مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

# نقش هنرسازه‌های بدیعی در تعامل صورت و معنای *منطق‌الطیر* با کاربست نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن

**فرح جهانشاهی***
**محمد فرهمند****
**ابراهیم دانش*****
**فرامرز جلالت******

**چکیده**

رومن یاکوبسن تفاوت نقش‌های زبانی را حاصل برجستگی برخی از عناصر ارتباطی (فرستنده، گیرنده، پیام، موضوع، مجرای ارتباطی و رمزگان) دانسته و معتقد است هر پیام نقش‌های زبانی متعددی دارد که معمولاً یکی از آنها برجسته‌تر است. در متون ادبی، به‌دلیل پیچیدگی متن، تعدد لایه‌ها و سیّال‌بودن نشانه‌ها، هنرسازه‌ها علاوه‌بر ایجاد یا تقویت نقش ادبی و ارتقای فرمی متن، با دیگر نقش‌های زبانی نیز در تعامل‌اند و درصورت استفادهٔ هوشمندانه، سبب تناسب و تطابق صورت و معنای متن می‌شوند. در پژوهش حاضر، به‌روش توصیفی‌ـتحلیلی، نقش هنرسازه‌های بدیعی در تعامل صورت و معنای *منطق‌الطیر* عطار تحلیل شده است. یافته‌ها نشان داد که عطار با آگاهی از کارکردهای گوناگون زبان، بین هنرسازه‌های بدیعی و محتوای اخلاقی‌ـعرفانی *منطق‌الطیر* تناسب و تعادل برقرار و هنرسازه‌ها را براساس جوهره و کارکرد ادبی‌شان، برای بیان مفاهیم خاصی استفاده کرده است؛ مثلاً، «حسن تعلیل» را برای تبیین مسائل تعلیمی و عرفانی، «مراعات نظیر» را برای ایجاد وحدت موضوعی و انسجام متنی و «متناقض‌نمایی» را برای تصویرگری ماهیت متناقض تجربه‌های عرفانی و کشمکش‌های درونی و برونی عارف به‌کار برده است. کاربست هنرسازه‌ها به فراخور موضوع و محتوای حکایات *منطق‌الطیر*، زیبایی، تأثیرگذاری عمیق و تعامل و تطابق صورت و معنا را پدید آورده است.

**کلیدواژه‌ها**: *منطق‌الطیر*، عطار، یاکوبسن، نظریهٔ ارتباطی، صورت، معنا، هنرسازه‌های بدیعی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اردبیل، اردبیل، ایران. *farah.jahanshahi@iau.ac.ir*
** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اردبیل، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول) *m.farahmand2025@iau.ac.ir*
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. *e.danesh@uma.ac.ir*
****استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اردبیل، اردبیل، ایران. *Faramarz.jalalat@iau.ac.ir*

**تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۶**
**دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۳، شمارهٔ ۹۸، بهار و تابستان ۱۴۰۴، صص ۱۳۱-۱۶۳**

[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

# The Role of Rhetorical Devices in the Interaction of Form and Meaning in Attar's Mantiq-ut-tayr Based on Jakobson's Theory of Communication

**Farah Jahânshâhi***
**Mohammad Farahmand****
**Ebrâhim Dânesh*****
**Farâmarz Jalâlat******

**Abstract**
Roman Jakobson considered the differences between linguistic roles to stem from the prominence of some communicative elements (addresser, addressee, message, content, contact, and codes). He believed that every message has several linguistic roles, usually one of which is more prominent. In literary texts, due to their complexity, multilayered structure, and the fluidity of signs, rhetorical devices not only create or enhance the poetic function and elevate the formal quality of the text, but also interact with other linguistic functions. When used intelligently, they foster harmony and alignment between the form and meaning of the text. In the present study, using a descriptive-analytical method, the role of rhetorical devices in shaping the interplay between form and meaning in Attar's *Mantiq-ut-tayr* (The Conference of the Birds) is examined. The findings reveal that, with a deep understanding of the diverse functions of language, Attar established balance and coherence between rhetorical devices and the moral-mystical content of Mantiq-ut-tayr. He employed these devices based on their literary essence and function to convey specific concepts. For instance, he used *ḥusn-i taʿlīl* (elegant justification) to explain educational and mystical ideas, *murāʿāt al-naẓīr* (parallelism) to create thematic unity and textual cohesion, and *mutanaqez-namāʾī* (paradox) to depict the contradictory nature of mystical experiences and the internal and external conflicts of the mystic. The proper use of rhetorical devices according to the subject matter and content of the anecdotes of Mantiq-ut-tayr has created a lot of beauty, influence, interaction, and harmony of form and content.

**Keywords:** Mantiq-ut-tayr, Attar of Nishabur, Jakobson, Theory of Communication, Form, Content, Rhetorical Devices.

* PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ardabil Branch, *farah.jahanshahi@iau.ac.ir*
** Assistant Professor of Persian Language and Literature Islamic Azad University, Ardabil Branch, (Corresponding Author), *m.farahmand2025@iau.ac.ir*
*** Associate Professor of Persian Language and Literature University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, *e.danesh@uma.ac.ir*
**** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ardabil Branch, *Faramarz.jalalat@iau.ac.ir*



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

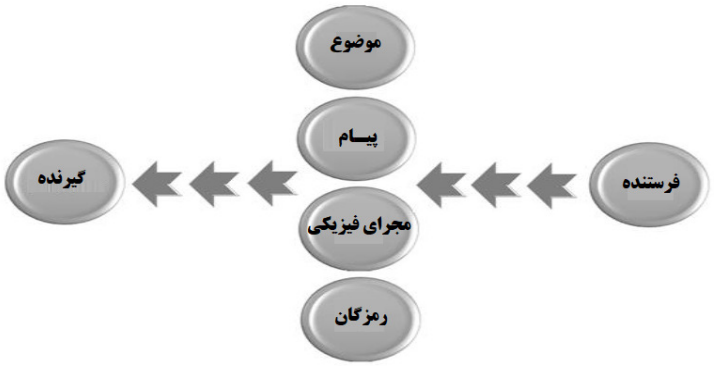
## مقدمه

رومن یاکوبسن،[۱] زبان‌شناس و منتقد برجسته، بر آن بود که زبان‌شناس بی‌توجه به نقش ادبی و ادیب بی‌اعتنا به مسائل و روش‌های زبان‌شناسی، آشکارا با زمان خود ناسازگارند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۳). او بررسی‌های ادبی را شامل مسائل هم‌زمانی[۲] و درزمانی[۳] و یکی از مسائل عمدهٔ بررسی هم‌زمانی ادبیات را انتخاب و تفسیر آثار کلاسیک با استفاده از شیوه‌های جدید می‌دانست.

## بیان مسئله

یاکوبسن ارتباط زبانی را متشکل از شش عنصر فرستنده،[۴] پیام،[۵] موضوع،[۶] رمزگان،[۷] مجرای فیزیکی[۸] و مخاطب[۹] می‌دانست.

عناصر ارتباط زبانی[۱۰]

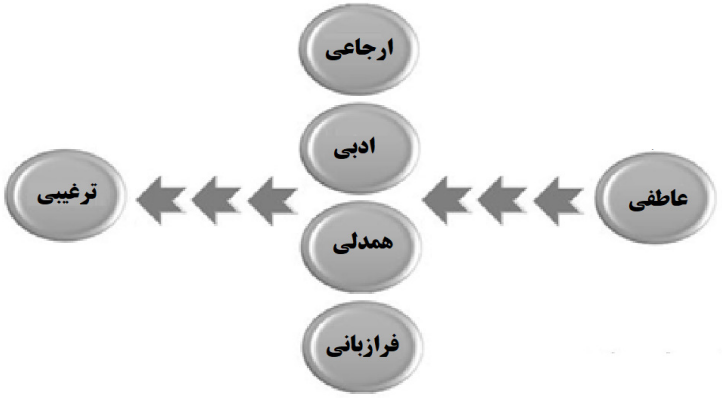



تأکید بر هرکدام از عوامل فوق، کارکرد و تأثیر ویژه‌ای در متن ایجاد می‌کند؛ تأکید بر «فرستنده» موجد نقش «عاطفی»،[۱۱] محوریّت «موضوع» پدیدآورندهٔ نقش «ارجاعی»،[۱۲] برجستگی «مجرای فیزیکی» باعث نقش «همدلی»،[۱۳] تمرکز بر «رمزگان» سبب نقش «فرازبانی»،[۱۴] تکیه بر «گیرنده» سبب نقش «ترغیبی»،[۱۵] و برجستگی خود «پیام» بنیادکنندهٔ نقش «ادبی»[۱۶] است (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۰۵).



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

نقش‌های زبانی ناشی از برجستگی عناصر ارتباط زبانی[۱۷]

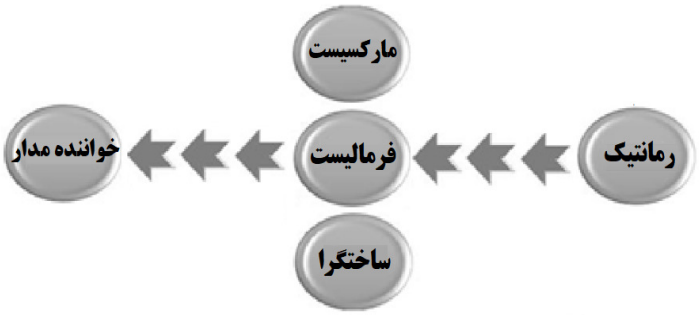



این نقش‌ها در بطن پیام در هم تنیده‌اند و ازلحاظ اهمیت و اولویت، درجات متفاوتی نسبت به هم دارند. در بررسی متون ادبی، اکتفا به نقش ادبی و غفلت از نقش‌های دیگر جایز نیست. عده‌ای از پژوهشگران حوزه‌های متن‌شناسی، سبک‌شناسی، انواع ادبی، نقد و نظریهٔ ادبی و همچنین تفسیر و تحلیل متون کوشیده‌اند تا پیوند عناصر شش‌گانهٔ ارتباطی و نقش‌های مترتب بر آنها را با جنبه‌ها و مؤلفه‌های مختلف متون، انواع ادبی، شاخه‌ها و نحله‌های نقد و نظریهٔ ادبی و... نشان‌دهند؛ برخی افراد نظریهٔ یاکوبسن را چارچوب کارآمدی برای طرح انواع «نقد ادبی» و هریک از عناصر و نقش‌های شش‌گانه را مبنای نوعی از نقد ادبی شمرده‌اند (صفوی، ۱۴۰۰: ۱۷). برخی دیگر با حذف مجرای ارتباطی، نظریه‌های ادبی را با تکیه بر عناصر دیگر ارتباط مطرح‌کرده و معتقدند که نظریه‌های رمانتیک بر دنیای درونی و برونی نویسنده، نظریه‌های خواننده‌مدار بر تجربهٔ خواننده، نظریه‌های فرمالیستی بر ماهیت خود نوشتار، نظریه‌های مارکسیستی بر بافت اجتماعی و تاریخی و نظریه‌های ساختگرا بر رمزهای به‌کاررفته در ساختمان معنا تأکید دارند (سلدن، ۱۳۷۲: ۸ و۹).



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

نظریه‌های ادبی معطوف به عناصر ارتباط زبانی[۱۸]




برخی نیز در بحث از «انواع ادبی» ادعا کرده‌اند که هریک از انواع شعر، به‌تناسب موضوع، درجات مختلفی از نقش‌های زبانی گوناگون را داراست (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۱).

تقلیل کارکردهای متن ادبی به یک یا چند نقش زبانی و تمرکز صرف بر نقش ادبی بسیار ساده‌انگارانه است. نقش ادبی، با وجود تسلط و تعیین‌کنندگی، در همهٔ کنش‌های دیگر کلامی نیز نقشی تسهیلگر دارد؛ زیرا نشانه‌ها را ملموس‌تر و تفکیک بنیادین آنها را از اشیا تشدید می‌کند (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۷). شعرشناسی در مفهوم گستردهٔ خود، علاوه‌بر کارکرد ادبی ـکه در آنْ خود پیام برجسته‌تر می‌شودـ پیام‌هایی را که در آنها نقش یا کارکردهای دیگر مقدم بر کارکرد شعری قرار می‌گیرد بررسی می‌کند (همان، ۸۰).

این پژوهش تعامل و تناسب انواع «هنرسازه»های بدیعی را با موضوعات و مفاهیم تعلیمی‌ـعرفانی و نقش‌های زبانی معطوف بر عناصر شش‌گانهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن بررسی و به‌عبارتی دقیق‌تر تعامل و تطابق «صورت» و «معنا» را در *منطق‌الطیر* عطار تحلیل می‌کند. علاوه‌براین، نگارندگان برآنند تا پندار رایج مبنی‌بر غلبهٔ نقش ارجاعی و ترغیبی بر دیگر نقش‌ها در متون ادبی را به چالش بکشند و نشان دهند که شناخت دقیق عطار از ماهیت و قابلیت هنرسازه‌های بدیعی و استفادهٔ خلاقانه از آنها ـبه‌تناسب موضوع و حکایتـ تعامل و تطابق فرم و محتوا (صورت و معنا) را برای *منطق‌الطیر* فراهم و آن را به اثری فارغ از ابهام و تعقیدهای لفظی و معنایی تبدیل‌کرده است.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

### ۱. ۱. پرسش پژوهش

پژوهش حاضر درپی پاسخ به این پرسش است که در *منطق‌الطیر* عطار، هنرسازه‌های بدیعی چگونه متناسب با نقش‌های زبانی، میان صورت (فرم) و معنا (محتوا) تعامل و تطابق ایجاد می‌کنند؟

### ۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

تناسب هنرسازه‌های بدیعی با نقش‌های زبانی و کارکرد آنها در تعامل صورت و معنای *منطق‌الطیر* با تکیه بر نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن بررسی نشده است، اما اهم مقالات مرتبط با این پژوهش به این شرح است: عقدایی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تعامل زبان و معنا در رسالهٔ محبت‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری» معتقد است که خواجه با اشراف بر ناکارآمدی زبان ارجاعی در گزارش تجربه‌های عرفانی، ناگزیر از زبان عاطفی کمک گرفته است.

عقدایی و بیداخویدی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تعامل زبان و معنا در سوانح احمد غزالی برپایهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن»، با بررسی کارکرد هنرسازه‌های پارادوکس، تشبیه، تمثیل و... به این نتیجه رسیده‌اند که پیوندی معنادار میان تصویرهای و پیام‌های غزالی وجود دارد.

ابراهیمی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «مقراض لا یا تعامل صورت و معنا» بر آن است که گاهی شکل ظاهری کلمات می‌تواند القاگر معنای مورد نظر مؤلف باشد.

آقابابایی و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی ساختار ادب غنائی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریهٔ نقش‌های زبانی یاکوبسن» ادعا کرده‌اند که با استفاده از «گوینده‌مدار» یا «گیرنده‌مدار»بودن پیام‌های متن، می‌توان آثار غنایی را از آثار حماسی و تعلیمی متمایز کرد. ازاری و باقری‌خلیلی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «مخاطب‌شناسی در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نقش ترغیبی»، مخاطب‌شناسی را از وجوه بنیادین نظام شاعرانهٔ حافظ می‌دانند.

## ۲. مبانی نظری

یاکوبسن ادبیات را نوشتاری می‌دانست که زبان معمول را دگرگون، تقویت و به‌نحو نظام‌یافته‌ای از گفتار عادی منحرف می‌کند (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۴ و ۵). او برای نشان‌دادن ماهیت زبان ادبی، نظریهٔ ارتباطی خود را که از کارآمدترین نظریه‌ها در حوزهٔ ارتباط زبانی



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

(احمدی، ۱۳۸۴: ۱۳۶) است، مطرح کرد و تأکید بر هریک از این عناصر را موجد نقش یا کارکرد ویژه‌ای دانست:

**۲. ۱. نقش ترغیبی**

در نقش ترغیبی زبان، جهت‌گیری و تأکید پیام به‌سوی مخاطب است؛ بدین‌ترتیب، ساخت‌های ندایی یا امری از بارزترین نمونه‌های نقش‌های ترغیبی هستند. مارتینه[۱۹] نیز نقشی با عنوان «حدیث نفس» مطرح کرده بود که درواقع ترکیبی از نقش عاطفی و برخی ساخت‌های ندایی مطرح در نقش ترغیبی است (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۳). نقش ترغیبی، که حاوی دستور، درخواست یا تشویق مخاطب به انجام کاری است، معمولاً در ادب تعلیمی، عرفانی و حکمی (اندرزی) کاربرد وسیعی دارد. در نقش ترغیبی رایج در شعر تعلیمی ضمیر «تو» (مخاطب) نقشی محوری دارد و می‌توان چنین شعری را «مخاطب‌محور» نامید؛ زیرا زبان، اندیشه، عواطف، تخیل و حتی ذات روایت در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب قراردارد (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۹).

**۲. ۲. نقش عاطفی**

این نقش نشان‌دهندهٔ نگرش و حالت عاطفی گوینده دربارهٔ موضوع پیام است؛ خواه واقعاً چنین حالتی داشته باشد، خواه نه (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۶۳). می‌توان برخی از اصوات[۲۰] درد، تحسین و تعجّب ازقبیل «آه»، «وه»، «وای» و برخی از حروف ندا یا ترکیبی از حروف ندا و منادا مانند «ای خدا»، « خداوندا»، «خدایا» و... را، که بیانگر حالت عاطفی گوینده‌اند، تجلی‌گاه نقش عاطفی محض دانست (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۴).

در شعر غنایی، غالباً تمرکز بر عامل «گوینده» و ضمیر «من» است؛ ازاین‌رو، یاکوبسن شعر غنایی را معمولاً دربردارندهٔ اول‌شخص و زمان حال و درمقابل، شعر حماسی را حاوی سوم‌شخص و زمان گذشته می‌داند (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۲).

**۲. ۳. نقش ارجاعی**

در نقش ارجاعی، که حاوی فرمول‌بندی اطلاعات قابل‌مشاهده و اثبات‌پذیر درباب مرجع پیام است (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۰)، زبان برای انتقال گزاره‌هایی دربارهٔ جهان استفاده می‌شود. عنصر



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

موضوع بر دیگر عناصر برتری دارد و اجزای پیام برای تبیین موضوع و ارجاع مخاطب بدان ترکیب می‌شوند (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۹۹).

**۲. ٤. نقش فرازبانی**

هرگاه طرفین ارتباط (فرستنده و گیرنده) بخواهند از مشترک‌بودن رمزگان مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به‌سوی رمزگان و زبان در خدمت توضیح عناصر خود پیام خواهد بود. سازهٔ بنیادین این نقش که در تمام زبان‌ها استفاده می‌شود رمزگان است، اما نه بسان وسیله، بلکه به‌منزلهٔ پایان و هدف مطالعه (همان، ۲۰۷).

**۲. ۵. نقش همدلی**

در این نقش، هدف ایجاد، ادامه یا قطع ارتباط، جلب توجه مخاطب و سنجش درستی مجرای ارتباطی (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۵) و تمرکز بر مجرای تماس است. عباراتی مانند «الو صدایم را می‌شنوی؟» یا «فهمیدی چه گفتم؟» و ... حاوی این نقش هستند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲).

**۲. ۶. نقش ادبی**

مهم‌ترین و مسلط‌ترین نقش از دید یاکوبسن نقش ادبی است که در آن پیام فی‌نفسه کانون توجه قرارمی‌گیرد (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۷). او موضوع علوم ادبی را «ادبیّت»[۲۱] می‌داند؛ یعنی کاربرد ویژهٔ زبان که متن را به اثری ادبی تبدیل می‌کند (تودوروف، ۱۳۹۲: ۳۸). تمهیداتی که سبب آشنایی‌زدایی[۲۲] و برجسته‌سازی[۲۳] کلام می‌شود و آن را تا سطح ادبیت فرامی‌برد، «هنرسازه»[۲۴] نامیده می‌شود که مفهومی وسیع‌تر از آرایه‌های ادبی دارد و هر عنصری را که بر ساحت جمال‌شناسانهٔ «متن» بیفزاید شامل می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹ و ۱۵۰). این هنرسازه‌ها از رهگذر دانش‌های مختلفی چون معانی، بیان، بدیع و... قابل شناسایی و تحلیل هستند.

در متون تعلیمی که با قصد تعلیم و تحریض مخاطب خلق می‌شوند، انتظار این است که نقش ارجاعی و ترغیبی زبان بسامد بیشتری داشته باشد و با حضور حداقلی هنرسازه‌ها، فرایند درک پیام با اختلال چندانی مواجه نشود، اما عطار با وجود استفادهٔ چشمگیر از هنرسازه‌های بدیعی در *منطق‌الطیر*، اثری قابل فهم، زیبا و تأثیرگذار خلق‌کرده است.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

## ۳. بحث و بررسی

برخی پژوهشگران سادگی و آسان‌فهمی آثار عطار را نشانهٔ بی‌پیرایگی دانسته‌اند (صفا، ۱۳۶۹: ۸۶۴/۲)، درحالی‌که وفور و تنوع هنرسازه‌ها در منظومه‌های او به‌حدی است که گاه شیوهٔ او را به شاعران صورتگرا نزدیک می‌کند. ادبیت متن برای شیخ نیشابور حیاتی بوده و تا واپسین لحظه‌های آفرینش ادبی، ذهن و زبان او را رها نکرده است؛ به‌نحوی‌که هر بیت و بند آن برپایهٔ یک بینش ناب شعری و هنری سروده شده است (محبتی، ۱۳۹۰: ۲/ ۷۲۵). می‌توان یکی از دلایل برجستگی و اهمیت صورت را در شعر عطار، توجه او به خلاقیت‌ها و میراث ادبی پیش از خود دانست؛ چنان‌که در *منطق‌الطیر* مانند *دیوان حافظ*، هر جزء به‌تنهایی مأخوذ از آثار متفکران، شاعران و نویسندگان قبل از او است (عطار، ۱۳۸۵: ۲۶)، اما ترکیب و شکل نهایی محصول خلاقیت ویژهٔ اوست. همچنین، بوطیقای شعری عطار حاکی از توجه ویژهٔ او به شاعران صورتگرایی چون خاقانی است.

**ور درین علمَت کُنَد شاهی هوس  علم اگر در چینست خاقانیت بس**

(عطار، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

توجه ویژهٔ حافظ به عطار و پیوندهای گوناگون بینامتنی دیوانش با آثار او به‌ویژه *منطق‌الطیر* و شخصیت‌های برجستهٔ آن ازقبیل شیخ صنعان نیز نشانهٔ ارزش، اهمیت و قابلیت فرمی آثار او است.

برخی افراد تنیدگی صورت (هنرسازه‌ها) با معنا (محتوا) را در *منطق‌الطیر* و دیگر آثار عطار از دلایل ترجمه‌ناپذیری اشعار او دانسته‌اند (ذبیحی و آذر، ۱۳۹۷: ۸۶)؛ این تنیدگی ارزش فرمی آثار او را تا پایهٔ منزلت محتوایی آنها فرابرده، منجربه تعادل، تعامل و تطابق صورت و محتوا و زیبایی و تأثیرگذاری آنها شده است.

### ۳. ۱. بررسی هنرسازه‌ها

میزان تعامل و تطابق صورت و معنا ازطریق سنجش تناسب ماهیت و کارکرد هنرسازه‌ها با مضامین و معانی مورد نظر شاعر قابل بررسی است. در این پژوهش، تناسب ماهیت و کارکرد



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

برخی هنرسازه‌های بدیعی ـکه در اغلب پژوهش‌های مربوط به صورت و معنا مغفول مانده‌اندـ با نقش‌های زبانی و مفاهیم مورد نظر عطار در *منطق‌الطیر* بررسی شده است.

**۳. ۱. ۱. حُسن تعلیل**

«حُسن تعلیل» در لغت به‌معنی آوردن دلیل نیکو برای موضوعی و در اصطلاح ادبی، نشاندن دلایل شاعرانه به‌جای دلایل واقعی است (محبتی، ۱۳۸۶: ۱۱۷) که حاصل تشبیهی در ذهن شاعر (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۰) و پیوندی است که بین دو امر ایجاد کرده است (کاردگر، ۱۳۹۶: ۱۷۸). حسن تعلیل همچنین بر بنیاد استعاره، تشخیص، کنایه، مجاز، ایهام، غلو و... پدید می‌آید و دلیل زیبایی آن، علاوه‌بر همراهی با آرایه‌های مذکور، منطق‌گریزی، خیال‌انگیزی، برجستگی کلام و غافل‌گیری مخاطب است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

سلب علیّت از پدیده‌ها و حوالت آنها به عللی غیرمعمول ازجمله علت‌العلل (حضرت حق) از موضوعات رایج در متون عرفانی و از دلایل وفور آرایهٔ حسن تعلیل در آنهاست؛ مثلاً، در حکایت «پادشاه و کنیزک» آمده است:

**گر خدا خواهد نگفتند از بَطَر پس خدا بنمودشان عجز بشر...**
**از قضا سرکنگبین صفرا فزود روغن بادام خشکی می‌نمود**
**از هلیله قبض شد اطلاق رفت آب آتش را مدد شد همچو نفت**
(مولانا، ۱۳۸۰: ۷)

عطار از این هنرسازه در *منطق‌الطیر* بسیار استفاده کرده است:

**بحر را بگداخت در تسلیم خویش کوه را افسرده کرد از بیم خویش**
(عطار، ۱۳۸۵: ۷۹)

در این بیت برای تعجیب و اقناع مخاطب و آموزش مفاهیم عرفانی «رضا» و «خوف»، دو نمونهٔ شگفت از مخلوقات الهی (دریا و کوه) ذکر شده است. عطار با استفاده از آرایه‌های «حسن تعلیل» و «تشخیص»، مخاطب را به پذیرش علت‌های شاعرانهٔ «رضا» و «خوف» برای معلول‌های «مَیَعان» دریا و «انجماد» کوه قانع و بر «تسلیم» و «رضا» دربرابر قضای الهی و «خوف» از حضرتش ترغیب‌کرده است.

**بحر را از تشنگی لب خشک کرد سنگ را یاقوت و خون را مشک کرد**
(همان، ۷۹)



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

در این بیت «حسن تعلیل» با «تشخیص» و «متناقض‌نمایی» همراه شده و با نگاهی عارفانه (ذی‌شعورانگاری کل هستی)، دریا به عاشقی مانند شده که با وجود پرآبی تشنه‌لب است. سنگ بی‌ارزش و خون نیز به‌واسطهٔ اکسیر عشق الهی تغییر ماهیت داده‌اند و به ماده‌های ارزشمند و گران‌بها (یاقوت و مُشک) تبدیل شده‌اند. تصویر پارادوکسی مذکور از این آموزهٔ عرفانی نشئت می‌گیرد که انسان غافل از خدایی که از رگ گردن به او نزدیک‌تر است، خود را دور و تشنهٔ دیدار او می‌داند؛ چنان‌که حافظ می‌گوید:

**سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد  آنچه خود داشت ز بیگانه تمنّا می‌کرد...**
**بی‌دلی در همه احوال خدا با او بود  او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد**
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۴و۱۶۵)

***

**می‌زند او خود ز شوق دوست جوش  گاه در موج است و گاهی در خروش**
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

در این بیت «حسن تعلیل» با «تشخیص» همراه شده و دلیل «تموّج» و «خروش» دریا، اشتیاق به حضرت دوست عنوان شده است که با آموزهٔ عرفانی شوق کل هستی به لقای خداوند متناسب است.

**روز از بسطش سپید افروخته  شب ز قبضش در سیاهی سوخته**
(همان، ۸۰)

در این بیت «حسن تعلیل» با «تشخیص» و «تضاد در سطح کلام» (مقابله) (رک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۹) همراه شده است. عطار با جمع اضداد، که ازلحاظ علم معانی افادهٔ شمول عام می‌کند، و انسان‌انگاری، آموزهٔ عرفانی عشق کلّ کائنات به حضرت حق و قبض و بسطشان از این عشق را بیان‌کرده است. روشنایی و صفای روز با بسط ـکه سبب رفع حجاب دل و انشراح آن استـ و تاریکی شب با قبض ـکه سبب غلبهٔ حجاب و کدورت دل استـ تناسب تامّ دارد.

**پس تو هم از شادی او زنده باش  چون فلک در شوق او گردنده باش**
(عطار، ۱۳۸۵: ۲۰۵)



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

در این بیت «حسن تعیل» با «تشخیص» و «تشبیه» همراه شده و دلیل زنده‌بودن عاشق و چرخش فلک شوق خداوند معرفی شده است. طبق آموزه‌های عرفانی، عاشق (عارف) که از شوق دوست زنده و سرمست است، باید همراه با هستی و فلک بگردد (به هردو معنی دگرگونی باطنی و چرخش ظاهری) و یکی از جلوه‌گاه‌های این همراهی و چرخش، سماع صوفیانه است.

**دیده‌ور مردی به دریا شد فرود — گفت: ای دریا چرا داری کبود؟**
**جامهٔ ماتم چرا پوشیده‌ای؟ — نیست هیچ آتش، چرا جوشیده‌ای؟**
**داد دریا آن نکودل را جواب: — کز فراق دوست دارم اضطراب**
**چون ز نامردی نیَم من مرد او — جامه نیلی کرده‌ام از درد او**
**خشک‌لب بنشسته‌ام مدهوشْ من — زآتش عشق آب من شد جوش‌زن**

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

در این حکایت چندین «حسن تعلیل» همراه با «تشخیص»، «تجاهل‌العارف»، «کنایه» و «تشبیه»، لایهٔ فرمی سخن را تقویت کرده، تا پایهٔ محتوای عرفانی آن فرابرده است. عطار در این گفت‌وگو ـ که نشان ارتباط روحی عارف با هستی است ـ از زبان عارفی بصیر (دیده‌ور) با سؤال‌هایی توأم با تجاهل، دلیل کبودی و تموّج دریا را می‌پرسد و مخاطب را به تردید و تأمل دربارهٔ امری چنین بدیهی وامی‌دارد تا او نیز با نگاهی عرفانی، دلیلی فراتر از اسباب و علل ظاهری طلب کند؛ سپس، از زبان دریا دلیل واقعی جوشش (تموّج) و لباس ماتم (رنگ کبود) را درد فراق دوست و دلیل خشکی لب (ساحل) و جوش‌زنی (طوفان) را مدهوشی و حرارت ناشی از عشق حق بیان می‌کند تا مخاطب (سالک) خود را در وادی عشق الهی تنها نبیند و بداند که:

**جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست — ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند**

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۱)

گاهی «حسن تعلیل» در *منطق‌الطیر* دلیل و نتیجهٔ شاعرانهٔ واقعهٔ داستانی است. در این‌گونه حکایات، عطار با زمینه‌سازی روایی، چارچوب ذهنی، زبانی و هنری لازم را برای بیان دلیل شاعرانه فراهم و مخاطب را برای پذیرش آن آماده می‌کند. او دربارهٔ «تلخی مرگ» می‌گوید:

**خورد عیسی آبی از جویی خوش‌آب — بود طعم آب خوش‌تر از جُلاب**
**آن یکی ز آن آبْ خُم پُرکرد و رفت — عیسی از خم نیز آبی خورد و رفت**
**شد ز آب خُم همی تلخش دهان — بازگردید و عجایب مانْد از آن**
**گفت: یا رب آب این خُم و آب جوی — هردو یک آب است، سرّ این بگوی**
**تا چرا تلخ است آب خُم چنین — وین دگر شیرین‌ترست از انگبین؟**



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**پیش عیسی آن خُم آمد در سخن  گفت: ای عیسی منم مردی کهن**
**زیر این نُه کاسه من باری هزار  گشته‌ام هم کوزه هم خُم هم طغار**
**گر کُنندم خُم هزاران بار نیز  نیست جز تلخی مرگم کار نیز**
**دایم از تلخی مرگم این‌چنین  آب من ز آن است ناشیرین چنین**
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۷۷)

در این ابیات «حسن تعلیل» با «تشبیه تفضیل»، «تشخیص»، «استعاره»، «مراعات نظیر»، «حس‌آمیزی» و «مبالغه» همراه شده و سبب اعتلای فرمی اثر شده و با شیرین‌کاری این هنرسازه‌ها اندکی از تلخی مرگ کاسته است.

عطار معمولاً حسن تعلیل را متناسب با فضای[۲۵] حکایات و هماهنگ با دیگر تصاویر و هنرسازه‌ها خلق می‌کند. او در حکایت شیخ صنعان در وصف زیبایی دختر ترسا می‌گوید:

**آفتاب از رشک عکس روی او  زردتر از عاشقان کوی او**
(همان، ۱۲۹)

در این بیت «حسن تعلیل» با «تشبیه تفضیل»، «تشخیص»، «استتباع» و «اغراق» زیبایی همراه شده است.

**یارب این چندین علامت امشب است  یا مگر روز قیامت امشب است؟!**
**یا ز آهم شمع گردون مرده شد؟!  یا ز شرم دلبرم در پرده شد؟!**
(همان، ۱۱۴)

در این دو بیت که «حسن تعلیل» با «تشخیص»، «تجاهل‌العارف»، «مراعات نظیر»، «غلوّ» و «پارادوکس» همراه شده است، عطار ازطریق تجاهل‌العارف‌های پی‌درپی و غلو، ذهن مخاطب را برای پذیرش دلیل شاعرانه (نابودی خورشید از سوز آه عاشق و پنهان‌شدن خورشید از شرم زیبایی معشوق) آماده‌کرده است.

در بیان علّت امری قاعدتاً باید نقش ارجاعی برجسته‌تر باشد، اما در حُسن تعلیل بُعد خبری کم‌رنگ و دیگر ابعاد پیام تقویت می‌شود؛ تناقض اطلاعات جدید با دانسته‌های قبلی، مخاطب را دچار شگفتی می‌کند و او را برای پذیرش شاعرانگی نگاه و احساس ویژهٔ عرفانی گوینده ترغیب و نقش‌های ادبی، عاطفی و ترغیبی را نیز تقویت می‌کند.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

حسن تعلیل در *منطق‌الطیر* علاوه‌بر زیبایی فُرمی با هدف تفهیم دیدگاهی عرفانی و در پیوندی تنگاتنگ با «موضوع» سخن و حکایت و برای تعلیل و توجیه آن به‌کار رفته است. همراهی آرایهٔ حسن تعلیل با دیگر هنرسازه‌ها سبب زیبایی متن، اقناع مخاطب، ترغیب او برای پذیرش موضوع و توفیق شاعر در انتقال پیام شده است.

**۳. ۱. ۲. اغراق**

افراط در اوصاف ستوده یا نکوهیدهٔ شخص یا شیء و فرابُردن آن از سطح عادت مخاطب و تعجیب او از دیرباز جزء مختصات مهم شعر و معیار ارزش آن بوده است. برخی این صنعت را در بدیع بر سه نوع مبالغه، اغراق و غلو دانسته‌اند (همایی، ۱۳۷۷: ۲۶۲)؛ بدین‌نحو که اگر افراط در صفت عقلاً و عادتاً ممکن باشد آن را مبالغه نامیده‌اند، اگر عقلاً ممکن و عادتاً ناممکن باشد نام اغراق بر آن نهاده‌اند، و اگر عقلاً و عادتاً ناممکن باشد آن را غلو خوانده‌اند (همان، ۲۶۸). در *منطق‌الطیر* در توصیف دختر شهریار آمده است:

**گر جمالش ذره‌ای پیدا شدی عقل از لایَعقلی رسوا شدی**
**گر شکَر طعم لبش بشناختی از خجل بفسردی و بگداختی**
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۱۰)

در این بیت که «غلو» با «تناقض هنری»، «تضاد»، «تشخیص» و «کنایه» همراه شده است، وفور هنرسازه‌ها کاملاً متناسب با موضوع (وصف زیبایی دختر شهریار) است.

عطار این هنرسازه را نیز گاهی پی‌درپی می‌آورد تا بر موضع خویش پافشاری و جوانب گوناگون موضوع را تبیین کند. او در وصف جمال دختر ترسا آورده است:

**هر که دل در زلف آن دلدار بست از خیال زلف او زنّار بست**
**هر که جان بر لعل آن دلبر نهاد پای در ره نانهاده سَر نهاد...**
**مردم چشمش چو کردی مردُمی صید کردی جان صد صد آدمی...**
**گفت را چون بر دهانش ره نبود از دهانش هر که گفت آگه نبود...**
**دختر ترسا چو بُرقَع برگرفت بند بند شیخ آتش درگرفت**
(همان، ۱۲۹)

در این ابیات «مبالغه»، «اغراق» و «غلو» با «واج‌آرایی»، «براعت استهلال»، «استعارهٔ مصرحه» و «مکنیه»، «ایهام»، «کنایه»، «مراعات نظیر»، «جناس»، و... همراه شده است.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

سیالیت توصیف شاعر بین دو قلمرو «حقیقت» و «مجاز» و حل اغراق‌آمیزی، عقل‌ستیزی و عادت‌گریزی آن ازطریق حمل بر مجاز، التذاذ هنری بالایی به مخاطب می‌بخشد؛ مثلاً، وقتی مخاطب از رهگذر مجاز، سوختن بندبند شیخ از مشاهدهٔ جمال دختر ترسا را نه به اشتعال حقیقی، بلکه بر سوز و هَیَمان قلبی حمل و معمای آن را حل می‌کند، غلو موجود در سخن برایش زیبا و باورپذیر می‌شود. عطار دربارهٔ عظمت سخنان جنید آورده است:

**مقتدای دین، جنید آن بحر ژرف  یک شبی می‌گفت در بغداد حرف**
**حرف‌هایی کز بلندی آسمانش  سر نهادی تشنه‌دل در آستانش**
(همان، ۱۷۴)

در این ابیات «غلو» با «تنسیق‌الصفات»، «تشخیص»، «کنایه» و «مجاز» همراه شده است. سرنهادن کنایه از تسلیم دربرابر مقام جنید و سخنان عظیم اوست که در سایهٔ آموزه‌های عرفانی «ولایت»، «تسلیم» و «رضا» باورپذیر می‌نماید.

در «مبالغه»، «اغراق» و «غلو» خبری باورناپذیر در وصف کسی یا چیزی داده می‌شود؛ بنابراین، انتظار داریم که نقش ارجاعی برجسته باشد. اما، در ادبیات معمولاً با معنای معنا[۲۶] و آغراض و معانی ثانوی متن مواجهیم و تشخیص برجستگی یا اولویت سلسله‌مراتبی نقش‌ها به‌راحتی ممکن نیست.

«اغراق» در *منطق‌الطیر* به‌تناسب فضای تغزلی، عرفانی و مدحی حکایات به‌کار رفته است. عطار هوشمندانه ابتدا اشخاص یا پدیده‌های مورد وصف را با ترکیب هنرسازه‌های گوناگون از سطح عقل و عادت فراتر می‌برد تا زمینه را برای پذیرش توصیف فراواقعی (غیرقابل‌قبول) آنها فراهم کند.

**۳. ۱. ۳. ایهام**

روش ایهام متضمن آرایه‌هایی است که در آنها کلمات و عبارات، موهم معانی مختلف‌اند. در ایهام کلمه‌ای یا عبارتی حداقل دو معنی دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۳و۱۲۴)؛ یکی نزدیک و دیگری دور، چنان‌که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل می‌شود (همایی، ۱۳۷۷: ۲۶۹). اما ممکن است شاعری چون حافظ برای این معانی دو یا چندگانه، ملائماتی مساوی



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

برقرار کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵) و مخاطب را در ترجیح یکی بر دیگری به تردید بیندازد و این اوج زیبایی و ادبیت ایهام است.

متون تعلیمی-عرفانی به‌واسطهٔ ماهیت آموزشی خود قاعدتاً باید از روشنی بیان برخوردار و از ابهام و چندمعنایی دور باشند تا مخاطب در درک منظور گوینده دچار مشکل نشود؛ به‌همین‌دلیل، «ایهام» را به‌گمان‌افکننده، شک‌آفرین (معین، ۱۳۶۳: ۴۲۳) و جزء صنایع «مخاطب‌فریب» شمرده‌اند (کاردگر، ۱۳۹۶: ۱۳۸). اما عوالم و تجربیات عرفانی و قلمروهای روحی و روانی «یُدرَک و لایُوصَف» در نشانه‌های زبانی تک‌ساحتی و فاقد اتساع معنایی و مفهومی عالم طبیعت و ماده قابل انتقال و درک نیست:

**تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد**

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۵)

تنوع احوال، عوالم و ابعاد مختلف تجارب و مکاشفات عرفانی، خواه ناخواه در زبان و بیان، تکثر معنایی و مفهومی را به‌دنبال خواهد داشت و پیام دارای ابهام، ایهام و اتساع مفهومی خواهد شد.

**عرش را بر آب بنیاد او نهاد خاکیان را عمر بر باد او نهاد**

(عطار، ۱۳۸۵: ۷۹)

در بیت فوق درکنار «مراعات نظیر» و «تلمیحات» قرآنی، عبارت «بنیادنهادن عمر بر باد»، علاوه‌بر معنی وابستگی موجودات خاکی به هوا، به‌معنی «کنایی» ناپایداری عمر نیز قابل‌درک است. حافظ نیز گفته است:

**بیا که قصر امل سخت سست‌بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است**

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۹)

این تصویر را عطار در جای دیگری نیز به‌زیبایی به‌کار برده است:

**باز بنگر کز سلیمان خدیو مُلک پی‌برباد چون بگرفت دیو**

(عطار، ۱۳۸۵: ۸۷)

«باد» در ادبیات فارسی نماد تندی، بی‌وفایی، ناپایداری و پوچی است؛ در بیت فوق، علاوه‌بر آرایه‌های «مراعات نظیر»، و «جناس مزید»، عبارت «پی بر باد داشتن» در معانی سیر سریع سلیمان با باد، حکومت سلیمان بر باد به امر الهی و زودگذری و ناپایداری آن (تسخیر ملک



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

سلیمان به دست دیو) قابل درک است. در *منطق‌الطیر* آرایهٔ ایهام نیز گاه در سطح کلام (حکایت) گسترش می‌یابد:

**نـلیـیی را چون اجـل آمـد فـراز  زو یکی پرسید: کای در عین راز**
**حال تو چون است وقت پیچ‌پیچ؟  گفت: حـالم می‌بنتوان‌گفت هیچ**
**بـادپیـمودم همـه عـمر تـمـام  عاقبت‌با خاک رفتم والســلام**
(همان، ۱۷۷)

در این ابیات، آرایه‌های «جناس مزید»، «مراعات نظیر»، «ایهام»، «تشخیص»، «کنایه» و «تشبیه» در هم تنیده‌اند. ترکیب «عین راز» به معانی «سرچشمهٔ راز»، «چشم راز» و «راز محض» و عبارت «باد پیمودن» با توجه به شغل نایی (دمنده در نای) و موضوع داستان (ناپایداری دنیا)، در دو مفهوم «دمیدن در نای» و «کار بیهوده» قابل درک است.

در ایهام به‌دلیل تنوع معنا، نقش ارجاعی زبان کم‌رنگ و نقش ادبی تقویت می‌شود. اما در *منطق‌الطیر* که معانی چندگانهٔ واژگان و عبارات معمولاً متناسب با موضوع و در قلمرو معنایی یکسان، مشابه یا موافق قرار دارند، فهم مطلب بر مخاطب آسان و مسیر درک و دریافت موضوع عرفانی بر او هموار می‌شود و بدین‌ترتیب نقش ارجاعی دوشادوش نقش‌های ادبی، ترغیبی و عاطفی به کارکرد خود ادامه می‌دهد.

بسامد بالای ایهام در *منطق‌الطیر*، مخاطب را در درک و دریافت پیام اخلاقی‌ـعرفانی متن دچار مشکل نمی‌کند؛ زیرا معانی چندگانهٔ مورد نظر عطار، از عوالم و موضوعات مرتبط با یکدیگر و حوزه‌های مفهومی مشترک اخلاقی‌ـعرفانی است.

**۳. ۱. ٤. متناقض‌نمایی**

تناقض در لغت به‌معنی یکدیگر را نقض‌کردن و ناسازگار و ضد یکدیگر بودن است (معین، ۱۳۶۳: ۱۱۴۶). «متناقض‌نما» (ناساز هنری) در اصطلاح ادبی، پیوند و اجتماع دو امر ناسازگار در سخنی است (کزازی، ۱۳۸۷: ۱۰۷) که اجزایش ضد و نقیض‌اند، اما درست، معنادار و آگاهانه به‌کار رفته (محبتی، ۱۳۸۶: ۱۷۱) است. ازلحاظ تفکر و درک منطقی، اجتماع نقیضین محال است، اما در ادبیات ـکه قلمرو درهم‌ریختن تفکر منطقی و عادات استـ تناقضْ ممکن و یکی از راه‌های اساسی خلق تصویرهای ناممکن و شگفت‌انگیز حامل حقیقت و پیامی مهم است



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

(گریْ، ۱۳۸۲: ۲۳۸) که آن حقیقت پنهان سبب سازگاری طرفین تناقض می‌شود (داد، ۱۳۸۲: ۱۶۷) و با تأمل و تأویل ادبی، مذهبی، عرفانی و... قابل درک است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

پژوهشگران تناقض را روح و اساس شعر (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲۷)، از بایسته‌های زبان ادبی و تنها طریق دست‌یافتن به حقیقت مورد نظر شاعر دانسته‌اند (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۱)؛ زیرا امور ناسازگار را آشتی می‌دهد و به آفرینش امر محال که زیباترین و شگرف‌ترین جلوه‌های خیال است دست می‌یابد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲۷).

«متناقض‌نما» برخلاف ظاهر نامعقول و نامقبولش از ابزارهای مهم «آشنایی‌زدایی»[۲۷] است که صورتگرایان آن را از راه‌های اصلی تبدیل زبان خبری به ادبی می‌دانستند. پارادوکس‌های هنری مانند نماد، در ساحت زبان و عقل قابل تأویل و تفسیر و در شعر عرفانی، سوررئالیستی و بیان عالم رؤیا، اساس شکل‌گیری شعر و تجلی‌گاه دنیای انتزاعی شاعر هستند؛ ازاین‌رو، پارادوکس با ادبیات عرفانی پیوندی ناگسستنی دارد و برخی آن را ویژگی جهانی تجارب عرفانی می‌شمارند (وکیلی، ۱۳۸۵: ۷۲). بارزترین جلوه‌های تناقض هنری در زبان صوفیان در «شطح» و «طامات» قابل مشاهده است؛ زیرا مکاشفات عرفانی و تجربه‌های ژرف شاعرانه، قلمرو رویش محالات عقلی و تناقض‌های روحی است که در نقطهٔ علیای روح عارف ـ که مرز میان ابعاد و صورت‌ها از میان برمی‌خیزد ـ به وحدت می‌رسند. حقایق آن‌جهانی و تجارب ویژهٔ عارف وقتی به عالم ابعاد، صورت‌ها، تکثر و تضاد منتقل می‌شود، در زبان منطقی نمی‌گنجد و ناگزیر زبانی پرتناقض پدید می‌آورد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲۶ و۳۲۷).

متناقض‌نمایی راه را برای بازنمود عوالم متنوع و متلون تجارب عرفا و کشمکش‌های برونی و درونی آنها هموار و زبان شعر عرفانی فارسی را باطروات، نافذ و تأثیرگذار کرده است؛ بنابراین، بررسی متناقض‌نماها در متون عرفانی، مسیری برای دستیابی به دنیای روح، ذهن و زبان شاعر و تجارب شهودی او است (شهرآبادی و عقدایی، ۱۳۹۸: ۶۲).

در منطق الطیر در بیان وادی حیرت آمده:

**آه‌باشد، درد‌باشد، سوز هم — روز و شب باشد، نه شب نه روز هم**
**از بن هر موی این کس نه به تیغ — می‌چکد خون می‌نگارد «ای دریغ»**
**آتشی باشد فسرده مرد این — یا یخی بس سوخته از درد این**
**مرد حیران چون رسد این جایگاه — در تحیّر مانده و گم کرده راه**
**گر بدو گویند: «مستی یا نه‌ای؟ — نیستی گویی که هستی یا نه‌ای؟**



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**در میانی یا برونی از میان — بر کناری یا نهانی یا عیان؟**
**فانیی یا باقیی یا هردوی؟ — یا نه‌ای هردو، توی یا نه توی؟»**
**گوید: «اصلاً می‌ندانم چیز من — وآن «ندانم» هم ندانم نیز من**
**عاشقم اما ندانم بر کیَم — نه مسلمانم نه کافر، پس چیَم**
**لیکن از عشقم ندارم آگهی — هم دلی پرعشق دارم هم تهی**
(عطار، ۱۳۸۵: ۲۴۱)

در این ابیات «اغراق»، «تضاد»، «تکرار»، «اعداد»، «تشخیص»، «مراعات‌نظیر»، «تجاهل‌العارف» و «جناس اشتقاق» به‌همراه «پارادوکس‌های هنری»، زیبایی صوری سخن را تعالی بخشیده است. عبارات متناقض‌نمای «روز بودن و نبودن»، «شب بودن و نبودن»، «فسرده (یخ‌زده) بودن آتش»، «سوخته‌بودن یخ»، «مست‌بودن و نبودن»، «هست‌بودن و نبودن»، «پُربودن و تهی‌بودن»، «درمیان‌بودن و برون از میان بودن»، «نهان‌بودن و عیان‌بودن»، «فانی‌بودن و باقی‌بودن»، «خودبودن و غیرخود بودن» و... همگی متناسب با وادی حیرت و کشمکش برونی و درونی و سرگشتگی عارف در این وادی و آماده‌سازی او برای رسیدن به نهایت معرفت (عجز از معرفت = معرفت، که خود اوج متناقض‌نمایی است) و نفی انانیت برای ورود به مرحلهٔ بعدی (فقر و فنا) است. هیچ تعریفی نمی‌تواند به‌اندازهٔ این تصاویر عجیب و غریب و غیرمنطقی، که همراهی با آرایه‌های گوناگون، از غرابت و منطق‌گریزی آنها کاسته، وادی حیرت را توصیف و قابل‌درک کند.

عطار حیرت یک غلام را از ملاقات غیرمنتظرهٔ دختر پادشاه چنین توصیف می‌کند:

**مانده بود او خیره، نه عقل و نه جان — نه در این عالم به معنی، نه در آن...**
**دخترش در حال جامی میْ بداد — نُقل میْ را بوسه‌ای در پی بداد**
**چشم او در چهرهٔ جانان بمانْد — در رخ دختر همی حیران بمانْد...**
**و آن غلام مست پیش دلنواز — مانده بُد با خود نه بی‌خود چشم باز...**
**چون بخفت آنجا غلام سرفراز — زود بردندش به‌جای خویش باز**
**بعد از آن چون آن غلام سیم‌بَر — یافت آخر اندکی از خود خبر...**
**هرکسی گفتند: «آخر اندکی — با خود آی و بازگو از صد یکی»**
**گفت: «من درمانده‌ام چون مضطری — کآن‌همه من دیده‌ام یا دیگری**
**هیچ نشنیدم چو بشنیدم همه — من ندیدم گرچه من دیدم همه»**



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**غافلی گفتش که: «خوابی دیده‌ای کاین چنین آشفته و شوریده‌ای؟»**
**گفت: «من آگه نیَم پنداریی تا که خوابم بود یا بیداریی**
**من ندانم کآن به مستی دیده‌ام یا به هشیاری‌صفت بشنیده‌ام**
**زین عجب‌تر حال نبوَد در جهان حالتی نه آشکار و نه نهان**
**نه توانم گفت و نه خاموش بود نه میان این و آن مدهوش بود**
(همان، ۲۴۳و۲۴۴)

در این حکایت که تمثیلی از عشق خداوند به بنده و تجلیات گه‌گاه او بر اوست، «پارادوکس شاعرانه» با «تشبیه»، «تکرار»، «مجاز»، «کنایه» و «تجاهل‌العارف» همراه شده، و به جذابیت و باورپذیری صحنه‌های وادی «حیرت» افزوده است. استفادهٔ هنرمندانهٔ عطار از «متناقض‌نما» در وصف‌های غنایی مندرج در حکایات نیز بیانگر نگاه شاعرانه و مهارت او در انواع گوناگون ادبی است:

**چون بخندیدی لبش، آب حیات تشنه مردی وز لبش جستی زکات...**
**هم مشامَش بوی عنبر یافته هم دهانش آتش تر یافته**
(همان، ۲۴۱و۲۴۳)

در این دو بیت، همراهی «متناقض‌نما» با «تشبیه تفضیل»، «کنایه»، «واج‌آرایی»، «غلو» و «تلمیح»، نشان قدرت بالای عطار برای هنرنمایی در ادب غنایی است؛ «مردن آب حیات از تشنگی با دیدن لب دختر پادشاه» علاوه‌بر متناقض‌نمایی از غلو زیبایی نیز برخوردار است. «آتش تر» نیز ترکیبی پارادوکسی است که برای بیان سوز و حرارت درون غلام و خشک‌شدن دهانش از حیرت به‌کار رفته است. بخشی از پارادوکس‌های هنری *منطق‌الطیر* نتیجهٔ نگاه عقل‌ستیز عطار برای رهایی از محدودیت‌های انانیت و نام و ننگ است:

**حق تعالی گفت با موسی به راز کـ«آخر از ابلیس رمزی جوی باز»**
**چون بدید ابلیس را موسی به راه گشت از ابلیس موسی رمزخواه**
**گفت: «دایم یاددار این یک سخن «من» مگو تا تو نگردی همچو من»...**
**راه را انجام در ناکامی است نام نیک مرد در بدنامی است**
(همان، ۲۰۲)

در حکایتی لقمان سرخسی از خدا می‌خواهد او را از بندگی وارهاند؛ هاتفی می‌گوید: هرکه از بندگی خلاصی خواهد، عقل و تکلیف از او برگیرند. او موافقت می‌کند و از هردو رها می‌شود:

**پس ز تکلیف و ز عقل آمد برون پای‌کوبان دست می‌زد در جنون**
**گفت: اکنون من ندانم کیستم بنده باری نیستم، پس چیستم؟...**



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**بی‌صفت گشتم، نگشتم بی‌صفت  عارفم اما ندارم معرفت**

(همان، ۲۳۸)

در ابیات فوق، «متناقض‌نما» با «اعداد»، «جناس اشتقاق»، «کنایه»، «مراعات نظیر» و «طرد و عکس» همراه شده است تا حیرت لقمان سرخسی را که نتیجهٔ اشراف بر ناکارآمدی عقل ظاهربین در معرفت حق است، به‌خوبی نشان دهد. عطار معتقد است که حقایق نزد کسی است که عقل را کناری نهد و در راه معرفت حق به وادی جنون و شیدایی وارد شود؛ بنابراین، در آثار او دیوانگان بارها هدف خطاب و پرسش عاقلان دربارهٔ حقایق و رازهای جهان واقع می‌شوند و این پرسش از مجانین خودش تناقضی بزرگ است که با کیمیاکاری عطار پذیرفتنی شده است. عطار در توصیف وادی طلب با اغراق و پارادوکس می‌گوید:

**چون فروآیی به وادی طلب  پیشت آید هر زمانی صد تعب...**
**جدّ و جهد اینجات باید سال‌ها  زآنکه اینجا قلب گردد حال‌ها...**
**در میان خونْت باید آمدن  وز همه بیرونْت باید آمدن...**
**چون دل تو پاک گردد از صفات  تافتن گیرد ز حضرت نور ذات**
**چون شود آن نور بر دل آشکار  در دل تو یک طلب گردد هزار...**
**غرقهٔ دریا بماند خشک‌لب  سرّ جانان می‌کند از جان طلب**

(همان، ۲۱۶)

عطار وادی پایانی سلوک (فقر و فنا) را که مرحلهٔ عدم تملک و تصرف اسباب به‌واسطهٔ اعتقاد به مَلکیت مالکُ‌الملک (سجادی، ۱۳۷۵: ۶۲۳)، قطع بادیهٔ وجود به قدم صدق، محو بُعد بشریت بنده در ربوبیت حق، تخلق به اخلاق ربانی (همان، ۶۲۸) و رسیدن به مرتبهٔ انسان کامل است (حلبی، ۱۳۷۶: ۸۴۲) و در آن تفاوت‌ها، تناقض‌ها و تمایزها از میان برمی‌خیزد، چنین توصیف می‌کند:

**عین وادیّ فراموشی بوَد  گنگی و کژّی و بی‌هوشی بود...**
**بحر کلّی چون به جنبش کرد رای  نقش‌ها بر بحر کیْ ماند به جای...**
**دل در این دریای پُرآسودگی  می‌نیابد هیچ جُز گُم‌بودگی...**
**عود و هیزم چون به آتش درشوند  هر دو بر یک جایْ خاکستر شوند...**
**گر پلیدی گُم شود در بحر کُل  در صفات خود فروماند به ذُل**
**لیک اگر پاکی در این دریا رَود  از وجود خویش ناپیدا رَود**



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**نبوَد او و او بوَد، چون باشد این؟ از خیال عقل بیرون باشد این**

(عطار، ۱۳۸۵: ۲۴۶و۲۴۷)

در این ابیات، عطار «تشبیه»، «استعاره»، «کنایه» و «اعداد» را به تصویر متناقض‌نمای بیت آخر ختم کرده تا تحیر و عجز عقل را از درک این مرحله به‌صورتی ملموس، زیبا و تأثیرگذار نشان دهد.

با توجه به ماهیت آرایهٔ متناقض‌نما و عقلانی‌نبودن اجتماع نقیضین، نقش ارجاعی زبان تضعیف می‌شود و به‌دلیل انتقال احساس حیرت و اعجاب شاعر به مخاطب، نقش عاطفی تقویت می‌شود. ازسوی‌دیگر، پیوستگی و ترکیب هنرسازه‌های گوناگون به‌تناسب موضوع (اصطلاحات و مفاهیم عرفانی) و اقناع مخاطب، نقش‌های ادبی و ترغیبی را برجسته می‌سازد و درنهایت تبیین اصطلاحات و مفاهیم عرفانی و تکرار برخی مضامین، نقش‌های فرازبانی و همدلی را نیز پدید می‌آورند.

«پارادوکس‌های هنری» *منطق‌الطیر* نشان‌دهندهٔ نگاه شاعرانهٔ عطار و کشمکش‌های برون (دنیای پیرامون/ حملهٔ مغول/ ظلم و ریاکاری و...) و درون (عوالم عارفانهٔ او/ کشمکش بین شرع و عشق، عقل و جنون و...) اوست که معمولاً از زبان عاقلان دیوانه‌نما ـکه نمونهٔ اعلای تصاویر متناقض‌نما هستندـ نقل می‌شود. این هنرسازه که از نظرگاه صورتگرایی شعر عطار را سرشار از تصاویر شگفت‌انگیز چندوجهی و از نظرگاه معنی‌گرایی حاوی معانی متکثر و تجارب، عوالم، عواطف و اندیشه‌های چندگانهٔ او می‌کند، در تحمیدیه، مدایح و حکایات *منطق‌الطیر*، به‌ویژه شرح وادی‌های «حیرت» و «عشق» نمودهای فراوانی دارد؛ زیرا «حیرت» وادی مواجهه با امور محال، غیرعادی و منطق‌گریز و «عشق» وادی اتحاد موجودات متناقض و برخاستن دوگانگی‌ها و بیگانگی‌هاست.

**۳. ۱. ۵. التزام**

«التزام» یا «اعنات» از فروع روش «تکرار» و به‌معنی گنجاندن کلمه یا کلماتی در تمام مصراع‌ها یا ابیات شعر (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۸)، با هدف آرایش کلام یا هنرنمایی است (همایی، ۱۳۷۷: ۷۴). تکرار، علاوه‌بر حیثیت موسیقیایی و هنری، کارکرد اندیشگانی نیز دارد و ممکن است خواست شاعر از تکرار واژه یا عبارتی، تأکید، تعظیم، تفهیم، هشدار و... باشد. عطار از قابلیت‌های فرمی، محتوایی، اقناعی و ترغیبی این هنرسازه آگاه بوده و به فراخور حکایت و



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

موضوع، بهترین بهرهٔ ممکن را از آن برده است. او در ترکیب «التزام» با هنرسازه‌های دیگر چنان تنوعی به‌کار می‌بندد که آموزه‌های این اثر تعلیمی با زیبایی فرمی و فارغ از گرانباری در ذهن مخاطب متمکن می‌شود:

**کرد از دیوانه‌ای مردی سؤال: / کاین دو عالم چیست با چندین خیال؟**
**گفت: کاین هردو جهان؛ بالا و پست / قطره‌ای آب است، نه نیست و نه هست**
**گشت ز اوّل قطره‌ای آب آشکار / قطره‌ای آب است با چندین نگار**
**هر نگاری کان بوَد بر روی آب / گر همه ز آهن بوَد گردد خراب**
**هیچ چیزی نیست ز آهن سخت‌تر / هم بنا بر آب دارد درنگر**
**هرچه را بنیاد بر آبی بوَد / گر همه آتش بوَد خوابی بوَد**
**کس ندیده‌است آب هرگز پایدار / کیْ بوَد بی آب بنیاد استوار؟**

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۱۴)

در این ابیات، التزام «آب»، و تداعی آن در کلمات «خواب» و «خراب»، با همراهی هنرسازه‌های «تشبیه، «مجاز»، «غلوّ»، «تضاد»، «تکرار»، «متناقض‌نما»، «سؤال و جواب»، «جناس مزید»، «واج‌آرایی»، «ایهام»، «تلمیح»، «جمع و تقسیم»، «حسن تعلیل» و...، علاوه‌بر ارتقای فرمی سخن، مخاطب را به حقیقت زودگذر، حقیر، مبهم، متناقض و رؤیاگونهٔ این جهان رهنمون می‌شود؛ نگاهی عارفانه در قالب کلامی شاعرانه و هنرمندانه که در آن صورت و معنا به یگانگی و یکپارچگی می‌رسد.

کلماتی چون «ذره» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۸۱)، «گوهر» (همان، ۱۱۴)، «سنگ» (همان، ۱۱۵)، «خراب و گنج» (همان، ۱۲۰) و «ریش» (همان، ۲۰۴) از دیگر مواردی است که عطار در ۶ تا ۱۰ بیت متوالی التزام کرده است.

در هنرسازهٔ التزام انتظار این است که برجستگی نقش‌های زبانی به‌تناسب کلمه یا عبارت تکرارشونده ـکه می‌تواند مربوط به هریک از عناصر شش‌گانهٔ ارتباط باشدـ متغیر و متنوع باشد؛ مثلاً، در ابیات بالا واژهٔ «آب» در راستای موضوع گفت‌وگو (اهمیت آب از دید بط) تکرار شده است و قاعدتاً باید نقش «ارجاعی» برجسته شده باشد، اما تکثر هنرسازه‌های به‌کاررفته در حکایت، نقش «ادبی» را برجسته می‌کند، بیان احساس وابستگی شدید بط به آب نقش «عاطفی»را تقویت می‌کند، توضیح برخی واژه‌ها و عبارات مثل هردو جهان: بالا و پست



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

(آسمان و زمین) نشانگر نقش «فرازبانی» است و سؤال از فردی دیوانه (درخواست پاسخ از او) و وجود فعل امر «درنگر» نشان‌دهندهٔ نقش ترغیبی است. بااین‌اوصاف، نقش‌های زبانی گوناگون با اولویت‌های متفاوت و نسبی درکنار یکدیگر، بیان معنا (محتوا) را در صورت (فرم) متناسب میسر می‌کنند.

عطار هنرسازهٔ «التزام» را به‌تناسب موضوع و محتوای حکایت با اهداف تأکید بر اهمیت مطلب، وحدت صوری، تأثیر موسیقایی و تنوع معنایی در عین انسجام متن استفاده می‌کند؛ مثلاً، «آب» را در حکایت «بط» و بیان دلبستگی او به «آب»، «سنگ» و «گوهر» را در بحث از علاقه‌مندی «کبک» به «گوهر» و «گنج» را در حکایت «جغد» و محل زندگی‌اش ویرانه، که طبق باور عوام محل دفن گنج است، التزام کرده است.

**۳. ۱. ۶. مراعات‌نظیر**

مراعات‌نظیر در لغت نگاهداشت تناسب‌ها و تشابه‌ها، و در اصطلاح ادبی آوردن کلماتی است که ازجهاتی با هم هماهنگ، متناسب و مرتبط باشند (محبتی، ۱۳۸۶: ۱۰۳). تناسب و روابط واژگانی در مراعات‌نظیر مایهٔ پیوند مفردات، سهولت تفهیم معانی، انسجام و تداوم متن و ارتقای موسیقی سخن می‌شود. اهمیت تناسب و تقارب ناشی از مراعات‌نظیر به‌قدری است که آن را از لوازم اولیهٔ سخن ادبی و مایهٔ ارزش آن دانسته‌اند (همایی، ۱۳۸۴: ۲۵۹).

عطار هنگام خطاب به هر پرنده، تناسب ظریفی میان واژگان ایجاد می‌کند؛ مثلاً، در خطاب به «موسیجه» ذهن سیال او متوجه واژگان «موسیقی»، «موسیقی‌شناس»، «لحن» و همچنین «موسی»، «فرعون»، «آتش»، «میقات» و «کوه طور» می‌شود و با همراهی هنرسازه‌هایی چون «جناس زاید»، «تلمیح»، «جناس خط»، «استعاره» و... شبکهٔ لفظی، معنایی و هنری منسجم و زیبایی می‌آفرینند.

**خه‌خه ای موسیجهٔ موسی‌صفت خیز موسیقار زن در معرفت**
**کرد از جان مرد موسیقی‌شناس لحن موسیقیّ خلقت را سپاس**
**همچو موسی دیده‌ای آتش ز دور لاجرم موسیجه‌ای بر کوه طور**
**هم ز فرعون بهیمی دور شو هم به میقات آی و مرغ طور شو**
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۰۳)

همین سلسلهٔ تداعی‌ها و تناسب‌ها در خطاب به «کبک» نیز وجود دارد:



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

**خه‌خه ای کبک خرامان در خرام  خوش‌خوشی از کوه عرفان در خرام**
**قهقهه در شیوهٔ لین راه زن  حلقه بر سندان دارالله زن**
**کوه خود در هم گداز از فاقه‌ای  تا برون آید ز کوهت ناقه‌ای**
**چون مسلّم ناقه‌ای یابی جوان  جوی شیر و لنگبین بینی روان**
**ناقه می‌ران گر مصالح آیدت  خود به استقبال، صالح آیدت**

(همان، ۱۰۴)

در این ابیات، ارتباط «کبک»، «خرامیدن»، «قهقهه» (آوازکبک) و «کوه» (جایگاه زندگی کبک) با تداعی «صالح»، «ناقه»، «گداختن» (شکافتن کوه و بیرون آمدن ناقه) و همچنین جوی «شیر» و «انگبین» (نهرهای بهشتی) شبکه‌های گوناگونی از روابط معنایی، داستانی و تلمیحی را ایجاد و سطوح گوناگونی از معانی و تداعی‌ها را برای مخاطب فراهم می‌کند.

ذهن عارف و پیوندجوی عطار که هستی را دارای وحدت و روابط پنهان و پیدای فراوانی می‌بیند، در خطاب به «طاووس» نیز با کاربست واژگان و ترکیبات مرتبط «مار»، «بهشت عدن»، «درهای هشت‌گانهٔ بهشت»، «آدم و هبوط او»، «سدره»، «طوبی» و... با انسجام فرمی و محتوایی، عبرت‌گیری از داستان هبوط آدم را بیان می‌کند (همان، ۱۰۵).

در مواضع مختلف *منطق‌الطیر* تناسب و باهم‌آیی از عوامل مهم انسجام متن و کانون انگیزش هنرسازه‌هاست؛ برای نمونه، در بیان عذرآوری «بط» و وابستگی آن به «آب»، عطار با کلماتی چون «پاکی»، «خیر الثیاب»، «غسل»، «جامه»، «جوی»، «کنار»، «قله» (کوزه)، «سجاده»، «زاهد»، «خشکی» و... روابط گوناگون لفظی، معنایی و هنری ایجاد و مضامین زیبایی خلق می‌کند:

**زنده از آب است دایم هرچه هست  این چنین از آب نتوان شست دست**

(همان، ۱۱۳)

در مراعات‌نظیر قاعدتاً باید نقش ارجاعی زبان در بیان پیوند پدیده‌ها برجسته‌تر باشد، اما کثرت هنرسازه‌ها، دعوت عطار به مشاهده، عبرت‌پذیری و احساس شگفتی از این پیوندها می‌تواند اهمیت نقش‌های ادبی، ترغیبی و عاطفی را نیز افزون و مخاطب را همزمان با نقش‌های چندگانه ولی درهم‌تنیدهٔ زبان مواجه کند.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

## ٤. نتیجه‌گیری

عطار شاعری عارف است که به‌دلیل اشراف بر تمام ابعاد زبان و اهمیت هردو بُعد ساختاری اثر (صورت و معنا)، در دام صورتگرایی یا معناگرایی محض نیفتاده و هردو ساحت را به‌شیوه‌ای متعادل و متناسب ترکیب کرده و به بیانی سهل و ممتنع دست یافته است. با توجه به ماهیت تعلیمی‌ـعرفانی منظومهٔ *منطق‌الطیر*، انتظار غالب این است که غلبه با عناصر «مخاطب» و «موضوع» و نقش‌های «ترغیبی» و «ارجاعی» زبان باشد، اما چنین پنداری با توجه به پیچیدگی و چندبُعدی‌بودن زبان شعر و هزارتوی صوری و معنایی آن دقیق نیست. تحلیل دقیق و صورتگرایانهٔ این اثر نشان می‌دهد که عطار به زیبایی صوری اثر به‌اندازهٔ انتقال درست و کامل معنا اعتقاد و التزام دارد. تناسب ماهوی و کارکردی هنرسازه‌ها با نقش‌های زبانی و تطابق آنها با موضوع حکایات و مفاهیم عرفانی، کمال تناسب و تعامل را بین فرم و محتوا (صورت و معنا) ایجاد و اثری جذاب و آموزنده خلق‌کرده است. حسن تعلیل‌های پی‌درپی در برخی حکایات *منطق‌الطیر* خوشهٔ تصویری منسجمی پدید می‌آورند و سبب تناسب و تعادل فرم و محتوا، تقویت موضوع و باورپذیری آموزه‌ها می‌شوند. کارکرد فرمی و محتوایی اغراق در *منطق‌الطیر* پذیرش آموزه‌های تصوف و باورپذیری امور خلاف عادت را به‌دنبال دارد. تناسب صورت و معنا در عین تنوع مفهومی و تطابق آنها با موضوع، به‌وسیلهٔ کاربرد واژگان منشوری آیت (نشانه/ سوره)، مهر (محبت/ خورشید)، تاب (پیچش/ آتش/ تابیدن)، چین (نام کشور/ جعد)، هزار (بلبل/ عدد)، محمود و مسعود (اسامی خاص/ ستوده/ خوشبخت) و... مخاطب را در فضای سیالی از ابهام و چندمعنایی در عین وحدت فُرمی قرار می‌دهد و به آموزهٔ مهم عرفانی «وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت» رهنمون می‌شود. «مراعات‌نظیر» در *منطق‌الطیر* علاوه‌بر کارکرد فرمی و انسجام معنایی، القاکنندهٔ جهان‌بینی عرفانی عطار مبنی‌بر پیوند و اتحاد ذرات هستی و برخاستن تفاوت‌ها و تنازع‌ها و آینهٔ وجود واحد لایزال الهی است. *منطق‌الطیر* عطار سرشار از تناسب‌هایی است که موجد حس زیبایی‌شناختی، تداعی‌های فراوان، مواجههٔ ذهنی مخاطب با شبکه‌ای منسجم از صورت و معنا و انعکاس دیدگاه منسجم عرفانی عطار است. ناسازگاری آرایه‌هایی چون اغراق، حسن‌تعلیل، متناقض‌نما و... با عقل و عادت و ترکیب آنها با آرایه‌های گوناگون در *منطق‌الطیر* در راستای شگفتی، اقناع و ترغیب مخاطب و مواجههٔ او با دنیای شگفت ذهنی گوینده، ترکیب لایتجزّی نقش‌های



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

ادبی، ارجاعی، عاطفی و ترغیبی را پدید آورده است. درهم‌تنیدگی و پیچیدگی لایه‌های معنایی نیز این اثر را به متنی رازآلود و تفسیرپذیر تبدیل کرده که در آن تشخیص دقیق عنصر ارتباطی برجسته، نقش غالب زبانی و اولویت سلسله‌مراتبی نقش‌ها به‌راحتی ممکن نیست. این تنیدگی نقش‌های ادبی، عاطفی، ترغیبی، ارجاعی و... درکنار تنوع حکایات و موضوعات اخلاقی و عرفانی و چندبُعدی و منشوری‌بودن فُرم اثر، با مفاهیم عرفانی عشق عارف به کل هستی، گنجایش تمام هستی در دل او، تساهل و تسامح و وسعت مشرب، کاملاً متناسب است. در *منطق‌الطیر* تناسب و تعامل صورت و معنا و جدایی‌ناپذیری آنها در عین سادگی بیان به‌حدی است که می‌توان زبان «سهل و ممتنع» عطار را سبب غفلت برخی مخاطبان از درک کارکرد معناسازانه و صورتگرایانهٔ هنرسازه‌ها در این اثر دانست.

**پی‌نوشت**

1. Roman Jakobson
2. Synchronic
3. Dichronic
4. Addresser
5. Message
6. Content
7. Codes
8. Contact
9. Addresse
10. Elements of Linguistic Communication
11. Emotive
12. Referential
13. Phatic
14. Metalinguistic
15. Conative
16. Poetic
17. Linguistic Functions Arising from Prominence of Linguistic Communication Elements
18. Literary Theories Focused on the Elements of Linguistic Communication
19. Martine



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

20. Interjections
21. Literariness
22. Defamiliarization
23. Foregrounding
24. Rhetorical Figure
25. Atmospher
26. Meaning of Meaning
27. Defamiliarization

## منابع


آقابابایی، سمیه؛ ایران‌زاده، نعمت‌الله؛ صفوی، کوروش (۱۳۹۵). بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریهٔ نقش‌های زبانی یاکوبسن. *متن‌پژوهی ادبی*. سال بیستم. شمارهٔ ۶۹: ۷-۳۴.

ابراهیمی، محسن (۱۳۸۶). مقراض لا یا تعامل صورت و معنا. *فصلنامهٔ علامه*. سال چهاردهم. شمارهٔ ۱۳: ۱-۱۴.

احمدی، بابک (۱۳۸۴). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

ازاری، ساناز؛ باقری خلیلی، علی‌اکبر (۱۳۹۸). مخاطب‌شناسی در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه‌بر نقش ترغیبی. *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. سال دهم. شمارهٔ ۱: ۲۹-۶۰.

ایگلتون، تری (۱۳۸۶). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). انواع ادبی در شعر فارسی. *نشریهٔ ادبیات و علوم انسانی*. دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال اول. شمارهٔ ۳: ۷-۲۲.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *نظریهٔ ادبیات*: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: ققنوس.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۶). *مبانی عرفان و احوال عارفان*. تهران: اساطیر.

داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: ققنوس.

دیچز، دیوید (۱۳۷۰). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چاپ سوم. تهران: علمی.

ذبیحی، آزاده؛ آذر، اسماعیل (۱۳۹۷). تأثیرپذیری اروپا از آثار و اندیشه‌های عرفانی عطار نیشابوری. *پژوهش‌های ادب عرفانی*. سال دوازدهم. شمارهٔ ۴: ۷۳-۱۰۰.




[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸). طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در ادبیات کلاسیک. *پژوهش‌های ادبی*. سال ششم. شمارهٔ ۲۴: ۸۱-۱۰۶.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چاپ سوم. تهران: طهوری.

سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح‌نو.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ دوم. تهران: میترا.

شهرآبادی، راضیه؛ عقدایی، تورج (۱۳۹۸). نقد، بررسی و تحلیل تقابل حیرت و یقین در غزلیات عطار. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی* (دهخدا). سال یازدهم. شمارهٔ ۴۲: ۶۱-۸۲.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹). نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. سال هشتم. شمارهٔ ۱۹: ۱۸۷-۲۱۱.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد دوم. تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰). *گفتارهایی در زبان‌شناسی*. تهران: هرمس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد اول. تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کوروش (۱۴۰۰). *آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: علمی.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۵). *منطق‌الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۷). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

عقدایی، تورج (۱۳۹۴). تعامل زبان و معنا در رسالهٔ محبت‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری. *عرفان اسلامی*. دورهٔ دوازدهم. شمارهٔ ۴۳: ۹۹-۱۱۹.

عقدایی، تورج؛ بیداخویدی، فاطمه (۱۳۹۴). تعامل زبان و معنا در سوانح احمد غزالی برپایهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال یازدهم. شمارهٔ ۳۹: ۱۹۹-۲۳۲.

فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کاردگر، یحیی (۱۳۹۶). *فن بدیع در زبان فارسی*. تهران: صدای معاصر.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۷). *زیباشناسی سخن پارسی؛ بدیع*. چاپ سوم. تهران: مرکز.



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

گری، مارتین (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

محبتی، مهدی (۱۳۸۶). *بدیع نو*. تهران: سخن

محبتی، مهدی (۱۳۹۰). *از معنا تا صورت*. تهران: سخن.

معین، محمد (۱۳۶۳). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.

مولانا، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۸۰). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: ققنوس.

مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد (۱۳۷۶). *به‌سوی زبانشناسی شعر*. تهران: مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۵). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

وکیلی، هادی (۱۳۸۵). فلسفهٔ تجربهٔ عرفانی. *قبسات*. شمارهٔ ۳۹و۴۰: ۶۷-۹۲.

ولک، رنه؛ وارن، آستین (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد. تهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: توس.

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). زبان‌شناسی و شعرشناسی. در: *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی: ۸۹-۱۰۵.

## References in Persian

Âqâbâbâyi, S.; Irânzâde, N. & Safavi, K. (2016). An Investigation of the Structure of Lyrical Literature from a Linguistic Perspective based on Jâcobson's theory of Language Functions. *Literary Text Research*. Issue 69. V 20. Pp 7-34. [In Persian].

Aqdâyi, T. & Bidaxavidi, F. (2016). Interaction of Language and Meaning in Qazzâli's Savâneh Based on Jâkobson's Communication Theory. *Mytho-Mystic Literature.* Issue 39. V 11. Pp 199-232. [In Persian].

Aqdâyi, T. (2016). Interaction of Language and Meaning in Xâje Abdollâh-e Ansâri's Mahabbatname. *Islamic Mysticism,* Issue 43. V 12. Pp99-119. [In Persian].

Ahmadi, B. (2005). *From Pictorial Signs to the Text*. 5th Ed. Tehrân: Markaz Publication. [In Persian].

Attâr Neyšâburi, F. (2007). *Manteq al-Tayr*.E. Mohammad Rezâ Šafi'i Kadkani. 16th Ed. Tehrân: Soxan Publication. [In Persian].

Attâr Neyšâburi, F. (2009). *Mosibstnâme*. Ed. Mohammad Rezâ Šafi'i Kadkani. 9th Ed. Tehrân: Soxan Publication. [In Persian].



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

Dâd, S. (2003). *A Dictionary of Literary Terms*. Tehrân: Morvârid Publication. [In Persian].

Daiches, D. (1992). *Critical Approaches to Literature*. Trans. Mohammadtaqi Sedqiâni & Qolâmhosein Yusofi. 3rd Edition. Tehrân: Elmi Publication. [In Persian].

Eagleton, T. (2007) *Literary Theory: An Introduction*. Trans. Abbâs Moxber, Tehrân: Markaz Publication. [In Persian].

Ebrâhimi, M. (2007). Lâ Scissors or Interaction between form and Meaning. *Allâmeh*, Issue 14. No 13. Pp 1-14. [In Persian].

Fotuhi, M. (2010). *Rhetoric of Image.* 2nd Ed. Tehrân: Soxan Publication. [In Persian].

Ezâri, S. & Bâqeri Xalili, A. (2019). Audience analysis of the lyrics of Hâfez relied on the conative function role. *Kohan-nâme-ye Adab-e Pârsi*. Issue 1. V 10. Pp 29-60. [In Persian].

Fowler, R. Et al. (2003). *Linguistics and Literary Criticism*. Trans. Maryam xuzân and Hossein Pâyandeh. 2nd Ed. Tehrân: Ney Publication. [In Persian].

Gray, M. (2004). *A dictionary of Literary Terms*. Trans. Mansure Šarifzâde. Tehrân: Institute for Humanities & Cultural Studies Publication. [In Persian].

Guiraud, P. (2002). *Semiotics*. Trans. Mohammad Nabavi. Tehrân: Âgah Publication. [In Persian].

Hâfez, Š. (1998). *Divân-e Hâfez*. Ed. Mohammad Qazvini & Qâsem Qani.. Tehârn: Qoqnus Publication. [In Persian].

Halabi, A. (1997). *Basic terms of Mysticism and Statuses of Mystics*. Tehrân: Asâtir Publication. [In Persian].

Homâyi, J. (1997). *Figures of Speech & Rherorical Devices*. 26th Ed. Tehrân: Tus Publication. [In Persian].

Jakobson, R. (2001). Linguistics & Poetics. In *Structuralism, Post structuralism & Literary Studies*. Trans. Kuroš Safavi. Tehrân: Islâmic Development Organization. Pp 89-105. [In Persian].

Kârdgar, Y. (2018). *Badi' Device in Persian Language*. Tehrân: Sedâye Mo'âser Publication. [In Persian].



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

Kazzâzi, M. (2009). *Persian speech Aestheticism: Badi'*. 6th Ed. Tehrân: Markaz Publication. [In Persian].

Mahabbatī, M. (2011). *From Meaning to the Form*. V 1. 2nd Ed. Tehrân: Soxan Publication. [In Persian].

Mowlânâ, J. (2001). *Masnavi Ma'navi*. Ed. Reynold A. Nicholson, 5th Ed, Tehrân: Qoqnus Publication. [In Persian].

Mo'in, M. (1984). *Persian Dictionary*. 6th Ed, Tehrân: Âmirkabir Publication. [In Persian].

Mohâjer, M. & Nabavi, M. (1997). *Toward Linguistics of Poetry*. Tehrân: Markaz Publication. [In Persian].

Purnâmdâriân, T. (2007). Literary Genres in Persian Poetry. *Journal of Faculty of Literature and Humanities*. Issue. 1. No. 3. Pp. 7-22. [In Persian].

Sâdeqi, L. (2011). Functions of Communicative Silence in Reading Literary Texts. *Research in Persian Language and Literature*. Issue 19. V 8. Pp 187-211.

Safâ, Z. (1991). *Literary History in Iran*. V 2. 17th Ed. Tehrân: Ferdows Publication. [In Persian].

Safavi, K. (2002). *Lectures on Lingustics*. Tehrân: Hermes Publication. [In Persian].

Safavi, K. (2005). *From Linguistics to Literature*. V 1. Tehrân: Sureye Mehr Publication. [In Persian].

Safavi, K. (2022). *An Introduction to Literary Theories*. 2nd Ed. Tehrân: Elmi Publication. [In Persian].

Sajjâdi, S. (1997). *A Dictionary of Mystical Terms and Expressions*. 3rd Ed. Tehrân: Tahuri Publication. [In Persian].

Selden, R. (1994). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Trans. Abbâs Moxber. Tehrân: Tarh-e now Publication. [In Persian].

Šafi'ie Kadkani, M. (2012). *The Ressurection of Words*. Tehrân: Soxan Publication. [In Persian].

Šahrâbâdi, R. & Aqdâyi, T. (2019) Review and Analysis a Contract between Certainity and Bewilderment in Atta's Gazal. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts*. Issue 42. V 11. Pp 61-82. [In Persian].

Šamisâ. S. (2007). *Figures of Speech: Anew Outline*. 2nd Ed. Tehrân: Mitrâ Publication. [In Persian].



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]
[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]
[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]

Todorov, T. (2013). *Theory of Literature: Texts from Russian Formalists*. Tr. Âtefe Tahâyi. Tehrân: Dât Publication. [In Persian].

Vahidiân Kâmyâr, T. (2006). *Badi' From Aesthetic Perspective*. 2nd Ed: Tehrân: Samt Publication. [In Persian].

Vakili, H. (2006). Myistic Experience Philosophy. *Qabasât*. V 39-40. Pp 67-92. [In Persian].

Wellek, R. (1993). *Theory of Literature*. Trans. Ziâ' Movahhed. Tehrân: Elmi-Farhangi Publication. [In Persian].

Zabihi, Â. & Âzar, E. (2019). The Influence of the Works and Thoughts of Attâr-e Neišâburi on the Europe. *Research on Mystical Literature*. Issue 4, V 12. Pp 73-100. [In Persian].

Zarqâni, S. (2009) A Plan for Classifing Literary Genres in Classic Literature. *Literary Research*. Issue 24. V 6. Pp 81-106. [In Persian].



[ Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-16 ]

[ DOR: 20.1001.1.24766925.1404.33.98.6.5 ]

[ DOI: 10.61624/jpll.33.98.131 ]