فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۷، تابستان ۱۴۰۳
مقالهٔ علمی- پژوهشی
صفحات ۱۹۷-۱۶۷

نمادها و نمادواره‌های ابداعی در مصیبت‌نامهٔ عطار[۱]

فاطمه رضایی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳

چکیده

نماد مفهومی بسیار گسترده است که تعاریف متعددی در کتب مختلف از آن ارائه شده است. در دسته‌بندی نمادها یکی از اقسام نمادهایی که از آن نام برده شده، نمادهای ابداعی است که با عناوینی دیگر چون نمادهای تصادفی، اختصاصی، شخصی و خاص در کتب مختلف ذکر شده است. هریک از شاعران نمادپرداز، در تصاویر نمادین خود نمادهای ابداعی دارند که پیش از آن‌ها کسی آن را به کار نگرفته است. عطار هم ازجمله شاعرانی است که در اشعار خود موفق به تدوین یک نظام منسجم نمادین شده و در میان شاعران عارف به سبکی یگانه دست یافته است. او در نمادپردازی ابداعاتی دارد که در این پژوهش برآنیم تا با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع و اسناد مکتوب و الکترونیکی این نمادها را در *مصیبت‌نامه* استخراج کنیم و از این رهگذر هم شیوه‌های نمادپردازی عطار را به دست آوریم و هم فراگیر شدن یا نشدن این نمادها بعد از عطار بر ما مکشوف گردد. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که عطار اغلب نمادهایش را در قالب اضافه‌های تشبیهی به کار می‌برد، همچنین برخی از نمادهای ابداعی عطار را تاکنون هیچ شاعری جز عطار به کار نبرده، اما برخی دیگر به‌صورت نمادهای فراگیری در شعر شاعران پس از عطار درآمده است. نمادهای ابداعی عطار در سه شکل اضافه‌های تشبیهی، استعارات و حکایات

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2024.44740.2502

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان تهران، تهران، ایران: frezaee17@gmail.com

تمثیلی بیان شده‌اند که اغلب موارد استخراج شده، به‌صورت اضافه‌های تشبیهی است.

کلیدواژه‌ها: نماد، نماد ابداعی، عطار، مصیبت‌نامه.

مقدمه

نماد یا رمز، مفهومی بسیار گسترده است که مصداق‌های متعدد و متنوعی را در زندگی مادی و معنوی بشر در بر می‌گیرد، چرا که با بسیاری از علوم مربوط می‌شود و با چنین مفهوم گسترده‌ای تاریخ رمز و نماد اگر نه طولانی‌تر از تاریخ هستی انسان، به بلندای تاریخ انسان است (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۷). به عبارتی نماد، خواهر هم‌زاد عقل و الهام‌بخش کشفیات و پیشرفت‌هاست و تمامی علوم بشری همگی در مسیر خود با نمادها آشنا می‌شوند و ما در جهانی از نمادها زندگی می‌کنیم و جهانی از نمادها در ما زندگی می‌کنند (شوالیه، گربران، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۷).

رمز و نماد در مفهوم وسیع کلمه، تعریف واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصوری غایب برای حواس به یاری تصویر یا شیء است (ستاری،۱۳۹۵: ۷) و از آنجا که تجربیات عارفانه، نیز ماهیتی انتزاعی دارند، عرفان بیش‌ازپیش با نماد و زبان نمادین پیوند یافته است و رمز مناسب‌ترین زبان برای بیان تجربهٔ عرفانی و به‌طور کلی بیان هرگونه معنویت و تصویر مابعدالطبیعه و عالم ماورا است و محال است که بیان تجربهٔ دینی و عرفانی از زبان رمزی مستغنی و بی‌نیاز باشد (همان: ۵۷). فریدالدین عطار نیشابوری (۶۱۸- ۵۴۰ق) از نخستین شاعران عارفی است که عناصر فرهنگ باستانی و اساطیر ملی ایرانی را از دیدگاه رمز و نماد نگریسته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹۸). وی ازجمله، عارفان شاعر و شاعران عارفی است که توجه ویژه به رمز و نماد داشته است (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۲۹).

در دسته‌بندی نمادها در کتب مختلف انواع متنوعی ذکر شده است که اغلب این دسته‌بندی‌ها بر مبنای مفهوم صورت گرفته است؛ نمادهای جانوری، گیاهی، رنگ‌ها، عرفانی و... . دسته‌ای از نمادها هم ساختهٔ ذهن خود شاعر است که در اغلب کتاب‌های نمادشناسی با عنوان «نمادهای ابداعی» از آن‌ها یاد می‌شود و اریک فروم[1] از آن‌ها با عنوان

1. Erich Fromm

«رمزهای تصادفی»[1] نام می‌برد، رمزهایی که برخلاف رمزهای متعارف، انفرادی‌اند و کس دیگر در درک آن‌ها شریک نیست.

از آنجا که نماد در ذات خود دارای پیچیدگی و گستردگی است، باعث شده تعاریف متفاوتی از آن ارائه شود. با وجود این تفاوت‌ها در تعاریف نماد، می‌توان گفت این موضوع به دو شیوهٔ کلی مورد توجه قرار گرفته است؛ برخی از پژوهشگران و صاحب‌نظران نماد را در حیطهٔ «صور خیال» قرار داده‌اند، ازاین‌رو به وجوه تشابه و تفاوت آن با سایر صور خیال توجه کرده‌اند؛ بنابراین گاه نماد را با عنوان رمز یکی از انواع کنایه دانسته‌اند و گاه به‌دلیل داشتن مرزهای مشترک با استعاره، آن را به‌اصطلاح «استعاره‌گونه» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۱۹) نامیده‌اند. گروهی دیگر مانند جلال ستاری، علیرضا فولادی و محمود فتوحی آن را عنصری تصویرساز دانسته‌اند که در واقع اساساً تنها یک نوع خاص از صور خیال نیست، بلکه شکل خاصی از کاربرد آن‌هاست و رمز شمردن هر یک از صور خیال در صورت داشتن دو مشخصهٔ فراوانی و پدیداری بودن ایرادی ندارد (فولادی، ۱۳۸۹: ۴۳۰).

آنچه تحت‌عنوان نماد در این نوشتار بیان شده، بر مبنای تعریفی است که پورنامداریان در کتاب *رمز و داستان‌های رمزی* بیان کرده و در آن رمز را عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی دانسته که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت دارد. از دیدگاه او رمز چیزی از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس است که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آن که این اشاره مبتنی‌بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلّم آن تلقی نگردد (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۶- ۴). نمادهای به‌دست‌آمده در این پژوهش به شکل اضافات تشبیهی، استعارات و تمثیل‌های رمزی، جلوه‌گر شده است. چراکه بر مبنای نظرات بزرگان ادبیات کشور(شمیسا، فتوحی، پورنامداریان) که یکی از شیوه‌های نمادپردازی شاعران سنتی و به‌طور خاص سمبولیسم عطار را استفاده از اضافه‌های تشبیهی می‌دانند و از سویی دیگر استعاره را هم نوعی شیوه

1. the accidental symbols

برای نمادپردازی شاعران عنوان کرده‌اند، ما استعارات و اضافه‌های تشبیهی را هم ذیل نمادها عنوان کرده‌ایم، اما از آنجا که از نظر صور بلاغی هم تفاوت‌هایی بین این موارد با نماد، بیان شده، در عنوان مقاله اصطلاح «نمادواره» جهت رفع شبهه اضافه گردیده است.

شیوهٔ پژوهش بر این است که ابتدا با مطالعهٔ *مصیبت‌نامه*، مواردی که به نظر می‌رسد نو و ابداعی باشد، استخراج شده و برای همانندجویی آن از نرم‌افزار درج۴ و سامانهٔ دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی بهره گرفته شده است. در نهایت به‌منظور صحت‌سنجی شواهد به‌دست‌آمده، به اصل کتاب‌ها مراجعه شده و ارجاع دقیق ابیات مربوطه ثبت شده است. اساس کار در *مصیبت‌نامه* براساس تصحیح شفیعی کدکنی است. اهدافی که در این پژوهش در پی رسیدن به آن هستیم عبارت‌اند از: استخراج نمادهای ابداعی در *مصیبت‌نامه*، نشان‌دادن شیوه‌های کاربرد نماد در *مصیبت‌نامه* و رسیدن به این نکته که کدام‌یک از این نمادها تا کنون در انحصار عطار باقی‌مانده و کدام‌یک بعد از او فراگیر شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ عطار، آثار و اندیشه‌های وی پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است. دربارهٔ نمادپردازی عطار هم مقالات و پایان‌نامه‌هایی به رشتهٔ تحریر درآمده؛ حیدری در پایان‌نامهٔ ارشد خود را با عنوان «نمادهای عرفانی در مصیبت‌نامه» (۱۳۸۸) به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که عطار در به‌کارگیری نمادها در *مصیبت‌نامه* تا چه اندازه خودآگاه و چه اندازه ناخودآگاه عمل کرده، همچنین به بررسی میزان تأویل‌پذیری نمادها و جایگاه اثر و مقام عرفانی شاعر پرداخته که پنج دسته نمادهای انسانی، حیوانی، اشیا، اعداد، عناصر و پدیده‌های طبیعی از *مصیبت‌نامه* استخراج و دسته‌بندی شده و نتیجه می‌گیرد که عطار در *مصیبت‌نامه* به شیوهٔ دیگر مثنوی‌های خود عمل کرده و نمادها را در قالب تمثیل می‌گنجاند. برخی نمادها چون دریا، خاک، گنج و آفتاب جلوهٔ بیشتری دارند و دریا محوری‌ترین نماد است.

رحمتی‌نژاد هم در پایان‌نامهٔ ارشد خود با عنوان «نمادپردازی در مثنوی‌های عطار»، به شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای نمادین در این منظومه‌ها، نمادهای جانوری، نباتات و جمادات، عناصر طبیعی، رنگ‌ها و اجرام آسمانی این منظومه‌ها پرداخته است، مقالهٔ

«کارکرد عرفانی نماد رنگ در مثنوی‌های عطار نیشابوری» (سید ترابی: ۱۳۹۷) به کشف رموز رنگ‌هایی که عطار از آن‌ها با زبانی نمادین برای تأویل مفاهیم باطنی بهره جسته، پرداخته است. مقالهٔ «نگاهی به نمادپردازی عطار در منطق‌الطیر» (خسروی:۱۳۸۷) نویسنده در آن به بررسی ابیات ۶۸۰ -۶۱۶ *منطق‌الطیر* از نظر استفاده از سمبل پرداخته است که نتیجهٔ حاصل از تحقیق بیانگر این است که نویسنده به سه مفهوم نمادین در این ابیات رسیده‌است؛ پرنده، نماد سالک و روح است؛ پیامبر نماد ولی خدا و پیر است و شخصیت منفی، نماد نفس و جسم است. مقالهٔ «بررسی و تحلیل نماد دریا در آثار عطار» (محمودی:۱۳۸۹) پس از بررسی نماد دریا در آثار عطار، به این نتیجه می‌رسد که دریا در آثار عطار، رمز حق تعالی است که موجودات قطراتی از این دریا هستند و تنها راه بازگشت قطره به دریا، فناشدن و گم‌شدن در دریا است که نتیجهٔ آن هم‌رنگی با دریا و رسیدن به مقام توحید و یکی شدن با خداست. همچنین مقالهٔ «کاربرد نماد و تمثیل در شعر عطار نیشابوری» (هواسی و دیگران: ۱۳۹۸) به معانی نمادینی که در ساختار کلی کتاب‌ها از جمله؛ مرغان *منطق‌الطیر*، شش پسر پادشاه در الهی‌نامه و برخی مفاهیم نمادین دیگر چون مگس، خر، خوک، سوزن، سرزمین چین، زنبور و مورچه پرداخته‌اند.

مقالهٔ «نفس ونمادهای مرتبط با آن در شعر عطار» از نگارندهٔ همین مقاله است که در آن به بررسی معانی نمادین مرتبط با نفس پرداخته و آن‌ها را در چند دستهٔ نمادهای جانوری، اسطوره‌ای- تاریخی، دریایی، زمان و مکان دسته‌بندی کرده است. در همهٔ این پژوهش‌ها هر یک به بررسی جنبه‌هایی از نمادپردازی عطار پرداخته‌اند، اما تا جایی که نگارنده مطالعه و جست‌وجو کرده، پژوهشی دربارهٔ نمادهای ابداعی عطار در *مصیبت‌نامه* انجام نشده است.

نماد

بر مبنای پژوهش‌های گوناگونی که در ارتباط با نماد و نمادپردازی انجام گرفته، تعاریف متعددی از نماد ارائه شده است. با نگاهی اجمالی به این پژوهش‌ها چنین دریافت می‌شود که اغلب آن‌ها از الگویی یکسان بهره برده‌اند؛ یعنی ابتدا تعریفی از نماد را بر پایهٔ منابعی یکسان ارائه داده، سپس به تبیین انواع نماد و معرفی وجه اشتراک و افتراق آن با استعاره،

نشانه، کنایه، تمثیل و مجاز پرداخته‌اند. تعاریفی که این پژوهشگران ارائه داده‌اند، اغلب بر پایهٔ سه دسته از منابع است؛ دستهٔ نخست، فرهنگ‌نامه‌هایی است که نوشتهٔ نویسندگان معتبری چون؛ جمال میرصادقی، سیما داد، مایر هوارد آبرامز، بهرام مقدادی، بهمن نامور مطلق، ابوالقاسم رادفر، ژان شوالیه و خوان ادواردو سرلو است؛ دستهٔ دوم، مجموعهٔ گسترده‌ای از تعاریف صاحب‌نظران ایرانی و غربی است که مورد استفاده قرار گرفته که به آرای پورنامداریان، ستاری، فتوحی، فولادی، یونگ، کمبل و الیاده می‌توان اشاره کرد؛ دستهٔ سوم، کتب مربوط به علوم بلاغی است که از میان آن‌ها به کتب کزازی و شمیسا و تعاریف آن‌ها دراین‌باره می‌توان اشاره کرد. در ذیل به تعدادی از این تعاریف اشاره می‌شود:

در *فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی* میرصادقی، نماد چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری هم بشود یا چیز دیگری را القا کند؛ بنابراین نماد عبارت است از نشان‌دادن چیزی غیر از ظاهر آن و عمده‌ترین نمادها عبارت‌اند از: نمادهای طبیعی، اختصاصی و نمادهای مرسوم (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷۵ و ۲۷۴). در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* سیما داد، نماد در اصطلاح چیزی یا عملی است که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. نمادها به دو دستهٔ نمادهای عام و شخصی تقسیم می‌شوند (داد، ۱۳۷۵: ۳۰۲ و ۳۰۱).

ابوالقاسم رادفر در *فرهنگ بلاغی- ادبی*، رمز را در معنی اشاره، تمثیل و سمبل آورده و از سه نوع رمز نام می‌برد؛ رمزهای تصادفی که صرفاً از شرایط ناپایدار ناشی می‌شود و مربوط به بستگی‌هایی است که ضمن تماس علّی حاصل می‌گردد. این رمزها برخلاف رمزهای متعارف، انفرادی‌اند و کس دیگری در درک آن‌ها شریک نیست مگر این که وقایعی را که سمبل یا رمز به آن مربوط است، نقل کنیم؛ ۲. رمزهای جهانی که عمومی‌اند و ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند؛ ۳. رمزهای قراردادی و متعارف که متضمن پذیرش سادهٔ یک وابستگی پایدار است. میان رمز و چیزی که رمز مظهر آن است، این وابستگی عاری از هرگونه اساس طبیعی یا بصری است (رادفر، ۱۳۶۸: ۵۷۴ و ۵۷۳).

در کتاب *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی* آبرامز دربارهٔ نماد این‌گونه آمده است: نماد فقط به کلمه یا عبارتی اطلاق می‌شود که بر یک شیء یا واقعه دلالت داشته باشد و

آن هم به نوبهٔ خود دال بر چیزی باشد یا فراتر از خود دارای مراجع مختلف باشد. برخی نمادها قراردادی و عام هستند و برخی دیگر شخصی و خاص (آبرامز، ۱۳۹۴: ۴۳۹).

فتوحی در *بلاغت تصویر* نماد را صورتی مجازی می‌داند که بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند و از این نظر آن را به استعاره شبیه دانسته است. از نگاه او نماد بیانگر کلیات و مفاهیم بزرگ به‌وسیلهٔ موضوعات جزیی است، اما این موضوعات و تصاویر جزیی چنان زنده و جاندارند که ذهن را تسخیر می‌کنند (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۸۳ و ۱۶۱).

شمیسا در کتاب *بیان* خود، سمبل را در فارسی معادل رمز، مظهر و نماد می‌گیرد و از دو نوع سمبل نام می‌برد: ۱. سمبل‌های قراردادی یا عمومی، ۲. سمبل‌های خصوصی یا شخصی. او ژرف‌ساخت سمبل را تشبیه می‌داند که مشبه حذف می‌شود و مشبه‌به می‌ماند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۹۱-۱۸۹). در کتاب *زیبایی‌شناسی سخن پارسی*، کزازی رمز را یکی از انواع کنایه دانسته که میانجی‌های کم و معانی دیریاب دارد (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۶۹).

با توجه به تعاریف مختلف و متعددی که دربارهٔ نماد گفته شد، می‌توان نماد را به‌صورت نمود، نما، مظهر، علامت، نشانه، نماینده و رمز، به معنای چیزی دانست که ورای معنای حقیقی و عینی خود به شیوه‌ای غیرمستقیم، به چیزی ماورایی، انتزاعی و نامحسوس اشاره می‌کند. ازآنجایی‌که امر مورد اشارهٔ نماد، انتزاعی است و قرینهٔ صریحی برای نشان‌دادن آن وجود ندارد؛ نماد خاصیتی مبهم، پیچیده و چندپهلو یافته است. علاوه‌بر این، تعلق نمادها به عرصهٔ رازآلود ناخودآگاه بشر نیز بر خاصیت ابهام‌آمیز و تأویل‌پذیری آن‌ها افزوده است، تا جایی که مخاطبان مختلف، می‌توانند آن را به شیوه‌های گوناگون برداشت نمایند که حتی ممکن است شامل برداشت‌های متضاد باشد.

نمادهای ابداعی

این نوع نمادها، ابداع خود شاعر یا نویسنده و حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی خاص اوست و پیش از وی کسی آن واژه را در مفهوم نمادین به کار نگرفته است. نمادهای شخصی معنای از پیش معلومی ندارند. تنها با توجه به زمینه و بافت اثر است که می‌توان به مفاهیم آن‌ها راه یافت. نمادهای ابداعی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند. بسیاری از نمادها پس از ابداع، توسط شاعران دیگر تقلید می‌شوند و بر اثر تکرار در گذر

زمان و در متون مختلف به‌صورت نمادهای شناخته‌شده و مرسوم درمی‌آیند. بسیاری از نمادهای شعر عرفانی در تاریخ ادب عرفانی، چنین سرنوشتی داشتند (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۹۳). پورنامداریان در رمز و داستان‌های رمزی خود، بر مبنای دسته‌بندی اریک فروم از نمادها، این‌گونه رمزها را رمزهای تصادفی[1] می‌نامد و آن‌ها را رمزهایی می‌داند که انفرادی‌اند و کس دیگری در درک آن‌ها شریک نیست (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۴). قبادی هم در کتاب آیین آینه، نمادها را بر حسب وسعت و شمول نماد، به دو دستهٔ نمادهای عام و خاص تقسیم می‌کند که نمادهای خاص یا شخصی همین نمادهای ابداعی است؛ نمادهایی که نزد هنرمندی تعبیری متفاوت و متغیر پیدا می‌کنند (قبادی، ۱۳۸۸: ۵۵).

فریدالدین عطار نیشابوری

فریدالدین ابوحامد محمدبن‌ابراهیم معروف به عطار که گاه فرید نیز تخلّص می‌کند، در کدکن نیشابور دیده به جهان گشود. عطار یا خودش یا پدرش بی‌گمان شغل عطاری داشته‌اند. سرانجام عطار مثل بسیاری از جوانب زندگی وی روشن نیست. این که وی به مرگ طبیعی نمرده و بر دست کفار تاتار شهید شده، جزء اطلاعات مسلّم تاریخ‌ادبیات فارسی است، ولی این که در چه سالی شهید شده، جای تردید است. جز سال ۶۱۸ق یعنی سال حملهٔ تاتار، سال‌های دیگری هم برای شهادت وی نقل شده است. عطار از کودکی شیفتهٔ عالم تصوف بوده است، بنابراین افسانه‌هایی که در باب تغییر حال ناگهانی او نقل کرده‌اند، بی‌بنیاد است (عطار، ۱۳۹۴: ۳۱-۲۲).

آثار فراوان منظومی به عطار نسبت داده شده که از این میان دکتر شفیعی کدکنی با استناد به ادلّه و مستندات مختلف شش اثر را آثار منظوم قطعی و مسلّم عطار می‌داند که با توجه به زمان سرایش این آثار از اولین تا آخرین بنابر گفتهٔ خود عطار در مقدمهٔ *مختارنامه*، عبارت‌اند از: *الهی‌نامه*، *اسرارنامه*، *منطق‌الطیر*، *دیوان اشعار*، *مصیبت‌نامه* و *مختارنامه*.

مصیبت‌نامه: منظومه‌ای رمزی است که پس از منطق‌الطیر، برجسته‌ترین اثر عطار است و در آن «سالک فکرت » یعنی قهرمان اصلی این منظومه برای حل مشکل معرفتی خود به تمام کائنات از جماد و نبات و حیوان تا عناصر اربعه، بهشت و دوزخ، فرشتگان مقرب و

1. the accidental symbols

عرش و کرسی، تا انبیای اولوالعزم، به همه رجوع می‌کند و از همه در حل مشکل خود یاری می‌طلبد و همه در این راه اظهار عجز می‌کنند. هر بار که سالک فکرت به یکی از مخاطبان خود مراجعه می‌کند و نومید می‌شود، نزد پیر خود باز می‌گردد و حالت درماندگی خود را بیان می‌دارد و پیر در چند جمله جایگاه کسی را که سالک فکرت از او ناامید برگشته، توضیح می‌دهد.

در پایان این سفر روحانی، وقتی که سالک فکرت در نقطهٔ نهایی این سلوک قرار می‌گیرد، در می‌یابد که همه جست‌وجوهای او بیهوده بوده و آنچه او در طلب آن عمر و نیروی خویش را هدر داده است، جز در درون او و در ذات او نبوده است. عطار در این منظومه سوگنامهٔ تبار انسان و اضطراب‌های بیکران و جاودانهٔ آدمی و مشکلات ازلی و ابدی بشر را سروده است و این که در عرصهٔ معرفت‌شناسی الهیات، همهٔ کائنات سرگشته‌اند. در این منظومه عطار به جهان‌هایی از تجربهٔ عرفانی دست یافته است که در دیگر آثار او یا نیست یا اگر باشد، به این گسترش و ژرفایی خود را نشان نمی‌دهد (شفیعی کدکنی، ١٣٩٥: ٣٦-٣٥). این منظومه به لحاظ پختگی فکر و تنوع اندیشه‌ها در کمال اهمیت است.

شیوه‌های کاربرد نماد در آثار عطار

از آنجا که نماد در آثار عرفانی کارکرد وسیعی دارد و عرفا روش‌های مختلفی را در خلق جهان رمزی خود به کار گرفته‌اند، نمادهای عرفانی بسیار گسترده است و از چهارچوب علم بیان و صور بلاغی خارج است. پس نمی‌توان با مرزهای محدود و تعریف شدهٔ صور بلاغی به دلایل بسیار جزئی، مرز نماد را با استعاره، تمثیل، کنایه، مجاز جدا کرد و از منظور رمزی و شکل نمادین کلمات صرف‌نظر نمود. بیان رمزی ممکن است، همراه با صور خیال باشد و پس از درک روابط اجزای تصویر و معنی ظاهری کلام، مطرح شود و مورد تأمل قرار گیرد؛ چرا که صور خیال همیشه نقش تزیین کلام و تشدید تأثیر عاطفی را به عهده ندارند و گاهی نیز وظیفهٔ ایضاح معنی و نزدیک‌کردن آن به افهام، بدان سپرده می‌شود.

در بیان رمزی توأم با تصویر نیز، وظیفهٔ صور خیال، ایضاح معنی و احوال نفسانی

نویسنده یا شاعر و هدایت خواننده در جوّ روحی گوینده، به قصد درک معنی و تجربهٔ منجربه کشف معنی است. به‌ویژه وقتی موضوع و مایهٔ سخن، حقایق مربوط به عرفان و الهیات و هیجانات و عواطف روحی ناب و شخصی است، وظیفهٔ اصلی صور خیال، کمک به امر شناسایی و وسیلهٔ تقرّب به کیفیت احوال روحانی صاحب اثر است؛ شناسایی موضوع معنایی که بیانش با زبان ساده و معمولی، دشوار و بلکه ناممکن و احوالی روحانی که تجربه‌اش برای همگان نامیسّر است. به همین سبب بسیاری از آثار نظم و نثر صوفیانه که مملوّ از تصویرهای شاعرانه است، نباید از نظر صور خیال با همان دیدی نگریسته شوند که مثلاً قصاید عنصری و فرخی و... نگریسته می‌شود و به‌کاربردن هر کنایه و استعاره و تشبیه، بدون شک یک وظیفهٔ خاص در امر شناسایی دارد (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۳۷ و ۳۸).

در واقع به‌واسطهٔ ارتباط بیش از حد عرفان با زبان نمادین، «صوفیان وقتی از رمز و نماد سخن می‌گویند، مفهومی گسترده را در نظر دارند؛ زیرا آن‌ها مفاهیم انتزاعی در زبان را نیز رمز می‌خوانند» (همان: ۵۴)؛ بنابراین هر چیز که در ورای ظاهر خود به مفاهیم دیگر اشاره کند می‌تواند یک رمز شمرده شود. با مطالعهٔ *مصیبت‌نامه*، به نظر می‌رسد که عطار نمادهای خود را به سه شیوه به کار گرفته است.

۱. تشبیه

تصویر نمادین می‌تواند خود را در اضافه‌های تشبیهی نشان دهد. در این موارد کلمهٔ نمادین با نقش‌نمای اضافه به مفهوم تأویلی غالبِ خود پیوند می‌یابد. اگرچه در این‌گونه از نمادها، امکان چندمعنایی از بین می‌رود، می‌توان ریشهٔ این امر را به نوعی شفاف‌سازی عارفان پیشین و تلاش آن‌ها در روشن‌نمودن منظور خویش دانست. در واقع توضیح سمبل در ادبیات سنتی ما معمولاً به‌صورت اضافهٔ تشبیهی آمده است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۳۱)؛ بنابراین گاه می‌توان اضافه‌های تشبیهی را «اضافهٔ سمبلی» نامید و از زمرهٔ نمادها برشمرد (فتوحی،۱۳۹۷: ۲۳۲). برای نمونه می‌توان به ترکیب تشبیهی آینهٔ دل (نسفی، ۱۳۹۴: ۲۰۸) اشاره کرد که نسفی از آن برای بیان تأویل آینه در معنای دل بهره برده است. عطار هم رمزهای خود را با تعبیرهای تشبیهی مانند آفتاب روح، مرغ عقل، سیمرغ عشق، دریای جان و... شرح می‌کند. مثلاً با اضافهٔ تشبیهی «دریای جان»، مقصودش را از دریا فاش می‌کند و

در می‌یابیم که دریا عالم جان مجرّد و غیب‌الغیب و مظهر توحید مطلق است و جان آدمی شعبه‌ای از آن دریاست (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳۳ و ۲۳۲).

۲. استعاره

اگر به نماد از منظر صور بلاغی نگاه شود تلاش خواهد شد که مرزهای دقیق آن با استعاره و سایر صور خیال مشخص گردد اما از نظر این نوشتار که در جست‌وجوی زیبایی‌های بلاغی آثار عطار نیست، بلکه می‌خواهد اندیشهٔ نمادین عطار را نمایان سازد، نماد عرصهٔ گسترده‌ای را دارد که گاه حتی می‌تواند استعاره‌ها را نیز در بربگیرد. بااین‌حال نماد حتی از منظر بلاغی نیز مرز مشترکی با استعاره دارد و از آن با عنوان «استعاره‌های مرده» یاد می‌شود؛ بنابراین گاه نمادها همان استعاره‌هایی هستند که به‌سبب فراوانی کاربرد آن‌ها، اثر استعاری خود را از دست داده و به‌صورت واژه‌ای بدون قرینهٔ آشکار درآمده‌اند که به مشبّه یا مشبّه‌به‌هایی محذوف دلالت دارند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۲۳). فتوحی به‌جای استعاره‌های مرده از اصطلاح «استعاره‌های تکرارشونده» بهره گرفته است که به‌صورت یک واژهٔ قراردادی درآمده‌اند و به آن‌ها «نمادهای مرسوم ادبی» یا «استعاره‌های مفهومی» می‌گویند (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۹۴).

۳. تمثیل رمزی

حکایتی است که در آن غرض اصلی گوینده به‌طور واضح بیان نشده و نوعی ابهام در آن هست. در واقع عقیده یا موضوعی رمزآلود در قالب یک حکایت ساختگی ارائه می‌شود. در این تمثیل‌ها گوینده با عالمی رازآلود سروکار دارد که ناگزیر برای بیان حقایق آن عالم، متوسل به ساختن داستانی می‌شود که برای مردم عادی کاملاً نامفهوم است و آن‌ها که قادر به درک آن تجربه‌های خاص نیستند، از فهم آن درمی‌مانند (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۶۴). در این نوع تمثیل ظاهر متن به‌منزلهٔ حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده یا شاعر در زیر آن پنهان است. این نوع تمثیل را به‌علت آن که در آن، شخصیت‌ها، حیوانات و اشیا نمایندهٔ اشخاص یا مفاهیم یا اشیایی دیگر هستند و بر معنی حقیقی و متعارف خودشان دلالت ندارند، به‌طور کلی تمثیل رمزی نامیده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۲۷).

عطار در مواردی معدود از این شیوه برای نمادپردازی خود استفاده کرده است.

تشبیهات نمادین ابداعی در مصیبت‌نامه

۱. بادام (خاموشی)

مضامین بسیاری از بادام، این میوهٔ خرد و خشک پدید آمده که متداول‌ترین آن، تشبیه چشم به بادام به جهت تناسب شکل و سفیدی مغز آن است (گرامی، ۱۳۸۹: ۲۱). در شعر عطار هم، بادام نماد چشم (عطار، ۱۳۹۲: ۱۷۳) و کاسهٔ چشم معشوق (عطار، ۱۳۹۴: ۳۷۲) است. اما عطار در مصیبت‌نامه در نگاهی متفاوت، بادام را نماد خاموشی می‌داند که زبان در کام کشیده و این نیز بواسطهٔ شکل ظاهری بادام است که بر خلاف پسته که ممکن است، دهان گشوده باشد، بادام همواره دهانش بسته است.

چند شعر چون شکر گویی تو خوش　　همچو **بادامی** زفان در کام کش

(عطار، ۱۳۹۵: ۴۵۱)

۲. پیل (رنج و محنت)

ویژگی بارز فیل، بزرگی آن است، ازاین‌رو، عطار در بیت زیر در توصیف دیوانهٔ فرتوتی که عاشق حق بود، ولی مرارت‌های بسیاری را تحمل کرده بود و از فقر و بی‌چیزی هم در رنج بود، اما دم برنمی‌آورد، فیل را نمادی از رنج و محنت بسیار آن پیر گرفته است.

از شراب نامرادی مست بود　　زیر پای **پیل** محنت پست بود

(عطار، ۱۳۹۵: ۲۸۹)

این کاربرد، به همین شکل که عطار آورده، در آثار قبل و بعد از عطار دیده نشد، اما ترکیب «پیل غم»، در دیوان خاقانی (خاقانی، ۱۳۹۳: ۸۰۹)، عماد فقیه در پنج گنج (فقیه کرمانی، بی‌تا: ۱۹۸) و دیوان بدر شیروانی از شاعران قرن نهم (شیروانی، ۱۹۸۵: ۴۵۳و ۴۹) یافت شد.

۳. تُرک (آفتاب)

در ادبیات، ترک نماد معشوق زیبارو است و علت این امر این است که ترکان به زیبایی مشهور بوده‌اند، از این‌رو در ادبیات عرفانی هم معمولاً در همین معنا کاربرد یافته، اما از سویی دیگر به‌واسطهٔ همین ویژگیِ ترکان که زیبارویی بوده، شاعران و نویسندگان، وقتی

بخواهند چیزی را در اوج زیبایی توصیف کنند، ترک را نمادی برای آن معنی قرار می‌دهند. عطار در نگاهی نو، ترک را نماد آفتاب گرفته که خود مظهر درخشش و زیبایی است و البته رخسار معشوق را از آن هم زیباتر گرفته و در دیوان اشعار هم علاوه‌برآن که نماد آفتاب است، نماد رخسار معشوق نیز هست که در زیبایی گوی از ترکان ربوده و آفتاب با همهٔ زیبایی‌اش، در برابر آن هندویی بیش نیست.

روی تو کز **تُرک** آفتاب دریغ است　　در نظر هندوی بصر که پسندد
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۳۸، عطار، ۱۳۹۷ الف: ۲۳۱)

تُرک رخت که هندوک اوست آفتاب　　آورده خط به خون من و در عمل شده
(عطار، ۱۳۹۲: ۵۸۹)

تُرک خور کاین چشمهٔ روشن گرفت　　از زبور پارسی من گرفت
(عطار، ۱۳۹۵: ۴۴۹)

٤. خریف (نفس)

خریف یکی از نمادهای پرکاربرد ادبیات فارسی است که معمولاً پیری از آن اراده شده است؛ اما «خریف نفس» یکی از نمادهای ابداعی عطار است. عطار بر این باور است، در صورتی که بر نفس که مانند فصل پاییز وجود تو را عاری از زیبایی می‌نمایید پیروز شوی، به بهار روح‌افزار خواهی رسید.

نیست از تو چون ربیع آیی بدیع　　چون **خریف** نفس رفت اینک بدیع
(عطار، ۱۳۹۵: ۳۹۲)

باید گفت که مولانا پس از عطار این مضمون را در مثنوی به کار برده و بهار و خزانی را که پیامبر، ما را به تن نپوشاندن از یکی و گریز از دیگری فراخوانده، در نزد خداوند عقل و نفس معرفی می‌کند (مولوی، ۱۳۸۷: ۶۳۳).

٥. درخت (ذات انسان، نفس)

الف. ذات انسان

عطار بر این باور است که ذات انسان درختی است که باید و لو شاخه‌ای از آن، به ذات حق که اصل و اساس همهٔ موجودات است، متصل باشد، چرا که اگر این اتصال وجود

نداشته باشد، باید درد فراق و جدایی از حق را تجربه کند. عطار در ادامه شرط اتصال را زنده مردن یا همان موت اختیاری می‌داند، چرا که اگر انسان به این جایگاه دست یابد، دیگر پروای تعلقات دنیوی و تعینات مادی را ندارد.

از **درخت** ذات تو یک شاخ تر　　تا نپیوندد به اصل کار در
تو بریده مانی از اصل همه　　فصل باشد قسمت از وصل همه
(عطار، ۱۳۹۵: ۲۱۷)

ظاهراً این کاربرد در هیچ اثر دیگری چه قبل و چه بعد از عطار یافت نشد.

ب. نفس

عطار نفس را هم درختی می‌داند که در دل و جان آدمی ریشه می‌دواند و جان انسان را اسیر خود می‌کند. مادام که این درخت در وجود آدمی سبز و پابرجاست، همنشین جان او نفسانیات است و تنها راه نجات از نفس از بیخ کندن درخت آن از وجود است. این نوع نگاه نمادین به درخت، نگاهی نو است که عطار در ابیات زیر به کار برده است.

گر درخت دیو از دل برکنی　　جانت را زین بند مشکل برکنی
ور درخت دیو می‌داری به جای　　با سگ و با دیو باشی هم‌سرای
(عطار، ۱۳۹۵: ۳۳۲)

٦. دریا (شفاعت رسول اکرم(ص)، قرآن)

الف. شفاعت رسول اکرم

فراگیرترین مصداق رحمت الهی، شفاعت اولیا الهی و ائمهٔ اطهار، به‌ویژه رسول اکرم نسبت‌به بندگان است و دراین‌باره هم احادیث متعددی نقل شده است. عطار هم در بیت زیر، دریا را نماد شفاعت رسول اکرم می‌داند که آن‌قدر وسیع و لایتناهی است که اگر هر بنده‌ای را با تمام گناهانش مورد شفاعت قرار دهد، گویی قطره‌ای از این دریای بی‌کران، بر لبان تشنهٔ گنهکاران چکیده می‌شود.

تا ز **دریای** شفاعت یک‌دمی　　بر لب خشکم چکانی شبنمی
(عطار، ۱۳۹۵: ۱۴۰)

بنا بر جست‌وجوهای انجام‌گرفته، هیچ‌کدام از شاعران قبل از عطار، دریا را در این معنای نمادین به کار نبرده‌اند، اما باباافضل کاشانی که از شاعران قرن شش و هفت هجری

است، در قسمت دوم رباعیات دیوانش، دریای شفاعت را به کار برده (کاشانی، ۱۳۵۱: ۲۰۸)، اما ازآنجاکه بابا افضل در واپسین سال‌های قرن شش زاده شده و حدود بیست سال دورهٔ زمانی مشترک با عطار داشته که آن هم دوران کودکی تا اوایل جوانی وی بوده و از طرفی محدودهٔ جغرافیایی محل زندگی آن دو هم از هم دور بوده، بنابر ظنّ قوی، انتساب ابداع این نماد به عطار، صحیح‌تر به نظر می‌رسد. در دوره‌های بعد هم خواجوی کرمانی در دیوانش (خواجوی کرمانی، بی‌تا: ۶۳۹) و قدسی مشهدی از شاعران قرن یازده در دیوانش (قدسی مشهدی، ۱۳۷۵: ۲۵۰)، دریا را نمادی از شفاعت رسول اکرم دانسته‌اند.

ب. قرآن

در نگاه عطار، *قرآن* دریاست؛ دریایی بی‌کران پر از گوهرهای معارف و معانی ناب که هر کس بخواهد از این دریای عظیم بهره‌مند گردد، باید سوار بر کشتی قرائت قرآن شود.

او به قرآن‌خواندن بنشسته بود　　کشتی **دریای** قرآن بسته بود

(عطار، ۱۳۹۵: ۱۴۳)

با توجه به کنکاش‌های انجام گرفته، از شاعران قبل از عطار و معاصر وی، کسی دریا را نماد *قرآن* قرار نداده، فقط این کاربرد در مثنوی‌ای در فضیلت عثمان در کتاب *خسرونامه* که منسوب به عطار است، یافت شد (عطار، ۱۳۳۹: ۲۲). از میان شاعران سده‌های بعد هم اقبال لاهوری در مثنوی *مسافر* که در مجموعه اشعار اقبال به چاپ رسیده، این نماد را در این معنی به کار برده است (لاهوری، ۱۳۴۳: ۱۷۲). سیف فرغانی هم در قصیدهٔ شمارهٔ ۹ دیوان خود *قرآن* را بحری دانسته که برخی به خاطر کسب ثواب قرائت آن، به تلاوت الفاظ آن بسنده می‌کنند و از دریای بیکران معانی آن غافل‌اند (فرغانی، ۱۳۶۴: ۲۰).

۷. شراب (ناکامی و نامرادی)

در نزد عاشقان حقیقی، فراق خوش‌تر از وصال است، چراکه در فراق، امید وصال است ولی در وصال بیم فراق. صائب هم این نکته را در دیوان اشعار خود به صورت تقابل بین شراب کامرانی با شراب نامرادی ذکر کرده است. اگر انسان کامروا شود و از شراب کامرانی سرمست شود، این سرمستی‌اش موجب غفلت از معشوق می‌شود چرا که به گمان

دستیابی به معشوق دیگر حالت خوف در دلش وجود نـدارد، ولـی اگـر عاشـق بـه معـشوق نرسیده باشد و شراب تلخ نامرادی را بنوشد، تلخی بی‌حد این شراب خماری از سـر عاشـق می‌پراند و هشیارش می‌کند و همواره او را در حالتی از خوف و رجا قرار می‌دهد.

خمـار نـامرادی هـوش‌بخـش اسـت　　شـــراب کـــامرانی غفلـــت افزاســـت
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۰۹۲)

شـراب نـامرادی بـی‌خمـار اسـت　　بـه قـدر تلخـی ایـن مـی خوشـگوار اسـت
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۰۹۳)

از نگاه عطار، پیر فرتوت چون عاشق اسـت و عاشـق هـم رنـج فـراق و ناکـامی بـرایش شراب خوشگواری است که مست و مدهوشش مـی‌کنـد، شـراب را بـرای بیـان نـامرادی و ناکامی‌اش، به‌عنوان نماد ذکر می‌کند.

از **شـــراب** نـامرادی مـست بـود　　زیـر پـای پیـل محنـت پـست بـود
(عطار، ۱۳۹۵: ۲۸۹)

باید گفت که قاآنی در قصیده‌ای که در منقبت علی‌بن‌ابی‌طالب سروده، «جـام ناکـامی» را به کار برده و شرط دستیابی به عشق را نوشیدن این جام عنوان کرده است (۱۳۶۳: ۴۹۸).

۸. طوفان (شفاعت رسول اکرم)

از دیدگاه عطار، شفاعت رسول اکرم از جهت فراوانی و بی‌حدواندازه بودن، هم دریاسـت و هم طوفانی است که قحطی‌زدگان طاعت را سیراب می‌کند.

بـود **طوفـــان** شـفاعت پـیش تـو　　آمـــدم بـــا قحـــط طاعـــت پـــیش تـــو
(عطار، ۱۳۹۵: ۱۴۰)

۹. کشتی (ایمان، حیرت)

الف. ایمان

ایمان حقیقی زمانی است که دل آدمی در برابر فرمـان حـق، خاضـع و خاشـع گـردد و بـار سنگین گناهان را از دوشـش بـا توبـه و اسـتغفار، بـردارد. عطـار ایمـان را کـشتی مـی‌دانـد. همان‌گونه که برای عبور از دریا باید سوار بر کشتی شد تا بـه سـاحل عافیـت رسـید، بـرای

عبور از دریای بی‌کران دنیا نیز باید سوار بر کشتی ایمان شد و بار گناهان را در دنیا رها کرد تا سنگینی این بار، کشتی ایمان را دچار غرقاب نسازد.

با دلی چون آهن و باری گران　　کی رسد **کشتی** ایمان با کران

(عطار، ۱۳۹۵: ۳۰۰)

ظاهراً کشتی در این معنا، در آثار شاعران قبل از عطار وجود ندارد؛ ولی فیاض لاهیجی، در سده‌های بعد، در ترکیب‌بندی که در رثای سیدالشهدا سروده است، این کاربرد را در قالب «کشتی ایمان» آورده است (لاهیجی، ۱۳۷۳: ۵۲۶).

ب. حیرت

گاهی خداوند با صفات قهر خود ظاهر می‌شود و جان‌های بسیاری را دچار عذاب و گرفتاری می‌کند؛ آنان را دچار حیرت و سرگشتگی عظیمی می‌کند و در دریای شناخت خود رها می‌کند تا عیار وجودی آنان را در بوتهٔ آزمایش خود قرار دهد و عاشقان حقیقی را از مدعیان دروغین جدا سازد، تا آنان‌که شایستگی مقام قرب دارند، به آخرین مرحلهٔ سلوک یعنی فنا برسند.

صدهزاران بی‌سروبن را بخواند　　جمله را در **کشتی** حیرت نشاند

(عطار، ۱۳۹۵: ۱۹۲)

عطار در دیوان اشعارش آنجا که هنوز در اوایل اودیهٔ هفت‌گانهٔ سلوک سوار بر کشتی عشق است، از ترک تمام تعلقات سخن می‌گوید تا جایی که وجود دل را در کشتی عشق موجب سنگینی آن می‌داند و آن را بیرون می‌افکند تا به سلامت به مقصد برسد (عطار، ۱۳۹۲: ۴۸۴). همین کاربرد را مولانا در غزلیات شمس به کار می‌گیرد که؛ سالک وقتی بر کشتی عشق سوار است، گویی به خوابی خوش فرو می‌رود (مولوی، ۱۳۹۵: ۸۲۳) و هنوز سرگشتی حاصل از سوارشدن بر کشتی حیرت را درک نکرده است. کاربرد کشتی در معنای حیرت و سرگشتگی، بعد از عطار در دیوان آذری اسفراینی (۱۳۸۹: ۴۲) و دیوان بدر شیروانی (۱۹۸۵: ۱۷۸) که هر دو از شاعران قرن نهم بوده‌اند، یافت شد.

۱۰. گل (مقام غیب‌الغیوب)

مقام غیب مطلق یا همان مقام غیب‌الغیوب، جایگاهی است که هر کس را به آن راه نیست، مگر کسی که به ذلّ نفس رسیده باشد و انانیّتی در وجودش باقی نمانده باشد؛ ازاین‌رو باید از خار وجود گذشت تا گل غیب الهی را به دست آورد و بویید.

هرکه او در دیدهٔ خود خار نیست　　با **گل** غیب خدایش کار نیست

(عطار، ۱۳۹۵: ۲۷۹)

استعارات نمادین ابداعی در مصیبت‌نامه

بنفشه (صوفی)

بنفشه در ادبیات به‌واسطهٔ رنگ کبود و بنفش آن، نماد زلف یا خط عذار معشوق قرار گرفته است و به‌خاطر حالت گلبرگ‌های آن که رو به پایین است، نماد سوگواربودن و سرافکنده و شرمساربودن قرار گرفته است. اما عطار با نگاهی متفاوت بنفشه را رمز صوفی و عارفی می‌داند که مست از شراب عشق و آرزوی وصال معشوق است و شوق رسیدن به حق سبب شده که در طول مسیر سلوک به هیچ‌چیز و هیچ‌کس جز او توجهی ننماید.

عطار در این کارکرد نمادین برای بنفشه، به دو نکته توجه داشته: یکی رنگ بنفشه و تناسب آن با رنگ خرقهٔ صوفیان و دیگر مناسبت رنگ خرقهٔ صوفیان با مقام و مرتبهٔ سالک در طی سلوک. میان برخی فرق صوفیه رسم چنین بوده که لباس را به رنگ نوری که در مقامات سلوک مشاهده می‌کرده‌اند، می‌پوشیدند. هنگامی که سالک در اولین مرحلهٔ سلوک بوده، نور کبود می‌دیده و لباس ازرق می‌پوشیده (لاهیجی، ۱۳۳۷: هشتاد و چهار) و رنگ کبود نشانهٔ این است که سالک گرفتار ظلمت محض و تیرهٔ درونی نیست، اما به کلی از کدورت صفات نفس نیز رهایی نیافته است (رجایی بخارایی، ۱۳۶۴: ۲۱۰و ۲۰۹)، همچنین بیانگر روی‌گردانی سالک از نفس و اشغال دنیا و ترک مراد است (قمری، ۱۳۷۸). ازاین‌رو در نگاه نمادین عطار هم بنفشه سالک مبتدی است که ملبّس به خرقهٔ کبود شده و سرمست از اشتیاق گام نهادن در مسیر سلوک و بی توجه به اشغال دنیوی، سر به زیر انداخته است.

شد **بنفشه** خرقه‌پوش کوی تو　　سر به بر در مستِ های‌وهوی تو
(عطار، ۱۳۹۵: ۱۲۵)

عطار در *الهی‌نامه* هم همین مضمون را به کار برده است.

بنفشه خرقه‌پوش خانقاهت　　فگنده سر به بر از شوق راهت
(عطار، ۱۳۹۴ب: ۴۲۰)

همچنین در *هیلاج‌نامه* (عطار، ۱۳۷۱: ۳) و *خسرونامه* (همو، ۱۳۳۹: ۲۳۴) هم که هر دو به عطار نسبت داده شده‌اند، این مضمون و این نوع نگاه نسبت‌به بنفشه وجود دارد.

تمثیلات رمزی ابداعی در مصیبت‌نامه

خر (عقلانیت حقیقی)

خر، یکی از پرکاربردترین حیوانات در متون نظم و نثر فارسی است. «در بسیاری از روایت‌های اساطیری ردپای خر دیده می‌شود: در طوفان نوح وقتی چهارپایان در کشتی قرار می‌گرفتند، آخرین آن‌ها خر بود. عیسی هنگام ورود به بیت‌المقدس بر خری نشست و به شهر درآمد و کوران و بیماران را شفا داد. در فرهنگ مشرق زمین خر ملانصرالدین مظهر انقیاد و هماهنگی با طنزهای ملا است و برجستگی خاصی یافته است. خر در فرهنگ غرب نماد فقر و مظهر فروتنی و شکیبایی، فرمانبرداری و تنبلی است» (یاحقی، ۱۳۸۲: ۳۲۱). در بسیاری از موارد، خر به‌عنوان نماد به کار رفته و سمبل نادانی، بلاهت و بی‌خردی است، اما عطار در نگاهی نو و در مقابله با کسانی که دم از عقل و عقلانیت می‌زنند، در تمثیلی را آن را رمز عقلانیت حقیقی گرفته که راهبر و راهنمای حکیمانی می‌شود که به ظاهر از سرّ آشکار و نهان آگاهند.

چون سکندر با حکیم و با خفیر　　ماند اندر غار تاریکی اسیر
هیچکس البته ره نشناخت باز　　جمله درماندند و شد کاری دراز
متفق گشتند آخر سربه‌سر　　تا **خری** در پیش باشد راهبر
پیش در کردند **خر** تا راه برد　　جمله را زانجا به لشگرگاه برد
ای عجب ایشان حیکمان جهان　　با خبر از سرّ پیدا و نهان
در چنان ره راهبرشان شد **خری**　　تا به‌حکمت لاف نزند دیگری

چون نمود آن قوم را اسرار خویش | گفت ای بی‌حاصلان کار خویش
گرچه هر یک مرد پیش‌اندیش بود | از شما باری **خری** در پیش بود
چون **خری** از عاقلان افزون بود | دیگران را کاردانی چون بود
(عطار، ۱۳۹۵: ۴۲۳)

خفاش (صاحبان بصیرت باطنی)

خفاش در ادبیات معمولاً در معانی نمادینی به‌کاررفته که بار معنایی مثبتی ندارد؛ شوالیه و گربران (۱۳۸۸: ۱۰۷). در *فرهنگ نمادها* آن را مظهر بت‌پرستی و ترس و وحشت دانسته‌اند. نگاه مولانا هم به خفاش کاملاً نگاهی منفی است و در آثار خود آن را نمادی از ظاهربینی، کوردلی و انکار حقیقت دانسته (تاجدینی، ۱۳۹۴: ۳۶۵-۳۶۲) و عموماً نماد انسان‌های کوردلی است که از درک حقیقت عاجزند و با عوالم معنوی بیگانه‌اند، اما عطار در حکایت تمثیلی زیر، در نگاهی نو که برگرفته از دیدگاه عرفا است که چشم سر را از مشاهدهٔ حق عاجز می‌دانند و بر ضرورت به‌کارگیری چشم باطن تأکید دارند، خفاش را رمز انسان‌های صاحب بصیرت باطنی دانسته که برخلاف ظاهربینان، به دنبال آفتاب حقیقت است تا محرم او شود.

سایلی **خفاش** را گفت ای ضعیف | بی‌خبر ماندی ز خورشید شریف
ای همه روزت شب تیره شده | از فروغی چشم تو خیره شده
در شب تیره بسی گردیده تو | رشته‌تائی روشنی نادیده تو
گر تو با خورشید می‌آمیزئی | از فروغ او چنین نگریزئی
چند در سوراخ‌ها سازی وطن | در نگر در آفتاب موج‌زن
تا ببینی آفتاب آتشین | ذره‌ای با او شوی خلوت‌نشین
ای‌عجب **خفاش** گفت ای بی‌خبر | من چه خواهم کرد خورشید و قمر
آفتابی را که خواهد شد سیاه | وز غروبش بر لوش دادند راه
روی زرد و جامهٔ ماتم به بر | در تک و پوئی بمانده دربه‌در
تشنه‌تر از دیگران صدباره او | وز شفق آغشتهٔ خونخواره او
گر چنین خورشید ناید در نظر | گو میا چون هست خورشیدی دگر

تو مخسب ای مرد یک‌شب زنده دار / تا به شب خورشید بینی آشکار
روز من ای مرد غافل هر شب است / کافتاب ینزل اللّه در شب است
چون پدید آید به شب آن آفتاب / خلق عالم را کند مشغول خواب
آفتاب از عکس چندانی ضیا / روی در پوشد به جلباب حیا
در گریز آید ز تشویر ای‌عجب / روزوشب خوش می‌کند از بیم شب
لیک هرکو همچو من محرم بود / آفتابش در شب ماتم بود
چون چنین خورشید در شب حاصل است / گر زکوری می‌بخسبی مشکل است
من نخفتم جملهٔ شب تا به روز / گرد آن خورشید می‌پرم ز سوز
چون نماید روی خورشید مجاز / ما به ظلمت آشیان کردیم باز
چون به شب نقدست خورشید اله / آن چنان خورشید دیدن نیست راه

(عطار، ۱۳۹۵: ۲۵۴)

کاسه (کاملانی که به خودشناسی و مقام قرب رسیده‌اند)

جیمز هال در *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*، کاسه را نماد گدایان دانسته (هال، ۱۳۹۷: ۱۷۲) و در کتاب *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها* در آثار مولانا، کاسه رمز قالب و کالبد انسان گرفته شده است (تاجدینی، ۱۳۹۴: ۷۰۵)، اما در نگاه عطار در تمثیل زیر که در قالب مباحثهٔ بین «دیگ و کاسه» شکل گرفته‌است، کاسه رمز انسان‌های کاملی است که به خودشناسی رسیده‌اند و مرتبهٔ قرب بارگاه پادشاه را درک کرده‌اند و دیگ رمز مردمان عادی و عامی است که این مراتب را درک نکرده‌اند؛ ازاین‌رو ظاهربین‌اند و زود به خود غرّه می‌شوند.

بود اندر مطبخ جم ای‌عجب / دیگ و **کاسه** در خصومت روز و شب
دیگ سنگین بود قصد جنگ کرد / **کاسه** زرین بود قصد سنگ کرد
هر دو تن از خشم در شور آمدند / سنگ و زر بودند در زور آمدند
دیگ گفتش گر اباگر روغن است / شور و شیرین هرچه هست آن من است
کار تو بی من کجا گیرد نظام / گر منت ندهم تهی مانی مدام
تو ز سنگ آئی در اول آشکار / باز بر سنگت زنند اندر عیار
گر ترا سنگی نباشد در نهاد / دایماً بی سنگ خواهی اوفتاد

تو چنین زیبا و سنگین از منی / تو به سنگ و هنگ رنگین از منی
کس سیه دیگم نمی‌خواند به نام / چون سیه کاسه توئی در هر مقام
چون شنیدی این دلیل دلپذیر / دستِ چون من دیگ در کاسه مگیر
این سخن چون **کاسه** را آمد به گوش / همچو دیگی خون او آمد به جوش
گفت تو از هرچه گفتی بیش و کم / فارغم من چون منم در پیش جم
خیز تا خود را به صرافان بریم / تا زما هر دو کدامین برتریم
چون محک پیدا شود صراف را / خود محک گوید جواب این لاف را
تو ببین وقت گرو در سنگ و زر / تا ازین هر دو کدام ارزنده تر
در گرو کهنه ز نو آید پدید / کار در وقت گرو آید پدید
تا سفر در خود نیاری پیش تو / کی به کنه خود رسی از خویش تو
گر به کنه خویش ره یابی تمام / قدسیان را فرع خود یابی مدام
لیک تا در خود سفر نبود تو را / در حقیقت این نظر نبود تو را

(عطار، ۱۳۹۵: ۱۹۸)

نتیجه‌گیری

نماد یا رمز در زبان عرفا کاربردی وسیع و گسترده دارد. عطار هم ازجمله شاعران عارفی است که به‌واسطهٔ منظومه‌های نمادینش ازاین‌حیث مدنظر قرار گرفته است. این پژوهش با هدف دستیابی به نمادهای ابداعی عطار در *مصیبت‌نامه* به رشتهٔ تحریر درآمده است. تعاریف بسیار گوناگون و متنوعی از نماد در کتب مختلف از سوی صاحب‌نظران ارائه گردیده است؛ گاهی نماد به‌عنوان یکی از صور خیال مطرح می‌شود که مرزهای ظریفی با دیگر صور خیال چون تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه دارد؛ ولی گاهی منظور از بیان نمادها در اثر یک شاعر یا نویسنده، کشف اندیشه‌های نمادین آن شاعر یا نویسنده است، اینجاست که نماد و دیگر صور خیال درهم‌تنیده می‌شوند و هر کدام از صور خیال می‌توانند بیانی رمزی و سمبلیک تلقی گردند. عطار هم در نمادپردازی‌های خود، گاهی آنچه به‌عنوان نماد به کار می‌برد، کاملاً منطبق با تعاریفی است که در کتب علوم بلاغی دربارهٔ نماد به‌عنوان یکی از صور خیال مطرح می‌شود، ولی در موارد بسیاری هم این

مرزهای ظریف را در هم می‌شکند تا بدون این که خود را در تنگنای تعاریف قرار دهد، اندیشهٔ نمادین خود را بیان کند. عطار همانند شاعران و عارفان بزرگ دیگر در نمادپردازی خود دست به ابداعاتی زده و تصاویر نمادینی خلق کرده که یا سرمشق شاعران پس از وی قرار گرفته و یا تا کنون هم در انحصار وی باقی مانده است. نمادهای ابداعی عطار در سه شکلِ اضافه‌های تشبیهی، استعارات و حکایات تمثیلی بیان شده‌اند که اغلب موارد استخراج شده، به‌صورت اضافه‌های تشبیهی است. او در این دسته از نمادها گاهی از عناصر موجود در طبیعت که همگان با آن‌ها سروکار دارند، چون دریا، طوفان، درخت، گل و... استفاده می‌کند تا مخاطب راحت‌تر به درک معنای نمادین دست یابد. کاربرد عطار از استعاره برای نمادسازی در *مصیبت‌نامه* منحصربه نماد؛ «بنفشه» است. عطار در حکایات تمثیلی می‌کوشد تا واژهٔ نمادین را در معنایی متضاد با آنچه از آن واژه در ذهن وجود دارد، بیاورد؛ ازاین‌رو در حکایت اسکندر و همراهانش که جمعی از حکما بودند، وقتی گرفتار تاریکی غار می‌شوند، «خر» در مفهومی کاملاً متضاد با آنچه در ذهن همه است، ظاهر می‌شود. در آنجا، برخلاف معمول که خر نماد بلاهت و بی‌خردی است، رمز عقلانیت حقیقی می‌شود و راهبر و راهنمای حکیمانی می‌شود که به ظاهر از سرّ نهان و آشکار باخبرند. همچنین «خفاش» که در ادبیات معمولاً رمز انسان‌های کوردلی است که از درک حقیقت عاجزند، در داستان تمثیلی عطار در *مصیبت‌نامه*، رمز صاحبان بصیرت باطنی ـ چیزی که اصلاً به ذهن خطور نمی‌کند ـ قرار می‌گیرد. نتایج تحقیق بیانگر این است که؛ هیچ‌کدام از نمادهای ابداعی به دست آمده از *مصیبت‌نامه*، بعد از عطار پرتکرار نشده و تنها معدودی از این نمادها پس از عطار، در شعر یک یا دو شاعر یافت شده است.

نمادهای **ابداعی** و معانی نمادین آن‌ها در **مصیبت‌نامهٔ** عطار

ردیف	نماد	معنای نمادین	منحصراً عطار به کار برده	شاعران دیگر بعد از عطار به کار برده‌اند	بعد از عطار پرتکرار شده
۱	بادام	خاموشی	*		
۲	بنفشه	صوفی		در آثار منسوب به عطار	
۳	پیل	رنج و محنت		مشابه به کار رفته	
۴	تُرک	آفتاب	*		
۵	خر	عقلانیت حقیقی	*		
۶	خریف	نفس		*	
۷	خفاش	صاحبان بصیرت باطنی	*		
۸	درخت	ذات انسان نفس	* *		
۹	دریا	شفاعت رسول قرآن		* ۲مورد	
۱۰	شراب	ناکامی و نامرادی	*		
۱۱	طوفان	شفاعت رسول	*		
۱۲	کاسه	کاملانی که به خودشناسی و مقام قرب رسیده‌اند	*		
۱۳	کشتی	ایمان حیرت		۱ مورد *	
۱۴	گل	مقام غیب‌الغیوب	*		

منابع

آبرامز، مایرهوارد و هارپهام، جفری گلت. (۱۳۹۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. چاپ۲. تهران: نشر رهنما.

آذری اسفراینی، نورالدین حمزه. (۱۳۸۹). *دیوان آذری اسفراینی*. تصحیح محسن کیانی و سید عباس رستاخیز. تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ۹. تهران: علمی-فرهنگی.

تاجدینی، علی. (۱۳۹۴). *فرهنگ نمادها و نشانه ها در اندیشهٔ مولانا*. چاپ۳. تهران. سروش.

خاقانی، افضل‌الدین. (۱۳۹۳). *دیوان اشعار*. جلد ۱ و ۲. به‌کوشش میرجلال‌الدین کزازی. چاپ۳. تهران: مرکز.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوعطا. (بی‌تا). *دیوان اشعار*. مقدمهٔ مهدی افشار. تهران: انتشارات ارسطو.

داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ۷. تهران: مروارید.

رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۶۴). *فرهنگ اشعار حافظ*. چاپ۲. تهران: انتشارات علمی.

ستاری، جلال. (۱۳۸۴). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. چاپ۲. تهران: مرکز.

_____ (۱۳۹۵). *رمزاندیشی و هنر قدسی*. چاپ۳. تهران: مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه* درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی. چاپ۵. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *بیان*. چاپ۳. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و گربران آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. جلد ۴-۱. چاپ۳. تهران: جیحون.

شیروانی، بدر. (۱۹۸۵). *دیوان بدر شیروانی*. به‌کوشش ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: انتشارات دانش.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۶۵). *دیوان اشعار*. جلد۲. تصحیح محمد قهرمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۲). *دیوان عطار نیشابوری*. تصحیح مهدی مدائنی و مهران افشاری. تهران: چرخ.

_____ (۱۳۹۲). *دیوان عطار*. تصحیح تقی تفضلی. چاپ ۱۴. تهران: علمی و

فرهنگی.
_____ (۱۳۹۴). *الهی نامه*. مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ۷. تهران: سخن.
_____ (۱۳۹۴). *مختار نامه*. مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ۵. تهران: سخن.
_____ (۱۳۹۵). *مصیبت‌نامه*. مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ۷. تهران: سخن.
_____ (۱۳۳۹). *خسرونامه*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: زوار.
_____ (۱۳۷۱). *هیلاج‌نامه*. تصحیح احمد خوشنویس. چاپ۲. تهران: کتابخانهٔ سنایی.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. چاپ۵. تهران: سخن.
فرغانی، سیف‌الدین محمد. (۱۳۶۴). *دیوان اشعار*. تصحیح ذبیح‌الله صفا. چاپ۲. تهران: فردوسی.
فقیه کرمانی، عمادالدین علی. (بی‌تا). *پنج گنج*. به‌کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ. تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.
فیاض. (۱۳۷۳). *دیوان فیاض لاهیجی*. تصحیح جلیل مسگرنژاد. تهران: نشر دانشگاه علامه.
قاآنی، میرزا حبیب‌الله. (۱۳۶۳). *دیوان اشعار*. مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: چاپ فراین.
قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۸). *آیین آینه* (سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی). چاپ۲. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
قدسی مشهدی، حاجی محمدجان. (۱۳۷۵). *دیوان قدسی مشهدی*. تصحیح محمد قهرمان. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
قمری، حیدر. (۱۳۷۸). *نقد رنگ خرقه و نمادهای آن*. مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه اصفهان. شمارهٔ۵۳. صص ۱۱۰- ۹۵.
کاشانی، افضل‌الدین محمد. (باباافضل). (۱۳۵۱). *دیوان اشعار*. تصحیح مصطفی فیضی و همکاران. کاشان: نشر ادارهٔ فرهنگ و هنر کاشان.
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۶). *پرنیان پندار*. تهران: نشر روزنه.
_____ (۱۳۹۳). *دیوان خاقانی*. چاپ۳. تهران: مرکز.
گرامی، بهرام. (۱۳۸۹). *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی* (تشبیهات و استعارات). چاپ۲. تهران: سخن.

لاهوری، اقبال. (١٣٤٣). *کلیات اشعار*. مقدمهٔ احمد سروش. چاپ٢. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

لاهیجی، محمد. (١٣٣٧). *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*. مقدمهٔ کیوان سمیعی. تهران: انتشارات کتابخانهٔ محمودی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (١٣٨٧). *مثنوی معنوی* (دفتر اول). شرح و تفسیر کریم زمانی. چاپ ٢٩. تهران: انتشارات اطلاعات.

_____(١٣٩٥). *غزلیات شمس (جلد٢)*. مقدمه و گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ٨. تهران: سخن

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (١٣٧٧). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)*. چاپ٣. تهران: کتاب مهناز.

هال، جیمز. (١٣٩٧). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. چاپ٨. تهران: فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر. (١٣٨٣). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

نرم‌افزار درج https: //dadegan.apll.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Abrams, Mayerward and Harpham, Geoffrey Gelt. (2014). Descriptive Dictionary of Literary Terms, translated by Saeed Sabzian Moradabadi.2nd edition, Tehran: Rahnama Publishing.(ln persian).

Azari Esfaraieni, Nuruddin Hamzeh. (2010). Diwan Azari Esfaraieni, edited by Mohsen Kiani and Seyyed Abbas Rastakhiz, Tehran:Museum library and document center of the Islamic Council. .(ln persian).

Poornamdarian, Taghi. (2016). Mystery and secret stories in Persian literature, 9th edition, Tehran: Scientific-cultural. .(ln persian).

Tajdini, Ali. (2014). The Culture of Symbols and Signs in Rumi's Thought, 3rd edition, Tehran, Soroush. .(ln persian).

Khaghani, Afzaluddin. (2013). The Book of Poems, Volumes 1 and 2, edited by Mirjalaluddin Kezazi, 3rd edition, Tehran: Center. .(ln persian).

Khajawi Kermani, Kamaluddin Abu Ata Mahmoud bin Ali bin Mahmoud. (Bita). Divan Poems, Introduction by Mehdi Afshar, Tehran: .(ln persian).

Aristotle Publications. Dad, Sima (1996). Dictionary of literary terms, 7th edition, Tehran: Morwarid. .(ln persian).

Rajai Bokharai, Ahmad Ali. (1985). Collection of Hafez's poems, 2nd edition, Tehran: Scientific Publications. .(ln persian).

Satari, Jalal. (2005). An entry on mystical cryptology, 2nd edition, Tehran: Center. .(ln persian).

Satari, Jalal. (2015).Mysticism and Qudsi Art, 3rd edition, Tehran: Center. .(ln persian).

Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (2012). The language of poetry in Sofiya's prose, an introduction to the stylistics of the mystical view, 5th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Shamisa, Cyrus. (2008). Bayan, 3rd edition, Tehran: Mitra. .(ln persian).

Chevalieh, Jean and Gerbran Alain. (2009). A culture of symbols, translated and researched by Sudabe Fazaeli, volumes 1, 2, 3 and 4, 3rd edition, Tehran: Jeihoon. .(ln persian).

Shirazi, Mirza Habibullah (Qaani). (1984). Divan Poems, introduction and proofreading by Nasser Hiri, Tehran: Frayn Press. .(ln persian).

Shirvani, Badr. (1985). Divan Badr Shirvani, Behkosh Abulfazl Hashem Oghli Rahimov, Moscow: Danesh Publications. .(ln persian).

Saeb Tabrizi, Mirza Mohammad Ali. (1986). Divan Poems, Volume 2, edited by Mohammad ghahraman, Tehran: Scientific Publications and cultural. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (2012). Divan Atar Nishabouri, edited by Mehdi Madaeni and Mehran Afshari, Tehran: Charkh. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (2012) .Divan Attar, edited by Taqi Tafzali, 14th edition, Tehran: Scientific and Cultural. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (2014) .Elahi Nameh, introduction, correction and suspension by Mohammadreza Shafi'i Kadkani, 7th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (2014) .Mukhtar Nameh, introduction, correction and suspension of Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, 5th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin .(2015) .Mosibat Nameh, introduction, correction and suspension of Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, 7th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (1960) .Khosronamah, edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Zavvar. .(ln persian).

Attar Neishaburi, Fariduddin. (1992). ilajnameh, edited by Ahmad Khoshnevis, 2nd edition, Tehran: Sana'i Library. .(ln persian).

Fotuhi, Mahmoud. (2017). Image rhetoric, 5th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Faraghani, Saifuddin Mohammad. (1985). The Book of Poems, edited by Zabihullah Safa, 2nd edition, Tehran: Ferdowsi. .(ln persian).

Faqih Kermani, Imaduddin Ali. (Bita). Panjganj, by the efforts of Ruknuddin Homayoun Farrokh, Tehran: National University of Iran Press. .(ln persian).

Fayaz (1994). Diwan Fayaz Lahiji, corrected by Jalil Mesgaranejad, Tehran: Allameh University Publishing. .(ln persian).

Qobadi, Hossein Ali. (2009). Iyen Aineh (the evolution of symbolism in Iranian culture and Persianliterature), 2nd edition, Tehran: Tarbiat Modares University. .(ln persian).

Qudsi Mashhadhi, Haji Mohammadjan. (1996). Diwan Qudsi Mashhadi, edited by Mohammad ghahraman, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publications. .(ln persian).

Qamari, Heidar. (1997). Critique of the color of the cloak and its symbols, Isfahan University Faculty of Literature and Humanities Magazine, No. 53, pp. 95-110. .(ln persian).

Kashani, Afzaluddin Mohammad (Baba Afzal). (1972). The Book of Poems, corrected by Mustafa Faizi et al., Kashan: Publication of the Kashan Department of Culture and Art. .(ln persian).

Kazazi, Mirjalaluddin. (1997). Parnian Pendar, Tehran: Rosaneh Publishing. .(ln persian).

Kazazi, Mirjalaluddin.(2013) .Divan Khaghani, 3rd edition, Tehran: Center. .(ln persian).

Gerami Bahram (2010). Flowers and plants in a thousand years of Persian poetry (similes and metaphors), 2nd edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Lahori, Iqbal. (1964). Generalities of Poems, Introduction by Ahmad Soroush, 2nd edition, Tehran: Sanai Library ..(ln persian).

Lahiji, Mohammad. (1985). Mufateh al-Ijaz in the description of Golshan Raz, introduction by Kivan Samii, Tehran: Mahmoudi Library Publications. .(ln persian).

Molavi, Jalaluddin Mohammad. (2008). Masnavi al-Manavi (first book), description and interpretation of Karim Zamani, 29th edition, Tehran: Information Publications ..(ln persian).

Molavi, Jalaluddin Mohammad(2015) .Ghazliat Shams (volume 2), introduction, selection and interpretation of Mohammad Reza Shafiei Kadkani, 8th edition, Tehran: Sokhan. .(ln persian).

Mirsadeghi, Jamal and Maimanat Mirsadeghi. (1998). Dictionary of the art of fiction writing (detailed dictionary of fiction terms), 3rd edition, Tehran: Ketab Mahnaz. .(ln persian).

Hall, James. (2017). A Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghieh Behzadi, 8th edition, Tehran: Farhang Moaser. .(ln persian).

Yahaghi, Mohammad Jaafar. (2004), Mythology and Fictional Allusions in Persian Literature, Tehran: Soroush. .(ln persian).

dorj software. .(ln persian).

https: //dadegan.apll.ir insertion software. .(ln persian).

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 16, No. 37, 2024
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.167-197

Innovative symbols and pseudo-symbols in Attar's Mosibat nameh[1]

Fatemeh Rezaee[2]

Received: 2023/08/24
Accepted: 2024/02/12

Abstract

A symbol is a very broad concept that has been given many definitions in different books. In the category of symbols, one of the types of symbols mentioned is the creative symbols, which are mentioned with other titles such as random, exclusive, personal and special symbols in various books. Each of the symbolic poets has innovative symbols in his symbolic images that no one has used before. Attar is one of the poets who succeeded in developing a coherent symbolic system in his poems and achieving a unique style among the mystic poets. He has innovations in symbolization that in this research we aim to extract these symbols in the Tragedy by using descriptive and analytical methods and by using written and electronic sources and documents, and through this way we can obtain both the methods of Attar's symbolization and its generalization or not. These symbols will be revealed to us after Attar. The results of the research show that Attar frequently used his symbols in the form of simile additions. Moreover, some of Attar's innovative symbols were not used by any other poet except Attar, while some others have become universal symbols in the poetry of poets after Attar. Attar's innovative symbols are expressed in the three forms of simile additions, metaphors and allegorical stories, with most of the extracted cases being in the form of simile additions.

Keywords: Symbol, Innovative symbol, Attar, Mosibat nameh.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2024.44740.2502
2. Ph.D. in Persian language and literature, lecturer at Farhangian University of Tehran, Tehran. Iran. frezaee17@gmail.com
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997