فصلنامهٔ نقد و ادبیّات تطبیقی (پژوهش‌های زبان و ادبیّات عربی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی – دانشگاه رازی کرمانشاه
سال دوّم، شمارهٔ ۶، تابستان ۱۳۹۱ هـ ش/ ۱۴۳۲ هـ ق/ ۲۰۱۲ م، صص ۶۱-۸۹

ناسازوارگی در سروده‌های عرفانی
(مطالعهٔ موردپژوهانه: دیوان کبیر «ابن عربی» و دیوان «ابن فارض»)*

روح‌الله صیادی‌نژاد
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه کاشان
محسن سیفی
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه کاشان
منصوره طالبیان
کارشناس ارشد، دانشگاه کاشان

چکیده
یکی از انواع آشنایی‌زدایی در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. پارادوکس در زمرهٔ قوانین شناخته شدهٔ رستاخیز کلمات در حوزهٔ بوطیقای جدید و زبان‌شناسی قرار دارد. ادیبان عرب در بهره‌گیری از این ترفند ادبی غافل نمانده‌اند. آنان به ویژه در ادبیّات عرفانی غنی‌ترین جلوه‌های پارادوکسی زبان را به کار گرفته‌اند. آمیختگی عرفان با ادب و تحوّل تکاملی ادبیّات از سادگی به ژرفایی را می‌توان مهم‌ترین عامل گسترش ناسازوارگی در ادب عربی برشمرد. در بلاغت صوفی، محور جمال‌شناسی شکستن عرف و عادت‌های زبانی است. در مرکز این قلمرو استتیک غلبهٔ موسیقی و شطح (پارادوکس) بر دیگر جوانب بیان هنری کاملاً آشکار است.

با واکاوی در دیوان کبیر «ابن عربی» و «ابن فارض» درمی‌یابیم که هرچه از عرفان زاهدانه به عرفان عاشقانه گرایش پیدا می‌کنیم، بسامد ناسازوارگی بیشتر می‌شود؛ و هرچه فاصلهٔ میان دوسویهٔ ناسازواره در دیوان «ابن عربی» و «ابن فارض» کمتر می‌شود بر بلاغت سخن آنان افزوده می‌شود و پایه و مایهٔ سخن آنان را بالاتر می‌برد.

واژگان کلیدی: ناسازواره، ابن عربی، ابن فارض، شعر عربی، شطح، عرفان.

---

*.تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۵/۲۵
رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: j_rs1359@yahoo.com

۱. پیشگفتار

یکی از انواع آشنایی‌زدایی[1] هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. واژهٔ پارادوکس معادل با «التّناقض الظّاهري» در عربی و «ناسازواره» یا «متناقض‌نما» در زبان فارسی است. منشأ آن، واژهٔ یونانی Paradoxon، مرکّب از Para به معنی «مقابل» یا «متناقض» و doxa به معنی «عقیده و نظر» گفته‌اند. (Guralink. David, 1960: 1029) پارادوکس از جهت اصطلاحی دارای تعاریف مختلفی است. در فلسفه به قول خارق اجماع، گفته می‌شود. (محمودیان، ۱۳۸۸: ۵) در منطق «عبارت یا قضیه‌ای است که از یک مقدّمهٔ قابل قبول تشکیل شود و علی‌رغم آنکه عقلانی به نظر می‌رسد به نتجه‌ای نادرست و منطقاً غیر قابل قبول با خود منجر شود». (AS Hornby, 2005: 1099) در اصطلاح عرفا و صوفیه نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال، بیرون شرع گویند. (داد، ۱۳۸۵: ۱۶۷) در نقد ادبی، بیان یا نقیضه‌ای است که به ظاهر متناقض با خود، نامقعول و مخالف با فهم عمومی است؛ هرچند وقتی خوب بررسی یا خوب توضیح داده شود، ممکن است اساس درستی داشته باشد. در بلاغت، سخنی است که متناقض با خود و نامقعول به نظر می‌رسد، امّا می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخنِ دارای معنیِ با ارزش تبدیل کرد. در اینجا ذکر این نکته ضرورت می‌نماید وقتی پارادوکسی قابل تأویل باشد، از حوزهٔ پارادوکس‌های منطقی خارج و به حوزهٔ پارادوکس‌های ادبی وارد می‌شود و چنانچه این تأویل و تفسیر برنتابد، به عنوان سخنی مهمل وکاذب در حوزهٔ منطق باقی می‌ماند. (محمودیان، ۱۳۸۸: ۸) هنگامی که «سنایی» می‌سراید:

در زمین، بی‌زمین سجود بریم در جهت، بی‌جهت، نماز کنیم

(سنایی، بی‌تا: ۴۱۱)

«در زمین، بی‌زمین» و «درجهت، بی‌جهت» صورت‌های بیان پارادوکسی شعر سنایی است که از مهم‌ترین ابداعات او به شمار می‌رود. سجود آنست که ساجد خم شود و خود را به خاک زمین افکند و در جایی که زمین وجود ندارد، این کار محال است و در جایی که جهت وجود دارد (قلمرو عالم حس و طبیعت است و دارای بُعد مادّی است) بی‌جهت (بدون قرار داشتن در حوزهٔ مادّی و طبیعت) نماز بگذاریم، یعنی مجرّد از کائنات شویم.

1. Difamiliarization

صاحب کتاب «**معجم المصطلحات العربيّة**» ناسازواره را «عبارتی می‌داند که ظاهراً متناقض یا نامعقول به نظر می‌رسد و در عین حال با بررسی مشخص می‌شود که اساسی از حقیقت دارد.» (**مجدي وهبة، ۱۹۸۹: ۱۲۳**) نقدی که بر تعریف «**مجدی وهبة**» می‌تون وارد نمود این است که «جامع دو امر متضاد» را در تعریف خویش نگنجانیده است و مثالی که از شعر «ابونواس» ذکر می‌نماید «تضادّ» است نه پارادوکس[۱]. دربارهٔ «جمع کردن دو امر متضاد» توضیحی لازم است و آن اینکه منظور از «تضاد» در اینجا معنای منطقی آن نیست. «تضاد» در این تعریف هرگونه نسبت ناسازگاری را میان دو جزء از عبارت شامل می‌شود. از آنجا که پارادوکس، فراهم آمده از واژه‌های متضادّ است، علمای بلاغتِ ما آن را نشناخته و جزو تضاد به شمار آورده‌اند. حال آنکه تضاد، آوردن دو واژهٔ در تضاد با هم است و نه جمع دو امر متضاد. باید دانست که تفاوت و دوگانگی میان «پارادوکس» و «تضاد» آنقدر هست که بتوان آنها را دو آرایهٔ جداگانه به شمار آورد.[۲] ممکن است گفته شود: «تناقض، زبان سفسطه است» (دیچز، ۱۳۶۶: ۲۵۱) و سرودن شعرهای متناقض، هنر نیست اصلاً وجود چنین تناقضی، امتیازی برای شاعر به شمار نمی‌آید و نمی‌تواند مایهٔ ماندگاری نام وی شود. شفیعی کدکنی (۱۳۸۱: ۳۷) برای پاسخ دادن به این پرسش فرضی، ساحت «هنر» را از «منطق» جدا می‌کند و می‌نویسد: «تصاویر پارادوکسی تعبیراتی است که به لحاظ منطقی، تناقضی در ترکیب آنها نهفته است، ولی اگر در منطق عیب است، در هنر اوج تعالی است»؛ بنابراین می‌توانیم بگوییم که هر قدر توفیق شاعر، در ارائهٔ این اجتماع نقیضین و گره‌خوردگی اضداد، بیشتر باشد، نظام نیرومندتری حاصل می‌شود که در عین غرابت، معنی مورد نظر گوینده را بهتر القا می‌کند و این خود باعث تشخّص زبان و رستاخیزی آن می‌شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. کارکرد ناسازواره

کارکردهای زیبایی‌شناختی ناسازوارگی متعدّد است؛ از جمله موجب آشنازدایی، برجسته شدن معنی، ایجاز، دوبعدی بودن و ابهام معنایی می‌گردد. شاعر با بهره‌گیری از پارادوکس، زبان عادّی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌کند و زبان، برجستگی می‌یابد. در این صورت نه تنها لفظ، برجسته و توجّه‌انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتلا می‌یابد. همچنین ایجازِ حاصل از آن موجب کثرت معنا می‌گردد و زبان دوبعدی می‌شود که بی‌تردید دوبعدی بودن و دو منظره ارائه دادن شگفت‌انگیز بوده، موجب زیبایی می‌شود و به سبب ابهامی که ایجاد می‌شود ذهن برای کشف این

ابهام، به تکاپو و جستجو می‌افتد و با تلاش به راز و رمز سخن متناقض پی می‌برد و التذاذ ادبی بیشتری می‌یابد. (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۹۷-۹۸) مضافاً اینکه شاعر به کمک این شگرد بیانی، مضمون ادّعایی (کذب شعری) می‌آفریند و با گریز از منطق حاکم بر هستی به آفرینش جهانی دیگر دست می‌یازد؛ یعنی، همان جهان مطلوب و تخیّلی که در قلمرو نظام علّیّت، امکان وجود آن میسّر نمی‌باشد، در شعر ساخته می‌شود (دیچز، ۱۳۶۶: ۲۵۶) گویی خواننده در نگاه اوّل با مطلبی بی‌معنی و خلاف عقل مواجه می‌شود در نتیجه در آن تأمّل بیشتری می‌کند. این تأمّل‌انگیزی که احتمالاً به کشف معنی سخن نیز منجر می‌شود، سبب احساس زیبایی‌شناختی و لذّت خواننده خواهد شد.

ناسازواره سرشار از ابهام هنری و درنگ‌آفرین است و جریان خودکار ادراک را در هم می‌ریزد. عقل از آن می‌گریزد ولی ضمیر در آن می‌آویزد. به ظاهر محال می‌نماید ولی در باطن سرشار از مفهومی ژرف و تجربه‌ای تازه و بکر است. تجربه‌ای که جز از راه تأویل، قابل درک نیست و تنها با تأویل می‌توان آن را به ساحت عقل و سطح زبان کشانید.

مفهوم ناسازوارگی از قرن‌ها پیش در ذهن اندیشمندان حوزهٔ فلسفه بوده است. در فلسفهٔ یونان باستان قضایای فلسفی پارادوکسی با «زنون الیایی»، فیلسوف قرن پنجم قبل از میلاد آغاز شده است. با ترجمهٔ کتب فلسفی یونان که در قرن دوّم هجری توسّط مسلمانان انجام گرفت، قضایای پارادوکسی «زنون» در زمرهٔ سایر آثار فلسفی حکمای یونان در عقبهٔ فرهنگی جهان اسلام استقرار یافت و موجب پیدایش پاره‌ای استدلال‌های پارادوکسی در فلسفه و کلام اسلامی گشت؛ چنانکه نخستین بار نمونهٔ بارز آن در اندیشهٔ معتزلیان که نخستین نحلهٔ خردگرایان در جهان اسلام هستند، واقع شده است. (ولفسین، ۱۳۶۹: ۵۴۳) از آنجا که برخی از فلاسفه پارادوکس را ذاتی عقل و ملازم آن می‌دانند و معتزله از میان منابع چهارگانهٔ شناخت یعنی کتاب، عقل و اجماع بیش از همهٔ فرق اسلامی عقل را معتبر می‌شمرند، پس باید معتزله را آغازکننده و رواج‌دهندهٔ پارادوکس در جهان اسلام دانست.

نخستین فیلسوفی که در فلسفهٔ اسلامی به گونه‌ای قضایای پارادوکسی را مطرح می‌نماید، شیخ الرّئیس ابوعلی سینا است. گاهی پیچیدگی و رازناکی موضوع چنان است که فیلسوفان برای به تصویر کشیدن برجستگی و زیبایی آن چاره‌ای جز استفاده از گزاره‌های پارادوکسی ندارند؛ مثلاً بوعلی سینا در نمط نهم *الإشارات والتّنبیهات* در مقامات العارفین عظمت نفسانی سالک إلی اللّه را در قالب

توصیف‌های پارادوکسی چنین بیان می‌کند: «عارف الهی به مقامی می‌رسد که در حال غیبت حضور دارد و در عین سفر کردن ساکن است» (ابن سینا، ۱۳۸۳، ج ۳: ۳۸۵)

در دورهٔ رنسانس نیز با ترجمهٔ آثار فلسفی و علمی مسلمانان به زبان‌های اروپایی، مبانی پارادوکسی در فلسفهٔ جهان رواج یافت. چنانکه پاره‌ای از حکیمان اروپا همان سخنان «زنون» را دیگر بار تکرار کردند. (ویل دورانت، ۱۳۹۱: ۳۵) از این روست که «آناتول فرانس» می‌گوید: «هیچ حقیقتی را نمی‌توان با دلیل ثابت کرد، بلکه می‌توان ضدّ حقیقت را ثابت کرد چنانکه «زنون الیایی» تیر پرتاب شدهٔ متحرّک را ساکن دانست.» (همان: ۳۴)

۲-۲. ناسازوارگی در ادبیّات عربی

بررسی نقّادانهٔ ادب عربی آشکار می‌کند با توجّه به اثرپذیری انکارناپذیر ادب عربی از قرآن و حدیث و اینکه اغلب شاعران و نویسندگان تازی، کاسه کاسه از این منابع برگرفته‌اند، وجود مضامین پارادوکسی در این منابع را می‌توان یکی از اسباب آشنایی شاعران و ادیبان با این صنعت ادبی برشمرد. تحقیق بر ما می‌نماید که کاربرد «ناسازوارگی» نسبت به بسیاری از شگردهای ادبی در دوران گذشتهٔ ادبی کم است و بعضی از شاعران به آن التفاتی ننموده و حتّی در دوره‌هایی، شاعران اقبالی بدان نداشته‌اند، چراکه زیبایی شعر قدیم برخاسته از تناسب‌ها و هماهنگی‌هاست؛ در نتیجه هر واژه‌ای حقّ ورود به حریم شعر را ندارد. (غُریّب، ۱۳۸۸: ۱۵۱) ادیبان از این جهت که مورد نقد سخن‌سنجان قرار نگیرند تقیّد به عرف و عادت را یکی از اصول شعر و نویسندگی می‌دانستند و کمتر دست به آشنایی‌زدایی می‌زدند (همان). ناگفته نماند، برخی از منتقدان و ادیبان کلاسیک به این ترفند برجسته و شگفت‌انگیز ادبی اهتمام داشته‌اند و در ارتباط با آن اظهار نظر نموده‌اند. به عنوان نمونه، «عبدالقاهر جرجانی» (۱۹۳۹: ۱۶۶) معتقد است چون امر نفیس بر اثر کثرت استعمال مبتذل می‌شود غرابت و تازگی در حُسنِ تعبیر را اساس کار می‌داند. این درست همان چیزی است که منتقد معاصر «سی. دی. ب لوئیس[1]» می‌گوید: «شاعر می‌خواهد اوصاف و استعارات تازه برگزیند؛ زیرا ترکیبات قدیمی از فرط متداول بودن و به کارگرفتن از ایجاد انگیزش و پویایی ناتوان است و ویژگی و مفاهیم مجرّد را به خود گرفته است». (غریّب، ۱۳۷۸: ۱۵۳)

براساس آنچه گفته آمد، برخی از شاعران از این هنر ادبی بهره جسته و آن را در سروده‌های

1. CD. B Louise

خویش به کار گرفته‌اند. در اینجا ضروری است به چند نمونه از شعر شاعران گذشته اشاره گردد. «متنبّی» شاعر بزرگ عرب چنین می‌گوید:

وحُبیت من خوصِ الرِّکابِ بأسودَ من دارشٍ فغدوتُ مشی راکباً[۳]

(متنبّی، ۱۹۳۰، ج ۱: ۸۹)

همچنین «حمیدبن ثور» دیگر شاعر عصر عبّاسی در وصف گرگ آن را «خفتهٔ بیدار» می‌خواند و می‌گوید:

ینام بإحدی مقلتیهِ ویتّقی الـ ـعدوَّ بِأخری فهو یقظانٌ هاجعٌ[۴]

(ابن عبد ربّه، ۱۹۴۸، ج ۶: ۲۴۲)

شایان ذکر است که ناسازوارگی در چیستان و معما از بسامد بالایی برخوردار است. تأمّلی در سروده‌های شاعران عصر فترت مثل «ابن دانیال»، «بوصیری»، «سراج‌الدّین ورّاق» و «ابن عبدالظّاهر» می‌تواند مؤیّدی بر گفتهٔ ما باشد. (صیادی نژاد، ۱۳۸۹: ۷۹) در اینجا به بیتی از «ابن عبدالظّاهر» (۶۹۲ هـ/ ۱۲۹۲ م) که با استفاده از این ترفند ادبی با بیانی معمّاگونه به وصف کوزه پرداخته است بسنده می‌نماییم.

ذي اذنٍ بلا سمعٍ له قلبٌ بلا قلبِ[۵]

(همان)

نگاهی گذرا به سروده‌های شاعران و ادیبان عربی‌سرا بر ما می‌نماید که «ناسازوارگی» به عنوان یک ترفند و شگرد ادبی کم و بیش در سروده‌های بیشتر شاعران دیده می‌شود، لیکن در اشعار شاعران متافیزیک یک وسیله یا الگوی محوری است، چراکه آنان به وسیلهٔ ساختارهای پارادوکسی به ترسیم تصاویر عمیق عرفانی، مذهبی و حتّی مسائل دنیوی و معمولی می‌پردازند. (وثوقی، ۱۳۷۴: ۳۷)

۲-۳. ناسازوارگی در متون عرفانی عربی

زبان، ترجمان عقل آدمی و تجلّی‌گاه اندیشه‌هاست. هر اندیشه‌ای برای حضور نیازمند زبان است، پس زبان، قلم تجربه و اندیشه و صورتی محسوس از تجربیات نامحسوس و اندیشه‌های نامعلوم است. به هر روی زبان عرفان، زبان روشن و منطقی نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد، بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هر کسی توانایی زبانی داشته باشد نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که هنجارگریزی رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش می‌نماید تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند.

ماهیّت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی از یک سو و محدودیّت حوزهٔ کارآیی زبان از سوی دیگر باعث شده است که شاعران و عارفان از زبان و بیان و تعابیری هنجارگریخته استفاده نمایند. این تکنیک در ادبیّات عارفانهٔ همهٔ اعصار به چشم می‌خورد، آنان در دو سطح زبان و معنا شگردهایی اتّخاذ نموده‌اند تا با پس زدن غبار عادت، چهرهٔ حقیقت را بنمایاند و تباین این دو را متجلّی سازند. عارف می‌کوشد تا پیچیده‌ترین تجربه‌های روحی را با ابزار زبان بیان کند. به قول شفیعی کدکنی (۱۳۸۰: ۴۵): «در بلاغت صوفی، محور جمال‌شناسی شکستن عرف و عادت‌های زبانی است چه در دایرهٔ اصوات و موسیقی و چه در دایرهٔ معانی، در مرکز این قلمرو استتیک غلبهٔ موسیقی و شطح (پارادوکس) بر دیگر جوانب بیان هنری کاملاً آشکار است.»

عرفان را باید مکتب ناسازوارگی و پارادوکس خواند، زیرا عرفان چیزی جز متناقض‌نمایی در آرا و اعمال عارفان نیست. اساساً اندیشهٔ آشنایی‌زدایی، یک اندیشهٔ بنیادین عرفانی است. قرن‌ها پیش از آنکه «ویکتور شکلوفسکی[1]» این اندیشه را به عنوان نظریه‌ای ادبی مطرح سازد، «عین القضات» (۱۳۶۰، ج ۱: ۴-۵) تأکید می‌ورزد که شگفت‌زدگی انسان، نه از ندیدن پدیده‌ها که از ندانستن آنهاست چون: «در جبلت آدمی مرکّب است که هر کاری را که وجهش نداند، عجبش آید.» و چه بسا پدیده‌هایی که بر اثر عادت، عجیب نمی‌نمایند، ولی هنگامی که حجاب عادت را پس بزنیم آنها را عجیب می‌بینیم. در حقیقت آنچه سبب پیدایش بیان و تصاویر پارادوکسی در سروده‌های عارفان می‌شود یا خیال پیچیدهٔ شاعر عارف است یا آتش سوزندهٔ درونی وی.

شمار فراوانی از تصاویر پارادوکسی که در شعر و ادب مکرّر به کار رفته‌اند، در توجّه و بیان بینش‌های عرفانی در پیوند با آن بوده‌اند، زیرا بینش‌های عرفانی و باورهای صوفیانه، همه در فضایی فراتر از آنچه عرف و عقل می‌شناسد قرار دارند. قدر مسلّم گسترش و تشکیل تصاویر و مضامین پارادوکسی یا از رهگذر تحوّل تکاملی ادبیّات از سادگی به ژرفایی و توجّه به مضمون است و یا از رهگذر آمیختگی عرفان با ادب عربی. اصولاً در شعر عرفانی، زبان ابزار انتقال معناست در این‌گونه شعرها شاعر در زمانی که در حالات عرفانی خود به مرحلهٔ از خود بی‌خود شدن پا می‌گذارد، عاطفه بر معنا غلبه می‌یابد و زبان شعر از زبان عادّی و هنجار بیشتر دور می‌شود، در اینجاست که فراهنجاری بیشتر هنرمندانه و پویا می‌شود. در نتیجه هرچه بیشتر عناصر زیبایی‌شناختی مانند: (استعاره، تشبیه،

1. Victor Shklvfsky

مجاز، حسامیزی، پارادوکس، عناصر موسیقایی و...) در شعر پویا شود، شعر بیشتر به سوی فراهنجاری پیش می‌رود. (دیچز، ۱۳۶۶: ۸۷)

با واکاوی در متون کهن عرفانی درخواهیم یافت که جریان صوفی، از سازه‌های مهمّ فرهنگ عربی است و از این روست که آثار صوفیانه آبشخوری مهم برای ابداع‌کنندگان و نوجویان به حساب می‌آید تا آنجا که برخی از پژوهشگران زبان‌شناس آن را سازه‌ای اساسی برای برخی از متون و آثار ادبی به حساب می‌آورند. (کندی، ۲۰۱۰: ۳۶۶)

«ابن عربی» و «ابن فارض» دو تن از عارفان بزرگ قرن ششم و هفتم هجری از یک سو قدرت و استعدادهای شاعری را به کمال دارا هستند و از سوی دیگر احساس و ادراک دینی و عرفانی آن دو در غایت علو و کمال است. وجود این دو امتیاز برجسته موجب شده است که آن دو لوای شعر روزگار خود را در دورهٔ رکود ادبی بر دوش گیرند و بر فراز قلّهٔ شعر صوفیانه بایستند. این دو شاعر صوفی‌مسلک هنگام بیان مقصود از همهٔ امکانات و ظرایف سخنوری و نویسندگی بهره می‌برند. آنان شگرد ناسازوارگی را با همهٔ قابلیّت‌های تعبیری خود، شیوه‌ای نزدیک‌تر و بهتر برای تعبیرِ تجربه‌های صوفیانهٔ خود یافتند؛ بنابراین در جستار پیشِ رو برآنیم تا از جنبه‌های زبان‌شناختی و معناشناختی شگرد ناسازوارگی یا متناقض‌نمایی در سروده‌های عرفانی این دو شاعر سترگ پرده برداریم.

۲-۴. ناسازوارگی در دیوان «ابن عربی»

ابوبکر محمّد بن علی معروف به «الشّیخ الأکبر» یکی از بزرگان حکمای صوفیه است. او در ماه مبارک رمضان سال ۵۶۰ هجری قمری در «مُرسیه»[۶] از شهرهای اندلس در خانواده‌ای با جاه و جلال و زهد و تقوی، دیده به جهان گشود. این صوفی نامی از پرکارترین و پرمایه‌ترین نویسندگان متصوّفه است.

در میان چهره‌های تاریخی کمتر کسی را می‌توان یافت که مانند ابن عربی چهرهٔ معمّائی داشته و تا این حدّ دربارهٔ او مطالب ضد و نقیض گفته شده باشد. به قول استاد شهید مطهری: « هیچ‌کس به اندازهٔ محیی‌الدّین درباره‌اش متناقض اظهار نشده است بعضی او را از اولیاءالله و انسان کامل و قطب اکبر می‌دانند و بعضی او را یک کافر مرتدّ و گاهی ممیت‌الدّین و گاهی ماحی‌الدّین می‌خوانند» (الهامی، ۱۳۷۹: ۹). حرف‌هایش هم همین طور است بعضی حرف‌هایش که از او شنیده شده است، شاید از منحطّ‌ترین حرف‌هاست و در مقابل عالی‌ترین و پر ارج‌ترین حرف‌ها هم از او شنیده شده است. (همان)

پارادوکس در عرفان «ابن عربی» عمدتاً در دو ساخت دستوری و معناشناختی شکل می‌گیرد. نخست از منظر ساختار نحوی به این موضوع می‌پردازیم.

۲-۴-۱. ناسازوارگی دستوری (نحوی)

قدر مسلّم، دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان[1] اتّفاق می‌افتد، زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، محدودترین امکانات است. آن تنوّعی که در حوزهٔ باستان‌گرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل تصوّر نیست. از سوی دیگر و با چشم‌اندازی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوّع‌جویی در زبان، همین حوزهٔ نحو است. قدر مسلّم از این جهت است که «عبدالقاهر جرجانی» بلاغت و تأثیر را، منحصر در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم «معانی النّحو» می‌خواند. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۲۳). ناسازوارگی دستوری در دیوان کبیر «ابن عربی» به قرار ذیل است:

۲-۴-۱-۱. ناسازوارگی در ترکیب

گاهی مفهوم یک جملهٔ پاردوکسی، خلاصه و فشرده و به صورت ترکیبی درمی‌آید که در عین حال حاوی دو مفهوم متناقض است. این ترکیب‌ها اغلب، تصویرهایی خیالی می‌سازند که در نهایت ظرافت و دقّت، از زیبایی فراوان برخوردارند که نشانهٔ وسعت خیال گوینده و احساس بیان‌ناپذیر او هستند. تصویرهایی را که از این ترکیب‌ها حاصل می‌شود تصویرهای پارادوکسی می‌نامند. بسامد ترکیب‌های وصفی پارادوکسی در دیوان ابن عربی زیاد است. به عنوان مثال به این بیت بنگرید:

إنـــی أنـــا النیّـــرُ الغاســـقُ مثـلُ مـا أنـا الصـامتُ النّـاطقُ[۷]

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۳۴۹)

در این بیت میان «**النیّر**» و «**الغاسق**» و «**الصّامت**» و «**النّاطق**» ناسازوارگی دیده می‌شود.

۲-۴-۱-۲. ناسازوارگی در قالب جمله

اسناد اجزای جمله (مسند و مسندالیه، فعل و فاعل، مفعول، قید و...) به یکدیگر عقلاً محال می نماید.

- میان مسند و مسندالیه

فبعـــدی بـــه قـــربٌ إلیـــه وقربُنـــا هـو البعـدُ إذکـان الوجـودُ شـهیدي[۸]

(همان: ۱۵۱)

1. Syntax

در این بیت، دو جملهٔ اسمیّه وجود دارد که در هر دو، مسند و مسندالیه با هم در تناقضند «**بعدی به: مبتدا؛ قربٌ إلیه: خبر**» و «**قربنا: مبتدا؛ هو البعد: خبر**».

- میان مبتدا و متعلّقات خبر

الـــدّاء داءٌ دفـــينٌ لا عـــلاج لـــه کیـف العـلاج و دائـی عـین أدوائـی[۹]

(همان: ۲۷)

متناقض‌نما در این سروده در عبارت «**دائی عین أدوائی**» که متشکّل از مبتدا و متعلّقات خبر است وجود دارد.

- میان فعل و متعلّقاتش

أحیـــاهمُ اللهُ في مـــوتِ مُشـــاهدةٍ مـافي الحیـاةِ الّـتي في الموتِ مـن بـأس[۱۰]

(همان: ۲۶۰)

ناسازوارگی این عبارت میان «**أحیا**» و متعلّقات آن یعنی «**موت**» می‌باشد.

- میان «مستثنی» و «مستثنی‌منه»

همان‌طور که پیش از این گفته آمد؛ یکی از مهم‌ترین عوامل رستاخیزی واژه‌ها، جایی است که یک واژه به گونه‌ای به کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است. از جملهٔ این موارد می‌توان به «استثنای مسبوق به نفی» اشاره نمود که نه نقش «استثنا» را ایفا نموده و نه «حصر» را. با توجّه به اینکه روال طبیعی سخن آن است که میان مستثنی و مستثنی‌منه ملائمتی بر قرار باشد، اگر این نسبت ملائم، به نسبتی پارادوکسیکال تعویض شود ناسازوارگی زبانی رخ خواهد داد؛ مانند این بیت:

ولم یکـن غـیرُ عینـی الشـامخ الـرأس فلـــم تقـــع وحشـــةٌ إلّا بإینـــاس[۱۱]

(همان: ۲۶۰)

۲-۴-۱-۳. ناسازوارگی میان جمله‌ها

فهـــا هـــو مخفـــيٌّ ولـــیس بغائـــبٍ وهـا هـو منظـورٌ ویخفـی علـی النّظـر[۱۲]

(همان: ۲۴۰)

در این بیت، ناسازوارگی میان دو جمله وجود دارد: در شطر اوّل میان «**هو مخفیٌ**» و «**لیس بغائب**» و در شطر دوّم میان «**هو منظور**» و «**یخفی علی النظر**».

ذکر این نکته در اینجا ضرورت دارد که پارادوکس از جهت دو سویهٔ آن بر دو قسم است؛ یکی پارادوکس نزدیک و دیگری پارادوکس دور.

پارادوکس نزدیک پارادوکسی است که دو سویهٔ آن نزدیک به یکدیگر، در یک اسناد یا یک ترکیب باشد مثل «**الأذلاء**» و «**الأعزّاء**» در بیت زیر:

الله یحفظنـــــا منـــــه ویحفظـــــه منّـــا فـــنحن الأذلّاء الأعـــزّاء[۱۳]

(همان: ۱۴)

بدیهی است که هرچه فاصلهٔ میان دو سویه کمتر باشد، پایه و مایهٔ سخن را بالاتر می‌برد و گیرایی، دلنشینی و ذوق‌پذیری آن را فزونی می‌بخشد. قدر مسلّم از این جهت است که تأثیر بلاغی «أکسی مورن‌ها»[1] از دیگر تناقض‌های زبانی و پارادوکس‌ها بیشتر است، چراکه این نوع تعبیرها عمداً برای تأثیر بلاغی به کار می‌روند و در ظاهر به تنهایی با ترکیب واژه‌های نقیض، یک تعبیر بدیع می‌سازند و با این خلاف انتظار و چشم‌بندی بلاغی خواننده را مسحور می‌کنند.» (صیادی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۸۲)

امّا پارادوکس دور، آن پارادوکسی است که دو سویهٔ آن دور از هم در دو اسناد مختلف باشد مثل:

إنّـــی العمـــاءُ و لا عمـــاءَ لـــذاتی وأنـــا الّـــذي آتـــی ولســـت بـــآتٍ[۱۴]

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۸۵)

همان‌طور که می‌بینید در دو شطر میان جملات پارادوکس دیده می‌شود. در شطر اوّل میان جملهٔ «**إنّی العماءُ**» و «**لا عماءَ لذاتی**» و در شطر دوم میان «**أنا الّذي آتی**» و «**لست بآتٍ**».

۲-۴-۲. ناسازوارگی معنایی

در مواردی شاعران تناقض را به «سطح معنایی» شعر می‌کشانند و معانی متناقض را در شعرشان می‌آورند. ما در اینجا بر سر جنبهٔ زیبایی‌شناسانهٔ تناقض، بحثی نداریم بلکه سؤال این است که چگونه می‌توان تناقض در سطح معنایی شعر را توجیه کرد و پذیرفت. پاسخ این است: گاهی کسی دربارهٔ پدیده‌هایی که ذاتاً تناقض ندارد، سخن متناقض می‌گوید، امّا گاهی او دربارهٔ پدیده‌هایی شعر می‌سراید که ذاتاً تناقض دارند؛ ولی این تناقض از چشم دیگران پنهان مانده و شاعر آن را کشف کرده و در قالبی هنری به دیگران نشان می‌دهد. در این مورد شاعر دربارهٔ پدیده‌ای که متناقض نیست سخنان متناقض نمی‌گوید، بلکه کاشف و روایتگر تناقضی است که حقیقتاً هست، امّا از چشم دیگران پنهان مانده است. برای روشن شدن مسأله، در اینجا به بعضی از متناقض‌نمایی‌های معنایی که در سروده‌های این شاعر عارف انعکاس یافته، اشاره می‌شود:

1. Oxymoros

۲-۴-۲-۱. خلاف‌آمد

خلاف‌آمد، شکل روایی پارادوکس است تا جایی که می‌توان آن را «پارادوکس روایی» نامید. خلاف‌آمد، چیزی جز تناقض فعل با عرف نیست، خواه آن فعل یک گفتمان باشد و خواه یک رویداد. (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۵۰)

۲-۴-۲-۱-۱. خلاف‌آمد گفتمان

خلاف‌آمدی است که در آن شاعر اعتقادی خلاف هنجار دارد و آن را در قالب یک سخن یا گفتمان مطرح می‌کند. این نوع خلاف‌آمد به فعل سخن‌گویی برمی‌گردد. مثل این موارد:

من قال في الله بتوحيده قد قال ما قال به المشرک[۱۵]

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۳۳)

۲-۴-۲-۱-۲. خلاف‌آمد رویداد

خلاف‌آمد رویداد خلاف‌آمدی است که به افعال گوینده یا مخاطب بازمی‌گردد. (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۴۹)

نکحت نفسي بنفسي وکنت بعلي وعرسي[۱۶]

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۲۵۳)

در این نوع پارادوکس، یک نقیض در درون سخن وجود دارد و نقیض دیگر از بیرون سخن به دست می‌آید. مطابق با آنچه در بیت فوق دیدیم ازدواج انسان با خود تناقضی است که به فعل انسان بازمی‌گردد و محال است انسان در آنِ واحد عروس و داماد شود.

۲-۴-۲-۲. شطح[۱۷]

زبان عرفا و ساختار گویش آنان از قوانین زبانی و عقلی مبرّا است و خود را پایبند آن قرار نمی‌دهند. در حقیقت آنگاه که عارف در جذبهٔ محض قرار گیرد، بدون رعایت قواعد دستوری و ساختار نحوی منظور خود را در قالب واژه‌های متناقض می‌رساند و رها از هرگونه قید زبانی دست به گویش خاصّ خود می‌زند که یکی از محصولات این گویش‌های خاص، شطحیات است که هرچند در این گفتارها، مقولات منطقی در جایگاه‌های خود قرار ندارند، امّا کلامی معنادار هستند. (ضرابیها، ۱۳۸۴: ۶۲)

برخی از نویسندگان شطح یا شطحیّه را معادل پارادوکس دانسته‌اند در حالی‌که این‌گونه نیست. با بررسی کتاب *شرح شطحیّات عرفا* درمی‌یابیم که بسیاری از شطحیّات مذکور در آن کتاب، متناقض‌نما نیستند. از سوی دیگر بسیاری از سخنان متناقض‌نما که در آثار ادبی آمده متناقض‌نماهای بلاغی‌اند و

شطح شمرده نمی‌شود، زیرا صرفاً یک فنّ بلاغی در آنها است، برای زیبایی کلام و واداشتن خواننده به تامّل در سخن. (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۳۱۵) درست آن است که رابطهٔ این دو را «عموم و خصوص من وجه» بدانیم یعنی برخی از سخنانِ متناقض‌نما شطحند و بعضی از شطحیات، متناقض‌نما هستند.

در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد که «شطح» با متناقض‌نما از جهاتی تشابه دارد. شطح طبق تعریف روزبهان «متشابه» است و در نتیجه تأویل‌پذیر؛ یعنی یک معنای ظاهری دارد و یک معنای باطنی. برخی از متناقض‌نماها نیز این چنین‌اند، یعنی قابل تأویل و تفسیر به یک معنی با ارزش‌اند. ناگفته نماند که شطح از نوع تناقض‌های تفسیری- تأویلی است، چراکه با تأویل روساخت گزاره‌های متناقض‌نمای شطح، دیگر تناقض از میان خواهد رفت. پس شطح مادامی که تأویل نشده ناسازوار است وگرنه با تفسیر و تأویلِ آن، فاقد وجه تناقضی خواهد بود. شباهت دیگر اینکه پذیرش سخن شطح‌آمیز نیز مانند برخی از متناقض‌نماها برای عموم مردم دشوار یا غیرممکن است. پس برخی از ویژگی‌های شطح در برخی از متناقض‌نماها هست. بنابر آنچه گفته آمد می‌توان گفت که شطح، اصطلاحاً نوعی خلاف‌آمد است که در آن امری متناقض با ظاهر شرع صادر می‌شود.

«ابن عربی» یکی از بزرگترین شاعران صوفی است که آثار و اشعارش آکنده از شطح‌گویی‌های صوفیانه است. در اینجا به نمونه‌ای از شطحات پارادوکسی وی اشاره می‌نماییم:

بذکر الله تزداد الذنوب وتحتجب البصائر والقلوب
وترک الذکر أفضل منه حالاً فإن الشمس لیس لها غروب[۱۸]

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۴۴)

ناگفته پیداست که این دو بیت در ظاهر دارای معنایی خلاف شرع است، چراکه در شرع مقدّس اسلام ذکر خدا مایهٔ آرامش قلب است و سبب از بین رفتن گناهان می‌شود و باعث نورانیّت و صفای قلب می‌شود.

در پایان، ذکر این نکته ضرورت دارد که در ساخت شطح، غالباً از قرار گرفتن مستقیم یا غیر مستقیم یک انسان به جای موضوع گزاره‌های دینی، یعنی خدا پدید می‌آید و طبعاً این امر، با آموزه‌های دینی متناقض می‌نماید.

۲-۴-۲-۳. حس‌آمیزی[1]

یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و خلق سخنان تازه به طور عام و از شیوه‌های متناقض‌نمایی به طور خاص «حس‌آمیزی» است که در لغت به معنی درهم آمیختن حواس است و در اصطلاحِ بدیع عبارت است از القای معنی با ترکیبات و تعابیری که حاصل آن از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آنها خبر دهد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۱)

در ادب عربی از این شیوه با تعابیر «**الحسّ المتوازن**» یا «**تبادل الحواس**» یاد شده است. (وهبه، ۱۹۸۹: ۸۶ و ۱۴۸) حس‌آمیزی را می‌توان یک نوع پارادوکس و هنجارگریزی معنایی دانست که در آن وابسته‌های حواسّ پنج‌گانه به همسازی می‌رسند. جملهٔ «آهنگ شیرینی شنیدم» از این شگرد بهره گرفته است، زیرا آهنگ با حسّ شنوایی و شیرینی با حسّ ذائقه مرتبط است. در سروده‌های عرفانی از تکنیک حس‌آمیزی گریزی نیست؛ از آن روی که تصاویر غیب‌آمیز را دربر دارد و خبر از مقام و حالی می‌دهد که در آن همهٔ حواس در هم تنیده‌اند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند و حتّی یکی می‌شوندکه در آثار و احوال بعضی از عرفا و حکمای متألّه به طرق مختلف مطرح شده است. از آن جمله در سروده‌های «ابن عربی»، گزارشی از آن حالات عجیب و لحظه‌های غریب و نادری که حاصل تجربهٔ شخصی اوست، به دست داده و چگونگی و کیفیّت حصول چنین حالتی را به تفصیل تمام بیان کرده است. وی می‌گوید:

ولست بذی نطقٍ و إن کنت مفصحا　　بأخبارٍ ما عاینت دون مزید(۱۹)

(ابن عربی، ۲۰۰۷: ۱۵۲)

در این بیت اخبار را که وابسته به حسّ شنوایی است را با واسطهٔ حسّ بینایی درک کرده است و ناگفته پیداست که اخبار، شنیدنی است نه دیدنی. به این بیت نیز توجّه نمایید:

أنظروا قولي لکم فلقد　　طرفُ کلّ النّاسِ عنه عمی(۲۰)

(همان: ۱۵۲)

در این بیت نیز ابن عربی نگاه کردن را که وابستهٔ حسّ بینایی است، به «**قول**» که مربوط است به حسّ شنوایی، اسناد داده است. او در این سروده بیان می‌کند که این سخنی است که چشم همهٔ مردم از دیدن آن کور شده، حال آنکه «**قول**» شنیدنی است نه دیدنی.

1. Synasthesia

از جادّهٔ صواب به دور نمانده‌ایم؛ اگر همخوانی دو سویهٔ سخن را که بین آنها نه رابطهٔ تضادّ، بلکه رابطهٔ تقابل برقرار است متناقض‌نما بدانیم، چراکه ناهمسویی و ناهمخوانی، همان‌طور که بین دو سویهٔ متضاد وجود دارد بین دو سویهٔ متقابل هم هست، با این تفاوت که در اوّلی متناقض‌نماها پررنگ‌تر و ملموس‌تر و در دوّمی متناقض‌نماها، کم‌رنگ‌تر خواهد بود.

۲-۵. ناسازوارگی در دیوان «ابن فارض»

عمر بن فارض بزرگترین سرایندهٔ شعر صوفیانه در ادب عربی در سال ۵۷۶ هجری در قاهره دیده به جهان گشود. (ابن‌خلکان، ۱۳۶۴، ج ۳: ۴۵۵) دیدار با «شیخ بقال» مرشدی گمنام، بهترین انگیزهٔ وی برای ادامهٔ تصوّف می‌باشد. او پیرو راهنمایی وی به حجاز رفت و مدّت ۱۵ سال در کوه‌های پیرامون مکّه به تزکیه پرداخت. (غریب، بی‌تا: ۲۰) سال‌هایی که ابن فارض در این نواحی به سر برد، در زندگی روحانی و عرفانی وی اثرات عمیقی بر جای گذاشت. با اینکه ابن فارض مشهورترین شاعر عارف در پهنهٔ ادب عربی است ولی دیوانش از حیث کمّیت از حجم زیادی برخوردار نیست. پیداست که این شهرت در شعر و شاعری به کیفیّت و درونمایهٔ اشعار او برمی‌گردد. او برای بیان و ابراز عاطفهٔ جوشان و صادق و ساری خود از شگردهای مختلف زبانی همچون ناسازوارگی، هنجارگریزی و... استفاده نموده است. مهم‌ترین علّت وجود تصویرها و مضامین خلاف‌آمد و پارادوکسی در اشعار «ابن فارض» بیان معانی و حقایق عالی عرفانی و فراعقلی و عرفی مخصوصاً عشق، فنا، وحدت وجود، اتّحاد با معشوق و جز اینهاست که ناسازوارگی‌های عرفانیِ اشعار او را تشکیل داده است. شمار فراوانی از این تصویرها که مکرّر در شعر وی به کار رفته است، مانند جرم بی‌گناه، هدایت با گمراهی، خوار سرفراز، حاضر غایب، مرگ را زندگی و فنا را جاودانگی پنداشتن و... همه در توجیه و بیان بینش‌های عرفانی و یا در پیوند با آن، ساخته شده است؛ «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؛ بنابراین شگفت نخواهد بود اگر بیشترینهٔ کاربرد خلاف‌آمد و پارادوکس در شعر و ادب ما در زمینهٔ همین باورهای ماورایی و فراعقلی و عرفی عاشقانه باشد.» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹) پارادوکس در زبان عرفان ابن فارض عمدتاً در دو ساخت نحوی و معناشناختی شکل می‌گیرد.

۲-۵-۱. ناسازوارگی به اعتبار ساخت دستوری

گفتیم که متناقض‌نما از جمع شدن دو سویهٔ ناسازوار در یک چیز به وجود می‌آید. اینکه دو سویهٔ ناسازواره براساس کدام یک از ساختارهای دستور زبان با هم پیوند برقرار کرده‌اند می‌توان آنها را در گروه‌های مختلف جای داد، امّا مهم‌ترین این ساختارها در دیوان ابن فارض به قرار ذیل است:

۲-۵-۱-۱. ناسازوارگی ترکیبی

که از ترکیب وصفی یا اضافی دو نقیض با یکدیگر پدید می‌آید. مثل:

مظهراً ما كنتُ أخفي مِن قديـ ـمٍ حديثٍ، صانهُ مَنّي طيُّ(۲۱)

(ابن‌فارض، ۱۹۸۰: ۲۰۰)

در این بیت ناسازوارگی را می‌توان در دو واژهٔ «قدیم» و «حدیث» مشاهده کرد که دو صفت کاملاً متناقض در پی یکدیگر آمده‌اند. در بیت ذیل نیز «یقظة» به معنای بیداری و «اغفاء» به معنای خوابیدن است که از اضافه شدن این دو به یکدیگر تناقض ایجاد شده است.

رَعى ليالي الخيفِ، ما كانت سوى حُلمٍ مضى معَ يقظةِ الإغفاء(۲۲)

(همان: ۲۹)

در سروده‌ای دیگر چنین می‌گوید:

شَفَائِي أشفَى بَل قَضَى الوَجدُ أن قَضَى وَ بَردُ غَليلي واجِدٌ حَرَّ غُلَّتي(۲۳)

(همان: ۶۷)

در این بیت «سردی تشنگی» یک ترکیب متناقض‌نماست که از مضاف و مضاف‌الیه تشکیل شده است، از آن جهت که تشنگی با حرارت همراه است نه با سردی.

همان‌طور که پیش از این گفته آمد؛ به این نوع از ناسازوارگی‌ها که در ترکیب‌های وصفی و اضافی دیده می‌شوند «اُکسی مورون» می‌گویند.

۲-۵-۱-۲. ناسازوارگی اسنادی

از اسناد زبانی یک نقیض به نقیض دیگر پدید می‌آید. این نوع پارادوکس در دیوان ابن‌فارض به قرار ذیل است:

- میان مسند و مسندالیه

يغالطُ بعضي عنه بعضي صيانةً وميني في إخفائِه صدقُ لَهجتي(۲۴)

(همان: ۴۵)

شاعر در مصرع دوّم این سروده می‌گوید: دروغ من در نهان کردن آن {بیانگر} راستی گفتارم است. پس راستیِ دروغ شاعر دارای تناقض است.

- میان فعل و فاعل

ولو قرّبوا من حانِها مُقعَداً مشى وتنطق مِن ذكرى مذاقتها البكمُ(۲۵)

(همان: ۱۸۰)

در مصراع دوّم این سروده، میان فعل «تنطق» و فاعل آن «البکم» تناقض دیده می‌شود.

- میان فعل و مفعول

ألسـت ترانـی فـی مجـالسِ علمِنـا أفتّـق أسماعـا أبصّـر عمیانـا[۲۶]

(همان: ۴۵۷)

در این سروده میان فعل «أبصّر» و مفعول آن «عمیاتا» تناقض دیده می‌شود.

گاه عناصر متناقض‌نما در قالب دو جمله می‌آیند؛ یعنی، هنگامی که به دو جمله می‌نگریم، درمی‌یابیم که در تقابل با یکدیگر قرار دارند و یکدیگر را نقض می‌کنند. نظیر این بیت:

فَهُم فِی السُری لَم یَبرحُوا مِن مَکانِهِم وَما ظَعَنوا فِي السِّرِ عنه وَقد کلُّوا[۲۷]

(همان: ۱۵۷)

در این بیت، متناقض‌نما میان دو جمله وجود دارد: «فهم في السري» و «لم یبرحوا من مکانهم».

۲-۵-۱-۳. ناسازوارگی معناشناختی در سروده‌های ابن فارض

۲-۵-۱-۳-۱. خلاف‌آمد

خلاف‌آمد چیزی جز تناقض فعل با عرف نیست، دو شکل آن یعنی خلاف‌آمدِ گفتمان و خلاف آمدِ رویداد در سروده‌های ابن فارض به ترتیب چنین آمده است:

۲-۵-۱-۳-۱-۱. خلاف‌آمد گفتمان

در این نوع خلاف‌آمد، شاعر اعتقادی خلاف هنجار دارد و آن را در قالب یک سخن یا گفتمان مطرح می‌نماید. مثل این مورد:

وَقالوا: شَربتَ الإثمَ! کَلّا وَإنّما شَربتُ التي في تَرکِها عِندي الإثمُ[۲۸]

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۶۸)

۲-۵-۱-۳-۱-۲. خلاف‌آمد رویداد

همان‌طور که گفته آمد این خلاف‌آمد به افعال گوینده یا مخاطب بازمی‌گردد.

وَیَکرُمُ مَن لَم یَعرِف الجُودَ کَفُّهُ وَیَحلُمُ عِندَ الغَیظِ، مَن لا لَهُ حِلمُ[۲۹]

(همان: ۱۶۶)

در بذل و بخشش کردن فرد بخیل و شکیبایی ورزیدن شخص نابردبار تناقض و پارادوکس وجود دارد.

۲-۵-۱-۳-۲. شطح

جنبهٔ تشبیهی شطح برای کسی که از بیرون به آن می‌نگرد تا معنای واژه‌ها را دریابد کفرآمیز است. لیک درآن بیشترین تشبیه حاوی بیشترین تنزیه است وتجلّی کلّی در جزئی، مطلق در مقیّد، الهی در

انسانی است که عالی‌ترین مرتبهٔ تجربه و زبان عرفانی محسوب می‌شود. در حقیقت «تأثیر ژرفی که شطحیّات صوفیه دارد در دو قلمرو هنری شکل می‌گیرد یکی انتخاب بیان نقیضی و پارادوکسی و دیگری شکستن عادت‌های زبانی و این کار رفتار هنری با زبان است و نتیجهٔ نگاه هنری به الهیات و مذهب» محسوب می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۳)

در زبان انگلیسی برای رساندن معنای شطح از کلماتی همچون «پارادوکس الهامی[1]»، «بیان مجذوبانه[2]»، «بیان گستاخانه[3]» استفاده می‌شود؛ و در بین عرفان پژوهان، واژه و اصطلاح خاصّی دیده نمی‌شود. «لویی ماسینیون[4]» از شطح با عبارت "Theopathiques Licutions" (سخنان خدا زده) یاد می‌کند. (الخطیب، ۲۰۰۱: ۱۵۸)

غایت تصوّف همان وحدت تناقض‌ها یا وحدت وجود است. از جمله امور متناقض چگونگی حال عارف سالک در برابر ربّ بی‌مانند است. حال قطره در برابر دریا، یکی شدن این دو، خود رسیدن به وحدتی است که تنها در زیبایی‌شناسی زبان شطح مشاهده می‌شود. در این حالت که ناشی از اتّحاد بنده و حقّ است، یکی به جای دیگری سخن می‌گوید. آشنایی‌زدایی در زبان شطح، در جابه‌جایی نقش متکلّم و مخاطب رخ می‌نماید. در تجربه‌های خاصّ عرفانی منِ تجربی عارف، فانی می‌شود ومنِ روحانی غالب می‌گردد؛ مانند این کلام ابن فارض:

وَحَـــولي بـــالمعنى طَـــوافي حقيقـــةً وَسَعيي لِوَجهي مِن صَفائي لَمروَتي(۳۰)

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۰۳)

در این بیت کارکرد و ارزش شطح که عادت‌شکنی و آشنایی‌زدایی شرعی است به وضوح مشاهده می‌شود. در این دست از اشعار، زیبایی سروده‌ها بیش از آنکه مرهون آرایه‌ها و زیورها باشد محصول شگفتی‌آفرینی و تازگی نگرش و دید عارف و بیان عجیب و غریب آن است که در زبان به ساخت‌شکنی و جابه‌جایی نقش‌ها منجر می‌شود.

مـــا بـــينَ ضـــالِ المُنحـــنَي و ظِلالِـــهِ ضَـــلَّ المُتَـــيِّمُ و اهتَـــدَي بِضَـــلالِهِ(۳۱)

(همان: ۱۴۵)

منظور از گمراهی در این بیت، تحیّر و سرگردانی در بیابان عشق است. این تحیّر عین هدایت می‌باشد، از آن روی که عارف زمانی به معرفت نفس دست می‌یابد که دریابد به مانند سایه، اثر وجود

1. Inspired Paradox
2. Estatic Expression
3. Untruly Utterance
4. Louis Massignon

حق است، اینجاست که با قاطعیّت بیان می‌دارد که خود مساوی است با عدم و این تحیّر است که عین هدایت پسندیده و ستایش شده است. قابل ذکر است که وجود آرایه‌های بدیعی در این بیت، زیبایی آن را دو چندان نموده است از جمله طباق میان «ضلال و هدایت» و جناس مضارعه میان «ظلال و ضلال».

با توجه به اینکه در شطح عارف از فرامن یا منِ روحانی سخن می‌گوید، بنابراین آنکه سخن می‌گوید ناخودآگاهی عارف است و سخن برخاسته از ناخودآگاه در زبانی استعاری و نمادین بیان می‌شود.

لهـــا صـــلواتي بالمقـــامِ أُقيمُهـــا وَاَشـــهَدُ فيهـــا أَنهـــا لِـــيَ صَـــلّت[۳۲]

(همان: ۷۷)

در قسمت نخستِ جمله، زبان عادّی است، امّا در قسمت دوّمِ جمله که حضرت حق به سوی وی نماز می‌گذارد ما با کلامی تازه و ناآشنا و استعاری روبه‌رو هستیم.

وَ کُـلُ الجهـات الســت نحـوي توجَهَـت بِما تمَّ مِن نُسکٍ وَ حَجبٍ وَ عُمرَة[۳۳]

(همان: ۸۸)

از آنجا که جهات ششگانه از هویت مادّی خود خارج شده‌اند و هویت انسانی یافته‌اند، استعاره و تشخیص موجب آشنایی‌زدایی شده که با برجسته‌سازی نقش ابن فارض که در نقش فرامن ظاهر می‌شود شگفتی‌آفرین می‌گردد.

۲-۵-۱-۳-۳. حس‌آمیزی

شاعر برای رهایی از یکنواختی و ابتذال به حس‌آمیزی پناه می‌برد، چراکه آمیختگی دو حسّ ناهمگون نوعی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در وجود خود دارد که باعث برجستگی کلام می‌شود. ابن فارض با به کارگرفتن این صنعت ادبی از طریق وصف، دلالت‌های جدیدی می‌آفریند که بر روح و جان مخاطب تأثیر می‌گذارد و او را به تأمّل و تفکّر برای شناخت روابط بین حواسّ ترکیب شده وامی‌دارد و احساسات و عواطف خود را به وی منتقل می‌کند. این تکنیک ادبی، در واقع نوعی «پارادوکس گفتاری» و جلوه‌ای از «موسیقی معنوی» به حساب می‌آید.

محقّقان ادبی بر این باورند که حس‌آمیزی عهده‌دار دو نقش مهم می‌باشد؛ یکی «تغییرگرایی» است که شاعر در درک حسّ بویایی تغییر ایجاد نموده و آن را با حسّ شنیداری یا لامسه و یا چشایی درک می‌کند و صداها را به رنگ تبدیل و رنگ را با صدا احساس می‌نماید و این تصاویر را از حالت طبیعی به حالت هنری و ادبی منتقل می‌نماید. دیگری «ترکیب‌گرایی» است که وظیفهٔ ترکیب دو حس

یا بیشتر را دارد. (خلیل، ۲۰۰۳: ۸۱-۸۲) مثلاً حسّ شنوایی را با حسّ بویایی ترکیب می‌کند. به هر روی اتّحاد بین حسّ‌هایی که هیچ شباهت و سنخیّتی با هم ندارند بازی ساده در خلق متن نیست و همواره در این شگرد ادبی «توجّه به دو اصل رسانگی وحفظ ساحت جمال‌شناسیک کمال اهمیّت دارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۲) که تنها شاعر قادر به ایجاد این نوع هماهنگی در دنیای خیال و رؤیای خود است.

در سروده‌های عرفانی از تکنیک حس‌آمیزی گریزی نیست؛ از آن روی که تصاویر غیب‌آمیز را دربردارد و خبر از مقام و حالی می‌دهد که در آن همهٔ حواس در هم تنیده‌اند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند و حتّی یکی می‌شوندکه در آثار و احوال بعضی از عرفا و حکمای متألّه به طرق مختلف مطرح شده است. از آن جمله در «تائیّهٔ» ابن فارض که در ابیات گوناگون گزارشی از آن حالات عجیب و لحظه‌های غریب و نادری که حاصل تجربهٔ شخصی اوست، به دست داده و چگونگی و کیفیّت حصول چنین حالتی را به تفصیلِ تمام بیان کرده است. وی می‌گوید:

وَلَمّا شَعَبتُ الصّدعَ وَالتأمَت فُطُ ـرُ شَمْلٍ بِفرقِ الوَصفِ غَيرِ مشتَّتِ
وَلَمْ يَبقَ ما بَيني وَ بَينَ تَوَثُّقي بِإياسِ وُدّي ما يُؤدّي لَوَحشَةِ
وَأثبَتَ صَحوُ الجمعِ مَحوَ التَشتُّتِ[۳۴] وَأثبَتَ صَحوُ الجمعِ مَحوَ التَشتُّتِ[۳۴]

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۱۵)

با تأمّل در ابیات فوق بدین دریافت می‌رسیم که پایه و اساس مکاشفات عرفانی تأمّل و تمرکز احساس در یک نقطهٔ واحد و به دست فراموشی سپردن هرچه غیر آن است. در این صورت که عارف حقایق عرفانی را درک می‌نماید، اسرار را کشف می‌کند از خود بی‌خود شده، از مقام فرد به مقام جمع نائل می‌شود، حواسّ پنج‌گانهٔ او کارآیی خود را از دست می‌دهند و دیگر آنچه را با عقل و حواسّش در حالت عادّی درک می‌کرده نمی‌تواند دریابد. در این حال شنیدنی‌ها و دیدنی‌ها تنها با مدرکات مخصوص به خود درک نمی‌شوند وی شنیدنی‌ها را می‌بیند، دیدنی‌ها را می‌بوید و بدین واسطه تصاویری را می‌آفریند و از جمال و تجلّی خداوند سخن به میان می‌آورد، به این دریافت می‌رسد که هرچه در هستی است جلوه از جمال خدا است. (حلمی، بی‌تا: ۶۳-۶۷) همان‌گونه که در اشعار ابن فارض نشان داده شد وی رسیدن به مرحلهٔ یکسانی ادراکات نفسانی را ناشی از پر شدن شکاف‌های تفرقه و رها شدن از هر قید و بند مادّی می‌داند. بنابراین، اشعارِ حس‌آمیختهٔ وی حاصل حالات درونی و ضمیر ناخودآگاه است.

در ساده‌ترین تقسیم‌بندی، حس‌آمیزی را می‌توان بر دو نوع تقسیم نمود؛ نوع اوّل: «هماهنگی افقی»[1] است که از آمیزش دو حسّ مختلف با هم مثل (شنوایی و بویایی) یا (بینایی و چشایی) به دست می‌آید و از این روی به آن افقی می‌گویند که دو محسوس با هم ترکیب می‌شوند.

وی می‌گوید:

وینسیه مرّ الخطب حلو خطابه ویذکره نجوی عهودٍ قدیمة(۳۵)

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۰۷)

شاعر، سخن محبوب را تنها با گوش‌هایش نمی‌شنود بلکه همه اعضا و جوارح او قادر به شنیدن این سخن هستند. وی صدای معشوقه‌اش را با صفت «شیرین» و «تلخ» همراه می‌سازد و به جای اینکه صدای او را با گوش‌هایش بشنود آن را می‌چشد. اگر کمی دقّت کنیم درمی‌یابیم که نوعی رابطهٔ صمیمانه بین کلمات حاکم است، شیرینی، صفتی است در معنای غیر حقیقی به منظور دلچسب وگیرا بودن سخن و به این معنا نیست که مزّهٔ سخن شیرین است؛ چراکه سخن را نمی‌توان چشید تا دریافت مزّه‌اش تلخ است یا شیرین. ابن فارض سخنش را از این رهگذر زیبا می‌سازد و بین دو حس پیوند ایجاد می‌نماید. نکتهٔ شایان ذکر این است که ابن فارض در اشعار خود تکنیکی را به کار می‌بندد که در عصر معاصر توسّط رمزی‌گرایان غربی بیان می‌شود، چراکه رمزگرایان و در سرآغازشان «بودلر[2]» بر این باور بودند که هماهنگی و وحدت بین حواسّ پنج‌گانه وجود دارد و اثراتی که حواسّ مختلف منعکس می‌کنند از حیث اثرگذاری با هم شبیه‌اند؛ آنان به نیروی خارق‌العادهٔ نهفته در ادراکات انسانی اشاره می‌نمایند که انسان با هماهنگ شدن وظایف حواس قادر به درک آن است و می‌کوشد به واژگان علاوه بر القای معانی، وظایف جدیدی را عطا کند تا شنیدنی‌ها را با حسّ بویایی درک نماید و دیدنی‌ها را بشنود و آنچه را که قابل دیدن نیست ببیند. (خلیل، ۲۰۰۳: ۷۳)

در جایی دیگر «ابن فارض» چنین می‌گوید:

یَراها عَلی بُعدٍ عَنِ العَینِ، مَسمَعی بِطَیفِ مُلامٍ زائرٍ، حینَ یَقظَتي (۳۶)

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۵۶)

«گوش من می‌بیند» ترکیبی است که شاعر از گفتار عادّی و مأنوس گذشته و کلام خود را به صورت حس‌آمیزی «شنوایی- بینایی» بیان نموده است. شاعر بر این باور است که چشم ظاهرش به

1. Correspondance norizontale
2. Baudelaire

حکم «**ما رَأیتُ شیئاً إلا رأیتُ اللهَ فیه**» صفات و تجلّی معشوق را می‌بیند و گاه به خاطر حجاب‌ها و پرده‌های نفسانی جلوهٔ الهی از چشمانش دور می‌شود که او به اضطراب و نگرانی دچار شده تا آنجا که دوست و دشمن لب به ملامت وی می‌گشایند، در این سرزنش نام حضرت معشوق را می‌برند که با این ذکر، شمایل معشوق در پیش چشم او مصوّر می‌شود و گوش او با دیدهٔ باطن او را می‌بیند و خیال معشوق را گوش او در بیداری مشاهده می‌کند. (الفرغانی، ۱۳۹۸: ۱۸۴)

نوع دیگر حس‌آمیزی «هماهنگی عمودی[1]» خوانده می‌شود. بدین معنا که در حس‌آمیزی تنها به ترکیب دو حس بسنده نشده گاهی دیده می‌شود که شاعر معانی واژگانی را که دلالت بر حواس پنج‌گانه دارند، به حوزه واژگانی که دال بر مفاهیم انتزاعی است منتقل می‌کند و به کمک تصویری که این ترکیب در ذهن خلق نموده بین امور حسی و مفاهیم عینی و انتزاعی پیوند می‌زند. وی برای نزدیک شدن بهتر مضمون سروده خود به ذهن خواننده و برای مبالغه در توصیفات، آن را تجسیم و تجسید می‌بخشد، یعنی صفات محسوس را برای امور معقول و انتزاعی برمی‌گزیند. به طور کلی حس‌آمیزی عمودی ارتباط بین عالم مادی و عالم روحی است. در این رابطه ابن فارض می‌گوید:

یُشاهِدُها فِکری بِطَرفِ تَخَیُّلي وَیَسمَعُها ذِکري بِمَسمَعِ فِطنَتي (۳۷)

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۰۰)

از آنجا که دریافت‌های اشراقی و عرفانی در محدودهٔ عقل، قرار نمی‌گیرد و از حدود منطقی زبان خارج است بیان آن در قالب اسلوب منطقی، آن را به گونهٔ هنجارگریخته متجلّی می‌سازد، از این رو شاعر عارف برای بیان عواطف خود به ناچار به حواسّ ظاهریش پناه می‌برد تا شاید مخاطب بتواند شبیه آن حالت را درک کند؛ مانند این عبارت «**یشاهد فکری**» که شاعر میان مفهوم ذهنی و حسّ بینایی پیوند برقرار نموده و امر انتزاعی را عینی و محسوس جلوه داده است. لازم به ذکر است که این ترکیب حس‌آمیخته بر پایهٔ استعاره تجسیدیّه است از این روی که شاعر برای فکر که امر معنوی و عقلی است چشم قرار داده که با آن می‌بیند.

قابل ذکر است مفاهیمی مانند «درد» «عشق» «فراق» «عذاب» جز با مواجهٔ مستقیم شنونده با همان تجربه، قابل تعبیر نیستند و تعریف این‌گونه واژه‌ها اقناعی است که دشواری بیان این حقایق در عرفان ناشی از رابطهٔ آنها با عواطف است چراکه «عرفان شبیه یک وضع و حالت احساسی است... و هیچ

1. Correspondance verticale

کس نمی‌تواند احساسات عرفانی خود را برای یک نفر که آن احساس را درک نکرده بیان نماید.» (ویلیام، ۱۳۶۷: ۶۲) مانند بیت ذیل که ابن فارض برای بیان عذاب عشق آن را با حسّ چشایی وصف می‌کند و طعم آن را شیرین می‌داند.

وَتَعــذيبُكُم عَــذبٌ لَــدَيَّ وَجَــورُكُم عَلَيَّ بِما يَقضي الهَوَي لَكُمُ عَدلُ(۳۸)

(ابن فارض، ۱۹۸۰: ۱۵۸)

به راستی که جور محبوب در حق محبّ خویش عدل است، زیرا ظلم، صاحب حق را از حقّی محروم می‌کند، امّا محب هیچ حقّی بر محبوبش ندارد، زیرا محب است که محبوب را برمی‌انگیزد و او را دوست دارد و چون حسن و جمال او را دید، عاشق او می‌گردد؛ و نیز ظلم به معنی چیزی را در جایگاه خود قرار ندادن است و محبوب حکیم هر چیزی را در جایگاه خویش می‌گذارد؛ بنابراین هر حکمی از سوی او عدل است و هر سختی از جانب او فضل است.

با بررسی حس‌آمیزی عمودی در دیوان ابن‌فارض به این برداشت دست یافتیم که وی به ترکیب امور انتزاعی با سه حسّ (بینایی، شنوایی و چشایی) بسنده نموده است؛ و بیشترین اشعار حس‌آمیخته در دیوان او از ترکیب امور معنوی با حسّ چشایی است که انتخاب این حس توسط شاعر شاید به این علّت است که او شراب عشق الهی را چشیده است از این روی برای بیان، تجربه‌های وصف‌ناپذیر عرفانیِ خود دائم طعم آن شراب را از خاطر می‌گذراند و آن امور را با کمک حسّ چشایی خود وصف می‌کند.

نتیجه

۱. یکی از انواع آشنایی‌زدایی، پارادوکس است که هدف آن پیچیده و مشکل کردن شعر در جهت نفی معنا نیست، بلکه برای درک کامل‌تر از امکانات معنایی واژگان است.

۲. متناقض‌نمایی سرشار از شگفتی، غرابت، ساختارشکنی، فراهنجاری، آشنایی‌زدایی، ابهام، ایجاز هنری و دو بعدی بودن است، به ظاهر محال است ولی در باطن سرشار از مفهومی ژرف و تجربه‌ای تازه و بکر است که تنها از طریق باطن‌نگری و تأویل در ذات مفاهیم، قابل کشف می‌باشد.

۳. آمیختگی عرفان با ادب و تحوّل تکاملی ادبیّات از سادگی به ژرفایی را می توان مهم‌ترین عامل گسترش متناقض‌نما در ادب عربی برشمرد.

۴. صوفیان، به جای آنکه بکوشند تا زبان خود را به سطح فهم همه کس فرود آورند، ترجیح داده‌اند که با پوشاندن اندیشه‌های خود در لفّافهٔ الفاظ خاص، خود را از گزند هرگونه پیش‌آمد ناگواری در امان نگاه دارند.

۵. شطحیات صوفیانه نوعی از متناقض‌نمایی معنایی هستند که حامل تجربهٔ شخصی و شهودی عارفند؛ تجربه‌ای که عارف آن را در حالات وجد و سماع کسب می‌نماید. رابطهٔ متناقض‌نما با شطح، عموم و خصوص من‌وجه است؛ یعنی برخی از سخنان متناقض‌نما شطحند و بعضی از شطحیات، متناقض‌نما هستند. از نظر معنایی بیشترین نوع متناقض‌نما در دیوان ابن عربی، همان شطحیات صوفیانه است و این امری است که در دیوان صوفیِ نامی و بزرگی چون ابن عربی، غریب نمی‌نماید.

۶. به طور کلّی می‌توان بیشترین نوع متناقض‌نما از نظر زبانی در دیوان ابن عربی را - صرف نظر از نوع آن - در قالب اسناد اجزای جمله دانست و پس از آن به طور خاص، متناقض‌نمایی میان دو جمله در دیوان وی از بسامد بالایی برخوردار است.

۷. تناقض‌های زبانی «ابن عربی» و «ابن فارض» دارای عمق تجربهٔ روحی و شعور عاطفی است که هم تکانهٔ ذهنی ایجاد می‌کنند و هم تکانهٔ روحی؛ امّا «ابن عربی» بسیار آگاهانه‌تر از «ابن فارض» با تناقض بازی در سطح زبان می‌کوشد زبانی تازه بیافریند. اگر بگوییم که «ابن عربی» در پنجهٔ تناقض‌های روحی گرفتار است سخنی دور از حقیقت نیست.

۸. در فرآیند ساخت ناسازواره هر چه ناهمخوانی بیشتر باشد آشنایی‌زدایی بیشتر است و در نتیجه ساخت ناسازواره - که ایجاد شگفتی و تعجّب و در نتیجه ایجاد لذّت در مخاطب است- بیشتر به انجام خواهد رسید. فرجام سخن اینکه بارزترین جلوه‌های سازش دوسویهٔ همساز (با رابطهٔ متقابل) «حسامیزی» است.

۹. مهم‌ترین علّت وجود تصاویر و مضامین خلاف‌آمد و پارادوکسی در سروده‌های «ابن عربی» و «ابن فارض» بیان معانی و حقایق عالی عرفانی و فراعقلی و عرفی، مخصوصاً عشق، فنا، وحدت وجود، اتّحاد با معشوق و جز اینهاست. زبان آن دو دارای غموض، تداخل و پیچیدگی فراوان می‌باشد. قدر مسلّم آن است که ماهیت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی و محدودیت حوزهٔ کارآیی زبان باعث می‌شود که شاعران و عارفانی نظیر «ابن عربی» و «ابن فارض» از زبان و بیان و تعابیری متفاوت استفاده کنند.

یاداشت‌ها

(۱) تعجبین من سقمی صحّتی هی العجب

(ابن عبد ربّه، ۱۹۸۴: ۱۲۳)

(۲) زیرا در تضادّ، واژه‌های ناسازوار به صورت عادّی و معمولی پراکنده و بی‌هیچ شرطی در سخن راه می‌یابند که چون عادّی و معمولی‌اند از تعجّب‌انگیزی و در نتیجه توجّه‌انگیزی بهرهٔ چندانی ندارند و چون پراکنده و بی‌شرطی خاص، در سخن می‌آیند، بدیع و نوآیین نیز نیستند تا چندان خاطرپسند و ذوق‌انگیز باشند. امّا در پارادوکس شرط است که مفاهیم سازگار و ناسازوار و متضاد که در حالت عادّی از هم می‌گریزند به گونه‌ای هنرمندانه با هم بیامیزند تا از این هم‌آمیزی و هم‌زیستی هنری تصویری بدیع، نوآیین، تعجّب‌آمیز و در نتیجه توجّه‌انگیز و ذوق پسند زاده شود. (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹)

(۳) به جای اشتران رهوارِ چشمانِ به گودی نشسته، پاپوشی از چرم سیاه داده شدم. پس سواره، پیاده‌روی کردم.
(۴) او با یکی از چشمانش می‌خوابد و با دیگر چشمش دشمن را می‌پاید. پس او بیدار خفته است.
(۵) گوشی دارد که ناشنواست. او قلبی بدون قلب دارد.
(۶) مُرسیه به ضمّ میم و سکون راء و کسر سین و فتح یاء، شهری است اسلامی که زمان امویان در اندلس ساخته شده و در غرب اندلس واقع است.
(۷) به راستی من فروزانِ تارم آن‌گونه‌ای که خاموشِ گویایم.
(۸) دوری من نسبت به او بسان نزدیکیست و نزدیکی ما بسان دوریست آنگاه که هستی و وجود شاهد من باشد.
(۹) این درد، دردی کهنه است که هیچ درمانی ندارد چگونه درمان داشته باشد در حالی‌که درد من همان درمان من است.
(۱۰) خداوند آنان را در مرگی محسوس زنده گرداند. حیاتی که درمرگ است عیبی ندارد.
(۱۱) به جز منِ سربلند {انسان دیگری} نبود. تنهایی حاصل نمی‌شود مگر با مأنوس شدن {با دیگران}.
(۱۲) او پنهان است ولی غایب نیست و او دیده می‌شود و در عین حال از دیده‌ها پنهان است.
(۱۳) خداوند ما را از شرّ او و او را از شرّ ما ایمن نگه دارد که ما ذلیل‌شدگان عزیز هستیم.
(۱۴) کور هستم و کوری، ناشی از ذات من نیست و من کسی هستم که می‌آید و آینده نیستم.
(۱۵) کسی که به یگانگی خداوند سخن گفت؛ به تحقیق آن چیزی گفته است که مشرک گفته است.
(۱۶) خود را به تزویج خویش درآوردم. داماد و عروس خود شدم.
(۱۷) فرهنگ‌نویسان برای واژهٔ شطح، معانی لغوی متفاوتی را ذکر کرده‌اند. «روزبهان بقلی شیرازی» (۱۳۶۰: ۵۶) در معنای لغوی شطح «**اللّمع**» ابونصر سرّاج می نویسد: «در عربیّت گویند **شطح یشطح إذا تحرّک**؛ شطح حرکت است و آن خانه را که آرد در آن فرو کنند «**مشطاح**» گویند، از بسیاریِ حرکت که در آن باشد. پس در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکت اسرار دلشان چون وجد قوی شود و نور متجلّی در صمیم سر ایشان عالی گردد...» پس می‌توان گفت که شطحیّات، گفتارهای نیمه رمزی صوفیان است که در حالت سکر و بی‌خودی و غلبات شور و وجد و مستی بر زبان برخی از این طایفه می‌رفته و چون برتر از قوّت و مرتبهٔ درک و فهم ظاهربینان و عوام بوده از نظر فقها و متشرّعه، کفر و زندقه به حساب می‌آمده است.
(۱۸) با یاد خدا گناهان زیاد می‌شوند و بصیرت‌ها و قلب‌ها در حجاب می‌شوند. غفلت از یاد خدا شور و حال بیشتری دارد؛ چراکه برای خورشید غروبی نیست.
(۱۹) و من گویا و صاحب سخن نیستم اگرچه اخباری را که با چشم دیدم، بی‌آنکه چیزی بر آن بیفزایم بیان نمودم.
(۲۰) به سخنی‌که به شما می‌گویم، نگاه کنید؛ سخن تازه و جالبی که چشمان مردمان از شنیدن آن کور است.
(۲۱) آنچه از زمان گذشتهٔ حاضر، نهان می‌کردم فاش شده است. قبیلهٔ «طی» از آن در برابر من حمایت کرده است.
(۲۲) به شب‌های خیف توجّه داشت. شب‌هایی‌که رؤیاهایی بود با بیداریِ خوابیدن.

(۲۳) شفای بیماری عشق من، به مرگ نزدیک شده و شور و وجد آن حکم به مرگ قطعی من داده است؛ و خنکی تشنگی من، حرارت‌افزای عشق من شده است.

(۲۴) برخی به خاطر پاسداشت آن، برخی را می‌فریبند. دروغ من در کتمان‌کردنش راستی بیانم است.

(۲۵) اگر انسان علیل و زمین‌گیر را به خیک شراب نزدیک کنند به راه می افتد؛ و از یاد و مزّهٔ آن انسانِ گنگ و لال، به سخن درآید.

(۲۶) آیا مرا در مجالس علم نمی‌بینی که گوش‌ها را شنوا و نابینایان را بینا می‌سازم.

(۲۷) آنان شب‌روی می‌کردند در حالی‌که از جایشان حرکت نکرده بودند و بدون آنکه بار سفر ببندند و حرکت کنند، خسته و ناتوان شده بودند.

(۲۸) و به من گفتند: شراب نوشیدی که گناه است! امّا هرگز! نزد من ترک آنچه نوشیدم گناه است.

(۲۹) آنکه بخشش را نشناخته است بخشنده می‌شود و آنکه هنگام خشم ناشکیبا بوده، بردبار می‌گردد.

(۳۰) طواف حقیقی من به صورت معنوی در گرداگرد خودم انجام می‌گیرد و «سعی» من از «صفای» من به سوی «مروه» ام از برای خودم است.

(۳۱) آن دلدادهٔ شیدا در میان درختان کنار منحنی و سایه‌سار آن گمراه شد و به سبب گمراهی‌اش، هدایت یافت.

(۳۲) نمازهایی که من در مقام ابراهیم به جای آوردم متعلّق به اوست و گواهی می‌دهم که او برای من نماز می‌گزارد.

(۳۳) تمام جهات شش‌گانه با تمام عبادت‌ها و حجّ و عمره به من روی آورد.

(۳۴) آنگاه که فاصله‌ها را از میان برداشتم و شکاف‌های پراکندگی به سبب دور شدن وصف (و تعیّنات از آن) ترمیم شدند. میان ذات مطلق من و اعتماد من بر انس و دوستی (با او) چیزی که باعث وحشت من شود، باقی نماند. اطمینان یافتم که من در حقیقت یکی هستم و در آن حالِ محو، تفرقه را ثابت کرد.

(۳۵) شیرینیِ سخن، تلخیِ سخن را از یاد او می‌برد و نجوا پیمان‌های کهن را به یادش می‌آورد.

(۳۶) هرگاه گوشم ذکر او را در اثنای ملامت بشنود حضورش در نفسم نمایانگر می‌شود گویی‌که گوشم او را می‌بیند.

(۳۷) فکرم با چشمِ خیالی، محبوب را می‌نگرد و ذهن من با گوشِ فهمم او را می‌شنود.

(۳۸) آزار شما برای من گوارا است و جور شما بر من به آنچه عشق حکم می‌کند، عین دادگری است.

کتابنامه

الف. کتاب‌ها

۱. ابن خلکان، شمس‌الدّین أحمد (۱۳۶۴)؛ ***وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان***، تحقيق: إحسان عبّاس، الطبعة الثانية، قم: منشورات الرّضي.

۲. ابن سینا (۱۰۴۳) ***الإشارات والتّنبيهات***، تهران: دفتر نشر کتاب.

۳. ابن عبد ربّه (۱۹۸۴ م)؛ ***العقد الفريد***، تحقيق: احمد امين، القاهرة: دار الكتاب المصريّة.

۴. ابن عربي (۱۴۲۸ ه)؛ ***ديوان***، شرح و تقديم: نواف الجرّاح، الطبعة الثّالثة، بيروت: دار صادر.

۵. ابن فارض (۱۹۸۰ م)؛ ***ديوان***،حقّقه وشرحه: فوزي عطوي، بيروت: دار الصّعب.

۶. ابونواس (۱۹۸۶ م)؛ ***دیوان***، بیروت: دار بیروت للطّباعة والنّشر.

۷. الهامی، داود (۱۳۷۹)؛ *داوری‌های متضاد دربارهٔ محیی‌الدّین عربی*، قم: مکتب اسلام.

۸. بقلی شیرازی، ابومحمّد روزبهان (۱۳۶۰)، *شرح شطحیات*، تصحیح: هانری کربن، تهران: انجمن ایران شناسی فرانسه و کتابخانهٔ طهوری.

۹. جرجاني، عبدالقاهر (۱۹۳۹)؛ ***أسرار البلاغة***، مصر: دار المنار.

۱۰. حلمي، محمّد مصطفى (لاتا)؛ ***ابن فارض والحبّ الإلهي***، الطبعة الثّانية، قاهرة: دارالمعارف.

۱۱. الخطيب، علي أحمد عبد الهادي (۲۰۰۱)؛ ***في الرّياض الأدب الصّوفي***، القاهرة: دارالنهضة الشرق.

۱۲. خليل، موسى (۲۰۰۳)؛ ***بنية القصيدة العربيّة***، دمشق: إتّحاد الكتّاب العرب.

۱۳. داد، سیما (۱۳۸۵)؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، انتشارات مروارید، تهران: چاپ سوّم.

۱۴. دیچز، دیوید (۱۳۶۶)؛ *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه: غلامحسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، تهران: علمی.

۱۵. سنایی غزنوی (بی‌تا)؛ *دیوان*، به سعی و اهتمام: مدرّس رضوی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سنایی.

۱۶. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۱)؛ *موسیقی شعر*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه.

۱۷. ---------- (۱۳۸۴)؛ *مفلس کیمیا فروش، نقد و تحلیل شعر انوری*، چاپ سوّم، تهران: سخن.

۱۸. ضرابیها، محمّد ابراهیم (۱۳۸۴)؛ *زبان عرفان*، تهران: انتشارات بیدل.

۱۹. غریّب، رز (۱۳۷۸)؛ *نقد بر مبنای زیبایی شناسی و تأثیر آن در نقد عربی*، ترجمه: نجمه رجائی، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۲۰. فرغانی، سعیدالدّین سعید (۱۳۹۸)؛ *مشارق الدراری*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۲۱. فولادی، علی‌رضا (۱۳۷۸)؛ *زبان عرفان*، تهران: نشر فراگفت.

۲۲. كندي، محمّدعلي (۲۰۱۰)؛ ***في لغة القصيدة الصوفية***، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

۲۳. متنبّي (۱۲۴۸)؛ ***ديوان***، شرحه و ضبطه: عبدالرّحمن البرقوقي، مصر: المطبعة الرّحمانية.

۲۴. محمودیان، فاطمه (۱۳۸۸)؛ *پارادوکس در شعر معاصر فارسی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه کاشان.

۲۵. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)؛ *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، چاپ اوّل، تهران: دوستان.

۲۶. ولفسن، هری اوسترین (۱۳۶۹)؛ *فلسفهٔ علم کلام*، تهران: مؤسّسهٔ الهدی.

۲۷. وهبه، مجدی (۱۹۸۹)؛ ***معجم المصطلحات العربية***، الطبعة الثّانية، بيروت: مكتبة لبنان.

۲۸. ویل دورانت (۱۳۹۱)؛ *لذات فلسفه*، ترجمه: عبّاس زریاب خویی، چاپ بیست و سوّم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۹. ویلیام، جیمز (۱۳۶۷)؛ دین و روان، ترجمه: مهدی قاینی، قم: دار الفکر.

۳۰. همدانی، عین‌القضات (۱۳۶۰)؛ ***نامه‌های عین‌القضات همدانی***، رسالهٔ شکوی الغریب، ترجمه و تحشیه: قاسم انصاری، چاپ اوّل، تهران: منوچهری.

31. A s Hornby (2005), Advanced learners Dict onary, Danesh parvar, Tehran York 2 (34) ura link David B. (Editor in chief). (1962) ***Webster s New Dictionar***y New Word.

32.Oxford -Simpson A. Weiner E.S.C. (1989**),** ***The Oxford English Dictionary*** Oxford University Press Oxford.

ب. مجلّه‌ها

۳۳. راستگو، سیّد محمّد (۱۳۶۸)؛ «خلاف آمد»، **کیهان فرهنگی**، سال ششم، شمارهٔ ۹، صص ۳۲-۲۹.

۳۴. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰)؛ «از عرفان تا فرمالیسم روس»، **فصلنامهٔ هستی**، دورهٔ دوّم، شمارهٔ ۳، صص ۲۸-۱۲.

۳۵. صیادی‌نژاد، روح‌الله (۱۳۸۹)؛ «پارادوکس در شعر معاصر عرب»، **مجلّهٔ زبان وادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد**، شمارهٔ ۲، صص ۷۳-۹۶.

۳۶. وثوقی، حسین (۱۳۷۴)؛ «ویژگی‌های عبارت‌های متناقض‌نما و توصیف آنها در غزلیات عطّار»، **مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**، ۱۰ (۲)، صص ۳۳-۶۴.

التناقض الظاهري في الأشعار العرفانيّة على أساس ديوان «ابن عربي» الكبير و ديوان «ابن فارض»*

روح‌الله صیادی‌نجاد

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها جامعة كاشان

محسن سیفی

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها جامعة كاشان

منصورة طالبیان

ماجستيرة في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة كاشان

الملخّص

من ضروب الانزياح في اللّغة اختيار التّناقض الظّاهري الّذي يعدّ في زمرة القوانين المألوفة لقيامة الكلمات في مجال فنون الشّاعر الحديثة ومجال علم الجمال. الأدباء العرب لم يكونوا غافلين عن استخدام هذة الحيلة الأدبيّة.لاسيّما هم قاموا باستخدام أغنى الوجوه المتناقضة في الأدب العرفاني. يعتبر امتزاج العرفان بالأدب وأيضا التيّار التطوّري من البساطة إلى التّعقيد من أهمّ عوامل امتداد التناقض الظّاهري في الأدب. بلاغة الصّوفي محور حطم المجاملات والتّقاليد اللّغويّة في نطاق الأصوات والموسيقى كانت أو في نطاق المعاني. في ارتكاز علم الجمال تكتشف غلبة الموسيقى والشطح على الجوانب الفنيّة الأخرى.

بحثنا في ديواني «ابن عربي» و «ابن فارض» واجدين التّناقض الظّاهري يكثر في العرفان التّقشّفي بالنّسبة إلى العرفان الغراميّ. مهما تقلّ مسافة بين طرفي التّناقض الظّاهري في ديواني «ابن عربي» و «ابن فارض» يرتفع مستوى ومغزى بلاغة كلامهما.

الكلمات الدّليليّة: التّناقض الظّاهري، ابن عربي، ابن فارض، الشّعر العربي، الشطح، العرفان.

---

*.تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۲/۱٦ تاريخ القبول: ۱۳۹۱/٥/۲٥

العنوان الإلكترونی للكاتب المسئول: j_rs1359@yahoo.com