فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۵ ـ ش ۵۶ ـ پاییز ۹۸ (از صفحه ۱۳۱ تا ۱۵۶)

دیالوگ یا جبروت متن؛
واکاوی برداشت جامی از باده‌سرایی ابن‌فارض

دکتر سیّد حسین سیّدی [*] ـ سعیده ممیزی [**]
استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه فردوسی مشهد ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
دیدگاه‌های مخاطب‌محور، رویکردهای جدیدی پیش روی ما قرار داده است تا با استفاده از آن بتوانیم، ارتباط بهتری با متون ادبی ـ به‌ویژه متون قدیمی ـ برقرار کنیم. با توجه به تفاوت مقتضیات خواننده و یک متن قدیمی، ارتباط متن و خواننده، به کمال نمی‌رسد مگر آنکه از گذر تاریخ برداشت‌ها از یک متن، مقتضیات خاص متن را بازشناسی کنیم. هدف این پژوهش آن است که آیا فردیت می‌تواند تلقی افراد را از موضوع تحت تأثیر قرار دهد یا نه. این نوشتار با روش توصیفی ـ تحلیلی نشان‌دهندهٔ آن است که جامی از جهت عاطفه و شور که اساس باده‌سرایی ابن‌فارض است با او یک‌دله شده و از همین رو توانسته تصویر روحی و کلی شعر ابن‌فارض را احیاء کند. انسجام شعری ابن‌فارض یک نمود اساسی از ماتریس متن اوست و ما را از تصاویر جزئی مشترک با باده‌سرایی مادی به تصویر کلی از متن می‌رساند تا جایی که به جای تصویرِ "لایعقلِ"(مستانگی در لحظه) باده‌سراییِ مادی، به تصویر لن‌یعقل "(مستانگی ابدی) می‌رسیم، و اگر در جزء به باده‌سرایی مادی نزدیک می‌شود نیک می‌داند که چگونه در سیاق و ساختار "یک چیز دیگر" باشد، اما جامی به دلیل پرداختن مفصل به هر بیت از انسجام سراسری، بازمانده و هر بیت برای او یک فصل جدا و یک شب شورانگیز است.

کلیدواژه‌ها: نقد مخاطب‌محور، باده‌سرایی، ابن‌فارض، جامی، ماتریس متن.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۱۰

[*]Email: seyedi@ferdowsi.um.ac.ir
[**]Email: Sa.momayezi@mail.um.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

هرمنوتیک فلسفی در نتیجهٔ توجه به مسئلهٔ فهم ـ که به تجربه و زندگی مربوط است ـ با نظریهٔ ادبی گره می‌خورد؛ (بهشتی و داوری ۱۳۸۸: ۲۵) از دیدگاه سارتر(۱) اثر ادبی تنها جنبه ذهنی[1] دارد و زمانی که خواننده آن را می‌خواند این اثر ذهنی به یک اثر عینی تبدیل می‌شود. تا جاییکه اثر بوجود آمده، برای خود نویسنده نیز دارای ماهیت ذهنی است و هنگامی که نویسنده از اثر خود فاصله می‌گیرد و بعد از مدتی به عنوان خواننده آن را می‌خواند، اثر ادبی او که جنبهٔ ذهنی برای او داشت، جنبه عینی[2] پیدا می‌کند. (همان: ۱۵۰)

از همین‌رو نظرات جدیدی بر این مبنا پایه‌گذاری شده‌اند که اثر ادبی متناسب با تغییر زندگی و تحول درجهٔ هشیاری مخاطب تغییر می‌کند، لذا در ساختاردهی معنای متن به مخاطب آزادی زیادی داده‌اند، در این نظرات به ارتباط متن با خواننده و تعامل این دو توجه شد است و خواننده به عنوان دریافت‌کننده‌ای که با ابزار تأویل در ابداع اثر ادبی مشارکت دارد، مورد انتقاد قرار می‌گردد. از این منظر وظیفهٔ ناقد، تنها شرح اثر ادبی نیست بلکه شرح تأثیراتی است که اثر ادبی در خواننده ایجاد می‌کند. در این دیدگاه خواننده از طریق تأویل می‌تواند به عمق متن وارد شده و پیچیدگی آن را کشف کند. خواننده باید تصور کند که در هر سطر معنایی نهفته است و نقش و جایگاه وی، کشف معانی و کشف آن چیزی است که در پشت ترکیب‌های زبانی اثر ادبی نهفته است. (ر.ک. هولب ۲۰۰۰: ۲۵-۲۴، ۳۶-۳۴، ۱۴۲؛ ر.ک. فضل ۲۰۰۲: ۱۲۵-۱۱۶/ ر.ک. بارت و دیگران ۲۰۰۳: ۱۴۲-۱۳۷)

در این نوشتار که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است، موضوع را در ذیل دو مقولهٔ اساسی تحلیل و بررسی می‌کنیم: اول نمود هیپوگرام؛ به عنوان

1. La subjectivité 2. L'objectivité

عاملی فرا متن که تعامل خواننده را با متن تحت تأثیر قرار می‌دهد، و دوم دریافت ماتریس متن؛ به عنوان نتیجهٔ نهایی از تلاش خواننده در قرائت از متن. در آخر دریافتیم اگر قسمت‌هایی از *لوامع* را که متعلق به شارح بودن جامی دارد، حذف کنیم، می‌توانیم ادعا کنیم که جامی از جهت عاطفه و شور که اساس باده‌سرایی ابن‌فارض است با او یک‌دله شده و از همین روست که توانسته قدحی بر قدحش بیافزاید و تصویر روحی و کلی شعر ابن‌فارض را احیا کند.

انسجام شعری ابن‌فارض نمودی اساسی از ماتریس متن اوست و ما را از تصاویر جزئی مشترک، از باده‌سرایی مادی (مثل باده‌نوشی، ناهشیاری و...) به تصویری از متن می‌رساند که به جای تصویرِ لایعقلِ (مستانگی در لحظه) باده‌سراییِ مادی، به تصویر لن‌یعقل (مستانگی ابدی) برسیم، ولی جامی به دلیل پرداختن مفصل به هر بیت از انسجام سراسری بازمانده است.

شایان ذکر است که جامی در شرح و تفسیر «بما هو شرح و تفسیر»، متّصف به صفاتی است که می‌توان به تفصیل، ساده‌تر گویی، جزئی‌تر نگری و توجه بیشتر به مخاطب اشاره کرد، لذا چنین ویژگی‌هایی را نباید حمل بر دلالت خاصی در تلقی جامی بدانیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سؤال پژوهش

۱- جامی تا چه حد توانسته هیپوگرام‌های شعر ابن‌فارض را درک و در شرح خود منعکس کند؟

۲- ماتریس باده‌سرایی ابن‌فارض تا چه میزان در برداشت‌های جامی گره‌گشایی شده است؟

فرضیهٔ پژوهش

انتخاب زبان ممزوج به شعر برای شرح باده‌سرایی ابن‌فارض، نشانگر تلاش جامی در انعکاس حداکثری نمودهای هیپوگرامی ابن‌فارض است.
جامی نشانه‌های خوب فهمیدن را دارد ولی فهم خود را به خوبی ارائه نکرده است.

اهداف و ضرورت پژوهش

با توجه به تفاوت مقتضیات خواننده و یک متن قدیمی، ارتباط متن و خواننده، با بازشناسی برداشت‌ها از متن در گذر تاریخ به اوج می‌رسد و هدف این پژوهش آن است که آیا عصریت و فردیت می‌تواند تلقیِ افراد(جامی) را از این موضوع (سرایش در عشق الهی) تحت تأثیر قرار دهد یا نه.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در زمینهٔ تطبیق نظریه‌های مخاطب‌محور در ادبیات عربی و فارسی انجام شده است، ولی پژوهشی در تحلیل اشعار ابن‌فارض بر مبنای محور سوم متن یافت نشد. با این حال نویسندگان دیگری به تحلیل آثار او ـ و به‌ویژه خمریه‌اش ـ پرداخته‌اند که به ما در درک عوامل مؤثر در تفسیرپذیری و دریافت متن کمک می‌کند:
مرادعلی ولدبیگی و جواد سعدون‌زاده (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «ناله‌های شعری ابن‌فارض و کلیتی از عرفان وی»، به بررسی شخصیت شعری ابن‌فارض را پرداخته‌اند.

روح‌الله صیادی‌نژاد و دیگران (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «ناسازوارگی در سروده‌های عرفانی (مطالعهٔ موردپژوهانه: *دیوان کبیر* «ابن‌عربی» و *دیوان* «ابن‌فارض»)»، پس از واکاوی در *دیوان کبیر* ابن‌عربی و ابن‌فارض نتیجه گرفته‌اند که هرچه از عرفان زاهدانه به عرفان عاشقانه گرایش پیدا می‌کنیم، بسامد ناسازوارگی بیشتر می‌شود.

حسین صدقی و نورالدین پیدا (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی خمریات ابن‌فارض و حافظ»، میزان اشتراکات لفظی و معنایی *دیوان* این دو شاعر بررسی و در نهایت این نتیجه برای نویسندگان حاصل شده که می‌توان برخی غزلیات حافظ را با کمی اغراق، شرحی بر خمریهٔ ابن‌فارض دانست.

جواد خانلری و سامان طاهرنژاد (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی عشق و غنای عرفانی در خمریات ابن‌فارض مصری و عبدالقادر گیلان»، عشق غنای عرفانی سلطان‌الاولیاء و سلطان‌العاشقین با توجه به خمریاتشان مورد بررسی قرار داده‌اند.

روح‌الله صیادی‌نژاد و منصوره طالبیان (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن‌فارض»، به بررسی هنجارگریزی معنایی در سروده های مولوی و ابن‌فارض پرداخته شده است.

با وجود مطالعات فراوانی که در زمینهٔ خمریهٔ ابن‌فارض به نگارش درآمده است، مقاله‌ای بر مبنای مخاطب‌محور بودن و یا محور سوم متن یافت نشد؛ لذا در این نوشتار برآنیم که یک جنبه از مباحث نقد مخاطب‌محور را بر شعر مذکور تطبیق دهیم.

همچنین آثار دیگری نیز وجود دارد که ما را در فهم هیپوگرام‌های ثابتِ جامی و ساختار و ریختمان عمومی آثار او رهنمون می‌کند که از جمله آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«جامی و مشکل عشق» نوشتهٔ بهاءالدین اسکندری (۱۳۹۰)، کوشیده تا دیدگاه جامی را به عشق از منظر منظومه‌های عاشقانهٔ او و نیز آثار عرفانی و تحقیقی او مورد واکاوی قرار دهد.

نسرین فقیه ملک‌مرزبان و فرشته میلادی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «نقد و تحلیل گفتمان نقشبندیه در غزل جامی بر اساس نظریهٔ زبان‌شناختی فرکلاف و هلیدی»، تلاش کرده‌اند بر اساس رویکرد مذکور جلوه‌های طریقت تصوفی جامی را در غزلیاتش بازشناسی کنند.

نقد فلسفه از نگاه جامی اثر محمد اسماعیل مبلغ (۱۳۴۳)، با مطالعهٔ این کتاب دلیل برخی از اشعار جامی در ذم عقل و فلسفه روشن می‌گردد.

بحث و بررسی

پیش از بررسی برداشت جامی از باده‌سرایی ابن‌فارض، ابتدا باید به این نکته توجه شود که تمام متون و رباعی‌های جامی در شرح اشعار ابن‌فارض در یک سطح نیستند. با بررسی *لوامع* به نظر می‌رسد که قطعات در بازه‌های زمانی متفاوتی نگاشته شده است، در شرح‌حال‌ها سخنی در رد یا تأیید این موضوع نیافتیم، لیکن قطعات از جهات مختلفی از جمله شور و عاطفه در یک سطح و نوع نیستند.

شاید این نکته لزوماً مؤید نگارش متون و رباعی‌ها در بازه‌های زمانی مختلف نباشد بلکه می‌تواند به موضوع خاصی مربوط باشد؛ به این معنی که جامی با هر موضوعی ارتباط خاصی برقرار می‌کند، لیکن در پاسخ به این سخن باید متذکر چند نکته شد: اول اینکه جامی تکه‌های شروح و رباعی‌ها را جدا جدا آورده است؛ دوم اینکه جامی تکه‌های جداگانه‌ای در ذیل شرح هر یک از ابیات ذکر کرده و نام لامعه، بر آن نهاده است به عبارت دیگر شرح بیت متشکل از شرح به

صورت نثر، چند رباعی و لامعه هست که نشان می‌دهد جامی در شرح و تفصیل هر بیت از باده‌سرایی ابن‌فارض قائل به بخش‌های جداگانه بوده است و بدین ترتیب بخش‌های جدا می‌توانند در زمان‌های مختلفی و جدا از هم نگاشته شده باشند. موضوع سوم این است که در شرح هر بیت، چند رباعی سروده شده است که از حیث الفاظ، سیاق، موسیقی و از همه مهم‌تر شور و عاطفه با یکدیگر به تفاوت‌هایی دارند که با هیچ توجیهی نمی‌توان آن‌ها را در یک بازهٔ زمانی جمع کرد بلکه باید گفت شاعر در شرایط مختلف و متناسب با ارتباط خود با موضوع، شرح خود را نگاشته است. با این توضیحات، روشن است که نمی‌توان تصویر واحدی از برداشت جامی به دست آورد بلکه در حالات مختلف باید آن را تحلیل نمود.

نمودهای هیپوگرام

هیپوگرام یک عبارت، یک کلیشه یا یک مرجعی است که سابقاً در راستای خوانش مرتبط با پیشینه‌های ذهنی جامعه‌شناسی خواننده وجود داشته است و خواننده آن را با خواندن تماثیل شعری، به علت وجود مجموعهٔ کلمات مشابه، به خاطر می‌آورد. هیپوگرام در خواننده تأثیری می‌گذارد که گویا با آن مواجه شده است. بنابراین، اگر هیپوگرام یادآور چیزی باشد، تنها زمانی می‌تواند معنی شعری در ذهن ایجاد کند که بر پایهٔ ساختار لغوی یک ماتریس که دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از تماثیل است، بنا شده باشد. (جواری و حمیدی کندول ۱۳۸۶: ۱۶۴)

هیپوگرام‌های اساسی در باده‌سرایی ابن‌فارض

همان‌طور که نمی‌توان ذهن هیچ کس را خواند و در یابیم که در ذهن آن‌ها چه می‌گذرد، ولی می‌توانیم شخصیت هر فردی را به عنوان نموداری از مجموعهٔ

پس‌زمینه‌ها، فرهنگ‌ها و ذهنیت‌های او درک کنیم. خمریهٔ ابن‌فارض آینهٔ تمام‌نمای اوست؛ آنچه که بدان شهره شده عفاف، صیانت، زهد و آموزش حدیث و فقه است. (ر.ک. الفاخوری ۱۳۸۶: ۵۱۶) این موضوع در تعابیر زیر از ابن‌فارض مشهود است:

وِ اِنْ ذُکِرت فِی الْحَیِّ اَصْبَحَ اَهْلُهُ نَشاوی وَ لا عارٌ عَلَیْهِمْ وَ لا اِثْمٌ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۸۰)

توجه به گناه، به خاطر نبودن می‌خوارگی است که از نشانه‌های زهدگرایی و فقه‌دانی اوست، ضمن اینکه در این‌گونه اشعار همواره زاهدان بابت گناه دانستن می‌خواری مورد عتاب هستند، لیکن در خمریهٔ او بر گناه نبودن آن بیشتر تکیه شده تا توبیخ خشکه مقدّسی زاهدان.

از ویژگی مهم شعر او این است که تعلق به دوره‌ای دارد که شعر صوفیانه از حیث موضوع و شکل مستقل شده بود و لغات، اصطلاحات و موضوعات خاص خود را داشت. (ر.ک. حسّان، بی‌تا: ۴۰۱-۴۰۰) از همین روست که شعر او در نهایت انسجام، در بیان مستانگی و شور توانمند است، اگر در جزء به باده‌سرایی مادی نزدیک می‌شود نیک می‌داند که چگونه در سیاق و ساختار یک چیز دیگر باشد و چنان می‌شود که او را از بزرگ‌ترین سرایندگان شعر صوفیانه در ادبیّات عرب (ر.ک. جودی نعمتی ۱۳۶۷، ج۴: ۳۷۳؛ ر.ک. محمود ۱۹۸۴: ۳) و حتّی پایه‌گذار زبان رمزی[1] در شعر عرب می‌دانند.

از بارزترین و مشهورترین مشخصهٔ او، روحِ به غایت حساس اوست. لطافت روح ابن‌فارض موجب می‌گردید که گاهی مشاهدات سادهٔ روزانه، او را سخت بی‌خود کند، چنان‌که از دیدن کوزه‌ای زیبا در دکان عطاری، به یاد جمال مطلق الهی می‌افتاد و از هوش می‌رفت، یا به هنگام بالا آمدن آب نیل، شب‌ها از آن

1. Symbolism

شکوه و خروش بـه وجـد و طرب درمی‌آمد. سماع در زندگی صوفیانهٔ ابن‌فارض مـعنا و مفهومی گسترده‌ای داشت: گاه آواز خواندن رخت‌شویان ساحل نیل و نوحه‌سرایی نوحه‌گران تا سرودگویی و نـوازندگی کـنیزکان و آوای ناقوس نگهبانان درباری، احوال او را چنان دگرگون می‌کرد و به وجدش می‌آورد که رهگذران نـیز بـه وجـد می‌آمدند و سماعی پرشور درمی‌گرفت و گروهی بی‌هوش می‌افتادند. (جودی نعمتی ۱۳۶۷: ۴۷۳) گویند: «*دیوان* شعر او... به گونه‌ای سروده شـده کـه همراه موسیقی در مجالس سماع صوفیانه خوانده شود.» (ر.ک. جهانبخش ۱۳۷۷–۱۳۷۸: ۱۸) اگر در زندگی روزمره هر چیزی جلوه‌گر جمال الهی است و چنین و چنان او را به وجد می‌آورد پس طبیعی است که در صحبت از «او» جز «او» نبیند و محو «او» باشد.

نمود هیپوگرام‌ها در برداشت جامی

جامی زندگی، شخصیت، حیات اجتماعی و... خاص خود را دارد ولی باید مانند ابن‌فارض ببیند، بشنود، به شوق آید و مست شود. پیش‌زمینهٔ اساسیِ جامی در *لوامع* این است که خود را در مقام شارحی می‌بیند که باید برای مخاطب، شعر ابن‌فارض را تبیین کند و لاجرم باید شرح و نظمی به صورت و معنای نثر بنگارد، این موضوع قسمتی از شرح هر بیت را به خود اختصاص داده است

وِ اِنْ ذُکِرت فِی الْحَیِّ اَصْبَحَ اَهْلُهُ تَشاوی وَ لا عارٌ عَلَیْهِمْ وَ لا اِثْمٌ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۸۰)

مراد ابن‌فارض از «أهل حی» طایفه‌ایست که اهلیت شرب شراب محبت و قابلیت قبول اسرار معرفت را دارا باشند.

آنان که به راه عشق ثابت قدم‌اند در ملک بقا به سرفرازی عَلَم‌اند
مقصود خلاصهٔ وجود ایشان‌اند باقی همه با وجود ایشان عدم‌اند

(جامی، بی‌تا: ۴۴–۴۳)

گاهی مقصود از «حی» قبیلهٔ ارباب محبت و خانوادهٔ اصحاب عشق و مودّت است:

عشاق تو گر شاه و گر درویش‌اند　　چون تیر ز راستی همه از یک کیش‌اند
از خویش، چو عاشق نبود دل‌ریش‌اند　　بیگانه که عاشق است با او خویش‌اند
(جامی، بی‌تا: ۴۴-۴۳)

یا وجود انسان کامل باشد:

هر جا که کند مطرب فرخنده خطاب　　ذکر می عشق تو بر آواز رباب
از ذوق سماع ذکر آن بادهٔ ناب　　عقل و دل و جان من شود مست خراب
(همانجا)

در چنین مواردی که جامی معلمی برای مخاطب خود شده و به بیان جوانب بحث می‌پردازد، گاه از عاطفه دور می‌افتد، اینجاست که گرایش خاص او به گذشتگان به او کمک می‌کند؛ چرا که گفته شده او از گذشتگان به نیکی یاد می‌کند و در تقلید از آنان مهارت در خور تحسینی دارد. (ر.ک. صدقی ۱۳۸۶: ۴۸)

در مواردی دقت کافی در این‌گونه شعرها مبذول نمی‌دارد:

وَلَوْلا شَذاها مَا اهْتَدَیْتُ لِحانِها　　وَ لَوْ لا سَناها ما تَصَوَّرَهَا الْوَهمُ
(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۷۹)

لامعه‌ای با این مضمون می‌آورد:

«هم‌چنان‌که جمال آثاری که متعلق به عشق مجازی است، ظلّ و فرع جمال ذاتیست که متعلق محبت حقیقی است و به حکم «المجاز **قنطرة الحقیقة**» طریق حصول آن و وسیلهٔ وصول به آن؛ زیرا که چون مقبلی را به حسب فطرت اصلی، قابلیت محبت ذاتیِ جمیلِ علی الاطلاق ـ عز شانه ـ بوده باشد و به واسطهٔ تراکم حجب ظلمانیهٔ طبیعت در حیز خفا مانده اگر ناگاه پرتوی از نور آن جمال، از پردهٔ آب و گل در صورت دلبری موزون شمایل، متناسب‌الاعضاء، متماثل‌الاجزاء، رشیق‌القد، صبیح‌الخد، کریم‌الاخلاق، طیب‌الاعراق

شیرین‌کاری، خوش‌سخنی چالاکی　　مرهم نِه داغ هر دل غمناکی
همچون گل نوشکفته دامن پاکی　　ز آلایش دستبرد هر بی‌باکی

نمودن گیرد، هر آینه مرغ دلِ آن مقبل، بر آن اقبال نماید و در هوای محبت او پر و بال گشاید، اسیر دانهٔ او شود و شکار دام او گردد، از همه مقصودها رو بگرداند بلکه جز وی مقصودی دیگر نداند.» (جامی، بی‌تا: ۳۷-۳۶)

شعری که جامی در شرح بیت ذکر کرده، ارتباط عاطفی با بیت ابن‌فارض ندارد، تنها آن را به اقتضای تعلیم و تشریح آورده است، خصوصاً در مصرع «شیرین‌کاری، خوش‌سخنی چالاکی» از حیث کلمات و وزن، دلالت بر طربناکی و شادابی غیرمعنوی دارد، البته از نظر احساس درونیِ خود شعر نیز هم‌خوان نیست، طربناکی این مصرع با مضمون مصرع بعدی: «مرهم نِه داغ هر دل غمناکی» نیز هم‌خوانی ندارد، دلی که این رباعی از آن برخاسته «بشکن‌زنان» است با غمناکی مناسبتی ندارد.

با این حال جامی شرح ممزوج به شعر را برای هنرنمایی انتخاب نکرده است، بلکه ابزاری برای تعبیر دقیق‌تر از باده‌سرایی ابن‌فارض و التیام و آرامش برای فیضان دل بی‌قرارش است، اگر خود را در قالب معلمی، مجبور به شرح قواعد و مباحث می‌بیند، در واقع، مجالی برای دل خود قائل است، از همین‌رو برای تحلیل و بررسی نمود هیپوگرام، در *لوامعِ* جامی، باید آن را به دو بخش جداگانه تقسیم کرد: یک بخش متعلق به کسی است که معلمی می‌کند و نکته و قاعده می‌گوید و بخش دیگر از آنِ خودِ جامی است دیگر نه شرح می‌دهد و نه مخاطبی را می‌بیند، ابن‌فارضی می‌شود یک‌دل و یک‌صدا، که گر شوری نبود با یک «شربنا» و «سکرنا»ی ابن‌فارض چنین شیدا نمی‌شد:

تنها نه منم ز عشق تو باده‌پرست　　آن کیست تو خود بگو از این باده بِرَست
آن روز که من گرفتم این باده به دست　　بودند حریف، می‌پرستان الست
(همان: ۳۷-۳۶)

در واقع، می‌توان گفت: برای بررسی تلقی جامی از باده‌سرایی ابن‌فارض، باید همین قسم مود نظر قرار گیرد چون در آن قسم دیگر، نگاه جامی به شعر ابن‌فارض نیست، بلکه نگاه و رویکرد او به مخاطب است.

جامی با ابن‌فارض پس‌زمینه‌های شخصیتی مشترکی دارد او نیز عارف افتاده حالِ متواضعِ فقه‌دانی بود، که اگر متواضع بود، شاعری درباری و مورد توجه سلاطین و وزرا نیز بود، اگر عارف بود پیشوای طریقت نیز بود[۲] (ر.ک. فقیه ملک‌مرزبان و میلادی ۱۳۹۲: ۱۱۴) با وجود این تفاوت‌ها ـ که می‌تواند تفاوت‌های اساسی در هیپوگرام فردی ایجاد کند ـ می‌بینیم که چگونه همچون عزلت‌گزیده‌ای بی‌چیز، دل‌نازکی می‌کند و با ابن‌فارض یک‌دل می‌شود:

وَ لَمْ یَبْقَ مِنْها فی اَلْحَقیقَةِ اِلاّ اِسْمُ وَ مِنْ بَیْنِ اَحْشاءِ الدِّنانِ تَصاعَدَتْ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۸۰)

جامی می‌گوید:

با عشق توام هوی نماندست و هوس با آتش سوزنده چه سان مانَد خس
از هستی من نشان نمی‌یابد کس مانده است به عاریت مرا نامی بس

(جامی، بی‌تا: ۴۶)

در عرصهٔ کون همدمی نتوان یافت در قصهٔ عشق محرمی نتوان یافت
زان می که حریفان همه خوردند گذشت در غمکدهٔ فلک نَمی‌نتوان یافت

(همان: ۴۷-۴۶)

«و حینئذ مقصود از این بیت اظهار تلهّف و تأسف باشد بر نایافتِ این طائفه و عدم ظهور این کمالات، نه نفی مراتب ولایت و اهل آن نقطة الله هو المستعان.» (همانجا) موضوع عجیبی است که چگونه فردی با مقام و منصب دنیوی (جامی)، با ابن‌فارض ـ که در گوشه‌ای به دور از مردم عزلت گزید و پس از عمری از روی صفای باطن مورد احترام و طلب دعای مردم قرار گرفت ـ چنین همدلی می‌کند شاید بتوان گفت تنها، عرصهٔ عشق بازی است که می‌تواند چنین ویژگی داشته باشد؛ دار و ندارها را همسان کند، صغیر و کبیر را در برابر خود یک‌دل گرداند و فرای هر شخصیت و حیاتی، فردیت‌ها این‌گونه رنگ ببازد.

ماتریس

ماتریس بیان‌کنندهٔ مضمون یا معنای نهفتهٔ سطحی متن است که به واسطهٔ وجود تماثیل متفاوت در آن متن کشف می‌شود. تنها کاری که خواننده باید انجام دهد این است که با مقایسهٔ عمیق این تماثیل، ماتریس را شناسایی کند، کلمه در مقیاس واحد خود، دالّ بر معنایی نیست و تنها یک ماتریس است که در ارتباط با کل متن دارای معنا و مفهوم می‌شود، لذا ماتریس اساس ارجاع نشانه‌ها و معنای متنی است. (جواری و حمیدی کندول ۱۳۸۳: ۱۶۳) در این مقاله توانستیم مقوله‌های نقطهٔ ثقل متن، زبان‌کاوی متن و تصویر متن را به عنوان نشانه‌های کشف ماتریس متن، مورد بررسی قرار دهیم.

نقطهٔ ثقل متن

خمریهٔ ابن‌فارض یک نقطهٔ ثقل دارد که تکیه‌گاهِ ساختار و سرچشمهٔ شعر محسوب می‌شود آنجا که ابن‌فارض را به مستانگی وامی‌دارد و نتیجه آن سکر می‌شود:

شَرِبْنا عَلی ذِکْرِ الْحَبیبِ مُدامةً سَکِرْنا بِها مِنْ قَبْلِ اَنْ یُخْلَقَ الْکَرْمُ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۷۹)

این بیت ذکر حال، بیان اسباب و شرح عاشقی و مستانگی است، و این مستی از نوشیدن مدامة است که موجب مستی و سکر می‌شود، این کلمه ستون شعر است بدون آنکه تکرار شود و لقلقه زبان باشد، لفظ تکرار نمی‌شود.

جامی همانند ابن‌فارض متوجه این موضوع است، مکث بیشتری بر این بیت دارد و رباعی‌ها بدون اینکه درگیر تصنع ناشی از شرح و تبیین شوند، در آوا، واژه‌ها، سیاق و معنی شورانگیز هستند:

روزی که مدار چرخ و افلاک نبود آمیزش آب و آتش و خاک نبود

بر یاد تو مست بودم و باده‌پرست هرچند نشان باده و تاک نبود

***

مائیم ز جام عشق تو جرعه‌کشان بر جرعه‌کشان خود گذر جرعه‌فشان
بر یاد تو آن صبح صبوحی زده‌ایم کز تاک نشان نبود و از تاک‌نشان
(جامی، بی‌تا: ۲۸-۲۷)

شرح نثری او نیز لبریز از شور می‌شود و به شعر می‌گراید: «نوش کردیم و با یکدیگر به دوست‌کامی خوردیم بر یاد حضرت دوست، که روی محبت همه به دوست، شرابی که بدان مست شدیم بلکه به بوئی از آن دست شدیم و این پیش از آفریدن کرم بود که درخت انگور است و مادهٔ شراب مشهور شورانگیز.» (همان: ۲۷)

جامی به سایهٔ واژهٔ مدامة در این ساختار نیز توجه دارد و کاربرد انحصاری آن را درک کرده است هر چند که در زمان او نظریهٔ سایهٔ کلمات مباحث خاص دلالی مطرح نبود. او می‌گوید: «مدامة، خمر را گویند به آن اعتبار که شارب آن، بر آن مداومت می‌تواند نمود.» (همان: ۲۷) مدامة از أدامَ است و أدَامَ الشیءَ یعنی آن چیز را پایدار کرد. ویژگی‌های آواشناختی نیز تداوم و کشش این کلمه را تقویت می‌کند. ابن‌فارض این نام را دوست می‌دارد و از کش آمدن و معنای تداومی که در آن نهفته است لذت می‌برد؛ در این کلمه حرف "م" دوبار تکرار شده است، میم از حروف مجهوره و اشباه لین بوده که از مشخصه‌های تلفظ آن، گردش هوا در فضای دهان است. (ممیزی ۱۳۹۲: ۳۲) همین گردش هوا، به خواننده فرصت می‌دهد تا بیشتر بر روی این کلمه مکث کند، حضور "آ" در میانهٔ این کلمه اوج تجلّی این احساس است، این حرف مدّی که «از آن با عنوان طول دادن آوا یاد می‌شود،» (سعاد ۱۴۳۰ه.ق/ ۲۰۰۹: ۷۵) از یک حالت آرامش و سکینهٔ روحی حکایت دارد و موسیقی آرام آن، این احساس را منتقل می‌کند. (أحمد ۱۹۹۶: ۱۲۴؛ سلیمان‌العبد ۱۹۸۹: ۸۰)

زبان‌کاوی متن

همان‌طور که اشاره کردیم، جامی دریافته است که فقط زبان شعر است که می‌تواند درک و مفهومی گویاتر از خود شعر ارائه دهد، اگر نثر ضرورتِ شرح دادن باشد، وی شعر را برای همدلی و محض دل انتخاب کرده است، آوردن رباعی‌هایی که هم‌معنای همان نثرها هستند، نوعی اطناب است ولی اطناب زبان اصلی باده‌سرایی ابن‌فارض است، وی چهل بیت در وصف کلمه مدامة می‌آورد و این خود عین اطناب است؛ اطناب آینهٔ جوشش و فیضان قلب اوست و شعرش بدون آن ابتر است.

جامی نیز همین مسیر را انتخاب کرده است چنانچه در توضیحی برای ضمیر متکلم مع‌الغیر (شربنا، سکرنا) ابتدا نثری اینگونه می‌آورد:

«هر جزوی از اجزای عالم مظهر اسمی است از اسماء الهی و مجموع عالم مظهر جمیع اسماء، اما بر سبیل تفرقه و تفصیل، و حقیقت انسانیهٔ کمالیهٔ احدیت جمع جمیع مظاهر است، هیچ جزوی از اجزای عالم نیست که مر او را در انسان کامل نموداری نیست لیکن بر سبیل جمعیت و اجمال، گوئیا عالم کتابی است مفصل مبوب، و انسان کامل، انتخاب آن یا فهرست فصول و ابواب آن.» (جامی، بی‌تا: ۳۱)

سپس یک رباعی در همین معنی می‌آورد:

ایزد که نگاشت خامهٔ احسانش ابواب کتاب عالم و ارکانش
بر لوح وجود زد رقم فهرستی در آخر کار کرد نام انسانش
(همان: ۳۲-۳۱)

سپس چنین ادامه می‌دهد: «پس می‌شاید که ایراد "شربنا و سکرنا" بضمیر ما، فوق متکلم واحد از برای اشارت به جمعیت مذکور بوده باشد؛ زیرا که اعیان و ارواح کمل افراد و اقطاب در شرب و سکر این شراب، با شیخ ناظم مشارکت کند و مساهم.» (همان: ۳۲) اینجاست که به هدف خود از این اطناب می‌رسد و اوج می‌گیرد:

تنها نه منم ز عشق تو باده‌پرست　　آن کیست تو خود بگو از این باده برست
آن روز که من گرفتم این باده به دست　　بودند حریف، می‌پرستان الست
(جامی، بی‌تا: ۳۲)

ابن‌فارض قلم رها کرده و آنچه را که از قلبش می‌تراود بی‌محابا به سخن می‌راند:

وَ انْ ذُکرت فی الْحَیِّ اَصْبَحَ اَهْلُهُ　　نَشاوی وَ لا عارٌ عَلَیْهِمْ وَ لا اثْمٌ
وَ مِنْ بَیْنِ اَحْشاءِ الدِّنانِ تَصاعَدَتْ　　وَ لَمْ یَبْقَ مِنْها فی اَلْحَقیقَةِ الاّ اسْمُ
وَ اِنْ خَطَرَتْ یَوْماً عَلی خاطِرِ امْرِیءٍ　　اَقامَتْ بِهِ الاَفْراحُ وَ ارْتَحَلَ الْهَمُّ
(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۸۰)

جامی نیز از بیان آنچه از درونش می‌تراود دریغ نمی‌کند؛ چه اندیشه‌ای که نیاز ببیند آن را شرح می‌دهد و چه شعفی که از خمریهٔ ابن‌فارض به او دست داده باشد، اما شعر ابن‌فارض تنها شوری فراگیر است که شعور و اندیشه را زیر پر و بال خود قرار می‌دهد و آنچه برای مخاطب رخ‌نمایی می‌کند عاطفه و شور مستانگی است:

وَ لَوْ نَظَرَ النُّدْمانُ خَتْمَ انائها　　لأسْکَرَهُمْ مِنْ دُونها ذلک الْخَتْمُ
وَ لَوْ نَضَحُوا مِنها ثَری قَبْرِ مَیِّتٍ　　لَعادَتْ اِلَیْهِ الرُّوحُ وَ انْتَعَشَ الْجِسْمُ
(همانجا)

آوردن چند بیت برای نشان دادن مستانگی ابن‌فارض کافی نیست چون وی در بیان مفاهیم جزئی همانند آنچه که در باده‌سرایی مادی ذکر می‌شود، عمل کرده است. آنچه باده‌سرایی او را از باده‌سرایی‌های مادی متمایز می‌کند بیش از آن چیزی است که در سیاق تجلّی یافته است چه سیاق معنایی باشد چه سیاق لفظی و آوایی. وقتی توجه کنیم که ابن‌فارض چهل‌واره، غرق در مدح و ثنای مدامة است برای ما روشن می‌شود که این فقط از احوالات سکر و مست برمی‌آید.

البته شاید عنوان مستانگی برای تصویر روحی ابن‌فارض رسا و درست نباشد،

او هم مست است هم هشیار؛ و نه مست است و نه هشیار، مستانگی و هشیاری را در هم آمیخته است، او هم مست شرابی است که می‌گوید و هم بر یگانه بودن مدامة هشیار است، بر صرف و نحو وقعی نمی‌نهد ولی بر چهل‌واره گفتن، هشیار است، به بیان بهتر مست در حین هشیاری و هشیاری در حین مستی. متن شعر او نه چپ دارد نه راست، مستقیم در یک مسیر و در نهایت انسجام و در هم تنیدگی سروده شده است، سراسر شعر به یک چیز اشاره می‌کند و همه محو نام مدامة است و این انسجام ما را به معنای نهفتهٔ متن رهنمون می‌کند، اما زبان جامی از این‌گونه انسجام به دور است او در گوشه‌ای تعقلی دارد:

لَها الْبدْرِ کَأسٌ وَ هِیَ شَمْسٌ یُدیرُها هِلالُ وَ کَمْ یَبْدُو اِذا مُزجَتْ نَجْمُ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۷۹)

چنین آورده:

«چون متصدی ادارت این کأس جز أسماء الوهیت و اوصاف ربوبیت که در حدیث وارد است «قلب المومن بین اصبعین من اصابع الرحمن» از آن به أصابع تعبیر رفته نتواند بود، هلال را که مشیر به انگشت ساقی است اشاره بدان توان داشت و اسناد ادارت کأس بدو توان کرد:

این بزم چه بزم است که ارباب کمال نوشند می محبت از جام جمال
بین بر کف ساقی قدح مالامال بدری که بود مدیر آن چند هلال»

(جامی، بی‌تا: ۳۴)

در جای دیگر در کنار همین تعقل، می‌تواند از عاطفه لبریز شود:

«جماعتی مقرّبان حضرت جلال‌اند که بعد از وصول به درجهٔ کمال، حوالهٔ تکمیل دیگران به ایشان نرفت چندان شراب عشق و محبت بر ایشان پیمودند، که ایشان را از ایشان بربودند، غرقهٔ بحر جمع گشتند، از ربقهٔ علم و عقل منخلع شدند، احکام شریعت و آداب طریقت از ایشان برخاست، سکان قِباب عزّت و قُطّان دیار حیرت‌اند. ایشان را از وجود خود آگاهی نبود به دیگری کجا توانند پرداخت:

خوشوقت کسی که می در این خم‌خانه　　از خم و سبو خورد نه از پیمانه
صد بار اگر نیست شود عالم و هست　　واقف نشود که هست عالم یا نه»
(جامی، بی‌تا: ۳۵)

و در جایی دیگر نکته‌ای بدیع می‌یابد و عرضه می‌کند:

«بعداز تعبیر از آن حقیقت به بدر و از محبت به مدامة چون متعطشان بادیهٔ ضلال و گمراهی به شرب راح سلسبیلی محبت الهی و تجرع شراب زنجبیلی مودّت و آگاهی به دستیاری هدایت او توانند رسید، او را کأس آن مدامة توان داشت و جام آن شراب توان انگاشت:

دور مه رخسار تو ای ماه تمام　　جامی است کزو خورم می عشق مدام
از بس که فتاده بی‌خودم ز این می و جام　　می چیست نمی‌شناسم و جام کدام»
(همان: ۳۴)

همان‌گونه که پیشتر بدان اشاره کردیم جامی در هر بیت موضوع واحدی را بیان کرده است که با رویکردهای مختلف آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد و بعضی ابیات را در بازه‌های زمانی مختلف سروده یا تألیف کرده است و به بخش‌بندی شرح هر بیت پرداخته است؛ چراکه یک بخش آن آموزشی است و بخشی از آن دلی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر متن

شعر ابن‌فارض مجموعه‌ای از تصاویر جزئی است، که بسیاری از آن‌ها در باده‌سرایی مادی نیز دیده شده است، تصویرهایی از توصیف گونه‌گون باده و جام و ساغر و مستی. این‌ها همگی از مفاهیم مشترک بین ابن‌فارض نازک‌دل و اعشیِ عربده‌زن[۳] است. شاعر برای وصف عینی و ملموسِ مفهوم عرفانی شراب، به توصیف مظاهر مادی آن می‌پردازد و از خلال تجربهٔ حسی، به وصف جلوه‌های ظاهری باده، با کنایتی رمزآلود پرداخته و این‌گونه پرده از تجربهٔ عرفانی و

روحانی نوشیدن ساغر معرفت در سلوک عارفانه خویش برمی‌دارد. (خاقانی اصفهانی و دیگران ۱۳۹۲: ۱۵) تصویر در زبان شاعرانهٔ او، عنصر بازسازی و ثبت مکاشفه و تجربه‌های عاطفی است از همین‌رو مشبه در اشعار او به عالم ذهنیات مربوط است و مشبه‌به به عینیات. (صیادی‌نژاد و طالبیان ۱۳۹۵: ۸۰)

ابن‌فارض ره منزلگه خود را آنجا از ابونواس‌ها و اعشی‌ها جدا می‌کند که باده را برای خود می‌بینند، و در تصویر کلی شعر آن‌ها باده وسیله است نه هدف، آنچه هدف است خود فرد هست. در واقع، ابن‌فارض خودی نمی‌بیند فقط اشتیاق به محبوب است و بس، از همین‌روست که تصاویر جزئی در نهایت به جای عرضهٔ مستانگیِ «لایعقل»، مستانگیِ «لن‌یعقل» را نمایش می‌دهد، این ماتریس تصویری است که ابن‌فارض به ما نشان می‌دهد.

هر چند جامی در اسلوب کلی نوشتار خود از این الگو تبعیت نمی‌کند، اما در دریافت‌های جزئی خود، به این معنی می‌پردازد. طبیعی است که وقتی مخاطب نقش مهمی در کتابت او دارد، نتواند اثری هم‌سبک مستانگی ابن‌فارض ارائه دهد؛ زیرا وی در دلالت کاربرد لفظ مدامة به این معنی توجه کرده است: «استعمال این لفظ به تداوم مستانگی از آن باده اشاره دارد: مدامة خمر را گویند به آن اعتبار که شارب آن بر آن مداومت می‌تواند نمود.» (جامی، بی‌تا: ۲۷)

علت دیگر این است که اگر ابن‌فارض یک شعر شورانگیز دارد، جامی با هر بیت یک شب شورانگیز ایجاد می‌کند؛ به این معنی که کل شعر برای ابن‌فارض یک واحد کاملاً منسجم است، اما در مورد جامی هر بیت برای او فصلی جداگانه است که عموماً ابتدای فصل را به شیدایی خود اختصاص می‌دهد، اما گاهی تعقل‌هایش نیز مقدمه‌ای بر شورِ او می‌شود:

وَ لَوْ نَظَرَ النُّدْمانُ خَتْمَ انائها لأسكَرَهُمْ مِنْ دُونها ذلک الْخَتْمُ

(ابن‌فارض، بی‌تا: ۱۸۰)

جامی بیان می‌کند:

«می‌تواند بود که مراد ناظم ـ قدس الله سره ـ به «اناء»، دل‌های کاملان و ارواح واصلان بوده باشد... و آن مشاهده، در باطن ایشان تأثیر می‌کند و ایشان را از ایشان می‌رهاند و به مقام بی‌خودی و بی‌نشانی می‌رساند، با آنکه هنوز به احوال باطنی ایشان محقق نشده‌اند و به اخلاق معنوی متخلق نگشته:

آنی تو که از نام تو می‌بارد عشق وز نامهٔ پیغام تو می‌بارد عشق
عاشق شود آن کس که به کویت گذرد گویی ز در و بام تو می‌بارد عشق»

(جامی، بی‌تا: ۵۰-۴۹)

نتیجه

با بررسی و پژوهش بر روی دیدگاه و برداشت جامی از شعر ابن‌فارض از جهت نمودِ هیپوگرام و ماتریس، نتایج زیر حاصل شد:

۱- به دلیل ناهمگونی متون *لوامع* جامی، نمی‌توان نظر واحدی بر کل آن ارائه کرد چون در یک قسم معلمی می‌شود که قاعده و قانون شرح می‌دهد و بخش دیگرش را به خود اختصاص می‌دهد.

۲- پس از بررسی حیات و شعر ابن‌فارض به این نتیجه رسیدیم که شعر وی آینه‌ای از خود اوست؛ چرا که اگر زاهد و فقه خوانده است، اگر متعلق به دورهٔ نضج شعر صوفی است و مهم‌تر از همه اگر روحی حساس دارد، شعر او نیز نمایانگر همه این‌هاست. جامی با وجود پس‌زمینه‌های مشترک با ابن‌فارض همچون عرفان، تواضع و مردم‌داری، فقه‌دانی و... ویژگی‌هایی خاصِ خود را نیز دارد که در اثر او نمود پیدا کرده است مثل شارح بودن، معلم و استاد بودن؛ در چنین مواردی در کسوت معلمی است که توجه او معطوف به تفهیم شاگرد و درگیر بیان جوانب بحث می‌گردد و از عاطفه متن دور می‌افتد. گرایش خاص او به گذشتگان کمک کار اوست تا ابیات و سطور را رام خود کند، ولی نمودهای

این چنینی مختص آن قسمی است که نگاه جامی به مخاطب است، آنجا که نگاه از مخاطب برداشته و معطوف به خود می‌کند، فاصلهٔ شخصیتی بین خود و ابن‌فارض را در هم می‌نوردد و از دربار و جایگاه‌های اجتماعیِ خود دور می‌شود و چون ابن‌فارض، عزلت‌گیر زبان می‌شود، شاید بتوان گفت تنها، عرصهٔ عشق بازی است که می‌تواند فرای هر شخصیت و حیاتی، فردیت‌ها را به این صورت کم‌رنگ کند از همین روست که بجای عنوان گفت‌وگو و تعاملِ متن و خواننده می‌توان از عنوان «جبروت متن» برای ارتباط چنین اثر ادبی با خواننده استفاده کرد.

در بررسی و مطالعهٔ نشانه‌های کشف ماتریس متن، جامی به نقطهٔ ثقل خمریهٔ ابن‌فارض توجه دارد و می‌داند مدامة، تکیه‌گاهِ متن عمود و سرچشمهٔ آن است. جامی در واکاوی زبان متن، فهمیده است که فقط زبان شعر می‌تواند تعبیری نزدیک‌تر از یک شعر ارائه دهد، هرچند آوردن رباعی‌های هم‌معنای نثرها، نوعی اطناب است، ولی این اطناب زبان اصلی باده‌سرایی ابن‌فارض است. جامی نیز همین مسیر را انتخاب کرده است و با یک کلمهٔ ابن‌فارض، از سر وجد و اشتیاق، سطرها و بیت‌ها می‌آورد. جامی سیّالیت و رها بودن قلم ابن‌فارض را درمی‌یابد هر چند تراوشات ذهنی و قلبی را رها کرده، اما از شور فراگیر ابن‌فارض فاصله می‌گیرد و از انسجام و درهم تنیدگی شعر ابن‌فارض خود را به دور می‌کند، اما در معنای نهفتهٔ شعر، انسجام وجود دارد. در تصویر متن نیز شعر ابن‌فارض مجموعه‌ای از تصاویر جزئی است که این تصاویر در نهایت به جای عرضهٔ مستانگیِ «لایعقل»، مستانگیِ «لن‌یعقل» را نمایش می‌دهد، هر چند که جامی در اسلوب کلی نوشتار خود از این الگو تبعیت نمی‌کند، اما در دریافت‌های جزئی خود به این معنی می‌پردازد.

پی‌نوشت

(۱) سارتر اولین منتقد آثار ادبی متأثر از عقاید فلاسفهٔ پدیدارشناسی ـ که نقد مدرن را بر اساس محوریت خواننده بنا نهاد.

(۲) «در هر علمی آن بحر دانش را قدرت تمام عیاری بوده... به تخصیص در علم تصوف که اهل تمییز ایشان را قرینهٔ محی‌الدین عربی می‌خوانند و علمای ماوراءالنهر او را در این علم از شیخ مذکور بهتر می‌دانند.» (مبلغ ۱۳۴۳: د)

(۳) اعشی‌بن قیس: از شاعران دورهٔ جاهی است که اسلام را درک کرده است، اما مسلمان نشد. در اواخر عمر کاملاً نابینا شد. علت تسمیه او به اعشی به خاطر این بوده که چشمانش در شب کم‌سو و نابینا می‌شد. وی از سرایندگان *لمعات* نیز بوده است.

کتابنامه

ابن‌فارض. بی‌تا. *دیوان*. شارح: ناصرالدین محمد مهدی. بیروت ـ لبنان: دارالکتب العلمیة. منشورات محمد علی بیضون.

أحمد، نوزاد حسن. ۱۹۹۶. «دلالات أصوات اللین فی‌القرآن الکریم». *اللسان العربی*. العدد۴۲. صص۱۳۰-۱۰۹.

اسکندری، بهاءالدین. ۱۳۹۰. «جامی و مشکل عشق». *مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۷. ش۲۴. صص۶۸-۳۷.

بارت، رولان و ریمون ماهیو و تزیفطان تودوروف. ۲۰۰۳. *نظریات القراءة من البنیویة إلی‌جمالیة التلقی*. ترجمه و تحقیق: عبدالرحمن بوعلی. الطبعة۱. دارالحوار للنشر والتوزیع.

بهشتی، محمدرضا و زهرا داوری. ۱۳۸۸. «نقطهٔ تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی (هرمنوتیک پدیدارشناسانهٔ هانس ـ گئورک گادامر، پل ریکور و نظریهٔ ادبی جدید)». *نقد ادبی*. س۲. ش۶. صص۵۲-۲۵.

جامی، عبدالرحمان. بی‌تا. *لوامع؛ شرح خمریهٔ ابن‌فارض*. تصحیح حکمت آل آقا. تهران: بنیاد مهر.

جواری، محمدحسین و احد حمیدی کندول. ۱۳۸۶. «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم». *ادب پژوهی*. ش۳. صص۱۷۶-۱۴۳.

جودی نعمتی، اکرم. ۱۳۶۷. *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. ج۴. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

جهانبخش، جویا. ۱۳۷۷–۱۳۷۸. «ترجمه و تحریر جامی از خمریهٔ ابن‌فارض». *آینهٔ میراث*. ش ۳و ۴. صص۲۸–۱۸.

حسّان، عبدالحکیم. بی‌تا. *التصوف فی‌الشعر العربی؛ نشأته و تطوره حتی آخر القرن الثالث الهجری*. القاهره: مکتبة الآداب.

خاقانی اصفهانی، محمد و داود نجاتی و رضا جعفری ترکسلویه. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی بادهٔ عرفانی در شعر حافظ و ابن‌فارض». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. س.۳ ش۹. صص۲۸–۱.

خانلری، جواد و سامان طاهرنژاد. ۱۳۹۶. «بررسی تطبیقی عشق و غنای عرفانی در خمریات ابن‌فارض مصری و عبدالقادر گیلانی». *مطالعات تاریخ و تمدن ایران و اسلام*. س۲. ش۲. صص۸۲–۹۴.

سعاد، حمیتی. ۲۰۱۰م/۱۴۳۱ه.ق. مسرحیة بلال‌بن رباح لمحمد العید آل خلیفة، *مذکرة لنیل شهادة الماجستیر*، اشراف: لمبارکیة صالح. جامعهٔ الحاج لخضر(باتنة).

سلیمان‌العبد، محمدالسید. ۱۹۸۹م. «من صور الإعجاز الصوتی فی‌القرآن الکریم». *المجلة العربیة للعلوم الإنسانیة ـ اللغة العربیة وآدابها. جامعة الکویت*. العدد۳۶.

صدقی، حسین. ۱۳۸۶. «تأثر عبدالرحمان جامی از جلال‌الدین مولوی». *فصلنامه علمی – تخصصی علامه*. ش۱۶. صص۷۰–۴۷.

صدقی، حسین و نورالدین پیدا. ۱۳۹۶. «مقایسه تطبیقی خمریات ابن فارض و حافظ». *نشریهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. ش۴۲. صص۱۵۳–۱۳۳.

صیادی نژاد، روح‌الله و محسن سیفی و منصوره طالبیان. ۱۳۹۱. «ناسازوارگی در سروده‌های عرفانی (مطالعهٔ موردپژوهانه: دیوان کبیر «ابن‌عربی» و دیوان «ابن‌فارض»)». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. ش۶. صص۹۰–۶۱.

صیادی‌نژاد، روح‌الله و منصوره طالبیان. ۱۳۹۵. «بررسی تشبیهات هنجارگریخته در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. دوره ۴. ش۲. صص ۱۰۸–۷۵.

الفاخوری، حنا. ۱۳۸۶. *تاریخ ادبیات زبان عربی*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. چ۷. تهران: توس.

فضل، صلاح. ۲۰۰۲. *مناهج‌النقد المعاصر*. الطبعة الأولی. القاهرة: میریت للطباعة والنشر.

فقیه ملک مرزبان، نسرین و فرشته میلادی. ۱۳۹۲. «نقد و تحلیل گفتمان نقشبندیه در غزل جامی بر اساس نظریهٔ زبان‌شناختی فرکلاف و هلیدی». *مجلهٔ مطالعات عرفان*. ش۱۸. صص ۱۴۶-۱۱۳.

مبلغ، محمد اسماعیل. ۱۳۴۳. *جامی و ابن‌عربی*. تهران: نشر انجمن جامی.

ـــــــــــــــــــ ۱۳۴۳. *نقد فلسفه از نگاه جامی. مجله آریانا*. ش۳و۴. صص۲۷-۱۵.

محمود، عبدالخالق. ۱۹۸۴. *شعر ابن‌الفارض فی‌ضوء النقد الأدبی الحدیث*. الطبعة۳. القاهرة: دارالمعارف.

ممیزی، سعیده. ۱۳۹۲. آیات الحجاب فی‌تفاسیر *القرآن‌الکریم* (دراسة أسلوبیة). *پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس*.

ولد بیگی، مر ادعلی و جواد سعدون‌زاده. ۱۳۹۵. «نامه‌های شعری ابن‌فارض و کلیتی از عرفان وی». *نشریهٔ ادبیات پایداری*. س۷. ش ۱۴. صص ۳۲۸ -۳۰۷.

هولب، روبرت. ۲۰۰۰. *نظریة التلقی*. ترجمه و تحقیق: عزالدین اسماعیل. الطبعة۱. المکتبة الآکادیمیة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Ebn-e Fārez. (n.d.). *Dīvān*. With the Effort of Naseroddīn Mohammad Mahdī. Beyrūt: Dār Al-kotob Al-elmīyat.

Ahmad, Nowzād Hasan. (1996/1375SH). "Delālāt asvāt al-līn fī al-qorān al-karīm". *Al-lesān Al-arabī*. No. 42. Pp. 109-130.

Barthes Roland and et al. (2003/1382SH). *Nazarīyāt al-qarā'at men al-benīvīyat elā jamālīyat al-tolqā.* Tr. by Abdorrahmān Būalī. Syria: Dār Al-havār Lennašr va Al-towzī'.

Behaštī, Mohammad Rezā and Zahrā Dāvarī. (2009/1388SH). "Noqte-ye talāqī-ye hermenotīk-e falsafī va nazarīye-ye adabī". *Naqd-e Adabī*. Year 2. No. 6. Pp. 25-52.

Eskndarī, Bahā'oddīn. (2011/1390SH). "Jāmī va moškel-e ešq". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch*. No. 24. Pp. 37-68.

Al-fāxūrī, Hannā. (2007/1386SH). *Tārīx-e adabīyāt-e zabān-e ārabī*. Tr. by Abdolmohammad Āyatī. 7th ed. Tehrān: Tūs.

Faqīh Malek Marzbān, Nasrīn and Ferešte Mīlādī. (2013/1392SH). "Naqd va tahlīl-e goftemān-e naqšbandīye dar qazal-e jāmī bar asās-e nazarīye-ye zabān-šenāxtī-ye fairclough va halliday". *Motāle'āt-e Erfanī*. No. 18. Pp. 113-146.

Fazl, Salāh. (2002/1421AH). *Manāhej al-naqd al-mo'āser*. 1st ed. Qāhere: Mīrīt Leltabā'at va Al-našr.

Hassān, Abdolhakīm. (n.d.). *Al-tasavvof fī al-še'r al-arbī; naš'atohū va tatavvorohū hattā āxer al-qarn-e alsāles al-hejrī*. Qāhere: Maktabat Al-ādāb.

Holub, *Robert*. (2000/1421AH). *Nazarīyat al-talaqqī.* Tr. by Ezzoddīn Esmā'īl. 1st ed. Qāhere: Almaktabat Al-ākādemīyat.

Jāmī, Abdorrahmān. (n.d.). *Lavāme'; šarh-e xamrīye-ye ebn-e fārez*. Ed. by Hekmat Āl-e Āqā. Tehrān: Bonīyād-e Mehr.

Jahanbaxš, Jūyā. (1998-1999/1377-1378SH). "Tarjeme va tahrīr-e jamī az xamrīye-ye ebn-e fārez". *Āyene-ye Mīrās*. No. 3&4. Pp. 18-28.

Jevārī, Mohammad Hossein and Ahmad kandūl. (2007/1386SH). "Seyr-e nazarīye-hā-ye adabī ma'tūf be xānande dar qarn-e bīstom". *Adab-pažūhī*. No. 3. Pp. 143-176.

Jūdī Ne'matī, Akram. (1988/1367SH). *Dāyerat al-ma'āref-e bozorg-e eslāmī*. 4th Vol. Tehrān: Dāyerat al-ma'āref-e bozorg-e eslāmī.

Mahmūd, Abdolxāleq. (1984/1363SH). *Še'r-e ebn-al-fārez fī zaw' al-naqd al-adabī al-hadīs*. 3rd ed. Qāhere: Dār Al-ma'āref.

Moballeq, Mohammad Esmā'īl. (1964/1343SH). *Jāmī va ebn-e arabī*. Tehrān: Anjoman-e Jāmī.

_____. (1964/1343SH). "Naqd-e falsafe az negāh-e jāmī". *Majalle-ye Ārīyānā*. No. 3 & 4. Pp. 15-27.

Momayyezī, Sa'īde. (2013/1392SH). "Āyāt al-hejāb fī tafāsīr al-qorān al-karīm". *MA thesis, Tarbīyat Modarres University*.

Sa'ād, Hamītī. (2010/1431AH). *Masrahīyyat belāl ebn-e rebāh le-mohammad al-'īd āl-e xalīfe*. Ašrāf: Le-mobārakīyat Sāleh.

Sayyādīnežād, Rohollāh and Mohsen Seyfī and Mansūre Tālebīyān. (2012/1391SH). "Nāsāzvāregī dar sorūde-hā-ye erfānī (Motāle'e-ye mowred-pažūhāne: dīvān-e kabīr-e ebn-e arabī va dīvān-e ebn-e fārez". *Kavoš-nāme-ye Adabīyāt-e Tatbīqī*. No. 6. Pp. 61-90.

Sayyādīnežād, Rohollāh and and Mansūre Tālebīyān. (2016/1395SH). "Barresī-ye tašbīhāt-e hanjār-gorīxte dar sorūde-hā-ye ebn-e fārez va mowlavī". *Pažūheš-hā-ye Adabīyāt-e Tatbīqī*. Year 4. No. 2. Pp. 75-108.

Sedqī, Hossein. (2007/1386SH). "Ta'assor-e abdorrahmān jāmī az jalaloddīn mowlavī". *Majalle-ye Allāme*. No. 16. Pp.47-70.

Sedqī, Hossein and Noroddīn Peydā. (2017/1396SH). "Moqāyese-ye tatbīqī-ye xamrīyāt-e ebn-e fārez va hāfez". *Našrīye-ye Motāle'āt-e Tatbīqī*. No. 42. Pp. 133-153.

Solaymān Al-abd, Mohammad Al-seyyed. (1989/1410AH). "Men sovar al-e'jāz al-sowtī fī al-qorān al-karīm". *Al-majallat Al-arabīyyat Lelolūm-e Al-ensānīyat Al-loqat Al-arabīyyat va Ādābohā. Jāme'at Al-koveyt*. No. 36.

Valadbeygī, Morād Alī and Javād Sa'dūnzāde. (2016/1395SH). "Nāme-ha-ye še'rī-ye ebn-e fārez va kollīyatī az erfān-e vey". *Adabīyāt-e Pāydārī*. No. 14. Pp. 307-328.

Xaqānī Esfahānī, Mohammad and Dāvūd Nejātī and Rezā Ja'farī Tarkslūye. (2013/1392SH). "Barresī-ye tatbīqī-ye bade-ye erfānī dar še'r-e hāfez va ebn-e fārez". *Kavoš-nāme-ye Adabīyāt-e Tatbīqī*. Year 3. No. 9. Pp. 1-28.

Xānlarī, Javād and Sāmān Tāhernežād. (2017/1396SH). "Barresī-ye tatbīqī-ye ešq va qenā-ye erfānī dar xamrīyyāt-e ebn-e fārez mesrī va abdolqāder gīlānī". *Motale'āt-e Tārīx va Tāmaddon-e Irān va Eslām*. Year 2. No. 2. Pp. 82-94.