تمهیدات روایی، فرایندهای استحاله (تبدیل) و درونی‌سازی
در منظومه‌های عرفانی عطار

محسن بتلاب اکبرآبادی
عضو هیات علمی دانشگاه جیرفت
Botlab2005@yahoo.com

چکیده

ساخت تمثیلی و داستان در داستان سه منظومه «الهی‌نامه، منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه» صرفاً شگردی روایی و تمهیدی فُرمی نیست. ساخت تودرتوی این منظومه‌ها، روابط متن را از سطح افقی و روابط توالی و همنشینی، وارد سطح عمودی و روابط جانشینی می‌کند. با ایجاد سطوح گوناگون روایی از طریق تعدّد راوی‌ها و قطع خط روایت اصلی با درج حکایات فرعی و تمثیلی/تأویلی، حرکت متن در جهت عمودی شکل می‌گیرد و امکان جایگزینی واحدهای گوناگون در نظام روایی حاصل می‌شود و روایت، به‌مثابه نظامی از نشانه‌ها، معنا و هویت خود را از رهگذر نسیجی/بافتاری از روابط عناصر در دو سطح افقی و عمودی کسب می‌کند.

در این مقاله تلاش شده تمهیدات روایی، فرایندهای استحاله (تبدیل) و درونی‌سازی عناصر روایی به‌ویژه شخصیت به‌عنوان یکی از مهمترین عناصر پیرنگ‌ساز در منظومه‌های عرفانی عطار، بررسی و نحوه معنامندی آن در ساحت معنایی(عرفان) روایت تحلیل شود.

درونی‌شدگی کنشگران در پی‌رفت نهایی(تبدیل سوژه به ابژه)، ساختار دایره‌ای، ابژه‌محوری، ادغام و استحاله کنشگران در کنشگر ابژه، سیر روایت از تکثّر و تعدّد به‌سمت وحدت و فنا ... همگی از نمودهای معنایی روایت در منظومه‌های عطار است.

واژگان کلیدی: منظومه‌های عطار، روایت، درونی‌سازی، استحاله، عرفان

مقدّمه

روایت به‌مثابه ساخت، کلّیتی است پیکرمند که تمامی نشانه‌های موجود در آن دارای هویتی ارتباطی هستند. در ساخت، هر عنصر به تنهایی فاقد ارزش و معناست و عنصری که نتواند در ارتباط با سایر عناصر قرار بگیرد، خودبه‌خود فاقد معنا و در نتیجه حذف خواهد شد. همه‌چیز در ساخت بر بنیاد روابط استوار است. تحلیل ساختاری روایت با توجّه به این سازوکار بهتر می‌تواند مفهوم پیرنگ و طرح در معنای ارسطویی آن، یعنی عامل انسجام‌بخش داستان که از طریق روابط علّی و معلولی به نظم و یکپارچه‌سازی رویدادها می‌پردازد را نشان دهد. طرح در مقام یک کلّیت – که ویژگی روایت‌های سنّتی و قصه‌مانند است – با تکیه بر کنش‌ها و روابط علّی آن‌ها با هم، روایت را به‌مثابه یک کلّ وحدت‌یافته عرضه می‌کند و حوادث را به‌گونه‌ای کنار هم سامان می‌دهد که اگر یکی از آن‌ها در جای دیگری واقع شود و یا حذف گردد، جلوه کلّیت کاملاً از هم بپاشد، زیرا اگر حضور یا غیاب چیزی، هیچ تفاوت آشکاری به بار نیاورد، آن چیز یک جزء واقعی از آن کلّ نیست (ارسطو، ۱۳۸۸: ۷۳).

سه منظومه «**الهی‌نامه، منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه**» از جمله متون تمثیلی و عرفانی هستند که روایت آن‌ها در دو سطح فرم و معنا، دارای انسجام و ارتباط مستقیمی است. ساخت تمثیلی و داستان در داستان این منظومه‌ها (مهمترین شاخصه فرمی روایت منظومه‌ها)، تنها یک شگرد و تمهید فرمی نیست؛ بلکه همین فرم، نمود ویژه‌ای به معنا(عرفان) داده است، از این‌رو درک و فهم اصول روایی آن‌ها منوط به توجّه همزمان به این دو ساحت است. این ساختار موزاییکی و پاساژگونه در روایت‌های قصّه در قصّه، یکی از وجوه متمایزکننده روایت‌های شرقی و غربی است و در مقابل توصیف ارسطویی طرح و حادث‌شدن متوالی رخدادها یکی پس از دیگری قرار می‌گیرد.

نمی‌توان به‌لحاظ فرمی چنین روایت‌هایی را دارای پیرنگی کاملاً خطی دانست؛ چرا که با قطع مداوم روایت جامع و زایش خرده‌پیرنگ‌های فرعی در ضمن آن، جبر علّت و معلولی حوادث شکسته می‌شود و روایت نه یک راه و نتیجه قطعی، که راه‌های بی‌شمار و گاه پیرنگ‌زدا را تجربه می‌کند و روایت را در عرصه گریزهای متوالی قرار می‌دهد. چنین طرحی، محدود و محصور به نشانه‌های روایت اصلی و جامع نخواهد بود؛ بلکه به‌واسطه این ساختار تو در تو،

فرایند جانشین‌سازی عناصر برجسته می‌شود و نشانه‌های غایب و حاشیه‌ای فراوانی را وارد ساختار روایت می‌کند. گاه این نشانه‌های حاشیه‌ای و داستان‌های فرعی آن‌چنان در روایت جامع تثبیت می‌شوند که عملیات مرکزآفرینی پیرنگ اصلی را دچار تعلیق و شکست می‌کنند، چنان که روایت‌هایی مانند شیخ صنعان و دختر ترسا در منطق‌الطیر و حکایت رابعه بنت کعب در الهی‌نامه، اگرچه حکم نشانه‌هایی جدیدالورود به روایت اصلی منظومه‌ها را دارند، اما از چنان ارزش و وجوه معنای‌ای برخوردار می‌شوند که حتّی روایت جامع را نیز در خود حلّ می‌کنند.

این فرایند قصه‌درقصه و جانشین‌شونده، روایت را از تک‌ساحتی و تک‌لایه‌ای وارد سیر بی‌کران و لایه در لایه می‌کند. به تعبیری دیگر، روایت نه در عرصه داستانی و رخدادی، بلکه در عرصه معنایی تداوم پیدا می‌کند (ر.ک: یاری، ۱۳۷۹: ۱۹۶– ۱۹۸). در این روایت‌ها دیگر نمی‌توان برای هر دالّ، یک مدلول قراردادی و قطعی در معنای سوسوری آن یافت؛ بلکه این بازی نشانه‌هاست که متن را در گستره‌ای از معانی نسبی و پیوستاری قرار می‌دهد که گاه تصوّر و کشف هرگونه مرکز را برای روایت، امری بیهوده و محال جلوه می‌دهد. در چنین روایت‌هایی پیرنگ هم عامل ساختاربخش و هم بنا به نشانه‌های جدیدی که ایجاد می‌کند، مرکزگریز است، اما در نهایت تمامی این گریزها و مرکزگرایی‌ها کلّیت روایت را تشکیل می‌دهند. پس در روایت منظومه‌ها توجّه به این تمهیدات ساختارگریز و ساختاربخش که در نهایت منتج به استحاله‌های فرمی و معنایی نیز می‌شود، امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر است.

توجّه صِرف به جنبه فرمی ساختار قصّه‌درقصّه و در نظر نگرفتن ابعاد معنایی آن، صرفاً منجر به برجسته‌شدن جنبه مخاطب‌محوری و تعلیمی آن و در نهایت تقلیل آن به نوعی التذاذ هنری و سرگرم‌کننده خواهد شد. توجّه همزمان به فرم و نمودهای معنایی این‌گونه روایت‌ها می‌تواند روایت را به‌مثابه پویه‌ای فرمی و معنایی جلوه دهد و تمامی نشانه‌ها را در روایت مشارکت دهد.

یکی از نکته‌های معنایی که در تحلیل روایت منظومه‌ها باید مدّنظر قرار گیرد، توجّه به معنای مشترک(عرفان) آن‌هاست. اگرچه ساختار قصّه‌درقصّه، ریشه و پیشینه‌ای طولانی در روایت‌های شرقی دارد و مختصّ منظومه‌های عرفانی عطار نیست، امّا این ساخت در منظومه‌ها، ارتباط ویژه‌ای با معنای عرفان پیدا کرده است. معنا و فرم

قصّه‌درقصّه، آن‌چنان به وحدت و درهم تنیدگی رسیده‌اند که هرگونه تمایز میان آن‌ها نوعی کج‌فهمی و نقصان خوانش را در پی خواهد داشت.

در این مقاله تلاش بر آن است تا با مفروض‌گرفتن معنای عرفانی منظومه‌های عطار (معنای برجسته و تثبیت‌شده) و با اتّخاذ رویکردی ساختاری، اصول درونی‌سازی شخصیت‌ها و استحاله آن‌ها به عناصر معنایی در کلّیت این روایت‌های تمثیلی و قصّه‌درقصّه، مورد بررسی قرار گیرد. ضرورت توجّه به اصول روایی این منظومه‌ها وقتی اهمیت خود را نشان می‌دهد که بدانیم با مشهورترین روایت‌های حوزه عرفان مواجهیم و بسیاری از متون عرفانی نیز با همین فرم تمثیلی نگارش شده‌اند.

نگرش دوگانه به شخصیت

بسته به نوع خاستگاه نظری به متن، می‌توان دو نگرش کلّی نسبت به تحلیل شخصیت در روایت داشت: نخست، شخصیت دارای فردیتی مشخّص و خصوصیاتی روان‌شناختی که به‌لحاظ خصلت‌های جسمانی، رفتاری، روانی و... از دیگر شخصیت‌ها متمایز است، دوّم، شخصیت در مقام نقش یا کارکردی (function) که در ساختار پیرنگ دارد، یعنی عنصری که بنا به نظام‌های بینافردی و قراردادی تبدیل به جایگاه تلقّی نیروها و رویدادها می‌شود، یا به تعبیری شخصیت در مقام کنش‌گر (actant) ظاهر می‌شود.

شخصیت به‌فرد و توجّه به مسائل هویت فردی او، از زمانی که دکارت اهمیت ویژه‌ای را برای فرآیندهای اندیشه در ضمیر آگاه فرد قائل شد، مورد توجّه خاص قرار گرفت (ر.ک: لاج و دیگران، ١٣٧٤ :٢٦). در این تعریف، شخصیت‌ها براساس درونیات و ذهنیات‌شان مورد بررسی قرار می‌گیرند و عناصر دیگر داستان، کلیدهایی هستند که راه را برای شناسایی ابعاد و وجوه مختلف شخصیتی فراهم می‌کنند.

این فردگرایی و توجّه به شخصیت به‌عنوان موجودی صاحب شعور، در مکتب‌های رمانتیسم و رئالیسم از کیفیت و اهمیت خاصّی برخوردار است. رمانتیک‌ها با برجسته‌کردن ابعاد روان‌شناختی شخصیت، چون انزوا، قهرمان‌گرایی، خودشیفتگی و ... در پی آنند تا با دادن ویژگی‌های انسانی به شخصیت، او را زائیده نوعی اعتراض به شرایط

اجتماعی بدانند؛ یعنی شخصیت حاصل تضاد آرمان‌های فردی در مقابل فشارهای اجتماعی است. پیروان مکتب رئالیسم نیز با تحلیلی روان‌شناختی از شخصیت در پی آنند که با تصویرکردن زندگی آن‌ها، تضادها، حقارت‌ها و... شخصیت را زائیده و محصول شرایط عینی معیّنی بدانند؛ یعنی موجودی کاملاً اجتماعی. به تعبیری دیگر، ویژگی‌های فردی هر شخصیت خاستگاهی اجتماعی دارد (ر.ک: دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۰-۳٤).

در نگرش دوّم، شخصیت نه موجودی فردیت‌یافته، بلکه نشانه‌ای است زبانی و در خدمت پیرنگ داستان. این موجود، دیگر مابه‌ازاء خارجی ندارد، بلکه هویت او تابع کارکرد و نقشی است که در پیرنگ انجام می‌دهد. از این‌رو تعریف و هویت او تابع عوامل برون‌متنی یا انسانی نیست؛ بلکه شخصیت، نمودی از ارتباطات درون‌متنی است که پیش‌برنده کارکردها و عاملی پیرنگ‌ساز است. دیگر، شخصیت نه براساس آن‌چه هست، بلکه براساس آن‌چه انجام می‌دهد، تعریف می‌شود و جایگاهی کاملاً کارکردی و درون‌متنی دارد.

در این مقاله به شخصیت، به‌مثابه کنش‌گر و در خدمت بُعد فرمی پیرنگ نگریسته، نحوه جانشین‌شدن آن با نشانه‌های دیگر به‌عنوان یک نشانه ساختاری نشان داده می‌شود، سپس با قراردادن آن در لایه معنایی روایت (عرفان)، فرایند **درونی‌سازی** (Internalization) و ادغام شخصیت‌ها و نحوه ارتباط کنش‌گران با مباحث عرفانیِ فنا، وحدت وجود و... که از ویژگی‌های متون عرفانی و تجربه‌های شهودی است، تحلیل می‌شود.

فرایند درونی‌سازی کنش‌گران در منظومه‌ها (پیرنگ دایره‌ای)

تحلیل و طبقه‌بندی شخصیت براساس کارکرد و کنشی که در ضمن روایت انجام می‌دهد(کنش‌گر)، از جمله اهداف کلان ساختارگرایی است. در این تلقّی، شخصیت در سطح داستانی روایت، به‌مثابه کنش‌گر و مشارکی در نظر گرفته می‌شود که کارکردی درون‌متنی و مبتنی بر پیرنگ دارد. در منظومه‌های عطار، نحوه پردازش کنش کنش‌گران کاملاً یکسان و مشابه است. پیرنگ هر سه منظومه بر سفر و جستجو بنیان نهاده شده است و تمامی کنش‌گران نیز حول عنصر سفر، سازماندهی می‌شوند. بدین‌ترتیب که فرستنده یا فرستندگانی (پدر یا خلیفه در الهی‌نامه، مرغان و هدهد

در منطق‌الطیر و دل و فکرت در مصیبت‌نامه) کنش‌گر(ان) فاعلی و جستجوگر (شش پسر در الهی‌نامه، مرغان در منطق‌الطیر و سالک فکرت در مصیبت‌نامه) را برای رسیدن به کنش‌گر هدف و شیء ارزشی (آرزوهای مادّی در الهی‌نامه، سیمرغ در منطق‌الطیر و حقیقت در مصیبت‌نامه) روانه می‌کنند. در راه رسیدن به این هدف، کنش‌گران موافق و مخالفی شکل می‌گیرند که در صورت رسیدن به کنش‌گر هدف، کنشگر(ان) سودبرنده و گیرنده نیز مشخّص می‌شوند.

چینشی که در این الگو (الگوی کنش‌گران گرماس) (ر.ک: آدام و رواز؛ ۱۳۸۳: ۱۰۲) دیده می‌شود، جنبه‌ای کاملاً ساختاری و داستانی دارد؛ یعنی هویت و ارزش هر شخصیت در سطح پیرنگ، وابسته به تعامل و تقابل با دیگر عناصر روایی و شخصیتی است. این کنش‌گران از طریق دو مؤلفه داستان‌ساز، یعنی زمان و علیّت است که به‌عنوان عناصری درون‌متنی در کلّیت طرح جای می‌گیرند و بنا به نوع کارکردشان، به انسجام و وحدت ارگانیک می‌رسند.

نکته‌ای که در ساختار کنش‌گران منظومه‌ها دارای اهمیتی معنادار است، خاصیت امکانی و تبدیلی آن‌هاست. با رسیدن روایت به پی‌رفت نهایی (تجربه دیدار)، کنش‌گر هدف یا شیء ارزشی با حفظ کارکرد، تغییر هویت می‌دهد. در پایان روایت اصلی الهی‌نامه، شش آرزوی پسران شامل دختر شاه پریان، جادویی، جام جم، آب حیات، انگشتری سلیمان و کیمیا به ترتیب نتیجه شهوت، غلبه شیطان، غلبه جاه، اجل، ناپایداری ملک و حرص معرّفی می‌شوند و به مفاهیم جدید خویشتنِ خویش (جان پاک)، فقه، عقل، علم، قناعت (فقر) و دل (درد) تبدیل می‌گردند. با تغییر شیء ارزشی و بنا به مرکزیتی که این عامل در روایت دارد، برخی کنش‌گران نیز متحوّل و دگرگون می‌شوند و نوعی فراروی از ساحت ابتدایی و ظاهری متن در تمامی نشانه‌ها به‌وجود می‌آید.

در منطق‌الطیر نیز مانند الهی‌نامه با ورود به پی‌رفت نهایی، نوعی بازبینی در کنش‌گر ابژه رخ می‌دهد و داستان، جنبه‌ای درونی و معنوی می‌گیرد. مرغان که تاکنون در پی سیمرغ – سلطان طیور – بودند، سیمرغ را در خود می‌بینند و همین امر منجر به تغییر در ساختار داستان و الگوی کنش‌گران می‌شود. همین تغییرات در منظومه‌ها، روایت آن‌ها را به‌مثابه رخدادی پویا تعریف می‌کند؛ یعنی پویه‌ای که هم به‌نحوی مبیّن پیشرفت زمانی منظومه‌هاست که رخدادها را پیش

می‌برد و هم کیفیّات بنیادی شخصیت را دچار تغییر می‌کند و هویتی غیر قابل پیش‌بینی از شخصیت‌ها به نمایش می‌گذارد.

در مصیبت‌نامه، سالک با رسیدن به جان یا روح احساس می‌کند به نهایت رسیده است و شیء ارزشی را به‌دست آورده، اما مانند سایر منظومه‌ها، مطلوب و ابژه، تغییر معنایی می‌دهد و حقیقت را در وجود خود می‌بیند. روح، این چنین حقیقت را برای وی معرّفی می‌کند:

صد جهان گشتی تو در سودای من تـا رسیدی بـر لـب دریـای مـن ...

آن‌چه تـو گم کـرده‌ای گر کرده‌ای هست آن در تو، تو خود را پرده‌ای (مصیبت‌نامه، ۱۳۸۸:٤۳۸)

مانند سایر منظومه‌ها، ابژه یا شیء ارزشی، خودِ کنش‌گر فاعلی می‌شود؛ یعنی کنش‌گر فاعلی از خود شروع می‌کند و به خود می‌رسد. همین تغییرات، نوعی پیرنگ و ساختار دایره‌وار به منظومه‌ها داده است. پایان روایت، آغاز روایت است و آغاز، پایان. جدول این تغییرات را در ساختار کنش‌گران سه منظومه می‌توان به شکل زیر نمایش داد:

کنش‌گران	الهی‌نامه		منطق‌الطیر		مصیبت‌نامه	
تغییرات ساختاری	ساختار ابتدایی	ساختار پایانی	ساختار ابتدایی	ساختار پایانی	ساختار ابتدایی	ساختار پایانی
فاعلی	پسران	پسران	مرغان و هدهد	مرغان و هدهد	سالک	سالک
فرستنده	پدر	پدر	مرغان	مرغان	ذکر و دل سالک	ذکر و دل سالک
سودبرنده	پسران	پسران و پدر	مرغان	مرغان	سالک	سالک
یاریگر	پدر	پدر	هدهد	هدهد	پیر و مقامات چهل‌گانه	پیر و مقامات چهل‌گانه
بازدارنده	پدر	هوای نفسانی	مشکلات راه	هوای نفسانی	مقامات چهل‌گانه	مقامات چهل‌گانه

شیء ارزشی	آرزوی مادّی	آرزوی معنوی و درونی	سیمرغ	خود مرغان	حقیقت	جان سالک

پس در ساختار داستانی منظومه‌ها، هر کنش‌گر در مقام یک اسم، وجهه نشانه‌ای و ساختاری خود را از طریق ارتباط با سایر عناصر درونی کسب می‌کند و از مجموعه این کارکردها، معنا و غایت روایت شکل می‌گیرد. خودشناسی یا به تعبیری دیگر تبدیل سوژه به ابژه، مهم‌ترین معنای شکل‌گرفته در منظومه‌هاست. این معنای شکل‌گرفته به‌لحاظ داستانی اگرچه ممکن است نوعی تصادف و نتیجه طبیعی رخدادها محسوب شود، امّا با در نظرگرفتن بعد عرفانی و گفتمانی منظومه‌ها دیگر اشتراکی تصادفی نیست؛ بلکه شگرد و تمهیدی معنادار و گفتمانی است. این تحکّم معنای عرفان است که رخدادها را این‌گونه سازمان‌دهی کرده است تا در نهایت به خودشناسی ختم شوند. حال می‌توان حرکتی بالعکس را در تحلیل روایت منظومه‌ها دنبال کرد، یعنی برجستگی وجوه معنایی شخصیت‌ها که نتیجه معنای عرفانی روایت است.

فرآیندهای جانشین‌سازی و نمادین‌شدن کنش‌گران و روایت

ایجاد سطوح گوناگون روایی از طریق تعدّد راوی‌ها منجر به شکل‌گیری چندمعنایی در روایت منظومه‌ها شده است. نگاهی زبان‌شناختی به این ساختار قصّه‌درقصه می‌تواند وجوه گوناگون روایی این ساختار را بهتر نشان دهد. در یک قیاس زبانی، می‌توان هر روایت را یک جمله دانست؛ جمله‌ای طولانی که براساس روابط کلمات در دو سطح همنشینی و جانشینی به‌وجود می‌آید. سطح همنشینی که روابط مبتنی بر حضور کلمات را در بر می‌گیرد، مربوط به آرایش و ساختمان روایت می‌شود که به‌واسطه زمان و علیّت، عناصر داستان را در کنار و همنشین با یکدیگر قرار می‌دهد. به همین شیوه می‌توان روابط مبتنی بر غیاب یا جانشینی را روابط معنایی و نمادین دانست؛ یعنی یک دالّ بر یک مدلول دلالت می‌کند و یک پدیده، پدیده دیگر را به ذهن فرا می‌خواند و یک قطعه داستان، نمادگر اندیشه‌ای می‌گردد (ر.ک: تودورُف، ۱۳۸۲: ۳۲).

در این تلقّی، روایت، نظامی از نشانه‌هاست که معنا و هویت خود را از طریق روابط عناصر در دو سطح افقی و عمودی کسب می‌کند. از یک طرف هر رخداد، کنش و به تبع آن کنش‌گر که عناصر اصلی داستان روایت را تشکیل می‌دهند، از طریق روابط نحوی و علّی به هویت و معنا می‌رسند و از طرفی بُعد معنایی و نمادین آن‌ها از طریق حرکت متن در جهت عمودی، یعنی فراخواندن معانی و کلمات گوناگون، شکل می‌گیرد و امکان جایگزینی واحدهای گوناگون را در این نظام روایی می‌دهد.

منظومه‌های عطار دارای یک روایت اصلی و مجموعه‌ای از حکایات و تمثیلات فرعی هستند که ساختاری قصّه‌درقصه به آن‌ها داده است. بدین شیوه که خط روایت اصلی به‌طور مکرّر، با درج حکایات فرعی، قطع می‌شود. این شیوه به‌لحاظ روایی، نوعی شگرد آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود؛ چرا که سیر علّی و زبانی حاکم بر روایت را غریب می‌کند و منجر به نوعی فاصله‌گذاری و هنجارشکنی می‌شود و مصداق مفاهیمی چون، طرح، سیوژت، گفتمان و... در نظریه‌های ساختارگرایی و فرمالیستی است. استفاده از این شگرد روایی صرفاً در جهت فرم و سازمان منظومه‌ها نیست؛ بلکه فرایندی معنی‌ساز و نمادین است که بر وجوه معنایی و ضمنی روایت تأکید می‌کند.

بنا به محور همنشینی روایت در منظومه‌ها، سیر حوادث یکی پس از دیگری مطرح می‌شود و آن‌ها را زنجیره‌وار به همدیگر پیوند می‌دهد و پیشرفت پیرنگ منوط به کنش‌ها و رخدادهای قبلی و بعدی است (طرح ارسطویی). ویژگی قصّه‌درقصّه این منظومه‌ها (طرح شرقی)، روابط متن را از سطح افقی وارد سطح عمودی و جانشینی می‌کند. بدین ترتیب که با ذکر کنشی در سطح افقی روایت، مصداق‌ها و مقوله‌هایی که می‌توانند با این مفهوم جایگزین شوند، از طریق قصّه‌های فرعی و تمثیلی، وارد طرح و ساختمان کلّی اثر می‌شوند و روایت در جهت عمودی گسترش پیدا می‌کند. پس هر لایه افقی به چندین لایه در سطح عمودی تقسیم و منشعب می‌شود که همین جایگزینی‌های مفهومی و معنایی باعث چندمعنایی و نمادین‌شدن سطح کنشی روایت می‌گردد.

برای نمونه در منطق‌الطیر بعد از پرواز، به‌سبب سختی‌های راه، مرغان به بهانه‌گیری می‌پردازند و کنش پرواز که در سطح همنشینی و روایت اصلی رخ داده است، متوقّف می‌شود. بنا به مؤلّفه‌های زمانی و علّی و خاصیت زنجیره‌وار

روایت، بعد از اتمام بهانه‌گیری‌ها، کنش پرواز باید دوباره آغاز شود. امّا در فاصله رخ‌دادن این کنش، هدهد، به ذکر حکایات و تمثیلاتی می‌پردازد که منجر به چندمعنایی و نمادین‌شدن این کنش و مرغان می‌شود. مثلاً یکی از مرغان خود را گناهکار می‌داند:

دیـگـری گـفتش گـنه دارم بسی بـا گنه چـون ره برد آن‌جا کسی

چون مگس آلوده باشد بی‌خلاف کی سزد سیمرغ را در کوه قاف ... (منطق‌الطیر، ۱۳۸۸: ۳۱۲)

هدهد، توبه را دوای این درد می‌داند و به ذکر داستانی می‌پردازد که فردی بسیار گناه، بارها توبه می‌کند امّا باز به سر گناه خویش می‌رود و دیگر زهره توبه را ندارد که هاتف به او پیغام می‌دهد:

باز آی آخر که در بگشاده‌ایم تو غرامت کرده ما استاده‌ایم (همان: ۳۱۳)

ذکر غرامت‌پذیری خدوند، حکایتی دیگر را به ذهن هدهد تداعی می‌کند: جبرئیل یکی از بندگان عابد خداوند را در روم در بتخانه می‌بیند و از این حالت به جوش می‌آید و از خداوند می‌پرسد که:

آن که در دیری کند بت را خطاب تو به لطف خود دهی او را جواب؟ (همان: ۳۱٤)

خدوند این امر را ناشی از بی‌اطلاعی بنده می‌داند و سرانجام لطفش باعث می‌شود که باز به سمت خداوند باز گردد. هدهد به تفسیر این حکایت در سه بیت می‌پردازد و می‌گوید:

نه هـمه زهـد مسـلّم می‌خـرنـد «هیچ » بر درگاه او هم می‌خرند (همان: ۳۱٤)

کلمه «**هیچ**» دالّی است که مدلول و داستانی مناسب با آن را به ذهن هدهد تداعی می‌کند که در آن، صوفی‌ای به فردی انگبین‌فروش می‌گوید: آیا حاضر است انگبینش را به هیچ دهد؟ انگبین‌فروش این کار را نوعی دیوانگی می‌داند. در همین حال هاتفی به صوفی خطاب می‌کند که از این دکّان برتر آی:

تا به هیچی ما همه چیزت دهیم ور دگر خواهی بسی نیزت دهیم (همان :۳۱٤)

هدهد در تفسیر این حکایت، رحمت خداوند را تا حدّی می‌داند که به‌خاطر کافری با پیغمبری عتاب می‌کند و داستان هلاک‌شدن قارون به دعای موسی و عتاب خداوند به موسی می‌پردازد و باز در تفسیر این حکایت، این

حرکت موسی را نوعی بی‌رحمتی می‌داند. با ذکر مفهوم بی‌رحمتی، هدهد حکایتی دیگر با چنین مفهومی ذکر می‌کند و سرانجام در طی ابیاتی تفسیری خطاب به انسان، نصیحت‌هایی را ذکر می‌کند:

روز و شب این هفت پرگار ای پسر از بـــرای تـوسـت در کـار ای پـسـر

طاعـت روحـانیـان از بـهر تـوست خلد و دوزخ عکس لطف و قهر تست ... (همان: ۳۱٦)

در ادامه، متناسب با همین ابیات تعلیمی، به ذکر تمثیلات دیگری می‌پردازد و الی آخر ... .

چنان که مشاهده می‌شود، ذکر گناهکاری یک مرغ در سطح افقی و روایت اصلی، حکم دالّی را به خود می‌گیرد که مفاهیم گوناگونی جانشین آن می‌شوند. مرغ در این فرایند جانشینی، تبدیل به مصداق‌هایی چون مرد بسیار گناه، عابد در روم، صوفی، قارون، مرد مفسد و ... می‌شود. سیمرغ جای خود را به خدا و هر مفهومی که متضمّن رحمت است، می‌دهد و گناه نیز مصداق‌های معنایی گوناگونی را در برمی‌گیرد و در نهایت طی ابیاتی خطابی، مرغ تبدیل به مخاطب و انسانی می‌شود که این روایت را می‌خواند و خلیفه فی‌الارض است. همین جانشین‌های معنایی است که روایت را از سطح افقی وارد سطح عمودی می‌کند و در نتیجه باعث لایه‌درلایه و درونی‌شدن روایت می‌گردد. این اتّفاق در تمامی منظومه‌ها به‌کرّات رخ می‌دهد و یک مفهوم در یک لایه، جای خود را به مصداق‌های معنایی گوناگون در سطوح و لایه‌های عمودی می‌دهد.

این شیوه پیش‌برد روایت در سطح عمودی، وقتی اهمیت خود را نشان می‌دهد که فراموش نکنیم راوی و کانونی‌گر در پیش‌بردن روابط همنشینی روایت، از زمانی با شتاب مثبت (اختصاص یک تکّه کوتاه از متن به مدّت زمان درازی از داستان) استفاده می‌کند (کنان، ۱۳۸۷: ۷۲-۷٦). زمان مؤلّفه‌ای است که به تحکیم و پیوند روابط همنشینی حکایت کمک می‌کند، امّا با فشرده‌شدن، بلافاصله روایت در سطح مدلول و معنایی گسترش پیدا می‌کند. پس چنین شیوه‌ای نوعی شگرد عامدانه در جهت پرداخت ساحت جانشینی و معنایی روایت است.

با تأکید بر این موضوع که بیشتر دالّ‌های موجود در روایت اصلی از طریق تمثیلات فرعی به مدلول‌ها و مفاهیمی معنوی و مذهبی گرایش داده می‌شوند، می‌توان جهت‌گیری و ساحت کلّی روایت‌ها را به‌خوبی مشاهده کرد. چنین

فرایندی، عرصه‌ای گسترده از مفاهیم تقابلی را در سطح روایت اصلی و روایت‌های فرعی به‌وجود می‌آورد که در یک طرف آن مفاهیمی قرار می‌گیرند که مانع سفر و شناخت است و در سمت دیگر مفاهیمی‌که منجر به شدن و آگاهی است. این تقابل‌ها از طریق شیوه داستان در داستان، عمق و غنای بیشتری پیدا می‌کنند و قابلیت تعمیم در فضاهای فرهنگی و گفتمانی گوناگون را پیدا می‌کند و منجر به فعال‌شدن روایت منظومه‌ها می‌گردد.

ساختار لایه در لایه منظومه‌ها و فرایند نمادین‌شدن آن‌ها از جنبه‌های دیگر نیز قابل بررسی است و آن تفسیرهایی است که در خلال حکایات گوناگون از یک مفهوم، چه توسّط راوی اصلی و چه کانونی‌گرِ درونی، صورت می‌گیرد. تودورف در مقاله «گرال: طلب حکایت» که شامل بررسی یک روایت مسیحی از طلب جام مقدّس است، حکایتی را که به ماجراها اختصاص دارد، حکایت دالّ و متنِ تفسیری را مدلول یا فرامتن می‌داند (ر.ک: تودورُف، ۱۳۸۸: ۸۲–۸۳). در این‌گونه روایات که معمولاً جنبه‌ای تعلیمی و مذهبی دارند، متن و فرامتن در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در منظومه‌ها نیز این جنبه، از غلبه و اهمیت خاصّی برخوردار است.

بعد از این‌که قسمتی از روایت اصلی و ماجراها ذکر می‌شود، بلافاصله حکایت یا تمثیلی در جهت توضیح و تفسیر آن از زبان راهنما ذکر می‌شود که در حقیقت معنای ضمنی آن کنش را در بر می‌گیرد. فرایندی که معنا را از تک‌ساحتی بیرون می‌آورد و وارد سطوح دیگر معنایی می‌کند. این فرایند به‌ویژه هنگامی که کنش‌گران فاعلی دچار مشکل و پرسش می‌شوند، نمود خود را در توضیح راهنما نشان می‌دهد و کنش موجود در سطح روایت اصلی از طریق بیانات راهنما، دچار دلالت‌ها و انتقال معنایی می‌شود و وارد عرصه حکایات فرعی و در نتیجه رمزگشایی می‌گردد.

برای نمونه در مصیبت‌نامه هنگامی‌که سالک به مقام نوزدهم یعنی کوه می‌رسد، چون دیگر مقام‌ها از او طلب راهنمایی می‌کند و او را گوهر پردُر و دارای کبر و سربلندی، میخ زمین، نماد طور و ... می‌داند، امّا کوه در جواب، خود را سنگ‌دل، پای بسته، مورد سوء قصد ناکسان و خسان می‌پندارد و از راهنمایی‌کردن، سرپیچی و اظهار

بی‌اطلاعی می‌کند. سالک با بازگشت به نزد پیر، کیفیت این مقام را خواستار می‌شود و پیر در جواب، این‌گونه بیان می‌کند:

پیر گفتش هست کـوه و کـوهسار از قـــدم تـا فـرق آرامِ وقـار

گـرچه در صـورت ثـبـاتی دارد او در صفت جـنبده ذاتی دارد او

در طلب از بس که ره پیموده است لاجـرم نعلین آهن سوده است (مصیبت‌نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۷)

بعد از توضیحات پیر، که کوه نماد وقار و طلب دائم می‌شود، حکایاتی متناسب با مضمون طلب، وفا و عهد و... ذکر می‌شود. چنان‌که ملاحظه می‌شود، در کنار متن، بلافاصله فرامتن یا توضیحات و تفسیرها ذکر می‌شود و در طی همین تفسیرهاست که برای یک دالّ می‌توان شمار نامحدودی از مدلول‌ها را در نظر گرفت؛ اتّفاقی که در هر سه منظومه به‌کرّات رخ می‌دهد و متناسب با هر حرکت در سطح افقی، جهش‌ها و تداعی‌هایی در سطح معنایی و عمودی صورت می‌گیرد.

چنین فرایندی باعث می‌شود تا نشانه‌های موجود متن بنا به دریافت خواننده تأویل نشوند؛ بلکه راوی، حکم مفسّری نشانه‌ساز و معناساز را دارد که دلالت نشانه‌ها را به‌سمت گفتمان حاکم بر ذهن خویش متمایل می‌کند و اجازه بازی آزاد نشانه‌ها را در سطوح گوناگون می‌گیرد. به تعبیری نشانه‌شناختی، اگر رابطه میان دالّ و مدلول را انگیختگی و قراردادی بدانیم، هرچه این رابطه، ضعیف‌تر باشد، نشانه، غیرانگیخته و دل‌بخواهی‌تر است. اما هرچه این رابطه، قوی‌تر باشد، مانند نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای، این انگیختگی قوی‌تر است (ر.ک: گیرو، ۱۳۸۳: ٤٤).

در منظومه‌های عطار این نشانه‌ها به‌واسطه تفسیرهای راوی و مداخله‌های او، از انگیختگی بالایی برخوردار می‌شوند و بیشتر در قید مدلول قرار می‌گیرند. ازاین‌رو خواننده در درک معنای این نشانه‌ها نیاز به آشنایی با قواعد خاصّی ندارد؛ بلکه خود راوی، بلافاصله به تفسیر و شناساندن مدلول آن‌ها می‌پردازد. پس می‌توان گفت که زبان منظومه‌ها، زبانی کاملاً تأویلی است. در زبان تأویلی، راوی و مفسّر تلاش می‌کند هرگونه نشانه و متنی را به عرصه متون مقدّس و عرفانی راه دهد و از آن‌ها تأویلاتی عرفانی و دینی به دست دهد (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۷: ۱۳۰–۱٤۹). چنین نگاهی،

به زبان و پدیده‌ها، این اجازه را می‌دهد که هر نشانه‌ای که وارد این منظومه‌ها می‌شود، از طریق راوی تأویل‌گر، بار و جنبه‌ای دینی و مذهبی به خود بگیرد و متناسب با کارکردی که دارد، در روایت در کنار دیگر عناصر، جانشین و همنشین شود. این چنین روایتی آرمان‌گرا خواهد بود؛ چرا که تفسیر نشانه‌ها توسّط راوی، ایده‌آلی خاص را بازگو می‌کند.

در این‌گونه تفسیر که مفسّر، مدلول‌های خاصّی را جایگزین نشانه‌های موجود در روایت اصلی می‌کند، «تفسیر از مسیر توالی حادثه‌ها خارج نمی‌شود و یک بُعد غیررئالیستی به خود می‌گیرد. همین امر به مفسّر این اجازه را می‌دهد که آزادانه بر اساس گفتمان ذهنی خود این نشانه‌های جایگزین کلمات را پیدا کند و متن را در گستره‌ای نامحدود از زمان و مکان گسترش دهد. بنابراین ما دیگر نه با یک ساختار روایی و سلسله‌های اسنادی که برای بیان قصّه و روایت تناسب دارند، بلکه با ساختاری استعاری و نمادین روبرو هستیم... .» (ر.ک: مشرف،۱۳۸۲: ۷۵–۷۷).

با این توضیحات باید گفت که ساختار قصّه‌درقصّه اگرچه به‌ظاهر، متن را در گستره‌ای از معناهای بی‌کران قرار می‌دهد، امّا در حقیقت، شگردی است مضمونی که راوی و مفسّر از آن در جهت پرداخت نمادین روایت، استحاله (تبدیل‌ها) و ایدئولوژی‌های خود استفاده می‌کند.

تحلیل معنایی کنش‌گران (فراروی از تقابل‌ها، حرکت از وحدت به کثرت، ادغام و فنای شخصیتی)

ابژه‌محوری

با نگاهی ساختاری به شخصیت‌ها، یعنی توجّه به مشارکت علّی هر شخصیت در مقام یک کنش‌گر و نقشی که او در پیشبرد حوادث و کنش‌های داستان دارد، کنش‌گر ابژه یا شیء ارزشی، دارای پررنگ‌ترین نقش در هر سه منظومه است. تمامی‌روایت‌ها به ویژه قصّه‌ها، بر پایه یک نیاز یا نقصان شکل می‌گیرند که این نیاز، ارتباطی بی‌واسطه و مستقیم با کنش‌گر شیء ارزشی یا هدف دارد. در منظومه‌ها نیز این زیرساخت قصّه‌ای کاملاً مشهود است و روایت هر سه منظومه براساس یک نیاز درونی یا بیرونی که شیء ارزشی را تشکیل می‌دهد، شکل می‌گیرد. ازاین‌رو باید همه راویت‌های قصّه‌بنیاد را ابژه‌محور دانست.

در روایت منظومه‌ها، این ابژه‌محوری، ارزشی مضاعف دارد؛ یعنی از یک طرف استلزامات روایی است که این برجستگی را تأیید می‌کند و از طرفی بُعد معنایی روایت است که نقشی اساسی به شخصیت ابژه می‌دهد. آرزومندی پسران در الهی‌نامه، پادشاه‌جویی مرغان در منطق‌الطیر و حقیقت‌یابی سالک در مصیبت‌نامه، همگی نمودی از ابژه‌محوری است که در نهایت در خویشتن تأویل می‌شوند. ازاین‌رو کنش‌گر ابژه، هم پیش‌برنده و شکل‌دهنده روایت است و هم انسجام‌بخش روایت؛ چراکه تمامی پیرنگ، کنش‌ها و کنش‌گران، حول شخصیت ابژه به انسجام و هویت می‌رسند.

این ابژه‌محوری در روایت منظومه‌های عطار وقتی در لایه عرفانی سنجیده شود، ارتباطی معنادار حاصل می‌شود؛ چرا که در عرفان، نهایت سلوک، نوعی احساس وابستگی مطلق با خدا و امر قُدسی به‌عنوان هدف نهایی است. از این‌رو نه تنها کنش‌گران دیگر، بلکه تمامی‌نشانه‌های موجود در روایت همگی به‌واسطه تمایل به این کنش‌گر، هویت و ارزشی عرفانی و روایی پیدا می‌کنند. به همین دلیل هرچه به پایان روایت نزدیک‌تر شویم، این نشانه‌ها زدوده‌تر و در نتیجه با نوعی فنا مواجه می‌شوند و هر چه هست، ابژه و شیء ارزشی است و تمامی روایت در درون همین شیء ارزشی خلاصه می‌شود. روایت‌های منظومه‌ها، نوعی نظام نشانه‌شناسی وحدانیِ برگرفته از تجربه وحدت‌وجودی است که یافتن این بینش توحیدی در سطح نشانه‌ها، مستلزم دقّت در عناصر روایی و ارتباط آن با شیء ارزشی است.

پردازش طولی و وحدت وجودی کنش‌گران (فنای شخصیتی)

یکی از ممیّزه‌های شخصیت‌پردازی در منظومه‌ها، تقلیل و تحدید وجوه گوناگون شخصیت‌ها در جهت تطابق با وجوه شخصیت ابژه یا شیء ارزشی است. این شخصیت‌پردازی از طریق تقابل‌سازی شکل می‌گیرد؛ بدین صورت که با مشخّص‌شدن نوع هدف و ابژه، ویژگی‌های آن از طریق راوی یا کانونی‌گر، برجسته می‌شود و این ویژگی‌ها در تقابل با ویژگی‌های کنش‌گر فاعلی قرار می‌گیرد و از طریق این تقابل‌ها، به‌تدریج، ویژگی‌های مخالف کنش‌گر فاعلی زدوده می‌شود و با نزدیک‌ترشدن به پایان روایت و رسیدن به هدف، نوعی فنای شخصیتی رخ می‌دهد و کنش‌گر فاعلی در جهت و هدف کنش‌گر ابژه، شخصیت‌پردازی می‌شود.

در الهی‌نامه، این تقابل‌سازی، از طریق پدر که کانونی‌گر درونی است، ایجاد می‌شود. بدین‌ترتیب که با معرّفی آرزوی مادّی توسّط پسران، پدر با برجسته‌سازی بُعد معنوی این آرزو و از طریق گفت‌وگوها و تمثیلات گوناگون، ابعاد مادّی آن را در تقابل با بُعد معنوی آن قرار می‌دهد و در نتیجه با تثبیت گفتمان خود، هم بُعد معنوی آن را برجسته می‌کند و هم باعث نوعی تحوّل و دگرگونی در شخصیت پسران می‌شود و متناسب با هدف معنوی شخصیت‌ها نیز که این هدف تأویل‌شده را پذیرفته‌اند، شخصیت‌پردازی می‌شوند.

مثلاً پسر چهارم که آرزوی رسیدن به آب حیات را دارد، تمام آرامش و آسایش خود را در رسیدن به این جاودانگی می‌بیند. پدر، طلب آب حیات را ناشی از غلبه مرگ می‌داند. پس یکی از وجوه شخصیتی پسر چهارم، ترس از مرگ است. پدر بلافاصله راه حل این موضوع را نور صدق معرّفی می‌کند تا اجل، زیر دست پسر گردد، نه پسر مغلوب اجل و با ذکر تمثیل اسکندر و مرد فرزانه، اسکندر را نیز بنده اجل می‌داند و از این طریق، تقابل غالب و مغلوب برجسته می‌شود و به همین ترتیب سیل تقابل‌های دیگر در سطح روایت متناسب با مفهوم آب حیات و عوامل شکل‌گیری و تبعات این چنین آرزویی شکل می‌گیرد. پسر که اکنون با تمثیلات گوناگون، آب حیات را نماد فناپذیربودن انسان دانسته و درمی‌یابد که حتّی آب حیات نیز او را از فنا نجات نخواهد داد، در پی رسیدن به علم – آب‌حیات واقعی – است که در نهایت، پدر، آب حیات را به علم غیب و علم کشف اسرار تأویل می‌کند که مانع از غلبه شیطان و در نتیجه توجّه به آخرت می‌شود:

بدانست او به نور عقل هوشیار که هست آن آب، علم کشف اسرار ...

اگـر تـو راه عـلم غیـب دانـی شـود خـاک تـــو آب زنـــدگـــانـی (ر.ک: الهی‌نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۵)

با این تقابل‌سازی میان مفاهیم غالب و مغلوب، فانی و جاودان و در نهایت برجسته‌شدن مفهوم واقعی آب حیات، پسر نیز که این مفاهیم را تأیید می‌کند، شخصیتی متناسب با آرزوی تأویل‌شده پیدا می‌کند و علم جاودانگی را در درون خود می‌جوید نه در بیرون و آب حیات. پسر خود آب حیات است.

پسران دیگر نیز این‌گونه توسّط پدر، شخصیتی در طول و متناسب با آرزوی تأویل‌شده پیدا می‌کنند و هرچه روایت به‌سمت هدف تأویل‌شده پیش می‌رود، این فرایند تقابلی به نفع هدف جدید سازماندهی می‌شود تا جایی که دیگر هیچ‌گونه تمایزی میان پسر و آرزوی جدید دیده نمی‌شود و دیگر، آرزو امری بیرونی نیست بلکه در خود پسران نهفته است.

این شخصیت پردازی طولی، در منطق‌الطیر نمود و برجستگی خاصی دارد؛ چرا که مانند الهی‌نامه با تنوّع آرزوها و هدف روبرو نیستیم؛ بلکه تمامی پرندگان و کنش‌گران فاعلی، در جستجوی یک ابژه و هدف – سیمرغ – هستند. با معرّفی سیمرغ به‌عنوان کنش‌گر هدف، هر امر و عاملی که مانع رسیدن به این هدف شود، نوعی کنش‌گر مخالف و در تضاد با شخصیت‌پردازی طولی و وحدانی است؛ چراکه مانع وحدت این شخصیت‌ها در سیمرغ می‌شود. از این‌رو فرایند تقابل‌سازی و در نتیجه برجسته‌شدن بُعد سیمرغی پرندگان از طریق مشاورت‌های هدهد به‌عنوان کانونی‌گر درونی صورت می‌گیرد.

هر شخصیت، متناسب با پیشینه مذهبی و اسطوره‌ای‌اش، دارای کارکرد و علائقی خاص است که اتفاقاً همین تمایزات و تفاوت‌هاست که نوعی تکثّر و بی‌نظمی ناشی از بی‌پادشاهی را در میان آن‌ها به وجود آورده است. هر پرنده برای این‌که شخصیتش به یک کنش‌گر فاعلی تبدیل شود، ناچار از کنار گذاشتن این تمایزات و رسیدن به تشابهاتی متناسب با کنش‌گر سیمرغ است. رفع این تمایزات و جهت‌دهی شخصیت‌ها به سمت هدف، از طریق گفت‌وگو با هدهد و تقابل‌سازی صورت می‌گیرد. هر شخصیت با تکیه بر ذات فردی خود، نوعی علاقه و دلبستگی شخصی دارد و همین دلبستگی را مانع پرواز می‌داند. هدهد با تقابل این معنای شخصی در برابر ویژگی‌های سیمرغ و با برجسته‌کردن ویزگی‌های سیمرغ، شخصیت و معنای هر مرغ را متناسب با شخصیت سیمرغ، بازسازی می‌کند. مثلاً بوتیمار عشق به دریا را برای خود کافی می‌داند:

جـز غم دریـا نـخواهم ایـن زمان　　تـاب سیـمرغم نـبـاشد الأمـان
آن‌که او را قطره‌ای آب است اصل　　کی تواند یافت از سیمرغ وصل　(منطق‌الطیر، ۱۳۸۸: ۲۷٦)

هدهد در پاسخ، با برجسته‌کردن بی‌وفایی دریا که غوّاص‌های زیادی را به کشتن داده است، این ویژگی و حقیری دریا را در مقابل عظمت و بی‌کرانگی و وفاداری سیمرغ قرار می‌دهد و می‌گوید:

هست دریا چشمه‌ای از کوی او تو چرا قانع شدی بی‌روی او (همان: ۲۷۷)

و بدین‌ترتیب از طریق این برجسته‌سازی و تقابل‌سازی شخصیت، بوتیمار را متناسب با شخصیت سیمرغ جهت‌دهی می‌کند. بوتیماری که اگرچه عاشق دریاست، اما اکنون عاشق دریایی بس بزرگ‌تر و بی‌کرانه‌تر و در عین حال باوفا شده است و از طریق این تغییر و استحاله، یکی از کنش‌گران فاعلی می‌شود. این روند در تمامی‌شخصیت‌های موجود در منطق‌الطیر ادامه پیدا می‌کند و با جهت‌دهی و زدوده‌شدن تمام تمایزات شخصیتی مرغ‌ها، آن‌ها می‌توانند به تجربه وحدت دست پیدا کنند، تا جایی که دیگر تکثّری وجود نخواهد داشت؛ بلکه همگی سیمرغ هستند. در حقیقت، سیمرغ نقش مرکزی را دارد که تمامی عناصر ساختار منطق‌الطیر را به‌سمت خود جذب می‌کند.

در مصیبت‌نامه نیز از چنین فرایندی در پررنگ‌کردن کنش‌گر ابژه و در نتیجه شخصیت‌پردازی وحدانی و طولی استفاده می‌شود. سالک، تنها در صورتی می‌تواند به تجربه وحدت با حقیقت دست پیدا کند که با برداشتن هرگونه مانع از سر راه، بُعدی از ابعاد حقیقت را به شخصیت خود اضافه کند تا بتواند وارد مرحله بعد و در نتیجه، مرحله جان شود. هر مرحله و مقام، دارای ویژگی‌هایی است که توسّط سالک برشمرده می‌شوند و از او مدد می‌خواهد تا او را در دستیابی به حقیقت راهنمایی کند، امّا همگی آن‌ها به جز حضرت مصطفی از این حقیقت اظهار سرگردانی و بی‌اطّلاعی می‌کنند و مانعی در این راه محسوب می‌شوند. این پیر است که با برجسته‌کردن و تأویل هر مقام، ویژگی‌ای را برجسته می‌کند که هم قرینه‌ای از حقیقت به‌دست می‌دهد و هم سالک را به مرحله بعد هدایت می‌کند. مثلاً سالک با ورود به مقام حیوان، ضمن اشاره به فراوانی آن‌ها در زمین و این‌که آن‌ها دائم در حال عبادت بر کوه و سجود خداوندند و الگوهایی چون سگ اصحاب کهف، ماهی یونس، ناقه پیغمبر و... دارند که راهنمای انسان در راه خداوند محسوب می‌شوند، از او طلب راهنمایی می‌کند، اما حیوان اظهار بی‌اطّلاعی می‌کند:

از خر و از گاو نتوان یافت راز پس سر خود گیر، زود، ای سرفراز (ر.ک: مصیبت‌نامه، ۱۳۸۸: ۳۲۷)

سالک از پیر، مدد می‌جوید. پیر با تأویل حیوان به «نفس مجوسی» معتقد است. تنها راه غلبه بر این نفس مجوسی و عبور از آن، ناخوش‌داشتن آن است و متناسب با این مفهوم به ذکر حکایت‌هایی می‌پردازد که در ذمّ نفس به کار می‌روند از این‌رو با تقابل میان نفس و حقیقت این زدودگی در سالک به وجود می‌آید که راه رسیدن به حقیقت، عبور از نفس و ناخوش داشتن آن است. به تعبیری دیگر، شخصیت حیوان، دقیقاً در جهت برجسته‌کردن مفهوم ضد نفس، که همان حقیقت است، پردازش می‌شود. سالک با زدودن این تقابل است که تجربه رسیدن به خویشتن یا جان را پیدا می‌کند. در هر صورت، هر شخصیت معنایی متناسب و متقابل با کنش‌گر هدف دارد و تنها راه هویت آن‌ها در روایت، به‌عنوان یک نشانه، ارتباط با جان است.

این‌گونه شخصیت‌پردازی در سه منظومه، وقتی که از طریق تمثیلات و جانشین‌سازی‌ها، در لایه معنایی و عرفانی متن قرار می‌گیرد، برجسته‌کننده مفهومی عرفانی به نام «وحدت وجود» است. طبق این نظریه و مفهوم عرفانی، اگرچه وجود و موجودات دارای حقیقتی به ظاهر متکثّر هستند، اما همگی دارای هویت و ذاتی مشترک با کلّ هستند که به یگانگی و وحدت می‌رسند (ر.ک: کاکایی، ۱۳۸۹: ٦٠– ۱۰۱). با در نظر گرفتن این سطوح چندگانه و معنایی برای روایت منظومه‌ها، دیگر این‌گونه شخصیت‌پردازی صرفاً ناشی از انسجام پیرنگ، غایت‌محوری روایت و دیگر اقتضائات روایت نخواهد بود؛ بلکه امری معنایی و مفهومی نیز محسوب می‌شود. در این تلقّی عارفانه، هر تکثّری نماد و نمودی از وحدت خواهد بود و بیان‌گر وحدت در عین کثرت می‌شود؛ یعنی هر نشانه‌ای در روایت، درجه و تجلّی‌ای از ابژه را در خود دارد و روایت از اقتضائات علّی و منطقی خود در جهت افشا و برجسته‌کردن این درجات تجلّی، کمک می‌گیرد. ازاین‌رو اگر سیر منظومه‌ها را حرکتی از کثرت به وحدت و فنا بدانیم کاملاً درست و با ابعاد عرفانی روایت سازگار است.

در این روایت‌ها، تک‌صدایی ناشی از برتری گفتمان کنش‌گر ابژه، اگرچه نوعی نقصان گفت‌وگویی و مانع تحقّق سوژه‌بودن شخصیت‌ها (ر.ک: نجومیان، ۱۳۹۰: ۲۷–٤۲) را در پی دارد، اما وقتی که این تک‌صدایی در مواجهه با ذات

یگانه و حقیقی ابژه عرفانی قرار می‌گیرد، نوعی ارزش نیز محسوب می‌شود؛ چرا که با تسلیم عناصر روایی در مقابل گفتمان ابژه، تمثال و نماد بندگی نیز حتّی در سطح کلمات شکل می‌گیرد.

این شخصیت‌پردازی وحدت وجودی فقط به شخصیت‌های اصلی روایت جامع منظومه‌ها منحصر نمی‌شود؛ بلکه از طریق تمثیلات فرعی و حکایت‌ها نیز دنبال می‌شود. عشّاق، عرفا و مردان حق و دیوانگان، عمده‌ترین تیپ‌های شخصیتی حکایات فرعی را در سه منظومه تشکیل می‌دهند که از این میان، دیوانگان ارتباطی مستقیم و بی‌واسطه‌تر با ابژه نهایی روایت دارند.

کثرت حکایات مربوط به دیوانگان – بیش از ۱۰۰ حکایت – در منظومه‌ها، کثرتی تصادفی نیست؛ بلکه در جهت برملاسازی و افشای وجوه گوناگون شخصیتی ابژه است. چراکه با نقاب دیوانگی که بر صورت زده‌اند، این امتیاز و آزادی را دارند که بدون هیچ‌گونه واهمه و مقدّمه‌چینی – که در منظومه‌ها لازمه رسیدن به ابژه است – از ابژه سخن بگویند و گاه نیز زبان به انتقاد از صفات این شیء ارزشی بگشایند. اهمیت این دیوانگان که تمثالی زمینی و مادّی از شیء ارزشی هستند، در منظومه‌های عطار به گونه‌ای است که حتّی لازمه شکل‌گیری روایت نیز محسوب می‌شوند؛ یعنی کنش‌گران فاعلی که پیش‌برنده روایت و کنش‌های موجود در آن هستند، تنها در صورتی می‌توانند به ابژه نهایی دست پیدا کنند که دیوانگی را بپذیرند. چرا که حیرت ناشی از سختی‌ها و مشکلات راه، تنها از طریق دیوانگی قابل تحمّل و عبور است. از همین‌روست که در مقدّمه مصیبت‌نامه وقتی سالک با سرگردانی‌های راه مواجه می‌شود:

لاجرم عقلش شد و دیوانه گشت　　وز خرد یکبارگی بیگانه گشت

نـکـته دیـوانـگـان آغـاز کـرد　　بال و پر مرغ مستی باز کرد (ر.ک: مصیبت‌نامه، ۱۳۸۸: ١٦٦)

تکرار و کثرت شخصیت‌های دیوانه در منظومه‌ها، تأکید بر بُعد زدوده‌شده و خالص و بی‌واسطه کنش‌گران فاعلی است که هرچه این دیوانگی بیشتر در کنش‌گران تقویت شود، ابژه نیز نمایان‌تر می‌گردد. پس کثرت دیوانگان در آثار عطار صرفاً عاملی برون‌متنی و ناشی از سیطره گفتمان فرهنگی حاکم بر عصر عطار (دیوانگی‌های ناشی از فقر، خشکسالی، فشارهای اجتماعی و...)، نیست؛ بلکه با این تلقّی، نوعی شگرد روایی – معنایی است که در جهت

تقویت ابژه منظومه‌ها به‌کار گرفته می‌شود و دیوانگان سالکانی هستند که در وجود ابژه فنا شده‌اند و در نهایت کنش‌گران فاعلی نیز به همین مرحله نیز خواهند رسید. حکایاتی که نیز در مورد شخصیت‌های عرفانی چون ابوسعید ابوالخیر، بایزید بسطامی، خرقانی و... در ضمن روایت اصلی ذکر می‌شود، به همین شیوه، برجسته‌کننده ساحات عرفانی متن و به تبع آن ابژه نهایی است. حکایات عشّاق نیز دقیقاً چنین کارکردی را دارد و تمثیلی از عشق حقیقی می‌گردند.

این نظام نشانه‌ای وحدانی(ادغام) تنها منحصر به کنش‌گران درونی منظومه‌ها نیست؛ بلکه حوزه ساختار انتقالی روایت را نیز در برمی‌گیرد، تاجایی که مؤلّف واقعی (شخصیتی به نام عطار)، مؤلّف ضمنی (مجموعه تفکّرات و جهان‌بینی مطرح‌شده در متن) و راوی (کسی که رخدادها را می‌بیند)، همگی در شخصیت کانونی‌گر درونی (کسی که رخدادها را می‌گوید) (ر.ک: چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۵)، ادغام و درونی می‌شوند و نماینده تفکّری واحد در سطح روایت می‌گردند و تمایز و تکثّر میان آن‌ها از میان می‌رود.

این ادغام و استحاله در سطح روایت‌های فرعی نیز دیده می‌شود. اگرچه هر حکایت فرعی در ضمن روایات اصلی، سازوکار نشانه‌شناختی خاص خود را دارد و وجه روایی‌اش را از طریق ارتباط درونی نشانه‌ها کسب می‌کند، امّا معنای ضمنی و عرفانی خود را از طریق قرارگرفتن در دل روایت اصلی کسب می‌کند. به تعبیری نشانه‌شناختی، هر حکایت و عناصر روایی آن، به‌ویژه شخصیت‌ها، نشانه‌ای هستند که از طریق ارتباط با نشانه‌های روایت جامع، ارزش و هویت پیدا می‌کند.

این چندلایگی که در روایت منظومه‌ها از طریق ساختار قصّه‌درقصّه برجسته می‌شود، می‌تواند ارتباطی معنادار با مفاهیم وحدت وجودی و چند لایه‌ای بودن جهان داشته باشد. براساس این باور، هر پدیده در عالم مادّی و شهادت، نمودارهایی در عوالم دیگر دارد. طی این نظر که به تعدّد عوالم یا نظریه توازی عوالم مشهور است، هر عالم، نمودار عوالم بالای خود است و هرچه به سمت عوالم پایین‌تر می‌رویم، از بساطت معنا کاسته می‌شود و به کثرت صور

افزوده می‌شود و بدین ترتیب امری واحد در عالم فوق، به شکل امور متعدّد در عالم پایین‌تر ظاهر می‌شود (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۷: ۱۸۸– ۱۹۰).

ساختار قصّه‌درقصّه منظومه‌ها نیز چنین توازی‌ای را نمایان می‌کند. هرچه از روایت جامع به سمت روایات فرعی پیش می‌رویم، این تکثّر معنا و صور بیشتر می‌شود و تنها از طریق بینش طولی می‌توان معنای واحد و مرتبط با روایت جامع را یافت. بر این اساس، هرگونه توقّف در عناصر روایی یک روایت فرعی، نوعی تقلیل معنا و نقصان آن محسوب می‌شود و هر عنصر روایی مثلاً شخصیت‌های دیوانه، عارف، عاشق و... هنگامی معنای نهایی و ابژه مانند خود را پیدا می‌کند که به خاصیت متوازی و تبدیلی این عناصر از طریق قرار گرفتن در روایت جامع و نظام عرفانی توجّه شود. پس درک هویت هر نشانه، منوط به ارتباط آن با لایه‌های مختلف روایی است که بر روی هم قرار گرفته‌اند و ابژه نهایی همچون یک نقطه مرکزی در یک فرایند توحیدی و طولی، تمامی عناصر را جذب خود می‌کند.

نتیجه‌گیری

تحلیل فرمی منظومه‌های عطار و درنظر نگرفتن بُعد معنایی آن‌ها، فروکاستن این متون به شگردها و کلّیت‌هایی روایی‌ست که در بسیاری از متون روایی مشترک است. مسلماً دست‌یابی به شاخصه سبکی و تمهیدات ویژه روایی این منظومه‌ها، مستلزم توجّه به ارتباط دیالکتیک فرم و معناست. ساختار قصّه‌درقصّه، به‌عنوان خصیصه برجسته فرمی منظومه‌ها، هنگامی می‌تواند صفت لاینفک آن‌ها محسوب شود که داد و ستدهای آن، با معنای عرفانی در نظر گرفته شود؛ چرا که این فرم، سابقه‌ای بسیار طولانی در روایت‌های شرقی دارد.

مهمترین ویژگی و ظرفیتی که این ساختار لابیرنتی و تودرتو به روایت منظومه‌ها داده است، خاصیت امکانی، تبدیلی و درونی‌سازی عناصر روایی است. ساخت و پیکره روایت در منظومه‌ها به گونه‌ای‌ست که هر عنصری که به آن راه پیدا کند، به‌واسطه پاساژگشودن‌های مکرّر از طریق ساختار قصّه‌درقصّه، وارد فرایند جانشینی می‌شود و دچار

دگرگونی، تغییر ماهیت، کارکرد و به تعبیری استحاله معنایی می‌شود. تغییر و تأویل کنش‌گر هدف به درونیات کنش‌گران فاعلی در پی‌رفت نهایی (تبدبل سوژه به ابژه)، ادغام و فنای تمامی کنش‌گران و شخصیت‌های فرعی حکایت‌های تمثیلی در ویژگی‌های کنش‌گر ابژه، ادغام و درونه‌گیری مؤلّف حقیقی، مؤلّف ضمنی و راوی در شخصیت کانونی‌گر درونی که نمایانگر صدا و آوای عرفانی منظومه‌هاست، معنایابی تمامی حکایت‌های تمثیلی به‌واسطه ارتباط با حکایت اصلی و حل‌شدن در روایت جامع و... همگی از نمودهای معنایی‌ست که به‌واسطه نحوه پردازش فرم در منظومه‌ها به‌وجود آمده است.

منابع

آدام، ژان‌میشل و فرانسوا رواز، (۱۳۸۳)، تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)، ترجمه آذین‌حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران، قطره.

ارسطو، (۱۳۸۸)، گزیده مقالات روایت، گردآورنده: مارتین مکوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد

تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نشر نی

چتمن، سیمور، (۱۳۹۰)، داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم، ترجمه راضیه‌سادات میرخندان، قم، مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما

دقیقیان، شیرین‌دخت، (۱۳۷۱)، منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، ناشر نویسنده

عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد، (۱۳۸۸)، منطق‌الطیر، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، الهی‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، مصیبت‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن

فولادی، علیرضا، (۱۳۸۷)، زبان عرفان، تهران، فراگفت

کاکایی، قاسم، (۱۳۸۹)، وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت، تهران، انتشارات هرمس

کنان، شلومیت ریمون، (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر

گیرو، پیر، (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه

لاج، دیوید، ایان وات، دیوید دیچز ...، (۱۳۷٤)، نظریه رمان، ترجمه حسین پناهنده، تهران، نشر نظر

مشرف، مریم، (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی، تهران، توس

نجومیان، امیرعلی، (۱۳۹۰)، «خوانش پلی‌فونیک، کونترپوان و زایشی واساز»، گفتگومندی در ادبیات و هنر: مجموعه مقالات، به کوشش بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، تهران، سخن

یاری، منوچهر، (۱۳۷۹)، ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی