Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Analysis of the Rhetorical Device of Contradiction in Attar's Mokhtarnama

Aghil Masoumi [1] | Heidar Hassanlou [2]✉ | Tooraj Aghdaie [3] | Hossein Arian[4]

1. Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. E-mail: Aghil.masoumi.1977@gmail.com
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. E-mail: nastuh49@yahoo.com
3. Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. E-mail: Dr. Aghdaie@gmail.com
4. Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. E-mail: Arian. Amir20@Yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2024 September 5
Received in revised form 2024 October 9
WednesdayAccepted 2025 February 17
Published online 2025 June 22

Keywords:
form and shape
literariness
Attar Nishapuri's quatrains
contradiction

ABSTRACT

Purpose: This study aims to demonstrate the form and aspects of literariness in Attar Neyshaburi's Rubaiyat, focusing on the rhetorical device of contradiction. Identifying this issue will largely clarify the aesthetic pattern of Attar's Rubaiyat.

Method and Research: This study applies the theory of Formalism. This theory seeks to explore the aspects of literariness in literary texts. Among them, Attar Neyshaburi's Rubaiyat were selected based on the prevalence of verses that utilize the rhetorical device of contradiction.

Findings and Conclusions: According to the research, Attar's Mokhtarnama is a comprehensive source with numerous mystical themes, but it also contains many linguistic and mystical contradictions. Three general patterns are observed in the verses under study, where three types of contradictions are particularly prominent. The first pattern involves thematic elements of pain, movement, transience in the world, and the greatness of man. In the second pattern, the dominant element consists of rhetorical devices other than contradiction, such as repetition, balance, and simile. In the third pattern, which appears with great frequency, the dominant rhetorical device is contradiction. Therefore, contradiction as one of the prominent features of Attar's words arises from his deep inner experiences and revelations, which emerge as he transcends the material world and encounters higher truths. The vastness of Attar's mysticism defines many of the truths we see in juxtaposition with each other, alongside each other, and reflecting on the depth of these contradictions and their reciprocal relationships brings us closer to the truth of Attar's practical mysticism. It also serves as a confirmation of the views of formalists who do not separate form from content.

Cite this article: Masoumi, Aghil, Hassanlou, Heidar, Aghdaie, Tooraj & Arian, Hossein. (2025). Analysis of the Rhetorical Device of Contradiction in Attar's Mokhtarnama. *Journal of Iranian Studies*, 24 (47), 437-458.
http//doi.org/10.22103/jis.2025.23986.2646

© The Author(s). Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/jis.2025.23986.2646

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The reader will experience numerous contrasts while reflecting on the world of mysticism, which is derived from the essence of all existence and its diverse manifestations, or from the intense and distinctive spiritual states and experiences that mystics have undergone in different spiritual conditions. Attar's language conveys this characteristic, both at the level of thematic elements and at the level of form, resulting in a deep connection with the aesthetic elements of Attar's art. Among all poetic forms, the quatrain, due to its intimacy and more connections with the audience, serves as a better mirror for reflecting the highest and deepest mystical states. Among all the qualities attributed to mystical states, and consequently to the language and discourse of mysticism, contrast holds a special place and significance.

Methodology

The purpose of this article is to show the contrast in the Ruba'iyat collection by Attar of Nishapur, based on formalist theory, through a descriptive-analytical approach. The selection of Attar's Ruba'iyat is based on the need for a reliable and precise edition of his work, and we have used Mokhtarnameh of Attar of Nishapur, edited by Shafi'i Kadkani, as a reference. The Formalist examination of the rhetorical device of contradiction in Attar's Rubaiyat aligns with the scope of this article. In analyzing the verses, the Formalist theory has been applied.

Discussion

Formalism is a school of literary criticism that dates back to 1914, the year Viktor Shklovsky in Russia published a treatise titled *The Resurrection of the Word*, which is considered the first document marking the emergence of Formalism (Shamayeganfar, 1380:42). Jurjani, whom Shafi'i-Kadkani describes as a 'thorough Formalist,' discusses the order and arrangement of words along the syntagmatic axis, stating: 'No word is inherently ugly or beautiful; rather, it is the way words are arranged alongside each other that determines their beauty and harmony. Especially, the semantic coherence of words placed together creates the beauty of expression, not the external form of the word itself. For this reason, a word may sound pleasant in one place and unpleasant in another. In a chapter titled *The Order of Words According to Meanings*, Jurjani explains that the arrangement of letters within a word is a conventional, not aesthetic, matter" (Abbas, 1387:14)." This school focuses on the analysis and study of literature from a linguistic perspective, examining literary works independently of external factors and relying solely on language itself.

Rhetorical devices

A rhetorical device is equivalent to the figures of speech in Persian literature. Harmony, allusion, ambiguity, epanorthosis, etc., are all considered rhetorical devices. In Attar's Rubaiyat, a variety of rhetorical devices are used, some of which serve as the dominant element in the verse, including the rhetorical device of harmony, the rhetorical device of simile, the rhetorical device of repetition, and so on.

Rhetorical device of contradiction

Contradiction is one of the prominent figures of Persian rhetoric. "It is defined as: 'Between two or more words, the harmony of contradiction is a negative harmony, meaning the words are opposite and contrary in meaning' (Shamism, 1397:109). In Attar's Rubaiyat, the contradiction between life/death, joy/sorrow, reunion/separation, existence/non-existence, up/down, head/feet, odd/even, laughter/crying, long/short, light/darkness, etc., as the dominant element, shapes all the components of the verse.

Dominant Element and stimulation of the Rhetorical Devices

According to formalists, poetry and literature, among the arts, are mediums created using the materials of language, with language being the foundation of literature. The dominant element

is defined as: "A special element within a literary work that emerges from among other elements and, according to its need, organizes all other elements." (Shafiei Kadkani, 1392: 162). In the rubaiyat of Attar, the dominant element is sometimes a theme or motif; such as the thematic elements of movement: Attar, in *Asrarnameh* and many other of his works, uses this method, which has a cosmic order, and which later was referred to as "Substance theory" (Shafiei Kadkani, 1388: *Notes on Asrarnameh*, 312). In addition to the thematic elements of movement, the thematic elements related to pain and attentions to the grandeur of humanity, are frequently present and stimulate other elements. Sometimes, the dominant rhetorical device is simile, repetition, harmony, contrast, and others. In the table referenced below, contrast has the highest frequency.

rhetorical devices of Contrast	rhetorical device	thematic elements	Total
10	6	6	22

Conclusion

Themes and rhetorical devices are two key elements that evoke literary vitality. Themes belong to the domain of content, while rhetorical devices belong to the realm of form. As shown in the table above, themes/motifs also play a role in evoking energy. According to formalists, form and content are two sides of the same coin, and just as dance cannot be separated from the dancer, content and form cannot be separated. In Attar's *Rubaiyat*, thematic elements such as pain, the grandeur of humanity, movement, and transformation in the world are frequently repeated and serve as life-giving forces for other elements. Rhetorical devices such as simile, repetition, harmony, contrast, etc., also function as dominant or motivating elements, with contrast being the most frequent device. According to mystics, habit and truth cannot be reconciled, and truth reveals itself when habits are broken, which occurs through attention to conflicting elements. Existence is immersed in paradox. Attar's *Rubaiyat* was examined in the *Mokhtarnama*, and through that, a framework for the aesthetic of *Rubaiyat* was developed. The first model of the verse's motivation is based on Attar's key thematic elements. *Rubaiyat* numbers 1–6 fit within this model. The second model generates the dominant element of the verse through rhetorical devices other than contrast; *Rubaiyat* numbers 7–12 fall into this category. The third model generates the motivation of the verse through the rhetorical device of contrast; *Rubaiyat* numbers 13–21 fit into this model."

پرتال جامع علوم انسانی

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

تحلیل هنرسازۀ تضاد در مختارنامۀ عطار نیشابوری

عقیل معصومی[۱] | حیدر حسنلو[۲]✉ | تورج عقدایی[۳] | حسین آریان[٤]

۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. رایانامه: aghil.masoumi.1977@gmail.com

۲. نویسندۀ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. رایانامه: literatureliterature44@gmail.com

۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. رایانامه: Dr. Aghdaie@gmail.com

۴. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.رایانامه: Arian. Amir20@Yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
فرم و صورت
ادبیت
رباعیات عطار نیشابوری
تضاد
هنرسازه.

چکیده

زمینه/ هدف: این پژوهش در پی آن است که سیمای فرم و وجوه ادبیت را در رباعیات عطار نیشابوری با توجه به هنرسازۀ تضاد نشان دهد. مشخص کردن این مسئله تا حدود زیادی الگوی جمال‌شناسیک رباعیات عطار را روشن می‌کند.

روش/ رویکرد: در این پژوهش از نظریۀ فرمالیسم استفاده شده است. این نظریه در پی آشکار کردن وجوه ادبیت متون ادبی است. از این میان رباعیات عطار نیشابوری ازطریق بررسی وجه‌غالب در ابیاتی که از هنرسازۀ تضاد بهره برده‌اند، انتخاب شده است.

یافته‌ها/ نتایج: نتایج تحقیق نشان می‌دهد *مختارنامۀ* عطار یکی از جامع‌ترین منابع به لحاظ برخورداری از انواع مضامین عرفانی است و این منبع دربردارندۀ تضادهای زبانی و عرفانی بسیاری است. عنصر غالب در ابیات مورد پژوهش از سه الگوی کلی پیروی می‌کند که سهم تضاد در آن بسیار برجسته است؛ الگوی اول مایگان‌های درد، حرکت و صیرورت در جهان و عظمت انسان است. در الگوی دوم، عنصر غالب از نوع هنرسازه‌هایی غیر از تضاد است؛ از جمله تکرار، تناسب، تشبیه و در الگوی سوم که بسامد بیشتری دارد، عنصر غالب هنرسازۀ تضاد است. بنابراین، تضاد به‌عنوان یکی از ویژگی‌های بارز کلام عطار برآمده از تجربیات و مکاشفات عمیق درونی اوست که در پی فراتر رفتن او از دنیای مادی و مواجه با حقایق برتر به دست می‌آید. گسترۀ عرفان عطار بسیاری از حقایقی را که ما آن‌ها را در تضاد با هم می‌بینیم، در کنار هم تعریف می‌کند و تأمل در ژرفای این تضادها و روابط دو سویۀ آن‌ها ما را به حقیقت عرفان عملی عطار نزدیک‌تر می‌کند. همچنین، تأییدی بر آرای فرمالیست‌هاست که فرم و محتوا را از یکدیگر جدا نمی‌دانند.

استناد: معصومی، عقیل؛ حسنلو، حیدر؛ عقدایی، تورج، آریان، حسین (۱۴۰۴). تحلیل هنرسازۀ تضاد در مختارنامۀ عطار نیشابوری. *مجلۀ مطالعات ایرانی*، ۲۴ (۴۷)، ۴۵۸-۴۳۷.
http//doi.org/10.22103/jis.2025.23986.2646

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱-مقدّمه

تأمل در دنیای عرفان، تضادهای بسیاری را مقابل خواننده قرار می‌دهد که برگرفته از ویژگی کل هستی و جلوه‌های متفاوت آن یا برگرفته از حالات و تجربیات روحانی شدید و متفاوتی است که عرفا در شرایط روحی مختلف پشت سر گذاشته‌اند و چون این تجربه‌ها و کشفیات گاه متقابلند، زبان عرفان هم به سوی برجسته‌نمایی متخالف‌ها سوق یافته است؛ زبان و بیان عرفان به‌ویژه شطحیات، همه توصیفات متضاد و متناقض با جهان محسوسات است که عارفان در حالت سکر و مستی به زبان آورده‌اند و از محدودهٔ عقل فراتر است. براساس این تجربه‌های عمیق، بسیاری از مضامین و مفاهیم عرفان در تضاد با یک‌دیگر قرار می‌گیرند، اما تضاد در زبان عرفان با تضاد در سایر علوم تفاوت عمده‌ای دارد. در گسترهٔ عرفان تناقض و تضادها نه تنها نقض‌کنندهٔ یک‌دیگر نیستند، بلکه مکمل یکدیگر بوده و یکی مقدمهٔ دیگری به شمار می‌رود و هر دو کنار هم کامل‌کنندهٔ یک مفهوم واحدند. در واقع، اجتماعِ دو چیز متضاد در عرفان محال نبوده و انسان کامل که از تمام صفات و ویژگی‌های انسانی در حد کمال برخوردار است، قابلیت دارا بودن دو صفت به ظاهر متضاد را به طور هم‌زمان در خود دارد. این ویژگی در زبان عطار به شکلی خود را نشان داده است که گاه در سطح مایگان و گاه در سطح فرم به شکل گسترده‌ای با جنبه‌های جمال‌شناسیک هنر عطار رابطهٔ مستقیمی دارد. ضمن این‌که کشف و شهود اساس معرفت شهودی و عرفان به معنی مصطلح آن را تشکیل داده است. وجود تناقض در آن به زبان عرفانی هم سرایت می‌کند و بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات عرفا و مقامات و احوال آنان در ظاهر در مقابل یک‌دیگر قرار دارد. بنابراین، شناخت تضادهای موجود در زبان عرفا سبب شناخت بهتر اندیشه‌های آنان به‌ویژه اندیشه‌های نابی که متأثر از تجربه‌های شهودی است، می شود.

۱-۱.بیان مسئله

تضاد یکی از پرکاربردترین آرایه‌های رباعیات عطار است. این تضادها هم در سطح کلام و هم در سطح معنا و مفهوم شعر او به وضوح دیده می‌شود که برگرفته از اندیشهٔ عمیق عرفانی و تجربه‌های شهودی اوست. شناخت این تضادها در اندیشهٔ عرفانی عطار به عنوان یکی از قله‌های عرفان که نقش مهمی در تکامل رباعیات عرفانی فارسی داشته است، به شناخت بهتر این حوزهٔ گسترده کمک می کند. انتخاب *مختارنامهٔ* عطار از میان مجموعه آثار او به این علت است که عطار از تمام مفاهیم و دقایق عرفانی سخن گفته است و این جامعیت موضوعی بررسی زوایای مختلف عرفان را فراهم می‌کند: «قالب رباعی هم با ویژگی‌های خاص خود از جمله کوتاه بودن نسبت به سایر قالب های شعر عرفانی و کیفیت موضوعی آن صمیمانه‌ترین نوع شعر و آینهٔ شخصیت حقیقی شاعر است.» (پورنامداریان، ۱۳۹۳: ۵۳) رباعی از میان همهٔ قالب‌های شعری به دلیل صمیمیت و ارتباط بیشتر با مخاطب آیینهٔ بهتری برای بازتاب عاطفی‌ترین و عمیق‌ترین حالات عرفانی است. در میان تمام ویژگی‌هایی که برای حالات عرفانی و به دنبال آن زبان و کلام عرفان آمده است، تضاد از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا ماهیت عرفان پذیرای جمع اضداد و قرار گرفتن آن‌ها در کنار هم به صورت مجموعه‌ای که عالم هستی نام دارد، است.

سؤالی که مطرح می‌شود این است که دلایل تضادهای عرفانی در کلام عطار با وجههٔ ادبیت و جمال‌شناسی هنر او چه ارتباطی دارد و تأثیرگذاری کلام وی از چه عناصری نشأت می‌گیرد. در فرضیهٔ این پرسش می‌توان موارد زیر را برشمرد:

تضاد ویژگی و خصلت کل هستی است و جلوه‌های آن را در تبدّل دائمی حیات و مرگ، شب و روز، بود و نبود و تطور انواع از ضعف به کمال و بالعکس می‌توان مشاهده کرد. همچنین تضاد هنرسازه‌ای که می‌تواند تمام عناصر و اجزای بیت را حیات دوباره بخشد و رستاخیز هنری ایجاد کند. زبان متضادگونهٔ عرفان برگرفته از ذات پارادوکسیکال تجربه‌های عرفانی است و چون عارف در فضایی ماورای عالم طبیعت قرار دارد، به تجربه‌هایی دست می‌یابد که فراتر از عقل است. هدف عمدهٔ عرفا توصیف معشوق ازلی است که ماهیتاً وجودی متناقض می‌نماید. این معشوق حقیقی وجود مطلقی است که در ادراک و دریافت‌های خاص بندگان هست و در ظاهر نیست جلوه می کند. بنابراین، توجه به هنرسازهٔ تضاد در وجه زیبایی‌شناسی هنر عطار و همچنین در آشکارسازی اندیشه و مایگان های به‌کار رفته در شعر عطار نقش به‌سزایی دارد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

صیادکوه، اکبر و شمس‌الدینی، حسین (۱۴۰۰) مقاله‌ای دربارهٔ «بررسی هنجارگریزی‌های ساختاری در عناصر زبانی غزلیات عطار نیشابوری؛ براساس نظریهٔ زبان‌شناختی جفری لیچ» در *مجلهٔ فنون ادبی* نگارش کرده‌اند. آنان به این نتیجه رسیده‌اند که ترکیبات نوساختهٔ صوفیانه در غزلیات عطار نشان از برجستگی‌های سبکی غزل وی است و نشان دهندهٔ آن است که عطار شاعری متعهد به ارزش‌ها و اصول عرفانی است. این ترکیبات برساختهٔ ذهن و زبان عطار است و پیش از او در هیچ متن صوفیانه اعم از نثر و نظم به کار نرفته است.

مجیدی و ابویسانی (۱۳۹۸) مقاله‌ای با عنوان «اشکال تقابل‌های عرفانی در غزلیات عطار» در *دوفصلنامهٔ پژوهشنامهٔ عرفانی*، سال یازدهم، شمارهٔ بیست‌ویکم چاپ کرده‌اند. در این پژوهش نویسندگان آورده‌اند که ده متناقض‌نمای پربسامد عرفانی در غزلیات عطار که عبارت‌اند از: «خوف و رجا»، «وصل و هجران»، «درد و درمان»، «غم و شادی»، «عقل و عشق»، «مست و هشیار»، «حیرت و یقین»، «پیدا و پنهان»، «فنا و بقا» و «وحدت و کثرت» است که روابط طرفین تقابل را در هشت گروه تقسیم کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که عطار به یاری سیمرغ و یونگ به کمک کهن‌الگوی خویشتن در جست‌وجوی تکامل و رشد انسانی؛ یعنی کل یک‌پارچه اند که خود پارادوکس‌بنیاد است؛ زیرا از نیروهای متضاد هستی تشکیل شده است. همچنین در رسیدن به مرحلهٔ فنا که بعد از آن بقا حاصل می‌شود، این پارادوکس دیده می‌شود.

غریب‌حسینی؛ صرفی و رشیدی (۱۳۹۳). «دیگاه عطار نیشابوری درخصوص عدم» را در *فصلنامهٔ مطالعات عرفانی* به چاپ رسانده‌اند. پژوهشگران به مایگان متضاد عدم به موازات مسئلهٔ وجود در اشعار عطار پرداخته‌اند و از جانب عطار آورده‌اند که ورای ذات حق چیز دگری نیست و دو عالم فرزند عدم‌اند و اندر نگاه عشق است که عدم و وجود یک‌سان می‌گردد.

جوکار (۱۳۹۲). پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود را به «بررسی صورت‌گرایانهٔ (فرمالیستی غزلیات عطار» اختصاص داده است. وی در تحقیق خود نشان داده است که وجوه شاعرانگی عطار در سطح آوایی معطوف به واج‌آرایی است و در سطح زبانشناسیک معطوف به پارادوکس و تشبیه است.

قدیریان، سلیمانیان و تقوی (۱۳۸۶). «درآمدی بر بوطیقای ساختارگرا با نیم‌نگاهی به حکایاتی چند از منظومه های عطار نیشابوری» را در *مجلهٔ ادبیات فارسی* چاپ کرده‌اند. نگارندگان در این مقاله بیان کرده‌اند که بوطیقای ساختارگرا در عینِ پرهیز از گرایش‌ها و سویه‌گیری‌های فرامتنی که رنگ و هویتی بین‌الاذهانی دارند، به دنبال فروکاستن پدیدارهای ادبی به اجزای قانون‌مدار و عینی چون «زبان» است و اغلب تحلیل‌هایش را از زبان‌شناسی وام گرفته و در جهت تبیین ساختار سخن و توصیف صورت‌بندی و کشف روابط آن‌ها از نشانه‌شناسی نیز مدد می‌گیرد.

۱-۳. روش‌شناسی پژوهش

این مقاله به روش توصیفی – تحلیلی فراهم شده است و در صدد است تضاد را در مجموعه‌رباعیات عطار نیشابوری مبتنی بر نظریهٔ فرمالیسم بازنمایی کند. در گزینش رباعیات عطار بیش از هر چیز به تصحیح مورد اعتماد و دقیق از رباعیات عطار نیشابوری توجه شده است و مبنا *مختارنامهٔ* عطار نیشابوری به تصحیح شفیعی‌کدکنی است. بررسی فرم‌گرایانهٔ هنرسازهٔ تضاد در رباعیات عطار با حجم مقاله هم‌خوانی دارد. در شیوهٔ تحلیل ابیات از نظریهٔ فرمالیست‌ها استفاده شده است. «در میان ادیبان پارسی، چه بسیار نظریه‌پردازان برجسته‌ای که به روح ادبیت و اصول سخن هنرمندانه واقف بوده و نظریه‌هایی با متدهای رایج امروز ارائه کرده‌اند و از آن جمله عبدالقاهر جرجانی است.» (حکیما، محسنی‌نیا: ۱۳۹۴). شفیعی کدکنی در این باره معتقد است: «عبدالقاهر جرجانی را می‌توان مؤسس و نظریه‌پرداز بلاغت و صاحب اندیشه‌های نوآیین در حوزهٔ جمال‌شناسی دانست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۲). جرجانی برای تک‌تک واژگان ارزش زیباشناختی خاصی قایل نیست. از دید جرجانی، هیچ کلمه‌ای به خودی خود زشت یا زیبا نیست؛ بلکه شیوهٔ قرار گرفتن کلمات در کنار یک‌دیگر میزان زیبایی و خوش‌آهنگی لفظ را معلوم می‌کند و به‌ویژه هماهنگی معنایی کلماتی که در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند، زیبایی سخن را رقم می‌زند و نه صورت ظاهر لفظ. به همین سبب کلمه‌ای در جایی خوش می‌افتد و در جایی ناخوش. جرجانی در فصلی به نام نظم کلام بر حسب معانی توضیح می‌دهد نظمی که حروف در یک کلمه به خود می‌گیرند، امری قراردادی است نه زیباشناختی.» (عباس، ۱۳۸۷: ۲۵). بر این اساس و با توجه به مبانی نظری فرمالیسم که درپی به آن اشاره خواهد شد، هنرسازهٔ تضاد در رباعیات عطار نیشابوری بررسی می‌شود.

۱-۴-یافته‌های پژوهش

نتایج تحقیق نشان می‌دهد *مختارنامهٔ* عطار یکی از جامع‌ترین منابع به لحاظ برخورداری از انواع مضامین عرفانی است و این منبع دربردارندهٔ تضادهای زبانی و عرفانی بسیاری است. عنصر غالب در ابیات مورد پژوهش از سه الگوی کلی پیروی می‌کند که سهم تضاد در آن بسیار برجسته است؛ الگوی اول مایگان‌های درد، حرکت و صیرورت در جهان و عظمت انسان است. در الگوی دوم، عنصر غالب از نوع هنرسازه‌هایی غیر از تضاد است؛ از

جمله تکرار، تناسب، تشبیه و در الگوی سوم که بسامد بیشتری دارد، عنصر غالب هنرسازهٔ تضاد است. بنابراین، تضاد به‌عنوان یکی از ویژگی‌های بارز کلام عطار برآمده از تجربیات و مکاشفات عمیق درونی اوست که در پی فراتر رفتن او از دنیای مادی و مواجه با حقایق برتر به دست می‌آید. گسترهٔ عرفان عطار بسیاری از حقایقی را که ما آن‌ها را در تضاد با هم می‌بینیم، در کنار هم تعریف می‌کند و تأمل در ژرفای این تضادها و روابط دو سویهٔ آن‌ها ما را به حقیقت عرفان عملی عطار نزدیک‌تر می‌کند. همچنین، تأییدی بر آرای فرمالیست‌هاست که فرم و محتوا را از یک‌دیگر جدا نمی‌دانند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. فرمالیسم

فرمالیسم یکی از مکاتب نقد ادبی است که «تاریخ دقیق آن به سال ۱۹۱۴م. برمی‌گردد. سالی که ویکتورشکلوفسکی در روسیه رساله‌ای به نام *رستاخیز واژه‌ها* منتشر کرد که به عنوان نخستین سند ظهور مکتب فرمالیسم شناخته شده است» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۲). این مکتب به تحلیل و بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی می‌پردازد و اثر ادبی را به دور از عوامل بیرونی و با تکیه بر خود زبان مورد بررسی قرار می‌دهد. در واقع «فرمالیسم سیر ادبیات‌شناسی را از مسیر «اصالت مؤلف» به «اصالت تألیف» می‌کشاند» (تودوروف،۱۳۸۲: ۱۷). فرمالیست‌ها اثر ادبی را «در حکم ابژه‌ای قائم به ذات می‌دانند که هم‌چون شیئی در جهان واقعی پیرامون ما (مثلاً این میز و کتاب روی آن)، متن ادبی هستنده‌ای متعیّن است و هستندگی خود را مدیون هیچ ذهن مدرِکی نیست.» (پاینده، ۲۹:۱۳۹۸). آنان شعر را معماری زبان می‌دانند:

«شعر معماری زبان است و موسیقایی شدنِ تصویر عواطفِ انسانی در زبان. جز این هر چه هست، سرگرمیِ کودکانِ کوی است و پیش از خداوند خود مرده است. در همهٔ زبان‌های جهان، شاعرانِ بزرگ معمارانِ برجستهٔ زبان‌اند از هُمر تا الیوت و ریلکه و مایاکوفسکی، از امرؤالقیس تا نزار قبّانی، از رودکی تا ایرج تا فروغِ فرّخزاد. هنر فرم است و فرم است و فرم و دیگر هیچ! فرم در زبان، جز از رهگذرِ ساحتِ موسیقاییِ کلام امکانِ تحقق ندارد و موسیقی امری است ریاضی و از شعب علم ریاضی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۵).

«ادبیات و هنر فُرم است و فُرم است و فُرم است و دیگر هیچ. حتّی همان چیزی را که شما در ادبیات و هنرها و ادیان و اسطوره‌ها «مضمون» و «معنی» یا «پیام» یا «محتوی» می‌خوانید، وقتی شناخت عمیقی از آن به دست آوردید، متوجه می‌شوید که چیزی جز صورت و ساختار و فرم نمی‌تواند باشد. اگر در بحث از «هنرِ» سعدی شما نتوانید به مسایل «فرمِ» شعر او بپردازید، راهی نخواهید داشت جز این‌که «شعر»های سعدی را تبدیل به «نثر» کنید و عبارات مبتذل و مکرّر خودتان را جانشینِ بلاغت شگفت‌آورِ او سازید. در حوزهٔ عرفان و دین نیز همین است و در قلمرو اسطوره نیز چنین است و در موسیقی و نقّاشی و تئاتر و سینما هم همین است. هر چه در قلمروِ این هنرها گفته شود و بیرون از بحث دربارهٔ «فرم»های این هنرها و تحوّل این فرم‌ها یا کم و کسر این فرم‌ها یا کمال این فرم‌ها یا مشابهتِ این فرم‌ها با فرم‌های دیگر و یا تأثیرپذیری این فرم‌ها از یک‌دیگر بگویید «انشانویسیِ» توخالی و فریبنده است و می‌تواند ساعاتی از وقت خوانندهٔ بی‌خبر را به هدر بدهد و دیگر

هیچ.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۱۱– ۲۱۲) چند اصطلاح بنیادین در نظریهٔ فرمالیسم وجود دارد که در پژوهش پیش‌رو با توجه به تعاریفی که از آن‌ها می‌شود، هنرسازهٔ تضاد در رباعیات عطار نیشابوری بررسی و تحلیل می‌شود.

۲-۲. هنرسازه

هنرسازه برابر با آرایه‌های لفظی و معنوی ادبیات فارسی است. تناسب، تلمیح، ایهام، اضراب و... هر کدام یک هنرسازه هستند. شفیعی کدکنی در این باره آورده‌است:

«با این‌که ما در فرهنگِ خودمان مفاهیم و اصطلاحات بسیاری در حوزهٔ علوم بَلاغی داریم، کلمه‌ای که بتواند تمام شگردها و تمام ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد، نداریم. به همین دلیل در برابر priëm روسی و device انگلیسی «هنرسازه» را به‌کار می‌برم، مگر این‌که بعدها چیز مناسب‌تری پیدا شود. توجه داشته باشید که آنچه در زبان انگلیسی بدان rhetorical figure یا figures of speech می‌گویند، کارایی‌شان از همان «صنایع بدیعی» و «اصطلاحات فنون بَلاغی» خودمان بیشتر نیست. از نظر صورت‌گرایانِ روس، آنچه در ادبیات و هنر قابل مطالعه و بررسی است، فقط همین حوزهٔ «هنرسازه»هاست. فرمالیست‌ها بحث‌های مرتبط با جامعه‌شناسی و تاریخ و روان‌شناسی و زندگینامهٔ شاعر و نویسنده را در حوزهٔ کار خود نمی‌دانند. عقیده دارند که تنها «هنرسازه»ها هستند که باید موضوعِ تحقیقِ پژوهشگران قلمروِ ادبیات قرار گیرند، بیرون از این «هنرسازه»ها هر بحثی را که به عنوان بحثِ ادبی طرح کنیم، عملاً خروج موضوعی از بحث است. هنرسازه‌ها مواد اصلی پژوهشگران ادبیات به شمار می‌روند. بخش اعظم هنرسازه‌ها جهان‌شمول و عمومی است. در تمام فرهنگ‌ها «تشبیه» یا «استعاره» یا «مجاز مُرْسل» یا «وزن» یا «قافیه» یا... وجود دارد، اما در بعضی از فرهنگ‌ها ممکن است هنرسازه‌هایی وجود داشته باشد که ما از آن بی‌خبر باشیم.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۴۹ – ۱۵۴)

۲-۳. وجه غالب و انگیزش هنرسازه‌ها

به بـاور فرمالیست‌ها شعر و ادبیات در میان هنرها، رسانه‌ای است که با استفاده از مصالح زبان به وجود آمده و زبان اساس ادبیات است. در ادبیات، معانی از طریق زبان منتقل می‌شوند و هیچ اثر ادبی اگر ما درکی از نظام ادبی‌ای که اثـر در آن جای مـی‌گیرد، نداشته باشیم، معنادار نخواهد بود. به همین دلیل است که یاکوبسن اصرار می‌ورزد که موضوع شایسته ادبیات، ادبیّت است. به هـمین خاطر است که نورتروپ فرای استدلال می‌ورزد که «ما ادبیّات را نه به مثابه مـجموعه‌ای از آثار مستقل و خودآیین و بی‌ارتباط با نظام کلی ادبیّات بلکه به عنوان نظامی از کلمات بیاموزانیم.» (آستین، ۱۹۶۲: ۷). ازنظر فرمالیسم یک عاملی موجبِ انگیزش سایر اجزا می‌شود که وجه‌غالب نام دارد و هنرسازه‌ها را فعال می‌کند.

«با این «نظامِ نو» فُرمی به وجود آورده است که در آن فُرم، آن «هنرسازه‌ها» از نو فعّال شده‌اند. هرچه هست و نیست، مسئلهٔ انگیزشِ «هنرسازه»هاست. وزن و قافیه و ردیف و تشبیه و استعاره و جناس و تمام ابزارهای موجود در آثار ادبی، بر اثرِ «تکرار»، ناتوان و غیر فعّال می‌شوند، کارِ نویسنده و شاعر این است که هنرسازه‌ها را فعّال کند. در درون همین نظریهٔ «ادبیّت» و فعّال کردن هنرسازه‌هاست که تکاملِ آثارِ ادبی، در بستر بی‌کرانهٔ تاریخ‌ادبیات ملل

مختلف، شکل می‌گیرد و تمام «موتیف»های ناتوان و همهٔ هنرسازه‌های بی‌رمق و ازکارافتاده، فعّال می‌شوند و با چهره‌ای دیگر خود را آشکار می‌کنند. از باب تمثیل می‌توان گفت هر «واژه» سکه‌ای است که دو روی دارد. ما همیشه در گفت‌وگوی روزمرّه فقط با آن روی سکّه سروکار داریم که معنایی و یا پیامی را به ما منتقل می‌کند، امّا روی دیگر سکّه که وجه جمال‌شناسیک اوست، غالباً از ما نهفته است. تنها شاعر است که می‌تواند با خلاقیتِ خویش کاری کند که آن روی دیگر سکّه را نیز ببینیم و مسحور آن روی دیگر سکّه شویم و غالباً این عمل، در شعر، چنان اتفاق می‌افتد که ما از فرطِ اعجاب نسبت به وجهِ جمال‌شناسیکِ کلمه، «پیام» آن را یا روی دیگر آن را که وظیفهٔ پیام‌رسانی دارد، فراموش می‌کنیم. حتی، گاهی، در اوج شاهکارهای شعری، به تعبیرِ الیوت، قبل از این که شعر «فهمیده» شود، با ما «رابطه برقرار» می‌کند. شعرِ ناب چنین است. قبل از آن‌که به معنیِ آن برسیم مسحورِ زیبایی و وجهِ جمال‌شناسیک آن می‌شویم. گاهی هست که ما ساعت‌ها مسحورِ یک بیت سعدی یا حافظ یا مولوی و فردوسی می‌شویم و آن را با خود زمزمه می‌کنیم و هرگز به معنی آن کاری نداریم. همان حالت رستاخیز کلمه‌هاست که ما را مجذوب خود می‌کند و چنان است که آن روی دیگر سکّه را هرگز به یاد نمی‌آوریم، روی پیام‌رسانی و جانب معنایی جمله را.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۹ – ۶۲)

دربارهٔ وجه‌غالب این نکته وجود دارد که «همان‌گونه که در حوزهٔ تم‌ها و موتیف‌ها با مسئلهٔ وجه غالب سروکار داریم، در حوزهٔ ساخت و صورت‌ها نیز این مسئله مصداق‌های خود را همیشه داشته است و دارد. حتی قالب‌های شعر فارسی، گاه نقش وجه غالب به خود گرفته‌اند، مثلاً غزل در عصر صفوی، قصیده در عصر سلجوقی و غزنوی، چهارپاره در نیمهٔ اول قرن بیستم و شعر آزاد (نیمایی) در نیمهٔ دوم آن.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۵۷) وظیفهٔ اصلی وجه غالب فعال کردنِ پیرامون خود است: «هر وجه غالبی چگونه عناصر پیرامون خود را فعال می‌کند و انگیزش آن وجه غالب چه نقشی در کار دیگر عناصر دارد.» (همان: ۱۵۸)

یاکوبسن نیز چگونگی سازمان یافتن سایر عناصر توسّط عنصر غالب را به این صورت دانسته که آن دسته از عناصر زیبایی‌شناسانه‌ای که در آثار دوره‌های قبل به عنوان عنصر غالب در پیش‌زمینه بوده است، به پس‌زمینه فرستاده می‌شود. همچنین از نظر وی، نظام‌های شعری در هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ عنصر غالبی قرار داشته باشد که از نظام غیر ادبی سرچشمه می‌گیرد؛ چنان‌که عنصر غالب در شعر دورهٔ رنسانس از هنرهای بصری مشتق شده بود؛ شعر رمانتیک به سمت موسیقی جهت‌گیری کرده بود و عنصر غالب در واقع‌گرایی، هنر کلامی است. (غلامی، ۱۳۹۳) از این منظر می‌توان تکامل دوره‌های ادبی و توجه به تاریخ ادبیات و نیز چرایی سیر جمال‌شناسی متون ادبی را بررسی کرد:

«فعلاً کامل‌ترین الگو در این باره، الگوی یاکوبسن ـ سلدن و ویدوسون باشد. در این الگو با کنار گذاشتن «مجرای ارتباطی»، پنج عامل در فرایند نقد می‌تواند دخالت داشته باشد و توجه حداکثری به هریک از این عوامل گونه‌ای از رویکردهای نقد ادبی را دیگر گونه‌ها بازمی‌شناساند: نقد ادبی نویسنده‌مدار (نقد ادبی رمانتیک و نقد روانشناختی)، نقد ادبی خواننده‌مدار (نقد پدیدارشناختی و نظریهٔ دریافت)، نقد ادبی متن‌مدار (فرمالیسم روسی و نقد نو)، نقد ادبی موضوع‌مدار (نقد مارکسیستی و تاریخ‌گرایی نوین)، و نقد ادبی رمزگان‌مدار (ساختارگرایی و پساساختارگرایی).» (غلامی، ۱۴۰۲: ۱۹).

۲-۴. مایگان (تماتیکز)

مایگان به مضامین مندرج در اثر گفته می‌شود که برابر با درون‌مایه است. «یک کل ارگانیگ دربرگیرندهٔ اندیشه، مضمون و ارزش‌گذاری که در یک‌دیگر ذوب شده باشند، محتوای یک اثر هنری را تشکیل می‌دهند که به آن درون‌مایه گویند.» (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۱۷۹).

«آنچه صورت‌گرایان روس درباب هنرسازه‌ها و شیوهٔ فعال شدن هر کدام گفته بودند، به نظر ژیرمونسکی کافی نیامد. او معتقد بود که این تحلیل‌های فرمالیستی بیشتر وابسته به مسایل شعر و زبان شعر است و به مسئلهٔ اصلی که مایگان است پرداخته نشده است. در تلقی قدما مایگان همان موضوع یا زمینه یا اندیشهٔ حاکم بر سراسر هر متن است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: صص ۱۹۷ – ۱۹۹).

مایگان در زیر چتر نگاه فرمالیستی قرار دارد و مربوط به حوزهٔ فرم و صورت است: «در بحث از مایگان و به‌ویژه شیوهٔ گزینش مایگان در داخل یک اثر، ما عملاً چشم‌اندازی صوری و ساختاری نسبت‌به مایگان پیدا می‌کنیم و این دستاورد بزرگی است.» (همان: ۲۰۱)

۲-۵. هنرسازهٔ تضاد

تضاد یکی از آرایه‌های شاخص بدیع معنوی است که در تعریف آن گفته‌اند «بین دو یا چند لفظ، تناسب تضاد، تناسب منفی باشد؛ یعنی کلمات از نظر معنی عکس و ضد هم باشند.» (شمیسا، ۱۳۹۷: ۱۰۹). تضاد «اغلب به تنهایی به عنوان یک آرایه و گاه در دل سایر صور خیال جلوه می‌کند؛ برای نمونه، استعارهٔ تهکمیه، در این استعاره ربط بین مستعار له و مستعار منه کمال تضاد است نه شباهت.» (شمیسا، ۱۳۹۳ :۷۰) که در واقع همان مجاز به علاقهٔ تضاد است. در کتب سنتی معمولاً این آیه از قرآن مجید را مثال زده‌اند: فبشرهم بعذاب الیم؛ کافران را به عذاب سخت مژده ده (همان) تضاد در نظر عارفان اهمیت خاصی دارد و آنان از آن در انتقال معانی و مفاهیم بهره جسته‌اند: «ممکن است از شنیدن چیزی، ضد آن به ذهن خطور کند و بدین سبب است که می‌گویند اشیا به ضد خود شناخته می‌شوند و به همین جهت است که تضاد را از نوع تناسب و ملازمت در فلسفه یکی از اسباب تداعی معانی و انتقال افکار شمرده‌اند.» (همایی، ۱۳۹۶: ۲۷۵) عطار نیز در رباعیاتش نظر ویژه‌ای به تضاد دارد و می‌توان «پرکاربردترین آرایهٔ بدیعی وی را تضاد شمرد؛ زیرا با بهره‌جویی از تضاد می‌توان مفاهیم را برجسته‌تر نشان داد و شاعران و ادیبان خلاق با ابداع تضادهای نو و غریب نه‌تنها کلام خود را گیرایی و جاذبه می‌بخشند، بلکه با این شیوه به راحتی عواطف و نیات خود را نیز می‌توانند عینیت و تجسم دهند.» (وحیدیان‌کامیار ۱۳۸۳ :۷۳).

عطار می‌خواهد از این رهگذر اندیشهٔ خود را بهتر به مخاطب بفهماند. باید توجه داشت که به‌کارگیری تضاد در شعر به‌خصوص رباعیات عطار، صرفاً برای زینت‌بخشی به کلام به کار نمی‌رود، بلکه با توجه به اصل مفهوم «تعرف الاشیاء باضدادها» در جهت روشن ساختن مفاهیم به کار می‌رود. تضادهای به‌کارگرفته‌شده در رباعیات عطار گاه فقط در سطح واژگان و گاه در سطح معنایی با هدف انتقال هر چه بهتر مفاهیم ظاهر می‌شوند. «آنچه برای صورت‌گرایان روس جنبهٔ بنیادی دارد، همکاری نقش‌های بنیادین متقابل هنرسازه‌ها در داخل اثر ادبی و هنری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳) بنابراین، آن‌چه در رباعیات عطار قابل توجه است، فرم‌هایی است که با هنرسازهٔ تضاد ایجاد شده و می‌توان در حوزهٔ جمال‌شناسی شعر، فرم و محتوای ابیات او را بررسی کرد.

عنصر غالب از نوع تم و موتیف

مایگان درد

۱- جانی که به راه رهنمون دارد رای آن وز حسرت خود میان خون دارد جای
عقلی که شود به جرعه ای درد از دست در معرفت خدای چون دارد پای؟

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۲)

در این بیت قدح عقل و مدح درد در کلیت رباعی دیده می‌شود. رباعی بالا دو کنایهٔ از دست شدن و پای داشتن «به دو معنای متضاد از اختیار، تصرف یا تملک خارج شدن» (انوری، ۱۳۸۳ :۶۲۳) و پایداری و مقاومت کردن» (همان: ۱۷۵) هستند که عطار بسیار طبیعی و به‌دور از تکلف این کنایات متضاد را برای بیان مقاصد خویش که همانا ناکارآمدی عقل در سفر به سوی حق تعالی است، به کار گرفته است. واژهٔ کلیدی دَرد است که هر دو تضاد را فعال می‌کند. در معنی درد داشتن با جان، خون و حسرت در بیت اول و با دست و پا و در بیت دوم در ارتباط است و در معنی ته‌ماندهٔ شراب با راه، و خون در بیت اول و با جرعه و عقل در بیت دوم در ارتباط است. درد در منظومهٔ فکری عطار نقش کلیدی دارد. درد به‌کاررفته در مصراع دومِ بیت دوم با همین معنی با جان در مصراع اول بیت اول نیز در ارتباط است. عطار در *منطق‌الطیر* آورده‌است:

درد حاصل کن که درمان درد توست در دو عالم داروی جان درد توست

(عطار، ص ۴۳۶)

هر که او خواهان درد کار نیست از درخت عشق برخوردار نیست
گر تو هستی اهل عشق و مرد راه درد خواه و درد خواه و درد خواه

(عطار ، ۱۴۰۱ : ۳۶۷))

مایگان حرکت و صیرورت در جهان

۲- پیش از من و تو پیر و جوانی بودست اندوهگنی و شادمانی بودست
جرعه مفکن بر دهن خاک که خاک خاک دهنی چو نقل دانی بودست

(همان، باب ۲۴ ۱۹۶، رباعی ۹۳۴، بیت اول)

در بیت اول پیر و جوان و اندوهگین و شادمان با هم متضادند. کلمهٔ محوری در این بیت قید «پیش» است. پیش با ضمایر من، تو و با اندوهگنی و شادمانی در ارتباط است. پیش از من و تو ناظر بر آمدگان و رفتگان است. پیری و جوانی، اندوهگنی و شادمانی ضرورت صیرورت و تغییر و تغییرپذیری را در جهان نشان می‌دهد. «پیش» تمامی واژه‌ها را فعال می‌کند و حیاتی دوباره می‌بخشد. قید پیش یکی از اصول اساسی عطار را به منصهٔ ظهور می‌رساند و آن ناپایداری دنیاست. حرکت و جوشش و تغییر در تفکر عطار جایگاه بسیار محوری دارد. عطار «در *اسرارنامه* و در بسیاری از موارد دیگر آثار خویش، با این روش، که در نظام کاینات سریان دارد و همان است که بعدی‌ها «حرکت جوهری» بر آن اطلاق کرده‌اند، توجه بسیار عمیقی داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: تعلیقات بر اسرارنامه، ۳۱۲). حرکت؛ یعنی، عوض‌شدن، صیرورت که آرامش شی را به هم می‌زند. جوهر همان موضوع شی است. عرض همان محمول و صفات و حالاتی که بر شی عارض می‌شود. ملاصدرا حرکت جوهری را مربوط به

عالم ماده دانسته است. دلیل مدعای او آن است که فرشتگان به مرتبهٔ معیّنی از وجود خویش رسیده‌اند. از دیدگاه ملاصدرا آنچه اولاً بالذات در حال حرکت است، جوهر شی و به تعبیر دقیق‌تر همان وجود متغیّر است که اعراض به تبع آن حرکت می‌کند. از افق حرکت جوهری، دیگر هیچ نقطهٔ ثابتی در جهان طبیعت یافت نمی‌شود. عطار حرکت را نه تنها در ماده؛ بلکه، در عالم بالا نیز دانسته است. عطار گوید:

اگر چشم دلت گردد بدین باز برون گیرد ز یک‌یک ذرّه صد راز
همه ذرات عالم را درین کوی نبیند، یک نفس، جز در روش روی
همه در گردشند و در روش مست تو بی‌چشمی و در تو این روش هست

(عطار ، ۱۳۸۸: ۱۱۴)

۳-جانا رفتم بر دل پاکم بگری بر جای سیاه سهمناکم بگری
ای گل چو شدم به خاک تو نیز مخند وی ابر بسی بر سر خاکم بگری

(همان، باب ۲۵ ۲۰۲ رباعی ۹۸۲ بیت دوم)

بین (خندیدن و گریستن) تضاد وجود دارد. عنصر کلیدی و در اصطلاح فرمالیسم عنصر غالب در بیت دوم کلمهٔ خاک است. خاک در هر دو مصراع تکرار شده است و علاوه بر تأکید، با همهٔ عناصر بیت ارتباط دارد و آن‌ها را فعال می‌کند: خاک و گُل با ایهام تبادر و جناس خط به گِل، رفتن در خاک و دفن شدن، خندیدن و شکفتن گل و خاک که چرخهٔ رفتگان و آیندگان را نشان می‌دهد، ابر سیاه باران‌زا با خاک که یادآور عناصر اربعه، آب ریختن بر گور مردگان و گریهٔ بازماندگان است. شاعر با این بیت به همهٔ عناصر طبیعت تأکید می‌کند که دنیا محل تغییر و بی ثباتی است. و اگر بخواهیم به زبان فرمال‌ها سبکِ شخصی عطار نیشابوری را توضیح دهیم، باید بگوییم که عنصرِ dominantدر فرمِ کار او صیرورت و جوشش است؛ و این بر آن‌ها فرمان‌روایی می‌کند. از سویِ دیگر یک امر صوری یا معنویِ دیگر در سبکِ شخصیِ او بسیار نقش‌مند است و آن ترکیب واژگان و تصاویر در محور همنشینی بیت است که همگی تغییر و صیرورت را نشانه می‌روند. پارادایم‌هایِ متضاد خوبی/ بدی، شکفتگی و پژمردگی، رفتگان و آیندگان و... این ویژگی می‌تواند یک امر صوری تلقی شود و می‌تواند یک امر معنوی؛ بستگی به این دارد که از کدام چشم‌انداز به این موضوع بنگریم، و آن بیشتر یک امر مایگانیک است. به‌ویژه ازمنظر آرای توماشفسکی هرکدام از این دو چشم‌انداز را که بپذیریم، بی‌گمان محصول مرزناپذیریِ صورت‌های شعر اوست که پیوسته در حال گسترش‌اند و این تأییدی است بر نظریهٔ داروین در بنیاد انواع که گفت: زیبایی در فرم‌های بی‌پایان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷) از این رو از مایگان‌های پرتکرار و اصلی عطار نیشابوری توجه به صیرورت و بی‌ثباتی عالم است.

۴-ای جمله اشارات و رموزم از تو پیوسته یجوز و لایجوزم از تو
بگداخته چون برف تموزم از تو صد گونه حجاب است هنوزم از تو

(همان، باب ۳۱ ۲۳۶، رباعی ۱۲۴۵، مصراع دوم)

در مصرع دوم بیت اول «یجوز» و «لایجوز» با هم تضاد دارند. همچنین معنای بیت دوم در مصراع اول فنای کامل از خود را می‌گوید و در مصراع دوم همچنان بر حجاب‌های خود اشاره می‌کند. آنچه در این دو بیت نقش کلیدی برقرار می‌کند و با تمام عناصر و اجزای ابیات در ارتباط است، قید «هنوز» است. هنوز هنرسازه‌ای که نحو جمله را دستخوش دگرگونی کرده است. هنوز با «ای جمله»، با «اشارات و رموز»، «پیوسته»، «یجوز»، «لایجوز»، «گداختن برف در تیرماه»، «صدگونه حجاب داشتن» در ارتباط است. عطار همهٔ عالم را دم‌به‌دم و نوبه‌نو در اشارات و رموز می‌بیند که از عالم معنا بر سالک افاضه می‌شود و سالکی که آرام‌آرام و به‌تدریج و در لحظه همچون آب شدن برف در گرمای تیرماه حجاب‌ها از او زدوده شده، اما هنوز در حجاب‌های بیشمار دیگری گرفتار مانده است.

۵- هر چند که نیست در رهت دولت یافت　　مردند همه از آرزوی لذت یافت
چون وصل تو را فراق تو بر اثر است　　ذل در طلب تو خوشتر از عزت یافت

(همان، ۲۳۶، رباعی ۱۲۴۶، بیت دوم)

واژه‌های «وصل، فراق» و «ذل و عزت» در بیت دوم تضاد دارند. واژهٔ کلیدی که تضاد بر گرد آن می‌چرخد، طلب است. وصل و فراق و اثر و ذل و عزت با طلب در بده‌بستان هستند. این بده‌بستان در بیت بالا نیز مشهود است. عطار تضادهای خود را برپایهٔ مایگان تغییر و صیرورت قرار داده است. از نظر او چیزی در عالم ثابت نیست و با این تفکر به تعلیم خوانندگان خود می‌پردازد.

مایگان عظمت انسان

۶-یکتا بودم دوتایی افتاد مرا　　در سلطانی گدایی افتاد مرا
در لذت قرب جمله من بودم و پس　　چندین الم جدایی افتاد مرا

(همان، باب ۳۱ ۲۳۷ رباعی ۱۲۵۱، مصراع ۲، ۳، ۴)

در بیت دوم «قرب و جدایی» با هم تضاد دارند. در مصراع دوم بیت اول «سلطانی و گدایی» با هم تضاد دارند. یکتایی و دوتایی در مصراع اول با سلطانی و گدایی در مصراع دوم علاوه بر تضاد، دارای اسلوب معادله هستند: یکتایی همان سلطانی است و دوتایی همان گدایی است. همین اسلوب در بیت دوم هم دیده می‌شود: قرب در تضاد با جدایی است: عطار این‌گونه واژه‌های متناظر را کنار هم در محور هم‌نشینی نشانده است و تقابل‌هایی که در کنار هم در محور هم‌نشینی قرار گرفته است: یکتایی= سلطانی = قرب: در تقابل با واژه‌های دوتایی= گدایی = جدایی است. تمامی این واژه‌های متناظر حول محور من می‌چرخد. در این بیت عظمت انسان در نگاه عطار و نقش اختیار و انتخاب بیش‌از پیش نمایان می‌شود. عظمت انسان یکی از مایگان‌های مطرح در عرفان عطار نیشابوری است.

عنصر غالب از نوع هنرسازه (به صورت عام)

۷- ز آن روز که در روی تو چشمم نگریست　　از گریهٔ من مردم چشمم بنزیست
جان بر سر آتش است و دل بر سر آب　　از بس که دلم سوخت و چشمم بگریست

(همان: ۲۰۶)

در بافت بیت دوم، بین واژگانِ «آتش» و «آب» تضاد وجود دارد. دو فعل سوختن و گریستن نیز یادآور آتش و آب است و تضاد دارد. کلمهٔ محوری در این دو بیت چشم است. چشم با تمام عناصر این دو بیت در ارتباط است و آن ها را در نظامی در کنار یک‌دیگر چیده است. شفیعی کدکنی دربارهٔ اهمیت نظام گوید: «عنصر اصلی شعر را نظام باید خواند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۷ –۲۵۰). چشم با نگریستن، گریه، مردمک، با جان (چشم نگاه کرد و جان در آتش عشق سوخت)، با دل که سیلاب سرشک آن را از دست برده است، در ارتباط است. چشم در منظومهٔ فکری عطار فراتر از حس بینایی است. عطار برای جان هم چشم در نظر دارد. او سروده است:

کسی کو هرچه دید از چشم جان دید　　هزاران عرش در مویی عیان دید

در مصراع اول بیت زیر:

۸- گل بی رخ گلرنگ تو خاری‌ست مرا　　چشم از غم تو چو چشمه‌ساری است مرا
بی روی تو ای روی به خاک آورده　　آشفته دلی و روزگاری‌ست مرا

(عطار، ۱۳۸۶، باب ۲۵ ۲۰۰ رباعی ۹۶۲، مصراع اول)

گل و خار با هم تضاد دارند. کلمهٔ محوری که این دو تضاد را در نظمی تأثیرگذار قرار داده است، واژهٔ چشمه‌سار است. این واژه تضاد موجود در این بیت را به زیبایی در محور هم‌نشینی کنار هم قرار داده، ضمن این‌که تمام عناصر بیت را حیاتی دوباره بخشیده است. چشمه‌سار با گل، گل‌رنگ، خار، چشم، غم، در ارتباط است. با توجه به واژهٔ کلیدی یا عنصر غالب بیت که چشمه‌سار است، دو تصویر مرکب ایجاد شده است: گلی که گل‌رنگ است (به رنگ گل. سرخ‌رنگ. (ر.ک. لغتنامهٔ دهخدا)) و اگر رخ زیبای تو نباشد، این گل عین خار است.

۹- با روی تو ماه را منور ننهم　　با زلف تو مشک را معطر ننهم
گر هر دو جهان زیر و زیر خواهد شد　　سر بنهم و سودای تو از سر ننهم

(همان:۲۲۴)

در این بیت سر نهادن به معنی مطیع بودن و پذیرفتن است. کلمهٔ محوری در این بیت سودا است. سودا به معنی جنون، دیوانگی در لغتنامهٔ دهخدا آمده است. سودا در سر نهادن و سودا از سر ننهادن دو عبارت متضاد است که با تکرار به صورت تأکیدی به کار رفته است. سودا با تمام عناصر بیت در ارتباط است و آن‌ها را انگیخته (motivated) می‌کند. قدما هر یک از طبایع را مثال جهان بیرون و نمایندهٔ آن در نظر گرفته‌اند. قدما خلط سودا را نماد خاک می‌دانند که یکی از عناصر اربعهٔ موجود در طبیعت است، زیرا سودا سرد و خشک، به مانند خاک است. بنابراین سودا با جهان و با دو کلمهٔ زیر و زبر ارتباط معنایی و انگیزشی دارد. بالا رفتن و یا به اصطلاح زبر شدن، غلبه کردن خلط سودا باعثِ مشکلات سلامتی می‌شود، همان‌طور که زیر آمدن آن؛ و طبیبان سعی در تعادل اخلاط چهارگانهٔ بدن داشته‌اند. ارتباط سودا با سر در این بیت عطار مشهود است:

در سرم از عشقت این سودا خوش است　　در دلم از شوقت این غوغا خوش است

در طب بوعلی زیادی فکر و خیال و وسواس فکری از غلبهٔ سودا ناشی می‌شود که به تکرار در کتاب‌های پیشینیان آمده‌است: «نمی‌بینی اصحاب سودا و مالیخولیا را که به مخترعات و جزافیات قوهٔ متخیله مشغول می‌شوند.» (زنوزی، ۱۳۷۱: ۱۹۵).

۱۰- دل شمع تو شد به یک نفس مرده شود ور زنده شود جان‌به‌لب آورده شود

(همان باب ۴۷ ۳۱۳ رباعی ۱۸۲۵، بیت اول)

در بیت اول مرده و زنده با هم تضاد دارند. واژهٔ شمع عنصر غالب بیت است که همهٔ سازه‌ها را فعال می‌کند. هنرسازه‌ها مواد اصلی پژوهش ادبی هستند.

۱۱- چون شمع نیم‌کشته و آورده جان‌به‌لب در انتظار وصل چنانم بسوختی

چون بر تو حرام سخن گفتن از آنک این نیست سخن سحر حلال است تو را

(همان، باب ۵۰ ۳۴۲ رباعی ۲۰۶۷، مصراع ۴)

در مصراع سوم و چهارم بین «حلال و حرام» تضاد وجود دارد. تضادهایی که در این بیت در محور هم‌نشینی کنار هم قرار گرفته‌اند، حول محور حلال فعال می‌شوند. حلال با تمام عناصر و اجزای بیت در مصراع اول و دوم در ارتباط و بده‌بستان است. حلال با حرام، سخن، سحر در ارتباط است.

عطار گاه در بیان مفاهیم کنایی خود از تضاد فراتر رفته و از متناقض‌نما بهره می‌جوید. متناقض‌نما عبارت است از: «بیانی به ظاهر متناقض یا مهمل اما حامل حقیقتی است که از راه تأویل می‌توان به آن دست یافت. متناقض‌نما یکی از پایه‌های زیباشناسی در شعر عرفانی است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۷) مفاهیم متناقض «همچنین اغلب دارای مفهومی غیر منطقی و عقلانی است و تنها با توجیهات عرفانی مذهبی - ادبی قابل‌توجیه است.» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۱).

۱۲- شمع آمد و گفت کشتهٔ ایامم سرگشتهٔ روزگار نافرجامم

با آن که بریده‌اند صد بار سرم شیرینی انگبین نرفت از کامم

(همان، ۳۳۵، رباعی ۲۰۲۰، مصراع ۳ و ۴)

هنرسازه‌های این دو بیت حول تناسب و تضاد می‌چرخد. شمع، کشته شدن شمع (در معنی خاموش شدن در ادبیات کلاسیک به‌کار می‌رفته است). نافرجامی و سرگشتهٔ روزگار بودن و صد بار بریده شدن سر که همگی تناسب و تکرار است، اما در مصراع آخر ورق برمی‌گردد و شاعر از قول شمع بیان می‌کند که با همهٔ ناکامی‌ها و رنج‌ها هنوز هم راضی و کامرواست. واژه‌ای که با همهٔ عناصر بیت ارتباط دارد، شمع است.

عنصر غالب از نوع هنرسازهٔ تضاد

تضاد زیستن/ مردن

۱۳-از امید وصال و بیم هجرت هر روز صد بار بزیستیم و صد ره مردیم

(همان، ۲۳۷، رباعی ۱۲۵۳)

واژه‌های امید و بیم و وصال و هجرت و زیستن و مرگ با هم تضاد دارند. در این دو بیت هم دو ردیف واژه‌های متناظر هستند که ازطریق هنرسازهٔ تضاد با یکدیگر مرتبط هستند: امید، بیم/ وصال، هجرت/ زیستن و مردن.

همچنین تکرار صد و تناسب بار و ره بر تأکید معنا افزوده است. تناظرهای دوبه‌دویی در بیت مشهود است: امید وصال = زیستن و بیم هجرت = مردن.

هنر عطار در این بیت از نوع تقابل‌های دوگانه به وجود آمده است. تمام تقابل‌ها و وجود تناسب و تکرار حول محور بود/ نبود تمام اجزای بیت را انگیزش می‌دهد و تمام بیت زنده می‌شود. «اینجا فرم از تقابل‌های معنایی بیشتر مایه می‌گیرد تا تقابل‌های صوتی. بنابراین، در حوزهٔ زبان هیچ چیزی نیست که از منظر زبان‌شناسی فرم نداشته باشد، وقتی این فرم‌های زبانی در خدمت خلاقیت شاعر قرار می‌گیرند، فرم هنری کسب می‌کنند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۵)

تضاد شادی/ غم، وصال/ فراق

۱۴-گر شادی تو معتبرم می‌آید　　در جنب غمت مختصرم می‌آید
۱۵-هر چند وصال درخورم می‌آید　　اندوه فراق خوش‌ترم می‌آید

(عطار، ۱۳۸۶ باب ۲۷ ۲۱۳ رباعی ۱۰۶۷، کل رباعی)

در این دو بیت شاعر تقابل‌های معنایی را در تناظر با هم در محور هم‌نشینی به نیکویی چیده است. تقابل‌ها از چینش و هم‌نشینی واژه‌ها نظمی نوینی را پدیدار کرده‌اند که بیش از پیش بینش عرفانی عطار را نشان می‌دهد.

جرجانی که به گفتهٔ شفیعی کدکنی، فرمالیست تمام‌عیار است، دربارهٔ نظم و چینش کلمات در محور هم‌نشینی گوید: «هیچ کلمه‌ای به‌خودی‌خود زشت یا زیبا نیست؛ بلکه شیوهٔ قرار گرفتن کلمات در کنار یک‌دیگر میزان زیبایی و خوش‌آهنگی لفظ را معلوم می‌کند و به‌ویژه، هماهنگی معنایی کلماتی که در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند، زیبایی سخن را رقم می‌زند و نه صورت ظاهر لفظ. به همین سبب کلمه‌ای در جایی خوش می‌افتد و در جایی ناخوش. جرجانی در فصلی به نام نظم کلام برحسب معانی، توضیح می‌دهد نظمی که حروف در یک کلمه به خود می‌گیرند، امری قراردادی است نه زیباشناختی.» (عباس، ۱۳۸۷: ۱۴). واژه‌های شادی و غم و وصال و فراق با هم تضاد دارند.

تضاد نیست/ هست

۱۶-　تا کی بی تو زاری پیوست کنم　　جان را ز شراب عشق تو مست کنم
گاهی خود را نیست و گهی هست کنم　　وقت است که در گردن تو دست کنم

(همان، ۲۸۶، رباعی ۱۶۱۵، مصراع سوم)

در مصراع سوم واژه‌های نیست و هست با هم تضاد دارند. این بیت پر است از عناصر پارادوکسیکال. نیست و هست و در عین حال، خواهان این دو ضد شدن و در مصراع دوم حایل کردن دست در گردن معشوق جامع این دو ضد است. در ایجاد عنصر ادبیت با هنرسازهٔ پارادوکس سامان یافته است و از آن می‌توان به عنوان موسیقی پارادوکسی نام برد. عنصر غالب و عامل رستاخیر بیت هنرسازهٔ پارادوکس است که تمام عناصر مصراع اول و دوم را فعال و زنده می‌کند.

تضاد زیر/ زبر و سر/ پا

۱۷-جانا دل من زیر و زیر خواهد شد　　در پای غمت عمر به‌سرخواهد شد

(همان، ۲۸۷، رباعی ۱۶۲۰، بیت اول)

در این بیت بین واژه‌های زیر و زبر و سر و پا تضاد وجود دارد. هنرسازهٔ تضاد تمام عناصر بیت را فعال کرده است. زیر و زبر شدن با تمام عناصر از جمله: جان، دل، پا، غم، عمر، سر در ارتباط است.

تضاد طاق/ جفت

۱۸–وقت است که طاق و جفت گویم با تو　　در طاق دو ابروی تو چشمت جفت است

(همان، باب ۴۲ ۲۸۸ رباعی ۱۶۲۹، مصراع سوم)

در مصراع سوم طاق و جفت با هم تضاد دارند. عنصر غالب و رستاخیزِ تمام عناصر بیت هنرسازهٔ تضادِ طاق و جفت است. هنرسازهٔ طاق و جفت با ابرو، دو و چشم بده‌بستان دارند.

تضاد خنده/ گریه

۱۹–امشب به صفت شمع دل‌افروزم من　　می‌گریم و می‌خندم و می‌سوزم من

(همان، باب ۴۷ ۲۸۸ رباعی ۱۸۴۵، مصراع ۲، ۳، ۴)

در مصراع دوم خندیدن و گریستن دارای هنرسازهٔ تضاد است. الگویی که نظم و حیات را در بیت بالا ایجاد کرده است، هنرسازهٔ تضاد است. شمع می‌گرید، شمع می‌خندد و شمع می‌سوزد.

تضاد دراز/ کوتاه

۲۰–کوتاه کنم سخن که نتوانم گفت　　غم‌های دلم مگر به شب‌های دراز

(عطار، ۱۳۸۶: ۳۱۴، رباعی ۱۸۳۷، بیت دوم)

واژه‌های کوتاه و دراز با هم تضاد دارند و وجه غالب در این بیت همین هنرسازهٔ تضاد بین دو سازهٔ دراز و کوتاه است که تمام عناصر را شکل‌گردانی می‌کند. «عنصری ویژه در درون یک اثر ادبی که از میان دیگر عناصر به پیش می‌آید و بنابر نیاز خود تمامی عناصر دیگر را شکل‌گردانی می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۶۲). غم با دراز و سخن با کوتاه. تصویری که شاعر با هنرسازه‌ها ایجاد کرده است، شب‌های دراز فراق و غم فراوانی است که سخن در برابر شرح آن عاجز است.

تضاد نور/ ظلمت

۲۱–در ظلمت از آن گریخت چون مردم چشم　　یعنی که بسی نور الهی دارد

(همان، باب ۵۰ ۳۴۱ رباعی ۲۰۵۳، مصراع ۳ و ۴)

در مصراع سوم و چهارم بین «ظلمت و نور» تضاد وجود دارد. نور عنصر غالب در این بیت است که با ظلمت هنرسازهٔ تضاد ایجاد می‌کند و با مردم در تضاد و با چشم کنایه به وجود می‌آورد (نور چشم داشتن) و با اله در ارتباط است (الله نور السموات و الارض) رستاخیز این بیت مرهون واژهٔ نور و هنرسازهٔ تضاد نور و ظلمت است.

۱) جدولِ الگوی ادبیت در رباعیات خیام نیشابوری

ادبیت بیت حاصل هنرسازه (تکرار، تناسب، و...)	ادبیت بیت حاصل تم و مایگان	ادبیت بیت حاصل هنرسازهٔ تضاد
تعداد: ۶	تعداد: ۶	تعداد: ۱۰

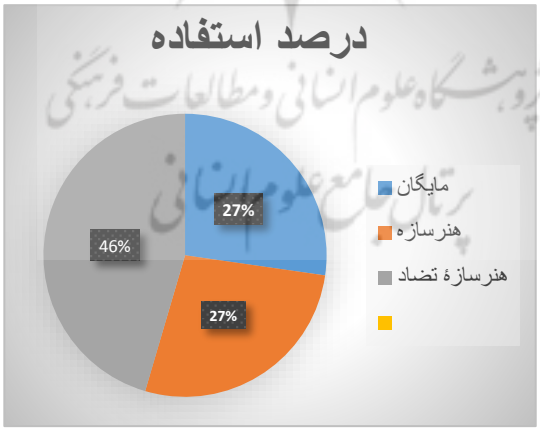
چشم (۱) چشمه‌سار (۱) سودا (۱) شمع (۲) حلال (۱)	مایگان‌های درد (۱)، صیرورت جهان (۴)، عظمت انسان (۱)	زیستن/ مردن؛ هست/ نیست (۲) زیر و زبر (۱)، سر/ پا (۱)، شادی/ غم (۱)؛ وصال / فراق (۱)، طاق و جفت (۱)، خنده/ گریه (۱)، نور/ ظلمت (۱)، دراز / کوتاه (۱)

۳- نتیجه‌گیری

توجه به عادت‌شکنی در عرفان و جمع بین تضادها سابقهٔ بسیاری دارد. از نظر عرفا عادت و حقیقت قابلِ جمع نیستند و حقیقت هنگامی خود را نشان می‌دهد که عادات خرق شود و این خرق عادات ازطریق توجه به عنصر ناسازها اتفاق می‌افتد. هستی در تضادی اسرارآمیز پیچیده شده است. از منظر عرفا خلق نمایشِ نیستی است که از هستیِ مطلق سرچشمه گرفته و با قبول و پذیرش نیستی خود به هستی می‌رسد و هست مطلق را آینگی می‌کند. بنابراین عالم در تضادِ هست/ نیست یا بود/ نبود پیچیده شده است. سه الگوی کلی در رباعیات عطار نیشابوری قابل ردیابی است. معیار این سه الگو براساس رباعیاتی است که بررسی شده است. الگوی نخست انگیزش بیت براساس مایگان‌های کلیدی عطار است. رباعی‌های شمارهٔ ۱- ۶ در این الگو قرار می‌گیرند. الگوی دوم عنصر غالب بیت از طریق هنرسازه‌های دیگری غیر از تضاد ایجاد شده است؛ ابیات شمارهٔ ۷ - ۱۲ در این الگو قرار می‌گیرند. الگوی سوم نقطهٔ انگیزش بیت از طریق هنرسازهٔ تضاد ایجاد می‌شود؛ ابیات شمارهٔ ۱۳ - ۲۱ در این الگو قرار می گیرند. مجموع تقسیم‌بندی الگوی ادبیت رباعی‌های عطار نیشابوری به صورت درصدی در نمودار زیر آمده است:

جدول شمارهٔ ۱: الگوی ادبیات رباعی‌های عطار نیشابوری

کل	مایگان	هنرسازه	هنرسازه تضاد
۲۲	۶	۶	۱۰



تم‌ها و هنرسازه‌ها دو عامل مهم برانگیزندگی ادبی هستند. تم‌ها در جرگهٔ محتوا و هنرسازه در مجموعهٔ فرم است. همان‌طور که در جدول بالا به دست آمد، تم‌ها/ موتیف‌ها نیز نقش برانگیزندگی دارند. بنا به گفتهٔ فرمالیست‌ها، فرم و محتوا دو روی یک سکه است و همان‌طور که رقص از رقصنده جدا نیست، محتوا و فرم را نمی‌توان از یک‌دیگر جدا کرد. در رباعیات عطار نیشابوری مایگان‌های درد، عظمت انسان، حرکت و صیرورت در جهان پر تکرار و عامل حیات دیگر عناصر هستند. هنرسازه‌های تشبیه، تکرار و تناسب و تضاد و... نیز نقش عنصر غالب یا عنصر

برانگیزنده دارند و از میان آن‌ها هنرسازهٔ تضاد بیشترین بسامد را دارد. عرفان یک نوع شیوهٔ شناخت معرفت بر پایهٔ مکاشفه و مشاهدهٔ درونی است؛ این درک و دریافت‌های درونی و شخصی به طورکلی تجربه‌های عرفانی نامیده می شوند. عرفایی که چنین تجربه‌هایی را پشت سر گذاشته‌اند، به دلیل تفاوت ماهیت تجربه‌های عرفانی ماوراء طبیعی با پدیده‌های حسی، همواره آن را غیر قابل توصیف در قالب زبان می‌خوانند. در واقع یکی از ویژگی‌های دریافت‌های عرفانی بیان‌ناپذیری آن برای عرفاست، چراکه آنان ژرفای احوال و تجربه‌هایشان فراتر از فهم عادی است و کلمات در ابراز حقایق آن نارسا است و عطار در *مختارنامه* به خوبی آن را نشان داده است.

حالت‌های عمیق روحی – روانی که بر عارف وارد می‌شود، چنان او را تحت تأثیر قرار می‌دهد که در بیان آن همواره با مشکل و ابهام مواجه می‌شود و ناخودآگاه از رموز و اشاره‌ها برای القای بهتر تجربیات عرفانی که مهم‌ترین ویژگی آن تضاد است، بهره می‌برد. شناخت این تضادها و نحوهٔ قرار گرفتن طرفین تناقض به حل پارادوکس‌های عرفانی و چرایی آمدن آن‌ها در آثار عرفانی کمک شایانی می‌کند. ضمن آن‌که شناخت جهان‌بینی عارف و درپی آن معرفت گسترهٔ عرفان را آسان‌تر و قابل‌فهم‌تر می‌کند.

منابع

انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*. دورهٔ دوجلدی. چاپ اول. تهران: سخن.

پاینده، حسین (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی*. جلد اول. تهران: سمت.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۳). *در سایهٔ آفتاب شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.

تودوروف، تزوتان(۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.

زنوزی، عبدالله بن بیرمقلی باباخان (۱۳۷۱). *انوار جلیه در کشف اسرار حقیقت علویه*. تهران: امیرکبیر.

جوکار، خیام (۱۳۹۲). بررسی صورت‌گرایانهٔ (فرمالیستی) غزلیات عطار، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدِ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، راهنما: داوود اسپرهم، تهران: علامه طباطبایی.

حکیما، فاطمه و محسنی‌نیا، ناصر(۱۳۹۴). تبیین نظریهٔ ادبی انوری ابیوردی، *فنون ادبی*، سال هفتم، ۲، (۱۳)، ۴۳ – ۷۰.

شایگان‌فرد، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی: معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*. تهران: دستان.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳). *بیان و معانی*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۷). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۸). *سیر غزل در شعر فارسی*. چاپ اول. ویرایش جدید. تهران: نشر علم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *حالات و مقامات م. امید*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *رستاخیز ادبی*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی دربارهٔ حافظ*، ۳ ج، تهران: سخن.

صرفی، محمدرضا؛ غریب‌حسینی، زهرا و کریم رشیدی (۱۳۹۳). دیدگاه عطار نیشابوری درخصوص عدم. *مطالعات عرفانی*، (۱۹)، ۱۴۳ – ۱۷۴.

صیادکوه، اکبر و شمس‌الدینی، حسین (۱۴۰۰). بررسی هنجارگریزی‌های ساختاری در عناصر زبانی غزلیات عطار نیشابوری براساس نظریهٔ زبان‌شناختی جفری لیچ. *مجلهٔ فنون ادبی*، سال سیزدهم، (۳)، ۱۲۳ –۱۴۶.

عباس، محمد (۱۳۸۷). *عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین در نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم مشرف. چاپ اول. تهران: چشمه.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۶). *مختارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

عطار، فریدالدین (۱۴۰۱). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۸). *اسرارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

غلامی، مجاهد(۱۳۹۳). خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ۱۱ (۴۴) ، ۱۳۷ – ۱۶۵.

غلامی، مجاهد (۱۴۰۲). گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی. *فنون ادبی*. سال پانزدهم، ۲، (۴۳)، ۱۵ – ۳۴.

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

قدیریان، اندیشه؛ سلیمانیان، حمیدرضا و محمد تقوی (۱۳۸۶). درآمدی بر بوطیقای ساختارگرا با نیم نگاهی به حکایاتی چند از منظومه های عطار نیشابوری. *مجلهٔ ادبیات فارسی* (دانشگاه آزاد مشهد). (۱۳)، ۱۰۷ – ۱۲۱.

مجیدی، فاطمه و ابویسانی، فاطمه (۱۳۹۸). اشکال تقابل‌های عرفانی در غزلیات عطار، *دوفصلنامهٔ علمی پژوهشنامهٔ عرفان*، ۱۱، (۲۱)، ۱۶۹ – ۱۸۶.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۹). *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

وحیدیان، کامیار تقی (۱۳۸۳). ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی، *فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد* ۲ و ۱، ۱۹ – ۳۴.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۶). *مولوی‌نامه (مولوی) چه می‌گوید؟*. جلد ۱ . چاپ نهم. تهران: هما.

Austin,J.L,How to do things with world,Oxford,clarendon press,1962.

Refrences

Anvari, Hassan. (2004). *Farhang-e Kenaayat-e Sokhan* [The Dictionary of Figures of Speech]**.** 2nd ed., Vols. 1-2. Tehran: Sokhan.

Payandeh, H. (2019). *Nazariyeh va Naqd-e Adabi* [Literary Theory and Criticism], Vol. 1. Samt.

Poornamaddarian, T. (2014). *Dar Saaye-ye Afab-e She'r-e Farsi va Sakhteshan-i She'r-e Molavi* [In the Shadow of the Echoes of Persian Poetry and Structure in Rumi's Poetry]. Sokhan.

Todorov, T. (2003). *Botiqa-ye Sakhtargarai* [Poetics of Structuralism] (M. Nabavi, Trans.). Agah

Zanouzi, A. B. B. (1992). *Anvar-e Jaliya dar Kashf Asrar Haqiqat Alaviyya* [The Luminous Lights in Discovering the Secrets of the Divine Truth]. Amir Kabir.

Jokar, K. (2013). *Barresi-ye Suratgarayana-ye (Formalistic) Ghazaliat-e Attar* [A Formalist Study of Attar's Ghazals] (Master's thesis, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University). Tehran: Allameh Tabataba'i.

Hakima, F., & Mohseni-Nia, N. (2015). *Tabyin Nazariyeh-ye Adabi Anvari Abivordi* [Explaining the Literary Theory of Anvari Abivordi]. *Funun Adabi*, 7(2), 43-70.

Shayganfar, H. R. (2001). *Naqd-e Adabi: Mo'arafi-ye Makateb Naqd hamrah ba Naqd va Tahlil-e Matoni az Adab-e Farsi* [Literary Criticism: Introducing Literary Schools with Critiques and Analysis of Persian Literary Texts]. Dastan.

Shamisa, S. (2014). *Bayan va Ma'ani*, [Poetics and Rhetoric] (8th ed.). Ferdows Publications.

Shamisa, S. (2018). Negahi Taze be Badi', [A New Approch to Literary Devices]. Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (2019). Sire Ghazal dar Sher-e Farsi [The Evolution of Ghazal in Persian Poetry] (1st ed., new edition). Al.

Shafi'i Kadkani, M. R. (2011). *Hālat va Maqāmāt-e M. Omid*. Tehran: Sokhan.

Shafi'i Kadkani, M. R. (2012). *Musiqi-ye Sher* [The Music of Poetry]. Sokhan.

Shafi'i Kadkani, M. R. (2013). *Rastakhiz-e Adabi* [Literary Renaissance]. Sokhan.

Shafi'i Kadkani, M. R. (2018). *In Kimiay-e Hasti darbare-ye Hafez* [This Alchemical Essence Regarding Hafez] (Vols. 1-3). Sokhan.

Samarfy, M. R., Gharib Hosseini, Z., & Karim Rashidi. (2014). *Didgāh-ē Attār-e Nishābūrī dar khosūs-e 'adam* [Attār's View on Nothingness]. *Mataleb-ā-ye 'Irfānī* [Mystical Studies], 19, 143-174.

Sayyād-Kuh, A., & Shams al-Dīnī, H. (2021). *Barrasi-ye hanjār-garīzī-hā-ye sakhṭārī dar ʻanāṣir-ī zabānī-ye ghazalīyāt-e Attār-e Nishābūrī bar asās-e nazarīyah-ye zaban-shenāsī-ye Jeffrey Leech* [A Study of Structural Deviations in the Linguistic Elements of Attār's Ghazals According to Jeffrey Leech's Linguistic Theory]. *Majalla-ye Funūn-ī Adabī* [Literary Arts Journal], 13(3), 123-146.

Abbas, M. (2008). *Abd al-Qāhir al-Jurjānī and Contemporary Views in Literary Criticism* (M. Moshref, Trans.). 1st ed. Tehran: Cheshmeh.

Attār, F. (2007). *Makhtār-nāma* [The Book of Choices]. (M. R. Shafi'i Kadkani, Ed.). Tehran: Sokhan.

Attār, F. (2022). Masībat-nāma [The Book of Calamity]. (M. R. Shafi'i Kadkani, Ed.). Tehran: Sokhan.

Attār, F. (2009). Asrār-nāma [The Book of Secrets]. (M. R. Shafi'i Kadkani, Ed.). Tehran: Sokhan.

Gholāmī, M. (2014). Khānash-e Formalīstī-ye 'Ayūb-ī Faṣāḥat [A Formalist Reading of the Defects of Eloquence]. Faslnāma-ye Poojoheshhā-ye Adabī [Literary Research Quarterly], 11(44), 137-165.

Gholāmī, M. (2023). Gūneh-shināsī-ye Nazariyah-hā-ye Adabī [Typology of Literary Theories]. Funūn-ī Adabī [Literary Arts], 15(2), 15-34.

Fūtuhī, M. (2006). Balāghat-ī Tasvīr [The Rhetoric of Image]. Tehran: Sokhan.

Qadirīān, A., Sulaymānīān, H. R., & Taqvī, M. (2007). Darāmadī bar botiqā-ye sāxtārgarā bā nīminagāhī beh hekāyātī chand az manzume-hā-ye Attār Nishābūrī [An introduction to structuralist poetics with a glance at a few tales from the works of Attār Nishābūrī]. Majallah-ye Adabīyāt-e Fārsī [Journal of Persian Literature], 13, 107–121.

Majīdī, F., & Abūyāsānī, F. (2019). Ashkāl-e taqlīb-hā-ye ʻirfānī dar ghazaliyāt-e Attār [Forms of mystical alterations in Attār's ghazals]. Do-foṣlnāma-ye ʻIlmī Poojoheshnāmā-ye ʻIrfān [Biannual Journal of Mysticism Studies], 11, 169–186.

Mīrsādeqī, J. (2000). ʻAnāsor-e Dāsafān [Elements of Discourse]. (4th ed.). Tehran: Sokhan.

Vahīdīān, K. T. (2004). Vīzhegīhā-ye shāgheft angīz owzān-e shāʻerī Fārsī [The remarkable features of Persian poetry meters]. Faslnāma-ye Takhasosī Adabīyāt Fārsī [Quarterly Journal of Persian Literary Studies], 1(2), 19–34.

Hamā'ī, J. D. (2017). Molavī-nāma (Molavī che mīgūyad?) [The Molavi-name (What does Molavi say?)]. (Vol. 1, 9th ed.). Tehran: Hamā.

Austin,J.L,How to do things with world,Oxford,clarendon press,1962

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی