مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۵۸- پاییز ۱۳۸۶

دکتر احمد رضایی
(استادیار دانشگاه قم)

تحلیل دیدگاههای عطّار دربارهٔ شعر و مقایسه آنها با آرای منتقدان ادبی*

چکیده

از جمله مسائلی که در حوزهٔ نقد ادبی کمتر مورد توجه قرار گرفته است مقایسهٔ دیدگاههای ادبی شاعران و نویسندگان به عنوان خالقان آثار ادبی با نظرات منتقدان و نظریه پردازان این حوزه است. پژوهش حاضر شامل بررسی دیدگاههای عطار نیشابوری دربارهٔ مسائل گوناگون شعر مانند وزن، قافیه، ردیف، کذب در شعر، الهام شاعرانه، مخاطب، لفظ و معنی و شعر حکمی و توحیدی است. در این تحقیق چهار مثنوی الهی نامه، اسرارنامه، مصیبت نامه و منطق الطیر به طور کامل بررسی گردیده و تمام گفته‌های عطار در حوزه‌های استخراج شده و ضمن شرح و توضیح، با نظرات منتقدان ادبی گذشته و حال مقایسه گردیده است. در پاره‌ای موارد برای نشان دادن نوآوریهای عطار خصوصاً در حوزهٔ مخاطب و معنی، از غزلیات وی کمک گرفته‌ایم.

کلید واژه‌ها: عطار نیشابوری، مثنویها، دیدگاههای ادبی، نقد و تحلیل.

مقدمه

تأمل در سیر و تطور نظریات ادبی نشان می دهد در ادوار مختلف میان منتقدان و نظریه‌پردازان مسائل ادبی از یک سو، و شعرا و نویسندگان آثار ادبی از سوی دیگر، فاصله‌ای -اگر نگوییم اختلاف- وجود داشته است؛ مثلا آفرینندگان آثار، ناقدان را افرادی ناتوان می‌دانند که از خلق اثر ادبی عاجزند و منتقدان، خالقان آثار ادبی را از درک نظریه‌های مربوط به ادبیات ناتوان فرض می‌کردند.(۱) شاید به دلیل همین مجادلات و کشاکشها، کمتر اثری پیدا شود که در آن نظریات و دیدگاههای صاحبان یا به تعبیری خالقان آثار ادبی بررسی، نقد و ارزیابی شده باشد یا به نوعی به مقایسه دیدگاههای آنان با نظریه پردازان حوزه ادبیات پرداخته باشد؛(۲) در حالی‌که با بررسی آثار برجستهٔ ادبی می‌توان به نظریاتی در حوزهٔ آثار

* تاریخ دریافت: ۸۵/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۸۶/۲/۱

ادبی دست یافت که ضمن تطابق با آرای نظریه‌پردازان ادبی، نکات نو و تازه‌ای ارائه می‌دهند که شاید در دیدگاههای نظری عرصهٔ ادبیات بسیار بدیع باشند؛ برای مثال در دواوین شعرا ابیاتی بسیار یافت می‌شود که اختصاصاً به بیان نظر شاعر در بارهٔ شعر یا ادبیات اشارت دارد؛ آثار خاقانی، نظامی، مولوی و... از چنین نمونه‌هایی مشحونند که استخراج، جمع آوری، تحلیل و تقسیم بندی آنها می‌تواند سیر اندیشهٔ مبدعان آثار ادبی را دربارهٔ شعر و ادب نمایان کند. چه‌بسا با جمع آوری و طبقه‌بندی چنین مواردی بتوان شاخه‌ای نو در نقد و نظریهٔ ادبی پدید آورد.

یکی از کسانی که در خلال آثارش به این امر توجه خاصی مبذول داشته فریدالدین عطار نیشابوری است؛ عطار بویژه در مثنویهای چهارگانه یعنی الهی نامه، اسرارنامه، منطق الطیر و بویژه مصیبت نامه بارها دیدگاههای خویش را در باب شعر و ادبیات بیان نموده است. وی در این آثار دیدگاهی درباره شعر و سخن –که بدون شک و تردید منظور از سخن همان شعر است– از نظر وزن، قافیه، ردیف، لفظ، معنی و... ارائه کرده است. بخشی از نظرات و دیدگاههای وی مانند آنچه در بارهٔ وزن، قافیه و ردیف یا کذب در شعر ایراد نموده، با آنچه در این باره در کتابهای نقد الشعر آمده چندان تفاوت نمی‌کند و تنها از این نظر اهمیت دارد که از زبان یک شاعر و خالق اثر ادبی بیان شده اند. این خود به منزلهٔ تأیید یا پذیرش چنین موضوعاتی از سوی عطار است؛ اما در بخشی دیگر عطار علاوه بر تأیید نظرات دیگران هم در مرحله نظری یعنی ارائه دیدگاه و هم در مرحله عملی یعنی سرودن و خلق اثر ادبی دارای نظراتی نو و حتی بسیار امروزی است؛ مثلاً در حوزهٔ الهام، معنی و مخاطب با تحلیل دیدگاههای عطار و با بررسی آثار او خصوصاً در عرصهٔ غزل به نوآوریهای شگرف او پی می‌بریم. در این پژوهش منظومه‌های عطار به طور کامل بررسی شده و تمام ابیاتی که ناظر بر دیدگاه وی در بارهٔ شعر و شاعری است، استخراج گردیده است و پس از دسته‌بندی و تحلیل، آنها را با آرای صاحب‌نظران دیگر مقایسه شده است. علت انتخاب مثنویهای مذکور صحت انتساب آنها به عطار است (عطار،۱۳۸۳:۲۲). همچنین از اشعار دیوان تنها در بخشهایی مانند معنی و مخاطب برای نشان دادن نوآوریهای عطار استفاده شده است.

۱. وزن، قافیه، ردیف و عروض

هنگام بحث در بارهٔ شعر خصوصاً ساختمان بیرونی آن نخستین عناصری که توجه منتقدان سنّتی را جلب کرده وزن، قافیه و ردیف بوده است و هیچ کتاب نقد الشعری یافت نمی‌شود که به این مباحث نپرداخته باشد. بررسی اشعار عطار نشان می‌دهد وی نیز هنگام بحث در بارهٔ شعر ابتدا به همین مسائل توجه نموده است.

نکتهٔ حائز اهمیت اینکه دیدگاه عطار در اینگونه موارد، همان نظر و دیدگاهی است کـه صـاحبنظران مانند ارسطو، ابن رشیق قیروانی، شمس قیس رازی و... . قبل یا بعد از او در این مورد به صـور مختلـف دربارهٔ شعر و شاعری بیان کرده‌اند. عطار دربارهٔ «وزن» اعتقاد دارد هر سخنی که از دهان و زبـان شـاعر خارج می‌شود موزون است؛ به عبارت دیگر اولین نشانه یا مشخصه شاعر«سخن موزون گفتن» است:

از زفان ها هـر سـخن بیـرون رود از زبـــان شـــاعران مـــوزون رود
(عطار،۴۷:۱۳۸۳)

از نظر عطار فصل ممیز شاعر یا به عبارتی سخن شـاعر بـا دیگـران و آنچـه بـه شـاعر و سـخنش تشخص می‌بخشد «وزن» است. این دیدگاه عطار دقیقـاً همـان اسـت کـه ارسـطو بـه عنـوان یکـی از نخستین نظریه پردازان مسائل ادبی قرنها قبل از عطار بیان کرده: «امـا لفـظ شـاعر را بـر همـه اطـلاق می‌کنند. لیکن آنها را نه از بابت موضوع و ماهیت کارشان شاعر می‌خوانند، بلکه فقط از بابت وزنی که در سخنان خویش به کار می‌برند. چنانکه اگر کسی هم مطلبی از مقوله علم طب یا حکمـت طبیعـی را بـه سخن موزون ادا کند بر سبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند» (ارسطو،۱۱۴:۱۳۸۱). ابن رشـیق قیروانـی وزن را یکی از چهار عنصر اصلی و اساسی شعر بر می‌شمارد: « انه مکوّن من اربعة اشیاء و هـی اللفـظ و الوزن و المعنی و القافیه فهذا هو حدّ الشعر لاّن من الکلام کـاملاً موزونـاً و لـیس بـشعرٍ لعـدم الـصنعة و النیة»(شایب، ۲۹۵:۱۹۹۹). شمس قیس رازی، که از قضا هم عصر عطار نیـز هـست، شـعر را اصـطلاحاً سخن اندیشیده، مرتّب معنوی، موزون، متکّرر و متساوی می‌داند(شمس قیس رازی، ۱۸۹:۱۳۷۳). او نیـز از ویژگیهای متمایزکنندهٔ شعر از سخن عادی را وزن می‌داند. در روزگار جدید نیز نظریه پـردازان مـسائل ادبی بویژه کسانی که به ساختارهای زبانی، عینی و بیرونی شعر توجه کرده‌اند، وزن را نخستین مشخـصه زبان شاعرانه می‌انگارند.[۳] کوتاه سخن اینکه نظر عطار به عنوان خالق و آفریدگار اثر ادبی، در بارهٔ وزن و اهمیت آن، با توجه به نمونه‌هایی که ذکر شد و نمونه‌های عدیده‌ای که مجال ذکر همه آنها وجود نـدارد، اساساً با دیدگاه نظریه‌پردازان این عرصه، چه کسانی که پیش از وی بوده‌اند و چه متأخران منطبق اسـت. در ابیاتی دیگر وزن را حاصل سنجش کلام می‌داند:

روح قدسـی را طبیعـت کـی بـود انبیا را جـز شـریعت کـی بـود
در ســخن آمــد بــسی و انــدکی گر بسنجی وزن گیرد بیـشکی
(عطار،۴۸:۱۳۸۳)

در جایی دیگر هنگامی که ماجرای ابو محمد خازن را در مجادله و مباحثه در بارهٔ شعر نقل می‌کند، وی را در شعر شناسی و کمال شعر، بیش اندیش می‌داند. بو محمد، و در واقع خود عطار، اولین و نخستین ویژگی شعر خود را «موزون بودن» آن می‌داند:

بود روزی حلقه پر اهل فضل — هر کسی می‌کرد حرفی نیز نقل
تا سخن آمد به شعر و شاعری — هر کسی می‌گفت حرفی سر سری
مدح و ذمّ شعر می‌گفتند باز — شد سخن بر هر دو قوم آنجا دراز
بو محمد ابن خازن پیش رفت — در کمال شعر بیش اندیش رفت
گفت هم **موزون** و هم زیباست شعر — در حقیقت احسن الاشیاست شعر
(همان:۴۷)

همو ردیف و قافیه را باعث و عامل «راستی» و استواری شعر می‌داند؛ به عبارت دیگر اکمال و اتمام شعر از دیدگاه عطار ردیف و قافیه است:

تو مخوان شعرش اگر خواننده‌ای — ره به معنی بر اگر دانده‌ای
شعر گفتن چون ز راه وزن خاست — وز ردیف و قافیه افتاد راست
گر بود اندک تفاوت نقل را — کژ نیاید مرد صاحب عقل را
(همان: ۳۶۹)

وی قافیه و ردیف را گرانیگاه و نقطهٔ قوام شعر می‌داند؛ به دیگر سخن هنگامی‌که وزن با ردیف و بویژه قافیه همراه شد، انسان خردمند چنین سخنی را شعر می‌داند؛ همان گونه که شمس قیس رازی اعتقاد دارد:« سخن بی‌قافیت را به شعر نشمرند اگر چه موزون باشد»(شمس قیس رازی،۱۳۷۳:۱۸۸)./ در عصر ما نیما نیز به گونه‌ای دیگر همان سخن عطار را یادآور می‌شود که «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی، شعر بی قافیه مثل آدم بی‌استخوان است» (نیما، ۱۳۶۸:۱۱۸). عطار در ابیاتی دیگر قافیه را تاج سخن می‌داند و تأکید می‌کند که سخن و خطبه بی قافیه کانّه تاجی ندارد و به همین دلیل نمی‌تواند رواج پیدا کند. شاید مقصود شاعر این است که قافیه زینت و آرایش کلام است و بدون آن سخن زیبای در خور توجّهی ندارد. از طرفی اسجاع قرآن را به عنوان مزیّت این کتاب آسمانی می‌داند و بدین وسیله اهمیت آن را متذکر می‌شود؛ زیرا معتقد است اگر قافیه تا بدین پایه اهمیت نداشت در کلام الهی رایج نبود:

هست حق را گنجهای بیشمار — سرّ آن یک می‌نداند از هزار
هم قوافی کان خوش و یکسان بود — زان سخن بسیار در قرآن بود

گـــر قـــوافی را رواجـــی نیـــستی بـر سـر هـر خطبـه تـاجی نیـستی
نظـم و نثـری کـان میـان امتـست از قوافی آن سـخن را حرمـت اسـت
(عطار،۱۳۸۳:۴۷-۴۸)

گاهی عطار در تعریف اصطلاحات شعری آن قدر دقیق است که واژه را مطابق معـانی اصـطلاحی و رایج آن به کار برده است، چنانکه دربارهٔ عروض اعتقاد دارد عروض وسیلهٔ سنجش و میزانی بـرای شـعر است:

شعر گفتن همچو زر پخـتن بـود در عروض آوردنش سختن بود
(عطار،۱۳۸۳:۴۸)

در بارهٔ معنای اصطلاحی عروض «برخی برآنند از آنجا که برای سـنجش شـعر و تعیـین درسـت از نادرست بر این فن« عرض» می‌کنند، فن مذکور را « عروض» نامیده‌اند» (انوشه،۱۳۸۱:۹۷۶)؛ عطار نیـز «عروض» را در همان معنی مصطلح میان منتقدان ادبی به کار گرفته است.

۲. کذب، آرایش شعر

از دیگر مسائلی که عطار بدان پرداخته و از جمله مسائل مهم در نقد الشعر محـسوب مـی‌شـود، مبحـث **صدق** و **کذب** در متون ادبی است. اساس و اصل این مسأله به روزگار افلاطون و ارسـطو مـی‌رسـد و در طول تاریخ نقد دیگر صاحب نظران نیز بدان پرداخته‌اند نظّام معتزلی، جاحظ، سِر فیلیپ سیدنی، ریچـاردز و بسیاری دیگر به صورت کامل به این مسأله توجه نموده‌انـد؛ مـثلاً سـیدنی اعتقـاد دارد کـذب و دروغ انگاشتن چیزی هنگامی روا و شایسته است که آن چیز بخواهد راستی و حقیقت چیـزی دیگـر را اثبـات کنـد: شـاعر چیـزی نمـی‌گویـد یـا ادعـایی نمـی‌کنـد کـه بخـواهیم دروغ او را اثبـات کنـیم (Harland, 1980: 39). ریچاردز اعتقاد دارد جملات شعری جملاتی عاطفی هستند در مقابل جمـلات علمی که ارجاعی و حقیقی‌اند. به نظر وی «در علوم گزاره و قضیه، در واقع گزاره و قضیه اند اما در شـعر و داستان شبه گزاره و شبه قضیه. این شبه گزاره‌ها ارزش ارجاعی ندارند. در شعر زبان غیر ارجاعی اسـت و به تعبیر مثبت عاطفی»[۴] (موحد،۱۳۷۷:۳۷). شعر بیان کنندهٔ حالات درونـی و شخـصی افـراد اسـت و معیارهای که برای سنجش جملات علمی به کار می‌رود، در زبان شعر جایگاهی ندارد؛ بـه همـین دلیـل ریچاردز معتقد است: «بهترین راه آزمودن اینکه کاربرد واژگان (و جملاتمان) ضـرورتاً ارجـاعی اسـت یـا عاطفی، طرح این پرسش است: آیا چنین کاربرد در موضوعات و مفاهیم علمی روزمره صـادق اسـت یـا کاذب (در کاربردهای علمی جایگاهی دارد یا نه) اگر این پرسش مناسب بود، بنابر این کاربردمان ارجاعی

است و اگر طرح چنین پرسشی نامناسب و نابجا بود با بیانی عاطفی روبرو هستیم (Richards, 1972:150).[۵] مثلاً دربارهٔ جملهٔ آب در صد درجه می‌جوشد، می‌توان واژگان «صدق» و «کذب» را به کاربرد چون امری کاملاً علمی است. لیکن در این ابیات عطّار:

گرماه لاله گونش در مجلس گل آید گل را ز پای تا سر از رشک خار آید
گر از کمان ابرو با دام نرگسیش یک تیر برگشاید، صیدی هزار گیرد
(عطار،۱۳۶۲:۲۷۵)

نمی‌توان اصطلاحات صدق و کذب را به کار برد؛ زیرا جملاتی نظیر گل از رشک روی معشوق سر تا پا خار شده یا اینکه اگر معشوق با کمان ابرو و تیر مژه بخواهد صیدی کند، هزار صید به دام می‌افکند، در ساختارها و مفاهیم علمی روزمره کاربرد ندارد و به قول ریچاردز عاطفی هستند.

منظور اینکه داستان صدق و کذب در شعر، هم در میان فلاسفه و هم منتقدان ادبی، بحثی دراز دامنه است. در ادبیات فارسی جمله معروف احسنُ الشعرِ اکذبهُ مکرراً آمده است و گفته‌اند منظور از «اکذبه» «اغرقه» است و شاید به دلیل مقایسه کذب و واقعیت در جملات منطقی، تلاش می‌کرده اند بین دروغ و غلو و مبالغه فرقهایی قایل شوند و به گونه‌ای به توجیه این جمله بپردازند[۶]. حاصل سخن اینکه عطار نیز با توجه به مبحث «دروغ در شعر»، تأکید می‌کند دروغ در هر امری ناپسند و زشت است الّا در شعر که باعث آراستگی آن می‌شود؛ به عبارتی دیدگاه وی ناظر به همان دیدگاه و نظر قدما در مورد کذب در شعر است آن گونه که نظامی عروضی نیز همین نظر را در چهار مقاله ایراد نموده: « بدان که شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتّساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند» (نظامی عروضی،۱۳۸۰:۴۲). بخش پایانی این سخن را، عطار بدین گونه بیان کرده است:

گفت هم موزون و هم زیباست شعر در حقیقت احسن الاشیاست شعر
زانکه بر هر چیز کامیزد دروغ تا ابد آن چیز گردد بی فروغ
گفت نیکو را کند در حال زشت ور بود نیکو نکوتر از بهشت
کذب اگر در شعر گردد آشکار در جوار شعر گردد چون نگار
آنچه کذب از وی چنین زیبا شود می‌سزد گر احسن الاشیا شود
آنچه زیبا می‌شود از وی دروغ صدق او را چون بود یارب فروغ
چون شنیدند این دلیل اهل هنر متّفق گشتند با او سر به سر

شـــعر را کردنـــد بهتـــر چیـــز نـــام کـی توانـد بـود از ایـن برتـر مقـام
(عطار،۴۷:۱۳۸۳)

۳. شعر، الهامی و غیبی است

از نکات برجسته و مهم دیگـری کـه عطـار بـدان توجـه نمـوده و در ادوار مختلـف صـاحبنظران بـدان پرداخته‌اند، مبحث «الهامی بودن شعر» است. عطار بارها بصراحت بیان می‌کند که این اشعار را در حالـت بی خویشی سروده و هنگام سرایش در حالت عادی و طبیعی نبوده است و این اشعار و سـخنان را بـه او الهام کرده‌اند و حتی در منطق‌الطیر ادعا کرده تا قیامت «بیخودی» چون او پیدا نخواهد شد که چنـین دُر فشانی کند:

نظـم مـن خاصـیّتی دارد عجیـب زان که هر دم بیـشتر بخـشد نـصیب
زیـن عـروس خـانگی در خـدر نـاز جـز بـه تـدریجی نیفتـد پـرده بـاز
تا قیامت نیـز چـون مـن بیخـودی در سـخن ننهـد قلـم بـر کاغـذی
هـستم از بحـر حقیقـت دُر فـشان ختم شد بر من سـخن اینـک نـشان
(عطار،۴۳۶:۱۳۸۳)

«الهامی بودن شعر» چه قبل از عطار و چه بعد از او همواره مطمح نظر صـاحبان اندیـشه در مـسائل شعری و ادبی بوده است. افلاطون در رسالهٔ ایون از قول سقراط چنین می‌گوید:« این سخن که شـاعران دربارهٔ خود می‌گویند راست است و ایشان براستی آفریدگانی لطیف و سبکبالند و تا جذبهٔ خدایی به ایشان روی نیاورد و عقل و هوششان را نرباید شعر نمی‌گویند زیرا آدمی تا دمی که عقل و هوشش بجاست نـه شعر می‌تواند گفت و نه پیشگویی می‌تواند کرد. پس سخنهای زیبا که شاعران در بارهٔ موضوع شعر خـود می‌سرایند و تو در بارهٔ اشعار هومر می‌گویی زادهٔ هنر انسانی نیست بلکه ناشی از الهـامی اسـت خـدایی» (افلاطون، ۵۷۷:۱۳۸۰). در ادامهٔ این رساله نیز سقراط خطاب به ایون تکرار می‌کند کـه شـاعران در اثـر جذبه‌ای الهی به سرودن روی می‌آورند. این چنین دیدگاهی در بین اعراب نیز مطرح بـوده اسـت؛ یعنـی صرف نظر از تفاوتهای فرهنگی، علمی، اجتماعی و...که اعراب با یونانیـان داشـته انـد؛ آنـان نیـز چـون یونانیان اعتقاد داشتند که «با روح هر شاعری یک تابعهٔ جنی ارتباط و پیوند باطنی دارد و هموست که به وی اشعار موزون تلقین می‌کند و تفاوت شعرا در هنر بلاغت و سخن پردازی مربوط به اخـتلاف قـوت و ضعف روحانی همان تابعه‌ها و همزادهای ایشان اسـت.»(همـایی، ۱۳۴۷: ۹) در اسـاطیر ایـران باسـتان، «نریوسنگ» (نرسی، نرسه) ایزد الهام دهنده و پیام آور اهوره مزدا و ایزدان بود و پیـام آنـان را بـه همـه

می‌رساند(میر صادقی،۵۳:۱۳۶۸). موارد و نمونه‌های فراوانی وجود دارد دال بر اینکه عطار **مانند افلاطون و پیروان نظریه الهام** سرچشمه غیبی و الهی نیز برای شعر قائل است در حکایتی نقل می‌کند مردی در عهد عمر بعد از نماز شعر می‌خواند، منکران به عمر اطلاع دادند؛ عمر به نزد مرد می‌آید و با او گفتگو می‌کند:

چون عمر را دید مرد از جای جست — دست او بگرفت و در پیشش نشست
گفت فاروقش که تو بعد از نماز — شعر خوانی شعر های دلنواز
گفت چیزی می درآید غیبیم — همچنان می‌خوانم از بی عیبیم
گفت برخوان مرد شعر آغاز کرد — مرغ دل فاروق را پرواز کرد... .

(عطار، ۱۳۸۳:۵۰ –۵۱)

هر چند در ادامه معلوم می‌شود که شعر مذکور شعری دینی و حکمی بوده است؛ آنچه قابل توجه است تأکید گوینده، بر این است که شعری که می‌گویم از غیب به گوش من می‌رسد و من تنها راوی آنم. همچنین در الهی نامه، در بیان داستان و احوال دختر کعب اذعان می‌کند که شعر دختر کعب بر گرفته از عشق مجازی و بیانی از سرِ بازی نیست؛ زیرا او روزگاری را با حق گذرانده است، به عبارت دیگر شعر او به این عالم تعلق ندارد و منشأیی فراتر از این جهان دارد:

بپرسیدم زحال دختر کعب — که عارف بود او یا عاشقی صعب
چنین گفت او که معلومم چنان شد — که آن شعری که بر لفظش روان شد
ز سوز عشق معشوق مجازی — به نگشاید چنین شعری به بازی
نداشت آن شعر با مخلوق کاری — که او را بود با حق روزگاری

(عطار،۲۶۷:۱۳۸۱)

گویا به همین دلیل است که عطّار تأکید می‌نماید شعر باید ذاتی باشد و ذوق شعر گفتن باید در وجود یا به عبارتی طبع افراد باشد؛ زیرا اگر چنین شرایطی فراهم گردد، این شعر از شکر شیرین تر خواهد بود در غیر این صورت تکلّف و در زحمت انداختن خویشتن است:

حکمت و نظمی که نه ذاتی بود — نیک ناید حرف طاماتی بود
ذوق اگر با شیر مادر باشدت — شعر شیرین تر ز شکّر باشدت
ور نداری و تکلف می‌کنی — هم تو خود، خود را تعرف می‌کنی[۷]

(عطار، ۱۳۸۳ : ۳۶۷ – ۳۶۸)

حالات عطار در بی‌خودی نگام سرودن شعر را می‌توان در غزلیات او بوضوح ملاحظه نمود. نمونه‌های فراوانی در غزلیات وجود دارد که حاکی از بیان عواطف و غلبهٔ حالات ناآگاهی و بی خویشی شاعر است. اشاراتی که در غزل و زبان متن است نشان می‌دهد که سخن عطار با بیانهای آگاهانه بسیار متفاوت است؛ مثلاً در غزلی داستانوار اذعان می‌کند سحرگاهان به خرابات شدم که رندان را به طامات دعوت کنم، خراباتی گفت: کار تو چیست؟ گفتم: توبهٔ شما. پس از مجادلهٔ فراوان خراباتی دُردی به عطار می‌دهد:

بگفت این و یکی دردی به من داد خرف شد عقلم و رست از خرافات
برآمد آفتابی از درونم درون من برون شد از سماوات
چو من فانی شدم زان جام کهنه مرا افتاد با جانان ملاقات
چو خود را یافتم بالای کونین بدیدم خویشتن را آن ملاقات
در آن موضع که تابد نور خورشید نه موجود و نه معدوم و نه ذرات

(عطار، ۱۳۶۲ : ۱۵۲ - ۱۵۳)

و در پایان می‌گوید چنین سخنانی اشاراتی و رمزی هستند که کسی آنها را در نمی‌یابد:

چه می‌گویی تو ای عطار آخر که داند این رموز و این اشارات

منطق آگاهانه این حادثه را –که خورشیدی از درونم برآمد، از سماوات بیرون شدم، بالای کونین رفتم و ...– بر نمی‌تابد و مسلّم است در حالت آگاهی چنین واقعه‌ای اتفاق نمی‌افتد کما اینکه گوئیا در بیت پایانی شاعر به حالت آگاهی بازگشته و تصدیق می‌کند افرادی که چنین تجاربی ندارند، نمی‌توانند آن را درک کنند. غزلیات عطار آنچنان که اشاره شد از این نمونه مشحون است و ما در بحث مخاطب و معنی نیز مجدداً به بخشهای دیگری از خصوصیات غزلهای وی اشاره خواهیم نمود.(۸)

تا اواخر قرن هیجدهم اعتقاد به نیروی خارجی در الهام شاعرانه مسلط و پر جاذبه بود تا آنکه نویسندگان کم کم به نظر دومی روی آوردند و الهام را به نبوغ فردی مربوط دانستند (cuddon, 1989: 330). نکته در خور توجه اینکه عطار در مصیبت نامه به گونه‌ای بدین نکته که شعر از طبیعت انسانی سرچشمه می‌گیرد، اشاره می‌کند. وی هنگام شرح و توضیح این مطلب که بت پرستان پیامبر را شاعر می‌دانستند، آورده است که پیامبر افصح الفصحا بود و نطق او، شاعران را خاموش نمود؛ زیرا معتقد است شعر از طبع بشری (در مقابل روح قدسی) سرچشمه می‌گیرد:

هر دو عالم زیر پایش بود خاک گر نبود او قاری و شاعر چه باک

شـــعر از طبـــع آیـــد و پیغمبـــران طبـع کـی دارنـد همچـو دیگـران
روح قدسـی را طبیعـت کـی بـود انبیـا را جـز شـریعت کـی بـود
(عطار،۱۳۸۳:۴۸)

در مجموع می‌توان گفت عطار نیز دو منشأ و سر چشمه برای شعر قائل است: یکـی منـشأ الهـی و ربانی و دیگر طبع انسانی آگاه که از همه چیز رسته باشد. در هر دو صورت انسان از شـرایط عـادی جـدا می‌شود؛ چیزی که ناباکوف آن را عبور از مرحله گسیخته به مرحله پیوسته همراه نـوعی هیجـان روحـی می‌داند[۹] و آرنولد بدان اشاره می‌کند و می‌گوید: آفرینندگان فرهنگ بویژه شاعران پیش از پایان آفرینش شان ، از زمان و مکان فراتر می‌روند؛ «زیرا فرهنگ جاودان، مخلوق اندیشه‌هایی جاودان است که موقتـاً می‌توانند از جهان پیرامونشان چشم بپوشند»[۱۰] (Bertens, 2001:5).

٤. مخاطب

از دیگـر موضـوعات مـورد توجـه عطـار مخاطـب اسـت. «تأکیـد بـر مخاطـب نظریـه پراگماتیـک (Pragmatic) را در ادبیات به وجود آورد که بر جنبهٔ تعلیمی و مفید بودن آن تکیه می‌کند؛ زیرا که شـعر مخاطب را از طریق تصویر جهانی که بر آن عدالت شاعرانه حاکم است، به سوی تقـوا و فـضیلت سـوق می‌دهد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱:۱۶). براین اساس تمام همّ و تـلاش گوینـده یـا مؤلـف اثـر تحـت تـأثیر قراردادن مخاطب است.«انکار کردنی نیست که بسیاری از مجازهای بیانی و قاعده‌های نوشتاری وابـسته به نظریهٔ بیان، فقط به دلیل اعتبار مخاطب پدید آمده اند. این نکتـه بـه هـیچ روی منحـصر بـه«متـون آموزشی» مواعظ، پندنامه‌ها و شعرهای اخلاقی نمی‌شود. کمتر نویسنده‌ای را می‌یابیـد کـه بنویـسد و در ذهـن خـود خواننـده‌ای یـا مخـاطبی آرمـانی نیافرینـد، مخـاطبی کـه «مـتن، خطـاب بـه اوسـت» (احمدی،۱۳۷۴:۳۹۱). توجه به مخاطب آنچنان در کانون نظریه‌های ادبی قرار گرفـت کـه در دهـه‌هـای اخیر به مرگ یا حذف مؤلف انجامید.[۱۱] « اثر که روزگاری وظیفه داشت فنا ناپـذیری [مؤلـف] را فـراهم کند اکنون چنین حقی یافته است بکشد و قاتل مؤلف خویشتن باشد»(Harari 1980:19).[۱۲] مؤلف که روزگاری برهمه چیز سیطره داشت و در عمـدهٔ آثـار بـه جـای شـرح مـتن، بـه بررسـی زنـدگی مؤلـف می‌پرداختند و سفسطه دربارهٔ قصد مؤلف(intention Fallacy) در مرکز مباحث متن بود، بتدریج قـدرت خدا گونه خود را از دست داد. بارت در مقالهٔ «مرگ مؤلف» اعتقـاد دارد **حکومت مؤلف**، **حکومت ناقد** را نیـز در گذشته به همراه داشته است؛ به همین علت «نقد کلاسیک هرگز توجهی به خواننده نکرده اسـت؛ در آن دیدگاه، نویسنده تنها شخص(فعال و تعیین کننده) در ادبیات است برای اینکه آینده نوشتن را بـسازیم

لازم است اسطورهٔ نویسنده را سرنگون کنیم: تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده باشد» (کاتوزیان،۲۶:۱۳۷۴). بارت ضمن اعلام این دیدگاه که لازم است متن را از سیطرهٔ مؤلف خارج کنیم بر نقش خواننده (مخاطب) بسیار تأکید می‌ورزد و به عبارتی آزادی خاصی به وی می‌بخشد؛ از همین روی متون را به دو دسته خواندنی(readerly) و نوشتنی(writerly) تقسیم می‌کند. متن خواندنی «چنان است که خواننده در تفسیر و تأویل آن –و در تعیین معنا و محتوای آن– نقش زیادی ندارد. امّا در مورد آثار نگارشی دست خواننده به مراتب بازتر است»(همان:۲۹)، به عبارت دیگر هویت خواننده و اهمیّت وی به قیمت مرگ مؤلف، در متون نگارشی آشکار می‌شود. اگر با چنین دیدگاهی نظرات عطار را دربارهٔ مخاطب بررسی کنیم خواهیم دید وی در مقام نظر و عمل دو جایگاه برای خواننده قائل است: در **نگاه نخست** شرایطی برای خواننده و مخاطب آثارش ذکر می‌کند، شرایط و ویژگیهایی نظیر اینکه مخاطب نباید منافق باشد، بلکه باید بصیر و محرم اسرار باشد:

سخن را در پس سر پوش می‌دار زبان را از سخن چین گوش می‌دار
کسی را نیست فهم این سخنها تو با خود روی در روی آر تنها
(عطار،۷۹:۱۳۸۳)

سخنها می‌رود چون آب زر پاک ولیکن دیده‌ای داری تو پرخاک
(همان: ۵۸)

چون ندیدم در جهان محرم کسی هم به شعر خود فرو گفتم بسی
(عطار،۴۴۰:۱۳۸۳)

می‌توان گفت چنین مشخصاتی، صفات مخاطب سخن به معنی عام آن‌ست. از سوی دیگر آنچه در گفتار و اشعار عطار دربارهٔ مخاطب آمده است ناظر بر صفات اخلاقی و سلوک معنوی اوست. سخن چین نبودن، محرم بودن، پاک بین بودن و ... همه دال بر این است که مخاطب مورد نظر عطار کسی است که دارندهٔ صفات عالیهٔ نفسانی باشد و اندرونی پاک و عاری از صفات نفسانی و سفلی داشته باشد؛ به عبارت دیگر، مخاطب عطار در اینجا سالک راه حق یا مخاطبی است که مثنویهای حکمی و عرفانی برای او سروده شده اند گویا به همین علت است که اذعان دارد:

ولیکن این سخن با مرد راه‌ست نه با دیوانه و دیوان سیاه‌ست
(عطار،۵۴:۱۳۸۳)

مرد راه همان «مخاطب خاص» عطار است که ویژگیهایی را که پیشتر به آن اشاره شد داراست. از آنجا که مثنویهای مورد تحقیق در زمرهٔ ادب تعلیمی است و هدف این نوع ادبی ابلاغ رسالتی خاص است، ناگزیر گوینده نگران حال مخاطب است و برای اطمینان از ابلاغ پیام، شرایطی برای مخاطب ذکر کرده است که تنها با داشتن این ویژگیها می‌تواند مخاطب شاعر قرار گیرد.

اگر بخواهیم با توجه به اصطلاحات بارت، دربارهٔ این دسته متون و مخاطب آنها سخن بگوئیم، می‌توان گفت مخاطب مثنویهای عطار تا حدود زیادی به مخاطب متون خواندنی نزدیک است؛ زیرا عمدهٔ هدف نویسنده تفهیم مطالب به مخاطب است و در اکثر قسمتهای این متون معنا واضح و روشن است؛ در اینجا می‌توان گفت عطار نگران مخاطب است. البته همانطور که اشاره شد در بیشتر قسمتهای مثنویها چنین است؛ زیرا برخی از بخشهای این متون دارای ابهام وتعدد معانی است که تأویلهایی از آنها به دست داده شده است.[۱۳] در غزلیات دیدگاه عطار با آنچه در مثنویها مطرح نموده است کاملاً متفاوت است. اگر درآنجا تلاش می‌کند پیامی را به خوانندهٔ خویش ابلاغ کند و شرایطی برای او برمی‌شمارد، در عرصهٔ غزل، دنیای متفاوتی ترسیم می‌شود. در اینجا کمترین نگرانی نسبت به فهم مخاطب وجود ندارد گاه اذعان می‌کند مخاطب سخنانش را نمی‌فهمد:

چه می‌گویی تو ای عطار آخر که داند این رموز و این اشارت؟

(عطار،۱۳۶۲:۱۵۳)

حوزهٔ غزلهای عطار همان حوزهٔ متون **نگارشی** یا **نوشتنی** است که دست خواننده باز است و قطعیت در آنها محو می‌شود. نمونه‌های چنین متونی را در قسمت معنی خواهیم آورد. در اینجا ذکر این نکته لازم است که با توجه به غزلیات عطار، وی از مدرنترین دیدگاههای نقد را دربارهٔ مخاطب و خواننده خود عملاً ارائه کرده است؛ به دیگر سخن عطار درباره مخاطب و میزان فهم و درک او هیچ گونه نگرانی ندارد.

۵. لفظ و معنی

در مباحث و مطالعات ادبی لفظ و معنی (صورت و معنی) همیشه در کنار یکدیگر مطرح شده اند و از روزگاران کهن «برخی چون جاحظ و قدامه بن جعفر و قاضی علی عبدالعزیز جرجانی و ابوهلال عسگری معتقد به برتری لفظ بودند و برخی چون ابو عمر شیبانی و ابوالقاسم حسن بن بشر آمِدی و ابن جنّی و عبدالقاهر جرجانی و فخر رازی به معنی اهمیّت می‌دادند. برخی نیز طرفدار نظریهٔ تساوی بودند. ابن قتیبه و ابن طباطبای علوی و قلقشندی لفظ و معنی هر دو را مهم می‌دانستند(شمیسا،۷۱:۱۳۷۸). در بیان رابطهٔ لفظ و معنی سه گروه وجود دارند: الف) طرفداران لفظ؛ ب) طرفداران معنی؛ ج) طرفداران لفظ

و معنی. با مطالعه آثار عطار در می‌یابیم او تنها در چند مورد دربارهٔ لفظ سخن گفتـه اسـت و ویژگیهـایی برای آن قائل شده است:

الف) لفظ گرم: عطار معتقد است اگر لفظ گرم باشد آن را به بهترین وجه می‌پذیرند. گویا مراد از گـرم بودن جذاب بودن و مطابق حال شنونده بودن است:

نطق اگر بودش درشـت و لفـظ گـرم خوش خورم کامد چو تیغی چرب و نـرم
(عطار،۷:۱۳۸۳)

ب) لفظ لطیف: وی مدعی است الفاظش بسیار لطیف است و هیچ کـس نمـی‌توانـد چنـین سـخنانی بیاورد:

ببین این لطـف لفـظ و کـشف اسـرار نگـه کـن معنـی وترکیـب و گفتـار
اگر ما یک سـخن گـوییم صـد سـال همی دوشیزه ماند هم به یک حـال
(عطار،۱۸۱:۱۳۸۳)

در مجموع چهار مثنوی تنها همین دو مورد است که وی دربارهٔ کیفیت لفظ سخن می‌گوید و در این نمونه‌ها هم سخن او ناظر بر ترجیح لفظ بر معنی نیست بلکه بیشتر دال بر گزینش لفظ است (که خود از مباحث اساسی سبک شناسی است). تمام تلاش عطار همچون بسیاری از عارفان پـرداختن بـه معنـی و گزارش آن است. در بیشتر موارد مراد او از معنی «حقیقت» یـا «عـالم دیگـر» اسـت و عمـدتاً معنـی را درمقابل صورت آورده است:

چـو از صـورت برآیـی در معـانی عیـان گـردد بـه چـشم تـو نـشانی
ز صورت درگذر تا خاک گـردی که چون تو خاک گردی پاک گردی
(عطار،۷۴:۱۳۸۳)

تویی معنی و بیرون تو اسـم اسـت تویی گنج و همه عالم طلـسم اسـت
(همان:۳)

در مجموع مثنویها بیش از **سیصد بار** از صورت سخن گفته است که در بیشتر آنها منظور از صـورت همین عالم مادی و جسمانی است. به همان نسبت که شاعر مخاطب را به توجه و دقت در معنی ترغیب می‌کند او را از توجه به صورت باز می‌دارد:

روز و شب تو روز کوری مانده‌ای بـسته صـورت چـو مـوری مانـده‌ای
مرد معنی باش و در صورت مپیچ چیست معنی؟ اصل. صورت چیست؟ هیچ
(عطار،۳۲۵:۱۳۸۳)

چنانکه ملاحظه می‌شود، در ابیات بالا، عطار طرفدار «اصالت معنـی» اسـت و صـورت را در مقابـل معنی هیچ می‌داند. یا در ابیاتی از منطق الطیر «اهل صورت» و «اهل معنی» را در مقابـل یکـدیگر قـرار می‌دهد و تأکید می‌کند تنها اهل معنی می‌توانند از این کتاب بهره مند شوند و مرد اسرار من هـستند؛ بـه دیگر سخن این کتاب سرشار از معانی مختلف است و بستگی به مخاطب دارد که تا چه میزان می‌توانـد از آن بهره مند شود:

هرکـه ایـن برخوانـد مـرد کـار شـد و آن که این دریافت برخـوردار شـد
«اهـل صـورت» غـرق گفتـار منـد «اهـل معنـی» مـرد اسـرار منـد
ایـن کتـاب آرایـش اسـت ایـام را خـاص را داده نـصیب و عـام را
(همان:۴۳۶)

حتی اگر در عرصهٔ نظری تأکیدات عطار را بر جنبهٔ معنایی، به معنـی تقابـل بـا لفـظ نپـذیریم هـیچ توجهی به خواننده ندارد و خود نیز به واسطه تکثر معانی محو می‌شود و خواننده با غزلیاتی مواجه می‌شود که «عاطفه بر آنها غلبه دارد و معنی در آنها پنهان و ناپیدا است»(پورنامـداریان،۱۰۲:۱۳۸۰). ایـن چنـین گسترش معنایی باعث می‌شود مخاطب دست به تأویل و متن بزند؛ برای مثال در غزلی با مطلع زیر:

وشاقی اعجمـی بـا دشـنه در دسـت به خون آلوده دست و زلف چون شست
(عطار،۱۶۴:۱۳۶۲)

شاعر گزارشگر یک رؤیا است و به نظر می‌رسد در شرایط الهام شاعرانه و غیرعادی و درجهانی فراتر از عالم مادی قرار گرفته است. خواننده نیز با متنی سور رئال روبروست و شاعر از واقعه‌ای عجیب که بـه نوعی رؤیا می‌ماند سخن می‌گوید، ساختار این واقعه برای خواننده با منطق عادی سازگار نیـست. چگونـه است که سحرگاهان جوانی زیبا با دشنه سینهٔ پیری عارف را می‌درد و ناپدید می‌شـود پـس از آن پیـر از جای بر می‌جهد و دریایی می‌نوشد...« این شعر مصداق ایـن سـخن سـلدن اسـت کـه: «مـتن ایـده آل کهکشانی از دالّ هاست و نه ساختاری از مدلول ها؛ آغازی ندارد؛ از مدخل های متعدد مـی‌تـوان بـه آن وارد شد که هیچ یک از آنها را نمی‌توان با قطعیت، مدخل اصلی به شمار آورد. رمزهایی که به کار گرفته می‌شود تا جایی که چشم کار می‌کند ادامه دارد.» (سلدن،۱۷۰:۱۳۷۷) چنین ویژگیهایی غزل عطار را بـه متنی چند معنایی[1] تبدیل کرده است. نمونه چنین غزلهای در دیوان عطار فراوان است.

1. polysemy

حاصل سخن اینکه گرچه عطار در مبحث لفظ و معنی، جانب معنی را گرفته است، بویژه در مثنویها، اما در غزلیات که در فکر فهم مخاطب نیست، تأکید بر معنی را عملاً به کار بسته است و متنی پیشرو و سرشار از معانی متعدد به وجود آورده است که طبق دیدگاههای نوین نقد ادبی، از **نویسا ترین** متون است.

۷. شعر فقط شعر حکمی و توحیدی

از جمله ویژگیهای دیگر شعر که عطّار مکرراً به آن اشاره می‌کند، حکمی و توحیدی بودن شعر است. وی اعتقاد دارد تنها شعری ارزشمند است که مملو از نکات حکمی و توحیدی باشد و جز این سایر اشعار را حیض الرجال،[۱۴] حجاب[۱۵]، بت و حجّت بی حاصل می‌داند [۱۶]؛ این نوع شعر ذیل عنوان ادب تعلیمی از روزگاران بسیار کهن مورد توجه بوده است و کمتر منتقدی است که دربارهٔ آن سخن نگفته باشد. در اواخر قرن شانزدهم میلادی رسالهٔ *دفاع از شعر* سر فیلیپ سیدنی در برابر اتهامات افرادی بود که شعر غیر اخلاقی، دروغ پرداز ومحرک فسق می‌دانستند «سیدنی، ادعا می‌کند که شعر از حیث تعلیم اخلاقی از فلسفه و تاریخ برتر است؛ زیرا مانند فلسفه با مسائل انتزاعی محض سرو کار ندارد بلکه با مثالهای محسوس روبروست، و از آن جا که مثالهای آن به حقیقت واقعی وابسته نیست می‌تواند آنها محتمل تر و قانع کننده تر از آنچه در تاریخ یافته می‌شود، بنماید. در شعر ماهیت حقیقی فضیلت به صورتی زنده و پر جاذبه تصویر می‌گردد و حال آن که رذیلت با همان سر زندگی، طوری عرضه می‌گردد که همیشه زشت و بی فروغ است» (دیچز،۱۲۱:۱۳۷۳). چنین رویکردی تا بدان جا پیش رفت که در قرن نوزدهم آرنولد مدعی شد که بدون شعر زندگی کامل نیست و کم کم دین و فلسفه جای خود را به شعر خواهند داد؛ یعنی شعر را جایگزین دین می‌دید و شعر را به مانند دین متعلق به همهٔ مکانها و زمانها می‌دانست(برتنس،۱۲–۱۴:۱۳۸۰). چنین نمونه‌هایی تنها به این دلیل ذکر شد که مبرهن شود که پرداختن به نقش حکمی، اخلاقی و توحیدی شعر در ادوار مختلف مطرح بوده و بدون شک دورهٔ عطار و خود عطار، به عنوان خالق آثار متعدد ادبی خصوصاً با گرایشهای عرفانی و اخلاقی، نمی‌تواند از این مقوله مستثنی باشد. عطار اذعان دارد حکمت مانند پناهگاه و ملجأیی برای شعر است و شعر حکمی روز به روز قیمتی تر می‌شود:

شعر اگر حکمت بود طاعت بود — قیمتش هر روز و هر ساعت بود
شعر بر حکمت پناهی یافتست — کوبه یوتی الحکمه راهی یافتست

شعر مدح و هزل گفتن هیچ نیست شعر حکمت به، که در وی پیچ نیست
(عطار،۱۳۸۳:۵۰)

در حکایتی به عمر اطلاع می‌دهند که فردی بعد از نماز در محراب شعر می‌خواند؛ عمر پس از اظهار و استسفار از وی می‌خواهد شعری بخواند؛ عمر پس از شنیدن اشعار وی می‌خواهد دائماً چنین اشعار را بخواند؛ زیرا:

شعر او در ذم نفس خویش بود حکمت باریک دور اندیش بود
سخت دلخوش شد ز شعر او عمر حفظ کرد و باز می‌گفت آن قدر
(همان،ص ۵۱)

به دیگر سخن عمر نیز شعری را پذیرفت که اخلاقی و حکمی بود. در اسرار نامه نیز به دلیل اینکه اشعارش توحیدی است بسیار شادمان و سرمست است:

خداوندا تو می‌دانی که عطار همه توحید تو گوید در اشعار
ز نور تو شعاعی می‌نماید چو فردوسی فقاعی می‌گشاید
(عطار،۱۳۸۳:۱۸۴)

به دلیل چنین ویژگیهایی در شعر است که عطار سخن و شعر را عرشی و آسمانی و مایهٔ مباهات پیامبران می‌داند. الهام آسمانی یا وحی که به پیامبران به عنوان حامل دین الهی نازل می‌شود برای هدایت انسانهاست؛ پس شعر نیز به تبع آن باید از همین سرشتی برخوردار باشد:

به چشم خود منگر در سخن هیچ که خالی نیست دو گیتی ز«کن» هیچ
اساس هر دو عالم جز سخن نیست که از «کن» هست شد و لا فکن نیست
سخن از حق تعالی منزل آمد که فخر انبیای مرسل آمد
(عطار،۱۳:۱۲)

نتیجه

بررسی کامل و دقیق مثنویهای عطار نشان می‌دهد اگرچه وی شاعر و آفرینندهٔ آثار ادبی است، در خلال همین آثار به دقایق نظری در باب ادبیات پرداخته و دیدگاههای خویش را بصراحت دربارهٔ شعر بویژه در مصیبت نامه مطرح کرده است. آنچنان که اشاره شد می‌توان دیدگاههای ادبی عطار را به دو بخش تقسیم نمود: الف) بخش اوّل که دیدگاههایی را در بر می‌گیرد که با آراء منتقدان و صاحبنظران ادب کلاسیک تفاوتی ندارد؛ مانند دیدگاههای وی دربارهٔ وزن، قافیه، ردیف و ... که با نظرات کسانی چون ابن

رشیق قیروانی، شمس قیس رازی و ... بسیار شباهت دارد و می‌توان گفت اهمیت آنها تنها از ایـن منظـر است که از زبان خالق اثر هنری مطرح شده است؛ ب)دیدگاههایی که باید با مطالعهٔ آثار عطار از آنها آگاه شد و خود او به صورت مبسوط (مانند بخش اوّل) دربارهٔ آنها سخن نگفته است، بلکه در مقام عمـل آنهـا را به کار بسته است. این بخش از آثار عطار مطابق با پیشرفته‌ترین نظرات در حوزهٔ ادبیات است، از جمله برداشت وی از مخاطب، معنی، الهام در این آثار با گفته‌های منتقدان امروز نظیر بارت، فوکو و ... همسانی دارد. این قسمت بویژه در بخش غزلیات عطار نمایان تر است، آنجا که شاعر دیگر در تـرس ابـلاغ پیـام نیست و دنیای خویش را آشکار می‌کند.

یادداشتها

۱. ر.ک: زرین کوب؛ *نقد ادبی*، ۱۳۶۱: ۱۸ به بعد.

۲. درکتاب *نقد ادبی* دکتر شمیسا تلاش شده به برخی دیدگاههای شاعران پرداخته شود. ر.ک: شمیسا، *نقد ادبـی* ص۸۰ به بعد.

۳. برای نمونه ر.ک به: احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*، ص۵۹ و ریچاردز؛ *اصول نقد ادبی*، ص۱۱۳.

۴. برای مطالعه بیشتر ر.ک به: ریچاردز؛ *اصول نقد ادبی*، ص ۲۲۹ به بعد و شمیسا؛ *معانی*، ص ۶۹ به بعد.

۵. ریچاردز در جای جای کتاب «*معنای معنا*» به این نکته اشاره کرده است، بخصوص در صفحات۱۴۷–۱۵۹.

۶. برای نمونه ر.ک به *صناعات ادبی همایی*، صص۲۶۷–۲۶۸.

۷. برای نمونه‌های دیگر ر.ک *مصیبت نامه*، صص۵۵–۵۷.

۸. برای مطالعهٔ بیشتر در این باره ر.ک رابطهٔ *روانشناسی تحلیلی با هنر شاعری*، صص۸–۳۲.

۹. ناباکوف؛ *درسهایی در ادبیات*؛ ۱۳۶۷ص ۵۴.

۱۰. برای منابع دیگر الهام می‌توان به آثار زیر رجوع کرد: دیوید دیچر؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ۱۳۷۱، صص۳۱–۳۸ و براهنی؛ *طلادر مس*۱۳۷۱، ج۱، صص ۱۰۱–۱۱۱ و نیما؛ *شعر و شاعری*؛ ۱۳۶۸، ص ۱۱۸ و مصطفی علی پور؛ *مجله شعر*؛ ص۴۵ به بعد.

۱۱. امروز،کمتر کتابی در نقد ادبی یافت می‌شود که به این موضوع نپرداخته باشد. این مبحث را به صورت مجمل و گویا در دو کتاب زیر یافت:

Newton,K.M Twentieh,century Literary theory PP. 154_157.
NorthropFrye, The Theoretical Imaginatin PP. 266_296.

حسین پاینده؛ *نقد ادبی و دموکراسی*؛ ص ۱۳ به بعد.

۱۲. این مقاله به طور کامل در کتاب *سرگشتگی نشانه‌ها*، گزینش و ویـرایش مـانی حقیقـی بـا ترجمـه افـشین جهاندیده به چاپ رسیده است، صص۱۹۰–۲۱۴.

۱۳. برای نمونه رجوع شود به: مقالهٔ *تفسیر دیگری از شیخ صنعان* در نامهٔ فرهنگستان صص ۳۹-۶۱ و *سیمرغ و جبرئیل در کتاب دیدار با سیمرغ صص ۷۵_ ۹۷* و *عطار تجربهٔ دیدار با خویش*، صص ۱۰۱-۱۶۰.

۱۴. اشاره به این شعر عطار

اگرچه شعر در حدّ کمال است چو نیکو بنگری حیض الرجال است

(الهی نامه،ص۲۸۸)

۱۵. به این مطلب نیز در ادبیات چنین اشاره کرده است:

حجـاب تـو ز شـعر افتـاد آغـاز که می‌مانی بـدین بـت از خـدا بـاز

بسی بـت بـود گونـاگون شکـستم کنون در پیش شعرم بت می‌پرسـتم

(همان،۲۸۹)

۱۶. شعر گفتن حجت بی حاصلی است خویشتن را دید کردن جاهلی است

(عطار،۱۳۸۳:۴۴۰)

کتابنامه

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

۲. احمدی، بابک؛ *حقیقت و زیبایی*؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۳. افلاطون؛ *دورهٔ آثار*؛ ترجمهٔ محمد حسن لطفی، چاپ سوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

۴. انوشه، حسن؛ *دانشنامه ادب فارسی*؛ چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ۱۳۸۲.

۵. براهنی، رضا؛ *طلا در مس*؛ چاپ اول، تهران: ناشر نویسنده، ۱۳۷۱.

۶. برتنس، هانس؛ *مبانی نظریهٔ ادبی*؛ ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.

۷. بودریار، لیوتار و دیگران؛ *سرگشتگی نشانه‌ها*؛ گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ سوم، تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۴.

۸. پاینده، حسین؛ *نقد ادبی و دموکراسی*؛ چاپ اوّل، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰.

۹. پورنامداریان، تقی؛ *سفر در مه*؛ ویراست جدید، تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

۱۰. پورنامداریان، تقی؛ *در سایهٔ آفتاب*؛ چاپ اوّل، تهران: سخن، ۱۳۸۰.

۱۱. ــــــــــــ؛ *دیدار با سیمرغ*؛ چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴.

۱۲. ــــــــــــ؛ *تفسیر دیگری از شیخ صنعان*؛ نامهٔ فرهنگستان ۲۱.

۱۳. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمّد تقی صوفیانی، چاپ اوّل، تهران: علمی، ۱۳۷۳.

۱۴. ریچاردز، آی.ا؛ *اصول نقد ادبی*؛ ترجمهٔ سعید حمیدیان، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۱۵. زرین کوب، عبدالحسین؛ *ارسطو فن شعر*؛ چاپ سوم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۳.

۱۶. ــــــــــــ؛ *نقد ادبی*؛ چاپ سوم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۱.

۱۷. سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چاپ اوّل، تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.

۱۸. شایب، احمد؛ *اصول النقد الادبی*؛ الطبیعه العاشره، مکتبه النهضه المصریه، ۱۹۹۹.

۱۹. شمس قیس رازی؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ به کوشش دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول۱۳۷۳، تهران: فردوس، ۱۳۷۳.

۲۰. شمیسا، سیروس؛ *نقد ادبی و دموکراسی*؛ چاپ اول: تهران، فردوس، ۱۳۷۸.

۲۱. ــــــــــــ؛ *معانی*؛ چاپ چهارم، تهران: میترا، ۱۳۷۵.

۲۲. عطار نیشابوری، محمّد بن ابراهیم؛ *م درویش*؛ چاپ سوم، تهران: جاویدان، ۱۳۶۲.

۲۳. ــــــــــــ؛ *منطق الطیر*؛ تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

۲۴. ـــــــــــــ؛ *اسرار نامه*؛ به تصحیح دکتر سید صادق گوهرین، چاپ پنجم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۳.
۲۵. ـــــــــــــ؛ *مصیبت نامه*؛ تصحیح دکتر نورانی وصال، چاپ ششم، تهران: زوار، ۱۳۸۳.
۲۶. ـــــــــــــ؛ *الهی نامه*؛ تصحیح فواد روحانی، چاپ ششم، تهران: زوار، ۱۳۸۱.
۲۷. علی پور، مصطفی؛ *شعر و الهام*؛ مجله شعر، شمارهٔ ۲۹.
۲۸. کاتوزیان، محمّد علی همایون؛ *صادق هدایت و مرگ نویسنده*؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۲۹. میر صادقی، جمال؛ *الهام هنری*؛ کتاب سخن، ۱۳۶۸.
۳۰. موحد، ضیاء؛ *شعر و شناخت شعر*؛ چاپ اوّل، تهران: مروارید، ۱۳۷۷.
۳۱. ناباکوف، ولادیمیر؛ *درسهایی در ادبیات*؛ ترجمهٔ پرویز داریوش، چاپ اوّل، تهران: نشر علم، ۱۳۶۷.
۳۲. نظامی عروضی؛ *چهارمقاله*، محمّد قزوینی و دکتر معین، تهران: جامی، ۱۳۸۰.
۳۳. نیما؛ *دربارهٔ شعر و شاعر*؛ سیروس طاهباز، چاپ اوّل، تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
۳۴. همایی، جلال‌الدین؛ *تابعه*؛ یغما، فروردین ۱۳۴۷، شمارهٔ یک صص۹-۱۰.
۳۵. ـــــــــــــ؛ *فنون بلاغت و صناعات ادبی*؛ چاپ هفتم، تهران: نشر هما، ۱۳۷۰ .
۳۶. یونگ، کارل گوستاو؛ «رابطهٔ روانشناسی و هنر شاعری»؛ *نگاه نو*، شمارهٔ۴، اردیبهشت ۱۳۷۱.

37. Bertens, hans; *literary Theory The basic Routlodge*; 2001(افست ایران)
38. cuddon,J.A.A; *dictionary of literary terms*; reprinted Penguin United states , 2001 (افست ایران)
39. Frye, Northrop; *The Theoretieal Imagination*; First published, London, Routledge,1994.
40.Harari, Josuev; *Textual Strategies*; First published in the United Kingdon in1980
41. Harland, Richard; *literary theory from plato to Barthes*; first published Macmil Land Press LTD, 1999
42. K.M. Newton; *Towentieth _ century Literary theory Reprinted*; by M acmilian press LTD, 1993
43. Richards,I.A and C.K Ogden; *The meaning of meaning Tenth edition*; London, Routledege & KeyanPaul Led 197.