فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۱، زمستان ۱۴۰۱
مقالهٔ علمی- پژوهشی
صفحات ۹۹-۷۷

تحلیل داستان «طوطی و بازرگان» مثنوی معنوی براساس نظریهٔ افشانش ژاک دریدا[۱]

علی حسن‌نژاد[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۱

چکیده

نظریهٔ افشانش معنا الگویی است که زیرمجموعهٔ ساخت‌شکنی قرار می‌گیرد و براساس آن می‌توان زمینه‌ها و شیوه‌های تکثّر معنا را در یک متن بررسی کرد. در این پژوهشِ توصیفی-تحلیلی، حکایت طوطی و خواجهٔ بازرگان از دفتر اول *مثنوی معنوی* براساس الگوی افشانشی دریدا واکاوی و تحلیل شده است. بنا بر نتایج پژوهش، حکایت طوطی و بازرگان در ده بخش سامان یافته است که چهار بخش آن جستار درونه‌ای است و رویکرد روایی، تفسیری و تمثیلی دارد و زیرمجموعهٔ افشانش انتقالی قرار می‌گیرد، چراکه حکایت دیگری را طرح می‌کند و ساحت معنا در این جستارها به کلی تغییر می‌یابد و از ساختار روایی حاکم بر حکایت جدا می‌شود. علاوه‌بر این، در شش بخشی که مولانا به بیان ماجرای طوطی و بازرگان می‌پردازد، تنها چند بیت نخست به بیان روایت اختصاص دارد و باقی ابیات شامل شرح و تفسیر و تأویل مولاناست و ساحت معنایی تغییر می‌یابد و دقیقاً باتوجه به همین تحوّل معنایی در حیطهٔ افشانش وضعی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: *مثنوی معنوی*، حکایت طوطی و بازرگان، افشانش معنا، افشانش انتقالی، افشانش وضعی.

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.41550.2392
شناسهٔ دیجیتال (DOR): 20.1001.1.20089384.1401.14.31.3.4

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. alihasannezhad14@gmail.com

۱- مقدمه

نقد ادبی جدید عموماً بر رهیافت‌های متن‌محور بنا شده است. برخلاف نقد سنّتی، عناصر برون‌متنی را در نقد و تحلیل اثر ادبی دخالت نمی‌دهد. از این منظر، نیّت مؤلف، شعف یا اندوه مؤلف هنگام نگارش اثر، موقعیت اجتماعی، و عناصر تاریخی عناصری بی‌اهمیت‌اند. اینکه مؤلف در هنگام نگارش چه هدفی را دنبال می‌کرده و یا براساس چه پیش‌زمینه‌هایی به نوشتن پرداخته است، با دقت تمام در نقد ادبی جدید پنهان می‌شود. افزون بر این، مؤلف در روند انتقال معنا و برداشت‌های احتمالی مخاطب نیز هیچ نقشی ندارد. پاره‌ای از نظریه‌های ادبی معاصر براساس همین دیدگاه شکل گرفته‌اند و نظریهٔ افشانش[1] معنای ژاک دریدا نیز در همین ساحت قابل ارزیابی است. دریدا با التفات به نقش کلیدی مخاطب در کشف معناهای احتمالی متن، مؤلف را در مقام بذرپاشی معرفی می‌کند که بر مراحل بعدی اشراف و کنترلی ندارد. سویهٔ دیگر افشانش معنا، ساحت‌های چندگانهٔ متن است که زمینه را برای تکثّر معنا فراهم می‌آورد. افشانش معنا را می‌توان نوعی رهیافت و شیوهٔ نقد و بررسی دانست که چگونگی انتشار معنا و گسست و پیوست‌های معنایی متن را واکاوی می‌کند.

حکایت طوطی و بازرگان از دفتر نخست *مثنوی معنوی*، از حکایات معروفی است که به خوبی شیوهٔ مولوی در حکایت‌پردازی‌های *مثنوی* را بازتاب می‌دهد. انتخاب این حکایت برای پژوهش حاضر به این دلیل است که در ساحت‌های مختلفی صورت می‌بندد و راه را برای طرح افشانش انتقالی و وضعی فراهم می‌آورد. مولوی در این حکایت فقط به طرح روایت و قصه نمی‌پردازد، بلکه با شیوه‌هایی چون داستان در داستان، تفسیر و تأویل، و تمثیل متن را به ساحت‌های دیگری می‌برد و گسترهٔ معنایی را به وجوه مختلفی می‌کشاند.

در این پژوهش با واکاوی جلوه‌ها و جنبه‌های معنایی حکایت طوطی و بازرگان از دفتر اول *مثنوی معنوی*، رویکردهای مولوی در گزینش معانی چندگانه بررسی می‌شود و اینکه مولوی با چه شگردها و تمهیداتی زمینه‌های شکل‌گیری متن افشانشی را فراهم می‌آورد. برای این منظور، ابتدا نظریهٔ افشانش معنا از دیدگاه ژاک دریدا طرح و تبیین، و

---

1. dissemination

اصطلاحات و مفاهیمی چون ساخت‌شکنی و بنیان‌فکنی، تقابل‌های دوگانه، بارآوری و بذرپاشی، نفی معنای حتمی و مخاطب‌محوری تعریف می‌شود. در بخش تحلیلی نیز حکایت طوطی و بازرگان ازمنظر افشانش معنا بررسی و تحلیل خواهد شد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

بررسی متون کلاسیک براساس نظریهٔ افشانش از مباحثی است که تاکنون چندان مورد توجه محققان نبوده و پژوهش‌های اندکی در این حوزه صورت گرفته است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

رحمدل (۱۳۸۴) در مقالهٔ «افشانش معنا در چند حکایت مولانا»، چند حکایت از دفتر دوم *مثنوی* را براساس ساخت‌شکنی دریدا بررسی کرده است. در این مقاله چند حکایت دفتر دوم *مثنوی* با دو الگوی افشانش انتقالی واکاوی شده است و بنا بر نتایج پژوهش، در همهٔ حکایات واکاوی‌شده، هر دو گونهٔ افشانش مشاهده می‌شود، زیرا در غالب حکایات، معانی مختلفی در ساحت‌های اخلاقی، عرفانی و روان‌شناختی طرح می‌شود. بی‌نظیر (۱۳۹۳) در مقالهٔ «شالوده‌شکنی و عرفان: امکان یا امتناع (با تکیه بر اندیشهٔ دریدا و مولانا)»، گونه‌ها و شیوه‌های شالوده‌شکنی از منظر دریدا و مولوی را واکاوی می کند. امن‌خانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نگاهی انتقادی به پژوهش‌های شالوده‌شکنانه در ایران» به کاربرد الگوی شالوده‌شکنی یا بن‌افکنی در نقد ادبی ایران می‌پردازد. بنا بر یافته‌های این پژوهش، بخش عمده‌ای از پژوهش‌هایی که زیرمجموعهٔ این عنوان قرار می‌گیرند، علاوه بر مشکل فهم نظریه، در انتخاب شیوهٔ تحلیلی یا در اجرای آن موفق نبوده‌اند.

۳- مبانی نظری

ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴) در زمرهٔ اندیشمندان و فلاسفه‌ای است که عموماً با ویژگی پست‌مدرن شناخته می‌شود. دریدا را فیلسوف شکاک دانسته‌اند، چراکه مهم‌ترین نظریات او بر پایهٔ تردید در مبانی فلسفی و فکری غرب بنا شده است. کلیدی‌ترین نظریهٔ دریدا deconstruction است که در زبان فارسی به واسازی، شالوده‌شکنی، ساختارشکنی و ساختارزدایی ترجمه شده است. ضیمران در کتاب *متافیزیک حضور*، در تبیین این اصطلاح می‌نویسد: «این واژه دارای دو جهت تقابلی است؛ یکی جنبهٔ سلبی واژه که همان

ساختارزدایی است و بُعد ایجابی که شالوده‌افکنی و طرح‌اندازی است. در زبان فارسی واژهٔ بنیان‌فکنی یا بن‌فکنی شاید به معنای مورد نظر دریدا تا حدّی نزدیک باشد. زیراکه افکندن در زبان فارسی دارای ایهامی هم به معنای انداختن و خراب کردن است و هم به معنای گستردن و پهن کردن، ساختن و بنیان گذاردن. بنابراین تا حدّی همان ایهامی را که در واژهٔ deconstraction وجود دارد به فارسی منتقل می‌کند» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۴). دریدا نظریهٔ بنیان‌فکنی را با تردید در تقابل‌های دوگانه آغاز می‌کند. «تقابل‌های دوتایی[1] رابطه‌ای براساس تقابل و انحصار متقابل میان دو عنصر؛ اصطلاحی کلیدی در نظریات ساختارگرایی. نمونه‌هایی از چنین تقابل‌هایی را می‌توان در مذکر/ مؤنث، سرد/ گرم، یا بالا/ پایین یافت» (پین، ۱۳۸۲ :۲۳۰). به نظر دریدا، اندیشه‌های فلسفی– علمی و زیربنای تفکر غرب در زندانی دوقطبی قرار دارد و براساس محور تقابل‌های دوگانه می‌چرخد؛ بدی در برابر نیکی، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، دروغ در برابر حقیقت، نوشتار در برابر گفتار، طبیعت در برابر فرهنگ و... که همیشه یکی بر دیگری برتری داشته است. به نظر وی، در اساسِ هر متنی این تقابل‌های دوگانه وجود دارد و بین سلسله‌مراتب مرکز یک متن و حاشیهٔ آن این تقابل برقرار است. دریدا در شالوده‌شکنی خود به واژگون کردن سلسله‌مراتب و پایگان در تقابل‌های دوگانه معتقد است. او در کتاب *افشانش*، سیاهه‌ای از مفاهیم دوگانهٔ افلاطونی را ارائه می کند، با این تأکید که افلاطون با طرح تقابل‌های دوگانه، موجبات برتری یکی را بر دیگری فراهم نموده است و این مبحث در تمام دوران فلسفی غرب معتبر مانده است.

ژاک دریدا استدلال می‌کند که افلاطون با طرح تقابل‌های دوتایی، این تقابل‌ها را جانشین‌هایی برای تفکر در نظر گرفته است، زیرا او یکی از این دو طیف را بر دیگری اولویت بخشیده است. به تعبیر دریدا، این رهیافت متافیزیکی عمیقاً با تاریخ غرب درآمیخته است و خلاصی از آن کار آسانی نیست. «این دو قطب هرگز برای خود به گونه‌ای مستقل و قائم به ذت وجود نداشته‌اند. در مواردی آشکارا یکی نفی دیگری است. نکتهٔ اصلی اینجاست که نه تنها این دوگانگی بر اساس تضاد دو قطب استوار است، بلکه همواره آشکارا یا نهان، یکی از دو قطب، گونهٔ از شکل افتادهٔ دیگری پنداشته می‌شود»

1. binary opposition

(احمدی، ۱۳۷۰: ۳۸۴/۲).

راه حلّ دریدا برای رهایی از این محور دوگانه و عمیقی که تاریخ تفکّر را متأثر کرده، بنیان‌فکنی[1] است. از منظر دریدا، تحلیل ساختارهای ژرفِ پدیده‌های فرهنگی به آدمی مدد می‌رساند، تا سازوکار آن را بشناسد و از این رهگذر به رموز تحوّلات اجتماعی– فرهنگی واقف گردد. به نظر او ساختارهای فرهنگی خود از انگاره‌های زبانی پیروی می‌کنند. «دریدا در شناخت ساختارهای فرهنگی از تقابل‌های دوگانه تا تقابل‌های دوتایی جهت طبقه‌بندی نمودن رفتار آدمی سود جست و مدّعی شد که کلیهٔ رفتارهای انسان به یکی از این دو طیف تعلّق دارد و بحث اصلی خود را با بررسی همین تقابل‌های دوتایی آغاز نمود» (ضیمران، ۱۳۷۹ :۱۲). برای مثال با استفاده از این فن، می‌توان به این بحث پرداخت که تقابل میان سیاه و سفید به همان سادگی که ساختارگرایان مطرح می‌کنند، نیست؛ سیاه به اتکای سفید نبودن، و در چارچوب رابطه‌ای مبتنی بر تفاوت، سیاه است. اما از آنجاکه دقیقاً همین تفاوت است که سیاه را تعریف می‌کند، نه سیاهی خاصّ خویش، این سیاه همواره گرفتار سفید؛ یعنی مکمّل خود خواهد بود. «این اقدام تحلیلی همان شگردی است که شاخصهٔ شالوده‌شکنی محسوب می‌شود. همین رویه است که اساس رویکرد دریدا در متزلزل‌سازی سنّت متافیزیکی غرب به‌شمار می‌رود؛ سنتی که او آن را وابسته به تقابل‌های دوتایی چون گفتار/ نوشتار می‌داند» (پین، ۱۳۸۲ :۲۳۱). اولویت اصلی دریدا واژگون ساختن اولویت میان تقابل‌های دوتایی است و این اصل را بیشتر با تکیه بر تقابل گفتار/نوشتار پیش می‌برد؛ یعنی اگر متافیزیک، گفتار را به نوشتار برتری می‌دهد، باید نوشتار را در کانون توجه قرار داد و این هم یک جنبهٔ متافیزیکی است که هر چیز قدیمی‌تر لزوماً بهتر است. یکی دیگر از پیشنهادهای دریدا، تکیه بر اصل عدم تعیّن است. به این معنی که «قطعیّت ارزش یک طیف در مقابل با طیف دیگر مورد پرسش و تردید قرار گیرد... اگر متافیزیک اصل و مبدأ را تکیه‌گاه خویش قرار داده و استدلال فلسفی را بر پایهٔ آن بنا کرده، «حاشیه» مبنا و اصل قرار گیرد و ارزش‌گذاری عملی را بر اساس همین عدم قطعیّت و تعیّن پایه‌ریزی می‌کنیم» (ضیمران، ۱۳۷۹ :۳۲).

دریدا با بنیان‌فکنی این ذهنیت، معنا را امری نسبی می‌انگارد و اذعان می‌دارد که تنها

1. deconstruction

تلاش برای یافتن معناهای ازهم‌گسسته و پراکنده وجود دارد که درگیر شدن در روند بی‌پایان جستجو است (احمدی، ۱۳۷۰ :۲/ ۴۸۵). بی‌اعتنایی به منطق استوار به کلام محوری، گونهٔ تازه‌ای از خوانش متن را طلب می‌کند، چراکه شالوده‌شکنی در پیِ معنای نهایی نیست، بلکه معنای برآمده از کلام محوری را کنار نهاده، به کشف معناهای دیگر متن می‌رسد. در این صورت، برتری یک وجه دلالت بر دیگر دلالت‌ها از میان می‌رود و متنی چندساحتی ساخته می‌شود.

آنچه دریدا در ساخت‌شکنی طرح می‌کند، با طرح نظریهٔ افشانش به مراحل تازه‌ای می‌رسد. دریدا استدلال می‌کند که برخلاف متافیزیک غربی، متن نه مجموعه‌ای از تقابل‌ها، بلکه شبکه‌ای ناکران‌مند از معناهایی است که در حین خواندن آشکار می‌شود. علاوه بر این و با اتّکا به نسبی‌باوری، تصریح می‌کند که معنای نهایی وجود ندارد، بلکه در حین خوانش تعدادی از معناهای محتمل و تعبیه‌شده در متن کشف می‌شود. این دیدگاه با نظریهٔ افشانش گسترش می‌یابد. دریدا از اصطلاح dissemination استفاده می‌کند که در زبان فارسی به بارآوری، بذرپاشی و افشانش ترجمه شده است. وی تصریح می‌کند که وقتی یک متن، درست شبیه بذر پاشیده شد، دیگر ارتباط کسی که بذر را پاشیده (مولف) با بذر قطع می‌شود؛ یعنی نویسنده پس از نوشتن، اشرافی بر انتقال معنا ندارد. به عبارتی مؤلف متن را افشانش می‌کند و پس از آن خواننده است که بر معنای متن اشراف دارد. دریدا در کتاب *افشان*[1] (۱۹۷۲) که به بارآوری و بذرافشانی ترجمه‌شده، این نظریه را طرح کرده است. این دیدگاه را رولان بارت نیز طرح کرده که با عنوان «مرگ مؤلف» شناخته می‌شود (بارت، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

دریدا در کتاب *مواضع* و در توضیح افشانش می‌نویسد: «بن‌مایه یا مفهومِ به‌عمل آورندهٔ عمومیتی به نام بارآوری خود را به زنجیرهٔ باز تفاوت، مکمل، فارماکون، پرده و... داخل می‌کند. در نهایت بارآوری هیچ معنایی نمی‌دهد و نمی‌تواند در قالب یک تعریف بازساخته شود. اگر بارآوری و تفاوت اثرگذارآن را نمی‌توان در یک فحوای مفهومی دقیق خلاصه کرد، به خاطر آن است که نیرو و شکل تلاشی آن، فراپاشندهٔ افق معنایی است» (دریدا، ۱۳۸۱: ۷۰). در حقیقت افشانش مد نظر دیدار به معنی نفی معنای مرکزی، معنای

---

1. *Dissemination*

درست و قطعی است. اصطلاح بذرپاشی به نحو دقیقی این معنا را منتقل می‌کند؛ بذری توسط مؤلف پاشیده شده است، اما بارآوری آن دیگر در اختیار مؤلف نیست.

دریدا با نفی ارزش‌داوری مبتنی بر تقابل دوگانه، جدی نگرفتن و بی‌اهمیت دانستنِ بخشی از متن را زیر عنوان حاشیه‌ای یا غیرمهم رد می‌کند، چراکه با بنیان‌افکنی تقابلِ دوتایی، دوگانهٔ اصلی/ حاشیه‌ای در ارزیابی و تحلیل متن اعتبارش را از دست می‌دهد و آنچه که حاشیه‌ای و غیرمهم به‌نظر می‌رسد، ممکن است کلید گشایش متن باشد، از این رو، حاشیه به اندازهٔ متن دارای اهمیت است و به همان اندازه در تحلیل و نقد باید مورد توجه قرار گیرد.

دیدگاه دریدا در نگرهٔ افشانش با پاره‌ای از مولفه‌های پست‌مدرنیسم همپوشانی دارد. ایهاب حسن فهرستی از مؤلفه‌های پسامدرنیستی را ارائه می‌کند که ناظر بر تقابل‌های دوگانه پسامدرنیسم با مدرنیسم است: «ضدّ نخبه‌گرایی، ضد اقتدارگرایی، پراکندگی خود، مشارکت جمعی، اختیاری و آشوبگرا شدن هنر، پذیرش و در عین حال رادیکال شدن طنز، خودتحلیل‌برندگیِ نمایش و بی‌نظمی معنا» (سلدن و ویدوسون، ١٣٨٧: ٢٢٣). پست‌مدرنیست‌ها به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی یا تصادفی باور دارند. آن‌ها همچنین زیبایی‌شناسی سنّتی را در باب مفاهیمی نظیر «زیبایی» و «بی همتایی» رد می‌کنند. ایهاب حسن با التفات به مؤلفه‌های مورد اشاره تصریح می‌کند که اگر بتوان همهٔ این مقولات را در یک فکر خلاصه کرد، این فکر «فقدان مرکز» است. عموماً عقیده بر این است که تجربهٔ پسامدرن از نوعی احساس عمیقِ عدمِ قطعیّتِ هستی‌شناختی نشات گرفته است. دیگر نه جهان، وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به شدت مرکززدایی شده است (همان: ٢٢۴).

«فقدان مرکز» مورد نظر پست مدرنیست ها، در نظریهٔ افشانش نیز نقش کانونی دارد، چراکه افشانش با اتکا به عدم وجود معنای مهم یا مرکزی، توجه به همهٔ جنبه‌ها و جلوه‌های متن را پیش می‌کشد. افشانش با بنیان افکنی دوگانهٔ «معنای مهم» و «معنای حاشیه‌ای»، هیچ بخشی از متن را غیرمهم یا حاشیه‌ای تلقی نمی‌کند. از این منظر، معنای مرکزی وجود ندارد و نمی‌توان یک محور عمودی منظم و قاعده‌مند با یک معنای محوری برای متن درنظر گرفت. این رویکرد به ساختار متن نیز برمی‌گردد که تا چه اندازه امکان حضور معانی

مختلف را فراهم آورده باشد.

دریدا الگوی دیگری نیز برای افشانش طرح می‌کند که به گزینش معناهای چندگانه معطوف است. از این منظر، معنای مرکزی وجود ندارد، لذا نمی‌توان یک محور عمودی منظم و قاعده‌مند یا یک معنای محوری برای متن در نظر گرفت. این رویکرد به شیوهٔ مؤلف نیز برمی‌گردد که تا چه اندازه امکان حضور معانی مختلف را فراهم آورده باشد. وی از دو شیوهٔ افشانشی سخن می‌گوید؛ افشانش انتقالی که به معنی گسست کامل معناست و چند حوزهٔ معنایی مختلف در یک متن کنار هم قرار می‌گیرند. دیگری افشانش وضعی است. در افشانش وضعی، معنا در عین گسست دارای پیوست نیز است؛ یعنی گسست به طور کامل اتفاق نمی‌افتد و معناهای مختلف متن، به شیوه‌های مختلف، گاه آشکار و گاه پنهان، به یکدیگر ارتباط می‌یابند.

در مجموع و با توجه به آنچه مطرح شد، می‌توان گفت افشانش معطوف به دیگربودگی، فقدان مرکز و فاصله‌گذاری است. الگوی دریدا اغلب به واسطهٔ تمرکز بر حواشی بحث یک متن رانده‌شده میسر می‌شود. رویهٔ او نشانگر آن است که چگونه پانوشت‌ها، استعارات، محذوفات و دیگر جزئیاتی که مولف اهمیت اندکی برای آنها قائل شده، عملاً تعیین‌کنندهٔ بحث اصلی یک متن می‌شوند» (پین، ۱۳۸۲: ۳۷۰). دریدا با انگشت گذاشتن روی واپس‌زنی‌ها، پانوشت‌ها و دیگر جزئیات ظاهراً تصادفی، که غالباً به عنوان حواشی متن شناخته می شود، می‌کوشد تا از راه واژگون‌سازی روال سنتی نشان دهد آنچه که به عنوان امر محوری، اساسی یا اصلی معرفی می‌شود، تحت تاثیر آن چیزی است که امر ثانوی، حاشیه‌ای و اشتقاقی ارزیابی می‌شود. به بیان ساده‌تر، الگوی تحلیلی افشانشی برای این امور ظاهراً تصادفی، بی‌اهمیت و حاشیه‌ای به اندازهٔ متن اصلی اهمیت و اعتبار قائل است و چه‌بسا کلید رمزگشایی و خوانش متن را در همین بخش‌ها می‌جوید.

٤- تجزیه و تحلیل داده‌ها

حکایت طوطی و بازرگان یکی از معروف‌ترین حکایات *مثنوی* است که از ده بخش تشکیل شده است؛ شش بخش به روایت طوطی و بازرگان اختصاص یافته و چهار جستار درونه‌ای شامل حکایتی دیگر، تفسیر و تمثیل است. علاوه بر این، در خلال حکایت، گسست‌هایی مشاهده می‌شود، به‌خصوص در پاره‌هایی از متن با اختلال در انتظام زمانی،

نفس روایت‌گری، وحدت موضوع و ... با داده‌هایی سروکار داریم که بیرون از سیر روایی قرار می‌گیرند. در این موارد، بیان روایی مختل می‌شود و یا به تأخیر می‌افتد. با این حال، همهٔ این اختلال‌ها را نمی‌توان در حیطهٔ افشانش قرار داد. برای نمونه، تغییر زاویهٔ دید، تغییر شخصیت‌ها و حتی گاه تغییر راوی نیز به نگارش افشانشی منتهی نمی‌شود و هر یک از این مؤلفه‌ها می‌تواند در چارچوب خط سیر روایی به وقوع بپیوندد و فرضاً روایت از زاویهٔ دید یا نگاه دو راوی بیان شود و در عین حال از خط سیر مورد اشاره خارج نشود.

افشانش زمانی به وقوع می‌پیوندد که خط سیر روایت مختل شود و متن در ساحتی غیر از موضوع روایت ادامه یابد و راوی نقشی غیر از روایت‌گری را برعهده بگیرد یا جایش را به مفسر، تحلیل‌گر یا ارائه‌دهندهٔ اطلاعاتی بیرون از روایت بدهد. از این منظر، در هر بخش از متن که روایت‌گری متوقف و اطلاعاتی بیرون از روایت وارد متن می‌شود، افشانش به وقوع می‌پیوندد که عمدتاً متضمن اشراف بر داده‌هایی خارج از حکایت است و دیدگاه شخصی مؤلف و ارجاع به متون و گفتارهای دیگر در این حوزه جای می‌گیرد. به تعبیر دیگر، در این نقاط با نوعی رابطهٔ بینامتنی مواجهیم که ضمن آن، پاره‌هایی از متون مختلف، گفتارها یا داده‌هایی از فرهنگ مردم در درون متن تعبیه می شود.

نکتهٔ دیگر این است که هرگونه توقف روایت‌گری به معنای افشانش نیست. گاه حرکت رو به جلوی روایت و سلسلهٔ اتفاقات متوقف می‌شود و راوی به توصیف صحنه یا شخصیت‌های روایت می‌پردازد که باید آن را در چارچوب روایت ارزیابی کرد. درحقیقت راوی به توصیف موقعیت، شخصیت یا صحنه‌ای می پردازد که بخشی از روایت است و موقعیت مکانی و ویژگی‌های عناصر داستانی را بازگو می‌کند. در اینگونه موارد افشانش زمانی به وقوع می پیوندد که راوی جایش را به مفسر یا تحلیل‌گری می دهد تا موقعیت یا ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها و نظایر این را تحلیل و تفسیر کند.

در حکایت طوطی و بازرگان با متنی چندوجهی مواجه هستیم و روایتگری، غایت و هدف نهایی مؤلف نیست. «این شیوهٔ بیان مولوی در استفاده از تمثیل و بیان فکر است. برای مولوی فکر، یادآور داستان و داستان، نیروی محرکهٔ فکر و تخیل و انگیزهٔ تداعی‌ها و برانگیزندهٔ معانی از یادرفته و آوردن آنها از لاشعور به سطح شعور و آگاهی است» (پورنامداریان، ١٣٧٥: ٩٨-٩٩). این رویکرد از آنجا ناشی می‌شود که مولوی صرفاً به

روایتگری نمی‌پردازد و مخاطب را با داده‌ها تنها نمی‌گذارد تا نتیجهٔ دلخواه خود را از متن استخراج کند. شاعر در جای‌جای متن با تفسیر، توضیح، نقل قول از متون دیگر، تحشیه‌نویسی و غیره خوانش متن را جهت‌دهی می‌کند و در همین نقاط است که افشانش به وقوع می پیوندد.

اگر از این منظر به حکایت طوطی و بازرگان بنگریم، با گسست‌ها و پرش‌های روایی مواجه می‌شویم که در آن‌ها مؤلف از روایتی که اصلی و مهم به‌نظر می‌رسد، فاصله می‌گیرد و در ساحت‌های دیگری مانند تمثیل، تفسیر، بازگویی حکایتی دیگر و نتیجه‌گیری معطوف به گفتمان مؤلف متن را ادامه می‌دهد. حکایت طوطی و بازرگان با طرح زمینهٔ روایت و با این ابیات آغاز می‌شود:

بود بازرگان و او را طوطی‌ای — در قفس محبوس زیبا طوطی‌ای
چونک بازرگان سفر را ساز کرد — سوی هندستان شدن آغاز کرد
هر غلام و هر کنیزک را ز جود — گفت بهر تو چه آرم گوی زود
هر یکی از وی مرادی خواست کرد — جمله را وعده بداد آن نیک مرد
گفت طوطی را چه خواهی ارمغان — کارمت از خطّهٔ هندوستان
گفتش آن طوطی که آنجا طوطیان — چون ببینی کن ز حال من بیان
کان فلان طوطی که مشتاق شماست — از قضای آسمان در حبس ماست
بر شما کرد او سلام و داد خواست — وز شما چاره و ره ارشاد خواست

(*مثنوی معنوی*، ۱۳۷۸، دفتر اول: بیت‌های ۱۵۴۷-۱۵۵۴)

داستان در یک خط مشخص حرکت می‌کند و کلیت داستان خط سیر روایی نظام‌مندی دارد؛ بازرگان هنگام سفر به هندوستان از طوطی می‌پرسد چه تحفه‌ای از هند می‌خواهی؟ طوطی پیغامی می‌دهد تا به طوطیان هندوستان برساند. بازرگان پیغام طوطی را برای طوطیان هندوستان می‌برد و آنچه را که دیده است، به طوطی بازمی‌گوید و همین موضوع زمینهٔ رهایی طوطی را فراهم می‌آورد. اما در لابه‌لای این روایت بخش‌های مختلفی گنجانده شده است که مجموعهٔ این بخش‌های به‌اصطلاح الحاقی را می‌توان در دو حوزهٔ افشانش وضعی و افشانش انتقالی جای داد.

٤-١ افشانش وضعی در حکایت طوطی و بازرگان

پس از آنکه بازرگان به هنگام سفر از طوطی می‌خواهد خواسته‌اش را از هندوستان بازگوید، طوطی درد دل‌هایش را با طوطیان هندوستان خطاب به بازرگان بازمی‌گوید. حکایت تا اینجا در یک خط سیر مشخص و مستقیم حرکت می‌کند. اما در ادامه، روایت خطی مختل می‌شود و در ادامهٔ سفارش‌ها و پیغام‌های طوطی برای همنوعان هندوستانی‌اش، مؤلف مسیر متن را تغییر می‌دهد و از اندوه و فراق طوطی، به اندوه درونی انسان می‌رسد؛ انسانی که از اصل خویش جدا افتاده است و طالب بازگشت به قرب الهی است که پیش از هبوط در آنجا بوده است. به عبارت دیگر ما با یک افشانش وضعی مواجه هستیم؛ یعنی افشانشی که در درون یک حکایت و به شیوه‌ای نامحسوس انجام می‌شود، اما از تغییر لحن، تغییر زاویه‌ی دید، تغییر شخصیت‌ها و... می‌توان به آن پی‌برد:

گر فراق بنده از بد بندگیست — چون تو با بد بد کنی پس فرق چیست
ای بدی که تو کنی در خشم و جنگ — با طرب‌تر از سماع و بانگ چنگ
ای جفای تو ز دولت خوب‌تر — و انتقام تو ز جان محبوب‌تر
نار تو اینست نورت چون بود — ماتم این تا خود که سورت چون بود
از حلاوت‌ها که دارد جور تو — وز لطافت کس نیابد غور تو
نالم و ترسم که او باور کند — وز کرم آن جور را کمتر کند
عاشقم بر قهر و بر لطفش به‌جد — بوالعجب من عاشق این هر دو ضد...

(بیت‌های ١٥٦٤-١٥٧٠).

و با این ابیات در پایان این بخش، به‌خوبی نشان می‌دهد که از یک حکایت جزئی و موردی، به یک روایت کلان رسیده است:

...این چه بلبل این نهنگ آتشی‌ست — جمله ناخوش‌ها ز عشق او را خوشی‌ست
عاشق کلّ است و خود کلّ است او — عاشق خویش است و عشق خویش‌جو

(بیت‌های ١٥٧٣-١٥٧٤).

به‌نظر می‌رسد مؤلف با شنیدن سفارش‌ها و اندوه درونی طوطی به یاد موارد مشابهی می‌افتد و با درنظر گرفتن موقعیت طوطی، موقعیت مشابه دیگری در ذهنش تداعی می‌شود و آن را بر زبان می‌آورد. آنچه این دو موقعیت را به هم پیوند می‌دهد، از منظر عرفانی قابل طرح است که در منظومهٔ فکری مولانا جایگاه ویژه‌ای دارد و در *نی‌نامه* نیز به تفصیل از

همین معنا می‌گوید. افشانش وضعی در حکایت طوطی و بازرگان، گاه در یک یا چند بیت اتفاق می‌افتد. همچنان‌که در این بخش، چند بیت پایانی، در حیطهٔ افشانش وضعی جای می‌گیرد؛ یعنی ابیات پایانی ضمن گسست از ابیات قبلی، به نوعی با آن ابیات پیوسته است. زمینهٔ اصلی، فراق و دوری از موطن و دوستان است، اما در ابیات پیشین، فراق و دوری طوطی از هندوستان و طوطیان آنجا و در ابیات پسین، دوری و فراق انسان از اصل خویش مطمح نظر مؤلف است.

در بخش سوم داستان نیز که با عنوان «دیدن خواجه طوطیان هندوستان را در دشت و پیغام رسانیدن از آن طوطی» مشخص شده است، شانزده بیت گنجانده شده است که تنها شش بیت نخست به روایت طوطی و بازرگان اختصاص دارد و ابیات پسین به تفسیر، توضیح و تمثیل مرتبط با موضوع می‌پردازد:

چونک تا اقصای هندستان رسید — در بیابان طوطی‌ای چندی بدید
مرکب استانید پس آواز داد — آن سلام و آن امانت باز داد
طوطی‌ای زان طوطیان لرزید بس — اوفتاد و مرد و بگسستش نفس
شد پشیمان خواجه از گفت خبر — گفت رفتم در هلاک جانور
این مگر خویشست با آن طوطیک — این مگر دو جسم بود و روح یک
این چرا کردم چرا دادم پیام — سوختم بیچاره را زین گفت خام

(بیت‌های ۱۵۸۷-۱۵۹۲).

در این ابیات ضمن حفظ زمینهٔ سخن، خط سیر داستان از محور عمودی به افقی تغییر می‌یابد، بنابراین با افشانش وضعی مواجهیم. در محور افقی اتفاقی در قصه به وقوع نمی پیوندد و شاعر در ادامه از معایب سخن خام می‌گوید که ظاهراً در پیوند با کلیت این بخش قرار می‌گیرد، اما بیان روایی تبدیل به بیان تفسیری می‌شود و در همین تحول است که افشانش وضعی اتفاق می‌افتد:

ظالم آن قومی که چشمان دوختند — زان سخن‌ها عالمی را سوختند
عالمی را یک سخن ویران کند — روبهان مرده را شیران کند

(بیت‌های ۱۵۹۶-۱۵۹۷).

مولانا بنا به اقتضای حوادث و اتفاقات داستان، تفسیری عرفانی یا دینی یا نکات حکمی به روایت می افزاید، چنانکه در این ابیات از محاسن صبر در سخن گفتن می‌گوید:

گر سخن خواهی که گویی چون شکر　　صبر کن از حرص و این حلوا مخور
صبر باشد مشت‌های زیرکان　　هست حلوا آرزوی کودکان
(بیت‌های ١٦٠٠-١٦٠١).

بخش بعدی روایت طوطی و بازرگان به بازگشت بازرگان از هندوستان و بازگفتن چشم‌دیدش با طوطی اختصاص دارد. در این بخش نیز همانند بخش‌های پیشین، چند بیت نخست به شکل روایی بیان شده و بازرگان از اتفاقی که در هندوستان دیده، برای طوطی می‌گوید. در ادامه مولوی عنان سخن را به‌دست می‌گیرد و به شرح و تفسیر این ابیات می‌پردازد:

نکته‌ای کان جست ناگه از زبان　　همچو تیری دان که آن جست از کمان
وا نگردد از ره آن تیر ای پسر　　بند باید کرد سیلی را ز سر
چون گذشت از سر جهانی را گرفت　　گر جهان ویران کند نبود شگفت
(بیت‌های ١٦٥٨-١٦٦٠).

مولانا در تمام ابیات پسین، با رویکرد توضیحی و تفسیری به همین موضوع می‌پردازد و افشانش وضعی نیز در همین تحوّل؛ یعنی از بیان روایی به بیان تفسیری اتفاق می‌افتد.

افشانش وضعیِ دیگر در حکایت طوطی و بازرگان در بخش «شنیدن آن طوطی، حرکت آن طوطیان، و مردن آن طوطی در قفس و نوحهٔ خواجه بر وی» واقع می‌شود. همچون بخش‌های پیشین، ابیات نخستین این بخش به بیان روایت اختصاص دارد و در ادامه، نوحه‌های بازرگان بر طوطی مرده در قفس، به دریغاگویی‌های مولانا پیوند می‌خورد:

این دریغاها خیال دیدن است　　وز وجود نقد خود ببریدن است
غیرت حق بود و با حق چاره نیست　　کو دلی کز عشق حق صد پاره نیست
غیرت آن باشد که او غیر همه‌ست　　آنک افزون از بیان و دمدمه‌ست
ای دریغا اشک من دریا بدی　　تا نثار دلبر زیبا بدی
(بیت‌های ١٧١١-١٧١٤).

ادامهٔ این بخش را می‌توان زیرعنوان انتقال وضعی دیگری قرار داد، به‌ویژه در ابیاتی که از قافیه‌اندیشی شاعر و خواستهٔ محبوب می‌گوید، صبغهٔ کلام با ابیات پیشین متفاوت است:

قافیه اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من

خوش‌نشین ای قافیه‌اندیش من — قافیهٔ دولت تویی در پیش من
حرف چه بود تا تو اندیشی از آن — حرف چه بود خار دیوار رزان
(بیت‌های ۱۷۲۷-۱۷۲۹).

این گسست‌های روایی و تفسیری در بخش‌های بعدی نیز جریان دارد و شاعر پس از بیان شمّه‌ای از روایت طوطی و بازرگان، با استفاده از بیان تمثیلی و تفسیری به شرح عرفانی ابیات و رمزگشایی آنها می‌پردازد. چنان‌که در بخش «برون انداختن مرد تاجر طوطی را از قفس و پریدن طوطی مرده» ابیات نخستین به شرح ماجرا اختصاص دارد و در ادامه مولوی به بیان شرح عرفانی و نتیجهٔ مورد نظر خود از روایت می‌پردازد و با مشابه‌سازی موقعیت طوطیِ خوش‌آوازِ اسیر در قفس و انسان وامانده در این دنیای دون نتیجه می‌گیرد:

یعنی ای مطرب‌شده با عام و خاص — مرده شو چون من که تا یابی خلاص
دانه باشی مرغکانت برچنند — غنچه باشی کودکانت برکنند
دانه پنهان کن به کلّی دام شو — غنچه پنهان کن گیاه بام شو
هر که داد او حسن خود را در مزاد — صد قضای بد سوی او رو نهاد
(بیت‌های ۱۸۳۲-۱۸۳۵).

مولوی علاوه بر اینکه در این ابیات به شرح و تفسیر موقعیت طوطی مرده و نتیجه‌گیری از آن می‌پردازد، در ابیات پایانی، اشاراتی به چند داستان قرآنی دارد که هر یک را می‌توان یک افشانش وضعی دانست:

نوح و موسی را نه دریا یار شد — نه بر اعداشان به کین قهّار شد
آتش ابراهیم را نه قلعه بود — تا برآورد از دل نمرود دود
کوه یحیی را نه سوی خویش خواند — قاصدانش را به زخم سنگ راند
گفت ای یحیی بیا در من گریز — تا پناهت باشم از شمشیر تیز»
(بیت‌های ۱۸۴۱-۱۸۴۴).

در مجموع، در تمام بخش‌های حکایت طوطی و بازرگان، افشانش وضعی اتفاق افتاده است. این موضوع به رویکرد مولوی در حکایت‌پردازی برمی‌گردد که صرفاً به بیان حکایت و قصه‌پردازی اکتفا نمی‌کند. حکایت‌های مثنوی از چند لایهٔ معنایی برخوردار است. مولانا پس از بیان شمه‌ای از روایت، با استفاده از تمثیل و تفسیر، روایت را در مسیر دلخواه خود هدایت می‌کند و به اصطلاح، نیّت مؤلف را با مخاطب در میان می‌گذارد. به

عبارت دیگر، حکایت را برای آن طرح می‌کند که زمینه را برای بیان مفاهیم و نکات عرفانی فراهم آورد. مولانا غالباً مخاطب را در میان تضادهای معنوی رها نمی‌کند، بلکه با شرح و تفسیر، رویکرد معنایی خویش را به مخاطب منتقل می‌کند.

٤-٢ افشانش انتقالی در حکایت طوطی و بازرگان

در حکایت طوطی و بازرگان، چهار عنوان درونه‌ای وجود دارد که هر یک از عناوین را می‌توان در ساحتِ افشانش انتقالی جای داد. این چهار حکایت و تفسیر درونه‌ای، عبارت‌اند از: «صفت اجنحهٔ طیور عقول الهی»، «تفسیر قول فریدالدین عطار قدس‌الله روحه؛ تو صاحب نفسی ای غافل میان خاک خون می‌خور که صاحب‌دل اگر زهری خورد، آن انگبین باشد»، «تعظیم ساحران مر موسی را علیه‌السلام کی چه فرمایی اول تو اندازی عصا» و «تفسیر قول حکیم بهرچ از راه وامانی، چه کفر آن حرف و چه ایمان، بهرچ از دوست دور افتی چه زشت آن نقش و چه زیبا در معنی قوله علیه السلام ان سعدا لغیور و انا اغیر من سعد والله اغیر منی و من غیرته حرم الفواحش ماظهر منها و ما بطن».

بررسی رویکرد افشانشی با استفاده از عناوین اصلی و فرعی حکایت طوطی و بازرگان آسان‌تر به‌نظر می‌رسد. از منظر دریدا معنای اصلی وجود ندارد، آنچه را که در یک متن غیرمهم و حاشیه‌ای تلقی می‌کنیم، ممکن است نقشی محوری داشته باشد. لذا نمی‌توان هیچ بخشی از متن را با این رویکرد نادیده گرفت. از این منظر، کاربرد عناوین اصلی و فرعی، تنها برای تمایز دو بخش حکایت است، که بخش نخست در یک خط روایی مشخص حرکت می‌کند و بخش دوم-شامل چند حکایت و تفسیر درونه‌ای- زیرمجموعهٔ افشانش انتقالی جای می‌گیرد.

حکایت طوطی و بازرگان از یک داستان اصلی و چند حکایت درونه‌ای تشکیل می‌شود. مولوی در این حکایت، همچون دیگر حکایات *مثنوی*، روایت‌های فرعی را با استفاده از عنوان از بخش‌های دیگر جدا می‌کند و گاه بازگشت از حکایت درونه‌ای به داستان اصلی نیز با عنوان مشخص می‌شود. در داستان طوطی و بازرگان گسست‌های روایی از نوع تفسیری و توضیحی وجود دارد که نقش عنوان‌های درونی به مثابه عامل بازدارنده از آشفتگی و پراکندگیِ ذهن مخاطب در آن برجسته می‌شود. روایت نخست با عنوان

اصلی حکایت مشخص می‌شود: «قصهٔ بازرگان کی طوطی محبوس او، او را پیغام داد به طوطیان هندوستان، هنگام رفتن به تجارت». عنوان این روایت به‌گونه‌ای انتخاب شده است که بخشی از درون‌مایه و خط سیر آن را بازتاب می‌دهد. در ادامه خط سیر روایت تغییر می‌یابد و وارد ساحت دیگری می‌شود و مولوی با عنوانی تازه این تغییر را یادآور می‌شود: «صفت اجنحهٔ طیور عقول الهی». این مبحث توضیحی و توصیفی به‌لحاظ موضوعی در پیوند با ماجرای طوطی و بازرگان و تفسیر عرفانی آن جای می‌گیرد. به عبارت دیگر، در این مبحث، مؤلف به تفسیر و تأویل داده‌های روایی می‌پردازد و برای مخاطب تبیین می‌کند که مراد از طوطی، طوطی جان است و مراد از هندوستان، بهشتی است که جان انسان از آن رانده شده و انسان، مدام در طلب آن و در تلاش برای رسیدن به آن است. بنابراین، در این مبحث، صبغهٔ روایی قطع می‌شود و توضیح و تفسیر جای آن را می‌گیرد. به واسطهٔ همین تغییر، مبحث «صفت اجنحهٔ طیور عقول الهی» در حیطهٔ افشانش انتقالی جای می‌گیرد. مؤلف خود به این تغییر آگاه است، لذا در دو بیت پایانی به مخاطب یادآور می‌شود که بخش توضیحی به پایان رسیده است و دوباره به روایت طوطی و بازرگان بازمی‌گردد:

بازمی‌گردیم ما ای دوستان! سوی مرغ و تاجر و هندوستان
مرد بازرگان پذیرفت این پیام کو رساند سوی جنس از وی سلام
(بیت‌های ۱۵۸۵-۱۵۸۶).

افشانش انتقالی دیگر پس از روایت دیدار خواجه با طوطیان هندوستان طرح می‌شود که با عنوان «تفسیر قول فریدالدین عطار قدس‌الله روحه...» از بخش‌های دیگر جدا می‌شود. مولانا از این شگرد برای توضیح و تفسیر حکایت پیشین و یا ملموس‌تر کردن آن بهره می‌برد. در چنین ساحتی با گسست محور عمودی و پرش روایی مواجهیم که ضمن آن، نه‌تنها خط سیر روایی مختل می‌شود، بلکه به روایت دیگری می‌رسیم که در زمان و مکان و با شخصیت‌های دیگری شکل می‌گیرد. در این مبحث تفسیری به قولی از پیامبر اکرم اشاره دارد و بر آن است وقتی انسان به مقام صاحبدلی برسد، زهر قاتل بر او زیانی ندارد. از این منظر، در یک رابطهٔ بینامتنی با کتاب مقدس، به روایت دیگری می‌رسیم که اگرچه در متن بیان نمی‌شود، پس‌زمینهٔ موضوع این آگاهی را به مخاطب منتقل می‌کند.

صاحبِ دل را ندارد آن زیان — گر خورد او زهر قاتل را عیان
زانکه صحّت یافت و از پرهیز رست — طالب مسکین میان تب درست
گفت پیغامبر که ای مرد جری — هان مکن با هیچ مطلوبی مری
در تو نمرودی‌ست آتش در مرو — رفت خواهی اول ابراهیم شو
(بیت‌های ۱۶۰۳-۱۶۰۶).

ناگفته نماند که در خلال همین جستارهای درونه‌ای نیز شاهد افشانش وضعی هستیم، اما چون این جستار غالباً تمثیلی است، روایت خطی مشخصی ندارد که از آن عدول کند و یا تغییر روایت اتفاق بیفتد.

افشانش انتقالی دیگر بلافاصله پس از این اتفاق می‌افتد؛ یعنی دو افشانش انتقالی بدون بازگشت به روایت طوطی و بازرگان در امتداد هم آمده‌اند. این بخش که با عنوان «تعظیم ساحران مر موسی را علیه‌السلام کی چه فرمایی اول تو اندازی عصا» مشخص شده است، شامل روایتی است از رویارویی حضرت موسی(ع) و ساحران فرعون. شش بیت نخست به همین موضوع اختصاص دارد، اما در ادامه چند تمثیل، بیت تفسیری و روایی دیگری نقل می‌شود که می‌توان زیرمجموعهٔ افشانش وضعی قرار داد.

ساحران در عهد فرعون لعین — چون مری کردند با موسی به کین
لیک موسی را مقدّم داشتند — ساحران او را مکرّم داشتند
زانک گفتندش که فرمان آن تست — گر همی خواهی عصا تو فکن نخست
گفت نی اول شما ای ساحران — افکنید آن مکرها را درمیان
این قدر تعظیم دین‌شان را خرید — کز مری آن دست و پاهاشان برید
ساحران چون حق او بشناختند — دست و پا در جرم آن در باختند
(بیت‌های ۱۶۱۵-۱۶۲۰).

در دو بیت بعدی نکات حکمی و نصیحت‌گونه مطرح می‌شود و پس از آن، با استفاده از ویژگی‌های نوزاد در هنگام تولد، تمثیلی را بیان می‌کند:

«کودک اول چون بزاید شیرنوش — مدتی خامش بود او جمله گوش
مدتی می‌بایدش لب دوختن — از سخن تا او سخن آموختن
ور نباشد گوش و تی‌تی می‌کند — خویشتن را گنگ گیتی می‌کند»
(بیت‌های ۱۶۲۳-۱۶۲۵).

مولانا این تمثیلات را برای بیان مباحثی عرفانی و دقایق معرفتی به‌کار می‌گیرد و سویه‌های روایی را به سمت و سویی می‌برد که بتواند نتیجهٔ دلخواه خویش را از آن به‌دست آورد. با این‌حال آنچه ازمنظر نگارش افشانشی مهم است این است که مولوی در خلال این حکایات درونه‌ای مباحث دیگری را می‌گنجاند، به‌گونه‌ای که در درون هر افشانش انتقالی چند افشانش وضعی هم اتفاق می‌افتد.

حکایت طوطی و بازرگان با دو بخش دیگر مرتبط با روایت اصلی ادامه می‌یابد و پس از آن، جستار درونه‌ای دیگری جای می‌گیرد که در پنجاه بیت به توضیح و تفسیر و بیان تمثیل می‌پردازد. از آنجایی‌که در این جستار، روایت طوطی و بازرگان منقطع می‌شود و مبحث دیگری جای آن را می‌گیرد، افشانش انتقالی دیگری اتفاق می‌افتد که در حقیقت آخرین افشانش انتقالی حکایت است. این بخش با عنوانی طولانی مشخص می‌شود: «تفسیر قول حکیم بهرچ از راه وامانی، چه کفر آن حرف و چه ایمان، بهرچ از دوست دور افتی چه زشت آن نقش و چه زیبا در معنی قوله علیه‌السلام آن سعدا لغیور و انا اغیر من سعد والله اغیر منی و من غیرته حرم الفواحش ماظهر منها و ما بطن». سراسر این بخش به بیان نکات عرفانی و معرفتی اختصاص یافته است که صبغهٔ توضیحی و تفسیری دارد.

صبغهٔ حکایت‌پردازی‌های *مثنوی* به‌گونه‌ای است که در یک حکایت گونه‌های مختلفی چون روایت، تمثیل، تفسیر و توضیح ارائه می‌شود و این گونه‌ها نیز در موضوعاتی چون نکات اخلاقی، حکمی، اندیشه‌های فلسفی و عرفانی صورت می‌بندد. معمولاً یک خط سیر روایی در حکایت وجود دارد که بارها با توضیح و تفسیر و یا جستارهای درونه‌ای قطع می‌شود. در جستار درونه‌ای نیز همین اتفاق تکرار می‌شود. گوناگونی و تنوّع بیانی و موضوعی سبب می‌شود که نتوان معناهای منتظر در این حکایت را در یک قالب خاص دسته بندی کرد، و این شاخصه همان رویکردی است که در دیدگاه دریدا با عنوان عدم قطعیت معنا طرح می‌شود و متن را فاقد هستهٔ مرکزی و معنای اصلی نشان می‌دهد.

مولوی پس از بیان شمّه‌ای از ماجرا به شرح و تفسیر آن می‌پردازد، اما با اتکا به دیدگاه دریدا که معتقد است معنای محوری، درست و حتمی وجود ندارد، نمی‌توان چنین ارزیابی کرد که کدام‌یک از این معانی، اصل و کدام‌یک فرعی است. در تقابل روایت و تفسیر نیز همین رابطه برقرار است. یعنی نمی‌توان گفت روایت اصل است و تفسیر فرع و یا برعکس.

در عین حال هر دو رویکرد، نقشی اساسی در حکایت دارند. آنچه را که تفسیر می‌نامیم، در حقیقت تلاش برای شرح مطلب و جهت‌دهی ذهن مخاطب به سمت و سویی است که مؤلف در نظر دارد. اما از منظر دریدا، نیت مؤلف اعتباری ندارد، بلکه آنچه را که مخاطب درمی‌یابد، اهمیت دارد. با التفات به این موارد می‌توان گفت که صبغهٔ متنوع حکایت طوطی و بازرگان و رفت‌وآمد مداوم میان رویکردهای روایی، تفسیری، تمثیلی و... همچنان‌که مانع از شکل‌گیری معنای یکه و روایت خطی می‌شود، به سامان‌دهی متنی چندوجهی منتهی می‌شود.

٥- نتیجه‌گیری

حکایت طوطی و بازرگان خط سیر روایی نظام‌مندی دارد، اما در لابه‌لای روایت بخش‌های مختلفی گنجانده شده است که مجموعهٔ این بخش‌های الحاقی را می‌توان در دو حوزهٔ افشانش وضعی و افشانش انتقالی جای داد. در نگارش افشانشی، زمینهٔ سخن تغییر می یابد و روایتگری جایش را به نگارش توضیحی، تفسیری، بینامتنی یا حکایت درونه‌ای می‌دهد. در این بخش‌ها، انتظام زمانی و موضوعی روایت مختل می‌شود و با نوعی حاشیه‌نگاری مواجهیم که ضمن آن مؤلف تلاش می‌کند با جهت‌دهی خوانش متن، مخاطب را به دریافت معنای مورد نظر خود هدایت نماید. در این روند، که شیوهٔ مرسوم مولوی است، گسست-پیوست هایی در متن به‌وقوع می‌پیوندد و با تغییر جزئی یا کلی زمینهٔ سخن، انتظام روایی به نفع توضیح، تفسیر یا روایتی دیگر مختل می‌شود. به عبارت دیگر، حکایت، تفسیر، مَثل یا مبحث دیگری که لزوماً ارتباط مشخصی با حکایت ندارد، در لابه‌لای روایت جای می گیرد.

حکایت طوطی و بازرگان از دفتر اول *مثنوی* در ده بخش سامان یافته است که شش بخش به بیان ماجرای طوطی و بازرگان و چهار بخش به جستارهای درونه‌ای اختصاص یافته است. در این پژوهش مجموعهٔ این ده بخش به عنوان یک متن درنظر گرفته شده است. در حکایت طوطی و خواجهٔ بازرگان، هر دو گونهٔ افشانش معنا؛ یعنی افشانش انتقالی و افشانش وضعی وجود دارد. چهار بخش درونه‌ای که رویکرد روایی، تفسیری و تمثیلی دارد، زیرمجموعهٔ افشانش انتقالی قرار می‌گیرد، چراکه ساحت معنایی در این جستارها به کلّی تغییر می‌یابد و از ساختار روایی حاکم بر حکایت جدا می‌شود. مؤلف یا به روایت

دیگری می‌پردازد، مانند حکایت موسی و ساحران و یا به تفسیر و شرح قول عرفا روی می‌آورد که کاملاً موضوع منفردی به‌شمار می‌رود. علاوه بر این، در شش بخشی که مولانا به بیان ماجرای طوطی و بازرگان می‌پردازد، تنها چند بیت نخست به بیان روایت اختصاص دارد و باقی بیت‌ها، شرح و تفسیر و تأویل مولانا را شامل می‌شود و در این ابیات، ساحت معنایی تغییر می‌یابد و دقیقاً با التفات به همین تحول معنایی در حیطهٔ افشانش وضعی قرار می‌گیرد، چراکه در این بخش‌ها معنا در عین گسست، پیوندهایی با معنای پیشین دارد. درحقیقت مولوی با التفات به تداعی معنایی به تغییر ساحت بیانی از روایی به تفسیری و تمثیلی روی می‌آورد، اما مشابهت‌هایی میان این دو جزء معنایی وجود دارد، برخلاف بخش‌های درونه‌ای که به‌طور کلی در ساحت دیگری سامان می‌یابد.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، ۲جلد، چاپ اول، تهران: مرکز.

امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۵). «نگاهی انتقادی به پژوهش‌های شالوده‌شکنانه در ایران»، *نقد ادبی*، شمارهٔ ۳۴، تابستان ۹۵، صص۶۳-۹۰.

بارت، رولان (۱۳۷۸). *از کار به متن*، ترجمهٔ صفیه روحی، چاپ‌شده در سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، به کوشش مانی حقیقی، چاپ دوم، تهران: مرکز، صص۱۷۹-۱۸۹.

بی نظیر، نگین (۱۳۹۳). «شالوده‌شکنی و عرفان: امکان یا امتناع (با تکیه بر اندیشهٔ دریدا و مولانا)»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲۹، پاییز ۹۳، صص۴۳-۷۲.

پورنامداریان، تقی(۱۳۷۵). «اسباب و صور ابهام در غزل‌های مولوی» ، *نامه فرهنگستان*، شماره ۷ ، پاییز۷۵، صص۹۸-۹۹.

پین، مایکل (۱۳۸۲). *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی (از روشنگری تا پسامدرنیته)*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: مرکز.

دریدا، ژاک (۱۳۸۱). *مواضع*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

رحمدل شرف شادهی، غلامرضا (۱۳۸۴). «افشانش معنا در چند حکایت مثنوی معنوی»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، سال۶، شمارهٔ ۱۱، صص۳۱-۷۰.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.

ضیمران، محمد (١٣٧٩). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، چاپ اول، تهران: هرمس.

_____ (١٣٨٥). *اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم (مجموعهٔ گفت‌وگو)*، پرسشگر: محمدرضا ارشاد، چاپ دوم، تهران: هرمس.

مولوی، جلال الدین محمد (١٣٧٨). *مثنوی معنوی*، ٢جلد، براساس نسخهٔ قونیه، تصحیح و تحشیه: قوام‌الدین خرمشاهی، چاپ سوم، تهران: دوستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Ahmadi, B. (1991). *Text Structure and Interpretation*. 1th ed. Tehran: Markaz.

Amankhani, I. (2016)."A Critical Approach to Deconstructive Literary Studies in Iran". *Gournal of literary criticism.* (34).63-90.

Bart, L. (1999). *From work to text*. Translated by S.Rouhi. Published in Confusion of Signs (Examples Postmodern Criticism. Translated by M. Haghigi. 2th ed. Tehran: Markaz. 179-189.

Binazir, N. (2014). "Breaking the foundation and mysticism: possibility or refusal (based on derrida's and Molavi's Thoughts". *Adab Pazhuhi*. (29). 43-72.

Derrida, J. (2002). *Stances*. Translated by P.Yazdanjo. Tehran: Markaz.

Molavi, J. (1999). Masnavi. 2 vol. *Based on the Konya Version*. Editied by Q.Khorramshahi. 5th ed. Tehran: Dostan.

Payne, M. (2003). *Culture of Critical Thought (from Enlightenment to postmodernism*. Translated by P.Yazdanjo. 1th ed. Tehran: Markaz.

Pournamdarian, T. (1996). "Reasonons and forms of ambiguity in Molavi's sonnets". Nameye farhangestan. (7).98-99.

Rahman Sharaf Shadehi, G. (2005). The scattering of meaning in a few stories of Molavi. *Kavoshnameh in Persian Language and Literature*. 6. (11). 31-70.

Selden, R & Widson. P. (2005). *Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by A.Mokhbar. 5th ed. Tehran: Tarhe-Now.

Zamiran, M. (2000). *Philosophical Thoughts at the End of the Second Millennium* (conversation series), questioner: Mohammad Reza Irshad. 5th ed. Tehran: Hermes.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 14, No. 31, 2023
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.77-99

Analyzing the Story of "Parrot and the Merchant" in *Masnavi Ma'navi* Based on Dissemination Theory by Jacques Derrida[1]

Ali Hassannezhad[2]

Received: 2022/08/31
Accepted: 2022/12/12

Abstract

The theory of dissemination of meaning is a model that is a subcategory of deconstruction; based on which, the contexts and methods of pluralization of meaning in a text can be investigated. In this descriptive-analytical research, the story of Parrot and the Merchant, narrated in the first book of *Masnavi Ma'navi*, is analyzed based on Derrida's dissemination model. According to the results of the study, the story of Parrot and the Merchant is organized into ten parts; four of which are esoteric quests. These four sections, which have a narrative, interpretive, and allegorical approach, are placed under the category of transitional dissemination as the field of meaning in these verses changes completely and is detached from the narrative structure governing the story. In addition, in the other six parts in which Rumi narrates the story of the parrot and the merchant, only the first few verses are dedicated to the narrative and the rest of the verses include Rumi's explanations, commentaries, or interpretations, and the field of meaning changes as well. Due to this semantic transformation, it is placed in the field of stative dissemination.

Keywords: *Masnavi Ma'navi*, The story of Parrot and the Merchant, Meaning dissemination, Transitional dissemination, Stative dissemination.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.41550.2392
2. MA student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. alihasannezhad14@gmail.com
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997