تاریخ دریافت: ۹۳/۲/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۳/٤/۲۵

«تعامل زبان و معنا در رساله «محبت‌نامه»ی خواجه عبدالله انصاری»

تورج عقدایی[1]

چکیده:

خواجه عبدالله انصاری، عارفی متشرع و نویسنده‌یی با ذوق و تواناست. از وی آثار متعددی در حوزهٔ عرفان و تصوّف به جای مانده که همگی از تجربه‌های عرفانی او حکایت دارد. یکی از این آثار رسالهٔ کم حجم «محبت‌نامه» است.

پیر هرات در این رساله به معرفی یکی از اصطلاحات پایه‌یی و پرکاربرد عرفان اسلامی؛ یعنی محبت می‌پردازد. نگاهی به این اثر خواجه نشان می‌دهد که او به این موضوع عام از منظری خاص نگریسته و از غالب مفاهیمی که می‌توانند گوشه‌های ناشناخته‌ی آن را روشن کنند، استفاده کرده است.

تأمل بر این رساله نه تنها از آگاهی بسیار خواجه در باب مسایل عرفانی خبر می‌دهد؛ بلکه از روی راز و رمزهای کلام زیبا، پخته و کارآمدی هم که حاصل و انتقال‌دهنده این آگاهی است، پرده برمی‌دارد. خواجه برای انتقال معنا از تقابل‌های دوگانه و زبان منطقی و نیز از برخی ابزارهای تصویرآفرین استفاده و بدین ترتیب میان معنا و زبان تعاملی شایسته برقرار می‌کند. پرداختن به این پیوند و نشان دادن ابعاد آن، هدف اصلی نگارنده در این مقاله است.

خواجه پیش از هر چیز از دشواری بیان برخی از دریافته‌هایش سخن می‌گوید و با آن که می‌کوشد موضوع رساله را به درست برای مخاطبان توضیح دهد، درمی‌یابد که زبان ارجاعی قادر به گزارش تمام تجربه‌های او نیست و ناگزیر باید از زبان عاطفی، کمک بگیرد. بنابراین او زبان عاطفی را نه برای آراستن کلام؛ بلکه برای انتقال بهتر معنا و اندیشه، استخدام کرده است.

کلید واژه‌ها:

محبّت، زبان عبارت و اشارت، تقابل دوگانه، زبان تصویری.

---

[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران، dr_aghdaie@yahoo.com

درآمد

زبان ابزار بیان تجربه‌هاست و تجربه‌ها هر قدر فردی‌تر و ژرف‌تر باشند، بیانشان دشوارتر خواهد بود. بدین ترتیب همواره میان تجربه و بیان آن، کشمکشی وجود دارد. امّا «ذات زبان پدیدارگری است. زبان جهان را در تمامی کلیّت و جزئیتش برای ما گزارش می‌کند و «جهان» یعنی دایره تمامت بخشنده آن چه هست و بوده است و تواند بود.» (آشوری، ۱۳۷۳: ۸)

از آن جا که «ذات زبان پدیدارگری است»، اگر تجربه‌یی به دست آید، باید از رهگذر زبان پدیدار گردد. امّا به هر روی تجربه‌ها سطوح مختلفی دارند و بیان برخی از آن‌ها، اگر چه نه بعینه، سخت صورت می‌پذیرد. یکی از این تجربه‌های دشوار، تجربه‌های عرفانی است. تجربه‌یی که زبانی خاص را به وجود آورده است و گونه‌یی از آن را در رساله «محبت‌نامه‌ی» خواجه عبدالله انصاری می‌بینیم.

محبت، به مثابه یکی از مقوله‌های بنیادین عرفان ایرانی- اسلامی، آن چنان که در این رساله آمده، برای خواجه تجربه‌یی شخصی است. زیرا او «در سال ٤٣٨ هـ در زندان پوشنگ به مقام محبت می‌پردازد و این واقعه بر او تأثیر می‌آورد که در تدریس تفسیر به ظهور می‌رسد.» (بورکوری، ۱۳۸۷: ۲۱۸) امّا به هر روی برای این که این تجربه، آن گونه که او دریافته، انتقال یابد، باید بکوشد آن را در قالب زبانی علمی و ارجاعی بریزد. این زبان «علاوه بر آن که نظامی از صورت‌هاست، نظامی از مفاهیم هم هست: نظامی از نشانه‌های قراردادی که به جهان نظام می‌بخشند.» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۰) بنابراین محبت‌نامه، تصویری از دنیای پیر هرات است. زیرا «زبانی که ما با آن سخن می‌گوییم، تعیین‌کننده چگونه اندیشیدن ماست.» (همان)

از آن جهت که خواجه در این متن از منظری خاص به موضوعی عام نگریسته، ناگزیر از زبانی که می‌تواند این زاویه دید را گزارش کند، استفاده کرده است. با آثاری از این دست است که «زبان حقیقی تجربه عرفانی زاده می‌شود. زبانی که با آن چه صوفی در آن زیسته است،

یکی می‌شود.» (نویا، ۱۳۷۳: ۹)

از آن‌جا که متن به درخواست کسانی نوشته شده(۳۳۹)، در نهایت از زمره آثار تعلیمی به شمار می‌آید. اما چون موضوع آن مثل علم، کمّی و آموختنی نیست؛ بلکه چون معرفت کیفی، عاطفی و تجربه‌کردنی است، در «زبان» که منطقی است، نمی‌گنجد و با «ادبیات» که عاطفی است، سنخیّت بیش‌تری دارد.

به همین دلیل است که پیر هرات زبان ادبی را برای بیان اندیشه‌اش مناسب‌تر می‌داند. اگر چه با توجه به موضوع، زبان ارجاعی را انتخاب می‌کند از مرزهای عادی و کلیشه‌یی زبان عبور می‌کند و می‌کوشد با واژه‌هایی که به کار می‌برد نه تنها عوالم غریب خویش را بیان کند؛ بلکه بیش از آن به کشف عوالم تازه دست یابد و تجربه‌های روحی تازه یافته را با زبان عاطفی گزارش نماید. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲٤۳)

بدین‌سان تعارض میان موضوع عرفانی و زبان منطقی شکل می‌گیرد. خواجه خود در آغاز متن، به این تعارض اشاره کرده است. اما بر خلاف عارفان دیگر که در چنین مواردی زبان اشارت را بر زبان عبارت ترجیح می‌دهند، راه سومی برگزیده و زبان عبارت و اشارت را برای گزارش دریافته‌هایش از موضوع، ناتوان می‌داند و می‌گوید: «بدان که آن چه عبارت و اشارت است آن تفرقه و حکایت است و آن چه جمع است، آن ورای نطق و سمع است.» (۳۳۷) زیرا محبت، آن گونه که او دریافته، نه شنیدنی که چشیدنی است و گفتن، آن را تباه می‌کند: «گفتار تو آفت توست.» (۳۷۰)

اما به هر روی در این متن که از بسیاری جهات شبیه صد میدان است، میان تجربه خواجه از محبت و زبانی که این تجربه را گزارش می‌کند، تعامل برقرار است. «اگر بخواهیم دیالکتیک زبان و تجربه را در آثار صوفیه احساس کنیم، مقایسه‌یی میان تحلیلی که انصاری هروی از مقامات و منازل کرده و میان آن چه در قرن ششم (حدود بیش از یک قرن پس از او) در همین زمینه، روزبهان انجام داده است، می‌تواند راهنمای خوبی برای نشان دادن تأثیر زبان در کشف تجربه‌ها از سویی و دست‌یابی به تجربه‌ها در خلق زبان و کاربرد آن از سوی دیگر، باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲٥٤)

تجربه‌های عرفانی به دلیل محتوایشان نه تنها تعریف‌ناپذیراند؛ بلکه حتی توصیف هم از بیان آن‌ها ناتوان است. اما البته مساله بیان در نزد این صوفی متشرع با آن چه در نزد کسانی چون احمد غزالی و عین‌القضات و روزبهان دیده می‌شود، فرق دارد. زیرا خواجه سر بیان

تجربه‌های اصیلی را دارد که خود کشف کرده و می‌خواهد آن‌ها را در حد توان به مخاطبان خویش انتقال دهد. بنابراین مثل عین‌القضات نمی‌گوید: «چون خود غایب بینم، آن چه گویم مرا خود اختیار نباشد.» (تمهیدات: ١٨)

امّا در عین حال او وجود تجربه‌های بیان‌ناپذیر را هم انکار نمی‌کند و «طامات» را که محصول علم حقیقت و عصاره شریعت است، می‌پذیرد. (٣٦٩) به باور او طامات، سخنی نامفهوم یا کنایتی نامعلوم است که خلق از فهم آن عاجز و عقل از درک آن ناتوان است. زیرا طامات «سخنی باشد که از وجدی صادر باشد، گوینده نه حاضر باشد.» (همان) امّا زبان او در این رساله در نهایت زبانی «تبیینی» است و نه «تأویلی».

این چرخش زبان از عبارت به اشارت، در باب‌های شوق(٣٤٣)، جنون(٣٥٠)، عشق(٣٥٦)، غلیان(٣٦١)، و وجد(٣٦٢)، آشکارا مشاهده می‌شود. زیرا رفتار متناقض سالک زیر سلطه این احوال، زبانی متناقض‌نما می‌خواهد.

یکی از جلوه‌های زبان تبیینی به خلق جمله‌هایی کوتاه، نغز و پرمغزی می‌انجامد که می‌توان آن‌ها را عصاره این متن و در شمار کلمات قصار خواجه به شمار آورد. فشرده کردن اندیشه و ریختن آن‌ها در قالبی کوتاه و زیبا و به یاد ماندنی، یکی از ویژگی‌های زبانی محبت‌نامه است. نمونه‌های زیر این ویژگی‌را نشان می‌دهد.

هر کار که کنی جز تمام مکن. (٣٤٠) نصیب خویش از عالم بردار و باقی همه بگذار. (٣٥٢) هر مرد که در جُست باشد باید که چست باشد (٣٥٤) هر که را گل پسند آید، از خارش کی گزند آید؟(٣٥٥)، تجلی، گاه آید، اما بر دل آگاه آید. (٣٦٤) هر که را خبر بیش تجلی را در وی اثر بیش. (٣٦٤) سوخته چون به سوخته رسد جا گیرد و چون به افروخته رسد بالا گیرد(٣٦٤) خلق متابع شنید است و کار در دید است. (٣٦٨) عزیزا، اگر هست چرا پویی و اگر نیست چرا جویی؟(٣٤٤)، تذکر نتیجه تفکر است و مقام تحیر است. (٣٤٦)

ساختار محبت‌نامه

رساله‌های خواجه عبدالله اساساً جنبه آموزشی دارند و تأمل بر آن‌ها نشان می‌دهد که او می‌کوشد با ذهنی روشن و منسجم، مفاهیم عرفانی را تحت نظمی خاص درآورد و بیاموزاند. در میان رسایل او، رساله محبت‌نامه به دلیل موضوع و زبان زیبا و نیز انسجامی که میان اجزای سازنده آن وجود دارد، بیش از رسایل دیگر جاذب و جالب است.

این رساله عرفانی و تعلیمی از بیست و هشت باب تشکیل یافته و موضوع آن هم چنان که از نامش برمی‌آید، بیان قصه محبت است.

محبت‌نامه با درآمدی کوتاه که در حکم «براعت استهلالی» برای آن است، آغاز می‌شود. در این بخش خواجه از منظری اساطیری به «محبت» می‌نگرد و ذهن را از رهگذر تخیل تا لازمان و لامکان، فرامی‌برد تا نشان دهد که این گوهر گران‌بها و «بن بخشِ» هستی و مؤلفه اصلی حیات، در فضای مه‌آلود و مبهم آفرینش، پیش از خلق انسان، به مثابه عنصری لازم برای تکامل او، ایجاد شده است. به گفته خواجه، محبّت در هنگامی که وحدت بر همه چیز حاکم بود و هیچ کشمکشی میان اجزای هستی وجود نداشت، در هنگامی که «در سبق سبق، پیش از جمع و فرق که نهان بود و ننمود، نه قبل بود و نه بعد»(۳۳۷)، «و جمال یُحِبُّهُم را خال یُحِبُّونَه در کار نبود»(۳۳۸) شد و برای آن که مکنونات صدف محبت آشکار گردد، انسان آفریده شد.

خواجه در این رساله محبت را در مرکز اندیشه خویش قرار داده و با مطرح کردن ملازمات و ملایمات آن، زوایای گوناگونش را می‌کاود و احوال محبّ را روان‌شناسانه بررسی می‌کند.

در این رساله خواجه محبت را در مرکز دایره‌یی قرار می‌دهد و موضوع‌هایی چون شوق، طلب، بُکا، ذکر، عتاب، مسامرت، مرید و مراد، جنون، تجرید، قرب، انس، انبساط، محنت، عشق، وفا، غیرت، سکر، غلیان، وجد، طوالع، تجلّی، مشاهده، فی‌قُولِهِم اَنَا انت و انت اَنَا، فی‌الجمع و التفرقه، فقر، طامات و توحید(۳٤۱) را برای روشن کردن زوایای آن می‌آورد.

این ابواب، بین دو مناجات، یکی در آغاز و دیگری در پایان، قرار دارد. این دو مناجات از «ذوق محبّتی» که در تصوّف او به چشم می‌خورد، برخوردار است(زرین‌کوب، ۱۳٦۲: ٦۸) و می‌توان آن‌ها را نوعی از شعر دانست. (همان: ۱۳۰) گویی او در مناجات‌های خویش به گفته شمس تبریزی، سخن راست را متلّون می‌کند که در آن «اغلب رقّت آید و ذوق آید و حالت آید.» (مقالات شمس، ۱۳٦۹: ۱۲٤) گذشته از این گویی خواجه با قرار دادن محبت در میان این دو مناجات، دایره‌یی به وجود آورده که هر نقطه آن، هم‌زمان هم آغاز و هم پایان یک پدیده است. اما در بیان موضوع رساله، پای‌بندی خویش را به شریعت که جان مایه اندیشه اوست، حفظ می‌کند. به همین دلیل خواننده در هنگام قرائت این رساله، چهره یک عارف متشرع را پیش‌روی دارد و درمی‌یابد که خواجه کوشیده است به وسیله محبت که تجربه وی و از شرایط طریقت است، شریعت را تلطیف نماید. این مساله نشان می‌دهد که «زبان حتّی برای صوفی مقیّد به شریعتی هم چون عبدالله انصاری نیز وسیله‌یی است برای دست‌یابی به

تجربه‌های روحی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۰)

استفاده ی بسیارش از شعر که عاطفی‌ترین زبان را دارد و یکی از ابزارهای مهم انتقال معنا و تأثیرگذاری به شمار می‌آیند.

بنابراین در این متن، دو مساله «آموزش» و «لذت»، دوش به دوش هم پیش می‌روند و زبان دو نقش یا دو کارکرد ارتباطی و زیباشناختی خود را آشکار می‌سازد و به درک هنری موضوع، کمک می‌کند. البته از آن جا که خواجه در نهایت معنی‌گراست، کارکرد زیبایی‌شناختی همه جا در خدمت کارکرد ارتباطی قرار دارد.

از آن جا که او در مورد محبت می‌گوید: «این شراب را آشامیدن باید نه چشیدن. بدین مقام برسیدن باید، نه پرسیدن»(۳٤۱) معلوم می‌شود که از معنی به صورت می‌آید و ناگفته پیداست که یافتن صورتی مناسب برای القای معنای منظور کار آسانی نیست.

خواجه می‌خواهد جهانی را که در نگاه او منسجم است گزارش کند. جهانی که خدا در مرکز آن قرار دارد. همه چیز از او آغاز می‌شود و به او پایان می‌پذیرد و بنابراین نظامی مرکزگرا بر ذهن او حاکم است. این درک او از هستی سبب می‌شود که هرگز پای از این دایره بیرون نگذارد و همواره همه چیز را در آن تجربه، و درک خود را از این طرز تلقی بیان کند. دشواری کار خواجه از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که می‌خواهد تجربه‌های «عاطفی» را به «خبر» تبدیل کند. یکی از ابزارهای مفید و مؤثری که نقش این انتقال را به عهده می‌گیرد، تقابل‌های دوگانه است.

تقابل‌های دوگانه

جفت‌ها اصلی‌ترین ابزار درک معنی به شمار می‌آیند: «تعرف الاشیاء باضدادها.» «بارت این اصل را که نظام پذیرفته شده‌یی از مناسبات افتراقی، پیش‌فرض اعمال انسانی است در کلیه حوزه‌های فعالیت اجتماعی، به کار بسته است.» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۲) تقابل در ذهن و زبان آدمیان شکل می‌گیرد و سپس به دو خاستگاهش، طبیعت و فرهنگ، ارجاع می‌دهد. امّا در تمام فرهنگ‌های پیشین فقط یکی از دوسوی این جفت‌های متقابل، با توجه به شرایط حاکم بر نظام اندیشه، پذیرفتنی است و بر دیگری ترجیح دارد. بی‌تردید این انتخاب و ترجیح با مرکز ساختار ذهن ارتباط دارد.

در نظام‌های اندیشگی مرکزگرا همه چیز به خوب و بد تقسیم می‌شود. امّا این فرهنگ‌ها

همیشه یکی از دو سوی تقابل بر دیگری برتری دارد «و جزء دوم بـه عنـوان جزئـی فرعـی و مکمل در نظر گرفته می‌شود.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸)

این طرز تلقی که سالیان درازی بر ذهن بشر حاکم بود، حاصلی جز تفکر قـالبی نداشـته و ناگزیر آن را متعادل کرده اندیشه انتقادی است. بدیهی است که امور متقابل تا زمانی که در یک متن و یا در یک کاربرد معین قرار نگیرند، خنثی خواهند بـود. زیـرا بـه کـارگیری تقابـل‌هـای دوگانه شیوه‌یی است که «معنا از آن طریق خلق می‌شـود و مـتن در واقـع خـود را از ترتیـب مجموعه‌هایی از تقابل‌های دوتایی می‌سازد.» (پین، ۱۳۸۲: ۲۳۱)

به رغم وجود نیروی دافعه‌یی که در دو سوی تقابل وجود دارد، هر یک از دیگـری معنـی می‌گیرد. و متن تا زمانی که این تقابل‌ها وجود دارند، به حیات خویش ادامه می‌دهـد. امّـا اگـر این‌ها در نقطه‌یی «برخورد کنند و خنثی شوند. نقطه‌یی که بزرگوار و حقیر، والا و پست و زیبا و زشت همه یک‌سان، محصول‌های «میان مایه» به نظر برسند»،(جورج، ۱۳۷۲: ۸۳-۸۲) عظمت متن فرو می‌ریزد.

به هر روی رساله محبت‌نامه هم ساختاری دارد که مرکز آن خداست. با توجه به این مرکز، تقابل‌های دوگانه مهم‌ترین عنصر برای القای اندیشه خواجه به شمار می‌آید و او با اسـتفاده از این ابزار، طرز تلقی خود را نسبت به موضوع و درونمایه رساله نمایان می‌سازد. آشـکارا دیـده می‌شود که او مثل هر متفکری، میان چیزهای قابل قبـول و غیرقابـل قبـول در موضـوع مـورد نظرش مرزی مشخص ترسیم می‌کند و در نگاه او همواره یکی از دو سوی بر دیگـری برتـری دارد. البته این جزم‌اندیشی مطلق هم نیست و دیده می‌شود که در این متن یک صدایی که مثلاً وصل مطلقاً خوب و هجران مطلقاً بد است، گاهی، با توجه به مرکز اندیشه‌اش، این تقابـل‌هـا اندکی تعدیل می‌یابند و هجران که اصولاً جزء دوم و فرعی اسـت وقتـی بـرای تحقـق وصـل تحمّل شود، ارزشمند خواهد بود. بی‌گمان وجه عاطفی برخورد با این تقابل‌ها از اسباب عمده این تعدیل است.

در محبت‌نامه واژه‌های متقابل، همه، به نوعی با موضوع رساله مرتبط و از واژه‌های شناخته شده در قلمرو عرفان‌اند. این واژه‌ها با مفاهیم متضادشان در تقابل قرار گرفته‌اند تا بـا انتخـاب یکی در قبال دیگری به تقویت مرکز یا اندیشه محوری رساله کمک کنند. زیرا بـا وجـود ایـن تقابل‌هاست که معلوم می‌شود چرا محبّ، برای تحقّق محبّت، ناگزیر باید از میان مقوله‌های دو تایی، نظیر اتحاد و تفرقه، یکی را برگزیند و دیگری را کنار بگذارد.

با وجود آن که نشان دادن اندیشه مرکزگرای خواجه از رهگذر تقابل‌های دوگانه، فقط از طرز کاربرد آن‌ها در متن امکان‌پذیر است، برای جلوگیری از درازگویی، این تقابل‌ها را استخراج و به گونه‌یی که بیانگر معنای متن باشد، مرتّب کرده‌ایم. بدیهی است در این تقابل‌ها مطابق شریعت و اخلاق و منطق‌مرکزگرای متن، آن چه در سمت راست قرار گرفته اصل به شمار می‌آید:

جمع/ تفرقه، سعد/شقاوت، صعود/ هبوط، وصل/هجر(۳۳۷)، خاص/ عام(۳۳۸)، عطا/ منع(۳٤۳)، قرب/ بُعد(۳۵۳)، کمال/ نقصان(۳۵۵)، عشق/ عقل(۳۵٦)، حیات/ ممات(۳۵۷)، راحت/ آفت (۳۵۷).

گاهی انتخاب یکی از دو سوی ممکن نیست و وجود هر یک از جفت‌ها به تناوب لازم است و نقش ایفا می‌کند. مثلاً در جفت مقابل عیان/ نهان(۳٤۸) یکی بر دیگری ترجیح ندارد؛ بلکه بنابر موقعیت‌هاست که برتری یکی بر دیگری تعیین می‌گردد. از این قبیل است صغیر/ کبیر(۳٤۰)، نهان/ عیان(۳۵٦)، آب/ آتش(۳۵۷).

این نکته هم در خور توجه است که خواجه بخشی از تقابل‌های خود را در محلِ اسجاع می‌آورد تا برجستگی و اهمیّت آن‌ها بهتر نموده شود. مثل آن چه در این قرینه‌ها مشاهده می‌شود: «نه صعود آثار و نه هبوط پندار»(۳۳۷)، «آن یکی فانی و این دیگر باقی»(۳٦۰)، «این جا حقیقت جمع عیان گردد و تفرقه نهان گردد»(۳٦۷).

معنا و تصویر

این رساله کوچک از لحاظ هنر نویسندگی هم، ارزشمند است. زیرا در آن اندیشه عارفی متشریع در قالب واژگانی فصیح و جمله‌هایی رسا و زیبا و برخوردار از آرایش‌های کلامی، ریخته شده و نثری موزون و زیبا به وجود آورده است.

نثر زیبای او نشان می‌دهد که خواجه در کنار تمام مشغله‌های حوزه تعلیم، از هنر بیان غافل نبوده و از رموز زیبایی کلام به اندازه کافی بهره برده است.

زبان تصویری بهترین ابزار برای تجسّم عواطف و اندیشه‌های مجرد است و شکل و محتوای تصاویر از احساس و آگاهی گوینده خبر می‌دهد. نشانه‌شناسی ادبی وظیفه تحلیل این تصویرها را به عهده دارد. «نشانه‌شناسی ادبی، شناخت آن قراردادهای اصیلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی نیروی ساختن «معنای دیگر» می‌بخشد»(احمدی؛ ۱۳۷۰، ج ۱: ۷-٦)

این مسأله در راستای شناخت معنا تا بدان جا اهمیت دارد که گفته‌اند «زیبایی‌شناسی نخستین پله در شناخت جهان و امور حسی است.» (احمدی، ۱۳۷٤: ۲۱)

تصویرهایی که خواجه از رهگذر محاکات از زندگی و محیط طبیعی می‌سازد تا به یاری آن‌ها معانی ذهنی خود را انتقال دهد، طرز تلقی و تصویری از دنیای او را نشان می‌دهد. از سوی دیگر هم‌نشینی این تصاویر نظام اندیشه مرکزگرای وی را به خوبی آشکار می‌سازد. امّا البته تصاویر متن به صورت منفرد، قادر به تبیین زیباشناختی آن و القای آگاهی او از محبت نخواهد بود.

البته درک کامل آن چه در ذهن خواجه گذشته، حتی از طریق تصاویر متن هم ممکن نیست. برای این که این تصویرها فقط ما را به دریافت‌های او نزدیک می‌کنند. بلاغت متن ابزارهای بسیاری دارند. امّا ابزارهای تصویرآفرین زیر، در آن، چشم‌گیرتراند.

تشبیه

گفته شد که وقتی زبان گوینده قادر به بیان مستقیم موضوع نیست، ناچار برای القای آن به ذهن مخاطب، به ابزارهای بیانی مختلف توسّل می‌جوید. یکی از مفیدترین ابزارهای تجسّم‌بخشی معنی، تشبیه است.

خواجه از تشبیه در این رساله کم حجم، برای عینیّت بخشیدن به مفاهیمی که جزو عنصرهای تعیین کننده محبت هستند، به فراوانی استفاده کرده است. او به جای تقریر احوال عشق، عاشق و معشوق آن را با زبان تحریری بیان می‌کند تا موضوع اصلی در ضمن و در لفافه چیزی دیگر مطرح و بهتر و زیباتر درک شود.

پیر هرات نه تنها با استفاده از تشبیه بسیاری از مفاهیم مجرد را تجسّم می‌بخشد؛ بلکه با انتخاب مشبّهٌ‌به‌های حسّی که از گوشه و کنار طبیعت می‌گیرد، فضایی برای درک بهتر ابعاد این مفاهیم به وجود می‌آورد.

مثلاً وقتی می‌خواهد دیرینگی محبّت و بی‌فاصلگی محبّ و محبوب را نشان دهد، مسافت را به ظلام آفت که خود یک اضافه استعاری است، تشبیه می‌کند. (۳۳۷) یا آن لحظه توصیف‌ناپذیر را که هنوز جفت متقابل حضور و غیبت وجود ندارد، در قالب تشبیه «غمام حضور و غیبت»(۳۳۷)، متعیّن می‌کند تا صاف بودن آسمان محبت را نشان دهد.

از آن جا که تمام باب‌های این رساله اجزای یک کل، یعنی «محبت» به شمار می‌آیند،

تشبیه‌های هر باب نیز در نهایت در خدمت بیان معنای کلی رساله قرار می‌گیرد. اندکی تأمل بر کلّ رساله، نشان می‌دهد که محبّت، هم چون مشبهی است که خواجه مشبهٌ‌به‌های بسیاری برای آن می‌آورد. به سخن دیگر گویی تمام رساله در قالب یک «تشبیه جمع» به نمایش درآمده است.

تشبیه در رساله محبت‌نامه غالباً فشرده و در ساختار اضافه تشبیهی آورده شده است. امّا تشبیه گسترده نیز در آن دیده می‌شود. در این جا نمونه‌هایی از تشبیه فشرده و گسترده را می‌بینیم. یادآوری این نکته ضرورت دارد که در تمام موارد مشبه‌ها به نوعی با موضوع رساله پیوند دارد و مشبهٌ‌به‌ها که به طور کلی از دو حوزه طبیعت و فرهنگ انتخاب شده برای توضیح با تجسّم این مشبه‌ها آمده است.

الف) تشبیه فشرده

بازار وصل(۳۳۷)، منشور هجر(۳۳۸)، خورشید یُحِبُّهُم(۳۳۸)، ولایت ذوق(۳٤۳)، بوی عود وجود(۳٤۳)، کوی محبّت(۳٤۳)، جوی محبت(۳٤۳)، جیحون مهر(۳٤۳)، شراب یاد(۳٤٦)، اسب جفا(۳٤۷)، شراب وصلت(۳٤٩)، لباس قربت(۳٤٩)، شراب فرقت(۳٤٩)، دولت صفا(۳٤٩)، آتش محبت(۳٥۱)، کمان محبت(۳٥۱)، جراحت فراق(۳٥۳)، شربت قربت(۳٥٤)، دام بلا(۳٥٥)، نعمت محبّت(۳٥٥)، خار بلا(۳٦۲).

ب) تشبیه گسترده

در تشبیه گسترده مشبهٌ‌به غالباً در نقش مسند می‌آید و به مشبه که مسندالیه است اسناد داده می‌شود. خواجه در چنین مواردی، گذشته از جنبه‌های زیبایی شناختی تشبیه، به وجه ابزاری آن نیز برای تعریف یا توصیف مشبه توجه دارد. مثلاً به جای تلاش فراوان برای تعریف «شوق» که البته تعریف‌ناپذیر است، آن را به آتش تشبیه می‌کند تا از رهگذر ویژگی‌های آتش، تصور روشن‌تری از آن در ذهن، حاصل شود. نمونه‌های زیر بیانگر این طرز تلّقی از تشبیه است:

سلام او در وقت صباح، مؤمنان را صبوح است(۳٤۰)، ذکر او مرهم دل مجروح(۳٤۰)، مهر او بلانشینان را کشتی نوح است(۳٤۰)، شوق آتشی است که شعله شعاع وی از نیران محبت خیزد(۳٤۳)، منتظر جواب است که از عالم بیان رسد و با دیده گریان رسد و چنان رسد که در تن جان رسد(۳٥٤)، محبت گوهر است و صدف بلا(۳٥٥)، محبت گل است و بلا خار

وی(۳۵۵)، عشق آتش سوزان است و بحر بی‌کران است، هم جان است و هم جان را جان است(۳۵٦)، عشق هم آتش است و هم آب، هم ظلمت است هم آفتاب(۳۵۷)، وفا پیرایه اهل اختصاص است(۳۵۵)، وجد حدیقه دل دوستان است [و] ریحان جان عاشقان است(۳٦۲)، تجلی برقی است(۳٦٤)، مشاهده، نهال حقایق یقین است(۳٦۵)، مردی باید که عین عشق بود(۳٦٦).

ج) تشبیه تلمیحی و اساطیری

دیدیم که موضوع محبت‌نامه امری مجرد و تعریف‌ناپذیر است. امّا خواجه می‌کوشد تا با آوردن مشبهٌ‌به‌های عینی و محسوس به تقریب آن به ذهن مخاطب یاری رساند. امّا گاهی برای نشان دادن ژرفا و گستره محبت، آن را به امور وهمی و اسطوره‌یی مانند می‌کند. تا هم «ندرت»، هم «تقدس» و هم «دست نایافتنی» بودن آن را نشان دهد.

گاه محبت را به کیمیا تشبیه می‌کند. (۳۵٦) با توجه به وجه تبدیل‌گری کیمیا که «روح و نفس اجسام ناقص را به مرتبه کمال می‌رساند. (یاحقی، ۱۳٦۹: ۵۹-۳۵۸) بر این باور است که محبت می‌تواند آدمی را به کمال برساند. البته از آن جهت که خداوند کیمیا را به موسی(ع) آموخت، به تقدّس آن هم توجه دارد. (همان)

خواجه در جای دیگر فقر را به سیمرغ مانند می‌کند،(۳٦۸) تا اولاً ذهن را در فضای اساطیری‌ای که این مرغ شگرف ایجاد می‌کند، جولان دهد و در عین حال نشان دهد که فقر مورد نظر او دست نایافتنی است و «از وی جز نام نیست.» (همان)

استعاره

استعاره، اگر چه یکی از ابزارهای تصویرسازی به شمار می‌آید، در زندگی روزانه و شیوه تفکر آدمی نقشی بنیادین و گسترده دارد، به سخن دیگر استعاره فقط یک ترفند زبانی نیست؛ بلکه از ضرورت‌های زبان در زندگی اجتماعی است. زیرا تمام آدمیان و به ویژه انسان‌های متفکّر و هنرمند، همواره با مفاهیم مجردی رویاروی می‌شوند که جز با زبان استعاری بیان شدنی نیست. امّا «زمینه کاربرد استعاره در زبان عرفان، همان زمینه‌های کاربرد تشبیه در این زبان است. یعنی لزوم محاکات جهت تعبیر تجربه عرفانی. منتها در استعاره، با حذف یکی از دو سویه تشبیه، پوشیده‌گویی مطمح نظر عرفان به حدّ اعلا می‌رسد.» (فولادی، ۱۳۸۹: ۳٦۵)

در این رساله محبت امر مجردی است که خواجه می‌کوشد آن را بشناساند. اگر برخی

ویژگی‌های آن از طریق مشبهٌ‌به‌های انتخابی او قابل توصیف باشد، بی‌گمان بخش‌هایی از آن هم چنان انتزاعی می‌ماند و خواجه ناگزیر آن‌ها را در قالب استعاره‌هایی فشرده و گسترده می‌ریزد تا از رهگذر تخیّل ابعاد ناشناخته‌تر آن را نمایش دهد. بنابراین استعاره‌های این رساله صرفاً ترفندی شاعرانه نیستند؛ بلکه جزئی از ضروریات زبان خواجه است. چرا که سرانجام امور معقول تنها از راه مثال دریافتنی خواهند بود.

استعاره‌های این متن گاه در قالب اضافه‌های استعاری که یک ساختار زبان‌شناختی به شمار می‌آیند عرضه شده است. نمونه‌های زیر از این دست است:

صعود آثار(۳۳۷)، هبوط پندار(۳۳۷)، خال یحبونه(۳۳۸)، صدف محبت(۳۳۸)، جمال یُحبُهُم(۳۳۸)، احتراق چهره افتراق(۳۴۳)، ظلّ حمایت حق(۳۵۳)، تخم عطا(۳۵۵)، مجمر عشق(۳۵۷)، مشرق غیب(۳٦۳)، فرّ ضیای اکرام(۳٦۳)، دولت کواکب(۳٦۳)، جمال این کلمه(۳٦٦).

گاهی استعاره‌های کنایی گسترده‌اند: در نمونه‌های زیر به ترتیب «انس» مکانی تصور شده که می‌توان گرد آن گشت، جان به جسمی مانند شده که جان دارد، ظلمت و وحشت مثل فلزات می‌گدازند: گرد اُنس نگردی(۳۵۳)، عشق جان را جان است(۳۵٦)، گداختن ظلمت و وحشت (۳٦۳).

و گاه به صورت «استعاره‌های مفهومی» که نوعی «فضاسازی» است، می‌آید. استعاره‌های مفهومی که در قالب شناخته شده‌یی بیان نمی‌شوند، کارکرد زبان‌شناختی ندارند؛ بلکه وسیله درک معنا هستند و به رغم زینت‌بخشی کلام، فرایندی اجتناب‌ناپذیر در تفکر و استدلال خواجه، به شمار می‌آیند. زیرا او برای بیان دریافته‌های خود میان مفاهیم مجردی که مربوط به حوزه محبت و به دانش عرفان مربوط‌اند، با حوزه‌های دیگر که به ظاهر ربطی با قلمرو محبت ندارند، پیوند برقرار می‌کند تا مسایل مربوط به حوزه محبت بر اساس مفاهیم متعلق به حوزه‌های دیگر، بهتر شناخته و فهمیده شوند. بنابراین در این استعاره‌های مفهومی دو حوزه یا قلمرو به هم مرتبط می‌شوند: «حوزه مبداء و حوزه مقصد. حوزه مبداء قلمرو معنای تحت‌اللفظی و حوزه مقصد قلمرو معنای استعاری یا مفهوم‌سازی استعاری است.» (داوری اردکانی، ۱۳۹۱: ۳۳)

البته با توجه به موضوع یگانه رساله، یعنی محبت، ناگفته پیداست که «حوزه منبع عموماً انضمامی‌تر است و حوزه هدف انتزاعی‌تر»(دبّاغ، ۱۳۹۳: ۷۵) اما حوزه‌های منبع که به یاری

آن‌ها حوزه‌های هدف تبیین می‌شوند، بسیار متنوع‌و غیرقابل طبقه‌بندی است و فقط با توجه به متن می‌تواند، معانی و مفاهیم مورد نظر را به ذهن متبادر کند. فضاهایی که خواجه برگزیده و استعاره‌های مفهومی خود را به یاری آن‌ها بیان کرده به ارزش‌های فرهنگی او هم اشارتی دارند. نمونه‌های زیر این فضاهای فرهنگی و طبیعی را نشان می‌دهند:

الف) فضای سیاسی: «اهل حقایق و معانی «که منشور ولایت از فیضان آن خورشید داشتند ایشان را در حمایت آن خورشید بگذاشتند و در میدان عیان دور از وصل و هجران ساکن شدند.» (۳۹-۳۳۸)، «عاشق کشتن رسم این درگاه است و لاابالی صفت این پادشاه است.» (۵٦-۳۵۵)، «غلیان، غلبه سلطان حقیقت است. بر سپاه بشریت زند که اِنّ الملوک اذا دخلوا قریةً افسدوها. چون درآید خانه غارت و ویران کند.» (۳٦۱)

ب) نظامی‌گری: «کمان محبت خود بر زه نه و گردن به حکم تجربه آزاد ده و رخت عادت غارت کن.» (۳۵۱)

ج) تفرّج و زندگی: «پس، از این درویش در خواستند و گفتند که ما را بر این معنی تحفه‌یی باید از انفاس و رایحه‌یی از ارواح و کاس تو و سمن از چمن باغ تو و نوری از شمع و چراغ تو.» (۳۳۹)

د) صبح و طلوع: «طوالع ابتدای آفتاب توحید است که از مشرق غیب برآید و بر اهل سعادت تابد تا ولایت ظلمت و آثار پندار بردارد و دولت کواکب و ضیای اغیار بگذارند.» (۳٦۳)

هـ) افلاک: «و خورشید اتحاد از سپهر و داد بر عالم حقایق و معانی تافت تا در قران خورشید دیدنی می‌دیدند و اهل صفات به دیده پندار سوی آن خورشید بنگریدند، سعادت آن خورشید عَلَم ضیا برافراشته بود و پرده بر هیچ کار نگذاشته بود.» (۳۳۸)

و) پیوند گل و خار: «محبت گل است و بلا خار وی. کدام طالب است که نیست افگار وی؟ هر که را گل پسند آید از خارش کی گزند آید؟»(۳۵۵)

استعاره مصرحه

در عبارات زیر «دریا»، «آتش»، «کوی»، «سوسن» و «جوی» به ترتیب برای عشق، دشواری‌های عشق، و قلمرو عشق، سخنان خواجه و فضای عرفان، استعاره شده‌اند:

«بعضی در دریا غرق و بعضی در آتش حرق.» (۳۳۹)، «سخنی چند گزینیم از واقعات این

کوی و سوسنی چند چینیم از طرف این جوی.» (۳۳۹)

کنایه

در بسیاری از موارد، محبت به یاری کنایه شناسانده می‌شود. زیرا گاهی به جای توصیف مستقیم یا وصف خیال‌انگیز، لوازم محبت می‌تواند، معنای پوشیده‌ترآن را نشان دهد. عین‌القضات همدانی هم این ابزار را برای بیان دشواری‌های موضوع و پوشیده نگه داشتن آن، مفید می‌داند و می‌گوید: «بدان ای برادر که در همه زبان‌ها عادت رفته است که لفظ ملزوم بگویند و لازم خواهند.» (نامه‌ها، ج ۱: ۱۷۹)

در کنایه‌های زیر، محبت از رهگذر لوازم و ملایماتش شناسانده شده است. خواجه با بهره‌گیری از این ترفند هنری تصویرساز، محبت و حوزه گسترده آن را نمایانده است.

پرده بر کار گذاشتن (نگذاشتن) (۳۳۸) ، پشت به آب و خاک کردن(۳۴۳)، زهره مطیعان آب گشتن(۳٤٤)، اسب جفا زین کردن(۳٤۷)، کوه کندن(۳٤۹)، پای مراد به گنج فرو شدن(۳٤۹)، گردن به حکم تجرید آزاد دادن(۳۵۱)، رخت عادت غارت کردن(۳۵۱)، ترک صرف و نحو کردن(۳۵۱)، از طرق و علل، سجده سهو کردن(۳۵۱)، یک قدم از آدم و عالم بر گرفتن(۳۵۲)، آتش در خرمن بنی آدم زدن(۳۵۲)، لبیک بر چیزی زدن(۳۵۲)، سر عشق داشتن(۳۵۷)، خانه فروشی کردن(۳٦۱)، حلقه به گوش بودن(۳٦۱)، خان و مان بر انداختن(۳٦۲).

آرایه‌ها

وجه زیبایی‌شناختی آرایه‌های بدیعی و نقش اصلی آن‌ها؛ آرایش کلام است. امّا وقتی این ترفندها در متنی عرفانی و تعلیمی به کار گرفته شود، بدون نفی نقش زیبایی‌شناختی، نقش معنی‌آفرینی آن‌ها برجسته‌تر می‌نماید.

به سخن دیگر غرض خواجه در به کارگیری آرایه‌ها، زینت کلام، نیست، بلکه می‌خواهد به یاری آن‌ها معنای منظور را انتقال دهد. زیرا مثل بسیاری از عارفان بزرگ، می‌داند که باید اندیشه‌ها و تجربه‌های تازه خود را در لباسی زیبا عرضه کند تا ماندگاری آن‌ها تضمین شود. به همین دلیل است که وقتی اراده می‌کند محبت‌نامه را بنویسد می‌گوید: «چون این عزیمت حقیقت گشت، خواست که قالب صناعت وی به پای ماند و مرجان عبارت وی بر جای ماند.» (۳۳۹)

سجع و معنا

به رغم وجود برخی قرینه‌های مسجع در آثار قرن چهارم، خواجه را باید آغازگر مسجع‌نویسی در زبان فارسی به شمار آورد. شیوه‌یی که پس از وی هواداران بسیار یافت و به یکی از عنصرهای برجسته نثرهای فنّی تبدیل شد. بی‌تردید قاضی حمیدالدین بلخی در مقامات حمیدی، و پس از او سعدالدین وراوینی در مرزبان‌نامه و نیز عطاملک جوینی در جهانگشای جوینی و بهتر از همه سعدی در گلستان، در استفاده از سجع هنرنمایی‌ها کرده و ارزش آن را در نمودن «لذت» و «تعلیم»، نشان داده‌اند.

سجع یکی از شگردهای ادبی برای انتقال اندیشه عرفانی است. به همین دلیل آن را سنت صوفیه دانسته‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ٦٢) زیرا صوفیان دریافته اند که «استفاده از موسیقی کلمات و تناسب‌ها و تقارن‌ها در نثر، همیشه یکی از اصول فن بلاغت به شمار می‌رفته.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲۷۵)

سجع در این رساله حضوری چشم‌گیر و وجهی غالب دارد و کلام خواجه را به شعر منثور تبدیل می‌کند. (صفا، ۱۳٦۳: ۷–۸۸) به همین دلیل است که باید محبت‌نامه را رساله‌یی تمام مسجع دانست. زیرا جز یکی دو مورد، تمام جمله‌ها یا قرینه‌ها به وسیله اسجاع متعدّد به هم مربوط می‌گردند. گاهی تعداد این سجع‌ها به چهار مورد هم می‌رسد. اما در بخشی از رساله با عنوان «فی‌الموعظه» این تعداد را به هفده می‌رساند. او می‌گوید «شانزده چیز بباید تا آوازه دوستی را بشاید»، آن‌گاه هفده سجع را برای بیان این شانزده چیز به کار می‌برد. انتخاب این سجع‌ها و هم‌نشین کردن آن‌ها، مقاله‌یی کوتاه پدید آورده که نظر خواجه را در باب «دوستی» به خوبی بیان می‌کند: «جود باید بی‌طاقت، صحبت باید بی‌آفت، موافقت باید بی‌غرامت، نشست باید بی‌ملامت، گفت باید با سلامت، یاری باید بی‌عداوت، عشق باید بی‌تهمت، دیده باید با امانت، شناخت باید بی‌جهالت، خاموشی باید بر عبارت، حکم راست باید بی‌اشارت، نفس باید با صیانت، لقمه حلال باید با حلاوت، از یار جرم آید، از تو غرامت، شب نماز باید روز زیارت، همت صافی باید دل بر هدایت، تا کار به آخر گردد کفایت». (۳۷۱)

اگر چه این رساله تمام مسجع است و می‌توان گفت او در به کارگیری سجع افراط کرده، گوناگونی اسجاع که ابزار بیان اندیشه متنوع درباره محبت او است، هر لحظه به رنگی درمی‌آید و این نقص را می‌پوشاند.

سجع‌های خواجه «نوعی است از شعر. زیرا عبارات او بیش‌تر قرینه‌هایی است مزدوج و

مرصّع و مسجّع که گاهی به تقلید ترانه‌های هشت هجایی قافیه‌دار عهد ساسانی، سه سختی است که عرب در ارجوزه‌های قدیم خود از آن‌ها تقلید می‌کرده» است. (بهار، ٢٥٣٦: ج ٢: ٤١-٢٤٠)

از این گذشته سجع در حکم قافیه برای شعر است. (آنندراج، ج۳: ۲۳۵۱) هم چنان که شاعران، برجسته‌ترین اندیشه‌های خود را در محل قافیه قرار می‌دهند، و به یاری آن احساسات و عواطف خود را منظم می‌کنند،(شفیعی کدکنی، ١٣٦٨: ۷۹) سجع‌نویسان نیز برای برجسته کردن اندیشه خود و به خاطر سپردنی‌تر کردن آن، از این شگرد استفاده می‌کنند. (همان)

گذشته از نمونه‌های بسیاری که در این مقاله آمده، قرینه‌های زیر نیز این ویژگی را نشان می‌دهند: «جیحون مهر به جوش آرد تا عاشق را در خروش آرد.» (٣٤٣) مرد این کار مرد عظیم است و درد این کار درد الیم است.» (همان) «گریستن شرط اشتیاق است و فرط احتراق در فراق است.» (٣٤٥) «چون دوست را یاد کنی، باید که خود را آزاد کنی.» (٣٤٦) «مرید مرحوم است و مراد معصوم است.» (٣٤٩) «هر که در این مقام قریب‌تر از خلق غریب‌تر.» (٣٥٢) و... .

این نکته نیز در خور توجه است که خواجه از قرینه‌های مسجع، به مثابه «بند» که در حکم حلقه‌های به هم پیوسته یک زنجیره گفتار است، در تنظیم اندیشه‌های خود استفاده می‌کند. بنابراین سجع در این متن فقط ابزار زینتی نیست؛ بلکه ابزاری کارآمد برای انتقال اندیشه هم هست.

آرایه‌های دیگر

در کنار وفور سجع که مهم‌ترین ابزار زیبایی‌آفرینی و خلق معناهای تازه است، برخی آرایه‌های دیگر هم برای انتقال اندیشه‌های خواجه ابزارهای متناسبی به نظر می‌رسند. اگر چه این‌ها در قبال سجع بسامد بالایی ندارند، در انتقال معنا مؤثرند. در زیر نمونه‌های برجسته‌تر این آرایه‌ها را می‌بینیم:

الف) عکس

منظور از عکس در این جا نه عکس لفظی؛ بلکه عکس معنوی یا قلب مطلب است. در این نوع از عکس گوینده جای موضوع و محمول را عوض می‌کند تا مضمونی تازه بیافریند و یا روی دیگر قضیه را بنمایاند. در عکس، قضیه دوم تابع قضیه اوّل است، امّا به کارگیری آن سبب عدم قطعیّت و تکثّر معنا می‌گردد. در نمونه‌های زیر خواجه میان اسناد موضوع به

محمول و محمول به موضوع، سرگردان است.

تا گمان اندر یقین گم شد، یقین اندر گمان(۳٤٤)، اگر پست شود گوید مست باش و اگر مست شود گوید پست باش(۳٤۷)، در بدایت، مرد عیان باشد و راز نهان و در نهایت، راز عیان باشد و مرد نهان(۳٤۸)، نهان‌کننده عیان است و عیان کننده نهان است(۳٥٦)، اگر از بهر ما در سخن ما ننگری، از بهر این سخن در ما نگر (۳۷۱).

ب) پارادوکس

پارادوکس سخنی متناقض با خود است «که در نگاهی دقیق‌تر حقیقتی را که جامع اضداد است، در خود دارد.» (کادن، ۱۳۸۰: ۳۰۵) بنابراین پارادوکس که بر پایه اجتماع نقیصین شکل می‌گیرد و با منطق سازگار نیست، برای صوفی که خواهان کشف حقیقت است، ابزاری کارا خواهد بود. پارادوکس تلاشی است برای تعبیر تجربه‌های ماورایی و مسایل بغرنج عرفانی. پارادوکس معنا را متکثر می‌کند و سبب فهم تازه‌یی از آن می‌گردد. محبت یا عشق خود یکی از علل متناقض‌نمایی است. زیرا مثلاً هر چه عاشق به معشوق نزدیک‌تر شود از او دورتر می‌شود و چون در او فانی می‌شود، به بقا می‌رسد. (چناری، ۱۳۷۷: ۱٦۸) در نمونه‌های زیر تجربه‌های متناقض پیر هرات دیده می‌شود:

«[ذوق] سبب طلب است، اگر چه بی‌سبب است.» (۳٤۳)، «در خوف و رجا و منع و عطای بشریت، زهر نوش آرد.» (۳٤۳)، «هستِ جز نیست را هست نیست.» (۳٤٤)، «در عشق تو ای نگار ایدون گریم/ و آن روز که کم گریم جیحون گریم.» (۳٤٥)، «مرا بی من چنین عشق تو کردست»(۳٤۸)، «راحت درد»(۳٥۳)، «نشان انس آن است که از خود دور شود.» (۳٥۳)، «این جا از ایمنی بیم است.» (۳٥۳)، «مقتضی نیستی آن جان است.» (۳٥۸)، «محب به آن آتش نا آرامیده است، امّا در آن بیارامیده است.» (۳٦۲)، «درد دوا گردد»(۳٦۲)، «انا اَنت وانت اَنا»(۳٦٦)، «من را به من راه نیست.» (۳٦٦)، «توحید درویش یکی بودن و نابودن است.» (۳۷۰)، «اگر چند راه صحراست، با خود همراهی خطاست.» (۳٤٤).

وصف و معنا

وصف‌های این متن هم در کنار کاربردهای زبانی و زیبایی‌شناختی یکی از ابزارهای موثر برای معنی‌آفرینی است. خواجه در توصیف چیزها و کسان و مفاهیم مهارت ویژه‌یی دارد. این امر وقتی اهمیت بیش‌تری می‌یابد که می‌بینیم او به جای تعریف مقوله‌ها به دلیل دشواری و

تعریف گریزی‌شان، آن‌ها را از رهگذر وصف می‌شناساند. مثلاً انس را چنین وصف می‌کند: «انس تسکین شوق جلال است و تمکین عاشق در میدان جمال. انس جراحت فراق به راحت درد کشتن است. دوست با دوست گستاخ گشتن است.» (۳۵۳) یا «فقر سیمرغی است که از وی جز نام نیست و کس را به وی روایی کار نیست. فقر هشیار است و فقیر دیوانه فقر بام است و فقیر خانه. فقر مقام راه است و سرّ لی مع‌الله...» (۳۶۸)

یکی از مصادیق زیبا و گویای وصف، توصیفی است که خواجه برای معرفی آن «فاقد بصیر» که نامی از وی نمی‌برد و از وصفش پیداست که مراد وی بوده است، می‌آورد: «اقبال نشان داد بدان ساحت محروس، راحت مأنوس و منبع افضال و مرفع اقبال به مجلس فلانی. چه آن مهتر از طریقت بهره آماده دارد و در حقیقت دیده گشاده، در فضایل بی‌قیاس و در شمایل، شرف را اساس و سرّ او بر انوار حق شناس.» (۳۴۰)

عشق هم بدین سان توصیف شده تا معلوم شود که تعریف آن ممکن نیست: «عشق هم جان است، هم جان را جان است و قصه بی‌پایان است و درد بی‌درمان است. عقل در ادراک او حیران است و دل در، یافت او ناتوان است. نهان‌کننده عیان است و عیان کننده نهان است.» (۳۵۶)

شوق هم تعریف‌ناپذیر است. پس باید توصیف شود: «شوق آتشی است که شعله شعاع وی از نیران محبت خیزد و بوی عود وجود از احتراق چهره افتراق برانگیزد. قاعده انتظار خراب کند و عاشق را بی‌قرار و خواب کند.» (۳۴۳)

نتیجه‌گیری:

– اگر چه در باب انتساب این رساله به خواجه، مستقیماً سخن نگفته‌اند، رد و قبول این انتساب می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه باشد.

– زبانی که در این رساله به کار گرفته شد، زبانی ساده، هموار و در عین حال پخته و قدرتمند است.

– اندیشه خواجه غالباً به زبان ارجاعی بیان می‌شود و انتقال می‌یابد. امّا استفاده او از زبان عاطفی، ناکارآمدی زبان ارجاعی را برای متون عرفانی آشکار می‌سازد.

– یکی از راه‌هایی که خواجه برای بیان اندیشه‌هایش می‌شناسد و به کار می‌گیرد، استفاده از تقابل‌های دوگانه، آن هم در دیدگاه سنتی آن است که به مرکزگرایی متن و یک صدایی بودنش

کمک می‌کند.

– موضوع عاطفی رساله و دشواری تعریف محبت و نیز تعریف اصطلاحات دیگری که برای تشریح ابعاد محبّت به کار گرفته شده‌اند، خواجه را در بهره‌گیری از زبان مجازی، ناگزیر می‌کند. این امر یک بار دیگر ناگزیری عارفان را در استفاده از زبان عاطفی و مجازی در عمل نشان می‌دهد.

منابع و مآخذ

۱- آشوری، داریوش،۱۳۷۳، شعر و اندیشه، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۲- احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۳- ----، ----، ۱۳۷٤، حقیقت و زیبایی، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

٤- انصاری، خواجه عبدالله، ۱۳۷۷، مجموعه رسایل خواجه عبدالله انصاری، تصحیح: محمد سرور مولایی، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.

۵- بورکوری، ژرژ، ۱۳۸۱، سرگذشت پیرهرات، مترجم روان فرهادی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات الست فردا.

٦- بهار، محمدتقی، ۲۵۳٦، سبک‌شناسی، ج ۲، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌های پرستو.

۷- پین، مایکل (ویراستار)، ۱۳۸۲، فرهنگ اندیشه انتقادی، ترجمه: پیام یزدان جو، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۸- جورج، امری، ۱۳۷۲، جورج لوکاچ، مترجم عزّت‌الله فولادوند، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز سمر.

۹- چناری، امیر، ۱۳۷۷، متناقض‌نمایی در شعر فارسی، چاپ اوّل، تهران، نشر فرزان.

۱۰- حاج فرج‌الله دباغ، محمّدحسین، ۱۳۹۳، مجاز در حقیقت، ورود استعاره‌ها در علم، چاپ اوّل، تهران، هرمس.

۱۱- داوری اردکانی، رضا (و دیگران)، ۱۳۹۱، زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، چاپ اوّل، تهران، هرمس.

۱۲- دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران، موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳٦۲، ارزش میراث صوفیه، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

۱٤- سلدن، رامان، ۱۳۷۲، پیش درآمدی بر نظریه ادبی معاصر، چاپ اوّل، تهران، طرح نو.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۹۲، زبان شعر در نثر صوفیه، چاپ اوّل، تهران، انتشارات سخن.

۱٦- ---------، ---------، ۱۳٦۸، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.

۱۷- شمس تبریزی، ۱۳٦۹، مقالات شمس، تصحیح: محمدعلی موحّد، چاپ اوّل، تهران، انتشارات خوارزمی.

۱۸- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۷، سبک‌شناسی نثر، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوس.

۱۹- صفا، ذبیحا...، ۱۳٦۳، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ ششم، تهران، انتشارات فردوس.

۲۰- عقدایی، تورج، ۱۳۸۰، بدیع در شعر فارسی، چاپ اوّل، زنجان، نیکان کتاب.

۲۱- عین‌القضات همدانی، بی‌تا، تمهیدات، تصحیح عُسیران، چاپ دوم، تهران، کتابخانه منوچهری.

۲۲- فولادی، علیرضا، ۱۳۸۹، زبان عرفان، چاپ دوم، قم، انتشارات فراگفت.

۲۳- کادن، جی.ای، ۱۳۸۰، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه: کاظم فیروزمند،چاپ اوّل، تهران، نشر شادگان.

۲٤- کالر، جاناتان، ۱۳۸۲، نظریه ادبی، مترجم فرازنه طاهری، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۲۵- محمّد پادشاه (شاد)، ۱۳٦۳، آنندراج، چاپ دوم، تهران، کتاب فروشی خیام.

۲٦- مقدادی، بهرام، ۱۳۷۸، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات فکر روز.

۲۷- نویا، پل، ۱۳۷۳، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، مترجم اسماعیل سعادت، چاپ اول، تهران، نشر مرکز دانشگاهی.

۲۸- یاحقی، محمّدجعفر، ۱۳٦۹، فرهنگ اساطیر، چاپ اوّل، تهران، سروش.