پژوهشنامه ادبیات کردی
پاییز و زمستان ۱۴۰۱
سال ۸، شماره ۲، پیاپی ۱۴

Journal of Kurdish Literature
Autumn and Winter 2022-2023
Vol. VIII, No. 2, Series 14

تحلیل زبان عرفانی در دیوان محوی

طاهر لاوژه[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۰۱ فروردین ۱۴۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۵ دی ۱۴۰۱؛ صص. ٦٥-٨٠
DOI: https://doi.org/10.34785/J09.2022.005

چکیده

شعر عرفانی از طریق زبانی ویژه و ساختاری استوار در صورت و معنا پدید می‌آید و دقت در آن، میزان موفقیت شاعر را در دسترسیِ خلاقانه به ساحت آن تعیین می‌کند. محوی شاعر بلند آوازهٔ کُرد در سروده‌های خویش از مضامینِ عرفانی بهره می‌برد، تا صور خیال شاعرانهٔ خود را بیافریند و یافته‌های معنوی خویش را به گونه‌ای هنری ارائه دهد. هدف اصلی پژوهش حاضر، تحلیلِ اشعار محوی از منظر خلق مفاهیم عرفانی، توسع مفاهیم صوفیانه برای مضمون‌آفرینی از طریق زبان عرفانی و میزان خلاقیت شاعر در ورود به عرصهٔ زیبایی‌شناسیِ شعر صوفیانه است. پژوهش حاضر به روش تحلیلی و با توجه به برخی مبانیِ نقد و نظریه به ارزیابیِ فرم و محتوای تعدادی از برجسته‌ترین تصاویر شعری در اشعار عرفانیِ محوی پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد شاعر در بیان معانی و مفاهیمِ اشعار خویش با تأکید بر نمادپردازی، درک کاملی از مضامین عارفانه و قلمرو شعر صوفیانه دارد و با استفاده از آموزه‌های خویش، تصویرهای بدیعی در اشعار عرفانی خود آفریده است؛ اما به سبب ناتوانی در کاربرد قابلیت‌های زبانِ عرفان و عدم ورود به این عرصه قادر به خلقِ نمادهای ویژهٔ خویش نیست و رمزوارگیِ کلماتِ او اغلب در حوزهٔ استعاره می‌ماند؛ اما در عرصهٔ شکل و فرم، نوآوری‌ها و خلاقیت‌هایی در غزلیات کُردی دارد که قابل توجه می‌نماید. در این پژوهش رابطهٔ زبان و اندیشهٔ وی در این زمینه بررسی می‌شود. در کلیتِ دیوان محوی، وجوه زبانی و معنویِ دریافت‌های عارفانهٔ وی کمتر به فضای بی‌کرانِ نمادآفرینی برای خلقِ تجارب عرفانی می‌پیوندد.

واژگان کلیدی: شعر عرفانی؛ دیوان محوی؛ زبان عرفانی؛ استعاره و نماد؛ صورت و معنی.

کورتە

شیعرە عیرفانیەکان لە ڕێگەی زمانێکی تایبەت و پێکهاتەیەکی جێگیر لە فۆرم و مانادا سەرهەڵدەدەن و وردبینی لەوەدا ڕادەی سەرکەوتنی شاعیران لە دەستڕاگەیشتنێکی داهێنەرانە بە بواڕەکەی دیاری دەکات. مەحوی، شاعیری بەناوبانگی کورد، لە شیعرەکانیدا تەوەری عیرفانی بەکاردەهێنێت بۆ دروستکردنی خەیاڵی شیعریی خۆی و بۆ خستنەڕووی دۆزینەوە ڕۆحییەکانی بە شێوەیەکی هونەری. ئامانجی سەرەکی ئەم لێکۆڵینەوەیە شیکردنەوەی شیعرە سڕاوەکانە لە ڕوانگەی دروستکردنی چەمکی عیرفانییەوە، پەرەپێدانی چەمکە سۆفیەکان بۆ ئافراندنی بابەتیی لە ڕێگەی زمانی عیرفانییەوە، هەروەها ڕادەی داهێنەری شاعیر لە چوونە ناو بواری جوانیناسیی شیعریی سۆفییەوە. لەم بابەتەدا فۆرم و ناوەڕۆکی هەندێک لە دیارترین وێنە شیعرییەکانی ناو شیعرە عیرفانییەکان بە شێوەیەکی شیکاری و بەپێی هەندێک بنەمای ڕەخنە و تیۆری هەڵدەسەنگێنێت. دەرەنجامەکان دەریدەخەن کە شاعیر تێگەیشتنێکی دروستی لە تەوەری عیرفانیی و زانینی کایەی شیعری سۆفی هەیە لە دەربڕینی مانا و چەمکەکانی شیعرەکانی و جەختکردنەوە لەسەر سیمبۆلیزم و بە بەکارهێنانی فێرکارییەکانی، لە شیعرە عیرفانییەکانیدا وێنەی تاڕادەیەک ڕەسەن دروست دەکات، بەڵام بە هۆی نەتوانینی بەکارهێنانی تواناکانی زمانی عیرفان و نەچوونە ناو ئەم بواڕەوە، توانای دروستکردنی هێماکانی خۆی نییە و زۆرجار نهێنییی قسەکانی لە کایەی مەتافۆردایە و هەرچەندە لە شیعرە کوردییەکانیدا چەند مانایەکی نوێ دەبینینەوە بەڵام لە کۆی دیوانەکەیدا لایەنە زمانەوانی و مەعنەوییەکانی تێگەیشتنە عیرفانییەکانی کەمتر پەیوەستن بە فەزای بێکۆتایی سیمبۆلیزمەوە بۆ خوڵقاندنی ئەزموونە عیرفانییەکان.

وشەگەلی سەرەکی: شێعری عیرفانی، دیوان مەحوی، زمانی عیرفانی، خواستن و هێما، فۆرم و ناوەڕۆک.

۱- مقدمه

هم عارفان شاعر و هم شاعران عرفان‌گرا از طریق استعمال واژه‌ها، اصطلاحات عرفانی و زبانی ویژه، اشعار خود را در محدودهٔ سبکی خاص می‌سرایند و آن را در بستر کلامیِ مخصوص خویش می‌گسترند و در جهت انطباق ذهن و زبان خود با مصادیق شعرِ عرفانی، تلاش می‌کنند تا تصاویر ذهنی را در قالب نمادهای عرفانی در نظامی منسجم و هماهنگ با تمام اجزای اثر ترتیب دهند. شعر عرفانی در زبان و ادبیات کُردی نمونه‌های بسیاری دارد و در زمینهٔ استعمال زبان

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. t.lavzheh@pnu.ac.ir

عرفان و سرودن اشعار عرفانی، یکی از شاعرانِ این حوزه ملا *محمد بالخی* متخلص به «*محوی*» (۱۸۳۷ ـــ ۱۹۰۹ م.) است. بخش قابل توجهی از دیوان محوی را اشعار کُردی و فارسی در بر می‌گیرد که بیشتر در قالب غزل سروده شده‌اند و در سطح و سبکِ خود، فصاحت و شیوایی کلام را می‌توان در آن دید.

مطالعهٔ دیوان محوی نشان می‌دهد وی از معانی و مضامین رایج صوفیانه در قالب مفاهیم ویژهٔ عرفانی بهره برده است و استفادهٔ شاعر از اصطلاحات و اشاراتِ صوفیه در مواضعی از سخن، بر این ویژگی دلالت می‌کند و سخن وی در بخشی از اشعار، گرایش به اندیشه‌های صوفیانهٔ او را آشکار می‌سازد. هرچند جلوه‌های زبان و اندیشهٔ عرفانی گاه در اشعارش قابل ملاحظه است؛ اما آشنایی با درک مبانیِ صوفیانه و نحوهٔ اندیشه و نوعِ بیان افکار عرفانیِ وی را باید از طریق تحلیل جزءبه‌جزءِ ویژگی‌های زبان عرفان با مضامین عرفانیِ اشعار او جستجو کرد. در این میان، ابتکار و مهارت شاعر در کاربرد موفق واژه‌ها، اصطلاحات، استعاره‌ها و نمادها به منظور تجلیِ افکار عرفانی، زبان و اندیشهٔ او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بر مبنای آنچه گفته‌اند که: «اوج و حضیضِ عرفان، اوج و حضیض زبانِ عارف است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٤: ۳۷)، استعمال رمز و رازهای زبانِ شناخته شدهٔ عرفانی و یا تلاش برای ایجاد افق‌های جدید برای گشودن ابوابی تازه در ورود به چشم‌انداز عرصه‌های عرفانی، میزان تسلط شاعر را به مبانی این نوع کلام نشان می‌دهد.

محوی تلاش می‌کند تا با خلقِ مضامین عرفانی و یا متأثر از شاهکارهای ادب عرفانی، به ویژه *مثنوی مولانا*[1]، بر مبنای سمبل‌های سنتی و یا شخصیِ (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۱۸ ـــ ۲۱۹) زبان عرفان، مفاهیم عارفانهٔ خود را در قالب واژگان، عبارت و یا یک غزل بیافریند و از طریق اعمال فنونِ سخن‌پردازی و اطلاع از مبانیِ زیبایی‌شناسیِ سخن عرفانی، وجوه زبانی و بلاغی آن را تا حد امکان ارتقا دهد، همچنین تلاش می‌کند تا اثرِ ادبیِ خلاقانه‌ای در ساخت و صورت پدید آورد؛ اما به دلایلی که در ادامه بیان خواهد شد، مضامین عرفانی وی اغلب برگرفته از مفاهیم عرفانیِ کلاسیک‌اند و در عرصهٔ تجارب صوفیانهٔ منبعث از زبان عرفانیِ وی نیستند. بررسیِ دقیق این موضوع کمک می‌کند به روشی علمی دربارهٔ میزان نوآوری و یا تقلید وی در عرصهٔ تجربه‌های شعر عرفانی از طریق زبان عرفانی داوری کرد.

۱-۱- طرح مسئله

دیوان *محوی* یکی از آثار برجستهٔ ادبی است و در شرحی که بر آن نگاشته‌اند، او را «عارف نامدارِ کُرد» (ر.ک؛ محوی، ۱۳۸۱) لقب داده‌اند. اهل تحقیق مضامین دیوان وی را مشتمل بر موضوعات متعددی نظیر مباحث اخلاقی، اجتماعی، دینی و عرفانی می‌دانند. اشعار *محوی* مفاهیم اندیشگی و فرهنگیِ وی را با ساختاری عرفانی نشان می‌دهد. *محوی* علاقهٔ خاصی به شخصیت‌های عرفانی و تکرار تجربیات مبتنی بر افکار و اندیشه‌های آنان دارد و می‌کوشد تا کلام خود را در حوزهٔ مضامین عرفانی تثبیت نماید، **این امر** بر کوشش وی در آفرینش شعر صوفیانه دلالت می‌کند. در این معنی، مضامین شعر عرفانیِ محوی را به زبان عادی و در حوزهٔ تداول می‌توان دید که چنین کیفیتی به‌خصوص در اشعار فارسی وی با محدودهٔ تجربهٔ عرفانی (ر.ک؛ فولادی، ۱۳۸۹: ۷٤) فاصله دارد؛ اما به جهت استنباطِ درست ویژگی‌های شعر صوفیانه در دیوان *محوی* و تعیین چند و چون ورود آن به عرصهٔ زبان

عرفانی، باید به واژه‌ها و اصطلاحاتی که در شکل استعاره و یا نماد به کار رفته است دقت کرد، چرا که استفاده از این ابزارهای بیانی سبب پیدایش تعابیر خاصی در زبان می‌شود و ماهیتِ اثر را هم در صورت و هم در درون‌مایهٔ آن به نیکی نشان می‌دهد و به استنادِ دیدگاه محققان، نمادشناسی از این جهت در بررسی اثر ادبی نتایج قابل توجهی به دست می‌دهد (ر.ک؛ آقاحسینی و خسروی، ۱۳۸۸: ۸) که مهم‌تر از همه، میزان آگاهیِ مخاطب از قوهٔ ابتکارها و یا تقلیدهای آفرینندهٔ اثر در جریان خلقِ اثر ادبی است. *محوی* اندیشه‌های عرفانی خویش را از طریق مطالعه در متون کلاسیک صوفیه، به‌ویژه از زبان و ادبیات فارسی اخذ می‌کند و آموزه‌های رایجِ عارفانهٔ وی در ارتباطی نزدیک با مفاهیم اخلاقی و شرعیِ دارد و در کل زبان و سبک ادبیِ اشعار وی را آینگی می‌کند؛ اما در عرصهٔ شکل و فرم، نوآوری‌ها و خلاقیت‌هایی در غزلیات کُردی دارد که قابل توجه می‌نماید. در این پژوهش ما رابطهٔ زبان و فکر *محوی* را در این زمینه بر می‌رسیم.

باید پرسید که آفرینش زبان ویژهٔ عرفانی و خلق معانیِ صوفیانه در *دیوان محوی* تا چه اندازه از نظر معیار سخنِ عرفانی و آفرینش اثر ادبی تازه است؟ زبان عرفانی تا چه میزان بر قوهٔ ابتکار و خلاقیتِ *محوی* در عرصهٔ استعاره‌سازی و نمادآفرینیِ شعر عرفانی و وجوه زیبایی‌شناسیِ آن دلالت می‌کند و تا چه اندازه مبتنی بر عادات زبانی و یا سنت‌های معمولِ شعر صوفیانه است؟ بنابراین، توجه به اشعار *محوی* از نگاه نوآوری در مضامین عرفانی، شگردهای ابتکاری وی در بازسازیِ معانیِ عرفانی به زبان هنری و تبیینِ برخورداریِ سروده‌های کُردی و فارسیِ وی از خصایص زبان عرفان، هدف پژوهش حاضر است. بررسی دقیقِ این ویژگی‌ها ضرورت انجام تحقیق را آشکار می‌سازد. واکاویِ مباحث مذکور با روش تحلیلی و با استفاده از برخی مبانی نقد و نظریه مورد توجه خواهد بود.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در حوزهٔ «زبان عرفان» (ر.ک؛ فولادی، ۱۳۸۹) و (ر.ک؛ نویا، ۱۳۷۳) و «نماد» به عنوان مبحثی بلاغی (ر.ک؛ قبادی و خسروی‌شکیب، ۱۳۸۹) و (ر.ک؛ یوسفی و رسولیان آرانی، ۱۳۹۲) انجام شده است و نیازی به یادآوری مآخذ دیگر نیست. دربارهٔ شخصیت و شیوهٔ شاعری و تبیین اندیشه‌های عرفانیِ *محوی* مطالعات ارزنده‌ای در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام داده‌اند. از آنجا که وی را پیرو طریقت عرفانی دانسته‌اند، در همین معنی برخی نوشته‌های تحقیقی به بررسی این موضوع اختصاص دارد. در پایان‌نامهٔ «بررسی اندیشه‌های عرفانی محوی و جنبه‌های تأثیرپذیری آن از عطار نیشابوری» (محمدی تلوار، ۱۳۹۱) نویسنده از وجوه اشتراک مضامین عرفانیِ دو شاعر سخن می‌گوید و گذرِ *محوی* از تصوف عابدانه به عرفان عاشقانه را متأثر از مفاهیم داستان شیخ صنعان می‌داند. در مقالهٔ «رویکرد عارفان مکتب عرفانی زاگرس به عشق انسانی» (جباری و اسدی، ۱۳۹۸) بر مبنای بررسی افکار و اندیشه‌های سه شاعر و از جمله *محوی* معتقدند که شاعران عارف، عشق انسانی را در تضاد با عشق آسمانی نمی‌بینند. این پژوهش‌ها و برخی نوشته‌های دیگر در قالب مقاله و پایان‌نامه بیشتر در زمینهٔ افکار و اندیشه‌های عرفانیِ *دیوان محوی* نگارش یافته است و از لحاظ مطالعهٔ زبان عرفان با درون‌مایه‌های عرفانی در حیطهٔ هنرِ شاعری محوی با موضوع تحقیق حاضر ارتباط ندارند؛ بنابراین، در این پژوهش تحلیلِ برخی از مهم‌ترین مضامین عرفانی در اشعار *دیوان محوی* برای پیوستن به منظومهٔ فکری و معنوی شاعر در عرصهٔ زبان عرفانی و نمادگراییِ وی برجستگی می‌یابد و از همین منظر مطالعهٔ خصایص زبانی، سبک ادبی و زیبایی‌شناسیِ شعر عرفانی او مورد توجه خواهد بود.

۲- نماد در زبانِ عرفان

زبان عرفان بر خصلتِ ادبی‌بودن، فخامت و استواری و بیانِ مفاهیمی در قالب رمز و اشارت، استعاره و نماد تکیه دارد و مهم‌ترین مشخصهٔ آن تفسیر جنبه‌های لفظی و معنوی کلام عرفانی از این منظر است. با زبان عرفانی نه تنها واژه‌ها و اصطلاحات تازه‌ای می‌توان پدید آورد؛ بلکه تمثیلات و نمادهای جدیدی را می‌توان وارد فضای عمومیِ اثر کرد و از این طریق می‌توان بر گسترهٔ قلمرو آن افزود. عارف از طریق جنبهٔ استعاریِ زبانِ عرفانی یعنی، تمثیلات، استعارات و رمزهایی که در تجربهٔ عرفانی زاده می‌شود، چیزی درباره این تجربه می‌گوید که با یاری‌گرفتن از اصطلاحاتِ زبان عادی نمی‌توان آن‌ها را بیان کرد؛ به‌خصوص در مورد استعاره که با تعلیق معنا روبرو هستیم (ر.ک؛ پارسا، ۱٤۰۱: ۱۷۲)، این مسئله اهمیت می‌یابد و در نماد قوت می‌گیرد. عبارات و استنباطاتِ فکری محوی اغلب در حیطهٔ عشقی عفیف و از نوعِ شناخته‌شده در ادبیات عرفانی است و قراین بر این معنی تأکید دارد. البته این عقیده بدان معنی نیست که در اشعار وی فرم و معنای تازه‌ای نیابیم؛ برای مثال وقتی از عشق سخن می‌گوید کلامش تا حدودی استوار است و نشانه‌های تازگی زبان در آن نمود دارد؛ برای مثال در بیت زیر به دلیل بلاغی، مفهوم بیت ظرافت می‌یابد:

دڵ بۆیە خۆشی دێ لە نەخۆشی بە پڕ بە دڵ　　بیمارە چاوی یار و خۆشی دێ لە دەرد و دا
(محوی، ۱۳۸۱: ٦)

در این بیت هم به طریق استعاره و حسن تعلیل، معشوق را یوسف(ع) می‌داند که لازم است در «چاه دلِ» عاشق گرفتار می‌شود:

در آ در دل تنگ «*محوی*» دمی　　چو تو یوسفی باید افتی به چاه!
(محوی، ۱۳۸۱: ۵۲۵)

بنابراین، برای تفهیم منظومهٔ فکری و زبانی *محوی* معیارهای کلامیِ او را در نظر می‌آوریم و برای این منظور چاره‌ای جز بررسی دقیقِ میزانِ هماهنگی میان صورت و محتوای کلام وی نیست و در این معنی مضامین عرفانی و ارتباط آن با زبان عرفانی او اهمیت دارد. آنچه از مضامین عرفانی در اشعار کُردی و فارسیِ *محوی* درمی‌یابیم اغلب در سطح ترکیب‌سازی از طریق اضافه‌های تشبیهی و یا استعاری نمود دارد و گاهی نیز واژه به تنهایی در بر دارندهٔ مفهومی نمادین است و در پاره‌ای از موارد از مجموع یک بیت و حتی دو یا چند بیت نیز چنین برداشتی حاصل می‌شود، پس باید نمادهای *دیوان محوی* را بشناسیم تا به زبان عرفان وی راه یابیم؛ زیرا نماد در سطح مفردات قابلیتی بلاغی و بهترین کوشش برای بیان مطالبی انتزاعی و تجریدی است (شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۱۸). همچنین نماد آنگاه ارزشی ادبی و محتوایی دارد که طیف معنایی گسترده‌ای به مخاطب القا کند (یوسفی و رسولیان آرانی، ۱۳۹۲: ۱٦۱). گاهی توجه به برخی از شگردهای ادبی نظیر تشبیه، استعاره، کنایه و... به طور کاملاً آگاهانه صورت می‌گیرد و از این روی نقش نماد را به دلیل آنکه بر یک معنای خاص دلالت ندارد، در تحلیل کارکردِ بلاغی و لندیشگانیِ آثار ادبی برجسته می‌دانند (ر.ک؛ لاوژه، ۱٤۰۰: ۲۱۸) و آن را معیاری برای سنجشِ ادبیتِ این نوع متون می‌شناسند. این معنی می‌تواند ویژگی‌های صوفیانهٔ *دیوان محوی* را در سطح صورت و معنا نشان می‌دهد.

۳- بحث و بررسی

اشعار *محوی* از لحاظ نمادپردازی در حوزهٔ معنایی بر اساس سنت‌های ادبیِ عرفانی در قالب واژه‌های آشنا در متون صوفیه قابلیت تفسیری دارد. شاعر از اصطلاحات عرفانی گذشته استفاده می‌کند و البته در مواردی آن‌ها را ـ به‌ویژه در غزلیات کُردی ـــ خلاقانه به کار می‌برد. در هر صورت، در بیان مضمون به بیان تجارب عرفانیِ خویش کمتر تکیه دارد؛ برای مثال همچون سنت عرفانی، «شبنم عقل» را در برابر «خورشید عشق» محو می‌بیند و «گوشهٔ عزلت» را «عشرتکده» می‌داند:

لەهەر جێیەک هەڵێ خورشیدی عیشقی گوڵڕوخان مەحوی ئەگەر عەقڵی ببێ، لەو جێگە ئاونگی عەقڵ چبکا؟

(محوی، ۱۳۸۱: ۱۶)

و:

خوێنی جەرگ و کونجی عوزلەت بەسمە بەش بەر منەت بوونی مەی و مەیخانە بۆچ!

محوی! میِ وحدت جز از آنجا نتوان یافت عشرتکدهٔ خویش نما گوشهٔ عزلت

(محوی، ۱۳۸۱: ۹۶ و ٤٨٦)

گاهی مضمون‌پردازی او قابل توجه است، چنانکه در شاهد مذکور و در بیت دوم می‌بینیم که بر خلاف انتظار، عزلت را به گوشهٔ میخانه ترجیح می‌نهد! همین موضوع اغلب تأثیر محتوای عرفانی اثر بر مخاطبِ این نوع شعر را متحول می‌کند؛ زیرا می‌توان معنی را از حدود برداشت‌های متعارفِ فکری، اعتقادی و اجتماعی دور کرد و زبان شاعر را در قالب کلمات و نحو زبان و در ارتباط با موازین بلاغی و ساختار شعرِ عرفانیِ وی احساس کرد. در هر صورت، پاره‌ای وجوه جمال‌شناسی کلام وی در بیانِ مضامین عرفانی و در حوزهٔ تقابل معانی و در راستای تصویرآفرینی‌های بدیع برجستگی دارد:

جەمالی رابیتەی وا دڵبەرە، بەختی خەوالّووشم بە ئوممێدی تەماشایەک هەمیشە چاوی بێدارە

بە دەرسی من نەشا (وَالشَّمْس)ی پاری تەلعەتت ئەمسالّ ئیجازەم دە موتالّا کردنی (وَاللَّیْل)ی خەتت و خالّ

(محوی، 1381: 467 و 201)

برجستگیِ معنا در تقابلِ برخی واژه‌ها نظیر: «خواب و بیداری» و یا «شمسِ طلعت و لیلِ خط» سبب مضمون‌سازی در بیت مذکور و ابیات دیگری نظیر همین بیت است. اشارات متعددی در ضمن ابیات به مسائل و حقایق اجتماعی و فرهنگی در عصر *محوی* بر ویژگی‌های سبکی شاعر دلالت می‌کند و در این موقعیت‌هاست که وی استفاده از نمادهای مرسوم را در خدمت تصویرسازی به کار می‌برد و این کیفیت آن را به سمت استعاره‌های نمادگونه ـــ همچون می و پروانه و دل و ذقن ـ در نوعی بیانِ هنری و به ویژه در ارتباط با «زردشت» در بیت زیر هدایت می‌کند؛ اما برخی تصویرهای آشنای حاصل از عبارت، همچون گشتنِ (پروانهٔ خلق) به دورِ (آتش می) مانع از ورود به عرصهٔ نماد می‌شود:

دگر یعقوب از غم زاده باشد شکوه‌اش کز چاه برآمد یوسف از وی دل در آن چاه ذقن گم شد

(محوی، ۱۳۸۱: ٤٩٦)

تلفیق چشمگیرِ مضامینِ اخلاقی و شعائرِ دینی (به خصوص قصیدهٔ عقد العقائد (= النوریه)) و اشتیاق شاعر به ورود در حوزهٔ مفاهیم تصوف، گرایش وی به مضامین عرفانی را نشان می‌دهد. می‌دانیم بعد از عصر *جامی*، استفاده از اصطلاحات عرفانیِ گذشتگان و ذکر دوبارهٔ آن‌ها در قالب تعبیرهای تشبیهی در میان شاعران رواج می‌یابد (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۳۳)؛ همین ویژگی از جمله شگردهای *محوی* در سروده‌های خود است. او نیز در به کارگیریِ مصطلحاتِ عرفان اصرار دارد و پاره‌ای از رمزهای خود را در ترکیب‌هایی تشبیهی همانند: قمریِ گلشن، دخترِ رز، بحرِ آتش، موجِ اضطراب، مفلسِ عشق و برخی اضافه‌های تشبیهی بدیعی همچون شرفیابِ تماشا، جلوهٔ ناز، کحلِ نور و... شرح می‌کند و یا یافته‌های مبتنی بر تجارب عاشقانه و عارفانهٔ آنان را به کار می‌گیرد، چنانکه در معنای بیت زیر می‌بینیم:

لە کێ یا ڕەب خەبەر پرسی بکەم من کە هەرکەس بۆ خەبەر چوو، بێخەبەر کەوت

(محوی، ۱۳۸۱: ۸۷)

محوی با اســـتفاده از الفاظی نمادین، افکار لطیف و اندیشـــه‌های باطنی خود را در شـــعر بازنمایی می‌کند، به گونه‌ای که دیدگاه خاص وی را در به‌کارگیری رمزها و ســـمبل‌ها می‌توان یافت؛ برای مثال «خاموشـــی» در عرفان صدایی رسا برای آشکارسازیِ مضامین معنوی است و در همان حال رقص و سماع صوفیانه از ملزوماتِ اصلیِ آن خاموشی است. فراغت از بیان لسانی به حرکتِ اَبدانی می‌کشد و در این حال سماع همراه با موسیقی ظاهر می‌شود. در این زمینه «های و هویِ» مستانه از نمودهایی است که در شعر عرفانی فارسی اشکالِ بدیعی از آن (ر.ک؛ مولوی، ج۵، ۱۳۷۸: ٦۹)[۲] به تصویر در می‌آید و با توجه به این مفاهیم، اگر به تصویرسازی *محوی* در بیت زیر دقت کنید:

خاموشـــی اســـت دأبِ محبت که مَی‌کشـــان از خـامی اســـت «*محوی*» اگر هـا و هو کننـد

(محوی، ۱۳۸۱: ٤۹۹)

با اطلاع از زمینه‌های فرهنگیِ دورهٔ شاعر می‌توان دریافت که بدعتی جدید به جای مفهوم اصیل عرفانیِ آن نشسته اســت و اگر «مســتانِ عشــق» آن را بر زبان رانند، شــاعر این معنی را نشــانهٔ کژی و خامی می‌داند، به همین دلیل «آداب محبت» را به خاموشی محصور می‌سازد. در مواردی نیز بر خلاف سنتِ عرفانی، ویژگی‌های معشوق را به نشانهٔ استغراق در او به خود نسبت می‌دهد که تصویر نیکویی است:

هەتا ئەو ناوە پاکەم کردە زیکر و فیکری ڕۆژ و شـــەو هەناســـەم بۆنی میســـکی گرتووە، لێوم شـــەکەربارە

(محوی، ۱۳۸۱: ٤٦٦)

محوی گاهی می‌کوشد دایرهٔ معنایی واژه‌ای نمادین را بگسترد و جدای از اشاره به مضمون‌های شناخته شدهٔ آن خصوصیت دیگری بدان بیفزاید؛ برای مثال به اقتضای توسعِ مفهومی در ظرفِ مفرداتِ رمزی، دل و یا پروانه را «پیرِ کامل» می‌داند و نه تنها عاشقی دلسوخته و فانی:

بنووســـە پیری دڵم ئەمری کرد ئیتاعەم کرد لە ئیبتیداوە کە بەیتێ موناســـبی دیوان

«*محویا*»، پروانە پیر کاملی اســـت ســـوختن هر ســـالکی را دین بود

(محوی، 1381: 348 و 500)

برخی ویژگی‌های اشعار فارسی *محوی* برجسته‌اند؛ برای مثال اسلوب بیان نقیضی، لحنِ قلندرانه‌ای به مفاهیم عارفانه در کسوت رمز و نماد می‌بخشد و به توسع دایرهٔ معناییِ آن می‌افزاید که در آن، جانب آسمانی و جانب خاکی انســـان به هم گره می‌خورد (حائری، ۱۳۷۹: ۱٤۷) و تعابیر پارادوکســـی *محوی* در بیان این نوع معانی در مواضعی از سخن به کلام او برجستگی می‌بخشد و علاقهٔ وی را به بیان مفاهیم نو در قالب عبارات جدید روشن می‌کند. او «آبادیِ» میکدهٔ عشق را همچون مقتدایانِ عرفانی‌اش در «خرابیِ» آن می‌بیند:

بەڵکە لەو ڕێیەوە من پەی بەمە عیمرانی بەقا مەحویا غەیری خەراباتی فەنا نیمە مەلاز

بگفتم چشم میگونت پر است از شورش امشب، گفت خرابات من آبادست از این خونریزی و آشوب

(محوی، ۱۳۸۱: ۱۱۷ و ٤۸۲)

همین معنی را در باب واعظ، زاهد و صوفی، از منفورترین چهره‌های دیوان وی هم می‌توان دید و همراه با آنان «شـــیخ» نیز در منظومهٔ فکری *محوی* در جای‌جای دیوان تبدیلِ مفهومی می‌یابد. در چنین مواقعی، ســـخن تازگی می‌یابد و مظاهر آن را در اقتباس مفهوم از آیات قرآنی، به‌ویژه در محل قافیه می‌توان دید:

که شـــێخ و واعیز و صـــۆفی به جەننەت بەن گەد و گیپاڵ دەبێ ئـەمســـالی ئێمـه بۆ جـەهـەننم بـەن ســـڕوســـیپـاڵ
ازین پس می‌پرســـتی پیش گیر این خودپرســـتی بس دو روزی مـانـده زاهـد بـگـذر از دنـیـا (لِـوَجْـهِ اللّٰه)
(محوی، ۱۳۸۱: ۲۰۱ و ٥٢٦)

در این معنی، شـاعر منظومهٔ عاشـقانهٔ *حافظ*[۳] را به یاد می‌آورد تا مسـتی حاصـل از اسـتماعِ آن (محوی، ۱۳۸۱: ۵۰۸)، توجهٔ وی را از عشق نگرداند و به امور بلاطائل معطوف نسازد! بر این دیدگاه و بر اساس آنچه گفتیم، برخی از مهم‌ترین واژگان نمادین *دیوان محوی* که اهمیت و تکرار مفاهیمِ عرفانیِ آن را نشـان می‌دهند، بررسـی و تحلیل می‌کنیم و برای این منظور معانیِ رمزیِ واژگانی همچون (دریا، فنا، پروانه و بلبل، آینه و دل، شخصیت‌های داستانی ـ اسطوره‌ای و عشق) را مورد توجه قرار می‌دهیم.

۳-۱- دریا

دریا از واژه‌های پرکاربرد در *دیوان محوی* اسـت که فضـای معنوی واژه‌ها را می‌گسـترد. در متون عرفانی دریا را در مفاهیمی متکثر و متعدد چون رابطهٔ خالق و موجودات، فنا، توحید، تجلی عشـــق و آفرینش به کار می‌برند (ر.ک، محمودی، ۱۳۸۹: ۱۷٦). *محوی* مفهوم فنای جزء در کل را در شـــکلی ادیبلنه به کار می‌گیرد و در هیأت «گوهر و گریه و دریا»، رابطهٔ عاشـقانهٔ انسـان و خدا را در نماد به تصـویر می‌کشـد و شـیوهٔ بیان را به گونه‌ای تغییر می‌دهد که در نتیجهٔ آن ــ بر خلاف مرسوم (ر.ک؛ کاکایی، ۱۳۸۱: ۳۱۹) ــ دریای هستی را در قطرات اشک دیدگانِ عاشق غرق می‌کند و به قطره بدل می‌سازد و این تعبیر، بیانی شگرف از فنای کل پدیده‌های هستی در دیدگان عاشق است:

کس چه داند از چه شـــد دریا در آب دیده غرق؟! یـا زمین این خـاک را بهر چـه می‌پـاشـــد بـه فرق؟!
(محوی، ۱۳۸۱: ۵۱۱)

دریا هم بیانگر مفهوم اتحاد عاشق و معشوق است و هم در مراتب عالی‌تر، رمزی پیچیده از بیان فنای عاشق در وجود معشـوق. این مفهوم در سـراسـر تاریخ عرفانی ایرانی وجود داشـته اسـت و شـاعر نیز به روایت دوبارهٔ آن علاقمند است و با الهام از آن‌ها ترکیب‌هایی غریب از نوعِ «بحرِ أنَا الحَق» می‌سازد:

لـه حـەقیێژی بوه بـەحری أنـا الحق هـەر قـەســـیـدێکم لـه بـاتیی جـائیزه واجـب گـەڕا قـەتڵم بکـەن واجیـب
(محوی، ۱۳۸۱: ٥٤)

با این حال همراه با واژهٔ دریا، کلمات دیگری همانند قلزم، یم، بحر، موج، حباب، لعل و گوهر نیز در حافظهٔ شـاعر وجود دارد. دلیل هم آن است که جلوه‌های مختلف یک واژه با بار معنایی وسیع و تداومِ تصویرسازی‌ها در مضامینِ آن در فراورده‌های فکری و فرهنگی ادیبان به طور آشـکار و یا پنهان حضـور خود را تثبیت می‌کند (علامی و شـکیبی‌ممتاز، ۱۳۹۳: ۱٥٦) و وجوه زیبایی اثر آنان را برجسته می‌سازد. قوتِ تأثیرگذاری این امر بر ذهن و ضـمیرِ شاعر در مواردی از این گونه تا جایی اسـت که به شـاعر اجازه نمی‌دهد قلمروهای وسـیع‌تری از آن مفهوم را در زبان عرفانیِ خویش پدید آورد و لذا مضامین در حدود استعاره باقی می‌مانند و بر معانیِ فراتری از آن دلالت نمی‌کنند:

تـەنکـه تویژێکی کشـــاوه بـه ڕووا قولزومی مـەوت وەک حـەبـابێ بـه هـەوا بـەنـده نرا نـاوی حـەیـات
یـاد لـب و دنـدان تـو در گـریـەام افـزود هـم لـعـل و گـهـر، هـم یـمِ زخّـار بـگـریـم
(محوی، ۱۳۸۱: ٦٤ و ٥٢٠)

۳-۲- فنا و نیستی

فنا و نیستی آخرین و ارجمندترین وادی صوفیانه است و در مراحل سلوک عرفانی اهمیت وافری دارد و برای دستیابی به گوهر توحید، باید از آن عبور کرد. اهل تحقیق، وحدت شهود و توحید را پیامدِ فنا و نیستی می‌دانند (راستگو، ۱۳۸۳: ۱۱۲). در اشعار *محوی* این مفهوم بسامد بالایی دارد و برای نمونه وقتی وی در حسرتِ سر نباختنِ خویش تصور می‌کند که نتوانسته است «پیام عشق» را ـــ که جز محو و نیستی مفهومی دیگر ندارد، ـــ دریابد، می‌گوید:

دریغا! سر فدای خاک راهش　　نشد، سر می‌زنم اکنون به هر سنگ

(محوی، ۱۳۸۱: ٥١٤)

و وجود معشوق با همهٔ ویژگی‌های آن راهِ نیستی و فنای عاشق را به وی می‌آموزد و *محوی* به این خصایص آگاه است و به یاد این مفهوم قدسی می‌افتد:

وتم با بەس وجودی بێوجودم باری خاتر بێ　　لەگەڵ دڵ گۆشەیێکم گرت، ئەوم بەردا بە یەکبارە

(محوی، ۱۳۸۱: ٤٦٤)

این تعابیر تا حدودی تازگی دارد و با این حال وی نمی‌تواند از تأثیرِ مفاهیمی که اصطلاحاتِ عرفانی فارسی بر ذهن و ضمیر او گذاشته است و در هر لحظه بر زبان و اندیشهٔ وی اثر می‌گذارد، برکنار بماند، بر همین اساس آن‌ها را به مثابهٔ افکار دست‌یافتهٔ خود می‌پندارد که به اعتبار وضعشان در شعر کُردیِ آن روزگار ــ شاید ــ تازگی دارد. از سوی دیگر ـ از آنجا که تجربهٔ عرفانی در حوزهٔ تصوف بینش هنریِ فرد را نسبت به دین تعیین می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۹) *محوی* نیز در یاد از فنای جسم و نیستیِ تن، تلاش آدمیان را در «ویرانهٔ دنیا» عبث می‌انگارد و لازمهٔ مقیم شدن در «کوی جنت» را فنا می‌داند:

عوشاقی جگەر سوختە هەر حەسرەتە بەشیان　　لوتفی نییە مەعشووقە لەبۆ عاشقی فانی

هوای جنۀالمأوی اگر داری به سر ای دل!　　به راهش خاک شو، در جنت کویش تو مأوا کن!

(محوی، ۱۳۸۱: ۳۱۰ و ۵۲۱)

۳-۳- پروانه و بلبل

خاستگاه برخی نمادهای به کار رفته در *دیوان محوی* طبیعت است. پروانه و بلبل در دیوان وی معانی نمادینِ عرفانی از نوعِ سنتیِ خود دارند و بافت کلام اغلب به توسع معنایی این واژه‌ها مگر در بعضی موارد خاص نمی‌افزاید. در مواردی این دو در تصویرسازی عارفانهٔ *محوی* با همدیگر همراه هستند و با ابداع اصطلاحات ویژه‌ای همچون «خالِ» پروانه در برابر «قالِ» بلبل، تصویری دلنشین می‌آفرینند که تداعی‌گرِ صداقت داشتنِ پروانه و لاف‌زدنِ بلبل در عشق است؛ اما *محوی* با قرار دادن پروانه و بلبل در کنار هم، تصویری می‌آفریند که در مفاهیمی همچون «عاشق راستین» و «سوز و گداز عاشقانه» هنری می‌نماید:

پەروانەیەک بە بولبولی وا وت کە «بوالفضول»　　سووتانە ئیشی ئەهلی مەحەببەت، نە هوولە هوول

چون نیم پروانه بلبل‌وار آهی می‌کنم　　طاعتم از دست چون ناید، گناهی می‌کنم

(محوی، ۱۳۸۱: ۲۰٦ و ۵۱۸)

البته همیشه هم این گونه نیست و گاهی در سنت عرفانی تناقض‌هایی در نمادها می‌یابیم و اغلب این کیفیت در شخصیت‌های حیوانی و عناصر طبیعت یافت می‌شود (ر.ک؛ نیکوبخت و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲۲ ـــ ۳۲۳). گاهی هم به نوعی شخصیت انسانی در *دیوان محوی* تغییر می‌یابد؛ برای مثال تصویر «شیخ». پروانه همواره در معنای عاشق راستین به کار می‌رود و همین ویژگیِ او سبب شده است که آن را در عداد پرندگان محسوب دارند (ر.ک؛ صرفی، ۱۳۸٦: ٦٦). در بیت زیر نمی‌توان گفت که بلبل عاشقی مدعی است و سیاق عبارت آن را در معنی «عاشقِ جانباز» نشان می‌دهد و اشتیاق درونی شاعر را می‌نمایاند:

چو من بلبل، گلی را چون تو رنگین‌جلوه می‌شاید چو تو گل، بلبلی را همچو من خوش‌لهجه می‌باید
وەک بولبول ئەی تۆ تازە گوڵم، پڕ بە دڵمە شەوق وەک قومری، ئەی تۆ سەرو سەهی پڕ بە ملمە تەوق
(محوی، ۱۳۸۱: ۵۰۰ و ۱۸۳)

حاصل تتبعِ وی در نمادهای آشنای حاصل از واژگان، آن است که گاهی بلبل و پروانه را «معلم عشق» می‌داند:

از بلبل و پروانه بیا عشق بیاموز برتر بود این علم ز تعلیم و تعلم
(محوی، ۱۳۸۱: ۵۱۸)

۳-٤- آینه و دل

در اشعار *محوی* آینه و دل همراه با ویژگی صفا در کاربردی شاعرانه به کار می‌رود و مجموعهٔ آن‌ها در بافت کلام مفهوم را در بستری عرفانی می‌پرورد. وقتی متن از سادگی به سمت پیچیدگی و ابهام حرکت می‌کند، معنی واژهٔ «آینه» هر دو ویژگی را می‌یابد و می‌تواند در بردارندهٔ مفاهیمی همچون معشوق، دیده، دل، سرّ درون و... باشد (ذوالریاستین، ۱۳۷۹: ٤۹). درون آدمی در رسیدن به مرحلهٔ صفا به آینه مبدل می‌شود و می‌تواند تجلی‌گرِ جلوهٔ معشوق شود. ترسیم جهان ماورایی و بیان مکاشفات درونی به قوه‌ای نیازمند است که بتواند امور انتزاعی را به صورت دقیق به تصویر کشد تا عارف در ضمن آن و بدان وسیلهٔ کارآمد بتواند تجربهٔ مکاشفه‌ای خود را به تجربه‌ای کاملاً محسوس مبدل نماید و آن را در معرض دید مخاطب گذارد:

دەبێ دڵ ویسعەتێکی وەک فەلەک زیاتر وەکەف بێنێ شەو و ڕۆژی فیراق و وەسڵی دولبەر تا بگونجێنێ
«محوی» ز صفا موج زند آینه است دل گر یک طپش آنجا طپم و زار بگریم
(محوی، ۱۳۸۱: ۳٥٤، ٥٦٠)

در شعر عرفان‌گرایی، *محوی* به‌سان متون برجستهٔ عرفانی، قلب عارف را تجلی‌گاهِ هستی و آیینهٔ تمام‌نمای معشوق می‌داند که می‌تواند از طریق تبدّلِ صفات بهیمی به انسانی و سپس ملَکی، این قابلیت نمادین را از آنِ خود کند و مظهر آفرینش معانی شود (عامری و پناهی، ۱۳۹٤: ۱٥٦). شاعرِ عارف هر گاه زنگارها را از دل شسته ببیند، آن را به مانندِ آیینه‌ای می‌یابد که می‌تواند تصاویر را در خود بروز دهد. در بسیاری از آثار عرفانی دل سالک را به آینه تشبیه می‌کرده‌اند و «صوفیان با زدودنِ زنگ‌ها از وجود خویش برآنند تا سیمای محبوب الهی را در آن بازتاب دهند.» (گلی‌زاده و گبانچی، ۱۳۹۲: ۲٦۲). ساخت ترکیب تشبیهیِ «آینهٔ دل» و نسبت دادنِ آن به انسان کامل به سبب همین زمینهٔ فکری و سابقهٔ ذهنی شاعر بوده است و «حیرت آینه» و شیدایی آن هم تصویری است که هم خلاقیت ادبی محوی را «در گریز از ابتذال در ادای معانی و تصویرهای ذهنی» به یاد می‌آورد و هم این نوع تصویرپردازیِ هنری را به گونه‌ای در ادبیات مرور می‌کند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱):

جیلوەی ئەو حوسنە نییە گەر کارگەر بۆ جەمادیش، ئاینە حەیرانە بۆچ!
(محوی، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

۳-۵- شخصیت‌های اسطوره‌ای و داستانی

در اشاره به کردار شخصیت‌ها و توصیف اعمال آنان در *دیوان محوی*، ابتدا مضامین داستانی و یا اسطوره‌ای آنان در شکل ظاهری و روایتِ معمول آن در ذهن تداعی می‌شود و با اندکی تأمل در متن می‌توان به مضامین پوشیده در ورای معانیِ آشکار شخصیت‌ها پی‌برد و ذهن را به سمت و سوی مفاهیم پیچیده‌ای هدایت کرد که در نتیجهٔ آن بتوان مقصود را در دایرهٔ معنایی وسیع‌تری فهم کرد؛ چرا که به تعبیری، اسطوره‌ها زنده‌اند و هنوز هم رفتار و اعمال انسانی را در مواردی متعددی توجیه (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۷) و همواره خلقت‌های نوآیینی را در هر عصری روایت می‌کنند (زمردی، ۱۳۸۵: یازده). در این رابطه داستان‌ها و ماجراهای اسطوره‌ایِ شخصیت‌هایی نظیر منصور حلاج، مجنون و به ویژه فرهاد (نمادهایی از جنبه‌های مثبت آدمی) و یا دیو و دد (رمزهایی از جنبه‌های منفی افراد بشر) در اشعار *محوی* به خواننده یادآوری می‌شود تا او نیز به سهم خویش زمینهٔ معنایی متن را بیش از آنچه هست، بگسترد تا همراه با خالق اثر در جریان خلقِ مضامینِ ادبی نقش‌آفرینی کند:

هەر «کۆکەن» و «مەجنون»ـە کوڕی کێو و بیابان — غەیری کون و قوژبن کە لە فەرزانە حەرامە
منصور یکی خندهٔ مردانه زد و رفت — می‌گفت: نی‌ام زن، به سر دار بگریم
یک ناله ز مجنون و ز فرهاد به یادم — بگذشت، به هامون و به کُهسار بگریم

(محوی، ۱۳۸۱: ۳۱۸، ۵۵۹)

اشارات اساطیری در *دیوان محوی* اندک است و شاعر در این باره نتوانسته است افق‌های معنایی عرفانی را به سمت اسطوره بگشاید و چون امکان ورود به این مرحلهٔ شگفت برای او مهیا نیست، به بازسازی داستان‌های پیشین در ترکیب‌هایی بیشتر تکراری همت می‌گمارد. به گفتهٔ برخی، داستان‌های اسطوره‌ای در گذر زمان روایت‌های مختلفی می‌یابند؛ اما داستان‌های ادبی روایت‌های یگانه‌ای دارند (زینی‌وند و حیدری، ۱۳۹۵: ۹۲). بعضی شخصیت‌های داستانیِ وی از عشاق مشهوراند و در این معنی نیز واژه‌هایی با معانیِ نمادین جلوه‌گرند که به توسعهٔ فضای معنوی متن کمک می‌کنند و نمی‌توان آن‌ها را در این میان نادیده گرفت؛ برای مثال می‌توان از واژهٔ «*خسرو و شیرین*» در یک عبارت و در کنار «*فرهاد*» یاد کرد که معنای استعاری می‌یابد و تا حدودی خود را به مرز نماد می‌رساند؛ زیرا این مفاهیم از نوعِ تجربهٔ زیستیِ شاعر با عرفان نیست و چنین می‌نمایاند که ـــ به گفتهٔ محققان ـ شاعر نمی‌تواند چنان با موضوع کلام خویش آمیختگی یابد که بر تجربهٔ روحانی خویش احاطه یابد (ر.ک؛ مقدمه شفیعی کدکنی بر عطار، ۱۳۹۳: ٤٩) و لذا آشناییِ مخاطب با نوعی مضمون رایج، مانع از حرکت باشکوه استعاره به سمت نماد در قالب زبان عرفان می‌شود:

هەر غەمکەش و حەسرەت بەشی فەرهادی حەزینم — لەو وەقتەوە تۆ خوسرەوی شیرینی جیهانی

(محوی، 1381: 309)

«پری» نیز صورتی نمادین و تا حدودی اسطوره‌ای پیدا می‌کند و در این معنی با مستی، جن، جنون، دیوانه و دیوانگی ارتباط می‌یابد و از موتیف‌های رایج در سنت عرفانی به شمار می‌آید و این قابلیت دایرهٔ معنایی متن را در زمینهٔ کلام گسترش می‌دهد، به همین دلیل وقتی شاعر از «مستی و مغبچه و میخانه و مخموری» سخن می‌راند، کلام

را به دیوانگی خاتمه می‌دهد؛ زیرا به تعبیری، حُسن و جنون و مستی را با یکدیگر قرابت است و به کسی مجنون خطاب می‌کنند که پری با او پیوند دارد (ر.ک؛ حائری، ۱۳۷۹: ۱۳۹). در بیت زیر واژهٔ «جلوه» و «اسیر معشوق بودن» این مفاهیم را در بافتی عارفانه تجلی می‌دهد و شاعر تلاش می‌کند از طریق برخی افزایش‌ها و کاهش‌ها در سطح کلمات و اصطلاحات، زبان عرفان خویش را تازگی ببخشد تا مفاهیم نیز چنین ویژگی‌ای بیابند:

ای جلوهٔ دلدار، پری‌وار ز پرده یک لحظه به کام دل دیوانه بیرون آ!
اگر انس است اگر جن، جملگی بی‌دام اسیراستند دگر حور و ملک را بستهٔ زلف چلیپا کن
(محوی، ۱۳۸۱: ٤٧٣ و ٥٢١)

«دیو» از موجودات اساطیری است و در حماسه‌های ملی و عرفانی ما از صفاتِ آدمیان بهره دارد و در ادبیاتِ عرفانی که با اساطیر در استفاده از نماد و بیان مفاهیمِ ذهنی اشتراک و قرابت دارد (عامری و پناهی، ۱۳۹٤: ١٤٥)، تصویری مشخص از دیو ترسیم می‌شود، در غزل *محوی* وجهٔ حیله‌گریِ آن و به ویژه در ارتباط با رقیبِ شاعر (۱۳۸۱: ۵۰۱) برجستگی می‌یابد. در ابیات زیر شخصیت‌های داستانی و اساطیری در یک غزل در کنار هم واقع می‌شوند و به رونق مفهوم رمزیِ مورد نظر شاعر مدد می‌رسانند:

گل رخسار یوسف لاله‌گون از ناز استغنا چه پروا دارد از چشم سفید از حسرت *یعقوب*؟
به خوبی جمالت دیو و دد زنهار نفریبند! که من بس دیده باشم دیوخویی‌ها ز روی خوب
(محوی، ۱۳۸۱: ٤٨٢)

قرارگرفتنِ «دیو و دد» در کنار هم به تصویرسازی‌های بدیعی می‌انجامد و زبان هنریِ شاعر را در نوآوری فرم اشعارِ کُردی او تقویت می‌کند:

مەحفووزی تۆ کە ڕوو لە خودا بی لە دێو و دەد بۆ حیزری تۆ، دەبێتە زرێ نەسجی عەنکەبووت
(محوی، ۱۳۸۱: ۸۳)

۳-٦- عشق

در زمینهٔ عشق ابتکار هنری خاصی در حیطهٔ بیان و توصیف مضمونیِ آن، و به‌ویژه در غزلیات کُردی محوی می‌توان دید، لذا در این «بنیادی‌ترین بحث عرفا و مهم‌ترین مبحثِ عرفانی» (حائری، ۱۳۷۹: ۱۱۹) برخی ترکیب‌ها در قالب اضافاتِ تشبیهی خاص همچون «جذبهٔ عشق» (دیوان/ ٤٨٢) و یا «دأب محبت» (دیوان/ ٤٩٩) نکته‌هایی را در برداشت عرفانی محوی از این واژه عرضه می‌کند که هرچند مفهوم آن در ادبیات عرفانی مسبوق به سابقه است؛ اما صورت آن و آنجا که بخشی از آیات قرآنی برای بیان معنی اقتباس می‌شود، زبان عرفان را تا حدودی هنری نشان می‌دهد:

دل زیندووە بە عیشق و بژی تۆ لە مەرگ ئەمین بەم دەردە بمرە تا ببییە (حَیّ لا یَمُوت)
شوکر ڕووزەردی عیشقم، نووسراوە لەسەر ڕووم ئایەتی (صَفْرَاء فَاقِعٌ)
(محوی، ۱۳۸۱: ۸۳ و ١٦٧)

جدای از تکرار مفاهیمی از متون کلاسیکِ صوفیه، بیشترین هنرنمایی *محوی* را در آفرینش ترکیباتِ تشبیهی با کلمهٔ «عشق» می‌توان دید و تلاش شاعر در زمینهٔ آفرینشِ معنایی و بسط شکوهمندِ آن در جهت خلاقیت در صورت و معنا مشهود است. برخی اضافه‌های تشبیهیِ او که در متون پیشین صوفیه نیز آمده‌اند، نظیر: «شهٔ عشق» (دیوان/ ٤٨٦)، «درس

عشق» (دیوان/ ۲۳٤)، «علم عشق» (دیوان/ ٤۹٤)، «مفلسِ عشق» (دیوان/ ٤۹۸)، «خاکسارِ عشق» (دیوان/ ٤۹۸) و «درد عشق» (دیوان/ ۲۸ و ٤۷٤) همان معانی را در ذهن خواننده تداعی می‌کنند؛ هرچند که در شعر *محوی* همهٔ مظاهر معناییِ آن را به دلیل واقع نشـــدن در محدودهٔ زبان عرفانی نمی‌توان دید! به هر حال، برخی از ترکیبات آن جلب توجه می‌کند، همچون: «اعجازِ محبت و یا اعجاز عشق» (دیوان/ ۱۳۱ و ۵۱۵) و «فتوی عشق» (دیوان/ ٤۸۳) که تعبیرهای وزینی است و یا بر عیسی نازکردن به سبب بالاروندگیِ عشق و فنای عاشق در عشقِ معشوق:

لـه ئیعجـازی مـهحـهببـهت چـار فـهســـلّم جوملـه بۆ جـهمعـه ســـروشـــکم ســـووره، ڕەنگم زەردە، لێوم وشـــکە، چاوم تەڕ
بـمیر از عشـــق لعلش خـاک گرد و در لبـاســـی گرد بـه بـالا رو ســـوی گردون و نـازی بـر مســـیحـا کن
(محوی، ۱۳۸۱: ۱۳۱ و ۵۲۱)

در تضـمین‌های *محوی* آنچه در محتوای غزلیات شـاعر نمود دارد، همان مفاهیم بلندی اسـت که راه عشـق را پرخون توصیف می‌کند. چنین تعابیری در دیوان *محوی* که از تجربیات عرفانیِ پیشینیان اقتباس می‌شود، به صورت مضـامینی آماده در خدمت بیان احوال عاشـقانهٔ او در می‌آید، بدون اینکه در بنیادِ خود دگرگونی بیابد و به مفاهیم والاتری ارتقا یابد و یا فرم متمایزی به خود بگیرد. به صورت و معنای بیت زیر دقت کنید:

جگر خون‌گشـتن و از خودگذشـتن، خویشـتن‌کشـتن ره عشـــق اســـت، دارد این مقـامـات و منـازل‌هـا
(محوی، ۱۳۸۱: ٤۷۷)

در این بیت نه در قالب تشـبیهاتِ بلاغی و نه در هیأتِ تصـویرسـازی‌های ابتکاری خلاقیتِ مضـمون‌آفرینی نمی‌توان مشاهده کرد. در این قبیل اشعار *محوی*، معانی و مضامینِ رایج در خصوصِ کلمهٔ عشق را در همان معنی رایج عرفان و تصوف می‌یابیم.

٤- تحلیل مفاهیم

تناسبِ صورت و معنا در بافتِ عرفانیِ غزلیات محوی در اشعار کُردیِ او قابل ملاحظه است و حال و هوای تازه‌ای را می‌توان از منظر تجربه‌های عرفانیِ شـاعر و بسـط مفاهیم سـخن بر مجموعهٔ آن‌ها یافت؛ اما آن اسـتغراق‌هایی که لازمهٔ کشـف و شـهود عارفانه و سـپس یافتِ معانی باریک باشـد، در غزلیات او نمود ناچیزی دارد و هرچند بسـیاری از مضـامین سـمبلیک دیوان او، تکرار همان تجربیات پیشـینیان در زمینهٔ سـاخت نمادها و اصـطلاحات عرفانی اسـت؛ اما زبانِ شعر او به نسبت قوی است و به صفتِ هنری بودن، اشتهار دارد و برخی شگردهای استفاده از زبانِ عرفانی در جهت مضمون‌سازی، معانیِ اشعار او را در این معنی برجسته نشان می‌دهد:

بـه زایع چوو لـه (مَـا لا یَعنِی) یـا وەقتم هـەموو یـەعنی دەبێ وەقتێ لـه (بوالـوقـت)ێ بـخـوازم دا تیـا بـمرم
(محوی، ۱۳۸۱: ۲۲۰)

به واســطهٔ آشــنایی شــاعر با علوم قرآنی و حتی به تبعِ اشــعارِ آیینی و دینی‌اش در «غزلیات کُردی»[٤]، برخی عبارت‌پردازی‌های وی در این زمینه وجاهتی نظرگیر به صورت و محتوای اشعار او می‌بخشد و به گونه‌ای ــ به‌ویژه در ارتباط با نمادهای زنده که ویژگی‌های سبکی را روشـن‌تر می‌سـازد (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۹) ـــ قابل توجه می‌نماید:

مدار از (اهدِنَـــــــــــــا) چشمِ اجابت چـو داری غـش تـو در (إِيَّاكَ نَـعْـبُـدُ)
بـه راهـش ســـر گـذار و پـای او بـوس نـجـوشـــد (وَاقْـتَرِبْ) إلا ز (وَاسْـــجُـدْ)(۵)
(محوی، ۱۳۸۱: ٤٩٧)

تـەئسـیـری قـەتـعـیـە بـە دوعـا بـاوەڕت ببێ (ادْعُونِي أَسْـتَجِـبْ) وەکوو گـەوهـەر لـە گوێ گرین
(محوی، ۱۳۸۱: ۳۹٦)

هرگاه مفاهیم نمادینِ سنتی در شعر به کرات تکرار شود، از ویژگیِ نمادینِ خود به مرز استعاره واپس می‌روند؛ همانند مفهومِ دو بیت زیر که حاصل آن در بردارندهٔ معانیِ وسیعی نیست:

بر اقلیمِ بیابان غمِ لیلا کـه یـابـد دســـت؟ مگر شـاهنشـهٔ عشـقی، چو *مجنون* صـاحب اقبالی
همین از ســوختن وز زاری آبادســت دیرِ عشــق بـه بلبـل گفـت پروانـه: ز من خـالی، ز تو قـالی!
(محوی، ۱۳۸۱: ۵۳۰)

محوی در قلمروِ گستردهٔ نماد –که معنا در آن تا مرز بی‌کرانگی بسط می‌یابد– وارد نمی‌شود. البته در اشعار کُردیِ او وضع بهتر است و مضامین سخن بیشتر به سمت تازگی می‌رود و بهتر است این موضوع به صورت تطبیقی در میان دیگر آثار عرفانی در زبان و ادبیات کُردی مطالعه شود. به هر روی، آموزه‌های عرفانیِ شاعر که حاصل تتبعِ او در مضامین شعر فارسی است، به گونه‌ای ناخودآگاه از ضمیر شاعر بر می‌خیزد و به قلمروِ آفرینش هنریِ وی راه می‌یابد و حاصل آن را نمی‌توان «استغراق» و یا نوعی «در خود فرو رفتن» عارفانه تعبیر کرد. بر این اساس و به اعتقاد نگارنده بهتر است معانی صوفیانه را در قالب استعاره‌هایی مشخص بر مفاهیمی اطلاق کنیم که بیانگر مضمونی عرفانی از نوعِ رایجِ آن هستند. همراه با نشانه‌های آشکار در حوزهٔ خلاقیت زبانِ ادبیِ *محوی* و در «قلمروِ ساخت و صورت‌های شعریِ» اشعار او، تخیل وی در فضای آفرینش اندیشه‌های بکر و بدیع به زبان عرفان، فعال نیست و تصویرهای خیال‌آمیزی که در روابط همنشینیِ کلمات و اصطلاحات و جملاتِ او از طریق زبانی ادبی می‌بینیم، از نوعِ تصاویری‌اند که پیشتر در عرصه‌های وسیع عرفان خلق شده‌اند و اهل ادب با آن‌ها آشنایی دارند.

۵- نتیجه‌گیری

محوی از معانی و مضامین رایج صوفیانه در قالب مفاهیم ویژهٔ عرفانی بهره **برده است**. معانیِ عرفانی و نحوهٔ ارائهٔ آن در دیوان وی سنجیده و هنری است و مضامین آن به صفتِ ادبی‌بودن اشتهار دارد و بر ذوق شاعریِ او در بیان مضامین عرفانی، به ویژه در ارتباط با بسطِ مفهوم «عشق» دلالت می‌کند؛ اما مفاهیم غالبِ دیوان *محوی* در قالبِ نمادهای سنتی و در محدودهٔ آموزه‌های عرفانی اوسط و دیوانِ وی فاقد نمادهای شخصیِ ابتکاریِ است. اشعارش در بیان مضمونِ عرفانی و اندیشهٔ صوفیانه و همچنین انتقالِ پیامِ حاصل از کارکردِ نمادگرایی و رمزپردازی، زائیدهٔ تجارب عرفانی او نیست، اغلب برگرفته از بن‌مایه‌های زبانِ صوفیانهٔ پیشین و نتیجهٔ مفاهیمِ شکل‌گرفتهٔ نمادینی است که در منابع عرفانیِ پیش از وی می‌توان یافت. چنین کیفیتی سبب می‌شود که مضامین فکری وی بر مفاهیم پراکنده‌ای دلالت کند و نمی‌توان ماحصلِ آن را در حد یک «منظومهٔ منسجم عرفانی» تلقی کرد. محوی واژه‌های نمادین خود را تفسیر نمی‌کند و اغلب پاره‌ای از مقصودهای خود را بر برخی تعبیرهای تشبیهی و استعاری می‌نهد. بیان مفاهیم عرفانی در قالب کلمات و اصطلاحات بسامد بیشتری نسبت به ساختار نمادین یک غزلِ تمام دارد.

محوی در غزلیات خویش بیشتر اصطلاحات مشهورِ صوفیه را در معنایی ویژه محدود می‌کند و گاهی در غزلیات کُردی دایرهٔ معنایی آن‌ها را می‌گسترد و از آن طریق طیف معنایی به نسبت قابل ملاحظه‌ای را در صورتی نو به مخاطب القا می‌کند، بیشترین اهمیت اشعار عرفانی وی از نظر احتوا بر مفاهیم صوفیانه در این نوع نمود دارد. در این نوع اشعار تا حدودی خواننده را در جریان خلق اثر ادبی مشارکت می‌دهد؛ زیرا به گونه‌ای معنای متن را در لایه‌های آن پوشیده می‌دارد که بیشتر نشأت‌گرفته از ذات ابهام‌آمیزِ متن ادبیِ آن است، تا نمادهای ویژهٔ حاصل از زبان عرفانی. برخی ویژگی‌های زبان ادبی در اثر آگاهیِ شاعر بر هندسهٔ زبان کُردی و فارسی است که کاربرد اصطلاحاتِ عرفانی را در معانی نو نشان می‌دهد، آن نیز به سبب تأثیرپذیریِ معکوسِ شاعر از مفاهیمِ تصوف در سده‌های قبل است. نقاط ضعف فنی در کاربرد زبان ادبیِ او، اغلب منبعث از عدم انباشت معانیِ نابِ عرفانی در ذهن و ضمیر شاعر است که به ظهور تجاربِ عرفانی در قالبِ زبان عرفان ختم نمی‌شود.

دیوان محوی آکنده از اصطلاحات عرفانیِ آشنا و مستعمل در متون عرفانی و مبتنی بر عادات زبانی و سنت‌های معمولِ شعر صوفیانه است و از این روی تمثیل‌ها، استعاره‌ها، رمزها و نمادهای آن قابل تشخیص است. همچنین شاعر می‌کوشد تا مجموعه‌ای از مفاهیمِ تصوف را تحت تأثیر آموزه‌های آیینیِ خویش انتقال دهد. تلفیق مضامینِ اخلاقی، اجتماعی و دینی و اشتیاقِ فراوان شاعر در ورود به حوزهٔ بی‌کرانِ مضامین صوفیانه بدون ورود به عرصهٔ تجربهٔ عرفانیِ مخصوص خویش، مشخصهٔ سبکی او را تعیین می‌کند و بر این اساس می‌توان *محوی* را در زمرهٔ شاعرانِ «عرفان‌گرای» کُرد به شمار آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱) تقریظ بر شرح مثنویِ «*والی عابدین*»، «تخمیسِ دو بیت از مثنوی» و اشارات مکرر دیگر به مضامین مثنوی، گرایش *محوی* به اشعار عرفانی *مولانا* را نشان می‌دهد (ر.ک؛ محوی، ۱۳۸۱: ۵۳۱ و ۵۳۹).

۲) مولانا «های و هوی» را فراوان به کار می‌برد؛ از جمله می‌فرماید:

خاک را هایی و هویی کی بدی؟ گر نبود جذب های و هوی تو؟!
زین خلق پر شکایت گریان شدم ملول آن های هوی و نعرهٔ مستانم آرزوست
(مولوی، ج ۱ و ۵، ۱۳۷۸: ۶۹ و ۲۵۵)

۳) ر.ک؛ حافظ، ۱۳۷۵: ۳.

٤) بخش آیینیِ *دیوان محوی* شامل قصیدهٔ *عقد العقائد*، ستایشی خودا، پاڕانەوە لە خودا، قەسیدەی بەحری نور و ستایشی حەزرەتی *مەولانا خالیدی* نەقشبەندی است.

۵) (العلق: ۱۹) و تمام آیه چنین است: كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ

منابع

قرآن کریم؛ ترجمهٔ استاد محمدمهدی فولادوند.

آقاحسینی، حسین و اشرف خسروی. (۱۳۸۸). «نمادشناسی داستان مرد درویشی که کوزه‌ای آب برای خلیفه برد»، ***فصلنامهٔ ادب پژوهی***، ش ۹، ۷ ـ ۲۸.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۱). ***اسطوره و واقعیت***، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: کتاب پارسه.

بالخی، موحەممەد (مەحوی) (1387). ***دیوانی مەحوی***، لێکداونەوە و لێکۆڵینەوەی مەلا عەبدولکەریم مودەڕڕیس و موحەممەد مەلا کەریم، چاپی سێهەم، سنە: کوردستان.

پارسا، سید احمد. (۱۴۰۱). «تحلیل بلاغی چیستان در ادب عامه»، ***دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه***، سال ۱۰، شماره ۴۳، ۱۶۱ ـ ۱۸۲.

جباری، نجم‌الدین و سودابه اسدی. (۱۳۹۸). «رویکرد عارفان مکتب عرفانی زاگرس به عشق انسانی»، ***پژوهشنامهٔ ادبیات کردی***، دوره ۵، ش ۷، ۱۱۹ ـ ۱۳۳.

حائری، محمدحسن. (۱۳۷۹). ***راه گنج***، تهران: مؤسسهٔ انتشارات مدینه.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). ***دیوان حافظ***، مصحح علامه قزوینی و قاسم غنی، تهران: افکار.

ذوالریاستین، محمد. (۱۳۷۹). ***فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ***، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

راستگو، محمد. (۱۳۸۳). ***عرفان در غزل فارسی***، تهران: علمی و فرهنگی.

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۵). ***نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر***، چاپ دوم، تهران: زوار.

زینی‌وند، تورج و فرشته حیدری. (۱۳۹۵). «تحلیل نمادین افسانهٔ ملک‌جمشید»، ***فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه***، سال ٤، شمارهٔ ۸، ۹۱ ـ ۱۱۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). ***شاعر آینه‌ها*** (*بررسی سبک هندی و شعر بیدل*)، چاپ سوم، تهران: آگاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). ***در هرگز و همیشهٔ انسان*** (از میراث عرفانی خواجه عبدالله انصاری)، چ ۱، تهران: سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۵). ***آن سوی حرف و صوت***؛ *گزیدهٔ اسرارالتوحید*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). ***بیان***، چاپ دوم از ویرایش سوم، تهران: میترا.

صرفی، محمدرضا. (۱۳۸٦). «نماد پرندگان در مثنوی»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، سال ۵، شمارهٔ ۱۸، ۵۳ ـ ۷٦.

عامری، زهرا و مهین پناهی. (۱۳۹٤). «بازتاب نماد آینه در اسطوره و عرفان با تکیه بر بندهشن و مرصاد العباد»، ***دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا***(س)، سال ۷، شمارهٔ ۱۳، ۱٤۳ ـ ۱۷٤.

عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۹۳). ***منطق‌الطیر***، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ چهاردهم، تهران: سخن.

علامی، ذوالفقار و نسرین شکیبی‌ممتاز. (۱۳۹۳). «نشان‌وارگی درفش‌های شاهان و پهلوانان در شاهنامه»، ***دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، سال ۲۲، شماره ۷۷، ۱۵۵ ـ ۱۸٦.

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

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۱). ***سبک‌شناسی؛*** *نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). ***زبان عرفان***، چاپ سوم (ویرایش جدید)، تهران: سخن.

قبادی، حسینعلی و محمد خسروی‌شکیب. (۱۳۸۹). ***آیین آینه؛*** *سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

کاکایی، قاسم. (۱۳۸۱). ***وحدت وجود***، تهران: هرمس.

گلی‌زاده، پروین و نسرین گبانچی. (۱۳۹۲). «روانکاوی شخصیت‌ها و نمادهای عرفانی در داستان رومیان و چینیان مثنوی معنوی»، ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، سال ۹، شمارهٔ ۳۱، ۲۵۷ ـ ۲۸۰.

لاوژه، طاهر. (۱٤۰۰). «کارکرد نماد در حکایت‌های حدیقه، داستان‌های مثنوی و قصه‌های پریان»، ***فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی***، ۲۵ (۸۹)، ۲۱۷ ـ ۲٤۱.

محمدی تلوار، محمد. (۱۳۹۱). «بررسی اندیشه‌های عرفانی محوی و جنبه‌های تأثیرپذیری آن از عطار نیشابوری»، ***پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی***، دانشگاه کردستان.

محمودی، مریم (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل نماد دریا در آثار عطار»، ***پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، سال دوم، شماره ۸، ۱۷۳ ـ ۱۹۳.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۷۸). ***کلیات شمس*** (*دیوان کبیر*)، چاپ چهارم، جزو اول و پنجم، تهران: امیرکبیر.

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

نیکوبخت، ناصر و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی رویکردهای تأویلی به نمادهای مثنوی در منابع مثنوی‌پژوهی معاصر»، ***مطالعات عرفانی***، شمارهٔ ۳۰، ۳۰۹ ـ ۳۳٤.

یوسفی، محمدرضا و صدیقه رسولیان آرانی. (۱۳۹۲). «نماد از دیدگاه ابهام (تحلیل عناصر بلاغی نمادگونه در شعر معاصر فارسی)»، ***فنون ادبی***، سال ۵، شماره ۲، ۱٦۱ ـ ۱۷۸.