LITERARY TEXT RESEARCH

Innovative Symbols and Pseudo-Symbols in Attar's *Elahi-Nameh*

Fatemeh Rezaee* Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran; *f.rezaee56@cfu.ac.ir*

Maryam Hoseini Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran; *drhoseini@alzahra.ac.ir*

Article Type
Research Article

Article History
Received
August 18, 2023
Revised
November 27, 2023
Accepted
November 04, 2024
Published Online
September 23, 2025

Keywords
symbol,
innovative symbol,
Attar,
Elahi Nameh.

ABSTRACT

A symbol is a broad concept with numerous definitions across various texts. Generally, it refers to any sign, gesture, word, or phrase that implies a meaning beyond its literal appearance. Within the category of symbols, one notable type is the "innovative symbol," which is also termed random, exclusive, personal, or special in different sources. These are symbols created by a poet's own mind, where a concept is used in a symbolic sense for the first time. Consequently, most symbolic poets possess innovative symbols within their work that are entirely original. Attar is one poet who successfully developed a coherent symbolic system in his poetry, establishing a unique style among mystic poets. His work features original contributions to symbology. This research aims to extract these innovative symbols from the *Elahi-Nameh* using a descriptive-analytical method and by consulting written and electronic sources. This process will reveal Attar's methods of symbolization and indicate whether these symbols were adopted by later poets. The results show that Attar most frequently presents his innovative symbols in the form of similes. Furthermore, while some of his innovative symbols remain unique to his work, others were indeed adopted by subsequent poets. These innovative symbols are expressed in three primary forms: allegorical additions, metaphors, and allegorical stories, with most of the extracted instances being allegorical additions.

Cite this Article: Rezaee, F., & Hoseini, M. (2025). Innovative symbols and pseudo-symbols in Attar's Elahi-Nameh. *Literary Text Research*, *29*(105), 36-66. https://doi.org/10.22054/ltr.2024.75353.3739

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2251-7138 **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https://ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2024.75353.3739

Introduction

A symbol, broadly defined, is the representation of an abstract reality, feeling, or idea imperceptible to the senses through an image or object (Satari, 1395: 7). Given the abstract nature of mystical experiences, mysticism is deeply intertwined with symbols and symbolic language. This coded language is the most suitable medium for expressing mystical experience and, more generally, for depicting any spiritual, metaphysical, or transcendental reality; indeed, it is nearly impossible to convey religious and mystical experiences without resorting to such a language (ibid.: 57). Farid al-Din Attar Neishaburi (540-618 AH) is among the foremost mystical poets who approached elements of ancient culture and Iranian national mythology from a symbolic perspective (Shafi'i Kadkani, 1392: 198). He is a mystic poet who paid particular attention to symbols (Fotohi, 2017: 229). Various classifications of symbols exist in the literature, most of them based on thematic concepts—such as animal symbols, plant symbols, colors, and mystical symbols. Among these, a distinct category consists of symbols created by the poet's own mind. Referred to in most symbology books as "inventive symbols," Eric Fromm terms them "random codes." Unlike conventional symbols, these are individualistic, with no one else involved in their creation.

Given the inherent complexity and breadth of the symbol, it has been defined in numerous ways. Despite these differing definitions, the discourse can be seen as falling into two general approaches. One group of scholars situates the symbol within the realm of "imagery," thereby focusing on its similarities to and differences from other imaginative forms. Consequently, some consider the symbol a type of trope, while others, noting its overlap with metaphor, describe it as "metaphorical" (Shamisa, 2014: 219). Another group, including Jalal Satari, Alireza Fuladi, and Mahmoud Fotuhi, regard it as an image-making element. In this view, the symbol is not merely a type of imagery but a distinct mode of its application. They argue that any imaginative image can be considered a symbol, provided it possesses two characteristics: abundance and phenomenality (Fuladi, 2019: 430).

Background of Research

Numerous studies have been conducted on Attar, his works, and his thought. Several articles and theses have addressed his use of symbolism. For instance, Soghra Rahmatinejad completed her master's thesis, entitled "Symbolization in Attar's Masnavies," under the supervision of Rahim Kooshesh at Urmia University in 2011. This work examines symbolic historical and mythological characters, as well as animal, plant, inanimate, and elemental symbols, including colors and celestial bodies, across these narratives.

In 2017, Seyyed Hasan Seyed Torabi published an article titled "Mystic Function of the Symbol of Color in the Masnavis of Attar Neishaburi" in Issue 57 of the Islamic Mysticism Magazine of Zanjan Azad University. This article deciphers the symbolic meanings of the colors Attar employed to interpret esoteric concepts.

Furthermore, the article "Animal Symbols of the Soul in Mystical Texts Based on the Works of Sanaee, Attar and Molavi" (2013) by Amin Rahimi, Seyedeh Zahra Moosavi, and Mehrdad Morwarid was published in Issue 62 of Allameh Tabataba'i University's Literary Text Research Magazine. The authors argue that in mystical literature, the soul is often embodied, with its representation varying according to the specific trait the writer or poet wishes to emphasize. They identify the animals these poets used as symbols for the soul and analyze the reasoning behind each metaphorical choice.

Another relevant study is Maryam Mahmoudi's article, "Review and Analysis of the Symbol of the Sea in Attar's Works" (2010), published in Issue 8 of the Jihad University Research Journal of Persian Language and Literature. After a detailed examination, Mahmoudi concludes that in Attar's works, the sea symbolizes the Divine Almighty, creatures are drops from this sea, and the only path for a drop to return to the sea is through annihilation (*fana*). The result of this return is unity with the sea—that is, attaining monotheism and becoming one with God. However, despite this body of research, and to the best of the author's knowledge, no specific study has yet been dedicated to investigating Attar's *innovative symbols* within the *Elahi-Nameh*.

Method of Research

This research employs a descriptive-analytical methodology, utilizing both written and electronic sources and documents.

Conclusion

Like other great poets and mystics, Attar demonstrated innovation in his symbology, creating symbolic images that either became models for subsequent poets or have remained unique to his work. His innovative symbols are expressed in three primary forms: allegorical additions, metaphors, and allegorical stories, with the majority of identified instances falling into the category of allegorical additions.

Within this category, Attar sometimes employs a specific, well-known name—one familiar to everyone due to its unique characteristics—to create a symbolic meaning and anchor it in the audience's mind. Thus, he creates and expresses symbols such as *Rakhsh-e Dolat* (Steed of Fortune), *Rakhsh-e Gardoon* (Steed of the Heavens), *Afrasiab-e Nafs* (Afrasiab of the Soul), and *Boragh-e Eshgh* (Buraq of Love), revealing their symbolic meaning through the allegorical addition that follows the name.

Attar's use of metaphor for symbolization is relatively infrequent. In his allegorical stories, which are few in number, he often employs a symbolic word in a sense contrary to its common perception. For example, in the story of Bahlul from the tenth treatise of the *Elahi-Nameh*, the word "dragon" initially evokes the "Commanding Self" (*Nafs-e Ammara*), which devours a person's life in its fiery maw. However, Attar uses it in a conflicting sense,

symbolizing the "Blaming Self" (*Nafs-e Lawwama*), which represents a level of the seeker's control over their ego.

Some of Attar's creative symbols in the *Elahi-Nameh* became frequent motifs in the works of later poets, such as *Boragh-e Eshgh*, *Cherk-e Sherk* (Trench of Polytheism), *Rakhsh-e Dolat*, and *Rashk-e Gardoon* (Envy of the Heavens). However, the majority of these symbols have remained Attar's exclusive intellectual property; according to our research, they have not been adopted by any other poet. Only a very small number of these innovative symbols have been found in the works of later poets.

متن پژوهی ادبی

نمادها و نمادواره‌های ابداعی در الهی‌نامهٔ عطار

فاطمه رضایی*
نویسنده مسئول؛ استادیار، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران؛
f.rezaee56@cfu.ac.ir

مریم حسینی
استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران؛
drhoseini@alzahra.ac.ir

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۲۷
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۰۶
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۸/۱۴
تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها
نماد،
نماد ابداعی،
عطار،
الهی‌نامه.

چکیده

نماد مفهومی بسیار گسترده است که تعاریف متعددی در کتب مختلف از آن ارائه شده است و در نگاه کلی عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی ورای آن‌چه ظاهر آن می‌نماید، دلالت دارد. در دسته‌بندی نمادها یکی از اقسام نمادهایی که از آن نام برده شده، نمادهای ابداعی است که با عناوین دیگری چون: نمادهای تصادفی، اختصاصی، شخصی و خاص در کتب مختلف ذکر شده است؛ نمادهایی که ساختهٔ ذهن خود شاعر است و تا قبل از او کسی آن مفهوم را در آن معنای نمادین به‌کار نبرده است، از این‌رو هر یک از شاعران نمادپرداز، در تصاویر نمادین خود نمادهای ابداعی دارند که پیش از آن‌ها کسی آن را به کار نگرفته است. عطار هم از جمله شاعرانی است که در اشعار خود موفق به تدوین یک نظام منسجم نمادین شده؛ چرا که «منطق‌الطیر»، «مصیبت‌نامه» و «الهی‌نامه»، منظومه‌هایی رمزی و نمادین هستند و دیگر آثار وی هم عرفانی‌اند و آثار عرفانی پیوندی نزدیک با رمز و نماد دارند. او در نمادپردازی ابداعاتی دارد که در این پژوهش برآنیم تا با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع و اسناد مکتوب و الکترونیکی این نمادها را در الهی‌نامهٔ عطار استخراج کنیم و از این رهگذر هم شیوه‌های نمادپردازی عطار را به‌دست آوریم و هم فراگیرشدن یا نشدن این نمادها بعد از عطار بر ما مکشوف گردد. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که عطار اغلب نمادهایش را در قالب اضافه‌های تشبیهی به کار می‌برد، همچنین براساس جست‌وجوهای صورت گرفته، ظاهراً برخی از نمادهای ابداعی عطار را تا کنون کسی جز او به کار نبرده؛ اما برخی دیگر به صورت نمادهای فراگیری در شعر شاعران پس از عطار درآمده است. نمادهای ابداعی عطار در سه شکل: اضافه‌های تشبیهی، استعارات و حکایات تمثیلی بیان شده که اغلب موارد استخراج شده، به صورت اضافه‌های تشبیهی است.

استناد به این مقاله: رضایی، فاطمه و حسینی، مریم. (۱۴۰۴). نمادها و نمادواره‌های ابداعی در الهی‌نامهٔ عطار. *متن پژوهی ادبی*، ۲۹(۱۰۵)، ۳۶-۶۶. https://doi.org/10.22054/ltr.2024.75353.3739

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی

ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۷۱۳۸-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۱۸۶-۲۴۷۶
نشانی وبگاه: ltr.atu.ac.ir

مقدمه

نماد یا رمز، مفهومی بسیار گسترده است که مصداق‌های متعدد و متنوعی را در زندگی مادی و معنوی بشر در بر می‌گیرد؛ چرا که با بسیاری از علوم مربوط می‌شود و با چنین مفهوم گسترده‌ای تاریخ رمز و نماد اگر نه طولانی‌تر از تاریخ هستی انسان، به بلندای تاریخ انسان است. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۷) به عبارتی نماد، همزاد عقل و الهام‌بخش کشفیات و پیشرفت‌هاست و تمامی علوم بشری در مسیر خود با نمادها آشنا می‌شوند و ما در جهانی از نمادها زندگی می‌کنیم و جهانی از نمادها در ما زندگی می‌کنند. (شوالیه، گربران، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۸)

رمز و نماد در مفهوم وسیع کلمه، تعریف واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصوری غایب برای حواس به یاری تصویر یا شیء است (ستاری، ۱۳۵۹: ۷) و ازآن‌جاکه تجربیات عارفانه، نیز ماهیتی انتزاعی دارند، عرفان بیش از پیش با نماد و زبان نمادین پیوند یافته است و رمز مناسب‌ترین زبان برای بیان تجربهٔ عرفانی و به‌طورکلی بیان هرگونه معنویت و تصویر مابعدالطبیعه و عالم ماورا است و محال است که بیان تجربهٔ دینی و عرفانی از زبان رمزی مستغنی و بی‌نیاز باشد. (همان: ۵۷) فریدالدین عطار نیشابوری (۵۴۰-۶۱۸ ق) از نخستین شاعران عارفی است که عناصر فرهنگ باستانی و اساطیر ملی ایرانی را از دیدگاه رمز و نماد نگریسته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹۸) وی از جمله، عارفان شاعر و شاعران عارفی است که توجه ویژه به رمز و نماد داشته است. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۲۹) در دسته‌بندی نمادها در کتب مختلف انواع متنوعی ذکر شده است که اغلب این دسته‌بندی‌ها بر مبنای مفهوم صورت گرفته است؛ نمادهای جانوری، گیاهی، رنگ‌ها، عرفانی و غیره. دسته‌ای از نمادها هم ساختهٔ ذهن خود شاعر است که در اغلب کتاب‌های نمادشناسی با عنوان «نمادهای ابداعی» از آن‌ها یاد می‌شود و اریک فروم[1] از آن‌ها با عنوان «رمزهای تصادفی»[2] نام می‌برد، رمزهایی که برخلاف رمزهای متعارف، انفرادی‌اند و کس دیگر در تولید آن‌ها شریک نیست.

از آن‌جا که نماد در ذات خود دارای پیچیدگی و گستردگی است، باعث شده تعاریف متفاوتی از آن ارائه شود. با وجود این تفاوت‌ها در تعاریف نماد، می‌توان گفت این موضوع به دو شیوهٔ کلی مورد توجه قرار گرفته است؛ برخی از پژوهشگران و صاحب‌نظران نماد را در حیطهٔ «صور خیال» قرارداده‌اند؛ از این‌رو به وجوه تشابه و تفاوت آن با سایر صور خیال توجه کرده‌اند؛ بنابراین گاه نماد را با عنوان رمز یکی از انواع کنایه دانسته‌اند و گاه به دلیل داشتن مرزهای مشترک با استعاره، آن را به اصطلاح «استعاره‌گونه» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۱۹) نامیده‌اند. گروهی دیگر مانند جلال ستاری، علیرضا فولادی و

1. Fromm, E.
2. the accidental symbols

محمود فتوحی آن را عنصری تصویرساز دانسته‌اند که در واقع اساساً تنها یک نوع خاص از صور خیال نیست؛ بلکه شکل خاصی از کاربرد آن‌هاست و رمز شمردن هر یک از صور خیال در صورت داشتن دو مشخصهٔ فراوانی و پدیداری بودن ایرادی ندارد. (فولادی، ۱۳۸۹: ۴۳۰)

بنابراین آنچه تحت عنوان نماد در این نوشتار عنوان شده، پیش از همه تحت‌تأثیر محتوای تأویلی آن و سپس از نظر ظاهری به شکل اضافات تشبیهی، استعارات و تمثیل‌های رمزی، جلوه‌گر شده است؛ چراکه برمبنای نظرات افرادی مانند: شمیسا، فتوحی، پورنامداریان که یکی از شیوه‌های نمادپردازی شاعران سنتی و به‌طور خاص سمبولیسم عطار را استفاده از اضافه‌های تشبیهی می‌دانند و از سویی دیگر استعاره را هم نوعی شیوه برای نمادپردازی شاعران عنوان کرده‌اند، ما استعارات و اضافه‌های تشبیهی را هم ذیل نمادها عنوان کرده‌ایم؛ اما ازآن‌جاکه از نظر صور بلاغی هم تفاوت‌هایی بین این موارد با نماد، بیان شده، در عنوان مقاله اصطلاح «نمادواره» جهت رفع شبهه اضافه گردیده است.

شیوهٔ پژوهش بر این است که ابتدا با مطالعهٔ «الهی‌نامه»، مواردی که به نظر می‌رسد نو و ابداعی باشد، استخراج شده و برای همانندجویی آن از نرم‌افزار درج ۴ و سامانهٔ دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی بهره گرفته شده است و سپس به منظور یافتن ارجاع دقیق ابیات به‌دست آمده، به اصل کتاب‌ها و دواوین اشعار مراجعه شده است. ابیات مستخرج از «الهی‌نامه» برمبنای تصحیح دکتر شفیعی کدکنی است، اهدافی که در این پژوهش در پی رسیدن به آنیم عبارت‌اند از: استخراج نمادهای ابداعی در «الهی‌نامه»، نشان‌دادن شیوه‌های کاربرد نماد در «الهی‌نامه» و رسیدن به این نکته که کدام‌یک از این نمادها تا کنون در انحصار عطار باقی مانده و کدام‌یک بعداز او فراگیر شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ عطار، آثار و اندیشه‌های وی پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته. دربارهٔ نمادپردازی عطار هم مقالات و پایان‌نامه‌هایی به رشتهٔ تحریر درآمده، صغری رحمتی‌نژاد پایان‌نامهٔ ارشد خود را با عنوان «نمادپردازی در مثنوی‌های عطار» به راهنمایی رحیم کوشش در سال ۱۳۹۱ در دانشگاه ارومیه به پایان رسانده که در آن به شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای نمادین در این منظومه‌ها، نمادهای جانوری، نباتات و جمادات، عناصر طبیعی، رنگ‌ها و اجرام آسمانی این منظومه‌ها پرداخته است. سید حسن سید ترابی در سال ۱۳۹۷ مقاله‌ای با عنوان «کارکرد عرفانی نماد رنگ در مثنوی‌های عطار نیشابوری» در شمارهٔ ۵۷ مجلهٔ عرفان اسلامی دانشگاه آزاد زنجان به چاپ رسانده که در آن به کشف رموز رنگ‌هایی که عطار از آن‌ها با زبانی نمادین برای تأویل مفاهیم باطنی بهره جسته، پرداخته است. مقالهٔ «نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر آثار سنایی، عطار و مولوی» (۱۳۹۳) نوشتهٔ امین رحیمی، سیده

زهرا موسوی و مهرداد مروارید است که در مجلهٔ متن پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبایی شمارهٔ ۶۲ به چاپ رسیده است. در این مقاله نویسنده به این نکته پرداخته که نفس در ادبیات عرفانی گاهی تجسم و تجسد یافته و بر اساس خصلتی که مورد نظر نویسنده یا شاعر بوده، آن را به اشکالی نشان داده‌اند. گاهی برای آن صورت حیوانی تصور کرده‌اند و برخی حیوانات را نماد نفس قرار داده‌اند که حاصل تحقیق، یکی به دست آمدن جانورانی است که نماد نفس تلقی شده‌اند و این که چرا شاعران مذکور یک جانور را نماد یکی از خصلت‌های نفس قرار داده‌اند. مقالهٔ «بررسی و تحلیل نماد دریا در آثار عطار» (۱۳۸۹) نوشتهٔ مریم محمودی است که در شمارهٔ ۸ مجلهٔ پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی جهاد دانشگاهی چاپ شده است. نویسنده در این مقاله پس از بررسی نماد دریا در آثار عطار، به این نتیجه می‌رسد که دریا در آثار عطار، رمز حق‌تعالی است که موجودات قطراتی از این دریا هستند و تنها راه بازگشت قطره به دریا، فنا شدن و گم شدن در دریا است که نتیجه آن همرنگی با دریا و رسیدن به مقام توحید و یکی شدن با خداست؛ اما تا جایی که نگارنده مطالعه و جست‌وجو کرده، پژوهشی دربارهٔ نمادهای ابداعی عطار در «الهی‌نامه» انجام نشده است.

نماد

بر مبنای پژوهش‌های گوناگونی که در ارتباط با نماد و نمادپردازی انجام گرفته، تعاریف متعددی از نماد ارائه شده است که این تعاریف اغلب بر پایهٔ سه دسته از منابع است؛ فرهنگ‌نامه‌ها، تعاریف صاحب‌نظران ایرانی و غربی و تعاریف موجود در کتب بلاغی که در ذیل به تعدادی از این تعاریف اشاره می‌شود:

در «فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی» میرصادقی، نماد چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری هم بشود یا چیز دیگری را القا کند، بنابراین نماد عبارت است از نشان دادن چیزی غیر از ظاهر آن و عمده‌ترین نمادها عبارتند از: نمادهای طبیعی، اختصاصی و نمادهای مرسوم. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷۴ و ۲۷۵) در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» سیما داد، نماد در اصطلاح چیزی یا عملی است که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. نمادها به دو دستهٔ نمادهای عام و شخصی تقسیم می‌شوند. (داد، ۱۳۷۵: ۳۰۱ و ۳۰۲) ابوالقاسم رادفر در «فرهنگ بلاغی-ادبی»، رمز را در معنی اشاره، تمثیل و سمبل آورده و از سه نوع رمز نام می‌برد؛ رمزهای تصادفی که صرفاً از شرایط ناپایدار ناشی می‌شود و مربوط به بستگی‌هایی است که ضمن تماس علّی حاصل می‌گردد. این رمزها برخلاف رمزهای متعارف، انفرادی‌اند و کس دیگری در درک آن‌ها شریک نیست مگر این‌که وقایعی را که سمبل یا رمز به آن مربوط است، نقل کنیم. ۱- رمزهای جهانی که عمومی‌اند و ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند. ۲- رمزهای قراردادی و متعارف که متضمن پذیرش سادهٔ یک وابستگی پایدار است. میان رمز و چیزی که رمز مظهر آن است، این وابستگی عاری از هرگونه اساس طبیعی یا

بصری است. (رادفر، ۱۳۶۸: ۵۷۳ و ۵۷۴) در کتاب «فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی» آبرامز دربارهٔ نماد این‌گونه آمده است: نماد فقط به کلمه یا عبارتی اطلاق می‌شود که بر یک شیء یا واقعه دلالت داشته باشد و آن هم به نوبهٔ خود دال بر چیزی باشد یا فراتر از خود دارای مراجع مختلف باشد. برخی نمادها قراردادی و عام هستند و برخی دیگر شخصی و خاص. (آبرامز، ۱۳۹۴: ۴۳۹)

پورنامداریان در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی» رمز را عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی دانسته که بر معنی و مفهومی ورای آن‌چه ظاهر آن می‌نماید، دلالت دارد. از دیدگاه او رمز چیزی از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس است که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آن‌که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلّم آن تلقی نگردد. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۴- ۶) نماد تعریف واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصوری غایب برای حواس به یاری شیء یا تصویر است، بنابراین تصویری است که جایگزین چیزی مخفی و مبهم و پیچیده می‌شود. (ستاری، ۱۳۸۴: ۷، ۸، ۱۰، ۱۱ و ۵۱) فتوحی در «بلاغت تصویر» نماد را صورتی مجازی می‌داند که بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند و از این نظر آن را به استعاره شبیه دانسته است. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۸۳ و ۱۶۱) فولادی در کتاب «زبان عرفان» رمز را اساساً تنها یک نوع خاص از صور خیال نمی‌داند؛ بلکه نوع مخصوصی از کاربرد آن‌ها می‌داند؛ بنابراین از دیدگاه او رمزی شمردن هر یک از صور خیال به شرط داشتن چهار مشخصهٔ فراوانی، پدیداری، بی‌قرینه و تأویل‌پذیر بودن امکان‌پذیر است. با این وصف به تعبیر دقیق، رمز عبارت است از مجاز یا تشبیه یا استعاره یا تشخیص یا کنایه‌ای که این مشخصه‌های اصلی را دارا باشد. (فولادی، ۱۳۸۹: ۴۳۰)

شمیسا در کتاب «بیان» خود، سمبل را در فارسی معادل رمز، مظهر و نماد می‌گیرد و از دو نوع سمبل نام می‌برد؛ ۱- سمبل‌های قراردادی یا عمومی، ۲- سمبل‌های خصوصی یا شخصی. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۹- ۱۹۱) در کتاب «زیبایی‌شناسی سخن پارسی»، کزازی رمز را یکی از انواع کنایه دانسته که میانجی‌های کم و معانی دیریاب دارد. (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۶۹)

با توجه به تعاریف مختلف و متعددی که دربارهٔ نماد گفته شد، می‌توان نماد را به صورت نمود، نما، مظهر، علامت، نشانه، نماینده و رمز، به معنای چیزی دانست که ورای معنای حقیقی و عینی خود به شیوه‌ای غیرمستقیم، به چیزی ماورایی، انتزاعی و نامحسوس اشاره می‌کند.

نمادهای ابداعی

این نوع نمادها، ابداع خود شاعر یا نویسنده و حاصل تجربیات ذهنی خاص اوست و پیش از وی کسی آن واژه را در مفهوم نمادین به کار نگرفته است. نمادهای شخصی معنای از پیش معلومی ندارند. تنها با توجه به زمینه و بافت اثر است که می‌توان به مفاهیم آن‌ها راه یافت. نمادهای ابداعی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند. بسیاری از نمادها پس از ابداع، توسط شاعران دیگر تقلید می‌شوند و بر اثر تکرار در گذر زمان و در متون مختلف به صورت نمادهای شناخته‌شده و مرسوم درمی‌آیند. بسیاری از نمادهای شعر عرفانی در تاریخ ادب عرفانی، چنین سرنوشتی داشتند. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۹۳) پورنامداریان در رمز و داستان‌های رمزی خود، برمبنای دسته‌بندی اریک فروم از نمادها، این‌گونه رمزها را رمزهای تصادفی[1] می‌نامد و آن‌ها را رمزهایی می‌داند که انفرادی‌اند و کس دیگری در درک آن‌ها شریک نیست. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۴) قبادی هم در کتاب آیین آینه، نمادها را بر حسب وسعت و شمول نماد، به دو دستهٔ نمادهای عام و خاص تقسیم می‌کند که نمادهای خاص یا شخصی همین نمادهای ابداعی است که در تعریف آن آورده که نمادهایی که نزد هنرمندی تعبیری متفاوت و متغیر پیدا می‌کنند. (قبادی، ۱۳۸۸: ۵۵)

فریدالدین عطار نیشابوری

فریدالدین ابوحامد محمد بن ابراهیم معروف به عطار که گاه فرید نیز تخلّص می‌کند، در کدکن نیشابور دیده به جهان گشود. عطار یا خودش یا پدرش بی‌گمان شغل عطاری داشته‌اند. سرانجام عطّار مثل بسیاری از جوانب زندگی وی روشن نیست. این که وی به مرگ طبیعی نمرده و بر دست کفار تاتار شهید شده، جزء اطلاعات مسلّم تاریخ ادبیات فارسی است؛ ولی این که در چه سالی شهید شده، جای تردید است. جز سال ۶۱۸ ه.ق؛ یعنی سال حملهٔ تاتار، سال‌های دیگری هم برای شهادت وی نقل شده است. عطار از کودکی شیفتهٔ عالم تصوّف بوده است؛ بنابراین افسانه‌هایی که در باب تغییر حال ناگهانی او نقل‌کرده اند، بی‌بنیاد است. (عطار، ۱۳۹۴: ۳۱-۲۲) آثار فراوان منظومی به عطار نسبت داده شده که از این میان دکتر شفیعی کدکنی با استناد به ادلّه و مستندات مختلف شش اثر را آثار منظوم قطعی و مسلّم عطار می‌داند که با توجه به زمان سرایش این آثار از اولین تا آخرین بنابر گفتهٔ خود عطار در مقدمهٔ «مختارنامه»، عبارت‌اند از: «الهی‌نامه»، «اسرارنامه»، «منطق‌الطیر»، «دیوان اشعار»، «مصیبت‌نامه» و «مختارنامه».

الهی‌نامه: از منظومه‌های عرفانی عطار است که پیام روحانی آن مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه، سفر به درون خود است. اگر شاهزادگان الهی‌نامه را و آرزوهای هر کدام از ایشان را در نظر آوریم و پاسخی

[1]. the accidental symbols

که پدر به هر یک از ایشان می‌دهد مورد تأمل قراردهیم، درمی‌یابیم که در این منظومه، عطار همان پیام ژرف و شگرف را به اسلوبی دیگر بر بشریت عرضه می‌دارد. شش پسر پادشاه که هر کدام آرزویی بزرگ و محال در سر می‌پرورانند، هر کدام یکی از وجوه روان‌شناسی انسان را آینگی می‌کنند. عطار در این منظومه کوشیده‌است که در آن سوی هر کدام از آرزوهای محال انسان که حاصل تخیل قرن‌ها و قرن‌ها است، به انسان بیاموزد که اگر حقیقت هر کدام از این آرزوها را خواستاری، در درون خویش باید آن را بجویی. (همان: ۲۹)

شیوه‌های کاربرد نماد در الهی‌نامهٔ عطار

از آن‌جا که نماد در آثار عرفانی کارکرد وسیعی دارد و عرفا روش‌های مختلفی را در خلق جهان رمزی خود به کار گرفته‌اند، نمادهای عرفانی بسیار گسترده است و از چهارچوب علم بیان و صور بلاغی خارج است. پس نمی‌توان با مرزهای محدود و تعریف شدهٔ صور بلاغی به دلایل بسیار جزئی، مرز نماد را با استعاره، تمثیل، کنایه، مجاز جدا کرد و از منظور رمزی و شکل نمادین کلمات صرف‌نظر نمود. «بیان رمزی ممکن است، همراه با صور خیال باشد و پس از درک روابط اجزای تصویر و معنی ظاهری کلام، مطرح شود و مورد تأمل قرار گیرد؛ چرا که صور خیال همیشه نقش تزیین کلام و تشدید تأثیر عاطفی را به عهده ندارند و گاهی نیز وظیفهٔ ایضاح معنی و نزدیک کردن آن به افهام، بدان سپرده می‌شود. در بیان رمزی توأم با تصویر نیز، وظیفهٔ صور خیال، ایضاح معنی و احوال نفسانی نویسنده یا شاعر و هدایت خواننده به جوّ روحی گوینده، به قصد درک معنی و تجربهٔ منجر به کشف معنی است. به‌ویژه وقتی موضوع و مایهٔ سخن، حقایق مربوط به عرفان و الهیات و هیجانات و عواطف روحی ناب و شخصی است، وظیفهٔ اصلی صور خیال، کمک به امر شناسایی و وسیلهٔ تقرّب به کیفیت احوال روحانی صاحب اثر است؛ شناسایی موضوع معنایی که بیانش با زبان ساده و معمولی، دشوار و بلکه ناممکن و احوالی روحانی که تجربه‌اش برای همگان نامیسّر است. به همین سبب بسیاری از آثار نظم و نثر صوفیانه که مملو از تصویرهای شاعرانه است، نباید از نظر صور خیال با همان دیدی نگریسته شوند که مثلاً قصاید عنصری و فرخی و غیره نگریسته می‌شود و به کار بردن هر کنایه و استعاره و تشبیه، بدون شک یک وظیفهٔ خاص در امر شناسایی دارد. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۳۷ و ۳۸) در واقع، «صوفیان نیز وقتی از رمز و نماد سخن می‌گویند مفهومی گسترده را در نظر دارند؛ زیرا آن‌ها مفاهیم انتزاعی در زبان را نیز رمز می‌خوانند» (همان: ۵۴)؛ بنابراین هر چیز که در ورای ظاهر خود به مفاهیم دیگر اشاره کند می‌تواند یک رمز شمرده شود. با مطالعهٔ «الهی‌نامه»، به نظر می‌رسد که عطار نمادهای خود را به سه شیوه به کار گرفته‌است.

۱- تشبیه

تصویر نمادین می‌تواند خود را در اضافه‌های تشبیهی نشان دهد. در این موارد کلمهٔ نمادین با نقش‌نمای اضافه به مفهوم تأویلی غالبِ خود پیوند می‌یابد؛ اگر چه در این گونه از نمادها، امکان چندمعنایی از بین می‌رود؛ اما می‌توان ریشهٔ این امر را به نوعی در شفاف‌سازی عارفان پیشین و تلاش آن‌ها در روشن نمودن منظور خویش دانست. در واقع توضیح سمبل در ادبیات سنتی ما معمولاً به صورت اضافهٔ تشبیهی آمده است. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۳۱) به‌عنوان مثال وقتی عطار ترکیب براق عشق را به کار می‌برد پیش از آن که به فکر زیبایی آفرینی باشد، در پی توضیح و تعریف یک واقعیت انتزاعی به نام عشق است که به وسیلهٔ تصویر براق آن را در ذهن مخاطب، تثبیت می‌کند، همان تعریفی که ستاری از نماد ارائه می‌دهد. در کتاب‌هایی چون «فرهنگ‌نامهٔ رمزهای غزلیات مولانا» نوشتهٔ دکتر رحمان مشتاق‌مهر و «فرهنگ نمادها و نشانه‌ها» اثر علی تاجدینی هم که به نمادپردازی دو اثر عرفانی پرداخته‌اند، دیده می‌شود که بخش عظیمی از نمادها را اضافات تشبیهی تشکیل می‌دهد که به نظر می‌رسد برگرفته از همین موضوع است که تشبیه و استعاره در آثار عرفانی بیش از آن‌که جنبهٔ زیبایی‌شناختی داشته باشد، جنبهٔ شناسایی مفاهیم انتزاعی دارد؛ بنابراین گاه می‌توان اضافه‌های تشبیهی را «اضافهٔ سمبلیک» نامید و از زمرهٔ نمادها برشمرد. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳۲) برای نمونه می‌توان به ترکیب تشبیهی آینهٔ دل (نسفی، ۱۳۹۴: ۲۰۸) اشاره کرد که نسفی از آن برای بیان تأویل آینه در معنای دل بهره برده است. عطار هم رمزهای خود را با تعبیرهای تشبیهی مانند آفتاب روح، مرغ عقل، سیمرغ عشق، دریای جان و غیره شرح می‌دهد. مثلاً با اضافهٔ تشبیهی «دریای جان»، مقصودش را از دریا فاش می‌کند و در می‌یابیم که دریا عالم جان مجرّد و غیب‌الغیب و مظهر توحید مطلق است و جان آدمی شعبه‌ای از آن دریاست. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳۳ و ۲۳۲)

۲- استعاره

اگر به نماد از منظر صور بلاغی نگاه شود تلاش خواهد شد که مرزهای دقیق آن با استعاره و سایر صور خیال مشخص گردد؛ اما از نظر این نوشتار که در جست‌وجوی زیبایی‌های بلاغی آثار عطار نیست؛ بلکه می‌خواهد اندیشهٔ نمادین عطار را نمایان سازد، نماد عرصهٔ گسترده‌ای را دارد که گاه حتی می‌تواند استعاره‌ها را نیز در بربگیرد. با این حال نماد حتی از منظر بلاغی نیز مرز مشترکی با استعاره دارد و از آن با عنوان «استعاره‌های مرده» یاد می‌شود؛ بنابراین گاه نمادها همان استعاره‌هایی هستند که به سبب فراوانی استعمال آن‌ها، اثر استعاری خود را از دست داده و به صورت واژه‌ای بدون قرینهٔ آشکار درآمده‌اند که به مشبّه یا مشبّه‌به‌هایی محذوف دلالت دارند. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۲۳) فتوحی به جای استعاره‌های مرده از

اصطلاح «استعاره‌های تکرارشونده» بهره گرفته است که به صورت یک واژهٔ قراردادی درآمده‌اند و به آنها «نمادهای مرسوم ادبی» یا «استعاره‌های مفهومی» می‌گویند. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۹۴)

۳- تمثیل رمزی

حکایتی است که در آن غرض اصلی گوینده به‌طور واضح بیان نشده و نوعی ابهام در آن هست. در واقع عقیده یا موضوعی رمزآلود در قالب یک حکایت ساختگی ارائه می‌شود. در این تمثیل‌ها گوینده با عالمی رازآلود سروکار دارد که ناگزیر برای بیان حقایق آن عالم، متوسّل به ساختن داستانی می‌شود که برای مردم عادی کاملاً نامفهوم است و آن‌ها که قادر به درک آن تجربه‌های خاص نیستند، از فهم آن درمی‌مانند. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۶۴) در این نوع تمثیل ظاهر متن به‌منزلهٔ حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده یا شاعر در زیر آن پنهان است. این نوع تمثیل را به علت آن‌که در آن، شخصیت‌ها، حیوانات و اشیا نمایندهٔ اشخاص یا مفاهیم یا اشیایی دیگر هستند و بر معنی حقیقی و متعارف خودشان دلالت ندارند، به طور کلی تمثیل رمزی نامیده‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۲۷) عطار در مواردی معدود از این شیوه برای نمادپردازی خود استفاده کرده است.

تشبیهات نمادین ابداعی در الهی‌نامه

۱- ابر/ میغ (جدایی)

* شاید این تعبیر عطار از ابر، برگرفته از این «تفسیر عرفانی است که ابرها را پردهٔ نازکی می‌دانند که دو طبقهٔ عالم را از هم جدا می‌کنند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸ الف: ۳۰) که در این بیت هم مرز بین عالم معنا و دنیا است که اگر کنار رود و این مرز برداشته شود، نور آشنایی از خورشید ازلی بر جان عارف پرتو می‌افکند. عطار در این بیت مفهوم انتزاعی جدایی را می‌خواهد با بیانی نمادین برای مخاطب به تصویر بکشد و ازآن‌جاکه به قول پورنامداریان «به توضیح رمزهای خود تعلق خاطر نشان می‌دهد و رمزهای خود را با تعبیرهای تشبیهی شرح می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۲۳۳)، ترکیب «میغ جدایی» را برای بیان معنای فراق و جدایی به کار می‌برد، ترکیبی که ظاهراً فقط ساختهٔ ذهن عطار است و ابر که اغلب، رحمت را به ذهن متبادر می‌کند، نماد جدایی قرار می‌گیرد.

که تا از **میغ** تاریک جدایی بتابد نور صبح آشنایی
(عطار، ۱۳۹۴: ۳۶۱)

* ظاهراً در آثار منظوم و منثور فارسی، ابر نماد جدایی قرار نگرفته و این‌چنین تعبیری به کار نرفته است؛ البته فخرالدین اسعد گرگانی در منظومهٔ ویس و رامین ترکیب «ابر و باد بی‌وفایی» را به کار برده و ابر را نماد بی‌وفایی دانسته است (گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۱۲)؛ اما ترکیب عطار ظاهراً منحصر به‌فرد است.

۲- افراسیاب (نفس)

* افراسیاب، پادشاه تورانی، یکی از معروف‌ترین دشمنان ایرانیان است. داستان دشمنی وی با ایرانیان و دسیسه‌های وی، به تفصیل در شاهنامه آمده است. در ادبیات فارسی به‌ویژه در شعر معاصر، افراسیاب همواره شخصیتی منفی و نماد پادشاه بیدادگر است.

سیاووش‌ها کشت افراسیاب ولیکن تکانی نخورد آب از آب
(کسرایی، ۱۳۸۷: ۲۱۷)

در شعر عطار نیشابوری، نفس امّاره و مبارزه با آن بسیار مورد توجه قرار گرفته و شاعر کوشیده تا با تصویرسازی‌های نمادین مختلف، ذهن مخاطب را نسبت به حقیقت آن روشن نماید، از این‌رو گاهی نمادهایی را برای نفس به کار می‌برد که دیگر شاعران هم در اشعار خود آن را به کار برده‌اند مانند: خر، سگ، گرگ، مار و غیره و گاهی هم دست به ابداعاتی می‌زند و برای آشکار ساختن بیشتر ماهیت آن، معانی نمادین جدیدی خلق می‌کند (رضایی و پناهی، ۱۴۰۳: ۲۲۷) که ازجملهٔ آن‌ها کاربرد افراسیاب در معنای نمادین نفس است. نفسی که گاهی افراسیاب می‌شود و صاحب خود را مانند بیژن اسطوره‌ها در چاه ذلت گرفتار می‌کند.

تو را **افراسیاب** نفس ناگاه چو بیژن کرد زندانی در این چاه
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۴: ۱۱۸)

* بعد از عطار سعدی هم از این تصویرسازی استفاده می‌کند و در مواعظ خود می‌گوید:

رستمی باید که پیشانی کند با دیو نفس گر برو غالب شویم، افراسیاب افکنده‌ایم
(سعدی، ۱۳۹۹: ۸۰۸)

* یغمای جندقی، شاعر غزل‌سرای قرن سیزده، هم نفس را افراسیابی می‌داند که ایران ایمان ازو خراب شده است. (جندقی، ۱۳۶۷: ۲۴۵)

۳- براق (عشق)

* براق، نام اسب پیامبر اکرم در سفرش از مسجدالحرام به سوی مسجدالأقصی در شب معراج است. «در ادبیات عرفانی مراد از آن، عشق است که جان عاشق را به جهان روحانی می‌پیوندد. (سجادی، ۱۳۸۳: ۱۹۳) عطار هم در کاربرد نمادین این واژه، همین معنا را مدّنظر داشته است. از نظر عطار، عشق براق عاشق

برای رسیدن به لامکان و عالم غیب است که فاصلهٔ رسیدن به معشوق را برای عاشق کوتاه‌تر می‌کند و او را سریع‌تر به مقصد می‌رساند و از سویی دیگر با نماد قرار دادن «براق» برای مفهوم انتزاعی عشق، قداست و جایگاه والای عشق را یادآوری می‌کند؛ در حالی‌که سنایی این واژه را رمز دل و شوق (سنایی، ۱۳۷۷: ۱۰۹ و ۱۵۶)، بقا (همان: ۳۲۱)، دین (همان: ۴۷۹) و خرد (همان: ۷۳۲) دانسته است.

ازینجا رخت سوی لامکان کش **براق** عشق را در زیر ران کش
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۶۲)

* عطار در دیوان اشعار هم این معنا را تکرار می‌کند.

عشق است **براق** جان درین راه تن کیست طفیلی به فتراک
(عطار، ۱۳۹۲: ۸۴۹)

*در کتاب شرح شطحیات روزبهان بقلی عارف مشهور قرن ششم که به «شیخ شطّاح» و «شطّاح فارس» هم مشهور است و از نظر زمانی او و عطار شصت و شش سال (۵۴۰- ۶۰۶) هم‌عصر بوده‌اند، عبارتی وجود دارد که در آن بیان می‌دارد: «به براق عشق به جهان صفات گذر کنی، از مغنّیات غیب ذات نوای عندلیب «ألست» بشنوی. (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۵۸)» وجود همین جمله در انتساب ابداعی بودن این کاربرد به عطار، ما را دچار تردید می‌کند که البته با توجه به حوزهٔ جغرافیایی این دو که کاملاً دور از هم بوده‌اند، اقتباس یکی از دیگری را بعید می‌نماید و بیش‌تر به نظر می‌رسد، این امر توارد باشد؛ اما از جهتی با توجه به این که هر دو این‌ها به مصر و شام سفر داشته‌اند (هر چند دربارهٔ ملاقات این دو در این سفرها با هم و همزمانی سفر این دو، مطلبی یافت نشد)، نمی‌توان دربارهٔ این مسئله که کدام‌یک اولین بار این را به کار برده‌اند و این که آیا الزاماً این کاربرد مشترک، دلیل بر تقلید یکی از دیگری است، نظر متقنی داد. کارکرد نمادین این واژه بعد از عطار چشمگیر شده و ترکیب «براق عشق» جزء ترکیبات کاربردی در شعر شاعران شده است. مولوی در میان شاعران پس از عطار بیش از همه از این ترکیب و این معنی نمادین استفاده کرده است. او رسیدن به منازل عالم لامکان را بدون داشتن براقی از عشق و البته سعی جبرئیل در این راه، غیرممکن دانسته است.

بی براق عشق و سعی جبرئیل چون محمد در منازل کی رسی؟
(مولوی، ج ۲، ۱۳۸۹: ۱۳۵۲)

* علاوه بر مولوی، شاعران و نویسندگان زیادی بعد از عطار در آثار خود، براق را رمز عشق دانسته‌اند و از ترکیب «براق عشق» در دیوان اشعار خود یا دیگر آثار خود بهره گرفته‌اند که از جمله می‌توان به این‌موارد اشاره کرد: ابن یمین فریومدی شاعر قرن ۷ و ۸ هجری (ابن یمین، ۱۳۴۴: ۶۱۱)، همام‌الدین تبریزی، شاعر قرن ۷ و ۸ (تبریزی، ۱۳۳۳: ۵۲)، عزیزالدین نسفی، عارف قرن هفتم (نسفی، ۱۳۹۷: ۱۶۱)، عمادالدین نسیمی، متفکر حروفیه در قرن ۸ (نسیمی، ۱۳۷۲: ۳۸۶)، ملأ حسین واعظ کاشفی، شاعر و

عارف قرن ۹ و ۱۰ (واعظ کاشفی، ۱۳۸۳: ۸۳) و فیض کاشانی متفکر و شاعر قرن ۱۱ (فیض کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۲۶).

٤- چرک (شرک)

* شرک و راه‌یابی آن به دل انسان مؤمن آن‌قدر نامحسوس است که پیامبر اکرم در این‌باره می‌فرمایند: «إِنَّ الشِّرْکَ أَخْفَی مِنْ دَبِیبِ النَّمْلِ عَلَی صَفَاةٍ سَوْدَاءَ فِی لَیْلَةٍ ظَلْمَاء (به‌درستی که شرک مخفی‌تر از حرکت آرام مورچه بر صخره‌ای سیاه در شبی ظلمانی است. (قمی، ۱۴۳۵: ۲۱۳) عطار هم در بیت زیر به‌طور غیرمستقیم به همین موضوع اشاره دارد. او برای نشان دادن تصویری نمادین از مفهوم انتزاعی «شرک»، چرک را نماد قرار می‌دهد. همان‌گونه که چرک بر بدن آدمی تا زمانی که انبوه و انباشته نشود، آن‌چنان محسوس نیست، ورود شرک (خفی) به جان و دل انسان فقط زمانی محسوس می‌شود که سالک و عارف از خودی خود دور شود و به مرحلهٔ بی‌خودی برسد. آن زمان است که به محض ورود شرک، آن را حس می‌کند؛ چرا که نشانهٔ آن گرفتگی دل است.

ز **چرک** شرکت آنگه دل بگیرد که دل در بیخودی منزل بگیرد
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۶۶)

* بعد از عطار، رمز قرار گرفتن چرک برای شرک، گسترده می‌شود به طوری که در آثار نظم و نثر بعد از عطار، به صورت چشمگیری کاربرد پیدا می‌کند.

* حسین خوارزمی، شاعر و عارف قرن ۸ و ۹ هجری، در دیوان اشعار خود این‌چنین آورده است:

ای ز آب مرحمت شسته لباس دین ما تا ز **چرک شرک** صافی و مصفا آمده
(خوارزمی: ۱۳۰)

* جامی هم در جلد اول هفت اورنگ، همین‌گونه چرک را نماد شرک قرار می‌دهد که تا آن را از دل پاک نکنی، نمی‌توانی به سوی حق راه یابی.

چرک شرک از دل خود پاک بشوی پاک شو پس سوی پاک آور روی
(جامی، ۱۳۳۷: ۸۷)

* فریدالدین اسفراینی/ اصفهانی، معروف به فرید احول، از شاعران قرن هفتم هجری هم در دیوان اشعار خود نوشیدن از آب معرفت را شرط پاک‌شدن از شرک می‌داند و برای پرداختن به این مضمون از واژهٔ چرک برای بیان معنای نمادین شرک استفاده می‌کند.

به آب معرفت از چرک شرک پاک شدم که تا نسوزد چون مشرکان جحیم مرا
(اسفراینی اصفهانی، ۱۳۸۱: ۸)

* سیف فرغانی، شاعر قرن هفتم نیز در قصیدهٔ سی و سوم دیوان خود، «چرک شرک» را به کار می‌بندد (سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۵۲). در آثار منثور هم کاربرد این واژه به عنوان نماد شرک، به چشم می‌خورد. علاءالدوله سمنانی از عرفای قرن هشتم که قطب سلسلهٔ ذهبیه بود، در کتاب «العروه لأهل الخلوه» (سمنانی، ۱۳۶۲: ۳۵۷)، میرخواند، نویسندهٔ قرن نهم در کتاب «روضه‌الصفا» (میرخواند، ۱۳۷۳: ۲۴۵) و عبدالحسین نوایی، نویسندهٔ قرن دهم در کتاب «اسناد شاه طهماسب» (نوایی، ۱۳۶۸: ۲۷۴ و ۳۲۶)، ترکیب چرک شرک را به کار برده‌اند و نماد چرک برای شرک را تبدیل به نمادی تکرارشونده کرده‌اند.

۵- شیر (شرک)

* عطار در نمادپردازی‌های بدیع خود، این‌بار شیر را نماد شرک قرار می‌دهد. خاصیت شیر برای جسم و جان کودک این است که او را پرورش می‌دهد و عضلات و استخوان‌بندی او را محکم می‌سازد. از دید عطار، شرک هم مانند همان شیری که وجود کودک از آن انسجام می‌یابد، اگر در وجود انسان جریان یابد، در وجود او پایدار می‌شود و وجود او از آن شرک شکل می‌گیرد که به راحتی قابل تغییر نیست؛ اما به محض این که شیر شرک از وجود انسان بازگرفته شود، همچون کودکی که وقتی از شیر گرفته می‌شود، دوران جدیدی از رشد و بلوغ را آغاز می‌کند، بلوغ جان آدمی در وادی توحید آغاز می‌گردد.

ز **شیر** شرک اگر خویت شود باز بلوغت افتد از توحید آغاز
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۶۶)

* عطار در تذکره‌الأولیا هم شیر شرک را تکرار می‌کند؛ «حق تعالی فرمود: «و لا لیله اللبن؟» آن شب شیر شرک نبود؟ گفت شبی شیر خورده بودم ... . (عطار، ۱۳۴۵: ۲۰۹) در بین شاعران و نویسندگان پس از عطار، کاربرد شیر به عنوان نماد شرک، یافت نشد.

٦- قبا (بی‌خودی)

* سالک در مراحل سلوک، باید همهٔ حجاب‌ها را از پیش روی خود بردارد تا به نور حقیقت و به مقام قرب حق برسد، از این‌رو، وقتی سالک، هستی و وجود خود را حجاب راه خود می‌بیند باید قبای بی‌خودی بر تن بپوشد و به فنای ذاتی برسد تا به مرتبهٔ وحدت دست یابد.

چو صحرای خودی را سدّ خود دید **قبای** بیخودی بر قدّ خود دید
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۵۹)

* لازم به ذکر است که سنایی در حدیقه «قبای فنا» را به کار برده است که به نوعی با این مضمون همپوشانی دارد.

ور **قبای فنا** بیندازی به قبیلهٔ بقای حق تازی
(سنایی، ۱۳۷۷: ۵۰۰)

* دیگر شاعران در آثار خود از ترکیباتی چون: «قبای خودنمایی»، «قبای بقا»، «قبای زندگی»، «قبای ناز»، «قبای دلبری»، «قبای چاکری»، «قبای عمر» و «قبای عیش» استفاده کرده‌اند.

۷- کمان (ازل)

* تمثیل کمان و هدف، از دید عطار تمثیل ازل و ابد است. از سمت کمان همیشه تیر پرتاب می‌شود و هدف، همواره مورد تیراندازی از سوی کمان قرار می‌گیرد، بدون این که راهی برای پس و پیش شدن داشته باشد. از این بیت نوعی اندیشهٔ جبرگرایانه برداشت می‌شود، چرا که «عطار در اشعار مختلفی که ناظر به فاعلیت انسان، قدرت و اراد او در اعمال و نقشش در تعیین سرنوشت خود است، به صراحت بر مجبور بودن انسان تأکید دارد، هر چند در اشعار دیگر مختاربودن انسان، مفروض بنیادین اوست (مهدی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۷۹). او بر این باور است که هر سختی و دشواری که از کمان ازل به سوی او پرتاب شود، از همان روز ازل در تقدیر او ثبت شده و خواست و عنایت خداوند است.

همی هر تیر کآید از **کمان** راست عنایت بود تیرانداز را خواست
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۰۲)

* با توجه به جست‌وجوهای انجام گرفته، به نظر می‌رسد، رمز قراردادن کمان برای ازل نو باشد و در شعر شاعران پس از وی هم، این‌چنین تعبیر و کاربردی یافت نشد.

۸- رخش (دولت، گردون)

* رَخْش، نام اسب رستم در شاهنامه و دیگر روایت‌های حماسی و پهلوانی است که مانند بیشتر اسب‌های اساطیری، از قوایی ویژه و خارق عادت برخوردار بوده است. (جعفری، ۱۳۹۸: ۱) رخش، از جمله نمادهای مورد علاقهٔ عطار است و از آن‌جا که «عطار به توضیح رمزهای خود تعلق خاطر نشان می‌دهد و رمزهای خود را با تعبیرهای تشبیهی شرح می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳۳)، نمادهای رخش را همگی در قالب اضافه‌های تشبیهی بیان کرده است. او عشق را رخش تیزپایی می‌داند که رام عاشق است. از نگاه عطار، حسن هم رخشی است که بر عاشقان می‌تازد و علاوه بر این دو کاربرد نمادین رخش که رمز عشق و حسن است و در قالب اضافه‌های تشبیهی «رخش عشق» و «رخش حسن» آمده است، ترکیبات «رخش لب»، «رخش خورشید»، «رخش فلک»، «رخش کبر»، «رخش دل»، «رخش فکرت»، «رخش دولت» و «رخش گردون» را برای نمادپردازی رخش در آثار خود به کار می‌برد که برخی از این‌ها بر اساس

جستجوهای صورت گرفته، ابداعی خود عطار است که حتی بعد از او هم ظاهراً کسی آن را به کار نگرفته است.

❋ دولت

از دید عطار، دولت و سعادت رخشی است که فقط پیر طریقت بر آن سوار می‌شود، از این‌رو هر کس که می‌خواهد به سعادت برسد، باید بر طریقت و آیین پیر باشد.

تو را پس رستم این راه پیر است که **رخش** دولت او را بارگیر است
(عطار، ۱۳۹۴: ۱۸۳)

❋ لازم به ذکر است که در دیوان رشیدالدین وطواط، شاعر قرن ششم که اهل بلخ از توابع خراسان بوده، بیتی وجود دارد که رخش را نماد دولت گرفته (وطواط، ۱۳۳۹: ۲۲۱)؛ بنابراین در انتساب قطعی این نماد به عنوان نمادهای ابداعی عطار تردید وجود دارد، هر چند که قرائن نشان می‌دهد که در زمان آغاز شاعری وطواط، عطار به اوج پختگی خود رسیده و اگر زمان شاعری وطواط را حدود بیست‌سالگی او در نظر بگیریم، در آن زمان عطار حدود شصت سال داشته که به نظر می‌رسد بعید باشد از شاعری جوان که از نظر منش و رفتار هم سنخیتی با هم نداشته‌اند، تقلید کرده باشد؛ چرا که وطواط شاعری درباری بود، در حالی‌که عطار در شمار معدود شاعرانی است که هیچ پادشاهی را مدح و ستایش نکرده است. این نماد، در قالب ترکیب «رخش دولت» پس از عطار در میان شاعران و نویسندگان رواج پیدا کرد. جامی در جلد دوم دیوان خود (جامی، ۱۳۹۰: ۱۰۷)، هلالی جغتایی از شاعران قرن دهم در دیوان اشعارش (جغتایی، ۱۳۳۷: ۲۶۲)، ملأ احمد نراقی شاعر و عارف قرن سیزدهم در مثنوی «طاقدیس» (نراقی، ۱۳۶۲: ۴۲۱) و واصفی نویسندهٔ قرن دهم در کتاب «بدایع‌الوقایع» (واصفی، ج ۲، ۱۳۵۰: ۱۴۸)، همگی از ترکیب «رخش دولت» در آثارشان بهره برده‌اند.

❋گردون

❋ از نگاه عطار، گردون و فلک هم، رخشی است که در حال حرکت و تاختن است و خورشید در حکم زین زرین آن است.

جهان را **رخش** گردون است در زین که خورشید است بر وی زین زرین
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۸۶)

❋لازم به ذکر است که انوری از شاعران قرن ششم هم در دیوان اشعار خود، در یک مورد این نماد را به کار برده است که همین امر صحت انتساب ابداعی بودن این نماد را به عطار، دچار تردید می‌کند که به استناد کاربرد بیش از یک‌بار عطار از این نماد، آن را در زمرهٔ نمادهای ابداعی عطار قرار دادیم. از

میان شاعران پس از عطار، قاآنی در قصیدهٔ ستایش حاکم مازندران، نواب ملک آرا (قاآنی، ۱۳۸۷: ۴۸۳)، وحشی بافقی در دیوان خود در قصیده‌ای که در ستایش میرمیران سروده (وحشی بافقی، ۱۳۸۰: ۵۰۰)، محتشم کاشانی در غزل ۳۸۴ دیوان (کاشانی، ۱۳۸۷: ۵۲۲) و یغمای جندقی در غزل ۲ الحاقی دیوان اشعار، رخش را نماد گردون به‌کار برده‌اند. عطار در «مصیبت‌نامه» هم ترکیب رخش گردون را به‌کار برده است (عطار، ۱۳۹۵: ۲۴۹).

۹- گل (نصرت)

* یکی از ویژگی‌های گل رویش و شکفتن آن است. بیت زیر هم که در حکایت رابعه و بکتاش آمده، به ذکر دلاوری‌های حارث برادر رابعه پرداخته و بیان می‌دارد که وقتی شمشیر او دشمنان را می‌کشت، با کشته‌شدن دشمنانش، نصرت و پیروزی نصیب او می‌شد. در ادبیات گل معمولاً نماد لطافت، زیبایی و معشوق قرار می‌گیرد. عطار برای مفهوم انتزاعی نصرت، گل را نماد قرار می‌دهد تا هم زیبایی فتح را در ذهن مخاطب مجسّم سازد و هم این نکته را بیان کند که همان‌گونه که شکفتن گل باعث پراکنده شدن عطر آن در اطراف می‌شود، خبر فتح و پیروزی، به سرعت همه‌جا می‌رسد. با توجه به جست‌وجوهای انجام گرفته، به نظر می‌رسد اولین بار عطار این معنای نمادین را برای گل به کار برده است که بعد از عطار به شعر دیگر شاعران هم راه یافته است.

چو تیغش خصم را چون گُل به خون شست — **گل** نصرت ز تیغ او برون رست
(عطار، ۱۳۹۴: ۳۸۰)

شکرلله که در بدایت کار — **گل نصرت** شکفت از این گلزار
(محتشم کاشانی، دیوان: ۳۸۴)

چون **گل نصرت** شکفت در چمن فتح شاه — منهی تاریخ گفت قلعه گرفتند زود
(بداؤنی، ۱۳۸۰: ۷۶)

استعارات نمادین ابداعی در الهی‌نامهٔ عطار

۱- بنفشه (صوفی)

* بنفشه در ادبیات بواسطهٔ رنگ کبود و بنفش آن، نماد زلف یا خط عذار معشوق قرار گرفته است و به‌خاطر حالت گلبرگ‌های آن که رو به پایین است، نماد سوگوار بودن و سرافکنده و شرمسار بودن قرار گرفته است. در نگاهی نو که عطار به بنفشه دارد، آن را صوفی خرقه‌پوشی می‌داند که شوق رسیدن به حق سبب شده که در طول مسیر سلوک به هیچ چیز و هیچ کس جز او توجهی ننماید.

بنفشه خرقه‌پوش خانقاهت فگنده سر به بر از شوق راهت
(عطار، ۱۳۹۴: ۴۲۰)

* لازم به ذکر است که در هیلاج‌نامه (عطار، ۱۳۷۱: ۳) و خسرونامه (همان، ۱۳۳۹: ۲۳۴) هم که هر دو به عطار نسبت داده شده‌اند، این مضمون و این نوع نگاه نسبت به بنفشه وجود دارد.

۲- داس (بیان)

* داس که ابزار درو کردن غلات و کمانی‌شکل است، در ادبیات ما و دیگر ملل معمولاً رمز ماه نو و مرگ و هر چیزی که خاصیت دروگری داشته باشد، قرار می‌گیرد. عطار در نگاهی نو داس را رمز بیان و کلام می‌داند. کلام و بیان داسی است که می‌تواند معانی نغز را درو کند و اگر نافذ باشد، می‌تواند شاخه‌های تیز و تند را هم از جای برکند. در ابیات زیر که در حکایت سلطان سنجر و عباسهٔ طوسی آمده‌است، با توجه به این که عباسه از واعظان خوش‌سخن بوده، وقتی سلطان سنجر به دیدارش آمد، عباسه هیچ سخنی نگفت و سلطان سنجر هم پس از مدت کوتاهی برخاست و رفت. کسی از او پرسید که چرا هیچ حرفی نزدی و ساکت بودی؟ و او در پاسخ گفت که وقتی چشمم به شاه افتاد و او را آن‌چنان غرق در جاه و مقام دنیوی دیدم، سخن‌گفتن و وعظ خود را بی‌فایده و بیان خود را بی‌تأثیر دانستم، از این‌رو خاموش ماندم و سخنی نگفتم.

مگر یک روز سنجر شاه عالی بر عبّاسه آمد جای خالی
نیامد کار این با کارِ آن راست چو لختی پیش او بنشست برخاست
کسی گفتش چرا خاموش بودی نگفتی تو حدیثی نه شنودی
جوابش داد عبّاسه پس آنگاه که چشمم آن زمان کافتاد بر شاه

جهانی پُر ز شاخ تند دیدم به دستم **داسکی** بس کند دیدم
بدان **داسک** نیارستم درودن ندیدم چاره جز خاموش بودن
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۳۲)

* ناصر خسرو مرگ را داسی می‌داند که خلق را که کشتزار ایزد است، درو می‌کند (قبادیانی، ۱۳۸۹: ۳۴). حافظ (حافظ، ۱۳۹۳: ۲۹۳) و ادیب‌الممالک (فراهانی، ۱۳۴۵: ۴۸۷) و امیر معزی (معزی، ۱۳۸۹: ۲۴) و مجیرالدین بیلقانی (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۹۹) هم داس را نماد ماه نو می‌دانند. مولانا هم روزگار را داسی می‌داند که هر چه بکاری همان را درو می‌کند. (مولوی، ج ۱، ۱۳۸۹: ۴۳۸)

تمثیلات رمزی ابداعی در الهی‌نامه

❋ اژدها (نفس لوّامه)

❋ اژدها معمولاً در ادبیات ملل «به عنوان نمادی شیطانی تلقی می‌شود. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۲۴) اغلب شاعران هم در نگاه نمادین خود به این موجود، نگاهی منفی دارند. سنایی در حکایت تمثیلی مرد نادان و شتران مست که در باب ششم حدیقه آمده، اژدهایی را که در ته چاه دهان گشوده است، نماد گور می‌داند که هر لحظه در انتظار فروبردن جسم آدمیان در خود است. جامی در فاتحه الشباب، در قصیدای که در معنای فقر سروده، خلق را اژدها می‌داند که هم‌صحبتی با آن‌ها فرو رفتن در کام اژدهاست (جامی، ۱۳۹۰: ۳۹) و در نمادپردازی عطار، همانند بسیاری دیگر از شاعران، معمولاً اژدها معنای نمادین مثبتی ندارد و آن را رمز نفس امّاره، رذایل اخلاقی، جسم، دنیا دانسته است، اما در حکایت بهلول که در مقالهٔ دهم الهی‌نامه بیان شده، در نگاهی متفاوت، «اژدها» را «نفس لوّامه» دانسته‌است که جوانی را که مرتکب قتل شده و فرار کرده و دست بر قضا خون آن مقتول بر گردن کسی دیگر انداخته شده، نهیب می‌زند و می‌گوید اگر واقعیت را بازگو نکنی من تا همیشه در درونت باقی می‌مانم و تو را سرزنش می‌کنم.

جوان گفتا که دیدم **اژدهایی** — که مثل آن ندیدم هیچ جایی
دهان بگشاده و آتش فشان بود — که سنگ خاره را زو بیم جان بود
مرا گفتا که برخیز و بگو راست — وگرنه این زمان گردی کم و کاست
به خویشت درکشم در یک زمان من — بدارم در درونت جاودان من
بمانی در عقوبت جاودانه — کست فریاد نرسد در زمانه

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۴: ۲۴۰)

بحث و نتیجه‌گیری

عطار همانند شاعران و عارفان بزرگ دیگر در نمادپردازی خود دست به ابداعاتی زده و تصاویر نمادینی خلق کرده که یا سرمشق شاعران پس از وی قرار گرفته و یا تا کنون هم در انحصار وی باقی مانده است. نمادهای ابداعی عطار در سه شکل؛ اضافه‌های تشبیهی، استعارات و حکایات تمثیلی بیان شده‌اند که اغلب موارد استخراج شده، به صورت اضافه‌های تشبیهی است. او در این دسته از نمادها گاهی از اسمی خاص و شناخته شده که بواسطهٔ داشتن ویژگی‌هایی خاص و منحصر به فرد، آشنای ذهن همگان است، برای ساختن معنایی نمادین بهره می‌گیرد تا آن معنا را در ذهن مخاطب تثبیت کند، از این‌رو «رخش دولت»، «رخش گردون»، «افراسیاب نفس»، «براق عشق»، می‌آفریند و معنای نمادین را در قالب همان اضافهٔ

تشبیهی در پی آن اسم خاص بیان می‌دارد و آشکار می‌سازد. کاربرد عطار از استعاره برای نمادسازی کم و معدود است. عطار در حکایات تمثیلی هم که بسیار معدود است، می‌کوشد تا واژهٔ نمادین را در معنایی متضاد با آنچه از آن واژه در ذهن وجود دارد، بیاورد. مثلاً وقتی «اژدها» را در داستان بهلول که در مقالهٔ دهم الهی‌نامه بیان شده، می‌آورد، اولین ذهنیت از معنای نمادین آن، نفس امّاره است که جان آدمی را در کام آتشین خود می‌کشاند، اما عطار در مفهومی که به نوعی در تقابل با نفس امّاره است، آن را رمز نفس لوّامه که مرتبه‌ای است از تسلط سالک بر نفسش، می‌داند.

برخی از نمادهای ابداعی عطار در الهی‌نامه، پس از عطار تبدیل به نمادهای پرتکرار در شعر دیگر شاعران می‌شوند؛ مانند نمادهای «براق عشق»، «چرک شرک»، «رخش دولت»، «رخش گردون»؛ اما بیشتر این نمادها همچنان در انحصار عطار است و طبق جست‌وجوهای انجام گرفته، کس دیگری بعد از عطار، آن را به کار نبرده است. تعداد بسیار کمی از این نمادها هم پس از عطار، در شعر یک شاعر یافت شده است.

نمادهای ابداعی و معانی نمادین آن‌ها در الهی‌نامهٔ عطار

ردیف	نماد	معنای نمادین	منحصراً عطار به کار برده	شاعران دیگر بعد از عطار به کار برده‌اند	بعد از عطار پرتکرار شده
۱	ابر/ میغ	جدایی	*		
۲	اژدها	نفس لوّامه	*		
۳	افراسیاب	نفس امّاره		*	
۴	براق	عشق			*
۵	بنفشه	صوفی		* در آثار منسوب به عطار	
۶	چرک	شرک			*
۷	شیر	شرک	*		
۸	داس	بیان	*		
۹	رخش	دولت گردون			* *
۱۰	قبا	بی‌خودی	*		
۱۱	کمان	ازل	*		
۱۲	گل	نصرت		*	

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

منابع

آبرامز، مایرهوارد و هارپهام، جفری‌گلت. (۱۳۹٤). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. چاپ دوم. تهران: نشر رهنما.

اصفهانی، فرید. (۱۳۸۱). *دیوان فرید اصفهانی (اسفراینی)*، تصحیح محسن کیانی. چاپ اول. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بداؤنی، عبدالقادر. (۱۳۸۰). منتخب‌التواریخ. جلد دوم، تصحیح مولوی احمد علی صاحب. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۷٤). *شرح شطحیات*، تصحیح هانری کربن. چاپ سوم. تهران: طهوری.

بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). *دیوان اشعار*، تصحیح دکتر محمد آبادی. تبریز: انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹٦). *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*. چاپ نهم. تهران: علمی-فرهنگی.

تبریزی، همام‌الدین. (۱۳۳۳). *دیوان اشعار*، تصحیح مؤید ثابتی.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۹۰). *دیوان اشعار*، تصحیح محمد روشن. چاپ دوم. تهران: نشر نگاه.

جعفری (قنواتی)، محمد. (۱۳۹۸). رخش، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، جلد ٤.

جلال‌الدین، مولانا. (۱۳۸۹). *کلیات شمس تبریزی (دیوان کبیر)*. جلد اول و دوم. به کوشش توفیق سبحانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

جندقی، یغما. (۱۳٦۷). *مجموعه آثار یغمای جندقی*، تصحیح سید علی آل داود. چاپ دوم. تهران: انتشارات توس.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۳). *دیوان حافظ*. چاپ دوم. تهران: انتشارات برگا.

حاکم نیشابوری، ابوعبدالله. (۱٤۱۱). *المستدرک علی الصحیحین*، جلد ۳.

خوارزمی، حسین. دیوان حسین خوارزمی. شمارهٔ نسخه: ۱٦۸٤۱، محل نگهداری: کتابخانهٔ ملی ایران.

داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ هفتم. تهران: مروارید.

رادفر، ابوالقاسم. (۱۳٦۸). *فرهنگ بلاغی – ادبی (جلد ۱)*. چاپ اول. تهران: اطلاعات.

رضایی، فاطمه و پناهی، مهین. (۱٤۰۳). نفس و نمادهای مرتبط با آن در شعر عطار نیشابوری. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۸ (۹۹)، ۲۵٦-۲۲۳. https://doi.org/10.22054/ltr.2022.64975.3492

ستاری، جلال. (۱۳۸٤). *مدخلی بر رمز شناسی عرفانی*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

---------. (۱۳۹۵). *اسطوره و رمز*. چاپ پنجم. تهران: سروش.

---------. (۱۳۹۵). *رمز اندیشی و هنر قدسی*. چاپ سوم. تهران: مرکز.

سجادی، سید ضیاء الدین. (۱۳۹۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چاپ دهم. تهران: طهوری.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۹۹). *کلیات سعدی*، به کوشش محمدعلی فروغی. چاپ چهارم. تهران: رسام.

سمنانی، علاءالدوله. (۱۳٦۲). *العروة لأهل الخلوة و الجلوة*، تصحیح نجیب مایل هروی. چاپ اول. تهران: انتشارات مولی.

سنایی غزنوی، ابو المجد مجدود بن آدم. (۱۳۸۳). *حدیقة الحقیقة وشریعة الطریقة*، تصحیح مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم. (۱۳۷۷). *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح مدرس رضوی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه* درآمدی به سبک شناسی نگاه عرفانی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *بیان*. چاپ سوم. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و گربران آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. جلد ۱، ۲، ۳ و ٤. چاپ سوم. تهران: جیحون.

عطار نیشابوری، فرید الدین. (۱۳۹٤). *الهی‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ هفتم. تهران: سخن.

----------. (۱۳۹۵). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیق محمد رضا شفیعی کدکنی. چاپ هفتم. تهران: سخن.

----------. (۱۳۳۹). *خسرونامه*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: زوّار.

----------. (۱۳٤۵). *تذکرة‌الأولیاء*، تصحیح محمد استعلامی. تهران: نشر زوّار.

----------. (۱۳۷۱). *هیلاج‌نامه*، تصحیح احمد خوشنویس. چاپ دوم. کتابخانهٔ سنایی.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

فراهانی، ادیب‌الممالک. (۱۳٤٥). *دیوان کامل ادیب‌الممالک*، تصحیح وحید دستگردی. تهران: چاپ اسلامیه.

فرغانی، سیف‌الدین. (۱۳٦٤). دیوان سیف فرغانی، تصحیح ذبیح‌الله صفا. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.

فیض کاشانی، ملامحسن. (۱۳٦۷). تصحیح سید علی شفیعی. چاپ دوم. تهران: چاپ نوبهار.

قاآنی شیرازی، میرزا حبیب الله. (۱۳۸۷). دیوان قاآنی شیرازی، تصحیح مجید مشفق. تهران: انتشارات سنایی.

قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۸). *آیین آینه* (سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی). چاپ دوم. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

قمی، علی‌بن ابراهیم. (۱٤۳٥). *تفسیرالقمی*. جلد اول. چاپ اول. قم: مؤسسهٔ امام مهدی.

کزّازی، میر جلال الدین. (۱۳٦۸). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی، بیان. تهران: مرکز.*

کسرایی، سیاوش. (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۳۷). *ویس و رامین*، به کوشش محمد جعفر محجوب. چاپ اول. تهران: بهمن نو.

محتشم کاشانی، کمال‌الدین علی. (۱۳۸۷). دیوان محتشم کاشانی، به کوشش محمد گرکانی. چاپ دوم. تهران: چاپ سنایی.

معزی، محمد. (۱۳۸۹). دیوان امیر معزی، تصحیح عباس اقبال اشتیانی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ اول. تهران: اساطیر.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۹). *کلیات شمس*، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه و نشر علم.

مهدی‌پور، حسن. (۱۳۹٥). *تعارض نظر و عمل در مسئلهٔ جبر و اختیار در اندیشهٔ عطار*. ادبیات عرفانی، ۸ (۱٥)، ۲۱٤– ۱۷۹. https://doi.org/10.22051/jml.2017.16288.1379

میرخواند، محمد بن خاوند. (۱۳۷۳). روضه‌الصفا، تصحیح عباس زریاب. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی.

میرصادقی، جمال و میمنت. (۱۳۷۷). *واژه نامه هنر داستان نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)*. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.

ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۸۹). *دیوان اشعار*، تصحیح عزیزالله علیزاده. چاپ اول. تهران: انتشارات فردوس.

نراقی، ملأ احمد. (۱۳٦۲). *مثنوی طاقدیس*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۹٤). انسان‌الکامل، تصحیح ماریژان موله جلد ۱۳. تهران: طهوری.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۲). *دیوان اشعار*، تصحیح یدالله جلالی پندری. چاپ اول. تهران: نشر نی.

نوایی، عبدالحسین. (۱۳٦۸). شاه طهماسب صفوی (مجموعهٔ اسناد و مکاتبات تاریخی). چاپ دوم. تهران: انتشارات ارغوان.

واصفی، زین‌الدین محمود. (۱۳۵۰). بدایع‌الوقایع، تصحیح الکساندر بلدروف. جلد ۲. چاپ اول. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

وحشی بافقی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *دیوان اشعار*، ویراستهٔ دکتر حسین آذران. چاپ هشتم. تهران: امیرکبیر.

وطواط، رشیدالدین. (۱۳۳۹). دیوان رشیدالدین وطواط، تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانهٔ بارانی.

هلالی جغتایی، بدرالدین. (۱۳۳۷). دیوان هلالی جغتایی، تصحیح سعید نفیسی. کتابخانهٔ سنایی.

الیاده، میرچا. (۱۳۹٤). *نمادپردازی، امر قدسی و هنر*، ترجمهٔ محمد کاظم مهاجری. چاپ اول. تهران: کتاب پارسه.

نرم افزار درج ٤.

Persian References Translated to English

Attar Neishaburi, F. (2014). *Elahi Nameh,* introduction, correction and appendices by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani, 7th ed., Tehran: Sokhan. [In Persian]

Attar Neishaburi, F. (2015). *Tragedy,* introduction, correction and appendices by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani, 7th ed., Tehran: Sokhan. [In Persian]

Attar Neishaburi, F. (1960). *Khosronamah*, edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Zavar. [In Persian]

Attar Neishaburi, F. (1966). *Tadzkirah al-Awliya*, corrected by Mohammad Istilami. Tehran: Zavar Publishing. [In Persian]

Attar Neishaburi, F. (1992). *Hilajnameh*, edited by Ahmad Khoshnavis, 2nd ed., Sana'i Library. [In Persian]

Abrams, Mayerward and Harpham, Geoffrey Gelt. (2014). *A descriptive dictionary of literary terms*, translated by Saeed Sabzian Moradabadi, 2nd ed., Tehran: Rahnama Publishing. [In Persian]

Badauni, Abdul Qadir. (2000). *Selected Chronicles*, 2nd Volume, corrected by Maulvi Ahmad Ali Sahib, Association of Cultural Arts and Culture. [In Persian]

Baghli Shirazi, R. (1990). *Description of Shatahyat*, edited by Henry Carbone, 3rd ed., Tehran: Tahuri. [In Persian]

Bilqani, M. (1979). *The Book of Poems*, edited by Dr. Mohammad Abadi, Tabriz: Publications of the Institute of History and Culture of Iran. [In Persian]

Chevalier, Jean and Gerbran Alan (2008). *A culture of symbols*, translated and researched by Sudaba Fazali, Volumes 1, 2, 3 and 4, 3rd ed., Tehran: J. [In Persian]

Dodd, S. (1996). *Dictionary of literary terms*, 7th ed., Tehran: Marwarid. [In Persian]

Esfahani, F. (2011). *Diwan Farid Esfahani (Esfarayni)*, edited by Mohsen Kayani, 1st ed., Association of Cultural Artifacts and Treasures. [In Persian]

Eliade, M. (2014). *Symbolism, sacred matter and art*, translated by Mohammad Kazem Mohajeri, first ed., Tehran: Kitab Parse. [In Persian]

Fotuhi, M. (2017). *Image rhetoric*, 5th ed., Tehran: Sokhan. [In Persian]

Farahani, Adib al-Mamalek. (1966). *Diwan Kamel Adib al-Malik*, revised by Vahid Dastgardi, Islamia printing. [In Persian]

Farghani, S. (1985). *Seif Farghani's Diwan*, Zabihullah Safa's correction, 2nd ed., Tehran: Ferdous Publications. [In Persian]

Feiz Kashani, H. (1988). Edited by Seyyed Ali Shafi'i, 2nd ed., Nobahar edition. [In Persian]

Gorgani, F. A. (1958). *Weiss and Ramin*, by the efforts of Mohammad Jafar Mahjoub, 1st ed., Tehran: Bahman Nou. [In Persian]

Hafez, Sh. M. (2013). *Diwan Hafez*, 2nd ed., Berga Publications. [In Persian]

Hakem Neishaburi, A. A. (1990). *Al-Mustadrak Ali Al-Sahiheen*, Vol. 3. [In Persian]

Jami, A. (2018). *Diwan of Poems*, edited by Mohammad Roshan, 2nd ed., Tehran: Negha Publishing House. [In Persian]

Jafari (Qanavati), M. (2018). Rokhesh, Great Islamic Encyclopedia, Volume 4. [In Persian]

Jalaluddin, M. (2010). *The Generalities of Shams Tabrizi (Diwan Kabir)*, the first and second volumes, by Tawfiq Sobhani, Tehran: Association of Cultural Heritage and Artifacts. [In Persian]

Jandaghi, Y. (1988). *Collection of Yaghmay Jandaghi's works*, revised by Seyyed Ali Al Daoud, second ed., Tehran: Tos Publications. [In Persian]

Kharazmi, Hossein. Diwan Hossein Kharazmi. Edition Number: 16841, Storage location: National Library of Iran. [In Persian]

Kasrai, S. (2008). A collection of poems, Tehran: Negah. [In Persian]

Kazzazi, M. J. (1989). *Aesthetics of Sokhon Parsi, Bayan*, Tehran: Center. [In Persian]

Mohtasham Kashani, K A. (2008). *Diwan Mohtsham Kashani*, edited by Mohammad Gerkani, second ed., Tehran: Sanai Press. [In Persian]

Muezi, M. (2010). *Diwan Amir Moazi*, edited by Abbas Iqbal Ashtiani, with the efforts of Abdul Karim Jarbazadar, first ed., Asatir. [In Persian]

Moulavi, J. M. (2010). *The generalities of Shams, according to the corrected version of Badi al-Zaman Forozanfar*. second edition. Tehran: Negah Publishing House and Science. [In Persian]

Mahdipour, H. (2015). Conflict of opinion and action in the issue of predestination and free will in Attar's thought, *Mystical literature*, Vol. 8, No. 15, pp. 179-214. https://doi.org/10.22051/jml.2017.16288.1379 [In Persian]

Mirkhwand, Muhammad bin Hudban. (1994). *Roza Al-Safa*, revised by Abbas Zaryab, 1st ed., Scientific Publications. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal and Mayment (1998). *Glossary of fiction art (detailed dictionary of fiction terms)*, 3rd ed., Tehran: Mehnaz book. [In Persian]

Naser Khosro, Abu Mu'in. (2010). *The Book of Poems*, edited by Azizullah Alizadeh, 1st ed., Tehran: Ferdous Publications. [In Persian]

Naraghi, M. A. (1983). *Masnavi Taghdis*, 2nd ed., Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Nasafi, A. (2014). *Insan-al-kamal*, corrected by Marijan Moleh, Vol. 13, Tehran: Tahuri. [In Persian]

Nasimi, E. (1993). *Divan Poems*, edited by Yadullah Jalali Pandari, 1st ed., Tehran: Ney Publishing. [In Persian]

Navaei, A. H. (1989). *Shah Tahmasb Safavi (collection of historical documents and correspondence)*, second ed., Arghvan Publications. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2016). *Code and secret stories in Persian literature*, 9th ed., Tehran: Scientific-cultural. [In Persian]

Qaani Shirazi, M. H. (2008). *Diwan Qaani Shirazi*, corrected by Majid Mushfaq, Sanai Publications. [In Persian]

Qobadi, H. A. (2009). *Iyen Aineh (the evolution of symbolism in Iranian culture and Persian literature)*, 2nd ed., Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian]

Qomi, Ali ibn Ibrahim. (2013). *Tafsir al-Qami*, first volume, 1st ed., Qom: Imam Mahdi Institute. [In Persian]

Radfar, A. (1989). *A rhetorical-literary dictionary* (Volume 1), 1st ed., Tehran: Information. [In Persian]

Rezaei, F. and Panahi, M. (2024). Self and related symbols in Attar Nishaburi's poetry, *Literary Text Research*, Vol. 28, No. 99, pp. 223-256. https://doi.org/10.22054/LTR.2022.64975.3492 [In Persian]

Sattari, J. (2005). *An entry on mystical cryptology*, 2nd ed., Tehran: Center. [In Persian]

Sattari, J. (2015). *Myth and mystery*, 5th ed., Tehran: Soroush. [In Persian]

Sattari, J. (2015). *Code thinking and holy art*, 3rd ed., Tehran: Center. [In Persian]

Sajjadi, S. Z. (2013). *Dictionary of mystical terms and interpretations*, 10th ed., Tehran: Tahori. [In Persian]

Saadi, M. (2019). *Kaliat Saadi*, by Mohammad Ali Foroughi, 4th ed., Tehran: Rasam. [In Persian]

Semnani, Alaa al-Doulah. (1983). *Al-Arwa Laahle Al-Khalwa wa Al-Jalwa*, edited by Najib Mayel Heravi, 1st ed., Moli Publications. [In Persian]

Sana'i Ghaznavi, Abu al-Majd Majdod bin Adam. (2004). *Hadiqah al-Haqiqah and Shari'ah al-Tariqah*, edited by Modares Razavi, 3rd ed., Tehran, Tehran University Press. [In Persian]

Sanai, Abul Majd Majdod Bin Adam. (1998). *Hadiqah al-Haqiqah and Shariah al-Tariqah*, revised by Modares Razavi, 5th ed., Tehran University Press. [In Persian]

Shafi'i Kodkani, M. R. (2012). *The language of poetry in Sufiya's prose, an introduction to the stylistics of the mystical view*, 5th ed., Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shamisa, S. (2007). *Bayan*, 3rd ed., Tehran: Mitra. [In Persian]

Tabrizi, H. (1954). *Divan Poems*, edited by Moayed Tabeti. [In Persian]

Wasefi, Z. M. (1971). *Beginnings of events*, edited by Alexander Beldrov, Volume 2, 1st ed., Farhang Iran Foundation Publications. [In Persian]

Watwat, R. (1960). *Diwan Rashiduddin Watawat*, edited by Saeed Nafisi, Tehran: Barani Library. [In Persian]

Helali Jaghatai, B. (1958). *Diwan Hilali Joghtai*, corrected by Saeed Nafisi, Sana'i Library. [In Persian]

Vahshi Bafghi, Sh. M. (2001). *Divan of Poems*, edited by Dr. Hossein Azaran, 8th ed., Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Dorj Software, Ver. 4 [In Persian]

https://dadegan.apll.ir [In Persian]