

مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، سال چهاردهم، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ پیاپی ۲۸

بررسی نشانه‌معناشناسی تصاویر در مثنوی‌های عطار

عشرت ایشان آقا گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
محمد فاضلی، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول)
محمدعلی شریفیان گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیروان، دانشگاه آزاد اسلامی، شیروان، ایران.

صص: ۱۴۰-۱۱۹

چکیده

استفادهٔ عطار از تصویر و آفرینش تصویرهای گوناگون و خلاق از ویژگی‌هایی است که به آثار وی امکان تحلیل‌های و رای تحلیل‌های گفتمانی رایج می‌دهد. عطار در آثار خود به فراخور موضوع، برای بیان مضامین و اصطلاحات حکمی و فلسفی، و تاثیرگذاری بیشتر، از تصویرپردازی و ظرفیاهای آن در خلق زیبایی استفاده کرده است. تصاویر موجود در آثار عطار در خدمت گسترش مفاهیم در داستان هستند و بر زیبایی‌آفرینی و ابهام موجود در متن می‌افزایند، بنابراین ضرورت دارد که به شکلی روشمند بررسی شوند. نگاه عطار به تصویر فراتر از نظام ادبی نگاهی جهان‌شناختی نیز هست وی باور دارد؛ عالم، تصویری از جمال حق است که همهٔ زیبایی‌های معشوق را در خود منعکس کرده و به راحتی می‌توان صفات جمال حق را در دنیا و مخلوقات نظاره کرد. این پژوهش با استفاده از نشانه‌شناسی دیداری به بررسی رمزهای موجود در تصاویر به کار رفته در مثنوی‌های عطار پرداخته است. در این فرایند نخست برخی تصاویر مورد مطالعه قرار می‌گیرند؛ و ویژگی‌های نظام دیداری موجود در تصاویر تا حد امکان بررسی می‌شوند و در مرحلهٔ بعدی دلالت‌های ضمنی و رمزگانی آنها مورد بررسی و اشاره قرار می‌گیرد تا نقش تصاویر در زیبایی‌آفرینی و تکمیل گفتمان مفهومی مورد نظر عطار در آثارش آشکار شود. کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی معناشناسی دیداری، زیبایی‌آفرینی، عطار نیشابوری، دلالت ضمنی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۷/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۷/۰۹/۱۲

پست الکترونیکی:

1. dr.mfazeli@yahoo.com
2. eshanagha@yahoo.com
3. ma-sharifian@iau-shivan.ac.ir

مقدمه

شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی در نیمه دوم قرن ششم و ربع اول قرن هفتم هجری می باشد، و در زمره شاعران و عارفان کثیرالاثراست. از معیارهای مطمئن در نقد و تحلیل تصویرگری آثار ادبی، بررسی فنون بلاغی به کار رفته، در آن است. صور خیال که موضوع بحث دانش بیان است، یکی از شگردهای تصویر آفرینی کلام است. شاعر با به کاربری آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، سخن خود را هنری‌تر می کند. پس «اگر شاعر یا هنرمند از صورخیال سود می جوید، در صدد بیان چیزی است که گفتن آن با کلمات عادی یا با عقل متعارف، امکان پذیر نیست یا بسیار مشکل است» (یونگ، ۱۳۷۲: ۶۶). عطار بهترین نماینده صورت های خیالی قرن ششم می باشد که اغلب زمینی و ملموس و از تجربه های خصوصی شاعر از کودکی، تا خلق تصویر همراه با دید واقع گرایانه و رئالیستی است و مواد تصویرهای او، عناصر فرهنگی، دینی، قرآنی و اسطوره ای با ساختاری تفضیلی، گسترده، مرکب، تازه و زنده می باشد. همچنین شیخ نیشابوری که ذهن خلّاقی در زیبایی آفرینی داشته را می توان آموزگار زیبایی دانست. و عشق در مثنوی های او مظهر کشش انسان به جمال و کمال است و زیبایی را دو نوع می داند؛ نوع اول زیبایی معنوی است که در آن عالم مظهر و جلوه گاه حضرت حق است و نوع دوم؛ زیبایی ظاهری است که در آن معشوق زمینی مظهر و تجلی جمال الهی است. و نگرستن به زیبایی ها، یکی از مهم ترین ابزار شعر عطار است. شگرد وی در به کارگیری آرایه های ادبی این است که گاهی تصویرهایی را که از دیگران تصرف کرده است، تا شکل جدیدی به آن بدهد، را به صورت کلیشه ای به کار نمی برد و با استفاده از خلاقیت شاعرانه آنها را ترکیب و تلفیق می کند و تکراری بودن تصاویر را صنایع ادبی جبران می کند و با یاری جستن از صور خیال، تصویری بکر و تازه می سازد. باید اشاره کنیم که عطار احیاگر روح عرفانی عملی و عاشقانه و پرورنده مفاهیم ناب و پُر مغز می باشد. که با چشم پوشی از دنیا و تعلّقات آن، تمام وجودش به روح معرفت بدّل شده است. و با مهارت تمام، و بهره گرفتن از مفاهیم و واژه ها، تجربیات شخصی خود را به مخاطب انتقال می دهد، که این کار بسیار دشوار است و عطار توانسته در قالب داستان و گاهی در یک بیت بیاورد. و می توان چنین بیان کرد که در هنر تصویر سازی، فهم مخاطب از اثر هنری، اصالت

پیدا می‌کند و تصویرگر، بر اساس شناخت خصوصیات گروه اجتماعی یا سنی و موقعیت‌های مخاطبان، برای متن گفتاری یا نوشتاری، متن تصویری می‌آفریند و به همین جهت، تصویرگر همانند نقاش نمی‌تواند تجارب هنری مستقل از موضوع، داشته باشد. زیبایی که لطیف‌ترین ارمغان هستی و خداوند در بین ملل مختلف، معانی و معیارهای گوناگونی دارد با توجه به فرهنگ حاکم در جوامع و روحیات مردم دارای ویژگی‌های خاصی است. علم زیبایی‌شناسی هم، به بررسی معیارهای زیبایی در آثار ادبی می‌پردازد و تار و پود آنها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. عطارف خداوندی را در ذهن دارد که «صورت خوب آفرید و سیرت زیبا» و انعکاس آن در مثنوی‌های عارفانه و پندآموز و عاشقانه انسانی مهمترین ابزاری است که خداوند به افکار شیخ نیشابور بخشیده و او را به نقطه اوج رسانده است. و نگارنده در این مقاله تصویرسازی و زیبایی‌آفرینی را در مثنوی‌های عطار نیشابوری (الهی‌نامه، اسرارنامه، مصیب‌نامه و منطق‌الطیر) بررسی نموده است و ضمن رمز‌گشایی از مضمون، نوع تصویر و صور خیال و شگردهای زیبایی‌آدبی را نیز شرح داده است.

پیشینه پژوهش

نشانه‌شناسی دیداری زمانی مطرح گردید، که دو عنصر اساسی نشانه‌شناسی یعنی دال و مدلول به گستره تصاویر راه یافتند. نخستین کسی که به این رویکرد توجه کرد رولان بارت بود که به مفهوم پیام نمادین و رمزگانی اشاره داشت. پس از او، اومبرتو اکو نشانه‌شناسی دیداری را غنا بخشید و در اثر خود با عنوان نقش خواننده مفهوم متن را به هر آنچه قابل تفسیر باشد، اطلاق و این گونه تصویر را نیز همچون یک متن معرفی کرد. گرماس، از صاحب نظران نشانه‌شناسی دیداری، اعتبار خاصی به آن بخشید و از تصویر به عنوان واحدی مستقل سخن به میان آورد. وی به دال‌های تصویری اشاره کرد که مدلول خاص خود را دارند و با تبدیل اشکال به نشانه، به تولید معنا می‌انجامند. لوئیس یلمسلف، مفهومی بنیادی از کاربرد قوانین نشانه‌شناسی سوسور در تحلیل تصاویر ارائه و دال و مدلول را به ترتیب با عناوین فرم و محتوا (Paquet ۱۹۹۰: ۳۸) معرفی کرد. چنین تعبیری راه را در به کارگیری قوانین مربوط به نشانه‌شناسی در تحلیل تصویر هموارتر کرد. گروه مو متشکل از زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان بلژیکی، با نگاهی تخصصی به مسئله نشانه‌شناسی دیداری، ابعاد جدیدی از

این شاخه را در اختیار پژوهشگران قرار دادند. درواقع نظریه پردازان این گروه فارغ از نوع و جنس زبان ارائه، هر متنی چه نوشتاری و چه دیداری و چه نوع دیگری از متن را که قابلیت عرضه به مخاطب داشته باشد، قابل بررسی از دیدگاه نشانه‌شناسی دانسته‌اند. این نظریه پردازان در گستره تصویر، اشکال را کاملاً مستقل ارزیابی و آنها را بی‌نیاز از همراهی زبان نوشتاری برای رساندن مفهومی خاص معرفی کرده‌اند. بحث نشانه - معناشناسی دیداری در سالهای اخیر صورت جدی‌تری به خود گرفت و نظریه پردازانی چون کای او هالوران (استرالیایی نیز از منظر خود به آن پرداختند و آن را تا سطح تصاویر دیجیتال و متحرک نیز گسترش دادند.

در ایران، پیشگام نشانه - معناشناسی دیداری حمیدرضا شعیری است که با اثری با عنوان نشانه-معناشناسی دیداری، نشانه‌ها و کاربردها (۱۳۹۲)، علاوه بر معرفی این روش به پژوهشگران ایرانی و سیر تکاملی آن، راهکاری عملی نیز برای تحلیل نشانه معنا-شناسی تصویر ارائه داده است. در این اثر ابتدا به تبیین مبانی نشانه‌شناسی دیداری و توضیح کامل نظام‌های مدلولی در دنیای تصویر پرداخته شده است. سپس، مبانی نشانه - معناشناسی دیداری با معرفی مفاهیمی همچون فشارها گستره، مرکزگرایی / مرکززدایی و نظام رمزگانی با قدرت بالا و پایین به خواننده ارائه شده است. در نهایت، نشانه - معناشناسی دیداری از نظر کاربردی مورد بحث و بررسی گرفته و تحلیل هنرهای بصری همچون خط، عکس و غیره برای انتقال بهتر مفهوم در متن گنجانده شده است. در این قسمت همچنین به رابطه میان متن و تصویر و نیز وجه گفتمانی تصویر نیز اشاره شده است. «معناشناسی تصویر؛ بازخوانی یک اثر» (۱۳۷۹) نیز از جمله مقالات حمیدرضا شعیری است که در راستای دستیابی به منطق موجود در یک تصویر نگاشته شده است. در این مقاله کاربردی ابتدا کاربرد اشکال و خطوط در بیان فن زیباسازی و معنای نهفته در نقاشی مورد بررسی قرار گرفته و سپس از شباهت‌های موجود بین جهان طبیعی و جهان بشری سخن به میان آمده است. در راستای این شباهت به معناشناسی پویا اشاره شده است که به تعمق در همبستگی طبیعت و انسان برای تولید معنایی والا می‌پردازد. «به سوی مطالعه زبان - معناشناختی تصویر» (۱۳۸۳) دیگر مقاله کاربردی حمیدرضا شعیری است که به بررسی جنبه گفتمانی بی‌واسطه تصویر پرداخته است. در این مقاله به بیان بی‌واسطه و مستقیم معنا در تصویر تأکید شده و جنبه‌های گوناگون تصویر مورد

توجه قرار گرفته است. سپس، به شرح فرایند روایی در تصویر به عنوان نظامی معنادار پرداخته شده است. کارکردهای زیبایی شناختی و ارجاعی عکس از دیگر مواردی هستند که در این مقاله مورد واکاوی قرار گرفته اند. از میان شمار قابل توجه مقاله های حمیدرضا شعیری در حوزه نشانه - معناشناسی، مقاله «نشانه های تصویری از نوسان تا تکثیر» (۱۳۸۰) اثری قابل تأمل جهت مطالعه نوسانات و ناپایداری نشانه های تصویری به شمار می آید. در این مقاله بر پویایی نشانه تأکید شده و در همین راستا بحث دوگانگی و یا تکثیر زبانی مطرح شده است (بلیغی، عبدی، ۱۳۹۷: ۹۱-۹۲).

در زمینه تفکرات و ذهنیات و تصاویر خلق شده و بررسی تمام اجزای به کار رفته در آثار عطار، تحقیقات گسترده‌ای وجود دارد که البته با این رویکرد خاص به موضوع نپرداخته‌اند اما به مقوله تصویر در آثار عطار توجه نشان داده‌اند.

اشرف روشندل پور (۱۳۹۶) با بررسی جنبه‌های تمثیل در حکایت‌های مصیبت نامه، بیان می‌کند؛ که شناخت افکار عطار با تصویرسازی و کاربرد تمثیل جذائیت خاصی دارد. وی با آرایش کلام، تجربیات عرفانی و امور انتزاعی را عینیت می‌بخشد.

سکینه رسمی (۱۳۸۹) در مطالعه‌ای پیوند عشق و زیبایی در آثار عطار (الهی نامه، مصیبت نامه و اسرارنامه) را، که انعکاس اندیشه‌های فرقه جمالیّه بر افکار عطار است، را بیان می‌کند. ساختار معنایی الهی نامه عطار توسط فاطمه امامی (۱۳۹۲) الگوهای را که در خلق الهی نامه مورد توجه عطار بود. با دقت تمام و با طراحی منسجم و نشانه های کلامی و معنایی بیان می‌کند.

بررسی تصویرسازی عطار در منطق الطیر توسط ربابه خدابخشی موری آبادی (۱۳۹۴) نشان می‌دهد که آثار تمثیلی که عطار در این مثنوی به کار برده؛ سرشار از مسائل اخلاقی و فضائل انسانی است که، زبان ساده و روان دارد.

بررسی اشعار عطار از دو منظر تصویرآفرینی و زیبایی آفرینی، امری ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش، به شیوه توصیفی - تحلیلی است. و مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای می باشد. ابتدا به توصیف جنبه های تصویرآفرینی، سپس به نقد و تحلیل زیبایی آفرینی در مثنوی های عطار و اثبات هنری بودن آن پرداخته ایم. و در راستای این تحقیق؛ جایگاه ادبی عطار در روزگار خویش، و آشنایی با شگردهای تصویرگری و زیبایی آفرینی او، تبیین می گردد.

در بخش اول، ابیاتی استخراج و با توجه به نوع کاربردشان بر اساس «علم بیان»، سپس در بخش دوم ابیاتی استخراج و با توجه به نوع کاربردشان بر اساس «علم بدیع» تقسیم‌بندی شده‌اند. در راستای انجام این پژوهش از مثنوی‌های عطار (الهی نامه، اسرارنامه، مصیبت نامه و منطق الطیر) استفاده شده است. ارجاع به ابیات این پژوهش، بر اساس شماره بیت و نام اثر می‌باشد.

بنیادهای نظری

زمانی که سخن از تصویر به میان می‌آید، مواجهه صرف با مجموعه‌ای از اشکال که احساسی آنی را به بیننده منتقل می‌کنند، مطرح نیست. در ورای اشکال که تصویری منسجم را به وجود می‌آورند، دنیایی از مفاهیم نهفته است که واکاوی آن به تولید معنا می‌انجامد. از این رو، تصویر نیز به مثابه آثار نوشتاری، چون متنی گشوده است که از زبان مخصوص به خود بهره می‌برد و امکان خوانش و واکاوی جز به جز آن وجود دارد. از خلال این خوانش، مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌ها به دست می‌آید که با کنار هم قرار دادن آنها، گفتمانی خاص و در نتیجه معنایی منحصر به فرد ظاهر می‌شود. ساز و کاری که از واکاوی آغاز و به یافتن نشانه‌ها و در نهایت معنا منجر می‌شود، نام نشانه‌شناسی به خود می‌گیرد. سوسور (۱۹۷۲: ۳۲)، نشانه‌شناسی را علمی میداند که به مطالعه نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی و بررسی قوانین حاکم بر آنها می‌پردازد. طبق نظریات سوسور، نشانه عاملی است که از اجتماع یک دال و یک مدلول به وجود می‌آید که به ترتیب بر تصویر صوتی و عینی و مفهوم انتزاعی دلالت دارند. معنا از رابطه متقابل میان دال و مدلول به وجود می‌آید. از این رو، علم نشانه‌شناسی ابتدا باید به تحلیل دال و مدلول بپردازد تا از خلال آن به معنا دست یابد. سوسور ماهیت نشانه را کاملاً تصادفی ارزیابی می‌کند؛ زیرا بدون مدلول، نشانه هیچ رابطه‌ای با واقعیت برقرار نمی‌کند. به عبارتی دیگر، دال‌ها چه در قلمرو نوشتار و چه در گستره تصویر، قراردادهایی هستند که به وسیله خالق اثر پدید آمده‌اند و تنها دلالت این دال‌ها به جلوه‌ای از واقعیت است که به آنها معنا می‌بخشد.

اگر کلام را مجموعه‌ای از دال و مدلول‌ها بدانیم که به صورت غیرمستقیم مطلبی را بیان می‌کند، تصویر هم با مجموعه‌ای از دال و مدلول‌های مختص خود به بیان مستقیم یک

مفهوم می پردازد. در صورتی که مفهوم دال و مدلول موردنظر سوسور از حالت ساختارگرا و متکی به ذات خود خارج شود و «حضور انسان، موضع دار، هدفمند و جهت دار» (شعیری، ۱۳۹۲: ۹) پیدا کند و در قالب تصویری که با مخاطب خود در تعامل است تجلی یابد، گفتمانی دیداری شکل می گیرد. با واکاوی خطوط، اشکال و رنگ ها در سطوح مختلف به عنوان دالهای یک گفتمان دیداری، میتوان به لایه های ذهنی آفریننده تصویر دست یافت و از این طریق به معنای مستتر در آن رسید. در مقایسه با گفتمان های کلامی، گفتمان های دیداری دارای تعدد معنایی گسترده تری هستند و از این رو، تحلیل های متعدد و گاه متعارضی را امکان پذیر می سازند. آنچه نشانه - معناشناسی دیداری را از مطالعات ساختارگرایانه دور می سازد، جهت گیری آن به سمت «بسط روابط» و مطالعه «تعامل بین نیروهای همسو یا همگرا و ناهمسو یا واگرا» (همانجا) است. این گونه است که یک تنش گفتمانی شکل میگیرد و از خلال آن معنا رخ می نمایاند.

با توجه به حضور دال و مدلول در گفتمان دیداری و بسط آنها به دنیای بیرون برای درک معنایی ژرف، به نظر می رسد که تحلیل نشانه - معناشناختی تصاویر بوف کور به عنوان یک گفتمان در رمزگشایی آن مؤثر باشد. برای نیل به این مقصود توجه به نظام های جزئی تر تحلیل نشانه - معناشناختی که از میان آنها نظام شوشی در پژوهش حاضر راهبردی تر به نظر می رسند، مورد توجه قرار خواهد گرفت. با علم به معنای شوش که «مهیا شدن ما برای دریافت آنچه که بعد رخدادی و غافلگیرکننده معناست» (شعیری، ۱۳۹۵: ۶۱) نیز دستیابی به معنای مستتر در گفتمان دیداری آثار عطار و رابطه آن با گفته پرداز این گفتمان که همان روای داستان است تا حد زیادی تحقق خواهد یافت. با مطالعه گفتمان دیداری اثر از منظر نظام شوشی، کارکرد ضمنی زبان تصاویر یا همان معنای القایی موجود در اثر، آشکار خواهد شد.

خداوند متعال، آدمی را از مجموعه قوای روحی آفریده که ظرفیت وجودی و ماهیت او را تشکیل می دهد، که نیروی خیال در بین این قوا جایگاه ویژه ای دارد، و به برکت این موهبت، توانایی این را دارد، هستی و سایر پدیده ها را تفسیر و اثری هنری خلق نماید که با ابداع صنایع، یک صنعتگر شمرده شود. هنرمند نسبت به فهمی که از زیبایی و هنر دارد با قوه متخیله خود امور معقول را با زیبایی و تصویرآفرینی به صورت امری محسوس در می آورد و در متون ادبی نمایان می سازد و ذهن خلاق او که به شکل متعالی این صور را دریافت می کند، به

صورت محسوس با الفاظ و واژه‌ها، مفاهیم را می‌سازد و مخاطب را وادار می‌کند تا قوه تخیل خود را فعال نماید به شکلی که مخاطب صورت خیالی شاعر را در میان الفاظ می‌بیند و شاعر با بهره‌گیری از لوازم کاربردی در صنایع، ماهیتی کارکردی پیدا می‌کند و در متن ادبی، ماهیتی تصویرآفرینی و تخیل هنری پدید می‌آورد. براهنی می‌گوید: «دایره قدرت تصویرسازی، مهم‌ترین قسمت قدرت خیال است» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶). چنین به نظر می‌رسد که براهنی تعریف جامع‌تری از تصویر را بیان می‌کند. تصویرگر، زمانی برجسته‌تر از دیگران به نظر می‌رسد که، زیباترین و گویاترین صورت‌های خیالی که در متن ادبی خود دریافت می‌کند را به مناسب‌ترین صور تصویری، انتخاب نماید و در مرحله بعد سلیقه تصویرگر در ساخت تصویر، نقش به‌سزایی دارد. و کمال بیشتر در تخیل شاعر، صور خیال زیباتری را خلق می‌کند که این نقطه شروع اثر هنری می‌شود. شعر و ادبیات، بی‌تردید به دنیای تخیلات بشری وابسته است پس به همین جهت حد و مرزی ندارد که کرانه‌های آن را قدرت ذهنی ابداع‌گر مشخص کند. «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله آن، شاعر به کلمات و اشیاء، رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). الفاظ و واژه‌ها در ادبیات و متون ادبی، شعر یا داستان باشد، با تصویرآفرینی خیالی، مفاهیم و معانی را به وجود می‌آورند. تصویرسازی را به تنهایی نمی‌توان هدف دانست؛ بلکه تا اندیشه و احساسی نیرومند در ورای تصویر نباشد، تصویری کارآمد و تأثیرگذار نخواهیم داشت؛ و همچنین تصویرسازی و بیان هنری در ادبیات، مبتنی بر شناخت گیرنده پیام (مخاطب) به تمام جنبه‌های ممکن آن بستگی دارد، هر اندازه که دامنه این شناخت توسط هنرمند ادیب و تصویر آفرین، گسترده‌تر باشد، پیام قوی‌تر منتقل خواهد شد.

هر شاعر برای بیان مقصود خود، با کمک نیروی تخیل، شکل‌های متفاوتی از بیان را به کار می‌گیرد، که در مجموع از همه آنها با عنوان صور خیال یاد می‌شود؛ بنا بر این، فن بیان، بحث درباره تصویر و شکل‌های مختلف آرایه آنهاست. با نگاهی اجمالی به سیر تاریخی شعر فارسی می‌بینیم که افزایش استفاده از مجاز، استعاره، کنایه و تشبیه همگام با تغییرات اجتماعی با روحیات و تفکرات مردم هر عصر، رابطه مستقیم دارد. در نتیجه آنچه در حوزه خیال، جای می‌گیرد تحت عنوان علوم بلاغی و صناعات ادبی یاد می‌کنیم که یکی از شاخه

های آن، علم بیان است. «تمام تصاویر شاعران و به قول فرنگیان ایماژهایی که پیش چشمان ما مصوّر می شوند، موضوع علم بیان است، در بیان سُنّتی در چهار مقوله مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه بیان شده است بنابراین موضوع علم بیان، بحث در صورت های متفاوت و متمایز خیال است» (اشرف زاده، ۱۳۷۶: ۸۵).

شکل‌گیری گفتمان تصویری در آثار عطار

چهره عطار در شعرهایش، چهره یک معلم اخلاق و عارف است که تمام تلاش او نشان دادن چگونگی سیر و سلوک، دوری از دنیا و اهالی دنیا زده است که در رأس آنان شاهان و ثروتمندان قرار دارند. برای بیان مضامین عرفانی که از طرفی در حیطه تجربیات و احساسات شخصی است و از طرف دیگر نمی‌توان مسائل آن را مستقیم و بی‌پروا بیان کرد. همین امر، وی را به استفاده از زبان رمزی و استعاری و سمبلیک وا می‌دارد؛ تا مسائل ماوراء طبیعی را در قالب داستان افراد، اشخاص و تمثیل بیان کند، همچنین برای تعریض به حکام ظالم، از نمونه‌های تاریخی استفاده کند، یا زندگی بزرگان دین و عرفا را در قالب داستان و با استفاده از صور خیال به طور غیرمستقیم به تصویر بکشد؛ تا وجدان خفته آنان را به گونه‌ای بیدار نماید که خود، دچار خطر نگردد. بنابراین، استفاده از صور خیال برای بیان مفاهیم عرفانی، سیاسی و اجتماعی، اولاً در حوزه عرفان باعث ملموس تر شدن مسائل و دور کردن مفاهیم غنی عرفانی از دست نامحرمان است، به گونه‌ای که تنها بلبلان باغ عرفان که خود این حالات را تجربه کرده‌اند، آن را درک می‌کنند و سرّ یار فاش نمی‌گردد، ثانیاً در حوزه مسائل سیاسی، همچون حفاظی امن شاعر را از خطر نگاه می‌دارد؛ زیرا شاعر می‌تواند در صورت خرده‌گیری مخالفان و زمانی که بیم جان دارد، منظور اصلی و اولیّه خود را به کُلی کتمان کند و هدف از بیان مسائل را در قالب رمز و استعاره همان ظاهر کلام بداند.

از بررسی مثنوی‌های عطار می‌توان دریافت که، در آن سالک، با طی کردن عوالم آفاق و آنفس، به معرفت جان خود به عنوان نخستین قدم در معرفت حق، و کمال انسانی می‌رسد، تا بتواند در قدم‌های بعدی، سفر خود را با صلابت ادامه دهد، البته عطار شرح و توضیح آن را منوط به کسب اجازه از پروردگار می‌داند. وی معتقد است تا سالک در خود سفر نکند به کُنه

ذات خود پی نمی‌برد و وقتی خود را شناخت، می‌بیند که اهل عالم قدس، در برابر وجود و ذات ارزشمندش، فرعی، بیش نیستند:

تا سفر درخود نیاری پیش تو، کی به گُنه خود رسی از خویش تو
 ر به گُنه خویش ره یابی تمام، قدسیان را فرع خود یابی مدام
 لیک تا در خود سفر نبُود تو را، در حقیقت این نظر نبُود تو را

(عطار، ۱۳۹۲: ۱۹۸)

شعر عطار مملو از آرایه‌های ادبی است. به طوری که می‌توان برای غالب الگوهای تصویر آفرینی که در کتاب‌های بیان و بدیع آمده است، مصادیقی یافت.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر تشبیهی

در تشبیه، لفظ در معنای حقیقی بیان می‌شود و شباهت‌های بین پدیده‌ها را کشف می‌کند و شکل جدیدی از آنها را بکار می‌برد که می‌تواند وسیله‌ای برای شناخت شخصیت شاعر باشد. همچنین کلام عادی و خبری را به حد ادبی بودن ارتقا می‌دهد. عاطفه و احساس، بهتر نمایان می‌شود. و می‌توان گفت بهترین وسیله برای برجسته‌سازی تصویرهای ذهنی در بیان معنی، تشبیه است که در شعر و نثر از آن بهره برده می‌شود: تشبیه مرکز صورخیال است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۱۸).

عطار هم مانند هر شاعر باریک‌اندیش، رابطه پنهانی پدیده‌ها را درک نموده و آنچه بین دو پدیده مشترک بوده را به عنوان وجه شبه، انتخاب کرده و رابطه همانندی که بر مبنای تخیل اوست را کشف و تشبیهی آفریده که علاوه بر نو بودن و زیبایی، باعث التذاذ ادبی شده است و شاعر نکته سنج رابطه‌ای را پیدا نموده که از نظر دیگر افراد ناشناخته بوده است.

کبود از بهر آن پوشیده گردون که همچو حلقه زان درمانده بیرون

(عطار، ۱۳۷۷: ب ۶۰۹۰)

شاعر، واژه «گردون» مشبّه را به واژه «حلقه» مشبّه به تشبیه نموده است، «بیرون ماندن» را در پایان بیت به طور عمد به عنوان وجه شبه ذکر کرده است تا ذهن خواننده منحرف نشود. زیرا وجه شبه‌های متعددی مانند «گردی، بر در زدن و ...» را می‌توان از این تشبیه دریافت کرد. گردون در این بیت به انسانی تشبیه شده که در ماتم بیرون ماندن از درگاه الهی، جامه کبود

پوشیده است. کبود پوشیدن، قرینه است و ذهن را متوجه می‌کند که مشبّه به، استعاره از انسان است که جان بخشی است به گردون، و تشخیص را ساخته است. شاعر بیرون ماندن را نشانهٔ حرمان می‌داند و علت تیره و کبود پوشیدن او را توفیق نیافتن ورود به خانه وصال می‌داند و مانند حلقهٔ دری بیرون از خانه مانده است. واژه‌های «حلقه و در» آرایه تناسب دارند. شاعر با آوردن تشبیه، در بیت، زیبایی بسیار آفریده و با کمک وجه شبه آن را قوی تر نشان می‌دهد و توانمندی وی را در به کار بردن صور خیال می‌رساند و علاوه بر تشبیه، آرایهٔ حُسن تعلیل نیز در این بیت وجود دارد.

چو آمد کوزه عمرم به دردی نه قدرت ماند و نه نیرو نه مردی

(عطار؛ ۱۳۹۳ ب ۲۶۱۵)

واژه «عمر» به عنوان مشبّه، به لحاظ پایان یافتن به واژه «کوزه» مشبّه به تشبیه شده است. شاعر در بیت فوق چنین بیان می‌کند محتوای کوزه بعد از مصرف به پایان می‌رسد، عمر آدمی نیز همین طور پس از گذشتن سالیان به پایان خواهد رسید.

من نخفتم جمله شب تا به روز گرد آن خورشید من پرّم زسوز
چون به شب نقد از خورشید اله آن چنان خورشید دیدن، نیست راه

(عطار؛ ۱۳۹۲ ب ۲۵۴-۲۵۵)

در این بیت تشبیه تمثیلی مبتنی بر حکایات معروف و مشهور ساخته شده است.

چگونه پرزند در خون و در گل میان راه مرغ نیم بسمل
بدانسان پر زد آن مسکین بی بار زهی عشق و زهی درد و زهی کار

(عطار؛ ۱۳۸۶ ب ۶۰-۲۹۵۹)

شاعر در بیت فوق با ظرافت و تسلط بر کاربرد واژه‌ها و آگاهی از کشف هر یک برای درک معانی و ارتباط بین حکایت و خواننده، و برداشت منسجم و قابل لمس، تشبیه مرکب را خلق کرده و در انتخاب واژه برای ایجاد صور خیالی، آگاهانه عمل نموده است.

چو دریا در تغیر باش دایم چو مردان در تفکر باش دایم

(عطار، ۱۳۸۶ ب: ۱۳۰۵)

عطار با ذوق لطیف شاعرانه و با شناخت حاصل از تربیت نفس روابط پنهانی و غیرمتعارف را با چشم تیزبین خود کشف می‌کند و با بهره جستن از تصاویر بدیعی و خیال انگیز رنگ

خاصی به آنها می‌بخشد و در دید مخاطب معقول جلوه می‌دهد. در مصراع اول بیت، واژه «تو» مشبّه، و «دریا» مشبّه به است و «تغیّر و دگرگونی دریا» را وجه شبه دانسته که کاربرد دوجانبه دارد برای «دریا» مفهوم ظاهری «به هم خوردن و متلاطم شدن» و برای «تو»، «متحوّل شدن روحی و تکامل یافتن» را مدنظر دارد که خلاقیت شاعر را نشان می‌دهد و صنعت استخدام یا وجه شبه دوگانه می‌باشد و چون اختصار واژگانی دارد، به همین علت عبارت ایهام وار، دو معنی به ذهن متبادر می‌کند که برای درک درست مفهوم تمام بیت نیاز به تفکّر است. در مصراع دوم شاعر واژه «تو» را مشبّه و «مردان» را مشبّه به قرار داده، و «در تفکّر بودن» را به عنوان وجه شبه در بیت ذکر کرده و تشبیه مفصل را خلق نموده است. علاوه بر این، در دو مصراع، واژه‌ها دو به دو از نظر وزن عروضی «تعداد هجاها» واکثراً در حروف پایانی مشترک هستند و موسیقی حاصل از برابری و تکرار هجاها، زیبایی بیت را به دنبال دارد و خواننده به خوبی اشعار را به ذهن می‌سپارد. همچنین واژه‌های مصراع‌ها در حرف روی مشترک و یکسان هستند و گویا معادل هم بوده و مصراع دوم تأکید مصراع و قرینه اول ذکر شده است. و شاعر به طور ماهرانه ای چندین آرایه را در یک بیت جمع نموده که آرایه ابداع، در بیت دیده می‌شود.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر استعاری

«استعاره» یا ((metaphoa)) از واژه یونانی (metaphora) گرفته شده که خود مشتق از (mata) به معنای (فرا) و (phereix) یعنی (بردن). مقصود از این واژه دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آنها جنبه‌هایی از یک شی به شی دیگر منتقل می‌شود، به نحوی که از شی دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که شی اول است» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱).

«آی. آ. ریچاردز یکی از منتقدان معاصر غربی در کتاب فلاسفه بلاغت، ساختمان استعاره و تشبیه را به دو بخش تفکیک می‌کند و به جای دو جزء مشبّه و مشبّه به از واژه‌های هدف (Tenor) و بردار (Vehicle) استفاده می‌کند. بنا به استدلال ریچاردز اندیشه و موضوع اصلی هدف «مشبّه» و تصویر یا مستعار، بردار است» (سیما داد، ۱۳۸۵: ص ۲۹). و نیز در شعر آل‌عجم آمده است که «تشبیه و استعاره در شعر بلکه در نوع سخن به منزله خط و خالی است که بدون آن جمال یا حسن و زیبایی یک نگارش و تحریر در نظر جلوه پیدا نمی‌کند، حتی یک آدم

عامی وقتی که از خشم و غضب لبریز است در کلامش صنعت استعاره وجود دارد...» (نعمان، ۱۳۱۴: صص ۳۸-۳۹). عطار با نیروی خلاقانه خود از استعاره در نمایش دریافت‌های پوشیده و بیان تجربیات حسی و عینی خود، بهره می‌گیرد. و خواننده را وادار می‌دارد که وی را تحسین کند. و از هر ترفند بیانی برای انتقال اهداف خود به افراد دیگر استفاده می‌کند که باعث ایجاد تکاپو و لذت ادبی در ذهن مخاطب می‌شود. به کار بردن استعاره در آثار عطار، بسامد بالایی دارد.

دل ز دست دیده در ماتم بماند دیده رویت دید، دل در غم بماند

(عطار، ۱۳۸۳: ۳۲۹)

عطار در بیت فوق با کمک معانی غنی و تخیلات قوی و با زیبایی تمام، عشق و عرفان را با هم تلفیق نموده و با بهره گرفتن از صور خیال، عشق را در خدمت عرفان قرار می‌دهد و با عبارات زیبا و ادبی گفتگوی بین عاشق و معشوق را به نظم می‌کشد. عطار با استفاده از چندین ترفند در کنار هم، بیتی زیبا و با اهمیت خلق نموده است، که این خود نیز صنعت ابداع می‌باشد. به عنوان مثال؛ آوردن ترکیب «دست دیده» اضافه استعاری است، وی «دیده» را یک فرد تصور کرده است و دل از دست چشم، در غم و ماتم مانده و باعث افزایش قدرت تخیل شده و مخاطب را بیشتر تحت تاثیر قرار می‌دهد. همچنین واژه «دل» که در اوّل و آخر بیت آمده، آرایه تکرار ردّالصدر الی الأعجز است. واژه‌های «دیده و دید» که با معانی متفاوتی بیان شده، نوعی موسیقی لفظی ایجاد می‌کند، و صنعت جناس نیز می‌باشد. دیده در مصراع اوّل دارای دو معنی است، معنی اصلی آن، «چشم»، و در معنی دوّم «دیده شده و رؤیت شده» می‌باشد و با واژه‌های «دید و نادید» آرایه تناسب را می‌سازد و می‌توانیم چنین بگوییم کلمه «دیده» ایهام تناسب دارد. و به دنبال آن شاعر، عبارت «دل در غم مانده» جان بخشی (استعاره مکنیه) را می‌آورد و به کمک آن، خیال انگیزی شعر را گسترش می‌دهد.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر مجازی

تخیل و مجاز کمک می‌کنند تا پنهان‌های عالم واقع را، که هرگز با چشم و گوش، دیده و شنیده نمی‌شوند، ببینیم و واقعیات نادیدنی را به کمک مجاز، برجسته و ملموس سازیم، یعنی بتوانیم درک کنیم و به دیگران انتقال دهیم. زیرا مجاز خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبان

ها و سبک‌ها چه علمی و چه تاریخی و چه محاوره‌ای وجود دارد. عطار در آثارش از غالب
علاقه‌ها در کلام خود، به خوبی بهره برده است.

لعل سیرابش جهانی تشنه داشت نرگس مستش هزاران دشنه داشت

(عطار، ۱۳۸۳: ب۱۲۲۵)

عطار آرایه‌های بدیعی و استخدام کلمات چند معنایی، و کارکرد چندگانه واژه‌ها در
توصیف دختر ترسا را، استادانه و با مهارت کامل به خدمت می‌گیرد و با عبارات لطیف، برای
دیگران، مانند تابلوی نقاشی ارائه می‌دهد و این هنر نمایی در داستان شیخ صنعان برجسته‌تر
است. واژه «لعل» به خاطر دلایل مختلفی مانند قرمز بودن، ارزشمند بودن و ... در اشعار
شاعران گذشته مورد توجه بوده و برای خلق معانی ثانویه به کار می‌رفته است و به خاطر
شباهت به لب که در ادبیات شاعرانه و عارفانه قرمز تصور می‌شد از نظر خلق تصاویر بدیعی،
بسامد بیشتری داشته است. در مصراع اول ترکیب وصفی لعل سیراب، «لعل» استعاره مصرحه
از «لب سرخ معشوق» و «سیراب» به عنوان صفت لعل، کنایه از شاداب و تر و تازه است. و
جهان، مجاز به علاقه حال و محال است این مطلب که جهانی تشنه آن باشد مجازی و توأم با
اغراق است. زیرا همه مردم را شامل می‌شود و نوعی بزرگ نمایی شاعرانه است. در مصراع
دوم بیت فوق، واژه «نرگس» که نام یک نوع گل است و استعاره از چشم و ذکر مستی و
خمارآلودی برای چشم می‌باشد، استعاره مکنیه (جان بخشی) است. واژه‌های «تشنه و دشنه»
در بیت قافیه هستند، اختلاف در حرف اول دارند و جناس ناقص می‌باشند و آهنگ پایانی
بیت را غنی ساخته‌اند و علاوه بر این واژه دشنه به معنی خنجر، استعاره مصرحه از مژگان
معشوق می‌باشد. شاعر با انتخاب کلمات و ساختن ترکیبات اضافی و وصفی باعث خلق
زبانی مجازی و ادبی شده که هر شخص با شنیدن و خواندن بدون تردید وارد عرصه‌ای
غریب می‌شود.

تصویر مجازی دیگری را در ساخت این بیت می‌توان مورد بررسی قرار داد

گر کلاه فقر خواهی، سر ببر وز خود و هر دو جهان یک سر ببر

(عطار، ۱۳۸۶: ۸۷۶)

هنگامی که کلمات متجانس علاوه بر موسیقی و تکرار در خدمت دیگر آرایه‌ها مانند کنایه، استعاره، ایهام و... قرار گیرد خیال انگیزی معنای آن نقش پر رنگ تری خواهد داشت و سخن از نظر چند پهلوی بودن در خور اهمیت می‌شود.

واژه «سَر» در مصراع اول اسم است و به معنی «عضوی از بدن انسان» و در مصراع دوم به معنی «یکسره» که جزئی از قید است، جناس تام دارد. همچنین صنعت تناسب بین واژه‌های «کلاه و سَر» می‌باشد و تکرار واژه «سَر» با معانی مختلف، ابهام هنری دارند. واژه «بیر» در مصراع اول، به معنی عرفی و رایج از مُصَوِّر «بریدن و قطع کردن» تفهیم می‌کند و در مصراع دوم به مفهوم «جدا شدن و ترک کردن چیزی» است که مفهوم ثانوی و مجازی می‌باشد. به خاطر قرار گرفتن در یک عبارت و تأثیرپذیری از کلمات مجاور معنی و اعتبار دیگری یافته است.

همه کروبیان پر برگشاده به پر خاک رهش سر بر نهاده

(عطار؛ ۱۳۸۳: ب ۳۴۶)

شاعر نیشابوری هنگامی که سخن از پر گشادن کروبیان را به میان می‌آورد متوجه می‌شویم که کروبیان را به چیزی که پر دارد و قادر به پرواز است و به نوعی دیگر به عقابی تشبیه کرده که این همانندی به خواننده این امکان را می‌دهد که درک کند این پرنده، نیرومندترین، یعنی عقاب است و سپس برای آن‌ها پر گشودن را تخیل کرده است و آن گونه که در شکل استعاره دیده می‌شود پر برگشادن را به عنوان یک مشخصه مشبه به (عقاب)، به مشبه (کروبیان) نسبت می‌دهد.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر کنایی

سروده‌های عطار از جهان حسّی و عوالم سرچشمه می‌گیرد پس به صور خیال بیشتری نیاز دارد تا تجربیات درونی و عرفانی خود را به صورت عینی و ملموس ترسیم نماید به کار بردن ماهرانه کنایه در اشعارش باعث محکم و زیبا بودن کلام وی شده است که این نشانه بهره‌مند ی از آثار گذشتگان و تسلط شاعر به واژگان زبان و آشنایی کامل با فرهنگ زمان خود، باعث وجود اصطلاحات عامیانه و کنایی در تمام اشعارش می‌باشد و مفاهیم مورد نظر خود را

در لفافه ای از لغات پیچیده و آن‌ها را به صورت غیرمستقیم و کنایی بیان می‌کند تا کلامی نافذ و جذّاب داشته باشد.

این صورت خیالی، به این معناست که پوشیده از چیزی، سخن گفته شود. که به مقتضای حال و مقال معنی آن متفاوت باشد. همان‌طور که در بحث مجاز، شناخت حقیقت ضرورت دارد، در بحث کنایه نیز باید از مجاز سخن گفت چرا که این دو صورت خیالی از دو جهت با هم متفاوت هستند اول اینکه در مجاز اراده معنی حقیقی ممکن نیست ولی در کنایه، اراده معنی حقیقی و غیرحقیقی، هر دو درست است. فرق دوم در نوع دلالت مجاز و کنایه است؛ در کنایه از لازم به ملزوم بعضی از ادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که «اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی به نام اصلی خودش بنامیم سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم، زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معنی و ارتباط اجزای سازنده خیال دارد، از میان می‌رود و آن لذت که حاصل جستجو است، به صورت ناچیزی در می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۱۳۹). به عنوان نمونه:

گفت من خود بر سر پایم مُدّام زین مصیبت باد پیمایم مُدّام
خاک بر سر دار و بادی به دست از غم این نیست یک جایم نشست

(عطار، ۱۳۸۶: ۳۲۶۳)

شاعر ابیات را از زبان باد، بیان نموده که کاربرد ادبی و هنری، شخصیت بخشی «انسان انگاری» دارد، یعنی باد به کمک استعاره بالکنایه انسانی، می‌گوید، می‌شنود و اظهار تاسف می‌کند و اعمال گذشته خود را نقد و تحلیل می‌نماید. باد تا زمانی که هست، باید حرکت داشته باشد. عطار با جان بخشی و استفاده از کنایه «بر سر پا بودن» یعنی ایستاده و آماده حرکت بودن، به باد، تجسم و عینیت بخشیده است. در مصراع دوم واژه مصیبت، مثنوی «مصیبت نامه» را به یاد می‌آورد. این که باد دائم در حرکت است و حاصلی در دست ندارد، علاوه بر صنعت تشخیص، آرایه کنایه نیز دارد و آن «باد پیمودن» به مفهوم «کار بیهوده و عبث نمودن» است که چنین تصویر خیالی را «استعاره تمثیلیه» می‌نامند.

در بیت دوم، باد می‌گوید: «خاک بر سر دارم» کنایه فعلی با معنای «درمانده و بیچاره شدن» است و کنایه فعلی از نوع ایماء است. چون نهاد چنین عبارت فعلی، غیرانسان «باد» می‌باشد. اسنادی مجازی و بلاغی است که در حیطه استعاره مکنیه (جان بخشی) است.

شیخ در مصراع اوّل، جنبه تخیلی کلام را تکرار و تقویت نموده و با کمک گرفتن از صورت‌های خیالی «تشخیص و کنایه»، ذهن و مفاهیم انتزاعی را ملموس و قابل درک نشان داده و حالات غیرمادی را، رنگ بخشیده به گونه‌ای که مخاطب، آنچه را باید فقط در ذهن، تصویری خیالی از آن داشته باشد، اکنون می‌بیند، لمس می‌کند و تصویری روشن برای بیان مقاصدی دل‌انگیز و هنری در دسترس دارد. «باد در دست بودن» را به باد نسبت داده، از زبان باد که غیر انسان است، بیان شده که علاوه بر جان بخشی، مفهوم کنایی «بی بهره بودن و تهی دست بودن» را می‌رساند.

شاعر عرصه ادبی بودن را، گسترده نموده و در مصراع دوّم، پاسخی ادبی برای دو کنایه موجود در مصراع اوّل، می‌آورد. زیرا می‌گوید: چون خاک بر سر دارم و باد در دست، هستم و «ناتوان و بی بهره شده‌ام» به این دلیل جایی برای نشستن و ساکن شدن برنگزیده‌ام و علت سرگردانی و حرکت دائم من، نداشتن بهره و ناتوانی من است، آوردن چنین دلیل ادبی هم لذت بخش و هم خیال‌انگیز است، «حُسن تعلیل» می‌باشد. شاعر از واژه‌های «خاک و باد» که از عناصر اربعه هستند استفاده نموده و آرایه تناسب ایجاد کرده و واژه‌های «سَر و سَر» در کنار هم، به عنوان «جناس ناقص» موسیقی لفظی را زیاده‌تر نموده است. در عبارت کنایی «خاک بر سر داشتن باد» علاوه بر کنایه و جان بخشی، شکل ظاهری وزش باد شدید، که موجب بالا رفتن خاک و قرار داشتن بر سر، باد را به ذهن تبادر می‌کند، واژه «سَر» یک بار به عنوان عضو بدن انسان به باد، و یک بار به عنوان «بالا - فوق» به کار رفته است. شاعر با آوردن آرایه‌های مختلف در کنار هم در ابیات بالا، تصویری ماندگار.

جوش می‌زد خشم او چون بهر ژرف خواست تا او را برنجانند شگرف

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۴۷۴)

عطار با تکرار صامت‌های «ش، ف» در واژه‌های «جوش، خشم، ژرف و شگرف» حالت برآشفستگی را، برجسته تر نشان می‌دهد، و علاوه بر این واژه‌های «جوش، خشم، شگرف، برنجانند» با هم شبکه‌ای لفظی و معنایی می‌سازد و ناراحتی و خشونت را به ذهن خواننده و شنونده، القاء می‌کند که این آرایه مراعات نظیر نامیده می‌شود. و دیگر آرایه‌ای که عطار در بیت به زیبایی آورده و مفهوم را به مخاطب انتقال می‌دهد، تشبیه مرسل می‌باشد که «خشم

او»، مشبه را به «بحر ژرف و عمیق» مشبه به مانند نموده و ادات تشبیه «چون» به مفهوم «مثل و مانند» آمده است.

نتیجه گیری

یافته های این پژوهش نشان می دهد که عطار در مثنوی هایش به تصویرسازی و مضمون آفرینی توجه ویژه ای داشته است. که این امر با افکار و اعتقادات وی به عنوان یک عارف، رابطه مستقیم دارد. شیخ، کمال اندیشه خود را با تصویرآفرینی های زیبا به واژه «خدا»، متجلی نموده است که بی شک ریشه در اعتقادات استوار و آسمانی عطار، و عشق راستین وی به مبداء هستی دارد. آنچه سبب تکامل قدرت و هنر سرایش عطار در مثنوی هایش می شود، بیان تاملات درونی، مبانی عرفانی و اخلاقی، تفهیم معانی انتزاعی، انتقال افکار و تجربه های عرفانی و دشوار اوست که بر مبنای تصویرسازی است. باید اقرار کرد عطار در مثنوی هایش زبان و سبک ساده و بی پیرایه دارد که در این میان از آرایش کلام نیز غافل نبوده است و از لحاظ ایجاد تنوع در حوزه های خیال شاعرانه و تصویرسازی در حد اعجاز است و جایگاه ممتازی دارد.

علم نشانه - معناشناسی در متون ادبی، انواع نشانه ها را از جهت تأویل وقواعد حاکم بر آنها بررسی و نقد می کند؛ و از این منظر به چگونگی ارتباط و معنا در پدیده ها و نظام های نشانه ای مختلف می پردازد. در حقیقت، نشانه، پدیده ای ملموس و در عین حال قابل رؤیت است که به عنوان جانشین یک پدیده ای غایب نقش آفرینی میکند و بر آن دلالت می کند. نشانه، ضرورتاً باید نمود مادی داشته باشد تا به وسیله یکی از حواس انسان دریافت شود. اما چیزی که نشانه بر آن دلالت می کند می تواند مادی یا ذهنی، واقعی، یا خیالی، و طبیعی یا مصنوعی باشد. آنچه در یک بافت نشانه است، خود در بافت دیگر می تواند مدلول یک نشانه دیگر باشد. در عین حال هر پدیده می تواند در بافت های متفاوت، نقش های نشانه ای متفاوتی داشته باشد. علم نشانه شناسی با بررسی انواع نشانه ها باعث میشود که بتوانیم درک و دریافت بهتری از دنیای اطراف خود داشته باشیم. عطار از جمله شاعران عارف مسلک حوزه زبان و ادب فارسی است که در آثار خود آگاهانه از نشانه بهره برده و با استفاده از آن مفاهیم و مضامین والای مجرد عرفانی را که در نظر داشته، ملموس و محسوس ساخته است تا به فهم خواننده نزدیکتر باشد

و درک و دریافت آن آسان گردد. وی کوشیده است تا واژه‌ها و عبارات ذهنی و انتزاعی را که خارج از درک و فهم انسان قرار دارند، برای فهم بیشتر و دریافت بهتر به عنوان نشانه بیان دارد تا ضمن مفهوم‌سازی به آنها عینیت بخشد. با توجه به این که ماهیت و ذات ادبیات زبان است، عطار معتقد است که استفاده از نشانه به افزایش قدرت و تأثیر زبان منتج می‌شود و حتی کلام رمزآلود و نمادین به غنای هر چه بیشتر زبان شعر منجر خواهد شد. همین عوامل باعث شده است که عطار زبان شعر خود را با استفاده از نشانه غنی سازد.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک، (۱۳۹۲)، *ساختار تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
۲. اشرف زاده، رضا (۱۳۷۶)، *گزیده نظم و نثر پارسی*، تهران، نشر اساطیر.
۳. امامی، فاطمه، (۱۳۹۲)، *ساختار معنایی الهی نامه عطار*، تهران، نشریه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، دوره ۹، شماره ۳۰، ص ۳۸-۱۱.
۴. براهنی، رضا، (۱۳۴۴)، *شبی از نیمروز و منظومه یک زندگی مثبور*، تهران، انتشارات طلا در مس.
۵. پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۷)، *رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۶. خدابخشی موری آبادی، ربابه، (۱۳۹۴)، *بررسی تصویرسازی عطار در منطق الطیر*، تهران، همایش بین المللی جستارهای ادبی، کد مقاله (۰۲۰۸).
۷. رسمی، سکینه، (۱۳۸۹)، *پیوند عشق و زیبایی در آثار عطار نیشابوری*، تهران، نشریه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره ۴۳، شماره ۱، (ص ۸۵-۱۰۲).
۸. روشندل پور، اشرف، (۱۳۹۶)، *بررسی جنبه های زیبایی شناسی تمثیل در حکایت های مصیبت نامه عطار*، اراک، نشریه اندیشه های ادبی (ص ۶۴-۲۹).
۹. ریتز، هلموت، (۱۳۷۴)، *دریای جان*، مترجم عباس زریاب خویی، تهران، نشر الهدی.

۱۰. زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۷)، *جستجو در تصوف ایران*، تهران، نشر امیر کبیر.
۱۱. سکاکی، یوسف بن ابی بکر بن محمد بن علی، (۱۴۰۷ق)، *مفتاح العلوم*، چاپ دوم، بیروت، لبنان. انتشارات دار الکتوب العلمیه.
۱۲. سیما، داد، (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، نشر مروارید.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، انتشارات آگاه.
۱۴. صهبا، فروغ، (۱۳۸۴)، *مبانی زیبایی‌شناسی شعر*، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، د ۲۲، ش ۳.
۱۵. صیادکوه، اکبر، (۱۳۸۶)، *مقدمه ای بر نقد زیباشناسی سعدی*، تهران، نشر روزگار.
۱۶. عطار، محمد بن ابراهیم، (۱۳۸۳)، *منطق الطیر*، تصحیح صادق گوهرین، چاپ بیستم، تهران، نشر علمی فرهنگی.
۱۷. عطار، ف، (۱۳۷۳)، *مصیبت نامه*، تدوین ن، تهران، انتشارات زوار.
۱۸. عطار، ف، *منطق الطیر*، (۱۳۸۸)، تدوین م، شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات سخن.
۱۹. عطار، ف، (۱۳۸۹)، *الهی نامه*، تدوین ح، مجدآبادی، تهران، انتشارات زوار.
۲۰. عطار، ف، (۱۳۸۳)، *منطق الطیر*، چاپ بیستم، تصحیح صادق گوهرین، تهران، نشر علمی فرهنگی.
۲۱. علوی مقدم، عباس، اشرف زاده، رضا، (۱۳۹۳)، *معانی و بیان*، تهران، نشر سمت.
۲۲. کروچه، بندتو، (۱۳۵۰)، *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمه فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
۲۳. نعمان، شبلی، (۱۳۱۴)، *شعر العجم*، مترجم محمدتقی فخر داعی، تهران، نشر دنیای کتاب.
۲۴. هاوکس، ترنس، (۱۳۷۷)، *استعاره*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
۲۵. یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۰)، *زبان‌شناسی و شعرشناسی*، ترجمه کوروش صفوی، مجموعه مقاله، تهران، انتشارات سوره مهر.
۲۶. یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۲)، *جهانگردی*، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر توس.
27. Agha Golzadeh, F. & Pourebrahim, Sh. (2013). "Death Metaphor in Religious Texts: A Cognitive Semantic Approach". *International Journal of Humanities*. 20(4). PP: 61-78.

28. Anderson, E. R. (1998). *A Grammar of Iconism*. 2nd. Edition. London: Associated Press.
29. Deignan, A. (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics: Converging Evidence in Language and Communication Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publication Company.
30. Grady, C. (2007). "Metaphor". In: *the Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, eds. D. Geerartes and H. Cuykens. Oxford: Oxford University Press.
31. Haiman, J. (1985). *Iconicity in Syntax*. Amsterdam: John Benjamin Publication Company.\
32. Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. 2nd. Edition. Oxford: Oxford University Press.
33. Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: The University of Chicago press.

investigation of the semantic signs of images in Attar's masnavis

Eshrat Ishanagha

Department of Persian language and literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.

Mohammad Fazeli ¹

(corresponding author) Department of Persian language and literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.

Mohammad Ali Sharifian

Department of Persian language and literature, Shirvan Branch, Islamic Azad University, Shirvan, Iran.

Received:22/08/2022

Accepted:03/12/2022

Abstract

Attar's use of images and the creation of various and creative images is one of the features that allows his works to be analyzed for common discourse analysis. In his works, Attar has used imagery to express the themes and terms of judgment and philosophy more effectively in creating beauty. The images in Attar's works serve to expand the concepts in the story and add to the beauty and ambiguity in the text, so it is necessary to examine them in a methodical way. Attar's view of the image is beyond the literary system and is also a worldview. He believes that the world is an image of the true beauty, which reflects all the beauties of the beloved, and it is easy to see the qualities of the true beauty in the world and creatures. Using visual semiotics, this research has investigated the codes in the images used in Attar's Masnavis. At the beginning of the process, some images are studied and the features of the visual system in the images are checked as much as possible, and in the next step, the implied meanings are checked and pointed out, so that the role of the images in creating beauty and completing the conceptual discourse desired by Attar be revealed in his works.

Keywords: semiotics, visual semantics, creative beauty, Attar Nishaburi, implied meaning.

1- dr.mfazeli@yahoo.com



Authors retain the copyright and full publishing rights. This is an open access article distributed under article distributed under [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).