منظور تکمیل مباحث مطرح شده در فصل‌های پیشین، به بررسی برخی دیگر از اصلاحات موجود در شعر هاتف اصفهانی و فروغی بسطامی خواهد پرداخت و سپس به دنبال جمع‌بندی و ارائهٔ یک نتیجهٔ کلی از تمامی مباحث این تحقیق خواهد بود.

چنانچه در فصل قبل ذکر شد، عارفان همواره برای بیان اهداف معرفات‌شناختی، هستی‌شناسی و کمال‌جویانهٔ خود، از زبان خاص عرفان استفاده کرده‌اند و شعرای عارف در هر زمان و مکان، یک گام فراتر نهاده و تأثرات درونی و عواطف روحانی خویش را در کلامی موزون به شکفتگی و تکامل رسانده‌اند. با آنچه گذشت، روشن شد که شعر عرفانی در طول دوران ادب فارسی همواره مورد توجه قرار داشته است. اما باید توجه داشت که این پیوند عرفان و شعر، رابطه‌ای متقابل، دوسویه و کامل بوده است؛ به این معنا که نه تنها اصطلاحات خاص تصوف به شعر راه یافت، بلکه کاملاً واضح و مبرهن است که واژه‌های خاص شعر که دارای بار معنایی شاعرانه و ویژه‌ای بوده‌اند نیز وارد حوزهٔ تصوف شد.

به طور مثال اگر شعر عارفانه حاوی اصطلاحاتی نظیر جبر و اختیار، یقین، تجلی، بقا و فنا، و...شد، در کنار این ها کلماتی همچون؛ چشم، خال، لب، زلف، ابرو، ناز و کرشمه و... نیز همواره به عنوان عناصر شعری ثابت در شعر عارفانه دیده می‌شد. یعنی دقیقاً همان کلماتی که تا قبل از ظهور عرفان در ادبیات، مخصوص وصف معشوق زمینی و یا ممدوح درباری بودند.

اکنون می‌توان به منظور تکمیل بحث‌های پیشین و بررسی دقیق‌تر عناصر عرفانی موجود در غزلیات شاعران مورد بحث، با همان روش جستجوی شواهد و نمونه‌های شعری، به دنبال اصطلاحات دیگری بود که اصالتاً مربوط به عرفان و تصوف نبوده، اما در شعر عارفانه تغییر معنا داده و در خدمت زبان عرفان درآمده‌اند.

باید دانست که توجه به اصطلاحات مذکور در اشعار عارفانه، از این جهت حائز اهمیت است که آن‌ها در واقع، ایجاد کنندهٔ نوعی سمبولیسم در شعر عارفانه بوده‌اند. زیرا به کار بردن برخی واژه‌ها و اصطلاحات در غزل، هنگامی که معنایی جز مفهوم ظاهری آن‌ها مورد نظر بوده باشد، می‌تواند آن‌ها را گاه به نماد یا سمبل‌های خاص بدل سازد. نکتهٔ دیگر این‌که به کار بردن این‌گونه واژه‌ها در ادب صوفیانه(واژه‌های مربوط به توصیف چهرهٔ معشوق، نظیر چشم، ابرو، لب و ...) کیفیتی ایجاد می‌کند که توصیف عشق عرفانی و شور و ذوق همراه با آن را به شیوه‌ای بهتر و قابل درک‌تر ارائه می‌دهد.

همچنین؛ نکتهٔ بسیار قابل توجه در کاربرد این واژه‌ها، این است که استفاده از آن‌ها نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای زبان عرفان در کاربرد واژه‌ها و مفاهیم گوناگون است. در واقع این زبان، با برخورداری از شبکهٔ واژگانی وسیع و قدرت استفاده از آن‌ها می‌تواند کیفیت والای عشق عرفانی و مفاهیم مهم و اساسی در معرفت حق و شناخت انسان را به گونه‌ای وارد سخن موزون، به ویژه غزل، کند که هر خواننده به میزان درک خود از آن بهره و لذت روحانی ببرد. بنابراین در این بخش تعدادی از این واژه‌ها در نظر گرفته شده و از نظر معنای عارفانه مورد توجه قرار خواهند گرفت.

کاربرد مفاهیم ظاهری و محسوس در خدمت زبان عرفان

۱-چشم

معنی لغوی چشم به عنوان عضو بینایی چنان روشن است که نیاز به مراجعهٔ منبع خاصی نـدارد. در توضیح عرفانی؛ «چشم اشاره است به شهود حق مر اعیان و استعدادات ایشان را. آن شهود معبـر بـه صفت بصر می‌گردد. در اصطلاحات صوفیه است که چشم، جمال را گویند و نیز صفت بصر الهی را گویند. باز در شرح گلشن راز است کـه بیمـار و مسـتی کـه بعـد از فـراق و پنـدار خـودی روی نموده و از مشاهدهٔ جمال جانان، عاشقان دلسوخته را محروم می‌دارد. همهٔ آثـار و لـوازم چشـم بـر کرشمهٔ اوست. و از آثـار چشـم شـوخ آن پـری‌پیکـر اسـت کـه دلهـای خلایـق مسـت و مخمـور اوست.»(سجادی،۱۳۷۵: ۳۰۲) .

چشم معمولا همراه با صفات مختلف در شعر ـ به ویژه در غـزل ـ آمـده اسـت کـه اگرچـه ایـن صفات در نظر خواننده برای توصیف حالات چشم آمده است، اما دقـت در معنـای عرفـانی آن‌هـا نشان می‌دهد که هر یک از صفاتی که به همراه چشم آمده‌اند، به خودی خـود مـی‌تواننـد، معنـای ویژهٔ عارفانه‌ای را نیز در پی داشته باشند. به طور مثال؛« مراد از چشم آهوانه ستر کردن الهی است، تقصیرات سالک را. با آگاه کردن سالک از آن تقصیر که کرده باشـد و ایـن نهایـت عنایـت خـدا است که سـالک را از تقصـیر بـازمی‌دارد تـا خـود تـدارک تقصـیر کنـد. چشـم تَـرک عبـارت از پوشاندن احوال و کمالات سالک و علو مرتبهٔ اوست از او از غیر او؛ و آن را جز خدا ندانـد و ایـن کمال مستوری است.

چشم جادو جذبات الهی است... و چشم خمار کنایـه از پوشـاندن تقصـیرات سـالک از سـالگ است. لکن بر ارباب کمال که از او اکمل و اعلی و اجـل باشـند، گـاه روشـن اسـت و گـاه نـه... و چشم شهلا، ظاهر کردن احوال و کمالات و علـو مرتبـت سـالک بـر سـالک و غیـر اوسـت و منـع شهرت از این مقام خیزد. چشم مست، سرّ الهی و حذبات او را گویند. حافظ گوید:

از بس که چشم مست درین شهر دیـده‌ام حقا که می نمی‌خورم اکنـون و سرخوشـم

عراقی گوید:

چون چشم مست تو آغاز کبر و ناز کند　　بسا که بر دلم از غمزه ترکتاز کند+
مرا مکش که نیاز منت به کار آید　　چو من نمانم حسن تو با که ناز کند

[همچنین] چشم نرگس، عبارت از ستر مراتب عالیه است که اهل کمال آن را پنهان دارند.» (سجادی،۱۳۷۵: ۳۰۳-۳۰۴).

اکنون می‌توان به دنبال معانی گوناگون چشم در غزلیات این چهار شاعر دقت نمود. چشم یکی از واژه‌های پرکاربرد در بیان حالات عاشق و معشوق در غزل فارسی بوده و همواره به همراه صفات ذکر شده آمده است. اما این‌که چطور از این کلمه و صفات آن، در تعابیر عارفانه استفاده شده است را می‌توان در بررسی برخی از نمونه‌های شعری دریافت.

نکتهٔ قابل ذکر این است که در این بخش، در ارائهٔ شواهد مثال، بیشتر بر غزلیات هاتف و فروغی تأکید خواهد شد و از آوردن نمونه ابیات حافظ و عراقی تا حد امکان خودداری خواهد شد. دلیل این عمکرد این است که:

اولاً مظاهر توجه به جمال و عشق همراه با قراین عارفانه در شعر حافظ و عراقی چنان فراوان است که نیاز به مثال و توضیح در آن‌ها نیست.

ثانیاً غزل‌های عراقی و حافظ به عنوان دو شاعر بلندآوازهٔ دوران اوج تصوف و عرفان، همواره مورد توجه پژوهندگان و محققان بوده و در اکثر کتاب‌ها، مقالات و به طور کلی پژوهش‌های عرفانی به ابیات آن‌ها توجه شده است. شواهد و نمونه‌های شعری عراقی و حافظ حتی در فرهنگ‌های عرفان و تصوف نیز به عنوان نمونه‌های اعلای شعری به کار رفته‌اند و تقریباً می‌توان گفت که اهل ادب کاملاً با آن‌ها آشنایی دارند. سخن از چشم و ابرو و لب و ... و وصف معشوق در بالاترین حد عاشقانه و عارفانه و با بهترین زبان و بیان، در شعر این دو شاعر سبک عراقی، در واقع چیزی نیست که نیاز به اشاره‌های پیاپی داشته باشد. به علاوه این‌که؛ در این بخش برای جمع‌بندی مباحث گذشته و رسیدن به درکی قابل پذیرش از عرفان موجود در غزل فروغی و

هاتف و میزان موفقیت آن‌ها در احیای تصوف در غزل دورهٔ بازگشت، باید بیش از هر چیز بر غزلیات آن دو تمرکز کرد.

اکنون با این توضیحات، ابتدا به غزلیات هاتف توجه می‌گردد که دربارهٔ چشم آهو چنین آمده است:

چشم وحشی نگه یار من آهوست ولی آهوی شیرشکاری است که گفتن نتوان

همچنین نمونهٔ دیگری از کاربرد عارفانهٔ چشم در این غزلیات را می‌توان در بیت زیر مشاهده کرد که به مسألهٔ کرشمهٔ چشم اشاره کرده است:

به یک کرشمهٔ چشم فسونگر تو شود یکی‌هلاک یکی زنده این‌چه بوالعجبی است

دیگر صفات چشم که در فرهنگ اصطلاحات عرفانی آمده است در غزلیات هاتف نمونه‌ای دیده نشده است اما موارد دیگری دربارهٔ چشم، دیده، نظاره و نگاه وجود دارد که می‌توان توضیحاتی دربارهٔ آن‌ها ارائه کرد. به طور مثال یکی از مواردی که در غزل هاتف دربارهٔ چشم در معنای خاص می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد، دیده یا چشم اهل بصیرت و صاحب‌نظران است:

سروقدی که بود دیدهٔ دل‌ها به رهش نیست جز دیدهٔ صاحب‌نظران جلوه‌گهش+

نه لعل راست نه یاقوت را نه مرجان را به چشم اهل بصیرت صفای جوهر می

چشم ودیده در این ابیات طوری به کار رفته‌اند که نشان می‌دهد برای دست‌یابی به حقیقت، باید با دیده‌ای متفاوت و با نگاهی خاص هستی را مشاهده کرد. در این‌جا دیده یا چشم در نه در معنای چشم یار زمینی است و نه در معنای چشم معشوق حقیقی، بلکه در این‌جا مقصود از چشم؛ نگاه متفاوت به هستی است که البته آن هم موهبتی است که فقط نصیب خواص می‌گردد. بنابراین جلوه‌گاه معشوق یا حق دیدهٔ صاحب‌نظران آگاه و عارف است.

دیگر اشارات به چشم در غزلیات هاتف چندان برجسته و قابل بحث نبوده است. هاتف در بسیاری از موارد چشم را همراه با اشک و گریه، برای توصیف غم فراق به کار برده است که تقریباً استفادهٔ بسیار معمولی بوده و اگر هم توضیح عارفانه‌ای داشته باشد، مربوط خواهد بود به معنای کل غزل، که در این جا مورد بحث نیست.

در غزلیات فروغی بسطامی اشاره به چشم با انواع حالات و صفات آن بیشتر دیده می‌شود. اشاره به چشم با وصف سحرانگیزی و جادویی، مستی، شهلایی و... در این ابیات فراروان است که می‌توان به نمونه‌هایی از آن در این جا توجه نمود.

نمونه‌هایی از ابیات فروغی که در آن به چشم جادو اشاره شده است:

دلم شکستی و چشم از دو عالمم بستی دو زلف پرشکن‌وچشم پر فن است تو را+
دور فلک به چشم تو تعلیم سحر داد تا چشم‌بند مردم دوران کند تو را
لب پرشکر تو شهدفشانی‌ها داشت چشم افسونگر تو سحرطرازی‌ها کرد

اشاره به چشم آهو در غزلیات فروغی:

گر آهوی چشم تو سویم نظر اندازد هم شیر شود صیدم هم چرخ شود رامم+
تا لاف به هم‌چشمی‌ات آهوی حرم زد سلطان قضا امر به خون ریختنش کرد+
چشمی که به یک غمزه مرا طبع غزل داد نسبت نتوانم به غزال ختنش کرد

دربارهٔ ویژگی عرفانی چشم با صفت آهو، می‌توان به غزل شمارهٔ ۱۱۲ فروغی که دو نمونهٔ اخیر از آن برداشت شده است، توجه نمود. در این غزل ابیاتی وجود دارد که حاکی از رویکرد عارفانهٔ شاعر بوده و تأیید می‌کند که روی سخن شاعر در این ابیات با معشوق حقیقی است.(ر.ک غ۱۱۲ ص:۱۲۰ غزلیات فروغی بسطامی).

همچنین فروغی گاهی واژهٔ نرگس را نیز در این معنا به کار برده است:

نرگس که فلک چشم و چراغ چمنش کرد چشم تو سرافکنده به هر انجمنش کرد+
نرگسش گفت که من ساقی میخوارانم گرچه خود مست ولی آفت هشیارانم

همچنین صفت شهلایی که در توضیح صفات چشم به نقل از فرهنگ اصطلاحات آمد، در ابیات فروغی وجود دارد:

ساقی دل نرگس شهلای تو مستی جان از می مینای تو

از سوی دیگر، اشاره به چشم و مستی و خماری و جادویی و ... در غزلیات حافظ آن‌قدر فراوان است که شاید ارائهٔ شاهد مثال برای این موارد تقریباً بی‌مورد به نظر برسد. اما گذشتن از

غزل حافظ، حتی اگر شواهد شعر او را همه از حفظ باشند، به نظر نگارنده از لطف تحقیق خواهد کاست. بنابراین به اختصار برخی نکات و شواهد مربوط به غزلیات حافظ ذکر می‌شود. در اشاره به چشم جادو یا جاوی چشم بی شک نخستین بیتی که از وی به ذهن می‌رسد این بیت است:

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت

در اشاره به چشم مست نیز می‌توان این بیت را به خاطر آورد:

از بس که چشم مست در این شهر دیده‌ام حقا که می نمی‌خورم اکنون و سر خوشم

تشبیه چشم به نرگس که در غزلیات حافظ و به طور کلی در غزل، آنقدر فراوان است که جزو استعارات و تشبیهات بسیار معمول شعر فارسی بوده است. اما به کارگیری این تشبیه در معنای عرفانی هم بسته به نوع غزل صورت گرفته است. به این معنی که در غزل‌های عرفانی این تشبیه، معنایی دیگر یافته است. در شعر حافظ اما شیوهٔ دیگری در پیش است؛ به این گونه که نرگس معمولا به عنوان رقیب چشم معشوق در نظر گرفته شده است. مانند:

به یک‌کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد فریب چشم تو صدفتنه در جهان انداخت+

گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس شیوهٔ تو نشدش حاصل و بیمار بماند+

نرگس ار لاف زد از شیوهٔ چشم تو مرنج نروند اهل نظر از پی نابینایی

و...

همچنین مطلب دیگری که باید به صورت مختصر دربارهٔ چشم در غزل حافظ اشاره کرد، کاربرد فراوان چشم با صفت سیاه بودن است که در برخی غزل‌های وی دیده می‌شود و تقریباً کاربرد ویژه‌ای است در غزل های حافظ. البته کاربرد چشم سیاه از آغاز غزل فارسی در شعر رودکی وجود داشته است.اما در مورد این ویژگی در غزل حافظ باید توجه داشت که؛ «معلوم نیست علاقهٔ حافظ به چشم سیاه از روی سنت و عادت شعری است یا علاقهٔ شخصی است.»(خرمشاهی،۱۳۸۵ :۳۰۰)

نکتهٔ قابل توجه در این مطلب این است که فروغی بسطامی نیز چشم را با صفت سیاه در غزل

خود بسیار به کار برده است و این امر می‌تواند توجه فروغی به حافظ را در کاربرد واژه‌ها و مفاهیم و تصاویر شعری در غزل، نشان دهد.

در شعر فخرالدین عراقی هم چشم معشوق با صفات و حالات گوناگون وصف شده است، در حالی که گاه معشوق نه معشوقی زمینی و دست‌یافتنی است و نه چشم او چشم ظاهری و ظاهربین بوده است.

در این باره به نظر می‌رسد باز هم می‌توان به مشهورترین غزل عراقی که از مستی چشم ساقی آغاز می‌شود، اشاره کرد:

نخستین باده کاندر جام کردند ز چشم مست ساقی وام کردند

در اشاره به نرگس و جادوی چشم هم می‌توان به این دو بیت توجه کرد:

ز خواب نرگس مست تو سرگران برخاست خروش و ولوله از جام عاشقان برخاست+

چه سحر کرد ندانم دو چشم جادوی تو که از نظارگیان ناله و فغان برخاست

شواهد شعری در غزلیات عراقی نیز مانند حافظ فراوان است، اما به دلایلی که ذکر شد، در این‌جا از ذکر آن‌ها خودداری کرده تا بیشتر در مورد اصل موضوع بحث شود. بنابراین به طور کلی چشم در عرفان یکی از مفاهیمی است که نشانه و کنایه از حالت سکر است. زیرا اشاره به مستی و فتنه‌انگیزی و سحرآمیز بودن چشم در واقع به حالات مستی و بی‌خبری و مخموری سکرآمیز عارفانه شبیه است. بنابراین، تصویر چشم با حالات و صفاتی که برشمرده شد، تنها به چشم به عنوان عضو بینایی بدن اشاره ندارد، بلکه یکی از نمادها یا استعارات و مجازهای عارفانه به شمار می‌رود که تجربهٔ روحانی و لطف و سرمستی این تجربه را از ساحت ذهن شاعر ابتدا به زبان او و سپس به خواننده یا شنوندهٔ او منتقل می‌سازد. شعر عرفانی اساساً نمادساز و نمادگراست و به همین دلیل از مفاهیم محسوس مادی که برای همگان قابل دید و درک می‌باشند، نمادهای خاص صوفیانه می‌سازد و این مفاهیم را به تصاویری مبدل می‌کند که به وسیلهٔ آن‌ها تجربه‌های شهودی خویش را نمایان کند. بنابراین توجه به این مفاهیم خارجی به عنوان واسطه‌های ساده برای درک و دریافت تجربهٔ شهودی عارف در بررسی اشعار عرفانی کارآمد و حتی ضروری است.

۲- لب

در معنای واژگانی همان عضو معروف بخش دهان موجودات است. «در زبان عارفان کلام را گویند. بعضی لب را اشاره به نفس رحمانی می‌دانند که به اعیان افاضه وجود می‌کند.» (سجادی،۱۳۷۵: ۶۸۳) فروغی گوید:

تا وصف لبت گفتم درهای دری سفتم الحق که در این معنی مستوجب تحسینم

گفتنی است که این بیت فروغی، پس از توضیح بسیار مختصر دربارهٔ اصطلاح لب(در تعریف ذکر شد) در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، به عنوان شاهد مثال، آمده است. بنابراین بی هیچ توضیح دیگری، این بیت به تنهایی بر کاربرد عرفانی این واژه در غزلیات فروغی بسطامی گواه است.

بنابراین در توضیح سادهٔ لب باید به خاصیت جان‌بخشی آن اشاره کرد. از این نظر لب، گاهی با چشمهٔ حیوان و آب حیات در اشعار عارفان مقایسه شده است.

هاتف می‌گوید:

در لب یار است آب زندگی در حیرتم خضر می‌رفت از پی سرچشمهٔ حیوان کجا

فروغی نیز به ویژگی جان‌بخشی و حیات‌بخشی و جاودانگی لب یار در برخی ابیات اشاره کرده است:

خطت را عین ظلمت خلق کردند لبت را آب حیوان آفریدند+

خضر اگر بوسه زند لعل می‌آلود تو را هرگز آلوده به سرچشمهٔ حیوان نشود+

تا به یاد لب او جام لبالب زده‌ایم واقف از خاصیت چشمهٔ حیوان شده‌ایم

آخرین بیت از ابیات مذکور یادآور این نکته است که؛ لب نیز به دلیل ارتباطی که با مستی داشته، مانند چشم، گاه کنایه از حالات سکر بوده است. باز هم فروغی در این زمینه گفته است:

تا لب می‌پرست او داد شراب مستی‌ام مفتی شهر می‌خورد حسرت می پرستی‌ام

در غزلیات فخرالدین عراقی و حافظ هم که قطعاً این واژه فراوان به کار رفته است و تنها در تأیید گفته‌های این بحث، به چند نمونه بیت از هر دو شاعر اکتفا می‌شود.

عراقی بارها به صفت جاودانگی و حیات‌بخشی لب یار در غزل‌های خود اشاره کرده است :

در لعل توست پنهان صدگونه آب حیوان　　از بیدلی لب من با آن چه کار دارد
جان من از لب تو مانا که یافت ذوقی　　ورنه خیال جاوید با جان چه کار دارد+
لب لعل تو جانم می‌نوازد　　بنفشه آب حیوان می‌نماید

حافظ نیز موارد فراوانی از لب به صفات ذکر شده استفاده کرده است. اما در این بیت، لب را هم در صفت جان بخشی از نفس عیسوی و هم در حیات بخشی از آب خضر(آب حیات) برتر دانسته است:

انفاس عیسی از لب لعلت لطیفه‌ای　　و آب خضر ز نوش لبانت کنایه‌ای

خلاصه با توجه به همین چند نمونه از شواهد شعری،می‌توان دریافت که «لب» هم به عنوان یکی دیگر از واژه‌های محسوس، می‌تواند در معنایی دیگر، نمادین عمل کند و بیان‌کنندهٔ یکی از تجارب یا درک و دریافت‌های عارف به شمار رود.

۳- ابرو

«در سخنان اهل ذوق، صفات از آن رو که حاجب ذات است، به ابرو تعبیر می‌شود و عالم وجود از آن جمال گیرد.»(سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹).

فروغی در این باره گفته است:

فتاده تا نظرم بر کمان ابروی تو　　چه دیده‌ها که ز هرگوشه درکمین من است+
تا درآید ز کمین ترک کمان ابروی من　　سینه‌ای نیست که آماجگه تیرش نیست
خم ابروی‌کسی خون تورا ریخت به خاک　　که سر تاجوران قابل شمشیرش نیست

ذکر این ابیات در فرهنگ اصطلاحات سجادی، بهترین گواه کاربرد این واژه با معنی عارفانه در دیوان فروغی است.

برداشت فروغی از حافظ و عراقی در برخی واژه‌ها کاملاً مشهود است. عراقی در این زمینه گفته است:

بتم از غمزهٔ ابرو همه تیر و کمان سازد　　به‌غمزه خون دل‌ریزد به ابرو کار جان سازد
چو در دام سر زلفش همه عالم گرفتار است　　چرا مژگان کند ناوک چرا ابرو کمان سازد

حافظ در اشاره به معنای صوفیانهٔ ابرو می‌گوید:

خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست　　گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست

هاتف نیز در برخی ابیات از غزلیات خود به این واژه اشاره کرده است:

آن کمان ابرو کند چون میل تیر انداختن　　ناوک او را نشان می‌باید از جان ساختن+
دل زارم بود در صیدگاه عشق نخجیری　　که بر وی هرزمان ابروکمانی می‌زند تیری

همچنین دربارهٔ ابرو، باید توجه داشت که در برخی موارد، ابرو را یادآور محراب و یا در معنای آن هم به کار برده‌اند و گوشهٔ ابروی یار را محل خاص عبادت خویش برشمرده‌اند. بی شک سخن از ابرو و محراب ابتدا یادآور این بیت معروف حافظ است:

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد　　حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

عراقی هم گفته است:

مرا که قبله خم ابروی بتان باشد　　چه‌جای مسجد ومحراب و زهد وطاعات است

٤- زنخدان

زنخدان در لغت به معنی چانه است که در بخش پایین چهره قرار دارد. در اصطلاح عرفانی عبارت است از: «لطف قهرآمیز محبوب که سالک را از چاه جاودانی به چاه ظلمانی می‌اندازد.» (سجادی،۱۳۷۵: ۴۴۵).

فروغی بارها به این واژه در این معنی اشاره کرده است:

یوسف دل که شد از چاه زنخدانت خلاص　　از خم زلف تو افتاد به زندانی چند+
قصهٔ یوسف افتاده به چه دانی چیست　　گر فتد راه تو در چاه زنخدانی چند

دربارهٔ شعر حافظ که شاید نیاز به مثال زدن نباشد، اما به برخی نمونه‌ها اشاره می‌گردد. مانند ابیات بسیار مشهور:

جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت　　دست در حلقهٔ آن زلف خم اندر خم زد+
ای دل گر از آن چاه زنخدان به در آیی　　هرجا که روی زود پشیمان به در آیی

«در سنت شعر فارسی دل عاشق دو آشیانهٔ معروف دارد، یکی پیچ و خم‌های زلف یار، دوم چاه زنخدان.»(خرمشاهی،۱۳۸۵: ۱۰۸).

قابل ذکر است که دقت در غزل‌های هاتف، نشان می‌دهد که زنخدان با این معانی چندان در غزلیات او به کار نرفته است.

۵- خال

«در نزد سالکان طریق و اهل ذوق، نقطهٔ وحدت حقیقی است.» اما در معنای دیگری نیز چنین تعریف می‌شود: «خال عبارت از ظلمت معصیت است که میان انوار طاعت حاجب بود و چون نیک اندک بود، خال گویند. و نیز خال را کنایه از وحدت ذات مطلق دانند.»(سجادی،۱۳۷۵ : ۳۳۶-۳۳۷).

حافظ گوید:

زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من　　بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست
سر زمستی بر نگیرد تا به صبح روز حشر　　هرکه چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست

در این‌گونه اشعار، بیشتر ابیاتی که در آن‌ها از «خال» سخن رفته است به ماجرای آفرینش انسان در ازل و مسألهٔ گناه نخستین اشاره دارند. خال در واقع در شهر صوفیانه نماد گناهکاری انسان بوده است.«طبق حدیثی خداوند گل آدم را به مدت چهل روز با دو دست خویش سرشت. مسلماً این امر نشان‌گر توجه خاص خداوند به موجودی متفرد است؛ چراکه در خلق دیگر موجودات وی صرفاً گفت: کُن. و آفرینش کل عالم شش روز طول کشید. پس از سرشتن گل آدم، خداوند از روح خود در او دمید. شاید در این مرحله بود که خدا «امانت» را بر آسمان‌ها و زمین عرضه داشت و آن‌ها همگی سر باززدند. انسان ـ که منظور فقط آدم نیست ـ امانت را حمل کرد و خداوند در انتهای آیه می‌فرماید: انه کان ظلوماً جهولاً (احزاب،۷۲).

در چنین زمان اسطوره‌ای بود که خداوند تمام ذریهٔ آدم را از صلب او خارج کرد و آن‌ها را در میثاق الست مورد خطاب قرار داد. تا این موقع خداوند حوا را به عنوان زوج آدم آفریده و آن‌ها را در جنت وارد کرده بود که آزادانه در آن هر جا دلشان بخواهد بروند و پرسه بزنند. اما به آن‌ها گفته شده بود که به «هذه الشجره» نزدیک نشوند که در سنت آمده است که منظور «گندم» است. آنگاه که آدم و حوا از میوهٔ ممنوعه خوردند، فریاد به پا خاست که عصی آدم(طه،۱۲۱).

و این ـ یعنی «گناه» آدم ـ همان حادثهٔ کلیدی است.»(چیتیک،۱۳۸۸: ۲۱۵ -۲۱۶).

بنابراین صوفیه از آیهٔ امانت معمولا هم برای توصیف عشق ازلی استفاده می‌کنند و هم به ماجرای گناه آدم اشاره می‌کنند. البته باید توجه داشت که صوفیه بار امانت را معمولا همان عشقی می‌دانند که هیچ یک از مخلوقات خداوند به دلیل دشواری‌هایی که پیش رو داشت، حاضر به پذیرش آن نشدند و تنها انسان آن را پذیرفت و ظلوم و جهول لقب گرفت.«...ولی آن‌چه ذوق ناشی از عرفان عاشقانه و شمّ لطیف و حسّ رقیق اهل معرفت و محبت از چنین ودیعه و امانتی، که زمین و آسمان و کوه و دریا قادر به تحمل آن نیست و بالاخره انسان بار آن را به دوش می‌کشد، درک می‌کند، «عشق» است و بس.»(مرتضوی، ۱۳۷۰: ۳۵۸)

به هر صورت، خال در اکثر ابیات صوفیانه نماد این ماجرا است و در بسیاری از موارد هم همراه با اشارات مستقیم به این ماجرا می‌آید. خال؛ بیشتر به عنوان دانهٔ دام در شعر صوفیانه آمده است و مراد از دام همان دام و وسوسهٔ شیطان است برای آن‌که آدم به گناه نخستین آلوده شود. زیرا گفته می‌شود که شیطان پس از سر باز زدن از سجده به آدم و با رانده شدن از درگاه حق، تصمیم به فریفتن آدم گرفت و او را ترغیب به خوردن از میوهٔ ممنوعه کرد. بنابراین خال به عنوان نمادی از دانهٔ دام در شعر فارسی بسیار به کار رفته است.مانند این بیت از عراقی که می‌گوید:

از لب و زلف و خال و خط دانه و دام کرده‌اند تا که برین صفت بود دل که برد ز چنگشان؟+

بهر آشوب دل سودائیان خال فتنه بر رخ زیبا نهاد

در نهایت نظر عارفان دربارهٔ گناه آدم این است که خداوند خود این گناهکاری را برای انسان

می‌خواسته است و اگر او می‌خواست انسان را از آن گناه بازدارد، شیطان هرگز قدرت فریب انسان را نداشت. خداوند ابتدا به خاطر عشق به انسان، آدم را آفرید. خداوند همهٔ موجودات را برای نشان دادن قدرت خالقی خویش آفرید اما انسان را برای محبت آفرید و آن‌جا که انسان دچار لغزش شد هم به خواست خداوند بوده است. ویلیام چیتیک در تحقیقات گستردهٔ خود در این زمینه از روح الارواح نقل می‌کند: «آدم به تحریض خدا، از خدا نافرمانی کرد، چون خدا می‌دانست که آدم بدون نافرمانی، صفات بعد را که به او اجازه می‌دهند عاشق شود، تحقق نمی‌بخشد. ذات عشق، حسرت و غم و اندوه است.»(چیتیک،۱۳۸۸: ۲۲۲).

این ابیات عراقی دقیقاً به این نظر عرفا اشاره دارد:

خود کرده رهنمایی آدم به سوی گندم　　ابلیس بهر تأدیب اندر میان نهاده
خود کرده آن‌چه کرده وانگه بدین بهانه　　هر لحظه جرم و عصیان بر این و آن نهاده

خال؛ در غزلیات هاتف به این معنایی که ذکر شد، به کار گرفته نشده است. تنها در یکی از ابیات او چنین آمده است:

نه زلف و خال و رخ لیلی، آن دگر چیز است　　که آفت دل و صبر و قرار مجنون است

مسلماً در این بیت خال در معنای نمادین و صوفیانه به کار گرفته نشده است. اما فروغی در غزلیات خود، خال را دقیقاً در معنای نمادین و عارفانه به کار برده است و به داستان گناه آدم اشاره کرده است. به عنوان مثال می‌توان به این ابیات فروغی توجه کرد:

اگر آن خال سیه رهزن من شد شاید　　زانکه شیطان به همین دانه ره آدم زد+
رهزن آدم شد آن خال سیاه　　آه ازین گندم‌نمای جو فروش+
نکتهٔ خال و خطش از من سودازده پرس　　که نویسندهٔ طومار سیه‌کارانم+
هرچه لبم بوسه زد گندم خال تو را　　یک جو کمتر نشد خواهش بسیار من

بنابراین در این مورد هم می‌توان دید که فروغی در غزل بیش از هاتف به مسائلی از این دست که معمولاً در شعر عارفانه کاربرد داشته، توجه نشان داده است و به تقلید از حافظ و عراقی، مسألهٔ

گناه آدم و اشاره به خال به عنوان دانهٔ دام آدمی در گمراه شدن را در غزلیات خود آشکارا به کار برده است و حتی گاه خال را در معنی گندم به کار برده است.

٦-کرشمه

کرشمه در لغت به معنی اشاره با چشم و ابرو و غمزه آمده است.(معین:۷۳۴) در اصطلاح عارفان؛« تجلی جلالی را کرشمه گویند که فرمود: ما امرنا الا واحده کلمح بالبصر». متأسفانه توضیحات بیشتری دربارهٔ کرشمه در منابعی که تا به اینجا مورد مطالعه قرار داده شد، یافت نشده است. اما در کل از این تعریف چنین برمی آید که گویا کرشمه در عرفان با مفهوم تجلی در ارتباط باشد. این بیت عراقی نیز تقریباً این حدس را تأیید می‌نماید:

کرشمه‌ای بکند صدهزار دل ببرد از این سبب دل عشاق در جهان تنگ است

همچنین در برخی ابیات عراقی به لفظ کرشمه اشاره نشده است، اما در معنی با توجه به ارتباطی که با تجلی در آن‌ها دیده می‌شود، می‌توان به این مفهوم دست یافت. مانند:

روی بنموده جمالت باز پنهان کرده رخ در دل بیچارگان شور و فغان انداخته

در حافظ هم این لفظ در معنی عرفانی آن بارها به کار رفته است:

کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد+

بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال خودآن کرشمه‌کجا رفت و آن عتاب کجا

این مفهوم گویا به این معنی در دورهٔ بازگشت در غزلیات هاتف و فروغی چندان مورد توجه قرار نگرفته است اما شاید با دقت در برخی از ابیات غزل‌های فروغی بتوان چنین معنایی را یافت. به طور کلی در بحث محسوسات ظاهری با معنایی عرفانی، می‌توان چنین اظهار کرد که؛ اجزاء بدن و حالات و ویژگی‌های ظاهری معشوق، از جمله لب، چشم، ابرو، کرشمه و... همه از جمله نمادهایی بوده‌اند که در این عرصه همواره به گونه‌ای رمزآلود و سرشار از مفاهیم گوناگون به کار گرفته شده‌اند. در این اشعار هر مفهوم مادی که در ظاهر قابل رؤیت و دسترسی است، در حقیقت با جهان نور و اشراق یا همان جهان ماوراء، نسبتی وصف ناشدنی و ابهام‌انگیز می‌یابد.

بدیهی است که مفاهیم عرفانی ـ چه مفاهیم خاص عرفانی و چه مفاهیم ظاهری و محسوس در معنای عارفانه ـ گاه در تضاد با نظام ارزشی و شرعی اجتماع هر دوران به کار رفته و از معنای واقعی که در زبان داشته‌اند، دور می‌شوند تا در تقابل با نشانه‌های شرعی و اخلاقی قرار بگیرند. اما نکتهٔ اصلی دربارهٔ غزل عرفانی، همان‌گونه که قبلاً هماشاره شد، این است که این غزل‌ها همواره واژه‌های مربوط به نظام شعر تغزلی و عاشقانه را در به تصویر کشیدن عشق و جذبهٔ دیگرگونهٔ خود به خدمت می‌گیرند.

هنر این شاعران در حقیقت این است که عناصر محسوس متداول در شعر غنایی را به ساحت تجربه‌های عرفانی خود کشیده‌اند و با تکرار معنادار آن‌ها همواره ذهن مخاطب را نسبت به معنای عارفانهٔ این واژه‌های معمولی و ظاهری، حساس نموده‌اند. شاعر عارف در هر زمان و مکان که باشد، چه در دورهٔ عراقی و حافظ و چه در دورهٔ بازگشت ادبی، همواره در پی آن بوده است که از رهگذر نظام نمادینی که عرفان و تصوف در اختیار او قرار داده است، هر شیء یا مفهوم معمولی را به رمز تبدیل کند.

نکتهٔ دیگری که باید در نظر گرفت؛ توانایی این دسته از شاعران در اسطوره‌سازی و یا بازنمایی اسطوره‌های موجود در فرهنگ و اندیشه است. به طور مثال در بحث‌هایی که از خلقت انسان و بازنمایی آن به صورت‌های گوناگون در شعر عرفانی صورت گرفت، کاملاً می‌توان دریافت که شعرای سبک عراقی ابتدا به نمادسازی خاصی روی آورده‌اند که از طریق آن بتوانند مفاهیمی را مطرح سازند که در فرهنگ اسلامی در برخی آیات به آن‌ها اشاره شده است، اما همواره در هاله‌ای رمزگونه قرار داشته و درک آن برای همگان امکان نداشته است. ساده‌ترین عناصر وصف زیبایی ظاهری در عرفان چنان قدرتمند ظاهر می‌شوند که عمیق‌ترین مسائل مربوط به بشر را توضیح می‌دهند. به طور مثال؛ زلف در توضیح کفر و ایمان از مناظر گوناگون، بیش از هر مفهوم دیگری به کار می‌آید، خال در ماجرای رازآلود آفرینش تبدیل به نمادی می‌شود که به وسیلهٔ آن می‌توان به بازآفرینی اسطوره‌ای پرداخت و یا زنخدان که در حکم چاه ظلمت قرار می‌گیرد.

گاه شاعران در ساحت عرفان و تصوف، به آفرینش عوالمی دست می‌زنند که احوال و اشیاء و اشخاص آن‌ها را نه می‌توان واقعی دانست و نه غیرواقعی، بلکه آن‌ها بیان‌گر حقیقتی وصف نشدنی و برتر هستند که جز به زبان شعر رمزگونه، به هیچ زبان دیگری به گفتار درنخواهند آمد. ادراک این دسته از شاعران در واقع، بسیار عمیق‌تر از مردم عادی است، بنابراین جهان آنان گسترده‌تر جهان معمول است. آن‌ها به جهان درون ارتباط بیشتری یافته‌اند تا با جهان بیرون و به همین علت به سرچشمه‌های راز و عوالم ناپیدای وجود دست پیدا کرده‌اند.

شاعران عارف که با جان سرو کار دارند و به جان هر چیز نزدیک‌تر می‌شوند، معنای پنهان هر مفهوم را بهتر درک کرده و آن را در راستای نشان دادن عوالمی که خود درک کرده‌اند به کار می‌برند. آن‌ها قادرند از تجربه‌های مشترک انسان‌ها و تصویرهای محسوسی که در تمام زمان‌ها و مکان‌ها برای همه قابل مشاهده بوده‌اند، تجربه‌ها و تصویرهایی دیگرگونه بیافرینند و شعر خویش را به منشأ آگاهی افراد در تمام زمان‌ها و مکان‌ها مبدل سازند.

به طور کلی، شعر عارفانه از طریق آفرینش و بازنمایی هنری، به درک انسان از حقیقت کمک می‌کند. اکنون می‌توان گفت که برخی از شاعران در این زمینه بیشتر دست به آفرینش می‌زنند و برخی دیگر به بازنمایی. شاید با تحلیل‌هایی که بر شعر این چهار شاعر در این زمینه صورت گرفت بتوان نتیجه گرفت که شاعران عصر عراقی و حافظ با استفاده از امکاناتی که جریان تصوف در اختیار آن‌ها قرار داده دست به آفرینش ادبی زده‌اند، اما شعرای دورهٔ بازگشت، همان‌گونه امکانات را در جهت بازنمایی به کار برده‌اند. به هر صورت هر یک از این دو دسته در اشاعهٔ جریان تصوف در زمانهٔ خود نقشی ایفا نموده‌اند.

باید توجه داشت که اساس و معنای اصلی که در تصوف مورد توجه قرار دارد، به هر تعبیر که باشد؛ اعم از کمال مطلق، وحدت کامل، حق، عشق و...، برای عرفا یکسان است و منظور نهایی همهٔ آن‌ها در سخن همان حقیقت مطلق است که با نام‌های گوناگون و به هزار زبان بیان می‌شود. اما آن‌چه در این میان موجب برجستگی برخی شاعران نسبت به دیگران است، چگونگی گفتن از

این حقیقت و بیان این عشق است.« مولوی در شعرش از پدیده‌ها و اشیایی سخن گفت که تا آن زمان چندان در سنت شعر صوفیانه رایج نبود و نمادپردازی با امثال آن‌ها در شعر فارسی سابقه نداشت.»(فتوحی،۱۳۸۵: ۲۳۳).

عطار در اکثر آثار عارفانهٔ خویش موفق به ساخت یک نظام منسجم نمادین شده است که از طریق آن‌چه را که نیاز دارد به رمزی عمیق بدل می‌نماید و به این ترتیب، در میان تمام شاعران عارف سبکی یگانه از خود نشان دهد. همچنین سنایی نخستین بار با ایجاد فضای سمبولیک در غزل خود تجربیات عاطفی خاص خود را بیان کرد و نیز با تکرار واژه‌هایی که در معنای سمبولیک به کار گرفته بود، هویت معنایی تازه‌ای به واژه‌ها بخشید به طوری که خواننده نسبت به آن‌ها حساس‌تر باشد.(فتوحی،۱۳۸۵: ۲۲۸ -۲۲۹)

دربارهٔ عراقی و حافظ نیز می‌توان به وضوح چنین ابداعاتی را مشاهده نمود. شگرد عراقی در ایجاد نظام سمبولیک و یا تصاویر عمیق و خاص، این بوده است که همواره از دل واژه‌های ساده جهانی پرشور برانگیخته است. در حقیقت او برخی نمادهایی را که ابتدا سنایی ابداع کرده را با بار معنایی عمیق و شورانگیز و وجدگونه‌ای همراه ساخته است. به همین علت هم غزلیات او همواره از ذوق عارفانهٔ خاصی سرشار شده است.

اما حافظ در این میان، نظام رمزآمیز خاص خود را داراست. ابداعات حافظ در درون سنت تصویری موجود، بسیار جالب توجه است. بسیاری از واژه‌ها در شعر حافظ، دیگر حتی از مرحلهٔ رموز قراردادی و تصاویر کلیشه‌ای عارفانهٔ آن زمان هم گذر می‌کند و میان حقیقت و مجاز قرار می‌گیرد.« باده، آن رمز کلیشه‌ای قراردادی شعر عرفانی قرن هشتم و پیش از آن نیست، بلکه تصویری است شناور میان حقیقت و مجاز که هم بادهٔ سنت ادبی است و هم بادهٔ عرفانی و هم بادهٔ انگوری. حافظ ایماژهای سمبولیک عرفانی را که در زمان وی تقریباً به کلیشه‌های نخ‌نمای شعر بدل شده بود، حیات دوباره بخشید.»(فتوحی،۱۳۸۵: ۲۳۷).

این ابداعات درست همان خصیصه‌ای است که سبک شاعران دورهٔ عراقی را از دیگر دوره‌ها

متمایز می‌سازد. به این ترتیب در دورهٔ بازگشت، هنگامی که فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی دقیقاً از نظام‌های نمادین و تصاویر موجود در سبک عراقی بهره می‌گیرند، تا حد زیادی از ابداع باز می‌مانند. اما نکته‌ای که باید با دقت بیشتری مورد بحث قرار گیرد این است که هر یک از این شاعران با مصالح شعری و تصاویر و نظام‌های نمادین موجود، که در اختیار داشته‌اند، چگونه برخورد کرده‌اند؛ یعنی هریک در بیان آن حقیقت واحد که مبنای اندیشهٔ عرفانی همهٔ آنها در غزل بوده است، تا چه اندازه از عادت‌ها و کلیشه‌ها عبور کرده و به نوآوری رسیده‌اند.

شکستن عادت برای بیان حقیقت

اکنون می‌توان چنین اظهار کرد که؛ هر آن‌چه عارفان دستمایهٔ خویش قرار داده‌اند، اعم از اصطلاحات رموز خاص عارفانه یا مفاهیم و کلمات سادهٔ عاشقانه، همه و همه در جهت بیان حقیقتی بوده است که می‌باید بیان می‌کردند. بنابراین، اگر گاهی شیفته‌وار از چشم و ابرو و زلف و لب یار دم زده‌اند، گاهی صوفیانه به زبان رمز سخن گفته‌اند، گاهی رو به شطحیات آورده و گاه قلندرانه و بی‌پروا سخن رانده‌اند، همه و همه در خدمت بیان یک حقیقت واحد بوده است. اما چیزی که در بیان زبان آن‌ها قابل توجه بوده این است که صرف نظر از آن سروده‌های مخصوص عرفانی که زبان صوفیانه در آن‌ها مشهود است، چگونه می‌توان غزلی ساده با زبانی کاملاً عاشقانه سرود و در آن معشوق را به صفات رنگارنگ وصف نمود، اما در نهایت معنایی بلند و عارفانه از آن دریافت کرد؟

چگونه می‌توان دم از گناه و معصیت و رندی و مستی و قلاشی زد، اما در واقع از طریق آن، به درجه‌هایی والا از حقیقت وجود بشر اشاره کرد؟ و بالاخره چگونه از تمامی امکانات هر نوع زبان می‌شود همواره برای بیان یک امر واحد، بهره برد؟

پاسخ این است که عارفان با بر هم زدن عادت در هر نوع بیان، زبان را به خدمت بیان اندیشه‌های خویش درآورده‌اند. قرن‌ها پیش آن‌ها همان کاری را کرده‌اند که بعدها اندیشمندان روس در

پژوهش‌های خود آن را «آشنایی‌زدایی» نامیده‌اند. عارفان نه تنها نوآوران عرصهٔ اندیشه بودند و تفکر شعر و ادبیات را از توجه به سمت عناصر محسوس و ظاهری و نه چندان ارزنده به سمت اندیشهٔ حقیقت واحد و کمال مطلق و معشوق حقیقی سوق داده‌اند، بلکه نوآوران عرصهٔ زبان نیز بوده‌اند. آنان هم مصالح خاص زبان تصوف را به عرصهٔ زبان وارد کردند و هم از مواد و مصالح موجود در زبان ادبی و شعر، به طرزی نو استفاده کردند.

به طور مثال؛ می‌توان مظاهر آشنایی‌زدایی را در سراسر دیوان حافظ مشاهده نمود؛ «هر بیت آن که مورد تأمل قرار گیرد، نقطهٔ جذاب و خیره‌کننده‌اش مرتبط با مقولهٔ آشنایی‌زدایی خواهد بود... هر بیت دیوان حافظ را که در نظر بگیرید، وقتی که شما را مجذوب خود کرد، اگر توانایی کافی برای تحلیل ساختار و جوانب مفهومی آن را داشته باشید ـ یعنی آگاهی کافی در مورد سابقهٔ کار هنرمند و آن‌چه از اسلاف، مورد نظر او قرار داشته است و امروز بدان «متن پنهان» می‌گویند ـ خواهید دید که حافظ تنها هنرش در آشنایی‌زدایی است. در آن سوی آشنایی‌زدایی، یا حرف مکرر مبتذل شناخته‌شده‌ای است یا ارتقا دادن درجهٔ آشنایی‌زدایی دیگران است، همان حرفی که او خود در این‌گونه موارد آورده و ضرب‌المثل شده، اما هیچ‌کس متوجه ارتباط آن با مسألهٔ آشنایی‌زدایی و فهم قدما از آن نشده است:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

و این نامکرر بودن حاصل همان آشنایی‌زدایی‌هایی است که شاعران و هنرمندان همیشه با آن سر و کار دارند... در سراسر دیوان حافظ یک بیت نمی‌توان یافت که به اعتبار معنی و صورت بی‌سابقهٔ مطلق باشد. بر فرض محال اگر چنین موردی پیدا شود، این ماییم که از منشأ آن بی‌خبریم و نمی‌دانیم که حافظ در این سخن به کدام شعر و کدام تجربهٔ شعری قبل از خود نظر داشته است؛ بسیاری از آثار قدما و معاصران حافظ امروز برای ما باقی نمانده است. بنابراین، آن مورد استثنائی خاص هم پیشینهٔ خود را داشته است ولی در این روزگار در اختیار ما نیست، یعنی دیوان شاعری که حافظ از او بهره جسته است، یا از میان رفته یا ما از نسخهٔ آن هنوز بی‌خبریم.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹۸-۱۰۳).

با این توضیحات مشخص می‌شود که در وهلهٔ نخست، غزل عارفانه خود به عنوان یک نوع‌آوری و ابداع در حوزهٔ شعر و ادب فارسی، یکی از مظاهر آشنایی‌زدایی درغزل محسوب می‌شود. زیرا تصوف، غزل را هم در معنا و هم در صورت دگرگون ساخته است. عارف با استفاده از امکانات زبان غزل، که زبانی غنایی بود، و با استفاده از خاصیت دومعنایی کردن واژه‌های تغزلی، معنایی دیگرگونه را ارائه داده است. علاوه بر این؛ عرفان و تصوف توانست غزل را از آن حیطهٔ مکرر که برای همگان آشنا بوده، بیرون ببرد یا در واقع می‌توان گفت از آن آشنایی‌زدایی کند.

از سوی دیگر، تأمل در شعر هر یک از شاعران مورد بحث نیز می‌تواند به نکات قابل توجهی در این زمینه بیانجامد. همان‌گونه که دربارهٔ شعر حافظ مثال زده شد، حافظ با استفاده از هنر آشنایی‌زدایی، اقوال گذشتگان خود را در صورتی نو عرضه کرده است. توانایی او در آفرینش صورتی نو برای مفاهیمی که از قبل موجود بوده، عامل زیبایی و گیرایی سخن اوست. هنر او در پروراندن معنی و تغییر صورت بوده است.

بنابراین، تکلیف حافظ از این منظر کاملاً برای همه روشن است. در این‌که حافظ توانسته است از ترکیب اندیشه‌های عارفانه و سخن عارفان بزرگ همراه با شعر شاعران پیش از خود، غزلی تازه بسازد که با گذشت قرن‌ها مورد پسند همگان واقع شود، شکی نیست. اما آیا دربارهٔ سه شاعر دیگر این پژوهش نیز می‌توان به این نتیجه رسید؟

بخشی از پاسخ، تا به این‌جا در بحث ذکر شده است؛ زیرا چنان‌چه بحث شد، راه یافتن عرفان و تصوف به شعر فارسی تنهایی یکی از جریانات ضد عادت در ادب فارسی به شمار می‌رود. زیرا می‌توان گفت که بسیاری از ساختارهای زبانی و قالب‌های شعری تحت تأثیر این جریان در صورت و معنا تغییر یافته است. اما در بررسی تک تک شعرای مورد بحث و تمرکز بر غزل هر یک، جوانب دیگری نیز باید مورد بررسی قرار گیرد. بنابراین، شاید بهتر باشد ابتدا توضیح مختصری دربارهٔ شکستن عادت و مفهوم آشنایی‌زدایی داده شود و سپس همان‌گونه که این مفهوم در شعر حافظ بحث شد، دربارهٔ سه شاعر دیگر هم به آن توجه گردد.

پیش از هر چیز باید دانست که آشنایی زدایی حد و مرز خاصی نـدارد.« هـر نـوآوری در هنـر، آشنایی‌زدایی است. زیرا در عالم هنر هیچ حرف تازه‌ای وجود ندارد و در عـین حـال اگـر چیـزی واقعاً هنر باشد، حتماً تازه است و غریب و ناآشنا.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹۹).

این گفته می‌تواند حتی یادآور تحلیل نورتروپ فرای در کتاب *کالبدشناسی نقد* هـم باشـد کـه نتیجه می‌گیرد تمام آثار ادبی و هنری جهان ریشه در تأویل‌های گونـاگون از اسـاطیر دور و کتـب مقدس و به طور کلی ریشه در سنت ادبی دارند. بنابراین همهٔ آثار ادبی پیرو سنت ادبی موجـود در ادبیات هستند که همواره تغییراتی در آن صورت می‌گیرد و به انواع گوناگون درمی‌آید.

«پس هر نوع ابداع و نوآوری در حوزهٔ ادبیات و هنرها مصداق آشنایی‌زدایی است. از همین‌جـا می‌توان نتیجه گرفت که آشنایی‌زدایی امری نسبی است. چیزی که برای ما معمول و مکرر به نظـر می‌رسد، برای کسی که سوابق امر را در اختیار ندارد و از آن بی‌خبر است، ممکـن اسـت مصـداق «غریب» و «ناآشنا» و «بدیع» و «نو» جلوه کند.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱ :۱۰۰).

بنابراین گفته‌ها می‌توان دریافت که اولاً فخرالدین عراقی نیز مواد و اندیشهٔ غزل‌های خـود را از پیشینیان خود دریافت کرده است. تردیدی نیست که عراقی به سنایی و عطار نظر داشـته و از آنـان بهره برده است. به طور مثال در تأیید این مطلب، می‌توان مطلع یکـی از قصـاید سـنایی را بـا مطلـع قصیده‌ای از عراقی مقایسه نمود. سنایی گوید:

مسـلمانان مسـلمانان مسـلمانی مسـلمانی از ایـن آیـین بـی‌دینـان پشـیمانی پشـیمانی

و عراقی گفته است:

تورا آن به‌که با جان و روان‌گویی سنایی‌وار مسـلمانان مسـلمانان مسـلمانی مسـلمانی

این مثال از آن نظر که خود عراقی در آن به سنایی اشاره کرده است، کاملاً توجه او را بـه شـعر عرفانی پیش از خود نشان می‌دهد. اما ابیات فراوانی از غزل‌های عراقی نیز در دسترس است کـه از نظر شکل ذهنی و ساختار زبانی و حتی وزن و موسیقی به غزل‌های سـنایی شـباهت دارنـد. در ایـن مجال تنها به یک نمونه از آن‌ها به عنوان مثال بسنده می‌گردد:

تـا کـی کشـم جفـای تـو ایـن نیـز بگـذرد　　بسـیار شـد بـلای تـو ایـن نیـز بگـذرد

سنایی پیش از او چنین گفته است:

ای گمشـده وفـای تـو ایـن نیـز بگـذرد　　وافـزون شـده جفـای تـو ایـن نیـز بگـذرد

توجه عراقی به عطار را هم می‌توان با ذکر یک نمونه کاملاً تأیید نمود:

عطار می‌گوید:

در سرم از عشقت ایـن سـودا خـوش اسـت　　در دلم از عشقت ایـن غوغـا خـوش اسـت

و عراقی پس از او چنین آورده است:

در سـرم عشـق تـو سـودایی خـوش اسـت　　در دلـم وصـلت تمنـایی خـوش اسـت

از سوی دیگر، یکی از مسائلی که عراقی در آثار خود به آن توجه نموده است و در این تحقیق به آن اشاره شد و دربارهٔ آن توضیح داده شد، مبحث وحدت وجود بوده است. همان‌گونه که ذکر شد، این مفهوم از آثار ابن عربی به شعر فارسی راه یافت و عراقی به واسطهٔ استاد خود صدرالدین قونوی که شاگرد بی‌واسطهٔ ابن عربی بود، بیش از هر شاعر دیگری در آن دوران، این مفهوم را در آثار خود استفاده کرده است. اکنون بازگردیم به این موضوع که با وجود توجهی که عراقی به شعر و اندیشهٔ گذشتگان داشته، چه چیز در غزل او تفاوت ایجاد کرده است. یعنی آن‌چه مایهٔ تمایز سخن او بوده و به کلام او تشخّص هنری می‌بخشد، چیست؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان به سخن استاد نفیسی در مقدمهٔ دیوان او اکتفا نمود:« من در زبان فارسی شاعری را نمی‌شناسم که مانند فخرالدین عراقی در بیان عشق(خواه مجازی بوده باشد، خواه حقیقی) تا این اندازه دلیر و بی‌باک و بی‌پروا و بلندپرواز بوده باشد. حتی در ادبیات زبان‌های دیگر تا این اندازه بلندپروازی در عشق دیده نشده است. آن شیفتگی و آشفته‌حالی که در شرح حال وی نوشته‌اند، همه جا در اشعار وی به منتها درجه صریح و آشکار است.» (نفیسی،۱۳۳۸: ۳۸).

با این توضیح مشخص می‌شود که عراقی، حرف‌های تکراری را با شیوهٔ خاص خود ارائه کرده است. به طور مثال دربارهٔ وحدت وجودی که به حوزهٔ آثار خود وارد کرده می‌توان چنین گفت

که اصل سخن او همان چیزی است که از ابن عربی به او رسیده بوده است؛ یعنی یک پیام که بعد از ابن عربی، آشکارا در اختیار همه قرار گرفته است. عراقی این پیام را با تغییر رتوریک آن دگرگون کرده است و به شعر خود وارد می‌نماید. (البته گاهی نظر بر این است که اندیشهٔ وحدت وجود پیش از ابن عربی نیز مطرح بوده است. برخی منشأ آن را در اندیشه‌های حلاج می‌دانند. اما به طور کلی می‌توان اذعان کرد که ظهور ابن عربی و تأثیر وی در عرفان اسلامی، این مفهوم را به صورت منسجم و در قالب نظریهٔ وحدت وجود به عرفان اسلامی وارد کرد و روی سخن این پژوهش نیز با همان نظریهٔ معروف در اندیشهٔ ابن عربی است).

به این ترتیب، فخرالدین عراقی را هم می‌توان مانند حافظ هنرمندی دانست که اولاً با رویکرد عارفانه در غزل خود دست به شکستن عادت در تغزل زده است (البته این امر پیش از او هم در آثار سنایی و عطار دیده شده است، اما عراقی در این زمینه مانند حافظ شگردهای خاص خود را داراست.) همچنین با وسعت دادن به برخی اندیشه‌های عرفانی مانند وحدت وجود در شعر خود، باز هم به نوعی خلاف عادت عمل کرده است. اما نکتهٔ بسیار قابل توجه در شکستن عادت و آشنایی زدایی در غزل او بازمی‌گردد به همان دیدگاه خاص او به عشق که با شور و ذوقی بیان می‌شود که فقط و فقط خاص فخرالدین عراقی بوده است. تا پیش از او در غزل فارسی سخن از عشق فراوان بوده است، اما می‌توان به جرأت ادعا کرد که بی‌پروایی او در بیان عشق و شور حاصل از آن را در غزلیات پیش از آن نمی‌توان یافت.

اکنون باید دید که در شعر دورهٔ بازگشت هم از این جهت موارد قابل توجهی می‌توان یافت؟ بدیهی است که شعر دورهٔ بازگشت به طور علنی پایبند به سنت ادبی گذشتگان است. اما باید توجه داشت که این پایبندی در شعر بازگشت، فراتر از بهره‌مندی و توجه به شعر گذشتگان بوده است. توجه شاعران این دوره به آثار گذشتگان گاه تا حدّ تقلید صرف پیش رفته و در اکثر موارد از ابداع خالی بوده است و معمولاً موجب خرده‌گیری محققان بوده است. اما بازنگری در عرفان این دوره به عنوان مقوله‌ای که همواره با ادبیات پیوندی ناگسستنی داشته است، نشان می‌دهد که

برخی شاعران این دوره اگرچه از شعر دورهٔ خراسانی و عراقی بهره گرفته‌اند، اما گاه نوآوری‌هایی داشته‌اند که نمی‌توان به سادگی از آن‌ها عبور کرد و کم‌مایگی و تقلیدگونه بودن ادبیات این دوره را کاملاً به آن‌ها تعمیم داد. اما باید توجه داشت که وقتی دوره‌ای به صفت یا صفاتی معروف می‌شود، احتمالاً آن صفت در اکثر موارد قابل بحث آن دوره مصداق داشته است. اما پژوهش حاضر با بررسی عرفان این دوه تا حدی نشان داد که اگرچه شباهت‌هایی در کاربرد اصلاحات عارفانه در غزلیات این دو شاعر دورهٔ بازگشت با عراقی و حافظ دیده می‌شود، اما در بسیاری از موارد هم دیده می‌شود که آن‌ها با زبانی کاملاً متکی بر خواست و نیاز زمانهٔ خود سخن گفته‌اند و حتی همان آموزه‌های عارفانه را هم به گونه‌ای دیگر بیان نموده و از تقلید صرف فاصله گرفته‌اند. دلیل این امر شاید در این است که عرفان خود مقوله‌ای جدا و جریانی منحصر به فرد است که به دلیل امکانات و ظرفیت‌هایی که ادبیات برای ظهور و رواج آن ایجاد کرده است، با ادبیات پیوند خورده و در آن جاری گشته است.

به این ترتیب بدیهی است که هاتف و فروغی هم درست مانند حافظ و عراقی برای بازتاب تصوف در شعر خود از گذشتهٔ این جریان بهره‌مند شوند. یعنی همان‌گونه که عراقی از سنایی و عطار وام می‌گیرد و حافظ از عارفان پیش از خود و به ویژه از قرآن و آیات و احادیث در سخن خود استفاده می‌کند، هاتف و فروغی نیز در برخورد با این مقوله به عارفان و شاعران پیش از خود رجوع کرده باشند. البته به نظر برخی بزرگان و محققان این عرصه؛ عرفان این دوره نیز مانند ادبیات آن تکرار مکررات است. اما اگر حقیقتاً چنین است، چرا باید ترجیع‌بند هاتف اصفهانی در عرفان همان دورهٔ افول و انحطاط شعر، چنان در عالم ادب و تصوف به شهرت برسد؟ مگر نه این است که او نیز همان حرف ابن عربی و عراقی و حافظ را دربارهٔ وحدت وجود تکرار کرده است؟ به نظر نگارنده علت مورد توجه قرار گرفتن و شهرت این ترجیع‌بند ، دقیقاً می‌تواند این باشد که هاتف اتفاقاً در بیان آن از تقلید صرف به دور بوده است و پیام واحد عارفانه‌ای که از ابتدای این جریان به هزار زبان بیان شده بوده را اکنون به شکلی دیگر ارائه کرده است. در تأیید این سخن

می‌توان به بسیاری از پژوهش‌های معاصر در زمینهٔ عرفان و تصوف مراجعه نمود و نام این ترجیع-بند هاتف را در شمار اشعار معروف و مشهور عارفانه، به ویژه اشعار مربوط به اندیشهٔ وحدت وجودی در عرفان، مشاهده نمود.

البته در مورد غزل‌ها او که در این پژوهش مورد بحث بوده است، قاعدهٔ سخن طور دیگری است. صبغهٔ عارفانهٔ غزل‌های هاتف هرگز به غلظت و شدت عرفان سبک عراقی نرسیده است، اما نوآوری که در غزل‌های عرفانی او دیده می‌شود، به نظر نگارنده تغییر رتوریکی است که شاعر در صورت این غزل‌ها به وجود آورده است. یعنی دقیقاً تنوع‌هایی که شاعر در ساختار جمله‌های سخن خود ایجاد کرده است. هاتف در بسیاری از غزل‌های خود از وزن‌های کم‌کاربردی استفاده کرده است که در طول دوران ادب فارسی کمتر در شعر شاعران معروف به چشم می‌خورد. مانند:

چه‌شود به چهرهٔ زرد من نظری برای خدا کنی که اگر کنی همه دردمن به یکی نظاره دواکنی+
به حریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانی‌ام به کنار من بنشینی و به کنار خود بنشانی‌ام

بنابراین، می‌توان دید که حتی همین تفاوت در موسیقی می‌تواند برای خوانندگان شعر هاتف احساس غرابت و تازگی ایجاد کند.

البته درست است که این‌گونه نوآوری‌ها را هرگز نمی‌توان به عنوان عوامل مورد نیاز دگرگونی در شعر یک دوره در نظر گرفت. بنابراین، جاری و ساری کردن جریان منحصر به فرد عرفان در کنار این‌گونه تغییرات در غزل هاتف اصفهانی اگرچه احساس ابداع را به وجود می‌آورد، اما واقعاً نمی‌تواند نظر اکثریت؛ مبنی بر تقلیدگونه بودن شعر این دوره را تغییر دهد.

غزلیات فروغی بسطامی نیز امروزه جزو آن دسته از آثار دورهٔ بازگشت بوده‌اند که بیش از دیگر غزل‌های آن دوران در اذهان عمومی شناخته شده است. از آن‌چه در فصل‌های پیش که بر بررسی جز به جزء رموز و اصطلاحات غزل‌های این چهار شاعر متمرکز شد، به دست آمد، می‌توان میزان توجه فروغی به حافظ و عراقی را در مقولهٔ عرفان و تصوف دریافت. درواقع می‌توان دید که فروغی نیز پیام واحد عرفان و تصوف را از شاعران و عارفان پیش از خود دریافت کرده است.

بنابراین، سخن صوفیان گذشته بار دیگر در غزل او بازگفته و یا احیا شده است. اما باید در این نکته تأمل کرد که آیا بازگشت فروغی به غزل عرفانی گذشته، یک تقلید صرف در صورت و معنا بوده است؟ در پاسخ به این پرسش ابتدا باید به نظر عارفان بزرگ در مورد مقولهٔ عرفان به عنوان یک امر پویا، زنده و منحصر به فرد، توجه کرد. مقولهٔ عرفان چیزی نیست که کاملاً بتواند مورد تقلید قرار بگیرد. زیرا عرفان و تصوف ابتدا به دل عارف بستگی دارد. گرایش به راه شناخت حق، پیش از هرچیز در وجود شخص عارف ایجاد می‌شود و امری کاملاً درونی است. به این ترتیب می‌توان گفت که اگرچه عارف در هر دوره از سرچشمه‌های عرفانی گذشته سیراب می‌شود و نظرات عارفان بزرگ را ملاک راه خویش قرار می‌دهد، اما در هر عصر و دوره‌ای که باشد و از هر منبعی که استفاده کند، اصل دگرگونی در درون خود او رخ می‌دهد. بنابراین، عرفای واقعی در هر دوره‌ای از تاریخ وجود داشته‌اند.

به این ترتیب، با بررسی غزلیات فروغی می‌توان به تجربه‌های شهودی و عرفانی شخصی او پی برد و چنان‌چه تاکنون در آثار مربوط به دورهٔ بازگشت هم به آن اشاره شده است، او را یکی از عرفای آن دوره به حساب آورد. پس تجربهٔ عرفانی او چیزی نیست که با تقلید از تجربهٔ عرفانی گذشتگان حاصل آمده باشد، بلکه تجربه‌ای مخصوص بوده که در غزل‌های او منعکس شده است. شاید همین علت هم غزلیات او به عنوان یکی از شاخص‌های غزل عارفانه در این دوران قابل توجه بوده است و همواره به عنوان غزل عرفانی دورهٔ قاجار برجسته‌تر از دیگر آثار آن زمان به نظر آمده است.

اما این نظر تنها به بحث حالات و تجربیات عرفانی بازمی‌گردد و در تحلیل ادبی این غزلیات کمتر قراین و شواهدی مبنی بر نوآوری‌های ادبی و زبانی در این غزل‌ها، کمتر به چشم می‌آید. به هر صورت، قابل ذکر است که احیای امر عارفانه در این غزلیات تا اندازه‌ای بوده که تاکنون از رونق نیفتاده و به نظر نگارنده، توجه به جوانب و جزئیات آثاری از این دست، به نوبهٔ خود می‌تواند در اظهار نظر راجع به یک دوران و بررسی هرچه دقیق‌تر یک سبک مؤثر واقع شود.

به طور کلی، بررسی‌ها در زمینهٔ ادبیات آن دوران نشان داده است که علی‌رغم تلاشی که برخی عرفا در زمینهٔ احیای اندیشه‌های ناب عرفانی از خود نشان دادند، واقعاً نمی‌توان آثار مکتوب نظم و نثر این دوره را با دوران گذشته مقایسه کرد. علت این امر دقیقاً به سبک منتخب این شاعران بازمی‌گردد.

سبک بازگشت به دلیل تکیه بر تکرار و عدم تمرکز بر خلاقیت، از جایگاه ممتازی در زبان و ادبیات برخوردار نیست. به این ترتیب، آثار اکثر عرفای آن دوره نیز متأثر از وضعیت ادبی آن دوران بوده و ارزش کافی برای قرار گرفتن در حوزهٔ آثار طراز اول و بدیع را نداشته‌اند. عرفان و تصوف در این دوره حقیقتاً چنان به لباس نو و تازه و فاخری از نظر ادبی دست نیافت که بتواند آن‌چنان که شایسته بوده مورد توجه واقع شود، بلکه خود این جریان نیز همواره در ضعف ادب این دوره به نحوی حل شد که از دیده‌ها پنهان ماند.

بنابراین،حتی شاعران به‌نامی چون هاتف و فروغی نیز که به عنوان شعرای معروف این دوران شناخته می‌شوند، در سبک و زبان به جز موارد معدودی که ذکر شد، همچنان دنباله‌رو بزرگان شعر و ادب به حساب آمده و صاحب طرز یا سبک مخصوص نبوده‌اند. اما با این وجود، نمی‌توان تلاش برای برخی عادت‌شکنی‌ها را در غزلیات فروغی نادیده انگاشت. بازتاب عرفان در غزلیات فروغی، خود حرکتی بود در جهت فعال کردن تفکر صوفیانه‌ای که بعد از قرن هشتم کم کم به فساد آلوده شد و پس از جامی، به ویژه در دوران صفویه، متأسفانه به دلیل استفادهٔ مزورانه از آن، به سمت تباهی رفته بود.«تا آن‌جا که القاب عرفانی همچون مرشد کامل و قطب عالم، جزء القاب پادشاهان قرار می‌گیرد.»(ایرج‌پور،۱۳۸۸: ۳).

با این توصیف، باید اذعان کرد که فروغی بسطامی از جمله کسانی است که انحطاط کامل عرفان و تصوف را نمی‌پذیرد و بار دیگر، نیروی شگفت‌انگیز عشق عارفانه را دستمایهٔ غزل‌های خود نموده و در تغییر وضعیت غزل عرفانی می‌کوشد. شاید در برخورد منصفانه با غزلیات او و بررسی بسیاری از رموز عرفانی در ابیات غزل‌های او بتوان چنین ادعا نمود که تلاش او برای

بازگرداندن تصوف مخلصانهٔ به دور از ریا و توجه به جوهرهٔ عشق ـ که در بیت بیت غزل‌های او جاری بوده ـ در زمانه‌ای که رنگ حقیقی عرفان پیدا نیست، نوعی ابداع به حساب آمده است.

همین امر باعث آن شده که غزلیات او امروزه هم مورد توجه عرفان‌پژوهان، ادب‌پژوهان و اهل ذوق و غزل، قرار داشته باشد. نکتهٔ دیگر که غزلیات فروغی را از تقلید مطلق بودن برکنار می‌کند، این است که غزلیات فروغی بسیار ساده و روان بوده و از پیچیدگی‌های غزل دورهٔ قبل(هندی) کاملاً روگردان بوده است. اگرچه این امر به سبک بازگشت مربوط می‌شود که انتخاب فروغی در سرودن غزل بوده است، ولی توسعاً می‌توان گفت که شکستن عادت و سرپیچی از نرم زمانه، حتی اگر بازگشت به دورانی دور و تکرار مکررات باشد، اگرچه در تحلیل تاریخ ادبیاتی تکرار محسوب شود، باز هم در دوران خود شاعر نوعی عادت‌گریزی محسوب می‌شود و تأثیراتی هم خواهد داشت.

به هر صورت غزلیات هاتف و فروغی به دلیل توجه به جوهرهٔ عشق حقیقی و کمال و وحدت در هستی، در دورانی که انحطاط بیداد می‌کند و عرفان کمرنگ شده است، از جمله آثاری هستند که با دقت در آن‌ها می‌توان به مظاهر ابداع و عادت‌گریزی را ـ هر چند اندک ـ در متن آن‌ها دریافت نمود.

سخن آخر

در بحث پیش، وضعیت شعر عرفانی در دورهٔ قاجار و دلایلی دگرگونی آن و میل به بازگشت ادبی، تا اندازه‌ای روشن شد و دلایل پرداختن به ادبیات این دوره و تحقیقات دقیق دربارهٔ آن مشخص گردید. اکنون برای پرداختن به نتیجهٔ نهایی این بحث ابتدا باید به چگونگی انجام این رستاخیز ادبی اشاره‌ای کوتاه کرده و وضعیت غزل عارفانه در آن دوران مورد بررسی قرار گیرد تا نقش دو شاعر مورد بحث این پژوهش در وضعیت ادبی و عرفانی آن دوران به طور دقیق مشخص شود. سپس نمایی کلی از عملکرد پژوهش در این راستا از ابتدا تا انتها داده شود، به این امید که

نتایجی تازه در این زمینه بدست آید.

به طور خلاصه در تشریح نمایی کلی از دگرگونی ادبی که در دورهٔ بازگشت صورت گرفت و شاعرانی که در آن میان نقش مهمی ایفا نموده‌اند، می‌توان گفت:« برچیدن سبک شعر دوران صفوی در نیمهٔ نخست قرن سیزدهم دیگر مسئله‌ای نبود که فقط اندیشهٔ آن در اذهان مطرح باشد، بلکه بااعتنای فتحعلی‌شاه به شاعران و حمایت از گروهی که سخت در راه تغییر شیوهٔ شعر و بازگشت آن به روش دیرین می‌کوشیدند، رسماً این اندیشه را جامهٔ عمل پوشانده و آشکارا مایهٔ انجام یک رستاخیز ادبی شده بود. هدف این گروه مبارزه با شیوهٔ هندی یا اصفهانی و تجدید روش شاعران قرون ششم تا نهم، بدون هیچ قید و شرط بود و در راه انجام این منظور همگی می‌کوشیدند تا بدون کم و کاست روش پیشینیان را پیروی کرده، این‌گونه شعر را که قریب دو قرن و نیم متروک مانده بود، رواج دهند.

در این دوران و بر اساس همین اندیشه، فتحعلی خان صبای کاشانی اشعار حماسی به روش شاهنامهٔ فردوسی می‌سرود، مجمر و سروش اصفهانی قصاید غرّای فرخی و معزی را اقتفا می‌کردند، به ویژه در قرن سیزدهم افرادی چون نشاط اصفهانی و سپس فروغی بسطامی، شیوهٔ حافظ و سعدی را پیش گرفتند و به این ترتیب در نتیجهٔ کوشش ایشان مسیر شعر فارسی بار دیگر تغییر کرد و شعر، به ویژه غزل که نمی‌توانست از این دگرگونی بی‌بهره بماند، چه از نظر زبان و چه از نظر مفاهیم جالب توجه و زودفهم به شیوهٔ روزگاران پیشین رایج شد.»(صبور،۱۳۸۴: ۴۷۰).

بنابراین فروغی بسطامی و هاتف اصفهانی که از میان این شاعران در این پژوهش مورد بررسی دقیق‌تر واقع شدند، هر یک به نوبهٔ خود در زمینهٔ دگرگونی شعر از سبک هندی به سبک عراقی کوشش بسزایی داشتند. به ویژه غزلسرایی فروغی و توجه او به حافظ و سعدی، او را در شمار کسانی قرار می‌دهد که در تغییر شیوهٔ غزل به سبک عراقی، توفیق ویژه‌ای یافت.همچنین هاتف نیز از جمله کسانی بود که به خوبی دریافته بود که برابر شدن ادبیات با زبان محاوره و یا مضمون‌سازی‌های سبک هندی و نازک‌خیالی‌ها و پیچیدگی‌های دور از فهم، کم‌کم زبان فاخر

ادبی را کم‌مایه کرده و ادبیات فارسی را به تنزل خواهد کشید. بنابراین، او نیز به سهم خود سرودن اشعاری را آغاز نمود که در شمار بهترین نمونه‌های دورهٔ بازگشت محسوب می‌شود تا آن‌جا کـه حتـی ترجیع‌بند و برخی غزلیات او، در شمار بهترین نمونه‌های عارفانهٔ آن دوران قرار می‌گیرند.

بنابراین با توجه به بررسی‌هایی که در غزل فروغی و هاتف صورت گرفت، می‌توان اذعان کرد که تلاش شاعران این دوران در جهت رستاخیز ادبی، حقیقتاً شعر فارسی، به ویژه غزل، را از تنـزل به سطح پیش پا افتاده‌ای که به آن نزدیک شده بود، نجات داد. «بدون هیچ دودلـی بایـد اعتـراف کرد همت گروهی که به بازگرداندن شیوهٔ عراقی در شعر، به ویژه غزل، کمر بسـتند و توفیـق هـم یافتند، غزل فارسی را از سرنوشت نگران‌کننده‌ای که احتمالاً انتظار آن را می‌کشید رهایی بخشید، زیرا اگرچه ادبیات باید نمایشگر رنج‌ها و شادی‌های مردم و در خدمت جامعه و عواطف افـراد آن باشد، ولی بی‌گمان همواره باید در نظر داشت که اگر برای بیان مضامین، زبان ادبی با زبان عامیانـه و محاوره آمیخته و یا برابر شود، آن ارزشی که برای زبان ادبی و هنـر ادبیـات مـی‌شناسـیم، دیگـر وجود نخواهد داشت. درست است که در شعر و نثر، منظور القای مفاهیم است، ولی اگر بنـا شـود همین مفاهیم گاه تا درجهٔ پیش پا افتادگی تنزل کنند و بـا نـازک‌خیـالی‌هـای شـاعران درآمیزنـد و تازه با بیانی عامیانه،آن هم به گونه‌ای پیچیده و دور از فهم بیان شوند، هدف اصلی از میان خواهـد رفت، زیرا در این صورت ادبیات از نظر مفاهیم و همچنین زبان یا دست‌افزار القای مضامین، لطفی نخواهد داشت و اصولاً دیگر نیازی به زبان شکوهمند ادبی باقی نخواهد ماند.به این ترتیـب ارزش همتی که به وسیلهٔ پیشوایان بازگشت و رستاخیز ادبی در این زمینه به کار رفت، نه تنها شـعر، حتـی بر اثر آن نثر فارسی را از تکلف و سیر نزولی رهایی بخشید، و اگر کسی ناجوانمردانـه ارزش ایـن کوشش را انکار کند، بی‌انصافی و لااقل بی‌بهرگی از روشن‌بینی اسـت. ایـن ارزش بـه جـای خـود محفوظ، اما انصاف دهیم که این بازگشت به ادبیات کهن فارسـی، از نظـر شـکل و مضـمون چیـز تازه‌ای نبخشیده است که بتوان پیرامون آن گفتگو کرد و به عنوان تکامل غزل بازنمود...بـاز نبایـد فراموش کرد که این غزلسرایان در پیروی از شیوهٔ حـافظ و بـه ویـژه سـعدی توفیـق یافتنـد و آثـار

شیوایی بر دفتر غزلیات فارسی افزودند، ولی متأسفانه این ارزش در همان ارزندگی بازگشت متوقف ماند. زیرا حتی نقشبندان برتر و تازهٔ شیوهٔ عراقی تنها توانستند توسن عنان‌گسیخته و بی بندوبار غزل را که روش ناخوشایندی یافته بود، رام سازند و در حقیقت معیارهای فصاحت و بلاغت را بر پایه هایی که در قرون گذشته وجود داشت، استوار کنند و با همان زبان، همان مضامین را قالب‌گیری نمایند، ولی نه تنها بر اثر این کوشش، نوابغ و مشاهیری یافت نشدند که چیزی بر آن‌چه استادانی چون سعدی و حافظ ساخته و پرداخته بودند بیفزایند، سهل است، با کمال کوششی که در این زمینه به کار بردند، حتی از آوردن مانند آثار آنان نیز عاجز ماندند و تنها توانستند با بهترین و ارزنده‌ترین آثار خود که نمونه‌ای از آن یاد شد، تا حدودی به مرز زبان سحرآفرین آن روزگار نزدیک شوند. بنابراین در زبان غزل‌سرایی این گروه، چیز تازه و بدیعی که قابل طرح باشد و در مشخصات شیوهٔ عراقی سخنی از آن به میان نیامده باشد، یافت نمی‌شود.» (صبور، ۱۳۸۴: ۴۷۵- ۴۷۶).

در نهایت باید اذعان کرد که حقیقت نقد در این است که منتقد ادبی همواره باید دربارهٔ تمام آثار در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون بحث کند. هیچ دوره و زمانی در ادبیات وجود ندارد که حداقل چند اثر قابل بحث در آن یافت نشود. دورهٔ بازگشت با تمام کاستی‌هایی که از نظر فقدان آثار تازه و بدیع در آن، وجود داشت، همان‌گونه که ذکر شد از حیث دگرگونی که در جهت جلوگیری از سیر نزولی غزل فارسی در آن به وجود آمد، همواره حائز اهمیت بوده است. بنابراین اگر معیار بررسی اشعار آن دوره، بر میزان موفقیت شاعران در احیای ادب ناب گذشته قرار گیرد، بی‌شک با آن‌چه تاکنون دربارهٔ غزلیات فروغی و هاتف گفته شد، این دو شاعر اساساً باید در فهرست کسانی قرار گیرند که شعرشان را نباید از قلم انداخت. بنابراین پژوهش حاضر با تمرکزی که بر عرفان دورهٔ مذکور داشته است، بیشترین تأثیرات غزلیات این دو شاعر از عرفان و تصوف را به گونه‌ای منسجم و با بررسی دقیق مسائل صوفیانه در آن‌ها یافته و مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. بنابراین در پایان، به دست دادن نمای کلی روند تحلیل از ابتدا تا انتها می‌تواند نتیجهٔ تمامی

این مباحث را به خوبی روشن سازد.

با توجه به موضوع در نظر گرفته شده در این پژوهش، ابتدا به تعریف عرفان و تصوف و توضیح هر دو جنبهٔ نظری و عملی آن پرداخته شد. زیرا برای دستیابی به میزان بهره‌گیری شعرای مورد بحث از عرفان و تصوف در غزلیاتشان، ابتدا به دانستن اطلاعاتی کلی دربارهٔ عرفان و تصوف؛ به عنوان یک مکتب فکری مهم و تأثیرگذار بر دیگر جریانات فکری و فرهنگ و ادب اسلامی و به ویژه زبان و ادب فارسی، نیاز بوده است. بنابراین در فصل اول این تحقیق، پس از بیان کلیات پژوهش، پیشینهٔ تحقیق، روش و هدف آن، کوشش شده است که تا حد امکان به تعریف عرفان، توضیح جنبه‌های آن، تاریخچه و چگونگی تأثیر و تأثر آن از جریانات گوناگون پرداخته شود و سپس به وضعیت آن در دوران مختلف توجه شود. از سوی دیگر، تنها دانش دربارهٔ عرفان و تصوف، برای شروع کار وجستجو بر روی غزل‌های شاعران کافی نبوده است. چرا که مسلماً برای بررسی نقد و بررسی اثر هر نویسنده یا شاعر، ابتدا دانستن برخی اطلاعات مربوط به شخصیت، زندگی فردی و موقعیت اجتماعی او ضروری به نظر می‌رسد. البته درست است که در نقد امروز، بررسی هر اثر ادبی بدون در نظر گرفتن اطلاعات زندگی‌نامه‌ای مؤلف آن صورت می‌پذیرد، اما باید توجه داشت که گاهی در بررسی برخی از آثار، بدون دانستن زمینه‌های فکری مؤلفان نمی‌توان به نتیجه‌ای کامل و همه‌جانبه دست یافت. به این ترتیب، پس از توضیح تصوف در ابتدای این پژوهش، توضیحات زندگی‌نامه‌ای مختصری دربارهٔ هر یک از شعرای مورد بحث در دو دورهٔ مذکور به دست داده شده است. بحث اصلی این تحقیق که حول محور وضعیت و بازتاب عرفان در غزلیات شاعران مورد بحث بوده است، با بررسی وضعیت عرفان در دوران هر یک از آن‌ها آغاز شده است. گفتنی است، زیر ذره‌بین قرار گرفتن هر شاعر در دورهٔ خاص خود، با توجه به وضعیت‌های گوناگونی که در آن قرار داشته، نظیر وضعیت فکری ـ به عنوان مهمترین رویکرد ـ وضعیت‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و غیره، همه باعث آن گردیده است که هم جنبه‌های تأثیرگذاری و تأثیرپذیری جریان عرفان و تصوف در دوران زندگی این شاعران

عارف به طور کامل به بحث گذارده شود و هم شیوهٔ نگارش و وضعیت ادبی شاعر و نیز میزان پیوند عرفان با شعر یا به عبارت دقیق‌تر، غزل او مورد توجه ویژه قرار داده شود. به هر صورت، با در نظر گرفتن جوانب ذکر شده، بحث اصلی تحقیق بر مبنای مطالعهٔ دقیق و بیت به بیت غزلیات شاعران هر دوره انجام شده است و مباحث معرفتی، وجودی و برخی اصطلاحات اساسی عرفان و تصوف در غزلیات آن‌ها مورد تحلیل قرار داده شده است. سپس در آخرین بررسی‌ها، به بحث تازه در باب چگونگی گریز از عادت و برجسته نمودن تفکر عارفانه در شعر هر یک از این شاعران پرداخته شده است. در نتیجه مشخص می‌شود که در ادب صوفیه همواره صورت بیان امر عرفانی در حال تغییر است. حافظ، عرفان پیش از خود را در قالب غزلیاتی بدیع و با زبان خاص خود ارائه می‌دهد. عراقی، چنان شوری به غزل وارد می کند که تا آن زمان در سنت غزل دیده نشده است. از این منظر حتی فروغی و هاتف هم با تمام توجهی که به بازگشت به غزلیات گذشتگان کرده‌اند، باز هم حرف هایی برای گفتن دارند و ابداعاتی در سبک شخصی هر یک دیده شده است.

نکتهٔ اصلی در نتیجه‌گیری بحث این است که می‌توان ادعا کرد؛ مشاهده و جستجوی ابیات غزل‌های مورد بحث، تنها برای به دست دادن یک مقایسهٔ معمول، آماری از میزان اصطلاحات یافت شده در عرفان دورهٔ بازگشت، میزان و چگونگی بازتاب عرفان در غزل دورهٔ بازگشت و یا حتی صرفاً برای درک میزان تأثیرپذیری غزلیات بازگشت از سبک عراقی نیست. بلکه در ورای تمام این اهداف، هدف ویژه دیگری قرار داشته است که همانا اثبات تأثیر آموزه‌های اساسی عرفانی در زندگی افراد جامعه در هر دوران بوده است که سخن شاعران معروف و برجسته به عنوان نمونهٔ تفکر و اندیشهٔ هر دوران در مرکز توجه قرار داده شده است.

در واقع، مسائل اساسی عرفان و تصوف از آغاز تا دورهٔ بازگشت یکسان بوده و تنها میزان درک و نحوهٔ بیان عرفا و یا شاعران در انعکاس این اصول با هم متفاوت است. در تمام این سخن‌ها کسی که مراحل شناخت را پله به پله طی می‌کند، از نفس و عقل گذر کرده و به دل می‌رسد و

آن را از هرچه ناپاکی و ناخالصی پاک می‌کند، به معرفت روحانی حق می‌رسد. طی این مراحل چه از زبان عراقی، چه حافظ، چه فروغی و چه هاتف، یکسان است و فقط شیوهٔ بیان و میزان چاشنی کلام صوفیانه در آن متفاوت است. به طور مثال می‌توان دربارهٔ مسألهٔ اساسی وحدت چنین اظهار داشت که وحدت وجود از وقتی در اندیشه‌های ابن عربی اوج گرفت، تا زمانی که در ترجیع‌بند معروف هاتف اصفهانی مطرح شده، همواره یک سخن بوده است به بیان‌های گوناگون. وحدت در غزل عراقی، چنان‌که در فصل قبل اشاره شد، به شیوهٔ مستقیم همراه با لفظ وحدت، بیان می‌شود:

در تنگنای وحدت کثرت چگونه گنجد　　در عالم حقیقت بطلان چه کار دارد

ولی در غزلیات حافظ با تکیه بر مفهوم تجلی بیان می‌شود:

این همه عکس می و نقش مخالف‌که نمود　　یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

و همان‌طور که در بحث وحدت وجود بررسی شد، در شعر فروغی بسطامی با لحنی نزدیک به صحبت با عشق زمینی و به شکلی ساده‌تر نمایان می‌شود:

گر عارف حق بینی چشم از همه بر هم زن　　چون دل به یکی دادی آتش به دوعالم زن

هم نکتهٔ وحدت را با شاهد یکتا گو　　هم بانگ انالحق را بر دار معظم زن

و نیز هاتف اصفهانی در این زمینه چنان در ترجیع‌بند معروف خود حرف آخر را در این زمینه می‌زند که جایی برای ادای سخن در غزل‌هایش باقی نمی‌گذارد.

نتیجه این‌که این اندیشه در هر زمان و مکان که بازگفته شده باشد، پیامی واحد داشته و آن این که انسان باید بداند که می‌تواند جلوهٔ حق را تمام هستی در هر لحظه مشاهده کند، به شرط آن‌که مراحل معرفت و شناخت خود و حق را در مکتب عرفان و تصوف بیاموزد و به کار بندد و به نتیجه برساند.

بنابراین، شعر عارفانه از زبان هر شاعر عارف که سروده شده باشد، مرکبی است که انسان‌ها با سوار شدن بر آن از یک راه واحد عبور می‌کنند و دیر یا زود به هدف رسیدنشان به تلاش

خودشان در طی کردن مسیر بستگی دارد.

نکتهٔ دیگری که در نتیجهٔ مباحث این پژوهش باید مورد توجه قرار داده شود، این است که شعر صوفیانه به دنبال تأثیر تصوف اسلامی از دین اسلام، همواره مشحون از قراین و شواهد دینی و قرآنی بوده است. اما آن‌چه بیش از هر چیز اهمیت دارد، وجود برخی آیات و احادیث مشترک در آثار صوفیانهٔ تمامی دوره‌ها، به عنوان آیات و احادیثی که سرچشمه‌های رویکرد عرفانی به دین محسوب شده‌اند. مانند آیهٔ امانت، یا حدیث قدسی« کنت کنزاً مخفیاً»،«نفخت فیه من روحی»،«و عصی آدم ربه...» و بسیاری دیگر از این شواهد و آیات. از سوی دیگر، سبک عراقی که خاصّ ارائهٔ این ذهنیت‌ها بوده ابتدا در دورهٔ فخرالدین عراقی و حافظ بنا شده است، بنابراین شاعر دورهٔ بازگشت ابتدا از نظر ذهنی به سمت عرفان و شعر عارفانهٔ گذشته میل کرده و سپس برای آن‌که بتواند همان موادّ فکری گذشته را در شعر خود پیاده کند، شروع به احیای سبکی می‌کند که حاوی این اندیشه بوده است.

بنابراین آن‌چه به طور مثال در نتیجهٔ بحث معرفت حق و وحدت وجود ذکر شد، می‌تواند در نتیجهٔ تمام مباحث عارفانه‌ای که در فصل پیش در غزل‌های این چهار شاعر، بررسی شد، صادق باشد. مثلا بحث اساسی دیگری که در نتیجه چنین بوده، بحث انسان کامل از ابتدای طرح آن تا دورهٔ بازگشت است. آن چه در نتیجهٔ بحث انسان کامل با مقایسهٔ شعر سبک عراقی و دورهٔ بازگشت به دست خواهد آمد، چیزی جز این نیست که انسان‌شناسی اسلامی در عرفان اسلامی هر دو دوره مبتنی بر این است که انسان تنها موجود آزاد صاحب تفکر بوده که می‌تواند راه کمال را شناسایی کرده و با استفاده از ابزارهایی که تصوف در اختیار او قرار می‌دهد، به مقصد برسد. «در قرآن این انتخاب آزادانهٔ خداوند، امانت نامیده می‌شود.»(چیتیک،۱۳۸۸: ۵۵)و انسان این بارِ امانت را روز ازل پذیرا شده است.

البته در بحث از انسان و رسیدن به کمال، توجه به این نکته نیز ضروری است که انسان طبیعتاً اهل غفلت و فراموشی است و شرط اصلی و گام اول در راه کمال، شناخت این نقص است.

بنابراین نخستین فرایند مربوط به انسان در عرفان اسلامی، درک و مواجهه با این نقص بوده است که تمام عارفان در هر دوره و زمان مکان به آن توجه داشته‌اند. در غیر این صورت؛ یعنی اگر عارف در مرحلهٔ اول شناخت انسان این نقص را درک نمی‌کرد، این راه هرگز آغاز نمی‌شد. بنابراین نتیجهٔ دیگری که می‌توان در این بحث گرفت، این است که هاتف، فروغی و بسیاری دیگر از کسانی که در دورهٔ بازگشت، به شعر و عرفان دورهٔ عراقی توجه داشتند، برای سرودن شعر یا غزل عرفانی نخست باید به این اندیشه‌های اساسی عرفان و تصوف دست یافته باشند و پس از درک مسائل اساسی انسان و هستی در تصوف اسلامی، بار دیگر آن را در سخن خود احیا نموده باشند. البته میزان درک و توجه آن‌ها مسلماً با آن‌چه شعرای دوره ی اوج تصوف،به آن رسیده بودند متفاوت بوده است.

با این توضیحات، نخست می توان ادعایی که در ابتدای بحث مطرح شد؛ مبنی بر این که بررسی اصطلاحات عرفانی ابیات در فصل پیش، فقط و فقط به منظور مقایسه سطحی دو دوره، یا میزان بازتاب عرفان در شعر بازگشت نبوده و نگاهی ژرف‌تر نیز در پس تحلیل ابیات شعرا وجود داشته را تأیید نمود. چرا که نتیجه مطرح شده دربارهٔ مباحث اصلی چون؛ وحدت وجود و معرفت و انسان‌شناسی را می‌توان به موارد و اصطلاحات دیگر عافانه نیز تعمیم داد. چنان‌که دیدیم در بحث نتیجهٔ انسان‌شناسی، تنها کافی بود که نقبی به کاربرد آیات مشترک در عرفان هر دوره زده شود، تا اشتراکات این مبحث در هر دوره مشخص گردد. در نتیجه همیشه هم لازم نیست برای بحث در مسائل خاص عرفانی که همواره با تعبیرات پیچیده بیان شده‌اند، به دنبال جمله‌ها و عبارات پیچیده بگردیم. شاید بتوان گفت که؛ گاه مبحث عجیب و مفصلی را می‌توان تنها با یک مثال ساده و یا یک قرینهٔ مشترک در دو برههٔ فکری تحلیل نمود.

همچنین، توجه و تعمق در این مباحث، به خوبی نشان می‌دهد که مقایسهٔ رموز و اصطلاحات عرفانی در ابیات غزل‌های هر چهار شاعر که تا حد امکان در فصل پیش صورت گرفته است، پیش از آن‌که یک مقایسهٔ سطحی باشد، لایه‌های عمیق‌تری از ذهن این دو شاعر معروف دوران

بازگشت را نیز مورد کاوش قرار داده است. همان‌گونه که در نتیجهٔ بحث‌های وحدت وجود و شناخت انسان دیده شد و در نتایج آن ها بحث شد.

اکنون با توجه به آن‌چه از جریان تصوف در شعر هاتف و فروغی و توجه آن‌ها به سبک عراقی داده شد، ممکن است گاهی این پرسش پیش بیاید که آیا تکرار یک امر در برهه‌های گوناگون زمان، لازم است؟ مگر آموزه‌های عرفانی در قرن ششم تا نهم به اوج خود نرسید؟ پس انسان می‌توانسته همواره همان آموزه‌ها و پیام‌های پر طمطرق و تمام و کمال، را پیش رو داشته باشد، بی‌آنکه نیاز باشد شاعران در دوره‌های بعد به احیای دوبارهٔ آن‌ها بپردازند. و نیز با در نظر گرفتن این نکته که همواره احیای دیدگاه‌های گذشته به قوت سخنان اولیه نرسیده و موفقیت مرتبهٔ نخست را نداشته است، تبادر این پرسش به ذهن قوی‌تر هم خواهد شد.

در پاسخ به این پرسش باید از خود سنت تصوف کمک گرفت؛ به این معنی که عارفان در هر دوره همواره به این نکته توجه داشته‌اند که: «در سنّت تصوف، هیچ چیزی بر سلامت نفس از این امر خطرناک‌تر نیست که تصور کنیم که می‌دانیم کیستیم و نیاز به کمک نداشته یا به کمک بسیار کمی نیاز داریم، یا تنها به کمک متخصصین موهوم غیر حقیقی نیاز داریم تا امورمان را به سامان کنند.» (چیتیک،۱۳۸۸: ۱۱۴) تصور نگارنده در این است که همان‌گونه که انسان در امور دینی، هرگز نمی‌تواند از کمک نبوت و جانشینان او بی‌نیاز شود و در طول زمان نیازمند عالمان و فقها ومفسران متبحر و دانای دینی بوده و روز به روز در زمینه‌های عقیدتی دچار پرسش و مسئله است و به تنهایی و با جستجو در منابع اصلی دین قادر به یافتن پاسخ پرسش‌های خود نیست، در عرفان اسلامی نیز هرگز نمی‌تواند به منابع گذشته متکی باشد. این است که عارفان در هر دوره به زبان همان دوره سخن گفته‌اند و اندیشهٔ اصلی که توسط پیشینیان پایه‌ریزی و مطرح شده را به شیوه‌های دیگر احیا می‌کنند.

با توجه به آن‌چه تاکنون گفته شد، می‌توان به این نتیجه رسید که تمامی جستجوها و بحث‌های مربوط به تصوف را باید در توجه عارفان به یک مفهوم خلاصه کرد؛ عشق حقیقی یا حقیقت

عشق که نقطهٔ تلاقی همهٔ جویندگان محبت است. پس باید توجه داشت که اگرچه تمامی کاینات هستی همواره در جستجوی عشق بوده و هیچ کس را نمی‌توان یافت که به دنبال اندک بهره‌ای از آن نبوده باشد، اما بهره‌مندی از این مایهٔ جوشش احساس و سرچشمهٔ محبت در هستی، همواره نزد موجودات عالم متفاوت بوده است. آن‌چه در بحث از عشق تاکنون بسیار مورد توجه اندیشمندان قرار داشته است، همین نسبت درک و دریافت متفاوت آن بوده است. (صبور،۱۳۸۴ :۴۰۷).

اما عشق برای عرفا مفهومی انقلابی دارد. چرا که عشق نزد عارف همراه است با دگرگونی در بنیاد اندیشه، احساس، پرستش و نهایتاً در جان و روح عارف. به همین دلیل است که عارفان از تمام امکانات و وسایل بهره می‌گیرند تا این دگرگونی را در هستی خود به طور کامل ایجاد نمایند. این‌جاست که مشخص می‌گردد، که استفاده از تمامی مفاهیم ذکر شده، اعم از خاص و عام(واژه‌های عارفانه یا عاشقانه در مفهوم عارفانه) به چه کار می‌آید. به این ترتیب می‌توان گفت که زبان درواقع مهمترین ابزار این دگرگونی است. نکتهٔ قابل توجه این است که نهایت این دگرگونی در جان عارف به درک راز و سرّ عشق حقیقی در هستی می‌رسد. آن‌ها راز آفرینش را در عشق خلاصه می‌کنند؛ عشقی که مبدأ و مقصد تمامی کاینات می‌باشد.

عشق در حقیقت بزرگترین و شگفت‌ترین پیامی است که عارف در هر زمان و مکان از آن خبر می‌دهد. این چهار شاعر هم، مانند تمامی عرفا، در نهایت به نقطهٔ عالی هستی و مرحلهٔ کمال اشاره دارند. هاتف و فروغی هرگز باور نمی‌کنند که جوهرهٔ عشق در هستی خشک شده باشد و به همین دلیل قصد دارند به منشأ بیان عشق در گذشته بازگردند. آن‌ها زبان و سبک موجود را برای بیان آن حقیقت والا مناسب نمی‌یابند و راه را در بازگشت جستجو می‌کنند.

اما در نهایت دربارهٔ ادب صوفیانهٔ دورهٔ بازگشت باید دانست که این نوع شعر در این دوران از لحاظ کیفیت با آن‌چه در سبک عراقی وجود داشت قابل مقایسه نیست. شاعران این دوره، روی هم رفته نتوانستند عرفان والای دوران قبل از صفویه را بار دیگر در شعر خود به نمایش بگذارند. اما به هر صورت از نظر تمامی ادب‌پژوهان این دوره را در پژوهش‌های ادبی نباید از قلم انداخت

زیرا برای بررسی سیر تطوّر و تحول شعر فارسی فایده و ضرورت دارد. همچنین باید متذکر شد که «بسیاری از شاعران این دوره از اصطلاحات عرفانی به عنوان ابزار شعری استفاده کرده‌اند و یا خواسته‌اند شعر عرفانی بگویند، ولی چون این خواستن است نه آمدن، و از روی آموزش و تقلید بوده است، پس با توجه به دقایق ظریفی معلوم می‌شود که تفکر آنان عرفانی نبوده است. پس زبان در خدمت معنی و تفکر نبود، مگر در چند شاعر این دوره.»(سیف، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

«بالاخره با همهٔ کشمکش‌هایی که جریان تصوف و عرفان در این دوه پشت سر گذرانده، باید اظهار کرد که عرفان و تصوف در این دوره دستاوردها و تأثیراتی را در حوزهٔ ادبیات فارسی به دنبال داشته است. در بین شاعران و ادیبان این دوره، شاهد شخصیت‌هایی هستیم که تمایلات آنها به تصوف و عرفان در آثارشان باقی مانده است. افرادی مانند: صبا، وصال، ادیب پیشاوری، میرزا حبیب خراسانی، صفای اصفهانی، فروغی بسطامی و...»(سیف،۱۱۷: ۱۳۹۰).

با توجه به این گفته‌ها و آن‌چه در عملکرد پژوهش حاضر دیده شد، باید اذعان کرد که هاتف و فروغی، از جمله شاعرانی بودند که قصد در سرودن شعر عرفانی از طریق آموزش و تقلید صرف، نداشته‌اند، بلکه بسیاری از ابیات این دو که مورد بررسی و توجه قرار داده شد، حاکی از آن است که حقیقتاً این اندیشه در وجود این دو شاعر حضور داشته و هر دو، حالات و تجربه‌های عرفانی مخصوص به خود داشته‌اند که سبب سرودن این اشعار بوده است.

خلاصهٔ کلام، فروغی و هاتف از آن جمله شاعرانی هستند که به قول شمس لنگرودی: فقط یک یا دو شعر ،حافظِ نامشان می‌شود.

فهرست منابع

۱. آریا، غلامعلی(۱۳۸۱)؛کلیاتی در مبانی عرفان و تصوف، چاپ سوم، تهران: انتشارات پایا.

۲. آژند، یعقوب(۱۳۸۰)؛ تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز(ترجمه)، نوشتهٔ جرج موریس و...، چاپ اول، تهران: انتشارات گستره.

۳. آشوری، داریوش(۱۳۷۷)؛ عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریستهٔ هستی‌شناسی حافظ)،چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۴. استعلامی،محمد(۱۳۸۳)؛ حدیث کرامت؛ تهران: انتشارات سخن.

۵. اصفهانی،هاتف (۱۳۷۸)؛ دیوان اشعار، انتشارات نگاه، با مقابله با تصحیح وحید دستگردی.

۶. افراسیاب‌پور، علی اکبر(۱۳۸۰)؛زیبایی پرستی در عرفان اسلامی،تهران: انتشارات طهوری.

۷. انصاری، قاسم(۱۳۸۸)؛ مبانی عرفان وتصوف ، تهران: انتشارات طهوری.

۸. انصاری،خواجه‌عبدا...(۱۳۱۹)؛رسائل خواجه عبدا...انصاری، به اهتمام سلطان حسین تابندهٔ گنابادی، تهران: بی نا.

۹. براون، ادوارد(۱۳۶۹)؛ تاریخ ادبی ایران از عهد صفویه تا عصر حاضر؛ چاپ ضیاءالدین سجادی و عبدالحسین نوایی، چاپ تهران.

۱۰. پورنامداریان،تقی(۱۳۸۴)؛در سایهٔ آفتاب، چاپ دوم،تهران: انتشارات سخن.

۱۱. پورنامداریان،تقی(۱۳۸۶)؛دیدار با سیمرغ،چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۲. پورنامداریان،تقی(۱۳۸۴)؛گمشدهٔ لب دریا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

۱۳. تدین،عطاءا...(۱۳۷۴)؛جلوه‌های تصوف و عرفان در ایران و جهان، تهران ، بی‌نا.

۱۴. توکلی،حمیدرضا(۱۳۸۹)؛بوطیقای روایت در مثنوی،تهران: انتشارات مروارید.

۱۵. چیتیک، ویلیام(۱۳۸۸)؛ درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی، ترجمهٔ جلیل پروین، چاپ اول، تهران: انتشارات حکمت.

۱۶. حافظ شیرازی؛دیوان اشعار؛ تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی.

۱۷. حلبی، علی اصغر(۱۳۸۱)؛ شناخت عرفان و عارفان ایرانی،چاپ چهارم، تهران:انتشارات زوّار.

۱۸. خرمشاهی،بهاءالدین(۱۳۸۵)؛ حافظنامه، چاپ یازدهم/ ویراست دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۹. خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۸۴)؛ ذهن و زبان حافظ،چاپ هشتم/ویراست سوم،تهران: انتشارات ناهید.

۲۰. دانشور،سیمین(۱۳۸۹)؛علم‌الجمال و جمال در ادب فارسی،چاپ اول، بازنگری و تدوین: مسعود جعفری، تهران: نشر قطره.

۲۱. دشتی،علی(۱۳۸۶)؛«نقشی از حافظ، چاپ سوم، تهران: انتشارات اساطیر.

۲۲. راستگو، محمد(۱۳۸۳)؛ عرفان در غزل فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۳. رضازادهٔ شفق، صادق(۱۳۴۱)؛ تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۴. رجایی بخارایی،احمدعلی(۱۳۶۴)؛ فرهنگ اشعار حافظ، تهران: انتشارات علمی.

۲۵. ریاحی، محمدامین(۱۳۸۳)؛گزیدهٔ مرصادالعباد(نوشتهٔ نجم‌الدین رازی)،تهران: انتشارات علمی.

۲۶. ریتر، هلموت(۱۳۷۹)؛عشق اسطرلاب اسرار خداست؛نوشتهٔ ابن دباغ، ترجمهٔ قاسم انصاری، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

۲۷. ریجون، لوید؛(۱۳۷۸)؛عزیز نسفی، ترجمهٔ دکتر مجدالدین کیوانی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۲۸. ریکور،پُل(۱۳۸۶)؛زندگی در دنیای متن،ترجمهٔ بابک احمدی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۲۹. زرین‌کوب،عبدالحسین(۱۳۸۵)؛ارزش میراث صوفیه، چاپ دوازدهم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۳۰. زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۹)؛ جستجو در تصوف ایران،چاپ ششم،تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۳۱. زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۰)؛ دنبالهٔ جستجو در تصوف،چاپ پنجم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۳۲. زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۹)؛ با کاروان حله،چاپ دورازدهم، تهران: انتشارات علمی.

۳۳. زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۱)؛ از کوچهٔ رندان، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات سخن.

۳۴. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۵)؛ از گذشتهٔ ادبی ایران. (متاسفانه انتشارات مشخص نبود).

۳۵. سجادی، سیدجعفر(۱۳۷۵)؛ فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ سوم، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

۳۶. سعادالحکیم(۱۳۹۱)؛ ابن عربی و زبان تازهٔ عرفان، ترجمهٔ مسعود جعفری،تهران: انتشارات جامی.

۳۷. شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۶)؛ موسیقی شعر،چاپ دهم، تهران: انتشارات آگه.

۳۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۳)؛ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

۳۹. شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۹۱)؛رستاخیز کلمات، تهران: انتشارات سخن.

۴۰. شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۷)؛ غزلیات شمس تبریز مولانا جلال‌الدین بلخی، مقدمه، گزینش و تفسیر، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.

۴۱. صبور، داریوش(۱۳۸۴)؛آفاق غزل فارسی، چاپ دوم، تهران انتشارات زوّار.

۴۲. صفا، ذبیح ا...،(۱۳۶۶) تاریخ ادبیات ایران، جلد سوم، تهران: انتشارات فردوس.

۴۳. صفا، ذبیح ا...،(۱۳۳۹)گنج سخن، جلد سوم، تهران: دانشگاه تهران.

۴۴. صناعی،محمود(۱۳۳۴)؛چهار رساله از افلاطون، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه.

۴۵. عراقی، شیخ فخرالدین(۱۳۳۸)؛ کلیات عراقی، بکوشش سعید نفیسی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

۴۶. غلامرضایی، محمد(۱۳۸۱)؛ سبک شناسی شعر فارسی، تهران: انتشارات جامی.

۴۷. غنی، قاسم(۱۳۸۶)؛ تاریخ تصوف در اسلام، چاپ دهم، تهران: انتشارات زوّار.

۴۸. فتوحی، محمود(۱۳۸۹)؛ بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

۴۹. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۷)، شرح مثنوی شریف، چاپ چهارم، انتشارات زوّار.

۵۰. فروغی بسطامی، میرزا عباس(۱۳۳۶)؛غزلیات فروغی بسطامی باهتمام منصور مشفق و مقدمهٔ اقبال آشتیانی، به قلم رهی معیری، تهران: انتشارات صفی علی‌شاه.

۵۱. قرآن کریم.

۵۲. قشیری،ابوالقاسم(۱۳۷۴)، رسالهٔ قشیریه، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵۳. کاشانی،عزالدین محمود،(۱۳۲۳)، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

۵۴. کاکایی،قاسم(۱۳۸۱)؛ وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت،تهران: انتشارات هرمس.

۵۵. کیایی نژاد، زین‌الدین(۱۳۶۶)؛ سیر عرفان در اسلام، تهران: انتشارات اشراقی.

۵۶. گولدتسهیر، ایگناس(۱۳۳۰)؛ زهد و تصوف در اسلام ؛ ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، تهران: نشر اقبال.

۵۷. گوهرین، صادق(۱۳۶۷)؛ شرح اصطلاحات تصوف، تهران: انتشارات زوّار.

۵۸. لینگز،مارتین(۱۳۸۳)؛ عرفان اسلامی چیست؟؛ چاپ دوم، ترجمهٔفروزان راسخی فر، ویراستهٔ مصطفی ملکیان، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

۵۹. محتشم(خزاعی)، نسرین(۱۳۸۳)؛ همه اوست (گزیده آثار فخرالدین عراقی)،تهران:سروش.

۶۰.مرتضوی،منوچهر(۱۳۷۰)؛ مکتب حافظ،چاپ سوم، تهران: انتشارات ستوده.

۶۱. مشیری، مهشید(۱۳۷۶)؛ عشق و عرفان، تهران: انتشارات البرز.

۶۲. مطهری،مرتضی(۱۳۷۷)؛ مجموعه آثار ج۱۳، قم: نشر صدرا.

۶۳. معین،محمد(۱۳۸۴)؛ فرهنگ فارسی، یک جلدی کامل،چاپ سوم، تهران:انتشارات ساحل.

۶۴. موحد، محمدعلی و موحد،صمد؛(۱۳۸۵)درآمد،برگردان متن، و توضیح و تحلیل فصوص-الحکم ابن عربی؛ تهران: نشر کارنامه

۶۵. نسفی، عزیز؛(۱۳۴۴)کشف الحقایق؛ترجمهٔ مهدوی دامغانی

۶۶. نفیسی،سعید(۱۳۳۸)؛مقدمه دیوان فخرالدین عراقی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

۶۷. نیکلسون،رینولد،(۱۳۵۸)؛«تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان با خدا»، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات توس.

۶۸. هجویری،علی‌بن‌عثمان،(۱۹۲۶)؛ کشف‌المحجوب، به اهتمام والنتین ژوکوفسکی، لنینگراد:مطبعهٔ دارالعلوم.

۶۹. یزدان پناه،یدا...(۱۳۹۱)؛ مبانی و اصول عرفان نظری، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

۷۰. اویسی کهخا، عبدالعلی؛ فروغی بسطامی و غزل بازگشت؛ پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۷۱. ایرج‌پور،محمدابراهیم(۱۳۹۰)؛ بازنگری در عرفان قاجار، نشریه ادب و زبان، دانشگاه شهید باهنر کرمان،ش ۲۹.

۷۲.خسرو پناه،عبدالحسین(۱۳۷۹)؛ نظریه المعرفه، فصلنامهٔ ذهن،ش۳.

۷۳. خسرو پناه،عبدالحسین(۱۳۸۴)؛تارخچهٔ معرفت‌شناسی، آیینهٔ معرفت،ش۵.

۷۴- سایت گنجور ganjoor.com