Arshive of SID

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۸۱-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی تصاویر غزلیات عطار، بر اساس آراء جرجانی

عطیه مشاهری فرد*
حسینعلی قبادی**
مریم حسینی***
علیرضا نیکویی****

چکیده

عبدالقاهر جرجانی از دانشمندان بلاغت و نحویون بنام سده پنجم است که بیشتر با نظریهٔ «نظم» و «معنای معنا» شناخته می‌شود. دو کتاب ارزشمند او، «اسرارالبلاغه» و «دلایل‌الاعجاز»، در تبیین و ریشه‌یابی مباحث زیبایی‌شناسی سخن است. گرچه او در بیان سازه‌های مؤثر در زیبایی، بیشتر به تشبیه، تمثیل، استعاره و مجاز می‌پردازد، روشی که برای تحلیل ارزش زیبایی‌شناختی پی‌می‌گیرد و عواملی که در زیبایی صور خیال ذکرشده بیان می‌کند، می‌تواند راهی برای پژوهش دربارهٔ دیگر آرایه‌های سخن باشد. در این پژوهش بر پایه روش توصیفی- تحلیلی و بر پایه نظریات جرجانی، به تحلیل کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی غزلیات عطار پرداخته می‌شود. این جستار روشن خواهد ساخت که آنچه از دید جرجانی سبب‌ساز زیبایی است، در نمودهای گوناگون ظهور عنصر تضاد و تقابل در تصویر ادبی (همچون تضاد و طباق، انواع پارادوکس و...) وجود دارد و بر اساس این، تضاد از سازه‌های توان‌بخش ادبیت متن به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی، عبدالقاهر جرجانی، تضاد و تقابل، غزلیات عطار.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس
atie.mashaheri@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس ghobadi.hosein@yahoo.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا(س) drhoseini@yahoo.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Alireza_nikouei@yahoo.com

www.SID.ir

Arshive of SID

مقدمه

مسئلهٔ تضاد از مباحث برجسته در بسیاری از شاخه‌های دانش همچون منطق، کلام، فلسفه، روان‌شناسی و... است و اندیشمندان بزرگی در هر یک از این زمینه‌ها دربارهٔ آن نظریاتی بیان کرده‌اند. در میان حکمای پیش از سقراط، هراکلیتوس[1]، نخستین کسی است که به مسئله تضاد در هستی و اهمیت آن اشاره می‌کند و آن را مایهٔ حیات می‌داند (هالینگ دیل، ۱۳۸۷: ۹۷- ۹۸). پس از او افلاطون و فلوطین (همان: ۱۱۰) و بعدها هگل[2]، فیلسوف آلمانی (همان: ۲۰۵-۲۲۰) و یونگ[3] از کسانی بودند که در سطح گسترده‌ای به نقش تضاد و تقابل در هستی توجه نشان دادند.

تضاد و تقابل از اصول حاکم بر جهان مادی است. انسان نیز خود موجودی ترکیب یافته از جسم و جان و برزخی میان فرشته و حیوان است. به‌یقین این تضادها و تقابل‌ها نمی‌تواند بازنمودی در هنر بشری از جمله ادبیات نداشته باشد. ادبیات گاه این تضادها و تقابل‌ها را همان‌گونه که هستند بازتاب داده و گاه جهانی دلخواه و عاری از تناقضات آفریده و با فرا رفتن از عالم کثرت و تزاحم و اتصال به عالم وحدت، از یکی شدن ناسازها سخن گفته است. با وجود این، در فلسفهٔ هنر و یا بلاغت سنتی و نو کمتر به واکاوی وجوه مختلف نمود عنصر تضاد و تقابل در متون ادبی پرداخته‌شده و آنچه گفته‌شده است نیز بیشتر تکراری و غیر تحلیلی بوده و از مرز دسته‌بندی‌های مرسوم بلاغی فراتر نرفته است. مانند تقسیم تضاد به اعتبار تقابل رنگ‌ها به تضاد تدبیج و غیر تدبیج، تقسیم تضاد به اعتبار سببیت مانند تضاد لزوم و استلزام، تقسیم به اعتبار سلب و ایجاب و ... .

گروهی از منتقدان، معتقدند که عنصر تضاد و تقابل، برخلاف عنصری چون استعاره، جزو گوهر اصلی شعر نیست؛ بلکه تنها بازی با لفظ و نهایتاً بازی با معانی است. از دید این منتقدان، تضاد و تقابل زینت یا عنصر بدیعی انگاشته نمی‌شود؛ بلکه تنها دستاویزی برای بیان معنا است (الساحلی، ۱۹۹۶: ۲۳۶و ۲۳۹). بسیاری از منتقدان نیز، تضاد و تقابل را تنها در هیئت پارادوکس و گاه ایهام تضاد، جزو تصاویر هنری به حساب

1. Heraclitus
2. Georg Wiliam Friedrich Hegal
3. Carl. G Jung,

www.SID.ir

Arshive of SID

آورده‌اند[1]. در مقابل، دیدگاه دیگری اصل ناسازگاری و تضاد را عامل اصلی تصویر هنری می‌داند. برای نمونه آندره برتون[1] (شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی۱۸۹۶-۱۹۶۶) ، تصویر را در «کنار هم قرار دادن ناسازگارها» خلاصه می‌کند (ر.ک: غریب، ۱۳۷۸: ۳۹) و ازرا پاوند[2] (۱۸۸۵- ۱۹۷۲شاعر و منتقد آمریکایی) معتقد است که تصویر تنها نقل محض و ترسیم تابلویی تصویری نیست بلکه بر جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم تمرکز و تأکید دارد (همان: ۱۵۲). دلیل منتقدان گروه اول، این است که بسیاری از باهم‌آیی‌های امور متضاد، خالی از جنبهٔ هنری هستند. در پاسخ باید گفت که هر عنصر دیگری، همچون تشبیه، مجاز و ... نیز می‌تواند زمانی واجد و زمانی دیگر فاقد نقش زیبایی‌آفرینی باشد. عواملی وجود دارد که می‌تواند یک صورت خیالی را شکوفا و صورت دیگر را از فریبندگی تهی کند. جرجانی در آثار خود بسیاری از این عوامل را در تعریف و تبیین تشبیه، استعاره، تمثیل و مجاز تحلیل کرده است. در این پژوهش با تکیه بر آراء جرجانی، نشان داده خواهد شد که عنصر تضاد و تقابل، نقش زیبایی‌آفرینی بسیار قدرتمند و ویژه دارد؛ اما تأثیر آن، همچون هر صورت خیالی دیگر، برآمده از تأثیر و تأثر معنا و لفظ در تعامل با ساختار و تجربهٔ شاعرانه است. آن اثری که تضاد و تقابل در شعر می‌گذارد، دستاورد یک روش فکری حاصل از نوع نگاه شاعر به هستی است که موجب خلق تجربه‌ای ویژه می‌شود. اگر خیال را مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر و تصویر را هرگونه بیان برجسته و مشخص بدانیم (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶)، توانایی خیال‌انگیزی و تصویرسازی عنصر تضاد و تقابل، بی‌گمان، آن را در حوزهٔ علوم بلاغت و اسباب زیبایی‌آفرینی قرار خواهد داد.

پیشینهٔ پژوهش

به‌جز کتاب «بدیع از منظر زیبایی‌شناسی» وحیدیان کامیار که در آن به صورت مختصر به عوامل زیبایی‌آفرینی تضاد و تقابل اشاره شده ، کتاب یا مقاله‌ای به تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ عنصر تضاد و تقابل نپرداخته است. مقالات بسیاری در پیوند با حوزهٔ

1. Andre Breton
2. Ezra Pound

www.SID.ir

Arshive of SID

تضاد و تقابل نگاشته شده که عمدهٔ آنها را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: ۱- مقالاتی که به تحلیل و تبیین وجه عرفانی وجود تضادها در متون می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «حکمت اضداد در مثنوی مولوی» محمد صادق بصیری، فرهنگ، پاییز و تابستان ۱۳۸۶. ۲- مقالاتی که به تضاد و تقابل از منظر دستور می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «تضاد و انواع آن در ادب فارسی» محمدرضا یوسفی و رقیه ابراهیمی شهر آباد، در نشریه فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال چهارم، شماره ۲پیاپی ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱. ۳- مقالاتی که از منظر ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و معناشناسی به تحلیل تضاد و تقابل در متن می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا» نوشتهٔ زهرا حیاتی، چاپ شده در فصلنامهٔ نقد ادبی، سال دوم، شماره ۶، تابستان ۱۳۸۸. گرچه ممکن است در این مقالات به تصویرپردازی‌های برآمده از حضور عنصر تضاد و تقابل در متن اشاراتی شده باشد، ولیکن هیچ‌یک از این پژوهش‌ها تحلیل زیبایی‌شناسانه نیست و وجه افتراق پژوهش حاضر با آثار یاد شده نخست در تمرکز آن بر تحلیل زیبایی‌شناسانه و دوم قلمرو پژوهش (غزلیات عطار) و افزون بر آن و مهم‌تر از همه، ابتنای این پژوهش بر آراء جرجانی است. تاکنون پژوهشی بر پایهٔ اندیشه‌های جرجانی به تحلیل کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ تصاویر هنری از جمله تضاد و تقابل نپرداخته است. این پژوهش از آنجا که مجموع نظریات جرجانی را با موشکافی و جزئی‌نگری بررسی می‌کند، می‌تواند گامی باشد در مسیر نگاهی جامع بر مجموع آراء جرجانی در باب زیبایی کلام، نگاهی که تا کنون تنها منحصر بر نظریهٔ نظم و معنای معنا بوده است.

چارچوب نظری

از میان نظریات مهّم که در زمینهٔ نقد زیبایی‌شناسی، نظریهٔ نظم جرجانی در شناخت زیبایی‌آفرینی عنصر تضاد و تقابل - که می‌تواند در سطح لفظ، معنا و ساختار نقش‌آفرینی کند- کارآمدتر به نظر می‌رسد؛ چراکه دیدگاه جرجانی به نحوِ گزاره‌های ادبی و نظام چیدمان کلام در متن ادبی، از منظر روان‌شناسی مخاطب و با بررسی مداوم تأثیرات زیبایی‌شناختی روابط میان واژگان است و طبقه‌بندی او از عناصر بلاغی و صور

www.SID.ir

Arshive of SID

خیال، طبقه‌بندی ارزش‌گذارانه بر اساس نقش زیبایی‌شناختی آنهاست. گرچه جرجانی در آثار خود بیشتر به تحلیل کارکرد زیبایی‌شناختی و توصیف انواع تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل و کنایه پرداخته است؛ اما راهی که او پیموده و شیوهٔ تحلیل او و نظریاتش دربارهٔ سازوکار زیبایی‌آفرینی این تصاویر، در تحلیل زیبایی‌شناختی عنصر تضاد و تقابل بسیار یاری‌دهنده است. جرجانی معتقد است که معنا، محور اصلی شکل‌گیری کلام است؛ بنابراین، در تحلیل زیبایی‌شناسی عنصر تضاد، نمی‌توان به لفظِ تنها بسنده کرد، بلکه عامل اصلی زیبایی‌آفرینی این عناصر را باید در تعامل میان لفظ و معنا جست. بنابراین، چهارچوب نظری پژوهش با تکیه بر **نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی** بنا می‌شود. این نظریه به ما کمک می‌کند که به درک درستی از ارتباط صورت و معنا در استفاده از عنصر تضاد و تقابل در متن دست‌یابیم؛ گرچه از آراء او در کتاب «اسرارالبلاغه» نیز بسیار بهره برده می‌شود، روش این تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است و قلمروِ آن، غزلیات عطار است. در ارجاع به غزلیات عطار به این شیوه عمل شده است: (شماره غزل/ شماره بیت یا ابیات)

تعریف مفاهیم

زیبایی‌شناسی: «زیبایی‌شناسی»، پارسی شدهٔ Aesthetic است و این واژه خود از واژهٔ یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی مشتق شده است (احمدی، ۱۳۷۵: ۲). برای اولین بار فیلسوف آلمانی الکساندر گوتلیب باومگارتن[1] (۱۷۶۲ - ۱۷۱۴) اصطلاح زیبایی‌شناسی را در کتابی به همین عنوان به کار برد. او درصدد بود که از این اصطلاح در بنا کردن علمی جدید برای فهم دریافت حسی استفاده کند (همان: ۲۲) بنابراین، دور از ذهن نیست که هگل وضع این واژه را برای زیبایی‌شناسی، نادقیق بخواند و بیان کند که «دانش دریافت حسی فقط یک بخش از کار فلسفی شناخت زیبایی است و زیبایی به عالم حواس محدود نمی‌شود» (هگل، ۱۳۶۳: ۲۷). با وجود این، استتیک همچنان با معنایی وسیع‌تر از حوزهٔ لغوی خود و به‌عنوان علم زیبایی‌شناسی به کار می‌رود.

1. Alexander gottlieb Baumgarten

www.SID.ir

Arshive of SID

از سدهٔ هجدهم، زیبایی‌شناسی به‌عنوان یکی از مباحث علم فلسفه با روشی علمی مورد مطالعه قرار گرفت؛ اما در ابتدا هنوز چندان تمایزی میان فلسفهٔ هنر و متافیزیک و فلسفهٔ اخلاق وجود نداشت. امانوئل کانت[1] (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) بیش از فلاسفهٔ دیگر به تمایز میان زیبایی در طبیعت و زیبایی در هنر پرداخت و با به کار بردن واژهٔ استتیک در احکام زیبایی، بر رواج این واژه در معنای اصطلاحی، به‌عنوان شاخه‌ای از فلسفه که به بحث پیرامون زیبایی و هنر می‌پردازد، کمک کرد. امروزه زیبایی‌شناسی، متضمن دو رویکرد نظری است: ۱- بررسی فلسفی سرشت زیبایی و تعریف آن. ۲- بررسی روان‌شناختی ادراکات، ریشه‌ها و تأثرات ذهنیِ زیبایی (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

تضاد: در بدیع معنوی، معمولاً آن را با مطابقه و طباق یکی می‌دانند. «در لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر بیاورند مانند روز و شب و ...» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۷۳). از میان شگردهایی که عنصر تضاد و تقابل را در آن می‌توان یافت، تضاد، تقابل و مقابله در علم بدیع و ایهام تضاد، پارادوکس و تهکم در بیان مطالعه می‌شود. تضاد، در معنی‌شناسی یکی از انواع روابط میان واژگان است. در روان‌شناسی به عنوان یکی از عوامل مؤثر در سلامت روان تحلیل می‌شود و در عرفان ذیل مباحث مهمی چون نظام احسن، مسئلهٔ شر، اسماء و صفات الهی و ... مورد بحث قرار می‌گیرد. آرایهٔ تضاد تنها برای زینت کلام به کار نمی‌رود بلکه گاه با عنایت به اصل «تعرف الاشیاء باضدادها»، در جهت عمق‌بخشی به معنا و روشن ساختن یک مفهوم استخدام می‌شود.

تبیین «نظریهٔ نظم و معنای معنای جرجانی» و پیوند آن با زیبایی‌شناسی

عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۱۷ ق)، نظریه‌پرداز و منتقد برجستهٔ سدهٔ پنجم و از جمله بلاغیونی است که اعجاز قرآن را مورد توجه و واکاوی قرار داده و آثاری ارزشمند در این زمینه تألیف کرده است. جاحظ (۲۵۵ ه.ق)، که پیش از جرجانی به دلایل اعجاز قرآن پرداخته بود نخستین کسی است که اعجاز قرآن را برآمده از نظم و ترکیب آیات می‌دانست.

1. Imanuel Kant

www.SID.ir

Arshive of SID

پس از او، قاضی عبدالجبّار معتزلی (درگذشته ۴۱۵ ه.ق) بررسی تأثیر نظم را در اعجاز قرآن پی‌گرفت؛ اما جرجانی چنان به تناسبات میان لفظ و معنا و جنبه‌های مختلف این دو با شواهد گوناگون اشاره می‌کند که نظریهٔ نظم امروزه با نام او شناخته می‌شود.

جرجانی، دلایل زیبایی یک متن را از سویی آشکار و از سویی پنهان می‌داند. آشکار ازآن‌رو که متن زیبا در دل سخن‌شناسان می‌نشیند و می‌توان آن را از متن ضعیف به‌وسیلهٔ کارایی زیبایی‌شناختی‌اش تمییز داد و پنهان ازآن‌رو که در این میدان، قوانین مورد اتفاق و قابل‌یقینی وجود ندارد (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۰۸). با وجود این، او معتقد است که ستایش یک متن، بی‌گمان علتی بخردانه دارد و باید همواره با دلایل بیان شود (همان، ۱۳۸۶: ۴۴) و بایسته است با کوشش و جزئی‌نگری در ساختار، معنا و صور خیال، به شناخت عوامل زیبایی نزدیک شد. این، کاری است که در «اسرارالبلاغه» دربارهٔ تشبیه، تمثیل، استعاره و مجاز، تا اندازهٔ فراوانی انجام گرفته و می‌تواند در پژوهش‌های بلاغی دیگر نیز یاریگر باشد. آن‌چنان‌که ابودیب نیز معتقد است: «شیوهٔ برخورد جرجانی با صور خیال، و شعر به طور کل، به‌مثابهٔ یک ساختار پیچیدهٔ زبانی، که در آن کوچک‌ترین سایه‌روشن‌های معنا باید به طور کامل مورد بهره‌برداری قرار گیرند، کماکان می‌تواند مبنای معتبری باشد برای رویکرد ساختاری، جامع و خیال‌انگیز به آفرینش شعری» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۳۲۸). از دید جرجانی، متن برای آن‌که زیبا نامیده شود باید ویژگی‌هایی داشته باشد. این ویژگی‌ها می‌تواند در سطح لفظ باشد یا معنا و ساختار؛ گرچه زیبایی با به دست آوردن این ویژگی‌ها به وجود نمی‌آید، بلکه حاصل فراوردهٔ نهایی متن با توجه به اثری است که روی‌هم‌رفته در خواننده ایجاد می‌کند.

نظریهٔ نظم: جرجانی از خلال مباحث مربوط به لفظ و معنا، در جست‌وجوی چیستی اعجاز قرآن برمی‌آید. او به آن دسته از بلاغیون پیش از خود که لفظ را از معنی جدا می‌کردند خرده می‌گیرد و معتقد است تقسیم‌بندی آنها از گونه‌های شعر نادرست است. آنها شعر را به چند دسته تقسیم می‌کردند: شعری که لفظ و معنای زیبا دارد، شعری که تنها لفظش زیباست و شعری که تنها معنی‌اش زیباست. به‌علاوه آنها لفظ را با همان صفاتی که به معنا می‌دادند توصیف می‌کردند؛ در حالی که جرجانی میان معنایی که انگیزهٔ سخن است و صورتی که برای بیان آن معنا به کار می‌رود تفاوت قائل

www.SID.ir

Arshive of SID

است و بسیاری از توصیفاتی را که پیش از او به لفظ نسبت داده‌اند از آنِ معنا می‌داند. برای نمونه دربارهٔ مجاز و استعاره بر آن است که نمی‌توان گفت «لفظ» استعاری یا مجازی است؛ زیرا لفظ، دلالتی ثابت دارد مگر اینکه در معنایی مجازی به کار برده شود و در این صورت، این معنای لفظ است که استعاری و مجازی است و نه خود لفظ (جرجانی، ۱۳۸۶: ۳۵۴ - ۳۵۶). به همین ترتیب او فصاحت و بلاغت را نیز نه در حوزهٔ لفظ بلکه مزیتی در معنی به شمار می‌آورد (همان: ۳۶۸ و ۳۸۸).

افزون بر آن، از دید جرجانی اندیشه به واژگان مفردی که بیرون از هرگونه قصد نحوی باشند تعلق نمی‌گیرد؛ مثلاً یک فعل هنگامی‌که می‌خواهد ادا بشود از میان انتخاب‌های گوناگون - بر پایهٔ میزان تأثیر و یا نزدیکی به غرض گوینده- برگزیده می‌شود و بر بنیاد همان غرض موجودیت می‌یابد (همان: ۳۷۳). از دید او اگر بگوییم «خَرَجَ» و اسم یا ضمیری را برای آن در تقدیر نگیریم، این فعل با آواهای بی‌معنی تفاوتی نخواهد داشت. بر اساس آنچه گفته شد، جرجانی معنا را مقدم بر لفظ و سازندهٔ آن می‌داند. او با برشمردن برتری‌های معنا، بیان می‌دارد که اعجاز قرآن اعجاز برآمده از الفاظ نیست. گرچه از سوی دیگر اعجاز آن را منحصر بر معنا نیز نمی‌داند. آرایه‌های ادبی و صورخیال نیز واجد ارزش ذاتی نیستند، چراکه اگر چنین بود در هر جایگاه، بار زیبایی‌شناختی ثابتی داشتند و کارکرد زیبایی‌شناختی خود را حفظ می‌کردند؛ در صورتی که این عناصر در موقعیت‌های گوناگون، با تراز زیبایی‌شناختی متفاوتی ظاهر می‌شوند و حتی ممکن است در جهت عکس، یعنی از میان بردن زیبایی نقش ایفا کنند. بحث از ارزش زیبایی‌شناختی صور خیال، هرگز به عنوان عنصری جدا از ژانر، پیام، هدف و کارکرد متن قابل بررسی نیست؛ چراکه، این درونمایه است که بسیاری از ویژگی‌های رویه‌ای، انواع صورخیال و خصوصیات فرمی و ساختاری را تعیین می‌کند.

جرجانی در کنار لفظ و معنا از عنصر سومی به نام به‌هم‌بافنده نام می‌برد که می‌تواند دو عنصر آغازین را با هم ترکیب کرده و تجربهٔ زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را رقم بزند. او در هر دو اثر بزرگ خود، یعنی «اسرارالبلاغه» و «دلایل‌الاعجاز» اشاره کرده است که فصاحت و بلاغت نه از لفظ و معنا بلکه از محصول پایانی فرایند ادبی به دست می‌آید. او تصویر را تحقق ادبی معنایی می‌داند که جز در همان صورت بیان‌شده، قابل بیان نیست و نقش

www.SID.ir

Arshive of SID

زیبایی‌آفرین آن، نه همچون ماده‌ای جدا و زینت‌بخش، که به عنوان بخشی از ساختاری است که به تجربه‌ای ویژه اشاره دارد. به بیان دیگر، زیباییِ برآمده از یک نوشتار ادبی، به‌دست‌آمده از تجربهٔ زیبایی‌شناختی ویژه‌ای است که آن را تنها و تنها همان متن ادبی، با همان ساختار حاصل از چینش خاص سازه‌های گوناگون شعری، می‌تواند خلق کند. بنابراین او بر این باور است که اعجاز قرآن در حسن تألیف و «نظم» آن است. این نظم قرآن است که نمی‌توان آن را تقلید کرد و راز تحدی نیز در همین نهفته است (جرجانی، ۱۳۸۶: ۱۰۴-۱۰۵). الفاظ قرآن را می‌توان به کار گرفت و معانی قرآن را نیز می‌توان تقلید کرد ولی نظم آن بی‌همتا و تکرار نشدنی است.

مقصود جرجانی از نظم کلمات در کلام، آن نیست که الفاظ در کلام چینش و نظم ویژه‌ای داشته باشند، بلکه مقصود او این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابسته باشند (همان: ۵۴). به این ترتیب، الفاظ از این حیث که مجرد و واژگانی یکه‌اند، مزیتی نمی‌یابند، بلکه برتری یا عدم فضیلت الفاظ وابسته به تناسب معنی آنها با لفظ دیگری است که در گفتار پیش از آن آمده یا پس از آن قرار گرفته‌اند (همان: ۴۹-۵۰). اگر ارزش زیبایی‌شناختی سخن به الفاظ باشد، این ارزش در هر وضع و مقامی که باشند وجود خواهد داشت و هرگز از بین نخواهد رفت و مؤلف نیز دیگر نگران نخواهد بود که چگونه کلامش را زیبا سازد (همان: ۵۱ و ۳۶۷). در صورتی که الفاظ در نظم‌های گوناگون و بر پایهٔ مقاصد معنایی و نحوی مختلف معنا پیدا می‌کنند و ارزش زیبایی‌شناختی یک متن در همکنش لفظ، معنا و نظم آن است.

از دید جرجانی، نظم کلام همان منظور نمودن و تعقیب کردن مقاصد نحوی است. اعجاز قرآن هم در همین نظم و حسن تألیف آن است. این نظم، دربرگیرندهٔ لفظ، معنا و صور خیال است. گونه‌های صور خیال، مقتضیات نظم کلام هستند و نظم، آنها را پدید می‌آورد. برای نمونه غیرممکن است که در سخن، اسمی یا فعلی باشد که در آن استعاره به کار رفته باشد اما این استعاره با جزء دیگری از آن کلام تألیف نیافته باشد (همان: ۳۶۶). به این صورت، لفظ، معنا و صور خیال در بستر نظم به یکدیگر پیوند می‌خورند و ارزش زیبایی‌شناختیِ بی جانشینِ یک شعر را پدید می‌آورند.

معنای معنا: جرجانی این اصطلاح را در حیطهٔ بلاغت صور خیال به کار می‌برد و در

www.SID.ir

Arshive of SID

تعریف آن می‌گوید: «مقصود از معنای کلام همان معنای ظاهر لفظ است و همان است که بدون واسطه به آن ارتباط می‌یابیم و مقصود از معنای معنا این است که ابتدا از لفظ معنایی را می‌فهمیم و سپس آن معنی ما را به معنای دیگری سوق می‌دهد» (جرجانی، ۱۳۸۶: ۲۶۶-۲۶۷). برای نمونه در کنایه، نخست معنایی از جملهٔ کنایی دریافت می‌شود و سپس اندیشه از این معنا به خواست گوینده و معنای ثانویه دست می‌یابد. برای نمونه در کنایهٔ «هو الکثیر الرماد» معنای نخست فراوانی خاکستر خانه و معنای معنا مهمان‌نوازی است. بر اساس این، بایستهٔ بلاغت کلام این است که معنای اولی که از الفاظ حاصل می‌شود، توانایی هدایت درست ذهن را به معنای ثانویه که مورد نظر مؤلف است داشته باشد (همان: ۲۷۳). به بیان دیگر، لفظ و معنای اولیهٔ برآمده از آن باید ویژگی‌هایی داشته باشد که بتواند روند معنی را به‌درستی هدایت کند و اندیشه را به خواست گوینده برساند. بنابراین، معنای معنا همچون معنای اولیه صریح و زودیاب نیست؛ بلکه از راه تفکر در معنای اول درک می‌شود. بدین‌صورت معنای اولیه در حکم زینه‌ای برای رسیدن به معنای معنا است.

جرجانی صور خیال را بخشی از معنا می‌داند. معناست که آفرینش صور خیال ویژه‌ای را در متن التزام می‌کند. اگر متن، صور خیال را دعوت نکند، تصویر هنری نمی‌تواند در ساختار و بافت متن جاگیر شود و آن پیوندهای زیبایی‌آفرینی که به تأکید جرجانی باید میان لفظ، معنا، صور خیال و ساختار وجود داشته باشد از هم گسسته می‌شود. بنابراین، آنچنان که در تبیین نظریات یاد شده بیان شد، نه لفظ و نه صور خیال، به خودی خود دارای ارزش زیبایی‌شناختی نیستند؛ بلکه جایگاه آنها در بافت متن می‌تواند زشتی یا زیبایی آنها را مشخص کند.

اکنون به تحلیل عوامل مؤثر در زیبایی از دید جرجانی و پیوند آنها با تضاد و تقابل پرداخته می‌شود:

۱- **پیچیدگی و ابهام**: در تاریخ نقد شعر و بلاغت، بارها به زیبایی ابهام اشاره شده است. ابهام، شیفتگی و رغبت به متن را در خواننده افزایش می‌دهد؛ زیرا سربستگی‌ای که به کشف کشیده شود یک پیروزی و کامیابی خوشایند در روان خواننده ایجاد می‌کند و لذت کشف را به او می‌چشاند. جرجانی نیز بر آن است که آدمی چیزی

www.SID.ir

Arshive of SID

را که پس از رنج و جست‌وجو به دست آورده است بهتر قدر می‌داند و بیشتر گرامی می‌دارد (ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۰۶و ۱۱۱). جرجانی کلام زیبا را به مرواریدی مانند می‌کند که در صدف گرفتار است و تنها با کوشش می‌توان به آن دست پیدا کرد. او زیبایی استعاره را در میزان پوشیده بودن تشبیه آن می‌داند (همان، ۱۳۸۶ : ۳۱۷). گرچه، در همان حال که به کارایی ابهام در زیبایی نوشته پافشاری دارد، تعقید آن را نکوهش می‌کند و ابهام را تا جایی پسندیده می‌داند که مخاطب را به کوشش برای پژوهش وادارد و پس از آن، پاداش این پژوهش را با عطا کردن معنا بدهد؛ نه اینکه به رنج بیندازد و سودی نرساند.

اندیشهٔ ما عادت دارد که پدیده‌ها را در دو گروه ناسازگار شناسایی کند. این کار برای ذهن آدمی خوشایند است و به او یاری می‌کند که دریافت درستی از هستی داشته باشد. او، آشکار را در برابر پنهان، و آب را فراروی آتش می‌شناسد و «آبِ آتش‌زا» یا «آشکارِ پنهان» برای او پیچیده و مبهم است.

آشکارایی و پنهانی نگر دوست با ما، ما فتاده در طلب
(۸/۱۲)

پیچیدگی بیت بالا، نه در «آشکارایی» است و نه در «پنهانی»، بلکه جمع دو لفظ متضاد، معنایی مبهم را پدید آورده است که جز با توجه به ساختار غزل و کوشش در راستای هم‌افق شدن با متن و مؤلف آن گشوده نمی‌شود. بنابراین، یکی از مواردی که شعر را مبهم و در نتیجه خوشایند می‌سازد، گرد آمدن عناصر متضاد در شعر است که آن را با نام پارادوکس می‌شناسیم. **پارادوکس** یکی از پایه‌های زیبایی‌شناسی در شعر عرفانی است، آنگاه که حالت نمادین و به‌ویژه شطح به خود می‌گیرد. در نگاه نخست، پارادوکس اگرچه از دید منطقی نفی و اثبات همزمان و باطلی را می‌نمایاند، اما در منطق فرازبانی، معنی‌دار و روا شمرده می‌شود و حقیقتی غیرمنتظره و دور از عادات ذهنی ما را روشن می‌سازد.

این غزل شطح است و قوالش منم وین سخن حق است و برهانش تویی
(۷/۸۴۹)

www.SID.ir

Arshive of SID

بدین‌سان، در پارادوکس، بُعدی فلسفی و عرفانی پدید می‌آید که راه را برای تفسیر و تأویل سخن باز می‌کند. پس، پارادوکس از دیدگاهی، می‌تواند معنی را آشفته کند و از نظرگاهی دیگر می‌تواند معنی گسترده‌تر و ناآشناتری را منتقل سازد. پارادوکس می‌تواند به صورت **گزاره‌های پارادوکسی** باشد مانند:

تا فشاندی زلف و بگشادی دهن عقل خود را مست و مجنون تو یافت (۵/۱۳۶)

یا به صورت **ترکیب‌های پارادوکسی** همچون دریای آتشین در بیت زیر:

عشق جمال جانان دریای آتشین است گر عاشقی بسوزی زیرا که راه این است (۱/۹۶)

اما آنجا که ابهام در پارادوکس اوج می‌گیرد زمانی است که ما با **نمادهای پارادوکسیکال** مواجه می‌شویم. نماد در ذات خود، متناقض و مبهم است. فتوحی تناقض‌های موجود در نماد را این‌گونه شرح می‌دهد: «وقتی می‌گوییم نماد بیان راز است، خودِ این تعبیر تناقض دارد؛ زیرا راز بیان ناشدنی است... دوم اینکه نماد از سویی پناهگاهی است برای شاعر که پس از بازگشت از حال مکاشفه به عرصهٔ خودآگاهی، نشانه و پناهی برای به تصویر کشیدن آن شهود و تجربهٔ باطنی می‌جوید؛ از سوی دیگر همین نشانه‌ها گریزگاه او برای رهایی از سلطهٔ زبان و قراردادهای محتوم و مسلط است... و سوم اینکه نماد در عین بیانگری به کتمان می‌پردازد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). گرچه نماد خود متناقض است اما از آنجا که حرکتی عمودی دارد و ژرفای عالم تهی از اضداد و جهان وحدت را می‌نمایاند، بیشتر حکایت از هماهنگی و آشتی ناسازگارها دارد. در نمادهای پارادوکسیکال ما با واژگانی روبه‌رو هستیم که در آنِ واحد به دو شق ناساز دلالت دارند. این واژگان بر وحدت اضداد دلالت می‌کنند و نقش مهمی در ادبیت متن عرفانی دارند. به نظر می‌رسد آنجا که اضداد به وحدت می‌رسند، جز نماد، شیوهٔ بیانی دیگری قادر به تشریح وحدت پیش‌آمده نیست. نماد از آنجایی که چند مدلولی است می‌تواند در آن واحد، مدلول دو دال از دو شق ناساز قرار بگیرد (ستاری، ۱۳۸۹: ۴۳). این امر از سوی دیگر سبب ایجاز و اختصار در سخن می‌شود.

www.SID.ir

Arshive of SID

در ادب عرفانی فارسی، شهره‌ترین و زیباترین نمادها، نمادی از وحدت اضدادند: «**نی**» مولانا که از سوراخ‌های متکثرش آوای یکتایی به گوش می‌رسد، «**دریا**»ی غزلیات شمس‌اش که قطرات کثرت را در خود جمع کرده و یا «**سیمرغ**» عطار که گردگاه سی مرغ است و نمادی است از وحدت وجود. این نمادها دو امر متضاد را -که عموماً کثرت و وحدت یا جزء و کل هستند- درهم‌پیچیده و رازآلود، نمایش می‌دهد. «شاعر عارف نمادگرا از جزء به سوی کل حرکت می‌کند. در اندیشهٔ او جزءها را روی‌ها سوی کل است. عارف در جزء، کل مطلق را می‌بیند. در نگاهش قطره دریاست و دریا قطره. اندیشهٔ نمایش کل مطلق در ذره، یکی از درونمایه‌های بزرگ در آثار عطار است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۷۸) در نظر عطار «ذره» کوچک‌ترین عنصر هستی است اما در همین حداقل وجود، تمام هستی و هر دو جهان وجود دارد. بدین‌سان، جزء و کل در این نماد با هم آمیخته می‌شود. عطار در ابیات بی‌شماری از این نماد استفاده می‌کند:

یقین می‌دان که چشم جان جان است　　که در هر ذره‌ای هفت آسمان دید
چه جای آسمان است و زمین است　　که در هر ذره‌ای هر دو جهان دید
اگر یک ذره رنگ کل پذیرد　　عجب نبود چنین، باید چنان دید
(۱۱-۹/۳۷۹)

دریا از دیگر نمادهای پارادوکسیکال پر بسامد آثار عطار است که عالم جان و توحید را نشان می‌دهد:

وای عجب تا غرق این دریا شدم　　بانگ می‌دارم که استسقا خوشست
(۲۱/۷۵)

تو از دریا جدایی و عجب این　　که این دریا ز تو یکدم جدا نیست
(۱۲/۱۰۹)

پیر نیز از نمادهای پارادوکسیکال دیگری است که اول بار سنایی آن را در هیئتی دوگانه به تصویر می‌کشد و پس از او عطار. اگرچه عطار ترکیب پیر مغان را به کار نبرده است، زمانی که از پیر صحبت می‌کند او را رهبر و مقیم دیر مغان توصیف می‌کند و بی‌شک، حافظ در ساختن این ترکیب متناقض‌نما از عطار الهام گرفته است. پیر که

www.SID.ir

Arshive of SID

اصطلاحی صوفیانه است - و شفیعی کدکنی او را در بسیاری از غزل‌های عطار، تصویری از اسطورهٔ حلاج می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷۶)- هنگامی‌که در میان نشانگان مربوط به میکده و خمر و خرابات قرار می‌گیرد، هویتی پارادوکسیکال می‌یابد و تبدیل به نمادی از جمع اضداد می‌شود.

بار دگر شور آورید این پیر دردآشام ما　　صد جام بر هم نوش کرد از خون دل بر جام ما
(۱/۷)

پیر ما بار دگر روی به خمار نهاد　　خط به دین برزد و سر بر خط کفار نهاد
(۱/۱۵۹)

بار دگر پیر ما رخت به خمار برد　　خرقه بر آتش بسوخت، دست به زنار برد
(۱/۱۹۵)

به این ترتیب، امور متضاد با حضور همزمان خود، مسیر مستقیم معنای شعر را دچار آشفتگی و ابهام می‌سازند، معنا را به تعویق می‌اندازند و با درگیر ساختن ذهن مخاطب، او را به چالش فهم شعر دعوت می‌کنند.

۲- **شگفتی‌آفرینی:** جرجانی معتقد است: «هرگاه چیزی از جایی نمایان شود که پیدایشش برای ما غیرمنتظره است، یعنی از جایگاه و معدن آن چیز برنخیزد، دل‌ها بیشتر و بهتر بدان گرایش دارند و نشاط بیشتری پدید می‌آورد» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۹). او در بیان استعارهٔ مرده عنوان می‌کند که تکرار، کشندهٔ شگفتی و موجب پیش‌پاافتادگی در تصاویر زیباست. بنابراین، شگفتی و تازگی نسبت مستقیم با هم دارند. این تازگی را جرجانی دستاورد تخیل می‌داند. خیال، پندار همگانی را در هم می‌شکند و خرد را افسون می‌سازد و بر طبایع و عادات چیره می‌شود (همان: ۲۸۲). جرجانی لذت برآمده از غافلگیری را تا اندازهٔ لذت آفرینش معنای نو، نیرومند می‌داند (همان: ۷۴). آفرینش شگفتی و تازگی از دید جرجانی راه‌هایی دارد:

الف)کشف آنچه دور از نظر است: جرجانی، استادی شاعر را در پیوند دادن رویدادهای بیگانه می‌داند. این پیوندها میان آنچه ناپیوستنی می‌نماید، تصویری از جهان همچون یک کل یگانه - که از پدیده‌هایی با قرابت‌های ژرف ولی رازآلود و ناپدید تشکیل

www.SID.ir

Arshive of SID

شده است- ارائه می‌دهد؛ مانند یافتن وجه شبه میان مشبه و مشبه بهی که دور از هم و بدون تناسب به نظر می‌رسند که این دوری هرچه بیشتر باشد، شگفتی برآمده از کشف آن بیشتر، و به سبب این، تأثیرگذارتر و زیباتر است. از دید جرجانی، یافتن ائتلاف در عین اختلاف، خوشایند و شگفت‌انگیز است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۷-۹۸). البته در این تشبیه باید زمینه فراهم باشد و وجه شبه، به تکلف میان دو سوی تشبیه پیوند برقرار نکرده باشد. جرجانی بر آن است که نباید وجه شبه را خلق که باید آن را کشف کرد (همان: ۱۱۷).

جرجانی «تفصیل» را نیز از راه‌های ایجاد شگفتی می‌داند. تفصیل، نشان دادن جزئیات است و در برابر اجمال قرار می‌گیرد. او تفصیل و اجمال را این‌گونه تعریف می‌کند: «حاصل [تفصیل] فی الجمله این است که تو یک یا چند وصف را ملاحظه کرده و یک یک بدانها دقت کنی و از روی تفکر آنها را از یکدیگر جدا بکنی. اما در سخن اجمالی تو بیش از یک چیز و بیشتر از یک جهت در یک چیز دقت می‌کنی» (ر.ک: همان: ۱۲۸). در دید جرجانی، تشبیهی که دارای تفصیل است نسبت به تشبیه مجمل فضل و زیبایی بیشتری دارد (همان: ۱۳۹)؛ چراکه جزئیاتی را فرا دید می‌آورد که از نظر پنهان بوده است.

جرجانی وحدت را عامل آفرینش شوری عظیم و احیای حس گم‌شدهٔ صمیمیت و یگانگی و حالت اریحیت می‌داند (همان: ۳۱). هنگامی که عناصر متضاد در وحدت به تصویر کشیده می‌شوند، تصویر حالتی رؤیاگونه دارد که می‌تواند ما را به سطحی بالاتر از تراز نگاه حسی و همیشگی به پدیده‌ها برساند و نگرش ما را نسبت به هستی تغییر دهد. هنگامی که شاعر، عناصر متضاد را در کنار هم قرار می‌دهد و مخاطب مشاهده می‌کند که این جفت‌شدگی نه با زور و اجبار شاعر، که با آشکار ساختن دقیقه‌ای که تا آن لحظه از او نهان بوده است صورت گرفته، کشف لذت‌بخش روابط پنهان پدیده‌ها را تجربه می‌کند. شاعر با خلق یک پارادوکس، ذهن را متوجه پیوند نزدیک و حتی این‌همانی و یگانگی دو شق ناساز می‌کند. جرجانی شگفتی‌آفرینی وحدت اضداد را تا آنجا توانمند می‌داند که از آن با نام سحر و افسون یاد می‌کند (همان: ۹۹). به باور او، در نمایش پیوند میان دو چیز ناهمسان، هرچه بیگانگی بیشتر و پیوند نزدیک‌تر باشد، صنعتگری و استادی نویسنده

www.SID.ir

Arshive of SID

بیشتر است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). این دیدگاه، به‌وسیلهٔ منتقدان معاصر نیز تأیید می‌شود: «تصویر، آفریدهٔ محض روح است، آن را نمی‌توان از یک مقایسه به دست آورد، بلکه حاصل جمع دو واقعیت دور از یکدیگر است. نسبت این دو واقعیت متحد هرچه دورتر و منصفانه‌تر باشد، تصویر قوی‌تر خواهد بود، یعنی نیروی عاطفی و واقعیت شاعرانهٔ بیشتری خواهد داشت» (بیگزبی، ۱۳۸۴: ۷۸). بنابراین، در وحدت کامل دو امر متضاد، که شدت ائتلاف در شدت اختلاف است، هنر به شکلی استادانه‌تر و شگفت‌تر نمایان می‌شود. در نمونهٔ زیر تأثیر وحدت اضداد در زیبایی شعر به خوبی مشاهده می‌شود.

همه عالم خروش و جوش از آن است که معشوقی چنین پیدا نهان است
(۱/ ۹۰)

صوفیه این جهان را «جهان هست و نیست» می‌دانند و وجود این دو بعد هستی و نیستی را در تمام پدیده‌های این جهانی به دفعات گوشزد کرده‌اند. حضور دو بعد متضاد پدیده‌ها و متذکر شدن رابطه پنهان میان این ناسازها، در شعر عرفانی بسامد زیادی دارد:

نیک و بد خلق به یکسو نهاد نیست شد و هست شد و «نیست-هست»
(۱۰/۷۳)

امروز منم نشسته نه نیست نه هست در پردهٔ «نیست - هست» شورید و مست
(۸/۷۶)

نمونه‌های دیگری از وحدت اضداد:

فنا اندر فنایست و عجب این که اندر وی بقای جاودان است
(۷/۸۹)

فرشته‌ای تو و دیوی سرشته در تو به هم گهی فرشته طلب گه بمانده دیوپرست
(۸/۴۷)

ب) خلق آنچه نیست: حیرت‌آفرینی با ابداع پیوند مستقیم دارد. جرجانی در آثار خود بارها زیبایی را در معنای ابداع به کار برده است (برای نمونه ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۶: ۱۹۳ و ۲۲۹). او این نوع از ابداع را از پیش چشم آوردنِ هستِ غایب از نظر، زیباتر می‌داند و نیروی این شگرد را شگفت‌انگیز و دلکش معرفی می‌کند (همان، ۱۳۸۹ : ۱۳۴).

www.SID.ir

Arshive of SID

یکی از رابطه‌های مفهومی در معنی‌شناسی واژگانی، **تقابل معنـایی** اسـت. یکـی از تقسیم‌بندی‌ها در حوزهٔ تقابل‌هـای معنـایی، تقسـیم آن بـه «مـدرّج» و «نامـدرّج» اسـت. تقابل‌های مدرّج[1] تقابل‌هایی هستند که دو قطب یک پیوستار را نشان می‌دهنـد و میـان این دو قطب، نشانه‌هایی برای درجات کمتر یا بیشتر وجود دارد و مـی‌تـوان جفـت‌هـای مربوط به آن را با واژه‌هایی همچون کمتر یا بیشتر درجه‌بندی کرد؛ماننـد سـرد و گـرم که می‌توان ولرم یا خنک را میان آنها در نظر گرفت و با «سردتر» یا «خیلی گـرم» آنهـا را درجه‌گذاری کرد. در مقابل، تقابل نامدرّج[2]، شامل جفت‌هایی است که در دو سـوی یـک پیوستار نیستند، حد وسطی ندارند و با کلمات دیگری درجه‌بندی نمی‌شوند. مانند مرده و زنده که حد وسط ندارد و بیشتر و کمتر برایش قابل تصور نیسـت و نمـی‌تـوان گفـت کسی بیشتر از دیگری مرده است. مرده و زنده جزء تقابل‌های مکمل[3] اند که تنها امکـان تحقق یکی از آنها وجود دارد و اثبات یکی، نفی دیگری است. از طرف دیگر، نفی هـر دو نیز امکان‌پذیر نیست؛ (گیررتس، ۱۳۹۳: ۱۹۳-۱۹۴) اما شاعر با برهم‌زدن این منطق معنایی، رابطه‌های مفهومی نو و غریبی را می‌آفریند:

در آن موضـع کـه تابـد نـور خورشـید　　نـه موجـود و نـه معدومسـت ذرات
(۱۷/ ۱۷و۱۸)

نـه توحیدسـت اینجـا و نـه تشـبیه　　نه کفرست و نـه دیـن نـه هـر دوانسـت
(۵/۹۰)

چون رسید این جایگه، عطار نه هست و نـه نیسـت　　کفر و ایمانش نماند و مؤمن و کافر بسـوخت
(۸ /۲۵)

ج) نیست‌انگاری آنچه هست: از دید جرجانی یکی از راه‌های مبالغه است. او در بحث از تشبیهات معقول به معقول، از شگردی اغراق‌آمیز در شعر یاد می‌کنـد کـه در آن، توصـیف نقص صفت، با ضد آن انجام می‌شود و ایـن شـگرد را سـزاوارترین عامـل جلـب اعجـاب و شگفتی می‌خواند و توضیح می‌دهد که: «دو صفتی که با هم متضاد باشند و خواسته باشـند

1. gradable opposition
2. non- gradable opposition
3. complementary opposition

www.SID.ir

Arshive of SID

نقص صفت برتر را برسانند، از نقص او با علامت ضد آن تعبیر می‌نمایند» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۵۷)؛ برای مثال، زندگیِ خالی از اندیشه، به مرگ تشبیه می‌شود و این مرده انگاشتن کسی که زنده است، ورود به قلمروی محال و واجد زیبایی حاصل از اغراق است.

کانجا که وجود دم به دم نیست　　اصلت عدم علی‌الدوام است
(۹/ ۸۱)

تا دل عطار بی‌خود شد درین مستی فتاد　　بیخودی آمد زخود، او نیست شد، عطار نیست!
(۲۰/۱۱۱)

د)تغییر آنچه هست: در جهان پیرامون ما هر چیز سبب چیز دیگری است. خورشید سبب نور است و آتش سبب گرما. اما اگر این پدیده‌ها موجب پدید آمدن صفتی عکس آنچه معمول است بشوند، این دگرگون کردن دنیای حقیقی و موجب خلق شگفتی است. جرجانی، فعلی را که سبب ضد خود بشود مثال می‌زند؛ مثلاً بدی کردن سبب نیکی بشود. او این حالت را دلیلی بر استادی، جودت طبع، تیزی خاطر و علو مقام شاعر می‌داند (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). این حالت تنها در مورد افعال رخ نمی‌دهد. هر چیزی که سبب ضدش بشود حیرت می‌آفریند. مثل زایش زندگی از مرگ و هستی از نیستی. بدین ترتیب، تضادها آنچنان‌که در عالم واقع هستند در دو گروه جدا با مرزهای غیرقابل‌عبور باقی نمی‌مانند، بلکه در هم سریان پیدا می‌کنند. زندگی از مرگ و درمان از درد و راحت از بلا سر بر می‌آورد:

گر بقا خواهی فنا شو کز فنا　　کمترین چیزی که می‌زاید بقاست
(۳/۳۷)

گر بمیری در میان زندگی عطاروار　　چون درآید مرگ عین زندگانی باشدت
(۱۱/۱۹)

عطار ضعیف را دل ریش　　جز درد تو به دوا نبودست
(۷/۵۸)

دولت عاشقان هوای تو است　　راحت طالبان بلای تو است
(۱/۲۷)

www.SID.ir

Arshive of SID

همچنین **آوردن صفات و خصوصیات متضاد با شهرت و ویژگی چیزی یا حالتی،** خلق کردن آن به شیوه‌ای نوین و تغییر آن چیزی است که به عنوان سرشت آن می‌شناسیم؛ برای نمونه کوه را به استواری می‌شناسند و اگر صفت متضاد استواری یعنی بی‌قراری را به آن اضافه کنیم بدیع و شگفت خواهد بود؛ همچنین است خون نجس را مطهّر دانستن:

اندوه تو کوه بی قرار است　　سودای تو بحر بی‌کران است
(۴ /۸۸)

تن خود را به خون دیده بشوی　　که تنت را جزین طهارت نیست
(۸/۱۱۰)

پس کمزنی استاد شد، بی خانه و بنیاد شد　　از نام و ننگ آزاد شد نیک است این بدنام ما
(۴/۷)

مثال دیگری که جرجانی برای ابداع می‌آورد، حسن تعلیل است که شاعر به وسیلهٔ آن، دست به ابداع علت و هدفی خیالی برای پدیده‌ها می‌زند. حسن تعلیل از نظر جرجانی تصرف در حقیقت و ایجاد شگفتی و تازگی است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۳۹ - ۲۴۵). حال اگر این دلیل خیالی همراه با تضاد و تقابل باشد، یعنی جفت‌های متقابل سبب پدید آمدن یکدیگر دانسته شوند، شگفتی و تازگی آن دوچندان خواهد شد؛ برای نمونه عطار سرخی روی مخاطبش را دلیل زردرویی آفتاب دانسته است:

سرخی روی تو چون دید آفتاب　　از رشک تو زردرویی گشت پیدا لاجرم بر آفتاب
(۴ /۱۱)

هـ) جابه‌جایی عناصر از حالت مألوفشان: آشنایی‌زدایی بر اثر برهم زدن عادات و تغییر نگرش مخاطب به یاری قدرت تخیل، یکی از موارد برانگیختن تعجب و شگفتی است که جرجانی نیز بر آن بسیار تأکید دارد و تشبیه معکوس را نمونه‌ای از این عادت‌گریزی می‌داند (برای نمونه ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۴۷). این آفرینش جدید که نظم پدیده‌ها را در هم می‌ریزد و روابطی نو خلق می‌کند، گریز از قانون‌های تکراری و مرزهای تثبیت شدهٔ ملال‌آور و رسیدن به آزادی و لذت خلاقیت است. در زیر نمونه‌هایی از این جابه‌جایی‌ها بیان می‌شود:

www.SID.ir

Arshive of SID

جابه‌جایی میان ارزش واژگان متقابل؛ برای مثال در عادات ذهنی، درمان و شادی، مثبت و درد و غم، منفی است؛ اما شاعر بار ارزشی این جفت‌های متضاد را جابه‌جا می‌کند:

درد بر من ریز و درمانم مکن زانکه درد تو ز درمان خوش‌ترست
(۵ /۶۱)

یک ذره غم تو خوش‌تر آید از هر شادی که در جهان است
(۱۳ /۸۷)

و یا در مورد شعر قلندری و جابه‌جایی ارزش میان واژگان مربوط به میخانه و خرابات و مسجد و عبادتگاه. اینکه شاعر عارف خود را با کلماتی همچون خراباتی و رند و ... توصیف و توصیه می‌کند که خواننده نیز قدم در راه او بگذارد، خود، امری غافلگیرکننده و ابهام‌ساز است.

مرا کعبه خرابات است امروز حریفم قاضی و ساقی امام است
(۵ /۸۰)

گاه این جابه‌جایی، ارزش‌گذارانه نیست، بلکه **جابه‌جایی هویت‌مدار** است. گذشته از جستارهای فلسفی ناصرخسرو در «جامع‌الحکمتین» و «خوان الاخوان» دربارهٔ بحران‌های موجود در چرخهٔ دلالت [۲]، سنایی اولین شاعر عارفی است که دربارهٔ غلط‌اندازی‌های دال‌ها سخن می‌گوید. پس از او عطار نیز به وجود رابطهٔ تضاد میان دال و مدلول اشاره می‌کند. سنایی و عطار معتقدند که هویت مدلول با دال یکسان نیست:

کس سر مویی ندارد از مسما آگهی اسم می‌گویند و چندان کاسم گویی دیگرست
(۴ /۶۵)

در حالت طبیعی، قرار است که دال با مدلول خود رابطهٔ روشن و مستقیمی داشته باشد. برای نمونه، «وجود» دالی باشد که مدلولش در روشن‌ترین شکل، «هستی» باشد و «عدم» بر «نیستی» دلالت کند؛ اما عطار معتقد است رابطهٔ دال و مدلول در این دو جفت متضاد، رابطهٔ ضربدری است و هر دال با مدلول متضاد خود پیوند می‌خورد. به بیان ساده‌تر، «وجود» دالی است که مدلول آن «نیستی» است و «عدم» بر «هستی» دلالت می‌کند؛ عدم اسمش عدم است؛ اما مسمای آن هستی است:

www.SID.ir

Arshive of SID

بگـــذر ز وجـــود و بـــا عـــدم ســـاز زیـرا کـه عـدم ، عـدم بـه نـام اسـت.
(۱۱ /۸۱)

دریـن دیـن گـر بقـا خـواهی فنـا شـو که گـر سـودی کنـی آنجـا زیـان اسـت.
(۴/۸۹)

این نگاه، می‌تواند هر دالی را در ماورای هستی فعلی و دلالـت کنـونی آن بنگـرد [۳]؛ برای نمونه در ابیات بالا، عطار فارغ از آنچه اکنون «سود» یـا «وجـود» نامیـده مـی‌شـود، می‌تواند در نگاهی کل‌نگر، آیندهٔ این دال را در دلالت به «زیـان» و «عـدم» پـیش‌بینـی و بازگو کند، ارزش کنونی آنها را به پرسش بگیرد و از معنای آن آشنایی‌زدایی کند.

۳- ایجاد عاطفه

تضادها از سویی به ما احساس دوگانگی، ترس، غربت و اندوه جدایی از اقلیم وحـدت می‌دهند و از سویی آن زمان که در پارادوکس یا رمز با هم یکی می‌شـوند و بـه وحـدت می‌رسند احساس خوش یکرنگی و عبور از ماده و یادآوری موقعیت ذاتی انسان را پـیش از سرگردانی در عالم تزاحم و زیستن در بهشت یگانگی به ما منتقـل مـی‌کننـد و ایجـاد این عواطف در نزدیکی متن به مخاطب و زیبایی آن نقش دارد.

جرجانی یکی از قدرتمندترین ابزارها برای ایجاد عاطفه را **تمثیل** می‌دانـد. تمثیـل از دید او از ابزارهای نیرومندسازی تأثیر و به وجـود آورنـدهٔ گـرایش و احسـاس خوشـایند نسبت به متن است. جرجانی از زیبایی تمثیل با نام «تأثیر جادویی» نام می‌برد. به گفتـهٔ او، استعاره‌ای که در آن مشبه از امور عقلی گرفته شود استعاره محض اسـت کـه حامـل معانی لطیف است و به اوج بلندی و شرف مـی‌رسـد (جرجـانی، ۱۳۸۹: ۴۶- ۴۷). او معتقـد است امر انتزاعی با «گفتن» یا شنیدن و امـر حسـی بـا «دیـدن» پیونـد دارد و بـی‌گمـان «دیدنی» تأثیر ژرف‌تری در سنجش با شـنیدنی دارد. بازنمـاییِ حسّـیِ پنداشـت، دریچـهٔ چشم را به روی اندیشهٔ درک شده توسـط عقـل مـی‌گشـاید و امـر انتزاعـی را ملمـوس می‌سازد و میان ذهن مخاطب و معنای انتزاعی مـورد نظـر گوینـده نزدیکـی و آشـنایی ایجاد می‌کند. هنگامی‌که مخاطبِ یک معنای عقلی، امکـان مـی‌یابـد کـه آن معنـا را در

www.SID.ir

Arshive of SID

ریختی حسی بازببینند، با آن معنا رابطهٔ صمیمی‌تری برقرار می‌کند. «اگر شخصی تو را مثلی بزند در مورد منافات دو چیز و بگوید آیا این با آن جمع می‌شوند؟ و آنگاه به آب و آتش که حاضر بوده باشند اشاره بکند این یک تأثیری خواهد داشت که وقتی تنها به ذکر (آب و آتش جمع نمی‌شوند) می‌پرداخت این مایه تأثیر را نداشت. این همان تأثیری است که مشاهدهٔ امور در تحریک روح و جای دادن معنی در دل آدمی آنگاه که از راه دو چشم و حواس باشد بر جای می‌گذارد» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۶). به این ترتیب جرجانی زیبایی برآمده از بازنمایی دیداری امور عقلی را تشریح کرده و آن را از نظر زیبایی و تأثیرگذاری و میزان انتقال معنا، بر نوع ضد خود (توضیح امر حسی با امور انتزاعی) ارجح می‌شمرد. «انس و علاقه دل‌ها بر این است که از یک چیز پوشیده و نهان به یک چیز روشن و آشکار برسند و از پس کنایه به تصریح دست یابند... مثل آنکه شخص را از امور عقلی به امور محسوس منتقل کنی» (همان: ۹۰- ۹۱). از دید او، تمثیل جایگاهی است که در آن تخیل دیداری، نیرومندی خود را اثبات می‌کند. او تمثیل را بسته به اینکه پس از سخن ناآشنا و پیچیده یا سخن آشکار و معمول بیاید، با دو کارکرد متفاوت تعریف می‌کند. هنگامی که تمثیل پس از بیان امری غریب و پیچیده بیاید، پندار را از دل می‌زداید و درستی مطلب را اثبات می‌کند و هنگامی که پس از معنایی معمول به کار رود بر آن معنا تأکید می‌کند و زوایا و جزئیات آن را روشن می‌سازد.

تمثیل‌های برساخته از تضاد

در این نوع از تمثیل، گوینده با استفاده از تضاد میان امور حسی، تضاد میان امور انتزاعی را بازنمایی و روشن می‌کند. وحیدیان کامیار نیز معتقد است: «تضاد، قدرت ملموس ساختن و تجسم‌بخشیدن دارد و این نقش از نظر زیبایی‌آفرینی مهم‌تر از همه است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۶۳). افزون بر این، آنجا که تضاد و تقابل در هیأت رمز و تصاویر پارادوکسی در شعر عرفانی نمایان می‌شود، ادراکات شهودی و معانی غامض را انتقال می‌دهد. در شعر عرفانی، بازنمایی حسی، به تقریب مشاهدات عقلی گوینده (که در واقعه‌های عرفانی تجربه کرده) به دریافت مخاطب یاری می‌رساند. تجربه‌ای که عارف در شهود خویش به دست می‌آورد، تجربه‌ای در ذات متناقض است؛ زیرا او در جسمانیت

www.SID.ir

Arshive of SID

خود روحانیتی را مشاهده می‌کند و این تجربه را تنها تصاویری هم‌نهاد با آن می‌تواند منتقل کند. وانگهی توصیف چنین معقولاتی بدون بهره‌گیری از امور حسی، گفتار را بیش از پیش پیچیده و خودارجاع خواهد کرد؛ بنابراین عارف می‌کوشد تا با تجسم‌بخشی به مشهودات خود و بهره‌مندی از آنچه برای نفس مخاطب آشناست، ناشناخته‌هایی را که در پی توصیف آنهاست تا اندازه‌ای قابل‌فهم سازد. به‌علاوه، نمایاندن تجربهٔ عرفانی به صورت ملموس و حسی، احساس قطعیت و باور را منتقل می‌کند.

بگذر ز رجا و خوف کاین جا چه جای خیال نار و نور است؟
(۱۰ /۶۶)

اندر سواد فقر طلب نور دل که چشم در جوف هفت پردهٔ تاریک نور یافت
(۱۴ /۱۱)

۴- تناسبات ساختاری

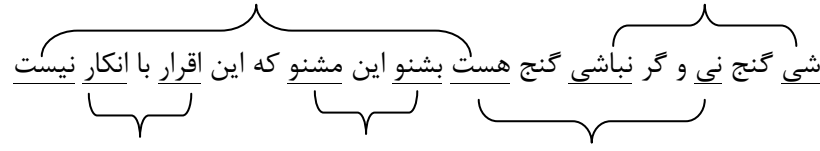
اندیشهٔ آدمی از رویارویی با امور پراکنده پریشان می‌شود و در هر چیزی دنبال کشف روابط می‌گردد؛ روابطی همچون شباهت یا تقابل و تضاد. تصور وجود پیوندها میان امور گوناگون در روان انسان، گونه‌ای تعادل و آرامش و لذت ایجاد می‌کند. جرجانی در تبیین چیستی صورخیال، به چگونگی کنش تصویر در شکل‌گیری شعر توجه نشان می‌دهد و یکی از مباحثی که دراین‌باره مطرح می‌کند معرفی صورخیال به‌مثابهٔ عنصری تناسب‌بخش و ساختارساز است. «تحلیل پیچیدهٔ جرجانی پژوهشی است در ساختار تصویرپردازی...چون صورت خیال نه به شکل بیان معنا به صورت بلافصل عمل می‌کند و نه به شکل عمل تفکر مشابه‌سازی، بلکه به عنوان یک کل که هم شامل اشیائی است که در فرایند شبیه‌انگاری با تمام ویژگی‌هایی که دارند و تداعی‌هایی که برمی‌انگیزند دخیل‌اند، و هم شامل معناهای بلافصل و غیر بلافصلی که انتقال می‌دهند، پس صورت خیال را می‌توان یک ساختار دانست» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۱۳۳).

از آنجا که جرجانی ساختارمندی واژگان را در مناسبات و پیوند میان آنها می‌داند. (ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۶: ۴۰، ۴۱ و ۷۳) و یکی از انواع پیوند میان کلمات، وجود رابطهٔ تضاد و تقابل میان آنهاست، واژگان متضاد یکی از عناصر تحکیم ساختارند. البته به شرطی که

www.SID.ir

Arshive of SID

دیگر ویژگی‌های مربوط به تناسب میان عناصر سخن را داشته باشند؛ یعنی بـه ضـرورت معنا و هماهنگ با مفهوم به کار گرفته شده باشند؛ برای نمونه در بیت زیر چهـار جفـت واژگان متضاد با معنای عرفانی مورد نظر عطار (فنا و بقا) پیوند یافته و بـه ایـن ترتیـب، شایستگی و بایستگی مورد نظر جرجانی در مورد آرایه‌های ادبی که در سایهٔ تناسـب آن با معنا و لفظ و یاری آنها به ایجاد ساختار در سایهٔ معناست، محقق شده است.



(۱۹ /۱۱۱)

در شعر عطار، هر غزل حکایتگر چندین تقابل اسـت، هنگـامی کـه ایـن تقابـل‌هـای معنایی، در بخش تصاویر نیز از تصاویری با مرکزیت عنصر تضاد و تقابل یاری مـی‌گیـرد، ساختار غزل به هیأتی سراسر هماهنگ و یگانه بدل می‌شود. تصاویر حاصل از تضـاد بـه یاری معنای ویژه‌ای که در غزل عطار مورد نظر اوست نقشی همگـرا ایفـا مـی‌کننـد کـه ساختار را از تشتت نجات می‌دهد.

تضاد و تقابل شبکه‌ای از روابط نامرئی در متن ایجاد می‌کند که پیوند میـان عناصـر زبانی شعر را تقویت و مفهوم ساختار را پررنگ می‌سازد؛ برای نمونه هنگامی که شـاعر از ذره و خورشید یا قطره و دریا و عاشق و معشوق در یک بیت نـام مـی‌بـرد، ایـن واژگـان تبدیل به آینه‌های رو در رویی می‌شوند که تصویر یکدیگر را در خویش بازتاب می‌دهند. آنچنان که جرجانی در ردّ آراء کسانی که استعاره را تنها یک انتقـال و جانشـینی لفظـی برای لفظ دیگر می‌دانند مطرح می‌کند، تضاد نیز در شعر، انتقـال بـه واژهٔ متضـاد دیگـر نیست بلکه تقسیم یک معنا در دو لخت است؛ برای مثال، وحدت، معنایی است که عطار آن را میان قطره و دریا تقسیم کرده است و در هر دوی این نشانه‌ها می‌تـوان سـه جـزء این صنعتگری را دریافت کرد.

جملـهٔ جـان‌هـا مثـال قطـره‌هاسـت عـالم عشـقش مثـال قلـزم اسـت

(۸ /۸۳)

هنگامی که عناصر متقابل در متن، دو به دو با هم تناسب ایجـاد مـی‌کننـد، سـاختار

www.SID.ir

Arshive of SID

تقابلی‌ای را به وجود می‌آورند. هنگامی که در این تناسبات یکی از طرفین تقابل غایب باشد، مخاطب با توجه به ساختار متقابل می‌تواند آن عنصر غایب را بازخوانی کند؛ برای نمونه در بیت «دی اگر چون ذره‌ای بودم ضعیف/ این زمان دریا شدم، دریا خوش است» (۱۸/۷۵) عناصر متقابل، ساختار «الف» را به وجود می‌آورند و مخاطب آن را به صورت ساختار «ب» تکمیل می‌کند و این اتفاق در سطح کل غزل نیز اتفاق می‌افتد.

قطره	دریا
ضعیف	.....
.....	خوش

(الف)

(ب)

دریا	قطره
قوی	ضعیف
خوش	ناخوش

جرجانی بر **تناسب هر چه بیشتر متن با ناخودآگاهی مؤلف** نیز تأکید دارد و در بحث از جناس، آنچه را که بدون تفکر و عجالتاً بر زبان جاری می‌شود -از آن رو که به طبیعت آدمی نزدیک‌تر است و بدون تکلف آفریده شده است- زیباتر می‌داند. قطعاً آرایهٔ تضاد و تقابل با ناخودآگاه شاعری که از لحظات مشاهدهٔ عالم وحدت و جمال حق حکایت می‌کند، نزدیک‌تر است و این نزدیکی به فضای شعری و الزامی که معنا برای احضار این آرایه دارد، کمک می‌کند که تضاد و تقابل بتواند خاصیت زیبایی‌شناختی خود را هرچه بیشتر نمایان سازد. غزل زیر نمونه‌ای است از آنچه بیان شد:

درآمد دوش ترکم مست و هشیار — ز سر تا پای او اقرار و انکار
ز هشیاری نه دیوانه نه عاقل — ز سرمستی نه در خواب و نه بیدار
زمانی کفر می‌افشاند بر دین — زمانی تخت می‌انداخت بر دار
زمانی شهد می‌پوشید در زهر — زمانی گل نهان می‌کرد در خار
زمانی صاف می‌آمیخت با دُرد — زمانی نور می‌انگیخت از نار
چو بوقلمون به هر دم رنگ دیگر — ولیکن آن همه رنگش به یکبار
همه اضدادش اندر یک مکان جمع — همه الوانش اندر یک زمان یار
زمانش دائماً عین مکانش — ولی نه این و نه آنش پدیدار

www.SID.ir

Arshive of SID

تو می‌نوش اینکه از طامات حرفی است و گر این می‌نیوشی عقل بگذار...
(۹-۱/ ۳۹۷)

تضاد و تقابل اگر تنها به گونهٔ عناصر زبانی در متن حاضر باشد، فاقد ارزش زیبایی‌شناختی است. این ارزش هنگامی به وجود می‌آید که تصاویر منفرد به تصویر کلان اثر و ساختار کلی آن مرتبط شده باشد، در بافت متن جاگیر شده و در پیوند با مفهوم اثر باشد، معنا را تکمیل و تقویت کند و همچنین در چفت‌وبست با عناصر بلاغی دیگر در تقویت ادبیت متن نقش‌آفرین باشد. این نوع از حضور تضاد، تصاویر معناشناسیک کارآمد و زایا را پرورش می‌دهد. در این حالت، تضاد و تقابل تنها در صورت ذکر زبانی عناصر متضاد پدید نمی‌آید، بلکه در ساختارِ به وجود آمده، امکان تداعی حالات متضادِ عناصر ذکرشده فراهم می‌شود و این عناصر در درون نظام به بازنمود و تعریف هم و در همکاری با هم به تفسیر ساختار یاری می‌رسانند. هنگامی‌که چنین امری محقق شود و امکان پر کردن جای خالی شق‌های متضاد از طریق تداعی برای مخاطب فراهم شود، شراکت خواننده در متن تقویت شده و درگیری ذهنی و عاطفی او با اثر شدت می‌یابد و این روند با برانگیختن تأثرات عاطفی مخاطب، تأثیر زیبایی‌شناختی متن را پررنگ‌تر می‌کند.

۵- توجه به مقتضای کلام در استفاده از آرایه‌ها

جرجانی از گرایش بیش از اندازهٔ برخی از نویسندگان و شاعران در به کارگیری بدیع گلایه می‌کند و معتقد است آنها انگیزهٔ بنیادینِ «گفتن» را، که «دریافتن» است، فراموش کرده‌اند و با به سختی انداختن خواننده او را گمراه و گذرگاه درک را ناهموار می‌سازند. او متن متکلف را به عروسی مانند می‌کند که از فراوانی زیور و آرایش زشت شده است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۶) و معتقد است که آرایه باید هم شایسته باشد ـ یعنی ویژگی‌هایی چون تازگی، تناسب و ... را دارا باشدـ و هم بایستهٔ متن باشد و این بایستگی را معنا مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، معنا باید آرایه را طلب کند: «آن رازی که این نحو بیان را قابل‌قبول می‌کند این است که گوینده، معنی کلام را به سوی سجع نمی‌کشد؛ بلکه برعکس، این سیاق معانی بوده است که کلام را به طور طبیعی سجع داده و به سوی

www.SID.ir

Arshive of SID

جناس کشانده است؛ چنان‌که هرگاه گوینده عمداً این سجع را ترک می‌کرد همان آشفتگی که در سجع متنافر و مصنوعی و جناس نازیبا هست در کلام پیدا می‌شد» (همان: ۱۰). بنابراین، اگر آرایه‌ای، هرچند زیبا، به متن تحمیل شود، زیبایی‌آفرینی خود را از دست می‌دهد و کارکرد منفی پیدا می‌کند. جرجانی در همان‌جا راه ایجاد متن زیبا را این عنوان می‌کند که نویسنده اجازه دهد معانی راه طبیعی خود را بپیمایند و الفاظ و آرایهٔ درخور خود را بیابند.

زبانی که در کتب مربوط به تصوف و عرفان به کار رفته یا زبان تعلیمی و مدرسی تُهی از زیبایی ادبی است که در آن انگیزه اصلی آموزش مستقیم است، مانند «رساله قشیریه» یا زبانی است همراه با عاطفه و تخیل که همراه با تعلیم، تأثیرگذاری را هم مد نظر دارد، مانند «تذکرةالاولیا» و «عبهرالعاشقین» و ... و یا از نوع دیگری است که محصول تجربیات و لحظات خاص عارف است و آن را شطح و طامات می‌نامیم؛ مانند شطحیات بایزید و ... (حسینی، ۱۳۸۵ : ۱۹۹). در تجربهٔ صوفیانه، نظام منطق و عقلانیت معمول، مشروعیت خود را از دست می‌دهند. این اصول، تنها برای چارچوب بسیار محدود ماده قابل‌اعتناست و در فراروی از آن، کودکانه و ابتدایی به نظر می‌رسد. «پدیده‌ها در دیدگاه صوفیه، همسانِ ناهمگون و سازگارِ ناسازند» (سعید، ۱۳۸۵: ۴۲). وقتی پدیده‌ها حالتی چنین دارند، در هنگام توصیف، زبان نیز نمی‌تواند از تناقض و پارادوکس خالی باشد. بنابراین زبان و به تبع آن زیبایی‌شناسی تصوف بر تناقض استوار است. تصوف خواهان برداشتن مرزها و شناختن اصل واحد پدیده‌هاست که از نظر صوفی در شناخت نقیض آنها میسر می‌شود (تعرف الاشیاء باضدادها). بنابراین، زبان صوفیه با منطق خاص خود که تناقض‌ها را روا می‌شمرد و ابزارهای بیان را با ابزارهای شناخته‌شدهٔ معمول نمی‌سنجد و از آشفتگی ظاهری یا متهم شدن به پریشان‌گویی هراسی ندارد، زبان شطح، رمز و پارادوکس است. این زبان، از تحمیل تکنیک بر زبان عادی به دست نمی‌آید (مثلاً آنچنان که سوررئالیست‌ها در آرزوی آن بودند و با روش‌های مختلف رسیدن به نگارش خودکار را تمرین می‌کردند) و برای عارف، خارج از حیطهٔ بلاغت است، گرچه حاصل کار، متنی است که ویژگی‌های بیانی متعالی و متمایزی دارد که آن را مناسب پژوهش‌های بلاغی می‌سازد.

www.SID.ir

Arshive of SID

با توجه به آنچه گفته شد، و بر اساس این‌که صورت خیالی، بخش لاینفک تفکر است، در زبان متن عرفانی، تصویرها به طور مستقیم معنا را شکل می‌دهند و به‌هیچ‌روی عنصری جدا از معنا نیستند تا بتوانند به آن اضافه شوند و آن را زینت ببخشند. تصویر در شعر عرفانی، ماهیتی ساختاری و بنیادین دارد و از آنجا که زبان عرفان زبانی است که دغدغهٔ‌پیوستن جزء به کل و محو ظاهر در باطن و فنا شدن برای بقا را دارد، تصاویر حاصل از تضاد و تقابل در آن مناسب‌ترین و رساننده‌ترین نوع از تخییل هستند.

نتیجه‌گیری

جرجانی صورت‌های خیالی را هنگامی زیبا می‌داند که همچون جزئی از ساختار در همکنش با لفظ، نحو کلام و معنا در برپایی نظم ویژهٔ هر متن یاریگر باشند و از سوی دیگر توسط معنا و در التزام آن خلق شده باشند و همچنین توانایی انتقال مفهوم را داشته باشند و در این راه نقشِ راه‌بلدی امین را بازی کنند. غزلیات عطار ره‌آورد شهود و پیوند او به عالم وحدت و فراروی او از عالم کثرات است. عطار بر آن است که مخاطب خود را در آن حس شگفتی و سرمستیِ حاصل از کنار زدن تقابل‌ها شریک سازد و او را به تجربه کردن این حالات ترغیب کند؛ بنابراین، آرایه‌های مرتبط با عنصر تضاد و تقابل، در انتقال معنا و عاطفهٔ مورد نظر او شایسته‌تر و رساناتر از انواع دیگر صور خیال است و بر پایهٔ همین، غزلیات عطار سرشار از انواع آرایه‌های مرتبط با تضاد و تقابل است. جرجانی افزون بر مباحث ساختاری دربارهٔ صور خیال که ذیل نظریهٔ معنای معنا و نظم تبیین شده است، به عوامل دیگری نیز اشاره دارد که می‌تواند توانِ زیبایی‌آفرینی صورت خیالی را افزایش دهد. در این پژوهش با شناسایی و گردآوری این عوامل و تحلیل پیوند آنها با عنصر تضاد و تقابل روشن شد که تضاد و تقابل در همهٔ انواع بلاغی خود اعم از تضاد و طباق، انواع ترکیبات، گزاره‌ها و نمادهای پارادوکسی و تمثیل‌های ساخته شده توسط تضاد، با ایفای نقش در مبهم ساختن معنا، آفرینش رابطهٔ معناشناختی نوین، ایجاد شگفتی با نمایاندن پیوندهای پنهان میان پدیده‌ها و اشاره به سیلان ناسازگارها در هم، ایجاد تغییر در عادات ذهنی، ایجاد حس نزدیکی و نوستالژی، برقرار ساختن پیوند میان واژگان حاضر و تداعی شق‌های غایب و کمک به ساختارمندی، از سازه‌های توانمند ادبیت و زیبایی متن است.

www.SID.ir

Arshive of SID

پی‌نوشت

۱. ر.ک: Glossary Of Literary Terms ذیل Imagery، فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد ذیل «تصویر» و همچنین کتاب بلاغت تصویر نوشتهٔ محمود فتوحی.

۲. برای آگاهی از آراء ناصرخسرو دربارهٔ دال و مدلول (ر.ک: فرزاد بالو و مهدی خبازی کناری: ۱-۱۳).

۳. این نگرش را می‌توان با نسبی‌گرایی در نگاه عرفانی در پیوند دانست. «نسبی‌گرایی نتیجهٔ نگاه به پدیده‌ای از زوایا و در بافت‌های گوناگون است. در اندیشهٔ عرفانی، نسبی‌گرایی را می‌توان نتیجهٔ باور به وجود طبقات مختلف عالم دانست. این امر انسان را قادر می‌کند تا به هر پدیده، هر بار در زمینه‌ای که تعیین‌کنندهٔ عمقی خاص از معناست بنگرد.» (محمدی کله‌سر و خزانه‌دار لو، ۱۳۸۹: ۷۷- ۹۲).

www.SID.ir

Arshive of SID

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵) حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.

ابودیب، کمال (۱۳۹۴) صور خیال در نظریهٔ جرجانی، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران، علم.

الساحلی، علی سلیمان (۱۹۹۶) التضاد فی النقد الادبی، مع دراسه تطبیقیه من شعر أبی تمام، منشورات جامعه قان یونس بنغازی.

بالو، فرزاد و مهدی خبازی (۱۳۹۴) دال و مدلول در اندیشهٔ ناصرخسرو، ماهنامه جستارهای ادبی، ش۴، مهر و آبان ۱۳۹۴ – صص ۱-۱۳.

بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۸۴) دادا و سوررئالیسم، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (۱۳۸۹) اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ پنجم، دانشگاه تهران.

---------- (۱۳۸۶) دلایل‌الاعجاز، ترجمه و تحشیه محمد رادمنش، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس.

حسینی، مریم (۱۳۸۵) زیبایی‌شناسی زبان عرفانی در شطحیات بایزید بسطامی، فصلنامه هنر، شماره ۷۰. صص ۱۹۸ -۲۰۲.

ستاری، جلال (۱۳۸۹) مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

سعید، علی احمد (آدونیس) (۱۳۸۵) تصوف و سوررئالیسم، چاپ دوم، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صورخیال در شعر فارسی، چاپ ششم ، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۷۸) زبور پارسی، نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار، تهران، آگه.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۰) دیوان اشعار، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، چاپ سیزدهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

غریب، رز (۱۳۷۸) نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

گیررتس، دیرک (۱۳۹۳) نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی، ترجمه کورش صفوی، تهران، علمی.

محمدی کله‌سر، علیرضا و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۸۹) بسترهای آفرینش هنری در متون عرفانی، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان دورهٔ جدید، شماره ۴، (پیاپی ۸) زمستان ۱۳۸۹، صص ۷۷- ۹۲.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران، آگه.

www.SID.ir

Arshive of SID

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، سمت.
هالینگ دیل، رجینالد جان (۱۳۸۷) تاریخ فلسفهٔ غرب، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، چاپ هفتم تهران، ققنوس.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳) مقدمه بر زیبایی‌شناسی، ترجمه و مقدمه محمود عبادیان، تهران، آواز.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و هفتم، تهران، هما.

www.SID.ir