https://ui.ac.ir/en

Journal of Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 1, No.34, Spring 2021, pp. 43-58
Received:30/01/2021 Accepted:10/03/2021

A Study of Significant Rhetorical and Innovative Techniques in Attar's Ghazals (Lyric Poems): Rhetoric Complying with Mystical Concepts

Parvin Rezaei*
***Corresponding author: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Borujerd Branch, Islamic Azad University of Borujerd, Lorestan, Iran
rezaee_parvin@yahoo.com

Abstract

The purpose of this study is to examine the prominent rhetorical techniques of Attar's ghazals. The main question here is what style he has applied in the structure of the elements of a verse, using the science of innovation and expression. It looks necessary to know the most frequent ways of arranging Attar's ghazals and the style of linking them to his fundamental and mystical thoughts. In composing ghazals, he apparently attached great importance to adorning the language, applying the figures of speech in the field of gentle innovation and spirituality and its methods of similes. Seemingly, he knew a more effective speech is the one that is more adorned. Hence, with the aim of emphasizing mystical themes, he created another effect and function of all kinds of pun, simile, ambiguity- proportional and coherent- repetition, personality-oriented allusions, axial paradoxes, etc., that goes beyond the mere rhetoric and embellishment of verses. Perhaps, Attar's goal was to highlight his thoughts through such literary techniques. As the result, he made his ghazals more musical and influential with his knowledge, insight, and mastery of the functions of rhetoric and innovation. For him, even the most trivial innovative point appeared to be a medium for the effective induction of his mystical thoughts.

Attar is also known as a content-oriented and mystical poet who paid special attention to the processing and arrangement of his words in poetry. The most important feature of his ghazals is the proportion of form to meaning. (Shafi'ee Kadkani, 2001: 60) Every talk of fade and finitude is aligned with innovative verbal and spiritual figures of speech, as much as possible; for example, to make the concept of "losing one's head" and "knowing one's secret" influential, he used pun and repetition (see Attar, 2013: 363).

To sum up, his using simile, ambiguity-proportional, coherent or contradict-pun, repetition, and allusions in his ghazals seems to be a way of artistic expression of his main mystical concepts and thoughts such as epiphany of God and His manifestation and concealment- seeking, love, knowledge, satiety, manifestation, existence and non-existence, poverty and annihilation, fade and finitude, conversion death and part moving towards the whole or immersion in the essence of the beloved (employing the similes of candle, butterfly, particle, sun, drop, sea, ball, and polo, etc.).

Keywords: Attar's ghazal, rhetorical and innovative techniques, imaginary forms' function, mysticism.

References

- Abolqasemi, M. (2009). A study of thematic and content diversity in Attar's sonnets. *Journal of Literature History*, 2 (61): 5-21.
- Aghahossein, H. & Hematian, M. (2015). *An Analytical Look at the Science of Expression*, 1st ed. Tehran: SAMT.
- Alavi Moqadam, M. (2002). *Theories of Contemporary Literary Criticism (Formalism And Structuralism)*, 2nd ed. Tehran: SAMT.

Copyright©2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/liar.2021.127391.1978

- Attar-e Nishaburi, F. in Tafazoli, M.T. ed. (2013). *Divan-e Attar*, 3rd ed. Tehran: Elmi-farhangi.
- ----------. in Abedi, M & Pournamdarian T. eds. (2011). *Mantiq-ut-Tayr*, Tehran: SAMT.
- De Saussure, F. (2008). *General Linguistics Course*, Kourosh Safavi (trans.). Tehran: Hermes.
- Fesharaki, M. (2019). *Innovative Criticism*, 8th ed. Tehran: SAMT.
- Forouzanfar, B. (2010). *Description of Attar and Critique and Analysis of Attar's Works*, 1st ed. Tehran: Zavvar.
- Fouladi, A.R. (2010). *The Language of Mysticism*, 3rd ed. Tehran: Sokhan.
- Hawks, T. (2015). *Constructivism and Semiotics*, Mojtaba Pordel (trans.). Mashhad: Parvane.
- Jorjani, A. (1995). *Secrets of Rhetoric*, Jalil Tajlil (trans.). Tehran: University of Tehran Publications.
- Kolahchiyan, F. & Nazarifard, F. (2016). Manifestation of Color in Content and Form of Attar's Lyrics. *Quarterly Journal of Textual Criticism of Persian Literature, University of Isfahan*, 8 (4): 63-78.
- Madani, A.H. (2018). the evolution of metaphor of intellect in the sonnets of Sanai, Attar, and Rumi. University of Isfahan, *Gowhar-e Gooya Journal*, 12 (4), 101-126.
- Malmir, T. (2005). Imaginary images in Attar's collection of poems. *Nama-i Farhangistan Monthly Journal*, 7 (1): 42-50.
- Mohabbati, M. (2009). *From Meaning to Form*. Tehran: Sokhan.
- Mohseni, M., Haqjoo, S. & Qafouri, E. (2015). Contradictory Comparison in Sanayi and Attar's Ghazals. *Journal of Rhetorical Linguistic Studies*, 4 (8): 169-192.
- Najafi, A .(2015). *Fundamentals of Linguistics*. Tehran: Niloofar.
- Nikdar-e Asl, M.H. (2015). Artistic and semantic functions of repetition in Attar's ghazals. *8th Persian Language and Literature Research Conference; Institute of Humanities and Social Sciences*, February, 2016. 2125-2139.
- Rezaei, P. (2020). Fading in fading and finitude infinitude: linguistic criticism of the network of 'fading, finitude, and inexistence (nonentity)' in attar's (sonnets), University of Isfahan, *Gowhar-e Gooya Journal*, 14 (1), 1-22.
- Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature*, Volume I: Order. Tehran: Soore Mehr.
- ---------- (2003). A survey of lexical collocation in the Persian language. *Literary Text Research*, 7 (18): 1-13.
- Salimi, H. (2020). The artistic and linguistic techniques in the poetry of Hafez: A review of Speech Engineering in Hafez's Poemsby Mohammad Rastgoo. *Journal of Literary Arts*, 12 (3): 35-52.
- Shafi'ee Kadkani, M.R. (2013). *The Language of Poetry in Sufi Prose*. Tehran: Sokhan.
- ---------- (2008). *Imagination in Persian poetry: Critical Research on the Evolution of Persian Poetry Images and the Development Of Rhetoric Theory in Islam and Iran*. Tehran: Sokhan.
- Sha'iri, H.R. (2006). *Analysis of the Semantic Sign of Discourse.* Tehran: SAMT.
- Shamisa, S. (2015). Semantics.Tehran: Mitra.
- ----------. (2007). *A Fresh Look at the Novelty (Innovation)*.Tehran: Mitra.
- Shoqi Noobar, A. (2009). The labyrinth of imaginary images in Hafez's poetry. *Quarterly Journal of Persian Literature, Islamic Azad University of Mashhad*, 5 (23): 53-66.
- Sojoodi, F. (2018). *Applied Semiotics,* 2nd ed. Tehran: Nashr-e elm.
- Taqavi, N. (1938). *The Norm of Speech*, Tehran: Bija.
- Tehrani Sabet N. & Pournamdarian T. (2011). Another glance at the pun. *Literary Arts, University of Isfahan*, 3 (1): 21-28.
- Zarqani, M. (2015). The Complex Structure of Persian Classical Ghazal: The Case of Sanā'i. *A Quarterly Journal of Persian Language and Literature.* 9 (31): 91- 115.

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ۱ (پیاپی۳٤) بهار ۱٤۰۰، ص٤۳-۵۸
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۱/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۰

مطالعهٔ برجسته‌ترین شگردهای بلاغی و بدیعی غزل عطار؛ بلاغت در خدمت انتقال مفاهیم عرفانی

پروین رضائی ، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران
rezaee_parvin@yahoo.com

چکیده

هدف این پژوهش، مطالعهٔ و بررسی برجسته‌ترین فنون بلاغی غزلیات دیوان عطار است. جامعهٔ آماری این مطالعه غزلیات عطار است و ابیاتی که عطار فراتر از بدیع لفظی به همسوسازی این آرایه‌ها با دیدگاه و دستگاه اندیشگانی و فکری خویش همت گماشته است. پرسش اصلی پژوهش این است که عطار در ساختار عناصر یک بیت چه شیوه و سبکی در به‌کارگیری علم بدیع و بیان را مدنظر دارد. عطار در سرودن غزل به آراستن زبان و به کار بستن آرایه‌ها و صنایع ادبی حوزهٔ بدیع لطفی و معنوی و شیوهٔ تشبیهاتش اهمیت بسیاری داده است. شناخت پربسامدترین شیوه‌های سخن‌آرایی غزلیات عطار و سبک و سیاق پیوندزدن آنها به اندیشه‌های بنیادین و عرفانی‌اش ضروری است. عطار به این مهم توجه دارد که سخن مؤثرتر سخنی است که آراسته‌تر باشد؛ بنابراین به انواع جناس، تشبیه، ایهام، ایهام تناسب و تبادر، تکرار، تلمیحات شخصیت‌محور، ناهم‌سازنمایی(پارادوکس)محوری و... با هدف تأکید بر مضامین عرفانی، جلوه و کارکردی دیگر بخشیده است که فراتر از صرفاً لفظ‌پردازی و آراستن بیت است؛ هدف عطار برجسته‌سازی و تأثیرگذاری افکار خویش به‌مدد این‌گونه صناعات ادبی و صورخیال است. این کارکرد در غزل عطار تاکنون بررسی و تحقیق نشده است. نتیجه این است که عطار با آگاهی و بینش و تسلط بر کارکردهای علم بیان و بدیع، غزلش را موسیقایی و تأثیرگذارتر ساخته است و حتی پیش‌پاافتاده‌ترین نکتهٔ بدیع لفظی نیز برای عطار دست‌آویزی برای القای مؤثر افکار وی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: غزل عطار، بیان، بدیع، کارکردهای صورخیال، عرفان.

مقدمه

مطالعه و پژوهش دیوان اشعار عطار و به‌خصوص غزلیات این شاعر بزرگ و جریان‌ساز، امری ضروری و شایسته است. آنچه به غزل – که مهم‌ترین قالب نوع ادبی ادبیات غنایی‌عرفانی است- برجستگی و قدرت تأثیرگذاری و لطافت می‌بخشد، کاربست عناصر زیبایی‌شناسی زبان شعر است. در کنار عنصر عاطفه و محتوا، زبان شعر و صور خیال اهمیت بسیاری در زبان غزل دارد. یکی از بزرگانی که پا در راه سنایی نهاد و شیوهایی را که او در تعالی‌بخشیدن به محتوای غزل، عارفانه و شعر

مسؤول مکاتبات

Copyright © 2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/liar.2021.127391.1978

قلندری آغاز کرده بود، بهتر و بیشتر عرضه کرد، عطار نیشابوری است. او شاعری عارف است که نه‌تنها به فرم و زبان شعر بی‌توجه نبوده است، این عناصر اهمیتی حیاتی در زندگی شاعرانهٔ او ایفا کرده‌اند (محبتی، ۱۳۸۸: ۷۳۱). عطار در غزل مبتکر شیوه و بیان خاصی است که در مسیر تکاملی غزل عرفانی بسیار مؤثر واقع شد. همچنین غزل او «از نظر تکنیک‌های بیانی، جوهره و محتوای شعری و تنوع موضوعات گوناگون، در شعر فارسی از برجستگی و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۸: ۲٤-۲۳). در شعر و در هنرها و در قلمروِ تجربهٔ دینی و تجربهٔ عرفانی، ما با ساحت عاطفی زبان سروکار داریم، به زبان عطار بزرگ، ما با «زبان معرفت سخن می‌گوییم و از زبان معرفت می‌شنویم نه «زبان علم» که قلمرو زبان ارجاعی است... عطار زبان معرفت را که زبانی عاطفی است، زبانی گنگ می‌خواند... (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۲).

با نگاه به اینکه غزل عطار در سیر تاریخ تحول و تطور غزل فارسی و به خصوص غزل عرفانی و صوفیانه جایگاه ارزشمندی دارد، شایسته است سبک بلاغی غزلیات دیوان عطار مفصل‌تر و جزئی‌نگرانه‌تر بررسی و نقد شود. عطار به زیبایی‌سازی عناصر زبانی (آوا، تکواژ، واژه، گروه و جملات) از راه تشبیهات عرفان‌محور، تلمیحات هم‌راستا با نگرش صوفیانه؛ ایهام، تجنیس، تکرار و به‌خصوص از صنعت ادبی «تقابل و تضاد» و متناقض‌نما در راستای افکار عرفانی خویش بسیار بهره برده است. تلاش این پژوهش دست‌یافتن به برجسته‌سازی‌های سبک و شگردهای بدیع و بیان در غزل عطار است. مسلّم است که عطار از آرایه‌های معمولی چون جناس و نغمهٔ حروف نیز به‌سادگی نگذشته است و از کمترین امکان این‌گونه علوم بلاغی به منظور پردازش ابیات تأثیرگذارتر غزل بهره برده است. برخی از صور خیال عطار که تقلیدی و در دایرهٔ سنت‌های ادبی همزمان یا شعر پیش از اوست؛ در این پژوهش بررسی نشده است (نک. مالمیر، ۱۳۸٤) و تمرکز و تکیهٔ اصلی این پژوهش صور خیال خاص سبک‌ساز غزل عطار استخراج و بررسی و تحلیل شده است.

پیشینهٔ پژوهش

آثار عطار از دیدگاه‌های بیشتر عرفانی و تعلیمی و سبک‌شناسی بررسی شده است. از این میان سهم بررسی دیوان وی ناچیز و مطالعات زیبایی‌شناسی در این میان بسیار انگشت‌شمار است. بنابر بررسی پیشینهٔ موضوع، ازمنظر زیبایی‌شناسی غزلیات این شاعر مطالعه نشده است.

مالمیر (۱۳۸٤) در مقالهٔ «صور خیال در دیوان عطار» در ۸ صفحه به‌شکل اجمالی و گذار مباحث علم بیان و بدیع و قافیه را در قالب دو بخش «تصاویر تکراری حوزهٔ بیان» و «تصاویر تازه» در غزل عطار بررسی کرده است. تنها تحقیق مرتبط با تحقیق حاضر همین مقاله است که مفصل و همه‌جانبه نیست و بیشتر حالت مروری و نقل اشعار است. نیکدار اصل (۱۳۹٤) نیز در مقالهٔ همایشیِ «کارکردهای هنری و معنایی تکرار در غزل‌های عطار»، کارکرد تکرار واژه و مضمون و ... در غزل عطار بررسی و تحلیل کرده است. محسنی گردکوهی (۱۳۹٦) در مقالهٔ «تقابل‌های دوگانه» در غزلیات عطار را بررسی کرده است. روحانی و همکاران (۱۳۹٤) در مقالهٔ «تقابل‌های دوگانهٔ عطار نیشابوری» به‌شکلی دقیق‌تر و تحلیلی‌تر صد غزل عطار را مطالعه و بررسی کرده‌اند. زرقانی (۱۳۹٤) نیز با رویکرد زبان‌شناختی ساختارگرا به مطالعهٔ «ساختار شبکه‌ای غزل کلاسیک فارسی (غزل سنائی)» پرداخته است که از یک نظر، غزل سنائی نیز همچون غزل عطار دارای ساختار شبکه‌ای است که عناصر زبانی و موسیقایی و صورخیال در این زمینه مؤثرند. کلاهچیان و نظری‌فر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل کارکرد محتوایی- بلاغی رنگ‌ها در غزل عطار» به این مهم دست یافته‌اند که عطار رنگ را بیشتر در بافت موضوعی- معنایی عاشقانه به کار می‌برد. پربسامدترین رنگ‌ها در شعر او به ترتیب عبارت‌اند از سیاه، سرخ و سبز. همچنین پرکاربردترین شیوه‌های بلاغی- تصویری که عطار در زمینهٔ رنگ از آن‌ها بهره می‌گیرد، تشبیه و کنایه است (همان: ٦۳). به نظر می‌رسد طرح رنگ‌های مختلف در شعر دستمایهٔ ساخت تشبیه می‌تواند باشد و رنگ ذیل تشبیه باید بررسی شود. مشاهری‌فرد و همکاران نیز در مقاله‌ای با عنوان

«کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی تصاویر غزلیات عطار، براساس آرای جرجانی»، غزل عطار را از منظری بلاغی براساس نظریات جرجانی در *اسرارالبلاغه و دلایل الاعجاز* سنجیده‌اند؛ اصلی‌ترین و پربسامدترین شگرد زبانی عطار در غزل، استفاده از گونه‌های مختلف و متعدد تضاد و طباق و مقابله و متناقض‌نما و ... است. در پژوهشی دیگر با عنوان «تطوّر استعارهٔ عقل در غزلیات سنایی، عطار، مولانا» (مدنی، ۱۳۹۷) استعارهٔ مفهومی عقل را در غزل سنایی و عطار و مولوی بررسی مقایسه‌ای کرده است که از این میان ۱۶ استعاره از سنایی و **۲۱ استعاره از عطار** و **۳۷ استعارهٔ مفهومی** کلان از اشعار این شاعران استحصا و بررسی شده است. اساس صور خیال عطار در غزل برمبنای تشبیهات محسوس است و استعاره‌های مفهومی غزلش بیشتر درزمینهٔ واقع‌سازی امور ذهنی و موضوعات است. محسنی و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ متناقض‌نما در غزلیات سنایی و عطار» انواع متناقض‌نمای معنایی، زیباشناختی و پارادوکس به‌شکل ترکیب را بررسی و تحلیل کرده‌اند. ایشان در زمینهٔ کارکردهای هنری به‌کارگیری متناقض در شعر سنایی و عطار را چنین تعبیر کرده‌اند «می‌توان یکی از دلایل اصلی ایجاد تصاویر و مفاهیم متناقض‌نما در شعرشان را بیان مباحث عرفانی دانست» (ص ۱۸۹).

وجه تمایز پژوهش حاضر با پیشینهٔ پژوهش موضوع این مقاله، توجه به سبک و شگرد آرایش کلام عطار است. این موضوع که مجموع صناعات ادبی و بدیعی و بلاغی برای عطار راهی برای بیان مؤثرتر قرار گرفته است. آنچه مهم است این نکته است که عطار از این‌همه فنون ادبی خارج از ساختار ارتباطی‌شان بهره نبرده و به کلیت منسجم علوم بلاغی نظر داشته است؛ بی‌شک در این میان تمسک به برخی از این صنایع ادبی بیشتر بوده و وجهیت و تشخص‌بخشی خاصی برای زبان غزل عطار رقم زده‌اند. بنابراین وسعت و دامنهٔ بررسی فنون ادبی و علوم بلاغی در غزل تمام موارد بدیع لفظی و معنوی و علم بیان را دربر می‌گیرد و این علوم را در غزل عطار، ساختارهایی مناسب برای دستگاه فکری شاعر می‌داند که هیچ‌کدام ازهم جدا نیستند.

بیان مسئلهٔ پژوهش

عطار هم‌چنان که به شاعر محتواگرا و عرفانی زبانزد است؛ در پردازش و آرایش کلام خویش در شعر اهتمام خاصی داشته است. مهم‌ترین ویژگی غزل‌های عطار، تناسبی است که میان صورت و معنی در این آثار دیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ :۶۰). بیشتر نشانه‌شناسان معاصر مطالعهٔ فنون بلاغی یا دست‌کم برخی از ویژگی‌های آنها را در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند. «فصل مشترک گرایش‌های نظری معاصر در باب این صنایع، از یاکوبسن تا لیکاف، این است که **فنون بلاغی** صرفاً آرایه‌های سبکی نیستند، بلکه از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان، به مفهوم کلیِ کلمه هستند» (سجودی، ۱۳۹۷: ۵۳). در این میان، برای شکل‌دادن به یک گفتمان، نقش مجاز و استعاره و کنایه برجسته‌تر است. دغدغه‌مندی عطار در باب تفکر فناطلبی و محو و نیستی تا به‌حدی است که مباحث زیبایی‌شناختی (صنایع ادبی و بدیع لفظی و معنوی) غزلش نیز در راستای مقولهٔ «محو» قرار می‌گیرد؛ به دیگر سخن، هرجا سخن از محو و نیستی است، تا حد امکان آرایه‌های ادبی بدیع لفظی و معنوی نیز همسو با آن قرار داده است؛ مثلاً می‌گوید:

چو سر باختی، بشناختی سرّ چو سرّ بشناختی از سر میندیش

(عطار، ۱۳۹۲: ۳۶۳)

ضمن جناس‌پردازی در دو واژهٔ کلیدی (سر و سرّ) مقولهٔ رمزی «محو و فنا»، با شگرد گزینش و انتخابی شاعرانه و زیرکانه دو مصدر «باختن و شناختن» را آگاهانه در بیت قرار می‌دهد تا آرایهٔ بدیعی جناس در مسیر القای بهتر مفهوم کلیدی و عرفانی فقر و فنا و محو و نیستی قرار گیرد؛ گویی اینکه شاعر با این استعارهٔ مفهومی پیام می‌دهد: «اگر سر را باختی، سرّ را شناختی»؛ که باید گفت این تفکر، تفکر غالب عطار در غزلیات و حتی *منطق‌الطیر و مصیبت‌نامهٔ* اوست و گفتنی است که در همان دو منظومه نیز از این آرایه‌های بدیع و بیان استفاده کرده است؛ ازجمله:

هـــم ز عکـــس روی **ســـیمـــرغ** جَهـــان　　چهـــرهٔ **ســـــیمرغ** دیدنـــد از جِهـــان
چـــون نگـــه کردنـــد آن **ســـیمـــرغ** زود　　بـی‌شـک ایـن **سـیمـرغ** آن **سـیمرغ** بـود
(عطار، ۱۳۹۰: ۲۷۰)

در بیت زیر ضمن ایجاد «نغمهٔ حروف در حرف سین» با کلیدواژهٔ «سر» بازی لفظی کـرده و ایهـام «سرسـری» را متـأثر از همـان مقولهٔ «محو و نیسیتی» برساخته است؛ همچنین در بیت، به تناسب و ایهام تناسب و تقابل «سر و فرق» نیز نظر داشته است:

ز بس که من **ســر** او دارم از قـدم تـا **فـرق**　　گرم چو شمع بسوزد بـه سرسـری رسـدش
(۳۵۰)

در تفکر عطار تا «قربان»ی رخ ندهد «قرب» دست نخواهد داد. از این شگرد زبانی و بدیع لفظی(جناس افزایش در آخـر) بدین منظور بهره می‌برد تا فکر غالب (محو و نیستی) را آراستن کلام و کلمات کلیدی بیت بهتر القا کند و مخاطـب را بهتـر و بیشتر تحت تأثیر «نشانه‌های زبانی» قرار دهد. برای تبیین روش‌شناختی سبک سخن‌آرایی عطار در غزل به‌روش برجسته‌سازی کلمات و ظرفیت‌های بلاغی در راستای تفکرات عرفانی و صوفیانهٔ عطار، بهتر است بیت زیر واکاوی شود:

ور مـــرا بـــی تـــو پـــرّ **و بـــالی** هســـت　　آن پـــر **و بـــال** جـــز **وبـــالم** نیســـت
(همان: ۹۱)

در بیت بالا، عطار ضمن استفاده از آرایهٔ تکرار – که شگردی عادی است- گـامی فراتـر مـی‌نهـد و بـا چینـش و انتخـابی آگاهانه در سه ترکیب بسیار آشنا و متوالی: ۱. «پروبالی»؛ ۲. «پروبال» و ۳. «وبالی» در ساختار افقی و محور هم‌نشـینی بیـت، از ایهام تبادر و جناس مرکّب- از نوع جناس مرفوّ(نک. فشارکی، ۱۳۹۸: ۲۹)- «و بال/ وبال و «و بالی / وبالی» به بهتـرین شـکل بهره برده است. بنابراین باید به این نکته اذعان داشت که عطار ضمن پرداختن به مضامین عالی صوفیانه و عرفـانی و سـردادن افکار و باورهای منبعث از سیروسلوک خویش، جانب بلاغت و بخش بدیع لفظی و معنوی را با کارکردهایی تازه کشف کرده و به کار بسته است. به دیگر سخن هدف عطار فراتر از جنبهٔ موسیقایی است؛ وی از موسیقی استفاده می‌کند تا ضـمن آرایـش کلام در محور افقی(هم‌نشینی) بیت به کدها و نشانه‌های زبان عرفانی نیز نزدیک شود.

جناس در خدمت شبکهٔ محو و فنا

جناس معمولی‌ترین آرایهٔ ادبی برای شعر کلاسیک به حساب می‌آید و برای شاعران استفاده از انواع روش تجنیس، زمـانی می‌تواند محل آفرینش باشد که حرف تازه‌ای دربر داشته باشد یا حامل کارکردی فراتر از لفظ و صنعت ادبی باشد تا در محور هم‌نشینی سـبب خلاقیـت و تـازگی و تأثیرگـذاری شـود. در کتـب حـوزهٔ علـم بـدیع، تعریـف جنـاس و انـوع آن بـا ذکـر شاهدمثال‌هایی بازنموده و بررسی شده است. شمیسا روش تجنیس یا هم‌جنس‌سازی را مبتنی‌بر نزدکـی هرچـه بیشـتر واک‌هـا می‌داند؛ آن‌گونه که کلمات، هم‌جنس به نظر آیند یا هم‌جنس بودن آنها به ذهن متبادر شود (شمیسا، ۱۳۸٦: ٤۹) و فشارکی نیز انواع جناس را شبیه روش شمیسا بررسی کرده است (فشارکی، ۱۳۹۸: ۱۹-٤٦).

آنچه به توجه و دقت نظر بیشتری نیاز دارد، طرز استعمال روش تجنیس در شـعر هـر شـاعری اسـت؛ بـی‌شـک شـاعران صاحب سبک شخصی، بیشتر به نوآوری و توجه به جهت‌دهی فنون بلاغی برای انتقال معنای مدنظرشان پرداخته‌اند. براسـاس روش یاکوبسن در نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری شعر در سه سطح آوایی، واژگانی (محور تداعی: جانشـینی) و نحوی (محور همنشینی) رخ می‌دهد. در سطح آوایی دربارهٔ موسیقی حروف، وزن، تکرار واکه‌ها، تکرار همخوان‌ها، واژه‌هـا و نشان‌دادن ارتباط عناصر آوایی و موسیقایی و معنا سخن گفته می‌شود... (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۸). در دیدگاه یاکوبسـن، پیـام آمیزش و ترکیبی از سازه‌هایی (جمله‌ها، واژه‌ها، واج‌ها) که از میان کل ذخیرهٔ سازه‌ها (رمزگان) گـزینش شـده‌انـد» (هـاوکس،

۱۳۹٤: ۱۱۳-۱۱٤). عطار ضمن به کار بستن علوم بلاغی و به خصوص موارد موجود در علم بدیع(لفظی و معنوی) به خلاقیت‌هایی در ساخت جناس دست یافته است. برای عطار ساختن صرفِ «جناس» میان دو یا چند کلمه ملاک نیست، بلکه وی به کارکرد این عنصر بلاغی توجه دارد تا بتواند به تأثیرگذاری هرچه بیشتر سخن خویش در ابیات دست یابد و نشانه‌معناهای دستگاه فکری خود را بهتر نشان دهد. در بیت زیر، عطار لازمهٔ دستیابی به مقام «قرب» را جز از طریق «قربان»شدن مقدور و میسور می‌داند؛ **قرب و قربان** برای عطار در بیت زیر فقط «**جناس مذیّل**» (شمیسا، ۱۳۸٦: ٦٤) نیست؛ بلکه فراتر از این آرایهٔ متعلق به لفظ، به کارکردهای هنری و ابلاغ پیام این نوع جناس توجه دارد:

یقین می‌دان که جان در پیش جانان　　نیابد **قرب** تا **قربان** نگردد
(۱۳۷)

در بیت زیر نیز به‌زیبایی تمام لازمهٔ دستیابی به بقا و لقا را نیستی دانسته است و با «جناس لاحق» (نک. فشارکی، ۱۳۹۸: ۳۲) میان «لقا» و «بقا» معنی مدنظر را بهتر القا کرده است:

هستی تو بند تست نیستی‌ای برگزین　　زانکه **لقا** رو ببست تا به **بقا** مانده‌ای
(٦۰٦)

خویشتن را می‌کُش و می‌کِش بلا　　زانکه نفسِ کشتنی داری هنوز
(۳٤۱)

می‌کُش و می‌کِش در بیت بالا نیز درخدمت انتقال معنای عرفانی قرار گرفته است. مقولهٔ مؤلفه‌های معنایی «نیستی و محو» در غزل عطار آن‌چنان گسترده است که غزل عطار را باید غزل فنامحور و نیستی‌طلبی و مرگ‌مشتاقی و مرگ پیش از مرگ دانست (نک. رضائی، ۱۳۹۹: ۱-۲۰). بخش دیگری از تداعی در زبان و واژگان، مربوط به تداعی آوایی است؛ به این طریق که یک واحد واژگانی به‌لحاظ همانندی آوایی سبب تداعی واحدهای واژگانی دیگر خواهد شد. در این زمینه، تداعی واحدهایی نظیر «گُل» با «مُل»، «می» با «نی» وجود دارد. واحد واژگانی برحسب تشابه‌های مختلف، به باهم‌آیی متداعی آوایی واحدهای واژگانی متعددی بینجامد. در همین زمینه در غزل عطار و شبکهٔ معنایی-زبانی «لقا و بقا» و حتی خود لفظ «فنا» با «بقا» و صورت دیگر آنها «فانی» و «باقی» دارای چنین تشابه تداعی‌انگیزی است. همچنین هم‌وزنی کلماتی چون «معدوم و موجود»، «هستی، نیستی» در این بخش قرار می‌گیرد. در بیت زیر عطار واج و آوای «ف/فا» را در کلمات «فرورفتم، فنا، فنا، فراوان، یافتم» (٦بار در بیت) با آگاهی برای تداعی‌بخشی و القای مفهوم فنا به کار بسته است:

چون فرورفتم به دریای **فنا**　　در **فنا** درِّ فراوان یافتم
(عطار: ۳۹۷)

در بیت زیر نیز با استفاده از جناسی ساده، به القای تفکر عرفانی خویش قدرت تأثیر بیشتری بخشیده است؛ عطار به‌صراحت می‌گوید تا در قفس بقا و ماندن در اسارت نفس خودت هستی، به بقا نمی‌رسی؛ برای این منظور واژهٔ هم‌سنخ و هم‌وزن «بقا» را «لقا» برمی‌گزیند تا تقابل موجود در نیستی و هستی و بقا و لقا را بهتر آشکار سازد. معنای ضمنی «تا به بقا مانده‌ای»؛ چیست؟ تا زمانی که فانی نشوی لیاقتِ لقا را نیابی و به دیدار محبوب نمی‌رسی:

هستی تو بند تست نیستی‌ای برگزین　　زانکه **لقا** رو ببست تا به **بقا** مانده‌ای
(همان: ٦۰٦)

در بیت زیر نیز با استفاده از شگرد بدیعی «جناس زاید» (نک. فشارکی، ۱۳۹۸: ۲۱) موضوع عرفانی را ابلاغ کرده است. اگر می‌خواهی به «بالا» و اعلا بروی، باید «لا» شوی:

لا شو اگر عزم می‌کنی تو به **بالا**　　زانکه چنین عزم جز به **لا** نتوان کرد
(عطار: ۱٦۱)

بنابراین، سبک به کاربستن جناس‌های مختلف در غزل عطار درراستای تفکرات عرفانی نشان می‌دهد جناس چیزی فراتر از یک عنصر صرفاً بدیع لفظی است. جناس کارکردهای مختلفی دارد و می‌تواند ابزار ایجاد فنون دیگری نیز باشد «اساس اسلوب حکیم بر جناس تام است» (شمیسا ، ۱۳۸٦: ۱٤۲) و از برخی انواع آن می‌توان در لغز و تعمیه نیز استفاده کرد (نک. طهرانی ثابت و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲٤). کارکردهای مختلف جناس روشن می‌سازد که زیبایی جناس تنها در بعد موسیقایی آن نیست؛ چرا که اساساً صورت و معنی رابطه‌ای متقابل دارند و گاه مرز قاطعی میان لفظی و یا معنوی بودن آرایه‌های ادبی نمی‌توان یافت. در بسیاری از کتاب‌های مشهور بلاغت فارسی نظیر «ترجمان البلاغه»، «حدائق السحر»، «المعجم » «ابدع البدایع» و ... تقسیم‌بندی فنون ادبی به شکل لفظی و معنوی نیست و برخی حتی معتقدند که تمیز میان لفظی و معنوی بودن صنایع منوط به ذوق است (ر.ک. تقوی، ۱۳٦۳ : ۲۰٦). نمونه‌های بسیار زیادی از این شویه و شگرد عطار از جناس‌آفرینی در خدمت مفاهیم عرفانی را می‌توان در دیوان این شاعر ارجمند یافت:

بیا گو یک نفس در حلقهٔ ما　　کسی کز عشق در حلقش کمندست
(عطار، ۱۳۹۲: ٤۲)

مرا **از جان گریزست** ار بگویم　　که یک ساعت از آن دلبر **گزیرست**
(همان: ۵۰)

هردو عالم چیست رو نعلین بیرون کن ز پای　　تا رسی آنجا که آنجا **نام و نور و نار** نیست
(همان: ۸۳)

ناپدید از فرع شو، در هرچه پیوستی ببر　　**تاپدید** آرندهٔ اصل عیان آید **پدید**
(همان: ۳۰۲)

لاشهٔ دل را ز عشق بار گران برنهاد　　**فانی و لاشیء** گشت یار هویداش شد
(همان: ۲۰۰)

در تمام ابیات بالا، جناس‌های مختلف همراه با مباحث عرفانی موجود در بیت قرار گرفته‌اند. برای مثال جناس میان گریز و گزیر که برای عطار کلیشه می‌بوده است، در راستای «ازجان گریز بودن» قرار می‌دهد تا مفهوم و مقولهٔ «گریختن از جان و جان را نیست فرض کردن» در طریقت را بهتر بازگو کند. همین‌طور در بیت آخر در جناس میان «لاشه/ لاشی» هدف عطار هم‌سوسازی این جناس با «**فانی شدن**» مدنظر بوده است.

پارادوکس (ناهم‌سازنمایی)

یکی از پرکاربردترین روش بلاغی برای بیان تجربه‌های عرفانی یا عاشقانه، استفاده از پارادوکس (متناقض‌نما) است. شفیعی کدکنی ریشهٔ تمام پارادوکس‌ها و بیان متناقض‌نمایی را در دین قابل جست‌وجو می‌داند و می‌گوید در روایات و مأثورات دینی و عرفانی شیوهٔ بیان نقیضی و پارادوکسی شواهد بسیار دارد(نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٤۲-٤٤۵). عرفا از ساخت زبانی و بیان تضاد و پارادوکسی در نثر و نظم استفاده کرده‌اند. «عرفا متناقض گفته‌اند، زیرا تجربه‌های آنان متناقض بوده است» (استیس، ۱۳۷۵: ۲۸۸). 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. بااین‌حال مبادی این منطق از جاهای دیگر فراهم می‌آید (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۳۷). اولین شاعری که این نوع ترکیبات و تعبیرها را در شعر فارسی فراوان به کاربرد، سنایی است و عطار که پیرو سنائی است، از این خاصیت زبانی غافل نبوده است (نک. محسنی و همکاران، ۱۳۹۰). پربیراهه نیست که پربسامدترین صنعت ادبی زبان غزل عطار، «تضاد و تقابل و پارادوکس»های

متعدد است. برای عطار حتی تقابل اعداد و ضدیت آنها (یک و صد؛ یک و هزار و صدبار و باری و ....) نیز مطرح و کارآمد است. هدف عطار چنان دیگر صناعات ادبی، صرفاً ساخت تضاد و تقابل نیست، بلکه این عناصر نقیضی و متضاد را برای بیان مقصود عرفانی خویش به کار برده است. عطار دو نوع پارادوکس زبان (گفتاری) و کرداری را مدنظر داشته است:

از **نهـــانی** کـــس ندیـــدت **آشـــکار** وز **هویـــداییت پنهـــان** کـــس **ندیـــد**

(عطار، ۱۳۹۲: ۳۰۶)

ز پیـــــدایی هویـــــدا در هویداســـــت ز پنهـــــانی نهـــــان انـــــدر نهانســـــت

(همان: ٦٥)

شـــادی بـــه روزگـــار شناســـندگان مســـت جـــان‌هـــا فـــدای مرتبـــهٔ **نیســـتانِ هســـت**

(همان: ٧٦)

بمیـــر از خـــویش تـــا زنـــده بمـــانی کـــه بـــی‌شـــک گـــرد ران بـــا گـــردن آمـــد

(همان: ۲۲۰)

قـومی کـه در فنـا بـه دل [1] یکـدیگر زینـد روزی هـــزار بـــار **بمیرنـــد و برزینـــد**

هرلحظه‌شان ز هجر بـه دردی دگـر **کُشـند** تا هر نفس ز وصـل بـه **جـانی دگـر زِینـد**

از زنـدگی خـویش بمیرنـد همچـو شـمع پس همچو شمع زندهٔ بی‌خواب و خور زیند...

چـون *زنـدگی* ز **مردگـی** خـویش یافتنـد **چون مرده‌تر شـوند بسـی زنـده‌تـر زینـد**

(۲٥٦)

بیننـدهٔ انـوار تـو بـس **دوختـه چشمسـت** **گوینـدهٔ** اسـرار تـو بـس **گنـگ** زبانسـت

(همان: ٦١)

در بیت زیر و در راستای خوشه و شبکهٔ زبانی- معنایی «فنا»، اوج تضـاد را در زنـدگی و مردگـی و زنـده‌تـر شـدن از راه مرده‌تر شدن به تصویر کشیده است؛ این تصویر و بیان در سرتاسر یک غزل هم تکرار می‌شود تا قدرت تأثیر بیشـتری از ایـن مجموعه عناصر به دست آید:

ساخت ترکیبات متعددی از نوع تقابل نیز در شمار رویکرد و سبک بیان نقیضی و مقابله‌ای در غزل است. «نشان، بی‌نشـان و نشانه»؛ «گمان/ یقین/ پندار، بی‌شک»(ص٦١ و ٦٣) ؛ «پیدا و پنهان/ هویدا و نهان/ گم و کم»؛ «هیچ، همـه»؛ «لا، الا»؛ «خـود، بی‌خود»؛ «ناپدید، نابود و بود»؛ «نیست و هست»؛ «فانی و باقی و بقا و فنا»؛ قطره، دریا؛ «وجـود، عـدم»، «زنـده، مـرده»؛ «اول، آخر»؛ «غیر و دوست»؛ «کثرت، وحدت»؛ «کثرت، قدم» (ص ٣٤٢)؛ «روح و صورت» (ص ۳۲۲) «دین، کفر»؛ «تولا، تبرا»؛ درد، درمان»؛ «معدوم، موجود»، «فنا و جاودان»؛ «گران، سبک»؛ «کران، بیکران»، «قلزم و قطره»؛ «لاکون، کون» (ص ۳۹۱)؛ « «مکـان، لامکان»(عطار: ۵۷۱) و نمونه‌های بسیار دیگر است:

تـــا پـــاک نگـــردی از وجـــودت هـــر **پختگیـــی** کـــه هســـت **خامســـت**

(همان: ۵۸)

تلاش شاعر این است ضمن بیان صنعت تقابل، مفهوم عرفانی اصلی اندیشهٔ خویش- مرگ پـیش از مـرگ- را در مصـراع نخست بیان کند، سپس آن تقابل- و یا هر صنعت دیگری- را برای تمثیل‌سازی و تفیهم بهتر مطلب برسازد.

---

۱. در متن دیوان عطار(تصحیح تقی تفضلی، ۱۳۹۲) به شکل «بدل»! آمده است.

تشبیهات حوزهٔ فنا

تشبیه از مهم‌ترین عناصر و ارکان صور خیال شعر فارسی است و هر شاعری تشبیهات تازه‌تر و هنری‌تر بیافریند، شعرش هنری تر است؛ ازآنجا که تشبیه اساس استعاره هم هست؛ نقش این عناصر خیالی در شعر و به‌خصوص غزل غنایی برجسته‌تر است. «تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که ا زجهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۵۳). آنچه در ٤ رکن تشبیه مهم است، کیفیت مشبه و مشبهٌبه است. عطار بر معنا و مضمون تمرکزی بیشتری نسبت به آرایش زبانی دارد؛ بااین‌حال از آرایش‌های زبان و بدیع و بیان غافل نبوده و آنجا که اهمیت معنا مدنظرش هست، بر سویهٔ لفظ و آرایش آن نیز همت گماشته است. تشبیهات حسی به حسی و تشبیهات حوزهٔ زبان عرفانی و رمزی در غزل عطار نمود بسیاری دارد؛ تشبیهی که در راستای جهان و شبکهٔ فنا و نیستی قرار می‌گیرد از این میان برای او ارزش تکرارپذیری و استفاده و نوآوری بیشتری داشته است. عطار فنا را به حصاری تشبیه کرده که پناهی در برابر سوز نور آفتاب است:

جهان پر آفتابست و تو سایه　　نیابی جز فنا اینجا حصاری

(عطار، ۱۳۹۲: ٦۳٤)

مضمون تشبیهی دیگر که عطار بسیار بدان پرداخته است، مرغ نیم‌بسمل برای جان منتظر و عاشق است:

در راه انتظارت جان‌ها ز اشتیاقت　　چون مرغ نیم‌بسمل در خاک و خون تپیده

(همان: ٦۹۸)

ای دل به میان این سخن در　　مانندهٔ مرده در کفن باش

(همان: ۳٤۷)

در همین زمینه مضامین و تصاویری چون «گوی و چوگان و بی‌سروپا بودن گوی» (نک. عطار: صص ۲۵۵، ۲۵۷، ...) و مضمونی چون «ذره و خورشید» و گم‌شدن در دایرهٔ تشبیه درراستای «فنا و نیستی» قرار می‌گیرد:

چون ذرّهٔ هوا **سر و پا جمله گم کنند**　　گر در هوای او نفسی بی‌خطر زیند

(همان: ۲۵٦)

در بیت زیر ضمن خلق ایهام در «سرافرازی» و ربط دادن آن با تفکر عرفانی «فنای پیش از مرگ»، تشبیهی بدیع ایجاد کرده است. شعله و نخ شعله‌ور شمع که در جایگاه «سر» شمع است؛ باید بریده شود تا از ننگ و نام سربلندی و سرافرازی و غرور رسته شود. این نوع تشبیه در ردیف رمزگان عرفانی صور خیال دیوان عطار (ذرّه و خورشید؛ قطره و دریا؛ گوی و چوگان و ...) است.

سر چو شمعم بازبُر یکبارگی　　تا کی از ننگ **سرافرازی** مرا

(همان: ٤)

عطار با ذکر پی‌درپی شمع و پروانه و مضمون جانبازی پروانه بر سر شمع، درصدد تداعی همان مضمون اصلی و بنیادین فنای خود است.

گر بسوزیم بند بند چو شمع　　دمی از سوختن ملالم نیست

(همان:۹۰)

در بیت با به کاربردن آرایه‌های متعدد (تضاد و تقابل؛ استخدام؛ تشبیه؛ ایهام) به هرچه بیشتر تصویری ساختن بیت کمک کرده است؛ عطار جان پریشانش را به زلف پریشان محبوب مانند کرده است (استخدام در پریشان نسبت به زلف و پریشان در پیوند با جان آشفته). همچنین است که «جمع کن» نیز «**صنعت استخدام**» با ژرف‌ساختی تشبیه دارد؛ زلفت را بر روی خود جمع کن؛ جان پریشان من را بر روی و صورت خود جمع کن؛ این پریشانی و آشفتگی جان بر اثر پریشانی زلف یار بوده است و فداشدن جان عاشق برای معشوق در بستر همان نگاه عرفانی مرگ و مردن پیش معشوق است:

جان عطار از پریشانیست همچون زلف تو　　جمع کن بر روی خود جان پریشان مرا
(همان: ۳)

عطار برای جایگاه منصور در وادی عشق و فنا ارزش بسیاری قائل و ضمن پیونددادن منصور حقیقی به ماجرای شهادت امام حسین(ع)، برای این شخصیت در تلمیح و تشبیهات دیوان خویش نکات و شگردهای تازه‌ای به کار بسته است؛ حسین بن منصور حلاج چون در راه عشق جانش را فدا کرد، همچون نگینی بر خاتَم طریقت نقش بسته است نام او:

چندین هزار رهرو دعوی عشق کردند　　بر خاتَم طریقت **منصور** چون نگین است
(همان: ۷۱)

این شیوه و شگرد در غزل عطار به‌گونه‌ای است که باید آنها را در شمار «رمزگان زیبایی‌شناختی شعر» قرار داد و بررسی کرد؛ چه اینکه این تشبیهات و استعارات دال‌ها و نشانه‌هایی هستند که به مدلولی قراردادی در زبان عرفان اشاره دارند. غزل عطار به‌مثابه یک «متن» حاصل هم‌نشینی این رمزگان بسیار است (نک، سجودی، ۱۳۹۷: ۱۹۸). برای نمونه در بیت زیر رمزگان «خاکستر و ذرّه و خورشید» که در شمار «شبکهٔ رمزی و استعاری و نوع شبکهٔ رمزی نوری» زبان عرفانی هستند (فولادی، ۱۳۸۹: ٤٦٦):

چو **خاکستر** شوی و **ذرّه** گردی　　به **رقص** آیی که **خورشید** آشکار است
(عطار: ٤٤)

رقص و سفر ذرّه به سمت نور خورشید (حقیقت) نمادی از سفر عارف به سوی حق است. عطار به این نکته هم اشاره می‌کند و زبان او رمزی است:

مشو اینجا حلولی لیکن این **رمز**　　جز **استغراق در دلبر** میندیش
(همان: ۳٦۳)

ایهام تناسب و تبادر در خدمت شبکهٔ فنا

از دیگر شگردهای آرایش لفظ در ساختار و محور هم‌نشینی بیت در غزل فارسی، کاربست صنعت ادبی بسیار خیال‌انگیز و مضمون‌انگیز «ایهام/توریه» است. شاعر با چندمعنایی کردن و به‌کارگیری معناهای چندگانهٔ یک کلمه، ترکیب یا جمله و شبه‌جمله سعی در به گمان افکندن مخاطب می‌کند. این شگرد در غزل حافظ به اوج خودد رسیده است؛ چنانکه حافظ را قدرتمندترین غزلسرای ایهام‌پرداز باید دانست (نک. راستگو، ۱۳۹۵ و سلیمی، ۱۳۹۹). برخی از ایهام‌های موجود در غزل عطار را می‌توان در غزل حافظ نیز مشاهده کرد؛ پس جایگاه ایهام غزل عطار نیز مهم و ارزشمند است. آنچه به ایهام غزل عطار سمت و سویی دیگر بخشیده است، ارتباط دادن آن با شبکهٔ عناصر عرفانی محو و فنا و ... است؛ چنانکه در ابیات زیر چنین رویکردی را به کار بسته است؛ تعبیر «**دور از رخ تو**»، **ایهام** دربر دارد؛ **۱.** دور از روی و دور از جان تو باد و ۲. دور از تو و در فراق تو. پیوند این ایهام با مرگ‌طلبی شاعر سبب فراتررفتن از ایهام معمولی شده است:

تا آب زندگانی تو دیده‌ام از دور　　«**دور از رخ تو**» مرگ خود آسان گرفته‌ام
(عطار، ۱۳۹۲: ۳۸۲)

عطار برای مقام شهادت و مرگ باعزت امام حسین(ع) ارزش زیادی در نظرگرفته است: در بیتی ضمن ایهام به لفظ حسن و بر سر دار رفتن حسین منصور حلاج، به ایهام تبادر از لفظ حسین استفاده کرده است:

مانند **حسین** بر سر **دار**　　در **کشتن** و **سوختن حسن** باش
(همان: ۳٤۷)

در بیت زیر نیز به سیاق «جهت‌دهی فنون ادبی و بلاغی» در راستای تفکر عرفانی، به گزنیش و انتخاب ماهرانه‌ای دست یازیده است:

تا که نشد «**مات**» فرید از دو کون　　نرد غم عشق تو آسان نبرد

(همان: ۱٤۷)

«مات» از ریشهٔ «موت» در زبان عربی است؛ این واژه در شبکهٔ مؤلفه‌های معنایی مرگ پیش از مرگ می‌گنجد؛ حال عطار برای تأثیر بیشتر سخن از چه شگرد استفاده باید بکند تا گزارهٔ عرفانی «مرگ پیش از مرگ» را مؤثرتر بیان کند و به مخاطب انتقال دهد؟ شاعر در مصراع دوم با گزینش واژهٔ «نرد» و «باختن» و پیوندشان با «مات» ایهام تناسب درافکنده است تا تأثیر سنخش فراتر از حد آرایهٔ ادبی ایهام باشد و آن فکر را تبیین کند. در بیت زیر، بنابه همین شگرد جهت‌دهی صناعات ادبی برای القای افکار عرفانی، از ایهام و تلمیح «حسین» و «منصور»(نصرت‌یافته و منصور حلاج) بهره برده است:

نیست منصور حقیقی چون حسین　　هرکه او از دار عشق آونگ نیست

(همان: ۹۱)

در بیت زیر نیز ضمن بیان تشبیهی عادی و متعلق به سنت ادبی، از شمار تشبیه تفضیلی «که مشبه نسبت به مشبهٌبه برتری دارد» (آقاحسینی و همتیان، ۱۳۹٤: ۱٤۳)، ایهام تبادر ظریفی در جهت انسجام عناصر زبانی بیت خلق کرده است:

ز زلفت زنده می‌دارد صبا انفاس عیسی را　　ز **رویت** می‌کند روشن خیالت چشم موسی را

(عطار، ۱۳۹۲: ۱)

استفاده از تملیح در این بیت به داستان حضرت عیسی و موسی(ع) بدین منظور است که بنابر دیدگاه غزل غنایی، زلف معشوق را حیات‌بخش(تر) از دم حیات‌بخش عیسی می‌داند و روی‌نمودنِ خیال وی را روشنایی‌بخش چشم موسی دانسته است. تا اینجا به کاربردن آرایه‌های حوزهٔ سنت ادبی(تشخیص، تشبیه و تناسب) در بیت، عادی و مشخص است؛ با تأمل در واژهٔ «رویت» متوجه می‌شویم، چون نهادِ لخت دوم بیت «خیالت» است، رویت باید «رؤیت» باشد تا معنای بیت صحیح دریافت شود. رؤیت و تجلی ذات حق در شکل نور برای موسی در کوه طور (اعراف، ۱٤۳)، سبب شده است، عطار این واژه را برگزیند تا بر خیال و قدرت بلاغی بیت و انسجام بافت هم‌نشینی بیت بیفزاید؛ درواقع معنای مصراع دوم به‌شکل زیر است: «خیال ز رؤیت، چشم موسی را روشن می‌کند»؛ ازمنظری دیگر «رویت» با داشتن بخشی از «لفظ روی» با «زلف» و «چشم» و حتی «خیال» ایهام تناسب و مراعات نظیر ایجاد کرده است.

در بیت زیر نیز «باز» با «گردن و هزار دام» ایهام تبادر دارد؛ این ایهام نیز در جهت معنارسانی است؛ اینکه تو تا زمانی در وجود موهوم خویش آزاد و رهایی یا معنای ثانوی‌اش: از وجودت بازمانده‌ای، گویی که در گردن تو هزار دام قرار دارد؛ ماحصل بیت این است از هستی و وجود موهوم خویش رها شو تا از بند و اسارت و این هزار دام نجات یابی:

تا تو به وجود مانده‌ای **باز**　　در گردن تو هزار دام است

(عطار: ۵۹)

اگر قربان نگردد **نیست ممکن**　　که بر تو عمر تو تاوان نگردد

(همان: ۱۳۷)

در بیت بالا نیز، عبارت «نیست ممکن» که بارهای بار در غزل عطار (همان: ۱۳٤: ۳ بار و ...) در پیوند با «قربان» و نیست شدن، حامل ۲ معناست: غیرممکن است و دیگر وجود ندارد(معنای ثانوی).

مرا جانا ز عشقت بود **صد** بار　　به **سرباری** کنون **باری** فتادست

(عطار، ۱۳۹۲: ۳۹)

صد بار از عشق بر دوش عاشق بوده است و اکنون «سر» که سرِ بارهاست و مهم‌تر از همه، در راه تو این این بـار سـنگین «سر» افتاده است. این ایهام تناسب و مضمون‌آفرینی‌های تازه و بدیع تنها هدف عطار نیست، بلکه اصل مراد او پیوند این فنون بلاغی برای رساتر و مؤثرتر بیان کردن مباحث عرفانی موردنظرش هست.

باهم‌آیی عناصر بلاغی

ازجمله کارکردهای صورخیال در شعر فارسی به کاربردن چندین آرایهٔ مهم بیانی و بدیعی در یـک بیـت اسـت؛ ایـن روش و طرز در برهه‌هایی از شعر فارسی و نزد شاعرانی چند گسترش و استفادهٔ فراوانی یافته است؛ برای مثال در سبک هندی از بسیاری عناصر بلاغی در یک بیت با عنوان «ازدحام تصاویر» یاد شده است. شمیسا در *نگاهی تازه به بدیع* (۱۳۸٦: ۱۸۳) در تکملهٔ کتـاب، آوردن چند صنعت بدیعی را در یک بیت «ابداع» یا «سلامه‌الاختراع» نام نهاده است. منظور از باهم‌آیی عناصر بلاغی چیـزی فراتـر از این مبحث بدیعی است؛ به این دلیل که سایر عناصر بلاغت در علم بیان مانند تشبیه و کنایه و... نیز گـاه در یـک بیـت در کنـار عناصر علم بدیع سبب ازدحام و فراوانی و تعدد صور خیال یا به تعبیری صور خیال ترکیبی (شوقی نوبر، ۱۳۸۸: ٥٤) می‌شود.

جناس (چون/ چو؛ از روی/ازآن روی)؛ تشبیه کلیشه‌ای رو به خورشید؛ ایهـام (ازآن‌روی: از دیـدن آن رو و بـدان دلیـل)؛ روی با روی جناس تام؛ وجود و عدم (تضاد و طباق):

چون پرده برانداختی از روی چو خورشید هرجا که وجودی است از آن روی عدم شد
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۰۱)

- تکرار و تضاد و تناسب (هر؛ هیچ، همه؛ آمد، شد؛ هیچ و مقدار):

هرکه آمد هیچ **آمد هرکه شد هم** هیچ **شـد** هم **از این** و هم از **آن** در هردو کون آثار نیسـت
(همان: ۸٤)

هیچ چون جوید همه یا هیچ چون آمد همـه چون همه باشد همه پس هیچ را مقدار نیسـت
(همان)

- ایهام، تضاد و تقابل؛ جناس (به خدا: ۱. به خدا قسم؛ ۲. به سمت خدا)؛ فانی و بقا، راه و راهت:

فانی شو ازاین هستی، ای دوست بقا این است زان راه هوا تا کی؟ راهت **به خدا** این اسـت
(همان: ٦۹)

- استخدام (پرُ تاب: دل و زلف)؛ ایهام (پُر تاب: پر تاب و تپش و مضـطرب)؛ (تافتـه: ایهـام: تـاب داده شـده و تابـان و درخشان)؛ پیوسته (ایهام: همیشه و مدام و دلها را به خود بسته):

از بس دل **پرتاپ** کـه **زلـف** تـو ربودسـت زلف تو چنـین **تافتـه پیوسـته** از آن اسـت
(همان: ٦۷)

- تضاد و تقابل‌های متعدد (هست و نیست؛ وجود و عدم و علی‌الدوام نیست، دم به‌دم‌ست)؛ پارادوکس: عدمِ علی‌الـدوام بودنِ اصل:

کانجـا کـه وجـود دم بـه دم نیسـت اصـلت عـدم علـی الـدوام اسـت
(همان: ۵۹)

بنابراین چنانکه این ابیات نشان می‌دهد، همت عطار بر این مقصور بوده است که میـان بلاغـت و مفـاهیم عرفـانی پیونـد ظریف و هنری برقرار سازد. این پیوند سبب موسیقایی‌تر شدن ابیات و رعایت اصل رسانگی و انتقـال مفهـوم و فکـر مـدنظر شاعر شده است. اصلی‌ترین تفکر عطار عشق به وصال محبوب ازلی است و مشتاقی برای «نیست‌شدن» و به «هست» حقیقـی رسیدن است. وجود برای عطار باید «دم به دم» معنای تازه داشته باشد؛ وگرنه این هستی موهوم، عدمی همیشگی است.

نتیجه

با مطالعهٔ غزل عطار ازمنظر علوم بلاغی برجسته در آن، می‌توان به این نکته‌های مهم دست یافت. عطار از فنون بلاغی و صناعات ادبی صرفاً برای آرایش لفظ و آفرینش زیبایی سخن استفاده نکرده است؛ استفاده از شبکهٔ رمزگان زیبایی‌شناختی شعر در مسیر بیان و انتقال هنری مفاهیم عرفانی، خصوصیت سبک‌شناختی صور خیال و بلاغت در غزل عطار است. این شاعر در استفاده از «جناس» و انواع هنری آن، بدان دلیل استفادهٔ تازه‌ای کرده است که جناس‌های مختلف را در راستای انتقال معنا جهت دهد و از راه جناس، برای انتقال هنرمندانهٔ مفاهیم عرفانی و مرگ‌طلبی عارفانه گام بردارد. درمجموع درمجموع طرز تشبیهات، ایهام و ایهامِ تناسب (وگاه همسو با ایهام، استخدام) و تبادر و متناقض‌نما، جناس و تکرار و تلمیحات در غزل عطار روشی برای بیان هنری اصلی‌ترین مفاهیم و تفکرات عرفانی عطار مانند تجلی حق و پیدا و پنهان بودن او؛ طلب، عشق، معرفت، استغنا، تجلی؛ وجود و عدم؛ فقر و فنا؛ محو و نیستی؛ مرگ تبدیلی؛ حرکت جزء به سوی کل یا استغراق در ذات معشوق (با استفاده از تشبیهات حوزهٔ شمع و پروانه، ذرّه و خورشید، قطره و دریا، گوی و چوگان و...) به کار برده شده است. تشبیهات عطار نیز برآمده از دستگاه رمزگان عرفانی زبان عرفانی اوست. ذرّه و خورشید و قطره و دریا و شمع و پروانه و آتش و نار و نور و گوی و چوگان و... برای او وسیله‌ای است تا اندیشهٔ تقابل هیچ در برابر همه را و بنده را در برابر حق نمایان سازد. تقابل‌های پربسامد واژگانی (فعل و اسم و صفت و ....) در کنار بیان نقیضی و پارادوکسی در غزل عطار، محملی برای نشان‌دادن تفکرات عرفانی اوست و با استفاده از این تقابل‌ها و تضادها اندیشهٔ «نیست شو تا به هستی حقیقی برسی» را تداعی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت مطابق با سؤال اصلی پژوهش، عطار در به‌کارگیری صنایع ادبی و صورخیال با آگاهی و هنرمندی تمام تفکرات بنیادی عرفان خویش را بازنموده است و از کوچک‌ترین آرایهٔ ادبی و زیربخش‌های علم بدیع (واج‌آرایی و جناس و تکرار) تا ایهام و تناقض و تضاد و تقابل در این مسیر به‌روشی بهره برده که سبک شخصی وی را در غزل رقم زده است.

بنابر نتایج این پژوهش، صور خیال و به‌خصوص بدیع لفظی و معنوی غزل عطار، در بخش انتقال مفاهیم عرفانی خاص جهان‌بینی عطار، نوآوری و سبک شخصی شاعر را رقم زده است و از کلیشه‌گویی و تقلید و تکرار دور شده است. عطار تعمداً فنون بلاغی و ادبی را برای برجسته‌ترین مفاهیم و مقوله‌های طریقت و سلوک خویش به کار برده است و از کمترین امکان مباحث بیان و بدیع به بهترین شکل استفادهٔ هنری و غیرتقلیدی کرده است.

منابع

۱. ابوالقاسمی، سیده مریم (۱۳۸۸). بررسی تنوع موضوعی و محتوایی در غزلیات عطار. *ادبیات و زبان‌ها*. ش ٦۱: ۵-۲۱.

۲. آقاحسین، حسین و همتیان، محبوبه (۱۳۹٤). *نگاهی تحلیلی به علم بیان*. چاپ اول، تهران: سمت.

۳. تقوی، نصرالله (۱۳۱۷). *هنجار گفتار*، تهران: بی‌جا.

٤. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷٤). *اسرارالبلاغه*، جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۵. دوسوسور، فردینان (۱۳۸۷). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، کورش صفوی (مترجم). تهران: هرمس.

٦. رضائی، پروین (۱۳۹۹). «محو در محو و فنا اندر فنا؛ شبکهٔ مؤلفه‌های معنایی مرگ و فنا و نیستی در غزل عطار از دیدگاه زبان‌شناسی ساختارگرا»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دانشگاه اصفهان. سال سیزدهم، شمارهٔ سوم، پیاپی ٤۳: ۱-۲۲.

۷. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹٤). «ساختار شبکه‌ای غزل کلاسیک فارسی؛ مطالعهٔ موردی: غزل سنائی». *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۳۱،

بهار ۹۴. ۹۱- ۱۱۵ .

۸. سجودی، فرزان (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. ویرایش دوم. تهران: نشر علم.

۹. سلیمی، حسین (۱۳۹۹). درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از حافظ؛ نگاهی به کتاب مهندسی سخن در سروده‌های حافظ از محمد راستگو»، مجلهٔ *فنون ادبی، دانشگاه اصفهان*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ سوم، پیاپی ۳۲: ۳۲-۵۵.

۱۰. شعیری، حمید رضا (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختیِ گفتمان*، تهران: سمت.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: سخن.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.

۱۳. شمیسا، سیروس(۱۳۹٤). *معانی*. تهران: نشر میترا.

۱٤. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.

۱۵. شوقی نوبر، احمد (۱۳۸۸). تودرتویی صور خیال در شعر حافظ، *فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*. دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲۳ : ۵۳-٦٦.

۱٦. صفوی، کوروش (۱۳۸۲)، «پژوهشی دربارهٔ باهم‌آیی واژگانی در زبان فارسی»، *زبان و ادب*، شمارهٔ پیاپی ۱۸، صص ۲۷٦-۲۸۸.

۱۷. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول: نظم، تهران: سوره مهر.

۱۸. طهرانی ثابت، ناهید و پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰). «نگاهی دیگر به جناس»، *مجلهٔ فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱. بهار ۹۰. ۲۱-۲۸.

۱۹. عطار نیشابوری، فرید الدین (۱۳۹۰). منطق‌الطیر. تصحیح و توضیح محمود عابدی و تقی پورنامداریان. تهران: سمت.

۲۰. ---------- (۱۳۹۲)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدتقی تفضلی، چ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۱. علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، چاپ دوم، تهران: سمت.

۲۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۹). شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری. به کوشش محمدحسین مجدم. تهران: زوّار.

۲۳. فشارکی، محمد (۱۳۹۸). *نقد بدیع*. چاپ هشتم. تهران: سمت.

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

۲۵. کلاهچیان، فاطمه و نظری‌فر، فاطمه (۱۳۹۵). «تحلیل کارکرد محتوایی- بلاغی رنگ‌ها در غزل عطار»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ٤، پیاپی ۳۲: ٦۳-۷۸.

۲٦. مالمیر، تیمور (۱۳۸٤). «صور خیال درد دیوان عطار»، *مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان*؛ ۷/ ۱: ٤۲- ۵۰.

۲۷. محبتی، مهدی (۱۳۸۸). از معنا تا صورت. تهران: سخن.

۲۸. محسنی، مرتضی؛ حق‌جو، سیاوش و غفوری، عفت سادات (۱۳۹٤) «مقایسهٔ متناقض‌نما در غزلیات سنایی و عطار»، *مطالعات زبانی بلاغی*، سال ٤، شمارهٔ ۸: ۱٦۹-۱۹۲.

۲۹. مدنی، امیرحسین (۱۳۹۷). تطور استعارهٔ عقل در غزل سنایی، عطار و مولوی. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال دوازدهم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ۳۹: ۱۰۱-۱۲٦.

۳۰. نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵). *مبانی زبان‌شناسی*. تهران: انتشارات نیلوفر.

۳۱. نیکدار اصل، محمدحسین (۱۳۹٤). «کارکردهای هنری و معنایی تکرار در غزل های عطار»، *هشتمین همایش پژوهش‌های*

زبان و ادبیات فارسی؛ پژوهشگاه علوم انسانی و اجتماعی. ۲۱۲۵-۲۱۳۹.

۳۲. هاوکس، ترنس (۱۳۹٤). *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مجتبی پردل. مشهد: ترانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی