فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۱ ـ ش ۳۹ ـ تابستان ۹٤ (از صفحه ۱۹۹ تا ۲۳۲)

تعامل زبان و معنا در سوانح احمد غزالی بر پایه نظریه ارتباطی یاکوبسن

دکتر تورج عقدایی* – **فاطمه بیدا خویدی**
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

چکیده

زبان تنها ابزار انسان برای بیان دقیق جهان تجربی او است. هر کس جهان را به گونه‌ای خاص درمی‌یابد و آن را با زبانی ویژه گزارش می‌کند. با توجه به این اصل می‌پنداریم که زبان در سوانح، بیانگر تجربیات منحصر به فرد احمد غزالی است. در این مقاله برای تعیین دقیق جایگاه پیام زیباشناختی متن سوانح، آن را با توجه به نظریه ارتباط یاکوبسن بررسی و تحلیل می‌کنیم تا نشان دهیم زبان در این کتاب، اگرچه برای ایجاد ارتباط به کار رفته است، در آن معنا و دریافت آن به تأخیر می‌افتد. از آن روی که ابزارهای زیبایی‌شناختی زبان، در به تأخیر انداختن معنا و دریافت آن مؤثرند، در بررسی نقش ادبی متن به برجسته‌ترین ابزارهای تبدیل زبان به ادبیات، نظیر حکایت، تمثیل، تشبیه، استعاره و تشخیص به اختصار اشارت رفته است.

کلیدواژه‌ها: غزالی، ارتباط، عرفان، زبان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۲٤
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۰۳/۱۸

*Email: dr_aghdaie@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

پیش از احمد غزالی و کتاب *سوانح* او مسأله عشق در میان عارفان مطرح بوده و در باب آن آثاری پدید آورده‌اند؛ آثاری که قطعاً غزالی آنها را دیده و کوشیده است با توجه به آنها، دریافت خود را از این مسأله، در رساله‌ای فشرده و ناگزیر دشوار، با مخاطب در میان نهد. البته آن‌چنان که غزالی در مدخل این رساله می‌گوید، آن را برای صاین الدین، دوستی عزیز که به نزدیک او به جای عزیزترین برادران است، نوشته است. (غزالی ۱۳۵۹: ۱) امّا این متن از هنگام پدید آمدن، دست به دست گشته و مخاطبان بسیاری یافته است.

دلیل دشواری متن، این است که غزّالی از عشق سخن می‌گوید که «تعلّق به هیچ جانب ندارد»، به تعبیری دیگر، از عشق و احوال و اغراض آن «به شرط آنکه در او هیچ حواله نبود، نه به خالق و نه به مخلوق». (همان: ۲) سخن می‌گوید.

به همین دلیل است که نمی‌توان متن را به آسانی خواند و پیش رفت؛ بلکه مخاطب، در هر گام برای دریافت پیام با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شود. در این مقاله سعی می‌کنیم این مسأله دشواری را با توجه به نظریه ارتباط یاکوبسن و نقش‌های شش‌گانه زبان در این نظریه تحلیل و بررسی کنیم.

یاکوبسن معتقد است که «همه اشکال ارتباطی به واسطه تعامل میان شش عنصر اساسی ایجاد می‌شوند که هر یک از آنها هم‌بسته با یک سنخ‌شناسی عمومی است: خطاب کننده (عاطفی)، خطاب شونده (کُنایی)، پیغام مبادله شده (شاعرانه)، رمزگان متقابلی که فهم‌پذیری را ممکن می‌سازد (فرازبان‌شناسانه)، وسیله ارتباط (گشایشی)، و موقعیتی که پیغام با آن مرتبط است (مرجع زمینه‌ای).» (پین ۱۳۸۲: ۸۵۲)

اما به هر حال این متن، با تمام دشواری‌هایش، نقش ارتباطی خود را فرو نمی‌گذارد و اولاً حامل پیامی برای مخاطب است و ثانیاً «علاوه بر آن که نظامی

از صورت‌هاست، نظامی از مفاهیم هم هست: نظامی از نشانه‌های قراردادی که به جهان نظام می‌بخشد.» (کالر ۱۳۸۲: ۸۰) بی‌گمان، این متن تصویری از جهان را آنگونه که غزالی دریافته است، ترسیم می‌کند؛ زیرا بر پایه فرضیه ساپیر «زبانی که ما با آن سخن می‌گوییم، تعیین کننده چگونه اندیشیدن ماست.» (همانجا) اندیشه‌ای که با زبان بیان می‌شود، ممکن است سطحی یا عمیق باشد. بدیهی است که هرچه معنا ژرف‌تر باشد، فهم آن دشوارتر خواهد بود. از این گذشته به نظر می‌رسد آنچه در متن سوانح آمده، به زبانی است که «دنیای غزالی» را نه؛ بلکه «تصویری» از دنیای او را برای ما ترسیم می‌کند و همین امر یکی از دلایل دشواری نفوذ به کنه دانسته‌ها و اندیشه او است. اما همین زبان عینی یا «قال» است که ما را به «حال» غزالی رهنمون می‌کند؛ زیرا غزالی برای تقریب اندیشه‌اش به ذهن مخاطب، از زبان صوفیانه که به زبان ادبی نزدیک است، استفاده می‌کند و از عناصری که به متن، ادبیّت یا جنبه ادبی می‌بخشد، به فراوانی بهره می‌گیرد؛ زیرا آنچه او در قلمرو عشق، به تجربه دریافته و اینک سر بیان آن را دارد، در «زبان» نمی‌گنجد و با «ادبیات» تجانس بیشتری دارد.

به سخن دیگر آنچه او دریافته یا در احوال ویژه‌ای به وی نشان داده شده است، اگرچه خود آن را با پیوستگی و تداوم دریافت کرده، در بیان شدن، یک سره گسسته می‌شود. این گسستگی در عالم خیال امری عادی است در حالی که منطق گفتاری، آن را نمی‌پذیرد.

به همین دلیل است که غزالی برای انتقال معنای عشق، ناگزیر دست به دامن تشبیه، تمثیل، استعاره و ابزارهایی از این دست می‌زند تا گزارش آن را آسانتر سازد و همین امر سوانح را به رغم سرشت معنی‌گرایانه‌اش، چنان به ادبیات که «ماهیت ساختگی زبان خود را برجسته می‌کند، نه دنیای خارج از زبان را»، (وبستر ۱۳۸۲: ۷۵) نزدیک می‌کند.

اما به هر روی متون عرفانی، مثل هر متن دیگر، بی‌گمان رسانه‌ای است که پیامی را انتقال می‌دهد، گر چه غزالی، مثل برخی از عارفان برجسته ایران اولاً به بیان‌ناپذیری تجربه‌اش اشاره می‌کند و ثانیاً باور ندارد که همه مخاطبان بتوانند پیام او را آنچنان‌که خود دریافته است، دریافت کنند. پس حلقه گیرندگان پیام خویش را تنگ می‌کند تا نامحرمان از دانسته‌های او در باب مسائل عرفانی و از همه مهم‌تر «عشق»، سر در نیاورند و تقدس این عنصر سازنده «عرفان» همگانی، مبتذل و لاجرم بی‌قدر نشود.

با توجه به موضوع مقاله حاضر که پیوند میان زبان و اندیشه احمد غزالی در سوانح را بررسی می‌کند، می‌خواهیم بدانیم که اولاً چرا غزالی از زبان ادبی برای انتقال معنا استفاده می‌کند و ثانیاً انتخاب این زبان تا چه حد اسباب تقریب اندیشه‌های او را به اذهان مخاطبان فراهم می‌آورد و ثالثاً در پی آنیم که دریابیم آیا انتخاب این زبان به ضرورت بوده است یا با هدف آرایش کلام به کار گرفته شده است.

برای رسیدن به پاسخ‌های درخور به این پرسش‌ها، به تحلیل زبان‌شناختی متن سوانح می‌پردازیم. منتها از آنجاکه این متن برای ایجاد «ارتباط» با مخاطب یا مخاطبانی تولید شده است، ناگزیر باید تحلیل زبان‌شناختی آن را بر پایه نظریه‌های ارتباطی و از آن جمله نظریه ارتباطی رومن یاکوبسون قرار دهیم تا معلوم شود هر یک از عنصرهای سازنده این نظام ارتباطی در کند کردن و ایجاد اختلال در فرآیند رابطه میان غزالی و مخاطبانش چه نقشی ایفا می‌کنند.

۱. پیام‌گزار

غزالی در جای‌جای *سوانح* به بیان‌ناپذیری موضوع اشاره می‌کند تا معلوم کند که اگر پیام به آسانی گزارده نمی‌شود نه به دلیل ناتوانی او، بلکه به دلیل دشواری

موضوع عشق و پیچیدگی تجربه او است. به گفته او «آن معانی ابکار است که دست حیطه حروف به دامن خِدْر آن ابکار نرسد.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱) او در جای دیگر به اینکه عشق سرّی بزرگ است و نمی‌توان آن را فاش کرد، اشاره می کند. (همان: ۳۲) و می‌افزاید که «کس این، به کمال فهم نتواند کرد.» (همان: ۳۵)

عشق، موضوعی غنایی و فلسفی است که نه تنها «در حروف نیاید،» (همان: ۱) تا کسی خود تجربه‌ای عاشقانه نداشته باشد، قادر به درک آن نیست.

به نظر او فقط مخاطبی که «ذوق» و «بصیرت باطن» دارد، این حدیث را در می‌یابد و دیگران از ادراک آن محروم خواهند بود: «این معنی تا کسی را ذوق نبود، دشوار تواند فهم کردن.» (همان: ۱۷) غزالی وقتی از آمدن روح از عدم و رسیدن به عشق که مرکب او را انتظار می‌کشید، سخن می‌گوید حتی خود هم نمی‌داند که میان روح و عشق کی آمیزش روی داده و آب آن با «دست کسب وقت» به کدام زمین برده شده است. شفیعی کدکنی، با توجه به رده بندی هجویری، احمد غزالی را نسبت به برادرش محمد، بیشتر اهل تصرف می‌داند. او «صاحب تصرف» است چون آنچه می‌گوید «حاصل تأملات و دستاوردهای روحی خود اوست.» (۱۳۹۲:۵۲۱) بنابراین با وجود آنکه برای انتقال اندیشه‌اش به ابزارهای زبانی متفاوت متوسل می‌شود، ابهام کلام از میان نمی‌رود و مخاطب آن را به آسانی در نمی‌یابد. به همین دلیل است که می‌گوید: «کلامنا اشارة.» (غزالی ۱۳۵۹: ٤-۳)

غزالی در یکی از اشارت‌هایش این اندیشه را القا می‌کند که توسل به زبان برای بیان تجربه‌های مستقیم شهودی، کار کسی است که از حقیقت این دریافته‌ها آگاهی ندارد. همچنان‌که استاد جوهری در آغاز خزف و خرزی به دست «شاگرد نوآموز» می‌دهد تا او را برای استاد شدن آماده نماید. اما گهگاه «درّ ثمین و لؤلؤ لالا»یی هم به دست نامجرب او می‌دهد تا معلوم شود که چون نوآموز ارزش

واقعی آن را نمی‌داند، واهمه‌ای از تخریب آن ندارد. در حالی که خود استاد چون بهای این درّ و لؤلؤ را می‌داند، جرأت لمس آن را ندارد «تا به سفتن چه رسد.» (همان: ٤)

به هر روی بیان‌ناپذیری اندیشه صوفیان از موضوع‌های مشهور در این حوزه است. مولانا هم گفت‌وگوی ظاهر را «غبار» معنی و خموشی را از آن بهتر می‌داند. (مولوی ١٣٨٦/ ٦/ ٦٩٥) زیرا

حرف گفتن، بستن آن روزن است — عین اظهار سخن پوشیدن است
بلبلانه نعره زن در روی گل — تا کنی مشغولشان از بوی گل
تا به «قل» مشغول گردد گوششان — سوی روی گل نپرد هوششان
(همان/ ٦٩٩/٦-٧٠١)

صوفیان «از زبان استفاده می‌کنند، ولی می‌گویند کلماتی که به کار برده‌اند، از عهده آنچه می‌خواهند بگویند، بر نمی‌آید.» (استیس ١٣٦١: ٢٨٩)

البته موضوع این رساله، یعنی عشق که زبان علم قادر به تحلیل آن نیست، بر دشواری بیان‌ناپذیری‌اش می‌افزاید؛ زیرا «نهایت علم ساحل عشق است. اگر بر ساحل بود از او حدیثی نصیب او بود و اگر قدم پیش نهد، غرقه شود. آنگه کی یارد که خبر دهد و غرقه شده را کی علم بود؟» (غزالی ١٣٥٩: ٧) به بیان دیگر تجربه علمی، بدان دلیل که می‌تواند به قضایای منطقی تبدیل شود و «قضیه منطقی نمی‌تواند بیان‌ناپذیر باشد.» (استیس ١٣٦١: ٢٩٢) زبان علم بیان شدنی است. درحالی که عشق اساسا موضوعی است منطق‌گریز و به همین دلیل، بیان‌ناپذیر.

غزالی در بیان‌ناپذیری تجربه‌های عشق، تعبیری دارد که در آن محدودیت علم و گستردگی معرفت یا بینش را نشان می‌دهد. به گفته او علم از مقام عشق خبردار نمی‌شود و ناگزیر نمی‌توان آن را در عبارتی گنجاند. امّا «اشارت معرفت بر او دلالت کند که معرفت را یک حد، با خرابی است نه چون علم که حدود او همه عمارت است.» (١٣٥٩: ١٠)

پس آنچه او می‌گوید مربوط به عالم درون است و «عالم‌های درون را بدین آسانی در نتوان یافت و آن‌چنان آسان نیست که آنجا استار است و حُجُب و خزاین و عجایب است. امّا این مقام احتمال بیان آن نکند.» (همان: ۲۷) زیرا در یافته‌های عالم درون به «عواطف» مربوط‌اند و «زبان در بیان عواطف کند است.» (استیس ۱۳٦۱:۲۹۳)

یکی دیگر از دلایل دشواری متن، کوتاهی و اجمال آن است. این فشردگی و سر بستگی که مجال وصف در آن اندک است، اجازه نمی‌دهد دریافته غزالی آسان انتقال یابد. البته به نظر می‌رسد به دلیل عاطفی بودن موضوع عشق، حتی اگر با ا طناب هم از آن سخن می‌گفت، چه بسا بیانش قادر به پس زدن این استار و حجب از چهره موضوع نبود؛ زیرا «صورت و تصوری از آن به ذهن نمی‌آید که بتوانش باز گفت.» (همان: ۳۰۰) همین صورت بی‌صورت یا نداشتن شکل و تصور، سبب بیان‌ناپذیری آن است، اما به هر حال دریافت فردی غزالی از عشق در «سخن» او پنهان است و باید مکشوف گردد.

۲.پیام (موضوع)

پیش از این ذکر شد که غزالی خود بر این باور است که موضوع یا پیام او چیزی است که به عبارت در نمی‌آید و ناگزیر باید با اشارتی آن را معرفی کرد؛ زیرا عشق، پدیده‌ایی کیفی است و هر کس آن را به گونه‌ایی خاص تجربه می‌کند و نمی‌توان آن را تعمیم یا به دیگری انتقال داد؛ به همین دلیل است که متن سوانح، متنی مرکزگرا و تک‌گویانه نیست؛ بلکه آنچنان‌که باختین می‌گوید مرکزگریز و گفت‌وگوگرایانه است و معنای واحد [در این جا عشق] را مورد مناقشه قرار می‌دهد و ناگزیر معناهای متکثر و چندگانه‌ایی از آن انتقال می‌یابد (وبستر ۱۳۸۲: ٦۹) و به احوال و دریافت‌های مختلفی منجر می‌گردد.

به سخن دیگر عشق مفهومی بسیط است و چگونگی ندارد. پس نمی‌توان آن را به وسیله زبانی که تجربه‌های هر روزه را منعکس می‌کند، بیان کرد؛ زیرا عشق تجربه‌ایی خاص و مستقیم است و تجربه مستقیم هر کس فقط تجربه او است و انتقال آن آسان نیست و زبان از بیان و توضیح این گونه از تجربه‌های ذهنی، عاجز است. به سخن دیگر «عشق» یک کلیت است و نمی‌توان آن را تحلیل کرد و اگر چیزی تحلیل‌ناپذیر باشد، بیانش هم آسان نخواهد بود. از این گذشته تحلیل مسائل، کار عقل است و غزالی خود آشکارا می‌گوید که عقل در بیان عشق هیچ‌کاره و «پیاده» است. در این جا مظروف، بیشتر و بزرگتر از ظرف است. «عقول را دیده بر بسته‌اند از ادراک ماهیت و حقیقت روح و روح صدف عشق است. پس چون به صدف، علم را راه نیست، به گوهرِ مکنون که در آن صدف است، چگونه راه تواند بود؟» (غزالی ۱۳۵۹: ۵۵) نه تنها عقل، بلکه علم، وهم، خیال و حواس هم ساحت آن را درک نمی‌توانند کرد: «پندار علم و هندسه وهم و فیلسوفی خیال و جاسوسی حواس» (همان: ۱۳) از ادراک و بیان آن عاجزند.

۳. رمزگان

یاکوبسن می‌گوید رمزگان مشترک سبب می‌شود که پیام‌گزار و پیام‌گیر، سخن یکدیگر را فهم کنند. ما با این رمزگان تجربه‌های عادی را به سهولت انتقال می‌دهیم. امّا وقتی دریافت یک تجربه دشوار باشد، این سهولت از میان می‌رود. در میان تجربه‌های فراواقعی، عشق دشوارترین تجربه و بنابراین بیان‌ناپذیرترین تجربه خواهد بود.

زبان، مولود زندگی اجتماعی است و با وجود آنکه در گفتار فعلیت می‌یابد، امری جمعی ابزار انتقال دریافته‌ها است، امّا وقتی دریافته، چیزی مثل عشق باشد،

نمی‌توان با رمزگان متعارف ارتباطی آن را به درست تعبیر و بیان کرد. این تجربه عاشقانه چون در ظرف زمان و مکان شکل نمی‌گیرد، محدود کردن و بیان کردنش با رمزگان متداول محال است.

شاید بتوان گفت که دشواری متن *سوانح* که ما آن را در معنایش می‌جوییم، در زبانش نهفته باشد؛ زیرا این زبان با تمام ویژگی‌هایش همان معنایی است که غزالی فراهم آورده و می‌خواهد انتقال دهد. چون به باور برخی فلاسفه، از جمله لودویک ویتگنشتاین «پرسش‌های مهمی که فلسفه از دیرباز پیرامون معنای زندگی و مفاهیمی مانند آن مطرح کرده است، در واقع سؤالاتی در مورد زبان بوده‌اند، اگرچه معمولاً چنین تعبیر نشده‌اند.» (وبستر ۱۳۸۲: ٦۳)

یکی از مسائلی که اجازه نمی‌دهد خواننده سوانح از صورت و رمزگان متن به آسانی عبور کند و به معنای آن برسد، استفاده از واژگان دو پهلو است. بسیاری از واژگانی که غزالی برای بیان اندیشه استخدام کرده است، گذشته از معنای قاموسی خود، مفهومی اصطلاحی هم دارند و تعیین مرز «واژه» و «اصطلاح» که «اتفاق کردن جمعی مخصوص برای وضع کلمه‌ای» است (معین ۱۳٦۰: ذیل اصطلاح) برای او آسان نیست؛ زیرا در اصطلاح، واژه (عرف عام) از مدلول قراردادی‌اش عدول می‌کند و به معنای دیگری که جماعتی خاص بر آن توافق کرده‌اند، می‌رسد. (عرف خاص)

بنابراین میان واژه و اصطلاح تفاوت‌هایی وجود دارد. از آن جمله در کاربرد واژه، به مثابه رمزگان مشترک زبان، عموم اهل زبان سهیم‌اند. در حالی که تعداد کمتری از اهل زبان با معنای اصطلاحی آن آشنایی دارند.

به هر روی این دسته از واژه‌ها که قابل تفسیرند، معنا را توسعّ می‌بخشند و همین امر کار انتقال سریع معنا را به تأخیر می‌اندازد. مثلاً: «ذوق» (غزالی ۱۳۵۹: ۱) در تداول، به معنی استعداد درک زیبایی‌ها است. در حالی که منظور غزالی از آن

«نخستین مرحله از دریافت معانی و تجلیات و واردات غیبی و کشف معارف باطنی» است (غزالی ۱۳۵۹: ٤) یا در به کارگیری لفظ «وقت» (همان: ۳)، معنای اصطلاحی«حال»، یعنی آنچه از حق به دل پیوندد، مورد نظر است. اما پیش از آن، مفهوم عرفی‌اش به ذهن می‌آید.

همچنین است واژه انفاس، جمع نَفَس (همان: ٤) که در آغاز معنای حقیقی آن، یعنی دم نظر را جلب می‌کند، ولی با تأمل بیشتر معلوم می‌شود که غرض غزالی از آن معنای «تعاقب امداد غیبی که دل عاشق را زنده نگه می‌دارد،» بوده است. (همان: ۷۹)

گاه نامعین بودن مرجع ضمیر خوانش را دشوار می‌کند و معنا را به تأخیر می‌اندازد. مثلاً در جمله «این همه نمایش وقت بود در تابش علم که حدِّ او ساحل است و او را به حد کار نیست. امّا جلالت او از حد وصف و بیان و ادراک علم دور است.» (همان: ٦) مرجع ضمیر اولین و دومین «او» علم است. امّا چون قرینه ضعیف است، چه بسا «وقت» هم مرجع آنها پنداشته شود. این وضع در سومین «او» که حتماً به «عشق» بر می‌گردد، دشوارتر است و قرینه را فقط خواننده متأمل درمی‌یابد.

گاه مرجع ضمیر شخصی انسان نیست و این هم از اسباب دشواری است. مثلاً در جمله‌های «او پندارد که رفت و وداع کرد و او خود درون خانه متمکن نشسته است» (همان: ۱۰) اولین او به «عاشق» ولی دومین او به «عشق» برمی‌گردد. امّا درون خانه نشستن می‌تواند ذهن را از مرجع اصلی ضمیر منصرف نماید. در جای دیگر در اشاره به عشق می‌گوید «او بوقلمون است. هر زمانی رنگی دیگر بر آورد.» (همان: ۱۱)

در جمله‌های زیر هم در صحبت از عشق و عاشق، همین ابهام در مرجع ضمیرها به ویژه به دلیل استفاده از صنعت عکس مشاهده می‌شود: «آنگاه آن

اتحاد انواع بود: گاه او شمشیر آید و این نیام و گاه به عکس.» (غزالی ۱۳۵۹: ۲۵) که می‌توان مرجع این و آن را عاشق یا عشق پنداشت. امّا البته این ابهام به دلیل نبود قرینه اساساً از میان رفتنی نیست. این دشواری‌ها که عمدتاً ناشی از مشترک نبودن رمزگان و کاربرد آنها است، سبب شده است که بر *سوانح* شرح‌هایی نوشته شود. امّا گاه مراجعه به شرح‌ها هم دشواری‌ها را کاملاً برطرف نمی‌کند.

استفاده از زبان ادبی، متن را دارای دو سطح می‌کند: سطحی که خواننده با آن تماس دارد و سطحی که در زیر این سطح پنهان است. اگرچه این دو به طور موازی پیش می‌روند و همواره قرار است که این ظاهر آن باطن را نمایش دهد، عبور از مجازهای زبانی که معنا را توسع می‌بخشند، به آسانی صورت نمی‌پذیرد؛ برای اینکه رویه بیرونی متن، در عین بلاغت و زیبایی، خود به پدیده‌ایی تبدیل می‌شود که با جلوه‌گری نظر را به خود معطوف و ذهن را دست کم برای زمانی اندک، از معنا منفک می‌کند؛ امّا خواننده برای رسیدن به معنا چیزی جز همین صورت را در اختیار ندارد و باید از رهگذر همین واژه‌ها و جمله‌های موجود، به آن معنا برسد. همچنان که غزّالی خود می‌گوید: «سرّ روی هر چیزی نقطه پیوند اوست» (همان: ۱۵)، امّا البته این ظاهر زیبا، برای نمایش آن معنا، پیرنگی کم رنگ است. گاه همین صورت نارسان هم مکتوم می‌ماند و غزالی به این مقدار که بگوید این «بزرگ سرّی» و یا «سری بزرگ» است، بسنده می‌کند و بر حیرت خواننده می‌افزاید.

٤. پیام‌گیر

آنچه سبب ارتباط پیام‌گیر با پیام‌گزار می‌شود، رمزگان مشترک بین آنها است. بدیهی است که «هر چه سطوح رمزپردازی و رمزگشایی بیشتری به ارتباط اضافه

شود، امکان بروز اختلال در آن بیشتر می‌شود؛ چرا که ارتباط مستلزم وجود معنا نزد فرستنده و گیرنده است.» (مکاریک ۱۳۸٤: ۲۲) یکی از دلایل فهم ناشدن پیام غزالی این است که مخاطب با موضوع دست کم آنگونه که غزالی دریافته است، آشنایی ندارد و نشانه‌هایی که او به کار می‌گیرد، برای چنین مخاطبی چیزی جز «صوت» نیست. در حالی که مخاطب او، «اگر از این پرده باشد،» (عطار ۱۳۸۳: ۵) باید توان شنیدن کلام بی‌صوت، یعنی کلام عیان و جوشیدنی و نه بیان و کوشیدنی را (همانجا) داشته باشد. به سخن دیگر چون موضوع پیام عشق است، مخاطب باید آنچه را غزالی «با لب خاموش می‌گوید، با نگاهی که زبان مشترک او و غزالی است،» در یابد.

۵. زمینه

آنچه می‌تواند سبب اختلال در روند ارتباط گردد، ممکن است «یک خلأ، تحریف، اغتشاش در صدا، رمزگان، بافت یا معنا باشد.» (مکاریک ۱۳۸٤: ۲۹) *سوانح* از جمله متن‌های معروف عرفانی فارسی است. عرفا مثل هر گروه فرهنگی دیگر، برای انتقال اندیشه‌های خود، از مفاهیم و اصطلاحاتی که در عرف خاص آنان کاربرد دارد، استفاده می‌کنند. بنابراین برای ارتباط با متون عرفانی نه تنها باید با زمینه بحث، بلکه با زبان خاص آنان آشنا بود. پس تنها مخاطبی می‌تواند با غزالی در *سوانح*، ارتباط برقرار کند که عشق را تجربه کرده و یا دست کم با آن آشنا باشد. غزالی پیشتر به دشواری موضوع اشاره کرده و گفته است که هرگز نمی‌توان آن را به طور کامل شناخت و ناگزیر هرکس احساس و ادراک خود را از آن بیان می‌کند و بدین ترتیب راه ارتباط کامل مسدود می‌گردد. او «ذوق» را وسیله یا زمینه این دریافت می‌داند. (غزالی ۱۳۵۹: ۱) اما از آنجا که ذوق

امری فردی و اسباب تکثر معنا است، حتی داشتن این زمینه هم سبب نمی‌شود که به اشتراک دریافت برسیم و معنا همچنان نامکشوف می‌ماند.

٦. رسانه

کتاب *سوانح*، با ساختار ویژه‌اش رسانه پیام غزالی است و چه بسا فشردگی بحث و فصل‌های کوتاه آن، خود از اسباب گسل ارتباطی مخاطب با غزالی باشد. *سوانح* با «قال الله تعالی: یحبهم و یحبونه» شروع می‌شود تا معلوم شود که آنکه در این رساله سخن می‌گوید غزالی نیست. خدایی است که غزالی در او محو است و کلام را بر زبان غزالی جاری می‌کند.

سوانح دارای یک مقدمه و ۷۷ فصل است. جز فصل‌های چهارم (فی الملامه) و شصت و ششم (فی همةالعشق) و هفتاد و هفتم (فی خاتمةالکتاب)، بقیّه فصل‌ها عنوان ندارد و مثل بند یا پاراگراف‌های کوتاه و بلند یک متن به هم پیوسته است که با شماره و کلمه «فصل» از هم جدا می‌شوند. این فصول در کوتاهی و بلندی هم فرق دارند. مثلاً فصل‌های سوم، چهارم و سی و نهم از فصول دیگر درازتر و حدود سه تا چهار صفحه‌اند و فصل‌های دیگر کوتاه‌اند و حتی برخی از سه سطر تجاوز نمی‌کند و ایجاد ارتباط میان فصل‌ها، فقط از طریق آشنایی با موضوع و تمرکز یافتن بر متن امکان‌پذیر است. بی‌گمان اگر حضور ذهن بر خوانش سایه نیفکند، کشف پیوند فصل‌ها آسان نیست.

به هر روی یاکوبسن معتقد است این عناصر شش‌گانه ارتباطی، نقش‌های زبانی را به نمایش می‌گذارند. او برای زبان، به ویژه زبان شعر، شش نقش قایل است و می‌گوید «هر یک از کارکردها یا نقش‌های زبانی را یکی از عناصر سازنده زبان تعیین می‌کند.» (مقدادی ۱۳۷۸: ٦۲۱) این نقش‌ها، همه، در پیوند با پیام مطرح

می‌شوند و جهت پیام را با عناصر شش‌گانه فوق، زیر عنوان نقش‌های عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرا زبانی، همدلی و ادبی، نشان می‌دهد.

در این جا به دلیل تأکید بر نقش ادبی، از نقش‌های دیگر به اختصار سخن می‌گوییم.

۱. نقش عاطفی

وقتی جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، نقش عاطفی شکل می‌گیرد؛ در این صورت «گوینده یا «من» ضمنی از عواطف و احساسات خود سخن» می‌گوید. (مکاریک ۱۳۸٤: ۳۰) این همان نقشی است که مارتینه بدان «حدیث نفس» می‌گوید. (صفوی۱۳۸۰، ج۱: ۳۱) با وجود آنکه *سوانح* متنی تعلیمی است و غزالی آن را در چهارچوب قوانین «نوع تعلیمی» قرار می‌دهد، همه جا عاطفه او نسبت به عشق و دشواری آن دریافتنی است. اما در برخی جمله‌ها این امر آشکارتر است. مثلاً «جوانمردا، نزلی که در ازل افکنند، جز در ابد چون استیفا توان کرد؟» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۲) یا «جوانمردا، کرشمه معشوقی در حسن و کرشمه حسن هم چون ملح در دیگ بیاید تا کمال ملاحت به کمال حسن پیوندد.» (همان: ١٤)

۲. نقش ترغیبی

گاه جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است و عمدتاً آنجا که غزالی در جملات امری چیزی را به مخاطب القا می‌کند، این نقش شکل می‌گیرد. اگرچه نقش ترغیبی در جمله‌های امری که «انشایی» است و قابل صدق و کذب نیست، بهتر از جمله‌های غیر امری تحقق می‌یابد، نباید از برخی فعل‌های التزامی که گاه امرهای غیر مستقیم‌اند، غافل ماند؛ زیرا غزالی در این اثر، مخاطب را به گونه‌ای

غیر مستقیم، به تحقق خواست‌هایش برمی‌انگیزد؛ مثلاً «اگر به سر وقت خود بینا گردی، بدانی که قاب قوسین ازل و ابد دل توست و وقت تو.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۲) یعنی بینا گرد و بدان. به نظر می‌رسد از آغاز تمام فصول، یک فعل امر «بدان»، حذف شده است. همچنان‌که در آغاز فصل‌های ٤۷و٤۸ ذکر شده است: «بدان که عاشق خصم بود، نه یار و معشوق هم خصم بود، نه یار.» (همان: ۳۹) نیز: «بدان که هر چیزی را کاری است از اعضای آدمی.» (همانجا)

۳. نقش ارجاعی

در نقش ارجاعی، پیام به سوی موضوع پیام جهت‌گیری می‌کند و چون در ساختار جمله‌های «خبری»، بیان می‌شود، با صدق و کذب سروکار دارد. «کار کرد ارجاعی به بافت ارتباط اشاره دارد و از همین کارکرد است که ما می‌فهمیم که مثلاً واژه «شیر» به جانوری درنده ارجاع می‌کند و نه به شیر آب.» (مکاریک ۱۳۸٤: ۳۰) غزالی در جمله‌های اخباری بسیاری به جهان خارج از متن ارجاع می‌دهد تا مخاطب را متوجه صدق گفتار خود کند و به پذیرش آن برانگیزد. نقش ترغیبی سوانح را می‌توان دست کم در ارجاع غزالی به آنچه در حکایت‌ها رخ می‌دهد، مشاهده کرد.

٤. نقش فرازبانی

در این نقش، زبان برای صحبت کردن یا توضیح دادن درباره خود زبان به کار می‌رود؛ زیرا «گوینده یا مخاطب یا هر دوی آنها احساس می‌کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند، مطمئن شوند.» (صفوی ۱۳۸۰، ج۱: ۳۲) در متن سوانح، غزالی بارها درباره زبان خود توضیح می‌دهد؛ مثلاً وقتی برای نمایش

رنگارنگی احوال عشق از واژه «بوقلمون» استفاده می‌کند، آن را بدین‌سان توضیح می‌دهد: «او بوقلمون است. هر زمانی رنگی دیگر بر آورد و گاه گوید رفتم و نرفته باشد.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۱)

۵. نقش هم‌دلی

در این نقش پیوند پیام با مجرای ارتباطی یا ابزار ارتباط، که بدون آن هیچ ارتباطی شکل نمی‌گیرد، مورد توجه است. به گفته یاکوبسن وقتی در یک ارتباط تلفنی می‌گوییم «الو، صدایم را می‌شنوی؟» هدف گوینده اطمینان یافتن از عملکرد مجرای ارتباطی است. (مقدادی ۱۳۷۸: ٦۲۳) در متن سوانح ابزار ارتباطی خود متن است که پیش روی مخاطب قرار دارد و یکسره او را با غزالی مرتبط می‌کند.

٦. نقش ادبی

وقتی پیام با خود پیام درگیر است و «شکل» پیام، بیش از «محتوای» آن مورد توجه قرار می‌گیرد، حضور نقش ادبی یا نقش زیبایی‌آفرینی زبان را برجسته‌تر از نقش‌های دیگر می‌یابیم. در نقش ادبی زبان که غزالی بسیار از آن بهره می‌گیرد، ویژگی‌هایی از این دست چشم‌گیر است:

– نشانه‌های زبانی در آن غالباً «انگیخته» و بی‌ثبات است؛

– متن نادستورمند است و نمی‌شود نشانه‌های ادبی را به زبانی تبدیل کرد؛

– غالباً پیام غیر صریح، غیر مستقیم و نیازمند تأویل است و با تأنی به مخاطب منتقل می‌شود؛

– ارزش آن از طریق رابطه‌اش نه با جهان عینی بیرونی که با دنیایی خیالی و درونی تعیین می‌شود. (حق‌شناس ۱۳۸۲: ۱٦۵–۱٦۷) در زیر مصادیق کارکرد ادبی نشانه‌ها را بررسی می‌کنیم.

غزالی در بیان دریافته‌های خود ناگریز باید از زبانی که مناسب‌ترین و در عین حال تواناترین زبان برای بیان این یافته‌ها است، استفاده می‌کرده است. این زبان بی‌گمان زبان علم نیست؛ زیرا زبان علم گزارشگر پدیده‌ای است که مصداق بیرونی دارد. در حالی که یافته‌های غزالی ذهنی است و در جهان خارج مصداقی ندارد؛ پس ناگزیر باید آن را تجسم بخشد تا مخاطب قادر به دریافتشان باشد. اما به هر حال مخاطب در بسیاری از موارد از رهگذر نشانه‌های زبانی به دریافته‌های او پی نمی‌برد و سرگردان می‌گردد. البته پیشتر اشاره کردیم که این سرگردانی و تحیّر مخاطب آثار عرفانی، امری عادی است. همچنان‌که شمس تبریزی می‌گوید اگر کشیشی مسلمانی را بکشد و از دست عوانان به مسلمانی پناه برد، آن مسلمان برای آن که میل پذیرش اسلام را در کشیش نیرو بخشد باید او را بپذیرد و سپس می‌افزاید: در مسلمانی چه مزه باشد؟ در کفر مزه باشد. از مسلمان هیچ نشان و راه مسلمانی نیابی، از ملحد راه مسلمانی یابی. آنچه گفتی مطلوب طالب است از آن عالی‌تر می‌بایست گفت. الّا بر نمط سخن ما واقف نیستند. سرگشته می‌شوند. (موحد ۱۳٦۹: ۱٤٤)

به راستی بسیاری از اوقات، مخاطب به آسانی به اندیشه ایشان پی نمی‌برد و راهی جز تأویل سخن‌شان ندارد که این نیز خود سبب دریافتی فردی است. این دشواری‌ها غزالی را وامی‌دارد از تمام امکانات زبانی بهره گیرد تا بتواند به نوعی دریافته خود را به مخاطب انتقال دهد. زبانی که او برمی‌گزیند به دلیل استفاده از نشانه‌های مشترک از سویی «اشارت عبارت» است که خواننده را قادر به کشف

معنای نشانه‌ها و با او مرتبط می‌کند و از سویی دیگر «عبارت اشارت» است که مخاطب را به حوزه تأویل دریافته‌هایش می‌کشاند.

پس پیچیدگی و پوشیدگی متن از آنجا ناشی می‌شود که غزالی اولاً از دشواری تجربه‌هایش آگاه است و ثانیاً نمی‌تواند تجربه خود را با زبان متعارف بیان و منتقل کند. به همین دلیل است که از زبان ادبی برای تسهیل انتقال یافته‌هایش استفاده می‌کند؛ زیرا دریافته‌های عرفانی با دریافته‌های هنری مرزهای مشترک بسیاری دارند و از این روی زبان ادبی برای انتقال مفاهیم عرفانی مناسب‌تر از زبان غیر ادبی است. در زیر به برخی از این ابزارهای زیبایی‌شناختی اشاره می‌کنیم.

٦- ۱ شعر و ایضاح معنی

شاعر با بهره‌گیری از زبان شعر که «سبک بال است؛ موزون است و گاه رقصان،» (آشوری ۱۳۷۷: ۳٦) دشوارترین تجربه‌ها را بیان می‌کند؛ زیرا «روح شاعرانه روح شهودی است و «حکمت ذوقی» را از «حکمت بحثی» دوست‌تر می‌دارد. از این رو با عرفان و تصوف بیشتر میانه دارد تا با جدیت خشک اهل مدرسه.» (همان: ۹۷) بنابراین «پیداکردن زبان مناسب برای آن چه والاست، یکی از وظایف شاعر است.» (استیس ۱۳٦۱: ۳۰۰)

در متن *سوانح*، مثل غالب آثار عرفانی، شعر کارکردی ویژه و گسترده دارد و تقریباً همه جا سخنان غزالی با شعر آمیخته است و این نشان می‌دهد که او شعر را ابزار مناسبی برای تجسم و انتقال معنا می‌داند؛ زیرا تجربه‌های او همچنان‌که پیشتر اشاره شد، مثل تجربه‌های شاعرانه است و استفاده از زبان شاعرانه برای بیان آنها نه فقط مناسب، بلکه ضروری هم هست. برای اینکه «شاعران زبان را به

صورتی متفاوت از کسانی که فقط برای ابلاغ اطلاعات و معلومات واقعی از آن استفاده می‌کنند، به کار می‌برند.» (دیچز ۱۳٦٦: ۲٤٥)

پس غرض او از به کارگیری شعر آرایش کلام نیست، بلکه می‌خواهد به یاری این شعرهای عربی و فارسی که گاه سروده خود او است، به ایضاح معنی کمک کند؛ اما باید دانست که غزالی از سویی میان شاعران و قافیه‌سنجان و از سوی دیگر میان شاعران و عاشقان، فرق می‌گذارد و می‌گوید: «گرفتاری عاشقان دیگر است و گفتاری شاعران دیگر. حد ایشان بیش از نظم و قافیه نیست.» (غزالی۱۳۵۹: ۵)

غزالی تقریباً در تمام فصول، پس از طرح مسأله‌ای، کلام خود را که غالباً پیچیده است، مشابه بیت یا ابیاتی که در متن از آنها استفاده کرده است، می‌داند و می‌پندارد که مخاطب با مقایسه مفهوم سخن او و معنای این شعرها آسان‌تر به غرض او پی خواهد برد؛ به همین دلیل در انتهای کلام خود و پیش از آوردن شعرها، از عبارت‌هایی نظیر «این جاست که گوید»، «این جا بود که این معنی درست آید»، «چنان که گفته است»، استفاده می‌کند و سپس شعرها را می‌آورد. گاه نیز بدون هیچ نشانه‌ای از شعرها استفاده می‌کند و کلام خود را با آن می‌آمیزد.

در نمونه زیر که سخن از دشواری عشق است، آشکارا هم‌معنایی کلام خود و شعر را نشان می‌دهد. او می‌گوید «و این از مشکلات این حدیث است و کمال کمال است. هر کسی بدو راه نبرد و مگر اشارت بدین معنا بود، آنچه گفته‌اند:

ولیکن هوا چون به غایت رسد شود دوستی سر به سر دشمنی

(همان: ۱۱-۱۲)

٦-۲ فضاسازی

فضاسازی کمابیش با فضا و رنگ یا آتمسفر در داستان همانندی‌هایی دارد و تلاش نویسنده را برای ایجاد بستری مناسب برای جاری ساختن فکر خویش در

آن، نشان می‌دهد. با توجه به نمونه‌های موجود در *سوانح*، فضاسازی در کلام غزالی با حالت مسلط مجموعه‌ای از عنصرها نظیر صحنه، توصیف و گفت‌وگو ایجاد (میرصادقی (ذوالقدر) ۱۳۷٦: ۲۰۸) و درونه سخن از خلال آن دریافت می‌شود.

در این جا منظور از فضاسازی، بیان چیزی در ضمن چیزی دیگر و مانند کردن اجزای کلام به اجزای آن فضا یا صحنه است تا کلام از رهگذر آن فهمیده یا بهتر فهمیده شود؛ زیرا فضایی که کلام در ضمن آن عرضه می‌شود، چیزی شناخته شده است و مخاطب به یاری این معرفت پیشینی خود، به فهم مقصود گوینده نایل می‌آید. بنابراین فضاسازی را می‌توان نوعی از استعاره گسترده یا تشبیه تمثیلی به شمار آورد.

در مثال زیر غزالی با استفاده از فضای کشت‌وکار، که دوره زمین‌داری عصر او را به یاد می‌آورد، عشق و ایجاد آن را در دل نشان می‌دهد: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افکند. تربیت او از تابش نظر بود. اما یک رنگ نبود، باشد که افکندن تخم و برگرفتن، یکی بود.» (غزالی ۱۳۵۹: ۲۱) غزالی غالباً اندیشه‌های خود را از رهگذر زمینه‌ها و فضاهایی بیان می‌کند که به دلیل ارتباطش با زندگی، ملموس و محسوس و برای القای ما فی‌الضمیر او بسیار مناسب است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٦-۳ حکایت

«حکایت روی‌داد را نشان می‌دهد و با این کار آن را از گذشته بر می‌کند. چندان که زمان به عقب برمی‌گردد؛ زیرا روی‌داد هیچ‌گاه بسته نیست.» (شایگان ۱۳۷۱: ۲۹۱) به همین دلیل حکایت یکی از شایع‌ترین شگردهایی است که عارفان برای تجسم بخشیدن به اندیشه‌های مجرد خود از آن استفاده می‌کنند. حکایت در متون

عرفانی نقش اساسی در توضیح و تشریح مفاهیم دارد؛ زیرا در این‌جا، حکایت روساخت یا لایه شناخته شده‌ای برای ژرف‌ساخت یا لایه زیرین متن خواهد بود. به هر روی بیان روایی حکایت، امکان انتقال مخاطب را به معانی و مفاهیم منظور آسان می‌کند؛ زیرا حکایات لذت‌آفرین‌اند و مخاطب در خلال «لذت بردن» از ماجرا و روی‌داد، «می‌آموزد» و این شیوه انتقال بی‌گمان، یکی از مؤثرترین روش‌ها است. اما باید توجه داشت که عارفان و از آن جمله احمد غزالی، همچنان‌که مولانا می‌گوید:

ای برادر، قصه چون پیمانه‌ای است معنی اندر وی مثال دانه‌ای است
(مولوی ۱۳۸٦ / ۲/ ۳٦۲۲)

از قصه، نه خود آن، بلکه مغزش را اراده کرده‌اند.

غزالی در مجموع، چهار بار در *سوانح* از حکایت استفاده می‌کند. در سه نوبت از واژه حکایت پیش از بیان آن استفاده کرده است (غزالی ۱۳۵۹: ۱٤، ۲٤ و ۳۳) و یک بار بدون استفاده از لفظ حکایت بدان توسل جسته است. به گونه‌ای که گویی حکایت جزئی از متن است. (همان: ۲۲)

او برای تجسم‌بخشی این مفهوم که نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر، به حکایت پادشاهی که گُلخن‌تابی به وی دل بسته بود، اشاره می‌کند تا نیازمندی معشوقی را که در آغاز به عاشق توجهی ندارد، نشان دهد. (همان: ۱٤)

از حکایت مجنون و آهوان هم برای نشان دادن احوال عاشق که هر جا مشابه معشوق خود بیند او را دوست گیرد، بهره جسته است. (همان: ۲۲)

غزالی در خلال معرفی مسأله عشق بدانجا می‌رسد که عاشق تاب رؤیت جمال معشوق را ندارد. برای تجسم این احوال به داستان لیلی و مجنون اشاره می‌کند: قبیله مجنون از قبیله لیلی می‌خواهند که اجازه دهند مجنون که در اثر عشق لیلی کارش به جنون کشیده است، یک بار او را ببینند. می‌پذیرند؛ اما می‌گویند: «ما را

از این معنی هیچ بخلی نیست. ولیکن مجنون خود تاب دیدار او ندارد!» (غزالی ۱۳۵۹: ۲٤)

غزالی در بحث از فراق و وصال در عشق، زمین وصال را نیستی و زمین فراق را هستی می‌داند و این عکس چیزی است که همگان بدان باور دارند. بنابراین پس از توضیحی نسبتاً دشوار در این باب، از حکایتی استفاده می‌کند که در آن مردی برای فروش نمک، قدم به بارگاه سلطان محمود می‌نهد و سلطان گستاخی او را تاب نمی‌آورد و دستور بازداشت او را می‌دهد. مرد در خلوت می‌گوید که به قصد دیدار ایاز آمده است، نمک بهانه است. این گستاخی سلطان را بیش‌تر خشمگین می‌کند و گفت‌وگوی سلطان و نمک‌فروش آغاز می‌شود تا معلوم شود که محمود داعیه عشق دارد و عاشق حقیقی نیست؛ زیرا فقط به داشته‌ها و قدرت بیرونی‌اش می‌نازد و اینها ساز وصال است، آن مرد نمک فروش ساز وصال را از معشوق و ساز فراق را از عاشق می‌داند در حالی که عشق این صفت را ندارد. (همان: ۳٤)

٦-٤ تمثیل

آنچه غزالی در پیوند با عشق کشف می‌کند، نوعی زیبایی است و «زیبایی در همه حال کیفیتی تمثیلی دارد. والاترین معانی هرگز به کلام در نمی‌آیند. از این روست که آدمی به یاری تمثیل قادر به بیان آن است.» (دومن ۱۳۸۳: ۸۳) اما البته غزالی در عین علاقه‌مندی به تمثیل، مثل مولانا معتقد است که

این مثل چون واسطه است اندر کلام واسطه شرط است بهر فهم عام
(مولوی ۱۳۸٦/ ۵/ ۲۲۸)

از آن جا که تجربه‌های عرفانی و در این مورد خاص، تجربه احمد غزالی در باب عشق، تجربه‌ای مستقیم است و به مفهوم تبدیل نمی‌شود، نمی‌توان آن را با

واژگانی که مابازای مفاهیمند و برای بیان واقعیت‌ها به کار می‌روند، بیان کرد. بنابراین باید آن را از رهگذر چیزی دیگر به خواننده انتقال داد. یکی از راه‌های ممکن، استفاده از تمثیل است. غزالی خود به این مسأله اشاره کرده است، می‌گوید: «و این در علم نگنجد اِلا از راه مثالی.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۹)

بنابراین می‌توان بر آن بود که چون او از معنایی سخن می‌گوید که تجربه شخصی او است و دیگران آن را بدان گونه نیازموده‌اند، نمی‌تواند آن را با الفاظ حقیقی بیان کند و ناگزیر است از تمثیل استفاده کند. در این جا نمونه‌هایی از تمثیل‌های *سوانح* را می‌بینیم.

به گفته او تفاوت در قبله عشق عارضی است؛ زیرا عشق از جهات منزه است و می‌بینیم که درک این امر، دست کم برای برخی از مخاطبان او، آسان نیست. پس به تمثیل متوسل می‌شود و می‌گوید: «در آن نفس که رکاب‌دار بر مرکب سلطان نشنید، نه مرکب او بود.» (همان: ۳)

در جایی دیگر برای نشان دادن پیوند میان عشق و روح، پس از استفاده از تشبیه‌های متعدد، سرانجام می‌گوید که تمام این تشبیه‌ها برای آن است که «وقت» را از منظر «علم» بنگریم و این ممکن نیست؛ زیرا که «حدّ او [علم] ساحل است، او را به لجّه کار راه نیست.» (همان: ۷)

برای نشان دادن این امر که جلالت عشق هست، ولی همه قادر به درک آن نیستند و به همین دلیل از حد وصف و بیان و ادراک بیرون است، هستی عشق را با هستی «ذره» می‌سنجد و می‌گوید: «هستی ذره در هوا محسوس است و نایافتنش معلوم. اما هر دو به تابش آفتاب گرو است.» (همانجا)

در فصل ٤٤ می‌گوید که عاشق نمی‌تواند از معشوق «قوت» خورد؛ زیرا اگر این ممکن بُوَد کار دل بُوَد و عاشقی هم جز بی‌دلی چیزی نیست. برای این که مخاطب این برخورداری را «قوت پندار» نداند می‌گوید: «نگرندگان به آفتاب

بسیارند و به نور او جهان روشن است؛ اما کسی را از او به تحقیق هیچ قوت نیست. تا در غلط نیفتی.» (غزالی ۱۳۵۹: ۳۸)

٦-٥ پارادوکس

«استیس معتقد است که متناقض‌نماهای عرفانی، صریحاً متناقض‌نمای منطقی‌اند. با این حال متناقض‌نماهای عرفانی با منطق تعارض و تصادمی ندارند؛ زیرا حوزه‌ای از واقعیات و تجربیات هست که منطق را به آن راه نیست و منطق‌پذیری جزء طبیعت کلی و غایی جهان نیست.» (چناری ۱۳۷۷: ۹۹-۹۸) به همین دلیل است که گفته‌اند «عرفان در وهله اول زبان پارادوکس‌هاست.» (فولادی ۱۳۸۹:۲٤۰)

بنابراین بیان پارادوکسی یکی از راه‌های شناخته‌شده بیان تجربه‌های متناقض عرفانی است؛ زیرا عارف در خلال تجربه‌های غیر متعارفش، جلوه‌های متفاوت و به ظاهر متناقض مجرّبات خود را مشاهده می‌کند در این حالت، برای نشان دادن سویه‌های متفاوت دریافته‌هایش راهی جز بیان پارادوکسی برایش باقی نمی‌ماند.

مثلاً در منطق زبانی نمی‌گنجد که «وصال، انفصال بود، انفصال عین وصال بود.» (غزالی ۱۳۵۹: ۸) جمع میان «قوت و بی‌قوتی و بود و نابود و یافت و نایافت و نصیب و بی‌نصیبی» (همانجا) در آن واحد، امکان‌پذیر نیست. یا مثلاً منطق نمی‌پذیرد که «مبادی فوق‌النهایات» باشد. (همانجا)

در نمونه زیر که در فصل دهم *سوانح* آمده است، سویه‌های متقابل و متناظر عشق را می‌بینیم: «او مرغ خود است و آشیان خود است. ذات خود است و صفات خود است. پر خود است و بال خود است. هوای خود است و پرواز خود است. صیاد خود است و شکار خود است. قبله خود است و مستقبل خود است. طالب خود است و مطلوب خود است. اول خود است و آخر خود است. سلطان

خود است و رعیت خود است. صمصام خود است و نیام خود است. او هم باغ است و هم درخت. هم شاخ است و هم ثمره. هم آشیان است و هم مرغ.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۳)

٦-٦ تشبیه

تشبیه پرکاربردترین ابزار تصویر آفرینی، در خدمت بیان اندیشه‌ها در *سوانح* است. غزالی تشبیه را نه برای آرایش کلام، بلکه از سر ناگزیری برای به تصویر کشیدن دریافته‌های دشوارش، به کار می‌گیرد. بی‌تردید تشبیه در تقریب اندیشه و القای آن به مخاطب، از تأثیرگذارترین ابزارهای صور خیال به شمار می‌آید؛ زیرا تشبیه به آسانی می‌تواند یک دریافته مجدد عرفانی را از رهگذر ادعای شباهتش با چیزی محسوس تجسم بخشد.

غزالی از ساختارهای متفاوت تشبیه در سوانح استفاده کرده است. اما «تشبیه جمع»، یعنی تشبیهی که در آن «یک مشبه و دو یا چند مشبهٌ به وجود دارد،» (عقدایی ۱۳۸۱: ٤۷) در این میان کاربرد بیشتری دارد؛ زیرا این ساختار به گوینده امکان می‌دهد که جلوه‌های متفاوت یک پدیده را در پیش‌دیدگان مخاطب تجسم بخشد. در نمونه زیر عشق به آفتاب ، فلک، آسمان و زمین، تشبیه شده است تا تفاوت جلوه‌های آن نمایانده شود: «هم او آفتاب است و هم او فلک، هم او آسمان است و هم او زمین.» (غزالی ۱۳۵۹: ۱۰)

گاه در تشبیه جمع دو چیز، مثل عشق و روح در مثال زیر، جنبه تقابلی و تناظری هم دارد: «گاه عشق آسمان بود و روح زمین تا وقت چه اقتضا کند که چه بارد. گاه عشق تخم بود و روح زمین تا خود چه بر روید. گاه عشق گوهر کانی بود و روح کان تا خود چه گوهر آید و چه کان... .» (همان: ٦)

غزالی به دلیل مشاهده تجلیات گونه‌گونه عشق، ناگزیر برای نمایش این دریافته خود، از «تشبیه مفروق» هم استفاده می‌کند تا چهره‌نمایی‌های متفاوت مشبه را نشان دهد. در نمونه زیر عشق مشبه است و اوصاف گوناگونش در مشبهٌ‌به‌های آفتاب، شهاب، زین، لگام، سلاسل، قهر معشوق و زهر ناب بیان شده است. به راستی این مشبهٌ‌به‌ها جز در عالم خیال نمی‌توانند در یک رابطه هم‌نشینی قرار گیرند: «گاه آفتاب بود در آسمان روح تا خود چون تابد، گاه شهاب بود در هوای روح تا خود چه سوزد، گاه زین بود بر مرکب روح تا خود که برنشیند، گاه سلاسل قهر که کرشمه معشوق بود در بند روح، گاه زهر ناب بود در کام قهر وقت تا خود کرا گزاید و کرا هلاک کند.» (غزالی ۱۳۵۹: ٦)

در تشبیه «حقیقت درّی است در صدف،» (همان: ۸) گستره و ژرفای حقیقت به خوبی نمایانده شده است. هم‌چنین است تجسم ظنّ از رهگذر شباهتش با غوّاص، در نمونه زیر: «آن ظنّ غوّاص این بحر است.» (همان: ۹)

او برای نمایش برتری عشق بر علم از تشبیه «علم پروانه عشق است،» (همان: ۷) استفاده کرده است. بوقلمون هر لحظه به رنگی در می‌آید. غزالی با مشاهده‌ای رنگارنگی عشق در لحظات مختلف، آن را به بوقلمون مانند کرده است: «او [عشق] بوقلمون است. هر زمانی رنگی دیگر بر آورد.» (همان: ۱۱) در نگاه او «عشق سلطان است.» (همان: ۱۱) او عشق را در تشبیه‌های فشرده زیر به مشبّهٌ‌به‌های مختلفی تشبیه کرده است تا ساحات مختلف آن را تجّسم بخشد: شجره عشق؛ (همان: ٥) نهنگ عشق؛ (همان: ۲٥) فراست عشق؛ (همان: ۳۱) دیگ عشق؛ (همان: ۳٤) سلطنت عشق؛ (همان: ٤۷) آینه عشق؛ (همان: ٥۳) خلعت عشق. (همان: ٥۲)

در زیر نمونه‌های دیگری از تشبیه‌های فشرده را که هر یک به نوعی در تجسم و انتقال معنا نقش داشته‌اند، می‌بینیم: حُجبِ عزّ؛ (همان: ۳۱) لوح دل؛ (همانجا)

کاس دل؛ (غزالی ۱۳۵۹: ۵۲) زمین خلوت؛ (همان: ۳۱) زمین مذلّت؛ (همان: ۳۰) زمین وصال؛ (همان: ۳۳) زمین فراق؛ (همان: ۳۳) قوت پندار؛ (همان: ۳۸) بند بندگی؛ (همان: ٤٦) رشته تمییز؛ (همان: ٤٧) دام وصال؛ (همان: ٤٩) گل اعتذار؛ (همان: ٥٤) و... .

٦-۷ استعاره

استعاره اگرچه تشبیهی است که یکی از پایه‌های آن محذوف است، در عین حال مجاز هم هست و همچنان‌که ارسطو می‌گفت: «استعاره عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر.» (هاوکس ۱۳۷۷: ۱۹) بنابراین استعاره برای بیان دریافت‌های عرفانی از تشبیه کارایی بیشتری دارد؛ زیرا استعاره به‌کارگیری واژه‌ای است از یک حوزه دلالت به جای واژه‌ای از حوزه دلالت دیگر. به سخن دیگر استعاره فرایندی زبانی است که در آن «جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر «فرابرده» یا منتقل می‌شود، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است.» (همان: ۱۱) این امر برای شناخت اندیشه‌های عرفانی که خود یکسره حوزه‌ها را تغییر می‌دهند، ابزار مناسب‌تری است. به همین دلیل غزالی هم به فراوانی از آن بهره جسته است. استعاره‌های *سوانح* در دو دسته اصلی مصرحه و کنایی جای می‌گیرند، استعاره‌های مصرحه اگرچه غالباً در واژه تحقق می‌یابند، گاه در جمله (استعاره مرکب) هم می‌آیند. استعاره‌های کنایی، هم در دو ساخت جمله و ترکیب اضافی شکل می‌گیرند. در زیر نمونه‌هایی از اینها را می‌بینیم.

٦-۷-۱ استعاره مصرحه: در استعاره مصرحه مستعارٌمنه (مشبهٌبه) ذکر می‌شود و بر طرف دیگر، یعنی مستعارٌله (مشبه)، دلالت می‌کند. در نمونه‌های زیر خانه

(جسم)، آینه (دل)، جان و جهان (خدا)، گوهر (یقین) و پورمغان (شراب) استعاره‌های مصرحه‌اند: «چون خانه خالی یابد و آینه باشد، صورت پیدا و ثابت گردد.» (غزالی ۱۳۵۹: ٤) «ای جان و جهان، تو کفر و ایمان منی.» (همان: ٥) «مگر آن گوهر به دستش افتد یا او به دست آن گوهر افتد». (همان: ۹) «بیار پورمغان را بده به پیرمغان.» (همان: ۱۳)

٦-۷-۲ استعاره کنایی: در استعاره کنایی، از آن روی که مشبه و یکی از لوازم یا ملایمات مشبهٌبه ذکر می‌شود، وجه خیال‌انگیزی آن قابل تأمل است. استعاره کنایی در *سوانح*، در سه ساخت جمله، ترکیب اضافی و ترکیب وصفی عرضه می‌شود.

٦-۷-۲-۱ در ساختار جمله: در نمونه‌های زیر سلطنت (خورشید)، تنهایی (چیزی انبوه شونده)، صبر (اسب)، عشق (اسب)، استعاره‌های کنایی‌اند: «سلطنت غیرت معشوق، بتابد.» (همان: ۹) «در عشق تو اَنبُه است تنهایی من.» (همان: ۳۳) «صبر را پی کند»، «عشق را پی کند تا عاشق فارغ شود.» (همان: ٥۱)

٦-۷-۲-۲ در ساختار ترکیب اضافی: در این ساختار همواره مضافٌ‌الیه، مشبه و مضاف یکی از لوازم مشبهٌبه محذوف است و به کمک آن می‌توان مشبهٌبه محذوف را تشخیص داد. این مسأله در مثال‌های زیر مشهود است.
ساحل عشق، (همان: ۷) حوصله عشق، (همان: ۸) حوصله دل (همانجا) طلایه معشوق، (همان: ٤۱) تخم جمال، (همان: ۲۱) در نیستی، (همان: ٤٥) طلایه عشق، (همان: ٤٦) و موج درد. (همان: ٥۲)

٦-۸ تشخیص

تشخیص گونه‌ای از استعاره کنایی است که در آن، برخلاف انواع دیگر، مشبهٌبه محذوف انسان است. با این استعاره از رهگذر اسناد ویژگی‌های انسان به غیرانسان، هم به اشیا و پدیده‌ها جان می‌بخشند و هم آن‌ها را مثل انسان به حرکت در می‌آورند. (عقدایی ۱۳۸۱: ۱٥٦)

غزالی غالباً به اندیشه‌های مجرد خود لباس انسانی می‌پوشاند و بدین ترتیب زمینه مساعد و مناسبی برای انتقال معنا به وجود می‌آورد. او از این ابزار چنان نرم و لطیف بهره می‌گیرد که در نگاه اول به چشم نمی‌آید. گویی تشخیص برای او ابزاری جداگانه برای تجسم معنا نیست؛ بلکه جزئی از زبان او است که نشان می‌دهد او هستی را زنده و متحرک می‌یابد. تشخیص در *سوانح* کاربردی وسیع دارد. اما با این همه مثل استعاره‌های کنایی، در دو ساخت جمله و ترکیب اضافی عرضه شده است. در این‌جا به نمونه‌هایی از تشخیص‌های او، به اختصار اشاره می‌کنیم.

در مثال زیر «معانی» به دخترانی باکره مانند شده‌اند که قرار است «حروف» مذکر، در خلوات الکلام به مثابه حجره زفاف، آنها را بارور نمایند: «اگرچه ما را کار این است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم، در خلوات الکلام، ولیکن عبارت در این حدیث اشارت است به معانی متفاوت.» (همان: ۱)

در کلام غزالی «روح» هم مثل انسانی است که سواره به جانب وجود حرکت می‌کند و عشق در آن‌جا در انتظار مرکب او می‌ماند. (همان: ۳) وقتی پای عشق در میان باشد «ملامت بانگ به سلامت» می‌زند. (همان:۹) عشق آدمی است که «هرگز تمام روی به کس ننماید» (همان: ۱۲) و «عقول را دیده بربسته‌اند.» (همان: ٥٥)

ترکیب‌های اضافی استعاری زیر نمونه‌هایی از تشخیص‌های فشرده *سوانح* است:

دیده اشراف روح، (عقدایی ۱۳۸۱: ٤) کرشمه حُسن، (همان: ۱۳) دست مشاهده، (همان: ۲۱) دیده قلم، (همان: ٤۹) دست عبارت، (همان: ۵۵) و دامن معانی. (همانجا)

نتیجه

زبان غزالی در سوانح میان «عبارت» و «اشارت»، در نوسان است و تصرف او در زبان سویه اشارت را نسبت به عبارت برجسته می‌کند.

موضوع این اثر، یعنی عشق، تجربه مستقیم غزالی است. این تجربه برای غزالی همان قدر دشوار است که درک آن برای مخاطب. بنابراین با وجود آنکه نمی‌توان نقش ارتباطی این متن را نادیده گرفت و می‌توان آن را در نظام ارتباطی یاکوبسن قرار داد، و با تکیه بر عنصرهای این نظریه تحلیل کرد، برقراری ارتباط با آن آسان نیست.

اگرچه سوانح متنی عرفانی است، به دلیل گره‌خوردگی عرفان و زبان ادبی، این اثر به متنی ادبی تبدیل و عنصرهای زیباشناختی آن برجسته شده است. به همین دلیل از میان نقش‌های زبان، *سوانح* بر نقش ادبی زبان تأکید بیشتری دارد.

البته غزالی نقش ادبی زبان یا ادبیت را برای انتقال اندیشه‌هایش، از سر تفنن انتخاب نکرده است؛ بلکه این طرز بیان تنها راه پیش پای او بوده است. غزالی از میان ابزارهای تصویرآفرینی، از تشبیه، استعاره، تمثیل، تشخیص و پارادوکس، بیش از سایر ابزارها، استفاده می‌کند. اگر چه دادن آماری دقیق از این ابزارها، به دلیل برخی اختلاف نظرها در باب آنها آسان نیست، به طور کلی می‌توان گفت که در این متن تشبیه و گونه‌های آن، مفیدترین و پرکاربردترین ابزار برای تجسم معنی است. او از تشبیه گسترده ۲۵ بار و از تشبیه فشرده در قالب اضافه تشبیهی ٤۰ بار استفاده کرده است.

استعاره دومین ابزار پرکاربرد متن *سوانح* است. گذشته از ایجاد فضاهای استعاری، رمزآلود و مبهمی که غزالی با استفاده از استعاره ایجاد می‌کند، اضافه استعاری به دلیل فشردگی‌اش بیش از گونه‌های دیگر استعاره، به کار غزالی می‌آید. او ۲۸ بار از این گونه استفاده کرده است. از قالب ترکیب وصفی استعاری هم که بسیار کم کاربرد است، ۳ بار استفاده کرده است. او از استعاره مکنیه گسترده هم ۱۲ بار استفاده کرده است و چیزهای مختلفی را بدین ترتیب به فضای استعاری برده است. اگر استعاره مکنیه انسان‌مدار (تشخیص) را که دست کم ۱۵ بار به کار برده است، به این آمار بیفزاییم، به ویژه مقابل در کاربرد محدود استعاره مصرحه (۱۰ بار)، معلوم می‌شود که غزالی قرن‌ها پیش از منتقدان معاصر که استعاره کنایی را واقعی‌ترین استعاره دانسته‌اند، به این امر توجه داشته است.

بنابراین ابزارهایی نظیر کنایه، مجاز مرسل، پارادوکس، تضاد و امثال اینها، در قبال تشبیه و استعاره‌های متن، نما و نمودی چشم‌گیر ندارند.

با توجه به آنچه گفته شد، سرانجام این نتیجه به دست می‌آید که میان پیام غزالی و تصویرگری‌هایش رابطه معناداری وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

آشوری، داریوش. ۱۳۷۷. *زبان و اندیشه*. ویرایش دوم. تهران: نشر مرکز.

استیس، و.ت. ۱۳٦۱. *عرفان و فلسفه*. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. چاپ دوم. تهران: سروش.

پین، مایکل (ویراستار). ۱۳۸۲. *فرهنگ اندیشه‌های انتقادی*. ترجمه پیام یزدان جو. چاپ اول. تهران: مرکز.

چناری، امیر. ۱۳۷۷. *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

حق‌شناس، علی محمد. ۱۳۸۲. *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. چاپ اول. تهران: آگاه.

دومن، پل. ۱۳۸۳. «تمثیل و نماد»، مترجم میترا رکنی. *فصلنامه ارغنون*. ش ۲.
دیچز، دیوید. ۱۳٦٦. *شیوه‌های نقد ادبی*. مترجمان محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
شایگان، داریوش. ۱۳۷۱. هانری کربن. چاپ اول. تهران: آگه.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۹۲. *زبان شعر در نثر صوفیه*. چاپ اول. تهران: سخن.
صفوی، کوروش. ۱۳۸۰. *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱. چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
عطار، فریدالدین. ۱۳۸۳. *منطق‌الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی. چاپ اول. تهران: سخن.
عقدایی، تورج. ۱۳۸۱. *نقش خیال*. چاپ اول. زنجان. نیکان کتاب.
غزالی، احمد. ۱۳۵۹، *سوانح*. تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
فولادی، علی‌رضا، ۱۳۸۹. *زبان عرفان*. چاپ دوم. قم: نشر فراگفت.
کالر، جاناتان، ۱۳۸۲. *نظریه ادبی*. مترجم فرزانه ظاهری. چاپ اول. تهران: مرکز.
معین، محمد. ۱۳٦۰. *فرهنگ فارسی*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
مقدادی، بهرام. ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. چاپ اول. تهران: فکر روز.
مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸٤. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. مترجمان مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ اول. تهران: آگاه.
مولوی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۸٦. *مثنوی*. چاپ شانزدهم. تهران: امیرکبیر.
موحد، محمدعلی. ۱۳٦۹. *شمس تبریزی*. چاپ سوم. تهران: طرح نو.
میر صادقی (ذوالقدر)، میمنت. ۱۳۷٦. *واژه‌نامه هنر شاعری*. چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.
وبستر، راجرز. ۱۳۸۲. *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. مترجم الهه دهنوی. چاپ اول. تهران: روزگار.
هاوکس، ترنس. ۱۳۷۷. *استعاره*. مترجم فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

References

Aghd i,Touraj. (2002/1381SH). *Naghsh-e khiyāl*. 1st ed. Zanj n: NIk n Ket b.

shour, D ryoush. (1998/1377SH). *Zabān va andisheh*. 2nd ed. Tehran: Markaz.

Chen ri, Amir. (1998/1377SH). *Motanāghez nemā'I dar she'r-e Fārsi*. 1st ed. Tehran: Nashr o Pazhouhesh-e Farz n-e Rouz.

Culler, Janathan D. (2003/1382SH). *Nazariyeh adabi (Literary Theory, A very short Introduction).* Tr. by Farz neh T heri. 1st ed. Tehran: Markaz.

Daiches, David. (1987/1366SH). *Shiveh-hā-ye naghd-e adabi (critical approaches to literature).* Tr. by Mohammad Taghi Sedghiy ni and Dr. Ghol m Hossein Yousefi. 1st ed. Tehran: 'Elmi o Farhangi.

Doman, Paul. (2003/1382SH). *Tamsil va namād (allegory and symbolism).* Tr. by Mitr Rokni. Arghanoun Quarterly Journal. No. 2.

Foul di, A Rez . (2010/1389SH). *Zabān-e 'Erfān*. 2nd ed. Qom: Far -goft.

Ghazz li, Ahmad. (1980/1359SH). *Savāneh*. Ed. by Nasr-oll h Pour-Jav di. Tehran: Bony d-e farhang-e Iran.

Haghshen s, Ali Mohammad. (2003/1382SH). *Zabān va adabiyat-e Fārsi dar gozargāh-e sonnat va moderniteh*. 1st ed. Tehran: g h.

Hawkes, Terence. (1998/1377SH). *Este'āreh (metaphor).* Tr. by Farz neh T heri. Tehran: Markaz.

Makaryk, Irena Rima. (2005/1384SH). *Dāneshnāmeh-ye nazariye-hā-ye adabi mo'āser (Encyclopedia: approaches, scholars, terms).* Tr. by Mehran Moh jer va Mohammad Nabavi. 1st ed. Tehran: gah.

Meghd di, Bahr m. (1999/1378SH). *Farhang-e estelāhāt-e naghd-e adabi*. 1st ed. Tehran: Fekr-e Rouz.

Mir-s deghi, Meimanat. (1997/1376SH). *Vāzheh-nāmeh-ye honar-e shā'eri*. 2nd ed. Tehran: Ket he Mahn z.

Mo in,Mohammad. (1981/1360SH). *Farhang-e Fārsi*. 4th ed. Tehran: Amirkabir.

Movahhed, Mohammad Ali. (1980/1379SH). *Shams-e Tabrizi*. 3rd ed. Tehran: Tarh-e Now.

Mowlavi, Dj laloddin Mohammad. (2007/1386SH). *Masnavi*. 16th ed. Tehran: Amirkabir.

Payne, Michael. (2003/1382SH). *Farhang-e andisheh enteghādi (A dictionary of cultural and critical theory).* Tr. by Pay m Yazd njou. 1st ed. Tehran: Markaz.

Safavi, Kourosh. (2001/1380SH). *Az zabān shenāsi be adabiyāt*. Vol. 1. 2nd ed. Tehran: Pazhouheshg he Farhang va Honar Esl mi

Shafi i Kadkani, Mohammad Rez . (2013/1392SH). *Zabān-e she'r dar nasr-e soufiyeh*. 1st ed. Tehran: Sokhan.

Sh yeg n, Dryoush. (1992/1371SH). *Henri Corbin*. 1st ed. Tehran: gah.

Stace, Walter Trance. (1982/1361SH). *'Erfān o falsafeh (Mysticism and Philosophy)*. Tr. by Bah -oddin Khorramsh h 2nd ed. Tehran: Soroush.

Webster, Roger. (2003/1382SH). *Pish-darāmadi bar nazariyeh-ye adabi.. (Studying literary theary: an introduction)*. Tr. by El hh Dehnavi. 1st ed. Tehran: Rouzeg r.

At Neish bori, Sheikh Farid-oddin. (2004/1383SH). *Manteq-otteir*. Ed. by Mohammad Rez Shafi i Kdkani. Tehran: Sokhan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی