مطالعات عرفانی (مجله علمی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وهشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ص ۲۱۱ـ۲۴۰

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

بررسی تضاد و کارکردهای آن در ارتباط با مفهوم عرفانی وحدت در کثرت

فائزه نوریان*
امیر نصری**

◄ چکیده

بررسی مفهوم «وحدت در عین کثرت» و نمادهای آن در ادبیات عرفانی روشنگر این مطلب است که این مفهوم نقطهٔ اتصال و افتراق مفاهیم عرفانی با بحث حقیقت است؛ یعنی اگرچه این مفهوم به‌سبب تکرار در متون عرفانی، امری بدیهی تلقی می‌شود، کلیت موجود در آن مانع درک عمیق مفهوم است و تنها ازطریق تضاد قابل بیان است. تضادهای مرتبط با بحث وحدت و کثرت که برخاسته از تباین مفاهیمی مانند «عالم امر/عالم خلق» یا «روح/جسم» هستند، در قالب کنتراست‌هایی[1] ازجمله «سپید/سیاه» و «بالا/پایین» به‌شکل عینی‌تری تجلی یافته است و در قالب تصاویر هنری و استعاره‌هایی مبتنی‌بر تضاد یعنی «زلف/روی» در متون عرفانی دیده می‌شود و ازطریق کارکرد بصری کنتراست، قابل توضیح است. این تضادها علاوه‌بر ایجاد زیبایی، به‌طور گسترده به هدف متن و معنای آن ارجاع دارند. دلیل ترکیب این تضادها نیز وجود محرک‌های متعدد و گاه متضاد بیرونی و نیاز انسان به درک آن‌ها در قالب یک کل ـ به‌دلیل کاهش تنش موجود در آن‌ها ـ بوده است. نتیجهٔ این امر، تقلیل حقیقت به امری ذهنی است که در متون عرفانی اگرچه بر غنای مفهوم می‌افزاید و مفاهیم آن را تا حدی قابل فهم می‌کند، در ابهامی ابدی فرومی‌برد. در این مقاله با تأکید بر روند معناسازی عرفان بر پایهٔ تضاد ازطریق کنتراست‌های تصویری مفهوم وحدت و کثرت، به بررسی ماهیت این تضادها و کارکرد آن‌ها پرداخته شده است؛ ازاین‌رو مفاهیم پایه‌ای مانند «عشق»، «کفر»، «تعالی» و «تعادل» در داستان‌های عرفانی مورد بررسی قرار گرفته است.

◄ **کلیدواژه‌ها:** تضاد، کنتراست، وحدت، کثرت، سپید، سیاه.

* دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)/ Ghazaleh.nourian@gmail.com
** دکتری تخصصی فلسفه، دانشیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران/ Amir.Nasri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲ تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۴/۱۲

۱. مقدمه

«کنتراست» به‌عنوان یک ماهیت تصویری به‌معنای اختلاف رنگ یا اختلاف میزان بازگشت نور از دو منطقهٔ تاریک و روشن هم‌جوار است. این بدوی‌ترین تجربهٔ انسان از تضاد، به‌جهت تکرار بسیار و تبدیل شدن به یک عادت بصری، عموماً نادیده انگاشته و تبدیل به زمینه می‌شود. این ویژگی منحصر به حیطهٔ بینایی و رنگ نیست. مانند خودکاری بسیاری از گزاره‌های عرفانی، عینیت از مفهوم «وحدت در عین کثرت» رخت بربسته است؛ یعنی این مفهوم به کمک اجزای خود و فارغ از عمل ذهن در معنایی ثابت درک می‌شود؛ اما به‌رغم کلیت و بداهتی که یافته است بر واقعیتی بیرونی دلالت ندارد. بررسی تاریخ این ایده، علاوه‌بر تبیین کارکرد و نقش آن در عرفان، می‌تواند در فهم این گزارهٔ پرکاربرد مؤثر باشد و به برداشتی از این مفهوم که احتمالاً زمانی در تاریخ آن وجود داشته است، منتهی گردد.

«الواحِدُ یَکفِیکَ مِن الکُلِّ و الکُلُّ لا یَکفِیکَ مِن الواحِدِ (شبلی)» (صدری‌نیا، ۱۳۹۴: ۵۸۵)، «وِجدانَکَ فِقدانٌ کَما ذِکرُکَ نِسیانٌ (خواجه عبدالله انصاری)» (همان: ۶۵۴)، «الوَجدُ إنقِطاعُ الاوصافِ عِندَ سِمَةِ الذّاتِ بِالسّرور (جنید)» (همان: ۵۸۸)، «وُجُودُ اللهِ فِی حِینَ الغَفلَة (*نفحات الانس*)» (همان: ۲۳۵)؛ چگونه این‌همه مفهوم متضاد به یکدیگر عطف شده است؟ مگر هدف یک متن عرفانی یافتن حقیقت یا دست‌کم سخن در باب حقیقت نیست؟ چگونه چنین برداشتی می‌تواند فهم حقیقت منجر شود یا سؤال بهتر اینکه چگونه فهمی از این‌گونه بیان حقیقت حاصل خواهد شد؟ پیش از پاسخ به این سؤال‌ها یا پرداختن به این تضادها و مضامین حاصل از آن‌ها، لازم است به محدودهٔ این اصطلاح بپردازیم؛ زیرا با وجود این تضادها، مانعی برای فهم مفاهیم عرفانی وجود نداشته است و مادامی که تناقضی در میان نباشد، نمی‌توان آن را به‌عنوان ایراد بنیادینی برای این متون در نظر گرفت؛ زیرا عادتاً وجود تضاد در یک رویکرد را به‌معنای بی‌اعتباری آن در نظر می‌گیریم؛ حال‌آنکه وجود تناقض چنین وضعیتی را ایجاد می‌کند؛ همچنان‌که وجود تضاد میان حقیقت و وجود در یک متن فلسفی کاملاً طبیعی است.

زمانی که سخن از یک مفهوم فلسفی به میان می‌آید [و در اینجا با مفهوم وجود سروکار داریم که مفهومی کاملاً فلسفی است]، بی‌شک تضاد جای خود را به اصطلاح دیالکتیک می‌دهد. دیالکتیک[۲] یا گفت‌وگوی عقلی، روشی فلسفی است مبتنی‌بر تقریر اقوال متضاد برای رسیدن به حقیقت؛ و به‌شکلی اصطلاحی بحث بر پایهٔ تز (نهاد) و آنتی‌تز (برابرنهاد) به هدف رسیدن به سنتز (هم‌نهاد). اگرچه سعی بر این است که برای بررسی عرفان آن‌هم در حیطهٔ ادبیات، کاربرد اصطلاح تضاد را مقدم بدانیم اما به‌جهت تعلق مفهوم وجود به قلمرو مفاهیم فلسفی و ازسوی دیگر، ارتباط تضاد با هر دوی این مفاهیم، اشاره به آن ناگزیر است. اگر مفهوم کلی «دوگانگی» را در قالب سه اصطلاح تقسیم‌بندی کنیم ـ از متافیزیکی‌ترین به مادی‌ترین ـ طیف حاصل به این ترتیب خواهد بود: دیالکتیک، تضاد و کنتراست. در بررسی یک مفهوم بنا به تعلقش به هریک از سه حیطهٔ فلسفه، ادبیات و هنر، ناگزیر به انتخاب یکی از این سه اصطلاح هستیم. چنان‌که راجع به دیالکتیک و تعلق آن به فلسفه و علم منطق گفتیم، تضاد در حیطهٔ هنر و ادراکات بصری به مبحثی تحت عنوان «کنتراست» مرتبط است. بنابراین «دوگانگی» در اندیشهٔ محض، دیالکتیک و در تصویر، کنتراست که کارکرد هریک نیز مشخص است؛ اولی به ایجاد گفت‌وگو و دومی به ایجاد تنش [در تصویر] می‌انجامد. در ادبیات به‌طور هم‌زمان با هر دو حیطه سروکار داریم؛ لذا نمی‌توانیم یکی از این دو را برگزینیم و از دیگری به کل صرف‌نظر کنیم. به همین خاطر تضاد که وجوهی از هر دو مفهوم را داراست، می‌تواند مبیّن مقصود ما خواهد بود. تضادها (به‌ویژه در ادبیات عرفانی) دائماً در تردد میان حوزهٔ نظری و ساختار بلاغی و تصویری‌اند و به موازات مفاهیم دیالکتیکی «وحدت و کثرت» یا «عالم امر و عالم خلق»، کنتراست‌های هنری «زلف و روی» و «سپیدی و سیاهی» در جریان‌اند.

در ادبیات عرفانی به‌موازات بهره‌گیری از مفاهیم فلسفی حقیقت و وجود، به‌طور واضح از کارکردهای بصری تضاد (کنتراست) استفاده شده است؛ به‌نحوی که همیشه هم کارکرد زیبایی‌شناختی آن‌ها مورد نظر نیست؛ تصویر مبتنی‌بر تضاد «خال» سیاه بر «رخ»

سپید به‌عنوان نمادی از وحدت، از نمونهٔ این کاربرد است که در آن تجسم یک تضاد بر یک معنی و تأکید بر آن دلالت دارد. چنان‌که می‌دانیم یکی از کارکردهای هنری کنتراست تأکید بر یک مفهوم ازطریق برانگیختن حواس است که به‌منظور برجسته کردن معنا به کار می‌رود؛ تأکید حافظ در حصول «بینش» در این ابیات مؤید این مطلب است: «این نقطهٔ سیاه که آمد مدار نور/ عکسی‌ست در حدیقهٔ بینش ز خال تو» (حافظ، ۱۳۶۲) یا «مدار نقطهٔ بینش ز خال توست مرا/ که قدر گوهر یکدانه جوهری داند» (همان).

با این تعاریف می‌توان در نظر گرفت ادبیات عرفانی از لحاظ کاربرد تضاد، جایی در مرز میان فلسفه و هنر واقع شده است و همین امر موجب می‌شود مفهوم «تضاد» برای بیان دوگانگی‌های موجود در این حوزه اصطلاح مناسب‌تری باشد. درعین‌حال در بررسی یک متن ادبی، از بیان کارکردهای کنتراست در هنر و قیاس آن با کارکردهای تضاد در ادبیات از یک‌سو، و توجه به دیالکتیک موجود در مفاهیم عرفانی(به‌ویژه در باب حقیقت و وجود) مستغنی نخواهیم بود. بنابراین حقیقت در بودنِ خود وابسته به تضاد است و همچنان‌که وجود کنتراست در دیدن نقش‌ها به‌اندازهٔ نور حیاتی است، وجود تضادها در شکل دادن و درک حقیقت نقش مهمی دارد. این مطلب می‌تواند نقطهٔ عزیمت در بررسی تضاد در متون عرفانی باشد؛ زیرا موضوع اصلی و مفهوم اساسی در متون عرفانی حقیقت (حق) و رسیدن به آن است.

هدف این پژوهش پس از تبیین مهم‌ترین تضاد موجود در عرفان، پرداختن به این است که اولاً این تضادها چه نقشی در ایجاد مفاهیم عرفانی به‌خصوص تلقی از حقیقت دارند؛ یعنی چگونه درک می‌شوند و به ایجاد یک زمینهٔ مفهومی (بافت معنایی) منجر می‌شوند که درک دیگر مفاهیم عرفانی در گرو درک آن است؟ ثانیاً چگونه بدون هیچ بحث و مناقشه‌ای به حیات خود ادامه داده و در قالب یک اصل اساسی، پایهٔ مباحث عرفانی قرار گرفته‌اند و نویسندگان این متون به‌نحو نسبتاً فریبکارانه‌ای آن‌ها را تأکید و بازآفرینی می‌کنند؟ این فرایند در گسترش و استمرار عرفان چه نقشی داشته‌اند؟[۳] چنان‌که صوفیان همواره مدعی شهود مفاهیمی بوده‌اند که درک آن‌ها به‌جهت تناقض[۴] موجود

ناممکن است؛ ثالثاً اینکه آیا کلیت موجود در مفاهیم عرفانی که زادهٔ تضاد است با وسعتی که کنتراست به یک پدیدهٔ بصری می‌بخشد، نسبتی دارد یا به عبارت دیگر، در جریان بیان تصویری (ایضاً بیان ادبی) نقش مکانیزم کنتراست در ایجاد «فضا» و پدید آمدن یک کلیت منسجم چیست؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

عموم پژوهش‌های انجام‌شده در باب تضاد در ادبیات عرفانی، یا بر تبیین مفاهیم متضاد تأکید دارند و یا به ارائهٔ مفهومی می‌پردازند که تضادها بیان کرده‌اند و به ذات این دوگانگی و مسئله تضاد کمتر پرداخته شده است. متن‌های مورد مطالعه در حیطهٔ عرفان و تصوف نیز اغلب *مثنوی* و *دیوان کبیر* هستند. مقالهٔ «*تضاد در عین وحدت (پارادوکس) در مثنوی معنوی و غزلیات شمس*» (مستعلی پارسا و واعظ، ۱۳۹۰) نمونهٔ دقیقی از این نوع پژوهش است که در آن به بن‌مایه‌های فکری مولانا پرداخته شده است که آیا در آن‌ها اولاً تضادی وجود دارد؛ دیگر اینکه این تضاد در سطح زبان و بیان شاعرانهٔ مولاناست یا به اصول فکری او نیز مرتبط است و نتیجهٔ حاصل این است که در بینش و نظام فکری مولانا تضادی وجود ندارد و تضادِ موجود ـ که آن‌هم معلولِ نگاه ناآشنا به عرفان است ـ حاصل نحوهٔ بیان است که آن‌هم در نقطه‌ای پایان می‌یابد و به وحدت می‌رسد و به‌طور کلی، به بُعد وجودی مسئلهٔ تضاد پرداخته نشده است. این مقاله بیشتر ریخت‌شناسی اثر مولاناست و با تضاد موجود در مفاهیم عرفانی کاری ندارد. نکتهٔ مهم دیگر در این مقاله آن است که تضادهایی که مولانا به کار برده است، در واقع وحدت‌هایی در لباس تضاد هستند. نگارنده با اشاره به ترکیب‌های متناقض‌نما ازجمله «مرگِ بی‌مرگی» آن‌ها را به یک کارکرد صوری تقلیل داده است و بر این اساس تضادها، در واقع ترفندهای مولانا برای بزرگ‌نمایی مفهوم «توحید» هستند.

در مقالهٔ «*ظهور استعارهٔ صعود در دل تضادها و تمثیل‌های مربوط به آن در دیوان کبیر*» (سرامی و برادران، ۱۳۹۴) تا حدودی به ساختار صوری تضاد توجه شده است. در این مقاله از رهگذار پرداختن به مفهوم صعود و بازگشت و اهمیت آن در هستی‌شناسی

انسان (ایجاد طرح‌واره‌ای مبتنی‌بر بازگشت)، به تمثیل‌هایی که بر پایهٔ تضاد هستند پرداخته شده و نیز با قرار دادن مفاهیم متضاد مانند «هبوط و بازگشت به وحدت»، «آسمان و زمین»، «چاه و جاه» و «مرغ و قفس» در کنار یکدیگر به ساختار شکلی تضاد، توجه بیشتری شده است؛ اما با توجه به اینکه تمام این تضادها به تضاد اصلی«بالا/پایین» ارجاع دارد، نویسنده با آوردن مفاهیم متضاد «نور و ظلمت» یکپارچگی این نمونه‌ها را که در راستای عنوان مقاله (صعود) است، تا حدودی نقض کرده است. در میان تضادهای پایه ازجمله «نور/ظلمت»، «تخلخل/ تکاثف»/ «بالا/پایین»، تنها به مورد اخیر در قالب دو وجهی هبوط و صعود پرداخته شده است. نگارندهٔ مقاله همچنین بیشتر به مفاهیمی در دیوان شمس پرداخته است که از دل این تضادها بیرون آمده‌اند؛ درحالی‌که خود تضادها (و ریشهٔ متضاد مفاهیم) می‌تواند در ساحتی دیگر مورد بررسی قرار گیرد و بیش از آنکه بدانیم چه مفاهیمی ازطریق تضاد بیان می‌شوند، به این مطلب بپردازیم که چه تضادی توسط مفهوم بازنمایی می‌شود، درحالی‌که در ابتدا خود، آن مفهوم را ایجاد کرده است.

این دو نمونه مقالهٔ نام‌برده را می‌توان فورم کلی مقالات بر پایهٔ مفهوم تضاد در متون عرفانی دانست و باقی پژوهش‌ها اغلب با تفاوت‌هایی ازجمله اینکه به مفهوم بپردازند یا مضمون، کم‌وبیش دارای همین ساختمان‌بندی هستند. ازجمله مقالاتی که صرفاً به یک مفهوم متضاد در ادبیات عرفانی پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ «جمع عارفانه میان خلوت و جلوت» (اختری و حسن‌زاده کریم‌آباد، ۱۳۹۹) یا مقالهٔ «گفت‌وگوی عقل و عشق در نگرشی عرفانی به حکایتی از هفت‌پیکر» (زینال‌زاده، ۱۳۹۷) اشاره کرد. در مقالهٔ اخیر نویسنده به بررسی یک مناظره در یکی از حکایات *هفت‌پیکر* پرداخته است که از لحاظ عرفانی مورد توجه است. در مقالهٔ «بررسی و تحلیل کلان نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس؛ مورد مطالعه: کلان نمادهای شیر و خورشید» (جباری و حیاتی، ۱۳۹۶) تا حدودی به درون‌مایهٔ تضادهای ادبیات و ساحت ذهنی تضاد پرداخته شده است؛ با این توضیح که «ساختارگرایان، منطق ذهن و زبان انسان را بر پایهٔ ساختاری دوقطبی تعریف می‌کنند که میان دوسوی آن رابطهٔ تقابلی حاکم است» و کل ایده حول این

موضوع است که ساختارگرایان با بررسی این تضادها سعی می‌کنند دلالت‌های ضمنی یک اثر را پیدا کنند (نقش تقابل‌ها در نظام معنایی متن). مطلب مهم در این مقاله توجه به ظرفیت شعر غنایی در پذیرفتن این تضادهاست؛ چنان‌که در *غزلیات شمس*، این تقابل‌ها بیشترند.

یک نوع رایج دیگر در بررسی تضادها در ادبیات عرفانی، پرداختن به تقابل مفهوم عقل با دیگر مفاهیم ازجمله عشق و علم است و به صناعات و بعد زبانی آن توجه چندانی نشده است؛ مقالات «*رندان پارسا*» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۴)، «*بررسی نقش‌های متضاد علم و عقل در سلوک عرفانی (محدودهٔ عقلانیت در طریقت مصیبت‌نامهٔ عطار)*» سبیکه، ۱۳۹۱)، «*قرابت و پیوند عقل و عشق*» (صحافیان، ۱۳۸۰) و «*بررسی مقایسه‌ای دیالکتیک در عرفان مولانا و فلسفهٔ هگل*» (ساعد و مباشری، ۱۳۹۵). در مقالهٔ اخیر به مفهوم دیالکتیک در عرفان پرداخته شده اما هدف آن مقایسهٔ دیالکتیک ایدئالیست هگل و روش فلسفی مولانا با تأکید بر اشتراک این دو اندیشمند است و به ذات دیالکتیک و ماجرای تضاد پرداخته نشده و مضمون، مورد توجه نیست. در واقع در روند قیاس این دو حیطه، نویسنده به این نتیجه رسیده است که اگرچه مولانا خود را مخالف فلسفه می‌داند، جستارهای او خالی از نگره‌های فلسفی نیست و تکیه بر عشق در مسیر دانایی و تکامل روحی اشتراک این دو اندیشمند است. نکتهٔ جالب در این مقاله این است که به یکی از تمثیل‌های وحدت و کثرت اشاره کرده و براساس آن به نحوهٔ بیان مولانا و توجیه او در یکی بودن دوگانگی و وحدت پرداخته است و تلویحاً به اهمیت تضاد در پیش بردن جریان اندیشه اشاراتی دارد.

۲. بحث و بررسی

انسان نیازمند است پدیده‌های متناقض بیرونی و محرک‌های مختلف را در قالب یک کل یا امری واحد درک کند تا از تنش حاصل از آن بکاهد. این مطلب را در باب تغییر ادیان اولیه و چندخدایی[۵] به ادیانی با خدای واحد می‌توان دید. خدایان باستان که ـ نمود آن‌ها پدیده‌های طبیعی بودند ـ خشمگین، سلطه‌ناپذیر و حاکم مطلق بر زندگی بشر، در حکم

همان کثرتی بودند که احاطه بر آن ناممکن بود. به مجردی که انسان توانست مفهوم خدا را در قالب امری واحد، درونی و بدون نمود مادی و طبیعی درک کند، ادیان پیشین به قصه تبدیل شدند و خدایان خشمگین آن‌ها برکنار گشتند؛ زیرا خدای واحد ـ ولو همچنان قاهر و جبار[۶] ـ با بندگان خود مهربان و به میزان کمتری خشمگین بود؛ تنها به یک دلیل و آن اینکه «ذهنی» بود. بر این اساس تبدیل کردن کثرت به وحدت یا به تعبیری «دیدن وحدت در کثرت» در اشکال مختلف آن، موجب کلیت بخشیدن به مفهوم حقیقت می‌شد، در اولین قدم مکانیزمی اولاً برای نجات از سلطهٔ خدایان انتقام‌جو و خشمگین[۷] و ثانیاً برای نجات یافتن از سردرگمی و ابهام حاصل از تمایز منطقی میان پدیده‌ها بوده است. بنابراین نتیجهٔ تلاش برای درک حقیقت، تضادی است برآمده از وحدت‌جویی احساسی و تمایز قائل شدن منطقی میان محرک‌های بیرونی؛ لذا «وحدت در عین کثرت» در واقع تعبیری از درک دوگانهٔ این دوسویه است؛ یعنی هم‌آیی در بافت پدیده‌های متضاد و تبدیل آن به حقیقتی کلی و امری واحد که قابل درک باشد. در مثالی عرفانی این ساختار را در قالب استعارهٔ آسیاب توضیح داده شده است که در آن از کنتراست میان «درشت» (به‌معنای سخت) و «نرم» به بیان تضاد میان آنچه در بیرون و درون صوفی رخ می‌دهد استفاده کرده است:[۸] «... تصوف این است که من در آنم: درشت می‌ستانی و نرم بازمی‌دهی و گرد خود طواف می‌کنی» (محمد بن منور، ۱۳۹۰: ۲۷۴).

تبدیل کثرت به وحدت یا همان دیدن وحدت در کثرت، اگرچه این تضاد را به امری ذهنی تقلیل داد، به آن ثباتی بخشید که موجب شد تضاد حاصل از مفهوم حقیقت ـ ولو ذهنی ـ به قوت خود باقی باشد؛ بنابراین پذیرفتن این تضاد در قالب وحدت در عین کثرت، به حل آن کمکی نکرده است. ازسوی دیگر برخلاف انتظار، تلاشی مداوم برای حفظ این تضاد در فرایند درک حقیقت (دست‌کم در عرفان) دیده می‌شود. از لحاظ منطقی، تضاد نقطهٔ مقابل تعادل است. به‌لحاظ روان‌شناختی، تعادل موجب توقف اندیشه و متعاقباً قطع جریان حیات می‌شود: «اگر انسان در جریانات فکری تاریخی خود به همهٔ

آن چیزهایی که در طلبش بود می‌رسید، سبکساری، سکون و تعادل مطلق به وجود می‌آمد... بدون کنتراست کلیهٔ مدرکات ذهن از بین می‌رود و حالتی شبیه به مرگ یعنی حالت فنا به وجود می‌آید» (داندیس، ۱۳۸۶: ۱۲۶).

بنابراین تضاد همان‌طور که مانعی برای درک حقیقت است، به همان میزان مقوّم مفهوم حقیقت نیز است. در درک این مفهوم کارکرد بصری کنتراست می‌تواند راهگشا باشد: دیده شدن نقش‌ها از رهگذار تضاد میان سیاه و سپید ممکن است و در یک زمینهٔ خاکستری کامل و بدون وجود کنتراست، هیچ نقشی قابل دیدن نیست. اگرچه این نکته براساس تکرار نوشتن با قلم سیاه بر صفحهٔ سپید، دیگر به چشم نمی‌آید، همچنان بازگشت به این بدوی‌ترین تضاد، روشنگر این مطلب است که وجود تضاد است که به حقیقت شکل می‌دهد.

برای تحدید موضوع و خلط نشدن تضاد مورد نظر با پارادوکس‌هایی که به‌نحوی با ذات ادبیات آمیخته‌اند، کارکردهای موجود در تضاد را در دو وجه اصلی معرفی می‌کنیم: ۱. مکانیزم‌هایی از تضاد که به ساخت مفهوم کمک می‌کنند؛ ۲. مکانیزم‌هایی که به حوزهٔ ادراک و انتقال مفاهیم تعلق دارند. دستهٔ اول ازطریق کلیت بخشیدن به مفاهیم، بر هم زدن تعادل، ارائهٔ مبدأ و روش و درنهایت شکل دادن به مفهوم «تعالی» عمل می‌کنند و دستهٔ دوم ازطریق «تأکید» موجود در کنتراست، ایجاد تمایز و شناخت مفاهیم به‌واسطهٔ ضد آن‌ها عمل می‌کنند. بنابراین دستهٔ اول را که بیشتر به متافیزیک مفهوم مرتبطاند می‌توان به‌مثابهٔ دیالکتیک در متن عرفانی در نظر گرفت و دستهٔ دوم را که بیشتر مرتبط با ساختار و فرم هستند، به مدرکات حاصل از کنتراست در متون عرفانی مربوط دانست.

ذات عرفان با حرکت در پیوند است[۹] و با آن تعریف می‌شود. این حرکتی است که از تعادل به عدم تعادل می‌رسد؛ زیرا در متون عرفانی به‌تصریح گفته می‌شود که آنچه در آن نشانی از عادت باشد به حقیقت راه ندارد.[۱۰] بنابراین تضاد، بدان سبب که برهم‌زنندهٔ تعادل وجود است، محرک حیاتی عرفان قلمداد می‌شود؛ لذا در متون عرفانی داستان‌هایی با این مضمون بسیارند. در داستان شیخ صنعان، ایمان که رمزی از تعادل است، به‌واسطهٔ

کفر بر هم زده می‌شود؛ به تعبیری تعادل ایمان به‌سوی تضاد کفر می‌رود تا تعالی مورد نظر عرفان از داستان حاصل شود. در ابتدای داستان، شیخ صنعان با ویژگی‌هایی تعریف می‌شود که رمز تعادل است: «هم عمل هم علم با هم یار داشت/ هم نهان، هم کشف هم اسرار داشت» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۸۶)؛ که اشاره به همراهی این ویژگی‌ها با یکدیگر (همچنین داشتن توأمان سنت و کرامات) مفید معنی تعادل است که با عشق و کفر دختر ترسا به هم می‌خورد و به مرتبه‌ای دیگر (کامل‌تر) از ایمان می‌رسد. بنابراین آنچه در اول داستان در باب شیخ توصیف می‌شود، در واقع توصیفی از تعادل «دین» است و آنچه در آخر داستان به دست می‌آید، «ایمان»[۱۱] است.

در داستان شاه و کنیزک در ابتدای مثنوی نیز، به هم خوردن تعادل نفس (کنیزک) با رمز بیماری از همین الگو پیروی می‌کند؛ چنان‌که بر طب قدیم بر این عقیده است که بیماری، ناشی از بر هم خوردن تعادل اخلاط بدن بوده است؛ به همین سبب نماد کاملی از این مفهوم است و افزوده شدن صفرا که در ابیات آمده است، دقیقاً به همین اصل اشاره دارد. در پی این بیماری و بر هم خوردن تعادل، کنیزک از عشق بی‌ارزش زرگر سمرقندی به عشق متعالی شاه و درنهایت، طبیب الهی می‌رسد.

نقطهٔ مشترک در این داستان‌ها این است که در هر دو داستان آنچه این تعادل را بر هم می‌زند «عشق» است. ازآنجاکه عشق، جامع صفات و ویژگی‌های متضاد است، در واقع خود تضادی است که تعادل را بر هم می‌زند. سنایی در *حدیقةالحقیقة* در صفت عشق می‌گوید: «آب آتش‌فروز عشق آمد/ آتش آب‌سوز عشق آمد» (سنایی غزنوی، ۱۳۷۴: ۳۲۶). ضمن اینکه عشق، نافیِ عقل است و عقل، عامل تعادلِ وجود.[۱۲] از اینجاست که عشق در عرفان بسیار مورد توجه است و مثلاً عطار آن را جزو مقامات (وادی‌ها) می‌داند. اما چرا لازم است تعادل دائماً از بین برود و دلیل مبارزه با این تعادل چیست؟ اعتدال مشخصاً دارای معنای مثبتی است و لااقل در حوزهٔ اخلاق و دین بسیار مورد توجه است؛ اما چرا در حوزهٔ عرفان و حقیقت، جز این است و لازم است این

تعادل از بین برود؟ برای پاسخ به این پرسش لازم است بدانیم تعادل مورد بحث از کجا می‌آید.

تلاش دائمی مغز و دستگاه ادراکی برای رسیدن به تعادل در یکی از تحلیل‌های فیزیولوژیک در باب رنگ قابل تبیین است که همانا واکنش چشم در دیدن رنگ‌های مکمل است. در نظریهٔ رنگ مونسل[۱۳] در باب رنگ‌های مکمل به پدیده‌ای فیزیولوژیک اشاره می‌شود که می‌تواند قابل تعمیم به تمام اجزای دستگاه ادراکی انسان باشد.[۱۴] مونسل رنگ‌های مکمل یا متضاد را ازطریق پدیدهٔ فیزیولوژیکی «پس‌تصویر» قابل شناسایی می‌داند؛ بدین‌ترتیب که اگر برای مدتی به رنگی خیره نگاه کنیم و سپس به صفحه‌ای سفید بنگریم، برای چند لحظه رنگ دیگری پیش چشممان ظاهر می‌شود که آن پس‌تصویر در واقع رنگ متضاد یا مکمل رنگ نخست است: «چشم ما به هر رنگی نگاه کند برای خنثی کردن تأثیر آن رنگ همواره رنگ مکملی به آن می‌افزاید تا تأثیر آن رنگ را خنثی نماید و به حد معتدلِ رنگ خاکستری برسد. تلاش چشم برای رسیدن به این "حد اعتدال" وقفه‌ای ندارد و در اینجا وسیلهٔ رسیدن، کنتراست است» (دانـدیس، ۱۳۸۶: ۱۴۴). بنابراین تمام دستگاه‌های ادراکی انسان، نیازمند تعادلی موجدِ آسایش است که به‌نوعی خودکاری معنا می‌انجامد؛ وضعیتی که از آن طریق بتوان پدیده‌ها را بدون تنش، درک و ذخیره‌سازی کرد و بر پایهٔ آن‌ها الگوهای شناختی ساخت؛ همچنان که مغز به ساده کردن و انتزاع تمایل دارد. اما از دیدگاه عرفان، حقیقت از تعادل به دست نمی‌آید و برای شناخت حقیقت، «وضعیت موجود» باید تغییر کند و لااقل براساس متون ادبی عرفانی، این تغییر به‌وسیلهٔ عشق یا کفر (یعنی امر متضاد) پدید می‌آید. جالب این است که عطار در داستان شیخ صنعان، غایت عشق حقیقی را وصال و فایدهٔ وصال را «شناخت» می‌داند؛ چنان‌که از زبان شیخ به دختر ترسا گوید که «چون بنای عشق من بر اصل بود/ هرچه کردم بر امید وصل بود// وصل خواهم وآشنایی یافتن/ چند سوزم در جدایی یافتن؟» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۹۴). بنابراین شناخت که مقدمهٔ تعالی است ازطریق بر هم زدن تعادل ممکن است.

بر این اساس می‌توان در نظر گرفت که تضاد، موتور محرِک عرفان است و واضعان این مکتب با تمام توان از آن حراست کرده‌اند؛ اگرچه به‌نحوی فریبکارانه خود را از آن در رنج دیده‌اند، به همین شیوه در بیانات خود حتی به‌نحو سلبی بدان تأکید ورزیده‌اند. هجویری در *کشف المحجوب* به‌نحو کاملاً روشنی از اصلی‌ترین مفهوم عرفان یعنی وصول به حق و تضادی که آن را غیرقابل دستیابی می‌کند، سخن گفته است؛ یعنی در ابتدا هدف را با وضوح بیان می‌کند و سپس با بیان اینکه چرا دست‌نیافتنی است با تمام توان این تضاد را بزرگ‌نمایی می‌کند. ضمن اینکه این تضاد را «همیشگی» و حل‌نشدنی می‌داند: «و این آن معنی است که آن پیر گفت رضی الله عنه که اندوه ما ابدی است. نه هرگز همت ما مقصود را بیابد و نه کلیت ما نیست گردد اندر دنیا و آخرت؛ از آنچه یافتن چیزی را مجانست باید و وی جنس نه، و اعراض از حدیث وی را غفلت باید و درویش غافل نه. پس گرفتاری‌ای است فتاده همیشگی و راهی پیش آمده مشکل و آن دوستی است با آنکه کس را به دیدار وی راه نه و وصال وی از جنس مقدور خلق نه و بر فنا تبدل صورت نه و بر بقا تغیّر روا نه. هرگز فانی باقی شود تا وصلت بود یا فانی باقی شود تا قربت بود؟» (هجویری، ۱۳۹۲: ۳۸).

تأکید بر تضاد در عرفان عموماً به‌سبب بزرگ‌نمایی و وضوح بخشیدن به مفهوم است؛ از آنکه مفاهیمی که عرفان با آن‌ها سروکار دارند، پدیده‌هایی ذهنی هستند که به‌سوی هرچه بیشتر انتزاعی شدن و درنهایت تبدیل شدن به دال بدون مدلول (تصویر صرف) پیش می‌روند. از کارکردهای مهم کنتراست، برای جلوگیری از این اتفاق، ایجاد وضوح است؛ آنچه در وهلهٔ اول به‌منظور شناخت، به ایجاد تمایز میان پدیده‌ها می‌پردازد، در سطحی دیگر برای تقویت مفاهیم آن‌ها را در جوار امری متضاد قرار می‌دهد.[۱۵] این امر به‌ویژه در باب تبیین پدیده‌های ذهنی مانند مفاهیم عرفانی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد؛ زیرا این امور، ازآنجاکه به‌علت ابهام و تضاد موجود در ایده‌های خاستگاهی مولّد آن‌ها، دارای ابهامی بیشترند و درنتیجه تمایل بیشتری به‌سمت انتزاعی و ذهنی شدن دارند. در چنین شرایطی تضاد موجب می‌شود انتزاع به سطحی قابل درک

برای انسان محدود شود (دست‌کم بخشی از آن‌ها را از خطر نابودی براثر انتزاع نجات می‌دهد[۱۶]) بنابراین تضاد به مواد ذهنی ساختار می‌بخشد و آن را در قالبی دوسویه قابل درک می‌کند؛ چنان‌که در ادامه بدان خواهیم پرداخت که چگونه امور متضادی مانند عالم امر و عالم خلق که برآمده از کنتراست حسی دو مفهوم «بالا» و «پایین» هستند و قرار گرفتن بقیهٔ مفاهیم ذیل این تقسیم‌بندی، درک این مفاهیم ذهنی و همچنین ارتباط میان آن‌ها را ممکن می‌کند. ضمن اینکه مغز انسان در دریافت مداوم محرک‌ها، تنها با دریافت محرک‌های متضاد است که خسته یا به‌اصطلاح دچار ملال نمی‌شود. این مطلب را می‌توان ذیل موضوع «تأثیرگذاری» فهمید؛ آنچه در ادبیات نمود ویژه‌ای دارد و می‌تواند یکی از دلایل غنای هنری و زیبایی‌شناختی گزاره‌های عرفانی باشد. درک ما از یک مفهوم ازطریق قرار گرفتن آن در جوار یک امر متضاد، عمیق‌تر می‌شود و همچنین در جوار یک امر متضاد، احساسات غنای بیشتری خواهند داشت (حتی در حیطهٔ حواس پنج‌گانه؛ وقتی سطح زبری را لمس می‌کنیم و سپس سطحی نرم، نرمی آن بیشتر احساس می‌شود). معنا کردن پدیده‌ها در جنب مفاهیم متضاد آن‌ها از شیوه‌های معمول ادبیات است که ما آن را تعریف به‌شیوهٔ سلبی می‌نامیم؛ برای مثال برای جلوه و غنای بخشیدن به مفهوم وصال، از مفهوم فراق بهره گرفته شده است. حافظ در ابیاتی دلیلِ آمدن به این جهان را مبتلا شدن به فراقی می‌داند که شیرینی وصال را برای عاشق صدچندان می‌کند: «مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست/ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن» (حافظ، ۱۳۶۲: ۳۸۷)؛ «من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان/ قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو» (همان: ۲۸۴). به‌علاوه ایجاد یک وقفه براثر استعاره و تصویر، حتی از مفاهیمی که اصل آن‌ها قابل درک و در دسترس شناخت است، شکل اثرگذارتری می‌سازد.[۱۷] بنابراین ذهن ممکن است مفاهیم را انتزاع بخشد یا آن‌ها را به نوعی از خودکاری برساند، اما تصویر به‌سبب فاصله‌ای که با مفهوم دارد، به‌راحتی فراموش نمی‌شود. به طریق اولی کنتراست اگرچه درک آن را ساده می‌کند، درعین‌حال وقفه‌ای در درک مفهوم ایجاد

می‌کند که موجب می‌شود به‌واسطهٔ تلاش ذهن برای درک آن، تأثیر بیشتر و پایدارتری ایجاد کند.

با این توضیح می‌توان گفت دلیل کاربرد تضاد در بیان مفاهیم عرفانی بسیار ساده است: علاوه‌بر تأثیرگذاری، کاربرد تضاد در واقع به کار گرفتن همان شیوه‌ای است که ابتدائاً مفاهیم با آن شیوه ساخته شده‌اند. بهترین روش برای عرضهٔ یک پیام، همان روش و وسیله‌ای است که انسان برای تنظیم و شکل بخشیدن به آن محرک بیرونی به کار گرفته است: «جریان فیزیولوژی و روانی دریافت حسی اخبار از محیط به‌وسیلهٔ انسان می‌تواند به‌عنوان الگویی برای فرستادن و انتقال خبر در نظر گرفته شود» (داندیس، ۱۳۸۶: ۱۳۸). ضمن اینکه همچنان که در نظریهٔ مونسل در باب رنگ‌های مکمل گفته شد، کارکرد دستگاه ادراکی انسان برای رسیدن به تعادل، گاه ازطریق تضاد عمل می‌کند. بنابراین استفاده از تضاد در بیان مفاهیم، استفاده از همان مکانیزمی است که مفاهیم و محرک‌های بیرونی اول‌بار توسط آن شکل گرفته‌اند؛ به‌ویژه مفاهیم عرفانی که حاصل تضاد و تنش میان مفاهیم کلی[۱۸] خاستگاهی‌اند. این ساختار علاوه‌بر غنا بخشیدن به مفاهیم، آن‌ها را در قالب جفت‌هایی قرار می‌دهند که در جوار یکدیگر درک می‌شوند و کنتراست موجود در آن‌ها به بیان استعاری مفاهیم دیگر منجر می‌شود. فراتر از کلمات و مفهوم متضاد آن‌ها، می‌توان هر جفت از این مفاهیم را با عناصر بصری مبتنی‌بر تضاد نیز نشان داد؛ مثال: سردی–گرمی: نفرت–عشق/ بالا– پایین: عالم امر–عالم خلق/ سپید–سیاه: صلح–جنگ و... . اگر به ابزارهای ادبیات در بیان و بدیع دقت کنیم، درمی‌یابیم که صناعاتی مانند تجسم و تشبیه در حکم همین عناصر بصری هستند که مفاهیم متضاد را به شکلی نه کاملاً عقلی[۱۹] بیان می‌کنند. از اینجاست که مفاهیم ادبی اگرچه کاملاً مبتنی‌بر کنتراست حاکم بر هنر و با عوامل بصری قابل انطباق نیستند، از سرشت کاملاً متافیزیکی دیالکتیک نیز فاصله می‌گیرند؛ چراکه ادبیات از اموری بصری مانند شکل، رنگ، اندازه و جهت برای ایجاد و تبیین تفاوت میان پدیده‌ها بهره می‌گیرد؛ همچنان‌که در تقسیم مفاهیم مربوط به کفر و ایمان یا وحدت و کثرت در ادبیات عرفانی از تضاد در قالب تکنیکی

بصری یا به‌شیوه‌ای هنری[۲۰] استفاده شده است. «زلف» با وجه‌شبه سیاهی، نماد کفر و «روی» با وجه سپیدی، نماد ایمان است(مثال: کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین دل//در پی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۴۳). یا در داستان شیخ صنعان که مفهوم مرکزی آن کفر است، در عاشق شدن شیخ بر دختر ترسا، از این نماد استفاده می‌شود: «گر به زلفم شیخ اقرار آورد/ هر دمش دیوانگی بار آورد» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۹۱) که اقرار آوردن به زلف با توجه داستان، نمودی استعاری از کفری است که شیخ اختیار کرد.[۲۱] یا در توصیف لحظهٔ دیدن دختر ترسا با اشاراتی، به‌نوعی یک براعت استهلال در بیان آنچه در داستان رخ می‌دهد آورده است: «عشق دختر کرد غارت جان او/ کفر ریخت از زلف بر ایمان او» (همان: ۲۸۷) و بدین ترتیب هرجا سخن از کفر است، زلف را به نحوی استعاری در ارتباط با آن آورده است.[۲۲] به طریق اولی تضادهای موجود در عرفان و در رأس آن‌ها «کثرت» و «وحدت»/ «کفر» و «ایمان» به یکدیگر متصل و در ادامهٔ هم هستند و بدنهٔ مفاهیم عرفانی را تشکیل می‌دهند.

این نماد در وجه دیگری برای بیان کثرت و وحدت نیز استفاده شده و در آن علاوه‌بر وجوه مذکور، دو وجه‌شبه دیگر یعنی پریشانی (برای زلف) و یکتایی (برای روی) مورد توجه است: «در خلاف آمدِ عادت بطلب کام که من/ کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم» (حافظ، ۱۳۶۲: ۲۱۷) و از رهگذر کنتراست سپید و سیاه، اصلی در عرفان را توضیح می‌دهند که در آن هر جفت از مفاهیم متضاد یعنی وحدت/کثرت، ایمان/کفر، لطف/قهر، عالم امر/ عالم خلق و در یک تقسیم‌بندی مبتنی‌بر رنگ، در یک سوی این کنتراست ـ که مبنای آن بر امری حسی است ـ قرار می‌گیرند. این مفاهیم در وجه دیگری با مفهوم متضاد بالا[۲۳] و پایین به‌عنوان دو ویژگی بصری، متناظرند: بلندی روح/ پستی جسم، جایگاه خدا/ بشر. به این اعتبار می‌توان تمام مفاهیم عرفانی را با رسم یک خط تعریف کرد: خطی که بالای آن سپیدیِ وحدت، عالم امر، ایمان، لطف و روح است و پایین آن سیاهیِ کثرت، عالم خلق، کفر، قهر[۲۴] و جسم. به عبارت دیگر آنچه به مفاهیم متضاد عرفانی شکل می‌دهد، کنتراست حاصل از امور حسی مانند رنگ و جهت است.

این شیوه مرسوم بیان مفاهیم ازطریق تضاد موجود در آن‌ها در نقاشی و تصویرسازی است: «هر جفت از مفاهیم را می‌توان با عناصر و فنون بصری نشان داد به‌طوری‌که بیانگر آن‌ها باشد. برای مثال عشق را می‌توان با خط‌های منحنی، شکل‌های دورانی، رنگ‌های گرم و بافت‌های نرم و اندازه‌های مشابه و نزدیک به یکدیگر نشان داد و نفرت را که ضد عشق است می‌توان با خطوط زاویه‌دار، شکل‌های هندسی، رنگ‌های تند و بافت‌های درشت و زبر و اندازه‌های نامتشابه نشان داد» (داندیس، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

اگر به این روند به شکل معکوس نگاه کنیم، حاصل چه خواهد بود؟ یعنی اگر در نظر آوریم که اشکال در مرحلهٔ آفرینش اثر، نمایانگر افکارند؛ چه برداشت یا برداشت‌هایی می‌توانیم از هر پدیدهٔ بصری داشته باشیم و چه فلسفه‌ای را به هر اثر انسانی نسبت دهیم؟ برای مثال اگر همین نقل‌قول داندیس را عمومیت دهیم، آیا قادر خواهیم بود وجود فورم‌های منحنی و قرینه در معماری شرق را که رمزی از جست‌وجو، گریز و عدم تمرکز است، دال بر غلبهٔ کشف و شهود بر جهان‌بینی شرقی بدانیم؟ آیا می‌توان این فرم را در تضاد با معماری غرب با آن خطوط شکسته، منضبط و ساختار هندسی که در نگاه اول حس استحکام و دقت را منتقل می‌کنند، در نظر آوریم؟ و درنهایت با تقلیل این تفاوت‌ها به تفاوت دایره–مربع/معنوی–مادی یا کنتراست‌هایی ازاین‌دست، به این نتیجه برسیم که همان‌طور که شرق، خاستگاه عرفان است؛ غرب مهد فلسفه است؟ و این امر می‌تواند نمود تفوّق عقلانیت و فلسفه در غرب در قیاس با شرق باشد؟ به عقیدهٔ نگارنده هیچ‌گاه نمی‌توان از آگاهانه بودن این تأثیرات اطمینان حاصل کرد؛ چنان‌که نمی‌توان این تفاوت‌ها را نادیده گرفت یا تصادفی انگاشت. اما حتی این نکته هم مقصد نهایی بررسی تضاد نیست؛ بلکه سؤال مهم در اینجا این است که تضاد چه ارتباطی با بدنهٔ مفهومی عرفان و اصل وجودی آن برقرار می‌کند؟ و این دیالکتیک به ایجاد چه سنتزی (هم‌نهاد) منتهی می‌شود و چگونه؟

چنان‌که پیش از این اشاره شد، کارکرد تضاد در متون عرفانی تنها در جهت ایجاد کنتراست یا برای پرهیز از ملال و دوری از یکنواختی و تکرار نیست؛ بلکه سخن از

فرایند «رشد» است. رودُلف آرنهایم در کتاب *هنر و ادراک بصری* می‌نویسد: «در فعالیت فرایند رشد و فعالیت برای مقاصد حیاتی نوعی دوگانگی وجود دارد که به‌موازات یکدیگر حرکت می‌کنند.» این فرایند که در عرفان «تعالی» نامیده می‌شود، فرایندی است که طی آن، نظم موجود در هم می‌شکند تا «وضعیت موجود» تبدیل به «وضعیت مطلوب» شود؛ با علم به اینکه هیچ وضعیت مطلوبی (که در عرفان به «ایمان» بازخوانی می‌شود) پایدار نیست، این تضاد باید همواره وجود داشته باشد. اساس این اندیشه بر یکی از اصول توحیدی عرفان است که تا حدودی با شریعت دارای شباهت است. بنا بر یک نظر عمومی در عرفان، ذات خداوند نامتناهی است و همین امر موجب می‌شود شناخت نیز دارای مراتب بی‌پایانی باشد. ازاین‌رو هر مرحله از ایمان در ذات خود هم ایمان و هم کفر است؛ بدین شکل که نسبت به کفر مطلق (یا جهل به حق) ایمان است و هم‌زمان نسبت به مرحلهٔ بعدی و تکامل‌یافتهٔ ایمان، کفر به حساب می‌آید. بدین‌ترتیب ایمان اولیهٔ شیخ صنعان که عطار آن را با تعبیر «شیخی»[۲۵] توصیف می‌کند، در مقابل ایمان او در پایان داستان و پس از طی کردن عقبه و توبه کردن، به‌نوعی کفر است[۲۶] و تعبیر عطار در بیان مفهوم تعالی «برداشتن غبار» از راه شیخ بیانگر این موضوع است: «در میان شیخ و حق از دیرگاه/ بود گردی و غباری بس سیاه// آن غبار از راه او برداشتم/ در میان ظلمتش نگذاشتم» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۹۹). این نکته به اشکال مختلف در ادبیات عرفانی آمده است. به رسمیت نشناختن تضادهایی که زاییدهٔ عقل است و اینکه چیزی شبیه به آگاهی و شهود در این باب دیده می‌شود که در حیطهٔ امور متضاد نمی‌جنگند و یا اصلاً در آن‌ها تضادی نمی‌بینند؛ مانند این مضمون در شعر حافظ که آن را به‌اشتباه طنز دانسته‌اند: «من و انکار شراب این چه حکایت باشد/ غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد» یا «حاشا که من به موسم گل ترک می‌کنم/ من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم» (حافظ، ۱۳۶۲: ۲۴۱) که تضاد میان عقل و می را می‌زداید و اگرچه در شریعت خلافی میان این دو هست، حافظ بر آن است که بگوید عقل، «می» را رد نمی‌کند و «تناقضی»

میان این دو نیست. مولانا نیز در داستانی از دفتر اول مثنوی تضاد و دشمنی میان موسی و فرعون را به‌نحو جالبی می‌نگرد:

موسی و فرعون معنی را رهی — ظاهر آن ره دارد و این بی‌رهی
روز موسی پیش حق نالان شده — نیم‌شب فرعون هم گریان بُده
کاین چه غلّ است ای خدا بر گردنم — ور نه غل باشد کی گوید من منم
زانکه موسی را منوّر کرده‌ای — مر مرا هم زان مکدّر کرده‌ای
خواجه‌تاشانیم اما تیشه‌ات — می‌شکافد شاخ را در بیشه‌ات
باز شاخی را موصّل می‌کند — شاخ دیگر را معطّل می‌کند
شاخ را بر تیشه دستی هست نی — هیچ شاخ از دست تیشه جست نی
پیش چوگان‌های حکم کن فکان — می‌دویم اندر مکان و لامکان
چونک بی‌رنگی اسیر رنگ شد — موسیئی با موسیئی در جنگ شد
چون به بی‌رنگی رسی کان داشتی — موسی و فرعون دارند آشتی
گر تو را آید بر این نکته سؤال — رنگ کی خالی بود از قیل‌وقال[۲۷]

در این تمثیل، مولانا اختلاف موسی و فرعون را که رمز «ایمان» و «کفر» هستند، در ظاهر می‌داند و منشأ این ضدّیت را در وحدت (از جانب حق) جست‌وجو می‌کند؛ چنان‌که در عالم بی‌رنگی، یعنی در اصل با یکدیگر تضادی ندارند. نکتهٔ مهم این تمثیل، نحوهٔ به کار بردن تضادها و استفادهٔ ساختار کنتراست است. همچنان‌که برای ایجاد کنتراست در تکنیک بصری آن، از تضاد میان شکل و زمینه استفاده می‌شود؛ در اینجا نیز تضاد میان کفر و ایمان به زمینه‌ای بازمی‌گردد که این مفاهیم در آن واقع شده‌اند. به عبارت دیگر، آنچه موجب کنتراست دو مفهوم با اصلی یکسان در قالب کفر و ایمان است، واقع شدن آن‌ها در عالم کثرت (ماده) است و در جنب زمینهٔ متضاد است و در عالم وحدت این دو تضادی ندارند.[۲۸] اگر در قالب قضیه‌ای منطقی به این مطلب نگاه کنیم نیز کم‌وبیش به همین نتیجه می‌رسیم؛ ازآن‌رو که کفر و ایمان، هر دو در ارتباط با یک حقیقت هستند، هریک از طریقی به تبیین حق می‌پردازند: ایمان به طریق ایجابی و

کفر به طریق سلبی به حق می‌رسد. موضوع کفر و ایمان، خداست؛ پس هر دو از یک چیز حکایت می‌کنند: «کفر و دین هر دو در رهت پویان/ وحده لا شریک له گویان» (سنایی غزنوی، ۱۳۷۴: ۶۰). لذا اصل قضیهٔ وحدت در عین کثرت از اینجاست؛ از جایگاهی که ابژه در آن واقع شده و همچنین جایگاهی که شناسا در آن است و از آن‌سو به حقیقت می‌نگرد؛ و تمایز این دو.[۲۹]

مولانا برای تبیین این تضاد و اصل واحد آن، تصاویری مبتنی‌بر کنتراست آورده است؛ ازجمله: نور سپید–طیف‌های رنگ/ آب–روغن/ گل–خار/ درخت–شاخه‌ها/ خواجه‌تاشان–پادشاه(محذوف). وجه دیگر در این تمثیل آوردن، تضادهایی است که ربطی به مفهوم اصلی یعنی کفر و ایمان ندارند، اما کنتراست داستان را قوت می‌بخشند و به این شیوه بر تضاد میان مفاهیم اصلی تأکید بیشتری می‌کند: روز–نیم‌شب (روز موسی پیش حق گریان شده/ نیم‌شب فرعون هم گریان بده)/ منوّر–مکدّر/ موصّل–معطّل/ مکان–لامکان/ نیست– هست/ عمارت–ویرانی.

نکتهٔ دیگری که می‌تواند دلیل به رسمیت نشناختن این تضادها از جانب عارفان و تسامح عرفان در این باب باشد، از این تمثیل قابل برداشت است. مولانا این تضادها را «صنعت» در معنی مکر می‌داند[۳۰] و به جنگ خرفروشان یعنی دعوای ساختگی تشبیه می‌کند و آن را اصلاً تضاد نمی‌داند: «یا نه جنگست این برای حکمت است/ همچو جنگ خرفروشان صنعت است» (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۵۳). نکتهٔ جالب در پایان داستان این است که پذیرش تضاد، اگرچه موجد دوگانگی است، راه به وحدت می‌برد و به‌نحو متناقضی ازطریق ایجاد حیرت به هدایت می‌انجامد. از اینجاست مولانا و بسیاری مانند او این تضاد را ـ ولو زاییدهٔ کثرت باشد ـ رد نمی‌کنند؛ اما به‌نحوی با این تضاد در آشتی هستند. چنان‌که پیش از این اشاره شد، مکانیزم اصلی عرفان برای حفظ مفاهیمش ـ که توسط نویسندگان این متون اعمال شده است ـ نشان دادن و تأکید بر تضاد موجود در میان مفاهیم اصلی، به‌ویژه «حق» و «خلق» یا همان «وحدت» و «کثرت» است. این تضاد ایجاد حیرانی می‌کند و «حیرت» از نگاه عارفان، مقدمهٔ وصال است. در این ابیات،

حیرانی برخاسته از تضاد در حکم ویرانی‌ای است که «گنج» در آن یافت می‌شود؛ چنان‌که رأی‌ها و وهم‌ها (که در مقابل مفهوم حیرت است) عمارتی است که در آن حقیقتی وجود ندارد و وجه متضاد عمارت و ویرانی که معنی بر آن استوار است، وجود «نظم» و تعادل است:

یا نه اینست و نه آن حیرانی است — گنج باید جست این ویرانی است
آنچ تو گنجش توهّم می‌کنی — از توهّم گنج را گم می‌کنی
چون عمارت دان تو وهم و رای‌ها — گنج نبود در عمارت جای‌ها
در عمارت هستی و جنگی بود — نیست را از هست‌ها ننگی بود

(همان: ۱۵۳)

وجه دیگر این تضاد و نمود بیرونی آن، برخورد عارفان با مفهوم «رنج» است. در متون عرفانی به‌کرات با این مضمون مواجه می‌شویم که به‌نحو متناقضی، عارفان رنجی را که از این «راه» حاصل می‌شود ستوده‌اند: «گفتند بلای او چکار کند؟ گفت: بوته توست که مرد را بپالاید. هرکه در این بوته پالوده گشت هرگز او را بلا ننماید» (عطار، ۱۳۹۹: ۴۶۴)؛ «و گفت: الهی! نان فرستادی، بلایی فرست تا نان‌خورش کنیم» (همان: ۱۴۳).

این مضمون بعدها در قالب کلیدواژهٔ «درد» در متون عرفانی ظاهر شده است که بسیاری از مفاهیم عرفانی ازجمله «طلب»، «رضا»، «صبر» و حتی مفهوم عشق ذیل آن تعریف شده‌اند؛ چنان‌که عطار آن را وجه تمایز انسان و سایر مخلوقات می‌داند: «قدسیان را عشق هست و درد نیست/ درد را جز آدمی در خورد نیست» (همان: ۲۸۵) و حافظ نیز به سیاق دیگر مفاهیم عرفانی آن را به حیطهٔ غزل عاشقانه–عارفانه برده و به‌شکلی دیگر این تعبیر را در باب عشق به کار برده است: «فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی/ بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز» (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۸۰) و نیز عطار گوید: «عشق بی‌درد ناتمام بود/ کز نمک دیگ را طعام بود// نمک این حدیث درد دل است/ عشق بی‌درد دل حرام بود» (عطار، ۱۳۶۸: ۱۶۸). بنابراین چنان‌که غالباً تصور می‌شود، این مطلب از زیرمجموعهٔ مفاهیم عاشقانه و غزلی به دایرهٔ مفاهیم عرفانی وارد نشده

است، بلکه دارای اصلی در خود عرفان است و از چنین تضادی نشئت مـی‌گیـرد. اصـلی که می‌توان در قالب این مفاهیم آن را بیان کرد، چنین است: تعادلی که برحسب ماندن در وضعیت ایمان ایجاد می‌شود باید به سببی بر هم خـورد؛ ایـن‌گونـه بـر هـم زدن تعـادل، موجد «رنج» است؛ پس رنج (رنج حاصل از عشق یا بلا) علامت تعالی و هدایت سـالک و به‌مثابهٔ لطفی از جانب حق است. به همین خاطر اسـت کـه در داسـتان شـیخ صـنعان، هنگامی که مریدان شیخ را ملامت می‌کنند یا یا از عشق توبه می‌دهند، شیخ رنج عاشـقی را می‌ستاید، از «شیخ بودن» توبه و به گمراهی فخر می‌کند. عطار به‌شیوه‌ای متضـاد آنچـه را از ظاهر ماجرای عاشق شدن شیخ به «خذلان» شبیه است، بـه ضـد آن یعنـی «توفیـق» بازخوانی می‌کند:

...آن دگـر گفـتش پشـیمانیت نیسـت؟ یـک نفـس درد مسـلمانیت نیسـت؟
گفت کـی نبـود پشـیمان بـیش ازیـن کـه چـرا عاشـق نبـودم پـیش ازیـن
آن دگـر گفـتش کـه دیـوت راه زد تیـر خـذلان بـر دلـت ناگـاه زد
گفـت گـر دیـوی کـه راهـم مـی‌زنـد گو بزن چون چسـت و زیبـا مـی‌زنـد
آن دگـر گفـتش کـه هـرک آگـاه شـد گوید این پیـر ایـن چنـین گمـراه شـد
گفت مـن بـس فـارغم از نـام و ننـگ شیشـهٔ نـاموس بشکسـتم بـه سـنگ

(همان: ۲۸۹-۲۹۰)

بنابراین اگر عطار در این ابیات به‌شیوه‌ای ملامتی، عشق را می‌ستاید و در آموزه‌هایش اصالتی برای عشق قائل است،[۳۱] مضامین او بر همین اصل تکیه دارند.

فراتر از ارتباط میان مفاهیم کلی بـا تضـادهای ادبیـات و نقـش آن‌هـا در تبیـین ایـن مفاهیم، کارکرد دیگر تضاد در ادبیات، گرد آوردن یک دایره از مفـاهیم و تصـاویر حـول هریک از این تضادهاست که بعدها هریک نقش مهمی در تبیین مفاهیم و ارجاع به آن‌هـا دارند. در واقع به‌سبب تناسب و وجود ارتباط بیرون از متن، اجزایی بـه ایـن قلمروهـای معنایی اضافه شده‌اند که هریک در جایگاهی (به‌عنوان یک استعاره) ایفای نقش می‌کننـد؛ و این درحالی است که هریک ازطریقی به تضاد اصلی یا همان مفهوم کلی متضاد متصـل

هستند. به عبارت دیگر، اجزای این «بافت معنایی»[۳۲] بنا بر روابط بیرون از متن و ارتباطشان با ایدهٔ اولیه، در ارتباط دائمی با مفهوم‌اند و به آن بازمی‌گردند. این تضادها موجد زمینه‌ای هستند که معنای اولیه به آن ارجاع دارد و ازطریق آن بافت معنایی به عناصر مشابه بسط می‌یابد. برای مثال در کنتراست‌های مرتبط با مفهوم کفر و ایمان در ادبیات، «خال» نیز مانند «زلف» با ایجاد تضاد به تبیین مفاهیم می‌پردازد، اما به طریقی دیگر به مفهوم کفر الصاق شده است: ایجاد یک زمینهٔ معنایی با واسطهٔ لفظ «هندو» که موجب اتصال این دو تصویر به مفهوم کفر شده است. در واقع ازطریق ارتباط میان «هندو» و «کفر»، این دو عنصر به بافت معنایی کفر الصاق شده‌اند و در موارد مختلفی در تقابل با ایمان آمده است. ازسوی دیگر زلف که نماد کفر است، به‌واسطهٔ «سیاهی» با هند مرتبط است.[۳۳] ژرف‌ساخت این بافت معنایی، واحدهای معنایی و تلمیحات مختلفی تشکیل می‌دهند.[۳۴] اجزای این بافت معنایی وسایط میان هندو و کفر را سامان می‌دهند که خود ازطریق ارتباط هندو و سیاه به حلقهٔ معانی میان «کفر» و «سیاهی» و این مفهوم متضاد الصاق شده‌اند تا این مفهوم را قوت بخشند.

۳. نتیجه‌گیری

۱. وجود «دوگانگی» در مفاهیم برحسب ارتباطش با متافیزیک و طبیعت موجود در آن مفهوم در سه قالب کنتراست، تضاد و دیالکتیک قابل بررسی است که در باب متون عرفانی به‌دلیل اینکه دوگانگی مفاهیم از کنتراست موجود در مضامین تفکیک‌ناپذیر است، از اصطلاح تضاد استفاده شده است.

۲. انسان در فرایند شناخت نیازمند آن است که محرک‌های بیرونی را در قالب یک کل منسجم درک کند؛ تضادها در بدنهٔ این کل ابقا می‌شوند و به‌شکل مفاهیم متناقض مانند وحدت در عین کثرت تجلی می‌یابند. این مفاهیم به‌دلیل هم‌عرض شدن با مضامین و توصیف شدن به‌وسیلهٔ کنتراست‌هایی چون سیاه و سپید/ بالا و پایین قابل درک می‌شوند. با وجود این، این مفاهیم اگرچه پایهٔ مفاهیم شناختی در عرفان (یا فلسفه) هستند، همچنان بر امری ملموس یا واقعیتی بیرونی دلالت ندارند.

۳. حقیقت در بودنِ خود وابسته به تضاد است. تضادها مفهوم حقیقت را شکل می‌دهند و آن را حفظ می‌کنند. به همین خاطر است که نویسندگان متون عرفانی نه‌تنها در پی حل تضادها یا حذف آن‌ها نیستند، بلکه همواره ازطریق کاربرد تصاویر و مضامین مبتنی‌بر تضاد بر آن‌ها تأکید می‌کنند. کاربرد بصری تضاد (کنتراست) در نقاشی و تصویرسازی نیز مبیّن همین امر است؛ چنان‌که وجود کنتراست به‌اندازهٔ وجود نور در دیدن اشکال و پدیده‌ها ضروری است.

۴. از کارکردهای تضاد در متون عرفانی علاوه‌بر حراست از مفهوم حقیقت، یکی آن است که مهم‌ترین هدف عرفان یعنی حرکت به‌سوی تعالی نیز بر آن استوار است. بر هم زدن تعادل ازطریق تضاد (که عموماً در داستان‌های عرفانی به‌شکل عشق یا کفر است) موجب حرکت به‌سوی تعالی است که همانا ترک وضعیت موجود به مقصد وضعیت مطلوب است؛ مانند داستان شیخ صنعان در *منطق الطیر* و داستان شاه و کنیزک در *مثنوی*. این مطلب ازنظر فیزیولوژیک نیز در باب کارکرد دستگاه ادراکی انسان و همچنین کارکرد رنگ‌های مکمل در نظریهٔ «پس‌تصویر» قابل توجه است.

۵. تضاد در عرفان علاوه‌بر وضوح بخشیدن به مفاهیم، با تأکید مداوم بر تباین وحدت و کثرت، به‌نحوی آن‌ها و حلقهٔ مفاهیم مربوط به آن‌ها را در قالب «هدف»، و «چگونگی» و چگونگی رسیدن به آن را در کنار یکدیگر می‌گذارد و به این وسیله هر لحظه هم «راه» و هم «مقصد» راه را در مقابل چشم خوانندهٔ متن عرفانی قرار می‌دهد؛ تا علاوه‌بر تأثیرگذاری به هدف متن یعنی تعالی نیز بپردازد. بنابراین کارکرد معنایی و زیبایی‌شناختی را توأمان دارد.

۶. کاربرد تضاد در بیان مفاهیم عرفانی و در رأس آن‌ها مفهوم حقیقت، در واقع به کار بردن همان مکانیزمی است که مفاهیم در ابتدا به‌وسیلهٔ آن پدید آمده‌اند؛ پس بهترین راه برای انتقال مفهوم نیز هست.

۷. از مهم‌ترین کنتراست‌های به‌کاررفته در ساخت استعاره‌های وحدت و کثرت در متن‌های عرفانی می‌توان به «سیاه/سپید»، «بالا/پایین» و «نور/رنگ» اشاره کرد که اموری کاملاً حسی هستند.

۸. مهم‌ترین تضادهای تکرارشونده در باب مفهوم وحدت و کثرت که در قالب تصویر، استعاره و مضمون هستند، عبارت‌اند از: «زلف/روی»، «خال/روی»، «فراق/وصال»، «کفر/ایمان»، «عقل/عشق»، «لطف/قهر».

پی‌نوشت‌ها

۱. کنتراست می‌تواند به تضاد ترجمه شود، اما دو مشکل ایجاد می‌کند: اول آنکه خود اصطلاح تضاد در معنای بلاغی آن در متن به کار رفته است و امکان خلط مفهوم وجود دارد. دیگر اینکه کلمهٔ تضاد نمی‌تواند به‌طور کامل مفهوم کنتراست را که مبتنی‌بر هم‌جواری است، بیان کند. این کلمه به‌شکل اصطلاحی در حیطهٔ هنر درآمده و حتی در فرهنگ‌های کاملی مانند *فرهنگ سخن* نیز ترجمه نشده است.

۲. دیالکتیک همچنین اصطلاحی است که ترجمهٔ مناسبی از آن در زبان فارسی وجود ندارد. این کلمه در بعضی از فرهنگ‌های معادل به «جدل» ترجمه شده است که ابداً بار معنایی مناسبی ندارد و مورد پذیرش آثار فلسفی نبوده است؛ ضمن اینکه در فرهنگ‌های مهمی مانند فرهنگ سخن ترجمه نشده است.

۳. چنان‌که نقش آن‌ها در استمرار و تحکیم ادیان کم‌وبیش پذیرفته شده است؛ وجود تضادهایی مانند بحث شرورات و آفرینش ابلیس در دین اسلام یا مسئلهٔ تثلیث در مسیحیت، آن‌هم در مرکزی‌ترین بخش مفاهیم آن‌ها موجب شده است که بتوانیم وجود و پویایی این ادیان را از رهگذار وجود تضادهای موجود در آن‌ها مورد بررسی قرار دهیم. شفیعی کدکنی در *زبان شعر در نثر صوفیه*، ادراک بلاکیف و به‌طور کلی وجود هنر و مقولهٔ ایمان را در گرو چنین پارادوکس‌هایی می‌داند: «اگر تمام اجزای یک دین را بتوان به بیان اثباتی توضیح داد، دیگر آن دین باقی نخواهد ماند و اگر تمام جوانب اثر هنری را بتوان با بیان اثباتی توصیف کرد، دیگر آن اثر، اثری هنری نخواهد بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۹).

۴. در علم منطق، تضاد و تناقض دارای تفاوت‌هایی هستند؛ ازجمله اینکه اجتماع در هر دو محال اما ارتفاع ضدین ممکن است و... اما در اینجا تضاد، اصطلاحی است که در تبیین حالت عارضی تناقض میان دو پدیده نیز به کار می‌رود؛ لذا کلی‌تر از آن است.

5. Polytheism

۶. چنان‌که مثلاً در دین یهود، الوهیم مظهر خشم و انتقام‌جویی است.

۷. مهم‌ترین نمود این مسئله را می‌توان در تغییر رسم قربانی انسانی به قربانی کردن حیوانات دید که با ادیان ابراهیمی آغاز شد.

۸. این داستان در مقالة الخامسة *مصیبت‌نامهٔ* عطار از زبان بایزید نیز آمده است.

۹. کلیت عرفان در استعاره‌ای حاصل از دو مفهوم راه و شاه (= طریقت و حقیقت) تعریف می‌شود و اگر طریقت را محوری‌ترین و تقریباً مساوی با معنای عرفان بدانیم، درمی‌یابیم که به طرح‌واره‌ای متشکل از راه و مقصد و درنهایت، «حرکت» ارجاع دارد.

۱۰. این مطلب در حکایتی از *مصیبت‌نامه* به‌شیوایی بیان شده است؛ با این مضمون که سجده از سر عادت ابلیس فاقد ارزش است: «تو یقین می‌دان که اندر راه او/ نیست عادت لایق درگاه او// هرچه از عادت رود در روزگار/ نیست آن را با حقیقت هیچ کار» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۹).

۱۱. خود مقولهٔ ایمان از اموری است که پایهٔ آن بر تضاد است. «**الذینَ یُؤمِنُونَ بالغَیْب**» (بقره: ۳) بیانگر این تضاد است؛ یعنی پذیرفتن و اذعان به آنچه به‌کلی نامتعیّن است و به نظر می‌رسد دلیل تفوّق آن بر دین در حوزهٔ عرفان نیز به همین خاطر باشد.

۱۲. تضاد عقل و عشق از مضامین پرتکرار در ادبیات است و با توجه به آنچه در باب تضاد گفته شد، به نظر می‌رسد فضل نهادن عشق بر عقل و توصیه به عاشقی، از مفاهیمی باشد که نتیجهٔ تسلط عرفان است که به این شکل در ادبیات مانده است. ما عادتاً عرفان را مرهون مضامین عاشقانه می‌دانیم، اما به نظر می‌رسد در این مورد قضیه برعکس باشد: «ای خواجه برو به هرچه داری/ یاری بخر و به هیچ مفروش» (سعدی، ۱۳۸۵: ۹۲).

۱۳. آلبرت هنری مونسل هنرمند آمریکایی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان رنگ است که بیشترین سهم را در ایجاد یک سیستم رنگ داشته است.

۱۴. این کارکرد ذهن را می‌توانستیم ذیل اصطلاح روان‌شناسانهٔ Comfort zone نیز توضیح دهیم اما تبیین هنری دارای ارتباط بیشتری با این مباحث بود؛ ضمن اینکه نظریهٔ مونسل کاملاً مبتنی‌بر کارکرد کنتراست و به بحث نزدیک‌تر تضاد است.

۱۵. چنان‌که کنتراست در تهییج حواس و تأکید بر آن شیوهٔ مؤثری است. نویسندهٔ کتاب *مبادی سواد بصری* این ویژگی کنتراست را ذیل یک فن نقاشی به نام چیاروسکورو توضیح می‌دهد؛ شیوه‌ای که رامبراند در نقاشی به کار گرفت. او ضمن استفاده از روشنایی و تاریکی، از طیف وسیع سایه‌های مابین سیاه و سفید استفاده کرده است که به آثار وی حالت بسیار برجسته و زنده‌ای می‌دهد.

۱۶. نمونهٔ جالب تصویری در بیان تحلیل مفاهیم براثر انتزاع را در انیمیشن Inside out می‌توان دید؛ جایی که در مسیر برگشتن به مرکز کنترل، Joy و Bing-Bong که برای رسیدن به تخیلات رایلی از تونلی عبور می‌کنند و در آن تونل، در هر مرحله بخشی از آن‌ها کم می‌شود: از شکل سه‌بعدی به شکل تک‌بعدی و سپس به خط انتزاع می‌یابند و مرحلهٔ بعد از آن نابودی کامل است؛ یعنی مفهوم در صورت ادامه یافتن انتزاع، از بین می‌رود.

۱۷. اسلاونکا دراکولیچ در *بالکان اکسپرس* در بیان فجایع جنگ در کرواسی به نکته‌ای اشاره می‌کند که صناعتمند بودن تصویرها را از متن خبر، اثرگذارتر دانسته است. او بر آن است که دیدن جزئیاتی که در تصاویر می‌گنجند و نمادین هستند، بار عاطفی و اثربخشی بیشتری نسبت به خودِ واقعیت یا شکل برهنهٔ آن دارد: «چیزی که آدم به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند از آن رها شود، تصاویر حاکی از معصومیت است: چهرهٔ کودکان، توله‌سگی که میان ویرانه‌های نیم‌سوختهٔ خانه‌های روستا سرگردان است، جسد یک بچه‌گربه که که سر کوچکش به‌طور عجیبی پیچ خورده است، لنگه کفشی که در پیاده‌رو افتاده است» (دراکولیچ، ۱۳۹۶: ۸۱).

18. Fundamental Primordial Principles

۱۹. در اینجا «عقلی» در مقابل «حسی» در تعابیری مربوط به علم بیان مانند تشبیه معقول یا محسوس است.

۲۰. در اینجا منظور از هنری، قابل قیاس بودن با شیوهٔ هنرهای بصری است نه در بیان کیفیت و عالی بودن آن.

۲۱. جالب است که در این بیت «دیوانگی» نیز با سیاهی زلف در ارتباط است؛ زیرا براساس طب قدیم، دیوانگی براثر غلبهٔ «سودا» رخ می‌دهد که تسامحاً به «سیاهی» زلف و درنتیجه، کفر مرتبط است.

۲۲. «چون نمود از زیر برقع روی خویش/ بست صد زنارش از یک موی خویش»؛ «هرکه دل در زلف آن دلدار بست/ از خیال زلف او زنّار بست»؛ «چون شب تاریک در شعر سیاه/ شد نهان چون کفر در زیر گناه»؛ «چون قدم در عشق محکم دارییی/ مذهب این زلف پرخم

داریی// همچو زلفم نه قدم در کافری/ زانکه نبود عشق کار سرسری»؛ «موی ترسایی نمودندش ز دور/ شد ز عقل و دین و شیخی ناصبور»؛ «موی ترسایی به یک مویش ببست/ راه بر ایمان به صد سویش ببست» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۸۷–۲۹۷).

۲۳. استعاره‌های به‌کاررفته در متون عرفانی که به آسمان اشاره دارند، از این ساختار پیروی می‌کنند: «پیر باشد نردبام آسمان/ تیر پرّان از که گردد از کمان» (مولوی، ۱۳۷۳: ۷۹).

۲۴. در متون عرفانی در مقابل معنای لطیف، واژهٔ «کثیف» در جنب مفهوم خلق آمده است که از ریشهٔ «تکاثف» و به‌نحوی در مفهوم کثرت است.

۲۵. «گفت کردم توبه از ناموس و حال/ تایبم از شیخی و حال و محال» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۸۹).

۲۶. این مطلب را می‌توان تفاوت یا به تعبیری امتیاز عرفان اسلامی نسبت به عرفان هندی دانست؛ زیرا در آنجا سنساره، یک دور است که روح می‌بایست آن را طی کند تا سرانجام تطهیر شود و به مرحلهٔ نیروانا برسد. درحالی‌که در قوس صعود و نزول در عرفان اسلامی شخص هر بار با طی مسیر کمی از مسیر گذشتهٔ خود فراتر می‌رود؛ بدین‌ترتیب سلوک هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد. در توصیف این مطلب می‌توان از طرح‌واره مبتنی‌بر تفاوت شکل دایره و فنر استفاده کرد: شکل دایره‌ای سنساره در قیاس با شکل فنرمانند قوس صعود و نزول در عرفان اسلامی.

۲۷. با تلخیص از دفتر اول مثنوی (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۵۱–۱۵۲).

۲۸. اگر به‌نحوی استعاری و در قالب طرح‌وارهٔ طیف به این مطلب نگاه کنیم، می‌توانیم بگوییم در جنب تعادل خاکستری عالم وحدت که مولانا آن را به همین اعتبار عالم بی‌رنگی می‌نامد، تفاوت نقش‌ها مفهومی ندارد و درزمینهٔ دارای کنتراست عالم کثرت، تفاوت نقش‌ها پدیدار می‌شود.

۲۹. مولانا همچنین در تمثیل کوتاه مرد احول در داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» در دفتر اول *مثنوی* به رد این دوگانگی اشاره دارد و در حکایت هزل‌گونهٔ امرودبن در دفتر چهارم تفاوت دید را زاییدهٔ خیال و به‌شکلی نمادین، تفاوت جایگاه شناسنده نسبت به حقیقت می‌داند.

۳۰. با همین معنی در بیت حافظ آمده است: «صنعت مکن که هرکه محبت نه راست باخت/ عشقش به روی دل درِ معنی فراز کرد» (حافظ، ۱۳۶۲: ۹۱).

۳۱. چنان‌که که وی اولین کسی است که عشق را در زمرهٔ مقامات طریقت (وادی‌ها) برشمرد و پیش از آن عشق در حیطهٔ احوال بوده است.

۳۲. بافت معنایی یا زمینهٔ نشانه‌گذاری مفهومی برگرفته از اندیشه‌های بلومنبرگ در باب استعارهٔ کلی است که براساس آن اجزای ایجادشده حول یک استعاره یا مفهوم کلی ازطریق یک «نشانه» این توانایی را می‌یابند که به استعاره‌ای کلی ارجاع داشته باشند یا به‌جای آن به کار روند و به‌نحوی وجود آن مفهوم (استعاره) در گرو این بافت معنایی و ارتباط میان اجزای آن است. (برای توضیحات بیشتر در باب بافت معنایی و کارکردهای آن، ر.ک: نوریان و موسوی، ۱۴۰۱.

۳۳. «بجز هندوی زلفش هیچ‌کس نیست/ که برخوردار شد از روی فرخ// سیاهی نیکبخت است اینکه دائم/ بود همراز و هم‌زانوی فرخ» (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۸).

«زلف هندوی تو گفتم که دگر ره نزند/ سال‌ها رفت و بدان سیرت و سانست که بود» (همان: ۱۵۶)

۳۴. این نمادپردازی فقط مختص متون عرفانی هم نبوده است؛ توصیفات نظامی در *هفت‌پیکر* از اقلیم اول که هند است و گنبد سیاه و حریر سیاه لباس دختر پادشاه آن اقلیم حاکی از این ارتباط است و جالب اینکه داستان سیاه‌پوشان که از زبان دختر می‌گوید نیز در ادامهٔ همین بافت معنایی است و از این نمادها در داستان بهره جسته است: «او همی رفت و من به دنبالش/ بندهٔ زلف و هندوی خالش» (نظامی گنجوی، ۱۳۷۳: ۸۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اختری، سید رسول و حسن‌زاده کریم‌آباد، داوود. (۱۳۹۹). جمع عارفانه میان خلوت و جلوت. *معرفت*، ۲۹ (۱)، ۴۹-۵۷.

افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. (۱۳۸۴). رندان پارسا. *حافظ*، شمارهٔ ۱۳، ۶۵-۶۶.

جباری، سمیه و حیاتی، زهرا. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل کلان نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس؛ مورد مطالعه: کلان نمادهای «شیر» و «خورشید». نشریهٔ *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، ۹ (۱۷)، ۳۱-۶۴.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان حافظ شیرازی. تدوین محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

داندیس، دنیس. (۱۳۸۶). *مبادی سواد بصری*. ترجمهٔ مسعود سپهر. تهران: سروش.

دراکولیچ، اسلاونکا. (۱۳۹۶). *بالکان اکسپرس*. تهران: گمان.

زینال‌زاده، حمیده. (۱۳۹۷). گفت‌وگوی عقل و عشق در نگرشی عرفانی به حکایتی از هفت‌پیکر. *عرفانیات در ادب فارسی*، شمارهٔ ۳۶، ۵۲-۷۶.

ساعد، لیلا و مباشری، محبوبه. (۱۳۹۵). بررسی مقایسه‌ای دیالکتیک در عرفان مولانا و فلسفهٔ هگل. *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، ۲ (۴)، ۲۷-۴۰.

سبیکه، اسفندیار. (۱۳۹۱). بررسی نقش‌های متضاد علم و عقل در سلوک عرفانی (محدودهٔ عقلانیت در طریقت مصیبت‌نامهٔ عطار). *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۱۸۳، ۷۳-۸۰.

سرامی، قدمعلی و برادران، شکوه. (۱۳۹۴). ظهور استعاره صعود در دل تضادها و تمثیل‌های مربوط به آن در دیوان کبیر. *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۷ (۲۴)، ۹۵-۱۱۸.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تدوین غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.

سنایی‌غزنوی، آدم. (۱۳۷۴). *حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة*. تدوین محمدتقی مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.

صحافیان، مهدی. (۱۳۸۰). قرابت و پیوند عقل و عشق. *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۵۷، ۲۲-۲۷.

صدری‌نیا، باقر. (۱۳۹۴). *فرهنگ مأثورات متون عرفانی*. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۸). *دیوان* (نسخهٔ ۵). تدوین تقی تفضلی. تهران: علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۶). *مصیبت‌نامه*. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۸). *منطق الطیر* (نسخهٔ سوم). تدوین محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۹). *تذکرة الاولیاء* (نسخهٔ ۶). تدوین محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

محمد بن منور. (۱۳۹۰). اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید (نسخهٔ ۵). تدوین محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.

مستعلی پارسا، غلامرضا و واعظ، بتول. (۱۳۹۰). تضاد در عین وحدت (پارادوکس) در مثنوی معنوی و غزلیات شمس. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۱۲ (۲۳)، ۱۹۵–۲۱۸.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی* (نسخه ۲، جلد ۱). تدوین ر. ا. نیکلسون. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی. (۱۳۷۳). *هفت‌پیکر*. تصحیح برات زنجانی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نوریان، فائزه و موسوی، مصطفی. (۱۴۰۱). بررسی دو استعارهٔ کلی راه و شاه در تذکرة الاولیاء و اسرار التوحید براساس دیدگاه‌های هانس بلومنبرگ. *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۷ (۱)، ۱۰۳–۱۳۶.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۹۲). *کشف المحجوب* (نسخهٔ ۸). تدوین محمود عابدی. تهران: سروش.

Blumenberg, H. (1957). Light as a Metaphor for Truth. *Studium Generale*, 62.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی