تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۳
تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۲/۲۶

پژوهشی در ویژگی‌های زبانی و ادبی موشّحات عرفانی ابن عربی

سید مهدی مسبوق [۱]
مهری قادری بیباک [۲]
زهرا نیکو نژاد [۳]

چکیده:

یکی از ارزشمندترین سرمایه‌های ادبی، میراث مکتوب عرفا است. اغلب عرفا علاوه بر غور در معانی صوفیانه و اشتغال به سیر و سلوک عملی، در علوم دینی و همچنین در عرصه‌ی ادبیات و شعر نیز دستی داشته‌اند. آثار عرفانی گاه زبانی پالوده و گاه زبانی پیچیده و دشوار دارند؛ از این رو علاوه بر تحلیل مضامین و شرح نکات عرفانی و لطایف معنوی مندرج در آن ها، بررسی این آثار از لحاظ سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی بسیار مهم و حائز اهمیت است. ابن عربی عارف و شاعر بزرگ سده ششم هجری آثار بسیاری از خود بر جای گذاشته است. یکی از آثار برجسته این عارف بزرگ، موشّحاتی است که شاعر اندیشه‌های صوفیانه خود را در آن گنجانده است. موشّحات از لحاظ زبان و ساختار پدیده‌ای نو ظهور بود که در پی عواملی همچون رواج محافل موسیقی وآشنایی ادبای عرب با قالب‌های شعری نو در پی آمیزش آن ها با بومیان اندلس، پدیدار گشت. از آن جا که موشّحات ابن عربی دارای ویژگی‌های سبکی و ادبی متمایز از قصاید کلاسیک عربی است پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی به بررسی سبک‌شناختی یکی از موشّحات او در دو لایه زبانی و ادبی پرداخته است

کلید واژه‌ها:

ابن عربی، سبک‌شناسی، ادبیات عرفانی، موشّحات.

---

[۱]- دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی‌سینا.نویسنده مسئول:smm.basu@yahoo.com

[۲]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی قم.

[۳]- دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا

پیشگفتار

از آن جا که شعر به عنوان یک هنر متعالی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و هر اثر هنری در بنیان خود زیباست، می‌توان آن را از دیدگاه زیبایی‌شناسی مورد بررسی قرار داد. در واقع شعر سلسله عواطف و احساساتی است که در قالب زبانی شکل می‌گیرد و با موسیقی مناسب اثر گذاری می‌کند. بی‌شک موشّحات یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعر عربی است که شاعران عرب به آن روی آوردند و آن را مجال مناسبی برای نوآوری‌ها و بیان اندیشه‌های خود یافتند. با گذر زمان موشّحات که از اسپانیای اسلامی برخاسته بود رونق بسیاری یافت و سراسر عالم عربی را تحت تاثیر خود قرار داد. «موشّح‌سرایان در آغاز به موضوعاتی همچون غزل، وصف و خمریات می‌پرداختند و این قالب شعری رابطهٔ عمیقی با موسیقی و غنا داشت اما پس از چندی به موضوعات زهد و عرفان نیزروی آوردند و بزرگانی همچون ابن عربی، ابو مدین، ششتری و ابن صباغ در اینقالب طبع‌آزمایی نمودند». (عنانی، ۱۹۹۹: ۱۶۹)

موشح که دارای زبانی عامیانه و ساختاری عامه‌پسند بود نقش بزرگی در گسترش مضامین عرفانی در محافل ادبی داشت و بسیاری از مردمان برای سرودن مضامین دینی به آن روی آوردند. ابن عربی یکی از سرآمدان عرفان و تصوف است که آثار عرفانی بسیاری از خود بر جای نهاده است. از جمله آثار این عارف بزرگ «الدیوان الاکبر» است که شامل شانزده موشّح و یک زجل است و شاعر مضامین والای عرفانی را در آن گنجانده است و فهم آن جز برای آنان که از سرچشمهٔ عرفان سیراب شده باشند امکان‌پذیر نمی‌باشد. موشّحات ابن عربی را از نظر مضمون به دو نوع می‌توان تقسیم نمود. نوع نخست بیانگر حالات خود اوست که آن را با معانی رمزی آراسته است؛ اما در نوع دوم از معانی صوفیانه سخن به میان آورده و از غزل عارفانه بهره برده است که سرچشمهٔ آن چیزی جز عشق‌الهی و محبت ربّانی نیست. ابن عربی مضامین عرفانی را با زبانی عامیانه و بیانی ساده و صریح که مورد پسند و اقبال مردم بود در قالب موشّح بیان نمود و بدین‌وسیله تغییری شگرف در ساختار و زبان آن ایجاد کرد. از آن جا که آثار متصوّفه اغلب زبانی پالوده دارد، علاوه بر تحلیل مضامین و شرح نکات عرفانی و لطایف معنوی مندرج در آن ها، بررسی این آثار از لحاظ زبانی و سبک‌شناسی بسیار مهم و حائز اهمیت است. از این‌رو پژوهش حاضر بر آن

است که با روش توصیفی تحلیلی به بررسی سبک‌شناختی یکی از موشّحات ابن عربی با مطلع «الحقُّ صوَّرنی فی کلِّ صورَهْ» در دو سطح زبانی و ادبی بپردازد تا از این رهگذر به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱. بارزترین ویژگی زبانیدر این موشّح ابن عربی چیست؟

۲. ابن عربی در این موشّح بیشتر از کدام‌یک از آرایه‌های ادبی برای بیان اندیشه‌های عرفانی بهره گرفته است؟

پیشینهٔ پژوهش

از آن جا که ابن عربی از سرآمدان عرفان به‌شمار می‌رود پژوهش‌های پرشماری دربارهٔ عرفان او صورت گرفته است که از جملهٔ آن ها می‌توان به مقالهٔ «اصول هستی‌شناسی در عرفان ابن عربی» از توران امداد اشاره نمود که به بررسی مبانی و اصول هستی‌شناسی در اندیشه‌های عرفانی ابن عربی پرداخته است. همچنین می‌توان به مقالهٔ «تاثیر ابن عربی بر تصوف اسلامی» از مرتضی مبلغ و «ترجمان الاشواق نمادپردازی انسان کامل ابن عربی» از محمد خزایی و شمار زیادی از مقالاتی که به تبیین اندیشه‌های عرفانی او پرداخته‌اند اشاره نمود که بی‌شک ذکر همهٔ آن ها در این مختصر نمی‌گنجد. کتاب‌هایی نیز دربارهٔ عرفان او نوشته شده که از آن جمله می‌توان به «الیواقیت و الجواهر فی بیان عقاید الأکابر الصوفیه»نوشتهٔ عبدالوهاب شعرانی و «شرح جواهر الفصوص علی کتاب فصوص الحکم ابن عربی» از عبد الغنی النابلسی، اشاره نمود. اما در خصوص موشّحات ابن عربی تنها پژوهشی که در دست است مقالهٔ «موشّحات ابن عربی» نوشتهٔ محمد قجه است که نویسنده در آن به زندگی‌نامهٔ شاعر و ارائهٔ نمونه‌هایی از موشّحات او بدون هیچ‌گونه تحلیلی بسنده نموده است؛ لذا پژوهش حاضر که با رویکردی سبک‌شناختی به بررسی موشّحات ابن عربی پرداخته پژوهشی کاملا نو است.

سیر پیدایش موشّحات

موشّح در لغت به قطعه‌ای از پارچه یا چرم گفته می‌شود که با جواهر و سنگ‌های گران‌بها تزیین می‌شود و زنان عرب بر شانه و کمر خود می‌بندند. (ابن‌منظور، ۱۴۰۵: ذیل مادهٔ وشح) و در اصطلاح قالبی شعری است که شاعر در آن – بر خلاف قصیدهٔ کلاسیک عربی– وزن و قافیهٔ واحدی را التزام نمی‌کند و گاه خارج از بحرهای شعر عربی و اوزان شعری سروده می‌شود و با مضامین غنایی پیوندی استواردارد (کریم، ۱۹۵۹: ۱۷). تاریخ-

نگاران بر این موضوع اجماع دارند که موشّح از ابداعات اندلسیان است و ابتدا در میان آنان رواج یافت و سپس به شرق راه یافت؛ چنان‌که ابن‌بسّام صاحب کتاب «الذخیره» اهل اندلس را واضع حقیقی موشّح می‌داند (ابن بسام، ۱۹۸۶: ۲۰/۱). گفته می‌شود که محمد بن محمود القبری نخستین کسی است که در این قالب شعر سرود و برخی نیز احمد بن عبد ربّه صاحب کتاب معروف «العقد الفرید» را مبدع آن می‌دانند (عتیق، بی‌تا: ۳۴۰).

قدر مسلّم موشّح‌سرایی در اواخر سدهٔ سوم هجری رواج پیدا کرد و ساختار رایج‌ترین نوع آن به این صورت است که هر موشّح از چندین «قفل» و «دور» تشکیل می‌شود. قفل، جزئی از موشّح است که در طول آن تکرار می‌شود. قفل نخست را «مطلع» و قفل آخر را «خَرجه» می‌گویند. تمامی قفل‌های موشّح دارای وزن و رویّ یکسانی هستند. هر قفل از دو یا چهار مصراع تشکیل می‌شود که به هر یک از مصراع‌ها «غُصن» می‌گویند. موشّحی که دارای مطلع یا همان قفل نخست باشد «تام» و موشّح فاقد مطلع «اقرع» نامیده می‌شود. «دور» سه مصراعی است که پس از مطلع در موشّح تام می‌آید و اگر موشّح اقرع باشد، دور در ابتدای موشّح قرار می‌گیرد و هر دور در وزن با قفل‌ها یکسان است و در قافیه متفاوت. هر یک از مصراع‌های دور «سمط» نامیده می‌شود. قافیهٔ دورها با یک‌دیگر متفاوت است و هر دور با قفل پس از خود یک بیت را تشکیل می‌دهد. موشّح گاه دارای وزن عروضی است و گاه خارج از وزن عروضی سروده می‌شود. تعداد ابیات آن نیز نسبت به مضامین و موضوعات گوناگون متفاوت است و این قالب بیشتر در غزل و مدح کاربرد دارد. بی‌شک موشّحات از آوازها و سروده‌های مردمی تاثیر پذیرفته است؛ سروده‌هایی که تماما عربی نبوده و کاربرد خرجه‌های غیر عربی، بر زیبایی و تأثیرگذاری آن افزوده است.

ابن عربی و موشّح‌سرایی

محی‌الدین بن عربی در سال ۵۶۰هجری در شهر مرسیه، یکی ازشهرهای اندلس (اسپانیای امروز) به دنیا آمد. بی‌تردید او یکی ازبزرگ‌ترین عارفان تاریخ اسلامی است که با آثار گران-بهای خود بر عرفان نظری تأثیر فراوانی نهاد و بسیاری از عارفان پس از او، از مشرب فکری او سیراب شده‌اند. زندگی و منش ابن‌عربی، ازشگفتی‌های روزگار است. برخی معتقدند درتاریخ عرفان اسلامی، کسی در گستردگی اطلاعات، فراوانی استادان و پرشماریِ مؤلفات به پای او نمی‌رسد. او با تلاش و کوشش فراوان، توانست از محضر استادان سرشناس زمان خود بهره ببرد و از آنان اجازه نقل حدیث بگیرد که شمار آنان به هفتاد کس می‌رسد. او

توانست نظام فکری جدیدی ایجاد کند که هنوز هم محور بینش‌های عرفانی در جهان اسلام است. برخی، تعداد نوشته‌های وی را ۸۴۸ کتاب و رساله دانسته‌اند که از جمله آثار او عبارت‌اند از: فصوص‌الحکم، الفتوحات المکیه، الدیوان الاکبر، ترجمان‌الاشواق.

نوع اول، موشّحاتی هستند که ویژگی‌های شعری و شخصیتی ابن عربی در آن دیده می‌شود و می‌توان گفت ابن عربی سرآمد این فن در ادب عربی است و توانسته معانی صوفیانه را در قالب موشّحات بگنجاند و اشعار را با معانی رمزی بیاراید. نوع دوم موشّحاتی هستند که در آن ها از معانی صوفیانه به صورت غیر مستقیم سخن رانده است. در واقع ابن عربی غزل را که برگرفته از جان آدمی است و موسیقی شاد و طرب‌انگیزی بر آن حاکم است، واسطه‌ای برای بیان مضامین صوفیانهٔ خود قرار داده است؛ این در حالی است که این غزل سرچشمه‌ای جز عشق حقیقی و حب الهی ندارد.

سبک و سبک‌شناسی

در خصوص سبک و سبک‌شناسی تاکنون تعریف جامع و واضحی ارائه نشده است. پیرگیرو سبک را این‌گونه معرفی می‌کند: «سبک، مطالعهٔ زبان و آن چیزی است که به واسطهٔ زبان دچار تحول شده و همچنین مطالعهٔ یک نوآوری است» (بو مصران، ۲۰۱۱: ۸). و گفته شده: «سبک نوعی گفت‌وگوی دائمی بین خواننده و نویسنده در خلال متنی مشخص است» (مطلوب، ۲۰۰۲: ۱۲۶). در واقع سبک یک مکتب زبانی است که متن را از لحاظ عناصر، فنون و نوآوری‌های برگرفته از زبان و بلاغت مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد (ابو العدوس، ۲۰۱۳: ۵۱). دانش سبک‌شناسی یکی از شیوه‌های بررسی متون ادبی با تکیه بر ویژگی‌های زبانی و ادبی یک اثر است. هر اثر ادبی به اعتبار ویژگی‌های سبکی منحصر به فرد خود از آثار دیگر متمایز می‌شود، این شاخه‌های سبکی متمایز کنندهٔ آثار ادبی از دیگر آثار است و به دیگر تعبیر هویت آن متن است. به همین دلیل است که در برخی مباحث، سبک را انحراف از نرم یا هنجار بیان دیگران دانسته‌اند؛ به این معنی که سبک هر نوشته با سنجش و در تقابل با اثری دیگر درک و مشخص می‌شود (میر صادقی، ۱۳۷۸: ۱۶۷). به بیانی دیگر سبک محصول گزینش خاصی است که نویسنده از سیاههٔ مترادفات زبانی به عمل می‌آورد. بنابر این دیدگاه، هر نویسنده‌ای برای معنای واحدی، از زبان متفاوتی استفاده می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۶).

ویژگی‌های زبانی

لایهٔ زبانی دو زیر مجموعه را در بر می‌گیرد؛ لایهٔ نخست لایهٔ آوایی یا صوتی است و لایهٔ دوم لایهٔ نحوی یا ترکیبی است.

۱. لایهٔ آوایی

همان‌گونه که از عنوان این سطح بر می‌آید، در این روش به بررسی جلوه‌های آوایی و عوامل تشکیل دهندهٔ آن پرداخته می‌شود، که عبارت‌انداز: وزن، نغمه،تکرار وهرگونه توازنی که گوش و احساس از شنیدن آن لذت می‌برد و به وجد می‌آید؛ چرا که موسیقی یا وزن، یکی از عناصر اصلی ساختار کلام و به‌ویژه اثر ادبی است و به اثر ادبی زیبایی خاصی می-بخشد. این موسیقی و وزن به اشکال گوناگون در یک اثر ادبی بروز پیدا می‌کند (عاصی و یعقوب، ۱۹۸۷: ۱۲۱۶/۲).

۱-۱. موسیقی کناری(قافیه)

منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تاثیر است ولی ظهور آن در سرتاسر بیتیا مصرع قابل مشاهده نیست. آشکارترین این نوع، ردیف و قافیه است(شفیعی‌کدکنی، ۳۹۱:۱۳۸۶). با توجه به اینکه در شعر ابن عربی ردیف وجود ندارد به بررسی قافیه در موشّح او بسنده می‌کنیم.

الحقّ صوَّرنی فی کلِّ صوره
کمثل بسملةٍ من کلِّ سوره
آقامنی عند حشر الناسِ سوره
بجنةٍ و بنارٍعلی اختلاف الذراری فأنا بین حیٍّ و مَیتٍ فی تبارِ
لو آنّ هذا الذی آخذت عنه
من کلِّ ما لاح لی منی و منه
ما کان لی فی وجودِ الحق کنهُ
آسری فلستُ بساری کمثل سیر الدراری بین نشرٍ و طیٍّ فِعلَ الشموسِ المدارِ

(ابن عربی، ۱۹۹۵: ۸۱)

(ترجمه: حضرت حق مرا در بهترین صورت به تصویر کشیده است، مانند نام خداوند در سوره‌های قرآن. به هنگام رستاخیز، مرا به جوش و خروش می‌آورد. سوگند به بهشت و جهنم که من بین زنده ماندن و مردن در تلاشم.اگر درک من به این چیزی که از حق دریافت

کرده‌ام، و آن چه که از خودم و از او بر من نمایان شده است محدود باشد پس در این صورت هرگز حقیقت ذات او را در نمی‌یابم. من راه می‌سپرم ولی نه مثل ستارگان که گاه نمایان و گاه پنهان می‌شوند بلکه همچون خورشید که همه گرد آن می‌گردند).

قافیه قفل‌ها «تبار و مدار» و قافیه دور نخست «صوره و سوره» با حرف رویّ «راء» آمده است. در دور بعد کلمات (عنه، منه،کنه) تشکیل دهندهٔ قافیه هستند. شایان ذکر است که در هر یک از قفل‌ها یک قافیهٔ درونی نیز وجود دارد؛ مثلا در قفل نخست کلمهٔ «الذراری» با کلمهٔ «الدراری» در قفل دوم هم قافیه هستند که در واقع این قفل‌ها، مصرّع هستند؛ یعنی مصرع‌های زوج و فرد هر دو دارای قافیه می‌باشند. این قبیل موشّحات را که قفل‌های آن ها دارای قافیه‌ای یکسان هستند و هر یک از ادوار قافیه‌ای متفاوت دارند، موشحات مقفّا می‌نامند.

یکی از مضامین مهم در مفاهیم عرفانی، وحدت وجود است، به طوری که عارف تمامی اشیای موجود در جهان را جلوه‌ای از ذات باری‌تعالی می‌داند و قدرت خداوند را در همه امور متجلی می‌یابند. در این ابیات ابن عربی به این مفهوم اشاره می‌کند؛ به طوری که ذات انسانی تصویری از قدرت الهی است و انسان واصل نشانه‌ای از آیات الهی است و به این دلیل شاعر خود را به «بسمله» سوره‌های قرآن مانند نموده است.

۱-۲. موسیقی درونی

موسیقی درونی عبارت است از «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت حرف دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۱). موسیقی درونی تأثیر به‌سزایی در زیبایی شعر دارد و در کنار سایر اجزای تشکیل‌دهندهٔ آهنگ شعر بر رونق سروده‌ها می‌افزاید: «این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (همان: ۳۹۲). به این ترتیب موسیقی درونی از هم‌نشینی و پیوستگی حروف و کلماتی به وجود می‌آید که در مجاورت هم ایجاد آهنگ و ریتمی خاص نمایند. ابراهیم خلیل در بیان تفاوت موسیقی بیرونی و درونی می‌گوید: «وزن در شعر امری اجباری است، در حالی‌که موسیقی درونی امری اختیاری و از روی قریحه و ناخودآگاه است» (خلیل، ۲۰۱۴: ۳۲۱).

عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی درونی مجموعه صنایع لفظی بدیعی متعددی هستند که در ادامه به مهم‌ترین موارد آن ها اشاره می‌کنیم.

۱-۲-۱. جناس

جناس یکسانی و همسانی دو یا چند واژه در واج‌های سازنده را گویند مشروط بر اینکه معانی متفاوتی داشته باشند. دو کلمهٔ هم جنس گاه جز معنی، هیچ تفاوتی ندارند و گاه علاوه بر معنی در یک صامت یا مصوّت کوتاه با هم متفاوتند. ارزش جناس به موسیقی و آهنگی است که در سخن می‌آفریند و زیبایی جناس در گرو پیوندی است که با معنای سخن دارد. ابن عربی در موشّح خود از جناس بهرهٔ بسیاری برده است. او در سراسر این موشّح انواع جناس را به‌کار گرفته و گویا می‌خواهد از آن برای القای معانی و ثبت آن در ذهن خواننده استفاده کند. به‌کارگیری جناس در موشّح او آن‌چنان زیبا و ماهرانه است که موسیقی و آهنگی لطیف به اشعارش بخشیده است. همان‌گونه که قبلا گفته شد موشّحات بر پایهٔ غنا و موسیقی بنا نهاده شده است و اگر چه ابن عربی از آن برای بیان مضامین صوفیانه بهره برده اما از فضای موسیقایی آن نیز غافل نمانده است. اینک به بررسی نمونه‌هایی از انواع جناس در موشّح او می‌پردازیم:

الف) جناس تام

جناس تام آن است که دو کلمه در شکل، تعداد و نوع حروف و حرکات آن یکسان باشند جز در معنی که می‌بایست دارای اختلاف باشند.

الحقّ صوَّرنی فی کلِّ صوره
کمثلِ بسملةٍ من کل سوره
آقامنی عند حشر الناسِ سوره

بین دو کلمه (سوره و سوره)جناس تام وجود دارد سورهٔ نخست به معنی سوره‌های قرآن و دومی به معنای شدت و حدّت است. در ادامه می‌گوید:

آسری فلستُ بساری کمثل سیر الدراری بین نشر و طیٍّ فعل الشموس المدار
حتی آخذتُ بثآری وقمت آحمی ذماری آنا من نسل طیٍّ السادهٔ الکبار

(ابن عربی، ۱۹۹۵:۸۱)

بین دو کلمه "طی و طی "جناس تام وجود دارد که اولی به معنای "پنهان شدن"و دومی نام قبیله‌ای است که شاعر خود را به آن منسوب نموده است.

این ابیات اشاره به لزوم خودسازی برای حرکت در مسیر طریقت است، شاعر گویا به این امر اشاره دارد که تنها پس از مبارزه با نیروهای شیطانی درون خویش و شکست دادن

آن ها توانسته در مسیر قرب پا نهد و در میان جایگاه مقرّبان (نسل طیّ) جای بگیرد؛ در شعر عرفانی قبیلهٔ «طیّ» کاربرد رمزی دارد که اشاره به جایگاه مؤمنان و مقرّبان درگاه حق است که خاستگاه آن قبیلهٔ شیخ اکبر ابن عربی است (بورینی و نابلسی، ۱۳۰۶: ۱۷).

ب) جناس ناقص

جناس ناقص، جناسی است که دو کلمه در یک حرف با هم اختلاف دارند و نباید اختلاف در بیش از یک حرف باشد. همین اختلاف یک حرف، اگر قریب‌المخرج باشد مضارع است و اگر بعیدالمخرج باشد لاحق نامیده می‌شود.

آنا الإمام الذی ضمَّ المواکب
کمثل بدرٍ بدا بین الکواکب
(ابن عربی، ۱۹۹۵: ۸۲)

(ترجمه: من رهبر و پیشوایی هستم که کاروان‌های بسیاری با خود همراه نموده و همچون ماهی هستم که در بین ستارگان می‌درخشد).

بین دو کلمهٔ "المواکب و الکواکب" جناس ناقص وجود دارد و از آن جا که «میم و کاف» بعید المخرج هستند از نوع جناس لاحق است.

در این بیت شاعر به مفهوم عرفانی عالم واصل و یا انسان کامل اشاره کرده است «بدر» (ماه کامل) اشاره به این معنا دارد و همچنین کواکب استعاره از کسانی است که پا در این طریق نهاده‌اند؛ بنابراین، امامت عارفان بر عهدهٔ شیخ کاملی است که به مانند ماه شب چهارده تکامل یافته است.

ج) قافیهٔ میانی

قافیهٔ میانی یا درونی در شعر همان سجع در نثر است که یکی دیگر از عوامل ایجاد موسیقی به شمار می‌رود و باعث زیبایی و انسجام سخن می‌شود. «زیبایی سجع در این است که واژگان سجع‌دار در عین اختلاف، با هم وحدت دارند و انسان همیشه از دریافت و ایجاد وحدت در عین کثرت لذت می‌برد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۳۷).

ابن عربی در بخشی از این موشّح به به‌کارگیری قافیهٔ میانی روی می‌آورد تا شعرخود را از حیث آهنگ منسجم‌تر نماید:

آسری فلستُ بساری کمثل سیر الدراری بین نشر و طیٍّ فعل الشموس المدار

حتی آخذتُ بثأری وقمت آحمی ذماری آنـا مـن نسـل طـیِّ السـادۀ الکبـار

(ابن عربی، ۱۹۹۵: ۸۱)

یکی از نمودهای قافیۀ میان تصریع است که در سراسر موشّح ابن عربی، فراوانی دارد و به تاکید می‌توان گفت هیچ بخشی از شعرش را نمی‌توان یافت که خالی از تصریع باشد. تصریع در اصطلاح عبارت است از هم‌وزن بودن و هم‌روی بودن رکن آخر مصرع‌ها یا به اصطلاح عروضیان عبارت است از یکسانی عروض و ضرب در وزن و روی (خلوصی، ۱۹۶۳: ۳۷). نمونه‌ای از این آرایه را در مقطع زیز می‌بینیم:

آنـا الامـام الـذی ضـمَّ المواکـب کمثـل بـدرٍ بـدا بـینَ الکواکـب

عـاد الحبیـبُ الـذی یکـون یعـرفُ و آنّـه بوجـودی أعَـرفُ

واژگانی مثل ساری، درراری، ثأری و ذماری و... با کلمات قافیه هم رویّ هستند و باعث غنای موسیقایی در این موشّح شده‌اند.

۲. لایۀ واژگانی

در این لایه، هدف سبک‌شناس بررسی ویژگی الفاظ و کلماتی است که در سبک مؤلف تأثیرگذار است. همچون دسته‌بندی کلماتی که در یک دایرۀ معنایی مشخص به‌کارمی روند و مطالعه و بررسی این کلمات و این‌که چه الفاظی بسامد بالایی در متن او دارند. مثلا یک شاعر مکتب رمانتیک، در انتخاب الفاظ و کلمات بیش‌تر از طبیعت الهام می‌گیرد و یایک شاعر مکتب رمزی از الفاظی الهام‌بخش و نمادین بهره می‌گیرد.

۲-۱. باستان‌گرایی(آرکائیسم)

بهره‌مندی از واژگان کهن در یک اثر ادبی را باستان‌گرایی واژگانی می‌نامند. از جمله شگردهایی که برجستگی خاصی به زبان شاعر می‌بخشد، کاربرد آرکائیک زبان و احیای زبان گذشته و کاربرد آن در زبان روزمره و امروزی است. باید توجه داشت که «صرف کاربرد این واژه‌ها نمی‌تواند به اثری، صورت آرکائیسم دهد. نحوۀ پیوند و کنار هم قرار گرفتن آن ها، ارتباط معنایی و فرا ایستادن ساختار عبارت از سطح یک ساخت نحوی معمولی و گفتاری در ارائۀیک هیئت آرکائیسمی، اعتبار و اهمیت ویژه‌ای دارد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۵).

مفهوم باستان‌گرایی محدود به کاربرد واژگان کهن نیست «حتی انتخاب یک تلفّظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستان‌گرایی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۵). ناگفته نماند

شاعر در گزینش واژگان قدیمی به گفتهٔ لیچ باید «سه اصل نقش‌مندی، جهت‌مندی و غایت-مندی را رعایت کند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۸). در غیر این صورت باعث آشفتگی زبان و پیچیدگی و در هم ریختگی عناصر شعری می‌شود. باستان‌گرایی شعری ابن عربی در حوزهٔ واژگان نمود بارزتری یافته و او از این امکان زبانی در شعر خود به خوبی بهره گرفته است. ساخت‌های کهن‌گرایی که ابن عربی در اشعار خود ذکر کرده است بیان‌گر توانایی شاعر در به‌کارگیری این نوع زبان است. ابن عربی با به‌کارگیری واژگان قدیمی که هم اکنون کاربرد چندانی ندارند زیبایی خاصی به شعر خود بخشیده است و نکتهٔ مهمی که در بررسی این ابیات به چشم می‌خورد انتخاب آگاهانهٔ این الفاظ است بدون این‌که مخلّ معنی یا ساختار کلام باشد:

حتّی أخذتُ بثأری و قمتُ أحمی ذماری أنا من نسل طیٍّ السادهٔ الکبار
(ابن عربی، ۱۹۹۵: ۸۲)

«ثأر، ذمار، طی»همگی از جمله الفاظی هستند که در اشعار قدیمی دارای کاربرد بسیاری بوده‌اند اما با جستاری در شعرهای عصر شاعر در می‌یابیم که این الفاظ کم کاربرد شده‌اند. یکی از معانی رایج در عصر جاهلی که تقریبا تمام شعرا در زمینهٔ آن شعر می‌سرودند خون-خواهی و انتقام و فخر به قبیلهٔ خود بوده است.

لو لا وجود السراری و سابحات الدراری لم یکن ثم عیٌّ غداهٔ تُزجی السواری
(همان‌جا)

«السراری، سابحات، الدراری،غداه و سواری» همگی الفاظی هستند که در گذشته در زبان عربی کاربرد بسیاری داشته‌اند؛ اما رفته‌رفته کم کاربرد شده‌اند و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. ابن عربی این الفاظ را بسیار ماهرانه به‌کار برده است بدون اینکه مخلّ ساختار یا معنای کلی کلام باشد؛ از این رو به‌کارگیری زبان آرکائیک شعر او را زیبا و متمایز ساخته است.

بدرٌ حلاه الدراری بین الجوانحِ ساری لیس یدنیه شیء علی دنوّ المزارِ

«الدراری و الجوانح» از جمله کلمات پرکاربرد در اشعار گذشتگان بوده که ابن عربی با مهارت شاعرانهٔ خود از آن بهره برده است.

در این مقطع نیز شاعر با اشاره به «بدر» در مورد انسان کاملی سخن می‌گوید که با وجود این‌که بین مردم زندگی می‌کند اما جایگاه او بسی رفیع و دست‌نایافتنی است.

۲-۲. زبان رمزی

صوفیان، جهان محسوس را سایهٔ عالم بالا می‌دانند، هرچه در این‌جا است رمزی است از

عقل کل و حقیقت مطلق؛ جان صوفی شاعر، مشغول «امرِ کل» است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در کل و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به‌شمار می‌رود. ابن عربی از طریق رمز، زبان درون‌گرایانه‌اش را که مولود شهود عرفانی و تجربهٔ درونی است به زبان وجودی تبدیل کرده است. به‌طور کلی رموز عرفانی موجود در اشعار عرفا به‌سادگی قابل درک نمی‌باشد و چه بسا بین معنای برداشت شده توسط خواننده و معنای مورد نظر شاعر فاصلهٔ بسیاری باشد. اما ابن عربی با مهارت شاعرانهٔ خود به‌گونه‌ای این رموز را در قالب موشّحات گنجانده است که زبانی به مراتب روان‌تر از اشعار دیگر عرفا به دست داده است. ابن عربی در موشّح مورد بحث از بیت نخست به زبان سمبولیک روی می‌آورد:

الحقّ صوَّرنی فی کلِّ صورَهْ کمثلِ بسملهٍ من کلِّ سُورَهْ

شاعر با تشبیه خود به «بسملهٔ سوره» اشارهٔ نمادینی دارد به این‌که او یکی از بزرگ‌ترین آیات الهی است همان‌گونه که «بسمله» را بزرگ‌ترین آیه در هر سوره نامیده‌اند. (العیاشی، ۱۳۷۵: ۲۱/۱)

یکی دیگر از نمادهایی که در شعر ابن عربی کاربرد دارد، انتساب به قبیلهٔ «طیّ» به معنای خاص عرفانی است که برای بیان جایگاه مقرّبان الهی به‌کار می‌رود:

أنا من نسلِ طیٍّ السادةِ الکبارِ

در شعر عرفانی قبیلهٔ «طیّ» کاربرد رمزی دارد که اشاره به جایگاه مؤمنان و مقرّبان درگاه حق است که خاستگاه آن قبیلهٔ شیخ اکبر ابن عربی است (بورینی و نابلسی، ۱۳۰۶: ۱۷).

۳. لایهٔ نحوی

آواها، ساختارها و کلمات همگی با در کنار هم قرار گرفتن یک معنا را ایجاد می‌کنند از این رو ارزش‌های معانی از طریق ارتباط میان اجزای جمله حاصل می‌شود. مطالعه و بررسی این عناصر که مستلزم آشنایی با قواعد و اصول ترکیب جملات است بر عهدهٔ علم نحو است به این ترتیب علم نحو عبارت است از: «مطالعهٔ روابط میان صورت‌های زبانی در جمله و چگونگی توالی و نظم و همنشینی و چینش واژه‌ها» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۷). بررسی جمله از نظر محور هم‌نشینی و دقت در ساخت‌های غیر متعارف، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربرد شیوه‌های کهن دستوری، همگی در سطح نحوی قرار می‌گیرد. گاهی سیاق عبارات و طرز جمله‌بندی و به عبارت دیگر نحوهٔ بیان مطلب به لحاظ جمله‌بندی جلب توجه می‌کند و به یک اثر ادبی وجههٔ سبکی می‌دهد.

۳-۱. همپایگی جملات

اصطلاح همپایگی به آن دسته از ساخت‌های نحوی اطلاق می‌شود که در آن از ترکیب دو یا چند هم‌نوع یک واحد بزرگ‌تر تشکیل می‌شود؛ به طوری‌که همان روابط معنایی را با عناصر پیرامون داشته باشد. همپایگی می‌تواند در سطح واژه، گروه، بند یا جمله رخ دهد به عقیدهٔ هارتمن همپایگی به ساختارهایی اطلاق می‌شود که ویژگی‌های عمدهٔ آن ها عبارتند از: ۱. تکرار نوع سازه ۲. تفکیک سازه‌های تکراری به واسطهٔ دست کم یک حرف ربط همپایگی ۳. کاهش اختیاری عناصر حشو(Hartman، ۲۰۰۰: ۲۱). اما همپایگی از لحاظ ذکر حرف ربط به دو دستهٔ آشکار(ذکر حرف ربط برای پیوند همپایه‌ها) و نا آشکار(ذکر نشدن حرف ربط)تقسیم‌بندی می‌شود. به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت جملات را می‌توان به دو نوع ساده و مرکّب تقسیم کرد که جملات مرکب معمولا با حرف ربط به یک‌دیگر مرتبط می‌شوند. باید توجه داشت که همپایگی بین اسم یا بین افعال قرار می‌گیرد؛ از این رو یک اسم و یک فعل نمی‌توانند با هم رابطهٔ همپایگی داشته باشند. با بررسی موشّح ابن عربی در می‌یابیم که درصد کاربرد جملات مرکب در آن بسیار بیشتر از جملات ساده است. ابن عربی برای ایجاد جملات مرکب از انواع حروف ربط بهره برده است که نمونه‌ای چند از آن را از نظر می‌گذرانیم.

أنا الامام الذی ضمّ المواکب/ کمثل بدرٍ بدا بینَ الکواکب/ أقامنی عند حشر الناسِ سورَه/ بجنهٔ و بنارٍ علی اختلاف الذراری/ فأنا بین حیٍّ و میّتٍ فی تبارِ. (ابن عربی، ۸۲:۱۹۹۵)

حروفِ فوق بین واژه‌ها و جملات ایجاد ارتباط کرده است که همگی از نوع همپایگی آشکار هستند. نتیجه‌ای که به دست می‌آید این است که ابن عربی علاقهٔ فراوانی به جمله‌های مرکب و طولانی دارد و دائم به دنبال آن است تا با مهارت شاعرانهٔ خود به اطالهٔ کلام بپردازد. او این طول کلام را به نحو هنرمندانه‌ای ایجاد کرده که به‌دور از هرگونه تکلّف و ملالت است.

مردد ماندن بین مرگ و زندگی از جمله مفاهیم عرفانی است که به تقلب حالات سالک اشاره دارد؛ بدین‌گونه که زندگی سالک در یاد خدا، و مرگ او در غافل ماندن از ذکر الهی است و در اینجا شاعر خود را در حالتی بین این دو توصیف می‌کند.

ویژگی‌های ادبی

آرایه‌های ادبی یا آشنازدایی‌های زبانی در دو دستهٔ کلانِ معنایی و لفظی رده‌بندی می‌شوند. آن دسته که صورت زبان را برجسته می‌سازند و برونهٔ زبان را تشخّص می‌بخشند، با

نام آرایه‌های لفظی شهرت دارند که زبان را در سطح آوایی و روابط هم‌نشینی واژگان، برجسته می‌کنند؛ آرایه‌هایی مثل سجع، جناس، واج‌آرایی، رد العجز علی الصدر. آرایه‌های دسته دوّم که به ساختارهای معنایی در درونهٔ زبان مربوط‌اند و عمل پردازش اندیشه را انجام می‌دهند صناعات معنایی نامیده می‌شوند؛ عناصری همچون مجاز مرسل، استعاره، تشبیه، کنایه و الخ (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۴ – ۳۰۵). هدف سبک‌شناس در این سطح تحلیل پیوند صورت‌های بلاغی مثل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و... با اندیشه و بررسی نقش و کارکرد آن‌ها در متن است.

در میان صور مختلف خیال، تشبیه بدیع‌ترین و جالب‌ترین صورت‌ها و حالات را به تصویر کشیده است. پورنامداریان معتقد است: «مرکز اغلب صورت‌های خیال که حاصل نیروی تخیّل شاعر است، تشبیه است و صورت‌های ویژهٔ خیال از قبیل تمثیل و استعاره و تشخیص و رمز و حتی گاهی کنایه با صورت‌های دیگر بیان که می‌توان با توسعه آن ها را نیز در دایرهٔ تصویر قرار داد، در حقیقت از یک تشبیه پنهان یا آشکار مایه گرفته است. همین نسبت قدرت تخیّل شاعر تا حد بسیار زیادی در پیوند شباهت میان اشیا آشکار می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۹).

۱. تشبیه

یکی از پر بسامدترین نمونه‌های بلاغی در شعر ابن عربی به‌کارگیری تشبیه است. این عارف بزرگ در واقع با ایجاد تصاویر شاعرانه انتقال مفاهیم به مخاطب را دو چندان کرده است. از آن جا که عرفا اغلب نمی‌توانستند آن چه را که تجربه می‌کنند در قالب کلمات و واژگان بیان کنند بنابراین از تشبیه و استعاره بهره برده‌اند تا حتی الامکان زبان خود را برای خواننده قابل فهم سازند.تشبیه دارای چهار رکن است. در برخی از تشبیهات، ابن عربی از تمام ارکان برای برقراری همانندی بین دو چیز استفاده کرده است:

الحق صوّرنی فی کلِّ صوره
کمثل بسملةِ من کل سوره

شاعر تجلّی حضور و وجود حق تعالی در تمامی امور را به "بسم الله" تشبیه کرده است که در آغاز هر سوره پدیدار می‌شود.در اینجا شاعر به جهت کمال عرفانی و وصلی که او را به مقام قرب رسانده، خود را به «بسمله» تشبیه نموده است، وجه شبه در این تشبیه این است که همان‌گونه که «بسمله» در صدر آیات یک سوره قرار می‌گیرد، وجود مقدس انسان کامل

نیز بر تمامی کائنات مقدم است.در جای دیگری از این موشّح از آرایهٔ تشبیه بهره می‌برد و می‌گوید:

آنـــا الإمـــام الـــذی ضـــمَّ المواکـــب
کمثـــل بـــدرٍ بـــدا بـــین الکواکـــب

(ترجمه: من همان پیشوایی هستم که کاروان‌ها را گردهم آورده، و ماه کاملی را می‌مانم که بین ستارگان پدیدار شده است).

شاعر خود را پیشوا و راهنمایی می‌داند که در بین اطرافیان و کسانی که تحت لوای او هستند، می‌درخشد و خود را به‌سان ماه می‌داند. همان‌گونه که ماه در بین ستارگان دارای درخشش خاصی است من نیز در بین آن افراد می‌درخشم. منظور از خود همان‌گونه که در بند پیشین آمده است، انسان کامل و عارف واصل است. در این بیت وجه شبه که درخشیدن و نورانی بودن است حذف شده است. در بین انواع تشبیه، آن دسته که وجه شبه آن ها حذف شده باشد تشبیه مجمل می‌نامند. از طرف دیگر چون وجه شبه بر گرفته از هیئت است از نوع تشبیه تمثیل است. از آن جا که این نوع تشبیه با کاربرد دلیل و برهان به‌وضوح در ذهن خواننده نقش می‌بندد دارای تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب است.

۲. استعاره

استعاره پس از تشبیه یکی دیگر از ابزارهای زیبایی‌آفرین و بیان مواجید عرفانی در موشّحات ابن عربی است. در تعریف استعاره گفته شده: «یکی از انواع مجاز است و مجاز نقطهٔ مقابل حقیقت است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵). در استعاره، لفظ به معنای حقیقی به‌کار نمی‌رود و آن کلمه با معنای اصلی دارای اشتراکاتی است. از این‌رو ابن عربی دو هدف را دنبال می‌کند یکی زیبایی‌آفرینی و دیگری انتقال بهتر معنا به مخاطب؛ زیرا او هم تصویر را برای ایجاد زیبایی که از ویژگی‌های زبان عرفانی است به‌کار برده و هم از تصویر برای انتقال ادراکات عرفانی خود در زیباترین شکل بهره برده است. استعارهٔ مصرّحه و مکنیه به دلیل فشردگی و ایجاز از ارزش ویژه‌ای برخوردارند. نمونه‌هایی از استعاره را در مقطع ذیل می‌آوریم:

بـــــدر حـــــلاه الـــــدراری بـــــین الجـــــوانح ســـــاری
لـــــیس یُدنیـــــه شـــــیءٌ علـــــی دنـــــوّ المـــــزارِ

(ترجمه: ماه کاملی که ستارگان آن را زینت بخشیده‌اند، در درونم جاری است؛ چیزی آن را نزدیک نمی‌کند، با وجودی‌که زیارت‌گاهش نزدیک است).

در این بیت «بدر» استعاره از انسان کاملی است که به مقام قرب رسیده است که در اصطلاح اهل عرفان «انسان کامل» نامیده می‌شود و مصداق بارز آن حضرت ختمی مرتبت(ص) است. «الدراری» نیز اشاره به مریدان انسان کامل است که از وی پیروی می‌کنند.

در بیتی که در قسمت تشبیه مورد بررسی قرار گرفت باز ابن عربی از استعاره بهره برده است:

آنـــا الإمـــام الـــذی ضـــمَّ المواکـــب
کمثـــل بـــدرٍ بـــدا بـــین الکواکـــب

در این بیت «امام» استعاره از انسان کامل است که پیشوای اهل طریقت است و «مواکب» استعاره از خیل مریدان است. «بدر» و «کواکب» نیز در مصرع بعدی در برابر دو کلمهٔ پیشین آمده است. در بیت زیر نیز استعاره‌هایی دیده می‌شود:

فأنـــــا بـــــین حـــــیٍّ ومیِّـــــتٍ فـــــی تبـــــارِ

در اینجا «حیّ» استعاره از انسان هدایت شده و «میّت» استعاره از انسان گمراه است و این دو استعاره برگرفته از تعبیر قرآنی است؛ زیرا قرآن کریم نیز چنین تعبیری را به کار برده است که مفاد آیهٔ «وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا» (مائده: ۳۲) بر آن دلالت می‌کند.در بیت زیر نیز «قول ثقیل» کاربردی استعاری دارد:

آهـــیم وجـــداً بمـــن ألقـــی علیَّـــا قـــولاً ثقـــیلاً آتـــی منـــی إلیَّـــا

(ترجمه: شیفته و سرگشتهٔ آن کسی هستم که سخن بزرگی در مورد من گفته است. و این سخن از سوی خودم به سراغ خودم آمده است).

«قول ثقیل» استعاره از معانی‌ای است که شاعر در عالم شهود از آن ها بهره برده است؛ مرحلهٔ شهود عرفانی مرحله‌ای است که عارف علوم را بدون واسطه و به طور ذاتی در می‌یابد و به او الهام می‌شود که سختی‌های بی‌شماری پیش روی او است ولی عارف با وجود این سختی‌ها دستخوش وجد و شادی می‌شود و ابن عربی در این بیت به این حالت اشاره دارد.

استعاره‌هایی که در این موشّح آمده است همگی جنبهٔ عرفانی دارند و از این جهت به

نمادها و سمبل‌ها شبیه هستند اما آن چه آن ها را متمایز می‌سازد این است که سمبل‌ها متعارف هستند و در میان اهل این نحله مصطلح شده‌اند ولی الفاظی که کاربردشان استعاره تلقی می‌شود با وجود این‌که دلالت‌هایی شبیه سمبل دارند، اما مصطلح نشده و جا نیفتاده‌اند.

نتیجه‌گیری:

از آن چه در این نوشتار آمد نتایج زیر به دست می‌آید:

ابن عربی برای غنای فضای موسیقایی موشّح خود از انواع جناس، تصریع و قافیهٔ میانی بهره برده است. در سطح واژگانی، می‌توان به مواردی همچون به‌کارگیری واژگان کهن، اشاره نمود. او واژگان کهن را در نهایت زیبایی و بدون این‌که مخلّ معنا باشد، به‌کار گرفته است. از آن جا که عرفا اغلب برای بیان مقاصد و اغراض صوفیانهٔ خود زبان رمز را به‌کار گرفته‌اند، ابن عربی نیز از سایر عرفا مستثنا نبوده و زبان رمز و اشارت را برای بیان اغراض صوفیانهٔ خود، برگزیده است. به‌کارگیری زبان رمز تا حدی اشعارش را در هاله‌ای از ابهام پنهان نموده است و تنها آن کسی می‌تواند اشعار او را به خوبی درک کند که با اصطلاحات عرفانی آشنا باشد. نکتهٔ مهم و در خور توجه ساده‌تر و قابل فهم‌تر بودن زبان ابن عربی در این موشّح در مقایسه با دیگر اشعار عرفانی او و سروده‌های دیگر عرفا است که این خود نشان از رویکرد عامه‌پسند ابن عربی در موشّحاتش است.

در سطح نحوی بارزترین ویژگی موشّح ابن عربی کاربرد همپایگی نحوی است که جملات ساده به وسیله حروف همپایه‌ساز به جملات مرکّب و طولانی‌تری تبدیل شده‌اند و شاعر در نهایت مهارت و به‌دور از هر گونه تکلّفی، به به‌کارگیری آن پرداخته است.

در لایهٔ ادبی نیز از انواع شگردهای زیبایی کلام بهره‌برده است. در این میان استعاره و تشبیه پربسامدترین ابزار زیبایی‌آفرین در موشّح اوست که به زیبایی هر چه تمام‌تر در انتقال مفاهیم و تصویر عمیق‌تر معنا ایفای نقش نموده‌اند.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم.

۲- عنانی، محمد زکریا، (۱۹۹۹)، تاریخ الأدب الأندلسی، کویت: دار المعرفه.

۳- الأبطح، جلال، (۱۹۹۴)، الأسلوبیه، حلب: مرکز الإنماء الحضاری.

۴- ابن عربی، محی‌الدین، (۱۹۹۵)، الدیوان الأکبر، تصحیح: أحمد حسن بسج، المجلد الأول، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۵- ابو العدوس، یوسف، (۲۰۱۳)، الاسلوبیه و التطبیق، عمان، دارالمسیره.

۶- الأهوانی، عبد العزیز، (۱۹۵۷)، الزجل فی الأندلس، نشره معهد الدراسات العربیه،القاهره: جامعه الدول العربیه.

۷- بو مصران، نبیل، (۲۰۱۱)، بنیات الأسلوب، الجزائر: جامعه قاصدی.

۸- بورینی، حسن و نابلسی، عبدالغنی، (۱۳۰۶)، شرح دیوان ابن الفارض، مصر: المطبعه الشرفیه.

۹- پور نامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰- خفاجی، عبد المنعم، (۱۹۹۲)، الأسلوبیه و البیان العربی، القاهره، دار المصریه للبنایه.

۱۱- الفراهیدی، خلیل بن احمد، (۱۴۱۴)، العین، تهران: اسوه.

۱۲- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران: آگاه.

۱۳- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، کلیات سبک‌شناسی، تهران: فردوس.

۱۴- صفوی، کوروش، (۱۳۷۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: چشمه.

۱۵- طیب، عبد الله، (۱۴۰۹)، المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها، الطبعه الأولی، بیروت: دار الکتب العلمی.

۱۶- عاصی، میشال و یعقوب، أمیل بدیع، (۱۹۸۷)، المعجم المفصل فی اللغه والأدب، الجلد الثانی، بیروت: دار العلم للملایین.

۱۷- عتیق، عبد العزیز، (بی‌تا)، الأدب العربی فی الاندلس، بیروت، دار النهضه العربیه.

۱۸- العیاشی، محمد بن مسعود، (۱۳۷۵)، تفسیر العیاشی، تحقیق: الحاج السید هاشم الرسولی المحلاتی، طهران: المکتبه العلمیه الإسلامیه.

۱۹- علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران: فردوس.

۲۰- ابن منظور، جمال الدین محمد بن مکرم، (۱۴۰۵ق)، لسان العرب، ج ۴، قم: أدب الحوزه.

۲۱- الکریم، مصطفی عوض، (۱۹۵۹)، فن التوشیح، بیروت: دار الثقافه.

۲۲- ابن بسام الشنترینی، ابوالحسن، (۱۹۸۶م)، الذخیره فی محاسن أهل الجزیره، تحقیق احسان عباس، ج۱، بیروت: دار صادر.

۲۳- خلیل، ابراهیم محمود، (۲۰۱۴)، مدخل لدراسه الشعر العربی الحدیث، الطبعه السادسه، عمّان: دار المسیره للنشر التوزیع والطباعه.

۲۴- فتوحی، محمود، (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

۲۵- مطلوب، احمد، (۲۰۰۲)، فی المصطلح النقدی، بغداد: منشورات المجمع العلمی.

۲۶- میر صادقی، جمال، (۱۳۷۸)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، چاپ اول، تهران: مهناز.

۲۷- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۸۵)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران: سمت.

28- Hartmann, K (2000), Right Node Raising and Gapping: Interface Conditions on Prosodic Deletion, John Benjamins, Amsterdam, The Netherlands.