

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

نشریه علمی

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال سیزدهم، شماره اول، پیاپی ۴۰، بهار و تابستان ۱۳۹۸ صص ۱۳۸-۱۱۱

Doi: 10.22108/jpll.2019.111847.1253

تحلیل کارکرد عناصر بلاغی (تخیل و موسیقی) در نثر شاعرانه تذکرة الاولیاء عطار نیشابوری

زهرا پاکزاد* - فاطمه کلاهچیان** - محمد 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؛ به گونه‌ای 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 تذکرة الاولیاء، یکی از مهم‌ترین متون نثر عارفانه، است تا میزان و کیفیت شعروارگی آن مشخص شود. یافته‌های این پژوهش توصیفی - 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 برجسته موسیقی درونی و معنوی در تذکرة الاولیاء 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 خرد و کلان هستی، مراتب سلوک و نیز نکوهش نفس و دنیای مذموم. از نظر 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 - معنایی روی نام عارفان کاربرد می‌یابد.

واژه‌های کلیدی

بلاغت؛ تخیل؛ موسیقی کلام؛ نثر شاعرانه؛ تذکرة الاولیاء عطار

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

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

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

تاریخ پذیرش ۱۳۹۸/۹/۶

تاریخ وصول ۱۳۹۷/۴/۹

۱- مقدمه

۱-۱ 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 برجسته است که شاعر آن را در نتیجه 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 کل 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: ۱۰۴). شاعر به کمک ابزارهای بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، نماد، تشخیص، حس آمیزی، ایهام و... «اندیشه خود را با زبان و بیانی جذاب، باطراوت و قانع‌کننده ارائه می‌دهد» (برت، ۱۳۹۵: ۵). هنر شاعرانه زمانی به اوج می‌رسد که کلام عاطفی و مخیل، در زبانی آهنگین نمود یابد.

متفکران حوزه ادبیات از دیرباز به تأثیر نافذ موسیقی در شعر توجه داشته‌اند؛ مثلاً افلاطون در این باره می‌گوید: «وزن و آهنگ، با لطافت ویژه خود، نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارد» (افلاطون، ۱۳۴۸: ۱۷۶). 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)، مکمل وزن عروضی و غنابخش وحدت و تناسب شعر است. موسیقی درونی نیز انواع تکرار، سجع و جناس را در بر می‌گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۶۲) و بعضی صنایع معنوی، مانند تناسب، تضاد و تکرار درون مایه، موسیقی معنوی را می‌آفریند.

عناصر شعری مختص شعر نیست و در نثر نیز مجال بروز و زیبایی‌آفرینی دارد؛ برای نمونه نویسندگان نثر فنی قرن ششم در استفاده از صنایع لفظی و معنوی، سجع‌های مکرر، 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 داشته‌اند (بهار، ۱۳۸۶: ۲۵۱)، می‌توان به این نتیجه رسید که «نثر فنی، نثری است که با شعر یک قدم بیشتر فاصله ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۶). گره‌خوردگی عناصر شعری با

نثر، گاه به گونه‌ای است که به شکل‌گیری نثر شاعرانه می‌انجامد؛ نثری که «نوعی وزن دارد و در آن صنایع ادبی و تصاویر شاعرانه هم دیده می‌شود» (رستگار فسایی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). در نثر شاعرانه، کارکرد آراسته و ماهرانه زبان، از توجه به هماهنگ‌بودن کلمات و ضرب‌آهنگ میان آنها و نیز شگردهای بدیعی و بیانی، بلاغت و شعروارگی کلام را بیشتر می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۵۵). اینگونه است که می‌توان گفت در این نوع از نثر، «مفاهیم منطقی، گزارش و حقایق غیرشعری است که جامعه قافیه و مصنوعات شعری را به تن کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۴۲).

نثر صوفیانه و عارفانه، به سبب موضوع و محتوایش، گرایشی ویژه به ویژگی‌های شعری دارد. می‌توان گفت، شباهت تجربه عرفانی با تجربه شاعرانه که بالاتر از تجربه محسوس عادی است و نیز «ماهیت عواطف و ادراکات عرفانی، چاره‌ای جز استفاده از زبان شعر باقی نمی‌گذارد» (جبیری، ۱۳۸۸: ۸۸)؛ زبانی نیرومند که در کنار عاطفه‌ای غنی، با به خدمت گرفتن عناصر و مصادیق مرتبط با تخیل و آهنگ، ارزش القایی متن را تشخیص می‌بخشد. در این میان، یکی از مهم‌ترین و زیباترین متون عارفانه که از ویژگی شعروارگی برخوردار است، تذکرة الاولیاء عطار است.

تذکرة الاولیاء تنها اثر منثور عطار و از مشهورترین آثار اوست. عطار این اثر را در دوران رواج نثر فنی، با شیوه‌ای روان به نگارش درآورده است که گاه «از حیث سادگی و روشنی به کلام غزالی در کیمیای سعادت می‌ماند» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۸۳) و «دارای خصایص و اعتبار و همان شیوه و سبک عهد سامانی است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۴). نثر این اثر به نوعی ادامه‌دهنده شیوه نگارش قرن پنجم است (ناصر، ۱۳۷۹: ۶۳). می‌توان گفت، تذکرة الاولیاء «در ادبیات منثور عرفانی، گل سرسبد تمام آثار است. نه در فارسی مانندی برای آن می‌توان یافت و نه در عربی؛ (با) نثری دل‌ویز که هر برگ آن، دیوان درخشانی از زیباترین شعرهای منثور جهان است» (عطار، ۱۳۸۳، مقدمه شفیعی کدکنی: ۱۶). در بسیاری موارد، آهنگ کلام و شور و احساس گوینده در بیان وقایعی مانند بردار کردن حلاج، معراج و مناجات بایزید بسطامی، تذکرة الاولیاء را از محدوده نثر فراتر می‌برد و به حوزه شعر وارد می‌کند. عده‌ای بر آن‌اند که «اگر تنها همین یادکرد حلاج از عطار باقی می‌ماند، کافی بود تا نام او در عداد نویسندگان زبان دری، قرین جاودانگی گردد» (سرّامی، ۱۳۷۱: ۱۲۳).

عطار در تذکرة الاولیاء، از جلوه‌های تخیل و موسیقی بهره‌ها برده است. نثر او در مقدمه احوال مشایخ،

موزون و مقفّاست که سهم عمده‌ای از زیبایی و دلپذیری کل اثر را بر عهده می‌گیرد. علاوه بر 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 بار 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 تذکرةالاولیاء است تا براساس نتایج بتوان ظرافت‌ها و قابلیت‌های شاعرانه این اثر را مشخص کرد.

۲-۱ روش و اهداف پژوهش

نگارندگان این مقاله، با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی، پس از بررسی کامل تذکرةالاولیاء و استخراج همه جلوه‌های کارکرد تخیل (اعم از مصادیق مرتبط با علم بیان و نیز آرایه‌های بدیعی مخیل) 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 اصلی کارکرد تخیل و تصویر و ظرفیت‌های موسیقایی نگاشته شده و تحلیل براساس شواهد گزیده عرضه شده است. ضمن اینکه باید گفت، معیار دسته‌بندی 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 جلوه‌های صور خیال (بیانی - بدیعی) در تذکرةالاولیاء و تحلیل جزئیات کارکرد معنایی آنها؛ ۲) تبیین برجسته‌ترین اشکال موسیقی درونی و معنوی در تذکرةالاولیاء و تحلیل ارتباط آنها با رویکردهای موضوعی - مضمونی عطار.

۳-۱ پیشینه پژوهش

درباره تذکرةالاولیاء، پژوهش‌هایی انجام پذیرفته است که بیشتر به ابعاد داستانی - محتوایی 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

مرتبط با شرح حال عرفا و ویژگی‌های شخصی و مناسبات اجتماعی آنان را در این اثر تبیین کرده‌اند. مشتاق مهر و برزی (۱۳۹۰) ارزش‌های تاریخی، ادبی و عرفانی کتاب و شیوه کاربرد آیات و احادیث را بررسی می‌کنند. مدرس‌ی و همکاران (۱۳۹۲) حکایت‌های تذکره را با تأکید بر نقش تعلیمی و براساس الگوی گریماس بررسی کرده‌اند تا میزان موفقیت عطار در پرورش حکایت‌های تعلیمی مشخص شود. در این میان، پژوهشی که درباره موضوع این مقاله، بررسی و تحلیل جزئیات جلوه‌های تخیل و موسیقی و کارکرد موضوعی - معنایی آنها در تذکرةالاولیا باشد، یافت نشد.

۲- کارکرد تخیل و تصویر در تذکرةالاولیاء

همانگونه که در مقدمه گذشت، پس از بررسی تمام تصاویر بلاغی متن تذکرةالاولیاء، تصویرهای دارای بسامد، براساس میزان نمود طبقه بندی شد. این تصاویر عبارت است از: تشبیه، کنایه، پارادوکس، نماد، تشخیص، تلمیح، استعاره، مجاز، ایهام، حس آمیزی. در ادامه، کارکرد معنایی و زیباشناختی این شگردها با استناد به شواهد گزیده تحلیل خواهد شد.

۲-۱ تشبیه

تشبیه (با نزدیک به ۶۰۰ نمونه) اصلی‌ترین ابزار بلاغی عطار در ایجاد تصاویر ادبی، به‌ویژه در بخش معرفی مشایخ و اولیا، به‌شکل تشبیه‌های پی‌درپی در آغاز شرح حال است. این شگرد، هم‌گویای آگاهی عطار از تأثیر معرفی بلاغی و هم نشان‌دهنده تمایل او به حضور هر دو رکن مشبه و مشبه‌به در این ساختار ادعایی است تا برقراری همانندی برای مخاطب دشوار نباشد. در بیشتر تشبیهات که معمولاً از نوع معقول به محسوس است، مشبه به یکی از مظاهر بارز طبیعت است که در محسوس تر کردن جزئیات مفاهیم، تأثیر بسیار دارد. در این باره، «دریا» محبوب‌ترین تصویر عطار است که در القای ژرفا، هیبت و عظمت وجودی و نیز پاکی، ناشناختگی و بخشندگی مشبه آمده است. «آفتاب»، «آتش»، «درخت»، «کوه»، «آب»، «باد» و «باران» هم از دیگر عناصر بارزی است که در انتقال مفاهیمی مانند هدایت، حیاتبخشی معنوی، شورآفرینی، سخاوت و آرامش‌آوری، صلابت، پاکی، قدرت دیگرگون‌کنندگی و مانند آنها بسیار کارآمد است. تشبیهات عطار در این موضع، فضای معرفی را مخیل و بسیار تمجیدآمیز کرده است. گونه‌های تشبیه به‌کاررفته در تذکره -

به ترتیب بسامد - عبارت است از: بلیغ، جمع، تسویه، مجمل، مفصل، مرکب، تسویه، تفضیل و مضمّر 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 مخیل تر و چندلایه‌تر شدن تشبیه‌های یادشده می‌انجامد و در بسیاری از شواهد بخش پیش‌رو قابل تشخیص است.

نمود چشمگیر تشبیه بلیغ در تذکره عطار (حدود ۴۵۰ نمونه)، نشان‌دهنده سهم بسیاری است که او به مخاطب خود برای تفکر و تخیل (هرچند اغلب ساده و کوتاه) در یافتن وجه شبه داده است؛ زیرا از یک سو وجه شبه در کلام وجود ندارد و از سوی دیگر، با کارکرد این همانی تشبیه بلیغ، مخاطب بخشی از روند تشبیهی را فراموش می‌کند و مشبه و مشبه‌به را یکسان می‌بیند. در این گونه، برتر نبودن 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 تذکره‌الاولیاء، 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 تجسم بخشی به مفهوم انتزاعی دارد؛ به‌ویژه اینکه، مشبه‌به‌ها بیشتر از عناصر مشهور طبیعت است که مظهر اعلاّی 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 تذکره‌الاولیاء به آن اشاره شده است.

«به خاطر حسن بگذشت که این مرد از من بهتر است. باز شرع حمله آورد که آخر از من بهتر نبود که با زنی نامحرم نشست و از قرابه‌ای می‌آشامد» (همان: ۶۰). تشبیه شرع - که در این نمونه، معنای نوعی مباهات برخاسته از التزام به قوانین شریعت و نیز محاسبه متشرعانه دارد - به پرنده‌ای شکاری که بر جان و خاطر عارف کمین می‌گشاید، تشبیهی زیبا و ابتکاری است. از دیگر موارد تشبیه بلیغ اضافی در تذکره‌الاولیاء، می‌توان به «دریای سینه» (همان: ۵۲۷)، «آفتاب کرم و احسان» (همان: ۱۰۳)، «خاک ادبار» (همان: ۲۴۶) و «آتش گرسنگی» (همان: ۲۹۷) اشاره کرد.

تشبیهات بلیغ غیراضافی، با حدود ۱۴۰ بار نمود، غالباً به صورت جمله ربطی به کار می‌رود. پس از هر تشبیه نیز توضیحاتی بیشتر برای درک بهتر تصویر عرضه می‌شود:

«گفت: تو چشمه‌ای و عمال، جوی‌ها. اگر چشمه روشن بود، به تیرگی جوی‌ها زیان ندارد و اگر چشمه تاریک بود، به روشنی جوی هیچ امید نباشد» (همان: ۲۲۶). 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 هر یک ارائه می‌دهد. این تصاویر عمدتاً به یاری تشبیه به وجود می‌آید که بخشی از آن، از نوع تشبیه بلیغ اضافی است و قسمت گسترده‌ای از آن را تشبیه بلیغ غیراضافی تشکیل می‌دهد. در این تصویرها، که مجمعی از تشبیه بلیغ و نیز جمع است، معمولاً ابتدا مشبه‌به‌های متعدد ذکر می‌شود؛ سپس مشبه که نام عارف است، در پایان تصویر می‌آید و گاهی خود مشبه به هم دربردارندهٔ تشبیهی بلیغ است. این درهم‌تنیدگی تشبیهات باعث اطنابی بلیغ می‌شود که هم بیانگر تمایل عطار برای ذکر اوصاف متعدد از شخصیت منظور است و هم باور او را به کارایی تجسمات تشبیهی متنوع برای شناساندن عارف نشان می‌دهد. تأخیر ذکر مشبه در اینگونه تصاویر، علاوه‌بر تقویت جنبهٔ القایی 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 ایام، عتبهٔ الغلام» (همان: ۸۶). تشبیه عتبهٔ 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 صدیق، آن غرقهٔ دریای مواج، حسین منصور حلاج» (همان: ۵۱۹). در تشبیه «حلاج، 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

(بیش از ۴۰ مورد)؛ زیرا اغلب نمی‌پسندد که با یک تشبیه از توصیف عارف عبور کند. او می‌کوشد تا آنجا که می‌تواند و در حوصله محتوا و فرم سخن می‌گنجد، صفات متعددی از عارف را با تشبیهات محسوسی که مشبه به 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:

«شعبه دوحه نبوی است و میوه شجره مصطفوی است» (همان: ۲۳۶). مشبه این شاهد، شافعی است که یک‌بار به شاخه باغ نبوی و بار دیگر به میوه درخت رسالت مانند شده است. درک این دو تشبیه، در گروه 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: ۶۲۴). 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 منور و مشخص دارد و هم ناشناخته و رازآلود است.

از دیگر موارد تشبیه جمع در تذکرة الاولیاء می‌توان به تشبیه طمع به رسنی در گردن و بندی بر پای (همان: ۲۶۷) و تشبیه داوود طایی به شمع دانش و بینش و چراغ آفرینش (همان: ۲۴۸) 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 ۴۰ نمونه). می‌توان گفت او در بسیاری مواضع، گویا ظرفیت تشبیهی واحد را برای انتقال پیامش کافی نمی‌بیند؛ پس به سراغ تشبیهاتی چندجزئی می‌رود. بسامد مشبه به «دریا» در میان این شواهد تأمل‌برانگیز است. عمده این تشبیهات که برای مشابهت آفرینی میان چند مشبه معقول استفاده شده است، بلیغ نیز هست و هنگام نقل قول از مشایخ و در میانه حکایات، کارکردی بارز می‌یابد:

«اگر همه را عصمت دهم، دریاهاى غفّارى و غفورى و رحمانى من کجا شود؟» (همان: ۱۲۰). مشبه به دریا در این تصویر، القاکننده 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 و گرنه زهر آن تو را هلاک کند» (همان: ۳۳۹). تشبیه تعلقات دنیوی به کژدم، با توضیحاتی که خود عطار می‌دهد، ضرورت

برحذر بودن از دل‌بستگی‌های مغایر با معنویت را تجسم می‌بخشد. «دریاهای ازل و ابد» (همان: ۱۷۱) و «کوه حلم و ثبات» (همان: ۳۰۶) از دیگر نمونه‌هاست.

تشبیه مجمل، در قیاس با مفصل، 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 ۴۸۰ نمونه)، نسبت به مفصل در تذکرة الاولیاء، نمی‌تواند بدون توجه عطار به قابلیت بیشتر تشبیه مجمل برای طلب تأمل مخاطب محقق شده باشد. در بیشتر تشبیهات مجمل عطار، یافتن وجه‌شبه آسان است و خواننده آشنا را به تلاشی زمانگیر نیازمند نمی‌کند؛ اما همین مقدار از تخیل 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 از نظر لاغری و انقطاع از ظواهر دنیوی، به خیال تشبیه شده است. وجه‌شبه، نزدیک به نیست‌بودن، بی‌بهرگی از مادیت و واقعیت نداشتن است.

«دنیا چون عروسی است و جوینده او چون مشاطه ی او» (همان: ۳۳۸). آموزه 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 جلوه‌گری عاریتی و برساخته است.

میزان کاربرد تشبیه مفصل در تذکرة الاولیاء، 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 به راحتی درک می‌شود، برای افزونی موسیقی سخن و تأکید بر مفاهیم منظورش، به ذکر آن پرداخته است؛ مثلاً «تابان» در نمونه اول، برای هم‌آوایی با «خندان» و «خرامان» ذکر شده و در شاهد دوم، آوردن خرد، هم تکرار به وجود آورده است و هم بر کوچکی جثه بایزید تأکید می‌کند:

«شمعون را دید چون شمعی تابان، ... خندان در مرغزار بهشت، خرامان» (همان: ۶۰).

«چون ساعتی چند برآمد، آن صورت خرد می‌شد. بایزید پدید آمد؛ چون صعوه ای خرد در

محراب نشسته» (همان: ۱۶۹).

برجسته‌ترین موارد استفاده عطار از تشبیه مرکب (با ۱۶ مصداق) مواضعی است که در مقام نصیحت، موعظه و تبیین مسائل اخلاقی و عرفانی برمی‌آید و از مثالی چندجزئی و تجسم پذیر برای مخاطب به‌عنوان مشبه به بهره می‌گیرد؛ تا با تطویل و اطنابی که لازمه تحقق مقصودش است، متناسب باشد:

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

۲-۲ کنایه

بعد از تشبیه، کنایه با نزدیک به ۹۰ مورد، پربسامدترین شگرد تصویری در تذکرةالاولیاست. عطار از کنایه برای القای مقصودی بهره می‌گیرد که تجسم آن با یک ترکیب یا عبارت محقق می‌شود. در بیشتر موارد، مفهوم این کنایات به‌سهولت و سرعت درک می‌شود؛ به بیان دیگر، عطار در این زمینه تصویری، بیشتر از ایما (۴۰ نمونه) و کمتر از تلویح و رمز استفاده کرده است. کنایه از فعل یا مصدر با ۳۴ مورد، نمودی بسیار چشمگیرتر از موصوف (۷ نمونه) و صفت (۵ مورد) دارد که می‌تواند نشان دهنده گرایش بارزتر نویسنده به ترسیم کنایه افعال و کنش افراد باشد؛ تا ترسیم صرف اوصاف و شخصیت آنها. تنوع محتوایی 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 بخش‌هایی 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: ۶۴۰). تصویری که بدین ترتیب، برای مفهوم خارج‌شدن دشواری‌ها از حد تحمل (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲۲۰) ایجاد شده، با تناسب میان «کارد» و «استخوان» زیباتر و مؤثرتر 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: ۵۹۶)، «پرده‌دریدن» (همان: ۵۸) و «خاکستر بر سر کردن» (همان: ۳۷۷)

نمونه‌های کنایه از فعل یا مصدر است؛ «خواجه انبیا» (همان: ۳۱) و «رحمة للعالمین» (همان: ۴۰) نمونه‌های کنایه از موصوف و «ناشته‌رو» (همان: ۱۸۴) که مفهوم بی‌شرم و حیا دارد (انوری، ۱۳۸۳: ۱۵۶۲)، «انگشت نما» (عطار، ۱۳۸۹: ۲۶۶) و «دیوان سیاه» (همان: ۷۶۷) به معنای گناهکار (انوری، ۱۳۸۳: ۷۶۷)، نمونه‌های کنایه از صفت است.

۳-۲ پارادوکس

ماهیت ماورایی و نیز توصیف‌ناپذیر بودن بسیاری از مفاهیم عرفانی، کلام عارفانه را مستعد این تصویر کرده است. عطار هنگام معرفی بسیاری از اولیا، برای نشان دادن 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 تأویل‌پذیر بودن احوال و مقامات عرفانی و صورت‌های زبانی مرتبط با آنهاست. درک و پذیرش مفهوم این پارادوکس‌ها که حدود ۲۶ مصداق دارد، معمولاً در گرو فهم اصطلاحات عرفانی محوری و پرکاربرد است:

«مرد باید که گوینده ای خاموش بود و خاموش گویا که آن حضرت، و رای گفت و خاموشی است» (عطار، ۱۳۸۹: ۶۵۹). درک این تصویر متناقض نما به آگاهی از مفاهیمی مانند سکر، صحو، فنا، حضور و تسلیم وابسته است.

«از بی سرمایه‌گی 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 میسر می‌شود. از دیگر پارادوکس‌های زیبای تذکرة الاولیاء می‌توان به ترکیبات «روشن‌تر از خاموشی» (همان: ۲۰۱)، «فارغ مشغول» و «مشغول فارغ» (همان: ۴۳۸)، «بی‌عقل همه لب» و «ساکن مضطرب» (همان: ۴۵۸) اشاره کرد که برای تبیین مفاهیمی مانند صمت، فنا و بقا، حضور و غیبت، عقل و عشق و مانند آنها به کار رفته است.

۴-۲ نماد

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

سرچشمه آگاهی و القاکننده احساس است و به افکار و احساسات آفریننده و خواننده سازمان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۷۸). این کارکرد با تبیین تجربیات متنوع، توصیف ناپذیر، شخصی و متافیزیکی عارفانه، مناسبتی تمام دارد. کارکرد نماد، در صورت مستقل و تعریف شده خود، بسامد بسیار چشمگیری در *تذکرة الاولیاء* ندارد. عطار تنها حدود ۲۰ بار از این تصویر استفاده می‌کند؛ اما نثر او سرشار از تشبیهاتی است که مشبه به یا گاهی مشبه نمادین دارد و ذکر و بررسی نمونه‌های آن، در صفحات پیشین گذشت. این ویژگی تشخیص بیان نمادین را در سراسر اثر، تأمل برانگیز کرده است. به این ترتیب، نمی‌توان مصادیق تصویر نامبرده را به نمونه‌های مستقل محدود دانست. در این باره، کلیدواژه‌های نمادین معمولاً دالّ صفات مثبت و منفی وجود سالک یا اوصاف الهی و مفاهیم مربوط به عالم ملکوت است. عطار در مواردی که از قول عارفان به بیان نکته‌ای عرفانی می‌پردازد، از نماد بهره مناسب می‌برد تا دامنه‌ای گسترده‌تر و قابلیت تأویلی وسیع‌تری به مفهوم کلام منقول ببخشد:

«هرکه را برگزیند، فرعونی را بدو گمارد تا او را می‌رنجاند» (همان: ۱۹۲). «فرعون» نمادی است از دشمن متکبر، گمراه، ستمگر، قدرتمند و مسلط.

«گفت: فعل تو چون چراغ بود و آن دریا چون آفتاب. آفتاب چون پدید آید، به چراغ چه حاجت بود؟» (همان: ۶۲۲). «دریا» نمادی است از ذات حضرت حق، عالم غیب و ملکوت، معنویت و معرفت، عشق و وحدت مطلق که برای مشبه به کار رفته است. چراغ آغاز جمله، مشبه به نمادین و در جمله پایانی، نمادی مستقل است. این کارکرد درباره آفتاب نیز صادق است که در تقابل با چراغ، محمل مفاهیمی مانند یگانگی، عظمت، قدرت، هدایت و زندگی بخشی شده است و معانی برآمده از چراغ را ضعیف یا خنثی می‌کند.

«باید که از دریای سینه تو نهنگی خیزد؛ ذات خوار و صفات خوار و صورت خوار و هر صفت که در عالم هست، فروخورد» (همان: ۶۶۰). «نهنگ» می‌تواند نماد وحدت مطلق، انگیزه توحیدی نیرومند، عزم بلند، عشق بزرگ، معرفت و انقطاع از ماسوی‌الله باشد؛ البته به سبب وجود قرینه، صورتی از استعاره هم دارد.

۲-۵ تشخیص و استعاره مکنیه

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

را نشانه 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: ۴۱)، آهو (همان: ۱۱۵)، درخت (همان: ۱۳۲)، سگ (همان: ۱۷۴)، نفس (همان: ۲۸۶)، قندیل (همان: ۶۸۶) و... می‌توانند با عارف سخن بگویند. اینگونه موارد از نظر علم بیان، در حوزه تشخیص جای می‌گیرد و از نظر محتوا جزو خرق عادات است و سهم مهمی در آفرینش تصویرهای تذکرة الاولیاء دارد. در جریان این شخصیت‌بخشی‌ها خود شیء یا پدیده جان می‌گیرد و تشخیص می‌یابد؛ نه اینکه لزوماً به انسان یا جاننداری خاص مانند شده باشد. به بیان دیگر، نمونه‌های 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 همه 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: ۱۴۸). 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: ۵۵۶). سخن‌گفتن درخت انجیر با عارف، برای بازداشتن او از خوردن شبه‌ناک، تصویری زیبا آفریده است.

مقدمان بزرگ‌ترین مزیت استعاره را در «اثبات مساوی‌بودن مشبه و مشبه‌به و نیز شدت و عظمت صفت و ویژگی مشبه‌به» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۱۵) دانسته‌اند؛ کارکردی که در استعاره‌های عطار نیز محقق می‌شود. در تذکره، استعاره مکنیه تشخیصی بیشتر دارد و در مقایسه، مصداق‌هایی اندک یافت می‌شود که از نوع مصرحه است: «نقل است که یک روز، کودک چهارساله خود در کنار داشت. مهر دهان بر وی نهاد؛ چنانکه عادت پدران بود» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۰۸) و یا «میوه دل» (همان: ۵۲) و «سیاه‌شدن دل» (همان: ۳۵۰) که می‌تواند استعاره مرکب از دل گناه‌آلود باشد. در استعاره‌های مکنیه عطار، انسان‌نگاری غالب است و معمولاً در صورت اضافه استعاری عرضه می‌شود؛ مانند «گردن طاعت» (همان: ۲۹۶)، «گریبان فکرت» (همان: ۱۸۲) و «تارک عرش» (همان: ۵۳۰). در این تصاویر، مستعاره‌ها مفاهیمی معقول است که با یکی از ملائمت‌اندام یا پوشش و یا رفتار انسانی همراه شده است.

۶-۲ تلمیح

چنانکه می‌دانیم، تلمیحی تصویری است که در ژرف‌ساخت خود از تشبیه و تناسب برخوردار باشد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۹۰)؛ یعنی علاوه بر تناسب بین اجزای کلام، رابطه‌ای 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 آن ماجراهای قرآنی است که بیشتر برای تجسم 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، کلیدواژه‌های تلمیحی، بیشتر به صورت 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 هارون الرشید به هامان (وزیر فرعون) - ذکر او در آیه مبارکه «... إِنَّ فِرْعَوْنَ وَ هَامَانَ وَ جُنُودَهُمْ كَانُوا خَاطِئِينَ» (قصص: ۸) آمده است - مخاطب را به صورت غیرمستقیم، در جریان شخصیت و صفات هارون و وزیرش قرار می‌دهد.

۷-۲ مجاز

مجاز از نظر نقش‌آفرینی ادبی - بلاغی، کاربردی بارز در تذکره ندارد. مجاز «خاص ادبیات نیست و در همه سبک‌ها؛ چه علمی و چه تاریخی و چه محاوره، معمول و مرسوم است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۴۴)؛ بنابراین ممکن است که دلیل عطار در کاربرد اندک آن (کمتر از ۱۰ نمونه توجه برانگیز)، 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: ۶۰۴) که مجاز به علاقه خاص و عام از همه پدیده‌های هستی است، جزو نمونه‌های این کاربرد است.

۸-۳ ایهام

در تذکرة‌الاولیاء از ۸ ایهام استفاده شده است که از هر گونه 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

است، رفت و آمدی هنری - بلاغی را برای ذهن مخاطب، میان معنای نزدیک و دور واژه، موجب می‌شود. چند نمونه از این بازی لفظ و معنا با اسامی خاص افراد شکل گرفته است. بارزترین موضع استفاده از این تصویر نیز هنگام معرفی عارفان است:

«درویشی گفت: حبیب را دیدم در مرتبه عظیم. گفتم: آخر او عجمی است؛ این همه مرتبه چیست؟ آوازی شنیدم که اگرچه عجمی است؛ اما حبیب است» (همان: ۸۳). عطار از نام «حبیب عجمی»، عارف مشهور ایرانی در نیمه دوم قرن اول (پورجوادی، ۱۳۸۰: ۶)، استفاده ای هنرمندانه کرده است؛ بدین صورت که واژه عجمی، در معنی غیرعرب و ناتوان در فهم کلام عربی، با نوعی بار معنایی 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 عارف دارد (در کنار جناس تامی که با حبیب اول دارد).

«... گفت: یا ابن خفیف! دنیا اندک است و از این اندک، اندکی مانده است» (عطار، ۱۳۸۹: ۵۱۰). «خفیف» جزئی از نام محمد بن خفیف، معروف به شیخ کبیر، از مشایخ صوفیه فارس در قرن چهارم است (انوری، ۱۳۸۷: ۸۳)؛ اما در معنی «سبک»، که در این جا مراد نیست، با «اندک» تناسب دارد. تکرار واژه «اندک» در ایجاد این تصویر زیبا، نقشی مهم ایفا کرده است. «همه همت ایشان، در نانی شکسته، بسته است» (عطار، ۱۳۸۹: ۲۴۶). هریک از دو واژه شکسته و بسته، با دیگری ایهام تضاد دارد. شکسته معنای آماده خوردن دارد؛ اما در مفهوم غایب خود (از حالت بسته بودن درآمده) با بسته تضاد دارد. بسته نیز در معنی وابسته بودن به کار رفته است؛ اما در معنای مسدود با شکسته در مفهوم دور آن تضاد دارد.

۹-۲ حس آمیزی

در تذکرة الاولیاء، حس آمیزی با وجود انتظار بسامد بارز، مصادیقی متعدد و با کیفیت بالای ادبی ندارد. نوع بهره مندی اثر از این تصویر ما را بر آن می‌دارد که عطار کارکردی اندیشیده و بلاغی از حس آمیزی نمی‌خواسته است. تعبیرات او در این باره اندک (۷ مصداق) ساده، محاوره‌ای و مرسوم است؛ مانند «سخن سرد» (همان: ۷۲۳)، «شیرین سخن» (همان: ۴۹۶) و «تلخی قضا» (همان: ۱۵۸).

۳- کارکرد موسیقی در تذکرةالاولیاء

آن نوع از موسیقی که هم جنبه آهنگین کلام را ارتقا بخشد و هم به غنای محتوایی 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 نتیجه بررسی کامل تذکره، از نظر انواع ظرافت‌های موسیقایی است. قسمت عمده 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:

۳-۱ موسیقی درونی

از نظر موسیقی‌آفرینی، «قوی‌ترین اسجاع، متوازی و ضعیف‌ترین آن، متوازن است» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۲۷). عطار با دقت 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 مشرفِ رقمِ فضیلت، آن مقربِ حرمِ وسیلت، آن منورِ جمال، آن معطرِ وصال...» (عطار، ۱۳۸۹: ۴۵۳). عطار از یک سو ۴ بار از واژه «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 مصوت بلند «آ» لحن را شکوه و امتداد می‌بخشد و توصیف را با قدرت، حدت و باورمندی همراه می‌کند. از سوی دیگر، با به کارگیری ۶ بار صامت «ر» که جزو اصوات «روان، جاری، سیال و شفاف است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱)، 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 نمونه بعدی نیز قابلیت الفاگری مصوت بلند «آ» در کنار سجع متوازی، کلام را قوت داده است:

«آن سید اولیا، آن عمده اتقیا، آن محتشم معتبر، آن محترم مفتخر...» (همان: ۲۵۴). از دیگر نمونه های آهنگین سجع متوازی می توان به «قدس و انس» (همان: ۴۱۱)، «رقم و حرم» و «منور و معطر» (همان: ۴۵۳) اشاره کرد.

تعداد زیادی (حدود ۱۰۴ مورد) از سجع های متوازی تذکرة الاولیاء جناس لاحق است. این ویژگی همانندی واج ها و در نتیجه، هماهنگی را بیشتر کرده است. به سبب آنکه جنبه سجع بودن این واژه ها قوی تر از تجانس آنهاست، ذکر نمونه هایی از آنها در این قسمت ضروری به نظر می رسد؛ نمونه هایی مانند «الم، قلم» (همان: ۱۹۸)، «خیر، غیر» (همان: ۶۴۳) و «خطا، عطا» (همان: ۵۸۴).

سجع مطرف، نزدیک به ۱۹۰ بار در تذکره نمود می یابد که به خودی خود، توجه برانگیز است؛ اما شمار آن در مقایسه با سجع متوازی، اندک است. این نوع سجع در توصیف عارفان، به ویژه نقل سخنان و ارشادهای آنان، نمودی بیشتر دارد؛ در نتیجه کلام موزون و مؤثرتر می شود:

«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 می دهد و تکرار «ر»، چنانکه پیشتر گذشت، کلام را در بستری از صراحت، سرعت و قاطعیت جاری می کند.

«گفت: عبادت، معرفت را پاس انفاس است» (همان: ۱۹۰). تکرار واج «س» که گاه بر «صداهاى نرم، صاف و آرامش بخش دلالت دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸)، جمله را در کنار بهره مندی از ظرفیت سجع، به توصیه ای آرام، گوش نواز و در عین حال، سرشار از اطمینان بدل کرده است. «نهانی، زندگانی» (همان: ۳۵۰) و «صحت، عافیت» (همان: ۶۹۲)، نمونه هایی دیگر است.

سجع متوازن، حدود ۱۸۰ بار به کار رفته است. عطار در بسیاری مواضع، از سجع های متوازی بهره می گیرد که بیشترین هماهنگی موسیقایی را با هم داشته باشد. این کیفیت از کاربرد، آگاهی عطار را به کارایی سخن موزون در القای بهتر مفاهیم، بیش از پیش آشکار می کند:

«علم تو را بریده کند از جهل. پس جهد در آن کن تا تو را بریده نگرداند از خدای تعالی» (همان: ۷۴۲). تکرار «بریده» که قدرت دو وجهی مثبت و منفی علم را در مسیر تعبّد برجسته می کند؛ واج آرای و وزن ناشی از سجع و نیز تکرار «ر» که قابلیت سیلان بخشی آن، محملی برای تبیین آوا - معنایی تطوّر علم شده است، بسیار قابل توجه است.

«آن سالک طریق تجرید، آن سایر سبیل توحید، آن ساکن حظیره‌ی قدس...» (همان: ۶۴۴). در این نمونه نیز گویا مصوّت بلند آ و صامت س، در بافت معنایی توصیف، دست‌به‌دست هم داده‌اند تا عظمت وجودی و ثبات و آرامش درونی عارف را القا کنند. همچنین است: «تهلیل، تسبیح» (همان: ۶۵۸) و «ملعون، مطرود و مخزول» (همان: ۴۰۸).

بعد از سجع، جناس با حدود ۱۴۰ مورد، بیشترین بسامد موسیقی درونی را به خود اختصاص داده است. این جناس‌ها بیشتر متکلفانه به نظر نمی‌رسد و در زمینه معنایی و صوری کلام، خوش می‌نشیند؛ چنانکه مصداق این توضیح واقع شود: جناس «نیکویی نمی‌یابد؛ مگر در مواردی که معنی، آن جناس را طلب می‌کند و به‌سوی آن سوق می‌دهد» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۵). نکته شایان ذکر درباره کاربرد جناس در تذکره آن است که معمولاً واژه‌های جناس، شامل کلمات کلیدی و اصطلاحات محوری متن که محمل مفاهیم عرفانی سخن باشد، نیست؛ مطلبی که درباره انواع سجع، به‌ویژه مطرّف و متوازن نیز صدق می‌کند. نمونه‌هایی گزیده براساس فراوانی جناس‌های یافت‌شده عبارت است از:

جناس زاید با انواع سه‌گانه خود (مطرّف، وسط، مذیل) پس از جناس لاحق که به نمونه‌های آن در ضمن بخش‌های دیگر پرداخته‌ایم، بیش از سایر انواع در تذکره‌الاولیاء به کار رفته است و حدود ۵۰ بار دیده می‌شود.

جناس مطرّف ۱۴ نمود دارد و بیشتر به خوشایندی 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: ۱۵۱) و نیز «تمکین، مکین» (همان: ۴۹۶)، «سود، حسود» (همان: ۵۷۶).

جناس وسط ۱۱ مصداق یافته است و غالباً هنگام روایت ماجراها به کار می‌رود. بسیاری از مصداق‌های اینگونه از جناس در تذکره، محمل جناس ناقص یا محرّف نیز هست: «جامه ناز برکشید و کمر نیاز بر میان جان بست» (همان: ۶۸۰) و همچنین «سر، سیر» (همان: ۲۹۱)، «حال، حاصل» (همان: ۱۹۳). در مواردی چون «مرد، مُرید» (همان: ۲۹۸) و «مُراد، مرد» آمیزه‌ای از جناس وسط و ناقص دیده می‌شود.

جناس مذیل ۲۵ نمونه دارد که بیشتر هنگام بیان سخنانی از اولیا به کار می‌رود و نشانه‌ای از حضور ذهن و قلم عطار در لابه‌لای نقل قول 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

قابلیت معنایی تکرار واژه، فضای القا را به سوی مقصود خویش برده است؛ به این ترتیب که با تکرار بیم، کارکرد تحذیری و ارشادی کلام را تقویت کرده و با ایجاد تناسب، کلمات بیماری، پرهیز، گناه و عقوبت را به یاری این مقصود فرستاده است. «طاق، طاق» (همان: ۵۵۳)، «عصابه، عصابه» (همان: ۲۸۹)، «سلام، سلامت» (همان: ۳۵۱)، نیز از این گونه جناس است.

با توجه به قدرت بالای موسیقی آفرینی جناس قلب بعض نسبت به قلب کل (شمیسا، ۱۳۶۸: ۴۷) و برخورداری تذکرة الاولیاء از ۲۱ مورد جناس قلب بعض، بدون استفاده از قلب کل، می‌توان پیش‌ازپیش به هنر موسیقی‌شناسی عطار پی برد. در تذکرة الاولیاء بسیاری از شواهد این جناس با جناس محرف آمیخته است:

«شیخ گفت: سبحان الله! تو کفش نگاه نمی‌توانی داشت از هیبت مخلوقی؛ در هیبت خالق چگونه کشف نگاه داری...» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۷۹). تضادگونه‌ای ظریف که علاوه بر جناس که میان کفش و کشف وجود دارد، تقابل میان خالق و مخلوق/ نگاه داشتن و نگاه نداشتن و نیز تکرار هیبت، تمامی تأثیر این نمونه را محصول ظرایف بلاغی ساخته است. دیگر نمونه‌ها: «مرگ، مگر» (همان: ۶۴۳)، «رحمت، حرمت» (همان: ۲۴۳).

جناس اشتقاق در تذکرة الاولیاء، از اختلاف دو مصوت بلند در میانه کلمات ایجاد و ۱۹ بار استفاده شده است که بیشتر هنگام نقل سخنان عارفان به کار می‌رود: «صوفی، صافی» (همان: ۱۳۵)، «های، هوی» (همان: ۱۵۱)، «نور، نار» (همان: ۳۴۱).

بیشتر جناس‌های خط در تذکرة (۱۲ مصداق)، جناس لاحق نیز هستند و معمولاً هنگام نقل اقوال به کار می‌روند تا نفوذ کلام و جلب توجه مخاطب بیشتر باشد:

«در حال، خال خجل شد» (همان: ۳۰۲) و نیز «خلیل، جلیل» (همان: ۶۹۲)، «غیوب، عیوب» (همان: ۲۵۹)، «مهیا، مهنا» (همان: ۱۹۴) و «نقی، نقی» (همان: ۴۳۶).

جناس تام ۹ بار به کار رفته است و معمولاً هنگامی دیده می‌شود که در یک سوی جناس، اسم خاص یا جنس قرار دارد. عطار این گونه را بیشتر هنگام بیان حکایات و نقل دیالوگ‌ها به کار می‌برد: «گفت: ای محمود! عاقبت محمود باد» (همان: ۵۹۵) و یا «گفت: الهی! مرا از وی بازخر. ... یکی آواز داد، خر یافتیم» (همان: ۴۶۵) و «شربت باد ای پسر مبارک که شبی چنین مبارک تا روز به جهت هوای خود بر پای بودی» (همان: ۲۰۶).

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: «کشته نَفَس و مبارک نَفَس بود.» (همان: ۴۸۰) و «راهبر، راهبر» (همان: ۳۲۲)، «گرد، گرد» (همان: ۶۳۴).

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 درباره فصاحت سحبان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن می‌داند (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۲۹)؛ اما در بسیاری موارد، تکرار ارزش بلاغی دارد و علاوه بر موسیقی‌سازی، به ایجاد ظرافت‌ها و ظرفیت‌های معنایی بیشتر کمک می‌کند. در ادامه، به جلوه‌های موسیقایی تکرار واج و واژه در نثر تذکره می‌پردازیم.

کاربرد نزدیک به ۴۰ مورد واج آرای برجسته، آگاهانه و جلب‌کننده توجه مخاطب، به‌ویژه هنگام معرفی مشایخ و بیان احوال و مقامات آنها، نشان از آن دارد که قریحه عطار با ارزش زیباشناختی و تأثیر القایی - معنایی تکرار واک‌ها آشناست. در این حوزه، نمود «د» و واکه «آ» بارزتر است که تحلیل کارکرد آنها، در صفحات پیشین یا بعدی، هنگام بررسی شواهد آمده است. تکرار واک در تذکره، نقشی مؤثر در انتقال عاطفه 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: ۴۳). تناسب این بریدگی با خواندن ده هزار باره سوره توحید در یک رکعت، تأمل برانگیز است و می‌تواند «د» را به کمک انتقال مفهوم تکرار، تقطیع و تقسیم آورده باشد. از سوی دیگر، می‌توان بر آن بود که عطار با تکرار صامت «د»، بر مفهوم واژه «درد» که کلمه 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 حدی که جنید گفت: احمد حواری، ریحان شام است» (عطار، ۱۳۸۹: ۳۱۹). به نظر می‌رسد تکرار ۷ بار صامت «ح - ه»، مناسبت و موافقتی لفظی با نام احمد حواری (که این صامت، جزء برجسته آن است) ایجاد کرده است. می‌توان گفت عطار عامدانه از

کلمه محمود استفاده می‌کند تا تناسبی فرمی - 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 می‌شود؛ زیرا او «از طریق تکرار می‌خواهد مفهوم مورد نظر خود را بیشتر به مخاطب القا کند» (محمودی، ۱۳۸۵: ۲۹). عطار با تکرار آگاهانه واژه‌هایی خاص (۲۷ بار)، این کارکرد را به‌خوبی مصداق بخشیده است. در این میان، تکرار واژه خدا، خود یا خویش و نیز مرگ تأمل برانگیز است. تکرار این واژه‌ها می‌تواند محوریت مفاهیم مرتبط با توحید، توکل، معرفت و محاسبه نفس، مراقبه، مرگ اندیشی و فنا را در ذهن عطار آشکار کند و تعبیری پراکنده از خوشه معنایی إنا لله و إنا إليه راجعون در سراسر متن به شمار آید: «گفت: صدق را مظنه خویش ساز و حق را همیشه شمشیر خویش ساز و خدای را غایت طلب خویش دان» (عطار، ۱۳۸۹: ۲۶۲). تکرار واژه «خویش»، علاوه بر افزونی موسیقی کلام، لحن ترغیبی، ارشادی و حتی تحذیری کلام را قوت بخشیده و تأکیدی مصرانه و تأمل برانگیز بر لزوم توجه به خودسازی آفریده است. از سوی دیگر، تکرار واج «ش»، به القای عواطف و هیجاناتی مدد می‌رساند که جسم و جان را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دهد (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۱). این ویژگی لحن موعظه یادشده را قاطعانه‌تر، باورمندانه‌تر و حامل ضرورت و فوریت 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: ۶۱۱). تکرار واژه «خدا» در این نقل قول، فضای توحیدی زیبایی را ترسیم کرده است؛ ضمن اینکه القاکننده 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 استغنا 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 نیمه دوم کلام، باور قاطعانه و یقین خوشایندی را انتقال می‌دهد که گوینده مایل است آشکارا بیان دارد.

۲-۳ موسیقی معنوی

موسیقی معنوی «از تشابهات و تضادها در حوزه معنا شکل می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶:

(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 در نهایت، این چندگانگی را یگانگی می‌بیند...» (محمودی، ۱۳۸۵: ۳۴). بر همین اساس، یکی از شگردهای بلاغی عطار برای بیان بعضی موضوعات اساسی هستی که در اندیشه 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 دوگانه‌های متضاد در کنار هم می‌نشینند تا تأثیر تضاد سریع‌تر صورت گیرد:

«سخی را سر کیسه گشاده باشد و دست‌های وی گشاده و درهای بهشت گشاده بر وی و بخیل را سر کیسه بسته باشد و دست‌وی از عطادادن بسته و درهای بهشت بسته بر وی» (عطار، ۱۳۸۹: ۶۹۰). 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: ۳۴۳). تضاد «زندگانی» و «مرگ» و تقابل میان حیات «دل» و مرگ «نفس اماره»، پیوند فنا و بقای عرفانی را به‌خوبی تبیین کرده است. دیگر نمونه‌ها: «غم و شادی، بخندند و بگریند، بگرید و بخندد» (همان: ۴۲)، «منع و عطا، ذلّ و عزّ، خاصّ و عام، خوف و رجا» (همان: ۴۳۱). این نمونه‌ها نشان می‌دهد، عطار معمولاً مایل است دوگانه‌های متضاد را مکرر کنار هم بنشانند و یا یک تضاد خاص را با تکرار مؤکد کند.

عطار موفق شده است با استفاده از تناسب واژه‌هایی که در یک مجموعه معنایی قرار می‌گیرد (حدود ۸۰ مورد)، موسیقی معنوی نثرش را استوار کند؛ اما نکته مهم در این مورد آن است که تناسب‌های به‌کاررفته عطار که بیشتر در میانه حکایات رخ می‌نماید، بیشتر تناسب‌هایی معمولی است که مخصوص حوزه ادبیات به‌شمار نمی‌آید. در مقایسه با نمونه‌های تضاد، مصادیق تناسب و کلیدواژه‌های آن، محمل مفاهیم اساسی و محوری سخن عطار نشده است:

«در آن سفر، بیابان‌ها و کوه‌ها بگذاشتم و تل‌ها و رودها و شیب و فرازها و بیم و امیدها و

کشتی ها و دریاها از ناخن و موی تا انگشت و پای، همه را بگذاشتم» (همان: ۶۰۰ و ۶۰۱). عطار علاوه بر استفاده از کارکرد تناسب و تضاد در این نمونه، با بهره مندی از تکرار «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 دانه تو کاه شد؟» (همان: ۳۲۵). تشبیه بلیغ «خرمن جاه»، به ارائه هم‌زمان تخیل و موسیقی انجامیده است؛ زیرا از یک سو مشبه به آن یعنی «خرمن»، با «دانه» و «کاه» تناسب دارد و از سوی دیگر، «جاه» به‌عنوان مشبه با «کاه» سجع متوازی و جناس لاحق دارد و خرمن با من، جناس مطرف ساخته است. در عین حال، تضاد میان خرمن با دانه و کاه نیز قابل بررسی است. در کنار اینها، تکرار «آ» به عاطفه تحسین و تفخیم موجود در کلام یاری رسانده است و تکرار به نسبت واضح مصوت کوتاه «ب» نیز که «صداهای نازک، تسلی بخش و نجوای آهسته را القا می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷)، لحن بیان را آرام، متواضعانه و شامل اندوهی خوشایند ساخته است.

هدف از تکرار درون‌مایه «انتقال معنا و اندیشه از طریق کاربردهای زبانی است» (واعظ، ۱۳۹۰: ۱۵۵). در این نوع تکرار است که اندیشه‌های محوری عرفانی و تعلیمی عطار برجسته می‌شود. تکرار درون‌مایه اغلب از رهگذر تکرار واژه در کل 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 تذکرة الاولیاء عبارت است از: توحید (عطار، ۱۳۸۹: ۵۶۰، ۵۸۳، ۶۱۵، ۶۱۹ و...)، توبه (همان: ۴۵۰، ۴۵۸، ۴۷۱، ۴۷۷ و...)، توکل (همان: ۴۱۳، ۴۱۶، ۴۴۰، ۵۴۰، ۷۰۶ و...)، شریعت، طریقت و حقیقت (همان: ۱۶۶، ۲۰۶، ۲۳۶، ۲۴۸ و...)، نکوهش نفس (همان: ۳۸۶، ۴۷۱، ۴۸۳، ۴۸۶ و...)، فنا و بقا (همان: ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۴۰۳ و...)، رضا (همان: ۴۴۸، ۴۷۶، ۵۰۶، ۵۳۸ و...) و دنیای مذموم (همان: ۱۰۱، ۴۲۵، ۴۶۱، ۴۸۳ و...).

۴- نتیجه‌گیری

عطار در تذکرة الاولیاء، بیشترین بهره بلاغی - تصویری را از تشبیه برده است. تصاویر تشبیهی که در جاهای بسیاری با استفاده از مشبه یا مشبه‌به‌های نمادین مخیل‌تر شده است، به‌ویژه در بخش معرفی مشایخ و اولیا دیده می‌شود. در بیشتر تشبیهات، مشبه‌به یکی از عناصر طبیعت است. در این

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 به شکل تشبیه‌های پی‌درپی است. بیشتر تشبیهات عطار از نوع معقول به محسوس است. نمود تشبیه بلیغ و تعدد تشبیه‌های مجمل نسبت به مفصل 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 مرکب هم در بخش‌هایی که عطار به نصایح اخلاقی - عرفانی می‌پردازد، بسیار کارآمد می‌شود.

جایگاه دوم از آن کنایه است. در این زمینه تصویری که کاربردهای متنوع معنایی می‌یابد، ایما نمودی بیشتر دارد. کنایه از فعل یا مصدر نیز جلوه‌ای بارزتر دارد و به تجسم کنایی 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 تجسم چهره و اعمال ماورایی 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 مشبه به یا گاهی مشبه نمادین دارد. عطار بیشتر در مواردی که از قول عارفان به تبیین نکته‌ای عرفانی می‌پردازد، از ظرفیت تأویل‌پذیری نماد بهره می‌گیرد. در زمینه استفاده از استعاره، غلبه با مکنیه است. بیشتر استعاره‌های مکنیه نیز از نوع تشخیص است که معمولاً خود را به شکل اضافه استعاری نشان می‌دهد. نکته گفتنی درباره تشخیص‌های عطار، که هنگام تبیین کرامات و مکاشفات اولیا جلوه می‌کند، آن است که در جریان آنها، خود شیء یا پدیده است که تشخیص می‌یابد؛ نه اینکه لزوماً تشبیه به انسان یا جاننداری خاص در کار باشد. این موارد در نثر عرفانی، همسنگ واقعیت است و از نظر بلاغی، جلوه تشخیص دارد.

جایگاه بعدی به تلمیح تعلق دارد. تلمیح در تذکره‌الاولیاء 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 آن ماجراهای قرآنی است که بیشتر برای ترسیم مؤثرتر شخصیت و صفات مشبه به کار رفته است. بسامدهای پایانی این حوزه، به مجاز، ایهام و حس آمیزی تعلق دارد که مصادیقی با

کیفیت برجسته بلاغی خلق نکرده اند. البته در این میان، وجه چشمگیر نمونه هایی از ایهام درخور بررسی است. در این نمونه‌ها، بر معنای دوگانه 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 بخش هایی که مناجات با خداوند و ارشاد اخلاقی و عرفانی اولیای برای 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 مخیل نیست.

جلوه‌های موسیقایی تذکره نمودی به مراتب 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 (تقویت‌کننده آن) و بیشتر غیرمتصنّفانه، از موسیقی درونی، به‌ویژه سجع دارد. در این اثر، از سجع متوازی چهار برابر سجع مطرف 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 متعلق به واک «د» و واکه «آ» است. تکرار واژه نیز در مرتبه بعدی قرار می‌گیرد. در این میان، بسامد واژه‌های «خدا»، «خود» یا «خویش» و «مرگ» قابل ذکر است.

در زمینه موسیقی معنوی، توجه به تقابل‌های میان مفاهیم و پدیده‌های هستی — که یکی از شیوه‌های تبیین تأملات عارفانه است — تضاد را به یکی از شگردهای موسیقایی عطار بدل کرده است. او معمولاً مایل است دوگانه‌های متضاد را کنار هم بنشانند و یا تضادی خاص را با تکرار در چند جمله مجاور برجسته کند. تناسب نیز تدبیر پرکاربرد بعدی است. در این باره عطار معمولاً واژه‌های متعددی را در یک مجموعه معنایی قرار می‌دهد. نکته قابل ذکر سادگی معنایی و ادبی تناسبات در قیاس با تضادهاست. تکرار درون مایه آخرین شیوه پرنمود عطار در زمینه موسیقی معنوی است. تأکید توجه‌برانگیز بر چند مفهوم و موضوع محوری در تذکره — که بیشتر از رهگذر تکرار پراکنده واژه در کل اثر صورت می‌گیرد — نشانه اهمیت ویژه آنهاست. پربسامدترین مضامین در این اثر عبارت است از: توحید، توبه، توکل، شریعت، طریقت و حقیقت، نکوهش نفس، فنا و

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 قوت می‌بخشد.

منابع

- ۱- قرآن کریم.
- ۲- افلاطون (۱۳۴۸). جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۳- انوری، حسن (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن، ۲ ج، تهران: سخن.
- ۴- ----- (۱۳۸۷). فرهنگ اعلام سخن، ۳ ج، تهران: سخن، چاپ سوم.
- ۵- برت، آر. ال (۱۳۹۵). تخیل، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز، چاپ اول.
- ۶- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶). سبک‌شناسی نثر (تاریخ تطوّر نثر فارسی)، ۳ ج، تهران: زوار، چاپ سوم.
- ۷- بیاتلو، حسن (۱۳۷۵). «داستان‌پردازی عرفانی عطار»، نامه فرهنگستان، شماره ۲۴، ۱۵۹-۱۵۰.
- ۸- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰). «فارسی‌گویی عارفان نخستین»، نشر دانش، شماره ۴، ۴-۱۴.
- ۹- تسلیمی، علی (۱۳۸۷). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران: اختران.
- ۱۰- جبری، سوسن (۱۳۸۸). «موضوع، نگرش و زبان در کشف الاسرار»، کاوش نامه زبان و ادب فارسی، شماره ۱۹، ۷۱-۹۶.
- ۱۱- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱). اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- ۱۲- ----- (۱۳۶۸). دلایل الإعجاز فی القرآن، ترجمه سید محمد رادمنش، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ۱۳- رازی، شمس‌الدین محمد قیس (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، تصحیح محمد قزوینی و محمدتقی مدرّس رضوی، تهران: نشر علم، چاپ اول.
- ۱۴- 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)»، آینه میراث، شماره ۱۴، ۳-۸.
- ۱۶- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). از گذشته ادبی ایران، تهران: سخن.

- ۱۷- سرآمی، قدمعلی (۱۳۷۱). «از هرگز تا همیشه»، تحقیقات اسلامی، شماره ۲، ۱۱۳-۱۳۴.
- ۱۸- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳۸۱). گلستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چاپ ششم.
- ۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶ 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 (۱۳۶۸). نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس، چاپ دوم.
- ۲۳- ----- (۱۳۷۹). بیان، تهران: فردوس، چاپ هشتم.
- ۲۴- ----- (۱۳۸۱). سبک‌شناسی نثر، تهران: میترا، چاپ ششم.
- ۲۵- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۳). منطق الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیق: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ اول.
- ۲۶- ----- (۱۳۸۹). تذکرة الاولیاء، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: پیمان، چاپ ششم.
- ۲۷- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۱). «تصویر خیال»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۸۵، ۱۰۳-۱۳۴.
- ۲۸- ----- (۱۳۸۶). 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»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی اراک، شماره ۸، ۲۳-۴۰.
- ۳۱- مدرّسی، فاطمه؛ شفق، اسماعیل؛ یاسینی، امید (۱۳۹۲). «تحلیل حکایات تعلیمی تذکرة الاولیاء برپایه الگوی روایی گریماس»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۲۰، ۷۳-۱۰۲.
- ۳۲- مشتاق‌مهر، رحمان؛ برزی، اصغر (۱۳۹۰). «محتوا و ساختار در تذکرة الاولیای عطار»، زبان و ادب فارسی، شماره ۲۲۳، ۱۹۱-۲۲۰.

- ۳۳- میرباقری فرد، سید علی اصغر؛ روضاتیان، سیده مریم (۱۳۸۷). «اولیا در تذکرة الاولیاء»، نامه انجمن، شماره ۳۰، ۳۱-۴۶.
- ۳۴- میرصادقی، جمال؛ ذوالقدری، میمنت (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.
- ۳۵- ناصر، محمد (۱۳۷۹). «تحوّل نثر فارسی از قرن ۴ تا قرن ۸ هجری»، نامه پارسی، شماره ۱۶، ۴۰-۸۲.
- ۳۶- واعظ، بتول؛ کاردل ایلواری، رقیه (۱۳۹۰). «بررسی تأثیر تکرار در فصاحت بوستان»، *مطالعات زبانی - بلاغی*، شماره ۴، ۱۳۷-۱۵۶.
- ۳۷- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ۳۸- الهاشمی، احمد (۱۳۷۸). *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*، ترجمه محمود خورسندی و حمید مسجدسرایی، تهران: فیض، چاپ اول.