Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

A Comparative Stylistic Analysis of the Intellectual and Literary Dimensions in the *Tahmidiyyas* of Sanāʾī's *Hadīqat al-Ḥaqīqa* and ʿAṭṭār's *Manṭiq al-Ṭayr*

Hamid Akbarpour [1], **Masood Rohani** [*2], **Aliakbar BagheriKhalili** [3], **Siavash Haghjoo** [4]

[1] Department of Mystical Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. hamid.akbarpour97@gmail.com
[*2] (Corresponding author) Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. rohani.masood@yahoo.com
[3] Professor, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. aabagheri@umz.ac.ir
[4] Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. s.haghjou@umz.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 54
Volume 21
Page 106 to 125

Submission Date: 2020/10/14
Review Date: 2020/11/28
Acceptance Date: 2021/02/02
Publication Date: 2024/06/21

Keywords

Tahmidiyya,
Stylistics,
Hadīqat al-Ḥaqīqa,
Manṭiq al-Ṭayr.

Cite this article

Akbarpour,H. , Rohani,M. , BagheriKhalili,A. and Haghjoo,S. (2024). A Comparative Stylistic Analysis of the Intellectual and Literary Dimensions in the *Tahmidiyyas* of Sanāʾī's *Hadīqat al-Ḥaqīqa* and ʿAṭṭār's *Manṭiq al-Ṭayr*. *Islamic Art Studies*, *21*(54), 106-125.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.261917.1467

ABSTRACT

Sanāʾī's *Hadīqat al-Ḥaqīqa* is a pioneering work in Persian mystical poetry, followed by ʿAṭṭār's *Manṭiq al-Ṭayr*, which serves as its complement. However, the latter differs in certain aspects, exhibiting its own distinct style. This study examines the intellectual and literary similarities and differences between the two *tahmidiyyas* (introductory praise sections) in these key Sufi texts, aiming to elucidate the authors' respective perspectives and thoughts. Additionally, it explores their literary and artistic aesthetics in articulating mystical ideas within their *tahmidiyyas*. Adopting a structuralist approach, the research analyzes the intellectual and literary dimensions of both *tahmidiyyas*. The findings reveal that Sanāʾī's mystical temperament is more rational and cautious, with didactic elements dominating his *Hadīqa*, whereas ʿAṭṭār's mysticism is more impassioned and restless, marked by a greater emphasis on romantic fervor in his poetry. In *Hadīqa*, social wisdom is more pronounced, while *Manṭiq al-Ṭayr* foregrounds love and individuality. Despite these differences, their shared adherence to mystical monotheism (*tawḥīd*) ensures a fundamental unity in their theological outlook.

Research Objectives:

1. To examine the intellectual and literary dimensions of the *tahmidiyyas* in these two major Sufi works.
2. To identify the reasons behind the intellectual and stylistic differences between the *tahmidiyyas* of *Hadīqa* and *Manṭiq al-Ṭayr*.

Research Questions:

1. What accounts for Sanāʾī's rational approach in his *tahmidiyya*?
2. How does ʿAṭṭār's model differ from Sanāʾī's paradigm of socially oriented wisdom?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

The *tahmidiyyas* (introductory praise sections) of Persian literary texts are shaped by the aesthetic sensibilities, intellectual frameworks, and erudition of their authors. Such variations are equally discernible in Sufi *tahmidiyyas*, where they crystallize into distinctive individual styles. As René Wellek observes, "Every literary work, like every individual, possesses unique characteristics—yet it also shares broader affinities with other artistic creations" (Wellek & Warren, 2002: 8). The *tahmidiyyas* of Sanāʾī's *Hadīqat al-Ḥaqīqa* and ʿAṭṭār's *Manṭiq al-Ṭayr* exemplify this duality, rendering them ideal subjects for comparative analysis.

To contextualize this study, we first define *tahmidiyya* lexically and terminologically: etymologically, *tahmīd* denotes "praise" or the act of saying *al-ḥamdulillāh* ("praise be to God"); in literary usage, it refers to an eloquent passage—whether in verse or prose—composed in glorification of the Divine (Bassāk, 2020: 3). Sanāʾī's own cataloguing of his works reveals that he designated the entire first chapter of *Hadīqa*, titled *Fī al-Tawḥīd wa al-Tamjīd* ("On Divine Unity and Glorification"), as a *tahmidiyya*—a monumental 2,017-line composition unparalleled in its genre. By contrast, ʿAṭṭār's *tahmidiyya* in *Manṭiq al-Ṭayr* spans a mere 262 lines (one-eighth the length of Sanāʾī's), a disparity that underscores the latter's singular emphasis on *tawḥīd* (theological oneness).

The *tahmidiyya* of *Manṭiq al-Ṭayr* diverges markedly from Sanāʾī's in both conceptual orientation and literary execution. This study, therefore, employs descriptive and structural-content analysis to isolate the salient stylistic features of these two texts. Its urgency stems from the absence of prior comparative scholarship on these *tahmidiyyas*—a lacuna this research addresses by proposing a structuralist-informed stylistic framework.

A survey of existing literature confirms that no dedicated study examines the *tahmidiyya* of *Hadīqa* or analogous sections in other works by Sanāʾī and ʿAṭṭār. Partial exceptions include Ṭughyānī Isfarjānī's (1997) *"Stylistic Features of Sanāʾī's Hadīqa,"* which broadly assesses the text's intellectual, literary, and linguistic dimensions, and Ḥasannejād and Ebrāhīmī's (2016) *"A Stylistic Analysis of Musical Elements in Sanāʾī's Hadīqa,"* confined to its prosodic aspects. Relevant to *tahmidiyya* studies more broadly is Ḥasan Bassāk's (2020) *"The Stylistics of Prologues and Tahmidiyyas in Iraqi-Style Prose Texts,"* though its focus on classical Iraqi prose limits its engagement with poetic or Sufi-specific nuances.

Bassāk (2020) further contributes to Sanāʾī studies with *"An Analysis of the Structure and Style of Sanāʾī's Letters,"* which meticulously dissects the stylistic conventions of

his epistolary writings. Behnamfar's (2009) work proves particularly germane, as it identifies stylistic continuities between Sanāʾī's letters and *Hadīqa*. On *Manṭiq al-Ṭayr*, Ardeshirzādeh and Neyrī's (2019) *"A Stylistic Reflection of Proper Nouns in ʿAṭṭār's Manṭiq al-Ṭayr"* exemplifies the extant scholarship's narrow focus on isolated formal features. Crucially, no prior research has undertaken a systematic comparison of the intellectual and literary strata of these two *tahmidiyyas*—a gap this study bridges through its dual analytical lens.

Conclusion

This study examined the two primary dimensions—intellectual and literary—of the *tahmidiyyas* from *Hadīqat al-Ḥaqīqa* and *Manṭiq al-Ṭayr* through the lens of structuralist stylistics. A total of 2,279 verses were analyzed. The evidence reveals that Sanāʾī synthesizes mystical, philosophical, and theological ideas within a framework of unitive epistemology (*tawḥīd*), seeking to reconcile these traditions around divine oneness. His reliance on rational discourse and logical terminology (*ʻaql*, *istidlāl*) underscores his systematic, didactic method.In contrast, ʿAṭṭār emerges as a mystic of ecstatic wonder, conveying visceral responses through allusion (*talmīḥ*) and paradox (*taḍādd*), approaching mystical love poetry. His worldview portrays the seeker in perpetual peril, evoked through lexical choices suggesting a spiritual battleground. Where Sanāʾī adopts an exegetical approach to Qur'anic verses, ʿAṭṭār achieves depth through phenomenological immediacy. Grammatical markers further distinguish their orientations: Sanāʾī's frequent imperatives and second-person pronouns reflect a didactic, communal ethos, while ʿAṭṭār's first-person usage signals individualism. These stylistic distinctions exemplify the plurality of expression within classical Sufi poetics without compromising their shared theological foundation.

References

Ardeshirzadeh, A. M., & Neyri, M. Y. (2019). "Stylistic reflection of proper nouns in Attar's Mantiq al-Tayr and their classification". Bahar-e Adab Quarterly, 4(46), 205-224. [In Persian].

Attar Nishaburi, F. (1999). Mantiq al-Tayr (15th ed.). Edited by S. S. Goharin. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

Bassak, H. (2020). "Stylistics of prefaces and tahmidiyyas in Iraqi-style prose texts". Monthly Stylistics Journal, 2, 48. [In Persian].

Behnamfar, M. (2009). "Analysis of the structure and style of Sana'i's letters". Biannual Journal of Mystical Literature, Alzahra University, 1, 1-31. [In Persian].

Darraee, Z. (2008). Explanation of difficulties in Sana'i's Hadigat al-Haqiqa (2nd ed.). Tehran: Zavar Publications. [In Persian].

Esfaham, D., & Chamaninamini, Z. (2014). "Content comparison between Najm al-Din Razi's Mirsad al-Ibad and Sana'i's Hadigat al-Haqiqa". Kohan-name-ye Adab-e Farsi, 4, 1-25. [In Persian].

Hasannezhad, S. M. A., & Ebrahimi, M. (2016). "Analysis of musical elements' stylistics in Sana'i's Hadigat al-Haqiqa". Paper presented at International Conference on Literature and Linguistics. [In Persian].

Izutsu, T. (2004). Creation, existence and time. Translated by M. Sarreshtehdari. Tehran: Mehrandish Publications. [In Persian].

Kazazi, M. J. (1991). Aesthetics of Persian speech: Meanings. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Kazazi, M. J. (1992). Aesthetics of Persian speech: Rhetoric (2nd ed.). Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Modarres Razavi, M. T. (n.d.). Marginal notes on Hadigat al-Haqiqa. Tehran: Scientific Publications Institute. [In Persian].

Mousazadeh, M., Mohammadzadeh, M., & Sadeghnezhad, R. (2019). "Types of allegorical humor in Sana'i's Hadigat al-Haqiqa". Quarterly Journal of Allegorical Research in Persian Language and Literature, Islamic Azad University-Bushehr Branch, 41, 88-104. [In Persian].

Norgaard, N., Busse, B., & Montoro, R. (2015). Stylistics dictionary. Translated by A. Rezaei Jamkarani & M. Farahmandfar. Tehran: Morvarid Publications. [In Persian].

Sana'i Ghaznavi, A. M. M. (1989). Hadigat al-Haqiqa wa Shariat al-Tariqa (3rd ed.). Edited by M. T. Modarres Razavi. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. R. (1997). Music of poetry (5th ed.). Tehran: Agah Publications. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. R. (2013). Introduction to mystical stylistics. Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. R. (2017). Resurrection of words: Lectures on Russian formalist literary theory (4th ed.). Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (1994). Dictionary of allusions (5th ed.). Tehran: Ferdowsi Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (1996). Meanings (3rd ed.). Tehran: Mitra Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (1999). Rhetoric and meanings (4th ed.). Tehran: Ferdows Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (2000). General stylistics (6th ed.). Tehran: Ferdows Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (2010). Literary genres (4th ed.). Tehran: Mitra Publications. [In Persian].

Shamisa, S. (2010). Selection from Mantiq al-Tayr (with commentary). Tehran: Qatreh Publishing. [In Persian].

Toghiani Esfarjani, I. (1997). "Stylistic features of Sana'i's Hadigat al-Haqiqa". Research Journal of Isfahan University (Humanities), 8(1-2), 32-38. [In Persian].

Vahidian Kamyar, T. (1988). Meter and rhyme in Persian poetry. Tehran: University Publishing Center. [In Persian].

Wellek, R., & Warren, A. (2003). Theory of literature (2nd ed.). Translated by Z. Moahad & P. Mohajer. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

Yahaghi, M. J. (1990). Dictionary of myths and narrative allusions in Persian literature. Tehran: Soroush Publications. [In Persian].

Zolfaghari, M., Mousavi, Z., & Khosravi, A. (2018). "Formalist analysis of Hooshang Ebtehaj's poem 'Arghavan' in three domains of language". Music and Aesthetics, 3, 13-48. [In Persian].

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

مقایسه و تحلیل سبک‌شناسی دو سطح فکری و ادبی در تحمیدیّه‌های حدیقهٔ سنایی و منطق‌الطّیر عطار

حمید اکبرپور[۱]، مسعود روحانی[۲*]، علی‌اکبر باقری خلیلی[۳]، سیاوش حق‌جو[۴]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، آموزش و پرورش مازندران، بابل، ایران، hamid.akbarpour۱۳۹۷@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، ruhani٤٦@yahoo.com
[۳] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، ایران، aabagheri@umz.ac.ir
[۴] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، s.haghjou@umz.ac.ir

چکیده

حدیقهٔ سنایی اثری پیشرو در منظومه‌سرایی ادب فارسی است و به‌دنبال آن منطق‌الطّیر نقش مکمل را برعهده دارد. با این وجود، از جهاتی با حدیقه متفاوت است و سبک شخصی خود را داراست. این پژوهش به‌دنبال مطالعه و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های فکری و ادبی دو تحمیدیهٔ مهم ادب عرفانی (حدیقه و منطق‌الطّیر) به‌منظور درک دقیق‌تر آرا و اندیشه‌های دو نگارندهٔ آن‌هاست. همچنین کشف عناصر زیبایی‌شناسی ادبی و هنری آن‌ها در نحوهٔ پردازش اندیشه‌های عرفانی در تحمیدیّه‌های‌شان مدنظر است. در تحقیق پیش رو دو سطح فکری و ادبیّ دو تحمیدیّه براساس دیدگاه ساخت‌گرایان مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد، مَنِشِ عرفانی سنایی خردمدارانه‌تر و محتاطانه‌تر از عطّار است و عناصر ادب تعلیمی در حدیقهٔ او غالب‌تر است.در مقابل، مَنِشِ عرفانی عطّار، شورانگیزتر و بیقرارانه‌تر است و عناصر هیجانات عاشقانه به همین دلیل در شعر او بیشتر دیده می‌شود. در حدیقه، خردِ اجتماعی بازرتر است و در منطق‌الطّیر، عشق و فردیّت تظاهری بیشتر دارد. تفاوت‌های موجود به‌دلیل اندیشهٔ مسلّط توحید عرفانی بر آن‌ها، به وحدت عقیده‌شان آسیب نمی‌زند.

اهداف پژوهش:

۱. شناخت سطح فکری و ادبی تحمیدیّه‌های دو اثر بزرگ عرفانی.

۲. شناخت دلایل تفاوت‌های موجود فکری و ادبی دو تحمیدیّه حدیقه و منطق‌الطیر.

سؤالات پژوهش:

۱. خردورزی سنایی در تحمیدیّه، مرهون چیست؟

۲. عطار در مقابل الگوی خردورزی اجتماعی سنایی، چه الگویی را ارائه می‌کند؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۴
دوره ۲۱
صفحه ۱۰۶ الی ۱۲۵

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۳
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۹/۰۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی

تحمیدیه،
سبک‌شناسی،
حدیقه،
منطق‌الطیر.

ارجاع به این مقاله

اکبرپور, حمید, روحانی, مسعود, باقری خلیلی, علی اکبر, & حق جو, سیاوش. (۱۴۰۳). مقایسه و تحلیل سبک شناسی دو سطح فکری و ادبی در تحمیدیّه های حدیقهٔ سنایی و منطق الطیّرعطّار. مطالعات هنر اسلامی, ۲۱(۵۴), ۱۰۶-۱۲۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۳.۲۱.۵۴.۳.۹

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۲۶۱۹۱۷.۱۴۶۷

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

تحمیدیه‌های متون ادب فارسی باتوجه‌به ذوق، فکر و دانش ادیبان، متفاوت خلق شده‌اند. این تفاوت‌ها در میان تحمیدیّه‌های عرفانی نیز دیده می‌شود و نوعی سبک فردی آنان را به‌وجود می‌آورد. همچنان‌که رنه ولک معتقد است «هر اثر ادبی نیز، مثل هر انسانی، خصلت‌های فردی خود را دارد. امّا با سایر آثار هنری نیز در خواصّی مشترک است» (رنه ولک و آوستن وارن، ۱۳۸۲: ۸). تحمیدیّهٔ حدیقهٔ سنایی و منطق‌الطّیر عطّار دو نمونه از این‌گونه هستند. به همین دلیل این دو تحمیدیّه موضوع کار تحقیق قرارگرفته است. در آغاز به تعریفی لغوی و اصطلاحی از واژهٔ تحمیدیّه می‌پردازیم. «تحمید در لغت، ستایش و گفتنِ الحمدلله است و در اصطلاح ادبی، سخنی زیبا به شعر یا نثر است در ستایش خدا» (بساک، ۱۳۹۹ :۳). اگر به فهرست منظومی که سنایی از خود برجای گذاشته، بنگریم درمی‌یابیم که او کل باب اوّل حدیقه را با عنوان «فی التّوحید و التّمجید» تحمیدیّه خوانده است. این تحمیدیّهٔ (۲۰۱۷) بیتی در نوع خود بی‌نظیر است. در مقابل آن تحمیدیّهٔ منطق‌الطّیر قرار دارد که (۲۶۲) بیت است؛ یعنی یک هشتم تحمیدیّهٔ حدیقه. این موضوع نشانهٔ توجه خاصی است که سنایی به مسئلهٔ توحید داشته است. تحمیدیّهٔ منطق‌الطّیر اثری نسبتاً متفاوت‌تر از سنایی است. این تفاوت هم مرهون عناصر فکری و هم عناصر ادبی آن است. به همین روی کوشش شده است تا برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک‌شناسی در این دو تحمیدیّه مورد بررسی قرار گیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیل ساختاری و محتوایی به انجام رسیده است. در ضرورت پرداختن به این تحقیق باید گفت، که تاکنون تحقیقی مجزّا و البته مقایسه‌ای بر روی این تحمیدیّه‌ها انجام نگرفته است، بنابراین لازم می‌آمد تا با مطالعه و تحقیقی جداگانه الگویی سبک‌شناسانه براساس دیدگاه ساخت‌گرایان دربارهٔ آن‌ها ارائه گردد.

با بررسی‌های به عمل آمده معلوم شد که تحقیق ویژه‌ای بر روی تحمیدیّهٔ حدیقه یا هیچ‌یک از تحمیدیّه‌های دیگر آثار سنایی و عطار به عمل نیامده است. البته مقاله‌ای با نام «ویژگی‌های سبک حدیقهٔ سنایی»، به قلم طغیانی اسفرجانی (۱۳۷۶) به نگارش درآمده است که در آن، ویژگی‌های سبک فکری، ادبی و زبانی حدیقه را به‌طور کلی مورد بررسی قرار داده است. مقالهٔ بعدی از حسن‌نژاد و ابراهیمی (۱۳۹۵) است که با عنوان «بررسی و تحلیل سبک‌شناسی عناصر موسقیایی در حدیقهٔ سنایی» نگاشته شده و همچنان‌که از نامش پیداست تنها ابعاد موسیقیایی حدیقه را تحلیل کرده است. درخصوص بررسی سبک‌شناسانه بر روی تحمیدیّه‌ها مقاله‌ای وجود دارد به نام «سبک‌شناسی دیباچه‌ها و تحمیدیّه‌های متون نثر سبک عراقی». این مقاله توسط حسن بساک به نگارش درآمده است و او کوشیده تا ویژگی‌های سبکی برترین تحمیدیّه‌های نثرِ متون سبک عراقی را بررسی نماید. اهتمام بساک بیشتر بر تحلیل محتوایی این تحمیدیّه‌ها متمرکز است و به مباحث زبانی و ادبی در حد ذکر کلیات بسنده کرده است. بساک (۱۳۹۹) یکی از مقالاتی که به بررسی سبک‌شناسانه از آثار سنایی پرداخته است، در مقاله‌ای است با عنوان «تحلیل ساختار و سبک مکاتیب سنایی» نویسنده ضمن تحلیل محتوایی نامه‌های سنایی، ویژگی‌های سبکی مکاتیب سنایی را به دقت مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. بهنام‌فر (۱۳۸۸). اهمیت این مقاله و ارتباط آن با مقالهٔ حاضر در آن است که وجوه مشابهت بسیاری در پدیده‌های سبک‌شناسانهٔ مکاتیب سنایی و حدیقهٔ او قابل مشاهده است. در باب بررسی ویژگی‌های سبکی

منطق‌الطّیر مقالات چندی به نگارش درآمده است؛ ازجملهٔ آن‌ها، مقاله‌ای است با عنوان «بازتاب سبک‌شناسی اعلام منطق‌الطّیر عطّار و طبقه‌بندی آن‌ها» اردشیرزاده و نیّری (۱۳۹۸)؛ در این مقاله، سعی شده است تا به‌گونهٔ مقایسه‌ای دو سطح فکری و ادبی دو تحمیدیّه مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد که تا به حال این تحقیق بر روی این آثار انجام نشده است.

۱. چارچوب مفهومی

نورگارد و دیگران، سبک‌شناسی را مطالعهٔ روش‌های آفرینش معنا در ادبیات و دیگر متون، از طریق زبان می‌دانند (ر.ک : نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۱). شمیسا می‌نویسد: «به نظر من سبک، طرز برخورد با مسائل است به‌طور کلّی؛ برای مثال، برخورد خیام با مرگ و زندگی، سبک اوست» (شمیسا،۱۳۸۰: ۱۱۸). سبک از جهاتی با ادبیّت یک اثر مرتبط است؛ از این‌رو، توجه به زمینه‌های ادبیّت یک اثر را نباید در مطالعات سبک‌شناسی از نظر دور داشت. شفیعی کدکنی دربارهٔ چگونگی اهمیت این موضوع می‌گوید: «یکی از مسائل بنیادی در فرمالیسم روسی مسئلهٔ «ادبیّت» است. آنچه یک «متن» را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند، موضوع اصلی کار پژوهشگران حوزهٔ ادبیّات باید باشد. ادبیّت همان عاملی است که «مادّهٔ» ادبی را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند. تمام کوشش نحلهٔ فرمالیست‌های روس متمرکّز بر همین است که آن عامل را کشف کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). شفیعی کدکنی در باب ارتباط میان محتوی و فرم می‌نویسد: «محتوی چیزی جز انگیزش فرم نمی‌تواند باشد و ادبیّت هنگامی آغاز می‌شود که «هنرسازه»ها- که هم بی‌شمارند و هم تقریباً مشترک در تمام آثار ادبی- از حالت مألوف و آشنا و تکراری و غیرفعال خود به درآیند و به‌گونه‌ای خود را بر خواننده آشکار کنند که خواننده، تصوّر کند که این نخستین‌بار است که با این هنرسازه‌ها روبه‌رو شده است» (همان: ۵۹-۶۰). متون عرفانی مانند هر اثر ادبی دیگری حائز سبک مخصوص به خود هستند. شفیعی کدکنی در باب هویّت سبک آثار متصوّفه می‌نویسد: «تصوّف نگاه هنری به الاهیّات و دین است و عملاً خود یک هنر است. همهٔ هنرها دارای سبک‌اند، پس هنر تصوّف نیز دارای سبک است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۱۸).

۲. سطح فکری

سنایی از شاعران عارف قرن ششم هجری است (۴۶۷-۵۲۹ ه.ق) که زندگیش با تحول عظیمی روبه‌رو شد. او این تحوّل بزرگ روحی را به شعر منتقل کرد و آثار بدیعی از خود برجای گذاشت. حدیقه آغازی متفاوت در مثنوی سرایی ادب فارسی است. این اثر ۸ تا ۱۰ هزار بیتی، در ستایش خداوند است. سخن در توحید خداوند از «الباب‌الاوّل، فی التّوحید و التّمجید» در (۲۰۱۷) بیت آمده است. از جهت تنوّع در مطالب و موضوعات، این تحمیدیّه کاملاً در نوع خود بی‌نظیر است. در این تحمیدیه، شاهد عرضهٔ یک دورهٔ کامل از معارف توحیدی هستیم. معارفی که با زبان عقل، نقل، فلسفه و عرفان آمیخته است. تحمیدیّهٔ حدیقه با مناجات آغاز می‌شود، که نوآوری این اثر را دو چندان می‌کند و بعد از او در منطق‌الطّیر و مثنوی هم این رویّه ادامه می‌یابد. خلاصهٔ کلام آن که توحید در حدیقه، مانند منطق‌الطّیر، فکر اصلی اثر است. تصویر شماره ۱ مربوط به تحمیدیه حدیقه‌الحقیقه است.

تصویر۱. تحمیدیه حدیقه‌الحقیقه سنایی، ۱۰۱۳ق، محل نگهداری: کتابخانه مجلس شورای اسلامی

۳. آشتی‌سازی میان فلسفه، کلام و عرفان، ذیل توحید

تحمیدیّه قبل از هر چیز بر محور توحید است. از این‌رو، پالایش باورهای ناصواب توحیدی در کنار ثنای پروردگار قراردارد. در این پالایش باورها، سنایی از تمام ظرفیت‌های علمی و ذوقی خود و گذشتگان بهره می‌گیرد. ترکیب این آموزه‌ها علاوه‌بر بالابردن قدرت استدلال اثر و غنا بخشیدن به محتوای آن، بدان تشخّص و هویّت ویژه می‌بخشد. او با استفاده از این آموزه‌های به ظاهر مخالف هم در پی ایجاد نوعی آشتی‌سازی میان آن‌ها حول محور توحید است.

آموزۀ کلامی (نظام احسن) بر مبنای این اعتقاد، جهان در بهترین شکل آفرینش قرار دارد.

در جهان آنچ رفت وآنچ آید، و آنچ هست، آن چنان همی باید.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۸۳)

آموزۀ فلسفی (خلق از عدم) براساس این اعتقاد، آفرینش از عدم آغاز شده است.

صُنع او را مقدّم است عَدَم؛ ذات او را مسلّم است قِدَم.

(همان: ۸۷)

آموزه‌های عرفانی (معنای حقیقی توحید، فنای نفس، عشق و وحدت است). براساس این اعتقاد عرفانی، کهنه و نو بودن، خللی بر توحید پروردگار وارد نمی‌کند. علاوه‌بر آن که، موجودات همه در هستی خداوند فانی‌اند و هست و وجودی غیر از او نیست. شرط حقیقی عشق انسان به خداوند، درآوردن لباس هستی اعتباری از تن است.

پیش توحید او نه کهنه نه نوست؛ همه هیچ اند، هیچ؛ اوست که اوست.

(همان: ۱۰۹)

توئی تو چو رخت برگیرد، رخت و تخت تو بخت برگیرد.

برنگیرد جهان عشق دوئی؛ چه حدیث است،این منی و توئی؟

(همان:۱۱۰)

۳.۱. عقلِ عقل

در حدیقه و بالاخص در تحمیدیّهٔ آن، به‌وضوح، بر خردورزی و ارائهٔ استدلال‌های علمی، تأکید شده است. در منظر سنایی خرد از چنان اهمیتی برخوردار است، که او در این اثر عرفانی، یک باب از ده باب آن را به خرد اختصاص داده است (البابُ الرابع). سنایی می‌خواهد مخاطبان خود را در آغاز راه خداشناسی از پله‌های عقل بلا ببرد؛ زیرا در نگاه او، اصلِ عقل از نزد خداوند آمده است. در یکی از استدلال‌ها می‌گوید، چون خداوند عالِم و حکیم است، پس فعل او با حکمت است. پس نتیجه می‌گیرد که هستی بیهوده نیست.

خواه اومید گیر و خواهی بیم، هیچ بر هرزه نافرید حکیم.

عالمست او به هر چه کرد و کند؛ تو ندانی بدانت درد کند.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۸۳)

او در عین حال برای عقل توصیف ها متضاد می‌آورد. از طرفی با ساختن ترکیبِ عقلِ عقل، نسبت عقل را به حق می‌رساند،

عقلِ عقل است و جانِ جان است او؛ آنک زین برترست،آنست او.

(همان: ۶۲)

و از طرفی دیگر، او را آلوده و رهزن می‌خواند.

عقلِ آلوده از پی دیدار، اَرَنی گوی گشته موسی وار.

آن سفیهان که دزد و طرّارند، عقل را بهر ره زدن دارند.

(همان: ۸۱)

تحمیدیّه پر است از ذکر اوصاف متضادّ و متنوّع دربارهٔ عقل. چنان‌که آمد. دلیل تفاوت دو دیدگاه از سنایی دربارهٔ عقل، به تفاوت عملی است که از عقل سر می‌زند. عقلی که مورد ستایش سنایی است، عقل دینی است که متابعت از شرع دارد. و عقل اگر جز این باشد مورد نکوهش سنایی است. البته سنایی در حدیقه و به‌ویژه در تحمیدیّه سعی دارد تا نگاه افراطی برخی از فِرَق اسلامی به توانمندی مطلق‌گرایانهٔ عقل را تعدیل کند. سنایی معتقد به ناتوانی ذاتی عقل و در مقابل توانمندی ذاتی عشق نسبت به اوست. حضور عقل در آغاز راه معرفت و ادامهٔ آن ناگزیر است. ایزوتسو، در این‌باره می‌نویسد: «عین‌القضات ارزش خرد را یا تفکّر عقلانی را نفی و یا آن را تحقیر نمی‌کند. ولی به نظر او تا وقتی

که انسان پس از دست یافتن به آخرین محدوده‌های قدرت عقلانی خود، به ورای «قلمرو عقل» پا نگذارده و به بُعد فراعقلی امور قدم ننهد،کامل نخواهد شد» (ایزوتسو، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

۳.۲. علمِ رفتن به راه حق

از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ سبک فکری سنایی در حدیقه، به‌طور عام و در تحمیدیّه به‌طور خاص توجه او به علم است. البته سنایی میان علمِ جسمِ مختصر و علم رفتن به راه حق فرق می‌گذارد.

این همه، علمِ جسمِ مختصر است؛ علم رفتن به راه حق دگر است.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۱۲)

سنایی باب پنجم حدیقه را به بیان فضیلت‌های علم اختصاص داده است. برای مثال، آنجا که می‌خواهد از کرامت عقل سخنی به میان بیاورد می‌گوید، عقل با لطف حق، به خبر یا علم می‌رسد.

عقل، بی کُحل آشنایی او، بی خبر بوده از خدائی او.

(همان: ۶۴)

علم به معنای آگاهی و شناخت، بخش جداناشدنی آموزه‌های دینی و عرفانی است. در این مکتب، هدف خلقت بر شناخت گذاشته شده است.

گفت گنجی بُدم نهانی من، خَلَق الخلق تا بدانی من.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۶۷)

نقطهٔ مقابل علم، جهل است. سنایی در تحمیدیّه شدیداً به جهالت حمله می‌کند و انسان‌ها را از آن هشدار می‌دهد. او معتقد است، جاهلی موجب کاهلی و هر دو، منتهی به کافری می‌شوند و سرانجام، انسان را به ناکامی، بی‌سرانجامی و دوزخ می‌کشانند. در ارزش و اهمیت علم نزد سنایی همین بس که او علم را به‌همراه عمل، نردبان پایهٔ آسمان ازلی می‌داند. و به علما هشدار می‌دهد که به سرمایهٔ قلیل علمی خود غرّه نشوند و گمان نداشته باشند که با این اندک مایهٔ علمی به غایت دین خدا رسیده‌اند.

انبیا عاجزند از این معنی؛ تو چرا هرزه میکنی دعوی؟!

علما جمله، هرزه می لافند؛ دین نه بر پای هر کسی بافند.

پایه بسیار سوی بام بلند؛ تو به یک پایه چون شوی خرسند؟!

(همان:۷۲)

۳.۳. مکان‌دار و بی‌مکان

تحمیدیّه به‌ویژه در بخش‌های آغازین در نوعی تقابل میان اسماء و صفات الهی، انسان و دیگر پدیده‌های هستی قرار دارد. این تقابل‌سازی‌ها از باب اصل «عُرفُ الاشیاءُ بِاضدادها» است. سنایی در اکثر موارد، وقتی می‌خواسته مضامین و مفاهیمی را به خواننده منتقل کند، یا بافت عرفانی و اخلاقی موردنظر خود را به خواننده بشناساند و به ایجاد واکنش دلخواه در مخاطب و ترغیب وی به آن بافت خاص بپردازد، از تقابل‌های دوگانه استفاده کرده است؛ به نوعی که می‌توان گفت ساختار حدیقه در یک زندان دو قطبی قرار دارد و عامدانه بر حول دو محور می‌چرخد (عبیدی‌نیا و دلائی میلان، ۱۳۸۸: ۳۰). در این تقابل‌ها از یک‌سو خداست با صفات جلالی و جمالیش و از سویی انسان و موجودات دیگر قرار دارند با صفات محدود مخصوص به خود. ما در ذیل بخشی از این اسماء و صفات را جهت شناسایی بیشتر مقابل هم قرار داده‌ایم. درون‌پرورِ برون آرای برابر انسانِ فاقد این صفات، خردبخش برابر فاقدِ خرد، خالق برابر مخلوق، رازق برابر مرزوق، حافظ برابر بی‌پناه، قادر برابر عاجز، صاحبِ نام‌های بزرگ و محترم برابر بی‌نام و نشانی انسان، رهبر و هادی برابر گمراه، منعم برابر فقیر، واحد برابر دارای همانند، کامران برابر ناکام، حیّ برابر مُرده، قیّوم برابر ممکن، عالم برابر جاهل، قدیم برابر حادث، بی‌نقش و صورت برابر با نقش و صورت، و مانند آن‌ها که ما به جهت رعایت اختصار از ذکر نمونه‌های دیگر معذوریم. در فرایند این تقابل که از یک‌سو، وجودی قدیم است و از سویی دیگر، وجودی حادث، ازسویی همه‌چیزی و بی‌کرانگی است و از سویی ناچیزی و کرانه‌مندی، قرار است تا انسان به ناچیزی و ناتوانی خود بیش‌تر پی ببرد. تا عقل به عجز و شکست خود اعتراف نکند، مورد تفقّد واقع نمی‌شود.

چون تو از بودِ خویش گشتی نیست، کمرِ جهد بند و در ره ایست.
چون کمر بسته ایستادی تو، تاج بر فرق دل نهادی تو.
(سنایی، ۱۳۶۸: ۷۹)

۳.۴. از پیِ کار

توصیهٔ به عمل‌گرایی معلول باور به اختیار عمل در انسان است. در تحمیدیّه، توصیهٔ فراوان سنایی به عمل دیده می‌شود. این توجه او به عمل‌گرایی در کنار توجه به علم‌ورزی، خردورزی، دین‌ورزی و دیگر آموزه‌های دینی و عرفانی نمود خاصّی یافته است. به‌گونه‌ای که این نگرش را در نزد او به یک ویژگی سبک فکری بدل کرده است. در تحمیدیّه با پیام‌های بسیاری مواجهیم که می‌گوید، ای انسان، در دریای بی‌کرانهٔ حق، مثل غوک دست و پا بزن. نمی‌دانم چه می‌شود ولی تو باید کار خودت را بکنی (ر.ک: سنایی، ۱۳۶۸: ۷۲). تو برای کار خلق شدی و آن کسی که تو را خلق کرده، همین لباس کارگری را بر تن تو پوشانده است (همان :۷۳). روز بخواهی بیکار باشی و شب هم استراحت کنی، به دولت پادشاهان ساسانی نخواهی رسید (همان:۷۳). عاشق هم اگر شدی، از طلوع صبح تا غروب آفتاب باید به‌سوی حق، عاشقانه بکوشی. در تمام این ابیات از کلمات و افعالی حرکتی که دلالت بر پویایی و عدم انفعال دارند، استفاده شده است. سنایی گاهی به تسلیم در برابر قضا و قدر الهی توصیه دارد، امّا این توصیهٔ او در جهت نفی جهد و کوشش

نیست. بلکه مقصود او آن است که باید در پیش آمد آن چه از اختیار انسان خارج است به خدا اعتماد کرد؛ چراکه او خیر محض است و از خیر محض، به‌جز خیر صادر نخواهد شد.

۳.۵. همه از تو، ترا شده جویان

از مجموع (۲۰۱۷) بیت از ابیات مورد بررسی این تحقیق (۱۲۱) بیت آن دعا و مناجات است. این تعداد از ابیات (۶٪) کُلّ ابیات تحمیدیّه را دربرمی‌گیرد. مخاطب در این مناجات‌ها البته خداست. سنایی حدیقه را با مخاطب قراردادن خداوند آغاز کرده است و پس از برشمردن برخی از اسما و صفات او، در بیت از او طلب دیدن نامش را می‌کند (بیت ۱۲، ص ۶۰). سنایی در مناجات نه‌تنها از آرزوهای خود سخن می‌گوید، بلکه خداوند را نیز از همین طریق یاد و ستایش می‌کند. در مناجات‌های سنایی می شود به بازخوانی‌های مجددی از اندیشه‌های کلامی و عرفانی او رسید. مهم‌ترین خواهش بندگان در مناجات به زبان سنایی این است که از خدا، خدا را بخواهند. این خواهش خالص‌ترین نوع خواهش یک بنده از خداوند است.

بندگانت به روز و شب پویان، همه از تو ترا شده جویان.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۴۵)

این مضامین در مناجات‌های او دیده می‌شود. یاد خدا، طلب رؤیت نام حق، طلب یقین، اظهار عجز، طلب سامان بخشی کار خود از حق، طلب خوش کردن دل به ذکر قُدس دین، طلبِ داشتن نَسَب از آتش به‌جای داشتن نَسَب از باد و خاک، درخواست بخشودگی از لغزش‌ها و مواردی از این دست. سنایی ازجمله عارفان استثنایی است، که در مناجات خود علاوه‌بر خود، از خواست‌های دیگران نیز یاد کرده است.

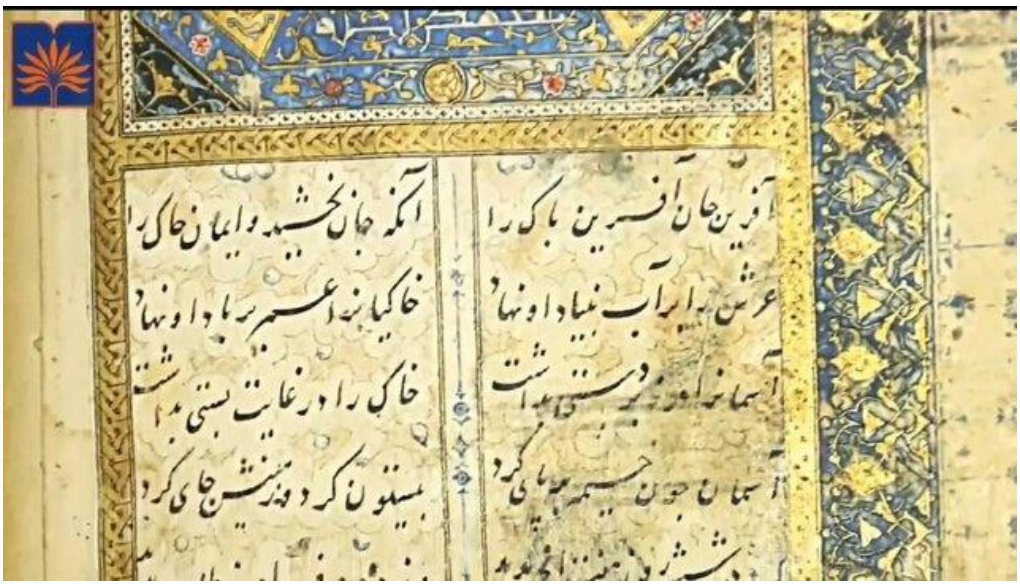
بندگانت به روز و شب پویان، همه از تو ترا شده جویان.

(همان: ۱۴۵)

عطّار: شیخ فریدالدّین ابوحامد، اهل کَدکَنِ نیشابور، شاعر، نویسنده و عارف نامی ایران است که در قرن ششم و آغاز قرن هفتم هجری می‌زیست. او منطق‌الطّیر را که در بحر رمل مسدس مقصور است و تعداد ابیات آن را میان (۴۳۰۰) تا (۴۶۰۰) برشمرده‌اند، سرود. «درون‌مایهٔ اصلی سخن عطّار چه در دیوان و چه در مثنوی‌ها وحدت وجود است» (قمشه‌ای، ۱۳۷۳: ۱۹). «این اثر به اتفاق اهل نظر از برترین مثنوی‌های عطّار است که می‌توان آن را پیشرو مثنوی جلال‌الدّین رومی و سرچشمهٔ الهام او دانست» (همان: ۲۶). سیّد صادق گوهرین در معرفی این کتاب می‌نویسد: «منطق‌الطّیر عطّار مجموعه‌ایست از لطیف‌ترین الفاظ فارسی و بلندترین افکار عارفانه و شیواترین تخیّلات شاعرانه که به‌صورت دفتر شعری به رستهٔ گوهرفروشان معانی و صیرفیان بازار ادب عرضه شده است» (عطّار، ۱۳۷۸: ۱۸). تحمیدیّهٔ این اثر در (۲۶۲) بیت آمده است. این تحمیدیّه در ستایش خداوند و با اشاره به آفرینش شگفت انسان از خاک، آغاز می‌شود، و با بیت درخواست کمک و همراهی از خداوند پایان می‌یابد.

آفرین جان آفرین پاک را؛ آن که جان بخشید و ایمان خاک را.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱)



تصویر۲. تحمیدیه نسخه خطی منطق‌الطیر عطار. سال ۸۶۷ق.، محل نگهداری: کتابخانه ملی ایران

۴. محوری‌ترین اندیشه‌ها در تحمیدیهٔ منطق‌الطّیر عطار

۴.۱. محوِ تاجِ زرِ نرگس

این شگفت‌زدگی در برابر آفرینش که به این تحمیدیّه تشخّص بخشیده، یکی از محوری‌ترین اندیشه‌های هستی‌شناسانهٔ شاعر است. عطّار شگفت‌زدگی‌های خود را گاه به مدد آرایهٔ تضادّ، گاه به مدد تلمیحات ابراز می‌کند. تلمیحاتی که غالباً به معجزات پیامبران اشاره دارند و با نوعی تضادّ آمیخته‌اند. این آمیختگی تلمیح و تضادّ موجب اغراق در شگفتی‌سازی می‌گردد. این «هنرسازه‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹) به‌عنوان عناصر فرم به زیبایی در خدمت محتوا هستند و معنی این سخن که گفته شده «محتوی چیزی جز انگیزش فرم‌ها نمی‌تواند باشد» هویدا می‌شود (همان: ۵۹). در ابیات زیر، عطّار با برقراری آرایهٔ تضادّ میان آسمان و خاک (مجازاً زمین)، زبردستی و پستی، جنبش مادام آسمان‌ها و آرامش دائمی زمین، بر قدرت شگفتی‌آفرینی این ابیات افزوده و آن‌ها را به نقطهٔ اوج رسانده است.

آسمان را در زِبَردستی بداشت؛ خاک را در غایت پستی بداشت.

آن یکی را جنبش مادام داد؛ وآن دگر را دایماً آرام داد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱)

در ابیات زیر ضمن تلفیق آرایهٔ تلمیح با آرایهٔ تضادّ علاوه‌بر عمق و غنابخشیدن به پیام، شگفتی حاصل از آن را به اوج می‌رساند.

گاه گُل در روی آتش دسته کرد؛ گاه پُل بر روی دریا بسته کرد.

(همان:۲)

ماجرای سخن‌گفتن مور در قرآن کریم مایهٔ شگفتی او می‌شود. حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَ جُنُودُهُ وَ هُمْ لَا يَشْعُرُونَ (نمل/۱۸) تا آنگاه که به وادی مورچگان رسیدند مورچه‌ای [به زبان خویش] گفت: ای مورچگان به خانه‌های‌تان داخل شوید مبادا سلیمان و سپاهیانش ندیده و ندانسته شما را پایمال کنند.

گه عصایی را سلیمانی دهد؛ گاه موری را سخندانی دهد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۶)

گاه پدیده‌های طبیعی هستی امثال برف زمستانی، رنگ‌آمیزی برگ‌ها در فصل پاییز، زردی و درخشندگی گُل نرگس و مانند آن، اسباب شگفتی شاعر حساس و عاطفه‌مدار ما را برمی‌انگیزند.

گه نهد بر فرق نرگس تاج زر؛ گه کند در تاجش از شبنم گُهر.

(همان:۶)

شاعر از باورهای اساطیری برای خود وسیلهٔ حیرت و شگفتی فراهم می‌کند.

چون زمین بر پشت گاو استاد راست، گاو بر ماهی و ماهی در هواست.

(همان: ۷)

یاحقّی می‌نویسد: «بسیاری از مفسرین قرآن برآنند که مراد از «ن» (= نون)، که در آغاز سورهٔ قلم بدان سوگند یادشده، آن ماهی است که جهان بر پشت اوست و او در آب قرار دارد؛ زیرِ آن ماهی گاوی است و زیرِ گاو صخره و زیرِ صخره ثری و زیرِ ثری کس نداند که چیست» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۸۶). این شگفت‌زدگی با تأمّل در آفریده‌ها آغاز می شود و درنهایت به حیرت در وجود حق منتهی می‌گردد.

ای جهانی خلق حیران مانده؛ تو به زیر پرده پنهان مانده.

گم شدم در بحر حیرت ناگهان؛ زین همه سرگشتگی بازم رهان.

(همان : ۳)

۴.۲. نیم جزوم بی تو من، در من نگر

شاعرِ عارفِ شگفت‌زده از جهان و خالق آن که جان خود را آلوده از بیهودگی می‌بیند و از دستگیری خرد ناامید شده است، با دعا به خدا پناه می‌آورد و از او چاره می‌جوید. برای تحمیدیّهٔ عطّار در منطق‌الطّیر می‌توان دو بُعد در نظر گرفت:

۱. جهان‌شناسانه، که ناظر بر حیرت و شگفت‌زدگی شاعر در برابر آفرینش و خالق آن است.

۲. مبدأشناسانه، که ناظر بر ایجاد ارتباطی صمیمی با مبدأ هستی (خداوند) است.

این ارتباط با خدا، نه خاستگاه عقلی صرف دارد نه خاستگاه علمی صرف. بلکه منشأیی وجودی داشته و برآمده از سر نیازی فقیرانه است. «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ» (فاطر/۱۵)؛ ای مردم شما به خدا نیازمندید و خداست که بی‌نیاز ستوده است.

نیم جزوم بی تو من، در من نگر؛ کُل شوم گر تو کنی در من نظر.

(عطّار،۱۳۷۸: ۱۳)

از مجموع (۲۶۲) بیت تحمیدیّهٔ او، (۸۳) بیت آن را دعا تشکیل می‌دهد که (۳۱٪) ابیات را شامل می‌شود. این عدد نشان می‌دهد که عطّار، دوست دارد با خدا رابطه‌ای دوستانه‌تر داشته باشد. خدای عطّار در دعاهایش این‌چنین خدایی است: ذاتش قابل‌دسترسی از طریق زعم و گمان نیست؛ به علم و عیان نیز درنمی‌آید؛ از هر چیزی برتر است؛ عقل و جان، هر دو از وصل او محرومند؛ وصف‌ناپذیر است؛ هیچ‌کس از فضلش نومید نمی‌شود؛ استغاثه‌های بندگان را می‌شنود؛ اگر بخواهد، همراهی می‌کند. عطّار با ذکر این اوصاف به جمع میان صفات جمال و جلال خداوند در مناجات خود نظر داشته است.

۴.۳. پاره پاره خاک را در خون گرفت

در کنار موارد یادشده، بسامد زیاد کلمهٔ خون در معنای هیجان، مرگ و کشته‌شدن به‌همراه رنگ سرخ و جهنده‌اش و استفاده از کلماتی چون، ارّه بر سر، سربریده، ترک جان کرده، کُشتهٔ حیرت، سوخته جان، مُرده‌بودن، به خون آغشتگی، غرق خون، لاله، خون‌آلود، در خون گرفتن، عقیق، لعل، (توجه به رنگ آن‌ها) خون و پیکان، غنچه و خون، خون و کُلَه و کلملت و تعابیری مانند آن، شبکه‌ای از کلمات را می‌سازند که برآیند آن، حکایت از راهی سخت در سیر و سلوک است. علاوه‌بر این که او می‌خواهد از طریق ایجاد این شبکهٔ از کلمات اعلام کند، که قصد دارد از طریق همراهی با مجموع هیجانات جهان به وحدت برسد.

تو درو گم شو، حلولی این بُوَد؛ هرچ این نبوَد، فضولی این بُوَد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱۱)

۵. تقابل عقل سنایی با خون عطار

حضور شبکهٔ انبوهی از کلمات با مرکزیت عقل در حدیقه، در تقابل با شبکه‌ای از کلمات با مرکزیت خون (هیجان و التهاب) در منطق‌الطّیر، تداعی‌کنندهٔ دو دیدگاه متفاوت در مشی عارفانه است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که حدیقه بر محور ادبیات تعلیمی شکل گرفته، و منطق‌الطّیر بر محور ادبیات عاشقانه.

۵،۲. سطح ادبی

۵.۳. سطح موسیقیایی

۵.۴. موسیقی بیرونی

حدیقه: قالب این اثر شعری مثنوی است. شمیسا دربارهٔ قابلیت‌های فراوان این نوع شعری می‌گوید: «این قالب شعری ازآنجاکه به لحاظ قافیه محدودیّت سایر قوالب را ندارد، شعر موضوعات طولانی است و مخصوصاً صوفیه برای ارائهٔ آموزه‌های عرفانی خود از آن استفاده کردند» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۹۴). وزن این شعر، فاعلاتن، مفاعِلن، فَعَلُن، در بحر خفیف مسدس مخبون است. وحیدیان کامیار معتقد است این وزن «وزنی شاد و ضربی است؛ امّا سنایی، حدیقه را که در بیان معارف و حقایق و حکمت است، در این وزن سروده است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۷۵)؛ یعنی سنایی در نحوهٔ کارکرد این وزن تصرف کرده است. او وزن حدیقه را جزءِ تک‌وزن‌ها (اوزان کم کاربرد) در برابر اوزان پرکاربرد قرار داده است (ر.ک: همان:۴۶). شفیعی کدکنی می‌گوید: «وزن‌هایی را که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آن‌ها را دریافت اوزان کَدِر می‌خوانم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۷).

منطق‌الطّیر: این منظومه، بر وزن پرکاربردِ فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن و در بحر رمل مسدّس محذوف است و در حدود (۴۶۰۰) بیت دارد. وحیدیان کامیار معتقد است این وزن برای سرودن مضامین پندآموز و عارفانه به‌کار رفته است (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۷۵).

۵.۵. موسیقی معنوی

کفشِ صوفی، به کشف برخیزد: جز این نیست که ادبیّت هر اثر در خدمت فکر و محتوای همان اثر است و به قول شفیعی کدکنی، «محتوی چیزی جز انگیزش فرم نمی‌تواند باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۶۰). آوردن تمثیل‌های فراوان برای جاانداختن مفاهیم غامض علمی و عرفانی و داستان‌واره ساختن آن‌ها یکی از فرم‌های لازمی است که سنایی آن را در خدمت محتوای اثر خود قرار داده است. حضور عاملی به‌نام تمثیل در حدیقه، از ویژگی‌های سبک ادبی آن محسوب می‌گردد. شمیسا در تعریف از تمثیل می‌نویسد: «تمثیل(Allegory) هم حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبّه و مشبّه‌به است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبّهٌبه (که جمله و کلام طولانی و مثلاً حکایتی است نه کلمه) ذکر شود و از آن متوجه مشبّه شویم» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۷۹)، عاملی که ظرفیّت هنری تشبیه را بالا می‌برد، به دلیل ساختار مشابهتی که در آن وجود دارد، بُعد تصویرسازی آن است.

لطف او چون مفرّح آمیزد، کفش صوفی،به کشف برخیزد.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۰۰)

علاوه‌بر کثرت استفاده از انواع تمثیل‌ها، لحن برخی از آن‌هاست که به حدیقه تشخّص ویژه داده است. این لحن ویژه، همانا، طنز آن است. زبان برخی از تمثیل‌های سنایی طنز است. آن‌ها زمینهٔ حضور طنز در حدیقهٔ سنایی را اوضاع نابسامان اجتماعی روزگار شاعر می‌دانند (ر.ک: موسی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۸: ۸۶). یکی از انواع طنز تمثیلی، طنز صوفیانه است که در آن مایه‌هایی از ذوق فلسفی و عرفانی هم دیده می‌شود. مانند حکایت طنزآمیز ابله و شتر، و روایت کورانی که به دیدار فیل رفته بودند (همان: ۹۳). تمثیل باتوجه‌به تنوّع آن که در کتب بلاغی ذکر شده است، به فراوانی در تحمیدیّهٔ حدیقه دیده می‌شود. در تمثیل زیر، داستان زیبای تسلیم و رضای پیرزنی در برابر حکم و قضای پروردگار آمده است.

زالکی کرد سر برون ز نهفت، کِشتک خویش خشک دید و بگفت:

کای هم آنِ نو و هم آنِ کُهُن، رزق بر تُست؛ هر چه خواهی کُن!

علّت رزق تو به خوب و به زشت، گریهٔ ابر نی و خندهٔ کشت.

از هزاران هزار بِه، یَکِ تو؛ زانک اندک نباشد اندَکِ تو.

بی سبب رازقی،یقین دانم؛ همه از تُست نانم و جانم.

مرد نبوَد کسی که در غم خور، در یقین باشد از زنی کمتر!

(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۰۷)

تمثیل در منطق‌الطّیر: برابر نظر شمیسا «این کتاب صورتِ گسترده و تفصیلیِ استعارهٔ تمثیلی است. استعارهٔ تمثیلی بدین‌معنا که در این نوع از تمثیل، مشبّهِ تمثیل را ذکر نکنند و تنها مشبّهٌبه بیان شود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱). در تحمیدیّهٔ منطق‌الطّیر نیز انواع تمثیل‌ها به‌کار رفته است. از حکایت تمثیلی تا تشبیهات تمثیلی و استعاره‌های تمثیلی. تنها حکایت تمثیلی این تحمیدیّه، داستان ملاقات عیّار و دلخسته است با این بیت،

تشبیه تمثیلی

لب بدوز از عرش وز کرسی مپرس؛ گر همه یک ذرّه میپرسی،مپرس.

عقل تو چون در سر مویی بسوخت، هر دو لب باید ز پرسیدن بدوخت.

(عطار، ۱۳۷۸: ۱۲-۱۳)

استعارهٔ تمثیلی، (استعاره های تمثیلی که هنری‌تر هستند و تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذارند، بسامد بالاتری در این تحمیدیّه دارند).

یا الهَ العالمین، درمانده‌ام؛ غرق خون بر خشک کشتی رانده‌ام.

(همان: ۵)

۵.۶. اطناب و تفصیل‌گویی

اطناب در کلام و تکرار محتوا در عبارات و جملات مختلف از ویژگی‌های حدیقه و منطق‌الطّیر است. کزّازی در تعریف از اطناب (فراخی در سخن) آورده است: فراخی در سخن، آن است که به شیوه‌ای هنری، فزون از آنچه در قلمرو زبان بایسته است، سخن را درگسترند؛ و اندیشه‌ای یگانه را، به شیوه‌هایی گونه‌گون، بپرورند و بازنمایند؛ و هر آنچه را می‌سزد، دربارهٔ آن، گسترده و درازدامن، در سخن بیاورند (کزّازی،۱۳۷۰: ۲۶۴-۲۶۳). شمیسا، معتقد است اطناب در ادبیّات ناپسند نیست (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۵). سنایی برای این که از ملالت تکرار بکاهد، محتواهای تکراری را با الفاظ، عبارات، اشارت‌ها و آرایه‌های گوناگون درآمیخته است. برای مثال، جهت نفی تشبیه از ذات خداوند از بیان‌های مختلف سود برده است.

ذات او فارغست از چونی؛ زشت و نیکو درون و بیرونی

(سنایی، ۱۳۶۸: ۸۲)

نه بزرگیش هست از افزونی؛ ذات او بر ز چندی و چونی.

کس نگفته صفات مُبدع هو؛ چند و چون و چرا چه و کی و کو.

(همان: ۶۵)

وهم و خاطر دلیل نیکو نیست؛ هر کجا وهم و خاطر است او نیست.

(همان: ۸۲)

عطّار نیز همچون سنایی، از این نوع اطناب‌ها فراوان دارد. حکایت عجز انسان از شناخت خداوند که در کُلّ تحمیدیّهٔ منطق‌الطّیر پراکنده است، گواه مدّعای ما خواهد بود.

کشتهٔ حیرت شدم یکبارگی؛ می ندانم چاره جز بیچارگی.

(عطار، ۱۳۷۸: ۳)

ای خرد در راه تو طفلی به شیر؛ گم شده در جست و جویت عقل پیر.

(همان:۳)

ای دریغا، هیچ کس را نیست تاب؛ دیده ها کور و جهان، پُر زآفتاب.

(همان:۸)

۵.۷. تخاطب (جملهٔ امری و شناسه و ضمایر دوم شخص)

یکی دیگر از ویژگی‌های سبک ادبی که بسامد بسیاری نیز در تحمیدیّهٔ حدیقه دارد، استعمال زیاد ضمایر، شناسه و افعالی است که به صیغهٔ مخاطب یا دوم شخص ارجاع می‌یابند. سنایی اغلب مخاطب خود را با فعل امر مفرد، ضمایر تو، (َت) و شناسهٔ (ی) مورد خطاب قرار می‌دهد. این میزان از استفاده چندان چشمگیر است که در (۲۰۱۷) بیت تحمیدیّهٔ حدیقه، قریب (۱۳۰۰) بار این موارد تکرار شده است. به عبارتی که می توان گفت در هر بیت، (۱/۵۰) بار تکرار شده‌اند و (۶۴/۴۵٪) ابیات را شامل می‌شود. شمیسا در باب استفاده از جملات امری در کتاب معانی‌اش می‌گوید: «غرض اصلی از امر بنا به موقعیّت گوینده نسبت به مخاطب (بالادست‌بودن یا فرودست‌بودن) تقاضا یا دستور است. اما در اغراض مجازی دیگر مانند ارشاد و ترغیب و تشویق، به‌کار می‌رود» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲۵). سنایی در این تخاطب‌ها چهرهٔ روشنی از مخاطب خود ترسیم نمی‌کند. این مخاطب فرضی او ساکت و آرام می‌نشیند تا او از زبانش سخن بگوید. این ویژگی هنری حدیقه که در آن یک تن در صحنه حاضر می‌شود و از زبان خود و جمع سخن می‌گوید، علاوه‌بر اینکه گونه‌ای بدیع از سخن و نمایش است، حکایت از تعلیمی‌بودن این اثر دارد. البته تعلیمی که با نمایش همراه است. علاوه‌بر این که به قول ذوالفقاری و دیگران: «این ویژگی باعث می‌شود خوانندهٔ شعر، خود را در جایگاه مخاطب قرار دهد و فاصلهٔ میان او و شاعر کم‌تر شود. در نتیجه بیان صمیمی و فضای عاطفی تقویت گردد» (ذوالفقاری و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۵).

به خدایی سزا مر او را دان؛ شب و شبگیر رو مر او را خوان.

آن نکوتر که هر چه زو بینی، گر چه زشت،آن همه نکو بینی.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۸۴)

در مقابل عطّار در (۲۶۲) بیت از تحمیدیّه‌اش، (۴۶) بار از عناصر دوم شخص مفرد، مانند فعل، ضمایر تو،َت،ِی و خویش استفاده کرده است که مخاطب او انسان است و در دیگر موارد مخاطب او خداست. بدین‌ترتیب (۱۷/۵۰٪) درصد از ابیات تحمیدیّهٔ عطّار مخاطب دوم شخص دارد. همچنین در (۲۶۲) بیت تحمیدیّهٔ عطّار، (۱۳۳) بار عناصر صیغهٔ اوّل شخص فعل و ضمایر مربوط، نظیر منَ م و شناسهٔ َم تکرار شده است که، (۵۰/۷۶٪) ابیات را شامل می‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت، که سنایی در تحمیدیّهٔ حدیقه‌اش، به‌دلیل اکمیت بیش‌تر تعقل، توجّه ویژه‌ای به مخاطب دارد و اجتماعی‌تر است. امّا عطّار، به‌دلیل حاکمیّت عواطف و هیجانات غالب در رفتار و کلامش، توجّه بیشتری به فردیّت داشته و رنگ غنایی اثرش بیش از حدیقه است.

نمونه‌هایی از ابیات منطق‌الطّیر با مخاطبِ خدا، انسان و خود.

عقل و جان را گِرد ذاتت راه نیست؛ وز صفاتت هیچ کس آگاه نیست.

گر چه در جان گنج پنهان هم تویی، آشکارا بر تن و جان هم تویی،

جملهٔ جان ها ز کُنهت بی نشان؛ انبیا بر خاک راهت، جان فشان.

عقل اگر از تو وجودی پی برد، لیک هرگز ره به کُنهت کی برد؟

(عطّار،۱۳۷۸: ۸)

تو چه دانی تا کدامین ره روی؛ وز کدامین ره بدان درگه روی؟

آن زمان کو را عیان جویی، نهانست؛ وآن زمان کو را نهان جویی عیانست.

(همان:۹)

مبتلای خویش و حیران توام؛ گر بدم گر نیک هم زان توام.

نیم جزوم بی تو من، در من نگر؛ کُل شوم گر تو کنی در من نظر.

(همان: ۱۳)

۵.۸. تلمیح

تلمیح، یک صنعت بدیعی و جزئی از موسیقی معنوی شعر است. در اهمیت استفاده از تلمیح باید گفت که این آرایهٔ معنوی شعر، هم به آن از جهت محتوا عمق می‌بخشد، هم موجب غنای آن می‌گردد. کزّازی در تعریف تلمیح می‌گوید: تلمیح آرایه‌ای است درونی که سخنور بدان، سخت کوتاه، از داستانی، دستانی (مثلی)، گفته‌ای، و هر چه از این‌گونه سخن در میان می‌آورد و به یاری آن می‌تواند، بافتِ معنایی سروده را نیک ژرفا و گرانمایگی ببخشد». (کزازی، ۱۳۷۳ :۱۱۰). در حمیدیّهٔ منطق‌الطّیر بسامد استفاده از آرایهٔ تلمیح چندان چشمگیر است که آن‌را به یک ویژگی سبک هنری در این اثر تبدیل کرده است. در (۲۶۲) بیت از ابیات مورد بررسی، آرایهٔ تلمیح (۳۵) بار تکرار شده است که برابر (۱۳/۳۵٪) درصد مجموع این ابیات را دربر می‌گیرد. این تلمیحات چنان‌که قبلاً گفته شد، مضامین مختلفی دارند. برخی به آیات قرآن کریم و بسیاری به معجزات پیامبران اشاره دارند. در بیت زیر، مصراع اوّل به معجزهٔ حضرت صالح (ع) (اعراف/۷۳) و مصراع دوم به گوسالهٔ سامری (طه/۸۸) اشاره دارد.

ناقه از سنگی پدیدار آورد؛ گاو زر در نالهٔ زار آورد.

(عطّار، ۱۳۷۶: ۶)

محدودی از تلمیحات به احادیث اشاره دارند. مانند بیت زیر که به حدیث منسوب به رسول‌الله (ص) اشاره دارد. «ما عرفناک حق معرفتک و ما عبدناک حق عبادتک)

جمله، عاجز روی در خاک آمدند؛ در خطاب ما عرفناک آمدند.

(همان: ۱۱)

برخی نیز به داستان‌ها و باورهای اساطیری مانند بیت زیر که به داستان اصحاب کهف و سقوط گربه از بام قصر در حضور امپراطور و از هوش رفتنش، که منجر به هدایت یاران کهف شد اشاره دارد (مدرس رضوی، (؟)۱۱۹-۱۲۲)

گه سگی را ره دهد در پیشگاه؛ گه کند از گربه ای مکشوف راه.

(عطّار، ۱۳۷۴: ۶)

سنایی نیز در حدیقه به نقش هدایت‌گری گربه در داستان اصحاب کهف اشاره نموده است.

کرده از بهر رهبری شش میر، گربه ای را فتی، سگی را پیر.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۷۸)

سنایی در تحمیدیّهٔ حدیقه در مؤقعیّت‌های مختلف به هدف تقویت محتوا و متن و افزایش تأثیرگذاری بر مخاطب از این آرایه سود جسته است. او چون عطّار در تلمیحات خود به آیات، روایات، احادیث، داستان‌های قرآنی پیامبران و داستان‌های تاریخی (مانند داستان آل‌برمک، ص ۷۸) اشاره دارد. نکتهٔ قابل‌توجّه، استفاده‌های خاصی است که آن‌ها از ظرفیّت‌های این هنر معنوی می‌برند. وجه مشترک آن‌ها در این است که هر دو شاعر عارف از این اشارات در راستای اهداف خود استفاده می‌کنند؛ یعنی فرم را در خدمت محتوا می‌گیرند. امّا وجه افتراق آن‌ها در این است که عطّار از تلمیحات به هدف تقویّت شگفتی‌های خود در بیان هستی‌شناسانه استفاده می‌کند ولی سنایی از تلمیحات به‌منظور تبیین مقاصد عرفانی خود استفاده می‌نماید. آن‌ها گاه به یک داستان از زندگی یک پیامبر در قرآن اشاره می‌کنند اما سنایی بهرهٔ خود را برمی‌گیرد و عطّار بهرهٔ خود را. سنایی از به آتش انداخته‌شدن ابراهیم (ع) تمثیلی می‌سازد تا بگوید، ابراهیم چون خود را کنار گذاشت و تسلیم کامل ارادهٔ خداوند شد، و بندگی محض را در همین دید و حتّی از جبرئیل هم کمک نخواست، آتشی از عشق در او ایجاد شد که آتش نمرود نتوانست، بر آن آتش اثر کند.

چون عنان را به دست حکم سپرد، آتش سی و هشت روزه بمرد

(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۶۸)

عطّار اما از داستان گلستان شدن آتش بر ابراهیم (ع) استفادهٔ دیگری دارد. او به نقش قدرت خداوند در این ماجرا بیشتر از نقش اخلاص و تسلیم ابراهیم (ع) بر این تقدیر، توجه دارد.

گاه گِل در روی آتش دسته کرد؛ گاه پُل بر روی دریا بسته کرد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۲)

نکتهٔ مهم دیگر آن است که سنایی در استفاده از تلمیح به تأویل متوسّل می‌شود. امّا عطّار به واقعیّت داستان‌ها اشاره دارد. به بیان دیگر، عطّار در ارجاعات خود به آیات و داستان‌های قرآنی در استفادهٔ از آن‌ها دخل و تصرّف نمی‌کند. امّا سنایی به سبب نگاه تأویلی‌ای که بدان‌ها دارد، در بهره‌برداری از این داستان‌ها دخل و تصرف می‌کند و نتیجهٔ مطلوب خود را می‌گیرد.

در رهش خوانده عاشقان بر جان، آیهٔ کُلُّ من علیها فانٍ.

(سنایی، ۱۳۶۸: ۸۱)

نه چو قابیل، تشنه شد به جفا، داد هابیل، پوستین به فنا.

چون خلیل از ستاره و مه و خور، پوستین ها درید بی غم خور.

(همان:۷۹)

دُرّی، پوستین به گازر دادن را به معنای خود را رهاکردن و کشتن هوی و هوس آورده است (ر.ک: دُرّی، ۱۳۸۷: ۵۸).

نتیجه‌گیری

دو سطح عمدهٔ فکری و ادبی دو تحمیدیّه از دو شاهکار ادب عرفانی فارسی، از دید مکتب سبک‌شناسی ساخت‌گریان مورد بررسی قرار گرفت. در این بررسی مجموعاً از تحمیدیّه‌های دو اثر حدیقه و منطق‌الطّیر، (۲۲۷۹) بیت مورد تحقیق و تحلیل واقع شد. شواهد سبک‌شناسانه نشان می‌دهند، سنایی با تلفیق اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و کلامی در موضوع معرفت‌شناسی توحیدی، درصدد نزدیک‌کردن آراء اندیشمندان این سه حوزه به یکدیگر بر محور موضوع واحد مورد بحث‌شان، یعنی توحید بوده است. سنایی با استفادهٔ فراوان از آموزه‌های عقلانی و استعمال بسیار این واژه در امر استدلال‌های منطقی نشان داده است که به‌دنبال ارائهٔ روشی استدلالی‌تر، در آموزه‌های کتاب تعلیمی خود است. عطّار، در مقابلِ عارف آرام و خرد ورز غزنه، عارفی شگفت زده است. او هیجانات روحی خود را از تماشای هستی به کمک آرایه‌های تلمیح و تضادّ به نمایش می‌گذرد. و با عرضهٔ شگفتی‌های آفرینش، اثر خود را به مرز یک منظومهٔ عاشقانهٔ عرفانی نزدیک کرده است. در جهان‌بینی عرفانی عطّار، سالک هر لحظه در موقعیّتی خطرناک قرار دارد. از شبکهٔ کلماتی که او در این ارتباط فراهم کرده است، میدان جنگی سخت تداعی می‌شود. سنایی نگاهی تأویل‌گرایانه به آیات و معجزات قرآن دارد. در مقابل عطّار واقع‌نگر ولی عمیق است. از بسامد بالای شاخصه‌های صیغهٔ اوّل شخص فعل امر و ضمایر دوم شخص مخاطب، می‌توان دریافت که سنایی رویکرد تعلیمی به اثر خود داشته و اجتماعی‌تر است. در مقابل، کثرت استفاده از شاخص‌های فعل و ضمایر اوّل شخص، گواه حضور پررنگ فردیّت در منطق‌الطّیر است.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۸۳). آفرینش، وجود و زمان. مترجم: مهدی سر رشته‌داری، تهران: انتشارات مهراندیش.

درّی، زهرا. (۱۳۸۷). شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی. چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّار

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم. (۱۳۶۸). حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه. تصحیح و تحشیه: محمدتقی مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی. تهران: انتشارات سخن.

---------- . (۱۳۹۶). رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی د بارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس. چاپ چهارم، تهران: انتشارت سخن.

----------. (۱۳۷۶). موسیقی شعر. چاپ پنجم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). انواع ادبی. چاپ چهارم، تهران: نشر میترا.

----------. (۱۳۷۸). بیان و معانی. چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

----------. (۱۳۷۵). فرهنگ تلمیحات. چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوسی.

----------. (۱۳۷۳). گزیدهٔ منطق‌الطّیر (انتخاب و شرح)، تهران: نشر قطره.

----------. (۱۳۸۰). کلیّات سبک‌شناسی. چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوس.

----------. (۱۳۷۴). معانی. چاپ سوم، تهران: میترا.

زکزّازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۷۰). زیباشناسی سخن پارسی معانی. تهران: نشر مرکز.

----------. (۱۳۷۱) زیباشناسی سخن پارسی، بدیع. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدین. (۱۳۷۸). منطق‌الطّیر(مقامات طیور). به اهتمام سیدصادق گوهرین، چاپ پانزدهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

محی‌الدّین الهی قمشه‌ای، حسین. (۱۳۷۳). گزیدهٔ منطق‌الطّیر (هفت شهر عشق). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مدرس رضوی، محمدتقی. (بی‌تا). تعلیقات حدیقه‌الحقیقه. تهران: مؤسسهٔ مطبوعات علمی.

نورگارد، نینا؛ بوسه، بئاتریکس و مونتورو، روسیو. (۱۳۹۴). فرهنگ سبک‌شناسی. مترجمان: احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: انتشارات مروارید.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). وزن و قافیهٔ شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۸۲). نظریهٔ ادبیات. مترجم: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: انتشارات سروش.

مقالات

اردشیر زاده، امیر محمّد و نیّری، محمدیوسف. (۱۳۹۸). «بازتاب سبک‌شناسی اعلام منطق‌الطّیر عطّار و طبقه‌بندی آن‌ها». فصل‌نامهٔ تخصصی بهار ادب، شمارهٔ چهارم، پیاپی ۴۶، ۲۲۴-۲۰۵.

اسپرهم، داود و چمنی نمینی، زهرا. (۱۳۹۳). «مقایسهٔ محتوایی مرصادالعباد نجم‌الدّین رازی و حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی غزنوی». کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شمارهٔ چهارم، ۲۵-۱.

امیر عبیدی‌نیا، محمد و دلائی میلان، علی. (۱۳۸۸). «بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقهٔ سنایی». فصل‌نامهٔ علمی -پژوهشی (پژوهش زبان و ادبیات فارسی)، شمارهٔ سیزدهم، ۴۲-۲۵.

بساک، حسن. (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی دیباچه‌ها و تحمیدیه‌های متون نثر سبک عراقی». ماهنامهٔ تخصص سبک‌شناسی». نظم و نثر فارسی (بهار ادب) علمی، شمارهٔ دوم، ، ۱.۴۸

بهنام‌فر، محمد. (۱۳۸۸). «تحلیل ساختار و سبک مکاتیب سنایی». دو فصل نامهٔ علمی- پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزّهرا(س)، شمارهٔ ۱، ۱-۳۱.

حسن‌نژاد، شیخ محمد آزاده و ابراهیمی، مختار. (۲۰۱۶). «بررسی و تحلیل سبک‌شناسی عناصر موسقیایی در حدیقهٔ سنایی». ارائه شده در international conference on literature and linguistics

ذوالفقاری، محسن و موسوی زهرا و خسروی، علی. (۱۳۹۷). «بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزهٔ زبان». موسیقی و زیباشناسی، شمارهٔ ۳، ۴۸-۱۳.

طغیانی اسفرجانی، اسحاق. (۱۳۷۶). «ویژگی‌های سبک حدیقهٔ سنایی». مجلهٔ پژوهشی دانشگاه اصفهان (علوم انسانی)، جلد هشتم، شماره‌های ۱و۲، ۳۸-۳۲.

موسی‌زاده، معصومه؛ محمدزاده، مریم و صادق‌نژاد، رامین. (۱۳۹۸). «گونه‌های طنز تمثیلی در حدیقهٔ سنایی». فصل‌نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی-واحد بوشهر، شمارهٔ ۴۱، ۸۸-۱۰۴.