Archive of SID

(Gawhar-i Guya), Vol. 13, No. 1 (Sequential 40). Spring & Summer 2019

An Analysis of the Function of Rhetorical Elements (Imagination and Music) in the Poetic Prose of Tazkirat al-Awliyā by Attar Neishaburi

Zahra Pakzad[**]
Fatemeh Kolahchian [*]
Mohammad Irani[**]

Abstract

In the definitions of poetry, three elements of emotion, imagination, and music are discussed. Persian prose texts have always benefited more or less from poetic elements in different eras. In the meantime, given their themes and subjects, Sufi and Mystic works have tended toward more poetic characteristics so that understanding formal semantic subtleties and delicacies of these texts sometimes rested on the analysis of their images and musical influences. Based on this importance, the purpose of the present study is to examine the function of two main poetic elements, namely, imagination and music, of Tazkirat al-Awliyā, one of the most notable mystic prose, to determine its poetic level and quality. The findings of this descriptive-analytical study show that musical influence of this work is more evident and more diverse than imagination. Both elements have a decisive and important function in Attar's prose. Rhyme, pun, oxymoron, and alliteration are among the most prominent examples of inner and spiritual music in Tazkirat al-Awliya often expressed when introducing these topics: mentioning the names of Awliyā (saints of God) and describing their personality and character, explaining Tawheed (monotheism), self-knowledge, death, mystical death and survival, contrast between micro and macro concepts of existence, codes of conduct, self-criticism, and condemned world. Also, from imagery perspective, Attar more noticeably made use of simile, irony, paradox, symbol, personification, and allusion in introducing and describing characters, moods and conducts of mystics, and quoting them, as well as explaining their revelations and focusing on formal-semantic aspects of the mystics' names.

Keywords

Rhetoric, Imagination, Music of Words, Poetic Prose, Tazkirat al-Awliyā of Attar.

[*] PhD Student of Persian Language and Literature, Razi University of Kermanshah, Iran

[*] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Razi University of Kermanshah, Iran

[***] Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University of Kermanshah, Iran

www.SID.ir

Archive of SID

نشریهٔ علمی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال سیزدهم، شماره اول، پیاپی ٤٠، بهار و تابستان ١٣٩٨ صص ١٣٨- ١١١
Doi: 10.22108/jpll.2019.111847.1253

تحلیل کارکرد عناصر بلاغی (تخیل و موسیقی) در نثر شاعرانهٔ *تذکرةالاولیاء* عطار نیشابوری

زهرا پاکزاد*-فاطمه کلاهچیان- محمّد ایرانی*****

چکیده

در تعریف‌های ارائه‌شده از شعر، از سه عنصر عاطفه و تخیل و موسیقی سخن می‌رود. متون نثر فارسی در دوره‌های گوناگون، کم‌وبیش از عناصر شعری بهره برده است. در این میان، آثار صوفیانه و عارفانه، به اقتضای موضوع و مضامین، بیشتر به ویژگی‌های شعری گرایش داشته است؛ به‌گونه‌ای که گاهی درک ظرایف معنایی و کسب لذت بیش از آنکه از صورت این متون به دست آید، به تحلیل تصاویر و جلوه‌های موسیقایی آنها وابسته است. براساس این اهمیت، هدف این مقاله بررسی کارکرد دو عنصر کلیدی شعر، تخیل و موسیقی در *تذکرةالاولیاء*، یکی از مهم‌ترین متون نثر عارفانه، است تا میزان و کیفیت شعروارگی آن مشخص شود. یافته‌های این پژوهشِ توصیفی ـ تحلیلی نشان می‌دهد که جلوه‌های موسیقایی این اثر بیشتر و متنوع‌تر از نمود تخیل است. هر دو عنصر در نثر عطار کارکردی تعیین‌کننده و مهم دارد. سجع، جناس، تضاد و واج‌آرایی از مصداق‌های برجستهٔ موسیقی درونی و معنوی در *تذکرةالاولیاء* است که بیشتر در هنگام طرح این مباحث نمود می‌یابد: ذکر نام اولیا و توصیف شخصیت و احوالشان، تبیین توحید، معرفت نفس، مرگ، فنا و بقای عرفانی، تقابل میان مفاهیم خُرد و کلان هستی، مراتب سلوک و نیز نکوهش نفس و دنیای مذموم. ازنظر بررسی صور خیال، عطار از تشبیه، کنایه، پارادوکس، نماد، تشخیص و تلمیح بیشتر بهره می‌گیرد که بیشتر هنگام معرفی و توصیف شخصیت، احوال و افعال عارفان و نیز نقل سخنان آنان، تبیین کرامات و مکاشفات و تمرکز فرمی ـ معنایی روی نام عارفان کاربرد می‌یابد.

واژه‌های کلیدی

بلاغت؛ تخیل؛ موسیقی کلام؛ نثر شاعرانه؛ *تذکرةالاولیاء* عطار

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران zpakzad15@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران (نویسندهٔ مسؤول) kolahchian@razi.ac.ir

*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران irani@razi.ac.ir

تاریخ وصول ١٣٩٧/٤/٩ تاریخ پذیرش ١٣٩٨/٩/٦

www.SID.ir

Archive of SID

۱ـ مقدمه

۱ـ۱ مسئله و ضرورت پژوهش

در نظر بسیاری از اهل بلاغت، شعر از سه عنصر عاطفه، تخیل و موسیقی تشکیل شده است که در زبانی زیبا نمود می‌یابد. عاطفه، احساسی انگیزش‌یافته و برجهیده است که شاعر آن را درنتیجهٔ رویداد یا ذهنیتی در خویش می‌یابد و از مخاطب می‌خواهد که با او در آن شریک باشد. عاطفه را برجسته‌ترین رکن شعر دانسته‌اند که با داشتن ژرفا و گستردگی، از بارزترین عوامل تأثیر به شمار می‌رود. تخیل نیز از عناصر بنیادین در جوهر شعر است. مقصود از صور خیال «مجموعه تصاویر شاعرانه و کلِ زبان مجازی است؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقانه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۰٤). شاعر به کمک ابزارهای بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، نماد، تشخیص، حس آمیزی، ایهام و... «اندیشهٔ خود را با زبان و بیانی جذّاب، باطراوت و قانع کننده ارائه می‌دهد» (برت، ۱۳۹۵: ۵). هنر شاعرانه زمانی به اوج می‌رسد که کلام عاطفی و مخیّل، در زبانی آهنگین نمود یابد.

متفکران حوزهٔ ادبیات از دیرباز به تأثیر نافذ موسیقی در شعر توجه داشته‌اند؛ مثلاً افلاطون در این باره می‌گوید: «وزن و آهنگ، با لطافت ویژهٔ خود، نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارد» (افلاطون، ۱۳٤۸: ۱۷٦). موسیقی را در چهار نوع می‌توان بررسی کرد؛ نوع بیرونی آن همان وزن عروضی است. با وجود سهم بسیار موسیقی بیرونی در آهنگین‌کردن شعر، با کاربرد سه نوع دیگر موسیقی نیز تناسبی موزون احساس می‌شود. آهنگ برخاسته از موسیقی کناری (تکرار قافیه و ردیف)، مکمّل وزن عروضی و غنابخش وحدت و تناسب شعر است. موسیقی درونی نیز انواع تکرار، سجع و جناس را در بر می‌گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٥٦۲) و بعضی صنایع معنوی، مانند تناسب، تضاد و تکرار درون مایه، موسیقی معنوی را می‌آفرینند.

عناصر شعری مختص شعر نیست و در نثر نیز مجال بروز و زیبایی‌آفرینی دارد؛ برای نمونه نویسندگان نثر فنّی قرن ششم در استفاده از صنایع لفظی و معنوی، سجع‌های مکرّر، شواهد شعری، تلمیحات قرآنی و... زیاده‌روی می‌کردند. با تأمل در این نثر که تمایل بسیاری به دوری از نثر مرسل و ورود به دنیای شعر داشته اند (بهار، ۱۳۸٦: ۲۵۱)، می‌توان به این نتیجه رسید که «نثر فنّی، نثری است که با شعر یک قدم بیشتر فاصله ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷٦). گره‌خوردگی عناصر شعری با

www.SID.ir

Archive of SID

نثر، گاه به‌گونه‌ای است که به شکل‌گیری نثر شاعرانه می‌انجامد؛ نثری که «نـوعی وزن دارد و در آن صنایع ادبی و تصاویر شاعرانه هم دیده می‌شود» (رسـتگار فسـایی، ۱۳۹۰: ۱٦۷). در نثـر شـاعرانه، کارکرد آراسته و ماهرانهٔ زبان، از توجه به هماهنگ‌بودن کلمـات و ضـرب‌آهنـگ میـان آنهـا و نیـز شگردهای بدیعی و بیانی، بلاغت و شعروارگی کلام را بیشـتر مـی‌کنـد (میرصـادقی، ۱۳۷۷: ۲۵۵). اینگونه است که می‌توان گفت در این نوع از نثر، «مفاهیم منطقی، گزارش و حقایق غیرشعری است که جامهٔ قافیه و مصنوعات شعری را به تن کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲٤۲).

نثر صوفیانه و عارفانه، به‌سبب موضوع و محتوایش، گرایشی ویژه به ویژگی هـای شـعری دارد. می‌توان گفت، شباهت تجربهٔ عرفانی با تجربهٔ شاعرانه که بالاتر از تجربهٔ محسـوس عـادی اسـت و نیز «ماهیّت عواطف و ادراکات عرفانی، چاره‌ای جز استفاده از زبان شعر باقی نمی‌گـذارد» (جبـری، ۱۳۸۸: ۸۸)؛ زبانی نیرومند که در کنار عاطفه‌ای غنی، با به خدمت گرفتن عناصر و مصـادیق مـرتبط با تخیل و آهنگ، ارزش القاییِ متن را تشخص می‌بخشد. در این میان، یکی از مهم ترین و زیباترین متون عارفانه که از ویژگی شعروارگی برخوردار است، *تذکرةالاولیاء* عطار است.

تذکرةالاولیاء تنها اثر منثور عطار و از مشهورترین آثار اوست. عطار ایـن اثـر را در دوران رواج نثر فنّی، با شیوه‌ای روان به نگارش درآورده است که گاه «ازحیث سادگی و روشنی به کلام غزّالـی در *کیمیای سعادت* می‌ماند» (زرّین کوب، ۱۳۸۳: ۱۸۳) و «دارای خصایص و اعتبار و همان شـیوه و سبک عهد سامانی است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱٤). نثر این اثر به‌نوعی ادامه‌دهندهٔ شـیوهٔ نگـارش قـرن پنجم است (ناصر، ۱۳۷۹: ٦۳). می‌توان گفت، *تذکره* «در ادبیات منثور عرفـانی، گـل سرسـبد تمـام آثار است. نه در فارسی مانندی برای آن می‌توان یافت و نه در عربی؛ (با) نثری دلاویز که هر بـرگ آن، دیوان درخشانی از زیباترین شعرهای منثور جهان است» (عطار، ۱۳۸۳، مقدمهٔ شـفیعی کـدکنی: ۱٦). در بسیاری موارد، آهنگ کلام و شور و احساس گوینده در بیان وقـایعی ماننـد بـر دار کـردن حلّاج، معراج و مناجات بایزید بسطامی، *تذکرةالاولیاء* را از محدودهٔ نثر فراتر مـی‌بـرد و بـه حـوزهٔ شعر وارد می‌کند. عده‌ای بر آن‌اند که «اگر تنها همین یادکرد حلّاج از عطار باقی می‌ماند، کـافی بـود تا نام او در عداد نویسندگان زبان دری، قرین جاودانگی گردد» (سرّامی، ۱۳۷۱: ۱۲۳).

عطار در *تذکره*، از جلوه‌های تخیل و موسیقی بهره‌ها برده است. نثر او در مقدمهٔ احوال مشـایخ،

www.SID.ir

Archive of SID

موزون و مقفّاست که سهم عمده‌ای از زیبایی و دلپذیری کل اثر را بر عهده می‌گیرد. علاوه‌بر سجع، دیگر ابزارهای موسیقی‌ساز، در سایر بخش‌های کتاب نمودی ویژه دارد. جلوه‌های گوناگون تخیل نیز در سراسر کتاب، بر جذّابیت و بلاغت سخن عطار افزوده است. او با علم به تأثیر شگرف صور خیال، از قابلیت آنها در القای عواطف و اندیشه‌های خود فراوان استفاده می‌کند و اینگونه است که بارِ بخش بزرگی از دلیل ماندگاری اثرش را بر دوش دو عنصر تخیل و موسیقی می‌نهد. با توجه به این اهمیت، موضوع این مقاله بررسی کارکرد تخیل و موسیقی در *تذکرةالاولیاست* تا براساس نتایج بتوان ظرافت‌ها و قابلیت‌های شاعرانهٔ این اثر را مشخص کرد.

۱ـ۲ روش و اهداف پژوهش

نگارندگان این مقاله، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، پس از بررسی کامل *تذکرةالاولیاء* و استخراج همهٔ جلوه‌های کارکرد تخیل (اعم از مصادیق مرتبط با علم بیان و نیز آرایه‌های بدیعیِ مخیّل) و نیز موسیقی درونی و معنوی، به دسته‌بندی یافته‌ها پرداختند. بنای تنظیم مباحث مقاله بر شگردهای دارای بسامد، و اساس اولویت طرح بر میزان نمود و فراوانی بوده است. مقاله در دو بخش اصلیِ کارکرد تخیل و تصویر و ظرفیت های موسیقایی نگاشته شده و تحلیل براساس شواهد گزیده عرضه شده است. ضمن اینکه باید گفت، معیار دسته بندی اقسام سجع و جناس در این پژوهش، تعاریف و انواع طرح‌شده در کتاب *نگاهی تازه به بدیع* بوده است.

مهم‌ترین هدف‌های این تحقیق (در کنار اهداف فرعی متعدد) عبارت است از: ۱) تعیین بارزترین انواع و جلوه های صور خیال (بیانی ـ بدیعی) در *تذکرةالاولیاء* و تحلیل جزئیات کارکرد معنایی آنها؛ ۲) تبیین برجسته ترین اَشکال موسیقی درونی و معنوی در *تذکرةالاولیاء* و تحلیل ارتباط آنها با رویکردهای موضوعی ـ مضمونی عطار.

۱ـ۳ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ *تذکرةالاولیاء*، پژوهش هایی انجام پذیرفته است که بیشتر به ابعاد داستانی ـ محتواییِ این اثر ناظر است؛ بیاتلو (۱۳۷۵) به بررسی عناصر و شاخصه‌های داستان‌های عرفانی *تذکرةالاولیاء* پرداخته است. رضوانیان (۱۳۸۰) توصیف و گفت‌وگو را دو عنصر اساسی در شخصیت‌پردازی حکایات *تذکرةالاولیاء*، *کشف‌المحجوب* و *اسرارالتوحید* می‌داند. میرباقری‌فرد و روضاتیان (۱۳۸۷) جزئیات

www.SID.ir

Archive of SID

مرتبط با شرح حال عرفا و ویژگی‌های شخصی و مناسبات اجتماعی آنان را در این اثـر تبیـین کـرده‌انـد. مشتاق مهر و برزی (۱۳۹۰) ارزش‌های تاریخی، ادبی و عرفانی کتاب و شیوهٔ کاربرد آیات و احادیـث را بررسی می‌کنند. مدرّسی و همکاران (۱۳۹۲) حکایت‌های *تذکره* را با تأکید بر نقـش تعلیمـی و براسـاس الگوی گریماس بررسی کرده‌اند تا میزان موفقیت عطار در پرورش حکایت‌های تعلیمی مشـخص شـود. در این میان، پژوهشی که دربارهٔ موضوع این مقاله، بررسی و تحلیل جزئیات جلوه‌های تخیل و موسـیقی و کارکرد موضوعی ـ معنایی آنها در *تذکرةالاولیا* باشد، یافت نشد.

۲ـ کارکرد تخیل و تصویر در *تذکرةالاولیاء*

همانگونه که در مقدمه گذشت، پس از بررسی تمام تصاویر بلاغی متن *تـذکرةالاولیـاء*، تصـویرهای دارای بسامد، براساس میزان نمود طبقه‌بنـدی شـد. ایـن تصـاویر عبـارت اسـت از: تشـبیه، کنایـه، پارادوکس، نماد، تشخیص، تلمیح، استعاره، مجاز، ایهام، حس آمیـزی. در ادامـه، کـارکرد معنـایی و زیباشناختی این شگردها با استناد به شواهد گزیده تحلیل خواهد شد.

۲ـ۱ تشبیه

تشبیه (با نزدیک به ۶۰۰ نمونه) اصلی‌ترین ابزار بلاغی عطار در ایجاد تصاویر ادبی، بـه‌ویـژه در بخش معرفی مشایخ و اولیا، به‌شکل تشبیه های پی‌درپی در آغاز شرح حال است. ایـن شـگرد، هـم گویای آگاهی عطار از تأثیر معرفی بلاغی و هم نشان‌دهندهٔ تمایل او به حضور هر دو رکن مشـبه و مشبه‌به در این ساختارِ ادعایی است تا برقراریِ همانـندی بـرای مخاطـب دشـوار نباشـد. در بیشـتر تشبیهات که معمولاً از نوع معقول به محسوس است، مشبه‌به یکی از مظاهر بارز طبیعت اسـت کـه در محسوس ترکردن جزئیات مفاهیم، تأثیر بسیار دارد. در این بـاره، «دریـا» محبـوب تـرین تصـویر عطار است که در القای ژرفا، هیبت و عظمت وجودی و نیز پاکی، ناشناختگی و بخشـندگی مشـبه آمده است. «آفتاب»، «آتش»، «درخت»، «کوه»، «آب»، «باد» و «باران» هم از دیگر عناصر بارزی است که در انتقال مفاهیمی مانند هـدایت، حیاتبخشـیِ معنـوی، شـورآفرینی، سـخاوت و آرامـش آوری، صلابت، پاکی، قدرت دیگرگون کنندگی و مانند آنها بسیار کارآمـد اسـت. تشـبیهات عطـار در ایـن موضع، فضای معرفی را مخیّل و بسیار تمجیدآمیز کرده است. گونه‌های تشبیه به‌کاررفته در *تذکره* ـ

www.SID.ir

Archive of SID

به‌ترتیب بسامد ـ عبارت است از: بلیغ، جمع، تسویه، مجمل، مفصّل، مرکّب، تسویه، تفضیل و مضمر که در ادامه، پرنمودترین اقسام همراه با شواهد گزیده بررسی می‌شود. گفتنی است، یکی از شاخه‌های مهم تشبیهات عطار، استفاده از مشبه یا مشبه‌به‌هایی است که ظرفیت تأویل نمادین دارد. این ویژگی به مخیّل‌تر و چندلایه‌ترشدن تشبیه‌های یادشده می‌انجامد و در بسیاری از شواهد بخش پیش‌رو قابل تشخیص است.

نمود چشمگیر تشبیه بلیغ در *تذکرهٔ* عطار (حدود ٤٥٠ نمونه)، نشان‌دهندهٔ سهم بسیاری است که او به مخاطب خود برای تفکر و تخییل (هرچند اغلب ساده و کوتاه) در یافتن وجه شبه داده است؛ زیرا از یک‌سو وجه‌شبه در کلام وجود ندارد و ازسوی دیگر، با کارکرد این‌همانیِ تشبیه بلیغ، مخاطب بخشی از روند تشبیهی را فراموش می‌کند و مشبه و مشبه‌به را یکسان می‌بیند. در این گونه، برترنبودن مشبه و مشبه به نسبت به هم به ذهن القا می‌شود که در این صورت، مشبه تا حدّ مشبه‌به بالا می‌رود و به یکسانی آنها می‌انجامد (الهاشمی، ۱۳۷۸: ۲۸۳). تشبیه بلیغ در *تذکرةالاولیاء*، در هر دو نوع اضافی و غیراضافی مشهود است و بیشتر هنگام توصیف اولیا، برای تبیین اوصاف روحانی آنها کارکرد می‌یابد. گاهی نیز در ضمن حکایات یا بیان اقوال مشایخ دیده می‌شود.

تشبیهات بلیغ اضافی که ارزش زیباشناختی ویژه دارد، با بیش از ۳۰۰ بار استفاده، بیشتر از نوع معقول به محسوس است و کارکردی نیرومند برای تجسّم‌بخشی به مفهوم انتزاعی دارد؛ به‌ویژه اینکه، مشبه‌به‌ها بیشتر از عناصر مشهور طبیعت است که مظهر اعلای صفت یا صفاتی مثبت و منفی است:

«نخست فضل که کرد، آن بود که خاشاک نفس از پیش من برداشت» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۹۷).

تشبیه مؤثر نفس به خاشاک تأکیدی بر حقارت، نازیبایی و بی‌ارزشی نفس امّاره است که در جای‌جای *تذکرةالاولیاء* به آن اشاره شده است.

«به‌خاطر حسن بگذشت که این مرد از من بهتر است. باز شرع حمله آورد که آخر از من بهتر نبود که با زنی نامحرم نشسته و از قرابه‌ای می‌آشامد» (همان: ٦٠). تشبیه شرع ـ که در این نمونه، معنای نوعی مباهات برخاسته از التزام به قوانین شریعت و نیز محاسبهٔ متشرّعانه دارد ـ به پرنده‌ای شکاری که بر جان و خاطر عارف کمین می‌گشاید، تشبیهی زیبا و ابتکاری است. از دیگر موارد تشبیه بلیغ اضافی در *تذکرة الاولیاء*، می‌توان به «دریای سینه» (همان: ٥٢٧)، «آفتاب کرم و احسان» (همان: ۱۰۳)، «خاکِ ادبار» (همان: ٢٤٦) و «آتش گرسنگی» (همان: ۲۹۷) اشاره کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

تشبیهات بلیغ غیراضافی، با حدود ۱٤۰ بار نمود، غالباً به‌صورت جملهٔ ربطی به کار می‌رود. پس از هر تشبیه نیز توضیحاتی بیشتر برای درک بهتر تصویر عرضه می‌شود:

«گفت: تو چشمه‌ای و عمّال، جوی‌ها. اگر چشمه روشن بود، به تیرگی جوی‌ها زیان ندارد و اگر چشمه تاریک بود، به روشنی جوی هیچ امید نباشد» (همان: ۲۲٦). تشبیه والی مملکت به چشمه و کارگزاران وی به جوی‌هایی که به آن متصل‌اند، تصویری کارآمد برای درک بیشتر جایگاه مهم والی نسبت به زیردستانش پدید آورده است.

همانطور که گفته شد، عطار در سطرهای آغازین شرح حال عارفان، تصاویری زیبا و پرنکته دربارهٔ هریک ارائه می‌دهد. این تصاویر عمدتاً به یاری تشبیه به وجود می‌آید که بخشی از آن، از نوع تشبیه بلیغ اضافی است و قسمت گسترده ای از آن را تشبیه بلیغ غیراضافی تشکیل می‌دهد. در این تصویرها، که مجمعی از تشبیه بلیغ و نیز جمع است، معمولاً ابتدا مشبه‌به‌های متعدّد ذکر می‌شود؛ سپس مشبه که نام عارف است، در پایان تصویر می‌آید و گاهی خود مشبه به هم دربردارندهٔ تشبیهی بلیغ است. این درهم‌تنیدگیِ تشبیهات باعث اطنابی بلیغ می‌شود که هم بیانگر تمایل عطار برای ذکر اوصاف متعدد از شخصیت منظور است و هم باور او را به کارآییِ تجسّمات تشبیهیِ متنوع برای شناساندن عارف نشان می‌دهد. تأخیر ذکر مشبه در اینگونه تصاویر، علاوه‌بر تقویت جنبهٔ القاییِ تحسین و انتظار، هیجان و اشتیاق مخاطب را برای رسیدن به مشبه با تصویر همراه می‌کند؛ به‌ویژه که این توصیف همراه با تناسب‌های گوش‌نواز موسیقایی جاری می‌شود:

«آن سوختهٔ جمال، آن گم‌شدهٔ وصال، آن بحر وفا، آن کان صفا، آن خواجهٔ ایّام، عتبة الغلام» (همان: ۸٦). تشبیه عتبة الغلام به «بحر وفا» و «کان صفا» مصداق توضیحات یادشده است. تناسب «بحر» و «کان» و ارتباط موسیقایی «وفا» و «صفا» نیز به بلاغت این توصیف مدد رسانده است.

«آن شیر بیشهٔ تحقیق، آن شجاع صفدر صدّیق، آن غرقهٔ دریای موّاج، حسین منصور حلّاج» (همان: ۵۱۹). در تشبیه «حلّاج، شیر بیشهٔ تحقیق است»، هم ساختاری که گفتیم وجود دارد، هم تناسب میان شیر، به‌عنوان مشبه به اصلی، با بیشه و شجاع مشهود است که به افزایش غنای معنایی تصویر انجامیده است.

عطار در آغاز شرح حال عارفان و گاهی بیان اقوال آنان، از تشبیه جمع سود بسیار جسته است

www.SID.ir

Archive of SID

(بیش از ٤٠ مورد)؛ زیرا اغلب نمی‌پسندد که با یک تشبیه از توصیف عارف عبور کند. او می‌کوشد تا آنجا که می‌تواند و در حوصلهٔ محتوا و فرم سخن می‌گنجد، صفات متعددی از عارف را با تشبیهات محسوسی که مشبه‌به بیشتر آنها از مظاهر طبیعت است، تبیین و مؤکد کند. در سایر بخش‌های کتاب نیز تشبیه جمع حضوری قابل بررسی دارد که در برخی از آنها تناسب کلمات با یکدیگر نیز به یاری تشبیه آمده است:

«شعبهٔ دوحهٔ نبوی است و میوهٔ شجرهٔ مصطفوی است» (همان: ٢٣٦). مشبه این شاهد، شافعی است که یک‌بار به شاخهٔ باغ نبوی و بار دیگر به میوهٔ درخت رسالت مانند شده است. درک این دو تشبیه، در گروی درک تشبیه‌های بلیغ آمیخته با آن است.

«صوفی، روزی است که به آفتابش حاجت نیست و شبی است بی ماه و ستاره که به ماه و ستاره اش حاجت نیست» (همان: ٦٢٤). در این نمونه، تلفیق بسیار زیبایی از تشبیه جمع، تفضیل و پارادوکس مشهود است: صوفی هم روز است و هم شب و در عین حال، از هر دو والاتر است؛ زیرا هم وجودی منوّر و مشخص دارد و هم ناشناخته و رازآلود است.

از دیگر موارد تشبیه جمع در *تذکرةالاولیاء* می‌توان به تشبیه طمع به رسنی در گردن و بندی بر پای (همان: ٢٦٧) و تشبیه داوود طایی به شمع دانش و بینش و چراغ آفرینش (همان: ٢٤٨) اشاره کرد.

عطار در تصویرپردازی‌های خود، تقریباً به همان میزان که از تشبیه جمع استفاده کرده، از تشبیه تسویه نیز سود جسته است (نزدیک به ٤٠ نمونه). می‌توان گفت او در بسیاری مواضع، گویا ظرفیت تشبیهی واحد را برای انتقال پیامش کافی نمی‌بیند؛ پس به سراغ تشبیهاتی چندجزئی می‌رود. بسامد مشبه‌به «دریا» در میان این شواهد تأمل‌برانگیز است. عمدهٔ این تشبیهات که برای مشابهت آفرینی میان چند مشبه معقول استفاده شده است، بلیغ نیز هست و هنگام نقل قول از مشایخ و در میانهٔ حکایات، کارکردی بارز می‌یابد:

«اگر همه را عصمت دهم، دریاهای غفّاری و غفوری و رحمانی من کجا شود؟» (همان: ١٢٠). مشبه به دریا در این تصویر، القاکنندهٔ مفاهیمی مانند وسعت، بی‌کرانگی، ژرفا، ناشناختگی و رازناکی است؛ به‌ویژه اینکه با «ها»ی کثرت نیز برجسته شده است.

«دینار و درم کژدم است. دست بدان مکن تا افسون آن نیاموزی وگرنه زهر آن تو را هلاک کند» (همان: ٣٣٩). تشبیه تعلّقات دنیوی به کژدم، با توضیحاتی که خود عطار می‌دهد، ضرورت

www.SID.ir

Archive of SID

برحذربودن از دلبستگی‌های مغایر با معنویت را تجسّم می‌بخشد. «دریاهای ازل و ابد» (همان: ۱۷۱) و «کوه حلم و ثبات» (همان: ۳۰٦) از دیگر نمونه‌هاست.

تشبیه مجمل، در قیاس با مفصّل، از زیبایی و تأثیر بیشتری برخوردار است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۷۰ و ۷۱). فزونی تشبیه مجمل (حدود ۳۰ نمونه و اگر تشبیهات بلیغ یافت‌شده را هم به شمار آوریم، حدود ٤۸۰ نمونه)، نسبت به مفصّل در *تذکرة الاولیاء*، نمی‌تواند بدون توجه عطار به قابلیت بیشتر تشبیه مجمل برای طلب تأمل مخاطب محقّق شده باشد. در بیشتر تشبیهات مجمل عطار، یافتن وجه‌شبه آسان است و خوانندهٔ آشنا را به تلاشی زمانگیر نیازمند نمی کند؛ اما همین مقدار از تخییل نیز که نصیب مخاطب می‌شود، خواندن مطلب را با لذتی بیشتر همراه می‌کند:

«رهبانی را بیاوردند چون خیالی و بسوختند و خاکستر او را در چشم کوران کشیدند» (عطار، ۱۳۸۹: ۵۱۰). در این تشبیه بدیع محسوس به معقول، راهب ازنظر لاغری و انقطاع از ظواهر دنیوی، به خیال تشبیه شده است. وجه‌شبه، نزدیک به نیست‌بودن، بی‌بهرگی از مادّیت و واقعیت نداشتن است.

«دنیا چون عروسی است و جویندهٔ او چون مشّاطه ی او» (همان: ۳۳۸). آموزهٔ این نمونه که به مدد تشبیه القا شده و درک ظرائف آن در گرو تشخیص وجه‌شبه است، عبارت از این است که طالب دنیاست که دنیا را در ذهنش می‌آراید و زینت می‌دهد؛ پس این زیبایی و جلوه گریْ عاریتی و برساخته است.

میزان کاربرد تشبیه مفصّل در *تذکرةالاولیاء*، حدود ۱۲ مورد است. عطار بیشتر در هنگام توصیف شخصیت مشایخ و در جایی که وجه شبه آسان و زودیاب است و بدون اشاره نیز به‌راحتی درک می‌شود، برای افزونی موسیقی سخن و تأکید بر مفاهیم منظورش، به ذکر آن پرداخته است؛ مثلاً «تابان» در نمونهٔ اول، برای هم‌آوایی با «خندان» و «خرامان» ذکر شده و در شاهد دوم، آوردن خُرد، هم تکرار به وجود آورده است و هم بر کوچکی جثّهٔ بایزید تأکید می‌کند:

«شمعون را دید چون شمعی تابان، ... خندان در مرغزار بهشت، خرامان» (همان: ٦۰).

«چون ساعتی چند برآمد، آن صورت خرد می‌شد. بایزید پدید آمد؛ چون صعوه ای خرد در محراب نشسته» (همان: ۱٦۹).

www.SID.ir

Archive of SID

برجسته‌ترین موارد استفادهٔ عطار از تشبیه مرکّب (با ١٦ مصداق) مواضعی است که در مقام نصیحت، موعظه و تبیینِ مسائل اخلاقی و عرفانی برمی‌آید و از مثالی چندجزئی و تجسّم پذیر برای مخاطب به‌عنوان مشبه به بهره می‌گیرد؛ تا با تطویل و اطنابی که لازمهٔ تحقّق مقصودش است، متناسب باشد:

«کسی که متقّی نیست و خلق را تقوی می‌فرماید، همچون طبیبی است که علاج دیگران کند و او از همه بیمارتر بود» (همان: ۳۹۰). تشبیه صدقه‌دادن از حرام، به شستن جامهٔ پلید به بول (همان: ۲۲۰) نیز از نوع مرکّب است.

۲ـ۲ کنایه

بعد از تشبیه، کنایه با نزدیک به ۹۰ مورد، پربسامدترین شگرد تصویری در *تذکرةالاولیاست*. عطار از کنایه برای القای مقصودی بهره می‌گیرد که تجسّم آن با یک ترکیب یا عبارت محقّق می‌شود. در بیشتر موارد، مفهوم این کنایات به‌سهولت و سرعت درک می‌شود؛ به بیان دیگر، عطار در این زمینهٔ تصویری، بیشتر از ایما (٤٠ نمونه) و کمتر از تلویح و رمز استفاده کرده است. کنایه از فعل یا مصدر با ٣٤ مورد، نمودی بسیار چشمگیرتر از موصوف (۷ نمونه) و صفت (۵ مورد) دارد که می‌تواند نشان دهندهٔ گرایش بارزتر نویسنده به ترسیم کنایِ افعال و کنش افراد باشد؛ تا ترسیم صِرف اوصاف و شخصیت آنها. تنوّع محتواییِ این کنایات به اندازه‌ای زیاد است که نمی‌توان آنها را دسته‌بندی معنایی کرد؛ اما بیشتر هنگام توصیف احوال و اعمال شخصیت‌های حکایات نمود می‌یابد.

به نظر می‌رسد بارزترین دلیل فراوانی ایما، سادگی درک این نوع تصویر باشد. عطار معمولاً در بخش هایی از کلام که می‌خواهد تعبیری ادبی، غیرمستقیم و در عین حال ساده و مردم‌فهم از مطلب عرضه کند، از کنایاتی بهره می‌جوید که برای عموم مخاطبان شناخته و مأنوس است:

«کاردش به استخوان رسید» (همان: ٦٤٠). تصویری که بدین ترتیب، برای مفهوم خارج‌شدن دشواری‌ها از حدّ تحمل (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲۲۰) ایجاد شده، با تناسب میان «کارد» و «استخوان» زیباتر و مؤثّرتر شده است. «آتش در جان افتادن» (عطار، ۱۳۸۹: ۳۸۱)، «بر باد دادن» (همان: ۵۱۳) و «انگشت به دندان گرفتن» (همان: ۲۹۰) نمونه‌هایی دیگر است.

«دم در کشیدن» (همان: ٥٩٦)، «پرده‌دریدن» (همان: ۵۸) و «خاکستر بر سر کردن» (همان: ۳۷۷)

www.SID.ir

Archive of SID

نمونه های کنایه از فعل یا مصدر است؛ «خواجهٔ انبیا» (همان: ۳۱) و «رحمة للعالمین» (همان: ٤٠) نمونه‌های کنایه از موصوف و «ناشسته‌رو» (همان: ١٨٤) که مفهوم بی‌شرم و حیا دارد (انوری، ۱۳۸۳: ١٥٦٢)، «انگشت نما» (عطار، ۱۳۸۹: ٢٦٦) و «دیوان سیاه» (همان: ٧٦٧) به معنای گناهکار (انوری، ۱۳۸۳: ٧٦٧)، نمونه‌های کنایه از صفت است.

۲ـ۳ پارادوکس

ماهیت ماورایی و نیز توصیف‌ناپذیربودن بسیاری از مفاهیم عرفانی، کلام عارفانه را مستعد این تصویر کرده است. عطار هنگام معرفی بسیاری از اولیا، برای نشان‌دادن وجوه متنوع و اسرارآمیز شخصیت آنان (که گاه محمل تناقض‌های ظاهری است) و گاهی در زمان نقل سخنانی از آنان، با ترکیب دو امر به‌ظاهر ناسازگار، تصویری بلیغ می‌آفریند؛ این تصاویر ناظر به ژرفا، گستردگی، چندلایگی و تأویل پذیربودن احوال و مقامات عرفانی و صورت های زبانیِ مرتبط با آنهاست. درک و پذیرش مفهوم این پارادوکس ها که حدود ٢٦ مصداق دارد، معمولاً در گرو فهم اصطلاحات عرفانیِ محوری و پرکاربرد است:

«مرد باید که گوینده ای خاموش بود و خاموش گویا که آن حضرت، ورای گفت و خاموشی است» (عطار، ۱۳۸۹: ٦٥٩). درک این تصویر متناقض نما به آگاهی از مفاهیمی مانند سکر، صحو، فنا، حضور و تسلیم وابسته است.

«از بی سرمایگی سرمایه ساختم. به درگاه آمدم که چون کار به ضرورت رسید، حیا را برگرفتم» (همان: ۱۵۳). دریافت مفهوم این شاهد نیز با توجه به معنای اصطلاحات فقر و استغنا میسّر می‌شود. از دیگر پارادوکس‌های زیبای *تذکرةالاولیاء* می‌توان به ترکیبات «روشن‌تر از خاموشی» (همان: ۲۰۱)، «فارغ مشغول» و «مشغول فارغ» (همان: ٤٣٨)، «بی‌عقل همه لبّ» و «ساکن مضطرب» (همان: ٤٥٨) اشاره کرد که برای تبیین مفاهیمی مانند صمت، فنا و بقا، حضور و غیبت، عقل و عشق و مانند آنها به کار رفته است.

۲ـ٤ نماد

نماد ظرفیتی کم‌نظیر برای تبیین بلاغی مفاهیم گسترده، ژرف، چندلایه و انتزاعی دارد؛ به بیان دیگر، «نماد قادر است کل را به‌وسیلهٔ جزء نمایش دهد؛ گذرگاه ورود به عالم باطن است؛

www.SID.ir

Archive of SID

سرچشمهٔ آگاهی و القاکنندهٔ احساس است و به افکـار و احساسـات آفرینـنده و خواننـده سـازمان می‌دهد» (فتوحی، ١٣٨٦: ١٧٨). این کارکرد با تبیین تجربیـات متنـوّع، توصـیف‌ناپـذیر، شخصـی و متافیزیکیِ عارفانه، مناسبتی تمام دارد. کارکرد نماد، در صورت مستقل و تعریف شدهٔ خـود، بسـامد بسیار چشمگیری در *تذکرةالاولیاء* ندارد. عطار تنها حدود ۲۰ بار از این تصویر استفاده می‌کنـد؛ امـا نثر او سرشار از تشبیهاتی است که مشبه‌به یا گاهی مشبه نمادین دارد و ذکر و بررسـی نمونـه‌هـای آن، در صفحات پیشین گذشت. این ویژگیْ تشخّص بیان نمـادین را در سراسـر اثـر، تأمـل‌برانگیـز کرده است. به این ترتیب، نمی‌توان مصادیق تصویر نامبرده را به نمونه‌های مستقل محدود دانسـت. در این باره، کلیدواژه‌های نمادین معمولاً دالّ صفات مثبت و منفی وجود سالک یا اوصـاف الهـی و مفاهیم مربوط به عالم ملکوت است. عطار در مواردی که از قول عارفان بـه بیـان نکتـه‌ای عرفـانی می‌پردازد، از نماد بهرهٔ مناسب می‌برد تا دامنه‌ای گسترده‌تر و قابلیت تأویلیِ وسـیع‌تـری بـه مفهـوم کلام منقول ببخشد:

«هرکه را برگزیند، فرعونی را بدو گمارد تا او را مـی‌رنجانـد» (همـان: ۱۹۲). «فرعـون» نمـادی است از دشمن متکبر، گمراه، ستمگر، قدرتمند و مسلّط.

«گفت: فعل تو چون چراغ بود و آن دریا چون آفتاب. آفتاب چـون پدیـد آیـد، بـه چـراغ چـه حاجت بود؟» (همان: ٦٢٢). «دریا» نمـادی اسـت از ذات حضـرت حـق، عـالم غیـب و ملکـوت، معنویت و معرفت، عشق و وحدت مطلق که برای مشبه بـه کـار رفتـه اسـت. چـراغ آغـاز جملـه، مشبه‌به نمادین و در جملهٔ پایانی، نمادی مستقل است. این کارکرد دربارهٔ آفتاب نیز صادق است که در تقابل با چراغ، محمل مفاهیمی مانند یگانگی، عظمت، قـدرت، هـدایت و زنـدگی‌بخشـی شـده است و معانیِ برآمده از چراغ را ضعیف یا خنثی می‌کند.

«باید که از دریای سینهٔ تو نهنگی خیزد؛ ذات‌خوار و صفات‌خوار و صورت‌خـوار و هـر صـفت که در عالم هست، فروخورد» (همان: ٦٦٠). «نهنگ» می‌تواند نماد وحدت مطلق، انگیـزهٔ توحیـدیِ نیرومند، عزم بلند، عشق بزرگ، معرفت و انقطاع از ماسوی‌الله باشد؛ البتـه بـه سـبب وجـود قرینـه، صورتی از استعاره هم دارد.

۲ـ۵ تشخیص و استعارهٔ مکنیه

عطار از قدرت خیال انگیزی تشخیص و استعاره نیز ۳۰ بار استفاده می‌کند؛ تصویری که قدما آن

www.SID.ir

Archive of SID

را نشانهٔ کلام بلیغ و فصیح دانسته‌اند (رازی، ۱۳۸۸: ۳۷۵). نکته اینجاست که در نثر او، بیان مکاشفات و کرامات اولیا که ظاهر مخیّل دارد، همسنگ توصیف واقعیت است؛ گوسفند (عطار، ۱۳۸۹: ٤۱)، آهو (همان: ۱۱۵)، درخت (همان: ۱۳۲)، سگ (همان: ۱۷٤)، نفس (همان: ۲۸٦)، قندیل (همان: ٦۸٦) و... می‌توانند با عارف سخن بگویند. اینگونه موارد ازنظر علم بیان، در حوزهٔ تشخیص جای می‌گیرد و ازنظر محتوا جزو خرق عادات است و سهم مهمی در آفرینش تصویرهای *تذکرةالاولیاء* دارد. در جریان این شخصیت‌بخشی‌ها خود شیء یا پدیده جان می‌گیرد و تشخّص می یابد؛ نه اینکه لزوماً به انسان یا جانداری خاص مانند شده باشد. به بیان دیگر، نمونه های جان‌بخشی عطار، مانند آنچه در غزل مولوی می‌بینیم، گاه به آنیمیسم نزدیک می‌شود و تصاویری سورئالیستی خلق می‌کند. در نگاه عطار، همه چیز جان دارد «و همین جان است که همهٔ اشیا را مشترک و یکی می‌کند. در بینش اساطیری، هیچ شیئی بی‌جان نیست. کل و جزء و کوچک و بزرگ با هم مساوی‌اند؛ همه جان دارند و جان یکی است» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱٤۸). سخن‌گفتن انجیر در این شاهد از این نوع است: «انجیر با من به سخن درآمد و گفت: یا شبلی! وقت خویش نگاه دار که ملک جهودانم» (همان: ٥٥٦). سخن‌گفتن درخت انجیر با عارف، برای بازداشتن او از خوردن شبهه‌ناک، تصویری زیبا آفریده است.

متقدمان بزرگ‌ترین مزیّت استعاره را در «اثبات مساوی‌بودن مشبه و مشبه‌به و نیز شدت و عظمت صفت و ویژگی مشبه‌به» (جرجانی، ۱۳٦۸: ۱۱۵) دانسته‌اند؛ کارکردی که در استعاره‌های عطار نیز محقّق می‌شود. در *تذکره*، استعارهٔ مکنیه تشخّصی بیشتر دارد و در مقایسه، مصداق‌هایی اندک یافت می‌شود که از نوع مصرحه است: «نقل است که یک روز، کودک چهارسالهٔ خود در کنار داشت. مهر دهان بر وی نهاد؛ چنانکه عادت پدران بود» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۰۸) و یا «میوهٔ دل» (همان: ٥۲) و «سیاه‌شدن دل» (همان: ۳٥۰) که می‌تواند استعارهٔ مرکب از دل گناه‌آلود باشد. در استعاره‌های مکنیهٔ عطار، انسان‌انگاری غالب است و معمولاً در صورت اضافهٔ استعاری عرضه می‌شود؛ مانند «گردن طاعت» (همان: ۲۹٦)، «گریبان فکرت» (همان: ۱۸۲) و «تارک عرش» (همان: ٥۳۰). در این تصاویر، مستعارله‌ها مفاهیمی معقول است که با یکی از ملائمات اندام یا پوشش و یا رفتار انسانی همراه شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ٦ تلمیح

چنانکه می‌دانیم، تلمیحی تصویری است که در ژرف‌ساخت خود از تشبیه و تناسب برخوردار باشد (شمیسا، ۱۳٦۸: ۹۰)؛ یعنی علاوه‌بر تناسب بین اجزای کلام، رابطه ای تشبیهی بین حاضر و غایب بیافریند. تلمیح با ۱۷ بار نمود در *تذکرةالاولیاء*، در دو نوع اشاره به آیات قرآنی و روایات نبوی به کار رفته است. در این میان، سهم تصاویر تلمیحی عمدتاً از آنِ ماجراهای قرآنی است که بیشتر برای تجسّمِ مؤثرتر صفات مشبه استفاده می‌شود و معمولاً در میان حکایات و گاهی هم در هنگام معرفی آغازین اولیا به کار می‌رود. در جریان این روند، کلیدواژه های تلمیحی، بیشتر به‌صورت مشبه‌به ظاهر می‌شود:

«... نظر شفاعتی در کار این عاجز کنند و مرا چون سگ اصحاب کهف، اگر همه به استخوانی بود، نومید نگردانند» (عطار، ۱۳۸۹: ۳۱). عطار با مشبه به قراردادن این ترکیب و نیز برقراری تناسب میان سگ و استخوان، به تصویری هنری و پرمعنا دست یافته است.

«وزیر گفت: بس! که امیرالمؤمنین را بکشتی. گفت: خاموش باش ای هامان که تو و قوم تو، او را هلاک می‌کنید... .» (همان: ۱۰۷). عطار با تشبیه وزیر هارون‌الرّشید به هامان (وزیر فرعون) ـ ذکر او در آیهٔ مبارکهٔ «... إنَّ فِرعَوْنَ وَ هَامَانَ وَ جُنُودَهُمَا کَانُوا خاطِئِینَ» (قصص: ۸) آمده است ــ مخاطب را به‌صورت غیرمستقیم، در جریان شخصیت و صفات هارون و وزیرش قرار می‌دهد.

۲ـ۷ مجاز

مجاز ازنظر نقش‌آفرینیِ ادبی ـ بلاغی، کاربردی بارز در *تذکره* ندارد. مجاز «خاصّ ادبیات نیست و در همهٔ سبک‌ها؛ چه علمی و چه تاریخی و چه محاوره، معمول و مرسوم است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ٤٤)؛ بنابراین ممکن است که دلیل عطار در کاربرد اندک آن (کمتر از ۱۰ نمونهٔ توجه‌برانگیز)، تمایل او در استفاده از عناصری باشد که قدرت بیشتری در خیال‌انگیزی دارد: «کاسه» (عطار، ۱۳۸۹: ۲۰۲) مجاز از آب یا شراب نمادین است و «آب و هوا» (همان: ٦۰٤) که مجاز به علاقهٔ خاص و عام از همهٔ پدیده‌های هستی است، جزو نمونه‌های این کاربرد است.

۳ـ۸ ایهام

در *تذکرةالاولیاء* از ۸ ایهام استفاده شده است که از هر گونهٔ آن (ایهام، ایهام تضاد و ایهام تناسب)، بیش از یک یا دو مورد یافت نمی‌شود. این ایهام‌ها که چند نمونه از آنها نیز بسیار بدیع

www.SID.ir

Archive of SID

است، رفت‌وآمدی هنری ـ بلاغی را برای ذهن مخاطب، میان معنـای نزدیـک و دور واژه، موجـب می‌شود. چند نمونه از این بازی لفظ و معنا با اسامی خـاصِ افـراد شـکل گرفتـه اسـت. بـارزترین موضع استفاده از این تصویر نیز هنگام معرفی عارفان است:

«درویشی گفت: حبیب را دیدم در مرتبهٔ عظیم. گفتم: آخـر او عجمـی اسـت؛ ایـن همـه مرتبـه چیست؟ آوازی شنیدم که اگرچه عجمی است؛ امّا حبیب است» (همان: ۸۳). عطـار از نـام «حبیـب عجمی»، عارف مشهور ایرانی در نیمهٔ دوم قرن اول (پورجـوادی، ۱۳۸۰: ٦)، اسـتفاده ای هنرمندانـه کرده است؛ بدین صورت که واژهٔ عجمی، در معنی غیرعرب و ناتوان در فهم کلام عربی، بـا نـوعی بار معناییِ غیرمثبت به کار رفته است؛ اما ایهام ظریفی نیز به لقب حبیب دارد. حبیب دوم نیز همین گونه است؛ یعنی در معنی مطلق دوست به کار رفته است؛ اما ایهامی زیبا به نام آن عـارف دارد (در کنار جناس تامی که با حبیب اول دارد).

«... گفت: یا ابن خفیف! دنیا اندک است و از ایـن انـدک، انـدکی مانـده اسـت» (عطـار، ۱۳۸۹: ۵۱۰). «خفیف» جزئی از نام محمّد بن خفیف، معروف به شیخ کبیـر، از مشـایخ صـوفیهٔ فـارس در قرن چهارم است (انوری، ۱۳۸۷: ۸۳)؛ اما در معنی «سبک»، که در این جا مـراد نیسـت، بـا «انـدک» تناسب دارد. تکرار واژهٔ «اندک» در ایجاد این تصویر زیبا، نقشی مهم ایفا کرده است.

«همهٔ همّت ایشان، در نانی شکسته، بسته است» (عطار، ۱۳۸۹: ٢٤٦). هریک از دو واژهٔ شکسته و بسته، با دیگری ایهام تضاد دارد. شکسته معنای آمادهٔ خوردن دارد؛ اما در مفهوم غایـب خـود (از حالت بسته‌بودن درآمده) با بسته تضاد دارد. بسته نیز در معنی وابسته‌بودن به کار رفته است؛ امـا در معنای مسدود با شکسته در مفهوم دور آن تضاد دارد.

۲ـ۹ حس‌آمیزی

در *تذکرةالاولیاء*، حس‌آمیزی با وجود انتظار بسامد بارز، مصادیقی متعدد و با کیفیت بالای ادبـی ندارد. نوع بهره‌مندیِ اثر از این تصویر ما را بر آن می‌دارد که عطار کارکردی اندیشـیده و بلاغـی از حس‌آمیزی نمی‌خواسته است. تعبیرات او در این باره اندک (۷ مصداق) ساده، محاوره‌ای و مرسـوم است؛ مانند «سخن سرد» (همان: ۷۲۳)، «شیرین سخن» (همان:٤٩٦) و «تلخی قضا» (همان: ۱۵۸).

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ کارکرد موسیقی در *تذکرةالاولیاء*

آن نوع از موسیقی که هم جنبهٔ آهنگین کلام را ارتقا بخشد و هم به غنای محتواییِ آن مدد رساند، بلاغی است. به همین سبب در این بخش، به شگردهایی از موسیقی، براساس فراوانی در متن، پرداخته می‌شود که از این دو نظر بارز باشد. شایان ذکر است، همانگونه که در مقدمه آمد، این مبحث نتیجهٔ بررسی کامل *تذکره*، ازنظر انواع ظرافت‌های موسیقایی است. قسمت عمدهٔ آهنگ در متن *تذکرةالاولیاء*، به کاربرد موسیقی درونی و انواع آن (سجع، جناس و تکرار) برمی‌گردد. در مبحث موسیقی معنوی نیز از تضاد، تناسب و تکرار درون‌مایه، استفاده‌هایی درخور بررسی شده است. لحن موسیقایی عطار، در ابتدای معرفی عارفان و شرح ویژگی‌هایشان، بیشترین نمود را می‌یابد. در هنگام نقل سخنان اولیا و مقامات و تعلیمات آنان نیز زبان آهنگین است. شایان ذکر است در *تذکره*، موسیقی کلام با معنا و موضوع کاملاً می‌آمیزد و در سطح کارکرد لفظی و آوایی باقی نمی‌ماند. این کارکرد، در بسیاری موارد، حتی به القای بهتر و تکمیل جزئیات مطلب می‌انجامد؛ تا جایی که حذف مصادیق، مُخل کمال معنا خواهد شد. گزیده‌ای از نمونه‌ها را بررسی می‌کنیم:

۳ـ۱ موسیقی درونی

ازنظر موسیقی‌آفرینی، «قوی‌ترین اسجاع، متوازی و ضعیف‌ترین آن، متوازن است» (شمیسا، ۱۳٦۸: ۲۷). عطار با دقّت موسیقایی و علم به این رجحان، از سجع متوازی بسیار (حدود ۷۳۰ نمونه) و با فاصله‌ای بسیار بیشتر از دو نوع دیگر، بهره برده است:

«آن مشرّف رقم فضیلت، آن مقرّب حرم وسیلت، آن منوّر جمال، آن معطّر وصال...» (عطار، ۱۳۸۹: ٤٥۳). عطار از یک‌سو ٤ بار از واژهٔ «آن» استفاده می‌کند که حامل مفاهیمی مانند ناموربودن و شناختگی، فخامت و ارزش، دیریابی، وصف‌ناپذیری و ماورایی‌بودن است؛ این واژه بسامدی توجه‌برانگیز در *تذکره* دارد؛ همچنین از جملات متعدد کوتاه بهره برده است که تمجید را غلظت و تأکید بخشیده است؛ نیز تعدد مصوّت بلند «آ» لحن را شکوه و امتداد می‌بخشد و توصیف را با قدرت، حدّت و باورمندی همراه می‌کند. ازسوی دیگر، با به کارگیری ٦ بار صامت «ر» که جزو اصوات «روان، جاری، سیّال و شفّاف است» (قویمی، ۱۳۸۳: ٥۱)، توصیفی بلند و قدرتمند و در عین حال، روان عرضه می‌کند که با تأثیر واج «ر» تعدیل‌گونه‌ای یافته و با سجع، موزون شده است. در نمونهٔ بعدی نیز قابلیت القاگریِ مصوّت بلند «آ» در کنار سجع متوازی، کلام را قوّت داده است:

www.SID.ir

Archive of SID

«آن سیّد اولیا، آن عمدهٔ اتقیا، آن محتشم معتبر، آن محترم مفتخر...» (همان: ۲۵٤). از دیگر نمونه های آهنگین سجع متوازی می‌توان به «قدس و انس» (همان: ٤۱۱)، «رقم و حرم» و «منوّر و معطّر» (همان: ٤۵۳) اشاره کرد.

تعداد زیادی (حدود ۱۰٤ مورد) از سجع های متوازی *تذکرةالاولیاء* جناس لاحق است. این ویژگی همانندیِ واج‌ها و درنتیجه، هماهنگی را بیشتر کرده است. به‌سبب آنکه جنبهٔ سجع‌بودن این واژه‌ها قوی‌تر از تجانس آنهاست، ذکر نمونه‌هایی از آنها در این قسمت ضروری به نظر می‌رسد؛ نمونه‌هایی مانند «الم، قلم» (همان: ۱۹۸)، «خیر، غیر» (همان: ٦٤۳) و «خطا، عطا» (همان: ۵۸٤).

سجع مطرّف، نزدیک به ۱۹۰ بار در *تذکره* نمود می یابد که به‌خودی‌خود، توجه‌برانگیز است؛ اما شمار آن در مقایسه با سجع متوازی، اندک است. این نوع سجع در توصیف عارفان، به‌ویژه نقل سخنان و ارشادهای آنان، نمودی بیشتر دارد؛ درنتیجه کلامْ موزون و مؤثّرتر می‌شود:

«شیخ گفت: ما را چندان پروایی هست به غفور که پروای حور ندارم» (همان: ۳۲۹). در کنار سجع، تکرار «پروا» تأکید عطار را روی عبادت عاشقانه و خالصانه نشان می‌دهد و تکرار «ر»، چنانکه پیشتر گذشت، کلام را در بستری از صراحت، سرعت و قاطعیت جاری می‌کند.

«گفت: عبادت، معرفت را پاس انفاس است» (همان: ۱۹۰). تکرار واج «س» که گاه بر «صداهای نرم، صاف و آرامش‌بخش دلالت دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸)، جمله را در کنار بهره‌مندی از ظرفیت سجع، به توصیه‌ای آرام، گوش‌نواز و در عین حال، سرشار از اطمینان بدل کرده است. «نهانی، زندگانی» (همان: ۳۵۰) و «صحّت، عافیت» (همان: ٦۹۲)، نمونه‌هایی دیگر است.

سجع متوازن، حدود ۱۸۰ بار به کار رفته است. عطار در بسیاری مواضع، از سجع‌های متوازنی بهره می‌گیرد که بیشترین هماهنگی موسیقایی را با هم داشته باشد. این کیفیت از کاربرد، آگاهی عطار را به کارآییِ سخن موزون در القای بهتر مفاهیم، بیش از پیش آشکار می‌کند:

«علم تو را بریده کند از جهل. پس جهد در آن کن تا تو را بریده نگرداند از خدای تعالی» (همان: ۷٤۲). تکرار «بریده» که قدرت دو وجهیِ مثبت و منفی علم را در مسیر تعبّد برجسته می‌کند؛ واج‌آرایی و وزن ناشی از سجع و نیز تکرار «ر» که قابلیت سیلان‌بخشی آن، محملی برای تبیین آوا ـ معناییِ تطوّر علم شده است، بسیار قابل توجه است.

www.SID.ir

Archive of SID

«آن سالک طریق تجرید، آن سایر سبیل توحید، آن ساکن حظیره‌ی قدس...» (همان: ٦٤٤). در این نمونه نیز گویا مصوّت بلند آ و صامت س، در بافت معنایی توصیف، دست‌به‌دست هم داده اند تا عظمت وجودی و ثبات و آرامش درونی عارف را القا کنند. همچنین است: «تهلیل، تسبیح» (همان: ٦٥٨) و «ملعون، مطرود و مخزول» (همان: ٤٠٨).

بعد از سجع، جناس با حدود ۱٤٠ مورد، بیشترین بسامد موسیقی درونی را به خود اختصاص داده است. این جناس ها بیشتر متکلّفانه به نظر نمی‌رسد و در زمینهٔ معنایی و صوری کلام، خوش می‌نشیند؛ چنانکه مصداق این توضیح واقع شود: جناس «نیکویی نمی یابد؛ مگر در مواردی که معنی، آن جناس را طلب می‌کند و به‌سوی آن سوق می‌دهد» (جرجانی، ۱۳٦۸: ٥). نکتهٔ شایان ذکر دربارهٔ کاربرد جناس در *تذکره* آن است که معمولاً واژه های جناس، شامل کلمات کلیدی و اصطلاحات محوریِ متن که محمل مفاهیم عرفانیِ سخن باشد، نیست؛ مطلبی که دربارهٔ انواع سجع، به‌ویژه مطرّف و متوازن نیز صدق می‌کند. نمونه‌هایی گزیده براساس فراوانی جناس‌های یافت‌شده عبارت است از:

جناس زاید با انواع سه‌گانهٔ خود (مطرّف، وسط، مذیّل) پس از جناس لاحق که به نمونه‌های آن در ضمن بخش‌های دیگر پرداخته‌ایم، بیش از سایر انواع در *تذکرةالاولیاء* به کار رفته است و حدود ٥٠ بار دیده می‌شود.

جناس مطرّف ۱٤ نمود دارد و بیشتر به خوشایندیِ کلام عطار و تأثیر بیشتر آن، هنگام توصیف اولیا و نقل سخنان آنان، مدد رسانده است: «گفتم: سبحان الله! محبوب تو به تو قریب و تو بدین زار و نزاری؟» (عطار، ۱۳۸۹: ۱٥۱) و نیز «تمکین، مکین» (همان: ٤۹٦)، «سود، حسود» (همان: ٥۷٦).

جناس وسط ۱۱ مصداق یافته است و غالباً هنگام روایت ماجراها به کار می‌رود. بسیاری از مصداق های اینگونه از جناس در *تذکره*، محمل جناس ناقص یا محرّف نیز هست: «جامهٔ ناز برکشید و کمر نیاز بر میان جان بست» (همان: ٦۸٠) و همچنین «سر، سیر» (همان: ۲۹۱)، «حال، حاصل» (همان: ۱۹۳). در مواردی چون «مَرد، مُرید» (همان: ۲۹۸) و «مُراد، مَرد» آمیزه ای از جناس وسط و ناقص دیده می‌شود.

جناس مذیّل ۲٥ نمونه دارد که بیشتر هنگام بیان سخنانی از اولیا به کار می‌رود و نشانه‌ای از حضور ذهن و قلم عطار در لابه‌لای نقل‌قول هاست: «کسی که پرهیز کند از طعام، از بیم بیماری؛ پس چرا پرهیز نکند از گناه از بیم عقوبت؟» (همان: ۳۳۸). در کنار جناس، عطار با استفاده از

www.SID.ir

Archive of SID

قابلیت معناییِ تکرار واژه، فضای القا را به‌سوی مقصود خویش برده است؛ بـه ایـن ترتیـب کـه بـا تکرار بیم، کارکرد تحذیری و ارشادیِ کلام را تقویت کرده و بـا ایجـاد تناسـب، کلمـات بیمـاری، پرهیز، گناه و عقوبت را به یاری این مقصود فرستاده است. «طاقت، طاق» (همـان: ۵۵۳)، «عصـابه، عصا» (همان: ۲۸۹)، «سلام، سلامت» (همان: ۳۵۱)، نیز از این گونه جناس است.

با توجه به قدرت بالای موسیقی‌آفرینی جناس قلب بعض نسبت به قلـب کـل (شمیسـا، ۱۳٦۸: ٤۷) و برخورداری *تذکرة الاولیاء* از ۲۱ مورد جناس قلب بعض، بدون استفاده از قلب کل، می‌تـوان بیش‌ازپیش به هنر موسیقی‌شناسی عطار پی برد. در *تذکرةالاولیاء* بسیاری از شواهد ایـن جنـاس بـا جناس محرّف آمیخته است:

«شیخ گفت: سبحان‌الله! تو کفش نگاه نمـی‌تـوانی داشـت از هیبـت مخلـوقی؛ در هیبـت خـالق چگونه کشف نگاه داری...» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۷۹). تضادگونه‌ای ظریف که علاوه‌بر جنـاس کـه میـان کفش و کشف وجود دارد، تقابل میان خالق و مخلوق/ نگاه‌داشتن و نگاه‌نداشتن و نیز تکرار هیبت، تمامی تأثیر این نمونه را محصول ظرایف بلاغی ساخته است. دیگر نمونه ها: «مرگ، مگـر» (همـان: ٦٤۳)، «رحمت، حرمت» (همان: ۲٤۳).

جناس اشتقاق در *تذکرةالاولیاء*، از اختلاف دو مصوّت بلنـد در میانـهٔ کلمـات ایجـاد و ۱۹ بـار استفاده شده است که بیشتر هنگام نقل سخنان عارفان بـه کـار مـی‌رود: «صـوفی، صـافی» (همـان: ۱۳۵)، «های، هوی» (همان: ۱۵۱)، «نور، نار» (همان: ۳٤۱).

بیشتر جناس های خط در *تذکره* (۱۲ مصداق)، جناس لاحق نیز هسـتند و معمـولاً هنگـام نقـل اقوال به کار می‌روند تا نفوذ کلام و جلب توجه مخاطب بیشتر باشد:

«در حال، خال خجل شد» (همان: ۳۰۲) و نیز «خلیل، جلیـل» (همـان: ٦۹۲)، «غیـوب، عیـوب» (همان: ۲۵۹)، «مهیّا، مهنّا» (همان: ۱۹٤) و «تقی، نقی» (همان: ٤۳٦).

جناس تام ۹ بار به کار رفته است و معمولاً هنگامی دیده می‌شود که در یک سوی جناس، اسـم خاص یا جنس قرار دارد. عطار این گونه را بیشتر هنگام بیان حکایات و نقـل دیـالوگ هـا بـه کـار می‌برد: «گفت: ای محمود! عاقبتت محمود باد» (همان: ۵۹۵) و یا «گفت: الهی! مرا از وی بازخر. ... یکی آواز داد، خر یافتیم» (همان: ٤٦۵) و «شرمت باد ای پسر مبارک که شبی چنین مبـارک تـا روز به‌جهت هوای خود بر پای بودی» (همان: ۲۰٦).

www.SID.ir

Archive of SID

جناس ناقص، ضمن تلفیق پرشمار با سایر انواع جناس، در صورت مستقل خود ۷ بار یافت شد که معمولاً هنگام نقل روایات و گاهی نیز معرفی اولیاست: «کشتهٔ نَفْس و مبارک نَفَس بود.» (همان: ٤٨٠) و «راهبَر، راهبُر» (همان: ۳۲۲)، «گِرد، گَرد» (همان: ٦٣٤).

تکرار در آفرینش موسیقی درونی از نقشی ویژه برخوردار است؛ اما در گذشته بسیاری از ادبا آن را نکوهیده‌اند که البته مقصودشان تکرارهای زاید و ملال‌آور بوده است؛ مثلاً سعدی آنجا که دربارهٔ فصاحت سحبان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرارنکردن سخن می‌داند (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۲۹)؛ اما در بسیاری موارد، تکرار ارزش بلاغی دارد و علاوه‌بر موسیقی‌سازی، به ایجاد ظرافت‌ها و ظرفیت‌های معناییِ بیشتر کمک می‌کند. در ادامه، به جلوه‌های موسیقایی تکرار واج و واژه در نثر *تذکره* می‌پردازیم.

کاربرد نزدیک به ٤٠ مورد واج‌آرایی برجسته، آگاهانه و جلب‌کنندهٔ توجه مخاطب، به‌ویژه هنگام معرفی مشایخ و بیان احوال و مقامات آنها، نشان از آن دارد که قریحهٔ عطار با ارزش زیباشناختی و تأثیر القایی ـ معناییِ تکرار واک‌ها آشناست. در این حوزه، نمود «د» و واکهٔ «آ» بارزتر است که تحلیل کارکرد آنها، در صفحات پیشین یا بعدی، هنگام بررسی شواهد آمده است. تکرار واک در *تذکره*، نقشی مؤثّر در انتقال عاطفهٔ موجود در توصیف، اعم از تفخیم و تمجید، اندوه و شادی و مانند آنها دارد:

«در ابتدا که درد دین، دامن دل او بگرفت، چنان شد که در رکعتی نماز، ده هزار بار قُل هُوَ اللهُ احد برخواندی...» (عطار، ۱۳۸۹: ۵۰۸). در این نمونه، صامت «د» ۱۲ بار تکرار شده است. وجود پیاپی این واج انسدادی، موجب بریده‌بریده‌شدن متن می‌شود (قویمی، ۱۳۸۳: ٤٣). تناسب این بریدگی با خواندن ده هزار بارهٔ سورهٔ توحید در یک رکعت، تأمل‌برانگیز است و می‌تواند «د» را به کمک انتقال مفهوم تکرار، تقطیع و تقسیم آورده باشد. ازسوی دیگر، می‌توان بر آن بود که عطار با تکرار صامت «د»، بر مفهوم واژهٔ «درد» که کلمهٔ محوری این شاهد است، تأکید می‌کند؛ ضمن اینکه این تکرار، به‌نوعی بیان راوی را به وصفی با صدای آرام و اندکی محزون نزدیک کرده است.

«به همه زبان‌ها محمود بود تا به حدّی که جنید گفت: احمد حواری، ریحان شام است» (عطار، ۱۳۸۹: ۳۱۹). به نظر می‌رسد تکرار ۷ بار صامت «ح ـ ه»، مناسبت و موافقتی لفظی با نام احمد حواری (که این صامت، جزء برجستهٔ آن است) ایجاد کرده است. می‌توان گفت عطار عامدانه از

www.SID.ir

Archive of SID

کلمهٔ محمود استفاده می‌کند تا تناسبی فرمی ـ معنایی با نام شخصیت مورد نظر بیابد. «همه، حد، ها و ریحان» را نیز آگاهانه و برای توازن جمله به خدمت می‌گیرد.

در تکرار واژه، بیش از تکرار واج، مقصود گوینده نمایان می شود؛ زیرا او «از طریق تکرار می‌خواهد مفهوم مورد نظر خود را بیشتر به مخاطب القا کند» (محمودی، ۱۳۸۵: ۲۹). عطار با تکرار آگاهانهٔ واژه‌هایی خاص (۲۷ بار)، این کارکرد را به‌خوبی مصداق بخشیده است. در این میان، تکرار واژهٔ خدا، خود یا خویش و نیز مرگ تأمل‌برانگیز است. تکرار این واژه‌ها می‌تواند محوریت مفاهیم مرتبط با توحید، توکل، معرفت و محاسبهٔ نفس، مراقبه، مرگ اندیشی و فنا را در ذهن عطار آشکار کند و تعبیری پراکنده از خوشهٔ معنایی إنّا للّه و إنّا إلیه راجعون در سراسر متن به شمار آید:

«گفت: صدق را مظنّهٔ خویش ساز و حق را همیشه شمشیر خویش ساز و خدای را غایت طلب خویش دان» (عطار، ۱۳۸۹: ۲۶۲). تکرار واژهٔ «خویش»، علاوه‌بر افزونی موسیقی کلام، لحن ترغیبی، ارشادی و حتی تحذیریِ کلام را قوّت بخشیده و تأکیدی مصرّانه و تأمل برانگیز بر لزوم توجه به خودسازی آفریده است. ازسوی دیگر، تکرار واج «ش»، به القای عواطف و هیجاناتی مدد می‌رساند که جسم و جان را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دهد (قویمی، ۱۳۸۳: ٦۱). این ویژگیْ لحن موعظهٔ یادشده را قاطعانه‌تر، باورمندانه‌تر و حامل ضرورت و فوریّت بیشتر کرده است.

«مردمان گویند خدا و نان و بعضی گویند نان و خدا و من گویم خدا بی‌نان، خدا بی‌آب، خدا بی همه چیز» (عطار، ۱۳۸۹: ٦۱۱). تکرار واژهٔ «خدا» در این نقل قول، فضای توحیدیِ زیبایی را ترسیم کرده است؛ ضمن اینکه القاکنندهٔ مفاهیمی چون عشق و اشتیاق و نیز التذاذ گوینده نیز هست. این تکرار در کنار تکرار نماد «نان»، تعبیری بلاغی از مبحث الله و ماسوی‌الله، وحدت و کثرت و نیز تبیینی از استغنای عارفانه است. تکرار «آ» و «د»، تلفیقی از عظمت و آرامش را منتقل می‌کند؛ تقابل «گویند» و «گویم»، در مجاورت دیگر کلمات، کم‌جلوه‌بودن تفکر توحیدی را در مقایسه با وابستگی به ماسوی‌الله نشان می‌دهد؛ همچنین کاربرد جملات کوتاه متوالی، به‌ویژه در نیمهٔ دوم کلام، باور قاطعانه و یقین خوشایندی را انتقال می‌دهد که گوینده مایل است آشکارا بیان دارد.

۳ـ۲ موسیقی معنوی

موسیقی معنوی «از تشابهات و تضادها در حوزهٔ معنا شکل می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦:

www.SID.ir

Archive of SID

۳۹۲). در *تذکرةالاولیاء* بیش از ۲۲۰ تضاد به کار رفته است. هدف عطار از این کاربرد فراوان، تنها ایجاد موسیقی نیست. «او صاحب اندیشه‌ای است که به‌خوبی دوگانگی‌ها و تضادها را در این عالم می‌شناسد. چشم عقل چون می‌نگرد، دنیا را پر از تضاد و دوگانگی می‌بیند؛ اما او اهل دل است و درنهایت، این چندگانگی را یگانگی می‌بیند...» (محمودی، ۱۳۸۵: ٣٤). بر همین اساس، یکی از شگردهای بلاغی عطار برای بیان بعضی موضوعات اساسی هستی که در اندیشهٔ عارفانه تأمل‌برانگیز است، توجه به تقابل‌های میان مفاهیم و پدیده‌های دنیاست. بارزترین نمودهای تضاد در بیان او، در تبیین بایدها و نبایدهای سلوک، ویژگی‌های دنیا و مباحث مرتبط با فنا و بقا شکل می‌گیرد و بیشتر هنگام نقل اقوال اولیا دیده می‌شود. این مصادیق گاهی با تکرار واژه همراه می‌شود تا با تأکیدی بیشتر عرضه گردد. گاهی هم دوگانه های متضاد در کنار هم می‌نشیند تا تأثیر تضاد سریع‌تر صورت گیرد:

«سخی را سر کیسه گشاده باشد و دست های وی گشاده و درهای بهشت گشاده بر وی و بخیل را سر کیسه بسته باشد و دست وی از عطادادن بسته و درهای بهشت بسته بر وی» (عطار، ۱۳۸۹: ٦۹۰). تضاد موجود میان «گشاده» و «بسته» و تکرار آن، تأکیدی است بر تقابل موقعیت و سرانجام کار سخی و بخیل. تکرار این تضاد تأکیدی بر ناهمگونی کامل سخاوت و بخل است.

«زندگانی نیست مگر در مرگ نفس و حیات دل در مرگ نفس است» (همان: ۳٤۳). تضاد «زندگانی» و «مرگ» و تقابل میان حیات «دل» و مرگ «نفس امّاره»، پیوند فنا و بقای عرفانی را به‌خوبی تبیین کرده است. دیگر نمونه ها: «غم و شادی، بخندند و بگریند، بگرید و بخندد» (همان: ٤۲)، «منع و عطا، ذلّ و عزّ، خاصّ و عام، خوف و رجا» (همان: ٤۳۱). این نمونه‌ها نشان می‌دهد، عطار معمولاً مایل است دوگانه‌های متضاد را مکرّر کنار هم بنشاند و یا یک تضاد خاص را با تکرار مؤکد کند.

عطار موفق شده است با استفاده از تناسبِ واژه‌هایی که در یک مجموعهٔ معنایی قرار می‌گیرد (حدود ۸۰ مورد)، موسیقی معنوی نثرش را استوار کند؛ اما نکتهٔ مهم در این مورد آن است که تناسب های به‌کاررفتهٔ عطار که بیشتر در میانهٔ حکایات رخ می‌نماید، بیشتر تناسب‌هایی معمولی است که مخصوص حوزهٔ ادبیات به شمار نمی‌آید. در مقایسه با نمونه های تضاد، مصادیق تناسب و کلیدواژه‌های آن، محمل مفاهیم اساسی و محوریِ سخن عطار نشده است:

«در آن سفر، بیابان ها و کوه ها بگذاشتم و تل ها و رودها و شیب و فرازها و بیم و امیدها و

www.SID.ir

Archive of SID

کشتی ها و دریاها از ناخن و موی تا انگشت و پای، همه را بگذاشتم» (همان: ٦٠٠ و ٦٠١). عطار علاوه‌بر استفاده از کارکرد تناسب و تضاد در این نمونه، با بهره مندی از تکرارِ «واو عطف» و «های جمع و کثرت»، بر فراوانی و درازی و دشواری مخاطرات سفر ابوالحسن خرقانی تأکید می‌کند.

«تو کیستی که خرمن جاه من، در برابر دانهٔ تو کاه شد؟» (همان: ۳۲۵). تشبیه بلیغ «خرمن جاه»، به ارائهٔ هم‌زمان تخیل و موسیقی انجامیده است؛ زیرا از یک‌سو مشبه‌به آن یعنی «خرمن»، با «دانه» و «کاه» تناسب دارد و ازسوی دیگر، «جاه» به‌عنوان مشبه با «کاه» سجع متوازی و جناس لاحق دارد و خرمن با من، جناس مطرّف ساخته است. در عین حال، تضاد میان خرمن با دانه و کاه نیز قابل بررسی است. در کنار اینها، تکرار «آ» به عاطفهٔ تحسین و تفخیم موجود در کلام یاری رسانده است و تکرار به‌نسبت واضح مصوّت کوتاه «ـِ» نیز که «صداهای نازک، تسلّی‌بخش و نجواهای آهسته را القا می کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷)، لحن بیان را آرام، متواضعانه و شامل اندوهی خوشایند ساخته است.

هدف از تکرار درون‌مایه «انتقال معنا و اندیشه ازطریق کاربردهای زبانی است» (واعظ، ۱۳۹۰: ۱۵۵). در این نوع تکرار است که اندیشه‌های محوریِ عرفانی و تعلیمی عطار برجسته می‌شود. تکرار درون‌مایه اغلب از رهگذر تکرار واژه در کلّ اثر و مواضع متنوع صورت می‌گیرد؛ البته این تکرار، نه با بیانی ساده، بلکه با استفاده از ابزارهای تصویرساز و موسیقی‌آفرین صورت می‌گیرد که در صفحات پیشین به جلوه‌های آن پرداخته‌ایم. پربسامدترین مضامین *تذکرةالاولیاء* عبارت است از: توحید (عطار، ۱۳۸۹: ٥٦٠، ٥٨٣، ٦١٥، ٦١٩ و...)، توبه (همان: ٤٥٠، ٤٥٨، ٤٧١، ٤٧٧ و...)، توکل (همان: ٤١٣، ٤١٦، ٥٤٠، ٧٠٦ و...)، شریعت، طریقت و حقیقت (همان: ١٦٦، ٢٠٦، ٢٣٦، ٢٤٨ و...)، نکوهش نفس (همان: ٣٨٦، ٤٧١، ٤٨٣، ٤٨٦ و...)، فنا و بقا (همان: ١٩٨، ١٩٩، ٢٠١، ٤٠٣ و...)، رضا (همان: ٤٤٨، ٤٧٦، ٥٠٦، ٥٣٨ و...) و دنیای مذموم (همان: ١٠١، ٤٢٥، ٤٦١، ٤٨٣ و...).

٤ـ نتیجه‌گیری

عطار در *تذکرةالاولیاء*، بیشترین بهرهٔ بلاغی ـ تصویری را از تشبیه برده است. تصاویر تشبیهی که در جاهای بسیاری با استفاده از مشبه یا مشبه‌به‌های نمادین مخیّل‌تر شده است، به‌ویژه در بخش معرفی مشایخ و اولیا دیده می‌شود. در بیشتر تشبیهات، مشبه‌به یکی از عناصر طبیعت است. در این

www.SID.ir

Archive of SID

باره دریا، آفتاب، آتش، درخت، کوه، آب، باد و باران پدیده‌هایی برجسته است. یکی از مواضع بارز کاربرد تشبیه در این اثر، هنگام آغاز توصیف عارفان و به‌شکل تشبیه های پی‌درپی است. بیشترِ تشبیهات عطار از نوع معقول به محسوس است. نمود تشبیه بلیغ و تعدد تشبیه‌های مجمل نسبت به مفصّل چشمگیر است. بیشتر تشبیهات بلیغ از نوع اضافی است که ارزش زیباشناختی بیشتری دارد. عطار به تشبیه جمع نیز علاقه دارد؛ به‌ویژه در آغاز شرح حال‌ها که سعی دارد صفات متعددی را برای عارف تبیین کند و در این مسیر از تلفیق تشبیه بلیغ و جمع نیز مدد می‌گیرد. از دیگر سو، تشبیه تسویه برای مشابهت آفرینی میان چند مشبه معقول، بسامد یافته است. تشبیه مرکّب هم در بخش‌هایی که عطار به نصایح اخلاقی ـ عرفانی می‌پردازد، بسیار کارآمد می‌شود.

جایگاه دوم از آنِ کنایه است. در این زمینهٔ تصویری که کاربردهای متنوّع معنایی می یابد، ایما نمودی بیشتر دارد. کنایه از فعل یا مصدر نیز جلوه ای بارزتر دارد و به تجسّم کنایِ کنش و افعال افراد مدد می‌رساند. تصویر بعدی پارادوکس است. عطار هنگام معرفی بسیاری از اولیا و گاهی نقل سخنانی از آنها، ترکیبات متناقض نما می‌سازد. این کاربرد که درک اجزای آن معمولاً با درک مفاهیم و اصطلاحات صوفیانه آمیخته است، به تجسّم چهره و اعمال ماورایِ مشایخ مدد رسانده است.

کارکرد نماد، در صورت تعریف‌شده و مستقل خود، بسامد چندان چشمگیری در *تذکره* ندارد؛ اما این اثر سرشار از تشبیهاتی است که مشبه‌به یا گاهی مشبه نمادین دارد. عطار بیشتر در مواردی که از قول عارفان به تبیین نکته ای عرفانی می‌پردازد، از ظرفیت تأویل پذیریِ نماد بهره می‌گیرد. در زمینهٔ استفاده از استعاره، غلبه با مکنیه است. بیشتر استعاره‌های مکنیه نیز از نوع تشخیص است که معمولاً خود را به‌شکل اضافهٔ استعاری نشان می‌دهد. نکتهٔ گفتنی دربارهٔ تشخیص‌های عطار، که هنگام تبیین کرامات و مکاشفات اولیا جلوه می‌کند، آن است که در جریان آنها، خود شیء یا پدیده است که تشخّص می یابد؛ نه اینکه لزوماً تشبیه به انسان یا جانداری خاص در کار باشد. این موارد در نثر عرفانی، همسنگ واقعیت است و ازنظر بلاغی، جلوهٔ تشخیص دارد.

جایگاه بعدی به تلمیح تعلّق دارد. تلمیح در *تذکرةالاولیاء* در دو نوع اشارت به آیات قرآنی و روایات نبوی به کار رفته است. در این میان، سهم تلمیحاتی که ارزش‌های تصویری هم دارد، عمدتاً از آنِ ماجراهای قرآنی است که بیشتر برای ترسیم مؤثرتر شخصیت و صفات مشبه به کار رفته است. بسامدهای پایانیِ این حوزه، به مجاز، ایهام و حس‌آمیزی تعلق دارد که مصادیقی با

www.SID.ir

Archive of SID

کیفیت برجستهٔ بلاغی خلق نکرده‌اند. البته در این میان، وجه چشمگیر نمونه‌هایی از ایهام درخور بررسی است. در این نمونه‌ها، بر معنای دوگانهٔ نام عارفان تمرکز شده است.

درکل می‌توان گفت، عطار در این بخش‌ها بیشترین بهره را از عناصر تصویرساز برده است: در سطرهای آغازین معرفی و توصیف احوال و مقامات هر عارف، هنگام نقل قول از آنان و در بخش‌هایی که مناجات با خداوند و ارشاد اخلاقی و عرفانی اولیابرای مردم مطرح می‌شود؛ نیز کمتر و گاهی در میان حکایات نیز از آنها بهره برده است. در سطرهای بعدی که نویسنده به ذکر آغاز سلوک مشایخ و گاهی شرح تغییر مسیر زندگی آنها می‌پردازد، به نثری مرسل می‌رسیم که غالباً مخیّل نیست.

جلوه‌های موسیقایی *تذکره* نمودی به‌مراتب بیشتر و متنوع‌تر از تصاویر بلاغی دارد. عطار در هنگام توصیف شخصیت و مقامات عارفان و نقل کلام و آموزه‌هایشان، استفاده‌ای آگاهانه، متناسب با محتوا (تقویت‌کنندهٔ آن) و بیشتر غیرمتصنّعانه، از موسیقی درونی، به‌ویژه سجع دارد. در این اثر، از سجع متوازی چهار برابر سجع مطرّف و متوازن استفاده شده است. بعد از سجع، گونه‌هایی از جناس نمود می‌یابد که در این میان، بروز جناس لاحق و زاید بیشتر است. در بخش تکرار، واج‌آرایی (از نوع توجه‌برانگیز) نمودی بارزتر دارد که بیشترین سهم آن متعلّق به واک «د» و واکهٔ «آ» است. تکرار واژه نیز در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد. در این میان، بسامد واژه‌های «خدا»، «خود یا خویش» و «مرگ» قابل ذکر است.

در زمینهٔ موسیقی معنوی، توجه به تقابل‌های میان مفاهیم و پدیده‌های هستی ــ که یکی از شیوه‌های تبیین تأملات عارفانه است ـ تضاد را به یکی از شگردهای موسیقایی عطار بدل کرده است. او معمولاً مایل است دوگانه‌های متضاد را کنار هم بنشاند و یا تضادی خاص را با تکرار در چند جملهٔ مجاور برجسته کند. تناسب نیز تدبیر پرکاربرد بعدی است. در این باره عطار معمولاً واژه‌های متعددی را در یک مجموعهٔ معنایی قرار می‌دهد. نکتهٔ قابل ذکرْ سادگی معنایی و ادبیِ تناسبات در قیاس با تضادهاست. تکرارِ درون مایه آخرین شیوهٔ پرنمود عطار در زمینهٔ موسیقی معنوی است. تأکید توجه‌برانگیز بر چند مفهوم و موضوع محوری در *تذکره* ـ که بیشتر از رهگذر تکرار پراکندهٔ واژه در کل اثر صورت می‌گیرد ـ نشانهٔ اهمّیت ویژهٔ آنهاست. پربسامدترین مضامین در این اثر عبارت است از: توحید، توبه، توکل، شریعت، طریقت و حقیقت، نکوهش نفس، فنا و

www.SID.ir

Archive of SID

بقا، رضا و نفی دنیای مذموم. درکل باید گفت، لحن موسیقایی عطار در ابتدای توصیف و شرح احوال عارفان در اوج است. او هنگام ذکر سخنان مشایخ و تعلیمات آنان نیز از زبانی آهنگین بهره می‌گیرد و به این ترتیب، تأثیر معنایی و زیباشناختی کلام را قوّت می‌بخشد.

منابع

۱- *قرآن کریم*.

۲- افلاطون (۱۳٤۸). جمهور، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳- انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*، ۲ ج، تهران: سخن.

٤- ---------- (۱۳۸۷). فرهنگ اَعلام سخن، ۳ ج، تهران: سخن، چاپ سوم.

۵- برت، آر. ال (۱۳۹۵). *تخیل*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مرکز، چاپ اول.

٦- بهار، محمدتقی (۱۳۸٦). *سبک‌شناسی نثر (تاریخ تطوّر نثر فارسی)*، ۳ ج، تهران: زوّار، چاپ سوم.

۷- بیاتلو، حسن (۱۳۷۵). «داستان‌پردازی عرفانی عطار»، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۲٤، ۱۵۰-۱۵۹.

۸- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰). «فارسی‌گویی عارفان نخستین»، *نشر دانش*، شمارهٔ ٤، ٤-۱٤.

۹- تسلیمی، علی (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران: اختران.

۱۰- جبری، سوسن (۱۳۸۸). «موضوع، نگرش و زبان در کشف الاسرار»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۹، ۷۱-۹٦.

۱۱- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳٦۱). *اسرارالبلاغه*، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

۱۲- ---------- (۱۳٦۸). *دلایل الإعجاز فی القرآن*، ترجمهٔ سیّد محمد رادمنش، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۳- رازی، شمس الدین محمد قیس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح محمد قزوینی و محمدتقی مدرّس رضوی، تهران: نشر علم، چاپ اول.

۱٤- رستگار فسایی، منصور (۱۳۹۰). *انواع نثر فارسی*، تهران: سمت، چاپ سوم.

۱۵- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۰). «ابزارها و عناصر شخصیت‌پردازی در متون داستانی عرفانی (*کشف‌المحجوب*، *اسرارالتوحید* و *تذکرةالاولیاء*)»، *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۱٤، ۳-۸.

۱٦- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). *از گذشتهٔ ادبی ایران*، تهران: سخن.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۷- سرّامی، قدمعلی (۱۳۷۱). «از هرگز تا همیشه»، *تحقیقات اسلامی*، شمارهٔ ۲، ۱۱۳-۱۳٤.

۱۸- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳۸۱). *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چاپ ششم.

۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٦ و ۱۳۸۹). *موسیقی شعر فارسی*، تهران: آگه و سخن، چاپ دهم و دوازدهم.

۲۰- ---------- (۱۳۹۰). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.

۲۱- ---------- (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن، چاپ پنجم.

۲۲- شمیسا، سیروس (۱۳٦۸). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس، چاپ دوم.

۲۳- ---------- (۱۳۷۹). *بیان*، تهران: فردوس، چاپ هشتم.

۲٤- ---------- (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی نثر*، تهران: میترا، چاپ ششم.

۲۵- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۳). منطق‌الطّیر، مقدّمه، تصحیح و تعلیق: محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ اول.

۲٦- ---------- (۱۳۸۹). *تذکرةالاولیاء*، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: پیمان، چاپ ششم.

۲۷- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۱). «تصویر خیال»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شمارهٔ ۱۸۵، ۱۰۳-۱۳٤.

۲۸- ---------- (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن، چاپ اول.

۲۹- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا* (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران: هرمس، چاپ اول.

۳۰- محمودی، مریم (۱۳۸۵). «بررسی موسیقایی غزل عطار»، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی اراک*، شمارهٔ ۸، ۲۳-٤۰.

۳۱- مدرّسی، فاطمه؛ شفق، اسماعیل؛ یاسینی، امید (۱۳۹۲). «تحلیل حکایات تعلیمی تذکرة الاولیاء برپایهٔ الگوی روایی گریماس»، *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، شمارهٔ ۲۰، ۷۳-۱۰۲.

۳۲- مشتاق‌مهر، رحمان؛ برزی، اصغر (۱۳۹۰). «محتوا و ساختار در تذکرةالاولیای عطار»، *زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۲۲۳، ۱۹۱-۲۲۰.

www.SID.ir

Archive of SID

۳۳- میرباقری فرد، سیّد علی‌اصغر؛ روضاتیان، سیّده مریم (۱۳۸۷). «اولیا در تذکرةالاولیاء»، *نامهٔ انجمن*، شمارهٔ ۳۰، ۳۱-٤٦.

۳٤- میرصادقی، جمال؛ ذوالقدری، میمنت (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.

۳۵- ناصر، محمد (۱۳۷۹). «تحوّل نثر فارسی از قرن ٤ تا قرن ۸ هجری»، *نامهٔ پارسی*، شمارهٔ ۱٦، ٤٠-۸۲.

۳٦- واعظ، بتول؛ کاردل ایلواری، رقیه (۱۳۹۰). «بررسی تأثیر تکرار در فصاحت بوستان»، *مطالعات زبانی ـ بلاغی*، شمارهٔ ٤، ۱۳۷-۱۵٦.

۳۷- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۳۸- الهاشمی، احمد (۱۳۷۸). *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*، ترجمهٔ محمود خورسندی و حمید مسجدسرایی، تهران: فیض، چاپ اول.

www.SID.ir