ساختار روایی منطق‌الطّیر عطّار بر اساس نظریه «روایت‌های اسطوره‌ای» تودوروف

فاطمه محمودی[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان

(تاریخ دریافت: ۸/ ۹/ ۱۳۹۵تاریخ پذیرش: ۱۵/ ۴/ ۱۳۹۶)

چکیده

این مقاله با بررسی نمونه‌وار حکایات منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری بر مبنای نظریه روایت‌های اسطوره‌ای تودوروف بر آن است تا این کتاب را در زمره آثاری در آورد که به بیان تودوروف دارای ویژگی‌های روایات اسطوره‌ای‌اند. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به اصل علیت بی‌واسطه، کنش‌های غیر متعدی، جهان‌بینی مطلق و زمان و مکان فرضی اشاره کرد. این متن مؤلفه‌های روایت اسطوره‌ای را در ساختار کلی منطق‌الطّیر جستجو می‌کند و می‌تواند مقدمه‌ای برای بررسی دیگر آثار عرفانی باشد که دارای مؤلفه‌های داستانی هستند و قابلیت پردازش و تفسیر روایی دارند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی – تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: روایت، منطق‌الطّیر، عطّار، روایت اسطوره‌ای، تودوروف.

[1] fatemeh.mahmoodi744@gmail.com

مقدّمه

قدمت روایت به قدمت بشر می‌رسد. (روایت، خود مبدأ زمان است= تودوروف) اما روایت‌شناسی علم جدیدی است. اولین کسی که واژه " روایت‌شناسی" (Narratology) را به‌کار برد تزوتان تودوروف بود. او در کتاب دستور زبان دکامرون این واژه را برای علم مطالعه قصه استفاده کرد.(Todorov. 1969: 10) ساده‌ترین تعریف در این رابطه از اسکولز و کلاگ است. «کلیه متون ادبی که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است»(Scholes R and Kellogg.R، ۱۹۶۶: ۴) تودوروف مانند گریما روایت را بیشتر محدود به قصه می‌داند. در حالی‌که تراگوت و پرات به روایت بیشتر از منظر زبانی توجه کرده‌اند و معتقدند روایت تجربه‌ای است که به فعل گذشته نقل می‌شود.(Traugott,E and Pratt,M.L:1980:248) اما دیدِ بعضی دیگر از روایت‌شناسان عام است. رولان بارت برای روایت اشکال گوناگونی قائل است. گفتاری، نوشتاری، پویا، ایستا و... او روایت را نه تنها در قصه و داستان که در تمام اجزای جامعه می‌بیند. نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص و تمام جلوه‌های بشری دارای روایت‌اند. او جامعه و ادبیّات را سوای خوب/ بدش بدون روایت ممکن نمی‌داند. بارت با نظریات روایت‌شناسی‌اش بر نظریه‌پردازان بعد از خود تأثیرات بسیاری نهاد. تودوروف و مایکل تولان مبانی اساسی روایت‌شناسی را بعد از بارت پی‌ریزی نمودند. تولان روایت را توالی ملموسی از حوادث می داند که غیرتصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. این ارتباط باید مشخص و با انگیزه باشد.(Michael J.Toolan:1988:7) تودوروف نیز با او هم عقیده است. وی توالی خطی را روایت نمی‌داند بلکه راوی/ نویسنده باید به کمک گشتارها (transformation) حوادث را هر طور که می‌خواهد جابجا کند و عناصر مشترک را کنار هم بگذارد.(اخوت، ۱۳۷۱: ۷-۱۱) روایت معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است و نـه فقـط در ادبیّات که در دیگر پاره گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کـرده اسـت، بـا روایـت روبـه رو هستیم. بخشی از اهمیت روایت و شیفتگی ما نسبت به آن برخاسته از این امر است که روایت نه فقط در اشکال مختلف بیان فرهنگی، بلکه در الگوهای تجارب خود ما و همین‌طور بیـنش مـا از زندگی نقشی بنیادی ایفا می‌کند ... اغلب افکار ما شکلی روایی دارد و حتی رؤیاهای ما

مانند داستان‌هایی ناقص و آشفته است.(لوته، ۱۳۸۸: ۹) بدین ترتیب، روایت‌شناسی از ابتدای پیدایش، بر اصول مکتبی بنیان نهاده شده که بر ساختار و اجزای ساختاری یک متن استوار است. «ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران پدیده‌های مختلف، علم خود را به‌طور مستقل و جداگانه از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهند؛ بلکه همواره می‌کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنهاست، بررسی کنند» (بالایی و کویی پرس، ۲۶۷ :۱۳۷۸) در تعریف روایت‌شناسی، یکی از مؤلفه‌هایی که باعث تفاوت‌ها شده، تعریف ماهیت روایت است. روایت‌شناسی در نظریهٔ ادبی به معنای مطالعهٔ ساختار روایت است. بر این اساس، این علم به مانند ساختارگرایی که از آن مشتق شده است، بر ایدهٔ زبان ادبی مشترک با الگوی جهانی رمزگان استوار است که در درون متن و اثر عمل می‌کنند. پژوهش‌های روایت‌شناسی که مبنایی نشانه‌شناختی دارند، عمدتاً در دو گرایش کلی و مرتبط با هم تحت عنوان کشف ساختار یا دستور زبان روایت و کشف فرآیند تولید معنا جریان دارند. (مک‌کوئیلان،0 2000:130) اما در روایت‌شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر مثل افسانه، قصه‌های جن و پری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد.(بی‌نیاز: ۱۳۹۲: ۱۰۸) ساختارگرایی نه تنها درباره همه چیز دوباره و این بار به‌عنوان زبان باز اندیشی می‌کند بلکه این بازاندیشی را به گونه‌ای انجام می‌دهد که گویی موضوع مورد مطالعه آن خودِ زبان است.(ایگلتون: ۱۳۹۲: ۱۴۵)

روایت در شکل‌گیری شاهکارهای ادبی کلاسیک فارسی نقش بسیاری را ایفا کرده است. ساختار آثاری چون شاهنامه، مثنوی، منظومه‌های عطّار و نظامی بر پایه روایت بنا شده است. اما در مورد منطق‌الطّیر باید این مطلب را یادآور شد که هدف غایی عطّار در این مجموعهٔ روایی- تمثیلی، هدایت ذهن مخاطب در سیری استعلایی از ظاهر به باطن و از محسوس به معقول و سپس ورای معقول است که در نهایت به ارتقاء روایت‌گیر از ملک به مدارج ملکوت و اعتلای او از حضیض بشریت به اوج معارج جبروت و وصول نهایی به شهود صفات خالق در جمیع مظاهر خلق می‌انجامد.(خوارزمی،۱۳۸۴: جلد۴: ۱۴ – ۱۵)

در این مقاله منطق‌الطّیر به‌عنوان متنی روایی مورد بررسی ساختارگرایانه قرار می‌گیرد و یکی از ابعاد آن، یعنی نحو روایت، که اساساً بر مبنای نظریه تودوروف شکل می‌گیرد، در کل اثر با انتخاب گزینشی حکایات بررسی می‌شود. به این دلیل که عموماً تمام حکایات عطّار برای بیان حالتی و کنشی گفته می‌شوند و بعضاً می‌توان با تغییرات کوچکی در اسم شخصیت‌ها و بعضی مؤلفه‌های غیر مهم حکایت چند حکایت را بدون تغییر اساسی در مفهومی که می‌خواهند بیان کنند در کنار هم قرار داد. بر خلاف قدمت بسیار زیاد روایت در ادبیّات فارسی، مطالعات روشمند روایت شناختی پیشینه‌ای طولانی ندارد. در این میان مطالعات روایت‌شناختی که بر اساس نظریهٔ تودوروف صورت پذیرفته باشد، اندک است. در این زمینه می‌توان از چند مقاله یاد کرد. نخست مقالهٔ «روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریهٔ تودوروف» از راضیه آزاد (۱۳۸۸) که تلاش کرده است تا الگویی نحوی برای کلیهٔ روایت‌های مقامات حمیدی و در نگاهی کلی‌تر برای کل متن کتاب ارائه دهد. دومین مقاله با عنوان «تحلیل و بررسی نمود کلامی در مثنوی معنوی در داستان اول مثنوی معنوی بر اساس نظریهٔ تودوروف«نوشتهٔ محمدمهدی ابراهیمی فخاری» (۱۳۸۹)، به بررسی نمود کلامی در یکی از داستان‌های مثنوی می‌پردازد و با نگاهی به چهار مقولهٔ وجه، زمان، دید و لحن در تلاش است تا شاخصه‌های روایی داستان را در بخش کلامی آن به‌دست آورد. «بررسی وجوه روایتی در حکایت‌های مرزبان‌نامه بر اساس نظریهٔ تزوتان تودوروف» از سید احمد پارسا و یوسف طاهری (۱۳۹۱)، مقالهٔ دیگری است که وجوه روایت را در الگوی جملات روایی این کتاب بررسی می‌کند. در این زمینه مقالهٔ دیگری نیز با عنوان «تحلیل ساختاری طرح داستان کیومرث بر اساس الگوهای تودوروف، برمون و گریماس» از پرستو کریمی و امیر فتحی(۱۳۹۱)دیده می‌شود که نگاهی به داستان کیومرث دارد و یکی از الگوهای آن، الگوی نحوی روایت‌شناسی تودوروف است. اما در رابطه با منطق‌الطّیر/ آثار عطّار بعضی کارها که صورت گرفته است به این شرح است: می‌توان از برخی کتاب‌ها مانند مأخذ قصه‌ها و تمثیلات مثنوی‌های عطّار نیشابوری از فاطمه صنعتی‌نیا (۱۳۸۱) نام برد که به بررسی حکایت‌های مثنوی‌های چهارگانهٔ عطّار می‌پردازد. تقی پورنامداریان (۱۳۷۵) در دیدار با

سیمرغ، ده مقالـه دربـارهٔ آثار عطّار دارد که در آن میان، سه مقاله بـه‌صورت خاص بـه داستان‌پردازی عطّار اختصاص یافته است. مقالهٔ «عنصر غالب درد در مصیبت‌نامه، یکی از مختصات سبکی عرفان عطّار» از سبیکه اسفندیار (۱۳۸۹) نیز درد را نه به‌عنوان یکی از مراحل سلوک، بلکه به‌عنوان پیر و راهنمای همیشگی سالک معرفی می‌نماید. آخرین پژوهش نیز مقالهٔ «ترکیب ساختاری و درونمایه‌های عرفانی مصیبت‌نامـهٔ عطّار» از بهمن نزهـت (۱۳۹۱) است که تلاش می‌کند طرحی کلی از مراحل چهل گانهٔ سفر سالک به دست دهد کـه بـا الگوی عرفانی اثر نیز انطباق دارد و به نوعی روایت آن را مورد مطالعه قرار داده است. محسن بتلاب اکبرآبادی و احمد رضی نیز در مقالـه‌ای بـا عنوان «تحلیل ساختار روایی منظومه‌های عطّار (الهی‌نامه، منطق‌الطّیر و مصیبت‌نامه)» با استفاده از آراء روایت‌شناسان ساختارگرا، مثنوی‌های سه‌گانهٔ داستانی عطّار را مطالعه و تحلیل می‌کنند و تلاش می‌کنند با توجه به عنصـر مرکـزی سـفر در ایـن سـه روایت، الگویی روایی از آنها به دست دهند.

روایت اسطوره‌ای(تودوروف)

در میان نظریه‌های متعدد نقـد ادبی، ساختارگرایی یکـی از رویکردهایی اسـت کـه توانسته است با توجه ویژه به متن – و در درجهٔ دوم، محتوا– نگاهی ویژه به مـتن داشـته باشد. ساختارگرایی می‌کوشد الگویی خاص برای متون ارایه دهد و از این رهگذر به شیوه یا شیوه‌هایی واحد بـرای آفرینش متـون دست یابـد. یکی از ابعاد مهم مـتن کـه ساختارگرایی بـدان توجـه خـاص دارد، روایـت اسـت. روایـت قابلیـت آن را دارد کـه بـا مطالعه‌ای دستوری، الگویی به‌دست دهد تا بتوان با آن، کم و بیش همـهٔ متـون روایـی را مورد مطالعه و کاوش قرار داد. در میان روایت‌شناسان سـاختارگرا، تزوتـان تـودوروف بـا بررسی روایت در سه نمود مختلف و در سطوح گوناگون توانست به بسیاری از سؤالات در زمینهٔ روایت پاسخ گوید و الگویی دستوری برای روایت به‌دست دهد.

تودوروف به یک دستور جهانی اعتقاد داشت که سر منشأ همه چیز جهان است. او این دستور را تنها به زبان محدود نمی‌دانست. هرچه که وجود دارد تحت تأثیر این دستور قرار دارد. وی این دستور را منبع امکانات ساختاری قرار می‌دهد و سه جنبه‌ی متن روایی را از

هم تمییز می‌دهد. جنبه معنایی، کلامی و نحوی. و به جنبه نحوی اثر بیش از سایر نمودها می‌پردازد. اساس کار او در این بررسی تجزیه متن به واحدهای کمینه پی رفت و گزاره است. طبق نظر او روابط میان این واحدها اولین معیار تمایز ساختارهای متنی متعدد از یکدیگر است. تودوروف دو نوع آرایش درون مایگانی را مشخص می‌کند: نظم فضایی(توالی عناصر بدون رعایت علیت درونی) و نظم منطقی/ زمانی(توالی عناصر با قرار گرفتن در یک ترتیب زمانی تقویمی و با پیروی از اصل علیت). آثار دسته‌ی اول عموماً روایت نیستند. بر عکس، آثار روایی خصوصاً آثار داستانی قدیمی بر اساس یک ترتیب زمانی سازمان‌دهی شده‌اند. تودوروف نوع رابطه‌ی واحدهای کمینه‌ی علّی را اساس جداسازی دو نوع روایت می‌داند:

۱: روایت ایدئولوژیک: در این دسته از روایت‌ها واحدهای کمینه علیت تنها با یک قانون عام به هم ربط می‌یابند که این واحدها خود نمونه‌هایی از آن اند.

۲: روایت اسطوره‌ای: در این نوع روایت واحدهای کمینه علیت رابطه بی‌واسطه‌ای با هم دارند. مثل هزار و یک شب، دکامرون.(طالبیان، ۱۳۸۵: ۱۲۲– ۱۲۳)

اولین بار صورت‌گرایان روس، دو بخش روایت را از یکدیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطح دانستند: داستان و پیرنگ. بنابر عقیدهٔ آنان، داستان رشته‌ای از رخدادهاست که بر اساس توالی زمانی به هم می‌پیوندند و پیرنگ بازآیی هنری رخدادها در متن روایی است (مکاریک، ۲۰۱ :۱۳۸۴ و اخوت، ۱۵ :۱۳۷۱). اما در میان مکاتب ادبی گوناگون، ساختارگرایان بیشترین توجه خود را به روایت معطوف کردند و به پژوهش‌های گسترده‌ای دست زدند. در واقع نظریهٔ روایتی ساختارگرا «از پاره‌ای قیاس‌های زبانی مقدماتی آزاد می‌شود و نحوهٔ مدل اساسی قوانین روایتی است» (سلدن، ۱۰۵ :۱۳۷۲) تزوتان تودوروف، معتقد است: کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیأتی روایتی بازگو می‌شوند. وی واحد کمینهٔ روایت را قضیه می‌داند و پس از تأیید واحد کمینه (قضیه)، دو سطح عالی‌تر آراء خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله و متن. بنابر اعتقاد وی گروهی از قضایا، سلسله را به‌وجود می‌آورند و سلسلهٔ پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر

به توصیف وضعیت معینی است که در هم ریخته و دوباره به شکل تغییر یافته سامان گرفته است. لذا این پنج قضیه را می‌توان به شرح زیر مشخص کرد:

۱- تعادل: برای مثال صلح؛

۲- قهرِ ۱: دشمن هجوم می‌آورد؛

۳-از میان رفتن تعادل: جنگ؛

۴- قهرِ ۲: دشمن شکست می‌خورد؛

۵-تعادلِ ۲: صلح و شرایط جدید (همان: ۱۱۱ – ۱۱۰)

تودوروف کوچک‌ترین واحد روایی را گزاره می‌نامد و توضیح می‌دهد گزاره‌ها دو نوع هستند: گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند و گزاره‌های فعلی که از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شوند. (تایسن، ۳۶۸ :۱۳۷۸) واحد روایی بزرگ‌تر از گزاره پی‌رفت نام دارد که هرکدام از آنها از چندین گزاره، تشکیل می‌شوند. گزاره‌های آغازین هر پی‌رفت، موقعیت پایدار را شرح می‌دهند. آنگاه نیرویی این پایداری را بر هم می‌زند، اما در این میان باز هم وضعیتی متعادل برقرار می‌شود. معمولاً دومین موقعیت پایدار در آخرین گزارهٔ یک پی‌رفت جای می‌گیرد. بنابراین هر متن روایی (روایت) از چندین پی‌رفت تشکیل شده است و هر پی‌رفت از تعدادی گزاره تشکیل شده که نخستین گزاره همواره توصیف یک حالت پایدار را در بر دارد و هر گزاره به اجزای کوچک‌تری قابل تجزیه است. پس از این تودوروف نتیجه می‌گیرد در هر روایت دو نوع اپیزود هست: یکی اپیزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه را تشریح می‌کند که در انتهای روایت ایجاد می‌شود و دیگر اپیزود گذار که حالت متعادل را بر هم می‌زند.(تودوروف؛ ۱۳۸۲: ۹۱)

اپیزودِ وضعیت: هر روایت، دو اپیزود وضعیت دارد؛ یک بار هنگامی‌که موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح می‌شود و یک بار هم زمانی‌که باز روایت به موقعیت متعادل سابق و یا موقعیت متعادل جدیدی منتهی می‌شود. ویژگی وضعیت‌ها در این است که ایستا و همراه با تکرار است؛ بدین معنی که رویدادها تکراری است و همین‌طور به گونهٔ پایان‌ناپذیری به حرکت مکرر خود ادامه می‌دهد.

اپیزودِ گذار: این اپیزود هنگامی است کـه روایت از حالت متعـادل خارج، و وارد موقعیت نامتعادل می‌شود. در واقع، گذار نمایان‌گر گذر از مرحلهٔ متعادل ابتدای روایت بـه مرحلهٔ متعادل انتهای داستان است. این اپیزود برخلاف اپیزود قبل، همراه با پویایی است و هیچ رویدادی بیش از یک بار رخ نخواهد داد.

به نظر تـودوروف هنگامی‌که روایتی شامل چند پیرفت باشد، این پی‌رفت‌ها می‌توانند به سه شکل در روایـت ترکیب شود. درونه گیری: در این روش به جای یکی از پنج قضیهٔ سلسلهٔ اصلی، یک سلسلهٔ کامل دیگر قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، یک سلسلهٔ کامل فرعی در دل پی‌رفت اصلی جای داده می‌شود. رابطه‌ای که میان ایـن پی‌رفت‌ها وجـود دارد می‌تواند رابطهٔ توصیف استدلالی یا جدلی، رابطهٔ تقابل و یا تأخیرانداز باشد. زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، سلسله‌ها مانند حلقه‌های زنجیر به‌صورت متوالی از پی یکدیگر قرار می‌گیرند. یک سلسله به‌طور کامل ذکر می‌شود و سپس سلسلهٔ دیگر می‌آید. تناوب: طبق این روش، قضایای چندین سلسله در هم تنیده می‌شود؛ گاه گزاره یا قضیه‌ای از سلسله یا پی‌رفت اول می‌آید و گاه گزاره‌ای از سلسلهٔ دیگر.(تودوروف، ۱۳۸۲:93 – 94).

مهم‌ترین ویژگی‌های روایت‌های اسطوره‌ای

۱: *در این نوع روایت‌ها کنش‌های غیر متعدی هستند*؛ یعنی هر کنش به‌خودیِ‌خود مهم است صرف‌نظر از اینکه بخواهد شخصیت یا ویژگی را توضیح دهد. کنش‌ها قصه‌ها را به‌وجودمی‌آورند و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن‌را تشکیل می‌دهند.(میرصادقی، ۱۳۶۶: ۷۱)

۲: *اصل علیت بی‌واسطه*؛ افعال نتایج مورد نظر را به دنبال دارند. یعنی هر خصوصیتی کنشی را به همراه می‌آورد و فاصله بین یک ویژگی و کنش متأثر از آن بسیار کم است. ضمناً هر علتی تنها به یک معلول می‌انجامد.(طالبیان؛۱۳۸۵: ۱۱۸– ۱۱۹)

۳: *در روایت‌های اسطوره‌ای یک خصیصه روانی تنها عامل کنش و یا حتی معلول آن هم نیست بلکه در آنِ واحد، هر دو است*؛

۴: *زمان و مکان در این داستان‌ها فرضی است*. اگر در قصه‌ای از زمان/ مکانی مشخص سخن می‌رود، این ویژگی قصه تشخص خاصی بدان نمی‌دهد و می‌توان به راحتی در شهری دیگر قصه را ساخت.(درویشیان، ۱۳۷۷: ۲۷) داستان‌هایی از قبیل حکایت‌های عطّار

در منطق‌الطّیر اساساً به کی و کجا پاسخ نمی‌دهند، بلکه در این نوع روایات (روایات اسطوره‌ای) تاکید بر کنش است و کنش شخصیت‌های روایاتی از این دست می‌توانند در هر زمان و مکانی رخ دهند. علاوه بر این صفات و ویژگی‌های این شخصیت‌ها موردنظر هستند نه فردیت خاص هر کدام؛ پس با تغییر کوچکی می‌توان این صفات را در هر شخصیت دیگری نیز نشان داد. بدین ترتیب زمان این حکایت‌ها جهانی است و در واقع آنها بی‌زمان هستند. چرا که در هر زمان و هر جا می‌توان اعمال داستان را نشان داد.

۵: *اساس جهان‌بینی این قصه‌ها عموماً بر مطلق‌گرایی استوار است.* قهرمانان قصه‌ها یا خوبند و یا بد. و این تقابل خیر و شر است که قصه‌ساز است.(میرصادقی، ۱۳۶۶: ۹۷)

۶: *قصه‌ها بر اساس حوادث ساخته می‌شوند* و شخصیت‌ها و قهرمانانش کمتر خصایص و فردیت درونی خود را نشان می‌دهند.(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۹) این نوع قصه‌ها را ماجراهای فاقد روان‌شناسی می‌نامند. به همین دلیل که شخصیت‌هایش اغلب نمونه‌وار هستند نه بی‌همتا و یگانه.(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷) زبان گفتار همه شان یک مدل است و قهرمانانی ایستا اند که تحول ناپذیرند.(میرصادقی؛۱۳۶۶: ۱۰۱)

۷: *عبارات آغازین این گونه داستان‌ها غالباً یکسان است.* مانند یکی بود یکی نبود/ آورده‌اند که ...، به‌گونه‌ای که در خدمت یک کارکرد خاص باشند. به حرکت در آوردن زمان داستان دور از زمان حال، از زمان روزمره خواننده و شنونده و راوی، این کارکرد روایی خاص نشان می‌دهد که قرار است از این به بعد توالی حوادث را ببینیم.
(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۹۶)

۸: *این داستان‌ها با پیروزی خیر و خوشبختی قهرمان به پایان می‌رسد.*(همان)

واحدهای روایی و روایت عطّار:

منظور از واحد روایی، عنصری است که در به‌وجود آمدن یک روایت نقش دارد و به کمک عناصر دیگر، روایت اثر را شکل می‌دهند. این عنصر ممکن است یک کلمه، یک جمله و یا چندین جمله باشد. متن روایی به عناصر مختلفی تجزیه می‌شود که به هرکدام از این اجزا، یک واحد روایی گفته می‌شود. الکساندر وسلوفسکی برای نخستین

بار کوچک‌ترین واحد روایی را پایه‌گذاری کرد. وی این واحـد را بن مایه نامیـد و آن را این گونه تعریف کرد: «بن مایه ساده‌ترین واحد روایی است کـه بـه شیوه‌های تخیلی بـه پرسش‌های گوناگون ذهنیت بدوی یا پرسش‌های مربوط به آداب و رسوم پاسخ می‌دهد.»(تودوروف؛ ۱۳۸۲: ۸۶) پراپ به‌منظور جبران کاستی‌ها و نقایص این اعتقاد، معیار ثابـت و متغیر را مطرح کرد. بنابر عقیدهٔ وی، عنصری که در روایت و قصه‌های گوناگون، ثابت است و تغییـر نمی‌کند، عنصر اصلی است و واحد یا پایه نام دارد؛ او نام نقش ویژه را برای این عنصر ثابت معرفی می‌کند. بدین ترتیب، آن گونه که بابک احمدی می‌نویسد، هرچند افراد و شخصیت‌های روایت، گوناگون و حرفه و کنش‌های آنان متنوع است، اما نقش ویژه‌هایشان ثابت و محدود است. (احمدی؛ ۱۳۹۳: ۱۴۵) آنچه تزوتان تودوروف به‌عنوان نظریهٔ روایت مطرح می‌سازد، در سه نمود قابل طرح است: معنایی، کلامی و نحوی. در نمود معنایی دلالت‌های معنایی و مفهومی روایـت در ارتبـاط با یکدیگر مورد مطالعه قرار می‌گیرند؛ نمود کلامی، روایت را در چهار عنصر وجه، زمـان، دید و لحن بررسی می‌کند و نمود نحوی به مطالعهٔ سـاختار نحـوی روایـت در دو سـطح گزاره و پی‌رفت می‌پردازد.

داستان منطق‌الطّیر، داستانی بلند است که «عطّار» بارها آن را قطـع کـرده و اپیزودهای فرعی بسیاری را در خط روایی خود گنجانده است؛ این امر حتی پس از خاتمهٔ داستان اصلی نیز ادامه می‌یابد. این اثر جزو اندک آثار منظوم ادب فارسی است که ساختاری کامل دارد و صحنه‌ها و حوادثش دارای طرح کلی و منسجم و هماهنگ است. (نیشابوری، ۱۳۹۱: ۲۷) قصه‌های عطّار حالت یکنواختی ملال‌انگیزی را که لازمه‌ی تمثیل‌های تعلیمی است ندارد یا به حداقل دارد؛ عطّار در نقل قصه چنان خود را به دقایق قصه‌سرایی آشنا نشان می‌دهد که مایه‌ی حیرت است و او را استاد این فن می‌نمایاند.(زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۳۰) توالی در بیان حوادث حکایت‌ها و ایجاد یک رابطه علت و معلولی و یک ترتیب زمانی در بطن حکایت به ایجاد نظم زمانی می‌انجامد که از ویژگی‌های آرایش درون مایگانی متن از نظر تودوروف می‌باشد. برای شاعری چون عطّار که از پیش برای منظومه‌هایش طرح خاصی دارد و از ابتدا با نقش‌های از پیش تعیین شده حکایـت را بـه جلـو مـی‌رانـد، نمـی‌تـوان از بررسـی روایـی به سادگی عبور کرد. روایت در ساختار عطّار به همان اندازه اهمیت

دارد که قالب مثنوی برای دیگر داستان پردازان. اگر برای داستان‌پردازانی چون نظامی، قصه یا قصه‌هایی افسانه‌ای در سطح عامه وجود داشته باشد و شاعر بخواهد با افزودن شاخ و برگ‌ها و خلاقیت‌های شاعرانه آنها را به تصویر بکشد، در مقابل به نظر می‌رسد عطّار طراح و خالق داستان‌های اصلی خویش در مثنوی‌های سه‌گانه است. شاید تنها استفادهٔ عطّار از عناصر روایی پیش از خود، در بهره‌گیری از عناصر تمثیلی و رمزی و استفاده از کهن الگوها باشد؛ وگرنه ساختار و چینش روایت در منظومه‌های عطّار متعلق به خود وی است. چنین روایتی که اینقدر آگاهانه پی‌ریزی می‌شود و تک‌تک عناصر آن با آگاهی در جای خود قرار می‌گیرند، نمی‌توانند در بررسی ساختاری مورد غفلت قرار گیرند. *روایت، مایه و عنصر اصلی عطّار است*. شاید یکی از ویژگی‌هایی که در توجه خاص منتقدان به آثار عطّار بی‌تأثیر نبوده، شکل تمثیلی آثار و استفادهٔ خاص وی از حکایت است. آوردن حکایات و تمثیل‌هایی که در واقع در شمار ادبیّات شفاهی مردم بود، در شعر با سنایی و مثنوی‌های عرفانی شروع شد؛ اما اگر سنایی آنها را از طریق شعر و زبانی که مخاطب آن اهل فضل و درباریان بودند، به میان دربار و اهل فضل برد، عطّار به صورتی وسیع‌تر آنها را از مردم گرفت تا پس از حمل معانی عرفانی و اخلاقی، دوباره آنها را به مردم بازگرداند. به همین سبب زبان عطّار ساده و از پیرایه‌های شعری در مقایسه با شاعران پیش از خود خالی است.

طبق تقسیم‌بندی تودوروف، کوچک‌ترین واحد تشکیل‌دهنده روایت واحد کمینه/ قضیه است که چند قضیه در کنار هم سلسله را می‌سازند. سلسله‌ی پایه عموماً دارای پنج قضیه است. زمانی‌که رابطه‌ی این واحدهای کمینه بی‌واسطه باشد – یعنی پی در پی باشند – ما یک روایت اسطوره‌ای را پیش رو داریم. به عبارت دیگر پنج قضیه تشکیل دهنده سلسله، یعنی تعادل، قهر[۱]، از بین رفتن تعادل، قهر[۲] و تعادل مجدد (اما نه دقیقاً تعادل اولیه) در یک روایت الزاماً وجود دارند. چرا که ساخت روایت نیازمند این قضایاست و نبودشان به نبود روایت می‌انجامد. هر کدام از این مراحل را می‌توان با پی‌رفت‌های تودوروف برابر دانست. پی‌رفت اول با تعادل اولیه، پی‌رفت دوم با قهر[۱]، پی‌رفت‌های بعدی با مراحل دیگر اما عموماً پی‌رفت انتهایی با ایجاد تعادل تازه‌ای برابر دانسته می‌شود. شمار این پی‌رفت‌ها

مشخص نیست اما ابتدا و انتهای آنها تقریباً با ابتدا و انتهای سلسله (قضایای اولیه و انتهایی) برابر است. بدین ترتیب می‌توان گفت داستان‌های عرفانی و به خصوص داستان‌های عطّار دارای مشخصات زیر است:

۱- مایه‌ی زمینه‌ساز داستان: آرزوی وصول به چیزی؛ آرزوی شاه در طلب پسر زیبای وزیر/ آرزوی درویش در طلب شاهزاده/ آرزوی مرغان در یافتن پادشاه/ آرزوی شیخ صنعان در وصال دختر ترسا و ...

۲- موضوع آرزو: چیزی بسیار دور از دسترس، مادی یا معنوی؛ وصال درویش و شاهزاده/ شیخ مسلمان و دختر ترسا/ پادشاه و سروری ملکوتی که مشکل بتوان او را یافت و ...

۳- شخصیت‌ها: دو نفر: قهرمان یا طالب آرزو؛ راهنمای قهرمان؛ شاه و وزیر، درویش و وزیر، مرغان و هدهد، شیخ صنعان و مرید حقیقی‌اش و ...

۴- حادثه: مکالمهٔ شخصیت‌ها: سفر قهرمان (تنها یا با راهنما): هردو حادثه با هم؛ سفر مرغان همراه هدهد به سوی سیمرغ، سفر شیخ صنعان همراه مریدان به روم، ...

۵- نتیجه: دست کشیدن قهرمان از آرزو؛ رسیدن قهرمان به آرزو؛ دست کشیدن شیخ از وصلت دختر ترسا و رسیدن به کمال معنوی، رسیدن مرغان به سیمرغ، دیدار جمال شاهزاده در عین ناامیدی درویش، دیدار پسر زیباروی وزیر در زمان ناامیدی پادشاه و...
(پورنامداریان؛ ۱۳۷۵: ۲۳۳ – ۲۴۵)

گزاره‌ها در روایت‌های میانی منطق‌الطّیر شامل اشخاص داستانی‌اند که نقش عامل/ فاعل را دارا هستند. گزاره وصفی و فعلی؛ یک اسم (اسم شخصیت) بیان‌کننده نام و اوصاف فرد است. درویش هم نامی است برای شخصیت برخی از حکایت‌های عطّار و هم بعضی ویژگی‌های آن شخصیت را به مخاطب القا می‌کند. نیازمندی، ظاهر نه چندان مناسب، ناتوانی و... از ویژگی‌های بارزی است که بلافاصله با درویش به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. شاه که می‌توان آن را از کلیدواژه‌های مهم عطّار و از شخصیت‌ها و کلمات رمزی او دانست،(شاه، درویش، کفر، عشق و...) قدرت، بی‌اعتنایی، کمال، دارایی و ... را به خاطر خواننده می‌آورد. این گزاره می‌تواند با یک قضیه برابر باشد. توصیفش گزاره‌های قضیه و تسمیه‌اش نهاد قضیه را تشکیل می‌دهند. تودوروف کوچک‌ترین واحد روایی را

گزاره‌ی روایی می‌نامد و بن مایه ابتدایی را به مجموعه‌ای از گزاره‌های مقدماتی تقلیل می‌دهد.(تودوروف:۱۳۸۲: ۸۷-۸۸) برای نمونه در حکایت پنجم از وادی هفتم منطق‌الطّیر طبق ایده‌ای که تودوروف مطرح می‌کند «آ» شاهزاده است.«ب» درویش است.«پ» شاه است.«ب» عاشق «آ» می‌شود. «پ» حکم مجازات «ب» را می‌دهد. با این توضیح از نظر تودوروف، اجزای کلام قصه شامل اسم خاص(شخصیت‌های داستان)، فعل(کنش‌های قصه)، و صفت(مسندالیه)اند.(اخوت:۱۳۷۱: ۵۸) اپیزود(/ طرح)ها و حوادث فرعی که یک وضعیت را توصیف می‌کنند صفت‌اند(اپیزود وضعیت) و اپیزودهایی که گذر از یک وضع به وضعیت دیگر را شرح می‌دهند فعل هستند.(اپیزود گذار) اپیزود وضعیت دو گونه است؛ یکی که در ابتدای روایت می‌آید و حاکی از موقعیت متعادلی است که وجود دارد و یکی که در انتهای روایت برای بیان موقعیت متعادل جدید آورده می‌شود. این اپیزودها دارای تکرار ولی ایستا هستند. نقطه‌ی مقابل این اپیزود، اپیزود گذار است که تکراری در آن وجود ندارد و دارای پویایی است. اپیزود گذار، برهم زننده حالت تعادل و پایداری ای است که در اپیزود وضعیت شاهد آن بودیم.(همان: ۲۵۷)

گزاره‌های زیادی پیرفت را شکل می‌دهند و پی‌رفت‌های بسیاری روایت را می‌سازند. پنج گزاره سازنده پیرفت روایت بدین شرح‌اند: ۱: موقعیت متعادلی تشریح می‌شود. ۲: نیرویی این تعادل را بر هم می‌زند. ۳: موقعیت نامتعادلی به‌وجود می‌آید. ۴: نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند. ۵: موقعیت متعادل جدیدی شکل می‌گیرد.(خامسی هامانه: ۱۳۹۲: ۱۷) بر این اساس در یک حکایت نمونه‌ای (حکایت پنجم وادی هفتم) می‌توان طرح را این گونه دانست: ۱: درویشی زندگی فقیرانه‌ای داشت و اتفاق مهمی در زندگیش روی نمی‌داد. ۲: درویش شاهزاده را می‌بیند و شیدای او می‌شود و زندگی‌اش با بی سر و سامانی ادامه می‌یابد. ۳: وزیر و شاه می‌فهمند و درویش را به اعدام محکوم می‌کنند. ۴: درویش در آخرین دقایق به عبادت می‌پردازد و از خدا توفیق می‌خواهد. ۵: شاه و وزیر دلشان به حال وی می‌سوزد و شاهزاده را به نزد او می‌فرستند. درویش با دیدن محبوب جان می‌بازد. اغلب حکایت‌های عطّار – مانند نمونه بیان شده – دارای پیرفت زنجیره‌ای هستند. یعنی حوادث پی در پی قرار می‌گیرند و داستان را

می‌سازند. در حکایت یازدهم از وادی هفتم باز هم این پنج مرحله را شاهدیم. ۱: شاه عاشق پسر زیبای وزیرش است و آن دو با هم خوش می‌گذرانند. ۲: پسر وزیر عاشق دختری می‌شود. ۳: شاه پسر را به مرگ محکوم می‌کند. ۴: وزیر مدتی پسر را پنهان می‌کند تا شاه از کرده‌اش پشیمان گردد. ۵: شاه پس از چهل روز عزاداری و ندامت قرار از کف می‌نهد و پشیمانی‌اش را آشکار می‌کند. وزیر پسرش را به نزد شاه می‌فرستد. با توجه به هفت ویژگی روایت اسطوره‌ای، برخی از آنها را می‌توان در این نمونه‌ها یافت. *اصل کنش غیر متعدی:* هر کاری که در داستان صورت می‌گیرد بدون در نظر گرفتن شخصیت یا خصیصه‌ای تنها برای بیان فعل مهم است. چون در این حالت تنها عمل مهم شمرده می‌شود پس اهمیتی ندارد که چه کسی آن را انجام می‌دهد. همین دلیل می‌تواند نشان دهد که چرا برخی از حکایت‌ها کنش‌های مشابهی دارند و فقط اسم فاعل‌شان تغییر کرده است. به بیان طالبیان یک زنجیره روایی تکراری، با تغییر نهاد و برخی جزییات شکلی تازه به خود گرفته است.(طالبیان: ۱۳۸۵: ۱۲۳) در حکایت‌های منتخب(حکایت ۵ و۱۱ وادی۷) این کنش‌ها عبارتند از: پادشاهی پسری بسیار زیبا دارد که عالم و آدم شیفته جمالش هستند.(وضعیت اولیه داستان) شاهزاده به گشت و گذار می‌رود. درویشی با دیدن جمالش عاشق او می‌شود.(عشق) شاهزاده بی اطلاع به او وقعی نمی‌نهد.(بی‌اعتنا) وزیر به او حسادت کرده علیه‌اش دسیسه می‌کند.(دسیسه) شاه فرمان قتل درویش را صادر می‌کند.(صدور فرمان قتل) درویش تا چند قدمی مرگ می‌رود. در دعای آخر وزیر دلش به حال درویش می‌سوزد و شفاعتش را نزد شاه می‌کند.(یاری) شاه نیز دلش به حال وی می‌سوزد و از او در می‌گذرد و شاهزاده را نزد او می‌فرستد. درویش با دیدن شاهزاده می‌میرد. با تغییر شخصیت‌ها اگر در اصل گزاره‌ها تغییری رخ ندهد می‌توان حکایات بسیاری را مانند این در منطق‌الطّیر یافت که این نمایانگر این نکته است که کنش‌ها مهم‌اند نه شخصیت‌ها. در حکایت یازدهم نیز تقریباً همین گزاره‌ها را مشاهده می‌کنیم. هرچند شخصیت‌های متعدد داریم ولی کنش(عنصر اصلی/ نقش ویژه) تمامی آنها محدود است. تنها نام شخصیت‌ها عوض شده است که در کنش خاص آنها تأثیری ننهاده است. *اصل علیت بدون واسطه*: هرکدام از افعال داستان به یک معلول معین می‌انجامد. هر فعل نتیجه

مشخصی را در پی دارد. درویش فقیر است و شاهزاده دارا و زیبا؛ مسلم است که وی با دیدن شاهزاده دل از کف می‌دهد و شاهزاده نیز نسبت به وی بی‌اعتناست. عشق درویش به شاهزاده خشم شاه و مرگ او را در پی دارد. چرا که شاه هر که را عاشق پسرش ببیند می‌کشد. دعای آخرین لحظات درویش ترحم وزیر و شاه و وصال معشوق را در پی دارد. لحظه وصال لحظه جان دادن عاشق است. در نمونه بعدی نیز همین خصوصیت مشهود است. پسر وزیر زیباست. شاه عاشق او می‌شود. پسر عاشق دختری می‌شود. شاه می‌فهمد و حکم قتلش را صادر می‌کند. وزیر به یاری پسر می‌آید. شاه پشیمان می‌شود. وزیر پسر را به نزد شاه می‌فرستد. این خصوصیت باعث ایجاد *نوعی مطلق‌گرایی* در حکایات می‌شود. شخصیت‌ها در روایات اسطوره‌ای یا خوبند یا بد. دوست و دشمن. زرنگ و نادان. مظلوم و ظالم... همچنین *زمان و مکان نیز در آنها قطعی نیست*. یعنی هر زمانی و در هر مکانی ممکن است این حوادث رخ بدهد. *ابتدای همه حکایت‌ها مثل هم است* و این امر بیان‌کننده توالی حوادث و زمان گذشته آن است. شاهی بود.../ وزیری بود که پسری زیبا داشت.../ شیخی بود که در زهد بی‌همتا بود.../ دختری بود که در زیبایی نظیر نداشت.../...؛ یعنی درست است که ما دقیقاً نمی‌دانیم که این حوادث کی رخ داده‌اند اما می‌دانیم که قطعاً در گذشته روی داده است. و در آخر *پیروزی خوبی بر بدی* است. موفقیت قهرمان داستان و شکست ضدقهرمان.

روایت‌گری یا روایت‌پردازی، شیوه و چگونگی نقل داستان (شامل رخدادها، اشخاص و موجودات) در سطح متن روایت است و روایت داستانی، جهانی برساخته از زبان است و داستان و یا برساخت زمان‌مند، مستلزم کنش است؛ کنش نیز از رخدادها ناشی می‌شود و رخداد نیز اتفاق می‌افتد؛ یعنی از حالت یا وضعیتی به حالت و وضعیتی دیگر تغییر می‌کند. توالی حالت‌ها، توالی رخدادها را ایجاد می‌کند و «روایت داستانی » عبارت است از پی آیند رخدادها در بطن محور زمان (حری، ۱۳۸۷ الف: ۸۸) آنچه بر صحنه روایت حاکم است در حقیقت آینه تمام‌نمای ذهن راوی است و رخدادها رنگ و لعاب ذهن او را دارد، از این رو راوی حوادث را آنگونه که مورد نظر اوست و در راستای اهداف روایت تمثیلی او قرار دارد، می‌بیند و اوست که میزان و نحوهٔ ارائه اطلاعات به خواننده را تعیین

می‌کند.(کوپا؛ ۱۳۹۰: ۶) رخدادها واحدهای سازه‌ای داستان محسوب می‌شوند؛ توالی حالت‌ها مبین توالی رخدادهاست، درست همان‌گونه که می‌توان رخدادی واحد را به مجموعه‌های ریز-رخداد و حالت‌های میانی خرد کرد. رخدادها در دو طبقهٔ عمده جای می‌گیرند؛ هسته‌ها: رخدادهایی که خط سیر اصلی و کنش داستان را به پیش می‌برند. واسطه‌ها یا اقمار: رخدادهایی که رخدادهای هسته‌ای را گسترش داده، تکثیر و حفظ کرده، یا به تأخیر می‌اندازند؛ این رخدادها در پیشبرد کنش داستان تأثیری ندارند.(کنان، ۱۳۸۷: و ۲۸ ؛۲۹) در روایات منتخب ما شاهد واقعه اصلی/ هسته – رسیدن به شاهزاده، وصال پسر وزیر، رسیدن به سیمرغ و رسیدن به وصال دختر ترسا – و واسطه‌هایی چون حوادث که در مسیر رسیدن به هدف روی می‌دهند، بهانه‌جویی‌های مرغان و ... هستیم.

«شخصیت» از جلمه عناصر کلیدی در ادبیّات داستانی است. در هر داستان این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستانی را به‌وجود می‌آورد. بدون دخالت شخصیت هیچ داستانی نمی‌تواند قابل تصور باشد.(محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۱) از سوی دیگر کشمکش، تعلیق و انتظار به‌عنوان ویژگی‌های اساسی هر داستان، بدون وجود شخصیت‌ها و افرادی که بار احساسی انتظار و دگرگونی را بر دوش بکشند، فاقد ماهیت بیرونی است؛ لذا شخصیت‌پردازی یا به تعبیر دقیق‌تر، آفریدن شخصیت، یکی از بنیادی‌ترین موارد ساختار آثار داستانی است.(کهنسال،۱۳۸۶: ۳۵۱) شخصیت وجود منحصر به فردی است که از طریق گفتار و عمل، خود را به ما معرفی می‌کند و شخصیتی حقیقی است، نه به این دلیل که به ما شبیه است، بلکه به این علت که قانع‌کننده است و ایجاد رضایت می‌کند. (فورستر؛ ۱۳۷۵: ۹۸) نمایش اشخاص، یعنی نوعی دستاویز محکم برای انگیزه‌های مختلف، فرآیند بی‌وقفه‌ای است که اشخاص را گروه‌بندی می‌کند و به هم ارتباط می‌دهد. شخصیت نقش اتصال را عهده‌دار است و به خواننده کمک می‌کند که حواس خود را متوجه جزییات زنجیروار کند. در واقع شخصیت عامل واسطه‌ای است که انگیزه‌های خاص را طبقه‌بندی می‌کند و سامان می‌بخشد.(حری؛ ۱۳۸۴: ۱۷۴) برای اینکه نقش هر شخصیت داستانی به خوبی روشن شود، آن شخصیت در «الگوی کنشگرها» جای داده می‌شود تا خواننده درک بهتری از نقش او داشته باشد. «کنشگر» کسی یا چیزی است که

کنش را انجام می‌دهد و یا اینکه عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در حقیقت «فاعل و مفعول» هر دو می‌توانند «کنشگر» باشند. در «الگوی کنشگر» شمار «کنشگران» به شش می‌رسد. اما یک روایت ممکن است تعدادی و یا همه آنها را داشته باشد:

۱: فرستنده/ تحریک کننده: او «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد. در حکایت پنجم وادی هفتم، عشق، درویش را به سوی شاهزاده هدایت می‌کند. در واقع محرک اصلی او زیبایی شاهزاده و قدرت عشق هستند. در حکایت یازدهم از همین وادی، هدایتگر همان است اما شخصیت‌ها فرق می‌کنند. در حکایت شیخ صنعان، خوابی که شیخ می‌بیند او را به سرزمینی که در آن امتحان الهی روی می‌دهد هدایت می‌کند. در ماجرای مرغان، هدهد دارای مؤلفه‌های زیادی است. در ابتدا او محرک بقیه مرغان بسوی سیمرغ بود. سپس نقش هدایتگر و راهنما را می‌گیرد.

۲: گیرنده: کسی است که از کنش«کنشگر» سود می‌برد. در نمونه‌های یاد شده درویش و پادشاه و شیخ در عین کنشگری، گیرنده نیز هستند. گروه مرغان در داستان سیمرغ نیز گیرنده هستند.

۳: کنشگر: او عمل می‌کند و به سوی «شیء ارزشی» خود می‌رود. درویش، پادشاه، شیخ صنعان و هدهد – در کنار او سایر مرغان نیز در این رده قرار می‌گیرند. –

۴: شیء ارزشی: هدف و موضوع «کنشگر» است. وصال محبوب زمینی/ آسمانی

۵: کنشگر بازدارنده: کسی است که جلوی رسیدن «کنشگر» را به «شیء ارزشی» می‌گیرد. حوادث و مخاطراتی که در طی طریق سالک یا کنشگر رخ می‌دهد. بهانه‌های مرغان در برابر هدهد و... به عبارتی هر عامل بازدارنده‌ای که رسیدن به هدف را برای کنشگر دشوارتر نماید.

۶: کنشگر یاری‌دهنده: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد. در حکایت پنجم وادی هفتم وزیر، در حکایت یازدهم وزیر و پادشاه، در داستان شیخ صنعان مریدان و هاتف، در داستان مرغان هدهد و داعیه شوق یاری‌گر کنشگر هستند.

(محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۴)

«عطّار» برای معرفی و به صحنه آوردن شخصیت‌های خود از شگردهای گوناگونی بهره می‌برد که از آن جمله عبارتند از: شیوهٔ روایت یا توصیف، یعنی ارائهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، این روش عام‌ترین شیوهٔ معرفی شخصیت است. در حکایت عطّار، این امر معمولاً به گونه‌ای خلاصه، اثرگذار و نافذ صورت می‌گیرد، زیرا شعر او فضایی است که به دلیل فشردگی توصیف‌ها و ایجازی که متناسب آن است، شخصیت‌ها را محدود، اما اثرگذار معرفی می‌کند. در نمونه‌های یاد شده از این شیوه برای توصیف شخصیت‌ها استفاده شده است. طریقهٔ دیگر معرفی یا توصیف شخصیت که در ذیل همین شیوه قرار می‌گیرد، معرفی قهرمان روایت از قول و گفتهٔ خود او یا دیگر شخصیت‌هاست. شیوهٔ دیگر معرفی شخصیت از طریق گفتگو یا دیالوگ است یکی از شگردهای عمده عطّار در معرفی قهرمانان قصه خود از طریق گفتگوهای مناظره گونه شخصیت‌هاست، تا جایی‌که در بخش عمده‌ای از داستان، روایت یا توصیف بر حول محور گفتگو می‌گردد. این شیوه به ایجاد دیالوگ‌ها و مضامینی متناسب با مقام و موقعیت شخصیت‌ها می‌انجامد؛ و به این معنا که هر گفتگویی از جانب شخصیت‌های داستانی، علاوه بر اینکه در خدمت پیش برد ساختار حکایت است، روحیات، افکار و انگیزه‌های آنان را آشکار می‌کند؛ بنابراین شخصیت داستانی از طریق گفتگو شناخته و متمایز می‌شود و به‌صورت شخصیتی یگانه و منحصر به فرد جلوه می‌کند.(طالبیان، ۱۱۲ :۱۳۸۵) در بخش‌هایی از روایت، گویی صدای شخصیت، طنینی رساتر از آوای راوی دارد. از این منظر عطّار در کسوت «دانای کل غیر محدود» ظاهر می‌شود؛ به این معنا که تنها ناظری بیرونی و بی‌طرف نیست، زیرا عمق احساس و ذهنیت قهرمانان خود را می‌شناسد و به همهٔ آنچه شخصیت‌های او اندیشیده‌اند، می‌اندیشد.(کوپا؛ ۱۳۹۰: ۱۱) در بخش‌هایی از حکایت، عطّار به‌عنوان راوی یا دانای کل به سایه می‌رود و مخاطب از زاویهٔ دید و پنجرهٔ ذهن یکی از قهرمانان به ماجرا می‌نگرد و با قهرمان قصه همدرد و همسو می‌شود. این شگرد هنری موجب فضاسازی در داستان، پیوند رویدادها به یکدیگر و یاری‌گر سراینده داستان در امر شخصیت‌پردازی می‌شود و داستان را جاندارتر و زنده‌تر می‌کند؛ در منطق‌الطّیر خط روایی داستان دائماً قطع می‌شود و حکایت‌های میانی مضمون

اصلی را مؤکد می‌کنند. «این ویژگی منطق‌الطّیر به‌عنوان ساختار «داستان در داستان» یا «داستان واره‌ای، اپیزودیک» «یا داستان‌گویی موزاییکی» شناخته می‌شود. (قائمی، ۱۳۸۶: ۲۶۵) عطّار با روایت طرح برخی از قصه‌ها در عنوان و انتقال پیش آگاهی به خواننده، مخاطب را متوجه درون مایهٔ معنوی آن می‌کند. در واقع عطّار در سرلوحهٔ این دسته از حکایت‌ها، آگاهانه گره داستان را می‌گشاید تا ذهن مخاطب به جای درگیری با کشمکش‌های قصه، متوجه جنبهٔ فکری و تعلیمی روایت شود. گفتنی است که سرلوحه، نوعی «علامت» و نشانه است که اگرچه خط داستانی را پیش از روایت افشا می‌کند و از تعلیق آن می‌کاهد، به داستان جهت و محتوایی تازه می‌دهد. (همان: ۲۶۸). به قول ژان پل سارتر، وجود سرلوحه‌ها در هر اثر ادبی «بیشتر به این نکته اشاره دارد که اثر مورد نظر، فوق‌العاده آرمانگرا است ... این‌گونه آثار اغلب ایده‌آلی خاص را بازگو می‌کند.»(سارتر، ۱۳۴۸: ۵۹) قهرمانان داستان عطّار شخصیت‌هایی معرفه و پرداخت شده هستند. قهرمانان در منطق‌الطّیر شخصیت‌هایی گسترده و همه جانبه هستند که با تمامی ضعف‌ها و توانایی‌های بشری به تصویر کشیده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

در این نوشته *منطق‌الطّیر* عطّار را در ذیل آثاری گنجانده‌ایم که دارای ساختاری روایی هستند. بر اساس نظریه روایت‌های اسطوره‌ای تزوتان تودوروف هر سه گزاره اسم، صفت و فعل را در این اثر می‌توان بررسی کرد. مؤلفه‌های اصلی یک روایت اسطوره‌ای از قبیل اصل علیت بی‌واسطه، کنش‌های غیر متعدی، جهان‌بینی مطلق و زمان و مکان فرضی در حکایت‌های منطق‌الطّیر وجود دارد. این اثر از پنج پی‌رفت پایه تشکیل شده و ترکیب پی‌رفت‌هایش از نوع زنجیره‌ای است. بنابراین می‌توان این اثر را در چارچوب روایی مورد نظر ساختارگرایان قرار داد. این که ساختارگرایی عموماً از شعور متعارف تخطی می‌ورزد را می‌توان از نقاط قوت این مکتب برشمرد. شعور متعارف چیزها را عموماً با یک معنا – معنای آشکار – می‌پندارد. طبق این پژوهش، منطق‌الطّیر را می‌توان در کنار سندبادنامه، هزار و یک شب و قصه‌های دکامرون یک روایت اسطوره‌ای دانست.

فهرست منابع

۱- آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰)، **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، ترجمه محمدرضا لیراوی، چ۱، تهران: سروش.

۲- احمدی، بابک(۱۳۹۳)، **ساختار و تأویل متن**، چ هفدهم، تهران: مرکز.

۳- اخوت، احمد(۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۴- ایگلتون، تری(۱۳۹۲)، **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، چ هفتم، تهران: مرکز.

۵- بالایی، کویی پرس و کویی پرس، میشل (۱۳۷۸)، **سرچشمه‌های داستان کوتاه**، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.

۶- بی‌نیاز، فتح الله(۱۳۹۲)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، چ چهارم، تهران: افراز.

۷- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، **دیدار با سیمرغ: هفت مقاله در عرفان و شعر و اندیشهٔ عطّار**، تهران : پژوهشگاه علوم انسانی.

۸- تایسن، لوئیس (۱۳۸۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۹- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۰- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). «**احسن القصص، رویکرد روایت شناختی به قصص قرآنی**.» فصلنامهٔ نقد ادبی. س ۱، ش ۲.

۱۱- حری، ابوالفضل(۱۳۸۴)، «**نظریه شخصیت**»، فصلنامه هنر. ش۱۲.

۱۲- خوارزمی، کمال‌الدین حسین (۱۳۸۴). **جواهرالاسرار و زواهرالانوار**. مقدمه و تصحیح دکتر محمد جواد شریعت .۴ چ. تهران: اساطیر.

۱۳- خامسی هامانه، فخرالسادات(۱۳۹۲)، «**تحلیل ساختار روایی داستان شیخ صنعان بر اساس نظریه تزوتان تودوروف**»، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

۱۴- درویشیان، علی اشرف و رضا خندان(۱۳۷۷)، **فرهنگ افسانه‌های مردم ایران**، ج۱، چ۱، تهران: آنزان.

۱۵- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۸)، **صدای بال سیمرغ**، چ۱، تهران: سخن.

۱۶- سارتر، ژان پل (۱۳۴۸). **ادبیات چیست؟** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی - مصطفی رحیمی،چ۱ .تهران: کتاب زمان.

۱۷- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۸- طالبیان، یحیی(۱۳۸۵)، «**نوع‌شناسی سندبادنامه**»، نخستین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

۱۹- فورستر، مورگان. (۱۳۷۵). **جنبه‌های رمان**، مترجم ابراهیم یونسی؛ چ۳ . تهران: انتشارات حبیبی.

۲۰- قائمی، فرزاد (۱۳۸۶) **حکایتی از مولانا و رمان کیمیاگر پائولوکوئیلو**. مجموعه مقاله‌های داستان‌پردازی مولوی.چ۱.تهران: خانه کتاب.

۲۱- کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷). **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. چ۱. تهران: نیلوفر.

۲۲- کوپا، فاطمه(۱۳۹۰)، «**بررسی تطبیقی روایت‌پردازی در رساله‌الطیر غزالی و منطق‌الطّیر عطّار**»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی، دوره۲، شماره۳، صص۱-۲۳.

۲۳- کهنسال، مریم (۱۳۸۶). **شخصیت‌پردازی و ایجاد ارتباط با مخاطب در مثنوی**. مجموعه مقاله‌های داستان‌پردازی مولوی. چ۳ . تهران :خانه کتاب.

۲۴- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما**، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۲۵- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). **صمد: ساختار یک اسطوره**. چ۱. تهران: چیستا.

۲۶- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۲۷- میرصادقی، جمال(۱۳۸۸)، **عناصر داستان**، چاپ ششم، تهران، انتشارات سخن.

۲۸- میرصادقی، جمال(۱۳۶۶)، **ادبیّات داستانی**؛ تهران: شفا.

۲۹- نیشابوری، فریدالدین محمدعطّار(۱۳۹۱)، **منطق‌الطّیر**، تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ یازدهم، تهران: سخن.

30- Scholes,R and Kellogg,R. **The nature of narrative**, New York, oxford U. Press, 1966.

31- Mcquillan, Martin**,The Narrative Reader**, first publish, USA &Canada: Routledge, 2000.

32- Michael J.Toolan**, Narrative, A critical linguistic introduction,** Routledg, 1988.

33- Traugott, E and Pratt,M.L**. Linguistics for students of literature**, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

34- Tzvetan Todorov**, Grammaire du Decameron**. Paris; Mouton; 1969**.**