

کارکرد زیبایی‌شناختی نماد در دیوان سنایی

منظر سلطانی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

محمد ویسی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

(از ص ۶۱ تا ۸۰)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۲۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۲۳

چکیده

سنایی غزنوی مبتکر سبک نمادگرا در ادبیات عرفانی فارسی است. خلاقیت او در نمادپردازی، به‌ویژه در حوزه نمادهای قلندری و اسطوره‌ای و تلفیق عناصر ژانرهای مختلف، پس از او موردپسند و مقبولیت فراوان شاعران قرار می‌گیرد. نماد، افزون بر گسترش ظرفیت زبان و ممکن‌ساختن بیان معانی عمیق عرفانی، در زیبایی‌آفرینی متون ادبی نیز تأثیری فراوان دارد. این جستار تلاش می‌کند با تحلیل سبک نمادگرای سنایی در دیوان او، نقش نماد را در آفرینش زیبایی و جایگاه آن را در تعالی ادبیت اشعار او روشن سازد و به این پرسش پاسخ دهد که نماد چگونه و با چه روش‌هایی وجه زیبایی‌شناختی شعر سنایی را تقویت کرده است؟ نتایج این تحلیل بیانگر آن است که زیبایی‌آفرینی نماد در دیوان سنایی حاصل عواملی چون خلاقیت و خیال‌انگیزی، ابهام و چندمعنایی، اتحاد تجربه و تصویر، انتقال صادقانه عواطف و انسجام و پیوستگی میان بخش‌های مختلف عالم و به‌تبع آن متن ادبی است.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی، عاطفه زیبایی‌شناسی، خلاقیت، ابهام، نماد، سنایی.

۱. مقدمه

متون نمادین به تعبیر رولان بارت (Roland Barthes) جزو متون نوشتنی و باز هستند؛ زیرا جوهره هنری و ادبی و شاخصه ممتاز بودن را دارند. این متون به دلیل ابهام و چندمعنایی و برانگیختن تفسیرها و تأویل‌های متعدد، همواره در معرض نقد و داوری هستند و به تبع آن پویایی و ماندگاریشان به مراتب بیش از سایر متون است (بارت، ۱۳۹۴: ۴۵-۵۰). سنایی غزنوی از شاخص‌ترین و تاثیرگذارترین شعرای عرفانی ادبیات فارسی است که حقی بزرگ بر گردن ادبیات نمادین در ادب فارسی دارد؛ چراکه او در زمینه نمادپردازی هم مبتکر است و هم جریان‌ساز؛ رواج و اشاعه اندیشه‌های قلندری و ملامتی و تقدس‌بخشی به اشخاص، عناوین و مکان‌های نامقدس و تقبیح امور به‌ظاهر مقدس به جهت مبارزه با زهد و اعظان و زاهدان ظاهرپرست، به خدمت درآوردن ظرفیت‌های متون اساطیری و حماسی برای نمادپردازی در حوزه عرفان و جهان‌بینی عرفانی، بخشی از خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها و عظمت تشخیص هنری و سبک ممتاز شعری اوست. جریان‌سازی سنایی بیشتر بر دو پایه استوار است: یکی حوزه عرفانی و دیگری حوزه انتقادی و قلندری. این دو حوزه و جریان تا قبل از سنایی نمودی چشمگیر در ادبیات فارسی نداشته است، اما سنایی با وارد کردن این دو جریان مهم و گسترده، سبکی جدید و شخصی را خلق می‌کند که از نظر زبانی، ادبی و فکری به تغییرات قابل‌توجهی منجر می‌شود. مهم‌ترین مشخصه سبک ویژه سنایی، استفاده گسترده او از نماد و ظرفیت‌های گسترده بیان نمادین است. نمادهای سنایی ابتکاری و شخصی هستند و این شیوه و تشخیص سبکی او بعدها در سنت شعر فارسی تثبیت و جزء جدایی‌ناپذیر ادبیات عرفانی و قلندری می‌شود. ظرفیت گسترده بیان نمادین و اندیشه والای حکیم سنایی سبب شده است تا او بتواند به کمک نماد، ژانرهای مختلف اعم از اسطوره‌ای، غنایی، تعلیمی و عرفانی را با هم تلفیق کند و از معجون این ژانرها در القای افکار و اندیشه‌های خود یاری بگیرد؛ چراکه نماد، مرز شکن و محدودیت‌زداست و دایره‌ای گسترده دارد و افزون بر این، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها در سبک‌شناسی و تشخیص‌بخشیدن به بیان است؛ به همین جهت، در این مقاله بر آنیم تا نماد را که مهم‌ترین ویژگی بیانی سنایی است، از منظر زیبایی‌شناسی تحلیل کنیم و نشان دهیم چگونه نماد منجر به خلق زیبایی و به تبع آن ماندگاری سبک و طرز بیان خاص او شده است.

تلفیق ژانرهای مختلف با هم، از جهت زیبایی‌شناسی بسیار حائز اهمیت است؛ توضیح اینکه هر ژانری زیبایی خاص خود را به متن اضافه می‌کند و طبیعی است که

وقتی چند ژانر با هم تلفیق می‌شوند، هم درجه و اهمیت زیبایی‌شناسی آنها افزایش می‌یابد و هم ویژه و منحصر به فرد می‌شود؛ مثلاً وقتی رستم که چهره‌ای اسطوره‌ای است، در نماد انسان کامل و در بافت شعر عرفانی وارد می‌شود، تمام بارهای عاطفی و ظرفیت زیبایی‌شناختی این شخصیت اساطیری همراه آن به بافت عرفانی هم منتقل می‌شود و در هیئتی جدید، افزون بر هر آنچه تا قبل از آن بوده است، عواطف عرفانی دیگری را هم با خود همراه می‌کند که در نهایت سبب خلق تصاویر جدید و غنای بُعد زیبایی‌شناختی متن می‌شود.

هرچند ادبیات فارسی، خاصه ادبیات عرفانی سرشار از نماد و بینش نمادگرایی است، در بلاغت سنتی نماد جایگاهی روشن ندارد و به‌عنوان تصویر ادبی مطرح نبوده است. شاید یکی از دلایل آن، نگاه معناگرا و تک‌ساحتی و صریح بلاغت سنتی به متون ادبی باشد و طبیعی است که این نگاه، با نماد که ذاتاً مبهم و چندپهلوست، تناسبی ندارد. پورنامداریان علت مسکوت‌بودن بحث نمادپردازی در بلاغت سنتی را ناشی از نوع جهان‌بینی خاص حاکم بر فضای فکری آن زمان می‌داند و می‌گوید:

«استفاده از مجاز برای بیان معنایی که انتقال آن با الفاظی در معنی حقیقی نیز ممکن است، امری است عرضی که از طرف متکلم بر کلام تحمیل می‌شود و نه ناشی از ذات و کیفیت معنا. حال آنکه رمز امری عرضی و تحمیلی بر بیان نیست، بلکه با معنی پیوندی ذاتی دارد؛ این همان چشم‌اندازی است که از نظرگاه علمای بلاغت قابل‌رویت نبود» (۱۳۷۵: ۱۴).

ورود عرفان به ادبیات فارسی تحوّل اساسی در صورت و محتوای آثار ادبی ایجاد می‌کند و از آنجاکه تجربیات عرفانی و رموز عارفانه فراتر از حس و عقل است، قراردادن این حال و هوا و فضای متفاوت در چارچوب بلاغت سنتی و براساس موازین حاکم بر آن، غیرمرسوم و غیرمتعارف می‌نمود و به همین دلیل است که پرداختن به نماد و تصاویر نمادین متون عرفانی در بلاغت سنتی مسکوت مانده است؛ از این‌رو، گرچه درباره نمادهای دیوان حکیم سنایی در کتاب‌هایی چون بلاغت تصویر محمود فتوحی (۱۳۸۹)، *زلف عالم‌سوز مهدی زرقانی* (۱۳۸۱) و *شوریده‌ای در غزنه* که به کوشش محمود فتوحی و علی‌اصغر محمدخانی (۱۳۸۵) تهیه و منتشر شده، کلیات و اشاراتی ارزنده و راهگشا ایراد شده است، وجه زیبایی‌شناختی نماد در دیوان سنایی موضوعی تازه و درخور پژوهش است و کوشش این مقاله نیز در جهت روشن کردن این مسئله و نگاه جمال‌شناسانه به نمادهای دیوان سنایی است. در بعضی از مقالات تحقیقی به مواردی از شیوه‌های زیبایی‌آفرینی نماد، از جمله ابهام و چندمعنایی اشاره شده است؛ مقالاتی نظیر

«ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا» از محمود فتوحی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال شانزدهم، شماره ۶۲، پاییز ۱۳۸۷ و مقاله «نماد از دیدگاه ابهام» از محمدرضا یوسفی و صدیقه رسولیان آرانی، فنون ادبی، سال پنجم، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، اما در مقالات یادشده وجوه دیگر زیبایی‌آفرینی نماد مغفول مانده است؛ وجوهی که این جستار سعی در تبیین آنها دارد.

۲. تعریف مفاهیم

۲-۱. نماد

«نماد» (Symbol) از «نمود» بر وزن «ودود» است. نمودن یعنی نشان‌دادن و در این صورت، مفهومی متعدّدی دارد. همچنین از ریشه «نمود» و «نمودن» به ضم نون به معنی ظاهرشدن و نمایان‌گردیدن است (در مفهوم لازم) (غیاث اللغات و آندراج: ذیل «نماد») غالب پژوهشگران معادل عربی و لاتین نماد را به ترتیب، رمز و سمبل (Symbol) دانسته‌اند. در متون کهن فارسی، گاهی به جای رمز از کلماتی نظیر سان، نمون، اشارت و نمودگار استفاده شده است (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲) که در این کاربردها، نمون و نمودگار قرابت بسیاری با نماد دارند. در این پژوهش، نماد، رمز و سمبل، معنایی واحد دارند. «رمز با آنچه امروز نماد (سمبل) خوانده می‌شود، بسیار قرابت دارد. امروزه در نقد ادبی معاصر عرب، اصطلاح رمز معادل سمبل در ادبیات اروپایی است» (انوشه، ۱۳۸۱: ۳۹۸).

از میان تعاریف متعدّد درباره نماد، تعریف پورنامداریان جامع‌تر است:

«نماد عبارت است از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید؛ دلالت کند؛ به عبارت دیگر، رمز چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل‌دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف اشاره کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلط آن تلقی نگردد» (۱۳۷۵: ۴ و ۲۲).

نماد واجد ویژگی‌هایی است که آن را برای بیان مفاهیم عرفانی مناسب ساخته است؛ از این‌رو، شعر عرفانی ما (به‌ویژه آن قسم از شعر عرفانی که در حیطه ادب غنائی قرار می‌گیرد) در پهنه‌ای وسیع، زبانی نمادین دارد. بخش مهمی از زیبایی‌ها و لطایف نهفته در ادبیات، برخاسته از عرفان و ادبیات عرفانی است و سهم فراوانی از این زیبایی‌های عرفان، ناشی از زبان نمادین و نمادهای متنوع و متعدّد آن است.

۲-۲. زیبایی‌شناسی

زیبایی‌شناسی (Aesthetic) از زمینه‌های مشترک در فلسفه، هنر و ادبیات است. درباره جمال‌شناسی و تعریف آن، در ادب، فلسفه و حکمت کلاسیک فارسی، جدا از ذکر نکته‌هایی اندک در آثار زکریای رازی (۲۵۱-۳۱۳ ه.ق)، فارابی (۲۵۷-۳۳۹ ه.ق)، ابوحیان توحیدی (۳۱۲-۴۱۴ ه.ق)، ابن‌سینا (۳۵۹-۴۱۶ ه.ش)، عبدالقاهر جرجانی (درگذشته ۴۷۱ ه.ق) و چند تن دیگر از متقدمان، تعریف موشکافانه‌ای یافت نمی‌شود. در غرب نیز باوجود تفکرات فلسفی افلاطون و دیگر فرزندان یونان درباره سرشت هنر، کاوش و اندیشه‌گری بنیادین درباره این موضوع، از سده هجدهم آغاز شد و اندیشمندان و فلاسفه بسیاری درباره زیبایی، گونه‌ها و مؤلفه‌های آن نظر داده‌اند و نشانه‌هایی مشخص را به‌عنوان نشانه‌های زیبایی معرفی کرده‌اند؛ گرچه این نشانه‌ها نه در همه آثار زیبا یافت می‌شوند و نه اگر در اثری جمع شوند، لزوماً موجب زیبایی آن اثر خواهند شد. از برآیند نظریات مختلف درباره عوامل ایجاد زیبایی، می‌توان عناصری چون نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوع، وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ابداع و خلاقیت، شگفت‌انگیزی، چندبعدی بودن و ... را برشمرد (دانشور، ۱۳۸۸: ۲۹-۳۴).

لفظ و معنا در یک تعامل دوسویه هر دو در زیبایی‌آفرینی متون ادبی دخیل و تأثیرگذارند. هرچند در ادب عرفانی ما اصل بر معنا و محتواست و لفظ در حکم ظرف و وسیله‌ای است در خدمت آن، اما آشکار است که معانی والا و بلند در هر ظرفی نمی‌گنجد و با هر لفظی در نمی‌آمیزد و طبیعی است که معانی ژرف برای آشکار شدن و جلوه‌گری، لباس و قالبی زیبا از الفاظ می‌طلبند؛ چراکه مخاطب نخست، با ظاهر متن و الفاظ و کلمات روبه‌رو می‌شود؛ اگر جاذبه الفاظ و عبارات او را مجذوب کند، آنگاه معانی را نیز بهتر درک و دنبال می‌کند. نمادپردازی که درجه‌اعلای خلاقیت و زیبایی‌آفرینی است، در زیبایی الفاظ و زیبایی معنا مؤثر است. با تحلیل سازه‌های مختلف ادبیت متن، می‌توان روشن ساخت که هرکدام از این سازه‌ها از چه طرقی در متن ادبی زیبایی ایجاد می‌کنند. در اینجا با بررسی دیوان سنایی به تحلیل عواملی می‌پردازیم که نماد به‌وسیله آنها توانسته است تراز زیبایی‌شناختی متن یادشده را افزایش دهد.

۳. نماد، جلوه‌گاه خلاقیت و خیال‌انگیزی

بهرام مقدادی به نقل از ساموئل کالریج (S.T Coleridge)، شاعر و نظریه‌پرداز قرن نوزدهم، می‌گوید: «تخیل ثانویه» (Imagination Secondary) نیرویی است که اضداد

را آشتی می‌دهد و سعی در ایجاد وحدت دارد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۴۵). تخیل ثانویه از نظر کالریج تخیلی است که ویژه هنرمندان است و در مرحله‌ای فراتر از «تخیل اولیه» (Primary imagination) است که همگان از آن برخوردارند. تخیل اولیه، حاضر ساختن امور مفرد در ذهن است و تخیل ثانویه ترکیب این امور و آفرینش تصویر جدید است. این عمل خلاقانه مایه تمامی فعالیت‌های شعری و هنری است. روزت (Rozet) نیز همسو با کالریج، تخیل را این‌گونه معنا کرده است: «درآمیختن درک‌ها در راهی نو، استعداد یافتن روابط نو، پیدایی روابط نوین، پدیدارشدن ترکیب‌های تازه، گرایش به ساختن و شناختن نوآوری‌ها، عمل پدیدآوردن بینش جدید، شکل‌دادن تجربه‌ها در سازمان‌بندی‌های نو، بازنمایی کیفیت‌های تازه معانی» (۱۳۷۱: ۲۵-۲۶). از سوی دیگر، تخیل، اساس زیبایی دانسته می‌شود. بسیاری از منتقدان، هنر زیبا را بدون عنصر تخیل ناممکن می‌دانند؛ از جمله گوردون گراهام (Gordon Graham) منتقد انگلیسی، هنر را بیانی تخیلی می‌داند که آفرینش و ادراک آن، هر دو ناشی از کنش تخیل است (گراهام، ۱۳۹۱: ۹۵).

نماد خلاقیتی در عرصه خیال است که معنای قراردادی را کنار می‌زند و عرصه‌ای از معانی و تفاسیر خیال‌انگیز را می‌نمایاند. نماد را می‌توان مصداق روشنی از تخیل ثانویه مورد نظر کالریج دانست. تخیل را در مؤجزترین تعریف، ایجاد ملائمت میان امور متضاد می‌دانند و این ملائمت، در نماد به حدّ اعلای خود می‌رسد. «دانش رمزشناسی در واقع همانا باستان‌شناسی روان انسان است و از سوی دیگر، رمز که در عرف عام وسیله پیوند است، در عالم اندیشه و نظر عامل اتصال و خاصه جامع اضداد و زایل‌کننده تخالف و تعارض و بدین اعتبار، منبعی بس غنی برای تفکر و تأمل به طریق تماثل است» (ستاری، ۱۳۷۲: ۴۳).

شاعر شعر عرفانی که تنها به انگیزه تعلیم نمی‌سراید و تحت‌تأثیر قدرت پرهیمنه خیال خود و شور عرفانی خویش قرار دارد، بسیاری از اشعار خود را برای روایت تجربه پیوستگی به عالم مثال و فراروی از عالم منطوق و مشهودات می‌سراید. عالم مثال، عالمی است که در آن تناقض‌ها در کنار یکدیگر می‌نشینند و منطوق این جهانی را می‌شکند. گزارش شاعر از چنین عالمی، لاجرم زبانی شطح‌گونه و نمادین را پدید می‌آورد که تخیل در حد اعلای خود در آن نمایان است. نگاهی به نمادپردازی‌های سنایی کمکی شایان برای روشن‌تر شدن این موضوع است.

سنایی نخستین شاعری است که در شعر عرفانی به طور گسترده به نمادپردازی پرداخته است و بسیاری از نمادهای شناخته شده در شعر عرفانی فارسی، نخستین بار در آثار سنایی به کار رفته اند. مقبولیت نمادهای دیوان سنایی در شعر عرفانی پس از او، جایگاه خلاقیت و ابتکار او را نمایان می سازد. او بسیاری از واژگانی که پیش از آن با معنایی ثابت و مشخص در شعر و زبان ما وجود داشته اند، با قوه تخیل خویش معنایی جدید بخشیده و در هیئت نماد به کار گرفته است؛ واژگانی چون می، ساقی، خرابات، جام، میخانه، رند، قلاش، زاهد، محتسب، قلندر، صومعه، زَنار، صنم، بت، زهد، تسبیح، مسجد، زلف، رخ، یار و دلبر که به کرات در آثار عطار، مولوی، حافظ و دیگر شاعران ما در معنای نمادین تکرار شده است.

از جمله خلاقیت های سنایی، شکستن اقتدار زبان با خلق نمادهای شخصی است؛ نمادهایی که بعدها در سنت شعر فارسی تثبیت می شوند. یکی از بزرگ ترین خلاقیت های سنایی، ابداع شعر قلندری است؛ شعری که به دلیل فضای نمادین آن سرشار از خلاقیت و نوآوری است؛ برای مثال، تقابلی که سنایی در قلندریات خود میان دو گفتمان زهدی و رندی ایجاد می کند، ابتکار بسیار هوشمندانه ای است که به ایجاد فضایی رازآمیز و زبانی خلاف عادت و آشنایی زدا و غنای هرچه بیشتر امکانات زبانی و ادبی منجر می شود:

تا معتکف راه خرابات نگردی	شایسته ارباب کرامات نگردی
از بند علایق نشود نفس تو آزاد	تا بنده رندان خرابات نگردی
(سنایی، ۱۳۸۷: ۹۸۴)	
الا ای پیر زردشتی به من بر بند زَناری	که من تسبیح و سجاده ز دست و دوش بنهادم
	(همان: ۸۷۳)

«پیر زردشتی» در دیوان سنایی نماد انسان کاملِ فارغ از نام و ننگ است که از ترکیبی متناقض نما و خیال انگیز پدید آمده است. در گفتمان زهد، پیر شخصیتی مسلمان و تسبیح به دست و سجاده به دوش است، اما در اندیشه نمادین و نگاه قلندری سنایی، پیر می تواند زردشتی باشد و سالک زَنار بر بسته.

تا سوی خرابات شد آن شاه خرابات	همواره منم معتکف راه خرابات
گر صومعه شیخ خبر یابد ازین حرف	حقا که شود بنده خرگاه خرابات
آن روز مبادم من و آن روز مبادا	بینند ز من خالی درگاه خرابات
شیر نر اگر سوی خرابات خرامد	روباه کند او را روباه خرابات
	(همان: ۷۲۱ و ۷۲۲)

«خرابات» در اصل محلی برای فسق و فجور و اعمال خلاف عرف و شرع است، اما سنایی آن را جایگاه انسان‌های کامل و رندان پاک‌باز و وارسته از همه تعلقات نفسانی و دنیوی می‌داند و به این صورت، با تخیل خویش میان امور متضاد آشتی ایجاد می‌کند و به آفرینش‌گری در حوزه تصویر و نمادپردازی دست می‌زند و زبان را به امری غافلگیرکننده، نو و شگفتی‌آفرین تبدیل می‌کند.

پیشینه بسیاری از نمادهای قلندری در شعر عرفانی ما به سنایی می‌رسد. در شعر قلندری، سنایی به نشانه‌های زبانی‌ای که در عالم واقعیت و محسوسات، نماینده امور قبیح و مذموم هستند، بار معنایی مثبت می‌دهد و با تکرار این نشانه‌ها در جایگاهی والا و غیرقابل انتظار برای مخاطب، آنها را به نماد تبدیل می‌کند. جابه‌جایی ارزش میان جفت‌های متقابل زاهد/ رند، مسجد/ خرابات، مدرسه/ مصطبه، تسبیح/ زَنار، رحل/ رطل و ... سبب سنت‌شکنی و آشنایی‌زدایی از زبان می‌شود و از سوی دیگر، این کار ترفندی برای مبارزه با ریاکاران و ظاهرپرستان و انحرافات اخلاقی در جامعه است. آشنایی‌زدایی، خود یکی از عناصر مهم در ادبیت متن است. در بسیاری از نمادهای سنایی، شاعر با هنجارشکنی و شکستن نوع نگاه به اشیاء و مفاهیم، مبتکر طریقه‌ای می‌شود که سهمی عمده در ابهام، شگفتی و زیبایی‌آفرینی سخن دارد.

من آن رهبان بدنامم، من آن قلّاش خودکامم

که دستوری بود ابلیس را کردار من هرشب

برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم

همی‌باشد گرو هم کفش و هم دستار من هرشب

همه شب مست و مخمورم به عشق آن بت کافر

مغان دایم برند آتش ز بیت‌التار من هرشب

دو صد زَنار دارم بر میان بسته به روم اندر

همی بافند رهبانان مگر زَنار من هرشب (همان: ۷۲۰)

ابداع غزل قلندری و وارد کردن اندیشه‌ها و مضامین و عناصر قلندری به نمادپردازی‌های گسترده سنایی در بیان افکار و اندیشه‌هایش، از جمله در حوزه نقد اجتماعی و مبارزه با انحرافات اخلاقی طبقات مختلف، به‌ویژه صاحبان زر و زور و تزویر و ریا منجر شده است.^۱

از دیگر خلاقیت‌های تأثیرگذار سنایی در حوزه نمادپردازی، کشاندن عناصر و شخصیت‌های اساطیری از بافت حماسی و اسطوره‌ای به حوزه عرفان و استفاده نمادین

از آنهاست؛ کار بزرگی که برای نخستین بار سنایی مبدع و مبتکر آن بوده است؛ به طوری که در سنت شعر فارسی، کاملاً مورد پسند و قبول شاعران بزرگی نظیر خاقانی، عطار، مولوی و حافظ قرار می‌گیرد و نام سنایی را به عنوان پیشتاز و مبتکر این طریقه تشبیه می‌کند؛ شیوه‌ای که سهروردی نیز در آثار رمزی خود از آن بهره‌ها می‌برد؛ برای نمونه، در شعر سنایی «رستم» نماد انسان کامل می‌شود؛ سالکی که در انتهای هفت وادی هولناک، دیو نفس را کشته و از تمام تعلقات دنیوی رها شده است:

آن سیه‌کاری که رستم کرد با دیو سپید	خطبه دیوان دیگر بود و نقش کیمیا
تا برون ناری جگر از سینه دیو سپید	چشم کورانه نبینی روشنی زان توتیا
در مجلس مستوران و اندر صف رنجوران	هم جام چو رستم کش هم تیغ چو رستم زن
	(سنایی، ۱۳۸۷: ۲۴۱)
	(همان: ۹۳۰)

و در جای دیگر دیو سپید را نماد نفس و هواجس نفسانی یا موانع راه سلوک می‌داند و اندرز می‌دهد که باید وسایل را برای کشتن نفس مهیا کرد:

هین که عالم گرفت دیو سپید	خیز تدبیر رخس رستم کن
	(همان: ۵۶۳)
ملک دین را گر بگیرد لشکر دیو سپید	ما همه نسبت به زور رستم داستان کنیم
	(همان: ۴۳۲)

نمونه‌های دیگری از نمادهای اسطوره‌ای دیوان سنایی:

تو یک ساعت چو افریدون به میدان باش تا زان پس	به هر جانب که روی آری درفش کاویان بینی
	(همان: ۶۷۹)
از دم خویشی تو دایم مانده اندر دام دیو	گر برون آیی ملک گردی و جام جم زنی
	(همان: ۶۷۸)
عالمی زاغ سیاه و نیست یک باز سپید	یک رمه افراسیاب و نیست پیدا پور زال
	(همان: ۴۷۶)

۴. ابهام و چندمعنایی

تفاوت زبان و ادبیات در صراحت و رسایی معنا و یا ابهام آن است؛ در زبان مابه‌ازای آن چیزی که گفته می‌شود، اراده می‌شود و معنا ثابت، مستقیم و صریح است، اما در ادبیات گاهی مفهومی دیگر، خلاف آنچه گفته شده، مقصود است. «ادبیات گوهر ذاتی خویش را در پنهان‌سازی معنا و به تأخیر انداختن ادراک آن می‌جوید، حال آنکه زبان به‌عنوان یک رسانه ارتباطی، ضرورتاً باید روشن و شفاف و عینیت‌پذیر باشد. ابهام و وجوه معنایی

متعدد برای متن ادبی فضیلت است، اما در یک قطعهٔ زبانی که نقش رسانگی دارد، نقص محسوب می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰).

در تاریخ نقد شعر و بلاغت، بارها به زیبایی ابهام اشاره شده است و منتقدان بسیاری ابهام را در زمرهٔ محسنات بیانی به‌شمار آورده‌اند. در بلاغت سنتی، کسانی چون ابن اثیر در *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر* (۱۳۷۹: ج ۲: ۱۹۰)، ابوحنیفان توحیدی در *الامتاع و المؤمنة* (۱۹۵۳: جلد ۲: ۱۴۲) و عبدالقاهر جرجانی در *اسرار البلاغه* (۱۳۸۹: ۱۰۶ و ۱۱۱) به زیبایی ابهام پرداخته‌اند و در نقد و بلاغت معاصر نیز ابهام، یک ویژگی سبکی و واجد ارزش ادبی معرفی شده است (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۱۸). ابهام متن با الهام رازآلود نویسنده در پیوند است. هنرمند خود از نیروی الهام بی‌خبر و با آن بیگانه است و این یکی از دلایل مبهم‌بودن و فقدان صراحت معنایی در اثر هنری است (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۰۱). ابهام باعث درگیری ذهن مخاطب و مکالمه با متن می‌شود و در نتیجه، تأویل‌ها و برداشت‌های متفاوتی را موجب می‌شود.

در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها متون نمادین و چندمعنا مورد توجه و اقبال قرار می‌گیرند؛ چراکه هرکسی از ظن خود یار آنها می‌شود و آنها را مطابق با سرشت و احوالات خود تفسیر و تلقی می‌کند و همین مطلب، یکی از دلایل زیبایی و ماندگاری این‌گونه آثار است. مخاطب در مواجهه با آثار نمادین، خود را در کشف معنا و تولید آن سهیم می‌داند و لذت بیشتری از خوانش متون نصیب او می‌شود. ابهام و چندمعنایی موجب افزایش شمار مخاطبان اثر می‌شود و پاسخگوی همهٔ طبقات، متناسب با میزان فهم و اندیشه و قربات حالات آنان با شاعر و نویسنده است؛ همان کاری که مثلاً دیوان حافظ با عالم و عامی و سایر اقشار مختلف مردم کرده است؛ به‌گونه‌ای که طبقات مختلف مردم با عقاید مختلف را جذب خود می‌کند و همه با او یار می‌شوند. بخش عمدهٔ این اقبال و توجه روزافزون مدیون نمادهای متعدد و رازآلود و چندمعنای اوست؛ نمادهایی که غالباً حافظ آنها را از سنایی اخذ کرده است؛ چراکه نخستین بار در دستگاه نمادپردازی سنایی ساخته و پرداخته شده‌اند.

هرگاه واژهٔ «رمز» به‌کار می‌رود، ذهن، ناخودآگاه متوجه واژهٔ «راز» می‌شود. رمزها پیوندی عمیق با رازها دارند و پنهانی‌ترین زوایای هستی و خفایای آدمی را نشانه می‌روند. «نمادها در زیر حجاب آشکار می‌شوند و در آشکارگی حجاب می‌پوشند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۹). رمزها همیشه تفکربرانگیز بوده‌اند و تلاش و باریک‌بینی مخاطب را

طلب کرده‌اند. نماد در ذات خود، متناقض و مبهم است. فتوحی تناقض‌های موجود در نماد را این‌گونه شرح می‌دهد:

«وقتی می‌گوییم نماد بیان راز است، خود این تعبیر تناقض دارد؛ زیرا راز بیان‌ناشدنی است...؛ دوم اینکه نماد از سویی پناهگاهی است برای شاعر که پس از بازگشت از حال مکاشفه به عرصه خودآگاهی، نشانه و پناهی برای به‌تصویرکشیدن آن شهود و تجربه باطنی می‌جوید؛ از سوی دیگر، همین نشانه‌ها گریزگاه او برای رهایی از سلطه زبان و قراردادهای محتم و مسلط است... و سوم اینکه نماد در عین بیانگری به کتمان می‌پردازد» (۱۳۸۹: ۱۷۶).

بخشی عمده از شعر عرفانی در گونه‌ای که متعلق به ادب غنائی است، حاصل بیخودی شاعر و اتصال او با عالم مثال است. یکی از ویژگی‌های عالم مثال، شهودپذیری است. برخلاف تعینات عالم ماده که مشاهده‌پذیری دیداری دارند، شهودپذیری صور عالم مثال، پدیداری است و از آنجاکه پندار و گمان را در مشهودات پدیداری راه است، این پدیدارها تأویل‌پذیرند، برخلاف مشهودات دیداری که قائم به یقین و تأویل‌ناپذیرند. (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۰۶ - ۲۱۷).

مناسب‌ترین نوع صورت خیالی که راه را بر پندار و گمان و به‌تبع آن تأویل می‌گشاید، نماد است؛ زیرا نماد برخلاف تمثیل، استعاره و تشبیه نمی‌تواند به مدلولی معین و مشخص دلالت کند. در نماد دلالت همواره متکثر و در هاله‌ای از گمان است. نمادها چند مدلولی‌اند و این دلالت‌های چندگانه موجب ابهام متن و خوانش‌های متفاوت و گاه متضاد می‌شود.

پورنامداریان در توضیح ابهام غزل عارفانه آن را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند؛ یکی آن هنگام که کلام شاعر عارف از دید مخاطب با مقام او و شعر عرفانی همخوانی ندارد، مخاطب انتظار ندارد که شاعر عارف از خط و زلف و رخ معشوق سخن بگوید و در مواجهه با این امر دچار حیرت می‌شود و ناگزیر به تأویل این عناصر دست می‌زند؛ ابهام دیگر شعر عرفانی نیز آن هنگام رخ می‌دهد که شاعر عارف به خود، مفاهیم ناپسندی مانند می‌خوارگی و رندی را نسبت می‌دهد و حتی خوانندگان را نیز به آنها دعوت می‌کند؛ شدت هیجانات عاطفی، یکی دیگر از عوامل ابهام در اشعار عرفانی است. «یکی از اسباب اصلی ابهام غلبه هیجانات عاطفی ناشی از عشقی عظیم بر ذهن سرشار از معارف و تجربه‌های عرفانی و میراث وسیع فرهنگی است. شعری که تحت سلطه هوشیاری شاعر در بستری سنجیده هدایت نمی‌شود، مثل رؤیایی است که به جای تصویر در کلمات شکفته می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۱۸ و ۲۱۹).

می‌پرستی پیشه‌گیر اندر خرابات و قمار کمزن و قلاش و رند و مست و دردی‌خوار باش
(سنایی، ۱۳۸۷: ۳۱۳)

گویند سنایی را شد شرم به یکبار رفتن به خرابات ورا شرم نیاید
دائم به خرابات مرا رفتن از آن است که آلبا به خرابات مرا دل نگشاید
من می‌روم و رفتم و می‌خواهم رفتن کمتر غم‌این است که گویند نشاید
(همان: ۸۱۲)

«کمزن»، «قلاش»، «رند»، «مست» و «دردی‌خوار»، نمادهایی هستند که نمی‌توان برای آنها مدلولی مشخص معین کرد و این خود زمینه تأویل را در شعر قلندری سنایی می‌گشاید. ابهام در این نوع نمادها دوچندان است. ابهام ناشی از غلبه هیجانات عاطفی نیز زبان را مبهم و تأویل‌پذیر می‌کند:

اگر ذاتی تواند بود کز هستی توان دارد من آن ذاتم که او از نیستی جان و روان دارد
وگر هستی بود ممکن که کم از نیستی باشد من آن هستم که آن از بی‌نشانی‌ها نشان دارد
وگر با نقطه و همم کسی همبر بود او را هزاران حجت قاطع که ابعاد چنان دارد
ترازوی قیامت کو همی اعراض را سنجد اگر باشم در این کفه، دگر کفه گران دارد
نگیرم هیچ چیز ار در آن کفه نشینم من چو من از هیچ کم باشم، گران کفه از آن دارد
سبک‌تر کفه ذاتی، گران‌تر کفه جانی وگر با خود در آن کفه زمین و آسمان دارد
منم خود کمتر از دانگی، اگر برسندم وزان اگر دانگی بود ممکن که وزن این جهان دارد
چو عقل کل کند فکرت ز اوصاف و صفات من نه ذات من چنان باشد، نه اوصافی چنان دارد
فروشستم ز لوح خویش نقش چونی و سانی ز بی‌چونی و بی‌سانی روانم چون و سان دارد
چنان گشتم که نشناسد کسم جز بی‌چگون و چون که ذات من نه تن دارد، نه دل دارد، نه جان دارد
(همان: ۳۰۶ و ۳۰۷)

زبان این ابیات، با اینکه ابیاتی از یک قصیده است و زبان قصیده از غزل باید سراسرتر و با وضوح بیشتر باشد، کاملاً مبهم و چندپهللو است. در این اشعار سنایی برای نشان دادن جایگاه و ارزش مقام انسان اموری را به او نسبت می‌دهد که برای عقل و حس است و این امر، معنای متن را گنگ، مبهم و تأویل‌پذیر می‌کند.

بسیاری از اشعار سنایی، به‌ویژه غزلیات قلندری او، حاوی ابهام هنری و به‌تبع آن چندمعنا و تأویل‌پذیر هستند و همین زمینه‌ساز رسیدن شعر به جوهره هنری والا و زیبایی‌شنایی است. غزل زیر که در توصیف معشوق قلندری است، از این دسته است؛ معشوقی که جام شراب در دست و علم کفر به دست دارد و همه ابدال را ز نارپرست کرده است:

شور در شهر فکند آن بت زَنارپرست
پرده راز دریده قدح می در کف
شده بیرون ز در نیستی از هستی خویش
چون بت است آن بت قَلاش دل رهبان کیش
اندر آن وقت که جاسوس جمال رخ او
هیچ ابدال ندیدی که درو درنگریست
بر در کعبه طامات چه لبیک زنیم
چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
شربت کفر چشیده علم کفر به دست
«نیست» حاصل شود آن را که برون شد از «هست»
که به شمشیر جفا جز دل عشاق نخست
از پس پرده پندار و هوا بیرون جست
که در آن ساعت زَنار چهل کرد نسبت
که به بت‌خانه نیابیم همی جای نشست
(همان: ۲۳۸)^۲

۵. انتقال عاطفه

هنر همواره در پیوندی عمیق با عواطف انسانی بوده است. فلاسفه و هنرمندان از دیرباز به نقش انواع هنرها در برانگیختن عواطف گوناگون پرداخته‌اند، اما برجسته‌ترین نظریات درباره نقش عاطفه در هنر و تأثیر آن بر آدمی، در آراء افلاطون درباره «هنر بازنمودی» در کتاب جمهوری و نگرانی او از شور عاطفی حاصل از شعر و در مقابل، دفاع ارسطو از شعر و همچنین در «نظریه بیان» است که ارزش هنر را تا حد زیادی به قدرت بیان عواطف وابسته می‌داند، اما خود عاطفه چیست؟ منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد رخدادی در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۶). آنچه می‌تواند این احساس و عواطف گوناگون را پیچیده در ابهام و شگفتی منتقل سازد، تصویر ادبی است. عاطفه و تصویر، لازم و ملزوم یکدیگرند و در تناسب با معنا و تجربه شاعرانه عمل می‌کنند.

حال باید به این پرسش پاسخ داد که عاطفه و زیبایی چه پیوندی با هم دارند؟ در نظر بسیاری از فیلسوفان قرن هجدهم میلادی (مثل دیوید هیوم) پی بردن به زیبایی دقیقاً همان نشان‌دادن واکنش عاطفی است. کلایو بل (Clive Bell)، زیبایی‌شناس آمریکایی اوایل قرن بیستم، نخستین کسی بود که اصطلاح «عاطفه زیبایی‌شناسی» را به کار برد. از دید او هنرمند کسی است که در لحظه الهام، هرچیز را همان‌گونه که هست و فارغ از نقش کاربردی‌اش به شکل «صورت ناب» می‌بیند و در اثر این مشاهده، عواطف ویژه‌ای را تجربه می‌کند. هنرمند در خلق اثر هنری خود تلاش می‌کند آن عاطفه تجربه‌شده‌اش را با شباهت هرچه بیشتری به مخاطب خود منتقل سازد؛ اگر او در این کار موفق شود، اثرش ویژگی‌ای پیدا می‌کند که بل آن را «صورت دلالت‌گر» می‌نامد و لازمه «اثر

هنری» برمی‌شمرد. اگر مخاطب آن صورت ناب را در اثر هنری باز یابد، نوعی شور عاطفی را در پیوند با همان حس هنرمند در لحظه الهام تجربه می‌کند که بل آن را عاطفه زیبایی‌شناسی می‌نامد (بل، ۱۹۵۸: ۱-۳).

اما ربط عاطفه و نماد در این است که عاطفه در نماد صادقانه‌تر از صورت‌های ادبی دیگر است؛ چراکه شاعر در خلق تصاویر برای نشان دادن عواطف خود هیچ نقشه و طرحی که از قبل برنامه‌ریزی شده باشد، ندارد و در یک فضای الهام‌گونه (در غالب اشعار ناب عرفانی) مقهور و مسخر معنا می‌شود و این، معنا و عواطف ناشی از آن است که زبان و تصاویر متناسب با خود را بر بیان و زبان شاعر تحمیل می‌کند؛ بنابراین، به مصداق «سخنی کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند»، چون هیچ تصنع و تکلفی در کار نیست، مخاطب صداقت نهفته در عواطف شاعر نمادگرا را بهتر درک و دریافت می‌کند و بدین ترتیب تأثیر عواطف ناشی از نمادپردازی به اوج می‌رسد. در این هنگام آنچه به یاری شاعر می‌آید و می‌تواند آن حالت گنگ تجربه‌شده شاعر را با همان عاطفه ویژه به خواننده منتقل سازد، نماد است. شاعر عارف اگر از زبانی سراسر است و روشن استفاده کند، نمی‌تواند تجربه گنگ و بیان‌ناپذیری همچون حالت فنا و حس اعجاب و شگفتی و ابهام آن و یا تجربیات شهودی خود را منتقل سازد. نماد با رازآلودگی، چندمعنایی و خاصیت جمع‌سازی اضداد می‌تواند تصویری از احساس تجربه‌شده شاعر عارف را در خواننده به وجود آورد. بدون این تصوّر، احساس و عاطفه شاعر نمی‌تواند منتقل بشود؛ همان‌گونه که بندتو کروچه معتقد است که «احساس بدون تصوّر کور است و تصوّر بدون احساس میان‌تهی» (۱۳۸۱: ۹۳)؛ برای نمونه در اشعار زیر، سنایی یکی از تجربیات شهودی خویش را به وسیله نماد بیان می‌کند. زبان و تصاویر در این اشعار، گنگ و تأویل‌پذیرند و این امر موجب شکفتگی عاطفه زیبایی‌شناختی در مخاطب می‌شود:

یارب چه بود آن تیرگی و آن راه دور و نیمشب

وز جان من یکبارگی برده غم جانان طرب

گردون چو روی عاشقان در لولوء مکنون نهان

گیتی چو روی دلبران پوشیده از عنبر سلب

در منزل «سلما» و «می» گشتم همی ناخورده می

تن همچو اندر آب نی دل همچو بر آتش قصب

آمد به گوشم هر زمان آواز خضر از هر مکان

کایزد تعالی را بخوان در قعر قاع مرتهب

راهی چنان بگذاشتم باغ ارم پنداشتم
از صبر تخمی کاشتم آمد ببر بعدالتعب
آواز اسب من شنید آن ماه پیش من دوید
وصل آمد و هجران پرید آمد نشاط و شد کرب
هم ناز دیدم هم بلا هم درد دیدم هم دوا
هم خوف دیدم هم رجا هم خار دیدم هم رطب
گه دست یازیدم همی زلفش ترازیدم همی

گه نرد بازیدم همی یک بوسه بود و یک ندب... (سنایی، ۱۳۸۷: ۲۷۹-۲۸۰)

شعر بالا روایتی است از سالک گمشده در راه معشوق و دستگیری انسان کامل از او. این روایت به کمک نمادهایی چون تاریکی، بیابان، خضر، اسب و ... بیان شده است؛ برای نمونه، ظلمت و تاریکی تصویری نمادین است؛ چراکه بستر برخورداری از مواهب معرفتی و عطایای معنوی را برای سالک فراهم می‌کند؛ ازجمله این مواهب حکمت و خردمندی است. در نمادپردازی فرهنگ‌های گوناگون نیز ظلمت و تاریکی نماد خردمندی و حکمت است (الیاده، ۱۳۹۴: ۴۴). تاریکی، آدمی را به رنج می‌افکند؛ اما پاداش این رنج را با دست‌یافتن به عطیه‌ای که عموماً حکمتی متعالی است، می‌دهد. در این غزل نیز سالک پس از گم‌شدن در تاریکی بیابان به کمک «خضر» که نماد پیر است و «اسب» که نماد جان شیفته اوست به وصال معشوق می‌رسد و برای رسیدن به این وصال، سختی‌های بسیاری را پشت سر می‌گذارد که «بیابان» نمادی از آنهاست. این نمادها، رمزهایی تکرارشونده در دیوان سنایی هستند.

ای مسلمانان مرا در عشق آن بت غیرتست	عشق بازی نیست کاین خود حیرت اندر حیرتست
عشق دریای محیط و آب دریا آتشست	موج‌ها آید که گویی کوه‌های ظلمتست
در میان لجه‌اش سیصد نهنگ داوری	بر کران ساحلش صد اژدهای هیبتست
کشتیش از اندهان ولنگرش از صابری	بادبانش رو نهاده سوی باد آفتست
مر مرا بی من در آن دریای ژرف انداخته	بر مثال رادمردی کش لباس خلتست
مرده بودم غرقه گشتم ای عجب زنده شدم	گوهری آمد به دستم کش دو گیتی قیمتست

(همان: ۷۲۵)

در غزل بالا، «دریا»، «آتش»، «موج»، «نهنگ»، «اژدها»، «کشتی» و «گوهر» نمادهایی هستند که سنایی با آنها احساس خود را درباره عشق، خطرات همراه با آن، سیمای دوگانه آن و ثمره آن که کشف اسرار الهی و معانی غیبی و عطایای خفیه است، بیان می‌کند. نماد علاوه بر اینکه به سنایی کمک می‌کند تا عاطفه خود را درباره عشق

با مواهب و خطراتش همراه با تناسب بیشتر انتقال دهد، شعر او را به درجه بالاتری از زیبایی نیز ارتقا داده است.^۳

۶. ایجاد تناسب میان صورت و معنی

کلاسیسیسم (Classicism) زیبایی را چیزی جز اعتدال و تناسب و هماهنگی نمی‌داند. اندیشه آدمی از رویارویی با امور پراکنده پریشان می‌شود و در هر چیزی دنبال کشف روابط می‌گردد. از دیگر عواملی که سبب‌ساز زیبایی دانسته شده است، وحدت است؛ «وحدت نزد فلاسفه صفت کمال یا اکتمال ذات و وحدانیت آن است. وحدت صفت کامل‌ترین واحد، یعنی خداوند است. اینکه گفته‌اند زیبایی وحدت است، از آن‌روست که وحدت صفت خداوند است؛ چنان‌که زیبایی و کمال از صفات اوست» (غریب، ۱۳۷۸: ۲۹). جان هاسپرز (John Hospers) معتقد است: «یک اثر هنری باید نمایشی از چندگونگی عظیم عناصر و وحدت آنها باشد، هر مایه درهم‌تنیدگی آن در وحدتی خلاصه‌شده باشد، به همان میزان هم دستاورد آن عظیم خواهد بود» (۱۳۷۹: ۵۴). نماد زمینه‌ساز وحدت است و انسان ذاتاً از پیوند و برقراری ارتباط لذت می‌برد و از پریشانی و پراکندگی و تفرقه بیزار است. نماد عوالم موازی را با هم پیوند می‌دهد و از این طریق به مخاطب پیام دلگرمی و اتحاد با هستی را القا می‌کند. «رمز عارفانه که موجب اعتلای طالب است، با تذکار این معنی که همه چیز اصلی الهی و نمونه‌ای ازلی دارد و غایت قصوای روح اتحاد با حق است، در نهایت طبعاً موجب هماهنگی و انسجام هستی می‌شود؛ یعنی آن را یکپارچه می‌کند، به نحوی که اضداد یا قطب‌های مخالف آن به وحدت می‌رسند» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۶۵).

وحدتی که در نمادپردازی شایان توجه است، از دو جنبه قابل بررسی است: یکی از نظر اتحاد تجربه و تصویر یا همان رمز و راز و دیگری، وحدتی که به‌عنوان پیام و نتیجه نهایی از نماد و نمادگرایی حاصل می‌شود؛ توضیح جنبه دوم این است که نمادگرایی همچون حلقه‌ای است که عوالم مختلف را با هم مرتبط می‌کند و ضمن برقراری ارتباط میان بخش‌های مختلف عالم، پیام وحدت، تنها نبودن و هماهنگی با هستی را به انسان‌ها القا می‌کند.

«نماد موثراً عملکرد یک میانجی را بر عهده دارد. نماد پل‌ها را می‌بندد، عناصر تفکیک‌شده را جمع می‌آورد، آسمان و زمین، ماده و روح، طبیعت و فرهنگ، واقعیت و رؤیا، ناخودآگاه و آگاه را پیوند می‌دهد. به برکت نماد که کائنات را در یک شبکه عظیم ارتباطی قرار می‌دهد، انسان خود را غریبه احساس نمی‌کند. وقتی ارزش تصویر تا آنجا

بسط می‌یابد که اعماق پایدار و تعالی بی‌نهایت انسان را به هم ارتباط می‌دهد، تبدیل به نماد می‌شود. نماد با پیوند دادن میان عوامل معین جهان به کودک و به بزرگسال این احساس را می‌دهد که آنها موجوداتی مجزا و گم‌شده در مجموعه عظیمی که آنها را احاطه کرده نیستند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۴۸-۴۹).

و اما اتحاد تجربه و تصویر (جنبه اول)، یعنی اینکه میان صورت نماد و محتوای آن یا به تعبیر دیگر، میان تجربه و تصویر و یا ایده و تصویر اتحاد و یگانگی وجود دارد و این دو را نمی‌توان از هم جدا کرد. «سویه پنهان نماد (محتوا) به‌تنهایی قابل تصور نیست؛ بنابراین، همیشه با صورت نماد شناخته می‌شود و از آن جدایی ناپذیر است. درک تجربه محض محال است و تنها تصویری گنگ و مبهم از آن پیش روی ماست؛ بنابراین، نمی‌توانیم میان تجربه محض (ایده) و تصویر آن تمایز قائل شویم» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۶۵-۱۶۶).

سنایی عواطف ناشی از تجربه شهودی خود را که در حالت ناخودآگاهی و غلبه حالات سکر و مستی به او دست داده است، به کمک تصاویری که بدون اختیار او در خدمت بیان آن حالات قرار می‌گیرند، به تصویر می‌کشد؛ یعنی هم تجربه عارفانه و هم زبان بیان آن بدون قصد و اراده قبلی بر شاعر تحمیل می‌شود و این دو (اتحاد تجربه و تصویر) به‌گونه‌ای در هم تنیده می‌شوند که قابل تفکیک و مرزبندی نیستند. غزل زیر شرح دیدار سنایی با پیری نورانی است که ظاهری خلاف عادت دارد؛ این ملاقات در خرابات اتفاق می‌افتد؛ به همراه جمعی از پیران خراباتی (که خود تصویری متناقض‌نماست) که در ظاهر فقیر و عور و بی‌چیزند و در قید تعلقات نیستند و آنچه را هم دارند، بذل می‌کنند و سخنان شطح‌گونه بر زبان می‌رانند. توصیف این ملاقات تجربه‌ای است که فراتر از تجارب مادی و دنیوی است و با منطق اتفاقات دنیوی ناسازگار است:

تو قصه من بشنو تا چون به عجب مانی
پیداش مسلمانان در عرصه بلسانی
گفتم که بلی دارم بی سستی و کسلانی
نه عیب ز همسایه نه بیم ز ویرانی
قومی همه قلّاشان چون دیو بیابانی
می‌گفت یکی دیگر «ما اعظم برهانی»
و آن گفت «انا الآخر» تا خلق شود فانی
گفتم که چه قوم‌اند این ای خواجه روحانی
آنها که تو ایشان را قلّاش همی دانی
(سنایی، ۱۳۸۷: ۶۷۲)

از خانه برون رفتم من دوش به نادانی
از کوه فرود آمد زین پیری نورانی
چون دید مرا گفتا داری سر مهمانی
رفتم به سرایی خوش پاکیزه و سلطانی
در وی نفری دیدم پیران خراباتی
می‌گفت یکی رستم زان ظلمت نفسانی
این گفت «انا الاول» کس نیست مرا ثانی
ماندم متحیر من زان حال ز حیرانی
گفت: اهل خرابات‌اند این قوم نمی‌دانی

سنایی در ابیات متعددی انسان را متوجه اصل و منشأ الهی خود می‌کند که همان عالم وحدت است؛ عالمی که جهان ماده نمادی از آن و مقدمه رسیدن به آنجاست:

در این کهپایه چون گردی بر آخور چون خر عیسی
 به سوی عالم جان شو که چون عیسی همه جانی (همان: ۶۸۲)
 گر اوباش طبیعت را برون آری ز دل زان پس
 همه رمز الهی را ز خاطر ترجمان بینی
 مر این مهمان علوی را گرامی دار تا روزی
 چو زین گنبد برون پری مر او را میزبان بینی
 به حکمت‌ها قوی‌پر کن مر این طاووس عرشی را
 که تا زین دامگه او را نشاط آشیان بینی (همان: ۶۹۷)

در غزل قلندری زیر نیز سنایی از حالاتی سخن می‌گوید که لازمه رسیدن به آن، گذر از عالم اضداد و کثرات و رسیدن به وحدت و یکرنگی است؛ از گمانی که یقین می‌شود و یقینی که گمان می‌شود، از دیدن بی‌بصر و گفتن بی‌زبان، از نهان گشتنی که خود آشکارگی است؛ از این‌رو، این شعرها زبانی متناقض‌نما دارند:

کسی کز کار قلاشی بر او بعضی عیان گردد
 گمان او یقین گردد یقین او گمان گردد
 نشانی باشد آنکس را در آن دیده که هرساعت
 نشان بی‌نشانی را نشان او نشان گردد
 به گاه دیدن از دیدن به گاه گفتن از گفتن
 چو کوران بی‌بصر گردد چو گنگان بی‌زبان گردد
 نهان گردد ز هر وضعی که بود آمد چه بود او را
 پس آنکه از نهان گشتن بر او وضعی عیان گردد
 چنان گردد حقیقت او که وصف خلق نپذیرد
 به پشت خاک هامون همچو پروین آسمان گردد (همان: ۵۴۶)

از این‌گونه اشعار در دیوان سنایی فراوان است (برای نمونه رک: غزل‌های ۲۱۰، ۴۸۵، ۴۸۶، ۲۹۰ و ۴۹۲) و این ناشی از آن است که نگاه سنایی به عالم، نگاهی موحدانه، یکتابین و وحدت‌محور است و مقصود اصلی او رسیدن به معشوق ازلی است:

از پی تو ز عدم ما به جهان آمده‌ایم نز برای طرب و لهو و فغان آمده‌ایم
 مانده در بند زمانیم و زمان ما را نه در مکانیم نه از بهر مکان آمده‌ایم
 (همان: ۸۹۷)

۷. نتیجه

سنایی غزنوی با شکستن اقتدار زبان و نظام تک‌معنایی دال و مدلول، امکانات زبانی و ادبی را غنا بخشیده است. او با خلق نمادهای ابتکاری، به‌ویژه در حوزه قلندری و اساطیری، موجبات وسعت‌بخشی به دایره معنایی واژگان و ارتقای وجه زیبایی‌شناختی متن خود را فراهم آورده است. نماد در دیوان سنایی از طریق مؤلفه‌های گوناگونی به زیبایی متن افزوده است: الف. از طریق فراروی از تخیل اولیه و نمایش تخیل ثانویه با پیوند میان مفاهیم متضاد و رواداری تناقض و آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی از طریق به‌کاربردن نشانه‌های زبانی در خلاف عادت زبان و عرف و خلق ترکیب‌های متناقض و نیز فراهم‌آوردن بستری برای نگاهی دیگرگونه به عناصر متون حماسی و اساطیری و بازآفرینی آنها در هیئت نمادهای عرفانی و شکل‌دادن بینشی نو از مفاهیم قدیم؛ ب. از طریق ابهام و چندمعنایی که به مخاطب قدرت تأویل‌های متفاوت و لذت کشف معنا و برقراری ارتباط چندسویه با متن و هم‌بازی شدن او را در بازی بیانگری و کتمان هم‌زمان نماد می‌دهد؛ ج. از طریق انتقال عاطفه صادقانه حاصل از غلبه معنا و عواطف ناشی از تجربیات شهودی؛ زیرا تصویر نمادین در شعر عرفانی سنایی، تصویر خیالی متکلفانه نیست، بلکه حاصل مستقیم تجربه شاعرانه است و بدین ترتیب، تأثیر زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به انواع دیگر صورخیال دارد؛ د. از طریق ایجاد تناسب میان معنای عرفانی و صورت بیانگر آن و اتحاد تجربه و تصویر و نیز برقرارساختن تناسب میان آدمی و هستی.

پی‌نوشت

۱. برای دیدن نمونه‌هایی از غزلیات قلندری سنایی ر.ک: سنایی، ۱۳۸۷: غزل‌های شماره ۳۰۳، ۲۷۴، ۴۶۱، ۳۱۹، ۲۲۶، ۲۱۲، ۳۶۲، ۴۳۵ و ۲۲۶.
۲. برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: غزل‌های شماره ۱۲۱، ۵۴، ۲۳۲، ۲۶۲ و ۲۷۴.
۳. برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: غزل‌های شماره ۲۴۵، ۲۶۵، ۲۸۳، ۳۰۳ و ۳۳۳.

منابع

- ابن اثیر، ضیاءالدین (۱۳۷۹ق)، *المثل السائر في ادب الکاتب و الشعراء، الطبعة الثانية*، قدمه و علّق علیه احمدالحوئی و بدوی طبانه، مصر، دارالتّهضة مصر.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی*، تهران، مرکز.
- التوحیدی، ابوحیان (۱۹۵۳)، *الامتناع والمؤانسة*، صححة احمد امین و احمد الزین، بیروت، صیدا، المكتبة المصرية.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، *نمادپردازی امر قدسی و هنر*، ترجمه محمدکاظم مهاجری، تهران، پارسه.

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگنامه ادبی فارسی*، دانشنامه ادب فارسی، جلد ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بارت، رولان (۱۳۹۴)، *اس/زد*، ترجمه سپیده شکری پوری، تهران، افراز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

————— (۱۳۸۴)، *در سایه آفتاب*، چاپ دوم، تهران، سخن.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (۱۳۸۹)، *اسرارالبلاغه*، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران.

دانشور، سیمین (۱۳۸۸)، *علم‌الجمال و جمال در ادب فارسی*، تهران، قطره.

روزت، ای (۱۳۷۱)، *روان‌شناسی تختیل*، ترجمه اصغر الهی و پروانه میلانی، تهران، گوتنبرگ.

ستاری، جلال (۱۳۷۲)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران، مرکز.

سنایی غزنوی، ابوالمجد بن آدم (۱۳۸۷)، *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، مقدمه، تصحیح و شرح از محمد بقایی (ماکان)، چاپ دوم، تهران، اقبال.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*، چاپ سیزدهم، تهران، آگاه.

شوالیه، ژان و همکاران (۱۳۷۸)، *فرهنگ نمادها، اساطیر، رؤیاهای، رسوم و ... ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، تهران، جیحون*.

صهبا، فروغ (۱۳۹۲)، *کارکرد ابهام در فرآیند خوانش متن*، تهران، آگه.

غریب، رز (۱۳۷۸)، *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی*، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، دانشگاه فردوسی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران، سخن.

————— (۱۳۸۷)، «*ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا*»، *زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۶، ش ۶۲، ۱۷-۳۶.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۹)، *زبان عرفان*، چاپ سوم، تهران، سخن.

کروچه، بندتو (۱۳۸۱)، *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.

گراهام، گوردون (۱۳۹۱)، «*بیانگری، کروچه و کالینگوود*»، در *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ویراسته بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس، ترجمه منوچهر صانعی و همکاران، چاپ پنجم، تهران، فرهنگستان هنر، ۹۱-۹۸.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران، فکر روز.

هاسپرز، جان و راجر اسکراتن (۱۳۷۹)، *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، دانشگاه تهران.

یوسفی، محمدرضا و صدیقه رسولیان آرانسی (۱۳۹۲)، «*نماد از دیدگاه ابهام (تحلیل عناصر بلاغی نمادگونه در شعر معاصر فارسی)*»، *فنون ادبی*، پاییز و زمستان، ش ۹، ۱۶۱-۱۷۸.

Bell, I (1958), *Art*, New York, Capricorn Books.