

## Uses of the traditional performing arts in mystic literature based on puppet show

Narges Ganji\*  
Fatima Ishraqi\*\*

### Abstract

#### 1. Introduction

One of the important research fields in literary research, which helps us better and more deeply understand the literary works is to investigate the links between art and literature and the exchanges that have existed between these two big branches of human sciences since ancient times, particularly the effect that art and its subcategories have had on literary evolution throughout history. One of such fields on which little research has been done is investigating the inspiring and enriching effect of performing arts in literature. One type of performing art that has a long history in the culture of Iran and Arab countries is the puppet show which has a dominant presence in Persian and Arabic literature, especially mystical literature, and mystics have benefited from it as a vehicle to explain their mystic thoughts.

The current research has made an effort to fulfill the purpose of classic research on the relationship between art and literature and investigate one of the unique aspects in the mystical literature, that is the creative and artistic approach of Sufi masters to the art of puppet show and benefiting from that as a way to express the unspeakable and enigmatic perceptions of mysticism. Also, the present research has tried to clarify the historical roots of the use of the symbolic image of the puppet show in explaining ontological issues and disclose the evolution of this cryptic image in mystical literature.

However, the period of this research is restricted from the 4<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> to the 9<sup>th</sup> /15<sup>th</sup> century. The reason behind selecting this historical period is that this epoch is the period of the doom of the mystic thoughts and appearance of eminent mystics and the creation of mystical masterpieces in Arabic and Persian literature. But in later centuries, there is a little sign of previous mystics' Revelations and creation of past thinkers has descended to repeated and formulaic images.

This raised this question in the authors' minds that why some mystics have taken hold of this performing art. Trying to find the answer to that question raised other questions in the authors' mind: why has the puppet show, especially the shadow play, become an opportunity for mystics to display their creative imagination? To explain which of their mystic thoughts did mystics use this performing art? What is the historical background of the symbolic image of the puppet show in ontological

---

\* Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran  
ganji@fgn.ui.ac.ir

\*\* Postdoctoral Student in Arabic Language and Literature of Isfahan University, Isfahan, Iran

Received: 19/01/2020

Accepted: 22/10/2020



issues? Making an effort to reach a suitable response to such questions persuaded us to investigate the position of the symbolic image of the puppet show, especially the shadow play, in mystic thoughts in independent research and to figure out the reason for this intelligent selection by mystics.

## 2. Discussion and analysis

The puppet show, which was more folkloric by almost fourth century AH, gradually entered the literary and mystic language and was suddenly welcomed by mystics due to their “aesthetic and artistic view of religion”. They found everything associated with spiritual experiences, and because of their spiritual needs and similarity between materialistic things and their supreme mystic experiences, they would make an effort to depict a part of the spiritual world in the form of the materialistic world. Therefore, they did not consider this performing art a means of entertainment. They had an artistic and mystic view of that and had made it an opportunity to display their imaginations by their artistic view and intelligent selection.

In Conclusion, the main reason behind the selection of the puppet show by mystics was that such a show could be considered an appropriate tool that has depicted the thought system of Ibn Arabi and other mystics, whose thoughts were in line with him, in the form of an interwoven set of signs using a symbolic language. Because they sought a mystic purpose behind the puppet's movements and their relationship with the puppeteer who was hidden behind the screen and moved them with invisible strings or cast their shadows on the screen with light.

They also considered that simple show with a symbolic image to be the best tool to explain their complicated mystic perceptions and thoughts from the world of mystic journey and tried to make hard-to-grasp mystic concepts as simple as possible for their audience and followers of mysticism by taking advantage of symbols and imagery. So, it is not surprising that despite its simplicity and informality, the puppet show entered mysticism, became known as one of the areas in which mystics could depict their creative thoughts, and was welcomed by mystics who sought supreme truths of the spiritual world through the simplest materialistic things and used everything to interpret their revelations.

In General, based on mystics' quotes, we concluded that pantheism, the unity of divine acts, and explaining the position of heavenly spheres in controlling the world's affairs formed three functions of the symbolic image of the puppet show, especially the shadow play.

Apparently, the statement of Ibn Hazm is the earliest in using the performing arts to express the impermanence of the world. Although the creation of past thinkers such as Ibn Hazm and Ghazali have benefited from this symbolic image, the boom in the usage of this symbolic image in Islamic mysticism dates back to Ibn Arabi who has most probably promoted the usage of this performing art among mystics. After him, many mystics have taken advantage of this image among which the symbolic image of Rumi in Persian literature and Ibn Fariz in Arabic literature seem to be the most imaginative and effective.

**Keywords:** Mystic literature, the puppet show, Symbol, symbolic image

## References

- Al-Abshihi, Sh. (1992). *Al-Mustatraf fi Kul Fann Mustatraf*, Beirut: Dar Maktabah

- al-Hayat.
- Al-Ghazali, A. (2005). *Ihya' Olum al-Din*, Beirut: Dar Ibn Hazm.
  - Al-Khaffaji, Sh. (1966). *Rayhanat al-Alibba' wa Zuhurat al-Hayat al-Dunya*. Abd al-Fattah Muhammad al-Hulw (expl.), Cairo: Matbaa Isa al-Babi & Shuraka'uh.
  - Al-Muradi, A. (1884). *Silk al-Durrar fi Ayan al-Qarn al-Thani Ashar*. Cairo: Al-Mirbaz al-Amirah.
  - Al-Qashani, A. (1976). *Sharh al-Qashani ala Fusus al-Hikam*, Cairo: Al-Yamaniyah.
  - Al-Safadi, S. (1888). *Al-Ghayth al-Musjim fi Sharh Lamiyah al-Ajam*, Cairo: Al-Azhariyah al-Misriyah.
  - Al-Tusi, A. (1914). *Al-LLuma fi al-Tasawwuf*. Reynold Nicholson (emend.), leiden: Brill.
  - Attar, F. (1983). *Diwan*, Tehran: Ilmi va Farhangi.
  - Baqli Shirazi, R. (1981). *Sharh Shathiyat*. Henry Korban (emend.), Tehran: Tahouri.
  - Beiza'i, B. (2013). *A study on Iranian Theatre*, Tehran: Rowshangaran & Mutaliat Zanan.
  - Buturvić, A. (1993). *Sociology of Popular Drama in Mediaeval Egypt: Ibn Daniyal and his Shadow Play*. PhD Dissertation, McGill University: Montreal.
  - Chadwik, Ch. (1996). *Symbolism*. Mahdi Subhani (trans.), Tehran: Markaz.
  - Cudden, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, UK: Wiley-Blackwell.
  - Faraghani, S. (1978). *Mashariq al-Darari*, Mashhad: Anjuman Falsafeh wa Irfan Islami.
  - Hidayat, S. (1934). *The Quatrains of Omar Khayyam*, Tehran: Jawidan
  - Ibn Arabi, M. (1918). *Al-Tadbirat al-Ilahiyah fi Islah al-Mammlakah al-Insaniyah*. Leiden: Brill.
  - (1999). *Al-Futuhat al-Makkiyah*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah
  - (1995). *Al-Diwan*, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
  - Ibn al-Fariz (2004). *Sharh al-Ta'iyah*. David ibn Mahmoud al-Qaysari (expl.), Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
  - Ibn al-Jawzi (1985). *Al-Mudhish*. Marwan Qabbani (expl.). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
  - Ibn Hazm al-Andulusi, A. M. (1999). *Al-Akhlaq wa al-Siyar*, Beirut: Dar Ibn Hazm.
  - Iraqi, F. (1974). *Risalah Lamaat wa Risalah Istilahat Fakhr al-Din Iraqi*, Tehran: Khanqah.
  - Izutsu, T. (2015). *Sufism and Taoism*. Muhammad Jawad Gowhari (trans.), Tehran: Rowzaneh.
  - Jahangir, M. (1982), *Muhyi al-Din ibn Arabi*, Tehran: Tehran University.
  - Jami, A. R. (1999). *Haft Orang*. A Group of Researchers (emend.), Tehran: Mirath Maktub.
  - (1981). *Lawami and Lawaih*. Tehran: Farhang Iran Zamin.
  - Kaka'i, Q. & Yazdan Panah, A. (2013). The Impact of Belief of Unity of the Divine Acts on the acceptance of Determinism and Free Will. *Pajooheshnameh Irfan*, No. 17, pp 29 – 54
  - (2003). *The Pantheism: According to Ibn Arabi & Meister Eckhart*, Tehran: Hirmes.
  - Kashifi Sabzivari, H. (1971). *Futuwwat Nameh*, Tehran: Bunyad Farhang.

- 
- Lahiji, M. (1987). *Mafatih al-Ijaz fi Sharh Gulshan Raz*, Tehran: Mahmudi.
  - Moreh, Sh. (1987), The Shadow Play (Khayal al-Zill) in Light of Arabic Literature. *Journal of Arabic Literature*, Vol: 18, pp 46 – 61 .
  - Nizami, J. (1999). *Iqbal nameh*. Hasan Wahid Dastgirdi (emend.), Tehran: Qatreh.
  - ————— (1972). *Kulliyat Khamsah*, Tehran: Amir Kabir.
  - Plato (2011). *The Republic*. Fu’ad Rahmani, Tehran: Ilmi & Farhangi.
  - Pournamdarian, T. (2012). *Symbolism & Symbolic Stories in Persian Literature*, Tehran: Ilmi & Farhangi.
  - Razi, H. (2000). *Royal Wisdom*, Tehran: Bahjat.
  - Rumi, J. (1986). *Majalis Sabah*. Tawfiq Subhani (emend.), Tehran: Keyhan.
  - ————— (2008). *Fih Ma Fih*. Badi al-Zaman Furuzanfar (emend.), Tehran: Zawwar.
  - ————— (1997). *Kulliyat Shams Tabrizi*, Tehran: Amir Kabir.
  - Safii Kadkani. Muhammad Riza (2013). *The Language of the Poem in Mystics’ Prose*, Tehran: Sukhan.
  - Sahligi, Muhammad (2005). *Bright Book: from Mystical Heritage of Bayazid Bastami*. Muhammad Riza Shafii Kadkani (intro. & trans.), Tehran: Sukhan.
  - Schimmel, Annemarie (2006). *Al-Abad al-Sufiyah fi al-Islam wa Tarikh al-Tasawwuf*. Muhammad Ismail al-Sayyid & Riza Hamid Qutb (trans.), Koln: al-Jamal.

## توسلات ادبیات عرفانی به هنرهای سنتی نمایشی با تکیه بر نمایش عروسکی

نرگس گنجی\* و فاطمه اشراقی\*\*

### چکیده

یکی از زمینه‌ها در پژوهش‌های ادبی بررسی پیوند هنر و ادبیات و دادوستدهایی است که از دیرباز میان این دو در جریان بوده است. از جلوه‌های آمیختگی ادبیات و هنر که به درستی توجه پژوهش‌های پیشین را جلب نکرده آن است که عارفان ایرانی و عرب، در تألیفات منظوم و منثور خود، توسلات شگفت‌انگیزی به هنرهای نمایشی عروسکی داشته‌اند. این پژوهش با دقت نظر در رویکرد هنرمندان عارفان به نمایش عروسکی، به‌ویژه نمایش سایه، و با تکیه بر روش اسنادی-تحلیلی این نکته را تبیین می‌کند که چگونه متون عرفانی عربی و فارسی، تصویر رمزی نمایش عروسکی را به مثابه ابزاری برای بیان دریافت‌های شهودی به کار بسته‌اند. سپس با بررسی کهن‌ترین یافته‌های پژوهش در زمینه کاربرد تصویر رمزی نمایش عروسکی، به ترتیب تاریخی، به بیان اسناد و آثار کاربست این هنر در متون عربی و فارسی می‌پردازد تا روشن شود از چه زمانی و چگونه اندیشمندان و ادیبان عارف برای بیان اندیشه‌های هستی‌شناسانه و عارفانه خود به این هنر نمایشی تمسک جسته‌اند. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که بهره‌جستن ابن‌حزم اندلسی (۳۸۴ - ۴۵۶هـ.ق) از نمایش عروسکی، در تبیین اوضاع ناپایدار دنیا، از دیرینه‌ترین توسلات هستی‌شناسانه به این هنر است. پس از وی، ابن‌عربی (۵۶۰ - ۶۴۰ق) و گروهی از ادیبان صوفیه در تبیین اندیشه‌های خود به‌ویژه مباحث «وحدت وجود» و «توحید افعالی» با تمسک به این هنر سنتی توانسته‌اند پیچیده‌ترین مفاهیم هستی‌شناسانه را به مخاطبان منتقل سازند.

**کلید واژه‌ها:** ادبیات عرفانی، نمایش عروسکی، رمز، تصویر رمزی

### ۱. مقدمه

بر اهل فن پوشیده نیست مبنای آفرینش ادبی، کاربرد خلاقانه زبان در بستر تداعی و تخیل هنری است؛ از این رو ماهیت آثار ادبی با گونه‌های مختلف هنر قرابت دارد. از سوی دیگر هرچه دانش عمومی و اطلاعات هنری اهل شعر و ادب بیشتر باشد، دامنه اندیشه‌های آنان گسترده‌تر و تنوع و پیچیدگی مضامین و تصاویر در آثارشان بیشتر می‌شود. ادبیات و هنر پیوسته، به مثابه مهم‌ترین جلوه‌های خلاقیت و کنشگری نوع انسان در هستی، از پایه‌های تمدن انسانی هستند که پیوسته با یکدیگر در دادوستد به سر برده و به تکامل یکدیگر مدد رسانده‌اند. مطالعه این دادوستد، در عین دشواری، یکی از دل‌انگیزترین تحقیقات در عرصه مطالعات تطبیقی

\* دانشگاه گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (مسئول مکاتبات)

f.ishraqi@gmail.com

\*\* پژوهشگر پسادکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۹

به شمار می‌آید. تراکم معارف فلسفی، هنری و ادبی و آمیختگی آنها با یکدیگر باعث پیچیدگی و دشواری آثار ادبی به‌ویژه آثار عرفانی گردیده به گونه‌ای که پژوهشگران برای رمزگشایی این آثار، راهی جز درک این روابط ندارند.

هنرهای نمایشی از مهم‌ترین گونه‌های هنری هستند که از جهات گوناگون با متون ادبی منظوم و مثنوی روابط متقابل داشته‌اند. در این میان، هنرهای نمایشی سنتی از دیرینه‌ترین جلوه‌های فرهنگ و تمدن در مهد زبان‌های فارسی و عربی هستند که روابط متقابل آنها با ادبیات این دو زبان جای مطالعه و تأمل فراوان دارد.

مقاله حاضر در جهت تحقق پژوهش‌های اصیل در زمینه دادوستد میان هنر و ادبیات، به یکی از جنبه‌های نادر در ادبیات عرفانی - یعنی رویکرد خلاقانه ارباب طریقت به هنر نمایش عروسکی و سود جستن از آن به عنوان سازوکاری برای بیان دریافت‌های دیرپای وادی عرفان - پرداخته است. افزون بر این، کوشیده است ریشه تاریخی کاربست تصویر رمزی نمایش عروسکی را در تبیین مسائل هستی‌شناسانه روشن سازد و سیر تحول و تکامل این گونه تصویرها را در ادبیات عرفانی نشان دهد.

## ۲. بیان مسئله پژوهش

در جریان بازخوانی اسناد و روایات ادبی و تاریخی نمایش عروسکی - به‌ویژه نمایش سایه در ایران و سرزمین‌های عربی - حضور گسترده این هنر و اصطلاحات آن در ادبیات عرفانی، نظر پژوهشگران را به سوی خود جلب کرد. سپس با کاوش در متون ادبی فارسی و عربی روشن گردید که همزمان با سربر آوردن تصوف اسلامی در قرن چهارم هجری و شکوفایی آن در قرون پنجم، ششم، هفتم و هشتم و رواج نظام اندیشگانی ابن‌عربی، واژگانی مانند: «خیال»، «خیال‌الظل»، «خیال‌باز»، «لعبت‌باز»، «پرد»، «صورت» و ... در آثار برخی عرفا، بسامد چشمگیری یافته است؛ بنابراین سؤالاتی که در ذهن پژوهشگران شکل گرفت، عبارت بود از: نمایش عروسکی برای تبیین کدام اندیشه‌های صوفیانه به کار گرفته شده است؟ کاربست تصویر رمزی نمایش عروسکی در مسائل هستی‌شناسانه چه سابقه‌ای در تاریخ دارد؟ چرا نمایش عروسکی به یکی از جولانگاه‌های خیال آفرینشگر صوفیه تبدیل شده است؟ عارفان در پس تک‌تک اجزای نمایش عروسکی چه هدفی را دنبال می‌کردند؟ تلاش برای رسیدن به پاسخی مطلوب به این پرسش‌ها ما را بر آن داشت تا در پژوهشی به بررسی جایگاه تصویر رمزی نمایش عروسکی در اندیشه‌های عارفانه روی بیاوریم و چرایی این‌گزینش را از جانب اهل دل دریابیم.

## ۳. روش پژوهش

از آنجا که تحقیق حاضر به مطالعه کاربرد رمزی نمایش عروسکی در آثار عارفان می‌پردازد، روش تحقیق بر پایه تحلیل تطبیقی و اسنادی است و محدوده زمانی و مکانی پژوهش، آثار ادبی و عرفانی فارسی و عربی، از قرن چهارم هجری تا قرن نهم است؛ زیرا این مقطع تاریخی دوره تکامل و اوج‌گیری اندیشه صوفیانه و عصر ظهور عارفان بزرگ و پیدایش شاهکارهای ادبیات صوفیانه در فارسی و عربی است؛ اما قرون پس از آن میراث‌خوار و تکرارکننده آموزه‌های سلف بوده‌اند و از وجد و مکاشفه پیشینیان، در آثار اینان کمتر اثری می‌توان یافت؛ تا آنجا که خلاقیت گذشتگان به تکرار تصاویر کلیشه‌ای تنزل یافته است.

## ۴. پیشینه پژوهش

اگرچه نمایش عروسکی زمینه مطالعه برخی پژوهشگران بوده است، از نظر تأثیرات احتمالی این هنر در سایر جنبه‌های فرهنگ، هنر و ادبیات - به‌جز برخی اشارات اجمالی - چیزی در دسترس نیست. مشاهده تراکم اصطلاحات نمایشی در برخی اشعار صوفیانه، ما را بر آن داشت با جستجوی بیشتر در متون عرفانی به ریشه‌یابی و دلیل توسل عارفان به اصطلاحات نمایشی بپردازیم. به تدریج روشن گردید با وجود این‌گونه نشانه‌های جالب از رویکردهای عارفانه به نمایش عروسکی، بررسی علل و

اسباب توجه ویژه برخی عارفان به این هنر و سیر تاریخی آن شگفت‌انگیز و شایسته بررسی دقیق است که از نظر پژوهشگران نهان مانده است و تنها برخی از ایشان - در مواردی انگشت‌شمار و گذرا - به این موضوع اشاره کرده‌اند؛ از جمله:

ساموئل موریه (Shmuel Moreh) در مقاله *The Shadow Play (Khayal al-Zill) in Light of Arabic Literature* که به سال ۱۹۸۷م در مجله *Journal of Arabic Literature* نشر یافته، برخی اسناد تاریخی و ادبی را درباره پیشینه نمایش سایه مطرح کرده و به صورتی اجمالی و گذرا الهام‌گیری برخی اندیشمندان مسلمان را از این هنر برای بیان اندیشه‌های هستی‌شناسانه خود مطالعه کرده است.

امیلا بوتوریچ (Buturvić Amila) در فصل دوم رساله دکترای خود با عنوان *Sociology of Popular Drama in Mediaeval Egypt Ibn Daniyal and his Shadow Play* مفاهیم عرفانی بررسی کرده است. وی کوششی برای کشف اسرار علاقه عارفان به کاربست این هنر در ادبیات عرفانی نداشته و تنها به شیوه اسنادی، به نمونه‌هایی از ذکر این هنر در متون عربی توجه کرده است.

## ۵. ادبیات پژوهش

۱-۵. **نمایش عروسکی:** امروزه، نمایش‌های عروسکی را معمولاً با دو عنوان نمایش سایه و خیمه‌شب‌بازی از یکدیگر جدا می‌کنند. تفاوت آن دو در این است که در سایه‌بازی، نمایش با حرکت چند عروسک که سایه‌هاشان به واسطه یک منبع نور بر پرده می‌افتد، به اجرا درمی‌آید؛ اما در خیمه‌شب‌بازی تماشاگر عروسک‌ها را مشاهده می‌کند نه سایه‌شان را. در نمایش سایه، عروسک‌ها از چرم ساخته می‌شوند و با نی‌هایی نازک حرکت داده می‌شوند و سایه آنها بر پرده‌ای سفید می‌افتد که در مقابل تماشاگران تعییبه شده است؛ اما عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی از پارچه و چوب و غیره ساخته می‌شوند و از رنگ و لباس و چهره‌سازی نسبتاً طبیعی برخوردار هستند (بیضایی، ۱۳۹۲: ۸۴).

زبان فارسی برای نمایش عروسکی چند اصطلاح دارد. «خیال»، «خیال‌بازی» یا «بازی خیال» بیشتر ویژه نمایش سایه بوده و «شب‌بازی»، «پرده‌بازی» و «لعبت‌بازی» گاه برای نمایش سایه گاه برای خیمه‌شب‌بازی به کار می‌رفته و «لعبت» بیشتر و «پیکر»، «صورت»، «صور» کمتر به عروسک‌های این دو بازی اطلاق می‌شده است، «خیال‌باز» به مجری نمایش سایه و گاه «صورت‌باز» به مجری خیمه‌شب‌بازی، و نیز «لعبت‌باز» به اجراکننده هر دوی آنها گفته می‌شود (همان: ۸۴ - ۸۵). در زبان عربی، به عروسک‌گردان، «مُخَالِل»، «مُخَيِّل»، «مُحَرِّك» و «خِیَالِي»، و بر عروسک‌های آن «صور» و «شخص» اطلاق می‌شود. بر اجراکننده خیمه‌شب‌بازی گاه «مشعبذ»، گفته می‌شود. ظاهراً در زبان عربی، از نمایش سایه و خیمه‌شب‌بازی تا قرن چهارم و پنجم هجری بیشتر با عنوان «الخیال» یاد می‌شده است؛ اما بعد از آن اصطلاح «مخایلة» برای هر دو هنر و «خیال‌الظل» برای نمایش سایه متداول شده است. همچنین به مرور زمان ریخت‌های گوناگون آن، مانند «خیال‌الستارة» و «خیال‌الإنزار» کم و بیش به کار می‌رفته است.

۲-۵. **رمز:** یکی از مفاهیم کلیدی در ادبیات عرفانی است. چارلز چدویک در تعریف رمزگرایی می‌نویسد: «استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی» (چدویک، ۱۳۷۵: ۹). و در تفصیل حرف خود می‌گوید: «سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست» (همان: ۱۱). وی بر این باور است این نوع رمزگرایی «جنبه شخصی سمبولیسم است که در سطح انسانی باقی می‌ماند» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۸۳)؛ اما جنبه دومی هم وجود دارد که گاهی آن را سمبولیسم استعلایی می‌خوانند (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱؛ Cudden, 2013: 700)، که «در آن، تصاویر عینی به عنوان نمادهایی به کار گرفته می‌شود

که نماینده اندیشه‌ها و احساس‌هایی محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نمادهای جهانی گسترده و عام ... است که جهان موجود تنها نمایشی ناقص از آن است» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱)، «جهانی‌ماورایی و آرمانی که این جهان سایه‌ای از آن» (Cudden, 2013: 700) به شمار می‌آید. بنابراین در سمبولیسم فرارونده، «مفهوم استعلایی، مفهومی افلاطونی» (همان: ۷۰۱) پیدا می‌کند؛ بنابراین، سمبولیسم کوششی است برای رخنه در فراسوی جهان تصورات، خواه تصورات درون شاعر، خواه تصورات به مفهوم ایده افلاطونی (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۴).

صوفیه در تبیین رمز تعریفی مشابه تعاریف سمبولیسم از نظرگاه متفکران غربی ارائه کرده‌اند. ابن عربی (۵۶۰ - ۶۴۰هـ.ق)، در الفتوحات المکیه، در تعریف رمز می‌نویسد: «رمز و لغز کلامی است که ظاهرش چیزی باشد که مراد گوینده‌اش نیست، و اینچنین است منزلت عالم در وجود؛ [زیرا] خداوند آن را برای خودش (عالم) نیافرید، بلکه برای خودش (خدا) خلق کرد ... . بنابراین من لغز و رمز پروردگار هستم» (ابن عربی، ۱۴۲۰، ۲۶۲/۱). بقلی شیرازی (۵۲۲ - ۵۸۸هـ.ق)، رمز را مفهومی می‌داند که ویژگی بارز آن پوشیدگی در کلام است: «رمز معنی باطن است مخزون تحت کلام ظاهر که بدان ظفر نیابند إلا اهل او. [حقیقت] رمز حقایق غیب در دقایق علم به تلفظ لسان سرّ در حروف معکوس است» (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۵۶۱). سرّاج طوسی در اللمع فی التصوف، می‌نویسد: «رمز معنای پوشیده‌ای است که در ظاهر کلام پنهان است و تنها اهلش می‌توانند آن را دریابند» (طوسی، ۱۹۱۴: ۳۳۸).

باری، زمانی که وارد وادی عرفان می‌شویم، رمز عامل پیوند عالم معقولات و عالم محسوسات یا مرحله گذار از نامحسوس به محسوس می‌شود که عارف از آن به عنوان بهترین ابزار برای تبیین شهودهای صوفیانه‌اش از جهان ماوراء طبیعت استفاده می‌کند و به این وسیله می‌کوشد مشاهدات عرفانی خود را از عالمی که فراسوی دایره حس و عقل است، در قالب کلمات فهم‌شدنی عرضه کند.

## ۶. چرایی کاربست رمز در ادبیات عرفانی

صوفیه در بیان مکاشفات صوفیانه خود، به زبان و ظرفیت‌های آن از جمله رمز توسل می‌جستند و با تکیه بر اشیاء پیرامونشان حتی اصطلاحات ساده، در بازگویی یافته‌های صوفیانه خود سود می‌جستند و می‌کوشیدند در کسوت زبان معانی والای جهان ماوراء محسوسات را به عالم محسوسات منتقل کنند؛ هرچند درنهایت درک اینگونه تجارب برای غافلان که از فهم چنین تجاربی محروم بودند، در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند و نمی‌توانستند به کنه این تجارب دست یابند.

از این رو شاهد آن هستیم، همین صوفیه بودند که اسرار کلمه و اهمیت آن را در خلق جهان تجربی و تصویر عوالم روحی خود دریافتند و جنبه رمزی زبان را بیش از دیگران مورد استفاده قرار دادند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۶ - ۲۵۷)، و برای تعبیر از مکاشفات خود در کالبد واژگان روحی دیگر دمیدند؛ هرچند درنهایت ارباب احوال زبان رمز را در توصیف مشاهدات صوفیانه‌شان ناکافی دانسته‌اند و از زبان و ناتوانی‌های آن شکایت‌ها سر داده‌اند. البته فهم چرایی ناتوانی زبان در بیان ادراکات عارفانه چندان دشوار نیست؛ زیرا به قول مایستر اکهارت «زبان محصول حیات ناسوتی ماست و برای بیان حقایق معنوی و لاهوتی تناسب ندارد» (کاکائی، ۱۳۸۲: ۲۶۴). به زبان ساده‌تر، زبان متعلق به عالم محسوسات و مولود قراردادهای بشری است که توانش گنجاندن حقایق آن جهانی را در خود ندارد.

در بیان چرایی بهره بردن عرفا از زبان رمز، دلیل دیگری وجود دارد که ایشان بارها به آن اشاره کرده‌اند، و آن بیم از کف دادن جان در پی تصریح به معانیات روحی بوده است. شیخ لاهیجی در شرح برگلشن راز می‌نویسد: «ارباب کشف و شهود تعبیر از آن (حقایق و معانی معقوله) به صور محسوسه فرموده‌اند تا آن مخدّرات ابکار مشاهدات از نظر نامحرمان مستور ماند» (لاهیجی، ۱۳۶۶: ۵۴۹ - ۵۵۰).



بقلی شیرازی در تأکید بر ضرورت سرپوشی از زبان رمز یاد کرده است. وی در ضمن بازشناسی سه گونه زبانی می‌نویسد: «ایشان (اهل علم) را ... سه زبان است: یکی زبان صحو، بدان علوم معارف گویند؛ و یکی زبان تمکین و بدان علوم توحید گویند؛ و یکی زبان سکر و بدان بدن رمز و اشارت و شطحیات گویند. ... زبان سکر پیش ایشان راه ندارد که از بواطن متشابهات مجهول نمایند، و این زبان صوفیان مست راست که در رؤیت مشکلات غیب افتاده‌اند. چون از آن اشارت کنند، علما بدان قیامت کنند، نفیر برآرند و بدین طعن‌ها و ضرب‌ها که گفتم بدیشان قصه کنند» (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۵۵ - ۵۶).

جامی نیز از دلیل دیگری پرده برداشته که بر میزان تأثیرگذاری زبان رمز در قیاس با بیان صریح دلالت دارد: «اصحاب معرفت چون به لسان اشارت مذکور گردد، تأثیر آن در نفوس مستمعان زیادت از آن باشد که به صریح عبارت، و لهذا بسیاری از این طایفه را از استماع آیات قرآنی ... حال متغیر نگردد و از استماع یک بیت یا بیشتر عربی یا فارسی که مشتمل بر وصف زلف و خال خوبان ... یا بر ذکر می ... ساغر و پیمانان حال متغیر شود و به شور درافتند» (جامی، ۱۳۶۰: ۱۲۹).

#### ۷. انگیزه کاربست نمایش عروسکی در مکاشفات صوفیانه

اگر بپذیریم «عرفان جز نگاه هنری و جمال‌شناسانه به الهیات و دین چیزی نیست و زبان ابزار هنری عارف است» (سهلگی، ۱۳۸۴: ۲۹؛ به نقل از مقدمه شفیع کدکنی)، در این چشم‌انداز، همه چیز برای عارف، که نگاهش به دین و الهیات صبغهای زیباشناسانه دارد، می‌توانست میدان تکاپوی خیال باشد و شکار معانی در صحرای بی‌معنا در نزد وی کار بسیار رایجی به شمار آید، تا آنجا که عبارات بی‌معنای فروشندگان دوره‌گرد را میدانی برای تفسیرهای ویژه خود می‌دید و گاه عبارات پوچ دنیای کودکان را به عوالم ژرف تصوف می‌کشاید و می‌کوشید در آن سوی هرچه هست، جهان معنوی خود را بجوید (شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۰۴ و ۲۰۲).

نمایش عروسکی که تقریباً تا قرن چهارم هجری رنگ فولکلوریک داشت، آرام آرام وارد زبان ادبی و عرفانی شد و با استقبال مشایخ صوفیه روبه‌رو شد، که به دلیل نگاه «جمال‌شناسانه و هنری به مذهب» (همان: ۱۳۸)، هر چیز را تداعیگر ادراکات باطنی خود می‌دانستند و بنابر نیاز معنوی‌شان و به مقتضای شباهت میان چیزهای مادی و تجربه‌های والای عرفانی خود می‌کوشیدند گوشه‌ای از جهان معنوی را در قالب جهان مادی به تصویر بکشند؛ بنابراین به این هنر نمایشی با هدف سرگرمی نگاه نمی‌کردند؛ بلکه با نگاهی عرفانی به آن می‌نگریستند و با گزینش هوشمندانه خود آن را به یکی از جولانگاه‌های تخیل صوفیه تبدیل کرده بودند؛ به این ترتیب که در پس حرکات عروسک‌ها و رابطه آنها با صحنه‌گردان که در پس پرده پنهان بود و آنها را یا با نخ‌های نامرئی به حرکت درمی‌آورد یا سایه‌شان را به واسطه نور بر پرده می‌انداخت، هدفی عرفانی را دنبال می‌کردند و این نمایش ساده را در قالب تصویری رمزآلود بهترین ابزار برای تبیین دریافت‌های پیچیده عرفانی می‌دانستند و با توسل به رمز و انواع صحنه‌پردازی‌ها و تصویرآفرینی‌ها در داخل این مجموعه رمزگانی می‌کوشیدند مفاهیم دیرپای عرفانی را تا حد امکان به ذهن مشتاقان وادی عرفان نزدیک سازند.

بنابراین جای شگفتی نیست چرا نمایش عروسکی به‌رغم عامیانه بودنش، قدم به دنیای عرفان گذاشت و به عنوان یکی از میدان‌های تداعی اندیشه خلاق عارف مطرح شد و با استقبال عارفانی روبه‌رو گردید که با تکیه بر نیروی تخیل خلاق خود در ورای هرچیز، مفاهیم متعالی مربوط به جهان معنوی را جستجو می‌کردند و برای تعبیر از مواجید و غلیانات روحی خود به هرچیزی توسل می‌جستند.

کاشفی سبزواری در اهمیت لعبت‌بازی در نزد صوفیه می‌نویسد: «بدان ای عزیز! که در کار لعبت‌بازی درویشان صاحب‌دل تأمل‌ها فرموده‌اند و بسی حقایق بر ایشان منکشف شده است ... و چون کسی نیک تأمل کند، داند که خاموشی چند ساکن و بی‌قدرت که ایشان را زبان و دست نیست به عمل مشعبد چنان می‌نمایند که گویا ناطق و متحرک ایشان‌اند و فی‌الحقیقه نه چنین است؛ گوینده دیگری است و حرکت‌دهنده دیگری» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۳۴۰ - ۳۴۱).

## ۸. زمینه‌های کاربست تصویر رمزی نمایش عروسکی

در اینجا، به شناسایی جنبه‌هایی از مطالعات هستی‌شناسانه عارفان می‌پردازیم که در بیان هر یک از آنها، به گونه‌ای به بهره‌جستن هوشمندانه تصاویر رمزی از نمایش عروسکی پرداخته‌اند تا بتوانند با تجسم و تمثیل، دشواری ادراک مفاهیم تجریدی و انتزاعی را بر مخاطب خود آسان سازند:

۱-۸. **نظریه وحدت وجود:** عرفان ابن عربی بر این اصل مبتنی است که وجود حقیقی منحصر در وجود حق و وجود عالم، سایه وجود حق است (جهانگیری، ۱۳۶۱: ۳۱۶). به بیانی ساده‌تر، «آنچه را که نام "غیر حق" بر آن نهاده می‌شود یا نام عالم دارد، در ارتباط با حق مانند سایه در ارتباط با صاحب سایه است و عالم سایه خداست ... و اینکه [عالم سایه حق است] عین نسبت وجود است به عالم؛ چراکه سایه بی‌شک به طور محسوس وجود دارد، لیکن به شرط آنکه صاحب سایه وجود داشته باشد» (کاشانی، ۱۹۷۶: ۱۱۳). ابن عربی اعتقاد دارد حق مصدر سایه است و صاحب سایه همان قدر برای ما شناخته شده است که سایه‌اش، یعنی جهان (ایزوتسو، ۱۳۹۵: ۱۱۲). وی عالمی را که در آن اشیاء عینی حضور دارند، عالمی خیالی می‌داند که وجود حقیقی مستقلی از خود ندارد و این دقیقاً همان معنای خیال است؛ یعنی تنها به خیال تو رسیده است که آن [عالم] امری قائم به ذات خود است، درحالی‌که در نفس امر این‌گونه نیست (کاشانی، ۱۹۷۶: ۱۱۷).

وی در جهان‌بینی خود از اعیان ثابت نیز سخن گفته است و اعتقاد دارد اعیان ثابت و وجودی واسط هستند؛ یعنی در میان حق مطلق و جهان محسوسات قرار دارند. بنابراین آنها دارای طبیعتی دوگانه هستند: فاعلی و انفعالی. آنان در ارتباط با حق مطلق انفعالی و در پیوند با جهان محسوسات فاعلی هستند و هر کدام از آنها یک چیز ممکن است که بر حسب عین ثابت خود ظهور می‌یابد (ایزوتسو، ۱۳۹۵: ۱۷۵). طبیعت حق مطلق تمایل به برونی‌سازی دارد. این برونی‌سازی که همان تکثر است، در دو مرحله تجلی صورت می‌بندد؛ در مرحله اول، حق خود را در مجاری معینی ظاهر می‌سازد. این مجاری اسماء الهی هستند، و اعیان ثابت صورت‌های ذاتی آنها. از آنجاکه تمامی امور در علم الهی حادث می‌شوند، اعیان حقایقی هستند که از ازل در جهان غیب قائم بوده‌اند. این حقایق مرحله دوم تجلی را تعیین می‌کنند، یعنی تجلی حق در اشیاء عینی (همان: ۱۷۶).

طبق این نظریه، خواه به آن صورت عمیقی که ابن عربی با آن برخورد کرده است، خواه به صورت حالتی تجربی که طبق آن صوفی درمی‌یابد در عالم حقیقی جز حق نیست، عالم و موجودات آن رموزی هستند که هر یک به حقیقتی واحد در ورای ظاهر متنوع خود دلالت دارند و نماینده اسماء حق‌اند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۹۲ - ۹۳). اعتقاد به اینکه دنیا تجلیات ذات حق است و آنچه هست نور حق است و تمامی آنچه که می‌بینیم، سایه‌های نورند، ریشه در فلسفه یونان به ویژه اندیشه‌های افلاطونی دارد که در نظریه مثل تجلی یافته است. بنابر نظریه مثل که شالوده هستی‌شناسی افلاطون را شکل می‌دهد، دو نکته تأمل‌برانگیز است: ۱- این عالم، حقیقی نیست بلکه صورتی گذرا نه مطابق اصل حقیقت است و وجود آن وابسته به جهان صور است (رضی، ۱۳۷۹: ۱۱۳)؛ ۲- منشأ مثال‌های عالم معقول وحدت متعالی است. به عبارت دیگر، در پایین‌ترین مرتبه هستی سایه مثل که همان محسوسات هستند، قرار دارند و در مرتبه میانی هستی ایده‌ها هستند و در بالاترین مرتبه هستی، مثال خیر جای دارد که هستی ایده‌ها منوط به آن است (افلاطون، ۱۳۹۰: ۳۹۶ - ۴۰۱).

۲-۸. **تبیین توحید افعالی:** ابن عربی که شالوده وحدت وجود را در عرفان اسلامی پی افکند، درباره قضیه جبر و اختیار بر یکی از اصول مکتب فکری خود، یعنی وحدت شخصیه وجود اصرار ورزیده است. براساس این اصل هیچ چیز جز ذات اقدس الهی وجود ندارد و غیر او مظاهر ذات حق هستند و جهان خاکی سرشار از ظلال حق است. بر طبق این بینش، در عالم تنها حق وجود دارد و غیر او هیچ استقلالی ندارد؛ پس فعل هر فاعل عین فعل خداوند است. در حقیقت یک فعل است و یک فاعل، که آن هم خداوند است. این مهم به معنای پذیرش سخن جبر به معنای فلسفی آن نیست؛ زیرا فلاسفه قائل به جبر، به دو موجود مستقل باور دارند که یکی فاعل جابر است و دیگری مجبور و فعل تنها مستند به جابر می‌شود نه مجبور. اما در

نزد عرفای قائل به وحدت وجود، موجودات هالک در حق هستند و تنها موجود نظام هستی خداست و ماسوی تجلیات او هستند؛ بنابراین دیگر سخن از دوئیت نیست؛ بلکه سخن از وحدت است؛ پس فعل هر فاعلی عین فعل حق است و این به معنای جباریت خداوند است (کاکائی و یزدان‌پناه، ۱۳۹۲: ۴۸ و ۴۵).

**۳-۸. نشان دادن جایگاه افلاک در اندیشه عارفان:** صوفیه که به دلیل شرایط نابسامان اجتماعی یا دارا بودن احساسات لطیف انسانی، با نگاهی بدبینانه به فلک کج‌مدار می‌نگریستند، در تعبیر از حالات درونی خود به تصاویر شعری توسل جسته‌اند که در این میان، بهره‌بردن آنها از نمایش عروسکی در حوزه تصویرپردازی‌هایشان چشمگیر است. نکته تأمل‌برانگیز آن است که افلاک و ستارگان در آسمان عرفان، آن مؤثر مستقل نیستند که در ذهن اکثر عوام نقش بسته است و سرنوشت انسان‌ها را در دست دارند. حقیقت تأثیر افلاک و کواکب نه به استقلال، بلکه به امر حاکم قهار است. اگرچه افلاک و انجم در این عالم خاکی اثر می‌رساند و این معنا مشهود خواص و عوام است؛ عارف چون در اصل این کار به دقت بنگرد، فلک را همچون دیگر مخلوقات، بی‌اختیاراتی محکوم به حکم ملک جبار می‌یابد. حقیقت حال آن است که به حکم «لا مؤثر فی الوجود إلا الله»، افلاک مظاهر اسرار الهی هستند و تأثیرشان عین تأثیر حق تعالی است؛ و این اشاره به آن دارد که در جمیع اشیاء فاعل حق است و غیر از او فاعلی نیست (لاهیجی، ۱۳۶۶: ۱۸۴ - ۱۸۶). از این رو، عرفا فلک را چرخ فخر دانسته‌اند؛ یعنی چنانچه چرخ وسیله ساختن ظروف است و در آن اختیاری ندارد و به حکم دیگری است، فلک نیز چنین واقع‌اند (همان: ۱۸۴ - ۱۸۶). در واقع، در نظرگاه عارف که به «ما فی الوجود إلا الله وأفعاله» باور دارد، خداوند فاعل حقیقی است و این اجرام که در ظاهر امور را در دست دارند، نه تنها اختیاری از خود ندارند، بلکه خودشان نیز محکوم به حکم الهی هستند.

## ۹. سیر تاریخی توسل به نمایش عروسکی در آثار صوفیه

### ۹-۱. تصویر رمزی نمایش عروسکی در متون عربی

ظاهراً، ابن حزم اندلسی (۳۸۴ - ۴۵۶ هـ.ق)، اولین فیلسوفی باشد که اصطلاح «خیال الظل» را با نگاهی فلسفی (Moreh, 1987: 47)، و بیانی ساده به کار برده است. وی در *الأخلاق والسير*، ضمن تشبیه کردن دنیا به صحنه نمایش، از یک نوع متفاوت این هنر یاد می‌کند که عبارت بوده از گردونه‌ای چوبی که به سرعت می‌چرخیده و با چرخش آن، برخی صورتهای کشیده شده بر روی آن آشکار می‌شدند و برخی دیگر پنهان: «أشبه ما رأيت بالدنيا خیال الظل وهو تماثيل مرگبة علی مطحنة خشب، تُدأر بسرعة، فتغیب طائفة، وتبدو أخرى» (ابن حزم، ۱۴۲۰: ۱۰۱).

امام ابو حامد غزالی (۴۵۰ - ۵۰۵ هـ.ق)، دیگر اندیشمندی است که در *إحياء علوم الدين*، از خیمه‌شب‌بازی بهره جسته است:

وإنما أنت مثل الصبي الذي ينظر ليلاً إلى لعب المشعبذ الذي يخرج صوراً من وراء حجاب ترقص ... وهي مؤلفة من خرق لا تتحرك بأنفسها وإنما تحركها خيوط شعرية دقيقة لا تظهر في ظلام الليل ورؤوسها في يد المشعبذ، ... [ف] يتعجبون [أي الصبيان] لظنهم أن تلك الخرق ترقص وتلعب ... . العارفون والعلماء ... فإنهم أدركوا ... خيوطاً ... عنكبوتية ... معلقة من السماء متشبثة الأطراف بأشخاص أهل الأرض لا تدرك تلك الخيوط لدقتها بهذه الأبصار الظاهرة ثم شاهدوا لتلك المنطاطات مقابض هي في أيدي الملائكة المحركين للسموات وشاهدوا أيضاً ملائكة السموات مصروفة إلى حملة العرش ينتظرون منهم ما ينزل عليهم من الأمر من حضرة الربوبية كي لا يعصوا الله ما أمرهم (غزالي، ۱۴۲۶: ۱۴۴۰).

وی در بیان دریافت‌هایش از جهان افلاک، از شعبده‌بازی سخن گفته است که از پس پرده، عروسک‌های نخ‌بازی خیمه‌شب‌بازی را به مردم می‌نمایاند؛ در حالی که خود در پس پرده پنهان است. کودکان از اینکه عروسک‌ها حرکت می‌کنند، شادمان‌اند؛ اما عارفان به این نمایش با نگاهی تیزبینانه می‌نگرند و در پس آن به دنبال هدفی والا می‌گردند. آنها لعبتکان را نماد

مخلوقات می‌دانند که رشته به حرکت درآوردن آنها در دست فرشتگانی است که اوامر الهی را در عالم به اجرا می‌گذارند و از فرمان او سرپیچی نمی‌کنند.

احمد بیرونی شاعر قرن ششم، دیگر شاعر عارف‌مشرقی است که از تصویر رمزی نمایش سایه بهره جسته است:

أرى هذا الوجودَ خيالَ ظلالٍ      مُحَرَّكُه هُوَ الرَّبُّ الْعَفْوَورُ  
فَصُنْدُوقُ الْيَمِينِ بُطُونٌ حَوًّا      وَصُنْدُوقُ الشَّمَالِ هُوَ الْقُبُورُ  
(مرادی، ۱۳۰۱: ۱۳۳/۱).

وی جهان را صحنه نمایش سایه می‌داند و خداوند را خیال‌بازی می‌انگارد که آدمیان را همچون لعبت‌کنان بی‌اراده از صندوق هستی بیرون می‌آورد و مدتی آنها را بر صحنه وجود به بازی می‌گیرد، سپس آنها را به صندوق عدم بازمی‌گرداند. در واقع، این همان چیزی است که از آن تعبیر به توحید افعالی کرده‌اند. کاشفی سبزواری در تأیید این گفته می‌نویسد: «لعبت‌بازی اشارت به توحید افعال است که مرتبه اول باشد از مراتب توحید ... [در این مرتبه] این معنی بر سالک منکشف گردد که هیچ فعل در [صور مظاهر ظاهر] نمی‌شود إلا از قادر مختار؛ و در مثال چنین داند که صور عالم بر مثال لعبتی چندند که استاد کامل به حسب خیال دقیق ایشان را از باطن تحریک می‌دهد و افعال خود تمام می‌نماید» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۳۴۱).

در بررسی سابقه تصویر رمزی نمایش سایه در متون عربی به قطعه شعری دست یافتیم که سراینده آن نامشخص است<sup>۱</sup>:

رَأَيْتُ خَيْالَ الظَّلِّ أَكْبَرَ عَيْرَةٍ      لَمَنْ هُوَ فِي عِلْمِ الْحَقِيقَةِ رَاقِي  
شُخُوصٌ وَأَشْكَالٌ تَمُورٌ وَتَنْقُصُ      وَتَنْفِي سَرِيعاً وَالْمِحْرُكُ بَاقِي  
(خفاجی، ۱۳۸۶: ۱۶۳/۱).

در این قطعه شعر، نمایش سایه بزرگ‌ترین عبرت برای کسی به شمار می‌آید که در پی ادراک عالم حقایق است؛ به این معنا که سایه عروسک‌ها را رمز محسوسات فناپذیری می‌داند که سایه اعیان ثابت در عالم غیب هستند و خود محل ظهور سایه حقانند، و خیال‌باز را رمز وجود مطلق فناپذیری می‌داند که هر چیز جز ذات او رو به فناست. از دیگر اسناد ادبی، گفته شاعر گمنامی است که با دیدی فلسفی به این هنر نمایشی نگریسته و تنها ناطق و مؤثر در هستی را خداوند دانسته است:

الْكُونُ عِنْدِي كَالْخِيَالِ حَقِيقَةٌ      فِي شَكْلِهِ وَعُمُومِهِ وَخُصُوصِهِ  
يُيَدِي خَيْالاً لِلشُّخُوصِ نَوَاطِقاً      وَالنَّاطِقُ الْعَمَّالُ عَيْرٌ شُخُوصِهِ  
(صفدی، ۱۳۰۵: ۲۴۶/۲).

چنانکه گذشت، ابن عربی اولین کسی بود که وحدت وجود را به طور جدی در عرفان اسلامی مطرح کرد و بی‌پرده از «فَسُبْحَانَ مَنْ أَظْهَرَ الْأَشْيَاءَ وَهُوَ عَيْنُهَا» سخن گفت. وی برای تصویر کردن مشاهدات عارفانه خود از جهان ماوراء حس، به جنبه‌هایی از هنر نمایش عروسکی متوسل شده است، و چه بسا خود، سنت بهره جستن رمزی از این گونه نمایشی را در میان ارباب ذوق رواج داده است. وی در یکی از قصاید خود، از این نمایش رمزآلود در پیشبرد اندیشه‌های عرفانی‌اش سود جسته است:

مَا فِي الْوُجُودِ شَيْءٌ      سُدِّيَ فِيهِمْ لُ  
بَلْ كُلُّهُ اعْتِبَارٌ      إِنْ كُنْتِ تَعْقُلُ ...

۱. درباره سراینده این دو بیت اختلاف است. مرادی در *سلک الدرر* (مرادی، ۱۳۰۱: ۱۳۳/۱)، آن را منسوب به امام شافعی (۱۵۰ - ۲۰۴ق) می‌داند. خفاجی در *ریحانة الألباء* (خفاجی، ۱۳۸۶: ۱۶۳/۱)، و ابشیهی در *المستطرف* (ابشیهی، ۱۴۱۲: ۳۷۴/۲)، و ابن جوزی در *المدهش* (ابن جوزی، ۱۹۸۵، ۱۷۵/۱)، آن را بدون ذکر گوینده آورده‌اند. اگر روایت مرادی درست باشد می‌توان گفت: شافعی اولین کسی است که از نمایش سایه در قالب تصویری رمزآلود بهره برده است.

سِتَارَةُ الْعِيُوبِ	قَامَتْ لَيْسَ أُلُو
مِنْ فَوْقِهِ شُخُوصٌ	تَعْلُو وَتَسْمُؤٌ ...
وَلَا تُقَالُ خَيْالٌ	مِمَّا ذَاكَ يَجْمُؤُ ...
وَكُنْتُ خَيْالٌ	وَهُوَ الْمَخِيئُ لُ

(ابن عربی، ۱۴۱۶: ۳۰۶).

ابن عربی در این ابیات بعد از آنکه در ردّ عبث بودن عالم محسوسات می‌کوشد، آن را صحنه خیمه شب‌بازی، و پرده سفیدی را که لعبت‌باز در مقابل تماشاگران کشیده است، رمز پرده غیب و فاصل میان عالم خاک و عالم افلاک، و عروسک‌گردان را رمز ذات حق که پس پرده اشیا پنهان است و آنها را به حرکت وامی‌دارد، و عروسک‌هایی را که در بالای پرده در حال رفت و آمد هستند، رمز تمام موجودات ممکنه می‌داند که با تجلی انوار اسماء الهی نمود یافته‌اند و چند صباحی به صحنه زندگی دنیوی برده می‌شوند و ذات حق آنها را به حرکت وامی‌دارد. همو در الفتوحات المکیه، بار دیگر از این هنر با آوردن اصطلاح «خیال الستارة» بهره برده است:

ومن أراد أن يعرف حقيقة ما أومأْتُ إليه ... فليُنظر في خيال الستارة وصوره ومن الناطق في تلك الصور عند ... الصغار الذين بعدوا عن حجاب الستارة المضروبة بينهم وبين اللاعب بتلك الأشخاص والناطق فيها. ... والناس أكثرهم الصغار ... فالصغار في ذلك المجلس يفرحون ... والغافلون يتخذونه لهواً ولعباً. والعلماء ... يعلمون أن الله ما نصب هذا إلا مثلاً، ولذلك يخرج ... شخص يسمى الوصاف فيخطب خطبة يعظم الله فيها ...، ثم يتكلم على كل صنف من الصور التي تخرج بعده من خلف هذه الستارة، ثم يعلم الجماعة أنّ الله نصب هذا مثلاً لعباده ... ليعلموا أن أمر الله مثل هذه الصور مع محرّكها وأن هذه الستارة حجاب سرّ القدر المحكم في الخلائق ...، ثم يغيب الوصاف وهو بمنزلة أول موجود فينا وهو آدم عليه السلام، ولما غاب كان غيبته عنّا عند ربّه خلف ستارة غيبه، والله يقول الحقّ (ابن عربی، ۱۴۲۰، ۹۹/۵ - ۱۰۰).

وی اکثر مردم را به کودکانی تشبیه می‌کند که در انتظار اجرای نمایش خیمه شب‌بازی هستند؛ به این معنا که چون عروسک‌ها به حرکت درآیند و با یکدیگر سخن گویند، ایشان گمان می‌کنند این حرکات‌ها و گفتگوها از خود آنهاست؛ چرا که به قول جامی «وحدت فاعل را نمی‌دانند و پندارند که این فعل‌های مختلف از این حجب مختلف صادر می‌شود» (جامی، ۱۳۵۳: ۱۰۸)؛ حال آنکه دانایان در پس این نمایش رمز آلود، هدفی متعالی را دنبال می‌کنند و تماشاگردان را رمز وجود مطلق می‌دانند که فاعل حقیقی است و پرده نمایش رمز حجاب تعینات است و عروسک‌ها رمز موجودات ممکنه هستند که از خود استقلال ندارند و تنها محل ظهور فعل هستند؛ از این رو در آغاز نمایش، مرشد خارج می‌شود و بعد از ستایش خداوند درباره عروسک‌ها، سخن می‌گوید، وانگهی به مردم می‌آموزد که خدا این نمایش را به مثابه یک مثل برای بندگانش به کار برده است؛ برای آنکه بدانند ارتباط خدا با جهان مثل این صورت‌ها و لعبت‌باز است و این پرده حجاب سرّ قدر است. سپس وصاف که به منزله آدم (ع) است، در پشت پرده پنهان می‌شود، و پنهان شدنش نزد پروردگارش آن سوی پرده غیب است، و این تنها خداوند است که حق را می‌گوید و به راه راست هدایت می‌کند.

وی در التدریجات الإلهیة، یک بار دیگر از نمایش عروسکی بهره جسته است: «... والسخاء كل السخاء الزهد فيما في أيدي الناس. فما أحببت رعيةً مليکها حتى زهد فيما عندها. والسخاء يُورث المحبة، والمحبة تُورث القرية، والقرية تُورث الوصلة، والوصلة تُورث الجمع. وهنا إشارة مضمونة تحت حجاب العیة. فکذلك ينبغي لك أن تزهد في جميع أفعالك وأقوالك واعتقاداتك وتبني البيت وتوقد السراج وتضرب الستارة وتبرز الصور تبدو لك الحكمة الإلهیة وتلوح لك الحقائق علی ما هي عليه» (ابن عربی، ۱۳۳۶: ۴۳ - ۴۲).

شاید بتوان گفت بهترین شعر در ادبیات عرفانی که کامل‌ترین تصویر رمزی را از نمایش سایه ارائه کرده است، سروده ابن فارض (۵۷۶ - ۶۳۲ هـ) باشد که از این نمایش رازناک در تبیین قضیه وحدت وجود و ظهور کثرت افعال از ذات یگانه

بهره برده است. وی در ابیاتی از التائیه الکبری که به اذعان آنه ماری شیمل تأثیرگذارترین قسمت این قصیده عارفانه است (شیمل، ۲۰۰۶: ۳۱۱)، از نبوغ هنری خود بهره برده و مجموعه‌ای از ادراکات عارفانه‌اش را در چارچوب نمایش سایه گنجائیده و چنان این هنر نمایشی را به خدمت اندیشه‌های عرفانی‌اش درآورده که انسان از سویی با خواندن این ابیات می‌تواند صحنه نمایش را مجسم کند و از سوی دیگر با قدری تأمل به مقصود شاعر دست یابد:

ولا تَكُ بِاللَّاهِي عَنِ اللّٰهُوِ جُمَّلَةً	فَهَزُلُ الْمَلَاهِي جِدُّ نَفْسٍ مُّجَدَّةٍ
وَإِيَّاكَ وَالْإِعْرَاضَ عَن كُلِّ صَوْرَةٍ	مُؤَهَّمَةً أَوْ حَالَةً مُسْتَحْيَلَةً
فَطَيِّفُ خِيَالِ الظِّلِّ يُهْدِي إِلَيْكَ فِي	كَرَى اللّٰهُوِ مَا عَنْهُ السَّائِرُ شُمَّتٍ
تُرَى صَوْرَةَ الْأَشْيَاءِ تُجَلِّي عَلَيْكَ مِنْ	وَرَاءِ حِجَابِ اللَّبْسِ فِي كُلِّ خَلْعَةٍ
بِجَمْعَتِ الْأَضْدَادِ فِيهَا لِحْكَمَةٍ	فَأَشْكَأهَا تَبَدُّو عَلَى كُلِّ هَيْئَةٍ
صَوَامِتُ تُبَدِي النُّطْقَ وَهِيَ سَوَاكِنُ	تَحَرُّكُ، تُهْدِي التَّوْرَ، غَيْرَ ضَوِيَّةٍ
وَتَضْحَكُ إِعْجَاباً كَأَجْدَلٍ فَارِحٍ	وَتَبْكِى اتِّحَاباً مِثْلَ تُكَلِّى حَزِينَةٍ ...
وَكُلُّ الَّذِي شَاهَدْتُهُ فَعَلُّ وَاحِدٍ	بِمُقَرَّدِهِ لَكِنْ بِحُجُبِ الْأَكْتَبَةِ
إِذَا مَا أزال السَّيْرَ لَمْ تَرَ غَيْرَهُ	وَلَمْ يَبْقَ بِالْأَشْكَالِ إِشْكَالُ رِيَّةٍ
وَحَقَّقْتُ عِنْدَ الْكَشْفِ أَنَّ يُنْوَرُهُ	تَدَيْتُ إِلَى أَعْمَالِهِ بِالذُّجْنَةِ ...
فَأَشْكَأهُ كَأَنَّ مَظَاهِرَ فَعْلِهِ	بِسَيْرٍ تَلَاشَتْ إِذْ بَحَلَّتْ وَوَلَّتْ <sup>۱</sup>

(ابن فارض، ۱۴۲۵: ۱۷۶ - ۱۸۲).

بوتورویچ اعتقاد دارد ابن‌فارض موشکافانه‌تر از ابن‌عربی از نمایش سایه بهره جسته است؛ زیرا وی توانسته است ماهرانه میان هنر و جهان توازن برقرار سازد، بدون آنکه حقیقت را قربانی کند. او به درستی می‌داند تماشاگر سرانجام درمی‌یابد که همه آنچه در نمایش مشاهده می‌کند، نشانه‌ای برای راهنمایی او در تاریکی است. به عبارت ساده‌تر، تماشاگر در آغاز به خلاقیتِ لعبت‌باز می‌نگرد سپس متوجه نور الهی می‌شود. با چنین روشی است که ابن‌فارض بهتر از غزالی و ابن‌عربی توانسته است حقیقت را به مخاطب بفهماند. او می‌داند که حقیقت تنها حق عالمان نیست، بلکه یک آگاهی ذاتی برای بشر است. نکته مهم‌تر آن است که ابن‌فارض این هنر را تضعیف نمی‌کند، بلکه به آن پر و بال می‌بخشد. وی اصرار نمی‌کند که مخاطب لذت نمایش را به دلیل دریافت مفهوم عمیقی که در آن است، ترک گوید، بلکه برعکس، از مخاطب می‌خواهد آن دو را در کنار یکدیگر حفظ کند تا بهتر بتواند کمال آفرینش خداوند را دریابد؛ بنابراین او تناقض میان آفرینش خداوند و دست‌ساخته انسان، یعنی نمایش سایه را از میان برمی‌دارد تا بتواند به همان اندازه که نمایش سایه را می‌بیند، مفهوم ثانویه شعر خود را بیان کند (Buturvić, 1993: 73).

## ۲-۹. تصویر رمزی نمایش عروسکی در ادبیات فارسی

در تعقیب پیشینه تصویر رمزی نمایش عروسکی در ادبیات فارسی، به نمونه‌های درخور توجهی در نزد ارباب طریقت دست یافتیم که اطلاعات ارزشمندی در شیوه نگرش ایشان به این هنر نمایشی و چگونگی بهره جستن رمزی ایشان از آن در اختیار ما می‌گذارد و سابقه تاریخی این تصویر رمزی را در فرهنگ فارسی آشکار می‌سازد. ظاهراً، کهن‌ترین تصویر رمزی‌ای که درباره موتیف نمایش عروسکی در زبان فارسی در دست داریم، گفته منسوب به خیام (۵۱۵ - ۴۳۹ هـ.ق) باشد. این شاعر اندیشمند در تبیین یکی اندیشه‌های فلسفی خود از خیمه‌شب‌بازی سود جسته است:

۱. سعید فرغانی این قسمت از تائیه را در مشارق الدراری شرح داده است (فرغانی، ۱۳۹۸: ۵۷۷ - ۵۹۴).

ما لعبتگانیم و فلک لعبت‌باز  
از روی حقیقتی نه از روی مجاز  
یک چند درین بساط بازی کردیم  
رفتیم به صندوق عدم یک یک باز  
(هدایت، ۱۳۱۳: ۷۱).

یکی از کهن‌ترین تجارب عارفانه در کاربست نمایش عروسکی گفته نظامی (۵۳۰ - ۶۱۴هـ.ق) است. وی از جمله شاعرانی است که با اهداف عرفانی و غیرعرفانی از نمایش عروسکی در پنج گنج بهره برده است. نظامی که با اصول عرفان آگاهی تمام داشته است، در تبیین مفهوم جبرگرایی در مخزن الاسرار که رهاورد چله‌نشینی هایش به شمار می‌آید، خداوند را لعبت‌بازی می‌داند که در پس پرده کبود، مخلوقات را همچون لعبتکان به حرکت وامی‌دارد؛ وی همچنین می‌افزاید انسان تنها زمانی می‌تواند از عالم رازناک ماوراء حس آگاهی یابد که سیر و سلوک عارفانه را طی کند و مواجید روحی را تذوق کند:

لعبت‌بازی پس این پرده هست  
گرنه بر او این همه لعبت که بست؟  
دیده دل محرم این پرده ساز  
تا چه برون آید از این پرده باز  
در پس این پرده زنگارگون  
عاریت‌ان‌اند ز غایت برون  
(نظامی، ۱۳۵۱: ۶۷).

وی در منظومه خسرو شیرین، در داستان روبه‌رو شدن خسرو با جمعی از زیبارویان، آنها را به عروسک‌های بی‌اختیار تشبیه می‌کند که روزگار فریبکار همچون لعبت‌باز ریسمان زندگی آنها را در دست گرفته است و آن‌گونه که می‌خواهد سرنوشتشان را رقم می‌زند:

چو در بازی شدند آن لعبت‌ان باز  
زمانه کرد لعبت‌بازی آغاز  
(همان: ۱۶۳).

نظامی به دلیل تمایلات عرفانی که داشته است، احتمالاً زمانی که از فلک لعبت‌باز سخن می‌گوید، هدفی عرفانی در سر داشته و فلک را محکوم به حکم جبار قاهر می‌داند که به امر الهی رشته امور مخلوقات را در دست گرفته است. وی در اقبالنامه، روزگار را لعبت‌بازی می‌داند که انسان‌ها را مدت‌زمانی همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به بازی می‌گیرد و چون عمر آنها به سر آید، آنها را به صندوق عدم می‌اندازد مانند لعبت‌هایی که چون بشکنند یا کهنه شوند، لعبت‌باز آنها را به دور می‌اندازد و لعبت‌های دیگری را به کار می‌گیرد:

به هر مدتی گردش روزگار  
ز طرزی دگر خواهد آموزگار ...  
به بازی درآید چو بازیگری  
ز پرده برون آورد پیکری  
بدان پیکر از راه افسونگری  
کنند مدتی خلق را دلبری  
چو پیری در آن پیکر آرد شکست  
جوان پیکری دیگر آرد بدست  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۰).

عطار (۵۴۰ - ۶۱۸هـ.ق)، از جمله شاعرانی است که در تعبیر مکاشفات صوفیانه‌اش از نمایش عروسکی استفاده کرده است. وی در تأکید بر اندیشه خود مبنی بر جبرگرایی، فلک را که تسلیم حکم خداوند قهار است، لعبت‌بازی می‌بیند که در پس پرده می‌نشیند و با به حرکت درآوردن اختران بر صفحه گیتی همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، رشته امور مردم را در دست گرفته است:

چرخ مردم‌خوار اگر روزی دو مردم‌پرور است  
نیست از شفقت مگر پروازی او لاغر است  
زان فلک هنگامه مسازد به بازی خیال  
کاختران چون لعبت‌ان‌اند و فلک چون چادر است

(عطار، ۱۳۶۲: ۷۴۷).

جلال‌الدین بلخی که از او با عنوان «زبان اندیشه‌های ابن عربی» (شیمل، ۲۰۰۶: ۳۷۰) یاد شده است، در تعبیر از ادراکات صوفیانه‌اش با تمسک به تصویری رمزی نبوغ ادبی و خیال آفرینش‌گر خود این گونه به نمایش می‌گذارد:

دو کون، خیال‌خانه‌ای بیش نبود  
و اندیشه‌ی ما بهانه‌ای بیش نبود  
عمریست که قصه‌ای ز جان می‌شنوی  
قصه چه کنم فسانه‌ای بیش نبود  
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۷۵).

ملای روم در این رباعی با تأکید بر اینکه عالم محسوسات، همانا عالم خیال است و «این شخص تو سایه‌توست ... [و] ظاهر تو مثال باطن تو» (مولوی، ۱۳۸۷: ۲۱۰)، و «این آفتاب فرع و مجاز آن آفتاب حقیقی باشد» (همان: ۲۰۱)، عالم تصورات را خیال‌خانه‌ای از سایه‌های حقایق مجسم کرده است و تصورات انسان‌ها را جز خیال و سایه‌ای از حقیقت نمی‌داند. همو در فیه ما فیه، در تأیید اینکه آنچه ما می‌بینیم، تصویری بیش نیست و عالم زیرین، بازموده‌هایی از عالم زیرین است، می‌نویسد: «این خیالات بر مثال چادرند و در چادر کسی پنهان است، هرگاه که خیالات از میان برخیزند و حقایق روی نمایند بی‌چادر خیال، قیامت باشد آنجا که حال چنین شود، پشیمانی نماند» (مولوی، ۱۳۸۷: ۲۲). در این بیان رمزآلود، خیالات رمز عالم محسوس و عالم سایه‌ها و نسخه‌بدل‌هاست، و آن کس که در چادر خیال‌ها پنهان است، رمز خداوند است که به قول بقلی شیرازی «کامن غیب در پرده عمیاء افعالی» (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۱۴)، است و میان او و بشر حجاب‌ها حائل است و عالم حقایق که عالم مثل و صور حقیقی اشیاء عینی در عالم ملک است، تنها هنگامی که قیامت ظاهر شود و حجاب‌های خیال کنار رود، تجلی می‌یابند.

مولانا جلال‌الدین بلخی در مجلس ششم از مجالس السبعه، از چشم‌اندازی عرفانی به این هنر نمایشی نگریسته است: «فلک بازی‌گر، همچون شب‌بازان از پس این چادر خیالات استارگان و لعبتان سیارات، بازی‌ها بیرون می‌آرد و ما چون هنگامه بر گرد این بازی مستغرق شده‌ایم و شب عمر به پایان می‌بریم. صبح مرگ برسد و این هنگامه شب‌باز فلک سرد شود و ما شب عمر به باد داده. یا رب! پیشتر از آنکه صبح مرگ بدمد، این بازی را بر دل ما سرد گردان تا بهنگام، از این هنگامه بیرون آییم و از شبروان بازمانیم. چون صبح بدمد، ما را به کوی قبول تو یابد» (مولوی، ۱۳۶۵: ۱۰۸). وی با استمداد از نیروی تخیل خلاق و نبوغ هنری خود و با بهره‌جستن از زبانی رازناک به گسترش در حوزه تصویر رمزی نمایش عروسکی - نسبت به دو نمونه قبلی - دست زده است و با توسل به تصویرآفرینی‌های متعدد که از آنها کاملاً هوشمندانه سود جسته است، در مجموع چنان طرحی درانداخته که - بنابر نظر راقمان این سطور - به اوج زیبایی، خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری خود رسیده است به گونه‌ای که هر خواننده‌ای را وادار به تأمل در مقصود گوینده می‌کند.

با تکیه بر این سند، می‌توان به اطلاعات ارزشمندی در زمینه پیچیدگی‌های اندیشه‌های عرفانی دست یافت: ۱- ملای روم افزون بر آنکه آرزومند آن است که «زودتر بیدار و واقف گردد تا راه بر او کوتاه شود و در این پایه‌های نردبان عمر خود را ضایع نکند» (مولوی، ۱۳۸۷: ۷۴)، با زبانی نمادین و تصویرپردازی ماهرانه خود از صبح حشر که حقایق آشکار می‌شود، سخن گفته است. شیخ لاهیجی می‌نویسد: چون به صبح حشر از خواب غفلت بیدار گردی و تعینات برخیزد و آنچه متفرق می‌نمود و موجب غفلت و تخیلات فاسده می‌گشت، مجتمع گردد و توحید ظاهر شود و بدانی که وجود حقیقی واحد بوده و آنها که تو حقیقی می‌پنداشتی همه وهم و پندار بوده و غیرحق را وجودی نیست. از این روست که در تعابیر و اصطلاحات صوفیه تعینات و کثرات از جهت ظلمت عدمیت معبر به شب شده است و موت معبر به صبح گشته است (لاهیجی، ۱۳۶۶: ۱۳۷ - ۱۳۸)؛ ۲- فلک که «آلت و وسیله ظهور احکام و آثار افعالی الهی» (همان: ۱۸۵)، است و خود محکوم به اجرای حکم الهی است، به لعبت‌بازی تشبیه شده که با به حرکت درآوردن ستارگان در پس پرده کبود، انسان‌های غافل را به خود مشغول کرده



است. مولوی در این تصویرپردازی تأثیرگذار، انسان‌های بیخبر را تماشاگرانی می‌داند که بازی فلک را به نظاره نشسته‌اند و عمر خود را در لهو می‌گذرانند و بر خلاف عارفان نمی‌دانند که «هر چیزی که در عالم صورت ظهور می‌کند اگرچه در لباس هزل باشد، اما به حسب حقیقت جدّ بود ... پس عارف باید که به لهو و صورت آن باز نماند و جهد کند تا از آن لهو جدی دریابد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۳۴۰)؛ چنانکه عطار دنیای محسوسات را بازی خیالی می‌داند که سراسر لعب است:

زانجا که حیات لعب و لهوست      بازی خیال در میان بود  
هرگاه که این خیال برخاست      هر عیب که بود عیب‌دان بود  
(عطار، ۱۳۶۲: ۲۵۸).

عراقی (۶۱۰-۶۸۸ق)، در لمعه شازده از نمایش سایه بهره‌برداری عرفانی کرده است. وی می‌نویسد: «یک استاد پس پرده ظلّ و خیال چندین صور مختلف و اشکال متضاد می‌نماید حرکات و سکنتات ... همه به حکم او و او پس پرده پنهان. چون پرده براندازد تو را معلوم می‌شود که حقیقت آن صور و افعال چیست؟»

وَكُلُّ الَّذِي شَاهَدْتُهُ فِعْلٌ وَاحِدٌ      بِمُفْرَدِهِ لَكِنْ يُسَبَّبُ الْأَكْثَرُ  
إِذَا مَا أزال السُّتْرَ لَمْ تَرَ عَيْرَهُ      وَلَمْ يَبْقَ بِالْأَشْكَالِ أَشْكَالُ رَبِّهِ

سرّ: «إِنَّ رَبَّكَ واسعُ المَعْرِفَةِ» این اشارت می‌کند که جمله کاینات ستر او باشند» (عراقی، ۱۳۵۳: ۳۰ - ۳۱). چنانکه ملاحظه می‌کنیم، وی با تکیه بر این هنر دیداری بر فاعلیت حق تعالی تأکید می‌ورزد و بر این مهم اصرار می‌ورزد که هیچ مؤثری در عالم فرودین غیر از او نیست و تمامی آنچه در این عالم دیده می‌شود، تجلیات اوست و عالم جز سایه‌ای از حق مطلق و انعکاسی از او نیست.

در جستجوی تصویر رمزی نمایش عروسکی به تصویر هنری جامی (۸۱۷ - ۸۹۸ هـ ق) برخوردیم که با چشم‌اندازی عرفانی به نمایش عروسکی نگریسته است. وی که از شیفتگان جهان‌بینی ابن عربی بوده، می‌گوید:

ای درین خوابگاه خفته‌دلان      جمع ناگشته چو آشفته‌دلان  
زیر این پرده کحلی مه و سال      مانده در تفرقه خواب و خیال  
لعبتانی که بدین پرده درند      که ازین پرده چنین جلوه‌گرند  
گرچه بس عشوه‌ده و طنازند      پرده وحدت لعبت‌بازند  
این همه لعبت و لعبت‌سازی      وین به صد شعبده، لعبت‌بازی  
نیست جز در نظر خواب‌آلود      جلوه‌گر گشته خیالی بی‌بود  
چند خرسند نشینی به خیال؟!      هان و هان! دیده خود نیک بمال!  
بو کزین خواب چو بیدار شوی      خارق پرده پندار شوی  
گرددت تیز نظر چشم شهود      بر تو مکشوف شود سر وجود  
وحدتی بینی خالی ز دویسی      ظاهر از کسوت مایی و تویی  
(جامی، ۱۳۷۸، ۵۸۷/۱ - ۵۸۸).

جامی در این شعر، به چند نکته مهم اشاره کرده است: ۱- وی عالم محسوسات را خیالی بیش نمی‌داند، از این رو از مخاطب خود می‌خواهد فریب این خیال را نخورد و در پس آن به دنبال حقیقتی باشد. وی عالم ملک را خوابگاهی می‌داند که انسان‌ها در آن به خواب به سر می‌برند و چون بمیرند با حقیقت هستی روبه‌رو می‌شوند. در واقع، او بر این باور است که چون

انسان از این رؤیا بیدار شود و عالم شهود بر او عرضه شود، راز هستی مبنی بر وحدت وجود بر او هویدا می‌شود و به وهم و خیال بودن کثرات پی می‌برد و درمی‌یابد حقیقت هستی، ذات حضرت حق است؛ ۲- او لعبتان را نماد موجودات ممکنه می‌داند که به واسطه تجلیات رحمانی تعیین خارجی یافته‌اند و خداوند همچون لعبت‌باز آنها را از پس پرده‌ای که میانشان حائل شده، به سخره خود درآورده است.

#### ۱۰. نتیجه

بنابر آنچه در این پژوهش تحلیلی مطرح شد، عارفان به نیکی از عناصر هنر سنتی نمایش عروسکی الهام گرفته‌اند. آنان از دیرباز برای تبیین تأملات هستی‌شناسانه و عارفانه، به ساختن و پرداختن تصاویر رمزی به گونه نمایشی توسل جستند. ظاهراً گفته ابن حزم دیرینه‌ترین توسلات به هنرهای نمایشی برای بیان اوضاع ناپایدار دنیاست. اگرچه اندیشمندانی مانند ابن حزم، غزالی پیش از ابن عربی، از این تصویر رمزی سود جستند، شکوفایی کاربست این تصویر رمزی در عرفان اسلامی به ابن عربی بازمی‌گردد که به احتمال بسیار، سنت بهره جستن رمزی از این گونه نمایشی را در میان صوفیه رواج داده است. در این میان، تصویر رمزی ابن فارض در ادبیات عربی و تصویر رمزی مولوی در ادبیات فارسی در اوج خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری قرار دارد.

الهام‌گیری از نمایش عروسکی در قالب مجموعه‌ای درهم‌تنیده از نشانه‌ها و با زبانی رمزگونه، منظومه فکری ابن عربی و دیگر صوفیه را به تصویر کشیده است. عارفان، این گونه نمایشی را بهترین قالب هنری می‌دیدند که تجارب عرفانی‌شان در تک‌تک اجزای آن تجلی می‌یافت؛ زیرا اجزای این هنر نمایشی به گونه‌ای است که عارفان توانسته‌اند در پس حرکات عروسک‌ها و رابطه آنها با صحنه‌گردان، هدفی عرفانی را دنبال کند و این نمایش را در قالب تصویری رمزآلود ابزاری برای تبیین دریافت‌های پیچیده عرفانی خود بدانند. آنها چنین انگاشته‌اند که خیال‌باز، اشاره به «وجود مطلق» دارد که در نهانخانه غیب و در پس پرده کثرات محجوب است و مؤثر حقیقی اوست. منبع نوری که خیال‌باز آن را در پس پرده نمایش سایه تعبیه می‌کند و باعث می‌شود لعبتکان به شکل‌های گوناگون نمودار شوند، رمز اسم الهی نور است که ادراک آثار اعیان ثابت در حس به واسطه آن صورت می‌پذیرد؛ در واقع نور همانی است که به اعیان ممکنات در خارج نمود می‌بخشد و محسوسات با آن دریافت می‌شوند. پرده سفید نمایش که حد فاصل میان خیال‌باز و تماشاگران است، رمز فاصل میان عالم ملک و عالم ملکوت به شمار می‌آید و همان پرده‌هایی هستند که مانع ظهور حق در دنیا می‌شوند.

خیالخانه رمز عالم محسوسات است که در آن تنها بازنمودهای حقایق آشکار می‌شود. تماشاگرانی که غرق نمایش هستند و از وجود خیال‌باز در پس پرده غافل می‌مانند و گمان می‌کنند عروسک‌ها بدون هیچ نیروی خارجی حرکت می‌کنند، اینان رمز بشر در عالم محسوسات هستند که تنها قادر به دیدن سایه‌هایی از اعیان ثابت هستند و از شهود عرفانی محروم مانده‌اند و حقیقت را محدود به جهان مادی می‌کنند. در این میان، تنها آنها که تجارب عرفانی داشته‌اند، در پی حقیقت هستی هستند و به ذات حق به عنوان تنها وجود حقیقی اعتقاد دارند. در نمایش سایه، عروسک‌هایی که خیال‌باز آنها را در پس پرده به حرکت در می‌آورد و قابل رؤیت برای تماشاگران نیستند، رمز اعیان ثابت یا مثل هستند که محل ظهور سایه هستند و حد واسط میان حق مطلق و اشیاء عینی به شمار می‌آیند. سایه عروسک‌هایی که به دلیل وجود نور بر پرده نقش می‌بندد، رمز تعینات خارجی هستند و حقیقتی مستقل ندارند بلکه تنها صورت‌های تجلی ذاتی حق در عالم محسوسات هستند.

برخی عارفان از خیمه‌شب‌بازی که در شیوه اجرا شبیه به نمایش سایه بود، بهره جستند. رمزگشایی این گونه نمایشی نیز شبیه به نمایش سایه است با این تفاوت که در خیمه‌شب‌بازی، عروسک‌ها نمادهای اعیان ثابت در جهان خارجی هستند. در مجموع، می‌توان گفت تأمل در متون منظوم و مثنوی عربی و فارسی اندیشمندان و ادیبان اهل عرفان، نشان می‌دهد سه

عامل نظریه وحدت وجود، تأکید بر توحید افعالی، و اعتقاد به جایگاه افلاک در اداره امور، مهم‌ترین زمینه‌های توسل رمزگرایانه عارفان به جلوه‌های هنر نمایش در آثار آنان بوده است.

## منابع

۱. الألبیهی، شهاب‌الدین (۱۴۱۲هـ). *المستطرف فی کلّ فنّ مستطرف*، ج ۲، بیروت: دار مکتبة الحیاة.
۲. ابن‌الجوزی، أبو‌الفرج (۱۹۸۵). *المدهش، تحقیق مروان قبا، ج ۱*، بیروت: دار الکتب العلمیة.
۳. ابن حزم الأندلسی، أبو محمد (۱۴۲۰هـ). *الأخلاق والسير*، بیروت: دار ابن حزم.
۴. ابن‌الفارض، أبو حفص (۱۴۲۵هـ) *شرح التائیه*، شرح داود بن محمود القیصری، بیروت: دار الکتب العلمیة.
۵. ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۱۶هـ). *الدیوان*، بیروت: دار الکتب العلمیة.
۶. \_\_\_\_\_ (۱۴۲۰هـ). *الفتوحات المکیة*، ج ۱ و ۵، بیروت: دار الکتب العلمیة.
۷. \_\_\_\_\_ (۱۳۳۶هـ). *التدبیرات الإلهیة فی إصلاح المملكة الإنسانیة*، لیدن: بریل.
۸. افلاطون (۱۳۹۰). *جمهوری*، ترجمه فؤاد رحمانی، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۹۴). *صوفیسم و تائوئیسم*، ترجمه محمدجواد گوهری، تهران: روزنه.
۱۰. بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۶۰). *شرح شطحیات*، تصحیح هنری کربن، تهران: طهوری.
۱۱. بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
۱۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳. جامی، عبدالرحمن (۱۳۶۰). *لوامع و لوایح*، تهران: فرهنگ ایران زمین.
۱۴. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸). *هفت اورنگ*، تصحیح گروهی از پژوهشگران، تهران: میراث مکتوب.
۱۵. جهانگیری، محسن (۱۳۶۱). *محیی‌الدین بن عربی*، تهران: دانشگاه تهران.
۱۶. چدویک، چارلز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمه مهدی سبحانی، تهران: مرکز.
۱۷. الخفاجی، شهاب‌الدین (۱۳۸۶هـ). *رحمانة الأتباء وزهرة الحیاة الدنیا*، تحقیق عبد الفتاح محمد الخلو، ج ۱، القاهرة: مطبعة عیسی البابی وشركاؤه.
۱۸. رضی، هاشم (۱۳۷۹). *حکمت خسروانی*، تهران: بهجت.
۱۹. سهلگی، محمد (۱۳۸۴). *دفتر روشنائی: از میراث عرفانی بایزید بسطامی*، ترجمه و مقدمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.
۲۱. شیمیل، آناماری (۲۰۰۶). *الأبعاد الصوفیة فی الإسلام وتاریخ التصوف*، ترجمة محمد إسماعیل السید ورضا حامد قطب، کولونیا: الجمل.
۲۲. الصفدی، صلاح‌الدین (۱۳۰۵هـ). *الغیث المسجم فی شرح لامیة العجم*، ج ۲، القاهرة: الأزهریة المصریة.
۲۳. الطوسی، أبو نصر السراج (۱۹۱۴). *اللمع فی التصوف*، تصحیح رنولد نیکلسون، لیدن: بریل.
۲۴. عراقی، فخرالدین (۱۳۵۳). *رساله لمعات و رساله اصطلاحات فخرالدین عراقی*، تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
۲۵. عطار، فریدالدین (۱۳۶۲). *دیوان عطار*، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۶. الغزالی، أبو‌حامد (۱۴۲۶هـ). *إحیاء علوم الدین*، بیروت: دار ابن حزم.

۲۷. فرغانی، سعیدالدین (۱۳۹۸ه). *مشارق الدراری*، مشهد: انجمن فلسفه و عرفان اسلامی.
۲۸. القاشانی، عبدالرزاق (۱۹۷۶). *شرح القاشانی علی فصوص الحکم*، القاهرة: الیمینة.
۲۹. کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۵۰). *فتوت نامه سلطانی*، تهران: بنیاد فرهنگ.
۳۰. کاکایی، قاسم (۱۳۸۲). *وحدت وجود: به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت*، تهران: هرمس.
۳۱. \_\_\_\_\_؛ و آمنه یزدان پناه (۱۳۹۲). «تأثیر اعتقاد به توحید افعالی بر پذیرش جبر یا اختیار از نظر غزالی و ابن عربی»، *پژوهشنامه عرفان*، شماره ۱۰، صص ۵۴ - ۲۹.
۳۲. لاهیجی، محمد (۱۳۶۶). *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، تهران: محمودی.
۳۳. المرادی، أبو الفضل (۱۳۰۱ه). *سلك الدرر فی أعیان القرن الثاني عشر*، ج ۱، القاهرة: المریظ العامرة.
۳۴. مولوی، جلال الدین (۱۳۷۶). *کلیات شمس تبریزی*، تهران: امیر کبیر.
۳۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۶۵). *مجالس سبعة، تصحیح توفیق سبحانی*، تهران: کیهان.
۳۶. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *فیه ما فیه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر*، تهران: زوار.
۳۷. نظامی، جمال الدین (۱۳۵۱). *کلیات خمسه*، تهران: امیر کبیر.
۳۸. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸). *اقبالنامه، تصحیح حسن وحید دستگردی*، تهران: قطره.
۳۹. هدایت، صادق (۱۳۱۳). *ترانه های خیام*، تهران: جاویدان.
40. Buturvić, Amila (1993). *Sociology of Popular Drama in Mediaeval Egypt: Ibn Daniyal and his Shadow Play*, PhD Dissertation, McGill University, Montreal.
41. Cudden, J.A (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, UK: Wiley-Blackwell.
42. Moreh, Shmuel (1987). «The Shadow Play (Khayal al-Zill) in Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature*, Vol: 18, pp 46 – 61 .