ساختار روایی *منطق‌الطیر عطار* و ملاحظات مربوط به اقتباس نمایشی از آن

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۸

بهرام جلالی‌پور[۱]

چکیده

عطار نیشابوری از عارفان و شاعرانِ بزرگ قرن ششم و هفتم، و در عین حال، از پیشگامان داستان‌سرایی فارسی به حساب می‌آید و در هر دو جنبه تأثیری عمیق بر عارفان و داستان‌سرایان بعد از خود داشته است. وی در آثارش از حکایت و داستان به مثابهٔ ابزاری برای تشریح و تأیید مفاهیم عرفانی و تشریح مراحل سلوک استفاده کرده است. به‌این‌ترتیب، هرگونه بررسی پیرامونِ عطارِ عارف و عطار داستان‌سرا، لاجرم باید پیوندِ این دو بعد را در بر بگیرد. در این مقاله، محتوا و ساختارِ روایی مثنویِ *منطق‌الطیر* به عنوان نمونه‌ای از آثار داستانی عطار بررسی شده است. *منطق‌الطیر* گل سرسبد و مشهورترین اثر عطار است و از کل اثر یا برخی از داستان‌های آن به شکل مستقل اقتباس‌هایی متعدد صورت گرفته است. هدف از بررسی حاضر آگاهی از جنبه‌های نمایشی اثر و ارائهٔ راهکاری برای اقتباس دراماتیک از آن است. مطالعهٔ برخی از اقتباس‌های موجود نشان می‌دهد که اغلب اقتباس‌ها وفادارانه بوده است درحالی‌که در یک اقتباسِ موفقْ بایستی زمینه و زمانه، و نیز ملاحظات مربوط به مخاطب و رسانهٔ مقصد در نظر گرفته شود.

در این مقاله، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به روش توصیفی ـ تحلیلی، نخست به معرفی درون‌مایهٔ فکری و ساختار روایی آثار عطار پرداخته‌ایم. آنگاه با تمرکز بر مضمون و قالبِ *منطق‌الطیر*، برخی از ملاحظاتِ روایی مربوط به اقتباس از این اثر را برای صحنهٔ نمایش بررسی کرده‌ایم. در پایان نیز، با نقد و بررسی برخی از اقتباس‌های دراماتیک صورت گرفته از اثر، پیشنهاداتی برای اقتباس نمایشی از آن ارائه داده‌ایم. این پیشنهادات احتمالاً خواهد توانست در مورد آثار مشابه مورد تأمل قرار گیرد.

واژگان کلیدی: درام، دراماتورژی، اقتباس، عطار، منطق‌الطیر.

۱. استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما–تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

مقدمه

شیخ فریدالدین ابوحامد محمد بن ابوبکر ابراهیم بن اسحاق عطار کدکنی نیشابوری، مشهور به عطار نیشابوری (۵۵۳-۶۲۷)، «شاعر سفرهای روحانی» (شفیعی کدکنی، ب ۱۳۸۶: ۳۵)، شاعر و عارف شهیر سدهٔ ششم و آغاز سدهٔ هفتم و یکی از عارفان و داستان‌سرایان بزرگ ایرانی است. پیرامونِ حیات و مرگ این شاعر بلندآوازه داستان‌های متعددی روایت می‌شود. از جمله، دربارهٔ چگونگی گرویدن او به سلوکِ عرفانی و چگونگی مرگ او در حمله مغولان، دو «داستان شیرین» زبانزد است که از نظرِ الهی قمشه‌ای «نه اعتبار تاریخی دارد و نه ظاهر آن با مشرب عارفان راستین سازگار است» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۹۰ : ۳). بدیع‌الزمان فروزانفر داستانِ تحولِ عطار را از نظری دیگر ساختگی می‌داند؛ چراکه عطار «از آغاز عمر و زمان کودکی به سخن صوفیان متمایل بوده و ایشان را دوست می‌داشته [...] دوم آن که وی بنا به اظهار خود، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامه* را در دکان عطاری و داروخانه به نظم آورده است» (فروزانفر، ۱۳۹۰: ۳۲) البته، روشن است که عطار نه به مرگ طبیعی، که در یورشِ مغول به نیشابور جان باخته است. (فروزانفر، ۱۳۹۰: ۹۶) همچنین، مشخص است که او از علوم زمانهٔ خویش اطلاعات وسیعی داشته [است]، داروسازی زبردست و عارفی نامی بوده (منزوی، ۱۳۷۹: ۴۱-۴۰) و روی اندیشمندان و عرفای بعد از خویش نیز تأثیری ژرف گذاشته است.

بیتِ زیر از جلال‌الدین مولانا تأثیر عمیق عطار را به‌خوبی نشان می‌دهد.

هفت شهر عشق را عطار گشت
ما هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم

عطار از نظر گرایشات دینی، فردی میانه‌رو به حساب می‌آید. در تمام منظومه‌های خویش ادبیات یکسانی را به نعت خلفای راشدین اختصاص داده و در پایان تعصبات رایج عصر خویش را نقد می‌کند. (شفیعی کدکنی، الف ۱۳۹۲: ۲۶-۲۵)

در قلمرو داستان‌پردازی نیز، که موضوعِ این مقاله است، عطار از سرآمدان عصر خویش بود و ضَمنِ صیقل دادنِ شیوه‌های داستانپردازی پیشین، روی داستانپردازان بعدی تأثیری عمیق گذاشت. دکتر شفیعی کدکنی عطار را حد واسط و پیونددهندهٔ داستان‌پردازی سنایی و مولانا می‌داند و در مقایسهٔ بینِ عطار و سنایی معتقد است که عطار با عواطف ما بیشتر سر و کار دارد تا با تعقل و ذهن منطقی. وی با ذکر سه نمونه شعر با محتوای یکسان پیوستگی‌ها و فاصله‌های فکری و فنی سنایی، عطار و مولانا را نشان می‌دهد. (شفیعی کدکنی، الف ۱۳۹۲: ۲۲-۲۱)

اما گرایشِ به داستان‌پردازی، مانع از آن نشده که عطار طبع بلند خویش را در سایر انواع شعر بیازماید. از نظر الهی قمشه‌ای، «عطار در غزل و قصیده پیشرو شاعران مکتب عراق است. غزلیاتش مانند اغلب شاعران مکتب عراق بیشتر گله‌های شب فراق و شرح مراتب اشتیاق است» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۹۰: ۱۶). از نظر نگارنده، تنها یکی از غزل‌های عطار کافیست تا میزانِ چیره‌دستی وی را در آمیختنِ غزل و داستان نشان می‌دهد: غزلی با این مطلع: «نگاری مست و لاتعقل چو ماهی/ درآمد از در مسجد پگاهی». این غزل، چنان‌که پورنامداریان نیز در مقالهٔ سیری در یک غزل عطار به تفصیل موردبررسی قرار داده است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۴۵)، یادآور داستانِ شیخ صنعان است و اوج داستان‌سرایی شاعر را نشان می‌دهد. جوهرهٔ اندیشهٔ عطار را هم در این غزل می‌توان دید.

عطار نیشابوری در آثارش انبوهی از داستان‌ها و داستانک‌ها را با هدفی اقناعی مورد استفاده قرار می‌دهد. به‌این‌ترتیب، هرگونه بررسی پیرامونِ عطارِ عارف و عطار داستان‌سرا، لاجرم باید پیوندِ این دو بعد را دربر بگیرد. در این مقاله، به بررسی منطق‌الطیر می‌پردازیم که به نظر می‌رسد گل سرسبد آثار عطار و تبلور عینی این دو بعد باشد. در عین حال، هدف ما نه بررسی صرفِ ظرفیت‌های شاعرانه و قالب داستانی اثر، که بررسی جنبه‌های نمایشی آن است و در این مسیر، تعدادی از آثار اقتباسی را مورد نقادی قرار می‌دهیم.

از برخی داستان‌ها و داستانک‌های *منطق‌الطیر* عطار، به‌تنهایی و یا کنار یکدیگر، بارها اقتباسِ نمایشی شده است. این اقتباس‌ها عمدتاً ایرانی بوده است که خود این می‌تواند موضوعی مهم برای بررسی باشد. بااین‌حال، *منطق‌الطیر* به‌خوبی در خارج از ایران شناخته شده است، به‌ویژه با اقتباسِ نمایشی پیتر بروک[2]، کارگردان بریتانیایی بر اساس

2. Peter Stephen Paul Brook (1925-2022)

متنی نوشتهٔ ژان کلود کاریر[3]، نویسنده فرانسوی.

در این مقاله، نخست به معرفی درون‌مایهٔ فکری و ساختار روایی آثار عطار می‌پردازیم و این اثر را، به‌ویژه از منظر روایت ارسطویی و نیز از منظر الگوی داستانیِ سفر قهرمان نقد می‌کنیم. آنگاه با تمرکز بر مضمون و قالبِ *منطق‌الطیر*، برخی از ملاحظاتِ روایی مربوط به اقتباس از این اثر برای صحنهٔ نمایش را بررسی می‌کنیم و در پایان، با نقد و بررسی مختصر برخی از اقتباس‌های دراماتیک صورت گرفته از اثر، نشان می‌دهیم که این اقتباس‌ها عمدتاً وفادارانه بوده‌اند درحالی‌که با در نظر گرفتن مخاطب و رسانه (در اینجا تئاتر) به بازنگری آزادانه‌تری از داستان نیازمندیم. البته که این بازنگری می‌تواند برمبنای همان ملاحظاتی صورت گیرد که در بخش نخست مقاله و در بررسی درون‌مایه‌های فکری و ساختار روایی اثر ذکر شد. بخش پایانی مقاله نیز پیشنهاداتی برای اقتباس نمایشی از *منطق‌الطیر* ارائه می‌دهد. این پیشنهادات احتمالاً خواهد توانست در مورد آثار مشابه مورد تأمل قرار گیرد.

در این مقاله، برخلاف قالب‌های رایج جای بخش‌هایی تحت عنوان «پیشینهٔ پژوهش» و «چارچوب نظری» غایب است. اما این امر به معنی فقدانِ پیشینه و فقدانِ چارچوب نظری نیست. اشاره به پایان‌نامه‌های متعددی که پیرامون *منطق‌الطیر*، سایر آثار عطار نیشابوری، اقتباس‌های ادبی و نمایشی از آن‌ها و... صورت گرفته است، صرفاً به حجیم‌تر شدن مقاله منتهی می‌شد. به همین ترتیب، شرح چارچوب نظری نیز صرفاً گسترش مطالب و حجم مقاله به نظر رسید.

چنانچه در مقدمه اشاره شد، این مقاله قصد دارد ساختار روایی *منطق‌الطیر* را معرفی و به‌طور هم‌زمان نقد کند. به این ترتیب، طبعاً چارچوب نظری این بررسی را مبانیِ روایتِ ارسطویی تشکیل می‌دهد که به قدرکافی شناخته شده است. همچنین، مقاله با در نظر گرفتن این نقد پیشنهادهایی عملی برای اقتباس دراماتیک از *منطق‌الطیر* ارائه می‌دهد. نمونه‌های نمایشی ذکر شده در اثر نیز به نوعی بیانِ پیشینهٔ اقتباس از این اثر است و معرفی و نقد مختصر آن‌ها فقط با هدف اثبات این مدعا صورت گرفته که عمدهٔ اقتباس‌های قبلی از اثر وفادارانه و به همین دلیل ناکارآمد بوده است. بنابر این، مدعایِ این مقاله این نیست که *منطق‌الطیر* ظرفیت‌های نمایشی دارد یا ندارد که بخواهیم آن را اثبات کنیم. هیچ کجا هم داعیهٔ بررسی دراماتیک اقتباس‌های صورت گرفته از *منطق‌الطیر* و نشان دادن کارایی یا ناکارایی آن‌ها نبوده است. صرفاً مدعی شده‌ایم که این‌ها اقتباس‌هایی وفادارانه هستند و این امر نیز واضح است و به اثبات نیازی ندارد.

۱. بررسی تفصیلیِ داستانِ *منطق‌الطیر*

منطق‌الطیر را عموماً یک مثنوی داستانی می‌شناسیم. اما همان‌طور که نویسندهٔ کتاب *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار* به درستی اشاره کرده است، کتاب از دو بخش متمایز تشکیل شده است: یک بخشِ غیرروایی و یک بخشِ روایی. بخش غیرروایی منظومه شاملِ مقدمه و موخره (فی وصف حاله) آن است. در این بخش راوی مستقیماً از زبان شاعر سخن می‌گوید، و گاهی برای تجسم بهتر موضوعِ مطرح شده، حکایت‌هایی تعریف می‌کند. (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۱)

به این ترتیب، بخش اصلی، یعنی بخش داستانی کتاب، اثری کاملاً مستقل است. این بخش با معرفی تک‌به‌تک پرندگان، یا به عبارتی، نقش‌آفرینان داستان آغاز می‌شود. درست عین صفحهٔ معرفی شخصیت‌ها در یک نمایشنامه. با این تفاوت که در اینجا شاعر هنگام معرفی هر شخصیت او را خطاب قرار می‌دهد. این شیوهٔ خطابی، همان‌طور که اخلاقی هم اشاره کرده، امری بدیع و نوآورانه است «که تأثیر خاصی می‌بخشد و از همان آغاز نوعی احساس نزدیکی و همدلی نسبت به مرغان ایجاد می‌کند» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۷).

در این قطعه، و در دوازده بخش عطار به معرفی و ستایش پرندگان می‌پردازد و هر یک را با یکی از پیامبران مرتبط و به قصهٔ مشهور آن پیامبر اشاره می‌کند. هدهد با سلیمان(ع)، موسیچه با موسی(ع)، طوطی با ابراهیم(ع)، کبک با صالح(ع)، باز با محمد(ص)، دراج با عیسی(ع)، عندلیب با داوود(ع)، طاوس با آدم(ع)، تذرو با یوسف(ع)، قمری با یونس(ع)، فاخته با خضر(ع)، باز با ذوالقرنین. چنان که ملاحظه می‌شود باز را دو بار خطاب می‌کند و نوبت دوم برخلاف رویه معمول در موارد قبلی او را با یک پادشاه دادگر نسبت می‌دهد. مشخص نیست که آیا خطایی صورت گرفته یا تعمدی بوده است.

بعد از نام بردن از دوازده پرنده و رابطه برقرار کردن بین آن‌ها و پیامبران، یک قطعه خطاب به «مرغ زرین» است که

3. Jean-Claude Carrière (1931-2021)

به هیچ پیامبری نسبت داده نشده است. از یک سو، مرغ زرین یک اسم خاص است و به پرنده‌ای به نام مرغ مگس اطلاق می‌شود که پرنده‌ای شبیه دراج است؛ از سوی دیگر، می‌تواند نامی عام برای اطلاق به پرندهٔ طلایی به حساب آید. به هر حال، با خطاب قرار دادن هر پرنده و نسبت برقرار کردن بین او و یکی از پیامبران، هر بار درون‌مایهٔ اصلی داستان تکرار می‌شود که دعوت از مخاطب به ترک تعلقاتِ دنیوی برای رسیدن به کمال است. این درون‌مایه در پایانِ قطعهٔ آخر و قبل از شروع داستان اصلی مجدداً اعلام می‌شود که درعین‌حال، پایان قصه را نیز پیشگویی می‌کند:

چون شوی در کار حق مرغ تمام
تو نمانی حق بماند والسلام

بعد از این مقدمه‌چینی، بلافاصله داستان اصلی با تشریح جمع شدن پرندگان برای تعیین پادشاه آغاز می‌شود:

مجمعی کردند مرغان جهان
آنچ بودند آشکارا و نهان
جمله گفتند این زمان در دور کار
نیست خالی هیچ شهر از شهریار
چون بود که اقلیم مارا شاه نیست
بیش ازین بی‌شاه بودن راه نیست
یک دگر را شاید ار یاری کنیم
پادشاهی را طلب کاری کنیم
زانک چون کشور بود بی‌پادشاه
نظم و ترتیبی نماند در سپاه

چنان که این عبارات نشان می‌دهد، ضرورت تعیین پادشاه در درجهٔ اول مسئله‌ای عرفی و در درجهٔ بعد الزامی اجتماعی معرفی شده است. در درجهٔ اول مسئلهٔ پرندگان این است که همهٔ موجودات شهریار دارند و در درجهٔ دوم این است که بدون وجود آن در کشور نظم و ترتیبی حاصل نمی‌شود. به‌این‌ترتیب، در یک اقتباس از قصه، بایستی قبل از هر چیز ضرورت انتخاب پادشاه با برشمردن یا نشان دادن مشکلات نبودن او نشان داده شود.

بعد از این هدهد «آشفته‌دل» و «پرانتظار» به حالت «بی‌قرار» در میان جمع ظاهر می‌شود و بعد از این که در مورد حسن نیت و سوابق خودش سخن می‌گوید، به این نکته اشاره می‌کند که به خاطر مجالست با حضرت سلیمان توانایی تشخیص پادشاه خود را یافته است اما به تنهایی قادر به رفتن به نزد او نیست. نمی‌دانیم صفاتی مثل «آشفته‌دل» و «پرانتظار» از چه روی برای هدهد به کار رفته است. به هر حال، در ادامه، هدهد به بیان ویژگی‌های این پادشاه می‌پردازد که بیشتر معنوی و تجریدی است. بعد پیشنهاد می‌دهد که اگر بقیهٔ پرنده‌ها او را یاری کنند به جست‌وجوی این پادشاه خواهد رفت. تنها بعد از این مقدمه‌چینی است که به معرفی این پادشاه می‌پردازد. در پایان نیز در عبارات کوتاهی از سختی راه می‌گوید که پیمودن آن شیرمرد می‌طلبد. آنگاه، بدون این که کسی چیزی پرسیده باشد، دربارهٔ پری از سیمرغ توضیح می‌دهد که در چین پیدا شده است. در یک اقتباس دراماتیک از قصه، می‌توان این توضیحات را هنگامی در قصه گنجاند که کسانی در وجود سیمرغ تشکیک می‌کنند. به هر حال، بعد از بیان قضیهٔ این پر، مجدداً پرندگان را به جست‌وجوی سیمرغ می‌خواند و پرندگان هم اشتیاق نشان می‌دهند. اما به‌خاطر سختی راه بلافاصله پرندگان شروع به بهانه‌جویی می‌کنند.

طبعاً، از نظر روایت‌شناسی، بایستی بین این دو قسمت فاصله می‌افتاد. یعنی نخست باید هدهد از محاسن سیمرغ تعریف می‌کرد، بعد پرندگان مشتاق دیدار او می‌شدند، آنگاه هدهد از سختی راه می‌گفت و به دنبال آن پرندگان بهانه می‌گرفتند. این روالی است که در یک اقتباس دراماتیک از قصه بایستی دنبال شود.

به هر حال، با آگاهی از مشکلات راه، پرندگان شروع به بهانه‌جویی می‌کنند. در این بخش روال کار شاعر به این صورت است که نخست ظاهر پرنده را توصیف می‌کند، بعد خود پرنده به سخن در می‌آید و ضمن تعریف از خود، بهانه‌اش را مطرح می‌سازد.

۱. بلبل از عشق گل می‌گوید و این که عشق گل او را بس است و طاقت سیمرغ را ندارد. هدهد پاسخ می‌دهد که اگرچه گل زیباست اما ناپایدار است و در یک هفته از بین می‌رود.

۲. طوطی از این می‌نالد که هر کسی او را در قفس می‌اندازد. وی خود را خضر پرندگان می‌خواند و آرزوی آب حیات دارد (ارتباط بین در قفس کردن او و جست‌وجوی آب حیات معلوم نیست). هدهد پاسخ می‌دهد که جان دوستی و طلب آب حیات با هم سازگار نیست و بایستی جان را در راه جانان نثار کرد. در واقع، بیان می‌کند که موفقیت تنها در

سایه مجاهدت حاصل می‌شود.
۳. طاووس زیبایی خود را می‌ستاید و خویش را جبرائیل پرندگان خطاب می‌کند. او از این می‌نالد که به واسطه هم‌نشینی با ماری از بهشت رانده شده و حالا فقط به فکر بازگشتن به آنجاست. هدهد پاسخ می‌دهد که بهشت خانه نفس است و می‌پرسد: وقتی می‌توانی به دریا برسی چرا باید به شبنم دلخوش باشی؟
۴. بط (مرغابی) اظهار می‌دارد که در جهان از او کسی پاک‌تر نیست، برای پاکی به آب نیاز دارد و بدون آن نمی‌تواند بسر برد. هدهد پاسخ می‌دهد که آب بلای جان تو شده است. آب برای کسی است که رویش ناشسته است و تو اگر به سرچشمه پاکی برسی دیگر به آب نیازی نداری.
۵. کبک اعتراف می‌کند که عاشق جواهرات و در سودای به دست آوردن آن سرگردان است. هدهد تذکر می‌دهد که جواهر سنگی رنگی بیش نیست.
۶. همای مدعی می‌شود که با پرندگان دیگر فرق دارد و خود را پرنده‌ای با همت عالی می‌خواند. او همنشین پادشاهان خشنود است و به این افتخار می‌کند که با پرواز او تعیین می‌شوند. هدهد تذکر می‌دهد که او در بند غرور خویش است.
۷. باز می‌گوید من از شوق دست پادشاه چشم خود را به روی خلق بسته‌ام. ریاضت‌های بسیار تحمل کرده‌ام تا شایستهٔ درگاه پادشاه شوم و همین برای من کافی است. هدهد پاسخ می‌دهد: سلطنت فقط شایستهٔ سیمرغ است. شاه واقعی کسی است که همتا ندارد و با دیگران به وفا و مدارا برخورد می‌کند.
۸. بوتیمار (غم‌خورک) خود را پرنده‌ای بی‌آزار می‌داند که در کنار دریا می‌نشیند و غصهٔ کم شدن آب آن را می‌خورد. هدهد می‌گوید تو از تلاطم دریا خبر نداری. دریا چشمه‌ای از کوی اوست، پس چرا به آن قانع شده‌ای؟
۹. کوف (جغد) مثل دیوانه‌ای جلو می‌آید و می‌گوید: من در ویرانه خانه گزیده‌ام چون در خرابه امکان یافتن گنج وجود دارد. عشق سیمرغ فقط یک افسانه است و من عاشق گنجم. هدهد جواب می‌دهد: به فرض گنج را به دست آوردی، عشق زر نشانهٔ کافری است.
۱۰. صعوه (دم‌جنبانک) می‌گوید: من ضعیف و ناتوانم. در جهان سیمرغ طالب بسیاری دارد من چطور می‌توانم به وصل او برسم. هدهد می‌گوید تو هم مثل بقیهٔ پرنده‌ها پای در راه بگذار اگر همه از بین رفتند تو هم از بین می‌روی و اگر زنده ماندند تو هم می‌مانی. نویسندهٔ کتابِ *سیمرغ و سی‌مرغ* در بخشی تحتِ عنوانِ «بازیگرانِ نمایشنامه» به‌خوبی هر یک از این پرندگان را با یکی از طبقات اجتماعی و خصایص بشری مرتبط کرده است. (منزوی، ۱۳۷۹: ۱۰۸-۹۳)

به غیر از این ده پرنده پرندگان دیگری هم عذر می‌آورند که شاعر از بیان آن‌ها اجتناب کرده و عذر می‌طلبد. اما، باز پرسش‌های کلی برخی پرندگان را مطرح می‌کند و با ذکر حکایت‌هایی به آن‌ها پاسخ می‌دهد. مثلاً پرندگان از نسبت خویش با سیمرغ می‌پرسند و پاسخ می‌گیرند. به‌ویژه، در تائید این موضوع که وقتی کسی عاشق شد به جان خود فکر نمی‌کند، هدهد داستان "شیخ صنعان و دختر ترسا" را حکایت می‌کند. در نهایت پرندگان به سفر رغبت می‌یابند.

اما برای طی کردن این مسیر به رهبری نیاز دارند. در این قطعه از داستان، عطار هوشمندی به خرج داده است. زیرا اگر پرندگان بلافاصله هدهد را به رهبری انتخاب می‌کردند این خرده‌گیری پیش می‌آمد که می‌شد به جای قبول رنج سفر هدهد را به پادشاهی برگزینند. ولی در قصه، در تعیین رهبر سفر هم کار به اختلاف می‌انجامد و دست آخر قرعه می‌اندازند و «بس لایق» به نام هدهد می‌افتد. بالاخره «صد هزاران» پرنده به راه می‌افتند اما بلافاصله از دیدنِ مسیرِ خالی ترس به دلشان راه می‌یابد. اگرچه بلافاصله با بیانِ حکایتی از بایزید بسطامی توضیح می‌دهد، اما پاسخ هدهد به این پرسش گنگ می‌نماید. به هر حال، در ادامه، سؤالات متعددی مطرح می‌شود که طبق رویه قبل، هدهد همه را با ذکر حکایت‌هایی پاسخ می‌دهد. صورت این سؤالات به شرح ذیل است:
۱. چرا راه خالی است؟
۲. هدهد، تو چطور از ما به حق سبقت گرفتی؟
۳. من قوت و توان طی کردن این راه را ندارم و در نخستین منزل آن جان خواهم سپرد.
۴. من گناهان بسیاری مرتکب شده‌ام. با این وضع چطور می‌توانم به درگاه سیمرغ راه یابم؟
۵. من پرنده‌ای دمدمی مزاج هستم و هر دم از شاخی به شاخی می‌پرم.
۶. نفس من دشمن من است و از من فرمانبری نمی‌کند. چطور پای در راه بگذارم که چنین همراهی راهزن من است؟
۷. ابلیس من را فریب می‌دهد و زورم به او نمی‌رسد. چطور

می‌توانم از دست او خلاص شوم؟
۸. من علاقه زیادی به زر دارم و عشق آن رگ و پوستم را پر کرده است.
۹. من در قصری زیبا زندگی می‌کنم و شاه پرندگان آن هستم و توان دل بریدن از این قصر را ندارم.
۱۰. من دربند عشق دلبری گرفتارم و نمی‌توانم یک لحظه بدون او به سر ببرم.
۱۱. من از مرگ می‌ترسم و نگرانم در منزل اول اجل‌ام فرا رسد.
۱۲. من همه عمر را در غم و ناکامی سپری کرده‌ام. با این غم چگونه می‌توانم راه بسپارم؟
۱۳. من با قبول و رد کاری ندارم و هر چه به من فرمان دهد به جای می‌آورم. اگر امر را به جای آورم چطور است؟
۱۴. پاک بازی در راه خدا چگونه است؟
۱۵. من اگرچه ضعیف هستم اما همتی عالی دارم.
۱۶. نزد او انصاف و وفا چطور است؟ خداوند به من انصاف و وفای فراوانی داده و نسبت به کسی بی‌وفایی نکرده‌ام.
۱۷. آیا نزد او گستاخی رواست؟
۱۸. من تا زنده‌ام لایق عشق او هستم.
۱۹. من ریاضت‌های بسیار کشیده و کمال‌هایی کسب کرده‌ام. از آنجا که در همین جا هم کارم حاصل داده است رفتنم از این جا مشکل است.
۲۰. برایم تعریف کن که بدانم در این سفر به چه چیزی باید دلشاد باشم؟
۲۱. برایم بگو وقتی به آنجا رسیدیم از او چه چیزی درخواست کنم؟
۲۲. برایم بگو به عنوان تحفه و هدیه چه چیزی به آنجا بریم؟
۲۳. این راه چند فرسنگ است؟

در قطعات این بخش به جای نام بردن از پرندگان، هر نوبت از واژهٔ «دیگری» استفاده می‌شود. با وجود نامشخص بودن نام پرندگان، در این قسمت می‌توان بین این «دیگری»ها و پرندگان مشخص شده در قسمت اول ارتباط برقرار کرد. دیگر این که چون در قسمتِ قبلی پرندگان به نام مشخص و عموماً در خصوص مشخصات آن‌ها صحبت شده است، در این جا دیگر نیازی به مشخص‌کردن نیست. به هر حال، چنان که اشاره شد، هدهد به تک‌تک این سؤالات نیز با ذکر داستان‌هایی تمثیلی پاسخ می‌گوید. گفته‌های بیست‌وسه‌گانهٔ این بخش را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: ۱. دسته‌ای که در آن پرندگان ناتوانی‌های خویش را اعتراف می‌کنند؛ ۲. دسته‌ای که در آن از مسیر و سختی‌های آن سؤال می‌شود؛ ۳. دسته‌ای که در آن از مقصد می‌پرسند.

چنان که بعداً نیز مجدداً بیان خواهیم کرد، از نظر روایت‌پردازی، طرح مجدد این سؤالات، وقتی یک بار هدهد به ایرادات و بهانه‌گیری‌ها پاسخ گفته است و پرندگان پای در راه گذاشته‌اند بی‌معنی است. ضمن این که قسمت مقدمه‌چینی قصه را طولانی کرده است. با توجه به ماهیت متفاوت سؤالات این قطعه، در یک اقتباس دراماتیک می‌توان این بخش‌ها را به ترتیب در ابتدا، میان و نزدیک به پایانِ سفر گنجاند.

به‌هرحال، در پاسخ سؤال آخر، هدهد در نُه بیت شرح می‌دهد که این راه شامل هفت وادی است. بعد از بیان این فهرستِ فشرده از هفت وادی، در ادامه، شاعر تک‌تک وادی‌ها را به تفصیل تشریح می‌کند. به‌این‌ترتیب، چنان‌که بیان شد، بخش اصلیِ قصه، یعنی بخشِ وقایع سفر، به اختصار بیان شده است و این، برخلافِ رویهٔ قصه‌گویی معمول است. اما همان‌طور که در *منطق‌الطیر* در بیان سوختن پروانه‌ها بیان شده است از نظر عرفا، این راه رفتنی و نه گفتنی است. بالاخره از خیل این صد هزاران پرنده، در پایان سفر تنها سی پرنده رنجور، خسته و پر و بال شکسته به آستان سیمرغ می‌رسند. در ادامه شاعر خلاصه‌ای فراهم می‌کند از آنچه بر سر این پرندگان در راه مانده آمد.

پرندگان محو تماشای این گنبدوبارگاه هستند که «چاوشِ عزت» می‌آید و از نیتِ این «بی‌حاصلان» سؤال می‌کند. پرندگان قصدشان را توضیح می‌دهند اما چاوش آن‌ها را تحقیر و به بازگشت توصیه می‌کند. پرندگان از این سخن ناامید می‌شوند.

در خصوص این نحوهٔ برخورد «چاوش» با پرندگان توضیحی نیامده است. لذا مشخص نیست که آیا قصد داشته از پافشاری آن‌ها بر عزم خود مطمئن شود؟ آیا خواسته آخرین بقایایِ منیت و غرور را در آن‌ها فرو بنشاند؟ یا... به هر حال، پرندگان این قهر و عتاب محبوب را به جان و دل پذیرا می‌شوند و همان جا می‌مانند. این بار، "حاجب لطف" می‌آید و نسبت به آن‌ها عزت و احترام به جای می‌آورد و رقعه‌ای در برابرشان می‌گذارد.

در ادامه، شاعر حکایت برادران یوسف را ذکر می‌کند

که برادر خود را به بهای اندکی فروختند و بابت آن سندی نوشتند و هنگامی که یوسف سند را به آن‌ها عرضه کرد از شرم نتوانستند آن را بخوانند. از این حکایت نتیجه می‌گیرد که انسان جان خویش را به بهای اندکی می‌فروشد، جانی که می‌تواند به بهای پادشاهی نایل شود.

در هر حال، پرندگان با دیدن شرح زندگی خویش در این رقعه از منیت پاک می‌شوند و با دیدن چهرهٔ سیمرغ حیران می‌مانند زیرا در حقیقت چهرهٔ خویش را می‌بینند. وقتی از درک این موضوع و حل معمای آن عاجز می‌مانند ندا می‌رسد که این حضرت مثل آینه است و در او خودش را می‌بیند. در پایان هم شاعر نتیجه‌گیری خود را از قصه بیان می‌کند.

ما به سیمرغی بسی اولیتریم
زانک سیمرغ حقیقی گوهریم
محو ما گردید در صد عز و ناز
تا به ما در خویش را یابید باز
محو او گشتند آخر بر دوام
سایه در خورشید گم شد والسلام
تا که می‌رفتند و می‌گفت این سخن
چون رسیدند و نه سر ماند و نه بن
لاجرم اینجا سخن کوتاه شد
ره رو و ره برنماند

۲. بررسی درون‌مایه داستان

منطق‌الطیر را باید همچون دیگر آثار عطار، دستورالعمل و راهنمای سلوک عرفانی دانست. فروزان‌فر نیز معتقد است: «مقصد حقیقی عطار در این مثنوی بیان کیفیت وجود یا بر رستن طلب در دل طالب و رسیدن او به درجهٔ ارادت است که این معنی را در ضمن مجمعِ ساختن مرغان و انتخاب هدهد به رهنمونی به اشارت و کنایت بازنموده است» (فروزان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۹۵). اخلاقی نیز موضوع و اندیشهٔ محوری داستان را «طی طریق و وارستن از تعلقات نفسانی و حرکت از کثرت به وحدت و وصل به حق» می‌داند. (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۷) از نظر الهی قمشه‌ای، درون‌مایهٔ اصلیِ آثار عطار «نظریهٔ وحدت وجود است که مانند خون در رگ‌های شعر عطار جاری است.» منتها، از نظر قمشه‌ای، این درون‌مایه در آثار مختلف او به شکل‌های متفاوتی متجلی می‌شود. (الهی قمشه‌ای، ۱۳۹۰: ۲۰-۱۹). هنگام بررسی درون‌مایهٔ *منطق‌الطیر* بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

به این ترتیب، در طول قصه، مضمون اثر به کرات دعوت به ترکِ منیت‌ها و تعلقات دنیا برای رسیدن به "کل"، یعنی ذات پاک الهی و یکی شدن با آن مطرح می‌شود. این دعوت را به وضوح و با ایجاز تمام در ابیات ذیل ملاحظه می‌کنیم:

هرک داند گفت با خورشید راز
کی تواند ماند از یک ذره باز
هرک کل شد جزو را با او چه کار
وانک جان شد عضو را با او چه کار
گر تو هستی مرد کلی، کل ببین
کل طلب، کل باش، کل شو، کل گزین

صرف نظر از دلالت‌های دینی و عرفانی قصه، سؤال مهم در اقتباس نقادانه از اثر این است که این مضمون، یعنی دعوت از مخاطب برای رسیدن به وحدت وجود با مناسبات و دغدغه‌های امروز چقدر تناسب دارد؟

تقریباً تمامی اقتباس‌های صورت گرفته از این اثر، تحت تأثیر قالب موجود - که در مورد آن سخن خواهیم گفت، از همین زاویه به موضوع نگریسته‌اند. درحالی‌که اتخاذ رویکردی نقادانه و جدید از اثر، بلکه با توجه به اندیشهٔ انسان‌گرایانه مدرن موجود در آن کاملاً ممکن است. مضمون برجستهٔ موجود در منطق‌الطیر رسیدن به خویشتن است.

نخست آن که، در این اثر جست‌وجوی قهرمان به رسیدن به خود منتهی می‌شود. در واقع، پیام قصه در این است که می‌توان با کوشش به قهرمان تبدیل شد. از این نظر، قصه مفهومی کاملاً مدرن دارد.

دوم آن که، در اینجا رسیدن از کثرت به وحدت دو طرفه است. در این فرایند، فرد قربانی جمع نمی‌شود. در اینجا، او نه‌تنها در جمع مستحیل، و در مقابل آن نادیده گرفته نمی‌شود بلکه در رویکردی دموکراتیک در آن تجلی می‌یابد.

بالاخره این که، در این قصه می‌توان اسطورهٔ رسیدن به دانای کل را محقق دید. منتها نه در باوری سنتی، بلکه در باوری مدرن که بر اساس آن، دانایی کل حاصلِ جمع دانایی‌هایی جزئی است که در تک‌تکِ آحاد بشر یافت می‌شود. تنها پاشنهٔ آشیل این نوع نگاه وجود هدهد داناست. موجودی کامل که پرندگان را به سر منزل مقصود راهنمایی

می‌کند. وجود این موجود کامل با نگاه چندوجهی معاصر همخوانی ندارد. اکبر اخلاقی برای هدهد نیز در این سفر نوعی تکامل در نظر می‌گیرد و معتقد است نقش هدایتگرانه او در انتهای داستان به پایان می‌رسد و در این زمان او «یکی از سی مرغ است» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۹) اما به اعتقاد ما این تمایز بارز نیست و نمی‌توان تحولی را در او شاهد بود که معمولاً برای پرسوناژهای داستان‌ها انتظار داریم.

در هر حال، آنچه آشکار و غیرقابل بحث است این است که *منطق‌الطیر* داستانی ایدئولوژیک است؛ یعنی اثری است که در آن داستانپردازی در اولویت دوم و امری در خدمتِ تشریح و آموزش ایده‌هاست. در این نوع از آثار، «هدف از داستان‌پردازی بیان اندیشه‌ها است» و«چه گفتن از چگونه گفتن مهم‌تر است» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۹۱) داستان‌های عطار، در یک کلام، شرح سفری معنوی و دستورالعملی برای تشریح این سفر است.

به اعتقاد ما، توجه به تفاوت طی مسیر در شریعت و طریقت، کلید ایجاد اتصال بین دو وجه درون‌مایه‌ای و ساختاری داستان‌های عرفانی است. پورنامداریان به تبعیت از شعری از عطار، برای نیل به حقیقت در عرفان سه مرحله قائل می‌شود: شریعت، طریقت، حقیقت. (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۱۳) مسیر پیشنهادی شریعت، مسیری از قبل معلوم و شامل رعایت و به جای آوردنِ یک رشته اعمال و آداب مشخص است، در حالی که مسیر پیشنهادی طریقت ـ اگر بتوان بر آن نام مسیر گذاشت ـ نامشخص و کاملاً تجربی است و به تعداد افراد متفاوت. این تمایز را در دو ایدئولوژی رقیب آرامی و هندواروپایی هم می‌توان دید که علینقی منزوی در پیشگفتارِ کتابِ *سیمرغ و سی‌مرغ* به تشریح آن‌ها پرداخته است. آگاهی از این دو ایدئولوژی که به اعتقاد وی در *منطق‌الطیر* به هم می‌رسند، در درکِ محتوا و ساختار این اثر راهگشاست. (منزوی، ۱۳۷۹: ۲۱-۲۰) زیرا به نظر می‌رسد که در *منطق‌الطیر* با ترکیبی از سلوک بر مبنای شریعت و طریقت مواجه‌ایم. اگرچه وجه غالب با طریقت است که مسیری شهودی است. شاید به همین دلیل است که می‌توان ساختاری متکثر و تودرتو برای اثر قائل شد که در بخش بعد به آن می‌پردازیم.

۳. بررسی ساختار داستانی

منطق‌الطیر با الگوی سفر قهرمان قابل تطبیق است. در این الگو، شخصیتِ اصلی به ماجرایی خوانده می‌شود. در وهلهٔ نخست مردد است و امتناع می‌کند اما بعد، با پیری خردمند یا مرشد ملاقات می‌کند و تشویق می‌شود که قدم در راه بگذارد. او با ترکِ سرزمین شناخته شدهٔ خود با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شود، دوستان و دشمنان خود را می‌شناسد و تجربیاتی کسب می‌کند که همهٔ این‌ها بعد از بازگشت به سرزمین اصلی خود به کارش می‌آید. نمودار دایره‌ای سفر قهرمان را در اینجا می‌توان در قالبِ «جدول ۱» نشان داد.

اما باید توجه داشت که در *منطق‌الطیر*: ۱. قهرمان نه یک تن، که «مرغانِ جهان» هستند؛ ۲. سهمِ قابل‌توجهی از قصه صرفِ مجاب‌کردن این مرغان به سفر می‌شود؛ ۳. بخشِ اصلی الگوی سفر قهرمان، یعنی نیمی از سفر که در سرزمینِ ناشناخته صورت می‌گیرد و در آن قهرمان با مسائل و مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند و در نتیجهٔ آن پخته می‌شود، در این داستان به اختصار توصیف می‌شود. بنابراین، جنبهٔ دراماتیک بسیار کمتری دارد.

در *منطق‌الطیر* هم مثل بسیاری از دیگر داستان‌های شکل گرفته بر اساس الگوی سفر قهرمان شاهد تحول شخصیت پرسوناژها در انتهای سفر هستیم. اما در طول سفر دلایل این تغییر و تحول را ملاحظه نمی‌کنیم. دیگر این که پرسوناژها، به‌تبع داستان، بین موجوداتی حقیقی و تمثیلی در نوسانند. اکبر اخلاقی نشان می‌دهد که در *منطق‌الطیر* طیف متنوعی از پرسوناژهای انسانی و حیوانی وجود دارد که از نظر شخصیتی در طیفی از سادگی تا پیچیدگی را در بر می‌گیرد. اما اغلب تک بعدی، انتزاعی و نیز فاقد تضاد لازم هستند. (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۷۶) این خصیصه‌های اخیر، بازنمایی دراماتیک آن‌ها را دشوار می‌سازد.[۱]

گاهی عطار در ابتدا یا در پایان داستان، وجه تمثیلی پرسوناژها را مشخص می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در مقدمهٔ *الهی‌نامه*، عطار خلیفه را نماد روح در نظر می‌گیرد و شش فرزند او را نفس، شیطان، عقل، علم، فقر و توحید معرفی می‌کند که اگر از امر خلیفه اطاعت کنند حضور جاودان می‌یابند. اما در مورد خاص منطق الطیر، با پرندگانی واقعی و هدفی عینی (یافتن و تعیین پادشاه) مواجه هستیم و مسیری گاه غیرواقعی که در قالبِ هفت وادی نمادپردازی شده است.

موضوع دیگر، تکثر و تنوع داستان‌های *منطق‌الطیر* است. درست است که در این اثر می‌توان یک خط داستان مرکزی یافت که در آن پرندگان در سفری قهرمانانه به

جست‌وجوی پادشاهی برای خویش می‌پردازند، به تبعیت از شیوهٔ داستان‌گویی هندی، اثر مجموعه‌ای از داستانک‌ها و حکایت‌های فرعی است که با حکایت اصلی ارتباطی چندان مستحکم ندارند. به‌طوری‌که می‌توان این حکایت‌های فرعی را حذف و به مطالعهٔ داستان اصلی بسنده کرد.

دیگر این که، ساختار داستان، به تبعیت از قالب ایرانی-هندی، از تعداد زیادی داستان و داستانک تشکیل می‌شود که در بطن داستان اصلی گنجانده شده است و علی‌الظاهر با آن ارتباط دارند. چراکه در اصل، هر یک از این داستان‌ها و داستانک‌ها را هدهد برای مجاب‌کردن پرندگان تعریف می‌کند.

در داستان، دو نوبت پرندگان از رفتن بازمی‌مانند یا امتناع می‌کنند. هر بار هدهد با ذکر قصه‌هایی خطای آن‌ها را گوشزد و به رفتن تشویقشان می‌کند. صرف نظر از این که در اقتباس نمایشی، بازنماییِ این تعداد داستان - که برخی از آن‌ها بسیار کوتاهند - کاری غیرعملی است، حذف آن‌ها هم می‌تواند به ساختار علّی قصه لطمه بزند. زیرا، همان‌طور که اشاره شد، این داستان‌ها به عنوان بخشی از دستگاه استدلالی سیمرغ برای مجاب‌کردن پرندگان به رفتن ارائه شده است.

اما، همین ذکر داستان‌ها به عنوان بخشی از دستگاه استدلالی نویسنده با اما و اگر همراه است. ارائهٔ مثال در مواردی کاربرد دارد که تنها با هدف روشن‌تر کردن یا رد موضوع باشد وگرنه برای اثبات یک امر ذکر چند مثال کفایت نمی‌کند. در واقع، اگر قصد رد کردن یا نقض کردن حکمی را داشته باشیم، ارائهٔ تنها یک نمونه کفایت می‌کند. مثلاً اگر حکم این باشد که "آب در ۱۰۰ درجهٔ سانتی‌گراد به جوش می‌آید" کافیست با ارائهٔ یک نمونه نشان دهیم که

جدول ۱. ویژگی‌های نمایشی منطق الطیر (منبع: نگارنده).

جهان ناشناس			تقرب و رسیدن به قدرت		
			مشاهده کارنامه و شرمنده شدن		گره و گره‌گشایی چهارم
			امتناع سیمرغ		
			رسیدن به جایگاه سیمرغ		
			برخورد پرندگان با موانع		گره و گره‌گشایی سوم
	حرکت دوم	هدهد درباره هفت وادی پیش‌رو توضیح می‌دهد	حرکت پرندگان		
			پاسخ‌های هدهد		گره دوم قصه به خاطر سختی راه
	حرکت اول	حرکت می‌کنند و در راهی سخت و ظاهرا بی‌پایان متوقف می‌شوند.	تردید دوباره پرندگان		
جهان آشنا			انتخاب هدهد به پیشوایی	چرا قرعه می‌اندازند؟ اینجا می‌تواند رگه‌ای از درون‌مایه اصلی باشد که رهبری است	
			پاسخ‌های هدهد به هر کدام		گره‌ها و گره‌گشایی‌های اول
			بهانه‌جویی پرندگان		
			آگاهی یافتن از مشکلات راه		
			ابراز اشتیاق برای دیدار سیمرغ	اگر هرکدام داعیه رهبری دارند چرا اشتیاق دیدار سیمرغ را پیدا می‌کنند؟	ملاقات با مرشد
			اطلاع یافتن از وجود سیمرغ	دعوا که بالا می‌گیرد هدهد وارد می‌شود	
			تجمع پرندگان	در اینجا می‌توان یک نزاع برای کسب رهبری گنجاند	
			بروز نیاز		

درجهٔ ناخالصی آب یا تفاوت فشار در نقاط مختلف کرهٔ زمین می‌تواند این نسبت را تغییر دهد. اما اثبات همین حکم به ارائهٔ مثال‌ها و نمونه‌های متعدد نیاز دارد. از طرف دیگر، نمونه‌های ذکر شده در داستان نیز از موارد مستند نیستند. مثلاً وقتی باز بیان می‌کند که خودش پادشاهی دارد، هدهد از طریق ارائهٔ چند نمونه از بی‌وفایی پادشاهان می‌کوشد به او اثبات کند که لطف این پادشاهان ناپایدار است و همهٔ موارد هم داستانی است. در مقابل، باز می‌تواند چند نمونه از لطف پادشاهان دیگر را مثال بیاورد تا نشان دهد که همیشه چنین نیست. فروزان‌فر نیز معتقد است که «جواب‌های هدهد اغلب تمام و مقنع و بعضی نیز ناقص و ناپذیرفتنی است» اما او این «این سؤال و جواب‌ها [را] نمونهٔ طرز تفکر مریدان و مشایخ و مباحثی [می‌داند] که در خانقاه‌های قرن ششم و هفتم اتفاق می‌افتاد» (فروزان‌فر، ۱۳۸۹ : ۲۹۵).

درعین‌حال، برخلاف دیدگاه اکبر اخلاقی که معتقد است طرفین ماجرا به مباحثه جدی می‌پردازند و گفت‌وگوهای اثر سیر جدالی دارد (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۳۳) یکی از ایرادهای این قطعات آن است که در آن‌ها هیچ گفت‌وگویی ایجاد نمی‌شود. خود اخلاقی هم در عین حال اعتراف می‌کند که در این مباحثه ها، هدهد مرجعیت و مرکزیت دارد. (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۳۴) یک پرنده مسئله‌ای را مطرح می‌کند، هدهد با ذکر چند حکایت به آن جواب می‌دهد و بعد پرنده دیگر شروع به سخن گفتن می‌کند. در حقیقت، از پرنده عکس‌العملی نمی‌بینیم و چنین فرض می‌کنیم که مجاب شده است. در واقع، با قالبی تعلیمی مواجه‌ایم که در آن هر یک از شاگردان از استاد سؤالی می‌پرسند و جواب خود را می‌گیرند. به این ترتیب، بین شاگردان این کلاس ـ جمع پرندگان ـ هم گفت‌وگویی درنمی‌گیرد.

از طرفی، تعدادی از حکایت‌ها بسیار کوتاه و در حد اشارتی به یک ماجرا هستند. مثلاً حکایتی از رابعه که کوتاه‌ترین حکایت *منطق‌الطیر* است:

بیخودی می‌گفت در پیش خدای
کای خدا!! آخر دری بر من گشای!
رابعه آنجا مگر بنشسته بود
گفت: ای غافل! کی این در بسته بود؟

از نظر شخصیت‌پردازی نیز پرسوناژهای داستان به دستکاری نیاز دارند. صرف نظر از پرسوناژِ سیمرغ که در داستان بین پادشاه و خداوند در نوسان است، تعدادی از پرندگان خصیصه‌هایی گاه حیوانی و گاه انسانی دارند. برخی عاشق گل و سبزه و آب و.. هستند، برخی دیگر عاشق بهشت و جواهر و... در بخش دوم ایرادگیری پرندگان، گاهی یک پرنده چیزهایی می‌گوید که به نوعی اعتراف می‌ماند. مثلاً این که پرنده‌ای خود را مخنث می‌نامد. سخت می‌توان بدون هیچ انگیزه‌ای این نوع اعتراف کردن را پذیرفت.

۴. *منطق‌الطیر* در تئاتر

صرف نظر از برخی داستان‌ها و داستانک‌های این مجموعه ـ به‌ویژه داستانِ بسیار زیبا و دلربای *شیخ صنعان و دختر ترسا* ـ خود داستان اصلی نیز دست‌مایهٔ اقتباس‌های متعددی قرار گرفته است که عموماً رویکردی وفادارانه را نسبت به اصل اثر دنبال کرده‌اند.

۴. ۱. کنفرانس پرندگان؛ (ژان کلود کاریر)

نوشتهٔ ژان‌کلود کاری‌یر[4] یکی از مشهورترین اقتباس‌های وفادارانه از اثر و اندیشه عطار به‌حساب آید. این نمایشنامه به کارگردانی پیتر بروک، کارگردان بریتانیایی در سال ۱۹۷۹ در سی‌وچهارمین دورهٔ جشنوارهٔ تئاتر آوینیون بر روی صحنه رفت. با توجه به تغییرات زمانی و تحولات عظیم فرهنگی، به نظر می‌رسد که جای اقتباس‌های جدیدتر از این اثر خالیست. در چنین اقتباس‌هایی طبعاً تجدید نظر نقادانه در دو جنبهٔ درون‌مایه‌ای و ساختاری اثر لحاظ شود. این متن با هدف جستارگشایی در این خصوص نوشته شده است.

در اقتباس ژان کلود کریر نمایشنامه از پنج قسمت تشکیل شده است که با ذکر یک شماره و یک عنوان از هم جدا می‌شوند: ۱. آغاز: گرد آمدن مرغان؛ ۲. عذر آوردن مرغان؛ ۳. آغاز سفر : راه پر هول است و منزل ناپدید؛ ۴. گذر از هفت وادی؛ ۵. سی مرغ در پیشگاه سیمرغ. در ابتدای نمایش هدهد پیش می‌آید و از شیخ عطار یاد می‌کند و در نقشی راپسودیک ابتدا از هدهد می‌گوید و بعد وارد نقش می‌شود. مقدمهٔ کریر و تاکید او بر این که «هزار راه در پیش است و یک راه بیشتر نیست» (کری‌یر، ۱۳۹۲: ۱۹) یا «راهی دراز پیموده‌اید تا این که به ره‌بر برسید» (کری‌یر،

4. The conference of the birds

۱۳۹۲: ۲۰) نشان می‌دهد که در اصل به ایدهٔ وحدت وجودی عطار وفادار مانده است. اگرچه بروک، با انتخاب بازیگرانی از ملیت‌های مختلف، درون‌مایهٔ وحدت انسانی را در اثر برجسته می‌کند.

به‌رغم آن که کری‌یر به ظاهر به داستان عطار وفادار می‌ماند، تغییرات و اختلاف‌هایی گاه مهم هم با آن دارد. مثلاً در این جا، در پایان وقتی حاجب مانع از پرندگان با سیمرغ می‌شود، هدهد ناامیدانه از پرندگان پوزش می‌طلبد که آن‌ها را به خیال رسیدن به پادشاهی با خویش همراه کرده است که رعیت را به هیچ می‌گیرد. در ادامه نیز حاجب دوباره به نزد پرندگان بازمی‌گردد و یکباره و بی‌هیچ دلیلی به آن‌ها روی خوش نشان می‌دهد و بدون این که طبق نسخهٔ عطار رقعه را در برابر آن‌ها بگذارد پرندگان را به نزد سیمرغ می‌برد.

اگرچه مودبیان در نسخهٔ فارسیِ نمایشنامهٔ کری‌یر به‌زعم خویش کوشیده است تا با حفظ زبان عطار کار عجیب برگردان مجدد متنی به سرزمین مادری‌اش را منطقی‌تر و معقول‌تر سازد، از آنجا که در بخش‌هایی از متن صورت منثور شده کیفیتی شعاری و ناهمگون به گفتار پرسوناژها داده است.

۴. ۲. *سی مرغ، سیمرغ* (قطب‌الدین صادقی)

قطب‌الدین صادقی نیز در نمایشنامهٔ *سی مرغ، سیمرغ*، به گفتهٔ خود «بر اساس چارچوب و متنِ دراماتیک نمایشنامهٔ کنفرانس پرندگان» حرکت کرده اما مدعی شده این نمایشنامه «با متن کاریر هم از نظر پرداخت و هم از نظر حجم فاصلهٔ بسیار دارد» (صادقی، ۱۳۸۳: ۱۲). در هر حال، اقتباس صادقی نیز وفادارانه و نزدیک به متن اصلی است. در این اقتباس، بخش‌های زیادی از ماجراها را پرسوناژها در مقام راوی تعریف می‌کنند.

او خود اعتراف می‌کند که «ساختمان دراماتیک *سی‌مرغ، سیمرغ* بر سبیل سنت داستان‌پردازی شرقی یعنی داستان در داستان است، که در آن عمل قوی‌تر از عامل و فعل توانمندتر از فاعل است» (صادقی، ۱۳۸۳: ۱۲). و از آنجا که «در خود *منطق‌الطیر* که ۴۶۵۰ بیت دارد، هرگونه بحث و استدلال با حکایت است و برای همین در درون داستانِ اصلی «سفر مرغان به جست‌وجوی سیمرغ» ۱۷۸ حکایت تعریف می‌شود. به همین سبب برای بیان ابعاد گوناگون این قصه‌ها کوشش شده است تا از فنون نمایش سنتی استفاده کرده و آن‌ها را با شیوه‌های تازه و تجربی در هم آمیخت. از آن جمله است: پیوند روایت و نمایش، ترکیب‌کردن نمایش عروسکی و نمایش سایه‌بازی با کار بازیگر، ارتباط دراماتیک موسیقی زنده با عوامل صحنه و کوشش در ارایهٔ یک بیان تصویری پویا که قدرت القایی‌اش بسیار فراتر از متن است. (صادقی، ۱۳۸۳: ۱۲)

صادقی هم نمایشنامه خود را با کمک تیترهایی بخش‌بندی کرده است. این تیترها عبارتند از: ۱. گردهمایی؛ ۲. آخرین عذر و بهانه؛ ۳. در بیابان؛ ۴. هفت وادی؛ ۵. سیمرغ.

۴. ۳. به سوی سیمرغ؛ (منصور خلج)

این اقتباسی برای کودکان و نوجوانان است. در نسخهٔ خلج، این هدهد است که پرندگان را جمع و پیشنهاد تعیین پادشاه را مطرح می‌کند و از پرندگان می‌خواهد نظرشان را راجع به این موضوع بگویند. بعد تعدادی از پرندگان یک به یک خودشان را معرفی و دغدغه شان را بیان می‌کنند و به گفته راوی به راه می‌افتند. در اینجا، مشابه خود منطق الطیر دوباره دسته دیگری از پرندگان تحت عنوان مرغ ۱، مرغ ۲ و.. دوباره مسائلشان را مطرح می‌کنند. و بعد دوباره به راه می‌افتند و با صدای سنج، هفت شهر تک به تک اعلام می‌شود و در هر یک داستانی بازنمایی می‌شود.

باز پرنده‌ها در حال عبور از ابر و دریا و کوه نشان داده می‌شوند و راوی به شعر توضیح می‌دهد که آن‌ها سال‌ها رفتند و نمی‌توان توضیح داد که چه بر سرشان آمد و اگر روزی قدم در این راه بگذاری می‌فهمی که چه بر سرشان آمد. (درواقع عین نظر خود عطار) در ادامه از این که چه بر سر پرندگان آمد و برخی چطور از راه ماندند در چند بیت سخن گفته می‌شود.

بالاخره به محل سیمرغ می‌رسند. حاجب به آن‌ها خوش‌آمد می‌گوید و نام‌شان را می‌پرسد. هریک از پرندگان با خواندن مصراعی از قطعات شعری می‌گوید که به جست‌وجوی سیمرغ آمده‌اند. حاجب آینه‌هایی را به آن‌ها نشان می‌دهد و می‌گوید که سیمرغ خودشان هستند.

۴. ۴. *سیمرغ و سی مرغ* (علینقی منزوی)

علینقی منزوی هم کوشیده بعد از تجزیه و تحلیل داستان و شخصیت‌های آن، نسخه‌ای نمایشی از اثر فراهم کند که در

واقع، نسخه‌ای کاملاً وفادارانه و شامل تقطیع و تنظیم ابیاتِ خود داستان است.

۵. جمع‌بندی و پیشنهادهای دراماتیکی

دیدیم که در مثنوی منطق الطیر، همچون دیگر آثار داستان محور عطار، قصه دست‌مایه‌ای برای بیان حقایقِ معنوی و آموزشِ سلوکِ عرفانی است و در نتیجه، اهمیتی ثانوی دارد. ساختار روایی *منطق‌الطیر*، به تبع قالبِ قصه‌پردازیِ کهن خطی است و در آن، حولِ روایتی اصلی، خرده‌روایت‌های متعددی تعریف می‌شود که گاه بسیار کوتاه هستند و درعین‌حال پیوستگی این روایتِ اصلی را مخدوش می‌کند. همچنین، قالبِ بیان داستان توصیفی و از زاویهٔ نگاه یک دانای کل است. از نظر شخصیت‌پردازی نیز در این اثر با شخصیت‌هایی تمثیلی روبه‌رو هستیم که در خصیصه‌های حیوانی-انسانی در رفت‌وآمدند. از نظر محتوایی نیز موضوعِ *منطق‌الطیر*، حرکت از کثرت به وحدت، امری بیشتر مربوطَ به حکمتِ نظری است تا حکمتِ عملی. از این نظر، مقایسهٔ تطبیقی این اثر با نمونهٔ تقریباً مشابه آن-حداقل از نظر نقش‌آفرینان اصلی دو داستان ـ یعنی نمایشنامهٔ *پرندگان* اثر آریستوفان مفید خواهد بود. (آریستوفان، ۱۳۸۸)

به این ترتیب، برای ارائهٔ اقتباسی تازه از اثر، به‌ویژه برای صحنهٔ تئاتر، بازنگری در محتوا و فرم آن الزامی است.

در هیچ‌یک از نمایشنامه‌هایی که برشمردیم کوششِ درخوری برای دراماتیزه‌کردن اثر مشاهده نمی‌شود. البته یکی از رویه‌ها یا رویکردهای ممکن به اثری همچون *منطق‌الطیر* می‌تواند همین به نمایش گذاشتن آن در شکل موجود باشد اما، همان‌طور که لیندا هاچن در کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس* (هاچن، ۱۳۹۶) متذکر می‌شود، در انتقال یک اثر از یک رسانه به رسانهٔ دیگر مطلوب‌تر آن است که مقتضیاتِ رسانهٔ مقصد در نظر گرفته شود. به‌ویژه در زمانی که چنینِ اختلافِ تاریخیِ وسیعی بین اثر مبدا و زمان اقتباس وجود دارد و مناسبات فکری می‌تواند تغییری فاحش کرده باشد.

در اینجا نخست برخی از ملاحظات مربوط به اقتباس از *منطق‌الطیر* را جمع‌بندی می‌کنیم و بعد طرح پیشنهادی خود را برای یک اقتباس دراماتیک از آن برای مخاطب نوجوان ارائه می‌دهیم. این طرح جایگزین را نگارنده خود در نمایشنامهٔ *سی‌تا به‌جای یکی* به کار گرفته است.[۲]

از نظر درون‌مایه، چه بسا بتوان با اتخاذ نگاهی نقادانه به مخالفت با ایده‌های اصلی برخاست. به‌عنوان نمونه، در *منطق‌الطیر*، هر یک از پرندگان برای خودداری از همسفر شدن با گروه عذری می‌آورند. هدهد تک‌تک عذرها را پاسخ می‌گوید و در هر مورد حکایت‌هایی نقل می‌کند و آنگاه پرندهٔ بعدی لب به سخن می‌گشاید. در این جا عطار از منعکس‌کردن عکس‌العمل پرنده در خصوص استدلال و حکایت‌های پرنده خودداری کرده است. بعداً هم هیچ اشاره دوباره‌ای به این پرندگان نمی‌شود تا دریابیم که آیا در پی این استدلال با گروه همراه شده‌اند یا خیر. به این ترتیب، در مقابل استدلال هدهد هیچ جدلی برانگیخته نشده است. در مقابل، شاید اقتباس‌گر مایل باشد پرنده را به پاسخ‌گفتن به استدلالِ هدهد و مخالفت با آن وادارد.

از نظر ساختاری و شیوهٔ روایت هم راه‌های متعددی در پیش‌روی اقتباس‌گر قرار دارد. یکی از این راه‌ها پیچیده‌کردن روایت از طریق درهم‌ریختن نظمِ خطی و بیان آن از طریق رفت‌وآمدهای زمانی است. این امر، طبعاً نیازمند انتخاب نقطهٔ دیگری برای شروع قصه به غیر از نقطهٔ طبیعی آن است.

یکی دیگر از راه‌ها، ایجاد متنی چندصدایی است که در آن ماجرا از زبان پرسوناژهای متعدد، و در نتیجه، از دیدگاه‌های مختلف بیان می‌شود.

برای نشان دادن این ویژگی می‌توان از گفتار همسرایی، البته در شکل مدرن آن، استفاده کرد.[۳] درعین‌حال، نمایشنامه‌نویسی تکه‌چین[۴] قالبی مناسب برای ترسیم داستانی است که در آن پرسوناژها، به عنوان شعاع‌های رنگارنگ یک رنگ اصلی به حساب می‌آیند.

از نظر شخصیت‌پردازی، می‌توان در اقتباس از اثر، به هر یک از پرندگان هویتی مشخص و گاه اجتماعی بخشید. در واقع، می‌توان از رویکرد تمثیلی یا نوعی به پرسوناژها فراتر رفت و گاهی حتی مسائل و دغدغه‌هایشان را تغییر داده و به‌روز کرد.

می‌توان قصه‌های فرعی را به خود پرندگان منتقل کرد. مثلاً در مورد قصهٔ پادشاهی که قصر باشکوهی می‌سازد و دانایی به او می‌گوید که در این قصر رخنه‌ای وجود دارد. وقتی پرنده‌ای از دلبستگی خود به آشیانه‌اش بگوید، یکی شروع به تعریف از زیبایی آشیانه کند و دست آخر بگوید که حیف، فقط یک ایراد کوچک دارد... راه حل دیگر این است که وقتی پرنده‌ها صفتِ انسانی پیدا کرده‌اند، خودشان

می‌توانند قصه‌های فرعی را هم بازی کنند؛ یعنی شاهزاده و ندیم و ... پرنده باشند.

در ابتدای داستان لازم است کوششِ پرسوناژها را برای جست‌وجوی یک پادشاه مستدل سازیم. برخلاف اثر عطار که از مجمع مرغان آغاز می‌شود، زمینه‌چینی برای جست‌وجو و طلب این پادشاه مهم است. همچنین، بایستی بخش سفر را در قصه برجسته کرد. شاید حتی بتوان برخی از بهانه‌جویی‌های پرندگان را از قسمت ابتدایی قصه به میانه آن و جای‌جایِ سفر منتقل ساخت.

با توجه به مجموع مسائل مطرح شده، طرح پیشنهادی ما می‌تواند بر مبنای تقویت درون‌مایهٔ تکثرگرایانه و پست مدرن ذکر شده شکل گیرد. در این رویکرد، طبعاً هدهد بایستی پرنده‌ای باشد نه چندان داناتر از سایر پرندگان. از این نظر، بخشی از استدلال‌های هدهد می‌تواند به زبان سایر پرندگان منتقل شود. به این ترتیب، هدهد هم در طول قصه رشد خواهد کرد و در پایان قصه یکی از پرندگانِ تشکیل‌دهندهٔ سی‌مرغ خواهد بود.

چنان که اشاره شد، در طرح پیشنهادی ما که در نمایشنامهٔ *سی تا به جای یکی* نمود یافت، گرایش به هم‌فکری و اتکا به خرد جمعی به عنوانِ درون‌مایه‌ای وحدت‌بخش مطرح می‌شود. سی پرنده‌ای که در پایانِ سفر دشوار خود به محضر سیمرغ راه می‌یابند، می‌فهمند که نه به تنهایی، بلکه در کنار هم سیمرغ هستند. از نظر داستانی هم، ماجراهایی برای پرندگان تعبیه شده است که در آن هر یک با ترس و مشکل اصیلی خود روبه‌رو می‌شوند و بر آن فائق می‌آیند.

پی‌نوشت‌ها

۱. علینقی منزوی در بخشی از کتاب *سیمرغ و سی مرغ* ذیل عنوان «بازیگران نمایشنامه» از شخصیت‌های این فابلِ حیوانی رمزگشایی می‌کند و هر یک از پرندگان را نماد یکی از طبقات و گرایش‌های انسانی می‌داند. این تعبیر در شخصیت‌پردازی پرسوناژهای داستان قابل استفاده است. (منزوی، ۱۳۷۹: ۱۰۶-۹۳)

۲. این نمایشنامه نخستین بار با عنوانِ *پر، پر، سیمرغ پرا* در تالار هنر و به کارگردانی آقای رضا عبدالعلی‌زاده روی صحنه رفت. به عنوانِ اقتباسی برای کودکان و نوجوانان به کار گرفت.

۳. برای آشنایی با نمونه‌ای از این فرم مراجعه کنید به نمایشنامهٔ *همسرایی‌هایی برای آنتیگونه* (جلالی‌پور، ۱۳۹۸: ۷۲-۵۲).

۴. برای آشنایی با شرح کاملی از این نوع نوشتار به مقالهٔ *تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن* (جلالی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۱۲-۹۰) مراجعه کنید.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۶)، *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷)، *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار*، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

آریستوفان (۱۳۸۸)، پرندگان، ترجمه رضا شیرمرز، چاپ اول، تهران: انتشارات قطره.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی ـ فلسفی ابن‌سینا و سهروردی)*، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار)*، چاپ پنجم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جلالی‌پور، بهرام (۱۳۹۵)، تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن، تأثیرات و چالش‌های نمایشنامه‌نویسی تکه‌چینانه)، فصلنامه *تئاتر*، شمارهٔ ۶۵، صص ۱۱۲-۹۰.

جلالی‌پور، بهرام (۱۳۹۸)، *میشل ویناور درام‌پرداز جنگ (دو مقاله، دو نمایشنامه)* چاپ اول، تهران: انتشارات افراز.

خلج، منصور (۱۳۹۱)، *به سوی سیمرغ*، چاپ اول ، تهران: کتاب نیستان.

دانش‌پژوه، منوچهر (مقدمه‌نویس، حواشی‌نویس و نویسندهٔ تعلیقات) (۱۳۷۷)، *متن کامل کلیله و دمنه*، چاپ دوم، تهران: انتشارات هیرمند.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (مقدمه‌نویس، مصحح و شارح) (ب ۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه، اثر فریدالدین محمد ابن ابراهیم نیشابوری*، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (مقدمه‌نویس، مصحح و شارح) (الف ۱۳۹۲)، *اسرارنامه، اثر فریدالدین محمد ابن ابراهیم نیشابوری*، چاپ ششم، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (مقدمه‌نویس، مصحح و شارح) (۱۳۹۳)، *منطق‌الطیر، اثر فریدالدین محمد ابن ابراهیم نیشابوری*، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات سخن.

صادقی، قطب‌الدین (۱۳۸۳)، *سی‌مرغ، سیمرغ*، چاپ اول، تهران:

قطره.
عطاپور، اردلان (۱۳۹۱)، *اقتدا به کفر (پژوهشی در شیخ صنعان عطار نیشابوری)*، چاپ اول، تهران: نشر علم.
کاری‌یر، ژان‌کلود (۱۳۹۲)، *مجمع مرغان*، ترجمه و تألیفِ داریوش مودبیان، چاپ دوم، تهران: نشر قاب.
گوهرین، سید صادق (به اهتمام) (۱۳۷۸)، *منطق‌الطیر (مقامات طیور - شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری)*، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
منزوی، علینقی (۱۳۷۹)، *سیمرغ و سی مرغ*، چاپ اول، تهران: انتشارات راه مانا.
الهی قمشه‌ای، حسین محی‌الدین (۱۳۹۰)، *گزیده منطق‌الطیر (هفت شهر عشق)*، چاپ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی