جستارهای ادبی (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق)، مجلّهٔ علمی- پژوهشی، شمارهٔ ۱۶۵، تابستان ۱۳۸۸

**دکتر تقی پورنامداریان** (استاد زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، نویسندهٔ مسؤول )
**سمیرا بامشکی** (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)

# مقایسهٔ داستانهای مشترک مثنوی و منطق الطّیر
# با رویکرد روایت شناسیِ ساختگرا

**چکیده**

داستان پردازی در «مثنوی معنوی» در مقایسه با آثار تعلیمی مشابه مانند مثنویهای سنایی و عطّار جایگاهی منحصر به فرد و کاملاً متمایز دارد و حتّی در دورهٔ معاصر نیز برجسته است. بسیاری از داستانهای مثنوی ساخته و پرداختهٔ خود مولوی نیست و ریشه در آثار پیشین خود دارد که یکی از مآخذ مهمّ آن، منطق الطّیر عطّار است. نوع ارتباط میان داستانهای مثنوی و منطق الطّیر از مقولهٔ «فزون متنیّت» است و منظور از آن هر ارتباطی است که متن B (بیش متن) را به متن A (پیش متن) متصّل می‌کند. در این مقاله ساختار داستانهای مشترک میان مثنوی و منطق الطّیر را با استفاده از روش روایت شناسی ساختگرا با یکدیگر مقایسه می کنیم تا با نشان دادن شباهتها و تفاوتهای این دو اثر، توجّه و ذوق مثنوی به هنر داستان پردازی روشن شود. نتیجهٔ به دست آمده این است که استفادهٔ مثنوی از شگردهای داستان پردازی بسیار بیشتر از منطق الطّیر است و واقع گشتار داستانهای مثنوی نسبت به داستانهای منطق الطّیر گشتاری غیر مستقیم و پیچیده است.

**کلیدواژه‌ها**: روایت شناسی ساختگرا، مثنوی، مولوی، منطق الطّیر.

---

تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۳/۱
پست الکترونیکی:Samira_bameshki@ yahoo. com

**مقدّمه**

داستان‌گویی در ادبیّات تعلیمی به منظور القاء تعالیم اخلاقی، عرفانی و حکمی به مخاطبان عادّی است، به همین دلیل این مقوله در این گونه آثار از مرتبهٔ دوم اهمّیت برخوردار است؛ با این وجود در مثنوی بر خلاف آثار عرفانی پیشین خود مانند آثار سنایی و عطّار خودِ داستان پردازی و شگردهای آن بسیار مورد توجّه قرار گرفته است. برای تأیید این فرضیّه، که داستان پردازی برای مولوی فی نفسه بسیار اهمیّت دارد و ذوق هنری مولوی در داستان پردازی بر پیشینیانش برتری دارد(پورنامداریان، ۱۳٦٤: ۵۵ )، مقایسهٔ میان داستانهای مشترک مثنوی و آثار پیش از خود که در حکم مآخذ مثنوی هستند برای اثبات و نشان دادن چگونگی این برتری ضروری است. طبیعی است که این مقایسه، می بایست میان داستانهای مشترک صورت بگیرد تا نحوهٔ روایت متفاوت یک داستان مشترک معلوم گردد. همان طور که می‌دانیم بسیاری از داستانهای مثنوی ساختهٔ خود مولوی نیست، بلکه در آثار پیش از خود وجود داشته و بسیاری از آنها ریشه‌های ژرفی در تاریخ و ناخودآگاه جمعی بشر دارند. البتّه مولوی تنها به نقل داستانهایی که از پیش در سنّت شفاهی یا کتبی بوده است نمی‌پردازد، بلکه با توجّه به اهداف عرفانی خود چیزهایی از آن را بر می-گزیند و شکلهای تازهٔ بازگوییِ داستانی از پیش حکایت شده و معناهای روایی جدید را پدید می‌آورد. زیرا یک روایت ریشه در اسطوره، سنّتهای فرهنگی و فلسفی دارد و با بازآفرینی شاعرانهٔ آن معنایی نو می دهد. اهمیّت انجام این مقایسه در روشن شدن این مطلب است که با وجود آن که مثنوی اثری است که در ادبیّات عرفانی و تعلیمی می گنجد، امّا نوآوریها و ابتکاراتی در زمینهٔ داستان پردازی دارد که نه تنها پیشینیان او از آن بی بهره اند، بلکه در داستان پردازی جدید نیز تازه و منحصر به فرد است. همچنین با مقایسه برخی از داستانهای مثنوی با مأخذ آن می‌توان به این پرسش مهم پاسخ داد که چه شیوه ای برای ارائه و یا روایت داستانها از سوی مولوی انتخاب شده است و این انتخاب چه تفاوتی را به وجود می آورد؟ به این وسیله می‌توان فهمید که مولوی چگونه در داستانهایش هدفهای عرفانی خود را تحقّق بخشیده است.

برای این مقایسه، داستانهای مشترک میان منطق الطیّرِ عطّار و مثنوی معنوی به عنوان نمونه انتخاب شده است. امّا چرا در میان آثار عرفانی، عطّار و منطق الطیّرِ او برای این مقایسه انتخاب شده اند؟ منابع و مآخذی که به مثابهٔ پیش متن برای مثنوی هستند چنانکه استاد فروزانفر نشان داده‌اند بسیار زیاد است.

برخی از این منابع عبارتند از: *اسرار التّوحید*، *دیوان سنایی*، آثار نظامی، آثار عطّار، *کشف المحجوب* هجویری، *جوامع الحکایات عوفی*، *فردوس الحکمه*، *الفرج بعد الشّده*، الامتاع و المؤانسه از ابوحیّان توحیدی، *طبقات ابن سعد*، تفاسیر قرآن مانند *تفسیر ابوالفتوح*، *عیون الاخبار* و ... . با در نظر داشتن این نکته که تمامی منابع نامبرده شده به عنوان مآخذ داستانهای مثنوی است، مبنای مقایسه در این کار روایتهای مشترک مثنوی با منطق الطّیر است. شرط اصلی و اوّلیّه این انتخاب این است که این دو متن هم وزن هستند ( هر دو بر وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن). این نکته به این دلیل اهمیّت دارد که مقایسهٔ دو داستانی که یکی به نثر و دیگری به نظم باشد یا وزنهای عروضی آنها با یکدیگر متفاوت باشد در تعریف ویژگیهای ژانر مفید خواهد بود نه در تشخیص تمایز سبکهای روایی دو اثر. به دیگر سخن، این دو متن دارای شرایط و ابزار روایتگری یکسان می باشند– از جمله اینکه هر دو شعر روایی هستند و هر دو در یک وزن هستند– و بدین گونه قدرت هر راوی در روایتگریِ یک داستان مشترک بسیار بیشتر نمود می یابد. در میان آثار نامبرده شده، فقط مثنویهای منطق الطیّر و مصیبت نامه عطّار بر وزن مثنوی معنوی است و الاهی نامه و اسرار نامه بر این وزن نیست. اّما به دلیل شهرت و محبوبیّت مثنویِ منطق الطیّر در میان سایر مثنویهای عطّار و همچنین تأثیر پذیری بیشتر مولوی از آن، این اثر برای مقایسهٔ با مثنوی معنوی انتخاب شد. با این وجود خواننده همواره می‌بایست به یاد داشته باشد که روایت مولوی تنها ریشه در یک متن پیشین ندارد، بلکه دارای پیش متنهای بسیاری است و همین عامل، سبب تفاوت و تنوّع در روایتهای او شده است. هر چند میزان تأثیر پذیری از این متنها یکسان نیست؛ به طوری که در میان تمامی منابع ذکر شده تأثیر پذیری مولوی از آثار عطّار بسیار بیشتر است، این امر شاید به این دلیل باشد که عطّار از نظر زمانی به مولوی نزدیک‌تر است.

**انواع ارتباط متون با یکدیگر**

ارتباط یک متن با متنهای دیگر موضوعی قابل بحث میان منتقدان ساختارگرا و پساساختارگرا مانند ژولیا کریستوا، رولان بارت، میکائیل ریفاتر و ژرار ژنت بوده است. البّته این موضوع، موضوعی جدید در قرن بیست نیست، بلکه ریشه در گذشته دارد، امّا در نقد قرن بیستم ریشهٔ آن را در بحثهای راجع به «گفتگو» از میخائیل باختین، «بینامتنّیت» ژولیا کریستوا و «چند متنیّت» ژنت می‌توان یافت. ژراژ ژنت یکی از

مهم ترین منتقدان تأثیرگذار ادبی معاصر در فرانسه است. او یکی از چهره‌های برجسته در نقد روایت شناسانه، ساختارگرایی و تاریخ ادبیّات است. کتاب Palimpsests او (به معنای نسخهٔ خطی و یا دست نوشته‌ای که نوشتهٔ روی آن پاک شده و دوباره نوشته باشند)، صرفاً به موضوع ارتباط میان متون می پردازد. این کتاب با این جمله آغاز می‌شود: «موضوع این مطالعه عبارت است از آنچه که یکبار به دلیل نبودن یک اصطلاح بهتر پیرامتنیّت نامیدم»(۱: ۱۹۸۲). ژنت در ابتدا راجع به نامی که برای مطالعاتش برگزید مطمئن نبود و آن را در طول زمان تغییر داد. سرانجام او اصطلاح دگرمتنیّت را به عنوان اصطلاح بهتر انتخاب می‌کند: «امروز من ترجیح می‌دهم که بگویم موضوع بوطیقا دگرمتنّیت است»(همان). دگرمتنّیت برای او شامل تمامی انواع ارتباطات یک متن با متون دیگر می‌شود. «تمامی متون» چه به صورت پنهان و چه آشکار در ارتباط با متون دیگر قرار می‌گیرند. او تأکید می‌کند که موضوع بوطیقا یک متن به تنهایی نیست. بنابراین هر سبک تازه ای نشان دهندهٔ گفتگویی میان خود و سبکهای پیش از خود است، زیرا یک متن از واژه هایی که پیش از آن به کار گرفته شده اند استفاده می کند و در نتیجه یک سخن «چندارزشی» به وجود می آید؛ یعنی سخنی که به «شیوه های گفتار» پیش از خود نظر دارد(تودورف،۱۳۸۲: ٤٩). بر طبق نظر ژنت پنج نوع ارتباط میان متون می‌توان یافت: ۱- بینامتنیّت(Intertextuality) که خود تقسیم بر دو مقولهٔ قرض ادبی(plagiarism) و تلمیح (allusion) می‌شود؛۲-پیرامتنیّت (paratextuality)؛ ۳- فرامتنیّت (metatextuality)؛ ٤- سرمتنیّت(architextuality) ؛۵- فزون متنّیت (Hypertextuality). این پنج مقوله را نباید مقوله‌های جدا از یکدیگر و بدون همپوشی دانست.

مورد آخر- یعنی فزون متنّیت- نوع ارتباط میان داستانهای مثنوی و منطق الطّیر است که در این مقاله مورد نظر می باشد. منظور از آن هر ارتباطی است که متن B (پیش متن یا hypertext) را به متن A (پیش متن یا hypotext) متصّل می‌کند. «پیش متن عبارت است از هر متنی که از یک متن پیشین مشتق می‌شود. این اشتقاق یا از طریق گشتار ساده صورت می‌گیرد یا از طریق گشتار غیر مستقیم صورت می‌گیرد»(ژنت،۱۹۹۷: ۷). و پیش متن، یعنی متنی که متن حاضر از آن متاثّر شده است. این مورد یک «خوانش ارتباطی» است. خوانش دو یا چند متن در ارتباط با یکدیگر. ژنت این مقوله را به عنوان یک ساختارگرایی باز طبقه‌بندی می‌کند. «پیش متن» یعنی متنی که از متن دیگری که پیش از آن وجود داشته است مشتق می‌شود. ممکن است که متن B به هیچ وجه از متن A صحبت نکند، امّا وجودش بدون متن

A ناممکن است. متن B از متن A از طریق فرآیندی به نام گشتار یا انتقال(Transformation) سرچشمه می‌گیرد و متعاقباً آن متن را انعکاس می‌دهد بدون این که ضرورتی داشته باشد که از آن صحبت کند یا اسم آن را به میان آورد. مثلاً در ادبیّات انگلیسی انئید(Aeneid) و یولیسس(Ulysses) دو بیش متن هستند که از یک پیش متن، یعنی اودیسه سرچشمه گرفته‌اند. این مثالها نشان می‌دهد که بیش متنها در واقع جزو آثار ادبی بسیار ارزشمند به حساب می آیند. آن چیزی که این دو اثر را از یکدیگر متمایز می‌کند این واقعیت است که نوع گشتارِ هر یک متفاوت است. گشتاری که از اودیسه به یولیسس منجر می‌شود یک گشتار ساده و مستقیم است؛ گشتاری که عبارت از قرار دادن عمل اودیسه در هلند قرن ۲۰ است. اما گشتاری که از همان ادیسه به انئید منجر می‌شود پیچیده‌تر و غیر مستقیم‌تر است، زیرا متن B یک داستان کاملاً متفاوت می‌گوید. گشتارهای وارونه و هندسی، یعنی گفتن یک چیز به صورت متفاوت. در حقیقت هر فرد زمانی یک متن را بهتر ادراک و یا تحسین کند که به الگوی آن دسترسی داشته باشد. بنابراین به جای پافشاری روی «خود متن» به ارتباطاتی که متن را به آنچه که هست تبدیل می‌کند توجّه می‌شود. ژنت بر ارتباطات میان متنها توجّه می‌کند، راههایی که منجر به «نقل و انتقال همیشگی» ادبیّات می شود. او تاکید می‌کند ادبیّات نه تنها با احساسات خوب، تخیّل و هوش، بلکه با ادبیّات ساخته می شود. او پایان ناپذیری ادبیّات را به وسیلهٔ دوباره نوشتن متنها نشان می‌دهد. جرالد پرینس در مقدّمه‌ای بر کتاب او می گوید که هر متنی یک پس متن است که خود را به یک پیش متن که آن را تقلید می‌کند یا آن راگشتار می‌دهد پیوند می‌زند: «هر نوشتاری یک نوشتار دوباره است و ادبیّات همواره در درجهٔ دوم می باشد»(همان:IX). ژنت می‌گوید: «هیچ اثر ادبی وجود ندارد که اثر ادبی دیگری را انعکاس ندهد اگرچه همهٔ متون ادبی بیش متن هستند برخی بیش از بقیّه این گونه‌اند»(همان: ۹).

بیش متن به انواع گوناگونی تقسیم می‌شود. دو نوع کلی آن «گشتار» و «تقلید» است. دو نوع گشتار دیگر وجود دارد که عبارتند از گشتار کمّی(Transformation Quantitative) و گشتار کاربردی(Pragmatic Transformation). مثنوی در حوزهٔ برخی از داستانها به عنوان یک « بیش متن» و اشتقاق آن از منطق الطیّر به مثابهٔ یک «پیش متن» از نوعِ این دو گشتار است، به همین دلیل تنها به توضیح انواعِ این نوع گشتار می پردازیم.

گشتار کمّی یک تغییر کاملاً صوری و بدون بار محتوایی است که شامل دو نوعِ متضاد می باشد. این دو نوع عبارتند از: خلاصه کردن یا کاهش متن(Reduction) و دیگر افزایش متن(Augmentation). یک متن ادبی برای کاهش یا افزایش می بایست دستخوش دگرگونیهای زیادی شود. گشتار کمّی در مثنوی چنان که نشان داده خواهد شد غالباً از نوع «افزایش» است نه کاهش، به همین دلیل تنها همین بخش توضیح داده می شود. همان طور که کاهش یک متن نمی‌تواند به سادگی کوتاه سازی آن باشد به همین ترتیب افزایش متن نیز نمی‌تواند بلند سازی آن باشد، بلکه هر دو مورد دارای انحرافات قابل توجّهی است. افزایش از طریق بسط و اطناب موارد زیر پدید می آید: از طریق «آرایه ها»، «تفصیل جزئیّات»، «گفتگو سازی»، توصیف، شخصیّتهای کمکی و افزایش اپیزودها و همچنین افزایش «سبکی»؛ به این معنا که هر جملهٔ پیش متن، طولی دو برابر یا سه برابر در بیش متن پیدا می کند. مورد دوم «تفصیل جزئیّات» یعنی آوردن جزئیّاتی که صرفاً اشاره ای به آن شده است یا به طور ضمنی در متنِ موجز و کوتاه بیان شده و تعبیه کردن آنها در متن از طریق توصیف، جان بخشی و غیره. یکی از شگردهایی که به طور فراوان استفاده می‌شود، «خطابه سازی» یا «گفتگو سازی» است( Sermonicination یا dialogism)(همان: ۲۶۰ ). افزایش جزئیّات از طریق توصیفات نیز صورت می گیرد. همچنین از طریق الحاقاتی مانند اپیزودهایی که برای درون مایهٔ نخستین فرعی و خارجی هستند افزایش صورت می‌گیرد. الحاق این بخشها، چه بسا به متن بار مذهبی و تاریخی می دهد. وارد کردن شخصیّتهای کمکی نیز راه دیگری برای افزایش است.

ژنت یک نوع دیگر از گشتار را «گشتار کاربردی» می نامد و منظور از آن ایجاد تغییر در مسیر رویداد است. این مورد یک جنبه از گشتار معنایی است که زیاد استفاده می‌شود و گاهی یک مؤلّفهٔ غیر قابل اجتناب است، زیرا انتقال یک داستان قدیمی به زمانی دیگر با بار معنایی متفاوت بدون تغییررویدادهای آن غیر ممکن به نظر می‌رسد. شیوه‌های عمده گشتار کاربردی عبارتند از گشتار انگیزه(Transmotivation)، گشتار ارزش(Transvaluation) و گشتار کیفی (Transmodalization).

گشتار انگیزهٔ جایگزینی یک انگیزهٔ به جای انگیزهٔ دیگر است و یکی از شیوه های عمدهٔ گشتار معنایی به شمار می آید. گشتار انگیزه سه حالت دارد: مورد اول عبارت است از مطرح کردن انگیزه ای که در پیش متن پیشنهاد شده است؛ این مورد مثبت و ساده ترین حالت است. نوع دوم منفی است و آن عبارت است از حذف انگیزهٔ اصلی و اوّلیّه ذکر شده در پیش متن که بی‌انگیزه کردن(Demotivation) نامیده می شود.

نوع سوم جایگزینی کامل و دگر انگیزه ای(Transmotivation) نامیده می شود(همان: ۳۲۵). به طور کلی، بیان انگیزه در درونی ساختن علّت بیرونی نقش دارد. این امر منجر به روان کاوی شخصیّت می‌شود که مهم ترین ویژگی در گشتار داستانهای مدرن است.

دگر ارزشی در نظر ژنت دگرگونی کامل نظام ارزشها نیست، بلکه در نظر او به معنای هر عملِ وابسته به ارزشهاست؛ یعنی هر ارزشی که به طور ضمنی یا با صراحت به اعمال، رفتار و احساسات یک شخصیّت نسبت داده می‌شود. گشتار ارزش نیز مانند مورد پیش شامل سه نوع می شود: نوع اول ارزش-گذاری مکرر(Revaluation) است؛ به معنای غنی کردن یک شخصیّت با یک نقش مهم تر و جذّاب‌تر در نظام ارزشی بیش متن در مقایسه با آنچه که در پیش متن وجود داشته است. ارزش‌گذاری مکرر به معنای افزایش اهمیّت قهرمان نیست، بلکه شامل بهتر کردن و اصلاح کردن نظام ارزشی شخصیّت از طریق رفتار، انگیزه‌ها و دلالتهای ضمنی نمادین شریف تر می باشد. نوع دوم بی ارزش ساختن(devaluation) است که عبارت است از حرکت وارونهٔ درون مایه و از این طریق یک اثر ادبی اثر پیش از خود را مسخره می کند. نوع سوم دگرارزشی(Transvaluation) است به این معنا که پس متن سویهٔ متقابل و متضادِ پیش متن خود را دارد، مثلاً به آنچه بی ارزش شده ارزش می دهد و یا برعکس( همان: ۳٦۷ و ۳۵۰).

**روش کار**

برای انجام این مقایسه از روش روایت شناسی ساختگرا استفاده شده که ترکیبی از نظریّه های ساختگرا ست. علّت استفاده از این روش این است که با تحلیل دقیق ساختار این دو متن بتوان شباهتها و تفاوتهای آنان را بررسی کرد. به علاوه در تحلیل ساختاری از این دو متن گزاره ها بر اساس رمزگانهای معنایی نیز تقسیم بندی می شوند تا به این صورت صرف ساختار مورد توجّه قرار نگیرد و مقایسهٔ معنایی را نیز شامل شود. روش کار این گونه است که هر روایت را به گزاره هایی که دلالت بر رمزگانهای معنایی مختلف می کنند تقسیم و بر اساس پیرفت طبقه بندی می کنیم. به این صورت هر روایت از مجموعه‌ای از پیرفتها (sequence) و هر پیرفت از چندین گزاره (proposition) که کوچک ترین واحد معنادار روایی است تشکیل شده است. برای تعیین این بخشها ابتدا روایت را تقطیع می‌کنیم؛ این عمل به تعبیر توماشفسکی یافتن موتیفها، به تعبیر بارت نقش و نمایه‌ها و به تعبیر تودورف گزاره‌ها نامیده می‌شود. این

موارد ریشه در همان مفهوم خویشکاری در نظر پراپ دارد. «گزاره، واحد اولیّه داستان است که از یک موضوع و یک محمول ساخته شده است. گزاره وضعیّتی مثلاً x ، y است یا رویدادی را مانند x ، y را انجام می‌دهد توصیف می‌کند. برخی از گزاره ها به طور منطقی برای رویداد روایی و انسجام علّی و زمانی آن ضروری هستند، در حالی که برخی دیگر این گونه نیستند. گزاره‌ها در پیرفتها ترکیب می‌شوند و می توانند از نظر زمانی، مکانی، علّی و ... به یکدیگر مربوط شوند»(پرینس، ۲۰۰۳: ۸۰). بنابراین هر گزاره از کنش یا کنشهایی تشکیل می شود. گزاره‌ها با در کنار یکدیگر جمع شدن، یک پیرفت ونیز دایرهٔ روایی معناداری را تشکیل می‌دهند. مرحلهٔ بعدی تعیین پیرفت هاست. هر متن صورت متوالی پیرفتهاست. «پیرفت یک واحد سازنده روایی است که خود قادر است به مثابه یک روایت دارای نقش باشد. به عبارت دیگر، هر پیرفت در واقع خود روایتی فرعی است که در دل روایت اصلی قرار گرفته است. یک سری از موقعیّتها و رویدادهایی که آخرین رویداد آنها از نظر زمانی، تکرار یا گشتار اولین رویداد است. یک پیرفت ساده از سه نقش مطابق با سه مرحله تشکیل می شود: موقعیّتی برای یک امکان، اجرای امکان و نتیجه»(همان: ۸۸ ).

**تقسیم گزاره‌ها به رمزگانها**

گزاره‌ها را تحت عنوان رمزگانهای مختلف بررسی می‌کنیم ؛یعنی جنبه معنایی هرگزاره در کنار آن می آید. به این دلیل که این رمزگانها هم جنبهٔ معنایی متن را در نظر می‌گیرند و هم جنبهٔ ساختاری متن را. به دیگر سخن، نحوهٔ ارتباط آنها با جهان بیرون و نحوهٔ ارتباط اجزای آن با هم در نظر گرفته می‌شود. فایدهٔ استفاده از رمزگانها در این است که «بُعد معنایی روایت نیز در بررسی ساختاری یک متن لحاظ می‌شود و به راحتی می‌توان از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان فرا می‌خواند حرکت کرد»(اسکولز، ۱۳۷٤: ۲۱٦ و۲۱۹). رمزگانهایی که در متون مورد بررسی ما کاربرد دارند شامل رمزگانهای زیر می شوند که با حروف اختصاری داخل کمانک نشان داده شده اند:رمزگان کنشی(Active=A): مهم ترین رمزگان هستند؛ زیرا داستان از رویدادهایی تشکیل شده است که سبب تغییر وضعیّت، انجام عمل، رخ دادن اتّفاق و یا روی دادن حالتی می شوند که داستان را پیش می برند. رمزگان کنش روانشناسیک (Psychological Act=AP): واکنشهای عاطفی و روانی شخصیّت را نشان می دهند و می تواند گونه ای

از رمزگان کنشی باشد. رمزگـان کـنش گفتگـویی(Dialogue Act=Ad): ایـن رمزگـان شـامل هـر نـوع گفتگوهای میان افراد، حدیث نفسها و گفتارهای شخصی است و دارای نقشهای مهم دیگری مانند رمزگان روایی(N)، داستان در داستان (F)، پیش گویانه(Fu) و پند(Ma) نیز هستند. رمزگان پنـد(Maxim=Ma): همان طور که از نام آن پیداست شامل اندرز، نصیحت و پند می باشد. این رمزگان حتماً همراه N یـا Ad می‌آید. رمزگان داستان در داستان(Frame story=F): علامتی است که نشان می‌دهد قصّه ای درونـه‌ای در این قسمت از متن وجود دارد. رمزگان اطّلاعاتی(Informative=I): در آغاز داسـتان معمـولاً مـی آینـد و اطّلاعاتی دربارهٔ داستان، فضا، اشیا و محیط آن و ویژگیهای روحـی، روانـی، فیزکـی و وضـعیّت ظـاهری شخصیّتها می دهد. رمزگان نام گذاری(Entitle=E): راوی، شخصیت یـا مکـانی را بـه اسـم خاصّـی نـام گذاری می کند. رمزگان روایی(Narrative=N): وسیله مناسبی است برای نویسنده ای که می خواهد متنی باز تولید کند که در آن امکان قرائتهای نوین ایجاد شود و از همین رو در نوع زاویهٔ دید و جریـان روایـت تاثیر می گذارند؛ هرچند فقدان آنها خللی در متن ایجاد نمی کند و معمـولاًهمراه رمزگـان Ad مـی آیـد. رمزگان حقیقت نما(Versimilitude=V): تنها به منظور بیان رابطه علیّ و معلولی میان گزاره ها می آیند تـا از این طریق متن را حقیقی و واقعی جلوه دهند و به این صورت باعث استحکام پیرنگ شوند؛ بنابراین این مورد نیز قابل حذف است. رمزگان ارجاعی(Reference=R): گزاره های این رمزگان به گزاره های پیشین برمی گردد.

**داستان ظاهر شدن فضل و هنر لقمان(۲/۱۵۶۱-۱۴۶۳)**

نخستین داستان مورد بررسی داستان لقمان است. به دلیل طولانی شدن کلام، از ذکرِ کامل مـتن اشـعار خودداری شده است تنها خلاصهٔ ابیات در جدول آمده که البته برای فهم مطالب ارجاع خواننده به مثنـوی ضروری است. در ابتدا جدول زیر به منظور نشان دادن کل ساختار دو روایت آمده است و با توجه بـه آن هر گزاره تحلیل می شود.

| پیرفت | عطار<br>T | مثنوی<br>M |
|---|---|---|
| ۱- توصیف لقمان | | ۱ Ex,I لقمان بندهٔ پاک و در بندگی چالاک بود.<br>۲ I خواجه‌اش او را بسیار دوست داشت.<br>۳ V زانک لقمان خواجه بود و از هوا آزاد بود.<br>٤ F (۱ Ad , ۲ Ad , ۳ Ad , ٤ Ad , ٥ N , ٦ N) داستان درونه ای<br>٥ IR خواجهٔ لقمان بظاهرخواجه واجه‌وش اما درحقیقت بنده<br>٦ N۱۲ تفسیر راوی درباره بازگونه بودن امور<br>۷ IR بود لقمان بندمشکلی خواجه‌ای..<br>۸ F (۱ A , ۲ A و ۳ A , ٤ A و ٥ Ad , ٦ V و ۷ V , ۸ I و ۹ I , ۱۰ N) داستان درونه ای<br>۹ RI خواجه از مقام والای او آگاه بود.<br>۱۰ V اما به دلیل مصلحت تجاهل می کرد.<br>۱۱ A مر ورا آزاد کردی از نخست<br>۱۲ V اما لقمان نمی خواست کسی راز او را بداند.<br>۱۳ N<br>۱٤ Ma پند به روایت نیوش بیرونی<br>۱٥ Ma<br>۱٦ N تفسیر راوی<br>۱۷ Ma<br>۱۸ Ma |
| ۲- میوه دادن شاه به غلام / لقمان | ۱ I پادشاهی بود نیکو شیوه‌ای<br>۲ A چاکری را داد روزی میوه‌ای | ۱۹ A عادت خواجه این بود که لقمان را در هنگام طعام فرا بخواند.<br>۲۰ V زیرا عمداً می خواست پس خورده او را بخورد.<br>۲۱ A این گونه شادی می کرد.<br>۲۲ A هر طعامی کو نخوردی ریختی.<br>۲۳ A ور بخوردی بی دل و بی اشتها بود.<br>۲٤ A خربزه آورده بودند ارمغان.<br>۲٥ Ad گفت: رو؛ فرزند! لقمان را بخوان.<br>۲٦ A چون برید و داد او را یک برین |
| ۳- میوه خوردن غلام/ لقمان | ۳ A میوه او خوش همی خورد غلام،<br>گفتی خوش تر نخورد او زان طعام | ۲۷ A همچو شکر خوردش و چون انگبین<br>۲۸ V از خوشی که خورد به او تا هفده قاش داد.<br>۲۹ A ماند کرچی |
| ٤- میوه خوردن شاه/ خواجه | ٤ A پادشا را آرزو می کرد آن<br>٥ Ad<br>٦ A داد شه را میوه | ۳۰ Ad خواجه با خود گفت این را من خورم |
| ٥- تلخ بودن میوه | ۷ A شه چون چشید، تلخ بود<br>۸ Ap ابرو از آن درهم کشید | ۳۱ A چون بخورد از تلخیش آتش فروخت<br>۳۲ A هم زبان کرد آبله<br>۳۳ A هم حلق سوخت<br>۳٤ Ap ساعتی بی‌خود شد از تلخی آن |
| ٦- سوال کردن شاه/ خواجه | ۹ Ad گفت چرا این کار را کردی | ۳٥ Ad,N بعد از آن گفتش که ای جان و جهان |
| ۷- پاسخ دادن غلام لقمان | ۱۱ Ad غلام جواب می دهد. | ۳٦ Ad,N... لقمان گفت شرمم آمد که تو همواره به من نیکی کردی. |

این داستان در هر دو متن تمثیلی است دربارهٔ ویژگی دوست خالص و واقعی که در رنجها و سختیها به کمک انسان می آید. نکتهٔ قابل ذکر این است که آغاز داستان مثنوی در کتاب «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی» بیت ۱۵۱۱ (هر طعامی کاوریدندی بوی / کس سوی لقمان فرستادی ز پی) با عنوان «ظاهر شدن

فضل و هنر لقمان» دانسته شده است، امّا در واقع آغاز داستان از بیت ۱٤٦۳ (نی که لقمان را که بندهٔ پاک بود / روز و شب در بندگی چالاک بود) با عنوان «امتحان کردن خواجهٔ لقمان زیرکی لقمان را» می باشد. با نگاه به جدول به وضوح قابل مشاهده است که مهم ترین تفاوت میان این دو متن در پیرفت یک و دو می باشد.

شیوه شروع داستان و واژهٔ آغازه در گزارهٔ اول مثنوی به صورت استفهام انکاری است و این طرز بیان برای آغاز داستان شیوهٔ غریبی است. علاوه بر تمام تاثیراتی که استفهام انکاری بر کلام دارد یکی هم واداشتن خواننده به تلاش ذهنی برای یافتن پاسخ و برانگیختن حسِ کنجکاویِ خواننده است. این طرز بیان به طور ضمنی دلالت به این نکتهٔ مهم می کند که مخاطبِ این سؤال با موضوع سخن آشناست و دانش پیش زمینه ای دربارهٔ این موضوع دارد و در واقع نیز همین طور است. زیرا اولاً نام شخصیّت قهرمان داستان، لقمان، که در همان آغاز کلام قرار گرفته است کاملاً برای خواننده و مخاطب شناخته شده است، پس راوی می تواند به پشتوانهٔ دانش مشترک و پیش زمینه ای که میان او و روایت نیوش است کلام استفهامی را در آغاز بیاورد که تاثیر بسیار چشمگیری بر مخاطب نیز خواهد گذاشت. ثانیاً شرح احوال لقمان در بیت ۱۹٦۵ در دفتر اول آمده است: «جان لقمان که گلستان خداست  پای جانش خسته خاری چراست» با توجّه به این توصیف ذهنیّت آشنای مخاطب نسبت به شخصیّت قهرمان توجیه می شود، هر چند که شخصیّت لقمان خود به اندازه کافی مشهور است و نیاز به شناساندن ندارد.

ساختار داستان بر اساس ساختاری دوگانه شکل گرفته است چنان که شخصیّتهای دوگانه داستانها، پادشاه / غلام و خواجه/ لقمان هستند. افزون بر این که در مثنوی یک شخصیّت دیگر، به نام فرزند خواجه نیز حضور دارد. امّا چرا شخصیّت غلام یا رهی در منطق الطّیر تبدیل به لقمان در مثنوی شده است؟ اوّلین چیزی که با نام لقمان برای مخاطب تداعی می شود فضل، حکمت و آگاهی است. چنین شخصیّتی با چنین ویژگیهایی مناسب کنشی است که از او باید در داستان سربزند. تنها لقمانِ حکیم می تواند میوهٔ تلخ را با چنان گوارایی بخورد، زیرا این کار او چنان که مولوی خود می گوید ریشه در عشق ناشی از آگاهی و معرفت دارد. در حالی که چنین کاری از یک غلام دون مایه هر چند محتمل است بعید می نماید، زیرا انجام چنین عملی از سوی یک غلام می تواند از روی ترس از پادشاه، یا خجالت و یا احترام باشد چنین احتمالاتی برای شخصیّت لقمان مطرح نیست، زیرا در واقع نقش پیرفت یک در مثنوی توضیح دادن مقام بلند و ویژهٔ لقمان در ابتدای داستان است تا انجام چنین کنشی از سوی او موجّه شود و به این صورت

«ارزش گذاری مکرر» به معنای غنی کردن یک شخصیّت با یک نقش مهم تر و جذّاب تر در نظام ارزشی بیش متن در مقایسه با آنچه که در پیش متن وجود داشته است انجام می شود؛ یعنی در این جا شخصیّت لقمان به مراتب غنی تر از شخصیّت غلام است. همان طور که می بینیم پیرفت یک کـه عبـارت اسـت از توصیف لقمان، در مثنوی بسیار اهمیّت دارد و بخش طولانی ای را به خود اختصاص داده است در حـالی که در منطق الطیّر اصولاً وجود ندارد. مهم ترین دلیلی که این پیرفت نسبت به کل داستان بخـش طـولانی ای را به خود اختصاص داده است این است که مولوی در توصیف لقمان؛ ویژگیهای انسان کامل را بـه او نسبت می دهد و همین عامل سبب جریان سیّال ذهـن و شکـست خـط روایـت مـی شـود. مولـوی در توصیف لقمان، او را نمونه یک انسان کامل معرفی می کند. با بیان هر یک ویژگی از انسان کامـل ماننـد از هوا آزاد بودن، ناشناخته بودن در ظاهر و شاه بودن در باطن، آگاهی به درون قلبهـا و حالهـا، پنهـان کـردن بزرگی خویش و در گمنامی زیستن، ذهن مولوی به توضیح این مطالب کشیده می شود و مباحث عرفانی خود را بیان می کند. در مثنوی مواردی هست که ذهن راوی –مولوی را به یاد ماجراهایی می انـدازد کـه در گوشه ای از آگاهی او همواره حضور دارند و جاودانه شده اند و برخورد راوی با این موارد سـبب مـی شود که آن مطالب دوباره احضار شوند و همین سبب شکست خط روایت می شـود. از مهـم تـرین ایـن موارد واژه یا مفهوم انسان کامل است. به دلیل همین شکستها در خط طبیعـی روایـت، در ایـن پیرفـت از رمزگان ارجاعی (R) زیاد استفاده شده است. زیرا راوی با بیان هر یک از گزاره های داستانی وارد تـداعی آزاد می شود به همین دلیل گزاره داستانی بعدی که فاصله زیادی با گزاره داستانی قبلی دارد با رمزگـان R همراه است که به موضوع داستان ارجاع می دهد.

علاوه بر دلیل ذکر شده، دلیل دیگر وجود داشتن و طولانی بودن پیرفت اول در مثنوی– همـانطور کـه قبلاً ذکر شد– این است که مولوی با اختصاص دادن بخش زیادی برای توصیف شخصیّت لقمان می‌خواهد بر مقام شامخ او تاکید کند تا انجام چنین عملی از سوی او باورپذیر باشـد. زیـرا مـساله حقیّقـت ماننـدی در داستانها، بسیار برای مولوی اهمیّت دارد و همچنین در اثناء این پیرفت خواجهٔ لقمان را نیز توصیف مـی کنـد که به چه میزان از حقیقت والای لقمان آگاهی داشت؛ یعنی نه تنها با توصـیفات خـود رابطـهٔ میـان لقمـان و خواجه را بسیار قابل باورتر از رابطه شاه و غلام می کند، بلکه با وارد کردن ذهنیّت عرفانی خـود در داسـتان، بافت داستان را تبدیل به بافتی عرفانی می کند. به طوری که خواجه و لقمان مانند بخش زیـادی از داسـتانهای

مثنوی که شخصیتها به صورت جفتهای دوگانه و متقابل ارائه می شود می توانند نماد پروردگار و بنده باشند و بار دیگر مولوی به طور ضمنی به اهمّیت عبودیّت خالصانه و عاشقانه تاکید می کند.

همان طور که گفته شد پیرفت یک که به توصیف لقمان می پردازد به طور کلی در منطق الطّیر وجـود ندارد، در حالی که حدود ۱۸ گزارهٔ اصلی را در مثنوی ، بدون در نظر گرفتن گزاره‌هـای فرعـی، بـه خـود اختصاص داده است. در این پیرفت دو داستان درونه ای قرار دارد که با نشانه F نشان داده شده اند. جالب است که مأخذ اوّلین داستان درونه‌ای کتاب منطق الطیّر است. این داستان درونه‌ای در مثنوی با احتساب دو گزارهٔ آخر که نتیجه‌گیری از داستان است از شش بیت تشکیل شده است که گزاره‌ها و رمزگانهـای آن در جدول نشان داده شده است اما در منطق‌الطیّر خودِ اصل داستان، بدون قسمت آخر که نتیجه‌گیری اخلاقی است یازده بیت (۲۰۲۳-۲۰۱۳) می باشد. در همین داستان درونـه ای بـسیار کوتـاه، تاثیرگـذاری داسـتان مولوی بیش از عطّار است و دلیل آن استفاده از شگرد تعلیق (suspense) از طریق به تعویق انداختن پاسخ است. الگوی این روایتِ کوتاه آشکارسازی ناگهانیِ اطّلاعات به تاخیر افتاده است و این خـود یـک نـوع ساخت در پیرنگ است. در داستان مثنوی(M4) ابتدا شاه از شیخ می‌خواهـد کـه درخواسـتی از او بکنـد. پاسخ شیخ در $^{2Ad,N}$ پاسخی معمّاگونه است؛ یعنـی شـیخ در پاسـخ صـریح نمـی‌گویـد کـه مـن از تـو درخواست نمی‌کنم، زیرا خواهش نفسانی ندارم، بلکه می‌گوید: «من دو بنده دارم و ایشان حقیر و آن دو بر تو حاکمانند و امیر». به این صورت پاسخ را به صورت معّما مطرح می کند تا رازسپاری به خواننده انجـام نگیرد که یک عیب در داستان گویی می باشد. طرحـی کـه راز را در خـود مطـرح مـی کنـد نبایـد دارای چیزهای زائد و اطناب باشد، به همین دلیل داستان، بسیار کوتاه است. با وجود این که داستان بـسیار کوتـاه است و در بیت بعد، پاسخ معمّا داده می‌شود، امّا حتی برای لحظاتی کوتاه، مکث و وقفه در روانی خواندن ایجاد می‌شود و حسِ کنجکاوی را در خواننده برمی انگیزاند و به تلاش ذهنی وادار مـی‌شـود و بـه ایـن صورت لذّت خواندن و درک و فهم دوچندان می‌شود. به علاوه ، از این طریق، یک گفتگوی کوتاه دیگـر میان شخصیّت شاه و شیخ برقرار می‌شود. به این صورت، می‌بینیم که در یک داستان بسیار کوتاه درونـه‌ای مولوی از طریق شیوهٔ بیان غیرعادی و به تأخیر انداختن علّت بیان حوادث به شیوهٔ بیان خود تنوّع می‌دهد. در حالی که همین داستان در منطق‌الطیّر به این صورت بیان مـی‌شـود: ($^{4Ad,Ma}$، $^{3Ad}$ و $^{2A}$و $^{1A}$). در $^{3Ad}$

شاه از پیر می‌پرسد که: «گفت من به یا تو؟ هان ای ژنده پوش!» و در $^{Ad,Ma}$٤ پیر صریح پاسخ می‌دهد کـه من از تو بهتر هستم، زیرا:

زان که جانـت ذوق دیـن نـشناخته سـت نفـس تـو از تـو خـری برسـاخته سـت
وانگهـی بـر تـو نشـسته، ای امیـر تـو شـده در زیـر بـار او اسـیر

استفاده از رمزگان حقیقت‌نما که رابطهٔ علیّ و معلولی روابط میان خواجه و لقمان را تبیین می‌کنـد در ایـن پیرفت کم نیست(رجوع کنید به جدول).

پیرفت دوم در دو متن نیز تفاوت چشمگیری دارند و مطابق معمول در مثنوی طولانی‌تر است. نکـات جالب توجّهی در این پیرفت در مثنوی وجود دارد که بر می‌شماریم. «حقیقی جلوه کـردن داسـتان» بـرای مولوی در داستان‌پردازی بسیار اهمیّت دارد به طوری که هر عملی که از یک شخصیّت سر می‌زند علّت و انگیزهٔ انجام آن کار را برای خواننده بیان می‌کند. انگیزه یا علّت، دلیل و یا هدفی است کـه بـه موجـب آن عملی از یک شخصیّت سر می‌زند. به نظر پراپ با وجود این که « انگیزشها به قصّه صبغه‌ای کاملاً زنده و ممتاز می‌بخشد، امّا جزء ناپایدارترین و بی‌ثبات‌ترین عناصر قصّه هستند»(۱۳٦۸: ۱۵۳). منظور از بی‌ثبـاتی این عناصر این است که انگیزشها در هر داستانی می‌تواند با داستان دیگر متفاوت باشد، زیرا به ایـن مـسأله برمی‌گردد که هدف نویسنده از آن داستان خاص چیست و با توجّه به آن هدف انگیزهٔ عملـی یکـسان در دو داستان متفاوت می‌شود. تفاوت انگیزه‌ها در داستانهای مولوی و عطّار چشمگیر اسـت. مـثلاً در همـین داستان، در پیرفت دوم که مورد نظر ماست، از «دگر انگیزی» استفاده شده است. انگیزهٔ میوه دادن شـاه بـه غلام و خواجه به لقمان چیست؟ پاسخ منطق الطیّر به این پرسشِ مخاطب صفتی است که راوی (عطّـار) به شخصیّت پادشاه داده است: «پادشاهی بود نیکو شیوه‌ای» نیکو شیوه بودن پادشاه سبب انجام این کـار از سوی او شده است، امّا پاسخ مثنوی به این پرسش ($^{A}$۱۹)، عبارت است از این که:

«تا که لقمان دست سوی آن برد قاصدا **تا خواجه پس خورده‌ش خورد**»($^{A}$۲۰)

چنین انگیزه ای متناسب با قصد عرفانی مولوی است که بسیار به جا و زیبا بیان شده است. علّت مهّـم دیگر برای طولانی بودن پیرفت دوم در مثنوی، اهمیّت دادن به داستان پردازی و ذکـر جزئیّـات اسـت. در منطق الطیّر فقط از اسم جنس «میوه» استفاده شده است، امّا مولوی مانند یک داستان نویس برجـسته دقیقـاً ذکر می‌کند آن میوه «خربزه» بوده است آن هم خربزهٔ «تحفه». تحفه بودن خربـزه ارزشـمندیِ آن را بـرای

خواجه نشان می دهد نسبت به خربزه ای که مال خود خواجه باشد و دادن «تحفه» به لقمان از سوی خواجه رابطهٔ خاص و معنوی میان این دو را بیشتر بازنمایی می کند.

نحوهٔ میوه دادن شاه به غلام و خواجه به لقمان نیز قابل مقایسه است. در منطق الطیّر به سادگی گفته شده است که «چاکری را داد روزی میوه ای»، امّا در مثنوی در این قسمت از موتیف تکرار شونده استفاده شده است؛ یعنی خواجه، خربزه را می بُرد و یک بُرین به لقمان می دهد و این کار برای بار دوم و سوم تا هفده بار تکرار می شود و به این صورت هم به هیجان داستان افزوده می شود و هم از شخصیّت پردازی غیرمستقیم و نمایشی استفاده می شود. به این معنا که شخصیّت خواجه و لقمان از طریق رفتارشان و به صورت نمایشی برای خواننده روشن می شود نه از طریق توصیف ساده و مستقیم. خواجه ای که یکی پس از دیگری به بنده اش خربزه می دهد مهربانی اش نشان داده می شود و احترام بسیاری که نسبت به مقام لقمان دارد و مراعات حال او را می کند. و از طرف دیگر لقمان که نه یک بار، و نه دو بار بلکه هفده بار چنین تلخی ای را به شیرینی می خورد اوج عشق و محبت اش به خواجه، به صورت دراماتیکی و نمایشی نشان داده می شود. مولوی چون در $۲^{I}$ گفته است که خواجه لقمان را از فرزندان خویش بهتر و عزیزتر می داشت با ظرافت بسیار و نگاه دقیق خود در $۲۵^{Ad}$ شخصیّتِ «فرزند» را وارد داستان می کند. به این صورت که از فرزند می خواهد که لقمان را برای خوردن خربزه فرا بخواند. بنابراین این ادعا که «بهترش دیدی ز فرزندان خویش»($M۲^{I}$)، در $M۲۵^{Ad}$ برای خواننده اثبات می شود و بار دیگر بر بلندی مقام لقمان در نظر خواجه اش تاکید می شود.

در پیرفت چهارم ($۵^{Ad}$ و $۳۰^{Ad}$) شیوهٔ بیان در دو متن متفاوت است. هنگامی که پادشاه و خواجه تحت تاثیر میوه خوردن غلام و لقمان قرار می گیرند، سبک گفتار شاه، سبک گفتار مستقیم است که نقل دیالوگ را شامل می شود، امّا سبک گفتار خواجه گفتار مستقیم آزاد است که نوعی مونولوگ و حدیث نفس اوّل شخص است و قابلیّت بازسازی زبان اندیشهٔ یک شخصیّت را دارد.

نکتهٔ دیگر درباره چگونگی میوه خوردن شاه و خواجه است. در مورد نخست، شاه از غلام می خواهد که از آن میوه، کمی هم به او بدهد و به این صورت شاه، مفعول واقع می شود، امّا در مورد بعدی خواجه به لقمان خربزه می دهد و خود نیز آخرین قاش را به خود می دهد، پس خواجه همواره فاعل است. فاعل بودن خواجه در مثنوی به بافت عرفانی متن بسیار کمک می کند، زیرا اگر در تاویل نمادین داستان خواجه

نماد پروردگار باشد و لقمان نماد بنده، این خواجه است که پیوسته می بایست انجام دهنـده امـور باشـد و دهش و بخشندگی ویژه اوست به طوری که حتّی خود مولوی از زبان لقمان، خواجه را ایـن گونـه مـورد خطاب قرار می دهد: «گفت: من از دست **نعمت بخش تو،** خورده ام چندان که از شرمم دو تو»( $۳۶^{Ad}$ ) اما در منطق الطیّر آن رهی تنها به شاه می گوید که از دستت صد هزار تحفه دیدم. این موارد نـشان دهنـده نگاه ریزبین مولوی است که همواره در داستان پردازی خود تنها متوجّه یک نکتهٔ اخلاقی و تعلیمی نیست، بلکه تمامی اجزای متن در ارتباط با ذهنیّت عرفانی اوست کـه بـه منزلـهٔ یـک کـلان سـاخت بـر پیکـره داستانهای مثنوی حاکم است. در پیرفت پنجم ($TV^{A}$ و $M۳۱^{A}$) قدرت بیـان و توصـیف مولـوی بـسیار خوب نشان داده می شود. در $TV^{A}$ به سادگی گفته است که شه میوه را چشید و آن تلخ بود، امّـا در $۳۳^{A}$ و$۳۲^{A}$ و $M۳۱^{A}$ مولوی سه سطر را به توصیف نمایشیِ تلخی میوه اختصاص داده است.در پیرفت شـشم ($T۱۰^{Ad}$ و $M۳۵^{Ad,N}$) مقایسهٔ نوع سؤال کردن شاه و نوع سؤال کردن خواجه بسیار جالب توجّه اسـت. نخست این که طرز خطاب قرار دادن غلام و لقمان متفاوت است. در منطق الطیّر شاه، به غلام می گویـد: «ای غلام» ولی در مثنوی خواجه، لقمان را «جان جهان» خطاب می کند. یکـی از مقولـه هـایی کـه نـشان دهنده تغییر عامل کانونی کننده در مبحثِ کانونی سازی است، نام‌گذاری‌های مختلف برای یک شخصیّت در داستان است. تمرکز کردن و یا «کانونی کردن» از طریق نشانگرهای لفظیِ گوناگون در داستان انتقال داده می‌شود. زبان سراسریِ یک متن متعلق به راوی آن است و نکته در این جاست که کانونی کردن می‌توانـد زبان راوی را پررنگ کند به این صورت که از طریقِ جابجایی ادراکهای عاملهـای گونـاگون آن را آشـکار می‌سازد. به این صورت تغییرات نام‌گذاری، تغییر عامل کانونی کننده را در یک پاراگراف یـا جملـه واحـد نشان می‌دهد. استفادهٔ خواجه از جفت های متقابل نوش/زهر و لطف/قهر نکتـهٔ زیبـایی شناسـی دیگـری است که در سخن خواجه دیده می شود.

در منطق الطیر در پایان، ٤ بیت، نتیجه گیری اخلاقی از داستان می آید. ساختار داستان هـای عطّـار بـسیار واضح و دارای چارچوبی مشخص و تکراری است. پیرفت ها با نظم زمانی یکی پس از دیگـری بـه ترتیـب می آیند. داستان با گزاره اطّلاعاتی و کنشی آغاز می شود. سپس از طریق گفتگـوی میـان دو شخـصیّت کـه معمولاً به صورت جفتهای متقابل در داستان ظاهر می شوند پیرنگ گسترش می یابد. سبک گفتگو، نقل قول مستقیم است، یعنی همراه با فعل گزارشیِ «گفت» و علائم قراردادی مانند گیومه و دو نقطه می باشـد. گـزاره

پایانی نیز همواره گزاره کنش گفتگویی است که پایان داستان در گفتار شخصیّت قهرمان همراه گزاره های پند یا روایی ظاهر می شود. پس از آن راوی –نویسنده در چند بیت محدود نتیجه گیری اخلاقی و تعلیمی خود را از حکایت بیان می کند. مخاطب «تو» در این بخش پایانی همواره مخاطب عام، یعنی روایت نیوشی است که در هر زمانی روایت را می خواند یا می شنود. این ساختار در همه داستانهای عطّار تکرار می شود.

پایان بندی مثنوی در این داستان بسیار متفاوت است. $M۳۶^{Ad,N}$ می تواند به عنوان آخرین گزاره داستان در نظر گرفته شود و به این ترتیب بیت ۱۵۲۹ جملهٔ آخر سخن لقمان است و ادامهٔ ابیات، یعنی از محبّت تلخها شیرین شود الی آخر نتیجه گیری پایانی راوی ـ نویسنده (مولوی) است. امّا به دلیل این که هیچ گونه قرینه ای برای تغییر راوی از راوی ـ شخصیّت (لقمان) به راوی– نویسنده (مولوی) در متن وجود ندارد، ابیات «از محبّت تلخها شیرین شود / از محبّت مسها زرّین شود» و ... یعنی از ابیات ۱۵۳۰ تا ۱۵۵۵ می تواند همچنان ادامهٔ کلام لقمان دانسته شود. با وجود این که سبک کلام، سبکی فاخر و دارای معانی بلند فکری و معرفتی است امّا به دلیل این که شخصیّت لقمان، شخصیّتی حکیم و فرزانه است، هیچ گونه تزلزلی در تناسب میان مقام و موقعیّت راوی (لقمان) با نوع زبان و طرز و سبک سخن او احساس نمی شود. در این جا «آمیخته شدن راویها» به دلیل عدم وجود هیچ نشانه ظاهری در متن پدید می‌آید. این ویژگیها و استفاده از این شگردها در مثنوی چه آگاهانه و یا ناآگاهانه، داستانها مثنوی را بسیار نزدیک به داستانهای مدرن و حتّی پسامدرن می کند.

**حکایت آن عاشق که شب بر امید وعدهٔ معشوق بیامد بدرون وثاق که اشارت کرده بود(۶۴۲/۶–۵۹۳ ).**

| پیرفت | منطق‌الطیر T | مثنوی M |
|---|---|---|
| پیش درآمد.<br>۱. عاشقی بوده است. | ۱ عاشقی از فرط عشق آشفته بود. | ۱ عاشقی بودست در ایام پیش، پاسبان عهد اندر عهد خویش.<br>۲ سالها در بند وصل ماه خود، شاهمات و مات شاهنشاه خود. |
| ۲.معشوق با او قرار ملاقات می‌گذارد. | | ۳ عاقبت جوینده یابنده بود که فَرج از صبر زایَنده بود. |
| ۳.عاشق به سر قرار می‌رود | ۲ بر سرخاکی به زاری خفته بود. | ۴ گفت روزی یار او کامشب بیا، که بپختم از پی تو لوبیا. در فلان حجره نشین تا نیم شب، تا بیایم نیم‌شب من بیطلب<br>۵ مرد قربان کرد و نانها پخش کرد،چون پدید آمد مهش از زیرگرد<br>۶ شب در آن حجره نشست آن گرم دار، بر امید وعدهٔ آن یار غار |
| ۴.معشوق به سر قرار می‌رود و او را خفته می‌یابد | ۳ رفت معشوقش به بالینش فراز<br>۴ دید او را خفته و زخود رفته باز | ۷ بعد نصف‌اللیل آمد یار او ، صادق الوعدانه آن دلدار او<br>۸ عاشق خود را فتاده خفته دید. |
| ۵.معشوق پیام می‌گذارد. | ۵ رقعه‌ای بنبشت چست ولایق او<br>۶ بست آن بر آستینِ عاشقِ او | ۹ اندکی از آستین او درید.<br>۱۰ گردگانی چنلش اندر جیب کرد.<br>۱۱ که تو طفلی، گیر این، می باز نرد |
| ۶.عاشق بیدار می‌شود. | ۷ عاشقش از خواب چون بیدار شد<br>۸ رقعه برخواند | ۱۲ چون سحر از خواب عاشق برجهید.<br>۱۳ آستین و گردکانها را بدید. |
| ۷.عاشق پشیمان می‌شود. | ۹ و به دل خونبار شد<br>۱۰ متن نامه | گفت شاه ما همه صدق و وفاست،<br>۱۴ آنچه بر ما می رسد آن هم ز ماست. |

در اینجا گزاره های دو متن را که بر اساس ویژگیهای مشترک روایی و رمزگانهای مشابه در ۱۵ سطر طبقه بندی شده اند به ترتیب مقایسه می کنیم. با نگاه اوّل به جدول می‌توان فهمید که ساختِ داستان در منطق‌الطیّر بر ایجاز استوار است.

سطر نخست($M1^I$, $T1^I$)، در هر دو متن از گزاره‌های اطّلاعاتی تشکیل شده است که همان طور که ذکر شد معمولاً در آغاز داستان می‌آید. هر دو گزاره از وجود یک عاشق خبر می‌دهد، امّا تفاوتِ میان ساخت داستانی دو متن از همین ابتدا در نحوهٔ توصیف عاشق آشکار می شود. در $T_1^I$، توصیف عاشق تنها با صفت «آشفته» انجام گرفته است که تنها دلالت بر بی‌قراری او در عشق می‌کند، امّا $M1^I$ گزاره‌ای بسیار طولانی‌تر است. $M$ در توصیف عاشق بر صفتی خاص که عبارت است از «پاسبان **عهد** اندر عهد خویش» تأکید می‌کند. این توصیف به گونه‌ای رمزگان پیشگویانه و طنزآمیزی است که پایان داستان را برخلافِ انتظاری که خواننده از شخصیّت عاشق دارد پیش‌گویی می‌کند و به این ترتیب در پایان داستان بر خواننده تأثیر غافلگیرانه می‌گذارد. پیرفت اول که همان گزاره پیش درآمد است در منطق الطیّر در ($T_1^I$) تمام می‌شود اما در $M$ در دو گزاره دیگر $2^N$ و $3^{Ma}$ ادامه می یابد وجود چنین گزاره هایی در مثنوی تاکیدی بر قدرت بیان داستانی است. در $M2^N$ توصیف عاشق هنوز ادامه دارد و اطّلاعات بیشتری در مورد شخصیّت داستان داده می‌شود اطّلاعاتی که از طریق شاعر به طور کاملاً آگاهانه و هوشمندانه از رمزگان نمادین استفاده کرده است. در این داستان مثنوی سه بار از معشوق تعبیر به شاه کرده است. گزینش لغات و تعبیرات خاص در تحلیل یک گفتمان بسیار اهمیّت دارد (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ١٤٤). بنابراین این که چه نامهایی برای معشوق در این داستان استفاده شده است و چرا این نامها استفاده شده و چه واقعیّتی را مطرح می‌کند؟ بسیار اهمیت دارد. در این جا سه بار معشوق از سوی راوی- عامل کانونی ساز شاه نامیده شده است و به این صورت راوی، که خودِ مولوی است ذهنیّت عرفانی خود را وارد داستان می‌کند و با استفاده از رمزگان نمادین شاه به جای معشوق، او را به شاه واقعی، یعنی پروردگار ربط می‌دهد و امکان خوانش فراتر از سطح ظاهریِ داستان را به خواننده می‌دهد. در $M3^{Ma}$ با آوردن رمزگان پند که شامل امثال و حکم و رمزگان‌های فرهنگی است بار دیگر تأثیری شوکه‌آور در پایان داستان بر خواننده گذاشته می شود، زیرا رمزگان پندِ ذکر شده دلالت بر رسیدن به مراد و مطلوب می کند در حالی که خواننده پایانی متفاوت را تجربه خواهد کرد.

پیرفت دوم در سطر چهارم که توضیح این امر است که معشوق، قرار ملاقات با عاشق می‌گذارد به‌طور کلی در متن منطق‌الطیّر حذف شده تا جایی که منجر به ایجاز مخـل در داسـتان‌گـویی شـده اسـت. میـان T1,T2 یعنی گزارهٔ اولِ «عاشقی از فرط عشق آشفته بود» و گزارهٔ دوم، «بر سر خاکی به زاری خفته بود»، شکافِ بسیار عمیقی وجود دارد که خواننده خود باید حدس بزند که چرا عاشق آشفته که در گزاره پیشین از آن یاد شده بود ناگهان بر سرِ خاکی خوابیـده اسـت؟! نبـودِ انگیـزه و بیـان نکـردن علیّـت، شـکاف و آشفتگی‌ای را در متن ایجاد کرده است. به نظر منطق الطّیر این پیرفت، پیرفتی زائد و اضافی اسـت زیـرا او زودتر می‌خواهد به نتیجهٔ داستان که هدفِ داستان‌گویی‌اش است برسد، امّا این حـذف، اسـتحکام پیرنـگ داستان را بسیار سست می‌کند زیرا گزاره‌های ۲، ۳ و ٤ رابطهٔ علّی و معلولی خود را از دست می‌دهنـد بـه خصوص گزارهٔ٤. زیرا اگر قرار ملاقاتی در کار نباشد چه دلیلی برای بیدار مانـدن عاشـق وجـود خواهـد داشت! T۳ در توالی داستانی T۲ نیامده است و این دو بی‌ربط به نظر می‌رسند به طوری که عناصر درونی قصّه با یکدیگر ناهمگون هستند و این سبب افت کیفیت داستانی T شده است. در حالی که در مثنوی بـه تفصیل به اندازه یک پیرفت کامل در این باره توضیح داده می‌شـود. در M٤ از رمزگـان کـنش گفتگـویی استفاده شده است که فقط نقشِ مکالمهٔ میان دو نفر و خبر رسانی را دارد و با نقش رمزگـان گفتگـویی در M١٤ متفاوت است که به دلیل استفاده از N در ایجاد بافتهای متعدّد در داستان نقش دارد. همراه با رمزگانِ گفتگویی، در M٤ از رمزگانهای V، E، A و A نیز استفاده شده است. در این میان جایگاه رمزگانهای V و E، جایگاه ویژه‌ای است. گزارهٔ (که بپختم از پی تو لوبیا) اگرچه در داستان قابل حذف است، امّا نقش آن به عنوان یک رمزگان حقیقت‌نما تبیینِ رابطهٔ علّی و معلولی میان گزاره‌هاست که منجر به استحکام پیرنـگ داستان می‌شود درست چیزی که در منطق الطیّر خواننـده فقـدان آن را بـه خـصوص میـان گـزاره ۱ و ۲ احساس می‌کند. صحنه‌پردازیی که متن مثنوی در این قسمت با استفاده از رمزگان E انجام داده است نگـاهِ دقیقِ شاعر را می‌رساند. معشوق از عاشق می‌خواهد که در «فلان حجره» بنشیند. مکانِ ملاقـات را حجـره انتخاب می‌کند درحالی که بعداً در سطر شش می‌بینیم که منطق الطیّر مکانِ ملاقات را به صورتِ مشخص ذکر نمی‌کند، بلکه می‌گوید عاشق بر روی خاکی در حالی که می‌گریست افتاده بود. کاملاً واضح است که یک مکان مناسب برای ملاقات با معشوق وثاق و حجره‌ای خلوت و خالی از اغیار است نه بر سرِ «خاک» که در ذهن خواننده بیشتر قبرستان را تداعی می‌کند. ایـن مـوارد همگـی نگـاه ریـزبین و دقیـق مثنـوی و

بی‌اهمیت بودن این موارد ظریف و مهمِ داستان پردازی در منطق الطیّر را نشان می‌دهد. استفاده از ٤Ad,V,E,A,A علاوه بر نگاه ریزبین مولوی در بیان وقایع، پرداخت عمیق‌تر داستان را از سوی او نشان می‌دهد. همچنین با استفاده از دو گزارهٔ کنشی به کیفیت روایی متن می‌افزاید و ساخت پیرنگ داستان را محکم تر می‌کند. از لحاظ میزان کمّی گزارش روایی دو متن می‌توان گفت که مثنوی در پیرفت دوم از یک گزاره با رمزگان کنش گفتگویی استفاده کرده است که خود این کنشِ گفتگویی شاملِ رمزگانهای حقیقت‌نما، نام‌گذاری و کنشی می‌شود، امّا منطق الطیّر در این پیرفت کلاً از هیچ گزارش روایی استفاده نکرده است و عملاً این بخش برای آن حذف شده است. بنابراین نسبت گزارش روایی متن مثنوی به منطق الطیّر، پنج به صفر است.

در (M٥) دقیقاً همان مورد سطر چهار ( $M^{Ad,v...}$ ) تکرار می‌شود، یعنی قربانی کردن و انفاق کردنِ عاشق به خاطرِ اجازهٔ وصل یافتن به معشوق گامی دیگر در جهتِ حقیقت نمایی و استحکام پیرنگ داستان است که منطق الطیّر از این مورد نیز بهره‌ای نیافته است.

در پیرفت سوم ($T٢^{E,A}$ و $M٦^{R,A}$) در $T٢^{E,A}$ اوّلین حضور اسمِ مکانی که عاشق، معشوق را ملاقات می‌کند به چشم می‌خورد در حالی که در همین پیرفت در مثنوی یکبار پیش از این در پیرفت دوم مکان ملاقات که «حجره» است ذکر شده بود و در این پیرفت در $٦^{R,A}$ از رمزگان ارجاعی استفاده شده است، یعنی به «آن حجره» و «آن یار» که پیش از این نامبرده شده‌اند ارجاع داده می‌شود و این گونه بار دیگر از طریق رمزگان ارجاعی بر حقیقت نمایی متن افزوده می‌شود.

در پیرفت چهارم ($T٣^{A}$ و $M٧^{A}$ ) ظاهراً نکتهٔ خاصّی به‌نظر نمی‌رسد، امّا حضور گزارهٔ زمان‌مند در $M7^{A}$ ویژگی منحصر به فردی است که $T3^{A}$ از آن برخوردار نیست زمان عاملی است که در همهٔ گزاره‌های ۱، ٤ (سه مرتبه)، ٦ و ۷ در مثنوی حضور دارد و به ترتیب شاملِ در ایام پیش، روزی، نیم شب، نیم شب، شب و بعدِ نصف الیل می‌شود، در حالی که در منطق الطیّر اصلاً از هیچ گزارهٔ زمانمندی استفاده نشده است. اما علّت استفاده از گزاره‌های زمانمند در مثنوی چیست؟ افزایش گزاره‌های زمانمند سبب می‌شود که داستان در قالبهای زمانی و مکانی محدود شود و به این صورت موقعیّت اسطوره‌ای، کلّی و غیرزمینی گزاره‌ها کاهش می‌یابد و شخصیّت شخصیّتی واقعی می شود. استفاده از شخصیّتی واقعی و ملموس این امکان را به شاعر می‌دهد که شخصیّتِ عاشق را در پایان داستان به خود یا به انسانهای دیگر

ارتباط دهد به‌خصوص با توجه به بافت عرفانی و نمادینی که متن دارد شاعر «عاشق» را نمونـهٔ انـسانِ در جستجوی حق می‌داند، بنابراین شخصیّتِ عاشق بایستی در زمان و مکانِ واقعی ظهور پیدا کند. اسـتفاده از چنین گزاره‌های زمانمندی در مثنوی گام دیگری است در جهتِ حقیقت مانندی و استحکام پیرنگ داستان که گویا برای مولوی در داستان گویی بسیار با اهمیّت است درحالی که منطق الطیّر اصلاً به ایـن موضـوع نپرداخته است که کجا و کِی این ملاقات اتفاق می‌افتد و این‌گونه شخصیّت عاشق را شخصیّتی فرا انسانی و فضا را فراجهانی نمایانده است. چهار بار تکرار زمانِ «نیم شب» در این داستان کوتاه نیز نمایان‌گر بافـت عرفانی و نمادینِ تک تک اجزاء داستان است. در عرفان و در مذهب نیم‌شب مناسب‌ترین زمان دیـدار بـا معشوق الهی است. هدف راوی از این داستان نیز که مانند بیشتر داستانهای دیگر مثنوی تمثیلی است، القـاء اهدافِ عرفانی است. به همین دلیل تأکید بر زمان نیم شبِ اشاره‌ای به نیمه شبِ عابدان و عاشقان الهی نیز دارد. در واقع معشوق حقیقی مانند معشوقِ داستان اعلام کرده است که نیم شب بیـدار و آمـاده باشـید تـا «بیایم نیم شب من بی طلب». راوی (مولوی) دوباره خاطر نشان می کند با این که «بعد نصف الیل آمد یار او» اما جز عاشقان حقیقی دیگران نمی‌توانند در این زمان حضور یابنـد و از خـواب غفلـت بیـدار شـوند. درM4 که پیرفتی است که معشوق با عاشق قرار ملاقات می‌گذارد بیشترین تکرار زمان را می‌بینیم: «گفت: روزی یار او کامشب بیا»، «در فلان حجره نشین تا نیم شب»، «تا بیایم نیم‌شب من بی‌طلب». تأکید بر زمان در این گزاره بسیار زیاد است. معشوق می‌گوید در فلان حجره تا نیم شب بنشین، زیرا که من در نیم‌شـب می‌آیم. در ٦ A حضورِ عاشق در شب را بیان می‌کند، امّا دوباره در ۷ A تأکید می‌کند که بعد نصف‌الیل آمد یار او. بنابراین تنها زمان موعود و محتمل برای دیدار یار نصف‌الیل است و با خفتن این فرصت از دسـت می‌رود. در همین پیرفت شباهت بسیار زیادی میان دو گزارهٔ (٤ A و ۸ A) در دو متن وجود دارد.

پرداخت داستانی در پیرفت پنجم (٥ A و ۹ A) کاملاً در دو مـتن متمـایز اسـت. نحـوهٔ واکـنش معشوق به صحنه خوابیدنِ عاشق در ۹ A کاملاً نمادین است. استفادهٔ نمادین از گِردگانی که طفل بـودن عاشق و بازیچه پنداشتن همه چیز از سوی عاشق را بیان می‌کند کاملاً با نامه نوشتن معشوق و شرح ما فی الضمیر دادن و به صراحت سخن گفتن او متفاوت است. این پیرفت بار دیگر گرایش مولوی به اسـتفاده از تمثیل و بیان نمادین را نشان می‌دهد. کنش معشوق در مثنوی کنشی نمادین اسـت، ولـی در منطـق الطیّـر عاری از هرگونه بار نمادین،تمثیلی و فرهنگی است.

در پیرفت شش($T۷^{A}$و$M۱۲^{A}$) استفاده از فعل «برجهیدن» برای خواب در مثنوی کاملاً حالت نمایشی به داستان داده است به این دلیل که این فعل یک فعل پویا است که به داستان فضای زنده و پرتحرک داده است و در عین حال اضطراب و نگرانیِ عاشق از فراموش کردنِ قرار را نیز نشان می‌دهد، امّا در$T7^{A}$ به سادگی عاشق تنها از خواب بیدار می‌شود.

گزاره T۱۰ در آخرین پیرفت اگرچه بیانگر نامهٔ نوشته شده ای است که در حال خوانده شدن است، امّا به هر حال سخنان معشوق به عاشق است بنابراین جزو رمزگان کنش گفتگویی قرار می گیرد. گزارهٔ $T۱۰^{Ad}$ به $T8^{A}$ باز می‌گردد و از رمزگان ارجاعی که اتصّال قطعات مختلف داستان را بر عهده دارد استفاده شده است. پایان اصلی داستان در T گزارهٔ $۹^{AP}$ است که به عکس‌العمل ساده و بسیار عادی و طبیعی عاشق که خونین دل شدن او است ختم می شود. امّا نحوهٔ عکس‌العملِ عاشق در M14 که سخنی بسیار اندیشمندانه ای است مشخّص می‌کند که او نسبت به عاشقِ متن منطق الطیّر بسیار عمیق‌تر و با معرفت‌تر است. در $M۱٤^{Ad,N}$ گفتار عاشق همراه با رمزگان کنش روایی مطرح شده است که این گونه شاعر امکان تفسیرهای متنوّع و گوناگون عرفانی و غیره را در پایان داستان فراهم کرده است. داستان با جملهٔ آخر عاشق که تقصیرها را متوجّه خود می داند به پایان می رسد و بلافاصله راوی – مولوی با لفظ ما وارد داستان می شود و از خود سخن می گوید. پایان بندی این دو داستان نیز کاملاً با یکدیگر متفاوت است. در منطق الطیّر مطابق معمول نتیجه‌گیری اخلاقی در دو بیت پایانی آورده می شود که البتّه می‌تواند ادامه سخن معشوق در نامه نیز باشد، امّا در مثنوی پس از جملهٔ آخر عاشق در M۱٤ که پایان داستان نیز هست، ناگهان و بدون هیچ نتیجه‌گیری اخلاقی واضح و صریح، راوی —مولوی وارد داستان می‌شود و با استفاده از ضمیر «ما» و «من» تجربه و احوال درونی خود را با خواننده در میان می‌گذارد و در شرح این احوال و تجارب روحی و درونی مخاطبان خود را پیوسته تغییر می‌دهد. مخاطبان راوی (مولوی) در این جا به سه دسته تقسیم می شوند: راوی ابتدا دل خود را مورد خطاب قرار می دهد، سپس روایت نیوش عام و خوانندهٔ ضمنی را در یک بیت و با لفظ «ای برادر» (بیت ٦١٢) مورد خطاب قرار می دهد، امّا سریع تغییر مخاطب اتفاق می افتد و یار خود، یعنی پروردگار را مورد خطاب قرار می دهد(٦١٤ تا ٦٢٠).

به طور کلّی می‌توان گفت که مبنای روایتِ منطق‌الطیّر بر ایجاز است که گاهی مُخل نیز می‌شود. همان طور که می‌بینیم هر پیرفت این داستان در منطق‌الطّیر تنها از دو گزاره تشکیل شده است و همگی گزاره‌ها

به جز گزارهٔ ۹ و ۱۰ جزو رمزگان‌های کنشی و اطّلاعاتی هستند. همانطور که گفتیم به کمک رمزگانهای کنشی حرکت خط روایی صورت می‌گیرد و اجزای حوادث و اتفّاقات داستانی در ذیل آنها می‌آید. این نشان‌دهندهٔ این است که هدفِ منطق‌الطیّر تنها پیش بردنِ داستان است، زیرا رمزگانهای دیگر را در روایت خود وارد نکرده است. گزارهٔ ۱ که در آن شخصیّتِ عاشق وارد داستان می شود مانند بیشتر داستانهاست که گزارهٔ اطّلاعاتی در آغاز داستان می‌آید. در گزاره ٤ نیز از رمزگان اطّلاعاتی استفاده شده است، امّا در باقی گزاره‌ها از گزاره‌های کنشی در جهت پیشبردِ حرکت داستان استفاده شده است و از تحوّلات روایی بهره برده نشده است. هدف منطق الطیّر از این نحوهٔ روایت، داستان‌گویی نیست، بلکه قصد او بیان هدف اصلی و نتیجه‌گیری اخلاقی و عرفانی مورد نظر است. در مثنوی با وجود این که این هدف مطرح است، امّا داستان‌پردازی و داستان‌گویی نیز به نوبهٔ خود برای نویسنده دارای اهمیّت ویژه‌ای است. این مطلب را با توجّه به استفادهٔ مثنوی از شگردهای روایی مانند گزاره‌هایِ زمانمند، استفاده فراوان از رمزگانهای حقیقت‌نما، رمزگانهای نمادین، رمزگانِ روایی و رمزگان پند و همچنین نحوهٔ پایان‌بندیِ روایت می‌توان استنباط کرد.

**قصّهٔ بلال حبشی و شوق او و رنجانیدن خواجه او را(٦/ ۱۱۱۵-۸۹۳ ).**

در این داستان تفاوت بنیادی میان دو متن وجود دارد. تفاوت اصلی و اساسی میان این دو در نوع روایت آنهاست. روایت منطق‌الطیّر «داستان بسیار کوتاه» (minimal story) است و روایت مثنوی یک داستان کامل است. داستان بسیار کوتاه «روایتی است که تنها دو حالت (state) و یک رویداد (event) را فرا می‌خواند. معمولاً حالت و وضعیّتِ نخست نسبت به رویداد تقدّم زمانی دارد و رویداد خود نسبت به حالت و وضعیّتِ دوم تقدم زمانی دارد و آن را سبب می‌شود. به عنوان مثال «جان خوشحال بود، سپس پیتر را دید، در نتیجه(سپس) ناراحت شد»(پرینس، ۲۰۰۳: ۵۳). روایت منطق‌الطیّر نیز همین گونه است تنها میان رویداد و حالت دوم جا به جایی صورت گرفته است، یعنی حالت دوم ابتدا آمده است و رویداد در آخر آمده است. این روایت به این صورت است: «بلال چوب خورد (حالت اول) سپس خون از او روان شد (حالت دوم) سپس همچنان می‌گفت احد (رویداد)». همان طور که تاکنون نشان داده شده است روایت‌های عطار تنها خط اصلی روایت را دنبال می‌کنند و این مورد در چنین روایت بسیار کوتاهی دو

چندان می‌شود. عطار در این روایت بسیار کوتاه تنها می‌خواهد بـر لـزوم عبودیـت صـادقانه در سـختی و آسانی تاکید کند، امّا روایت مثنوی کاملاً متفاوت است و وارد ساحتهای عمیق عرفانی می‌شود همچنین از نظر طول داستان، می‌توان روایت مثنوی را حداقل به هفت پیرفت و حدود ٤٤ گزاره تقسیم کرد. بـه دلیـل تفاوت بنیادی میان نوع این دو روایت، مقایسهٔ این دو با یکدیگر میسّر نخواهد بـود، زیـرا هـر آنچـه کـه روایت مثنوی از آن برخوردار است در روایت منطق‌الطیّر اصلاً وجود ندارد تا بتوان تفاوت و یا تشابه آن را در مقایسه ذکر کرد. به همین دلیل در ضمن این که روایت بسیار کوتاه منطق‌الطیّـر را در ایـن جـا در نظـر می‌گیریم، امّا بررسی روایت مثنوی که از شگردهای روایی بسیار بدیعی در این داستان بهره برده به صورت مستقل در جای دیگری انجام شده است که مجال طرح آن در این جا نیست.

علاوه بر این داستانها داستان مشترک دیگری وجود دارد به نـام «حکایـت آن درویـش کـه در هـری غلامان عمید خراسانی را آراسته دید»(۵/ ۳۲۱۰–۳۱٦۷) که در روایت منطق الطیّر ابیـات(۲۷۸۷–۲۷۷۳) را به خود اختصاص داده است. از انجام این مقایسه در این داستان نیز نتایج مشابه به دست آمد، امّا بـه دلیـل محدودیتِ فضا در بیان مطالب این قسمت ذکر نشد. نکته تازه ای از نظر مقایسه خودِ داسـتان در دو مـتن وجود ندارد به جز شکستهایی که در پایان داستان در نظم طبیعی روایت مثنوی رخ می دهد کـه بـه شـیوه خاص روایتگری خود مولوی برمی گردد و باید به صورت مستقل بررسی شود.

## نتیجه گیری

در بررسی فرایندهای دگرگونی و مطالعهٔ تغییرات داستانهای مشترک مولوی و عطّار می‌توان نتیجه گرفت که هم عناصر متغیّر داستان، یعنی نام و صفت قهرمانان و هم عناصر بنیادی، یعنی کارهایی که اشخاص قصّه انجام می‌دهند که به ترتیب عبارت از محور جانشینی و هم‌نشینی هستند در مثنوی و منطق‌الطیّر تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، کارهای یکسان در داستانهای مشترک زیاد است، امّا چگونگی و شیوهٔ آنها فرق می‌کند. برای روشن تر شدن نتایج مقایسه میان داستانها، ویژگیهای روایی به دست آمده را در هر دو متن طبقه بندی می کنیم. ویژگیهای روایی مثنوی عبارتند از: ۱– برخورداری از پیرنگ قوی به نسبت منطق‌الطیّر به دلیل استفاده از رمزگانهای گوناگون و نقش مایه های آزاد؛ ۲– استفاده از رمزگان حقیقت نما به منظور ذکر رابطهٔ علّت و معلولی میان گزاره‌ها به دلیل اهمیّت آن برای راوی؛ ۳– استفاده

فراوان از رمزگان ارجاعی (R) به دلیل شکستهای زیاد در خط طبیعی روایت. زیرا راوی با بیان هر یک از گزاره های داستانی وارد تداعی آزاد می شود به همین دلیل گزارهٔ داستانی بعدی که فاصله زیادی با گزاره داستانی قبلی دارد با رمزگان R همراه است که به موضوع داستان ارجاع می دهد و مخاطب را دوباره به اصل داستان بازمی گرداند؛ ٤- استفاده از رمزگان پیشگویانه به منظور ایجاد تأثیر غافلگیرانه در خواننده از طریق پیش‌گویی داستان برخلافِ انتظار خواننده؛ ٥- استفاده از رمزگان نمادین و ایجاد امکان خوانش فراتر از سطح ظاهریِ داستان از جمله خوانش عرفانی؛ ٦- بسامد زیادِ گزاره‌های زمانمند به طوری که تبدیل به یک موتیف تکرار شونده شده اند؛ ۷- پایان بندی کاملاً متفاوت. ایجاد پایانی باز با استفاده از رمزگان روایی به خصوص غلبهٔ صدای راوی –نویسنده بلافاصله پس از پایان داستان و آمیخته شدن آن با صدای راوی – شخصیّت؛ ۸- آمیخته شدن صدای راوی و صدای شخصیت به دلیل عدم وجود هیچ نشانه ظاهری در متن؛ ۹- توصیف صحنه، مکان و زمان به طور دقیق؛ ۱۰- استفاده از شگرد تعلیق (suspense)از طریق به تعویق انداختن پاسخ؛ ۱۱- تبدیل شخصیّتها (مثلاً غلام به لقمان) به دلیل بسط بافت عرفانی داستان؛ ۱۲- استفاده از شخصیّت پردازی غیرمستقیم و نمایشی؛ ۱۳- افزودن نقشها و موارد زیر بر اصل داستانها: الف) شخصیّتهای کمکی ب) گفتگو سازی ج) صحنه د) افزایش اپیزودها و پیرفتهای بیشتر نسبت به متن منطق الطّیر و طولانی بودن آنها در مثنوی به دلایل زیر: الف) اختصاص دادن بخش زیادی برای توصیف شخصیّت (مانند لقمان) به منظور ایجاد تاثیر حقیقت. ب) ذکر جزئیّات ج) استفاده از داستان درونه ای؛ ١٤- تغییر عامل کانونی کننده از طریق نام‌گذاریهای مختلف برای یک شخصیّت در داستان؛ ١٥- استفاده از ارزش‌گذاری مکرّر و دگر انگیزه ای؛ ١٦- بار اطّلاعاتی که به شنونده و خواننده منتقل می شود در مثنوی بسیار بیشتر از منطق الطّیر است.

ویژگیهای روایی منطق الطّیر نیز عبارتند از: ۱- توجّه به اصل حادثه و نتیجه‌گیری از همان حادثه. روایت عطّار کمترین میزانِ دگرگونی از خط اصلی روایت را دارد به طوری که می‌توان گفت پیرنگ روایت عطّار تنها از نقش مایه‌های مقید تشکیل شده است تا جایی که هر بیت و در برخی موارد هر مصرع خود به اندازهٔ یک پیرفت به شمار می‌آید؛ ۲- حذف برخی از پیرفتها که منجر به سست شدن استحکام پیرنگ داستان می شود؛ ۳- نبودِ رابطهٔ علّت و معلولی و انگیزه در داستان؛٤- نبودِ مکان و زمان (واقعی) که سبب کاهش حقیقت مانندی و جنبهٔ واقعی و منطقی داستان می‌شود؛ ٥- توصیف شخصیّت

داستان تنها در یک صفتِ یک کلمه‌ای یا همان شخصیّت پردازی مستقیم (مانند عاشقِ آشفته)؛ ٦- بیان صریح و مستقیم، بدون بار تمثیلی یا نمادین.

با توجّه به این موارد می توان نتیجه گرفت که گشتار داستانهای مثنوی از داستانهای عطّار گشتاری غیرمستقیم، پیچیده و وارونه است. مولوی بهترین پیکربندی را برای طرح داستانهایش برمی گزیند به طوری که رویدادها، اعمال و افکار شخصیّتها را با ظرافت تمام قالب ریزی می کند و به بهترین وجهی به شاکله سازی آنها دست می زند. این عوامل به علاوه ویژگی منحصر به فرد مولوی در روایتگری اش، یعنی اصلِ تداعی آزاد این اثر ارزشمند را در مقایسه با مثنویهای شبیه به خود مانند حدیقه و یا منطق الطیّر بسیار خواندنی تر و جذّاب تر کرده است.

**کتابنامه**


۱. اسکولز، رابرت، ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، ۱۳۷٤.

۲. پورنامداریان، تقی؛ ***در سایهٔ آفتاب***؛ شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی، تهران: سخن،۱۳۸٤

۳. تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمّد نبوی، تهران: آگاه، چاپ دوم،۱۳۸۲.

٤. راغب، محمد؛ «توبه ابراهیم ادهم از منظر روایت شناسی»؛ مجلّهٔ دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران: از ۱۳۸۵، صص ۱ تا ۲۰.

۵. زمانی، کریم؛ ***شرح جامع مثنوی معنوی***؛ ۷ جلد، تهران: اطّلاعات، ۱۳۸٦.

٦. عطّار، محمد بن ابراهیم نیشابوری؛ ***منطق الطّیر***؛ مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

۷. فروزانفر،بدیع الزّمان؛ ***مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی***؛ تهران:امیر کبیر ،۱۳۷۱.

۸ مهاجر، مهران و محمد نبوی؛ ***واژگان ادبیّات و گفتمان ادبی***؛ تهران: آگه، ۱۳۸۱.

۹. یارمحمدی، لطف ا...؛ ***گفتمان شناسی رایج و انتقادی***؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.

10. Genette, Gérard, *Pallimpsests*: literature in the second degree, translated by Channa Newman & Claude Doubinsky, Forward by Gerald Prince, University of Nebraska Press: Lincoln & Nebraska, 1997.

11. Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press: Lincoln & Nebraska, 2003.