از جهان‌نگری تا کاربرد صنایع بدیعی در غزلیّات چهار تن از شاعران مکتب تصوّف

(با رویکردی به نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)

(۲۲۳-۱۸۷) مجله علوم ادبی

تاریخ دریافت ۱۳۹۳/۱۰/۲۳

تاریخ پذیرش ۱۳۹۴/۰۴/۰۸

ناصر علیزاده[۱]

کمال راموز[۲]

چکیده

تفاوت در کاربرد صنایع بدیعی در دوره‌های مختلف شعر فارسی یکی از موضوعاتی است که کمتر بدان توجه گردیده‌است؛ بررسی سبک‌های شعر فارسی نشان می‌دهد که در برخی از این دوره‌ها بسامد و کاربرد برخی صنایع ادبی بیش از سایر صنایع بوده‌است. به عنوان مثال در اشعار دورهٔ خراسانی کمتر نمونه‌ای برای ایهام دیده می‌شود؛ حال آنکه کاربرد این صنعت در سبک عراقی تبدیل به یکی از شاخصه‌های سبکی دورهٔ مذکور گردیده‌است. برای یافتن پاسخ این مسئله باید از رویکردهای جامعه‌شناسانه یاری جست. در مقالهٔ حاضر نویسندگان با استفاده از نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن که می‌کوشد ارتباط میان ساختارهای ادبی و جهان‌نگری پدیدآورندگان آن را کشف نماید، کوشیده‌اند تا پاسخی برای مسئلهٔ مذکور ارائه دهند. بررسی جامعه‌شناسانهٔ شعر چند تن از شاعران دورهٔ عراقی چون مولوی، عطار، عراقی و ... که می‌توان آنها را اصلی‌ترین شاعران سبک عراقی دانست، گویای آن است که اولا، جهان‌بینی متأثر از افکار درون‌گرایانه در این دوره که به اقتضای فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه بوده، اصلی‌ترین دلیل برتری کمّی کاربرد صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی بوده است. ثانیا، جهان‌بینی صوفیانه و مفهوم‌گرایانهٔ این شاعران، سبب بی‌توجهی هرچه بیشتر آنها به صنایع بدیعی، حتی در مقایسه با شاعران دورهٔ خراسانی چون عنصری و فرخی گردیده‌است.

کلیدواژه: صنایع بدیعی، شاعران صوفیه، جهان نگری، ساختارگرایی تکوینی، سبک عراقی، لوسین گلدمن.

---

۱ . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

۲ . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی(نویسنده مسئول) kamal_ramooz@ yahoo.com

مقدمه

در مورد ارتباط بین آفرینش‌های فرهنگی با پدیده اجتماعی نظرات مختلفی از سوی صاحب‌نظران و محققان عرصه علوم انسانی مطرح شده‌است. منتقدانی که طرح چنین مسائلی را نافیِ ارزش آثار هنری دانسته‌اند، معتقدند ارزش این آثار درونی و ذاتی است و با تأکید بر استقلال پژوهش‌های ادبی، هر گونه ارتباط آن را با مسائل خارجی رد کرده اند. به عنوان مثال می‌توان از پیروان مکتب فرمالیسم[1] یاد کرد. فرمالیست‌ها «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسیِ اثر ادبی، تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا (شمیسا،۱۳۸۳: ۱۴۷). در واقع هدف آنها تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی و رها از همه عواملی بود که در خارج از حوزه متن قرار دارد. و کسانی چون شکلوفسکی[2] یکی از سرشناس‌ترین سخنگویان جنبش فرمالیسم «هرگونه تأویل اجتماعی- تاریخی اثر هنری را رد می‌کرد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۴).

در طرف دیگر صاحب‌نظرانی قرار دارند که معتقدند این ارتباط وجود دارد و تأکید می‌کنند که در بررسی‌هایی که بر روی آثار فرهنگی و به طور خاص آثار ادبی و فلسفی انجام می‌شود باید ارتباط آن با پدیده‌های اجتماعی مورد توجه قرار بگیرد. گروه

1. Formalism
2. Viktor Shklovsky

دوّم، خود، در قبال این مسئله دو موضع مختلف گرفته‌اند. در نظرگاه اوّل محققانی که قائل به بازتاب مستقیم و اصطلاحاً "مکانیکی" و "بی میانجیِ" پدیده اجتماعی بر آثار فرهنگی و هنری هستند. این نوع نگرش که متأثر از آراء و نظرات پوزیتیویستی است و با هر گونه چشم‌انداز تاریخی مخالف است و گاه از آن به عنوان "جامعه‌شناسی گریِ عامیانه" و یا "جامعه‌شناسی سنتی ادبیات" یاد می‌شود، جریان‌هایی را به وجود می‌آورد «که در بیشتر موارد نمی‌توانستند از برقراریِ پیوند ایستای محتوای ادبی، تصویرها و مفهوم‌ها با منافع اقتصادی مسلّط و آشکار جامعه‌ها فراتر بروند و خود آن جامعه‌ها را نیز پیکرهایی بی‌حرکت می‌دانستند» (لنار، ۱۳۷۸: ۱۹۳). به عنوان مثال عمده کارهایی را که به نام جامعه‌شناسیِ ادبیات در کشورمان انجام شده‌است، می‌توان در این دسته قرار داد.[۱]

امّا در نظرگاه دوّم، اندیشمندانی قرار می‌گیرند که ارتباط بین پدیده‌های اجتماعی و آثار فرهنگی و به طور خاص آثار ادبی و فلسفی را پیچیده و غیر مستقیم می‌دانند و قائل به "میانجی‌هایی" در این ارتباط هستند[۲] که خود این مسئله نیز موجب مطرح شدن مسائل مختلف در همین راستا در عرصه جامعه‌شناسیِ ادبیات شده‌است. جورج لوکاچ[۳] منتقد و زیبایی‌شناسِ مجاری، به عنوان یکی از برجسته‌ترین اندیشمندانی که در این دسته قرار می‌گیرد، در آثار خود بارها به این مسئله اشاره کرده است. او در مقاله ای تحت عنوان

---

۱. در بررسی‌های ادبی که در حوزه تاریخ ادبیّات و یا به طور خاص‌تر سبک‌شناسی می‌شود و محققان درصدد ارتباط بین پدیده های اجتماعی و آثار ادبی برمی‌آیند، اکثراً این گونه برخورد می‌شود.

۲. گلدمن با قائل بودن به ارتباط پیچده و غیر مستقیم بین پدیده‌های اجتماعی و آفرینش‌های فرهنگی و هنری، به عنوان میانجی «جهان‌نگری» را مطرح می‌کند و در تعریف آن چنین می‌آورد: «جهان‌نگری مجموعه‌یی از اندیشه‌هاست که در اوضاعی معیّن بر گروهی از انسان‌ها که در موقعیّت اقتصادی و اجتماعیِ همانندی به سر می‌برند، یعنی بر طبقات اجتماعی، تحمیل می‌شود. فقط افرادی می‌توانند به تمامی آن دست یابند اما همگان کما بیش تا حدی به آن می‌رسند که نوعی اشتراک احساس و اندیشه و عمل به دست آید، اشتراکی که افراد یک طبقه را به هم نزدیک می‌کند و آنان را در برابر دیگر طبقات اجتماعی قرار می‌دهد» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۱).

3. George Lukacs
1. Mikhail Bakhtin

"درباره پیروزی رئالیسم" می‌نویسد: «مهمترین خطر برای تاریخ، برداشتی بسیار مستقیم از رابطه ایدوئولوژی و آفرینش هنری است» (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۲۲۵).

محققانی که در این جریان قرار می‌گیرند به منظور دوری از هر گونه نگرش یک‌جانبه و سطحی به آثار ادبی و فلسفی، در پیِ ایجاد ارتباط بین صورت و محتوا و بررسیِ همزمان لفظ و معنا هستند. در این بین علاوه بر لوکاچ که به عنوان "بنیانگذار پسا – فرمالیسم" از او یاد می‌شود، و نیز گلدمن، می‌توان به نام کسانی چون میخاییل باختین (۱۹۷۵ - ۱۹۱۳) اندیشمند رمانی‌تبار فرانسوی نیز اشاره کرد.

در همین راستا، در این تحقیق سعی بر آن است تا با مطالعه دیالکتکی و رویکردی همزمان به صورت و محتوا و با بهره‌مندی از روش ساختارگراییِ تکوینیِ لوسین گلدمن[1] به بررسی رابطه صنایع بدیعی- به عنوان یکی از اجزای لفظی کلام- با جهان‌بینی شاعران مکتب تصوف پرداخته‌شود.

در ابتدا روش ساختارگراییِ تکوینیِ گلدمن که روش تحقیقاتی او و همچنین روش این مقاله است، به اختصار توضیح می دهیم. گلدمن روش مطالعاتی خود را دیالکتیکی[2] و غیرمستقیمخوانده است و آن را نقطه مقابل شیوه‌های مرسوم زمان خود، یعنی "پوزیتیویسم" و "روش ذات مفهومی" و ... می‌دانست. بدین ترتیب گلدمن با ناقص شمردن صرف مطالعه متن (پوزیتیویسم) و کلی‌خوانی (روش ذات مفهومی) سعی می‌کند تا این دو روش را در کنار یکدیگر قرار دهد و در روش مطالعاتی خود تلفیقی از آن دو را به کار گیرد. به این ترتیب از نظر گلدمن، شناخت کل مجموعه، امکان پذیر نیست، مگر آنکه ابتدا از اجزای مجموعه، شناختی به دست آید و شناخت اجزاء نیز تنها در گرو شناخت کل مجموعه است. چنین شیوه‌ای را "مطالعه دیالکتیکی" می‌نامد.

از نظر گلدمن، اندیشه دیالکتیکی تأکید می‌ورزد که هیچ‌گاه نه عزیمت‌گاه‌های ثابت و قطعی‌ای وجود دارد و نه مسائل قطعاً حل‌شده، ... و اندیشه هرگز مسیر مستقیم را

---

2. Genetic Structuralism method of Lucien Goldmann
3. dialectical

نمی‌پیماید؛ زیرا، هر حقیقت جزئی، معنای راستین خود را نمی‌یابد مگر از رهگذر جایگاهش در یک مجموعه. همان‌گونه که مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت حقایق جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزاء و کل که باید متقابلاً یکدیگر را روشن کنند، نمودار می‌شود (گلدمن،۱۳۸۱: ۹۹)[۱].

با چنین آغازی، گلدمن به سراغ اجزای آثار ادبی و فلسفی می‌رود، امّا باید توجه داشت هدفی که او از بررسی متن دارد، زیبایی‌شناسانه[۲] نیست، بلکه او می‌کوشد تا ساختار معنادار اثر را به دست آورد. «مفهوم ساختار معنادار که لوسین گلدمن آن را ابداع کرده... مستلزم وحدت اجزاء در یک کلّیّت و وجود رابطه متقابل میان این اجزاء است» (پاسکادی،۱۳۸۱: ۵۹)؛ یعنی، اینکه باید بتوان میان اجزای یک اثر، ارتباطی ارگانیک ایجاد نمود به گونه‌ای که با در کنار هم قرار دادن این اجزاء یک کلّیّت منسجم به دست آید. تنها در چنین صورت است که در نظر گلدمن یک اثر می‌تواند از ساختار معنادار برخوردار باشد.

با کشف ساختارِ معنادار هر اثری، جهان‌نگری نویسنده آن اثر (که در حقیقت باید او را نماینده طبقه‌اش دانست) نیز آشکار می‌گردد. با یافتن جهان‌نگری پنهان هر اثر، می‌توان گفت که کار مطالعه متن از نظر گلدمن به پایان رسیده، حال او باید با توجّه به روش دیالکتیکی‌اش، جهان‌نگری موجود در اثر را در ساختار کلیّتی عام‌تر قرار دهد. همان گونه که مشاهده می‌شود در اینجا با فرایندی دو مرحله ای روبه‌رو هستیم که گلدمن از آن تحت عنوان "دریافت" و "تشریح" یاد می‌کند. «دریافت یعنی شناخت ساختارِ معنادارِ اثر،

---

۱. لوکاچ نیز در تعریف دیالکتیک چنین می‌آورد: «دیالکتیک عالی‌ترین شکل تفکر است. این تفکّر دارای دو ویژگی است. نخست، چیزها واندیشه ها را... نه جدا جدا، بلکه با توجه به رابطه‌ی متقابل شان با یکدیگر درمی‌یابد ... دوم، امور را درگردش وحرکت تلقی می کند نه ثابت وساکن» (جورج، ۱۳۷۲: ٦۳).

۲ . این موضوع از سوی اندیشمندان بسیاری بیان گردیده است. نبود نگرش زیبایی‌شناسانه در آثار گلدمن را صفت روش او دانسته‌اند. به عنوان نمونه، هربرت مارکوزه می‌نویسد: «به نظر من در [تحلیل‌های گلدمن] گاهی اوقات جوهر ادبی و شکل زیبایی‌شناسانه در پشت تبیین جامعه‌شناختی، پنهان می‌ماند» (مارکوزه، ۱۳۸۱: ۲۲).

تشریح یعنی گنجاندنِ ساختارِ معنادار اثر در ساختارِ فراگیر اجتماعی. دریافت نتیجه شناختِ قوانینِ درونیِ ساختارِ اثر، تشریح در پیِ گنجاندنِ دیالکتیکی این ساختار در کلیّتِ تاریخی- اجتماعی به دست می‌آید» (نعیر، ۱۳۷۶: ۷۵). البتّه باید توجه داشت که «دریافت و تشریح، دو فرایند فکری متفاوت نیستند، بلکه یک فرایند واحدند که به دو چارچوب مختلف مربوط می‌شوند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۶).

این ساختار گسترده‌تر، که در پیِ تشریح ساختارِ معنادار اثر در آن خواهیم بود همان طبقه‌ای است که این اثر و نویسنده‌اش به آن تعلّق دارند. مفهوم طبقه از نظر گلدمن «گروه‌هایی هستند که عملشان، شایستگی ویژه‌ای برای دگرگونی‌های تاریخی دارد؛ گروه‌های اجتماعی ای که دامنه کردار و آگاهی آنان نه بخشی خاص از جامعه که کلیّت اجتماعی؛ یعنی، مجموعه مناسبات میان انسان‌ها را در بر می‌گیرد و هدفشان حفظ یا دگرگونی این مناسبات است» (لووی، نعیر، ۱۳۸۱: ۴۱).

مرحله پایانی نیز انعکاس جهان‌نگری این طبقه بر درون‌مایه‌ها و ساختار آثار ادبی و فلسفی است. به این معنی که داشتن فلان جهان‌نگری از سوی فلان طبقه، چه تأثیری بر شکل و ساختار آثار ادبی دارد. می‌بینیم که گلدمن می‌خواهد از اجزاء آغاز کند و به کلّیّت منسجم اثر برسد و دوباره به اجزاء بازگردد و این یعنی، اعتقاد به جدایی‌ناپذیر بودن اجزای تحقیق (متن و جزئیات تشکیل دهنده ساختار آن) از کلّیّت (محتوا، جهان‌بینی و...) آن.

قبل از آنکه به تعیین اجزای ساختار معنادار در اشعار شاعران این دوره بپردازیم توضیحی مختصر و ارائه دورنمایی از اوضاع اجتماعیِ ایران در دوره مورد بحث، ضروری به نظر می‌رسد.

فضای سیاسی حاکم بر ایران در اواخر حکومت غزنویان به سبب اختلافات و کشمکش‌های داخلی آشفته بود. از طرف دیگر، درگیری‌هایی که بین آنان و ترکمانان سلجوقی روی داد که در نهایت منجر به سیطره سلجوقیان بیابانگرد بر ایران شد و همچنین حملات پیاپی غزها به شمال‌شرق ایران لطمات جبران‌ناپذیری به جامعه ایرانی وارد کرد. در

نهـایت بی‌لیاقتی و بی‌تدبیری خوارزمشاهیان که موجبات حمله وحشیانه مغولان را در اوایل قرن هفتم (۶۱۷ هـ) فراهم‌کرد، تمام بنیان‌های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی جامعـه ایـران را نابود کرد و عرصه را کاملاً برای پدیـدار گشـتن ادبیّـاتی بـا مبـانی فکـری جدیـد و متعاقبـاً ساختاری جدید آماده ساخت. بنابراین در قرن‌های ششـم، هفـتم و هشـتم شـاهد بـه وجـود آمدن آثار ادبی ای هستیم که کاملاً متمایز از آثار پیشینیان است. البته بایـد در نظـر داشـت که «گلدمن... تأکید می‌کند که بین اثر ادبی و واقعیت اجتماعی پیوند وجود دارد، ولی این پیوند بسیار پیچیده و چند جانبه است. به هیچ وجه پیوند خطی و ساده نیسـت، آن میـانگین که خودش پیدا می‌کند برای این پیوند، جهان‌نگری است...» (پوینده، ۱۳۷۸: ۱۰۱).

با این توضیح اکنون به سراغ سروده‌های چهـار تـن از شـاعران نامـدار ادبیـات ایـران عطّار، مولوی، عراقی و حافظ - که متعلق به این برهه زمانی و این مکتـب فکـری هسـتند- می‌رویم تا در ابتدا، ساختار معنادار شعر آنان را دریابیم. مطالعه این اشعار، نشان می‌دهد که اجزای زیر، ساختار معنادار دیوان‌های مورد بررسی را تشکیل می‌دهد.

۱. عشق‌گرایی و علو مقام معشوق

یکی از موتیف‌های اصلی شعر این دوره، پرداختن به مسئله عشق، وصـف معشـوق و بیان احساسات و عواطف درونی شاعر است. در شعر شاعران این مکتـب معشـوق زمینـی و فناپذیر جای خود را به معشـوق آسـمانی و فناناپـذیر مـی‌دهـد. در تغـزّلات قصـاید سـبک خراسانی – که شاعر مجالی دارد و قبل از مدح ممدوح وصفی از طبیعت و یـا توصـیفی از معشوق می‌گنجاند- به وضوح مشاهده می‌شود که حال و هوای حاکم بر آن در اکثر موارد بیان کننده یک عشق زمینی است و در آن مقام معشوق بسیار پست و نازل وصف می‌شـود؛ معشوقی که کاملاً در اختیار عاشق(= شاعر) قرار دارد و حتی اجازه نازکـردن بـرای عاشـق خود را ندارد و در صورت پیش آمدن کدورتی از عاشـق خـود عـذرخـواهی مـی‌کنـد تـا دوباره مقبول نظر واقع‌شود! (ر، ک، به دیوان فرخی سیستانی ابیـات ۴۰۴۸ بـه بعـد). همـین سنّت شعری- البته با تغییر و تحوّلاتی در آن- به غزل عاشقانه در قرن ششم و شـعر کسـانی

چون انوری و ظهیر فاریابی می‌رسد و به وسیله سعدی استاد غزل عاشقانه فارسی بـه کمـال می‌رسد.

این در حالی است که در غزل عارفانه، عاشق نه تنها قصـد تصـاحب و تسـلّط بـر معشوق را ندارد، بلکه «صید بودن [را] خوشـتر از صـیّادی» مـی‌دانـد. مقـام معشـوق آنقـدر بالاست که گاه به مقام معبود نزدیک می‌شود و گاه خود معبـود و آفریـدگار هسـتی اسـت که شاعر عاشقانه از او سخن می‌گوید و با اصطلاحات و رموز خاص رایج در بین خودشان او را مورد خطاب قرار می‌دهد. در تبیین و تفسیر جایگاه عشق در این مکتب فکـری همـین بس که مایه اصلی و جوهر حقیقی عرفان- به خصوص عرفان اشراقی- عشـق اسـت. «اهـل نظر و عرفان راز آفرینش و سرّ وجود را در کلمه"عشق"خلاصه می‌کنند و عشـق را مبنـای آفرینش و وجود می‌دانند» (مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۵۳).

از عشق گردون مؤتلف، بی‌عشق اختر منخسـف از عشق گشته دال الف، بی عشق الف چـون دال‌هـا
(مولوی: ۲۴)[1]

طفیـل هستی عشـقند آدمـی و پـری نیسـت ارادتـی بنـمـا تـا سـعادتـی ببـری
(حافظ: ۲/۴۵۲)

عرضـه کـردم دو جهـان بـر دل کـارافتـاده به جز از عشق تو باقی همـه فـانـی دانسـت
(ح: ۳/۴۸)

در نظرگاه این مکتب گل وجود آدمی از مـیِ عشـق الهـی سرشـته شـده اسـت. همچنین امتیاز بشر را بر سایر موجودات عالم در عشق و توانِ عشق‌ورزی آدمـی مـی‌داننـد. این نیروی عظیم است که باعث پالایش نفس انسان از آلودگی‌های دنیوی و صـیقل یـافتن آیینه دل از زنگار غفلت می‌شود و به انسان زندگی جاوید می‌بخشد.

---

۱ . توضیحی در مورد آدرس بیت‌ها: بیت‌های نقل‌شده از دیوان «مولوی و عراقی» شماره ذکرشده شماره بیت در دیوان شـاعر است؛ همچنین شماره بیت‌های نقل‌شده از دیوان «حافظ و عطّار» شماره سمت راست، شـماره غـزل و شـماره سـمت چـپ، شماره بیت است. همچنین به منظور تکرار نکردن اسم شاعران از حروف اول اسم آن‌ها استفاده شده‌است. عطّار (عط)، مولوی (م)، عراقی (ع)، حافظ (ح). مواردی که از مثنوی مولوی نقل شده با (مث) مشخّص شده است.

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام ما
(ح: ۳/۱۱)

در این جهان‌بینی هر چه هست معشوق است و عاشق سرمست از می عشق به هر طرف که می‌نگرد عکس روی دوست را می‌بیند:

من مست می عشقم هشیار نخواهم شد وز خواب خوش مستی هشیار نخواهم شد
(عراقی: ۲۲۷۶)

چنان بنشست نقش دوست در آینه چشمم که چشمم عکس روی دوست می‌بیند زهر سویی
(ع: ۴۴۶۰)

عاشق نمی‌تواند و نباید برای خود در مقابل معشوق وجودی قائل شود و در راه وصال محبوب ازلی و ابدی هر چه در سر راه باشد مانع و حجابی بیش نیست که باید از میان برداشته شود، حتّی وجود خود عاشق نیز مستثنی نمی‌شود؛ در این راه بی‌پایان و بی‌کران باید انانیّت وجود عاشق در اویِ او محو شود و به اصطلاح به مرحله فنا برسد:

تو که‌یی در راه عشقش قطره‌ای غرقه در دریای بی‌پایان او
(عطار:۷/۶۸۷)

گر بدین دریا فروخواهی شدن نیست هرگز روی بیرون آمدن
(عط: ۲/۶۶۲)

۲. عقل ستیزی و برتری عشق نسبت به عقل

در شعر شاعران قرن ششم که ما هنوز با آن عرفان بالیده و به کمال رسیده قرن هفتم و هشتم رو به رو نیستیم. نگرشی انتقادی نسبت به فلسفه وجود دارد و این انتقاد نسبت به عقل نه تنها وجود ندارد، بلکه از آن ستایش هم می‌شود. ولی در دیدگاه شاعران این مکتب با توجه به محوریّتی که عشق به عنوان پایه اصلی مکتب و مرام صوفیانه- بیشتر ناظر به تصوّف عاشقانه- پیدا می‌کند نه تنها فلسفه بلکه حتی «... بر خلاف عرفان آغازین، عقل و علم مورد نکوهش قرار می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۰۶).

با اهـل مدرسـه چـو بـه اقـرار نـامـدم　　بـا اهـل مصـطبه چـه بـه انـکار مانـده‌ام؟
(ع:۳۵۵۹)

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فـراق　　مفتـی عقـل درین مسئلـه لایعقل بـود
(ح: ۷/۲۰۷)

خـرد که قیـد مجـانیـن عشـق مـی‌فرمـود　　به بـوی سنبـل زلف تـو گـشت دیـوانـه
(ح: ۲/۴۲۷)

در نظرگاه این مکتب استدلال در مقابل کشف و شهود به منزله سایه در مقابل آفتاب است، و در اکثر موارد حوزه توانایی عقل را برای دریافت حقیقت و رسیدن به کمال مطلوب بسیار محدود توصیف می‌کنند؛ کسی چون مولانا « همه جا حدّ و مرز عقل و برهان فلسفی را محدود و معلوم می‌کند و معتقد است که عقول و افهام عادی بشر به کنه افکار و دریافت‌های عارفان و... مردان کامل نمی‌رسد...» (همایی، ۱۳۸۵: ۱۷۶).

عـقـل جـزوی آفـتـش وهمست و ظـن　　زانکـه در ظلمـات شـد او را وطـن
(م.مثنوی؛ ۱۵۵۸/۳)

زیـن قـدم ویـن عـقـل رو بیـزار شـو　　چـشم غیـبی جـوی و بـرخـوردار شـو
زیـن نـظـر ویـن عـقـل نـایـد جـز دوار　　پـس نـظر بـگذار و بگـزین انتظـار
(م.مث؛۴،۳۳۱۲/۴)

با بررسی شعر این دوره مشاهده می‌شود که «نقد عقل و درماندگی و حقارت آن در مقایسه با عظمت عشق در بسیاری از غزل‌ها طرح شده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۹۲).

عقـل کجـا پـی بـرد شـیوه سـودای عشـق　　بـاز نیـابی بـه عقـل سـرّ معمّـای عشـق
عقل تو چون قطره‌ای‌ست مانده ز دریا جدا　　نـد کنـد قطـره ای فهـم ز دریـای عشـق
(عط: ۱،۲/۴۵۸)

عشق را اندیشه نبود زانک اندیشه عصاست　　قـل را باشـد عصـا یعنـی کـه مـن اعمیسـتم
(م:۱۶۷۳۴)

عقل در شـرحش چـو خـر در گـل بخفـت　　شـرح عشـق و عاشـقی هـم عشـق گفـت
(م: مث؛۱۱۵/۱)

مشکل عشق نه در حوصله دانش ماست حلّ این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد
(ح: ۷/۱۳۶)

بسامد بسیار بالای ابیاتی که با این موضوع و مضمون در دیوان‌های این دوره یافت می‌شود محقّق و مخاطب این مکتب شعری را از هر گونه استدلالی بی‌نیاز می‌کند.

۳. نادیده گرفتن دنیا و مافیها

اندیشه جاودانه، گذشت زمان و ناپایداری عمر، اندیشه ای است که از گذشته‌های بسیار دور در ادبیات ملل مختلف نمودی بارز داشته‌است. در ادبیات ایران نیز در دوره‌های مختلف در قبال این اندیشه عکس‌العمل‌های متفاوتی دیده می‌شود؛ در اندیشه شاعران مدّاح قصیده‌سرای سبک خراسانی شاعر مخاطبان خود را به شادکامی و شادخواری و بهره بردن از لذّت‌ها و زیبایی‌های دنیوی دعوت می‌کند. در تفکّر مشهور خیّامی نیز فلسفه دم غنیمی را آشکارا شاهد هستیم، سیر این اندیشه در تفکّر حافظ-که نسبت به سایر پیروان مکتب تصوّف اندیشه معتدل‌تری در بهره‌گیری از زیبایی‌های دنیوی دارد و هیچ وقت به مرز افراط و تفریط نزدیک نمی‌شود- نمودار است.

نوبهارست در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گُل بدمد باز و تو در گِل باشی
(ح: ۱/۴۵۶)

خوش بود لبِ آب و گل و سبزه و نسرین افسوس که آن گنج روان، رهگذری بود
(ح: ۸/۲۱۶)

همانطور که می‌دانیم تفکّر غالب در این مکتب، نادیده‌گرفتن دنیا و هیچ و پوچ انگاشتن نعمت‌های دنیوی- با درجات متفاوت در مراحل مختلف تکوین تصوّف- است.

در آن خرمن که جان من درآنجا خوشه می‌چیند همه عالم و ما فیها به نیم ارزن نمی‌دانم
(عط: ۹/۵۶۴)

گر ز خود و هر دو کون پاک تبرّا کنی راست بود آن زمان از تو تولای عشق
(عط: ۳/۴۵۸)

«مولانا در مواضع عدیده... دنیا را نکوهش کرده و بشر را از دنیاپرستی بیم داده و همه جا سفارش کرده است که تن را زبون و ضعیف وجان را قوی و نیرومند پرورش دهند» (همایی،۱۳۸۵: ۱۶۰).

برو برو که ما نیز می‌رسیم ای جان ازین جهان جدایی بدان جهان وصال
چو کودکان، هله، تا چند ما به عالم خاک کنیم دامن خود پُر ز خاک و سنگ و سفال؟...
(م: ۶-۱۴۳۰۵)

همچنین جهان در نظر شاعر این دوره «... به صورت مرحله و فرودآمد نگاه کاروان جلوه می‌کند که مسافر در آنجا درنگی کوتاه دارد» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۶۳). نظریه مُثُل افلاطون که این دنیا را فقط سایه ای از عالم حقیقت می‌داند به صورت گسترده ای در اندیشه این شاعران و آثارشان انعکاس یافته است. عاشق(= شاعر) که در این دنیا احساس غربت می‌کند و پرنده روحش در قفس تن بی‌قرار است، چشم‌انتظار لحظه رفتن از این "تنگنای محنت‌آباد" و "منزل ویران" است و آن را خوش می‌دارد:

چون ازینجا نیستم اینجا غریبم من، غریب چون در اینجا بی‌قرارم آخر از جاییستم
(م: ۱۶۷۳۵)

تا مگر خاکستری گردم به بادی برشوم وارهم زین تنگنای محنت‌آباد شما
(ع: ۱۴۰۷)

خرّم آن روز کزین منزل ویران بروم راحت جان طلبم وز پی جانان بروم
(ح: ۱/۳۹۵)

حافظا خلد برین خانه‌ی موروث من ست اندرین منزل ویرانه نشیمن چه کنم
(ح:۷/۳۴۵)

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق که درین دامگه حادثه چون افتادم
(ح: ۲/۳۱۷)

در راه وصال به معشوق – سرچشمهٔ همه کمالات و جمالات عالم خلقت است- از این مرحله نیز درمی‌گذرند و در مقابل معبودِ معشوق «از دنیی و عقبی» چشم می‌پوشند و به غیر از «آستان حضرت دوست» همه چیز را نیست می‌انگارند.

نعیم هر دو جهان پیش عاشقان به جوی که این متاع قلیل‌ست آن عطای کثیر
(ح: ۳/۲۵۶)

چه خوش باشد دلا، کز عشق یار مهربان میری شراب شوق او در کام و نامش در زبان میری
(ع:۳۹۹۶)

اگر تو زندگی خواهی دل از جان و جهان بگسل نیابی زندگانی تا زبهر این و آن میری
(ع: ۴۰۰۲)

۴. کثرت و ژرف‌شدن اندیشه‌های دینی

با توجه به این که شاعران این دوره پیرو مکتب فکری ای هستند که فلسفه وجودی آن بر بنیان افکار دینی استوار است و همچنین به سبب اُنسی که این شاعران با قرآن و حدیث دارند،[1] طبیعتاً اشعار آنان مملو از اندیشه‌های دینی و مسائل فقهی و کلامی است. این اندیشه‌ها چنان در وجود شاعران این مکتب رسوخ کرده، که به انحاء مختلف در جای‌جای شعرشان آشکار است. «تأثیر قرآن کریم و احادیث، هم در غزلیّات و هم در مثنویِ [مولانا]، بسیار زیاد است... لغات و ترکیبات قرآن و احادیث در کلامش مکرر به کار رفته‌است همچنانکه قصص و مفاهیم قرآن کریم و حدیث را در شعرش پیوسته می‌توان یافت» (غلامرضایی،۱۳۷۷: ۲۶۸).

---

۱. حافظ در شعر خود اشاره می‌کند که *قرآن* را با چهارده روایت در سینه دارد. همچنین مولانا نیز از همان دوران کودکی تحت تأثیر اندیشه‌های دینی و منابع اصلی آن (قرآن و کتب حدیث) قرار دارد و در خانواده ای نشو و نما یافته‌بود که « همه از عالمان دین بودند». بعد از فوت پدر با وجود اینکه هنوز جوان بود« در این هنگام مولانا جلال‌الدین گام به بیست و پنجمین سال حیات خود می‌نهاد» (زمانی،۱۳۷۷: ۱۹) آنقدر در مسائل دینی صلاحیّت و تبحّر داشت که مریدان و شاگردان پدر از او درخواست می‌کنند مجلس وعظ و تدریس پدر را عهده‌دار شود... .انس و الفت با قرآن و حدیث در آثار شاعران دیگر پیرو این مکتب نیز کاملاً آشکار است.

استاد فروزانفر در تحلیل اشعار عطّار چنین می‌آورد: «نخستین چیزی که از مطالعه آثار عطار محقّق می‌گردد احاطه و وسعت اطّلاع اوست در علوم دینی بخصوص تفسیر قرآن و حدیث و روایات مذهبی و کتب او مشحون است به مضامینی که از آیات قرآن یا حدیث سرچشمه می‌گیرد» (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۴۸). این مطلب در مورد شاعران دیگر این دوره نیز صدق می‌کند. نمونه‌ای از تلمیحات موجود در شعر شاعران مورد بحث را می‌توان در قسمت صنایع بدیعی مشاهده‌کرد.[۱] از طرف دیگر شاهد مطرح شدن مسائل کلامی و فلسفی چون قضا و قدر، جبر و اختیار، وحدت وجود، حد و مرز عقل و... با بسامد بسیار زیاد در شعر این دوره هستیم:

از پی آنکه قضا عاشق تو کرد مرا　　این همه تیر جفا بر من مسکین می‌زنی
(عط: ۳/۱۴۲)

چو قضا به سخره خواهد که به سبلتی بخندد　　سگ لنگ را بگوید که "برس بدان شکارمگ
(م:۱۷۰۲۶)

او چه خواهد؟ که همی با وطن آید ، لیکن　　تا خود از درگه تقدیر چه فرمان آید
(ع: ۲۵۵۷)

رضا به داده بده و ز جبین گره بگشای　　که بر من و تو در اختیار نگشادست
(ح:۸/۳۷)

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود　　که این شاهد بازاری و آن پرده نشین باشد
(ح: ۶/۱۶۱)

به همین ترتیب در میان اشعار آنان تأثیر مسائل فقهی را نیز می‌بینیم:

بکرد بر خور و خواب **چار تکبیری**　　هر آن کسی که بر او کرد عشق نیم سلام
(م:۱۸۱۹۵)

---

۱ . البته باید توجه داشت که در این مقاله فقط قالب غزل – که قالب مسلط این دوره است– در بین آثار شاعران مورد بررسی قرار گرفته‌است که طبیعتاً به علت فضای عاشقانه حاکم بر آن، این تأثیرات بسیار کمتر از اشعار سروده‌شده ؛مثلاً در قالب مثنوی، از همین شاعران است...«مولوی تنها در مثنوی ...، ٦٦٩ حدیث و ۱۱۰۰ آیه استفاده کرده‌است» (حلبی، ۱۳۸۱: ۱۹۱، پاورقی). و همچنین نگاهی گذرا به ابیات آغازین منطق‌الطیر عطّار نیشابوری شاهد این مدعا تواند بود.

من همانم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق **چهار تکبیر** زدم یکسره بر هر چه که بود
(ح:۲/۲۴)

طرح این گونه مباحث، آن هم نه به صورت اتّفاقی بلکه با بسامد بالا و به صورت اندیشه ای محوری، دلیلی است آشکار بر اینکه جهان‌بینی این شاعران شدیداً تحت تأثیر اندیشه‌های دینی است. حتّی شعر را اکثراً وسیله و ابزاری برای تبیین و تفسیر اندیشه‌هایشان می‌دانستند. (البته به استثنای حافظ که در نظر او ذات شعر- صرف نظر از اینکه ظرفی است برای بیان انیشه‌های عالی- خود ارزشمند است و در خور توجه ...).

۵. گرایش به غم و اندوه

با توجه به فضای سیاسی حاکم- که شمه ای از آن بیان شد و مشروح آن را در کتب تاریخ باید جست- و اتّفاقاتی که در آن دوره روی داد، روحیه ایرانیان هم به کلی درهم شکست. گرایش به غم و اندوه و مرگ‌اندیشی در میان شاعران این دوره که خود جزئی از همین جامعه بودند و نمی‌توانسته‌اند از این جریانات اجتماعی بر کنار بمانند کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. عبدالحسین زرّین‌کوب در شرح احوال عطّار با توجه ظریفی چنین بیان می‌کند: «عمری که بدین‌گونه در میان دو فاجعه خونین [فاجعه غز(۵۴۸ هـ) تا فاجعه مغول (۶۱۸ هـ)] گذشت آیا مایه تعجب است که حاصل آن، این همه دردآلود، پرسوز و آکنده از مرگ‌اندیشی باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۴۵)؟

وقتی شاعر این دوره از عشق سخن می‌گوید فضایی حزن‌انگیز به تصویر در می‌آید که در آن غالباً از وصال و شادی خبری نیست و هر چه هست فراق است و فغان و ناله از جدایی معشوق و سوختن در آرزوی وصال و آن هم وصالی که جز با فنا و نابودی عاشق حاصل نمی‌شود.

زاد راه مرد عاشق نیستی است نیست شو در راه آن دلخواه نیست
(عط:۸/۱۲۲)

عشق چیست از خویش ببرون آمدن غرقه در دریای پر خون آمد
(عط: ۱/۶۶۲)

اگرچه هر سر مویم ازو دردی جدا دارد　　دل من کم نخواهد کرد از مهرش سر مویی
(ع:۴۴۶۴)

شهرتی که ابیات آغازین مثنوی مولانا در میان اهل ادب دارد و در آن مولانا از زبان نی شکوه و شکایت ایّام فراق را حکایت می‌کند و با سوز و گداز، ناله و فغان جدایی از نیستان عالم معنا سر می‌دهد، نگارنده را از ذکر آن در اینجا بی‌نیاز می‌کند.

به طور کلی «حالت‌های شادی و خوشی و سرمستی که در شعر دوره سامانی و غزنوی وجود داشت در شعر این دوره کمتر دیده می‌شود. این حالات به تدریج جای خود را به غم و اندوه و ناله و شکوه و شکایت داده است و اگر در بعضی اشعار– چون غزل‌های مولوی– حالت شادی سرمستی نیز دیده می‌شود، از نوع طرب و مستی آن دوره نیست» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۵۹). شاعر این دوره از «زخم نهان» و«خون دل» و «فتنه‌ها [یی که] دامن آخرزمان» را گرفته است سخن می‌گوید و مرگ را بهتر از این زندگی می‌داند:

این چه استغناست یا رب وین چه قادر حکمت است　　کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست
(ح:۵/۷۱)

جام می و خون دل هر یک به کسی دادند　　در دایره قسمت اوضاع چنین باشد
(ح: ۵/۱۶۱)

خواهم شدن به کوی مغان آستین‌افشان　　زین فتنه‌ها که دامن آخر زمان گرفت
(ح: ۷/۸۷)

از پی آن کز عراقی مرگ بستاند مرا　　مرگ را من دوست می‌دارم مرگ به زین زندگی
(ع: ۴۱۵۶)

ساختار معنادار و جهان‌نگری شاعران مورد بحث

اکنون می‌توان با در کنار هم قرار دادن اجزای اساسی تفکّر این شاعران تقریباً به کلّیّتی منسجم دست یافت. با توجّه به فضای سیاسی حاکم بر این دوره و گذشت چند قرن از ورود اسلام به ایران شاهد تغییر و تحوّلاتی در جامعه و طبیعتاً نوع تفکّر و جهان‌بینی شاعران این دوره و متعاقباً آثار ادبی هستیم. تغییر و دگرگونی پیاپی اوضاع زمانه،

بی‌اعتباری دنیا را بیش از پیش در نظر این شاعران جلوه‌گر می‌کند، ولی باید در نظر داشت که به علّت نفوذ و رسوخ اندیشه‌های دینی در جهان‌بینی شاعران مورد بحث، عکس‌العمل آنها در مقابل ناپایداری و بی‌اعتباری دنیا با گذشتگان تفاوت دارد و در اکثر موارد به نادیده‌گرفتن دنیا و مافیها به طور کلی می‌انجامد. با توجه به شکست‌های پیاپی که در عرصه اجتماعی متحمّل شده‌اند، فضایی حزن‌انگیز بر شعر این دوره حاکم است که از درون غمگین و ذهنیت غم‌پرستانه شاعران حکایت می‌کند. عشق در این جهان‌بینی محوریّت دارد؛ البته عشقی که حال و هوای آن متفاوت از عشق زمینی و توأم با وصال دوره پیش است. در اکثر موارد، دیگر از وصال و شادی خبری نیست و ما با معشوقی انتزاعی، دور از دسترس با مقام و مرتبه ای بالا مواجه هستیم؛ در نهایت نه تنها با علم و فلسفه برخورد می‌شود، بلکه عقل نیز به شدت مورد نکوهش و تهاجم واقع می‌شود. بدین ترتیب که عقل در حلّ مشکلات و مسائل اساسی بشری عاجز و ناتوان است باید فرد برای رسیدن به سرمنزل مقصود لجام اختیار را کاملاً به عشق بسپارد.

دقّت در رگه‌های اصلی تفکّر این شاعران ما را به این نتیجه می‌رساند که همه اندیشه‌های حاکم بر جهان‌بینی شاعر و نهایتاً شعر او، عکس‌العمل اکثر شاعران این دوره در مقابل اوضاع سیاسی و متعاقباً فرهنگی و اقتصادی جامعه بوده است؛ عکس‌العملی که در نهایت به توجّه هر چه بیشتر آنها به عالم ماوراءطبیعت، درون‌گرایی و عزلت‌گزینی می‌انجامد.

این کلّیّت منسجم، حکایت از جهان‌نگری شاعران مورد بحث دارد. جهان‌نگری موجود در شعر این شاعران را باید جزئی از جهان‌نگری طبقه شاعران مکتب تصوّف دانست؛ مکتبی که از دوره سلجوقیان به بعد به صورت گسترده در ایران رواج پیدا کرد و کسانی چون عطار، مولوی، عراقی، حافظ و... که در اواخر قرن ششم و قرن‌های هفتم و هشتم زندگی می‌کردند تحت تأثیر قرار داد، به نحوی که از شعر نیز به عنوان ظرفی مناسب و عام‌پسند برای بیان اندیشه و جهان‌بینی خود استفاده می‌کردند.

حال که دریافتیم جهان‌نگری موجود در شعر شاعران مورد بحث، جهان‌نگری شاعران پیرو مکتب تصوّف است، در ادامه، انعکاس این نوع از جهان‌نگری را بر شعر این شاعران (در حوزه بدیع) نشان خواهیم داد.

سؤالی که پیش می‌آید این است: تأثیر جهان‌نگری صوفیانه شاعران این دوره در به کارگیری صنایع بدیعی چه بوده است؟ علم بدیع به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با شعر، علمی است که به مباحث زیباشناختی شعر می‌پردازد و از صنایعی سخن می‌گوید که به کارگیری آنها در یک اثر ادبی، سبب تزیین و آراستگی آن اثر می‌شود. با این همه، مطالعه کتاب‌های بدیعی و در کنار آن، دقت در نوع صنایع به کارگرفته شده از سوی شاعران و نویسندگان در دوره‌های مختلف، گویای این مطلب است که در هر سبک و دوره‌ای، صنایعی خاص در کانون توجّه شاعران قرار داشته است؛ هم‌چنان که معیارهای زیباشناختی اثر ادبی با جایگزین شدن عصری به جای عصری دیگر و اندیشه‌ای به جای اندیشه ای دیگر تغییر می‌کند، صنایع بدیعی نیز به عنوان آرایه‌ها و معیارهای زیباشناختی اثر ادبی، دچار تغییر و تحوّلاتی می‌گردند. پس باید گفت که میان رویکرد به صنایعی خاص در هر دوره با شرایط تاریخی خاص حاکم بر هر دوره، رابطه وجود دارد. به عنوان مثال، در هنگام مطالعه آثار سبک خراسانی شاهد برتری صنایع لفظی نسبت به صنایع معنوی هستیم. در تحقیقی که به همین ترتیب بر روی چهار نفر از شاعران سبک خراسانی انجام‌گرفت، شاهد کاربرد صنایع لفظی ای چون موازنه، انواع جناس، ترصیع، تصدیر و... با بسامد بالا در مقابل کاربرد کم صنایع معنوی در شعر این دوره بودیم به احتمال قوی تحت تأثیر جهان‌بینی شاعران آن دوره و دید واقع‌گرایانه و بیرونی آنها بوده است.[۱]

شاعران قصیده‌سرای سبک خراسانی که در دربارهای مجلل و با شکوه شاهان سامانی و غزنوی زندگی می‌کردند و به لطف صله‌های گرانی که می‌گرفتند از زندگی مرفّهی برخوردار بودند، دارای جهان‌بینیِ متفاوت نسبت به شاعران دوره‌های بعد – مثلاً دوره

---

۱ .این مقاله در مجله نامه پارسی، سال پانزدهم، شماره دوم به طبع رسیده‌است.

مـورد بحـث در این مقاله- هستند و این تفاوت در جهان‌بینی، بـه شـکلی کـه بیـان شـد در شعرشان (در سطح لفظ) نمود پیدا کرده است.

چنین امـری را نیـز مـی‌تـوان بـه جهـان‌بینـی شـاعران ایـن دوره و چگـونگی بـه کارگیری صنایع بدیعی در شعر آنان تعمیم داد. برای به دست آوردن چنـین نتیجـه‌ای ابتـدا باید به بررسی صنایع به کار رفته در دیوان این شاعران پرداخت و از ایـن طریـق، و پـس از کشف نوع صنایع به کارگرفته شده و همچنین بسـامد ایـن صـنایع بـه رابطـه ایـن صـنایع و جهان‌نگری شاعران این مکتب پی برد. با مشاهده و بررسی دیوان چهار تـن ازشـاعران ایـن دوره مشاهده می‌گردد که صنایع زیر، با بسامد معین شده برای هر کدام به کار رفته‌اند.[۱]

الف: صنایع معنوی

۱. **تضاد یا طباق:** «در اصطلاح آن است که کلمات ضدّ یکـدیگر بیاورنـد» (همـایی، ۱۳۸۴: ص۲۷۳).

عطّار:

ای بـه عالم کـرده **پیـــدا** راز **پنـــهان** مـرا مـن کیـم کـز چـون تویی بویی رسد جـان مـرا (۱/۳)

و نیز: (۲/۳)، (۶/۳)، (۷/۳)، (۵/۱۹)، (۶/۱۹)، و... (۶۷ مورد)

مولوی:

بـزن آب سرد بر رو، بـجـه و بکـن عـلالا کـه ز خـوابناکـی تـو همه **سود** شد **زیانـــی** (۳۰۰۳۸)

و نیز: (۲۰)، ۲(۲۶)، (۱۵۷)، (۱۹۰۰)، (۱۹۰۲)، و... (۷۳ مورد)

---

۲. دراینجا توضیح مواردی ضروری به نظر می‌رسد: الف) به علت زیاد بودن حجم کار و مقدور نبودن بررسیِ کل دیوان‌ها بـه این مقدار بسنده شده است؛ عطّار ۵۹ غزل، ۵۹۳ بیت؛ مولوی ٤٨ غزل، ٥١١ بیت؛ عراقی ٣٤ غزل، ٣٢٣ بیت؛ حافظ ٥٧ غـزل، بیت٤٨٨ ؛ ب) انتخاب اشعار طوری صورت گرفته که از قافیه‌های مختلف باشد و کل دیوان را در بر بگیرد. همچنین سعی بـر آن بوده که از غزلیاتی که تعداد ابیات آن‌ها از نرم طبیعی آن کمتر یا بیشتر بود- مخصوصاً در دیوان مولانا- استفاده نشـود.؛ ج) غزلیاتی که در آن ابیات عربی وجود داشت یا کلاً غزل عربی بود در نظر گرفته نشده است..

عراقی:

روزم ار آید بـه **شـب** بی رخ تو چه عجب؟ وز چگونه بـود چـون نبـود آفـتـاب (۱۴۵۸)

و نیز: ۲(۱۴۶۰)، (۱۵۱۷)، ۲(۱۵۲۲)، ۲(۱۵۲۳)، و... (۶۳ مورد)

حافظ:

آخر به چه گویم **هست**، از خود خبرم چون **نیست** وز بهر چه گویم نیست، با وی نظرم چون هست (۳/۲۷)

و نیز: (۴/۲۷)، (۲/۴۰)، (۱/۴۶)، (۸/۴۶)، (۸/۵۴)، و... (۷۱ مورد)

۲. مراعات النظیر یا تناسب: «آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنـی بـا یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آنها، از جهت همجنس بودن باشـد... و خـواه تناسـب آنها از جهت مشابهت یا تضمن ملازمت باشد...» (همان:۲۵۷)

عطّار:

روی نـهفـتـه‌ست **تیـــر** روی بـدادست **مهـر** پشت بدادست **ماه** هین که رسیدسـت صبـح

۲ مورد و نیز: (۲/۱۱)، (۵/۱۱)، (۲/۱۹۴)، (۸/۲۳۵)، (۳/۳۱۹) و ...

چـو پـی **کبوتر** دل بـه هوا شدم چو **بازان (۸۰٤٦)**

مولوی:

چـه **هـمـای** مـانـد و **عنـقـا** که برابرم نیامد

و نیز: (۱۸)، (۲۱)، (۲۲)، (۱۵۷)، (۱۰۳۹)، (۱۳۰۹)، و... (۳۲ مورد)

عراقی:

مـــرا **قبـلـــه** خـــم ابـروی بتـان بـاشـــد چه جای مسجد و محراب و زهد و طاعات‌ست؟ (۱۶۰۶)

و نیز: (۱۴۵۶)، (۲۱۷۵)، (۲۳۳۸)، (۲۸۲۱)، (۳۵۴۶)، و... (۱۷ مورد)

حافظ:

به می **سجاده** رنگین کن گرت **پیر** مغان گوید که **سالک** بی خبر نبود ز **راه و رسم مـنـزل**‌ها (۴/۱)

و نیز: (۵/۱)، (۱/۴)، (۴/۲۲)، (۹/۲۲)، (۳/۴۶)، (۲/۵۴)، و... (۷۵ مورد)

۳. ایهام تناسب: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است با یکدیگر متناسب نباشد، امّا در معنی دیگر تناسب داشته‌باشد» (همان: ۲۷۲).

عطّار:

جوهر عطّار در سودای عشق گویی از بحری و کانی دیگر است
(۱۰/۶۴)

جوهر؛ ایهام تناسب دارد با بحر و کان، به معنی هر سنگ گران‌بها مانند یاقوت، الماس، فیروزه و... در حالی که معنی مورد نظر اصل و خلاصه هر چیز است. و نیز: (۷/۳۲)، (۶/۲۷۳)،(۷/۳۷۱)، (۷/۴۴۳)، (۴۵۸/ ۵)، و.... (۱۶ مورد)

مولوی:

قدح وارم درین **دوران** میان حلقه زمستان دست این به دست آن بدین دستان همی‌گردم
(۱۵۰۶۰)

دوران؛ ایهام تناسب دارد با قدح و مستان، دورهای مجلس باده نوشی را به ذهن می‌آورد؛ در حالی که معنی مورد نظر دوران و زمان است. و نیز: (۴۸۱۲)، (۱۳۰۹)، (۱۷۰۲۳)، ۲(۱۸۱۹۴)، (۲۲۷۲۷) و... (۱۲ مورد)

عراقی:

همی‌نالم چو بلبل در سحرگاه به **بوی** آنکه گلزارم تو باشی
(۴۰۶۰)

بوی؛ ایهام تناسب دارد با گلزار، رایحه را به ذهن می‌آورد؛ در حالی که معنی مورد نظر آرزو و امید است.

و نیز: (۱۸۱۵)، (۳۱۴۸)، (۳۷۹۲)، (۳۸۹۳)، (۳۸۹۳). (۹ مورد)

حافظ:

شمع دل دمسازم **بنشست**، چو او برخاست فغان ز نظربازان برخاست، چو او بنشست
(۴/۲۷)

بنشست؛ ایهام تناسب برقرار می‌کند با برخاست، نشستن و قرار گرفتن را به ذهن می‌آورد؛ در حالی که معنی مورد نظر، خاموش شدن است. و نیز: (۲/۱)، ۲(۴/۲۲)، (۵/۳۱)، (۱۰/۴۶)، (۳/۵۴)، (۳/۷۱) و ... (۶۶ مورد)

٤. ایهام: «در اصطلاح بدیع آن است لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (همان: ۲۶۹).

ای به روی تو عالمی **نگران**(۶۵۰/۱)

عطار:

نیست عشق تو کار بی‌خبران

نگران: الف- نگرنده ب- نگران و مضطرب

و نیز: (۴/۲۸۵)، (۷/۴۷۱)، (۱۰/۴۷۱)، (۴/۵۶۴)، (۳/۵۹۱)، (۴/۷۷۹). (۱۰ مورد)

مولوی:

هرآن نقشی که پیش‌آید درو نقّاش می‌بینم برای عشق لیلی دان که **مجنون وار** می‌گردم (۱۵۰۴۸)

مجنون وار: الف- اسم خاص معشوق لیلی ب- دیوانه وار

و نیز: (۳۴۴۰)، (۱۵۰۴۱)، (۱۵۰۶۰). (۸ مورد)

عراقی:

از عکس رخ روشن،آینه کنی گلشن ای مردم چشم من، آخر چه **مثال**ست این؟ (۳۶۴۷)

مثال: الف- فرمان و حکم ب- تصویر، تمثال. و نیز: (۲۱۷۵)، (۲۴۲۶)، (۳۶۵۱)، (۴۴۵۶). (۸ مورد)

حافظ:

تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد هر دلی از **حلقه**یی در ذکر یارب یاربست (۲/۳۱)

حلقه: الف- حلقه زلف ب- مجموع افرادی که دایره‌وار دور هم نشسته‌اند
و نیز: ۳(۲/۱)، (۷/۴)، (۲/۲۲)، (۷/۲۲)، ۲(۹/۲۲)، و... (۶۱ مورد)

۵. تلمیح: «و در اصطلاح آن است که گوینده در ضمن کلام به داستان و یا مثلی و آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همان: ۳۲۸).

عطّار:

صد هزاران راه زن در ره فتاد جز فضیل این عهد محکم درنیافت
(۸/۱۳۸)

تلمیح به ماجرای فُضیل عیّاض «راهزن تبهکار، ناگهان تحت تأثیر آیه‌ای از قرآن کریم چنان صادقانه توبه می‌کند که در اندک مدت در ردیف صدیقان عهد قرارمی‌گیرد» (زرّین‌کوب،۱۳۷۸: ص۱۷).

و نیز: (۱۳/۳۲)، (۶/۱۳۸)، (۹/۱۳۸)، (۵/۷۲۸-۶) و... (۱۴ مورد)

مولوی:

ای شیخ ما را فوطه ده وی آب ما را غوطه ده ای موسی عمران بیا برآب دریا زن عصا
(۱۵۵)

اشاره به داستان موسی(ع) که عصای خود را به دریا زد برای فرار یاران خود از چنگ فرعونیان معبری در آن گشود... قرآن کریم (۲۰/- ۸۰-۷۷). و نیز: (۱۶)، (۳۴۲۸)، ۲(۵۷۴۰)، ۲(۱۱۱۹۷)، (۱۲۹۹۱) و... (۲۲ مورد)

عراقی:

ندارم مونسی در غار گیتی بیا تا مونس غارم تو باشی
(۴۰۵۷)

تلمیح به داستان خروج رسول اکرم(ص) از مکّه. و نیز: (۲۴۹۸)، (۲۵۵۵). (۴ مورد)

که گناه دگران بر تو نخواهند نبشت (۱/۸۰)

حافظ:

عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه سرشت

تلمیح بـه آیـه۱۸، سـوره فـاطر(۳۵) و نیـز: (۸/۴)، (۶/۴۰)، (۴/۵۴)، (۵/۷۷)، (۶/۷۷)، (۵/۸۰) و... (۲۳ مورد)

٦. مبالغه: «مبالغه و اغراق آن است که در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یـا چیزی افراط و زیاده روی کننـد. چندانکـه از حـد عـادت معمـول بگـذرد و بـرای شـنونده شگفت انگیز باشد. هرگاه اغراق و مبالغه را به درجه‌ای رسانده باشند که در عقل و عادت، ممکن و باور کردنی نباشد، آن را غلو گوید» (همایی،۱۳۸۴: ۲۶۲) .

آفـتـاب از ذره خـورشـیـد رویت نیستی (۳/۱۱)

عطار: نیستی چـون روی تـو هـرگـز منـوّر آفـتـاب

و نیز: (۲/۱۱)، (۳/۳۲)، (۷/۳۲)، (۹/۹۶)، (۲/۱۳۸)، (۲/۱۹۴) و... (۲۹ مورد)

مولوی:

افلاک از تو سرنگون، خاک از تو چون دریای خون ماهـت نخـوانم، ای فـزون از مـاه‌هـا و سـال‌هـا (۱۳)

و نیز: (۱۴)، (۳۹۱۸)، (۵۷۳۲)، (۱۱۲۰۰)، (۱۶۷۵۳)، (۳۰۰۵۲)، (۳۲۶۷۱). (۸ مورد)

عراقی:

چنان نالیدم از شـوقش کـه شـد بیـدار همسـایه زخواب این دیده‌ی بختم نشد بیدار چتوان کـرد (۲۱۷۶)

و نیز: (۲۴۹۵) (۲۵۰۱). (۳ مورد)

حافظ:

شهسـوار مـن کـه مـه آیینه‌دار روی اوسـت تـاج خورشـید بـلندش خـاک نعـل مرکبسـت (۴/۳۱)

و نیز: (۳/۸۷) (۹/۱۳۶)،(۳/۲۲۰). (۴ مورد)

۷- **ارسال‌المثل یا تمثیل:** «آن است که عبارت نظم یا نثر را به جملـه ای کـه مثـل یـا شبیه مثل و متضمن مطلبی حکیمانه است بیآرایند» (همان: ۲۹۹).

عطّار:

گـــاه چـــون پـروانـــه ای مـی‌ســـوختیم گـاه بـــا آن ســوخـتـن مـی‌سـاخـتـیـم (۸/۶۷)

مولوی:

گر سیل عالم پر شود هـر مـوج چـون اشـتر مـــرغان آبـی را چـه غم، تا غم خورد مرغ هوا (۱۵۳)

و نیز: (۱۸)، (۲۷)، (۴۸۱۵) (۸۰۲۶)، (۱۱۱۹۶)، (۳۰۰۳۹). (۷ مورد).

عراقی:

گـلـیـم بـخـت کسی را کـه بافتنـد سـیاه سفید کـردن آن بـه نوعـی از محـالاتست (۱۶۱۲)

و نیز: (۱۵۱۹) (۳۷۸۷) (۳ مورد)

حافظ:

بـه خلق ولطف تـوان کرد صیـد اهـل نظـر بـه بـنـد و دام نـگـیـرنـد مـــرغ دانـا را (۴/۴)

و نیز: (۱/۱)، (۶/۲۷)، (۹/۷۱)، (۲/۸۰)، (۱/۸۷)، (۱/۱۴۳) و ... (۲۸ مورد)

ب: صنایع لفظی

۱. **تجنیس:** در تعریف جناس چنین آمده: « آن است که گوینده یا نویسنده در سـخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظـاهر بـه یکـدیگر شـبیه و در معنـی مختلـف باشـند» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۸).

عطّار:

آن چـنـان **جـامـی** کـه نتوان داد شـــرح آن بـه جـدّ و جـهـد خـود **جـــم** در نیـافت (۶/۱۳۸)

و نیز: (۴/۱۹)، (۴/۳۲)، (۷/۳۲)، (۱/۱۵۱)، (۵/۱۵۱)، و... (۴۴ مورد)

مولوی:

گر شعرها گفتـند پـر، **پُر** بـه بود دریا ز **دُر** کز ذوق شعر آخر شتر خوش می‌کشد ترحال‌ها (۲۷)

و نیز (۱۱)، (۱۳)، (۱۴)، (۱۷)، (۲۳)، (۱۵۵)، (۱۵۶)، (۱۵۸)، (۹۲ مورد) .

عراقی:

از رخ **سیراب** خود بر جگرم آب زن کز تپش تشنگی شد من **سراب** (۱۴۵۶)

و نیز: (۱۴۵۵)، (۱۵۲۲)، (۱۹۷۶)، (۲۰۴۴)، ۲(۲۰۴۵)، و ... (۲۸ مورد)

حافظ:

چو با حبیب نشینی و **باده** پیمایی به **یاد** آر محبّان **باد** پیما را (۶/۴)

و نیز: (۴/۲۲)، (۱/۲۷)، (۴/۲۷)، (۲/۴۶)، (۷/۴۶)، ۳(۳/۵۴)، و... (۶۸ مورد)

۲. **واج آرایی:** «و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۵۷).

عطّار:

دلبر تو دائما بر در دل حاضر ست رو در دل بر گشا حاضر و بیدار باش حرف د، ر(۲/۴۲۷)

و نیز: (۱/۷۹)، (۴/۱۳۸)، (۶/۱۳۸)، (۳/۲۶۱)، (۴/۲۸۵)، و... (۱۶ مورد)

مولوی:

بنهد از سر خم خاص خسروانی بجهد ز مهر ساقی چو من از خمار گویم حرف خ(۱۷۰۳۸)

و (۲۷)، (۴۸۳۳)، (۱۵۰۳۸)، (۲۳۵۰۸)، (۲۶۵۴۳). (۸ مورد)

عراقی:

معشوق چو شمشیر جفا برکشید از خشم عاشق چه کند گر سر خود پیش ندارد حرف ش (۲۰۴۴)

و نیز: (۱۵۷۲)، (۲۲۷۶)، (۲۳۳۶)، (۲۵۵۶)، (۲۸۲۱)، و... (۱۷ مورد)

حافظ:

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟ همدم گل نمی‌شود یاد وطن نمی‌کند
حرف چ، ن(۱/۱۹۲)

و نیز: (۱/۱)، (۳/۱)، (۵/۱)، (۲/۴)، (۵/۴)، (۶/۴)، (۱/۲۲) و... (۶۲ مورد)

۳. تکرار: «در یک بیت دو کلمه پشت سر هم تکرار شوند..» و «تکرار واژه به صورت پراکنده هم جنبه بدیعی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۰).

عطّار:

ز آرزوی روی تو در خون گرفتم روی از آنک نیست جز روی تو درمان چشم گریان مرا
(۳/۳)

و نیز: (۲/۱۱)، (۳/۱۹)، (۲/۴۹)، (۲/۲۰۸)، (۴/۲۲۱)، (۴/۲۴۷) و... (۳۲ مورد

مولوی:

گیرم که خارم خار بد خار از پی گُل می‌زهد صراف زر هم می‌نهد جو بر سر مثقال ها
(۱۸)

و نیز: (۱۹)، (۲۴)، (۱۵۲)، (۱۶۳)، (۲۴۲۲)، (۴۸۲۷) و... (۳۶ مورد)

عراقی:

این طرفه که او من شد و من او و ز من یار بیگانه چنان شد که سر خویش ندارد
(۲۰۴۲)

و نیز: (۱۵۲۲)، (۱۵۲۳)، (۲۲۸۴)، (۲۴۹۰)، (۲۴۹۷) و ... (۱۶ مورد)

حافظ:

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست مست از می و میخواران از نرگس مستش مست
(۱/۲۷)

و نیز: (۴/۲۷)، (۷/۴۰)، (۶/۴۶)، (۷/۷۱)، (۲/۳۶۳) و... (۱۰ مورد)

٤. تصدیر: رد العجز علی الصدر: صنعتی است «لفظی که در اول بیت و جمله نثر آمده است، همان را به عینه یا کلمه متجانس آن را در آخر بیت و جمله بازآرند»

(همایی،۱۳۸۴: ۶۷). و یا «کلمه‌یی که در آخر بیت آمده‌است در اول بیت بعد تکرار شده‌باشد» (همان: ۷۰).

عطّار:

صبح برآمد ز کوه وقت صبوحست خیز کز جهت غافلان صور دمیده‌ست صبح (۵/۱۵۱)

و نیز: (۶/۲۴۷)، (۱۳/۱۳۸)، (۷/۳)، و ...(۲۱ مورد)

مولوی:

قضا چو خواب مرا بست ای جوان تو برو که خواب فوت شده‌ست، خواب را قضاست بخسب (۳۴۳۲)

و نیـــــــز: (۱۶۰)، (۳۹۱۱)، (۴۸۲۷)، (۸۰۴۰)، (۸۰۴۵،۴۶)، (۱۱۱۹۸)، (۱۳۰۰۷)، و... (۲۲ مورد)

عراقی:

از دست بشد چون دل در طرهٔ او زد چنگ غرقه زند از حیرت در هر چه بیابد دست (۱۵۱۹)

و نیز: (۱۶۱۵)، (۱۵۱۷)، (۲۴۲۸-۲۴۲۹)، (۲۷۲۹)، (۲۹۴۷) و... (۱۱ مورد)

حافظ:

شکر فروش که عمرش دراز باد چرا؟ تفقدی نکند طوطی شکر خارا (۲/۴)

و نیز: (۲/۲۲)، (۹/۴۰)، (۸/۴۶)، (۱/۵۴)، (۶/۸۷) و... (۲۰ مورد)

۵. تضمین المزدوج یا ازدواج: «آن است که در اثنای نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا نزدیک به هم بیاورند که در حرف روی یکسان باشند» (همان: ص۴۷).

عطّار:

روزکی چندی چو مردان صبر کن در رنج و غم تا که بع از رنج گنجی شایگانی باشدت (۴/۱۹)

و نیز: (۳/۳)، (۳/۷۹)، (۴/۱۳۸)، (۶/۱۳۸)، (۱/۱۹۴) و... .(۲۱ مورد)

مولوی:

تمامش کن، هلا، حالی که شاه حالی و قالی سی که قول پیش آرد، خطی بر قول و قایل کش (۱۳۰۰۴)

و نیز: (۱۸)، (۱۵۷)، (۱۵۸)، (۴۸۰۸)، (۸۰۱۹)، (۸۰۴۴)، (۱۲۳۵۷) و ... (۱۷مورد)

عراقی:

می‌خواستم از اسرار اظهار کنم حرفی زاغیار نترسیدم گفتم سخن سربست (۱۵۲۴)

و نیز: (۱۵۱۷)، (۱۷۱۴)، (۱۸۱۸)، (۱۹۷۱)، (۱۹۷۷)، (۲۰۴۴)و... (۲۴ مورد)

حافظ:

کار صواب باده پرستی حافظ برخیز و عزم جزم به کارصواب کن (۶/۳۹۶)

و نیز: (۱/۴۰)، (۱/۴۶)، (۶/۵۴)، (۲/۶۰)، (۳/۷۷)، (۴/۷۷) و... (۴۰ مورد)

٦. طرد و عکس: « یکی از صنایع لفظی بدیع است؛ بدین قرار که مصرع اول را با تقدیم تأخیر کلمات در مصرع دوم تکرار کنند. »(همایی،۱۳۸۴: ۷۳) « ممکن است این تبدیل را در یک مصرع انجام دهند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۱).

عطار:

آفتاب از ذرّهٔ خورشید رویت نیستی نیستی چون روی تو هرگز منوّر *آفتاب* (۳/۱۱)

و نیز: (۲/۶۴)، (۶/۵۶۴)، (۱/۷۴۰)، (۱/۷۵۷) و... (۱۲ مورد)

مولوی:

فکری بدست افعال‌ها، خاکی بدست این مال‌ها قالی بدست این حال‌ها، حالی بدست این قال‌ها (۱۹)

و نیز: (۲۴)، (۱۶۳)، (۵۷۲۷)، (۱۱۱۹۲)، (۱۱۱۹۸) و ... (۱۳ مورد)

عراقی:

چنان بنشست نقش *دوست* در آیینهٔ چشمم که چشمم عکس روی *دوست* می‌بیند ز هر سویی (۴۴۶۰)

و نیز: (۲۱۷۶).(۳ مورد)

حافظ:

از ننگ چه گویی که مرا *نام ز* ننگ ست وز نام چه پرسی که مرا ننگ *ز نام* ست (۸/۴۶)

و نیز: (۳/۲۷)، (۴/۲۷)، (۵/۴۶۸) و .... (۷ مورد)

صنایع یاد شده، صنایع پرکاربرد در دیوان شاعران مذکور هستند. علاوه بر صنایع یاد شده، صنایع زیر نیز به کار رفته‌اند که به علت بسامد کمتر و محدودیّت صفحات مقاله به ذکر نام آنها و موارد یافت شده بسنده می‌شود:

صنایع معنوی: سیاقه‌الاعداد(۳۲ مورد)، اقتباس(۲۲ مورد)، سوال و جواب (۱۴ مورد)، لف و نشر(۱۵ مورد)، تنسیق‌الصفات(۱۱ مورد)، استخدام(۱۰مورد)، حسن تعلیل(۷ مورد)، تقسیم(۵ مورد)، حشو ملیح(۴ مورد)، تجاهل‌العارف(۲ مورد)، جمع(۲ مورد) جمع و تفریق(۱مورد).

صنایع لفظی: موازنه(۲۷مورد)، ردالقافیه(۱۲مورد)، قلب(۲مورد)، ترصیع(۱مورد)، ردالمطلع(۱مورد).

بسامد کاربرد صنایع لفظی و معنوی در شعر شاعران مکتب تصوّف در نمودارهای ۱-۱ و ۱-۲ نشان داده شده ، امّا آنچه که از دقّت در بسامد به کارگیری این صنایع در شعر شاعران مورد بحث، دریافتنی است: اولاً اقتضای فضایِ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه در این دوره و جهان‌بینی متأثر از افکار درون‌گرایانه موجب افزایش نسبی بسامد کاربرد صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی شده است. به طور تقریبی انواع صنایع معنویِ یافت شده ۱۹ مورد و صنایع لفظی ۱۱ مورد بوده است. صنایع معنوی ای چون ایهام، ایهام تناسب، تلمیح، مراعات‌النظیر و... که در سبک خراسانی کمیاب و حتّی نایاب

هستند در این دوره با بسامد بالایی به کار رفته‌اند؛ این در حالی‌ست که صنایع لفظی ای چون موازنه، ترصیع، تصدیر و... بسامد کاربردشان به شدّت پایین آمده‌است. همچنین شاهد برتری نسبی صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی [از نظر درصد کاربرد این صنایع] هستیم. این برتری نسبی و لو چند درصدی زمانی بیشتر معنا پیدا می‌کند که بدانیم که در سبک خراسانی مثلاً در اشعار عنصری بسامد کاربرد صنایع لفظی بیش از دو برابرِ صنایع معنوی و در اشعار فرخی بیش از چهار برابر به دست آمده‌است. درثانی با توجه به اینکه شاعران مورد بحث در دوره ای زندگی می‌کنند که چند قرن از شعر فارسی سپری شده‌است و در این دوره «شاعران به هنرهای گوناگون که هرگز در سبک خراسانی وجود نداشته دست می‌یابند... [و] کتاب‌های مهم بلاغی ما از قبیل ترجمان‌البلاغه و حدائق‌السحر و المعجم ناظر به ادب سبک خراسانی،...» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۶۰) در اختتیار شاعران بوده است و به احتمال زیاد مورد مطالعه آنها نیز قرار می‌گرفته، ما می‌بینیم که بسامد کاربرد صنایع بدیعی نسبت به شاعران سبک خراسانی کاهش داشته است[1] و این دلیلی نمی‌تواند داشته‌باشد جز بی‌توجهی شاعران این مکتب به آرایش‌ها و زیبایی‌های ظاهری کلام.

البته در مورد دوم حافظ را باید استثنا قرارداد، زیرا درصد استفاده از صنایع بدیعی در شعر او بسیار بالاست و نشانگر آن است که حافظ علاوه بر توجه به معنا و مفهوم عالی به جنبه لفظیِ شعرش نیز اهمیت می‌داده‌است؛ بر روی شعر خود کار می‌کرده، و آن را می‌آراسته است؛ مسئله ای که در میان عارفانِ شاعر بسیار نادر است.[2] در اینجا می‌توان با

---

۱ . مثلاً آمار مجموع صنایع لفظی و معنوی یافت شده در اشعارعنصری ۸۱٪ ۹۰٪ و در اشعار فرخی ۶۰/ ۷۰٪ بوده‌است. قیاس شود با مجموع صنایع لفظی و معنوی یافت شده در اشعار شاعران این مکتب.

۲ . مثلاً کسی مثل مولانا از شاعر بودن و شعر شرودن خود شدیداً احساس نارضایتی می‌کند (ر، ک، به فیه ما فیه: ص ٧٤). او در غزلیات نیز از گرفتاری در تنگناهای شعر و ارکان عروضی ابراز ناراحتی می‌کند و «قافیه و مغلطه را » «در خور مغز شعرا» می‌داند. علاوه بر این، مواردیچون تکرار ابیات در غزل‌های مختلف (۳۱۵٦– ۳۱۵۵ عیناً تکرار شده، وغزل‌های ٥٤٠،٥٣٩ چهار بیت اولشان یکی است...)؛ همچنین کوتاهی وبلندی غیر متعارف غزل‌های مولانا (مثلاً غزل‌های ۲۷، ٤٨٣، ۱۱۷۰، ۲۹٤٤ به ترتیب شامل ٤٥، ۲۸، ۲۳ و ٤٧ بیت هستند و غزل‌های ١٦٨، ١٠٩٥، ٢١٤٦ فقط ۳، ۳ و ٤ بیت دارند...) گاه سرودن غزل‌های مردّف بدون قافیه (مثلاً غزل ۱۵) و ... همه دلیل بر بی توجهی بودن شاعر به مقام شاعری خود و ظاهر شعر هستند.(در مورد عدم التزام «مولانا به موازین زیباشناختی و رعایت‌های لفظی و فنی» ر، ک، به مقدمه‌ی «گزیده‌ی غزلیات شمس» به قلم استاد

نگارنده *حافظ‌نامه* هم‌عقیده شد که «این سه تن اخیر [منظور سنایی، عطار و مولانا] عارفِ شاعرند، و حافظ شاعرِ عارف» (خرمشاهی،۱۳۷۱: ده) .

در مورد علت اقبال عمومی به شعر حافظ بسیار گفته و بسیار نوشته‌اند. این مقاله در پی آن نیست که به طور مفصّل به شعر حافظ بپردازد که این بحث مجالی فراخ‌تر می‌طلبد، به همین اندازه بسنده می‌شود، که پس از به اتمام رسیدن این مطالعه دیالکتیکی و استفاده از مواد حاصله از دیوان خود شاعر و به دست آوردن آمار و ارقام، همچنین قیاس آن با شاعران هم‌مشرب او ـ و شاعران دوره قبل ـ به نظر می‌رسد که این توجه همزمان شاعر به لفظ و معنا و رسیدن هر دو جنبه شعر او- صورت و محتوی- به بالاترین درجه تکامل در میان شاعران ایران‌زمین باعث قرار گرفتن شاعر در این موقعیّت نسبت به شاعران دیگر و اقبال عمومی به شعر او شده‌است. و نکته دیگر اینکه در میان شاعران بررسی شده در این مکتب تنها حافظ است که به ستایش از شعر خود می‌پردازد و ابیات زیبایی با این مضمون خلق می‌کند:

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند
(۷/۱۸۴)

بدین شعر تر شیرین ز شاهنشه عجب دارم که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد
(۱۴/۱۴۹)

و ... .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شفیعی کدکنی ص۲۷) به این ترتیب کانون توجه شاعر استفاده از شعر به عنوان ابزاری برای بیان مسائل اخلاقی، کلامی و عرفانی (در مثنوی) و بیان شور و شیدایی‌ها و وجد و حال‌ها و به طور کلی ضمیر ناهشیار خود (در غزلیّات) است نه اینکه چگونه و در چه قالبی بیان می‌کند چه برسد به اینکه بخواهد شعر خود را حک و اصلاح کند. و لو اینکه مولانا به طور ذاتی و به علّت ممارست‌هایی که در متون شعری داشته، در شعر گفتن استاد است و همیشه به عنوان یکی از ارکان شعر فارسی از او یاد شده است.

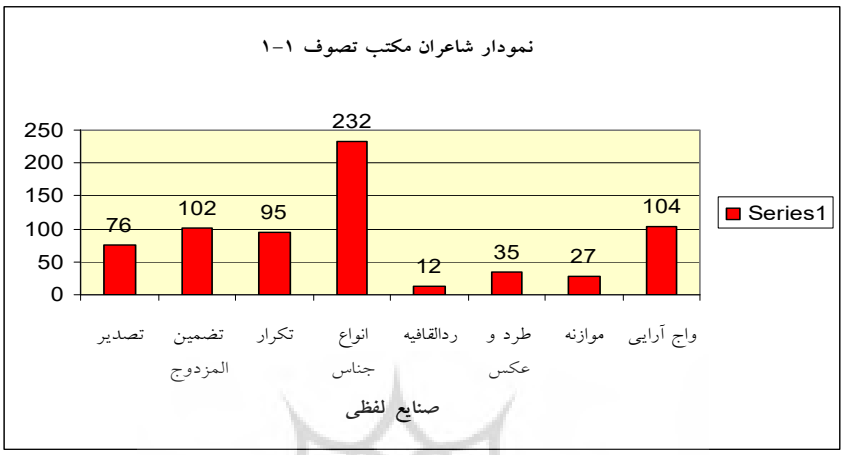
این در حالی است که سه شاعر دیگر برای ظاهر شعر خود ارزشی قایل نیستند و از خواننده شعرشان می‌خواهند که در سطح ظاهری شعر باقی نماند و به آنچه در ورای حجاب ظاهری آن نهفته است بیاندیشد و برسد.

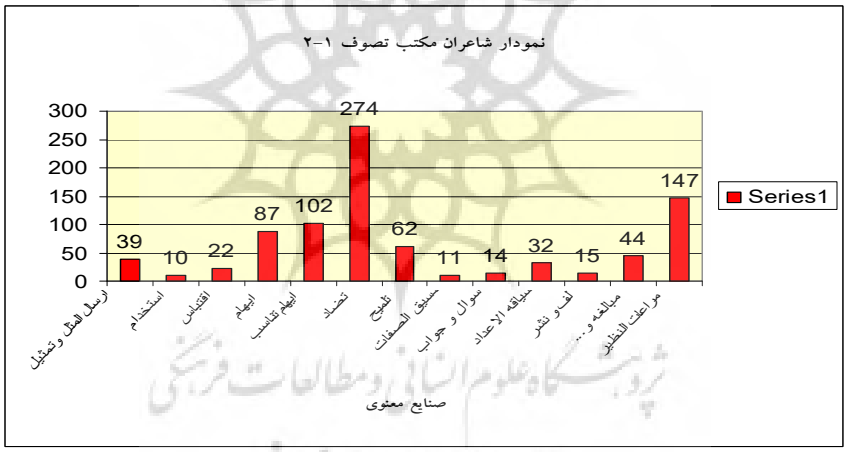
نتیجه‌گیری

در این تحقیق با استفاده از مدل ساختارگرایی تکوینی گلدمن ابتدا به تعیین ساختار معنادار و رگه‌های اصلی تفکّر چهار تن از شاعران مشهور ادب فارسی عطّار، مولوی، عراقی و حافظ – که در قرن‌های ششم تا هشتم زندگی می‌کردند- پرداختیم. سپس بررسی صنایع بدیعی به کار رفته در اشعار آن‌ها مدّ نظر قرار گرفت. با دقت در اجزای ساختار معنادار یافت‌شده و در کنار هم قرار دادن آن‌ها تقریباً به کلیّتی منسجم رسیدیم که بیانگر آن است که چهار شاعر مورد بحث از پیروان مکتب فکری‌یی هستند که به مکتب تصوّف مشهور است. در ادامه طی یک مطالعه دیالکتیکی سعی شد ارتباطی بین جهان‌بینی صوفیانه‌ی این شاعران و صنایع بدیعی به کار رفته در شعرشان (به عنوان یکی از اجزای لفظی کلام) برقرار سازیم. در نهایت به این نتیجه رسیدیم که: اولاً جهان‌بینی متأثر از افکار درون‌گرایانه در این دوره – که به اقتضای فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه بوده است- موجب افزایش نسبی بسامد کاربرد صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی شده است. در ثانی جهان‌بینی صوفیانه و مفهوم‌گرایانه‌ی این شاعران سبب بی‌توجهی به لفظ و کاهش صنایع بدیعی نسبت به شاعران سبک خراسانی مثلاً عنصری و فرخی شده‌است. (البته در مورد دوم باید حافظ را استثنا قرار داد)

جدول بسامد تقریبی کاربرد صنایع لفظی و معنوی در شعر شاعران مکتب تصوّف

شاعر	صنایع لفظی	صنایع معنوی
عطّار	٪۲۷/۳۱	٪۲۹/۶۷
مولوی	٪۳۸/۱۶	٪ ۴۱/۲۹
عراقی	٪ ۳۹/۶۲	٪ ۳۵/۲۹
حافظ	٪ ۴۵/۲۰	٪ ۷۶/۶۶





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

قرآن کریم. ترجمه آیت الله مکارم شیرازی.(۱۳۸۹). قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب.

۱. ابوالخیر، ابوسعید. (۱۳۶۶). *اسرارالتوحید*. محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه.

۲. احمدی، بابک .(۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن* (چاپ نهم). تهران: نشر مرکز.

۳. انوری، حسن. (۱۳۸۲). *صدای سخن عشق* (چاپ هشتم). تهران: انتشارات سخن.

۴. پاسکادی، یون. (۱۳۸۱)."ساختارگرایی تکوینی و لوسین گلدمن" ترجمه محمد جعفر پوینده، در *مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات، لوسین گلدمن* (چاپ سوم). تهران: نشر چشمه.

۵. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در* **شعر** *مولوی*. (ج دوم). تهران: نشر سخن.

۶. پوینده، محمد جعفر. (۱۳۷۸)."نگاهی به جامعه شناس ادبیات" در مجموعه *تا دام آخر* (به کوشش سیما صاحبی). تهران: نشر چشمه.

۷. جورج، امری. (۱۳۷۲). *جورج لوکاچ*. (ترجمه عزت الله فولادوند). تهران: نشرسمر.

۸. حافظ، شمس‌الدین محمد .(۱۳۷۸). *دیوان* (چاپ ششم). به اهتمام غنی- قزوینی. تهران: باقرالعلوم .

۹. ----------. (۱۳۸۲). *دیوان* (چاپ سی و چهارم). (به کوشش خطیب‌رهبر). تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.

۱۰. حلبی، علی اصغر. (۱۳۸۱). *تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی* (چاپ دوم). تهران: انتشارات سخن .

۱۱. خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۱). *حافظ نامه* (چاپ چهارم). تهران: انتشارات علمی- فرهنگی و سروش .

۱۲. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *باکاروان‌حله* (چاپ پانزدهم). تهران: انتشارات علمی.

۱۳. ---------- . (۱۳۷۸). *صدای بال سیمرغ*. تهران: انتشارات سخن.

۱۴. زمانی، کریم. (۱۳۷۷). *شرح مثنوی معنوی* (چاپ پنجم). تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *گزیده غزلیّات شمس* (چاپ شانزدهم). تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۶. ---------- . (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. تهران: انتشارات آگاه.

۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع* (چاپ یازدهم). تهران: انتشارات فردوس.

۱۸. ----------. (۱۳۸۳). *نقد ادبی* (چاپ چهارم). تهران: انتشارات فردوس.

۱۹. ----------. (۱۳۷۴). *سبک شناسی شعر* (چاپ هفتم) تهران: انتشارات فردوس.

۲۰. عطار نیشابوری؛ فریدالدین. (۱۳۷۱). *دیوان*. به کوشش تقی تفضّلی. تهران: انتشارات علمی- فرهنگی .

۲۱. ----------. (۱۳۸۲). *منطق‌الطیر* (چاپ نوزدهم). به کوشش صادق گوهرین. تهران: انتشارات علمی- فرهنگی.

۲۲. عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۲). *کلیات عراقی* (چاپ هفتم). به اهتمام سعید نفیسی. انتشارات کتابخانه سنایی.

۲۳. غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). *سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: نشر جامی.

۲۴. غنی، قاسم. (۱۳۴۰). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ* (چاپ دوم). تهران: انتشارات زوّار .

۲۵. فرخی سیستانی. (۱۳۶۳. *دیوان*، به اهتمام محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات زوّار.

۲۶. فروزانفر، بدیع‌الزمان . (۱۳۷۴). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری* (چاپ دوم). تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۲۷. گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). «کل و اجزا- فصل اول از بخش نخست خدای پنهان-» ترجمه محمد جعفر پوینده، در *جامعه، فرهنگ، ادبیات، لوسین گلدمن* (چاپ سوم). تهران: نشر چشمه.

۲۸. ----------. (۱۳۷۱). *جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان)*. (ترجمه محمد جعفر پوینده). تهران: نشر هوش و ابتکار.

۲۹. لنار، ژاک. (۱۳۷۸). «جامعه‌شناسیِ ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن» ترجمه محمد جعفر پوینده، در مجموعه *تا دام آخر*. به کوشش سیما صاحبی. تهران: چشمه.

۳۰. لوکاچ، جورج. (۱۳۷۷). «درباره‌ی پیروزی رئالیسم». ترجمه محمد جعفر پوینده، در *مجموعه درآمدی بر جامعه‌شناسیِ ادبیات*. تهران: انتشارات نقش جهان.

۳۱. لووی، میشل و نعیر، سامی. (۱۳۸۱). «مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن»، ترجمه محمد جعفر پوینده. در مجموعه *جامعه، فرهنگ، ادبیات، لوسین گلدمن*. تهران: نشر چشمه.

۳۲. ماکوزه، هربرت. (۱۳۸۱). «چند نکته کلی درباره لوسین گلدمن» ترجمه محمد جعفر پوینده، در مجموعه *جامعه، فرهنگ، ادبیات، لوسین گلدمن*. تهران: نشر چشمه.

۳۳. مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۵). *مکتب حافظ* (چاپ دوم). تهران: انتشارات توس.

۳۴. مولوی‌بلخی، جلال‌الدین .(۱۳۸۱). *فیه‌مافیه* (چاپ نهم). (تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر) . تهران: انتشاراتامیرکبیر.

۳۵. ---------- . (۱۳۶۳). *غزلیّات شمس*. (جلد سوم). (تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر). تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳۶. ---------- . (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی*. (به کوشش عبدالکریم سروش). (۲جلد)، (چاپ هشتم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۷. نعیر، سامی. (۱۳۸۱). «صورت و فاعل در آفرینش فرهنگی» ترجمه محمد جعفر پوینده. در *مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات، لوسین گلدمن*. تهران: نشر چشمه.

۳۸. همایی، جلال الدین. (۱۳۸۴). *فنون بلاغت وصناعات ادبی* (چاپ بیست و چهارم) تهران: نشر هما.

۳۹. ----------. (۱۳۸۵). *مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید* (چاپ دهم). تهران: انتشارات هما.

۴۰. یوسفی، غلامحسین .(۱۳۶۹). *چشمه روشن*. تهران: انتشارات علمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی