

نقد و بررسی کنایات هنجارگریخته در دیوان ابن فارض

و کلیات شمس مولوی

روح‌الله صیادی نژاد^۱

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

منصوره طالبیان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

(از ص ۱۱۹ تا ۱۳۷)

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۱۸، تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۶/۲۱

چکیده

هنجارگریزی یکی از وجوه رستاخیز واژگان بر مبنای زبان‌شناسی است که با شکستن ساختار سطحی واژه‌ها و نه ساختار عمیق، باعث لذت ادبی مخاطب می‌شود. در این جستار نگارندگان به روش تحلیلی کنایات هنجارگریخته را در دیوان ابن‌فارض و کلیات مولوی نقد و بررسی می‌کنند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که کنایه در سروده‌های این دو شاعر، علاوه بر جنبه زیباشناختی و هنری، ابزار انتقال معانی مبهمی است که به آسانی تن به بیان صریح نمی‌دهند. کنایه در ساخت مفرد در سروده‌های ابن‌فارض، بسامد فراوانی دارد که نشانه ایجاز، نوآوری و همچنین زبان فاخر و لطیف اوست. حال آنکه مولوی کنایه را درگونه ترکیبات وصفی، اضافی و عطفی آورده است. از شیوه‌های جالب توجه در اشعار ابن‌فارض و مولوی، تلفیق و به کارگیری آرایه‌های ادبی با کنایه است که این روش موجب شده است جنبه هنری ابیات نمود بیشتری داشته باشد و بافت بلاغی و هنری آن‌ها مستحکم‌تر شود. گاه ابن‌فارض با انتخاب شگرد تراحم کنایه سبب دیرپایی معنا شده است که از کارکردهای مهم این تکنیک بیانی، برجستگی جنبه زیبایی‌شناختی بیت است. از آنجا که از ویژگی‌های بارز سروده‌های مولوی نزدیک بودن به زبان عامیانه است، در اشعارش کنایه از نوع ایما بسامد گسترده‌ای دارد.

واژگان کلیدی: هنجارگریزی، کنایه، ابن‌فارض، مولوی، شعر، زبان‌شناسی.

۱- مقدمه

«هنجارگریزی» (*Deceived*) یکی از وجوه «رستاخیز واژگان» بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریه‌های نقد ادبی جدید است که مکتب فرمالیسم روسی آن را در سال ۱۹۱۷ مطرح کرد. هنجارگریزی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایه آن شاعر در سروده یا دل نوشته‌های خویش مرزهای نظام رایج تصورها و ذهنیات خواننده یا شنونده خود را در هم می‌شکند و مخاطب کلام را از وادی خیالات موجود در ذهنش به وادی اعجاب‌آور دیگری می‌برد؛ به این معنا که با آفرینش تصویری، پیچیده و اندیشه‌خیز بهت و حیرت مخاطب را موجب می‌شود (ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۷۵)؛ از این رو، یاکوبسن (*Jacobson*) از هنجارگریزی با عنوان «شکست انتظار» یاد می‌کند (محمدویس، ۲۰۰۵: ۱۴۴؛ جداونه، ۲۰۱۱: ۱۹). این تکنیک زبان‌شناسی شکستن ساختار سطحی الفاظ را در دستور کار خود دارد، نه ساختار عمیق و ژرفی واژه‌ها؛ از آن روی که ساختار عمیق، فرض ذهنی است و به استعمال مربوط نمی‌شود (ابوالعدوس، همان: ۱۴۸) و ساختار سطحی به ساختار ژرفی روی می‌آورد و مجاز، کنایه و استعاره رخ می‌نماید. نکته‌ای که ذکر آن در اینجا بایسته است، این است که پیچیدگی ناشی از تععید لفظی، متفاوت از پیچیدگی حاصل از هنجارگریزی است؛ زیرا در تععید لفظی واژه‌ها در محور همنشینی (*Axis consort*) مشوش‌گونه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که گاه با تأمل زیاد هم نه تنها معنا آشکار نمی‌شود، بلکه بر ابهام نیز افزوده می‌گردد. حال آنکه در هنجارگریزی شاعر شبکه‌ای از روابط جدید بین دال‌ها ایجاد می‌کند که اگر چه به تفکر در فهم آن نیاز است، با لذت ادبی قرین می‌شود (جداونه، ۲۰۱۱: ۱۹۴) و البته این پیچیدگی در جهت نفی معنا نیست، بلکه برای درک کامل‌تر از امکانات معنایی واژگان است.

پژوهشگران ادبی بر این باورند که هنجارگریزی دو نقش مهم را ایفا می‌کند: یکی نمایش هنجارگریزی که شاعر ترکیبی را ابداع می‌کند و مخاطب ناگهان با آن روبه‌رو می‌شود و دیگری نفی هنجارگریزی است؛ بدین معنا که خواننده با عملیات ذهنی خود آن عبارت را تأویل می‌کند و به اصلش باز می‌گرداند (محمد ویس، ۲۰۰۵: ۱۱۸؛ فضل، ۱۹۹۶: ۱۷۹). ذکر این نکته در اینجا ضروری است که بدانیم هنجارگریزی نسبی است و به عرف ادبیات مربوط می‌شود؛ به این معنا که در نزد ادبا به یک سطح نیست، بلکه با اختلاف

موضوع، زمان و مکان متفاوت است؛ همان گونه که درک خوانندگان نیز در فهم درجات و میزان آن با هم یکسان نیست. شکری عیاد در این باره می‌گوید:

«ممکن است یک خواننده در زمان خواندن متنی با یک تعبیر روبه‌رو شود که آن را خارج از عرف و معیار سخن بداند، در حالی که خواننده دیگر به خلاف این نظر اذعان داشته باشد. وجود فاصله زمانی بین عصر نویسنده و خواننده، یکی از عوامل زمینه‌ساز آن است؛ بنابراین، مخاطب باید با زبان آن متن، آشنایی و اشراف کامل داشته باشد تا بتواند موارد خلاف معیار را تشخیص دهد» (ابو العدوس، ۲۰۰۷: ۱۸۸-۱۹۰).

از میان انواع هنجارگریزی، هنجارگریزی معنایی در قلب گفتمان شعری است و پیامد نهایی دیگر انواع هنجارگریزی به شمار می‌رود؛ چرا که هنجارگریزی معنایی ابتدا بر واژگان که تعبیرپذیرترین بخش زبان است، اعمال می‌شود و بعد از دگرگون کردن معنای قراردادی آن‌ها، بر عبارات و جملات وارد می‌شود و معنا را در سطح گسترده‌تری تغییر می‌دهد (کرمیش، ۲۰۱۱: ۲۸). منظور از هنجارگریزی معنایی «تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده هم‌آیی واژگان [است]؛ به عبارت دیگر تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا نقش ارجاعی زبان» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲) است.

در اشعار عارفانه مهم‌ترین صورت فراهنجاری، هنجارگریزی معنایی است که به زبانی مجازی، استعاری و گاه رمزی منجر می‌شود. در حقیقت؛ رموز، تمثیلات، کنایات و استعارات عرفانی که هر چند به عنوان اصطلاحات از آن‌ها یاد شده است، کاربردی ثابت و یکسان ندارند و مفاهیم آن‌ها بیشتر در حوزه عرفان عملی است (خفاجی، بی‌تا: ۱۸۴). اصولاً در شعر عرفانی، زبان ابزار انتقال معناست؛ در این گونه شعرها شاعر در زمانی که در حالات عرفانی خود به مرحله از خود بی‌خود شدن پا می‌گذارد، عاطفه بر معنا غلبه می‌یابد و زبان شعر از زبان عادی و هنجار بیشتر دور می‌شود. در اینجاست که فراهنجاری بیشتر هنرمندانه و پویا می‌شود؛ در نتیجه هرچه بیشتر عناصر زیبایی‌شناختی مانند استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و پارادوکس در شعر پویا شود، افق‌های معنایی گسترده‌تری در گفتمان عرفانی ظاهر و به تبع، معنا دیرپاب‌تر می‌شود (دیچز، ۱۳۶۶: ۸۷).

یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین انواع هنجارگریزی معنایی در اشعار عرفانی، کنایه است که عرفا با کاربرد آن از راه زبان، به شناختی از ناشناخته‌ها می‌رسند. اصولاً کنایه

در عرفان، از ابزارهایی است که برای شکافتن قشر صور محسوس و کشف معارف عالی و حقایق والایی که در مغز آن صور نهفته است استفاده می‌شود؛ از این رو، کنایه‌ها توان بیان تجربه‌های شهودی عارف را تا مرزهای بی‌نهایت می‌گسترانند.

۲- پیشینه و پرسش‌های پژوهش

دربارهٔ هنجارگریزی، کتاب‌ها و مقالات گوناگونی نوشته شده است؛ در ادب عربی علاوه بر احمد محمد ویس که هنجارگریزی را به صورت مبسوط در دو کتاب *الإنزیاح من منظور الدراسات الأسلوبیه و الإنزیاح فی التراث النقدي و البلاغی* بررسی کرده است، سلیم سعدانی نیز کتاب *الإنزیاح فی الشعر الصوفی، رائیة الأمير عبدالقاهر نموذجاً* را در سال ۲۰۱۰ نگاشته است. در حوزهٔ ادب فارسی مقالات و پژوهش‌هایی به چشم می‌خورد که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» نگارش فرزنان سجودی، «جلوه‌های سنت‌شکنی هنجارگریزی در یکی از غزلیات مولانا» به قلم یحیی طالبیان و کتاب *سیب باغ جان* از مریم خلیلی جهانتیغ اشاره کرد.

از آنجا که تاکنون پژوهش جامع و مستقلی در زمینهٔ بررسی تطبیقی کنایات هنجارگریخته در اشعار عرفانی صورت نگرفته است، ما برآنیم که کنایات هنجارگریخته را در دیوان دو عارف تازی و پارسی، ابن‌فارض و مولوی بررسی کنیم. یادآوری می‌کند که نگارندگان به علت حجم زیاد دیوان مولوی، تنها به بررسی صد سروده اکتفا کرده‌اند تا نتیجه تحقیق متقن‌تر شود.

۳- کنایه در نظرگاه ابن‌فارض و مولوی

کنایه مناسب‌ترین و گسترده‌ترین قلمرو برای بلندپروازی‌های تخیل شاعر است که گفتار او را از تنگنای زبان عرف و حقیقی می‌رهاند و به عالم پر از شگفتی شعر وارد می‌کند. این زبان از زبان عادی نشئت می‌گیرد، تکامل می‌یابد و با تمهیدات هنری آراسته و خود زبانی مستقل می‌شود؛ به گونه‌ای که شاعر چیزی می‌گوید و چیز دیگر را اراده می‌کند. زبان کنایی که حاصل کوشش و خلاقیت ذهنی است، براساس هنجارهای خاص زیباشناختی برای درهم شکستن قاعده‌های متعارف زبان عادی در بافت درونی

متن معنا می‌یابد. کاربرد کنایه راه گذر از دال به مدلول را طولانی می‌کند، حال آنکه شرط وجود پیوند لازم و ملزوم بین معنی قریب و بعید کنایه، گذر از دال به مدلول است؛ بنابراین، مخاطب باید با برطرف کردن برخی دشواری‌های متن در حوزه واژگان، نحو و عناصر بلاغی، از دال عبور کند و به مدلول برسد تا معنی یا تجربه بیان شده مورد نظر شاعر را دریابد (حسین فرید، ۱۹۹۸: ۳۲).

از عوامل زیباشناختی کنایه، دوبعدی بودن و تنوع معناست؛ زیرا کنایه مرز بین حقیقت و مجاز شمرده می‌شود و معنای حقیقی واژه با ساختار معنایی بیت هم‌خوانی دارد (قزوینی، ۱۹۸۹: ۴۵۶؛ عبدالمطلب، ۱۹۹۷: ۱۸۷-۱۸۸). شاعر معمولاً نشانه‌ای را با لفظ همراه می‌کند تا خواننده با فعالیت ذهنی به معنی دوم یا معنی معنی برسد. حلّ معما و التذاذ روحی که حاصل تلاش ذهنی خواننده برای کشف معناست، محسوس و تصویری ساختن یک حالت، خیال‌انگیزی و عینی ساختن یک عاطفه از سوی هنرمند، از کارکردهای کنایه محسوب می‌شود. شایان ذکر است که کنایه با تعقید و پیچیده‌گویی در تقابل است؛ از آن روی که تعقید در اصل، نارسایی در بیان معناست، حال آنکه در کنایه معنا در دو سطح متفاوت نمود می‌یابد: یکی معنی اصلی و حقیقی که ظاهر الفاظ بر آن دلالت دارد و دیگری معنی ثانوی که در بطن معنی اول نهفته است و به عبارتی، معنی معنی که مراد و مقصود ترکیبات کنایی است؛ از این رو، کنایه هیچ تعقیدی را به در پی ندارد (حسین فرید، ۱۹۹۸: ۳۰، عبدالمطلب، ۱۹۹۷: ۱۸۸).

از آنجا که در کنایه، معنای مقصود تجلی زبانی نمی‌یابد، بازنمایی متوجه تصویری ملموس است. کنایه برخلاف استعاره، تصویری را بازنمایی می‌کند و با عنصری که به آن ارجاع می‌دهد ادغام نمی‌شود یا با آن یکی نیست؛ به دیگر بیان، «در استعاره قرینه‌ای است که ذهن را از معنای حقیقی بازمی‌دارد و به معنای بیانی و تصویری هدایت می‌کند» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۳۵)، حال آنکه در کنایه دو عنصر در جای هم قرار می‌گیرند و رابطه‌شان را نه بافت زبانی، بلکه بافت اجتماعی-فرهنگی از یک سو و مجموعه‌ای از پیوندهای منطقی یا واقعی ارتباط دهنده آن‌ها از سوی دیگر تعیین می‌کند (ابودیب، ۱۳۸۴: ۱۸۳). در ادبیات عارفانه نیز رابطه معنایی لازم و ملزوم را بافت عرفانی و دینی تعیین می‌کند؛ بدین صورت که شاعر برای نقاشی عواطف دینی و عاشقانه خود، مفاهیم

مجرد و انتزاعی را در ساختی حسی و قابل لمس به نمایش می‌گذارد و بین آن‌ها پیوندی عقلانی می‌یابد تا خواننده به بهترین نحو آن را ببیند و حس کند و همین ادراک حسی است که تأثیر فراوانی بر روح مخاطب می‌گذارد.

خاستگاه کنایه جایی است که شاعر مکنی‌عنه خود را از آنجا اخذ می‌کند. این خاستگاه که مرجع کنایه است، حوزه محاکاتی و گستره تخیل شاعر را نشان می‌دهد که به قلمرو تجربه‌های مستقیم، غیر مستقیم، تحقیقی و تقلیدی اشاره دارد و نو یا کهنه بودن تصاویر را نشان می‌دهد. سیری در اشعار ابن‌فارض (با وجود محدود بودن ابیات) و غزلیات بی‌شمار مولوی نشان می‌دهد که ابیات آنان از این نظر غنی است و چگونگی تأثیرپذیری آنان را از هستی بیرون و روند تصویرسازی را بر پایه این تأثرات آشکار می‌سازد. کنایه مانند دیگر صورخیال، در کلام شاعران پیش از ابن‌فارض و مولوی دیده می‌شود، ولی بین کنایه‌های این دو شاعر با شاعران دیگر تفاوت آشکاری وجود دارد. در حقیقت، این دو برای بیان پیام عرفانی خویش از زیبایی‌های ادبی بهره برده‌اند، اما کاملاً در سطح هیچ‌یک از آن‌ها باقی نمانده و فراتر رفته‌اند؛ به بیان دیگر، هرچند اساسی بودن «نوع بیان» در عرفان عاشقانه اقتضاء می‌کند که معانی به رنگی مجازی دچار شوند، اما شهودی و وجدآمیز بودن این فرآیند و فوران احساس و هیجان در طی تجربه عرفانی، شکلی دیگر و بسیار ژرف‌تر از زیبایی‌های بیانی را در اشعار ابن‌فارض و مولوی رقم می‌زند. «زیرا بینش‌های عارفانه و باورهای صوفیانه همه در ساحتی فراتر از عقل و عرف قرار دارند و به دیگر سخن، اصلاً این بینش‌ها و برداشت‌ها خود خلاف‌آمد عقل و عرف و عادت است» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹).

ابن‌فارض و مولوی بین معنای ملزوم و لازم و نشانه‌های محسوس آن دو؛ پیوندی عمیق، مه‌آلود و دشواریاب، از نوع پیوند محسوسات این جهان و معقولات جهان دیگر می‌یابند که فرآیند انتقال معانی انتزاعی به واژگان دارای معانی محسوس، از راه یافتن تشابهات محسوس آن مفهوم با واقعیت عینی صورت می‌گیرد. این کارکرد کنایه، سبب خلق و بیان معنا و شبه معنایی می‌شود که جهان‌بینی عرفانی به آن نیازمند است و زمینه اوج‌گیری زبان ویژه اهل عرفان را فراهم می‌آورد. کاربرد این اسلوب، استفاده از بیان هنری در سروده‌های عرفانی این دو شاعر برای تبیین و تفهیم نکات اخلاقی، اجتماعی، عرفانی و دینی است. همچنین در خدمت توضیح مسائل کلامی، فلسفه

هستی و به ویژه تبیین چگونگی رابطه جهان غیب با عالم مشاهده و نیز کیفیت ارتباط خدا و انسان، موانع درونی و بیرونی که بر سر راه انسان در جهت تکامل معنوی وجود دارد و نشان دادن شیوه‌های رفع این موانع است.

واژگانی که از عناصر طبیعت، زندگی انسان و در مجموع دنیای محسوس و مادی برگرفته شده‌اند، در خدمت کشف رازهای پنهان اندیشه ابن فارض و مولوی درباره فلسفه هستی درآمده‌اند؛ این شیوه پسندیده و آشنایی است که این دو شاعر در سراسر سروده‌هایشان به طور گسترده و شگرف از آن برای تعمیم تعلیم و انتقال دریافته‌های والای خویش به مخاطبانشان سود جستند. در حقیقت، این شیوه بیان نه تنها نشانگر زبان گسترده و فرهنگ غنی این دو عارف است، بلکه بر توانایی آن‌ها در به کارگیری به‌جا و مؤثر واژگان دلالت دارد.

ابن فارض و مولوی گاه کنایه را با صنایع ادبی همراه می‌سازند تا بر جنبه هنری ابیات بیفزایند و بافت بلاغی و هنری بیت را مستحکم‌تر کنند. در حقیقت می‌توان گفت به کارگیری کنایات با این ویژگی، از رموز بلاغت شعر دو شاعر است. این شیوه در شعر مولوی بسامد گسترده‌ای دارد که آن را می‌توان در ویژگی شعر او که به تخیل و تصویرگرایی گرایش دارد، جستجو کرد. قابل ذکر است که کنایات این دو شاعر بیشتر با تشخیص همراهند و از این رو، تصاویر تخیلی شاعر زنده و پویاست. ابن فارض در بیت ذیل باد را انسان مریضی تصور کرده است که توان تند حرکت کردن را ندارد. وی در سایه این انسان‌انگاری، بیماری باد را کنایه از وزش آرام و لطیف آن می‌داند. در حقیقت او کنایه را با تشخیص درآمیخته تا فهم معنای پنهانی کنایه آسان‌تر باشد:

مُهَيْمَنَةٌ بِالرَّوْضِ لَدُنَّ رِدَاؤُهَا بِهَا مَرَضٌ مِّنْ شَأْنِهِ بُرءٌ عَلْتِي

(ابن فارض، ۱۹۱۰: ۴۶)

((باد صبا) با صدایی آرام و گوش نواز و لطیف در بوستان می‌وزد و با دامان لطیفش می‌خرامد که بیماری او موجب شفای بیماری من شده است.)

مولوی نیز در سروده‌ای دل را به انسانی تشبیه می‌کند که پایش در گل مانده است و این تعبیر را کنایه از گرفتاربودن و مبتلا شدن در راه عشق قرار می‌دهد و بدین صورت تصویری پویا می‌آفریند.

در گل بماند پای دل جان می‌دهم چه جای دل

در آتش سودای دل، ای وای دل ای وای دل

(مولوی، ۱۳۵۴: ۵۰)

در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی نوعی از کنایه وجود دارد که تلمیح به آیات شریفه قرآن در آن مشاهده می‌شود که ما آن را «کنایه تلمیحی» یا «کنایه قرآنی» می‌نامیم. این کنایات در غزلیات مولوی نمود گسترده‌ای دارد:

خلع نعلین کند و ز خود و دنیا بجهد همچو موسی قدم صدق زند بر در او

(همان: ۸۲۹)

عبارت «خلع نعلین» کنایه از ترک خود و ترک التفات به علائق دنیایی است. این بیت به آیه «إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَأَخْلَعُ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى» (سوره طه، آیه ۱۲) تلمیح دارد. نمونه‌ای دیگر:

ای چشم جان را توتیا آخر کجا رفتی؟ بیا تا آب رحمت بر زند از صحن آتشدان ما

(مولوی، ۱۳۵۴: ۶۱)

شاعر «آب رحمت» را کنایه از اشک شوق می‌داند که از سر مژگان معشوق روان می‌شود. این بیت نیز به آیه «حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ» (سوره هود، آیه ۴۰) تلمیح دارد. ابن‌فارض در نمونه‌ای می‌گوید:

قَتَلْتُ غِلَامَ النَّفْسِ بَيْنَ إِقَامَتِي الْـ جِدَارَ لِأَحْكَامِي وَ خَرَقِ سَفِينَتِي

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۲۷)

(و من فرزند نفس را کشتم و دیوار احکام را بازسازی کردم و کشتی وجودم را شکستم.)

در این بیت شگرد تراحم کنایه (کنایه در کنایه) مشاهده می‌شود؛ بدین معنا که شاعر چند کنایه را در یک بیت ذکر می‌کند. از کارکردهای مهم این تکنیک بیانی، برجستگی جنبه زیبایی‌شناختی بیت است. کشتن فرزند نفس، کنایه از فنا و ترک خود است که اشاره به آیه «فَأَنْطَلَقًا حَتَّىٰ إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ» (سوره کهف، آیه ۷۴) دارد و بازسازی دیوار احکام، کنایه از انجام دادن فرائض الهی است که به آیه «فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَاقَامَهُ» (سوره کهف، آیه ۷۷) تلمیح دارد و شکستن کشتی، کنایه از ریاضت‌های سخت در راه عشق الهی است و به آیه «فَأَنْطَلَقًا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا» (سوره کهف، آیه ۷۱) اشاره دارد. از آنجا که پایه نظم و طبع سخنورانی چون

ابن فارض و مولوی عرش الهی است و کلام آنان از واردات غیبی و جانشان از پاکان عالم بالا مدد می‌گیرد، این قیود و کنایات هیچ‌گاه از لطف و رسایی و روانی کلام آنان نمی‌کاهد، بلکه ابهت و عظمتی به سخنان آسمانی آنان می‌دهد که خواننده را از این جهان به جهان دیگر می‌برد و از عالم ظاهر جدا می‌کند و به عالم باطن ره می‌نماید و در حظ روحانی غرق می‌کند. خواننده با ژرف‌نگری در تعبیراتشان درمی‌یابد که هر یک به جای خود زیبا و پذیرفتنی‌اند.

ذکر این نکته خالی از لطف نیست که اگر واژگان کلیدی به کار رفته در ترکیبات کنایی دیوان ابن فارض و غزلیات مولوی را کنار یکدیگر قرار دهیم، از یک سو درمی‌یابیم که معانی بلندی در پس ظاهر ساده، عادی و گاه خوار و حقیر آنها نهفته است و از سوی دیگر درمی‌یابیم که این واژگان برگرفته از عناصر طبیعت و زندگانی روزمره انسان و در مجموع برگرفته از دنیای محسوس و مادی هستند که به خدمت کشف رازهای پنهان اندیشه مولانا درباره فلسفه هستی و همچنین اندیشه ستودنی و والای ابن فارض در توصیف خردگرایی و ستیز با زشتی‌ها و پلشتی‌ها در آمده‌اند و این تعبیر «پل زدن از هیچ به همه» را به ذهن متبادر می‌کنند. در واقع این همان شیوه پسندیده و آشنایی است که این دو شاعر گران‌قدر در سراسر آثار خود به طور گسترده و شگرف برای تعلیم آموزه‌ها و دریافت‌های والای خویش به خوانندگان و مخاطبان و حتی به کل بشریت، از آن سود جستند. کنایه در اشعار ابن فارض و مولوی به اعتبار مکنی‌عنه بر دو قسم است که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

۳-۱- کنایه موصوف

کنایه‌ای است که مقصود از آن ذات موصوف باشد. در این کنایه مکنی به صفت یا مجموعه چند صفت یا جمله و عبارتی وصفی است که باید از آن متوجه موصوفی شد؛ به بیان دیگر، صفتی را ذکر و از آن موصوف را اراده می‌کنیم. ابن فارض در یائیه چنین می‌سراید:

نشر الكاشح ما كان له طاوی الكشح قبیل النأی طی

(ابن فارض، ۱۹۱۰: ۹)

(آن شخصی که دشمنی خویش را پنهان می‌ساخت اندکی پیش از سفر، آن را آشکار نمود.)

واژه «کاشح» به معنای کینه‌توز است، لیکن شاعر علاوه بر معنی صریح که به جای موصوف نشست، معنای هنری و ثانوی را قصد کرده است. درحقیقت، کینه‌توز کنایه از

شیطان است (غالب، ۱۳۰۶: ۲۷) که به طبیعت نفس انسانی قائل است. او همان دشمن باطنی است که انسان را بر سرپیچی از پاداش اخروی فرامی‌خواند و به دنیاپرستی سوق می‌دهد. وی در جایی دیگر از دیوانش می‌سراید:

فَلاَحٍ وَ وَاشٍ : ذَاكَ تَهْدِي لِعِزَّةٍ ضَلالاً وَ ذَابِي ظَلَّ يَهْدِي لِعِزَّةِ

(ابن فارض، ۱۹۱۰: ۶۹)

(یکی سرزنشگر من است که از سر غرور خویش مرا بسوی گمراهی می‌کشاند، دیگری سخن چین است که در اثر غفلت خویش سخنان پریشان می‌گوید.)

در این بیت «لاح» (سرنش‌گر) کنایه از شیطان است؛ زیرا با تلاش خود سالک راه حق (حضرت آدم) را سرزنش کرد و مانند نصیحت‌گری او را به گمراهی کشاند و «واش» (سخن چین) کنایه از فرشتگان است که به تقبیح حضرت آدم پرداختند و گفتند: «أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ» (سوره بقره، آیه ۳۰)، لیکن خداوند آدم را برگزید و او را خلیفه زمین قرار داد.

مولوی به این نوع از کنایه توجه دارد؛ او چنین می‌سراید:

ای طربناکان ز مطرب التماس می، کنید سوی عشرتها روید و میل بانگ نی کنید

(مولوی، ۱۳۵۴: ۳۰۷)

واژه «طربناکان» صفت هنری است که به جای موصوف نشسته و نقش اسمی پذیرفته است. منظور حقیقی مولوی از این واژه، انسان‌های عاشقی هستند که در مقام انبساط جای دارند و به طرب و نشاط وصل نائل شده‌اند. زیبایی این تصویر در آن است که علاوه بر بیان معنی جدید، سبب ایجاز و فشردگی کلام و اقتصاد زبانی شده است و با ایجاد ابهام هنری، خواننده را به درنگ و کشف معنا وامی‌دارد و در نتیجه او را به التذاذ روحی می‌رساند.

در سروده‌ای دیگر از او می‌خوانیم:

مستیان بس پدید و خمشان را کس ندید عالمی زیر و زبر پیچان شده از بوی خم

(مولوی، ۱۳۵۴: ۸۱۴)

صفت هنری «مستیان» در این بیت کنایه از انسان‌هایی است که از شراب حقیقت مستی یافته‌اند و مدهوش جلال و جمال کبریا شده‌اند. تازگی در ساخت و کاربرد این

کنایه و تصویر تازه و بدیعی که از هیجانان و احساسات وی حکایت می‌کند، زیبایی این تصویر هنری را دو چندان کرده است.

۳-۲- کنایه صفت

کنایه‌ای است که معنای مخفی آن، شایستگی صفت بودن را داشته باشد و هدف از آن بیان صفتی از موصوف باشد. یادآوری می‌کند که مراد از صفت در اینجا، صفت نحوی نیست. ابن فارض می‌سراید:

مُهَيِّمَنَةٌ بِالرُّوْضِ لَدُنْ رِدَاؤِهَا بِهَا مَرَضٌ مِّنْ شَأْنِهِ بُرءٌ غَلَّتِي

(ابن فارض، ۱۹۱۰: ۴۶)

((باد صبا) با صدایی آرام و گوش‌نواز و لطیف در بوستان می‌وزد و با دامان لطیفش می‌خرامد که بیماری او موجب شفای بیماری من شده است.)

از آنجا که شخص بیمار ضعیف است و قادر به حرکت سریع نیست، شاعر بیماری را به باد نسبت داده است تا به صفت لطافت و آرام وزیدن آن اشاره کند. او همچنین برای باد در سایه استعاره مکنیه، لباسی را در نظر گرفته است که با آن می‌خرامد. این در هم تنیدگی کنایه و استعاره از ویژگی‌های سبکی ابن فارض است که در غزلیات وی دامنه گسترده‌ای دارد. او در جایی دیگر چنین می‌سراید:

وَ نَكَبَتْ عَنْ كُتْبِ الْعَرِيضِ مُعَارِضاً حُزُوناً لَحْزَوِي سَائِقاً لِسُويْقَةٍ

(همان: ۴۷)

(تو از رفتن به بلندی‌های منطقه عریض خوداری و از زمین سنگلاخی منطقه حزوی پرهیز کردی و (شتران خویش را) به سوی منطقه سویقه راندی.)

«کُتْب» جمع کثیبه، به معنای تپه شنی است که معنی اول آن به توضیح نیازی ندارد؛ لیکن معنای دوم آن، انسان‌های جبار و ستمکاری هستند که از خدا روی گرداندند و در وادی جهل و غرور با اموال خود سرگرم‌اند. همچنین واژه «حزون» به معنی سرزمین سنگلاخ است که شاعر آن را کنایه از انسان‌های پلید و بدکردار قرار داده است که سخت طینت هستند (غالب، ۱۳۰۶: ۱۱۱). در اشعار مولوی می‌خوانیم:

در بیشه مزن آتش و خاموش کن ای درکش تو زبان را که زبان تو زبانه است

(مولوی، ۱۳۵۴: ۱۶۸)

تعبیر «درکش زبان» کنایه از صفت هنری سکوت و خاموشی است. گلایه همیشه مولانا از زبان است. او معتقد است زبان ما را اسیر و گرفتار قید و بند می‌کند و از این رو، وی همیشه در پی رهایی از قید و بند آن است. به باور او زبان شعله‌ای است که ما را به بیرون هدایت می‌کند و باعث دوری ما از حقیقت می‌شود. درون، اصل و حقیقت و بیرون، مجاز و فرع است. زبان ما را از درون به بیرون متصل می‌کند. آنگاه که عارف از قید و بند زبان رها می‌شود و سکوت و خاموشی برمی‌گزیند، حقایق از پرده برون می‌افتد؛ چرا که با سخن گفتن، وی از عالم دل خارج می‌شود؛ گویی که با زبان، زبانه آتش در بیشه‌زار حقیقت و دل می‌زند (سرمدی، ۱۳۸۴: ۱۷۰). در بیت دیگر از مولانا چنین می‌خوانیم:

این نان و آب چرخ چو سیل است بی‌وفا من ماهیم نهنگم غمانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۵۴: ۲۰۳)

در این بیت «نان و آب» کنایه از دنیا پرستی و توجه به تعلقات دنیوی است. در حقیقت عشق چنان وسعت و فراخی به عاشق می‌دهد که او تعلقات کوچک و حقیر دنیا را در حد و اندازه خود نمی‌داند و آزادی و رهایی بی‌حد و حصری می‌طلبد که روح وسیع خود را در آن قرار دهد و از تنگناها و حقارت‌ها رهایی یابد؛ زیرا او متاع بی‌ارزش دنیا را چون سیلی بی‌وفا می‌بیند که هر لحظه در حال گذر است و هرگز برای کسی نمانده و میراست. اصولاً انسان فناپذیر برای رهایی از قید و بندهای مرگ و فنا، در پی جاودانگی و بقاست؛ حال آنکه دنیا و هرچه در آن است، همگی میرا و بی‌وفاست. گاه انگیزه مولوی تفسیر و روشنگری مفاهیم و اصول عرفانی است و کنایه تنها راه تفسیر این مفاهیم مبهم و پیچیده است. در چنین مواردی ماهیت موضوع، خودبه‌خود و به ضرورت، موجب می‌شود این آرایه بیانی به کار گرفته شود. ناگفته نماند که کارکرد روشنگرانه کنایه جایگاه عمده‌ای در نقد متن دارد و از ارزش‌های آن به شمار می‌رود. چنانچه مولوی می‌گوید:

سر خنب چون گشادی برسان وظیفه‌ها را به میان دور ما آ که غلام این دوارم
(همان: ۶۱۵)

گشادن سر خنب به جهت پیمودن شراب به عاشقان یا طالبان مستی است و عاشق

را هیچ شرابی مستی بخش تر از دیدار جمال یار نیست؛ پس می‌توان سر خنب گشادن را در بافت کلامی عرفانی، کنایه از آغاز تجلی جمال و یا الهام معارف ناشی از لطف یار دانست که به مستی عاشقان و گشوده شدن بی‌اختیار زبان آنان در وصف جمال یار منجر می‌شود. در اینجا تقاضای عاشق از شمس این است که معارف روحانی را به عاشقان الهام یا با جلوه‌گر کردن جمال الهی خویش آنان را مست کند تا از خود بی‌خبر شوند و در این مستی و بی‌خبری حاصل از دیدار تجلی یار، از سخن گفتن آگاهانه در وصف یار بازمانند.

کنایه در اشعار ابن‌فارض و مولوی ساختار دستوری متفاوتی دارد که گاهی در یک واژه ساده چون اسم یا صفت آشکار می‌شود. قابل ذکر است که کنایه در ساخت مفرد در سروده‌های ابن‌فارض بسامد بسیاری دارد که نشانهٔ ایجاز، نوآوری و همچنین زبان فاخر، روان و لطیف اوست؛ مانند

ما تری العیسَ بین سوقٍ و شوقٍ لربیعِ الربوعِ غرثی صوادی

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۵۰)

(آیا تو گرسنگی و تشنگی شترانت را به سبزه‌های این منطقه نمی‌بینی؟ (پس چرا توقف

نمی‌کنی))

«عیس» به معنی شتر سفید رنگ است که نقطه‌های سیاهی در پوست آن مشاهده می‌شود. شاعر آن را کنایه از سفید شدن جان و روح سالکان راه حق قرار داده که از درخشش و برق روحانی به وجود آمده است (نصرجوده، ۱۴۰۲: ۱۲۳). آشکار است که ابن‌فارض معانی واژگانی که بر واقعیات ملموس و حسی دلالت دارد، به حوزهٔ واژگانی منتقل می‌کند که بر مفاهیم انتزاعی دلالت دارند. وی این کار را به کمک تصاویری انجام می‌دهد که واژهٔ کنایی در ذهن خلق می‌کنند. بین آن تصویر و مفاهیم انتزاعی پیوند و ارتباط ایجاد می‌نماید تا بتواند به نوعی آن را ملموس سازد؛ بنابراین، پیوندها و شباهت‌های بین معنای ملزوم و لازم موجب می‌شود معانی واژگان حسی به حوزهٔ مفاهیم انتزاعی انتقال یابد.

در سروده‌ای از مولوی می‌خوانیم:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست؟

(مولوی، ۱۳۵۴: ۲۱۳)

هر لحظه صدای عشق از همه جا می‌آید. ما در حال سیر افلاک و رفتن به آسمان‌ها هستیم. هر که عزم و اراده دیدن معشوق را دارد، همراه ما بیاید. فلک کنایه از بلندی و اوج نشانه برین و برترین بودن جایگاه معشوق ازلی است.

قابل ذکر است که این‌گونه کنایات به جهت مفرد بودن، یعنی واقع نشدن در ترکیب یا جمله کنایی، نباید با رمز و سمبل اشتباه شوند؛ زیرا اولاً، ما برای تشخیص سمبل در شعر به قرینه‌ای نیاز نداریم؛ ثانیاً، افراد مختلف درباره مفهوم سمبل به کار رفته در شعر شاعر نظریات گوناگونی مطرح می‌کنند و ثالثاً، ما نمی‌توانیم این سمبل‌ها را با چیزهای دیگری جابه‌جا کنیم و این به خاطر آن است که سمبل‌ها حوزه‌ی گسترده‌ای از دلالت‌ها و اشارات را در خود دارند.

گاه کنایه در اشعار دو شاعر از لحاظ دستوری در قالب یک جمله یا مصراع قرار می‌گیرد که می‌توان آن را تأویل به مصدر برد، ابن‌فارض در سروده‌ای می‌گوید:

أبیتٌ بِجَفْنِ السُّهَادِ مُعَانِقٍ تَصَافِحُ صَدْرِي رَاخَتِي طُولَ لَيْلَتِي

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۶۲)

(با چشمی که همیشه ملازم شب زنده‌داری است، شب را به صبح می‌رسانم و در طی شب دستم روی قلبم است.)

ملازم بودن چشمان با بیداری، کنایه از عدم آگاهی او به حضور معشوق حقیقی است. تازگی در ساخت و کاربرد این کنایه و تصویر بدیعی که از هیجان‌ات و احساسات وی حکایت می‌کند، زیبایی این تصویر هنری را دو چندان کرده است.

این نوع کنایه دامنه گسترده‌ای در اشعار مولوی دارد. وی در غزلی می‌گوید:

داد جاروبی به دستم آن نگار گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را ز آتش بسوخت گفت کز آتش تو جاروبی برآر

(مولوی، ۱۳۵۴: ۴۳۳)

«گرد از دریا برآوردن» کنایه از نابودکردن و درهم نوردیدن است. این عبارت کنایی، داستان گذشتن موسی را با قوم خود از دریا تداعی می‌کند؛ از آن رو که موسی عصای خود را به دریا زد و آب‌ها کنار رفت، چنان که از کف دریا گرد بلند شد. در رویای مولوی، نگار به جای عصا، جاروب در اختیار او می‌گذارد تا با جاروب تمام تعلقات و

اندیشه‌های غیر معشوق را بروید. سپس با آتش می‌سوزاند و به او فرمان می‌دهد که جاروبی از آتش برآورد. آنچه سالک باید از آتش برآورد، باز هم خاصیت جاروب، یعنی پاک‌کنندگی و از میان بردن را دارد. جاروب آتشین به عشق تعبیر می‌شود؛ زیرا اگر جاروب عادی خس و خاشاک را پاک می‌کند، آتش به کلی آثار باقی مانده، از جمله هستی خود سالک را نیز می‌سوزاند و فانی می‌نماید (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۳۲). این جاروب آتشین منتهای عشق است که عاشق را از کل هستی خود جدا می‌کند و او را از خویش فانی می‌سازد. می‌توان جاروب اول را عشق مجازی و جاروب آتشین را عشق حقیقی و الهی دانست که اولی مقدمه دومی است.

کنایات در اشعار ابن‌فارض بیشتر از نوع رمز و تلویح است؛ بدین معنا که ذهن برای فهم آن به تلاش و موشکافی بسیاری نیاز دارد؛ زیرا فاصله بین جمله و واژه ملزوم و معنای لازم زیاد و پیچیده است. وی در نمونه‌ای می‌گوید:

حسببتنی فقعاً بقرقره فوطئنتی وطئاً علی حنق

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۸۴)

(گمان می‌کنی که من بدخویی در سزمین‌های ناهموار هستم و با خشونت گام برمی‌دارم.) در این بیت شاعر واژه «فقع» را به گونه‌ای رمزآمیز برای بیان رفتار ناشایست و خساست دوستش به کار برده است. در باور عرب‌زبانان این واژه نام درختی است که ریشه و شاخه ندارد و ابن‌فارض آن را کنایه از انسان بی‌اصل و نسب می‌داند (غالب، ۱۳۰۶: ۱۹۵). در حقیقت وی در سایه تلمیح به تصویر و باوری در عرف جامعه عرب، از تصریح آن دوری می‌گزیند و به صورت کنایه‌ای معنای ذهنی خود را بیان می‌کند.

این در حالی است که در شعر مولوی کنایات از نوع ایماء بسامد گسترده‌ای دارد و دلیل آن را باید در ویژگی نزدیک بودن به زبان عامیانه و دوری از افراط در پیچیده‌گویی این شاعر جستجو کرد.

می‌پرد این مرغ دیگر در جنان عاشقان سوی عنقا می‌کشاند استخوان عاشقان

(مولوی، ۱۳۵۴: ۷۲۸)

تعبیر «کشیدن استخوان» کنایه از تقدیم زندگی و تار و پود هستی است. همچنین «مرغ» که در دل یا بهشت عاشقان پرواز می‌کند، استعاره از عشق و روح و «عنقا»

استعاره از معشوق ازلی و وجود حق است. این در هم تنیدگی کنایه و استعاره، بر زیبایی بیت افزوده و معنای کنایی را قابل فهم ساخته است.

بیان مضامین عرفانی با تعبیراتی مأخوذ از مظاهر طبیعت، از ویژگی‌های سبکی مولوی و ابن‌فارض است که هدف آنان تعلیم و القاء معانی دشوار عرفانی است. از آنجا که وصف طبیعت در متون عرفانی هدف نیست، ذکر جلوه‌های طبیعت نیز غیر منتظره و ناگهانی است. به کارگیری الفاظ مربوط به محیط طبیعی در عرفان از آن روست که شاعر به علت داشتن اندیشه عرفانی چیزی ورای طبیعت را در شعر جستجو می‌کند. این بینش صوفی به عالم طبیعت و محسوسات، اصولاً بینشی مبتنی بر رمز است؛ زیرا آنان از آن جهت که معانی و تجارب روحانی و نفسانیشان به عبارت در نمی‌آید، به استفاده از زبان کنایی مجبور می‌شوند و از این رو، سخن خود را در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی بیان می‌کنند؛ مانند

مُتَمِّمًا تَلْعَاتِ وَادِي صَارِجٍ مُتِيَامِنًا عَنِ قَاعَةِ الْوَعَسَاءِ

(ابن‌فارض، ۱۹۱۰: ۱۳۳)

(آنگاه که قصد رسیدن به پستی‌ها و بلندی‌های سرزمین صارج را داشتی، باید از سمت راست پهن دشتی که تپه‌های شنی دارد بگذری.)

واژه «تلعات» در لغت به معنای سرزمین‌های بلند و پست است که شاعر از این واژه برای بیان مفهوم عرفانی سود جسته است و آن را کنایه از احوال عارف می‌داند که گاه به مقام شهود و اشراق نائل می‌شود و گاه از آن فاصله می‌گیرد.

این دانه‌های نازنین محبوس مانده در زمین

در گوش یک باران خوش موقوف یک باد صبا

(مولوی، ۱۳۵۴: ۵۳)

باران کنایه از فیض حق تعالی و رحمت فراگیر اوست که از عالم غیب بر ممکنات عالم وجود فائض می‌شود و بر شوره‌زار و گلستان یکسان می‌بارد و ممکنات بر حسب مراتب استعداد و قابلیت خود از آن فیض می‌برند.

۴- نتیجه

از آنچه گفته شد، به نتایج زیر دست می‌یابیم:

ویژگی زیباشناختی هنجارگریزی در اشعار ابن‌فارض و مولوی را باید حاصل غرابت و

تازگی تصاویر سروده‌های آنان دانست. که این غرابت نتیجه برخورد غیر منتظره‌شان با معانی و پدیده‌ها، در طبقات مختلف عالم است؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت ماهیت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی از یک سو و محدودیت حوزه کارآیی زبان از سوی دیگر باعث شده است که این دو شاعر عارف از زبان و بیان و تعبیری هنجارگریخته استفاده نمایند. و با پوشاندن اندیشه‌های خویش در لَفَافَةُ الفَاضِ خاص، خود را از گزند هر گونه پیش آمد ناگواری در امان نگاه دارند.

کنایه یکی از انواع هنجارگریزی معنایی است که برای بیان معانی و حقایق عالی عرفانی و فراعقلی و عرفی، به‌ویژه عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق، در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی تجلی یافته است. گزینش آگاهانه کنایات هماهنگ با موضوع و متناسب با دیگر واژگان از ویژگی برجسته سروده‌های این دو شاعر است. که با خلق تناسب بین موضوع تصاویر و واژگان در ساختار زبان انسجام می‌آفریند.

در سروده‌های ابن‌فارض کنایه در ساخت مفرد بسامد بسیاری دارد که علاوه بر بیان معنی جدید، سبب ایجاز و فشردگی کلام و اقتصاد زبانی شده است و با ایجاد ابهام هنری، خواننده را به درنگ و کشف معنا وا می‌دارد. حال آنکه مولوی به کنایه به گونه ترکیبات وصفی و اضافی و عطفی توجه نشان داده است. و از این طریق با برجسته نمودن الفاظ خویش، سبب لذت ادبی بیشتر مخاطب می‌شود. کنایات در اشعار ابن‌فارض بیشتر از نوع رمز و تلویح است، لیکن در شعر مولوی کنایات از نوع ایماء بسامد گسترده‌ای دارند.

هدف این دو شاعر از کاربرد کنایه زیبایی‌آفرینی در سخن نمی‌باشد، بلکه نیاز به ابزاری است که توان بیان معانی و اندیشه‌های پیچیده عرفانی را داشته باشد؛ به دیگر بیان هدف این دو شاعر قابل درک گردانیدن امور معقول است که با زبان عادی یا قابل بیان نیستند و یا بیان آنها بسیار مشکل است. از این رو گاه کنایه در سروده‌های این دو شاعر با صنایع ادبی همراه می‌شود تا بر جنبه هنری ابیات بیفزاید و بافت بلاغی و هنری بیت را مستحکم‌تر کند. که این اسلوب در شعر مولوی بیشتر کاربرد یافته است.

در اشعار ابن‌فارض گاه چند کنایه متناسب با هم و در کنار هم درون یک ساختار

تناسب تصویری و پیوندی درونی خلق می کند که برجسته ساز و زیبایی آفرین است و سبب دیرپایی معنا می شود.

منابع

- قرآن کریم (۱۴۱۰هـ)، چاپ اول، چاپخانه سپهر، تهران.
- ابن فارض، عمر بن حسین (۱۹۱۰)، *جلاء الغامض فی شرح دیوان ابن الفارض*، شرحه امین خوری، الطبعة الخامسة، مصر، مكتبة الآداب.
- ابوالعدوس، یوسف (۲۰۰۷)، *الأسلوبية: الرؤية والتطبيق*، دارالمسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان.
- ابودیب، کمال (۱۳۸۴)، *صورخیال در نظریه جرجانی*، ترجمه فرزانه سجودی و فرهاد ساسانی، تهران، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساختار شکنی در شعر مولوی*، تهران، سخن.
- جداونه، حسین (۲۰۱۱)، *التوسع فی المورث البلاغی و النقدی*، الأردن، مؤسسه حمادة للدراسات الجامعية.
- حسین فرید، عائشه (۱۹۹۸)، *الکنايه و التعریض*، مصر، دار البقاء للطباعة.
- الخفاجی، عبدالمنعم (بی تا)، *الأدب فی التراث الصوفی*، قاهره، مكتبة عُرب.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، «شیوه های نقد ادبی»، *غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، علمی، تهران*.
- راستگو، محمد (۱۳۶۸)، «خلاف آمد»، *مجله کیهان فرهنگی*، سال ششم، شماره نهم، ۲۹-۳۱.
- سجودی، فرزانه (۱۳۷۷)، «هنجارگریزی در شعر سهراب»، *مجله کیهان فرهنگی*، شماره چهل و دوم، ۲۰-۲۳.
- سرمدی، مجید (۱۳۸۴)، *سی پاره عشق*، تهران، سمیر.
- عبدالمطلب، محمد (۱۹۹۷)، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، لبنان، الشركة المصرية العالمية لنشر.
- غالب، الرشید (۱۳۰۶)، *دیوان من شرح الشيخ حسن البورینی و العلامة الشيخ عبدالغنی النابلسی*، مصر، العامرة.
- فضل، صلاح (۱۹۹۶)، *بلاغة الخطاب و علم النص*، بیروت، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان.
- فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، *زبان تصویر: علم بیان و ساختار تصویرهای ادبی*، تهران، زوار.
- قزوینی، خطیب (۱۹۸۹)، *الإيضاح فی العلوم البلاغیة*، شرح محمد عبدالمنعم خفاجی، لبنان، شركة العالمية للكتاب.
- کریمش، ساره (۲۰۱۱)، *الإنزياح الدلالي فی الألفاظ العربية: معجم العين نموذجاً*، جامعه منتوری قسطنطنیة، مذكرة معدة لنيل شهادة الماستر.

محمودیس، احمد (۲۰۰۵)، *الإنزیاح من منظور الدراسات الأسلوبیه*، بیروت، مجد.
مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۵۴)، *کلیات شمس تبریزی*، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
نصر جوده، عاطف (۱۴۰۲)، *شعر عمرین فارض: دارسه فی فن الشعر الصوفی*، بیروت، دار الأندلس.
همدانی، عین القضاة (۱۳۶۰)، *نامه های عین القضاة همدانی؛ رساله شکوی الغریب*، ترجمه و تحشیة
قاسم انصاری، چاپ اول، تهران، منوچهری.