نشریه علمی‌پژوهشی
پژوهشنامه ادبیات تعلیمی
سال دهم، شمارهٔ سی‌وهفتم، بهار ۱۳۹۷، ص ۸۰– ۵۹

بررسی الگوی نجات در روایتی تعلیمی از اسرارنامه بر اساس نظریهٔ تقابل‌ها

دکتر پروین تاج‌بخش*

چکیده

ادب فارسی سرشار از حکایت‌های واقعی یا ساختگی است که شاعران و نویسندگان برای بیان مفاهیم اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و... از آن سود جسته‌اند. *اسرارنامهٔ* عطار نیشابوری از جمله آثاری است که در آن، روایت‌های تمثیلی در انتقال اندیشه‌های تعلیمی شاعر اهمیت ویژه‌ای دارند. تمثیل‌ها علاوه بر کاربرد تعلیمی و سرگرم‌کنندگی، ایجاد التذاذ ادبی در مخاطب و...، ابزاری برای تبلیغ گفتمان عرفانی نیز به شمار می‌آیند. بنابراین در گفتمان عرفانی، حکایت‌پردازی وسیله‌ای است برای تولید معنا به‌شکلی تلویحی و ضمنی.

الگوی دوبنی شیوهٔ متداول قصه‌های کهن برای بیان مقصود است و نظام تقابل‌های زبانی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری معنا در حکایت های دوقطبی است که قصه‌پرداز با قرار دادن کنشگرهای روایت در جایگاه تقابلی با همدیگر، به تولید معنا می‌پردازد.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور parvintajbakhsh@gmail.com

تاریخ وصول ۹۶/۸/۲۲ تاریخ پذیرش ۹۶/۱۱/۱۰

ساختار برخی حکایت‌ها در *اسرارنامه* از روبه‌روی هم قرار گرفتن نفس و جان شکل می‌گیرد. حکایت «آن روباه که در چاه افتاده بود...» یکی از تمثیل‌های جذاب در بیان رهایی از عالم ظلمانی یا غلبه بر نفس است. این نوشتار با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی بر اساس نظریهٔ تقابل‌ها به تفسیر نشانه‌ها در حکایت مذکور می‌پردازد.

بهره‌گیری از تقابل‌های دوتایی در مطالعهٔ متون مختلف نشان می‌دهد که چگونه واژه‌ها و عبارت‌های معمولی می‌توانند به‌گونه‌ای به کار روند که نوع خاصی از تفکر و رفتار را تعلیم دهند یا تثبیت کنند. عطار با استفاده از تمثیل، گسترهٔ سخن را افزایش می‌دهد و می‌کوشد در مخاطبان خود، شناخت و باور پدید آورد یا حداقل آن‌ها را متقاعد سازد که از خطرات نفس بپرهیزند.

واژه‌های کلیدی

اسرارنامه، تقابل‌های دوتایی، الگوی نجات، گفتمان عرفانی، حکایت تمثیلی.

۱. مقدمه

عطار برای شرح مضامین عرفانی در آثار منظوم خود، ساختار مثنوی را برگزید. قالب مثنوی به‌سبب داشتن میدانی فراخ برای بیان اندیشه‌های سراینده، گسترده‌ترین تجلی‌گاه گفتمان عرفانی در شعر فارسی است. شاعر مفاهیم عرفانی را در قالب روایت‌های ساده به مخاطبان خود عرضه می‌کند. رمز توفیق وی را می‌توان در پرهیز از ابهام، موجزگویی و رعایت اعتدال دانست.

اسرارنامه منظومه‌ای است مشتمل بر صد حکایت که در هجده مقاله و یک خاتمه بیان شده است. گفته‌اند شیفتگی مولانا به عطار از این کتاب شروع شد. این اثر طبق سنّت ادبی با حمد الهی آغاز می‌شود و با نعت رسول اکرم و توصیف معراج و فضیلت

خلفای راشدین ادامه می‌یابد. عطار در *اسرارنامه* به‌تبع از *حدیقهٔ* سنایی به نکوهش خواسته‌های نفسانی می‌پردازد و برای اقناع خواننده به تمثیل روی می‌آورد. مضامین حکایت‌ها همان است که در آثار پیشینیان، نظیر غزالی و سنایی آمده است.

ویژگی حکایات *اسرارنامه* کوتاهی آن‌ها و سادگی شیوهٔ بیان است که باعث گسترش مخاطبان وی شده است. اغلب حکایت‌ها توصیف اموری است که نه‌تنها رخ نداده، بلکه امکان وقوعشان نیز وجود ندارد. در بسیاری از آن‌ها با دنیای تقابل‌ها مواجهیم: تقابل شاه و گدا، شاه و دیوانه، دیوانه و واعظ، رند و خمّار، موش و شتر، موش و گربه و... . بهره‌گیری از تقابل‌های دوگانه شیوهٔ متداول قصه‌های کهن برای بیان مقصود است. ساختار برخی حکایت‌ها در *اسرارنامه* از روبه‌روی هم قرار گرفتن نفس و جان شکل می‌گیرد. عطار برای بیان ایده‌های خود به اشیا و مفاهیم و جانوران شخصیت می‌بخشد و بدین طریق جنبه‌ای از رفتار و کردار آدمی را نشان می‌دهد. او به یاری نشانه‌های فرهنگی جامعه از سر اشاره به حیواناتی که نماد ویژگی‌های خاصی هستند، سخن می‌گوید؛ زیرا تعالیم اخلاقی هرچه استعاری و تلویحی باشد، بر مخاطب اثرگذارتر است. بدین ترتیب تمثیل ابزاری است برای تولید معنا به‌شکلی تلویحی و ضمنی.

۱ـ۱. بیان مسئله

یکی از پدیده‌هایی که عطار در آثار خود به آن توجه خاص دارد، نفس امّاره است و در قرآن نیز به آن اشاره شده است: «إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ...» (یوسف: ۵۳). این مضمون دردانگیز که توجه به نفس، آدمی را از روی آوردن به حق باز می‌دارد، سبب خلق حکایاتی جذاب و تأثیرگذار در *اسرارنامه* شده است که تمثیل «آن عزیز که تا شصت‌سالگی آرزوی بریانی داشت...» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۳۰ـ۱۳۱) و «خربنده و پیر دانا» (همان: ۱۳۰) و «آن روباه که در چاه افتاده بود...» (همان: ۲۱۱) و «آن مرد که چهل حج پیاده را به نانی معاوضه کرد» (همان: ۱۴۷) از آن جمله است. نوشتار حاضر قصد دارد

به تحلیل حکایت «آن روباه که در چاه افتاده بود...» بپردازد. دلیل انتخاب تمثیل مذکور، تناسب پیام اخلاقی نهفته در آن با گفتمان عرفانی است که از این طریق عطار کوشیده مفهوم رهایی و نجات از نفس را تبیین کند. با توجه به مطابقت تمثیل مذکور با الگوی دوبنی خیر و شر در حکایت‌های قدیم، نظریهٔ تقابل‌ها برای تحلیل روایت، مناسب به نظر می‌رسد.

۱ـ۲. سؤالات پژوهش

الف. چه عاملی سبب شده حکایت از قصه‌ای عامیانه به تمثیلی برای رستگاری اعتلا یابد؟

ب. آیا گونهٔ ادبی بر دریافت خواننده از متن اثرگذار است؟

ج. نشانه‌های حکایت *اسرارنامه* در نظام‌های تقابلی چگونه تفسیر می‌شوند؟

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

علاوه بر آثار محققانی چون بدیع‌الزمان فروزانفر، عبدالحسین زرین‌کوب، صادق گوهرین، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، رضا اشرف‌زاده، فاطمه صنعتی‌نیا، مریم مشرّف و... باید به کتاب *دریای جان* از هلموت ریتر اشاره کرد که عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی آن را ترجمه کرده‌اند. این آثار جایگاه عطار را در ادبیات تعلیمی منظوم به‌طور کلی یادآوری می‌کنند.

دربارهٔ *اسرارنامه* پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است که از میان آن‌ها به عناوینی که با محدودهٔ تحقیق نوشتار حاضر مرتبط‌اند، اشاره می‌شود:

۱. *تحلیل ساختاری منطق الطیر* عطار از اکبر اخلاقی (۱۳۷۶، اصفهان: نشر فردا).

۲. *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی* از مریم مشرف (۱۳۸۴، چ۱، تهران: ثالث).

۳. *حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی* از محمد تقوی (۱۳۷۶، تهران: روزنه).

۴. مقالهٔ «بررسی روایت‌شناسی حکایت‌های اسرارنامهٔ عطار» از محمدرضا نصر

اصفهانی و مرضیه‌السادات فاطمی که در سال ۱۳۹۰ در مجلهٔ *کاوش‌نامهٔ یزد* (سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۳، ۱۱۳ـ۱۳۴) چاپ شده‌است.

۵. مقالهٔ «کارکردهای تعلیمی ادبیات فارسی» از احمد رضی که در سال ۱۳۹۱ در *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی* (سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، ۹۷ـ۱۲۰) درج شده است.

۶. مقالهٔ «نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر سنایی، عطار و مولوی» از امین رحیمی، سیده زهرا موسوی و مهرداد مروارید که در سال ۱۳۹۳ در مجلهٔ *متن‌پژوهی دانشگاه علامه طباطبایی* (شمارهٔ ۶۲، دورهٔ هجدهم، ۱۴۷ـ۱۷۳) به چاپ رسیده است.

۱ـ٤. هدف پژوهش

با مطالعهٔ ادبیات کلاسیک فارسی از دریچهٔ نظریه‌های ادبی، می‌توان به خوانشی نو از متن دست یافت. حکایت‌های *اسرارنامه* قابلیت آن را دارند که از زاویهٔ نگرش‌های مختلف نقد ادبی، زبان‌شناختی و معناشناسی و... مورد مطالعه قرار گیرند. پژوهش حاضر بر اساس دیدگاه ساختارگرایی به تحلیل حکایتی تعلیمی از *اسرارنامه* می‌پردازد.

۲. بحث نظری

۲ـ۱. نشانه‌شناسی ساختارگرا

نشانه‌شناسی به‌شکل امروزی، ریشه در زبان‌شناسی ساختارگرا دارد. ساختارگرایی در دههٔ پنجاه میلادی بر پایهٔ نظریات فردینان دوسوسور پدید آمد. به نظر سوسور، زبان یک نظام است که در آن هیچ جزئی به‌تنهایی معنا ندارد و هر جزء معنای خود را در ارتباط با دیگر اجزا به دست می‌آورد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۲). به نظر وی، معنا از تمایزهای میان دال‌ها ناشی می‌شود. این تمایزها بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی (چندلر، ۱۳۹۴: ۱۲۷ـ۱۲۸). سوسور با اندیشهٔ تمایز بین دو محور زبان، خواننده را به دو فعالیت ذهنی در کاربرد زبان آگاه می‌کند: نخست ترکیب خطی عناصر که در آن، هر

عنصری معنای خود را در تقابل با عناصر پیشین و پسین خود به دست می‌آورد و دوم جایگزینی احتمالی یک عنصر با عنصری دیگر بر پایهٔ پیوندهای مشترکی که این دو عنصر با هم دارند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۸). توصیف سوسور از دو محور زبان بر مطالعات دربارهٔ استعاره و مجاز تأثیر گذاشت، به‌طوری که رومن یاکوبسن استعاره و مجاز را دو قطب عملکرد زبانی تعریف کرد و معنای آن‌ها را گسترش داد. او معتقد بود واحدهای زبانی توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مربوط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها در تولید معنا نقش بنیادی دارند (هاوکس، ۱۳۹۴: ۱۱۲ـ۱۱۳).

۲ـ۲. نظریهٔ تقابل‌ها

گروهی از منتقدان بر این عقیده‌اند که اصلی‌ترین نظام دلالتی مجموعه‌ای از تقابل‌های دوجزئی است که خواننده به آن‌ها نظم و ارزش می‌بخشد و در تفسیر متن از آن‌ها بهره می‌گیرد. خواننده در تقابل دوجزئی روشن/ تاریک، روشن را بر تاریک برتری می‌دهد و به طریق مشابه، نیکی را بر بدی. آنچه تفسیر متن را برای خواننده تعیین می‌کند نحوهٔ سامان بخشیدن وی به تقابل‌های دوجزئی است که در متن با آن‌ها مواجه می‌شود (برسلر، ۱۳۹۳: ۱۳۶). گریماس معتقد است که انسان‌ها با ساختار بخشیدن به جهان در قالب جفت‌های متقابل مفهوم‌سازی می‌کنند. ساختار تقابل‌های دوگانه به زبان ما و تجربهٔ ما و روایت‌هایی که از طریق آن‌ها تجربهٔ خویش را بیان می‌کنیم شکل می‌دهد (تایسن، ۱۳۹۲: ۳۶۴).

به نظر لوی استروس، منطق اجتماعی ذهن آدمی بر اساس سامانه‌های تقابلی شکل گرفته است. تقابل‌های دوگانه زیربنای فرهنگ را می‌سازند و سرچشمهٔ واکنش‌های فرهنگی مردم را می‌توان در تقابل‌ها جست‌وجو کرد. معانی که به زوج بالا/ پایین داده می‌شود (و در برخی ادیان قابل مشاهده است) آشکارا کاملاً اختیاری است. نشانه‌های فرهنگی با مستقر کردن خود در حد فاصل بین جفت‌های متقابل نسبت میان دو جزء

تقابل را بیان می‌کنند که یکی از آن‌ها بیانگر حضور است و دیگری بیانگر غیاب (برتنس، ۱۳۹۱: ۷۸). استفاده از تقابل‌های دوتایی به‌عنوان ابزاری برای مطالعهٔ متون مختلف نشان می‌دهد که چگونه واژه‌ها و عبارت‌های معمولی می‌توانند به‌گونه‌ای به کار روند که نوع خاصی از تفکر و رفتار را تثبیت کنند. این امر ماهیت ایدئولوژیکی پنهان زبان را فاش می‌کند (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۲۱۰). ازاین‌رو گفته‌اند: «کاربرد خنثای زبان وجود ندارد، کلیهٔ متون دارای انگیزه و بار ایدئولوژیکی هستند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۳۶).

ارزش‌گذاری تقابل جسم و جان در عرفان اسلامی از نگرش دینی نشئت می‌گیرد که جسم را عنصری زمینی و پست و جان را آسمانی و متعالی می‌داند. گوینده با انتخاب نشانه‌های متقابل، متن را در جهت تولید معناهایی متناسب با گفتمان عرفانی پیش می‌برد.

۲ـ۳. تعریف گفتمان

واژهٔ گفتمان در کلی‌ترین معنایش به‌عنوان روند معنادار زبان توصیف می‌شود. از سوی دیگر، به زبان‌های خاص رشته‌های گوناگون که از رمزگان‌های ویژهٔ خویش استفاده می‌کنند مانند گفتمان پزشکی، گفتمان دینی و... نیز اطلاق می‌شود. گفتمان‌ها زبان یا نظامی از بازنمایی هستند که به‌گونه‌ای اجتماعی شکل می‌گیرند تا مجموعه‌ای کمابیش منسجم از معانی را دربارهٔ حوزه‌هایی از عناوین و مسائل مهم ایجاد کنند و به گردش درآورند (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۳۶).

به نظر سارا میلز، گفتمان‌ها دارای معنا، قدرت و تأثیرگذاری در چارچوب یک متن اجتماعی‌اند؛ گفته‌هایی که از نیرویی نهادین برخوردارند، به‌وسیلهٔ شکلی از اقتدار اعتبار پیدا می‌کنند؛ گفتمان‌ها بر نگرش ما به چیزها تأثیر می‌گذارند و بر انتخاب واژگان، تعابیر و حتی سبک بیان اثرگذارند (همان: ۵۳۷). گفتمان‌ها با بازنمایی واقعیت به‌شکلی خاص به‌جای شکل‌های ممکن دیگر، سوژه‌ها و ابژه‌ها را به‌نحو خاصی می‌سازند،

مرزهایی مابین حقیقت و خطا ترسیم می‌کنند و گونه‌های خاصی از کنش‌ها را مربوط و معنادار و سایرین را نامربوط و خارج از موضوع قرار می‌دهند به این معنا که گفتمان بر سازندهٔ امر اجتماعی است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۳: ۲۳۵).

گفتمان را باید به فرایندی تشبیه نمود که قادر است در گفته‌یاب نسبت به موضوع یا سخنی باور ایجاد نماید یا راهبردی را دنبال کند که به متقاعد نمودن او منجر شود (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳). اگر گفتمانی از عهدهٔ این کار برنیاید، به شکست می‌انجامد؛ گویا که تولید نشده است (همو، ۱۳۸۳: ۲۰۵). از ویژگی‌های گفتمان‌ها می‌توان به نظام‌مندی، مشروعیت‌بخشی، ثابت و لایتغیر نبودن معنا، نیت‌مندی یا هدف‌مندی آن‌ها اشاره کرد. گفتمان عرفانی را می‌توان روشی خاص برای بازنمایی جهان و معنا دادن به جهان قلمداد کرد. این گفتمان برخی کنش‌ها را حذف و برخی دیگر را تجویز می‌کند. از آنجا که کلام شرع از قطعیت بالایی برخوردار است، عارف در پذیرفتن آن‌ها تردید نمی‌کند و همان را با قاطعیت در متن ادامه می‌دهد (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۱۵).

دالّ سیال نجات یا رستگاری را می‌توان اساس نظم گفتمان دینی دانست که هر آیینی با توجه به اصول خود، آن را به‌گونه‌ای تعریف می‌کند. متن *اسرارنامه* متأثر از فراروایت قرآن است که ارزش‌ها و باورهای خاصی را تولید می‌کند. «فراروایت‌ها نظام‌هایی از اندیشه‌اند که خود را به‌عنوان معیارهای نهایی حقیقت، مشروعیت، توجیه، تبیین، داوری و غیره عرضه می‌کنند» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۸۶).

۲ـ٤. تعریف روایت

در ساده‌ترین بیان، روایت را می‌توان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد (اخوّت، ۱۳۷۱: ۸). روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، پانتومیم، تابلوهای نقاشی، فیلم‌های سینمایی، گفت‌وشنود مردم و... حضور دارد. روایت با تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود. همهٔ جوامع داستان‌های خودشان را دارند و انسان‌هایی با پیشینهٔ فرهنگی متفاوت و حتی متضاد از این داستان‌ها لذت می‌برند (پرینس، ۱۳۹۱: ۷).

جوهر هر روایتی از پیرنگ، شخصیت و وضعیت تشکیل شده است. اگر مستقیم یا غیرمستقیم به زمان و مکان وقوع پیرنگ اشاره شده باشد، وضعیت نشان‌دار است. در وضعیت بی‌نشان، زمان و مکان وقوع پیرنگ درک نمی‌شود. زمان و مکان قصه‌های عامیانه یا داستان‌های تمثیلی که شخصیت آن‌ها حیوانات هستند، نمونه‌ای از وضعیت بی‌نشان‌اند (صفوی، ۱۳۹۳: ۲۱۰ـ۲۱۱). در این روایت‌ها پرداختن به جزئیات ضرورتی ندارد؛ زیرا قدرت داستان در حقیقت عام آن یعنی شمول «همه‌موقعیتی» آن نهفته است (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶۵).

اکبر اخلاقی متون داستانی را اعم از داستان‌های کهن و امروزی به دو دسته تقسیم کرده است: ۱. متونی که جهان ویژهٔ خود را واقعی یا خیالی می‌سازند و از آن فراتر نمی‌روند؛ ۲. متونی که غیرمستقیم به مدلول و جهان خاص خود اشاره دارند. تمامی داستان‌های تمثیلی و رمزی در دستهٔ دوم جای دارند (نک: رضوانیان، ۱۳۸۹: ۵۶).

در حکایت تمثیلی، شخصیت‌ها، نمادها و موقعیت‌ها بیانگر معادل‌هایی در ورای متن هستند. در لایهٔ آشکار ماجرای داستانی مطرح می‌شود و خواننده در سطح سیر می‌کند، اما در لایهٔ پنهان، طرح داستان، شخصیت‌ها و حتی مکان در ورای خود ما به‌ازای دیگری دارد... پس اجزای لایهٔ اول برای بیان لایهٔ دوم به کار می‌رود (اصلانی، ۱۳۹۴: ۱۰۸). هدف اصلی افسانه‌های تمثیلی اندرز دادن است و نقل افسانه ابزاری است برای نیل به این منظور.

معنی هر روایت حاصل جمع معنی واژه‌ها یا جمله‌های آن نیست، بلکه درک کلی ما از متن است. در این شرایط، روایت به بخشی از مطالعات نشانه‌شناختی ادبیات بدل می‌گردد (صفوی، ۱۳۹۳: ۲۰۶).

۲ـ۵. انفصال و اتصال گفتمانی در روایت

عطار پیش از شروع حکایت، توصیفی از وضعیت جسم و جان که اسیر خورد و

خواب و شهوت‌اند، ارائه می‌کند و سپس در تأیید سخنان خود حکایت روباه و گرگ را می‌آورد.

تو را در چاه تن افتاد جانی — به دست او ز جایی ریسمانی
به حیلت گرگ نفست را زبون کن — برآی از چاه او را سرنگون کن
اگر در چاه مانی همچو روباه — بدرّد گرگ نفست در بن چاه
(عطار، ۱۳۸٦: ۲۱۱)

ابیات مذکور در واقع پیش‌درآمدی برای آغاز تمثیل است. سراینده پس از نقل حکایت، دوباره به موضوع اصلی برمی‌گردد و در قالب گفتمان، تجویزی آنچه را با حکایت بیان کرده، دوباره تکرار می‌کند و ضمن زمینه‌چینی برای حکایت بعدی، به تأویل چهار رمز روباه، گرگ، چاه و ریسمان می‌پردازد.

چاهی است جان در وی فتاده — ز گرگِ نفس از سر پی فتاده
تا جان به «حبلِ‌الله» زند دست — تواند بوک زین چاهِ بلا رست
است این نفس در گلخن بمانده — ز بهرِ استخوان در تن بمانده
با استخوانِ کیویی تو — مباش ایمن، سگی در پهلویی تو
(همان: ۲۱۱ـ۲۱۲)

این ساختار در سراسر متن حاکم است و حکایت‌ها سهم بیشتری در جریان معناسازی دارند. قرار گرفتن تمثیل در بین سخنان عطار سبب انفصال گفتمانی در متن می‌شود. انفصال گفتمانی جریانی است که سبب تغییر عامل «من» در گفتمان و زمان و مکان متعلق به آن می‌گردد. بدین ترتیب خواننده به دنیای تازه‌ای ورود می‌کند که بُعد عاملی، زمانی و مکانی آن متفاوت است (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۵). در تمثیل مذکور، روباه و گرگ نسبت به گفته‌پرداز (عطار) عامل بیرونی است و ما را از او جدا می‌سازد تا گفتمان از خود فاصله گرفته و به‌سوی گفته هدایت شود. انفصال گفتمانی سبب ایجاد

عوامل، زمان‌ها و مکان‌های جدیدی در گفته می‌شود و تکثر و گستردگی کلامی را به‌دنبال دارد (همان: ۲۶). با انفصال گفتمانی «زبان از حصار خود خارج شده و به غیرمنتظره‌ترین و ناممکن‌ترین زمان‌ها و مکان‌ها دست می‌یابد» (همان: ۲۷). با نتیجه‌گیری عطار در پایان حکایت، گفتمان دوباره به محدودهٔ خود برمی‌گردد و اتصال گفتمانی شکل می‌گیرد. در اتصال گفتمانی به‌علت بازگشت به بنیان‌های گفتمان (من، اینجا، اکنون) حوزهٔ کلام محدود می‌شود. عطار می‌کوشد با انفصال و اتصال گفتمانی در مخاطب خود، باور و شناخت ایجاد کند یا حداقل آن‌ها را متقاعد سازد که از خطرات نفس بپرهیزند و به بُعد روحانی خود توجه کنند.

۲ـ۵ـ۱. روایت روباه و گرگ

حکایت با الگوی نمادین سقوط در چاه که یادآور هبوط آدمی در کرهٔ خاکی است، آغاز می‌گردد. درون‌مایهٔ اصلی روایت، بیان گرفتاری روح در عالم ظلمانی و تلاش او برای رهایی است که از بن‌مایه‌های گفتمان عرفانی به شمار می‌رود.

به راهی بود چاهی بس خجسته — رسن را در دو سر در دلو بسته
چو از بالا تهی دلوی درآمد — ز شیبِ او یکی پُر بر سر آمد
مگر می‌شد یکی سرگشته روباه — در آن چاه اوفتاد از راه ناگاه
(عطار، ۱۳۸٦: ۲۱۱)

گفته‌پرداز با قرار دادن چاهی بر سر راه روباه، زمینه را برای سقوط او در چاه فراهم کرده است. کاربرد صفت «بس خجسته» برای چاه، کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد و ذهن او را برای وقوع حادثه آماده می‌کند.

روباه در ته چاه، ساکت و خاموش در دلو نشست و «به دستان دست محکم در رسن زد». عطار در این قسمت با گره‌افکنی خواننده را به همراهی با خود ترغیب می‌کند تا عاقبت کار روباه را دریابد. گرگی از آن حوالی می‌گذشت که روباه را در ته

چاه افتاده دید و به طمع افتاد:

بـه روبـه گفـت اگـر مشـتاق مایـی فـروآیم بگـو یـا تـو برآیـی؟

(همان)

روباه با این استدلال که «من لنگم تو بِهْ کآیی برِ لنگ» او را پیش خود می‌خواند. گرگ بی‌هیچ اندیشه‌ای می‌پذیرد و در دلو می‌نشیند. او که در بالای چاه به‌ظاهر در موقعیتی برتر قرار دارد با پذیرفتن پیشنهاد روباه، خود در جهت تغییر وضعیت گام برمی‌دارد. حرکت چرخ چاه، گرگ را به ته چاه می‌راند و روباه را بالا می‌کشد. از آنجا که سقوط یکی برآمدن و تعالی دیگری را در پی دارد، دلوهای بسته‌شده در دو سر ریسمان چاه با وجه دوقطبی حکایت‌های قدیم مرتبط است. گوینده با این تصویر، نشانهٔ گره‌گشایی روایت را در اختیار خواننده می‌گذارد. وقتی آن دو در میانهٔ راه به هم می‌رسند و با هم روبه‌رو می‌شوند:

زفـان بگشـاد آن گـرگِ ستمکـار که «ای روبـه! مـرا تنـها بمگـذار

جـوابـش داد آن روبـاهِ قلّـاش که «تـو می‌رو من اینک آمـدم بـاش»

(همان)

بدین ترتیب، تا گرگ به خود بیاید و از بلایی که در آن گرفتار شده آگاه گردد، روباه به فراز چاه می‌رسد:

چنان آن دلـو او را زود مـی‌بـرد که گفتی بـادِ صـرصـر دود مـی‌بـرد

همـی تا گـرگ را در چَـه خبـر بـود نـگـه می‌کـرد روبـه بـر زبـر بـود

(همان)

با رهایی روباه از چاه حکایت پایان می‌پذیرد و عطار سررشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد:

چـه درمـان بـود آن گـرگِ کهـن را که درمـان نیسـت دردِ ایـن سـخن را

چو در چاه اوفتـاد آن گـرگِ بـدخوی رهایـی یافـت روبـاهِ سـخن‌گـوی (همان)

۲ـ۵ـ۲. تحلیل حکایت

اگر حکایت را تمثیلی مستقل در نظر بگیریم، پیام اخلاقـی آن بـرای مخاطـب ایـن است: در زندگی باید با تدبیر و احتیاط قدم برداشت یا افراد هوشمند در لحظهٔ گرفتاری آرامش خود را حفظ می‌کنند و از تمام توان خود برای شکست دشمن بهره می‌گیرند؛ امـا با قرار گرفتن تمثیل در یک متن عرفانی، پیام آن از سطح مشـکلات روزمـرهٔ زنـدگی بـه مقولهٔ بیان رهایی روح اعتلا می‌یابد. استفاده از تمثیـل بـرای شـرح مفهـوم رسـتگاری در فراروایت عرفانی، گسترهٔ سخن را افزایش داده است؛ زیرا عرفان بـه‌عنـوان یـک گفتمـان، متن را هدفدار و منسجم می‌سازد. از سوی دیگر نام عطـار، *اسـرارنامـه* و مقدمـهٔ مصـحّح لایه‌های متنی هستند که نوع خوانش ما را تغییر می‌دهند و ما را وامی‌دارنـد «متنـی را کـه لایه‌های متنی در آن در سطحی از ارجاعات در تعـاملی بافـت‌سـاز بـه سـر مـی‌برنـد، در سطوح دیگر و با توسل به رمزگان دیگر بخوانیم» (سـجودی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). قـرار گـرفتن تمثیل مذکور در بافت یک اثر عرفانی، ذهن مخاطب را به مبارزه با نفـس و تهـذیب روح متوجه می‌کند که از کارکردهای اصـلی ادبیـات تعلیمـی اسـت و عطـار در قسـمت‌هـای مختلف *اسرارنامه*، مکرّر به آن پرداخته است.

بدین ترتیب آشنایی با ایدئولوژی و طرز نگرش سخن‌پرداز از عوامل مهم درک متن محسوب می‌شود؛ ازاین‌رو برخی معتقدند که نقـش گونـه‌هـای ادبـی را در فهـم متـون نمی‌توان نادیده گرفت. به نظر ای. دی. هرش «ژانر فرایندی تعبیـری و تفسـیری اسـت. دریافتی که خواننده از متن دارد تابعی است از دریـافتی کـه از ژانـر آن اثـر در ذهـنش شکل گرفته است و تا زمانی که دریافت ژانری خواننده تغییر نکند، فهم او از آن متن بر همان سیاق خواهد بود» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۹۴). از دید جاناتان کالر «یک گونهٔ ادبـی یـا

ژانر نوعی کارکرد قراردادی زبان است. به‌نوعی رابطهٔ خاص متن با جهان خارج است که به‌مثابهٔ نوعی هنجار یا باور عمل می‌کند تا خواننده را به‌سمت رویارویی با متن سوق دهد...» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۷۶). به عبارتی می‌توان گفت که راز تفاوت‌های متنی را باید در تفاوت‌های ایدئولوژیکی جست‌وجو کرد (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۳۹).

از مطالعهٔ مجازها و استعاره‌ها در یک متن می‌توان به شیوهٔ تفکر و ارزش‌ها و هنجارهای مورد قبول گویشورِ زبان و به فرهنگ او پی برد (نیمایر، ۱۳۹۰: ۲۵۱). در حکایت می‌توان به تشبیه تن به چاه و گرفتار شدن جان در آن و کاربرد صفت «سخنگو» و «سرگشته» برای روباه اشاره کرد که یادآور نفس ناطقه و بیان حیرت روح در عالم مادی است. صفات یادشده که از نشانه‌های گفتمان عرفان اسلامی محسوب می‌شود، کلمهٔ روباه وگرگ را به ساختاری نشان‌دار تبدیل کرده است.

توصیف عطار از روباه و گرگ با توجه به ویژگی‌هایی که مخاطب از آن‌ها در ذهن دارد ـ اگرچه عجیب ـ در حوزهٔ روایت باورکردنی می‌نماید. در فرهنگ ما روباه نماد زیرکی و مکاری و گرگ نماد بی‌رحمی و درّندگی است. در متونی چون *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* و... حکایات فراوانی را سراغ داریم که از این دو برای نشان دادن تیپ حیله‌گر و ظالم در جامعه استفاده شده است. تشبیه نفس به گرگ و سگ و مار در آثار عطار و مولوی نیز فراوان دیده می‌شود، اما تشبیه جان به روباه نادر است. از سوی دیگر، مکر و حیله در مفهوم فریب، از صفات نکوهیده به شمار می‌آید؛ اما وقتی روباهِ جان حیله را در معنی تدبیر و چاره‌گری برای شکست گرگ نفس و رهایی خود به‌کارمی‌گیرد، خواننده این شگرد را دلپسند و شایستهٔ تحسین می‌بیند. بدین رو نمادها علاوه بر اقتصاد زبانی موجب می‌شوند تا معانی بسیاری با سرعت بیشتری به‌شکل فشرده به خواننده منتقل گردند و تأثیر عمیقی در خواننده به‌جا گذارند (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۱۱). آنچه بر جذابیت حکایت افزوده، آشنایی‌زدایی عطار است که

روباه تا حدی با ویژگی متفاوتی در حکایت حضور دارد. در پایانِ بیشتر قصه‌ها و افسانه‌ها، نیرنگ روباه برملا می‌شود، پشیمان و ناکام در گوشه‌ای می‌نشیند یا از صحنه می‌گریزد (مانند گرگ و روباه پوستین‌دوز). در برخی دیگر، منشأ پیروزی‌اش نیرنگ و توطئه‌ای است که برای ضعیف‌تر از خود چیده است (مانند حکایت روباه و زاغ، ترجمهٔ منظوم حبیب یغمایی). در بعضی نیز روباه مغلوب تدبیر ضعیف‌تر از خود است (مانند حکایت روباه و خروس که در کتب درسی خوانده‌ایم)؛ اما در حکایت عطار چنین نیست و توازنی بین دو طرف ماجرا برقرار است. رمز موفقیت روباه، تدبیر و چاره‌گری در برابر گرگ (نفس) است. در حکایت‌هایی که گرگ و روباه کنشگر روایت‌اند، معمولاً گرگ در پی آن است که از طریق روباه به خواستهٔ خود دست یابد؛ اما هوشیاری روباه مانع آن می‌شود. تمثیل روباه و مرغ‌های قاضی از این دست است (نک: وکیلیان، ۱۳۶۶: ۱۳۹).

اینکه عطار از میان جانوران گرگ ماده را برای ایفای نقش برگزیده تصادفی نیست. گرگ نر مترادف با وحشیگری و گرگ ماده تجسم میل جنسی است و در مسیر حجاج به‌سوی مکه مانع راه است (نک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۴: ۷۲۰ـ۷۲۱).

ژرمن دیترلان شخصیت روباه را چنین خلاصه می‌کند: «مستقل اما از خودراضی، فعال، مبدع اما در عین حال خرابکار، متهوّر اما در عین حال جبون، نگران، حیله‌گر و در عین حال فرز و چابک. روباه تضادهای طبیعت بشری را تجسم می‌بخشد. برای یافتن نمادهای روباه... روباه درون خود را بررسی کنیم که با دووجهی‌گری آن آشنا هستیم» (همان، ج۳: ۳۶۵). شاید عطار با انتخاب روباه به‌عنوان ایفاگر نقش جان خواسته به دووجهی بودن وجود آدمی نیز اشاره کند.

۲ـ۵ـ۳. تفسیر نشانه‌ها در حکایت

به نظر سوسور، روابط نشانه‌های درون یک نظام اهمیت خاصی دارد. از دید وی

«نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند... هیچ نشانه‌ای قائم بر خود، معنی نمی‌یابد بلکه ارزش آن از رابطهٔ آن با نشانه‌های دیگر است» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵). به عبارتی نشانه‌ها در متن، در ارتباط با همدیگر است که معنا می‌یابند و اگر یکی از آن‌ها حذف شود، ارتباط معنایی به هم می‌خورد. «به همین جهت، روابط هم‌نشینی در نشانه‌شناسیِ لایه‌ای از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و اساس دریافت و تفسیر متون تلقی می‌شوند» (همان: ۱۹۴).

ادیان و به‌تبع آن عرفان، برای بیان مفاهیم از زبان نمادین بهره می‌گیرند؛ زیرا برخی مفاهیم با زبان صریح انتقال‌پذیر نیستند. ازاین‌رو به‌اجبار باید از زبان غیرمستقیم و زبان ضمنی استفاده کرد (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۱۱). چاه، چرخ، طناب، دلو، روباه و گرگ نشانه‌هایی هستند که با رمزگان مورد نظر عطار برای بیان مفهومی مجرد به‌صورت نمادین به کار رفته‌اند. نشانه‌ها را بدین گونه می‌توان تفسیر کرد: درون چاه (عالم نفسانی)، برون چاه (رهایی از عالم نفسانی)، طناب (ابزار رهایی)، دلو (فرصت محدود) و چرخ چاه (کمال و سقوط). در اساطیر ایران، چاه با مرگ و دنیای مردگان و زندان در پیوند است. سقوط در چاه، نماد عذاب و مرگ است پس برآمدن از آن می‌تواند نشانهٔ حیات مجدد و تعالی باشد. در قرآن، حکایت به چاه انداختن یوسف و رهایی او همان مضمون مرگ و حیات مجدد است؛ مضمونی که به اشکال مختلف در داستان بیژن و منیژه و سیاوش نیز تکرار می‌شود (نک: بهار، ۱۳۸۴: ۲۶۹). بدین صورت هر متن به‌واسطهٔ متونی که از قبل وجود داشته‌اند و هریک خود نیز حاصل عملکرد تعاملی رمزگان‌ها و متون پیش از خود بوده‌اند، دریافت می‌شود و امکان تولید معنا می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

«چرخ و چاه» در حکایت یک بار سبب سقوط و بار دیگر سبب رهایی می‌شود: «چرخ شکل دایره‌ای دارد و این امر کمال را القا می‌کند، اما با درجاتی از عدم کمال؛

زیرا چرخ در ارتباط با جهان تغییرپذیر، با خلقت مدام، و بنابراین مرتبط است با احتمالات و تباهی‌پذیر است. چرخ، نماد دوره‌ها، آغاز دوباره و تجدید است... چرخ همچون بال نمادی است ممتاز از برای جابه‌جایی و رهایی از مقتضیات مکانی» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۲: ۴۹۶). ریسمان هم در سقوط و هم در رهایی نقش دارد: «ریسمان دووجهی است؛ چون هم عامل بستن و محدود کردن و هم امکان توسعه و آزادی نامحدود است. ریسمان می‌تواند بشر را پیش ببرد یا او را به سرنوشتش ببندد» (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۸۸). ریسمان نشانهٔ «حبل‌الله» مهم‌ترین عامل نجات است که عطار توصیه می‌کند آدمی برای رهایی از چاه تن به آن چنگ زند. دو دلو بسته بر چرخ چاه را می‌توان با دنیای روایت‌های عامیانه، یعنی خیر و شر، مرتبط دانست که دور شدن از تاریکی و شر، حرکت به‌سوی خیر و روشنایی است. در حکایت معنای دومی که خواننده از دال چاه و چرخ و... درمی‌یابد دلالت ضمنی است. دلالت ضمنی معنای مرتبهٔ دومی است که از بافت کاربردی واژه حاصل می‌شود و کارکردی استعاری دارد و اغلب واجد بار عاطفی، موقعیتی، اجتماعی و فرهنگی است (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۲۷)؛ مثلاً از چاه و چرخ در ادب فارسی دلالت ضمنی اسارت و مرگ، گذر زمان و جابه‌جایی را می‌توان دریافت. بنابراین نشانه‌ها در روایت فقط رابطهٔ قراردادی دال و مدلول نیستند، بلکه صورتی نمادین از اندیشه‌های عرفانی‌اند.

عطار در پایان حکایت توانسته با خلق طنز موقعیت به‌همراه لحن طعنه‌آمیز روباه، صحنه‌ای غافلگیرکننده به نمایش بگذارد و بر جذابیت حکایت بیفزاید. مفهوم مصرع «تو می‌رو من اینک آمدم باش» کارکردی کنایی دارد؛ زیرا «دال به یک چیز اشاره می‌کند اما از طریق دالّی دیگر می‌دانیم که آن دال به واقع به چیزی کاملاً متفاوت و متضاد دلالت می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۰: ۶۸). به قول چندلر، معنای نشانهٔ طنزآمیز متضاد با آن چیزی است که به‌ظاهر گفته می‌شود (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۰۲). خواننده از

بافت سخن درمی‌یابد که برگشتی در کار نیست و روباه، گرگ را به سخره گرفته است. این لحن کنایی طنزآمیز در حکایات عقلای مجانین بیشتر دیده می‌شود.

از آنجا که نظام‌های ارتباطی بین دال‌ها و مدلول‌ها رمزگان نامیده می‌شود، هر طرز فکری را می‌توان یک مجموعه رمزگان دانست. رمزگان‌ها قراردادی‌اند؛ بدین صورت فرهنگ ذهنی یک نظام قراردادی نشانه‌ای است که اعضای یک جامعه در آن مشترک‌اند (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۲۵). شرط حضور گفته‌یاب در فرایند معناپردازی، آگاهی از نشانه‌های فرهنگی جامعه است. حکایت به‌خاطر کاربرد نشانه‌هایی که برای خواننده طبیعی می‌نماید، از پردازش خوبی برخوردار است. رمزگان فرهنگی نیز به‌عنوان بخشی از دانش مشترک گوینده و خواننده، در ایجاد ارتباط بین آن دو مؤثر واقع شده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

نظام تقابل‌های زبانی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری معنا در حکایات دوقطبی است که شاعر با قرار دادن کنشگرهای روایت در جایگاه تقابلی با همدیگر به تولید معنا می‌پردازد. استفاده از تقابل‌های دوتایی به‌عنوان ابزاری برای مطالعهٔ متون مختلف نشان می‌دهد که چگونه واژه‌ها و عبارت‌های معمولی می‌توانند به‌گونه‌ای به کار روند که نوع خاصی از تفکر و رفتار را تثبیت کنند. این امر ماهیت ایدئولوژیکی پنهان زبان را آشکار می‌کند. دالّ سیال نجات یا رستگاری در روایت عطار بر اساس اصول گفتمان دینی تعریف می‌شود. این گفتمان با حذف برخی کنش‌ها و تجویز برخی دیگر از آن‌ها ارزش‌ها و باورهای خاصی را تولید می‌کند. بر این اساس، گفتمان عرفانی را می‌توان روشی خاص برای بازنمایی جهان یا معنا دادن به جهان قلمداد کرد.

داستان‌های تمثیلی غیرمستقیم به مدلول و جهان خاص خود اشاره دارند. استفاده از تمثیل در فراروایت عرفانی، گسترهٔ سخن را افزایش می‌دهد؛ زیرا عرفان به‌عنوان یک

گفتمان، متن را هدفدار و منسجم می‌سازد. بدین رو آشنایی با طرز نگرش پدیدآورندهٔ اثر از عوامل مهم درک متن محسوب می‌شود. نقش ژانرها را در فهم متون نمی‌توان نادیده گرفت. عطار با انفصال و اتصال گفتمانی در متن سعی دارد در مخاطبان خود، شناخت و باور پدید آورد یا حداقل آن‌ها را متقاعد سازد که از خطرات نفس بپرهیزند. او به یاری نشانه‌های فرهنگی جامعه، از سر اشاره به حیواناتی که نماد ویژگی‌های خاصی هستند، سخن می‌گوید؛ زیرا تعالیم اخلاقی هرچه استعاری و تلویحی باشد، بر مخاطب اثرگذارتر است؛ چراکه تمثیل ابزاری است برای تولید معنا به‌شکلی تلویحی و ضمنی.

القائات نهانی در متن به یاری کارکرد دلالت‌های ضمنی صورت می‌گیرد. رخداد آغازین (سقوط در چاه وحسّ ناشی از آن) کنش نهایی روایت را شکل می‌دهد و در پایان رهایی جان، حسّ خوشایندی توأم با باور در مخاطب ایجاد می‌کند تا آنچه را گوینده گفته است، پذیرفتنی نماید.

منابع

۱. **قرآن کریم**.

۲. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۴)، **تحلیل گفتمان انتقادی**، تهران: علمی و فرهنگی.

۳. اخوّت، احمد (۱۳۷۱)، **دستورزبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.

۴. اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۴)، **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: مروارید.

۵. برتنس، هانس (۱۳۹۱)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چ۳، تهران: ماهی.

۶. برسلر، چارلز (۱۳۹۳)، **درآمدی برنظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.

۷. بهار، مهرداد (۱۳۸۴)، **از اسطوره تا تاریخ**، چ۴، تهران: چشمه.

۸. پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی**، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۱، تهران: مینوی خرد.
۹. تایسن، لیس (۱۳۹۲)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
۱۰. تولان، مایکل (۱۳۸۶)، **روایت‌شناسی**، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
۱۱. چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، چ۵، تهران: سورهٔ مهر.
۱۲. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، **فرهنگ پسامدرن**، تهران: نی.
۱۳. رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹)، **ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی**، تهران: سخن.
۱۴. زرقانی، سید مهدی، و قربان صباغ، محمودرضا (۱۳۹۵)، **نظریهٔ ژانر**، تهران: هرمس.
۱۵. سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**، چ۲، تهران: علم.
۱۶. ـــــــــ (۱۳۹۰)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، ویرایش دوم، تهران: علم.
۱۷. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، **تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت.
۱۸. ـــــــــ (۱۳۸۳)، «معناشناسی تعامل»، مجلهٔ **فرهنگ اندیشه**، سال سوم، شمارهٔ ۱۲، ۱۹۹ـ۲۱۸.
۱۹. شوالیه، ژان، و گربران، آلن (۱۳۸۸)، **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج۲ و ۳ و ۴، تهران: جیحون.
۲۰. صفوی، کورش (۱۳۹۳)، **آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات**، چ۱، تهران: علمی.
۲۱. عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۶)، **اسرارنامه**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۲. کوپر، جی.سی (۱۳۹۲)، **فرهنگ نمادهای آیینی**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: علمی.

۲۳. لوتمان، یوری و همکاران (۱۳۹۰)، **نشانه‌شناسی فرهنگی**، به‌کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

۲۴. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**، تهران: چشمه.

۲۵. مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۴، تهران: آگه.

۲۶. نامورمطلق، بهمن، و منیژه کنگرانی (۱۳۹۴)، **فرهنگ مصوّر نمادهای ایرانی**، تهران: نشر شهر.

۲۷. نیمایر، سوزان (۱۳۹۰)، مقالهٔ «از ته قلب: بررسی‌های مجازی و استعاری» در کتاب **استعاره و مجاز با رویکردی شناختی**، گردآوری: آنتونیو بارسلونا، ترجمهٔ فرزان سجودی، لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: نقش جهان.

۲۸. وکیلیان، احمد (۱۳۶۶)، **تمثیل و مثل**، ج۲، تهران: سروش.

۲۹. هاوکس، ترنس (۱۳۹۴)، **ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مجتبی پردل، مشهد: ترانه.

۳۰. یورگنسن، ماریان، و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۳)، **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.