فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیستم، بهار ۱۳۹۰: ۱۳۵- ۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۳/۰۲
تاریخ پذیرش:۱۳۸۹/۰۹/۱۷

تحلیل منطق‌الطیر بر پایه روایت‌شناسی

کاظم دزفولیان*
فواد مولودی**

چکیده

این مقاله بررسی ساز و کار روایت منطق‌الطیر از دیدگاه دو روایت‌شناس ساختارگرا، گرماس و ژنت است. از یک سو، با طرحِ الگوی کنشیِ معناشناسانهٔ گرماس و ساختارِ بنیادینِ تقابل‌های دوگانه در این الگو، فرایند معناسازی و پیش‌رویِ واحدهای روایت در منطق‌الطیر تحلیل می‌شود. همچنین نقشِ تقابلِ جفت‌های متضاد همچون معنا و صورت، روح و جسم، لاهوت و ناسوت در شکل‌گیریِ نقش‌های کنشیِ این الگو تبیین می‌گردد. از دیگرسو، بر اساسِ نظریهٔ ژنت، سه سطحِ روایی داستان، روایت، روایت‌گری و مؤلّفه‌های رابطِ این سطوح در متنِ منطق‌الطیر نشان داده می‌شود تا از دیدگاهِ ژنت، میزانِ روایت‌مندی این اثر معلوم شود.

واژه‌های کلیدی: منطق‌الطیر، گرماس، ژنت، الگوی کُنشی، سطوح روایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی K_Dezfoulian@sbu.as.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی F_molowdi@yahoo.com

مقدمه

پرسش اساسی پژوهش حاضر این است که منطق‌الطیر عطّار نیشابوری از منظر روایت‌شناسیِ معاصر چه جایگاهی دارد؟ و آیا این منظومهٔ روایی تمام مؤلّفه‌های یک روایت کامل را داراست، یا ضعف‌های کلّیِ ساختاری دارد که ارزش روایی آن را می‌کاهد؟ در میان صاحب‌نظرانِ معاصر، جمال میر صادقی یکی از کسانی است که دربارهٔ ارزش روایی و ساختاری آثار منظوم و منثور گذشتهٔ ادب فارسی اظهار نظر کرده است. ایشان در کتاب «عناصر داستانی»، این آثار را به‌صورت کلّی «قصّه» می‌نامد و ویژگی‌هایی چون «خرق عادت، پیرنگِ ضعیف، مطلق‌گرایی و استقلالِ حوادث» را برای آن قصّه‌ها بر می‌شمارد (میرصادقی، ۱۳۶۷ :۷۴ـ ۶۱). به نظر می‌رسد میرصادقی در تعریف روایت و عناصر داستانی، متأثّر از داستان‌های رئالیستی دو سدهٔ اخیر بوده است و مقولهٔ روایت‌شناسی را با مکتب رئالیستی داستان‌نویسی در آمیخته است. بر این حکم کلّی دو ایراد وارد است: اوّل این‌که بر خلاف نظر ایشان، همهٔ آثار روایی گذشته ویژگی‌های فوق را به یک اندازه دارا نیستند؛ ساز و کار روایت منظومهٔ منطق‌الطیر منسجم‌تر و تکامل یافته‌تر از قصّه‌های عامیانه‌ای مانند قصّهٔ «حسین کرد شبستری» است که پیرنگی ضعیف و مبتنی بر لطیفه و سرگرمی دارد. اما میرصادقی نوع روایت این متون را از هم تفکیک نکرده و همه را در حکمی کلّی، قصّه یا حکایت نامیده است؛ دوّم این‌که، ایشان در تحلیل و داوری خود از رویکردهای مختلف روایت‌شناسی معاصر استفاده نکرده است و فقط از یک دیدگاه به آثار روایی و داستانی گذشته نگریسته است؛ در حالی که اگر از دیدگاه‌های گوناگون روایت‌شناسان به منظومه‌هایی مانند منطق‌الطیر نگریسته شود، نتایج متفاوتی بدست می‌آید. چه بسا از یک منظر، منطق‌الطیر روایتی نظاممند و مستحکم داشته باشد و از منظری دیگر، ایرادهای اساسی روایی بر آن وارد باشد. حتّی وجود اشکالات اساسی نباید باعث شود که محقّقان، دیگرجنبه‌های ارزشمندِ روایی متونی مانند منطق‌الطیر را نادیده گیرند و یکسره منکر ساختار روایی آن شوند.

بدین علت نگارندگان این پژوهش با بهره‌گیری از تلفیق الگوی معناشناسانهٔ گرماس و الگوی شکل‌شناسانهٔ ژنت به بررسی و تحلیل ساز و کار روایت منطق‌الطیر می‌پردازند، تا از یک‌سو نشان دهند که ارزش و تکامل معنایی و شکلی این متن یکسان نیست و بسته به دیدگاهی که بکار گرفته می شود، متن ارزش‌ها و جنبه‌های روایی متفاوتی

عرضه می کند. و از دیگر سو، معلوم گردد که تحلیل و خوانش دو بعدی معنـا- صـورت، همواره می‌تواند مانع تأیید یا ردّ کامل ساختار روایی منطق‌الطیر شود.

روایت‌شناسی[1]

تعاریف و تاریخچه

روایت‌شناسی، علمی جدید و نتیجهٔ انقلاب ساختارگرایی در عرصهٔ داستان است. احتمالاً نخستین گـام در تعریفـی حـدّاقل‌گـرا از روایـت چنـین اسـت: تـوالی از پـیش‌انگاشـتهٔ رخدادهایی که غیر تصادفی به هم اتّصال یافته‌اند. این تعریف روایـت را تـوالیِ رخـدادها معرّفی می‌کند و ارتباطی غیر تصادفی و هدفمند را لازمـهٔ ایـن تـوالی مـی‌دانـد (تـولان، ۱۳۸۳: ۲۰). در تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت، جزئیات ظریفِ «ساز و کارهای» درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادین مانند واحدهای پیشرَوی روایـت یـا عملکردهای حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴). «ایرناریمـا مکاریک» در دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، روایـت‌شناسـی را «مجموعـه‌ای از احکـام کلّی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکی بر روایت (داسـتان‌گـویی) و سـاختار پیرنـگ می‌دانـد» (مکاریـک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). اصـولاً روایـت‌شناسـی بـا سـاختار بنیـادین درون‌مایـهٔ داستان‌ها کار چندانی ندارد، بلکه بر ساختار روایت- که شیوهٔ نقـل داسـتان‌هـا از طریـق روایت است- متمرکز می‌شـود (بـرتنس، ۱۳۸۷: ۸۶). روایـت‌شناسـان سـاختارگرا، مهـم‌تـرین قیاس زبان‌شناسیک را قیاس بین ساختار روایت و نحو جمله می‌داننـد. برپایـهٔ ایـن قیـاس، پرداخت کلّی قصّه از قواعد معیّنی پیروی می‌کند؛ درست همان گونه که پرداخت جملـه از قواعد نحو پیروی می‌کند (هارلنـد، ۱۳۸۵: ۳۶۱). برتنز، کشف الگـوی جـامع روایـت را هـدف نهایی روایت‌شناسی می‌داند و معتقد است کـه ایـن الگـوی جـامع بایـد تمـامی روش‌هـای ممکن روایت را دربرگیرد و باهمین روش‌هاست که معنا تولید می‌شود (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹).

ارسطو در عرصهٔ روایت‌شناسی، نخستین گام را برداشت. او در فصل سوّم بوطیقـا میـان بازنمایی یک اُبژه (سرگذشت) به وسیلهٔ راوی (نقل)، و بازنمایی آن از طریق شخصیت‌هـا (محاکات) تمـایز قایـل شـد (مکاریـک، : ۱۵۰)؛ امّـا روایـت‌شناسـی بـه‌عنـوان یـک علـم،

1. Narratology

نخستین‌بار در قرن بیستم مطرح شد. تاریخ «علم روایت‌شناسی» را می‌توان بـه سـه دوره تقسیم کرد: ۱. دورهٔ فرمالیسم روسی (۶۰ / ۱۹۱۴م). ۲. دورهٔ ساختارگرایی کـه بیشـتر بـا سـاختارگرایی فرانسـوی شـناخته مـی‌شـود(۸۰ـ ۱۹۶۰م). ۳. دورهٔ پساسـاختارگرایی (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

روایت از منظر گرماس

گرماس اعتقاد دارد که انسان هر پدیده‌ای را از طریق دو جنبـهٔ مخـالفی کـه دارد، درک می‌کند: الف) متضادّ آن ب) نفی آن. به‌عنوان مثال درک انسان از مقوله‌ای ماننـد «روح»، فقط با متصوّرشدن دو جنبهٔ مخالف آن ممکن است. ۱. متضادّ «روح»، «جسـم» اسـت. ۲. نفی «روح» که به معنی فقدان آن است. وی متذکر می‌شود که انسان برای مفهوم‌سـازی، در درجهٔ اوّل باید به جهان، ساختار ببخشد و ساختار بخشیدن به جهان جز در قالـب دو نوع از جفت‌های مخالف ممکن نیست. این ساختار بنیادینِ تقابل‌های دوگانه، بـه زبـان و روایت بشر شکل می‌دهد. درروایت، این ساختار در قالب قاعده‌های عمدهٔ پیرنگ[1] ماننـد کشمکش و گره‌گشایی، جدایی و وصال و امثال آن حضور پیدا مـی‌کنـد. گرمـاس، بیـان می‌کند که این قاعده‌های عمدهٔ پیرنگ در شـش «نقـش کنشـی»[2]ـ کـه خـود در قالـب «کنشگرها»[3] به عینیت می‌رسندـ اجرا می‌شوند.

این شش «نقش کنشی» در قالب سه جفت متضاد، عناصر بنیادینی هسـتند کـه سـه الگوی عمدهٔ پیرنگ را می‌سازند. وی باتوجه به این سه جفـت «کنشـگرِ» متضـاد، الگـوی پیشنهادی خود را «الگوی کنشی»[4] می‌نامد. این کنشگرها عبارتند از:

الف) «جستجوگر» یا «فاعل»[5] / «هدف» یا «مفعول»[6]: فاعل، عنصر اصلی در کـنش یـک داستان است و هدف، مقصود یا خواسته‌ای است که فاعل برای رسیدن بـه آن دسـت بـه

1. Plote
2. Actant
3. Acteurs
4. Actantial Model
5. Subject
6. Object

عمل می‌زند. این دو کنشگر، بنیادی‌تر از چهار مورد دیگرند و رابطهٔ آنها مبتنی بر «میل» است: فاعل به هدف «میل» دارد و این «میل» داستان را پیش مـی‌بـرد. ایـن دو کنشـگر، پیرنگ داستان‌های مربوط به سیروسلوک/ آرزو را اجرا می‌کنند.

ب) «فرستنده»[1] / «گیرنده»[2]: فرستنده- یک فرد یا خدا یـا نهـاد- فاعـل را بـه دنبـال هدف یا مفعول می‌فرستد که در نهایت، گیرنده آن را دریافت مـی‌کنـد. ایـن دوکنشـگر پیرنگ داستان‌های مربوط به ارتباط را اجرا می‌کنند.

ج) «یاری‌دهنده» / «بازدارنده»: یاری‌رسان، به فاعل یاری می‌رساند تا به هدف برسد و بازدارنده سعی دارد تا مانع فاعل شود. این دو کنشگر پیرنـگ‌هـای فرعـی داسـتان‌هـای مربوط به سیروسلوک/ آرزو و داستان‌های مربوط به ارتباط را اجرا می‌کنند. بـا توجـه بـه این «الگوی کنشی»، گرماس در برخورد با تسلسل‌های روایتی ممکن، سی‌ویـک کـارکرد «پروپ» را به بیست کارکرد تقلیل می‌دهد و آنها را در سه ساختار جمع‌می‌کند:

۱. «سـاختار قـراردادی»[3]: ایجـاد، شکسـتن توافـق‌هـا یـا برقـراری و زیرپاگذاشـتن ممنوعیت‌ها.

۲. «ساختار اجرایی»[4]: انجام وظایف، نزاع و مانند آن.

۳. «ساختار انفصالی یا گسسته»[5]: سفر، حرکت یا رسیدن‌ها و خارج شدن‌هـا (تایسـن، ۱۳۸۷: ۸ـ ۳۶۴ ؛ سلدن، ۱۳۸۴: ۵ـ ۱۴۳؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۵۸ـ ۱۴۷).

روایت‌شناسی ژنت

ژنت در کتاب «گفتمان روایی»[6] سه سطح روایت را از هم متمایز می‌کند:

۱. «داستان»[7]: توالی رویدادهای روایت‌شده است به ترتیبی که رویدادها، واقعـاً اتّفـاق افتاده‌اند.

1. Destinateur
2. Destinataire
3. Cantractual Structure
4. Performative Structure
5. Disjunctional Structure
6. Narrative Discours
7. Histoire

۲. «نقل» یا «روایت»[۱]: همان گفتمان متن یا ترتیب رویدادها در متن است، نه ترتیب و توالی واقعی رویدادها.

۳. «روایتگری»[۲]: همان عمل روایت کردن است و داستان‌گویی برای مخاطبان؛ از این‌رو ایجاد روایت است.

ژنت، تعامل این سه سطح روایت را از طریق سه مشخصهٔ زیر شرح می‌دهد:

۱. «زمان دستوری»: عبارت است از آرایش رویدادها در روایت از نظر زمانی. این آرایش سه مفهوم را شامل می‌شود:

الف) «ترتیب»: رابطهٔ بین توالی زمان رویدادها در داستان و توالی زمانی آنها در روایت است؛ یعنی این که با عواملی از قبیل «پیش‌بینی»[۳]، «بازگشت به گذشته»[۴] و «زمان پریشی»[۵] چگونه برخورد می‌شود.

ب) «مدّت» یا «تداوم»[۶]: رابطهٔ بین مدّت زمانی است که رویدادی معیّن در داستان، طی آن اتفاق می‌افتد و تعداد صفحاتی از روایت که به توصیف آن رویداد اختصاص داده می‌شود.

ج) «بسامد»[۷]: رابطهٔ بین راه‌های ممکن برای تکرار رویدادها در داستان و در روایت است. است.

۲. «وجه» یا «حال و هوا»[۸]: از طریق فاصله و دیدگاه خلق می‌شود:

الف) «فاصله»[۹]: فاصلهٔ بین داستان و روایتگری است. کمترین فاصله یا بیشترین تقلید از زندگی با استفاده از حداکثر اطلاعات وحداقل حضور راوی بدست می‌آید و بالعکس.

ب) «دیدگاه» یا «چشم‌انداز»[۱]: زاویهٔ دید یا چشمانی است که ما از منظر آن هر بخش معیّن از روایت را می‌بینیم؛ اگرچه راوی ممکن است در حال گفتن داستان باشد، امّا

---

1. Recit
2. Narration
3. Prolepsis
4. Flash Back یا Analepsis
5. Anachrony
6. Duration
7. Frequency
8. Mood
9. Distanse

زاویهٔ دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگری تعلّق داشته باشد. راوی ممکن است بیشتر یا کمتر از شخصیت‌ها بداند یا در سطح آنها حرکت کند. روایت می‌تواند «فاقد کانون»[۲] باشد که در آن راوی، دانای کل است؛ یا «کانونی- درونی»[۳] باشد که شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا جایگاه‌های متغیر، آن را بازمی‌گوید؛ یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود. شکلی از «کانون‌داری خارجی»[۴] نیز وجود دارد که در آن راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند.

۳. «صدا» یا «لحن»[۵]: همان صدای راوی است. هنگام تحلیل صدا، رابطهٔ راوی (عمل روایتگری) را با داستانی که گفته می‌شود و با روایت (روشی که با آن داستان گفته می‌شود) بررسی می‌کنیم. صدا در تعیین موضع راوی نسبت به داستان و اعتبار وی به ما کمک می‌کند.

این جا وقوع ترکیب‌های گوناگونی امکان‌پذیر است. می‌توان حوادث را قبل، بعد و یا مانند رمانِ نامه‌ای، همزمان با وقوع آنها بیان کرد. راوی ممکن است خارج از روایت خود[۶]، یا مانند روایت‌هایی که از زبان اوّل شخص بیان می‌شوند، داخل روایت خود[۷]، یا نه تنها داخل روایت، بلکه شخصیت اوّل آن نیز باشد[۸].

این سه سطح روایت، به نظر ژنت، همگی جنبه‌هایی از افعال هستند؛ زیرا به نظر ژنت هر داستانی مانند فعلی بسط داده شده، عمل می‌کند و هر روایتی به کنش، فروکاسته می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۴- ۳۷۰ ؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷- ۱۴۵؛ ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۶- ۲۸۲).

در متون عرفانی، فرم اثر همواره در خدمت معناست و عرفا رویکردِ شکل‌شناسانهٔ صرف به آثار خود نداشته‌اند. از آن‌جا که نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت رویکردی ساختارگرا دارد و به معناشناسیِ اثر کمتر می‌پردازد و در مقابل الگوی کنشیِ گرماس معناشناسانه

1. Perspective
2. Non Focalized
3. Inrer Focalized
4. External Focalization
5. Voice
6. Heterodiegetic
7. Homodiegetic
8. Outodiegetic

است و تکنیک‌های روایی متن را نادیده می‌گیرد، برای خوانش و تحلیلِ دوبُعدیِ (صورت و معنا) منطق‌الطیر، نگارندگان به تلفیق دو نظریهٔ فوق پرداختند.

روایت منطق‌الطیر

روایت اصلی داستان منطق‌الطیر در قالب «فابل»[1] و داستان‌های فرعی آن در قالب «الحکایه و التمثیل» است. بنابراین لازم است که نخست، تعریفی مختصر از فابل، حکایت و تمثیل ارائه گردد: «تمثیل»[2]؛ بیان روایتی است که هرچند معنی ظاهری دارد، امّا مراد گوینده معنای باطنی و کلّی‌تر آن است. هرگاه در این روایات، مراد، معنی ظاهری باشد به آن «حکایت»[3] و هرگاه مراد، معنای باطنی روایت باشد به آن «تمثیل» گفته می‌شود (کادن، ۲۰۰۵: ۲۳ـ ۲۰). «در غالب حکایات تمثیلی منطق‌الطیر، یک بیت راهنمای تمثیل آمده است که خواننده را از معنای ظاهری به معنای باطنی ره می‌نماید. مثلاً در داستان: رابعه در راه کعبه هفت سال ...

بیت راهنمای تمثیل این است:

تا تو می‌گردی در این بحر فضول موج برمی‌خیزد از ردّ و قبول»

(شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳۹)

«فابل»[4] یا تمثیل حیوانی، یکی از انواع ادبی است که قهرمانان حکایت، جانورانند و هرکدام مُمَثِّل تیپ یا طبقه‌ای هستند؛ مثلاً در منطق‌الطیر، هدهد ممثِّل شیخ و رهبر است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۴۵).

در بحث از روایت‌شناسی منطق‌الطیر، برای رعایت اختصار به بررسی روایت «فابل» می‌پردازیم و در «الحکایه و التمثیل»ها، تنها راوی، گوینده و مخاطب آن را درنظر داریم؛ چراکه در ساختار روایی فابل این سه باید گنجانده شوند. روایت این فابل را به سه قسمت عمده تقسیم می‌کنیم. در داستانی که ساختاری کلاسیک دارد، این سه قسمت به شرح زیر است:

1. Fable
2. Allegory
3. Anecdote
4. Fable

۱. «مقدمه» یا «ورودی»[1]؛ در این قسمت خواننده با شخصیت‌های داستان آشنا می‌شود؛ نویسنده، مخاطب را با فضای داستان آشنا می‌کند و افکار اصلی و وجوه اساسی داستان که حاکی از درون‌مایه است، معرفی می‌شود (مشرّف، ۱۳۸۵: ۹۳). ابتدای داستان منطق‌الطیر از بیت ۶۱۷ است:

«مرحبا ای هدهد هادی شده　　در حقیقت پیک هروادی شده»

و تا بیت ۶۸۷ ادامه می‌یابد:

«پس همه با جایگاهی آمدند　　سربه سر جویای شاهی آمدند»(۱)

در آغازِ «ورودی» داستان، راوی یازده پرنده را معرفی می‌کند و در ادامه روایت می‌کند که مرغان جهان گردهم آمدند تا برای درد «بی‌پادشاهی»، چاره‌ای اندیشند و جویای پادشاهی لایق گردند. راوی در ابتدا هدهد را که ممثِّل شیخ و راهبر است مخاطب قرارداده، می‌گوید:

«مرحبا ای هدهد هادی شده　　در حقیقت پیک هر وادی شده
ای به سرحدّ سبا سیر تو خوش　　با سلیمان منطق‌الطیر تو خوش
صاحب سرّ سلیمان آمدی　　از تفاخر، تاجور زان آمدی
دیو را دربند و زندان بازدار　　تا سلیمان را تو باشی رازدار
دیو را وقتی که در زندان کنی　　با سلیمان قصد شادُروان کنی»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۵۹)

این ابیات از یک طرف «هدهد» را معرفی می‌کند و از طرف دیگر، دورنما یا «براعت استهلال» گونه‌ای است برای شخصیت هدهد و کارکرد و نقش او در پیرنگ اصلی روایت. از منظر «الگوی کنشی» گرماس، این «معرفی‌نامه» را می‌توان این‌گونه بررسی کرد:

الف) شخصیت و نقش هدهد در «ورودی» داستان، بر ساختار اساسی و بنیادین شکل گرفته از تقابل مبتنی است: سلیمان و دیو، زندان و «شادروان»؛ به عبارتی دیگر مُشبَّهٌبِه‌های آنها: روح و نفس، ناسوت و ملکوت است. در داستان سلیمان نبی، سه

1. Exposition

موجود عینی یا بیرونی، شخصیت‌های[1] داستانند: سلیمان، دیو و هدهد. در «ورودی» داستان، دو موجود عینی، سلیمان و دیو، درونی می‌شوند: سلیمان، استعاره از روح خدایی و مجرّد می‌شود و دیو، استعاره از نفس امّاره و شهوت‌پرست. هدهد که در اصل داستان، شخصیتی عینی و فرعی است در این جا همسان و برابر با کلِّ دنیای بیرون انگاشته می‌شود؛ یعنی مظهر تامّ و تمام عالم هستی. دو شخصیت اصلی دیگر، سلیمان و دیو، هرکدام جنبه‌ای از جنبه‌های دوگانهٔ روحی یا نفسی وجود او می‌شوند، که با سرکوب «دیو نفس» می‌توان بال در بال «سلیمان روح» به شادُروان الهی رسید. معرفّی نامهٔ این یازده پرنده را می توان بدین صورت نشان داد:

بند اول: سلیمان (روح) + دیو (نفس)= هدهد(سالک)← پرورش سلیمانِ روح+ سرکوب دیونفس= شادُروان الهی.

بند دوم: موسی (روح) + فرعون (نفس)= موسیجه (سالک)← پرورش موسی روح + سرکوب فرعون نفس= میقات الهی

بند سوم: خلیل (روح) + نمرود (نفس)= طوطی (سالک)← همراهی با خلیلِ روح + سرزدن نمرود نفس= حلّه پوشی در بارگاه خدا...

هشت بند دیگر(معرّفی نامهٔ هشت پرندهٔ دیگر) نیز، بدین ترتیب ازپی هم می‌آید.

هم‌ارزی بین ساختار روایی این قسمت و مبانی نظری عرفان منطق‌الطیر از سه جنبه، قابل بررسی است:

۱. ساختار روایی این قسمت مبتنی بر تضادّ و تقابل است. این تقابل بنیادی، واحدهای روایت و شخصیت‌ها و عملکردهای آنان را پیش می‌برد: عرفان هم مبتنی بر تقابل بنیادی روح و جسم، خیر و شر، ناسوت و لاهوت و... است.

۲. درونی کردن پدیده‌های عینی و بیرونی و تکرار آنها در «ورودی» داستان، عامل اصلی اتصال و پیوستگی واحدهای روایت و ارتباط عمودی یازده بند با همدیگر است: عرفان، پیوسته به تأویل و درونی‌سازی پدیده‌های جهان بیرون می‌پردازد.

۳. موجودات نیک یا بد دنیای بیرون در هر بند، استعاره از جنبهٔ الهی یا نفسی وجود هر پرنده می‌شود، پرنده کل می‌شود و پدیده‌های جهان بیرون، جزئی از وی: عرفان، انسان را «عالم کبیر» می‌داند و جهان را «عالم صغیر».

1. Characters

ب) در «ورودی» داستان، شش « کنشگر» به شرح زیر هستند:

«میل»۱. فاعل (جستجوگر)/ مفعول (هدف): در بند اول هدهد «فاعل» یا «جستجوگر»، «شادُروان» (بارگاه الهی) هدف، و «میل» رابط بین جستجوگر و هدف است. راوی از مخاطب (روایت‌گیر) خود، هدهد، می‌خواهد که این میل را بالفعل کند و باتوجه به قوت و غنای این میل، سیروسلوک خود را به جانب «شادُروان» آغاز کند. این دو کنشگر بنیادی در بندهای دیگر چنین‌اند:

«جستجوگر»	← «میل» →	«هدف»
هدهد		شادروان
موسیجه		میقات
طوطی		گلستان
کبک		شیر و انگبین
تنگ باز		غار وحدت .....

در این بندها و بندهای دیگر، «هدف» خداوند است؛ امّا راوی در هر بند با استفاده از مجاز به علاقه‌ای خاص به جای خداوند یکی از متعلّقات و وابسته‌های ذات و بارگاه الهی را ذکر می‌کند. این یازده بند ازنظر دو کنشگر اصلی فوق، با همدیگر درتناظر یک‌به‌یک‌اند و این تناظر با «جانشین» کردن کنشگرهای هر بند در محور «هم‌نشینی» جستجوگرِ هدف محقق می‌شود.

۲. یاری‌گر/ بازدارنده: در یازده بند فوق، شخصیت‌هایی که استعاره از روح‌اند، یاری‌گر و شخصیت‌هایی که استعاره از نفس و شهوت و دنیایند، بازدارنده هستند. در بند اوّل، سلیمانِ روح، «یاری‌گرِ» هدهد در طریق سلوک است و دیو نفس «بازدارنده»؛ چراکه می‌خواهد مانع از تحقّق «هدف» و «میل» فاعل به جانب هدف شود. گرماس در «الگوی کنشی» خود تصریح می‌کند که لازم نیست همیشه کنشگرها، شخصیت انسانی باشند (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۵)؛ اگر در بند اول سلیمان را همان پیامبر واقعی و عینی درنظر بگیریم، «یاری‌گر» شخصیت انسانی است و اگر معنی مستعار آن، روح یا جنبهٔ الهی و قدسی وجود سالک، را درنظر داشته باشیم، «یاری‌گر» شخصیت انسانی نیست. دربارهٔ «یاری‌گرها» و «بازدارنده‌ها»ی ده بند دیگر، این قضیه صدق می‌کند:

یاریگر	⟷	فاعل	⟷	بازدارنده
سلیمان	⟷	هدهد	⟷	دیو
یونس	⟷	قمری	⟷	ماهی
ناقه	⟷	کبک	⟷	کوه...

۳. فرستنده/گیرنده: در داستان‌هایی که «میلِ» جستجوگر به هدف «عشق» است، گرماس «هدف» را «فرستندهٔ » واقعی و «جستجوگر» را «گیرنده» می‌داند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۶). بنا بر تصریح عطار، «عشق» همان «میل» جستجوگر به هدف است:

«گر شود این آهنت چون موم نرم توشوی در عشق چون داوود گرم»

(شفیعی کدکنی، بیت ۶۵۱)

بنابراین دریازده بند فوق، «فرستنده»، خداوند است و «گیرنده»، نوع بشر؛ پرنده‌های ذکر شده در «ورودی» داستان- چنانکه گفتیم- هریک ممثِّل تیپ یا طبقه‌ای خاص از نوع بشر هستند:

فرستنده ← گیرنده

خداوند (معشوق، به تعبیر مجازی داستان: شادروان) ← هدهد

خداوند (غار وحدت) ← تنگ باز

خداوند (اوج عرش رحمانی) ← تذرو...

یک شخصیت در روایت می‌تواند نقش دو کنشگر را برعهده بگیرد؛ چنین روایتی می‌تواند داستان مربوط به سیروسلوک/ آرزو را با داستان مربوط به ارتباط ترکیب کند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۶). بنابراین همهٔ «جستجوگر»های داستان، «گیرنده» و همهٔ «هدف»ها، «فرستنده» هستند.

در بررسی ساز وکار روایت، از دیدگاه ژنت، تنهٔ اصلی روایت (گره‌افکنی) مهم است؛ برای تعیین سه سطح داستان، روایت، روایتگری و مشخّصه‌هایی که این سه سطح را در تعامل با همدیگر نگه می‌دارند، باید پیرنگ اصلی روایت بررسی شود و نوع «تعلیق» و «کشمکش» مشخص گردد. بنابراین در قسمت «گره‌افکنی»، دیدگاه ژنت را دربارهٔ روایت، مبسوط و مفصّل بررسی می‌کنیم؛ اما در بررسی ساختارِ روایی «ورودی» از دیدگاه ژنت، ذکر دو نکته لازم است:

۱. در قسمت دوّمِ «ورودی» داستان، از بیت ۶۸۲ تا بیت ۶۸۷، زاویهٔ دید بیرونی یا «راوی خارج از روایت خود» (راویی سوم شخص) در فعل یا کنش گذشته به روایت می‌پردازد و این عمل «روایتگری» در قسمت «گره‌افکنی» است و تا پایان ادامه می‌یابد.

۲. در «معرفی‌نامهٔ» پرندگان، شیوهٔ روایتگری، «مخاطبهٔ» بیرونی است: راوی یازده پرندهٔ مذکور را از یک جایگاه ثابت یا جایگاه‌های متغیّر، مخاطب قرار می‌دهد و «روایت‌گیر»انِ اصلی، پرندگان هستند؛ در جریان این مخاطبه قرارگرفتن است که شخصیت این پرندگان ممثّل شده و دورنمای سلوک آنها نمایانده می‌شود. در بررسی سطوح روایی ژنت- که در قسمت بعد به آن خواهیم پرداخت- معلوم می‌شود که چرا در این «معرفی‌نامهٔ» نمایشنامه‌وار، این مخاطبهٔ بیرونی، بین مؤلّف و خواننده نیست.

۳. «گره‌افکنی»[1]: در این قسمت پس از آن که خواننده با موقعیت و شخصیت‌ها آشنا شد، پیچیدگی‌ها و گره‌گاه‌ها معرفی می‌شود: رازی که باید آشکار شود، مشکلی که باید حل شود، آزمون‌هایی که شخصیت‌ها را به مبارزه می‌کشد (مشرّف، ۱۳۸۵: ۹۴). در گره‌افکنی قسمت اصلی پیرنگ شکل می‌گیرد و طرح روایت، درون‌مایه و شخصیت‌ها را به سوی مرحلهٔ بعد پیش می‌برد. «گره‌افکنی» داستان منطق‌الطیر از بیت ۶۸۸ تا بیت ۴۲۲۴ ادامه می‌یابد. چنانکه از شمار زیاد ابیات معلوم است تنهٔ اصلی روایت همین قسمت «گره‌افکنی» است. به علت شمار زیاد ابیات و تعلیق طولانی، ابتدا از دیدگاه ژنت، عناصر روایی و تقسیم بندیهای فرعی را مشخص می‌کنیم تا شکل صوری اثر و ساختمان روایی آن را بهتر بشناسیم و پس از آن از منظر گرماس تقابل بنیادی مطرح شده در «ورودی» را پی می‌گیریم، تا تأثیر این تقابل را در پیشروی روایت معلوم کنیم.

الف) «گره‌افکنی» از دیدگاه ژنت:

در این قسمت روایت، سه «چشمهٔ داستانی» قابل تفکیک است:

۱. از بیت ۶۸۸ تا بیت ۱۰۷۰: معرفی هدهد و سیمرغ و اظهار عجز پرندگان در ده حکایت در قالب «گفت‌وگو»[2].

۲. از بیت ۱۰۷۰ تا بیت ۴۱۵۹: سؤال کردن طیور از هدهد و شرح و توصیف وادی‌های هفت‌گانه.

۳. از بیت ۴۱۵۹ تا ۴۲۲۴: شرح سلوک مرغان و توفیق «سی‌مرغ» در رسیدن به بارگاه سیمرغ.

1. Complication
2. Dialogue

آنچه ژنت سطح اول روایت یا «داستان» می‌نامد توالی رویدادهاست، به ترتیبی که واقعاً اتفاق افتاده‌اند؛ یعنی سه سطر فوق. سطح دوّم روایت (نقل) همان گفتمان متن است؛ یعنی روایت این سه سطر «داستان» در ۳۵۹۶ بیت. سطح سوم روایت (روایتگری)، عمل روایت کردن و داستان سرایی است که کیفیت و چگونگی آن باعث ایجاد نوع خاص روایت می‌شود: در تمام قسمت «گره‌افکنی»، روایت از زاویهٔ دید بیرونی (خارج از روایت خود) پیش می‌رود؛ امّا درعین این که راوی[1] سوّم شخص به روایتگری می‌پردازد، «گفت‌وگوی» بین هدهد و پرندگان (سالکان) مهم‌ترین عنصر روایی‌ست که سازوکار روایت را پیش می‌برد و باعث تعلیق می‌شود. اینجاست که تفاوت «لحن»[2] با «دیدگاه»[3] از منظر ژنت و ظرافت لازم برای تشخیص و جداسازی این دو، معلوم می‌شود. روایتگری در دو چشمهٔ اول این قسمت، مبتنی بر این تفاوت است:

از بیت ۶۸۸، راوی سوّم شخص از زاویهٔ دید بیرونی، موقعیت را توصیف می‌کند:

هدهد آشفته دل پرانتظار — در میان جمع آمد بی‌قرار
حلّه‌ای بود از طریقت در برش — افسری بود از حقیقت بر سرش
تیز وهمی بود در راه آمده — از بد و از نیک آگاه آمده

و از بیت ۶۹۱، «چشم‌انداز» به هدهد داده می‌شود؛ به عبارتی دیگر راوی سوّم شخص از دریچهٔ چشم و زبان هدهد است که می‌بیند و روایت می‌کند؛ هرچند در اصل راوی بیرونی درحال گفتن داستان است، اما «چشم‌انداز» متعلق به هدهد است و هدهد از «زاویهٔ دید درونی» (اوّل شخصِ مفرد)، روایت‌گری را ادامه می‌دهد:

(هدهد) گفت: «ای مرغان منم بی‌هیچ ریب — هم برید حضرت و هم پیک غیب
هم زحضرت خبردار آمدم — هم زفطنت صاحب اسرار آمدم
آنکه بسم‌الله در منقار یافت — دور نبود گر بسی اسرار یافت
می‌گذارم در غم خود روزگار — هیچ کس رانیست با من هیچ کار
چون من آزادم زخلقان لاجرم — خلق آزادند از من نیز هم...»

1. Narrator
2. Voice
3. Perspectiv

و تا بیت ۷۴۴، این تفاوت میان «لحن» راوی و «چشم‌انداز» هدهد، دیده می‌شود و هرجا هم ضمیر «تو» یا «شما» به کاررفته، مرجع آن ضمیر، دیگر پرندگانند؛ در واقع پرندگان، مخاطبند و هدهد گوینده است.

از بیت ۷۴۴ به بعد (هدهد خطاب به مرغان می‌گوید):

«هرکه اکنون از شما مرد رهید　　سر به راه آرید و پا اندر نهید»

«چشم‌انداز» از بلبل گرفته می‌شود و روایتگری او به‌صورت اوّل شخصِ مفرد پایان می‌یابد. ادامهٔ داستان با «لحن» و «چشم‌انداز» راوی سوّم شخص بیرونی است:

جملهٔ مرغان شدند آن جایگاه　　بی‌قرار از عزت این پادشاه
شوق او در جان ایشان کارکرد　　هر یکی بی‌صبری بسیار کرد
عزم ره کردند و در پیش آمدند　　عاشق او دشمن خویش آمدند...

از بیت ۷۵۰ تا بیت ۱۰۶۰، از زاویهٔ دید بیرونی (راوی سوّم شخص) حکایت ده‌پرنده (عذرخواستن پرندگان) روایت می‌شود. تفاوت «لحن» و «چشم‌انداز»ـ که پیش از این مطرح شدـ باز در این ده حکایت تکرار می‌شود. در حکایت اول، (اظهار عجز بلبل)، در ابتدا راوی سوم شخص روایتگری می‌کند:

بلبل شیدا درآمد مست مست　　وز کمال عشق نه نیست و نه هست
معنی‌ای در هر هزار آواز داشت　　زیر هر معنی جهانی راز داشت
شد در اسرار معانی نعره زن　　کرد مرغان راز فانی بنداز سخن

و از بیت ۷۵۳به بعد، «چشم‌انداز» روایت، متعلق به بلبل است. «بلبل»، راوی اول شخص می‌شود و هدهد، مخاطب او:

(بلبل) گفت: «بر من ختم شد اسرار عشق　　جملهٔ شب می‌کنم تکرار عشق
نیست چون داوود یک افتاده کار　　تا زبور عشق خوانم زار زار...»

و روایتگری بلبل تا بیت ۷۷۰ ادامه می‌یابد:

«چون ز زیر پرده گل حاضر شود　　خنده بر روی منش ظاهر شود
کی تواند بود بلبل یک شبی　　خالی از عشق چنان خنده لبی»

از بیت ۷۷۳، طرف دیگر «گفت‌وگو» (هدهد) به سخن درمی‌آید و «چشم‌انداز»روایت، متعلق به او می‌شود: هدهد، راوی و بلبل، مخاطب اوست:

هدهدش گفت: «ای به‌صورت مانده باز — بیش از این در عشق رعنایی مناز
عشق روی گل بی‌خارت نهاد — کارگر شد بر تو و کارت نهاد...
درگذر از گل که گل هر نوبهار — برتو می‌خندد، نه درتو، شرم دار»

در نه حکایت دیگر، جابه‌جایی و تفاوت «لحن» و «چشم‌انداز» عیناً به این صورت رخ می‌دهد.

هم‌چنین سراسر چشمهٔ داستانی دوّم در قسمت «گره‌افکنی» برپایهٔ «گفت‌وگو و مناظره» و تفاوت «لحن» و «چشم‌انداز» استوار است. در این قسمت هرگاه پرنده یا پرندگان به‌صورت فردی یا جمعی از هدهد سؤال می‌پرسند، زاویهٔ دید بیرونی (راوی سوّم شخص) از «چشم‌انداز» آنها به ادامهٔ روایت می‌پردازد و با ضمیر اوّلِ شخصِ مفرد یا جمع، («من» یا «ما»)ـ که مرجع آن پرندگانند ـ روایتگری ادامه می‌یابد و مخاطب هدهد است. جوابیهٔ هدهد نیز به همان صورت چشمهٔ داستان اوّل است؛ هدهد در مخاطبهٔ پرندگان از ضمیرِ «تو» یا «شما»ـ که مرجع آن پرندگانند ـ استفاده می‌کند. خلاصهٔ دو نمونه از این گفتگوهای طولانی چنین است:

الف) چون همه مرغان شنیدند این سخن — نیک پی‌بردند اسرار کهن
جمله با سیمرغ نسبت یافتند — لاجرم در سیر رغبت یافتند
زین سخن یکسر به ره باز آمدند — جمله همدرد و هم آواز آمدند
زو بپرسیدند: «ای استادکار — چون دهیم آخر در این ره دادکار...»
هدهد رهبر چنین گفت آن زمان: — «کان که عاشق شد نه اندیشد ز جان
چون به ترک جان بگوید عاشقی — خواه زاهد باشد خواهی فاسقی
چون دل تو دشمن جان آمده‌ست — جان برافشان، ره به پایان آمده‌ست...»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵ـ ۲۸۴)

ب) دیگری گفتش «که این پشت سپاه — ناتوانم، روی چون آرم به راه

من ندارم قوت و بس عاجزم — این چنین ره پیش نامد هرگزم...»
هدهدش گفت: «ای فسرده چند از این — تا به کی داری تو دل در بند ازین
چون تو را این جایگاه، قدر اندکی است — خواه می‌رو، خواه‌نی، هردویکی ست...»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۹ـ ۳۰۸)

نکتهٔ اساسی دیگر در دیدگاه ژنت، تفاوت گذاشتن بین سطح «مؤلّف/ خواننده» و «راوی/ روایت‌گیر» است (مکاریک، ۱۳۸۵، ۴ـ ۱۳۳ و ۱۵۵). این یک واقعیت است که خالق داستان و راوی اصلی روایت، مؤلّف است و مخاطب یا روایت‌گیر اصلی، خواننده؛ امّا ژنت بین این دو سطح، تمایزی آشکار می‌بیند. برای مثال مؤلّفی در قرن بیست‌ویکم، داستانی می‌نویسد که زمان آن قرن هفدهم و مکان آن سرزمینی غیراز وطن مؤلّف است، آیا خواننده حتی برای یک لحظه تصوّر می‌کند که راوی سوّم شخصِ داستان در آن موقعیت زمانی و مکانی خاص، همان مؤلّف باشد که پشت کامپیوتر نشسته است و تایپ می‌کند؟! روایت‌پژوهان آثار کلاسیک معتقدند برای این که روایتگری اثر، درست و منسجم باشد، مؤلّف نباید خود را در راوی سوّم شخص داخل کند و ردپایی از خود در اثر به‌جای گذارد؛ چون در غیر این صورت ، زاویهٔ دید بیرونی روایت، بی‌معنی می‌شود. در منطق‌الطیر، راوی «الحکایه و التمثیل»ها و شارحِ «وادی‌های هفت‌گانه» هدهد است. حکایات این قسمت‌ها ادامهٔ سخنان هدهد است، نه وقفه‌ای که مؤلّف درحین روایت و گفت‌وگویِ پرندگان ایجاد کرده باشد.(۲)

مخاطبِ گویندهٔ این حکایات و وادی‌های هفت‌گانه، پرنده یا پرندگانی هستند که طرف خطاب هدهداند. با توجّه به این که هرکدام از این پرندگان، ممثّل تیپ خاصی از انسان‌هاست، جای دادن شخصیت انسانی یا داستان‌هایی که شخصیت‌های اصلی آن انسان‌اند در «فابل» اشکالی ندارد و این مورد همیشه در فابل‌نویسی معمول بوده‌است؛ مثلاً در حکایات «کلیله و دمنه» و هم‌چنین در «مزرعهٔ حیواناتِ» «جورج ارول»، شخصیت‌های انسانی، پابه‌پای شخصیت‌های حیوانی حضور دارند. بنابراین ذکر حکایات و تمثیل‌های منطق‌الطیر که عمدتاً شخصیت‌های آن انسانی‌اند، از زبان هدهد برای پرندگان، با ساختار فابل منافاتی ندارد. راویِ سوّم شخص در چندجای داستان به این

نکته اشاره می‌کند، مثلاً بعد از داستان شیخ صنعان- که طولانی‌ترین حکایت منطق‌الطیر است- این بیت می‌آید:

چون شنودند این سخن مرغان همه آن زمان گفتند ترک جان همه

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: بیت ۱۶۰۲)

و یا بعد از حکایت چشم درد ایاز، این بیت می‌آید:

چون همه مرغان شنودند این سخن نیک پی بردند اسرار کهن

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، بیت ۱۱۶۴)

که تصریح دارد هدهد، راوی این حکایت است و مخاطب او پرندگان‌اند.

در گره‌افکنی داستان، ده پرنده اظهار عجز می‌کنند و سؤالات اندکی از هدهد پرسیده می‌شود؛ درحالی که خواننده می‌داند تیپ‌های انسانی که حاضر به سلوک و خودسازی نیستند، بیشتر از پرندگانِ ممثِّل ذکرشده در داستان هستند و سؤال‌های مطرح شده برای سالکان، بسیار بیشتر از سؤالاتی است که در روایت آمده است. راوی دراین قسمت، دست به گزینش زده و پرندگان دیگر را حذف کرده است تا خواننده، خود، این بخش‌های روایت ناشده را دریابد. در روایت‌شناسی، رویدادهای ذکر نشده که خواننده می‌داند باید اتفاق افتاده باشند و آنها را در ذهن خود بازمی‌سازد، اما اثر به هر علت خاصی این رویدادها را درخود جای نداده است، «روایت ناشده»های اثر نامیده می‌شود. این بخش نیز جزو ساختار روایی به شمار می‌آید (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۷).

در قسمت سوّم گره‌افکنی، راوی از زاویهٔ دید بیرونی در ۶۵ بیت، سلوک مرغان و توفیق سی‌مرغ را در رسیدن به بارگاه سیمرغ روایت می‌کند و در این جا قسمت اصلی روایت، گره‌افکنی، تمام می‌شود. نکتهٔ قابل توجّه و مهم این است که در پیرنگ این داستان، کمترین کنش ممکن اتفاق می‌افتد و قسمت عمدهٔ گره‌افکنی به «گفت‌وگو» و مناظرهٔ مرغان با هدهد اختصاص دارد؛ امّا شرح سلوک مرغان و رنج راه فقط در ابیات معدودی روایت می‌شود. باید توجّه داشت که گسترش پیرنگ در قسمت گره‌افکنی، نتیجهٔ «تعلیق»[1] است. «تعلیق»، کیفیتی است که نویسنده برای وقایعِ در شرف تکوین داستان می‌آفریند تا خواننده را به ادامهٔ داستان مشتاق و کنجکاو کند (میرصادقی،

1. Suspens

۱۳۶۷: ۲۹۶)؛ تعلیق همچنین نتیجهٔ کشمکش[1] در پیرنگ روایت است. در روایت منطق‌الطیر «کشمکش عاطفی»[2] رخ می‌دهد؛ چراکه جدال و کشمکش در انتخاب دنیای نفسانی (نفس) و دنیای روحانی و ملکوت (سیمرغ)، جدال و کشمکش درونی و عاطفی است؛ بنابراین تعلیق حاصل از این کشمکش نمی‌تواند تعلیقی بیرونی یا کنشی باشد. به همین علت در منطق‌الطیر، این دوگانگی و جدال درونی، در قالب «گفت‌وگو» و مناظره معلّق می‌شود و امتداد می‌یابد.

دو عنصر مهم دیگر در روایت‌شناسی ژنت «مدّت» و «ترتیب» است، که پیش از این تعریف آن را آوردیم. در آثار روایی‌ای که روایتی «زمانمند» دارند، می‌توان با تجزیه و تحلیلِ «فواصل زمانی»، نوع رابطهٔ دو سطح «داستان» و «روایت» را بررسی کرد؛ امّا در منظومه‌های روایی ای مانند منطق‌الطیر که روایت آنها «زمانمند» نیست و پیرنگ آنها در چهارچوب زمانی و مکانی خاصّی نمی‌گنجد، نمی‌توان دو مقولهٔ فوق را بررسی کرد؛ چنانکه پیش‌تر گفته شد، این یکی از مقوله‌هایی است که روایت منطق‌الطیر با مُدلِ روایت‌شناسیِ ژنت قابلِ بررسی نیست، و شاید بتوان از این منظر آن را به‌عنوان یکی از اشکال‌های ساختاری منطق‌الطیر مطرح کرد. از نظر «بسامد»، رویدادهای منطق‌الطیر به‌صورتی گزینش شده روایت می‌شوند و رویدادی در «روایتگری» این منظومه بیش از یکبار، روایت نشده است. حضور کم راوی و ارائهٔ اطلاعات قابل قبول، «فاصلهٔ » بین داستان و روایتگری را تا حدّی کم کرده است.

«گره‌افکنی» از دیدگاه گرماس

در «گره‌افکنی»، تقابل بنیادین مطرح شده دربخش «ورودی» روایت، عامل اصلی کشمکش درونی و عاطفی در پیرنگ اصلی و حکایت‌های فرعی است و «گفت‌وگوها» و تعلیق پیرنگ نیز بر پایهٔ این تقابل شکل می‌گیرد: تقابل نفس با روح یا ناسوت با ملکوت. نکتهٔ مهم در این قسمت، سیالیت و جابه‌جایی و لغزشِ نقش کنشی هریک از شخصیت‌های روایت با توجّه به نوع خوانش خواننده است. برای مثال در حکایت بلبل،

1. Conflict
2. Emotional Conflict

یک خواننده ممکن است باتوجّه به خوانش خود کنشگرها را این گونه ترسیم کند:

بلبل: جستجوگر	سیمرغ: هدف	گل: بازدارنده
هدهد: یاری‌گر	سیمرغ: فرستنده	بلبل: گیرنده.

اما خواننده‌ای دیگر چنین:

بلبل: جستجوگر	گل: هدف	هدهد: بازدارنده
نفس: یاری‌گر	گل: فرستنده	بلبل: گیرنده.

این روابط بین عناصر مختلف داستان که باعث یافتن کنشگرها می‌شود با الگوی کنشی گرماس مطابقت دارد (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۷). در روایت منطق‌الطیر از بین جستجوگرهای بسیار زیاد (مرغان) که «میل»، آنان را به جانب هدف (سیمرغ) می‌کشاند، تنها سی جستجوگر (سی مرغ) به هدف (سیمرغ) می‌رسند؛ امّا نوع و نام این سی مرغ، برای مخاطب ناشناخته می‌ماند. در متون روایی عرفانی، چنین ابهامی را نباید ناشی از ضعف پیرنگ دانست. مطابق آموزه‌های عرفانی، تنها «عنایت» معشوق است که می‌تواند باعث رستگاری سالک عاشق شود؛ نه تلاش و طی طریق سالک. در روایت اثر- که متأثر از این مبنای فکری و نظری است- راوی عنصر «عنایت» را نادیده نمی‌گیرد و داوری دربارهٔ توفیق یافتن یا نیافتن هریک از تیپ‌های بشر را برعهدهٔ خود نمی‌داند.

۳. گره‌گشایی[1]: «در گره‌گشایی داستان، راز حوادث داستان آشکار می‌شود و گره‌ها و پیچیدگی‌های آن بازمی‌شود و داستان با پایانی شاد یا غم‌انگیز به انجام می‌رسد» (مشرف، ۱۳۸۵، ۹۴).

قسمت «گره‌گشایی» داستان از بیت ۴۲۲۴ تا بیت ۴۲۸۸ است. در «گره‌گشایی»، سی‌مرغ بعداز آن که به درگاه سیمرغ می‌رسند، خبری از سیمرغ نمی‌یابند. بعداز مدتی انتظار و درد، جاجبی بیرون می‌آید و رقعه‌ای به دست آنان می‌دهد؛ سی‌مرغ بعد از خواندن رقعه:

هم ز عکس روی سیمرغ جهان — چهره سیمرغ دیدند آن زمان
چون نگه کردند آن سی‌مرغ زود — بی‌شک این سی‌مرغ آن سیمرغ بود

1. Resolution

به مقام «فنا» می‌رسند و در زمان بی‌زمانی، بعداز گذشت زمان‌هایی بسیار، از مقام «فنای فالله» به مقام «بقای بالله» نائل می شوند. به این صورت راوی سوّم شخص بیرونی، روایت را تمام می‌کند. اگر نظر روایت‌شناسانی چون گرماس، بارت و تودورف را که درپی مقایسه بین واحدهای ساختاری روایت و واحدهای ساختاری زبان برآمدند بپذیریم، می‌توان گفت ساختار بنیادین روایت منطق‌الطیر با ساختار بنیادین زبان (جمله) یکی است.

فاعل (جستجوگر)+ مفعول (هدف)+ فعل (کنش)

سی‌مرغ، سیمرغ را یافتند.

در منطق‌الطیر با پیشرفت پیرنگ و حرکت از گره‌افکنی به گره‌گشایی، کشمکش به وحدت و جدایی به وصال انجامید. به اعتبار کنش جستجوگرهای روایت، می‌توان گفت که سه نوع توالی روایی در این داستان قابل تفکیک است:

الف) ساختار قراردادی: سی‌مرغ توافق‌های موجود در جهان خود را شکستند و توافق‌های تازه‌ای وضع کردند. ممنوعیت‌های جهان خود (جهان ماده و نفس) را زیر پا گذاشتند و ممنوعیت‌های تازه‌ای برای رسیدن به جهان آرمانی (ملکوت و دربار سیمرغ) وضع کردند. سرانجام جدایی از جهان واقعی، آنها را به سازش با جهان آرمانی و ممکن رساند.

ب) ساختار اجرایی: سی‌مرغ برای رسیدن به سازش جهان ممکن، وظایفی انجام دادند و از آزمایش‌هایی (وادی‌های هفت‌گانه) سربلند بیرون آمدند.

ج) ساختار گسسته: سفر از جهان موجود به جهان ممکن و آرمانی، حرکت و سفر سی‌مرغ و گذشتن از هفت وادی را درپی داشت.

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریهٔ گرماس، منطق‌الطیر، متنِ روایی کاملی است. تقابلِ بنیادینِ جنبه‌های متضادی که در متن به‌صورت‌های مختلفی عرضه می‌شوند و در نهایت می‌توان آنها را در تقابلِ معنا / صورت خلاصه‌کرد، سه مرحلهٔ مقدمه، گره‌افکنی و گره‌گشاییِ متن را ساختار می‌بخشد و زیربنای روایت، از کشمکش تا یگانگی را شکل می‌دهد. سی مرغ، جست‌وجوگرها هستند و سیمرغ، هدفی است که این مرغان خواهان آنند. نقش کنش‌گرها دوری است: هدف (سیمرغ) فرستندهٔ واقعی و پرندگان (جست‌وجوگرها) گیرنده هستند. در واقع روایت منطق‌الطیر، فرآیند دستیابی به هدفی است که آن هدف، فرستندهٔ جست‌وجوگرها به جانب خود بوده است. یاری‌دهندهٔ اصلیِ پرندگان، هدهد است

و بازدارندهٔ حقیقی، نقس یا تعلقی که همواره مانع سفر می‌شود. از منظر معناشناسیِ گرماس، می‌توان گفت که جنبه‌های معناشناسیکِ روایتِ منطق‌الطیر تمام و کامل است.

همچنین از دیدگاهِ روایت‌شناسیِ ژنت، می‌توان منطق‌الطیر را متنی روایی دانست. با تحلیلِ مؤلّفه‌های رابط، از دلِ متنِ روایی می‌توان دو سطحِ داستان و روایت‌گری را بازسازی کرد و شناخت. تمهیداتِ عطار برای تبدیلِ داستان به روایت چنین است: راویِ اصلی، دانای کل است؛ این راوی در ارائهٔ تنهٔ اصلی داستان که شرح گفت‌وگوها و مناظرهٔ مرغان و هدهد با همدیگر است، از گفتمانِ مستقیم استفاده می‌کند؛ در هر گفت‌وگو، راوی چشم‌انداز و زبان خود را به یکی از پرندگان می‌بخشد و آن پرنده به صیغهٔ اوّل‌شخص روایت‌گری می‌کند، امّا همواره نگاه و زبانِ پرندگان قابلیت ارجاع به صدا و چشم‌انداز راوی اصلی را دارد. به این ترتیب عطار دو مؤلفهٔ صدا و چشم‌انداز را به درستی بکار می‌برد. تعلیق حاصل از کشمکش درونی، کلامی و در قالب گفت‌وگو است و عملاً کنش‌های بیرونی خاصّی در متن رخ نمی‌دهد. از نظر بسامد هر رخداد یکبار در متن روی می‌دهد و تکرار رخدادها مشاهده نمی‌شود. بر اساسِ نظریهٔ ژنت، ایرادِ رواییِ منطق‌الطیر در مقولهٔ زمان است. رخدادهای متن، روابطِ زمانمندی با هم ندارند و فواصلِ زمانی مشخّص نیست؛ از این رو دو مؤلفهٔ مدت و ترتیب در منطق‌الطیر قابلیت بررسی ندارد. تلفیق روش گرماس و ژنت، در نهایت مشخص می‌کند که در منطق‌الطیر، جنبه‌های معناشناسانه از جنبه‌های شکل‌شناسیک تکامل یافته‌تر است.

پی‌نوشت

۱. شمارهٔ ابیات و صفحه‌های منطق‌الطیر براساس نسخهٔ منطق‌الطیر به تصحیح دکتر شفیعی‌کدکنی است. از آغاز تا بیت ۶۱۷ و از بیت ۴۲۸۸ تا پایان جزء روایت اصلی داستان نیست و به اصطلاح، مقدمه و مؤخّره‌ای است که شاعران و نویسندگان قدیم در آغاز و پایان منظومه‌های خویش می‌آوردند.

۲. البته بعضی از نویسندگان معاصر برای ساختارشکنی، گاه «منِ مؤلف» را با راوی می‌آمیزند و خود در داستان حاضر می‌شوند. در منطق‌الطیر، عطار در بیت ۱۰۶۲ «منِ مؤلف» را با راوی سوّم شخص می‌آمیزد:

گر بگویم عذر یک‌یک با تو باز دار معذورم که می‌گردد دراز

و بناچار تا بیت ۱۰۷۰ باید مخاطب را همان خواننده بر اثر بدانیم.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، جلد اول، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۶) از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفتم، تهران، مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، آگه.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲) نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

برتنس، هانس (۱۳۸۷) مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران، ماهی.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

تایسن، لُیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، تهران، نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

تولان، مایکل‌جی (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) بیان، ویرایش سوم، تهران، میترا.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۵) منطق‌الطیر، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران، سخن.

کلیگز، مری (۱۳۸۸) درسنامهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران، اختران.

گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵) مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

مشرف، مریم (۱۳۸۵) شیوه‌نامهٔ نقد ادبی، تهران، سخن.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷) عناصر داستان، چاپ دوم، تهران، شفا.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) ادبیات داستانی، چاپ سوم، تهران، علمی.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی برنظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمهٔ علی معصومی، شاپور جورکش و دیگران، چاپ سوم، تهران، چشمه.

j.A.Cuddon (2006) Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, Penguin Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی