پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۱۷) پاییز ۱۳۹۳، صص۱۶۴- ۱۲۳

هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن‌فارض

دکتر روح الله صیادی نژاد[۱]، منصوره طالبیان[۲]

چکیده

هنر شاعران در این است که با استفاده از شگرد هنجارگریزی که از جمله وجوه "رستاخیز واژگان" است به کلمات جان بخشیده و علاوه بر ایجاد زیبایی در کلام خود باعث لذت ادبی مخاطب شوند. ماهیت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی از یک سو و محدودیت حوزه کارآیی زبان از سوی دیگر باعث شده است که عارفانی هم‌چون ابن‌فارض و مولوی از زبان و بیانی هنجارگریخته استفاده نمایند. در این جستار با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به نقد و بررسی هنجارگریزی معنایی در سروده های "مولوی" و "ابن فارض" پرداخته‌ایم. با واکاوی در سروده‌های این دو شاعر درمی‌یابیم که بنیادی‌ترین دلیل وجود هنجارگریزی، ویژگی بیان‌ناپذیری تجربهٔ عرفانی است. هنجارگریزی در سروده‌های مولوی بیشتر است، چرا که وی بسیار آگاهانه‌تر از "ابن‌فارض" با تناقض بازی در سطح زبان می‌کوشد زبانی تازه بیافریند. تشبیهات حسی به حسی در سروده‌های او با توجه به مشرب عرفانی و معنویش بسامد معناداری را به خود اختصاص داده است. هرچند مولوی برخلاف ابن‌فارض یک واژه را با علاقه‌های گوناگون در معانی مختلف بکار می‌گیرد و اقتصاد زبانی زیبایی عرضه می‌نماید، لیکن هنجارگریزی ناشی از حس‌آمیزی انتزاعی و استعاره‌های مکنیه در سروده‌های ابن‌فارض زیباتر است.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، مولوی، ابن‌فارض، عرفان، زبان‌شناسی، ادبیات تطبیقی.

---

۱. استادیار دانشگاه کاشان. (نویسنده مسئول) saiiadi57@gmail.com
۲. دانش آموختهٔ زبان و ادبیات عرب دانشگاه کاشان talebiyan. 2011@yahoo. com

مقدمه

هنجارگریزی یکی از وجوه "رستاخیز واژگان" بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریه‌های نقد ادبی جدید است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی در سال ۱۹۱۷م. مطرح شد. نخستین گام را در این زمینه "ویکتور شکلوفسکی" (V. Shklovsky) با انتشار مقاله "هنر به مثابه شگرد" برداشت. این نظریه ارتباط تنگاتنگی با علم بلاغت و آرایه‌های ادبی به کار رفته در آن دارد. در حقیقت هنجارگریزی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایهٔ آن شاعر در سروده‌های خویش مرزهای نظام رایج تصورها و ذهنیات خواننده یا شنوندهٔ خود را در هم می‌شکند؛ به این معنا که با آفرینش تصویری، پیچیده و اندیشه‌خیز موجب حیرت مخاطب می‌گردد. «به این تکنیک زبانی در ادب عربی "الإنزیاح" و "العدول" گفته می‌شود» *(محمد ویس،۲۰۰۲: ۴۸)*. و «در ادبیات غرب از این شیوه با تعابیری چون "Deviation" یا "Ecart" یاد می‌کنند.» *(محمد ویس،۲۰۰۵: ۵۶)*

اگرچه خاستگاه نخستینِ مبانی و نظریه ادبی هنجارگریزی در عصر حاضر است، اما در پیشینهٔ ادب عربی و فارسی ریشه‌هایی از این نظریه یافت می‌شود. این امر بیان‌گر آن است که منتقدان و ادیبان این ملت‌ها نیز چندان با این مفاهیم بیگانه نبوده و در آثار و نوشته‌هایشان ردپایی از این نظریه را به جای گذاشته‌اند. از جملهٔ این ادیبان ابن‌فارض و مولوی هستند که به سبب تعلق‌شان به عوالم نفسانی، هیجانات، عواطف و احوال روحانی و گریز از محدودیت‌های زبان عادی در تبیین معانی و مفاهیم متعلق به ضمیر ناخودآگاه و عوالم معنوی و غیبی از الفاظ و واژگان هنجارگریخته در حوزهٔ معنایی استفاده کرده‌اند و از این طریق ظرفیت و قابلیتِ بیانِ زبانِ عادی را توسعه بخشیده‌اند. صورخیال شکل‌های گوناگونی دارد که هر یک در محسوس و ملموس کردن تجربه‌های روحانی و غیرقابل‌وصف، نقش مهم و مؤثری ایفا می‌کنند. کشفیات ابن‌فارض و مولوی اکثراً جنبه روحانی دارند و غیر قابل رؤیت می‌باشند. بنابراین انعکاس این تجربیات شخصی برای افراد عادی، با زبان معمولی

ناممکن است و این دو شاعر برای محسوس و ملموس کردن آن‌ها دست به دامن صورخیال می‌شوند.

فرضیه‌ها و سؤال‌های پژوهش

۱. هدف هنجارگریزی پیچیده و مشکل کردن شعر در جهت نفی معنا نیست، بلکه برای درک کامل‌تر از امکانات معنایی واژگان است.

۲. آمیختگی عرفان با ادب و تحول تکاملی ادبیات از سادگی به ژرفایی را می‌توان مهم‌ترین عامل گسترش هنجار هنجارگریزی در ادب عربی و فارسی برشمرد.

۳. برجسته‌ترین هنجارگریزی بیانی در دیوان "ابن‌فارض" و "مولوی" از نوع تشبیه و آن هم تشبیه بلیغ می‌باشد.

۴. آیا این دو شاعر از پدیده هنجارگریزی در سروده‌هایشان ناآگاهانه سود جسته‌اند؟

۵. بیش‌ترین هنجارگریزی معنایی در سروده‌های این دو شاعر از چه نوعی حاصل شده است؟

۶. هنجارگریزی در سروده‌های ابن‌فارض بسامد بیشتری دارد یا سروده‌های مولوی؟

پیشینه و روش تحقیق

در زمینه هنجارگریزی کتاب‌ها و مقالات گوناگونی نوشته شده است؛ در ادب عربی علاوه بر "احمد محمد ویس" که هنجارگریزی را به صورت مبسوط در دو کتاب "الإنزیاح من منظور الدراسات الأسلوبیة"، "الإنزیاح فی التراث النقدی و البلاغی" [۱] مورد بررسی قرارداده است، "سلیم سعدانی" کتاب "الإنزیاح فی الشعر الصوفی، رائیة الأمیر عبدالقاهر نموذجا" [۲] در سال ۲۰۱۰ را به رشته تحریر درآورده است. درحوزۀ ادب فارسی مقالات و پژوهش‌هایی به چشم می‌خورد؛ که از جمله

آن‌ها می‌توان به مقالاتی نظیر "هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری" [۳] به نگارش "فرزان سجودی" و"جلوه‌های سنت شکنی هنجارگریزی در یکی از غزلیات مولانا" [۴] به قلم "یحیی طالبیان" اشاره داشت.

از آن‌جا که تاکنون تحقیق جامع و مستقلی در زمینه‌ی بررسی تطبیقی هنجارگریزی معنایی در اشعار عرفانی صورت نگرفته، در جستار پیش روی قصد آن داریم به نقد و بررسی هنجارگریزی معنایی در سروده‌های دو شاعر تازی و پارسی، ابن‌فارض و مولوی بپردازیم.

لازم به ذکر است نگارندگان به علت حجم زیاد دیوان مولوی تنها به بررسی یکصد سروده اکتفا کرده اند. این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی انجام می‌شود. ابتدا هنجارگریزی در زبان ادبی و عرفانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، سپس انواع هنجارگریزی معنایی را در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم و پس از تحلیل ابیات وجوه شباهت و تفاوت کلی سروده های این دو شاعر را بیان می‌نماییم.

اهداف تحقیق

اهدافی که در این پژوهش مطمح نظر نگارندگان است به قرار ذیل است:

۱. برای خوانندگان متون عرفانی تبیین نماییم که فرآیند هنجارگریزی در سروده‌های شاعران عارف مسلک گاه حاصل حالات درونی و ضمیر ناخودآگاه آنان است و گاه با دیدهٔ عقل، الفاظ خود را از خط معیار دور می‌کنند. ۲.تشبیهات و استعاره‌های هنجارگریخته تا چه میزان بیان‌گر قوه خیال شاعر و میزان تأثیرگذاری او در خواننده است؟ ۳. آشنا کردن دانش‌پژوهان و خوانندگان متون عرفانی با شگردهای ادبی در متون عرفانی برای فهم بیشتر آن‌ها. ۴. تعمیق مطالعات ادبی و عرفانی.

بحث و بررسی

الف) هنجارگریزی در زبان ادبی و عرفانی

هنجارگریزی به معنای شکستن هنجار منطقی زبان با نگرش هنرمندانه است که به موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی سخن مجال نمود می‌یابند *(ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۷۵)*. از این رو "یاکوبسن" (Jacobson) از هنجارگریزی با عنوان "شکست انتظار" یاد می‌نماید *(محمدویس، ۲۰۰۵: ۱۴۴، جداونه، ۲۰۱۱: ۱۹)*. این انحراف از کاربرد متعارف یک اتفاق زبانی و واسطه‌ای برای شناخت سبک ادبی شمرده می‌شود و چه‌بسا بتوان هنجارگریزی را همان سبک ادبی نامید. قدر مسلم از این روست که "والیری" (Valery) «جوهرهٔ سبک را با عنوان "گریز از یک قانون مشخص" ارزیابی می‌نماید» *(فضل، ۱۹۹۶: ۲۰۸)* و "جان کوهن" (Jon cohen) سبک را امری غیرعادی می‌داند که با معیار عام هیچ سنخیتی ندارد *(کوهن. ۱۹۸۶: ۱۵)*. این گریز از هنجار، اگر عالمانه اتفاق افتد گذشته از شکوفایی، بالندگی به غنای زبان نیز کمک می‌کند. این تکنیک زبان‌شناسی شکستن ساختار سطحی الفاظ را در دستور کار خود دارد نه ساختار عمیق و ژرفی واژه‌ها *(ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۴۸)*. شاعر با بکارگیری این شگرد زبانی، معنا را در پوششی از پیچیدگی و غموض قرار می‌دهد تا خواننده برای رسیدن به مفهوم ذهنی وی، به تأمل و دقت نظر احتیاج داشته باشد. نکته‌ای که ذکر آن در این‌جا بایسته است این است که پیچیدگی ناشی از تعقید لفظی متفاوت از پیچیدگی حاصل از هنجارگریزی است، زیرا در تعقید لفظی کلمات در محور همنشینی مشوش‌گونه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که گاه با تأمل زیاد هم معنا آشکار نمی‌شود، بلکه بر ابهام افزوده می‌گردد. حال آن‌که در هنجارگریزی شاعر شبکه‌ای از روابط جدید بین دال‌ها ایجاد می‌نماید که اگر چه به تفکر در فهم آن نیاز است، اما با لذت ادبی همراه است. *(جداونه،۲۰۱۱: ۱۹۴)*

هنجارگریزی امری نسبی است که به عرف ادبیات مربوط می‌شود؛ به این معنا که در نزد ادباء به یک سطح نیست، بلکه با اختلاف موضوع، زمان و مکان متفاوت است همان‌گونه که درک مخاطبان نیز در فهم درجات و میزان آن با هم یکسان

نمی‌باشد. "شکری عیاد" در این‌باره می‌گوید: «ممکن است یک خواننده در زمانِ خواندن متنی با یک تعبیر روبه‌رو شود که آن را خارج از عرف و معیار سخن بداند در حالی‌که خواننده‌ی دیگر به خلاف این نظر اذعان داشته باشد، وجود فاصله زمانی بین عصر نویسنده و خواننده یکی از عوامل زمینه‌ساز آن است؛ بنابراین مخاطب باید با زبان آن متن، آشنایی و اشراف کامل داشته باشد تا بتواند موارد خلاف معیار را تشخیص دهد.» *(ابو العدوس،۲۰۰۷: ۱۹۰-۱۸۸)*

روشن و آشکار است که زبان عرفان، زبان روشن و منطقی نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد، بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هر کسی توانایی زبانی داشته باشد نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. این‌جاست که هنجارگریزی رسالت پیام رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست یافتنی تبدیل کند *(الخطیب،۲۰۰۱: ۱۳)*. در حقیقت ماهیت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی از یک سو و محدودیت حوزه کارآیی زبان از سوی دیگر باعث شده است که شاعران و عارفان از زبان و بیان و تعابیری هنجارگریخته استفاده نمایند. آنان در دو سطح زبان و معنا شگردهایی اتخاذ کرده‌اند تا با پس‌زدن غبار عادت، حقیقت را بنمایانند و تباین این دو را متجلی سازند. عارف می‌کوشد تا پیچیده‌ترین تجربه‌های روحی را با ابزار زبان بیان کند. به قول شفیعی کدکنی: «در بلاغت صوفی محور جمال‌شناسی شکستن عرف و عادت‌های زبانی است چه در دایره اصوات و موسیقی و چه در دایره معانی.» *(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۰: ۴۵)*

اساساً اندیشهٔ هنجارگریزی، یک اندیشهٔ بنیادین عرفانی است. قرن‌ها پیش از آن‌که "ویکتور شکلوفسکی" این اندیشه را به عنوان نظریه‌ای ادبی مطرح سازد، "عین القضات" تأکید می‌ورزید که شگفت‌زدگی انسان، نه از ندیدن پدیده‌ها، که از ندانستن آن‌هاست چون: «در جبلت آدمی مرکب است که هر کاری را که وجهش نداند، عجبش آید» *(عین القضات،۱۳۶۰: ج ۱، ۴-۵)*. تجارب عرفانی، هنگام بیان و

تعبیر، زبانی می‌آفرینند که روابط میان اجزاء و ساختار هنجارمند زبان را دگرگون می‌کنند. در حقیقت آن‌چه سبب پیدایش بیان و تصاویر هنجارگریخته در سروده‌های عارفان می‌شود یا خیال پیچیدهٔ شاعر عارف است یا آتش سوزندهٔ درونی وی.

در اشعار عارفانه مهم‌ترین صورت فراهنجاری، هنجارگریزی معنایی است که منجر به زبانی مجازی، استعاری و گاه رمزی می‌شود. در حقیقت رموز، تمثیلات، کنایات و استعارات عرفانی هر چند به عنوان اصطلاحات از آن‌ها یاد شده، اما کاربردی ثابت و یکسان ندارند و مفاهیم آن‌ها بیشتر در حوزهٔ عرفان عملی است *(خفاجی، بی‌تا: ۱۸۴)*. اصولاً در شعر عرفانی، زبان ابزار انتقال معناست. شاعر در زمانی‌که در حالات عرفانی خود به مرحلهٔ از خود بی‌خود شدن پا می‌گذارد، عاطفه بر معنا غلبه می‌یابد و زبان شعر از زبان عادی و هنجار بیشتر دور می‌شود، در اینجاست که فراهنجاری بیشتر هنرمندانه و پویا می‌شود. در نتیجه هرچه بیشتر عناصر زیبایی‌شناختی مانند: (استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی، پارادوکس) در شعر پویا شود، افق‌های معنایی گسترده‌تری در گفتمان عرفانی حاصل شده و به تبع، معنا دیریاب‌تر می‌شود. *(دیچز، ۱۳۶۶: ۸۷)*

ب) انواع هنجارگریزی معنایی

ب. ۱) مجاز

پژوهش‌گر معاصر عرب، محمد ویس، بر این باور است که هنجارگریزی در مجاز مرسل به صورت مختصر و آسان صورت می‌گیرد، چرا که علاقهٔ موجود بین دو طرف طبیعی و مستقیم است و شاعر به تلاش زیادی برای ابداع آن و مخاطب برای کشف آن نیاز ندارد *(۲۰۰۲: ۱۲۵-۱۲۴)*. در متون منظوم عرفانی این مجاز دامنهٔ کمتری را به خود اختصاص داده است، چرا که درجهٔ ابهام مجاز مرسل در کلام ادبی، به دلیل پیوندها و علاقه‌های تازه‌ای که شاعر میان معنی حقیقی و مجازی ایجاد می‌کند، نسبت به سایر مقوله‌های مجازی زبان کمتر و کاربرد آن در شعر اندک است. روبافت سخن و قرینه‌های کلامی به سهولت، معنای ثانوی مجاز مرسل را

تعیین و تثبیت و مسیر حرکت ذهن را معین می‌سازد.

بسامد کلی مجاز مرسل در اشعار مولوی بیش از ابن‌فارض است. حجم بسیار اندک مجاز در پنج علاقهٔ (محلیه، جزئیه، سببیه، آلیه و عموم) در سروده‌های او گواه بر این ادعا است. درحقیقت هنری‌ترین و ادبی‌ترین نوع مجاز، استعاره یا مجاز به علاقه شباهت است. به طور کلی مجاز به علایق غیر از شباهت تأثیر چندانی بر تصاویر و خیال‌انگیزی کلام شاعرانه ندارد؛ به همین دلیل هر دو شاعر تنها در مواردی محدود به اقتضای کلام، مجاز مرسل را به کارگرفته‌اند، لیکن مولوی برخلاف ابن‌فارض در مجاز راه آشنایی‌زدایی را در پیش می‌گیرد. بدین صورت که یک واژه را با علاقه‌های گوناگون در معانی مختلفی بیان می‌کند. وی در نمونه‌ای می‌گوید:

«تا سبزه گردد شوره‌ها تا روضه گـردد گورهـا

انگور گردد غوره‌ها تـا پختـه گـردد نـان مـا»

(مولوی،۱۳۵۴: ۶۱)

مولانا در این بیت "نان" را به علاقهٔ ماکان به معنای "خمیر" می‌داند و این در صورتی است که در بیت زیر "نان" را مجاز به علاقهٔ جزئیه در معنای تعلقات دنیایی آورده است.

«ای جان جان جان جان ما نامدیم از بهـر نـان

برجه، گدا رویی مکن در بزم سلطان ساقیا ساقیا»

(همان: ۵۲)

ب. ۲) استعاره

خاستگاه استعاره جایی است که شاعر مستعارٌمنه خود را از آن‌جا اخذ می‌کند. این خاستگاه که مرجع استعاره است، حوزهٔ محاکاتی و گسترهٔ تخیل شاعر را نشان می‌دهد که به قلمرو تجربه‌های مستقیم، غیر مستقیم، تحقیقی و تقلیدی اشاره دارد. و نو یا کهنه بودن تصاویر را نشان می‌دهد. سیری در اشعار ابن‌فارض با وجود محدود بودن ابیات و غزلیات بی‌شمار مولوی نشان می‌دهد که ابیات آنان از این نظر غنی

است و بخش‌هایی از طبیعت، جامعه و زندگی اجتماعی و امور معقول و مجرد را به نمایش می‌گذارد. و چگونگی تأثیرپذیری آنان را از هستی بیرون و روند تصویرسازی بر پایهٔ این تأثرات را آشکار می‌سازد. استعاره مانند دیگر صورخیال هرچند در کلام شاعران پیش از ابن‌فارض و مولوی دیده می‌شود، ولی بین استعاره‌های این دو شاعر با شاعران دیگر تفاوت آشکاری وجود دارد. در حقیقت هدف این دو شاعر از کاربرد استعاره زیبایی‌آفرینی در سخن نیست، بلکه نیاز به ابزاری است که توانِ بیانِ معانی و اندیشه‌های پیچیدهٔ عرفانی را داشته باشد؛ به دیگر بیان هدف این دو شاعر قابل درک گردانیدن امور معقول است؛ یعنی مستعارٌله در استعاره‌هایشان اموری هستند که با زبان عادی یا قابل بیان نیستند و یا بیان آن‌ها بسیار مشکل است. بدین جهت ذهن ناخودآگاهشان برای نمایش هر چه بهتر و هنری‌تر تجربیات شخصی، به شکل‌های مختلف استعاره روی می‌آورد.

به طور کلی بسامد استعاره مصرحه در اشعار ابن‌فارض نسبت به مولوی بسیار کم است. این شاعر خیال‌بند بیشتر به استعاره از نوع مکنیه گرایش دارد و کمتر در اشعارش استعاره مصرحه به چشم می‌خورد. مواردی هم که یافت می‌شود، برگرفته از سنت ادبی و البته در خدمت تصاویر مخیل و درهم تنیده این شاعر است. وی در سروده‌ای می‌گوید:

«أســـعِد أُخَـــیَّ وَ غَنِنـــی بِحَدیثـــهِ وَانثُر علی سَـمعی حِـلاهُ وَ شَـنِّفِ»[5]

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۸۵)

یعنی؛ برادرم! مرا یاری کن و از محبوب با من سخن بگو و گوش مرا با زینت او بیارای.

واژهٔ "حلی" در معنای حقیقی خود به کار نرفته از آن روی که زینت‌آلات قابل دیدن هستند، اما شاعر می‌خواهد که آن زینت را به گوش او برساند. بنابراین "حلی" استعاره مصرحه از خصائص و ویژگی‌های محبوب اوست که قرینهٔ "غننی بحدیثه" و "انثر علی سمعی" بر این امر دلالت دارد.

با بررسی استعاره‌های مصرحه در سروده‌های مولوی دریافتیم که او موضوعات گوناگونی را در استعارات فرادید خود قرار می‌دهد و مستعارٌله و مستعارٌمنه را از میان امور متنوعی مانند: انسان و اوصاف او، اجرام آسمانی، طبیعت، اشیاء، مفاهیم انتزاعی و... گزینش می‌کند. اهمیت دادن او به امور محسوس زمینه‌ساز گسترش استعاره تماثلی[۶] در سروده‌های او شده است که این امر نشان از تبحر، دقت و نازک خیالی او دارد. وی می‌گوید:

«مرغی که تاکنون ز پی دانه مست بود در سوخت دانه را و تپیدن گرفت باز[۷]»

(همان: ۴۷۲)

شاعر در این بیت از خود به مرغ تعبیر می‌کند که تنها با دانه تعلقات مست می‌شده، لیکن بعد از تجلی حق، مادیات را به یک‌سو نهاده به حرکت و تپش در می‌آید و قدم در راه معرفت می‌گذارد. استعارهٔ تماثلی در سروده‌های ابن‌فارض جایگاهی را به خود اختصاص نداده و بسامد آن در عرفان عاشقانه او نسبت به عرفان زاهدانه بیشتر است. چنان‌چه در دیوان او می‌خوانیم:

«وَ بِجزعِ ذَیّاکَ الحِمَی ظَبیٌ حَمَی بِظَبی اللّواحِظ إذ أخاذَ إخاذا»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۴۱)

یعنی؛ در گذرگاه آن قلمرو آهویی است که هنگام خشم با نوک تیر چشمانش از برکه‌ای محافظت می‌کند.

واژهٔ "إخاذ" در لغت به معنای برکه است که شاعر از این معنای ظاهری عدول کرده و در سایهٔ استعارهٔ مصرحه آن را استعاره از اشک چشم عاشق می‌داند، لیکن با تیر چشمانش مانع جاری شدن اشک می‌شود. ویژگی برجستهٔ سروده‌های مولوی و ابن‌فارض گزینش آگاهانهٔ استعارات هماهنگ با موضوع و متناسب با دیگر واژگان است. این گزینش با خلق تناسب میان موضوع و واژگان در ساختار زبان انسجام می‌آفریند. مولوی می‌گوید:

«سخن با عشق می‌گویم که او شیر و من آهویم
چه آهویم که شیران را نگهبانم بـه جـای تـو»
(مولوی،۱۳۵۴: ۸۱۱)

عشق را آهو و خود را صید آن می‌داند، اما آهویی که عشق را با فنای عرفانی اسیر خود کرده و بر آن نگهبانی می‌کند. مراد از شیر در مصراع دوم سالکان طریقت و مردان راه حقیقت هستند که مولوی به منزله پیر و مرشد ایشان است. و بر خطورات قلبی و حضور قلب و مراتب معرفت و شهود ایشان نظارت دارد. واژهٔ شیر هم متناسب با دیگر واژگان و هم با موضوع محوری متن هماهنگی دارد که زیبایی خاصی را خلق کرده است. در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی گاه چندین استعاره متناسب با هم و در کنارهم درون یک ساختار، تناسبات تصویری و پیوندهای درونی خلق می‌کنند که برجسته‌ساز و زیبایی‌آفرین هستند. چنان‌چه جرجانی می‌گوید: «از اموری که ارزش استعاره را بالا می‌برد این است که شاعر چند استعاره را در کنار یکدیگر بنشاند تا یک شکل استعاره را به دیگری پیوند دهد و معنی تشبیه را کامل نماید» *(بی‌تا: ۷۲)*. بنابراین تناسبات و پیوندهایی که شاعر از اجزاء تصویری، به هم پیوسته می‌سازد، هم در بیان ابعاد معنایی و عاطفی اندیشه شاعر کارآیی دارد و هم زمینه‌ساز گسترش معنا می‌شود. تناسبات تصویری در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی علاوه بر این که بیان‌گر معنا و عاطفهٔ جاری در متن است، عامل انسجام لفظی و معنایی نیز گردیده است؛ زیرا در واقع «حفظ محور عمودی خیال در شعر و هماهنگی تصویرهای کل یک شعر با زمینهٔ عاطفی آن از مهم‌ترین عوامل تشکل و ساختمان درونی شعر است» *(پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۷۰-۲۶۹)* چنان‌چه ابن‌فارض می‌گوید:

«فَغَـدا وَ قـد سُـرَّ العِـدی بشـبابه مُتَقَمّصـاً وَ بشـیبه مُشـتاذا»
(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۴۴)

یعنی؛ صبحگاهان جامه پوشید و به راه افتاد و دشمنان با دیدن جامه جوانی او و عمامهٔ موهای سپیدش شاد شدند. در این بیت دو واژهٔ "مُتَقمّص" و "مُشتاذ" استعارهٔ

تبعیه هستند. لباس جوانی استعاره از نیرو و توان است و عمامه استعاره از سفیدی موهایش است که تمام موهایش را فرا گرفته است. بین تصاویر ارائه شده در این بیت هماهنگی دیده می‌شود که تضاد بین دو واژهٔ "شباب و شیب" بر زیبایی تصویر افزوده است. هم‌چنین مولوی می‌سراید:

«می‌پرد این مرغ دیگردرجنان عاشقان سوی عنقا می‌کشاند استخوان عاشقان»

(مولوی،۱۳۵۴: ۷۲۸)

"مرغ"، "جنان عاشقان" و "عنقا" هر سه استعارهٔ مصرحه هستند. با توجه به فضای درونی شعر مولانا، "مرغ" استعاره از "روح عاشق"، "جنان عاشقان" استعاره از "مرتبهٔ وصل" و "عنقا" استعاره از وجود حق است. که تمام وسعت روحی مولانا با رقص این کلمات به تصویر در می‌آید و عینیت می‌یابد *(خلیلی‌جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۱۲۱)*.

استعاره از نوع مکنیه پر بسامدترین نوع استعاره در میان اشعار هر دو شاعر است که مستعارٌمنه در آن عموماً انسان است و اسنادهایی که به مستعارٌله – رکن بر جای مانده تشبیه در استعاره– داده می‌شود همگی مجازی است. قابل ذکر است که درصد بسامد تشخیص در دو اثر یکسان است؛ یعنی حرکت به سمت انسان‌انگاری هر چیز و به کارگیری تشخیص از خصایص و برجستگی‌های زبان عرفانی هنرمندانی چون ابن‌فارض و مولوی است. گویا ذهنیت و جهان‌بینی آن دو متأثر از این کلام الهیوَإِنْ مِنْ شَیْءٍ إِلَّا یُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَکِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِیحَهُمْ *(سوره اسراء، آیه ۴۴)* است، چرا که تمامی ذرات کاینات و اجزای هستی را بهره‌مند از نوعی شعور و معرفت نسبت به هستی مطلق می‌دانند. و از این رهگذر آن‌ها را دارای حیات، تکلم، تحرک و پویایی تلقی می‌کنند. هرچند جان‌بخشی و انسان‌انگاری جزء ذات ادبیات است و در جهان تخیل هر چیز می‌تواند شخصیت پیدا کند، جان بگیرد، با شاعر حرف بزند، مخاطب او واقع شود احساس، عاطفه و قدرت درک داشته باشد، اما به نظر می‌رسد تمرکز و انس ذهن و تخیل در حوزه‌های معنایی و نشانه‌های خاص در

آثار عرفانی بیشتر است. این تمرکز، نازک خیالی و خلق ارتباطات دقیق و ظریفِ معنایی، را به همراه دارد. در عرفان انسان به جای غلبه و تسلط بر همه چیز و همه کس می‌خواهد با موجودات جاندار و بی‌جان ارتباط برقرار کند. این نکته که بسامد کل این نوع استعاره بیش از انواع تشبیه در سروده‌های دو شاعر نمود یافته، بیان‌گر قدرت حسی بسیار بالای آنان است که با استفاده از این صنعت، پویایی و تحرک چشمگیری را در شعرشان پدید آورده و از این رهگذر، مخاطب را با خیال خویش هم‌سو کرده اند. نظیر:

«تَبتَسِـــمُ الأرضُ وَ تُبـــدی خَیرَهـــا إن جـــادَتِ السُـــحبُ بمـــاءٍ مُنهَمِـــر»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۷۸)

یعنی؛ زمین لبخند می‌زند و سرسبزی را آشکار می‌سازد اگر ابرها با آبی ریزان بخشش نمایند.

«چنـــار فهـــم کنـــد انـــدکی ز ســـوز چمـــن دو دست پهن برآرد خوش و دعـــا بکنـــد»

(مولوی،۱۳۵۴: ۳۷۳)

درحقیقت (زمین، ابر، چنار) مفاهیم محسوسی هستند که شاعر با استفاده از جان‌بخشی آن‌ها را تشخص بخشیده و در واقع حالات و صفات گوناگونی را بدان‌ها نسبت داده است. نکته قابل توجه در شعر هر دو شاعر، این است که مفاهیم محسوس که تشخص بخشیده می‌شوند، عموماً از عناصر و مخلوقات طبیعت هستند که در جهان حس و طبیعت به چشم می‌آیند جان می‌گیرند. گاه ابن‌فارض و مولوی در تخیل یک گام فراتر نهاده و مفاهیم معقول را جان می‌دهند. در این حالت است که نازک خیالی و باریک اندیشی شاعر به اوج خود نزدیک شده است.

«تَحَفَّـــظ فَـــإنَّ الـــوَهمَ مَـــدَّ شُـــباکِهِ وَ ما یَبتَغـــی غَیـــرَ النُفُـــوسِ الغوافـــل»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۹۰)

یعنی؛ مواظب باش! وهم و گمان تورش را گسترانده و تنها جان‌های انسان غافل را می‌طلبد.

«عشق کشید درزمان گوش مرا به گوشه‌ای خواندفسون، فسون او دام دل شکارمن»

(مولوی،۱۳۵۴: ۶۸۹)

در نهایت می‌توان گفت، کاربرد این‌گونه تشخیص‌ها ضمن بالا بردن قدرت خیال‌انگیزی بیت، بعد ادبی بیشتری به کلام می‌بخشد. در واقع همسانی کامل میان عناصر و مجردات با انسان و این که هر مفهومی در بیت، کارکردی انسانی را متحمل می‌شود، می‌تواند یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های کلام ابن‌فارض و مولوی قرار گیرد. با بررسی ساختار تشخیص دریافتیم که به دلیل فضای عرفانی حاکم بر پیکره‌ی دیوان ابن‌فارض و غزلیات شمس، عناصری چون جان، خیال، دانش، دل، عقل، عشق، مرگ، گمان، یقین، اندوه و... که همگی انتزاعی هستند، در مرکز این ابزار خیال‌انگیزی شاعرانه قرار گرفته‌اند. ناگفته پیداست که عناصر طبیعت در اثر مولوی بسامد بسیار بالای جان‌بخشی را به خود اختصاص داده است.

ب. ۳) تشبیه

ابن‌فارض و مولوی در جهان گسترده ذهنی‌شان تشبیه را برای خلق تصاویر آسان‌تر دیده‌اند، چراکه در حال سفر دائمی از جهان خارج به دنیای درون هستند و وسیله آنان برای بیان آن‌چه می‌بیند و درک می‌کند اشیاء است که از آن به وفور در تشبیهات خود استفاده کرده و به تصویرسازی پرداخته‌اند؛ از این رو تمام انواع تشبیه را می‌توان در سروده‌های آنان دید.

برای ورود به بحث تشبیه از مهم‌ترین ارکان آن یعنی مشبه و مشبه‌به می‌توان آغاز کرد که الزاماً باید ذکر شوند و قابل حذف نیستند وگرنه تشبیه ناقص خواهد شد. این دو طرف تشبیه را از جهات مختلف می‌توان بررسی و تحلیل کرد، چرا که «دو رکنی که در حقیقت بنیاد تشبیه بر آن استوار است، همان دو رکن مشبه و مشبه‌به است» *(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۶)*. نوع بهره‌گیری شاعر از این دو رکن می‌تواند تا حدودی بیان‌گر دیدگاه و زمینه‌های فکری و هنری او باشد. در تشبیه انتخاب

مشبه آغاز ورود به تشبیه‌سازی محسوب می‌شود؛ یعنی مشبه پایه و اساسی می‌گردد تا ذهن شاعر به دنبال مشبه‌بهی مشترک با اوصاف مشبه برود. بنابراین انتخاب هر نوع مشبهی از سوی شاعر، خواننده را به ذهن، ضمیر و تفکر او هدایت می‌کند. ابن‌فارض و مولوی از حالات درونی انسان و کیفیات روحی او مانند (خشم، دوستی، عشق، آرزو، گمان، مکر، غم و...) بهره برده‌اند؛ به دیگر بیان، انسان و اوصاف او در مرکز تفکر و تصویرسازی دو شاعر قرار می‌گیرد و به امورغیبی و ناملموس نظیر (تقوا، سرشت، مشیت، تجلی، هدایت، رضایت، عرفان، شکر و...) توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند. تا رویکرد عرفانی خویش را به نمایش گذارند. ابن‌فارض در نمونه‌ای می‌گوید:

«وَ نَفسی عَلی حَجرِ التَجلّـی بِرُشـدها تَجَلّت وَ فی حِجـرِ التَجلّـی تَربَّـت»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۲۰)

یعنی؛ و نفس من با راه‌یابی و کمال خویش از زندان پیرایه‌ها رهید و در آغوش تجلی تربیت شد.

ابن‌فارض با تصویری زیبا، موضوع تجلی را استادانه در سلک نظم در آورده، به‌گونه‌ای که این حالت روحانی را با محسوس کردن برای مخاطب قابل دسترس می‌سازد. در این بیت، تشبیه بلیغ اضافی از نوع عقلی به حسی است شاعر تجلی را به آغوش تشبیه کرده که مایهٔ تربیت و کمال سالک است. مولوی نیز می‌گوید:

«عصای عشق ازخارا کنـد چشـمه روان مـا را

تو زین جوع البقر یارا مکن زین بیش بقـاری»

(مولوی،۱۳۵۴: ۹۳۰)

عشق به عصای موسی تشبیه شده که چون به سنگ و کوه اصابت کرد چشمه روان شد. شاعر اثر عشق را مانند عصای حضرت موسی می‌داند که چشمهٔ حقیقت و شناخت ذات خداوند را ساری و روان می‌سازد. عشق عصایی است که از سنگِ تن، چشمه جاری می‌سازد. نکتهٔ چشمگیر در تشبیهات بلیغ دو شاعر این است که گاه وجه‌شبه میان مشبه و مشبه‌به، به دشواری قابل استخراج است و دریافت وجه‌شبه به

موشکافی و دقت زیادی نیاز دارد، که این‌گونه تشبیهات تنها در بافت بیت و در ارتباط با دیگر اجزاء معنادار هستند. و اگر جداگانه مورد بررسی قرار بگیرند، نمی‌توان معنای روشنی از آن‌ها دریافت. مولوی می‌گوید:

«کاهــل و ناداشــت بُـدم کــار در آورد مــرا

طوطی اندیشهٔ او همچو شـکر خـورد مـرا»

(همان: ۶۶)

شاهد مثال در این بیت "طوطی اندیشه" است. ابتدا به ذهن این‌گونه القا می‌شود که وجه شباهت میان طرفین تشبیه چیست؟ موشکافی این تشبیه بدون در نظر گرفتن اجزای دیگر بیت، مقصود مورد نظر شاعر را پنهان می‌دارد. تصویر در این بیت مرکب است و تسلط اندیشهٔ معشوق بر شاعر به‌گونه‌ای که اندیشهٔ او را در خود فانی می‌کند به طوطی تشبیه شده که شکر را می‌خورد و هستی آن را فانی می‌سازد. هم‌چنین در سروده‌ای از ابن‌فارض می‌خوانیم:

«وَ عَـــذلُکَعَیسُ مَـــن أحبَبتُـــهُ قَدِمَت عَلّیَ وَ کـانَ سَـمعی نـاظری»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۷۸)

یعنی؛ و سرزنش تو شتران محبوب من است که بر من وارد می‌شود؛ (چون او را به من نزدیک می‌کند) و گوش من (برای دیدن او) چشم می‌شود.

شاعر سرزنشِ سرزنش‌کنندگان را به شتر معشوق خویش که به سوی او می‌آید تشبیه کرده. وجه‌شبه بین طرفین تشبیه، نزدیک شدن است که با دقت نظر در دیگر ارکان بیت مشخص می‌گردد، لیکن نزدیک شدن شتر با چشم قابل ادراک است و سرزنش سرزنش‌گران با گوش شنیده می‌شود. از این رو در مصراع دوم می‌گوید گوش من چشم می‌شود.

نقش و تأثیر تشبیه در متون عرفانی فضاسازی است که شاعر با انتخاب مشبه‌به‌های متناسب زمینهٔ لازم را برای بیان مؤثر و هنرمندانه فراهم می‌کند. چگونگی انتخاب مشبه‌به‌ها علاوه بر این‌که می‌تواند یکی از مقوله‌های نقد تشبیه

محسوب شود به شناخت فکر و روان شاعر نیز کمک می‌کند. چنان‌که برخی از پژوهش‌گران بر این باورند که از طریق درک مشبه‌به می‌توان به جهان‌بینی و شخصیت و نیز دنیای درونی نویسنده یا شاعر پی برد *(شمیسا، ۱۳۷۱: ۶۲)*. ما با توجه به این نکته که انتخاب مشبه‌به با فضای کلی (عرفانی) هماهنگ است در سروده‌های دو شاعر بدین دریافت رسیدیم که آنان فضای ذهن و تخیل را از عناصر و مفاهیم عرفانی مملوء ساخته‌اند. و آگاهانه یا ناآگانه مشبه‌به‌هایی را برگزیدند که با فضای شهودی و اشراق آنان هماهنگی دارد و این فضا را پر رنگ‌تر می‌سازد. در این دو اثر موارد متعددی یافت می‌شود که در آنها مشبه‌به را از مفاهیم یا اصطلاحات عرفانی برگزیده‌اند که نمایان‌گر فضای ذهن و ضمیر دو شاعر است.

بررسی‌های انجام شده نشان از آن دارد که در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی تشبیه فشرده گسترهٔ فراوانی را به خود اختصاص داده است که این تشبیهات از لحاظ حسی و عقلی به چهار دسته تقسیم می‌شوند. تشبیهات حسی به حسی مولوی با توجه به مشرب عرفانی و معنوی وی بسامد معنی‌داری را به خود اختصاص داده است. مولانا سعی دارد حقایق عرفانی را به صورت حسی و ملموس برای خوانندگان تبیین نماید. بنابراین مواد تشبیهی خود را از عناصر پیرامون خویش که مردم در زندگی روزمره خود مستقیماً با آن‌ها سر و کار دارند گزینش می‌کند. این امر نشان‌گر تبحر، دقت و نازک خیالی او است. حال آن‌که این دسته از تصاویر در سروده‌های ابن‌فارض کمتر به چشم می‌خورد وی شباهت فیزیکی دو شیء محسوس را به‌ندرت مورد توجه قرار می‌دهد. او غالباً کارکردهای دو عنصر را به یکدیگر مربوط می‌سازد که چنین تصاویری در تشبیه محسوس به محسوس کمتر مجال بروز می‌یابد. با این حال در سروده‌های او ترکیباتی که اندام‌ها در آن تشبیه می‌شود به صورت محسوس به محسوس می‌آید.

«فَبی مَجلسُ الأذکار سَمعُ مُطالِعٍ وَلی حانةُ الخمّارِ عینُ طلیعَةِ»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۲۹)

یعنی؛ پس مجلس ذکر به واسطهٔ من گوش شنوایی است و می‌خانه برایم چشم طلایه‌داران گشت.

تشبیه می‌خانه به چشم یکی از تشبیهاتی است که تنها در شعر صوفی می‌توان نمونه‌هایی از آن را یافت. در ادبیات عارفانه شراب دلالت‌های رمزی جدیدی را می‌یابد و بُعد مادی آن فراموش می‌شود. و تنها سالک به بُعد معنوی آن که مستی عرفانی است توجه دارد. و حواس وظیفهٔ دیگری علاوه بر نقش اصلی‌شان برعهده می‌گیرند. برای نمونه چشم تنها ابزاری برای دیدن نیست، بلکه بصیرت و بینش هم جز عملکردهای آن محسوب می‌شود. *(صادق، ۱۹۹۸: ۱۶۲)*

در تشبیه معقول به معقول ترازو به سمت مولوی سنگینی می‌کند و ابن‌فارض فقط تعدادی انگشت شمار این تشبیه را به کار می‌برد. از جهت بلاغی این نوع تشبیه چندان بلاغتی ندارد، زیرا دریافت وجوه اشتراک بین دو امر معقول کاری دشوار است و ثانیاً مشبه‌به بر طبق روال تشبیه باید در وجه شبه قوی‌تر باشد. و چون در این تشبیه مشبه‌به نیز از امور عقلانی است هر ذهنی نمی‌تواند به کیفیت قوی‌تر بودن وجه‌شبه در مشبه‌به نسبت به مشبه پی‌برد. طرفین در این تشبیه معمولاً واژه‌ها و اصطلاحات عرفانی، دینی و خلق و خوی‌های عرفانی است و خواننده تا حدود زیادی آشنایی کلی نسبت به آن‌ها دارد. و شاعر برای تبیین و توضیح بیشتر جامه تشبیه بر آن‌ها پوشانده است. در سروده‌ای از ابن‌فارض می‌خوانیم:

«عِشتَ فی برزخِ المُنی کُلُّ ما شئتَ قیل لک»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۹۸)

یعنی؛ در برزخ آرزو زندگی کردی و هر چه خواستی برای تو گفته شد.

شاهد مثال در این‌جا "برزخ آرزو" است. از آن‌جا که برزخ حد فاصل بین دنیا و آخرت است شاعر آرزو را به آن تشبیه می‌کند، زیرا آرزو را فاصله رسیدن به هدف یا نرسیدن به آن می‌داند. هم‌چنین مولوی ملامت را مانند دیو می‌داند:

«باز از آن کوه قاف آمد عنقای عشق باز برآمد ز جان نعره وهی‌های» عشق[۸]

(مولوی، ۱۳۵۴: ۹۶۵)

مولوی در این بیت عشق را به عنقا که امری انتزاعی است تشبیه کرده است. درحقیقت عنقا پرنده افسانه‌ای است که در اسطوره‌ها نشانهٔ حقیقت نامعلوم و موجود ناپیدا است. در این‌جا کنایه از ذات باری‌تعالی است که معرفت به او هم‌چون محالات و ممتنعات عقلی است.

در تشبیه محسوس به معقول، مشبه‌به از امورعقلانی و کیفیات نفسانی است. با بررسی این نوع تشبیه در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی بدین دریافت رسیدیم که هر دو شاعر این نوع تشبیه را نسبت به دیگر شاخه‌های تشبیه فشرده کمتر مورد توجه قرار داده‌اند و هر دو شاعر در این زمینه ابتکاراتی را از خود به جای گذاشته‌اند.

«وَ موجُـــهُ أحـــوال عُشـــاقِه وَ ریحُـــهُ أنفـــاسُ أبنائـــه»
(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۲۱۲)

یعنی؛ موج دریا بسان حال عاشقان عشق الهی است و نسیم آن مانند نفس فرزندان یا سالکان طریق معرفت است.

در این‌نمونه ابن‌فارض موج دریا را به احوال عرفانی سالکان طریق معرفت تشبیه کرده است. و با مشبه‌به قرار دادن احوال عاشقان، خروش و بی‌ثباتی احوال آنان را بیشتر از موج دریا می‌داند. هم‌چنین مولوی در غزلی می‌سراید:

«تو شاه عظیمـی کـه در دل مقیمـی تو آب حیـاتی کـه در تـن روانـی»
(مولوی، ۱۳۵۴: ۱۱۵۵)

معشوق آب حیاتی است که در تن عاشق روان می‌شود و او را جاودان می‌کند. قابل ذکر است که هدف شاعر از مانند کردن امری حسی به امری عقلی، نوعی ارتقا بخشیدن به شأن و مرتبهٔ آن امر محسوس است، چراکه در خصوصیت مورد نظر او آن محسوس با آن معقول رقابت می‌کند و هم‌چنین مشبه‌به عقلی برای مشبه حسی نوعی اغراق در بیان مقصود را به همراه دارد.

در سروده‌های مولوی بعد از تشبیه حسی به حسی متداول‌ترین نوع تشبیه، معقول به محسوس است. حال آن‌که این شاخه از تشبیه در سروده‌های ابن‌فارض نسبت به

مولوی بیشتر و تقریباً شصت درصد از تشبیهات وی را تشکیل می‌دهد. در حقیقت این دو شاعر آگاهانه چنین گزینشی را انجام می‌دهند تا وجه‌شبه که محذوف است، برای خواننده ملموس‌تر شود که این امر عاملی برای مطلوب طبع واقع شدن سروده‌های آنان است. هدف از این تشبیه، کشف حقیقت و شناخت امری است به واسطه امر دیگر که وجودش برای ذهن روشن‌تر و ملموس‌تر است و همواره کشف مجهول از رهگذر معلوم برای انسان لذتی معنوی به دنبال می‌آورد. مولانا و ابن‌فارض کوشیده‌اند تا امور معقول اعم از حالت عاطفی، خوی و خصلت اخلاقی یا امور مربوط به عالم غیب و مجردات را از راه مانند کردن آن به امری حسی که از جهت یا جهاتی مشابه آن امر معقول است به ذهن شنونده و فهم و ادراک او نزدیک سازند. این تشبیه‌ها غالباً کارکردی هستند و به زیبایی، جهان ذهن و عین را به هم پیوند می‌دهند. بویژه آن جا که مشبه‌به عنصری طبیعی باشد تصویر از وسعت و زیبایی طبیعت نیز برخوردار می‌گردد. ابن‌فارض می‌سراید:

«شَمس الهوی فـی النُفُـوسِ لاحَـت فَأشـــرَقَت عنـــدَها القُلـــوبُ»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۲۱۸)

یعنی؛ خورشید عشق در جان‌ها درخشید و آن‌گاه قلب‌ها نورانی گشتند.

هم‌چنین مولوی از امور طبیعی برای بیان مفاهیم انتزاعی الهام می‌گیرد و می‌گوید:

«ای رستخیز ناگهان وی رحمت بـی‌منتهـا ای آتش افروخته در بیشهٔ اندیشـه‌هـا»

(مولوی،۱۳۵۴: ۴۹)

منظور از تشبیه گسترده، تمامی تشبیه‌هایی است که «ساختار آن‌ها بیشتر به صورت گسترش‌یافته است و ارکان تشبیه در این ساخت بیش از ساخت تشبیه فشرده، ذکر می‌شود و محدودیت آن را ندارد» *(خلیلی جهانتیغ،۱۳۸۰: ۱۰۹)*. ذکر وجه‌شبه از میزان مخیل بودن تشبیه، معماگونگی و رازآلودی آن می‌کاهد و این فرصت را از مخاطب می‌گیرد تا با خیال‌پردازی و دقت، رابطهٔ طرفین تشبیه را بیابد. از نظر تئوری ادبیات، تشبیه مجمل از مفصل بهتر است و هر چه ما از آغاز

شکل‌گیری ادبیات به سمت جلو حرکت کنیم و از یک سبک ادبی دور و به سبک دیگر التفات نشان دهیم، از بسامد تشبیهات مفصل کاسته می‌شود *(شمیسا: ۱۳۷۱، ۶۰)*. در حقیقت ابن‌فارض با توجه به تصویرگرایی و خیال‌آفرینی در ابیاتش از تشبیه مجمل بیشتر بهره گرفته؛ بدین معنا که با اکتفا به ذکر ادات تشبیه فرصت تلاش ذهنی را برای خواننده فراهم می‌آورد. حال آن‌که در اشعار مولوی از تعداد کل تشبیهات گسترده، وجه‌شبه در بیشترین نمونه‌ها حضور فعالی دارد بدین معنا که تلاش شاعر در جهت هنرمندانه‌تر و خلاقانه‌تر کردن تشبیه و روحیهٔ روایت‌گری و معنی‌پردازی اوست. به هر روی تشبیهاتی که وجه‌شبه آن ذکر نشود هنری‌تر و خیال انگیزتر خواهد بود. در این میان ابن‌فارض بیش از نیمی از تشبیهاتش را بدون ذکر وجه‌شبه می‌آورد و بر مخیل بودن آن می‌افزاید. وی در سروده‌ای می‌گوید:

«خافیـــاً عَـــن عائـــدٍ لاحَ کَمـــا لاحَ فـــی بُردیـــهِ بَعـــدَ النَّشـــر طَـــی»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۸)

یعنی؛ (آن عاشق دل‌باخته) در حالی‌که از چشم دیدارکنندگانش پنهان است، چنان ظاهر می‌شود که به خطوط تاخوردگی لباس که بعد از گستردن آن را تا زده باشند می‌ماند. در این بیت ادات ذکر شده و وجه‌شبه حذف گردیده است. «در بلاغت غرب از این نوع تشبیه با نام "تشبیه مفتوح" یاد می‌کنند» *(ابوالعدوس، ۱۹۹۷: ۵۳)*. شاعر حال عاشق را در مقام عشق الهی بیان می‌کند که جسم اوآن‌چنان لاغر و نحیف شده که ظهور او مانند اثر لباس تاخورده بعد از گستردن آن است؛ به دیگر بیان هیچ اثری از او باقی نمانده و مانند سراب است. در این بیت پیوند مشبه و مشبه‌به، در بیان مقصود با اغراق همراه است که تشبیه را زیبا کرده است.

در حقیقت اگر چه در اشعار مولوی هم نمونه‌های بسیاری از تشبیه مجمل یافت می‌شود، لیک رویکرد او به تشبیه تفصیل بیشتر است از آن روی که وی از یک سو با ذکر وجه‌شبه پیام عرفانی مورد نظر خود را بهتر به مخاطب القا می‌کند. و از سوی دیگر مخاطب با پرش ذهنی در فهم مقصود شاعر دچار اختلال نمی‌شود. وی در

نمونه‌ای می‌گوید:

«برون پوست درون دانه بود میوه گرفتار ازآن پوست وز آن دانه چو انجیر بجستم»

(مولوی،۱۳۵۴: ۵۶۶)

وی گرفتاری انسان را به زندگی و تعلقاتش به گرفتاری میوه در میان پوست و دانه‌اش تشبیه کرده. و حالت رهایی از این تعلقات را به انجیر که از پوست و هسته فارغ است تشبیه می‌کند.

"تشبیه مقلوب" یکی از انواع تشبیه گسترده است که از مظاهر ابداع و ابتکار در تعبیر شمرده می‌شود. از آن‌روی که حرکت عناصر به ترتیب ساختار آن‌ها به صورت افقی است؛ بدین معنا که التزام مکانی برای همه عناصر آن وجود ندارد، بلکه تغییر و تحول بر طبیعت و ساختار طرفین عارض می‌شود. به‌گونه‌ای که هر کدام وظیفه دیگری را در انتاج معنا انجام می‌دهند *(عبدالمطلب، ۱۹۹۷: ۱۵۷)*. به دیگر بیان شاعر رابطه‌ای را که در سنت‌های ادبی میان مشبه و مشبه‌به وجود دارد، وارونه می‌کند و جای مشبه و مشبه‌به را عوض می‌کند. از این جهت است که "ابن جنی" تشبیه مقلوب را "غلبة الفروع علی الأصول" می‌نامد. *(ابن جنی، بی‌تا: ۳۰۰)*

با بررسی سروده‌های ابن‌فارض و مولوی بدین دریافت رسیدیم که، در سروده‌های ابن‌فارض که شاعری پیچیده‌گو است این تشبیه نمود بیشتری یافته به‌گونه‌ای که گاه در چند بیت متوالی این شاخه از تشبیه دیده می‌شود.

«وَ مِن مَطلَعی النُـورُ البَسـیطُ کَلَمعَـةٍ وَمِن مَشرَعی، البَحرُالمحُیطُ کَقَطـرةٍ[۹]»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۰۵)

نور بسیط (آفتاب) چون پرتوی از چهره من و اقیانوس در برابر آبشخور من چون قطره‌ای ناچیز است.

این بیت نمایان‌گر بی‌ارزشی عالم ماده در قیاس با عالم معنویت است، چرا که شاعر انوار وجودیش را که در مقام جمع کسب کرده با ارزش‌تر از پرتو خورشید می‌داند و اقیانوس را در برابر دریای علم نامتناهیش هم‌چون قطره‌ای می‌بیند.

«بر مثل زاهدان جمله چمـن خشـک مستک و سرمست شد از لب خمار»

(مولوی،۱۳۵۴: ۸۳۹)

شاعر می‌گوید: "چمن مانند زاهد خشک و عبوس بود" زیبایی و تازگی آن در همین است که به جای تشبیه مفهوم به محسوس (چنان که شیوهٔ شاعران است) محسوس را که خشکی چمن باشد به خشکی زاهد که یک امر روحی است مانند می‌کند. با این تعبیر بدیع قوتی در بیان پیدا و نکتهٔ نهفته‌ای آشکارمی‌شود، وجه‌شبه در مشبه‌به باید قوی‌تر باشد وقتی از آن‌جا که در کنایه معنای مقصود تجلی زبانی نمی‌یابد بازنمایی متوجه تصویری ملموس است. کنایه برخلاف چمن خشک و افسرده را به زاهد تشبیه می‌کند طبیعتاً زاهد را خشک‌تر و افسرده‌تر از چمن خشکیده فرض کرده است و در نتیجه نفرت و بیزاری خود را از زاهد قشری و بدون معنویت نشان می‌دهد بنابراین می‌گوید چمن از لب باده بخش تو مست شد چمن که مست نمی‌شود ابداع و قوت زبان مولانا در همین‌گونه تعبیرات است *(دشتی،۱۳۳۷: ۵۹)* مثل این‌که چمن موجود زنده‌ای است ولی افسرده، باده او را به حال و نشاط می‌آورد و این باده شیرهٔ انگور نیست لب معشوق است.

ب. ۴) کنایه

استعاره، تصویری را بازنمایی می‌کند که با عنصری که به آن ارجاع می‌دهد ادغام نمی‌شود یا با آن یکی نیست. دو عنصر جای هم قرار می‌گیرند و رابطه‌شان را نه بافت زبانی، بلکه بافت اجتماعی فرهنگی از یک سو، و مجموعه‌ای از پیوندهای منطقی یا واقعی ارتباط دهندهٔ آن‌ها از سوی دیگر تعیین می‌کند*(ابودیب، ۱۳۸۴: ۱۸۳)*. در ادبیات عارفانه نیز رابطهٔ معنای لازم و ملزوم را بافت عرفانی و دینی تعیین می‌کند. بدین‌صورت که شاعر برای نقاشی عواطف دینی و عاشقانهٔ خود مفاهیم مجرد و انتزاعی را در ساختی حسی و قابل لمس به نمایش می‌گذارد و بین آن‌ها پیوندی عقلانی می‌یابد تا خواننده به بهترین نحو آن را ببیند و حس نماید و همین

ادراک حسی است که تأثیر فراوانی بر روح مخاطب می‌گذارد. باید توجه داشت که کنایه در آثار عرفانی دقیقاً همان نیست که در آثار غیر عرفانی مشاهده می‌شود، زیرا عارفانی مانند: ابن‌فارض و مولوی میان معنای ملزوم و لازم و نشانه‌های محسوس آن دو پیوندی عمیق و دشواریاب، از نوع پیوند محسوسات این جهان و معقولات جهانِ دیگر، می‌یابند که فرآیند انتقال معانی انتزاعی به واژگان دارای معانی محسوس از راه یافتن تشابهات محسوس آن مفهوم با واقعیت عینی صورت می‌گیرد. این کارکردِ کنایه، سبب خلق و بیان معنا و شبه معناهایی می‌شود که جهان‌بینی عرفانی به آن نیازمند است و زمینهٔ اوج‌گیری زبان ویژه اهل عرفان را فراهم می‌آورد.

حساسیت شاعرانه ابن‌فارض در برخورد با جهان و برداشت‌های هنرمندانه‌اش از مسائل عادی و نیز گستردگی عاطفه و تداوم حال درونی وی سبب شده است که کنایه به جهت امکان گسترش و نمایش حیات‌مند هیجانات درونی، در شعر او جایگاه ویژه‌ای داشته باشد که جاری شدن این همه کنایه بر زبان او نشان دهندهٔ تواناییش در به کارگیری بجا و مؤثر الفاظ است. قابل ذکر است که کنایه در ساخت مفرد در سروده‌های او بسامد بالایی را به خود اختصاص داده که این امر نشانهٔ ایجاز، ابتکار، نوآوری و هم‌چنین زبان فاخر، روان و لطیف ابن‌فارض است. حال آن‌که مولوی به کنایه به گونهٔ ترکیبات وصفی و اضافی و عطفی توجه نشان داده است هم‌چنین کنایات در ساخت جمله در غزلیات او حضور فعال دارند که نشان‌گر توانایی بالای او در پیوند دادن چند تصویر و مانند کردن آن‌ها به یکدیگر است.

کنایات در اشعار ابن‌فارض بیشتر از نوع رمز و تلویح است؛ بدین معنا که ذهن برای فهم آن به تلاش و موشکافی بسیاری نیاز دارد، زیرا فاصلهٔ میان جمله و واژه ملزوم و معنای لازم زیاد و پیچیده است. وی در نمونه‌ای می‌گوید:

«فَـلاحٍ وَ واشٍ: ذاکَ تَهـدی لِعـزۀٍ ضَـلالاً وَ ذابـی ظَـلَّ یهـذی لعـزۀ»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۶۹)

یعنی؛ یکی سرزنش‌گر من است که از سر غرور خویش من را به سوی گمراهی

می‌کشاند، دیگری سخن‌چین است که در اثر غفلت خویش سخنان پریشان می‌گوید. در این بیت سرزنش‌گر کنایه از شیطان است، زیرا با تلاش خود سالکِ راه حق (حضرت آدم) را سرزنش نمود و مانند یک نصیحت‌گر او را به گمراهی کشاند. و سخن‌چین کنایه از فرشتگان است که به تقبیح حضرت آدم پرداختند و گفتند: أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ *(سوره بقره، آیه ۳۰)*، لیکن خداوند آدم را برگزید و او را خلیفه زمین قرار داد.

حال‌آن‌که در شعر مولوی کنایات از نوع ایماء بسامد گسترده‌ای را به خود اختصاص داده‌اند که این امر را باید در ویژگی نزدیک بودن به زبان عامیانه و دوری از افراط در پیچیده گویی این شاعر، جستجو کرد.

«می‌پرد این مرغ دیگر در جنان عاشـقان سوی عنقا می‌کشاند استخوان عاشـقان»

(مولوی،۱۳۵۴: ۷۲۸)

تعبیر "کشیدن استخوان" کنایه از تقدیم زندگی و تار و پود هستی است. هم‌چنین "مرغ" که در دل یا بهشت عاشقان پرواز می‌کند استعاره از عشق و روح و "عنقا" استعاره از معشوق ازلی و وجود حق است. این در هم تنیدگی کنایه و استعاره بر زیبایی بیت افزوده و معنای کنایی را قابل‌فهم ساخته است.

بیان مضامین عرفانی با تعبیراتی مأخوذ از مظاهر طبیعت از ویژگی‌های سبکی مولوی و ابن‌فارض است که هدف آنان تعلیم و القاء معانی دشوار عرفانی است. از آن‌جا که وصف طبیعت در متون عرفانی هدف نیست ذکر جلوه‌های طبیعت نیز غیر منتظره و ناگهانی است. به کارگیری الفاظ مربوط به محیط طبیعی در عرفان از آن‌روست که شاعر به علت داشتن فکر و اندیشهٔ عرفانی چیزی ورای طبیعت را در شعر جستجو می‌کند. که این بینش صوفی نسبت به عالم طبیعت و محسوسات، اصولاً بینشی است مبتنی بر "رمز"، زیرا آنان از آن جهت که معانی و تجارب روحانی و نفسانی‌شان به عبارت درنمی‌آید، مجبور به استفاده از زبان کنایی می‌شوند که سخنشان را در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی بیان کنند.

«وَ نَکّبتَ عَن کُثبِ العریض مُعارضاً حُزونـاً لّحَـزوی سـائقاً لسـویقهٔ»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۴۷)

یعنی؛ تو از رفتن به بلندی‌های منطقهٔ عریض خوداری کردی و از زمین سنگلاخی منطقهٔ حزوی پرهیز نمودی و (شتران خویش را) به سوی منطقهٔ سویقه راندی.

واژه "کُثُب" جمع کثیبه به معنای تپه شنی است که شاعر از این واژه برای بیان مفهوم عرفانی سود جسته است و آن را کنایه از انسان جبار و ستمکاری می‌داند که از خدا غافل‌اند و در وادی جهل و غرور با اموال خود سرگرمند. هم‌چنین واژهٔ "حزون" به معنی سرزمین سنگلاخ است که شاعر آن را کنایه از انسان‌های پلید و بدکردار که سخت طینت هستند قرار داده است. در سروده‌ای از مولوی می‌خوانیم:

«این دانه‌های نازنین محبـوس مانـده در زمـین

در گوش یک باران خوش موقوف یک باد صبا»

(مولوی، ۱۳۵۴: ۵۳)

باران کنایه از فیض حق‌تعالی و رحمت فراگیر اوست که از عالم غیب بر ممکنات عالم وجود فائض می‌گردد و بر شوره‌زار و گلستان یکسان می‌بارد و ممکنات برحسب مراتب استعداد و قابلیت خود، از آن فیض می‌برند.

ابن‌فارض و مولوی گاه کنایه را با صنایع ادبی همراه می‌سازند تا بر جنبهٔ هنری ابیات بیافزایند و بافت بلاغی و هنری بیت را مستحکم‌تر کنند. در حقیقت می‌توان گفت به کارگیری کنایات با این ویژگی از رموز بلاغت شعر دو شاعر است. این شیوه در شعر مولوی بسامد گسترده‌ای دارد که این امر را می‌توان در ویژگی شعر او که به تخیل و تصویرگرایی گرایش دارد، جستجو کرد. قابل ذکر است که کنایات این دو شاعر غالباً با تشخیص همراه‌اند. و از این رو تصاویر تخیلی شاعر زنده و پویا است. ابن‌فارض در بیت ذیل باد را انسان مریضی تصور کرده که توان تند حرکت کردن را ندارد. وی در سایهٔ این انسان‌انگاری بیماری باد را کنایه از وزش آرام و

لطیف آن می‌داند. در حقیقت او کنایه را با تشخیص درآمیخته تا فهم معنای پنهانی کنایه آسان‌تر باشد.

«مُهیمَنـــۀ بـــالروض لَـــدنٌ رِداؤُهـــا بِهـا مَـرَضٌ مِـن شَـأنِهِ بُـرءُ عَلّتـی»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۴۶)

باد صبا با صدایی آرام و گوش‌نواز و لطیف در بوستان می‌وزد و با دامان لطیفش می‌خرامد که بیماری او موجب شفای بیماری من شده است.

مولوی نیز در سروده‌ای دل را به انسانی تشبیه می‌کند که پایش در گِل مانده و این تعبیر را کنایه از گرفتار بودن و مبتلا شدن در راه عشق قرار می‌دهد و بدین صورت تصویری پویا می‌آفریند.

«در گل بمانده پای دل جان می‌دهم چه جـای دل

در آتـــش ســـودای دل، ای وای دل ای وای دل»

(مولوی، ۱۳۵۴: ۵۰)

در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی نوعی از کنایه وجود دارد که تلمیح به آیات شریفۀ قرآن در آن مشاهده می‌شود که ما آن را "کنایۀ تلمیحی" یا "کنایۀ قرآنی" می‌نامیم. این کنایات در غزلیات مولوی نمود گسترده‌ای دارد.

«خلع نعلین کند و ز خود و دنیا بجهد همچوموسی قدم صدق زند بر در او»

(همان: ۸۲۹)

عبارت "خلع نعلین" کنایه از ترک خود و ترک التفات به علائق دنیایی است. این بیت تلمیح به آیۀ إِنِّی أَنَا رَبُّکَ فَاخْلَعْ نَعْلَیْکَ إِنَّکَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًی *(سوره طه، آیه۱۲)* دارد. یا در نمونۀ دیگر:

«ای چشم جان را توتیا آخر کجا رفتی؟ بیـا

تا آب رحمت بر زند از صحن آتشدان مـا»

(مولوی، ۱۳۵۴: ۶۱)

شاعر "آب رحمت" را کنایه از اشک شوق می‌داند که از سر مژگان معشوق روان می‌شود. این بیت نیز تلمیح به آیۀ حَتَّی إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ *(سوره*

هود،آیه۴۰)دارد. ابن‌فارض در نمونه‌ای می‌گوید:

«قَتَلتُ غلامَ النفسِ بـینَ إقـامتی الــ جِدارَ لِأحکـامی وَ خَـرقِ سَـفینتی»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۲۷)

و من فرزند نفس را کشتم و دیوار احکام را بازسازی کردم و کشتی وجودم را شکستم. در این بیت شگرد تزاحم کنایه (کنایه در کنایه) مشاهده می‌شود؛ بدین معنا که شاعر چند کنایه را در یک بیت ذکر می‌کند. از کارکردهای مهم این تکنیک بیانی، برجستگی جنبهٔ زیبایی‌شناختی بیت است. کشتن فرزند نفس کنایه از فنا و ترک منیت و خودیت است که اشاره به آیهٔ فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ *(سوره کهف، آیه ۷۴)* دارد. و بازسازی دیوار احکام کنایه از انجام فرائض الهیست که تلمیح به آیهٔ فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ *(سوره کهف، آیه۷۷)* دارد و شکستن کِشتی کنایه از ریاضت‌های سخت در راه عشق الهی است. که اشاره به آیهٔ اَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا *(سوره کهف، آیه۷۱)* دارد. از آن‌جا که پایهٔ نظم و طبعِ سخنورانی چون ابن‌فارض و مولوی عرش الهی است و کلام آنان از واردات غیبی و جانشان از پاکان عالم بالا مدد می‌گیرد، این قیود و کنایات هیچ‌گاه از لطف و رسایی و روانی کلام آنان نمی‌کاهد، بلکه ابهت و عظمتی به سخنان آنان می‌بخشد که خواننده را از این جهان به جهان دیگر می‌برد و از عالم ظاهر جدا می‌سازد.

ب. ۵) پارادوکس

تصاویر پارادوکسی در زبان عرفان، زمانی شکل می‌گیرند که گوینده بخواهد معانی عالی و بلند را در قالب الفاظ محدود و نارسا بازگو نماید و طبیعی است که وی در چنین گزارشی پارادوکس می‌آفریند. در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی هر جا به الفاظ مأموریت داده می‌شود تا مشیت و فاعلیت مطلق الهی را گزارش کنند یا توصیف کنندهٔ احوال مشایخ و اولیای حق باشند که به جهت اتصال با عالم غیب از قدرتی فراگیر بهره‌مندند، تصاویر پارادوکسی جلوه‌گر می‌شوند.

تحقیق نشان از آن دارد که هرچه از عرفان زاهدانه به سوی عرفان عاشقانه روی می‌کنیم، متناقض‌نماها دامنهٔ بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند. متناقض‌نما در اشعار این دو شاعر عارف بر دو نوع است: گاه بیان متناقض‌نما از تجربه‌های شاعرانه متأثر است و گاه از تجربه‌های عارفانه؛ به دیگر بیان آن دو در کنار استفادهٔ ابزاری از زبان پارادوکسی برای بیان افکار و اندیشه‌های خود از جنبهٔ زیبایی‌آفرینی آن غافل نمانده‌اند. به خصوص پارادوکس‌های لفظی را که بهترین وسیلهٔ زیبایی‌آفرینی بوده، بیشتر مورد توجه قرار داده‌اند. مهم‌ترین علت وجود تصویرها و مضامین خلاف‌آمد و پارادوکسی در اشعار ابن‌فارض و مولوی بیان معانی و حقایق عالی عرفانی و فراعقلی و عرفی مخصوصاً عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز این‌هاست که متناقض‌نماهای عرفانی اشعارشان را تشکیل داده است. بنابراین «شگفت نخواهد بود اگر بیشترینهٔ کاربرد خلاف‌آمد و پارادوکس در شعر و ادب ما در زمینه همین باورهای ماورایی و فراعقلی و عرفی عاشقانه باشد.» *(راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹)* به طور کلی می‌توان بیش‌ترین نوع متناقض‌نما از نظر زبانی در دیوان ابن‌فارض را در قالب اسناد اجزای جمله دانست و پس از آن به طور خاص، متناقض‌نمایی میان دو جمله در دیوان وی از بسامد بالایی برخوردار است. این نوع پارادوکس نسبت به پارادوکس ترکیبی ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری دارد. وی در سروده‌ایی می‌گوید:

«وَ لَو قَرَّبُوا مِن حانِها مُقعَداً مَشی وَ تَنطِقُ مِن ذِکری مُذاقَتُهاالبُکمُ»

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۲۰۶)

یعنی؛ اگر بیماری، زمین‌گیری را به دکان آن شراب نزدیک کنند، راه می‌رود و شخص گنگ از یادآوری مزه‌اش گویا می‌گردد.

در مصراع دوم این سروده، میان فعل "تنطق" و فاعل آن "البکم" تناقض دیده می‌شود. این نوع خاصی از بیان نقیضی عارفانه سروده‌های ابن‌فارض است به‌گونه‌ای که بدون ابزار و آلت کار ادعای کاری می‌شود در حقیقت نوع رفتار و عمل مطرح

شده خاص و ویژهٔ اوست و برای ما که در حواس پنج‌گانه محصور و محدود هستیم غریب و متناقض است.

حال آن‌که پارادوکس ترکیبی در غزلیات مولوی نمود فراوانی یافته است؛ بدین معنا که جملهٔ پارادوکسی، فشرده و به صورت ترکیب بیان می‌شود که در عین‌حال حاوی دو مفهوم متناقض است. این ترکیب‌ها اغلب، تصویرهایی خیالی می‌سازند که در نهایت ظرافت و دقت، از زیبایی فراوان برخوردارند که نشانه وسعت خیال گوینده و احساس بیان‌ناپذیر او هستند. در سروده‌های مولوی در سه قالب (صفت و صفت، موصوف و صفت، مضاف و مضاف‌الیه) آشکار شده‌اند.

«دیدهٔ عقل مست توچرخهٔ چـرخ پسـت تـو گوش طرب به دست توبی تو به سرنمی‌شود»

(مولوی،۱۳۵۴: ۲۴۴)

عقل در ادب عرفان همیشه با عشق و مستی سر ناسازگاری دارد و جمع آن دو معمولاً ممکن نیست، لیکن مولوی به گونهٔ تمسخرآمیز در دنیای شعری‌اش این دو واژهٔ متضاد را در کنار هم قرار داده است. وی با تشخص بخشیدن به "عقل" و درنظر گرفتن چشم برای آن بر زیبایی بیت افزوده است.

گاه تصاویر پارادوکسی در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی در قالب یک کلام ادبی شکل می‌گیرد؛ که به آن پارادوکس خیالی گویند. به این معناکه، میان این شگرد ادبی و دیگر فنون بلاغی تزاحم پدید می‌آید که موجب ایجاز، برجستگی هنری، ابهام و آشنایی‌زدایی می‌شود و بر زیبایی و اثربخشی تصویر می‌افزاید. شکل‌گیری متناقض‌نما در تشبیه، استعاره، کنایه و.... بیشتر در مواردی است که غرض شاعر بیان حدیث نفس، توصیف، و تأکید و... باشد. نظیر این بیت:

«بَـــینَ أهلیـــه غَریبـــاً نازحـــاً وَ علـــی الأوطـــانِ لَـــم یَعطَفـــهُ لَـــی»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۹)

یعنی؛ او در میان خانواده‌اش غریبی دور از وطن است و میلی به وطن ندارد.

شاهد مثال در این بیت "در میان خانواده غریب بودن" است که در این

پارادوکس کنایه‌ای نهفته است؛ بدین معنا که او با هستی یافتنش به واسطه خداوند، از عالم ملکوت جدا شده و در میان خانواده‌اش هست اما اثر روحانیت و معنویت در وی نیست. یا در سروده‌ای دیگر می‌گوید:

«مُنِحتُ وِلاهـا یَـومَ لا یَـومَ قَبـلَ أن بَدَت عِندَ أخـذِ العَهـدِ فـی أولیَّتـی»

(همان: ۷۸)

یعنی؛ محبت او در روزی که پیش از آن روزی نیست، در زمان گرفتن عهد و پیمان به من داده شد.

ترکیب "یوم لایوم" در بیت فوق تصویری است که شاعر آن را استعاره از روز الست که هنوز هیچ روزی آفریده نشده بوده، آورده است. در باور پژوهش‌گران پارادوکس در استعاره غالباً براساس استعارهٔ مصرحه بنا می‌شود. به‌گونه‌ای که در ظاهر بیت مستعارمنه با یکی از کلمات جمله متناقض به نظر می‌رسد. وقتی مستعارمنه حذف گردد و مستعارله به جای آن گذاشته شود تناقض از میان می‌رود *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۸۵)*. از این رو اگر "یوم‌لایوم" حذف شود و "روز الست" جایگزین آن شود در بیت ناسازوارگی دیده نخواهد شد.

در این‌جا بی‌مناسبت نیست که به یکی، دو بیت از سروده‌های مولوی اشاره شود.

«خواری آن‌جا با عزیزی عهـد بسـته یـک پستی آن‌جا از طبیعت با علا آمیختـه»

(مولوی،۱۳۵۴: ۸۸۳)

در عبارت "خواری با عزیزی عهد بسته" صنعت تشخیص وجود دارد که یکی از صفات انسانی که عهد بستن است در قالب متناقض‌نما به خواری و عزیزی نسبت داده شده است.

در پارادوکس بر مبنای اغراق شاعر برای گریز از هنجار عادی کلام معمولاً اسنادی هم‌چون تشبیه مضمر در کلام می‌آورد که یافتن رابطهٔ دو سوی آن به هیچ روی جز با ارجاع به ترفند مبالغه و غلو میسر نیست که دو طرف تصویر متناقض همدیگرند، لیکن شاعر آن‌ها را عین هم می‌انگارد. *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۸۵)* نظیر:

«عشـــق دریـــایست و موجـــش آب دریـــا آتـش ومـوجـــش گـهـر»

(مولوی،۱۳۵۴: ۴۳۴)

مولوی با بهره‌گیری از تشبیه مضمر به گونهٔ اغراق‌آمیز آب دریا را آتش دانسته است. در حقیقت برای آب ویژگی‌ای مخالف ویژگی اصلی و شناخته شده‌اش قائل شده است. او آتش که ویژگی عشق و شور است را با آب که عامل حیات و معرفت و فیوضات الهی در قلب عاشق است جمع می‌آورد، آب دریا را آتش و موجش را گهر می‌بیند.

"شطح" نوعی پارادوکس معنا شناختی است که به معنی حرکت تند یا سرریز شدن آب است و در اصطلاح عرفان، عبارت است از حرکت و بی‌قراری دل هنگام غلبه وجد و بیان حالات عرفانی *(بلعلی، ۲۰۰۱: ۱۷۷)*. درحقیقت آن‌گاه که عارف در جذبهٔ محض قرار گیرد، بدون رعایت قواعد دستوری و ساختار نحوی منظور خود را در قالب واژه‌های متناقض می‌رساند و رها از هرگونه قید زبانی دست به گویش خاص خود می‌زند. هرچند در این گفتارها، مقولات منطقی در جایگاه‌های خود قرار ندارند، اما کلامی معنادار هستند*(ضرابیها، ۱۳۸۴: ۶۲)*. آشنایی‌زدایی در زبان شطح، در جابه‌جایی نقش متکلم و مخاطب نمود می‌یابد. در تجربه‌های خاص عرفانی منِ تجربی عارف، فانی می‌شود و فرامن غالب می‌گردد.

شطحیات ابن‌فارض نسبت به مولوی کفرآمیز است. چنان‌چه در بیت ذیل مرگ و زندگی را تحت تسلط خود می‌داند که به‌گونهٔ غیر مستقیم به مضمون شطح "أناالحق" حلاج اشاره کرده و ادعای خدایی می‌کند.

«فَالقَضا مـا بَـینَ سُـخطی وَ الرِّضـی مَـن لَـهُ أُقـضِ قَضـی أو أُدن حَـی»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۲۴)

یعنی؛ مرگ (و زندگی) براساس خشم و خوشنودی من است. هر کسی را از خود برانم می‌میرد و هرکسی را به خود نزدیک گردانم زنده است.

در حقیقت مدعیات شطح‌گونهٔ این عارف به‌گونه‌ای است که جز با پاره‌ای از

شطحیات مولوی قابل مقایسه نیست، چرا که مولوی نیز به هنگام جذبه‌های عرفانی به بیان شطحیاتی روی می‌آورد. گرچه همانند شطح ابن‌فارض کفرآمیز نیست، اما از عشقی حکایت می‌کند که پرده‌ها و حجاب‌ها را از جلوی چشمانش کنار می‌زند. مولانا در بیان حالات عاشقانه خود می‌گوید:

«ز خاک من اگر گندم برآید — از آن چون نان پزی مستی فزاید
خمیر نانبا دیوانه گردد — تنورش بیت مستانه فزاید
اگر بر گور من آیی زیارت — تو را خرپشته‌ام رقصان نماید»

(مولوی،۱۳۵۴: ۲۸۵)

در این ابیات مولوی از شور و مستی خویش به عظمت یاد می‌کند. به‌گفتهٔ او حتی اگر بمیرد و دفن شود و بر گور او گندم بکارند، از آن گندم نان مستی آفرین پخته شود. خورندهٔ آن نان بی‌اختیار به رقص در می‌آید.

ب. ۶) حس‌آمیزی

در سروده‌های عرفانی از تکنیک حس‌آمیزی گریزی نیست؛ از آن‌روی که تصاویر غیب‌آمیز را دربردارد و خبر از مقام و حالی می‌دهد که در آن همه حواس در کنار هم قرار می‌گیرند و بر یکدیگر اثر می‌گذارند و یکی می‌شوند. در حقیقت تخصیص اعضا به وظایف‌شان مانند اختصاص چشم به دیدن، گوش به شنیدن، زبان به چشیدن، اختصاصاتی است که عارف در مقام تفرقه از آن تعبیر می‌کند، اما آن‌گاه که او در مقام جمع قرار گرفت این آمیختگی حواس با هم نفی می‌شود به‌گونه‌ای که با گوش می‌بیند، با چشم می‌شنود و با بینی سخن می‌گوید؛ به دیگر بیان در حالت فرق حواس از یکدیگر متمایز هستند، اما در مقام اتحاد و وصل عارف این زبان عجیب و ناشناخته را به کار می‌بندد *(ضرابیها، ۱۳۸۴: ۲۹۷)*. در ساده‌ترین تقسیم‌بندی، حس‌آمیزی را می‌توان بر دو نوع تقسیم کرد؛ نوع اول: "هماهنگی افقی"[۱۰] است که از آمیزش دو حس مختلف با هم مثل (شنوایی و بویایی) یا (بینایی و چشایی) به

دست می‌آید و از این‌رو به آن افقی می‌گویند که دو محسوس با هم ترکیب می‌شوند. در اشعار ابن‌فارض این نوع حس‌آمیزی بسیار محدود است و در چند معادله (بینایی+چشایی)، (بینایی+شنوایی) (بینایی+بساوایی) (شنوایی+چشایی) (شنوایی+بساوایی) نمود می‌یابد. حال آن‌که در غزلیات مولوی از بیست حالت مختلف حس‌آمیزی افقی که شامل ده زوجِ قرینه است دو شاخهٔ (چشایی+بساوایی و بساوایی+بویایی) کاربرد نیافته است. ابن‌فارض در سروده‌ای می‌گوید:

«و یَنسیه مَرّ الخطب حُلو خِطابَه وَ یذکره نجوی عُهودٍ قَدیمَهٔ»[۱۱]

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۱۰۷)

یعنی؛ شیرینی سخن، تلخی سخن را از یاد او می‌برد و نجوا پیمان‌های کهن را به یادش می‌آورد.

شاعر، سخن محبوب را تنها با گوش‌هایش نمی‌شنود، بلکه همه اعضاء و جوارح او قادر به شنیدن این سخن هستند. وی صدای معشوقه‌اش را با صفتِ "شیرین" و "تلخ" همراه می‌سازد و به جای این‌که صدای او را با گوش‌هایش بشنود آن را می‌چشد. اگر کمی دقت کنیم در می‌یابیم که نوعی رابطه صمیمانه بین کلمات حاکم است، شیرینی صفتی است در معنای غیر حقیقی به منظور دل چسب و گیرا بودن سخن، و به این معنا نیست که مزه سخن شیرین است؛ چرا که سخن را نمی‌توان چشید تا دریافت مزه‌اش تلخ است یا شیرین، که ابن‌فارض سخنش را از این رهگذر زیبا می‌سازد و بین دو حس پیوند ایجاد می‌نماید. در غزلی از مولوی می‌خوانیم:

«بریان نخورم که هم من نورخورم که قوت جانست»

(مولوی،۱۳۵۴: ۱۸۱)

شاهد مثال در این بیت "نور خورم" است که حس بینایی با حس چشایی گره خورده است. از لحاظ فیزیکی "نور" کیفیت مرتبط با حس بینایی است. شاعر از واژه نور برای تبیین عقیده خود کمک گرفته است. در نگاه عرفانی سرچشمه نورها از متافیزیک و جهان غیب است. مولوی نیز ضمن این‌که "نور عقل" را غذای جان و

روح بشر برمی‌شمارد بر آن است که سالک باید از غذاهای مادی و دنیایی دست کشد تا شایستگی خوردن خوراک‌های نورانی را بیابد. در نظر وی، تا آدمی از غذاهای مادی گذر نکند و به نورخواری که کمال خوراک‌هاست دست نیابد، محرم درک اسرار حق نخواهد شد. نکته شایان ذکر این است که ابن‌فارض و مولوی در اشعارشان تکنیکی را به کار می‌بندد که در عصر معاصر توسط رمزی‌گرایان غربی بیان می‌شود، چرا که رمزگرایان و در سرآغازشان "بودلر"[۱۲] بر این باورند که هماهنگی و وحدت بین حواس پنج‌گانه وجود دارد و اثراتی که حواس مختلف منعکس می‌کنند از حیث اثرگذاری با هم شبیه‌اند؛ آنان به نیروی خارق‌العادهٔ نهفته در ادراکات انسانی اشاره می‌نمایند که انسان با هماهنگ شدن وظایف حواس قادر به درک آن است و می‌کوشد به واژگان علاوه بر القای معانی، وظایف جدیدی را عطا کند تا شنیدنی‌ها را با حس بویایی درک نماید و دیدنی‌ها را بشنود و آن‌چه را که قابل دیدن نیست ببیند. *(خلیل،۲۰۰۳: ۷۳)*

نوع دیگر حس‌آمیزی "هماهنگی عمودی"[۱۳] خوانده می‌شود؛ بدین‌معنا که در حس‌آمیزی تنها به ترکیب دو حس بسنده نشده گاهی دیده می‌شود که شاعر معانی واژگانی را که دلالت بر حواس پنج‌گانه دارند، به حوزه واژگانی که دال بر مفاهیم انتزاعی است منتقل می‌کند و به کمک تصویری که این ترکیب در ذهن خلق کرده بین امور حسی و مفاهیم عینی و انتزاعی پیوند می‌زند. وی برای نزدیک شدن بهتر مضمون سروده خود به ذهن خواننده و برای مبالغه در توصیفات، آن را تجسیم و تجسید می‌بخشد؛ یعنی صفات محسوس را برای امور معقول و انتزاعی برمی‌گزیند. این نوع حس‌آمیزی در سروده‌های ابن‌فارض از ترکیب امور انتزاعی با حواس (بینایی، شنوایی، چشایی) نمود یافته است حال آن‌که در غزلیات مولوی تنها شاخهٔ (انتزاعی+شنوایی) دیده نمی‌شود.

«فَحلّیتِ لـی البَلـوی فَخَلّیـتِ بَینَهـا وَ بَینی فَکانَت مِنـکِ أجمَـلَ حِلیَـةٍ»

(ابن‌فارض،۱۹۱۰: ۶۹)

یعنی؛ تو طعم بلا را در مذاق من شیرین ساختی (من را با جامه بلا زینت دادی) و مرا با بلا واگذاشتی و آن در نظر من زیباترین زینتی بود که بخشیدی.

حس‌آمیزی در این بیت دو وجه دارد: یکی به این اعتبار که "حلی" به معنی شیرین است و قابل درک با حس چشایی که با مصیبت و بلا که از امور انتزاعی است ترکیب شده و دیگر به این اعتبار که به معنای زینت است و با حس بینایی درک می‌شود که شاعر یک تعبیر حس‌آمیخته بینایی انتزاعی را آفریده.

«دود دل لاله‌ها ز آتش جان رنگ تو قد بنفشه بخم ز آتش جان رنگ تو»[۱۴]

(مولوی،۱۳۵۴: ۸۳۹)

اگر می‌گفت "داغ دل لاله‌ها ز آتش گلرنگ تو" به ذهن و عادت مردم نزدیک‌تر بود، زیرا جان رنگ ندارد تا آتش معشوق رنگ جان باشد. این تعبیر خیلی لطیف‌تر و دقیق‌تر و بدیع‌تر از آن است که ذهن عادی پسند مردم آن را بپسندد فقط ذوق‌های تصفیه شده و خسته از امور عادی از این تعبیر لذت می‌برد که همه را، حتی سیاهی وسط لاله را از آتش روی ازلی بداند آتشی که جان همهٔ کائناتست.

نتیجه

۱. ویژگی زیبایی‌شناختی هنجارگریزی در اشعار ابن‌فارض و مولوی را باید حاصل غرابت و تازگی تصاویر سروده‌های آنان دانست. این غرابت نیز خود نتیجهٔ برخورد غیر منتظره‌شان با معانی و پدیده‌ها، در طبقات مختلف عالم است؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت نفس این دو عارف در هر مکاشفه عمقی از معانی را کشف می‌کند و در نتیجهٔ این مکاشفات عناصری غیرعادی در زبان متجلی می‌شود.

۲. عامل اصلی فزونی عادت‌ستیزی و عدول از هنجارهای این دو شاعر عارف، که به تعالی شعرشان کمک کرده است را باید در روح عادت ستیز و درون نوجویشان جستجو کرد. در حقیقت انگیزه آنان برای سرودن، پاسخ گفتن به یک ندای درونی بوده، نه این‌که به دنبال مسحور ساختن مخاطب به وسیلهٔ صنایع لفظی و معنوی باشند.

۳. ابن فارض برخلاف مولوی به مجاز مرسل که نوعی از هنجارگریزی معنایی است چندان اهتمام ندارد، چرا که روبافت سخن و قرینه‌های کلامی به سهولت، معنای ثانوی مجاز مرسل را تعیین و تثبیت و مسیر حرکت ذهن را معین می‌سازد، در نتیجه درجهٔ ابهام آن نسبت به سایر مقوله‌های مجازی زبان کمتر و کاربرد آن در شعر اندک است.

۴. درصد بسامد تشخیص در دو اثر هم‌دوش یکدیگر است؛ یعنی حرکت به سمت انسان‌انگاری هر چیز و به کارگیری تشخیص از خصایص و برجستگی‌های زبان عرفانی هنرمندانی چون ابن‌فارض و مولوی است که ذرات کاینات و اجزای هستی را بهره‌مند از نوعی شعور و معرفت نسبت به هستی مطلق می‌دانند. و از این رهگذر آن‌ها را دارای حیات، تکلم، تحرک و پویایی تلقی می‌کنند.

۵. تشبیه پربسامدترین ابزار تصویرآفرینی در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی است، زیرا بسیاری از اندیشه‌های آنان تنها پس از مقایسه با محسوسات قابل ادراک است و از آن‌جا که اشعارشان شامل مضامین عرفانی و اخلاقی است. درنتیجه تشبیهات عقلی به حسی نسبت به دیگر شاخه‌های تشبیه بسامد بالایی را به خود اختصاص داده. حال آن‌که تشبیهات حسی به عقلی و عقلی به عقلی بسامد اندکی دارند، زیرا مفاهیم و اندیشه‌های شاعر را به خوبی نمی‌تواند منتقل نمایند.

۶. کنایه در ساخت مفرد در سروده‌های ابن‌فارض بسامد بالایی را به خود اختصاص داده که این امر نشانهٔ ایجاز، ابتکار، نوآوری و هم‌چنین زبان فاخر، روان و لطیف ابن‌فارض است. حال آن‌که مولوی به کنایه به گونهٔ ترکیبات وصفی و اضافی و عطفی توجه نشان داده است. هم‌چنین کنایات در ساخت جمله در غزلیات او حضور فعال دارند که نشان‌گر توانایی بالای او در پیوند دادن چند تصویر و مانند کردن آن‌ها به یکدیگر است.

۷. بنیادی‌ترین دلیل وجود هنجارگریزی، ویژگی بیان‌ناپذیری تجربهٔ عرفانی است. تناقض‌های زبانی "ابن‌فارض" و "مولوی" دارای عمق تجربه روحی و شعور

عاطفی است که هم تکانه ذهنی ایجاد می‌کنند و هم تکانه روحی، لیکن "مولوی" بسیار آگاهانه‌تر از "ابن‌فارض" با تناقض بازی در سطح زبان می‌کوشد زبانی تازه بیافریند.

پی‌نوشت

۱) نویسنده، این دو کتاب را به یک منظر می‌نگرد و سعی در اثبات ریشه‌های نظریهٔ هنجارگریزی در پیشینه ادبیات عرب بویژه در حوزهٔ نقد و بلاغت دارد. از این رو به تطبیق اصول و مبانی هنجارگریزی با میراث بلاغت عربی و اندیشه‌های صاحب نظران گذشته هم‌چون "ابن جنی" و "عبدالقاهر جرجانی" و... می‌پردازد. وی براین باور است که ادیبان گذشته «با ذوق فطری خود دریافتند که شعر زبان خاصی دارد که با زبان گفت‌وگوی عادی در تقابل است تا آن‌جا که گمان می‌کردند برای هر شاعری جنی است که اشعار را به او الهام می‌نماید» سپس اصطلاحات بی‌شماری را برای این واژه معادل‌یابیکرده و به شرح و تفصیل آن‌ها می‌پردازد. سپس هنجارگریزی را بر دو نوع معنایی و ساختاری تقسیم می‌کند و شواهدی از اشعار شاعران دوره‌های آغازین شعر عربی را بیان می‌کند.

۲) در گام اول به بیان تعریف هنجارگریزی و انواع آن براساس الگوی ارائه شده در ادب عربی پرداخته می‌شود. در گام دوم بیوگرافی شاعر و ویژگی‌های برجسته شخصیتی او را بیان می‌نماید. در مرحله بعد هنجارگریزی را در شعر صوفی بررسی می‌کند و به این دریافت می‌رسد که هنجارگریزی در شعر شاعران صوفی مسلک نمود بیشتری دارد چرا کهتجارب عرفانی، هنگام بیان و تعبیر، زبانی می‌آفرینند که روابط میان اجزاء و ساختار هنجارمند زبان را دگرگون می‌کنند. در پایان شواهد شعری مربوط به بحث را در سروده (رائیه) امیر عبدالقادر استخراج می‌کند و توصیف و تحلیل نمونه‌ها را فرادید خود قرار می‌دهد.

۳) زبان‌شناس انگلیسی "لیچ" به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در هشت گونه (واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، زمانی) تقسیم کرده است. "سجودی" در این مقاله براساس الگوی ارائه شده لیچ انواع هنجارگریزی را در شعر سهراب سپهری مورد بازبینی قرار می‌دهد.

۴) در این اثر بعد از تبیین مفهوم هنجارگریزی نویسنده انواع هنجارگریزی معنایی (مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه و پارادوکس) را در یکی از غزلیات مولوی با ذکر نمونه‌هایی بررسی می‌کند.

۵) در بیت ذیل شاعر"جفون" را که یک امر حسی است استعارهٔ مصرحه از حجاب نفسانی که امری انتزاعی است گرفته و "بکاء" را استعاره از اعمال نفسانی می‌داند. شاعر پیام خود را به شکل محسوس و قابل ادراک ارائه می‌دهد.

وَ بانَتْ فَأمّا حُسْنُ صَبری فَخانَتی وَ أمّا جَفونی بِالبُکاءِ فَوَفّتْ

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰، ۵۸)

۶. استعاره‌ای است که مستعارله و مستعارمنه در آن حسی است که با یکی از حواس پنج‌گانه قابل ادراک است و امور مجرد و انتزاعی به این استعاره راه نمی‌یابد، بلکه شاعر در دایره حواس باقی می‌ماند و پرنده خیال او به مجالی دورتر از آن پرواز نمی‌کند (عتیق،۲۰۱۲: ۱۱۳).

۷) "قندیلک" در این بیت استعارهٔ مصرحه از ستارگان است که چون چراغی از سقف آسمان آویزان‌اند.

من نخواهم ماه را با حسن تو وان دو سه قندیلک آونگ را

(مولوی،۱۳۵۴، ۱۱۳)

۸) در ترکیب "دوزخ فراق" فراق مانند دوزخ سوزنده و نابود کننده تصور شده است.

از بس که تند و عاقم، در دوزخ فراقم دوزخ ز احتراقم گیرد گریز پایی

(همان: ۹۴۰)

۹)

فَطوفانُ نوحِ عِندَ نَوحی کَأدمُعی وَإیقادُ نیرانِ الخلیلِ کَلَوعَتی

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۶۵)

10. Correspondancenorizontale

۱۱) "گوش من می‌بیند" ترکیبی است که شاعر از گفتار عادی و مألوف گذشته و کلام خود را به صورت حس‌آمیزی "شنوایی+بینایی" بیان کرده است.

یراهـــا عَلـــی بُعـــدٍ عَـــنِ العَـــینِ، مَســـمَعی بِطیـــفِ مُـــلامٍ زائـــرِ، حـــینَ یَقظتـــی

(همان: ۱۵۶)

12. Correspondancenorizontale
13. Correspondancenorizontale

۱۴) "بوی وصال" یک ترکیب براساس این فن است که دو حس باطنی و ظاهری با هم ترکیب شده‌اند.

جامـــه دران رســـید گـــل از بهـــر داد مـــا زان مـــی‌دریـــم جامـــه بـــه بـــوی وصـــال

(مولوی،۱۳۵۴، ۵۱۳)

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۷۶). ترجمه مهدی الهی قمشه ای. تهران: اسوه

۱. إبن‌جنی، أبی فتح عثمان. (د ت). **الخصائص**. تحقیق محمد علی‌النجار. بیروت: دارالکتاب العرب.

۲. ابن‌فارض، عمر بن حسین. (۱۹۱۰). **جلاء الغامض فی شرح دیوان ابن‌الفارض**. شرحه أمین خوری. الطبعة الخامسة. مصر: مکتبة الآداب.

۳. ابوالعدوس، یوسف. (۲۰۰۷). **الأسلوبیة: الرؤیة و التطبیق**. عمان: دارالمسیرة للنشر و التوزیع و الطباعة.

۴. _____. (۱۹۹۷). **الإستعارة فی النقد الأدبی الحدیث: الأبعاد المعرفیة و الجمال**. عمان: منشورات الأهلیة.

۵. ابودیب، کمال. (۱۳۸۴). **صورخیال در نظریه جرجانی**. ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی. تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

۶. بلعلی، آمنه. (۲۰۰۱). **الحرکة التوصلیة فی الخطاب الصوفی (من القرن الثالث إلی القرن السابع)**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۷. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو**. تهران: چشم و چراغ.

۸. جداونه، حسین. (۲۰۱۱). **التوسع فی المورث البلاغی و النقدی**. الأردن: مؤسسة حمادةللدراسات الجامعیة.

۹. الجرجانی،عبدالقاهر. (دت). **اسرار البلاغة**. علق حواشیه السید محمد رشید رضا. بیروت: دارالمعرفة.

۱۰. الخطیب، علی أحمد عبد الهادی. (۲۰۰۱). **فی الریاض الأدب الصوفی**. القاهرة: دارالنهضة الشرق.

۱۱. الخفاجی، عبد المنعم. (دت). **الأدب فی التراث الصوفی**. قاهرة: مکتبة غُریب.

۱۲. خلیل، موسی. (۲۰۰۳). **بنیة القصیدة العربیة**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱۳. خلیلی جهان تیغ، مریم. (۱۳۸۰). **سیب باغ جان**. تهران: مهارت.

۱۴. دشتی، علی. (۱۳۳۷). **سیری در دیوان شمس**. تهران: تابان.

۱۵. دیچز، دیوید. (۱۳۶۶). **شیوه‌های نقد ادبی**. دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی

۱۶. راستگو، محمد. (۱۳۶۸). **خلاف آمد**. مجلهٔ کیهان فرهنگی۶(۹): ۲۹-۳۱.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **صور خیال**. تهران: انتشارات آگاه.

۱۸. _____. (۱۳۸۰). **از عرفان بایزید تا فرمالیسم روس**. فصلنامه هستی. ۱۲-۲۸

۱۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). **بیان**. تهران: چاپ دوم. فردوسی.

۲۰. صادق، رمضان. (۱۹۹۸). **شعر عمربن فارض دراسة أسلوبیة**. مصر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

۲۱. ضرابیها، محمد ابراهیم. (۱۳۸۴). **زبان عرفان**. تهران: انتشارات بیدل.

۲۲. عبد المطلب، محمد. (۱۹۹۷). **البلاغة العربیة قراءة أخری**. لبنان: الشرکة المصریة العالمیة لنشر.

۲۳. عتیق، عمر عبد الهادی. (۲۰۱۲). **علم البلاغة بین الأصالة و المعاصرة**. اردن: دار أسامة.

۲۴. فضل، صلاح. (۱۹۹۶). **بلاغة الخطاب و علم النص**. بیروت: الشرکة المصریة العالمیة للنشر لونجمان.

۲۵. کوهن، جان. (۱۹۸۶). **بنیهٔ اللغهٔ الشعریهٔ**. ترجمه محمد الولی و محمد العمری. المغرب: الدار البیضاء.
۲۶. محمدویس، احمد. (۲۰۰۵). **الإنزیاح من منظور الدراسات الأسلوبیهٔ**. بیروت: مجد.
۲۷. _____. (۲۰۰۲). **الإنزیاح فی التراث النقدی والبلاغی**. دمشق: إتحادالکتاب العرب.
۲۸. مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۵۴). **کلیات شمس تبریزی**. چاپ پنجم. تهران: انتشارات امیر کبیر.
۲۹. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). **متناقض‌نما در ادبیات**. مجلهٔ دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد ۲۵ (۳ و۴): ۲۷۱-۲۹۴.
۳۰. همدانی، عین القضات. (۱۳۶۰). **نامه‌های عین القضات همدانی**؛ رسالهٔ شکوی الغریب. ترجمه و تحشیهٔ دکتر قاسم انصاری، چاپ ۱. تهران: منوچهری.