مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال چهارم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۱، پیاپی ۱۲

سبک‌شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از *مصیبت‌نامه‌ی* عطار نیشابوری

کاووس حسن‌لی* **ساناز مجرد****
دانشگاه شیراز

چکیده

با ظهور دیدگاه‌های جدید انتقادی و ورود آن‌ها به حوزه‌ی مطالعات پژوهش‌گران ایران – به ویژه در دو، سه دهه‌ی گذشته - آثار ادبی به شیوه‌ای متفاوت دیده شده است. یکی از نظریه‌هایی که سازگاری فراوانی با متن‌های ادبی دارد، نگاه به ساختار نشانه‌هاست. یکی از روش‌های کشف سبک ویژه‌ی یک نویسنده یا شاعر، بررسی نشانه‌هایی است که در متن اثرش به‌کار می‌گیرد. در این پژوهش به منظور نشان دادن چگونگی کارکرد نشانه‌ها که در نهایت بیان‌گر بخش مهمی از سبک یک اثر روایی است، یک نوع روایی پرکاربرد در ادبیات فارسی یعنی حکایت‌های عرفانی، بررسی شده است. عطار یکی از شاعران عارفی است که به سبب آگاهی از اصول داستان‌پردازی، نقطه‌ی عطفی در داستان‌پردازی عرفانی است. بدین ترتیب، پس از بررسی انواع نشانه‌ها – از دیدگاه بارت – در پنج حکایت از حکایت‌های انبیا در *مصیبت‌نامه‌ی* عطار که دارای ساختار مشابه بودند، نتایج قابل توجهی در شناخت سبک پرداخت نشانه‌ها به دست آمد؛ از جمله: بهره‌گیری از صفت‌هایی که کارکرد براعت استهلالی دارند، استفاده از صفت‌هایی که فضای تقابل را ایجاد می‌کنند، استفاده از گفت‌وگوهای داستانی که کارکرد فضاسازانه می‌یابند، استفاده‌ی هدفمند از صفت‌هایی که در خدمت القای پیام محوری داستان هستند و...

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، *مصیبت‌نامه‌ی* عطار، حکایت‌های انبیا.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی kavooshasanli@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی sanaz.mojarrad@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۹/۲

۱. مقدمه

در سه دهه‌ی گذشته، کارنامه‌ی پژوهشی ادبی ایران شاهد تجربه‌های متفاوت و گاه متناقض در بازخوانی متون با به‌کارگیری روش‌های گوناگون ادبی بوده است. ظهور دیدگاه‌های جدید انتقادی و کاربست آن‌ها درصورتی‌که به درستی انجام شود، می‌تواند امکان کشف زوایای پنهان آثار را با توسل به ابزارهای جدید، پدید آورد. اما آیا تاکنون مجموعه‌ی این پژوهش‌ها سطح کیفی مطالعات ادبی ایران را افزایش داده است؟ آیا «هر رویکرد نقد ادبی، قابلیت بررسی هر اثر ادبی را دارد؟... در چه صورتی می‌توان گفت منتقد در ارائه‌ی خوانش تازه‌ای از مثلاً یک متن کهن بنا بر نظریه‌ی علوم انسانی، توفیق یافته است.» (بهفر، ۱۳۸۹: ۲۰۵)

یکی از نظریه‌هایی که در سال‌های اخیر با اقبال فروان مواجه شده است، نگاه به ساختار متن‌های ادبی است. هدف آرمانی ساختارگرایان، فراهم آوردن علمی‌ترین روش ممکن برای مطالعات ادبی است؛ اما در نهایت، هر نگاه ساختاری باید به خوانشی صحیح از اثر و کشف ارتباط آن اثر با کل نظام ادبیات منجر شود. بنابراین ساختارگرایی، روش ادراک چگونگی ارتباط نمودهای ذهنی یک فرد با نظام‌های برساخته‌ی ذهن بشر است. دریافت ناقص از نگاه ساختاری منجر به تولید تعداد فراوانی پژوهش‌های ساختاری شده است که بسیاری از آن‌ها جز تکه‌تکه کردن آثار ادبی و نام‌گذاری بر آن‌ها کاری انجام نداده‌اند و این همان چیزی است که هنری جیمز را بر آن می‌دارد تا موضعی انتقادی در برابر این نوع از بررسی، اتخاذ کند. (ر.ک. تودوروف (Todorov)، ۲۴:۱۳۸۷)

بی‌توجهی به میزان کارآمدی نظریه از یک‌سو، و ناآگاهی از ظرفیت و قابلیت متون ادبی از سوی دیگر، بسیاری از پژوهش‌ها را دچار بی‌نتیجگی یا نتیجه‌گیری نادرست کرده است. نگارندگان این مقاله تلاش کرده‌اند در تحلیل خود، از این آسیب فراگیر در امان بمانند. به همین منظور در بررسی متن روایی حکایت‌های منظومه‌ی *مصیبت‌نامه‌ی* عطار، ابزار نشانه‌شناسی را، بر مبنای نظریات بارت (Barthes) در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، به‌کار گرفته‌اند. نگاه به ساختار نشانه‌ها در متن با نوع ادبیات روایی سازگاری بسیار دارد: «چون عرصه‌ی روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده، کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش‌تاریخی) و از طرف دیگر به رمان مدرن

(پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی) ضمن آنکه برخی ویژگی‌های ساختاری را حفظ می‌کند، (شخصیت، موقعیت، کنش، گره‌گشایی)، عرصه‌ی بسیار عالی برای ساختارگرایان است.» (اسکولز (Scholes)، ۹۱:۱۳۸۳) نشانه‌شناسی، دانشی گسترده و میان‌رشته‌ای است. متن مورد بررسی در این پژوهش یک متن روایی است و نظریه‌ی بارت در مورد نشانه‌ها در کتاب *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها* یکی از مطمئن ترین ابزارها در توصیف یک متن روایی است. بارت در گام‌های بعد، از نشانه‌شناسی به عنوان ابزاری برای مطالعه‌ی فرهنگ بهره جست (آلن (Allen)، ۲۰۰۳: ۵۶)؛ اما گام نخست او در پرداختن به نشانه‌های روایی بسیار با اهمیت بود. توصیف‌های ساختاری بارت با بهره‌گیری از تعریف ساختارگرایانه‌ی او از نشانه‌ها به درک چگونگی «ترکیب خرد توالی‌ها در ایجاد یک کلان توالی روایی منجر شد.» (کنان (Kenan)، ۲۸:۱۳۸۷) بدین‌ترتیب، نگاه بارت به عناصری ناپایدار و متنوع معطوف گشت، که هرچند نظام آن در ظاهر پریشان به نظر می‌رسید، به تبیین هرچه دقیق‌تر اجزای ثابت متن و نحوه‌ی ارائه‌ی این اجزا در معرفی سبک اثر، یاری رساند.

با توجه به اینکه بخش عظیمی از ادبیات فارسی به آثار عرفانی و کتاب‌های صوفیانه مربوط است، اغراق‌آمیز نخواهد بود اگر در بسط و گسترش نوع ادبیات روایی فارسی، سهم درخوری برای ادب داستانی عرفانی و در اصطلاح خاص آن، حکایت‌پردازی قائل باشیم.

شیخ فریدالدین عطار نیشابوری یکی از شاعران عارفی است که برای بیان افکار عارفانه و طرح آموزه‌های خود برای مریدان و سالکان راه حقیقت از حکایت و تمثیل بهره برده است. حکایت‌های عطار به سبب زبان ساده و بی‌پیرایه‌ی شاعر و تنوع مضمون‌ها و شخصیت‌ها، شایسته‌ی توجه است. آشنایی شاعر با اصول داستان‌پردازی و تمهیدات خاص جذابیت بخشی به داستان، نقطه‌ی عطفی در داستان‌پردازی عرفانی پدید آورده است.

اما چه چیزی سبک پردازش اثر یک نویسنده یا شاعر را نسبت به سایر آثار همگون، متمایز می‌کند؟ همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، نشانه‌ها جزو عناصر غیرروایی در ساختار یک اثر به شمار می‌آیند، و داده‌هایی هستند که بررسی آن‌ها

می‌تواند وجوه تمایز یک نویسنده را با پیشینیان و آیندگان او نشان دهد. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر حول محور دو پرسش، شکل گرفته است:

۱. آیا در بررسی حکایت‌های *مصیبت‌نامه* از منظر نشانه‌ها، موارد مشترک قابل استخراج است؟

۲. نشانه‌ها چگونه با ایجاد فضاهای معنایی، سبک ویژه‌ی شاعر را معرفی می‌کنند؟

با توجه به اینکه هدف اصلی این پژوهش کشف سبک ویژه‌ی شاعر از راه بررسی نشانه‌ها بود، نگارندگان برای بالابردن دقت پژوهشی و فراهم آوردن امکان مقایسه‌ی تطبیقی، دسته‌ای از حکایت‌ها را برگزیدند که واجد ساختار مشترک روایی بودند و تمام این حکایت‌ها از منظومه‌ی *مصیبت‌نامه‌ی* عطار برگزیده شد.

مصیبت‌نامه به اتفاق‌نظر همه‌ی مصححان آثار عطار، پس از *منطق‌الطیر* سروده شده است (پورنامداریان، ۱۲۶:۱۳۸۲) و از لحاظ زبانی، پختگی قابل توجهی را در زبان شاعر نشان می‌دهد؛ با این همه، به دلایلی که اثبات آن فرصت دیگری را می‌طلبد، کل منظومه با بی‌اقبالی پژوهش‌گران آثار کهن مواجه شده است. بدین‌منظور، پژوهندگان حکایت‌های نمونه را از این منظومه برگزیدند. بدین‌ترتیب با اطمینان از ثابت بودن کیفیت بیان و مشابه بودن ساختار کنش‌های روایی در موارد بررسی شده، امکان مقایسه‌ی نشانه‌های متغیر و کشف ساختارهای روایی مشابه، فراهم آمد. از میان موضوع‌های متنوع در میان حکایت‌ها، حکایت‌هایی که شخصیت اصلی کنش‌گر آن انبیا بودند، بسامد بالایی داشتند. این امر نشان از توجه ویژه‌ی عطار به این گروه شخصیتی بود. به همین منظور، حکایت‌های انبیا برای این پژوهش برگزیده شد. در همه‌ی نمونه‌های بررسی شده، پیامبری مرتکب اشتباهی می‌شود یا در آستانه‌ی ارتکاب اشتباه قرار می‌گیرد و سپس به وسیله‌ی یک نیروی ماورایی، نسبت به حقیقت عمل خودآگاه می‌شود. شمار حکایت‌های انبیا در منظومه‌های *مصیبت‌نامه* در حدود ۳۰ حکایت است (صنعتی‌نیا، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۶) که از این میان ۱۰ حکایت چنین ساختاری دارند. به سبب محدودیت در بازنمایی تحلیل متن همه‌ی حکایت‌ها، در این مقاله تنها متن تحلیل پنج حکایت که واجد همه‌ی عناصر مشترک نشانه‌ای بودند، آمده است و در پایان، پس از بررسی همه‌ی متن‌های تحلیل شده، نتایجی که می‌تواند بازنمای سبک عطار در به کارگیری نشانه‌ها در متن حکایت باشد، بیان شده است.

یکی از اهداف مهم این پژوهش، ارائه‌ی الگویی دقیق از چگونگی به کارگیری نظریه‌ی نشانه‌شناسی ساختارگرا بر یک متن ادبی است. به مدد این‌گونه بازنمایی‌هاست که امکان ارزیابی کارآیی یک نظریه بر متون ادبی، برای سایر پژوهش‌گران فراهم می‌شود. در پایان، این نکته ذکرشدنی است که چون این پژوهش بر پایه‌ی تحلیل درون متنی قرار دارد، از ارجاعات بی‌دلیل به منابع دیگر، پرهیز شده است.

۲. چهارچوب نظری پژوهش

تری ایگلتون (Terry Eagelton) در کتاب *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی* تعریفی پذیرفتنی از علم نشانه‌شناسی به دست می‌دهد. او می‌گوید: «نشانه‌شناسی به معنای مطالعه‌ی منظم نشانه‌هاست و این کاری است که ساختارگرایان ادبی به واقع انجام می‌دهند. خود ساختارگرایی، نوعی روش تحقیق را نشان می‌دهد که می‌توان آن را در مورد گستره‌ی وسیعی از موضوعات مختلف به کار گرفت؛ اما نشانه‌شناسی بیش‌تر بر حوزه‌ی مشخصی از مطالعه یعنی نظام‌هایی که در مفهوم متعارف می‌توان آن‌ها را نشانه نامید، دلالت می‌کند.» (ایگلتون، ۱۳۸۳:۱۳۸)

پرداختن به نشانه‌ها سابقه‌ای طولانی دارد؛ اما به دلیل اهمیت نشانه‌های زبانی در ارتباطات انسانی، این تفکر دیرزمانی است که با تفکر درباره‌ی زبان درآمیخته است (گیرو(Giro)، ۱۳۸۰: ۱۴۴). این سنت به ویژه در فرانسه به‌وسیله‌ی کسانی چون استروس و بارت با جنبش ساختارگرایی یکی شد (همان، ۱۵۴)؛ اما آن‌جا که سخن از یک روایت می‌رود، نشانه‌ها به شکل دیگری ظاهر می‌شوند؛ زیرا «زبان‌شناسی از. مرز جمله فراتر نمی‌رود.از دید زبان‌شناسان هر چه در گفتمان وجود دارد در جمله نیز یافت می‌شود به همین دلیل است که زبان‌شناسی نمی‌تواند هدفی فراتر از جمله برای خود در نظر بگیرد.» (گرین (Green) و لبیهان (Lbyhan)، ۱۳۸۳: ۱۰۹) لوتمن (Lotman) در مشتق شدن ادبیات از زبان می‌گوید، ادبیات با زبان ساخته می‌شود اما از آن فراتر می‌رود و زبان ویژه‌ی خود را می‌یابد و نشانه‌ها و قاعده‌هایی می‌آفریند تا پیام ویژه‌ی خود را ساده‌تر بیان کند و این پیام از هیچ راه دیگری ارائه‌شدنی نیست. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۸) نظر لوتمن سرآغاز نگاه بارت به نشانه‌ها و قاعده‌های ادبی است. اگر این اظهارنظر صحیح اسکولز را درباره‌ی بارت بپذیریم که «او بیش از همه‌ی

ساختارگرایان ادبی جهت‌گیری جامعه‌شناختی دارد» (اسکولز، ۲۱۰:۱۳۸۳)؛ آن‌گاه تعریف گسترده‌ی بارت از روایت، که شامل همه‌ی موضوع‌های مناسب دریافت بشر که با هر نوع ابزار ارتباطی (زبان فراگویی شده، گفتاری یا نوشتاری، تصاویر متحرک یا ثابت، ژست‌ها و...) بیان می‌شود، پذیرفتنی می‌گردد. (بارت، ۲۷:۱۳۸۷) بارت این تنوع نامحدود روایت‌ها را علت حقیقی وجود و استمرار روایت‌ها در جامعه‌های انسانی می‌داند. بارت در تعریف دقیق‌تر از روایت به شیوه‌ی زبان‌شناسان عمل می‌کند و برای فهم یک روایت علاوه بر لزوم شناسایی واحدهای روایت، توجه به جایگاه واحدها در سطوح معنایی را ضروری می‌داند (همان،۳۶) بارت در ادامه‌ی نگاه ساختارگرایان، معناهای متن را نه در جایگاهی خارج از متن و نه در تقلیل متن به چیزی غیرروایی، جست‌وجو می‌کرد. او می‌گوید: «شناخت معنای محتمل متن کار نشانه‌شناسی زبان ادبی است.»(همان، ۲۲۰) حکم بارت در مورد چگونگی دریافت معنا، صریح و اعتراض‌ناپذیر می‌نماید. او در کتاب *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها* به طبقه‌بندی و بررسی ابزار نشانه‌ای که در حواشی یک متن به‌کارگرفته می‌شود، می‌پردازد. او با نگاهی وفادارانه به آن دسته از عناصر روایی متن که حاصل پژوهش پراپ (Propp) در *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه* بود و با استفاده از نظریه‌ی برمون (Bermon) که چینش اجزای روایی را در قالبی ساختاری به نام «پی‌رفت» می‌بیند؛ توجه خود را به آن بخش‌های روایت که در بررسی پراپ و برمون نادیده گرفته شده بود، معطوف می‌سازد.

پیش از او پراپ و برمون اجزای محوری و پیش‌برنده‌ی روایت و ترکیب منطقی آن اجزا را مشخص ساخته بودند و گریماس با متمرکز شدن بر نقش‌شخصیت‌ها به ترکیبی منطقی از نحوه‌ی توزیع عملکرد شخصیت‌ها دست یافته بود (برتنس (Bertens)، ۱۳۸۷: ۸۳-۸۴) و تودوروف با تدوین دستوری برای روایت‌ها، وضعیت‌هایی را که پیش‌برنده‌ی محورهای روایی نبوند، در کنار وضعیت‌های روایی قرارداده بود، (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶)؛ اما اهمیت نگاه بارت نه به سبب نظریه‌پردازی، بلکه به سبب عمل‌گرایی در سطح روایت بود. او در گام نخست، سه سطح عمده را برای توصیف یک اثر روایی مشخص می‌کند: ۱. سطح کارکردها[1] (Function) (به مفهومی که این واژه در نظریات پراپ و برمون دارد)؛ سطح کنش‌ها (Actions) (به مفهومی که این واژه در نظریه‌ی گریماس دارد به هنگامی که از شخصیت‌ها به عنوان کنش‌گر[2]

(Actant) سخن می‌گوید)؛ ۲. سطح روایت[۳] (Narration) (که تقریباً سطح گفتمان در نظریه‌ی تودوروف است)(بارت،۱۳۸۷: ۳۷-۳۸)

بارت پیش از طبقه‌بندی واحدها به نوع ارتباط واحدها می‌پردازد. او به شیوه‌ی زبان‌شناسان از لحاظ نوع ارتباط کارکردها، دو طبقه‌ی عمده‌ی کارکردهای توزیعی (Distributional) و کارکردهای ترکیبی (Integrational) را ایجاد می‌کند. کارکردهای توزیعی همان کارکردهای محض و متوالی هستند که مورد نظر پراپ و برمون بود. بارت این کارکردها را به دو دسته‌ی کارکردهای اصلی و کاتالیزورها (کارکردهای فرعی که پرکننده‌ی فضای روایی هستند) تقسیم می‌کند. اما کارکردهای ترکیبی همان اجزایی هستند که اطلاعاتی درباره‌ی هویت شخصیت‌ها، صفت‌ها و علامت‌های ظاهریشان و نشانه‌هایی از فضا و مکان و زمان داستان در اختیار خواننده می‌گذارند و بنابراین «سلسله مراتبی هستند و در ارتباط با سطح منسجم بالاتر، تحقق می‌یابند و بدین ترتیب در محور جانشینی تأیید می‌شوند.» (تولان (toolan)، ۴۵:۱۳۸۶) بارت این کارکردهای ترکیبی را نمایه (Index) می‌نامد.

بارت کارکردهای ترکیبی را به دو دسته تقسیم می‌کند. دسته‌ی نخست را «نمایه» می‌نامد که دارای مدلول‌های ضمنی هستند و می‌توانند به ویژگی‌های کنش‌گر، یک احساس، یک فضا (سرسپردگی، بدگمانی) یک نوع اندیشه و به‌طورکلی هر آنچه فضای رخ‌دادن کارکردهای اصلی را روشن می‌سازد، اطلاق شود؛ در دسته‌ی دیگر، «آگاهانندگان» (Informant) قراردارند که در خدمت تبیین زمان و مکان هستند و اطلاعاتی آماده را فراهم می‌کنند تا داستان را در جهان واقعی بگنجانند. (بارت،۱۳۸۷: ۴۷-۴۸)

بارت پس از طبقه‌بندی واحدهای سطحی روایت دو قانون کلی درباره‌ی این چهار طبقه مطرح می‌کند: نخست، «یک واحد، هم‌زمان می‌تواند به دو طبقه‌ی مختلف متعلق باش.» (همان، ۴۸) و دوم، کارکردهای اصلی محدود است و به وسیله‌ی یک منطق علیتی به یک‌دیگر می‌پیوندند و سایر اجزا یعنی کاتالیزورها، نمایه‌ها و آگاهانندگان طبق الگوی تکثیر، فضای بین کارکردها را پر می‌کنند. (همان، ۵۰) اکنون با توجه به طبقه‌بندی بارت از عناصر ترکیبی متن (نمایه‌ها) و همچنین با درنظرگرفتن این قانون که واحدها می‌توانند به طبقات مختلف متعلق باشند، می‌توان به بررسی متن حکایت‌های

منتخب پرداخت تا سبک ویژه‌ی *عطار* در استفاده از عناصر غیرروایی مشخص شود. در پایان، توجه به این نکته ضروری است که هر خوانشی که از متن صورت می‌گیرد، حتی آن هنگام که بر اساس جزمی‌ترین طبقه‌بندی‌ها ارائه شود، ناگزیر به سبب تفاوت در نبوغ تفسیری خوانندگانش، ماهیتی انتخابی می‌یابد که نمی‌توان به صورت قطعی از آن دفاع کرد.

۳. تحلیل نشانه‌شناختی حکایت‌ها

۳. ۱. حکایت موسی و بُرخ أسود

خلاصه‌ی داستان: در زمانی از عهد حضرت موسی، مردم دچار خشک‌سالی و قحطی می‌شوند. دعای حضرت موسی برای نزول باران تاثیری نمی‌کند. حضرت از جانب حق این نکته را دریافت می‌کند که دعای یکی از بندگان حق به‌نام برخ أسود، تاثیرگذار است. برخ به درخواست موسی برای طلب باران دعا می‌کند و باران فراوانی می‌بارد. موسی از لحن گستاخانه‌ی برخ در برابر خداوند به خشم می‌آید و تصمیم می‌گیرد برخ را سرزنش کند؛ ولی حضرت حق او را نهی می‌کند و نحوه‌ی برخورد برخ را پسندیده می‌داند.

حکایت با آگاهی‌دهنده‌ی زمانی «اندر عهد موسی کلیم» آغاز می‌شود. استفاده از این نشانه‌ی زمانی، مخاطب را به طور طبیعی به سمت داده‌های روایی و شخصیت‌های کنش‌گر پیرامون موسی هدایت می‌کند؛ بدین ترتیب، راوی با ارجاع به «عهد موسی» خود را از توضیح درباره‌ی سایر شخصیت‌ها، بی‌نیاز می‌بیند. با این حال، بلافاصله در مصرع دوم، شخصیت بُرخ با دو نشانه‌ی «بیدل» و «دل دو نیم» نمایه شده است و به عنوان یکی از کنش‌گران اصلی در کنار سایر کنش‌گران معمول روایت‌های مربوط به موسی قرار می‌گیرد. در بیت دوم حکایت، راوی با استفاده از دو صفت‌رنگ «سرسبز» و «چهره‌ی سرخ» و قراردادن آن در کنار واژه‌ی «سیاه»، متفاوت بودن این شخصیت از منظر ظاهر و باطن و تأثیر عمیق او در روایت را نشان می‌دهد، به گونه‌ای که گویی از دل رنگ سیاه، رنگ‌های سرخ و سبز را پدید می‌آورد:

آن‌چنان سرسبزیی در بُرخ بود کز سوادش چهره‌ی دین سرخ بود

(عطار،۱۳۸۶: ۱۸۳)

از بیت سوم، روایت اصلی حکایت آغاز می‌شود. راوی با استفاده از آرایه‌ی تشبیه، قحطی را به پرنده‌ای تشبیه می‌کند که بر سر قوم بنی‌اسرائیل سایه‌ای سهمناک افکنده است، بدین‌ترتیب این تشبیه، کاتالیزوری است که با کارکردی نمایه‌ای، فضای اضطراب و ترس بخش آغازین روایت را نشان می‌دهد. علاوه بر این، سایه‌ی پرنده‌ای که چنان عظیم باشد که بر سر یک قوم بیفتد، نشانه‌ی فراگیر بودن و شیوع گستره‌ی قحطی است. در ادمه‌ی حکایت، حضرت موسی در پاسخ به درخواست مردم برای طلب باران به صحرا می‌رود. شخصیت موسی با صفت «بی‌قرار» نمایه شده است. بدین‌ترتیب آشفتگی موسی در جایی که باید صفت‌هایی چون «توکل» و «رضا» ظاهر شود، نمایه‌ای است که به گونه‌ای پیش‌بینی‌کننده، خواننده را برای پذیرش بی‌تأثیر بودن عمل انسان بی‌توکل، آماده می‌کند. این فضا به شیوه‌ای عمیق‌تر با استفاده از معجزه‌ی «ید بیضا» ملموس شده است:

هم به استسقا نماز آغاز کرد　　هم ید بیضا دعا را باز کرد

(همان، ۱۸۳)

استفاده از ترکیب «ید بیضا» به صورت نمایه‌ای تأثیرگذار برای نمایش بی‌تأثیری تلاش فراوان موسی،عمل کرده است؛ به گونه‌ای که سبب طرح پرسشی از سوی خواننده می‌شود. پس چه‌کسی می‌تواند این گره را بگشاید؟ ادامه‌ی روند روایت، استمرار تلاش موسی را در طلب باران و بی‌فایده بودن تلاش‌های مجدد او را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، راوی با آوردن این عبارت که «خواست خلقی شد در آن تنگی هلاک» و استفاده از «ی» نکره در واژه‌ی خلقی که به کثرت مصیبت‌دیدگان اشاره دارد و واژه‌ی «تنگ» که نمایه‌ی فضای محدود و تنگ بودن دست موسی در تأثیرگذاری است، بحران را به اوج می‌رساند.

نخستین گام به سمت گره‌گشایی روایت با کنش سخن گفتن موسی با حق صورت می‌گیرد. ذات حق که تا پیش از این با صفت «کامکار» نمایه شده بود که علاوه بر معنی بهره‌ور، فضای بی‌نیازی حق را نشان می‌داد، اکنون از سوی موسی با صفت جانشین اسم «دانای پاک» خطاب می‌شود. استفاده‌ی مناسب از این صفت، زمینه را برای طرح پاسخی که تاکنون مبهم مانده است و فقط ذات دانا بر آن احاطه دارد فراهم می‌سازد. خداوند دانا، مسأله را بر موسی می‌گشاید. استفاده از امکانات دستور زبان و به کار بردن

قید حالت «به راز» در مصرع: «حق تعالی گفت با موسی بـه راز» (همـان، ۱۸۳) و بیـان مکالمه‌ی مستقیم ولی مخفیانه و درگوشی، در قالب نمایه‌ای دلکش، نوع ارتباط موسـی با حق و فضای حب جاری بین حضرت حق و موسی را بـه خـوبی نشـان داده اسـت؛ گویی پروردگار برای جلوگیری از احساس سرخوردگی و شکست بیش‌تر، رازی را بـر دوست خود گشاید و موسی درمی‌یابد که گره کار به دسـت بـرخ گشـاده مـی‌شـود. از آن‌جا که راوی پـیش از ایـن بـه شـیوه‌ای براعـت اسـتهلال‌گونـه در دو بیـت آغـازین، شخصیت برخ را معرفی کرده است، خواننده می‌تواند به محض مواجهه با پاسخ حق که «بنده‌ای دارم که او گوید دعا» (همان، ۱۸۳) از واژه‌ی بنده رمزگشایی کند. بدین‌ترتیـب، فضای تعلیق برای خواننده پیش از شخصیت‌های داستان و یک گام جلوتر از ایشـان بـه پایان می‌رسد. ادب موسی در برابر برخ که برگزیده‌ی حق است با ترکیـب‌هـایی چـون «بنده‌ی فرخنده» و «لطیف نامدار» و استفاده از فعل «رنجه شو» که صورت تعـارف‌آمیـز فعل «برو» است، نمایه شده است. اشاره‌ی موسی به زمانی که برخ باید برای دعا برود با واژه‌ی «پگاه» نمایه شده است:

سوی صحرا رنجه شو فردا پگاه وز خدا از بهر باران ابر خواه

(همان، ۱۸۳)

این‌گونه است که آگاهی‌دهنده‌ی زمانی پگاه با ارجاع ذهـن خواننـده بـه ایـن بـاور اعتقادی که هنگام سحر، اجابت دعا بهتر صورت مـی‌گیـرد، موقعیـت روایـت را بـرای پذیرفته شدن دعا و گره‌گشایی فراهم می‌کند. در بیت:

پس جهانی خلق بر وی گرد گشت روز دیگر برخ آمد سـوی دشـــت

(همان، ۱۸۳)

راوی با استفاده از ترکیب «جهانی خلق» و آوردن «ی» نکره به کثرت هوادارن بـرخ و مقام والای او در ردیف پیامبری چون موسـی، اشـاره دارد. راوی بـا اسـتفاده از ایـن ترکیب به شیوه‌ای نامحسـوس سـعی در تقریـب یکـی از آمـوزه‌هـای عرفـان اسـلامی درباره‌ی مقام برتر ولی و انسان کامل نسبت به نبی دارد.

سخنان برخ با پروردگار و استفاده از فعل‌های امر و نهی و پرسـش‌گـری او، منطـق گستاخ‌وار سخن گفتن برخ را در برابر شیوه‌ی مؤدبانـه‌ی سـخن گفـتن موسـی بـا ذات حق، نمایه می‌کند. بدین‌ترتیب گفت‌وگوی داستانی، کارکردی نمایه‌ای می‌یابد:

هر زمان در رنج دیگرگون مکش گفت: یارب خلق را در خون مکش
یا نه بی‌شک لقمه باید حلق را یا نبایست آفریدن خلق را
می‌نبخشی، می‌نریزی، آن کجاست؟ آن‌همه دریای بخشش کان تو راست
(همان، ۱۸۴)

استفاده از فعل «ترسیدن» و نسبت دادن آن به ذات حق و امید دادن مجدد به خداوند در مورد توانایی او در بخشش به خلق در بیت

بل توانی کرد بآسانی همی بعد از این ترسی که نتوانی همی
(همان، ۱۸۴)

کاتالیزوری است که با کارکردی نمایه‌ای، نهایت توکل و اعتماد به ذات حق را نشان می‌دهد. راوی با استفاده از این ساختار و نسبت دادن شک احتمالی حق نسبت به توانایی خودش، اعتماد فراوان و توکل محض بنده را نسبت به ذات حق، نمایه کرده است. بیان برخ در پایان تقاضا از خداوند، لطیف‌تر می‌شود:

جان چو دادی نان ده و جان را بدار لطف کن این خلق حیران را بدار
(همان، ۱۸۴)

این نوع نیاز عاشقانه، بلافاصله در بیت بعد، با استفاده از حرف «تا» پاسخ می‌گیرد.

مرد بالایی شد از باران گیاه تا بگفت این فصل را برخ سیاه
(همان، ۱۸۴)

شیوه‌ی بیان گستاخ‌وار برخ به‌صورت نمایه‌ای، مقبول بودن عمل صادقانه را در برابر پایبندی به عرف‌های ظاهری نشان می‌دهد. حرف «تا» از نظر زمانی علاوه بر نشان دادن سرعت استجابت دعا، روند خوانش را نیز سرعت می‌بخشد. صفت سیاه در نامیدن برخ نمایه‌ای است که با ارجاع ذهن خواننده به شرایط فرهنگی جوامعی که سیاهان مقامی پست و بی‌مقدار داشته‌اند، این مفهوم را به ذهن مخاطب القا می‌کند که چنین تأثیری از وجود فردی سیاه که طبق ارزش‌های فرهنگی جوامع قدیم، مقامی فروتر از افراد عادی دارد، مایه گرفته است. ترکیب «مرد بالا» در توصیف رشد گیاهان، اوج لطف خداوند و نهایت تأثیرگذاری سخنان برخ را نمایه می‌سازد. هرچند روایت در این بخش با رفع بحران به پایان می‌رسد، راوی برای نمایه‌کردن ارزش سلوک صادقانه و دور از تشریفات در رسیدن به حق در برابر اعمال عرفی و بی‌تأثیر، روایت را با بازنمایی تقابل

برخ و موسی ادامه می‌دهد. استفاده‌ی برخ از ترکیب «خدای تو» به شیوه‌ای تأویلی این نکته را می‌رساند که خدای موسی زاییده‌ی نوع نگاه عرفی اوست و در نتیجه، تأثیری در کار او ایجاد نمی‌کند و با خدای برخ که منطق گستاخ‌وار او را برمی‌تابد، متفاوت است. خشم موسی که در بیت زیر نمایه شده است:

خواست تا او را برنجاند شگرف جوش می‌زد خشم او چون بحر ژرف

(همان، ۱۸۴)

و استفاده‌ی موسی از ترکیب‌های «نه سر نه بُن» و «چنین گستاخ» در نامیدن برخ که تا پیش از این «لطیف نامدار» بود، اوج این تقابل و فاصله‌ی این دو نوع بینش را به خوبی نشان می‌دهد. ورود جبرئیل برای متوقف کردن موسی از اعمال خشونت و رساندن پیام حق به‌وسیله‌ی او که واسطه‌ای است میان موسی و خدا در حالی رخ می‌دهد که پیش از این در روند حکایت، حق به طور مستقیم و به راز با موسی سخن گفته بود. این جایگزینی در سطح کارکردهای اصلی، نمایه‌ای است که دوربودن ذات حق را از نوع بینش موسی برجسته می‌سازد. سخن حق در این موضوع که

می‌بخندانـد چـو گلبـرگ بهار لطف ما را او به هر روزی سه بار

(همان، ۱۸۴)

و استفاده از ترکیب «سه بار»، کثرت پاسخ به این نوع برخورد گستاخ‌وار را در تقابل با کنش چندباره‌ی موسی در طلب حاجت، نمایه می‌سازد؛ یعنی بنده‌ی آن‌چنانی در مدت کوتاهی، نه یک بار بلکه چندین بار، پاسخ خواهد گرفت، حال آن‌که چنان بینشی حتی اگر از سوی نبی باشد، به‌هیچ روی پاسخ نمی‌یابد. ترکیب گلبرگ بهار، نمایه‌ای است که نهایت کمال و حس لطفی را که حق در پاسخ به بنده‌ی صادق فرو می‌آورد، نشان می‌دهد. استفاده از دو ضمیر «تو» و «او» در مصرع آخر حکایت «کار تو نیست این ولیکن کار اوست» (همان، ۱۸۴) کارکردی نمایه‌ای دارد. با توجه به این‌که ضمیر «تو» برای فرد حاضر و ضمیر «او» برای فرد غایب به کار می‌رود، این شیوه‌ی استفاده از ضمیر، دوری موسی را (که در مقام قرب حق است) از حقیقت و در مقابل، نزدیک بودن برخ را به حقیقت (که به ظاهر در ارتباط مستقیم با ذات حق نیست)، نشان می‌دهد. در این حکایت، استفاده‌ی مناسب از صفت‌هایی که پیش‌بینی آینده‌ی روایت را امکان‌پذیر می‌سازند و همچنین صفت‌هایی که فضای تقابل بین دو شخصیت

اصلی را برجسته می‌کنند در کنار امکانات روایی متن، ترکیبی کامل و بی‌نقص را برای دریافت معنا فراهم آورده است.

۳. ۲. حکایت سلیمان و بندگی ابلیس

خلاصه‌ی داستان: حضرت سلیمان از پروردگار می‌خواهد که ابلیس را از فرمانبرداران او قرار دهد. حق درخواست او را رد می‌کند. پس از پافشاری سلیمان، حق ابلیس را مطیع می‌سازد. سلیمان که از راه زنبیل‌بافی امرارمعاش می‌کند، متاع خود را برای فروش به بازار می‌برد؛ ولی خریداری نمی‌یابد و تنگ‌دست می‌شود. خداوند به سلیمان می‌گوید: «که تا زمانی که شیطان آزاد نباشد، خریدوفروشی در بازار صورت نمی‌گیرد.»

در بیت اول، هر سه شخصیت اصلی یعنی سلیمان، پروردگار و ابلیس، ظاهر شده‌اند. در مصرع «بهر من ابلیس را آور به راه» (همان، ۲۱۹)، ترکیب «به راه آوردن» کارکردی اصلی است که معنایی نمایه‌ای می‌یابد. خواننده ممکن است در خوانش نخست از این ترکیب، معنای به راه راست آوردن و طلب بخشش برای ابلیس را دریافت کند؛ اما با ادامه‌ی خوانش در بیت دوم و مواجه شدن با تقاضای سلیمان مبنی بر به خدمت گرفتن ابلیس، ناگزیر به بازگشت و دیگرخوانی ترکیب می‌شود. در این بیت، سلیمان بندگی ابلیس را برای خود می‌طلبد:

بی‌پری جفتی نهد سر در برم　　تا چو هر دیوی شود فرمانبرم

(همان، ۲۱۹)

بدین‌ترتیب در خوانش مجدد ترکیب «به راه آوردن»، خواننده به ضمیر محذوف «میم» پی‌خواهد برد. به بیانی دیگر، ترکیب اصلی «به راهم آور» است؛ یعنی ابلیس را بنده‌ی من ساز. ساختار بیت اول در خوانش نخست با ایجاد توهم درباره‌ی شفاعت پیامبر خدا از اسطوره‌ی نافرمانی، ذهن خواننده را درگیر چرایی این شفاعت می‌گرداند؛ اما در خوانش دوم با رفع معنای نخست و مطلع شدن خواننده از درخواست حقیقی سلیمان، مصرع نقشی نمایه‌ای برای تبیین قدرت‌طلبی سلیمان دارد. صفت مبهم «هر» در ترکیب «تا چو هر دیوی» در تثبیت صفت قدرت‌طلبی و افزون‌خواهی و ایجاد شناختی صحیح از شخصیت سلیمان برای خواننده نقشی تعیین کننده دارد.

با توجه به نوع درخواست سلیمان، واژه‌ی شفیع که در توصیف عمل سلیمان در مصراع «حق بدو گفتا مشو او را شفیع» (همان، ۲۱۹) به‌کاررفته است نه در معنای شفاعت‌کننده بلکه به ناگزیر باید در معنای خواهنده و خواستار، در نظر گرفته شود و توجه به داده‌های روایی موجود در دو بیت نخست در انتخاب معنی صحیح واژه، بسیار با اهمیت است. اصرار سلیمان برای به بندگی کشیدن ابلیس با واژه‌ی «عاقبت» در بیت زیر نشان داده شده است:

گشت چون باد ای عجب خاک درش عاقبت ابلیس شد فرمان‌برش

(همان، ۲۱۹)

واژه‌ی «عاقبت»، آگاهی‌دهنده‌ی زمانی است که نشان می‌دهد که گفتگوی مفصلی میان سلیمان و خداوند صورت گرفته که از بدنه‌ی اصلی روایت حذف شده است؛ یعنی پس از آن همه بحث، عاقبت سلیمان به خواسته‌اش رسید. بدین‌ترتیب، این واژه نیز کارکردی نمایه‌ای دارد. در مصرع دوم همین بیت، ساختار واژگانی «چون باد» امکان سه خوانش را فراهم می‌آورد. در خوانش نخست، واژه‌ی «چون» در معنای همان‌طور به این نکته اشاره دارد که سلیمان همان‌طور که باد را زیر فرمان داشت، ابلیس را هم به بندگی کشید و این مصرع کاتالیزوری است که معنای نمایه‌ای می‌یابد و با نشان دادن موجودات فوق‌العاده‌ی تحت امر سلیمان و با برجسته کردن قدرت‌مندی او راه را برای دریافت هرچه بهتر و قوی‌تر ضعف سلیمان از به دست آوردن نان در ادامه‌ی روایت، فراهم می‌سازد.

در خوانش دوم، واژه‌ی «چون» در معنای ادات تشبیه، سازمان‌دهنده‌ی تشبیهی است که وجه شبه آن راحتی و سرعت به بندگی در آمدن شیطان است. بدین‌ترتیب، خوانش دوم نمایه‌ای برای برجسته‌کردن قدرت ذات حق در ممکن ساختن امور ناممکن است؛ یعنی به همان راحتی که باد جابه‌جا می‌شود یا به همان سرعتی که باد حرکت می‌کند، امر دشوار به اراده‌ی حق جاری می‌شود.

اما در خوانش سوم، خواننده با در نظر گرفتن ویژگی پدیده‌ی باد که سکون‌ناپذیر است و اصولاً سکون آن معادل نابودی آن است، در می‌یابد بندگی و تسلیم ابلیس، امری موقتی و بی‌دوام است و به شیوه‌ای براعت استهلال‌گونه، ذهن مخاطب از این

نمایه به ادامه‌ی روند روایت که در نتیجه‌ی آن، بندگی موقت ابلیس به پایان خواهد رسید، هدایت می‌شود.

در ابیات:

کز زمین تا عرش گیرو دار داشت　　گر چه چندانی سلیمان کار داشت

قوت از زنبیل‌بافی ساخت او　　مسکنت را قدر چون بشناخت او

(همان، ۲۱۹)

ترکیب «از زمین تا عرش» با نشان دادن اوج عظمت سلیمان، با نقشی نمایه‌ای، قدرشناسی و ارج‌گذاری سلیمان را نسبت به فقر و قناعت، برجسته می‌سازد؛ این‌گونه است که به شیوه‌ای مناسب، در خدمت تبیین یکی از آموزه‌های محوری عرفان اسلامی یعنی مسأله‌ی قناعت قرار می‌گیرد. بر پایه‌ی این آموزه، سلیمان از آن چه در اختیار دارد، بهره‌ای نمی‌برد. همچنین کاربرد واژه‌ی «زنبیل» و روزی خوردن سلیمان از این حرفه، کاملاً هدفمند می‌نماید و متناسب با شیوه‌ی سلوک کسی است که فقر را ارج می‌نهد. زنبیل در بیت

عاقبت نخرید آن زنبیل کس　　گرچه بسیاری بگشت از پیش‌وپس

(همان، ۲۲۰)

در خوانش نخست، ذهن مخاطب را به رونق نداشتن بازار خرید زنبیل هدایت می‌کند. روند روایت این معنا را با وارد شدن آگاهی‌دهنده‌ی زمانی «روز دیگر» و صفت بهتر در مورد زنبیل دومی که برای فروش بافته می‌شود، تأیید می‌کند؛ ولی با ادامه‌ی روند روایت و حضور خادم سلیمان با دو زنبیل بهتر در بازار و استفاده‌ی راوی از ترکیب واژگانی «برد خادم هر دو بازاری نیافت» (همان، ۲۲۰)، خواننده به ناگزیر در می‌یابد که ظاهراً گره داستان پیچیده‌تر از کساد شدن بازار زنبیل است. بازار، در این بیت به دو شیوه قابل تأویل است: نخست، معنای مجازی بازار به معنی خریدار زنبیل و دوم، معنای حقیقی واژه در معنی مکانی که هر خریدوفروشی صورت می‌گیرد؛ بنابراین با توسل به هر دو معنای حقیقی و مجازی، یعنی نه مکانی برای خرید و فروش وجود دارد و به تبع آن نه خریداری و خواننده با بازگشت مجدد به ابتدای روایت و

دیگرخوانی درمی‌یابد که واژه‌ی زنبیل نـه در معنـای حقیقـی واژه بلکـه بـا کـارکردی نمایه‌ای در معنای هر کالایی است که در بازار خرید و فروش می‌شود.

ترکیب «جان پاک» در مصرع «آمدش بی‌قوتی در جان پـاک» (همـان، ۲۲۰) کـه بـه دنبال آن، مکالمه‌ی سلیمان با حق و گره‌گشایی روایت قرار دارد، گویای آن است که تـا دردمندی در ژرف‌ترین لایه‌های وجـودی انسـان رخنـه نکنـد، پاسـخی از سـوی حـق دریافت نمی‌شود. بدین ترتیب، کل مصرع با کارکردی نمایه‌ای بـه برجسـته‌سـازی ایـن آموزه‌ی عرفانی اختصاص یافته است.

فقر و گرسنگی سلیمان در ادامه‌ی روایت بـه مکالمـه‌ی میـان سـلیمان و پروردگـار منجر می‌شود. منطق این مکالمه به شیوه‌ای جالب توجه از حوزه‌ی معمولی کنش خارج می‌شود و کل ساختار آن به صورت نمایه‌ای طنزگونه، عواقب نافرمـانی پیـامبر را نشـان می‌دهد. در ساختار این مکالمه، خداوند به شیوه‌ای آگاهانه نسبت به وضـعیت سـلیمان اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. این تجاهل در هـدایت ذهـن خواننـده و همچنـین شخصـیت سلیمان در مرور وضعیتی که منجر بـه بحـران شـده اسـت، کـارکردی قـوی دارد و در نتیجه، ذهن خواننده را برای مرحله‌ی افشای راز بی‌اقبالی سلیمان آماده می‌کند و سـخن خداوند را در بیان این ناکامی، برجسته می‌سازد؛ بنابراین مکالمه با کـارکردی نمایـه‌ای، بستر مناسبی برای پایان‌بندی روایت فراهم می‌آورد.

استفاده از واژه‌ی «بی‌قرار» در این سخن حق به سلیمان که «نـان‌خـور، چنـد باشـی بی‌قرار» (همان، ۲۲۰) در تقابل با وضعیت آغازین سلیمان که ابلـیس چـون بـاد، خـاک درگاهش می‌شود به شیوه‌ای طنزآمیز ذهن مخاطب را متوجه غیرحقیقـی بـودن قـدرتی می‌کند که صاحبش به حال بی‌قراری می‌افتد.

از واژه‌ی «خریدار» در مصرع «نیست این ساعت خریدارم کسـی» (همـان، ۲۲۰) بـه دو برداشت می‌توان داشت. نخست به همان معنای اصلی واژه یعنـی خریـدار کـالا در ازای پرداخت وجه و دوم در معنای مجازی‌پذیرنـده و طرفـدار. معنـای دوم بـا نقشـی نمایه‌ای، این معنی را به ذهن متبادر می‌کند که پیامبری بـا چنـان قـدرت نفـوذی در آن لحظه حتی سخن و امرش نیز طرفداری ندارد. بنابراین با بسط معنـای خریـدار، بحـران داستان از شکل ناتوانی در کسب روزی به بحرانی حاد و تهدیدکننده‌ی اصـل شـریعت پیامبر، تبدیل می‌شود.

در بیت:

کی توان کردن فروشی یا خرید　　چون بود در بند ابلیس پلید

(همان، ۲۲۰)

آوردن صفت «پلید»، نمایه‌ای است که پلید بودن فروش و خرید را که در مصرع دوم قرار دارد، آشکار می‌کند. در بیت پایانی نیز در مصرع «کار دنیا جمله موقوف وی است» (همان، ۲۲۰)، عبارت کار دنیا با قرارگرفتن به دنبال ترکیب فروش و خرید، نمایه‌ای است که این مفهوم را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد که نه تنها خرید و فروش که همه‌ی امورات دنیوی پلید و زشت است و به شیوه‌ای ظریف، سعی در ترویج آموزه‌ی عرفان عملی در زمینه‌ی کناره‌گیری از امورات دنیوی و برتری انزواطلبی دارد. عطا در ساختار کلی حکایت از کاتالیزورهایی بهره برده است که معناهای ضمنی متناسبی با پیام تعلیمی حکایت ایجاد می‌کنند. همچنین گفت‌وگوها، نقشی نمایه‌ای یافته‌اند که در مجموع، ساخت تأثیرگذاری در زمینه‌ی ادب تعلیمی ایجاد کرده است.

۳. ۳. حکایت حضرت محمد (ص) و هشدار ابلیس

خلاصه‌ی داستان: ابلیس در صبح بعد از معراج نزد حضرت رسول (ص) می‌رود. حضرت، ابلیس را نمی‌پذیرد. بالاخره به شفاعت جبرئیل، ابلیس وارد می‌شود و از دیده‌های حضرت در معراج بازمی‌پرسد و پس از ذکر موقعیت والای خود در گذشته و مقام ذلیل زمان حال، درباره‌ی بی‌نیازی فراوان حق به پیامبر هشدار می‌دهد.

در بیت آغازین حکایت، دو شخصیت اصلی داستان با دو صفت، نمایه شده‌اند. این دو صفت، نمایه‌ای کارکردی[۴] برای معرفی شخصیت‌های متضاد داستان است. استفاده از صفت‌هایی چون «لعین» و «کوژ رو» در همان آغاز حکایت برای معرفی ابلیس، نمایه‌هایی هستند که با ارجاع ذهن مخاطب به تصویر مرسوم از ابلیس در سطح فرهنگ جامعه، دو کارکرد مهم می‌یابند. نخست آن‌که راوی حکایت با ارائه‌ی تصویری متداول از ابلیس این معنی را القا می‌کند که اندیشه‌ی او در مقام راوی داستان، همان اندیشه‌ی عرفی متداول درباره‌ی ابلیس است و ادامه‌ی حکایت که به نوعی به تطهیر این شخصیت منفور فرهنگی‌اعتقادی اختصاص دارد، بیانگر اعتقاد قلبی او نیست؛ بلکه صرفاً داستانی برای تنبه خاطر مخاطب است. همین حکم در مورد واژه‌هایی چون «نبی

العالمین» و «سید و صدر أنام» مصداق می‌یابد. به عبارتی دیگر، راوی پیش از ورود به بدنه‌ی اصلی روایت با استفاده از این نمایه‌ها، موضع‌گیری اصلی خود را از نوع نگاه حکایت به شخصیت‌ها جدا می‌سازد.

دومین کارکرد این صفت‌ها خود را در سطح ساختار داستان نشان می‌دهد. به این ترتیب که مخاطب در آغاز، داستان را با همان دیدگاه مرسوم درباره‌ی این دو شخصیت، دنبال می‌کند؛ ولی کنش‌های متفاوت این دو شخصیت در تقابل با کنش‌های مرسومشان خواننده را شگفت‌زده می‌سازد. بدین‌ترتیب، راوی روایت از این نمایه‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند و مخاطب را نسبت به لزوم بازنگری در اعتقادات مرسوم، آگاه می‌سازد.

استفاده از آگاهی‌دهنده‌های زمانی و مکانی چون «بامداد»، «درگاه» و فعل «بارخواستن» و دو شخصیت والای فرهنگی‌اسلامی یعنی «سلمان» و «حیدر» که در نقش پرده‌دار بارگاه معرفی می‌شوند، با نقشی نمایه‌ای، شخصیت پیامبر را به صورت پادشاهی معرفی می‌کند که تمام آداب متعارف در درگاه پادشاهان در بارگاه او رعایت می‌شود. بنابراین معرفی پیامبر در این هیأت، ذهن مخاطب را برای خطر خطای احتمالی نبی و هشدار شیطان آماده می‌سازد.

در بیت:

یا تواند دید هرگز گرد من　　کی بود ابلیس ملعون مرد من

(همان، ۳۳۶)

ترکیب واژگان مصرع دوم کارکردی نمایه‌ای دارد که نوع رفتار نبی نسبت به ابلیس را نشان می‌دهد؛ از همین رو است که بلافاصله در بیت بعد، کنش ورود جبرئیل به درگاه حضرت با قید حالت «دوان» نمایه شده است. جبرئیل فرستاده می‌شود تا هرچه سریع‌تر از اشتباه نبی جلوگیری کند؛ زیرا او آن‌قدر صاحب‌عزت است که لحظه‌ای درنگ در مورد او جایز نیست؛ پس واسطه‌ی حق با حالتی دوان به نزد او می‌آید. ورود جبرئیل به درگاه حضرت و خواهش‌گری او برای ابلیس، ذهن خواننده را با توسل به دو گروه داده‌های فرهنگی و داده‌های روایی، به حذف کنش‌گر اصلی این تقاضا یعنی ذات حق متوجه می‌سازد. خواننده، نخست از طریق داده‌های فرهنگی‌اعتقادی خود می‌داند که حضور جبرئیل نزد پیامبر در گرو نزول وحی است و جبرئیل در حکم

واسطه‌ی این ارتباط است؛ بدین‌ترتیب، حضور جبرئیل و سخن گفتن او از جانب خودش، سابقه‌ای ندارد. علاوه بر این، خواننده با توسل به داده‌های روایی که از راه توجه به ساختار سایر حکایت‌ها به دست آورده، درمی‌یابد که در سایر حکایت‌های مربوط به انبیا، جبرئیل همواره بیان‌کننده‌ی سخن حق بوده است. حذف حق به عنوان گوینده‌ی این سخن که:

حال درد دوری خود گویدت تا غم مهجوری خود گویدت

(همان، ۳۳۶)

نمایه‌ای است که احتیاط راوی را در نسبت دادن فعلی بی‌سابقه به خداوند، نشان می‌دهد. آوردن آگاهی‌دهنده‌ی زمانی «دوش» در مصرع «اینکه تو رفتی سوی معراج دوش» و قرارگرفتن آن در کنار «بامداد» در بیت نخست که آگاهی‌دهنده‌ی زمان حضور ابلیس است، با عطف توجه خواننده نسبت به سرعت حضور ابلیس بلافاصله در فردای شب معراج، همراه است. این موضوع، نمایه‌ای است که خواننده را به اهمیت فوق‌العاده‌ی مسأله‌ی غرور و نخوت و لزوم اجتناب از آن در زندگی، حتی زندگی پیامبر، متوجه می‌نماید. استفاده از ترکیب «رب‌العالمین» در مصرع «گفت دیدی عرش رب‌العالمین» (همان، ۳۳۶) در حالی که پیامبر پیش از این با استفاده از ترکیب «نبی العالمین» معرفی شده است، و نشان دادن برتری قدرت «رب» نسبت به «نبی»، هشدار پایانی ابلیس را که «بی‌نیازی می‌نگر، ساکن مباش» (همان، ۳۳۶) برجسته می‌سازد. آگاهی‌دهنده‌ی مکانی «چپ» در بیت زیر، کارکردی نمایه‌ای در بازنمایی خطاکاری ابلیس و گرفتاری ابلیس دارد:

وادی منکر، بیابانی سیاه؟» گفت: «دیدی بر چپ عرش‌اله

(همان، ۳۳۶)

بدین‌ترتیب استفاده از این صفت به شیوه‌ای ظریف، موضوع تقدیر و جبری‌بودن رخدادها را، نمایه می‌سازد.

استفاده از صفت جانشین اسم «رهنمون» در خطاب ابلیس به پیامبر و همچنین استفاده از ترکیب‌هایی چون «علم سرنگون»، «منبر بشکسته»، «ملائک شنونده» و «روایت از حق» با کارکردی نمایه‌ای، فاصله‌ی اندک میان جایگاه نبی رهنمون را که اکنون از این ادوات بهره می‌گیرد با ابلیس سرنگون که پیش از این رهنمون بوده است،

نشان می‌دهد و تقابل این دو وضعیت، هشدار ابلیس را که در بخش پایانی روایت قرار دارد برجسته می‌سازد. همچنین، این فاصله‌ی اندک و لزوم احتیاط، از طریق بازی واژگانی با دو ترکیب «لعنتی» و «لعمرک» نمایه شده است:

لام و عین و نون و تا و یا کنار «لعنتی» را پنج حرف آمد شمار
لام و عین و میم و را و کاف نیز پنج حرف آمد «لعمرک» ای عزیز
آن من خاک است و آن توست گنج طوق من پنج است و تاج توست پنج

(همان، ۳۳۷)

بازی واژگانی هنرمندانه‌ی میان دو ترکیب پنج حرفی که از لحاظ آوایی نیز به سبب هم‌سانی دو حرف آغازین، پیوستگی بدیعی دارند، صورت گرفته است. دو ترکیبی که از لحاظ ارزش کیفی که حاصل معنای مستقیم دو ترکیب و هم‌چنین حاصل رجوع به زمینه‌ی فرهنگی‌اعتقادی کاربرد آن‌هاست، فاصله‌ای ژرف دارند. تبیین فاصله‌ی اندک میان عزت و ذلت که حد فاصل آن را خطای غرور پر کرده است، از طریق دو واژه‌ی «طوق» و «تاج» نیز نمایه شده است. این دو واژه به سبب هم‌سانی حروف آغازین آن‌ها و ساختار سه حرفی‌شان، نزدیکی بسیاری دارند و نمایه‌ی تضاد فضای حاکم بر موقعیت نبی و ابلیس هستند. علاوه بر این، واژه‌ی تاج به اعتبار خصوصیت تاج که علی‌رغم ظاهر با شکوهش به صاحبش وفادار نمی‌ماند و بر سر شاهان مختلف می‌نشیند، نمایه‌ای مناسب برای نشان دادن و برجسته‌کردن صفت بی‌نیازی حق است، چنان‌که در لحظه‌ای می‌تواند صاحب عزتی را ذلیل سازد. بدین‌ترتیب کل ساختار سخن ابلیس که به شیوه‌ی «مونولوگ» بیان شده است و حذف واکنش احتمالی نبی در برابر این سخن، نشان‌دهنده‌ی تأیید سخنان ابلیس از سوی مخاطب اوست.

در این حکایت، نمایه‌ها و آگاهی‌دهنده‌ها با ایجاد فضای تقابل، کارکردهای روایی را برجسته ساخته و زمینه‌ی تفکر مخاطب را در مورد پیام حکایت ایجاد کرده‌اند.

۳. ۴. حکایت ابراهیم و کافر سائل

خلاصه‌ی داستان: کافری سائل نزد حضرت ابراهیم (ع) می‌آید و از او نان می‌طلبد. حضرت، دادن نان را به ایمان آوردن مرد سائل، مشروط می‌داند. کافر پیشنهاد حضرت

را رد می‌کند و پروردگار حضرت ابراهیم (ع) را به سبب بی‌توجهی به نیاز یک انسان، سرزنش می‌کند.

در مصرع اول حکایت، دو شخصیت اصلی با صفت‌های جانشین اسم «کافر» و «خلیل» معرفی شده‌اند؛ بدین طریق، این دو صفت بر تمام جنبه‌های دیگر شخصیت‌ها سایه می‌افکند و به شیوه‌ای نمایه‌ای، ذهن مخاطب را در پیش‌بینی روند کنش‌های دو شخصیت بر اساس صفت‌های کافربودن و خلیل‌بودن، هدایت می‌کند. این موضوع با ادامه‌ی روایت و سرزدن کنش غیر متعارف از شخصیت‌ها، علاوه بر آشنایی‌زدایی از این دو نمایه، به بازنگری مخاطب در داده‌های عرفی و متداول و پیش‌داوری‌های مرسوم در زندگی روزمره‌اش منجر می‌شود. در مصرع دوم حکایت، کافر خود را صاحب‌نیاز می‌نامد. ترکیب توصیفی «صاحب نیاز»، نمایه‌ای پیش‌بینی‌کننده در ساختار روایت است. استفاده از این صفت با کارکردی نمایه‌ای نیازمندبودن را ورای مذهب معرفی می‌کند و توجه مخاطب را به وجه انسانی در تقابل با وجه اعتقادی، جلب می‌نماید؛ بدین‌ترتیب، کنش نامتعارف پیامبر در ادامه‌ی روایت در بی‌توجهی به وجه انسانی، برجسته می‌شود.

در بیت سوم حکایت که به دنبال کنش نامتعارف پیامبر در ردکردن سائل کافر قرار گرفته است، دو صفت «خلیل» و «کافر»، نمایه‌ای طعنه‌آمیز از عدم کارکرد صحیح صفت است و زمینه‌ی پرسشی ذهنی را برای مخاطب فراهم می‌آورد که چگونه مردی خلیل، در برابر فردی نیازمند، چنین رفتاری را روا می‌داند. در مصرع دوم همین بیت:

درگذشت او، حالی، آمد جبرئیل　　این سخن، کافر، چو بشنید از خلیل

(همان، ۳۹۵)

قرار گرفتن دو جمله و یک قید، علاوه بر سرعت بخشیدن به خوانش روایت، با کارکردی نمایه‌ای، خطای بزرگ پیامبر و واکنش سریع حق در آگاه کردن نبی از خطایش را نشان می‌دهد؛ یعنی کافر رفت و فوراً جبرئیل بر پیامبر نازل شد.

سخن حق که با پرسشی استفهامی آغاز می‌شود، نمایه‌ای است که تمسخر و آزردگی حق را نسبت به رفتار پیامبر نشان می‌دهد:

از کجا می‌خورد تا اکنون طعام؟»　　گفت: حق می‌گوید «این کافر مدام

(همان، ۳۹۵)

پرسش بی‌پاسخ در مصرع دوم، کارکردی اصلی است که معنای نمایه‌ای می‌یابد و شخصیت داستان و خواننده را درباره‌ی کیفیت اعمالی که خلاف عرف‌های انسانی است، به تفکر وامی‌دارد.

استفاده از آگاهی‌دهنده‌ی زمانی «چندین‌گاه» در اشاره به تعدد دفعات روزی‌رسانی حق و آگاهی‌دهنده‌ی «این زمان» که اشاره به حقیر بودن زمان خواهش‌گری انسان از غیر خداست با قرار گرفتن در نقطه‌ی مقابل یک‌دیگر کارکردی نمایه‌ای در برجسته‌سازی زشتی عمل نبی و در مقابل آن نشان دادن بخشندگی بی‌پرسش حق دارد. ادامه‌ی گفت‌وگوی حق با خلیل، نمایه‌ی محبت کامل پروردگار به بنده‌ی برگزیده‌ای است که عتاب به او را تنها در حد یک پرسش استفهامی خلاصه می‌سازد، حال آن‌که مخاطب با توجه به سایر داده‌های روایی که از خوانش حکایت‌های سایر انبیا به دست می‌آورد، عتاب‌ها و سرزنش‌هایی مفصل‌تر را در برابر خطای برگزیدگان، ملاحظه کرده است. استفاده از قید «دایم» در بیت:

با خلیل خویش شو در جود یار چون تویی دایم خلیل کردگار

(همان، ۳۹۵)

نمایه‌ای است برای آنکه نشان دهد صفت خلیلی و نسبت آن به نبی، امری خدشه‌پذیر و تغییریافتنی نیست و وضعیت پیامبر خطاکار نیز بعد از این به کیفیت سابق، باقی خواهد ماند. استفاده‌ی عطار از صفت‌های متضاد و آگاهی‌دهنده‌های زمانی که از نظر کمیت در برابر یک‌دیگر قرار می‌گیرند و هم‌چنین نقش نمایه‌ای گفت‌وگوی داستانی، این حکایت کوتاه را به ساختی ممتاز در تبیین آموزه‌ی موردنظر عطار تبدیل کرده است.

۳. ۵. حکایت یوسف و مدد طلبیدن از غیر

خلاصه‌ی داستان: حضرت یوسف که در زندان گرفتار شده بود، از عزیز مصر درخواست کمک می‌کند و پروردگار او را به سبب درخواست از غیر، سرزنش می‌کند.

در ابتدای حکایت، شخصیت اصلی و مرکزی روایت یعنی یوسف با صفتی مثبت، نمایه شده است. در واقع این صفت، نمایه‌ای است که جهت‌گیری راوی را درباره‌ی شخصیت پیامبری که به اشتباهی دچار شده است، نشان می‌دهد. این نمایه از آن‌جا

برجسته می‌شود که در بیش‌تر حکایت‌های مربوط به انبیا، آن‌ها با نام‌هایی همچون موسی عمران، عیسی مریم، سلیمان و ... در متن حکایت قرارمی‌گیرند؛ در صورتی که یوسف با نمایه‌ی صدیق به خواننده معرفی می‌شود. با خوانش بیت اول داستان، فضایی مثبت نسبت به شخصیت اصلی داستان در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد؛ آن هم شخصیتی که نسبت به پروردگار خود چنان قصوری داشته که اکنون شایسته‌ی بند و زندان است.

مخاطب داستان در همان بیت اول، کنش‌گر دیگر داستان، یعنی روح‌القدس را با دیدگان یوسف می‌بیند. دیدن جبرئیل به‌وسیله‌ی یوسف، نمایه‌ای است که محرومیت یوسف از گفت‌وگوی مستقیم با خداوند را به ذهن متبادر می‌سازد. بنابراین یوسف مانند موسی نیست که بی‌واسطه با خداوند سخن بگوید تا زمانی که جبرئیل پیغام خدا را به او برساند، نشانه‌ای از رنجش خداوند از او باشد. در حکایت موسی و بُرخ اسود، حضور فرشته‌ی پیغام‌رسان به صورت «جبرئیل آمد که ای موسی متاب» (همان، ۱۸۴) نشان داده شده است؛ در صورتی که در این حکایت و با توجه به واژه‌ی «آن جایگه» که نمایه‌ای است که بیزاری از ذکر دوباره‌ی واژه‌ی «زندان» را تداعی می‌کند، عبارت «روح‌القدس» در معرفی فرشته به کار رفته است تا علاوه بر نشان دادن وجهه‌ی دیگری از فرشته‌ی پیغام‌رسان، روحی دوباره بر جسم گرفتار در بند یوسف بدمد. پس حضور روح‌القدس، لطفی الهی است. لطافت وجود جبرئیل در آغاز مکالمه‌ی یوسف و با خطاب «ای سر تا قدم جان نفیس» برجسته شده است. این عبارت همچون نمایه‌ای عمل می‌کند که علاوه بر توصیف جبرئیل، بر آگاهی مخاطب از فضایی تیره و تاریک می‌افزاید. آگاهی‌دهنده‌های مکانی «زندان»، «آن جایگاه»، «این جای خسیس» و «در میان عاصیان» بار اصلی فضاسازی آغاز داستان را به دوش می‌کشد. در میان این آگاهی دهنده‌های مکانی، در بیت سوم، واژه‌ی «سدره» به کار رفته است. این واژه با تضادی عمیق که با آگاهی‌دهنده‌های مکانی پیشین، ایجاد کرده است، ملالت‌انگیزی مکانی را که یوسف در آن‌جا گرفتار است، به خوبی نشان می‌دهد.

از بیت چهارم، گفت‌وگوی میان یوسف و جبرئیل درمی‌گیرد که تنها بستر ادامه‌ی روایت است. جبرئیل، یوسف را با عنوان «رهنمای» خطاب می‌کند. واژه‌ی رهنمای در این بخش از روایت با کارکردی نمایه‌ای، دیدگاه مثبت جبرئیل را در جایگاه کنش‌گر

اصلی داستان و خداوند را، نسبت به پیامبر بی‌گناه اسیر، نشان می‌دهد. به عبارتی دیگر، یوسف در مقام راهنما به زندان افتاده است و اسارت او با تنزل مقام و مرتبه‌ی معنوی همراه نبوده است. بدین ترتیب، این نکته دریافت‌شدنی است که راهنما به حکمتی خاص در زندان اسیر شده است؛ حکمتی که می‌بایست امکان بلوغ فکری بیش‌تر راهنما را ایجاد می‌کرد؛ حال آنکه راهنما با عدم درک صحیح از حکمت و آموزه‌ی مورد انتظار، شایسته‌ی عتاب حق می‌شود.

جبرئیل می‌داند که یوسف خطا کرده است، ولی با او به لطف سخن می‌گوید. این در حالی است که در حکایت دیگر در برابر موسی که از سخنان گستاخ‌وار برخ در برابر خدایش عصبانی شده، قبل از اینکه پیغام خدا را ابلاغ کند، خود با چند فعل نهی مستقیم به موسی عتاب می‌کند:

پس مرنجان برخ را از هیچ باب　　جبرئیل آمد که ای موسی متاب

(همان، ۱۸۴)

در متن پیام خداوند به یوسف، واژه‌ی «عزیز» بسامد بالایی دارد. این واژه، نقشی نمایه‌ای دارد تا فضای عتاب خداوند به یوسف را تا اندازه‌ای لطیف گرداند و از سختی آن بکاهد:

کی گشاید از عزیز مصر کار　　چون بود در کار رب‌العزه یار
بس بود چون من عزیزی یار تو　　کی عزیز مصر داند کار تو
با عزیزی آن چنان گویی تو راز　　یار تو چون من عزیزی کارساز

(همان، ۴۱۹)

این واژه به یاری واژه‌های دیگر هم‌چون «یار» و «ناز»، امکان تأویل عتاب خداوند را به یوسف، فراهم می‌آورد. بدین معنی که در دل خطای نبی، رابطه‌ی عاشقانه‌ای مطرح می‌شود که در واقع، روایتی است از حکایت «یُحِبُّهم و یُحِبونَه».

تمامی متن پیام خداوند به یوسف، معنایی نمایه‌ی می‌یابد که بیانگر حب و علاقه‌ی خدا به اوست. سخن حق در ساختار این مکالمه نه رنگ و بوی هیبت و جلال حضرت حق و نه حتی رنگ و بوی عاشقانه دارد؛ بلکه به مکالمه‌ی دوستی بدل می‌شود که دوست خود را با نهایت رنجش سرزنش می‌کند و با او به جدال لفظی می‌پردازد.

واژه‌ی «ذوالجلال»؛ نمایه‌ای است که در ساختار این حکایت به صورت نمایه‌ای بالقوه باقی می‌ماند. دربندبودن یوسف تا پایان حکایت از سر خشم حضرت حق نیست، بلکه حکمتی است که یوسف به واسطه‌ی آن باید کاملاً متنبه شود؛ ولی در پایان، خداوند با مکالمه‌ای که بیش‌تر در حکم «مونولوگ» ظاهر شده است، از این‌که یوسف به ناز و نیاز عاشقانه پی‌نبرده، آنچنان خشمگین می‌شود که او را شایسته‌ی خشم خود می‌داند:

حبس نکنم نه خدایم ذوالجلال در عتاب اینت اگر من چند سال

(همان، ۴۱۹)

ترکیب «چند سال» در بیت آخر با کارکردی نمایه‌ای، ذهن مخاطب را به سمت پیش‌بینی ادامه‌ی روایت یوسف که در این حکایت محذوف است، هدایت می‌کند. بدین‌ترتیب، خواننده درمی‌یابد که نتیجه‌ی برداشت نادرست پیامبر از حکمت اسارتش در زمان حال، در آینده به اسارت چندین ساله‌ی او منجر می‌گردد و اسارت یوسف در این مرحله، نه برای نایل شدن به بلوغ فکری، بلکه به سبب خشم پرودگار از قصور پیامبر است. عطار در این حکایت با استفاده‌ی ویژه از نمایه‌ها، جهت‌گیری احساسی خود را نشان داده است. بدین‌ترتیب، ضمن آموزش پیام محوری حکایت که حاصل خوانش کنش‌های روایی است، به شیوه‌ای ظریف، جهت‌گیری احساسی خود را نیز به مخاطب روایت منتقل می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله با توجه به بسامد بالای حکایت‌های انبیا در آثار عطار، پنج حکایت از *مصیبت‌نامه*ی عطار که از نظر ساختار روایی همگون بودند، برگزیده شد تا با حذف داده‌های متغیری چون شخصیت و کنش‌های روایی، امکان بررسی دقیق نشانه‌ها در ساختارهای مشابه فراهم آید. بدین ترتیب، نتایج زیر به دست آمد:

این پژوهش متضمن یک نتیجه‌ی کلی است و آن تأیید روش نشانه‌شناسی برای دستیابی به سبک یک اثر ادبی است. با دقت در متن تحلیل هر حکایت، این نکته دریافتنی است که خوانش مبتنی بر نشانه‌ها به سبب دقت در جزییاتی چون صفت‌ها، فضاها، موضع‌گیری‌های راوی و دقت در نوع ارتباط این اجزا و تاثیر متقابل آن‌ها بر

یک‌دیگر که منجر به برجسته‌سازی یک یا چند مضمون می‌شود، یکی از کاربردی‌ترین شیوه‌های نگاه به متن است. بررسی نشانه‌ای، جنبه‌های پنهان متن را که ممکن است در یک خوانش عادی از نظر مخاطب پنهان بماند، آشکار می‌سازد. توجه به تعداد نشانه‌ها و بررسی تمهیدات استفاده‌شده در به کارگیری نشانه‌ها و ساختن فضاهای متکثر معنایی، امکان سبک‌شناسی آثار یک نویسنده و ارزش‌گذاری کیفی آثار را به گونه‌ای علمی، فراهم می‌آورد. در بازنمایی سبک ویژه‌ی عطار در بهره‌گیری از نشانه‌ها، نکته‌های زیر شایسته‌ی بازگفت است:

۱. در تمام حکایت‌ها دسته‌ای از صفت‌ها کارکرد براعت استهلال دارند و قرارگرفتن آن در متن، نمایی از آینده‌ی روایت را پیش رو می‌نهد. این دسته از صفت‌ها با ایجاد فضای پیش‌بینی، اشتیاق خواننده را در کشف صحت برداشت‌های خود، برمی‌انگیزند.

۲. در ساختار حکایت‌های مورد بررسی، دسته‌ای از صفت‌ها به صورت آگاهانه در متن داستان به‌کارگرفته شده است تا با ایجاد تقابل با صفت‌ها یا معناهای ضمنی، کارکردهای روایی، موضوعی را که معمولاً غیر از پیام اصلی داستان است، برجسته سازند.

۳. یکی از ویژگی‌های سبکی عطار، استفاده از دیالوگ‌هایی است که هرچند جزو طبقه‌ی گفت‌وگو کارکرد قرار می‌گیرند، کلیت آن‌ها کارکردی نمایه‌ای می‌یابد و فضایی را تبیین می‌کند.

۴. در متن نمونه‌های بررسی شده، این نکته مشخص شد که مؤلف برای معرفی هر شخصیت به تعداد محدودی صفت بسنده می‌کند. این صفت‌ها به شیوه‌ای هدفمند، متناسب با کنش اشخاص داستانی و پیام محوری هر حکایت انتخاب شده‌اند و مانع از پریشانی ذهن مخاطب در ارجاع به سایر داده‌های فرهنگی‌اعتقادی مرتبط با هر شخصیت می‌شود.

۵. بهره‌گیری از امکانات دستوری نظیر حروف، قیدها، ساختارهای دستوری مانند پرسش‌های استفهامی، جملات امر، نهی، تنبیه، به کارگرفتن سه فعل کنشی یا بیش‌تر در یک بیت، جزو تمهیدات مؤلف در برجسته‌سازی یک کنش یا فضا یا سرعت بخشیدن به روند خوانش روایت است.

۶. حکایت‌ها فاقد نشانه‌های خاصی در توصیف علامت‌های ظاهری شخصیت‌ها و نشانه‌های دقیق توصیف زمان و مکان هستند. این موضوع به سبب برجسته‌بودن کارکرد تعلیمی حکایت‌ها و دور بودن گونه‌ی تعلیمی از فضاسازی‌های غنایی‌حماسی توجیه‌پذیر است.

بدین‌ترتیب و با توجه به نتایج حاصل از این بررسی، عطار در چارچوب حکایت‌ها به شیوه‌ای ممتاز و هدفمند از نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا یک کلیت معنایی منسجم را فراهم آورد و سبک ویژه‌ی او برخلاف مولوی، فشرده‌گویی و ایجاد یک تمامیت معنایی است که این هدف به سبب کوتاهی حکایت‌ها و استفاده‌ی مناسب از نشانه‌ها در چارچوب کنش‌های روایی ایجاد شده است.

یادداشت‌ها

۱. کنش (کارکرد): کوچک‌ترین واحد پایه‌ی روایت. منظور از این اصطلاح، عمل شخصیت داستانی از نظر اهمیت آن در پیش‌برد محور داستان است.

۲. کنش‌گر: سطحی از روایت که طبق نظر گریماس، حاصل توجه به رابطه‌ی متقابل شخصیت‌های داستانی در حوزه‌های کنش است.

۳. روایت: سطحی که در آن خواننده‌ی متن، ارتباط بین سطوح معنا را با ارجاع به مدلول‌های ضمنی، دریافت می‌کند.

۴. قانون اول بارت در مورد اینکه یک واحد هم‌زمان می‌تواند به دو طبقه‌ی مختلف متعلق باشد، در کاربست اصطلاح «نمایه‌ی کارکردی» اهمیت فراوان دارد. مقصود از نمایه‌ی کارکردی، صفت‌هایی است که نوع کارکردهای اصلی شخصیت‌های داستانی را مشخص می‌کند.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

ایلگتون، تری. (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس‌مخبر، تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

برتنس، هانس. (۱۳۸۷). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. تهران: ماهی.

بهفر، مهری. (۱۳۸۹). «ناسازگاری نظریه با نوع ادبی». *فصل‌نامه‌ی نقد ادبی*، سال ۳، شماره‌ی۱۰، صص ۲۰۵-۲۱۱.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرایی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی*. ترجمه‌ی فاطمه علوی و فاطمه صنعتی‌نیا، تهران: سمت.

کنان، ریمون. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. تهران: نیلوفر.

گرین، کیت و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). *درس‌نامه‌ی نظریه و نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

گیرو، پی‌یر .(۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

صنعتی‌نیا، فاطمه. (۱۳۸۱). *مأخذ قصه‌ها و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری*. تهران: زوار.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین. (۱۳۸۳). *مصیبت‌نامه*. تهران: سخن.

مارتین، والاس .(۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. تهران: هرمس.

Allen, graham. (2003). *Roland Barthes*. London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی