تحلیل خوشه‌های صوتی در سوانح‌العشاق

دکتر علی اصغر میرباقری‌فرد
عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
لیلا میرمجربیان *

چکیده

سوانح‌العشاق تألیف احمد غزالی از جمله کتابهای برجستهٔ عرفانی و اولین اثر مستقلی است که به زبان فارسی دربارهٔ عشق سخن می‌گوید.

زبان نویسنده در این اثر، زبانی است بالیده در بستر بلاغت خاص صوفیه که در جای جای آن به مقتضای کلام از آیه یا حدیثی بهره برده است. در این میان شگردهای قاعده‌کاه و قاعده‌افزای زبان، سبب برجستگی و تشخیص آن در دو محور همنشینی و جانشینی شده است. عوامل قاعده‌افزای زبانی، که در این مقاله بررسی و تحلیل شده از مهمترین عوامل برجسته‌ساز زبان سوانح در محور همنشینی است که سبب ایجاد توازن و نظم در لایه‌های مختلف این کتاب شده است. از میان این عوامل، نویسنده بیش از همه به توازن حاصل از تکرار واژگانی بویژه تکرار ناقص آن توجه داشته است.

آنچه در این اثر سبب بسامد چشمگیر کاربرد این شگرد برجسته‌ساز زبانی (تکرار واژگانی) و اوج و فرودهایی در متن کتاب شده نوعی تشابه‌گرایی درونی و باطنی است که در زبان احمد غزالی دیده می‌شود. بدین ترتیب توازن سوانح بیشتر بر مبنای تشابه آوایی پدید می‌آید و در این تشابه‌گرایی نه تنها در محور همنشینی زبان سوانح بلکه در محور جانشینی نیز سبب کاربرد بیشتر انواع تشبیه به جای استعاره شده است.

کلیدواژه‌ها: سوانح‌العشاق، قاعده‌افزایی در زبان، توازن آوایی در جمله، توازن واژگانی در نحو، توازن نحوی فارسی.

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۸۹/۲/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۱۱/۲۳

* **دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه اصفهان

مقدمه

در پیشینهٔ مطالعات زبانشناختی به چندین جریان برجسته در حوزه‌های مختلف واج‌شناسی، آواشناسی و ... برمی‌خوریم. آنچه در این پژوهش موردنظر است، بیشتر به بخشی از آرا و مبانی نظری صورتگرایان روس مربوط است که تا حدودی در اندیشه‌های سوسور از پیشگامان زبانشناسی نوین اروپایی ریشه دارد.

> در اواخر قرن نوزدهم میلادی دانشمندان، توجه خود را از زبانهای مرده و آثار ادبی مکتوب به زبانهای زنده و جاری و گویشها و لهجه‌های گوناگون معطوف کردند و تحقیق دربارهٔ مسائلی از قبیل ریشه‌های اصلی زبان را کنار گذاشتند و به مسائلی پرداختند که قابل تجربه بود و فرضیات خود را بر واقعیات عینی زبان بنا نهادند. طرفداران این مکتب را «نودستوریان» نامیدند. در آغاز قرن بیستم میلادی (۱۹۰٦م) «فردینان دوسوسور» درس زبانشناسی همگانی را در دانشگاه ژنو شروع کرد و به بررسیهای تازه دربارهٔ زبان پرداخت. همو بود که توانست با پژوهشهای خود و به کمک دیگر دستیارانش در این قرن، علم زبانشناسی نوین را به صورت امروزی بنا نهد. زبانشناسی نوین، که بر شالوده‌های علمی استوار است، می‌کوشد تا با روشها و ملاکهای علمی به مطالعهٔ زبان بپردازد (باقری،۱۳۸٤ :۱۷).

در تحلیل زبانشناختی هر اثر به نخستین و مهمترین موضوعی که باید توجه کرد شناخت ساختار کلی زبان و توجه به تمایز میان دو لایهٔ درونی و برونی آن است؛ زیرا هر یک از این دو ساخت زبانی، متشکل از عناصری خاص خود است که باید در جای خود و در مقایسه با سایر عناصر آن لایه تحلیل شود.

به نظر چامسکی هر جمله یک صورت ظاهر دارد که صورت مختصر شدهٔ عبارتی است که در زیر این جملهٔ ظاهر است و جملهٔ ظاهر خلاصه شدهٔ آن جملهٔ باطن است که تنها بخشی از اطلاعات آن را دربردارد. وی به این اعتبار جملهٔ ظاهر را «روساخت[۱]» و جملهٔ باطن را «ژرف ساخت[۲]» می‌خواند. جملات «ژرف ساخت» معمولاً با یک یا چند تحول به فرم «روساخت» بدل می‌شود. تحول جملات از صورت «ژرف ساخت» به «روساخت» اصطلاحاً «تأویل» یا «گشتار»[۳] نامیده می‌شود. بخش نحوی، ژرف ساخت جمله را ارائه می‌کند و از طریق قواعد گشتاری به روساخت و بالاخره به نمود و ساخت آوایی می‌رسد. بدین ترتیب، چامسکی نحو را اساس ژرف ساخت و دلیل زایندگی زبان می‌داند و می‌گوید برای دست یافتن به قواعد زیربنایی باید به توصیف توانش زبانی پرداخت (باقری،۱۳۷۵: ۱٦٤و۱٦۳).

از دیگر مباحث مهم زبانشناختی، که پیوندی استوار با دو ساختار زبانی یاد شده دارد

و سبب تمایز میان شگردهای مطرح در هر لایهٔ زبانی می‌شود، مبحث فرایند زبانی است.

اعتقاد به نقش ادبی زبان در دیدگاه‌های «اشکولفسکی[٤]» روس و صورتگرایان چک بویژه «موکارفسکی[٥]» و «هاورانک[٦]» ریشه دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرایند، نامهای خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد «هاورانک»، فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون اینکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند؛ غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد (صفوی،۱۳۷۳: ٣٦ و ٣٥).

صورتگرایان از میان دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی زبان، فرایند دوم را عامل به وجود آمدن زبان ادب می‌دانند و از طرح فرایند برجسته‌سازی به دو گونه از این فرایند توجه زیادی نشان می‌دهند. به اعتقاد آنان برجسته‌سازی به دو صورت امکانپذیر است : نخست اینکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم اینکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) و قاعده‌افزایی در متون ادبی تجلی خواهد یافت (همان:٤٣ و ٤٢).

قاعده‌کاهی، که به مثابهٔ ابزار شعرآفرینی بدان نگریسته می‌شود در اصل بر ساختار درونی زبان عمل می‌کند و عبارت است از انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار؛ بدین مفهوم که شاعر و نویسنده با کاهش قواعد زبان خودکار، زبان اثر خویش را برجسته می‌سازد. قاعده‌کاهی می‌تواند در حوزه‌های مختلف زبانی چون آوا، نحو، سبک، واژه، معنا است و... صورت گیرد. اما قاعده‌افزایی که درست در نقطهٔ مقابل قاعده‌کاهی قرار گرفته است و تنها بر برونهٔ زبان عمل می‌کند، اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار است و بدین ترتیب ماهیتاً از هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) متمایز می‌شود.

بدین مفهوم، قاعده‌افزایی مجموعه شگردهایی است که از طریق فرایند تکرار کلامی حاصل می‌آید؛ تکراری که سبب ایجاد نوعی توازن در زبان می‌شود و صناعات مختلفی را پدید می‌آورد. این صناعات از ماهیت یکسانی برخوردار نیست و به همین دلیل باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی شود. برای توصیف انواع توازن ضروری است در سه سطح آوایی، نحوی و واژگانی تحلیل شود (همان :٢٣٩،١٥٥،٥٥). مجموعهٔ عناصر

قاعده‌افزای زبانی، پدید آورندهٔ خوشه‌های صوتی در روساخت زبان اثر به شمار می‌رود. ناگفته نماند که بررسی مسائل زبانشناسی در این تحقیق به نقش زیبایی‌آفرینی زبان مربوط می‌شود. این نقش زبان، که آن را نقش هنری نیز می‌گویند، این است که از زبان به عنوان ابزاری برای ایجاد زیبایی استفاده شود؛ چرا که گاهی گوینده به دلایل مختلف مانند تأثیر بیشتر کلام خود، نشان دادن فصاحت و بلاغت و در نتیجه برتری معنوی خویش و کسب شخصیت و مقام و برانگیختن تحسین و تمجید دیگران و جز آن به آراستن کلام خود می‌پردازد و سخن خویش را به گونه‌ای آهنگین می‌آراید (باقری،۱۳۸٤: ۵۷).

در این مقاله به صورت خاص به سوانح‌العشاق و مؤلف آن احمد غزالی می‌پردازیم. این صوفی وارسته در حدود سال ٤٥٤ ه.ق در طابران طوس به دنیا آمد؛ نامش را احمد و کنیه‌اش را ابوالفتوح گذاشتند و بعدها به لقب مجدالدین ملقب گشت (پورجوادی،۱۳۵۸: ۱۱ و ۱۰).

اگرچه احمد ظاهراً در فقه و کلام و فلسفه به پایهٔ برادر بزرگ خود نمی‌رسید در عرفان نظری و تصوف عملی سرامد معاصران خود بود. وی از پایه‌گذاران تصوف نظری در ایران بود و پس از خود تقریباً همهٔ ادبیات صوفیانهٔ فارسی را تحت تأثیر قرار داد؛ چرا که وی افکار عرفانی و کشف و شهودهای آن را با بیانی بی‌سابقه ارائه کرد (همان: ۱۰ و ۹).

احمد از همان ابتدا خود را از قیل و قال مدرسه و علوم ظاهری کنار کشید و یک سر به سیر و سلوک روی آورد وسالهای جوانی را صرف خدمت به صوفیان و صحبت مشایخ و خلوت گزینی و گوشهٔ عزلت گزیدن از خلق کرد (همان: ١٤ و ١٣).

تاکنون دربارهٔ ویژگیهای نثر احمد غزالی و چگونگی نقد و تحلیل آن جز در قلمرو تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی آن هم در حوزه نقد معنی‌کاری، کار قابل ذکری صورت نگرفته است. در زمینهٔ ویژگیهای برجسته‌ساز زبانی نیز مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی هست که بیشتر موارد به بررسی ویژگیهای برجسته‌سازی کلام در آثار معاصر و داستانها پرداخته‌اند؛ مانند پایان‌نامه‌های «بررسی ویژگیهای برجسته‌سازی کلام در اثر داستانی کلیدر» از زهره صفوی‌زاده سهی و «ویژگیهای برجسته‌سازی کلام در آثار داستانی غلامحسین ساعدی» از نرگس بوذری و مقاله‌هایی مثل «نگرش علمی، ذوق زیباشناختی» از اسماعیل امینی، «ابزارهای زبان‌شناسی در نقد ادبی مدرن» و «نگاهی تازه به نظام سبک‌شناسی زبان و هنر» از کورش صفوی؛ اما هیچ یک به صورت خاص

به نثر سوانح‌العشاق غزالی و عوامل برجسته‌ساز در آن نپرداخته‌اند. از این میان تنها مقالهٔ حسن‌زاده میرعلی با عنوان «کاربرد برخی از شگردهای زبانی (آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی) در آثار فارسی احمد غزالی» قابل ذکر است، که باید یادآور شد مباحثی که در آن مقاله بررسی شده از جمله تقدیم و تأخیر اجزای جمله، تکرار، حذف، ایجاز، اطناب، حسن انتخاب کلمات، التفات و تغییر زبان به اقتضای حال و مقام، همگی به مباحثی مربوط است که از دیدگاه علم معانی قابل بحث و بررسی است. در مقابل، مباحث ذکر شده در این مقاله به علم بدیع و شگردهای استفاده از هر یک برای زیبایی هرچه بیشتر متن و تحلیل و بررسی هر کدام از دیدگاه زبانشناختی مربوط است.

خوشه‌های صوتی در متون عرفانی

در تعریف قاعده‌افزایی گفته شد که این فرایند، برجسته ساختن زبان با افزودن قواعدی بر زنجیرهٔ زبان خودکار است. قواعدی که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود، سبب پدید آمدن خوشه‌های صوتی در سه سطح آوا، واژه و نحو زبان می‌شود. استفاده از خوشه‌های صوتی به نویسنده این امکان را می‌دهد تا در اثر خود در محور افقی زبان به شگردهای برجسته‌سازی دست زند و با ایجاد موسیقی حاصل از تکرار کلامی، اثری پدید آورد که در عین منثور بودن، همچون آثار منظوم دیگر، زبانی موزون و موسیقیایی داشته باشد. بدون شک آثار عرفانی در بعد وسیع آن، بخشی از آثار برجستهٔ زبان و ادب فارسی است که از شگرد قاعده‌افزایی به عنوان یک امکان برجسته‌ساز زبانی بهره‌ای فراوان برده است و نثری موسیقیایی دارد.

زیبایی، رسایی و سادگی زبان خاص صوفیه و صرف و نحو کامل آن و کاربرد لغات فارسی در آثارشان و استفادهٔ برجستهٔ آنان از مترادفات و آوردن سجع‌های ساده و گاه مکرر، سبب پدید آمدن نثری می‌شود که حد فاصل نثر مرسل و مصنوع است. نثر خاص صوفیه، که از سدهٔ پنجم هجری آغاز می‌شود و قدیمی‌ترین نمونهٔ آن در سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر و پس از آن در «کشف‌المحجوب» جلابی هجویری دیده می‌شود با آثار خواجه عبدالله انصاری راه کمال را می‌پیماید. در نثر خواجه عبدالله، جملات مسجعی به کار رفته که گاه سجع آنها در چندین لخت تکرار شده است بدون اینکه کلام از حد سادگی و روانی خارج شود. او کوشیده است تا نثر خود را از حالت عادی بیرون آورد و هیأتی ادبی و منظوم بدان بخشد. نویسندگان عارف از آن پس از شیوهٔ او در نویسندگی تأثیر پذیرفتند و در تألیف آثار خویش از شگردهای او بهره بردند (رستگار

فسایی،۱۳۸۰: ۳۹۲-۳۹۰). بدون شک یکی از برجسته‌ترین آثاری که نثر خاص صوفیه در آن تشخص و کاربردی ویژه یافته «سوانح‌العشاق» احمد غزالی است.

خوشه‌های صوتی در «سوانح‌العشاق»

«سوانح»، که بررسی زبان آن موضوع این مقاله است، نخستین اثر مستقلی است که به زبان فارسی دربارهٔ عشق نوشته شده است. البته پیش از غزالی کسانی مانند هجویری یا امام محمد غزالی در «کشف‌المحجوب» و «کیمیای سعادت» به صورت موجز و خلاصه به موضوع عشق پرداخته بودند اما هیچ کس کتاب یا رسالهٔ مستقلی به زبان فارسی در این باره تصنیف نکرده بود. بدین دلیل «سوانح» اهمیت زیادی دارد و ار آثار تأثیرگذار و برجستهٔ عرفانی به شمار می‌رود. علاوه بر این «سوانح» اثری ادبی نیز قلمداد می‌شود و اگر چه کم و بیش به تقلید از کتاب فلسفی منسوب به فارابی به نام «فصوص‌الحکم» تدوین شده، زبان آن شاعرانه و اغلب فصول کوتاه آن با ابیاتی چند از خود مصنف یا از رباعیات و قطعات متداول قرن پنجم آراسته شده است.

«سوانح» از حیث معنوی اثری صوفیانه و عارفانهٔ محض است. این اثر نه تنها از لحاظ صوری در زبان فارسی بی‌سابقه است بلکه از حیث معنوی نیز اثری بدیع و اصیل است. صوفیه در تعریف «سوانح» آورده‌اند: «علم ذوقی [است] که از عالم ارواح بر قلب انسانی نازل شود.» بنابر این گفته، معانی‌ای که در ضمن عبارات کتاب بدانها اشاره شده نتیجهٔ تجربهٔ عرفانی و معنوی مصنف است و غزالی بر اثر سیر و سلوک و تحت تأثیر غلبات عشق توانسته است از طریق ذوق به آنها برسد. موضوع کتاب عشق است، اما نه عشق انسانی یا حتی عشق الهی، بلکه عشق مطلق یا حقیقت عشق است که در قوس نزول به همراه روح از مرتبهٔ اطلاق خارج شده به مراتب عاشقی و معشوقی تنزل می‌کند و سپس یک بار دیگر در قوس صعود این مراتب را پشت سر گذاشته به اصل و حقیقت یگانگی خود بازمی‌گردد (پورجوادی،۱۳۵۹: ٦ و ٥). «سوانح» در یک مقدمه و هفتاد و هفت فصل نگاشته شده است. نویسنده کوشیده است تا با استفاده از گونه‌های قاعده‌افزا در سطوح مختلف زبانی، برونهٔ زبان خویش را برجستگی بخشد. این مقاله بر آن است تا در این اثر مهم عرفانی ویژگیهای خاص زبانی را، که از فرایند قاعده‌افزایی حاصل می‌شود در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی بررسی و تحلیل کند.

الف) توازن آوایی

هر توازنی که در متن شکل می‌گیرد به گونه‌ای از فرایند تکرار کلامی وابسته است. در بررسی خوشه‌های آوایی هر اثر و متن ادبی، نخستین گونه‌ای که توجه و نسبت به انواع دیگر (واژگانی و نحوی) در واحدهای کوچکتری از زبان اتفاق می‌افتد، آن دسته از تکرارهایی است که در چارچوب هجا ظاهر می‌شود. بخشی از این توازنها در سطح آوایی قابل تحلیل است. لازمهٔ چنین توازنهایی تکرارهایی آوایی است که براساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی یک زبان در چند مرتبه قابل طبقه‌بندی است. تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود. تکرار آوایی اگر درون یک هجا تحقق یابد، توازن واجی(واج‌آرایی) را پدید می‌آورد و در صورتی که از همنشینی چند هجا در کنار یکدیگر به وجود آید به ایجاد نظم منجر شده، توازن هجایی را نمود می‌بخشد (صفوی،۱۳۷۳: ۱۷٤ و ۱۷۳، ۱۸۷).

به رغم اینکه تکرار واجی یکی از گونه‌های مهم قاعده‌افزای زبانی به شمار می‌رود و شکل خاص آن، که در کتابهای بدیع تحت عنوان واج‌آرایی یا هم‌حروفی مطرح شده است، نمودی برجسته و قابل توجه در نظام آوایی موجود در «سوانح‌العشاق» ندارد. بندهای ذیل، برخی از نمونه‌های برجستهٔ کاربرد تکرار واجی در «سوانح‌العشاق» است.

– تکرار صامت «ص» و «ف» :

«چون وصال انفصال بود، انفصال عین وصال بود. پس انفصال از خود عین اتصال بود» (غزالی، ۱۳۵۹: ۸).

– تکرار صامت «ع»، «ش» و «ق»:

«هم او عاشق و هم او معشوق و هم او عشق که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است» (همان: ۱۰).

«اما عشق عاشق بر معشوق، دیگر است و عشق معشوق بر عاشق، دیگر. عشق عاشق حقیقت است و عشق معشوق عکس تابش عشق عاشق در آیینهٔ او» (همان: ۲۱).

از آنجا که موضوع کتاب بر محور عشق شکل گرفته و در جای جای کتاب از عشق به گونه‌های مختلف اسم فاعل و مفعول (عاشق و معشوق) مشتق شده است، این نکته سبب بروز بخشی از هم‌حروفیها شده است.

آنگونه که گفته شد قاعده‌افزایی در اساس خود بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و دخالت چندانی در معنا ندارد و نتیجهٔ آن چیزی جز شکل موسیقیایی و موزونی زبان خودکار نیست؛ بنابراین آن دسته از تکرارهایی که در معنای کلام دخالت دارد مانند آرایه بدیعی

«هم‌حروفی» یا «واج‌آرایی» اگرچه از عوامل قاعده‌افزای زبانی است نباید صرفاً در قالب شگردهای نظم‌آفرین کلام قرار گیرد؛ برای نمونه تکرار حرف تفشی «ش» در بند «اما عشق عاشق بر معشوق دیگر است و عشق معشوق بر عاشق دیگر. عشق عاشق حقیقت است و عشق معشوق عکس تابش عشق عاشق در آیینهٔ او» اگرچه عامل برجسته‌ساز زبانی در حوزهٔ واج به شمار می‌رود به لحاظ معنایی نیز تأثیری بسزا و همسو با مفهوم این عبارت دارد و حالت آشفتگی و سرگردانی در عشق را القا می‌کند.

اگرچه تکرار واجی در نظام موسیقیایی سوانح‌العشاق در شکل ویژهٔ خود یعنی آرایهٔ «واج‌آرایی» کمتر به کار رفته است بدان دلیل که دو گونهٔ دیگر قاعده‌افزای زبانی مخصوصاً توازن واژگانی در بستر تکرارها و تشابه‌های واجی شکل می‌گیرد، تکرار واجی را باید مهمترین اصل توازن‌آفرین زبانی در این اثر و سایر آثار ادبی دانست. این موضوع بیانگر ارتباط پیوسته و زنجیره‌وار انواع گونه‌های قاعده‌افزای زبانی است؛ ارتباطی چنان ناگسستنی که گاهی حد و مرز مشخصی میان گونه‌های توازن‌آفرین را غیر ممکن می‌سازد؛ زیرا توازن واژگانی، خود حاصل توازن آوایی در سطح واج است و در توازن نحوی نیز تکرارهای واژگانی نقشی برجسته دارد.

چنانکه گفته شد توازن آوایی در دو سطح زبانی قابل بررسی و تحلیل است: واج و هجا. توازن واجی که از تکرار آوایی در سطح هجا (صامت و مصوت) حاصل می‌شود در شکل خاص آن یعنی آرایهٔ واج‌آرایی- چنانکه مطرح شد- کاربرد چندانی در «سوانح‌العشاق» ندارد. گونهٔ دیگر توازن آوایی که محصول همنشینی چند هجا است و شکلی منظوم و متوازن به جنبهٔ برونهٔ زبان می‌دهد، توازن هجایی است. این نوع توازن، سبب پدید آمدن وزن عروضی در ساختار مصراعها و ابیات و بندها می‌شود. ناگفته نماند که این نوع از تکرار آوایی علاوه بر اینکه در ساختار عروضی ابیات متن «سوانح‌العشاق» که به عنوان شاهد به کار رفته است در بعضی از قسمتهای منثور این اثر به نظر می‌آید؛ چنانکه برخی از بندها وزن عروضی دارد:

- مفاعلن فاعلاتُ فاعلاتُ فَعَل: «جلالت عشق، دیده را گذر ندهد» (غزالی، ۱۳۵۹: ٤).
- فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتُ فَع : «گو خواه تیر جفا باش و خواه تیر وفا» (همان: ۲۰).
- مفعول مفاعلن فعولن : «عشق این بود، باقی هذیان بود و علت» (همان: ۲۹)[۷].

در این بندها علاوه بر وزن عروضی، توازن آوایی حاصل از تکرار هجایی نیز دیده می‌شود. این موضوع از پیوند جدایی‌ناپذیر گونه‌های توازن‌آفرین زبانی حکایت می‌کند و سبب افزایش قدرت موسیقیایی کلام نویسنده می‌شود.

ب) توازن واژگانی

گونهٔ دیگر تکرار آوایی، که نسبت به تکرار هجایی در واحد بزرگتری از زبان پدید می‌آید، توازنی است که در سطح واژه مطرح می‌شود. تکرارهایی که در این قسمت بررسی می‌شود، گروهی از صناعاتی را به دست می‌دهد که در چارچوب هجا نمی‌گنجد؛ به بیان دیگر توازن واژگانی به تکرار چند هجا درون یک واژه محدود نیست، بلکه می‌تواند یک واژه، یک گروه و حتی مجموعه‌ای از واژه‌های درون یک جمله را شامل شود. این نوع توازن چه در واژه ظاهر شود و چه در گروه، گاه از همگونی کامل آوایی و گاه در چارچوب تکرار ناقص آوایی قابل بررسی است (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۰۷).

در «سوانح‌العشاق»، کاربرد فراوان توازن حاصل از تکرار واژگانی، این شگرد زبانی را به صورت برجسته‌ترین عامل موسیقیایی در این اثر جلوه داده است. آنچه بیش از همه از میان انواع برجستهٔ توازن واژگانی، توجه مؤلف را جلب کرده، توازنی است که از تکرار آوایی ناقص پدید آمده است. در این توازن نویسنده با استفاده از کلمات مسجع (متوازی و مطرف) و متجانس، برونهٔ زبانی اثر خویش را موزون و موسیقیایی ساخته است که در جای جای این اثر برجستهٔ عرفانی به نظر می‌آید.

«گاه عشق تخم بود و روح زمین تا خود چه برروید، گاه عشق گوهر کانی بود و روح کان تا خود چه گوهر آید» (غزالی، ۱۳۵۹: ٦).

«نهایت او در ساحت علم کی گنجد و در صحرای وهم کی آید؟» (همان: ۸)

«ملامت خلق برای آن بود تا اگر یک سر موی از درون او بیرون می‌نگرد یا از بیرون متنفّسی دارد یا متعلّقی، منقطع شود چنانکه غنیمت او از درون می‌بوَد هزیمتش هم از آنجا بود» (همان: ۹).

«برای این سرّ، اگر وقتی نقطهٔ امانت وی را بیند آن وقت بود که از علایق و عوایق اینجایی وارهد و از پندار علم و هندسهٔ وهم و فیلسوفی خیال و جاسوسی حواس بازرهد» (همان: ۱۳ و ۱۲).

«طمع همه تهمت است و تهمت همه علّت و علّت همه ذلّت و ذلّت همه خجلت و خجلت همه ضد یقین و معرفت و عین نکرت» (همان : ۵۰ و ٤۹)[۸].

علاوه بر تکرار ناقص واژگانی، که بیشتر در زبان «سوانح» به نظر می‌آید، گونه‌های توازن‌آفرین حاصل از تکرار آوایی کامل واژگانی نیز نقشی نسبتاً برجسته در ایجاد نظام موسیقیایی روساخت «سوانح» دارد. البته میزان توجه نویسنده به این گونه نسبت به

میزان کاربرد تکرار آوایی ناقص چندان نیست. از میان انواع تکرار کامل آوایی، آنچه نویسنده بیش از همه استفاده کرده توازنی است که از تکرار چند صورت زبانی هم‌آوا (سجع متوازن) پدید می‌آید :

«اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه نگنجد» (غزالی، ۱۳۵۹: ۱).

«بدین فصول تعلّل کند و به معانی این ابیات تمثّل سازد» (همان: ۱).

«اما ندانم تا دستِ کسب وقت آب به کدام زمین برد» (همان: ۳).

«و آیتی در صنع متواری است و حسن نشان صنع است» (همان: ۱۵)[۹].

«و فراق به تحقیق در عشق دویی است و وصال به تحقیق یکی است» (همان: ۱۷).

گونهٔ دیگر برجسته‌ساز زبانی حاصل از تکرار آوایی است که از تکرار کامل یک صورت زبانی پدید آمده و در سه سطح واژه، گروه و جمله قابل تحقیق و بررسی است. این گونهٔ توازن‌ساز کمتر از دیگر انواع تکرار واژگانی در «سوانح» به کار رفته است. البته همان شمار اندک نیز بر کلام غزالی تأثیری خاص بخشیده است:

۱. تکرار واژهٔ «عشق»

زیرا که راهش به خود بر عشق است تا بر عشق گذر نکند-که کلی او را فروگرفته است- به خود نتواند رسید و جلالت عشق دیده را گذر ندهد؛ زیرا که مرد در عشق غیرت اغیار بود نه غیرت خود (همان: ٤).

۲. تکرار واژهٔ «روح»

گاه روح عشق را چون زمین بود تا شجرهٔ عشق از او برروید، گاه چون ذات بود صفت را تا بدو قایم شود، گاه چون انباز بود در خانه تا در قیام او نیز نوبت دارد، گاه او ذات بود و روح صفت تا قیام روح بدو بود (همان : ۵).

۳. تکرار واژهٔ «روی»

و سرّ روی آن روی است که روی در او دارد و تا آن سرّ روی نبیند هرگز آیت صنع و حسن نبیند. آن روی جمال یَبقَی وجهُ ربّک است. دیگر خود روی نیست که کُلّ من علیها فان و آن روی قبح است تا بدانی (همان : ۱۵).

٤. تکرار واژهٔ «خود»

خود را به خودِ خود بودن دیگر است و خود را به معشوقِ خود بودن دیگر. خود را به خودِ خود بودن خامی بدایت عشق است. چون در راه پختگی خود را نبود و از خود برَسد، آن‌گاه او را فرا رسد، آن‌گاه خود را با او از او فرا رسد (همان : ۱۸).

۵. تکرار واژهٔ «عاشق» و «معشوق» در بند زیر

حقیقت عشق چون پیدا شود عاشق قوت معشوق آید نه معشوق قوت عاشق؛ زیرا کـه عاشق در حوصلهٔ معشوق تواند گنجید امّا معشوق در حوصلهٔ عاشـق نگنجـد. عاشـق یک موی تواند آمد در زلف معشوق، اما همگی عاشق یک موی معـشوق را برنتابـد و مأوی نتواند داد (همان: ۳۲).

ج) توازن نحوی

آخرین روش قابل بررسی در ایجاد توازن کلامی در روساخت زبان، استفاده از توازنی است که از طریق تکرار در نحو زبان پدید می‌آید. این توازن نسبت به دو گونهٔ دیگر در قسمتهای گسترده‌تری از زبان نمود یافته است و به خودی خود اهمیتی بسزا در برجسته‌سازی زبان اثر دارد.

از دیدگاه زبانشناختی گاه در اثر تکرار در ساختهای نحوی، گونه‌ای از توازن پدید می‌آید که توازن نحوی نامیده می‌شود. این نوع برجسته‌ساز زبانی اگرچه متضمن تکرار آوایی نیست در بیشتر موارد، شاعر هنگام پدید آوردن آن از تکرارهای واژگانی سود می‌جوید (صفوی،۱۳۷۳: ۲۲۷).

براساس این تعریف بعضی از گونه‌های بدیع در اثر همنشین‌سازی نقشی پدید می‌آید؛ مانند لف و نشر، اعداد و تنسیق‌الصفات و برخی چون انواع قلب که حاصل جانشین‌سازی نقشی است. از میان این صناعات توازن‌آفرین ابتدا به «اعداد» و کاربرد آن در «سوانح» توجه می‌شود. این آرایه زمانی پدید می‌آید که «شاعر یا نویسنده، چند چیز را پشت سر هم بیاورد و یک حکم یا یک فعل به همه نسبت دهد» (فشارکی،۱۳۷۹: ۱۲۰ و ۱۱۹). غزالی «اعداد» را در «سوانح» به اعتدال به کار بسته است:

«پس در میان جنگ و عتاب و صلح و آشتی و ناز و کرشمه این حدیث (حدیث عشق) محکم شود» (غزالی،۱۳۵۹: ۱۸).

«مجال دنیا و خلق و شهوات و امانی در پرده‌های بیرونی دل است» (همان: ۲۹).

«هرچه مذلت و ضعف و خواری و افتقار و نیاز و بیچارگی بود نصیب عاشق آمد» (همان: ۳۵).

«ایشان محل نظر و اثر جمال و محل محبت او بینند و دانند و خواهند» (همان: ٤۳).

آرایهٔ بدیعی دیگری که حاصل همنشین‌سازی نقشی است و کارکردی برجسته در ایجاد توازن در سطح نحو زبان دارد، تنسیق‌الصفات است که بعد از اعداد، یکی دیگر از عوامل برجسته‌ساز زبانی نحوی در «سوانح» قلمداد می‌شود؛ لیکن کاربرد آن قابل توجه و چشمگیر نیست و تنها یک مورد قابل ذکر یافت شد:

«اگر از معنی علت و نصیب جایی نشانی بود، آن از بیرون کار است و عارضی است و لشکری و عاریتی است» (همان: ٤٤).

ایجاد توازن نحوی در غالب شگردهای بدیعی یاد شده، کاربرد چندان برجسته‌ای در زبان غزالی نیافته است؛ اما نکتهٔ قابل تأمل در ایجاد این نوع توازن (نحوی) در این اثر، کاربرد خاصی است که نویسنده آن را از طریق همنشین‌سازی نقشی پدید آورده است. این کاربرد، که از طریق ساخت نحوی جملات صورت گرفته است یکی از عوامل مؤثر و مهم موسیقیایی در «سوانح» به شمار می‌رود.

یکی از روشهایی که شاعر و نویسنده به کمک آن به نوعی ایجاد توازن دست می‌یابد و زبان خویش را برجسته‌تر می‌سازد، تکرار ساخت نحوی است به گونه‌ای که وی با تکرار ساختار نحوی یک جمله، نوعی نظم موسیقیایی را به مخاطب القا می‌کند که در برخی موارد با هنجار رایج در زبان متفاوت است. ظاهراً این عمل در ایجاد گونه‌ای موسیقی درونی بویژه در آثاری که به نثری موزون مسجع نوشته شده یا در قالب مثنوی سروده است از عوامل مؤثر برجسته‌ساز زبانی به شمار می‌آید.

استفاده از تکرار ساختار نحوی جملات در «سوانح‌العشاق» به دو صورت هویدا است: یک نوع آن از طریق تکرار ساخت نحوی در بندهای قرینه‌سازی شده پدید می‌آید که با توازن واژگانی نیز همراه است و صنایع بدیعی مانند ترصیع و موازنه را نیز شکل می‌دهد. بدین ترتیب از دیدگاه زبانشناختی دو آرایهٔ بدیعی لفظی یاد شده، محصول دو گونه توازن واژگانی و نحوی است که سبب قرینه‌سازی جملات با یکدیگر و دادن شکلی منظوم و موزون بدانها می‌شود؛ چنانکه در بندهای ذیل از «سوانح‌العشاق» :

«زیرا که فراق به تحقیق در عشق دویی است
و وصال به تحقیق یکی است» (غزالی،۱۳۵۹: ۱۷).
«و وصال به تحقیق فراق خود است؛ چنانکه
فراق به تحقیق وصال خود است» (همان: ٢٦).
«زیرا که عاشق همه زمین مذلت بود
و معشوق همه آسمان تعزّز و تکبر بود» (همان: ۳۰).
«پس وصال مرتبهٔ تعزّز و کبریای معشوق است
و فراق مرتبهٔ تذلّل و افتقار عاشق است» (همان: ۳۳).
«بارگاه عشق ایوان جان است

و بارگاه جمال دیدهٔ عاشق است
و بارگاه سیاست عشق دل عشق است
و بارگاه درد هم دل عاشق است
و بارگاه ناز غمزهٔ معشوق است» (همان: ٤٣).
«و تهمت همه علّت
و علّت همه ذلّت
و ذلّت همه خجلت
و خجلت همه ضد یقین و معرفت و عین نکرت» (همان: ٤٩).

همان‌گونه‌که در این عبارات دیده می‌شود قرینه‌بندی جملات در بیشتر موارد عیناً یک ساختار نحوی ندارد بلکه گاه عناصر نحوی هر جمله در جملهٔ متقارن آن دیده نمی‌شود لیکن این امر بیشتر در آثار منثور دیده می‌شود؛ زیرا ساختار آثار منظوم در چارچوب مشخص بیت از کوتاهی و بلندی بندهای متقارن و تفاوتهای نحوی جلوگیری می‌کند.

علاوه بر این تکرار نحوی، گونهٔ دیگری نیز از این نوع کاربرد در «سوانح‌العشاق» به کار رفته است؛ بدین ترتیب که نویسنده در ابتدا یک مسندٌالیه را ذکر می‌کند و سپس چندین مسند را بدان نسبت می‌دهد و برای هر یک رابطه‌ای می‌آورد که البته در بسیاری از موارد با توازن واژگانی نیز همراه است که این امر خود، قدرت موسیقیایی آن را دو چندان می‌کند:

گاه عشق آسمان بود و روح زمین تا وقت چه اقتضا کند که چه بارد، گاه عشق تخم بود و روح زمین تا خود چه بروید، گاه عشق گوهر کانی بود روح کان تا خود چه گوهر آید و چه کان، گاه آفتاب بود در آسمان روح تا خود چون تابد، گاه شهاب بود در هوای روح تا خود چه سوزد، گاه زین بود بر مرکب روح تا خود که برنشیند، گاه لگام بود بر سر سرکشی روح تا خود به کدام جانب گرداند، گاه سلاسل قهر کرشمهٔ معشوق بود در بند روح، گاه زهر ناب بود در کام قهر وقت تا خود که را گزاید و که را هلاک کند (غزالی،۱۳۵۹: ٦).

«هم او آفتاب و هم او فلک. هم او آسمان و هم او زمین. هم او عاشق و هم او معشوق هم او عشق که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است» (همان: ۱۰).
«عشق را اقبالی و ادباری هست؛ زیادتی و نقصانی و کمالی...» (همان: ۱۱).
«بدانی که قاب قوسین ازل و ابد دل توست و وقت تو» (همان: ۱۲).

او مرغ خود است و آشیان خود است، ذات خود است و صفات خود است، پـر خـود است و بال خود است، هوای خود است و پرواز خود است، صیاد خود است و شـکار خود است، قبلهٔ خود است و مستقبل خود است، طالب خـود اسـت و مطلـوب خـود است، اول خود است و آخر خود اسـت، سـلطان خـود اسـت و رعیـت خـود اسـت، صمصام خود است و نیام خود است. او هم باغ است و هم درخت، هم شـاخ اسـت و هم ثمره، هم آشیان است و هم مرغ (همان: ۱۳).

«که آنجا استار است و حجب و خزاین و عجایب است» (همان: ۲۷).

استفاده از شگرد همنشین‌سازی نقشی به صورت تکرار مسند برای یک مسندٌالیه علاوه بر اینکه شکلی موزون به ساختار نحوی زبان «سوانح» داده، سبب برجسته‌سازی در محور همنشینی آن نیز شده است. یادآور می‌شود که این توازن نحوی از لحاظ معنایی نیز حائز اهمیتی ویژه است؛ زیرا سبب تأکید مطلب و بازسازی آن در ذهن مخاطب و برانگیختن توجه او شده است.

نقد و تحلیل

زبان احمد غزالی موجب شده است که وی از ماهرترین واعظان عصر خویش به شمار آید. تذکره‌نویسان وی را واعظی خوش بیان و فصیح با کلامی ملیح و زبانی روان معرفی کرده‌اند و این نشان می‌دهد که غزالی در این فن مهارت کامل داشته است. مهارت در وعظ در زمان غزالی تنها به بیان کلام آراسته خلاصه نمی‌شد. واعظ خوب کسی بود که بتواند مستمعان را بر سر ذوق آورد و به آنان شور و حالی دهد. کلام غزالی همچون آتش بود؛ مجلس وعظش آن قدر پرشور و مؤثر بوده است که یک بار سلطان محمود فرزند محمدبن‌ملکشاه سلجوقی در مجلسی که به سال ۵۱۵ هجری در بغداد به مناسبت درگذشت جده‌اش ترتیب داده بود آن چنان به هیجان آمد که پس از موعظهٔ غزالی هزار دینار و به روایتی دیگر هفتاد هزار مثقال طلا و اسبی به زین و لجام زر به وی تقدیم کرد (همان: ۲۷ و ۲۶).

این توانایی در نثر غزالی بازتاب یافته است. زبانی که وی در سوانح به کارگرفته از نوعی نظام بلاغی برخوردار است که با مواجید عرفانی وی پیوند دارد. وی در این زبان صوفیانه از تسجیع و توازن بسیار استفاده کرده است. در این نظام خاص زبانی، وی مرزهای میان شعر و نثر را درهم شکسته و طبعا آنچه پدید آمده شعری است منثور یا نثری است منظوم؛ شعری که چارچوبهای مشخص را می‌شکند تا اندیشهٔ سیال و هنجارگریز صوفی را در میدانی وسیع جولان دهد و به بیان درآورد و نثری است

موزون و موسیقیایی خیال‌انگیز و مست کشف و شهودهای عرفانی، متناسب با حال و مقال صوفی‌زبان آثار عرفانی، زبانی است که در دو محور افقی و عمودی آن، شگردهای قاعده‌کاه و قاعده‌افزای زبانی به شکلی خاص، متأثر است از حالات روحی و درونی صوفی و فضایی که وی در آن می‌بالید و رشد می‌کرد؛ فضایی عرفانی، پر از کشف و شهود و احوال و مقامات زبان‌گریز.

در زبان «سوانح‌العشاق» در چارچوب شگردهای قاعده‌افزای زبانی، توجه خاص و ویژهٔ نویسنده به آن دسته از توازنهایی است که از تکرار آوایی ناقص در سطح واژگان پدید می‌آید؛ یعنی آنچه در بدیع شامل انواع سجع و جناس به جزء جناس تام و مرکب می‌شود. چنانکه بیان شد، استفادهٔ فراوان از اینگونه راهکارهای قاعده‌افزای زبانی در «سوانح» و بسیاری از آثار نظیر آن، بدون شک متأثر از حالات خاص عارف و در اصل نمود بیرونی درون و ضمیر اوست.

غزالی از لحاظ نظری در مشرب عرفانی خود یک مرحله از بایزید بسطامی و شطحیات او، گام را فراتر گذاشته است آنجا که بایزید گوید: «به چندین گاه پنداشتم که من او را می‌خواهم؛ خود اول او مرا خواسته بود.» در شطح بسطامی هنوز سخن از «من» و «تو» است؛ هرچند که «من» او «من بی من» است. اما غزالی در بیان خود دیگر از «من و تو» سخن به میان نمی‌آورد، بلکه جنبهٔ غیر شخصی به عاشق و معشوق می‌دهد و به طور کلی این مراتب را نتیجهٔ آمیزش روح و عشق و تجلی حسن می‌داند. مقصود اصلی غزالی از این شیوهٔ بیان و این تعبیر از عشق چیزی جز اشاره به حقیقت توحید نیست. در تصوف عاشقانهٔ خود، خواجه احمد حتی یک سر مو نمی‌خواهد از توحید دور شود. وی در نظر دارد معانی را در لباس الفاظ درآورد که بتواند ادعا کند عاشق و معشوق یکی است (همان: ٤٤ و ٤٣).

غزالی این تجلی‌های گوناگون و فراوان را در لباس مشبهٌ‌به‌های مختلف بیان می‌کند به‌گونه‌ای که تشابه‌گرایی را در غزالی نهادینه شده می‌یابیم و نمود بیرونی آن را در دو محور افقی و عمودی زبان «سوانح» شاهد خواهیم بود. تشابه‌گرایی ناخودآگاهی سبب شده غزالی در ایجاد موسیقی حاصل از تکرار واژگانی به تکرار آوایی ناقص بیش از تکرار آوایی کامل توجه داشته باشد؛ زیرا در تکرار آوایی ناقص از تشابه آوایی نسبی و سایه‌وار میان واژگان مختلف استفاده می‌شود درحالی‌که در تکرار کامل آوایی، مخاطب با گونه‌ای ذهن استعاره‌گرای نویسنده روبه‌رو است که این امر در متن و در ساختار نحوی زبان تکرار عینی و آیینه‌گون یک واژه را به دنبال دارد. ذهن همانندگرای غزالی

علاوه بر اینکه در گزینش واژگان در محور افقی زبان تأثیر نهاده در محور عمودی زبانش نیز با کاربرد بیشتر تشبیه و اضافهٔ تشبیهی نسبت به استعاره نمود یافته است.

> در عالمی که به تصور صوفی سایه‌ای از عالم بالا است و هر چـه در آن اسـت رمـزی است از امر کل و حقیقت مطلق، جان عارف مشغول امر کلی است که تجسم و تصویر آن امری امکان‌ناپذیر است و معانی حقیقی، بی دستیاری امثال و اشباه بـه عـالم صـور درنمی‌آید (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲۱۰).

بدیهی است شاعر به تشبیه و تشابه‌گرایی برای ملموس کردن هر چه بهتر مطلب روی می‌آورد.

شکل‌گیری زبان خاص هر اثر علاوه بر اینکه از حالات درونی نویسندهٔ آن تأثیر می‌پذیرد از برخی عوامل بیرونی دیگر مانند ویژگیهای سبکی عصر نویسنده اثر می‌پذیرد. «سوانح» نیز مشمول این قاعده است.

از ویژگیهای عمدهٔ شعر قرن ششم در هر سه جریان آن (خراسانی، آذربایجانی و سلجوقی) در سطح ادبی، گرایش شاعران به بیان و بدیع است (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۷۰). گرایش به بیان و بدیع و گونه‌های توازن‌آفرین آن در ساخت لفظی و معنوی شعر، سبب شده است که عوامل موسیقیایی درونی و بیرونی زبان اهمیت و عمق بیشتری یابد و زبان متون عرفانی را نیز تحت تأثیر قرار دهد. بدین دلیل خوانندهٔ «سوانح» نثری شاعرانه را می‌خواند که در جای جای آن موسیقی دل‌انگیز و ترنم خوش تکرارهای آوایی را می‌شنود.

نتیجه

از برجسته‌ترین آثار عرفانی که در دورهٔ اوج و اعتلای نثر عرفانی در قرن ششم پدید آمده است، می‌توان از «سوانح‌العشاق» غزالی نام برد. این اثر همانند بسیاری از آثار صوفیه، نثری موزون و موسیقیایی دارد و عوامل قاعده‌افزای زبانی در آن به کار رفته است. از میان شگردهای توازن‌آفرین، آنچه بیش از همه در «سوانح» به کار بسته شده، توازن حاصل از تکرار واژگانی است. این موضوع علاوه بر اینکه متأثر از ویژگی سبکی سدهٔ ششم هجری است، تحت تأثیر زبان موزون و مسجع قرآن نیز قرار دارد که غزالی در جای جای نوشته‌اش بدان استناد کرده است.

تکرار ناقص آوایی، اندیشهٔ تشابه‌گرایی را تقویت می‌کند. بدین ترتیب که نویسنده از تشابه آوایی میان برخی از واژه‌ها بهره می‌برد و با کاربرد آرایه‌هایی چون انواع سجع و جناس، زبان خویش را موزون می‌سازد. کاربرد این راهکار قاعده‌افزای زبانی،

مهمترین عامل برجسته‌ساز زبانی در «سوانح‌العشاق» است که از حالات ویژهٔ روحی نویسندهٔ آن حکایت می‌کند؛ زیرا تجربه‌ها و مواجید عرفانی بر شیوهٔ بیان او اثر گذاشته و تشابه‌گرایی را مبنای گزینش و ترتیب واژگان در «سوانح‌العشاق» قرار داده است.

پی‌نوشت

1.suface structure
2. deep structure
3. transformation
4.shkolovsky
5.mukarovsky
6.harvanek

۷. شواهد بیشتر :«مفعولُ فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلات»: «اسرار عشق در حروف عشق مضمر است» (همان: ۳۸).
«مستفعلن فعلاتن فعلاتن فع لن»: «اینجا بود که فنا قبلهٔ بقا آید» (همان: ۱۸).
«مفاعیلُ فاعلاتُ» : «کمالش ملامت است و ...» (همان: ۷).

۸. شواهد بیشتر: «آن روی که در خلق دارد صمصام غیرت معشوق است تا به اغیار بازننگرد و آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت وقت است تا به خود وانننگرد» (همان: ۷).
«گاه زین بود بر مرکب روح تا خود که برنشیند، گاه لگام بود بر سر سرکشی روح تا خود به کدام جانب گرداند» (همان: ٦).
«تجرید به کمال بر تفرید عشق تابد» (همان: ۹).
«معشوق درباید و در عاشق بیفزاید» (همان: ١٦).
«هذا ربّی و انا الحقّ و سبحانی همه بوقلمون این تلوین است و از تمکین دور است» (همان: ۱۹).
«چون این حقیقت معلوم شد، بلا و جفا قلعه گشادن است» (همان: ۲۰).
«گو خواه تیر جفا باش و خواه تیر وفا...» (همان: ۲۰).
«حدیث درباقی افتد و زاری به نظاره و نزاری بدل گردد که آلودگی به پالودگی بدل افتاده است» (همان: ۲۳).
«و هم‌چنین هر یک از این نشانها در راه فراست عشق از عاشق طلب روحانی یا جسمانی یا علّتی یا عیبی بیان کند» (همان: ۳۱).
«...و عدل عشق کفاءت و همسانی و همتایی نخواهد، آمیزش و آویزش عشق خواهد» (همان: ۵۱).
«احوال او همه زهر قهر بود و مکر» (همان: ۵۳).

۹. شواهد بیشتر: «در راه فنا از خود، این احکام محو افتد و این اضداد برخیزد» (همان: ۱۹).
«که آنجا استار است و حجب و خزاین و عجایب است» (همان: ۲۷).
«و قرب و بعد او را حجاب نکند که خود دست قرب و بعد به دامن او نرسد» (همان: ۲۷).

منابع

۱. باقری، مهری؛ **مقدمات زبان‌شناسی**؛ تهران: انتشارات دانشگاه پیام‌نور، ۱۳۸٤.
۲. --------؛ **مقدمات زبان‌شناسی**؛ تهران: قطره، ۱۳۷۵.
۳.پورجوادی، نصرالله؛ **سلطان طریقت**؛ تهران: آگاه، ۱۳۵۸.
٤. --------؛ **سوانح**؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۹.
۵.رستگارفسایی، منصور؛ **انواع نثر فارسی**؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.
٦.شمیسا، سیروس؛ **سبک شناسی شعر**؛ چ هشتم، تهران: فردوس، ۱۳۸۱.
۷. صفوی، کورش؛ **درآمدی بر زبان‌شناسی**؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٦۰.
۸. ----------؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات**؛ ج اول: نظم، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
۹.فتوحی، محمود؛ **بلاغت تصویر**؛ تهران: سخن، ۱۳۸٦.
۱۰.فشارکی،محمد؛ **نقد بدیع**؛ تهران: سمت، ۱۳۷۹.