

دو فصلنامه علوم ادبی

سال ۶، شماره ۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

(صص: ۲۲۲-۱۸۷)

از جهان‌نگری تا کاربرد صنایع بدیعی در غزلیات چهار تن از

شاعران مکتب تصوف*

(با رویکردی به نظریه ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)

ناصر علیزاده^۱

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

کمال راموز^۲

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

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

واژه‌های کلیدی: صنایع بدیعی، شاعران صوفیه، جهان‌نگری، ساختارگرایی تکوینی، سبک عراقی، لوسین گلدمن.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۴/۰۸.

1. E-mail: dr.alizadeh46@yahoo.com

2. E-mail: kamal_ramooz@yahoo.com

(نویسنده مسئول)

مقدمه

در مورد ارتباط بین آفرینش‌های فرهنگی با پدیده اجتماعی نظرات مختلفی از سوی صاحب‌نظران و محققان عرصه علوم انسانی مطرح شده‌است. منتقدانی که طرح چنین مسائلی را نافعی ارزش آثار هنری دانسته‌اند، معتقدند ارزش این آثار درونی و ذاتی است و با تأکید بر استقلال پژوهش‌های ادبی، هر گونه ارتباط آن را با مسائل خارجی رد کرده‌اند. به عنوان مثال می‌توان از پیروان مکتب فرمالیسم^۱ یاد کرد. فرمالیست‌ها «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی، تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). در واقع هدف آنها تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی و رها از همه عواملی بود که در خارج از حوزه متن قرار دارد. و کسانی چون شک洛夫سکی^۲ یکی از سرشناس‌ترین سخنگویان جنبش فرمالیسم «هرگونه تأویل اجتماعی-تاریخی اثر هنری را رد می‌کرد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۴).

در طرف دیگر صاحب‌نظرانی قرار دارند که معتقدند این ارتباط وجود دارد و تأکید می‌کنند که در بررسی‌هایی که بر روی آثار فرهنگی و به طور خاص آثار ادبی و فلسفی انجام می‌شود باید ارتباط آن با پدیده‌های اجتماعی مورد توجه قرار بگیرد. گروه دوم، خود، در قبال این مسئله دو موضع مختلف گرفته‌اند. در نظرگاه اول محققانی که قائل به بازتاب مستقیم و اصطلاحاً «مکانیکی» و «بی‌میانجی» پدیده اجتماعی بر آثار فرهنگی و هنری هستند. این نوع نگرش که متأثر از آراء و نظرات پوزیتیویستی است و با هر گونه چشم‌انداز تاریخی مخالف است و گاه از آن به عنوان «جامعه‌شناسی گری عامیانه» و یا «جامعه‌شناسی سنتی ادبیات» یاد می‌شود، جریان‌هایی را به وجود می‌آورد که در بیشتر موارد نمی‌توانستند از برقراری پیوند ایستای محتوای ادبی، تصویرها و مفهوما با منافع اقتصادی مسلط و آشکار جامعه‌ها فراتر بروند و خود آن جامعه‌ها را نیز پیکرهایی

1. Formalism
2. Viktor Shklovsky

بی حرکت می‌دانستند» (لنار، ۱۳۷۸: ۱۹۳). به عنوان مثال عمده کارهایی را که به نام جامعه‌شناسی ادبیات در کشورمان انجام شده‌است، می‌توان در این دسته قرار داد.^۱ اما در نظرگاه دوّم، اندیشمندانی قرار می‌گیرند که ارتباط بین پدیده‌های اجتماعی و آثار فرهنگی و به طور خاص آثار ادبی و فلسفی را پیچیده و غیر مستقیم می‌دانند و قائل به "میانجی‌هایی" در این ارتباط هستند^۲ که خود این مسئله نیز موجب مطرح شدن مسائل مختلف در همین راستا در عرصه جامعه‌شناسی ادبیات شده‌است. جورج لوکاک^۳ منتقد و زیبایی‌شناس مجاری، به عنوان یکی از برجسته‌ترین اندیشمندانی که در این دسته قرار می‌گیرد، در آثار خود بارها به این مسئله اشاره کرده‌است. او در مقاله‌ای تحت عنوان "درباره پیروزی رئالیسم" می‌نویسد: «مهمترین خطر برای تاریخ، برداشتی بسیار مستقیم از رابطه ایدئولوژی و آفرینش هنری است» (لوکاک، ۱۳۷۷: ۲۲۵).

محققانی که در این جریان قرار می‌گیرند به منظور دوری از هر گونه نگرش یک‌جانبه و سطحی به آثار ادبی و فلسفی، در پی ایجاد ارتباط بین صورت و محتوا و بررسی همزمان لفظ و معنا هستند. در این بین علاوه بر لوکاک که به عنوان "بنیانگذار پسا-فرمالیسم" از او یاد می‌شود، و نیز گلدمن، می‌توان به نام کسانی چون میخائیل باختین^۴ (۱۹۷۵ - ۱۹۱۳) اندیشمند رمانی تبار فرانسوی نیز اشاره کرد.

۱. در بررسی‌های ادبی که در حوزه تاریخ ادبیات و یا به طور خاص تر سبک‌شناسی می‌شود و محققان درصدد ارتباط بین پدیده‌های اجتماعی و آثار ادبی برمی‌آیند، اکثراً این گونه برخورد می‌شود.

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

3. George Lukacs
4. Mikhail Bakhtin

در همین راستا، در این تحقیق سعی بر آن است تا با "مطالعه دیالکتیکی" و رویکردی همزمان به صورت و محتوا و با بهره‌مندی از روش ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن^۱ به بررسی رابطه صنایع بدیعی - به عنوان یکی از اجزای لفظی کلام - با جهان‌بینی شاعران مکتب تصوف پرداخته شود.

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

از نظر گلدمن، اندیشه دیالکتیکی تأکید می‌ورزد که هیچ‌گاه نه عزیمت‌گاه‌های ثابت و قطعی‌ای وجود دارد و نه مسائل قطعاً حل‌شده، ... و اندیشه هرگز مسیر مستقیم را نمی‌پیماید؛ زیرا، هر حقیقت جزئی، معنای راستین خود را نمی‌یابد مگر از رهگذر جایگاهش در یک مجموعه. همان‌گونه که مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت حقایق جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزاء و کل که باید متقابلاً یکدیگر را روشن کنند، نمودار می‌شود (گلدمن، ۱۳۸۱: ۹۹)^۲.

1. Genetic Structuralism method of Lucien Goldmann

۲ لوکاج نیز در تعریف دیالکتیک چنین می‌آورد: «دیالکتیک عالی‌ترین شکل تفکر است. این تفکر دارای دو ویژگی است. نخست، چیزها و اندیشه‌ها را... نه جدا جدا، بلکه با توجه به رابطه‌ی متقابل شان با یکدیگر درمی‌یابد ... دوم، امور را در گردش و حرکت تلقی می‌کند نه ثابت و ساکن» (جورج، ۱۳۷۲: ۶۳).

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

با کشف ساختار معنادار هر اثری، جهان‌نگری نویسنده آن اثر (که در حقیقت باید او را نماینده طبقه‌اش دانست) نیز آشکار می‌گردد. با یافتن جهان‌نگری پنهان هر اثر، می‌توان گفت که کار مطالعه متن از نظر گلدمن به پایان رسیده، حال او باید با توجه به روش دیالکتیکی‌اش، جهان‌نگری موجود در اثر را در ساختار کلیتی عام‌تر قرار دهد. همان گونه که مشاهده می‌شود در اینجا با فرایندی دو مرحله‌ای روبه‌رو هستیم که گلدمن از آن تحت عنوان "دریافت" و "تشریح" یاد می‌کند. «دریافت یعنی شناخت ساختار معنادار اثر، تشریح یعنی گنجاندن ساختار معنادار اثر در ساختار فراگیر اجتماعی. دریافت نتیجه شناخت قوانین درونی ساختار اثر، تشریح در پی گنجاندن دیالکتیکی این ساختار در کلیت تاریخی - اجتماعی به دست می‌آید» (نعیر، ۱۳۷۶: ۷۵). البته باید توجه داشت که «دریافت و تشریح، دو فرایند فکری متفاوت نیستند، بلکه یک فرایند واحدند که به دو چارچوب مختلف مربوط می‌شوند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۶).

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

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

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

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

فضای سیاسی حاکم بر ایران در اواخر حکومت غزنویان به سبب اختلافات و کشمکش‌های داخلی آشفته بود. از طرف دیگر، درگیری‌هایی که بین آنان و ترکمانان سلجوقی روی داد که در نهایت منجر به سیطره سلجوقیان بیابانگرد بر ایران شد و همچنین حملات پیاپی غزها به شمال شرق ایران لطمات جبران‌ناپذیری به جامعه ایرانی وارد کرد. در نهایت بی‌لیاقتی و بی‌تدبیری خوارزمشاهیان که موجبات حمله وحشیانه مغولان را در اوایل قرن هفتم (۶۱۷ هـ) فراهم کرد، تمام بنیان‌های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی جامعه ایران را نابود کرد و عرصه را کاملاً برای پدیدار گشتن ادبیاتی با مبانی فکری جدید و متعاقباً ساختاری جدید آماده ساخت. بنابراین در قرن‌های ششم، هفتم و هشتم شاهد به وجود آمدن آثار ادبی‌ای هستیم که کاملاً متمایز از آثار پیشینیان است. البته باید در نظر داشت

که «گلدمن تأکید می‌کند که بین اثر ادبی و واقعیت اجتماعی پیوند وجود دارد، ولی این پیوند بسیار پیچیده و چند جانبه است. به هیچ وجه پیوند خطی و ساده نیست، آن میانگین که خودش پیدا می‌کند برای این پیوند، جهان‌نگری است...» (پوینده، ۱۳۷۸: ۱۰۱).

با این توضیح اکنون به سراغ سروده‌های چهار تن از شاعران نامدار ادبیات ایران عطار، مولوی، عراقی و حافظ - که متعلق به این برهه زمانی و این مکتب فکری هستند - می‌رویم تا در ابتدا، ساختار معنادار شعر آنان را دریابیم. مطالعه این اشعار، نشان می‌دهد که اجزای زیر، ساختار معنادار دیوان‌های مورد بررسی را تشکیل می‌دهد.

۱. عشق‌گرایی و علو مقام معشوق

یکی از موتیف‌های اصلی شعر این دوره، پرداختن به مسئله عشق، وصف معشوق و بیان احساسات و عواطف درونی شاعر است. در شعر شاعران این مکتب معشوق زمینی و فناپذیر جای خود را به معشوق آسمانی و فناپذیر می‌دهد. در تغزلات قصاید سبک خراسانی - که شاعر مجالی دارد و قبل از مدح ممدوح وصفی از طبیعت و یا توصیفی از معشوق می‌گنجاند - به وضوح مشاهده می‌شود که حال و هوای حاکم بر آن در اکثر موارد بیان‌کننده یک عشق زمینی است و در آن مقام معشوق بسیار پست و نازل وصف می‌شود؛ معشوقی که کاملاً در اختیار عاشق (= شاعر) قرار دارد و حتی اجازه ناز کردن برای عاشق خود را ندارد و در صورت پیش آمدن کدورتی از عاشق خود عذرخواهی می‌کند تا دوباره مقبول نظر واقع شود! (ر، ک، به دیوان فرخی سیستانی ابیات ۴۰۴۸ به بعد). همین سنت شعری - البته با تغییر و تحولاتی در آن - به غزل عاشقانه در قرن ششم و شعر کسانی چون انوری و ظهیر فاریابی می‌رسد و به وسیله سعدی استاد غزل عاشقانه فارسی به کمال می‌رسد.

این در حالی است که در غزل عارفانه، عاشق نه تنها قصد تصاحب و تسلط بر معشوق را ندارد، بلکه «صید بودن [را] خوشتر از صیادی» می‌داند. مقام معشوق آنقدر بالاست که گاه به مقام معبود نزدیک می‌شود و گاه خود معبود و آفریدگار هستی است

که شاعر عاشقانه از او سخن می‌گوید و با اصطلاحات و رموز خاص رایج در بین خودشان او را مورد خطاب قرار می‌دهد. در تبیین و تفسیر جایگاه عشق در این مکتب فکری همین بس که مایه اصلی و جوهر حقیقی عرفان - به خصوص عرفان اشراقی - عشق است. «اهل نظر و عرفان راز آفرینش و سرّ وجود را در کلمه "عشق" خلاصه می‌کنند و عشق را مبنای آفرینش و وجود می‌دانند» (مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۵۳).

از عشق گردون مؤتلف، بی‌عشق اختر منخسف از عشق گشته دال الف، بی‌عشق الف چون دال‌ها
(مولوی: ۲۴)^۱

طفیل هستی عشقند آدمی و پری نیست ارادت‌ی بنما تا سعادت‌ی ببری
(حافظ: ۲/۴۵۲)

عرضه کردم دو جهان بر دل کارافزاده به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(ح: ۳/۴۸)

در نظرگاه این مکتب گل وجود آدمی از می‌عشق الهی سرشته شده است. همچنین امتیاز بشر را بر سایر موجودات عالم در عشق و توان عشق‌ورزی آدمی می‌دانند. این نیروی عظیم است که باعث پالایش نفس انسان از آلودگی‌های دنیوی و صیقل یافتن آینه دل از زنگار غفلت می‌شود و به انسان زندگی جاوید می‌بخشد.

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

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

۱. توضیحی در مورد آدرس بیت‌ها: بیت‌های نقل شده از دیوان مولوی و عراقی شماره ذکر شده شماره بیت در دیوان شاعر است؛ همچنین شماره بیت‌های نقل شده از دیوان حافظ و عطار شماره سمت راست، شماره غزل و شماره سمت چپ، شماره بیت است. همچنین به منظور تکرار نکردن اسم شاعران از حروف اول اسم آن‌ها استفاده شده است. عطار (عط)، مولوی (م)، عراقی (ع)، حافظ (ح). مواردی که از مثنوی مولوی نقل شده با (م) مشخص شده است.

من مست می عشقم هشیار نخواهم شد وز خواب خوش مستی هشیار نخواهم شد

(عراقی: ۲۲۷۶)

چنان بنشست نقش دوست در آینه چشمم که چشم عکس روی دوست می بیند زهر سویی

(ع: ۴۴۶۰)

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

تو که یی در راه عشقش قطره‌ای غرقه در دریای بی‌پایان او

(عطار: ۷/۶۸۷)

گر بدین دریا فروخواهی شدن نیست هرگز روی بیرون آمدن

(عط: ۲/۶۶۲)

۲. عقل ستیزی و برتری عشق نسبت به عقل

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

با اهل مدرسه چو به اقرار نامدم با اهل مصطبه چه به انکار مانده‌ام؟

(ع: ۳۵۵۹)

بس بگشتم که پیرسم سبب درد فراق مفتی عقل درین مسئله لایعقل بود

(ح: ۷/۲۰۷)

خرد که قید مجانین عشق می فرمود به بوی سنبیل زلف تو گشت دیوانه

(ح: ۲/۴۲۷)

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

عقل جزوی آفتش وهمست و ظن زانکه در ظلمات شد او را وطن

(م. مثنوی؛ ۱۵۵۸/۳)

زین قدم وین عقل رو بیزار شو چشم غیبی جوی و برخوردار شو

زین نظر وین عقل ناید جز دوار پس نظر بگذار و بگزین انتظار

(م. م. م. ۴/۳۳۱۲؛ ۴)

با بررسی شعر این دوره مشاهده می شود که «نقد عقل و درماندگی و حقارت آن در

مقایسه با عظمت عشق در بسیاری از غزل ها طرح شده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۹۲).

عقل کجا پی برد شیوه سودای عشق باز نیابی به عقل سر معمّای عشق

عقل تو چون قطره ای ست مانده ز دریا جدا ند کند قطره ای فهم ز دریای عشق

(عط: ۲/۴۵۸، ۱)

عشق را اندیشه نبود زانک اندیشه عصاست قل را باشد عصا یعنی که من اعمیستم

(م: ۱۶۷۳۴)

عقل در شرحش چو خر در گل بخت شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت

(م: م. ۱۱۵/۱)

مشکل عشق نه در حوصله دانش ماست حلّ این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

(ح: ۷/۱۳۶)

بسامد بسیار بالای ابیاتی که با این موضوع و مضمون در دیوان های این دوره

یافت می شود محقق و مخاطب این مکتب شعری را از هر گونه استدلالی بی نیاز می کند.

۳. نادیده گرفتن دنیا و مافیها

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

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

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

همانطور که می‌دانیم تفکر غالب در این مکتب، نادیده گرفتن دنیا و هیچ و پوچ انگاشتن نعمت‌های دنیوی - با درجات متفاوت در مراحل مختلف تکوین تصوّف - است. در آن خرمن که جان من در آنجا خوشه می‌چیند همه عالم و ما فیها به نیم ارزن نمی‌دانم
(عط: ۹/۵۶۴)

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

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

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

همچنین جهان در نظر شاعر این دوره «... به صورت مرحله و فرود آمد نگاه کاروان جلوه می کند که مسافر در آنجا درنگی کوتاه دارد» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۶۳). نظریه مُثُل افلاطون که این دنیا را فقط سایه ای از عالم حقیقت می داند به صورت گسترده ای در اندیشه این شاعران و آثارشان انعکاس یافته است. عاشق (= شاعر) که در این دنیا احساس غربت می کند و پرنده روحش در قفس تن بی قرار است، چشم انتظار لحظه رفتن از این "تنگنای محنت آباد" و "منزل ویران" است و آن را خوش می دارد:

چون ازینجا نیستم اینجا غریب من، غریب چون در اینجا بی قرارم آخر از جایستم
(م: ۱۶۷۳۵)

تا مگر خاکستری گردم به بادی برشوم وارهه زین تنگنای محنت آباد شما
(ع: ۱۴۰۷)

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

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

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

در راه وصال به معشوق - سرچشمه همه کمالات و جمالات عالم خلقت است - از این مرحله نیز درمی گذرند و در مقابل معبود معشوق «از دینی و عقبی» چشم می پوشند و به غیر از «آستان حضرت دوست» همه چیز را نیست می انگارند.

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

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

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

۴. کثرت و ژرف‌شدن اندیشه‌های دینی

با توجه به اینکه شاعران این دوره پیرو مکتب فکری ای هستند که فلسفه وجودی آن بر بنیان افکار دینی استوار است و همچنین به سبب آنسی که این شاعران با قرآن و حدیث دارند،^۱ طبیعتاً اشعار آنان مملو از اندیشه‌های دینی و مسائل فقهی و کلامی است. این اندیشه‌ها چنان در وجود شاعران این مکتب رسوخ کرده، که به انحاء مختلف در جای‌جای شعرشان آشکار است. «تأثیر قرآن کریم و احادیث، هم در غزلیات و هم در مثنوی [مولانا] بسیار زیاد است... لغات و ترکیبات قرآن و احادیث در کلامش مکرر به کار رفته است همچنانکه قصص و مفاهیم قرآن کریم و حدیث را در شعرش پیوسته می‌توان یافت» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۶۸).

استاد فروزانفر در تحلیل اشعار عطار چنین می‌آورد: «نخستین چیزی که از مطالعه آثار عطار محقق می‌گردد احاطه و وسعت اطلاع اوست در علوم دینی بخصوص تفسیر قرآن و حدیث و روایات مذهبی و کتب او مشحون است به مضامینی که از آیات قرآن یا حدیث سرچشمه می‌گیرد» (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۴۸). این مطلب در مورد شاعران دیگر این دوره نیز صدق می‌کند. نمونه‌ای از تلمیحات موجود در شعر شاعران مورد بحث را می‌توان در قسمت صنایع بدیعی مشاهده کرد.^۲ از طرف دیگر شاهد مطرح شدن مسائل

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

۲. البته باید توجه داشت که در این مقاله فقط قالب غزل - که قالب مسلط این دوره است - در بین آثار شاعران مورد بررسی قرار گرفته است که طبیعتاً به علت فضای عاشقانه حاکم بر آن، این تأثیرات بسیار کمتر از اشعار سروده شده؛ مثلاً در قالب مثنوی، از همین شاعران است... «مولوی تنها در مثنوی ... ۶۶۹ حدیث و ۱۱۰۰ آیه استفاده کرده است» (حلی، ۱۳۸۱: ۱۹۱، پاورقی). و همچنین نگاهی گذرا به ابیات آغازین منطق الطیر عطار نیشابوری شاهد این مدعا تواند بود.

کلامی و فلسفی چون قضا و قدر، جبر و اختیار، وحدت وجود، حد و مرز عقل و... با
بسامد بسیار زیاد در شعر این دوره هستیم:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۵. گرایش به غم و اندوه

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

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

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

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

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

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

به طور کلی «حالت‌های شادی و خوشی و سرمستی که در شعر دوره سامانی و غزنوی وجود داشت در شعر این دوره کمتر دیده می‌شود. این حالات به تدریج جای خود

را به غم و اندوه و ناله و شکوه و شکایت داده است و اگر در بعضی اشعار - چون غزل‌های مولوی - حالت شادی سرمستی نیز دیده می‌شود، از نوع طرب و مستی آن دوره نیست» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۵۹). شاعر این دوره از «زخم نهان» و «خون دل» و «فتنه‌ها» [یی که] دامن آخرزمان را گرفته است سخن می‌گوید و مرگ را بهتر از این زندگی می‌داند:

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

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

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

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

ساختار معنادار و جهان‌نگری شاعران مورد بحث

اکنون می‌توان با در کنار هم قرار دادن اجزای اساسی تفکر این شاعران تقریباً به کلیتی منسجم دست یافت. با توجه به فضای سیاسی حاکم بر این دوره و گذشت چند قرن از ورود اسلام به ایران شاهد تغییر و تحولاتی در جامعه و طبیعتاً نوع تفکر و جهان‌بینی شاعران این دوره و متعاقباً آثار ادبی هستیم. تغییر و دگرگونی پیاپی اوضاع زمانه، بی‌اعتباری دنیا را بیش از پیش در نظر این شاعران جلوه‌گر می‌کند، ولی باید در نظر داشت که به علت نفوذ و رسوخ اندیشه‌های دینی در جهان‌بینی شاعران مورد بحث، عکس‌العمل آنها در مقابل ناپایداری و بی‌اعتباری دنیا با گذشتگان تفاوت دارد و در اکثر موارد به نادیده گرفتن دنیا و مافیها به طور کلی می‌انجامد. با توجه به شکست‌های پیاپی که در عرصه اجتماعی متحمل شده‌اند، فضایی حزن‌انگیز بر شعر این دوره حاکم است که از درون غمگین و ذهنیت غم‌پرستانه شاعران حکایت می‌کند. عشق در این جهان‌بینی محوریت دارد؛ البته عشقی که حال و هوای آن متفاوت از عشق زمینی و توأم با وصال

دوره پیش است. در اکثر موارد، دیگر از وصال و شادی خبری نیست و ما با معشوقی انتزاعی، دور از دسترس با مقام و مرتبه ای بالا مواجه هستیم؛ در نهایت نه تنها با علم و فلسفه برخورد می‌شود، بلکه عقل نیز به شدت مورد نکوهش و تهاجم واقع می‌شود. بدین ترتیب که عقل در حل مشکلات و مسائل اساسی بشری عاجز و ناتوان است باید فرد برای رسیدن به سرمنزل مقصود لجام اختیار را کاملاً به عشق بسپارد.

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

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

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

سؤالی که پیش می‌آید این است: تأثیر جهان‌نگری صوفیانه شاعران این دوره در به کارگیری صنایع بدیعی چه بوده است؟ علم بدیع به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با شعر، علمی است که به مباحث زیباشناختی شعر می‌پردازد و از صنایعی سخن می‌گوید که به کارگیری آنها در یک اثر ادبی، سبب تزیین و آراستگی آن اثر می‌شود. با این همه، مطالعه کتاب‌های بدیعی و در کنار آن، دقت در نوع صنایع به کار گرفته شده از سوی

شاعران و نویسندگان در دوره‌های مختلف، گویای این مطلب است که در هر سبک و دوره‌ای، صنایعی خاص در کانون توجه شاعران قرار داشته است؛ همچنانکه معیارهای زیباشناختی اثر ادبی با جایگزین شدن عصری به جای عصری دیگر و اندیشه‌ای به جای اندیشه‌ای دیگر تغییر می‌کند، صنایع بدیعی نیز به عنوان آرایه‌ها و معیارهای زیباشناختی اثر ادبی، دچار تغییر و تحولاتی می‌گردند. پس باید گفت که میان رویکرد به صنایعی خاص در هر دوره با شرایط تاریخی خاص حاکم بر هر دوره، رابطه وجود دارد. به عنوان مثال، در هنگام مطالعه آثار سبک خراسانی شاهد برتری صنایع لفظی نسبت به صنایع معنوی هستیم. در تحقیقی که به همین ترتیب بر روی چهار نفر از شاعران سبک خراسانی انجام گرفت، شاهد کاربرد صنایع لفظی‌ای چون موازنه، انواع جناس، ترصیع، تصدیق و ... با بسامد بالا در مقابل کاربرد کم صنایع معنوی در شعر این دوره بودیم به احتمال قوی تحت تأثیر جهان‌بینی شاعران آن دوره و دید واقع‌گرایانه و بیرونی آنها بوده است.^۱

شاعران قصیده‌سرای سبک خراسانی که در دربارهای مجلل و با شکوه شاهان سامانی و غزنوی زندگی می‌کردند و به لطف صلح‌های گرانی که می‌گرفتند از زندگی مرفه‌ی برخوردار بودند، دارای جهان‌بینی متفاوت نسبت به شاعران دوره‌های بعد - مثلاً دوره مورد بحث در این مقاله - هستند و این تفاوت در جهان‌بینی، به شکلی که بیان شد در شعرشان (در سطح لفظ) نمود پیدا کرده است.

چنین امری را نیز می‌توان به جهان‌بینی شاعران این دوره و چگونگی به کارگیری صنایع بدیعی در شعر آنان تعمیم داد. برای به دست آوردن چنین نتیجه‌ای ابتدا باید به بررسی صنایع به کار رفته در دیوان این شاعران پرداخت و از این طریق، و پس از کشف نوع صنایع به کار گرفته شده و همچنین بسامد این صنایع به رابطه این صنایع و

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

جهان‌نگری شاعران این مکتب پی برد. با مشاهده و بررسی دیوان چهار تن از شاعران این دوره مشاهده می‌گردد که صنایع زیر، با بسامد معین شده برای هر کدام به کار رفته‌اند.^۱

الف: صنایع معنوی

۱. تضاد یا طباق: «در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر بیاورند» (همایی،

۱۳۸۴: ص ۲۷۳).

عطار:

ای به عالم کرده پیدا راز پنهان مرا من کیم کز چون تویی بویی رسد جان مرا

(۱/۳)

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

مولوی:

بزن آب سرد بر رو، بجه و بکن علالا که ز خوابناکی تو همه سود شد زیانی

(۳۰۰۳۸)

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

عراقی:

روزم ار آید به شب بی رخ تو چه عجب؟ وز چگونه بود چون نبود آفتاب

(۱۴۵۸)

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

۲. در اینجا توضیح مواردی ضروری به نظر می‌رسد: الف) به علت زیاد بودن حجم کار و مقدور نبودن بررسی کل دیوان‌ها به این مقدار بسنده شده است؛ عطار ۵۹ غزل، ۵۹۳ بیت؛ مولوی ۴۸ غزل، ۵۱۱ بیت؛ عراقی ۳۴ غزل، ۳۲۳ بیت؛ حافظ ۵۷ غزل، بیت ۴۸؛ ب) انتخاب اشعار طوری صورت گرفته که از قافیه‌های مختلف باشد و کل دیوان را در بر بگیرد. همچنین سعی بر آن بوده که از غزلیاتی که تعداد ابیات آن‌ها از نرم طبیعی آن کمتر یا بیشتر بود- مخصوصاً در دیوان مولانا- استفاده نشود؛ ج) غزلیاتی که در آن ابیات عربی وجود داشت یا کلاً غزل عربی بود در نظر گرفته نشده است.

حافظ:

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

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

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

عطار:

روی نهفته‌ست تیر روی بدادست مهر پشت بدادست ماه هین که رسیدست صبح
۲ مورد و نیز: (۲/۱۱)، (۵/۱۱)، (۲/۱۹۴)، (۸/۲۳۵)، (۳/۳۱۹) و ...

مولوی:

چو پی کبوتر دل به هوا شدم چو بازان چه همای ماند و عنقا که برابرم نیامد
(۸۰۴۶)

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

عراقی:

مرا قبله خم ابروی بتان باشد چه جای مسجد و محراب و زهد و طاعات است؟
(۱۶۰۶)

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

حافظ:

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

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

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

عطار:

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

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

مولوی:

قدح وارم درین دوران میان حلقه مستان ز دست این به دست آن بدین دستان همی گدم
(۱۵۰۶۰)

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

عراقی:

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

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

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

حافظ:

شمع دل دمسازم بنشست، چو او برخاست و افغان ز نظر بازان برخاست، چو او بنشست
(۴/۲۷)

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

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

ای به روی تو عالمی نگران نیست عشق تو کار بی‌خبران
(۶۵۰/۱)

نگران: الف - نگرنده؛ ب - نگران و مضطرب
و نیز: (۴/۲۸۵)، (۷/۴۷۱)، (۱۰/۴۷۱)، (۴/۵۶۴)، (۳/۵۹۱)، (۴/۷۷۹). (۱۰ مورد).

مولوی:

هر آن نقشی که پیش آید درو نقّاش می‌بینم برای عشق لیلی دان که مجنون وار
می‌گردم (۱۵۰۴۸)

مجنون وار: الف - اسم خاص معشوق لیلی؛ ب - دیوانه وار
و نیز: (۳۴۴۰)، (۱۵۰۴۱)، (۱۵۰۶۰). (۸ مورد).

عراقی:

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

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

حافظ:

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

حلقه: الف - حلقه زلف؛ ب - مجموع افرادی که دایره‌وار دور هم نشسته‌اند

و نیز: ۳(۲/۱)، (۷/۴)، (۲/۲۲)، (۷/۲۲)، (۹/۲۲)۲، و ... (۶۱ مورد).

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

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

تلمیح به ماجرای فضیل عیاض «راهزن تبهکار، ناگهان تحت تأثیر آیه‌ای از قرآن کریم چنان صادقانه توبه می‌کند که در اندک مدت در ردیف صدیقان عهد قرار می‌گیرد» (زرّین کوب، ۱۳۷۸: ص ۱۷).

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

مولوی:

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

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

عراقی:

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

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

حافظ:

عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نشست
(۱/۸۰)

تلمیح به آیه ۱۸، سوره فاطر (۳۵) و نیز: (۸/۴)، (۶/۴۰)، (۴/۵۴)، (۵/۷۷)، (۶/۷۷)، (۵/۸۰) و ... (۲۳ مورد).

۶. **مبالغه:** «مبالغه و اغراق آن است که در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده روی کنند. چندانکه از حد عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت انگیز باشد. هرگاه اغراق و مبالغه را به درجه‌ای رسانده باشند که در عقل و عادت، ممکن و باور کردنی نباشد، آن را غلو گوید» (همایی، ۱۳۸۴: ۲۶۲).
عطار:

نیستی چون روی تو هرگز منور آفتاب آفتاب از ذره خورشید رویت نیستی
(۳/۱۱)

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

مولوی:

افلاک از تو سرنگون، خاک از تو چون دریای خون ماهت نخوانم، ای فزون از ماه‌ها و سال‌ها
(۱۳)

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

عراقی:

چنان نالیدم از شوقش که شد بیدار همسایه ز خواب این دیده‌ی بختم نشد بیدار چتوان کرد
(۲۱۷۶)

و نیز: (۲۴۹۵) (۲۵۰۱) (۳ مورد).

حافظ:

شهسوار من که مه آینه‌دار روی اوست تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکبست
(۴/۳۱)

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

۷- **ارسال المثل یا تمثیل:** «آن است که عبارت نظم یا نثر را به جمله‌ای که مثل یا شبیه مثل و متضمن مطلبی حکیمانه است بیاریند» (همان: ۲۹۹).
عطار:

گاه چون پروانه‌ای می‌سوختیم گاه با آن سوختن می‌ساختیم
(۸/۶۷)

مولوی:

گر سیل عالم پر شود هر موج چون اشتر مرغان آبی را چه غم، تا غم خورد مرغ
هوا (۱۵۳)

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

عراقی:

گلیم بخت کسی را که یافتند سیاه سفید کردن آن به نوعی از محالاتست
(۱۶۱۲)

و نیز: (۱۵۱۹) (۳۷۸۷) (۳ مورد).

حافظ:

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر به بند و دام نگیرند مرغ دانارا
(۴/۴)

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

ب: صنایع لفظی

۱. **تجنیس:** در تعریف جناس چنین آمده: « آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند»
(همایی، ۱۳۸۴: ۴۸).

عطّار:

آنچنان جامی که نتوان داد شرح آن به جدّ و جهد خود جم در نیافت
(۶/۱۳۸)

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

مولوی:

گر شعرها گفتند پر، پُر به بود دریا ز دُر کز ذوق شعر آخر شتر خوش می کشد ترحالها
(۲۷)

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

عراقی:

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

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

حافظ:

چو با حبیب نشینی و باده پیمایی به ییاد آر محبگان بیاد پیمارا
(۶/۴)

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

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

عطار:

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

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

مولوی:

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

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

عراقی:

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

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

حافظ:

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

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

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

عطار:

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

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

مولوی:

گیرم که خارم خار بد خار از پی گل می‌زهد
صراف زر هم می‌نهد جو بر سر مثقال‌ها
(۱۸)

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

عراقی:

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

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

حافظ:

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

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

۴. **تصدیق:** رد العجز علی الصدر: صنعتی است «لفظی که در اول بیت و جمله نثر آمده است، همان را به عینه یا کلمه متجانس آن را در آخر بیت و جمله باز آرند» (همایی، ۱۳۸۴: ۶۷). و یا «کلمه‌یی که در آخر بیت آمده است در اول بیت بعد تکرار شده باشد» (همان: ۷۰).

عطار:

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

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

مولوی:

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

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

عراقی:

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

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

حافظ:

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

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

۵. **تضمین المزدوج یا ازدواج:** «آن است که در اثنای نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا

نزدیک به هم بیاورند که در حرف روی یکسان باشند» (همان: ۴۷).

عطار:

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

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

مولوی:

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

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

عراقی:

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

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

حافظ:

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

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

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

عطّار:

آفتاب از ذرّه خورشید رویت نیستی نیستی چون روی تو هرگز منور آفتاب

(۳/۱۱)

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

مولوی:

فکری بدست افعالها، خاکی بدست این مالها قالی بدست این حالها، حالی بدست این قالها

(۱۹)

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

عراقی:

چنان بنشست نقش دوست در آینه چشم که چشم عکس روی دوست می‌بیند زهر سویی
(۴۴۶۰)

و نیز: (۲۱۷۶) (۳ مورد).

حافظ:

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

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

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

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

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

بسامد کاربرد صنایع لفظی و معنوی در شعر شاعران مکتب تصوف در نمودارهای ۱ - ۱ و ۲- نشان داده شده، اما آنچه که از دقت در بسامد به کارگیری این صنایع در شعر شاعران مورد بحث، دریافتی است: اولاً اقتضای فضای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه در این دوره و جهان‌بینی متأثر از افکار درون‌گرایانه موجب افزایش نسبی بسامد کاربرد صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی شده است. به طور تقریبی انواع صنایع معنوی یافت شده ۱۹ مورد و صنایع لفظی ۱۱ مورد بوده است. صنایع معنوی ای چون ایهام، ایهام تناسب، تلمیح، مراعات‌النظیر و ... که در سبک خراسانی کمیاب و حتی نایاب هستند در این دوره با بسامد بالایی به کار رفته‌اند؛ این در حالی است که صنایع لفظی ای چون موازنه، ترصیع، تصدیر و ... بسامد کاربردشان به شدت پایین آمده است. همچنین شاهد برتری نسبی صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی [از نظر درصد کاربرد این صنایع] هستیم. این برتری نسبی و لو چند درصدی زمانی بیشتر معنا پیدا می‌کند که بدانیم که در سبک خراسانی مثلاً در اشعار عنصری بسامد کاربرد

صنایع لفظی بیش از دو برابر صنایع معنوی و در اشعار فرخی بیش از چهار برابر به دست آمده‌است. در ثانی با توجه به اینکه شاعران مورد بحث در دوره ای زندگی می‌کنند که چند قرن از شعر فارسی سپری شده‌است و در این دوره «شاعران به هنرهای گوناگون که هرگز در سبک خراسانی وجود نداشته دست می‌یابند... [و] کتاب‌های مهم بلاغی ما از قبیل ترجمان‌البلاغه و حدائق‌السحر و المعجم ناظر به ادب سبک خراسانی،...» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۶۰) در اختیار شاعران بوده است و به احتمال زیاد مورد مطالعه آنها نیز قرار می‌گرفته، ما می‌بینیم که بسامد کاربرد صنایع بدیعی نسبت به شاعران سبک خراسانی کاهش داشته است^۱ و این دلیلی نمی‌تواند داشته‌باشد جز بی‌توجهی شاعران این مکتب به آرایش‌ها و زیبایی‌های ظاهری کلام.

البته در مورد دوم حافظ را باید استثنا قرارداد، زیرا درصد استفاده از صنایع بدیعی در شعر او بسیار بالاست و نشانگر آن است که حافظ علاوه بر توجه به معنا و مفهوم عالی به جنبه لفظی شعرش نیز اهمیت می‌داده‌است؛ بر روی شعر خود کار می‌کرده، و آن را می‌آراسته است؛ مسئله ای که در میان عارفان شاعر بسیار نادر است.^۲ در اینجا می‌توان با

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

۲. مثلاً کسی مثل مولانا از شاعر بودن و شعر شروندن خود شدیداً احساس نارضایتی می‌کند (ر، ک)، به فیه ما فیه: ص ۷۴). او در غزلیات نیز از گرفتاری در تنگناهای شعر و ارکان عروضی ابراز ناراحتی می‌کند و «قافیه و مغلطه را» «در خور مغز شعرا» می‌داند. علاوه بر این، مواردی چون تکرار ابیات در غزل‌های مختلف (۳۱۵۶-۳۱۵۵ عیناً تکرار شده، و غزل‌های ۵۳۹، ۵۴۰ چهار بیت اولشان یکی است...)؛ همچنین کوتاهی و بلندی غیر متعارف غزل‌های مولانا (مثلاً غزل‌های ۲۷، ۴۸۳، ۱۱۷۰، ۲۹۴۴ به ترتیب شامل ۴۵، ۲۸، ۲۳ و ۴۷ بیت هستند و غزل‌های ۱۶۸، ۱۰۹۵، ۲۱۴۶ فقط ۳، ۳ و ۴ بیت دارند...) گاه سرودن غزل‌های مردّف بدون قافیه (مثلاً غزل ۱۵) و ... همه دلیل بر بی‌توجهی بودن شاعر به مقام شاعری خود و ظاهر شعر هستند. (در مورد عدم التزام «مولانا به موازین زیباشناختی و رعایت‌های لفظی و فنی» ر، ک، به مقدمه‌ی گزیده‌ی غزلیات شمس به قلم استاد شفیع کدکنی ص ۲۷) به این ترتیب کانون توجه شاعر استفاده از شعر به عنوان ابزاری برای بیان مسائل اخلاقی، کلامی و عرفانی (در مثنوی) و بیان شور و شیدایی‌ها و وجد و حال‌ها و به طور کلی ضمیر ناهشیار خود (در غزلیات) است نه اینکه چگونه و در چه قالبی بیان می‌کند چه برسد به اینکه

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

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

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

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

و

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

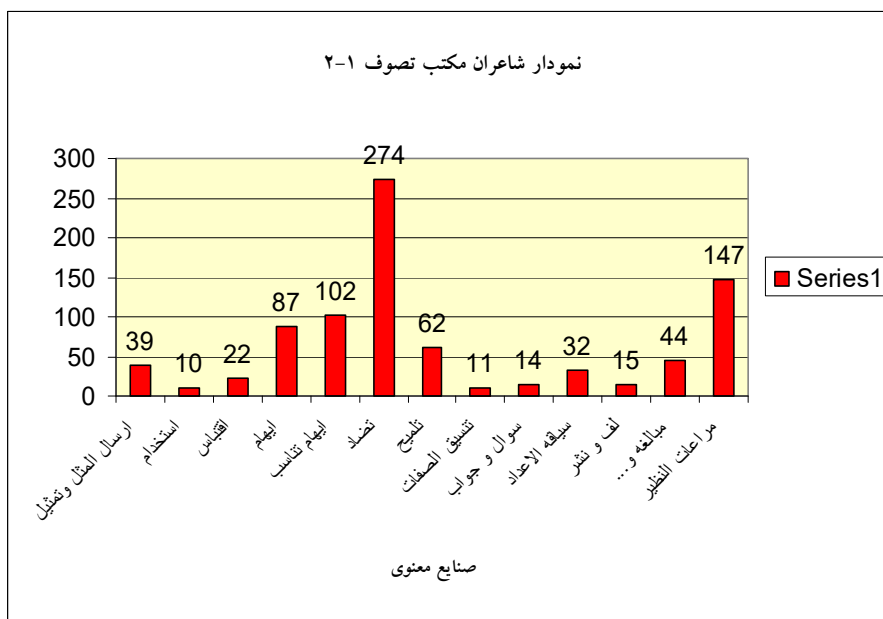
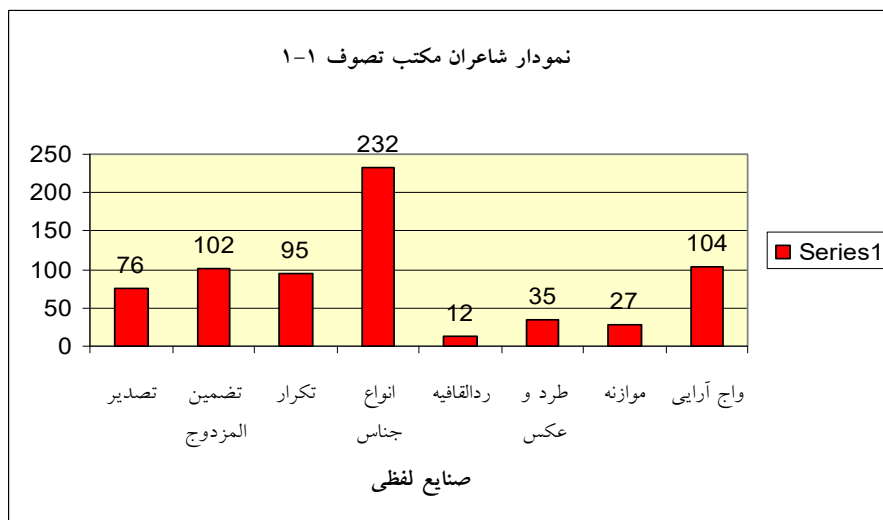
بخواهد شعر خود را حکم و اصلاح کند. و لو اینکه مولانا به طور ذاتی و به علت ممارست‌هایی که در متون شعری داشته، در شعر گفتن استاد است و همیشه به عنوان یکی از ارکان شعر فارسی از او یاد شده است.

نتیجه‌گیری

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

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

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



منابع و مأخذ

۱. قرآن کریم. ترجمه آیت الله مکارم شیرازی. (۱۳۸۹). قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب.
۲. ابوالخیر، ابوسعید. (۱۳۶۶). *اسرارالتوحید*. (تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی). انتشارات آگاه.
۳. احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن (چاپ نهم)*. تهران: نشر مرکز.
۴. انوری، حسن. (۱۳۸۲). *صدای سخن عشق (چاپ هشتم)*. تهران: انتشارات سخن.
۵. پاسکادی، یون. (۱۳۸۱). *ساختارگرایی تکوینی و لوسین گلدمن (ترجمه محمد جعفر پوینده)*، در *مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات (چاپ سوم)*. تهران: نشر چشمه.
۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی (ج دوم)*. تهران: نشر سخن.
۷. پوینده، محمد جعفر. (۱۳۷۸). *نگاهی به جامعه شناس ادبیات. در مجموعه تا دم آخر*. (به کوشش سیما صاحبی). تهران: نشر چشمه.
۸. جورج، امری. (۱۳۷۲). *جورج لوکاج*. (ترجمه عزت الله فولادوند). تهران: نشر سمر.
۹. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *دیوان (چاپ ششم)*. به اهتمام غنی - قزوینی. تهران: باقرالعلوم.
۱۰. ----- (۱۳۸۲). *دیوان (چاپ سی و چهارم)*. (به کوشش خطیب رهبر). تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
۱۱. حلبی، علی اصغر. (۱۳۸۱). *تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی (چاپ دوم)*. تهران: انتشارات سخن.
۱۲. خرماشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۱). *حافظ نامه (چاپ چهارم)*. تهران: انتشارات علمی - فرهنگی و سروش.
۱۳. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *باکاروان‌حله (چاپ یازدهم)*. تهران: انتشارات علمی.
۱۴. ----- (۱۳۷۸). *صدای بال سیمرغ*. تهران: انتشارات سخن.
۱۵. زمانی، کریم. (۱۳۷۷). *شرح مثنوی معنوی (چاپ پنجم)*. تهران: انتشارات اطلاعات.
۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *گزیده غزلیات شمس (چاپ شانزدهم)*. تهران: انتشارات امیر کبیر.
۱۷. ----- (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. تهران: انتشارات آگاه.
۱۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع (چاپ یازدهم)*. تهران: انتشارات فردوس.
۱۹. ----- (۱۳۸۳). *نقد ادبی (چاپ چهارم)*. تهران: انتشارات فردوس.
۲۰. ----- (۱۳۷۴). *سبک‌شناسی شعر (چاپ هفتم)*. تهران: انتشارات فردوس.
۲۱. عطار نیشابوری؛ فریدالدین. (۱۳۷۱). *دیوان*. (به کوشش تقی تفضلی). تهران: انتشارات علمی - فرهنگی.
۲۲. ----- (۱۳۸۲). *منطق‌الطیر (چاپ نوزدهم)*. (به کوشش صادق گوهرین). تهران: انتشارات علمی - فرهنگی.
۲۳. عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۲). *کلیات عراقی (چاپ هفتم)*. (به اهتمام سعید نفیسی). انتشارات کتابخانه سنایی.
۲۴. غلام‌رضایی، محمد. (۱۳۷۷). *سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: نشر جامی.
۲۵. غنی، قاسم. (۱۳۴۰). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (چاپ دوم)*. تهران: انتشارات زوآر.

۲۶. فرخی سیستانی. (۱۳۶۳). دیوان. (به اهتمام محمد دبیر سیاقی). تهران: انتشارات زوآر.
۲۷. فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۷۴). شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری (چاپ دوم). تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۸. گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). کل و اجزا- فصل اول از بخش نخست خدای پنهان- (ترجمه محمد جعفر پوینده)، در جامعه، فرهنگ، ادبیات. (چاپ سوم). تهران: نشر چشمه.
۲۹. ----- (۱۳۷۱). جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان). (ترجمه محمد جعفر پوینده). تهران: نشر هوش و ابتکار.
۳۰. لئار، ژاک. (۱۳۷۸). جامعه شناسی ادبیات و شاخه های گوناگون آن (ترجمه محمد جعفر پوینده). در مجموعه تا دام آخر. (به کوشش سیما صاحبی). تهران: چشمه.
۳۱. لوکاچ، جورج. (۱۳۷۷). درباره ی پیروزی رئالیسم. (ترجمه محمد جعفر پوینده). در مجموعه درآمدهای بر جامعه شناسی ادبیات. تهران: انتشارات نقش جهان.
۳۲. لووی، میشل و نعیر، سامی. (۱۳۸۱). مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن. (ترجمه محمد جعفر پوینده). در مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات. تهران: نشر چشمه.
۳۳. ماکوزه، هربرت. (۱۳۸۱). چند نکته کلی درباره لوسین گلدمن. (ترجمه محمد جعفر پوینده). در مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات. تهران: نشر چشمه.
۳۴. مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۵). مکتب حافظ (چاپ دوم). تهران: انتشارات توس.
۳۵. مولوی بلخی، جلال الدین. (۱۳۸۱). فیه مافیه (چاپ نهم). (تصحیح بدیع الزمان فروزانفر). تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۶. ----- (۱۳۶۳). غزلیات شمس (جلد سوم). (تصحیح بدیع الزمان فروزانفر). تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۷. ----- (۱۳۸۵). مثنوی معنوی (چاپ هشتم). (به کوشش عبدالکریم سروش). (۲جلد)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۸. نعیر، سامی. (۱۳۸۱). صورت و فاعل در آفرینش فرهنگی. (ترجمه محمد جعفر پوینده). در مجموعه جامعه، فرهنگ، ادبیات. تهران: نشر چشمه.
۳۹. همایی، جلال الدین. (۱۳۸۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی (چاپ بیست و چهارم) تهران: نشر هما.
۴۰. ----- (۱۳۸۵). مولوی نامه (مولوی چه می گوید) (چاپ دهم). تهران: انتشارات هما.
۴۱. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۹). چشمه روشن. تهران: انتشارات علمی.