فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۳ ـ ش ٤٨ ـ پاییز ۹٦ (از صفحه ۱۲۹ تا ۱۵۸)

نمادپردازی عرفانی در قصیدهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» سرودهٔ عبدالوهاب البیاتی با نگاهی به تأثیرپذیری از حافظ

دکتر محسن سیفی* ـ مهوش حسن‌پور**
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده

گنجایش میراث عرفانی برای بیان حقایق به صورت رمزی و غیرمستقیم سبب شده است تا شاعران به سوی الهام گرفتن از این میراث سوق داده شوند. جستار پیش‌رو بر آن است تا به بررسی این مهم در سرودهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» از «عبدالوهاب البیاتی» بپردازد و به تطبیق نمادهای عرفانی به کار رفته در آن با نمادهای شعر عرفانی حافظ اهتمام ورزد. نگارندگان این پژوهش را با تکیه بر اصول مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی و با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام داده و به این نتیجه دست یافته‌اند که بیاتی برخی از نمادهای عرفانی شعر حافظ مانند قدح، خمر، غزال، قفس، میکده و ... را برای بیان مقاصد خود به کار برده است. هر دو شاعر طبیعت را فضائی مناسب برای تأمّل و اندیشه در ذات باری تعالی یافته و رمزهای خود را از میان عناصر آن برگزیده‌اند. به دیگر بیان، بیاتی و حافظ این نمادها را نه در معنای حقیقی که در معنای مجازی و استعاری به کار بسته‌اند.

کلیدواژه‌ها: بکائیة، عبدالوهاب البیاتی، عرفان، رمز.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٦/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٦/۰۵/۳۰

*Email: motaseifi2002@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
**Email: hasanpoormahvash@yahoo.com

مقدمه

رمز و بیان رمزگونه یکی از ابزارهایی است که ادیبان از دیرباز آن را برای بیان تجربه و دیدگاه خود پیرامون مسائل گوناگون به کار بسته‌اند. به دیگر بیان، به کارگیری نماد در آفرینش‌های ادبی علاوه بر ایجاد زیبایی، به ادیب این امکان را می‌دهد تا به بیان اموری بپردازد که فراتر از عالم محسوسات بوده و تنها خود شاعر یا نویسنده از معنای واقعی آنها آگاه است.

نماد به معنای وجودی حسی و عینی است که در ذهن یک امر غیر حسی را برمی‌انگیزد. پایه و اساس نماد را اشاره تشکیل می‌دهد که دلالت بر بیان غیر مستقیم افکار، عواطف و تجربه‌ها دارد. (فتوح احمد ۱۹۷۸: ۳۰٤) بیان نمادین زبان را از صورت یک وسیلهٔ همگانی خارج کرده و به واژگان استعداد، ظرفیت و بار معنوی تازه‌ای می‌بخشد که از محدودهٔ معنوی آنها در فرهنگ‌ها فراتر می‌رود و موجب می‌گردد ذهن از مرتبهٔ وجودی که محقق است به مرتبهٔ وجودی که محتمل است، جابه‌جا شود. (ستاری ۱۳۷۲: ۵۷)

نکتهٔ بایستهٔ ذکر این است که نماد «معبر وصول از عالم صغیر به عالم کبیر از شهادت به غیب است. اینکه وجه شاخص زبان دینی و عرفانی غالباً زبان رمزی است، به دلیل فراخوانی به عالم معنا و غیب است چرا که عالم حسی ظل عالم غیب است.» (رحیمیان ۱۳۹۰: ۹۲) به عبارت دیگر، در شعر عرفانی جنبهٔ کتمان بدون قصد و اختیار بیش از جنبهٔ بیان است زیرا واژگان از حدّ نشانه فراتر می‌روند و در حوزهٔ وسیع دلالت‌ها قرار می‌گیرند و رمز و آینه می‌شوند. از این روست که شعر عرفانی با رمز پیوند ذاتی و ناگسستنی دارد (پورنامداریان ۱۳٦٤: ۷۳-۷٤) تا جایی که می‌توان گفت: «زبان عرفان، در موجّه‌ترین وجه آن، زبان رمزها است» (فولادی ۱۳۸۷: ٤۲۹) و تنها اهل عرفان می‌توانند به معانی باطنی نهفته در آنها پی ببرند زیرا عارفان

تجربه‌های روحانی‌ای را به دست آورده‌اند که بیان آنها در واژگان و عبارات معمولی نمی‌گنجد.

علّت بسامد بالای کاربستِ نماد در شعر عارفانه را باید در کارکردهای آن جست‌وجو کرد. «یکی از کارکردهای رمز که به جنبهٔ ابهامی آن وابسته است، پوشاندن اسرار از نامحرمان برای تقیه و کتمان سرّ است. کارکرد دیگر نماد، افزایش تحمّل و سعهٔ صدر و پذیرش معانی متفاوت از حقیقت واحد است، چرا که زبان عرفا هر چند وحدت دارد ولی واحد نیست و هر عارف به حسب حال و مقام خویش با زبان و رمزی در خور آن موقعیت تکلّم می‌کند.» (رحیمیان ۱۳۹۰: ۹۲)

ناگفته نماند که با وجود تشابه شاعر و عارف در تأمّل و کشف، بین تجربهٔ صوفیانه و شاعرانه تفاوت‌هایی را می‌توان قائل شد؛ عارف و شاعر در اموری مانند بیان رؤیت با یکدیگر متفاوت‌اند زیرا صوفی تنها در مراحل اولیهٔ سلوک است که می‌تواند رؤیت خویش را بیان دارد. وی هنگامی که در مسیر قرار می‌گیرد و با سختی‌های آن دست و پنجه نرم می‌کند دیگر نمی‌تواند به تعبیر رؤیت خود بپردازد و چه بسا تمایلی به این امر نیز نداشته باشد، اما رؤیت شاعر وسیله‌ای برای بیانش است هر چند این رؤیت دشوار بنماید. تفاوت دیگر شاعر و صوفی در این است که موضوع رؤیت پیوسته برای شاعر واضح و روشن است اما در تجربهٔ صوفیانه موضوع همواره پنهان است. با اینکه برخی از شاعران گاهی تجربه‌های شبه صوفیانه‌ای را پشت سر گذاشته‌اند، اما این تجربه‌ها همیشه متمایز از تجارب صوفیانهٔ صِرف است. (اسماعیل ۱۹۸۸: ۱۹۷) همین تفاوت‌ها است که گاهی در معنای نمادها به کار گرفته شده در آثار شاعران و عارفان تأثیر می‌گذارد و به ایجاد اختلاف در مفهوم این رمزها می‌انجامد.

به هر روی، از آنچه گفته آمد می‌توان به این نتیجه رسید که عارفان با توجّه به بیان‌ناپذیری تجربهٔ خویش از نمادها و رمزهای متداول و نام آشنا استفاده کرده‌اند با این تفاوت که آنها را برای القای مفاهیمی ناآشنا به کار گرفته‌اند که تنها اهل سیر

و سلوک از معنای حقیقی این مفاهیم آگاه هستند و به نیرویی که در آنها پنهان است، باور دارند.

با اهتمام به این امر که کاربستِ نمادهای عرفانی در سروده‌های ادیبان عارف مسلک پربسامد است، این پژوهش سعی دارد به بررسی ظهور این رمزها در اشعار دو تن از شاعران تازی و پارسی بپردازد، اما قبل از پردازش موضوع باید با سابقه و پیشینهٔ آنها آشنا شد.

پیشینه و پرسش‌های پژوهش

در مورد شعر بیاتی و ارتباط آن با شعر فارسی پژوهش‌هایی انجام شده است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«تأثیر حافظ الشیرازی فی الشعر العربی الحدیث محمّد علی شمس‌الدین و عبدالوهاب البیاتی أنموذجا» از رنا هاشم جونی. محقق در این مقاله از تأثیر حافظ و اندیشه‌های او بر شعر دو شاعر معاصر عربی، بیاتی و محمّد علی شمس‌الدین سخن می‌گوید و به بخش‌هایی از سرودهٔ مورد نظر برای بیان تأثیرپذیری بیاتی از گرایش عارفانهٔ حافظ اشاره کرده است، اما چگونگی ظهور این تأثیرگذاری را بیان نمی‌کند.

«بازتاب فرهنگ و ادب ایران در شعر عبدالوهاب البیاتی» از ناصر محسنی‌نیا و سپیده اخوان ماسوله. این پژوهش به تأثیرپذیری بیاتی از شخصیت‌های ایرانی مانند سهروردی، حافظ، شمس تبریزی و حضور شهرهای ایرانی در شعر وی پرداخته و تنها به نام سرودهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» اشاره کرده است و تحلیلی از آن ارائه نمی‌دهد. (۱۳۹۲: ۹۵-۱۱۹)

«الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی» از عیسی متقی‌زاده و علی بشیری. این مقاله در مورد اثرپذیری بیاتی از شاعرانی مانند خیّام، مولوی و عطار نوشته شده است. نویسندگان به شهر شیراز و حضور آن در شعر این شاعر عراقی نیز اشاره

داشته‌اند، اما سخنی از حافظ و سرودهٔ مورد بحث ما به میان نیامده است. (١٤٣٣: ١٢٩-١٥٠)

«چگونگی حضور خیّام در شعر عبدالوهاب البیاتی» از محمود حیدری، محمود حمیدی بلدان و شیوا متّحد. نویسندگان این پژوهش به بررسی تأثیرگذاری خیام و اندیشه‌های او در شعر بیاتی پرداخته‌اند. (۱۳۹۲: ۵۷-۸۰)

«عبدالوهاب البیاتی و حافظ شیرازی» از احمد پاشازانوس. نگارندهٔ این مقاله میزان حضور اندیشه‌ها و افکار حافظ را در اشعار بیاتی بررسی می‌کند و سرودهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» را به عنوان نمونهٔ بارز تأثیرپذیری بیاتی از مشرب عرفانی حافظ می‌آورد، اما به تحلیل و تطبیق تمام رمزهای مشترک در شعر دو شاعر نپرداخته بلکه تنها به سه رمز جام، درویش و راز اشاره کرده است. (۱۳۹۰: ۱۹-۲۷)

با بررسی پژوهش‌های مذکور مشخص می‌شود که رمزپردازی عرفانی در سرودهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» و تطبیق آن با شعر حافظ تا کنون به صورت مستقل مورد توجه قرار نگرفته است. از این رو، پژوهش حاضر در پی آن است تا نمادهای عارفانهٔ به کار رفته در این سروده را به بوتهٔ نقد و تحلیل بکشاند و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که بیاتی از کدام رمزهای عرفانیِ حافظ در سرودهٔ خویش بهره برده است؟ طبق اصول مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه تأثیرپذیری بیاتی از حافظ در کاربست رمزهای عرفانی تا چه حد بوده است؟ نمادهای عرفانی در شعر هر یک از شاعران چه دلالتی دارد؟ و شاعران برای بیان چه مفاهیم عرفانی‌ای از نمادپردازی کمک گرفته‌اند؟

بیاتی و ادب پارسی

سفر این شاعر عراقی به ایران و دیدن شهرهایی مانند شیراز، تبریز، اصفهان و نیشابور، آشنایی وی با شخصیت‌های برجستهٔ ایرانی را به دنبال داشت تا جایی که

در آثار بسیاری از ادیبان به ویژه افرادی مانند حافظ اندیشه کرده و بسیاری از مفاهیم و اصطلاحاتِ خاصِ وی را بن‌مایهٔ سروده‌های خویش قرار داده است. از میان جنبه‌های گوناگون این تأثیرپذیری می‌توان از روی آوری شاعر به نمادهای عرفانی شعر حافظ یاد کرد. بیاتی معتقد است که «داشتن تجربهٔ عرفانی و وجودی از امتیازات شاعران فارسی است که سایر شاعران مشرق زمین از آن برخوردار نیستند.» (فوزی ۱۳۸۳: ۵۵)

الهام گرفتن بیاتی از مشرب عرفانی حافظ در سرودهٔ «مویه‌نامه‌ای برای حافظ شیرازی» تا حدّی بوده است که رمزپردازی وی در این شعر، سروده‌های عرفانی حافظ را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

«تفسیر عرفانی غزلیات حافظ، اگرچه اثر را از منظری توضیح می‌دهد، اما قوای غزل حافظ را باتمام وجود به تحلیل نمی‌برد، زیرا قوانین ذاتی و درونی اثری چون غزلیات حافظ متکی بر ابهام است و این ابهام است که غزل حافظ را اثری گشوده می‌کند.» (تلخابی ۱۳۸۸: ۳۲) اما نگارندگان می‌کوشند در این پژوهش با تکیه بر اصول مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه[۱] به بررسی چگونگی تأثیرپذیری عبدالوهاب البیاتی از حافظ در به کارگیری رمزهای عرفانی در این سروده بپردازند.

نمادهای عرفانی در سرودهٔ «بکائیة إلی حافظ الشیرازی» و تطبیق آن با شعر حافظ

تأملی در عنوان قصیده

در عنوان قصیده می‌توان به هنر شاعری بیاتی و نیز به تأثیرپذیری وی از حافظ پی برد زیرا گریه با دلالت عرفانی در اشعار حافظ نیز به کار رفته است:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است
(۱۳۷۵: ۳۵)

سروده با واژهٔ «بکائیة» آغاز شده است این کلمه بر حزن و اندوه شاعر دلالت دارد که صادق‌ترین نوع عواطف است. بیاتی با کاربرد این کلمه اندوه صادقانهٔ خود را از نبودِ محبوب (حافظ) در قالب صادق‌ترین واژگان و عبارات بیان می‌دارد. قابل توجّه است که شاعر کلمهٔ «بکائیة» را به صورت نکره به کار برده است تا شدّت و کثرت اندوه خود را در فراق حافظ بیان کند.

خمر

«خمر در نزد سالکان عبارت است از عشق، محبّت، بی‌خودی و مستی‌ای که از جلوهٔ محبوب حقیقی حاصل شود و عاشق را بی‌خود گرداند. شراب، شمع نور عارفان است که در دل صاحب شهود افروخته گردد و آن را منور کند.» (تهانوی ۱۹٦۷: ۷۳۳) این نماد در سرودهٔ بیاتی چنین ظاهر می‌شود:

بقدح الخمر الإلهی تداویتُ / فزاد وجعی / داهمنی النوم (۱۹۹۹: ٢٤)

ترجمه: «با جام شراب الهی مداوا شدم / دردم دو چندان گشت / خواب بر من چیره شد.»

بیاتی این نماد عرفانی را در معنای استعاری عشق به کار بسته است. وی از واژگان معادل و مترادف خمر مانند صهباء نیز استفاده می‌کند و بر این باور است که شراب دوست مایهٔ شفای اوست. حافظ نیز از این رمز در شعر خود برای القای معنای مورد نظر خویش الهام می‌گیرد و می‌گوید:

گر خمر بهشت است بریزید که بی‌دوست　　هر شربت عذبم که دهی عین عذاب است
(۱۳۷۵: ٤٥)

وی از خمر و معادل‌هایی مانند شراب، می و صهبا در القای مفاهیم عرفانی خاصّ خود بسیار بهره می‌گیرد. او در این بیت خمر را بدون دوست که می‌توان آن را ذات باری تعالی در نظر گرفت، نمی‌خواهد و هرگونه نوشیدنی گوارا را جز

شراب محبّت حق مایهٔ درد خود می‌داند. «تصاویری که حافظ از می در کنار معشوقه یا ساقی که هم‌زمان نقش معشوقه را نیز دارد در تصور خود پیاپی آفریده و سپس از آنها لذت تجربی برده و در مرحلهٔ بعد خواستار انتقال آن به دیگران شده است.» (مظفری و حبیبی ۱۳۹٤: ۲۱٦)

تطبیق: بیاتی شراب الهی را عامل درمان خود می‌داند از همین رو آنقدر از آن می‌نوشد تا به پایان برسد و حافظ هم خمر بهشتی را با دوست گوارا می‌داند و چنین اذعان می‌کند که هر محبتی (شراب) که از جانب محبوب حقیقی حاصل نشود سبب عذاب سالک است. به دیگر بیان، هر دو شاعر خواهان محبّت حق هستند و تنها این نوع از مهر و محبت را گوارا می‌یابند. نکتهٔ مهم در رمزها و استعارات عرفانی چند جانبه بودن آن است؛ مثلاً در استعارهٔ «می» که هر دو شاعر آن را برای محبّت الهی وام گرفته‌اند، «هم به تباین طریق عشق با عقل اشارت دارد، و هم به افشای راز در حالت سکر و مستی و هم به غفلت از خود و خودبینی.» (رحیمیان ۱۳۹۰: ۹۳)

قدح

قدح همان جام و ساغر در عرفان فارسی یا کأس در زبان عارفانهٔ عربی است. باخرزی این واژه را در اصل، عربی می‌داند و چنین می‌نویسد: «کأس را به پارسی قدح و ساغر و جام گویند.» (۱۹۷۱: ۲٤٤) این اصطلاح عرفانی در سرودهٔ بیاتی ۳ مرتبه به کار رفته است. او گاهی جام شراب را مایهٔ درمان خود می‌داند و می‌گوید:

بقدح الخمر الإلهی تداویتُ (۱۹۹۹: ۲٤)

ترجمه: «با جام شراب الهی درمان شدم.»

و گاهی نیز چون در کوزه شرابی نمی‌یابد از مخاطب می‌خواهد که جام را بشکند:

لم یبق فی الجرّة خمر / فاکسر القدح (همان: ۱۲)

ترجمه: «در کوزه شرابی نمانده است / پس جام را بشکن.»

بیاتی در کنار کاربرد این واژه از ترکیباتی مانند «جرّة الخمر» و «قنینة الخمر» نیز استفاده می‌کند که هر سه اصطلاح مربوط به حوزهٔ معنایی جام شراب است:

«من یشتری عمامهٔ القاضی / بقنینة خمر / فهو قد حرّمه و حلل المیسر و الرّبا / وذبح الطّیر و الإنسان» (همان: ١٦)

ترجمه: «کیست که دستارِ قاضی (محتسب) را بخرد/ به مینایی از شراب / او آن را حرام کرده و قمار و ربا را حلال دانسته است/ سربریدن پرندگان و انسان‌ها را نیز (حلال دانسته).»

قاضی در این بخش از سرودهٔ بیاتی یادآور افراد منفور شعر حافظ مانند محتسب یا واعظ است. شاعر از محتسبِ ریاکار و واعظِ پرجدل و بی‌عمل سخن به میان آورده است. می‌توان این چرخه را با بیت زیر از حافظ مترادف دانست:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
(۱۳۷۵: ٢١٤)

حافظ بر واعظان ریاکار که یکی از گروه‌های منفور در شعر وی هستند، خرده می‌گیرد و می‌گوید: واعظانی که خوب سخن می‌رانند و بر بالای منبرها به بحث و جدل و پند و اندرز می‌پردازند در خلوت خود نه تنها مرد عمل نیستند بلکه به امور دیگری مشغول می‌شوند که مخالف با سخنرانی‌ها و گفته‌های آنها است.

به هر روی، قدح، قنینة و جرّة سه واژه هستند که می‌توان آنها را مترادف جام در نزدِ بیاتی دانست و اذعان کرد که هر سه دربردارندهٔ معنای استعاری «دل» هستند، (سجادی ۱۳۷۵: ۲۵۳) زیرا دل در معنای جام بر ظرفیتی اطلاق می‌شود که جایگاهی

برای انواع علوم و ادراکات احدیت است. به عبارت دیگر، دل خلاصهٔ بنیهٔ وجود انسانی است. (زیبائی نژاد ۱۳۸۸: ۳٦) این اصطلاح در شعر حافظ نیز همین معنای استعاری و عرفانی را دارد:

دیدمش خرّم خندان قدحِ باده به دست و ندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
(۱۳۷۵: ۱۵۹)

حافظ قدح شراب را معادل آینه‌ای دانسته که سالک به وقت وحدت با محبوب حقیقی و یکی شدن با او در آن جام نگریسته و خود را عین معشوق می‌یابد.

تطبیق: هر دو شاعر برای جام شراب از واژگان گوناگونی استفاده کرده‌اند. این کلمات در شعر بیاتی عبارت‌اند از قدح، جرّة، قنینة و در سروده‌های حافظ نیز رمزهایی مانند ساغر، جام، پیاله، کأس، پیمانه در کنار قدح با دربرداشتن معنای استعاری یکسان و برای دلالت بر دل عارف که جایگاه الطاف حق است، به کار رفته است.

آینه

آینه در زبان عرفان، رمز هر چیزی است که مجلای نور حق باشد و شاید گویاترین معنای آن دل باشد که تجلی‌گاه اصلی حق است. (فولادی ۱۳۸۷: ٤۳٤) این رمز «که شیئی زنانه است در انواع اشعار عرفانی، نماد مورد علاقه‌ای محسوب می‌شود تا وحدت میان عاشق و معشوق را به تصویر کشد.» (شیمل ۱۳۸۱: ۱۳۹) بیاتی زن را که «نمادی از ذات الهی» (ستاری ۱۳۷۲: ۲۵۷) است در تجلی‌گاه این ذات، یعنی آینه می‌بیند:

جسد المرأة فی المرآة / فاکهة الشتاء (۱۹۹۹: ۲۰)

ترجمه: «تنِ این زن در آینه / چون آتش است.»

در این سطر شعری معنای استعاری آینه را می‌توان با معنای جام، یعنی دل، مترادف دانست چرا که مقصود از آینه همان جام شرابی است که شاعر ذات باری-تعالی را در آن می‌بیند و به آگاهی و بینش می‌رسد. این کاربرد را در شعر حافظ نیز می‌توان مشاهده کرد:

روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود ندید ساقیا آن قدح آینه کردار بیار
(۱۳۷۵: ۱۵۹)

حافظ که مدتی ذات حقّ را ندیده است از مخاطب تقاضا دارد تا جام را که همچون آینه عمل می‌کند و سرشت حق را نمایان می‌سازد برای او بیاورد. به بیان دیگر، آینه و جام در نزد وی دارای یک کارکرد است، زیرا « قدح نماد مستی و آینه نمودار نظر، بینش و آگاهی است. وقتی این دو با هم ترکیب شوند در شعر عارفانه بر آگاهی و بصیرت حاصل از سرمستی عشق دلالت می‌کند» که قلب عارف گنجایش آن را دارد. (حمیدیان ۱۳۹۲، ج٤: ۲۷۷۲)

تطبیق: بیاتی و حافظ هر دو آینه را مترادف با جام دانسته و آن را در معنای استعاری دل به کار برده‌اند، زیرا آینه (دل) گنجایش این را دارد که «شراب فیض الهی در آن ریخته شود» و محبّت ذات حق در آن جای گیرد. (زیبائی‌نژاد ۱۳۸۸: ۳۵)

میکده

«میکده در اصطلاح عرفانی، خانقاه پیر و مرشد را گویند که اگر مرید صادق آنجا هشیار رود، مست بیرون آید.» (ختمی لاهوری ۱۳۸۱، ج۱: ۸۳۳) به بیان دیگر، میخانه قرارگاه انسان‌های کامل است که در آن شراب می‌نوشند. (زیبائی‌نژاد ۱۳۸۸: ٤۰۳) این رمز عرفانی در شعر بیاتی با واژهٔ «حانة» به کار گرفته شده است:

بقدح الخمر الإلهی تداویتَ / صرختَ باکیا فی حانة الأقدار / ربّاه ماذا ترکت فی العالم الأرضی / هذی السحب الحمراء/ غیر قبور الشعراء. (۱۹۹۹: ۱۰ –۱۱)

ترجمه: «با جام شراب الهی مداوا شدی / و در میخانهٔ تقدیر گریه‌کنان فریاد زدی: / پروردگارا در جهان خاکی چه بر جای نهادند/ این ابرهای سرخ فام / جز قبرهای شاعران.»

بیاتی در این تابلو از سرودهٔ خود میخانه را جایی می‌داند که در آن به مناجات و گریستن می‌پردازد. این مفهوم از اشعار حافظ نیز دریافت می‌شود:

گدایی در میخانه طرفه اکسیریست گر این عمل بکنی خاک زر توانی کرد
(۱۳۷۵: ۱٦۰)

حافظ به منظور ترغیب سالک می‌گوید اگر این عمل را در خانقاه مرشد انجام بدهی خود به مرتبه‌ای می‌رسی که می‌توانی خاک را تبدیل به زر کنی و در زمرهٔ «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند» درآیی. (ختمی لاهوری ۱۳۸۱: ج۲: ۸۳۳) شاعر مفهوم عارفانهٔ گدایی را با میخانه و نظایر آن در می‌آمیزد تا نشانگر بی‌نیازی از دنیا و نیاز بردن به عشقی باشد که کیمیای وجود و مایهٔ دگرگونی و فرارَوی از عالم و آدم است. (حمیدیان ۱۳۹۲، ج۳: ۲۰۳٤)

تطبیق: در شعر حافظ سه مفهوم استعاری را می‌توان برای نماد میخانه یا میکده در نظر گرفت: ۱) مقام یا عالم لاهوت؛ ۲) مقام مناجات؛ ۳) باطن عارف. (زیبائی‌نژاد ۱۳۸۸: ٤۰۳) در نمونه‌های آورده شده از شعر دو شاعر این واژه بر مقام «مناجات و عزلتخانهٔ پیر» (گوهرین ۱۳۸۳، ج۹: ۳۹۷) دلالت دارد. طبق این گفته معلوم می‌شود که هر دو شاعر میخانه را خلوتگاه خود می‌دانند تا در آنجا مشغول گدایی و نالیدن در محضر حق شوند.

اسرار

سرّ عبارت است از هر چیزی که در هنگام عنایت وجودی در دل که محلّ مشاهده و معرفت است به ودیعه نهاده می‌شود. جایگاه راز در دل مانند روح در بدن است.

(سعیدی ۱۳۹۲: ٤٥٠) نفس راز بودنِ یک مطلب آن را به منزلهٔ عهدی بین رازدان و محرم راز قرار می‌دهد و افشای آن نوعی بی حرمتی تلقّی می‌شود. (رحیمیان ۱۳۹۰: ٧٤) بیاتی حافظ را محرم اسرار می‌نامد:

ناداک فی الغیب مناد: (حافظ) الأسرار (۱۹۹۹: ۱۲)

ترجمه: «هاتفِ غیب تو را ندا داد: ای حافظِ رازها»

حافظ رازداری‌اش را آشکارا بیان می‌کند و از نبود محرم واقعی حسرت می‌خورد، زیرا او همچون عارفان «نامحرمی» را بزرگ‌ترین مانع برقراری ارتباط، انس و شناخت دانسته و بالعکس همدلی را از همزبانی در جهت تفاهم (فهم طرفینی مفاهیم و الفاظ) مهم‌تر یافته است.» (رحیمیان ۱۳۹۰: ۸۲) از این رو است که چنین می‌سراید:

راز حافظ بعد از این ناگفته ماند ای دریغا رازداران یاد باد
(۱۳۷٥: ۱۱۸)

حافظ در این بیت بیان می‌کند که راز دل او ناگفته مانده است، زیرا رازداری وجود ندارد که بتواند رازهایش را با او در میان بگذارد. او از نبود چنین افرادی حسرت می‌خورد.

تطبیق: مفهوم رازداری حافظ در سرودهٔ بیاتی نیز آمده است؛ هر دو شاعر بر لزوم رازداری و پنهان کردن سرّ محبوب تأکید دارند چرا که رازداری و راز بودن سخن عارفان برای هر دو شاعر ثابت شده است. در نمونه‌های آورده شده بیاتی و حافظ تصریح نمی‌کنند که مقصود از راز چیست، اما از برخی بیت‌های حافظ می‌توان پی برد که منظور از اسرار، همان اسرار عشق است:

دلم که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست توان به دست تو دادن گرش نکو داری
(۱۳۷٥: ٤٥٦)

خمّار

خمّار در لفظ به معنای شراب فروش و باده فروش است (ختمی لاهوری ۱۳۸۱، ج۲: ۸۷۸) و در اصطلاح عرفانی پیر و مرشد کامل و سالک صاحب شهودی را گویند که همراه با تجلیات و جذبات است. (دارابی ۱۳۵۷: ۱۳٤) بیاتی با کاربرد این رمز حافظ را مرشد کامل می‌نامد و می‌سراید:

ولنرهن (الخرقة) عند سیّدی الخمّار (۱۹۹۹: ۱۲)

ترجمه: «بگذار خرقه را رهن پیر می‌فروش قرار دهیم.»

بیاتی حافظ را پیر می‌فروش می‌نامد و می‌خواهد خرقهٔ خویش را نزد او گرو نهد. کاربرد واژهٔ خمّار در شعر حافظ به صورت زیر است:

ما مریدان رو به سوی قبله چون آریم چون رو به سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما (۱۳۷۵: ۳۰)

حافظ بر این باور است که چون راهنمای ما به سوی خانهٔ شراب فروش می‌رود، ما چگونه می‌توانیم روی سوی کعبه بیاوریم. وی در این بیت حال «مرید صادق و دل آگاه» را بیان می‌کند. (سودی بسنوی ۱۳٤۱، ج۱: ۸۰)

تطبیق: خمّار در شعر بیاتی صفتی برای سیّد (حافظ) است و در معنای حقیقی خود به کار رفته، اما در این بیت از حافظ به صورت مجازی صفت خانه واقع شده است در حالی‌که مقصود صاحب خانه یا همان مرشد کامل است. به بیان دیگر، با وجود تفاوتی که از نظر زیباشناسی در کاربرد این واژه دیده می‌شود، ولی نزد هر دو شاعر مقصود از خمّار همان انسان کامل است.

فقیر

فقر «از مقامات عارفان است به معنی نیازمندی» و عبارت است از عدم تملک. (سجادی ۱۳۷۵: ٦۲۳) عدم تملک بدان معنی است که فقیر را هیچ نباشد که به خود

اضافت کند تا حدّی که به مرحلهٔ فنا برسد و از خود فانی شود. (سعیدی ۱۳۹۲: ۷۸۳) این مرحله که هفتمین و آخرین وادی سیر عارفانه است در شعر بیاتی این چنین بازتاب یافته است:

فهذه الدنیا لمن ملک / وحافظ الفقیر فیها / جنّ بالعشق وبالصهباء / واحترق (۱۹۹۹: ۱۳)

ترجمه: «این جهان از آنِ کسی است که پادشاهی کند / و حافظ درویش در آن / شیفتهٔ عشق و شراب شد / و سوخت.»

بیاتی حافظ را با صفت فقیر می‌شناسد، لذا می‌توان گفت با توجه به این نکته که فقیر نزد عارفان صفتی از صفات عبد شمرده می‌شود شاعر با کاربرد این ویژگی حافظ را به طور غیر مستقیم «عبد» ذات باری تعالی نامیده است. (سعیدی ۱۳۹۲: ۷۸۳) این اصطلاح عرفانی در سروده‌های حافظ نیز پر تکرار است:

فقیر و خسته به درگاهت آمدم رحمی که جز ولای توام نیست هیچ دست آویز
(۱۳۷۵: ۲۸۱)

حافظ صفت فقیر و عبد بودن را برای خود می‌آورد و می‌داند که چیزی جز محبت و عشق ذات حق برای او سودمند نیست.

تطبیق: حافظ و بیاتی هر دو از فقر و فقیر بودن سخن به میان آورده‌اند. حافظ خود را فقیر و نیازمند درگاه حق می‌داند. بیاتی نیز با توجه به شناختی که از شعر و اندیشهٔ این شاعر داشته است او را «فقیر» و بندهٔ حقیقی محبوب همیشه بی‌نیاز می‌نامد.

عندلیب

این نماد بر عشق راستین دلالت دارد (محمّد منصور، بی‌تا: ۱۷۷) عشقی که مهم‌ترین رکن طریقت به شمار می‌رود و تنها انسان کامل که مراتب ترقّی و تکامل را پیموده

است، آن را درک می‌کند. (سجادی ۱۳۷۵: ۵۸۱) معادل این واژه در ادبیات فصیح عربی «عندلیب» و «هزار» و در ادبیات فولکلوریک «بلبل» است. این نماد در شعر بیاتی معنای عرفانی به خود گرفته است:

العندلیب کان مثلی / عاشقا سکران (۱۹۹۹: ۱۵)

ترجمه: «بلبل همانند من / عاشقی سرمست بود.»

شاعر در این سطر شعری در مرحلهٔ دوّم از مراحل هفت‌گانهٔ سلوک عارفانه سیر می‌کند. وی واژه‌های (عشق، بلبل و آواز) را که در سنت شعر تغزلی پربسامد هستند به خدمت گرفته است تا عشق و جذبهٔ آن را بیان کند، اما آنچه سخن بیاتی را برجسته می‌کند این است که او به جای اینکه خود را چون بلبلی بداند که در هوای عشق معشوق (گل) آواز سر می‌دهد با کاربرد تشبیه مقلوب بلبل را همچون خویش می‌داند. به دیگر بیان، او بر آن است تا با کاربرد این سبک، شدّت عشق و مستی خود را نمایان سازد.

به طور کلّی عندلیب در سروده‌های این شاعر با عشق جاویدانی که بعد از هر بار سوختن و مردن دوباره جان می‌گیرد، ارتباط دارد. (محمّد منصور، بی‌تا: ۱۷۸) این کاربرد را در شعر حافظ نیز می‌توان یافت:

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست　　در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست
(۱۳۷۵: ۸۷)

حافظ در این بیت از نماد «عندلیب» برای اشاره به عاشق واقعی بهره برده است. با توجه به اینکه زندگی گل و بلبل به هم گره خورده است، شاعر نیز گل / محبوب حقیقی را مورد خطاب قرار می‌دهد و به او می‌گوید: با وجود اینکه روی تو بر همگان پوشیده است اما معشوقان حقیقی با اینکه هنوز تو را ندیده‌اند، هوای تو را در سر دارند.

تطبیق: هر دو شاعر بلبل را در معنای استعاری عاشق به کار بسته‌اند. این نماد رمزی است برای عشق حقیقی که نمونهٔ بارز آن را می‌توان در عالم طبیعت و بین گل و بلبل مشاهده کرد. به بیان دیگر، بیاتی و حافظ برای نشان دادن عشق حقیقی به سراغ نمونهٔ بارز عشق در طبیعت رفته و آن را مناسب‌ترین گزینه برای تأمّل در محبّت حقیقی محبوب دانسته‌اند.

خرقه

خرقه جامه‌ای است که مرید از دست شیخ خود می‌پوشد تا در ارادت وی درآید؛ به عبارت دیگر در زیّ مراد درآید و باطنش را به لباس تقوا متلبّس سازد. (سعیدی ۱۳۹۲: ۳٤۳) این واژه در شعر بیاتی چنین به‌کار رفته است:

ولنرهن (الخرقة) عند سیّدی الخمّار (۱۹۹۹: ۱۲)

ترجمه: «و خرقه را نزد پیرِ می‌فروش گرو می‌گذاریم.»

بیاتی، حافظ را در حالی‌که خرقه بر تن کرده همچون مرغی می‌داند که دام آن را فراگرفته است. وی با این تشبیه نشان می‌دهد که تقوا معشوقش را به طور کامل در برگرفته است. این نماد در *دیوان* حافظ بسامد زیادی دارد که از این میان باید به بیت زیر اشاره داشت:

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی نکن شیخ صنعان خرقه رهن خانه خمّار داشت
(۱۳۷۵: ۹۸)

حافظ باور دارد که پوینده و خواهان راه عشق از بدنامی نمی‌هراسد چرا که شیخ صنعان برای گرفتن شراب حتی لباس خود را نزد شراب فروش گرو گذاشت.

تطبیق: هر دو شاعر به مفهوم «خرقه گرو نهادن نزد مرشد کامل» توجّه داشته‌اند و شعرشان این نکته را آشکار می‌کند که هنگامی انسان چیزی را رهن می‌گذارد،

امید پس گرفتن آن را دارد پس در این مرحله هنوز سالک/ بیاتی/ شیخ صنعان در طریقت به لوازم و مقامات ظاهری دلبستگی دارد و خرقهٔ خود را ارزشمند می‌داند.

سکر

سکر یا مستی مرحلهٔ چهارم از تجلیات به شمار می‌رود و به «معنی ترک قیود ظاهر و باطن و توجّه به حق است» (سعیدی ۱۳۹۲: ٤٥٨) که موجب انبساط روح می‌شود و عبارت است از غفلتی که به دلیل چیرگی سرور عارض می‌گردد. این حالت هنگامی به عارف دست می‌دهد که عشق و محبّت به آخرین درجه رسیده و بر قوای انسانی و حیوانی چیره شده باشد. در این مرحله که مرحلهٔ بیخودی نیز نامیده شده است سالک را نه دینی است و نه عقل و نه تقوا و نه ادراک (ابن عربی ۱۳۸۳: ۳۵۲) زیرا مستی همه را از بین برده است. بیاتی در چرخهٔ دوم از سروده، خود را عاشقی مست می‌نامد که در نبودِ معشوق آواز سر می‌دهد:

«العندلیب کان مثلی / عاشقا سکران أیقظ فی غنائه الموتی» (۱۹۹۹: ۱۵)

ترجمه: «بلبل همانند من / عاشق سرمستی است که با آوازهایش مردگان را بیدار کرده است.»

وی با آوردن واژهٔ «سکران» بدون فاصله و بعد از کلمهٔ «عاشقا» بر این امر تأکید دارد که «عشق خود نوعی از سکر است که کمال آن عاشق را از دیدن و ادراک کمال معشوق مانع می‌شود.» (غزالی ۱۳۵۹: ٤١) این اصطلاح در سروده‌های حافظ نیز بارها تکرار شده است:

چه مستی است ندانم که ره به ما آورد　　که بود ساقی و این باده از کجا آورد
(۱۳۷۵: ۱٦۱)

حافظ نمی‌داند که چه عشقی او را گرفتار کرده و مست نموده است و نیز نمی‌داند که ساقی این شراب مست‌کننده چه کسی بود و آن را از کجا آورده بود؟

تطبیق: نزد دو شاعر پارسی و تازی سکر و مستی بر اثر عشق حقیقی در انسان ایجاد می‌شود. بیاتی خود را عاشق و مست می‌داند و حافظ نیز بر اثر غلبهٔ مستی و سکر است که نمی‌داند کدام ساقی او را سیراب کرده است.

غزال

در عرفان مشرق زمین از آهو تفسیر و تأویل‌های متفاوتی شده است که از بارزترین آنها می‌توان به زن و خورشید اشاره داشت. (حمیدی الخاقانی ٢٠٠٦: ٢١٥) آهو یکی از رمزهایی است که عبدالوهاب البیاتی آن را با دلالت‌های گوناگون به کار گرفته است؛ دلالت‌هایی که بیشتر آنها از اسطوره‌های گذشته یا میراث فلسفی و عرفان مشرق زمین به دست آمده است.

فی دائرة السحر / و فی مملکتی / غزالة تئنّ تحت وطأة القُبَل (١٩٩٩: ٢١)

ترجمه: «در دایرهٔ جادو / در سرزمین من/ آهویی زیر بار بوسه‌ها ناله سرمی‌دهد.»

در سروده‌های حافظ نیز غزال با در برداشتن معنای استعاری زن به کار رفته است. وی زن را عامل حیرت و سرگشتگی می‌داند و می‌گوید:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
(١٣٧٥: ٢٦)

کاربرد آهو در این بیت به معنای محبوب حقیقی است، «زیرا صوفیان در عین مجاز نظر به حقیقت دارند.» (ختمی لاهوری ١٣٨١، ج١: ٨٢) شاعر از باد صبا که پیک شعر اوست می‌خواهد تا آن آهو برهٔ زیبا را از حیرانی و آوارگی او آگاه کند.

تطبیق: رمز آهو در سرودهٔ بیاتی و شعر حافظ در معنای استعاری محبوب حقیقی یا زن که «به عنوان تجلی ذات الهی، ظاهر می‌گردد» (شیمل ١٣٨١: ١٢٣)، به کار رفته است. بیاتی معتقد است محبوب حقیقی سرشار از علوم الهی و معارف ربانی است چرا که وی از واژهٔ «قبلة» یا «تقبیل» استفاده کرده است که در شعر عارفان رمزی

است برای «آنچه از علوم الهی و معارف ربانی بر نفس عارف یا صوفی وارد می‌شود.» (نور سلمان ۱۹٥٤: ۹۳) حافظ نیز عامل سرگشتگی و حیرانی خود را به محبوب حقیقی / آهو نسبت می‌دهد.

مجنون

جنون و دیوانگی از دیگر اصطلاحات عرفانی است که در عرف عرفا استعاره از غلیان و غلبه عشق بر احوال و اعمال عاشق است. این حالت زمانی رخ می‌دهد که عشق به کمال برسد. (زیبائی‌نژاد ۱۳۸۸: ۱۵۳) بیاتی در شعر خود به این حالت توجّه دارد و آن را با کاربرد واژهٔ «مجنون» این گونه بیان می‌کند:

«یا مدینة الحکمة و الشعر / و أرض أولیاء الله / أصبحتُ مجنونا بعشقی» (۱۹۹۹: ۱۹ – ۲۰)

ترجمه: «ای شهر حکمت و شعر / و ای سرزمین مردان خدا / من در عشق خویش مجنون و دیوانه شده‌ام.»

شاعر بعد از اینکه شهر شیراز را شهر حکمت و شعر و سرزمین مردان خدا می‌نامد آشکارا اعلام می‌دارد که عشق او حقیقی است و در اثر تابش پرتوی از آن عشق است که عقل وی زائل گشته و جنون بر او عارض شده است. این واژهٔ عرفانی در شعر حافظ هم دیده می‌شود:

صوفی مجنون که دی جام قدح می‌شکست　　دوش به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد

(۱۳۷٥: ۱۸۷)

حافظ صفت مجنون را برای صوفی آورده است. گزینش این ویژگی برای عارف از این رو است که عشق بر اعمال و کردار صوفی عاشق چیره شده است.

تطبیق: اصطلاح صوفیانهٔ «مجنون» در شعر بیاتی و حافظ در معنای استعاری جوشش چشمهٔ عشق و تسلّط آن بر تمامی جنبه‌های زندگی عاشق و اخلاق و

رفتار است. بیاتی به صراحت بیان می‌کند این عشق است که به دیوانگی او انجامیده است و حافظ نیز آشکارا این صفت را به صوفی می‌دهد و بر این باور است که عشق حقیقی او را از خود بی‌خود کرده است.

قفس

در نزد عرفا مراد از قفس تن آدمی، نفس امّاره و دنیا است و استعارهٔ در قفس کردن مرغ و از قفس رهانیدن آن در شعر عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارد. (سجادی ۱۳۷۵: ٦٤٢) شاعران اغلب برای اشاره به زندانی بودن مرغ جان از شباهت تن و قفس سخن گفته‌اند، البته گاهی نیز برای توصیف احوال عاشقانهٔ خود از تشبیه عشق به قفس بهره برده‌اند. بیاتی از این تشبیه استفاده کرده و بر این باور است که اسیر قفس عشق است:

أیقظ فی غنائه الموتَی/ وفرّ هاربا مِن قفصِ السلطان / لکنّنی بقیتُ فی جواره أعاتب الزّمان (۱۹۹۹: ۱۵)

ترجمه: «مردگان را با آوازش بیدار کرد / و از قفس سلطان گریخت / امّا من در کنارش ماندم و از روزگار گلایه می‌کردم.»

شاعر محبوب را سلطان می‌نامد و بلبل را که گرفتار عشق او شده است، عاشقی می‌داند که سرمست است و با آوازهای خود مردگان را ـ کسانی که عاشق نیستند ـ زنده می‌کند. این مفهوم از مفاهیم پرکاربرد شعر حافظ است:

واله و شیداست دائم همچو بلبل در قفس　　طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست
(۱۳۷۵: ٨٦)

حافظ خود را مانند بلبلی می‌داند که در قفس عشق گرفتار است و همواره از این عشق در شیدایی به‌سر می‌برد.

تطبیق: مراد از قفس یا به دیگر بیان، معنای استعاری قفس در شعر دو شاعر عشق است؛ یعنی هیچ یک از شاعران در نمونه‌های آورده شده از نماد قفس برای دلالت بر جسم و تن که معنای استعاری رایج‌تر آن نزد عارفان است، استفاده نکرده‌اند بلکه آن را برای دلالت بر عشق و اسیر عشق حقیقی بودن به کار برده‌اند.

رقص

رقص به حرکاتی اطلاق می‌شود که درویشان و صوفیان با شرایطی خاص آنها را اجرا می‌کنند. این اصطلاح نزد عارفان کنایه از سیر سالک به سوی کمال است. (سجادی ۴۲۳:۱۳۷۵) رقص صوفیانه آن معنای معمول و متعارف را که در ذهن ما است ندارد بلکه بر حرکات عارفان دلالت دارد که از شدّت وجد و شوق نسبت به محبوب حقیقی به آنها دست می‌دهد. این نماد در شعر بیاتی این چنین کاربرد داشته است:

فاکهة الشتاء / یثیر بی الشهوة للرقص و للغناء (۱۹۹۹: ۲۰)

ترجمه: «آتش، میل به رقص و آواز را در من برمی‌انگیزد.»

بیاتی این واژه را از بین واژگان عرفانی شعر حافظ برگزیده است. در واقع او زن را که نماد جلوه‌های زیبای محبوب حقیقی است، همچون میوهٔ زمستانی می‌داند که در او اشتیاق گام برداشتن به سوی کمال حقیقی را به وجود آورده است و سبب شده تا او به کسی که سرمنشأ تمام زیبایی‌ها است، بپیوندد.

شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد صوفیان رقص کنان ساغر شکرانه زدند
(۱۳۷۵: ۱۹۸)

وقتی میان حافظ و محبوب حقیقی ارتباط برقرار می‌شود، او از ایزد سپاسگزاری می‌کند و بر این باور است که وقتی این صلح و ارتباط ایجاد شود حالت رقص به صوفی دست می‌دهد؛ حالتی که دلالت بر نهایت کمال‌جویی و حقیقت‌جویی دارد.

تطبیق: بیاتی وقتی محبوب و زیبایی‌های او را می‌بیند حالت رقص و آواز در او ایجاد می‌شود. حافظ نیز بر این امر تصریح دارد که هنگامی صوفیان به رقص در می‌آیند که بین آنها و محبوب حقیقی صلحی ایجاد شود و ارتباطی برقرار گردد. از این رو، می‌توان گفت هر دو شاعر این اصطلاح را در معنای کنایی آن به کار بسته‌اند، زیرا رقص صوفیانه در نزد شاعران کنایه از پیمودن مسیر عشق به سوی کمال است.

نتیجه

از پژوهش صورت گرفته نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. رمزهای عرفانی در سرودهٔ بیاتی همان معنا و مفهومی را دارد که از اشعار حافظ دریافت می‌شود. از مهم‌ترین این نمادها می‌توان به خمر، حانة، قفص، فقیر، غزالة، عندلیب، خرقة، قدح، خمّار، سکران، اسرار، مجنون و رقص اشاره داشت.

۲. یکی از سبک‌های مشترک بیاتی و حافظ استفاده از اسلوب شعر شراب است؛ کاربرد واژگانی مانند خمر، صهباء، قنینة، جرّة، سکر و قدح در سرودهٔ بیاتی مؤید این سخن است. حافظ نیز از کلماتی همچون می، شراب، جام، ساغر، پیاله و ... که مربوط به حوزهٔ واژگانی شعر شراب است، در بیان نمادین خود بهره برده است.

۳. بیاتی و حافظ برای بیان مفاهیمی مانند ذات باری تعالی، زیبایی‌ها و قدرت خلّاق او به سراغ نمادهایی رفته‌اند که برگرفته از محیط طبیعی است؛ کاربستِ رمزهایی مثل عندلیب، غزال، زن، آینه، شراب، قفس و ... بر این امر دلالت دارد.

علّت این سبک را باید این‌گونه توجیه کرد که چون عارفِ سالک عناصر موجود در محیط طبیعی را بهترین فضا برای تأمّل در وجود خداوند، زیبایی‌ها و توانایی‌های او می‌داند از این عناصر برای بیان تجربهٔ خویش بهره می‌گیرد.

٤. بررسی زیباشناسانهٔ نمادهای به کار رفته در شعر هر دو شاعر نشان از این امر دارد که بیشتر این رمزها در معنای استعاری به کار رفته‌اند. از این میان می‌توان به رمزهای آینه، قدح، غزال، قفس، مجنون، بلبل، خمر و ... اشاره داشت که هر کدام در معنای استعاری دل، معشوق حقیقی، عشق و غلیان آن و عاشق واقعی به کار رفته‌اند.

پیوست‌ها

بکائیة إلی حافظ الشیرازی

شکوائیه‌ای برای حافظ

وُلدتَ فی حدائقِ الآلهة — در باغ‌های خداوندگار متولد شدی
و متَّ فی شیرازْ — و در شیراز وفات نمودی
کلُّ عشیقاتِک فی منازلِ الموتی — همه معشوقه‌هایت در منزلگاه مردگان
و فی مقابرِ الرمادْ — و در قبرها آرمیده بودند
أضاءهنَّ الوجد، فاستَفَقْنَ باکیاتْ — که شور عشق، آنها را برانگیخت و گریان بیدار شدند
لمّا فتحتَ کوةً لهنَّ فی الجدارْ — آنگاه که در دیوار هستی، روزنه‌ای برایشان گشودی
ماذا أسمِّیک؟ فأنتَ ملکُ الشعرِ — تو را چه بنامم؟ که پادشاه شعری
بعینیکَ رأیتَ الموتَ و الخرابْ — و در چشمانت مرگ و ویرانی دیدم
و مشعلی الحرائقْ — و فروزنده آتش‌ها
و خدمَ الطغاةْ — و فرمانبرداری جباران
بقدحِ الخمرِ الإلهیّ تداویتَ — از شراب عشق الهی خود را مداوا کردی
صرختَ باکیاً فی حانةِ الأقدارْ — و در میکده قضا و قدر، گریان فریاد برآوردی
رباهُ ماذا ترکتْ فی العالمِ الأرضیّ — خداوندا! این ابرهای سرخ در دنیای فرودین

هذی السحبُ الحمراءْ؟ غیرَ قبورِ الشعراء، ها هو المساء یهبطُ فی حدائقِ الآلهةِ /السماءْ تنذرُ بالمطرْ
أحسُّ بالبردِ و قلبی صارَ من لوعتِهِ حَجَر
ناداکَ فی الغیب منادٍ: حافظ الأسرار لم یبقَ فی الجرَّةِ خمرٌ فاکسرِ القدحْ
ولنرهنِ (الخرقةَ) عندَ سیدی الخمّارْ وَقَعْتَ کالقطاةِ فی الشَرَکْ
فهذه الدنیا لمنْ مَلَکْ و (حافظٌ) الفقیرُ فیها جُنَّ بالعشقِ و الصهباءِ و احترقْ
أشربُها بالسرِّ و العَلَنْ فَهْیَ شفیعی عندما أدْرَجُ بالکفنْ
العندلیبُ کان مثلی عاشقاً سکرانْ أیقظَ فی غنائهِ الموتی
و فرَّ هارباً من قفصِ السلطانْ لکنّنی بقیتُ فی جوارهِ أعاتبُ الزمانْ
من یشتری عمامهٔ القاضی بقنینة خمر
فهو قد حرّمه و حلل المیسر و الرّبا وذبح الطّیر و الإنسان

چه باقی گذاشته‌اند؟
جز قبرهای شاعران، آری
این غروب است
که بر باغ‌های خداوندگار خیمه می‌زند و آسمان هشدار باران می‌دهد
احساس سرما می‌کنم و قلبم از سوزش به سنگی بدل می‌شود
در غیب، هاتفی تو را ندا دهد ای حافظ رازها
در کوزه شرابی نمانده است
پس قدح را بشکن
باید خرقه را نزد می فروش گرو بگذاریم
چون پرنده قطا در دام افتادی
این جهان از آنِ کسی است که پادشاهی کند
و حافظ درویش در آن
شیفتهٔ عشق و شراب شد و سوخت
آن را آشکارا و نهان می‌نوشم
که این باده شفیع من خواهد بود
آن هنگام که در کفن پیچیده شوم
بلبل همانند من / عاشق سرمستی بود
که مردگان را با آوازش بیدار کرد
و از قفس سلطان گریخت
امّا من در کنارش ماندم و از روزگار گلایه می‌کردم.
کیست که دستارِ قاضی (محتسب) را بخرد
به مینایی از شراب
او آن را حرام کرده و قمار و ربا را حلال دانسته است
سربریدن پرندگان و انسان‌ها را نیز (حلال دانسته)

*****

فلتُسْعَدی شیرازُ	شاد باشی ای شیراز
یا مدینةَ الحکمةِ و الشِّعْرِ	ای شهر حکمت و شعر
و أرضَ أولیاءِ اللهْ	و ای سرزمین مردان خدا
أصبحتُ مجنوناً بعشقی	من در عشق خویش مجنون و دیوانه شده‌ام
جَسَدُ المرأةِ فی المرآةْ فاکهةُ الشتاءْ	تنِ این زن در آینه / چون آتش است
فی دائرة السحرِ	در دایرهٔ جادو
و فی مملکتیْ	در سرزمین من
غزالةٌ تئنُّ تحتَ وطأةِ القُبَلْ	آهویی زیر بار بوسه‌ها ناله سرمی‌دهد

*****

بقدح الخمر الإلهی تداویت	با جام شراب الهی مداوا شدم
فزاد وجعی	دردم دو چندان گشت
داهمنی النوم	خواب بر من چیره شد
صرخت باکیا: ها هو ذا الخریف	گریان، فریاد زدم: این همان پائیز است
یدب فی حدائق الآلهة	که آرام آرام در باغ‌های خداوندگار وارد می‌شود
مخلفا وراءه حرائق المیلاد	و به‌دنبال خود آتش زندگی دوباره را می‌آورد

پی‌نوشت

(۱) مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه توجه ویژه‌ای به موضوع تأثیر و تأثّر دارد و مهم‌ترین مبانی آن دو اصل زیر است: ۱. زبان دو ادبیات باید متفاوت باشد. ۲. بین دو ادبیات روابط تاریخی وجود داشته باشد. (کفانی ۱۳۸۹: ۱۷–۲۰)

کتابنامه

ابن عربی، محی الدین. ۱۳۸۳. *فتوحات مکیه*. ترجمهٔ محمّدخواجوی. تهران: مولا.

اسماعیل، عزّالدین. ۱۹۸۸. *الشعر العربی المعاصر، قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة*. بیروت: دارالعودة.

باخرزی، أبی الحسن. ۱۹۷۱. *دمیة القصر و عصرة اهل العصر*، سامی مکی، چ۲. نجف: نعمان.
بیاتی، عبدالوهاب. ۱۹۹۹. *بکائیة إلی حافظ الشیرازی*. چ۱. بیروت: دارالکنوز.
پاشازانوس، احمد. ۱۳۹۰. «عبدالوهاب البیاتی و حافظ شیرازی». *فصلنامهٔ لسان المبین*. دورهٔ۲. ش۳.
پورنامداریان، تقی. ۱۳٦٤. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چ ۱. تهران: علمی وفرهنگی.
تلخابی، مهری. ۱۳۸۸. «پساساختارگرایی و عرفان حافظ». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س ۵. ش۱٤.
تهانوی، محمّدعلی. ۱۹٦۷. *کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم*. به کوشش محّمد وجیه. تهران: خیّام.
حافظ، شمس‌الدین محمد. ۱۳۷۵. *دیوان*. به کوشش محمّد راستگو. چ ۱. قم: خرّم.
حمیدیان، سعید. ۱۳۹۲. *شرح شوق*. چ ۱. تهران: قطره.
حمیدی الخاقانی، حسن عبد عودة. ۲۰۰٦. *الترمیز فی شعر عبدالوهّاب البیاتی*. عراق: جامعة الکوفة.
حیدری، محمود و دیگران. ۱۳۹۲. «چگونگی حضور خیام در شعر عبدالوهاب البیاتی». *کاوش-نامه ادبیات تطبیقی*. دورهٔ۲. ش۱۰.
ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمن. ۱۳۸۱. *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*. به کوشش بهاء الدین خرّمشاهی. تهران: قطره
دارابی، محمّد بن محمّد. ۱۳۵۷. *لطیفهٔ غیبی*. شیراز: کتابخانهٔ احمدی.
رحیمیان، سعید. ۱۳۹۰. *مبانی عرفان نظری*. چ ٤. تهران: سمت.
زیبائی‌نژاد، مریم. ۱۳۸۸. *فرهنگ اصطلاحات استعاری عرفانی، راهی به اندیشهٔ حافظ*. چ ۱. شیراز: راهگشا.
ستاری، جلال. ۱۳۷۲. *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. چ ۱. تهران: مرکز.
سجادی، سیّد جعفر. ۱۳۷۵. *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چ۳. تهران: طهوری.
سعیدی، گل بابا. ۱۳۹۲. *فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی با تکیه بر آثار ابن عربی*. چ ۱. تهران: زوّار.
سودی بسنوی، محمّد. ۱۳٤۱. *شرح سودی بر حافظ*. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. چ۷. تهران: نگاه.

شیمل، آنه‌ماری. ۱۳۸۱. *زن در عرفان و تصوف اسلامی*. ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی. چ۲. تهران: تیر.

غزالی، احمد. ۱۳۵۹. *سوانح العشّاق*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

فتوح احمد، محمّد. ۱۹۷۸. *الرمز و الرمزیة فی الشعر المعاصر*. چ۲. قاهره: دارالمعارف.

فوزی، ناهده. ۱۳۸۳. *عبدالوهاب البیاتی حیاته و شعره*. چ ۱. تهران: ثارالله.

فولادی، علیرضا. ۱۳۸۷. *زبان عرفان*. قم: فراگفت.

کفانی، محمّد عبدالاسلام. ۱۳۸۹. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ سید حسین سیدی. چ۲. مشهد: به نشر.

گوهرین، سیّد صادق. ۱۳۸۳. *شرح اصطلاحات عرفانی*. چ ۱. تهران: زوّار.

متقی زاده، عیسی و علی بشیری. ۱٤۳۳. «الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی». *اضاءات نقدیه*. صیف. دورهٔ۲. ش ٦.

محسنی نیا، ناصر و سپیده اخوان ماسوله. ۱۳۹۲. «بازتاب فرهنگ و ادب ایران در شعر عبدالوهاب البیاتی». *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*. دورهٔ۳. ش۱۲.

محمّد منصور، ابراهیم. بی‌تا. *الشعر و التصوف، الأثر الصوفی فی الشعر العربی المعاصر*. بی‌جا.

مظفری، علیرضا و پریسا حبیبی. ۱۳۹٤. «تحلیل ژرف‌ساخت استعاره دختر رز با تکیه بر شعر حافظ». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد واحد تهران جنوب*. س۱۱. ش۳۸.

نور سلمان. ۱۹٥٤. *معالم رمزیة فی الشعر الصوفی العربی*. بیروت: الجامعة الأمیرکیة.

References

Bāxarzī , Abolhasan. (1971/1350SH). *Domyatol qasr va osrato ahlelasr*. Sāmī Makkī, 2nd ed. Najaf: No'mān.

Bayātī, Abdol Wahāb. (1999/1378 SH). *bokā'īyat ela hafez al-shīrāzī*. First ed. Beirūt: Dar al-konūz.

Dārābī, Mohammad ībn-e Mohamman. (1978/1357SH). *Latīfe-ye qeybī*. Šīrāz: Ketāb-xāne-ye Ahmadī.

Esmāeīl, Ezzoddīn. (1988 /1367SH). *Al-še'r al-arabī al-mo'āser, qazāyāho va zavāhero al-fanīyah va al-ma'anavīyah*. Beirūt: Dar al-oda.

Fattoh Ahmad, Mohammad.(1978/1356SH). *Arramz-e varramzīyah fe še'r-e al-mo'āser*. 2nd ed. Qāhere: dār al-ma'āref.

Fozī, Nāheda. (2004/1383SH). *Abdol vahhāb albayātī hayātohū va še'rohū*. First ed. Tehrān: Sārallāh.

Fūlādī, Alī Rezā. (2008/1387SH). *Zabān-e erfān*. Qom: Farāgoft.

Goharīn, Seyyed Sādeq. (2004/1383SH). *Šarh-e estelāhāt-e erfānī*. First ed. Tehrān: Zavvār.

Hāfez. Šams al-dīn Mohammad. (1996/1375SH). *Dīvān*. With the Effort of Mohammad Rāstgū. First ed. Qom: Xorram.

Hamīdī al-xāqānī, Hassan abd odah. (2006/1384SH). *Al-tarmīz fī še'r abdolwahāb al-bayātī*. Iraq: University of kufa.

Hamīdiyān, sa'īd. (2013/1392SH). *Šarh-e šoq*. First ed. Tehrān: Qatre.

Heydarī, Mahmūd & et al. (2013/1392SH). "Čegūnegī-ye hozūr-e xayām dar še'r-e abdolwahāb al-bayātī". *Kāvoš-nāme-ye Adabiyāt-e Tatbīqī*. Year 2. No. 10.

Ibn Arabī, Mohī al-dīn. (2004/1383SH). *Fotūhāt-e makīya*. Tr. by Mohammad Xāwjavī, Tehrān: Molā.

Kafānī, Mohammad Abdossalām. (2010/1389SH). *Adabiyāt-e tatbīqī*. Tr. by Seyyed Hossein Seyyedī. Mašhad: Beh Našr.

Mohammad Mansūr, Ebrāhīm. (n.d.). *Al-še'r va al-tasavvof, al-asar al-sūfī fe še'r-e al-arabīye al-mo'āser*. Placeless: without a Publisher.

Mohsenīniyāh, Nāser & Sepīde Axavān Māsūle. (2013/1392SH). "Bāztāb-e farhang va adab-e īrān dar še'r-e Aabol wahāb al-bayātī". *Kāvoš-nāme-ye Adabiyāt-e Tatbīqī*. Year 3. No. 12.

Mottaqīzāde, Īsā & Alī Bašīrī. (2011/1433AH). "Al-asar al-fārsī fī še;r-e Aabol wahāb al-bayātī". *Ezā'āt Naqdīya*. Summer. Year 2. No. 6.

Mozaffarī, Alī Rezā & Parīsā Habībī. (2015/1394SH). "Tahlīl-e žarf-sāxt-e este'āre-ye doxtar-e raz ba tekyeh bar aš'ār-e hāfez". *Quarterly*

Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University-South Tehran Branch. Year 11. No. 38.
Nūr Salmān. (1954). *Ma'ālem ramziyat fe al- še'r al-sūfī al-arabī.* Beirut: Al-jāme'at al- amīrkīyat.
Pāšāzānūs, Ahmad. (2011/1390). "Aabol wahāb al-bayātī va hāfez-e šīrāzī". *Fasl-nāme-ye Lesān al-mobīn*. Year 2. No. 3.
Pūrnāmdariyān,Taqī .(1985/1364SH). *Ramz va dāstān-hā-ye ramzī dar adab-e fārsī*, First ed. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Qazālī, Ahmad. (1980/1359SH). *Savānehol oššāq*. Tehrān: Bonyād-e Farhang-e Īrān.
Rahīmiyān, sa'īd. (2011/1390SH). *Mabānī-ye erfān-e nazarī*. 4 th ed. Tehrān: Samt.
Sa'īdī, golbābā. (2013/1392SH). *Farhang- e jame'-e estelāhāt-e erfānī bā tekīye bar āsār-e ibn-e arabī*. First ed. Tehrān: zavvār.
Sajjādī, Seyyed Ja'far. (1996/1375SH). *Farhang-e estelāhāt va ta'bīrāt-e erfānī*. 3 rd ed. Tehrān: tahūrī.
Sattārī, Jalāl. (1993/1372SH). *Madxalī bar ramz-šenāsī-ye erfānī*. First ed. Tehrān: Markaz.
Schimmel, annemarie. (2002/1381SH). *Zan dar erfān va tasavvof-e eslāmī (Meine seele ist eine frau = L'Islam au feminine).* Tr. by Farīde Mahdavī-ye Dāmghaqānī, 2nd ed. Tehrān: Tīr.
Sūdī basnavī, mohammad. (1962/1341SH). *Šarh-e sūdī bar hāfez*. Tr. by Esmat Sattārzāde, 7thed. Tehrān: Negāh.
Tahānavī, mohammad Alī. (1967/1345SH). *Kašaf estelāhāt-e al-fonūn va al-olūm*. With the Effort of Mohammd vajīh. Tehrān: Xayyām.
Talxābī, Mehrī. (2009/1388SH). "Pasā sāxtārgerāyī va erfān-e hāfez". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature*. Islamic Azad University- South Tehran Branch. Year 5. No. 14.
Xatmī Lāhūrī, Abolhasan abdolrahmān. (2002/1381SH). *Šarh-e erfānī-ye qazal-hā-ye hāfez*. With the Effort of Bahā' al-dīn Xorramšāhī. Tehrān: Qatre.
Zībāyīnejād, Maryam. (2009/1388SH). *Farhang-e estelāhāt-e este'ārī erfānī, rāhī be andīše-ye hāfez*, First ed. Šīrāz: Rāhgošā.