

جمال‌شناسی گلشن‌راز

دکتر تورج عقدایی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد زنجان

چکیده

شبستری در مثنوی گلشن‌راز که متنی عرفانی است، با تکیه بر پیوند دیرینه عرفان و زیبایی، برای بیان و تجسم بخشیدن به دریافته‌های مجردش، از ابزارهای گوناگون زیبایی‌آفرینی و جمال‌افزا استفاده می‌کند تا انتقال پیامش را آسان کند و بر تأثیر کلامش بیفزاید.

مقاله پیش رو، گلشن‌راز را از منظر زیبایی‌شناسی نگرسته و بر آن است تا نشان دهد که شیخ محمود شبستری، تشبیه را ابزاری مناسب برای بیان مشابتهای خیال‌انگیز میان مفاهیم مجرد و پدیده‌های عینی تشخیص داده و به فراوانی از آن استفاده کرده است.

اما او برای انتقال اندیشه‌های عمیق‌تر یا تجربه‌های شهودی، به ترتیب استعاره و نماد را به کار می‌گیرد، هم‌چنان که برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های دو سطحی، کنایه، ایهام و پارادوکس را ابزارهایی کارآمد می‌یابد که قادر به انتقال چنین دریافته‌هایی هستند.

کلیدواژه‌ها: جمال‌شناسی، عرفان، تشبیه، استعاره، کنایه.

تاریخ دریافت مقاله: 88/12/15

تاریخ پذیرش مقاله: 89/3/23

Email: Dr_Aghdaie@yahoo.com

مقدمه

«در نهایت انسان در اشیا چیزی نمی‌بیند

جز آن‌چه خود به آنها داده است.» (نیچه)

مثنوی گلشن‌راز، با حجمی اندک و معنایی ژرف، مصداق دقیقی برای ایجاز - که خود یکی از مقوله‌های بلاغت و زیبایی است - به شمار می‌آید. هم‌چنان که شبستری خود می‌گوید این کتاب «جواب نامه در الفاظ ایجاز» (ب 46) است. (شماره ایبات در این مقاله با گلشن‌راز دکتر صمد موحد

مطابقت دارد) البته توجه به این نکته نیز ضرورت دارد که آن نامه منظوم نیز «جهانی معنی اندر لفظ اندک» (ب) (39) بوده است.

این ایجاز و فشردگی گلشن راز به حدی بوده که شرح نوشتن بر آن را ناگزیر می‌کرده است. از میان شرح‌های موجود بی‌گمان مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، بهترین شرحی است که بر آن نوشته شده است. عبدالرزاق لاهیجی در این شرح با به سطح آوردن لایه‌های پنهان معنا و ظرافت‌های سخن شیخ به خوبی از این منظومه کشف حجاب کرده و طرز تلقی و تعبیر شیخ را از هستی و چگونگی سیر ذهن او را از «دانش» به «بینش» آشکارا نشان داده است. به سخن دیگر «لاهیجی در شرح خود، همچون مترجم زبانی فراموش شده، با فصاحت تمام آن شرط لازمی را که به هر بیت جان می‌بخشد، در ذهن خواننده بر می‌انگیزد.» (لویرن 1379:241)

آن‌چه به سخن شبستری زیبایی می‌بخشد و به کلام او دو سطح ظاهر و باطن می‌بخشد، از طرز تلقی او از هستی برمی‌خیزد. در نظر شیخ، جهان عینی و ملموسی که پیش چشم ماست، در ورای خود حقیقتی دارد که جز با چشم دل مشاهده نمی‌شود، بنابراین، به نظر او، جهان محسوس سایه‌ای از جهان حقیقی است:

تو در خوابی و این دیدن خیالی است هر آن چه دیده‌ای از وی مثالی است
به صبح حشر چون گردی تو بیدار بدانی کاین همه وهم است و پندار

(شبستری 1368: ب 173-174)

از آن‌جا که این دریافت از شخصی به شخص دیگر متفاوت است، زبان زندگی روزانه، قادر به نمایش دقیق آن نیست. به بیانی دیگر او بر این باور است که جهان و هر چه در آن است صورتی دارد و معنایی، بنابراین ناگزیر برای باز نمود این باور، از تقابل صورت و معنا استفاده می‌کند. اما مانند صوفیان دیگر «صورت گشته فارغ صوفیانه» (ب 54) و بر آن باور است که «به هر ظرفی درون معنی ننگجد» (ب 52) و بدین ترتیب می‌رساند که صورت، قادر به القای معنی نیست:

معانی هرگز اندر حرف ناید که بحر قلمز اندر ظرف ناید

(همان: ب 53)

اگرچه شیخ می‌توانست پاسخ پرسش‌ها را به نثر بنویسد و به شهادت آثارش در نوشتن نیز چنان که خود می‌گوید: «ز نثر ارچه کتیب بسیار می‌ساخت»، (ب 51) تواناست، نظم را برگزید و آن را رسانهٔ بهتری برای انتقال معانی ذهنی خود تشخیص داد. زیرا نظم، در قبال نثر از توانایی و ظرفیت‌های زبانی بالاتری برخوردار است. او می‌خواهد با بهره‌گیری از ظرفیت و انسجامی که در سخن منظوم وجود دارد، دریافته‌های عارفانهٔ خود را که عصارهٔ دریافت‌های روحانی آدمی از هستی است، آسان‌تر به مخاطب انتقال دهد. چراکه نظم به شعر نزدیک است و شعر «ماحصل نفوذ اصلی روحانی و عقلانی بر ماده و جوهر زبان است. این اصل در ضمن، به نحو تفکیک‌ناپذیری با هماهنگی کیهانی و ضرباهنگ ملازم با آن که در کل تجلی و ظهور عالم هستی مشاهده می‌شود، پیوند دارد» (نصر 1375:90). به بیانی دیگر، شعر

ویژگی‌هایی دارد که شبستری از رهگذر آنها می‌تواند حقیقت را بهتر منعکس کند و «پیوند فطری انسان با اصل روحانی و عقلانی اشیا را امکان‌پذیر سازد.» (نصر 1375:90)

پس انتخاب شعر یا دست‌کم سخن منظوم برای سرودن گلشن راز از سر تفنن نبوده، بلکه به اقتضای موضوع و استفاده از توانمندی‌های آن بوده است. این مسأله درباره عارفان دیگر مانند عطار و مولوی هم صادق است. زیرا می‌دانیم که آنان از این‌که شاعر قلمداد شوند خرسند نیستند، اما در عین حال شعر را برمی‌گزینند و از آن به‌عنوان مناسب‌ترین ابزار انتقال معانی ذهنی خود، استفاده می‌کنند.

شیخ می‌کوشد با استفاده از تصاویر شعری مانند راهی برای تجسم‌بخشی به اندیشه‌های مجردش، اثر تعلیمی خویش را به حوزه هنر و زیبایی نزدیک کند. اگرچه به گفته شفیع کدکنی می‌توان بر آن بود که «نفس تصوف، جدا از اینکه به زبان شعر یا نثر بیان شود، خود نوعی از هنر است یا بهتر است بگوییم نوعی بینش هنری است در پیرامون مذهب. بنابراین شعر عرفانی از دو دیدگاه، هنر است: یکی که شعر است و دیگر این‌که عرفان است؛ و تصوف در حقیقت هنری است مضاعف، هنری است پیچیده در هنر دیگر.» (عطار 1383:27)

به هر رو، در منظومه گلشن راز، که برای تأثیرگذاری بر مخاطب، ناچار باید دو امر ناساز منطبق و شعر در کنار هم قرار گیرند، گاهی صورت که در نظر شبستری جز ابزار نارسان معنی نیست، برجستگی می‌یابد. اما به هر حال غرض سراینده گلشن راز القای معنایی است که آنها را برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها تدارک دیده است و «همین اقتضای ضرورت ناشی از پاسخ‌گویی به پرسش‌های سایل، سبب می‌شود که او به نظم خود، در حد ممکن صورت تقریر علمی دهد» (زرین‌کوب 1378:226) و از پیرایه و تکلف شعری و تصویر و مبالغه، دور شود (همان). البته به دلیل آن که بیشترین "دانسته"های خود و نه الزاماً "کشف"های تازه‌اش را به نظم می‌کشد، نیازی به ساختن تصاویر تازه ندارد.

شاید به همین دلیل است که دکتر زرین‌کوب درباره گلشن راز می‌نویسد:

• جنبه شاعری در آن قابل توجه نیست و گوینده نیز هرچند خود از شاعری عار نداشته، لیکن به سبب استغراق در عرفان، خود را در تنگنای عروض و قافیه نمی‌خواسته است. (زرین‌کوب 1378:147)

اما از آن رو که بسیاری از پاسخ‌های شبستری به اقتضای ماهیت پرسش‌ها، جنبه عرفانی و فلسفی دارد، بیان آنها نیازمند ابزاری مناسب بوده و به همین دلیل از توسل به زبان شعر و بهره‌گیری از تصاویر شاعرانه، گزیری نداشته است. به سخن دیگر، اگر بر آن باشیم که گلشن راز مانند اثری تعلیمی، در ذات خود به زبان تصویری نیازی ندارد، باید بپذیریم که موضوع آن؛ یعنی مباحث عرفانی و فلسفی ایجاب می‌کرده است که گوینده از زبان اشارت و تشبیه و تمثیل و استعاره و نماد، برای القای اندیشه‌اش استفاده کند.

با توجه به همین ناگزیری‌های شبستری است که زرین‌کوب، با وجود آنکه پیش‌تر، این کتاب را از جنبه شاعری قابل توجه ندانسته بود، می‌پذیرد که گلشن راز «گه‌گاه در موجی از شور و هیجان شاعرانه، غوطه

می خورد و احیاناً به آن چه شعر مجرد خوانده می شود، نزدیک می گردد» (همان: 264). وی می افزاید که حکمت و عرفان و بیان دقایق اسرار متصوفه هم قادر به از میان بردن جنبه شعری آن نبوده است و «گه گاه رایحه تغزل و شعر گرامی از آن به مشام می رسد» (همان: 256) و این، با چشم پوشی از ماهیت شاعرانه تصوف، به طرز نگاه او به هستی باز می گردد که چونان خیام که کوزه را شکل تجسم یافته عاشقی زار می دید، با تخیلی نیرومند، در ورای هر چیز عادی، حقایقی را می بیند که همه کس قادر به مشاهده آن نیست:

به هر جزوی ز خاک از بنگری راست هزاران آدم اندر وی هویداست

(شبستری 1368: ب 146)

به هر رو، به طور کلی مثنوی گلشن راز، برای خواننده مشتاق، در کنار محتوای ژرفش، حاوی زیبایی هایی نیز هست. اما در طول تاریخ توجه به معنای آن، مجالی برای مشاهده جمال سخن شیخ باقی نمی گذاشته است. در حالی که بی گمان درک زیبایی های سخن او، به دریافت های عمیق تر معنای این متن منجر می گردد.

ساختار گلشن راز

بی گمان هر محتوایی برای انتقال به مخاطب، ناگزیر صورتی می پذیرد. گلشن راز نیز معناهای خود را از رهگذر صورتی خاص که در بردارنده شکل بیرونی و نظم درونی آن است، انتقال می دهد.

در مرکز اندیشه شبستری، معانی عرفانی قرار دارد و دایره صورت این منظومه، هر قدر هم که گسترش یابد، تابع این مرکز باقی می ماند. به سخن دیگر، این منظومه، معنامحور است و صورت در همه جا در خدمت معناست. اما شبستری به خوبی و با توانمندی از عهده هم سو کردن معنا و صورت و ایجاد انسجامی چشمگیر میان آن دو بر آمده است. گلشن راز، از آن رو که برای پاسخ گویی به پرسش های عرفانی مشخص امیرسید حسینی هروی، شکل گرفته است، اساساً دانش و بینش شبستری را برای پاسخ گویی به این پرسش های عرفانی - فلسفی، می طلبد. اما همان که گفته شد، شیخ برای تأثیر گذاری بر مخاطب، از ظرفیت های شاعرانه زبانش نیز به خوبی بهره می گیرد.

به طور کلی این مثنوی که در آغاز به اقتضای پرسش های علمی، در فضای دانش های بسته مدرسی باقی می ماند، خشک و بی روح است و غلبه دانش شبستری بر هنر شاعری او آشکارا مشاهده می شود، به تدریج پخته تر و شاعرانه تر می گردد و سرانجام در پرسش های پایانی به اقتضای محتوای پرسش ها - که در جست و جوی کشف راز نمادهای عرفانی است و شیخ با بهره گیری از ذهنیت شهودی و تجربه خود بدانها پاسخ می گوید - رنگ شعر به خود می گیرد و زیباتر می شود.

این نکته نیز در خور تأمل است که چون پرسش ها به صورت مکتوب به دست شیخ می رسد، او حکم کسی را دارد که باید به پرسش نامه ای پاسخ دهد. بی گمان اگر شیخ خود را در جایگاه تکمیل کننده یک پرسش نامه

می‌یافت، متن گلشن راز تا این حد زنده و پویا نبود. اما توجه به ابیات آغازین این مثنوی نشان می‌دهد که شبستری در پاسخ‌گویی، پرسنده‌ای خاص را نه؛ بلکه طالبان حاضر را به جای سایل می‌نشانند و از این پس با آنان سخن می‌گوید.

به هر رو، بخشی از زیبایی کلام شبستری در محور افقی متن؛ یعنی در سطح بیت‌ها تجسم یافته است. اما بیشتر آنها را باید در محور عمودی متن یافت که اندیشه و زیبایی در کنار هم، راه پاسخ‌گویی را هموار می‌کنند و پیش می‌روند. این هم سویی میان واژگان، تعبیر و عناصر زیباشناختی برای القای معنا، از هماهنگی لازم برخوردار است و به آسانی می‌توان آغاز و انجامی برای هر بخش و کلیت متن، یافت.

شبستری برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های سایل، به سراغ تجربه‌ها و دانسته‌هایش از طبیعت، جامعه و مفاهیم انتزاعی می‌رود تا به یاری آنها تصاویری مناسب بیابد و زمینه را برای القای اندیشه‌هایش فراهم آورد. اگرچه شبستری در سرودن گلشن راز به جمال و جمال‌شناسی عرفانی بی‌توجه نبوده است، به هیچ وجه در هیچ جای این اثر نمی‌توان غلبه تصاویر بر اندیشه را مشاهده کرد.

زیبایی‌شناسی عرفانی

به باور شبستری خدا خیر محض و جمال مطلق است. همه هستی آفریده او و زیبایی هستی تجلی جلال و جمال اوست: «تجلی، گه جمال و گه جلال است» (ب 718) و تجلی جمال موجد زیبایی است. او زیبایی را در اعتدال می‌داند:

ظه‌ور نیکویی در اعتدال است عدالت جسم را اقصی ال‌کمال است

(شبستری 1368: ب 6)

پس در باب شکل‌گیری زیبایی می‌گوید:

ملاحظت از جهان بی‌مثالی در آمد هم چو رند لایالی
به شهرستان نیکویی علم زد همه اسباب عالم را به هم زد
گهی بر رخسار حسن او شهسوار است گهی با نطق تیغ آبدار است

(همان: ب 621-623)

زیبایی که پرتو جمال مطلق الهی است، در همه کس و چیز یافت می‌شود، اما اگر:

بود در شخص خوانندش ملاحظت بود در نطق گویندش فصاحت

(همان: ب 624)

و می‌افزاید همه کس اعم از «ولی و شاه» و «درویش و پیمبر» مسخر حکم جمال‌اند. اما آنچه روی نیکوان را زیبا می‌نماید، تنها زیبایی ظاهری نیست؛ بلکه حضور جمال الهی در آنهاست که چنین دلربایی می‌کنند. و این «آنی» که در حسن نهان است، جز از طریق ذوق دریافتنی نیست. و ذوق «عبارت از احساس روحانی و وجدان باطنی است که به وسیله آن مزیت رجحان کلامی بر کلام دیگر ادراک می‌شود.» (زرین‌کوب 1361: 31). در نظر عرفا

«ذوق، اول مرتبه شهود» (سجادی 223:1362) و منشأ الهام صوفیانه به شمار می‌آید. بنابراین، ذوق حالتی است روحانی که پس از عارض شدن بر فرد، نه تنها دریافت حقایق فراحسی و معانی پنهان برای او، به گونه‌ای مستقیم میسر می‌گردد، بلکه افزون بر این می‌تواند آنها را با چشم دل مشاهده کند. همان‌طور که در معرفت‌شناسی عارفان، سیر از عقل به دل و عبور از سرآگاهی به دل‌آگاهی اصلی مسلم دانسته می‌شود، در معرفت جمال نیز، آنان پس از ادراک خردمندانه هستی، و کشف این‌که عقل قادر به درک کلیت حقایق نیست، بر دریافته‌های قلبی و شهودی تکیه می‌کنند و می‌خواهند که زیبایی هستی را با ذوق دریافت نمایند. بنابراین، جمال‌شناسی آنان از معرفت آغاز و به زیبایی‌شناسی و درک جمال ختم می‌شود.

زبان: از عبارت به اشارت

از زمانی که نشانه‌های زبانی شناخته شده است، چگونگی پیوند میان لفظ و معنی مورد توجه متفکران بوده و نظریه‌های متفاوتی درباره این پیوند - که گاه مبتنی بر «حقیقت» و گاه فرازبانی و مجازی است - ارائه شده است.

به هر رو، باور این امر، که درک تمامت معنا از رهگذر الفاظ به مثابه ظرف‌های کوچکی برای آنها ممکن نیست، در میان عارفان بسیار شایع است. زیرا اینان هم به دلیل اینکه برای بیان تجربه‌های مستقیم و متفاوت خود از حقایق ناگزیر باید از همین الفاظ استفاده کنند، این تنگنا را بیش از دیگران احساس می‌کنند. شبستری نیز همانند عارفان دیگر، بر فاصله میان کلام و معنا تأکید می‌ورزد و الفاظ را برای القای اندیشه، نارساننده می‌داند و ناگزیر به بحث تقابل لفظ و معنی کشیده می‌شود و نشان می‌دهد که تعامل این دو به دو سنتز متفاوت منجر می‌شود. یکی پذیرفتن پیوند منطقی آنها و قبول این که در سطح زبانی لفظ پلی است برای رسیدن به معنایی که بر پایه قرارداد در آن نهفته است و دیگر این که، درک رابطه پیچیده الفاظ و معانی، به ویژه وقتی با ذوق پیدا می‌شوند، دشوار است و همه کس قادر به فهم حقیقت پنهان در ورای الفاظ نیست و ناگزیر این معانی تنها برای کسانی که با زبان اشارت آشنایند، مکشوف می‌شود. به سخن دیگر، در این حالت آنچه بیان می‌شود مبنی بر ذوق و شهود است و دیگر الفاظ معبر آن معانی پنهان نخواهد بود.

هر آن معنی که شد از ذوق پیدا کجا تعییر لفظی یابد آن را

(شبستری 1368: ب 722)

شیخ برای توضیح این نظر خویش، ابتدا برخی از عناصر زبان عبارت، مانند رخ و زلف و خط و خال را مطرح می‌کند تا مفاهیمی را که از رهگذر زبان اشارت به آنها داده می‌شود، توضیح دهد. این مسأله او را به بحث وضع واژگان می‌کشد و در این جاست که می‌گوید اگر چه الفاظ برای دلالت بر تجربه‌های حسی مناسب‌اند، توان لازم برای بیان دریافته‌های شهودی را ندارند:

چو محسوس آمد این الفاظ مسموع نخست از بهر محسوس‌اند موضوع

نـدارد عالم معنی نهـایت کجا بیند مر او را لفظ غایت

(همان: ب 725-726)

به نظر می‌رسد شبستری از این نظر که پیوند لفظ و معنی را «طبیعی» می‌داند و نه قراردادی، پیرو اندیشهٔ افلاطون است و با توجه به مفهوم بیت‌ها (725 تا 727) بر این باور است که هر نشانه معنایی دارد که خداوند در آغاز در آن نهاده است و دلالت این نشانه بر مدلولش تنها از رهگذر شهود دریافتنی است. پس لفظ و معنی را دو چیز جدا از هم نمی‌داند؛ بلکه به رابطه‌ای قدسی میان آن دو باور دارد. گویی برای اهل اشارت بخشی از آن نیروی ژرفی که در معنای نهان لفظ وجود دارد، به لفظ منتقل می‌شود و توان القایی آن را افزون می‌کند. بنابراین، تجربهٔ خواننده در درک معنای باطنی واژه، نقشی اساسی دارد: توانایی درک هر نشانه به گونه‌ای که بتوان در آن نفوذ و از معنای متداول آن عبور کرد و به معنای پنهانش دست یافت. اما به هر رو، به باور او، واژه هرگز قادر به القای تمامی معنای خود نخواهد بود و تنها با چشم دل و متناسب با تجربه، می‌توان بخش‌هایی از آن را درک کرد. البته این معنای نیز آن چنان که شیخ می‌گوید، مستقیم نه؛ بلکه به یاری «مانندی» دریافتنی می‌گردد:

چو اهل دل کند تفسیر معنی به مانندی کند تعییر معنی

(همان: ب 726)

زیرا محسوسات هم‌چون سایه‌ای از عالم معناست و دایهٔ معنا، طفل محسوسات را می‌پروراند (ب 724) چون شیخ اهل تأویل است، می‌گوید: به نظر من الفاظ از وضع اولیهٔ خود برکنده شده، بر معنای نمادینی که معنی معنی آنها و غیر قراردادی است، دلالت کرده است. اما از کلام او برمی‌آید که شاید الفاظی که برای دلالت بر معنای وضع شده‌اند، اساساً در همان آغاز هم در عالم معنی برای دلالت بر چیزی وضع شده و سپس به عالم صورت آورده شده باشند. گذشته از این او هنرمندانه و شاعرانه بر این باور است که واژگان زبان، نشانهٔ صرف نیستند، بلکه خود نمادند (ب 726)، اما مردم این معنی را در نمی‌یابند.

بنابراین، به باور او نمی‌توان میان لفظ و معنی رابطهٔ یک به یک برقرار کرد. حتی قبول ندارد که «مانندی» دقیق برای مفاهیم مورد نظر یافت شود، زیرا به تصریح می‌گوید:

ولی تشبیه کلی نیست ممکن زجست وجوی آن می‌باش ساکن

(شبستری 1368: ب 729)

اما شیخ با وجود اهل تأویل بودن نمی‌پذیرد که هر نشانه‌ای قابل تأویل باشد. به ویژه عبارات شریعت را تأویل‌پذیر نمی‌داند: «عبارات شریعت را نگه‌دار» (ب 731). او رفتن از عبارت به اشارت را برای اهل دل و ذوق در سه حالت «فنا و سکر و دلال» میسر می‌داند (ب 732) و بر این باور است:

هر آن‌کس کاو شناسد این سه حالت بدانند وضع الفاظ و دلالت

(همان: ب 733)

پس اگر سالک به این احوال سه‌گانه نرسد، نباید با تقلید نمادسازی کند (ب 734) زیرا «ز هرکس ناید اسرار طریقت» (ب 735) البته او پس از این همه توضیح و شرح برای بیان پیوند میان لفظ و معنی، می‌گوید همه دریافته‌های خود را بیان نکرده و قصد او از این بحث، ایجاد حیرت در مخاطب بوده است تا خود این پیوند را از سر تأمل دریابد:

بگفتم وضع الفاظ و معانی ترا سرگشته گرداند، بدانی

(شبه‌ستری 1368: ب 737)

زیرا حتی وقتی «مانندی» برای دریافته‌های ذوقی، به کار می‌بریم، تنها یکی از وجوه معنی را انتقال می‌دهیم و از وجوه دیگرش چشم می‌پوشیم. (ب 739)

به همین دلیل وقتی پرسش‌های مربوط به «مشکل‌های اصحاب اشارت» (ب 38) مطرح می‌شود، شبه‌ستری ناگزیر به جای زبان «عبارت»، زبان «اشارت» را به کار می‌گیرد. زبانی که مرکز آن قلب صافی شده است و تنها ابزار کشف حقایق فراحسی به شمار می‌آید و در نزد اهل اشارت، زبانی آشنا و ابزاری مناسب برای انتقال معانی به اهل راز، و کتمان آن از «غیر» است:

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی

(حافظ 1379: 569)

البته این نیز گفتنی است که استفاده از زبان اشارت و رمز و کنایه در گلشن‌راز و آثار مشابه، تنها برای این نیست که «هر ناشسته روی و ناقابل، گرد حرم‌سرای کعبه مقصود ایشان راه نیابد» (ترکه 195:1375) بلکه این کاربرد اساساً بدان دلیل است که در این جا گوینده چون «گنگ خواب دیده و مردم تمام‌کر» اند. پس «کلام صوفیه، به عنوان زبان طریقت که به کشف حقیقت می‌انجامد، طبیعتاً زبانی است که از رمز و مثل و تمثیل برای ادای مقصود، سود می‌جوید» (ستاری 142:1372) و این بدان دلیل است که آنان می‌خواهند از تناسب میان کثرت‌ها و طرز به وحدت رسیدن آنها برای ایجاد جمال، سخن بگویند. اما جمال «در همه حال کیفیتی تمثیلی دارد و والاترین معانی هرگز به کلام در نمی‌آیند. از این روست که آدمی تنها به یاری تمثیل قادر به بیان آن است.» (دومن 82:1384)

بهره‌گیری از زبان اشارت که به گفته شبه‌ستری «مرد معنی» آن را از رهگذر عبارت بیان می‌دارد (ب 714) مخاطب را از کارکرد عادی زبان دور و به کارکردهای ادبی و کشف زیبایی‌های زبانی نزدیک می‌کند. بدین ترتیب می‌توان بر آن بود که زیبایی‌شناسی شبه‌ستری که بخشی از آن در زبان وی بازتابیده «زیبایی‌شناسی وقوف به غیر محسوس‌ها و فراطبیعی‌ها و ظرافت‌های طبع خود دل است. آن زیبایی‌شناسی و درک حسن و خوبی که چشم و گوش ظاهری تنها بینندگان و مستمعان خاموش آند، نه شرکت‌کنندگان حاضر و آماده آن.» (لوین 274:1379)

عاطفه

عاطفه شوری است که در اثر تعامل انسان با جهان خارج، در وی شکل می‌گیرد و تجلی عاطفی هر شاعر، سایه‌ای از "من" او و "من" هر شاعر، نموداری است از گستره وجودی او و گنجایشی که در عرصه فرهنگ و حوزه شناخت هستی دارد. عواطف بعضی شاعران، از یک "من" محدود و کوچک و شخصی سرچشمه می‌گیرد، مانند "من" اغلب گویندگان ادب درباری، ولی عواطف بعضی دیگر، سایه‌ی است از یک "من" انسانی و متعالی. (مولوی 1387:146). بدیهی است هرگاه عاطفه حاصل تجربه مستقیم فرد از هستی بیرونی و محیط باشد، اصیل‌تر از زمانی خواهد بود که او آزموده دیگران را دیگر بار بیازماید. البته توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که آدمیان تجربه‌های گوناگون و متنوعی دارند که نباید انتظار داشت همه آنها در اثر رویارویی مستقیم با محیط شکل گرفته باشد؛ بلکه باید پذیرفت که همواره بخشی از این تجربه‌های انسانی هم چنان که درباره عاطفه شبستری صادق است، حاصل زیستن در جامعه و تعامل اجتماعی و فرهنگی با انسان‌های دیگر است. زیرا هر فرد همواره زیر نفوذ تجربه‌های فرهنگی قوم خویش قرار می‌گیرد و دانسته و ندانسته از آنها در سطحی وسیع استفاده می‌کند.

شبستری از آن جاکه انسانی متأمل است، به هر چیز مادی و معنوی که در دسترس حواس و خرد او قرار می‌گیرد، از سر تأمل می‌نگرد و از آنها استفاده می‌کند، اما از آن رو که عاطفه حاصل تأثرهای مستقیم آدمی از محیط زندگی است، چون عمر شیخ در محیط‌های علمی سپری و صرف آموختن علم شده است، تأثیر او از این محیط‌ها در جای جای بخش اعظم متن گلشن‌راز مشهود است. به همین دلیل بیشتر از همین تجربه‌ها برای انتقال اندیشه‌اش استفاده می‌کند. البته او، از میان این نشانه‌ها و تصاویر گوناگونی که جزو ذخایر ذهنی اوست، تنها آنهایی را که با تجربه‌ها و ذهنیت مخاطب تناسب بیشتری دارند و نیز در نظم بخشیدن به طرح ذهنی او، ابزارهای مناسب‌تری به شمار می‌آیند، به کار می‌گیرد و بدین ترتیب عواطف خود را نسبت به مدلول این نشانه‌ها و تصاویر نشان می‌دهد و به مخاطب کمک می‌کند تا طرز تلقی او را از معرفت عرفانی و طبیعت و جامعه‌ای که در آن زیسته، دریابد.

در بررسی عواطف شعری شبستری آشکارا درمی‌یابیم که پرسش‌های امیر سیدحسینی مانند محرک‌های بیرونی بر ذهن و اندیشه او زخمه می‌زند و رگ جان او را به حرکت درمی‌آورد و او را به گفتن وامی‌دارد و بدین ترتیب اندیشه‌های شیخ از اعماق ضمیرش به سطح می‌آید و عمق دانش و ادراک او را از مفهوم پرسش‌ها و نیز زاویه دیدش را نسبت به آنها به نمایش می‌گذارد. گذشته از حضور همیشگی عرفان در ذهن شبستری، دانایی او در زمینه‌های دیگر هم، برای تجسم اندیشه‌هایش به کار گرفته می‌شوند. او در این اثر از دانش‌های منطق و فلسفه (ب 78)، مانند مثل افلاطونی (ب 716)، کل و جزو (ب 370)، وجود، بود (ب 528)، اختیار، جوهر و عرض (ب 201) و دانش‌های ادبی مانند نحو و علوم قرآنی، که بیانگر گرایش‌های عاطفی شیخ است، سخن گفته است.

گاهی نیز عواطف او رنگ سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد و از این که می‌بیند ریاکاران و بی‌خردان عنان اختیار امور را به کف بی‌کفایت خود گرفته و مجال را برای عارفان و خردمندان تنگ کرده‌اند، در عصر سلطه استبداد شجاعانه فریاد برمی‌دارد که:

فـتـادـه سـرورـی اـکـنـون بـه جـهـال از این گشتند مردم جمله بدحال
(شبه‌ستری 1368: ب 523)

این انتقاد تند در ابیات بعدی هم ادامه می‌یابد و او چنان از شیخان جاهل به جان می‌آید که قصد می‌کند از کار کناره گرفته، زَنار ببندد! اما به وی الهام می‌شود که شکبیا باشد: زیرا
اگر کُناس نبود در ممالک همه خلق اوفتند اندر مهالک!

(همان: ب 923)

گذشته از اینها، برخی پدیده‌هاچنان بر وی اثر نهاده‌اند که به نظر می‌رسد نمی‌تواند از زیر نفوذ آنها بیرون رود و از آنها استفاده نکند. به عنوان نمونه از «دایره» که اتفاقاً پر بسامد نیز هست و در بیت‌های 16، 238، 263، 364، 396 و 710 به عنوان ابزاری استفاده می‌کند تا سیر نزول و صعود انسان در مسیر کمالش و نیز گره‌خوردگی آغاز و انجام هستی را به نمایش درآورد.

انتخاب تصویر «کمه» برای اثبات محرومیت همیشگی اهل اعتزال از کمال (ب 107) و نیز انتخاب قطره باران که با تغییر شکل و نامش در مراحل گوناگون ابزار نمایش نموده‌ای مختلف یک "بود" قرار می‌گیرند، از گرایش‌های شیخ به این امور خبر می‌دهند:

چگونه یافت چندین شکل و اسما	نگر تا قطره باران دریا
نبات و جانور، انسان کامل	بخار و ابر و باران و نم و گل
کز شد این همه اشیا مثل	همه یک قطره بود آخر در اول

(همان: ب 500-502)

به‌طور کلی در سراسر کتاب گلشن‌راز، می‌توان تأثیر حوزه‌های علمی و محیط‌های عرفانی و اجتماعی را بر ذهن و ضمیر شبه‌ستری مشاهده کرد. اما از آن رو که پرسش‌ها همه از دنیای مجردات و معقولات برگزیده شده و لاجرم پاسخ‌ها نیز مجرد است، شیخ ناگزیر برای تجسم این امور مجرد و معقول، آنها را با محسوسات طبیعت و محیط می‌سنجد و از رویارویی دو امر مجرد و مشخص، تصاویری گویا به وجود می‌آورد؛ تصاویری که کمابیش از عواطف و احساسات او خبر می‌دهد. ولی به هر رو، حضور دانش و آگاهی‌های عرفانی، مجالی برای ظهور و بروز تصاویر هنری، از آن دست که در غزل عارفانه دیده می‌شود، باقی نمی‌گذارد. اگرچه این اثر «علاوه بر آن که یک مجموعه معارف و جامع الحکمه دقیق و موجز ارباب عرفان در زبان فارسی است، درآمدی هم برای ادراک درست لطایف غزل صوفیانه در شعر فارسی نیز هست.» (زرین‌کوب 1378: 284)

نگاهی گذرا به صور خیال گلشن‌راز نشان می‌دهد که تصاویر او بیشتر از شعرای پیشین گرفته شده و کهنه است، اما او توانسته است عواطف خود را از رهگذر همین تصاویر بیان کند.

تشبیه

با توجه به تحقیقات انجام شده، تشبیه پر بسامدترین ابزار تصویرآفرینی در این کتاب بوده است. زیرا بسیاری از اندیشه‌های شیخ که به گفته عطار «نتیجه کار و حال است نه ثمره حفظ و قال» (عطار 1362:5)، تنها پس از مقایسه با محسوسات قابل ادراک خواهند بود. اگرچه شبستری تشبیه کامل را ممکن نمی‌داند (ب 729) و به خوبی می‌داند که حتی با تشبیه کردن هم قادر نخواهد بود مجرداتی را که در ذهن دارد، کاملاً به مخاطب منتقل نماید، ولی چون بر این باور است که «دانستن امری بی نمونه در نفس داننده، محال است» (لوین 1379:8)، ناگزیر برای تجسم‌بخشیدن به ایده‌های مجرد و تقریب آنها به ذهن مخاطب، به فراوانی از تشبیه استفاده می‌کند. تشبیه در این اثر، از دو منظر ساختار و خاستگاه قابل بررسی است. از نظر ساختمان، تشبیه به طور کلی به دو دسته گسترده و فشرده تقسیم می‌شود. با توجه به نمونه‌های گردآوری شده، مشاهده می‌شود شبستری از تشبیه گسترده، بیش از فشرده، استفاده کرده است. تشبیه گسترده نیز که اساساً در جمله ظاهر می‌شود، گاه تنها حاوی دو پایه اصلی تشبیه است و گاهی جز این دو، ادات و وجه شبه هم در آن دیده می‌شود. از نظر عقلی یا حسی بودن پایه‌ها نیز گفتنی است که گاه دو سوی تشبیه حسی‌اند. مانند تشبیه «افلاک دوار به چرخ فخر» (ب 241) و گاهی هر دو عقلی‌اند مانند "لوث هستی" (ب 814). اما گونه‌ای که در آن معقولی به محسوسی مانند می‌شود، مانند "کوه هستی" (ب 194) به دلیل توان تجسم بخشی، کاربرد بیشتری یافته است. نمونه‌هایی از ساختارهای تشبیه گسترده، بلیغ غیر اضافی و بلیغ اضافی را در بیت‌های 506، 572 و 927 می‌توان دید.

با تکیه بر نمونه‌های به دست آمده در می‌یابیم که تشبیه‌های فشرده، در گلشن‌راز، در تمام موارد، از گونه عقلی به حسی است. زیرا همان‌طور که گفته شد این ساختمان مفیدترین تشبیه برای تجسم امور مجرد است. مانند آنچه در مصراع‌های زیر دیده می‌شود:

یکی از بحر وحدت گفت اناالحق (ب 25)، به تاریکی در است از بیم تقلید (ب 108)، بدان خردی که آمد
حبه دل (ب 150)، تو را تا پیش کوه هست فانی است (ب 192)، دوم صحرای هستی در نوشتن (ب 307)،
شده پیدا ز بوقلمون امکان (ب 712)

تشبیه‌های فشرده گاه تلمیحی است، مانند "رخش حسن" (ب 623) و گاه نمادین است مانند "سیمرغ بقا" (ب 928) و گاه خیالی و وهمی است. چنان که در دو بیت 702 و 703 محدث را به عنقا مانند کرده است که لاهیجی در تفسیر آن می‌گوید:

قدیم و محدث از هم خود جدا نیست که از هستی است باقی دائماً نیست
همه آن است و این مانند عنقا است جز از حق جمله اسم بی مسماست

(شبستری 1368: ب 702-703)

«یعنی فی نفس الامر هرچه هست، همه آن است؛ یعنی قدیم است و این که محدث مراد است، مانند

عنقاست؛ یعنی وجود خیالی و وهمی دارد». (لاهیجی 1383:456)

البته شبستری از ساختارهای دیگر تشبیه هم برای القای اندیشه‌های خود استفاده کرده است. در زیر ساختارهای دیگر تشبیه دیده می‌شود.

تشبیه جمع

تشبیه جمع؛ یعنی ساختاری که در آن مشبه یکی و مشبه‌به بیش از یکی باشد، از ابزارهای مفید بیان اندیشه‌های شبستری بوده است. تشبیه جمع مانند آنچه در ابیات زیر آمده در گلشن راز نسبتاً پر کاربرد است:

اگر هست این دل ما عکس آن خـال	چرا می‌باشد آخر مختلف خـال؟
گهی چون چشم مخمورش خراب است	گهی چون زلف او در اضطراب است
گهی روشن چو آن روی چوماه است	گهی تاریک چون خال سیاه است
گهی مسجد بود گاهی کنشت است	گهی دوزخ بود گاهی بهشت است

(شبستری 1368: ب 799-796)

تشبیه مفروق

گاه شیخ به یاری تشبیه مفروق آن فضایی را تجسم می‌بخشد تا اندیشه مجرد خویش را از رهگذر در نهایت انسجام و ایجاز القا نماید. بی گمان هر اندیشه‌ای برای آنکه معلق نماند و انتقال آن به بهترین وجه میسر گردد، باید از رهگذر یک فضای مناسب مطرح شود. در این حالت فضا حکم زمینی را دارد که دانه درون‌مایه در آن افکنده می‌شود تا بروید و ببالد و به خواننده منتقل شود. با فضا سازی است که به اجزای پراکنده اندیشه خود وحدت می‌بخشیم. به عنوان نمونه، شبستری برای بیان این که علم و عبادت موجب سعادت است، فضایی از میدان چوگان‌بازی که از زندگی اجتماعی گرفته شده است، ترسیم می‌کند و می‌گوید:

به رخش علم و چوگان عبادت ز میدان در ربا گوی سعادت

(شبستری 1368: ب 844)

این فضا سازی و ایجاد زمینه‌های حسی برای درک معقولات را در بیت‌های 193، 301، 349، 524، 560، 571، 657 و 886 هم می‌توان دید.

تشبیه ملفوف

گاه نیز برای تجسم اندیشه‌های مجرد از تشبیه ملفوف استفاده شده است، مانند آن چه در بیت زیر آمده است:

ز روی و زلف خود صد روز و شب کرد بسی بازیچه‌های بوالعجب کرد

(همان: ب 772)

نمونه‌های دیگر تشبیه ملفوف در بیت‌های 189، 190، 584، 717 و 785 نیز دیده می‌شود.

تشبیه مضمّر

تشبیه مضمّر که افزون بر حذف ادات تشبیه از ساختار معمول تشبیه در آن خبری نیست، از ابزارهای ارزشمند زیبایی‌آفرینی است. گاهی، وقتی که هنر شاعری بر شیخ غلبه دارد و "ادبیات" جای "زبان" را می‌گیرد، با تشبیه

مضمّر روبه‌رو می‌شویم. در بیت‌های 761 و 756، زلف و لب، به گونه‌ای پنهان و پوشیده به زنجیر و می مانند شده است.

تشبیه مرکب و تمثیلی

از آن رو که شبستری به قصد تجسم ایده‌های مجردش از تشبیه استفاده می‌کند، تشبیه مرکب را که در ساختار جمله شکل می‌گیرد، ابزار مناسب‌تری برای انتقال اندیشه‌های گسترده‌اش می‌یابد. در این گونه از تشبیه‌ها، به طور کلی مشبه امری است عقلی که به یک مشبه‌به مرکب حسی مانند می‌شود. در یک جا شبستری در پاسخ به پرسش «مسافر چون بود، رهرو کدام است» (ب 311)، پاسخ خود را در یک تشبیه مرکب زیبا بدین‌سان تجسم بخشیده است:

مسافر آن بود ک‌او بگذرد زود زخود صافی شود چون آتش از دود

(شبستری 1368: ب 313)

شبستری در جایی دیگر برای بیان عجز عقل از ادراک حقایق، آن را با چشم خفاش که قادر به تحمل نور خورشید نیست، مقایسه می‌کند و بدین ترتیب تشبیه مرکب به تشبیه تمثیلی نزدیک می‌شود:

رها کن عقل را، با حق همی باش که تاب خور ندارد چشم خفاش

(همان: ب 117)

او برای تجسم این امر پارادوکسی دشواریاب که نور ذات خداوند از شدت تابش، چشم را تیره می‌کند، به گونه‌ای که گویی آن نور خود در دل تاریکی است، تشبیه تمثیلی زیر را به کار می‌برد:

سیاهی گر بدانی نور ذات است به تاریکی درون آب حیات است

(همان: ب 123)

مقوله متقابل وحدت و کثرت در ادبیات عرفانی کاربردی وسیع و شایع دارد. شبستری برای نمودن جهانی که در عین کثرت، وحدت دارد و وحدت در حکم روح آن است، به تمثیلی ذهنی، زیبا و گویا در بیت‌های 134 – 135، متوسل می‌شود، تا دریافته خود را به یاری حضور «یک» در تمامی اعداد، به مانند دلیلی متقن، اثبات نماید.

به گفته شبستری، آنان که خدای را می‌شناسند، نه تنها از او خوفی ندارند، بلکه در سایه‌سار امن معرفت او خوش می‌آرامند. اما بنا بر محتوای بیت 516 کسانی که از معرفت او عاجزند، به کودکی می‌مانند که از سایه خود هم هراس دارد.

عارف همواره به «رفتن» که شوق‌انگیز است، می‌اندیشد و «ماندن» را که با خوف همراه است، خوش نمی‌دارد. زیرا تنها در این صورت است که بی‌نیازی خود را از محرک بیرونی نشان داده و بر انگیزه درونی تأکید ورزیده است. او این اندیشه را با تصویر زیر تجسم می‌بخشد.

نماند خوف اگر گردی روانه نخواهد اسب تازی تازیانه

(شبستری 1368: ب 517)

ترک دنیا در نزد عارفان از اصل‌های مسلم خودسازی و معرفت حقیقی است. شبستری برای ترغیب مخاطبان به رها کردن دنیا، آن را در بیت 937 با مردار که سگان را می‌شاید، می‌سنجد.

خاستگاه تشبیه

خاستگاه تشبیه جایی است که شاعر مشبه‌به خود را از آن‌جا اخذ می‌کند. این خاستگاه که مرجع تشبیه است، حوزه محاکاتی و گستره تخیل شاعر را نشان می‌دهد. با بررسی خاستگاه‌های تشبیه در گلشن راز به قلمرو تجربه‌های مستقیم، غیرمستقیم، تحقیقی و یا تقلیدی شبستری پی می‌بریم و نو یا کهنه بودن آنها را بازمی‌شناسیم.

سیری گذرا در تصاویر گلشن راز، نشان می‌دهد که این مثنوی با وجود محدود بودن ابیاتش، از این نظر نسبتاً غنی است و بخش‌هایی از طبیعت، جامعه و زندگی اجتماعی و امور معقول و مجرد را به نمایش می‌گذارد و چگونگی تأثیرپذیری شیخ را از هستی بیرون و روند تصویرسازی او را بر پایه این تأثرات، آشکار می‌سازد.

استعاره و رمز

ورای عقل طوری دارد انسان که بشناسد بدان اسرار پنهان

(همان: ب 429)

با توجه به آنچه گفته شد استعاره به گفته امبرتو اکو، «ازازل تاکنون موضوع تفکرات فلسفی، زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی بوده است» (اکو: 38:1383). استعاره از ابزارهای مؤثر بیان است که به وسیله آن به چیزی، پنداری یا کنشی به وسیله کلمه‌ای اشاره می‌شود که مدلول آن پندار یا کنش دیگری است ولی «کیفیت مشترکی را بین آن دو القا می‌کند.» (کادن 241-240:1380)

اما رمز که مفهومی به غایت وسیع‌تر از استعاره دارد و می‌توان آن را برای «توصیف هر شیوه بیانی به کار برد که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان می‌کند.» (چدویک 1375: 9). اگرچه نمادپردازی فقط نشان دادن یک مضمون به جای مضمون دیگر نیست... بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی است.

بنابراین، یکی از راه‌های بیان دریافته‌های شهودی، استفاده از استعاره و نماد است. زیرا این دو، با مراتب ابهامی که در خود دارند، ابزاری مناسب برای نمایش دریافته‌های پوشیده و مرموزند و متنی عرفانی چون گلشن راز از آنها بی‌نیاز نخواهد بود. پس استعاره و رمز در این کتاب تنها ابزار زیبایی‌آفرینی نیست؛ بلکه پیش از آن، ابزار انتقال معانی مبهمی است که به آسانی تن به بیان صریح نمی‌دهند. به سخن دیگر نه تنها استعاره و رمز در گلشن راز در خدمت بیان اندیشه‌اند؛ بلکه با آن گره خورده و وحدت یافته‌اند.

استعاره‌اندیشی و به ویژه نمادپردازی برای کسی که معتقد است جهان مادی سایه‌ای از جهان برین و کلی است یک ضرورت به شمار می‌آید. به سخن دیگر، شبستری که عارف است و برای جهان دو سطح آشکار و

پنهان در نظر می‌گیرد و جهان بینی او «عبارت است از شهود وحدت در کثرت و تمام کثرات عالم که نزد اهل حکمت به خلق، صنع و مصنوع و این‌گونه الفاظ تعبیر می‌شود... نمود و نمایشی است که حقیقت آن وحدت است» (زرین‌کوب 238:1378)، عجیب نیست که «وی در هر کلام در هر شعر و قصه هم رمزی و مظهری بیابد از آنچه مربوط است به همان حقیقت واحد.» (زرین‌کوب 1378:260)

«در حقیقت آن احساس وحدت و هماهنگی با تمام ذرات کاینات که شعر و رویای صوفیه را تشکیل می‌دهد و ادب عرفانی ما را یک رنگ جهانی؛ بلکه کیهانی می‌دهد، مبنی بر شهود و ادراک کشفی عارف است از این وحدت، وحدت شهود» (همان: 238). به بیانی دیگر وقتی یک قطره در ذهن شبستری عین دریاست، یا ذره‌ای حاوی خورشیدها، ناگزیر باید از زبان و بیان استعاری و نمادین، برای تعبیر این دریافت‌های شهودی خود استفاده کند.

به هر حال پس از تشبیه، استعاره، پرکاربردترین ابزار بیانی در گلشن راز است و می‌توان آن را به دو گونه اصلی مصرحه و کنایی (تشخیص)، تقسیم کرد.

استعاره مصرحه نه زیاد است و نه تازه. اما برخی از آنها نظیر صدف و درّ و مغز و پوست که در ذات خود دو سطحی‌اند و با نگاه شیخ به هستی، مناسبت بیشتری دارد، بیشتر به کار او می‌آیند.

در ابیات 27، 176، 359، 561 و 587، به ترتیب گوهر و درّ برای "اسرار نهان"، صدف برای "ظاهر"، خورشید عیان برای "خداوند و یقین"، پوست برای "شریعت"، خور برای "حقیقت و ذات خداوند"، درّ شهوار برای "سخن" و سگ برای "نفس"، استعاره شده‌اند.

تشخیص

تشخیص که در روزگار ما یکی از ابزارهای آرایش کلامی مستقل دانسته می‌شود، در اصل گونه‌ای از استعاره کنایی است و از یک جهان‌بینی کهن سرچشمه می‌گیرد و به روزگاری در ورای تاریخ بازمی‌گردد؛ روزگاری که انسان با طبیعت انس و الفتی داشت و آن را بسان خود زنده و دارای اوصاف انسانی می‌پنداشت. بنابراین تشخیص برای شاعر که می‌تواند «در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت "تصرف کرده" و از رهگذر نیروی تخیل بدان حرکت و جنبش» (شفیعی‌کدکنی 149:1358) بخشد، ابزاری است شاعرانه. اما برای عارف که تمام هستی را در تسبیح خداوند می‌بیند، دیگر ابزار نیست؛ بلکه بینشی هستی‌شناسانه است.

تشخیص در گلشن راز کاربرد وسیعی دارد. زیرا شبستری در بیان مافی‌الضمیر، بی آن‌که خود آگاه باشد، به اشیا و پدیده‌ها و مجردات جان می‌بخشد و آنها را زنده و پویا در پیش چشم خواننده به حرکت در می‌آورد. نمونه‌هایی از شخصیت‌بخشی‌های او را در بیت‌های 4، 22، 256، 821 و 823 می‌بینیم:

در ابیات مذکور با استفاده از فعل به تشخیص‌های خود پویایی می‌بخشد. اما گاه تشخیص در قالب اضافه

استعاره‌ی عرضه شده است. این نوع به نسبت تشخیص‌های یادشده، پویایی کمتری دارد. برای نمونه در بیت‌های 22 (دست جان)، 69 (چشم دل)، 181 (دست عجز)، 525 (زمام تن)، 988 (روی جان) قابل ذکر است. شبستری در مواردی تشخیص را در قالب ترکیب وصفی می‌آورد. در این حالت، صفت، قرینه‌ی استعاره خواهد بود. «موج مجنون»

(ب 496)، «چشم مست باده‌خوار» (ب 811) و «شراب باده‌خوار» (ب 812) از این قبیل است.

گاهی صفت قرینه استعاره‌ی کنایی غیرتشخیص می‌شود. به عنوان نمونه در بیت 812، پژمردگی که صفت گیاه است به تن و افسردگی که صفت انسان است، به جان نسبت داده شده است:

در استعاره‌های کنایی، همیشه مشبه‌به محذوف انسان نیست. نمونه‌های زیر از این دست است: نورجان (ب 1)، غلاف دَر (ب 563) شهرستان نیکویی (ب 622).

شبستری یک بار هم از استعاره‌ی کم‌یاب و کم‌کاربرد عنادیه در گلشن راز، استفاده و «مرده» را برای پیران جاهل استعاره کرده است:

کسی از مرده علم آموخت هرگز؟ ز خاکستر چراغ افروخت هرگز؟

(شبستری 1368: ب 918)

رمز

اما هم‌چنان که پیش‌تر اشاره شد، شبستری بر این باور است «که محسوسات از آن عالم چو سایه است» (ب 724) و هستی در نزد او روساخت و ژرف‌ساختی دارد و این خود بستر مناسبی برای شکل‌گیری رمز در ذهن اوست.

گذشته از متوقف بودن معرفت شهودی بر رمز، احوال درونی شبستری نیز همچون عارفی دل‌آگاه، در بهره‌گیری از رمز مؤثر است. به گفته‌ی عبدالرزاق لاهیجی «اینان امانا الله‌اند و امانتی که عندالله پیش ایشان ودیعت است، بنا بر غیرت الهی روا نمی‌دارند که غیری بر آن اطلاع یابد. فلهمذا وضع اصطلاحاتی فرمودند که هرگاه که تعبیر از آن حالات و مقالات نمایند، آن کسی که اهل آن حال باشد، فهم آن معانی نماید و هرکه از آن حال بی بهره باشد، از ادراک آن محروم ماند.» (لاهیجی 1383: 30-31)

این اصطلاحات، که "به منظور کتمان سَر" به کار می‌رفته، به وسیله‌ی برخی از عارفان شرح شده است. اما دسته‌ای «از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهایی نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی‌اند، هرکدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارات دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعراست.» (فتوحی 1386: 213)

شبستری خود در مدخل گلشن راز دلیل رمزگرایی را چنین توضیح می‌دهد: وقتی در انسان عقل پدید آمد و تمییز برای او ممکن شد، به اصل همه چیز پی برد و خود را شخصی معین دید، آن‌گاه «تفکر کرد تا خود

چیستم من» (ب 7). در اثر این اندیشیدن بود که جماعتی، «علم ظاهر» حاصل کردند و از خشکی ساحل نشان دادند (ب 27) و کسانی به گوهر اسرار حق پی بردند و کشته شدند و گروهی از جزو و کل و قدیم و محدث، حکیمانه سخن گفتند. اما جماعتی نیز رمزپردازانه از زلف و خط و خال سخن گفتند و برای نمودن برخی احوال از وجه نمادین شراب و شمع و شاهد استفاده کردند (ب 29). او دربارهٔ رمزپردازی و رمزگشایی در اثر خویش، گفته است:

سخن‌ها چون به وفق منزل افتاد در افهام خلایق مشکل افتاد
کسی را کاندین معنی است حیران ضروری می‌شود دانستن آن

(شبستری 1368: ب 31.30)

اما باید توجه داشت که رمز در آثار عرفانی دقیقاً همان نیست که در آثار غیرعرفانی مشاهده می‌شود. زیرا عارفان میان مرموز و نشانه‌های محسوس آن، پیوندی عمیق، مه‌آلود و دشواریاب، از نوع پیوند محسوسات این جهان و معقولات جهان دیگر می‌یابند.

می‌دانیم که نماد از استعاره برمی‌خیزد و با تمثیل هم خویشاوندی دارد. اما خلاف استعاره و تمثیل، که چیزی شناخته شده را به تصویر می‌کشند و می‌توان هر یک از دو سوی آنها را به طور مستقل و جداگانه در نظر گرفت، تصویر نمادین با ذات خود انطباق می‌یابد و میان رمز و مرموز وحدت و یگانگی برقرار است. گادامر در مقایسهٔ نماد و تمثیل می‌گوید:

• تقابل نماد و تمثیل نظیر تقابل هنر با غیر هنر است. بدین صورت که در هنر نامعین بودن معنا سرچشمهٔ مجموعهٔ بی‌پایانی از معانی است. درحالی‌که در غیر هنر به محض دست‌یابی به معنا، کار تمام می‌شود. (دومن 1383: 80)

نماد همواره از رهگذر نشانه‌های محسوس قابل ادراک است. شبستری نیز با توجه به این اصل از امور حسی متفاوتی برای انتقال معانی نمادین استفاده و سخن خود را دارای دو سطح می‌کند و این باور خود را در بیت زیر به تصریح نشان داده است.

به زیر پردهٔ هر ذره پنهان جمال جان‌فزای روی جانان

(شبستری 1368: ب 164)

و سپس به مخاطب می‌گوید: «تو از عالم همین لفظی شنیدی» (ب 165) در حالی که هستی صورتی ظاهر و معنایی پنهان و شگرف دارد و تو از پیوند این صورت و معنی چیزی دریافته‌ای. به همین دلیل است که از وی می‌پرسد:

بگو سیمرغ و کوه قاف چبود؟ بهشت و دوزخ و اعراف چبود؟

(شبستری 1368: ب 167)

بیا بنما که جابلقا کدام است جهان را شهر جابلسا چه نام است؟

(همان: ب 170)

و بدین ترتیب از وی می‌خواهد که در ورای هر چه می‌بیند و می‌شنود، به دنبال حقیقتی که آن چیزها تنها نمایندگان آن هستند، بگردد. با وجود آنکه شبستری سیمرغ و قاف و جابلقا و جابلسا را به مثابهٔ نشانه‌های

نمادین معرفی می‌کند، در این مقام از آنها رمزگشایی نمی‌کند. اما شارحان گلشن راز از این رمزها کشف حجاب کرده‌اند. در این جا طرز تلقی یکی از شارحان این اثر نفیس را درباره این نمادها می‌خوانیم:

• سیمرغ روح است و کوه قاف بدن، سیمرغ عشق است و کوه قاف دل، سیمرغ جامعیت انسان است و قاف نشئه او، سیمرغ انسان کامل است و کوه قاف مرتبه تمکین او. (داعی شیرازی 1377: 156)

و می‌افزاید:

• از روی رمز یا خود خلق، جابلقا اشارت به کمالات نفسانی انسانی است و خلق، جابلسا اشارت به کمالات بدنی است و عکس نیز محتمل است.. (همان)

شارح با این توضیح نشان می‌دهد که نمی‌توان برای نمادها معنای یکه‌ای بیان کرد؛ بلکه در این باره دانش و بینش خواننده و موقعیت متن و مخاطب، نقشی تعیین‌کننده خواهد داشت.

گذشته از واژگان، اعداد نیز برای شبستری نمادین‌اند و در ورای آنها نیز به دنبال کشف معنی پنهانی است:

به زیر هر عدد سرّی نهفته است از آن درهای دوزخ نیز هفت است

(شبستری 1368: ب 607)

اما مباحث اصلی نمادپردازانه گلشن راز در سه پرسش پایانی امیر سید حسینی مطرح شده است. این

پرسش‌ها که از بیت 714 آغاز می‌گردد، طرز تلقی شیخ را از نماد مشخص می‌سازد. پرسش سایل این است:

چه خواهد مرد معنی زان عبارت که دارد سوی چشم و لب اشارت؟

چه جوید از رخ و زلف و خط و خال کسی کاندر مقامات است و احوال؟

(شبستری 1368: 715-716)

در این جا شیخ با پیش‌کشیدن مبحث دلالت الفاظ که پیش‌تر بدان اشاره شد، کاربرد حقیقی و مجازی واژگان را توضیح می‌دهد و سپس از نشانه‌های چشم، لب، زلف، رخ، خال، خط، شراب، شمع، شاهد، خرابات، بت، زنار، ترسایی و ترسابعچه به مثابه واژگان نمادین در نزد عارفان سخن می‌گوید و به توصیف آنها می‌پردازد و در کلامی شاعرانه و زیبا از آنها رمزگشایی می‌کند. بی‌گمان این بخش از کتاب که از بیت 714 آغاز می‌شود و تقریباً یک سوم کتاب را در برمی‌گیرد، شاعرانه‌ترین بخش گلشن راز است.

کنایه

کنایه؛ یعنی سخنی «که معنی حقیقی و نهاده آن قابل رد نیست ولیکن به اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع و مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود» (ثروتیان 1383: 224). با توجه به دریافت‌های شیخ از برخی مسایل و نیاز به ترک تصریح آنها، استفاده از لازم معنای واژگان، ترکیب‌ها و عبارات، برای بیان معناهای پوشیده ضرورتی انکارناپذیر است و هرگاه لازم باشد از آن استفاده می‌کند.

در میان کنایات گلشن راز، هیچ کنایه نومی مشاهده نمی‌شود. این کنایه‌ها جنبه زیباشناختی و هنری خود را فروگذاشته و به ابزارهایی زبانی تبدیل یافته‌اند. اما به هر رو، از آن جا که کنایه‌ها امکاناتی زبانی برای بیان ما

فی‌الضمیر به شمار می‌آیند، شبستری از آنها استفاده می‌کند. به سخن دیگر، او به جای بیان صریح برخی معانی، نشانه‌هایی را که با آن معانی ملازمه دارند، به جای آنها به کار می‌برد و سخن خود را دارای دو سطح حقیقی و مجازی می‌کند. در این جا نمونه‌هایی از این کنایه‌ها را می‌بینیم:

کار دیده: مجرب (ب 42)، قایل دین: پیامبر اکرم (ص) (ب 65)، سرپوشیده: زن (ب 183)، چرخ اعظم: فلک (ب 219)، هشت مقوس: افلاک (ب 221)، مقام و جای محبوب: دل (ب 398)، این مشت خاک: آدم (ب 412)، هستی به تاراج دادن: از بین بردن (ب 336)، خویشتن را پنبه‌کاری کردن: تن به سختی دادن (ب 439)، جگر خوردن: غمگین شدن (ب 744)، دم دادن: نفس کشیدن، بادزدن (ب 747)، روسیاهی: شرمساری (ب 851)، ریش: نادان (ب 901)، لایعرف الهّر من البر: احمق (ب 913).

پارادوکس

پارادوکس یا متناقض‌نمایی به بیانی اطلاق می‌شود «که به ظاهر متناقض با خود، نامعقول و مخالف با فهم عمومی است. هر چند وقتی خوب بررسی یا خوب توضیح داده شود، ممکن است اساس درستی داشته باشد. بنا به قول بعضی، دراصل حقیقی باشد» (جناری 14:1377). وقتی به بیان پارادوکسی نیاز پیدا می‌شود که منطق دست و پای ذوق و خرد را نبسته باشد. بنابراین، شاعر و عارف که از این آزادی برخوردارند، بسیاری از اوقات سخنانی می‌گویند که ذهن منطقی آن را در نیافته است.

اما دنیایی که عارف تجربه می‌کند، همانی نیست که عالم آن را به مشاهده می‌نشیند. در دنیای اهل منطق اجتماع امور ناساز محال است. در حالی که عارف و نیز شاعر که ذاتاً شهودی اندیش‌اند، جهان را در پیوندی دیالکتیکی مشاهده می‌کنند و به اجتماع نقیضین باور دارند و میان امور متناقض به آسانی سازگاری برقرار می‌کنند و آنها را آشتی می‌دهند. بدین ترتیب عارف حقایقی را که عالم به دلیل سلطه تفکر منطقی، از درک آنها ناتوان است، کشف می‌کند. به سخن دیگر نگاه عارف به هستی حاوی حقیقتی است که در ظاهر حقیقتی به نظر نمی‌آید.

این متناقض‌نماها، به دلیل آنکه ناشی از عادت‌زدایی و یا خلاف‌آمد عادت‌اند، ذهن را بر سر دو راهی انتخاب محال و ممکن قرار می‌دهند و کمک می‌کنند که آدمی تناقضی را که در ذات زندگی وجود دارد، کشف نماید و به این حقیقت بزرگ که هر چیز حامل بخشی از ضد خودش است، پی ببرد. بیان پارادوکسی اگرچه در ظاهر بی معنی می‌نماید، در باطن عرضه‌گاه معانی بسیاری است. به همین دلیل قابل تأویل است و از این رو به نماد می‌ماند و همین امر سبب توجه بسیار عارفان بدان بوده است.

در نگاه پارادوکسی شبستری، خداوند «از پیدایی پنهان است» (ب 97)، «شب روشن را در میان روز تاریک می‌توان دید» (ب 128)، «صد بحر صافی در دل قطره‌ای می‌گنجد» (ب 145) و «در دل هر حبه خرمی و در

دل هر ارزنی جهانی جای دارد» (ب 148).

در نگاه اساطیری او، زمان مفهوم متعارف خود را از دست می‌دهد. او ازل را عین ابد می‌داند و ایجاد آدم و نزول عیسی را در یک دم مشاهده می‌کند (ب 155) و هستی را در عین جنبش، آرام می‌یابد. (ب 162) در نظر او نیستی، عین هستی است و بلندی در ذات پستی دیده می‌شود (ب 272). با همین بینش است که از مخاطب می‌خواهد پس از ترک جهان، خود در خود نهان گردد. (ب 298) شبستری میان جمع و وحدت و کثرت، تفاوتی مشاهده نمی‌کند (ب 309) و باور دارد که معشوق جمال خویش را به تو، بی تو می‌نمایاند (ب 399). اگر آدمی از خلقت خود جدا شود، به وصال حق می‌رسد، در چنین احوالی از خود بیگانه گشتن او، عین آشنایی‌اش خواهد بود. (ب 466). به گفته او وقتی در دار، دیاری برای تو نماند، به چنان قربی نایل می‌آیی که تو، بی تویی خویش، به خود واصل می‌گرددی (ب 504) و از آن پس می‌توانی شراب را بی ساغر و جام بطلبی (ب 812) و بی لب و کام آن را بنوشی (ب 845) و خلاصه شبستری با تکیه بر یکی از پارادوکس‌های معروف عارفان که از رهگذر تقابل صمد و صنم شکل گرفته است، می‌گوید:

مسلمان گر بدانستی که بت چیست بدانستی که دین در بت پرستی است

(شبستری 1368: ب 872)

آرایه‌های بدیعی

گذشته از موارد یادشده، شبستری از برخی آرایه‌های خیال‌انگیز استفاده کرده و بر زیبایی سخن خویش افزوده است. در زیر نمونه‌هایی از آرایش‌های بدیعی گلشن‌راز را می‌بینیم:

شبستری اثر خویش را با "باعت استهلالی" زیبا و رسا آغاز می‌کند. مخاطب با خواندن دو بیت آغازین گلشن‌راز درمی‌یابد که در این منظومه با فکر، دل، جان، فضل، فیض و «گلشن» شدن خاک آدم در اثر فیض الهی سروکار دارد.

"ایجاز" یکی از عوامل بلاغت است و پیش‌تر گفته شد که متن گلشن‌راز خود از مصادیق ایجاز و به همین دلیل بلیغ است. اما گذشته از ایجازهای حذف و قصری که در این اثر قابل بررسی است، به ترکیب‌هایی برمی‌خوریم که توان القایی بیش از یک ویژگی زبانی را دارند. به عنوان نمونه، چشم احوال در بیت 176 در عین حال که ترکیب وصفی است، می‌توان آن را ترکیب اضافی هم به‌شمار آورد. یعنی احوال هم می‌تواند صفت باشد و هم می‌تواند جان‌شین موصوف (اسم) در نظر گرفته شود. خورشید عیان، در بیت 177 نیز بدین‌گونه است، افزون بر اینکه این ترکیب وصفی یا اضافی جنبه‌های زبان‌شناختی دیگری هم می‌یابد. زیرا می‌توان خورشید عیان را اضافه تشبیهی دانست و در همان حال این گروه اسمی را یک استعاره مصرحه (خداوند) هم در نظر گرفت. دو اضافه «قاف قرب» (ب 199) و «های هو» (ب 301) نیز از این منظر قابل بررسی هستند.

"عکس" و معنی آفرینی هم در بیت‌های 784، 793 تا 795، چشم‌گیر است.

"ایهام" نیز می‌تواند ابزار مناسبی برای عارف که در بیشتر موارد در برزخ معنی قطعی و غیرقطعی نشانه‌ها سرگردان است، به شمار آید. شبستری از این امکان زبانی برای ایجاد زیبایی در کلامش استفاده می‌کند. در ابیات 378، 700، 778، 828، 852 و 858، به ترتیب مصطفی، باری، خط، روان بی‌پا و سر و جان قابل تأویل به دو معنی است و بدین ترتیب ایهام دارند.

و سخن پایانی اینکه شیخ محمود شبستری اگرچه معنی گراست، کلام خویش را در دایره‌ای از یک براعت استهلال و یک ایهام زیبا که با نام خویش می‌سازد و در آخرین بیت می‌آورد؛ «خدایا عاقبت محمود گردان» (ب 1004) قرار داده است. دایره‌ای که مرکز و ژرف‌ساختش اندیشه‌های عرفانی منسجم اوست و روساختش کلامی توانا و در بسیاری از موارد زیبا، برای القای آن اندیشه محوری. اما گویی هم‌چنان که او به سفر نزولی و صعودی آدمی بر خط پرگار باورداشت، سخن او نیز با همین سیر نزولی آغازین و صعودی، پایانی به تدریج به کمال می‌رسد.

نتیجه

مسأله اصلی این پژوهش هم چنانکه دیده‌ایم بر این پرسش استوار بوده است که آیا گلشن راز که اثری معنی گراست می‌تواند موضوع نقد زیبایی‌شناختی قرار گیرد؟ بنابراین، نخستین فرض این بود که این متن عرفانی، دست کم به دلیل موضوعش که خود نگاه زیباشناختی به هستی است، نمی‌تواند از آرایه‌های کلامی تهی باشد. اینک پس مطالعه آن با رویکرد زیباشناختی و به دست آوردن تعداد قابل توجهی فیش، می‌توان گفت که شبستری افزون بر دانش عرفان و توانایی‌اش در معرفی عرفان نظری، شاعری با "ذوق" نیز بوده است. زیرا به روشنی مشاهده می‌شود که در پاسخ‌گویی به مسایل پیش رویش بر توانمندی‌های شاعرانه هم تکیه می‌کند. بر پایه داده‌های تحقیق حاضر در می‌یابیم که شبستری از تشبیه و گونه‌های متفاوتش، بیش از ابزارهای دیگر بیانی استفاده کرده است. شاید بتوان دلیل این امر را در توانایی تجسم‌بخشی تشبیه به نسبت استعاره و کنایه دانست. البته از استعاره و کنایه هم در جایی که می‌خواهد موضوعی را ژرف‌تر و پوشیده‌تر بیان کند، استفاده می‌کند. رمزها را بیشتر بر پایه دریافت‌های ذوقی خویش توصیف و تأویل می‌کند و مانند دیگران درصدد بیان معانی روشن و صریح هر نشانه نیست. به عنوان نمونه، در اشارات چشم تنها نمی‌گوید «صفت بصر الهی را گویند» (عراقی 1370:414)، بلکه آن را در دوازده بیت، به شیوه‌ای عاشقانه و عارفانه توصیف می‌کند تا مسائل نمادین آن آرام آرام متجلی گردد. تحلیل این متن از نظر زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که شیخ، هرگاه لازم باشد، از آرایه‌های بدیعی هم برای تأثیر بر مخاطب استفاده می‌کند و سرانجام نگاه زیباشناسانه به این متن نشان می‌دهد که اگرچه گلشن‌راز، مثنوی مولانا و آثار برجسته دیگری را به مثابه پیشینه کار خود در اختیار داشته است، از آنها پیشی نمی‌گیرد. اما از زمان سروده شدن تاکنون مورد توجه بوده و می‌تواند در حد خود اثری موفق به شمار آید.

کتابنامه

- اکو، امبرتو. 1383. استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. چ 1. تهران: سوره مهر.
- ثروتیان، بهروز. 1383. فن بیان در آفرینش خیال. چ 1. تهران: امیرکبیر.
- چدویک، چارلز. 1375. سمبولیسم. ترجمه مهدی سحابی. چ 1. تهران: مرکز.
- چناری، امیر. 1377. متناقض‌نمایی در شعر فارسی. چ 1. تهران: فرزانه.
- حافظ. 1379. غزلیات حافظ. به تصحیح بهروز ثروتیان. چ 1. تهران: رهام.
- داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. 1377. نسایم گلشن (شرح گلشن‌راز). تهران: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- دومن، پل. 1383. «تمثیل و نماد». ارغنون. ترجمه میترا رکنی. س 1. ش 2.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. 1362. ارزش میراث صوفیه. چ 5. تهران: امیرکبیر.
- _____ . 1361. تقدادبی. ج 1. چ 3. تهران: امیرکبیر.
- _____ . 1378. نه شرقی، نه غربی، انسانی. چ 3. تهران: امیرکبیر.
- ستاری، جلال. 1372. مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. چ 1. تهران: مرکز.
- سجادی، سیدجعفر. 1362. فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ 3. تهران: طهوری.
- شبستری، محمود. 1368. گلشن‌راز. به اهتمام صمد موحد. چ 1. تهران: طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. 1358. صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- ترکه، صابن‌الدین علی. 1375. شرح گلشن‌راز. به تصحیح کاظم دزفولیان. چ 1. تهران: آفرینش.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم. 1370. کلیات. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانه سنایی.
- عطار. 1362. تذکرة الاولیا. به تصحیح محمداستعلامی. چ 5. تهران: زوار.
- _____ . 1383. منطق الطیر. به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چ 1. تهران: سخن.
- فتوحی، محمود. 1386. بلاغت تصویر. چ 1. تهران: سخن.
- کادن، جی، ای. 1380. فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمه کاظم فیروزمند. چ 1. تهران: شادگان.
- لاهیجی، شمس‌الدین محمد. 1383. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن‌راز. به تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. چ 5. تهران: زوار.
- لویزن، لئونارد. 1379. شیخ محمود شبستری. ترجمه مجدالدین کیوانی. چ 1. تهران: مرکز.
- مولوی. 1387. غزلیات شمس تبریزی. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. چ 2. تهران: سخن.
- نصر، سیدحسین. 1375. هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. چ 1. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.