زیبایی‌شناسی کاربرد حروف الفبا و اعداد در آثار عطار

دکتر حبیب‌اله دهمرده قلعه‌نو*

چکیده

شاعران شیوه‌های گوناگونی را برای خلق مضامین تازه و عمیق و آرایش سخن به کار گرفته‌اند و نقادان سخن بر هر کدام از این شیوه‌های ابداع و آرایش کلام نامی نهاده‌اند؛ اما یک نوع هنری، شیرین و پرکاربرد از ترفندهای ادبی که سابقه‌ای به قدمت خود ادبیات دارد و از آغاز و در شعر رودکی نیز دیده می‌شود، کمتر مورد توجه سخن‌شناسان قرار گرفته است. این شیوه به کارگیری حروف الفبا در خلق مضامین به شیوه‌ای هنری، زیبا و شورانگیز است. عطار از کسانی است که با بهره‌مندی از جادوی هنر بر کالبد حروف الفبا دمیده و به آن‌ها جانی تازه بخشیده است. در این نوشتار بر آنیم تا چگونگی به کارگیری حروف الفبا برای خلق مضامین را در آثار عطار تبیین کنیم و به ابداعاتی که عطار در این شیوه بدان دست یازیده است اشاره نماییم. در این مجال ضمن بیان مفاهیم خلق شده، زیبایی‌ها و کاربرد هنری حروف الفبا نیز ارایه خواهد شد. روش تحقیق تحلیلی ـ توصیفی بوده و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و الکترونیکی صورت می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

مضمون‌آفرینی، هجا، حروف الفبا، زیبایی‌شناسی.

---

* دکتری زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خاش.

تاریخ دریافت: ۹۷/٤/٥ تاریخ پذیرش: ۹۷/٦/۱۱

مقدمه

سخنوران توانمند با استفاده از جادوی هنر در کالبد واژه‌ها می‌دمند و به آن‌ها جانی تازه می‌بخشند. این واژه‌ها در شرایط معمول زبانی، تنها وسیله‌ای ساده برای ایجاد ارتباط هستند اما وقتی به هنر سخنوری شاعر آراسته می‌شوند، نه تنها اندیشه‌ای را از ذهنی به ذهن دیگر منتقل می‌کنند، بلکه در خواننده اثری شیرین، شورانگیز و ماندگار ایجاد می‌کنند.

بیان مسأله

در همین راستا و برای خلق مضمون و اندیشه، به واحدهای تشکیل‌دهندهٔ واژه یعنی حروف الفبا نیز توجه فراوان شده است. مضمون‌آفرینی با حروف الفبا در ادب فارسی سابقه‌ای طولانی و به قدمت خود ادبیات رسمی دارد چنان که کاربرد آن در شعر رودکی نیز به چشم می‌خورد:

زلف تو را جیم که کرد آن که او　　خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد

(رودکی، ۱۳۷٤: ۲۵)

و در تمام ادوار شعر فارسی نیز شاعران به گونه‌های مختلف از آن بهره برده‌اند که به عنوان مثال از شاعران سبک‌های مختلف شعر فارسی نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

زین قد چو تیر و الف چون لافی؟　　کین زود شود چون کمال وچون لام

(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ٦۸)

عید افسر است بر سر اوقات بهر آنک　　شبهی است عین عید ز نعل تکاورش

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۰٤)

سرکشی کاف برون کن ز سر　　میم صفت بند گره بر کمر

(جامی، ۱۳۷۸ : ٥۳٦)

یار مخوانش که چو شین در رقم　　داخل شادی است نه داخل به غم

(وحشی بافقی، ۱۳۷٤ : ۳۱۷)

قـد فلـک‌هـا چـو دال از پـی تعظـیم توسـت　　بـا قـد هـم‌چـون الـف بـر سـر جـولان تـویی

(صائب، ۱۳٦۲: ۷۷۷)

آن عنبـرین دو زلـف کـه رقـاص روی توسـت　　گـاهی بـه شـکل دال و گهـی شـکل لام کـرد

(قاآنی، ۱۳۸۷: ۱۵۲)

کـودک از ابجـد جـز جـیم نخوانـد زیـن پـس　　تـا تـوآن زلـف درافکنـدی جـیم از بـرجیم

(بهار، ۱۳۸۱: ۱۰۳)

اهمیت و پیشینهٔ موضوع

با وجود چنین کاربرد گسترده در ادب فارسی، توجه قابل ملاحظه‌ای بـه ایـن شـیوه نشـده است. در کتب بدیعی هم‌چون المعجـم شـمس قـیس رازی، فنـون بلاغـت و صـناعات ادبـی جلال‌الدین همایی، نقد بدیع محمد فشارکی و بدیع محمدعلی سلطانی هیچ اشـاره‌ای بـه ایـن شیوه نشده است. می‌توان از سیروس شمیسا به عنوان اولین کسی نام برد که در کتب بدیعی به نوعی از این شیوه یادی کرده و آن را حرف گرایی نامیده است: «حرف‌گرایی: یعنـی تشـبیه بـه شکل و موقعیت حروف الفبا؛ مثلاً تشبیه نوعی از آرایش زلف به شکل نوشـتاری «ج» و خـال صورت به نقطهٔ جیم« (شمیسا، ۱۳۸٦: ۳-۱۰۲). وی در ایـن مبحـث فقـط بـه کـاربردهـایی از حروف الفبا توجه دارد که این حروف در جایگاه یکی از طرفین تشبیه قرار گرفته‌اند؛ در حالی که در ادامه خواهیم دید که حروف الفبا در بسیاری موارد در خلق مضامین و آفرینش هنری به کار گرفته شده‌اند ولی ارتباطی با تشبیه ندارند.

کزازی نیز از این شیوه به نام «هجا» یاد کرده و نوشته است: «بازی دیگر با واژگان آن است که هجا خوانده شده است. هجا آن بازی است که پاره‌ای از سخن، آن چنان باشد کـه حـروف واژگان جدا برخوانند، نمونه را امیر معزی گفته است:

آفرین کن شاه و صاحب را که نام هر دو هست سنجر و محمد

پارهٔ دوم بیت را چنین باید خوانـد: سـین و نـون و جـیم و را و مـیم و حـا و مـیم و دال»

(کزازی، ۱۳۷۳: ۱۷۳). ایشان هم‌چنین بیان می‌کنند که: «آنچه را بازی با واژگان می‌نامیم پاره‌ای از کاربردهای ویژه در بدیع است که ارزش هنری چندانی ندارند، زیرا نه چون آرایه‌های درونی پندارخیزند و نه ساختار معنایی سروده را می‌پرورند. این کاربردها تنها بازی‌هایی‌اند دشوار و پیچیده با واژگان» (همان : ۱٦۸).

با توجه به مثالی که کزازی ذکر می‌کند، وی تنها به همین شیوه یعنی جدا خواندن حروف توجه دارد که با این شیوهٔ خواندن یک مصراع را ایجاد می‌کنند. در این خصوص نظر ایشان درست است زیرا این گونه کاربرد حروف، آفرینش هنری ندارد؛ ولی در ادوار ادب فارسی شاعرانی چون خاقانی، مولوی، جامی، عطار و جز آن وجود دارند که با عنایت به شکل حروف، شکل واژه، حروف مشترک در دو واژه، افزودن یا برگرفتن حرفی در واژه و... مضمون‌هایی زیبا و هنری خلق کرده‌اند که می‌توان گفت هم پندارخیزند و هم پیچیدگی چندانی ندارند.

محمود عابدی در مقاله‌ای با عنوان شرح جامی بر بیتی عرفانی از امیر خسرو دهلوی، به این مبحث اشاره‌ای کرده است. وی در این مقاله بیت زیر از امیر خسرو دهلوی را مورد بررسی قرار داده است:

ز دریای شهادت چون نهنگ لا برآرد سر تیمم فرض گردد نوح را در روز طوفانش

«مادهٔ اصلی این بیت و مایهٔ ذهنی امیر خسرو در گفتن آن، «لای شهادت» است که پیش از او سنایی و دیگران نیز با آن مضامین تازه‌ای ساخته‌اند و بی‌گمان امیر خسرو از آن آگاهی داشته است» (عابدی، ۱۳۹۱ : ۱۲۵). هماگونه که نویسنده، خود به آن اشاره می‌کند در این مقاله ابتدا به یکی از شیوه‌های مضمون آفرینی با حروف الفبا توجه شده است و آن هم از هم گسستن عبارت «لااله‌الاالله» است و در ادامه «لا» با توجه به شکلش به نهنگ مانند شده است. این شیوه‌ها تنها دو نمونه از چندین شیوهٔ مضمون‌آفرینی است.

خانم آنه ماری شیمل هم در کتاب شکوه شمس به این شیوه اشاره‌ای دارد و از آن به عنوان «خطاطی الهی« یاد کرده است. ایشان مطابق شیوهٔ توصیفی خویش، به شرح و تفسیر این

گونه ابیات در مثنوی پرداخته و در تبیین و توضیح خود آرایه وارد نشده است.

تنها اثری که می‌توان گفت به طور مستقل به این شیوه پرداخته است مقالهٔ محمدحسین کرمی است که در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز تحت عنوان: آرایش و آفرینش واکی شیوه‌ای بدیع در آفرینش هنری، در سال ۱۳۸۳ و شمارهٔ ۱۹۳ به چاپ رسیده است و وی در این مقاله بر پایهٔ دیوان خاقانی به این فن پرداخته است.

بحث و بررسی

منظور از مضمون‌آفرینی با حروف الفبا شیوه‌ای است که شاعر با جداسازی حروف الفبا و با توجه به شکل آن‌ها و کاربرد آن‌ها در واژه و به کمک ترفندهایی که اشاره خواهد شد، مضامینی زیبا، بدیع و جذاب می‌آفریند.

آنچه بر جذابیت و زیبایی این شیوه می‌افزاید استفادهٔ شاعر از آرایه‌هایی هم‌چون تشبیه، استعاره، تلمیح، جناس، حسن تعلیل، موسیقی معنوی، موسیقی درونی، هماهنگی اجزای کلام، غرابت و... در دورن این شیوه است.

روش‌هایی که در آن از حروف الفبا برای آفرینش هنری و خلق مضمون استفاده می‌شود گسترده و متنوع است از جمله؛ توجه به شکل حروف، جایگاه حرف در واژه، نقش نمادین حروف، معادل ابجدی حروف، حروف مشترک در دو واژه و... .

در این مقاله به بررسی شیوه‌هایی از این دست می‌پردازیم که عطار از آن‌ها برای خلق مضامین شعری خود بهره برده است و در کنار آن به آرایه‌هایی که بر جذابیت سخن وی افزوده است نیز اشاره خواهد شد. شایان ذکر است که طبقه‌بندی ارایه شده در زیر فقط برای ارایه منظم مطالب است و گرنه در مثال‌هایی که ذیل هر طبقه می‌آید، شاعر گاه چند شیوه را به هم درآمیخته است که بدان‌ها اشاره می‌گردد.

توجه به اشتراک حروف در دو واژه و استفاده از واژه‌های متناسب

به عنوان حسن آغاز، شعری از عطار را ذکر می‌کنیم که وی در آن برای تبیین و تعریف

شعر، از مبحث مضمون‌آفرینی الفبایی بهره برده است و خود به این امر اشاره دارد:

شعر و عرش و شرع از هم خاستند　　تا که عالم زین سه حرف آراستند

نور گیرد چون زمین از آسمان　　زین سه حرف یک صفت هر دو جهان

(عطار، ۱۳۹۰ : ۱۰۶)

عطار در این مثال به اشتراک حروف در سه واژهٔ «شعر، عرش و شرع» توجه دارد و بدین ترتیب در تعریف شعر، آن را مبتنی بر شرع می‌داند.

از دیگر شواهد، توجه به وجود حروف در واژه‌هایی خاص و متناسب است که در ادامه ذکر می‌گردد:

کاف کفر این‌جا به حق المعرفه　　دوستت‌تر دارم ز فای فلسفه

(عطار، ۱۳۷۸: ۲۵۱)

قاف تا قاف جهان یکسر بگشت　　کاف کفر از زلف چون نون تو یافت

(عطار، ۱۳۹۰: ۱۶۲)

گر مرا در راه او بودی مقام　　شین شعرم شین شر گشتی مدام

(عطار، ۱۳۷۸: ۲۵۲)

در مثال‌های اول از شواهد فوق به وجود حرف «کاف» در واژهٔ «کفر» و وجود حرف «فا» در آغاز واژهٔ «فلسفه» اشاره دارد و بین گونه «عطار از فلسفه بیزاری می‌جوید و بدان علاقه‌ای ندارد« (سبحانی، ۱۳۷۷: ۱۰۹).

در مثال سوم به وجود حرف «شین» در دو واژهٔ «شعر و شرّ» توجه دارد. و بدین وسیله می‌خواهد بگوید شعر با شرّ آمیخته می‌شد. توجه به وجود حرف در واژه و یا اشتراک حروف در چند واژه عموماً باعث ایجاد واج‌آرایی در سخن می‌شود چنان که در مثال فوق دیده می‌شود. واج‌آرایی از انواع موسیقی درونی شعر است و موسیقی درونی شعر عبارت است از: «هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی و کناری نباشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که از رهگذر

وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته‌شدهٔ آن نام ببریم انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۲).

تلمیحات موجود در مثال زیر بر زیبایی سخن افزوده است:

بست موری را کمر چون موی سر　　کرد او را با سلیمان درکمر

خلعت اولاد عباسش بداد　　طا و سین بی‌زحمت طاسش بداد

(عطار، ۱۳۷۸ : ۲)

«از آن جا که در تلمیح با یک واژه یا عبارتی کوتاه، داستانی کامل در فکر انسان تداعی می‌شود، این تداعی و زنده‌شدن داستان، شیرین و خیال‌انگیز است» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۹: ۷۷).

در این ابیات منظور از «طا و سین» آغاز سورهٔ نمل است: «طس تلک آیاتُ القُرآنِ و کتابٍ مُبینٍ» (نمل، ۱) که در آن داستان مناظرهٔ مورچه با سلیمان نبی آمده است. حروف «ط، س» در واژهٔ «طاس» دیده می‌شود و منظور از طاس همان طاس لغزنده است که «عبارت است از خاک ریز قیف مانندی که مورچه خوار، در خاک‌های نرم برای به دام افکندن مورچه می‌سازد» (عطار، ۱۳۸٤: ٤٥٢).

بگذر ز خیال آن و این کار این است　　بگشا جمال بین کار این است

اگر جیم جمال یافت در جان تو جای　　در میم مراقبت نشین کار این است

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۷۳)

در این مثال ضمن اشاره به وجود حرف «جیم» در واژهٔ «جمال» و حرف «میم» در واژهٔ «مراقبت»، واج‌آرایی در حرف «جیم» نیز ایجاد کرده که باعث هنری‌تر شدن سخن شده است.

هر اشکالی که در همه عالم است　　در نقطهٔ شین عشق حل می‌بینیم

(همان: ۲٤۹)

سر در اندازم ز شادی همچو نون گر به میم مرحبایی پی برم

(همان: ۲٤۹)

در این بیت ضمن تشبیه سرانداختن خود به شکل حرف «نون» به وجود حرف «میم» در واژهٔ «مرحبا» اشاره می‌کند. این تشبیه دلالت بر نیروی تخیل شاعر دارد که خود از ابزارهای آفرینش زیبایی به شمار می‌رود.

از هم گسستن حروف یک واژه

در مثال زیر ابتدا حروف واژهٔ «وا» را از هم می‌گشاید و سپس هر کدام از این حروف را در واژه‌های «خاک و خون» جستجو می‌کند؛ حرف «واو» را در میانهٔ واژهٔ «خون» و حرف «ا لف» را در درون واژهٔ «خاک» می‌یابد و بدین همراهی مضامینی ژرف و بدیع پدید می‌آورد:

هر که صید وای خود شد وای او گم شود از وای سر تا پای او

وا دو حرف آمد، الف واو ای غلام هر دو را در خاک و خون بینم مدام

واو را بین به راه خون قرار پس الف را بین میان خاک خوار

(عطار، ۱۳۷۸: ۱۱۷)

این گونه به کارگیری حروف و جستجوی آن‌ها در واژه‌هایی متناسب، حاصل تخیل عمیق شاعر است. «تخیل نیرویی است که به شاعر امکان می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۸۹).

کاربرد شیوهٔ از هم گسستن حروف که در فوق بدان اشاره شد و عطار آن را در تلفیق با شیوه‌های دیگر به کار گرفته بود، به صورت مستقل هم در آثار عطار دیده می‌شود که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

گر تو سر هیچ هیچ داری در هر گامت هزار گام است

عطار ز هیچ هیچ دل یافت آن دل که برون دال و لام است

(عطار ، ۱۳۹۰: ۱۳٤)

فضای پارادوکسی مثال فوق و وجود جناس «کام و کام» بر هنری بودن آن افزوده است.

عطار دلی را طلب می‌کند که ورای شکل ظاهر و ماده است و از حروف الفبایی «دال» و «لام» ترکیب نیافته است. آنچه سخن عطار را ارزشی مضاعف داده است هنجارگریزی و آشنازدایی اوست: «زبان در صورتی ارزش ادبی پیدا می‌کند که آشنایی‌زدایی شود و دارای غرابت باشد، زیرا زبان خبر، زبانی است تکراری، عادی، آشنا و فرسوده که فقط وسیله‌ای است برای برقراری ارتباط و خبررسانی و چون برانگیزندهٔ توجه نیست به کار شعر و ادب نمی‌آید. آشنازدایی مانند دم مسیحایی جانی تازه در کالبد زبان مردهٔ خبری می‌دهد و آن را تازه، پر جاذبه و شگفت‌انگیز می‌سازد» (وحیدیان کامیار،۱۳۷۹: ۹۳).

نظیر این مضمون و شیوه در مثال زیر نیز دیده می‌شود:

در ره عاشقان دلی باید که منزه ز دال و لام بود

(همان: ٢٤٦)

و در وصف مولای متقیان امام علی (ع) می‌گوید:

ای پسر تو بی‌نشانی از علی عین و یا و لام دانی از علی

تو ز عشق جان خویشی بی‌قرار و او نشسته تا کند صد جان نثار

(عطار، ۱۳۷۸: ۳۱)

و در مصراع دوم از مثال فوق، شاعر حروف واژهٔ «علی» را از هم گسسته و آن را به «عین، لام و یا» تجزیه کرده است؛ ولی مضمون و سخن همان است که در شواهد بالاتر ذکر شد یعنی عدم توجه و پای بندی به ظواهر امر.

دو نکته در این‌جا قابل ذکر است؛ اول این که با این شواهد عطار را می‌توان از پیشگامان توصیف اهل بیت (ع) به کمک حروف الفبا دانست. نکتهٔ دیگر محبت و دلبستگی عطار به خاندان رسالت است که در موارد زیادی از آثار او به چشم می‌آید از جمله در تذکره الاولیا، مختارنامه و مصیبت‌نامه. وی حتی امام حسین (ع) را سلطان «ده معصوم» می‌داند:

کیست حق را و پیمبر را ولی آن حسن سیرت حسین بن علی

آفتاب آسمان معرفت آن محمد صورت و حیدر صفت

نـــه فلـــک را تـــا ابـــد مخـــدوم بـــود　　زان کـــــه او ســـــلطان ده معصـــــوم بـــــود

قـــــرّه العـــــین امـــــام مجتبـــــی　　شـــــاهد زهـــــرا شـــــهید کـــــربلا

(عطار، ۱۳۸۳: ۳۷)

و این شواهد به گونه‌ای است کـه حتـی برخـی از محققـان او را شـیعهٔ دوازده امـامی نیـز دانسته‌اند. مؤلف کتاب «قبول اهل دل» در کتاب خود از آیـت‌الله شوشـتری نقـل مـی‌کنـد کـه: «عطار از کودکی مانند والدینش شیعهٔ اثنی‌عشری بوده ولی به شدت تقیه می‌نموده ارباب تاریخ و اهل تاریخ می‌دانند که آن زمان به قدری حکومت سـخت‌گیـری مـی‌کـرده اسـت کـه بـرای شیعیان و اشخاصی چون عطار، چاره‌ای جز تقیه باقی نمی‌مانده است» (موسوی مطلـق، ۱۳۹۰: ۲۸۲).

یکی از واژه‌هایی که زیاد مورد توجه شـاعران بـوده و بسـیاری، حـروف آن را بـرای بیـان مضامین از هم گسسته‌اند، واژهٔ «کُن» است که در چندین جای قرآن نیز ذکر شده از جمله: «اِذا قضی امرا فإنما یقول له کن فیکون» «کار خدا چنان است که چون بودن چیزی را بخواهد به او می‌گوید باش پس آفریده می‌شود» (بقره: ۱۱۷). این تلمیح، داستان آفرینش را به ذهـن تـداعی می‌کند و به این دلیل شیرین و خوشایند می‌گردد. عطـار بـه شـیوهٔ متقـدمان از ایـن واژه بهـره جسته است:

ز کفـــک و خـــون بـــرآرد آدمـــی را　　ز کـــاف و نـــون فلـــک را و زمـــی را

(عطار، ۱۳۸٦: ۸۸)

چـه شـرق و غـرب و چـه از قـاف تـا قـاف　　چـه هـر چـه آمـد بـرون از نـون و ز کـاف

(همان: ۱۵٤)

عـالم چـو ز کـاف و نـون تـوان آمـدن　　پـس شـخص زخـاک و خـون تـوان آمـدن

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۸۱)

استفادهٔ نمادین از حروف الفبا

یکی دیگر از شیوه‌های مضمون‌سازی الفبایی، استفادهٔ نمادین از حروف الفباست که قبل از عطار سابقه داشته است. وی نیز از آن به همان شیوه استفاده کرده است.

تا درد تو را خرید عطار قد الفش بسان نون گشت

(عطار، ۱۳۹۰: ۱۵۸)

الا ای حرص در کارت کشیده چو شد قدّ الف وارت خمیده

(عطار، ۱۳۸٦: ۲۰۱)

این شیوه بسیار شبیه توجه به شکل حروف است که دست مایهٔ تشبیهات و استعارات بسیاری در ذهن خلاق شاعران و از جمله عطار شده است:

ماهی که قاف تا قاف از عکس اوست روشن چون روی تو بدیده پشتی چو دال کرده

(عطار، ۱۳۹۰: ٤۳۰)

در بیت فوق با توجه به شکل حرف «دال»، هلال ماه را با حسن تعلیلی زیبا به حرف «دال» مانند کرده است؛ و بدین سان با تشبیه تفضیل و مضمر رخسار یار را از ماه برتر دانسته است. حسن تعلیل از آرایه‌های بدیع معنوی است که نشان از تخیل عمیق شاعر و ایجاد ارتباط بین اشیای گوناگون دارد. به کارگیری حسن تعلیل در متن مضمون‌آفرینی الفبایی در سخن خاقانی نیز دیده می‌شود که در زیر بدان اشاره می‌شود:

گرنه شب از عین عید ساخت طلسمی به خم عید منعل چراست در خط مغرب رقم؟

(خاقانی، ۱۳۷۵: ٤۱۰)

خاقانی حرف «عین» در کلمهٔ عید را به ماه نو مانند کرده و با حسن تعلیل نیکو می‌گوید اگر چنین نیست که شب از عین عید طلسمی خمیده نساخته است، این نوشته‌ای که در سمت مغرب به صورت عینی نعل وار دیده می‌شود از چیست؟ زیبایی سخن آنگه بیشتر می‌شود که بدانیم بیت از قصیده‌ای است در مدح سلطان غیاث‌الدین محمد و توجه به وجود حرف «غین» در آغاز نام ممدوح.

یکی دیگر از مضامینی که با توجه به شکل حرف در سخن عطار جلوه دارد، تهیدست‌بودن و بی‌چیزی «الف» است؛ البته در این تهیدستی الف، می‌توان حساب ابجد را نیز دخیل دانست چرا که معادل ابجدی الف، عدد «یک» است:

گفتم که دهانت چو الف هیچ ندارد　　گفتی بنگر طرهٔ چون نون شدهٔ من

(عطار، ۱۳۹۰: ٤٨٠)

در بیت فوق علاوهٔ بر شکل« الف«، به شکل «نون» نیز توجه شده و زلف یار را چون شکل نون خمیده دانسته است. جناس مزدوج «چون» و «نون» نیز بر زیبایی سخن می‌افزاید.

حرف کمرت هم‌چو الف هیچ ندارد　　زیرا که تو را چون الف افتاد میانی

(همان: ٤٦٩)

تو دریا بین، اگر چشم تو بیناست　　که عالم نیست عالم کفک دریاست

خیال است این همه عالم بیندیش　　مبین آخر خیالی را از این بیش

هر آن حرفی که دیدی هیچ آمد　　ولی در چشم تو پیچ آمد

همین حرفی که آن پیچی ندارد　　الف بود و الف هیچی ندارد

چه خوانی ابجد این کار چندین　　که ابجد راست الف حرف نخستین

الف هیچی ز اول آخرش لا　　زابجد تا ضظغلا، لا و سودا

اگر صد راه گیری ابجد از سر　　میان «هیچ» و «لایی» مانده بر در

(عطار، ۱۳۸٦: ۱۱۵)

در مثال نسبتاً طولانی فوق، شاعر علاوه بر تهیدستی الف، اشاره‌ای ساده به حروف الفبا و در نهایت به معادل ابجدی آن‌ها دارد.

الا ای چون الف افتاده بر هیچ　　برونت چون منارہ اندرون هیچ

(همان: ١٦٨)

استفاده از حرف «الف» با این بسامد توسط عطار، تقریباً بی‌بدیل است. وی از الف به

عنوان نماد استفاده می‌کند؛ در کنار آن به معادل ابجدی و شکل ساده و بی‌نقطهٔ آن نیز توجه دارد: «آن مردی کودک خود را به دبیرستان فرستاد. چون شبانگاه به خانه باز آمد پدر او را پرسید که استاد امروز تو را چه آموخته است؟ گفت: این آموخته است که الف هیچ ندارد» (سمعانی، ۱۳٦۸: ۷۷). اما تقریباً همه جا مضمون مشترک، هیچ بودن عالم و بی‌ارزش بودن آن است مگر در غزلیات که لحن سخن به وصف یار می‌گراید.

چه گویم از الف وصل تو که هیچ نداشت　　من این که هیچ نداشت از همه بتر دیدم

تو را میان الف است و الف ندارد هیچ　　که من ورای الف هیچ در کمر دیدم

(عطار، ۱۳۸٦: ۳۳٤)

در مصراع اول از مثال فوق «وصل» معشوق را در هیچ بودن به «الف» مانند کرده است. و در ادامه فضایی پارادوکسی بر شعر حاکم می‌شود. در همان مصراع اول، از «الف وصل» به تبادر می‌توان به تعریف الف وصل یا همان همزهٔ وصل در عربی نیز رسید: «همزهٔ وصل آن است که فقط در ابتدای سخن و آغاز جمله به تلفظ درآید ولی در وسط سخن تلفظ نشود و دو حرف قبل و بعد خود را به هم وصل کند مانند همزهٔ اِذهَب که اگر بگوییم اِذهَب یا رَجُلُ همزه تلفظ می‌شود؛ اما اگر بگوییم یا رَجُلُ اذهَب همزه به تلفظ نمی‌آید و لام و ذال به هم وصل می‌شوند» (خوانساری، ۱۳۸۹: ۲۵). با توجه به تعریف فوق «الف وصل» هم در واقع هیچ است و خوانده نمی‌شود.

علاوه بر این در مصراع سوم، «میان» معشوق را به «الف »تشبیه می‌کند. نظیر این سخن در بیت زیر نیز دیده می‌شود:

چنان در اسم او کن جسم پنهان　　که می‌گردد الف در بسم پنهان

(عطار، ۱۳۸٦: ۱۱٦)

علاوه بر الف، حروفی دیگر نیز در مورد توجه عطار است:

سر زلفش که دالی داشت در سر　　نبود آن دال جز دالٌ عَلَی الشَّر

(عطار، ۱۳۸۷: ۱۹۵)

در این بیت سر زلف یار به« دال» مانند شده است. در ضمن جناس موجود در حرف «دال» و واژۀ «دال» به معنی دلالت کننده بر چیزی، کلام را هنری کرده است. زیبایی این مثال ناشی از موسیقی درونی شعر است.

بود چون میمی دهان تنگ او　　سر به مهر از لعل گوهر رنگ او

(عطار، ۱۳۸۳: ۳٤۸)

شرح لب لعلت به زبان می‌نتوان داد　　وز میم دهان تو نشان می‌نتوان داد

میم است دهان تو و مویی است میانت　　کی را خبر موی میان می‌نتوان داد

(عطار، ۱۳۹۰: ۱۷۰)

زین سر زلف که هست مملکت جم تو راست　　زان که سر زلف توست بر صفت جیم و میم

گر سر زلف تو را باد پریشان کند　　جیم در افتد به میم میم در افتد به جیم

(همان: ۳۷۰)

توجه به شمارۀ حروف یک واژه

آخرین شیوۀ الفبایی که عطار از آن استفاده کرده است، توجه به شمارۀ حروف یک واژه می‌باشد. این شیوه را در گفتگویی که میان شیطان و پیامبر اسلام(ص) تصور نموده، به کار گرفته است:

بامدادی رفت ابلیس لعین　　تا به درگاه نبی العالمین

ظن چنان بردم که هستم دولتی　　بی‌خبر بودم ز طوق لعتی

لعتی را پنج حرف آمد شمار　　لام و عین و نون و تا و یا کنار

دوش سلطانی که معراجت نهاد　　از لعمرک بر سرت تاجت نهاد

پنج حرف آمد لعمرک ای عزیز　　لام و عین و میم و را و کاف نیز

پنج آن توست و پنج آن من است　　راحت آن توست و رنج آن من است

(عطار، ۱۳۸۳: ۲٤٥)

عطار در این مثال به دو آیهٔ قرآنی اشاره دارد: اولین آن‌ها آیه‌ای است که خدا در آن شیطان را «لعنت» کرده است: «وَ اِنَّ عَلیکَ اللَعنَهَ اِلی یَومِ الدّینِ» «و بی‌تردید تا روز قیامت لعنت بر تو خواهد بود» (حجر، ۳۵).

اما آیهٔ دوم مربوط به واژهٔ «لعمرک» است که در آن خداوند به جان رسولش سوگند یاد می‌کند.« لَعَمرُکَ اِنَّهُم لَفی سَکرَتِهِم یَعمَهُون» «[ای پیامبر] به جان تو سوگند، آنان در مستی خود فرو رفته و سرگردان بودند» (حجر، ۷۲). ظاهر این آیه مناسبتی با سخن عطار ندارد؛ اما زیبایی کلام در آن است که وی واژهٔ «لعمرک» را یعنی سوگند خوردن خدا به رسول خویش را دلیلی بر عزت پیامبر اسلام(ص) دانسته و آن را چون تاجی بر سر ایشان تصور نموده است.

آنچه به بحث ما مربوط است توجه به شمارهٔ حروف واژه‌های «لعنت» و «لعمرک» است که از قضا هر دو پنج حرف دارند؛ اما یکی راحتی دارد و دیگری رنج و تعب. خوب است توجه داشته باشیم که هر دو آیه‌ای که عطار از آن‌ها بهره جسته، در یک سوره و در ادامهٔ هم قرار دارند.

نتیجه

شاعران فارسی زبان به فراخور توان و ذوق خود سعی کرده‌اند از تمامی امکانات زبان فارسی برای بیان اندیشه‌های خویش بهره برگیرند. از جملهٔ این قابلیت‌های زبان، بهره‌گیری از حروف الفبا در خلق هنری مضامین ژرف و اثرگذار می‌باشد.

عطار نیز که خود از شاعران سرآمد روزگار خویش بوده، در اشعار خود افزون بر این که مفهوم و اندیشه‌ای ارزنده را بررسی و تحلیل کرده به روابط و پیوند واجی و واژگانی اشعار خود نیز توجه داشته است. او با گزینش مناسب واژه‌ها و حروف الفبا و خلق تصاویری زنده و اثرگذار تلاش دارد مفاهیم مورد نظر خود را بهتر و هنری‌تر در ذهن مخاطب بنشاند و بدین طریق از همراهی بیشتر آنان برخوردار شود.

از مصادیق این دقت نظر عطار، توجه ویژه به شکل حروف، جایگاه حرف در واژه، جداسازی حروف از هم، کاربرد نمادین حروف، ترکیب حروف برای ایجاد واژه‌ای خاص، معادل ابجدی حروف و... است که شواهد آن در این مقاله ارایه شده است..

عطار به حروف الفبا شخصیتی واژگانی می‌دهد و آن‌ها را چون واژه‌های مستقل در موسیقی درونی شعر یعنی انواع جناس، تسمیط و واج‌آرایی به کار می‌برد و بدین ترتیب باعث ایجاد زیبایی‌آوایی کلام می‌گردد.

وی از به کارگیری حروف الفبا در خلق زیبایی معنوی و تخیلی غافل نمانده و از این حروف برای آفرینش استعاره، تشبیه، حسن تعلیل و تمثیل‌های زیبا و هنری بهره برده است.

از مواردی که کاربرد حروف الفبا را نزد عطار هنری‌تر کرده است، استفاده از موسیقی بیرونی شعر یعنی وزن‌های مناسب و توجه به زیبایی حاصل از هماهنگی سخن است.

نکتهٔ پایانی این که به‌رغم توجه به ظاهر حروف و واژه‌ها، نه تنها معنی و اندیشه را فدای لفظ نکرده، بلکه بسیار هنرمندانه این شیوه را در خلق مضامین و اندیشه‌هایی بلند، اثرگذار و خیال‌انگیز به کار برده است.

منابع و مآخذ

۱ـ **قرآن مجید**.

۲ـ بهار، محمدتقی. **دیوان اشعار**. تهران: نشر علم، ۱۳۸۱.

۳ـ جامی، نورالدین عبدالرحمن. **مثنوی هفت اورنگ**. تصحیح اعلاخان افصح زاد. تهران: نشر مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۸.

۴ـ خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین. **دیوان اشعار**. ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۵ـ خوانساری، محمد. **صرف و نحو**. تهران: نشر ناهید، چاپ ۲۰، ۱۳۸۹.

۶ـ رودکی، ابوعبدا... جعفر. **دیوان اشعار**. شرح منوچهر دانش‌پژوه. تهران: نشر توس، ۱۳۷۴.

۷ـ سبحانی، توفیق. **تاریخ ادبیات ایران**. تهران: نشر پیام نور، جلد ۳، چاپ ۸، ۱۳۷۸.

۸ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، چاپ ششم، ۱۳۷۹.

۹ـ ــــــــــ ، ــــــــ . **ادوار شعر فارسی**. تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.

۱۰ـ شمیسا، سیروس. **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: نشر میترا، چاپ سوم، ۱۳۸۶.

۱۱ـ شیمل، آنه ماری. **شکوه شمس**. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۸۹.

۱۲ـ صائب تبریزی، محمدعلی. **دیوان اشعار**. تصحیح ادیبی تهرانی. تهران: نشر نوین، ۱۳۶۲.

۱۳ـ عابدی، محمود، «شرح جامی بر بیتی عرفانی از امیر خسرو دهلوی»، مجلهٔ عرفانی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه کاشان، شمارهٔ پانزدهم، صص ۱۳۸- ۱۲۵، ۱۳۹۱.

۱۴ـ عطار، فریدالدین. **مصیبت‌نامه**. تصحیح نورانی وصال، تهران: نشر زوار، چاپ ششم، ۱۳۸۳.

۱۵ـ ــــ ، ــــــ . **منطق‌الطیر**. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: نشر سخن، چاپ ۳، ۱۳۸۵.

۱۶ـ ــــ ، ــــــ . **اسرارنامه**. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: نشر سخن، چاپ ۳، ۱۳۸۶.

۱۷ـ ــــ ، ــــــ . **الهی‌نامه**. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: نشر سخن، چاپ ۳، ۱۳۸۷.

۱۸ـ ـــــ ، ـــــــ . **دیوان اشعار**. به کوشش کاظم عابدینی مطلق، تهران: نشر نگاران قلم، ۱۳۹۰.

۱۹ـ قاآنی شیرازی، میرزا حبیب‌الله. **دیوان اشعار**. تصحیح مجید شفقی. تهران: نشر سنایی، ۱۳۸۷.

۲۰ـ کرمی، محمدحسین «آرایش و آفرینش واکی»، شیوه‌ای بدیع در آفرینش هنری، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۷، شمارهٔ ۱۹۳، ۱۳۸۳.

۲۱ـ کزازی، میرجلال‌الدین، **زیبایی‌شناسی سخن پارسی**. تهران: مرکز، جلد سوم، ۱۳۷۳.

۲۲ـ موسوی مطلق، سیدعباس. **قبول اهل دل**. قم: نشر مهر فاطمه، ۱۳۹۰.

۲۳ـ ناصر خسرو، ابومعین. **دیوان اشعار**. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ پنجم، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.

۲۴ـ وحشی بافقی، کمال‌الدین. **دیوان اشعار**. تصحیح اسمعیل شاهرودی، تهران: نشر فخر رازی، چاپ دوم، ۱۳۷۴.

۲۵ـ وحیدیان کامیار، تقی. **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. تهران: نشر دوستان، ۱۳۷۹.