دکتر محمّد تقوی

عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی

دکتر حمیدرضا سلیمانیان

عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تربت حیدریه

اندیشه قدیریان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

درآمدی بر بوطیقای ساختارگرا با نیم نگاهی به حکایاتی چند از منظومه‌های عطار نیشابوری

چکیده

بوطیقای ساختارگرا ـ در میان دهها شیوهٔ نقد ادبی که در مطالعات ادبی به کار بسته می‌شوند ـ در عین پرهیز از گرایشها و سویه‌گیری‌های فرا متنی که رنگ و هویتی بین الاذهانی دارند، به دنبال فروکاستن پدیدارهای ادبی به اجزای قانون مدار و عینی چون «زبان» است و اغلب تحلیلهایش را از زبان شناسی به وام گرفته و در جهت تبیین ساختار سخن و توصیف صورت‌بندی و کشف روابط آنها از نشانه شناسی نیز مدد می‌گیرد.

میزان کاربست پذیری این روش در ادبیّات فارسی و بررسی‌های ادبی، ضمن انتخاب حکایاتی چند از منظومه‌های شیخ عطار، بحث اصلی در این مقاله است.

واژه‌های کلیدی:

ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، عطار.

مقدّمه

قریب صد سال است که در محافل ادبی جهان کوششهایی جدّی برای بررسی علمی و نظام‌مند آثار ادبی و شناخت این متون در چهار چوب نظریات و رویکردهای گوناگون نقد ادبی صورت گرفته است؛ این تلاشها که سالها پیش از این تاریخ و حتی از عهد باستان تا عصر روشنگری و ظهور مدرنیسم، در آثار فیلسوفانی چون افلاطون، ارسطو، کانت، هگل و نیچه آغاز گردیده بود، به دلیل متوقف ماندن در صدور آرایی کلی گویانه در باب هنر و ادبیات، به ارائه یک یا چند معیار ارزیابی مستقل منتهی نشد و تنها پس از شکوفایی فرمالیسم روسی بود که دیدگاههای متنوع و بل متضادّی از جمله: ساختارگرایی، هرمنوتیک، نقد واکنش خواننده، ساختار شکنی، تاریخ گرایی جدید، نقد مارکسیستی، پسا ساختار گرایی، فمنیسم و... به ابزارهایی نوین برای تحلیل آثار ادبی بدل گردید.

اگر به شاخه‌های گوناگون علوم انسانی نظر بیندازیم، خواهیم دید که هریک از آنها موضوع مورد مطالعهٔ خود را با انگاره‌های نظری ویژه‌ای بررسی می‌کنند؛ برای نمونه در رشتهٔ علوم اجتماعی و گفتمان جامعه شناختی، نظریات گوناگونی دربارهٔ نوع مناسبات آدمیان به عنوان موجوداتی مدنی، آزادیهای مثبت و منفی، ستیزهای طبقاتی، شیء شدگی انسان در عصر جدید و...، ملاک ارزیابی و شناختِ موضوع مورد بحث است؛ در علوم عقلی وگفتمان فلسفی، موازینی چون معرفت شناسی، رابطه ذهن و عین، تکثّرگرایی و... دستمایه نقداند و در روان‌شناسی هم دیدگاههای موجود در باب غریزهٔ جنسی، کمال جویی، ناخود آگاه فردی و جمعی و... به بررسی جهتمند سوژه های مورد مطالعه یاری می‌رسانند.

تمام این نظریات وسیله‌ای برای توصیف و تفسیر موضوعات مورد شناسایی خود هستند و برای پژوهشگران هریک از رشته‌های مذکور، زمینهٔ بررسی‌های روشمندِ مبتنی بر کاربرد اصولی خاص را فراهم می‌آورند.

امّا آنچه تا امروز، مانعی بر سر راه بهره‌مندی گسترده از نظریات ادبی، به شمار می‌آمده تعریف‌ناپذیری موضوع مورد شناخت این نظریات یعنی خود «ادبیّات» بوده

است. ادبیّات به خلاف دیگر علوم انسانی از هستی یگانه‌ای که با مجموعهٔ ثابتی از معیارها قابل تعریف باشد، برخوردار نیست و ـ به عکسِ وابستگی انگاره‌های نظری دیگر علوم انسانی به موضوعات مورد مطالعه‌شان ـ مفهوم خود را از نظریاتی که درباره آن، مفهوم‌پردازی کرده باشند، کسب می‌کند و به تعداد نظریات اعمال شونده بر روی آن هستی تازه‌ای را از خود به ظهور می‌رساند.

لذا در طول تاریخ نقد ادبی شاهد ظهور و افول مکاتب و نظریات ادبی یکی پس از دیگری هستیم به دلیل اینکه هیچ مکتبی نمی‌تواند ادعاکند که در مورد ادبیّات وآثار ادبی حرف آخر را زده است. علاوه بر این، بحث و جدلها و موضعگیری‌های گوناگون در سیر نظریه‌پردازی امری طبیعی به نظر می‌رسد.

در افسانهٔ هزار توی نقد ادبی، جدال بین لفظ و معنی یا به سخن دیگر اصالتِ صورت یا محتوا در طول تاریخ و در دبستانهای گوناگون ادبی همواره ذهنها را به چالش افکنده و بر آن می‌داشته است که موضع خویش را در قبال آن روشن نمایند و بر اساس آن بیندیشند. بر طبق نظر برخی فرم و شکل در ادبیّات و هنر وجود ذاتی ندارد و عَرَضی است که جوهر اندیشه از دل آن بیرون می‌آید؛ در مقابل، گروهی دیگر ادبیّات را چیزی جز فرم نمی‌دانند و معتقدند سخن گفتن از محتوا به معنای دقیق کلمه، ابداً سخن گفتن از هنر نیست.

جدای از مجادلات فنی و داوریهای دراز دامن در این باب، به نظر می‌رسد هر چه به گذشته و مراحل آغازین این مباحث نزدیک می‌شویم، موضعگیری‌های معنایی و محتوایی برتری و تقدّم می‌یابد و هرچه قدر به زمان حال و دنیای معاصر نزدیک می‌شویم، ترجیح و اصالت در نقد ادبی از آنِ لفظ یا صورت است. البته این امر با توجه به مسأله محوریّت زبان در فلسفهٔ معاصر، نیز در پرتو گسترش مطالعات زبان شناسی و دست درازی آن در تمامی ابعاد و زمینه‌های فکری خصوصاً ادبیّات، امری بدیهی است.

تا پیش از ورود رویکردهای نقد نوین ادبی شارحان و منتقدان، اغلب به مطالعهٔ مستقیم و بی‌واسطه این آثار می‌پرداختند و دانش نظری شان به تفسیر و توضیح بی‌ضابطه و گاه سلیقه‌ای متون محدود می‌شد. گرایشهای فرامتنی و معنایی در عرصه نقد ادبی، اصول حاکم بر ادبیّات را بررسی می‌کرد و الگوهایی بیرون از نظام ادبیات (معیارهای ذهنی و شخصی که همواره خطر انحراف را در پی داشت) چون آگاهی‌های

مربوط به زندگی شاعر و نویسنده، جنبه‌های جامعه‌شناختی و تاریخی و... نقش مستقیم در نقد و تحلیل شعر داشت.

امّا پرهیز از قضاوت و داوری آثار ادبی بر اساس محتوا، اندیشه و عقیده، به سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی باز می‌گردد. در آن دوران که عصر بر آمدن فیزیک جدید بود، دانشمندان بر عینیّت داشتن دستاوردها و رویکردهای خود تاکید می‌کردند. علوم انسانی نیز به پیروی از جایگاه والایی که همه دانشها بویژه فیزیک و علوم محض یافته بود، عینیتی را که این دانشها مدعی آن بودند معیار و ملاک کار خود قرار داد و از آن پس عینی بودن و علمی بودن، مترادف یکدیگر شدند. یکی از دلایل پیشرفت علوم محض در سنجش با علوم انسانی، همین عینیّت داشتن آنهاست که به سبب پرهیز و بر کنار ماندن نسبی از دخالت ذهنیّت دانشمندان، راه هموارتری پیموده است، بر این پایه برخی از نظریه‌پردازان نقد ادبی و رویکرد زیبا شناختی در حوزهٔ کار خود، خواستار عینیت یافتن نظریه های خویش همانند علوم محض شدند.

از آغازین سالهای سدهٔ گذشته، گروهی با اذعان به این دشواری بزرگ کوشیدند تا ادبیات را چون سایر دانشهای انسانی و این بار به عنوان یک نهاد سخن گون (discoursive) مورد بازشناسی و ارزیابی قرار دهند و با کشف قوانین حاکم بر آثار ادبی به فرایند شناختی خوانندگان آنها سمت و سویی علمی و عینی ببخشند. یکی از زمینه‌های گذر از معنا و محتوا به زبان و صورت، همین موضوع است.

تأکید بر این سخن که پرداختن به زبان شعر، مهمترین شاخصهٔ نظریه‌های ادبی معاصر است هرگز به این معنی نیست که منتقدان کلاسیک نسبت به زبان شعر بی‌توجه بوده‌اند، چرا که با بازکاوی گفته‌ها و نوشته‌هایشان در باره شعر می‌توان پی برد که عنصر زبان از همان آغاز در بطن نظریه‌های ادبی و یا لااقل مورد قبول منتقدان و نظریه پردازان کلاسیک بوده است، با این حال معنی اندیشی شاعران و منتقدان مانع از آن شد که به شکل دقیقتری به آن بپردازند. برای اثبات این ادّعا می‌توان به خود ارسطو اشاره کرد. وی معتقد بود در شعر لفظ نباید از غرابت خالی باشد چرا که مردم چیزهایی را تحسین می‌کنند که از دور آمده باشد (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۵۷).

در میان منتقدان مسلمان نیز هر چند صحبت از برابری لفظ و معنا بود، کسانی همچون ابوهلال عسکری و ابن خلدون هم بودند که لفظ یا زبان را بر معنا و محتوا

رجحان داده‌اند (همان: ۵۶). اینان معتقد بودند که معنی، امر پیش پا افتاده‌ای است و آنچه سبب مزیّت کلام می‌گردد، لفظ است که زیبایی و طراوت آن سبب اعجاب و تحسین شنونده می‌گردد.

هر چند این عبارات بیانگر توجه منتقدان کلاسیک به مسأله زبان اثر است، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، تندروی‌ها در این باب و نیز در پی نیاز به نظامی منسجم در نظریات ادبی، شدّت یافت. از میان همه مکاتب، فرمالیستها (صورتگرایان) با نگرش علمی به زبان شعر، آن را بنای نظریهٔ ادبی خود قرار دادند و طرح یک نظریهٔ علمی را برای تبیین ارزش هنری آثار ادبی پی ریختند.

به باور فرمالیستها شعر و ادبیات در میان هنرها، رسانه‌ای است که با استفاده از مصالح زبان به وجود آمده و زبان، اساس ادبیّات است. در ادبیّات، معانی از طریق زبان منتقل می‌شوند و هیچ اثر ادبی اگر ما درکی از نظام ادبی‌ای که اثر در آن جای می‌گیرد نداشته باشیم، معنادار نخواهد بود به همین دلیل است که یاکوبسن اصرار می‌ورزد که موضوع شایسته ادبیات، ادبیّت است (بامیرگ،۱۹۹۷: ۴۴). نیز به همین خاطر است که نورتروپ فرای استدلال می‌ورزد که ما ادبیّات را نه به مثابه مجموعه‌ای از آثار مستقل و خودآیین و بی‌ارتباط با نظام کلی ادبیّات بلکه به عنوان نظامی از کلمات بیاموزانیم (اُستین، ۱۹۹۰: ۷).

بر پایهٔ این نظریه و دیدگاههایی از این دست، صورتگرایان نتیجه گرفتند که برای نقد شعر تنها باید خود شعر را تحلیل و بررسی کرد و به نظام درونی‌اش توجه نمود. لذا می‌توان گفت فرمالیسم اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیات بود و از آنجا که زبان‌شناسی با ساختارهای زبانی سر وکار داشت، فرمالیستها ترجیح دادند به جای تحلیل محتوا (حوزه‌ای که خطر ورود به قلمرو روان‌شناسی و جامعه شناسی را در بر دارد) به بررسی فرم بپردازند. آنها فرم را بیان محتوا به شمار نمی‌آوردند و به عکسِ این رابطه معتقد بودند. محتوی صرفا انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیّت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۶). از این رو آگاهی‌های مربوط به زندگی شاعر و جنبه‌های اجتماعی و تاریخی موجود در کلام او، بیرون از ذات شعر است و نقش مستقیم در نقد و تحلیل شعر ندارد. و صراحتاً یکی از سردمداران این مکتب می‌نوشت:

هنر همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن ارتباط به رنگ پرچمی ندارد که بر دروازه شهر کوبیده‌اند (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۴).

فرمالیسم همچنان که می‌بالید فرزندان دیگری را در خود می‌پرورد. که از جمله آنها ساختارگرایی بود. تئوری ساختارگرا (Structuralism) به عنوان روشی برای تبیین ساختارهای عام سخن و توصیف صورت بندی و شکل شناسی نظام ادبی هر متن از اهمیّتی ویژه برخوردار است، این تئوری در پی آن است که الگویی از خود نظام ادبیّات به عنوان مرجع بیرونی آثار ادبی به دست دهد و با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیّات، علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد. این تئوری راکه در دهه ۱۹۶۰ شکوفا شد، چندین تن از متفکران همچون رولان بارت، تزوتان تودوروف، ژرارژنت، لوی استروس و رومن یاکوبسن بنیان نهادند. نقد ساختارگرا به این دلیل که مشارکت بین الاذهانی در مطالعهٔ ادبیّات را نادیده می‌انگاشت،کانون فعالیّتهای خود را در مطالعات زبان‌شناسی قرار داد.

واضعان این نظریه که اصول اولیّه خود را از تقریرات فردینان دوسوسور، زبان‌شناس شهیر بلژیکی، بیرون کشیده‌اند، ادبیّات را به عنوان یک نظام مبتنی بر نظم ثانویه که بر نظام ساختاری نخستینی به نام «زبان» تکیه دارد، می‌نگرند.

تا پیش از سوسور زبان‌شناسی سویه‌گیری تاریخی داشت و کار زبان‌شناسان به ریشه یابی تغییر و تطور السنهٔ گوناگون در طول زمان معطوف می‌گردید؛ اما سوسور با پیش کشیدن تحلیل همزمانیِ (synchronic) زبان، این پدیده را از انحصار مطالعات در زمانی (diachronic) خارج ساخت و بر ناکارآمدی و بی‌اعتباری واقعیّات تاریخی در تحلیل زبان تأکید ورزید.

سوسور وظیفه زبان‌شناسی را مطالعه کلیّت نظام زبان (langue) و بررسی ابعاد اجتماعی و بینا فردی آن می‌دانست. و بحث در باره گفتار (parole) را که معطوف به باز شناسی شیوه‌های خاص بکار گیری زبان و سخن گفتن ویژه هر یک از گویندگان زبانی بود، امری فرعی به شمار می‌آورد (سوسور، ۱۹۶۶: ۱۱۷).

به باور سوسور آنچه که در طول زمان تغییر می‌یابد، گفتار است و نه زبان؛ زیرا نظام زبان پا بر جاست و تنها تحولات پدید آمده در حوزه گفتار را به خود جذب می‌کند و تغییرات تاریخی موجود در نظام زبان، همواره ناشی از دگرگونی رخ دهنده در کنشهای

زبانی است. بنا بر این نظریهٔ ادبیّات چیزی بجز تألیف و به هم پیوستگی اجزای نظام عام زبان در هیأتی خاص نیست و به همین سبب کشف قوانین حاکم بر آثار ادبی، مستلزم باز گرداندن و تجزیه آنها به عناصر اولیّه تشکیل‌دهنده و ساختارهایی نخستین است.

اما نگاه سوسور به این جزئی‌نگری‌ها محدود نماند و وی، خود با طرح بحث لزوم بررسی عناصر زبانی هر گفتار در محورهای همنشینی کلام، بر شناختِ کلی هر نظام ادبی با توجّه به روابط زنجیره‌ای (consecutive) و تابعی (consecential) اجزای آن تأکید نمود (همان: ۱۱۹).

سوسور با تعریف زبان به عنوانِ یک دستگاه نشانه شناختی گفت که هر واژه به مثابه یک نشانه (sign) یا دالّ (signifier) بر یک مفهوم یا مدلول (signified) خارج از نظام زبان دلالت می‌ورزد و هریک از نشانه های زبانی به دلیلِ برخوردار نبودن از هویتی ذاتی و مستقلّ، معنایشان را بر حسبِ ارتباط یا افتراق با عناصرِ پیرامون و همپیوندِ خود کسب می‌کنند.

ساختارگرایان با بهره‌گیری از این دیدگاه، عناصرِ زبانی آثارِ ادبی را در دو محورِ جانشینی (paradigmatic) و همنشینی (syntagmatic) بررسی می‌کنند و ضمنِ تلاش برای گذر از سطحِ متن و رسیدن به ساختارِ استخوانی (structure-bone) آن، می‌کوشند تا با کشف تقابل‌های دوگانه نقش‌مند (functional binary oppositions) و اتخاذِ نگاهی میان متنی و پیرامتنی، به رده بندی اجزای موردِ مطالعه بپردازند (پیاژه، ۱۹۷۰: ۳۲).

ساختارگرایان متن را مجموعه‌ای انداموار و ترکیبی از لفظ و معنا می‌بینند و معتقدند که صورت هر اثر ادبی از پیوندی استوار با معنای آن برخوردار است. که تفکیک آنها از یکدیگر، عدول از موازین نقد ساختاری به شمار می‌آید.

بر اساس این نقد، متن همه چیز است و هیچ چیز خارج از آن وجود ندارد. خواننده نیز استقلالی از آن ندارد و همواره مقهور نیروهای متن است و تعبیری هم که از متن می‌کند نه فرایندی دلبخواه که رفتاری کاملاً مقید به متن محسوب می‌شود (گریماس، ۱۹۶۶: ۹۵).

حلقه‌های سازنده زنجیره معنایی متن و هستی ارگانیک و انداموای که از آن یاد کردیم، نشانه‌ها هستند؛ «نشانه» در مطالعات ساختاری ارزشی تبعی دارد و تنها در

بافت متن، قدرت معنا دهی و دلالت گری پیدا می‌کند و فارغ از بررسی عناصر پیرامون و هم پیوند خود، قابل مطالعه نیست.

روایت‌شناسی ساختاری شاخه‌ای از نشانه‌شناسی به شمار می‌آید که می‌کوشد ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز شناسد.

ارزیابی کارکرد نشانه‌ها به عنوان حلقه‌های زنجیرهٔ معنایی متن، کوششی برای درک میزان خود بسندگی (Autotelicment) یک ساختار است؛ چرا که در رویکرد نشانه شناسیک، ادبیات، ساختار لفظی مستقلی تلقی می‌شود که از هرگونه «ارجاع به فراتر از خود» (endophoric references) بی‌نیاز است.

موضوع مورد مطالعه روایت‌شناسی ساختاری، روایت‌های داستانی است. روایت‌شناسی (Narratology)، دانشی است که تزوتان تودوروف، منتقد ادبی ساختارگرا، آن را به عنوانِ رویکردی در تحلیلِ ساختارِ روایات و دستور زبانِ آنها، بنیان نهاد.

منتقد در این شیوه، بی‌آنکه به زندگی مؤلّف، باورهای او، چگونگی فهمِ خواننده از اثر یا تأثیر و تأثّرِ متقابلِ جامعه و متن و نکاتی از این دست توجه نشان دهد، صرفاً به ارزیابی ویژگی روایتمندی (Narrativity) و توصیفِ سازه‌های روایی می‌پردازد و بیش از تمام اقسامِ روایات، روایت‌های داستانی که به شکلی توأمان، دارای توالی زمانی و رخداد هستند را موردِ مطالعه قرار می‌دهد (بِرِس،۱۹۹۴:۳۴).

دلیلِ برگزیدنِ آثارِ داستانی برای اِعمالِ چنین نقدی این است که جملگی روایاتِ شفاهی و مکتوب، اگرچه از عنصری زنجیروار و زمانمند (Temporal-sequence) به نامِ زبان برخوردارند؛ امّا عاملِ نظم‌دهنده به همهٔ‌آنها، لزوماً زنجیرهٔ زمانی نیست؛ مثلاً آنچه که مایهٔ انسجامِ یک متنِ توضیحی و استدلالی می‌شود، قضایای منطقی است؛ یعنی عاملی غیر از زنجیرهٔ زمانی؛ و به همین خاطر است که در نگارشِ یک مقالهٔ علمی، از تقسیم‌بندی‌هایی چون «چکیده»، «مقدّمه»، «متن»، «نتیجه» و «پانوشت» سخن به میان می‌آوریم و نه از رخدادها؛ زیرا رخداد، امری است دارای توالی (Succesivity) زمانی خاصّ داستان (کنان، ۱۹۸۳:۲۷)؛ و ازین‌روست که روایت شناسانِ ساختارگرا پس از تقسیمِ روایات به دو گونهٔ برخوردار از «زمانِ داستانی» و «زمانِ خوانشِ متن»، می‌گویند: «اگرچه تمامی روایت‌ها، به مددِ زنجیره‌ای زبانی بیان می‌شوند امّا ساختارِ

درونی‌شان، تنها هنگامی زمانمند به شمار می‌آید که دربردارندهٔ یک داستان باشند» (استرجس،۱۹۹۲:۱۱).

در روایت‌شناسی ساختاری زبان داستان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که همانند سلسله‌ای از رموز به وسیله نویسنده به خواننده منتقل می‌شود. و خواننده پس از رمزگشایی از این داده‌ها اطلاعات منتقل شده را می‌فهمد و در دانسته‌های نویسنده سهیم می‌گردد. از این‌رو پیوسته میان نویسنده و خواننده و شخصیت‌های داستان و راوی ارتباط دیالکتیکی تنگاتنگی وجود دارد (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۸۶).

در میان آثار کلاسیک ادب فارسی، روایتهای داستانی بسیاری وجود دارد که مطالعهٔ آنها از منظر نقد ساختاری و نشانه‌شناسی نتایج در خور توجهی به دنبال می‌آورد و می‌توان هر یک از آنها را در کلان گروه‌های سه گانه نشانه‌شناسی مورد ارزیابی و بازنگری قرار داد. حکایات موجود در منظومه‌های عطار نیشابوری تنها بخشی کوچک از خیل خیال‌انگیز این‌گونه روایات به شمار می‌آیند؛ که در این مقال برای هرچه عینی‌تر ساختن موضوعات فوق‌الذکر با ذکر چند نمونه داستانی، به معرفی نشانه‌های بکار رفته در آنها می‌پردازیم:

نشانه‌های گروه یک: نشانه‌های فرجام نما (prolepsis indicators)

این نشانه‌ها از کارکرد غایت شناسانه برخوردارند و عموماً در قالبِ یک گروه واژگانی که در مدخلِ یک متن قرار می‌گیرند، گنجانده می‌شوند؛ این نشانه‌ها نکته‌ای که در فرازهای بعدی متن، تجلّی خواهد یافت را در خود نهفته‌اند و بویژه در گونه روایی دانای کل، از اهمیّتِ افشاگری آنچه که در آینده رخ خواهد داد (flashing forward) برخوردارند.

برای مثال، در مصراع دوّم بیتِ نخستِ داستانِ بشر حافی و بزرگداشت نام خدا، نشانه‌ای وجود دارد که کلید دگرگونی عمیق و ماهوی قهرمان در پایان داستان، محسوب می‌شود:

در اول روز مست شد بشر حافی ز دُردی مست اما جانش صافی
مگر یک پاره کاغذ یافت در راه بر آن کاغذ نوشته نام الله

ز عالم جز جُوی حاصل نبودش — بداد و مشک بستد اینت سودش
شبانگه نام حق آن مرد حق جوی — به مشک خود معطر کرده خوشبوی
در آن شب دید وقت صبح خوابی — که کردندی به سوی او خطابی
که ای برداشته نام من از خاک — به حرمت کرده هم خوشبوی و هم پاک
تو را مرد حقیقت جوی کردیم — همت پاک و همت خوشبوی کردیم

(عطار، ۱۳۶۴: ۳۰۲)

بشربن حارث در پیش انگارهٔ راوی و مخاطبانِ داستانِ او، کسی است که به شرابخواری و عیاشی مشهور است؛ امّا کاملاً غرق در گناه نیست و هنوز روزنه ای برای برگشت پذیری‌اش وجود دارد و اگرچه مست دُردی شراب می‌باشد؛ امّا جانش صافی و پالوده است و به همین دلیل رفتاری از خود نشان می‌دهد که او را از یک گنهکار عاصی به مردی پاک و حقیقت جو، مبدّل می‌سازد.

یا در داستان «شیخ احمد خضرویه و دزد»، ذکر صفت «دولتی» به عنوان پیرنگ تقدیر ساز (plot of prediction) وظیفه محتمل نمایی تغییر سرنوشت سارق در فرازهای پایانی حکایت را بر عهده گرفته است:

*بود دزدی **دولتی** در وقت خفت — در وثاق احمد خضرویه رفت*
گرچه بسیاری به گرد خانه گشت — می نیافت او هیچ از آن دیوانه گشت
خواست تا بیرون رود آن بی‌خبر — کرد دل بر نا امیدی عزم در
شیخ داد آواز و گفت آزاده مرد — می‌روی بر نا امیدی؟ باز گردا
دلو بر گیر آب برکش غسل ساز — دم مزن تا روز روشن از نماز
دزد بر فرمان او بر کار شد — در نماز و ذکر و استغفار شد
چون در آمد نوبت روز دگر — خواجه‌ای آورد صد دینار زر
شیخ را داد و بگفت این زر تو راست — شیخ گفت این خاصه مهمان ماست
زر به دزد انداخت گفت این خاص توست — این جزای یک شبه اخلاص توست
دزد را شد حالتی پیدا عجب — اشک می‌بارید و جانی پر تعب
در زمین افتاد بی کبر و منی — توبه کرد از دزدی و از رهزنی..

(عطار، ۱۳۸۳: ۱۸۲)

یا در داستان مواجهه شیخ گورکانی با خواجه نظام الملک طوسی، مصراع «اطلسش می‌بافتند از زیر بُرد»، نشانه‌ای به شمار می‌آید که ارتقای خواجه به مقام صدارت را در عهد طفولیت او از زبان شیخ پیشگویی می‌کند:

گفت: شیخ گورکانی شمع شرع — می‌شد اندر شارعی با جمع شرع
*بود آن وقتی نظام الملک خرد — **اطلسش می‌بافتند از زیر بُرد***
با گروهی کودکان بی‌خبر — گوی می‌زد در میان رهگذر
شیخ را با قوم چون از دور دید — از میان رهگذر یک سو دوید
گفت بنشانید از ره گرد را — زان که گر گردی رسد این مرد را
جمله را بدبختی آرد بار از آن — هیچ‌کس را بر نیاید کار از آن
شیخ کآن بشنید و آن حرمت بدید — از چنان طفلی چنان همت بدید
از بزرگی پیر گفت ای طفل خرد — بفکن آن چوگان که بختت گوی برد
خلق می‌کوشند تا طاقت کنند — تا نظام الملک آفاقت کنند

(همان: ۲۸۲)

در مصراع مذکور مراد از «اطلس» جامه فاخر وزارت و مقصود از « بُرد » جامه معمولی آن کودک (خواجه نظام الملک) است.

یا مثلاً در داستان «بوسعید مهنه و قائم در حمام» شخصیت‌پردازی مستقیم دلاک با صفت «خام» نشانه‌ای محسوب می‌شود که امکان بروز هرگونه رفتار ناپخته‌ای از وی در حضور شیخ را پیش‌بینی می‌کند:

*بوسعید مهنه در حمام بود — قائمش افتاد و مردی **خام** بود*
شوخ شیخ آورد تا بازوی او — جمع کرد آن جمله پیش روی او
شیخ را گفتا بگو ای پاک جان — تا جوامردی چه باشد در جهان
شیخ گفتا شوخ پنهان کردن است — پیش چشم خلق نا آوردن است

(عطار، ۱۳۸۴:۴۴۶)

نشانه‌های گروه دو: نشانه‌های حمایتگر از پیام (target supporting indicators)

آنهایی هستند که با پیام اصلی راوی و اهداف دراز مدت روایت او در ارتباطند. این نشانه‌ها همانند بذری در گوشه و کنار زمین روایت افشانده می‌شوند و عنصری را می‌پرورانند که بعدها به بار خواهد نشست.

برای مثال، در حکایتِ «ذوالنون مصری و درویش» که درونمایه اصلی‌اش، استمرار و استکمال در سلوک الی الله است، واژگان متنی (content words) با معانی قاموسی و نمادینِ خود، از چنان آرایشی برخوردارند که تمام کاری و کمال ورزی شیخ و مرید را بخوبی نشان می‌دهند:

*بود ذوالنون را مریدی **پاکباز** هم به معنی اهل دل هم اهل راز*
*در حضورش **چل چله** افتاده بود تا به **چل** موقف **تمام** استاده بود*
*مدت **چل** سال جانی غرق راز پاسبان حجره دل بود باز*
*نه در این **چل** سال حرفی گفته بود نه در این **چل** سال یک شب خفته بود*
روزی آمد پیش ذوالنون دردناک سر نهاد از عجز خود بر روی خاک
*طاعت **چل** ساله خود بر دوام آنچه کرده بود بر گفتش **تمام***
گفت اگرچه هر چه گفتی کرده‌ام همچو روز اولین در پرده‌ام...
*شیخ چون بشنود از آن سرگشته راز گفت امشب ترک کن **کلی** نماز*
*نان بخور **سیر** و بخسب امشب **تمام** تا گر از لطفت نمی‌آید پیام*
بوکه از عنفی کند در تو نگاه زان که پندارم که لطفت نیست راه

(عطار، ۱۳۸۳: ۱۲۸)

جزء نخست واژه مرکب «پاک + باز»، (مفید معنای کل و همه)، صورتهای تصریفی عدد چهل یعنی چل و چلّه و تکرار هفت باره آن ـ که البته ممکن است کاملاً تصادفی بوده باشد ـ با بار مفاهیم سمبولیکی که این اعداد در نظام معرفتی شاعر دارند ـ همچنین توصیف بی‌کم و کاست درویش از ریاضات خود در حضور شیخ به گواهی مصراع «آنچه کرده بود برگفتش تمام» و نیز توصیه ذوالنون به مرید با ذکر قیودی که همگی در معنی «تمامی» و «کمال» می‌باشند، در ابیات:

شیخ چون بشنود از آن سرگشته راز گفت امشب ترک کن کلّی نماز
نان بخور سیر و بخسب امشب تمام تا گر از لطفت نمی‌آید پیام

جملگی در خدمت این پیام نهایی قرار دارند که:

چند خواهی بود نه پخته نه خام نیک نبود کار می‌باید تمام
هر که او در کار خود کامل بود عاقبت مقصود او حاصل بود

نشانه‌های گروه سه: نشانه‌های پراکنده (dispersed indicators)

آنهایی هستند که علاوه بر همسویی با اهداف راوی، کار کردی جانبی دارند و تأمل در آنها، اطلاعاتی از قبیل فضای شکل‌گیری حوادث، خلقیات و رفتار قهرمانان و شاخصه‌های اعتقادی نقش آفرینان داستان را در اختیار ما می‌گذارد.

در اینجا با ذکر کامل یک نمونه داستانی کوتاه قابل قرارگیری در این واپسین گروه نشانه‌ای، سخن را به پایان می‌آوریم:

یکی از خواجه جندی پرسید که تو به یا سگی وز کس نترسید
مریدانش دویدند آشکاره که تا آنجا کنندش پاره پاره
به یک ره منع کرد آن جمله را پیر بدو گفتا نسیم آگه ز تقدیر
نشد معلومم ای جان پدر حال جوابت چون توان آورد در قال
گر از اوباش راه ایمان برم من توانم گفت کز سگ بهترم من
وگر ایمان نخواهم برد از اوباش چو مویی بودمی من بر سگی کاش

در بیت نخست، عبارتِ «وز کس نترسید»، به توصیف بافت موقعیتی داستان پرداخته و از آن چنین برمی‌آید که شیخ، مریدانی متعصّب داشته که بی‌حرمتی به مراد خود را بر نمی‌تافته و جسارتگران به ساحت او را پاسخی تند و قهرآمیز می‌داده‌اند؛ در بیت دوم، فعلِ «دویدند»، نشان‌دهنده واکنش شتابناکِ مریدان است و قید «آنجا» نیز که یک نقش نمای زمانی (temporal) است، به مجازات فی المجلس و بی‌تأخیر پرسشگر و واگذار نکردن تنبیه او به زمان و مکانی دیگر اشاره می‌کند و بر دلالت شتابزدگی موجود در فعل «دویدند» می‌افزاید؛ قیدِ «آشکاره» در همان مصراع، از باز

بودنِ دستِ مریدان در برخورد با حرمت شکنان شیخشان خبر می‌دهد و در این میان، عبارتِ «کنندش پاره پاره» نمایانگر خشونت بسیار مریدان است که رفتار درندگان تیز چنگ و دندان هنگام حمله به طعمه را فرایاد می‌آورد.

«به یک ره منع کرد آن جمله را پیر»، نشان‌دهنده واکنش توأم با سماحتِ شیخ است و قاطعیتِ او در بازداشتنِ مریدان که از قید «به یک ره» دریافت می‌شود، تا حدّی نشان‌دهنده موجّه جلوه نمودن این پرسش در نزد اوست.

اگرچه واکنش مریدان به منع خواجه جندی در متن داستان نیامده است؛ با استفاده از قاعده بازیابی کلمات که از قراین متنی در کشف ساختارهای محذوف کمک می‌گیرد (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۱۴۵) می‌توان چنین نتیجه گرفت که چون زمینه برای پاسخگویی شیخ به پرسنده فراهم آمده، خواسته او از سوی مریدان پذیرفته شده است.

لحن مهربان و صمیمی شیخ، خطاب به پرسشگر که از عبارت «ای جان پدر» مستفاد می‌گردد، به تقویت دوگانگی و تضاد موجود در عکس‌العمل خواجه و یارانش کمک کرده است.

حکایت حاضر از مهم‌ترین رابطه موجود در تحلیل ساختار یک متن، یعنی «تقابل دوگانه» برخوردار است؛ رابطه‌ای که عموم ساختگرایان، بویژه یاکوبسن و پیروان او، آن را یکی از کارآمد ترین ابزار تولید معنا به شمار آورده‌اند (کالر، ۲۰۰۲: ۱۷).

نقد رفتار گرایانه ما در بررسی مدل کنشی (modele actantiel) اشخاص این داستان به رغم کوتاهی ابیاتش، تصویری کلی از جهان ذهنی نقش آفرینانِ آن ترسیم می‌کند و با توجه به محتوای پاسخ شیخ، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شتابزدگی مریدان، محصول حتم انگاری و جزم‌اندیشی آنان و تسامح شیخ در برخورد با پرسشگر، نتیجه نسبیت باوری (relativism) و اعتباری بودن همه چیز در نزد اوست. و عطار با ایجاد تقابل میان واکنش مریدان و عکس‌العمل شیخ در ابلاغ پیام این حکایت توفیق یافته است.

منابع و مآخذ

۱ـ اخوّت. احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، نشر فردا، چاپ اول.

۲ـ احمدی. بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن ج ۱، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.

۳ـ ایگلتون. تری (۱۳۶۸) پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.

۴ـ زرین‌کوب. عبد الحسین (۱۳۷۹) شعر بی‌دروغ، شعر بی نقاب، تهران، انتشارات علمی، چاپ هشتم.

۵ـ عطار. فریدالدین (۱۳۶۴)، الهی نامه، تصحیح فؤاد روحانی، انتشارات کتابفروشی زوار، چاپ چهارم.

۶ـ عطار. فریدالدین (۱۳۸۴) منطق الطیر، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، انتشارات سخن، ویرایش دوم.

۷ـ عطار. فرید الدین (۱۳۸۳) مصیبت‌نامه، تصحیح و مقدمه، تیمور برهان لیمودهی، چاپ اول.

8- Austin , J. L , How to do things with wodrds , Oxford , clarendon press , 1962

9- Bamberg. M, Narrative development, six approaches. mahvah. n j: Lawrence Erlbaum, 1997

10- Bres , Jacques , la narrativite , Louvain –la Neuve , Duculot , 1994

11- Culler,Jonathan, The Purist of sing , London Routledge , 2002

12- Grimas , A J semantique structurale , paris Larousse , 1966

-Halliday,M.A.K and R.Hassan.cohesion inEnglish, London:Longman,1976

13- Piaget. Jean , Structuralism , New York., basic books , 1970

14- Rimmon , Kenan , Sholomith, Narrative fiction , London and New York , methven , 1983

15- Sturgess, Philip, j. m. , Narrativaty theory & practice

16- Sussure , Ferdinand de; Course in General linguistics , New York , Mc Grow – Hill., 1966

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی