

ماهیت تصوف و زبان آن از دیدگاه مولانا در مثنوی

عبدالرضا سیف*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

علیرضا ولی یاری اسکندری**

دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۵)

چکیده

این پژوهش در بررسی و نقد دیدگاه شفيعی کدکنی درباره عرفان و زبان آن به نگارش درآمده است. در این دیدگاه، عرفان نگاه هنری به دین و زبان آن، زبان شعر و مطابق تقسیم‌بندی آ.آ. ریچاردز، ناقد ادبی، زبانی عاطفی و فاقد صدق و کذب منطقی در مقابل زبان ارجاعی، و قابل صدق و کذب در علوم تجربی تلقی شده است. طبق بررسی انجام شده در این پژوهش که با تحلیل محتوای ابیات مثنوی و شیوه بیان مولانا در بیان عناصر اصلی عرفان اسلامی صورت گرفته، تصوف جز در چهارچوب مقوله معرفت‌شناسی تبیین‌پذیر نیست. در دیدگاه مولانا، تصوف نگاه و ماهیت معرفتی دارد که معیار در آن، برخلاف نگاه هنری، حقیقت است نه زیبایی، و زبان گزاره‌های آن معرفتی و بعضاً معرفتی - عاطفی می باشد و نیز ملاک صدق در آن‌ها، برخلاف دیدگاه مذکور، نه درونی و از سنخ «صدق هنری»، بلکه بیرونی و منطقی است. به علاوه، تصوف برخلاف هنر که به علت منش ارتباطی، وابسته به زبان است، به زبان وابسته نیست. از این رو، عارف سرانجام، خاموشی را ترجیح می‌دهد.

واژگان کلیدی: تصوف، نگاه هنری، نگاه معرفتی، زبان ارجاعی، زبان عاطفی.

* E-mail: seif@ut.ac.ir (نویسنده مسئول)

** E-mail: alireza.eskandari1339@gmail.com

مقدمه

بخش عظیمی از ادبیات غنی زبان فارسی را ادب عرفانی تشکیل می‌دهد. این عرفان که تصوف یا عرفان اسلامی خوانده می‌شود، البته پدیده‌ای یکدست نیست و در آن قلب و سره در آمیخته شده و کار تشخیص را برای طالبان آن مشکل کرده است. اما صورتی از آنکه در آثاری چون *مثنوی معنوی* و *منطق‌الطیر عطار* مهر جاودانگی خورده‌اند، به گواهی بسیاری از اهل نظر، کمال‌یافته‌ترین و اوج تجلی آن است. اگرچه بخشی از جذابیت این آثار به حکایت‌ها و زیبایی ادبی آن‌ها مربوط می‌شود، اما تازگی و حلاوت اندیشه‌ها، مهم‌ترین عامل جذب مخاطبان است و همین نکته است که مخاطب آگاه را با این پرسش مواجه می‌کند که گزاره‌های تعالیم عرفانی که در اصطلاح صوفیه، معارف خوانده می‌شود تا چه اندازه از نظر معرفتی معتبر و بیانگر حقیقت هستند! اساساً آیا عرفان ماهیتی معرفتی دارد، یا صرفاً بیان احساس و عاطفه است؟ به‌ویژه که زبان به کار رفته در گزاره‌های آن، حتی وقتی در قالب نثر بیان می‌شوند، بیشتر عاطفی و بیان احساس و نزدیک به زبان شعر هستند و با زبان دقیق علوم، به‌ویژه علوم تجربی تفاوت دارند. زبان این گزاره‌ها، زبانی آکنده از تخیل، رمز، تأویل و فنون ادبی است. آیا منظور عارفان که سخنان خود را معارف می‌خوانند، در گزاره‌های هستی‌شناختی، صدق منطقی و مطابقت آن‌ها با واقعیت جهان و در گزاره‌های دین‌شناختی، مطابقت با شریعت و خواست خداوند در چهارچوب دین است؟ بخش دوم این پرسش جنبه‌شناسی دارد و به دین‌داران مربوط می‌شود، اما بخش اول گستره وسیع‌تری دارد و به حوزه معرفت‌شناسی و فلسفه شناخت از حیث عرفان عام و نه خاص اسلامی آن ارتباط دارد.

محمدرضا شفیعی کدکنی در باب این پرسش‌ها، عرفان را برخورد هنری و جمال‌شناسانه با دین و یک هنر می‌داند و می‌گوید: «عرفان، تلقی هنری از الهیات و دین است و تلقی هنری، قلمرو جمال و جمال‌شناسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۸-۷۹). زبان عرفان به نظر او، زبان شعر است و تأکید می‌کند: «عرفان اصیل جز در یک زبان هنری و جمال‌شناسانه امکان تحقق ندارد» (همان، ۱۳۹۲: ۳۹). به همین دلیل، شعر عرفانی را هنری مضاعف می‌خواند: «شعر عرفانی از دو دیدگاه هنر است: یکی اینکه شعر است و دیگر اینکه عرفان است و تصوف» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۲۷). به علاوه، او مراتب

تصوف را نیز با میزان هنری می‌سنجد و عارفی را که برخورد هنری تری با دین داشته باشد، عارف تر قلمداد می‌کند (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۶). همچنین، وی گزاره‌های عرفانی را واجد صدق و کذب هنری می‌داند، نه منطقی، و می‌گوید اگر گوینده از لحاظ هنری خوب از عهده برآمده باشد، صادق است، و گرنه کاذب (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۸: ۸). این دیدگاه در تاریخ تصوف، بسیار بدیع و تقریباً بی‌پیشینه است؛ زیرا نه تنها جنبه معرفتی و حقیقت را که وجه تسمیه عرفان است، نادیده می‌گیرد، بلکه آن را پدیده‌ای غیرمستقل و حاصل جمع هنر و دین تلقی می‌کند. به‌رغم اهمیت این دیدگاه و با وجودی که سال‌ها از طرح آن می‌گذرد، این نظریه و نتایج متفرع بر آن تاکنون مورد بررسی و نقد قرار نگرفته است. لذا نگارندگان تحقیق در ماهیت عرفان و زبان آن را در چهارچوب طرح، بررسی و نقد نظریه مذکور و با تأکید بر دیدگاه‌های مولانا در مثنوی معنوی انجام می‌دهد تا به عنوان فتح بایی در این زمینه، مجال بیشتری برای تأمل در فهم حقیقت عرفان اسلامی و ماهیت معارف آن فراهم گردد. معیار بررسی ما در این پژوهش به عنوان عرفان اسلامی، با توجه به آنچه در صدر مقدمه آمد، مثنوی معنوی است. از نظر نگارندگان، ماهیت این عرفان، معرفتی و گزاره‌های آن فارغ از صحت و سقم، بیانگر و نماد حقایق هستی و دین و نیز قابل صدق کذب منطقی هستند و شیوه مولانا نیز در طرح مباحث آن، همین دیدگاه را تأیید می‌کند.

۱. تعریف کلی

عرفان در یک نگرش کلی و شامل همه صورت‌های آن و پدیده‌هایی که مستقیم یا غیرمستقیم به آن مربوط می‌شوند، ادراک یا اعتقاد به رابطه‌ای پنهان و مرموز میان انسان، به‌ویژه اعمال و زندگی روحی‌اش با جهان است. در این تلقی، گویی جهان، حیات و آگاهی دارد و با انسان از طریق کانون هستی‌شناختی پیوند می‌خورد و رفتار و حیات روحی‌اش را زیر نظر دارد و به آن شکل می‌دهد. اعتقاد به این ارتباط که در عرفان دینی، در قالب نظریه عالم صغیر و کبیر مطرح است، در اساس مستقل از دین، از پیوند فیزیکی و متافیزیکی انسان با جهان و ارتباط هستی‌شناختی او با آن ناشی می‌شود. مولانا این رابطه را به این صورت بیان کرده است:

«از جمادی مردم و نامی شدم و ز نما مُردم به حیوان برزدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم پس چه ترسم کی ز مردن کم شوم»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ب ۳۹۰۱-۳۹۰۲).

همین ارتباط است که طریقه‌ای پنهان از معرفت را سامان می‌دهد که هر کس از بشر بدوی تا شاعر سورئالیست می‌تواند، از آن بهره‌ای یابد و ربطی به دین و دینداری یا بی‌دینی فرد ندارد. به نظر عبدالحسین زرین کوب، «این طریقه معرفت از دیرباز مورد توجه پاره‌ای از اذهان واقع شده‌است؛ چنان که بعضی در شناخت حقیقت، آن را از طریق برهان هم یقینی‌تر شناخته‌اند» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۹). بنابراین، مرکز و منبع این طریقه معرفت، مانند عقل و حواس ظاهر، بخشی از قوای نفس انسان است و در عرفان اسلامی، آن را بانام «دل» و کلماتی مشابه و هم‌معنی، از نظر شناخت حقیقت، مهم‌تر از عقل و حواس ظاهری می‌دانند. با این وصف، در نگاه اول، به نظر می‌رسد که عرفان نه نگاه هنری به دین، بلکه مقوله معرفتی مستقلی است که عنصر اصلی آن در نفس انسان است و انسان از طریق آن در موازات عقل، هستی و دین را می‌شناسد. اما برای اینکه موضوع را دقیق‌تر و همه‌جانبه‌تر بررسی کنیم، بهتر است ابتدا نگاه هنری و نگاه معرفتی را تعریف کنیم و بینیم کدام یک بر عرفان قابل تطبیق است. سپس عناصر اصلی تصوف را مشخص کرده، بینیم کدام نگاه معرفتی یا هنری با ویژگی‌های این عناصر مطابقت دارند. در این صورت، می‌توانیم صحیح‌تر درباره ماهیت عرفان و زبان آن قضاوت کنیم.

۲. نگاه معرفت‌شناختی و نگاه هنری

منظور از نگاه معرفت‌شناختی در این پژوهش، نگاهی است منتج به علم در معنای عام که نتایج آن به وسیله گزاره‌های اخباری بیان می‌شود. مطابق با این تعریف، «به همه دانستی‌ها صرف نظر از نوع آن، علم می‌گویند و عالم را کسی گویند که جاهل نیست. بنابراین، اخلاق، ریاضیات، فقه، دستور زبان، مذهب، زیست‌شناسی و نجوم همه علم هستند» (سروش، ۱۳۹۳: ۱). اما نگاه زیباشناختی یا هنری برخلاف نگاه معرفتی، به دنبال خبر دادن از چیزی نیست، بلکه بیان واکنش و احساس شخص نسبت به موضوعی است. امانوئل کانت (د. ۱۸۰۴ م.) که از جنبه معرفتی به زیباشناسی پرداخته، در بیان تفاوت نگاه معرفتی و هنری می‌گوید:

«در حالی که در هر داوری شناختی مانند "این قرمز است"، ما مفهوم قرمز را به شیء که در برابر خود می‌بینیم، اطلاق می‌کنیم، داوری زیباشناختی، هیچ مفهومی را به شیء اطلاق نمی‌کند، بلکه می‌گوید چگونه شخصی که داوری را به عمل می‌آورد، در برابر آن شیء واکنش نشان می‌دهد» (شپرد، ۱۳۹۵: ۱۱۲).

از این رو، نتایج حاصل از نگاه هنری با گزاره‌های انشایی بیان می‌شوند و اگر در ظاهر شکل اخباری داشته باشند، انشایی معنی می‌شوند. تنها جنبه شناختی در این نگاه، ادعای ارزش کلی داوری است:

«کانت فکر نمی‌کند که در داوری یک شیء به عنوان زیبا، چیزی بیش از فرمانمود بازتاب ذهنیمان را انجام نمی‌دهیم؛ زیرا گوشزد می‌کند که داوری‌های ذوقی مدعی ارزش کلی‌اند؛ به عبارت دیگر، وقتی می‌گوییم "این زیباست"، ادعا می‌کنیم که دیگران باید با داوری‌های ما موافق باشند» (همان: ۱۱۲).

در نتیجه، در نگاه هنری، اصالت جمال مبنای داوری و صاحب این نگاه فقط به زیبایی وفادار است، برخلاف نگاه معرفتی که در آن، اصالت حقیقت حاکم و صاحب آن به حقیقت وفادار است. با توجه به تفاوت این دو نگاه، اکنون باید دید کدام یک از این دو نگاه در عرفان و نوع قرائت آن از دین و بر عارف و زبانش حاکم است؟ این پرسش را با نقد مطلبی که شفیع در تفصیل نظر خود آورده، پاسخ می‌دهیم. او می‌گوید:

«اصلاً دین زلال و دست‌نخورده خود یک پدیده هنری است. بعدها کلیشه می‌شود و تکراری، و به قول صورت‌گرایان روس، اتوماتیزه می‌شود. اینجاست که عرفان با نگاه هنری‌اش می‌کوشد که دین را طراوت بخشد و عارف با تجربه هنری خویش در پیرامون دین، دین را در شکل و صورتی ارائه می‌دهد که بتواند عواطف را بهتر تحت تأثیر قرار دهد یا بهتر بگوییم: حقیقتش را پیش چشم ما می‌آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۷-۸۸).

واقعیت این است که عارف قصد آشنایی‌زدایی از دین به منظور طراوت بخشی به آن را ندارد. حقایق تاریخ تصوف و منازعه متولیان قرائت رسمی دین با آن‌ها نشان می‌دهد که قصد عارف، بیان حقیقت دین است، چون به نظرش قرائت‌های ظاهری و رسمی، دین را واژگونه کرده‌اند. بنابراین، عرفان یک بازتعریف و تغییر بنیادی و معرفتی از دین است که مستلزم نگاه شناختی در تشخیص اجزا و اصل و فرع دین، بر مبنای حقیقت است و

اگر دین در این بازتعریف جلوه‌ای تازه می‌گیرد، از نظر عارف، نه به علت آشنایی زدایی هنری از آن، بلکه به این علت است که به گفته سنایی:

«گر عروس شرع را از رخ براندازی نقاب بی‌خطا گرددختا و بی‌خطر گردد ختن»

عارف خود را جستجوگر و یابنده حقیقت دین می‌داند. برای همین، در گزاره‌های دین‌شناختی، نه تنها قصد خبر دارد، بلکه به جد احتجاج می‌کند و در هستی‌شناسی که از حقایق پنهان هستی و شهود تجربی آن‌ها سخن می‌گوید، اهل استدلال و حواس ظاهر را با عناوین ریشخندآمیز خطاب می‌کند. مولانا در ابیات زیر که مشابه آن در مثنوی فراوان است، به صراحت نشان می‌دهد که نگاه او معرفتی است. در واقع، هم بیانش اخباری و هم احتجاجش محکم است:

«عجز از ادراک ماهیات عمو حالت عامه بُود، مطلق مگو
زانکه ماهیات و سر سرّ آن پیش چشم کاملان باشد عیان»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ب ۳۶۵۰-۳۶۵۱).

در بیت دوم، مولانا به روشنی می‌گوید که عارف واصل (=کامل) آگاهی عین‌الیقینی از ماهیات و حقایق دارد و در دو بیت بعد، او را حتی به حقیقت ذات الهی آگاه و محرم اسرار آن می‌داند:

«در وجود از سرّ حق و ذات او دورتر از فهم و استبصار کُو؟
چون که آن مخفی نماند از محرمان ذات و وصفی چیست کان مانند نهان؟»
(همان: ب ۳۶۵۲-۳۶۵۳).

سپس با همین نگاه معرفتی و حقیقت‌یاب، مناقشه‌جوی پیرو عقل‌بختی را سُست‌حال خطاب می‌کند:

«عقل‌بختی گوید: این دورست و گو بی ز تاویلی، محالی کم شنو
قطب گوید مر تو را: ای سُست‌حال آنچه فوق حال توست آید محال؟»
(همان: ب ۳۶۵۴-۳۶۵۵).

به‌علاوه، تحمل آن همه ریاضت و مجاهده با خواهش‌های نفس که عارف به جان می‌خرد، به طور منطقی با نگاه معرفتی و به منظور دستیابی به حقیقت مناسبت دارد، نه با نگاه جمال‌شناختی، به‌ویژه که مولانا نتیجه ریاضت را دیدن علوم انبیا در دل می‌داند:

«همچو آهن ز آهنی بی‌رنگ شو در ریاضت آینه‌ای بی‌زنگ شو
خویش را صافی کن از اوصاف خود تا بینی ذات پاک صاف خود
بینی اندر دل علوم انبیا بی‌کتاب و بی‌معید و اوستا»
(همان، د ۱: ب ۳۴۵۹-۳۴۶۱).

ویژگی دیگر نگاه هنری، همان‌طور که ذکر شد، اصالت جمال است که بر اساس آن، «هنرمند مسئولیتی جز در برابر زیبایی ندارد. اگر در این لحظه، آفرینش زیبایی او را به عقیده‌ای فراخواند (وجود خدا) و در لحظه بعد به عقیده‌ای خلاف عقیده قبلی (انکار خداوند)، هیچ مانعی ندارد. او استاد منطق نیست. او مسئول در برابر زیبایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴۴). حافظ هنرمند است و به همین علت، «برای "پیر ما گفت... " و "وای اگر از پی امروز... " نباید به دنبال تأویل‌های بیجا برویم، چون اصالت جمال، حافظ را به گفتن چنان سخنانی واداشته است» (همان: ۲۵۱). اما مولانا عارف است و از این رو، در آثارش به هیچ وجه چنین سخنانی پیدا نمی‌شود، چون پیرو اصالت جمال نیست. عارف، «خدمت کرده و علم‌های نادره یافته»، از اسم گذشته و مسمی را در مشت دارد، متناقض سخن نمی‌گوید و با این پشتوانه معرفتی است که می‌گوید:

«ابلهان تعظیم مسجد می‌کنند در خراب اهل دل جد می‌کنند
آن مجاز است این حقیقت ای خران نیست مسجد جز درون سروران»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۲: ب ۳۱۰۹-۳۱۱۰).

کسی که نگاه هنری به دین داشته باشد، جرأت گفتن چنین سخنی ندارد. نگاه و زندگی عارف با نگاه و زندگی شاعر فرق دارد. عارف شعر می‌گوید، ولی شاعر نیست. او توانایی هنری دارد، ولی هنرمند نیست. شخصیت و نگاه هنریش در برابر جاذبه عرفانی او ذوب و در آن مستحیل شده است. اگرچه به اقتضای معانی باریک عرفانی و رقت

احساسات در نتیجه عشق به حق، زبانش، صبغه ادبی به خود می‌گیرد و از مجاز و استعاره و... بهره می‌گیرد، اما برخلاف شاعر، جمال‌شناسی او در ظل اصالت حقیقت است. خصیصه دیگر نگاه هنری این است که در آن، معنی هنر سازه تلقی می‌شود و این فرم نهایی است که جایگاه هر هنر سازه، از جمله معنی را تعیین می‌کند و به گفته شفیع، «ادبیات و هنر، فرم است و فرم است و فرم است و دیگر هیچ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۱)؛ به این معنی که شخصیت هنری شاعر، هر وجه دیگری از شخصیت او را که معطوف به معنی و محتوای شعر است، در سیطره خود درمی‌آورد و در صورت شعر مستحیل می‌کند، برخلاف عارف که حتی وقتی شعر می‌گوید، وجه شاعری در جذبه عرفانی او ذوب می‌شود و به ناچار به صورت تن درمی‌دهد، اما نه تا حدی که معنی را فدای آن کند:

«قافیه اندیشم و دلدار من	گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من	قافیه دولت تویی در پیش من
حرف چه بود تا تو اندیشی از آن	حرف چه بود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را برهم زخم	تا که بی این هر سه با تو دم زخم

(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ب ۱۷۲۷-۱۷۳۰).

از این رو، «معنی» در سخن عارف، چه در نثر و چه در شعر، مقدم بر لفظ و پیشینی است، در حالی که در شعر شاعر، «معنی» پسینی است و از صورت یا همراه با آن پدید می‌آید. شاید به سبب همین محدودیت‌ها و حصارهای صوری است که مولانا از شعر اظهار بیزاری می‌کند: «آخر من تا این حد دل دارم که این یاران که به نزد من می‌آیند، از بیم آنکه ملول نشوند، شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و اگر نه، من از کجا شعر از کجا؟ والله که من از شعر بیزارم» (همان، ۱۳۸۹: ۷۴):

«معنی اندر شعر جز با خبط نیست	چون فلاسنگ است، اندر ضبط نیست»
-------------------------------	--------------------------------

(همان، ۱۳۷۵، د ۱: ب ۱۵۲۸).

«نیزه‌بازی اندر این گوه‌های تنگ	نیزه‌بازان را همی آرد به تنگ»
---------------------------------	-------------------------------

(همان، د ۴: ب ۱۴۸۶).

در پایان، عارف برخلاف شاعر که هویت او در سرودن و ارتباط با مخاطب است، خاموشی و انزوا را بر سخن گفتن و حضور در جمع ترجیح می‌دهد: «لأنَّ الصَّوْفِيَّ مَمْنُوعٌ عَنِ الْعِبَارَةِ وَالْإِشَارَةِ. چون صوفی از کلّ عبارات ممنوع باشد، عالم به جمله معبران وی باشند» (هجوی، ۱۳۹۰: ۴۸). هجویری می‌گوید از قشیری شنیدم که گفت: «مثل الصَّوْفِيَّ كَعَلَّةِ الْبِرْسَامِ أَوْلَهُ هَذِيانَ فَإِذَا تَمَكَّنَتْ خَرَسَتْ؛ مانند کرد صوفی را به علت برسام که ابتدای آن هذیان گفتن بود و انتهای سکونت اندر آن. پس صفوت را دو طرف است: یکی وجد، دیگر نمود. نمود مبتدیان را بود و اندر نمود، عبارت از نمود، هذیان بود و وجد منتهیان را» (همان، ۱۳۹۰: ۲۵۴). بنابراین، عرفان به‌رغم اینکه زیانش جنبه ادبی و هنری دارد، ولی زبان عارف لزوماً ادبی و هنری نیست، چون نگاه در عرفان، هنری و مقید به صورت نیست. به‌علاوه از آنجا که معرفت عرفانی از جنس سایر معارف و علوم نیست و در اصطلاح خود صوفیه، قدم است نه قلم، حال است نه قال، و ارتباط ماهوی با زبان ندارد. در نتیجه، با بررسی زبان عارف و سنجش میزان هنری آن، نه قابل شناخت است و نه قابل سبک‌شناسی. چنین سبک‌شناسی صرفاً سبک‌شناسی ادب عرفانی خواهد بود، نه سبک‌شناسی عرفان. چون هر عارفی لزوماً استعداد و دانش ادبی ندارد و چه بسا عامی و بی‌سواد باشد و به قفل، قلف بگوید و از آن طرف هم مدعیانی باشند که به تعبیر مولانا حرف عارفان را بدزدند و مردم را فریب بدهند. یحیی یثربی در این زمینه می‌گوید:

«تسلط عارف بر زبان او را در یافتن و به کار گرفتن کلمات یاری خواهد داد. شمس تبریزی دم بستن خود را در قیاس به عراقی چنین توجیه می‌کند که: اما او (عراقی) از جهت اشتغال به مصطلحات علوم به عبارتی مناسب، کشف بعضی اسرار مکتوب می‌تواند کرد و مراد دست نمی‌دهد» (یثربی، ۱۳۷۰: ۱۶۸).

اکنون عناصر اصلی عرفان را آن گونه که در مثنوی آمده است، به اختصار بررسی می‌کنیم تا ببینیم ماهیت این عناصر، معرفتی است یا هنری، و شیوه مولانا در طرح آن‌ها و رویکرد کلی او در این زمینه با کدامیک از این دو دیدگاه تبیین‌پذیر است:

۳. عناصر اصلی عرفان

۳-۱. عشق

عرفان اسلامی از دو بخش متمایز که می‌توان آن‌ها را، روح و کالبد عرفان خواند، تشکیل می‌شود. لذا ماهیت آن از شناخت این دو بخش و نحوه ترکیب و ارتباط آن‌ها با هم معلوم می‌شود. روح عرفان اسلامی را می‌توان از تأکیدهای مکرر مولانا بر آن در دیوان شمس و شروع مثنوی معنوی با آن دریافت. مثنوی با شکایت و اشتیاق نی و حکایت عشق پادشاه و کنیزک که رمز خدا و انسانند، آغاز می‌شود. عشق به خداوند، روح تصوف است و همین عشق است که نی را مشتاق نیستان و حکایت گر درد فراق و خواهان بازگشت به اصل خود و وصال می‌کند و همان طور که قبلاً اشاره شد، اگر نوعی جمال‌شناسی در تصوف دیده می‌شود، از این عشق مایه می‌گیرد و معلول آن است و به نگاه هنری مربوط نمی‌شود. عشق به عنوان مبنای رابطه انسان با خدا در دین به صراحت مطرح نشده است و در عرفان صرفاً حاکی از احساس عاطفی انسان به خدا در نگاهی جمال‌شناسانه به الهیات نیست. از نظر مولانا، عشق ریشه‌ای زیست‌کیهانی دارد و سرچشمه آن خداوند است و دوسویه در تمام کائنات جریان دارد:

«آتش عشق است کاندلر نی فتاد جوشش عشق است کاندلر می فتاد»

(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ب ۱۰).

«روز بر شب عاشق است و مضطرب چون بینی شب بر او عاشق تر است»

(همان، د ۶: ب ۲۶۷۶).

اما جز این عشق عام و کیهانی که در انسان وسیله بقای نوع است، انسان استعداد نوعی از عشق را دارد که مختص اوست و حتی فرشتگان از آن بی‌بهره‌اند؛ زیرا مبتنی بر معرفت است و تا انسان به مرتبه‌ای عالی از معرفت نرسد و هرچه جز خداوند را فانی و بی‌ارزش نداند، شایسته عشق به خداوند نمی‌شود. پس سنگ بنای عرفان و روح آن، عشق مبتنی بر معرفت خداوند است، نه نگاه هنری به دین:

«این محبت هم نتیجه دانش است کی گزافه برچنین تختی نشست

دانش ناقص کجا این عشق زاد؟ عشق زاید ناقص، اما بر جماد»

(همان، د ۳: ب ۱۵۳۲-۱۵۳۳).

این عشق نتیجه بلاواسطه و روی دیگر سکه معرفتی کامل است که عرفان نام دارد و هر چیز را در چشم عارف، مقابل خداوند که زنده باقی است، بی‌ارج می‌کند و طیب جمله علت‌های عارف می‌شود و موانع رشد و رسیدن به کمال را از سر راه او برمی‌دارد. چنین معرفت و عشقی به آسانی و با نگاه هنری به دین به دست نمی‌آید، بلکه نتیجه ریاضتی اختیاری یا قهری است که با رنج و درد، چشمان فرد را بر حقیقت می‌گشاید:

«عشق از اول وحشی و خونی بود؟ تا گریزد هر که بیرونی بود»
(همان، د: ۳، ب: ۴۷۵۱).

از نظر صوفیه، این معرفت و عشق همراه با آن به کسب و مجاهدت فرد وابسته نیست و خود خداوند دوستانش را برمی‌گزیند:

«و این نکته یکی از طرایف اندیشه‌های صوفیه است که عنایت حق و هدایت اوامری است آن‌سری و از عطای او و از راه کوشش آن را نمی‌توان به دست آورد. ابوالحسن خرقانی گفته‌است: در همه کارها پیش طلب بود، الا در این حدیث که پیش یافت بود پس طلب» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۴۶۳).

تقدیم حب خداوند بر حب بندگان را در آیه ﴿يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾ (المائده/ ۵۴) شاهد بر آن می‌آورند. درک شهودی این عنایت و عشق و دل سپردن به آن، پایه‌گذار رابطه‌ای میان عارف و خداوند می‌شود که تصوف از آنجا آغاز می‌شود. رابطه مبتنی بر دوستی و عشق جای رابطه معمول در دین، یعنی رابطه عابد و معبود را می‌گیرد. این یافت خداوند، اصل، اساس و روح تصوف است که نتیجه علی و اجتناب‌ناپذیر آن، طلب و سلوک برای وصال اوست. عارف با این تغییر ذهنیت در رابطه‌اش با حق است که دیگر دین را نه به عنوان هدف، بلکه چون وسیله‌ای برای سلوک تلقی می‌کند. دین برای او از حالت سفتی و سختی خارج و به امری سیال تبدیل می‌شود و عارف با آینه عشق، هزار توی آن را می‌بیند:

«علت عاشق ز علت‌ها جداست عشق اسطرلاب اسرار خداست»
(مولوی، ۱۳۷۵، د: ۱، ب: ۱۱۰).

فروزانفر در شرح خود می‌گوید: «و چون عشق روح را لطیف و قلب را صافی و مستعد کشف و حصول معرفت می‌سازد، مولانا آن را به اسطرلاب تشبیه کرده‌است»

(فروزانفر، ۱۳۸۱: ۸۵). دین‌شناسی عارف بر پایه این عشق شکل می‌گیرد و در واقع، خود عشق عهده‌دار دین او می‌شود و آن را به گونه‌ای برای عارف قرائت می‌کند که وسیلهٔ وصال او شود نه مانع آن. بنابراین، از دیدگاه مولانا که مبنای عرفان‌شناسی در این پژوهش است، آنچه که از آن با نام عرفان زاهدانه در مقابل عرفان عاشقانه یاد می‌شود، اصلاً عرفان نیست.

پس قرائت عارف از دین دو ویژگی دارد: اولاً آن را بر قاعده‌اش می‌نشانند و مغز و حقیقت را جایگزین پوست می‌کند و ثانیاً آن را خادم عشق به حق می‌کند و از سختی بیرون می‌آورد و سیال می‌کند، به طوری که در هر فرد به تناسب احوال، شکلی خاص می‌گیرد و مثل یک دارو نیست که به همه به یکسان تجویز شود به داروخانه‌ای تبدیل می‌شود که داروی مورد نیاز را عطار و طیب روحانی آن تجویز می‌کند. از این نظر، عارف در مقام شیخ و مرشد، طیب آگاهی است که بیماری روح سالک را تشخیص می‌دهد و نسخه تجویز می‌کند، نه یک زیبایی‌شناس.

۲-۳. کشف و شهود

دومین عنصر اصلی عرفان اسلامی، کشف و شهود به عنوان منبع معرفت است. این منبع اختصاص به عرفان ندارد و در علم، هنر و فلسفه هم هست، ولی کامل‌ترین، به قاعده‌ترین و منظم‌ترین شکل آن که از نظر عارف، حکم وحی را دارد، به عرفان اختصاص دارد:

«آن که از حق یابد او وحی و جواب هر چه فرماید بُود عین صواب»
(مولوی، ۱۳۷۵، د: ۴، ب: ۲۲۵).

فروزانفر در شرح این بیت می‌نویسد: «حقیقت وحی، پیوستگی دل است به عالم غیب و ظهور حقیقت، بی واسطهٔ تعلم؛ بدین معنی مخصوص انبیا نیست و صوفیه ظاهراً به این معنی، وحی را منقطع نمی‌شمارند» (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۱۱۹):

«نه نجومست و نه رملست و نه خواب وحی حق والله اعلم بالصواب
از پی روپوش عامه در بیان وحی دل خوانند آن را صوفیان»
(همان: ب: ۱۸۵۲-۱۸۵۳).

کسی که نگاه هنری به دین داشته باشد، با این قطعیت گفته خود را وحی حق و نه وحی دل نمی‌خواند. این نتیجه تهذیب نفس و تصفیه باطن و عنایت و دستگیری معشوق آسمانی است که عارف را به گفتن چنین سخنی دلیر می‌کند. از همین روست که مولانا در مجالی مختلف در مثنوی و به کرات در مقابل این علم کشفی، علم بحثی را در زمینه شناخت حقیقت، ناتوان معرفی می‌کند و در قصه رومیان و چینیان، مطلب رابه تفصیل بیان می‌کند و اهل صیقل و کشف و شهود را پیروز میدان معرفت و افزاینده رایت عین‌الیقین معرفی می‌کند:

«اهل صیقل رسته‌اند از بو و رنگ هر دمی بینند خوبی بی‌درنگ
نقش و قشعر علم را بگذاشتند رایت عین‌الیقین افراشتند»
(همان، د: ۱: ب ۳۴۹۲-۳۴۹۳).

در دیوان شمس نیز وی عارف را دارنده نقد می‌خواند که بر ناقل و منقول می‌خندد:
«چو نقدت دست داد از نقل بس کن خمش بر ناقل و منقول می‌خند»
(همان، ۱۳۹۱: ۲۷۹).

این تأکید و تکرار همراه با قطعیت درباره کشف و شهود به عنوان منبع معرفت حقایق جهان و دین در مقابل اهل حواس ظاهر، از دو جهت با تلقی عرفان به عنوان نگاه هنری به دین منافات دارد. اول اینکه نگاه جمال‌شناختی مدعی اخبار از حقیقت نیست و دوم اینکه در نگاه هنری، احتجاج در برابر رقیب محملی ندارد. البته مولانا مخالف عقل و حواس ظاهر و علم تجربی نیست، بلکه آن‌ها را مفید حال دنیای مادی می‌داند، نه شناخت خداوند و حقایق دین و عالم غیب:

«حس دنیا نردبان این جهان حس دینی نردبان آسمان
صحت این حس بجوید از طیب صحت آن حس بجوید از حییب»
(همان، ۱۳۷۵، د: ۱: ب ۳۰۳-۳۰۴).

علم عارف در واقع، همان علمی است که در اسلام به جایگاه بلند آن اشاره شده است و امام صادق^(ع) درباره آن می‌فرماید: «لیس العلم بالتعلم، إنما هو نورٌ فی قلب من یرید الله

تبارک و تعالی آن یهدیه» (سروش، ۱۳۹۳: ۱۰۶). سید جلال‌الدین آشتیانی در شرح مقدمه قیصری می‌گوید:

«علم تصوف و عرفان یکی از شعب معارف اسلامی است و مبتنی بر مجاهدات و صفای قلب و کامل‌تر از علم برهانی است. بهترین شاهد، معارف و حقایقی است که در کتب عرفا موجود است. به همین سبب، تصوف در افکار دانشمندان و فلاسفه اسلامی از جمله شیخ‌الرئیس تأثیر عجیبی نموده است» (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۴۸۴۷).

۳-۳. وحدت وجود

در عرفان اسلامی، دو تلقی از خداوند وجود دارد. در یک تلقی، خداوند به گونه‌ای دارای شخصیت متجلی می‌شود که دین‌داران، از جمله عارفان با آن راز و نیاز می‌کنند. این تلقی از خداوند میان عارف با سایر دین‌داران مشترک است، هرچند عمق و نوع رابطه عارف با این جنبه شخصی با سایر دین‌داران متفاوت است و همان‌طور که قبلاً اشاره شد، رابطه‌ای است عاشقانه که متولیان دین رسمی آن را بر نمی‌تابند. رینولد نیکلسون در این زمینه می‌گوید:

«چنین حالت ویژه‌ای که صاحب آن در آن حال، پیوندی شخصی میان خود و خداوند احساس می‌کند، در اسلام محدود به صوفیه نیست؛ چنان‌که در هیچ دین دیگری هم محدود به صوفیه نیست، ولی با این حال، تا به یک حالت صوفیانه نرسد، به نهایت خود نرسیده است» (نیکلسون، ۱۳۹۲: ۲۶).

در تلقی دوم که اساساً هستی‌شناختی است، خداوند، صرف وجود و تنها حقیقت جهان دانسته می‌شود. در این تلقی، چیزی جز خدا وجود ندارد و همه چیز خداست و غیر او خیال است:

«ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما تو وجود مطلق فانی‌نما»
(مولوی، ۱۳۷۵، ۱۵: ب ۶۰۲).

چنین برداشتی از خداوند و جهان، یعنی یکی دانستن حق و خلق که در دین ظهوری ندارد، با نگاه هنری به دین حاصل نمی‌شود و نتیجه نگاهی معرفتی است و در تعالیم آیین هندو و نوافلاطونیان پیشینه دارد. فروزانفر در این زمینه می‌گوید:

«به عقیده محققان صوفیه، وجود حقیقتی است واحد و یگانه. این حقیقت دارای دو وجه است: وجهی به اطلاق و عدم شرط و آن وجود حق است و وجهی به تقیید و تعین، و آن خلق است. پس حق و خلق یک حقیقت است» (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۲۵۵).

نظریه وحدت وجود در عرفان، علاوه بر تبیین هستی و رابطه خدا و جهان، مبنای اساسی علم و معرفت محسوب می‌شود و تمام بنای عرفان بر قاعده آن استوار است. دکتر تاراچند، مفسر آیین هندو، در تشابه این آیین با تصوف می‌گوید:

«اساس تعلیمات اوپانیساده بر آن است که با شناختن آتمن می‌توان جهان را شناخت؛ زیرا فی الحقیقه غیر از آتمن، جهانی موجود نیست و از اینجا عبارات مشهور "تدوای تد" (این در حقیقت آن است) - و "ت توام سی" (تو آنی) - و "اهم برامسی" (من براهمام) پیدا شده است و ذکر صوفیانه "أنا الحق" نیز همان معنی و مفهوم را دارد» (داراشکوه، ۱۳۹۰: ۳۰۳).

۴-۳. سلوک

یکی از عناصر اصلی عرفان که نوع زندگی و دینداری عارف را از اشکال معمول آن متمایز می‌کند، سلوک است. سلوک، طی طریق به سوی خداوند از طریق مجاهده با نفس و رفع حجاب‌های معرفت و وصال، با نظارت و تبعیت بی‌چون و چرا از شیخ است. زندگی و دینداری عارف در یک ارتباط متقابل، در بستر همین سلوک شکل می‌گیرد. آغاز این مسیر، تا آنجا که به کوشش سالک مربوط می‌شود، تنبّه و توبه است که نشانه بیداری از غفلت از خداوند است و تافنای در حق ادامه می‌یابد. در این میدان، هر نوع وابستگی از جمله هنر و نگاه هنری، و دل در مخاطب داشتن، حجاب و غفلت محسوب می‌شود. در داستان پیرچنگی، وقتی او با عنایت حق دلش زنده می‌شود، از عمر هدر رفته به غفلت احساس شرم می‌کند، می‌گرید و چنگ را بر زمین می‌زند:

«چون بسی بگریست و ز حد رفت درد چنگ را زد بر زمین و خُرد کرد
گفت ای بوده، حجابم از خدا ای مرا تو راهزن از شاهراه
آه کز یاد ره و پرده عراق رفت از یادم دم تلخ فراق»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ب ۲۱۸۶-۲۱۸۷ و ۲۱۹۲).

در این مسیر، دیده تیزبین و معرفت یاب لازم است، چون حتی همین زاری، اثر
هشیاری و پرده حجاب است و باید آن را کنار زد:

«پس عمر گفتش که این زاری تو هست هم آثار هشیاری تو
راه فانی گشته راهی دیگر است زانکه هشیاری، گناهی دیگرست»
(همان: ب ۲۱۹۹-۲۲۰۰).

انقطاع کامل از غیر حق و اطاعت محض از شیخ و طی مسیری طولانی و مادام‌العمر که
ابوبکر کتانی، از مشایخ بزرگ طریقت، درباره آن می‌گوید: «بین عبد و حق هزار مقام از
نور و ظلمت است» (زرین کوب، ۱۳۹۰: ۶۸۶) و در تعالیم دین ظهوری ندارد، با نگاه
هنری به دین، نه به چشم می‌آید و نه به عنوان بخشی زیبا در ترکیب دین برگزیده
می‌شود. مگر اینکه در تعریف عرفان، نگاه ما نه به مردان این راه، بلکه به کسانی باشد که
تمایلی آمیخته با ذوق ادبی به معنویت داشته باشند و بدون تصفیه دل و عشق واقعی به
حق، تشبیه به صوفیه می‌کنند و با ذوق هنری به زبان تأویل چیزی درباره دین می‌گویند.

۳-۵. شیخ (انسان کامل)

انسان کامل نمونه کامل عارف است که در باور صوفیه مظهر اتم خداوند و مشرف بر
ضمایر و صاحب کرامت است و مولانا در مثنوی بر این نکته در مجالی مختلف تأکید
می‌کند:

«خود ضمیرم را همی دانست او زانکه سمعش داشت نور از شمع هو
بود پیشش سر هر اندیشه‌ای چون چراغی در درون شیشه‌ای»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۴: ب ۶۹۴-۶۹۵).

در حکایت شیخ احمد خسرویه و کودک حلوافروش با کرامت شیخ و آمدن طبق
سکه‌ها، مشکل طلبکاران حل می‌شود:

«خادم آمد، شیخ را اکرام کرد و آن طبق بنهاد پیش شیخ فرد
چون طبق را از غطا واکرد رو خلق دیدند آن کرامت را از او»
(همان، د ۲: ب ۴۲۹-۴۳۰).

کرامات اولیا که در تصوف از مؤکدات است، حاصل نگاه هنری به دین نیست و انسان کامل با ویژگی‌های خاص خود با تعریف عرفان، به نگاه هنری به دین، قابل تبیین نیست.

۴. زبان عرفان

تصوف یک نظام جامع معرفت و دینداری است که بر علم و عمل مبتنی است. تحقیق در هر یک از اجزای آن از جمله زبان باید ذیل کارکرد آن در بافت نظام‌مند تصوف صورت گیرد. بنابراین، نمی‌توان فی‌المثل «أنا الحق» حلاج را از این نظام جدا کرد و با شعر که متعلق به نظام دیگری است، مقایسه و به سبب برخی شباهت‌ها، آن‌ها را با کارکردی یکسان تلقی کرد. شفیع‌ی بر مبنای نظریه‌ی آیور ریچاردز، ناقد انگلیسی، در زمینه‌ی تفاوت معناشناسی در متون علمی و ادبی، زبان عرفان را مانند زبان شعر، زبانی عاطفی، در مقابل زبان ارجاعی، علوم تجربی دانسته‌است. طبق این نظریه، گزاره‌های ارجاعی چون دارای مابازای خارجی هستند، صریح، بدون ابهام و تک‌معنایی هستند؛ زیرا در جمیع حالات، همه‌ی افراد در مواجهه با این نوع گزاره‌ها، ذهنشان به امری واحد ارجاع می‌دهد (ر.ک؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۹) و به همین علت، ملاک صدق در این گزاره‌ها، خارج از آن و از نوع منطقی است، برخلاف گزاره‌های ادبی که به علت ماهیت عاطفی، معنا به حالات گوینده و شنونده وابسته و از این رو، متعدد است (ر.ک؛ همان: ۲۹) و به علت نداشتن عینیت و مابازای خارجی، معیار صدق و کذب در خود گزاره‌ها نهفته است (ر.ک؛ همان: ۶۱). طبق این نظر، گزاره‌های ادبی چیزی را اثبات نمی‌کنند، بلکه ما را اقناع می‌کنند؛ مثل یک قطعه‌ی موسیقی که همدلی ما را برمی‌انگیزد. به نظر ریچاردز:

«در زبان علمی، ضابطه‌ی قدرتمندی وجود دارد و آن حقیقت است. درباره‌ی هر گزاره‌ی علمی می‌توان پرسید آیا حقیقت دارد یا نه؟ اما درباره‌ی گزاره‌های ادبی

چنین پرسشی بی‌معناست و در حقیقت، گزاره‌های ادبی، شبه‌گزاره‌اند و صرفاً برای برانگیختن احساسات به کار می‌آیند» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۸۷).

شفیعی بر وفق این نظریه می‌گوید:

«صدق و کذب گزاره‌های عرفانی، هنری است. اگر در کتاب‌های تصوف، توصیفی از کرامات مشایخ صوفیه دیده می‌شود، برخورد خرافی با این مسائل نباید داشت. بیش از امکان وقوع باید به این بیندیشیم که این واقعه را نویسنده چقدر خوب توصیف کرده‌است. اگر از لحاظ هنری، نیک از عهده برآمده باشد، صادق است و اگر ناموفق باشد، کاذب است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۸).

به نظریه ریچاردز انتقاداتی وارد شده‌است. منتقدان می‌گویند:

«فلسفه علم امروز نمی‌پذیرد که زبان علم تک‌معنایی و صریح باشد. بلکه بسیاری از بزرگترین فیلسوفان علم به تأکید می‌گویند که در زبان علم، ابهام معنایی نقش کلیدی دارد و هرگاه فرض کنیم که زبان علمی توانایی ارائه دقیق معناها را دارد، در واقع، در دام برداشت نادرست و جزم‌گرایانه‌ای افتاده‌ایم» (احمدی، ۱۳۷۳: ۲۸۷).

درباره تقسیم‌بندی او گفته شده‌است:

«دیدگاه ریچاردز تندرو و افراطی است. گزاره‌ها به دو دسته مورد اشاره ریچاردز، یعنی حکم‌های علمی و هنری تقسیم نمی‌شوند، بلکه برعکس گزاره‌هایی را می‌توان یافت که ترکیبی است از این دو. اما مهم‌ترین نقد از سوی کسانی ارائه شده که بیان حقیقت را منحصر به آنچه به زبان علمی مشهور شده، نمی‌دانند» (احمدی، ۱۳۷۳: ۲۸۸).

این نظریه به طور محدود، یعنی به صورت یکی از فنون در بررسی و نقد آثار ادبی، با توجه به نگاه زیباشناختی حاکم بر زبان ادبی، صحیح و مفید است، اما گسترش آن به حوزه غیرادبی، مثل فلسفه، عرفان و دین به استناد اثبات‌ناپذیری علمی، نادرست و موجب گمراهی است؛ زیرا نگاه و گزاره‌ها در این حوزه‌ها، فارغ از صدق و کذب، معرفتی و مبتنی بر منبع شناختی، غیر از تجربه حسی هستند، در حالی که آنچه از اطلاق واژه «عاطفی» در وهله اول به ذهن متبادر می‌شود، این است که این گزاره‌ها، صرفاً بیان

احساسات هستند، نه اینکه بسته به حالات، واکنش‌های مختلف برمی‌انگیزند. به همین علت، پرسش دربارهٔ حقانیت گزاره‌های عرفانی و دینی مانند گزاره‌های ادبی که انشایی هستند، واقعاً بی‌معنا نیست، مگر در صورتی که تنها راه رسیدن به حقیقت را تجربهٔ علمی بدانیم و اثبات این ادعا با خود علم تجربی، غیرممکن است و تنها راه، تمسک به استدلال عقلی است که نقض غرض خواهد بود. به علاوه، در این صورت، قوانین علمی نیز نباید معرفت محسوب شوند، چون به صرف مشاهدهٔ حسی موارد محدود نمی‌توان قانون کلی استخراج کرد، مگر با توسل به اصلی غیر تجربی. این ادعای پوزیتیستی و اثبات‌گرایانه همان استدلال قدیمی اصالت تجربه است که جز آنچه را به حواس ظاهری ادراک شود، نمی‌پذیرد و وهم و خیال می‌داند. مولانا در مثنوی بارها این دیدگاه را رد می‌کند. اما در حقیقت، راه تجربه در عرفان بسته نیست و عرفان برخلاف فلسفه که صرفاً به عقل اتکا دارد، مانند علوم تجربی مبتنی بر تجربه است و عارف، خدای ندیده را نمی‌پرستد. به نظر عارف، غیر از حواس ظاهر، ما حواسی باطنی داریم و تجارب عرفانی با این حواس صورت می‌گیرد. از دیدگاه او، راه این تجربه برای همه باز است و تعدد صاحبان تجربهٔ عرفانی، گواه آن است. لذا از نظر عارف، سخنانش ارجاعی است و مابازای خارجی دارد و ما همان طور که مولانا می‌گوید، دلیلی برای انکار آن نداریم:

«از غم و شادی نباشد جوش ما با خیال و وهم نَبودَ هوش ما
حالتی دیگر بُودَ کان نادر است تو مشو منکر که حق بس قادر است»
(مولوی، ۱۳۷۵، د: ۱؛ ب: ۱۸۰۳-۱۸۰۴).

بهرتر است راه احتیاط و حد وسط را در پیش گیریم و آن‌ها را ممکن بدانیم و باب معرفت در این زمینه را یکباره بر خود نبندیم:

«واجب است و جایز است و مستحیل این وسط را گیر در حزم، ای دخیل»
(همان، د: ۵؛ ب: ۲۷۷۱).

گزاره‌های عرفانی، آن چنان که در مثنوی معنوی مشاهده می‌شود، دو دسته هستند و از نظر عارف، هر دو دسته مطابق با واقع بوده، صدق منطقی دارند، اما با دو ویژگی مختلف هستند. دستهٔ اول، گزاره‌های معرفتی و دستهٔ دوم معرفتی - عاطفی. گزاره‌های معرفتی، اصلی و هستی‌شناختی هستند و از نظر عارف، مابازای خارجی و ارجاعی دارند و دستهٔ

دوم فرعی، دین‌شناختی و مربوط به سلوک هستند. مهم‌ترین گزاره اصلی، حاکی از وحدت وجود است که طبق آن، «خدا، هست نیست‌نما و جهان، نیست هست‌نماست». والترت. استیتس که با نگرش منطقی، تحقیقات علمی زیادی درباره عرفان و احوال عارفان کرده، ضمن برشمردن ویژگی‌های یکسان تجربه وحدت وجود در همه فرهنگ‌ها، اعصار و ادیان مختلف جهان، احساس عینیت را جزء این ویژگی‌ها برشمرده است (ر.ک؛ استیتس، ۱۳۹۲: ۱۳۴-۱۳۵). ویژگی گزاره‌های هستی‌شناختی این است که حاصل رؤیت و کمتر با فنون ادبی همراه هستند. شکل بیان، اخباری است و به تعبیر قدما، قول جازم‌اند. مخاطب در مقابل آن‌ها با این پرسش مواجه می‌شود که آیا حقیقت هستند یا نه؟ در مقایسه با قرآن، می‌توان آن‌ها را محکومات عرفان نامید. معنی در این گزاره‌ها، پیشینی و قابل ترجمه است؛ مثلاً مولانا تسبیح جمادات را امری عینی و تجربه‌شدنی با حواس باطنی می‌داند و جان منکر را که اهل حواس ظاهر است، بی‌چراغ می‌خواند:

«چون ندارد جان تو قندیل‌ها بهر بینش کرده‌ای تأویل‌ها
که غرض تسبیح ظاهر کی بُود؟ دعوی دیدن خیال غی بُود»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ب ۱۰۲۳-۱۰۲۴).

گزاره‌های معرفتی - عاطفی عموماً چندمعنایی و قابل تأویل هستند و بیشتر به دین‌شناسی و سلوک مرتبط می‌باشند. فنون ادبی و رنگ شعر در آن‌ها زیاد و پررنگ است، ولی با شعر تفاوت ماهوی دارند، از این نظر که مثل شعر تخیل نیستند، بلکه ویژگی شناختی و خبری دارند. تأویل و تصرفات صوفیه از حکایات انبیا و اولیا، قرآن و حدیث، پدیده‌های جهان و بیان رابطه عاطفی عارف با خداوند، با این گونه گزاره‌ها بیان می‌شوند. این گونه گزاره‌ها در کنار جنبه عاطفی، به علت ارتباط با گزاره‌های اصلی و معنایابی آن‌ها در آن چهارچوب، جنبه معرفتی هم دارند. در مقایسه با قرآن، می‌توان آن‌ها را متشابهات عرفان نامید؛ مثلاً وقتی مولانا حکایت نالیدن ستون حنانه را می‌گوید:

«استن حنانه از هجر رسول ناله می‌زد همچو ارباب عقول»
(همان، د ۱: ب ۲۱۱۳).

این گزاره در چهارچوب یک گزاره هستی‌شناختی معنی پیدا می‌کند که جمادات را به طور واقعی صاحب حیات و نطق می‌داند و به همین سبب، فلسفی را سرزنش می‌کند:

«نطق آب و نطق خاک و نطق گِل هست محسوس حواس اهل دل
فلسفی کو منکر حنانه است از حواس اولیا بیگانه است»
(همان: ب ۳۲۷۹-۳۲۸۰).

معنی در این گزاره‌ها نیز پیشینی است و اگر در برخی، معنی به طور کامل ترجمه‌شدنی نیست، نه از این نظر است که مانند شعر، معنی آن‌ها پسینی است، بلکه از این نظر است که معانی عرفانی در هر فرهنگ و دینی، با مظاهر دینی و آداب و از جمله، زبان آن گره خورده‌است. در این گونه گزاره‌هاست که خصلت محلی عرفان، خود را نشان می‌دهد. جنبه عاطفی در این گزاره‌ها در راستای جنبه معرفتی عمل می‌کند، مشابه آنچه نلسون گودمن، نویسنده کتاب *زبان‌های هنر*، درباره هنر می‌گوید. به گمان او، «در هنرها، عواطف و احساسات به گونه‌ای شناختی به کار می‌روند. ما واکنش‌های خود را نسبت به چیزی، چون ابزاری برای کاوش و بررسی به کار می‌بریم» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۹۱). این گزاره‌ها، به ویژه آن بخشی از زبان عرفان هستند که حتماً باید در نظام جامع عرفان به آن‌ها نگاه شود. چون حاصل گزاره‌های اصلی و حکم پاره‌های آتش را دارند که هم به سلوک عارف گرمی می‌بخشند و هم راه سلوک را بانور خود برای او روشن می‌کنند. در هر حال، باید آن‌ها را در زمینه حال و تجربه عارف که یقیناً با تجربه شاعر متفاوت است، معنی کرد، چون واضح است که عارف طبق تعریف، قصد جلوه‌گری و خلق اثر هنری ندارد.

گاهی تشخیص این دو دسته گزاره دشوار است و به علاوه نمی‌توان آثار عرفانی را برحسب این دو دسته گزاره تفکیک کرد، چون معمولاً تلفیقی هستند، مگر اینکه وجه غالب در نظر گرفته شود. انواع سه‌گانه پورنامداریان تقریباً با آنچه گفته شد، تطبیق می‌کند. نوع اول، معرفتی و نوع دوم و سوم، معرفتی-عاطفی:

«۱- آثاری که زبان در آن‌ها برای بیان معنی به منظور انتقال آن به مخاطب به کار می‌رود. ۲- آثاری که زبان در آن‌ها برای بیان معنایی به کار می‌رود که با حساسیت‌های عاطفی نویسنده پیوند دارد و گاهی غلبه حساسیت‌های عاطفی

سبب می‌شود که بیان معنی تحت تأثیر آن بسیار کم‌رنگ شود. ۳- آثاری که در آن‌ها، زبان در خدمت بیان تجارب روحی خاص و فردی درمی‌آید» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۹۲).

۵. کیفیت فنون ادبی در گزاره‌های عرفانی

هنر سازه‌ها از قبیل رمز، استعاره، تمثیل و غیره در گزاره‌های عرفانی به خودی خود هدف نیستند و به قصد آفرینش زیبایی به کار نمی‌روند، بلکه منظور از آن‌ها، بیان تجربه عرفانی است:

«زبان آثار عرفانی، یک زبان طبیعی است، همچون گلی که در باغی می‌روید و زبان آثار ادبی در مقایسه با آن، زبانی است مصنوعی، همچون گلی که بر پرده‌ای نقش می‌بندد. این بیگانگی از آنجا ناشی می‌شود که عارف به دنبال آرایش لفظ نمی‌رود، چون دغدغه اصلی عارف، گزارش معناست که با آرایش لفظ، تناقض دارد» (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

عارف شیفته کلمات خاصی نیست و آن‌ها را به عنوان ابزار به کار می‌برد. برای او، انتقال معنی مهم است و همین اصالت معنی است که دست و پای مخاطب را هم می‌بندد و نمی‌گذارد به ژرفای کلمات و هنر سازه‌ها فرورود، برخلاف شعر که تشخیص ذاتی کلمات و زیبایی هنر سازه‌ها هم شاعر و هم مخاطب را جذب خود می‌کند؛ به عبارت دیگر، معنی در شعر از فرم زاده می‌شود، در حالی که هیچ بخشی از معنی عرفانی، از فرم حاصل نمی‌شود و فرم فقط بیان معنی را هنری‌تر و ازاین‌رو، مؤثرتر می‌کند.

مشابه آنچه این فنون در آثار فلسفی مثلاً افلاطون انجام می‌دهند که ساخت کلی معرفتی در آن‌ها مشابه گزاره‌های عرفانی، مخاطب را ضمن لذت از جنبه هنری بیان، به هیچ وجه از اصل مطلب که معرفتی است، منحرف نمی‌کند و او کاملاً متوجه است که در حال خواندن یک شعر نیست. ملموس نبودن معانی عرفانی، بی‌نام بودن برخی از آن‌ها، اهتمام عارف به اقتضای و صرفاً اشاره و رعایت رازداری و در برخی موارد، متناقض بودن تجربه، عواملی هستند که به انحراف زبان عارف از زبان معمول منجر می‌شود. البته منظور ما این نیست که هر سخنی که عارف بر زبان می‌آورد، معرفتی است، چون عارف مثل هر

انسانی گاه ممکن است صرفاً در مقام بیان احساسش باشد. منظور ما هنجار زبان عرفان است، همان طور که هنجار زبان فلسفه یا علم تجربی، لزوماً شامل هر سخن فیلسوف یا دانشمند نیست.

۶. صدق و کذب گزاره‌های عرفانی

چون گزاره‌های عرفانی، معرفتی هستند، ضرورتاً ملاک صدق و کذب آن‌ها خارج از آن‌هاست. این ملاک از نظر عارف، دل تهذیب‌شده و به تعبیر قرآن، دل قفل و مهرزده نشده است. ملاک دیگر، کرامت عارف است که مشابه معجزه درباره پیامبر است. برای مخاطب خاص این گزاره‌ها که دین‌داران هستند، در بخش دین‌شناسی، همان طور که قرآن توصیه فرموده، عقل نیز از جمله ملاک‌هاست. در هر حال، واضح است که ملاک صدق و کذب در گزاره‌های عرفانی نمی‌تواند مشابه بیت فردوسی مبنی بر «شود کوه آهن چو دریای آب // اگر بشنود نام افراسیاب» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۲)، هنری و درونی باشد، به‌ویژه که ما بیشتر تصمیم‌های زندگی خود را نه بر اساس داده‌های تجربی، بلکه بر اساس آن معارف و ارزش‌های اخلاقی انجام می‌دهیم که به‌رغم اینکه می‌دانیم ارجاعی نیستند، اما آن‌ها را شعر نمی‌دانیم و با اطمینان از اینکه قرار نیست، همه معارف بشری از طریق اصل تحقیق‌پذیری علمی قابل اثبات باشند، آن‌ها را به عنوان دانش به فرزندمان می‌آموزیم، چون به طور شهودی درک می‌کنیم که حواس ظاهر، تنها راه معرفت نیست.

نتیجه‌گیری

شفیعی کدکنی عرفان را نگاه هنری به دین و زبانش را زبان شعر، و طبق تقسیم‌بندی آیور ریچاردز، ناقد انگلیسی، زبانی عاطفی در مقابل زبان ارجاعی علوم تجربی می‌داند. به نظر او، زبان عرفان از جنس زبان شعر، و صدق و کذب آن نیز مانند شعر، هنری است و نه منطقی. به نظر نگارندگان که بر بررسی دیدگاه مولانا و شیوه او در بیان مطالب عرفانی مبتنی است، عرفان اسلامی با توجه به عناصر اصلی آن، جز با یک نگاه معرفتی، قابل تعریف و تبیین نیست و نگاه هنری که در آن اصالت جمال حاکم است، نمی‌تواند

دیدگاه و شیوه زندگی عارف را که در جستجوی حقیقت است، توضیح دهد. در نتیجه، زبان عرفان نیز معرفتی، و ملاک صدق آن، از نظر عارف، دل تهذیب شده و کرامت عارف است. تقسیم بندی ریچاردز، مبتنی بر پوزیتیویسم و در واقع، همان ادعای قدیمی اصالت تجربه است که برخلاف ادعای خود، مبتنی بر تجربه و اصل تحقیق پذیری نیست و مولانا بارها آن را در مثنوی مورد نقد قرار داده، مؤکداً رد کرده است. از نظر مولانا، به جز حواس ظاهر، انسان صاحب حواسی باطنی است که حقایق غیب جهان با آن تجربه و شناخته می شود. از این نظر، عرفان به علم تجربی نزدیک است تا فلسفه، و عارف گزاره های خود را دارای مابازای خارجی و ارجاعی می داند. از نظر عارف، راه این تجربه، برای همه باز است و تعدد صاحبان تجربه عرفانی، گواه این ادعاست. ویژگی های ادبی نیز در سخن عارف به اقتضای بیان ناپذیر بودن تجربه عرفانی، با زبان معمول و قصد اقتصار، اشاره و رازداری عارف است و مانند شعر، هدف عارف و مخاطب او نیستند.

منابع

قرآن کریم.

- آشتیانی، سید جلال الدین. (۱۳۷۰). شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی، درس های فلسفه هنر. چ ۱. تهران: نشر مرکز.
- استیس، والتر ت. (۱۳۹۲). عرفان و فلسفه. ترجمه بهاء الدین خرمشاهی. چ ۸. تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). ادبیات عرفانی، دانشنامه زبان و ادب فارسی. به سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۸۹). پوزیتیویسم منطقی. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۰). سرنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی. چ ۱۳. تهران: علمی.
- _____ (۱۳۸۹). ارزش میراث صوفیه. چ ۱۴. تهران: امیرکبیر.
- زمانی، کریم. (۱۳۸۷). شرح جامع مثنوی معنوی. چ ۳۱. تهران: اطلاعات.
- سراکبر اوپانیساد. (۱۳۹۰). ترجمه محمد داراشکوه. با مقدمه، حواشی، تعلیقات تاراچند و جلال نائینی. چ ۵. تهران: علمی.

سروش، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *علم چیست، فلسفه چیست؟*. چ ۱۸. تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

شپرد، آن. (۱۳۹۵). *مبانی فلسفه هنر*. ترجمه علی رامین. چ ۱۰. تهران: علمی و فرهنگی. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی بر سبک‌شناسی نگاه عرفانی*. چ ۱. تهران: سخن.

_____ . (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس*. چ ۱. تهران: سخن.

_____ . (۱۳۸۸). *آن سوی حرف و صوت: گزیده اسرارالتوحید*. چ ۳. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). *منطق‌الطیور*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیع کدکنی. چ ۱۰. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۱). *شرح مثنوی شریف*. چ ۱۰. تهران: زوار. فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. تهران: سخن.

مگی، براین. (۱۳۸۲). *مردان اندیشه*. ترجمه عزت‌الله فولادوند. چ ۳. تهران: انتشارات طرح نو.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۹). *کلیات دیوان شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۲۱. تهران: امیرکبیر.

_____ . (۱۳۸۹). *فیه ما فیه*. تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۱۳. تهران: امیرکبیر.

_____ . (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد ا. نیکلسون. چ ۱. تهران: توس.

نیکلسون، رینولد ا. (۱۳۹۲). *تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا*. ترجمه محمدرضا شفیع کدکنی. چ ۵. تهران: سخن.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۹۰). *کشف‌المحجوب*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. چ ۷. تهران: سروش.

یثربی، یحیی. (۱۳۷۰). «مبانی پیوند لفظ و معنی در ادبیات عرفانی». *فصلنامه زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات تبریز)*. د ۳۴. ش ۱۴۱-۱۴۰.