مجله زبان و ادبیات فارسی
س ۳ ـ ش ۹ ـ زمستان ۸۶

زیبایی‌شناسی زبان در نوبت سوم کشف‌الاسرار

فرشید وزیله
مربی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد صحنه

چکیده

آنچه بیش از هر چیز در نتیجهٔ تحقیق در سبک ادبی بخش سوم *کشف‌الاسرار* به چشم می‌خورد، کشف توازن‌های بسیار موسیقایی (لفظی و معنوی) در بند بند این پیکرهٔ نگارین است: توازن‌ها و نگارگری‌هایی از نوع سجع، جناس، تناسب و طباق و ... . حال آنکه با تأملی ژرف‌تر درمی‌یابیم که حضور شیوه‌ها و شگردهای تازه‌تر اما پنهانی است که افزون بر شیوه‌های پیدای قاعده‌افزایی، سبب سحرانگیزی و دلربایی هر چه بیشتر نثر میبدی شده است.

در این گفتار با ذکر نمونه‌هایی از مجلدات ده‌گانهٔ این اثر بر این باوریم که شاید انواع شیوه‌های هنجارگریزی زبان ـ به ویژه هنجارگریزی نحوی ـ و شگردهایی چون خلاف‌آمد، غافلگیری، عکس، متناقض‌نما و ...، بیش از شیوه‌های مرسوم بلاغت سنتی در شکل‌گیری زبان مؤثر و مهیج نویسندهٔ توانای این اثر کارگر افتاده است؛ شیوه‌های تازه‌ای که حاصل جست‌وجو در ظرفیت‌های بالقوه و بی‌انتهای پنهان زبان است.

کلیدواژه‌ها: کشف‌الاسرار، زبان، بلاغت، خلاف آمد، هنجارگریزی.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۶/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۶/۱۲/۱۳

Email: F_vazileh@Yahoo.com

مقدمه

فرمالیست‌ها و زبان‌شناسان بر این باورند که زبان در صورتی ارزش ادبی می‌یابد که هنجارگریز (آشنایی‌زدا) و دارای غرابت باشد. براین اساس، هنجارگریزی را می‌توان وجه مشترک تمام ترفندهای ادبی دانست؛ زیرا که در تمامی آنها هنرمند به گونه‌ای از زبان معنا و شیوهٔ معمول و نُرم، هنجارگریزی کرده، و به زبان، غرابت و برجستگی بخشیده است. وحیدیان کامیار در این باره می‌گوید:

> اصولاً هنرِ همهٔ شگردهای شاعرانه در آن است که به زبان غرابت بدهند و آن را آشنایی‌زدایی کنند. از این روست که ترفندهای ادبی که بر مبنای «غافلگیری» استوارند، بیش از همه به زبان غرابت می‌بخشند.» (وحیدیان کامیار ۱۳۷۹: ۹۴)

وی در ادامه، شگردهای بدیعی متناقض‌نما، تهکم، استثنای منقطع، ذم شبیه به مدح، مدح شبیه به ذم، استدراک و بسیاری از شگردهای دیگر را بر اصل «غافلگیری» و «غیرمنتظره» بودن استوار می‌داند.

با تأمل در ترفندهای مورد بحث و شواهد مربوط در این مقاله، می‌توان اصل «خلاف انتظار» را عنوانی عام و فراگیر برای بسیاری از این ترفندها دانست؛ اما با دقت نظر بیشتر درخواهیم یافت که «غافلگیری» و «خلاف انتظار» را می‌توان به عنوان شگردهایی خاص مطرح کرد.[۱]

به این نمونه از *کشف‌الاسرار* توجه کنید: «شخصی از حلاّج معنی نام «الله» را پرسید». در اینجا مخاطب حلاج و خوانندهٔ *کشف‌الاسرار* منتظر پاسخی از سنخ پاسخ‌های معمول در لغت، تفسیر و ... است، اما حلاج با تأویلی غافلگیرانه و خلاف انتظار می‌گوید: «گدازنده تن، ربایندهٔ دل، غارت‌کنندهٔ جان» (میبدی ۱۳۷۱، ج ۶: ۴۲۲). این نمونه اگرچه بر اصل غافلگیری و خلاف انتظار استوار است، می‌توان آن را نمونه‌ای از «تأویل واژگان» دانست که خود ترفندی خاص است، اما نمونهٔ زیر را تنها می‌توان «خلاف آمد» نامید:

ای جلالی که هر که به حضرت تو روی نهاد، عالمیان، خاکِ قدمِ او توتیای حدقهٔ حقیقت خود ساختند (میبدی ۱۳۷۱، ج ۷: ۱۴)

در این نمونه، میبدی خاک را که سبب آزار و اذیت چشم می‌شود، باعث افزایش بینایی دانسته و این، خلاف‌آمد است.

در تقسیماتی که اهل بلاغت از «عناصر شعر» ارائه داده‌اند، بیشتر آنها شعر را شکل‌گرفته از چهار عنصر عاطفه، تخیل، موسیقی و زبان دانسته و هر اثری را که برخوردار از این عناصر باشد، «شعر» نامیده‌اند؛ درواقع، به نظر آنان شاعرانه بودن اثر در سه عامل اولیه نهفته است و زبان به عنوان وسیله و مجرایی است برای ظهور و بروز این سه عامل؛ حال آنکه، زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، شاعرانه‌بودن اثر و ماهیت ادبیات را در خود «زبان» جسته‌اند. بنابراین، آنچه که در بررسی بلاغتِ سخن باید به آن توجه بیشتری داشت، بهره‌گیری هنرمندانه از زبان و قابلیت‌های بی‌منتهای نهفتهٔ آن است، تا بدان‌جا که شاید بتوان گفت فایدهٔ اصلی بلاغت، آشنایی با روح زبان، امکانات و ظرایف آن است که گوینده با بهره‌گیری از آن، می‌تواند به مقتضای حالات گوناگون و مؤثر سخن بگوید.

نکتهٔ قابل توجه این‌که، در آثار نگاشته‌شده دربارهٔ آثار صوفیه، همگان به زیبایی و گیرایی زبان مشحون از جذبه و حال آنها اشاره داشته و به این نکته پرداخته‌اند که صوفیه همواره از ابزارهای زبانی، بیانی و عناصر شاعرانه برای جبران کاستی لفظ در برابر والایی معنا کمک گرفته‌اند، اما این نویسندگان در تحقیق خود در عمل این ابزارها و عناصر را به موسیقی و نظم در بیان (سجع، جناس، ترصیع و ...)، کاربرد واژگان و اصطلاحات خاص، رمزگویی و عوامل بیانی (تشبیه، استعاره و ...) محدود نموده و به بررسی عناصر زبانی نپرداخته‌اند. این موضوع دربارهٔ آثار مربوط به *کشف‌الاسرار* نیز صادق است؛[۲] حال آن‌که باید توجه داشت صوفیه و نیز میبدی ضمن توجه و به‌کارگیری ابزارهای یادشده و نیز

دیگر شگردهای شناخته‌شدهٔ ادبی، به ظرفیت‌های ناپیدا و بی‌منتهای زبان آگاه بوده و بهره‌ها برده‌اند.

بنابراین، نگارنده در این مقاله بر این باور است که زیبایی بخش سوم *کشف‌الاسرار* میبدی افزون بر وجود صور گوناگون خیال و شگردهای مرتبط با موسیقی کلام، مرهون ترفندهای ادبی برخاسته از جنبه‌های بلاغی زبان است.

اگر بنا باشد این اثر را از این دیدگاه بررسی کنیم، پیش از بیان شگردهای زبانی خارج از (متفاوت با) بوطیقای کهن و صور گوناگون خیال، ذکر خلاصه‌ای دربارهٔ سه عنصر عاطفه، خیال و موسیقی که در شاعرانگی این اثر نقش دارند، خالی از فایده نیست، به ویژه این‌که با دقت در این عناصر درخواهیم یافت که همگی آنها در اختیار زبان هستند و گوینده به وسیلهٔ آنها در پی افزایش ظرفیت زبان است.

عناصر تأثیرگذار در زبان شاعر

عاطفه

اگر شعر را برانگیخته از عاطفه شاعر و برانگیزانندهٔ عاطفه در مخاطب بدانیم ـ همان‌گونه که در نقد شعر اهمیت این عنصر را از این نظر دیده‌اند ـ اینجاست که گوینده تحت تأثیر عاطفه می‌کوشد تا از راه افزایش ظرفیت زبان، آن را برای بیان تجربهٔ خاص روحی و عاطفی آماده سازد، تا هم آن تجربهٔ زودگذر را در قالب واژگان مقید سازد و هم امکان انتقال آن را به دیگران فراهم آورد. شگردهای گوناگون هنجارگریزی همگی چنین کاری را دنبال می‌کنند. (پورنامداریان ۱۳۴۷: ۵۵)

اگر شاعر تحت تأثیر عاطفه و برای انتقال آن به مخاطب شعر بگوید، معنی به تَبعِ عاطفه طرح می‌شود؛ در اینجا شاعر به معنی نمی‌اندیشد، بلکه معانی گوناگونی که در حالت عاطفی شدید به ذهن او خطور می‌کند، برانگیخته از

حالتی است که شاعر با آن درگیر است. بنابراین زبان برای بیان این حالت باید ظرفیتی تازه از راه به‌کارگیری همه عناصر ممکن عادت‌زدایی پیدا کند. چنین زبانی بیش از آن‌که جنبهٔ ابزاری و کارکرد معناشناختی داشته باشد، کارکرد زیبایی‌شناختی دارد (پورنامداریان ۱۳۴۷: ۱۵ـ۱۴)

بنابراین اگر بخواهیم ادبیات را از این منظر تعریف کنیم، می‌توان آن را شور و احساسی دانست که در زبان به‌وجود آمده است و از آنجا که عارف در احوال خود، خویشتن را در عین فنا، با وجود واحد یکی می‌بیند و در عالم سُکر و بیخودی خود را مرکز عالم و منبع و مرجع وجود می‌داند و در عالم وحدت وجود با بال عشق و احساس می‌پرد، به طبع زبان وی آکنده از عشق و شور و احساس است. به عبارت دیگر، در آثار عرفانی به سبب تجربیات خاص روحی، عنصر عاطفه غلبهٔ کامل دارد و زبان در موارد بسیار نقش معنی‌رسانی خود را از دست می‌دهد، بنابراین زبان رمزی می‌شود و تنها از راه تأویل می‌توان معنی‌هایی از آن کشف کرد.

براساس آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که اهمیت عاطفه به ویژه آنجاست که گوینده را به سوی تلاش برای افزایش گنجایش زبان، برای بروز و ظهور تجربهٔ خاص روحی سوق دهد و در نهایت، صور خیال و ایماژهای بدیع بیافریند.

در *کشف‌الاسرار*، میبدی با تأثیر عواطف ناشی از عشق به یگانه معشوق ازلی و در عالم سُکر و فنای در محبوب، دست به خلق و ابداع تصویرهای بدیع و شگفتی‌آفرین می‌زند و خواننده را مسحور سخن خود می‌کند.

تخیل

قدما صور خیال را در چهار زمینهٔ مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه بررسی کرده‌اند. البته شفیعی کدکنی مباحثی از بدیع، مانند اغراق، ایهام، حسن تخلص،

استطرداد و تجاهل‌العارف را جزو صور خیال دانسته است. وی «خیال» را مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر دانسته و «تصویر» را با مفهومی اندک وسیع‌تر، شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص می‌داند، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد. به طور مثال آوردن صفت گاهی بدون مجاز و تشبیه ایجاد تصویر می‌کند. وی خیال را عنصر اصلی شعر دانسته که هرگونه معنی دیگری را در پرتو آن می‌توان شاعرانه بیان کرد. (شفیعی کدکنی ۱۳۶۶: ۱۲۴).

بنابراین خیال شاعرانه محصور در وزن و مفهوم شعر منظوم نیست و بسیاری از تصرفات ذهنی مردم یا نویسندگان در محور این خیال‌های شاعرانه قرار می‌گیرد. به عنوان نمونه به این جمله از *تذکرةالاولیاء* عطار دقت کنید: «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده چنانک پای مرد به گلزار فرو شود، پای من به عشق فرو می‌شد» (پورنامداریان ۱۳۷۴: ۶۱)

البته بدون تردید یکی از عناصری که سبب تمایز زبان شعر در مفهوم وسیع کلمه می‌شود، صور خیال است... صورت‌های خیال افزون بر آن‌که زبان شعر را به سهم خود از زبان نثر متمایز می‌کند، مانند موسیقی شعر، ظرفیت زبان را برای برانگیختن عاطفه افزایش می‌دهد. (همان)

پورنامداریان ضمن اشاره به کارکرد تخیل در آشنایی‌زداییِ زبان و افزایش ظرفیت آن برای بیان تجربه‌های شعری و آفرینش جهانی تازه بر بستر «زبان» ــ که در نهایت موجب «رستاخیز واژگان» می‌شود ــ، آنچه در تخیل اهمیت دارد را تازگی و غرابت صور خیال و نیز وجود عاطفه‌ای راستین در ورای آن دانسته است. (همان: ۶۵)

این موضوع دربارهٔ بیشتر آثار ادبی و به‌ویژه آثار عرفانی، که با تأثیر تجربیات روحی توصیف‌ناپذیر و معانی ماورای عالم محسوسات به‌وجود آمده‌اند، صدق می‌کند؛ بنابراین عارف در این شرایط، با تمسک به لطایف‌الحیل می‌کوشد

نارسایی زبان را در بیان این غلیانات روحی جبران کند و انواع تصویر و صور خیال تنها قسمتی از این لطایف‌الحیل هستند. به عبارت دیگر، در اینجا صور خیال در خدمت زبان هستند و در آن پنهان شده‌اند و از آن آشنایی‌زدایی می‌کنند. چنان‌که در *کشف‌الاسرار* انواع صور خیال با دربرداشتن عاطفه‌های راستین، از ذهن و زبان آشنایی‌زدایی کرده‌اند که قسمتی از این تصویرگری و ادبی بودن را در شگردهای سنتی ـ که در عین حال در آنها آشنایی‌زدایی شده است ـ می‌توان مشاهده و حتی بخش بزرگ آن را در «زبان» جست‌وجو کرد.

موسیقی

از جمله اهداف صوفیان در موزون‌گویی، تأثیرگذاری بر مخاطب بوده است که این شیوه بی‌تأثیر از سبک مقامه‌نویسان نیست. چنان‌که دربارهٔ پیر هرات گفته‌اند: در عین نویسندگی شاعری خوش‌ذوق هم بوده است. خواجه در تنظیم عبارات مسجع خود بیشتر متوجه آن بوده که سخن را از حالت نثر عادی بیرون برد و به کلام منظوم نزدیک سازد تا هم دلنشین‌تر باشد و هم حفظ آنها آسان‌تر گردد. در مجالس وعظ و تذکیر نیز بعضی از واعظان جمله‌های موزون به‌کار می‌بردند و در منابر شیعه که برای تعزیت شهدای کربلا برپا بود، عبارات قابل حفظی را بیان می‌کردند. (صفا ۱۳۵۳، ج ۱: ۳۱)

البته در بیشتر آثار موزون عرفانی مانند *کشف‌الاسرار*، *عبهرالعاشقین*، *سوانح*، *مکتوبات عین‌القضاة* و دیگر آثار مشابه، وزن و آهنگ به‌وسیلهٔ انواعی از القائات و فشارها و تکیه‌های درونی تلقین و دیکته شده است که آن را در همان زمان احساس می‌کرده‌اند. (بولتین ۱۳۷۶: ۱۱۳)

از آنجا که در مباحث زبان‌شناسی، موسیقی داخل در هنجارگریزی از نوع قاعده‌افزایی و مربوط به علم «بدیع» است، در بررسی جنبه‌های زیباشناختی زبان *کشف‌الاسرار* به این عنصر نمی‌پردازیم.

زبان

همان‌گونه که در آغاز بحث اشاره کردیم، بیشتر اهل بلاغت مطالعات خـود را بر سه عنصر عاطفه، خیال و موسیقی (به ویژه خیال) متمرکز کرده‌اند و اگرچه در این راستا به زبان نیز اشاراتی دارند، اما آن‌گونه که بایـد و شـاید آن را تحلیـل و بررسی نکرده‌اند.

در مقدمهٔ مقاله حاضر به تبـع صـورتگرایان و زبـان‌شناسـان، تمـام شـگردها، ترفندها و آرایه‌های ادبی که به زبان برجستگی داده و آن را برای مخاطب بیگانـه می‌سازد را با عنوان کلـی «هنجـارگریزی» (آشـنایی‌زدایـی) مطـرح کـردیم. ایـن هنجارگریزی هم از راه حذف یا کاهش برخی عناصر از زبان معیار (قاعده کاهی) و هم از طریق افزودن برخی عناصر به زبان معیار (قاعده‌افزایی) به وجود می‌آید. این شگردها موجب «رستاخیز واژگان» شده و سبب مـی‌شـود تـا زبـان ادبـی از تشخص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان معمول برخوردار و در نتیجه توجـه مخاطب از معنی به زبان منعطف شود. «مسألهٔ مهم در این شگرد[ها] این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابـت و ناآشنایی زبان و بیان، به نخستین ادراک حسی خـود از اثـر بـسنده نکـرده، بـه تأویل آن بپردازد». (احمدی ۱۳۷۰: ۳۹۷)

صورتگرایان ادبیات را نوعی کاربرد ویژه زبان می‌دانند که آفرینندهٔ اثر ادبی بـا انحراف از «هنجار» موجب می‌شود که خواننده دنیـا را بـه گونـه‌ای دیگـر ببینـد. کارکردهای زبانی ویژه‌ای که در متن ادبی وجـود دارد و نیـز سـاختارهای ادبـی، نحوی و معنایی همان است که برای آنان اهمیت دارد. یاکوبسن معتقد اسـت کـه «شاعرانه» بودن در وهلهٔ نخست حاصل زبان و کارکرد شاعرانهٔ آن است و اجزا و عناصر متن را عینی‌تر و ملموس‌تر می‌کند. (علوی مقدم ۱۳۷۷: ۳۰ـ ۳۸)

شفیعی‌کدکنی توفیق شاعر را وابسته به میزان اعتدال او در جنبه‌های گونـاگون

عاطفه، خیال و قدرت در «احضار کلمه»[۳] دانسته و بر این باور است که از اعتدال این سه عنصر است که «نظام» به وجود می‌آید. او در مقابل «نظم»[1] از «نظام» صحبت کرده و آن را چیزی فراسوی وزن و قافیه و تشبیه و ... و مسلط بر آنها دانسته است؛ همان مفهوم پیچیده، دشواریاب و زیبایی‌شناسانه‌ای که در شعر حافظ و فردوسی وجود دارد. همچنین بسیاری از شطح‌های صوفیه نظام‌مند هستند، اگرچه در نظم معهود و مألوف و دستمالی‌شدهٔ بحور و قوافی قرار نگیرند. خلاصه اینکه، جوهر شعر و حقیقتِ آن ـ که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است ـ سرچشمه‌گرفته از نظام است و این نظام گاهی با نظم همراه است، مانند شعر حافظ، و گاهی از نظم جداست، مثل شطحیات صوفیه. (شفیعی کدکنی ۱۳۷۶: ۲۴۰ـ۲۴۱)

باتوجه به آنچه دربارهٔ وجود نظام در شطحیات صوفیه (و به طور عام آثار ادبی صوفیه که نوبت سوم *کشف‌الاسرار* از این مقوله است) ذکر شد، می‌توان این‌گونه آثار را جزو شعر منثور[۴][۲] ـ که کاربرد زبان در جهتی غیر از نُرم مبتذل و عادی آن و وقوف کامل بر اسرار کلمه است ـ قرار داد. در این نوع شعر، جهان‌بینی و حال و هوای شعر، به ویژه شعر غنایی، است که بر اثر حکومت می‌کند، ولی در جامهٔ نظم ظاهر نشده است، مثل بیشتر شطحیات صوفیه، به‌ویژه بایزید. (همان: ۲۴۲)

باتوجه به آنچه دربارهٔ صورت‌گرایی و بحث‌های زیبایی‌شناسی زبان‌شناسان گفته شد، و باتوجه به برجستگی و هنجارگریزی‌های معنایی و زبانی و شگفتی‌های ناشی از هیجانات عاطفی و تجربیات روحانی میبدی، در تحلیل و بررسی جنبه‌های زیباشناختی بخش سوم *کشف‌الاسرار*، باید در جست‌وجوی

---

1. versification
2. Prose poem

عناصر شاعرانه‌ای باشیم که به واسطهٔ بسامد و کاربرد زیادشان زبان اثر را برجسته و ادبی و برخوردار از جنبه‌های زیبایی‌شناختی کرده‌اند. دسته‌ای از این عناصر عبارتند از صور گوناگون خیال و شگردهای مرتبط با موسیقی کلام که باتوجه به این‌که عملکرد آنها بر محور جانشینی[۵] کلام است و در مباحث زبان‌شناسی، قاعده‌افزایی به‌شمار می‌آید، آنها را جزو شگردهای سنتی دانسته و به آنها نمی‌پردازیم. دسته‌ای دیگر، شگردهای برخاسته از جنبه‌های بلاغی زبان هستند که عملکردشان بر محور همنشینی به گونه‌ای است که زبان اثر (و در نتیجه معنای کلام) را از برجستگی، غرابت و شگفت‌انگیزی خاصی برخوردار کرده‌اند و در مباحث زبان‌شناسی می‌توان آنها را با عنوان کلی «هنجارگریزی» مطرح کرد. البته باید توجه داشت که بسیاری از جمله‌های ادبی و زیبای این اثر برگرفته از کلام شورانگیز دیگر مشایخ طریقت چون شبلی، بایزید بسطامی، جنید، حلاج و... و به‌ویژه خواجه عبداله انصاری است که طبع ظریف میبدی را به خود معطوف کرده و آنها را در اثر خود جای داده است. اینک به شرح مختصر این ترفندها با ذکر شواهدی از مجلدات ده‌گانهٔ *کشف‌الاسرار* می‌پردازیم.

هنجارگریزی

خلاف‌آمد

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، «خلاف‌انتظار» مبحثی عام و کلی است که می‌تواند مبنای بسیاری از شگردها مانند عکس، پارادوکس، استثنای منقطع و ... باشد، اما منظور از «خلاف‌آمد» به عنوان یک ترفند خاص این است که گوینده در سخن خود نکته‌ای، مضمونی، تصویری و ... برخلاف آنچه ذهن در حالت عادی و معمولی به آن خو کرده، بیاورد و آن، با چیزی که از نظر عقلی، عرفی، شرعی و ... پذیرفته شده است، ناسازگار باشد (راستگو ۱۳۶۸: ۲). برای مثال گرفتن

دیه از قاتل امری عادی و معمولی است، اما وارونه شدن این موضوع، یعنی گرفتن دیه از مقتول (آن‌گونه که در نمونهٔ زیر می‌خوانیم) از آنجا که ناسازگار با مسائل شرعی و ... است، از نمونه‌های «خلاف‌آمد» است:

عجب کاری است کار دوستی! و بلعجب شرعی است شرع دوستی! هر کشته را در عالم قصاص است یا دیت بر قاتل واجب و در شرع دوستی هم قصاص است و هم دیت و هر دو بر مقتول واجب (میبدی ۱۳۷۱، ج ۱: ۴۷۹)

علت وجود این خلاف‌آمدها در کلام صوفیه را می‌توان برخاسته از جهان‌بینی آنها دانست. در این جهان‌بینی است که هرچه به عادت نزدیک شویم، از حقیقت دورتر شده‌ایم و با شکستن عادت‌هاست که می‌توان به حقیقت نزدیک شد. از آنجا که بینش‌های عارفانه و باورهای صوفیانه همه در ساحتی فراتر از شناخت عرف و عقل قرار دارند، ذهن عوام قادر به درک صحیح آنها نبوده و آنها را «خلاف‌آمد» عقل و عرف و عادت می‌داند. اما:

این جز با جوانمردان طریقت و راضیان حضرت نرود. و جز حال ایشان نبود که اندوه عشق دین به جان و دل خرند، هر چه دارند فدای درد و غم خویش کنند. به زبان حال گویند:

اکنون باری به عشق دردی دارم کان درد به صد هزار درمان ندهم

پیر طریقت گفت: من چه دانستم که **بر کشتهٔ دوستی قصاص است** چو بنگریستم این معاملت با خاص است. (همان، ج ۶: ۴۲۲)

حال جوانمردان طریقت محبت به گونه‌ای دگر است:

بهشت ایشان نقد است و **راحت ایشان در درد است**... اگر یک ذره از آن درد و انده که در دل‌های صدیقان و عارفانست، بر کل کائنات آشکار گردد، اهل آفرینش **از نشاط آن ذره عین طرب شوند**، خارستان همه بوستان گردد، زنارها کمر عشق دین شود. (همان، ج ۵: ۲۰۷)

اصولاً شرع محبت، خود خلاف شرع ظاهر است:

در شرع ظاهر همه لطف و رفق و نفع و نواختن است و در **شرع محبت همه قهر و عنف و کشتن و خون ریختن است**. (همان، ج ۶: ۱۵۲)

بنابراین فهم جوانمردان طریقت نیز به گونه‌ای دیگرست:

فهم این مردان در اسرار کتاب و سنت به جایی رسیدست که وهم ارباب ظواهر زهره ندارد

که گرد آن حرم متحرم گردد، ایشان را در هر حرفی مقامی است و از هر کلمه‌ای پیغامی، از هر آیتی، ولایتی، و از هر سورتی، سوزی و سوری، وعید در راه ایشان وعد است، و وعد در حق ایشان نقد است، بهشت و دوزخ بر راه ایشان منزل است... (میبدی ۱۳۷۱، ج ۶: ۲۹۳)

«در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، جمال‌شناسی شکستن عرف و عادت‌های زبانی است، چه در دایرهٔ اصول و موسیقی و چه در دایرهٔ معنایی» (شفیعی کدکنی ۱۳۶۷: ۴۲۷)

«خلاف‌آمد» را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که صوفیه برای بلاغت‌افزایی و گیرایی کلام خود از آن سود جسته و با برخوردی متفاوت با زبان آن را از برجستگی و غیرمنتظره بودن برای شکستن عرف و عادت‌های زبانی و ذهنی برخوردار کرده‌اند.

این امور خلاف‌آمد و غیرمنتظره که با یکی از باورهای عرفی، عقلی، شرعی و ... مخالف است، اعجاب خواننده را برانگیخته و او را به تأمل وامی‌دارد.

غافلگیری

یکی از نکات قابل توجه در بحث «خلاف‌آمد» رابطهٔ نزدیک و نامحسوس آن با اصل «غافلگیری» است. وحیدیان کامیار مبنای بسیاری از شگردهای ادبی را غافلگیری دانسته و گاهی به جای این اصطلاح و یا در کنار آن از اصطلاح «خلاف انتظار» یاد کرده است (وحیدیان کامیار ۱۳۷۹: ۹۴)، حال آنکه با دقت نظر و تأمل در شواهد، می‌توان نمونه‌هایی یافت که اگرچه «خلاف انتظار» هستند، اما زیبایی آنها بیشتر در غافلگیری‌شان نهفته است؛ بدین معنی که در غافلگیری با خلاف عرف و عقل و شرع و ... روبه‌رو نیستیم، بلکه سیر کلام به گونه‌ای است که خواننده با پیش رفتن در متن یک‌دفعه متعجب و غافلگیر می‌شود. بنابراین، شاید بتوان غافلگیری را در کنار خلاف‌آمد، به عنوان یک شگرد خاص مطرح کرد و این نیازمند تحقیقی مفصل و گردآوری شواهد خلاف‌آمد و غافلگیری از آثار گوناگون و مقایسهٔ آنها با یکدیگر است. اینک به چند نمونه از *کشف‌الاسرار* توجه کنید:

مجنون را پرسیدند که ابوبکر فاضل‌تر است یا عمر؟ گفت: لیلی نیکوتر. (میبدی ۱۳۷۱، ج ۶: ۵)

ـ در این نمونه پاسخ مجنون به مخاطب غافلگیرکننده و جالب است.

قوله تعالی: «و شروه بثمن بخس» عجب نه آن است که برادران، یوسف را به بهایی اندک بفروختند! عجب کار سیاره است که چون یوسفی را به بیست درم به چنگ آوردند». (میبدی ۱۳۷۱: ۴۲)

بویزید بسطامی می‌گوید: «به توفیق الهی خود را از بند همه آزاد دیدم. گفتم از این ذخایر و دُررالغیب که در پیش ما ریختی هیچ نخواهم. آنگه در آخر موقف گفت: پس چه می‌خواهی؟ گفتم: **آن خواهم که نخواهم**.» (همان، ج ۸: ۴۲۴)

عکس

در این ترفند، معنا عکس می‌شود و بدیع و شگفت‌انگیز. حتی گاهی مهمل به‌نظر می‌رسد، اما پس از تأملی کشف می‌شود که نه تنها مهمل نیست، بلکه بس بدیع و شگفت است (وحیدیان کامیار ۱۳۷۹: ۱۰۷). به عنوان نمونه «زیور» سبب آراستن خوبرویان است، اما سعدی برای اینکه زیبایی معشوق خود را نشان دهد، این اصل را وارونه کرده و با استفاده از شگرد عکس و در قالب کلامی غیرمنتظره می‌گوید:

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را تو سیمین‌تن چنان خوبی که زیورها بیارایی
(سعدی ۱۳۸۱: ۵۴۴)

عکس معنا با جابه‌جایی ارکان نحوی امکان‌پذیر است، به طور مثال در این نمونه، عکس حاصل جابه‌جایی مفعول و متمم است:

«اگر کسی تو را بطلب یافت، من خود طلب از تو یافتم.» (میبدی ۱۳۷۱، ج ۳: ۵۶۰)

مفعول متمم مفعول متمم

بنابراین، عکس معنا به ویژه زمانی بدیع و شگفت‌انگیز می‌شود که بر زبان و ساخت آن تأثیر گذاشته و در قالب جمله‌ها و عباراتی عکس یکدیگر ظاهر می‌شود.

در عکس گاهی یک قاعده ذکر می‌شود و سپس عکسِ آن می‌آید. به عنوان نمونه: «همه چیز تا نجویی، نیابی و حق را تا نیابی، نجویی» (همان)

در این نمونه عبارت «همه چیز تا نجویی» یک قاعدهٔ مقبول همگان است، اما در عبارت پس از آن «حق را تا نیابی، نجویی»، این قاعده مقبول و معمول عکس شده است، و این سبب برجستگی کلام و جلب توجه مخاطب و برانگیختن تأمل وی می‌شود. اینک به دو نمونهٔ دیگر توجه کنید:

خدای را عزوجل هم فضل است و هم عدل، اگر عدل کند رواست، ور فضل کند از وی سزاست و **نه هرچه در عدل رواست از فضل سزاست که هرچه از فضل سزاست، در عدل رواست.** (میبدی ۱۳۷۱، ج ۱: ۷۳)

گفته‌اند حقیقت بندگی دو خصلت است: **آن کنی که او پسندد و آن پسندی که او کند** (همان ج ۴: ۳۸۱)

متناقض‌نما

تعریف‌های گوناگون و مشابهی از متناقض‌نما وجود دارد که برای پرهیز از به‌درازا کشیدن کلام به ذکر آنها نمی‌پردازیم،[۶] اما نتیجهٔ آنها را در این تعریف می‌توان استنتاج نمود: متناقض‌نما، بیان یا اندیشه‌ای است که در نگاه نخست متناقض با عرف ـ به طور عام ـ به نظر می‌رسد، و بدین‌ترتیب سبب برجستگی لفظ و معنا و در نتیجه تأمل و تهییج مخاطب می‌شود، حال آنکه دارای ژرف‌ساختی حقیقی است که با تفسیر و تأویل به دست می‌آید.

وجود عارف خود آمیخته‌ای از عناصر متناقض است:

[خداوند] بنده را میان قهر و لطف می‌دارد تا در خوف و رجا زندگی می‌کند، چون در خوف باشد، به فعل خود می‌نگرد و می‌زارد، چون در رجا بود، به لطف الله ـ تعالی ـ می‌نگردد و می‌نازد، چون به خود نگرد، همه سوز و نیاز شود، چون به حق نگرد، همه راز و ناز شود. پیر طریقت گفت: الهی! گاهی به خود نگرم، گویم از من زارتر کیست؟ گاهی به تو نگرم، گویم از من بزرگوارتر کیست؟» (همان، ج ۹: ۳۴۲)

عارف چنان در عالم سُکر و بی‌خویشی نظاره‌گر دوست شده که کل هستی را یکی دانسته و تناقضی در آن و در گفته‌های خود نمی‌بیند:

عارفی را دیدند که بر لب دجله گفت: سَیِّدی أَنَا عَطْشانٌ وَ مَضَی وَ لَمْ یَشْرِبْ. آن عزیز در

نظاره مسبب چنان مستغرق بود که پروای سبب نداشت در مشاهده حق، نه دجله دید و نه آب، کسی که مشغول کاری بود اگر حوراء بهشت بر وی بگذرد، خبر ندارد.

یعلم الله گرهمی دانم نگارا شب ز روز زانکه هستم روز و شب مدهوش و سرگردان عشق

(میبدی ۱۳۷۱، ج ۹: ۲۳۶)

اگر زبان تجربهٔ عرفانی را مجازی بشماریم ـ و نظر بیشتر عرفا نیز همین است ـ با تفسیر و تأویل می‌توان از اغلب متناقض‌نماهای عارفانه رفع تناقض کرد.

گاهی تناقض‌های صریح عرفا ناشی از کاربرد یک کلمه در معانی گوناگون است؛ و چون به این نکته توجه کنیم، تناقض منتفی است.

با بررسی نوبت سوم *کشف‌الاسرار* می‌توان نمونه‌هایی از پارادوکس را در ادبیات و عبارات آن استخراج کرد؛ ابیاتی مانند:

آسایش صد هزار جان یکدم توست شادان بود آن دل که در آن دل غم توست

(همان، ج ۹: ۵۹)

در این نمونه «شاد بودن دلی که در غم است»، پارادوکس است.

نکتهٔ قابل ذکر در بحث متناقض‌نما، رابطهٔ آن با «خلاف انتظار» ـ به عنوان یک مقولهٔ عام و فراگیر ـ است؛ به این معنی که خلاف‌انتظار گاه به گونه‌ای است که حاصل آن اجتماع و ترکیب دو مفهوم متناقض است؛ درواقع خلاف‌انتظار آبشخوری است که متناقض‌نما از آن سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر، هر متناقض‌نمایی خلاف‌انتظار (خلاف‌آمد) نیز هست، اما همان‌گونه که در نمونه‌های ذکر شده در مقوله خلاف‌آمد در صفحات پیشین می‌بینیم، هر خلاف‌انتظاری الزاماً متناقض‌نما نیست.

به طور مثال در متناقض‌نماهای زیر، عبارات «پیوستن در گسستن بودن»، «زندگانی در مردن بودن»، «مرادها در بی‌مرادی بودن» و «زندگی در سر بریدن بودن» از آنجا که همگی این عبارات در بنیان خلاف عرف و انتظار خوانده‌اند، بنابراین خلاف انتظار نیز هستند:

خبر نداری که پیوستن در گسستن است و زندگانی در مردن و مرادها در بی‌مرادی، پروانه

شمع را وصال در وقت سوختن است و شمع را زندگی در سر بریدن (میبدی ۱۳۷۱، ج ۱: ۵۷۱)

حال به نمونه‌های دیگری توجه کنید:

احدیت ایشان را به رنگ دوستی برآورد و رنگ دوستی **رنگ بی‌رنگی** است. (همان: ۲۳۰)

ای رستاخیز شواهد و استهلاک رسوم، **عارف به نیستی خود زنده است**، ای ماجد قیوم! جهان از روز پر و نابینا محروم. (همان، ج ۲: ۵۷)

جویندهٔ تو **کشتهٔ با جانست** و یافت تو رستخیز بی صور. (همان، ج ۷: ۱۲۵)

هنجارگریزی نحوی

با بررسی *کشف‌الاسرار* می‌توان به نمونه‌هایی از انواع هنجارگریزی واژگانی، نحوی، معنایی، سبکی و باستانگرایی دست یافت که از میان آنها هنجارگریزی نحوی در این اثر دارای بسامد بیشتری است. این نوع هنجارگریزی را می‌توان در صورت‌های گوناگون مشاهده کرد، از جمله: به هم زدن ترتیب عادی اجزای جمله، تجزیهٔ فعل مرکب، باستان‌گرایی نحوی و ...، اما از آنجا که دایرهٔ شمول و بسامد دو نوعِ به هم‌زدنِ ترتیب عادی اجزای جمله و ساخت‌های نحوی غیرمتعارف بیشتر است، به بررسی آنها می‌پردازیم:

الف ـ برهم زدن ترتیب عادی اجزای جمله

این نوع هنجارگریزی، گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان هنجار است که گوینده با جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ جمله و ترتیب معمول ارکان، زبان خود را نسبت به زبان هنجار برجسته می‌کند. اگرچه آرایش سازه‌ها در زبان فارسی کم و بیش آزاد است، اما ساخت غالب در این زبان ساخت فاعل، مفعول(متمم)، فعل است. این ترتیب در شعر بیشتر به واسطهٔ ضروریات وزنی به‌هم می‌خورد، اما این مسأله در نثر به گونه‌ای دیگر است: از جمله، آوردن فعل در اول جمله ـ که متأثر از ساخت جمله‌های عربی است ـ با رعایت شرط بلاغت، موجب حصر و تأکید می‌شود. یا اینکه آوردن فعل در میانهٔ جمله به کلام رنگ و بوی زبان گفتار می‌دهد و موجب این تصور می‌شود که فکر در میانه

جمله‌پردازی و در «کنش کلامی» کامل شده است و همین حالت شاداب و زنده‌ای می‌آفریند و تصوری از خودجوشی و خودانگیختگی اندیشه ایجاد می‌کند (احمدی ۱۳۷۹: ۱۲۹)

در بسیاری از نمونه‌های هنجارگریزی نحوی در *کشف‌الاسرار*، تأثیر ساخت آیات قرآن را می‌توان مشاهده کرد. به طور مثال این جمله: «آنک آمد به شما موعظتی از خداوند شما» (میبدی ۱۳۷۱، ج ۴: ۳۱۳) که ترجمه‌ای است از این آیه: «قَدْ جَائَتْكُمْ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّكُم» (یونس ۱۰: ۵۷) یا در نمونه‌های زیر:

خداوندی که بیافرید از آب ضعیف صورتی لطیف، بنمود صنعتی متین از نطفه مهین (میبدی ۱۳۷۱: ۴۶۹۹)

در این نمونه با ترجمهٔ اجزا، ساخت جمله به ساختی عربی تبدیل می‌شود: اللهُ الَّذی خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ الْمَهِینِ هَیْئَةً لَطِیفَةً: که به یقین متأثر از ساخت آیات است. یا در این نمونه: «بیازماییم ایشان را در کام و در ناکام» (همان، ج ۳: ۷۸۰)، فعل بر دیگر اجزای جمله مقدم آمده است که می‌تواند دقیقاً برابر ساخت این آیه باشد: وَ بَلَوْناهُمْ بِالْحَسَناتِ و السَّیِّئاتِ (اعراف ۷: ۱۶۸)

در دو نمونهٔ زیر واژه‌های مشخص شده بر دیگر اجزای کلام مقدم آمده و یا در جای اصلی خود قرار نگرفته‌اند، بنابراین هنجارگریزی نحوی به شمار می‌روند:

درین آیت رهیگان خود را **می تعلیم کند** به آداب عشرت و صحبت (میبدی ۱۳۷۱، ج ۲: ۶۲۳)

مادر گفت: خیز جان مادر! **چیزیست** هر آینه **درین** زیر گلیم! (همان، ج ۳: ۶۲۳)

نکته: همان‌گونه که در نمونه‌های بالا مشاهده می‌شود، هنجارگریزی نحوی بیشتر به واسطهٔ مقدم آمدن فعل به وجود آمده است.

ب ـ ساخت‌های نحوی غیرمتعارف

آنچه در نگاه نخست به این اثر جلب توجه می‌کند، ساخت‌های زیبای جمله‌های آن است. این زیبایی را می‌توان ناشی از دو عامل تکرار موسیقایی

کلمات و نحوهٔ ترکیب و ساختمان ساخت‌ها دانست؛ تکرار موسیقایی کلمات که به وجود آورندهٔ سجع است، حاصل توجه به محور جانشینی کلام است که در آن حرفی یا کلمه‌ای انتخاب می‌شود که برای تکمیل موسیقی کلام مفید باشد؛ حال آنکه منظور از ساخت، توجه به محور همنشینی و رابطهٔ کلمات در ترکیب کلام است، البته این دو تکرار (تکرار موسیقایی کلمات (سجع) و (ساخت)) گاهی با هم آمیخته می‌شوند، به طور مثال در این نمونه:

و بدانک سالکان راه عبودیت سه مرد اند:
یکی عابد، نفس وی مقهور خوف عقوبت.
یکی عارف، دل وی مقهور سطوت قربت.
یکی محب، جان وی مقهور کشف حقیقت (میبدی ۱۳۷۱، ج ۵: ۵۵۰)

در نمونهٔ بالا واژگان «عقوبت» و «قربت» و «حقیقت» دارای سجع مطرف هستند، و در عین حال اجزای این سه جمله با هم نوعی توازن در ساخت دارند نه توازن واژگان. به عبارت دیگر، هر سه جمله از نهاد و گزاره تشکیل شده‌اند.

یکی از نکات قابل توجه در تمایز سجع از این گونه ساخت‌ها این است که در سجع پایانهٔ جملات یکسان است، اما در این ساخت‌ها، گاه تمام اجزا قصد دارند مشابه جلوه کنند، به طور مثال در این نمونه:

این نام خداوندی که اشباح طالبان سوختهٔ جلال او، ارواح قاصدان افروختهٔ جمال او ، انفاس عزیزان بستهٔ نوال او، حواس مقربان سرگشتهٔ اقبال او، ابصار محبان خستهٔ دلال او (همان، ج ۱۰: ۲۷۲)

با دقت در نمونهٔ بالا درمی‌یابیم که این ساخت‌های مشابه که پیاپی از پس هم آمده‌اند، چیزی بسیار فراتر از ترصیع یا موازنه در یک بیت شعر است.

یکی از عوامل زیبایی این ساخت‌های مشابه، وجود الفاظ یا معانی سلبی و ایجابی در کنار یکدیگر است، که باعث برجستگی و زیبایی آنها شده است. به این نمونه دقت کنید:

مرغان عالم بخفتندی و ماهیان دریا بغنوندی و ددان بیابان به شب آرام بگرفتندی و آن، پیر

پیغامبر پس از آن آرام نگرفتی و به راحت نغنودی (میبدی ۱۳۷۱، ج ۵: ۲۶)

در این مثال، واژگان «بخفتندی»، «بغنویدندی»، «آرام بگرفتندی» الفاظی ایجابی هستند که پس از این سه واژهٔ ایجابی، واژه‌های سلبی «آرام نگرفتی» و «به راحت نغنودی» قرار گرفته و برای خواننده برجسته، غیرمنتظره، و موجب درنگ و تأمّل است.

نکتهٔ دیگر، رابطهٔ واژگان این ساخت‌ها با هم است؛ در برخی، رابطه، رابطهٔ تناسب (مراعات نظیر) است، مانند:

عرش عظیم ذره‌ای در جنب قدرت او... جز دل سوختگان **شکار** نکند **کمند** جذب او، جز **سینهٔ** آشنایان فکارنکند **تیر بلاء** او. (همان، ج ۹: ۱۴)

در برخی این رابطه، رابطهٔ طباق است:

اول به هدایت، **آخر** به کفایت، **ظاهر** به ولایت، باطن به رعایت. (همان: ۴۸۷)

و روابط دیگری مانند ردالصدر الی العجز، جمع و تقسیم و ... که برای پرهیز از به درازا کشیدن کلام به آنها نمی‌پردازیم.

بی‌شک تمامی عوامل یادشده، در زیبایی ساخت جمله‌ها مؤثر هستند، اما همان‌گونه که در آغاز بحث اشاره کردیم، مشابه بودن و در بیشتر موارد یکسان بودن نقش نحوی واژه‌ها که به یکسان بودن ساخت نحوی جمله می‌انجامد، عامل اصلی این زیبایی ساخت‌هاست. برای روشن شدن مطلب به نمونهٔ زیر توجه کنید:

نیست این مگر عزّ سماوی و فرّ خدایی و لطف ازلی و مهر سرمدی، در هر دل از سنت وی چراغی و در هر جان از مهر وی داغی، بر هر زبان از ذکر وی نوائی، در هر سر از عشق وی لوائی (همان، ج ۱: ۱۹۵)

همان‌گونه که در نمونهٔ بالا مشاهده می‌کنید، هر کدام از واژه‌ها و جمله‌ها نقش نحوی همانندی با واژه‌ها و جملات پیش از خود دارند، به طور مثال واژه‌های دل، جان، زبان، سر، همگی نقش متمم دارند، و دیگر واژه‌ها نیز همین‌گونه‌اند و این موجب شده که ساخت نحوی جمله‌ها با یکدیگر مشابه

باشد، ضمن اینکه بیشتر واژه‌ها نیز عیناً تکرار شده‌اند.

از آنجا که میبدی از بسیاری جهات از بلاغت کلام الهی تأثیرپذیرفته است، سعی او در به‌کارگیری این ساخت‌ها را نیز می‌توان ناشی از همین توجه به ساخت جمله‌های قرآن مجید دانست. برای نمونه به این آیات توجه کنید:

«وَ ٱلْمُرْسَلَٰتِ عُرْفاً• فَٱلْعَٰصِفَٰتِ عَصْفاً • ٱلنَّٰشِرَٰتِ نَشْراً • فَٱلْفَٰرِقَٰتِ فَرْقاً • فَٱلْمُلْقِيَٰتِ ذِكْراً» (مرسلات ۷۷: ۱ـ۵)

یا: «وَ جَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتاً • وَ جَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاساً • وَ جَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشاً» (نبأ ۷۸: ۹ـ۱۱)

با بررسی دقیق ساخت‌های نحوی مشابه در این اثر می‌توان به این نتیجه رسید که این ساخت‌های پی‌درپی از آنجا که با شناخت و استفادهٔ معمول خواننده در به‌کارگیری جملاتی با ساخت‌های ناهمسان تفاوت دارد، سبب برجستگی زبان و درنگ و تهییج خواننده می‌شوند.

حسامیزی

شفیعی کدکنی حسامیزی را توسعاتی در زبان دانسته که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود، که از نظر جدول امکانات زبانی به تناسب پنج حس ظاهری می‌توان بیست و پنج نوع برای آن تصور کرد. البته ممکن است بسیاری از انواع آن هیچ‌گاه در زبان قابل تصور نباشد؛ به ویژه اینکه حسامیزی در حواس پنج‌گانه منحصر نمی‌شود، بلکه به حواس باطنی نیز مربوط است که قدما از آن با نام حس مشترک، قوه متوهّم، متفکّر و مخیّله نام برده‌اند. مانند این نمونه از سهراب در «صدای پای آب» که می‌گوید «واژه را باید شست» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۶: ۱۵)

با تأمل در *کشف‌الاسرار* به نمونه‌هایی از این نوع خاص از حسامیزی می‌توان دست یافت، به طور مثال:

روزی چه بود که قطره‌ای از شادی بر دل ما ریزی. (میبدی ۱۳۷۱: ج ۵: ۶۷۱)

در این نمونه، میبدی «شادی» ـ که مفهومی انتزاعی و غیرقابل رؤیت و یا لمس‌کردن است ـ را مجسم و قابل رؤیت و لمس دانسته است. یا در این نمونه:

> درین شب [قدر] مطیعان در طاعت بیفزاید؛ عاصیان از معصیت بازگردند، از دست‌ها بوی مصحف آید، از زبان‌ها بوی گرسنگی آید، از هفت اندام ایشان بوی طاعت آید. (میبدی ۱۳۷۱، ج ۱۰: ۵۶۶)

در این نمونه «طاعت» که مفهومی انتزاعی است را قابل استشمام دانسته و به آن نسبت «بوی» داده است. همچنین «آمدن بوی مصحف از دست‌ها» جای تأمل دارد.

از آنجا که حسامیزی را می‌توان نوعی اسناد مجازی دانست (شمیسا ۱۳۷۶: ۲۹۳)، برای روشن شدن مطلب به ذکر شواهدی از این مقوله می‌پردازیم:

اسناد مجازی

«اسناد مجازی اغتشاش در محور همنشینی زبان است. به زبان سنتی می‌توان گفت: اسناد مجازی، اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی یا اسناد صفت غیرمتعارف به موصوف و به طور کلی اسناد هر مسندی به مسندالیه غیرطبیعی و غیرمتعارف است» (همان: ۲۹۲).

نسبت دادن بوییدن به دل: «و آن چه دلی بود که نسیم معارف از گلزار وصال نبوید. (میبدی ۱۳۷۱، ج ۱۰: ۲)

نسبت دادن جستن و دیدن به زبان: «نام خداوندی که زبان‌ها سزای وی جست و ندید» (همان، ج ۵: ۹)

آواز را دیدنی دانستن: «همی ناگاه آواز مرغی به گوش وی آمد، به آواز آن مرغ باز نگریست» (همان، ج ۶: ۵۱۲)

نسبت دادن خیرگی به عقل در حالی که به چشم مربوط است: «نام خداوندی که عقول عقلا در ادراک جلال او خیره شده» (همان، ج ۱۰: ۵۴۵)

نسبت دادن واله شدن به قدم: «ای راه طلب حقیقت! چه راهی که قدم‌های دوستان در تو واله شد» (همان: ۶۷۶)

نتیجه

باتوجه به تحلیل عناصر شعر و جایگاه عنصر «زبان» در بحث‌های زیبایی‌شناسی زبان‌شناسان و نیز باتوجه به برجستگی و هنجارگریزی‌های معنایی و زبانی و شگفتی‌های ناشی از هیجانات عاطفی و تجربیات روحانی میبدی، در تحلیل و بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی بخش سوم تفسیر *کشف‌الاسرار*، باید در جست‌وجوی عناصر شاعرانه‌ای باشیم که به واسطهٔ بسامد زیادشان، زبان اثر را برجسته و ادبی و برخوردار از جنبه‌های زیبایی‌شناسی کرده‌اند. دسته‌ای از این عناصر عبارتند از صور گوناگون خیال و شگردهای مرتبط با موسیقی کلام، و دسته‌ای دیگر شگردهای برخاسته از جنبه‌های بلاغی زبان که عملکردشان روی محور همنشینی به گونه‌ای است که زبان اثر و در نتیجه معنای کلام را از برجستگی، غرابت و شگفت‌انگیزی خاصی برخوردار کرده‌اند و در مباحث زبان‌شناسی می‌توان آنها را با عنوان کل «هنجارگریزی» مطرح کرد. شگردهایی مانند خلاف‌آمد، غافلگیری، عکس، متناقض‌نما، ساخت‌های نحوی غیرمتعارف، حسامیزی، اسناد مجازی و ... که بررسی هر کدام خود مستلزم نگاشتن مقاله‌ای جداگانه است.

پی‌نوشت

۱. در این مقاله برای پرهیز از خلط مطلب، خلاف انتظار به معنای خاص را «خلاف‌آمد» نامیده‌ایم.

۲. بعضی از این آثار عبارتند از: ۱ـ صرفی، محمدرضا. ۱۳۷۷. «اصطلاحات صوفیه». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. ش ۳ / ۲ـ پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۳. «بررسی جنبه‌های زیباشناسی معارف از دیدگاه صورتگرایی». *فصلنامه پژوهشهای ادبی*. ش ۴ / ۳ـ سعید بزرگ بیگدلی، ناصرنیکوبخت، سیدمحسن حسینی مؤخر. ۱۳۸۵. «بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهرالعاشقین». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش ۶ / ۴ـ برومند سعید؛ جواد. ۱۳۷۰.

زبان تصوف. چ ۱. تهران: پاژنگ. / ۵ــ صرفی، محمدرضا. نمایه ۷۳. فروردین ۷۷. شماره انتشار: ۱. شماره نمایه: ۸۴ . «زبان صوفیه». *فصلنامه فرهنگ کرمان*. ش ۱ / ۶ـ ناصح، محمدمهدی. ۱۳۶۸. «زبان ویژه عارفان». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال ۲۱. ش ۴ــ۵. / ۷ــ روزبه، محمدرضا. ۱۳۷۹. «نگاهی به جمال‌شناسی نثر صوفیه». *کیهان فرهنگی*. ش ۱۶۵. / ۸ ــ میبدی. ۱۳۷۶. *برگزیده کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*. به کوشش محمدمهدی رکنی یزدی. تهران: سمت. / ۹ـ بهزادی اندوهجردی، حسین. ۱۳۷۴. «سبک نگارش تفسیر کشف‌الاسرار». *مندرج در زبان اشارت*. به کوشش یداله جلالی پندری. تهران: یزد. / ۱۰ــ میبدی. ۱۳۷۶. نواخوان بزم صاحبدلان (گزیده کشف‌الاسرار). به کوشش رضا انزابی‌نژاد. تهران: جامی. / ۱۱ـ استادی، رضا. ۱۳۷۵. «ابوالفضل میبدی و تفسیر کشف‌الاسرار». *کیهان اندیشه*. ش ۶۵.

۳. به نظر می‌رسد منظور استاد شفیعی از «قدرت در احضار کلمه»، شکستن نرم زبان برای آفریدن معنای «مابعدی» باشد: «در شعر جدید معنا امری است «مابعدی»، درصورتی که در شعر قدیم «به‌جز در بعضی استثناهای ادب صوفیه»، معنا امری بود «ما قبلی»... . شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید، ترکیبی به وجود می‌آورد که آن ترکیب به شما لذت می‌داد، هر قدر هم که تشبیه و استعاره‌اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید، گوینده بعد از آنکه شعر را سرود، تازه معنا به‌وجود می‌آید؛ معنایی که قبل به هیچ روی سابقه نداشته است» (شفیعی کدکنی ۱۳۶۶: ۲۶۳)

۴. شعر منثور در آغاز عکس‌العملی بود برای رهایی احساس و اندیشهٔ شاعران از قید و بند مبانی نظم سنتی ادبیات غرب، به ویژه در فرانسه، که این جریان ادبی از درون تجربه‌های شعری گویندگان آن زبان برخاسته بود. (همان: ۲۴۳)

۵. «اجمالاً باید گفت که محور همنشینی، رابطه حاضر در زنجیرهٔ گفتار و محور جانشینی براساس روابط اجزای غایب از زنجیرهٔ گفتار و پیام است.» (علوی مقدم ۱۳۷۷: ۱۷۲)

۶. برای نمونه ر.ک به: شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۳۷؛ محبّتی ۱۳۸۰: ۱۷۱؛ چناری ۱۳۷۷: ۱۴.

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۷۶. *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار*. چ ۲. تهران: مرکز.

ــــــــــــــ . ۱۳۷۰. *ساختار و تأویل متن*. چ ۱. تهران: مرکز.

بولتین، مارجری. ۱۳۷۶. *کالبدشناسی نثر*. ترجمهٔ احمد ابومحبوب. چ ۲. تهران: زیتون.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۳. «*بررسی جنبه‌های زیباشناسی معارف از دیدگاه صورتگرایی*». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. ش ۴.

چناری. عبدالامیر. ۱۳۷۷. *متناقض‌نمایی در شعر*. تهران: فروزان.

ــــــــــــــ ۱۳۷۴. *سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)*. چ ۳. تهران: زمستان.

راستگو، سیدمحمد. ۱۳۶۸. «خلاف‌آمد». *کیهان فرهنگی*. س ۶. ش ۹.

سعدی. ۱۳۸۱. *کلیات*. براساس نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی. تصحیح و *تعلیقات:* بهاءالدین خرمشاهی. چ ۳. تهران: دوستان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶. *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۵. تهران: آگاه.

ــــــــــــــ . ۱۳۷۶. *موسیقی شعر*. چ ۵. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. ۱۳۷۶. *بیان*. چ ۵. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۵۳. *گنجینهٔ سخن*. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.

علوی مقدم، مهیار. ۱۳۷۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. چ ۱. تهران: سمت.

محبّتی. مهدی. ۱۳۸۰. *بدیع نو*. چ ۲. تهران: سخن.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. ۱۳۷۱. *کشف‌الاسرار و عدةالابرار*. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. چ ۲. تهران: امیرکبیر.

نفیسی، آذر. تابستان ۱۳۶۸. «آشنایی زدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*. س ۶. ش ۲.

وحیدیان کامکار، تقی. ۱۳۷۹. *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. چ ۱. تهران: دوستان.