https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 4, No.57, 2027, pp. 39-58
Received: 22/10/2025 Accepted: 31/01/2026

The Metamorphosis of the Function of Literary Devices in the Transition to Mystical Poetry

Azam Pooyandeh Poor *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
a_pooyandeh@pnu.ac.ir

Azra Nasiri Afrapoli
Ph.D. in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Nasiri.afrapoli@gmail.com

Abstract
In the history of Persian literature, mystical poetry marks a turning point in the evolution of rhetorical functions. This research, using a descriptive-analytical method and drawing upon the works of Sanai, Attar, Rumi, and Hafez, addresses how literary devices transformed from tools for aesthetic embellishment into a language for expressing profound spiritual experiences. This metamorphosis was not a stylistic choice, but a necessity born from the "crisis of language" and its inadequacy in describing mystical truth. The findings show that, faced with the inability of everyday language to describe the infinite, the mystic is forced to break its structures and reinvent the function of literary devices. In this process, metaphor is used to grant existence to abstract concepts, paradox to express a trans-rational logic and the unity of opposites, and hyperbole to allude to the boundless. Similarly, paronomasia and repetition reflect "unity in multiplicity", personification expresses the "unity of being" (wahdat al-wujud), poetic etiology justifies the love-centric "best of all possible worlds", and synesthesia becomes a tool for lifting the veil between the senses. The study concludes that in mystical poetry, rhetoric is transformed from "ornament" to "epistemology" and from formalism to meaning-creation, as literary devices become instruments for constructing and conveying the poet's inner world.

Keywords: Mystical Poetry, Literary Devices, Rhetorical Function, Ineffability of Language, Mystical Experience.

Introduction
In Islamic and Persian literature, rhetoric initially served explanatory purposes, subsequently evolving towards aesthetic embellishment. However, the emergence of Sufi poetry precipitated a transformation in this role. Literary figures of speech, including metaphor, simile, and hyperbole, ascended from being mere "linguistic ornaments" to functioning as "epistemological instruments". This shift was necessitated by the need to articulate the intuitive and supra-rational experiences central to Sufism, for which conventional language proved insufficient.

In Sufi poetry, literary devices transcend mere aesthetic considerations, acquiring existential and cognitive functions. They serve as instruments for representing esoteric truths and interpreting the world from a monistic perspective. Language, inherently suited to the realm of multiplicity, proves inadequate for conveying the experience of unity; consequently, the mystic resorts to symbolic and paradoxical language. Ashouri characterizes Sufi language not as referential but as generative, actively constructing a novel world.

*Corresponding author
Pooyandeh Poor, A. and Nasiri Afrapoli, A. (2027). The Metamorphosis of the Function of Literary Devices in the Transition to Mystical Poetry. *Literary Arts*, *18*(4), 39-58.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.147167.2523

The application of rhetorical devices in Sufi poetry indicates an "epistemological rupture", rather than a simple alteration in content. The Sufi poet endeavors to render formless spiritual experiences into language, with figures of speech representing the sole means of "translation" of the ineffable. These devices transform from instruments of describing external reality into tools for constructing internal reality.

This study, through an analysis of key rhetorical figures, demonstrates how these instruments transcend conventional artistic techniques to become foundational to the ontological framework of Sufi thought and its primary mode of expression. The transformation of these figures reflects a deeper re-evaluation of humanity's relationship with language, existence, and ultimate reality.

Materials and Methods

This study employs a descriptive-analytical approach with a qualitative methodology, based on library research conducted on the works of Sanai, Attar, Rumi, and Hafez. The researcher collected data through library visits and careful examination of primary texts of Persian Sufi poetry, while also consulting authoritative sources on rhetoric and Sufism. In the analysis phase, the function of literary figures in these texts was compared with their traditional use in classical rhetoric.

Research Findings

In Sufi poetry, figures of speech transform into tools that not only enhance the aesthetic quality of language but also render complex and ineffable concepts comprehensible. Sufi poets employ literary devices to express inner experiences, the unity of existence, and the path toward the knowledge of truth. These figures of speech, in fact, demonstrate the transcendent power of language, enabling it to surpass the limitations of reason. Sufi poets—Sanai, Attar, Rumi, and Hafez—employ literary devices to perceive the world as an integrated and interconnected whole of unity and multiplicity, transforming language into a tool that transcends the limitations of reason and enables intuitive apprehension of truth. Each of these poets, through their distinctive linguistic style, articulates these experiences and delineates the path toward the knowledge and intuitive realization of the divine.

Sanai, through metaphor, conveys that the intellect cannot attain the path of love. This metaphor illustrates that love transcends logical and rational understanding. Furthermore, with a paradox such as "Kufr and din both dance in the same path", he highlights the internal contradiction between two opposing concepts, ultimately suggesting that both converge toward a singular unity.

In his poetry, **Attar** uses metaphor to depict the seeker as a traveler journeying toward the valley of seeking, emphasizing the need for the mystic to move along the path of truth. Through paradox, he illustrates the tension between multiplicity and unity, showing how diverse forms merge into a single, cohesive whole within unity. With metaphor, he also suggests that the mystic, in seeking the self, may lose it within a greater unity of being. Attar further employs simile, rhetorical justification, hyperbole, and sensory imagery to articulate mystical experiences.

Molana, through metaphor, indicates that love can dissolve even the greatest sorrows. He uses sensory imagery to express inner emotions and experiences through the senses, bringing the experience of love to life and potentially evoking emotional resonance in the reader. Molana also employs paradox, metaphor, simile, rhetorical justification, hyperbole, and repetition to deepen the expression of Sufi concepts.

Hafez, through metaphor, demonstrates that love can emerge as a unified whole from two opposing states. He uses sensory imagery to convey the emotions and experiences of love through the senses, thus animating the romantic experience and potentially evoking emotional responses in the reader. Hafez also employs simile, rhetorical justification, hyperbole, and metaphor to articulate Sufi ideas with greater depth.

Discussion of Results and Conclusions

This study reveals a profound transformation in the function of literary devices in Sufi poetry: they are no longer mere ornaments of language but have become a linguistic medium for expressing the ineffable spiritual experience. This shift is not an artistic choice but a necessity born from a crisis—language's failure to convey the mystic's experience of boundless unity. Ordinary language, designed for a world of separation, proves inadequate for the reality of oneness. Thus, the mystic must deconstruct and reconstruct language. This is where figures of speech acquire new meaning. Metaphor no longer merely compares; it animates abstract concepts like love and reason, transforming them into living entities to enable the reader to feel the inner truth. Paradox transcends intellectual play, becoming a mirror of Sufi logic—where opposites like "royal poverty" or "the union of disbelief and faith" reflect a reality where duality dissolves into unity. Simile and repetition evolve beyond rhetorical devices into poetic reflections of the relationship between unity and multiplicity. Personification shifts from poetic animation to a philosophical statement on the oneness of being. Rhetorical justification moves from whimsical cause-making to a tool explaining the most excellent order of a love-centered universe. Hyperbole ceases to be poetic exaggeration and becomes a sincere attempt to convey infinite greatness—any lesser expression appearing inadequate before the boundless. Sensory imagery, too, transforms from a literary trick into a manifestation of holistic perception, where the mystic experiences the world through all senses simultaneously, erasing the boundaries between them.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۷) ۱۴۰۵، ص۳۹-۵۸
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۱

مقاله پژوهشی

دگردیسی کارکرد آرایه‌های ادبی در گذار به شعر عرفانی

اعظم پوینده‌پور *، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
a_pooyandeh@pnu.ac.ir
عذرا نصیری‌افراپلی، دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران
Nasiri.afrapoli@gmail.com

چکیده

در تاریخ ادبیات فارسی، شعر عرفانی نقطهٔ عطفی است که در آن، کارکرد آرایه‌های ادبی تغییر ماهیت می‌دهد. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر آثار سنایی، عطار، مولانا و حافظ، به این پرسش پاسخ می‌دهد که چگونه آرایه‌های ادبی از ابزار تزیین کلام، به زبان بیان تجربیات عمیق معنوی بدل شد. این دگردیسی، نه یک انتخاب سبکی که ضرورتی بود که از عجز و ناتوانی زبان متعارف در توصیف حقیقت عرفانی سرچشمه می‌گرفت. یافته‌ها نشان می‌دهد شاعرِ عارف در مواجهه با ناتوانی زبان روزمره برای توصیف امر بی‌نهایت، ناگزیر به شکستن ساختارهای آن و بازآفرینی کارکرد آرایه‌ها می‌شود. در این فرایند، استعاره برای هستی‌بخشی به مفاهیم انتزاعی، تناقض برای بیان منطق فراعقلی و وحدت اضداد، و اغراق برای اشاره به امر بیکران به کار می‌رود. همچنین، جناس و تکرارْ بازتاب‌دهندهٔ «وحدت در کثرت»، تشخیصْ بیان‌کنندهٔ «وحدت وجود»، حسن تعلیلْ توجیه‌گر «نظام احسن» عشق‌محور و حس‌آمیزی ابزاری برای رفع حجاب از میان حواس می‌شوند. نتیجه آنکه در شعر عرفانی، بلاغت از «زینت» به «معرفت» و از صورت‌گرایی به معناآفرینی تغییر ماهیت می‌دهد و آرایه‌ها به ابزاری برای ساخت و انتقال جهان باطنی شاعر تبدیل می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: شعر عرفانی، آرایه‌های ادبی، کارکرد بلاغی، عجز زبان، تجربهٔ عرفانی.

---

* مسؤول مکاتبات

پوینده‌پور، اعظم و نصیری‌افراپلی، عذرا . (۱۴۰۵). دگردیسی کارکرد آرایه‌های ادبی در گذار به شعر عرفانی، *فنون ادبی*، *۱۸* (۴)، ۳۹-۵۸.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.147167.2523

۱. مقدمه

بلاغت در متون اسلامی و فارسی در نگاه اول برای تبیین و گسترش معنا بوده است و در مرتبه ثانی برای زیبایی و شاعر یا نویسنده، صنعتگری بود که با چیره‌دستی بر این ابزارها، کلام خود را هنری‌تر و نافذتر می‌ساخت؛ اما با ظهور و تکامل شعر عرفانی، این کارکرد دستخوش تحولی بنیادین شد. آرایه‌هایی چون استعاره، تشبیه، اغراق و تناقض، از جایگاه «زیورآلات زبانی» به مرتبه «ابزارهای معرفت‌شناختی» ارتقا یافت. این دگردیسی، نه یک انتخاب سبکی که ضرورتی بود که از دلِ ماهیتِ تجربهٔ عرفانی برمی‌خاست؛ تجربه‌ای شهودی، فراعقلی و بیان‌ناپذیر که زبان متعارف را برای توصیف خود ناکافی می‌یافت. ازاین‌رو عارف ناگزیر شد تا با شکستن ساختارهای رایج زبان و تغییر دادن کارکرد عناصر بلاغی، راهی برای بیان «ناگفتنی‌ها» بگشاید.

آرایه‌های ادبی در شعر عرفانی، فقط برای زیبایی‌شناسی به کار نمی‌رود، بلکه کارکردی وجودی و معرفتی می‌یابد و به ابزاری برای بازنمایی حقایق باطنی و تفسیر جهان از منظری وحدت‌گرا تبدیل می‌شود. در این زمینه، پرسش اصلی تحقیق این است: آرایه‌های ادبی در گذار از شعر کلاسیک غیرعرفانی به شعر عرفانی، چگونه و تحت تأثیر چه ضرورتی، کارکرد خود را از «صورت‌گرایی و زیبایی‌شناسی» به «معناآفرینی و هستی‌شناسی» تغییر می‌دهند؟

برای پاسخ به این پرسش، لازم است به بحران زبان در برابر تجربهٔ عرفانی توجه شود. ایزوتسو معتقد است زبان که مختص عالم «کثرت» است، در بازنمایی تجربه «وحدت» ناتوان می‌ماند؛ لذا عارف ناگزیر به زبان نمادین و پارادوکسیکال پناه می‌برد (ر.ک. ایزوتسو، ۱۳۸۵، ص. ۴۵). همسو با این نظر، آشوری زبان عرفانی را نه «ارجاعی» بلکه «ایجادی» می‌داند که به‌جای بازنمایی، جهانی تازه می‌آفریند و استعاره‌ها در آن پنجره‌هایی به معنای ناپیدا هستند (ر.ک. آشوری، ۱۳۹۰، ص. ۷۸). درنتیجه آرایه‌ها از ابزار توصیف واقعیت بیرونی، به ابزار خلق واقعیت درونی تبدیل می‌شوند.

برخلاف پندار رایج، کاربرد آرایه‌ها در شعر عرفانی بیان‌کنندهٔ یک «گسست معرفت‌شناختی» است نه صرفاً تغییر محتوا. شفیعی کدکنی معتقد است درحالی‌که شعر غیرعرفانی به توصیف حسی طبیعت می‌پردازد، شاعر عارف می‌کوشد تجربیات بی‌فرم روحانی را به زبان آورد؛ لذا آرایه نه ابزار تزیین، بلکه تنها راه «ترجمه» امر نامحسوس است (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۱۸). ایزوتسو نیز تأکید دارد که زبان صوفیانه نظام معنایی نوینی می‌سازد که در آن واژگان به نمادهایی برای حمل بار پارادوکسیکال «وحدت» تبدیل می‌شوند (ر.ک. ایزوتسو، ۱۳۸۵، ص. ۱۲). بدین‌سان، آرایه‌ها از بازتاب‌دهندهٔ صرفِ واقعیت، به ابزار کشف معنا و خلق جهانی تازه بدل می‌شوند.

بنابراین، هدف این مقاله آن است که با تحلیل کارکرد آرایه‌های کلیدی مانند استعاره، تناقض، اغراق، حس‌آمیزی، جناس و تکرار و حسن تعلیل در آثار شاعران برجستهٔ عارف، نشان دهد که چگونه این ابزارهای بلاغی، از سطح صنایع بدیعی فراتر رفته و به شالودهٔ جهان‌بینی عرفانی و ابزار اصلی بیان آن تبدیل شده‌اند. این بررسی نشان خواهد داد که دگردیسی آرایه‌ها، بازتابی از یک دگردیسی عمیق‌تر در نگرش انسان به زبان، هستی و حقیقت است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی به رابطهٔ میان بلاغت و عرفان پرداخته‌اند. جلیلی ایرانی و همکاران (۱۴۰۲)، در پژوهش «نقد و تحلیل زیبایی‌های بلاغی در زبان عرفانی معارف بهاءولد»، نشان دادند که او با تمثیل‌های ساده، مفاهیم پیچیده را فهم‌پذیر کرده است. کریمی و همکاران (۱۴۰۱)، در تحقیق «بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ با تأکید بر مکتب کلاسیک»، دریافتند که ابهام، صنعتی درونی است که با چندلایه کردن معنا، ساحت تأویل‌پذیری را می‌گسترد. همچنین فولادی و شاه‌علی

رامشه (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «بررسی رابطهٔ حالات و مقامات عرفانی با شگردهای بلاغی»، با بررسی رابطهٔ مقامات عرفانی و بلاغت، نتیجه گرفتند که نوع آرایه تابع حال عارف است؛ چنان‌که در مقام تعلیم، «تشبیه» و در مقام فنا، «تناقض» غلبه دارد. خاتمی (۱۳۸۹) در پژوهش «تصویرآفرینی عارفانه در غزلیات فیض کاشانی»، نیز در غزلیات فیض کاشانی، تلفیق هنرمندانهٔ آرایه‌ها با مضامین عرفانی را عامل خلق تصاویر منحصربه‌فرد دانسته است.

بااین‌حال، پژوهش حاضر با دو ویژگی از پیشینه‌ها متمایز می‌شود: نخست، تغییر ماهیت آرایه‌ها را نه صرفاً زیبایی‌شناختی، بلکه به عنوان یک نظریه منسجم و «هستی‌شناسانه» بررسی می‌کند که در آن آرایه‌ها نقش معناآفرین یافته‌اند؛ دوم، این تحقیق برخلاف پژوهش‌های گذشته، چرایی این دگرگونی را تحلیل و اثبات می‌کند که «بحران زبان» و ناتوانی واژگان متعارف در بازنمایی تجربهٔ عرفانی، عامل اصلی گذار از صورت‌گرایی به معناسازی بوده است.

۳. روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد کیفی، برپایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای در آثار سنایی، عطار، مولانا و حافظ انجام شده است. پژوهشگر با رجوع به کتابخانه‌ها و مطالعهٔ دقیق متون اصلی شعر عرفانی فارسی، داده‌ها را گردآوری و به منابع معتبر بلاغت و عرفان نیز مراجعه کرده است. در مرحلهٔ تحلیل، کارکرد آرایه‌های ادبی در این متون با کاربرد سنتی آن‌ها در بلاغت کلاسیک مقایسه شده است.

۴. بحث و بررسی

سیر تاریخی بلاغت، از دیدگاه بنیان‌گذاران کلاسیک مانند جرجانی (ر.ک: ۱۳۷۴، ص. ۸۵) و سکاکی (ر.ک: ۱۹۸۷م، ص. ۴۲۹) تا استادان معاصر چون همایی (ر.ک: ۱۳۷۴، ص. ۲۶) و شفیعی کدکنی (ر.ک: ۱۳۷۰، مقدمه)، بر این اصل استوار است که آرایه‌های ادبی نخست ابزار «معناسازی» و «دقیق‌سازی» هستند و زیبایی‌ْ محصول فرعی آن‌هاست. این کارکرد در شعر عارفانه به اوج می‌رسد؛ به‌گونه‌ای که آرایه از سطح تفنن شاعرانه فراتر رفته است و به ابزاری ضروری برای کشف و شهود حقایق باطنی بدل می‌شود.

۴-۱. محدودیت زبان متعارف در برابر تجربهٔ عرفانی

وقتی انسان تجربه‌ای سرشار از یگانگی و رهایی از زمان را از سر می‌گذراند، درمی‌یابد که زبان معمولی توان بیان آن را ندارد. زبان روزمره مختص دنیای کثرت و جدایی‌هاست، درحالی‌که تجربهٔ عرفانی از جنس وحدت است. زرین‌کوب این ناتوانی را چنین توصیف می‌کند: آنچه صوفی در حال بی‌خودی می‌یابد، بیرون از حس و عقل است و زبان عادی از بازگویی آن عاجز می‌ماند (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۹ب، ص. ۱۲۴). پل نویا در تبیین این بحران معتقد است عارف با تجربه‌ای «بی‌صورت» مواجه است؛ لذا به‌جای ابداع واژگان، از قرآن به‌عنوان «مادّهٔ زبانی» بهره می‌گیرد. او واژگان را از معنای ظاهری تهی و با محتوای شهودی پر می‌کند تا زبانی نمادین برای بیان امر بیان‌ناپذیر بیافریند (ر.ک. نویا، ۱۳۷۳، ص. ۲۱). ایزوتسو نیز توضیح می‌دهد که زبان ذاتاً واقعیت را قطعه‌قطعه می‌کند، اما تجربهٔ عرفانی یکپارچه است؛ پس بیان آن مانند ریختن اقیانوس در فنجان ناممکن می‌نماید (ر.ک. ایزوتسو، ۱۳۸۵، صص. ۴۵–۴۷).

فتوحی نیز یادآوری می‌کند که زبان عرفانی برای توصیف «بیرون» نیست، بلکه هدفش بیدار کردن همان حس درونی در مخاطب است (ر.ک. فتوحی، ۱۳۸۵، ص. ۲۱۱). در نهایت، از دل این بن‌بست زبانی، دو مسیر اصلی پیش روی عارف گشوده می‌شود: یا پناه بردن به سکوت یا درهم شکستن ساختار معمول زبان.

۱-۱-۴. ستایش سکوت و ناتوانی بیان

در عرفان، سکوت تنها به معنای سخن نگفتن نیست، بلکه حالتی درونی و آگاهی از ناتوانی زبان در برابر حقیقتی نامتناهی است. وقتی عارف با تجربه‌ای فراتر از زمان و مکان روبه‌رو می‌شود، درمی‌یابد که واژگانْ حقیقت را تحریف می‌کنند؛ همچون تلاش برای نمایش آسمان در آینه‌ای کوچک. بنابراین، سکوت نشانهٔ شکست نیست، بلکه احترامی است به امر وصف‌ناپذیر و زبانی بی‌صدا برای اشاره به ناگفتنی‌هاست. این مفهوم در آثار چهار شاعر بزرگ عرفان فارسی (سنایی، عطار، مولانا و حافظ) با روحی مشترک بازتاب یافته است.

سنایی غزنوی، پیشگام این اندیشه، سکوت را نشانهٔ شناخت جایگاه انسان در برابر عظمت خداوند می‌داند. در نگاه او، پرگویی نشانهٔ غفلت و خودبینی، و خاموشی نشان خرد است:

هر که بسیار گوید، ای مهتر — حرف بسیار و معنی اندک‌تر
کم‌سخن باش تا عزیز شوی — پنبه کم نِه که تا غلیظ شوی

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۴۵۶)

او سکوت را تمرینی برای مهار «نفس» می‌شمارد؛ کلام باید سنجیده و از عمق جان برآید، نه از میل به گفتن. در سلوک عطار نیشابوری، سکوت زبانِ «وادی حیرت» است. جایی که منطق و استدلال از کار می‌افتند، زبان ناگزیر خاموش می‌شود. عطار در *منطق‌الطیر* این لحظه را چنین تصویر می‌کند:

چون رسید اینجا سخن، عطار ماند — کشتیَش در بحر حیرت باز ماند

(عطار، ۱۳۸۸، ص. ۳۳۵۹)

در اوج سلوک، حیرت، سالک را در بر می‌گیرد؛ حالتی قدسی که از فرط عظمتِ شهود، زبان را بند می‌آورد. اما این سکوت، نشانهٔ تهی‌بودن نیست، بلکه حکایت از لبریز شدن دارد. همزمان که معارف الٰهی بر قلب او فرود می‌آید، وجودش چون دیگی بر آتش به جوش می‌آید. او به شناختی متعالی دست یافته که در کلام نمی‌گنجد؛ ازاین‌رو، گرچه درونش غوغاست، حاصل کار جز خاموشی و حیرت نیست (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۸۸، ب. ۳۳۴۹-۳۳۵۴).

عطار راه حقیقت را بیابانی بی‌نشان می‌خواند که سخن گفتن در آن به معنای گم شدن است:

زانکه این ره، ره بیابان است و بس — هر که شد در وی، پشیمان است و بس
راه گم گشت و نشان شد ناپدید — از زبان دم درکشیدن می‌سزید

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۸، ب. ۲۱۶۵–۲۱۶۶)

مولانا اما بیش از همه با پارادوکس گفتار و سکوت زیسته است. او زبان را «پوست» و خاموشی را «مغز» می‌داند و معتقد است تفسیر زبان، گرچه روشنگر است، اما عشق بی‌زبان روشن‌تر است:

هر چه گویم عشق را شرح و بیان — چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است — لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است

(مولوی، ۱۳۷۸، ج.۱، ب. ۱۱۲–۱۱۳)

سکوت برای مولانا وظیفه‌ای روحی است:

چونک غیب و غایب و روپوش به　　پس دهان بربند، ما خاموش به

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۲، ب. ۳۶۴۱)

او علت خاموشی را گاه ناتوانی شنونده و گاه عظمت معنا می‌داند؛ چراکه دریا در ظرف نمی‌گنجد:

بر لبش قفل است و در دل رازها　　لب خموش و دل پر از آوازها

عارفان که جام حق نوشیده‌اند　　رازها دانسته و پوشیده‌اند

هر که را اسرار حق آموختند　　مُهر کردند و دهانش دوختند

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۵، ب. ۲۲۳۸-۲۴۰)

در نگاه حافظ، سکوت رنگی «رندانه» دارد. او که در میان ریاکاران می‌زیید، سکوت را تدبیری برای حفظ اسرار عشق می‌داند. در غزلی با اشاره به سرنوشت حلاج می‌گوید:

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟　　گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

بی‌دلی در همه احوال خدا با او بود　　او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد

... این همه شعبدهٔ خویش که می‌کرد اینجا　　سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

گفت آن یار کز او گشت سرِ دار بلند　　جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۱۴۲)

در این غزل، حافظ با اشاره به حسین بن منصور حلاج، یادآوری می‌کند که فاش‌گوییِ راز الهی، بهایی خونین دارد. پس بهتر آن است که عارف، راز را در پردهٔ سکوت نگاه دارد و تنها اهل دل را مخاطب قرار دهد. اینجا حافظ نه انکار می‌کند و نه ساده‌سازی. او می‌گوید همه چیز در این عالم هست، اما گفتنش مصلحت نیست. پس سکوت، هنر «نگفتن» است برای «نگه‌داشتن».

۲-۱-۴. شطح و شکستن ساختار زبان

در عرفان، گاهی انسان به تجربه‌ای می‌رسد که عقل و زبان در برابرش از کار می‌افتند؛ لحظه‌ای که شور عشق یا وجد چنان جان را می‌گیرد که هیچ واژه‌ای توان رساندن معنا را ندارد. در چنین حالت‌هایی است که جمله‌ای از دهان عارف بیرون می‌آید که در نگاه عقل معمولی، متناقض یا کفرآمیز می‌نماید. این کلمات، فریاد درد و شوق او از جایی فراتر از ذهن روزمره و تلاش برای گفتن آنچه ناگفتنی است؛ همان لحظه‌ای که در زبان عرفا به آن «شَطْح» می‌گویند. شطحیات سخنانی است که در لحظه بی‌خودی و مستی روحانی بر زبان عارف جاری می‌شود. در ظاهر، در ظاهر، این جملات ممکن است با باورهای دینی یا منطق عقل ناسازگار باشد، اما در باطن، نشانهٔ جوششی است که از درون آگاهی بی‌مرز برمی‌آید. روزبهان بقلی شیرازی این سخن‌ها را «اشاراتی غریب در عباراتی رمزی» می‌خوانَد که حاصل غلبهٔ وجد و مستی عشق الهی‌اند و نباید با معیار فهم معمولی سنجیده شوند (ر.ک. روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۱، ص. ۶۳). از دید او شطح زلزله‌ای در زبان و بحرانی مقدس است که ساختارهای محدودکنندهٔ گفتار را فرومی‌ریزد.

راز شطح در «اتحاد» نهفته است. در بلندترین مرحلهٔ سلوک، وقتی سالک به دل حقیقت نزدیک می‌شود، مرز میان «من» و «او» فروریخته و قطره بودن از یاد می‌رود. ناصرالدین سروی توضیح می‌دهد که شطح زبان لحظهٔ فناست، لحظه‌ای که عارف،

فردیّت خویش را واگذاشته و حق از زبان او سخن می‌گوید (ر.ک. سروی، ۱۳۹۲، ص. ۲۴). اینجاست که معروف‌ترین شطحیات تاریخ عرفان پدید آمد؛ سخنانی که نه از خودِ انسان، بلکه از صدای یگانگی برآمد. بایزید بسطامی در حال وجد ندا درداد: «سُبحانی! ما أعظم شأنی!» (عطار، ۱۳۸۶، ص. ۱۹۸).

عارفان معتقدند گوینده در این لحظه، دیگر «بایزید» نیست؛ جامهٔ خویش را بر زمین نهاده و تنها خداست که از درون او تجلی کرده است. او خود در سخنی دیگر گفت: «لَیسَ فی جُبَّتی سِوی الله» (عطار، ۱۳۸۶، ص. ۲۱۲). این جمله از مرزهای عقل عبور می‌کند و انسانی را نشان می‌دهد که خود را آینه محض ذات الهی می‌بیند.

همین حس یگانگی در حسین بن منصور حلاج به اوج رسید، آنجا که گفت: «أنا الحق» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۱، ص. ۴۶۴). این عبارت، زبان را به نقطهٔ انفجار می‌رساند؛ جایی که ضمیر «من» نابود می‌شود و تنها حقیقت باقی است. شطحیات بایزید و حلاج هر دو فریاد یگانگی‌اند، اما یکی در زمزمهٔ حیرت، دیگری در فریادِ شور.

سنایی و مولوی شاید هرگز چون بایزید و حلاج شطح نگفته باشند، اما شعرشان سرشار از همان روح شکستن مرزهاست. این روح، شعر را از «تزیین» به «تجربهٔ حقیقت» تبدیل می‌کند. سنایی نخستین شاعری بود که آگاهانه مفاهیم بلند عرفانی را به زبان فارسی آورد. برای او، کلمه ابزاری برای دگرگون کردن نگاه انسان است:

کفر و دین هر دو در رهت پویان　　وحدهُ لا شریکَ لَه گویان

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۶۵)

سنایی تضادِ کفر و ایمان را کنار می‌زند و نشان می‌دهد هر دو در حرکت به سوی یک حقیقت‌اند. در مسیر حق، حتی ضدها هم‌سو می‌شوند؛ زیرا آنچه در عالم ظاهر متقابل است، در ساحت مطلق یکی است. این منطق شطح است؛ حرکت از عقل تمایزگذار به شهود وحدت. یاد بایزید در اینجا زنده می‌شود که گفت: «از بایزیدی بیرون آمدم چون مار از پوست». سنایی مفهوم شطح را از فریاد به تفکر رساند تا دو سر تضاد را در یک حلقه معنا به هم برساند.

مولانا در برابر، شطح را در جام شعر و داستان ریخت. او استاد تبدیل حقیقت‌های خوف‌انگیز به تصویرهای نرم و عاشقانه است. به جای آن‌که چون حلاج بگوید «من خدا هستم»، تمثیل قطره و دریا یا نی و نای‌زن را می‌آفریند؛ اما در لایهٔ پنهان، همان معنا را می‌گوید. او با اشاره به تفاوت «أنا»ی فرعون و حلاج می‌گوید:

گفت فرعونم، روانش تیره بود　　گفت منصورم، روانش زنده بود

آن «أنا» لعنت وصالش در عقب　　وین «أنا» رحمت وصللش در عقب

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۵، ب. ۳۰۶۶–۳۰۶۷)

مولانا توضیح می‌دهد که «من»ی که در فرعون بود، زاییده خودپرستی و لعنت‌بار بود، اما «من»ی که در حلاج بود، از عشق و رحمت برآمد. او از شطح دفاع می‌کند و ریشهٔ آن را در «زنده‌دلی» و اتحاد می‌جوید. گاهی نیز خودش در زبان شطح قدم می‌گذارد:

گفتم: مرو! گفتا: چرا؟ گفتم: که من، تو می‌شوم　　گفتا: در این سودا برو، من بر تو مشتری شدم

(مولوی، ۱۳۷۹، غ. ۱۷۴۷)

اینجا مرز عاشق و معشوق چنان محو می‌شود که گفت‌وگو، تبدیل به گفت‌وگوی دو روی یک حقیقت می‌شود. «من، تو می‌شوم» خلاصهٔ تمام شطحیات تاریخ و بیانی شاعرانه از یگانگی وجودی است که اکنون در لطافت عشق تنیده شده است.

در نگاه عارفان، شطح لغزش زبان نیست، بلکه لحظه‌ای است که زبان به ناتوانی می‌رسد و روح از آن فراتر می‌رود.

چنان‌که پورنامداریان می‌گوید، شطح «رستاخیز کلمات» است؛ لحظه‌ای که واژگان از مرگ عادت برمی‌خیزند تا تجربه‌ای فراعقلی را بازتاب دهند (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۵). این سخنان چنان‌اند که مرز میان انسان و خدا در آن‌ها فرو می‌ریزد، اما نه از سر ادعا، بلکه از سر درک. شطح، فریاد عجز زبان نیست، بلکه جشن پیروزی روح است؛ آنجا که عارف، مست از بادهٔ وحدت، جام واژگان را بر زمین می‌کوبد تا نور بیکرانِ معنا جاری شود.

۴-۲. تحول آرایه‌ها

در شعر درباری (سبک خراسانی)، رسالت استعاره «تصویرگری» و بازنمایی واقعیت بیرونی برمبنای «شباهت حسی» است. شفیعی کدکنی معتقد است شاعر این دوره همچون نقاشی است که صور خیالش تماماً بر محور «محسوسات» می‌گردد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۴۱۸).

تقریباً تمام آرایه‌های ادبی، چه لفظی و چه معنوی، در قلمرو شعر عرفانی دچار نوعی تحول در معنا و کارکرد می‌شوند؛ یعنی از سطح ظاهر عبور می‌کنند و به وسایلی برای رساندن معانی درونی و روحی تبدیل می‌شوند.

در این ساحت، زبان از دلالت‌های صریح فاصله می‌گیرد و آرایه‌ها به ضرورتِ «رمز و نماد» بدل می‌شوند تا توانایی حمل مفاهیم انتزاعی و بی‌صورت را بیابند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص. ۵۵). بنابراین، در شعر عارفانه که با عمیق‌ترین تجارب انسانی و امر نامتناهی سروکار دارد، این کارکردِ معنایی به اوج خود می‌رسد و آرایه از سطحِ صنعتگریِ ادیبانه فراتر رفته است و به ابزاری برای کشف و شهود و تنها روزنهٔ ممکن برای بیانِ ناگفتنی‌ها تبدیل می‌شود. این تغییر، نشان می‌دهد برای شاعر عارف، هیچ واژه یا صوتی در زبان بی‌دلیل نیست؛ هر جزئی از جمله باید در خدمت یک تجربهٔ محوری باشد: سلوک انسانی در مسیر شناخت خدا.

۴-۲-۱. استعاره: از شباهت‌نمایی تا هستی‌بخشی

در شعر عرفانی، استعاره به وسیله‌ای برای بخشیدن زندگی و وجود به مفاهیم درونی تبدیل می‌شود. عارف از استعاره برای بیان شباهت استفاده نمی‌کند، بلکه چیزی را که در شهود دیده، با آن زنده و واقعی می‌سازد. شفیعی کدکنی این جنبه را «بیان اتحاد و یگانگی میان دو پدیده» می‌نامد؛ یعنی استعاره نمی‌گوید «الف مانند ب است»، بلکه می‌گوید «الف، خودِ ب است» (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۸۹). زرین‌کوب نیز اعتقاد دارد شاعر عارف برای بیان تجربهٔ ناگفتنی‌اش ناچار به آفرینش واژه‌ها و تصویرهای تازه است و استعاره مهم‌ترین ابزار این آفرینش است (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۹ب، ص. ۱۲۵). این دگرگونی در آثار شاعران بزرگ به‌روشنی دیده می‌شود:

عقل در کوی عشق نابیناست　　عاقلی کارِ بوعلی سیناست
(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۸۶۷)

عقل در کوی عشق نابیناست　　عاقلی کارِ بوعلی سیناست
(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۸۶۷)

به عقیدهٔ سنایی در این شعر، عشق و عقل فقط دو مفهوم ذهنی نیست. «عشق» به محله‌ای تبدیل می‌شود که عقل نمی‌تواند در آن گام بنهد و «وجد» راهی است که علم از پیمودنش ناتوان است. سنایی از مفاهیم انتزاعی، موجوداتی زنده و دارای حرکت می‌سازد.

چون فروآیی به وادیّ طلب　　پیشت آید هر زمانی صد تعب
چون گذشتی زین طلب، در عشق تافت　　آتشت در جان و در هستی فتاد
(عطار، ۱۳۸۸، ب. ۳۸۲۷–۳۸۳۳)

عطار نیشابوری در اینجا طلب، عشق و معرفت تنها مرحله نیست، بلکه به «وادی» یا سرزمینی واقعی بدل می‌شوند. سالک از دشواری طلب می‌گذرد و در وادی عشق، آتش در جان و هستی‌اش می‌افتد.

کوه غم را عشق چون کاهی ربود　　عقل صدساله در او طفلی نمود

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ، ب. ۴۰۴)

مولانا در این تصویر، «غم» به کوهی بزرگ تبدیل شده و «عشق» نیرویی زنده است که آن کوه را چون کاه می‌رباید. عقل سالخورده نیز در مقابل عشق به کودک ناپخته‌ای می‌ماند. استعاره در اینجا زادهٔ خیال نیست، بلکه روایتی است از واقعیت درونی عارف. در بیت زیر از حافظ شیرازی:

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار　　گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدای تو

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۲۰۹)

«دولت عشق» به شاهی زنده و باشکوه تبدیل شده است که از فقر ظاهری خود احساس سرافرازی می‌کند و سلطنت دنیوی را ناچیز می‌شمارد. حافظ با این استعاره، جهانی تازه از ارزش‌ها می‌سازد که در آن نیروی عشق بر زر و زور چیره است.

در همهٔ این نمونه‌ها، استعاره فقط زینتی برای شعر نیست، بلکه کنشی خلاقانه است. شاعر عارف به یاری این تصویرها، مفاهیم معنوی را جان‌دار می‌کند و جهانی می‌سازد که خواننده بتواند آن را حس کند. به این ترتیب، استعاره پلی می‌شود میان تجربهٔ درونی شاعر و درک بیرونی مخاطب؛ پلی میان خاموشی و بیان.

۴-۲-۲. تضاد و تناقض؛ بازتاب اندیشه‌ای فراتر از عقل در عرفان

اگر تغییر مسیر ادب عرفانی از «زیباسازی کلام» به «بیان معنا» را دگرگونی بزرگ در بلاغت بدانیم، اوج این دگرگونی را باید در آرایه‌هایی دید که برپایهٔ تضاد و تناقض ساخته شده‌اند. در شعر عرفانی، آرایه‌هایی مانند «طباق»، «مقابله» و به‌ویژه «تناقض‌نما» (پارادوکس) دیگر فقط ابزار زینت نیستند، بلکه این آرایه‌ها وسیله‌ای برای بیان حالتی از درک‌اند که از منطق عادی و استدلالیِ ذهن انسان فراتر می‌رود.

منطق معمول انسان برپایهٔ اندیشهٔ عقلانی و اصل «امتناع تناقض» ارسطو بنا شده است؛ بدین معنا که چیزی نمی‌تواند هم‌زمان هم درست و هم نادرست، یا هم هست و هم نیست باشد. اما در تجربهٔ عارف، جهان برپایهٔ «یگانگی در میان تفاوت‌ها» شکل می‌گیرد. در این نگاه، خوبی و بدی، بودن و نبودن، یا کفر و ایمان در نهایت به یک سرچشمه می‌رسند. پس زبان عارف نیز باید چنین منطقی را بازتاب دهد؛ زبانی که در آن دوگانگی از میان برخیزد. در بلاغت سنتی، ابزارهایی مانند تضاد یا مراعات نظیر برای زیبایی، هماهنگی و روشنی معنا به کار می‌رفت. اما در شعر عرفانی، تناقض از یک «خطای منطقی» به روشی برای نشان دادن تجربه‌ای بدل می‌شود که از عقل جزوی فراتر است.

زرین‌کوب در تحلیل این وضعیت می‌گوید زبان عارف ناچار به سوی تناقض‌گویی می‌رود، زیرا او در ورای دوگانگی‌های ظاهری، وحدتی را می‌بیند که در آن حتی کفر و ایمان، یا هستی و نیستی، با هم یکی‌اند (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۹الف، ص. ۱۲۴). به باور او، این تناقض‌ها نشانهٔ پریشانی نیستند، بلکه تلاشی دقیق برای بیان تجربه‌ای هستند که در ظرف عقل نمی‌گنجد. شفیعی نیز بر این باور است که تناقض‌نما «هسته اندیشه و زبان عرفانی» است، زیرا عارف در حالتی قرار دارد که «جمع اضداد» برایش نه محال، بلکه واقعیتی قابل لمس است (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۱۱۲).

اوج این ساختار متناقض‌نما در گفته‌های رازآمیز (شطحیات) عارفانی چون بایزید بسطامی و حلاج دیده می‌شود. این سخنان که در لحظه‌های خروج از خودآگاهی بیان می‌شوند، در ظاهر با عقل ناسازگارند، اما در باطن بیانگر یگانگی محض‌اند. روزبهان بقلی شیرازی در *شرح شطحیات* می‌نویسد که چنین گفتارهایی نه کفر، بلکه نشان درآمیختن زبان عاشق با زبان معشوق است (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۱، ص. ۶۳). سخن مشهور حلاج، «أنا الحق»، نمونهٔ کامل این یگانگی است؛ جایی که «منِ» انسانی در «حق» گم می‌شود و جدایی میان آن دو از میان می‌رود.

سنایی، پیشگام این عرصه، از تضاد برای نشان دادن ناتوانی عقل در فهم حقیقت یگانگی بهره می‌گیرد:

کفر و دین هر دو در رهت پویان　　وحده لا شریک له گویان

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۶۵)

سنایی نشان می‌دهد که در مسیر یکتایی، دوگانهٔ «کفر» و «دین» رنگ می‌بازد و هر دو سوی تضاد، در حرکتی واحد به سوی حق هم‌سو می‌شوند. «عطار نیز از این وجه زبانی برای تصویر شبکه و خوشهٔ «فنا» و «بقا» استفاده کرده است. ساخت پارادوکس برپایهٔ اجتماع نقیضین استوار است؛ اما معیار سنجش این ساخت، چیزی جز قواعد منطق ارسطویی نیست» (رضایی، ۱۴۰۰، ص. ۵۰). وی از تناقض برای توصیف چهرهٔ عشق الهی استفاده می‌کند که در آن ویرانی و سازندگی در هم تنیده‌اند:

صد هزاران جان و دل در یک نفس　　عشق بازد در قمار و باز پس

می‌ستاند، می‌دهد هر دم عوض　　چون عوض خود هم وی است از وی غرض

(عطار، ۱۳۸۸، ب. ۲۷۴۱)

در این قمار، عاشق جان می‌بازد و هم‌زمان آن را بازمی‌گیرد؛ زیرا وقتی «عوض» خودِ معشوق باشد، نیستیِ عاشق عینِ هستیِ اوست.

مولانا نیز در *مثنوی*، ریشه‌های هستی را با زبان پارادوکس تصویر می‌کند تا یگانگی اولیهٔ انسان را یادآور شود:

منبسط بودیم و یک‌جوهر همه　　بی‌سر و بی‌پا بدیم آن سر همه

یک‌گهر بودیم همچون آفتاب　　بی‌گره بودیم و صافی همچو آب

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۱، ب. ۶۸۶–۶۸۷)

این ابیات از مثنوی معنوی به شکلی عمیق و عرفانی، تفسیری درخشان بر همان مفهوم وحدت اولیهٔ انسان‌هاست که در آیهٔ شریفهٔ «کَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً» (بقره/۲۱۳) بیان شده است؛ جایی که «نبودنِ» تعیّنات و صورت‌ها، عین «بودنِ» کامل و ریاست بر هستی است.

در نهایت، حافظ این پارادوکس را در چهره معشوق متجلی می‌کند:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست　　پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان　　نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۲۶)

جمع «خندان‌لبی» و «افسوس‌کنانی»، یا «عربده‌جویی» و «نشستن»، تصویری چندبعدی و رازناک می‌سازد که عقل را در حیرت فرو می‌برد. بدین‌گونه، تناقض در شعر عرفانی راهی است برای شکستن ساختار خطی ذهن و دعوت مخاطب به تماشای جهان از دریچه «وحدت».

۴-۲-۳. جناس و تکرار: از بازی موسیقایی تا تصویر وحدت در میان کثرت

در زبان معمول شعر فارسی، جناس ـــ به‌ویژه جناس تام ـــ برای خوش‌آهنگی و زیبایی به کار می‌رفت. تکرار نیز ابزار تأکید بود؛ اما در شعر عرفانی، هر دو نقش دیگری پیدا کردند: وسیله‌ای برای نشان دادن یکی از سخت‌ترین مفاهیم عرفان، رابطهٔ **وحدت و کثرت**. در نگاه عارف، جهان پر از تفاوت‌های ظاهری است، اما همهٔ این تفاوت‌ها از یک منبع واحد سرچشمه گرفته‌اند. شمیسا در *نگاهی تازه به بدیع* توضیح می‌دهد که جناس تام «یگانگی در لفظ و گوناگونی در معنا» را نشان می‌دهد و همین ویژگی آن را برای بیان تجربهٔ عرفانی ایده‌آل می‌سازد (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۴۵). به همین دلیل، تکرار هم دیگر فقط نشانهٔ اصرار لفظی نیست، بلکه بازتاب آشکار تکرار حضور خدا در همهٔ اشکال گوناگون عالم است.

سنایی غزنوی با مهارت از تکرار برای نشان دادن وحدت سرچشمهٔ هستی استفاده می‌کند:

همه از صُنع اوست موجودات — همه از فعل اوست حادثات
جمله در صُنع او، ز صُنع وی‌اند — جمله در فعل او، ز فعل وی‌اند

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۸۶)

در ظاهر، ساختار شعر ساده و تکراری است؛ اما درون آن، اندیشه‌ای عمیق پنهان است. تکرار مرتبِ «صُنع او» و «فعل او» نمادی از بازتاب یک حقیقت واحد در همهٔ مراتب وجود است. سنایی می‌خواهد بگوید هرچه در جهان می‌بینیم، جلوه‌های محسوس همان اراده الهی‌اند. تکرار در اینجا آهنگ وحدت جهان را می‌سازد.

عطار نیشابوری با جناس، جدایی میان عاشق و معشوق را از بین می‌برد:

گر در آن حضرت، نشان از خود نیافت — خود نشان بی‌نشانی زود یافت

(عطار، ۱۳۸۸، ب. ۳۶۱۵)

در مصراع اول، «نشان» به معنی اثر و نشانهٔ فردی است؛ یعنی خودِ من و خودخواهی انسان. در مصراع دوم، این واژه دو کارکرد دارد: نخست باز همان «اثر» و سپس در ترکیب «بی‌نشانی» یعنی نبودِ منِ محدود. عطار با تکرار و بازی آوایی واژه، تصویری از فنا را می‌سازد: اگر سالک اثر از خود نبازد، به حقیقت بی‌نشان نمی‌رسد. وحدت آواییِ «نشان» و چندمعنایی آن پژواکی از همان وحدت در میان کثرت است.

در شعر **مولانا**، این آرایه به اوج خود می‌رسد:

ای جان، تو جانِ جانِ جانی — ای کان و مکان، تو در میانی

(مولوی، ۱۳۷۹، غ. ۲۲۱۹)

در نگاه اول، این تکرارها شاید اغراق‌آمیز به نظر برسند، اما هر «جان» مرتبه‌ای از وجود را نشان می‌دهد. «جانِ» اول، روح انسان است؛ «جانِ جان» مرتبه عقل یا روح کلی، و «جانِ جانِ جان» ذات بی‌پایان حق. تکرار این واژه‌ها تصویری از حرکت وجود از جزئی به کلی و از کثرت به وحدت می‌سازد؛ درست مثل موج‌هایی که از دریا برمی‌خیزند و دوباره به آن بازمی‌گردند.

حافظ نیز با بازی میان صدا و معنا از همین صنعت بهره می‌گیرد:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند — آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند
دردم نهفته به ز طبیبان مدعی — باشد که از خزانهٔ غیبم دوا کنند

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۱)

در این غزل، تشابه آوایی میان «آنان» و «طبیبان» صرفاً آهنگین نیست. حافظ با همین تشابه، دو طبقه از انسان‌ها را رودررو می‌گذارد: «آنان» یعنی عارفان واصل، و «طبیبان مدعی» یعنی دانایان ظاهرگرا. هر دو واژه موسیقی مشابهی دارند، اما معناشان کاملاً متفاوت است. شاعر با این تضاد زیبا می‌گوید: صدا یکی است، اما معنا دو تا؛ درست مثل جهان که ظاهرش یکی است و باطنش دیگر.

۴-۲-۴. تشخیص: از جان‌بخشی به اشیا تا بیان وحدت وجود

در بلاغت عمومی، تشخیص یعنی دادن ویژگی انسانی به اشیای بی‌جان برای تصویرسازی. اما در شعر عارفانه، این کار فراتر از یک صنعت ادبی یا خیال‌پردازیِ صِرف است. شاعر با این صنعت، **یادآور باور وحدت وجودی** خود می‌شود؛ در جهانی که او می‌بیند، هیچ چیز خاموش نیست و همه چیز در حال گفت‌وگو با خداست. زرین‌کوب در *ارزش میراث صوفیه* نوشته است: «در چشم عارف، تمام کائنات زنده‌اند و هر ذره‌ای زبان تسبیح دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹الف، ص. ۱۲۲). در این نگاه، «جان‌بخشیدن» به طبیعت دیگر یک تشبیه زیبا نیست، بلکه بیان حقیقتی است که شاعر از راه شهود می‌بیند.

سنایی در اوج هنر خود، این جان‌بخشی را از یک گزارش ساده (ذکر گفتن) به یک درام انسانی–اخلاقی تبدیل می‌کند. او ابر و دریا را نه فقط سخنگو، که صاحب احساسات پیچیده‌ای چون وفاداری و شرم می‌داند:

ابر دریا غلام کف وی‌اند — وز وفایش همیشه راست پی‌اند
کان و دریا برش بود درویش — بخششش او ز هر دو باشد بیش

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۵۱۶)

در این تصویر شگفت‌انگیز، ابر و دریا به عنوان نمادهای بخشندگی در طبیعت، خود را «غلام» و «درویشی» در برابر بخشش بی‌نهایت «او» (انسان کامل یا حق) می‌بینند و از این مقایسه، «از شرم غرق عرق می‌شوند». در اینجا، تشخیص صرفاً یک آرایه نیست، بلکه ابزاری برای بیان سلسله‌مراتب هستی در جهان‌بینی عارفانه است؛ جهانی که در آن هر ذره‌ای نه‌تنها آگاه است، بلکه جایگاه خود را در برابر کمال مطلق درک می‌کند و واکنش عاطفی نشان می‌دهد.

عطار نیشابوری هم همین مفهوم را در سطحی جهانی می‌گستراند:

ذره ذره کاندرین ارض و سماست — جنس خود را همچو کاه و کهرباست
عاشقند این جمله بر کبرای خویش — ساجدند این جمله در محراب خویش

(عطار، ۱۳۸۸، ب. ۳۳۹)

در ادب صوتی این ابیات، حرکت و شور عشق در همه ذرات جاری است. «عاشقند» و «ساجدند» افعالی انسانی‌اند که به اجزای طبیعت نسبت داده شده‌اند. این تشخیص، نه‌گونه‌ای استعاره، بلکه جهان‌بینی عطار است: عالم، شبکه‌ای زنده از عاشقان کوچک است که در راه بازگشت به اصل خویش می‌کوشند.

مولوی در آغاز مثنوی همین معنا را در صدای نی متجلی می‌کند:

بشنو از نی چون شکایت می‌کند — از جدایی‌ها حکایت می‌کند

(مولوی، ۱۳۷۸، ج.۱، ب. ۱)

در ظاهر، این تشخیص است؛ اما در حقیقت، ترنم روح است. «نی» برای مولوی نماد انسان است که از نیستان وحدت جدا شده و از فراق می‌نالد. به بیان شارح مثنوی: «ناله نی صدای پنهان تسبیح جهان است» (زمانی، ۱۳۷۸، ص. ۳۷). در این ساحت، همه چیز سخنگوست و مولوی فقط ترجمان صدای هستی است.

در غزل **حافظ** نیز جهان جاندار می‌شود:

دوش در حلقهٔ ما قصه گیسوی تو بود　　تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود
دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت　　باز از ابروی تو در گوشهٔ محرابی بود
(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۳۵)

در این روایت، شب گوش دارد، نسیم سخن می‌گوید و حتی زلف معشوق موضوع گفت‌وگوی آنان است. حافظ در ادامهٔ غزل از «با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم» سخن می‌گوید؛ یعنی شاعر در دنیایی زندگی می‌کند که میان او و طبیعت مرزی نیست. تشخیص در نگاه او، بیان مستقیم وحدت و هم‌دلی است.

۴-۲-۵. حُسن تعلیل: از دلیل‌تراشی شاعرانه تا تفسیر عاشقانه نظام هستی

در بلاغت کلاسیک، حُسن تعلیل یعنی برای پدیده‌ای معمولی دلیلی شاعرانه بسازیم؛ مثلاً بگوییم «گل از خنده صبح شکفت». در شعر عارفانه، همین آرایه چهره‌ای فلسفی پیدا می‌کند. شاعر می‌پرسد: چرا اصلاً جهان هست؟ و پاسخ می‌دهد: برای اینکه «خواستِ عشق» چنین بود. محمود فتوحی می‌گوید حُسن تعلیل در شعر عرفانی به «تفسیر هنری هستی» بدل می‌شود، جایی که جهان چون اثری زیبا از هنرمندی عاشق فهمیده می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵، ص. ۱۸۰). **سنایی** به زیبایی این معنا را با حدیث «کُنتُ کنزاً مخفیاً» در هم می‌آمیزد:

گنجِ حکمت نهفته بود، خواست　　کان به نظارگی پدید آراست
(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۹۲)

به بیان ساده: خدا چون گنجی پنهان بود، خواست خود را آشکار کند. علت خلقت عشق به دیدن و شناخته شدن است. در اینجا دلیل شاعرانه جایگزین تحلیل علمی می‌شود و نتیجه‌اش جهانی هدف‌دار و عاشقانه است، نه سرد و تصادفی. **عطار** با نگاهی مشابه می‌نویسد:

آفتاب از عشق رویت هر صباح　　بر همه عالم برافشاند صباح
(عطار، ۱۳۸۴، غ. ۵۳)

در نگاه علم، طلوع خورشید نتیجهٔ گردش زمین است؛ اما عطار می‌گوید خورشید هر روز از شوق دیدار یار برمی‌خیزد. جهان او صحنهٔ عاشقانه‌ای است که هر ذره‌اش از عشق نیرو می‌گیرد. در نظریهٔ **مولوی**، این عشق به محور هستی بدل می‌شود:

گر نبودی عشق، هستی کی بدی؟　　کی زدی نان بر تو و کی تو شدی؟
(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۵، ب. ۳۸۵۴)

او عشق را نیروی پیوند همه کون و مکان می‌داند. زرین‌کوب گفته است: «در نگاه مولوی، عشق همان قانون بزرگ زندگی است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹ب، ص. ۱۸۰). این بیت، فشردهٔ فلسفه اوست: بدون عشق، هیچ چیز معنا ندارد. **حافظ** نیز از همین دیدگاه سخن می‌گوید:

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد　　عارف از خنده می در طمع خام افتاد
(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۴)

او به جای توضیح شیمیایی پیدایش حباب شراب، می‌گوید تصویر چهرهٔ معشوق در جام افتاد و از شوق آن، می خندید. با این تعبیر، می بی‌جان به عارفی ذاکر بدل می‌شود. حافظ با این حُسن تعلیل، طبیعت را به صحنهٔ واکنش‌های عاشقانه هستی تبدیل می‌کند.

۴-۲-۶. اغراق: از بزرگ‌نمایی تا بیان بی‌پایانی و حیرت

در بلاغت معمولی، اغراق یعنی بزرگ یا کوچک نشان دادن چیزی برای تأثیرگذاری. اما در شعر عرفانی، شاعر ناچار است اندازه‌ها را بشکند تا تجربهٔ **بیکران** خود را بازگو کند. فتوحی در *سبک‌شناسی* می‌نویسد: اغراق در شعر عارفانه «نشانه‌ای از ناتوانی زبان در برابر گسترهٔ تجربهٔ درونی» است (فتوحی، ۱۳۹۱، ص. ۲۱۴).

سنایی در ستایش بی‌حدیِ حق می‌گوید:

هر دو عالم به نزد او یک جو　　چه به نزدش حدیث بیش و کم او

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۹۳)

او با کوچک‌ترین واحد اندازه‌گیری، ارزش تمام هستی را می‌سنجد تا نشان دهد در برابر مطلق، چیزی بزرگ یا کوچک نیست. اغراق او نه برای تحقیر دنیا، بلکه برای بیان ناتوانی مقیاس‌های زمینی در برابر عظمت الهی است.

برای **عطار** نیز مبالغه راهی برای گفتنِ عمق بی‌پایان درد عشق است:

صد هزاران قرن بگذشت و افزون　　ذره‌ای زان درد نگشادند برون

(عطار، ۱۳۸۸، ب. ۳۵۴)

زمان در شعر او شکسته می‌شود. هزاران قرن می‌گذرد و هنوز ذرّه‌ای از آن راز گشوده نشده است. پورنامداریان می‌گوید: در جهان عطار، «درد» خود ابزار شناخت است، و جاودانگی درد نشانه جاودانگی حقیقت است (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۸).

مولوی نیز از اغراق برای توصیف گستردگی روح انسان بهره می‌گیرد:

هفت گردون را برآرم من غبار　　چون به جولان آید آن شیر شکار

من کی‌ام؟ دریای بی‌پایان علم　　آدم و حوا، حباب این بحار

(مولوی، ۱۳۷۹، غ. ۱۴۸۴)

در این بیان، انسانِ وصال‌یافته دیگر محدود نیست؛ او دریا شده است و مخلوقات نخستین تنها حباب‌هایی بر سطح اویند. دباغ این حالت را «منِ الهی‌شده» می‌نامد؛ یعنی انسانی که سایهٔ بی‌نهایت در او منعکس شده است.

حافظ با اغراق ازلی عشق را سرچشمهٔ آفرینش می‌بیند:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد　　عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۲)

او لحظهٔ آغاز هستی را با استعارهٔ عاشقانه تصویر می‌کند: نوری از جمال الهی تابید و همهٔ هستی در آتش عشق شعله‌ور شد. این اغراق، در واقع فلسفهٔ شاعر را خلاصه می‌کند؛ عشق نیرو و آتش پنهان تمام آفرینش است.

۴-۲-۷. حس‌آمیزی: زبانی برای درک یکپارچه جهان

در بلاغت، حس‌آمیزی به آمیختن دو حس می‌گویند ـــ مثل «بانگ روشن» یا «عطر گرم». در شعر غیرعرفانی، این شیوه برای تازگی تصویر به کار می‌رود. اما در شعر عارفانه، حس‌آمیزی نشانه تجربه‌ای است که در آن مرز میان حواس برداشته می‌شود. عارف در حال شهود، جهان را با تمام وجود یک‌پارچه می‌بیند: می‌شنود، می‌چشد، می‌بیند، و همهٔ این‌ها یکی می‌شوند. صادقی می‌گوید: «شاعر در حس‌آمیزی عرفانی تلاش می‌کند وحدت ادراک را بازسازی کند» (صادقی، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۷).

این نگرش در جهان‌بینی کلامی اشعری ریشه دارد که با نفی رابطهٔ علّی و معلولی، بستر فکری لازم را برای درهم‌آمیزی حواس فراهم آورد. شفیعی کدکنی معتقد است در تفکر اشعری که پیوند منطقی و ذاتی میان پدیده‌ها و صفاتشان وجود ندارد، هر نوع تصرفی در طبیعت مجاز است. او می‌نویسد: «وقتی رابطهٔ میان آتش و سوختن، یک رابطهٔ عقلی و منطقی نباشد، چه جای این ایراد که چرا «بوی» را «می‌شنوی» و «آواز» را «می‌بینی»؟» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۵۶). بنابراین، حس‌آمیزی در ادبیات عرفانی بازتاب جهانی است که در آن ارادهٔ الهی هر لحظه واقعیت را می‌آفریند. این ابزار به عارف اجازه می‌دهد تجربهٔ شهودی خود از وحدت عالم را، جایی که مرزهای ادراک حسی فرومی‌ریزد، بیان کند. به گفتهٔ شفیعی: «شاعر عارف... جهانی دیگر می‌آفریند که در آن «بوی» را می‌توان «دید» و «نور» را می‌توان «شنید» و این‌ها در حوزه زبان عرفانی، مجاز نیست، بلکه عین حقیقت است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۵۷).

سنایی در وصف فضای ملکوتی چنین می‌سراید:

در آن مجلس که آوازِ تر و خشک — ز هر سو موج می‌زد بوی چون مُشک

(سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۴۵۱)

او «آواز» را با صفت «تر و خشک» توصیف می‌کند، یعنی دو حس متفاوت. سپس از موج زدن «بوی مشک» سخن می‌گوید؛ گویی صدا و بو در هم تنیده‌اند. مجلس او دیگر زمینی نیست، بلکه حالتی است روحانی که رنگ، بو و نغمه یکی می‌شوند. **عطار** نیز چنین فضایی می‌آفریند:

زهی بوی جان‌سوز، کز کوی یار — به جان می‌رسد هر نفس صد هزار

(عطار، ۱۳۸۴، غ. ۳۰۲)

در ظاهر سخن از «بو»ست، اما این بو «جان‌سوز» است، یعنی حس بویایی با سوز درونی و حرارت روح ترکیب شده. پورنامداریان می‌گوید: عطار با چنین زبان‌هایی می‌خواهد نشان دهد عشق، تجربه‌ای است که تمام حواس را در خود غرق می‌کند و هیچ مرزی میان درون و بیرون نمی‌گذارد (پورنامداریان، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۶). در تصویری برجسته از **مولوی**، این حس‌آمیزی به اوج می‌رسد:

بوی آن دلبر چو پرّان می‌شود — آن زبان‌ها جمله حیران می‌شود

جمله حس‌های انسان سوی آن — می‌کشاند بوی خوش، هان ای فلان

چشم بیند بوی را در عین کش — گوش نوشد لحن بوی خوش‌تراش

(مولوی، ۱۳۷۸، ج. ۴، ب. ۱۵۸۹–۱۵۹۱)

در این ابیات، بوی معشوق قابلیتی دارد که تمام حواس را جذب می‌کند؛ چشم، بو را «می‌بیند» و گوش، صدایش را «می‌نوشد». همه مرزهای معمول درک فرو می‌ریزند؛ مثل لحظه‌ای که سالک در حضور حق قرار می‌گیرد و همه چیز در یک شهود یگانه جمع می‌شود. **حافظ** با زبانی ایجازگونه همین تجربه را دریافتی دلانه می‌سازد:

دوش در حلقهٔ ما قصه گیسوی تو بود — تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

دل که از نافهٔ جان بوی وفا می‌شنید — باز مشتاقِ کمانخانه ابروی تو بود

(حافظ، ۱۳۷۷، غ. ۳۵)

در مصرع دوم، دل «بوی وفا» را «می‌شنود». در این ترکیب، حس بویایی در قلمرو شنیدن و فهم معنوی قرار می‌گیرد. دل در شعر حافظ حسی دارد که همهٔ حواس دیگر را در خود جمع کرده است. او با این تصویر می‌گوید ادراک عارف درونی است و حواس بیرونی در برابر آن رنگ می‌بازد.

۵. نتیجه

پژوهشگر در این پژوهش به درک عمیق‌تری از یک دگرگونی بزرگ رسید: آرایه‌های ادبی در شعر عرفانی، دیگر ابزاری برای آراستن کلام نیستند، بلکه به زبانی برای بیان تجربه‌های ناگفتنی روح انسان تبدیل شده‌اند. این تحول، یک انتخاب هنری نبود، بلکه ضرورتی بود که از دل یک بحران سرچشمه می‌گرفت: بحران زبان در برابر تجربه‌ای که در کلمات نمی‌گنجد. عارف، وقتی با حقیقتی بیکران و وحدتی فراگیر روبه‌رو می‌شود، زبان روزمره را برای بیان آن ناتوان می‌بیند. کلمات برای دنیای جدایی‌ها ساخته شده‌اند، اما تجربهٔ او، تجربه یگانگی است. پس ناچار است زبان را بشکند و از نو بسازد. اینجاست که آرایه‌ها، معنایی تازه می‌یابند:

استعاره، دیگر برای نشان دادن شباهت به کار نمی‌رود، بلکه به مفاهیمی چون «عشق» و «عقل» جان می‌بخشد و آن‌ها را به موجوداتی زنده تبدیل می‌کند تا خواننده بتواند آن حقیقت درونی را حس کند.

تناقض، از یک بازی ذهنی فراتر می‌رود و به آینه منطق فراعقلی عرفان تبدیل می‌شود. وقتی شاعر از «فقر پادشاهانه» یا «جمع کفر و دین» می‌گوید، در واقع از جهانی سخن می‌گوید که در آن، تضادها به وحدت رسیده‌اند.

جناس و تکرار، از بازی‌های موسیقایی و ابزارهای تأکید لفظی فراتر رفتند و به بازتابی شاعرانه از رابطهٔ «وحدت و کثرت» بدل شدند.

تشخیص، نیز دگردیسی عمیقی را تجربه کرد و از یک جان‌بخشی خیالی به اشیا، به بیانیه‌ای فلسفی در باب «وحدت وجود» ارتقا یافت.

حسن تعلیل، از آفریدن علت‌های شاعرانه و غیرواقعی برای پدیده‌ها، به ابزاری برای تبیین «نظام احسن» و منطق عشق‌محور حاکم بر جهان تبدیل شد.

اغراق، دیگر دروغی شاعرانه نیست، بلکه تلاشی صادقانه برای اشاره به عظمتی بی‌نهایت است. در برابر امر بیکران، هر بیانی جز اغراق، کوچک و ناکافی به نظر می‌رسد.

حس‌آمیزی نیز از یک شگرد ادبی به بازتابی از «ادراک یکپارچه هستی» بدل می‌گردد؛ جایی که عارف با تمام وجودش می‌شنود، می‌بیند و حس می‌کند و مرزی میان حواسش باقی نمی‌ماند.

در نهایت، این پژوهش نشان داد که شاعر عارف، آرایه‌ها را نه برای تزیین، بلکه برای تبیین به کار می‌گیرد. او با این ابزارها، جهانی درونی را برای ما بازسازی می‌کند و به ما اجازه می‌دهد تا لحظه‌ای، هرچند کوتاه، از پنجرهٔ شعر او به حقیقتی نگاه کنیم که در ورای کلمات نهفته است.

منابع

قرآن کریم

آشوری، داریوش (۱۳۹۰). *شعر و اندیشه*. نشر مرکز.

ایزوتسو، توشی‌هیکو (۱۳۸۵). *صوفیسم و تائوئیسم* (محمدجواد گوهری، مترجم). روزنه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *گمشده لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵). *دیدار با سیمرغ: شعر و عرفان عطار نیشابوری*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرار البلاغه* (جلیل تجلیل، مترجم). انتشارات دانشگاه تهران.

جلیلی ایرانی، رباب، پورالخاص، شکرالله، محرمی، رامین، و ظهیری ناو، بیژن (۱۴۰۲). نقد و تحلیل زیبایی‌های بلاغی در زبان عرفانی معارف بهاءولد. *مطالعات زبان و ادبیات فارسی*، ۶(۱۳)، ۱۵–۳۶.
https://www.magiran.com/paper/2619048

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). *دیوان حافظ* (محمد قزوینی و قاسم غنی، مصححان). زوار.

خاتمی، سیدهاشم (۱۳۸۹). تصویرآفرینی عارفانه در غزلیات فیض کاشانی. *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، ۲(۱)، ۳۷–۷۴.
https://doi.org/10.22099/jba.2012.327

رضایی، پروین (۱۴۰۰). مطالعهٔ برجسته‌ترین شگردهای بلاغی و بدیعی غزل عطار؛ بلاغت در خدمت انتقال مفاهیم عرفانی. *فنون ادبی*، ۱۳(۱)، ۴۳–۵۸. https://doi.org/10.22108/liar.2021.127391.1978

روزبهان بقلی شیرازی (۱۳۸۱). *شرح شطحیات* (هانری کربن، مصحح). طهوری.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹الف). *ارزش میراث صوفیه*. امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹ب). *پله پله تا ملاقات خدا*. علمی.

زمانی، کریم (۱۳۷۸). *شرح جامع مثنوی معنوی* (ج. ۱). اطلاعات.

سروی، ناصرالدین (۱۳۹۲). *گزیدهٔ شرح شطحیات روزبهان*. علمی و فرهنگی.

سکاکی، یوسف بن ابی بکر. (۱۹۸۷م). *مفتاح العلوم*. دار الکتب العلمیة.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۷). *حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه* (مدرس رضوی، مصحح). دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*. آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. فردوس.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲). *از نشانه تا معنا: نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر*. علم.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۴). *دیوان عطار* (به اهتمام تقی تفضلی). علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۶). *تذکرة الاولیاء* (محمد استعلامی، مصحح). زوار.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر* (محمدرضا شفیعی کدکنی، مصحح). سخن.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. سخن.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. سخن.

فولادی، علیرضا، و شاه علی رامشه، عباس (۱۳۹۵). بررسی رابطهٔ حالات و مقامات عرفانی با شگردهای بلاغی. *ادب فارسی*، ۶(۲)، ۱۱۳–۱۳۱. https://doi.org/10.22059/jpl.2017.61918

کریمی، مجتبی، زارع، غلامعلی، مهدیان، مسعود، و مهدوی، ملیحه (۱۴۰۱). بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ با تاکید بر مکتب کلاسیک. *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، ۶(۲۰)، ۱۲۵–۱۵۰.
https://doi.org/10.22080/rjls.2022.24404.1356

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). *مثنوی معنوی* (تصحیح و شرح کریم زمانی). اطلاعات.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۹). *کلیات شمس تبریزی* (بر اساس نسخهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر). هرمس.

نویا، پل (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی* (اسماعیل سعادت، مترجم). مرکز نشر دانشگاهی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. نشر هما.

References

Ashouri, D. (2011). *Poetry and thought*. Nashr-e Markaz. [In Persian]

Attar Nishaburi, F. (2005). *The Divan of Attar* (T. Tafazoli, Ed.). Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Attar Nishaburi, F. (2007). *Tazkirat al-Awliya [Biographies of the Saints]* (M. Este'lami, Ed.). Zavar. [In Persian]

Attar Nishaburi, F. (2009). *Mantiq al-Tair [The Conference of the Birds]* (M. R. Shafiei Kadkani, Ed.). Sokhan. [In Persian]

Fotouhi, M. (2006). *The Rhetoric of Image*. Sokhan. [In Persian]

Fotouhi, M. (2012). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Sokhan. [In Persian]

Fouladi, A., & Shah Ali Ramsheh, A. (2016). Investigating the relationship between mystical states and rhetorical techniques. *Persian Literature, 6*(2), 113–131. https://doi.org/10.22059/jpl.2017.61918 [In Persian]

Hafez, Sh. M. (1998). *The Divan of Hafez* (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.). Zavar. [In Persian]

Homaei, J. (1995). *Techniques of Rhetoric and Literary Crafts*. Nashr-e Homa. [In Persian]

Izutsu, T. (2006). *Sufism and Taoism* (M. J. Gohari, Trans.). Rowzaneh. [In Persian]

Jalili Irani, R., Pouralkhas, Sh., Moharrami, R., & Zahiri Nav, B. (2023). Criticism and analysis of rhetorical beauties in the mystical language of Ma'arif Baha Walad. *Studies in Persian Language and Literature, 6*(13), 15–36. https://www.magiran.com/paper/2619048 [In Persian]

Jurjani, A. Qr. (1995). *Asrar al-Balaghah [The Secrets of Rhetoric]* (J. Tajlil, Trans.). University of Tehran Press. [In Persian]

Karimi, M., Zare, Gh., Mahdian, M., & Mahdavi, M. (2022). Investigating the factors of linguistic, rhetorical, and semantic ambiguity in Hafez's poetry with emphasis on the classic school. *Research in Persian Language and Literature, 6*(20), 125–150. https://doi.org/10.22080/rjls.2022.24404.1356 [In Persian]

Khatami, S. H. (2010). Mystical image creation in the ghazals of Feyz Kashani. *New Literary Studies, 2*(1), 37–74. https://doi.org/10.22099/jba.2012.327 [In Persian]

Molavi, J. M. [Rumi]. (1999). *Masnavi Ma'navi* (by K. Zamani). Ettela'at. [In Persian]

Molavi, J. M. [Rumi]. (2000). *Kulliyat-e Shams Tabrizi* (by B. Forouzanfar). Hermes. [In Persian]

Nwyia, P. (1994). *Exégèse Coranique et Langage Mystique [Quranic Exegesis and Mystical Language]* (E. Sa'adat, Trans.). Iran University Press. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2001). *Symbol and symbolic stories in persian literature*. Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2002). *Lost at the Sea's Edge: A Reflection on Meaning and Form in Hafez's Poetry*. Sokhan. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2006). *Meeting the Simurgh: Poetry and Mysticism of Attar Nishaburi*. Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Rezaei, P. (2021). Study of the most prominent rhetorical and innovative techniques of Attar's ghazal: Rhetoric in the service of conveying mystical concepts. *Literary Arts, 13*(1), 43–58. https://doi.org/10.22108/liar.2021.127391.1978 [In Persian]

Ruzbihan Baqli Shirazi. (2002). *Sharh-e Shathiyat [Commentary on Ecstatic Sayings]*. (H. Corbin, Ed.). Tahuri. [In Persian]

Sadeghi, L. (2013). *From sign to meaning: Semiotics and criticism of contemporary fiction*. Elm. [In Persian]

Sakkaki, Y. B. (1987). *Miftah al-Ulum [The Key to Sciences]*. Dar al-Kutub al-Ilmiyah. [In Arabic]

Sanai, M. M. A. (2008). *Hadiqat al-Haqiqah wa Shari'at al-Tariqah* (Modarres Razavi, Ed.). University of Tehran Press. [In Persian]

Sarvi, N. (2013). *Selected Commentary on Ruzbihan's Shathiyat*. Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1991). *Imagery in Persian Poetry*. Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (2004). *A new look at Badi'*. Ferdows. [In Persian]

The Holy Quran.

Zamani, K. (1999). *Comprehensive Commentary on Masnavi Ma'navi* (Vol. 1). Ettela'at. [In Persian]

Zarrinkub, A. H. (2010a). *The Value of the Sufi Heritage*. Amirkabir. [In Persian]

Zarrinkub, A. H. (2010b). *Step by Step to Meeting God*. Elmi. [In Persian]