Allegorical Semiotics of 'the Parrot and the Merchant' of Masnavi Based on the Theory of Michael Rifater

Fereshteh Mahjoub*

Abstract

In his critique of modern semiotics, Michael Riffaterre seeks to achieve a new reading of poetry by explaining the nature and function of poetic language in literary texts and by relying on the linguistic ability of the readers. The allegory of 'the parrot and the merchant' of Masnavi is a suitable context for adapting to the processes of the mentioned theory due to its special capacity and dialectical structure. The present study investigates in a descriptive-analytical way the origin of 'recommending voluntary death with the help of getting rid of the pests of fame' in the mentioned allegory and how it is developed through the processes proposed by Rifater's theory. By examining these components, it is possible to understand that in the process of 'accumulation', in the second chain, the concept of 'death' which is the main building block of the subject was used to make the story more real. In descriptive systems, the macro-system 'parrot' is at the top of two other micro-systems due to having more constellations, which confirms that the anecdote revolves around the soul and related issues. In the process of 'expansion', due to the constant attention to typology and interest in the psychology of characters, by adding free themes and unnecessary actions, the concepts of annihilation and survival have become more believable.

Keywords: Riffaterre, Parrot and Merchant, Rumi, Masnavi Manavi, Matrix, Poetry Semiotics

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author Email: F.Mahjoub1354@yahoo.com)

نشریهٔ علمی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
نوع مقاله: پژوهشی
سال چهاردهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ٤٥، پاییز و زمستان ١٣٩٩، صص ١١٦-٩٩
Doi: 10.22108/JPLL.2021.127399.1582

نشانه‌شناسی تمثیل «طوطی و بازرگانِ» *مثنوی* برپایهٔ نظریهٔ مایکل ریفاتر

فرشته محجوب*

چکیده

مایکل ریفاتر در نقد نشانه‌شناسی جدیدِ خود درپی آن است تا با تبیین ماهیّت و کارکرد زبان شاعرانه در متون ادبی و با تکیه بر توانش زبانی اَبَرخوانندگان، به خوانشی جدید از شعر دست یابد. تمثیل «طوطی و بازرگان» در *مثنوی* به‌دلیل ظرفیّت خاص و ساختار دیالکتیکی، بستری مناسب برای انطباق با فرایندهای نظریهٔ یادشده است. این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی خاستگاه «توصیه به مرگ ارادی به مدد رهایی از آفات شهرت» ـ ذکرشده در تمثیل مدّنظر ـ را تبیین و چگونگی بسط آن با فرایندهای مطرح در نظریهٔ ریفاتر را بررسی می‌کند. با بررسی این مؤلفه‌ها می‌توان پی‌برد مولوی در فرایند «انباشت» در زنجیرهٔ دوم، یعنی «مردن» که بنای اصلی مبحث است، تعابیری ملموس‌تر را برای حقیقت‌نمایی بیشتر داستان برگزیده است. در «منظومه‌های توصیفی» منظومهٔ کلانِ «طوطی» به‌دلیل داشتن اقمار فلکیِ بیشتر، در رأسِ دو منظومهٔ خُرد دیگر قرار می‌گیرد. این امر تأییدکنندهٔ آن است که حکایت، گرد محور روح و مسائل ترتیب‌یافته بر آن می‌چرخد. در فرایند «بسط» نیز به‌دلیل توجه همیشگی به تیپ‌سازی و علاقه‌مندی به روانشناسیِ شخصیت‌ها، با افزودن نقش‌مایه‌های آزاد و کنش‌های غیرضروری، مفهوم فنا و بقا را باورپذیرتر کرده است.

واژه‌های کلیدی

ریفاتر؛ طوطی و بازرگان؛ مولوی؛ *مثنوی معنوی*؛ ماتریس؛ نشانه‌شناسی شعر

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، F.Mahjoub1354@yahoo.com

تاریخ وصول: ١٣٩٩/١١/٢٤ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/٠٢/٠٧

۱ـ مقدمه

مایکل ریفاتر (۱۹۲٤–۲۰۰٦ م.) نظریه‌پرداز فرانسوی مقیم امریکا و جزو زبان‌شناسان ساختگراست. او دربارهٔ نشانه‌شناسی شعر نظریه‌ای ویژه و نسبتاً همپوشان با عقاید فرمالیست‌ها مطرح کرده که بنای آن دربارهٔ ماهیت و کارکرد زبان در متون ادبی است (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۱۳ و ١٤). ریفاتر معتقد است برای آنکه بتوان با زبان‌شناسی ساختارگرا به‌شکلی شاخص و مکفی به تحلیل شعر پرداخت، باید این رویکردْ تعدیل و دستکاری شود (شولس، ۱۳۷۳: ٤٨). به نظر ریفاتر، کارکرد نامتعارف زبان شعر به‌دلیل تباین با مرجع بیرونی نیست؛ بلکه به‌سبب نقض آن چیزی است که در خود شعر، امر هنجارین فرض شده است. به‌دلیل آنکه ریفاتر نظریهٔ خود را برپایهٔ اصول و قواعدی جهانی تنظیم کرده است، امکان خوانش اشعار همهٔ زبان‌ها در چهارچوب نظری او وجود دارد.

متون تعلیمی با مضامین دینی و عرفانی به‌دلیل پیچیدگی و دیریابی جزو متونی است که به شرح و تفصیل نیاز دارد. مخاطبان این متون افزون‌بر عالمان و فلاسفه، تودهٔ مردم نیز هستند که به‌دلیل دانش اندک برای باورپذیرکردن این مفاهیم و تعلیم به آنان، باید از ابزاری ساده مانند تمثیل و داستان استفاده کرد. عناصر و تیپ‌های شخصیّتی تمثیلات، زبان نمادین، شیوهٔ سخنور مبنی بر گذر از مباحث انتزاعی و تجریدی به روایت، همگی برای فهم‌پذیرکردنِ آن مفهومِ مجرد است. در این متون گاه صاحب اثر با ارائهٔ نشانه‌های صوری به درک صحیح متن کمک می‌کند و گاه خواننده با قراین معنوی باید منظور او را دریابد. از شاخص‌ترین متون عرفانی که با مسائل فلسفی ـ کلامی آمیخته و با زبانی نمادین ارائه شده، *مثنوی معنوی* است؛ با استفاده از خوانش اکتشافی ریفاتر بسیاری از زوایای نامکشوف این اثر آشکار می‌شود. این پژوهش درپی دستیابی به پاسخ پرسش‌های زیر است:

۱) خوانش اکتشافی حکایت طوطی و بازرگان چقدر به فهم نمادهای این تمثیل کمک خواهد کرد؟

۲) در هنگام انطباق هریک از فرایندهای نظریهٔ ریفاتر با تمثیل یادشده، کدام بُعد داستان پررنگ‌تر می‌شود؟

۳) ماتریس اصلی حکایت چیست و چگونه بسط یافته است؟

٤) با استفاده از منظومه‌های توصیفی کدام یک از شخصیّت‌های داستان، محوری و کدام یک فرعی خواهد بود؟

۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

درمجموع پژوهش‌های چندانی براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر به انجام نرسیده است؛ آنچه نیز صورت گرفته اغلب در حوزهٔ شعر معاصر است. البته به تمثیل طوطی و بازرگان از زوایای مختلف نگریسته و ابعاد آن تحلیل شده است. پژوهش‌های زیر از نمونه‌های تأمل‌برانگیز است:

۱) مقالهٔ مشترک برکت و افتخاری (۱۳۸۹) که در آن شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد بر مبنای نظریهٔ ریفاتر تبیین و انباشت‌ها و مجموعه‌های توصیفیِ شعرِ یادشده بررسی شده است.

۲) نبی‌لو (۱۳۹۰) فرایندهای مختلف نشانه‌شناسی ریفاتر را در شعر «ققنوس» نیما یوشیج تحلیل کرده است.

۳) آلگونه جونقانی (۱۳۹٦) به تحلیل شعر «در آستانه» از شاملو پرداخته و آن را علاوه‌بر مؤلفه‌های پیشین، از زوایایی مانند ماتریس، مدل و فضای متنی تحلیل کرده است.

٤) نجفی (۱۳۹٥) به بررسی و تفسیر رمزگان متنی در داستان طوطی و بازرگان پرداخته و شگردهای مولوی

را با حکایت‌های مشابه پیشین بررسی کرده است.

۱ـ۲ شیوهٔ پژوهش

این پژوهش در ابتدا براساس استخراج مبانی نظری ریفاتر و سپس به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی به انطباق حکایت طوطی و بازرگان براساس نظریهٔ یادشده تنظیم شده است. در هر بخش نیز بنابر تناسبِ فرایندهای مبحث، جدول‌ها و نمودارها برای عینی‌ترکردن مفاهیم ارائه شد.

۲ـ گذری بر تمثیل «طوطی و بازرگان» و پیشینهٔ آن

در دفتر اول *مثنوی معنوی*، مولوی پس از حکایت «عمر و رسول قیصر» به طرح یکی از متعالی‌ترین تمثیلات خود یعنی طوطی و بازرگان پرداخته است. روال داستان بدین قرار است که بازرگانی طوطی زیبایی داشت که آن را در قفس اسیر کرده بود. روزی بازرگان تصمیم گرفت سفری به هندوستان داشته باشد. پیش از سفر، از طوطی و ساکنان خانه پرسید که برای آنان از هندوستان چه رهاوردی بیاورد. طوطی از او درخواستی متفاوت داشت و آن اینکه از طوطیان هند بپرسد که «آیا سزاوار است که شما در کنار هم به‌خوشی روزگار بگذرانید و من در قفس گرفتار باشم؟».

بازرگان پس از انجام کارهای خود در هند، خواستهٔ طوطی را به یاد آورد. چشمش به چند طوطی هندی افتاد و سؤال پرندهٔ خود را مطرح کرد. به‌محض تمام‌شدن سخن یکی از طوطیان مانند مردگان به خود لرزید و بر زمین افتاد. بازرگان از کردهٔ خود سخت پشیمان شد. بازرگان پس از بازگشت به منزل به اصرار طوطی ماجرا را برای او شرح داد و پشیمانی خود را از ابلاغ این پیام، که به مرگ طوطی هندی انجامید، بیان کرد. طوطی بازرگان با شنیدن ماجرا، به‌ناگاه بی‌جان در کنج قفس افتاد و جان سپرد. بازرگان از کردهٔ خود پشیمان شد و به گمان آنکه طوطی مرده است او را با تأسف بسیار و مویه‌کنان از قفس بیرون انداخت. طوطی به‌محض آنکه پی‌برد رها شده است، پرکشید و بر شاخ بلند درختی نشست. طوطی در پاسخِ شگفتیِ بازرگان و توضیح کارش گفت: «آن طوطی آزاد با عمل خود مرا متوجه کرد تا زمانی که سخن می‌گویم و از من فایده‌ای حاصل می‌شود، همچنان اسیر قفس خواهم بود. راه رهایی آن است که خود را به مردن بزنم تا امیدها از فایده‌رساندن من منقطع شود و مرا به حال خود رها کنند»؛ سپس با بازرگان وداع کرد و درپی کار خود رفت.

محمدرضا شفیعی‌کدکنی در تعلیقات *اسرارنامه* (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۳۷۲-۳۷۳) یادآور شده است که این حکایت از روایات معروف نزد ملل شرقی (هندی، ایرانی، عربی) است و مولوی برای نظم آن به *اسرارنامهٔ* عطار نظر داشته است. با این تفاوت که عطار همانند روال همیشگی، به اصل داستان چیزی اضافه نکرده و تنها در قاب گفت‌وگویی دلچسب به طرح داستان از زبان طوطی و حکیم هندی پرداخته است؛ اما مولانا به قاعدهٔ داستان‌پردازی خود، درپی قالبی برای شرح مسائل دینی، اجتماعی، فلسفی و توصیف عوالم عاشقانهٔ خود بوده است. تمثیل عطار دارای ۲۶ بیت و تمثیل *مثنوی* در ۲۶۷ بیت و تقریبا چهارده برابر روایت عطار است (فروزانفر، ۱۳۹۰، ج ۲: ۵۹۱). مولوی با آنکه پس از عطار و سنایی ظهور کرده و از آبشخور داستان‌ها و متون صوفیانه بهره‌مند شده است، در قیاس با آن دو، جایگاهی ویژه و سرآمدتر دارد (بامشکی، ۱۳۹۳: ۲۶). پیش از عطار، ابوالفتوح رازی

مانند این تمثیل را در تفسیر خود نقل کرده که شاید مأخذ آن با قدری تفاوت، روایت یهودیان است. خاقانی نیز هم‌زمان با عطار در *تحفةالعراقین* به این تمثیل اشاره کرده است. مولانا مشابه مضمون یادشده را در دفتر ششم (۱۳۷۳، د ٦: ۲۳۳) و در ضمن پند و اندرز به قطب‌الدین محمود بن مسعود بن مصلح کازرونی شیرازی، از دانشمندان شاخص سدهٔ هفتم هجری گنجانده است (فروزانفر، ۱۳۹۰، ج ۲: ۲۵۹).

مولانا در بخش‌های متعدد از این حکایت به یاد هجران و دوری از شمس، با بیانی اثرگذار، بی‌قراری خود را شرح می‌دهد و در ضمن تمثیل، خود را به بلبل و نهنگ تشبیه می‌کند. در بخشی، به بحث آفت تکلّم و تأثیر سخن و حفظ حدود مستمعان گریزی می‌زند و بخشی از آداب مریدان را در این باره برمی‌شمرد. در بخش دیگر به توصیف جایگاه عرفانی «رضا» و مقام پیر و مرشد می‌پردازد. دیگر آنکه انسان نباید در بند گذشته باشد و بدین ترتیب نقد حال را نیز از دست بدهد. مبحث دیگر دربارهٔ انسان نادان است که قادر به تشخیص مصلحت نیست و با اعمال نابخردانه مایهٔ تأسف می‌شود؛ مانند بازرگان که با کار خود باعث شد طوطی خوش‌آوایش از کف برود. عمده‌ترین پیام داستان نیز آن است که زندگانی عاشق در مرگ است و وقت و عمر عزیزترین چیزی است که به انسان عطا شده است؛ مشروط بر آنکه مایهٔ ترقی او باشد و در آفت اشتغال به خلق گرفتار نشود (همان: ٦۰٥). داستان گرد محور معنایی مرگ اختیاری می‌گردد که سخنی مشهور در میان عارفان است. محمدباقر مجلسی نیز در *بحارالانوار* عبارت «موُتوُا قَبلَ اَن تَموُتوُا» را از احادیث نبوی دانسته است (مجلسی، ۱٤۰۳، ج ٦۹: ٥۹).

۳ـ چهارچوب نظری رویکرد نشانه‌شناسی شعر ریفاتر

ریفاتر در کتاب *نشانه‌شناسی شعر* هدف خود را ارائهٔ توصیفی منسجم و نسبتاً ساده از ساختار معنای شعر دانسته است (Riffaterre, 1984: 1). او زبان شعر را برخلاف متون غیرادبی، زبانی دلالتگر می‌داند که برعکس هنر و ادبیات درپی نقض اصل واقعیت‌مانندی است و تأثیراتی که ایجاد می‌کند، از عهدهٔ زبان روزمره خارج است؛ با وجود این، ذاتاً دستورگریز است. دستورگریزیْ نقض قواعد معمول زبان و ایجاد متنی گنگ، نامفهوم و غیرمحاکاتی است (Riffaterre, 1978: 149). ریفاتر پرهیز از محاکات در شعر را دراصطلاح نشانه‌پردازی می‌نامد و معتقد است چون خواننده در دنیای واقعی به زبان شعر با آرایه‌های ادبی سخن نمی‌گوید، نشانه‌پردازی باعث می‌شود که فرد به هنگام خواندن شعر گمان کند با دنیایی نامألوف روبه‌روست (همان: ۱۸). براساس نظریهٔ او، معنای هر شعر به‌دلیل داشتن ماهیتی غیرعملی فقط با ارجاع درونی و به‌واسطهٔ متنِ خود شعر تفسیرپذیر است (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۱۷). ریفاتر معتقد است در خوانش شعر، بعضی اشعار لایه‌ای سطحی و ظاهری و نیز لایهٔ درونی و ژرف‌ساختی (خوانش دریافتی/ خوانش ناپویا) دارند و می‌کوشد به کشف راهکارهای رسیدن به این خوانش درونی دست یابد (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۸۳). خواننده نیز به هنگام خواندن شعر بر آن است که برحسب نشانه‌هایی که جایگزین مصداق‌ها و مدلول‌های مدنظر شاعر شده است، از شعر رمزگشایی کند و آن را بفهمد.

در نظریهٔ ریفاتر هر شعر براساس یک هسته یا ایدهٔ معنایی شکل می‌گیرد. این ایده می‌تواند به‌صورت یک واژه، عبارت یا جمله تأویل شود. به‌دلیل استفادهٔ شعر از زبان غیرمستقیم، این ایدهٔ مرکزی هیچ‌گاه به‌روشنی ذکر نمی‌شود؛ بلکه به همراه سایر نشانه‌ها در بخش‌های مختلف ظهور می‌یابد (همان: ۲۰). در نظریهٔ نشانه‌شناسی شعرِ

او، سه فرایند «جابه‌جایی معنا، دگردیسی معنا و آفرینش معنا» باعث جایگزینی در شعر می‌شود. «جابه‌جایی» با استفاده از مجاز مرسل، «دگردیسی» به کمک آرایه‌های ایجادکنندهٔ ابهام یا تضاد و «آفرینش» با استفاده از تمهیداتی مانند قافیه، سجع متوازن و ایجاد معادل‌های معنایی بین گزاره‌های هم‌ساخت ایجاد می‌شود (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۱۷).

در رویکرد یادشده، متن با کمینه‌نگاشت‌ها و کاربرد سه اصل «تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط» به شعر تبدیل می‌شود. منظور از «کمینه‌نگاشت»، گزاره‌های پرکاربرد و کلیشه‌ای یا واژه‌های تداعی‌کنندهٔ معانی متعارف به ذهن خواننده است. منظور از «تعیّن چندعاملی» آن است که مرجع دال‌ها در شعر، عناصری در درون همان شعر است. به کمک تعیّن چندعاملی نظامی دلالتگر در شعر به وجود می‌آید؛ این نظام درپی آن است که اثبات کند ساختار معنایی عمیق‌تری در پسِ ظاهر سطحی شعر وجود دارد. در طی «تبدّل» با معنای عبارت‌های کلیشه‌ای، تغییری جدید حاصل می‌شود و حوزهٔ معنا گسترش می‌یابد. قاعدهٔ «بسط» نیز این امکان را به شاعر می‌دهد تا خاستگاه شعر را به عناصر کوچک‌تر تجزیه کند و سپس هریک از آن عناصر را جداگانه بپروراند. در نظریهٔ ریفاتر، درک ساختار هر شعر و یافتن سرچشمه‌های به‌وجودآورندهٔ آن مستلزم بررسی فرایندهای سه‌گانهٔ تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط است (همان: ۲۲).

٤ـ خوانش و تحلیل حکایت «طوطی و بازرگان» براساس رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر در نقد شعر

ریفاتر نیز همانند صورتگرایان روس معتقد است کاربرد زبان در شعر با کاربرد روزمرهٔ آن متفاوت و ارجاع زبان شعر به متن است. او از این تعریف فراتر می‌رود و با ایجاد تمایز میان معنا و دلالت به فهمی ویژه از شعر می‌رسد و آن اینکه «فهم صحیح شعریّت هر متن، به فرارفتن، گریز و نیز عدول از اصول متعارف زبان بستگی دارد؛ بنابراین پدیدهٔ مذکور امری غیردستوری است و نسبتی با واقعیت معمول ندارد و به‌دنبال تثبیت موجودیّت خود به‌عنوان واقعیتی نامتعارف است» (برکت، ۱۳۸۹: ۱۱۳). افزون‌بر آن به نظر می‌رسد متون و داستان‌های تمثیلی عرفانی که با زبانی نمادین به رشتهٔ تحریر درآمده است و به رمزگشایی نیاز دارد نیز می‌تواند در این شمار قرار گیرد. در کاربرد نظریهٔ ریفاتر به هنگام تطبیق نمونه‌های شعری باید به تفاوت میان معنا و دلالت توجه شود.

منظور از معنا اطلاعاتی است که در سطح محاکات شعر در اختیار خواننده گذاشته می‌شود؛ اما دلالت نتیجهٔ وحدت صوری و مضمونی شعر است که شامل کلیهٔ ویژگی‌های زبان غیرمستقیم شعر می‌شود و در مقابلِ معنا قرار می‌گیرد. به عقیدهٔ ریفاتر معنا از واژه‌ها و دلالت از کل شعر حاصل می‌شود. از زاویهٔ معنا هر شعر مجموعه‌ای متوالی از واحدهای ارائهٔ اطلاعات است؛ اما در دلالت، کل شعر یک واحد معناشناختی متحد به شمار می‌رود. هدف نقد نشانه‌شناسی ریفاتر، یافتن دلالت‌های آن است (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲۵ و ۲٦). این دلالت تعیّن دوگانه دارد. در نوع اول، خصوصیّت و کیفیت شعریْ نشانهٔ خاص همان شعری است که نشانه در آن دیده می‌شود در نوع دوم، شعریّتِ نشانه را خواننده تشخیص می‌دهد؛ بنابراین بافت متن در تعیین نشانه دخالت مؤثر ندارد. نشانهٔ شعری ازسویی نتیجهٔ بازپسین آفرینش ادبی و ازسوی دیگر نقطهٔ آغازین تفسیر شمرده می‌شود؛ بنابراین خواننده در رویکرد تفسیری به متن، نشانه‌های شعری را به هیپوگرام تقلیل می‌دهد و سپس می‌کوشد با تشخیص مرجع اصیل هیپوگرام‌ها ماتریس را بازسازی کند (آلگونه، ۱۳۹٦: ٤۱).

نخستین گام برای تحلیل یک شعر براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر، قرائت آن است که به دو شیوهٔ «اکتشافی» و «پس‌کنشانه» تقسیم می‌شود. ریفاتر معتقد است برای درک و فهم دلالت شعر، خوانشی دو مرحله‌ای لازم است. ابتدا «خوانش اکتشافی» یا «خوانش دریافتی» است که نخستین مرحلهٔ رمزگشایی از شعر است و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی شعر، یعنی از بالا به پایین و از نخستین سطر تا آخرین سطر است (Riffaterre, 1983: 5). در این نوع از خوانش، خواننده با اتکا به توانایی زبانی خود ـ و نه توانایی ادبی ـ هر کلمه را یک دال در نظر می‌گیرد که با مدلول خود در جهان بیرون ارتباط دارد و از این راه به درک معنای شعر می‌رسد (همان). در روش اکتشافی، خواننده از زنجیرهٔ هم‌نشینی شعر پیروی می‌کند؛ بنابراین دریافتی محاکاتی از آن دارد. قرائت اکتشافی خواننده را با دشواری‌هایی در درک معنا روبه‌رو می‌کند (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲۸).

اشعاری که مولوی به‌شیوهٔ تمثیلی از آن استفاده می‌کند، مانند بسیاری از متون عرفانی تأویل‌پذیر است و علاوه‌بر قرائت ظاهری نیازمند تفسیر درونی است. با قرائت اکتشافی و خوانش خطیِ حکایتِ طوطی و بازرگان می‌توان پی‌برد که تمثیل یادشده متشکّل از سه بند اصلی است:

در بند نخست ابتدا تصویری از بازرگان مطرح می‌شود که در آن، ضمن وداع با اهل خانه و تصمیم خود مبنی بر سفر به هندوستان، از آنان می‌خواهد هریک از او تقاضای رهاوردی کنند. خیل اندرونی و غلامان و کنیزان هدایای خود را به او سفارش می‌دهند. در این میان طوطی محبوب و سخنگوی بازرگان از او می‌خواهد پیغامی نزد هم‌جنسانش در هند ببرد: «به چه دلیل طوطیان هند در بند قفس نیستند و رها و آزادند اما او در بند گرفتار است؟».

در بند دوم تمثیل، مولانا به طرح صحنهٔ روبه‌روشدن بازرگان با طوطیان هند می‌پردازد. در این بند، بازرگان که از تجارت فارغ شده و هدایای توصیه‌شده را نیز فراهم کرده است، در بیابان با انبوهی از طوطیان هندی روبه‌رو می‌شود و به یاد خواستهٔ طوطی خود، پیغام او را با آنان در میان می‌گذارد. به‌ناگاه از میان طوطیان، یکی بر خود می‌لرزد و از شاخ درخت به زمین می‌افتد و می‌میرد. بازرگان از کردهٔ خود سخت پشیمان می‌شود.

در بند سوم، بازرگان که به سرایش بازگشته است، پس از دیدار با اهل خانه و تقدیم هدایای هریک، با اندوه فراوان برای طوطی خود پیشامد رخ‌داده را شرح می‌دهد. طوطی به‌ناگاه پس از شنیدن این سخن بر خود می‌لرزد و در کف قفس می‌افتد. بازرگان با دریغ و تأسف و ندامت بسیار، جسد او را از قفس خارج می‌کند. طوطی به‌ناگاه پر می‌گشاید و بر شاخی بلند می‌نشیند و در پاسخ تحیّر بازرگان به او می‌گوید: «مردن طوطی هندی حاوی پیامی برای او بوده و آن اینکه اگر خواهان رهاشدن از بند و اسارت هستی، باید از آواز، شیرین‌زبانی و محبوبیّت صرف‌نظر کنی و از بند شهرت به درآیی».

در خوانش نخست از حکایت به نظر می‌رسد دال‌های ذکرشده در شعر همگی مدلول‌هایی در دنیای واقعی دارند. براساس این خوانش، تمثیل طوطی و بازرگان به‌دنبال آن است که به دیگران توصیه کند مراقب داشته‌های خود باشند و آنان را با رفتاری نسنجیده از کف ندهند؛ اما با توجه به تأویل‌پذیری متون عرفانی و زبان غیرصریح منظومه، در خلال ابیات و در بخش پایانی تمثیل، نشانه‌ها و کاربردهای نامتعارفی از زبان می‌بینیم که مانع از آن می‌شود که شعر را به‌طریق محاکات و صرفاً بازنمایی یک رویداد تلقی کنیم؛ مثلاً در مصراع‌هایی مانند «قصهٔ طوطی جان زینسان بود» (مولوی، ۱۳۷۳: ۹۵) «اندرون توست آن طوطی نهان» (همان: ۱۰۵)، «طوطی من مرغ زیرکسار

من/ ترجمان فکرت و اسرار من» (همان)، «طوطی‌ای کآید ز وحی آواز او» (همان)، «ای حیات عاشقان در مردگی» (همان: ۱۰۷)، «تن قفس شکل است تن شد خار جان» (همان: ۱۱۲)، «کو یکی مرغی ضعیفی بی‌گناه/ و اندرون او سلیمان با سپاه» (همان: ۹۷)، «جان من کمتر ز طوطی کی بود» (همان: ۱۱۲۲) خواننده در فرایند خوانش شعر در امتداد شبکه‌های متنی و بینامتنی به جلو رانده می‌شود و موانع تفسیر متن از سر راهش کنار می‌رود و وارد مرحلهٔ دوم، یعنی خوانش پس‌کنشانه می‌شود؛ بدین ترتیب توجه خواننده به دلالت شعر (معنای آشکار) و جنبه‌های نشانه‌پردازانهٔ آن جلب خواهد شد.

در مرحلهٔ دوم به‌دلیل ماهیت زبانِ شعر که در آن خواننده با زنجیره‌ای از دستورگریزی و تناقض روبه‌رو است، شعر می‌باید به‌صورت پس‌کنشانه قرائت شود تا بتواند از نشانه‌های موجود در متن رمزگشایی کند. خوانش «پس‌کنشانه» یا خوانش «پس‌نگر» یا «ناپویا» یا «تأویلی» به شیوه‌ای نامتوالی و با استفاده از توانش ادبی از انتها به ابتدای متن صورت می‌گیرد و به‌مثابهٔ بازنگری، تجدیدنظر و مقایسه است؛ درطی این فرایند، خواننده با آزمودن فرضی که در خوانش اکتشافی شکل داده است، از سطح معنا فراتر می‌رود و دلالت‌های شعر را جست‌وجو می‌کند و سرانجام ماتریس یا شبکهٔ شعر را که همان گزارهٔ بنیادین شعر است، تشخیص می‌دهد و موجب وحدت شعر می‌شود (Riffaterre, 1984: 5-6). در این قرائت خواننده دوباره به عقب برمی‌گردد تا شعر را نه به‌شکل محاکاتی از واقعیت، بلکه همچون متنی نشانه‌پردازانه تحلیل کند. بدین ترتیب برای تحلیل نشانه‌شناختی متن به روش ریفاتر باید فرایندهای نظام‌ساز آن را بررسی کرد که به ایجاد دلالت می‌انجامد.

ریفاتر معتقد است نشانه‌شناس باید بتواند تحلیل کند که نشانه‌ها چگونه در کلام از سطحی به سطح دیگر ارتقا می‌یابند. به عبارت دیگر، عناصر دستورگریز متن چگونه بیانگر مجموعه‌ای از روابط دیگر است؟ در روش پس‌کنشانه، ترکیبات یا کاربردهای ناهنجار معناستیزِ کلمات، بیش از آنکه بر مصداق‌های خارج از شعر دلالت کند، به سایر بخش‌های درونی متن شعر ارجاع‌پذیر است. ریفاتر معتقد است خوانش پس‌کنشانه ماهیتی تأویلی دارد؛ زیرا عناصر غیردستوری را که خواننده در خوانش اکتشافی تشخیص می‌دهد، در نظام نشانگانی دیگری ادغام می‌کند (همان: ١٦٥). خواننده در این مرحله تشخیص می‌دهد که واژه‌ها و گزاره‌های به‌ظاهر بی‌معنای شعر، شبکه‌ای از نشانه‌های دلالتمند به وجود می‌آورند (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲۸). خوانش پس‌کنشانه با استفاده از شگردهایی مانند «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» به تأویل و تحلیل شعر کمک می‌کند.

۵ـ ماتریس، انباشت و منظومه‌های توصیفی

از نظر ریفاتر همهٔ فرایندها و قاعده‌های نظام‌ساز در زبان شعر معطوف به پروراندن یک خاستگاه واحد هستند. این ماتریس یا خاستگاه در متن شعر به‌روشنی ذکر نمی‌شود؛ اما از نشانه‌های حاضر در متن مانند عناصر داستان‌گریز، انباشت، گشتار و منظومه‌های توصیفی القا می‌شود. همهٔ قسمت‌های شعر باید درپی هدایت خواننده به این مضمون محوری یا خاستگاه باشد (همان: ٦٦). هر شعر در حکم یک نظام کلی و واحد است و هر جزء آن انعکاس‌دهندهٔ مضمون برآمده از کلیّت شعر است (همان). براساس تحلیلِ تمثیل طوطی و بازرگان، می‌توان گفت ماتریس یا خاستگاه حکایت یادشده «توصیه به مرگ ارادی به مدد رهایی از اوصاف بشری به‌ویژه آفاتی همچون نیکنامی» است؛ آنچه متصوّفه از زبان پیامبر آن را «موت ارادی یا مرگ پیش از مرگ» دانسته‌اند، در عرفان مبحثی

محوری و مهم است و درواقع این خاستگاه با فرایند بسط گسترده شده است.

در نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر، شعر نظامی دلالتگر است و دو فرایند باعث ایجاد دلالت می‌شود که یکی از آنها انباشت است (همان: ۲۵). ریفاتر معتقد است هر کلمه از یک یا چند «معنابن» پدید آمده است؛ برای مثال معنابن‌های واژهٔ بلبل، واژه‌هایی مانند جاندار، غیرانسان، خوش‌آوا و... است (برکت، ۱۳۸۹ : ۱۱٦)؛ بنابراین «انباشت» زنجیره‌ای از واژه‌هاست که عنصر معنایی مشترک دارند و در متن شعر با معنابن به هم متصل می‌شوند (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲۵). انباشت هنگامی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعه‌ای از کلمات روبه‌رو می‌شود که با عنصر معنایی واحدی که به آن «معنابن مشترک» می‌گوییم، به هم مرتبط و صاحب کیفیتی مترادف می‌شوند. به‌تدریج که خواننده به بخش‌های مختلف شعر می‌رسد، با توجه به مختصات معنایی واژگان، انواع انباشت شکل می‌گیرد و بدین ترتیب، معنابن‌هایی که پررنگ‌تر و سازمان‌یافته‌تر است به‌جا می‌ماند و درعوض معنابن‌هایی با کمترین بسامد حذف می‌شود (Riffaterre, 1978: 35)؛ مثلاً اگر به واژه‌های زنبق، آفتابگردان و لاله، کلماتِ زن، شکوه و هنر را اضافه کنیم، «زیبایی» معنابن مشترک خواهد بود که تعیّنی چندوجهی دارد (برکت، ۱۳۸۹: ۱۱٦). تأکید بر معنابن‌های چندوجهی باعث ایجاد فرایند انباشت می‌شود. چندوجهی بودن باعث جابه‌جایی معنابن‌ها و کلمات می‌شود و خواننده به کمک این جابه‌جایی، دلالت شعر را درمی‌یابد (همان: ۱۱٦).

تمثیل طوطی و بازرگان شامل سه زنجیرهٔ واژگان است که هریک از راه اشتراک در یک عنصر معنایی با هم مرتبط شده‌اند. با توجه به نمادین‌بودن زبان عرفانی، در این سه انباشت می‌توان به سه معنابن «اسارت، مردن و رهایی» دست یافت. هریک از این سه زنجیرهٔ انباشت، گروهی از کلمات یا عبارات را در کنار هم قرار داده است که با سه معنابن یادشده مترادف است. بدین ترتیب می‌توان گفت در نظام نشانگانی این شعر، در زنجیرهٔ نخست، واژگانی مانند «نالان، جان‌دادن در اشتیاق، بندِ سخت» ازنظر معنایی مترادف و ترسیم‌کنندهٔ تصویر «اسارت و رنج ناشی از آن» است؛ در زنجیرهٔ دوم واژگانی مانند «بوبردن از درد، زهره‌دریدن، رهایی از لطف و آواز» تداعی‌کنندهٔ تصویر «مردن و کیفیت رسیدن به این مقام عرفانی» است و در زنجیرهٔ سوم یعنی انباشتِ «رهایی»، تعبیرهای «راهِ نو، پریدن تا شاخ بلند، آب و آتش سپاه او شدن» به چگونگی آزادی روح از تقیّدات دنیوی و نتایج رهاشدن از این آفت اشاره دارد.

به عقیدهٔ متصوفه قدرت پروردگار به شرط محدود نمی‌شود. خداوند همهٔ موجودات را از قوه به فعل درآورده است و چنانچه موجود نیست شود، حق تعالی دوباره آن را باز خواهد گرداند؛ بنابراین صور و احوال، پی‌درپی دچار زوال می‌شود و به صدور احوال نفسانی مانند «غم، شادی، قبض و بسط» می‌انجامد. بروز این احوال به‌تمامی، اثر فعل خداوند است. واژگان منتخب مولوی در زنجیرهٔ دوم و سوم سیر این استحاله را نشان می‌دهد. «رهایی از لطف آواز، دام‌شدن و گیاه بام شدن» مؤید نیاز و افتقار است و اینکه شرط وصول به مقام قرب، عرض حاجت است. مرگ طوطی نیز ترسیم عملی همین مفهوم است.

در نظر عارفان فنا ـ چه فنای فعلی و چه وصفی ـ مقدمهٔ رسیدن به بقاست؛ بنابراین در زنجیرهٔ سوم، استفادهٔ مولانا از تعبیرهایی مانند «ترکی‌تاز، پریدن تا شاخ بلند، راهِ نو» حول محور فنا می‌چرخد و «در پناه حق و آب و آتش سپاه او شدن» به درک و دریافت مرتبهٔ بقا اشاره دارد. به این دلیل تا زمانی که انسان فعلیّت و تعیّن خود را رها نکند، رسیدن به مرتبهٔ والاتر ممکن نیست. صور نفسانی و عوالم قلبی و روحی نیز متأثر و مشابه با افعال

خارج است.

شکل شمارهٔ ۱: فرایند« انباشت» در تمثیل طوطی و بازرگان

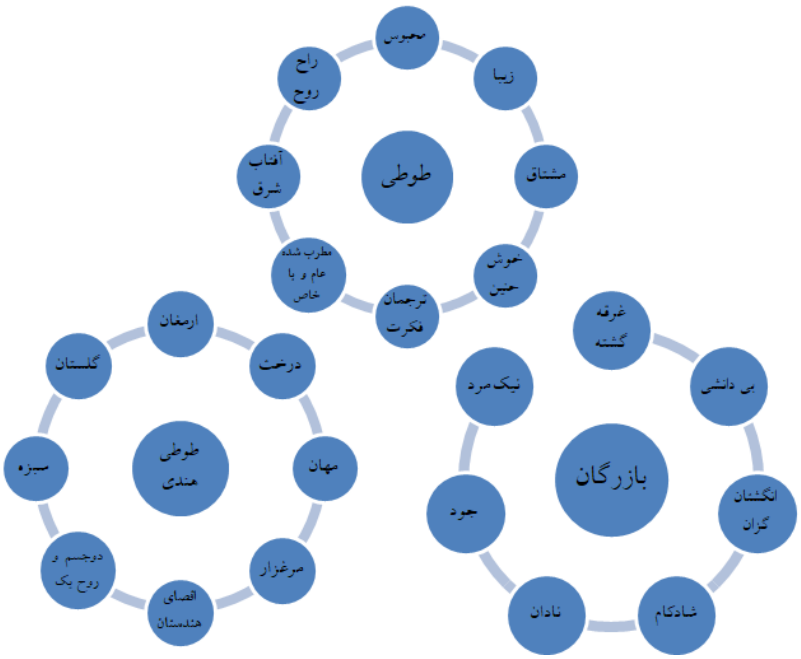
محور اصلی حکایت در زنجیرهٔ دوم «مردن» گنجانده شده است. از راه مقایسهٔ واژگان انباشت‌شده در زنجیره‌های سه‌گانهٔ داستان می‌توان پی‌برد که مولوی در این زنجیرهٔ مشخص با استفادهٔ آگاهانه از واژگان عینی‌تر، درپی آن است که افزون‌بر ایجاد نوعی تباین میان دو مفهوم عرفانی، مسئلهٔ موت اختیاری و بقای پس از فنا را ملموس‌تر کند و درنتیجه باعث حقیقت‌نمایی بیشتر داستان شود. در این باره کنش‌های غیرضروری و نقش‌مایه‌های آزاد را نیز در خلال داستان گنجانده و با تعدّد کنش به بسط روایت پرداخته است. ابیاتی مانند «هر غلامی و کنیزی را ز جود/ گفت بهر تو چه آرم در وجود» و «هر غلامی را بیاورد ارمغان/ هر کنیزک را ببخشید او نشان» حاوی نقش‌مایه‌های آزاد است. دلیل اینگونه فضاسازی علاوه‌بر مهارت او در روایت‌پردازی، تجارب و عواطف مولوی است که به نظر می‌رسد نسبت‌به سایرین از جهان بیرون شناختی دقیق‌تر دارد.

اصطلاح مرتبط دیگر در رویکرد ریفاتر «منظومه‌های توصیفی» است. منظومهٔ توصیفی منظومه‌ای متصّل و منسجم از کلمات یا عبارات است که گرد یک واژه به‌عنوان هسته به یکدیگر متصل و با هم در ارتباط هستند و هریک تداعی‌گر جنبه‌ای از واژهٔ هسته است. این منظومه می‌تواند متشکل از تعدادی واژه، اظهارات و تصویرهایی باشد که در متن به کار می‌رود و هریک بنابر طرح ذهنی شاعر یا نویسنده بر اجزایی از یک کل دلالت می‌کند. منظومه‌های توصیفی، خارج از شعر حضور دارند و بخشی از دریافت‌های معقول و معمول افراد به شمار می‌آیند. هرکسی که از زبان بهره می‌گیرد به این منظومه‌ها متوسل می‌شود و به هنگام رویارویی با آن، آنها را یا به همان ترتیبی که هست، می‌پذیرد و یا از آن‌ها تصاویر انتزاعی جدیدی می‌آفریند (برکت، ۱۳۸۹: ۱۱۷). از زاویهٔ انباشت ارتباط این واژگان، اظهارات و تصاویر براساس ترادف است؛ اما در منظومهٔ توصیفی، رابطهٔ منظومه مبتنی بر مجاز است (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲). در منظومهٔ توصیفی، واژهٔ هسته که در متن نیز به‌روشنی ذکر نشده است، همهٔ واژگانی را که گرد محور آن جمع شده‌اند، تابعی از خود می‌کند و به‌شکل یک صورت فلکی همراه با هسته و اقمار آن درمی‌آورد.

تمثیل طوطی و بازرگان شامل سه منظومهٔ توصیفیِ «طوطی، طوطیِ هندی و بازرگان» است. قمرهای مربوط به منظومهٔ طوطی توصیفاتی از حالات این پرنده را نشان می‌دهد. او زیبا و خوش‌حنین است و ترجمانی از تفکر و خرد، اما اسیر است. تمثیل روح به پرنده و مرغ پس از ابن‌سینا و محمد غزالی در اشعار فارسی راه یافته است. بنابر روایت مسعودی، اعراب روح را از جنس مرغ می‌دانسته‌اند (مسعودی، ۱۳۷٤، ج ٤: ۱۱۲). برپایهٔ بعضی احادیث روح طیبهٔ پرهیزگاران در بهشت به‌شکل پرندگانی سبزپوش درمی‌آید. روح ابراهیم ـ فرزند خردسال پیامبر اکرم (ص) ـ نیز به‌شکل گنجشکی بهشتی درآمده است. روح کافران نیز در هیئت پرندگانی به رنگ آتش در دوزخ به پرواز درمی‌آید. در باور عوام نیز فرشتگان با بال و پر ترسیم می‌شوند. اعراب جاهلی نیز معتقدند روح کشته‌شدگان به هیئت جغد درمی‌آید. جبرئیل امین نیز با هزاران بال به تصویر کشیده شده است (مقدسی، ۱۹۱۹، ج ۱: ۱۷۳)؛ بنابراین با توجه به اقمار هستهٔ یادشده، طوطی نمودار نفس ناطقه، جان علوی، پاک و مجرد است که در قفس تن که خود نماد جسم، قالب کثیف و فرودین است گرفتار شده است و تنها با ترک تعلقات می‌تواند از این بند رهایی یابد. به این اعتبار سخنگوبودن طوطی، اراده و ادراک را برای او ایجاب می‌کند؛ «علم الهی و بی‌نهایتِ طوطی حاصل وحی است» (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۳۵۹).

طوطیان هندی در جایگاه پیر و مرشد و انبیا و کاملان هستند. روح انبیا و اولیا که با روح و حقیقت محمدیّه و قبل از آفرینش وجود داشته، یکی است و با روح انسان‌های دیگر نیز هویتی مشترک دارد و از هرآنچه در ازل بر انسان مقدر شده، آگاه است. نشست‌وبرخاست با انبیا و اولیا مایهٔ بیداری روح است. با توجه به منظومهٔ توصیفی مربوط به طوطیان هند، جایگاه خرم و سرسبز آنان اشاره‌ای به مرتبهٔ متفاوتشان با سایر مردم عادی است.

اقمار مربوط به هستهٔ بازرگان از دو منظومهٔ دیگر کمتر است. زاری و اندوه بازرگان برای طوطی خود با بیانی نافذ و سوزناک به نظم درآمده است و با پس‌زمینهٔ ذهنی داستان همراه می‌شود که رنج غربت روح و اسارت اوست.



شکل شمارهٔ ۲: فرایند «منظومه‌های توصیفی» تمثیل طوطی و بازرگان

سخنان بازرگان با طوطی مردهٔ خود، همراه با سخنان پرسوز و گداز مولوی که طوطی روح در اندرون او نهان است، به همراه جدایی تأثربرانگیز او از معشوق چنان به‌هم آمیخته می‌شود که در تعدادی از ابیات منظومه، شارحان در تمیز و تعیین مخاطب و گوینده حیرت‌زده می‌شوند؛ گاهی نیز با آنکه پیرنگ اصلی داستان روشن است، به‌دلیل تکثّر التفات‌های شاعرانه در قیاس با سایر تمثیلات *مثنوی* راه خطا می‌پیمایند. این نکته که آزادی طوطی از قفس مایهٔ بیداری و پند بازرگان می‌شود، نمایانگر آن است که نکتهٔ اصلی داستان رهایی از تعلقات حسّی است (زرین‌کوب، ۱۳۸٦: ٤۲٦) و تا زمانی که انسان از خود فانی و غایب نشود و از اشتهار خلق و عرضه‌نکردن هنر خود بر دیگران نگریزد، جان او بیدار نخواهد شد. بازرگان پس از آنکه طوطی خود را از دست داد ـ که مهم‌ترین تعلقش است ـ از راز مرگ آگاهی می‌یابد و انسانی دیگر می‌شود؛ سپس مولانا به‌شیوهٔ تک‌گویی درونی از زبان بازرگان به تحوّل شخصیتی او می‌پردازد. سیر تحوّل شخصیتی بازرگان در اقمار منظومه نمایان است.

٦ـ تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط

چنانکه پیش از این نیز گذشت، خاستگاه هر شعر به‌دلیل ترکیب کمینه‌نگاشت‌ها و با پیروی از سه قاعدهٔ «تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط» به شعر تبدیل می‌شود. بنابر نظریهٔ ریفاتر منظور از «کمینه‌نگاشت» نقل‌قولی مرسوم و رایج، عباراتی پرکاربرد یا تعبیری متداول در زبان عوام است که تقریباً مشابه کلیشه‌های فرهنگی یا تداعی‌های متعارف است. تفصیل یک واژه یا جمله به همراه استفاده از زنجیره‌ای از کمینه‌نگاشت‌ها موجب سرودن شعر می‌شود. با تشخیص و تحلیل مصداق‌های تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط می‌توان کمینه‌نگاشت‌های هر شعر را به دست آورد.

حکایت طوطی و بازرگان، گرد محور چند کمینه‌نگاشت سروده شده است که با تأمل در بندهای منظومهٔ یادشده به‌ترتیب به شکل‌های ذیل می‌توان آنها را تشخیص داد:

بند اول: طوطی روح در بند تن اسیر است؛ بنابراین درپی یافتن راهی برای رهایی برمی‌آید؛

بند دوم: با پرسش از کاملان و واصلان پی‌می‌برد که دلیل گرفتاری او اسارت در بند شهرت و قیود اوصاف بشری است؛

بند سوم: روح پس از فهمیدن این اشارات از عالم بالا، خود را مرده می‌کند و به بقا می‌رسد.

این کمینه‌نگاشت‌ها به‌نوعی بن‌مایه یا مضمون مکرر است که مبیّن ایده‌ای واحد در اشکال گوناگون و در قالب عباراتی کلیشه‌ای و القاکنندهٔ یک هستهٔ معنایی یا خاستگاه واحد است. بخش‌های مختلف شعر در پیوند با یکدیگر، این ایدهٔ مرکزی را در قالب تصاویر گوناگون القا می‌کند.

٦ـ۱ تعیّن چندعاملی

منظور از «تعیّن چندعاملی» آن است که دال‌ها در زبان استفاده‌شده در شعر به ذات‌هایی خارج از شعر ارجاع نمی‌دهند؛ بلکه باعث پیدایش شبکه‌ای معنایی می‌شود که ارتباطات میان اجزای آن درونی و معطوف به خود است. در حکایت منظور نیز دال‌های شعر طوطی و بازرگان نه به مدلول‌هایی خارج از متن شعر، بلکه به سایر

دال‌های شعر ارجاع می‌دهند و بدین سبب مداری بسته از نشانه‌های مشخص را به وجود می‌آورند. عمده‌ترین نقش‌های نمادین این تمثیل عبارت است از:

طوطی: روح انسان　　بازرگان: انسان گرفتار در بند صورت　　قفس: تن

طوطیان هند: انبیا و اولیا　　هندوستان: جهان معنا　　سفر: گذر از عالم تعیّنات

همهٔ دال‌های شعر، درنتیجهٔ تعیّن چندعاملی، نه به مدلول‌های متعارفشان، بلکه به سایر دال‌ها در نظام مداربستهٔ نشانه‌های این شعر ارجاع می‌کند.

دال		شبکهٔ معنایی
طوطی	⇄	مرغِ زار؛ خورندهٔ قدح پرخون؛ مجنون؛ نهنگ آتشین؛ عاشقِ کل؛ عشق خویش‌جو؛ تاج خاص بر سر؛ مرغی ضعیفی بی‌گناه؛ صاحب معراج خاص؛ مکان و لامکان در حکم او؛ صورتش بر خاک؛ جان بر لامکان؛ ز انتها پریده تا آغاز
بازرگان	⇄	بی‌دانش؛ نادان؛ سوخته؛ مردِ غرقه‌شده؛ آشفته
طوطی هندی	⇄	لیلی؛ حریفان بت موزون؛ دو جسم بود و روحِ یک؛ مُرده
هندوستان	⇄	گلستان؛ مرغزار؛ بستان
زبان	⇄	آتش؛ خرمن؛ گنج بی‌پایان؛ رنج بی‌درمان؛ خدعهٔ مرغان؛ انیسِ وحشتِ هجران؛ به کین کمان زه کرده
قفس	⇄	خارِ جان؛ در فریب داخلان و خارجان

شکل شمارهٔ ۳: فرایند «تعیّن چندعاملی» در تمثیل طوطی و بازرگان

تعیّن چندعاملی دال‌های یادشده، این احساس را در هنگام خوانش به وجود می‌آورد که عناصر معنایی معیّنی در متن شعر تکرار شده است. ریشهٔ این عناصر در کمینه‌نگاشت‌هاست. ایجاد این تعیّن چندعاملی مقوم تباین بنیادین شعر بین دو مفهوم اصلی «مردن و حیات» است.

طوطی: با توجه به توضیحات پیشین دربارهٔ تشبیه روح به پرنده می‌توان افزود که روح فرشتگان و انسان، هر دو از عالم غیب به زمین فرومی‌آیند و سپس به جایگاه نخستین خود برمی‌گردند. فرشتگان به زمین می‌آیند تا دستورات الهی را به بندگان ابلاغ کنند و روح انسان به هنگام خفتن و سپس بعد از مرگ زنجیرهٔ اتصال خود را از این عالم می‌بُرد و به بالا و عالم غیب می‌پیوندد؛ بنابراین روح نیز باید صاحب بال و پر باشد تا همچون پرندگان از هوا به زمین یا برعکسِ آن پرواز کند. تعبیراتی مانند «صورتش بر خاک» و «جان در لامکان» در جدول، به همین سیر روح اشاره دارد؛ پرنده‌ای که صاحب معراجی خاص است. طوطی در روایت یادشده یک

رمزگان نمادین است و نقش آن زمانی پررنگ‌تر می‌شود که با سایر دال‌ها مانند «رهایی، قفس و بازرگان» اتصال یابد.

قفس: تن و لوازم آن از نفسانیات و آرزوها مانند قفسی است که طوطی جان در آن اسیر و زندانی است. شهوات و میل به شهرت و تمجید، خارِ راه جان انسان است که باعث می‌شود فریب بخورد. این فریبکاری می‌تواند ازسوی یاران او باشد که با تحسین و تمجید او را از خودسازی دور می‌کنند (فروزانفر، ۱۳۹۰، ج ۲: ٦۰٦). شبکهٔ معنایی متصل به واژهٔ «قفس» که از واژگان کلیدی این تمثیل است، اشاره به همین معناست. قفسِ تن مانع پرواز پرندهٔ روح است. نمونهٔ آن در *دیوان شمس* نیز ذکر شده است:

چـون بخسـبد در لحـد قالـب مـردار مـا رسـته گـردد زیـن قفـس طـوطی طیـار مـا

(مولوی، ۱۳۷٦: ۹۷)

بازرگان: مولوی دال فرهنگی بازرگان را به این دلیل برای نقش یادشده برمی‌گزیند که به تناسب نامش با مادیات و تعامل با دنیا سروکار دارد و طبیعتاً از عالم معنا بی‌خبر است. نشانه‌هایی مانند «بی‌دانش، نادان و مردِ غرقه‌گشته» دلالتگر آن است که شخصیت یادشده تنها در بند منافع دنیوی است و نسبت‌به عالم معنا ناآگاه است. او به‌واسطهٔ اشارات طوطی خود، به سرزمینی که روح از آن آمده و مظهر عالم معناست، یعنی هندوستان سفر می‌کند. با وجود این، به‌دلیل آنکه هنوز در قید تعینات نفسانی اسیر است، از مردن طوطی هندی و اشارات ساکنان آن که کاملان و اولیا هستند، چیزی نمی‌فهمد. پس تنها به خرید رهاوردی چند و سفری تجاری و پرمنفعت بسنده می‌کند؛ اما طوطی روح به‌دلیل همجنس‌بودن با کنایات و اشاراتِ عالم معنا، رمز مردن طوطی هندی را می‌فهمد. دال سفر نیز به معنای سفری انقلابی است که در روح پدید می‌آید. آغاز این سفر، نفس و انتهای آن رسیدن به حقیقت است.

هندوستان: اطلاق نام هندوستان بر عالم معنا در ادبیات سابقه‌ای دیرین دارد و به عالم معنا دلالت می‌کند. طوطی روح از عالم علوی و روحانی جدا مانده است و طوطیان ساکن عالم معنا با زبان کنایه و اشارت راه رستگاری را به او نشان می‌دهند که همان مردن است. البته مولانا در قالب حکایات *مثنوی* به‌عمد خود را در بند نام افراد و مکان، اسیر نمی‌کند تا این معنا را منتقل کند که عرفان محدود به زمان و مکان خاصی نیست و جهان‌شمول است.

٦ـ۲ تبدّل

تبدّل فرایندی است که در خلال آن قسمت‌هایی از یک عبارتِ رایج یا کلیشه‌ای ادبی تعدیل شده است تا با معنای کل آن عبارت یا کلیشه، ترکیبی جدید حاصل شود. شاعر با این شگرد حوزهٔ معنا را گسترش می‌دهد؛ زیرا این عبارت یا کلیشهٔ تبدیل‌یافته به غیر از معنای نخست خود، معنایی جدید را ـ که حاصل دستکاری زبانی شاعر است ـ به خواننده انتقال می‌دهد و توجه خواننده را به‌سمت کمینه‌نگاشت‌ها و تفکر اصلی یک شعر متوجه می‌کند. برخی از نمونه های تبدّل در منظومهٔ طوطی و بازرگان چنین است:

۱) مولوی در پایان تمثیل، به مذمّت توجه به خلق پرداخته و آفت‌های آن را برشمرده است. او تأثیر نامطلوب تحسین و تمجید را بسیار بیش از بدگویی و سرزنش دانسته است؛ زیرا شیرینی مدح ممکن است

به‌قدری به مذاق افراد دلنشین بیاید که او را مانند فرعون، طاغی و کافر کند و بلکه او را از شیطان نیز گناهکارتر نماید. بیت «دیو سوی آدمی شد بهر شرّ/ سوی تو ناید که از دیوی بتر» (مولوی، ۱۳۷۳، دفتر ۱: ۱۱٤) یادآور ضرب‌المثل «دست شیطان را از پشت بسته» است. در ادامه و در بیت «تا توانی بنده شو سلطان مباش» (همان) انسان را به تواضع و خاکساری دعوت می‌کنند. مصراع یادشده تبدل مثل سائرهٔ «افتادگی آموز اگر طالب فیضی» است.

۲) مولوی پس از خداحافظی طوطی از بازرگان به توصیف مقام بقا و دستاوردهای حاصل از آن می‌پردازد. به انسان توصیه می‌کند در کنف حضرت حق پناه گیرد تا کائنات مقهور او گردند. بیت «تا پناهی یابی آنگه چون پناه/ آب و آتش مر تو را گردد سپاه» (همان: ۱۱۲) به مفهوم «با خدا باش و پادشاهی کن» اشاره دارد.

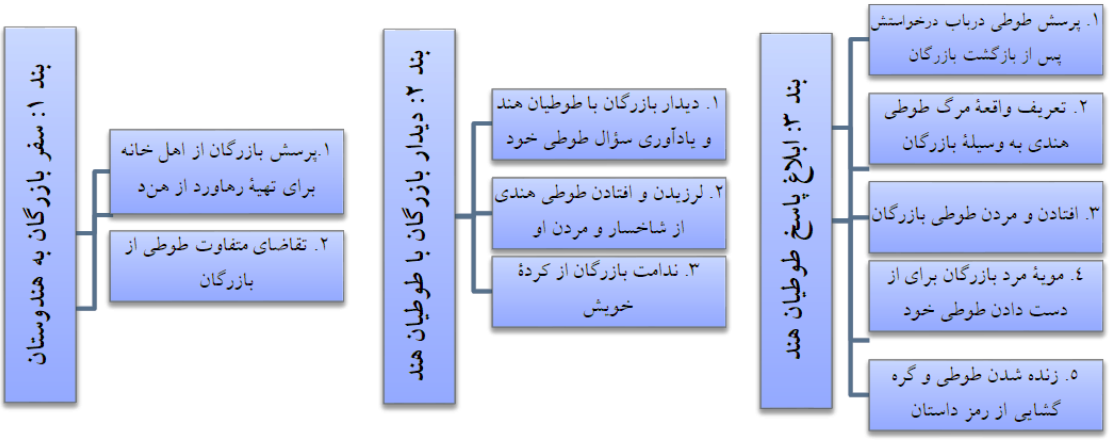
۳) پس از آنکه بازرگان خبر مرگ طوطی هندی را به طوطی خود می‌دهد، طوطی کف قفس می‌افتد و می‌میرد. بازرگان خود را به‌سبب بیان این گفتار نابه‌جا و نسنجیده سخت سرزنش می‌کند. مولوی در این بخش، به آفات زبان گریزی می‌زند که هم مایهٔ خیر و هم مایهٔ شر است. «ای زبان هم آتش و هم خرمنی/ چند آتش در این خرمن زنی» (همان: ۱۰٤) که تبدّلی از ضرب‌المثل «زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد» است.

٤) در مبحث مرتبط با غیرت معشوق، مولوی به جایی می‌رسد که ادامهٔ سخن را به‌دلیل تنگی فهم بشر جایز نمی‌داند. بنابر این در بیت «مجملش گفتم نگفتم زان بیان/ ور نه هم افهام سوزد هم زبان» (همان: ۱۰۷) سخن را کوتاه می‌کند که به حدیث «کَلِّمَ النّاسَ عَلَی قَدْرِ عُقُوْلِهِم» و نیز مثل «اندازه نگه دار که اندازه نکوست» اشاره دارد.

٦ـ۳ بسط

قاعدهٔ بسط شاعر را قادر می‌کند تا ایدهٔ محوری شعر را به عناصری کوچک‌تر تجزیه کند و سپس هریک از آن عناصر را جداگانه بپروراند. در حکایت یادشده نیز با استفاده از این قاعده می‌توان تباینی را که میان دو مفهوم «مرگ و حیات» ایجاد شده است، به قسمت‌هایی‌کوچک یا مشخص‌تر تقسیم و سپس هر قسمت را به‌شکل تصویری جدا ترسیم کرد. با آنکه هریک از این تصویرها جداگانه پرداخته شده‌اند، به‌دلیل آنکه همگی مبیّن یک مضمون واحد هستند، می‌توان آنها را دارای هم‌پیوندی مضمونی دانست. در روایت‌شناسی می‌توان فرایند دستور زبان را بر متن تعمیم داد؛ به این شکل که روایت را به‌شکل جمله‌ای بسط‌یافته در نظر گرفت که در آن شخصیت‌ها مانند اسم، ویژگی‌های آنان به‌منزلهٔ صفت و اعمال آنان به‌منزلهٔ فعل تلقی می‌شود (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۵۱). اغلب داستان‌های *مثنوی* به‌شکل یک جملهٔ بسط‌یافته است که دارای اجزای گوناگون جمله همراه با جملات متعدد پیرو است (نجفی، ۱۳۹۵: ۱۹۳). در روایت طوطی و بازرگان شاهد آن هستیم که هریک از این دو شخصیت اصلی مانند یک اسم در یک جمله هستند. دستور زبان این روایت به‌گونه‌ای است که بر فعل کمتر تأکید شده است؛ اما صفت در آن به‌نسبت سایر اجزا پررنگ‌تر است. در حکایت یادشده، طوطی مهم‌ترین عنصر روایت است و مولانا درپی آن است که عمده‌ترین توجه مخاطب را به‌سوی او جلب کند؛ ازسویی چون نهاد جمله است، همهٔ روایتْ گرداگرد او می‌چرخد. پس از آن، مدلول اصلی روایت، رهایی از قفس است و بدین ترتیب با قراردادن هریک از اجزای روایت در جایگاه خود، خاستگاه اصلی به‌شکل «طوطی به‌دلیل آواز خوش اسیر بازرگان شده بود و با تظاهر به مردن ـ که از سایر طوطیان آموخت ـ از قفس گریخت» بسط می‌یابد و

روایت گسترش پیدا می‌کند. دیگر اجزای روایت نیز به‌تناسب، گرد یکی از ارکان جملهٔ یادشده می‌گردد. چگونگی بسط مفاهیم متباین به ایماژهای پیوند در حکایت طوطی و بازرگان به قرار زیر است:



شکل شمارهٔ ٤: فرایند «بسط» خاستگاه تمثیل طوطی و بازرگان

از عمده‌ترین اهداف گونه‌های داستان انتقال پیام به خواننده و مخاطب و کسب تجربه از اوست. مخاطب به هنگام خواندن یا شنیدن داستان یا حکایت به‌طور ناخودآگاه با شخصیت و قهرمان داستان همذات‌پنداری می‌کند؛ بنابراین هرگونه دگرگونی، خواه مثبت و خواه منفی که در شخصیت‌های داستان پدید می‌آید، به‌طور ناخودآگاه و تا مدت‌های مدید او را تحت تأثیر قرار خواهد داد. حال اگر شخصیت داستان یا حکایت به‌شیوهٔ منطقی در طول ماجرا دگرگون شود و در پایان داستان اشتباه خود را بفهمد و یا به علم یا شهودی دست یابد که در ابتدای داستان از آن بی‌اطلاع بوده است، نویسنده در اقناع مخاطب موفق‌تر خواهد بود. غالب منتقدان ادبی اثرگذاری داستان‌هایی با شخصیت پویا را بیش از داستان‌هایی با شخصیت ایستا دانسته‌اند. برای باورپذیری این تغییر باید سه فرایند به وقوع بپیوندد (حیدری، ١٣٨٦: ١٠١):

- به شخصیت داستان ضربه‌ای روحی وارد و متوجه خطایش شود؛
- برای تغییر در روح او تمایلی شدید و قوی حاصل شود؛
- با اعمال و رفتار خود ثابت کند که دچار تغییر و تحول شده است.

مطابق با تعریف بالا، شخصیت‌های حکایت یادشده پویا هستند. سیر تحول طوطیِ روح و نیز مرد بازرگان پس از آنکه طوطی راز مردن خود را بر او می‌گشاید، مثالی برای این تعریف است. بازرگان پس از این ماجرا از سرگذشت طوطی عبرت می‌گیرد و آن را دستمایه‌ای برای تغییر شیوهٔ زندگی خود قرار می‌دهد. مولانا غالباً در حکایات خود کوشیده است تا حکایت را به‌شیوه‌ای منطقی پیش ببرد و از تصادفی نشان‌دادن امور بپرهیزد. نمونهٔ آن برخورد بازرگان با طوطیان هندی در بیابان است. شگرد دیگر مولوی در نقل روایت، آن است که عمل داستان را با گفت‌وگو پیش می‌برد. این عمل باعث بسط پیرنگ داستان می‌شود. گفت‌وگوی بازرگان با اهل خانه و طوطی پیش از عزیمت به هند، گفت‌وگوی او با طوطیان هند و گفت‌وگوی پایانی داستان میان او و طوطی در این شمار است.

۷ـ نتیجه‌گیری

حکایت طوطی و بازرگان، گرد محور چند کمینه‌نگاشت سروده شده است. این کمینه‌نگاشت‌ها به‌نوعی بن‌مایه یا مضمون مکرری است که مبیّن ایده‌ای واحد در اشکال گوناگون است. بخش‌های مختلف شعر در پیوند با یکدیگر، این ایدهٔ مرکزی را در قالب تصاویر گوناگون القا می‌کند و نشانه‌های شعری این تمثیل با ارجاع به ساختار یادشده، دلالتمندی خود را بازمی‌یابند. خاستگاه اصلی تمثیل طوطی و بازرگان براساس قراین «مرگ اختیاری با رهاشدن از آفات شهرت و نیکنامی» است. این مضمون از عمیق‌ترین و کاربردی‌ترین مفاهیم عرفانی است و درپی خوانش واپس‌نگر منظومه حاصل می‌شود.

ماتریس با فرایندهایی مانند انباشت، منظومه‌های توصیفی، تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط، صورتی عینی یافته است. در بررسی این مؤلفه‌ها می‌توان پی‌برد که فرایند انباشتِ تمثیل طوطی و بازرگان شامل سه زنجیرهٔ واژگان با سه معنابن «اسارت، مردن و رهایی» است که در زنجیرهٔ دوم یعنی «مردن» که بنای اصلی مبحث است، برای حقیقت‌نمایی بیشتر داستان، واژگانی ملموس‌تر به کار رفته است. در بحث منظومه‌های توصیفی نیز منظومهٔ کلان طوطی به‌دلیل محوریّت روح و مسائل مترتّب بر آن، اقمار فلکیِ بیشتری دارد و در رأس دو منظومهٔ خُرد دیگر قرار می‌گیرد. در فرایند بسط، مولوی به‌دلیل توجه همیشگی به تیپ‌سازی و علاقمندی به روانشناسیِ شخصیت‌ها، با افزودن نقش‌مایه‌های آزاد و کنش‌های غیرضروری به گسترش پیرنگ داستان پرداخته است تا بتواند از این راه، تباین میان فنا و بقا را مبسوط‌تر توضیح دهد و باعث حقیقت‌نمایی بیشتر داستان شود.

منابع

۱. آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹٦). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲، ۳۳-۵۷.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

۳. بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس، چاپ دوم.

٤. برکت، بهزاد؛ افتخاری، طیبه (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ٤، ۱۱۰-۱۳۰.

۵. پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*، تهران: سمت.

٦. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤). *در سایهٔ آفتاب*، تهران: سخن، چاپ دوم.

۷. حیدری، علی (۱۳۸٦). «تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۱٦، ۹۳-۱۱٤.

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸٦). *بحر در کوزه*، تهران: علمی، چاپ دوازدهم.

۹. شولس، رابرت (۱۳۷۳). «نظریهٔ شعری یاکوبسن و لوی استروس در برابر ریفاتر، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، شمارهٔ ٤، ۳۷-٥٦.

۱۰. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸٦). *اسرارنامه*، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷٦) .*احادیث و قصص مثنوی*، به‌کوشش حسین داوودی، تهران: امیرکبیر.

۱۲. ــــــــــــــ (۱۳۹۰). *شرح مثنوی شریف*، تهران: زوار، چاپ پانزدهم.

۱۳. مجلسی، محمّدباقر (۱٤۰۹). *بحارالانوار*، ۱۱۰ جلد، بیروت: الوفا، چاپ پنجم.

۱٤. مسعودی، علی بن حسین (۱۳۷٤). *مروج الذهب*، ۲ جلد، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی ـ فرهنگی، چاپ پنجم.

۱۵. مقدّسی، مطهر بن طاهر (۱۹۱۹). *البدء و التاریخ*، ٦ جلد، پاریس: چاپ کلمان هوار، چاپ دوم.

۱٦. مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، به‌اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.

۱۷. میرصادقی، جمال (۱۳۷٦). *عناصر داستان*، تهران: علمی، چاپ سوم.

۱۸. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰). «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، *پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، ۸۱-۹۳.

۱۹. نجفی، زهره (۱۳۹۵). «بررسی و تفسیر رمزگان متنی در داستان طوطی و بازرگان مثنوی»، *فنون ادبی*، شمارهٔ ۲، ۱۹۱-۲۰۰.

20. Riffaterre,Michael (1978). *Semiotics Of Poetry*, 1.cd. Bloomingston: Indiana University Press.

21. _____ (1983). *Text Production*. , 1.ed. New York: Columbia University Press.