زیبایی‌شناسی تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطّار

دکتر تورج عقدایی *

راضیه شهرآبادی **

چکیده

گرچه زیبایی و زیبایی‌شناسی از روزگاران کهن با عناوین گوناگون، میان ملل مختلف مطرح بوده است، امّا پیشینهٔ علمی آن به اوایل سدهٔ هجدهم باز می‌گردد. با وجود ملاک‌های گوناگونِ زیبایی‌شناسی، اغلب زیباشناسان بر زیبایی شعر به عنوان یک هنر متعالی هم عقیده‌اند. در این میان، غزلیات عطّار نیز از این قاعده مستثنی نیست و بخش عمده‌ای از زیبایی‌های آن در کاربرد هنری تقابل‌ها است. در تقابل کلماتی که از لحاظ مفهوم با هم در تناقض‌اند، ابزار زیبایی و معرفت قرار می‌گیرند. از این‌رو می‌توان تقابل‌های غزل‌های عطّار را با تکیه بر اصول علم بیان و بدیع بررسی نمود. نتیجهٔ این بحث نشان می‌دهد گسترده‌ترین نمایش تقابل‌های عطّار در علم بیان، در ساختار تشبیه نموده شده که دلیل آن ملموس و حسّی نمودن تجربه‌های عرفانی است و کمترین بسامد از آنِ استعاره است. در حوزهٔ فنّ بدیع، گذشته از تضاد که بیش‌ترین کاربرد را دارد، به جهت عرفانی بودن زبان عطار، پارادوکس هم مورد توجه او بوده است. در این میان، تلمیح نیز کمترین آن را دارد. داده‌های پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده و با روش تحلیلی و توصیفی پردازش شده است.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی، تقابل‌های دوگانه، غزلیات عطّار، علم بیان، بدیع.

---

* دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زنجان، گروه زبان و ادبیات فارسی، زنجان، ایران. (نویسنده مسوول)

** دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زنجان، زنجان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۵/۵

مقدمه

زیبایی و زیبایی‌شناسی از روزگاران کهن با عناوین گوناگون میان ملل مختلف مطرح بوده است. اما با وجود این پیشینهٔ دراز، در نیمهٔ نخست قرن هجدهم به صورت علمی مستقل درآمد. در حدود سال ۱۷۳۵ تا ۱۷۵۸ بود که فیلسوف آلمانی، الکساندر گوتلیب باوم گارتن[1]، با انتشار کتاب خود با عنوان استِتکا زیبایی‌شناسی را به عنوان «علم معرفت حسی» تعریف کرد و مکتب زیبایی‌شناسی متافیزیکی را پدید آورد. سپس مکتب وی، توسط کانت[2]، هگل[3] و دیگران گسترش یافت و به عنوان یکی از شاخه‌های فلسفهٔ هنر، ثبت گردید.

یک قرن بعد، با گرایش فلسفه به‌سوی مشرب‌های اصالت تجربه؛ علم زیبایی‌شناسی نیز به سمت تحلیل استقرایی آثار هنری، تغییر جهت داد. «فشنر[4] که مبانی زیبایی‌شناسی‌اش در ۱۸۷٦ منتشر شد نخستین فیلسوفی بود که علم زیبایی‌شناسی را بر اساس بررسی تجربی و یا استقرایی آثار هنری پایه‌گذاری کرد.» (رید، ۱۳۵۳: ۱۹)

در این میان شعر نیز به‌عنوان هنر کلامی مورد ارزیابی‌های زیبایی‌شناسانه قرار گرفت. اگرچه برخی معتقدند هماهنگی میان اجزا و کل باعث زیبایی شعر می‌شود، ولی مسلّم است که در آن عناصر بلاغی، موجب ایجاد ارتباط نزدیک‌تر و التذاذ بیشتر می‌گردد. بدیهی است که هر چه این عناصر ظریف‌تر و دقیق‌تر به کار روند، زیبایی حاصل از آن‌ها دو چندان می‌شود و در نتیجه شعر به هدف خود که همان رسانیدن به اوج لذّت و تعالی است، نزدیک‌تر می‌گردد. شاعران ادب پارسی از این مسأله غافل نبوده و هر کدام به فراخور ذوق و سلیقه و با استفاده از ابزارهای گوناگون بیانی در زیبایی کلام خود کوشیده‌اند. عطار شاعر بلند آوازهٔ ایران نیز که کلامش در اوج اقتدار و فصاحت است، از این قاعده مستثنی نیست. یکی از خصایص عمدهٔ غزل عطار، که مخاطب را از صورت به معنای ژرف می‌برد، استفاده از تقابل است. تقابل در

1- Alecsandfr gotileb bowmegarton
2- Kant
3- Hegel
4- vicher

لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلماتی را که از لحاظ مفهوم با هم در تناقض‌اند، در شعر یا نثر به کار برند. مانند زشت و زیبا. این عنصر، در غزلیات عطار، علاوه بر ایجاد عاطفه و پیوند با مخاطب، آرایه‌های فراوانی به وجود آورده که در این مقال به چشم گیرترین آن‌ها اشاره می‌شود.

بیان مسأله

غزلیات عطار به ویژه در نمایش تقابل سرشار از زیبایی است. گرچه تقابل در آثار این شاعر عارف، در پیوند با جهان بینی و معنای مورد نظر او به کار رفته است؛ اما در همان حال از توجّه به ساختار غافل نبوده و از این طریق آن‌ها را مبدّل به متنی ساخته است که می‌تواند به منظور تحلیل زیبایی‌شناختی عنصر تقابل مورد توجه قرار گیرد. دقّت در تمام غزل‌های عطار، نشان می‌دهد که یکی از شگردهای وی، جهت بیان مضمون و ایجاد عاطفه، یاری گرفتن از تقابل است که علاوه بر شاخصه‌ی سبکی، دارای کارکرد زیبایی شناختی نیز می‌باشد. همین مسأله ما را بر آن داشت تا زیبایی‌های حاصل از تقابل در غزلیات عطار را که شامل برخی از مقوله‌های علم بیان و بدیع می‌باشد، مورد بررسی و واکاوی قرار دهیم.

پیشینه و ضرورت تحقیق

گرچه در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، تألیفات و مقالات فراوانی در باب زیبایی و زیبایی‌شناسی آثار شاعران و نویسندگان از جنبه‌های گوناگون نوشته شده است، امّا هم چنان کمبود آثاری که به بررسی همه جانبهٔ جلوه‌های زیبایی یک اثر بپردازد، احساس می‌شود. در مورد تقابل‌های عطار نیز دو مقاله یافت شد:

۱- مقالهٔ «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری» از مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی که در آن انواع تقابل در یک‌صد غزل بررسی شده است.

۲- مقالهٔ «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار» از فاطمه محسنی که در آن، تقابل‌های معنایی

در دویست غزل بررسی شده است. ولی پژوهشی در زمینهٔ زیبایی تقابل‌های عطار، یافت نشد. از آن جا که بسیاری از زیبایی‌های غزل عطار، ره آورد تقابل‌های اوست، انجام چنین تحقیقی لازم و ضروری می‌نماید.

روش تحقیق

این پژوهش، به روش کتابخانه یی و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی است. ابتدا تمامی ابیات دارای تقابل، استخراج و با توجه به نوع کاربردشان بر اساس علم بیان و بدیع تقسیم‌بندی شده‌اند. در راستای انجام این پژوهش از دیوان فریدالدّین عطّار نیشابوری تصحیح محمدتقی تفضلّی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۱۳۸٤ استفاده شده است. ارجاع به ابیات این پژوهش، بر اساس شمارهٔ غزل و شماره‌ی بیت می‌باشد.

مبانی نظری زیبایی‌شناسی

قبل از بررسی مفهوم زیبایی‌شناسی، لازم است تعریفی از زیبایی ارایه شود. کانت معتقد است «زیبایی مفهومی ذوقی و رها از هرگونه بهره و سود است.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۸۱) برخی می‌گویند: «زیبایی، جور آمدن و هماهنگی اعضای متشکله و کیفیّت هر شیء یا هر جسم با داشتن سازش با پیرامون و ایجاد تأثیر جاذب و ستایش‌آور در انسان است.» (دانشور، ۱۳۷۵: ۱۳۵)

واژهٔ زیبایی‌شناسی از ریشهٔ واژهٔ یونانی (esthetique) به معنی ادراک حسی، مشتق از واژهٔ (aisthesis) به معنی محسوس، می‌باشد. (سوانه، ۱۳۸۸: ١٦) اصطلاح استتیک را نخستین بار یکی از فیلسوفان آلمانیِ نیمهٔ نخستِ قرنِ هجدهم به نام باوم گارتن (١٧١٤–١٧٦٢) به کار گرفت. از نظر وی «هدف استتیک کمالِ شناخت محسوسات است و کمالِ شناخت محسوسات، چیزی نیست مگر امر زیبا؛ در نتیجه، امر زیبا مشخص‌ترین نمونهٔ امر محسوس است که به بهترین شکل به ذهن ورود می‌یابد.» (همان) پس از او تلاش علمی و فلسفی

بزرگانی چون «کانت و هگل موجب گسترش و اثبات زیبایی‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های دانش بشر در فلسفهٔ هنر گردید. (رید، ۱۳۵۳: ١٤)

زیبایی‌شناسی در ادبیات

گرچه زیبایی‌شناسی در تقسیم‌بندی ارسطویی، شاخه‌ای از فلسفه محسوب می‌شود، امّا از آن‌جا که ادبیات بیش از هر چیز، هنر است و آثار هنری از دیرباز تاکنون از ویژگی‌های مشترکی برخوردار بوده‌اند، حضور اصول زیبایی‌شناسی در متن ادبی، ضروری به نظر می‌رسد و هیچ اثر ادبی از جنبه‌های ذوقی و زیبایی‌شناسی بی‌بهره نیست.

در مورد عناصر زیبایی شعر و معیارهای ارزیابی آن نظرات گوناگونی وجود دارد. هیوم «از جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه از ادراک علمی یاد می‌کند و می‌پذیرد که در زبان هنر نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت.» (احمدی، ۱۳۷۵: ٢٤)

ساموئل کالریج[1] زیبایی شعر را در هماهنگی میان اجزا با کل می‌داند و می‌گوید: «در شعر لذّتی که از کلّ اثر می‌بریم با لذّت حاصل از یکایک اجزای آن سازگار و حتی ناشی از آن است.» (دیچز، ۱۳۷۳: ۷۳) برخی نیز رسیدن شعر به هدف اصلی‌اش را ملاک سنجش زیبایی قرار می‌دهند و معتقدند «می‌توانیم هر عنصری را در شعر فقط به این عنوان که آیا توانسته است شعر را در رسیدن به هدف اصلی‌اش کمک کند، ارزیابی کنیم.» (پرین، ۱۳۷۳: ۱۰۳) بنا بر این، ارزیابی زیبایی شعر کاری است دشوار. زیرا، در آن علاوه اصول و تکنیک‌های ویژه، ذوق و سلیقه هم دخیل است. با وجود این اختلاف نظرها اغلب زیبایی‌شناسان بر زیبایی شعر به‌عنوان یک هنر متعالی هم‌عقیده‌اند.

از جمله معیارهای مطمئن در نقد و تحلیل زیبایی‌شناسی آثار ادبی، بررسی شگردهای بلاغی به کار رفته در آن است. علوم بلاغی شامل معانی، بیان و بدیع که روی‌هم‌رفته دانش‌های زیباشناختی ادب اسلامی نام گرفته‌اند، علومی هستند که شیوه‌ها، شگردها و

1- Samuel Taylor Coleridge

ترفندهای هنری موجود در اثر ادبی را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهند و با بهره‌گیری از این سه دانش است که می‌توان تفاوت میان زبان عادی و زبان ادبی را آشکار نمود. از میان سه علم مذکور، بیان و بدیع بیشتر با آرایه‌های زیبا شناختی مربوط با تخیّل و موسیقی لفظی کلام سر و کار دارند. از این‌رو، شاعر، جهت زیبایی کلام خود از صور خیال و ترفندهای بدیعی بهرهٔ بیشتری می‌برد.

صور خیال که موضوع بحث دانش بیان است، یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین کلام است. به دیگر سخن، شاعر با به کاربری آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه سخن خود را هنری‌تر می‌کند. پس «اگر شاعر یا هنرمند از صورخیال سود می‌جوید، در صدد بیان چیزی است که گفتن آن با کلمات عادی یا با عقل متعارف امکان‌پذیر نیست یا بسیار مشکل است.» (یونگ، ۱۳۷۲: ٦٦) به همین دلیل، وجود تخیل در شعر یک عنصر الزامی است. اما، آیا تنها توجه به عنصر خیال برای شعر، کافی است؟ و یا این که چرا شعر یک شاعر از شاعر دیگر ماندگارتر می‌باشد، با وجود این که هر دو از عنصر خیال بهره گرفته‌اند و آیا شعر با بهره‌گیری صرف از عنصر خیال، می‌تواند ارزش زیباشناختی داشته باشد؟ شفیعی کدکنی در یک جمله به همهٔ این سؤال‌ها پاسخ داده و می‌نویسد: «ارزش یک تخیل در بار عاطفی آن تخیل است و تخیلی که مجرد از عاطفه باشد، هر چند زیبا هم باشد، به ابدیت نمی‌رسد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰)

صنایع بدیعی نیز از جمله شیوه‌های زیبایی‌آفرین کلام هستند، یعنی ترفندهایی که در زبان نظام جدیدی به وجود می‌آورند و سبب آشنایی‌زدایی و غرابت آن می‌گردند. «در حقیقت بدیع چنان که قدما گفته‌اند، علمی‌است که از وجوه تحسین کلام بحث می‌کند و مجموعه شگردهایی است که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند و یا کلام ادبی را به سطح والاتری تعالی می‌بخشد.» (شمیسا، ۱۱:۱۳۸۰) به دیگر سخن، «از دیدگاه زیبایی‌شناسی، بدیع دانش شناخت راه‌های زیبایی‌آفرین سخن می‌باشد.» (اکبرزاده، ١٦٢:١٣٨٤)

تقریباً بیشتر علمای بلاغت، ترفندهای بدیعی را از دید علمی نگریسته‌اند و به همین خاطر آن‌چه در کتاب‌های بدیع از گذشته تا امروز آمده، نقش و ارزش زیبایی صنایع بدیعی را نشان

نمی‌دهند، حال آن‌که «جوهر شعر زیبایی می‌باشد و لازم است که صنایع بدیعی از دیدگاه عوامل زیبایی‌آفرین بررسی شود.» (وحیدیان کامیار، ۱۲:۱۳۷۹)

تقابل‌های دوگانه

تقابل در لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلماتی را که از لحاظ مفهوم با هم در تناقض‌اند، در شعر یا نثر به کار برند. مانند: زشت و زیبا، شب و روز، دوست و دشمن و یا خار و گل در بیت زیر:

خـار و گـل چـون مختلـف افتـاد حیـران مانـده‌ام تـا چـرا خـار و گـل از یـک گلسـتان آیـد پدیـد؟

(عطار، ۱۳۸٤: ۱۰/۳۸۱)

«در معنی شناسی به جای تضاد از تقابل استفاده می‌شود. زیرا، تضاد صرفاً گونه‌ای از تقابل محسوب می‌شود.» (صفوی، ۱۳۹۰، ج۱: ۱۱۷) «اولین بار نیکلای تروبتسکوی[1] (۱۹۳۸-۱۸۹۰م) از اصطلاح «تقابل‌های دوگانه» نام برده است.» (همان، ۳۹۸) این اصطلاح از (binary opposition) گرفته شده است. (binary) در زبان انگلیسی نشانهٔ دوگانه بودن است و به ستارگانی که در کنار هم قرار دارند.binary (star) گفته می‌شود. (Gnddon, 1999: 82)

زیبایی‌شناسی تقابل‌های دوگانهٔ غزلیات عطار

غزلیات عطار را می‌توان به حق، در زمرهٔ برترین اشعار عرفانی پارسی به حساب آورد. شعر عطار از حیث معانی عرفانی و عشق الهی و تسلّط وی در پرورش این استعداد، سرشار از جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ زبان پارسی است. تصاویر شعری، موسیقی، لطافت و غنای مطالب غزل‌های عطار، بسیار وسیع است. از جمله زیبایی‌های غزل‌های عطار، توجه وی به اقتضای حال و مقتضای کلام در استفاده از آرایه‌ها به ویژه تقابل است. زیرا، طبق نظر محققان، زیاده روی و مبالغه در به کارگیری آرایه‌های ادبی، نه تنها باعث زیبایی متن ادبی نمی شود، که آن را

1- Nicolaus Trvbtskvy

ناهموار می‌کند. جرجانی از گرایش بیش از حد برخی از نویسندگان و شاعران در به کارگیری بدیع گلایه می‌کند و معتقد است آن‌ها انگیزهٔ بنیادین «گفتن» را، که «دریافتن» است، فراموش کرده‌اند و با به سختی انداختن خواننده او را گمراه و گذرگاه درک را ناهموار می‌سازند. وی متن متکلّف را به سانِ عروسی می‌داند که از فراوانی زیور و آرایش، زشت شده است. (جرجانی، ۱۳۷۰: ٦) از نظر جرجانی آرایه هم باید شایسته باشد ـ یعنی ویژگی‌هایی چون تازگی، تناسب و... را دارا باشد ـ و هم بایستهٔ متن باشد که این بایستگی را معنا مشخص می‌کند. (همان)

با وجود آن که تقابل‌های عطار در خدمت محتوا و معنا می‌باشند، جنبهٔ زیباشناسانهٔ خود را از دست نمی دهند و از رهگذر این عنصر، شعر عطار مملو از آرایه‌های ادبی شده است. به طوری که می‌توان برای غالب الگوهای زیبایی‌شناختی که در کتاب‌های بیان و بدیع آمده است، مصادیقی یافت.

بر اساس علم بیان

هر شاعر و نویسنده برای بیان مقصود خود با کمک نیروی تخیّل شکل‌های متفاوتی از بیان را ممکن است به کار بندد که در مجموع از همهٔ آن‌ها با عنوان صور خیال یاد می‌شود؛ بنا بر این، فنّ بیان، بحث دربارهٔ تصویر و شکل‌های مختلف ارایهٔ آن‌ها است. بر اساس این که صور خیال، بخش لاینفک تفکّر است، در زبان عرفانی، تصویرها به طور مستقیم معنا را شکل می‌دهند و به هیچ روی، عنصری جدا از معنا نیستند تا بتوانند به آن اضافه شوند و آن را زینت بخشند. تصویر در شعر عرفانی، ماهیّتی ساختاری و بنیادین دارد و از آن جا که زبان عرفان، زبانی است که دغدغهٔ پیوستن جزء به کل و محو ظاهر در باطن و فنا شدن برای بقا را دارد، تصاویر حاصل از تضاد و تقابل در آن مناسب‌ترین و رساننده‌ترین نوع از تخیّل هستند. در ادامه به مقوله‌های علم بیان در غزلیات عطار به ترتیب بسامد پرداخته می‌شود.

تشبیه: نخستین و ساده‌ترین شیوهٔ تصویرسازی و مناسب‌ترین راه در بیان معنی است که در شعر نثر و حتّی کلام عادی از آن استفاده می‌شود. در تشبیه، لفظ در معنی حقیقی خود به کار

می‌رود و اغلب مقصود از آن، مبالغه در مدح یا ذم است و یا بیان ماهیّت و حقیقت چیزی ناشناخته است به چیزی شناخته‌تر و آشناتر. بدین ترتیب تشبیه، اوّلین جلوهٔ تخیّل شاعر است که مایهٔ اصلی آن اغراق و خیال انگیزی است.

در غزلیات عطار، تشبیه از پربسامدترین، ابزار تصویرآفرینی است، در این میان تقابل‌های دوگانهٔ عطار نیز از این عنصر شاعرانه بی‌بهره نیستند که نمونه‌هایی از آن‌ها آورده می‌شود.

چون دایره بی‌پا و سرم زان که تو داری از دایره ماه رخ از نقطه دهانی

(عطار، ۱۳۸٤: ٦/۸۱۸)

تشبیه خود به دایره با استفاده از تقابل سر و پا که وجه‌شبه این تشبیه است..

گاه، عطار با ترکیب و تلفیق در صورخیال، به تصویر کلیشه‌ای، استدلال یا اندیشه‌ای را می‌افزاید. در نمونه‌های زیر، روی به «زر» تشبیه شده که تشبیهی تکراری است؛ اما شاعر استدلال می‌کند که سبب زردی رخ من آن است که گفتند آن نگار سیم بَر است و رویم در آرزوی وصل او ضرّاب زر شد. البتّه لازم به ذکر است که «زر» و «سیم» در اصل تقابل ندارند و جنبهٔ تباین آن‌ها در نظر گرفته شده است:

گفتند که سیم بر نگار است او تا رویم از آرزوی او زر زد

(همان، ٤/۲۳۱)

لبِ چون لعلش از چشمم گهر ریخت برِ چون سیمش از رویم زر آورد

(همان، ۳/۲۱۹)

از جمله مواردی که تجربه‌های هنری عطار در ایجاد تقابل‌ها جلوه‌گر است تصاویر مربوط به اصطلاحات طبّی، داروها و وابسته‌های آن‌هاست که با پیشهٔ شعر و دانش حرفه‌ای او نیز ربط دارد و در قالب تشبیه بیان می‌شود. مانند درد و درمان، زهر و شربت و تریاک و زهر در نمونه‌های زیر که از عناصر طبی و دارویی می‌باشند:

عشق تو دردست و درمانش تویی هست عاشق صورت و جانش تویی

(همان، ۱/۸٤۹)

لـــذّتِ دنیـــی اگـــر زهـــرت شـــود شـــربتِ خاصـــانِ درگاهـــت دهنـــد

(همان، ٦/٣٢٦)

دل چـــو برکنـــدم ز تریـــاک یقـــین زهـــر خـــوردم بـــد گمـــانی بـــی‌تـــو مـــن

(همان، ۹/٦٨٠)

کنایه: در لغت به معنی «پوشیده سخن گفتن است چنان که معنی آن صریح نباشد.» (معین، ۱۳۸۸، واژهٔ کنایه) و در اصطلاح ادبی، «سخنی است که معنی حقیقی و نهادهٔ آن قابل رد نیست؛ ولیکن به اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع و مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود.» (ثروتیان، ۱۳۸۳: ٤٢٢)

عطار با استفاده از این عنصر بلاغی، با شیوه‌ای غیرمستقیم، اندیشه و دریافت‌های الهام گونهٔ خود را برای ایجاد خیال انگیزی و التذاذ در خواننده به صورت پوشیده و کنایی بیان می‌کند که این پوشیدگی در بیان اندیشه و گریز از منطق عادی گفتار، تسلّط عطار بر واژگان زبان و آشنایی کامل با فرهنگ گذشتگان را می‌رساند. زیرا، واضح است شاعر برای بیان و القای مافی الضمیر خود نمی خواهد تنها از صراحت لهجه و کلام استفاده کند. چون لذت جستجو را از بین می‌برد. از این رو عطار، برخی از معانی و مفاهیم مورد نظر خود را در لفّافه‌ای از لغات پیچیده و آن‌ها را به صورت غیر مستقیم

و کنایی بیان می‌کند تا کلامش مؤثر و دلکش شود. مانند:

گشـــت دنـــدان عاشـــقان همـــه کُنـــد زان کـــه بـــس تیـــز گشـــت بـــازارت

(همان، ٦/١٦)

بین کند و تیز تقابل وجود دارد و شاعر با استفاده از این تقابل، عبارات کنایی «کند شدن دندان» و «تیز گشتن بازار» را در تقابل هم قرار داده‌است.

همه شب بی تو چون شمعی میان آتش و آبم نگه کن درمنِ مسکین که بس مضطرفروماندم

(همان، ۵/۵۱۵)

آب و آتش با هم در تقابل هستند و «میان آب و آتش بودن» کنایه از مضطرب و درمانده

بودن است.

نیست از خشک و ترم در دست جز خاکستری کاتش غیرت درآمد خشک و تر یکسر بسوخت

(همان، ۱/۱۸)

«خشک و تر سوختن» کنایه از دست‌دادن تمام مال و هستی است.

نماد: نماد در ذات خود، متناقض و مبهم است اما از آن جا که حرکتی عمودی دارد و ژرفای عالم تهی از اضداد و جهان وحدت را می‌نمایاند، بیشتر حکایت از هماهنگی و آشتی ناسازگارها دارد. «به نظر می‌رسد آنجا که اضداد به وحدت می‌رسند، جز نماد، شیوهٔ بیانی دیگری قادر به تشریح وحدت پیش آمده نیست. نماد از آن جایی که نماد مدلولی است می‌تواند در آن واحد، مدلول دو دال از دو شقّ ناساز قرار بگیرد.» (ستاری، ۱۳۷٦: ٤۳)

در غزلیات عطار، دریا / قطره، خورشید / ذرّه از نمادهای پارادوکسیکال پر بسامدی هستند که هر کدام علاوه بر معنای قراردادی خود بر مفاهیمی دیگر هم دلالت دارند. «تصویرهایی هم‌چون آفتاب و دریا در آثار عطار در حکم «کلان نماد»هایی هستند که به مفهوم «کل مطلق» و «حضرت حق» اشاره دارند. این نمادها دو امر متضاد را – که عموماً کثرت و وحدت یا جزء و کل هستند ـ درهم پیچیده و رازآلود، نمایش می‌دهد.» (ستاری، ۱۳۹۲: ٥٦) عطار این شاعر عارف نمادگرا که از جزء به سوی کل حرکت می‌کند، در نگاهش قطره دریاست و دریا قطره، ذرّه آفتاب است و آفتاب، ذرّه.

قطره گم گردان چو دریا شد پدید خانه ویران کن چو صحرا شد پدید

گم نیارد گشت در دریا دمی هر که در قطره هویدا شد پدید

(عطار، ۱۳۸٤: ۱/۳۷۱–۲)

چون دو عالم نیست جز یک آفتاب ذرّه‌ای در سایه‌ای پنهان که یافت

(همان، ۲/۱۰٤)

ذرّه ذرّه در دو عالم هر چه هست پرده یی در آفتاب روی اوست

(همان، ۲/۹۲)

ز هـــــر ذرّه خورشـــــیدی هویداســـــت ز هـــــر قطـــــره دریـــــایی روان اســـــت

(همان، ۲/۸۷)

پیر از دیگر نمادهای پارادوکسیکال در غزلیات عطار است. شفیعی‌کدکنی پیر را در بسیاری از غزل‌های عطار، تصویری از اسطورهٔ حلاج می‌داند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱۱) از منظر عطّار، پیر نمادِ رهبر، کلید باب نجات، سایهٔ حق، تجلی‌گاه اسماء و صفات الهی، آیینهٔ حقیقت، آگاه از اسرار و رموز هستی، نایب حق، جاسوس دل‌ها، و قادر بر تصرّف در عالم به شمار می‌آید. او با عنایت حق، به فنای اوصاف و افعال و ذات خود پرداخته است و آینهٔ صاف وجودش، منعکس کنندهٔ انوار الهی و روشن کنندهٔ مسیر سلوک سالکان الی‌الله است. او انسانی است که با تهذیب نفس، و انقطاع از عالم ملک، وجود خود را به‌سان آینه‌ای تجلّی‌گاه حقیقت نموده، طوری که تمامی اسماء و صفات حق را می‌توان در وجود او مشاهده نمود. دیدار او، تماشای چهرهٔ حق، و اطاعت از او، متابعت از حضرت باری‌تعالی محسوب می‌شود.

حال، پیر عطار هنگامی که در تقابل با میکده، خمر و خرابات قرار می‌گیرد، هویّتی پارادوکسیکال می‌یابد و تبدیل به نمادی از جمع اضداد می‌شود:

بـار دگـر شـور آوریـد ایـن پیـر دُرد آشـام مـا صدجام برهم نوش کردازخون دل برجام ما

(عطار، ۱۳۸٤: ۱/۷)

بـــار دگـــر پیـــر مـــا رخـــت بـــه خمـــار بـــرد خرقـه بـرآتش بسـوخت؛ دسـت بـه زنـار بـرد

(همان، ۱۹۵ /۱)

پیـــر مـــا بـــار دگـــر روی بـــه خمـــار نهـــاد خـط بـه دیـن بـرزد و سـر بـر خـط کفـار نهـاد

(همان، ۱/۱۵۹)

استعاره: در لغت به معنی عاریت خواستن است. «استعاره یا (metaphoa) از واژه‌ی یونانی (metaphora) گرفته شده که خود مشتق از (mata) به معنای (فرا) و (phereix) (بردن). مقصود از این واژه دسته‌ی خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شی به شی دیگر فرابرده یا منتقل می‌شود، به‌نحوی‌که از شی دوم به‌گونه‌ای سخن می‌رود که شی

اول است.» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) پس استعاره یعنی واژه‌ای را به علاقهٔ شباهت به‌جای واژهٔ دیگر به‌کار بردن.

عطار به مدد استعداد و نیروی خلاقانهٔ خود از استعاره برای نمایش دریافته‌های پوشیدهٔ خود بهره می‌گیرد و با وسعت فکر و دید ژرف خود تصاویر استعاری می‌آفریند که خواننده ناگزیر به تحسین آن است. با وجود وسعت کاربرد این آرایه در سراسر غزلیات عطار، استفادهٔ آن در حوزهٔ تقابل‌ها کم و اندک می‌باشد. به دیگر سخن، با وجود این که استعاره یکی از ابزار تصویرآفرینی و مؤثر در بیان تجربیات حسی و عینی عطار است، در تقابل‌های وی نمود کمتری یافته است. طوری که در میان مقوله‌های علم بیان، کمترین بسامد را دارد.

از آن سرگشته دل ماندم که لعلت گهر سی دانه در یک ارزن آورد

(همان، ۸/۲۱۷)

در نمونهٔ بالا عطار «گهر» را در تقابل «ارزن» قرار داده که اولی استعاره از دندان و دومی استعاره از دهان معشوق است.

بر اساس علم بدیع

مقوله‌های علم بدیع چه لفظی و چه معنوی در حوزهٔ تقابل‌های عطار به وفور یافت می‌شوند که در ادامه با در نظر گرفتن بسامد و بدون توجه به لفظی یا معنوی بودن آن‌ها، بررسی و تحلیل می‌شوند.

پارادوکس: به معنی عقیده و بیانی است که با عقاید مورد قبول عموم، تضاد دارد و در اصطلاح، کلامی است که در ظاهر حاوی مفهومی متناقض است که در نگاه اول پوچ و بی‌معنی به نظر می‌آید، اما پسِ این معنی پوچ و ظاهری، حقیقتی نهفته است. ارزش پارادوکس در همان تناقض ظاهری است که باعث دقّت مخاطب و در نتیجه کشف مفهوم زیبای پنهان در آن می‌شود. پارادوکس به صورت ترکیب پارادوکسی، گزاره‌های پارادوکسی و پارادوکس معنایی وجود دارد. در غزلیات عطار، به علّت عرفانی بودن زبان عطار، پارادوکس بسامد

فراوانی دارد. زیرا، پارادوکسیکال بودن ویژگی بارز زبان عرفان است. عطار جهت بیان تجربه‌های عرفانی خود از هر سه نوع پارادوکس بهره برده است.

ترکیب‌های پارادوکسی: در غزلیات عطار، بسامد این نوع پارادوکس بیشتر از دو نوع دیگر است. به برخی از آن‌ها نمونه وار اشاره می‌شود:

عزیـــزا! کـــار تـــو بـــس مشـــکل افتـــاد　　چـــه گـــویم؟ چـــون زبـــان بـــی‌زبانـــه اســـت

(همان، ۱۱/٤۲)

مـــردم چشـــم تـــو بـــا مـــن گـــوی باخـــت　　راســـتی نـــه مـــردم بـــی‌مـــردم اســـت

(همان، ۲/۷٦)

عشـــق جمـــال جانـــان دریـــای آتشـــین اســـت　　گـــر عاشـــقی بســـوزی زیـــرا کـــه راه ایـــن اســـت

(همان، ۱/۹٦)

گزاره‌های پارادوکسی: گاه پارادوکس، در مفهوم یک مصراع یا بیت به کار می‌رود. این نوع تصاویر نسبت به متناقض نماهای ترکیبی ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری دارند. در غزلیات عطار این نوع کاربرد بسامد چشم گیری دارد. مانند «قرار در عین بی‌قراری» در نمونهٔ زیر:

چـــو شـــد فـــانی دلـــت انـــدر ره عشـــق　　قـــرار عشـــق جانـــان بـــی قـــراری اســـت

(همان، ۵۹/ ۹)

در بیت‌های زیر «خشک لب ماندن میان بحر» و «دانستن عین ندانستن» گزارهٔ پارادوکسی است.

زیـــن عجـــب‌تـــر کـــار نبـــود در جهـــان　　بـــر لـــب دریـــا بمانـــده خشـــک لـــب

(همان، ۸/۸)

کـــار مـــن و حـــال مـــن چـــه پرســـی؟　　این می‌دانم که می‌ندانم من

(همان، ۲ /٦۱۳)

پارادوکس معنایی: گاهی پارادوکس‌ها و متناقض نماهای عطار در ساختار جمله به کار

می‌رود. در این صورت جمله «به صورت شطح‌آمیز یا متناقض است. امّا قابل تفسیر است و می‌تواند معنای عمیقی داشته باشد.» (عقدایی، ۱۳۹۱: ۲۱۰) مانند نمونه‌های زیر:

دلا تو چیستی؟ هستی تو یا نه؟ و گر نه نیستی نه هست، چونی

(عطار، ۱۳۸٤: ۹/۷۷۰)

هم نهانی هم عیانی هم هر دویی هم نه اینی هم نه آن، هم این و آن

(همان، ۷/۵۸۳)

هم‌چو دریا بود که پیوست لب خشک بماند از قصور است

(همان، ۱۰/٦۵)

تکریر (تکرار): کلمه‌ای که به یک معنا در یک بیت تکرار شود. ارزش تکریر در این است که از عوامل و ابزار مهم برجسته سازی در سخن و آفرینش موسیقی در کلام و تبدیل زبان عادی به زبان برجسته و تأمّل برانگیز ادبی است که تجلّی جلوه‌های جمیل آن در غزل‌های عطار، به ویژه در تقابل‌های وی، توجّه برانگیز است.

عطار جهت بیان تجربه‌های عرفانی خود از ساختار زبانی ویژه‌ای یعنی تکرار تقابل‌ها بهره می‌گیرد و از این طریق، معنایی بکر می‌سازد و مخاطب را با دنیای جدیدی روبه رو می‌کند. به دیگر سخن، او با این شگرد، ذهن مخاطب را از سطح به عمق، از ظاهر به باطن و از بیرون به درون می‌برد. درواقع، هدف عطار از این تصویرپردازی، فرارفتن از ابعاد حسّی و روی به سوی بی‌جانبی است.

چه می‌گویم نه بیرون و درون است که بیرون و درون گفتن زیان است

(همان، ٤/۸٤)

گر سرّ عشق خواهی از کفر و دین گذر کن جایی که عشق آمد چه جای کفر و دین است

(همان، ۹۱/ ۵)

راست ناید نام و ننگ عاشقی دُرد کو که این جای نام و ننگ نیست

(همان، ۸/۱۰۹)

گـــر دل عطـــار شـــد زیـــر و زبـــر دل ز تـــو زیـــر و زبـــر نیکـــوتر اســـت

(همان، ۱۲/٦۲)

لف و نشر: لف در لغت به معنی پیچیدن و تا کردن و نشر به معنی باز کردن و گستردن است و لف و نشر آن است که چند فعل یا اسم را به دنبال هم مطرح کنند و امور مربوط به آن‌ها را با فاصله ذکر کنند. طوری که خواننده یا شنونده خود ارتباط آن‌ها را درک کند. کلماتی که ابتدا ذکر می‌کنند، لف و کلماتی را که به آن‌ها مربوط می‌شوند، نشر می‌گویند. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱٤۳) زیبایی لف و نشر در تلاشی است که خواننده برای یافتن ارتباط کلمات می‌کند که در نتیجه باعث التذاذ بیش‌تر او می‌شود. لف و نشر به دو صورت مرتب و مشوّش است.

عطار به آرایهٔ لفّ و نشر، به ویژه در حوزهٔ تقابل‌ها بسیار توجّه دارد. ابیات زیر به خوبی نقش واژگان متقابل را در شکل گیری این آرایه نشان می‌دهد:

روی تـو و مـوی تـو کآیـت دیـن اسـت و کفـر رهبـر عطـار گشـت رهـزن عطـار شـد

(همان، ۱۱/۱۹۷)

در نمونهٔ بالا میان تقابل‌های «روی/ موی» و «دین / کفر» لفّ و نشر مرتب وجود دارد.

تـــا کـــه خـــوف و رجـــات مـــی‌مانـــد برهـــــی هـــــم ز نـــــاز و نیـــــاز

(همان، ٦/۳۷۵)

در بیت مذکور، میان «خوف / رجا» و «ناز و نیاز» لفّ و نشر مشوّش وجود دارد.

در غزلیات عطار، گاه این لف و نشر در تقابل فعل با اسم یا فعل با صفت صورت می‌پذیرد:

بحمـــــدالله کـــــه ز بـــــود و نبـــــودم اگـــر شـــادی نـــدارم، غـــم نـــدارم

(همان، ٥/٤۸٤)

تـــا اشـــک گـــرم از دم ســـردم فســـرده شـــد زآن‌گـاه خشـک گشـت، عجـب‌تـر نمـی شـود

(همان، ٤/۳۱۷)

لف و نشر مرتب میان تقابل‌های «خشک گشت/تر نمی شود» با اشک و دم.

در بادیهٔ عشق چه نقصان چه کمال است چون من دو جهان خلق اگر هست و اگر نیست

(همان، ٤/١٠٣)

لف و نشر مرتب میان تقابل‌های دوگانهٔ «نقصان/ کمال» و «هست/ نیست».

منم و هزار حسرت که در آرزوی رویت همه عمر من برفت و بنرفت هیچ کارم

(همان، ٢/٤٧٧)

لف و نشر میان تقابل فعل‌های «برفت/ بنرفت» با حسرت و آرزو.

ایهام تضاد: یکی از مصادیق حوزهٔ گستردهٔ تضاد و تقابل، ایهام تضاد است. این صنعت معنوی وقتی شکل می‌گیرد که «جمع‌کنند بین دو معنی غیر متقابل به دو لفظی که بین دو معنی حقیقی آن‌ها تقابل باشد.» (رجایی، ۱۳۷۹: ۳٤۰) بنا بر این، اساس ایهام تضاد بر این است که دو سوی تقابل دارای دو معنا باشد و میان معنای غیر منظور در کلام با واژه‌ای دیگر تضاد وجود داشته باشد، ایهام تضاد از مصادیق بارز آشنایی‌زدایی است. عطار در غزلیات خود از ایهام تضاد در سطح وسیعی استفاده کرده است که از حوزه‌های گوناگون است:

خندهٔ شیرین او گریهٔ من تلخ کرد گریهٔ شیرین من زان لب خندان خوش است

(عطار، ١٣٨٤: ٤/٧١)

چون مرا می‌دید دل برخاسته دل ز من بربود و در جانم نشست

(همان، ٢/٢٤)

چه جای زلف چو چوگان است گویی که این جا صد هزاران سر چو گوی است

(همان، ٥/١١٨)

«گویی» ایهام دارد به گوی که با چوگان در تقابل است.

مرد جانی جمع شو بگذر ز نفس ز آن‌که دل در تو پریشان بسته‌اند

(همان، ١٠/٢٧١)

پریشان به معنی مضطرب، ایهام دارد به پریشان در معنای عرفانی آن.

جناس: یا تجنیس در لغت به معنی گونه گونه کردن و در اصطلاح، به کار بردن کلماتی

است که در بعضی حروف به نوعی با یکدیگر اشتراک داشته باشند. جناس تقسیم‌بندی‌های متعددی دارد که معروف‌ترین آن‌ها عبارت اند از: جناس تام، جناس ناقص، جناس زاید، جناس مرکب، جناس مکرر، جناس مطرّف، جناس خط، جناس لفظ و جناس اشتقاق.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۹) در نمونه‌های زیر از تقابل‌های عطار، جناس مضارع، جناس لاحق و جناس خط دیده می‌شود:

گفتمش از علم مرا کوه‌هاست　　کس نتواند که کند کاه کوه

(همان، ۷۱۹/ ۱۲)

من از خودیّ خود افتاده‌ام به چاه طبیعت　　مرا ز چاه به ماه ار برآوری تو توانی

(همان، ٦/۷۵۸)

جمله را جز عجز آن جا کار نیست　　مه مهی است آن جایگاه و نه کهی

(همان، ۸/۷۸۰)

حل این مشکلی که افتاده است　　در خلا و ملا نمی دانم

(همان، ب٤)

وز آن پس سوختن تا هم تو بینی　　که نور عاشقان در مغز نار است

(همان، ۱۱/۵۹)

ای فرید از فرش تا عرش مجید!　　ذرّه‌ای هستی در این دیوان که یافت؟

(همان، ١٦/۱۳۱)

سلامت ازچه می‌جویی ملامت دریـن دریا　　که آن وقتست مرد ایمن که راهی پرخطر دارد

(همان، ۱/۱۸۸)

عطار از غم تو زحمت کشید عمری　　گر بر من ستمکش رحمت کنی توانی

(همان، ۹/۷۵۳)

موازنه: یا مقابله، گونه‌ای از طباق است که در آن متقابلان در دو مصرع یا دو قرینه در نثر

در برابر هم آورده شوند. «وقتی غالب واژه‌های دو مصرع یا قرینه در تضاد باشند، صنعت مقابله شکل می‌گیرد.» (عقدایی، ۱۳۹۱: ۱۸۷)

بر سر زنگی شب همچو کلاه است ماه　　بر در قفل سحر همچو کلید است صبح

(عطار، ۱۳۸٤: ۱۰/۱۱٤)

در این بیت، موازنه حاصل تقابل واژه‌های «شب / ماه» و «قفل / کلید» است.

در بیت زیر نیز تقابل «زاهد / عاشق» و «خیال / حضور» نقش مؤثری در ساخت موازنه دارد:

دل زاهد همیشه در خیال است　　دل عاشق همیشه در حضور است

(همان، ٤۹/ ٤)

ز پیدایی هویدا در هویداست　　ز پنهانی نهان اندر نهان است

(همان، ۱۱/٤۷٦)

از تقابل «پیدایی / پنهانی» و «هویدا / نهان» موازنه ایجاد شده است.

عکس: طرد و عکس یا تبدیل که با جا به جا کردن کلمات مصرع اول ساخته می‌شود.

گه کند این پرتو آن سایه نهان　　گه کند این سایه آن پرتو طلب

(همان، ۳/۹)

چون خار رطب بود رطب خار　　عقل از چه عزیمت رطب کرد؟

(همان، ۱۰/۱۸۵)

شیب او بالا و بالا هست شیب　　کش زمین و آسمان یکسان بود

(همان، ۳/۳۰۵)

ترادف: در میان تقابل‌های دوگانهٔ عطار، گاه یک طرف تقابل با طرف دیگر مترادف است. این تقابل، گاه میان دو اسم و گاهی میان دو صفت و زمانی نیز در ترکیبی از اسم و صفت، شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد، عطار از این کاربرد، دو منظور دارد: نخست می‌خواهد از تکرار واژگان مانند هم جلوگیری کند و نشان دهد واژه‌های مترادف بر حوزه‌های معنایی گوناگونی

دلالت دارند و دیگر این که هیچ دو واژه‌ای کاملاً با هم، هم معنا نیستند، اگرچه در ظاهر مدلول‌های یکسانی داشته باشند. مانند:

دیده یک عاقل و هشیار ندید که چون من واله و حیران تو نیست

(همان، ٦/١١٢)

در نمونهٔ بالا واله و حیران مقابل هشیار است و هشیار با عاقل مترادف.

از نهانی کس ندیدت آشکار وز هویدایی پنهان کس ندید

(همان، ٣/٣٤٦)

زیبایی بیت بالا در این است که دو تقابل در آن به کار رفته است و طرفین تقابل‌ها با هم مترادف‌اند.

در ملا تحقیق کردن آشکارا در خلا دین مزور داشتن

(همان، ٢/٥٩٤)

در نمونهٔ بالا «ملا و خلا» در تقابل و «آشکارا» مترادف «ملا» است.

مقصود تویی جمله همه هیچ این است سخن، دگر فسانه

(همان، ٦/٦٧٣)

در این بیت نیز «همه و هیچ» متقابل‌اند و «جمله» مترداف «همه» است.

تلمیح: در لغت به معنی به گوشه‌ی چشم اشاره‌کردن و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر در ضمن کلام، به اسطوره، داستان، مثل، آیه، حدیث، سخن یا حادثه‌ای که معروفیّت داشته باشد، اشاره کند و از طریق ایجاد تداعی، تأثیر شعر را بیشتر کند. تلمیح، بیان‌گر دایرهٔ اطّلاعات و غَنای فرهنگی شاعر است و بر لطف و عمق شعر می‌افزاید. عطار نیز از این شیوه بسیار بهره برده که از جمله زیبایی آن ایجاد تقابل با اشاره به داستان‌ها و اساطیر گوناگون است. در ادامه نمونه‌وار آورده می‌شود:

چون تو را دیو هوا نیست به فرمان باری طمع خام مَبَر ملک سلیمان مطلب

(همان، ١٣ /٢)

تقابل میان «دیو/ سلیمان» که تلمیح دارد به داستان حضرت سلیمان و ربوده شدن انگشتری وی به دست دیو.

از آن عصـــا کـــه او ســـحرهٔ فرعـــون خـــورد نـــــی عصـــــای موســـــی عمـــــران بـــــود

(همان، ۳۰٤/ ۱۷)

تقابل‌های «فرعون / موسی» اشاره دارد به داستان حضرت موسی و فرعون.

خیـــز و خـــون ســـیاوش آر کـــه صـــبح تیـــــــغ افراســـــــیاب مـــــــی‌آرد

(همان، ٦/۱٤۰)

در این بیت، میان «خون / تیغ» و «سیاوش / افراسیاب» تقابل وجود دارد و نتیجهٔ آن تلمیح به داستان کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب است.

تقابل «عیسی / خر» به جای روح و جسم در بیت زیر نیز همین نتیجه را به دنبال دارد:

عیســـــی لـــــب روح بخـــــش تـــــو دیـــــد در حـــــال خـــــرش شـــــد و رســـــن بـــــرد

(همان، ۸/۱٤۸)

نتیجه‌گیری

گرچه، تقابل‌های دوگانه جایگاه ویژه‌ای در ساختار فکری و جهان نگری عطار دارند؛ اما این شاعر عارف در کنار معنا، نسبت به زیبایی‌های برخاسته از تقابل نیز بی‌توجه نبوده است. از این رو، صنایع ادبی فراوانی از ره‌گذر تقابل‌ها در غزلیات او ایجاد شده است که زیبایی آن‌ها را دو چندان می‌کند. به دیگر سخن، تقابل‌ها در ساختار صورخیال شاعر نیز تأثیر به سزایی دارند و گاه در به وجود آمدن بعضی آرایه‌ها و صنایع ادبی، نقش مؤثّر ایفا می‌کنند. عطار با استفاده از این تقابل ها، علاوه بر بیان مضمون مورد نظر خود، بر غنای ادبی کلام خود می‌افزاید و از این ره‌گذر زیبایی‌های فراوانی ایجاد می‌کند که می‌توان برای غالب الگوهای زیبایی‌شناختی که در کتاب‌های بیان و بدیع آمده است، مصادیقی یافت.

از میان مقوله‌های علم بیان، تشبیه، گسترده‌ترین عنصر به کار رفته است. عطار، جهت ملموس و حسّی نمودن تجربه‌های عرفانی خود از تشبیه بهره فراوان برده، شگرد او در به کارگیری این آرایهٔ ادبی، تغییر و تصرّف است. به دیگر سخن، وی گاه در تصویرهای مأخوذ از دیگران تصرّف کرده است تا به نوعی روح تازگی در آن‌ها بدمد. او به کاربرد تصویری کلیشه‌ای بسنده نمی‌کند بلکه، با بهره‌گیری از خلاقیّت شاعرانه، به ترکیب و تلفیق تصویرها می‌پردازد یا تکراری بودن تصاویر را با صنایع ادبی جبران می‌کند و با ترکیب و تلفیق در صور خیال، به تصویر کلیشه ای، استدلال یا اندیشه‌ای بکر می‌افزاید. کنایه و نماد در ردیف‌های بعدی قرار دارند. از این بین، کمترین بسامد از آنِ، استعاره است.

در حوزهٔ فنّ بدیع نیز بعد از تضاد، پارادوکس و انواع آن بالاترین بسامد را در تقابل‌های عطار دارند که دلیل آن زبان عرفانی این شاعر عارف است. سپس، تکرار پرکاربردترین آرایه است. لف و نشر، ایهام تضاد، و انواع جناس و موازنه در تقابل‌های عطار به صورت گسترده به کار رفته است. عکس، ترادف، و تلمیح نیز از دیگر آرایه‌های به کار رفته در تقابل‌های غزلیات عطار می‌باشد که در این میان، تلمیح کمترین بسامد را به خود اختصاص داده است.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **حقیقت و زیبایی**. تهران: مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۵.

۲ـ اکبرزاده، هادی، «بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی»، فصلنامه‌نامه پارسی، س۱۰. ش۲، ۱۳۸۴.

۳ـ پرین، لارنس. **درباره شعر**. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۴ـ ثروتیان، بهروز. **فن بیان در آفرینش خیال**. تهران: امیرکبیر، چاپ اوّل، ۱۳۸۳.

۵ـ جرجانی، عبدالقاهر. **اسرار البلاغه**. ترجمه جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

۶ـ دانشور، سیمین. **شناخت و تحسین هنر**. تهران: پیشرو، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۷ـ دیچز، دیوید. **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی‌فرهنگی، چاپ‌چهارم، ۱۳۷۳.

۸ـ رجایی، محمد خلیل. **معالم البلاغه**. شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز، چاپ پنجم، ۱۳۷۹.

۹ـ رید، هربرت. **هنر امروز**. ترجمه سروش حبیبی. تهران: امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۳.

۱۰ـ ستاری، جلال. **رمز اندیشی و هنر قدسی**. تهران: مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۱۱ـ ـــــ ، ـــــ . **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**. تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۹۲.

۱۲ـ سوانه، پیر. **مبانی زیبایی‌شناسی**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

۱۳ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)**. تهران: سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۰.

۱۴ـ ـــــــــ ، ـــــــ . **زبور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار)**. تهران: آگاه، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۱۵ـ شمیسا، سیروس. **معانی و بیان**. ویرایش سوم، تهران: میترا، ۱۳۸۰.

۱۶ـ صفوی، کورش. **از زبان شناسی به ادبیات**. تهران: سوره مهر، ج۱، چاپ سوم، ۱۳۹۰.

۱۷ـ عطار نیشابوری، فریدالدین‌محمد. **دیوان**. به اهتمام و تصحیح محمد تقی تفضلی، تهران: علمی‌فرهنگی، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۴.

۱۸ـ عقدایی، تورج، «تقابل‌های دو گانه در غزل‌های سعدی»، فصلنامه دهخدا، دوره۴، شماره۱۴، زمستان، ۱۳۹۱.

۱۹ـ معین، محمد. **فرهنگ معین**. (۶جلدی). تهران: امیرکبیر، چاپ بیست و ششم، ۱۳۸۸.

۲۰ـ میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. **واژنامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و**

سبک‌ها و مکتب‌های آن). تهران: کتاب مهناز، چاپ چهارم، ۱۳۸۵.

۲۱ـ هاوکس، ترنس. **استعاره**. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر، چاپ سوم، ویراست سوم، ۱۳۷۷.

۲۲ـ وحیدیان کامیار، تقی. **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. تهران: انتشارات دوستان، چاپ دوم، ۱۳۷۹.

۲۳ـ یونگ، کارل گوستاو. **جهان‌نگری**. ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، چاپ اول، ۱۳۷۲.

24- Guddon , J.A. A Dictionary of Literary Terms, Fourth Edition London. Penguin Books. 1999. p.82.