

فصلنامه علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی

سال بیست و ششم، بهار ۱۴۰۴، شماره ۶۴، صفحات ۷۵-۱۰۸

DOI: [10.29252/KAVOSH.2025.21119.3534](https://doi.org/10.29252/KAVOSH.2025.21119.3534)

تحلیلی بر واژگان غنایی در منظومه های عاشقانه عرفانی*

(مقاله پژوهشی)

دکتر حسین آقاسینی دهاقانی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

دکتر آسیه محمد ابراهیمی^۱

پژوهشگر پسادکتر زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

واژگان یک متن، صرف نظر از محتوا و نوع اثر، اولین پل ارتباطی با مخاطب به شمار می رود و با نوع آواها و ویژگی های ساختاری و سپس با معانی که درصدد انتقال آنها است، ویژگی های صورتی یک متن را می سازد. جایگاه الفاظ و واژگان در پیدایش شعر، دغدغه ای است که پیش از پرداختن به اصول حاکم بر شعر، از سوی منتقدان ادبی همواره مطرح بوده است. گاه واژگانی در معنای قراردادی خود استفاده نمی شود و در تحلیل ابیات و با توجه به دیگر واژگان آن، معنایی متفاوت به خود می گیرد. هم چنین است کلمات نمادینی که در متون ادبی با هاله ای از معانی به کار می رود و لزوماً ذهن مخاطب را به سمت یک مدلول خاص سوق نمی دهد. بنابراین در متون ادبی، رسیدن به «جان کلام» باید با توجه به مؤلفه ها و مختصات گوناگون و چند جانبه آن صورت پذیرد. در این پژوهش سه داستان عاشقانه و رمزی «شیخ صنعان» از منطق الطیر، «شاه و کنیزک» از مثنوی و سلمان و ابسال جامی، گزینش و واژگان شاخصی که در شعر غنایی مطرح است، در آنها بررسی شده است. مهم ترین دستاورد این تحلیل، حاکی از آن است که بسیاری از واژگان غنایی در منظومه های عاشقانه رمزی در ظاهر صیغه ای غنایی و در باطن معنایی نمادین دارد.

واژه های کلیدی: زبان رمز، واژگان غنایی، منظومه عاشقانه رمزی، شعر عرفانی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ebrahimi.a1221@yahoo.com

۱- مقدمه

مهم‌ترین بخش از ساختار یک متن، واژگان آن است. هر واژه در شعر، جایی را به خود اختصاص می‌دهد؛ به گونه‌ای که جا به جا کردن آن ممکن نیست و هرگونه تغییر در نظام متشکل و تکوین یافته کلام، به منزله تصرف در کل شعر است (ر.ک؛ باقی نژاد، ۱۳۸۵: ۶). گزینش واژگان در شعر، هرچند گاه به محدودیت تعداد آنها در ذهن شاعر بازگشته و سبب تشخیص «واژگان خاص او» می‌شود، اما احضار همان واژگان و تزیین کلام چیزی است که شاعر تنها با احساس خود بدان رسیده است. «واژگان در شعر به رنگ‌ها می‌مانند در نگاره، به سنگ‌ها در تندیس و به آواها در ساخته‌های موسیقی» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۱). به بیان دیگر، نه تنها الفاظ در پیکره شعر تأثیر گذار است، بلکه توانایی شاعر نیز یکی از مهم‌ترین رموز زیبایی‌آفرینی است. از همین رهگذر گفته شده شاعران تن به استعمال زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را تنها چون وسیله‌ای به کار برند؛ شعرا از کلمات استفاده نمی‌کنند، بلکه به آنها استفاده می‌رسانند (ر.ک؛ سارتر، ۱۳۶۳: ۱۶). بسیاری از واژگان در متون مختلف بنا بر محتوای آنها، بسامدهای متفاوتی دارند. برای مثال دو واژه «ابر» و «میغ» دارای یک مدلول است. اما واژه میغ در صحنه‌های حماسی کاربرد دارد؛ زیرا ترکیبات حماسی نظیر سیه میغ، میغ آهین و امثال آن. با آن ساخته می‌شود و نیز وجود آواهای «غ» و «م» ساختار واژه را خشن و حماسی کرده است. اما ابر در شعر غنایی کاربرد بالایی دارد (ر.ک؛ صانعی، ۱۴۰۰: ۷۰). در این جا تفاوت زبان عرفانی و غنایی شکل می‌گیرد و باید گفت در زبان عرفانی الفاظ دارای مصادیقی کاملاً خارج از معنای قاموسی و قراردادی‌اند و در اغلب آنها به جهت فهم مستمعان، به مفاهیم مادی تنزل مقام داده شده و در کسوت دنیوی و قالب نازل بدان‌ها پرداخته می‌شود. باید گفت به طور کلی تشبیه به اعتبار منشاء کاربرد، دو گونه است: تشبیه اضطراری و تشبیه اختیاری. تشبیه اضطراری تشبیهی است که برای بیان مقصود راهی جز کاربرد آن وجود نداشته باشد، اما تشبیه اختیاری تشبیهی است که با هدف

تفَنّ ادبی به کار می‌رود و این امر آنجا اتفاق می‌افتد که بیان مقصود از راهی جز تشبیه امکان داشته باشد. تشبیهات عرفانی غالباً اضطراری‌اند (فولادی، ۱۳۸۹: ۳۵۵).

داستان های رمزی در سطح معنی حقیقی کلمات و در ارتباط با تجربه های عادی ما در جهان محسوس و مادی، مبهم و بی معنی می نمایند. رمزهایی که این داستان ها یا واقعه های ناشی از خلسه را مصوّر می کنند، متنوع است و هر بار رنگ و سیمایی تازه به خود می گیرد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۶۶ و ۲۶۹) بنابراین دو شرط اصلی رمز عبارتند از: الف) قراردادی نبودن دلالت رمز بر مفهوم غیرمتعارف خود. ب) چندگانگی مفهوم رمز و قطعیت نداشتن دلالت یک مفهوم بر آن. این دو شرط، اصلی ترین مشخصه های رمز است که به تمایز آن از تمثیل، استعاره و دیگر انواع زبانی می انجامد و موجب نامتعارف شدن زبان و ایجاد فاصله میان لفظ و معنا می شود. در اینجا شرط قراردادی نبودن رمز، مختص زبان عرفانی است و از شرط اول (قراردادی نبودن رمز نسبت به مفهوم خود) می توان به رابطه ذاتی و درونی این زبان با تجربه رسید. (ر.ک؛ ابراهیمی و یوسف پور، ۱۳۹۵: ۴۴ و ۴۵) بنابراین در این گونه آثار به دلیل عدم مطابقت کامل زبان و مفهوم، به تجربه و شهود مراتب حقیقت، توسط مخاطب نیاز است؛ و بدیهی است کشف زبان در این نوع شعر اکتسابی نیست. از سوی دیگر، هم جواری مفاهیم غنایی و عرفانی در برخی آثار، منجر به هم نشینی مؤلفه های زبان عاشقانه و عرفانی در قالب زبان رمزی شده است و تطابق کامل واژگان با مفاهیم مدنظر شاعر غنایی در مقایسه با نارسایی زبان در بیان موضوعات عرفانی، می تواند تا حدودی به مخاطب یک اثر کمک کند تا معنای اصلی و مصداق واژگان مشترک در زبان عرفانی و غنایی را درک نماید. بر اساس این موضوع، کشف و تبیین این نوع زبان می تواند در تحلیل این گونه آثار بسیار راهگشا باشد.

در این پژوهش سه اثر غنایی رمزی انتخاب و واژگان آنها واکاوی شده است. این آثار عبارتند از: شیخ صنعان (سمعان) عطار، شاه و کنیزک مولانا و سلامان و ابدال

جامی. با استفاده از روش کتابخانه‌ای-اسنادی، آثار مدّ نظر، مطالعه و شاخصه‌های زبانی در هر یک استخراج شده است. سپس بر اساس مشابهت‌ها و نیز اصول پذیرفته شده در حوزه زبان غنایی و مؤلفه‌های آن و از رهگذر واژگان، الگوی نسبی در تعیین مختصات زبان غنایی در منظومه‌های عاشقانه رمزی به دست آمده است.

۱-۱- ضرورت پژوهش

قربانیت زبان عرفانی و غنایی در داستان‌های رمزی عاشقانه، از سویی به عنوان ابزار بیان اندیشه‌های عرفا و از سوی دیگر بنابر وجه علمی و متمایز آن با دیگر زبان‌های ادبی، سزاوار تحلیل است. نخستین گام در این زمینه، تحلیل مفاهیم رمزی در آثار مذکور است و پس از آن بررسی زبان غنایی به عنوان ابزاری در جهت بیان مضامین عرفانی. بی‌شک نتیجه چنین پژوهشی، بررسی دقیق‌تر اشتراکات زبانی در متون مدّ نظر و تحلیلی بهتر این متون خواهد شد.

۱-۲- پیشینه پژوهش

بسیاری از منابع در این زمینه، مستقیماً به تحلیل نوع ادبی خاص و زبان مربوط به آن پرداخته‌اند. در حالی که جای تحقیق درباره ویژگی‌های دو نوع زبان در یک اثر در بسیاری از منابع به چشم می‌خورد. مانند:

سعیده صدیق رحیم آبادی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی زبان غنایی در جرمشید و خورشید سلمان ساوجی و یوسف و زلیخا جامی» (۱۳۹۱) با بررسی زبان غنایی در دو منظومه یادشده نشان داده است که باوجود تفاوت‌های آماری، در هر دو منظومه، انتقال احساس با زبانی ساده و بدون تعقیدهای لفظی و معنوی، به شکل دستورمند و مبالغه آمیز صورت گرفته است.

امید ذاکر کیش، اسحاق طغیانی و مهدی نوریان در مقاله «تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثة‌المصدر» (۱۳۹۳) به بررسی کارکرد ادبی و عاطفی متن در کنار

بیان اطلاعات تاریخی آن پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که از منظر زبانی، اغلب، جهت‌گیری پیام یا به سوی گوینده است یا به سوی خود پیام؛ بنابراین مخاطب معمولاً با متنی ادبی مواجه است که زبان آن اغلب کارکردی عاطفی دارد. از سوی دیگر، توازن‌های گوناگون موسیقایی در کتاب وجود دارد و موسیقی درونی متن که لازمه یک متن غنایی است، تقویت شده است.

روح انگیز کراچی در مقاله‌ای با عنوان «چگونگی نقش عامل جنسیت در گزینش نوع شعر حماسی و غنایی» (۱۳۹۳) با تلفیق رویکرد روان‌شناسی جنسیت، نقد فمینیستی و نقد ادبی، رابطه ذهن و متن ادبی مشخص و تفاوت نوع شعر مردانه از شعر زنانه را نشان داده است.

سمیه آقابابایی و کوروش صفوی در مقاله «بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن» (۱۳۹۵) به ارائه ابزارهایی برای طبقه‌بندی و تمایز ادب غنایی از دیگر انواع ادبی پرداخته‌اند و در نهایت با تکیه بر نظریه یاکوبسن، دو روش مستقیم و غیرمستقیم فرستنده مدار را برای بیان پیام غنایی ذکر کرده‌اند.

۲- بحث

۲-۱- واژگان در شعر عرفانی

شاعر عارف از تمام امکانات زبانی در جهت القای مفاهیم ماورایی و روحانی استفاده می‌کند. به طوری که گاه نیاز است مخاطب به گروهی از مدلول‌های واژه به طور هم‌زمان توجه کند. «در تجربه‌های صوفیه کاربرد زبان و دقت در ساحات کلمه، سبب کشف و دستیابی به لحظه‌ها و حالات است و در حقیقت نفس تجربه نسبت به واژه، جنبه ثانوی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۶۲). واژگان در این اشعار، در حالت ایستا و انتزاعی مطلق، آن گونه که در فرهنگ‌ها می‌توان یافت، نیست؛ بلکه واژگانی در مراتب

مختلف تجربه، یعنی حرکتی است که آنها را به وجود می‌آورد. با زبان عرفانی نه تنها اصطلاحات، بلکه تمثیلات جدید و نمادهای تازه‌ای به وجود می‌آید که سرنوشت آنها لزوماً بسته به سرنوشت اصطلاحات نیست (ر.ک؛ نوپا، ۱۳۷۳: ۲۶۶ و ۲۶۷).

نکته آخر این که شاعران منظومه‌های این پژوهش همه در زمره عرفا هستند، اما علی‌رغم اینکه عرفا اغلب مسحور و مجذوب معانی بلند عرفانی هستند و فارغ از ظاهر کلام و در وهله دوم به جنبه‌های زیباشناختی اثر توجه می‌کنند. اما در منظومه‌های داستانی عاشقانه که تلطیف فضای داستان، پیروی از اصول پردازش قصه و درون‌مایه عشق زمینی است، لزوم توجه به عنصر جمال‌شناختی شعر را دو چندان می‌نماید. عرفا معمولاً با زبان به دو شیوه «سفر از معنی به صورت» و «سفر از صورت به معنی» برخورد داشته‌اند. در سفر از معنی به صورت، معمولاً تجارب و احوال عالی صوفیانه در زبان نمود می‌یابد و در سفر از صورت به معنی عارف همانند شاعر عمل می‌کند. خلق عالم جدید روحی از طریق زبان، وظیفه‌ای بوده است که صوفیه در زبان کشف کرده‌اند؛ همان کاری که شاعر در شعر خود با زبان می‌کند و تجربه‌های روحی خود را با کلمه عرضه می‌نماید (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۴۴).

۲-۲- تحلیل واژگان در منظومه‌های عاشقانه رمزی

این بخش تحقیق بنا دارد تا به بررسی گروه واژگان مختلف، بنابر بسامد و یا محتوا در منظومه‌های مدنظر بپردازد، تا به دو هدف عمده نایل آید:

الف) به دلیل سوییۀ غنایی آثار، بررسی شود که کدام دسته از واژگان غنایی در معنای وضعی و کدام دسته در معنای رمزی به کار گرفته شده است.

ب) تحلیل جایگاه اصطلاحات خاص عرفانی در منظومه‌های عاشقانه رمزی.

در این زمینه به اجمال به گروه واژگانی که کاربرد زیادی در آثار غنایی دارد، پرداخته می‌شود:

۲-۲-۱- توصیفات خاص معشوق و نام اجزای بدن

مفردات این گروه عبارت است از: حور، دلبر، صنم، بت، پری، نگار، خال، زلف، لب، دندان، چشم، ابرو و امثال آن که بی شک حضورشان، متن را به سمت و سوی زیبایی و خلق فضای غنایی می‌برد. جامی در داستان سلمان و افسال بیش از هفت درصد از این واژگان استفاده کرده است که بخش اعظم آنها در توصیف زیبایی‌های جسمانی سلمان و افسال و در معنای حقیقی به کار رفته است. در بیش از ۱۲ درصد از ابیات داستان شیخ صنعان این مفردات به کار رفته است. در این اثر نیز این واژگان در معنای حقیقی کاربرد دارد و مضمون نمادینی از آنها به دست نمی‌آید. اما در داستان شاه و کنیزک مثنوی، تنها ۱/۸ درصد از ابیات حاوی این گروه واژگان است؛ زیرا در این داستان مولانا در وصف زیبایی و دلفریبی کنیزک با اطناب سخن نگفته است.

۲-۲-۱- تحلیل معانی باطنی واژگان توصیفی معشوق

- واژه «بت» در ادبیات عرفانی کاربرد فراوانی دارد و عرفا این واژه و الفاظ مترادف آن، نظیر: «صنم» را نماد مفاهیم متنوعی گرفته‌اند. مثلاً:
۱. فخرالدین عراقی، بت را بر مقصود و مطلوب اطلاق کرده است (ر.ک؛ عراقی، ۱۳۵۷: ۶۳).
 ۲. از نظر شبستری، بت مظهر عشق، وحدت و هستی مطلق، یعنی حق است (ر.ک؛ شبستری، ۱۳۸۲: ۸۸).
 ۳. عزیزالدین نسفی، بت را سَمبل نفس خودخواه و کبر و غرور می‌داند (ر.ک؛ نسفی، ۱۳۷۹: ۱۱۲).
 ۴. بت، مظهر عشق و وحدت است و مراد از عشق، حقیقت مطلقه است؛ بت، آنچه را گویند که بنده را از خدا باز دارد؛ صنم، حقایق روحی در ظهور تجلی صورت صفاتی

است. به معنی پیر و مرشد و انسان کامل هم آمده است (ر.ک؛ سجّادی، ۱۳۸۳: ذیل بت و صنم).

در منظومه‌های رمزی این پژوهش، برخی از این تعاریف عرفانی نمود بیشتری دارد. معاشیق، مستعار له واژگان بت و صنم هستند که شامل کنیزک، دختر ترسا و ابدال می‌شود. اما معانی پنهان و رمزی هرکدام بر اساس هم‌نشینی با دیگر واژگان شعر و مفهومی که شاعران درصدد انتقال آن‌ها هستند، می‌تواند بار عرفانی بسیاری از تصاویر غنایی را جلا بخشد.

واژه دیگر که ذکر آن در این بخش خالی از فایده نیست، «حجاب» است. در تفاسیر عرفانی حجاب، «مانع عاشق و معشوق حقیقی و نیز انطباق صور است که مانع قبول تجلی حقایق می‌شود. این موانع و اسباب پوشیدگی میان تجلیات حق و انسان، چیزهایی است که مخالف با گوهر نفس است و با وی مشابهت و مناسبت ندارد.» این واژه در متون عرفانی دارای مراتب و انواع گوناگون است (ر.ک؛ همان: ذیل حجاب). به طور کلی در داستان‌های عاشقانه و غنایی چشم و نگاه، در پدید آمدن عشق تأثیر بسزایی دارد. اما عشق شنیداری نیز که بیشتر در آثار حماسی نمود دارد، در برخی داستان‌های عاشقانه دیده می‌شود. برخی شنیداری بودن عشق را نشان‌دهنده جسمانی بودن آن و برخی ناشی از جنبه خیالی و رؤیایی عشق و معشوق می‌دانند (ر.ک؛ رضایی و سیف، ۱۳۹۵: ۳۷ و ۳۸). در منظومه‌های رمزی، این عشق ارتباط مستقیمی با مفهوم نمادین حجاب پیدا می‌کند؛ برای مثال در داستان سلامان و ابدال جامی، حکیم پس از نابودی ابدال، گاهی زیبایی زهره را نزد سلامان توصیف می‌کند و این زمانی است که هنوز چهره زهره را ندیده است. این شرایط ادامه می‌یابد تا زمانی که فکر ابدال و چهره او به تمامی، از لوح ضمیر سلامان پاک می‌شود و پس از آن، زهره خود را نمایان می‌سازد. بر این اساس می‌توان ابدال و عشق مجازی سلامان به وی را حجابی دانست که مانع وصال سلامان (سالک) به زهره (مقامات عالی) می‌شود و با برخاستن وی از

میان، رؤیت جمال عشق حقیقی میسر می‌گردد. در داستان شیخ صنعان نیز دختر ترسا با بیکراری، خواستار رؤیت عیان حقیقت می‌شود؛ زیرا پیش از این ضلالت و عشق مجازی، مانع وصال وی با عالم معنا بوده است. همچنین است پرده از رخسار برگرفتن زلیخا در یکی از حکایات سلامان و ابدال جامی.

۲-۳- عناصر طبیعت

واژگان این گروه شامل سه دسته مفردات است که عبارتند از: آسمان و متعلقات آن، گلها و گیاهان، حیوانات و پدیده‌های طبیعت، نظیر باران، دریا، چمن‌زار و

۲-۳-۱- آسمان و متعلقات آن

این گروه شامل آفتاب، خورشید، مهر^۱- ماه، ماهتاب- ستارگان، کواکب، بنات النعش، ناهید، زهره، پروین، ثریا و اختر است. این واژگان از سویی در بیان زیبایی شخصیت‌ها و در جایگاه «مشبه به» به کار می‌رود و از سوی دیگر در توصیف محیط و خلق صحنه‌های غنایی حضور فعال دارد؛ به طور مثال واژه «ماه» همواره بیانگر زیبایی معشوق است و در کنار دیگر کلمات، تداعی کننده شب است که در متون غنایی جایگاه ویژه‌ای دارد. در فضای مهتابی شب، قطعیت و صراحت از میان می‌رود. زمان و مکان نیز در شب مهتابی خیال انگیزتر است؛ به همین دلیل شب به ویژه با نور کم‌رنگ ماه، محبوب شعرای غنایی و رمانتیک‌ها است (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۶). در حکایت شیخ صنعان بیش از شش درصد از ابیات، حاوی این گروه واژگان است که اغلب در تصویرسازی‌های غنایی تاثیرگذار است. در منظومه سلامان و ابدال جامی، ابیات دربردارنده این الفاظ، اندک است و حدود دو درصد از کل ابیات را شامل می‌شود و تقریباً در همه موارد از آنها در تصویرسازی‌های غنایی بهره گرفته شده است. اما در داستان شاه و کنیزک، مولانا حدود ده درصد (۹/۴۳ درصد) از ابیات را با واژگانی از این

دست تزیین کرده است که اغلب آن ابیات، حاوی واژه «شمس» است و بازی‌ها و شگردهای ادبی زیبا که از تشابه لفظ «شمس الدین» با شمس آسمان به دست می‌آید: چون حدیث روی شمس الدین شمس چارم آسمان سردرکشید

(مولوی، ۱۳۳۶: ۷)

یکی از نکات قابل تأمل در این بخش، واژه «ماه» یا «مه» در سیر تطور معنایی و مجازی آن است. فصیحی عرب در ادبیات خود، ماه را شوهر و آفتاب را زن گفته‌اند. آفتاب در ماه یک مقابله و یک مقارنه با ماه بیشتر ندارد و باقی اوقات مقارنه او با دیگر کواکب است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۶۶: ۱۰۰۶). این مسأله در بین عامه مردم ایران نیز رواج دارد: «در بسیاری از نقاط ایران و بخصوص در میان عامه، خورشید و ماه زن و مردند و دلداده یکدیگر. لکه‌های چهره ماه اثر دست خورشید است که از روی حسادت دست گل‌آلود خود را بر چهره او کشیده است. قدما معتقد بودند که نور ماه جامه کتان را سوراخ می‌کند و همچنین چون دیوانه چشمش به ماه افتد آشفتگیش افزون‌تر می‌شود» (دهخدا، ذیل ماه). اما گاه جای این دو در اشعار فارسی جا به جا می‌شود. به گونه‌ای که اغلب ماه را زن و آفتاب یا خورشید را مرد می‌دانند. ماه به سبب داشتن شخصیت انفعالی و از آن جهت که نور خود را از خورشید می‌گیرد با تأنیث برابر است و راهنمای جنبه پنهان طبیعت به شمار می‌رود. در حالی که خورشید مسئول زندگی جهان ظاهر و فعالیت‌های پر شور است (ر.ک؛ سرلوحان، ۱۳۸۹: ۶۸۹ و ۶۸۶). در منظومه‌های رمزی این پژوهش، ماه بیشتر به عنوان مستعارمنه معشوق مؤنث، نظیر دختر ترسا در داستان شیخ صنعان و ابسال در مثنوی جامی کاربرد دارد. البته در سلامان و ابسال جامی گاه غرض از مه، سلامان است. مانند بیت زیر که در آن مراد از مه، سلامان است:

یک به یک چوگان زنان جویان هال گرد یک مه حلقه کرده صد هلال

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۲۹)

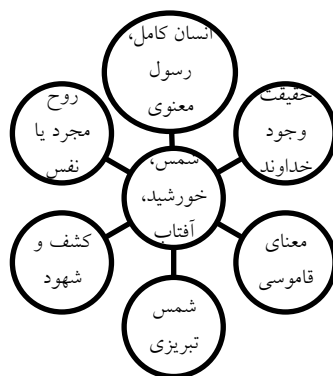
نکته بعدی توجه به هاله معنایی و نمادینی است که درباره این دو واژه در تفکر عرفانی وجود دارد و بی شک حضور آنها در منظومه های رمزی صرف نظر از بُعد زیباشناختی، بی ارتباط به آن تفکر نیست. برای نمونه آیا در این بیت عطار ذکر آفتاب در ترسیم چهره دختر ترسا تنها به دلیل زیبایی آفرینی و تقابل آن با سایه است یا می تواند هاله ای از رمز را به دنبال داشته باشد؟

آفتابی از تو دوری چون کنم؟ سایه ام بی تو صبوری چون کنم؟

(عطار، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

دختر ترسا مظهری از جمال حق است و به همین دلیل به آفتاب تشبیه شده است و وجود شیخ سایه ای که خواستار نور حق است. تمثیل نور و خورشید از بنیادی ترین مسائل عرفان به شمار می رود؛ یعنی تجلی حق در مظاهر عالم خلقت. عطار بی شک فقط در پی زیبایی آفرینی و یا کلی گویی در طرح مبادی عرفانی نیست و از همه اجزای کلام در جهت نیل به مقصود روحانی خود استفاده می کند. همان گونه که از پرندگان مختلف و ویژگی های هریک در طرح موضوعات و مراحل عرفانی بهره گرفته است. شیخ صنعان نیز به عنوان شخصیت اصلی روایت عطار، خود پیر عرفانی و مرادی است که چندین مرید دارد. بنابراین اقتضای متکلم درون متنی او، طرح چنین اصطلاحاتی را توجیه می نماید. ارائه تفاسیری از این دست واژگان، در عرفان سابقه دارد. همان گونه که برای مثال، تمثیل خورشید در نظر مولانا دارای مفهومی بسیار گسترده در حوزه عرفان است. چنین دیدگاه هایی به دلیل سویه هنری عرفان در ادبیات مطرح شده است؛ زیرا «نفس تصوف جدا از این که به زبان شعر یا نثر بیان شود، خود نوعی از هنر است. یا بهتر بگوییم نوعی بینش هنری است درباره مذهب. بنابراین شعر عرفانی از دو دیدگاه

هنر است: یکی این که شعر است و دیگر این که عرفان است و تصوف. در حقیقت شعر عرفانی، هنری است مضاعف، هنری است پیچیده شده در داخل هنری دیگر» (عطار، ۱۳۸۳: ۱۰). «سهروردی» نیز در قصه «الغریبه» که یکی از پیچیده‌ترین داستان‌های رمزی است، آفتاب و ماه را رمزی از روح طبیعی و نفسانی دانسته است (رک پورنامداریان؛ ۱۳۶۷: ۳۴۲ و ۳۴۳). اما باید گفت هیچ کس به اندازه مولانا از شمس، خورشید و آفتاب سخن به میان نیاورده است. هنر درونی روح بزرگ وی پس از غروب شمس او را در جای جای عالم می‌بیند و در آفرینش تصاویر شعری از او در قالب واژگان حقیقی و مجازی سخن به میان می‌آورد. نمادپردازی مولانا از واژه شمس (خورشید، آفتاب) دارای هله مفهوم پیچیده و عمیق است که مهم‌ترین لایه‌های معنایی آن عبارت است از: اتحادبخشی، شمس‌الدین تبریزی، هدایت‌گری، امیدافزایی، کمال‌خواهی، بینش‌افزایی، قدرت بخشی و ... (رک سعادت و دیگران؛ ۱۳۹۷: ۱۰۰ - ۱۰۶). به بیان دیگر، شمس تبریزی، خورشید است و مولوی ماهی که از این خورشید نور گرفته است و آثار مولوی همان سایه‌ای است که محصول این نورافشانی است و باید از سایه به خورشید رسید (رک خدادادی؛ ۱۳۹۸: ۷۵) اما در این پژوهش تنها داستان شاه و کنیزک وی مدنظر است و مصادیق خورشید و شمس در این حکایت به این موارد (مطابق نمودار شماره ۱) محدود می‌گردد.



نمودار ۱- مصادیق خورشید و شمس در شاه و کنیزک مثنوی مولانا

و مهم ترین کارکردهای این مصادیق به جز معنای قاموسی (زیبایی آفرینی و هاله معنایی و چند وجهی شامل: روشنگری، زیبایی - شفاف سازی و ...) در داستان مذکور طبق جدول شماره (۱) عبارت است از:

شمس تبریزی	وجود حق تعالی	انسان کامل	کشف و شهود	روح مجرد یا نفس ناطقه
۱. هدایت گری	۱. هدایت گری	۱. درمان گری	۱. نتیجه عبور	۱. تفهیم عدم
۲. خلق تصاویر	۲. امیدافزایی	۲. امیدآفرینی	سالک از عشق	احاطه کامل علم
شعری و زیبایی آفرینی	۳. درمان گری	۳. هدایت گری	مجازی به عشق حقیقی	انسان به حقیقت
۳. درمان گری	۴. قدرت بخشی	۴. انتقال دهنده	۲. حیات بخشی	۲. تقدس و پاکی
		سالک از عشق	۳. هدایت گری	۳. بیان غربت
		مجازی به عشق حقیقی	۴. امیدافزایی	انسان دور از وطن اصلی
		۵. حیات بخشی		

جدول شماره ۱- کارکردهای مصادیق خورشید و شمس در شاه و کنیزک مولانا

بنابراین در شعر عرفایی نظیر مولانا - حتی در داستان های عاشقانه آنها- واژه هایی نظیر خورشید نمی تواند به صورت تصادفی و محصول توانایی شاعر در خلق تصاویر شعری به مدد صورخیال باشد؛ بلکه شاعر عارف بیش از هرچیز درصدد انتقال مشهودات و مکشوفات معنوی خویش به مخاطب است و از همه امکانات زبانی، مثل زبان سمبلیک و قابلیت گسترش معنا در این زبان، استفاده می کند. عارفی همچون مولانا «به مدد تصویر خورشید، خلاقانه و هنرمندانه وحدت پنهان در باطن این عالم را به نمایش گذاشته و در پرتو آن به حل تعارض های درونی و روانی پرداخته است» (ر.ک؛ سعادت و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۱۱). واژه «ماه» نیز کاربرد چشم گیری در شعر فارسی دارد. در اشعار غنایی این واژه تنها دارای کارکرد زیباشناختی است و اغلب زیبایی صورت معشوق بدان تشبیه شده است. ترکیباتی نظیر ماهوش، ماهرو، مه جبین و ... گویای این مطلب است که قدما خورشید را اصل مذکر و ماه را مؤنث جهان دانسته اند (ر.ک).

پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۳۲۴). البته ماه در بسیاری از اساطیر جهان، زن و در بسیاری هم مرد بوده است. مادر و الهه‌های وابسته به او همیشه به ماه مربوط بوده‌اند؛ زیرا مراحل ماه با دوره قاعدگی زنان مصادف می‌شد. بنابراین بیهوده نیست که در ادبیات ایران، چهره معشوق و زنان زیبارو را به ماه تشبیه می‌کرده‌اند (ر.ک؛ یعقوبی، ۱۳۹۵: ۴۵). اما پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که این تعبیر شاعرانه و هنری از چنین واژه‌ای در منظومه‌های عاشقانه رمزی وجود دارد یا در آنجا شاعر عارف در مصادیق و مفاهیم آن توسع ایجاد کرده است و آن را چونان ابزاری در جهت نیل به مقصد معنوی خود به کار گرفته است؟ به گفته ابن عربی، «فَظْهَوُ الشَّمْسِ فِي مِرَاةِ الْقَمَرِ، ظَهْوَرُ الْحَقِّ فِي خَلْقِ لَأَنَّ النُّورَ اسْمٌ مِنْ أَسْمَاءِ اللَّهِ فَظَهَرَ بِأَسْمِهِ النُّورُ...» (ابن عربی، ۱۴۰۹ق: ۶۴۲) بنابراین می‌توان ماه را بهترین نماد انسان کامل دانست. در داستان جامی، سلمان و ابسال پس از سوار شدن به قایق و سفر در دریا و بعد از ۲۸ روز (یک ماه) به جزیره رسیدند:

از پس ماهی که زورق راندند و ز دم دریا ز رونق ماندند
شد میان بحر پیدا بیشه‌ای وصف آن بیرون ز هر اندیشه‌ای

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۷)

دریا و سفر در آن، در این داستان نماد شهوت‌های نفسانی است؛ اما در اینجا باید گفت که عشق حقیقی و بازگشت به جایگاه اصلی سلمان پس از تمتع شهوانی کامل، در دریا و در جوار ابسال آغاز می‌شود. به عبارت دیگر، سلمان پس از یک ماه جستجو، به اوج لذت مادی و برخوردار از حس حیوانی و شهوانی می‌رسد و پس از آن سلوکش به سوی حقیقت شروع می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد طرح زمان یک ماه از سوی جامی برای سلمان در جهت آمیختگی او با لذات دنیوی، خالی از لطف بیان و معنای نمادین نیست.

همچنین ماه در داستان شیخ صنعان معنایی نمادین دارد. عطار در این حکایت چهره پیامبر (ص) را به ماه تشبیه کرده است. این موضوع در شعر فارسی سابقه دارد. نظیر این شعر مشهور حافظ در مدح حضرت رسول (ص):

ستاره ای بدرخشید و ماه مجلس شد دل رمیده ها را انیس و مونس شد
نگار من که به مکتب نرفت و خط به غمزه مسئله آموز صد مدرّس شد
(حافظ، ۱۳۷۳: ۱۶۷)

ماه نماد انسان کامل و در اینجا وجود مقدّس رسول اکرم (ص) است. در منطق الطیر عطار چهره تابناک پیامبر (ص) را در رؤیای مرید پاک باز، به ماه مانند کرده است:

صبحدم بادی درآمد مشکبار شد جهان کشف بر دل آشکار
مصطفی را دید می آمد چو ماه در برافکنده دو گیسوی سیاه
(عطار، ۱۳۸۳: ۱۳۹)

از سوی دیگر همان طور که اشاره شد، ابسال در داستان جامی نماد تعلقات شهوانی و تن مادی است و سلامان در سیر معنوی، ابتدا گرفتار عشق او می شود و پس از تمتّع یافتن، مسیر حقیقت را می پیماید تا به عشق حقیقی دست می یازد. همه این مراحل توسط جامی و با قدرت اثبات و اقناع تمثیلات و محسوس کردن مفاهیم انتزاعی به همداد نماد به وقوع می پیوندد. به جز تحلیلی که درباره رابطه نمادین ماه با سالک و چهره مبارک پیامبر (ص) ارائه شد، نکته دیگر شایسته تأمل این است که طبق نظر «عین القضاة» که معتقد بود سالک می تواند در رؤیا حق تعالی را در همه صورتها ببیند، می توان تمامی اشیاء جهان را به دو گروه خیر و شر یا نورانی و ظلمانی تقسیم کرد. بدین ترتیب مثلاً کفر، زمین، ماه، شب و زلف، مظاهر نور ابلیسی و ایمان، آسمان، خورشید، روز و رخ، مظاهر نور محمدی می شوند. بنابراین معنی روح و زلف در ساحتی دیگر و مراتب هستی معانی بسیار متنوع و وسیع تری پیدا می کند (ر.ک؛

پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۹۷ و ۴۹۸). بر این اساس نمی‌توان تلقی شاعران عارفی همچو عطار و جامی را از تشبیه معشوق زمینی به ماه، ساده انگاشت. آیا شخصیت دختر ترسا پیش از تحوّل روحی و ابدال که نماد مادیات است و تجلّی نور ابلیسی در برابر دیدگان سالک (شیخ صنعان و سلامان) شبیه به ماه نیست؟ به ویژه این که سیر حقیقت‌طلبی و گرفتاری آغازین شیخ صنعان، ابتدا در خواب رخ می‌دهد:

گرچه خود را قدوّه اصحاب دید چند شب بر هم چنان در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مقام سجده می‌کردی بتی را بر دوام

(عطار، ۱۳۸۳: ۱۲۸)

همچنین کنیزک در داستان مولانا که نماد روح حیوانی و نفس شهوت‌پرست و دارای نور ابلیسی است، در زیبایی به ماه تشبیه شده و به نظر می‌رسد از معنای نمادین نیز بی‌بهره نیست:

شه بدو بخشید آن مه روی را جفت کرد آن هر دو صحبت جوی

(مولوی، ۱۳۳۶: ۱۱)

از دیگر وجوه نمادین ماه (ماهرو) در داستان شاه و کنیزک این بیت است:

آن خیالاتی که دام اولیاست عکس مه رویان بستان خداست

(همان: ۴)

که مهرو مجازاً به معنای زیباروی است. این بیت یعنی آن خیالاتی که اولیای الهی را به حرکت درمی‌آورد و آنها طبق آن خیالات رفتار می‌کنند و جذب آن می‌شوند، از جنس خیالات و توهمات انسان‌های معمولی نیست؛ بلکه تجلّی صفات الهی است. بنابراین مراد از «مهرویان بستان خدا» وجود نور انسان‌های کامل است، که نخستین تجلّیات الهی به شمار می‌آیند (ر.ک خدادادی، ۱۳۹۸: ۴۱). همچنین معنای رمزی آن می‌تواند شامل این موارد شود:

– معنای غیبی از قبیل واردات و احوال قلبی و مکاشفات و کرامات.

- پرتو معلومات ذات حق.

- انبیای عظام.

- صفات جمال حق که به صورت الهام در دل وی انعکاس می‌یابد (ر.ک؛ همان: ۸۰

و ۸۱).

نکته آخر در این زمینه این است که نباید پنداشت شاعران عارف یا نویسندگان صوفی، مفهومی معین و مشخص درباره رمزهای مربوط به شعر عاشقانه در ذهن داشته‌اند و آنها را همچون علائم قراردادی با معانی معین به کار می‌برده‌اند. هرچند شکی نیست که با تکرار رموز شعرهای عاشقانه عرفانی و تفسیر آنها برای کسانی که خود تجربه عملی نداشته‌اند، رفته رفته این رمزها تبدیل به علامت یا مفهومی کم و بیش معین شده است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۹۸). درست همانند استعارات مبتذل و کلیشه‌ای در متون غنایی؛ مانند: ماه، لعبت، نگار و ... در معنی معشوق زیبارو که گاه در فرهنگ‌های لغت به عنوان معنی ثابت هریک ضبط شده است. در داستان‌های رمزی این پژوهش صرف نظر از نمادهای ثابت که داستان بر مبنای آنها شکل گرفته است، پدیده‌هایی جزئی و تصویرهای مشترک غنایی و عرفانی گاه به خلق نمادهایی می‌انجامد که لزوماً نامتغیر و ثابت نیست. ابهام ذاتی و گنگی تصاویر در داستان‌های رمزی بیشتر درباره نمادهای خرد متن صادق است؛ زیرا غالباً خود شاعر یا مفسران شعر به رمزگشایی نمادهای کلان پرداخته‌اند، اما نمادهای کوچک که پیرامون نمادهای کل واقع شده است و به درک بهتر مفهوم متن کمک می‌کند، نیازمند تأویل و تعبیر است و این تأویلات گاه با ابهام، تناقض، پیچیدگی و رازآلودگی عجین می‌شود.

۲-۳-۲- گلها و گیاهان

در اشعار غنایی لطافت چهره معشوق و زیبایی آن، هم چنین بی‌وفایی او به گل تشبیه شده است. همانندسازی اعضای معشوق به گل که از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر

سبک خراسانی است، با پیوند زدن موجود بشری (عموماً مؤنث) و یا خود شاعر (عموماً مذکر) به طبیعت، راه را برای پیوند خوردن شاعر با جهان اطراف نیز باز کرده است. یگانگی انسان با طبیعت، به ویژه در ادیان نخستین، نمود بارز معرفت و عرفان است (ر.ک؛ هاتف، ۱۳۹۰: ۹). در بیت زیر از سلامان و ابسال، دو واژه گل و سوسن (سلامان و ابسال) کنار هم آمده است:

هر دو شادان هم‌چو جان و تن به هم هر دو خرم چون گل و سوسن به هم

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۷)

جان و تن در مصراع اول، ذهن را ترغیب می‌کند تا معنایی نمادین و رمزی برای گل و سوسن در مصراع دوم تجسم نماید. تعداد گلبرگ‌های زیاد سوسن نماد کثرت است و ابسال نیز رمز تعلقات دنیوی که عین کثرت است. البته گل نیز مشتمل بر دو قطب وحدت و کثرت است؛ چرا که شکل دایره‌ای آن. وحدت و تمامیت را به اعتبار اکمل اشکال بودن دایره می‌رساند و تعداد زیاد گلبرگ‌ها نمودار کثرت است که با تأکید بر آن، کثرت سرانجام به وحدت نایل می‌شود و دایره‌ای تمام می‌سازد (ر.ک؛ هاتف، ۱۳۹۰: ۸). بر اساس این تحلیل، ابسال نماد تعلقات دنیوی (تن- سوسن) و سلامان نماد نفس ناطقه و روح پاک (جان-گل) است و گذر سلامان از گرداب دنیای کثرت و تن شهوت پرست، سرانجام او را به وحدت و مقام متعالی می‌رساند. بدیهی است ویژگی‌های ظاهری سوسن نیز در خلق این معنای نمادین بی‌تأثیر نبوده است و «اشاره به ویژگی‌های زنانه (مثل چین و شکن موی بلند، قد بلندی، سپیدی، زیبایی و دوشیزگی) دارد که بیان‌گر ارتباط معنادار این مفهوم با ایزد بانو آناهیتا در فرهنگ پارسی است» (دهقان و همتی، ۱۳۹۶: ۹).

یکی از زیباترین وجوه نمادین گل در منظومه‌های رمزی در داستان شاه و کنیزک ذکر شده است:

آن گل سرخ است تو خورش منخوان مست عقل است او تو مجنونش منخوان

(مولوی، ۱۳۳۶: ۱۲)

در معنای ظاهری بیت آمده است که خون آن زرگر در واقع خون نبود؛ گل سرخ بود؛ یعنی شاه در واقع خونی نریخت، بلکه گل سرخی را از ساقه جدا کرد. پس بر زرگر ستمی نرفت (ر.ک؛ همان: ۱۲۰). اما شرح دقیق بیت بدین جا ختم نمی‌شود. گل سرخ نماینده بی‌گناهی، شجاعت و زیبایی است (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۸۰). این معانی نمادین با شخصیت زرگر در داستان مطابقت کامل دارد.

«سرو» نیز از جمله واژگانی است که در تصویرسازی‌های غنایی آثار، نقش مهمی ایفا می‌کند. «برخی بر این عقیده‌اند که سرو برای ایرانیان نماد آزادی و آزادگی، شادی و خرمی و نماد مقاومت در برابر طوفان‌ها بوده است و برخی نیز آن را نماد اهورامزدا دانسته‌اند» (حبیب الله، ۱۳۷۷: ۳۲). این درخت در عربی «شجره الحیات» نامیده می‌شود و در باورهای اسطوره‌ای ایرانیان، انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ذیل واژه). به طور کلی درختان همیشه بهار، مانند سرو و کاج نزد بسیاری از اقوام مدیترانه‌ای و آسیایی نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است. سرو درخت ویژه آرامگاه و نماد مرگ است و به دلیل سرسبزی نماد رستاخیز نیز تصور می‌شده است (ر.ک؛ زندی و سفیری، ۱۳۹۵: ۸۹). این درخت در شعر فارسی با صفاتی چون خوش قامتی، راستی، بی‌تعلقی، سبزی، سپیدی، پایداری و موزونی کاربرد دارد و از دیرباز علامت و نشانه ایران باستان بوده است و این که در فرش‌ها نقش سروهای شاخه برگشته بسیار دیده می‌شود، بقایای همان سنت ملی است. همچنین چوب سرو سپید است (ر.ک؛ رنگچی، ۱۳۷۳: ۲۰۱ و ۲۰۸). پس می‌توان گفت در تشبیه معشوق به سرو تنها سرسبزی و کشیدگی قامت، مد نظر شاعران نبوده است؛ بلکه اندام سیمگون آنان نیز می‌تواند مستعارله این استعارات واقع شود. در منظومه‌های رمزی، معنای نمادین

جاودانگی و حیات اخروی در بعضی ابیات برای سرو دیده می‌شود؛ مثلاً در این بیت جامی، پادشاه تمنای فرزند پسری می‌کند تا غریزه و میل جاودانگی او را تسکینی باشد:

گفت با من دار شیخا همتی تا ببخشد کردگارم دولتی
تازه سروی روید از آب و گلم کز وجود او بیاساید دلم
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۱۹)

۲-۳-۳- پرندگان

بدیهی است حضور حیوانات در هر اثر ادبی می‌تواند در پدید آمدن فضای متناسب با محتوای آن بسیار مؤثر باشد. در اثر حماسی، حیواناتی نظیر اسب- پیل- عقاب و شاهین- شیر- گرگ- باز و ... که در ترکیب و هم نشینی با دیگر عناصر رزم مطرح است، بیشتر دیده می‌شود (ر.ک؛ پارساپور، ۱۳۸۳: ۷۷-۷۵). اما در اثر غنایی بسامد حیواناتی که یا مستقیماً با صحنه‌های شکار مرتبط هستند یا در ترکیبات تشبیهی و در مقام استعاره به کار رفته‌اند، بسیار چشمگیر است. نام حیوانات در منظومه‌های عرفانی مدّ نظر در موارد زیر ذکر شده است:

*تصویرسازی‌های غنایی؛ این کاربرد تنها در سلامان و اقبال جامی دیده می‌شود. در این گونه ابیات، شاعر از نام حیواناتی که بسامد زیادی در شعر غنایی دارند، استفاده می‌کند؛ نظیر: آهو، غزال، تیهو، بلبل، قمری، طاووس، مرغ، دراج و...

*تصویرسازی‌های تعلیمی یا تمثیلی؛ در این گونه ابیات - صرف نظر از نوع حیوانات- بنا بر ویژگی‌های خاص هر یک، از آن در جهت انتقال مفاهیم حکمی بهره گرفته می‌شود.

*توصیف طبیعت؛ حیوانات در این ابیات مانند سایر پدیده‌های طبیعی توصیف شده‌اند.

علاوه بر جوانب متفاوت حیوانات که می‌تواند متناسب با نوع ادبی هر اثر باشد. در آثار رمزی، معنای نمادین هر یک نیز قادر است به طور مستقیم و یا غیرمستقیم و

ضمنی، حاوی مفاهیم عرفانی تلقی گردد. مرغ جایگاه ویژه‌ای در عرفان دارد. «در ادبیات عرفانی، مرغ به طور مطلق به معنی روح آمده است. مع ذلک مرغ‌های خاص در ادبیات عرفانی همچون هدهد، بط، ماکیان... هر یک رمزی است از صفت یا حالی از احوال است» (سجادی، ۱۳۸۳: ذیل مرغ). جالب است که در داستان جامی، سلامان و ابسال پس از سفر در دریا - که خود دارای معنای نمادین است - به بیشه‌ای می‌رسند و در آن در کمال خوشی و در وصال یکدیگر روزگار به سر می‌برند. در ابیاتی که این بیشه را توصیف می‌کنند، آمده است:

شد	میان بحر پیدا	بیشه‌ای	وصف آن بیرون ز هر اندیشه‌ای
هیچ مرغی در همه عالم نبود	کاندر آن عشرتگاه خرم نبود		
نو درختان شاخ در شاخ اندر او	در نوا مرغان گستاخ اندر او		

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۷)

از آنجا که سلامان در این اثر، نماد روح و ابسال نماد تن است، آیا سرگردانی و رهایی مرغان انبوه در بیشه‌ای که محل تلذذهای جسمانی و دنیوی است، نمی‌تواند یادآور ارواح سالکانی باشد که همچون سلامان در مسیر طریقت، ناگزیر باید از تمتعات جسمانی و عشق مجازی عبور کنند؟ چنان که در مصیبت‌نامه عطار نیز معنایی نزدیک به آن دیده می‌شود:

پیر گفتش هست مرغ از بس کمال	جمله معنی علوی را مثال
معنی‌ای کان از سر خیری بود	صورتش را آخرت طیری بود

(عطار، ۱۳۵۶: ۲۳۰)

این واژه در معنای نمادین روح در این بیت مثنوی نیز دیده می‌شود که در آن مولانا در ترکیب تشبیهی، جان و روح را به مرغ همانند کرده است:

مرغ جلنش در قفس چون می‌تپید	داد مال و آن کنیزک را خرید
-----------------------------	----------------------------

(مولوی، ۱۳۳۶: ۳)

و همین ترکیب در این بیت جامی:

دانه مشکین نهادی بر عذار تا بدان مرغ دلش کردی شکار
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۳۴)

گفتنی است که طاووس نیز در شعر عرفانی دارای معنای نمادین است و آن کنایه از جلوه‌های فریبنده دنیا و گاه ارواح ملکوتی و در انسان کامل کنایه از روح و نفس و گاه شهوات است (ر.ک؛ سجادی، ۱۳۸۳: ذیل طاووس). نام این پرنده در سلامان و ابسال جامی، در توصیف بیشه آمده است:

گاه با طاووس در جولان‌گری گاه در رفتار با کبک دری
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۸)

و نیز در داستان مثنوی، تشبیه مرد زرگر به طاووس خالی از این جنبه نمادین نیست؛ زیبایی دنیوی و ظاهری مرد زرگر، باعث مرگ او شد؛ همانند طاووس که نماینده چهره فریبنده دنیا است و زیبایی فانی آن، سبب نابودی‌اش می‌شود.

۲-۳-۴- سایر پدیده‌های طبیعت

این گروه واژگان نیز از سویی در تقویت وجه غنایی لثار نقش مهمی ایفا می‌کند و از سوی دیگر بر اساس نوع کاربرد هریک در ابیات، حاوی رمزی از رموز عرفانی نیز هست. پدیده‌هایی نظیر: چشمه، باران، دریا و ... در این گروه جای دارند. واژه چشمه در داستان سلامان و ابسال جایگاه ویژه‌ای دارد؛ گاه تنها دارای بار معنایی غنایی است و در توصیف مستقیم طبیعت کاربرد دارد و ابزاری در جهت وصف پدیده‌های دیگر به شمار می‌رود. اما گاه به نظر می‌رسد که تنها معنای ظاهری ابیات مدنظر نیست و برخی واژگان دارای دلالت ضمنی در تصویرهای غنایی هستند. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی درباره این واژه چنین آمده است: «منبع فیض الهی و عالم عمی و نیز قلب عارف کامل و اصل است» (سجادی، ۱۳۸۳: ذیل چشمه). معنایی قریب به این مفهوم، به طور

غیرمستقیم از برخی از ابیات این داستان دریافت می‌شود؛ برای مثال در وصف بیشه‌ای که سلمان و ابرسال در آنجا مقام کردند، چنین آمده است:

هر زمان در مرغزاری کرده خواب هر نفس از چشمه ساری خورده آب
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۸)

با توجه به معانی نمادین شخصیت سلمان و ابرسال، می‌توان کسب فیض از وجود حق تعالی را که سرچشمه فیوضات سالک است، در این تصویر و در تمتع سالک (سلمان) بر مرکب تن (ابرسال) از لذات دنیوی دریافت نمود. همچنین است عشق عذری «وامق و عذرا» و تمنای وصال با عذرا از سوی وامق و کسب نور و رحمت از سرچشمه فیض:

گفت مقصود آنکه با عذرا به هم روی خویش اندر یکی صحرا نهم
در میان بادیه گیرم وطن بر سر یک چشمه باشم خیمه‌زن
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۴۸)

و نیز بیت زیر در توصیف مرغزاری که سلمان و ابرسال در آن فرود آمدند، که از سویی یادآور تصاویر بهشت در قرآن مجید است و از سویی به دلیل ذکر دو واژه آفتاب و سایه که می‌تواند به طور ضمنی نماد سلمان و ابرسال باشد، دارای معنای رمزی و عرفانی یاد شده است:

چشمه آبی به زیر هر درخت آفتاب و سایه گردش لخت لخت
(همان: ۱۴۷)

واژه دیگر در این بخش، «باران» است که در برخی از ابیات منظومه‌های رمزی، معنای نمادینی را القا می‌کند. این واژه در عرفان، کنایه از فیض هفت عالم و رحمت شامله اوست که از عالم غیب بر ممکنات فایض می‌شود و ممکنات بر حسب مراتب استعداد، استفاضه می‌کنند. همچنین غلبه عنایات مانند فرح را نیز گویند که در احوال

سالک حاصل می‌شود (ر.ک؛ سجادی، ۱۳۸۳: ذیل باران). در این بیت مثنوی از زبان طبیب معنوی، خطاب به کنیزک چنین آمده است:

شاد باش و فارغ و آمن که من آن کنم با تو که باران با چمن
(مولوی، ۱۳۳۶: ۹)

بارش رحمت و درمان از سوی طبیب روحانی که خود فیضی از خاستگاه معرفت است، به افاضه باران در چمنزار تشبیه شده است. همچنین است توصیف بارش باران بر آدم در داستان جامی که تقریر نمادین رحمت عام الهی است. واژه دیگر در این زمینه، «دریا» و «بحر» است که علاوه بر معنای ظاهری، گاه حاوی مفهوم نمادین نیز هست: «بحر فی الجملة کنایه از دریای هستی و هستی مطلق و وحدت وجود است. بر اساس عقیده پیروان وحدت وجود که گویند جهان وجود و عالم و آدم همه وجود است و آن دریای هستی است با امواج گوناگون و امواج، عین دریایند در عین حال که غیر دریایند و موجودات و کثرات، امواج این دریای وجودند و نیز مقام ذات و صفات بی‌نهایت حق است که تمام کائنات، امواج نامتناهی اویند» (سجادی، ۱۳۸۳: ذیل بحر). همچنین به معنی انسان کامل و هستی مطلق است؛ بدین اعتبار که جهان امواج اوست (ر.ک همان: ذیل دریا). در مثنوی، پادشاه و طبیب روحانی که جان‌های متحد داشتند، هر دو سالکانی بودند که دریای سلوک باطن و بحر حقیقت را می‌شناختند و سیر باطن می‌نمودند:

هر دو بحری آشنا آموخته هر دو جان بی دوختن بردوخته
(مولوی، ۱۳۳۶: ۴)

دریا جایگاه ویژه‌ای در داستان سلامان و ابسال جامی دارد. سلامان و ابسال همراه با هم به تمنای وصال، سوار بر قایق به دریا رفتند و پس از سفری یک ماهه به بیشه‌ای فرود آمدند. دریا در این اثر، رمز شهوات حیوانی و عشرتکده لذات نفسانی است که عده‌ای در آن غرق شده‌اند و از هم دور مانده‌اند (ر.ک؛ ابراهیمی و کندی، ۱۳۹۷: ۱۲۲).

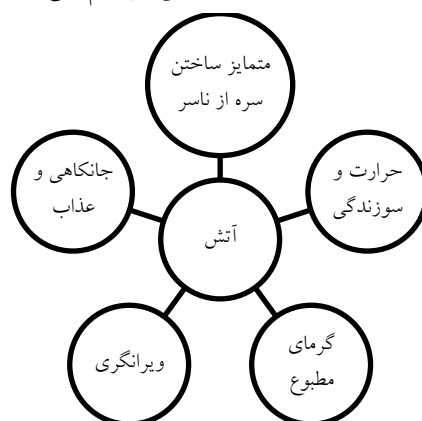
شاعر در پایان داستان به رمزگشایی پدیده‌ها و اشخاص پرداخته و درباره دریا چنین می‌گوید:

چیست آن دریا که در وی بوده‌اند وز وصال هم در او آسوده‌اند
بحر شهوت‌های حیوانی است آن لجه لذات نفسانی است آن
عالمی در موج او مستغرقند واندر استغراق او دور از حقند^۲
(جامی، ۱۳۷۶: ۱۶۴)

واژه دیگر در این بخش که می‌تواند با تعبیر عرفانی و نمادین مورد توجه قرار گیرد «آتش» است؛ «یکی از عناصر چهارگانه که به شکل مفرد و هم در ترکیبات گوناگون در سخنان عارفان و اهل ذوق به کار رفته است. آتش به شکل مفرد کنایه از لهیب عشق الهی است» (سجادی، ۱۳۸۳: ذیل آتش). این واژه در زبان غنایی آثار عاشقانه، بیش از همه در ترکیب آتش عشق کاربرد دارد؛ یعنی لهیبی که جان عاشق را می‌سوزاند. بررسی کاربردهای مختلف این واژه نشان می‌دهد آنچه در «فرهنگ اصطلاحات سجادی» آمده است، بسامد بالایی در کارکردهای آن دارد و این موضوع به جایگاه اساطیری آتش باز می‌گردد. اسطوره آتش به رمزشناسی عشق و عاشقی مربوط می‌شود. در همه زبان‌های کهن، لغات روشنایی، زندگی و مهر از لحاظ معنی، واژه‌هایی مترادف آتش است و این موضوع به مراسم نمادینی از سوی مردم ابتدایی باز می‌گردد که یادآور زناشویی بوده و در طی آن به طور اتفاقی جرقه آتش پدید آمده است (ر.ک؛ دلاشو، ۱۳۶۶: ۲۲۶-۲۲۹). قدما درودگر سازنده ابزار تولید آتش را پدر زمینی آتش نوزاد می‌دانستند که در ضمن به علت همانندی ذاتی‌اش با آتش آسمانی، پنداری اصل و تباری آسمانی نیز داشت. مادر این آتش نیز به «maia» تمثیل می‌شد که در زبان سانسکریت نام گودی زهدانی است که از آن جرقه و اخگر زاده می‌شود. جشن آتش، جشن شادی و روشنایی، زندگانی، عشق و مهرورزی بود (ر.ک؛ همان: ۲۳۱). بنابراین

به طور قطع می‌توان استفاده شاعران از آتش در معانی استعاری آن و نیز دیرینگی این واژه را توسعاً، از مقولات سنت توار دانست.

بر اساس کاربردهای متنوع واژه آتش در جایگاه مستعارمنه یا مشبه‌به در منظومه‌های رمزی، قلمرو معنایی آن طبق نمودار شماره ۲، چنین ترسیم می‌شود:



نمودار ۲- کاربردهای واژه آتش در جایگاه مستعارمنه یا مشبه‌به

اما معنای نمادین آن در بین آثار این پژوهش، تنها در منظومه سالامان و ابسال دیده می‌شود و این معنای رمزی ریاضت سالک است که از بین‌برنده امیال و شهوات عالم طبیعت است:

چيست آن آتش رياضت‌های سخت	تا طبيعت را زند آتش به رخت
سوخت زان آثار طبع و جان بماند	دامن از شهوات حیوانی فشانند
عالمی در موج او مستغرقند	واندر استغراق او دور از حقند ^۲

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۶۴)

این معنای نمادین به ویژگی مینوی و معنوی آتش اشاره دارد که عبارت است از: تجلی خدا در آتش، نماد بودن نور در مکتب اشراق، پالایش انسان به وسیله آتش (آتش اطراف بهشت در مسیحیت)، آتش دوزخ در اسلام و تطهیر به وسیله آتش، از معنویت

آن سرچشمه می‌گیرد. افزون بر آن تسلط بر آتش در میان فرق مختلف، فراتر رفتن از شرایط انسانی است؛ زیرا در اثر فعالیت‌های خاص ذهن و تمرکز و ریاضت، بدن در شرایط فیزیکی ویژه‌ای قرار می‌گیرد و ویژگی‌های عناصر مادی چون سوزاندگی آتش در او کارگر نمی‌شود و انسان را در حالتی روحانی قرار می‌دهد تا بتواند بر شرایط مادی جهان اطراف پیروز شود. آزمون آتش به عنوان سوگند در پیوند با مینویت و روحانیت آن به شمار می‌رود و افرادی چون سلمان، سیتا، حضرت ابراهیم (ع) و... در نهایت تندرستی از آن گذر کردند و به مراتب بالای انسانی راه یافتند (رک؛ واحدوست، ۱۳۸۴: ۱۸۴). نمونه اعلای این ویژگی نمادین آتش در شاهنامه فردوسی و داستان سیاوش به چشم می‌خورد:

ز هر در سخن چون بدین گونه گشت بر آتش یکی را ببايد گذشت
چنین است سوگند چرخ بلند که بر بی گناهان نیاید گزند
(فردوسی، ۱۳۸۴، ج ۳: ۳۳)

نکته جالب دیگر درباره‌ی واژه آتش در منظومه‌های رمزی، دوگانگی آن از لحاظ نیکی و بدی است. «آتش اساطیر و قصه‌ها هم منشأ خیر است و هم منبع شر» (دلاشو، ۱۳۶۶: ۲۳۲). بر اساس کارکردهای مهم این لفظ در آثار رمزی، ویژگی‌هایی نظیر جانکاهی و عذاب، ویرانی و سوزندگی از مختصات شر آتش است؛ مثلاً در این بیت مثنوی از نظر مولانا، فرد بی ادب سبب نابودی عالم است:

بی ادب تنها نه خود را داشت بد بلکه آتش در همه آفاق زد
(مولوی، ۱۳۳۶: ۵)

همچنین است این بیت از عطار که شیخ صنعان به کیش ترسایان درآمد و خرقه طریقت را کنار زد. البته گفتنی است که مفهوم باطنی بیت، ترک خودبینی و شهرت طلبی است و سرانجام این موضوع، به نیکی و رستگاری شیخ و دختر ترسا ختم می‌گردد:

شیخ چون در حلقه زنار شد خرقه آتش در زد و در کار شد

(عطار، ۱۳۸۳: ۱۳۵)

و نیز این بیت جامی در توصیف دوزخیان:

اهل دوزخ را چه محنت زین بتر آتش اندر جان و جنت در نظر

(جامی، ۱۳۷۶: ۱۵۱)

جداسازی سره از ناسره، حرارت عشق و اشتیاق و گرمای مطبوع از جمله ویژگی‌های مثبت آتش به شمار می‌رود.

مانند: از بین رفتن ابدال (تن شهوت پرست) در آتش ریاضت و سالم ماندن سلامان (روح پاک سالک طریقت).

بر مراد خویشتن همت گماشت سوخت او را و سلامان را گذاشت

بود آن غش بر زر و این زر خوش زرخوش خالص بملند و سوخت غش

چون زر مغشوش در آتش فتد گر شکستی اوفتد بر غش فتد

(همان: ۱۵۳)

و نیز این بیت جامی حاوی مضمون مثبت آتش:

دین پرستی کوره آتش به پیش گرم چون آتش به کسب و کار خویش...

(همان: ۱۵۴)

۴- نتیجه‌گیری

مهم‌ترین دست‌آورد این پژوهش این است که در اشعار رمزی، بیشتر معنای قاموسی و حقیقی واژگان غنایی مد نظر است و معنای رمزی و نمادین که در تعامل با مفاهیم عرفانی باشد، کاربرد کمتری دارد. این گروه واژگان عبارت است از:

عناصر بزمی و زیور آلات؛ یعنی واژگانی که مستقیماً به مجالس بزم و شادی شخصیت‌های داستان مربوط است و بیش از هر چیز در تقویت سویه غنایی آثار نقش دارد. در اشعار رمزی، بیشتر معنای قاموس و حقیقی این واژگان مد نظر است و معنای رمزی و نمادین که در تعامل با مفاهیم عرفانی باشد، کاربرد ندارد. توصیفات خاص معشوق و نام اجزای بدن؛ این گروه الفاظ هم، متن را به سمت و سوی زیبایی و خلق فضای غنایی سوق می‌دهد، اما در جایگاه نماد، بسیاری از این واژگان نظیر بت، صنم و حجاب دارای مفهومی باطنی و رمزی است.

عناصر طبیعت؛ در منظومه‌های رمزی این پژوهش، اغلب این عناصر دارای مفهوم و معنایی نمادین است؛ نظیر: آسمان، ماه، خورشید(شمس)، آفتاب، دریا و ... در این آثار، چنین واژگانی نمی‌تواند به صورت تصادفی و محصول توانایی شاعر در خلق تصاویر شعری باشد، بلکه شاعر عارف بیش از هر چیز در پی انتقال مشهودات عالم معنا به مخاطب است و از این واژگان برای تبیین بهتر این گونه مفاهیم استفاده کرده است. این نمادهای خرد، در طول یک گفتمان به اشکال مختلف ظهور می‌کند و گاه پیچیده شدن زبان را به دنبال دارد؛ اما ابهام ذاتی و گنگی تصاویر در داستان‌های رمزی بیشتر در همین نمادهای خرد به چشم می‌خورد و شاعران به رمزگشایی نمادهای کلان پرداخته اند که گره از تعقید و پیچیدگی در قلمرو نمادهای خرد می‌گشاید. نام حیوانات نیز در سه حیطه شعر رمزی کاربرد دارد:

*تصویرسازی غنایی با نام حیواناتی نظیر آهو، غزال، تیهو، بلبل، طاووس و ...

*تصویرسازی تعلیمی یا تمثیلی: در این جا از ویژگی‌های خاص حیوانات، در جهت انتقال مفاهیم حکمی بهره گرفته می‌شود؛ به طوری که شاعر یکی از ویژگی‌های ذاتی و غریزی حیوان را در نظر گرفته و در قالب تمثیل از آن استفاده می‌کند.

*توصیف طبیعت: در برخی ابیات نیز حیوانات مانند سایر پدیده‌های طبیعت توصیف شده است. این واژگان مستقیماً نماد مفاهیم عرفانی نیست، اما در جهت پیشبرد این قبیل مضامین به کار می‌رود.

*توصیف پدیده‌ها در قالب نماد: در بسیاری از مواقع، تحلیل دقیق ابیات و رمزگشایی کلی داستان‌های رمزی، نشان می‌دهد که واژگان متعدد این گروه، علاوه بر معنای ظاهری، حاوی مفهوم نمادین نیز هست. واژگانی نظیر: دریا، باران، آتش، جزیره، بیشه و مرغزار و ...

بنابراین، اولاً گاه واژگان غنایی در منظومه‌های رمزی در تقویت سویه غنایی آثار نقش دارد و می‌تواند القاکننده مفهومی نمادین در حوزه واژگان عرفانی باشد؛ ثانیاً بی‌شک قضاوت درباره چنین واژگانی، با دقت درهاله معنایی آنها، دریافت کلام و تعاملشان با دیگر واژگان بیت امکان‌پذیر است. با توجه به این نکته، تحلیل زبان این آثار از منظر واژگان، بی‌شک نگرش کلی به آثار را طلب می‌کند. عشق و واژگان مربوط به آن نیز با توجه به کاربرد وسیع آن در رابطه‌های انسانی و مجازی و نیز محبت الهی، با توجه به فحوای کلام قابل تحلیل است؛ به طوری که معاشیق زمینی با معنای حقیقی آنها و معاشق متعالی و روحانی با وجه عرفانی هریک در ارتباط است. داوری درباره نوع کارکرد واژگان در القای مفهوم غنایی و یا عرفانی در هر بیت، بی‌شک با توجه به هم‌نشینی هر واژه با دیگر الفاظ بیت امکان‌پذیر است و به همین دلیل واژگان نمادین در عرفان، جایگاهی متزلزل و ناپایدار دارد. برای مثال شراب که از واژگان پرکاربرد شعر غنایی است، در متون عرفانی، خاصه غزلیات عارفانه دارای معانی نمادین و کنایه از سکر محبت و جذبه حق است که تنها با توجه به قوانین هم‌نشینی واژگان در یک بیت از ابیات قبل و بعدش می‌توان درباره آن قضاوت کرد. بنابراین، واژگان هرگز به تنهایی گویای نوع ادبی اثر نبوده و اگر در این پژوهش الفاظی با صفت غنایی ذکر شده، بر اساس بسامد بالای هر یک، در آثار غنایی بررسی شده توسط پژوهشگر است. تحلیل

ابیات و تصاویر، از رهگذر واژگان، این مسأله را روشن کرد که نه تنها تلطیف زبان متن و زیبایی آن، بلکه انتقال بهتر مفاهیم شهودی و روحانی، مرهون زبان ادبی عاشقانه آنها است.

یادداشت‌ها

۱. چنان که از اوستا برمی‌آید، خورشید غیر از مهر است، اما از قدیم این دو با هم مشتبه و خورشید با فروغ مقدس آن جاودانی شمرده شده است. در ادبیات فارسی، خورشید منبع پرتو افشانی و مظهر کمال و زیبایی و بلندی است که جایگاه او، مأمن پیامبرانی چون ادریس و عیسی (ع) است (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ۳۳۸ و ۳۳۹).
۲. البته قابل ذکر است که مراد جامی از این توضیح، دریا و جزیره درون آن است که سلامان و ابدال مدتی را در آنجا مقام کردند. اما با توجه به توضیحات مرتبط با مضامین عرفانی در پیشه، به آن جداگانه پرداخته شد.

منابع

الف) کتاب‌ها

- ۱- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۰۹هـ)، الفتوحات المکیه، دار صادر: بیروت.
- ۲- پارسا پور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسه زبان حماسی و غنایی، تهران: دانشگاه تهران.
- ۳- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۴- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۶)، مثنوی سلامان و ابدال، تصحیح و تعلیق زهرا مهاجری، تهران: نی.
- ۵- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۳)، دیوان، تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی (بر اساس نسخه خلخال، ۸۲۷ هـ)، تهران: نیلوفر.

- ۶- حبیب الله، عبدالله (۱۳۷۷)، تخت جمشید از نگاهی دیگر، شیراز: بنیاد فارسی‌شناسی.
- ۷- خدادادی، محمد (۱۳۹۸)، آفتاب در میان سایه، تهران: اطلاعات.
- ۸- دلاشو، م لوفلر (۱۳۶۶)، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمه جلال ستّاری، تهران: توس.
- ۹- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، تهران: لغت نامه دهخدا.
- ۱۰- رنگچی، غلامحسین (۱۳۷۳)، گل و گیاه در ادبیات منظوم تا ابتدای دوره مغول، تهران: پژوهشگاه.
- ۱۱- سارتر، ژان پل (۱۳۶۳)، ادبیات چیست؟ ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.
- ۱۲- سجّادی، سید جعفر (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.
- ۱۳- سرلوحان، ادواردو (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دوستان.
- ۱۴- شبستری، محمودبن عبدالکریم (۱۳۸۲)، گلشن راز، تصحیح محمد حماصیان، تهران: خدمات فرهنگی تهران.
- ۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیانه، تهران: سخن.
- ۱۶- شمیسا، سیروس (۱۳۶۶)، فرهنگ تلمیحات، تهران، فردوس.
- ۱۷- عراقی، فخرالدین ابراهیم (۱۳۵۷)، رساله لمعات و رساله اصطلاحات، به کوشش جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
- ۱۸- عطار، فریدالدین محمد بن ابراهیم نیشابوری (۱۳۵۶)، مصیبت‌نامه، به اهتمام و تصحیح دکتر نورایی وصال، چاپ دوم، تهران: زوآر.

- ۱۹- _____ (۱۳۸۳)، منطق الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- ۲۰- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
- ۲۱- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- ۲۲- فولادی، علیرضا (۱۳۸۹)، زبان عرفان، تهران: سخن.
- ۲۳- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۶۸)، زیباشناسی سخن پارسی، تهران: مرکز.
- ۲۴- مولوی، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۳۶)، مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
۲۵. نسفی، عزیزالدین بن محمد (۱۳۷۹)، الانسان الكامل، تصحیح ماریژان مولر، تهران: طهوری.
- ۲۶- نویا، پل (۱۳۷۳)، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۲۷- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۹)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

ب) مقالات

- ۱- ابراهیمی، مهدی و حسینعلی کندی، (۱۳۹۷)، «تحلیل ساختاری سلامان و ابدال جامی از منظر رمز و رازهای عرفانی»، فصلنامه عرفان اسلامی، سال ۱۴، ش ۵۵، صص ۱۰۹-۱۲۴.
- ۲- ابراهیمی دینانی، آرزو و محمدکاظم یوسف‌پور، (۱۳۹۵)، «زبان رمز در آثار حلاج»، گوهر گویا، سال دهم، پیاپی ۳۱، صص ۴۳-۶۴.
- ۳- باقی نژاد، عباس (۱۳۸۵)، «بحثی در معنی آفرینی واژگان شعر از معنی واژه تا مفهوم شعر»، نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۷۷، صص ۴-۶.

- ۴- دادبه، اصغر و غلامرضا داوودی پور (۱۳۹۲)، «از دریا تا خورشید»، نشریه عرفانیات در ادب فارسی، دوره ۴، ش ۱۴، صص ۱۲۹-۱۴۵.
- ۵- دهقان، فرزانه السادات و مرتضی همتی (۱۳۹۶)، «جایگاه گل سوسن در فرهنگ»، شعر و ادب پارسی، نشریه هنر و تمدن شرق، سال ۵، ش ۱۶، صص ۳-۱۴.
- ۶- رضایی، حسین. حسن و عبدالرضا سیف (۱۳۹۵)، «بررسی عشق در دنیای حماسه با نگاهی به شاهنامه»، نشریه متن پژوهی ادبی، سال ۲۰، ش ۷۰، صص ۲۹-۴۵.
- ۷- زندی، نیلوفر و فاطمه سفیری (۱۳۹۵)، «مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی»، فصلنامه نگره، ش ۴۰، صص ۸۶-۹۹.
- ۸- سعادت‌ی جبلی، افسانه و پروین گلی زاده و مختار ابراهیمی (۱۳۹۷)، «نمادشناسی خورشید در مثنوی»، نشریه پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، ش ۲، صص ۹۵-۱۱۴.
- ۹- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۴)، «نمادینگی آتش و بازتاب آن در متون اساطیری و حماسی ایران»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۲۲، ش ۱، صص ۱۷۵-۱۸۶.
- ۱۰- هاتف، حامد (۱۳۹۰)، «رمز گل در ادبیات فارسی»، کتاب ماه ادبیات، ش ۱۶۲، صص ۴-۱۲.
- ۱۱- یعقوبی، رضا (۱۳۹۵)، «نماد ماه در شعر حافظ»، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، سال ۱۱، ش ۵، صص ۴۳-۴۷.

ج) پایان‌نامه‌ها

- ۱- صانعی، پروانه (۱۴۰۰)، بررسی و تحلیل سیر تحول زبان غنایی در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هجری، رساله دکتری، به راهنمایی حسین آقا حسینی، دانشگاه اصفهان.