

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

تحلیل نشانه‌شناختی شش روایت از حکایت «طوطی و بازرگان»

محمد پارسانسب*

نرجس نیکانفر**

چکیده

نشانه‌شناسی علم بررسی نشانه‌ها و مطالعه نظام‌های نشانه‌ای در رشته‌های مختلف است. این علم یکی از علوم پرتطرفدار و با سابقه تاریخی طولانی است که امروزه، توجه بسیاری از محققان در زمینه‌های گوناگون را به خود جلب کرده است. زبان به‌عنوان یکی از نظام‌های نشانه‌ای مهم و درخور تأمل، قابلیت زیادی برای تحقیق و بررسی با موضوع نشانه‌شناسی دارد و ادبیات - که بهترین جلوه زبان است - زمینه مناسبی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی است. از این رو، آثار ادبی می‌توانند بهترین گزینه برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی باشند. مثنوی معنوی یکی از مهم‌ترین آثار ادبی در زبان فارسی است که تاکنون بسیاری از محققان در زمینه‌های گوناگون به آن پرداخته‌اند؛ اما جست‌وجوی مآخذ و مشابهت‌های حکایت‌های مثنوی و مقایسه نشانه‌شناختی آن با مآخذ پیشین و تحلیل آن‌ها موضوعی است که تاکنون در کمتر پژوهشی مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله در نظر داریم حکایت «طوطی و بازرگان» را به‌عنوان یکی از مشهورترین حکایت‌های مثنوی، در مقایسه با مآخذ پیشین و پسین از جمله منابع نویافته مورد تحلیل و بررسی نشانه‌شناختی قرار دهیم.

واژه‌های کلیدی: مثنوی، مولانا، حکایت «طوطی و بازرگان»، نشانه‌شناختی، رمزگان.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران parsanasab63@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران [n_nikanfar@yahoo.com](mailto:nikanfar@yahoo.com)

۱. مروری بر حکایت و مآخذ آن

حکایت «طوطی و بازرگان» از قصه‌های رمزی و تمثیلی در مثنوی است که در آن صورت قصه مطرح نیست؛ بلکه معنای رمزی آن منظور است. در این گونه ادبی، ذکر قصه برای آن است تا مدعای گوینده قصه به هر صورت ممکن (رمز یا استعاره) برای مخاطب قابل تصدیق و تصور شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۶۳-۱۶۴). فشرده‌ای از حکایت چنین است: بازرگانی طوطی‌ای زیبا در قفس دارد. روزی تصمیم می‌گیرد به قصد تجارت، عازم هند شود. پیش از سفر، از کسان و خدمتکاران و کنیزان خود می‌خواهد تا هریک ارمغانی از او بخواهند. در نهایت، سوی طوطی می‌رود و مطلوب او را جویا می‌شود. طوطی از بازرگان می‌خواهد تا پیغام گرفتاری و حبسش را به طوطیان هند برساند و پاسخ آن‌ها را برای طوطی بیاورد. بازرگان می‌پذیرد. روزی در هند با طوطیانی که بر شاخه‌های درختان آواز می‌خوانند مواجه می‌شود. فرصت را غنیمت دانسته، پیغام طوطی را بازگو می‌کند. ناگهان یکی از طوطیان با شنیدن پیغام، از درخت بر زمین می‌افتد و جان می‌دهد. بازرگان که از این حادثه بسیار متعجب و در عین حال پشیمان است، سوی وطن بازمی‌گردد. وقتی طوطی محبوس جویای ارمغان خویش می‌شود، بازرگان واقعه را برای او شرح می‌دهد. ناگهان طوطی محبوس نیز به حالت مرگ، بر کف قفس می‌افتد. بازرگان که از مرگ طوطی خویش بسیار اندوهگین است، با شیون و اندوه او را از قفس بیرون می‌اندازد؛ اما در کمال تعجب با پرواز طوطی روبه‌رو می‌شود. طوطی پس از رهایی از قفس، از پیام اشارت‌وار طوطی هند از طریق جان باختن خویش سخن می‌گوید. سرانجام، طوطی پس از وداع با بازرگان عازم هند می‌شود.

داستان «طوطی و بازرگان» را پیش از مولانا افراد دیگری هم به نظم یا نثر گزارش کرده‌اند و بدون شک، مولانا در نظم حکایت خویش از آن‌ها بهره برده است. در واقع، تمام این آثار مآخذ مولانا به‌شمار می‌آیند. پس از او نیز کسانی به نقل این حکایت در کتاب‌های خویش پرداخته‌اند؛ اما شیوه‌ها و شگردهای داستان‌پردازی در هریک از این مآخذ و سبک خاص آنان مانع از تبدیل شدن «طوطی و بازرگان» به قصه‌ای کلیشه‌ای شده است. اینکه قلم کدام‌یک از این نویسندگان تأثیرگذارتر و ماهرانه‌تر بر صفحه کاغذ به حرکت درآمده، نتیجه‌ای است که جز با مقایسه این قصه‌ها قابل دستیابی نیست. در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* که یگانه کتاب و پژوهش موجود در زمینه مآخذیابی قصه‌های مثنوی است، تفسیر *ابوالفتح رازی* و *اسرارنامه عطار* دو مآخذ مولانا در نقل این حکایت معرفی شده‌اند (فروزانفر، ۱۳۷۲: ۱۸). در

این مقاله، ما سه منبع تازه را در نقل این روایت به دست آورده‌ایم: *عجایب‌المخلوقات* به عنوان مأخذ پیشین و *دقایق‌الطریق* و *تفسیر گائز* به عنوان منابع پس از مثنوی. منابع نویافته در زمینه این حکایت گویای این نکته است که اگرچه کار استاد فروزانفر در یافتن مأخذ مثنوی بسیار درخور تحسین و ارزنده است، پژوهش و تأمل بیشتر می‌تواند به یافتن مأخذ افزون‌تر منجر شود.

۲. پیشینه تحقیق درباره حکایت «طوطی و بازگان»

حکایت «طوطی و بازگان» از نمونه‌های زیبای حکایات رمزی و تمثیلی در مثنوی است و تاکنون موضوع تحقیق بسیاری از پژوهشگران ادب فارسی قرار گرفته است. صرف‌نظر از شرح مثنوی که در بردارنده شرح همه حکایت‌های مثنوی از جمله این حکایت است، کتاب‌ها و مقالاتی به صورت مستقل و یا در کنار دیگر مطالب به شرح و تحلیل این حکایت پرداخته‌اند. پورنامداریان در کتاب *در سایه آفتاب* تحلیل ارزشمندی از این داستان بیان کرده است. موضوع اساسی فصل سوم این کتاب، ساخت‌شکنی در داستان‌های مولوی است و داستان «طوطی و بازگان» نیز در این کتاب در بخش خلاف‌عادت‌های معنایی و بیانی مثنوی تحلیل شده است. در تحلیل این حکایت، توجه زیاد ایشان به جنبه متمایز زبان مولانا در ارتباط با عنصر روایی (راوی داستان) و خلاف‌عادت‌هایی معطوف است که در این زمینه مولانا از آن‌ها بهره برده است. نگارنده کتاب بر آن است که «راز بقا و استمرار شهرت روزافزون مثنوی با عادت‌شکنی‌ها یا عادت‌گریزی‌های متنوع مولوی در مثنوی ارتباطی نزدیک دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۵). به تعبیر او، هم شیوه ناگهانی حضور مولوی در جریان مستمر روایت و هم نمود هیجان‌انگیز احوال عاطفی او خلاف‌عادت‌ی است که در هیچ‌یک از آثار تعلیمی به این شیوه غریب آمیخته با روایت دیده نمی‌شود (همان، ۳۰۲). در این حکایت، آنجا که بازگان در فراق طوطی شیون سر می‌دهد، مولانا در قالب بازگان به سخن درمی‌آید و از شمس و غم هجران او سخن می‌گوید و خواننده ناگهان با اشعار غنایی تأثیرگذار روبه‌رو می‌شود. «خطاب‌های بازگان عاشق به طوطی به تدریج به سمتی می‌رود که جان، جای طوطی و مولوی جای بازگان را می‌گیرند و این ابهامی تأمل‌انگیز را در مثنوی مستقر می‌سازد.» (همان، ۳۰۵). به این ترتیب، راوی و شخصیت بدون قرینه‌ای تغییر می‌کنند و شعری عرفانی و تعلیمی به شعری غنایی و عاشقانه تبدیل می‌شود. اصرار در ایراد گفت‌وگو از دیگر شگردهای

داستان‌پردازی مثنوی است که منتقد به آن اشاره کرده است. از نظر او، این گفت‌وگوهای طولانی میان طوطی و بازرگان از سویی معرّف شخصیت‌های اصلی قصه و از سویی دیگر بیانگر اندیشه‌های مولانا هستند.

زرین کوب نیز در بخش‌هایی از دو کتاب بحر در کوزه (۱/ ۱۴۸-۱۴۹، ۱۵۲-۱۶۲، ۲۷۴-۲۹۰ و ۳۳۷) و سرّنی (۱۸۷، ۴۲۴ و ۴۲۶) به ذکر نکاتی درباب این حکایت پرداخته است. اشاره به مفاهیم رمزی و عرفانی، جنبه‌های داستانی و ماجرای داستان و تفسیر آن از مطالبی است که او در این دو کتاب به تفصیل بحث کرده است.

اشرف‌زاده در مقاله‌ای به مقایسه و بررسی این داستان و بیان تفاوت‌های آن با دو روایت *اسرارنامه* و تفسیر ابوالفتوح پرداخته است. برای مثال، توصیف‌هایی که در *اسرارنامه* بیش از مثنوی به آن پرداخته شده، عبارت‌اند از: مرگ یک طوطی در مثنوی و درمقابل، به‌زیر افتادن همه طوطیان هند در داستان عطار؛ گزارش‌های موجز *اسرارنامه* از بازگشت بازرگان و توضیح مفصل مولانا در این باره و سرانجام رسیدن به این نتیجه که عطار عارفی شاعر و مولانا شاعری عارف است و همچنین، مولانا به زیبایی‌های قصه توجه بیشتری دارد و عطار به ایجاز آن.

نویسندگان، شارحان و محققان دیگری نیز در این زمینه به مطالعه پرداخته‌اند که ذکر خلاصه‌ای از همه آن‌ها در این مختصر امکان‌پذیر نیست؛ از جمله ادوارد ژوزف با مقاله «طوطیان» در مجله *کاوه مونیخ*؛ اسلامی ندوشن با مقاله «خوشاوندی فکری ایران و هند در قصه‌ای از مثنوی» در مجله *رشد ادب فارسی*؛ علی حیدری با مقاله «مقایسه طوطی و بازرگان مولوی و عطار» در مجله *رشد آموزش ادب فارسی*؛ نرجس بهرامی با مقاله «کهن‌الگوها در حکایت طوطی و بازرگان مثنوی» در کتاب *ماه ادبیات و...* آنچه در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت، تکرار سخنان این بزرگان نیست؛ بلکه برآنیم تا با مروری بر رویکرد نشانه‌شناسی^۱ در ادبیات، ضمن مقایسه روایت‌های مختلف این حکایت در کتاب‌های تفسیر ابوالفتوح، *اسرارنامه*، *عجایب‌المخلوقات*، مثنوی مولوی، *دقایق‌الطریق* و تفسیر *گازر*، شیوه کاربرد نشانه‌ها را در این آثار، به‌ویژه در مثنوی مولانا ارزیابی کنیم و در نهایت، به شگردها و تمایزهای نشانه‌شناختی روایت مولانا در این حکایت دست یابیم.

1. semiology

۳. رویکرد نشانه‌شناسی

فردینان دو سوسور^۱، زبان‌شناس سوئیسی، و چارلز ساندر پی‌یرس^۲، منطق‌دان آمریکایی، در دوره‌ای تقریباً هم‌زمان با یکدیگر، شکل‌گیری علمی به‌نام نشانه‌شناسی را پیش‌بینی کردند و به تبیین آن پرداختند. این دو بنیان‌گذار علم نشانه‌شناسی موجب شدند تا امروزه حوزه مطالعاتی نوینی به‌نام «نشانه‌شناسی» حجم چشمگیری از کتاب‌های تحلیلی و پژوهشی را به خود اختصاص دهد. بعدها افرادی مانند یاکوبسن^۳، بارت^۴، کریستوا^۵، موریس^۶ و... در قرن بیستم راه سوسور و پی‌یرس را ادامه دادند.

از دیدگاه سوسور، نشانه‌ی زبانی رابطه‌ی بین یک چیز و یک نام نیست؛ بلکه رابطه‌ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. او نشانه‌ی زبانی را کلیتی می‌داند که از پیوند دال^۷ و مدلول^۸ پدید می‌آید. از نظر او، نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و ارزش هر نشانه ناشی از روابط آن با نشانه‌های دیگر است. این هویت نسبی نشانه‌ها درون نظام زبان، اصل اساسی نظریه‌ی ساخت‌گرایی است و تکیه‌ی سوسور بیش از هر چیز بر روابط درون نظام کلی است. برخلاف سوسور که قالب دوگانه‌ی دال و مدلول را درباره‌ی نشانه‌ها بسنده می‌داند، پی‌یرس الگویی سه‌وجهی را در این‌باره بیان می‌کند: نمود^۹، تفسیر^{۱۰} و موضوع^{۱۱}. «نمود» شبیه دال سوسوری است و «تفسیر» هم‌بی‌شابهت به مدلول نیست؛ اما «موضوع» چیزی شبیه به مصداق است که در الگوی سوسوری جایی به آن داده نشده است. پی‌یرس به دال‌های نمادی، شمایی و نمایه‌ای اشاره می‌کند. دال‌های نمادی و شمایی آن‌هایی هستند که بیشتر در قید مدلول‌هایشان‌اند؛ درحالی که نشانه‌های نمادین بیشتر قراردادی‌اند و مدلول‌ها در آن به‌واسطه‌ی دال‌ها تعریف می‌شوند (ر.ک سجودی، ۱۳۸۳). به‌گمان پی‌یرس، نشانه‌شناسی فقط در زمینه‌ی

1. Saussure
2. Piers
3. Jakobson
4. Barthes
5. Kristeva
6. Morise
7. signifier
8. signified
9. representment
10. interpretant
11. object

نظام‌های قراردادی ارتباط کارایی دارد؛ یعنی آن دسته از علامت‌ها که بنابر قراردادی به معنایی خاص دلالت^۱ می‌کنند، نشانه دانسته می‌شوند. نشانه‌شناسی راهگشای شناخت معنا یا معناهای اثر است (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۰). در واقع، سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌کند و پی‌یرس بر کارکرد منطقی آن. اما این دو جنبه رابطه دوسویه و تنگاتنگ با یکدیگر دارند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۵). نشانه محرک یا جوهر محسوسی است که تصویر ذهنی آن در ذهن ما با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود و همواره با قصدی دایر بر معنا همراه است (همان، ۳۹).

نشانه‌ها در زبان همیشه به نشانه‌های دیگر رجوع می‌کنند و متن همیشه چشم‌انداز تصویرهای پایان‌ناپذیر را پیش‌روی ما می‌گذارد. اکو می‌گوید: «نشانه صرفاً چیزی نیست که جای چیز دیگری قرار گرفته باشد و بنابراین معنایی واژه‌نامه‌ای داشته باشد؛ بلکه چیزی است که باید تفسیر شود.» (لچت، ۱۳۸۳: ۱۹۰ و ۱۹۳). با توجه به مطالبی که بیان شد، می‌توان به این نتیجه رسید که نشانه‌شناسی رویکردی است برای تحلیل و بررسی زبان متون مختلف که در عین حال نیازمند پژوهش‌های ساختاری است. همان‌طور که ساختارگرایان پیدایش متن را در هم‌نشینی عناصر آن می‌دانند، در نشانه‌شناسی هم ارزش هر نشانه را هم‌نشینی آن با دیگر نشانه‌ها معین می‌کند. با این نگرش، روایت‌شناسی هم در ارتباط و همسو با نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد؛ زیرا در روایت‌شناسی هم، پیرنگ^۲ اثر داستانی براساس هم‌نشینی عناصر آن شکل می‌گیرد و این همان نگاهی است که علم نشانه‌شناسی به نشانه‌ها دارد. در این میان، زبان شعر به‌عنوان یکی از نظام‌های زبانی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد، سرشار از نشانه‌هایی است که در پیوند با هم زمینه‌ساز زبانی متمایز می‌شود.

وجود آرایه‌هایی مانند مجاز، کنایه و به‌ویژه استعاره، در گسترده‌گی و ممتاز شدن نشانه‌های شعری تأثیرگذارند.

اصولاً کاربرد زبان استعاری در شعر ناشی از فرافکنی تشابه و هم‌ارزی از محور جانیشینی یعنی قطب استعاره به محور هم‌نشینی است؛ به عبارت دیگر مادام‌که رابطه

1. signification
2. plot

شبهات بر محور هم‌نشینی فراکنک نشود، بیان متنی پیدا نمی‌کند و قابل دریافت نیست (لچت، ۱۳۸۳: ۲۱۴).

خواننده در ابتدا فقط با متن روبه‌رو می‌شود و سپس در برخورد با کل متن و اجزا و عناصر به‌هم‌پیوسته آن و تحلیل و بررسی متن، به مفهوم نشانه و چگونگی قرار گرفتن آن در کنار دیگر نشانه‌ها توجه می‌کند و به کشف نظام نشانه‌ای درون متن می‌پردازد.

داستان «طوطی و بازرگان» نیز در اولین نگاه، متنی است روایی که در آن عناصر داستان در کنار هم قرار گرفته‌اند و نظام زبانی خاصی، با توجه به نظم یا نثر بودنش، بر آن حکم فرماست. در این میان، برخی عناصر داستان به نماد یا نشانه‌ای خاص تبدیل می‌شوند و در ورای مفهوم زبانی خود معانی دیگری را حمل می‌کنند که در ارتباط با دیگر نشانه‌های متن، خواننده را به نقطه معینی می‌رسانند. در این روایت با نمادها و نشانه‌هایی روبه‌رویم که هریک در ورای معنای ظاهری‌شان بر مفهومی عرفانی یا تعلیمی دلالت می‌کنند. برای مثال، طوطی فقط مرغی خوش‌آواز و محبوس در قفس نیست؛ بلکه نمادی است از انسان آگاه که در جست‌وجوی راهی برای رهایی خویش است. طوطیان هند که به تدبیر رهایی هم‌نوع خویش می‌پردازند، نشان‌دهنده تفکر هم‌نوعی و یاری‌اند. هندوستان نیز به‌عنوان جایگاه طوطیان مدبر، بی‌تردید مفهومی فراتر از منطقه جغرافیایی خاص را به ذهن می‌آورد. در نهایت، هر واژه و رویداد تأثیرگذار در این قصه از مرزهای واژگانی‌اش فراتر رفته، مفهوم ذهنی عمیق‌تر از رابطه یک آوای صوتی با تصور ذهنی‌اش می‌سازد. آنچه اهمیت دارد، مهارت نویسنده است در برقراری ارتباط این نشانه‌ها با هم و میزان تأثیری که این نشانه‌ها در پیوند با عناصر روایی قصه در خواننده ایجاد می‌کنند و او را به درک مفاهیم مورد نظر نویسنده رهنمون می‌شوند.

آنچه درباره مفاهیم و عناصر نمادین این حکایت گفته شد، در روایت‌های دیگر متفاوت است. برای مثال، در برخی روایت‌ها بازرگان نقش بسیار کم‌رنگی ایفا می‌کند و در برخی دیگر، ضمن دربرداشتن رمزگان^۱ عرفانی و جنبه‌های نمادین، در مقام شخصیت اصلی در حکایت حضور می‌یابد. در این روایت‌ها طوطی محبوس نیز جلوه‌های متفاوتی دارد: گاه فقط طوطی‌ای با اندیشه رهایی خویش است و گاه زمینه رهایی دیگری را نیز مهیا می‌کند؛ گاه عاشق است و گاه معشوق. این تفاوت‌ها با یکی از اساسی‌ترین نکات رویکرد نشانه‌شناسی

1. code

ارتباط دارد: به نظر سوسور، «هر گوینده عادی» زبانی غیرتاریخی به کار می‌گیرد. اگر بخواهیم زبانی را توصیف کنیم، نیازی به شرح این نکته نداریم که پاره‌های گوناگونش چگونه پس از گذران مسیر تکاملی تاریخی، شکل امروزی خود را یافته‌اند. در توصیف زبان، نخست باید بدانیم که اکنون عناصر این زبان با یکدیگر چه مناسباتی دارند و چگونه شکل‌دهنده یک نظام هستند. سوسور در این مورد از «موقعیت زبان» یاد کرده است؛ موقعیتی که در آن نه واحدهای سازنده، بلکه مناسبات آن‌ها اهمیت دارند. بحث سوسور از «غیاب»، مسئله مهم تمایز دو محور زبان یعنی هم‌نشینی و جانشینی را مطرح می‌کند. این تمایز در نظریه ادبی مُدرن و در تحلیل ساختاری شعر اهمیت زیادی یافته است. مناسبات هم‌نشینی زبان روشن‌کننده موقعیت نشانه در یک نظم معنایی ویژه است (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۸). برپایه این مقدمات، در ادامه مطلب به بررسی نشانه‌ها و تبیین روابط حاکم بر آن‌ها در این روایت‌ها به ترتیب سیر تاریخی آن‌ها می‌پردازیم.

۴. تحلیل نشانه‌شناختی روایت‌ها

ردیابی نشانه‌ها در متن روایت‌ها مشخص می‌کند که این متون کاملاً با هم در ارتباط هستند و از این لحاظ می‌توان به دسته‌بندی آن‌ها پرداخت. براساس این، روایت‌های به‌دست‌آمده از این حکایت به سه دسته اصلی تقسیم می‌شود:

۱. متون دینی و تفسیری در تفسیر ابوالفتوح و تفسیر گائز؛

۲. متون روایی در عجایب‌المخلوقات؛

۳. متون عرفانی در اسرارنامه، مثنوی و دقایق‌الطریق.

برای مشخص شدن تمایزات و تشابهات این سه گونه روایت، پیش از تحلیل نشانه‌شناختی آن‌ها، جدولی از ساختار هریک از گونه‌های به‌دست‌آمده ارائه می‌کنیم:

جدول ۱: گونهٔ اول تفسیر ابوالفتح و تفسیر گازر

نتیجه‌گیری	رها کردن طوطی نخست از قفس	پاسخ طوطی نخست	پرسش سلیمان (ع) از طوطی نخست	چاره‌جویی خریدار از سلیمان (ع)	خاموشی طوطی نخست	آمدن طوطی دوم نزد او و گفت‌وگو	جس طوطی نخست در قفس	مقدمه‌چینی
------------	------------------------------	----------------	---------------------------------	-----------------------------------	---------------------	-----------------------------------	------------------------	------------

جدول ۲: گونهٔ دوم عجایب المخلوقات

نتیجه‌گیری	پرواز طوطی به هند	بیرون انداختن طوطی نخست از قفس	مرده نمودن طوطی نخست خود را	آگاهی طوطی نخست از مرگ طوطیان هند	به‌زیر افتادن طوطیان هند	ملاقات طوطی دوم با طوطیان هند	آمدن طوطی دوم نزد او و گفت‌وگو	جس طوطی نخست در قفس
------------	-------------------	-----------------------------------	--------------------------------	--------------------------------------	-----------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	------------------------

جدول ۳: گونهٔ سوم اسرارنامه، مثنوی، دقایق الطریق *

نتیجه‌گیری	پرواز طوطی به هند	گفت‌وگویی طوطی و حکیم	بیرون انداختن طوطی و پرواز او	اندوه بازگان در مرگ طوطی	مرده نمودن طوطی خود را	بازگویی حادثهٔ هند برای طوطی	به زیر افتادن طوطیان هند	ملاقات حکیم با طوطیان هند	درخواست طوطی از حکیم	مقدمه‌چینی هند	اسرارنامه	مثنوی	دقایق الطریق
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

* خطوط تیره در این جدول نشانهٔ شباهت بخش روایی در روایت بعدی است. ضمن اینکه لفظ حکیم هند در روایت‌های مثنوی و دقایق الطریق به بازگان تبدیل شده است.

۴-۱. گونه اول: متون دینی و تفسیری: تفسیر ابوالفتح و تفسیر گازر

همان‌گونه که از نام این روایت‌ها پیداست، گفتمان حاکم بر آن‌ها گفتمان دینی است؛ از این رو ساختار و اجزای داستان نیز با وجهه دینی همراه است. ضرورت نالیدن بنده به درگاه حق و اجابت مطلوب او، درون‌مایه اصلی این دسته از روایت‌هاست که جهت‌گیری آن کاملاً مشهود است. زبان کهن، جمله‌های کوتاه و فعل‌های فراوان نیز نکاتی‌اند که از همان آغاز در این روایت جلب توجه می‌کنند. داستان به شیوه قصه‌گویی آغاز می‌شود: «در روزگار سلیمان، مردی در بازار مرغکی خرید...». ماجرا از زبان سوم‌شخص، یعنی راوی داستان گزارش می‌شود. به عبارتی، «فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و نویسنده خود را در پشت سر او پنهان کرده است و جنبه بی‌طرفانه‌ای به داستان داده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۱-۳۹۲). در این داستان، گفت‌وگو بیشتر یک‌طرفه است و مرغک، طرف اصلی در گفت‌وگوهای داستان است. پس از پرسش سلیمان از مرغک مبنی بر اینکه «چرا بانگ نمی‌کنی؟» پاسخ مرغک تا بخش‌های پایانی داستان ادامه می‌یابد و مرغک ماجرای گرفتاری‌اش را از آغاز برای سلیمان بازگو می‌کند. به این ترتیب، سلیمان که یک‌سوی گفت‌وگوست، فقط در قالب یک جمله کوتاه به ایفای نقش می‌پردازد و بقیه گفت‌وگو به مرغک محدود می‌شود. در این دسته از روایت‌ها که در واقع نوعی فابل به‌شمار می‌آیند، نشانه‌ها به این صورت دیده می‌شوند:

جدول ۴: نشانه‌های روایت

مرد خریدار	مرغک	خریدن	قفس	بانگ کردن مرغک دوم	خاموشی مرغک نخست	سلیمان (ع)	رها کردن مرغک نخست
------------	------	-------	-----	-----------------------	------------------------	------------	-----------------------

این نشانه‌ها با توجه به درون‌مایه دینی، رنگ‌وبوی دینی به خود گرفته‌اند تا جایی که پیام و رمزگان نهفته در آن‌ها صورت متفاوتی با نمونه‌های پیش و پس از خود یافته است. به این ترتیب که مرغک گرفتار و نشانه‌های دریافت‌شده از آن، یادآور بنده‌ای است که به ناله و راز و نیاز با خدای خود اُنس گرفته است. خریدار نشانه‌ای از حق است که با ناله بنده‌اش مأنوس است و مرغک دوم نماد شیطان و وسوسه‌های اوست که بنده را از راز و نیاز با خدا بازداشته و از حق دور کرده است. نتیجه‌گیری این روایت‌ها به‌خوبی بیانگر رمزگان نهفته در این

نشانه‌هاست: «این مثل توست، تو مرغ اوایی و این قفس توست، ترا در زندان قفس برای ناله تو می‌دارد اگر در این قفس ناله نکنی ترا به نزدیک او هیچ خطر نباشد، قل ما یَعْبُوا بکم رئی لولا دعاؤکم.» (رازی، ۱۳۸۱: ۴/۳۲-۳۳). با توجه به این نکات، در این دسته از روایت‌ها، قفس و رهایی از آن مضمونی کاملاً متفاوت با نمونه‌های مشابه خود دارد. در واقع، در این دسته از روایت‌های دینی و تفسیری، رهایی از قفس صورتی منفی و ناپسند دارد؛ زیرا پیوند میان بنده و حق را می‌گسلد و بنده را از مسیر کمال دور می‌کند. در کل، با توجه به محتوای داستان و الفاظ و عبارات «یا رسول‌الله»، «علیه‌السلام»، «آیه قرآن» و اشخاص آن، گفتمان دینی را بر داستان غالب می‌بینیم. این موارد در گرایش نشانه‌ها به سمت مفاهیم دینی و به دنبال آن جهت‌گیری خواننده به سوی برداشت‌های مذهبی بی‌تأثیر نیست. در این روایت، نشانه‌ها تا حدود زیادی متناسب و درخور هم به کار رفته‌اند؛ اما زبان رسمی و کهنه قصه از یک سو و فاصله داشتن راوی با خواننده به سبب خارج بودنش از داستان از سوی دیگر موجب شده تا خواننده از پیوند نشانه‌ها و رمزگان نهفته در آن‌ها - صرف‌نظر از نتیجه پایانی - به لذت روایی چندانی دست نیابد. شاید بتوان گفت این روایت بیش از آنکه داستان فرض شود، گزارشی است از یک ماجرا، بدون دقت یا تأمل روایی خاصی از سوی نویسنده.

۲-۴. گونه دوم: متون روایی: عجایب‌المخلوقات

درون‌مایه این روایت، مضرت سخن گفتن و شهرت است که در نتیجه‌گیری داستان نیز کاملاً مشهود است: «معنای آن این است کی تا وی گوینده بود محبوس بود، فرج آن‌گهی یافت کی خاموش شد.» این مضمون به آموزه‌های صوفیه مبنی بر خودداری از سخن گفتن و خودنمایی شبیه است. براساس ساختار داستان، آنچه در اولین نگاه در این روایت به چشم می‌خورد، سرعت رخداد حوادث است. حوادث در قالب جمله‌های بسیار کوتاه و بدون وصف پیش می‌روند؛ خواننده با هیچ هیجانی مواجه نمی‌شود و کنجکاوی‌اش برای رسیدن به انتهای داستان بدون هیچ محرکی از سوی قصه‌پرداز و دور از هرگونه فراز و فرودی در روند قصه، همراه با کنش‌های سریع داستان، پایان می‌یابد. حتی نتیجه‌گیری داستان هم بدون مشارکت خواننده به صورت مستقیم و در ادامه عبارت «معنای آن این است که» به مخاطب عرضه می‌شود. این جریان سریع به‌طور ناخودآگاه ارتباط میان نشانه‌ها را - که به گفته سوسور «ارزششان وابسته به رابطه با دیگر نشانه‌هاست» - کاهش می‌دهد. در

جایی دیگر، سوسور زبان را دستگاهی از نشانه‌ها می‌داند که بیانگر افکارند (سجودی، ۱۳۸۳: ۴۷). اما گویی در روایت *عجایب‌المخلوقات* نشانه‌ها در انتقال این مفهوم بسیار ضعیف عمل کرده‌اند. نشانه‌های این روایت چنین‌اند:

جدول ۵: نشانه‌های روایت

پرواز طوطی سوی هند	بیزون انداختن طوطک از قفس	آگهی طوطک ۱ و مرده نمودن خویش	مرگ طوطیان	رساندن پیام	هندوستان	سفر	طوطک ۲	قفس	طوطک ۱
--------------------	------------------------------	----------------------------------	------------	-------------	----------	-----	--------	-----	--------

همان‌طور که مشاهده می‌شود، نشانه‌های جدیدی مانند سفر، هندوستان، طوطیان هند و... در مقایسه با روایت‌های گونه اول به این روایت افزوده شده است. اما نکته درخور توجه، تفاوت درون‌مایه و نوع گفتمان این دو دسته از روایت‌ها و تأثیر آن بر جهت‌گیری نشانه‌هاست. برخلاف گونه اول (متون دینی و تفسیری) که بر ناله و سخن گفتن تأکید داشت، در این گونه (متون روایی) به نکوهش سخن گفتن توجه شده است. همچنین در گونه متون روایی، رهایی از قفس نشانه رهایی و کمال است و از این لحاظ، کاملاً در تضاد با دسته اول قرار می‌گیرد. براساس این، در گذر زمان سیر نشانه‌ها و مفاهیم و رمزگان نهفته در آن‌ها تغییر می‌یابد و صورت جدیدی به خود می‌گیرد.

شایان ذکر است در این داستان نشانه‌ها بدون آنکه پرورده شوند، در حد دال و مدلول سوسوری باقی می‌مانند و حتی از بیان اندیشه‌ای هدفمند نیز قاصرند. خواننده در جریان داستان و بدون همراهی قصه‌گو، به‌تنهایی به اندیشه‌های کم‌رنگ نهفته در نشانه‌ها- آن‌هم از راه پیوند ضعیف هر نشانه با نشانه‌ای دیگر- دست می‌یابد. مفهوم رمزگان نیز در این قصه با بی‌مهری همراه می‌شود. مقصود از رمزگان، «معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنا^۱ بهره می‌گیرد و به مدد دال‌های به‌خصوص تولید می‌شود.» (همان، ۱۳۳). نشانه چگونه می‌تواند به رمزگان منتهی شود وقتی هیچ معنای پرورده‌ای را در خود جای نداده است. در داستان، معمولاً معنا از طریق کنش‌های داستان، توصیف‌های قصه‌گو و هیجان پدیدآمده در

1. flickers of meaning

خواننده پدید می‌آید. سخنی تأثیرگذار، سفری متمایز، گفت‌وگویی عمیق، کنشی اساسی و... می‌تواند معنا ساز شوند که البته، در روایت *عجایب‌المخلوقات* جایشان خالی است.

۳-۴. گونه سوم. متون عرفانی: *اسرارنامه*، *مثنوی* و *دقایق‌الطریق*

درون‌مایه اصلی این دسته از روایت‌ها، گرفتاری روح سالک در قفس جسم و دنیا و تلاش او برای سفر به عالم معنا با دستگیری پیر و انسان کامل است که کاملاً با *گفتمان عرفانی حاکم* بر این نوع از متون مطابقت دارد. تأکید بر مضامین عرفانی و رمزگان نمادین، پرداختن به عناصر روایی و گزاره‌های داستانی و تعامل و ارتباط نشانه‌ها در جهت انتقال درون‌مایه، از ویژگی‌های مشترک میان این سه روایت است. با وجود این، ردیابی نشانه‌ها در این دسته، تفاوت‌های چشمگیری را میان این سه روایت آشکار می‌کند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۱-۳-۴. روایت *اسرارنامه*

عطار در روایت خویش از داستان «طوطی و بازرگان» به نکات عرفانی و اخلاقی زیادی اشاره کرده و در ورای شخصیت‌های داستان و کنش‌های آنان معانی عمیقی را نهفته است. در این روایت، نشانه‌ها نه فقط رابطه قراردادی دال و مدلول، بلکه صورتی نمادین از اندیشه‌های عرفانی‌اند که در قالب الفاظ و با عنوان‌های خاص قصه را شکل داده‌اند. نشانه‌های این روایت در جدول زیر آمده است:

جدول ۶: نشانه‌های روایت

پرواز طوطی به هند	بیرون انداختن طوطی در گلخن	آگاهی طوطی و مرده نمودن خویش	بزرگ‌افتادن طوطیان هند	رساندن پیام	سفر حکیم به هند	سخن گفتن طوطی	طوطی	شاه ترکستان	چین	حکیم هند
-------------------	----------------------------	------------------------------	------------------------	-------------	-----------------	---------------	------	-------------	-----	----------

اولین نکته‌ای که از تأمل در جدول بالا و در مقایسه با نمونه‌های پیشین به دست می‌آید، تبدیل طوطی دوم به حکیم هند است که سبب خروج داستان از صورت فابل و تبدیل شدن به قصه‌ای رمزی و تمثیلی با رمزگان‌های عرفانی شده است. این نکته که در تحول نشانه‌ها و

جهت‌گیری رمزگان نهفته در آن‌ها تأثیرگذار است، فضای متفاوتی در مقایسه با نمونه‌های پیش از خود نیز به‌وجود آورده است. عطار در این داستان از هر فرصتی برای توصیف اشخاص و به‌تصویر کشیدن کنش‌های داستانی و اندیشه‌های مورد نظر خویش بهره برده است.

استفاده از الفاظ و القاب خاص برای نامیدن شخصیت‌های داستان، یکی از شیوه‌هایی است که عطار به‌وسیله آن مخاطب را در تحلیل هرچه بهتر نشانه‌های داستان یاری داده است. در این داستان، «حکیم هند» که قاصد پیام طوطی محبوس سوی هند است، با القابی مثل کارپرداز، مرد هشیار، هنرمند و... وصف می‌شود که گویای اعتبار و جایگاه خاص او در ذهن عطار است. به‌ظاهر، «حکیم» کسی بوده که درعین برخورداری از دانش، با روح و روان و عواطف مخاطبان نیز پیوند داشته است. حکمت دارای دو معنای لغوی و اصطلاحی است: در لغت، به‌معنای علم، عدل، حلم و... است و در اصطلاح، یا حکمت مطلق است که شامل جمیع معلومات است یا حکمت مقید که به نظری و عملی تقسیم می‌شود. حکیم سبزواری در این‌باره می‌نویسد: «حکمت یعنی تبدیل یافتن انسان به یک عالم عقلی مشابه عالم عینی». درواقع، حکیم کسی است که هدف از علمش را رسیدن به حق قرار داده است و پیوسته به آن عمل می‌کند.^(۱) در ادبیات نیز شاعرانی مانند فردوسی، خیام، ناصرخسرو، نظامی و... به لفظ حکیم ملقب شده‌اند. با توجه به این توضیحات، می‌توان رمزگان نهفته در اعمال این شخصیت و توجه عطار به آن را مورد تأمل قرار داد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. او طوطیان هند را نیز ضمن ملقب کردن به الفاظی مثل یاران، هم‌نشینان، طوطیان دلستان، نیک‌بختان، عزیزان و... در ابیاتی چند وصف کرده است:

فلک سرسبز عکس پَر/ایشان مگس گشته همای/ز فر/ایشان

(عطار، ۱۳۸۱: ب ۱۴۴۷)

طوطی محبوس نیز اساسی‌ترین نقش را در این داستان ایفا می‌کند و هر لحظه حضورش پدیدآورنده کنشی تأثیرگذار در قصه است. او ضمن گفت‌وگوهایش با حکیم هند وصف می‌شود و در پایان داستان و پس از رهایی از قفس، در گفت‌وگویی طولانی اندیشه‌های نهایی قصه را بازگو می‌کند. درواقع، هریک از شخصیت‌ها پیش از خروج از داستان پیام خویش را بیان می‌کنند؛ گویی هریک نشانه‌ای هستند که در قالب نمادهای ماندگار، پیام و اندیشه خاصی را به مخاطب بازگو می‌کنند. دال و مدلول‌هایی که نه تنها گویای ارتباط آوای صوتی خاص با مفهومی ذهنی‌اند؛ بلکه حامل معنای نهفته‌ای هستند که رمزگان قصه را مطابق آنچه در رویکرد نشانه‌شناسی شرح شده، همراه دارند؛ رمزگانی مانند «تدبیر و رهایی»، «یاری و همراهی»،

«ارشاد و راهنمایی» و... البته، نکته‌ای که در اینجا باید به آن اشاره کرد، توجه خاص عطار به طوطی محبوس است. این توجه تاحدی است که از دیگر شخصیت‌های قصه غافل شده و تمام اندیشه‌های خویش را در قالب این شخصیت به مخاطب منتقل کرده است؛ برای مثال حکمت که باید به حکیم منسوب باشد، در اعمال و گفته‌های طوطی محبوس نمود می‌یابد.

علاوه بر شخصیت‌های داستان، «هندوستان» و «چین» نیز از پوسته جغرافیایی خود بیرون می‌آیند. چین که رمزی از دنیای پرزرق و برق است، سرزمین شاه و اقامتگاه موقت طوطی محبوس در قفس است و هند سرزمین طوطیان مدبر و آگاه. از این رو، چین نماد عالم صورت و گرفتاری و رمزی از دنیای فریبنده است و هند نماد عالم معنا و رهایی. سرزمین معنا و عالم جان تنها مکانی است که می‌تواند آزادی را برای پرنده روح فراهم کند و روح فقط در این مکان است که اوج می‌گیرد و به پرواز درمی‌آید. اما نکته اساسی این داستان، نحوه ارتباط نشانه‌ها با هم و خط ارتباطی آن‌ها در مسیر داستان است. آنچه در نشانه‌شناسی اهمیت دارد، چگونگی تأثیرگذاری نشانه‌ها و تعامل آن‌ها با هم است. اینکه یک دال تا چه حد با مدلول خود ارتباط دارد و چگونه در معناسازی نشانه‌های دیگر تأثیر گذاشته، بسیار مهم است؛ به‌ویژه این تأثیرگذاری‌ها زمانی ارزشمندتر است که در متن روایی داستان و در کنار عناصر و شگردهای روایی قصه‌پرداز به نحوی مطلوب جلوه‌گر شود. در واقع، هر متنی سازنده جهان خود است؛ یعنی افق دلالت‌های معنایی خود را می‌آفریند. درستی یا نادرستی هر عنصر متن را می‌توان با توجه به جایگاهش در جهان متن کشف کرد (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). در روایت عطار، «حکیم هند» با وجود معنای مثبتی که در ورای خود دارد، در برابر وظیفه‌اش هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و پشیمانی او پس از مرگ طوطیان هند فقط در یک بیت وصف می‌شود:

ز حال مرگ ایشان مرد هشیار عجب ماند و پشیمان شد ز گفتار

(عطار، ۱۳۸۱: ب ۱۴۵۱)

لفظ «مرد هشیار» نشانه‌ای است که ذهن را سوی رمزگانی مانند خرد و فهم بسیار سوق می‌دهد و این مفهومی است که در قصه عطار با شخصیت حکیم هند تناسب چندانی ندارد. اگرچه واژه هشیار دارای معانی دیگری مثل آگاهی، بیداری، دارای حواس قوی و... نیز است، به نظر می‌رسد در این بیت با توجه به لفظ حکیم، حامل معنای خرد و اندیشه باشد. با این توضیح و طبق الگوی پی‌یرس، دال‌هایی مانند حکیم هند «دال‌های شمایی» نامیده می‌شوند؛ به این معنا که (صرفاً) از برخی جهات، کیفیات مدلول را همراه دارند (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۳). در این داستان، حکیم خردمند

هند دالی است که به انسان خردمند درمقام مدلول دلالت می‌کند؛ حال آنکه میان این دو تناسبی برقرار نیست؛ زیرا همان‌طور که پیش از این درباره معانی حکمت و لفظ حکیم سخن گفتیم، کنجکاو و تلاش برای کشف حقیقت لازمه شخصیت اوست؛ حال آنکه حتی پس از رهایی طوطی از قفس، حکیم برای پی بردن به ماجرا هیچ کنجکاو‌ای از خود نشان نمی‌دهد و این خود طوطی است که خطاب به حکیم، صورت واقعه را شرح می‌دهد.

نکته درخور تأمل‌تر در این مورد- که البته به ظرایف داستان‌پردازی عطار بازمی‌گردد- نصیحت‌های طوطی به حکیم است. حکیم کسی است که به‌نوعی هدایت دیگران و علم‌آموزی آنان را برعهده دارد؛ اما در این داستان، خود، مخاطب پند و اندرز قرار می‌گیرد. حکیم که اعمالش اغلب از روی آگاهی و دانش است، ناخواسته و بدون آگاهی، واسطه رهایی طوطی می‌شود و در پایان، مخاطب نصایح طوطی قرار می‌گیرد. این همان اصلی است که در نشانه‌شناسی «ارزش» نامیده می‌شود. وقتی از ارزش واژه‌ای سخن به میان می‌آید، معمولاً و قبل از هر چیز، به ویژگی آن در نشان دادن اندیشه توجه می‌کنیم که درواقع یکی از جنبه‌های ارزش زبانی است. ارزش یک عنصر می‌تواند بدون تغییر آواهایش، فقط به‌دلیل دگرگونی عنصر مجاور تغییر یابد (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۴ و ۱۷۳). درباره ارزش نشانه‌ها در این روایت، باید به نقش بسیار کم‌رنگ و نامحسوس شاه ترکستان نیز اشاره کنیم. از این فرد که صاحب اصلی طوطی است، فقط در دو بیت آغازین یاد می‌شود و از آن پس کوچک‌ترین اشاره‌ای به او نمی‌شود. گویی بودن یا نبودن طوطی برای این شخص هیچ اهمیتی ندارد؛ درحالی که نشانه‌های داستان حاکی از حقیقتی جز این هستند. کاربرد لفظ «شاه» به‌عنوان فردی که طوطی (نماد روح) را در قفس اسیر کرده، از رمزگان‌های درخور توجه این روایت است که به‌نوعی رابطه نشانه‌ها با هم و تأثیر آن‌ها را بر هم یادآور می‌شود. در بیت دوم این روایت آمده است:

شهی می‌دید طوطی هم‌نشینش قفس کرده ز سختی آهنینش

(عطار، ۱۳۸۱: ب ۱۴۳۷)

از همان آغاز، لفظ «هم‌نشین» ذهن را به‌سوی وجود رابطه‌ای عمیق میان شاه و طوطی هدایت می‌کند. این لفظ که بر معانی‌ای مانند مهر و دوستی دلالت دارد، در ادامه داستان کاملاً از مفهوم ذهنی و رمزگان خود فاصله می‌گیرد و دلالت اولیه ذهن را از میان می‌برد. آیا از دست دادن این هم‌نشین برای شاه آن‌قدر بی‌اهمیت است که حتی پس از تدبیر طوطی و مرده نمودن

خویش، شخص غریبه‌ای که هیچ یادی و نشانی از او در داستان نبوده، مسئول بیرون انداختن طوطی از قفس می‌شود:

یکی آمد فریب او نبشناخت

گرفتش پای و اندر گلخن انداخت

(همان، ب ۱۴۵۶)

در قفس کردن طوطی و هم‌نشینی او با شاه موضوع کم‌اهمیتی نیست؛ اما در ادامه، شخص ناشناسی بدون اذن شاه طوطی را از قفس بیرون می‌اندازد. این حادثه (از دست رفتن هم‌نشین شاه) هرگز برای او اندوه‌بار نمی‌نماید. در واقع، دال با مدلول خویش ارتباط معنایی ایجاد نمی‌کند و آنچه در ورای ذهن به‌تصویر درمی‌آید، با کنش‌های داستانی در یک خط حرکت نمی‌کند. درحالی که «ارزش» از جنبه مفهومی، جزئی از مدلول است (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۴). به‌نظر می‌رسد عطار در انتخاب شخصیت‌های داستان دقت کافی نداشته است. شاه مقامی والاتر از آن دارد که با طوطی هم‌نشین شود و حکیم هند نیز به‌عنوان نماد دانایی و حکمت، باید قادر به تشخیص عمق اعمال و واکنش‌های چند طوطی باشد. حتی طوطی محبوس با توجه به اینکه هم‌نشین شاه معرفی می‌شود، باید شرایطی بهتر از دیگر مرغان اسیر داشته باشد و سوگواری او در قفس شاه دور از ذهن می‌نماید. در روایت عطار، هویت نسبی نشانه‌ها که باید در ارتباط با دیگر نشانه‌های متن و با تأکید بر رمزگان‌های معنایی به‌دست آید، به‌گونه‌ای متفاوت ظاهر شده است و ذهن خواننده را میان آنچه پیش از کنش‌ها و با تکیه بر الفاظ به‌دست آورده بود با آنچه در طول داستان به آن رسیده است، دچار دگرگونی می‌کند. کم‌توجهی به جنبه‌های روایی داستان، از جمله گفت‌وگو را می‌توان از عوامل این دگرگونی دانست. نشانه‌های داستان باید در لحن شخصیت‌های داستان از راه گفت‌وگو و یا با توصیف‌های نویسنده از حوادث و کنش‌های داستان دریافت شود؛ حال آنکه این نکته مهم در روایت *اسرارنامه* از طوطی و بازرگان، به‌ویژه در حوزه گفت‌وگوها بسیار کم‌رنگ ظاهر شده است. نتیجه این است که عطار در روایت خویش به دلالت‌های حاصل از نشانه‌ها توجه چندانی نداشته است و این بی‌توجهی در ارتباط نامطلوب میان معانی نهفته در دال‌ها با مدلول‌هایشان به‌چشم می‌آید.

۲-۳-۴. روایت مثنوی مولانا

از ویژگی‌های ممتاز روایت مثنوی، شیوه استنادانه آغاز داستان است. متون داستانی پیش از هرچیز باید قادر به جذب مخاطب باشند؛ زیرا در کنش ارتباطی واقعی نشانه وجود ندارد و هرچه هست، فقط متن است. به عبارت دیگر، نشانه مفهومی تحلیلی است و در هر حال تحلیلگر ابتدا با متن روبه‌رو می‌شود و سپس برای تحلیل متن ممکن است به مفهومی با نام نشانه و چگونگی هم‌نشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای متوسل شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۲۸). درواقع، نویسنده برای اینکه بتواند مخاطب را به کشف نشانه‌ها و رمزگان نهفته در داستان کنجکاو و علاقه‌مند کند، باید ابتدا او را با متنی مطلوب مواجه کند.

مولانا در داستان‌های خویش تلاش می‌کند نشانه‌های متن را از ابتدا با مفهوم مورد نظر خویش همسو کند و در عین حال به ارتباط آن‌ها با هم، میزان تأثیرگذاری و کاربرد متناسب عناصر قصه با نشانه‌های متن و رمزگان نهفته در آن‌ها نیز توجه دارد. در ابیات آغازین این داستان، شخصیت‌ها در قالب گفت‌وگو و کنش‌های کلامی معرفی می‌شوند. گفتار شخصیت به واسطه محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت است و شکل یا شیوه گفتار نیز ابزار متعارف شخصیت‌پردازی در متن به‌شمار می‌آید (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۹). نشانه‌های موجود در این روایت به این ترتیب است:

جدول ۷: نشانه‌های روایت مثنوی

سفر طوطی به هند	آگاهی بازرگان	پرواز طوطی تا شاخ بلند	بیزون انداختن طوطی	اندوه و ماتم بازرگان	آگاهی طوطی و مرده	نمونه خود	مرگ طوطی هند	رساندن پیام	هند	ارمغان	سفر (بهارت)	فلس	طوطی	بازرگان
-----------------	---------------	------------------------	--------------------	----------------------	-------------------	-----------	--------------	-------------	-----	--------	-------------	-----	------	---------

در این قصه، ابتدا بازرگان با صفت جود و مهرورزی به زیردستان تشخص می‌یابد. پس از آن، در خطاب به طوطی و در قالب گفت‌وگویی کوتاه، این دو شخصیت اصلی ماجرا و نحوه ارتباطشان با هم برای مخاطب معرفی و معلوم می‌شود. بازرگان دلبسته طوطی خویش است. این دلبستگی سبب می‌شود او را هم‌شان فرزندان، غلامان و کنیزان محبوب خویش دانسته، ارمغان مطلوب او را جویا شود. طوطی که بازرگان را مردی نیکو و مهربان شناخته است، بدون

ترس از واکنش او، ارمغان خویش را ارشاد طوطیان هند برای رهایی از قفس می‌داند. اولین رمزگان‌های داستان در قالب نشانه‌هایی در این ابیات خودنمایی می‌کنند: عشق و فراق. طوطی، نماد عاشق، گرفتار فراق می‌شود و قفس نشانه‌ای می‌شود برای غربتش. رمزگان نهفته در نشانه‌های داستان در ابیات بعدی به‌زیبایی در قالب اشعار غنایی تأثیرگذار برای مخاطب بازگو می‌شوند. مولانا در ورای دلالت‌های معنایی هر داستان، به عشق و معشوق حقیقی اشاره‌ای دارد؛ حرکت او از داستان به‌سوی احساسات سرشار به محبوب و معشوق به‌قدری ماهرانه صورت می‌گیرد که خواننده بدون اینکه متوجه تغییر مسیر ساختار اشعار شود، از فضای متنی روایی با عناصر خاص داستانی به فضایی عاشقانه در قالب اشعار غنایی وارد می‌شود (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۸).

به این ترتیب، ارتباط نشانه‌های داستان آن‌گونه که سوسور بر آن تأکید می‌کند، در این داستان کاملاً به‌چشم می‌آید. سوسور اولویت را به روابط نشانه‌ها درون نظام می‌دهد و معتقد است نشانه‌ها دراصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنا نمی‌دهد (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۴). هندوستان، طوطی، بازرگان و قفس که در آغاز قصه عناصر اصلی داستان معرفی شدند، در ادامه با مهارت شگرف مولانا نشانه‌هایی می‌شوند همسو با رمزگان مورد نظر مولانا، یعنی عشق و فراق و هریک نمادی می‌شوند برای بیان این مفهوم ذهنی، بدون اینکه خدشه‌ای بر ساختار داستان وارد شود. در عین حال، هیچ‌یک از این نشانه‌ها بدون ارتباط با نشانه‌های دیگر معنا دار نمی‌شوند: «طوطی» بدون قفس دیگر روح اسیر نیست؛ «هند» بدون «طوطیان مدبّر» دیگر نماد عالم معنا نیست؛ «بازرگان» بدون «سفر» دیگر واسطه‌ی رهایی روح نیست؛ «مرگ طوطی» بدون درک ارتباط آن با «قفس» مفهوم خاصی ندارد و... . مولانا در ادامه اشعار غنایی در وصف معشوق- که به‌نوعی یادآور شمس و غم هجران اوست- به معانی عرفانی روی می‌آورد:

هر دمش صد نامه صد پیک از خدا / یا ربی زو شصت لبیک از خدا

(مولوی، ۱۳۸۷: ب ۱۵۷۸)

بنابراین، قصه با همان نشانه‌ها، اما با رمزگانی جدید ادامه می‌یابد. البته، این تغییر دید بسیار طبیعی و هماهنگ با قصه صورت می‌گیرد و درواقع مولانا باوجود تفاوت در محتوای نشانه‌ها،

به همگون‌سازی^۱ متن می‌پردازد. از نظر کالر، همگون‌سازی متن با الگوهای دیرآشنای خواننده «طبیعی‌سازی» نام دارد که عبارت است از پیوند زدن متن به نوعی سخن یا الگو که از جهاتی برای خواننده طبیعی و خوانا می‌نماید (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۷). الگوهای این قصه برای خواننده به‌ویژه آن که به داستان‌سرایی مولوی آگاه است، آشنا بوده و مانع از پراکندگی و سردرگمی او در سیر داستان می‌شود و لذت متن را برای او باقی می‌گذارد.

پس از این ابیات، مولانا به ادامه قصه بازمی‌گردد. او به میل مخاطبان برای شنیدن داستان توجه دارد و هرگاه از استغراق اندیشه بیرون می‌آید، هشیار می‌شود و به این میل از روی آگاهی پاسخ می‌گوید (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۵۳).

بازمی‌گردیم از این ای دوستان سوی مرغ و تاجر و هندوستان

(مولوی، ۱۳۸۷: ب ۱۵۸۵)

بازرگان سفر خویش را آغاز می‌کند و به هند می‌رود. در این داستان، «سفر» یکی از نشانه‌های بسیار قابل توجه است و رمزگان اصیل داستان را با خود همراه دارد. مراد از سفر، سفرهای ظاهری و خواص آن مانند کسب عافیت و غنیمت نیست. اگرچه این‌ها را مقدمه سفرهای باطنی می‌دانند. در واقع، سفر عرفانی در روح اتفاق می‌افتد. مبدأ این سفر نفس و انتهایش حق است (تاج‌دینی، ۱۳۸۳: ۵۴۹). در این داستان نیز سفر بازرگان در پایان به مفاهیم عمیق عرفانی می‌انجامد. بازرگان که به‌نوعی واسطه عاشق و معشوق یا سالک و مرشد است، پس از رساندن پیام طوطی محبوس به طوطیان هند و مرگ یکی از طوطیان با شنیدن این پیام، به‌شدت از سخن خویش پشیمان می‌شود. مولانا حس ندامت بازرگان را در ابیاتی وصف می‌کند و در ادامه با ذکر تمثیل‌هایی مناسب، اعمالی را که این چنین سبب پشیمانی می‌شوند نکوهش می‌کند. به این ترتیب، معنا و رمزگان جدیدی در قالب همان نشانه‌ها و با استفاده از کنش‌های داستانی به مخاطب عرضه می‌شود. نشانه‌ها در عین ارتباط قوی با هم و تأثیرگذاری بر معانی ضمنی‌شان، با رمزگان حاکم بر داستان همسو می‌شوند. عشق، عرفان، تعلیم و اندرز هر کدام به‌نحوی مطلوب در ورای نشانه‌های داستان جلوه‌گر می‌شوند و در عین حال، به ساختار قصه و ماجرای اصلی آن آسیبی وارد نمی‌شود و خواننده همچنان بدون خستگی از

1. homogenizing

متن، به دنبال پایان ماجرای طوطی و بازرگان است. مولانا از طریق کنش‌ها به داستان تحرک می‌بخشد و رمزگان قصه را به مخاطب انتقال می‌دهد.^(۲)

پس از این بخش، مولانا از شیوه معمول خویش (قصه در قصه) برای ایجاد تعلیق و انتظار در خواننده بهره می‌گیرد و داستان «تعظیم ساحران بر موسی» را در میانه داستان «طوطی و بازرگان» می‌آورد. داستان و حکایت و استفاده از وجه تمثیلی آن، هم جنبه لذت‌آفرینی و تأثیربخشی شعر حکمی و تعلیمی را تقویت می‌کند و هم معانی و معارفی را که فهم آن اندکی پیچیده و دور از تجربه عمومی است تا به سطح ادراک عامه برساند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۱۱). داستان موسی و ساحران بسیار متناسب با حکایت طوطی و بازرگان انتخاب شده است. مولوی در مثنوی، موسی و فرعون را به منزله دو بُعد روحانی و جسمانی یا فرشتگی و حیوانی در انسان و هستی انسان وصف می‌کند (همان، ۲۴۴). با این تفسیر، طوطی محبوس در قفس هم که از جهاتی به روح گرفتار در قفس دنیا شباهت دارد، در پیوند با موسی معنا می‌یابد. از سویی، سفر هم که از رمزگان‌های اصلی ماجرای طوطی و بازرگان است، در ارتباطی ظریف، موسی را به یاد می‌آورد. خواجه عبدالله انصاری درباره سفر باطنی موسی (ع) می‌گوید: «موسی را دو سفر بود: یکی سفر طلب که به آتش کوه طور رسید و دیگری سفر طرب "و لما جاء موسی لمیقاتنا" موسی آمد از خود بی خود گشته.» (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۵۰). این موارد گویای ارتباط عمیق نشانه‌ها در ابیات داستان است. در واقع، هر واژه رمزگانی در خود نهفته است. دیگر، سخن از یک دال و یک مدلول نیست؛ هر دال بر چند مدلول دلالت می‌کند؛ حتی گاه مدلول‌ها به دال بدل شده، بر مدلول‌های دیگری دلالت می‌کنند. به این ترتیب، سخن ایگلتون در این داستان نمود می‌یابد. او معتقد است: «شعر دال را با تمام وجود فعال می‌کند، واژه‌ها را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف، حدّ اعلامی عملکرد خود را بروز دهند و غنی‌ترین استعداد خود را رها سازند.»^(۳)

مولانا پس از ذکر داستان موسی و ساحران، با تمام نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی‌شان، به ماجرای طوطی و بازرگان بازمی‌گردد. سفر بازرگان پایان می‌یابد. او هدایای اطرافیان را به آن‌ها می‌بخشد؛ اما سخنی از ارمغان طوطی به میان نمی‌آید تا اینکه طوطی، خود از بازرگان هدیه‌اش را خواستار می‌شود. بازرگان با حسرت و اندوه ماجرای مرگ طوطی در هند را برای طوطی‌اش بازگو می‌کند. شرح ماجرا از زبان بازرگان و پشیمانی او از رساندن پیام، به بیان نکته‌های عرفانی و اخلاقی از زبان مولانا می‌انجامد. قصه از ساختار داستانی‌اش خارج شده،

در مسیر ارائهٔ رمزگانی جدید قرار می‌گیرد؛ اما این تغییر مسیر به قدری استادانه است که خواننده نه تنها از آن آزرده نمی‌شود؛ بلکه لذت متن را آن‌گونه که باید، تجربه می‌کند. بیان ساده و روان مولانا و در کنار آن ارتباط مناسب میان دال‌ها و مدلول‌های روایی قصه، در القای مطلوب معنای داستان به مخاطب بسیار تأثیرگذارند. به این ترتیب، معانی القاشده نه از جنس آواهای قراردادی، بلکه دارای معانی غیرقراردادی‌اند که به موضوع و مصداقی غایب و فراتر از تصورات آوایی منتهی می‌شوند. سیر داستان درعین وحدت و پیوستگی میان عناصر قصه و نشانه‌های کاربردی مولانا در ابیات، رمزگان‌های آشنا و قابل درک را برای خواننده بازگو می‌کنند؛ گویی خواننده در سیری متعالی، ضمن دریافت معانی ژرف و آموزه‌های عرفانی و اخلاقی و بدون دلزدگی از ابیات طولانی، همچنان در انتظار پایان ماجرای طوطی و بازرگان و کشف ارتباط آن با نشانه‌های متن است.

در ادامه، طوطی - که نماد عاشق گرفتار هجران و یا سالک در جست‌وجوی رهایی و سعادت است - رهنمود طوطی هند را - که معشوق و پیر وی به‌شمار می‌آید - درمی‌یابد و به پیروی از عمل او، در قفس جان می‌بازد. قصه به اوج خود نزدیک می‌شود و هم‌زمان، رمزگان اصیل قصه برای خواننده دست‌یافتنی‌تر می‌شود. مرگ طوطی و شیون و اندوه بازرگان در فقدان او، بار دیگر لحظات ناب عاشقانه در قالب اشعار غنایی را رقم می‌زند. بافت حاکم که غلبهٔ هیجان‌های عاطفی آن را از حالت طبیعی و عادی خارج می‌کند، بر سخن‌گویی سایه می‌افکند؛ در سایهٔ این بافت غیرعادی است که هم معانی خلاف عادت، غیرمشترک و تجربه‌ستیز پیش می‌آید و هم به گونه‌های مختلف، زبان از هنجار طبیعی و منطق خود خارج می‌شود و ابهام معنایی عمیق در شعر سایه می‌افکند (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۷۶). این درحالی است که در مثنوی، غلبهٔ هیجان‌های عاطفی نه تنها زمینه‌ساز ابهام اشعار مولانا نشده؛ بلکه بر جذابیت قصه‌های او افزوده و مخاطب را بیش از پیش به همراهی مشتاق کرده است.

ای دریغا مرغ خوش‌الحان من راح روح و روضه و ریحان من

(مولوی، ۱۳۸۷: ب۱۶۹۵)

ای دریغا اشک من دریا بُدی تا نثار دلبر زیبا بُدی

(همان، ب۱۷۱۴)

سوختم من، سوخته خواهد کسی تا ز من آتش زند اندر خسی

(همان، ب۱۷۲۱)

ابیات به سمت رمزگان نهایی قصه پیش می‌رود:

ما چه باشد در لغت اثبات و نفی
من کسی در ناکسی دریافتم
من نه اثباتم منم بی ذات و نفی
پس کسی در ناکسی دریافتم
(همان، ب ۱۷۳۴-۳۵)

ای حیات عاشقان در مُردگی
من دلش جسته به صد ناز و دلالت
دل نیابی جز که در دلبردگی
او بهانه کرده با من از ملال
(همان، ب ۱۷۵۱-۵۲)

سرانجام اوج داستان به تصویر درمی‌آید:

خواجه اندر آتش و درد و حنین
صد پراکنده همی گفت این چنین...
(همان، ب ۱۸۱۵)

بعد از آتش از قفس بیرون فگند
طوطی مُرده چنان پرواز کرد
طوطیک پَرید تا شاخ بلند
کآفتاب شرق تُرکی تاز کرد
خواجه حیران گشت اندر کار مرغ
بی‌خبر ناگه بدید اسرار مرغ
(همان، ب ۱۸۲۵-۲۷)

خواجه که در کار طوطی حیران شده است، از او علت کارش را جويا می‌شود. سخنان طوطی در پاسخ به این سؤال، نتیجه‌گیری قصه را دربردارد:

هرکه داد او حُسن خود را در مزاد
صد قضای بد سوی او رونهاد
(همان، ب ۱۸۳۵)

در پناه لطف حق باید گریخت
کو هزاران لطف بر ارواح ریخت
(همان، ب ۱۸۳۹)

فهم داستان درگرو درک این نکته است که حوادثِ طبیعیِ متوالی چگونه و چرا به این نتیجه راه برده‌اند؛ نتیجه‌ای که نباید قابل پیش‌بینی باشد؛ اما در هر حال باید پذیرفتنی و مناسب با همهٔ حوادث باشد (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۲۴). با توجه به توضیح بالا، مولانا را در دست‌یابی به این مقصود باید موفق دانست. نتیجهٔ به‌دست‌آمده کاملاً با سیر حوادث داستان و حتی با بخش‌های افزودهٔ مولانا، از جمله داستان موسی و ساحران و نکات عرفانی و اخلاقی مندرج در حوادث داستان و علاوه‌بر آن با اشعار غنایی قصه، همسو و متناسب است؛ یک کلّ منسجم و

هماهنگ در راستای رمزگانی واحد و در عین حال سرشار از مفاهیم عمیق دیگر که هریک به‌نوعی با رمزگان اصیل در ارتباط هستند.

سرانجام، داستان «طوطی و بازرگان» با وداع این دو از هم و سفر طوطی به‌سوی هندوستان پایان می‌یابد:

یک دو پندش داد طوطی پُرمذاق بعد از آن گفتش سلام الفراق
خواجه گفتش فی امان الله برو مر مرا اکنون نمودی راه نو
خواجه با خود گفت کین پند من است راه او گیرم که این ره روشن است
جان من کمتر ز طوطی کی بود جان چنین باید که نیکویی بود
(مولوی، ۱۳۸۷: ب۱۸۴۵-۴۸)

نشانه‌های اصیل داستان بر مدلول‌هایی غیر از آنچه در آغاز بود، دلالت می‌کنند. گویی در نهایی‌ترین بخش قصه، طوطی راهبر می‌شود و بازرگان، سالک. در آغاز قصه، طوطی نماد عاشق گرفتار هجران و سالکی است که نیازمند راهنمایی پیر است؛ اما در پایان داستان، نمادی از هدایت می‌شود برای بازرگان. بازرگان که از نامش پیداست، به‌قصد تجارت به سفر می‌رود؛ اما ناخواسته در مسیر کمال قدم نهاده، زمینه‌ساز کمال خویش و رهایی طوطی می‌شود. درواقع، بازرگان نماد طالبان راه کمال و سعادت است که مسیر را گم کرده است و با اندک نشانه‌ای راه را می‌جوید و در مسیر سعادت گام می‌نهد. به این ترتیب، داستان «طوطی و بازرگان» فراتر از قصه‌ای سنتی و کهن، به داستانی نمادین با بن‌مایه‌های عرفانی و اخلاقی تبدیل می‌شود و درعین آموزه‌هایی که دربردارد، از ساختار روایی‌اش جدا نمی‌شود و خواننده را تا پایان با حفظ اشتیاق، با خود همراه می‌کند.

سفر یکی از نشانه‌های درخور توجه و عمیق این داستان است و همان‌گونه که پیش از این گفته شد، به رمزگان عرفانی تعالی روح اشاره می‌کند. سفر تجاری بازرگان به مفاهیم عمیق عرفانی می‌انجامد و دیگر سفری دنیوی نیست؛ بلکه سفری معنوی و باطنی است برای پرواز روح به‌سوی حقیقت. بازرگان تاجر عادی نیست؛ بلکه سالک راه حقیقت است و طوطی در پایان، راهبر او برای دست‌یابی به مسیر سعادت می‌شود. آمیختگی زیبای ناجی و منجی بودن در شخصیت بازرگان از زیبایی‌های این روایت است؛ زیرا سفر بازرگان زمینه‌رهایی طوطی را مهیا می‌کند و در ادامه، بازرگان که خود واسطه‌رهایی طوطی شده، برای رهایی خویش نیازمند طوطی می‌شود. به این ترتیب، نشانه‌های دنیوی به رمزگان معنوی ختم می‌شوند.

نگاهی اجمالی به آنچه تاکنون دربارهٔ روایت «طوطی و بازرگان» گفته شد، نشان می‌دهد معانی و رمزگان‌های اصیل قصه در روایت مثنوی تأثیرگذارتر از روایت‌های مشابه برای خواننده بازگو شده‌اند. ارتباط متقابل نشانه‌ها در مثنوی معنوی و عمق معانی نهفته در آنها موجب شده است تا خواننده به لذتی بیشتر (در مقایسه با دیگر روایت‌ها) دست یابد.

۳-۳-۴. روایت *دقایق‌الطریق*

داستان «طوطی و بازرگان» در *دقایق‌الطریق* به دنبال مضمون فنای در حق و رهایی از دنیا آمده و فراخور همین موضوع، محتوای داستان شکل گرفته است؛ یعنی شاعر از همان ابتدا با قصد بیان مفهوم مورد نظر به بیان داستان پرداخته است. به این ترتیب، واژه‌ها، شخصیت‌ها، توصیف‌ها و تمام نشانه‌های موجود در متن برای بیان این مقصود به کار برده شده‌اند. رمزگان نهفته در نشانه‌های زبانی داستان از همان ابتدا برای خواننده آشکار است؛ به همین دلیل خواننده می‌تواند با توجه به رمزگان داستان دریابد که در ورای مرگ اختیاری طوطی رازی نهفته است و این راز با رمزگان و محتوای قصه در ارتباط است.

از نکات مهم این داستان، تأثیرپذیری این کتاب در روایت «طوطی و بازرگان» از مثنوی مولاناست. ماجرای داستان بسیار شبیه به روایت مثنوی است و از فحوای ابیات این تأثیرپذیری کاملاً محسوس است. این اصل، یعنی تأثیرپذیری متون از یکدیگر، نکته‌ای است که بارت بر آن تأکید کرده است. روش بارت به کارکردهای جانشینی در تحلیل متن تکیه دارد. متن هیچ‌گاه اصیل و ابتدا به ساکن نیست؛ بلکه همیشه معنای خود را از همهٔ متن‌های از پیش موجود که به غیاب رانده شده‌اند دریافت می‌کند و در آنها تکثیر می‌شود و از طریق آنها هستی می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۱) که این متن درمورد روایت *دقایق‌الطریق* و تأثیر آن از مثنوی قابل انطباق است.

۵. نتیجه‌گیری

با نگاهی اجمالی به آنچه تاکنون گفته شد، سه نتیجهٔ اصلی را دربارهٔ این روایت‌ها می‌توان بیان کرد: الف. در متون نظم به‌واسطهٔ استفاده از آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره، مجاز و نیز موزون بودن کلام، امکان گسترش داستان برای قصه‌پرداز بیشتر فراهم است. تحلیل روایت «طوطی و بازرگان» در منابع یادشده نشان می‌دهد این امکان (گسترش داستان) درمورد نشانه‌ها

و رمزگان نیز صادق است. نشانه‌های زبان شعر با بهره‌گیری از توان القایی برگرفته از شگردهای هنری، از نشانه‌های زبان عادی فاصله می‌گیرند و کارکرد القایی می‌یابند. در متون مثنوی می‌توان از واژه‌ها و امکانات زبانی و روایی بسیاری بهره برد و به یاری توصیف در گسترش داستان کوشید؛ اما کاربرد روابط هم‌نشینی و جانشینی با استفاده از آرایه‌های ادبی در متون نظم امکان جولان بیشتری دارد.

ب. تحلیل و مقایسه روایت‌های یادشده نشان می‌دهد این متون در طول زمان از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند؛ شباهت میان عناصر روایی حکایت‌ها، رمزگان‌های مشابه، نشانه‌های مشترک و کاربرد واژه‌ها و الفاظ داستان بهترین گواه بر این مدعاست. مثنوی به‌عنوان یکی از متون ادبی بسیار مهم و تأثیرگذار، از این قاعده مستثنا نیست. نگاهی مختصر به جدول‌های مقاله و نیز توجه به نکاتی که تاکنون درباره روایت‌ها گفته شد، بیانگر تأثیرپذیری مثنوی از روایت *اسرارنامه* است. عناصر داستانی (شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، کنش‌ها، طرح داستان و...) در این دو حکایت بسیار به هم شبیه‌اند و از آنجا که *اسرارنامه* از نظر زمانی بر مثنوی مقدم است، می‌توان مولانا را در نظم این حکایت متأثر از عطار دانست؛ به عبارت دیگر مأخذ مولانا در نظم حکایت «طوطی و بازرگان» *اسرارنامه* است.

ج. تحلیل و مقایسه روایت‌ها گویای این است که در طول زمان و با انتقال حکایت از دوره‌ای به دوره دیگر، علاوه بر تغییرات زبانی و سبکی، افزود و کاست‌هایی نیز در متن حکایت صورت می‌گیرد که رمزگان و نشانه‌ها را نیز شامل می‌شود و در معانی نهفته در نشانه‌ها هم تأثیر می‌گذارد. برای مثال، اگرچه روایت مثنوی از *اسرارنامه* عطار گرفته شده، با این حال با وجود شباهت‌های ساختاری، روایی و نشانه‌ای، روایت در این دو کتاب با هم متفاوت است؛ این تفاوت را علاوه بر تفاوت سبک خاص مولانا و عطار و اندیشه‌های آنان، می‌توان نتیجه گذر زمان نیز دانست. همان‌طور که فردینان دو سوسور معتقد است نشانه به‌دلیل تداوم در زبان در حال دگرگونی است و آنچه بر هر دگرگونی حاکم است، ماندگاری دیرینه زبان است. عوامل دگرگونی هرچه که باشد و به صورت فردی تأثیر گذارد یا جمعی، همواره به جابه‌جایی رابطه میان صورت و معنا می‌انجامد (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۰۸). در همه روایت‌ها، شخصیت اصلی صورت آوایی یکسان یا دست‌کم مشابهی دارد (طوطی، طوطک)؛ اما رمزگان نهفته در آن و بار معنایی‌اش با هم متفاوت است. در برخی روایت‌ها، طوطی وسیله نجات می‌شود؛ در برخی فقط اسیری ره‌اشده است؛ در بعضی روایت‌ها طوطی به یاری ممنوع

خویش‌رهایی می‌یابد و در دسته‌ای از روایت‌ها هم با واسطهٔ انسان (حکیم، تاجر) رها می‌شود. نشانه‌ها با صورت‌های آوایی یکسان، اما با تفاوت‌هایی در مفاهیم ذهنی و با ارائه رمزگان‌های متنوع، در حکایت‌ها نمود می‌یابند.

در پایان، از امتیازات مثنوی در مورد روایت «طوطی و بازرگان» و در مقایسه با دیگر روایت‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- هماهنگی عناصر روایی قصه با نشانه‌ها و رمزگان نهفته در داستان؛
- سیر منطقی ارتباط نشانه‌ها با هم بدون برهم زدن ساختار داستانی متن؛
- تنوع در معانی و رمزگان داستان با حفظ رمزگان اصیل قصه؛
- استفاده از نشانه‌های متناسب با محتوای داستان؛
- همراهی مطلوب میان مضامین عرفانی و غنایی داستان بدون ابهام در معنای نهایی داستان؛
- زبان به‌هنجار و منطقی داستان، فراخور نشانه‌ها؛
- دلالت‌های محتوایی مناسب میان دال و مدلول؛
- روند مطلوب داستان در حفظ همراهی خواننده با ارائهٔ الگوهای معنایی قابل درک؛
- توالی منطقی و متناسب عناصر داستانی و نشانه‌های داستان برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب در راستای رمزگان قصه؛
- ذکر نتایج و مطالبی افزون‌بر آنچه مولانا در آغاز با هدف بیان آن، حکایت را به نظم درآورده است (گسترده‌گی مفاهیم داستان).

پی‌نوشت‌ها

۱. نگاه کنید به: محسن غروی‌ان، «معانی حکمت»، مجلهٔ کیهان/اندیشه، ش ۶۹.
۲. بارت در تقسیم‌بندی خویش به رمزگان پروآیتریک (proairetic) یا رمزگان کنش‌ها اشاره می‌کند. تحت این رمزگان می‌توان هر کنشی را در داستان بررسی کرد. در یک داستان کنش‌ها در هم می‌روند و با هم تداخل می‌کنند و در پایان همگی کامل می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱۶).
۳. علی‌محمد حق‌شناس در این باره می‌نویسد: «از رهگذر القای معانی، نشانه‌های شعری دیگر نشانه‌های به مفهوم سوسوری نیستند، مدلول معینی ندارند که به‌آراستگی به دال‌ها چسبیده باشند؛ بلکه دال‌هایی هستند که می‌توانند به بسیاری مدلول‌ها مربوط شوند و خود حاصل تأثیر دال‌هایی باشند که آن‌ها را احاطه کرده‌اند» (۱۳۸۶: ۳۶).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چ ۹. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۲. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). *در سایه آفتاب*. چ ۳. تهران: سخن.
- تاجدینی، علی (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*. چ ۲. تهران: سروش.
- جرجانی، ابوالمحاسن الحسین بن الحسن (۱۳۷۸). *جلاء الاذهان و جلاء الاحزان*. تصحیح میرجلال‌الدین حسینی ارموی. تهران: مهرآیین.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی شعر». *مجله ادبیات دانشگاه تهران*. ش ۱۸۳. ص ۳۶.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- رازی، ابوالفتوح (۱۳۸۱). *تفسیر روض الجنان و روح الجنان*. محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. چ ۳. تهران: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- رومی، احمد (۱۳۷۸). *دقایق‌الطریق*. به اهتمام محسن کیانی. تهران: روزنه.
- ریکور، پل (۱۳۸۳). *زمان و حکایت*. ترجمه مهشید نونهالی. ج ۱. تهران: گام نو.
- ریمون-کان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستان بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). *بحر در کوزه*. چ ۸. تهران: علمی.
- _____ (۱۳۸۸). *سرنی*. چ ۱۲. تهران: علمی.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ ۲. تهران: قصه.
- طوسی، محمدبن محمود (۱۳۴۵). *عجایب‌المخلوقات*. به اهتمام منوچهر ستوده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۱). *اسرارنامه*. تصحیح سیدصادق گوهرین. چ ۲. تهران: زوار.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۸). *شرح مثنوی شریف*. ج ۱. چ ۱۴. تهران: زوار.
- _____ (۱۳۷۰). *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*. چ ۲. تهران: امیرکبیر.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- لچت، جان (۱۳۸۳). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*. ترجمه محسن حکیمی. چ ۳. تهران: خجسته.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چ ۲. تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی*. براساس نسخه نیکلسن. چ ۲. تهران: کاروان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸). *عناصر داستان*. چ ۶. تهران: سخن.
- نیشابوری، ابواسحق ابراهیم (۱۳۸۱). *قصص الانبیا*. بازپردازی احسان یغمائی. تهران: زرین.

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله