Techniques of Defamiliarization in Ibn Farez's *Mimmyyeh*

Saeed Ghasemi Porshokooh[*]
Shirzad Tayefi[**]

Abstract

The mysticism language is vague and alien with the standard language and the mind of the reader. This alienation is the result of a process in which the speaker transforms the language and concepts into mystical levels and this is itself a means of monopolizing these concepts to stay hidden from people's eyes. In other words, the mystic language is transformed and obscures the familiar language that is accessible to everyone, and it can be said that mysticism requires defamiliarization. That is why some simple concepts for the reader become complex and vague. With the emergence of new theories, including formalism that emphasizes the text itself as a sufficient factor, it is possible to gain a better understanding of the text itself and its content through careful consideration of the text and its structure. The present analytical study seeks to investigate some of the factors that led to defamiliarization in Ibn al-Farez's *Mimmyyeh* and its purpose is to better understand the structure and consequently the content of this ode. The results of the study show that the poet has taken some of the factors in the structure of the ode intentionally. By careful analysis, it is possible to find the hidden layers, which are guides to its content, and see the familiarization efficiency in the formalistic reading of mystical works that are mostly used to obscure mystical concepts. In fact, defamiliarization is a tool of ambiguity of simple mystical concepts.

Keywords: Literary Criticism, Formalism, Defamiliarization, Mimmyyeh, Ibn Farez

[*] PhD in Persian Language and Literature, Allameh Tabatae'i University, Tehran, Iran

[**] Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabatae'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author Email: sh-tayefi@yahoo.com)

نشریهٔ علمی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
نوع مقاله: پژوهشی
سال چهاردهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ٤٥، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۱۸۸-۱۷۱
Doi: 10.22108/JPLL.2021.122627.1478

شگردهای آشنایی‌زدایی در میمیهٔ ابن‌فارض

سعید قاسمی پُرشکوه*
شیرزاد طایفی**

چکیده

اصولاً زبان عرفان، زبانی مبهم و با زبان معیار و ذهن خواننده بیگانه است. این بیگانگی حاصل فرایندی است که گوینده با دگرگونی زبان و مفاهیم در سطوح عرفانی انجام می‌دهد و این خود، ابزاری برای انحصار این مفاهیم است تا از دیدهٔ نااهلان پوشیده ماند؛ به عبارتی، زبان عارفْ دگردیسی‌یافته است و زبان آشنای فهم‌پذیر برای همگان را مبهم می‌کند. می‌توان گفت عرفان آشنایی‌زدایی را اقتضا می‌کند و بدین ترتیب، مفاهیم ساده برای خواننده پیچیده و مبهم می‌شود؛ اما با پیدایش نظریه‌های جدید، ازجمله فرمالیسم که بر خودبسندگی متن تأکید دارد، می‌توان با دقت در متن و ساختار آن، به شناخت بهتر و بیشتر متن و محتوای آن دست یافت. این مقاله به‌روش تحلیلی، درپی بررسی برخی از عواملی است که باعث آشنایی‌زدایی در خمریهٔ ابن‌فارض شده است. هدف این پژوهش، شناخت بهتر ساختار و محتوای این قصیده است. سرانجام مشخص می‌شود که شاعر برخی از عوامل را به‌عمد در ساختار قصیدهٔ خود رعایت کرده است؛ با کشف و دقت در آنها، می‌توان ساختار و فرم شعر را تحلیل کرد و به لایه‌های پنهانی آن پی‌برد که خود رهنمونی به محتوای آن است؛ به این ترتیب، می‌توان کارایی آشنایی‌زدایی را در خوانش فرمالیستی آثار عرفانی مشاهده کرد که بیشتر برای مبهم‌کردن مفاهیم عرفانی کاربرد دارد. درواقع، آشنایی‌زدایی یکی از ابزارهای ابهام و پیچیدگی مفاهیم سادهٔ عرفانی است.

واژه‌های کلیدی

نقد ادبی؛ عرفان؛ فرمالیسم؛ آشنایی‌زدایی؛ خمریه؛ ابن‌فارض

* دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، Saeedghpo@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، taefi@atu.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۲/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۲/۲۱

۱ـ مقدمه

«خمر» در ادب عربی و فارسی، ازجمله درون‌مایه‌های رایج شعری است. با نگاهی به تاریخ ادبیات فارسی و عربی مشاهده می‌شود که از عهد پیش از اسلام و در اشعار جاهلی (مثل شعر أعشی کبیر)، استفاده از این موضوع مرسوم بوده است؛ اما به‌دلیل محدودبودن شعر عهد جاهلیّت (یا حتی اشعار شاعران مسلمان) به مفاخرات و حماسه‌واره‌ها، اشعار حوزهٔ باده‌گساری و خمریه بیشتر برای اهداف دیگری ازجمله فخر استفاده می‌شد؛ درنتیجه وصف خمر یکی از اغراض شعری یا فنّی مستقل به شمار نمی‌رفت؛ همچنین در شهرهایی از جنوب و شرق حجاز ـ مانند یثرب، طائف، خیبر، وادی‌القُری ـ زراعت مرسوم بود و کشاورزی در آنها رونق داشت؛ بنابراین عجیب نیست که شاعران عهد جاهلیّت به موضوع‌هایی مانند وصف باده و باده‌گساری و نیز تشریح و تصویر بزم‌های باده‌گساری می‌پرداختند. با ظهور اسلام و تمرکز جمعیت‌های پراکندهٔ عرب‌های اطراف کعبه و شهر مکه، همچنین به‌سبب آشنایی با تمدن‌هایی مثل ایران و روم در غزوات و اسارت برخی از یهودیان و مسیحیان و یا همزیستی اعراب با آنان، فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر به دین اسلام وارد شد؛ اما شاید به‌دلیل اجرای سخت احکام اسلام و نهی الهی، اشعار شاعران متمدنِ قرون اولیهٔ هجری قمری، از معانی مرسوم در عهد جاهلیّت خالی ماند. با این حال، وصف حالات باده‌خواری و اوصاف مجالس میگساری، از زمان شکل‌گیری حکومت اموی کم‌کم افزایش یافت؛ حاکمان اموی خود نیز شراب‌خوار بودند و در اوصاف خمر شعر می‌سرودند؛ چنانکه دو بیت یزید بن معاویة بن أبی‌سفیان در وصف باده مشهور است. با سقوط حکومت اموی و روی کار آمدن عبّاسیان، خلفا علاوه‌بر شاعر و اهل ادب بودن، شاعرپرور نیز بودند. «از همین دوره بود که خمریه‌گویی نیز آغاز شد و وحدت موضوعی پیدا کرد» (رک. الفاخوری، ۱۳٦۱: ۲۹٦)؛ نیز در همین عصر بود که ابونواس اهوازی ظهور کرد و می و شراب، مهم‌ترین درون‌مایهٔ دیوان او شد. اندک‌اندک این مفهوم به حوزهٔ تصوف و عرفان نیز راه یافت و کسانی مانند عفیف‌الدّین تلمسانی، ابوالحسن ششتری و مهم‌ترین آنان، ابن‌فارض مصری ظهور کردند. قصیدهٔ خمریهٔ ابن‌فارض شاید یکی از مهم‌ترین قصاید عرفانی است که در طول تاریخ ادب عرفانی فارسی و عربی تأثیرگذار بوده و البته تأثیر آن، به‌ویژه در ادب فارسی بسیار بیشتر نمایان است (رک. نیکلسون، ۱۳۵۸: ۱۳۵). در طول زمان، شاعران عرب و ایرانی بسیاری به این قصیده توجه داشته‌اند؛ حتی برخی اشعار خود را با توجه به این قصیده سروده‌اند و بسیاری از شارحان نیز به شرح آن پرداخته‌اند و یا در شرح متون دیگر عرفانی، بدین قصیده ارجاع و اشاره داشته‌اند؛ ازاین‌رو، بعضی آن را «موجب غنای ادبیات رمزی در ادب عربی» (فرّوخ، ۱۹۸۹ م، ج ۳: ۵۲۰) و «نمونهٔ کمال رموز خمری در ادب صوفیانه» دانسته‌اند (جودة نصر، ۱۹۷۸ م: ۳٦٦).

با وجود اهمیت بسیار خمریهٔ ابن‌فارض، هنوز بسیاری از جنبه‌های آن مغفول مانده است و می‌توان با خوانش‌های مختلف به ابعاد تازه‌تر و متفاوتی از آن دست یافت. یکی از نظریه‌هایی که می‌توان با آن به بررسی این قصیده رفت، فرمالیسم روسی است که بیشتر به شکل و فرم متن توجه دارد. در این مقاله، به خوانشی فرمالیستی و توجه خاص به «آشنایی‌زدایی» در ساختار قصیدهٔ یادشده پرداخته می‌شود. در نظریهٔ فرمالیسم، محتوا یکسره بیکار نیست و به همین سبب با این نظریه به محتوای قصیده نیز توجه می‌شود؛ بنابراین مسئلهٔ اصلی این پژوهش، آشنایی‌زدایی است و اینکه نشان دهد چه شگردهایی از آشنایی‌زدایی در شکل و فرم این قصیده رعایت

شده است و شاعر با چه زمینه‌هایی به آشنایی‌زدایی در خلق خمریهٔ خود دست زده است. در این باره پرسش زیر را می‌توان مطرح کرد: مهم‌ترین ابزارها یا شگردهای آشنایی‌زدایی در خمریهٔ ابن‌فارض چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت مهم‌ترین ابزارها و شگردهای آشنایی‌زدایی در خمریه عبارت است از: متناقض‌نما؛ نماد؛ انتخاب وزن؛ بحر؛ قافیه؛ تعداد ابیات.

۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

بسیاری به قصیدهٔ خمریهٔ ابن‌فارض از آغاز سرایش توجه داشته‌اند و شارحان بسیاری بر آن شرح نوشته‌اند که شرح نابلسی، سیّد علی همدانی و جامی از آن جمله است. مقالات بسیاری نیز درباب خمریه نوشته شده است که به برخی از آنها در متن این مقاله اشاره می‌شود و در بخش منابع نیز ذکر شده است؛ از آن جمله است: مقالهٔ «تحلیل خمریهٔ ابن‌فارض با تکیه بر مشارب‌الأذواق» از نجّاریان و مختاری (۱۳۹۵)؛ «مقایسهٔ تطبیقی خمریات ابن فارض و حافظ» از صدقی و پیدا (۱۳۹٦)؛ «ترجمه و تحریر جامی از خمریهٔ ابن فارض» از جهانبخش جویا (۱۳۷۸)؛ «بررسی باده در مثنوی مولانا با نگاهی به خمریهٔ ابن‌فارض» از مریم شریف‌نسب (بی‌تا) و... .

چنانکه مشاهده می‌شود، در بسیاری از پژوهش‌ها، مؤلفان به قصیدهٔ خمریه یا میمیهٔ ابن‌فارض از دیدگاه عرفانی پرداخته‌اند و مباحث عرفان نظری را در آن پیگیری کرده‌اند. تاکنون کتاب یا مقاله‌ای با رویکرد فرمالیستی و آشنایی‌زدایی دربارهٔ قصیدهٔ یادشده نوشته نشده و این مطلب، بیانگر تازگی عنوان این مقاله است؛ ازاین‌رو، انجام این پژوهش ضرورت می‌یابد.

۲ـ مبانی نظری

۲ـ۱ آشنایی‌زدایی

مفهوم آشنایی‌زدایی در ادبیات، بدیهی است و به توضیح دوباره نیاز ندارد؛ اما بازگویی آن برای سامان‌دادن به این پژوهش لازم است. آشنایی‌زدایی در تعریف ساده عبارت است از همهٔ فنونی که باعث برجستگی زبان و ادبی‌بودن اثر می‌شود. آشنایی‌زدایی، چنانکه از نامش پیداست، آشنا را غریبه می‌کند و می‌توان گفت «باورها و مفروضات ما دربارهٔ جهان و روح و ماهیّت واقعیت را به چالش می‌کشد» (Bennett & Royle, 2004: 35). درواقع، «این مفهوم فرایندی را توصیف می‌کند که در مورد انواع مختلف ادبیات معتبر بود و ادبیات را از سایر وجوه کلامی متمایز ساخت» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳). فرمالیست‌ها معتقدند واژهٔ کلیدی در پژوهش‌های آنان، همین آشنایی‌زدایی است و آن را «جوهر ادبی‌بودن اثر» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰) می‌دانند. واضع اصطلاح و مفهوم آشنایی‌زدایی، ویکتور شکلوفسکی (۱۹۸٤-۱۸۹۳ م.)، از اعضای مهم مکتب فرمالیسم روسی است (Cuddon, 2013: 192). شکلوفسکی این مفهوم را در مقالهٔ نخست خود با عنوان «هنر به‌مثابهٔ فن و شگرد» در سال ۱۹۱۷ میلادی معرفی کرد و بعدها آن را در نظریهٔ نثر (Theory of Prose) خود تجدید چاپ کرد و دوباره آن را فن و هنری تبیین کرد که باعث تجدید ادراک و ادراک دوباره می‌شود. در مقالهٔ شکلوفسکی (۱۹۱۷ م.) به نظر می‌رسد که آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی در زبانِ امثال یاکوبسون و تینیانوف (رک. احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ٤۷)، بیشتر واسطهٔ بین هنر و زندگی است (*Viktor Shklovsky; A Reader*, 2017: 25)؛ یعنی با این فرایند، زندگی روزمره را از روزمرگی

خارج و آن را هنری می‌کنیم؛ چون معمولاً به‌سبب پدیدهٔ عادت از جنبه‌های هنری پدیده‌ها غافل هستیم. درواقع، ادراک ما ممکن است گرفتار عادت و درنتیجه فرایند درک ما کندتر شود؛ اما این وظیفهٔ هنر است که با تجدید توانایی‌مان در تجربهٔ امور، به ما در کشف دوبارهٔ جهان یاری رساند.

شِلی نیز دربارهٔ عقاید رمانتیک‌ها می‌گفت: «اعتقاد بر این است که زبان شاعرانه تاحدودی عجیب و غریب است... و رمانتیک‌ها به‌دنبال آن‌اند که حجاب از زیبایی پنهان جهان بردارند و اشیای آشنا را مانند اشیای ناآشنا نمایند!» (Shelley, 1994: 642). شکلوفسکی نیز (برخلاف یاکوبسن) معتقد است که زبان ادبی و شعر، اصولاً با زبان روزمره تفاوت دارد که وی این زبان روزمره را «بی‌روح» می‌خواند (*Viktor Shklovsky; A Reader*, 2017: 23). زبان آشنایی‌زدایی، «تصویری و استعاری» (Figurative language) است؛ زیرا این زبانِ تصویری و استعاری قابلیّت آشنایی‌زدایی جهان واقع را دارد که دراصل، آن را با تعابیری مانند تصویرسازی دوباره (Refigure)، دوباره شکل‌دادن (Reform) و تغییر بنیادین (Revolutionize) یاد می‌کنند (Bennett & Royle, 2004: 80)؛ بنابراین، آشنایی‌زدایی یک شیوهٔ زیبایی‌شناختی و نوعی دگردیسی (Deformation) است که این دگردیسی همان «تبدیل صورت و شکل» (Transformation) و روشی برای مشخص‌کردن روابط درون‌متنی (Intertextual relations) است و اغلب برای توصیف عمومی ادبیات در نظر گرفته می‌شود (*A Companion to Literary Theory*, 2018: 44-45).

آشنایی‌زدایی با مفهوم برجسته‌سازی و ادبیّت (Foregrounding and Literariness) نیز کاملاً در پیوند است (Cuddon, 2013: 193) و درواقع تعریف اثر ادبی را در فرم منحصر می‌کنند (همان: ٤٠٢)؛ به عبارتی، مفهوم آشنایی‌زدایی «دربارهٔ شکل بیان ادبی ازسوی فرمالیست‌ها مطرح شد» (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ٤٧) و با این فرایند، در شکل بیان مطلب، «تازه‌سازی و نوسازی، غریب‌سازی و متفاوت‌کردن از چهرهٔ شناخته و آشنا» (Cuddon, 2013: 192) روی می‌دهد.

برای آشنایی‌زدایی تعریف‌های بسیاری ارائه شده است. در یک تعریف کلی می‌توان گفت «آشنایی‌زدایی، دیدن جهان با چشمان دیگر است» (*Viktor Shklovsky; A Reader*, 2017: 334). این تعریف، همان سخن سهراب سپهری است که توصیه می‌کند: «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید. واژه‌ها را باید شست» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۸٤)؛ اما در این تعریف نیز می‌توان استثنا آورد و گفت: «آشنایی‌زدایی تنها یک شیوهٔ دیدن تازه نیست؛ بلکه رؤیای یک جهان تازه است» (*Viktor Shklovsky; A Reader*, 2017: 334). این سخن یعنی نویسنده، مخاطب یا منتقد در اثر هنری درپی خلق دنیایی تازه و دیگرگون با دنیای واقعیت و «دیدن چیزهای پیشتر نادیده» (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ٤٨) است؛ دنیایی که اغلب به‌صورت یک معمای درخودپیچیده و مبهم است (همان: ۲۸۲). با فرایند آشنایی‌زدایی می‌توان یک شیء را خارج از الگوهای معمول نشان داد و یک پدیده را با کلماتی جدید توصیف کرد (همان: ۲۵۲) و به بنایی غیرمعمول و روشن دست یافت که حاصل کاربرد و استفاده از واژگان بسیط و تغییریافته است (*A Companion to Literary Theory*, 2018: 115)؛ به‌طور کلی می‌توان گفت «آشنایی‌زدایی شامل تمهیدات، شگردها و فنونی است که مؤلّف آگاهانه از آنها سود می‌جوید تا زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه بنمایاند. نویسنده به‌جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوهٔ بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد» (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ٤٩).

آشنایی‌زدایی هر دو جنبهٔ معنوی و لفظی را شامل می‌شود، اما «عمدتاً مسائل زبانی» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷٤) است؛ زیرا زیرمجموعهٔ نقد فرمالیستی قرار دارد و «فرمالیسم اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیات بود» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ٦)؛ اما معمولاً چند شیوه را برای آشنایی‌زدایی ذکر می‌کنند که عبارت است از: «۱ـ مجاز، استعاره و کنایه؛ ۲ـ صناعات ادبی؛ ۳ـ تعریف دوباره؛ ٤ـ تصرف در محور همنشینی» (رک. همان: ۱۷۵-۱۷۷). البته برخی موارد مانند «صدا، صورخیال، آهنگ، وزن، نحو، قافیه و... درواقع، کل عناصر صوری ادبی» (رک. همان: ۷) را می‌توان در دو دستهٔ «موسیقایی و زبان‌شناسیک» جای داد (رک. حسینی مؤخر، ۱۳۸۲: ۷۹) و همهٔ آنها جزو تمهیدات در بررسی‌های فرمالیست‌ها هستند و فصل مشترکی دارند که مایهٔ غریبه‌سازی و آشنایی‌زدایی می‌شود. به هر روی، «تمام ایماژها و صنایع ادبی به نظر شکلوفسکی در خدمت یک هدف‌اند: آشنایی‌زدایی» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۵)؛ به عبارتی، می‌توان هرگونه لذت هنری حاصل از تخیّل را باعث آشنایی‌زدایی دانست (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۳۷) و بیشتر این عناصرِ خیال‌انگیر در صورت زبان (و بیان بلاغی) خلاصه می‌شود؛ درواقع، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ «فرم» خلاصه می‌شود؛ هرچند فرمالیست‌ها در مطالعات خود به‌طور مطلق به حوزهٔ محتوا بی‌توجه نبودند و نمی‌توان معنا را در شناخت آشنایی‌زدایی یکسره بیکار دانست؛ اما به‌طور کلی، برپایهٔ نظر شکلوفسکی، کاربرد آشنایی‌زدایی در متن ادبی معمولاً در سه سطح است:

«۱ـ سطح زبانی: آشنایی‌زدایی، زبان را دشوار می‌سازد و عامداً آن را به‌صورت مانع درمی‌آورد (مثل صداهای دشوار و کاربرد وزن)؛

۲ـ سطح مفهومی: با قلب مفاهیم پذیرفته و نمایش آنها از دیدگاه دیگر؛

۳ـ اشکال ادبی: ازطریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائهٔ معیارهای نو و ارتقای ژانرهای ادبی فرعی به سطح هنرهای زیبا» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳).

در پژوهش پیش‌رو، برای پرهیز از طولانی‌شدن کلام، فقط به برخی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین موارد در سطوح مختلف آشنایی‌زدایی اشاره می‌شود.

۲ـ۲ آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) در خمریهٔ ابن‌فارض

در خمریهٔ ابن‌فارض که به «میمیه» نیز مشهور است، مهم‌ترین مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی دیده می‌شود. شاید بتوان گفت آشنایی‌زدایی در این قصیده در دو محور افقی و عمودی صورت گرفته است. شاعر شیوه‌هایی را در این دو محور برای دورکردن مطلب ارائه داده و به‌نوعی به غریبه‌سازی و آشنایی‌زدایی دست زده است. در اینجا با توجه به آنچه در مدخل پیشین دربارهٔ شیوه‌های آشنایی‌زدایی بیان شد، به برخی از مهم‌ترین آنها پرداخته می‌شود.

۲ـ۲ـ۱ متناقض‌نما (Paradox)

بیان پارادوکسی یکی از انواع آشنایی‌زدایی است (رک. علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۱۰). می‌توان گفت «متناقض‌نما (پارادوکس) یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است» (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۲)؛ به عبارتی، شاعر با بیان تناقض در اثر خود به آشنایی‌زدایی دست می‌زند. متناقض‌نمایی «تصویری است که دو روی یک ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند؛ مثل سلطنت فقر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۵۷). با این تعریف، یک پایهٔ متناقض‌نمایی، مفهوم و محتواست. معمولاً تناقض منظور را می‌توان تفسیر و تأویل کرد؛ «بیانی ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده باشد؛ اما در اصل دارای حقیقتی باشد

که از راه تفسیر یا تأویل بتوان به آن دست یافت» (چناری، ۱۳۳۹: ۱۹).

در عرفان از مفاهیم بلند عرفانی و ماوراءالطبیعه سخن می‌رود؛ ازسویی، عارفان معتقدند هرکس به دریافت و کسب اسرار الهی دست یافت، بر دهان و زبانش مُهر می‌زنند تا اسرار را فاش نکند؛ ازسوی دیگر، عارف برای بیان مافی‌الضمیر خود ناگزیر از کاربرد واژگان برای ابزار و واسطهٔ ارتباط با مخاطب است؛ بنابراین، از وسایطی مانند انواع آرایه‌های بلاغی و ازجملهٔ آنها، تناقض استفاده می‌کنند و معنا را مبهم و چندوجهی نشان می‌دهند. درواقع، «تصاویر پارادوکسی در زبان عرفان زمانی شکل می‌گیرند که گوینده بخواهد معانی عالی و بلند را در قالب الفاظ محدود و نارسا بازگو نماید و طبیعی است که وی در چنین گزارشی پارادوکس می‌آفریند» (صیادی‌نژاد و طالبیان، ۱۳۹۳: ۱۵۰).

در قصیدهٔ ابن‌فارض نیز این بیان پارادوکسی دیده می‌شود و شاعر دربارهٔ باده و خمر به بیان متناقض‌نما در دو محور عمودی و افقی دست زده است؛ نخست آنکه در محور عمودی قصیده، بین دو مفهوم زمینی و آسمانی خمر تناقض ایجاد کرده است. دوم آنکه در بسیاری از ابیات به توصیف ماهیّت متناقض خمر و شراب اشاره داشته است و سوم اینکه در تعریف و ماهیّت این باده نیز بیان متناقض‌نما دیده می‌شود؛ برای نمونه، در برخی از ابیات قصیده، می‌توان این ضدگویی‌ها را مشاهده کرد که شاعر در وصف شراب و با جملات اسمیه و اسنادی به ذکر این تناقض‌ها پرداخته است. تناقض‌های موجود در دیوان ابن‌فارض را می‌توان دو گونه دانست که عبارت است از: «الف) تناقض‌های حاصل از تجربه‌های شاعرانه (ابزاری و آرایه‌ای)؛ ب) تناقض‌های ناشی از تجربه‌های عارفانه (فکری و زیبایی‌شناسی)» (همان: ۱۵۱). البته در این تقسیم‌بندی نیز می‌توان همهٔ اندیشه‌های عرفانی را با ابزارهای لفظی و در قالب آرایهٔ پارادوکس بیان کرد؛ زیرا «بیشترینهٔ کاربرد خلاف‌آمد و پارادوکس در شعر و ادب ما، در زمینهٔ همین باورهای ماورایی و فراعقلی و عرفی عاشقانه» (راستگو، ۱۳٦۸: ۲۹) است. برخی از ابیات متناقض‌نمای ابن‌فارض عبارت است از:

«فَخَمْرٌ وَ لاَ كَرْمٌ وَ آدَمُ لِي أَبٌ وَ كَرْمٌ وَ لاَ خَمْرٌ وَ لِي أُمُّهَا أُمٌ»

معنی: «شرابی است بدون تاک و به‌منزلهٔ آدم که برای من پدر است و تاک است بدون شراب و مادر آن شراب برایم مادر است» (ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ٤۰۱).

در این بیت، شاعر یک بار خمر را خمر بی کَرم و تاک می‌خواند و بار دیگر، آن را کَرم و رَز بی‌خمر می‌داند و بدین ترتیب، ماهیّت خمر را متناقض نشان داده است. همچنین، در بیت زیر، شاعر با در نظر گرفتن خمر در معنای واژگانی خود می‌گوید که این خمر بر همهٔ کائناتِ حدیث و حادث پیشی گرفته است و آنگاه که هیچ شیئی از اشیا، شکل و رسمی نداشت، این خمر وجود داشت! حال به چه شکل و چگونه؟! یعنی این بودنِ بی‌شکل و رسم، چگونه است؟!

«تقدّمَ كُلَّ الكائناتِ حَديثُها قديماً و لا شكلٌ هناكَ و لاَ رسمُ»

معنی: «حتی سخن آن بر همهٔ آفریده‌ها پیشی گرفته و قدیم است (و به زمانی برمی‌گردد) که نه شکلی بود و نه رسمی» (همان: ٤۰۱).

در ابیات زیر نیز تهذیب اخلاق، استواری عزم و شکیبایی را به خمر نسبت می‌دهد؛ درحالی‌که شراب مایهٔ قلق و ناآرامی می‌شود و از نتایج خمر، بی‌اخلاقی، نداشتن عزم و از کف دادن صبر است:

«تُهـــذّبُ أخـــلاقَ النّـــدامی فیهتـــدی بهـــا لطریـــقِ العَـــزمِ مَـــنْ لا لَـــهُ العـــزمُ
وَ یکـــرُمُ مَـــن لـــم یعـــرفِ الجـــودَ کفُّـــهُ وَ یحلُـــمُ عنـــدَ الغـــیظِ مَـــن لا لـــهُ حِلـــمُ»

معنی: «آن شراب، اخلاق هم‌نشینان را پاکیزه کند و سست‌رأی به‌واسطهٔ آن به اراده و عزم نیرومند راه می‌برد.// آن که بخشش را نشناخته است، (در اثر آن شراب) بخشنده می‌شود و آن که هنگام خشم ناشکیبا بوده است، بردبار می‌شود» (همان: ۳۹۹-۴۰۰).

درواقع، شاعر با استفاده از آرایهٔ ادبی تناقض، در لفظ و به‌تبع آن در معنای خمر ابهام آفریده و آن را در هاله‌ای پنهان کرده است؛ به‌گونه‌ای که یک سرِ آن با شراب روحانی در پیوند است و گویی شاعر درپی توصیف شراب روحانی است و سرِ دیگر آن نیز با شراب زمینی و بادهٔ سرمست‌کننده در ارتباط است و چنین به نظر می‌رسد که شاعر به‌دنبال وصف بادهٔ زمینی است. همین دوگانگی و تناقض‌گویی باعث شده است بسیاری از شارحان این قصیده، خمر را در معنی‌های مختلف به کار برند و چنین می‌نماید که هدف شاعر نیز همین امر بوده است؛ یعنی با توصیف‌های دوگانه و تناقض‌های کلامی، قصد دارد نوع مفهوم بادهٔ یادشده در این قصیده را پنهان کند؛ چنانکه خواننده با خوانش این قصیده، ابتدا به باده‌ای عرفانی پی‌می‌برد و به تأویل‌های عرفانی دست می‌زند و به تحلیل آن در ابیات نخستین می‌پردازد؛ اما اندک‌اندک مفهوم پی‌برده در ابیات نخست را پیچیده‌تر و مبهم‌تر می‌بیند؛ تاآنجاکه در پایان قصیده، همهٔ یافته‌های خود را مبهم و نارسا می‌یابد؛ بنابراین، تناقض‌نمایی را می‌توان یکی از مهم‌ترین شگردهای ابهام در لفظ و معنای خمر دانست که ابزاری برای حفظ اسرار، یعنی هدف غایی عارفان در سیروسلوک است.

۲ـ۲ـ۲ نماد

نمادها در شعر، یکی از عوامل سازندهٔ تخیل خلاّق هستند (رک. گرین و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۹) و «روش فرمالیستیِ نقد ایجاب می‌کند که منتقد تمامیّت زیبایی‌شناختیِ حاصل از اجزاء متن را تبیین کند [که] اجزاء متون ادبی با استفاده از چندین تمهید، از انسجام برخوردار می‌شوند و به وحدت می‌رسند. یکی از این تمهیدها، استفاده از نماد است» (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۱: ۴۵). در قصیدهٔ خمریه نیز نماد یکی از شگردهای ادبی است که آشکارا مشاهده می‌شود و درواقع، باعث شکل‌گیری، تمامیّت، انسجام و وحدتِ ساختار قصیده شده است. در اینجا، خمر در معنای واقعی خود به کار نرفته است؛ زیرا «نماد به تعریف فرمالیست‌ها، عبارت است از شیء، شخصیت، مکان یا رویدادی که علاوه‌بر جنبهٔ واقعی (غیراستعاری)، واحد دلالتی غیرواقعی (استعاری) نیز باشد» (همان). در شروح مختلف خمریهٔ ابن‌فارض و جز آن، خمر را نماد مفاهیم مختلف در نظر گرفته‌اند و مدامة (شراب) نماد کانونی قصیده (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۲۰۸) به شمار می‌رود و در سراسر قصیده، سخن از همین شراب است. درواقع، همهٔ ابیاتْ توصیف باده‌ای است که شاعر با آن، مفاهیم عرفانی مدّنظر خود را بیان کرده است؛ تا آنجا که قصیدهٔ خمریه را ازنظر بلاغت تصویر، «نمونهٔ نماد اندامیک قوی در شعر عرب» (همان) دانسته‌اند؛ بنابراین، نماد نیز ازجمله شگردهایی است که شاعر در این قصیده به کار برده است. به‌سبب آنکه نماد نوعی بیان غیرمستقیم است، می‌توان آن را از شگردهای آشنایی‌زدایی به شمار آورد که باعث پیچیدگی و درنتیجه، ابهام مفهوم اصلی خمر و به‌تبع آن، مفهوم کلی و ساختار قصیده شده است. همین چندوجهی‌بودن نماد باعث شده است که شارحان

به‌طورکلی در تعبیر خمر و شراب و در همین قصیده به‌طور خاص، به راه‌های مختلف بروند. در فرهنگ نمادها، ذیل مدخل شراب، نمادهای مختلفی از آن ذکر شده که نشانهٔ گستردگی دامنهٔ نماد شراب است؛ از آن جمله است: نماد قدرت، زندگی، جاودانگی، معرفت و دستیابی به اسرار الهی، شادی، روح‌القدس، حکمت، حقیقت، عشق الهی، علم و مستی عارفانه است؛ به‌طور خلاصه «شراب در سنّت‌هایی با خاستگاه سامی به‌خصوص ـ اما نه منحصراً ـ به‌عنوان مشروب زندگی و جاودانگی به شمار آمده است. در ضمن، شراب به‌خاطر مستی‌ای که ایجاد می‌کند، نماد معرفت و دست‌یافتن به رمز و راز الهی است... ازطرفی، شراب را هدیه‌ای ریختنی می‌خواندند... به‌خصوص در اساطیر دیونوسوسی، شراب را به‌عنوان نماد معرفت الهی و شناخت رموز خداوندی می‌شناختند... اوریگنس در تأویل و تفسیر نمادهای *مرا به میخانه آورد* در غزل غزل‌های سلیمان (٤: ۲) می‌گوید: شادی روح‌القدس، حکمت، حقیقت است. یوحنای صلیبی می‌گوید: در ارتباط با حکمت خداوند، همانا فهم و درک است، در ارتباط با ارادهٔ خداوند، همانا مهر و عشق الهی است و در ارتباط با ذاکرهٔ خداوند، همانا حظ و سرور است... برای عرفای مسلمان، شراب به همین صورت تفسیر شده است؛ چنانکه نابلسی می‌گوید: شراب، عشق الهی است. در تصوف، شراب، معرفت به حق است. ابن‌عربی می‌گوید: شراب، نماد علم به مراحل معنوی است... نمادگرایی باکوسی شراب در اسلام نیز وجود دارد و گاه آن را به لذّت‌جویی کافرانه تعبیر می‌کند و گاه آن را نشانهٔ مستی عارفان می‌داند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٤٧-٥٠).

با این توضیح، نماد نیز برپایهٔ تعریف خود مایهٔ آشنایی‌زدایی می‌شود؛ زیرا «نمادها ماهیتاً مبهم و چندمدلولی هستند و بستری مساعد برای تولید معنی و تفسیر به شمار می‌آیند» (قبادی، ١٣٨٦: ٤٧)؛ چنانکه تودوروف نیز زبان نماد را مبهم می‌داند؛ زیرا معنای چندگونه تولید می‌کند و این زبان، آن چندگونگی و ابهام را نمایان می‌کند (رک. احمدی، ۱۳۷۰: ۲۹۳). درحقیقت، زبان عرفان نمادین است و عارفان معتقدند که این جهان نمونه و مثالی از جهان ماوراست و زبان نمادین عرفانی، محل تلاقی این دو جهان است و نمادهای عرفانی، برزخ عالم بالا و جهان مادّه است؛ چنانکه وُلینسکی نمادگرایی را ادغامِ دو جهان محسوس و الهی در تجسمی هنری، و اینگونه نمادها را «نمادهای فرارونده» می‌داند (رک. چدویک، ۱۳۷۵: ۷۷). درواقع، نماد همان تجسم هنری است که مانند نشانه و دالّی برای مدلول‌های مختلف به کار می‌رود؛ البته معنای اصلی، اولیه و مادّی نیز در این زبان، به‌ظاهر درست و منطقی به نظر می‌رسد.

در قصیدهٔ ابن‌فارض نیز شاعر خمر را نماد فرارونده از مفهوم عرفانیِ شراب الهی در نظر گرفته که خود بیانگر تعبیرهای مختلفی مانند «معرفت و محبت الهی» است؛ درحقیقت، با استفاده از باده و شراب زمینی، بادهٔ الهی را اراده کرده است که این بادهٔ الهی نیز معانی مختلف دیگری را برمی‌تابد. خمر یک نوع نماد اندامیک در این قصیده است و به همین سبب، تکرار آن باعث پیچیدگی کل ساختار و مبهم‌شدن آن شده است؛ چنانکه خواننده با خواندن خمریه در دو معنای جسمانی و روحانی مردد می‌ماند و تصویری مبهم از همهٔ ساختار قصیده در ذهن او شکل می‌گیرد و با تأویل و تفسیرهای گوناگون، به معانی پشت پردهٔ الفاظ و فرم کلّی قصیده دست می‌یازد.

افزون‌بر واژهٔ «خمر»، نمادهای دیگری را می‌توان در این قصیده جست‌وجو کرد که بر این ابهام زبانی و ساختاری افزوده است؛ برای مثال واژهٔ «کَرْم» به معنی درخت انگور از این دست است که در دو بیت خمریه

آمده است:

«شَـــرِبنا علـــی ذکـــرِ الحبیـــبِ مُـــدامـــةً سَـــکِرنا بهـــا مِـــنْ قبـــلِ أنْ یُخلَـــقَ الکَـــرْمُ»

معنی: «به یاد دوست شرابی نوشیدیم و پس از آنکه درخت انگور آفریده شود، مست شدیم» (ابن فارض، ۱۳۹۵: ۳۹٤).

«و لـــو طرحُـــوا فـــی فَـــیْءِ حَـــائطِ کَرمِهـــا علـــیلاً و قـــد أشـــفی لفارقَـــهُ السُّـــقمُ»

معنی: «و اگر بیمارِ روبه‌مرگ را در سایهٔ دیوار تاکستان قرار دهند، بیماری او را رها می‌کند» (همان: ۳۹۷).

این واژه، معانی نمادین فراوانی را برمی‌تابد؛ ازسویی، هم‌ذات با «درخت زندگی در بهشت» و نماد «شخص جان‌دهنده» است و ازسوی دیگر، نماد روح انسانی، ملکوت آسمان و... است (رک. شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج ۲: ۳۰۱-۳۰۹). همچنین «حان» به معنی میخانه نیز نماد دیگر ذکرشده در این قصیده است:

«و لـــولا شـــذاها ماهتـــدیتُ لحانهـــا و لـــولا ســـناها مـــا تصـــوّرها الـــوهمُ»

معنی: «و اگر بود خوش آن (می) نبود، به می‌فروش راه نمی‌بردم و اگر درخشش آن نبود، قوهٔ وهم نمی‌توانست آن را تصوّر کند» (ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۳۹٤).

«و لـــو قرّبـــوا مِـــن حانهـــا مقعَـــداً مشـــی و تنطـــقُ مِـــنْ ذِکـــری مَـــذاقتها الـــبُکمُ»

معنی: «اگر بیمار زمین‌گیری را به دکان آن شراب نزدیک کنند، راه می‌رود و شخص گنگ از یادآوری مزه‌اش گویا می‌شود» (همان: ۳۹۸).

میخانه در ادبیات عرفانی، بار نمادین فراوانی را متحمل می‌شود که ازسویی، یکی از این نمادها «عالم لاهوت» (رک. سجادی، ج ۳: ۱۹۷۱) و ازسوی دیگر، اصطلاحی عرفانی است که نماد «خرابات، مجلس اُنس دوستان، خانقاه و...» (همان: ۱۹۷٦) است. درواقع، این میخانه «محل تجمع کسانی است که بر رموز الهی وقوف یافته‌اند و به‌اصطلاح عرفانی آن، جمع‌خانه یا خانقاه نامیده می‌شود» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ٤: ۵۱-۵۲).

نمادهای دیگری در همین زمینه در قصیده وجود دارد که با هم در یک شبکهٔ نمادین خمری، ساختار کلی قصیده را تبیین می‌کند. همهٔ این نمادها با در نظر گرفتن دو جنبهٔ جسمانی و روحانی، بر ابهام کلی قصیده افزوده‌اند و باعث آشنایی‌زدایی از خمر موجود در قصیده شده‌اند.

۲ـ۲ـ۳ وزن و بحر

در تحلیل شعر از دیدگاه فرمالیستی، «وزن» یک شگرد (Device) به شمار می‌آید که ازجمله «ابزارهای آشنایی‌زدایی جهانی و جهان‌شمول» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ ب: ۱۰۲ و ۱۰٤). فرمالیست‌ها تعلق خاطر بسیاری به وزن و آهنگ دارند (رک. شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۵۲). رنه ولک و استین وارن نیز معتقدند که «هر اثر هنری، پیش از هر چیز، رشته‌صوت‌هایی است که معنی از آنها زاده می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۹۳: ۱۷۵). درواقع، وزن یکی از از تمهیداتی بود که تأثیر آشنایی‌زدایی داشت (رک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) و «بحر» را نیز باید در جایگاه یکی از عناصر سازندهٔ کلیّت اثر هنری مطالعه کرد (رک. ولک و استین، ۱۳۹۳: ۱۹۳).

قصیدهٔ خمریهٔ ابن‌فارض بر وزن «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن» (دو بار) و بحر «طویل» است. این وزن و بحر، یکی از پرکاربردترین اوزان و بحور در شعر عربی است؛ به‌گونه‌ای‌که برخی بر آن‌اند که این شمار تا یک‌چهارم شعر عربی بر این وزن و بحر نیز می‌رسد (حرکات، ۱٤۱۸ ق: ۵۹)؛ برخی دیگر نیز این مقدار را تا

یک‌سوم در شعر عربی قدیم افزایش داده‌اند (رک. یموت، ۱۹۹۲ م: ۳۵).

شاید نخستین موضوعی که در قرائت قصیدهٔ خمریه به ذهن می‌رسد، دلیل انتخاب چنین وزنی برای قصیده است. در خوانش نخست، خواننده می‌تواند بپرسد: چرا شاعر این وزن و بحر را انتخاب کرده است؟ در پاسخ می‌توان دلیل را در یک نکتهٔ عروضی و یک نکتهٔ ریشه‌شناسی جست. نکتهٔ عروضی آن، این است که طویل در دوایر عروضی شانزده‌گانه، نخستین وزن از دایرهٔ نخست موسوم به «دایرهٔ مختلفه» است و در این دایره، دو وزن «مدید» و «بسیط» نیز قرار دارد. ازنظر ریشه‌شناسی، شاید بتوان دو وزن اخیر را با طویل ازنظر معنای واژگانی در پیوند دانست؛ یعنی طویل به معنی «طولانی، دراز، گسترده و مدید» و مدید به معنای «گسترده و طولانی» و بسیط نیز به معنی «ساده، گسترده و تجزیه‌ناپذیر» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل طویل)؛ با این حال، این پرسش باقی است: چرا شاعر قصیده را به‌جای وزن و بحر مدید و بسیط به بحر طویل سروده است؟! پاسخ آن را می‌توان در چند وجه بیان کرد:

۱) بحر طویل، اصل دایرهٔ مختلفه است و مدید و بسیط فرع بر آن است: «و هو أصل دائرة المختلفة» (ابن‌القطاع، ۱٤۰٥ ق: ۲۲).

۲) استعمال عام این بحور نیز می‌تواند دلیل دیگر باشد؛ یعنی مطابق متون عروضی، سه بحر طویل، مدید و بسیط درازترین بحرها هستند؛ اما از این میان، فقط بحر طویل است که تام و کامل به کار می‌رود: «سُمِّی هذا البحر بهذا الإسم لأنّه طَالَ بتمام أجزائه، فهو لا یُستعمل مجزوءاً، و لا مشطوراً و لا منهوکاً» (توفیق، ۱٤۳٥ ق: ٤۲)؛ چنانکه در *معیارالأشعار* و شرح آن نیز چنین آمده است: «اما بحور طویل و مدید و بسیط را به این سبب به معنی درازی و کشیدگی و گستردگی به‌طریق لفّ و نشر مرتّب، یعنی طول به معنی درازی، و مد به معنی کشیدگی، و بسط به معنی گستردگی نام کرده‌اند که به تازی بزرگ‌تر از ترکیب اصول این بحور ثلاثه که در دایره به یک مصرع، بیست و چهار حرف است، هیچ ترکیب نیست» (طوسی، ۱۳۸۹: ٤٥٤).

با وجود این، سه بحر یادشده در کاربرد با یکدیگر متفاوت هستند و به‌جز طویل، دو بحر دیگر کامل به کار نمی‌رود: «بعضی عروضیان برآن‌اند که وجه تسمیهٔ طویل آن است که اطول بحور است به اعتبار استعمال که گاهی مجزوء مشطور و منهوک نمی‌باشد، به‌خلاف مدید که به غیر مجزوء[1] مستعمل نمی‌شود و بسیط اگرچه وافی نیز آید، لیکن عروض و ضربش مخبون با مقطوع لزوماً باشد» (همان: ٤٥٥).

۳) طویل همواره در بیت، چهاررکنی (در هر مصرع) و مثمن است؛ درحالی‌که بحور بسیط و مدید، مسدّس نیز کاربرد داشته‌اند. در این زمینه، صاحب بن عباد می‌گوید: «از خلیل پرسیدند که چرا طویل همواره مثمن می‌آید و هشت رکن و تفعیل دارد و همچون مدید و بسیط، مسدّس نمی‌آید، درحالی‌که همهٔ آنها از یک دایره هستند؟ خلیل در پاسخ گفته است: عروض و ضرب بحر طویل همیشه یکی و آن هم مفاعیلن است و اگر مسدّس شود، از کلّ آن، ده حرف حذف می‌شود و به‌جای مفاعیلن، فعولن از آن باقی می‌ماند، اما اگر بسیط، مسدّس شود، فاعلن از آن حذف و فاعلاتن باقی می‌ماند و در مدید نیز با حذف فاعلن، مستفعلن باقی می‌ماند» (ابن‌عباد، ۱٤۰۷ ق: ٥۰).

یادآوری می‌شود این سخن که از بین سه بحر طویل، بسیط و مدید، تنها بحر طویل به‌صورت تام و کامل به کار می‌رود، در عروض قدیم بوده است و امروزه ابیات و اشعاری در بحر طویل به‌صورت مثلث نیز دیده

می‌شود: «طویل: مثمن قدیمٌ و مثلث محدَثٌ...» (جوهری، ١٤٠٤ ق: ١٥).

٤) بحر طویل با «وتد» شروع می‌شود؛ برخلاف دو بحر یادشدهٔ دیگر که آغاز آنها با «سبب» است و ازآن‌رو که وتد از سبب قوی‌تر است، تقدیم طویل بر بسیط و مدید واجب است و در دایرهٔ مختلفه مقدم آمده است (ابن‌جنّی، ١٤٠٧ ق: ٧٩ و ٩٦). همین در نظر گرفتن «وتد» و ردّ «سبب» در واژگان نیز می‌تواند دلیل دیگری باشد که شاعر بحر طویل را برمی‌گزیند؛ زیرا از یک‌سو، با ردّ سبب که دو متحرک یا یک متحرک و یک ساکن است، می‌خواهد خلقت از عدد دو را رد کند؛ ازسوی دیگر، با انتخاب وتد که در پیوند با لفظ سه‌حرفی است و بیانگر دو متحرک و یک ساکن (با اختلاف موضع سکون در وسط یا آخر) است، می‌خواهد شروع خلقت از عدد سه را تأیید و تأکید کند و نیز به بیان مشابهت مستخلفُ‌عنه (حق تعالی) و خلیفه (انسان) و تفاوت سبب (جهان) با این دو بپردازد؛ بدین معنی که هدف خلقت، انسان بود و حق‌تعالی پس از خلق عالم، آن را آیینه‌ای بی‌صیقل یافت؛ ازاین‌رو، انسان را آیینهٔ تمام‌نمای خود و کَون جامع آفرید و سبب و واسطهٔ این خلقت، عالم بود و این، «وتد مفروق» (متحرک+ ساکن+ متحرک) است؛ چنانکه ابن‌عربی در فص نخست *فصوص‌الحکم* دربارهٔ این وجود سه‌گانه می‌گوید: «قد کان الحق سبحانه أوْجَد العالم کلّه وجود شبحٍ مَسوَّی لا روح فیه، فکان کمرآة غیر مجلوَّة... فاقتضی الأمرُ جلاء مرآة العالم، فکان آدم عینَ جلاء تلک المرآة: حق‌تعالی عالم را چون وجودی بی‌روح آفرید که مانند آیینه‌ای بدون جلا بود... امر الهی جلای آینهٔ عالم را اقتضا می‌کرد که آدم عین جلای آن آیینه شد» (ابن‌عربی، ١٩٦٤ م، ج ١: ٤٩). این تعبیر را به‌گونهٔ قرآنی نیز می‌توان تفسیر کرد و به وتد مقرون یا مجموع (متحرک+ متحرک+ ساکن) نیز دست یافت؛ چنانکه در قرآن کریم می‌فرماید: «وَ عَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء کُلَّهَا» (البقره: ٣١) و ترتیب خلقت در این آیه، خدا، آدم و اسماء است. در این صورت، آدمی منشوری است که حق‌تعالی اسماء کائنات را به‌واسطهٔ آن ظهور داده است و این یعنی کائنات، آخرین قابلان وجود، و انسان واسطه و سبب ایجاد کائنات به‌عنوان اسماء الهی است.

با توجه به آنچه بین شد، می‌توان دلیل انتخاب بحر طویل را کمال و نداشتن نقصان آن دانست؛ بدین صورت می‌توان با مفهوم عرفانی بیت پیوند داد که اولاً وجود صادره از کنه ذات و مصدر وجود، به هیچ روی جزء و تجزیه (مجزوء) نمی‌شود که ناقص آن به کائنات برسد و تمام آن است که در دایره و مراتب وجود ساری می‌شود؛ بلکه عین وجود صادر و این شبهه زایل می‌شود که وجود ساری در کائنات، غیر وجود حقیقی است و به عبارتی، وجود که عین تجلّی است، یکی بیش نیست و «لا تکرار فی التجلّی» (القونوی، ١٣٧١: ٤٩)؛ به‌تبع آن، «لا تکرار فی الوجود» (ابن‌عربی، ١٩٤٦ م، ج ٢: ٣٠١) و تجلّی منقطع نمی‌شود و با قطع آن، وجود نیز قطع خواهد شد؛ چنانکه در آیهٔ «وَ نَفَخْتُ فِیهِ مِن رُّوحِی» (الحجر: ٢٩ و ص: ٧٢) نیز که روح دمیده در انسان با اضافهٔ تشریفی به حق‌تعالی مضاف شده، در زبان عارفان، نسبت جزء به کُل و فرع به اصل است: «فإنّ قوله تعالی: «وَ نَفَخْتُ فِیهِ مِنْ رُوحِی» یدلّ عَلَی أن نسبة آدم، علیه‌السلام، إلی ربّه بعینها نسبة الجزء إلی کلّه و الفرع إلی أصله» (قیصری، ١٣٧٥: ١١٥٨) [٢]. این سخن بدان معنا نیست که وجودِ اصلی تجزیه پذیرفته و جزئی از آن در انسان دمیده شده است؛ بلکه به معنای وابستگی و پیوستگی روح و وجود انسانی به روح و وجود حقیقی است: «فحصل الارتباط بین الطرفین: پس ارتباط دو طرف حاصل شد» (همان). غزالی این نسبت آدم و حق را پیوند خورشید و نور آن

می‌داند و در غیر این صورت، باعث تجزیهٔ ذات الهی خواهد شد که باطل است: «ثمّ قال: فَإِذا سَوَّيْتُهُ وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي. و إن كان معناه أنّه جزء مِن اللّه تعالى فاضَ على القلب كما يفيض المال على السائل، فيقول: أفضت عليه مِن مالي فهذه تجزئة لِذَات اللّه، و قد أبطلتم هذا و ذكرتم أن إفاضته ليست بمعنى انفصال جزء منه. قال: هذا كقول الشّمس لو نطقت و قالت: أفضتُ على الأرض مِن نوري، فيكون صدقاً و يكون معنى النسبة أن النور الحاصل مِن جنس نور الشّمس بوجه من الوجوه» (غزالی، ١٤١٦ ق: ٣٦٣). [٣]

بنابراین، این سه معنا به‌نوعی با هم در پیوند هستند و خمری که شاعر در این قصیده از آن سخن گفته، با هر معنای ضمنی و نمادین خود (معرفت، عشق و محبت)، این سه ویژگی را در خود جمع کرده است؛ یعنی به بیان موجز، گسترده و تجزیه‌ناپذیر است و یک خمر است. در زبان عرفان، اگر خمر را مطابق شروح قصیده بر مبنای حرکت حبّی خلقت، به محبت تعبیر کنیم، محبتی که مایهٔ خلقت شد، از خالق شروع و به خلق ختم می‌شود و بنابر آیهٔ «يُحِبُّهُمْ وَ يُحِبُّونَهُ» (المائده: ٥٤)، این محبت دوسویه است و از خلق نیز به خالق امتداد دارد؛ نیز حقیقت این محبت، متفاوت نیست و محبت خلق به حق، از جنس محبت حق به خلق است؛ همچنان‌که در آیهٔ یادشده نیز واژهٔ «حب» در هر دو واژه یکسان آمده است: «پس «یحبّهم» صفتِ قِدَم است و «یحبّونه» همین ذوق دارد» (نجم رازی، ۱۳۲۲ ق: ٢٤). از ظاهر این قصیده نیز برمی‌آید خمری که از مرکز حق بر جام جان‌ها ریخته شده، درواقع، از وجود مطلق به‌سوی مخلوقات طویل و کشیده شده است.

همهٔ آنچه گفته شد، بیانگر آن است که شاعر با انتخاب وزن و بحر طویل برای این قصیده، نوعی آشنایی‌زدایی و ابهام ایجاد کرده که برای تبیین منظور و مفهوم خود از قصیده، آن را به کار گرفته است.

۲ـ۲ـ٤ قافیه

قافیه نیز از تمهیداتِ نقد فرمالیستی (رک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) و از شگردهای «آشنایی‌زدایی جهانی و جهان‌شمول» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ ب: ۱۰۰ و ۱۰۲) است؛ زیرا قافیه، لغات را گرد هم می‌آورد و با یکدیگر در پیوند و یا در تضاد قرار می‌دهد (ولک و استین، ۱۳۸۲: ۱۷۸)؛ بنابراین، قافیه یکی از عوامل «ایجاد وحدت شکل در شعر» به شمار می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ الف: ٦٢)؛ همچنین یکی از مسائلی است که در این قصیده برجسته به نظر می‌رسد و در این قصیده نیز به حرف «میم» ختم شده است. این حرف در عرفان اهمیت فراوانی دارد و بسیاری از عارفان در آثار خود بدان توجه کرده‌اند. آنان این حرف را «عین وجود و حقیقت جامعهٔ شهادت و غیب» (الجیلی، ۲۰۰۸ م: ۹۲) و روح محمد (ص) می‌دانند؛ ازآن‌رو که «روح محمدی محل ظهور کنز مخفی، یعنی عالم است» (همان)؛ بنابراین، می‌توان گفت یکی از دلایلی که ابن‌فارض قافیهٔ مختوم به حرف «میم» را انتخاب کرده، توجه او به همین مفهوم کنز مخفی و معانی مترتّب بر آن (وجود، محبت و معرفت) بوده است. قافیهٔ میم، ظرف معانی و محتوای نهفته در کل قصیده است و ارتباط تنگاتنگی با مفهوم عرفانی پشت الفاظ ظاهر دارد.

ازسویی، عدد ابجدی میم، چهل است و کسی مانند عبدالکریم جیلی آن را «عین کمال اعتدال در هر شیء» و «میقات خدای سبحان» می‌داند و از نظر او، معنای «میقات» آن است که این عدد، موافق «مراتب وجود» است و چهل مرتبهٔ وجودی را برای آن برمی‌شمرد (رک. الجیلی، ۲۰۰۸ م: ٩٤ و القادری، ١٤٢٧ ق: ٢٣١)؛ ظاهراً تنها این حرف میم، نمایانگر «دایرهٔ وجود» حقی و خلقی است (رک. القادری، ١٤٢٧ ق: ٢٣١ و همان: ٢٢) و بر ملک و ملکوت و

مراتب الهی، کَونی و محبّ و محبوب، مرید و مراد، موجد و موجود و... دلالت دارد (همان: ۲۷). به‌نوعی می‌توان گفت «میم»، نشان‌دهندهٔ امتداد وجود از مرتبهٔ الوهیّت به مرتبهٔ عبودیّت است و این دو مرتبه را فرامی‌گیرد: «لطیفه‌ای که در رقم میم است، آنکه حلقهٔ میم مشیر به دور افلاک خلق و امر است... و امتداد آخرِ میم اشارت است به امتداد امداد وجود که مقتضای الف الوهیّت باشد، تا هیکل رقمی میم، هم کنایت باشد از ظهور عالم الوهیّت و عبودیّت» (*اصطلاحات صوفیان، مرآت عشاق*، ۱۳۸۸: ۲۱۱).

ازاین‌رو، مدلول میم یعنی عدد چهل را اصل اشیا دانسته‌اند که اشیا به آن تمام و کامل می‌شود (رک. القادری، ۱٤۲۷ ق: ۲۳۱).

در این قصیده نیز ظاهراً نوعی دایرهٔ وجود و سیر نزولی وجود دیده می‌شود و از سه موضوع اصلی منشأ وجود (حبیب)، انسان و عالم سخن به میان می‌آید. ابن‌فارض در هیأت انسان از وجود حقیقی سخن می‌گوید و همهٔ صفات آن را برمی‌شمارد و سِیر آن را در مراتب وجود نمایش می‌دهد. گفتیم که اگر ازنظر ابجدی به حرف «میم» بنگریم، معادل عدد چهل خواهد بود که تقریباً برابر با تعداد ابیات قصیدهٔ خمریه (چهل و یک بیت) است. شاید بتوان گفت که شاعر با انتخاب این قافیه می‌خواهد به پختگی قصیده و خمر آن اشاره کند که در ادب فارسی نیز به زمان چهل‌روزهٔ آن اشاره شده است؛ چنانکه حافظ شیرازی می‌گوید:

«سحرگه رهروی در سرزمینی　　همی‌گفت این معما با قرینی
که ای صوفی شراب آنگه شود صاف　　که در شیشه برآرد اربعینی»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۳۵)

نکتهٔ توجه‌برانگیز در این قصیده آن است که همهٔ قافیه‌های آن، به‌جز مصرع اولِ بیت نخست (مدامة)، سه‌حرفی است که این نیز خود نوعی هنجارگریزی به شمار می‌آید و سه‌حرفی بودن قافیه‌ها، این مطلب را به ذهن متبادر می‌کند که در عرفان اسلامی، خلقت از سه آغاز می‌شود، از جنس بادهٔ (مدامة) معمولی نیست و به‌سبب مقدس‌بودنش، منزه از اَدناسِ اجناس است (برخلاف خمری که در جام خلقت ریخته شده و به‌سبب مجانبت و ملازمت، از آن اثر پذیرفته است)؛ به قول عبدالکریم جیلی، روح الهی مقدس و منزه از نقایص اکوان است: «کشف له عن سرّ وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فأعلمه أن روحه نفسه لا غیره، و روح اللّه مقدسة منزّهة، فعند ذلک تجلّی له الحق فی اسمه القدوس، ففنی مِن هذا العبد نقائض الأکوان» [٤] (الجیلی، ۱٤۱۸ ق: ٦٦). با وجود این، نسبت مدامة و خلقت، نسبت کل و جزء، و اصل و فرع است ـ چنانکه پیش از این، از قیصری ذکر شد (رک. قیصری، ۱۳۷۵: ۱۱۵۸) ـ و این دو خمر از هم جدا نیست و در امتداد و طول هم هستند و همان خمر که از مبدأ وجود صادر شده، در جام موجودات ریخته شده است؛ بنابراین، انتخاب قافیهٔ مختوم به میم، خود نوعی تفهیم محتوای عرفانی نهفته در قصیده و ابزاری برای آشنایی‌زدایی مفاهیم آن است.

۲ـ۲ـ۵ تعداد ابیات

علاوه بر «قالب» که یکی از شگردهای بررسی شعر در رویکرد فرمالیست‌هاست، تعداد ابیات قصیده نیز خود نوعی هنجارگریزی شاعر را نشان می‌دهد؛ بدین معنا که او برای منحرف‌کردن ذهن خواننده از عدد چهل بهره برده که از یک‌سو، در عرفان اسلامی با توجه به موضوع چلّه‌نشینی و مخمرکردن طینت آدمی در چهل روز

اهمیت بسیاری دارد و ازسوی دیگر، قافیهٔ میم استفاده کرده است که در شمارش ابجدی بیانگر عدد چهل است و قصیده را در چهل و یک بیت سروده است؛ این خود می‌تواند نوعی آشنایی‌زدایی شاعر برای انحراف ذهن مخاطب باشد.

شاید بتوان این تعداد ابیات را با عدد ابجد کلمهٔ «کنز» پیوند داد که شمارش ابجد کبیر آن، ۷۷ است (ک/ ۲۰ + ن/ ۵۰ + ز/ ۷= ۷۷) و با دو بار جمع‌کردن عدد حاصل، عدد فردِ ۵ به دست خواهد آمد (۷+۷= ۱٤// ٤+۱= ۵) که برابر با جمع تعداد ابیات قصیده است (٤۱= ٤+ ۱= ۵). بدینگونه می‌توان گفت که در این قصیده، شاعر درپی تشریح مفهوم «کنز» و بسط وجود از مرتبهٔ کنز در میمِ مراتبِ وجود است که برپایهٔ حدیث قدسی «کُنْتُ کَنْزاً مَخْفِیّاً فَأَحْبَبْتُ أنْ أُعْرَفَ فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ لِکَی أُعْرَفَ: من گنجی پنهان بودم که دوست داشتم مرا بشناسند. پس خَلْق را بیافریدم تا شناخته شوم» (صدری‌نیا، ۱۳۸۸: ۳۸٦)، می‌تواند به حرکت حبّی وجود در عرفان اشاره داشته باشد؛ چنانکه جیلی می‌گوید: «رأسِ میم، محل نقطهٔ سفید است (سَرِ میم توخالی است) و نقطهٔ سیاه و توپُر، همان کنز مخفی است. درواقع، دایرهٔ توخالی و سَرِ میم، همان حق است که کنز مخفی در آن مطابق حدیث کنز مخفی ظهور کرده‌است» (الجیلی، ۲۰۰۸ م: ۹۲). به زبان ساده‌تر، در این قصیده، کنز مخفی (از مرتبهٔ کنه و نقطهٔ ذات) در دایرهٔ توخالی میم (که نماد مراتب وجود، اعم از مُلک و ملکوت است) ظهور کرده و همچون خمری در جام کائنات ریخته شده است؛ بنابراین، شاعر با ذکر چهل و یک بیت قصیده در وصف خمر می‌خواهد مفهوم سریان وجود مطلق یا محبت و معرفت را از مبدأ آن (در مرتبهٔ کنز مخفی،) در عالم کائنات (ملک و ملکوت) و نیز اثر و نتیجهٔ امتزاج این سه‌گانه را در آنها ضمن قصیده بیان کند؛ چنانکه ابن‌عجیبه ـ از کسانی که در آثار خود به خمریهٔ ابن‌فارض نظر داشته است ـ «خمر» را «وجود مطلق» در مرتبهٔ کُنه ذات حق‌تعالی قبل از تجلّی در نظر گرفته است (رک. ناس‌الفقیه، بی‌تا: ۲۸)؛ همچنین در رساله‌ای مجزا که بخش نخست آن دربارهٔ وصف خمر است، خمر و باده را در مرتبهٔ کنز ذات بدون هیچ رسم، شکل، وصف، نعت و... دانسته است (رک. ابن‌عجیبه، ۱٤۱۹ ق: ۱۲ به بعد). البته خود ابن‌فارض نیز ارواح نوع انسان را خمر معرفی کرده که خود بیانگر نشأت ارواح خمر بشری از وجود مطلق است (و نفخت فیه من روحی). همچنین، این مفهوم با آنچه در شروح قصیده ذکر شده است و خمر را معرفت یا محبت در نظر گرفته‌اند، مغایرتی ندارد؛ این سه معنا از حدیث کنز مخفی نیز استنباط می‌شود و محبت و معرفت همراه با جریان وجود در کائنات سریان یافت. این نوع آشنایی‌زدایی از نوع بیگانه‌سازی است و شاعر با بیگانه‌کردن معنای ساده و مشهور خمر، به پنهان‌کردن حقیقت مطلب در قصیده کوشیده است.

۳ـ نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفتیم، می‌توان هنجارگریزی و به‌تبع آن، آشنایی‌زدایی را یکی از شگردها و شیوه‌هایی دانست که می‌تواند برای پنهان یا مبهم‌کردن مفاهیم عرفانی مفید واقع شود؛ زیرا اصولاً یکی از اصول عرفانی آن است که عارف آنچه را می‌داند، پنهان کند و برای این پنهان‌کاری از زبانی استفاده می‌کند که مبهم است؛ این ابهام‌آفرینی‌ها خود نوعی هنجارگریزی از زبان معیار و ساده است که درواقع، مفاهیم آشنای عرفانی را ناآشنا می‌کند. در ساختار و شکل قصیدهٔ خمریهٔ ابن‌فارض نیز شاهد کاربرد برخی عوامل هستیم که شاعر با در نظر گرفتن آنها توانسته است خمر را از دایرهٔ معنایی عادی خارج کند و باعث ابهام کلّی در مفهوم عرفانی خمر شود. برخی از

مهم‌ترین شگردهایی که شاعر در این قصیده بدان‌ها توجه خاصی داشته است و با رعایت آنها در فرم، به آشنایی‌زدایی معنایی دست زده، عبارت است از: انتخاب وزن و بحر، قافیه و تعداد ابیات در خود قصیده و نیز کاربست نماد خمر و مفاهیم متناقض در ساختار ابیات مختلف؛ همهٔ این موارد به موازات هم، شبکهٔ معنایی مبهمی را دربارهٔ خمرِ اشاره‌شده در قصیده پدید آورده‌اند. برخی از این شگردها در سطح زبانی (مثل کاربرد وزن و قافیه)، برخی در سطح مفهومی (مثل قلب مفهوم خمر در سراسر قصیده و استفاده از نماد و متناقض‌نما) و برخی در سطح شکل ادبی (قالب قصیده و تعداد ابیات) دیده می‌شود.

پی‌نوشت

۱. «مجزوء: و اگر جزوی، یعنی رکنی از هر مصراعی از او، یعنی از وافی حذف کرده، استعمال کنند، آن را مجزوء خوانند... جَزء در پنج بحر واجب بُوَد: مدید و هزج و مضارع و مقتضب و مجتث، و در هشت جایز و آن بسیط و وافر و کامل و رجز و رمل و خفیف و متقارب و متدارک،... و در سه بحر ممتنع باشد و آن طویل و سریع و منسرح است... و از یک بیت وافی، اگر یک نیم حذف کرده، استعمال کنند، مشطور خوانند» (طوسی، ۱۳۸۹: ۲۳۹).

۲. «انسان از آن حضرت بیگانه نیست؛ بلکه نسبت جزو به کل و اصل به فرع دارد؛ هرآینه جزو به کل مایل بود؛ چنانکه اصل به فرع مشتاق و متعطّش باشد» (همدانی، بی‌تا: ٦٧٤).

۳. «سپس گفت: آنگاه که کارش را پایان دادم و از روح خود در او دمیدم. و اگر معنای آن این باشد که (روح) جزئی از خدای متعال است که بر قلب افاضه شده، چنانکه مال به تهیدست داده می‌شود و می‌گوید: از مال خود بر آن تهیدست دادم، این (تشبیه) درواقع، تجزیهٔ ذات الهی است و بطلان این را اثبات کرده‌اند و گفته‌اند که «افاضه» (ی روح) به معنی انفصال و جدایی جزئی از ذات الهی نیست. گفتند: این (تشبیه) مانند سخن خورشید است اگر سخن می‌گفت بدین صورت: از نور خود بر زمین افاضه کردم. در این صورت، سخنی راست و درست بود و معنی نسبی آن این است که نور حاصل (از خورشید)، به‌نوعی از جنس نور (متصاعد از) خورشید است».

٤. برای او [بندهٔ فانی] راز و سرِّ «وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي» مکشوف است. پس (خداوند) به او آموخت که روح او، (عین) نَفْس اوست و جز آن نیست و روح الهی مقدس و منزه (از ادناس اجناس) است. در این صورت، آن (روح)، تجلی حق بر او [بنده] در مرتبهٔ اسم قدوس است و از اینجاست که نقایض اکوان از اینچنین بنده‌ای فانی و محو شده است.

منابع

١. قرآن کریم.

٢. ابن‌جنی، أبوالفتح عثمان (١٤٠٧ ق.). *کتاب العروض*، تحقیق أحمد فوزی الهیب، الکویت: دارالقلم.

٣. ابن‌عباد، صاحب (١٤٠٧ ق.). *کتاب الإقناع فی العروض و تخرج القوافی*، حقّقه و قدّم له ابراهیم محمد أحمد الإدکاوی، القاهرة: مطبعة التضامن.

٤. ابن‌عجیبه، أحمد (١٤١٩ ق.). *تقییدان فی وحدة الوجود*، حققه و قدم له و ترجمة إلی الفرنسیة الأستاذ جان لویس میشون، مراکش: دار القبة الزرقاء.

٥. ابن‌عربی، محیی‌الدّین (١٩٦٤ م.). *فصوص‌الحکم*، قاهره: دار إحیاء الکتب العربیة.

٦. ابن‌فارض، عمر بن علی (١٣٩٥). *دیوان سلطان‌العاشقین ابن‌فارض مصری*، تحقیق، شرح واژگان، ترجمه و تعلیقِ

سیّد فضل‌الله میرقادری و اعظم‌السادات میرقادری، قم: آیت اشراق.

۷. ابن‌القطاع، علی بن جعفر (١٤٠٥ ق.). *البارع فی علم العروض*، تحقیق أحمد محمد عبدالدائم، مکة مکرمة: مکتبة الفیصلیة.

۸. احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، ۲ ج، تهران: مرکز.

۹. *اصطلاحات صوفیان: متن کامل رسالهٔ مرآت عشاق از مؤلفی ناشناخته* (۱۳۸۸). مقدمه، تصحیح و تعلیقات مرضیه سلیمانی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰. ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، ویراست ۲، تهران: مرکز.

۱۱. پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*، ج ۱، تهران: سمت.

۱۲. جودة نصر، عاطف (۱۹۷۸ م.). *الرّمز الشّعری عند الصّوفیّة*، بیروت: دارالأندلس و دارالکندی.

۱۳. جوهری، اسماعیل بن حماد (١٤٠٤ ق.). *عروض الورقة*، تحقیق محمد العلیمی، المغرب: دار الثقافة.

١٤. جهان‌بخش، جویا (۱۳۷۸). «ترجمه و تحریر جامی از خمریهٔ ابن‌فارض». *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۳-٤، ۱۸-۲۸.

۱۵. الجیلی، عبدالکریم (۲۰۰۸ م.). *الکهف و الرقیم فی شرح بسم‌الله الرّحمن الرّحیم*، تصحیح و تحقیق قاسم الطهرانی، بیروت: دار و مکتبة الهلال.

١٦. چدویک، چارلز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سبحانی، تهران: مرکز.

۱۷. چناری، امیر (۱۳۳۹). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*، تهران: فرزان روز.

۱۸. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵). *دیوان حافظ*، تصحیح و تحقیق محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

۱۹. حرکات، مصطفی (١٤١٨ ق.). *أوزان الشعر*، القاهرة: دارالثقافیة للنّشر.

۲۰. حسینی مؤخر، سیّد محسن (۱۳۸۲). «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا (از افلاطون تا دریدا)»، *پژوهش‌های ادبی*، دفتر ۱، شمارهٔ ۲، ۷۳-۹۰.

۲۱. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران: مؤسسهٔ دهخدا ـ روزنه.

۲۲. راستگو، سیّد محمد (١٣٦٨). «خلاف‌آمد»، *کیهان فرهنگی*، ٦ (۹)، ۲۹-۳۱.

۲۳. سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *مجموعهٔ شعر هشت کتاب*، اصفهان: گفتمان اندیشهٔ معاصر.

٢٤. سجادی، سیّد جعفر (۱۳۷۳). *فرهنگ معارف اسلامی*، ۳ ج، تهران: کومش، چاپ سوم.

۲۵. شریف‌نسب، مریم (۱۳۸۳). «بررسی باده در مثنوی مولانا با نگاهی به خمریهٔ ابن‌فارض»، *مجلهٔ زبان و ادب؛ ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، د ۸، ش ۱۹، ۱۹۱ـ۲۰٤.

٢٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ الف). *موسیقی شعر*، تهران: آگه، چاپ ۱۳.

۲۷. ـــــــــــــــ (۱۳۹۱ ب). *رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*، تهران: سخن، چاپ سوم.

۲۸. ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

۲۹. ـــــــــــــــ (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل*، تهران: آگاه، چاپ سوم.

۳۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، ویراست ۲، تهران: میترا.

۳۱. شوالیه، ژان؛ گِربران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ج ٤، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۳۲. ـــــــــــــــ (١٣٨٤). *فرهنگ نمادها*، ج ۲، تهران: جیحون، چاپ دوم.

۳۳. صدری‌نیا، باقر (۱۳۸۸). *فرهنگ مأثورات متون عرفانی* (مشتمل بر احادیث، اقوال و امثال متون عرفانی فارسی)، تهران: سخن.

۳٤. صدقی، حسین؛ پیدا، نورالدّین (۱۳۹٦). «مقایسهٔ تطبیقی خمریات ابن فارض و حافظ»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، د ۱۱، ش ٤۲، ۱۳۳-۱۵۳.

۳۵. صیادی‌نژاد، روح‌الله؛ طالبیان، منصوره (۱۳۹۳). «هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن‌فارض»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، سال ٤، شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۷)، ۱۲۳-۱٦٤.

۳٦. طوسی، نصیرالدین محمد (۱۳۸۹). *معیارالأشعار* (در علم عروض و قافیه)، به همراه میزان‌الأفکار فی شرح معیارالأشعار، تألیف محمد سعدالله مفتی مرادآبادی، تصحیح محمد فشارکی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۳۷. علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی*، تهران: سمت.

۳۸. الفاخوری، حنا (۱۳٦۱). *تاریخ ادبیات زبان عربی*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: توس.

۳۹. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

٤۰. فرّوخ، عمر (۱۹۸۹ م.). *تاریخ الأدب العربی*، ج ۳، بیروت: دارالعلم للملایین، ط ۵.

٤۱. القادری، حسن بن موسی بن عبدالله (۱٤۲۷ ق.). *شرح حکم الشیخ الأکبر السید محیی‌الدّین بن العربی*، بیروت: دار الکتب العلمیة.

٤۲. قبادی، حسینعلی (۱۳۸٦). *آیین آینه: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*، با همکاری محمد بیرانوندی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

٤۳. القونوی، صدرالدین (۱۳۷۱). *النصوص*، تصحیح و تحقیق سیّد جلال‌الدین آشتیانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٤٤. قیصری، داوود (۱۳۷۵). *شرح فصوص‌الحکم*، تحقیق و تصحیح جلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی و فرهنگی.

٤۵. گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۹۵). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، چاپ ششم.

٤٦. گلی، احمد؛ بافکر، سردار (۱۳۹۵). «شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکسی) زیبایی‌شناختی»، *فنون ادبی*، سال ۸، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۵)، ۱۰۰-۱۱٦.

٤۷. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.

٤۸. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ پنجم.

٤۹. ناس الفقیه، نورالدّین [بی‌تا]. *أحمد بن عجیبة شاعر التصوف المعربی*، بیروت: الناشرون.

۵۰. نجاربان، محمدرضا؛ مختاری، مسروره (۱۳۹۵). «تحلیل خمریهٔ ابن‌فارض با تکیه بر مشارق الأذواق»، *کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی*؛ تاریخ و ادبیات پارسی، د ۱؛ www،sid،ir

۵۱. نجم رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۲۲ ق.). *مرصادالعباد*، تهران: [بی‌نا].

۵۲. نیکلسون، رینولد ا. (۱۳۵۸). *تصوّف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا*، ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: توس.

۵۳. همدانی، سیّدعلی [بی‌تا]. *حل فصوص‌الحکم*، [بی‌جا]: [بی‌نا].

۵٤. ولک، رنه؛ وارن، استین (۱۳۹۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نیلوفر، چاپ سوم.

۵۵. یعقوب، إمیل بدیع (۱٤۲۷ ق.). *موسوعة علوم اللغة العربیة*، ج ٤، بیروت ـ لبنان: دار الکتب العلمیة.

٥٦. یموت، غازی (۱۹۲۲ م.). *بحور الشعر العربی*، عروض الخلیل، بیروت: دارالفکر اللبنانی، ط ۲.

57. *A Companion to Literary Theory* (2018). Ed. by David H. Richter. Hoboken: Wiley Blackwell.

58. Bennett, Andrew & Nicholas Royle (2004). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. 3th Ed. United Kingdom: Pearson Longman.

59. Bertens, Hans (2008*). Literary Theory; The Basics*. 2th Ee. London and New York: Taylor & Francis.

60. CUDDON, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5th Ed. Wiley-Blackwell: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.

61. Shelley, Percy Bysshe (1994). *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Wordsworth Editions.

62. *Viktor Shklovsky; A Reader* (2017). Edited and Translated by Alexandra Berlina. Bloomsbury Academic: An Imprint of Bloomsbury Publishing Inc.