مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۵۲، صص ۱۱۱-۱۳۶
DOI: 10.22099/JBA.2022.41885.4134

عطار و دیدار با شاهد قدسی
(بررسی ساخت و محتوای برخی از غزل-روایت‌های *دیوان عطار*)

احمد سنچولی*

چکیده

عطار نیشابوری در بخش قابل‌توجهی از غزل‌های رندانه و شورانگیز خود، به موضوع دیدار با شاهد قدسی یا منِ برتر و ملکوتی خویش پرداخته است. او در این غزل‌ها، واقعه‌ای را به تصویر کشیده که به‌نوعی معرفت درونی، شهودی و کاملاً شخصی بی‌میانجی حسّ و عقل اشاره دارد؛ به همین سبب، از زبان، نگرش، سبک و سیاق خاصی برخوردارند و فردیت و خلاقیت شاعر در آن‌ها به‌خوبی نمایان است. عطار در این دسته از غزل‌ها که ساختاری داستان‌گونه و کاملاً روایی دارند و می‌توان آن‌ها را غزل-داستان نامید، راوی قصه‌های حوادث روحی خویش است؛حوادثی که بن‌مایه‌ی اصلی آن‌ها را زمینه‌ی معنایی داستان شیخ صنعان و حلاج رقم می‌زند. به‌دلیل غلبه‌ی احوال عاطفی و شهودی، شاعر به قطب استعاری زبان متوسل می‌شود و برای بیان منظور خویش از رمز و نماد بهره می‌گیرد. رؤیاگونگی، تناقض و ابهام سرشت ذاتی این غزل‌ها به حساب می‌آید و به همین دلیل، باب تأویل را به روی خویش می‌گشاید. همچنین غلبه‌ی وجه اخباری و عاطفی، لحن جدی و حسرت‌آمیز شاعر و نیز تناسب صورت و محتوا را می‌توان از دیگر مختصات این دسته از غزل‌ها برشمرد.

واژه‌های کلیدی: دیدار با شاهد قدسی(منِ ملکوتی)، عطار نیشابوری، غزلیات، معرفت شخصی و شهودی.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل ah_sanchooli@uoz.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷

۱. مقدمه

عطار نیشابوری (۵۳۷؟-۶۲۷؟ق)، یکی از برجسته‌ترین شاعران مکتب عظیم عرفانی است که لطیف‌ترین و باطراوت‌ترین اندیشه‌های معنوی و زیباترین تجربه‌های روحانی خویش را در عرصه‌ی جهان‌بینی عرفانی از خود به یادگار گذاشته است. این جهان‌بینی که «نخستین تجربه‌های آن با شطح‌ها و شعرهای منثور بایزید بسطامی، حلاج، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابوالخیر، احمد غزالی و عین‌القضات همدانی آغاز می‌شود، رودخانه‌ای را پدید می‌آورد که از کوهسار بلند وجود این‌گونه عارفان سرچشمه می‌گیرد و در بستر تاریخ اندیشه‌ها به هم می‌آمیزد» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۸: ۴۵). عطار که «در شریعت و طریقت یگانه بوده و در شوق و سوزوگداز شمع شبستان زمانه» (شوشتری،۱۳۷۷: ۹۹)، با صدق و اخلاص از تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه روی آورده و معرفت قلبی را بر معرفت عقلی برتری داده است. خواننده به‌شرط انس با «منظومه‌ی ذهنی» وی، او را از مردانی خواهد یافت که «نه مرد روزگار خود و نه مرد روزگار ما، بلکه مرد زمان و عصری هستند که ممکن است تکامل بشر و علو انسانیت از این پس، آن را به وجود آورد» (فروزانفر،۱۳۵۳: یک).

غزلیات عطار که یکی از مهم‌ترین مراحل تکامل شعر عرفانی است، از همان آغاز قرن هفتم به‌عنوان مهم‌ترین نمونه‌ی غزل عرفانی فارسی، موردتوجه دوستداران شعر عرفانی بوده و شعر او بعد از سنایی، دومین اوج شعر عرفانی فارسی است. پس از او، جلال‌الدین مولوی قرار دارد. «سه موج بزرگ، سه خیزاب بلند حیرت‌آور، سه اقلیم پهناور، سه کهکشان مستقل که فضای بی‌کرانه‌ی شعر عرفانی فارسی و بی‌اغراق شعر جهان را احاطه می‌کنند و درضمن کمال استقلال، سخت به یکدیگر وابسته‌اند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۴).

در بسیاری از غزل‌های عطار، نوعی سرگذشت یا واقعه تصویر می‌شود که تحول ناگهانی روحی عارف یا سالک طریقت را بیان می‌کند. در میان غزل‌های وی که شامل ۸۷۲ غزل می‌شود، حدود ۷۰ غزل، ساختاری خاص و متفاوت با بقیه‌ی غزل‌ها دارند.[۱]

در این غزل‌ها که بیانگر نوعی تجربه‌ی شهودی است و از شمار غزل‌های رندانه و قلندرانه هستند، تقریباً احوال مشابهی بر عطار یا پیر او رخ می‌دهد. این احوال که از نوع واقعه‌ای عرفانی و دریافت شخصی و درونی است، درحقیقت «بیان تجربه‌ای روحانی است که تلویحاً به حصول معرفتی بی‌میانجی حسّ و عقل اشاره دارد و مستلزم ایجاد شرایط روانی خاصی است که با زهد و ریاضت حاصل می‌آید» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۷). اگرچه چنین مضمونی در اغلب غزل‌های او در کنار دیگر مضامین شعرش قابل استنباط است؛ اما در این چند غزل، ساخت و بافت و کارکرد مخصوص به خود را دارند. تجربه‌ی دیدار با شاهد قدسی یا من ملکوتی سالک که در این غزل‌ها به تصویر درآمده، بن‌مایه‌ی اصلی و زمینه‌ی معنایی آن‌ها را تشکیل می‌دهد.

۱. ۱. بیان مسئله و سؤال‌های تحقیق

زندگی عطار تاحدودی هم‌زمان با کسانی مثل سهروردی، نجم‌الدین کبری و ابن‌عربی بود که همه اهل کشف و ذوق بودند و ازطریق تجربه‌های روحی و ریاضت‌های عملی، لحظه‌های گسستن از «من» تجربی خویش را دریافته بودند و سخن از دیده‌ها می‌گفتند، نه از شنیده‌ها.[۲] بنابراین عطار در جریان افکار و تجربه‌هایی قرار دارد که معاصران او نیز به آن مشغول بودند. این افکار و تجربه‌ها که «پیش‌تر با ابن‌سینا آغاز شده بود، در غزلیات عطار بیش از دیگر شاعران انعکاس یافته است» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۸۷). در بسیاری از غزل‌هایش، تجسّم تجربه‌های دیدار با خویش را در پیکر صورت زیبای انسانی معشوق می‌بینیم که شور عشق را در «او» یا در «پیر او» برمی‌انگیزد و او را از مسجد و صومعه به میخانه و خرابات می‌کشاند.

تجربه‌هایی از این نوع که ناشی از استعدادهای روح و روان آدمی است و در شرایطی خاص پدید می‌آید، به تعبیر یونگ (Jung) (۱۸۷۵-۱۹۶۱) نوعی «تجربه‌ی دینی و مطلق است که چون‌وچرا برنمی‌دارد» و «کسی که این تجربه به او دست داده باشد، صاحب گوهر گران‌بهایی است که به زندگی معنا می‌بخشد و به جهان بشریت شکوه تازه‌ای

می‌دهد، چنین کسی دارای آرامش و ایمان است» (یونگ،۱۳۸۶: ۲۰۷–۲۰۸). آنچه زمینه و امکان تحقق چنین تجربه‌هایی را برای عارفان و سالکان طریقت فراهم می‌آورد، «شیوه‌ی زیست ریاضت‌آمیز توأم با ذکر و خلوت آنان است» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۴۰). آن‌ها که دست از دنیا و تعلقات آن شسته و ریاضت، گوشه‌نشینی، خلوت و ذکر مدام را پیشه‌ی خود ساخته و در خلوت خاموش خویش، «از دریچه‌ی دل، چشم به تماشای یار و دیاری گشوده‌اند که نه عقل را از آن خبر بود و نه حس را بدان راه».

دیدار روح یا نفس سالک با اصل آسمانی خویش که عطار علاوه بر غزلیات، در منظومه‌هایش نیز به تصویر و توضیح آن پرداخته، بن‌مایه‌ی اصلی اغلب آثار او را شامل می‌شود. این اصل آسمانی که با تعلیم و هدایت خود نفس را برای کوچ از غربت زمینی تشویق و راهنمایی می‌کند، فرشته‌ای است که در پیکری انسانی و در نقش پیری روحانی، در عالم مثال در افق دید روح سالک ظاهر می‌شود. این اندیشه که حاکی از عقیده به دو روح برای انسان است که یکی در زندان بدن محبوس است و دیگری در عالم روحانی مقام دارد، به صورت‌های گوناگون در ادبیات عرفانی و اشراقی مطرح شده و سوابق آن را حتی در آثار پیش از اسلام می‌توان دید (رک. پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۴۰).

با توجه به این مسئله و ازآنجاکه بن‌مایه‌ی بخش قابل‌توجهی از غزلیات عطار را چنین مضمونی به خود اختصاص داده، در این پژوهش، ضمن بررسی این مسئله ازلحاظ محتوا، فرم (صورت) و کارکرد، تلاش شده به این سؤال‌های اساسی پاسخ داده شود:

– عطار چه گزارشی از این دیدار ارائه کرده و با توجه به ذهنیت و بینش شخصی وی، این اصل آسمانی به چه صورت‌هایی بر او متجلی شده است؟

– این غزل‌ها از حیث ساخت و کارکرد چگونه‌اند؟

۲.۱. هدف و ضرورت انجام تحقیق

هدف از انجام این تحقیق، بررسی و تحلیل آن دسته از غزل‌های عطار است که در آن‌ها تجربه‌ی دیدار وی با شاهد قدسی تصویر شده است. ازآنجاکه بسامد این دسته از غزل‌ها

در دیوان وی نسبتاً چشم‌گیر است و زبان، نگرش و سبک خاصی دارند، بررسی آن‌ها به‌منظور شناخت میزان فردیت و خلاقیت شاعر ضروری است.

۳.۱. روش انجام تحقیق

روش انجام تحقیق، توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش تمام غزلیات عطار به‌دقت مطالعه شده و از میان ۸۷۲ غزل دیوان وی، حدود ۷۰ غزل با ساختاری خاص و متفاوت از بقیه‌ی غزل‌ها شناسایی و ازحیث ساخت، محتوا و کارکرد تجزیه‌وتحلیل شده است.

۴.۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی پژوهش‌های مرتبط با موضوع دیدار با خویش، می‌توان از آثار پورنامداریان نام برد که به‌تفصیل از این موضوع سخن گفته است. او در کتاب *رمز و داستان‌های رمزی*، سابقه‌ی چنین تجربه‌هایی را حتی مربوط به آثار پیش از اسلام می‌داند. در کتاب *دیدار با سیمرغ*، به شرح واقعه‌های روحانی و رؤیاهای عارفان پرداخته و بخشی از کتاب *در سایه‌ی آفتاب* را نیز به موضوع فرامن، گفتار و تجربیات عارفان در این حیطه و در پی آن جنبه‌های خلاف عادت و وحی‌گونه‌ی غزل مولانا اختصاص داده است.

طاهری (۱۳۸۲) به بررسی ساختار و روابط متقابل واحدها و عناصر متعدد در ۲۷ غزل روایت‌گون عطار بر اساس ترکیب دو شیوه‌ی ساختاری زنجیری و عمودی (محور هم‌نشینی و جانشینی) پرداخته و او را مبتکر این نوع غزل‌ها در ادبیات فارسی دانسته. کهدویی و هدایتی شاهدی (۱۳۸۹) با بررسی حکایت‌های *تذکره‌الاولیاء* و *نفحات‌الانس* براساس مفاهیم روان‌شناسی، تجربه‌ی دیدار با من روحانی یا ربّ شخصی را تبیین کرده‌اند. امامی (۱۳۸۲) به تفسیر و واکاوی موضوع تجربه‌ی دیدار با خویشتن به‌ویژه آنیما و آنیموس در قصه‌ی شاه و کنیزک *مثنوی* طبق اندیشه‌های یونگ پرداخته. حسینی (۱۳۸۸) با ذکر دو نمونه از حکایت‌های مربوط به دیدار با زن رؤیایی به تبیین مختصات آن دیدارها می‌پردازد. همچنین حسینی (۱۳۸۶) پیرامون معانی مختلف پری در شعر

فارسی تا امروز بحث کرده و آن را نمادی می‌داند که مولانا برای جان بی‌قرار خود به کار می‌برد. محمدی (۱۳۹۱) ضمن طرح کهن‌الگوهای یونگ، رمزهای مولانا را برای این مفهوم بررسی کرده است. قریشی و همکاران (۱۳۹۴) پیوند میان افسانه‌ی نارسیس و تجربه‌ی دیدار با خویشتن را با توجه به دیدگاه‌های روان‌شناسی به‌ویژه یونگ در گستره‌ی غزل مولانا واکاوی و مرز و حدود این دو پدیده‌ی مشابه و در معنا متفاوت را تبیین کرده‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. محتوا

تجلی معشوق به یکی از صور بی‌نهایت خویش، در شمار تجربه‌های روحانی است که به‌تعبیر یونگ «معرفتی روان‌شناختی است که مضامین آن از ناآگاه سرچشمه می‌گیرد» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۵۲؛ نقل از: jung: 223). این معرفت عارفانه که تجربه‌ای روحی یا روانی است، در نتیجه‌ی پیداشدن فضای روحی خاصی حاصل می‌شود که مستلزم ریاضت، تحمل گرسنگی و تشنگی، ترک دنیا و دست بازداشتن از نفسانیات و امثال آن است. چنین معرفتی مولود حافظه‌ی شخصی و تجربه‌هایی از نوع خواب و رؤیاست که گوینده به‌جهت غلبه‌ی عواطف و هیجان‌های ناشی از آن، بر احوال خویش آگاهی ندارد. در چنین فرایندی از نوشتار، گوینده از ذات تجربه و دیدار و مشاهده سخن می‌گوید. وجه غالب این غزل‌ها «شور عاطفی»[۳] و نگارش معانی و تجربه‌های ذوقی است که از ذهنیت شاعر سرچشمه گرفته است. ازآنجاکه در اغلب این غزل‌ها زمان واقعه، شب و به‌ویژه هنگام سحر است، می‌توان دریافت که این غزل‌ها مولود تجربه‌ی شخصی و دریافت درونی است و گوینده غرق در تجربه‌ی شهودی (واقعه، رؤیا) است و از ذات تجربه و عین دیدار خویش سخن می‌گوید.

گزارش و بیان چنین تجربه‌هایی در میان صوفیه‌ی اهل ذوق، نمونه‌های فراوانی دارد و در غزلیات عطار بیش از دیگر شاعران انعکاس یافته است. عطار در بسیاری از غزل‌های شورانگیز خویش، گزارشی از چنین تجربه‌ای را آورده است. این شعرها بیشتر به یک

رؤیا می‌ماند؛ زیرا وقوع چنین حوادثی در عالم واقع چندان با واقعیت سازگار نیست. اینکه سحرگاهان نگاری مست و لایعقل وارد مسجد شود و دوزانو در مقابل پیر بنشیند و جام می یا دردی به او بدهد و پیر تحت‌تأثیر سخنان و نیز تحت‌تأثیر زیبایی و جمال آن نگار یا جام می یا دردی که از دست او نوشیده، از راه زهد و دیانت برگردد و به کفر روی آورد یا به کیش آن زیباروی ترسازاده‌ی مستِ لولی، زنار ببندد و سپس ازاین‌طریق به مقام کشف و شهود برسد و به اسرار دست یابد، در عالم واقع نامحتمل است و امکان واقعیت داشتن آن به‌کلی منتفی است؛ ازاین‌رو این غزل‌ها «چنانچه رؤیا نباشد، رؤیاگونه است و مثل رؤیا نیاز به تعبیر و تأویل دارد؛ تعبیر و تأویلی که از متاع‌البیت ذهن شاعر مایه گرفته است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۴۶). یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌هایی هم که ذهن را به‌جانب یک رؤیا سوق می‌دهد، واژه‌ی «دوش» و دیگر مترادفات و ملازمات آن است که در اغلب غزل‌ها به‌ویژه در نخستین بیت به چشم می‌خورد.[۴]

در این واقعه‌ها دو شخصیت اصلی وجود دارد: پیر و نگار و نیز راوی ماجرا که خودِ شاعر است و با توجه به گزارشی که می‌دهد، می‌بایست در زمان وقوع حادثه در آنجا حضور داشته باشد. شخصیتِ اول در این غزل‌ها معمولاً «پیر» است که عطار در اغلب موارد از او به عنوان «پیر ما» یاد می‌کند و گاه با خود عطار که راوی واقعه است، یکی می‌شود. صفات و احوالی که برای پیر بیان می‌شود، متفاوت و گوناگون است. برخی از این صفات مربوط به قبل از آشنایی وی با «نگار» و نوشیدن جام می از دست اوست و برخی مربوط به بعد از آن است که کاملاً در تقابل با صفات قبلی قرار دارند. گاه تأکید بر یکی از این شخصیت‌هاست و گاه بر هر دو و گاه این دو شخصیت اصلی با برخی دیگر از شخصیت‌های فرعی نیز ارتباط می‌یابند.

برخی از صفات پیر یا عطار، پیش از آشنایی او با نگار عبارت‌اند از: عصا اندر کف، سجاده بر دوش، مسلمان، زاهد، زاهد خشک، زاهد خودبین، زهدفروش، صاحب کرامات، خرقه‌پوش، مرقع‌پوش، کعبه‌نشین، مسجدنشین، صومعه‌نشین، سجاده‌نشین، اهل نام و ننگ، یخ افسرده، خام و ناتمام، اهل دل و دین، امام دین و....

معمولاً این صفات مربوط به دین‌دارانی است که از روی رسم و عادت دین می‌ورزند و گاه به‌سبب حرمت و جاهی که نزد خلق می‌یابند، گرفتار نوعی روی و ریا و غرور و خودخواهی می‌شوند؛ بنابراین از دیدگاه صوفیه و عرفا، به‌ویژه رندان و قلندران اهل درد که دستخوش هیجانات روحی خویشند و به‌دنبال ندای دل، حق یا معشوق را در همه‌جا می‌جویند و پروای نام و ننگ ندارند، جنبه‌ی منفی یافته است. چنین پیری را عطار «پیر مناجاتی» می‌نامد و او را به قلندری و دردنوشی و دل از دو جهان برگرفتن و خمار و قلندر و کافرشدن و امثال آن دعوت می‌کند:

ای پیر مناجاتی رختت به قلندر کش　　دل از دوجهان برکن دُردی به بر اندر کش...
خمار و قلندر شو مست می دلبر شو　　ور گفت که کافر شو هان تا نشوی سرکش
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۳۵۵)

پیر از نظر عطار، پیری است که از این صفات رهایی یابد. پیری که به‌ظاهر مرقع‌پوش باشد و به‌خاطر قبول خلق راه سلامت جوید و زهد را وسیله‌ای بهر نام و جاه در این جهان و یا رسیدن به سعادت در آن جهان کند، پیر نیست. از دیدگاه عطار، پیر کسی است که همچون شیخ صنعان ترک نام و ننگ بجوید یا چون حلاج در عالم انسانی فریاد اناالحق بزند[۵] و «از من تجربی و حقیر خویش یعنی نفس، رهایی یابد و به منِ پنهان بی‌نهایت وجود خود، یعنی آن «من» جامع و گسترده‌ی خویش راه یابد و آن را تحقق بخشد» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۶۵). چنین پیری را عطار «پیر کاردیده» و «مرد کار» می‌داند و آن را در تقابل با «پیر مناجاتی» قرار می‌دهد؛ پیری که به مقام ترک سلامت و خوش‌نامی رسیده و از ملامت خلق پروایی نداشته باشد؛ به همین سبب عطار در مسجد و صومعه نشان از چنین پیری نمی‌بیند:

در پیشگـــاه مسجـــد و در کنج صومعه　　یک پیـر کاردیـــده و یک مـرد کار کو
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۵۷۱)

شرط تحقق و فعلیت یافتن این «من» پنهان وجود ما، رهایی از بندها و موانع نفس امّاره است که رهایی از آن در گرو شکستن همه‌ی غرورها و علایق مادی و رهایی از بندهای گوناگون آن است؛ به همین سبب پیر پس از دیدار با نگار یا همان من برتر،

دست از همه‌ی این صفات برمی‌دارد و به صفاتی کاملاً مغایر با صفات قبلی متصف می‌شود؛ صفاتی که در آن‌ها نشانه‌های نهادینه شده‌ی جامعه‌ی زبانی تصوف به بازی گرفته شده و به‌دلیل آنکه رنگ روی و ریا و خودبینی و خودخواهی در آن‌ها نیست، از دیدگاه عطار و دیگر عرفای هم‌مسلک او جنبه‌ی مثبت یافته است. برخی از این صفات عبارت‌اند از: دُردآشام، باده‌پرست، دُردنوش، خرقه‌سوز، زنّاربند، مست و لایعقل، فارغ از نام و ننگ، قلاش، رند، قلندر و دیگر صفات و مفاهیم مرتبط با آن‌ها. پیر پس از دیدار با این شاهد قدسی، دست از همه‌ی صفات قبلی خویش برمی‌دارد. شاید بتوان تقابل احوال عطار یا پیر را پیش از آشنایی با نگار و پس از آن، در این دو بیت درنهایت ایجاز و اختصار و درعین‌حال بسیار رسا و گویا دید:

دی زاهد دین بودم، سجاده‌نشین بودم ز ارباب یقین بودم، سردفتر دانایی
امروز دگر هستم، دُردی‌کشم و مستم در بتکده بنشستم، دین داده به ترسایی
(همان: ۶۹۵)

تقریباً در همه‌ی این غزل‌ها چنین تقابلی را می‌توان به‌وضوح دید؛ اما در برخی از آن‌ها، شکل کامل واقعه بیان شده و در برخی دیگر فقط احوال پیر آمده و از اینکه پیر تحت‌تأثیر چه‌چیزی به خمّار یا خرابات رفته، سخنی به میان نیامده؛ هرچند می‌توان احتمال داد که پیر تحت‌تأثیر نگار و نوشیدن دُردی از دست او به چنین کاری دست زده؛ اما در غزل اشاره‌ای به احوال پیر قبل از آشنایی او با نگار نشده است؛ البته قید «بار دگر» که در این غزل‌ها در همان نخستین بیت آمده، می‌تواند بیانگر آن باشد که ظاهراً این عمل بارها از پیر سر زده است. در غزل زیر از همان شروع غزل، پیر که دردآشام است و سرشار از شور و مستی، از کعبه وارد خمّار می‌شود:

بار دگر شور آورید این پیر دردآشام ما صد جام بر هم نوش کرد از خون دل پر جام ما
چون راست کاندرکار شد وزکعبه درخمّار شد در کفر خود دین‌دار شد بیزار شد ز اسلام ما
(همان: ۵)

یا در برخی غزل‌ها، پیر از همان آغاز رخت به خمّار می‌برد و خرقه را آتش می‌زند و زنار می‌بندد:

بـار دگـر پیـر مـا رخـت بـه خمّـار بـرد　　خرقه بر آتش بسوخت، دست به زنّار برد
(همان: ۱۴۷)

گاه به‌جای نگار، رند خراباتی ایفای نقش می‌کند و به عطار یا پیر، دُردی می‌دهد. در غزل زیر، عطار که به‌عنوان زاهدی صاحب کرامات، عصا در کف و سجاده بر دوش (از نشانه‌های درویشی و زهد و تقوی)، سحرگاهان به خرابات رفته تا رندان را به طامات (درویشی و تصوف) دعوت کند، پس از گفت‌وگو با یکی از رندان خراباتی و نوشیدن دُردی از دست او، عقل زهدفروش و جان کهنه‌ی خویش رها و با جانان ملاقات می‌کند و به اسرار دست می‌یابد:

سـحرگاهی شـدم سـوی خرابـات　　کـه رنـدان را کـنم دعـوت بـه طامـات
عصـا انـدر کـف و سـجاده بـر دوش　　کـه هسـتم زاهـدی صـاحب کرامـات
خرابـاتی مـرا گفتـا کـه ای شـیخ　　بگو تا خود چـه کـار است از مهمـات
بـدو گفـتم کـه کـارم توبـه‌ی توسـت　　اگـر توبـه کنـی یـابی مراعـات
مـرا گفتـا بـرو ای زاهـد خشـک　　کـه تـر گـردی ز دُردی خرابـات
اگـر یـک قطـره دُردی بـر تـو ریـزم　　ز مسـجد بـاز مـانی وز مناجـات...
بگفـت ایـن و یکـی دُردی بـه مـن داد　　خرف شـد عقلـم و رسـت از خرافـات
چـو مـن فـانی شـدم از جـان کهنـه　　مـرا افتـاد بـا جانـان ملاقـات...
(همان: ۱۱-۱۲)

اما در اغلب موارد پس از دیدار با نگار و نوشیدن می از دست او دچار تحول روحی می‌شود. ترسابچه‌ی لولی‌وش که از روی نادانی با بت و زنار و ناقوس و می بر کف از دیر بیرون می‌آید، دل از گوینده‌ی غزل (عطار) می‌رباید و به وی که اظهار عشق و تمنای وصل می‌کند، می‌گوید:

گر وصل منت بایـد ای پیـر مرقـع پـوش　　هم خرقـه بسـوزانی هـم قبلـه بگردانـی
(همان: ۶۵۹)

این ترسابچه‌ی لولی‌وش که در این غزل، عطار را به ترک خودی و تحقق «من» پنهان او می‌خواند تا از هیئت یک پیر مرقع‌پوش ظاهری درآید و پیر حقیقی و کاردیده شود،

چهره‌ای دیگر از همان نگارِ سیم‌برِ نیم‌مستی است که نیم‌شب نعره‌زنان می‌آید و هوش از دل عطار می‌رباید:

نیم‌شبی سیم‌برم نیم‌مست نعره‌زنان آمد و در در نشست
هوش بشد از دل من کو رسید جوش بخاست از جگرم کو نشست...

(همان: ۵۳)

ماجرای دیدار با زیبارویی که به عطار یا پیر او «می عشق» می‌دهد و از تأثیر آن، پیر یا صاحب واقعه که همواره زاهد و صومعه‌نشین و معتکف در مسجد بوده، رخت از مسجد و صومعه به میخانه و خرابات و دیر مغان می‌برد، از بن‌مایه‌های اصلی این غزل‌هاست. سرانجام پیر یا عطار همچون شیخ صنعان، خوش‌نامی خود را در میان مردم از دست می‌دهد و رند و قلندر و اوباش و بدنام و سرانجام بی‌نام‌ونشان می‌شود و فقر و فنا را تجربه می‌کند؛ تجربه‌ای که به گفتار نمی‌آید و غزل‌های عطار بیان رمزی آن است:

پیر ما از صومعه‌بگریخت درمیخانه شد درصف دُردی‌کشان دُردی‌کش و مردانه‌شد
بر بساط نیستی با کم زنان پاکباز عقل اندر باخت وز لایعقلی دیوانه شد...
آشنایی‌یافت با چیزی که نتوان‌داد شرح وز همه کار جهان یکبارگی بیگانه شد...

(همان: ۲۰۹)

عطار نیز همچون دیگر کسانی که چنین تجربه‌هایی دارند، از بیان‌ناپذیری معنا و بحران تنگنای زبان شکوه می‌کند. یکی از دعاوی مکرر صوفیان این است که بیان آنچه دیده‌اند، امکان‌پذیر نیست:

اگر گویم به صد عمر آنچه دیدم سر مویی نیاید زان به گفتار...

(همان: ۳۱۹)

«این همان بحرانی است که نظریه‌پردازان مکتب ساختارشکنی از آن با تعبیر بحران آپوریک یا نقطه‌ی کور یاد کرده‌اند. ژاک دریدا و پیروان او در نقد ساختارشکنی برای اشاره به تنگنا و بن‌بست معنایی و تناقض‌های بغرنج متن که نمی‌توان درباره‌ی معانی آن تصمیم گرفت، از اصطلاح ارسطویی «آپوریا» مدد گرفته‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۲). در چنین حالتی گوینده مغلوب حال خویش است و متن خودبه‌خود دچار تناقض می‌شود

و تنش میان اندیشه و صورت منحرف شده را فاش می‌کند. تناقض میان آنچه متن در ظاهر می‌خواهد بگوید با آنچه «مجبور است» بگوید. خواجه‌عبدالله انصاری می‌گوید: «عبارت کردن از یافت ممکن نیست، از یافت عبارت نیست، مرد از آن پُر و عبارت از آن ناتوان» (انصاری هروی، ۱۳۸۹: ۴۲). تناقض و ابهام سرشت ذاتی این غزل‌ها به شمار می‌آید. درحقیقت این نوع سخنان که ناشی از فیضان وجود است و برتون (Burton) از آن با تعبیر «املاهای جادویی» یاد می‌کند (رک. آدونیس،۱۳۸۵: ۱۶۲)، نوعی ساختار شطح‌گونه و «سوررئالیستی» به کلام عطار بخشیده است (رک. حسن‌زاده میرعلی و نصرتی، ۱۳۹۴: ۸۶). نکته‌ای که عطار خود به‌صراحت از آن یاد می‌کند و سخن خویش را شطح و غیرقابل فهم دانسته است:

منطق‌الطیر سخن‌های مرا کس نمی‌داند سلیمانش تویی
این غزل شطح است و قوالش منم این سخن حق است و برهانش تویی
(عطار نیشابوری،۱۳۸۰: ۶۸۰)

زبان در چنین موقعیتی رمزی می‌شود و حالتی سِحرگونه به خود می‌گیرد:

ازاین‌کاری که من دارم نه جان‌دارم نه تن دارم چو من من نیستم،آخر چرا گویم که من دارم
همه عالم پر است از من ولی من درمیان پنهان مگر گنج همه عالم نهانی با خویشتن دارم
(همان:۶۸۰)

این تناقض و ابهام، ناشی از فعل و انفعالات روحی عطار در دیدار با معشوق روحانی است. معشوقی که در جریان ژرف‌ترین هیجانات و احساساتش به شکل‌ها و هیئت‌های گوناگون بر او ظاهر می‌شود. توصیفی که عطار در یکی از غزل‌هایش از او ارائه می‌دهد، خود گویای این مسئله است. معشوقی که هم مست است و هم هشیار، هم اقرار می‌کند و هم انکار، از هوشیاری نه عاقل است، نه دیوانه، از سرمستی نه در خواب است و نه بیدار:

درآمد دوش ترکم مست و هشیار ز سر تا پای او اقرار و انکار
ز هشیاری نه دیوانه نه عاقل ز سرمستی نه در خواب و نه بیدار...
زمانی کفر می‌افشاند بر دین زمانی تخت می‌انداخت بر دار...
(همان: ۳۱۸-۳۱۹)

شخصیت اصلی دیگر این غزل‌ها، نگار یا همان شاهد قدسی یا من ملکوتی یا فرشته‌ی فردی است که برای فیلسوف به‌صورت پیری زیبارو و روحانی ظاهر می‌شود که تلقین حکمت می‌کند و در رؤیاها و مکاشفات و واقعه‌های عارفانه‌ی اهل ذوق در سیمای معشوق ظاهر می‌شود که محبت و عشق عارفانه را به کمال می‌رساند (رک. پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۵۱). او که تجسّم حق در چهره‌ی انسانی است، بر عطار یا پیر او به‌صورت ترسابچه، ترسازاده، ترسابچه‌ی مست، ترک خطا، ترک سیم‌بر، نیم‌مست، نگاری مست و لایعقل و امثال آن ظاهر می‌شود و با نوشاندن جام می یا دُردی، عطار و پیر را از قید خودخواهی و اسارت نفس و از ماندن در بند تعلقات مادی و نفسانی می‌رهاند و عشق عارفانه را در او به کمال می‌رساند، به‌گونه‌ای‌که بر اسرار دست می‌یابد.

صفاتی را که عطار در این ۷۰ غزل برای معشوق ذکر کرده، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: برخی از این صفات، مربوط به زیبایی، جمال و مهربانی اوست؛ مانند شمع نیکوان، ماه مهربان، بت ترسا، پریشان مو، بت شنگانه، عیسی روحانی، یوسف کنعانی، مه خورشیدچهر، خورشید جان‌ها، شکرلب، دلبری سرمست، سیه‌چشم و سیه‌زلف و... که بسامد این صفات در این غزل‌ها اندک است.

دسته‌ی دوم صفاتی است که مربوط به جفاکاری و سنگین‌دلی و نامهربانی وی می‌شود و بخش قابل‌توجه برخی از غزل‌ها، توصیف این جنبه از شخصیت اوست:

ترسابچه ای دیدم زنار کمر کرده — در معجزه عیسی صد درس ز بر کرده
با زلف‌چلیپاوش بنشسته به‌مسجدخوش — وز قبله روی خود محراب دگر کرده
از تخته سیمینش یعنی که بناگوشش — خورشید خجل‌گشته رخساره چو زرکرده
از جادویی چشمش برخاسته صد غوغا — تا بر سر بازاری یکبار گذر کرده
چون مه به کله داری پیروزه قبا بسته — زنار سر زلفش عشّاق کمر کرده
روزی که ز بد کردن بگرفت دلش کلّی — بگذاشته دست از بد صد بار بتر کرده
صدچشمه‌ی حیوان‌است اندرلب‌سیرابش — وین عاشق بی‌دل را بس تشنه‌جگرکرده...

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۵۸۵)

بـــی‌دل و دینـــی ســـر از خـــط بـــرده‌ای　　بـــی‌ســـر و پـــایی ز دســـت افتـــاده‌ای
(همان: ۶۰۳)

ترسابچـــه‌ای شنگـــی زیـــن نادره دلداری　　زین خوش‌نمکی‌شوخی زین طرفه جگر خواری
(همان: ۶۳۸)

وشـــاقی اعجمـــی بـــا دشـــنه در دســـت　　به خون آلـوده دسـت و زلـف چـون شسـت
کمـــر بســـته، کلـــه کـــژ برنهـــاده　　گـــره بـــر ابـــرو و پرخشـــم و سرمســـت
(همان: ۵۲)

هم غمـزه‌ی غمـازش بـی تیـر جگـر دوزد　　هـم طـرّه‌ی طـرارش بـی تیـغ سـر انـدازد
(همان: ۱۷۷)

و نیز صفاتی همچون: مست شبانه، ترش‌روی و تلخ‌سخن، نگار خراباتیان، مست‌چشم و خراب، ترک چگل، ترک قلندر، ترک هندو، جفاکار، سنگین‌دل، سیه‌دل و....

برخی از پژوهشگران، این صفات متضاد و متناقض را که اغلب در یک غزل هم به چشم می‌خورد، با توجه به نور سیاه ابلیس و نور محمدی که در آثار عین‌القضات همدانی با شرح و تفصل بسیار از آن سخن رفته، مربوط دانسته و معتقدند که «عطار با سوابق دفاع از ابلیس و به‌ویژه با حلاج و عین‌القضات آشنایی داشته و تجلی معشوق بر پیر را تجلّی حق بر پیر در صفات جلالی دانسته‌اند» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۶۱). این تجلّی که به فنای کلی عاشق و ترک تعلقات و دلبستگی‌ها می‌انجامد، به‌قول عین‌القضات با سموم قهر همراه است که گاهی این سموم قهر رونده را بزند و نابود کند؛ اما اگر از آن بگذرد، به خدا می‌رسد (رک. عین‌القضات همدانی،۱۳۷۷، ج۲: ۲۵۵).

با توجه به این مسئله، معشوقی که بر عطار یا پیر او در این غزل‌ها تجلّی می‌کند، هم صورت زیبای انسانی دارد؛ زیرا چون ماه زیباست و سیه‌زلف و سیه‌چشم است و هم در کسوت نور سیاه متجلّی شده که با توجه به سخنان عین‌القضات درباره‌ی نور سیاه ابلیسی، مظهر قهر و صفات جلالی است؛ بنابراین «تجلّی این پیکر هم فیض محبت را نصیب پیر می‌کند و هم قهر صفات جلالی را و بر هرکس به‌اقتضای اندیشه و استعدادهای روحی و جوّ ذهنیت وی تجلّی می‌کند» (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۶۴)؛ ازاین‌رو بر عطار یا بر پیر زاهد

مسجدنشین که از زهد فسرده است، در هیئتی از قهر و زیبایی متجلّی می‌شود تا با حسن خود، پیر را به آتش شوروشوق عشق گرم کند و هم با سموم قهر لایعقلی، سیه‌دلی و سیه‌گری او را از شریعت عادتی و شهرت زاهدی به کفر عاشقی و بدنامی و فقر و فنا بکشاند.

البته تصویری که از این شاهد قدسی در غزل‌های عطار ارائه می‌شود، بی‌شباهت به تصویر معشوق مطرح در تغزّل شعر سبک خراسانی نیست. معشوقی که «همان ترکان نوجوان لشکری در قرون نخستین تاریخ ایران بعد از اسلام‌اند و عربده‌جوی، خون‌خوار، کمان‌کش، خنجرگذار و بی‌وفایند» (شمیسا،۱۳۸۳: ۳۰۳)، و وی نیز همچون آن‌ها بی‌رحم و جفاکار و سنگین‌دل (سیه‌دل) و ستمگر و مکّار (سیه‌گر) و نامهربان است. معشوقی که از ذهنیت عطار مایه گرفته و ریشه در فرهنگ و ادب سنتی دارد. در این غزل‌ها معشوق از قدرت مطلق و بی‌چون‌وچرا برخوردار است و پیر تسلیم بلاشرط و ناگزیر اوست. او فقط دلبری نمی‌کند؛ بلکه گاه پند می‌دهد و گاه امر می‌کند و گاه تسلّی می‌دهد.

ازجمله نکات مهمی که در این دسته از غزل‌ها بر آن بسیار تأکید شده، موضوع ملامت و گذشتن از دشوارترین عقبه‌ی طریقت، یعنی بی‌اعتنایی به خوش‌نامی است که «عطار در این زمینه تنها در حد نظر بسنده نکرده؛ بلکه عملاً خود را حداقل در قلمرو زبان بی‌هیچ پروایی در معرض و مسیر تجربه‌ی آن قرار داده است. در غزل‌های او، اعتراف به می‌خواری و کفر و رندی و قلندری همه‌جا به چشم می‌خورد» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۱۰۰). در این غزل‌ها، رابطه‌ی عشق با ملامت و رستن از نام‌ونگ و عار داشتن از زهد و نیکنامی درنتیجه‌ی عشق و دل به مهر آن دل‌دار بستن کاملاً آشکار بیان شده و یادآور داستان شیخ صنعان و مقصود اصلی آن است که بی‌تردید از بن‌مایه‌های نگرش عرفانی عطار است و در سراسر آثار او پیدا و ناپیدا حضورش دیده و احساس و به تکرار و به شیوه‌های گوناگون در غزل‌های وی بیان می‌شود.

شیخ صنعان با عاشق شدن بر دختری ترسا، با همه‌ی زهد و تعبد افسانه‌ایش تا آنجا پیش می‌رود که اسلام را رها می‌کند و کفر و ترسایی را برمی‌گزیند و آن‌گاه لطف حق او را از ورطه‌ای که گرفتارش شده، نجات می‌بخشد. چنین تجربه‌ی دشوار و ایمان‌سوزی

لازم است تا عارف پخته و تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه بدل شود. منظور و مقصودی که عطار داستان شیخ صنعان را برای بیان و توضیح آن پرداخته، خمیرمایه‌ی شکل‌گیری تعداد قابل‌ملاحظه‌ای از غزل‌های اوست. ازنظر عطار زهد خشک و گریز از شر و شور عشق، نشانه‌ی توجه زاهد به خلق و راه و رسم سلامت‌جویی است. زاهدی که از رسوایی و بدنامی حاصل از عشق می‌گریزد و راه سلامت و خوش‌نامی در میان خلق را می‌گزیند، هنوز از خویشتن نرسته و فنا و وصال را تجربه نکرده است (رک. همان: ۹۳-۹۴).

۲. ۲. فرم (صورت)

قالب عمومی این شعرها، غزل است که البته گاه از حیث تعداد ابیات با ساختار غزل چندان تناسبی ندارد. این غزل‌ها که بین ۷ تا ۲۳ بیت دارند، دارای ساختاری کاملاً روایی و داستان‌گونه‌اند. با توجه به این غزل‌ها، «عطار را شاید بتوان مبتکر غزل-داستان در شعر فارسی شمرد که بعدها با توجه به حجم عظیم دیوان کبیر مولوی گسترش یافت» (همان، ۱۳۹۰: ۳۰۱). ابیات غزل‌ها به‌دلیل وحدت تجربه‌ی عاطفی و عرفانی، اغلب با هم پیوند معنایی دارند و واقعه‌ای را نقل می‌کنند که در زمان و مکانی معین اتفاق می‌افتد. زمان و مکانی که ازنظر شریعت دارای نوعی تقدس و حرمت است. زمان واقعه سحرگاه است که از دیدگاه عرفا، مناسب‌ترین زمان برای تجربه‌های روحانی است (رک. همان،۱۳۷۴: ۱۹۳-۱۹۴) و مکان معمولاً کعبه یا مسجد است که پیر یا عطار پس از واقعه آنجا را ترک می‌کند و به خمّار یا میخانه روی می‌آورد.[۶] شخصیت‌ها نیز دو نفرند: پیر و نگار. راوی واقعه در همه‌ی این غزل‌ها خود عطار است که به‌ظاهر شاهد ماجراست و احوال خود یا پیر یا احوال نگار را گزارش می‌دهد؛ بنابراین مهم‌ترین ویژگی این غزل‌ها تناسب است که میان صورت و معنی آن‌ها برقرار است. صورت و محتوا چنان به هم پیوسته‌اند که خواننده هیچ عنصری را زاید احساس نمی‌کند. نکته‌ای که منتقدان جدید نیز بر آن تأکید

می‌کنند و اصلی‌ترین ویژگی شعر را یگانگی و جدایی‌ناپذیری شکل و محتوا می‌دانند (رک. برسلر،۱۳۸۶: ۸۷).

عطار در این غزل‌ها با بیانی روشن، کوشیده تا احوال روحی خویش را روایت کند و گزارشی از تجربه‌های عرفانی‌اش را به خواننده بدهد. تجربه‌هایی که هرچند به رؤیا و خواب می‌ماند و در عالم ناخودآگاه شاعر شکل گرفته؛ اما به نظر می‌رسد که شاعر در حالت آگاهی یا خودآگاهی گزارشی از آن را داده است؛ زیرا در تمام این غزل‌ها بر ترک خودخواهی و خوش‌نامی و سلامت‌طلبی ناشی از زهد ریا تأکید شده و روی‌آوردن به معرفت عاشقانه همچون شیخ صنعان و حلاج. البته شاعر که راوی قصه‌های حوادث روحی خویش است، به‌صورت غیرمستقیم توصیه می‌کند و «بی‌آنکه خود خواسته باشد، مسرّت می‌بخشد و تعلیم را برعهده‌ی مخاطبان می‌گذارد تا ازطریق شعر او آن را در ذهن خود کشف کنند» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳۰۱).

ساختار اصلی این غزل–داستان‌ها در اغلب موارد دارای توالی زمانی طبیعی است و به‌گونه‌ای پیش می‌رود که در امتداد زمان هر شخصیت یا واقعه‌ای بعد از واقعه‌ی قبلی در طرح غزل–داستان حضور می‌یابد. این ساختار را که ازنظر زمانی سیری طبیعی دارند و از زمانی آغاز و روی خط تاریخی زمان تا پایان پیش می‌رود، ازلحاظ ریخت‌شناسی می‌توان در جمله‌های زیر خلاصه کرد:

۱. زیبارویی بر زاهدی صومعه‌نشین یا پیری زاهد آشکار می‌شود؛

۲. زیبارو پیر را به عشق دعوت می‌کند یا جامی شراب به او می‌نوشاند؛

۳. پیر از کنج مسجد و صومعه به میخانه و خرابات می‌رود.

زاویه‌ی دید در اغلب غزل‌ها، سوم شخص یا راوی دانای کل است و در برخی موارد اول شخص. اغلب غزل‌ها فقط توصیف واقعه است و در آن‌ها گفت‌وگویی میان شخصیت‌ها انجام نمی‌شود؛ اما در پاره‌ای از غزل‌ها، گفت‌وگوهایی میان راوی غزل (شاعر) و نیز پیر با شاهد قدسی یا دیگران ازجمله رند خراباتی صورت می‌گیرد.

زبان عطار در این دسته از غزل‌ها، سلیس، روشن و عاری از لغات دشوار و تلمیحات دور از ذهن و آرایه‌های متکلفانه‌ی ادبی است. تناسبِ میان الفاظ ازطریق تضاد، طباق، مراعات‌النظیر، تکرار، واج‌آرایی و گهگاه ایهام و استخدام آن هم درحداعتدال، بیشترین آرایه‌هایی است که در شعر او، توجه خواننده را به هنر شاعری عطار جلب می‌کند. معمولاً پیوند موسیقی و واژه‌ها در این دسته از غزل‌ها به‌گونه‌ای است که خود به‌تنهایی عامل معرفت و القای معانی می‌شود. زیبایی تلفیق کلمات و کاربرد برخی صنایع شعری، طبیعی و ذاتی شعر عطار است. عموماً زبانش یکنواخت است و از سبک و سیاق واحدی تبعیت می‌کند. سخنش سرشار از کنایات و استعارات است و واژه‌ها متناسب با مفاهیم و برای پرکردن وزن به حشو متوسل نمی‌شود. به‌طورکلی زبانش ساده، بی‌پیرایه و صمیمی است:

دوش درآمـــد ز درم صـــبحگاه　　حلقه‌ی زلفش زده صف گرد ماه
زلف پریشانش شکن کرده باز　　کرده پریشان شکنش صد سپاه
از سر زلفش به دل عاشقان　　مژده رسان باد صبا صبحگاه
مست برم آمد و دُردیم داد　　تا دلم از دَرد برآورد آه...
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۵۷۲)

بن‌مایه‌های تلمیحی در اغلب موارد، داستان شیخ صنعان و ماجراهای حلاج است. به‌تبع داستان شیخ صنعان، بن‌مایه‌های آیین مسیحی و ترسایی نیز در غزل‌ها نفوذ و گسترش می‌یابد. همچنین داستان خضر و آب حیات نیز به تناسب زلف و لب و روی معشوق، موردتوجه شاعر است. اشاراتی اندک هم به داستان حضرت یوسف (ع)، موسی (ع)، آدم (ع)، نوح (ع) و دیگران دارد.

این غزل‌ها ازلحاظ عروضی، در وزن‌های مختلف و متنوع سروده شده‌اند. تنوع اوزان و هیجان‌های حاکم بر این غزل‌ها، بیانگر احوال عاطفی گوناگون شاعر در لحظات سرودن شعر است و اینکه شاعر بدین‌وسیله خواسته مانع کسالت‌بارشدن اشعار با مضمون، واژه‌ها و گاه قافیه و ردیف واحد شود. بیشترِ این اوزان مربوط یه بحر هزج و زحافات مربوط به آن است. ۳۳ غزل در این بحر سروده شده.[۷] بحر رمل با زحافات خود وزن ۱۷ غزل

را شامل می‌شود که از نظر بسامد پس از بحر هزج قرار می‌گیرد.[۸] از دیگر بحرهای عروضی به میزان کمتری استفاده شده. در ۳ غزل از بحر رجز که ۲ غزل در بحر رجز مثمن سالم و ۱ غزل در بحر رجز مثمن مطوی است. ۲ غزل در بحر خفیف؛ ۴ غزل در بحر سریع؛ ۳ غزل در بحر منسرح؛ ۲ غزل در بحر مجتث و ۲ غزل در بحر مضارع است. این اوزان با همه‌ی تنوع و گوناگونی خود با محتوای اشعار هماهنگی کامل دارند و مایه‌ی عاطفی شعر و اندیشه‌ی ناشی از آن را که بیان تجارب روحی شاعر است، به‌خوبی به مخاطب منتقل می‌کنند.

نیمی از این غزل‌ها ردیف دارد و نیم دیگر ندارد. در دو مورد ردیف ضمیر شخصی «من» و «ما» و در بقیه‌ی موارد فعل است که گاه یک فعل در چند غزل تکرار شده. فعل‌ها ساده یا پیشوندی هستند و عبارت‌اند از: نشست، است، نهاد، فرستد، برد، کرد، برآورد، براندازد، شد، کشد، برآمد، درآمد، می‌آید، کشید، بنمایید، باش، یافتم، آمدم، می‌روم، گرفتیم، داده، کرده، آمدی و کشی. فعل «شد» در پنج غزل به‌عنوان ردیف آمده و بیشترین تکرار را در میان این غزل‌ها به خود اختصاص داده است. در این فعل که مفهوم «صیرورت و از حالتی به حالتی دیگر آمدن» است، شاید شاعر با تکرار آن خواسته از دگرگونی بنیادین نهانی درون خویش یا پیر سخن بگوید. در دیگر فعل‌ها نیز نوعی کنش و جنبش و حرکت نهفته است که خود می‌تواند بیانگر تأثیر و کنشی باشد که شاهد قدسی بر پیر یا عطار می‌گذارد.

۲. ۳. کارکرد

این غزل‌ها به زبانی استعاری و در سبکی نمادین نگارش یافته؛ زیرا «قطب استعاری» که در برابر «قطب مجازی» زبان قرار دارد، مجال فراخ‌تری برای بیان دریافت‌های غریب فراهم می‌کند. «زبان در قطب استعاری براساس رابطه‌ی شباهت حرکت می‌کند» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۷۹) و به همین دلیل سبک استعاری مناسب بیان حالات و دریافت‌های شخصی و تخیّلی است. برای کسی که تجربه‌ی تازه‌ای فراتر از عادات زبانی بیان کند، توسل به

استعاره و رمز ناگزیر است؛ زیرا «قطب استعاری امکان حرکت ذهن را در عوالم خیال و رؤیا و هیجان‌های عاطفی آماده می‌کند. هرچه خیال و شوروهیجان بر احوال مؤلف بیشتر چیره شود، نظام استعاری متن گسترده می‌شود و قابلیت زبان را برای بیان تجربه‌های شخصی و ناگفتنی بالا می‌برد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۹).

تشبیه، استعاره، نماد و پارادوکس از مهم‌ترین شگردهای بلاغی در این دسته از غزلیات عطار به شمار می‌آید. تشبیه امکان بیان امور ناممکن و محال را فراهم می‌آورد و در شرح و بسط اندیشه و تثبیت آن در ذهن خواننده کمک می‌کند. تشبیه به شاعر کمک می‌کند تا به تجسّم عوالم فراحسّی بپردازد و مفاهیم عقلی و ذهنی را تاحدودی برای مخاطب ملموس کند:

ترسابچه‌ای به دلستانی در دست شراب ارغوانی
دوش آمد و تیز و تازه بنشست چون آتش و آب زندگانی
دانی که خوشی او چه سان بود چون عشق به موسم جوانی...
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۶۶۶)

ازآنجاکه چنین تجاربی کاملاً شخصی و منحصربه‌فردست، به‌خوبی فردیت و خلاقیت شاعر در آن‌ها هویداست. عطار برای بیان چنین تجربه‌هایی کاملاً شخصی، به رمز و نماد روی می‌آورد. برخی از واژه‌های رمزی که در این غزل‌ها به چشم می‌خورد، عبارت‌اند از: دُرد، می، خمّار، دیر، خرابات، رند، بت، عصا، سجاده، مسجد، کعبه، صومعه، ساقی، قلندر، خرقه، زنّار، دلق، بت‌خانه، بتکده، می‌خانه، تسبیح و... .

این واژه‌ها و نشانه‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ی اول مربوط به شریعت و تصوف زاهدانه است و دسته‌ی دوم مربوط به تصوف عاشقانه که عطار و دیگر عرفای هم‌مسلک وی آن‌ها را می‌پسندند و در آن‌ها، نهادها و نشانه‌های نهادینه‌شده‌ی جامعه‌ی زبانی تصوف و شریعت به بازی گرفته شده است. از تأمل در این واژه‌ها و نیز ساختار غزل‌ها چنین برمی‌آید که تمام این غزل‌ها از زیرساخت ذهنی واحدی سرچشمه می‌گیرد. درواقع بن‌مایه‌ی اصلی این غزل‌ها را زمینه‌ی معنایی داستان شیخ صنعان رقم می‌زند.

«تصویر حالات درونی عارفی که تمام کشش‌های ظاهری و قراردادهای اجتماعی و محترمات عرفی را ناگهان به یک‌سو می‌نهد و پای بر سر داوری‌های عام می‌گذارد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۶۱).

در این غزل‌ها که مولود تجربه‌ی باطنی و دریافت‌های شخصی است، سخن از سطح آگاهی معمولی و زبان عادی فراتر می‌رود و نظام دلالت در آن‌ها، باز و قلمرو معنایی‌شان گشوده است. در چنین وضعیتی، سخن خودبه‌خود شخصی، عاطفی و تأویل‌پذیر می‌شود. استعاره‌ها، «جوششی» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۲) و محصول ناخودآگاه شاعر است که به اقتضای انگیزه‌های روانی و حساسیت‌های شناختی تولید شده‌اند و در برخی موارد، عطار خود می‌کوشد تأویلی از آن را به مخاطب ارائه کند:

دوش وقت صبح چون دل‌داده‌ای پیشم آمد مست ترسازاده‌ای...
چون مرا از خواب خوش بیدار کرد گفت هین برخیز و بستان باده‌ای
من ز ترسازاده چون می بستدم گشتم از می بستدن دل‌داده‌ای
چون شراب عشق در دل کار کرد دل شد از کار جهان چون ساده‌ای
در زمان زنّار بستم بر میان در صف مردان شدم آزاده‌ای...

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۰: ۶۰۳)

چنان‌که دیده می‌شود عطار درخلال این غزل، «شراب را به عشق و «ترسازاده» یا همان «ترسابچه» را به دلداده یا معشوق تأویل می‌کند و زنّاربستن و به خرابات مغان رفتن نیز همان ترک مسجد و زهد و شریعت‌ورزی عادتی است (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۶۶).

در این غزل‌ها که کار زبان بیانگری و کشف و خلق افق‌ها و تجربه‌های تازه است، ازلحاظ ساختار نحوی، وجه اخباری و عاطفی غالب است. وجه اخباری «بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست» (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۸۷) و وجه عاطفی دربردارنده‌ی شور و هیجان و احساسات گوینده نسبت به موضوع است. شاعر زبان را ظرف احوال شورانگیز و هیجان‌های عاطفی خویش ساخته و حالات درونی خویش را به‌صورت رمز به تصویر کشیده است. لحن شاعر نیز در این غزل‌ها جدی و حسرت‌آمیز است.

۳. نتیجه‌گیری

موضوع دیدار با شاهد قدسی ازجمله موضوع‌های مهمی است که در غزلیات عطار بیش از دیگر شاعران عارف انعکاس یافته است. عطار در بخش قابل‌توجهی از غزل‌هایش کوشیده تا گزارشی از احوال و تجارب روحانی و هیجان‌های عاطفی خویش را با زبانی ساده و صمیمی به مخاطب ارائه کند. در این دسته از غزل‌ها که زمینه‌ی معنایی آن‌ها را داستان شیخ صنعان و حلاج رقم می‌زند، معشوق که قدرت مطلق و بی‌چون‌وچرا دارد، با صفاتی همچون وشاق اعجمی، ترسازاده، ترسابچه، نگار مست و لایعقل و به‌طورکلی در هیئتی از قهر و زیبایی بر عطار یا پیر او ظاهر می‌شود تا ازطریق حسن و جمال خویش، فیض محبت را نصیبشان کند و آن‌ها را به آتش شور و شوق عشق گرم کند و ازطریق صفات جلالی و قهرآمیز خویش، آن‌ها را از شریعت عادتی و شهرت زاهدی به کفر عاشقی و بدنامی و فقر و فنا بکشاند.

این غزل‌ها که می‌توان آن‌ها را غزل-داستان نامید، ساختاری داستان‌گونه و روایی دارند، به‌دلیل وحدت تجربه‌ی عاطفی و عرفانی شاعر، اغلب ابیات آن‌ها با هم پیوند معنایی دارند و نوعی سرگذشت یا واقعه در آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود که تحول ناگهانی عارف یا سالک طریقت را بیان می‌کند. به‌دلیل غلبه‌ی احوال عاطفی، شاعر به زبان استعاری چنگ می‌زند و از رمزها و نمادهایی استفاده می‌کند که اغلب نشانه‌های نهادینه شده‌ی جامعه‌ی زبانی تصوف را به بازی می‌گیرند؛ ازاین‌رو دایره‌ی امکان دلالتی نشانه‌ها گسترش می‌یابد و نظام دلالت و قلمرو معنایی در آن‌ها باز می‌ماند و باب تأویل را به روی خویش می‌گشاید. رؤیاگونگی، تناقض و ابهام سرشت ذاتی این غزل‌هاست. لحن شاعر در آن‌ها جدی و حسرت‌آمیز است و به‌دلیل ارتباط نزدیک گوینده با رخدادها، وجه اخباری و عاطفی در آن‌ها غالب است.

یادداشت‌ها

۱. شماره‌ی این غزل‌ها به‌ترتیب عبارت‌اند از: ۷، ۱۷، ۳۲، ۵۵، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۸۹، ۹۸، ۱۰۱، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۳۳، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۶۶، ۲۷۴، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۵۴، ۳۹۰، ۳۹۷، ۴۰۵، ۴۰۹، ۴۲۶، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۶۴، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۸، ۵۱۳، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۹۷، ۶۰۸، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۷۵، ۷۱۹، ۷۳۳، ۷۳۶، ۷۵۶، ۷۶۷، ۷۸۰، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۸۰۲، ۸۱۰، ۸۲۲، ۸۳۱، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۶۴، ۸۶۶، ۸۶۹.

۲. عین‌القضات بارها ضمن نوشته‌های خود سوگند می‌خورد که از دیده‌ها سخن می‌گوید نه از شنیده‌ها: «در این مقام من که عین‌القضاتم، نوری دیدم که از وی جدا شد و نوری دیدم که از من برآمد و هر دو نور برآمدند و متصل شدند و صورتی زیبا شد، چنان‌که چند وقت در این حال متحیر بودم» (عین‌القضات همدانی،۱۳۷۳: ۳۰۳).

۳. شورانگیزی کلام نزد بلاغیان یونانی یکی از عوامل سه‌گانه‌ی سخن بلیغ و مؤثر است که عبارت‌اند از: ۱. شورمندی (پاتوس)؛ ۲. مرجعیت‌مداری (اتوس)؛ ۳. خردمندی (لوگوس) (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۳). لذا بلاغت این غزل‌ها حاصل تأثیر عاطفی و شورانگیزی (پاتوس) است؛ یعنی شورمندی و فردیت در چنین سخنانی وجه غالب است.

۴. برای نمونه:

درآمد دوش آن ترسابچه مست — مرا گفتا که دین من عیان است
(عطار نیشابوری،۱۳۸۰: ۶۵)

دوش سرمست درآمد ز درم — تا قرار از من سرگردان برد
(همان:۱۴۸)

دوش آن بت شنگانه می داد به پیمانه — وز کعبه به بتخانه زنجیرکشانم کرد
(همان:۱۵۸)

۵.

می خور تو به دیر اندر تا مست شوی بیخود — کز بی‌خبری یابی آن چیز که جویانی
هرگه که شود روشن بر تو که تویی جمله — فریاد اناالحق زن در عالم انسانی
(همان: ۶۶۰)

۶. مسجد محل تفرقه است و هوشیاری ناشی از حضور عقل و آگاهی تجربی. اما خمخانه در مقابل آن نشان جمع و سکر معنوی و تحقق توحید حقیقی است (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۹۴).
۷. دوازده غزل در بحر هزج مسدس محذوف (مقصور) که وزن دوبیتی‌ها و مثنوی‌های عاشقانه‌ای همچون *خسرو و شیرین* و *ویس و رامین* و امثال آن نیز است. ده غزل بر وزن «مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن»، بحر هزج مثمن اخرب سروده شده که وزنی دوری به حساب می‌آید. پنج غزل بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» است که به اوزان رباعی شباهت دارد. پنج غزل بر وزن «مفعول مفاعلن فعولن» و یک غزل بر وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلن» سروده شده.
۸. از این تعداد، سیزده غزل در بحر رمل مسدس محذوف سروده شده که وزن *منطق‌الطیر* و *مثنوی* نیز است و شاعران برای بیان مسائل عرفانی از آن استفاده کرده‌اند. سه غزل در بحر رمل مثمن مخبون محذوف و یک غزل در بحر رمل مثمن سالم سروده شده است.

منابع

آدونیس (علی‌احمد سعید). (۱۳۸۵). *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمه‌ی حبیب‌الله عباسی، تهران: سخن.
امامی، صابر. (۱۳۸۲). «مولانا و کهن‌الگوهای یونگ». *هنر*، شماره‌ی ۵۸، صص۸-۱۶.
انصاری هروی، خواجه عبدالله. (۱۳۸۶). *طبقات‌الصوفیه*. تصحیح محمدسرور مولایی، تهران: توس.
برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب*. تهران: سخن.
ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *دیدار با سیمرغ*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ نصرتی، رقیه. (۱۳۹۴). «تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در غزلیات عطار نیشابوری». *مطالعات انتقادی ادبیات*، سال۲، شماره‌ی ۸، صص۸۱-۹۷.

حسینی، مریم. (۱۳۸۶). «پری در شعر مولانا». *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، سال۱۷و۱۸، شماره‌ی ۶۸و۶۹، صص ۱-۲۱.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). «زن سوفیایی در رؤیاهای عارفان». *مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان*، شماره‌ی ۱۰، صص ۱۴۹-۱۷۲.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). *زبور پارسی*. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

شوشتری، قاضی نورالله. (۱۳۷۷). *مجالس‌المؤمنین*. تهران: اسلامیه.

طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۲). «نقد و تحلیل ساختارگرایانه‌ی غزل-روایت‌های عطار». *فرهنگ*، شماره‌ی ۴۶و۴۷، صص ۱۹۱-۲۱۵.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۰). *دیوان عطار*. تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.

عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران، تهران: منوچهری.

ـــــــــــ (۱۳۷۷). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. ج۲، به‌اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران، تهران: اساطیر.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). «از کلام متمکن تا کلام مغلوب». *نقد ادبی*، سال۳، شماره‌ی ۱۰، صص۳۵-۶۲.

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

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۳). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*. تهران: دهخدا.

قریشی، زهراالسادات و همکاران. (۱۳۹۴). «گذر از افسانه به خویشتن در غزلیات شمس». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال۹، شماره‌ی ۱، پیاپی۲۸، صص ۱-۳۴.

کهدویی، محمدکاظم؛ هدایتی شاهدی، اکرم. (۱۳۸۹). «خدا در رؤیاهای عارفان». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۳، صص۹۳-۱۱۴.

محمدی، علی؛ اسمعیلی‌پور، مریم. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی نقاب در آرای یونگ و ردپای آن در غزل‌های مولانا». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال۸، شماره‌ی ۶، صص۱۵۱-۱۸۱.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). «قطب‌های استعاری و مجازی». ترجمه‌ی کوروش صفوی، *گفتارهایی در زبان‌شناسی*، تهران: هرمس.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۶). *روان‌شناسی و دین*. ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.

Jung, C. G. (1959). *The collected works*. *The Archetypes and Collective Unconscious*. trans, by R. F. C. Hull.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی