Received:2023/12/19 scientific quarterly journal of Islamic mysticism
Accepted:2024/2/28 erfan.eslami.zanjan@gmail.com
Vol.22/No.83/Spring2025 https://sanad.iau.ir/journal/mysticism
https://doi.org/10.71502/mysticism.2025.1202090

Rhetorical Methods in the Mystical Poems of Attar's MosibatNameh

*Saeed Farzanehfard**
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sarab Branch, Islamic Azad University, Sarab, Iran. **Corresponding Author*: farzaneh@iausa.ac.ir

Abstract

The book " MosibatNameh " has been called Attar's most prominent work after Mantiq-e-Tayr. The distinctive feature of this work is the combination of attention to form and content, meaning that intuitive and pure mystical experiences and deep spiritual wisdom, along with rhetorical elements and artistic and literary beauties, have doubly exalted the mystical theme with the help of literary devices. In particular, with devices such as contradiction, irony, metaphor, humor, exaggeration, and the like, he has decorated mystical language with expressive beauties and presented a valuable demonstration of the combination of external and internal beauties in this book. In few works of Ghorfani, one can observe the harmony of artistic and literary values and beauties in a mystical content. In this article, using an analytical-descriptive method and utilizing a library method, citing first-hand sources, she has examined the rhetorical elements in the book of Masabeh-e-Nameh, and has shown the application of literary arts in enriching spiritual thoughts, and has considered art and literature to be a collaboration of inner and outer beauties Which creates an original and unique work. Attar also uses this method to highlight and make more impact in his spiritual perceptions. Since he has mastered literary crafts, imaginary forms, and the functions of expression, originality, and the music of speech, he has used it well in creating belief in mystical concepts.

Keywords: Mystical literature, Attar Neyshaburi, rhetorical techniques, MosibatNameh, mystical language, imagery.

تاریخ دریافت:۱٤۰۲/۹/۲۸ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱٤۰۲/۱۲/۹ دوره۲۲-شماره۸۳-بهار ۱٤۰٤-صص:۲۹۳-۳۱٤
مقاله پژوهشی

شیوه‌های بلاغی در اشعار عرفانی مصیبت‌نامه عطار

سعید فرزانه‌فرد[۱]

چکیده

کتاب مصیبت نامه را پس از منطق‌الطیر برجسته‌ترین اثر عطار گفته‌اند. ویژگی شاخص این اثر جمع بین توجه به قالب و محتوا است یعنی تجربه‌های شهودی و ناب عرفانی و حکمت‌های عمیق معنوی در کنار عناصر بلاغی و زیبایی‌های هنری و ادبی، آن درون‌مایهٔ عرفانی را با کمک آرایه‌ها و صنایع ادبی دو برابر تعالی داده است. بویژه با آرایه‌هایی چون تناقض، کنایه، استعاره، طنز، اغراق و مانند آن زبان عرفانی را به زیبایی‌های بیانی آرایش داده و نمونه‌ای ارزنده از جمع بین زیبایی‌های ظاهری و باطنی در این کتاب ارائه داده است. در کمتر اثر غرفانی می‌توان هماهنگی ارزش‌ها وزیبایی‌های هنری و ادبی را در محتوایی عرفانی ملاحظه نمود. در این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از شیوهٔ کتابخانه‌ای با استناد به منابع دست اول به عناصر بلاغی در کتاب مصیبت‌نامه پرداخته است و کاربست صناعات ادبی در پربارسازی اندیشه‌های معنوی نشان داده و هنر و ادبیات را در همکاری زیبایی‌های درونی وبیرونی دانسته است که اثری اصیل و کم نظیر را به وجود می‌آورد. عطار نیز با این شیوه به برجسته‌سازی و تأثیرگذاری بیشتر در دریافت‌های معنوی خود می‌پردازد. از آنجا که به صناعات ادبی و صور خیالی و کارکردهای بیان و بدیع و موسیقی کلام تسلط داشته است به خوبی از آن در بارورسازی مفاهیم عرفانی بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عرفانی، عطار نیشابوری، شگردهای بلاغی، مصیبت نامه، زبان عرفانی، صور خیال.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سراب، دانشگاه آزاداسلامی، سراب ایران.
farzaneh@iausa.ac.ir

۱ـ پیشگفتار

عطار نیشابوری (حدود ۵۵۳ ـ ٦۲۷ ق.) اگر در منطق‌الطیر با زبانی تمثیلی سفر مرغان را در آسمان معنویت و عرفان ترسیم می‌کند در مصیبت نامه، سیر و سلوک زمینی وملموس را با ذکر نمونه‌های زنده در زندگی واقعی مردم و در همین شهر و روستا و در میدان و بازار و مدرسه بیان می‌نماید و به همین دلیل این کتاب اهمیت دارد و جالب اینکه در آن چهل مقاله آمده که حکایت از چله‌نشینی دارد و گویی با مطالعه و معامله این کتاب یک دوره سیر و سلوک واقعی را سپری خواهید کرد و خواننده و به‌کاربرنده می‌تواند از خاک به افلاک سفر کند. اما چرا نام آن را مصیبت نامه نهاد؟ چون با این کتاب جنبهٔ زمینی و خاکی خود را از دست خواهید داد و به سوی فضایی معنوی پرواز می‌کنید و در حقیقت سوک نامهٔ تن و شکوفایی جان است. به همین دلیل در این کتاب دیگر هدهد قهرمان نیست بلکه «سالک فکرت» همان فردی است که در زمین سیر و سلوک می‌کند و خود را به آسمان می‌رساند.

عطار در این کتاب تجربهٔ زیستهٔ خود را بیان می‌کند؛ یعنی «سالک فکرت» خود اوست که همه را به این سفر دعوت کرده است. او از ماوراءالنهر تا مکه را سفر کرده و بسیاری از مشایخ عصر را ملاقات کرده است و چه بسا با مجدالدین بغدادی، بهاءالدین محمد بلخی وبزرگان کبرویه دیدار نموده است و خود را مستفید از ابوسعید ابوالخیر (متوفی ٤٤۰ق.) و عارفان گذشته نیز می‌خواند. حتی گفته‌اند با خواجه نصیرالدین طوسی (متوفی ٦۷۲ق.) ملاقات داشته است با اینکه گزارش‌های دقیقی در دست نیست و احتمال‌هایی است که نقل می‌شود اما در مجموع نشان می‌دهد که عطار شیوه سلوکی خود را در کنار تجربه‌ها و گزارش‌هایی که از عرفان بزرگ شنیده، در این کتاب آورده است. (ر.ک: نفیسی، ۱۳۲۰؛ فروزانفر، ۱۳۵۳).

دربارهٔ این منظومه آمده: «بی شک طرح کتاب مصیبت‌نامه در منظومه‌های زبان فارسی تازه و نوآیین است ونه پیشنیان و نه واپسینیان مثنویی به این طرح و سبک نسروده‌اند. شرح سلوک باطنی در این کتاب متصل به یکدیگر و پیوسته است چنان که هر مقاله کنجکاوی درون خواننده را تهییج می‌کند و برای خواندن مقالهٔ پسین در اشتیاق می‌افکند و چون هر مقاله مخصوص یکی از مراتب وجود یا اشخاص الهی و غیبی است و شیخ در خطاب سالک و وصف آن مرتبه مقداری از اطلاعات فلسفی دینی خود را گنجانیده و درخور مقام چند حکایت بدان پیوسته است این نکته هر یک از مقالات را تازگی و تنوع خاص بخشیده و بر ظرافت و دلاویزی آن افزوده است.» (فروزانفر،۱۳۵۳: ٤۰۱) یعنی

این درجه از معنویت و عرفان را در چنین منظومه‌ای گنجانده و جالب‌تر اینکه با شگردهای بلاغی، ظاهر کلام را نیز زیبایی بخشیده است و به همین دو دلیل از آثار کم‌نظیر ادب فارسی را آفریده است.

سالک فکرت عطار به‌ناچار باید تجربه‌های خود را با زبان بیان کند و اگر چه از زبان رمز هم بهره گیرد باز در دایرهٔ زبان است و از آن گریزی ندارد. از طرفی فصاحت و بلاغت و زیبایی‌های بیانی وسیله‌ای برای رساندن پیام به بهترین نحو است یعنی اگر جاذبه‌های بیانی در کنار محتوای معنوی قرار گیرد متن را دو برابر دلپذیرتر می‌کند و عطار به این توجه داشته است. یکی از وجوه اعجاز قرآن کریم همین فصاحت و بلاغت است که با استفاده از تشبیه‌ها و تمثیل‌ها می‌توان زیباترین بیان ادبی را آفرید و اگر در محتوا نیز مضامین ارزندهٔ معنوی باشد به کمال سخن نزدیک می‌شود. با اینکه گفته‌اند مطالب عرفانی چون دریافت‌های شهودی عارف است و به بیان نمی‌آید اما در عمل زبان چنان راهگشاست که می‌تواند زبان خاصی برای عارفان ایجاد کند و زیبایی بیانی همین است که حتی از زبان رمزی و تمثیلی می‌تواند محملی برای بیان شهود عرفانی بسازد. آرایه‌ها و صنایع ادبی از اساس برای سخن‌آرایی و تبدیل باطن به ظاهر درست شده‌اند، یعنی هنر ادبیات همین است که با علم بدیع و بیان بتواند ضمیر گوینده و درد دل عاشق و شوق سلوک را به بهترین بیان به تصویر آورد. پس از اسرار زبان گریزی نیست و نمی‌توان با همین زبان ادعا کرد که زبان از بیان مطالبی عاجز است چرا که این ادعا انکار زبان و تقلیل توانایی‌های آن در بیان گفتنی‌ها و ناگفتنی‌هاست. فصاحت و بلاغت تنها برای بیان زیبا نیست بلکه راهکار برای بیان چیزهایی است که در سخن نمی‌گنجد و یا دشواریاب هستند پس با هنر می‌توان زبان مناسب برای بیان هر دریافتی پیدا کرد و هنرمندی به همین دلیل معجزه به شمار آمده است.

مصیبت نامه در هفت هزار و پانصد و بیست و نه بیت مثنوی عرفانی در وزن رمل مسدس است که در زیر یک طرح کلی، سفری روحانی در چهل مقام است با حکایاتی فرعی و تمثیلی به بیان سلوک سالک فکرت می‌پردازد که از معرفت حق آغاز می‌شود و در باطن و درون عارف پروازی به عالم قدس صورت می‌گیرد. در این سفر در نهایت به خودشناسی می‌رسد و در این مقاله نشان داده می‌شود که چگونه از زیبایی‌های بیانی برای این نکات عرفانی بهره برداری می‌گردد.

۲ـ پیشینه تحقیق

دربارهٔ مصیبت‌نامه پژوهش‌هایی انجام شده است که به این تحقیق یاری می‌رسانند. پایان نامه کارشناسی ارشد «اندیشه و زبان عطار نیشابوری در مصیبت نامه» از زهرا مومنی ندیکی در دانشگاه تربیت معلم تهران، در سال ۱۳۹۳ ش از آن جمله است. پایان نامه کارشناسی ارشد «بررسی عناصر سبکی در مصیبت نامه عطار نیشابوری» از عاطفه صدیقی در دانشگاه یزد در سال ۱۳۹۳ش. همچنین مقالاتی چون «بررسی علل بیان ناپذیری تجربه‌های عرفانی در مثنوی‌های عطار (الهی نامه، منطق الطیر،

و مصیبت نامه» از مریم مرادی و ابراهیم رحیمی زنگنه، در مجله ادبیات عرفانی، شماره ۲۲، سال ۱۳۹۹ش.) و مقاله «سبک شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت نامه و منطق الطیر و مثنوی معنوی، از مصطفی میردار رضایی و سیاوش حق جو، در مجله مطالعات زبانی بلاغی (شماره ۲۱ در ۱۳۹۹ش۹ و مقالهٔ «تحلیل کاربرد جامعه شناسی انواع آیرونی درمصیبت نامه عطار نیشابوری» از حسن سلطانی کوهینانی و کامیار صیدی، در مجله مطالعات زبانی بلاغی (شماره ۲۱، ۱۳۹۹ش.) و مقالهٔ بررسی جنبه‌های زیباشناسی تمثیل در حکایت‌های مصیبت نامه عطار» (از اشرف روشندل پور و شاهرخ حکمت، در مجله زیبایی شناسی ادبی (شماره ۳۱، ۱۳۹٦ ش.) و بالاخره مقالهٔ «مصیبت نامه عطار نیشابوری؛ آمیزه‌ای از اخلاق عملی و عرفان» از پرویین رضایی در پژوهشنامه ادبیات تعلیمی (شماره ٤٨، ۱۳۹۹ش.) این پژوهش‌ها به جنبه‌های مختلف کتاب مصبت نامه از زوایه‌های متفاوتی نگریسته بودند که هیچ کدام جنبهٔ بلاغی را در نظر نداشتند. اما به شگردهای بلاغی در مصیبت نامه تحقیق خاصی دیده نشده. چند پژوهش نزدیک به آن قابل شناسایی است مقالهٔ «مطالعه برجسته‌ترین شگردهای بلاغی و بدیعی غزل عطار» از پروین رضایی، در مجله فنون ادبی (شماره ٣٤، سال ١٤٠٠) و دربارهٔ عارفان دیگر هم چند مقاله قابل مطالعه است: «بررسی جایگاه عناصر بلاغی در زبان عرفانی فخرالدین عراقی» از محمد صالح امیری وهمکاران، در فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی(شماره ٢٤، سال ١٣٩٦ش.) و مقالهٔ «بررسی شگردهای بلاغی در اشعار عرفانی ابن معصوم شیرازی» از بهار امیدی و همکاران در مجله عرفان اسلامی (شماره ۷۹، ۱٤۰۳ش.) البته تحقیق‌های دیگری دربارهٔ آثار عطار انجام شده است که کمتر به این موضوع مربوط می‌شوند و به مصیبت نامه نپرداخته‌اند اما راهگشا هستند مانند مقالهٔ « تجزیه و تحلیلی بر نمادپردازی در آثار عطار نیشابوری» از لیلا روحانی سروستانی وهمکاران؛ در مجله پژوهش نامه مکتب‌های ادبی (شماره ۱۷، سال ۱٤۰۱ ش.) مقاله «برسی مبانی مشترک سورئالیسم و مقنوهای عطار نیشابوری» از مهین هارونی و همکاران در مجله پژوهشنامه مکتب‌های ادبی (شماره ۱۲، ۱۳۹۹ش.) و بالاخره مقاله «نشانه شناسی عنوان مثنوی‌های عطار نیشابوری، از پروین مرتضایی، در مجله مطالعات عرفانی (شماره ۳۳، سال ۱۳۹۹ش.)

۳ـ زیبایی شناسی زبان عرفانی عطار

زبان عرفانی گویای تجربه‌های شهودی و باطنی است و به ناچار رمزگونه و با استفاده از زیبایی‌شناسی بلاغی می‌تواند به محتوای معنوی خود بهتر بپردازد و نقش بیان در رساسازی آن معنا در قالب عبارت از اهمیت خاصی برخوردار است. عطار را شاعر عارف گفته‌اند چرا که عارفان شاعر اصالت را به معنا و محتوا داده‌اند و کمتر اعتنایی به زیباسازی زبانی داشته‌اند اما شاعر عارف قالب را مهم‌ترین جایگاه برای حفظ معنا گرفته‌اند به همین دلیل گفته‌اند: «او شاعری عارف است نه تنها به فرم و زبان شعر بی توجه نبوده است بلکه این عناصر اهمیتی حیاتی در زندگانی شاعرانهٔ او ایفا کرده‌اند.»

(محبتی، ۱۳۸۸، ۷۳۱) بلکه در زبان عرفانی دارای ابتکار است و شیوه‌های بیانی خاصی را در تکامل مثنوی و غزل عرفانی دنبال می‌کند ونوعی زبان ایجاد می‌کند که به گفتهٔ محققان زبان معرفت است. «در زبان عطار، ما با زبان معرفت سخن می‌گوییم و از زبان معرفت می‌شنویم نه زبان علم که قلمرو زبان ارجاعی است» (شفیعی کدکنی،؛ ۱۳۹۲: ۳۲)شاخصه‌های زبان عطار محققان را واداشته تا زبان عرفانی او را وصف کنند.

زبان عرفانی را اغلب از لحاظ رویکرد هنری به دین و معنویت دنبال کرده‌اند و راهکار عارف را بهره‌گیری از زبان هنری برای بیان احساسات و عواطفی دانسته‌اند که لازمهٔ حالات و مقامات سلوک است یعنی عارف برای ترسیم محتوای قلبی و ذهنی خود ناچار است که به خلق و آفرینش زبانی بپردازد که بتواند تجربه‌های قدسی خود را بر زبان آورد و مخاطب را شیفتهٔ جاذبه‌های معنوی سازد و در این زبان هنری بهترین ابزار عناصر بلاغی است که با آرایش‌های بدیعی می‌توان چنان فضای ماورای حسی را به تصویر کشید. حتی گفته‌اند که : «توجه به فنون بلاغی به ما کمک می‌کند تا دست به ساختارشکنی همهٔ انواع گفتمان بزنیم.» (سجودی، ۱۳۹۳: ۵۳) به همین دلیل عطار از آرایه‌های ادبی بیش از هر چیز برای ساختارشکنی استفاده می‌کند و فنون بلاغی، میدانی به او می‌دهد که او در آن هنرنمایی کند و ابتکارهای خود را ارائه دهد.

زبان عرفانی عطار گاهی از طریق هاتف غیبی و سروش آسمانی مایه می‌گیرد و پیام‌هایی را به طور مستقیم از غیب نقل می‌کند وزیبایی خاصی را ایجاد می‌کند:

«روزی دزدی به سرای رابعه رفت. او در خواب بود. چادر او را دزدید و قصد خروج داشت که در از مقابل چشم او ناپدید شد. دزد چادر را بر زمین گذاشت؛ در پیدا آمد چند بار این حادثه تکرار شد تا اینکه دزد:

گشت عاجز، هاتفش اواز داد　　گفت چادر باید این دم باز داد

زان که گر شد دوستی در خواب　　دوستی دیگر چنین بیدار هست

(عطار، ۱۳۵٦: ۳۳۵)

در زبان عرفانی گاهی عارف به مرتبه فنا می‌رسد و گفتهٔ او همان گفتهٔ خداست و در مصیبت نامه هم آمده:

گر سخن گویم ز فان او بود　　هر چه گویم حال جان او بود

(همان: ۲٤۸)

حتی در حالت سکوت نیز می‌تواند گویای اسرار الهی باشد:

چون زبان را می‌کند این حال لال　　از زبان لال باید گفت حال

(همان: ۲۶)

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی عطار در مصیبت نامه متناسب با نظریهٔ اتحاد عشق و عاشق و معشوق است که سالک را چون مجنون و حق را همان محبوب و لیلی می‌داند که همهٔ گفته‌ها نام اوست:

گر همی بودیش میل صد طعام　　خواندی آن جمله لیلی را به نام

از رفاقش البته هرگز دمی　　نامدی بیرون به جز لیلی همی

در نمازش ای عجب بی عمد او　　ذکر لیلی امدی الحمد او

در تشهد در رکوع و در سجود　　نام لیلی بودی او را در وجود

(همان: ۷۰)

از صنعت قلب، واژآرایی و مراعات‌النظیر بهره می‌گیرد تا زبان و شعر را به عرش برساند:

شعر و عرش و شرع از هم خاستند　　تا دو عالم زین سه حرف اراستند

چون بهشت و آسمان و آفتاب　　چون عناصر، با دو آتش خاک، آب

نسبتی دارند با این شاعران　　پس جهان شاعر بود چون دیگران

شعر را اقبال جمشیدی بین　　مهر را شمسی و خورشید ببین

(همان: ٤٦)

این شاعر عارف است که به حقایق هستی نظر دارد و از زبان حق سخن می‌گوید و بلکه بر اساس نظریهٔ وحدت وجود، همهٔ هستی شاعر است و از خورشید حقیقی گرما می‌گیرد.

در مصیبت نامه از قصه برای بیان معانی رمزی و ماورایی استفاده می‌شود و این مطلب را از قرآن کریم آموخته که حتی سورهٔ بیست و هشتم قرآن را قصص نام نهاده و داستاه یوسف را احسن‌القصص خوانده است:

قصه چیست از مشکلی اشفتن است　　و انچه نتوان گفت هرگز گفتن است

(همان،: ٤٦)

این صنعت تناقض‌نمایی که گفتن ناگفتنی را ویژگی قصه می‌داند با بیان رمزی عرفانی همسویی دارد که عارف دریافت‌های شهودی خود را که ناگفتنی هستند چگونه باید بیان کند:

قصه‌ها دیدم بسی این هم ببین　　قصه کم گو کاحسن القصه است این

گـر دهـی غصـه کـه هسـت قصـه گـویی غصه خورد چون برده ایم در قصه گوی

قصـه گفـتن نیسـت ریـح فـی القفـص مـی نبینـی روح قـرآن در قصـص!

(همان: ۳٦٥)

عطار از شعر و داستان وسیلهٔ پرواز روح می‌سازد و با زیبایی‌های ادبی پیام‌هـای عرفـانی را منتقـل می‌سازد. اسرار الهی را با «قلم» که همان زبان باشد به تصویر می‌کشد:

چـون قلـم شـو عشـق را بسـته میـان پـس بـه سّـر عشـق بگشـاده زبـان

(همان ۱۲۸)

به همین دلیل «قلم» را نخستین آموزگار معنویت و اسرار ازلی می داند که ابزار خارجی زبان است:

اولـین اسـتاد اسـرار قـدم تـو شـدی موجـود از کـتم عـدم

پـای از سـر کـرده ای سـر از زفـان مـی خرامـی از شـبه گـوهر فشـان

هسـت در تاریکیـت اب حیـات نـی شـکر بـالحق تـویی یـار نبـات

در حقیقـت بـی مجـاز و عیـب و ریـب ملهـم لـوح دلـی نقـاش غیـب

(همان: ۱۲٤)

همین زبان که دارای چنین مقامی است در بیان عرض عرفانی ناتوان است و یکـی از ویژگـی‌هـای زبان عرفانی عطار اوج مقام عشق است:

شـرح دادن حـال عشـق جـاودان از عبـارت برتـر اسـت و از بیـان

گـر زفـان گـردد دو گیتـی سـال هـا هـم نیـارد داد شـرح حـال هـا

(همان: ۲۹۲)

اگر عطار خاموشی را بر بیان و سخن گفتن ترجیح می‌دهد و یکی از ویژگی‌های عرفـان، فضـیلت خاموشی است از همین مطلب سرچشمه می‌گیرد و زبان سکوت انتخاب می‌شود:

از ارسـطالیس پرسـیدند راز کـان چـه مـی‌دانـی کـه در عمـر دراز

بـی گنـه در خـورد زنـدان امـده اسـت گفـت: انچـش حـبس دنـدان امدسـت

انچـه او محبـوس مـی‌بایـد مـدام ان زفـانن شَسـت در زنـدان کـام

دور در از دنـــــــدان و درو در از لـــــــبش　　بسـته مـی‌دانـد هـر روز و شـبش

تـا مگـر یـک لحظـه‌ای گیـرد قـرار　　وانهگـش جـز بـی قـراری نیسـت کـار

هـر کـه خـاموش اسـت ثابـت امـده اسـت　　عزت «رز» بیت که «صامت» امده است

(همان: ۳۷۱)

تنها در یک مقام عارف اجازهٔ سخن دارد و زبان را باید به کار گیرد و آن در شرح ماجرای عاشـقی و شهود معنوی است که همهٔ این خاموشی و سکوت را برهم می‌زنـد و کسـی کـه ایـن همـه توصـیه دربارهٔ سکوت داشت می‌گوید:

بـا کـه گـویم درد دل چـون کـس نمانـد　　تن زنم کـز عمـر مـن هـم بـس نمانـد

چـون خموشـی ایـن همـه مقـدار داشـت　　لیـک دو داعـیم بـر گفتـار داشـت

جـان مـن چـون بـود مسـت و بـی قـرار　　بـر نمـی زد یـک نفـس از درد کـار

گردمـی تـن مـی زدم از جـان پـاک　　مـی بـر آمـد از خموشـی صـد هـلاک

از ازل چـون عشـق بـا جـان خـوی کـرد　　شور عشقم ایـن چنـین پـر گـوی کـرد

از شـراب عشـق چـون لایعقلـم　　کـی توانـد شدخموشـی حاصـلم

(همان: ۳۷۲)

در این زبان عارفانه نوعی انسان‌شناسی جریان دارد که در وجود هر انسانی یک جنبهٔ الهـی دیـده می شود و در انسان کامل آن جنبه، برجسته و فعال می‌شود مانند این بیت در حمد و ثنای خدا:

افتـابِ روح را تابـان کنـد　　در گِـل ادم چنـین پنهـان کنـد

(همان: ۱۱۹)

که «آفتاب روح» رمزی از آن جنبهٔ قدسی و الهی وجود انسان است کـه در انسـان کامـل تجسّـم می‌یابد و مولوی هم از عطار همین را می‌گیرد و از «آفتاب جان» نام می‌برد:

مفتـرق شـد افتـاب جانهـا　　در درون روزنِ ابـدان هـا

(مولوی، ۱۳۹۳: ۲۵۷/۱)

سمبل‌ها و رمزپردازی‌های عرفانی برای زیباسازی کلام از شگردهای عطار است. از «لا» در ابتـدای «لا اله الا الله» تصویر سازی‌های نمادین دارد:

از صـدف «لا» را نهنـگ اسـا نمـود　　تـا دهـن بگشـاد «الا الله» بـود

شـــد نهنـــگ «لا» بـــه ســـرهنگی عزیـــز زان کمـر دادش چـو قـاف و تیـغ تیـز

(همان: ۱۲۲)

یکی از آداب تصوف به خاک افتادن و در خاک غلطیدن است که در اسـرارالتوحید آمـده: »و از در خانقاه شیخ به پهلو می‌گشت و نعره می‌زد تا پیش تختِ شیخ رسید.» (محمد بـن منـور، ۱۳٦٦: ۹٤/۱) تصویرسازی عطار:

تـــو مبـــاش اخـــر چنـــان کـــز جرعـــه‌ای ره بـــه پهلـــو مـــی‌روی، چـــون قرعـــه‌ای

(عطار، ۱۳۸٦: ۱۲۸)

«قرعه» تیری است که افکنده می‌شود و غلطان و چرخان به سوی هدف به پیش می‌رود. در دیـوان هم داشت:

مـــی نتـــوان یافـــت ســـوی او راهـــی ای بـس کـه بـر آمـدم ز هـر سـویش

تـــا فـــال گرفتـــه‌ام جهـــال او چـــون قرعـــه بگشـــته‌ام بـــه پهلـــویش

(عطار، ۱۳٦٦: ۳٦۵)

در مقالهٔ دوم مصیبت نامه که همان دومین گام در چلـه‌گیـری باشـد «رفـتن سـالک فکـرت پـیش میکائیل» نام دارد چرا که این فرشته از دیدگاه عرفانی نماد روزی‌رسـانی اسـت یعنـی دروازهٔ ورود بـه جهان معنوی از طریق داشته‌های دنیوی است و سالک به او می‌گوید:

گفـــت: «ای فرمانـــده هـــر مخزنـــی بـــی تـــو نتـــوان خـــورد هرگـــز ارزنـــی

ای مفتـــاح جهـــان در دســـت تـــو حامـــل عرشـــی و کَرسـی پســـتِ تـــو»

(همان: ۱۸۱)

در عرفان، فرشتگان واسطهٔ بین زمین وآسمان هستند و در حقیقت فیض الهی را به زمین می‌آورنـد و سالکان را به بالا رهنمون می‌شوند و از این نظر انسان کامل هـم همـین وظیفـه را دارد و پیـامبران و اولیای الهی در همین حوزه فعالیت می‌کنند و هدایت با همین صورت می‌گیرد. عطار در همین مثنـوی به اهمیت آن در دومین گام چله‌گیری پرداخته اسـت بـه همـین دلیـل حکایـت موسـی و بُـرخ اسـود رامی‌آورد:

بـــود انـــدر عهـــد موســـی کلـــیم بُـــرخ اســـود بیـــدلی بـــا دل دو نـــیم

(همان: ۱۸۳)

از آنجا که موسی نمایندهٔ همان میکائیل و انسان کامل و بلکه از اولیای الهی است که می‌خواهد قوم و مردم خود را به سوی پرواز معنوی سوق بدهد و در حوادث بین آن‌ها می‌توان همهٔ سالکان و مشتافان را در راه دشوار سلوک مطالعه نمود. عطار این داستان را از کتاب قوت‌القلوب ابوطالب مکی گرفته است اما با شگردهای بلاغی آن را با زیبایی بیان می‌کند. ماجرا چنین بود که بنی‌اسرائیل هفت سال دچار خشکسالی بودند وموسی با هفتاد هزار نفر از ایشان به طلب باران رفت و پیام الهی آمد که چون مردم گنهکار هستند و به سوی موسی گفته شد: «از بنده‌ای از بندگان من که نامش برخ است بخواه تا طلب باران کند تا استجابت کنم.» (المکّی، ۱۳۱۰: ٦٥/٢) آن شخص درویش درگلیم پاره بوده است یعنی سالک خرقه‌پوشی را ترسیم می‌کند که پیام‌های عرفانی جالبی در زیبایی‌شناسی بیان عارفانه دارد. از سخن‌های گستاخانه آن خرقه پوش، موسی را خشمگین می‌سازد و خدا از آن درویش حمایت می‌کند:

جبرئیل آمد که «ای موسی متاب　　پس مرنجان برخ را از هیچ باب»

(عطار، ١٣٨٦: ١٨٤)

در اغلب حکایات تمثیلی عرفانی در بین یک خرقه پوش و پیامبران، خدا از آن خرقه‌پوش حمایت می‌کند و این نمونه‌ای از هنر متعهد است که به دنبال دفاع از آرمان‌های عرفانی است. این تمثیل‌ها همگی دارای نمادسازی است و آن شخصیت فقیر یا گلیم پوش همواره نمایندهٔ عارف و سالک است که حق می‌گوید و خذا نیز گفتهٔ او را تأیید می‌کند و این نوع حکایت از قرآن کریم اخذ شده‌اند که در ماجرای موسی و خضر، همین تمثیل دیده می‌شود که یک فرد ناشناس نزدیکتر از پیامبر به خداست و موسی سرزنش می‌شود. در عرفان، این حکایت و دیگر داستان‌های تمثیلی عرفانی را از این جهت دنبال می‌کند که پیامبر نمایندهٔ شریعت است و آن درویش در مقام طریقت قرار دارد و عرفان به دنبال اثبات حقانیت طریقت و عرفان هستند این دیدگاه انسان‌شناسانه به اصالت انسان پایبند است و حتی پیامبران خود به دنبال چنان مقامی هستند:

ره پدید امد چو ادم شد پدید　　زو کلید هر دو عالم شد پدید

ان دل پر تور ادم بود و بس　　زانکه ادم هر دو عالم بود و بس

(همان: ۱۹۷)

در تمثیل‌آوری و تصویرسازی‌های عطار، آن واسطهٔ بین زمین و آسمان که فرشتگان باشند گاهی با ابتکار عطار به عنوان «پری جفت» معرفی می‌شوند که واسطهٔ میان انسان و پری قرار دارند و یا واسطه بین شخص پری گرفته و پری‌خوان هستند. در مصیبت نامه در داستان سلیمان از این تصویرسازی خبر می‌دهد:

گفت یک روزی سلمیان کای اله　　بهر من ابلیس را اور به راه

تا چو هر دیوی شود فرمانبرم　　بی «پری جفتی» نهد سر در برم

(همان: ۲۱۹)

این از ابتکارهای عطار است که در نزد دیگر شاعران و عارفان دیده نمی‌شود. در جای دیگر دارد:

چون فرشته خویش را دانی دلیر　　دیوی تو آشکار آمد نه دیر

ای فرشته دیو مردم آمدی　　در «پری جفنی» چو کژ دم آمدی

گر بسی بر دیگران فرقت نهند　　هم کلاه دیو بر فرقت نهند

(همان: ۳۳۳)

چه بسا اشاره به «پری دار» باشد که دختری است که افسونگرها چیزهایی بخوانند و بدو بدمند تا او به رقص آید و از گذشته و آینده خبر بدهد (ر.ک: برهان قاطع، ۳۹۷) «پری دار» ویژگی‌هایی چون افرادی دارد که در خلسه قرار گرفته و از شهود باطنی خبرهایی عجیب می‌دهند و در ادبیات عرب هم حکایتی از متنبّی‌ها یا پیامبران دروغین که به میان می‌آید از «مَمروران» هم یاد می‌شود که همان ویژگی «پری دار» را دارد و چیزهایی از گذشته و یا اینده می‌گوید و به نوعی خبرهای غیبی می‌دهند. در عرفان‌های اولیه نیز یکی از ویژگی‌های «شمن»ها همین خلسه و اخبار از غیب ذکر شده است.

٤ـ تمثیل عرفانی

اغلب نویسندگان و شاعران از تمثیل به عنوان روشی غیر مستقیم برای بیان اندیشه‌ها و معانی مورد نظر خود بهره برداری می‌کنند اما در عرفان این روش معنای عمیق‌تری می‌یابد، یعنی عارف شهودی غیبی و قدسی دارد که به طور وجودی با آن درگیر شده است و برای بیان آن ناچار می‌شود که از تمثیل استفاده کند. این مطلب غیر از آن است که شاعری برای هنرنمایی یا خلاقیت خود از تمثیل به عنوان یک وسیلهٔ تفننی و نمایش هنرمندی خود بهره می‌گیرد. تمثیل‌های روایی که در داستان‌های عرفانی دیده می‌شود و تمثیل‌های توصیفی و کوتاه در ادبیات عرفانی معنایی عمیق‌تر دارد و تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال المثل و استعاره تمثیلی از نوع تمثیل‌های رمزی اما واقعی است، یعنی تجربه‌ای زیسته را بیان می‌کند و به همین دلیل تأثیر عمیق‌تری بر خواننده دارد و یکی از اهداف شاعران عارف این بوده است که قلب سالکان و مشتاقان را جذب کنند و به سیر و سلوک دعوت نمایند یعنی تمثیل در عرفان هم از نظر سرچشمه و هم از دیدگاه هدف و مقصود معنایی عمیق‌تر دارد.

ادبیات عارفانی داستان و سفرنامه‌ای حقیقی در درون وجهان غیب است و عطار در همهٔ داستان‌های خود این سفرنامه عرفانی را با زبان رمزی و تمثیلی بیان می‌کند اما در مصیبت نامه این سفر

را در اشخاص و سالکانی خاص نیز به طور ملموس می‌آورد، یعنی اگر سفر روحانی در منطق الطیر ماورایی و دور از جهان شهودی است در حکایات مصیبت نامه آن سفر را برای افردی می‌گوید که در همین جهان با دیگران زیسته‌اند و در عین حال مسافر بوده‌اند. البته تمثیل را شاخه‌ای از تشبیه یا استعاره نقل کرده‌اند تا از یک تصویر غیرحسی و دشواریاب وسیله‌ای ساخته شود تا مخاطب به تصویری حسی برسد و درک مناسب از موضوعی پوشیده پیدا کند.

کاربرد مثل و رمز و نماد در هر زبانی همین است که عناصر محسوس و ملموس را به امور نامحسوس و معنوی پیوند بدهند، البته این نمادها در خود ابهام و چندوجهی را حمل می‌کنند وبا همین ویژگی می‌توانند حقیقت و مجاز را به هم نزدیک کنند. در استعاره اغلب یک قرینه وجود دارد که تمایز را حکایت می‌کند اما نمادها حتی آن قرینه را ندارند. نماد و تمثیل هر دو تصویرگر امور نامرئی هستند وبا اینکه متفاوتند در عرفان کارآیی واحدی دارند اما از دیدگاه عطار و در کتاب مصیبت‌نامه تمثیل‌های روایی کارآیی بیشتری دارند و چون شکل داستانی دارند آن‌ها را بخشی از ادبیات روایی می‌خوانند. «تمثیل را می‌توان برای آنچه در بلاغت فرنگی الیگوری می‌خوانند به کار برد و آن بیشتر در حوزهٔ ادبیات روایی است: (شفیعی کد کنی، ۱۳۹۵: ۸۵) به همین دلیل که این داستان‌های تمثیلی حداقل دو لایه و معنایی دارند رمزی و کنایی خوانده می‌شوند و در عرفان آن لایهٔ باطنی مورد نظر است. در عرفان آن لایهٔ ظاهری چندان اهمیت ندارد به همین دلیل گاهی در هماهنگی مطالب آن دقت صورت نمی‌گیرد.

در تمثیل، داستان دو معنا دارد یکی ظاهری و دیگری باطنی؛ و ویژگی مهم آن این است که حتی اگر لایهٔ ظاهری دربارهٔ پرندگان باشد مانندمنطق‌الطیر، لایهٔ باطنی انسانی است و حتی انسان وار می‌باشد. روساخت و زیرساخت دارد و هدف از داستان در آن زیرساخت نفهته است و عارف در ضمن آن تجربه شهودی و دریافت معنوی خود را منتقل می‌سازد و در ویژگی‌های انسان‌واری به همهٔ موجودات از پرندگان و گیاهان و اشیاء بی‌جان همگی در مجموعه‌ای انسان‌وار آن پیام عرفانی را درک و انتقال می‌دهند. در حکایت «عیسی و مار» در مصیبت نامه به این حیوان شخصیت انسانی داده می‌شود و مار ادعا دارد که با نام حق او را افسون کرده‌اند و برای حق و احترام به نام او اطاعت کرده است:

چون به نام حق شدم در دام او صد چو جان من فدای نام او

)عطار، ۱۳۸٦: ب: ۱۱۵۵)

در این تمثیل‌ها، حکایت به نحوی پیش می‌رود که همهٔ موجودات دارای درک و شعور معنوی هستند و حتی مار در عرفان نماد نفس اماره، شیطان و شهوت است عاشق حق می‌باشد. در حکایت موش و گربه که دو دشمن همیشگی هستند و حکایت «گرگ دیوانه» و «جنید و مرغ سفید» و «سفیان

ثوری و بلیل» و «موسی و باز و کبوتر» و «عارف و سگ و کلیچه» و «عیسی و سگ مرده» همین مطلب دیده می‌شود. در مصیبت نامه چهارده جانور در حکایت ظاهر می‌شوند که همگی انسان وار هستند و از زبان آن‌ها دقایقی عرفانی نقل می‌شود. اینها را «فابل» و داستان‌های کوتاهی که حیوانات در آن نقش دارند قرار داده‌اند. جالب اینکه همین حیوانات نیز دو لایه دارند در ظاهر حیوان و در باطن فرشته‌اند. در حکایت موسی، ناگهان دو پرنده تبدیل به دو فرشته می‌شوند:

گفت ما هر دو فرشته بودیم　　تا ابد از خورد و خفت آسوده‌ایم

لیک ما را حق فرستاد این زمان　　تا کند معلوم اهل اسمان

شفقت تو در امانت داشتن　　رحمت تو در دیانت داشتن

(همان: بیت ۸، ٥٩٦٨)

در تمثیل رمزی نیز با اینکه هدف گوینده به طور روشن بیان نمی‌شود اما حاوی پیام معنوی است و نیاز به تلاش فکری و معنوی دارد که تفسیر شود. اغلب ایهام در زمان و مکان را از ویژگی‌های داستان‌های رمزی گفته‌آند که خواننده را به دنبال پرسش‌هایی می‌کشاند که در داستان پاسخی به آن‌ها داده نمی‌شود و اغلب معماگونه و رازآلود می‌ماند البته هر رمز خود علامت ونشانه برای کشف محتوا و معناست. برخی نوشته‌اند: «هر حکایت تمثیلی، دارای پیام و درسی اخلاقی و اجتماعی است که مقصود گوینده از آوردن آن حکایت همان پیام و نتیجه است. ژان لافونتن که دارای تمثیل‌های منظوم معروف است نتیجهٔ اخلاقی و نکتهٔ موجود در حکایت تمثیلی را «روح تمثیل» می‌نامد که ممکن است در آغاز و پایان به طور جداگانه یا ضمن حکایت بیان شود» (پورنامداریان، ۱۳۷٦: ۱۱٥) در حالی که این تحلیل کامل نیست و بویژه دربارهٔ عطار صدق نمی‌کند. در مصیبت‌نامه هر حکایت درس اخلاقی و اجتماعی ندارد بلکه درس عرفانی دارد و دیگر اینکه غیر از پیام، راهی برای سیر و سلوک را آموزش می‌دهد و درس اخلاقی جنبهٔ حداقلی حکایت است. نکتهٔ مهم در آن سلوک عرفانی از چند طریق است یکی اینکه با حکایتی آن تجربه‌های عرفانی را ملموس در اختیار سالک قرار می‌دهد دیگر اینکه دقایق سیر معنوی را آموزش داده و حتی کشف و شهوهای خود را از زبان دیگران بیان می‌کند.

در تمثیل‌های مصیبت‌نامه بیش از همه رمز عرفانی «دریا» استفاده می‌شود شاید چون دریا ویژگی‌هایی دارد که گسترهٔ هستی و دنیای درون عارف را نمایندگی می‌کند و گنجایش آن از هر ظرفی بیشتر است و از طرفی عمقی ژرفتر از ظاهر خود دارد که هزاران حقیقت را در خود پنهان نموده است:

بازگشتت سوی دریاست ای پسر　　زین چه باشد کار انجاست ای پسر

این زمان کاینجا رسیدی مرد باش　　غرقهٔ دریای من شو، فرد باش

من چو بحری بی نهایت آمدم　　تا ابد بی حدّ و غایت آمدم

بر لب بحرم قدم از فرق کن　　دل ز جان بر گیر و خود را غرق کن

چون در این دریا شوی غرقی تمام　　هر زمانی غرقه‌تر می‌شو مدام

(عطار ۱۳۸٦: ٤۳۸)

تمثیل دایره‌ای وسیع دارد و از علم بیان تا بدیع و انواع ادبی حتی با ارسال‌المثل و اسلوب معادله همراه دانسته شده است و حکایات تمثیلی عرفانی از ظاهر حکایت با شگردهای بلاغی و زیبایی‌شناسانه به سوی معنایی باطنی حرکت می‌شود و از سمبل و رمز بهره می‌گیرد و گفته‌اند: «به یاری تشبیه تمثیل، سخنور به آفرینش زمینه‌های پندارین و فضاهای شاعرانه کامیاب می‌گردد. پندار شاعرانه در این گونه از تشبیه می‌باید آن چنان پرورده، گسترده و زنده و گویا باشد که سخنور بتواند آن را بنگارد و پیکر ببخشد» (کزّازی، ۱۳۸۹: ۵۷) عطار پیامبر اکرم (ص) را به آفتاب تشبیه می‌کند که پیامبران دیگر در مقایسه با آن چون چراغ کم‌سو هستند و بیت نخست را مشبه و بیت دوم را مشبه‌به قرار می‌دهد تا تشبیه تمثیلی بسازد:

تا بود چون مصطفی پیغامبری　　چون بود در سایهٔ او دیگری!

در فروغ آفتاب خاوری　　چون کند اخر چراغی رهبری!

(عطار، ۱۳۵٦: ۱۸٤)

۵ـ متناقض نمایی (پارادوکسیکال) عرفانی

مهم‌ترین عنصر بلاغی در شعر عرفانی، حضور تقابل و تناقض و شطح و مانند آن است. از انجا که عارف دنیای جدیدی را می‌بیند و تجربه‌های شهودی و ماورای طبیعی دارد و توصیف آن احوال را با زبان عرفی دشوار می‌یابد به‌ناچار سخن از بیان‌ناپذیری دریافت‌های خود می‌گوید و اغلب مدعی شده‌اند که احوال آن‌ها در وصف نمی‌آید. به‌ناچار امور غیبی و پشت پرده را به بیانی ابراز می‌کنند که برای شنونده دارای تناقض به نظر می‌رسد. اغلب این ویژگی‌ها را لازمهٔ زبان عرفانی دانسته‌آند. «عارف چون از عالم وحدت باز می‌گردد و احوال آن سری خویش را در قالب زبان عرضه می‌کند زبانش متناقض‌نماست چون تجربه‌اش متناقض‌نماست. این بیان‌ناپذیری، ناشی از ماهیت تجربهٔ او و همچنین نارسایی زبان معمول و مرسوم است. ادبیات عرفانی در حقیقت بیانگر مشکل عرفان در تبیین آن خاطره‌ها و تجربه‌هاست. » (ستاری، ۱۳۸۷: ٦) در زبان عطار نیز این تناقض‌نمایی در دو شکل لفظی و معنوی در غزل‌ها و مثنوی‌ها قابل مشاهده است.

این تناقض‌ها ریشه در زبان عرفانی دارد که می‌خواهد هم دینی و هم غیردینی باشد یعنی هم زبان شرع و دین و قرآن را در خود دارد وهم زبان رندی و قلاشی را؛ هم از کعبه و مسجد و سجاده سخن می‌گوید هم از صنم و بت و میکده. از طرفی می و میخانه و مستی در برابر نماز و کعبه، ستایش و حتی ترجیح داده می‌شوند. این تقابل به ناچار شیوهٔ بلاغی خاصی را به وجود می‌آورد که متناقض‌نمایی ساده در شعر غیرعرفانی فراتر می‌رود یعنی این صنعت در عرفان معنای عمیق‌تری دارد وهنگامی که عارفی شسطحیات می‌گوید، با «انا الحق» گویی به نفی خود و اثبات خود همزمان می‌پردازد. عمدهٔ مفاهیم عرفانی در ذات خود دارای چنین تناقض‌هایی است. فنا و بقا همین نفی و اثبات را با هم در خود دارد پس عناصر بلاغی در عرفان به طور عمیق‌تری مطرح می‌شود و از معنا به سوی لفظ سرازیز می‌گردد در حالی که در شعر غیر عرفانی نوعی لفظ برای زیباسازی ظاهری است. مستی و هوشیاری در عرفان در ذات خود جمع بین نفی و اثبات است و هنگامی که در لفظ می‌آید دیگر معنایی عمیق‌تری می‌یابد.

عطار در مصیبت نامه حتی خداشناسی را با همین تناقض‌نمایی تفسیر می‌کند و هر نوع حمد و مدح ذات حق را مانند «برف سیاه» می‌داند و از این آرایه‌ها استفاده می‌کند:

گریبان نیکو بود در شرع و راه　　ان بیان در حق بود برف سیاه

در بیان شرع صاحب حال شو　　لیک در حقّ کور گرد و لال شو

(مصیبت نامه، ۱۳٥٦: ۳٦۳)

دربارهٔ این ویژگی گفته‌آند: «این تناقض‌نمایی که در زبان عرفانی و بخصوص در شعر عطار و مولوی حضور برجسته دارد ناشی از بیان تجربه‌هایی است که فراطبیعی و در نتیجه منطق گریز و زبان‌ستیز است. وقتی حواس مادی و ظاهر به حالت تعطیل درمی‌آیند و تجربه در ناآگاهی و در عالمی ورای عالم واقعی و مادی اتفاق می‌افتد کاربرد افعال مربوط به حواس و حالت آگاهی برای بیان تجربه هم مجازی است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱۰) یعنی عرفان به قواعد منطقی و عقلی و عادی پشت پا می‌زند و به جهانی بالاتر گام می‌گذارد که دیگر در آنجا این محدوده‌های مادی وجود ندارد.

متناقض نمایی و تقابل در بسیاری از احوال و مقامات عرفانی قابل ملاحظه است که به دلیل شرایط منازل سلوک و بلکه مراتب آن‌ها پیش می‌آیند. یکی از مهم‌ترین آن‌ها در مصیبت نامه «خوف و رجا» است:

خوف اگر یک عقبه بنمایی مرا　　از رجا صد عُقده بگشایی مرا

دردد کو تا در دوا خواهیم رسید　　خوف کو تا در رجا خواهم رسید

(عطار، ۱۳٦٦: ۳۸۸)

در عرفان نظری نیز بحث از وحوت وجود و هستی‌شناسی عرفانی می‌شود / خداوند به شاهد قرآنی هم ظاهر هم باطن است. هم اول و هم آخر است و در انسان‌شناسی نیز هم درون وهم بیرون قرار دارد:

تو برونی و درونِ در تویی — نه برون و نه درون، بل هر دویی

چون به ذات خویش بی چون امدی — نه درون رفتی نه بیرون امدی

هر دو عالم قدرت بی چون تست — هم تویی چیزی اگر بیرون تست

چون جهان را اول و آخر تویی — جزو و کل را باطن و ظاهر تویی

(عطار، ۱۳۸٦: ۱۲۳)

تقابل فنا وبقا، وحدت و کثرت، جز و کل، درد و درمان، پیدا ونهان، درون و بیرون؛ وصل وهجران، غم شادی، مست وهوشیاری، حیرت و یقین، عقل و عشق، ثابت و گذرا، عاقل ودیوانه ومانند اینها در مصیبت نامه فراوان است حتی آتش با آب، خاک و باد مورد توجه قرار می‌گیرد:

اتش از سوز تو اب خویش برد — تا چو اتش تشنه اب اندیش مرد

یاد امد خاکساری پای بست — خاک پاش کوی تو، بادی به دست

خاک ره را باد سرد از بهر توست — خاک بر سر، سر به باد، از قهر توست

(همان: ۱۲٤)

گاهی از عقاید عامه هم یاری می‌گیرد تا مفاهیم معنوی را در قالب تقابل بیان کند مانند: رنج و گنج:

رنج بُرد کوی تو، رنجی خوش است — درد تو در قعر جان گنجی خوش است

(همان: ۱۲۹)

بی کسی و نا کسی را با واج آرایی به زیبایی به ترسیم می‌کشد:

ای کس هر بی کس، بس بی کسم — نا کسی ام را کسی باشی بسم

(همان: ۱۲۹)

در عرفان این تقابل‌ها منظورهای خاصی را دنبال می‌کنند که عطار نمونه‌های کاملی از آن‌ها را در مصیبت نامه به نمایش می‌گذارد. یکی از این هدف‌ها بیان نظریهٔ وحدت است که اساس عرفان را تشکیل می‌دهد که به طور مثال در ماجرای «وحدت و کثرت» می‌خواهد بگوید حق واحد است که گاهی به شکل وحدت و گاهی به صورت کثرت بروز می‌کند. یا اینکه غم و شادی برای عارف تفاوتی

ندارد چرا که هر دو برای عشق است چناکه «درد و درمان» هم مربوط بـه عشـق اسـت و مسـتان هـم هوشیاران حقیقی‌اند و دیوانه همان عاقل اصلی است. از طرفی این تقابل‌ها در سیر و سـلوک موتـوری هستند که سالک را به حرکت درمی‌آورد و درهمین احوال متقابل شور و حرکت ایجاد می‌شـود بـدون آنها سفر معنوی معنا پیدا نمی‌کند.

در عرفان عملی و سیر و سلوک، این تقابل‌ها راهگشای سالک است. او قطـره‌ای مـی‌باشـد کـه در طلب دریا به پیش می‌رود و بهترین بیان عرفان همین به دریا پیوستن است و نیک و بد یا پاک و ناپاک اینجاست.

قطـــره را پیوســـته استســـقا بـــود　　زانکه مـی‌خواهـد کـه چـون دریـا بـود

قطـــره‌ای کـــز بحـــر بیـــرون مـــی‌رود　　در چـــرا و در چـــه و چـــون مـــی‌رود

لیـــک چـــون آن قطـــره در جیحـــون بـــود　　نـع چـرا و نـه چـه و نـه چـون بـود

چـــون بـــه دریـــایی رســـیدی پاکبـــاز　　کـی تـوان جُسـتن تـرا از خـاک بـاز؟

هـــر کـــه شـــد چـــون قطـــرهٔ دریاســـت او　　انچخ بود او، هـم در ان سـود اسـت او

نیـــک و بـــد در تـــو پدیـــد ایـــد همـــه　　هـم ز تـو پـاک و پلیـد ایـد همـه

(همان: ٤۳۹)

٦ـ استعاره عرفانی

چنانکه متناقض‌نمایی در ادبیات عرفانی یک آرایهٔ ادبی ساده نیست استعاره هم از ذات عرفان مایـه دارد و یک آرایه نیست. عارف در دو جهان زندگی می‌کند: غیب و شهادت و با دو شخصـیت زنـدگی می‌کند. خود و خدا و با دو دنیا به پیش می‌رود: دنیای درون و بیرون؛ به همین دلیل ناچار می‌شود کـه این دوگانه‌ها را با هم درآمیزد و به‌ناچار مجرد و مادی را استعاری کند. «تفکر انتزاعی و نیـز تفکـر در باب مجردات و امور معنوی به طور عمده خصـلت اسـتعاری دارد. از ایـن رو در هـر مـوردی کـه بـا مفاهیم مجرد و انتزاعی سر و کار داریم تفکر، صورت استعاری به خود می‌گیرد و زبان هم متناسب بـا این خصلت پر از استعاره می‌شود» (داوری اردکانی، ۱۳۹۱: ٤۷) این مطلب را دربارهٔ فلسـفه گفتـه‌انـد. دربارهٔ عرفان که از تفکر انتزاعی به شهود باطنی و تجربهٔ قدسی می‌رسد چندین برابر موضوع عمیق‌تـر خواهد شد. از طرفی در ادبیات جهانی نیز مارسل پروست و دیگران گفته‌آند که دستگاه ادراکی انسـان از اساس استعاری است و تنها با استعاره می‌توان گونه‌ای جاودانگی پیـدا کـرد (ر.ک: احمـدی، ۱۳۹۲: ۳۱۵) به همین دلیل عرفان با استعاره به سوی جاودانگی نظر داشته‌اند.

سالک تجربه‌هایی دارد که از امور مادی فاصله دارد و استعاره ابزار مناسب برای بیان آن‌هاست. از طرفی آفرینش هنری بدون استعاره امکان ندارد «به روایتی آدمی بدون استعاره و مجاز توان اندیشیدن و آفرینش مفاهیم تازه را ندارد» (فتوحی، ۱۳۹۲: ٦٨) در زبان عرفان بیش از هر چیز استعاره‌هایی از امر قدسی متعالی ساخته شده است: معشوق ساقی، بت، نگار، خوب، جان و مانند آن که امری ناپیدا و غیبی را عارف به تصویر می‌کشد و ناچار است از استعاره بهره بگیرد. استعاره عرصهٔ حضور خیال‌ورزی شاعر است که در دریافت‌های خود تصرف می‌کند و ابتکار و هنرمندی خود را به نمایش می‌گذارد. نمونهٔ استعاره تمثیلیه این است:

چون چنین می بگذرد عمری که هست چیست جز باد از چنین عمری به دست

(عطار، ١٣٨٦: ١٥٠)

که باد در دست داشتن کنایه از انجام کاری بی‌نتیجه و بیهوده است که جمله‌ای در غیر معنای حقیقی خود با علاقه مشابهت به کار می‌رود و در عرفان برای نکات دقیق معنوی کاربردی گسترده پیدا می‌کند و عارف می‌تواند بدون اشاره مستقیم به سراغ مقصود اصلی خود برود و هنرنمایی کند. گاهی یک تصویر و گاهی ترکیبی از تصاویر به یاری این هدف می‌آیند و مانند اینکه پیامبر اکرم(ص) ر در این بیت به ماه مانند کرده و بدر را استعاره از ایشان قرار داده است:

انچه فرض دین نسل ادم است نعت صدر و بدر هر دو عالم است

(همان: ١٠٢)

در یکی از پژوهش‌هایی که در پانصد بیت از مصیبت نامه صورت گرفته و میزان استفاده از عناصر بلاغی را در نظر داشته است ابراز می‌دارد که «شگردهای کنایه با ۱۱۳ مرتبه استعمال و شگرد ترکیبی استعارهٔ ایهامی کنایه با ۹ بار استفاده، بیش‌ترین بسامد را دارند و بر روی هم ۵۲ درصد از نمودار را به خود اختصاص داده‌آند پس از این دو صناعت، شگردهای بیانی تشبیه با ۸۰ مرتبه به کارگیری (۱۹ درصد) استعارهٔ مصرحه با ٤٧ بار بهره‌گیری (۱۱ درصد) مشاهده می‌شود. پس از این دو شگرد منفرد، دو صناعت ترکیبی استعارهٔ کنایه با ۲۵ مرتبه و استعاره ایهامی کنایهٔ تشبیهی با ۲۳ دفعه به‌کارگیری (هر دو ٦ درصد) و در نهایت دو شگرد منفرد استعارهٔ مکینه با ۲۰ مورد (۵ درصد) و ایهام با ۵ مورد (۱ درصد) ملاحظه می‌شود». (رضایی، ۱۳۹۹: ٣٩٤) که نشان دهندهٔ هنرنمایی عطار در حوزهٔ بلاغت است که به زیبایی کلام خود اهتمام دارد.

۷ـ نتیجه گیری

عطار در کتاب مصیبت نامه با مقامات چهل‌گانه، سالک را از فرش به سوی عرش بالا می‌برد و در این سفر آن سالک فکرت را با هنرمندی هدایت می‌کند و از طریق شیوه‌های بلاغی چنان کلام خود را زیبا می‌سازد تا در جان بنشیند. از فرشتگان و پیامبران تا گیاهان و جمادات، رمزها و تمثیل‌ها و زیبایی‌هایی به وجود می‌اورد که همگی بال‌های سالک برای سفر معنوی خود باشند. این چله، اصلی‌ترین طرح عرفانی عطار است:

چل مقامت پیش خواهد آمدن — جمله هم در خویش خواهد آمدن

این چله چون در طریقت داشتی — با حقیقت کرده آمد اشتی

چون بجویی خویشتن را در چل مقام — جمله، در اخر، تو باشی والسلام

(عطار، ۱۳۸٦: ۱۵۷)

اما عطار این چهل گام در سفر معنوی را در هر اثر خود به زبان ادبی و با بهره‌گیری از شگردهای بلاغی به زیباترین بیان ارائه می‌دهد تا تأثیر بیشتری بر خواننده داشته باشد و سالکان رابه خود جذب نماید. بهترین هنرمایی او در حوزهٔ زبان و یا نمادها، تمثیل‌ها است که در کنار آن از متناقض‌نمایی؛ استعاره کنایه و مانند آن استفاده می‌کند اما به شیوه عرفانی خاصی که در جهت اهداف معنوی است. تفاوت عطار با شاعران غیرعارف این است که آن شاعران از بلاغت برای بلاغت پیروی می‌کنند و به اصطلاح جدید طرفدار نظریهٔ هنر برای هنر بوده‌اند اما عطار طرفدار نظریهٔ ادبیات متعهد است و زیبایی بیانی را تنها برای زیباسازی نمی‌خواهد بلکه از زیبایی سخن در جهت هدف عرفانی خود بهره می‌گیرد پس شگردهای بلاغی عطار از نوعی دیگر است چرا که به عقایدی تعهد دارد و چون هنرمندی متعهد و مسئول در جهت آن سفر معنوی است. در ادبیات عرفانی و در نزد عطار، دو زبان به رسمیت شناخته می‌شود و از هم جدا می‌شوند یکی زبان حال و دیگری زبان قال است. شگردهای بلاغی عطار از نوع دوم و در جهت عام زیبایی زبانی نیست بلکه در زبان حال و برای آن هدف‌های معنوی خود نگاه خاصی به آرایه‌ها دارد و از آن استفاده خاصی می‌کند.

منابع و مآخذ

۱) احمدی، بابک (۱۳۹۲ ش.) ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

۲) پورنامداریان، تقی (۱۳۷٦ش.) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: نشر علمی فرهنگی.

۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲ش) دیدار با سیمرغ، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

٤) عوفی، سدید الدین محمد (۱۳۳۵ش) لباب الأباب، به کوشش سعید نفیسی، تهران: بی نا.

۵) داوری اردکانی،؛ رضا ودیگران (۱۳۹۱ش) زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، تهران: نشر هرمس.

٦) ستاری، جلال (۱۳۸۷ش) رمز اندیشی و هنر قدرسی، تهران: نشر مرکز.

۷) رضایی، پروین (۱٤۰۰ش.) مطالعهٔ برجسته‌ترین شگردهای بلاغی و بدیعی غزل عطار، مجله فنون ادبی، شماره ۳٤.

۸) ریتر، هلموت (۱۳۷۷ش) دریای جان، ترجمه عباس زریاب خویی و مهر آفاق بایبوردی، تهران؛ نشر الهدی.

۹) شفیعی کد کنی، محمد رضا (۱۳۹۲ش) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: نشر سخن.

۱۰) سجودی، فرزان (۱۳۹۳ش) نشانه شناسی کاربردی؛ تهران: نشر علم.

۱۱) عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۸٦ش) مصیبت نامه، تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی؛ تهران: نشر سخن.

۱۲) عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۸٦ش۹ مصیبت نامه تصحیح نورانی وصالی، تهران؛ نشر زوار.

۱۳) شفیعی کدکنی؛ محمد رضا (۱۳۹۵ش) صور خیال در شعر فارسی، تهران: نشر آگاه.

۱٤) فتوحی؛ رود معجبی، محمود، (۱۳۹۲ش) سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روشن‌ها، تهران، نشر سخن.

۱۵) فروزنافر، بدیع الزمان، (۱۳۵۳ش) شرح احوال و نقدتحلیل آثار شیخ فرید الدین عطار نیشابوری، تهران؛ نشر دهخدا.

۱٦) عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳٦٦ش) دیوان عطار، تصحیح تقی تفضلی، تهران، علمی ـ فرهنگی

۱۷) کزازی، میر جلال الدین (۱۳۸۹ش) زیبا شناسی سخن پارسی، بیان، تهران نشر مرکز.

۱۸) نفیسی سعید، (۱۳۲۰ش) جستجو در احوال و آثار فرید الدین عطار نیشابوری؛ تهران: نشر اقبال.

۱۹) مجتبی، مهدی (۱۳۸۸ش۹ از معنا تا صورت، تهران: نشر سخن.
۲۰) مالمیر،تیمور (۱۳۸٤ش) صور خیال در دیوان عطار، شماره ٤، مجله نامه فرهنگستان، ۰۱/۷.
۲۱) رضایی، مصطفی میراد سیاوش حق جو (۱۳۹۹ش) سبک شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت نامه و منطق الطیر عطار و مثنوی معنوی، مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ۲۱.
۲۲) مولوی، جلال الدین محمد (۱۹۳۳م) مثنوی معنوی، تحقیق رینولد نیکلسون، چاپ لیدن.
۲۳) سنایی غزنوی، (۱۳٥٤ش) دیوان سنایی تحقیق مدرس رضوی، تهران: کتابخانه سنایی
۲٤) محمد بن منور(۱۳٦٦ش) اسرار التوحید تصحیح محمد رضا شفعی کدکنی، تهران: نشر آگاه.
۲٥) مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷٤ش) آفرینش و تاریخ ترجمه محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران نشر آگاه.
۲٦) المکی، ابوطالب محمد بن علی (۱۳۱۰ش) قوت القوب فی معاملة المحبوب، مصر المطبعه المیمنه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی